

SCHRIFTENREIHE DER FAKULTÄT FÜR ARCHITEKTUR UND RAUMPLANUNG 2

Thomas Hasler / Ines Nizic / Mladen Jadric /
Ivica Brnic / Lorenzo De Chiffre / Theresa Krenn (Hrsg.)

KRAKAU PARTITUREN

Bachelor- und Masterentwerfen



Academic Press

Forschungsgeleitete
Lehre

Thomas Hasler / Ines Nizic / Mladen Jadric /
Ivica Brnic / Lorenzo De Chiffre / Theresa Krenn (Hrsg.)

KRAKAU PARTITUREN

Bachelor- und Masterentwerfen



Academic Press

Forschungsgeleitete
Lehre

Thomas Hasler / Ines Nizic / Mladen Jadric /
Ivica Brnic / Lorenzo De Chiffre / Theresa Krenn (Hrsg.)

Krakau Partituren

Schriftenreihe der Fakultät für Architektur und Raumplanung

Band 2

Schriftenreihe der Fakultät für Architektur und Raumplanung (Herausgeber der Schriftenreihe)
TU Wien, Karlsplatz 13, A-1040 Wien
Dekan Univ.-Prof. Rudolf Scheuvs

Forschung, Lehre und Praxis benötigen Verknüpfung und gegenseitige Durchdringung. Diese Buchreihe rückt dies in den Fokus und vermittelt darüber ein vielfältiges Spektrum an Zugängen, Formaten und Beiträgen aus der forschungsgeleiteten Lehre an der Fakultät für Architektur und Raumplanung der TU Wien.

Weitere Informationen zur Schriftenreihe und zu den bereits erschienenen Bänden finden Sie unter www.tuwien.at/academicpress.

Band 2, herausgegeben von:

Thomas Hasler, TU Wien
Karlsplatz 13, A-1040 Wien | hasler@h1arch.tuwien.ac.at

Ines Nizic, TU Wien
Karlsplatz 13, A-1040 Wien | nizic@h1arch.tuwien.ac.at

Mladen Jadric, TU Wien
Karlsplatz 13, A-1040 Wien | jadric@h1arch.tuwien.ac.at

Lorenzo De Chiffre, TU Wien
Karlsplatz 13, A-1040 Wien | dechiffre@h1arch.tuwien.ac.at

Ivica Brnic, TU Wien
Karlsplatz 13, A-1040 Wien | brnic@h1arch.tuwien.ac.at

Theresa Krenn, TU Wien
Karlsplatz 13, A-1040 Wien | krenn@h1arch.tuwien.ac.at

Thomas Hasler / Ines Nizic / Mladen Jadric /
Ivica Brnic / Lorenzo De Chiffre / Theresa Krenn (Hrsg.)

KRAKAU PARTITUREN

Bachelor- und Masterentwerfen

Zitiervorschlag (Printversion):

Hasler, T., Nizic, I., Jadric, M., Brnic, I., De Chiffre, L., Krenn, T. (Hrsg.) (2020). *Krakau Partituren: Bachelor- und Masterentwerfen*. Wien: TU Wien Academic Press.

Zitiervorschlag (Onlineversion):

Hasler, T., Nizic, I., Jadric, M., Brnic, I., De Chiffre, L., Krenn, T. (Hrsg.) (2020). *Krakau Partituren: Bachelor- und Masterentwerfen*. Wien: TU Wien Academic Press. doi:10.34727/2020/isbn.978-3-85448-039-6

TU Wien Academic Press 2020

c/o TU Wien Bibliothek
TU Wien
Resselgasse 4, A-1040 Wien
academicpress@tuwien.ac.at
www.tuwien.at/academicpress



This work is licensed under a Creative Commons attribution 4.0 international license (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

ISBN (Printversion): 978-3-85448-038-9
ISBN (Onlineversion): 978-3-85448-039-6
ISSN (Printversion): 2618-0669
ISSN (Onlineversion): 2618-0677

Online verfügbar: doi:10.34727/2020/isbn.978-3-85448-039-6

Medieninhaber: TU Wien, Karlsplatz 13, A-1040 Wien
Verleger: TU Wien Academic Press
Reihenherausgeber: Fakultät für Architektur und Raumplanung
Autor_innen (für den Inhalt verantwortlich): Thomas Hasler, Ines Nizic, Mladen Jadric, Ivica Brnic, Lorenzo De Chiffre, Theresa Krenn
Herstellung: Holzhausen Druck GmbH

Konzept, Organisation, Projektleitung: Thomas Hasler, Mladen Jadric, Ines Nizic
Mitwirkung: Franziska Weber
Grafisches Konzept: Martin Faiss
Lithografie: Paul Gasser
Übersetzung: Anna Königshofer, Theresa Pointner
Lektorat und Korrektorat: Anna Königshofer
Konsulent Raumakustik: Stefan Weinzierl

Foto Schutzumschlag außen: 123RF.com/Jacek Sopotnicki

INHALTSVERZEICHNIS

1	METHODE UND UMSETZUNG: SYNCHRONES ENTWERFEN	Thomas Hasler
5	KRAKAU PARTITUREN	Ines Nizic, Mladen Jadric
11	BAUPLÄTZE	
13	EXKURSION	
15	SEMESTERABLAUF	
17	MUSIKSCHULE	Lorenzo De Chiffre
47	HAUS DER MUSIK – MUSIKHALLE	Ines Nizic, Mladen Jadric
81	HAUS FÜR MUSIKER	Theresa Krenn
101	MUSIKTHEATER	Ivica Brnic
133	STUDIERENDE	
135	LEHRENDE	



Die Interaktion zwischen Stadt- und Architekturraum wurde schrittweise in einem dialogischen Gleichgewichtsverhältnis untersucht.

METHODE UND UMSETZUNG: SYNCHRONES ENTWERFEN

Thomas Hasler

Nach der Erfahrung unseres Entwerfens im tschechischen Budweis führte uns unsere Erforschung der „Oststädte“ ins polnische Krakau. Diese Stadt ist von den Verheerungen des zweiten Weltkrieges weitgehend verschont geblieben und die Kernstadt ist heute von herausragendem architektonisch-städtebaulichem Wert. Unsere planerischen Interventionen galten demnach auch nicht diesem Bereich, sondern den Stadterweiterungszonen entlang dem Weichselufer, am Rande des ehemals jüdischen Stadtteils Kazimierz. Dort, wo die Ausfallsstraße Karkowka die Weichsel überquert, prägen Fragmente gründerzeitlicher Bebauung eine noch heute ansatzweise lesbare Stadtszene, derweil die räumlichen Stadtqualitäten flussauf und -abwärts zerfallen und die omnipräsenten Verkehrsbauwerke und einzelne Objektarchitekturen ohne kontextualistische Ansprüche dominieren.

Mit den architektonischen Interventionen von ca. 60 Studierenden und ihren als eigentliche Erforschungen fungierenden Projekten konnte der Nachweis erbracht werden, dass städtebauliche Raumbildung durch prägnante architektonisch-konstruktive Setzungen mit einer präzisen Herangehensweise und beharrlicher Ausarbeitung auch heute ohne weiteres möglich ist. Die Interaktion zwischen Stadt- und Architekturraum wurde schrittweise in einem dialogischen Gleichgewichtsverhältnis untersucht.

Im Rahmen der Lehrinhalte der Abteilung für Hochbau und Entwerfen liegt der Fokus bei allen Bauaufgaben in der wichtigen Verknüpfung zwischen Konstruktion und Architekturform. Ob sich nun größere konstruktive Herausforderungen stellen (etwa beim Überspannen von großen Konzerträumen) oder ob die Bauaufgabe aus baustatischer Sicht keine besonderen Wand- und Deckenkonstruktionen verlangt und ein eher übliches Konstruktionsrepertoire zum Einsatz kommt (etwa bei einem Wohnhaus für Musiker), immer spielt die Baukonstruktion und deren Materialisierung eine spezifische und bedeutende Rolle. Gerade die scheinbare anspruchslosigkeit – angesichts des Kerngeschäftes einer banalisierten Bauwirtschaft – stellt das Schaffen von wertvoller Architektur auf die Probe. Die große Vielfalt von Konstruktionsweisen, mit denen Räume und Fassaden geformt werden, muss zuerst erkannt werden.

Dieses Bewusstsein versuchen wir den Studierenden früh im Entwurfsprozess zu vermitteln, damit sie die Entstehung der Architektur als ein Zusammengehen von Raum, Konstruktion und Form immer wieder neu erleben können. Sie sollen die bleibende Erkenntnis gewinnen, dass Baukonstruktion nicht einfach nur dazu da ist, sogenannte geniale Formen baubar zu machen, sondern selbst – zusammen mit dem räumlichen Szenario – selbst ein unerschöpflicher Quell von Form und Ausdruck ist.

Diese Forderung ist schnell erhoben – und zugleich führt sie direkt und zwingend zu jenem mehrschichtigen Denken, das die Architekten mit „Entwerfen“ umschreiben. Ausformuliert heißt das, ein Gedankengebäude aufzubauen, bei dem die Raum- und Formvorstellung bei gleichzeitigem Mitdenken von räumlicher und konstruktiver Logik eine ausdrucksstarke Architektur hervorbringt. Diese komplexe Überlagerung mannigfaltiger Aspekte ist eine große Herausforderung. Um diesen mehrdimensionalen Schaffensprozess zu erleichtern und das Entwerfen in Gang zu halten, geben wir verschiedene bindende Schrittfolgen vor. Da ist zunächst einmal die Gleichzeitigkeit der Innen- und Außensicht eines Hauses zu nennen. Beispielsweise anhand der Erforschung eines einfachen Raumes, einer Raumfolge oder eines Fensters lernen die Studierenden neben dem Nutzen (etwa dem Hereinlassen von Licht) auch die multiple Bedeutung der einzelnen Architekturelemente kennen: den interaktiven Bezug zur Wahrnehmung des darin sich aufhaltenden Menschen, den Beitrag zum Gesicht des Hauses und die Teilhabe am Gespräch im städtischen Raum.

Räume, Fenster und Baukonstruktion sind wichtige Bestandteile des innenräumlichen Szenarios und zugleich mit der Bauweise eng verknüpft. Aus dem daraus entstehenden konstruktiven Gerüst kristallisiert sich Schritt für Schritt eine Architekturform heraus, die im Idealfall eigenständig ist und doch jene große Selbstverständlichkeit besitzt. Die funktionale und die kreative Seite des Entwerfens – wenn man diese an sich unsinnige Unterscheidung überhaupt anstellen darf – werden gleichberechtigt; sie hebeln sich gegenseitig auf ein je höheres Niveau hinauf. Alle sukzessiv gestellten Teilaufgaben – räumliche, konstruktive und szenische – bedeuten für die Studierenden keine Einengung, sondern im Gegenteil eine Erweiterung der Themenvielfalt, die eine Befreiung von vorgefassten Bildern und das Entstehen von eigenständigen Entwürfen befördert.

Dass eine so reichhaltige Palette von Entwürfen entstanden ist, hat einerseits mit dem kombinatorischen Ineinandergreifen von mannigfaltigen Architektur-Bildern zu tun, andererseits wurde die Aufgabe auf verschiedene Nutzungstypen hin ausgerichtet, die alle vor dem Hintergrund der Musik stehen: Musikhalle, Musiktheater, Haus der Musik, Musikschule, Haus für

Musiker. In den resultierenden Arbeiten schlägt das Pendel einmal mehr in Richtung Raum und Atmosphäre aus, das andere Mal mehr in Richtung Form und Konstruktion.

Neben den gewonnenen Erkenntnissen zur Morphologie der Stadt Krakau waren auch die weiteren Reiseerfahrungen zentral, namentlich der Besuch von bedeutenden Ikonen der Baugeschichte, wobei die Bauwerke der Stadt Wroclaw (früher das deutsche Breslau) eine Sonderstellung einnahmen. Die Jahrhunderthalle von Max Berg, das ehemalige Kaufhaus Petersdorff von Erich Mendelsohn, das Bürohaus von Hans Poelzig, Bauten der Werkbund-siedlung 1929 von u. a. Hans Scharoun sowie weitere weniger bekannte, aber konstruktiv und räumlich sehr interessante Bauwerke wie z. B. die gewagte Sichtbetonkonstruktion der Markthalle von Plüddemann und Küster haben bei den Studierenden einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen und haben ihnen durch die direkte räumlich-physische Erfahrung von Raum und Bauweise viele Inspirationen vermittelt, aber auch eine Messlatte für ihre eigenen architektonischen Entwürfe gelegt.

Wien, Wintersemester 2018/19

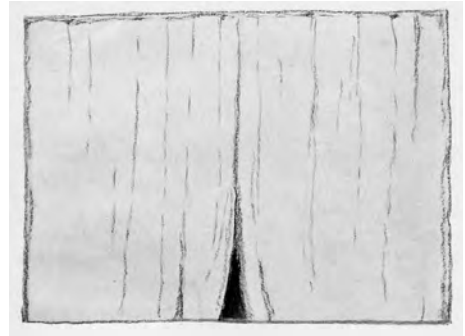
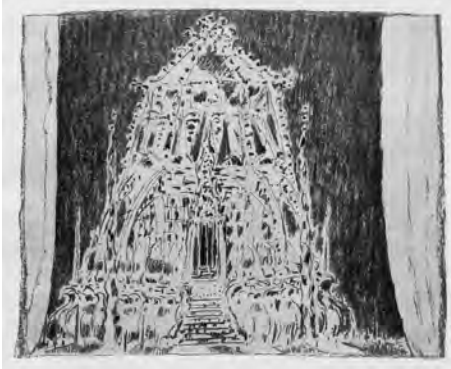


Abb. 1 Darstellungen aus: Taut, Bruno: Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik. 1920.

KRAKAU

PARTITUREN Ines Nizic, Mladen Jadric

Die „Stadtlektüre“ im Wintersemester 2018 führte den Forschungsbereich Hochbau und Entwerfen in das historische Krakau, wo sich vier Entwurfgruppen vier verschiedenen Gebäudetypen rund um das Thema „Musik“ näherten. Wir stellten uns die Aufgabe, Musikschulen, -hallen, -theater und -häuser zu entwickeln, die sich in das historische Gewebe der Stadt Krakau natürlich einfügen und gute Klangräume und Orte des Musizierens schaffen.

Über die Jahrhunderte hinweg beschäftigten sich bereits Philosophen und Architekturtheoretiker mit der Korrelation und wechselhaften Beziehung zwischen Musik und Architektur, welche als fester Teil unserer Kulturgeschichte gilt. Traditionell gründen beide auf dem Verständnis einer kosmischen Weltordnung, welche die Regeln der Proportion und Harmonie festlegt. Was sowohl der Musik als auch der Architektur zugrunde liegt, ist die Mathematik. „Alles ist Zahl“ wird dem antiken Mathematiker Pythagoras zugesprochen. Das bezog er sehr wohl auch auf die Musik, deren Klänge in Zahlen gegossene Rhythmen wären, die mathematischen Gesetzmäßigkeiten gehorchen. In diesem Sinne merkte auch Platon an, dass sich die Architektur nicht nur von der Intuition leiten ließe, sondern sich der Zahlen und Maße bediene, weshalb sie es vermag, ein „richtiges“ Kunstwerk zu schaffen, das in allen seinen Teilen nach einer inneren Ordnung gefügt ist. Diese Verbindung ist es schließlich auch, die den ersten Architekturtheoretiker Vitruv (1. Jh. v. Chr.) dazu veranlasste, musikalische Kenntnisse von den zukünftigen Baumeistern einzufordern. Auch Leon Battista Alberti, erster und wichtigster Protagonist einer rationalen, mit musikalischen Zahlenverhältnissen operierenden Architekturästhetik, empfahl den Architekten, sich jener elementarer Zahlenverhältnisse zu bedienen, die „die Musiker am besten kennen“. Dabei handelt es sich um die Proportionen der konsonanten Intervalle, die nicht nur „den Ohren so angenehm“ sind, sondern es auch „zustande bringen, dass unsere Augen und unser Inneres mit wunderbarem Wohlgefühle erfüllt werden“. Le Corbusier sah in „Melodie, Kontrapunkt, Textur und Rhythmus“ Wege zur vollen architektonischen Entfaltung und sprach gelegentlich von „Bausymphonien“. Wenn Le Corbusier seine Wallfahrtskapelle in Ronchamp als Resultat einer „visuellen Akustik“ bezeichnet, steht dahinter eine



Abb. 2 Krakau Hauptmarkt, Foto: Jorge Lascar/CC BY 2.0

Architekturvorstellung, die nicht nur über das Konzept quantitativ erfassbarer Raumbeziehungen hinausgeht, sondern in der auch der antike Mythos vom Zeus-Sohn Amphion anklingt, der besagt, dass sich die Steine beim Klang der Lyra von selbst zur Mauer fügten.

Die strukturelle Vielfalt und Komplexität des Dialoges zwischen Architektur und Musik soll an fünf Bauplätzen am Ufer der Weichsel untersucht und erprobt werden. Die vom Fluss Wisla getrennten Parzellen gehören den Stadtteilen „Kazimierz“ und „Debniki“ an, die sich an zwei Uferpromenaden gegenüberstehen.

Der Einstieg in das Entwerfen erfolgte über die Exkursion nach Krakau, Breslau und Kattowitz. „Aufgefädelt“ an einer Strecke von etwa 270 km liegen die drei zu besichtigenden Städte an Oder bzw. Weichsel, wobei die Geschichte dieser historischen, ehemals deutschen und k.u.k. Städte, einen wesentlichen Einfluss auf deren Ausdruck und Entwicklung hatte. Krakau, die historische Hauptstadt Polens, wurde im Jahr 2000 europäische Kulturhauptstadt. Breslau, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Hauptstadt der Moderne entwickelte, erfuhr auch nach dem Mauerfall erneut eine Blütezeit. Die bis dato letzte Stufe dieser Entwicklung wurde mit der Vergabe der europäischen Kulturhauptstadt 2016 an Breslau erreicht.

Alle dieser historischen Orte lieferten zahlreiche Beispiele für Stadträume und Stadthäuser, welche die elementaren Aspekte der Entwurfsaufgabe gut dokumentierten: den Umgang mit dem Kontext, die Gebäudetypologie, den Gebäudeausdruck, Raum und Form sowie die Konstruktion. Unsere Reise startete mit der Stadt Krakau, die auch als Hintergrund für die Entwurfsarbeit diente. Der „Stadtkörper“ des Zentrums, der auch die Altstadt inkludiert, wurde anhand analytischer Skizzen, welche Bauten und Stadträume in unterschiedlichen Maßstäben und Sichtweisen erfassen, studiert. Bei der Besichtigung der Bauplätze standen das Handzeichnen, Skizzieren und Kommentieren als Beobachtungs- und Analysewerkzeuge, mit denen es die ausgewählten Grundstücke zu untersuchen galt, im Mittelpunkt. Anhand ausgedehnter Spaziergänge, Besichtigungen und Aufzeichnungen wurden die fünf städtischen Situationen u. a. auf ihren Maßstab und Kontext analysiert. Zudem untersuchte und hielt man unvollendete Fügungen, Raumsequenzen und auch Einflüsse wie Licht, die Materialität des Bestands, die Gestaltung der Oberflächen als auch die Farben und Eindrücke der Umgebung fest. Aufgabe und Ziel war es hierbei, die Stadt und ihren Raum bildnerisch zu denken und mit allen Sinnen zu erfassen sowie im weiteren Schritt die kommenden Arbeitsprozesse vorzubereiten.

In der schlesischen Stadt Breslau widmeten wir uns mehrheitlich Ikonen der Moderne und der Architektur der Zwischenkriegszeit. Drei Rundgänge standen am Programm: Der erste führte uns durch das Messegelände mit der

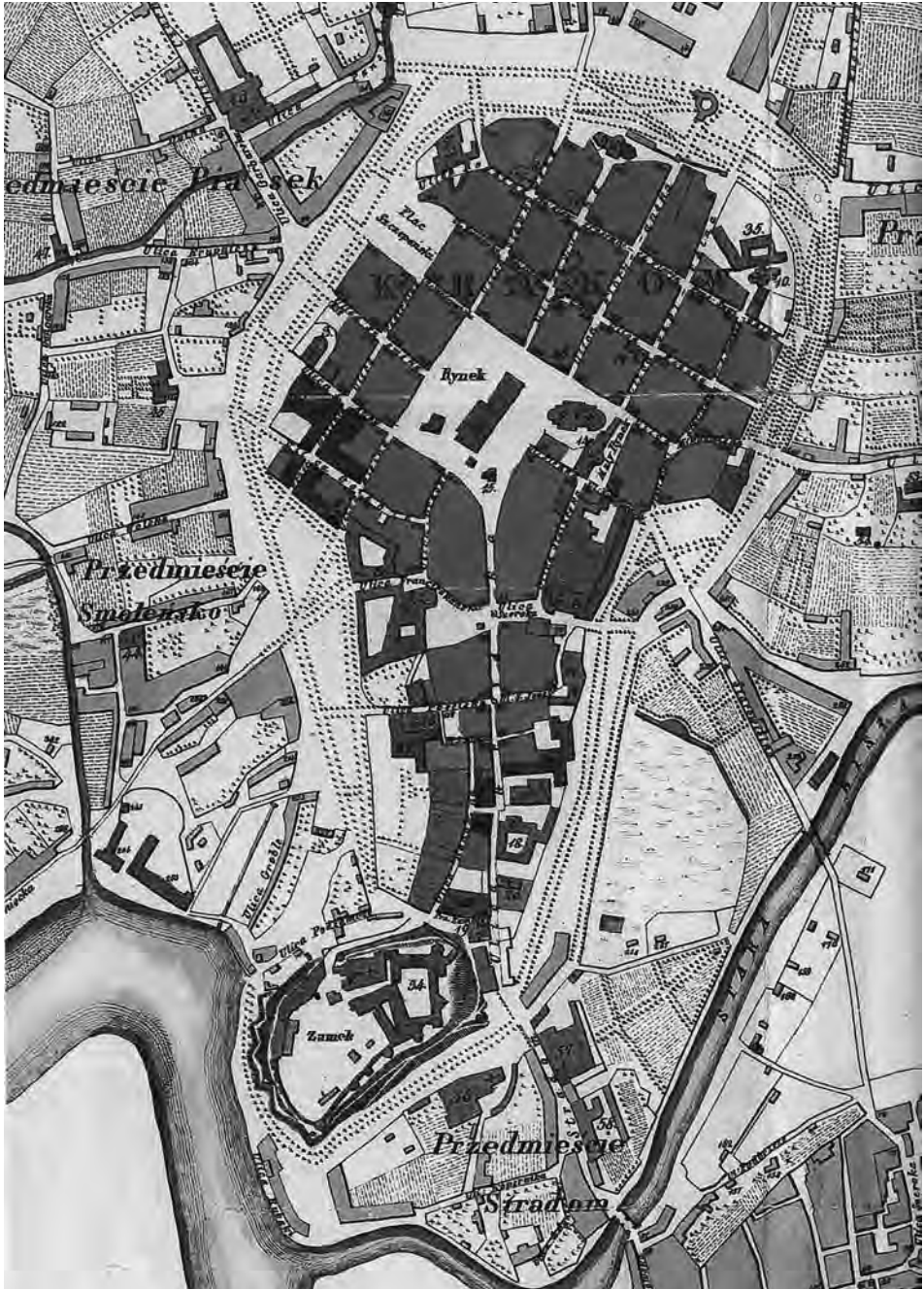


Abb. 3 Stadtplan aus dem Jahr 1836

Jahrhunderthalle („Halle“) von Max Berg und dem Vier-Kuppel-Pavillon des Architekten Hans Poelzig, die zweite durch die Werkbundsiedlung, wo sich einige Stadthäuser der Hochmoderne befinden, sowie der letzte durch das Stadtzentrum.

Die dritte Stadt Kattowitz, die erst Mitte des 19. Jahrhunderts das Stadtrecht erhielt und durch Schwerindustrie und Kohleabbau zu einer Metropole wurde, die seit einiger Zeit die Transformation zur „postindustriellen“ europäischen Stadt erlebt, bildete den Abschluss unserer Exkursion.

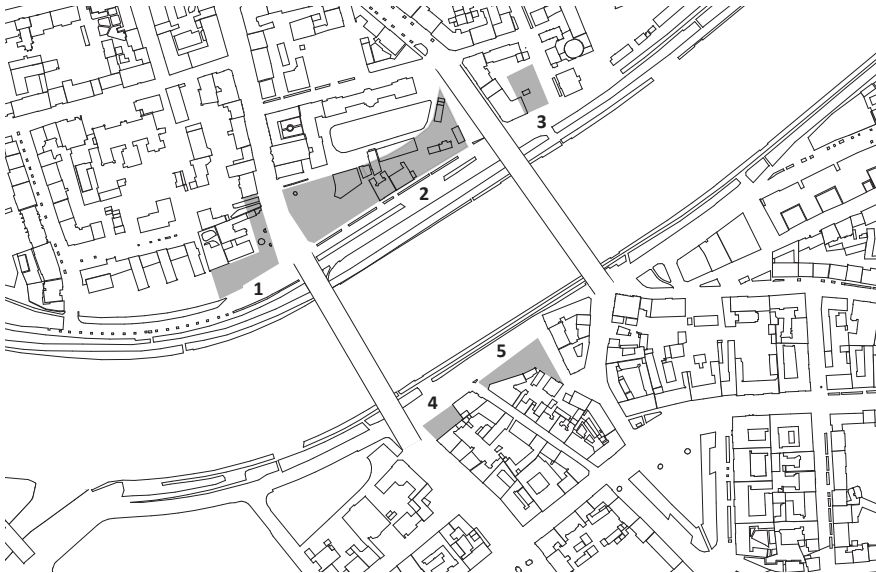
Mit Kattowitz neigte sich unsere Reise dem Ende zu, nicht aber unser Drang, die Portraits jener Städte in unser Gedächtnis zu „malen“.

Als Lehrende und Lernende, vor allem aber als Reisende, kamen wir mit jedem zurückgelegten Kilometer der Essenz dieser Orte näher. So kamen wir verändert und – wie Goethe es uns versprach – „gescheiter“ nach Wien zurück als wir gegangen waren, bereit um mit diesen, nunmehr nicht mehr fremden Orten zu arbeiten.



BAUPLÄTZE

Südöstlich der historischen Altstadt Krakaus trennt die Weichsel das jüdische Viertel „Kazimierz“ vom Stadtbezirk „Dębniki“, wo ein Potpourri an Bauplätzen die Uferpromenade säumt. Innerhalb dieser momentan unvollendeten städtebaulichen Figur gilt es, Bauvolumen und in weiterer Folge Musikschulen, -theater, -hallen und -häuser zu entwerfen, welche insbesondere auf die Situierung am Wasser und die unmittelbare Verbindung zweier Stadtteile eingehen. Die Baulücken selbst verstehen sich als Rahmen, in welchem durch unterschiedliche städtebauliche Figuren auf die jeweiligen Situationen im Stadtraum reagiert werden kann. Als zwei sich gegenüberliegende Promenaden erblickt das Gesicht des einen Stadtteils das andere, steht in Beziehung zu seinem Gegenüber, wobei die Weichsel nicht nur als Trennung, sondern auch als Verbindung wahrgenommen werden kann. Die zu entwickelnden musischen Bauten haben die Aufgabe, schlüssige Lösungen im Umgang mit der bestehenden historischen Stadt zu finden und auch auf eine mögliche zeitgenössische Korrelation von Architektur und Musik einzugehen.





EXKURSION

- Do., 11.10.18** **Wien–Krakau**
Altstadt bis Wawel
Malopolski Ogród Sztuki und
Manggha-Museum geleitet von Prof. Krzysztof Ingarden
Einleitung von Prof. Thomas Hasler
Vorträge von Prof. Tomasz Weclawowicz & Prof. Krzysztof Ingarden
- Fr., 12.10.18** **Krakau**
Tour mit Prof. Barbara Stec (Marktplatz)
Bauplatzanalyse
Kongresszentrum ICE
DKMS Foundationcharity concert
Fronleichnamsbasilika, Wawel
- Sa., 13.10.18** **Krakau–Breslau**
Tour mit Prof. Artur Zaguła durch die Jahrhunderthalle
Vier-Kuppel-Pavillon
Mustersiedlung WUWA
Abendspaziergang durch die Altstadt
- So., 14.10.18** **Kattowitz–Wien**
Schlesisches Museum
NOSPR, Spodek, Kongresszentrum ICE





SEMESTERABLAUF

Einführung

Einführungsvorlesung, Bauplatzbesichtigung, Exkursion
4x Korrekturen

Zwischenkritik I

Strukturell-räumliches Szenario – Raumvorstellung, Ausdruck, Referenz, Text
3x Korrekturen

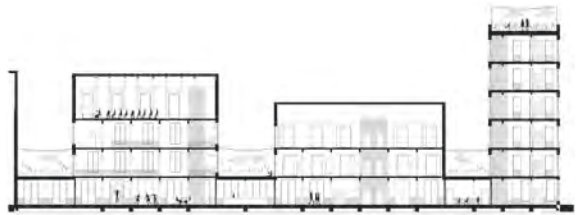
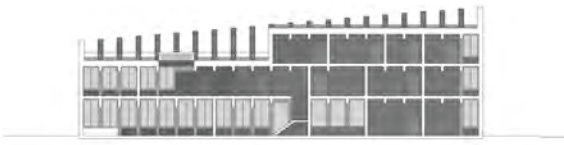
Zwischenkritik II

Konkretisierung des Ausdrucks – Innen und Außen, konstruktiv und räumlich
3x Korrekturen

Schlusskritik

Synthese und Ausarbeitung des architektonischen Entwurfes mit Thomas Hasler, Gian-Marco Jenatsch, Lorenzo De Chiffre, Mladen Jadric, Theresa Krenn, Ines Nizic und Ivica Brnic
Gastkritiker: Boris Podrecca, Arthur Rüegg, Barbara Strub





oben Sidney Wirth. **unten** Adam Gajdoš.

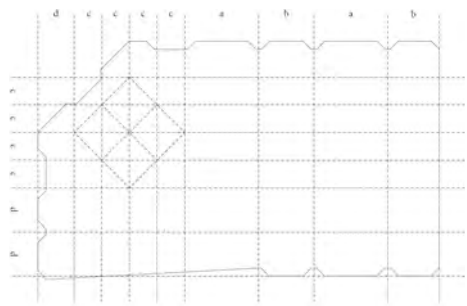
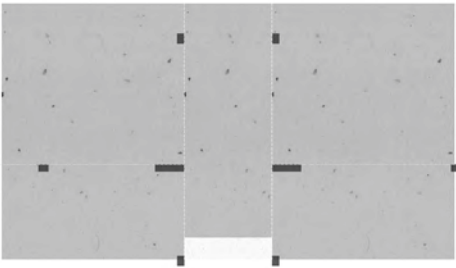
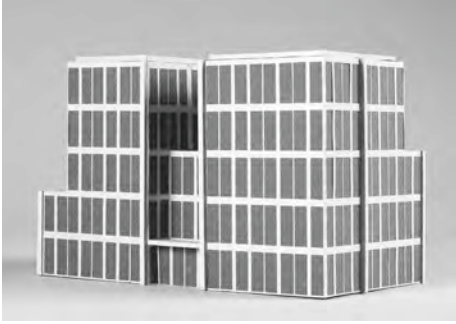
MUSIKSCHULE Lorenzo De Chiffre

Eine Musikschule in Krakau

Die Aufgabenstellung „Eine Musikschule in Krakau“ haben wir als Anlass genommen, über das Verhältnis zwischen Architektur und Musik nachzudenken. Hierbei war es uns ein Anliegen, über das allgemein Bekannte, eigentlich ein von Schelling stammendes, aber häufig Goethe zugeschriebenes Diktum, dass Architektur erstarrte Musik sei, hinaus zu gelangen und das Verhältnis der beiden Kunstarten auf einer räumlichen Ebene zu untersuchen.¹

In einem seiner Hauptwerke „Entweder – Oder“ – im Kapitel über „das Musikalisch-Erotische“ – reflektiert der dänische Philosoph Søren Kierkegaard über das Verhältnis zwischen künstlerischer Idee und ihrem Medium.² Musik ist unter den Kunstformen als Idee und in ihrem Medium die „abstrakteste“. Hierbei nennt er als Beispiel Mozarts Werk „Don Juan“, welches Kierkegaard als unübertroffenes klassisches Kunstwerk betrachtet, weil die „absolut musikalische“ Idee und die Kunstform in perfekter Harmonie zueinanderstehen. Als Gegenpol stellt er die Sprache als konkreteste Idee und Medium dar, „weil ja die Geschichte unablässig neuen epischen Stoff absetzt“². Auch die Skulptur ordnet er wegen ihrer zeitlosen „Sinnesart“ als abstrakt ein: *„So ist die in der Skulptur zur Erscheinung kommende Idee durchaus abstrakt, steht kaum in einer Beziehung zu einem geschichtlichen Hergange; das Medium, durch welches sie in Erscheinung tritt (Stein, Holz, Erz), ist ebenfalls abstrakt.“*² Zwischen diesen beiden Polen verortet Kierkegaard hingegen die Architektur: *„Hierbei sei an einen Umstand erinnert. Das abstrakteste Medium hat also zu seinem Gegenstande keineswegs immer die abstrakteste Idee. So ist das von der Architektur gebrauchte Medium zwar das Abstrakteste; dennoch sind die Ideen, die in der Architektur zum Ausdruck kommen, durchaus nicht die abstraktesten. Die Baukunst steht in einem weit näheren Verhältnis zur Geschichte als z. B. die Skulptur.“*²

Demzufolge sollte die Verbindung zwischen Architektur und Musik nicht bloß auf ein mimetisches Verhältnis zwischen Struktur und Zeit reduziert, sondern vielmehr als eine Parallelität zwischen zwei kontrastierenden Medien gesehen werden, die in entgegengesetzter Weise in Bezug zum Geschichtlichen der Zeit stehen.



oben Caroline Schmid. **unten** Alexandra Scheibl.

Auch der österreichische Architekt und Musiker Ferdinand Schuster (1920–1972) setzte sich in den 1960er Jahren in seinem Text „Architektur als Medium“ mit dieser Fragestellung auseinander. Im ausführlichen Exkurs über Architektur als Kommunikationssystem unterscheidet Schuster zwischen zwei Ebenen bzw. „Gehalten“ der Architekturform: die funktionale und die materiell-konstruktive.³ Seiner Argumentation zufolge entfaltet die Architektur ihr geschichtlich kulturelles Potential erst in der zweiten Kategorie.

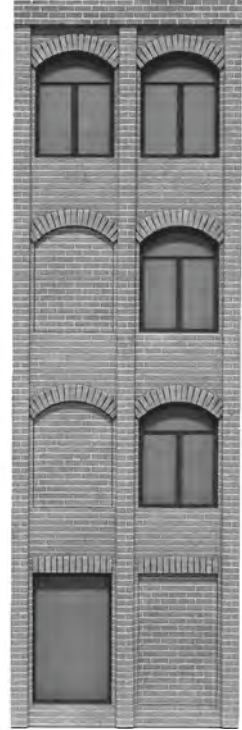
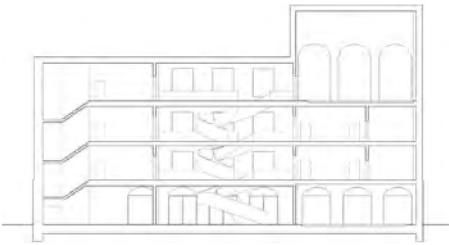
Die Arbeiten, die zur Entwurfsaufgabe „Musikschule“ erstellt wurden, haben sich mehr oder weniger bewusst mit den oben skizzierten Fragen zu Idee und Medium, zur Auslotung des Geschichtlichen als Stoff für die Architektur und ihrer Verwandtschaften mit der Musik auseinandergesetzt.

Ein städtisches Haus

Die Aufgabe war, einen Entwurf für eine Musikschule im südlichen Teil von Krakau-Kazimierz am Ufer des Weichsel-Flusses zu erstellen. Obwohl beide Seiten baulich eine starke Heterogenität aufweisen, kann trotzdem von zusammenhängenden Stadtfronten gesprochen werden. Aus diesem Grund, zusammen mit den oben erörterten Aspekten der Geschichtlichkeit, schien es uns als Ausgangspunkt für die Aufgabenstellung naheliegend, mit dem Prinzip der städtebaulichen Kontinuität – und dadurch einer gewissen Zurückhaltung – zu arbeiten. Aber die öffentliche Nutzung des Gebäudes und die exponierten Ecklagen der Bauplätze verlangten prägnante Bauten, die sich dieser vorgefundenen Blockstruktur zwar anpassen, aber gleichzeitig auch als autonome Häuser in Erscheinung treten. Bereits auf der städtebaulichen Ebene tritt somit eine der zentralen Fragestellungen der Semesteraufgabe auf: Wie weit soll sich der Entwurf in einem neutralen Rahmen als „Hintergrund“ unterordnen oder mit dem Anspruch als eigenständiges „Werk“ im Vordergrund stehen?

Referenzbauten

Als Bautyp ist die Musikschule nicht klar einzuordnen. Oft werden Bauten, die für einen anderen Zweck erstellt wurden, durch eine Umnutzung als Musikschulen verwendet. Als konkretes Referenzbeispiel haben wir die städtische Musikschule Leopoldstadt am Karmeliterplatz besichtigt. In ein paar Wohnungen eines für Wien typischen spätgründerzeitlichen Wohnhauses findet der Musikunterricht statt. Hier entfaltet sich eine heterogene Sammlung von unterschiedlich kleinen Zimmern, die – je nach Instrumentenart und Vorliebe der einzelnen Musiklehrer – sehr unterschiedlich eingerichtet sind. Für kleine Konzerte wird der ehemalige Wohnsalon genutzt, während die eigentlichen Konzertaufführungen im Festsaal des auf der anderen Seite des Platzes gelegenen Bezirkshauses stattfinden.



oben Laura Kettemann. **unten** Laura Estermann.

Zusätzlich haben die Studierenden auch eine Probe des weltrenommierten Ensembles für zeitgenössische Musik „Klangforum Wien“ besucht, welches ihren Probesaal in einem umgebauten Fabrikgebäude im 5. Bezirk hat. Die Musiker, mit denen wir nach der Probe ein Gespräch über den Alltag eines Konzertmusikers geführt haben, sehen ihre Umgebungen aus einer sehr pragmatischen Perspektive: Hauptsache, Raumkomfort und Akustik stimmen. Über diese allgemeine Betrachtung hinaus, wurde auch über den Unterschied zwischen akustisch harten bzw. „ehrlichen“ Räume und der „gefärbten“ Raumakustik der Konzertsäle gesprochen. Demzufolge war ein wichtiger Teilaspekt der Aufgabe, sich mit der Alltäglichkeit des Musikübens auseinanderzusetzen.

Zusammengefasst muss die Musikschule mehr als bloß ein stilisiertes Wohnhaus mit nüchternen Übungsräumen gesehen werden – sie soll eine Schnittstelle zwischen dem Alltäglichen und dem Sinnlichen bilden.

Rathausturm

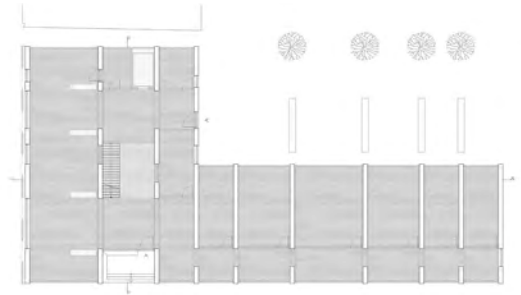
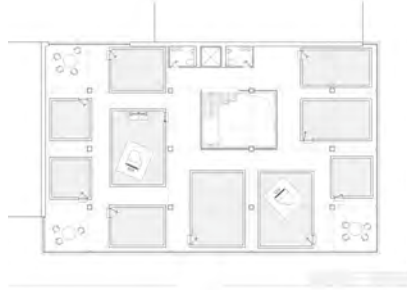
Eine zweite Vorstudie war die Analyse des historischen Rathausturms (Wieża Ratuszowa) auf dem Hauptplatz Rynek Główny inmitten der Altstadt von Krakau. Dieses Gebäudefragment aus dem 13. Jahrhundert kann als ein architektonischer Prototyp von „Stapelung“ gesehen werden. Sechs ähnlich große quadratische Räume mit den Seitenlängen 6 bis 7 m sind vertikal übereinandergestapelt. Jeder Raum hat eine singuläre Wirkung, ist jedoch auch mit den anderen darüber- bzw. darunterliegenden Räumen verwandt. Die Variationen gestalten sich durch elementare architektonische Mittel: Fensteröffnungen, Raumhöhe, Materialität, Deckenkonstruktion, Wandrelief usw. Darüber hinaus ist die vertikale Erschließung ebenfalls ein prägnantes Element für sich.

Erster Impuls

Georg Katzer (1935–2019), ein deutscher Komponist und Pionier der elektronischen Gegenwartsmusik, der in den frühen 1970er Jahren mit seinem Orchesterwerk „Baukasten für Orchester“ bekannt wurde, hat sich in seinen Texten mit dem kreativen Impuls und der Form intensiv auseinandergesetzt:

„Am Anfang ist das Chaos. Bevor ein Klangereignis definiert ist, sind alle Möglichkeiten offen und gehen gegen unendlich. Im Moment, da ein Flötenton notiert oder ein Frequenzgemisch fixiert ist, reduzieren sich die Bifurkationen gravierend. Die ersten gesetzten Klangereignisse sagen schon viel aus über die Erscheinung einer Musik. Komponieren heißt aus dieser Perspektive dem Chaos Gestalt geben, also Redundanz schaffen.“⁴

Die Frage ist, woraus diese ersten Impulse geschöpft werden sollen? Einen Hinweis haben wir mit einem der Musikstücke bekommen, die bei der Probe vom „Klangforum Wien“ gespielt wurden. Der Komponist und Dirigent



oben Philipp Pichler. **unten** Lara Braun.

Beat Furrer erklärte, wie er für sein „Konzert für Klavier“ (2007) die Übertöne, die beim Klavier vorkommen, als Motiv für seine Komposition genommen hat. Das Orchesterstück ist ein Dialog zwischen Resonanztönen, die aus physikalischen Gesetzmäßigkeiten am Klavier erzeugt werden, und dem restlichen Orchester, das sie aufgreift, nachspielt und transformiert.

In Anlehnung an diesen referenziellen Impuls wurden die Analogie und die Schnittstellen zur Musik aktiv gesucht, um dadurch einen für die Studierenden unmittelbaren Entwurfsgedanken aufzubringen. Zu Beginn der Arbeit wurde eine Serie von einfachen Aufgaben gestellt, die Strukturen in der Musik zum Thema hatten. Auch die räumlich-konstruktiven Eigenschaften der verwendeten Musikinstrumente wurden in technischen Schnittzeichnungen untersucht. Dadurch wurde das räumliche Verhältnis zwischen Klangkörper, gespielter Musik und architektonischem Raum auf leicht erfassbare Weise für die Studierenden verständlich gemacht.

Zusammen mit der räumlichen Erfahrung aus der Rathausturmanalyse konnte schnell ein Gerüst von Entwurfsgedanken in Form eines Massenmodells mit Fassadenbild, Erschließungs- und Schnittfigur und isolierten Raumideen für das Eingangsfoyer sowie Übungs- und Konzerträumen erstellt werden.

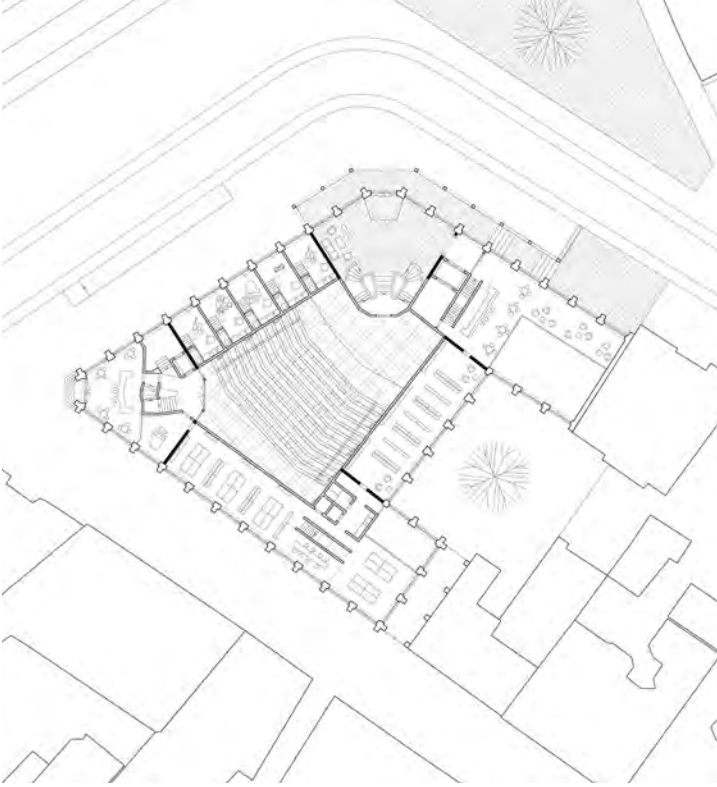
Manierismus als Methode

Die zweite Phase der Entwurfsarbeit befasste sich mit dem Zusammenfügen und Hierarchisieren der Einzelthemen, um zu einer kohärenten Gebäudeidee zu gelangen, die mehr als eine reduktive Abstraktion anstrebt. Um dies zu bewirken, war der Leitgedanke für diesen Teil der Semesterarbeit der Manierismus-Begriff, der vom Wiener Altmeister Hermann Czech in seinem Essay „Partizipation und Manierismus“ aus dem Jahr 1977 folgendermaßen definiert wird:

„Der Manierismus ist eine Haltung der Intellektualität, der Bewusstheit; und außerdem ein Sinn für das Irreguläre, Absurde, das die jeweils aufgestellten Regeln durchbricht. Der Manierismus ist der begriffliche Ansatz, die Wirklichkeit auf der jeweils erforderlichen Ebene zu akzeptieren. Er erlaubt jene Offenheit und Imagination, auch unerwartete Fremdprozesse in Gang zu setzen und zu ertragen. Eine Architektur der Partizipation ist nur auf der Basis eines Manierismus möglich.“⁵

Der Gehalt von Fassade und Raum

Als städtische Gebäude – und den prominenten Lagen der jeweiligen Projekte zufolge – wurde ein besonderes Augenmerk auf die Artikulationen der Fassaden gelegt. Zusammen mit der räumlichen Vielfalt der Entwürfe sind somit zwei reziprok miteinander verbundene Domänen der Architektur bei den



Noémie Hitz

Projektarbeiten thematisch im Vordergrund gestanden. Dabei stellte sich aber auch die konzeptuelle Frage, wie sie zusammengefügt werden sollten. Es ist nämlich leicht vorstellbar und in gewissen Fällen tatsächlich auch vorgekommen, dass die äußere Erscheinung und die Architektur der Räume wenig miteinander zu tun haben. Wie nähert man sich diesem Themenfeld bewusst an? Was ist das architektonische Gewebe, das Fassadenbild und Raumstruktur verbindet? Unsere Schlussfolgerung lautete: die Logik der Konstruktion. Nicht bloß die technische Leistungsfähigkeit der Grundstruktur, sondern die Konstruktion als räumliche Trägersubstanz – der von Ferdinand Schuster oben genannte „materiell-konstruktive Gehalt“ eines Projektes. Erst wenn ein Projekt ein nachvollziehbares Bild der Struktur schafft, kann von eigentlicher Werkhaftigkeit gesprochen werden. Wiederum bedeutet dies, dass Architektur nicht bloß das Zusammenspiel von „abstraktem Medium“ und geschichtlich bedingter „konkreter Idee“ ist. Durch ihren „materiell-konstruktiven Gehalt“ schafft Architektur die Möglichkeit für Resonanzen zwischen dem Abstrakten (zeitloser Emotionalität) und dem Konkreten (sprachlicher Form) – und wir würden behaupten, dass eher mit diesem Resonanzphänomen die Verwandtschaft zwischen Architektur und Musik argumentiert werden sollte.

Studierende

Paul Barth, Lara Braun, Junjun Dai, Laura Estermann, Adam Gajdoš, Noémie Hitz, Laura Kettemann, Tobias Lieb, Philipp Pichler, Jasmin Plaikner, Alexandra Scheibl, Caroline Schmid, Maximilian Schönfelder, Sidney Wirth

- 1 Michailow Alexander: „... Architektura Ist Erstarrte Musika...“ Nochmals zu den Ursprüngen eines Worts über die Musik. *International Journal of Musicology* 1/1992, S. 47–65, unter: <http://www.jstor.org/stable/24617780>.
- 2 Kierkegaard Søren: Entweder-Oder. Ein Lebensfragment. Erster Teil, Die unmittelbar-erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische, Nichtssagende Einleitung, S. 56–59. Aus dem Dänischen von Alexander Michelsen und Otto Gleiß, Leipzig: Fr. Richter 1885. Quelle: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Kierkegaard,+Søren/Entweder-Oder?hl=entweder+oder>
- 3 Ferdinand Schuster: Architektur als Medium, in: Walter Laggner: Ferdinand Schuster 1920–1972, Technische Hochschule Graz 1973, S. 107–116.
- 4 Georg Katzer: Texte und Gedanken. Form, unter: <http://www.georgkatzer.de>.
- 5 Hermann Czech: Manierismus und Partizipation (1977), in: Hermann Czech: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 1996, S. 89–91.



PAUL BARTH

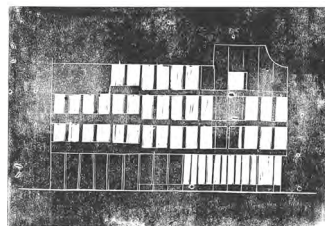
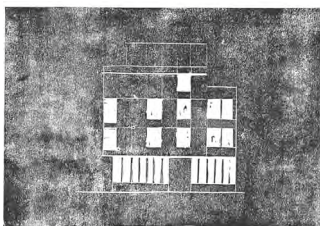
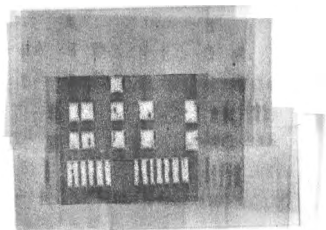
Das Haus liegt in einer Vertiefung, welches ein Innen im Außen wie auch ein Außen im Innen schafft. Das Haus spielt mit dieser Ambivalenz und führt sie fort. Auch definiert es die Ecke, thematisiert und artikuliert sie. Das Haus ist Verschränkung, Gelenk und Bild.

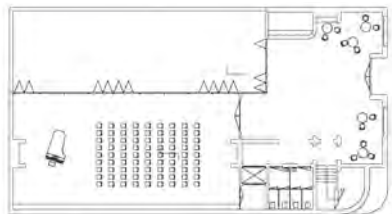
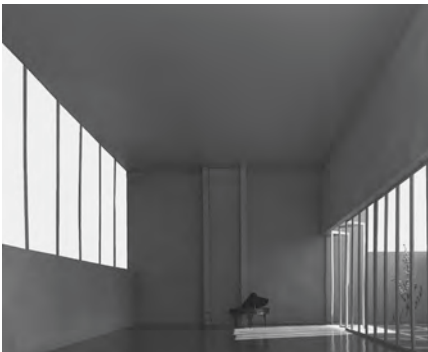
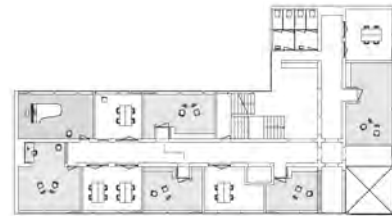
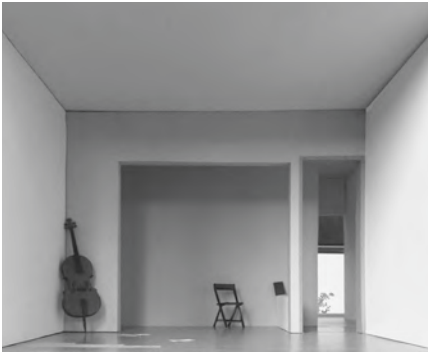
Zwei Gesichter sind ihm eingeschrieben. Das eine ist ein weiteres unter vielen, bestehend aus Sockel, Körper und Krone. Das andere Gesicht folgt dem stillen Treiben des Flusses und markiert die Ecke.

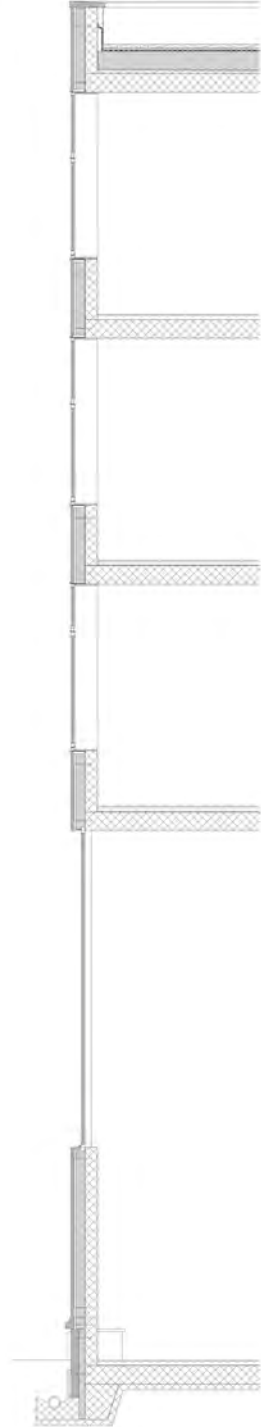
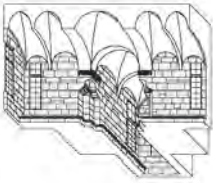
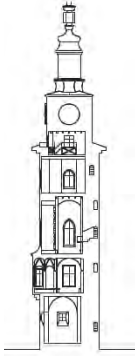
Noch vor dem Eintreten wird ein Blick auf den Innenhof gewährt. Ersichtlich ist eine Abfolge von Räumen, jeweils ambivalent in ihrer Zugehörigkeit des Innen- und Außenraums. Der große Saal öffnet sich großzügig zum Innenhof und gewährt Aus- wie Einblicke zum Straßenraum.

Eine kräftige Tragstruktur, einem großen Hohlprofil mit auskragenden Flügeln gleich, spannt sich über Eingang und Saal. Die Auflager sind aufgrund von Faltung, Relief und Dichte spürbar. Der starke Kern – gefaltet, verdichtet, geöffnet und verschlossen, die Verschränkung der Ecke artikulierend – prägt die Probe- und Unterrichtsräume.

Einzig der Kammermusiksaal bricht mit der bisherigen tragenden Logik. Die Wölbung liegt auf zwei – teils von auskragenden Unterzügen – getragenen Wänden und überspannt den Saal. Der eingefasste Raum stellt seinen Bezug zur Außenwelt her, er thront über Stadt und Fluss. Die Treppe artikuliert die Ecke und eröffnet dahingehend die Blicke. Die Fassade ist leicht, sie muss nicht tragen.









JUNJUN DAI

Die Weichsel umarmt die Stadt Krakau in ihrem sanften Rhythmus,
vom Stadtzentrum bis zum Wald.

Die neue Musikschule markiert eine städtische Kreuzung,
eröffnet den zweiten Akt.

Von der städtischen Dichte zu einer geborgenen Heterotopie,
von den Eingängen bis zum Innenhof,
inmitten der alltäglichen Hektik und Hybride.

Die Schule ist voller Klänge, Eindrücke und Erinnerungen.
laut und leise zugleich,
läutende Echos der Vergangenheit lassen sich hier sanft nieder.

Diagonal eröffnen sich die räumlichen Sequenzen
von den Eingängen bis zum Innenhof.

Sehen und nicht sehen,
gesehen werden und sich verstecken.

Wie der Theatervorhang,
der eine ästhetische Grenze zwischen
illusionistisch geformtem Kunstraum
und ungeformtem Freiraum
in sanfter Stofflichkeit zeichnet.

Hineingeführt in die Bewegung
verliert und begegnet man sich.

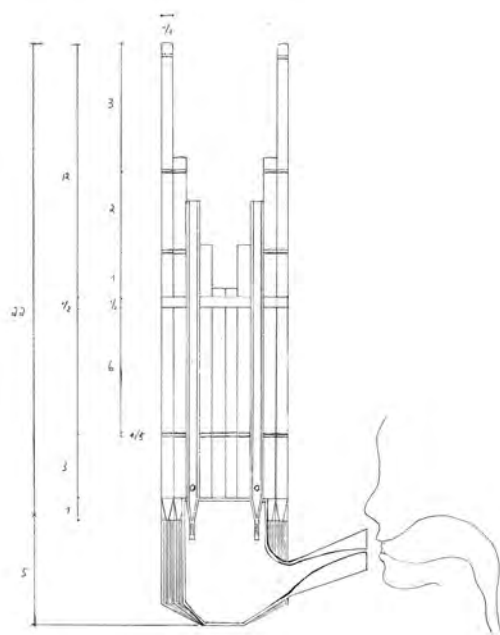
Das Stiegenhaus führt hinauf
in das Obergeschoss,
in den aufgelösten Raum,
von der Enge in die Weite,
von Dunkel zu Hell.

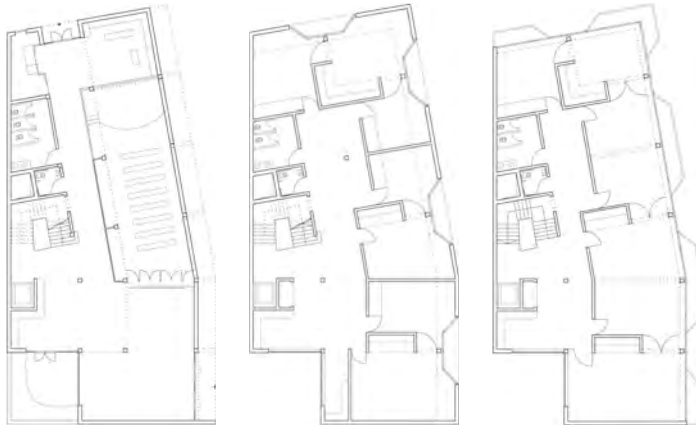
Mit dem ersten Lichtstrahl
sieht man die Weichsel wieder,
sanft hinweg,
in die Zukunft mündend.

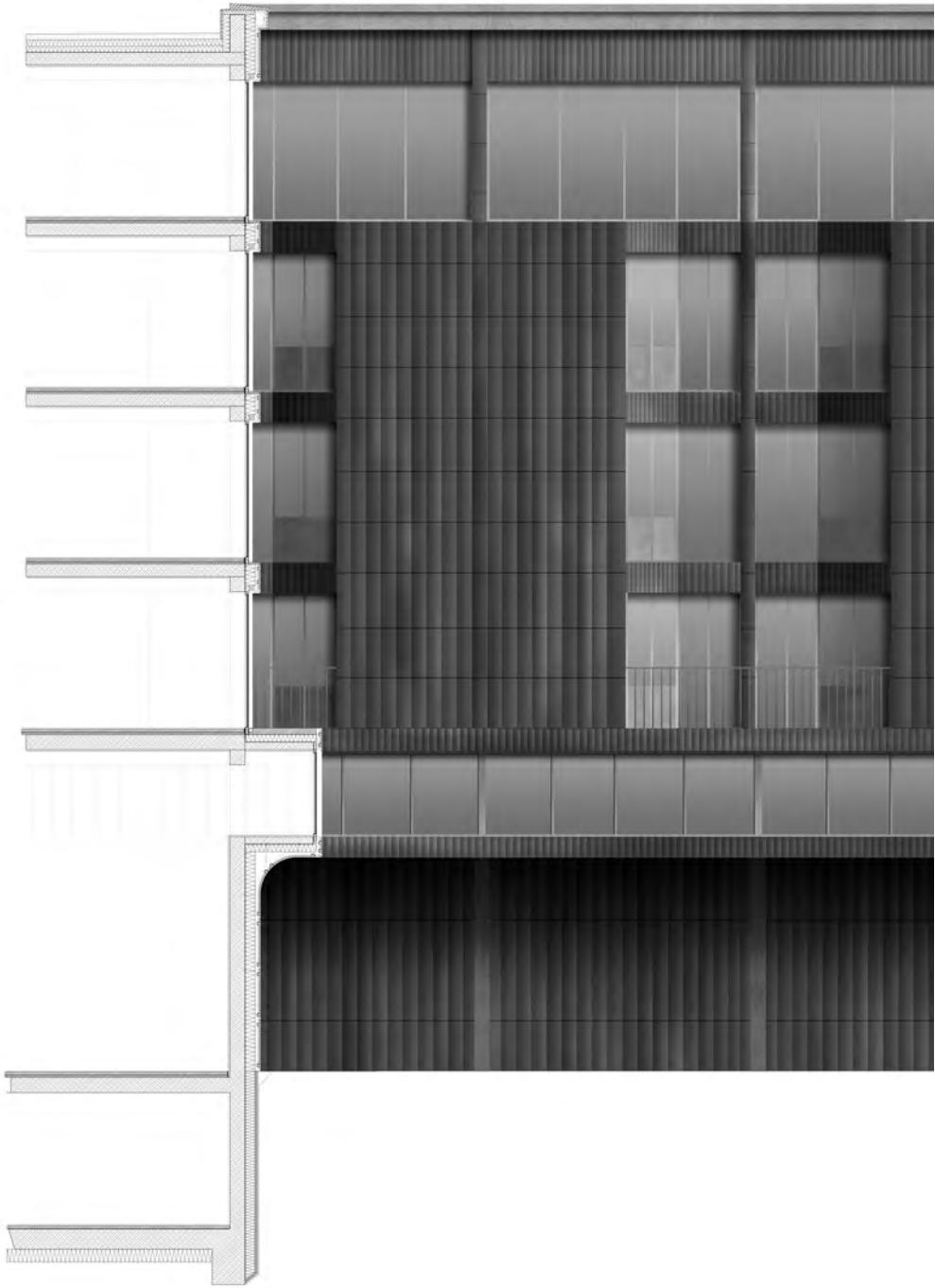
Man hält inne, blickt, ruht.

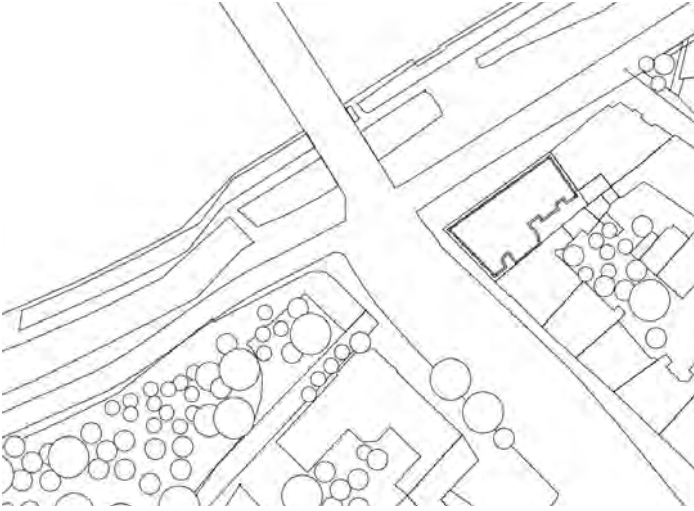
Die Stadt ruht.

Die Musikschule singt.





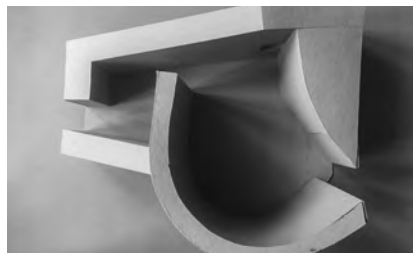
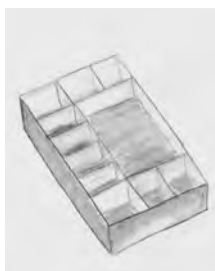


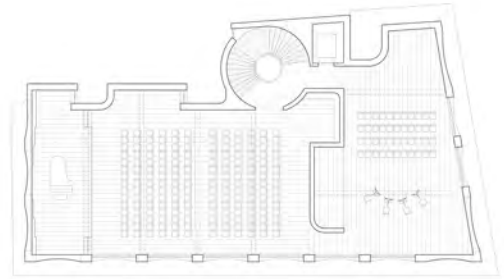
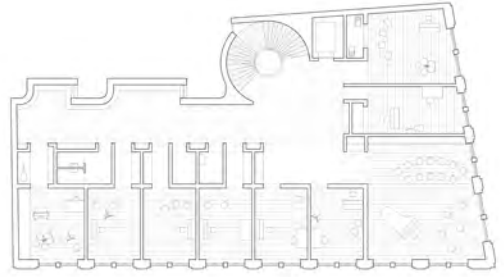


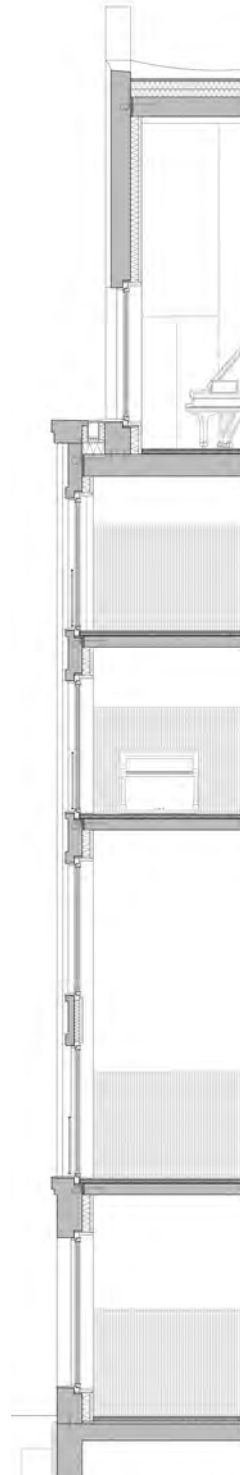
JASMIN PLAIKNER

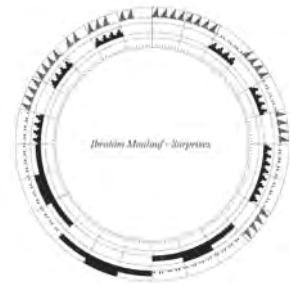
Unverkennbar strebt ein Baukörper empor und findet seinen Abschluss in der überhöhten Dachkrone, der *polnischen Attika*. Das strenge Rasterbild der Fassade spiegelt sich in der inneren Raumstruktur wider. Separate Raumzellen, die als Zimmer für den Einzelunterricht dienen, sind in je einem Rasterelement eingeschrieben. Dieses Bild wiederholt sich in allen regulären Geschossen. Nach hinten löst sich diese Strenge jedoch auf, sie wird zum undefinierten, informellen Raum. Es könnte sich hierbei um einen Wartebereich, um einen Raum zur Reflexion und Vorbereitung handeln, oder aber als Treffpunkt dienen.

Das duale Prinzip der Linearität und Expressivität findet sich in der Materialisierung wieder. Analog zur Musik bildet ein Metrum die Basis. Der Rhythmus der aufgelösten Räume wird um Raumzellen, die der Konzentration und dem Eigenstudium dienen, ergänzt, über denen im letzten Geschoss der Musiksaal thront.

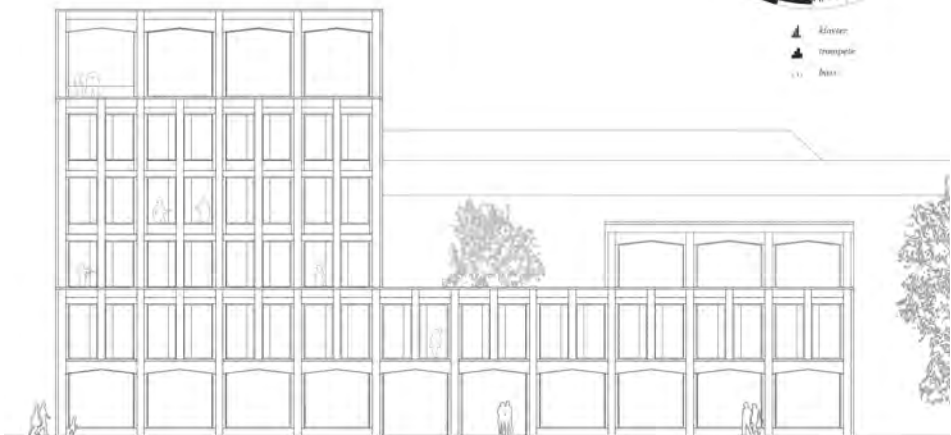








- ▲ Klavier
- ▲ Trompete
- () Bass

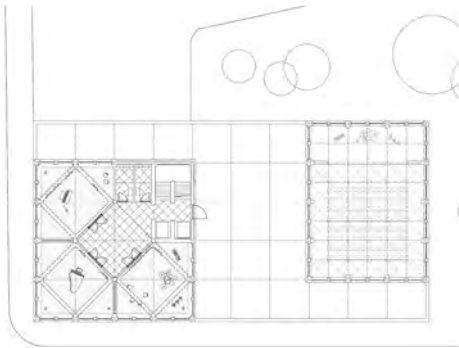


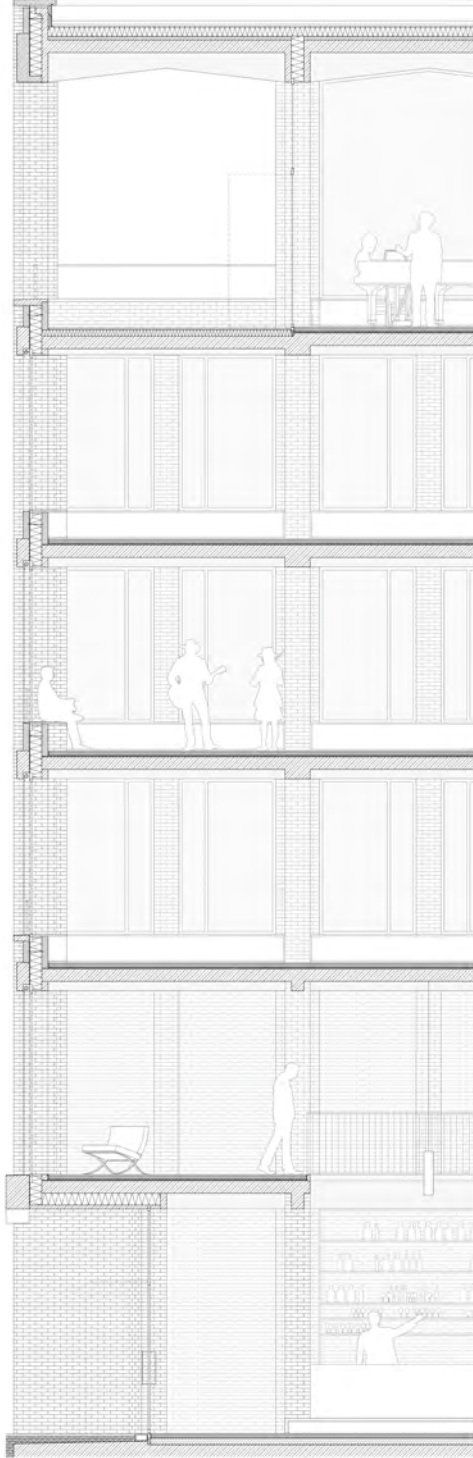
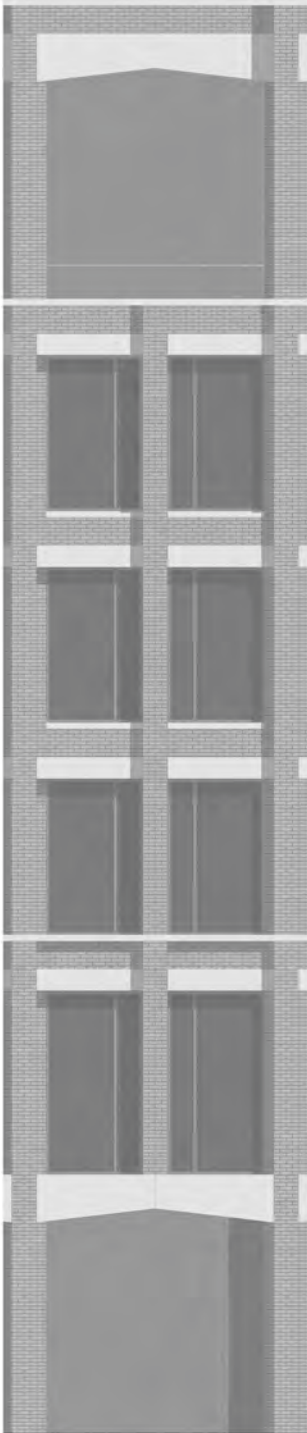
TOBIAS LIEB

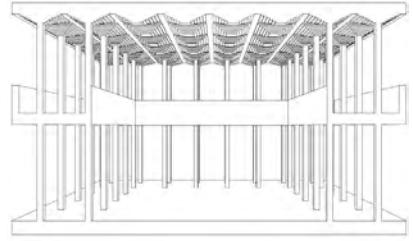
Ein Konservatorium für Jazzmusik in Krakau

Das Gebäude steht im Zeichen der Jazzmusik und dient als Ort des Zusammentreffens, Musizierens und Auftretens. Das Thema Jazz soll sich in Folge im Entwurf widerspiegeln, sowohl in Konstruktion, Materialität als auch Atmosphäre. Die Kubatur ergibt sich einerseits aus der Weiterführung der städtebaulichen Situation am Flussufer, andererseits setzt sie punktuelle Akzente. Die zweigeschossige Sockelzone dient als Verbindungselement, der überhöhte, turmartige Eckkubus Richtung Weichsel setzt sich respektvoll, aber selbsbewusst von der Bestandsfassade ab und stellt das repräsentative Haupt des Gebäudes dar. Abgewandt vom Fluss fügt sich das Gebäude in die Umgebung ein und wirkt zurückhaltend. Akzentuiert wird nur der zweigeschossige Vortragssaal. Die beiden überhöhten Baukörpervolumen erzeugen eigene Abschnitte, sind sozusagen Solisten, fügen sich jedoch in Verbindung mit der Sockelzone zu einem System zusammen. Die Erscheinung des Gebäudes tritt als stringentes System auf, das gleichzeitig vielfältige Raumvariationen und geplante „Ausbrüche“ zulässt. Das Konstruktionsraster wird immer wieder akzentuiert, durch vom System abweichende Elemente. Dies sei angelehnt an die Jazzmusik, in der ebenfalls der Ausbruch bzw. die Improvisation ein wichtiges Gestaltungsmittel darstellt, das durch den Grundrhythmus gefasst wird. Der Ausdruck der Schwere und Massivität des Ziegels sowie dessen Tiefenwirkung im Fassadenrelief ist einerseits eine Anlehnung an den historischen Bestand Krakaus, andererseits stellt es durch dessen atmosphärische Wirkung eine weitere Übersetzung der Musik, die im Gebäude spielt, dar.









MARTIN SCHÖNFELDER

Ich, das Musikhaus

Erwartung – Tonart

Ich bin ein Haus zum fokussierten Studieren und Proben von Musik. Ein Ort zur Förderung des Austausches zwischen den Schülern.

Gesicht – Melodie

Du siehst mich vom Ufer gegenüber. Ich bin kein historisches Gebäude. Dennoch füge ich mich in meiner Erscheinung in das Bild der Umgebung durch meine Gestaltung und Proportion ein. Meine Farbgebung erinnert an die Burg am Wawel im Abendlicht.

Eintreten – Takt

Du gehst durch das Haupttor, verlässt die öffentliche Straße, trittst über die Schwelle und gelangst in die große Aula. In der Galerie darüber sitzen Schüler und lesen Bücher aus der Bibliothek. Aus den Übungsräumen dringen leise, undeutliche Klänge.

Aufsteigen – Rhythmus

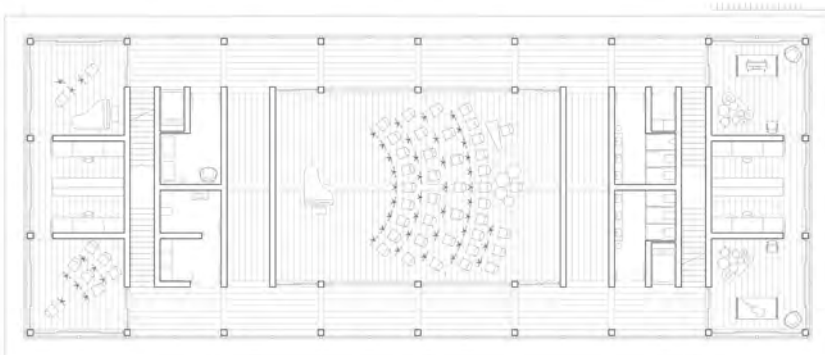
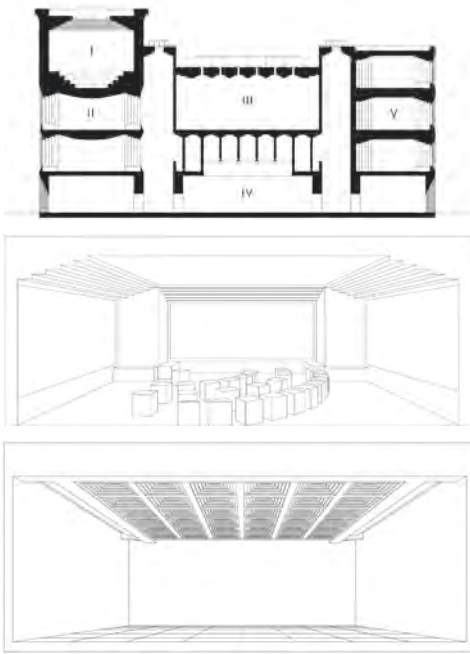
Vorbei an den – in der Aula wartenden – Schülern, über Stufen und Treppen, vorbei an der Galerie, entlang der gläsernen Fassade, welche dir eine Fernsicht über das Weichselufer bietet, nährst du dich dem Proberaum. Die Klänge werden lauter.

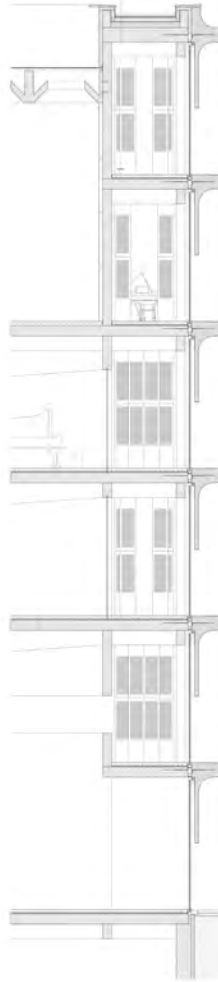
Verweilen – Harmonie

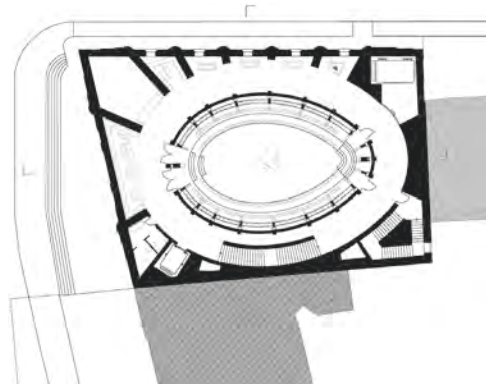
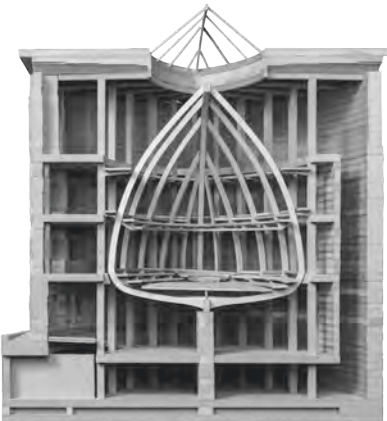
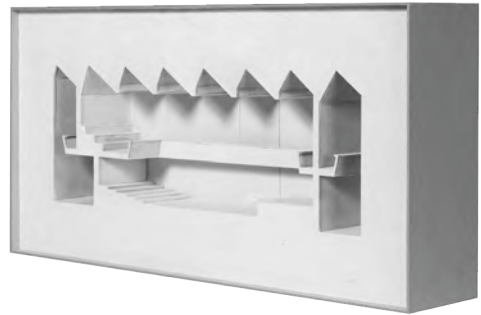
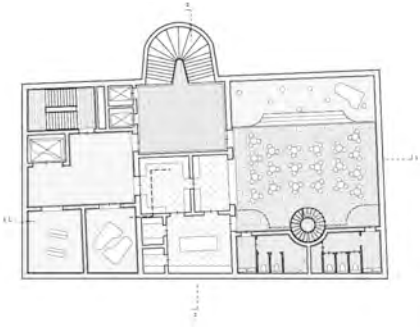
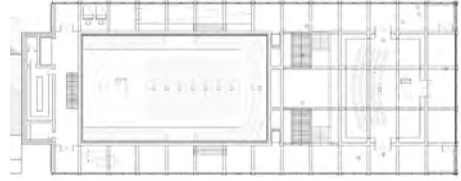
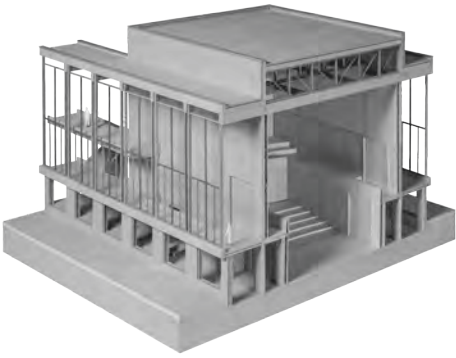
Du sitzt in einem der – mit Holz vertäfelten – Übungsräume. Mit den Noten des neu einzustudierenden Stücks zu deiner Seite, schweift der Blick durch das große Fenster nach draußen. Die Wärme des dunklen Holzes, das Licht der Abendsonne und der Klang des Raumes führt dich zur Kontemplation.

Erinnerung – Symphonie

Die Aufregung steigt jedes Mal vor einem Auftritt im großen Oberlichtsaal. Am Klavier sitzend überblickst du den Zuschauerraum, der von oben belichtet eine angenehme Atmosphäre schafft, dich beruhigt und Kraft gibt, um dein Können zu präsentieren.







oben Erwin Ronacher. **mitte** Otto Bäuerle. **unten** Clemens Braun.

HAUS DER MUSIK – MUSIKHALLE

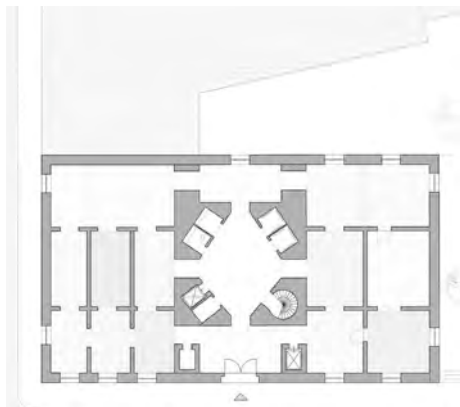
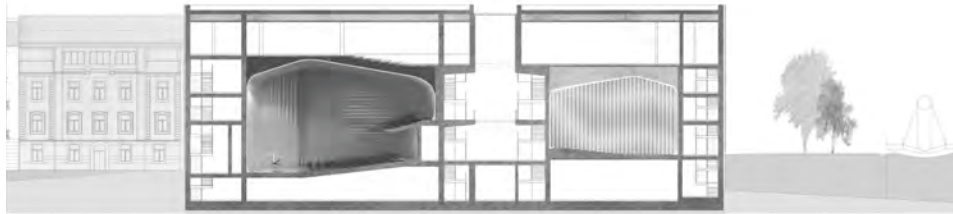
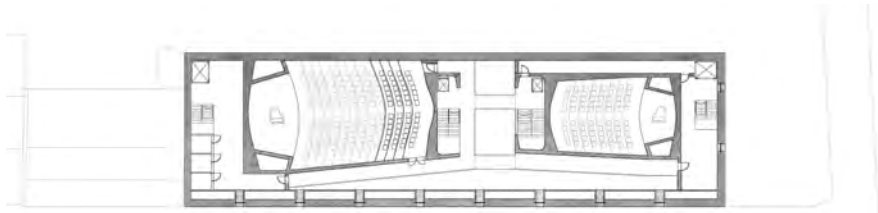
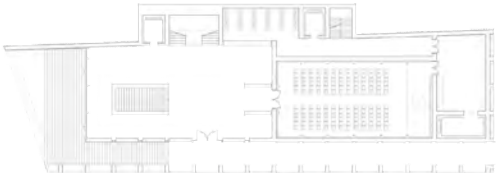
Ines Nizic, Mladen Jadric

„Die Standortwahl und Grundlösung eines Gebäudes ist die Melodielinie, in der das System von Schutz und Öffnungen definiert ist. Es ist ein Ganzes. Nach den ersten Noten - folgen die anderen; der Anfang enthält das Ende. Architekt zu sein ist wie Komponieren für eine Symphonie, die vor Tausenden von Jahren begann und sich durch die Zeit erstreckt. Die architektonische Arbeit besteht darin, sie anzureichern und Bewegungen hinzuzufügen. Jedes Gebäude und jeder Raum muss in Harmonie mit dem großen Gesamtdrama geschaffen werden.“¹

Das Schwesternpaar „Musik“ und „Architektur“, das sich seit der Antike der Mathematik bedient, teilt sich Proportion und Rhythmus, verständigt sich in Zahlen, Maßen und Intervallen und generiert im Rahmen dieses „in Verhältnis Setzens“ kosmische Harmonie. In seinen Abhandlungen über die Architekturtheorie „De architectura libri decem“ bezieht sich Vitruvius explizit auf die antike Musiktheorie, welche er als gemeinsame Verständnisgrundlage für beide Disziplinen erachtete.

Für das Erleben von Kultur und Musik im Speziellen bedarf es adäquater Räume. Musik als raumbildende Kunst schafft sowohl symbolische als auch figurative Räume, die der Stadt – unserem öffentlichen Raum – Charakter verleihen. Die Vielfalt der Interferenzen von „Musik“ und „Kultur“ zeigt sich schon in der Begriffsgeschichte beider Disziplinen. So schrieb der Musikkritiker Eduard Hanslick über den Inhalt und das musikalische Ergebnis von „tönend bewegten Formen“.² Der Begriff „Kultur“ leitet sich vom lateinischen „cultura“ ab, das sich mit „Bebauung, Bearbeitung, Bestellung, Pflege“ übersetzten lässt und auf das Kultivieren sowie die Pflege und Arbeit verweist.³

Mit Ende des 17. Jahrhunderts etablierte sich in London das öffentliche Konzertwesen in dafür eigens errichteten Konzerthäusern. Spätestens während der Aufklärung bildeten Musikhäuser, Konzert- und Musikhallen einen wesentlichen Bestandteil kulturellen Lebens und zählen seit Beginn des 18. Jahrhunderts zu den wichtigsten weltlichen Tempeln profaner Künste. Losgelöst vom Einfluss rein sakraler Räume bildete sich in der Zeit des Klassizismus eine eigenständige Typologie, die ursprünglich vom „aufklärerischen Geist“ und von damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen ausgegangen war. Mittlerweile



oben Patrik Barany. **mitte** Judith Hofer. **unten** Olivia Wisniowska.

treffen wir bei der Begegnung mit dieser, der Musik gewidmeten Architektur auf enorme Vielfalt und weitreichende Ausdrucksformen.

In jenen Räumlichkeiten findet sowohl profane als auch religiöse Kunst, Populär- sowie Hochkultur Anklang. Sie schaffen die Atmosphäre und Stimmung, sich auf das Erlebte und Gehörte intellektuell oder auch emotional einzulassen.

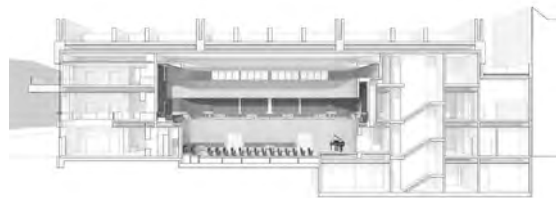
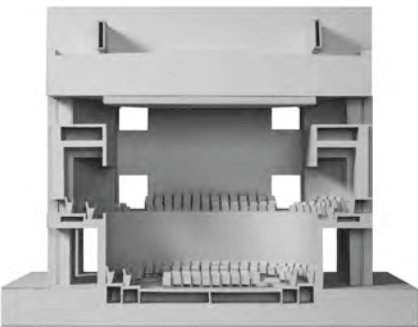
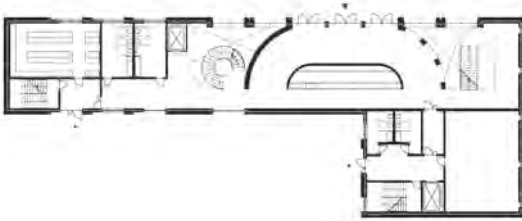
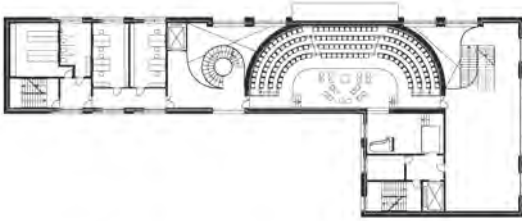
In den europäischen Städten dienen diese Häuser seit dem 19. Jahrhundert als Orte gesellschaftlicher Begegnung, als Bühne sozialer und politischer Stimmungsbilder und Plattformen der Kommunikation. Wenngleich sich die Modelle der bürgerlichen, städtischen Gesellschaft durch neue Kommunikationsmöglichkeiten im stetigen Wandel befinden, haben Musikhäuser als „Primi inter Pares“ unter den Kulturbauten kaum an Vitalität eingebüßt.

Im Sinne des Vorhabens einer „Stadtreparatur“ gilt es daher, die bestehenden Kulturorte der Musikstadt Krakau zu bewahren und darüber hinaus Raum für Neues zu schaffen, um das inzwischen stark gewachsene Interesse für die musikalische Szene vor Ort weiter zu stärken.

Dabei sind die Ansprüche an zeitgenössische Bauwerke dieser Art hoch: Musikalische Veranstaltungssäle müssen den Spagat zwischen komplexer Technik und der Bequemlichkeit eines Haussalons bewältigen sowie ihrer Rolle und Bedeutung, die ihnen in der Stadt beigemessen wird, gerecht werden. Die Salonmusik als eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts ist eine spezifische Art des Musizierens in kleineren, bürgerlichen Kreisen, durch welche sich das erstarkte Bürgertum die Musik in ihre eigenen Haushalte holte. Der Notendruck und technische Innovationen – insbesondere die Weiterentwicklung und Massenproduktion der Spielinstrumente selbst – beschleunigten diese Entwicklung. Diese wurden speziell für kleinere Hausmusikerensembles und leichtere Stücke produziert. Ein neuer Beruf – der des Musiklehrers – setzte sich durch. Der musikalische Unterricht und die dafür zur Verfügung stehenden Schulen beschleunigten die Entwicklung einer facettenreichen öffentlichen Musikkultur. Ab diesem Zeitpunkt versteht sich diese Kultur als Mittel einer inklusiven Gesellschaft, die sowohl auf Bildung und den Genuss der Musik setzt, als auch neue Gelegenheiten zur Repräsentation und Selbstreflexion sucht.

Stadt und Gebäude

Die Verortung der „Haus der Musik – Musikhalle“ im südlichen Teil des Kazimierz am Ufer des Flusses verlangt nach einer Stadterneuerungsstrategie, die die vorhandene Schichtlücke mit programmatischen und räumlichen Verdichtungen neu konfiguriert. Im Narrativ der Stadt fungiert diese heterogene Umgebung, die durch zwei Brücken verbunden ist, als Überlagerung von Leerräumen



oben Vinzenz Kramer. **mitte** Matthias Neuber. **unten** Clemens Neuber.

und Fragmenten des Stadtgefüges, die auf Geschichten von Regeln und Regelbrüchen hinzeigen.

Die übergeordnete Fragestellung der Semesteraufgabe gilt dem Umgang mit dem „historischen Kontext“ der Stadt – sowohl gestalterisch als auch kulturell. Wie soll sich eine Stadt auf Grundlage ihres ursprünglichen städtebaulichen Gefüges und der räumlichen Struktur in den urbanen Brachen, die auch Narben, Brüche und Verwerfungen aufweist, weiterentwickeln?

Die zentrale Thematik bildete die Auseinandersetzung mit der Dauerhaftigkeit einer Stadtstruktur, die Transformationsprozesse entstehen lässt und gleichzeitig Veränderungen standhalten kann. Welche sind die fragilen und stabilen Bestandteile, was bleibt erhalten, was wird transformiert? Als Grundlage diente uns einerseits die von Aldo Rossi in „Die Architektur der Stadt“ beschriebene Permanenz⁴, die sich nicht nur in einzelnen öffentlichen Gebäuden erkennen lässt, sondern auch die städtebaulichen Figuren erfasst, die das urbane Gefüge prägen. Wie entwirft man eine Gestalt, die zu einem mit immateriellen Qualitäten auferlegten Bedeutungsträger der Urbanität wird?

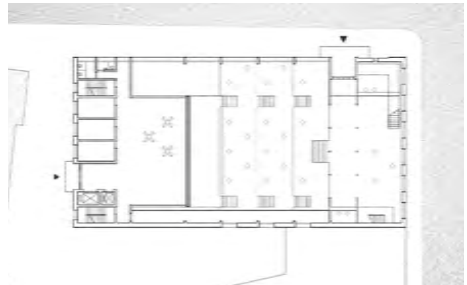
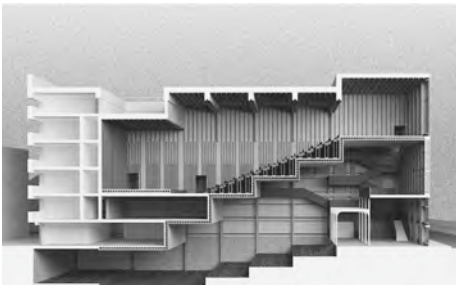
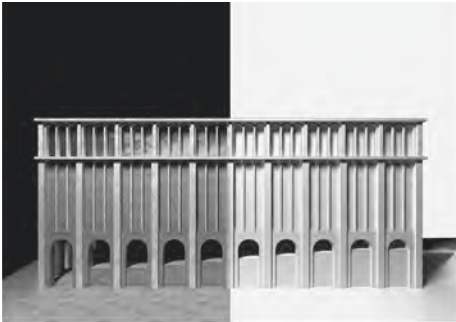
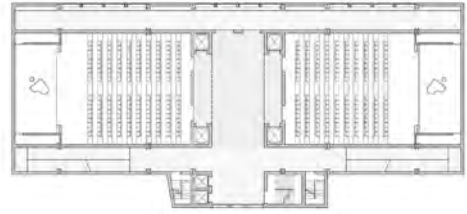
Andererseits beschäftigten wir uns mit dem strukturalistischen Ansatz „der polyvalenten Form“ von Herman Herzberger, die den Raum für individuelle Deutungen und Aneignungen auf verschiedenen Maßstabsebenen – von den Räumen einer Wohnung bis zu den Gebäuden einer Stadt⁵ – darbietet. Letztendlich werden die Musikhäuser immer zu den begrenzten Zeiten bespielt. Um die andauernde Belebung des Stadtteiles am Ufer des Weichsel-Flusses zu gewährleisten, sind weitere ergänzende Funktionen notwendig, die sich in offenen Strukturen einnisten lassen.

Da Klangräume zu den wichtigen öffentlichen Räumen der Städte gehören und deren Kulturverständnis maßgebend prägen, schien uns der von Martin Steinmann verfasste Begriff der „starken Form“, die ihren Sinn in Beziehung zu grundlegenden Gesetzen der Wahrnehmung findet⁶, von großer Bedeutung zu sein.

Im Sinne der Stadtreparatur suchte die Gruppe nach struktureller und formeller Robustheit des Ausdrucks des Gebäudes. Die deutlich wahrnehmbare Präsenz des städtischen Hauses als Implantat im Stadtgefüge entpuppte sich als identitätsstiftende Vorgehensweise bei der Volumenausbildung der Musikhalle.

Referenz und Adaptation

Das Konzerthaus als Gattung zählt zur Familie der geläufigen stadträumlichen Typologien und Gebäudetypen. Um über unterschiedliche Saaltypen, deren Sitzlayout, Galerianordnung, Schnitzausbildung, Räumlichkeit, Materialisierung, Akustik und Atmosphäre sprechen zu können, ist es unumgänglich, eine gemeinsame Wissensbasis zu schaffen. Eine der Einstiegsübungen bestand



oben Liqing Zhang. **mitte** Xuejing Zhu. **unten** Zelong Sun.

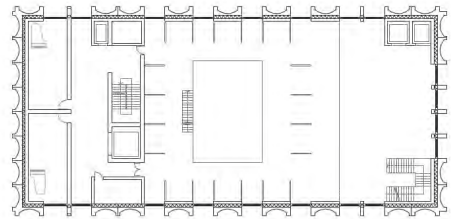
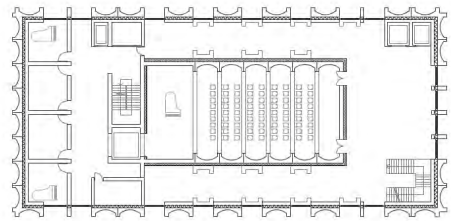
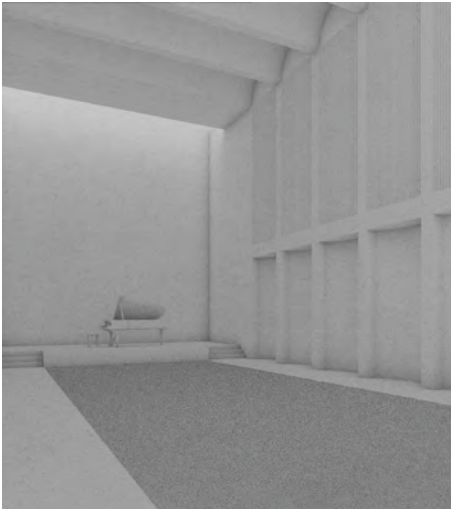
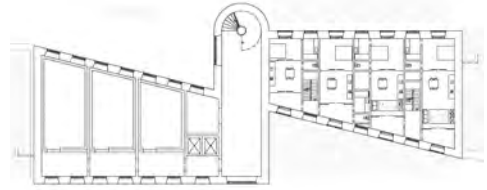
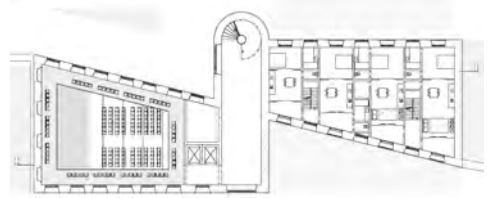
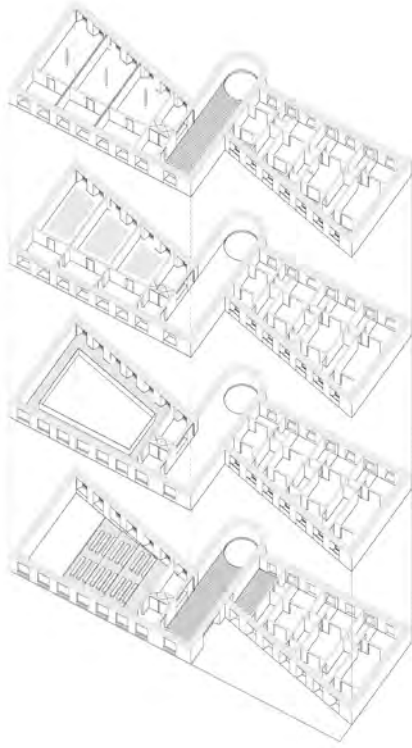
darin, die ausgewählten Konzertsäle und deren Eigenschaften mittels Zeichnungen und Innenraummodellen zu analysieren. Die Wahrnehmung der Zusammenhänge, die Betonung des Wesentlichen, das Erfassen von Qualitäten war dabei jeweils individuell geprägt. Das Forschen, Eruiieren, Fragen, Sammeln und Suchen der Fundamente stellten die ersten Schritte dar, um die Entwurfsgrammatik der analysierten Bauten zu verstehen.

Dabei ist wichtig zu betonen, dass der klassische Duktus der Lehre zur Vermittlung der wissenschaftlich-systematischen Grundlagen einerseits und das Einüben von Entwurfskompetenzen in der praktischen Projektarbeit andererseits, nicht verfolgt wurde. Viel mehr hat die Auffassung von O. M. Ungers, den Entwurfsprozess als ein Wissen erzeugendes Forschungsmedium zu begreifen, das Arbeitsprozess im Semester wesentlich geprägt. Ungers spricht dabei von einem „Prozess des Denkens in qualitativen Werten in der Richtung, dass Analyse und Synthese alternieren, so natürlich wie das Einatmen und Ausatmen, wie Goethe es ausgedrückt hat.“⁷

Im Laufe der Arbeit am Entwurf kristallisierten sich zwei architektonische Raumtypen als Vorbilder heraus: Der rechteckige Raum mit einem Podium an der kürzeren Seite und einer umlaufenden Zuschauergalerie, an dem sich schon viele Konzertsäle des 19. Jahrhunderts orientierten, zeigte sich für unsere Übung bestmöglich im „Gewandhaus Leipzig“ aus dem Jahr 1781.⁸ Dieser Typus, auch liebevoll die „Schuhschachtel“ genannt, unterscheidet sich wesentlich von der zweiten Referenz, der „Berliner Philharmonie“ aus den 1960er Jahren, welche ihrem, in der Übung gebräuchlichen Namen als „Weinberg“, insofern gerecht wird, als sie sich durch ein terrassenförmiges Auditorium und ein zentral gesetztes Podium auszeichnet. Darüber hinaus galt es, die Mischformen der beiden Typologien auszuloten, wie auch nach neuen Typen zu forschen. Dabei war das Zusammenspiel von optimaler Akustik und Sichtbarkeit für das gelungene Musikerlebnis für Publikum und Musiker ausschlaggebend. Bei der Erstellung des Materialkonzepts und dem Entwurf zur Beschaffung des Innenraums hatte jede Entscheidung maßgeblichen Einfluss auf die Klangfülle und den Nachhall im Raum. Antworten auf wesentliche Fragen, wie beispielsweise das Absorptionsverhalten von Schall im leeren und besetzten Raum, erhielten die Studierenden projektbezogen von renommierten Akustikspezialisten, die uns begleitend unterstützten.

Interpretation und Original

Das architektonische Entwerfen ist ein kreativer Prozess, der ein Ergebnis hervorbringt, das in seiner Form und Körperhaftigkeit so noch nicht bestand. Resultat eines solchen Entwurfes ist dabei ein Original, dessen Heranreifen eine schöpferische Komponente erfordert.



oben Carla Greber. **unten** Carolina Crijns.

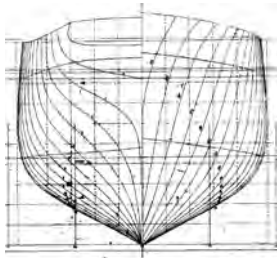
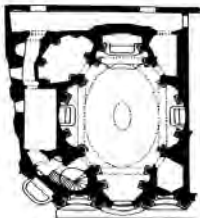
Es war uns ein Anliegen, die Studierenden zu gedanklicher Offenheit im Umgang mit den Grundlagen zu ermutigen. Parallel zu der Recherche des typologischen Repertoires der Klangräume fand eine kontinuierliche Hinterfragung, Umwertung, sogar Abwendung vom Typus als eine strategische Entwurfsvorgabe statt. Um die Entwurfsfindung voranzubringen, bedienten sich die Studierenden intuitiver wie auch reglementierter Methoden, die verschiedene Entwurfsgrammatiken beinhalten, welche auch aus Theorien und Begriffen anderer Disziplinen abgeleitet werden können. Inspiriert durch die assoziativen Transformationen der „Skizzen mit musikalischen Titeln“ des Architekten Erich Mendelsohn⁹, angefertigt um 1923, aufgrund der Komposition des ersten Satzes (*Allegro ma molto moderato*) des Streichquartetts Nr.13 in d-Moll KV 173 von W. A. Mozart¹⁰, haben sich auch die Studenten die Wechselbeziehung von Architektur und Musik zunutze gemacht.

Die Wahl des Saaltypus, seine räumliche Erscheinung und die Formfindung als fixe Entwurfs-Parameter waren nicht nur für das äußere Volumen bestimmend, sondern wirkten sich erkennbar auf die strukturellen Eigenschaften des Raumgefüges aus. Das räumlich-strukturelle Konstrukt wurde durch die Erschließungsfigur verknüpft. All dem übergeordnet steht die szenische, performative Kapazität des Gebäudes, die es jedem Nutzer ermöglicht, die architektonische Wirklichkeit durch eigene leibliche Beteiligung nachzuvollziehen.

Studierende

Patrik Barany, Otto Bäuerle, Clemens Braun, Carolina Crijns, Oliver Dunkel, Carla Greber, Judith Hofer, Guntram Jöll, Vinzenz Kramer, Clemens Neuber, Matthias Neuber, Yinghe Qiao, Erwin Ronacher, Haoyu Wand, Olivia Wisniewska, Sun Zelong, Liqing Zhang, Xuejing Zhu

- 1 Juha Leiviskä: Un musicien de la lumiere, in: *L'architecture d'aujourd'hui*. 301/1995.
- 2 Friedrich Kluge, Alfred Götze: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 20. Aufl., hrsg. von Walther Mitzka, De Gruyter, Berlin/New York 1967; Neudruck (21. unveränderte Auflage) ebenda 1975, ISBN-3-11-005709-3, S. 411.
- 3 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig 1854, S. 32.
- 4 Aldo Rossi: *Die Architektur der Stadt*. Düsseldorf 1973, S. 35.
- 5 Arnulf Lüchinger: *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*. Stuttgart 1980, S. 54.
- 6 Martin Steinmann: *Forme forte*. Schriften 1972–2002. Basel 2003, S. 15.
- 7 Oswald Mathias Ungers: *Morphologie, City Metaphors*. Köln 1982.
- 8 Stefan Weinzierl, H. Rosenheinrich, J. Blickensdorff, M. Horn & A. Lindau. 2010. *Die Akustik der Konzertsäle im Leipziger Gewandhaus: Rekonstruktion und Auralisation*, in M. Möser (Hrsg.), *Fortschritte der Akustik: 36. Deutsche Jahrestagung für Akustik* (S. 1045–1046). Berlin: Deutsche Gesellschaft für Akustik.
- 9 Erich Mendelsohn: *Kontrapunktische Führung in der Architektur*, in: *Baukunst* 1/1925, S. 179.
- 10 *Streichquartett Nr. 13, d-moll, KV 173* (1773). Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791. *Allegro, ma molto moderato. Andantino grazioso. Menuetto Fuga: Allegro*.



links Quattro Fontane,
Francesco Borromini.
rechts Spantenriss für
den Schiffsbau.

CLEMENS BRAUN

Klangwelten

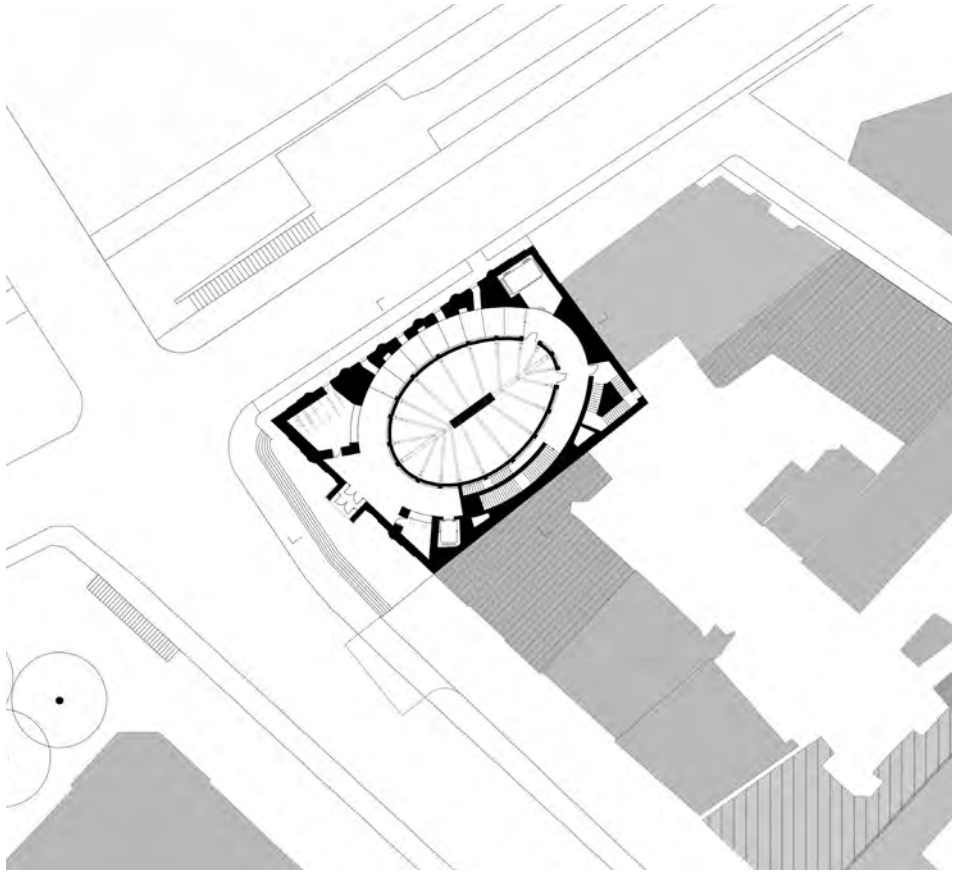
Bei der ersten Besichtigung meines Bauplatzes und seiner Vertiefung, kam mir das Bild eines Instrumentenkoffers in den Sinn. Geschützt durch seine massiven Mauern fühlt man sich auf seinem Grund sehr geborgen und sehnt sich nach einem Instrument oder einem Klangkörper, der sich ebenso natürlich einfügt. In einer Welt, in der das Auswechselbare stetig zunimmt, soll der Ort – wie auch ein Instrument – mit seiner Entwicklung neue Klangwelten eröffnen und seine unverkennbaren Eigenheiten betonen dürfen.

Versunken in die Welt des Instrumentenbaus stieß ich auf die zwar nicht maßstäblich verwandte, aber sonst nicht unähnliche Materie des Schiffbaus. Umgeben von hohen Wänden, ähnlich einer Geige in ihrem Koffer, ruht das aufgebockte Schiff stabil in seiner Werft. So verfolgt auch mein Klangkörper den Anspruch, in sich zu ruhen, nicht zu halten, sondern gehalten zu werden.

Die Balance gelingt durch einen Sockel und seitliche Konsolen, die aus den durchlaufenden Stützen ragen. Insgesamt wird der Körper so zart eingefasst wie ein Instrument in seinem Koffer, das von allen Seiten mit Klang umspült werden kann. Durch die dreidimensionale Beispielbarkeit verfließen die Begriffe „Musiksaal, Haus der Musik und Musiktheater“. Die Komposition findet hier nicht nur im rein Klanglichen, sondern auch im Räumlichen statt. Der Raum wird durch seine Oberfläche gestimmt. Die Haut des Körpers besteht aus Rahmen, die je nach Wunsch des Komponisten gefüllt oder leer gelassen werden können.

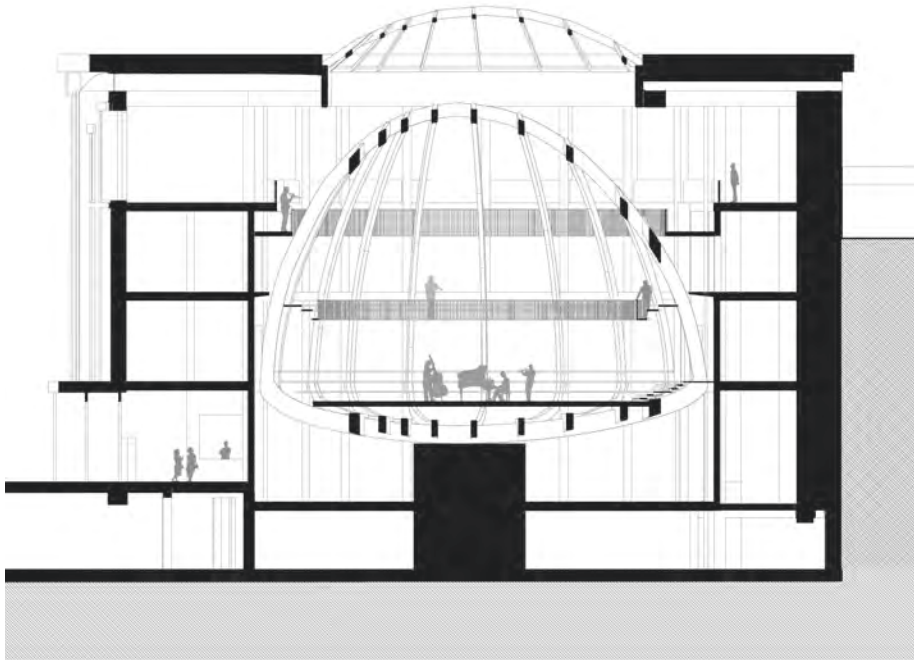
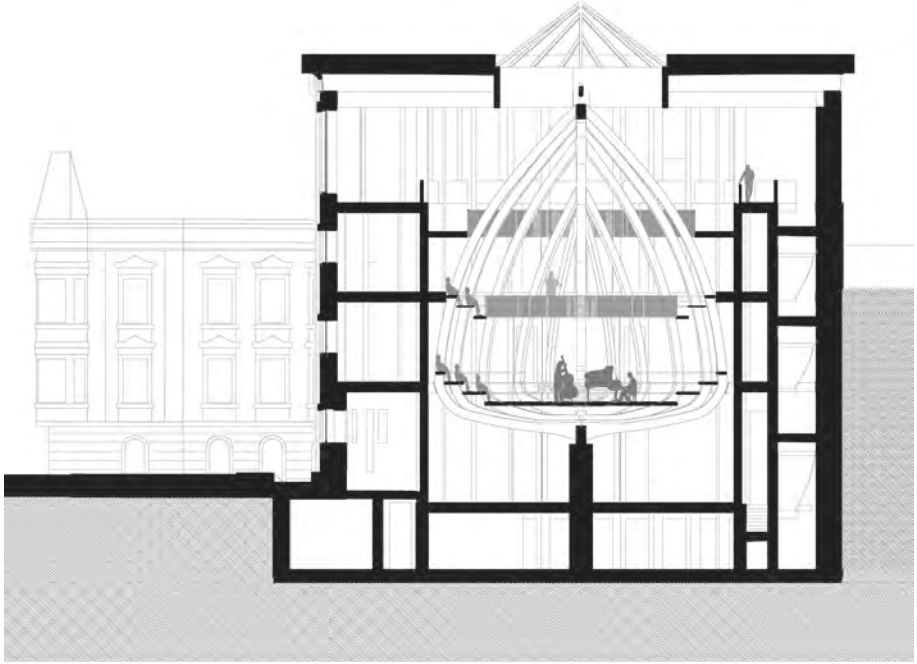


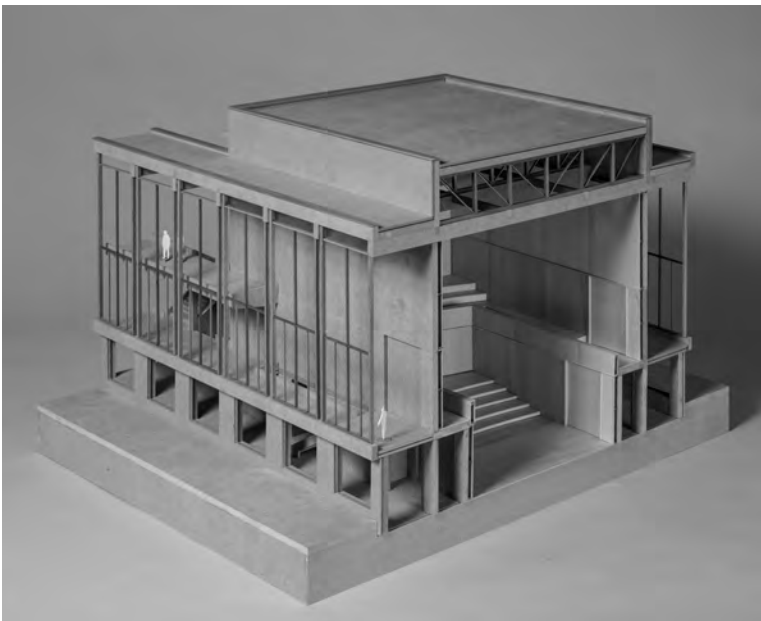
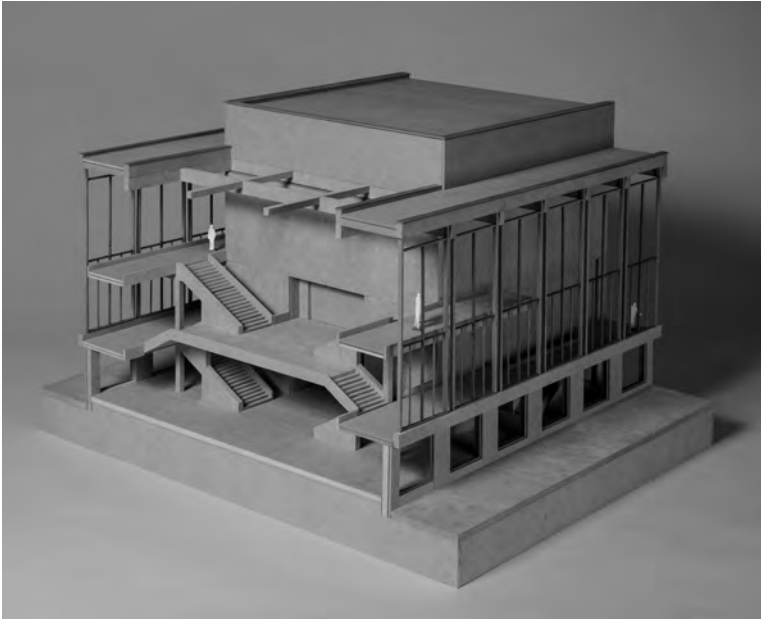
links Instrument und
schützende Hülle.
rechts Geborgenheit
in der Vertiefung.



Die Haut des Körpers besteht aus Rahmen, die je nach Wunsch des Komponisten gefüllt oder leer gelassen werden können.







ERWIN RONACHER

Ostinato

Musik und Architektur besitzen viele Gemeinsamkeiten, sei es der Rhythmus, die Harmonie (Proportion) oder die Tonfarbe (Materialität). Bei der Betrachtung der historischen Fassaden und beim gleichmäßigen Rhythmus der Ufervermauerung stechen diese Grundprinzipien ins Auge. Sie geben den Raster und die Proportion vor. Vom anderen Ufer lassen sich durch die transparente Hülle des Konzerthauses zwei geschlossene Körper erahnen. Es sind die Konzertsäle, deren Wichtigkeit von außen zu erkennen ist. Nur sie dürfen sich über die Bestandsgebäude hinweg erheben. Tagsüber fügt sich die Fassade mit ihrem strengen gleichmäßigen Rhythmus in die historische Bebauung ein. Abends, zur Veranstaltungszeit, wird das Innenleben nach außen hin sichtbar, während sich die Lichter aus dem Foyer auf die Wellen der Weichsel legen. Diese Szene bildet den ersten Anblick beim Überqueren des Flusses über die Fußgängerbrücke. Auf der anderen Seite angekommen spürt man die Kraft der Sockelzone, die aus glatten Betonelementen einen Gegenpol zur leichten Vorhangfassade bildet.

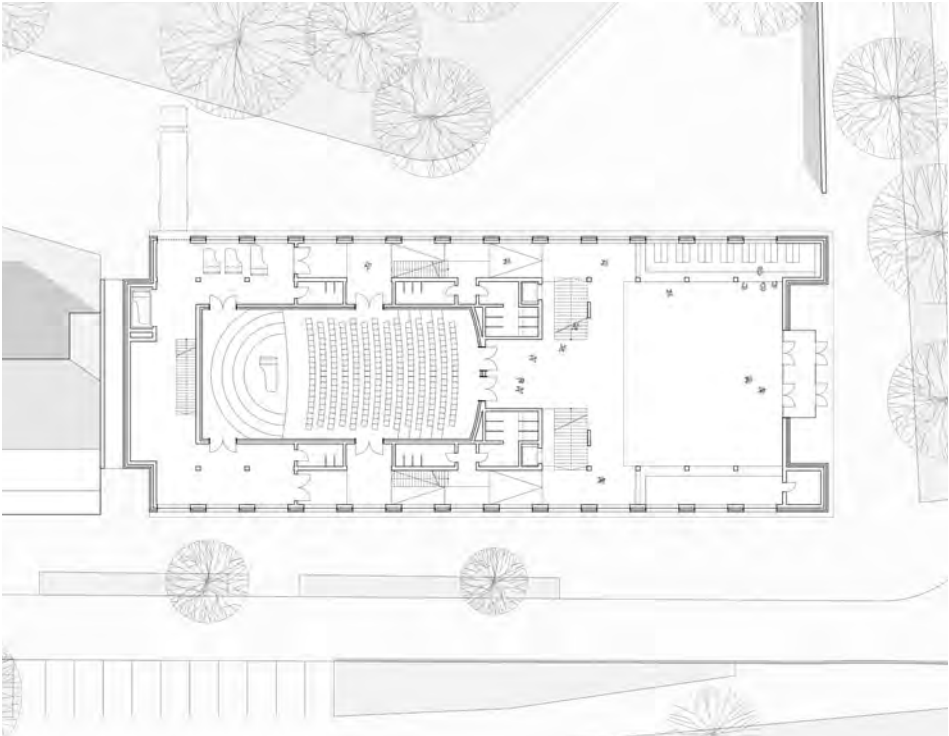
Nach oben blickend erkennt man den Kräfteverlauf im Bauwerk. Die Säle tragen das Dach und die davon abgehängte Fassade, die erst am Sockel wieder auflagert. Vom Eingang aus richtet sich der Blick auf das Portal und die zentrale Treppenanlage, die wie eine Skulptur unter dem Oberlicht im Foyer steht. Die Wegführung zum großen Saal und zum Kammermusiksaal über dem Foyer ist ab dem Betreten des Gebäudes selbstverständlich. Die Pausenbereiche wirken kühl, harte Materialien wie Terrazzo, Beton und Glas bestimmen deren Erscheinung und Akustik. Im Foyer und auf den Erschließungsflächen darüber können sich die Menschen vor und nach der Vorstellung verteilen. Es werden Gespräche geführt, welche diffus durch den Raum hallen. Nach dem Betreten des großen Saals zeigt sich ein konträres Bild, warmes Licht fällt auf weiche Oberflächen, Holz und Textilien dämpfen die Stimmen.



Bauhaus Dessau,
Walter Gropius.



Abends, zur Veranstaltungszeit, wird das Innenleben nach außen hin sichtbar, während sich die Lichter aus dem Foyer auf die Wellen der Weichsel legen.







MATTHIAS NEUBER

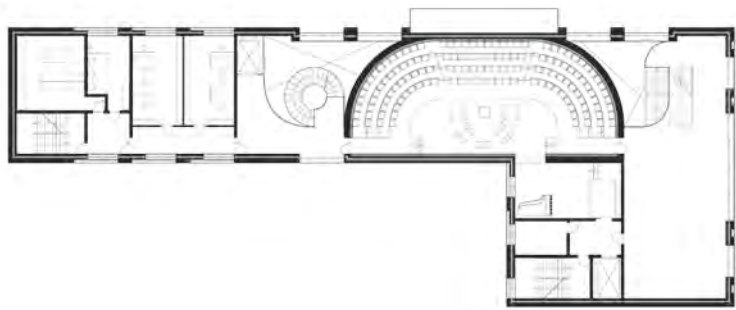
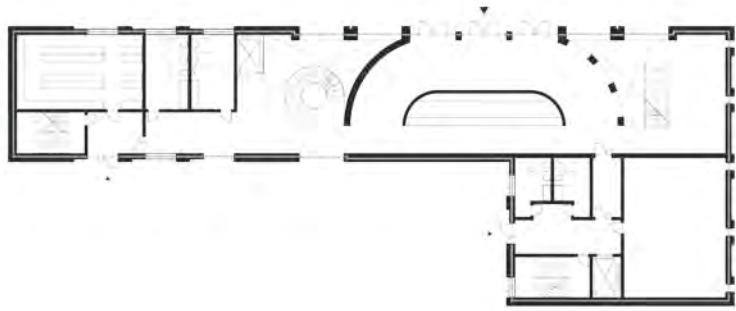
Synästhesie

Der Bauplatz befindet sich in der Nähe der Krakauer Innenstadt. Mit südseitigem Blick über die Weichsel ist der Ort selbst mit einer prominenten Stadtsituation konfrontiert. Das Projekt – Teil eines städtebaulichen Rhythmus entlang des Flusses – schließt den befindlichen Block und repariert damit das Stadtgefüge. Die daraus resultierende architektonische Form hat einerseits eine kurze, zum Fluss gewandte Hauptfassade, die als Fenster eine Beziehung zwischen innen und außen schafft, und andererseits eine lange Hauptfassade, die Besucher mit einem großzügigen Eingang willkommen heißt.

Einmal betreten, gelangt man in ein Foyer, welches die Besucher zur Garderobe und dann weiter Richtung Treppenaufgang führt. Im Erdgeschoss ist der Blick Richtung Fluss begrenzt, um den Ausblick über die Flusslandschaft im 1. Stock, an dem man zwangsläufig vorbeikommt, zu verstärken. Dieses Element der Integrität mit dem Standort steht in direkter Beziehung zur dahinter liegenden Konzerthalle.

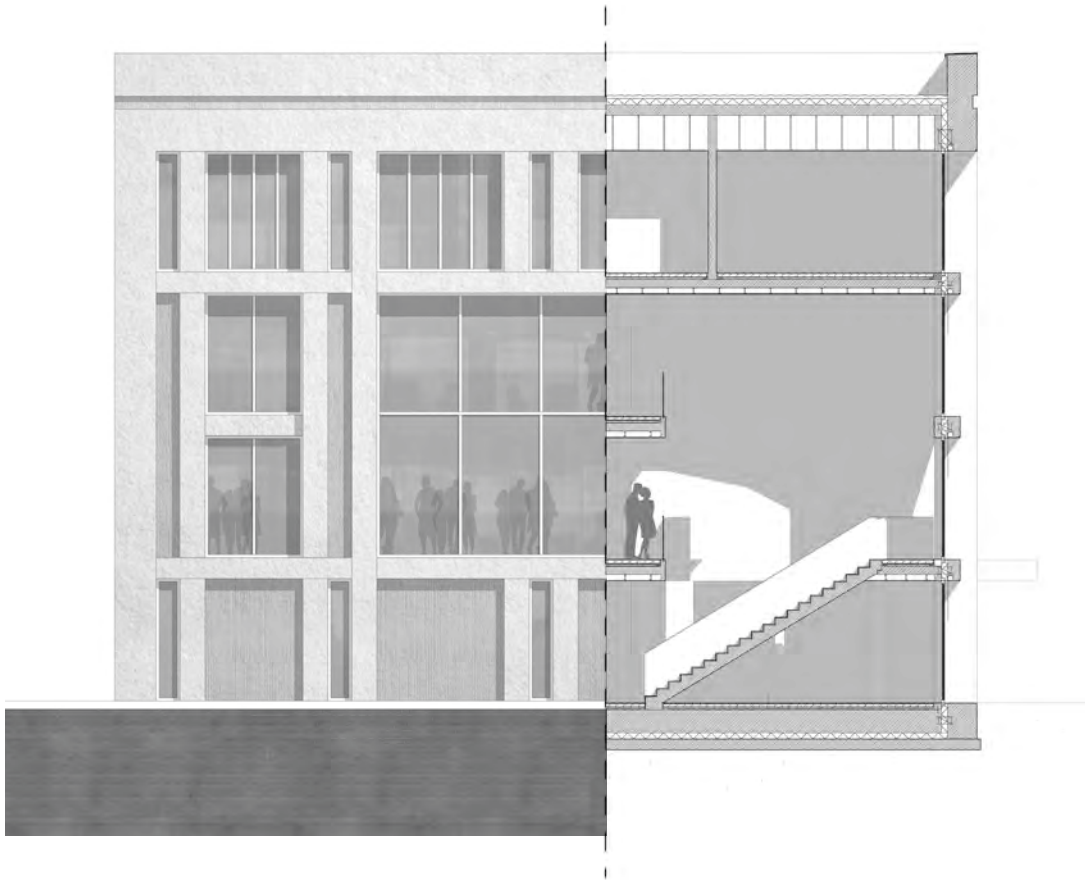
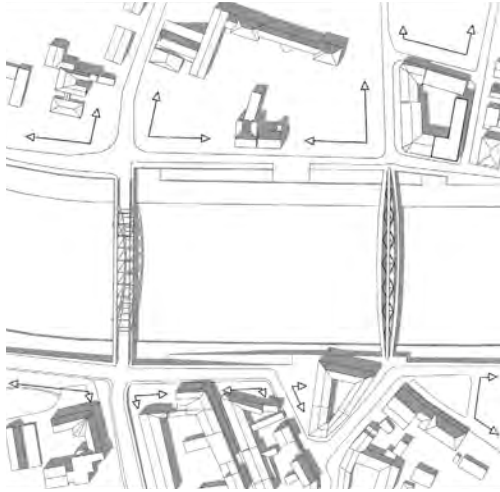
Der zentrale Raum ist breiter als tief, hat Parterre und Balkon und fasst insgesamt 222 Sitzplätze. Ein länglicher sakraler Raum wurde bewusst vermieden, vielmehr orientiert er sich an demokratischen, weltbildlichen Anordnungen wie dem griechischen Theater. Alle sekundären Räume wie Hinterbühne, Proberäume, Büro und Lagerflächen distanzieren sich vom Besucher, um der Inszenierung ein gewisses Gefühl von Leichtigkeit zu verleihen. Die Fassade ist in Sichtbeton gehalten und hebt sich somit als Kulturbau von den weitgehend aus Ziegeln ausgeführten Wohnhäusern der städtebaulichen Umgebung ab. Die strenge Struktur der Fassade regt die Annäherung an den Altbestand und den weiteren historischen Kontext an.

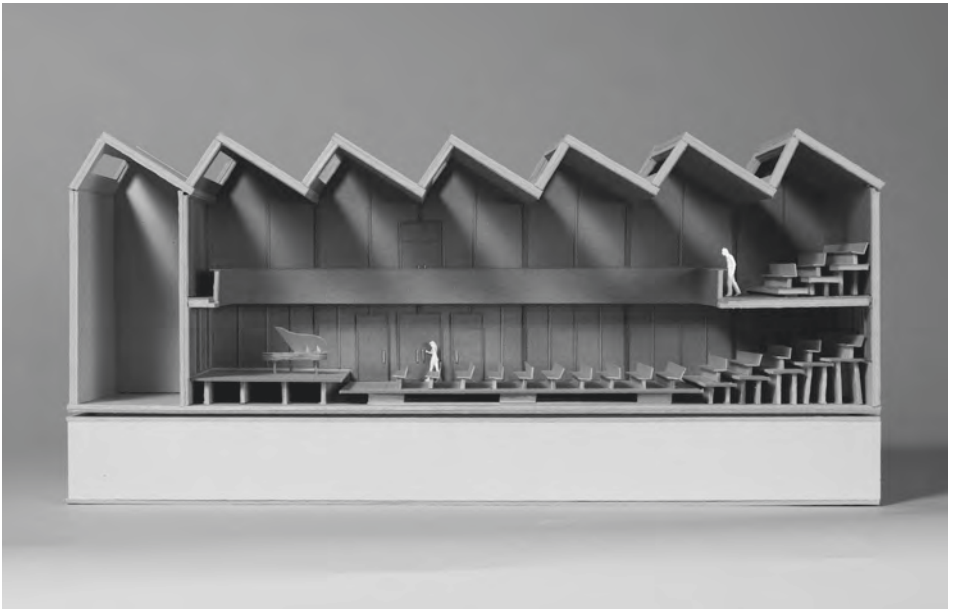
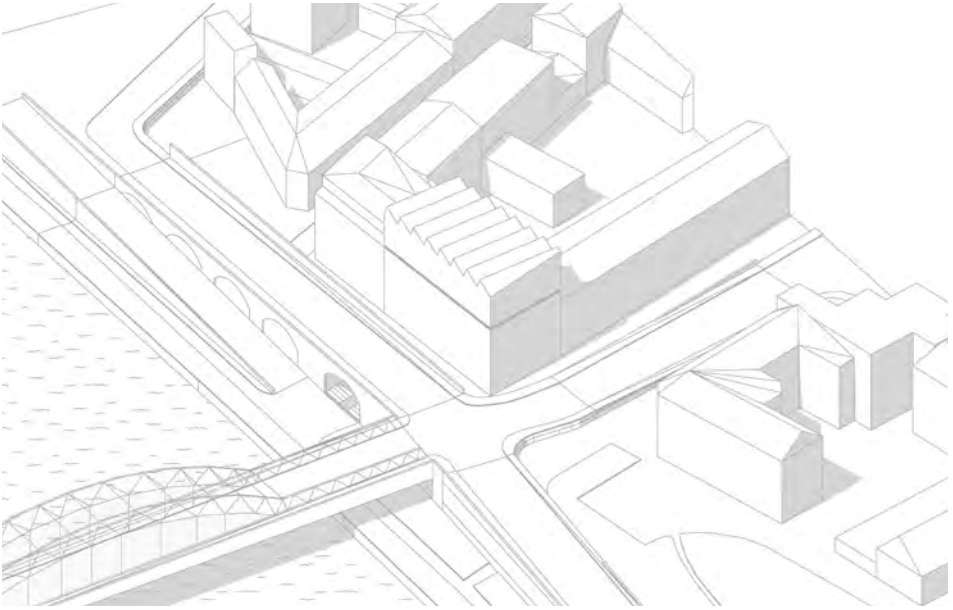




„Das ist das Fenster. Eben bin ich so sanft erwacht. Ich dachte, ich würde schweben.
Bis wohin reicht mein Leben, und wo beginnt die Nacht.“ (Rainer Maria Rilke)







OTTO BÄUERLE

Jazz House

Am Ende der Krakowska ragt ein Kopfbau in die Höhe. Ein massives Postament, auf dem abgesetzt eine Krone thront. Wie erhält man Zutritt? Der Weg führt die Treppen von der Brücke hinab zur Uferpromenade, die beidseitig dem Flusslauf der Weichsel folgt. Unten angelangt, finden sich große bogenförmige und viaduktähnliche Nischen in der Ufermauer.

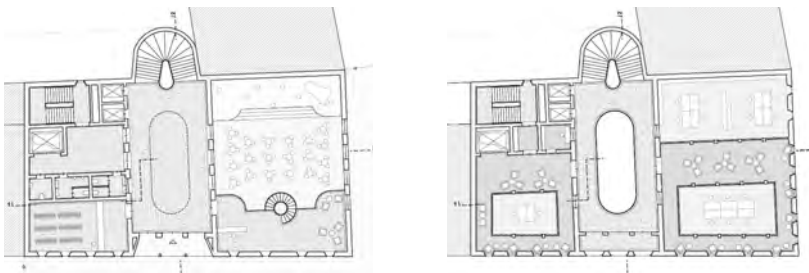
Einer dieser Bögen führt unter der Uferstraße hindurch. Über eine tribünenartige Sitztreppe, welche als Freibühne genutzt werden kann, überwindet man die verschiedenen Niveaus des Ufers und taucht hindurch in eine kleine Gasse. Dort eingebettet steht das Gebäude.

Die vorhandene Umfassung der Uferstraße bildet in Kombination mit dem backsteinernen Antlitz des Hauses eine abgeschlossene, schummrige Atmosphäre. Grober Uferstein steht dem geradlinigen Ziegel gegenüber. Durch die großen Portale betritt man ein längliches Foyer.

Die Fenster zur Linken geben den Blick auf einen, in den Erdboden eingelassenen, Musikraum frei. Durch diesen „Obergarten“ dringt spärlich Licht von der Straße sowie dem Atrium in einen angenehm dämmrigen Jazzclub. Eine geschwungene Treppe am Kopf des Atriums führt durch verschiedenste Ebenen des Hauses der Musik.

Eine öffentliche, zweigeschossige Musikbibliothek mit Emporen zieht im ersten und zweiten Obergeschoss an dem Besucher vorbei. Danach erklingen schon die ersten Laute aus den Proberäumlichkeiten der Musiker in der darauf folgenden Etage. Aus diesen verschiedenen Funktionen des Hauses steigt man letzten Endes in die Krone über den Dächern Krakaus auf.

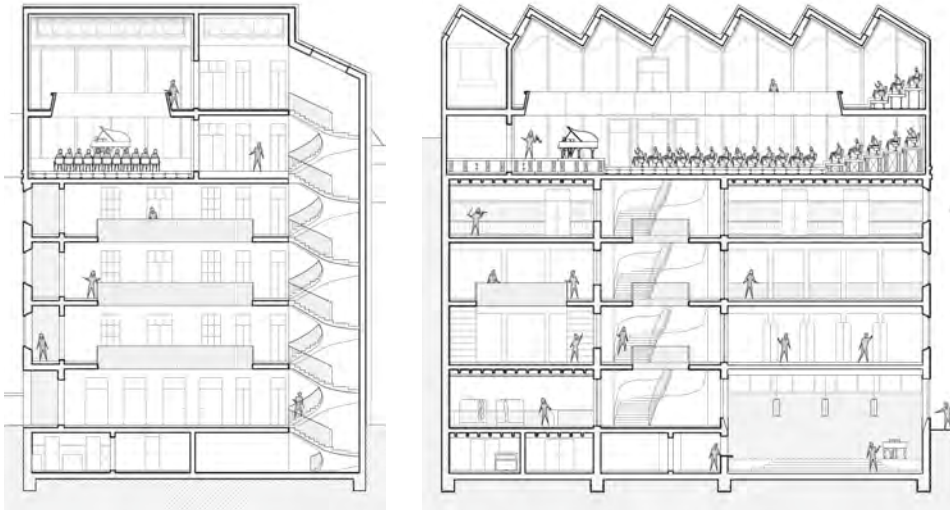
Hier befindet sich ein sich über die ganze Länge des Baus sich erstreckender Konzertsaal. Die Bauart des Saals wirkt auf den ersten Blick mit einem industriellen Charme auf den Betrachter. Im Gegensatz zum eher versteckten Jazz-Club herrscht hier eine helle, vom Licht durchflutete Atmosphäre. Durch die Oberlichter des Sheddaches können hier – im Gegensatz zu einem konventionellen Konzertsaal – auch bei Tageslicht Konzerte oder Proben abgehalten werden.

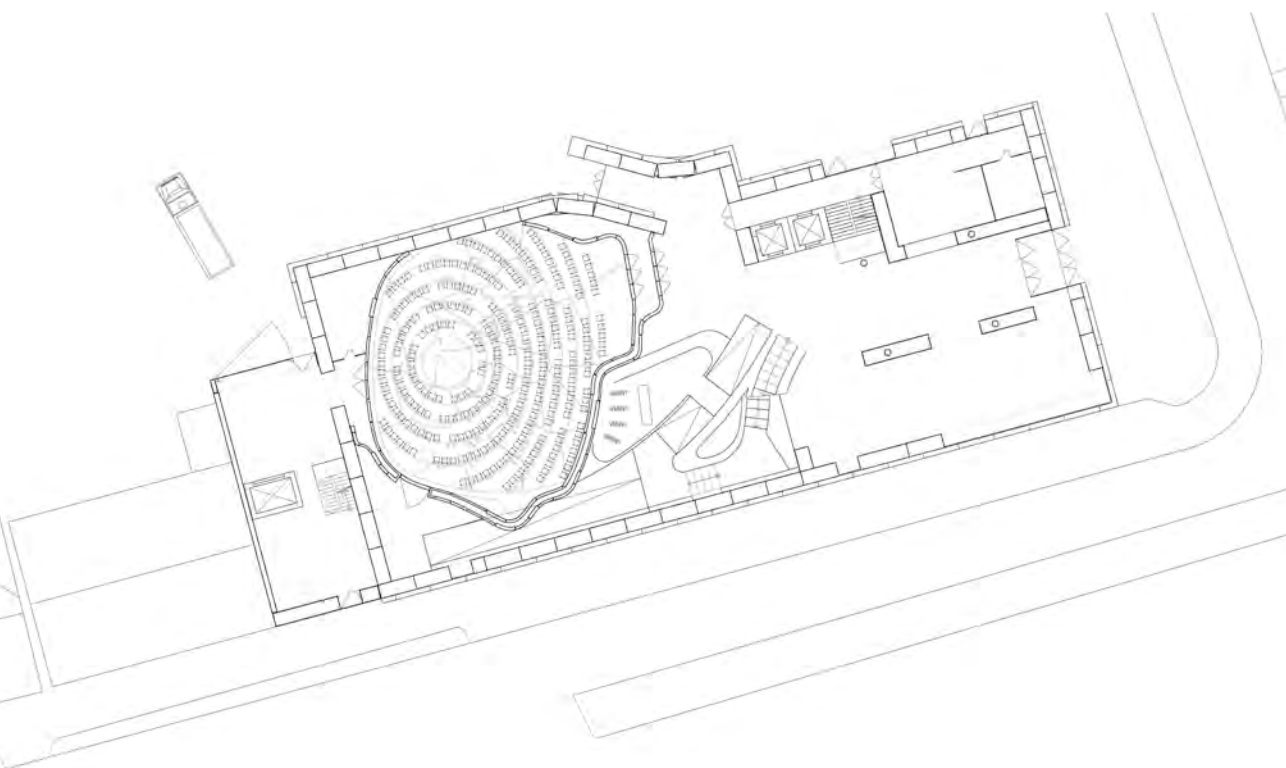




Eine geschwungene Treppe am Kopf des Atriums führt durch verschiedenste Ebenen des Hauses der Musik.







Das Projekt etabliert eine Kulturmeile von der Krakauer Innenstadt bis zur Cricoteka, einem Museum, das das Œuvre des polnischen Malers, Assemblagekünstlers, Bühnenbildners und Theaterdirektors Tadeusz Kantor zeigt.



OLIVER DUNKEL

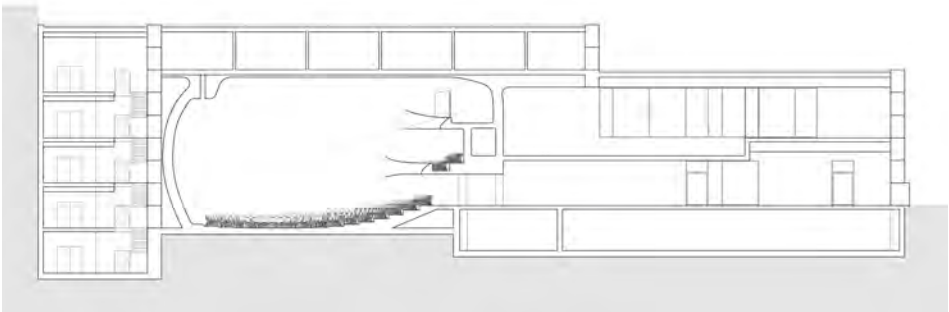
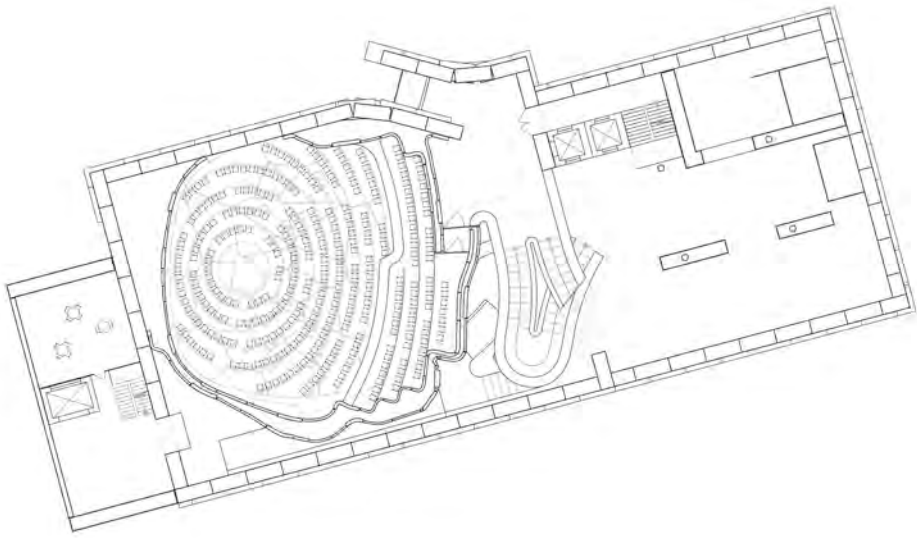
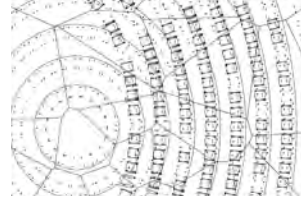
Das Projekt versucht, eine Kulturmeile von der Krakauer Innenstadt bis zur Cricoteka zu etablieren, einem Museum, das das Œuvre des polnischen Malers, Assemblagekünstlers, Bühnenbildners und Theaterdirektors Tadeusz Kantor zeigt.

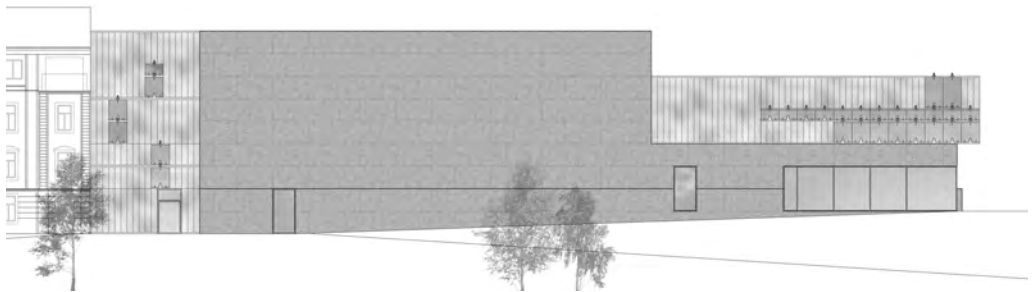
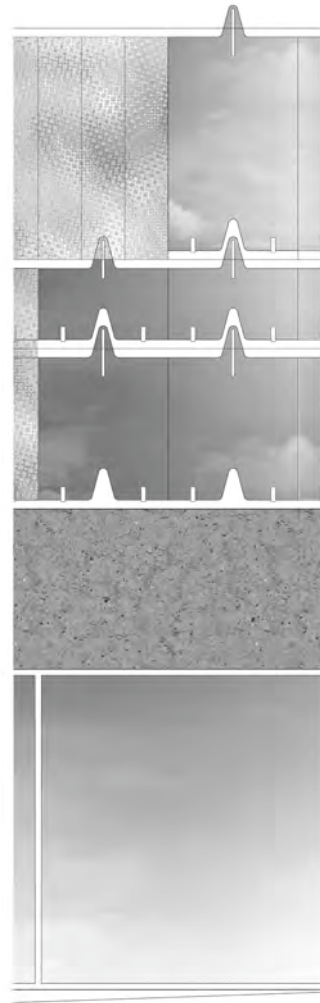
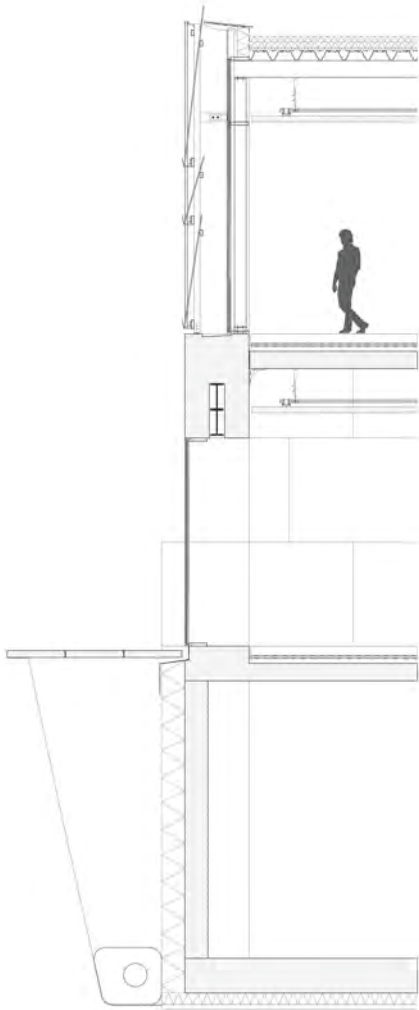
Der benachbarte Kanal eignet sich vor allem als Naherholungsgebiet für die Anwohner. Das Gebäude selbst befindet sich an einer Straßenecke neben der Fußgängerbrücke „Fatner Bernatek“, die durch ihre Großzügigkeit einen sehr urbanen Charakter aufweist. Der Konzertsaal ist ein separater Korpus, der vom Außensaal umschlossen wird.

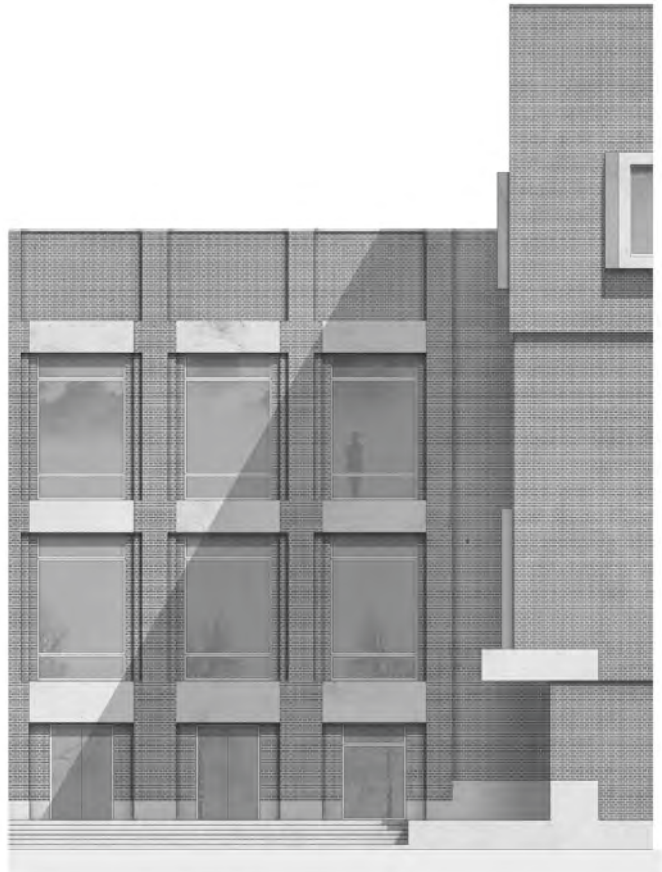
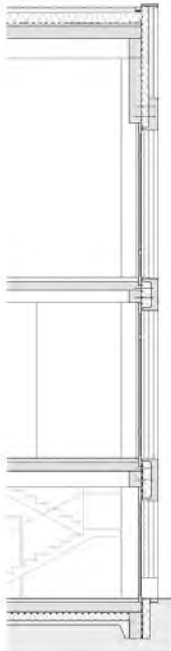
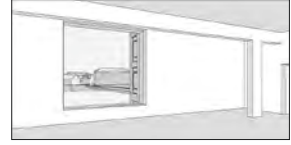
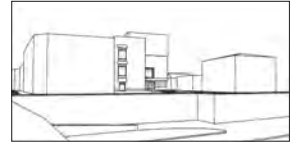
Das gesamte Gebäude ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil enthält die zentrale Treppe und das Restaurant, die zu einer einzigen Raumeinheit verschmelzen. Daneben befindet sich der Konzertsaal, ein einziges schweres Volumen mit einer geringen Anzahl von Öffnungen. Der dritte Korpus enthält Backstage-Einrichtungen für die Künstler und das allgemeine Personal.

Die Haupttreppe ist das Zentrum des Gebäudes und verbindet das Split-Level-System vertikal. Die Treppe schließt nahtlos an den horizontalen Kreislauf an und bildet einen fließenden organischen Raum. Die Materialien der Außenfassade werden durch die Aufteilung des Gebäudes in drei Teile bestimmt. Das größte Volumen im Zentrum enthält den Konzertsaal. Aus statischen Gründen ist die Fassade eine massive Ziegelwand. Für eine reichhaltige Textur ist die Oberfläche unverputzt. Die Fassaden der angrenzenden Gebäudeteile sind voll verglast und wirken im Vergleich zum zentralen Gebäude hell und offen.

Alle drei Körper verfolgen eine monolithische Ästhetik. Dazu ist die Fassade des Volumens mit dem Konzertsaal eher geschlossen. Die vorhandenen Öffnungen sind öffentlich zugänglich. Die angrenzenden Bausteine sind vollständig verglast, um den monolithischen Charakter zu erhalten. Der Erdgeschossbereich ist vollständig lichtdurchlässig, während die oberen Stockwerke größtenteils weiß beschlagen sind.







VINZENZ KRAMER

Turm und Riegel

Ein Ort für Musik, eine Reparatur eines Stadtbildes. Von Anfang des Semesters an, beschäftigten wir uns simultan mit dem inneren sowie dem äußeren Ausdruck unserer Baukörper. Wir näherten uns von innen nach außen und in umgekehrter Reihenfolge unseren Entwürfen.

Der Entwurf für das folgende Haus der Musik basiert auf einer Differenzierung zweier Welten und deren erneuter Verschmelzung. Diese Trennung manifestiert sich als Erstes durch die städtebauliche Setzung und die Höhenentwicklung. Der Entwurf nimmt die Blockstruktur am Ufer der Weichsel zwar auf, doch führt er sie in einer neuen Weise fort. Der Block am Flussufer des Krakauer Viertels Kazimierz weist keine einheitlichen Gebäudehöhen auf. Der Entwurf erweitert diese freie Figur und setzt durch den „Konzertturm“ einen neuen Hochpunkt. Der Blockrand wird auf eine unkonventionelle Art, aber mit einer klaren Aussage – geschlossen. Der private Hof wird nach außen gekehrt und dient dem Haus der Musik als Vorplatz. Dieser neue öffentliche Raum stellt eine weitere Ebene des Uferareals dar – Weichsel, Uferpromenade, Straße, Platz – da er sich vom Straßenniveau erhebt und so noch stärker definiert ist. Referenz in Bezug auf die städtebauliche Setzung ist das Teatro Carlo Felice von Aldo Rossi, welches als massiver Monolith aus der Stadt emporwächst.

Der „Riegel“, der an die Blockrandbebauung anknüpft, ist dem „Konzertturm“ hierarchisch untergeordnet. Es ist der konventionellere und bescheidenere Teil des Gebäudes, der eine einfachere Struktur, eine repetitive horizontale Schichtung der Räume und eine vertikale Verbindung an der Schnittstelle zum Turm aufweist. Hier finden Proben und Musikunterricht statt. Der Turm, welcher die Konzertsäle in sich birgt, verfügt über mehr Varianz. Die Räume werden hier in der Vertikalen geschichtet. Grob unterteilt besteht dieser Körper aus Kern, Zwischenraum und Hülle. Im Kern befinden sich Konzertsaal, Probesaal und Foyer. Die Hülle ist die Fassade. Im engen Raum zwischen Hülle und Kern findet die Erschließung statt. Sie zwingt sich zwischen Kern und Hülle, sie ist funktional, aber erzeugt eine eigenständige Figur. Der Probesaal und das Foyer machen förmlich Platz für den dazwischen liegenden wichtigeren Hauptsaal.

Die Öffnungen entsprechen dem Inneren der beiden Gebäudeteile. Der Riegel gibt sein Inneres durch die rigide gestaltete Fassade nach außen wieder. Dem Rhythmus der Tragstruktur folgend, stehen die großen vertikalen Fenster im Relief der sich auffaltenden Ziegelfassade. Der Turm ist Monolith, mit sparsamer Unterteilung der Wand und punktueller Öffnung.

Das Material vereint die beiden unterschiedlichen Welten. Beim „Riegel“ ermöglicht der Ziegel zusammen mit den Betonstürzen das Zeigen bzw. Abbilden der Tragstruktur im Inneren und formt eine proportionierte und plastische Fassade. Als Referenz diente hier das Wallraff-Richartz-Museum von Rudolf Schwarz. Der „Konzertturm“ ist im Gegensatz zum „Riegel“ ein Monolith aus Ziegel. Die Öffnungen werden ebenfalls von Beton umrahmt. Gegliedert wird die Hülle von feinen Auskragungen.



Der Entwurf für das folgende Haus der Musik basiert auf einer Differenzierung zweier Welten und deren erneuter Verschmelzung.



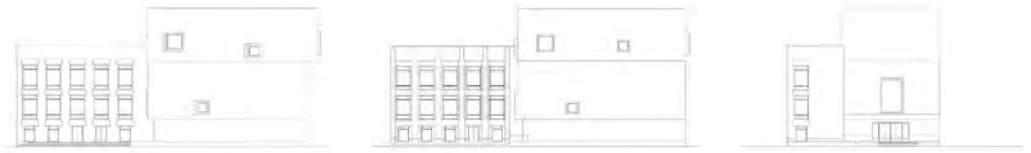
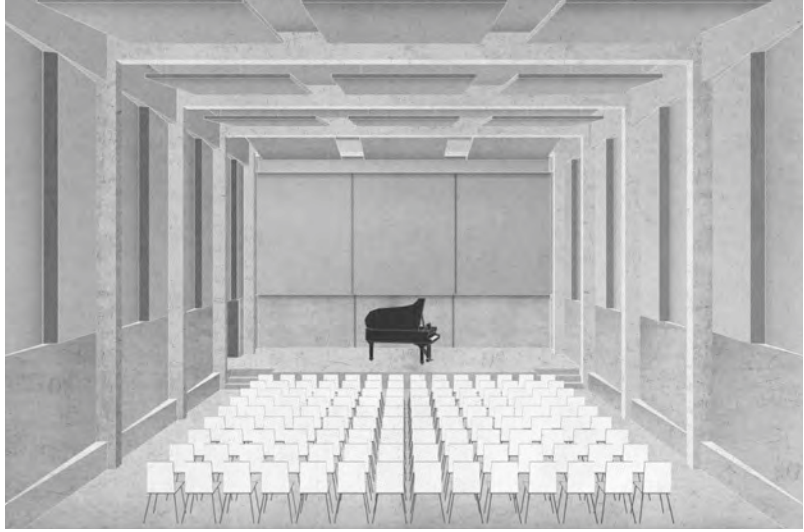




Abb. 1 Blick ins Musikzimmer der Villa Moller von Adolf Loos und fotografischer Gegenschuss, der Blick aus dem Musikzimmer ins Speisezimmer. Die Verbindung zwischen Speise- und Musikzimmer stellte ursprünglich eine sehr schmale, ausklappbare Treppe dar.
Foto: M.Gerlach jun., ca. 1930

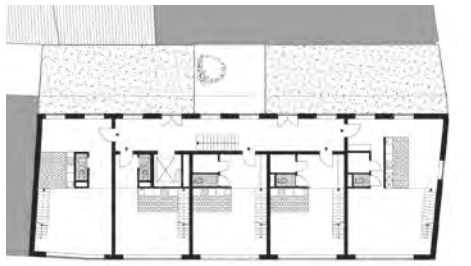
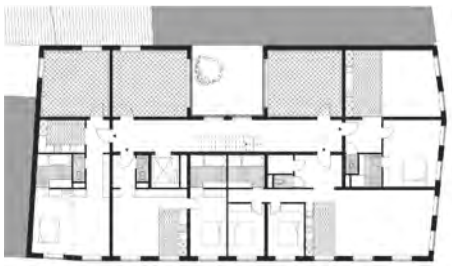
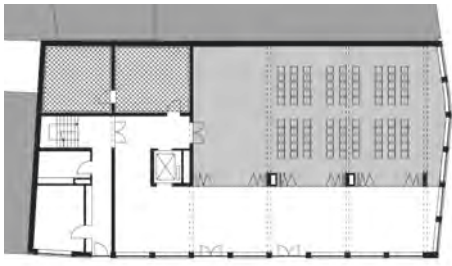
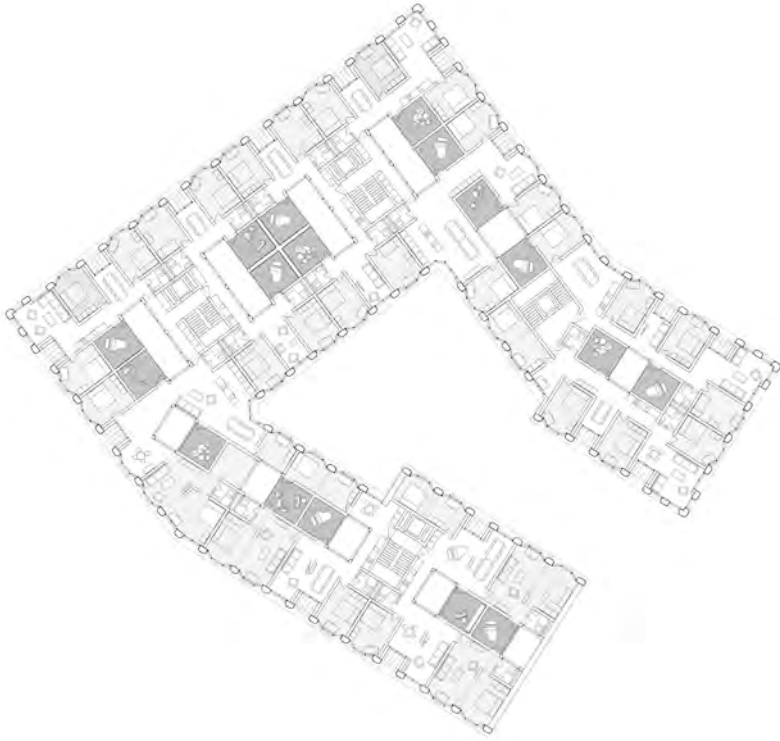
HAUS FÜR MUSIKER Theresa Krenn

Als selbst praktizierender Cellist beschreibt der Kulturtheoretiker Richard Sennett das Handwerk des Musizierens als „Übung der Hand, die auch den Kopf braucht“. Dazu bedarf es der Zeit und der Übung, um eine gewisse Meisterschaft zu erreichen. Zu den Handwerkern zählen für Sennett nicht nur Tischler, Töpfer und Glasbläser, sondern auch Musiker.¹

Im vorangegangenen Semester beschäftigten wir uns mit der Frage, wie ein Wohnhaus beschaffen sein muss, in welchem Musiker leben und gleichzeitig ihrem „Handwerk“, dem Musikmachen, nachgehen. Ausgangspunkt der Entwurfsaufgabe war dabei nicht, ein vorgegebenes Raumprogramm zu berücksichtigen, sondern über die genaue Beschäftigung mit den besonderen räumlichen Bedürfnissen des zeitgenössischen, wohnenden Musikers innerhalb der ausgewählten Bauplätze, neue gestalterische und programmatische Lösungen aufzuzeigen.

Deren unterschiedliche Größe und Gestalt eröffnete die Möglichkeit der Planung eines Musikerwohnhauses als Ort der Begegnung. Gesucht wurden differenzierte programmatische Vorschläge des Zusammenlebens unter spezifischen Umständen. Als zentrales Thema kristallisierte sich das komplexe Bedürfnis der Musiker an den Lebensraum heraus. Das Haus sollte gleichermaßen Raum für Performanz und Raum für Rückzug bieten. Der Musiker, der sich zum Üben zurückzieht, muss dabei möglichst ungestört und von außen ungehört der langwierigen Praxis des Übens nachgehen können. Wohnen im Zusammenspiel mit diesen zwei Grundbedürfnissen des Musikers – das Üben und Performen – bildeten daher den Ausgangspunkt der Überlegung. Es galt, introvertierte Bereiche für das tägliche allein Üben, aber auch Räume für das gemeinsame Musizieren in einem kollektiven Wohnhaus zusammenzufassen.

Typologisch untersucht wurde dabei auch die Einbettung eines „leeren“ Raumes, des Musikzimmers, in das Wohnhaus bzw. die Wohnung selbst. Das „ideale“ Musikzimmer stellten wir diskursiv in eine Abfolge historisch gewachsener Typologien des Musizierens im Haus. In der Villa Moller von Adolf Loos stellte beispielsweise das Musikzimmer eine direkte räumlich inszenierte Verbindung zur privateren Wohnfunktion des Speisezimmers her, wobei durch den Niveausprung, der lediglich über eine schmale Treppe überwunden werden



oben Samuel Glatthard. Die Musikzimmer sind mit den Wohnbereichen zu einer individuell interpretierbaren Grundrissstruktur verwoben.
unten Nikolaus Kastinger. Aufbauend auf einer klaren Grundrissstruktur stehen die Musikzimmer im unterschiedlichen Naheverhältnis zum individuellen Wohnen.

konnte, zwischen den beiden Räumen auch die räumliche Abgrenzung betont wurde. Ähnlich dieser Situation sollte bei der Entwurfsaufgabe eine räumlich inszenierte Spannung zwischen unterschiedlichen Sphären der Privatheit geschaffen werden.

Im Haus Musik machen – ein historisch gewachsenes Prinzip

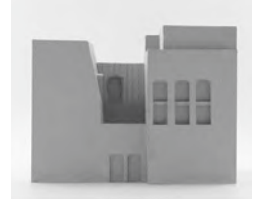
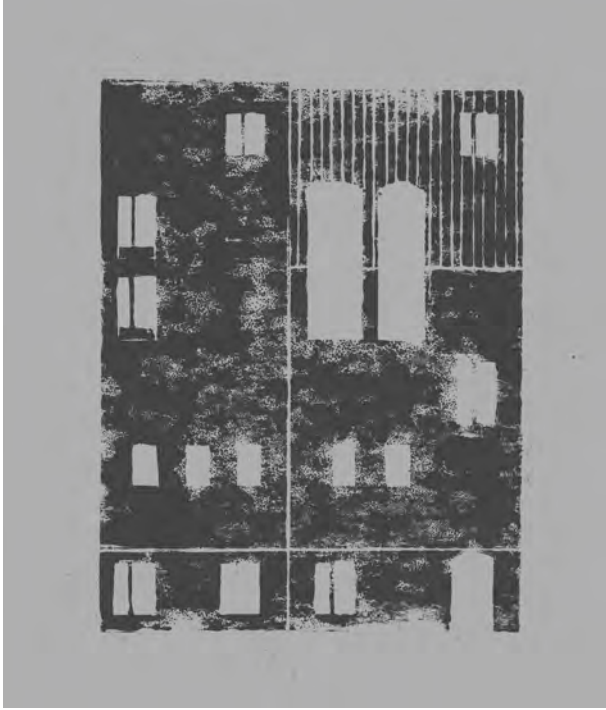
Wo und in welchen Räumen wurde und wird musiziert und wie stehen diese Räume im Verhältnis zum Wohnen?

Bis zum Spätmittelalter wurde weltliche Musik in Privathäusern gespielt, in Räumen, die sonst dem Wohnen, Schlafen oder der Arbeit dienten. In der Renaissance erwachte vermehrt das Bewusstsein für die Wirkung des Raums auf den Klang der Musik. Ein erstes belegtes Beispiel für ein spezifisches Musikzimmer ist ein achteckiger Raum, das Odeon im Renaissancepalast des Philosophen Alvise Cornaro in Padua um 1530. Kammermusik und Kirchenmusik trennten sich nach Instrumentation, Satzregeln und Vortragsweise. Musik für kleine Räume war für leise, Musik für große Räume für laute Instrumente gedacht.² Es etablierte sich der Raumtypus des „Salons“ für die repräsentative Musikaufführung und die „Kammer“ für kleinere private Musikdarbietungen. Die Zuordnung von Musikzimmer und Konzertraum blieb zunächst fließend, da sowohl privates Musizieren als auch Musikaufführungen immer im kleinen Kreis stattfanden. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts etablierte sich das öffentlich-kommerzielle Konzertwesen, das in der Folgezeit schließlich die privaten Konzerte verdrängen sollte.³

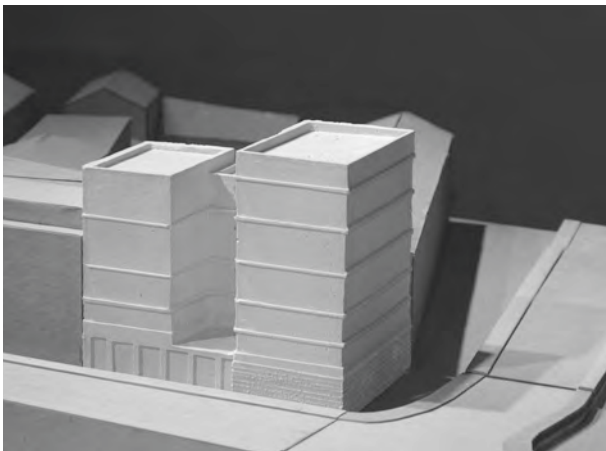
Neuere kollektive Musikerwohnhäuser des 20. und 21. Jahrhunderts, die speziell auf die Bedürfnisse des praktizierenden Musikers ausgelegt sind, vereinen wieder die Funktionen von Wohnen und Musizieren. Realisierte Projekte, wie das Wohnhaus der Musik in Zürich von Miroslav Šik, bieten programmatische Lösungen für das den Wohnungen räumlich zugeordnete, spezielle Musikzimmer. Ein anderes zeitgenössisches Musikerhaus ist der Umbau der Fabrik Levy Fils AG in Basel von Buol & Zünd Architekten. Ein heterogenes Konglomerat aus Wohnhaus, Produktionsstätte und Lagerhalle wurde hier zur Einheit zusammengebunden und mit einem komplexen Raumprogramm bespielt. Die durchgehende Priorisierung des ungestörten Musizierens prägt die gesamte Anlage architektonisch und konstruktiv.

Teilaspekte des Arbeitsprozesses

Als erste Aufgabe – noch ohne genaue Kenntnis des Bauplatzes – beschäftigten wir uns mit der Wechselwirkung unterschiedlich ausdifferenzierter Raumfolgen. Mindestens zwei unterschiedliche Raumangebote sollten dabei im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit den räumlichen, öffentlichen sowie privaten



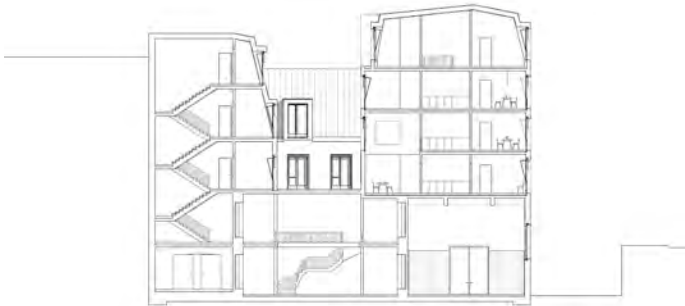
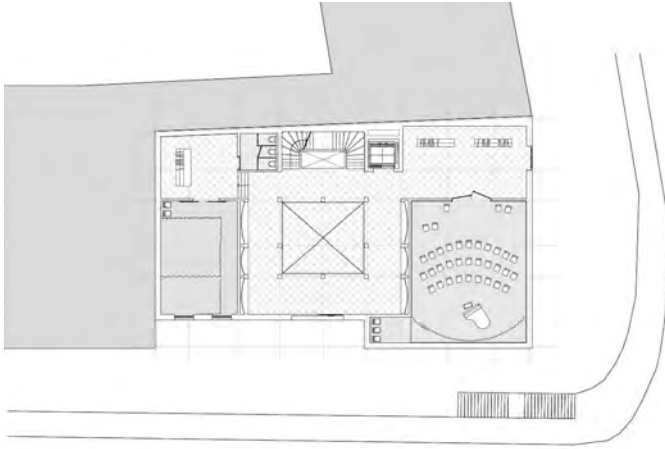
Auszüge aus dem Arbeitsprozess von Aurelia Kathan
„Gesicht zur Stadt“ und plastische Einbettung in
das Stadtgefüge



Bedürfnissen des Musikers miteinander in Beziehung treten. Im Sinne dieser beiden Gegensätze privater Abgeschlossenheit und öffentlicher Aufführung wurden gestalterisch räumlich-atmosphärische Möglichkeiten der Differenzierung definiert: leise und laute Räume, geschlossene und offene Räume, zugängliche und versteckte Räume. Typologisch legten Größe und Gestalt der Bauplätze die Interpretation der Aufgabe als ein für die Bedürfnisse der Musiker adaptiertes Gemeinschaftswohnhaus nahe. Die Studierenden entwickelten dabei eigenständige programmatisch vielfältige Lösungen. Bei der Exkursion nach Krakau wurde aus einer Reihe von vorgegebenen Bauplatz-situationen entlang des Ufers der Weichsel der eigene Bauplatz frei gewählt. Die Exponiertheit Richtung Straße oder Wasser bzw. der Anschluss an die jeweils vorhandene Nachbarbebauung (Blockrand mit Hofsituation, Schlussstein oder Häuserreihe) war Teil der städtebaulichen Erstüberlegungen. Die städtebaulich präsenten Orte mit Fernwirkung und guter Zugänglichkeit legten – wie schon programmatisch angedacht – die Planung von Gebäuden mit halböffentlicher Nutzung nahe. Die architektonische Dialektik zwischen verdichtetem Innenraum und baulicher Hülle sowie der Gestaltung einer Schnittstelle zur Stadt standen somit bei der Wahl der Bauplätze und ersten räumlichen Zuordnungen im Zentrum der Überlegungen. Im Sinne eines „synchronen Entwerfens“ wurden in der Konzeptphase unterschiedliche Teilaspekte des Entwurfs gleichzeitig verfolgt: Ein erster Geschossplan lotete die Besonderheiten des wohnenden Musikers aus. Das klassische Musikzimmer wurde vielfach räumlich (Niveausprung, divergierende Raumhöhe) und atmosphärisch (Materialität) vom übrigen Wohnhaus abgesetzt. Auf Basis der typologischen Recherche interpretierten die Studierenden das Musikzimmer vielfach auch als Raum, der den intimsten Wohnfunktionen wie Essen oder Schlafen in unmittelbarer Nähe zugeordnet sein kann. Parallel dazu entstanden Arbeitsmodelle aus Gips oder Karton zur Überprüfung der Plastizität und Einbettung in den Kontext des Stadtgefüges. Ein städtebauliches Einsatzmodell stellte dabei den Überblick über die Gesamtsituation aller Bauplätze her. Im Sinne des Buches „Handwerk“ von Richard Sennett¹ war ein Ziel unserer Entwurfspraxis die „Übung der Hand, die auch den Kopf braucht“: Speziell in der Konzeptionsphase, bei der Entwicklung der Gestalt des Hauses, arbeiteten wir daher verstärkt mit analogen Entwurfsmethoden (Skizzen, Aquarelle, Drucke, Modelle).

Der Raum des Musikers

Um räumliche und akustische Bedürfnisse von zeitgenössischen Musikern besser verstehen zu lernen, besuchten wir kurz nach unserer Rückkehr aus Krakau eine Probe des Orchesters des Klangforums Wien im Haus des Ensembles. Im Anschluss an die Probe sprachen die Studierenden mit dem Dirigenten



Musikerwohnhaus von Aurelia Kathan

und einem Musiker über die subjektiven Wohngewohnheiten und die räumlichen Bedürfnisse der Musiker. Es wurden Themen wie Stille und Abgeschiedenheit, Klanghärte und der Wunsch nach Aus- und Überblick beim täglichen Üben diskutiert.

Die zentrale Herausforderung dieser Semesterarbeit war es, sensibel die spezifischen kulturell kodierten Bedürfnisse des Musikers an den Übungs-, Wohn- und Aufführungsort in den eigenen gestalterischen Gedanken zu integrieren. Da sich beim Handwerk des Musizierens und dem damit verbundenen zeitintensiven Üben in der Regel Wohn- und Arbeitswelt stark verflechten, kann im Musiker ein typischer moderner Mensch gesehen werden. Der ideale Ort zum Üben und Performen ist gleichzeitig Lebensraum.

Studierende

Maximilian Dietz, Martina Formankova, Samuel Glatthard, Marie Hauck, Christian Höhl, Carolin Jung, Nikolaus Kastinger, Aurelia Kathan, Florian Kolar, Clemens Köstlbauer, Arne Leibnitz, Lukas Pauli, Tim Weber

- 1 Richard Sennett: Handwerk. 5. Kapitel. Die Hand. Berlin: Berlin Verlag 2008, S. 201.
- 2 Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter/Metzler 2003.
- 3 Aurelia Kathan: Musikerwohnhaus, in: Salmen Walter: Das Konzert eine Kulturgeschichte. München: Beck 1988.



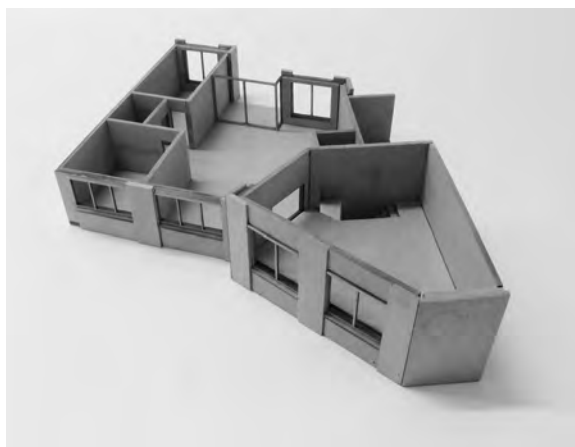
Distanz durch Raumsprung und Ausblick zur Stadt –
das exklusive Zimmer im Haus.

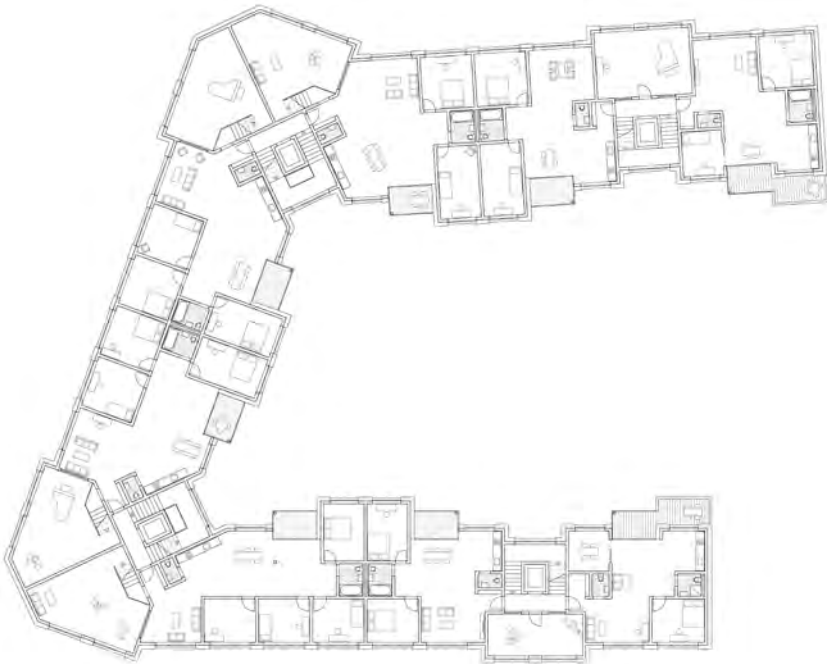


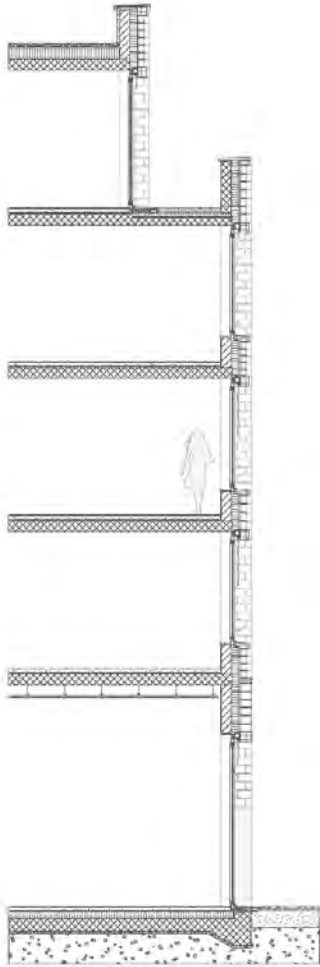
LUKAS PAULI

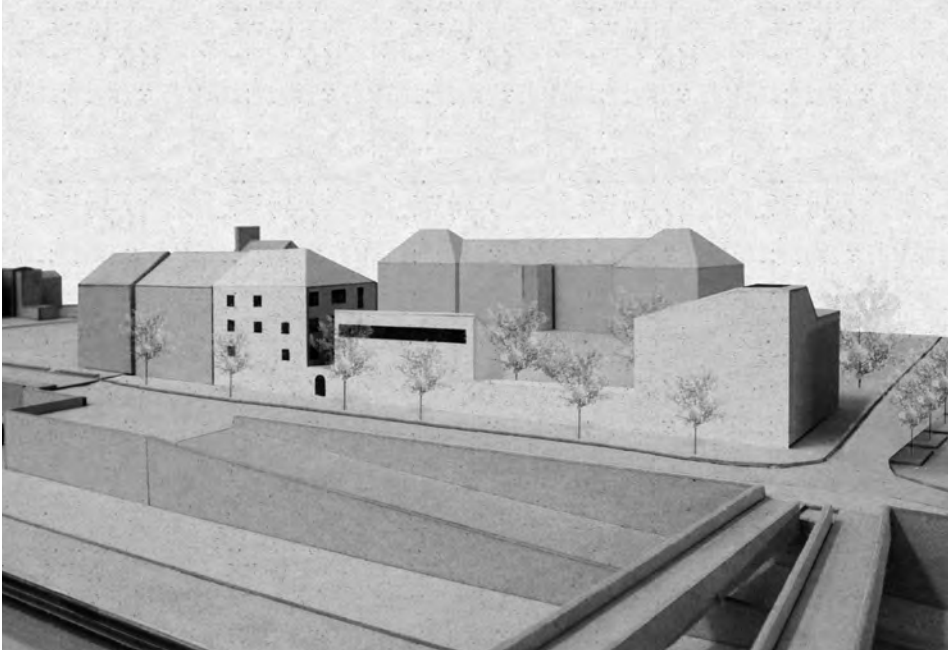
Fernblick

Fernblick bezieht sich auf das Sehen und das Gesehenwerden. Der Baukörper liegt am südlichen Ufer der Weichsel in Krakau und versucht an dem von Frakturen geprägten Flussufer einen starken Impuls zu setzen. Als Wohnhaus konzipiert, wird das Gebäude speziell den Bedürfnissen von Musikern gewidmet. Im Süden schließt das u-förmige Haus an den bestehenden Blockrand an und bildet mit den Bestandsgebäuden somit einen geschlossenen Innenhof. Das Zusammenspiel zwischen Fluss- und Hofseite wird durch die Schottenstruktur des Tragsystems unterstützt und spiegelt sich auch in der vertikalen Gliederung der Fassade aus Sichtbackstein wider. Die stark akzentuierten Gebäudeecken verleihen dem Gebäude Eigenständigkeit und bilden einen kontextuell sensiblen Anschluss an die Nachbarbebauung. Jede Wohneinheit hat Zugang zu einem Musikzimmer: Dieses wird exklusiv genutzt oder wird mit dem Nachbarn geteilt. Die Musikzimmer in den Ecksituationen sind dem Haus wie Taschen einem Mantel zugeordnet. Sie sind durch einen Raumsprung deutlich vom Wohnniveau erhöht und erzeugen atmosphärisch durch ihre besondere Gestalt und Lage gleichzeitig eine Distanz zum Stadtleben als auch zur Wohnung. Die Musiker profitieren beim Üben oder Darbieten von der weitläufigen Aussicht über die Weichsel. Das Erdgeschoss verfügt über ein Bistro wie auch einen kleinen Konzertsaal und auch das erste Obergeschoss ist durch besondere Nutzungen wie gemeinschaftliche Musik- und Aufenthaltsräume geprägt.









Drei Häuser mit drei Atmosphären –
verbunden durch einen gemeinsamen Weg.

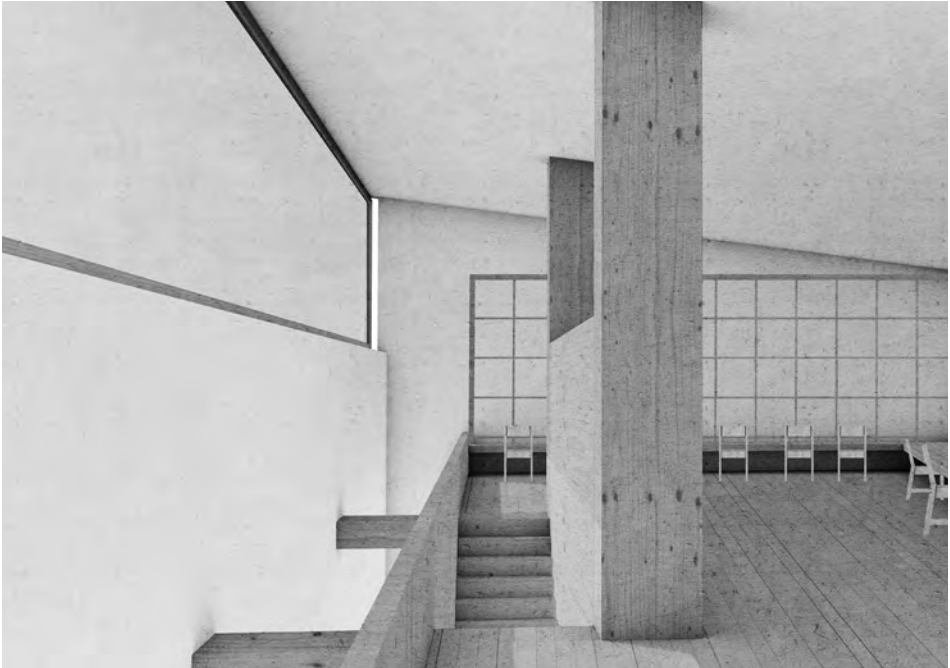
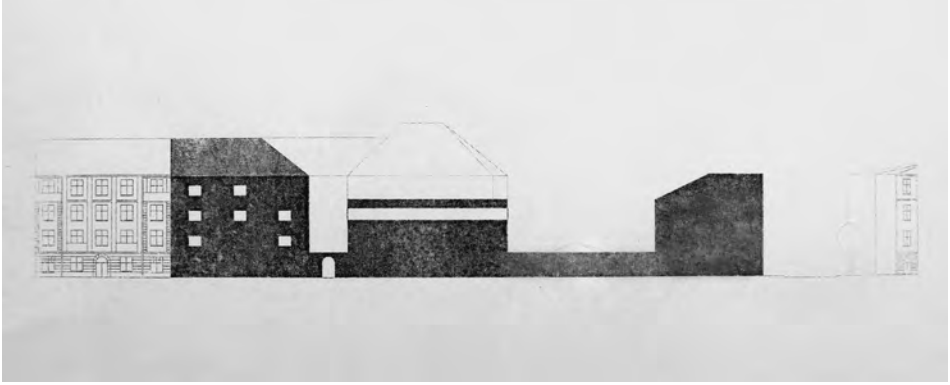


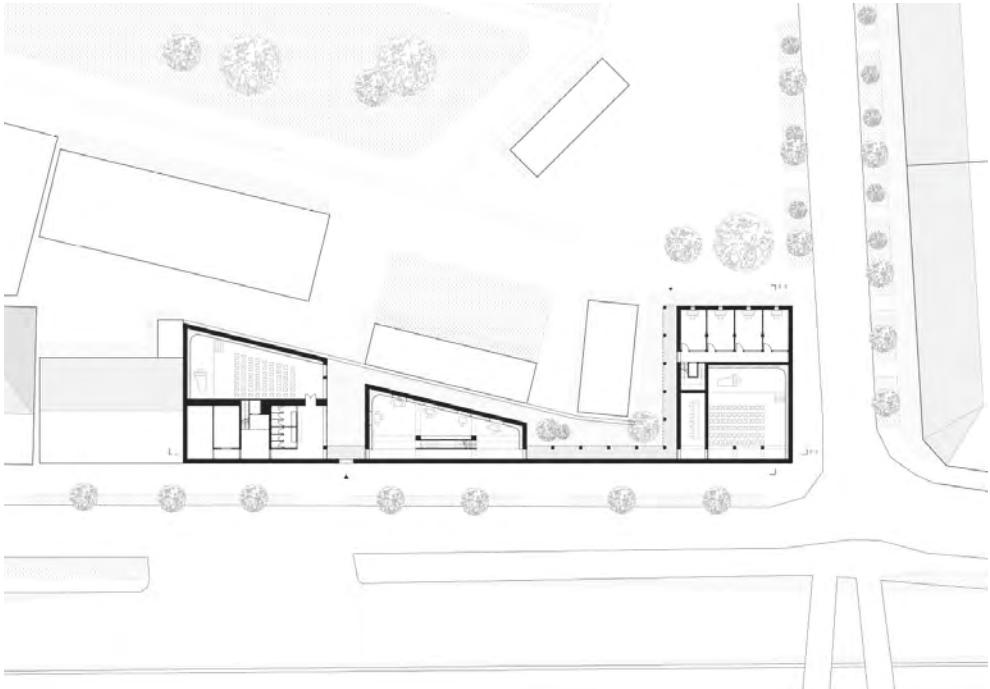
MARIE HAUCK

Klezmer*

Der Titel greift sowohl den handwerklichen als auch den musikalischen Aspekt des Projektes auf und versinnbildlicht das Haus als ein Gefäß für die Musik, im Kontext des jüdischen Viertels Kazimierz in Krakau. Drei einzelne Häuser bilden ein Ensemble und sind gestalterisch durch eine Mauer verbunden. Das Motiv der Mauer schließt konzeptuell an die Mauer des Krankenhausgartens, der rückwärtig zum Gebäude situiert ist, an. Stadträumlich schließt der Entwurf so ein trapezförmiges Eckgrundstück. Den drei Häusern, die im Speziellen die Bedürfnisse des wohnenden Musikers widerspiegeln, werden drei Programme zugeordnet: Wohnen, Gemeinschaft und Musizieren. Auch konstruktiv sind die drei Gebäude unterschiedlich konzipiert. Der Wohnteil ist ein Massivbau mit Mittelmauer und tragenden Fassaden. Der Gemeinschaftsteil hingegen wird durch zwei dominierende Stützen geprägt und in den Aufführungsräumen des Musikhauses wird das Tragsystem durch ein filigranes Stützenraster gezeigt. Nach außen bildet das Projekt eine einheitliche Gestalt: Der Anteil der Öffnungen Richtung Fluss ist gering und betont die Plastizität des Sichtziegelmauerwerks. Im Innenhof, entlang der Mauer, wird ein Weg, der alle Häuser verbindet und durch eine raumbildende Pergola geschützt ist, ausgebildet.

* hebräisch *kli* („Werkzeug, Gerät, Gefäß“) und *zemer* („Lied, Melodie“), wörtlich „Gefäß des Liedes“, eine aus dem askenadischen Judentum stammende Volksmusiktradition







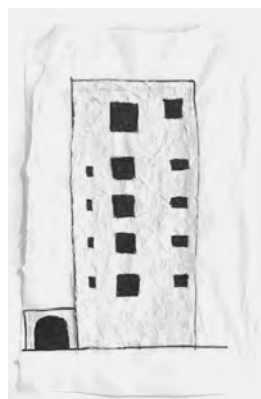
Der Grundrissplan:
Schauplatz des Dialogs zweier MusikerInnen.

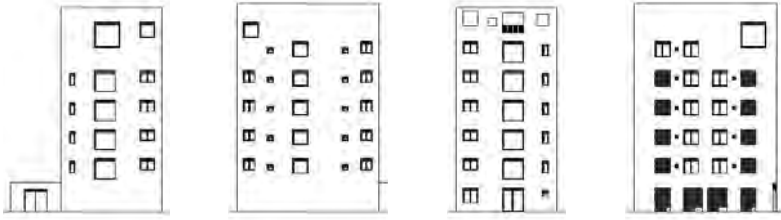


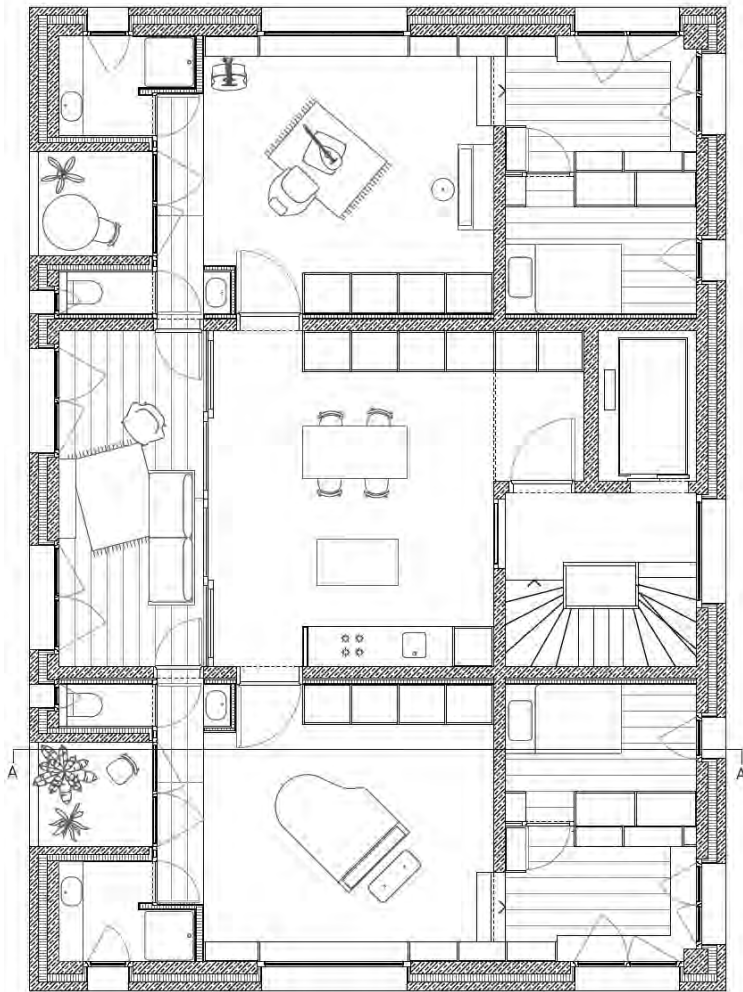
TIM WEBER

Megalith

Das Haus bildet stadträumlich den turmartigen Abschluss einer Reihe kleinerer Häuser, die sich entlang der Weichsel auffädeln. Hier können MusikerInnen für einen bestimmten Zeitraum zusammenleben, wobei sich je zwei MusikerInnen ein Geschoss des kleinen Turmes teilen. In der typischen Wohnung wird ein zentraler Atelierraum durch kleinere Räume und Raumnischen umhüllt. Die kleineren, dienenden Räume heben sich durch eine Stufe von dem tiefer gelegenen Atelierraum ab. Ein in der Mitte des Geschosses gelegener, großer gemeinsam nutzbarer Raum folgt dem gleichen Prinzip eines „leeren“ zentralen Raums mit programmierten Nebenräumen und Nischen. Diese mittlere Raumschicht wird von beiden MusikerInnen genutzt und lässt so eine Wohngemeinschaft entstehen. Im überhohen obersten Geschoss befindet sich ein Konzertsaal, der sowohl als zusätzlicher Proberaum als auch für Aufführungen zur Verfügung steht. Ein Tonstudio und eigenes Foyer ergänzen das Raumprogramm. Die Erschließung erfolgt im Erdgeschoss über einen Hof, der das ungestörte Be- und Entladen größerer Musikinstrumente ermöglicht. Gestalterisch wird das Gebäude innen und außen durch die schroffe Haptik des Sichtbetons geprägt, die durch das rotbraune Furnier von Innenausbau und Einbaumöbeln ergänzt wird. Türen und Einbaumöbel werden mit Klappen, Hebeln und Schiebeelementen ausgeführt, die an die Mechanik verschiedener Musikinstrumente erinnern.









Teodora-Ioana Bucurenciu
Maria Dávila Méndez
Niklas Gössl
Mehmet Köklü
Lukas Hansmann
Robert Rosenbaum
Robert Rous
Philipp Schillinger
Iurii Suchak
Jakob Trucksitz

MUSIKTHEATER Ivica Brnic

Ausgehend von der Frage nach den spezifischen Zusammenhängen von Architektur und einem, der Musik gewidmeten, Theater bilden die entstandenen Semesterprojekte die Grundlage zur weiterführenden Reflexion.

Das Projekt selbst war hierbei nicht das alleinige Ziel, sondern wurde vielmehr als ein Mittel der Raumerforschung verstanden und betrachtet. Ein wesentliches Anliegen im Entwicklungsprozess der vorliegenden Arbeiten war es, die jeweiligen Autoren für die räumliche Wirkung eigener körperlicher Präsenz, die Rückwirkung des Raumes auf die eigene Haltung, die Entfaltung des Raumes in zeitlicher Dimension sowie das Verhältnis zwischen gezeigtem Vorder- und dienendem Hintergrund zu sensibilisieren.

Angeregt wurde dies durch Einblicke und die darauffolgende Selbsterfahrung mit szenischer Präsenz im Rahmen eines Regieworkshops, durch Gesang- und Schauspielunterricht, bei Theaterbesuchen und Besichtigungen von Bühneneinrichtungen wie auch als stetiger Zuschauer und Darsteller im Entwurfsprozess.

Nur aus dem Mosaik dieser Erfahrungen ist es denkbar, eine authentische Vorstellung vom Musiktheater aufkommen zu lassen sowie über weitgehend typologisch gefestigte Lösungen eines Theaterbaus zu reflektieren und die gegenwärtigen Wandlungen zu überprüfen. Die technischen Herausforderungen eines Musiktheaters wirken andernfalls vorerst einschüchternd und unverrückbar. Die gezeigten Beiträge sind in erster Linie ein Versuch, der Architektur eine aktive Rolle im Theaterbau zuzuschreiben und die Frage nach ihrem Auftritt zu stellen.

Krakau als „Tatort“ dieser Überlegung verfügt nicht nur über eine intensive kulturelle Opulenz, sondern auch eine Vielfalt an architektonischem Einfallsreichtum.

Die Häuser Krakaus treten als stolze hochstirnige Protagonisten auf, die sich jeweils in Reihe und Glied, aber mit eigener Persönlichkeit in der Öffentlichkeit brüsten. Ein dort angedachtes Musiktheater soll den Anspruch erfüllen, architektonisch und städtebaulich mithalten zu können.

„Talking about music is like dancing about architecture.“ (verm. Steve Matin)



Abb. 1 Bühnenhaus Bayerische Staatsoper, Foto: Wilfried Hösl

Der Ort, an dem die Schöpfung sich selbst zusieht

Das Theatergebäude beherbergt eine zur Schau gestellte Handlung. Beim Musiktheater wird diese durch Musik strukturiert. Ihr wohnt allerdings die Abstraktion der harmonischen Zusammenhänge inne. Wenn diese über eine alltägliche Handlung projiziert wird, werden die Gesten und Abläufe an die Rhythmen und die Melodien angepasst und umgekehrt. So wird diese spontan zur Darstellungskunst, sozusagen aus der Beiläufigkeit des Alltags hervorgehoben.

Durch die Inszenierung der menschlichen Gegenwart kann dieses Thema als Indikator der Verhältnisse zwischen dem Menschen und der Architektur überhaupt wahrgenommen werden. Die Analogie zwischen der darstellenden Kunst und der Architektur sowie die Abwägung vom Inszenierten zum Notwendigen, der Masse zum Einzelnen sind Verhältnisse, welche die Architektur eines Musiktheaters in überspitzter Weise ausdrückt.

Im Unterschied zum Sprechtheater, wo der Schwerpunkt auf die Narration fällt, ist das Musiktheater bedeutend intensiver durch die stilisierten Ausdrucksformen und die Körpersprache, wie beim klassischen Ballett oder dem indischen Kathakali, konnotiert (Abb. 2, 3). Gewisse Inhalte werden dazu auf andere Darstellungsformen, z. B. auf die Instrumentalisierung, verlagert. Man denke beispielsweise an die Musik und Gestik einer sterbenden aber *vollbrüstig* singenden Traviata. Das Musiktheater, beginnend beim Ritualtanz in den primitiven und antiken Kulturen, ist die älteste Form der darstellenden Künste.¹ Ebenso sind die ältesten architekturaffinen Überreste der frühen Gesellschaften die sogenannten Tanzkreise bzw. Bereiche der verdichteten Erde, die durch die Ritualtänze gestampft wurden.² Teilweise kann man ihre Entwicklung zum antiken Theater nachverfolgen.³

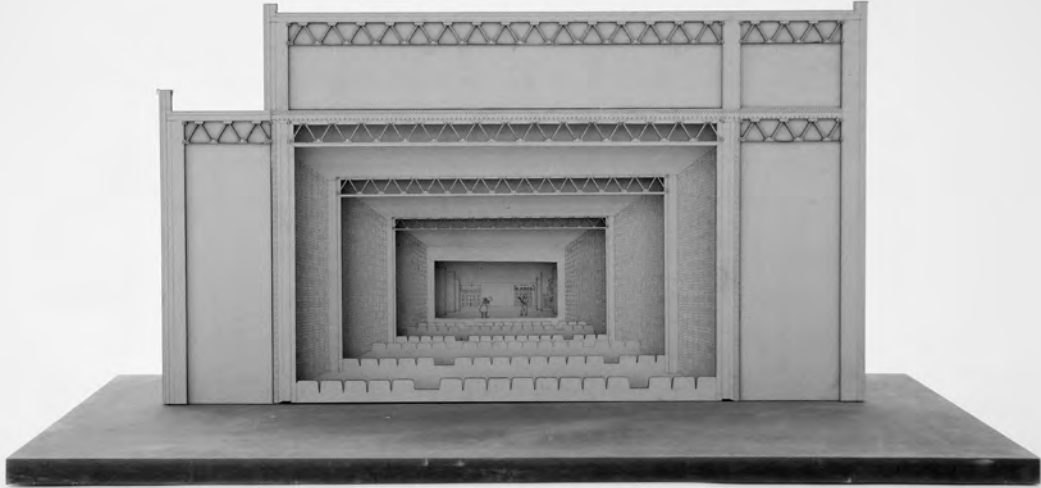
Durch den Einbezug mehrerer Disziplinen wie Vokal- und Instrumentalmusik, Schauspiel und Tanz ist Musiktheater auch die umfassendste Form der Darstellungskünste. Insbesondere stellt dabei die Oper einen Giganten dar. Sie löst in den zeitgenössischen Kulturkreisen stets sowohl Anziehung als auch



Abb. 2 Kellom Tomlinson, The art of dancing explained by reading and figures, 1724



Abb. 3 Oskar Schlemmer, Stabentanz Bauhaus, Dessau gegen 1927



TEODORA-IOANA BUCURENCIU – Scena muzyczna Kraków

Ein Theater bei dem jeder Träger ein Portal oder eine Kulissenwand werden kann. Die Schichten der Stadt werden zu den Schichten des Gebäudes. Die Erscheinung zieht Inspiration aus den Industriebauten und Werften entlang des Wisła-Ufers.



Abneigung aus. Hinsichtlich ihres großen Bedarfs an Ausstattung und Kompetenzen ist sie permanent vom Aussterben bedroht. Zugleich ist sie jedoch Ursache und Bürge der prägnanten Typologie der alten und gegenwärtigen Theaterhäuser. Diese bilden aus dem architektonischen Blickwinkel, abseits der Kunstform, die sie beherbergen, eine unbestrittene Selbstverständlichkeit im städtischen Gewebe Europas. Beim Theaterbau setzt die Ausführbarkeit einer Oper häufig auch noch heute den Umfang des Nutzungsprogramms. Nicht selten erzeugt ein flüchtiger Blick auf die Pläne von gegenwärtigen Theaterhäusern den Eindruck, als ob ein Messegebäude ein Opernhaus „verschluckt“ hätte.

Die Konvergenz von Musik und Theater – Takt und Gestik – kann als immaterielles Spiegelbild der Architektur, als Zusammenkunft von Konstruktion und Raum gedeutet werden. Sowohl Musik als auch Architektur sind im Grunde übertragene Bewegung, zum einen durch Musikinstrumente oder Sänger und zum anderen manifestiert sie sich in der Raumfolge oder Raumgliederung. Die Bewegung vom Körper ist bei beiden die Ausgangslage (Abb. 2, 3).

Erkennbar ist das in der Musik in der Benennung der Rhythmen (z. B. Benennung der Tempi: Andante, Presto, Largo etc.) und in der Architektur bei der Bemaßung der Räume (z. B. historische Längenmaße: Fuß, Schritt, Meile etc.). Bei beiden Kunstformen handelt es sich um eine ausgefallene Modulation der jeweiligen Maßeinheiten (Abb. 4). Der musikalischen Mannigfaltigkeit der Bewegung auf der Szene geht eine architektonische Bewegung durch die Stadt und durch das Theatergebäude voraus und folgt im Anschluss auf sie. Die Architektur übernimmt somit eigentlich die Ouvertüre und das Finale einer Aufführung. Sie bestimmt die Einstimmung auf das Stück, ähnlich der Einstimmung eines Orchesters, zumindest was das Wahrnehmungsinstrumentarium angeht. Womöglich deswegen bzw. aus der Angst vor Rückkoppelungserscheinung auf die aufgeführten Stücke, um die Autonomie des Stückes *aufzubewahren*, besteht bei den zeitgenössischen Theaterbauten die Tendenz, diese Einwirkung möglichst einzugrenzen, u. a. durch die neutrale Dunkelheit. Im Gegensatz zu

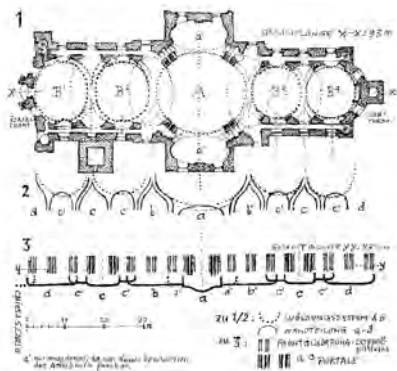


Abb. 4 Zeichnung von Paul Hofer zur Basilika Vierzehnheiligen Balthasar Neumann Bad Staffelstein 1743–1772



LUKAS HANSMANN – Theaterhof

Das Theaterhaus und seine Begleitnutzungen bilden einen Hof, der sich – wie zahlreiche Kloster in Krakau – ins Stadtgewebe einfügt. Das Theaterhaus und seine Begleitnutzungen verhalten sich zueinander wie die Klosterkirche und ihr Kreuzgang.



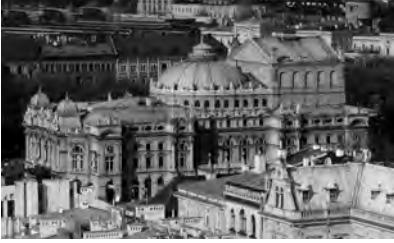
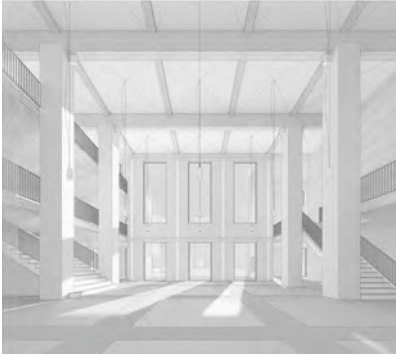


Abb. 5 Beispiel eines typischen Theaterhaus aus dem 19. Jahrhundert, Juliusz Słowacki Theater, Arch. Jan Zawiejski, 1893 Krakau **Abb. 6** Zum Theater umgebaute Werkstätte, Małopolski Ogród Sztuki, Arch. K. Ingarden, J. Ewý, 2013 Krakau

den historischen Vorbildern (insbesondere der Opernhäuser) entfaltet sich der architektonische Gehalt des Theaterbaus nicht in der Kontinuität mit den dort aufgeführten Werken, zumal diese wesentlich vielfältiger ausfallen. Diese Tatsache ist in gewissem Sinne fundamental, denn sie hinterfragt, ob ein Theater überhaupt einen spezifischen architektonischen Ausdruck verlangt. Damit beginnt auch die wunderbare Auseinandersetzung mit einem Musiktheater als Architektur heute.

Die Vorstellungen zur architektonischen Erscheinung der Theaterbauten sind sehr widersprüchlich. Viele Spielorte sind unkonventionell, wechselhaft und häufig in umgebaute Industriestädte außerhalb der Stadtkerne ausgelagert (Abb. 5, 6). Sie verlangen jeweils vereinzelt nach einer architektonischen Legitimation. Demgegenüber stellt sich bei den Konzerthäusern kaum die Grundsatzfrage zur Berechtigung eines geeigneten Gebäudes. Die Musik genießt – vor allem wegen der komplexeren Akustik – einen unbestrittenen Anspruch auf einen spezifisch gestalteten Raum. Das Musiktheater zieht spontan Vorteile daraus. Der Widerspruch beim Musiktheater ist jedoch, dass trotz der herausfordernden Ansprüche an die zeitgenössische Architektur die Gattung im gegenwärtigen Kulturverständnis überholt wirkt. Dennoch werden mehrfach und weltweit werden neue Opernhäuser zur Repräsentation gebaut: Oslo, Kopenhagen, Dubai und Peking, um nur einige wenige zu nennen. Sie präsentieren sich äußerlich als zeitgenössische Architektur, repräsentieren allerdings vor allem die historischen Gattungen. Die aktuelleren Ausdrucksformen werden eher marginalisiert zur sogenannte „Off-Szene“.

Das Hauptaugenmerk der kritischen Auseinandersetzung mit der Theatertypologie gilt dem Stellenwert des Zuschauers bzw. der Polarisierung zwischen dem Zuschauen und dem Darstellen. In enger Verbindung dazu steht die Axialität zwischen der Tribüne und der Bühne. Beim Musiktheater wird diese Zweiteilung durch den Orchestergraben zusätzlich verschärft.⁴ Das 20. Jahrhundert zeugt von einem intensiveren Bedarf an aktiver Einbindung des Zuschauers in das Stück. Bildlich gesprochen dringt das Publikum immer mehr



ROBERT ROSENBAUM – Nowy Teatr Muzyczny

Das Gebäude befestigt zwei städtische Orte: den Wisła-Kai auf der einen Seite und den Bonifraków-Park auf der anderen. Im Zwischenraum nistet sich das Theater ein.



ins Bühnenhaus hinein. Der Zuschauer wird von der bloßen Betrachtung zu einer „Immersion“ verleitet.⁵ Eine frontale und passive Wahrnehmung wird in Frage gestellt und gar unterbunden.

Der aktive Zuschauer ist jedoch nur bedingt eine moderne Errungenschaft. Bei den urchinlichen Ritualtänzen, aber auch beim Barocktheater war der Zuschauer ein Teil der Veranstaltung. Beim Ritualtanz waren die Teilnehmer direkt in die Handlung eingebunden und beim Barocktheater war der Inhalt vom Theaterbesuch nicht ausschließlich auf die Bühne beschränkt. Die Rangordnung und die Anwesenheit der einflussreichen Persönlichkeiten verstanden sich als ein Schauspiel für sich. Die Darsteller und das Publikum haben das Gewicht der Handlung im Laufe des Spiels jeweils gewissermaßen ausgehandelt (Abb. 7, 8, 9).⁶ Eine eindeutige Priorität auf das Bühnengeschehen wurde erst mit dem Bayreuther Festspielhaus (O. Brückwald, 1872–1875) von Richard Wagner festgelegt.⁷

Die Suche nach einer neuen Theatertypologie fällt besonders intensiv in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus. Deutlich lassen sich bei diesen Wandlungen die soziokulturellen Kräfteverläufe verfolgen, was auch ausführlich in der Literatur behandelt wird. Die genuinen architektonischen Merkmale stehen dagegen häufig im Hintergrund der Auseinandersetzung. Die Konzepte reichen vom psychologischen „Theater ohne Zuschauer“ (J. Levy Moreno, R. Hönigsfeld und P. Gorian, 1922–1924), das lediglich mit Protagonisten befüllt wird, bis hin zum monumentalen „Megateatro“ (z. B. L. Vietti, 1934) mit atemberaubender Aussicht im Hintergrund. Zu den Experimenten gehören auch jene Theater, die eine Schichtung in den Vordergrund und den Hintergrund meiden, wie das „Kugeltheater“ (A. Weininger, 1926–1927), das möglichst viele Zuschauer möglichst nahe zur Darstellung bringt (Abb. 12). Sehr bekannt und dem gegenwärtigen Diskurs immer noch wertvoll ist das Totaltheater (W. Gropius und E. Piscator, 1927), das eine flexible Wechselwirkung zwischen Tribüne und Bühne verspricht (Abb. 13, 14). Etwas später wird Le théâtre spati-



Abb. 7 Tanzszene, Felszeichnungen, der San in KwaZulu-Natal **Abb. 8** Zwischenspiel im Medici Theater, Jacques Callot, 1617 **Abb. 9** Theaterloge als eine Bühne für sich, Le Vrai bonheu, Jean-Michel Moreau, 1778



Abb. 10, 11 Theater ohne Zuschauer, J. Levy Moreno, R. Hönigsfeld und P. Gorian, 1922–1924

odynamique (N. Schöffer, 1957) mit dem Publikum in der Mitte und wechselnden oder simultanen Szenen rundherum konzipiert (Abb. 15, 16).⁸ Was den Perspektivenwechsel zwischen dem Publikum und den Darstellern betrifft, sind die experimentellen Theaterformen von F. Kiesler wie „Raumbühne“⁹ (Wien 1924) und „Endless Theatre“¹⁰ (1924–1926) sehr signifikant (Abb. 17, 18).

Die Hinterfragung des gestalteten Zuschauerraums macht so das Spiel bei einer Inszenierung in der Wechselwirkung mit dem Zuschauer bedeutend dynamischer und flexibler. Dieses Anliegen hat infolge der intensiven Suche nach der treffenden Typologie und allmählichen Wandlung vom Guckkastentheater, das sogenannte „Black-Box-Theater“ hervorgebracht. Wenn beim ersten eine starke Trennung zwischen dem Zuschauer und der Bühne sowie das hierarchisch verteilte Publikum prägend ist, strebt das zweite eine Auflösung des Zuschauerraums und geringe hierarchische Differenzierung des Publikums an.

Aus architektonischer Perspektive allerdings bringt der Abbau des Zuschauerraums auch eine gewisse *Haltlosigkeit* mit sich. Der architektonische Beischlag zum Theater war, so wie bereits beim Griechischen Theater angedeutet, eher durch die Zuschauertribüne, dem *theatron*, als durch die ursprünglich provisorische *skene*, definiert. Auch beim Renaissance- und Barocktheater sowie beim Theater des 19. Jahrhunderts ist aus offensichtlichen Gründen – Repräsentation und Nutzung – die architektonische Aufmerksamkeit eher



Abb. 12 Kugeltheater, A. Weisinger, 1926–1927

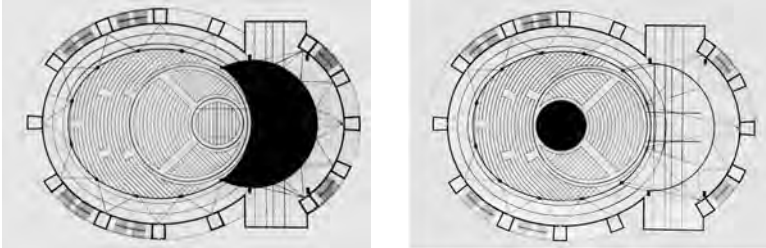


Abb. 13, 14 Guckkasten und Arena in einem, Totaltheater, W. Gropius und E. Piscator, 1927

dem Zuschauerraum zugewandt (Abb. 15, 16). Das hat auch konstruktive Konsequenzen, da der Zuschauerbereich beständig und der Bühnenbereich andauernd provisorisch gebaut wurde. Eine Ausnahme hierbei bildet das mittelalterliche Theater im Sinne des geistigen Dramas, da die Darstellungen in Sakralbauten oder auf den öffentlichen Plätzen beim Simultanverfahren aufgeführt wurden und das Publikum sich frei bewegen konnte.

Bei der Auflösung der Trennung zwischen dem Publikum und der Darstellung wird das Erlebnis der persönlichen Betroffenheit sehr gesteigert. Die illusionistische Qualität, die bei einem an der Sitzbank „gefesselten“ Zuschauer die notwendige Komplettierung einer Aufführung ausmachte, wird jedoch gemindert. Das Theatergebäude ist jedoch auch das Behältnis eines idealisierten Sachverhaltes, womöglich einer Utopie. Worauf weist diesbezüglich jedoch die aktuelle Theatervorstellung hin? Ein multifunktionaler Raum, technisch gut ausgerüstet, ohne eine eindeutige Orientierung des Publikums oder der Bühne, mit einem zeitgemäßen Ausdruck nach außen?¹¹

Die Auseinandersetzung mit der Architektur zur Darstellungskunst ist ganz wesentlich von dem Wandel einer unmittelbaren zu den mediatisierten Kunstformen geprägt. Hinzu kommt die gesteigerte Dramaturgie des Filmes und aber noch mehr der multimedialen Virtualität. Man denke z. B. an eine Close-Up-Aufnahme vom weinenden Forrest Gump oder an den laut gestellten Titel „Ring of Fire“ auf den Kopfhörer am Crosstrainer. Teilweise bedient sich Musik-

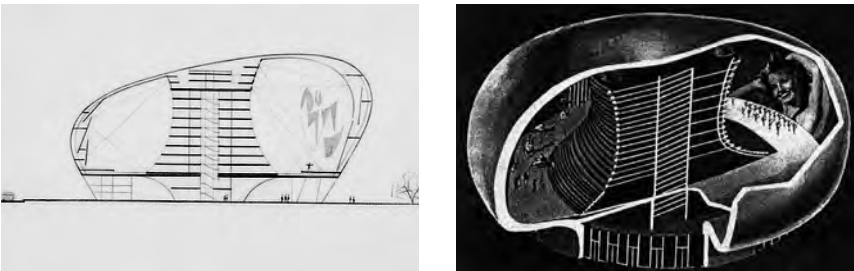
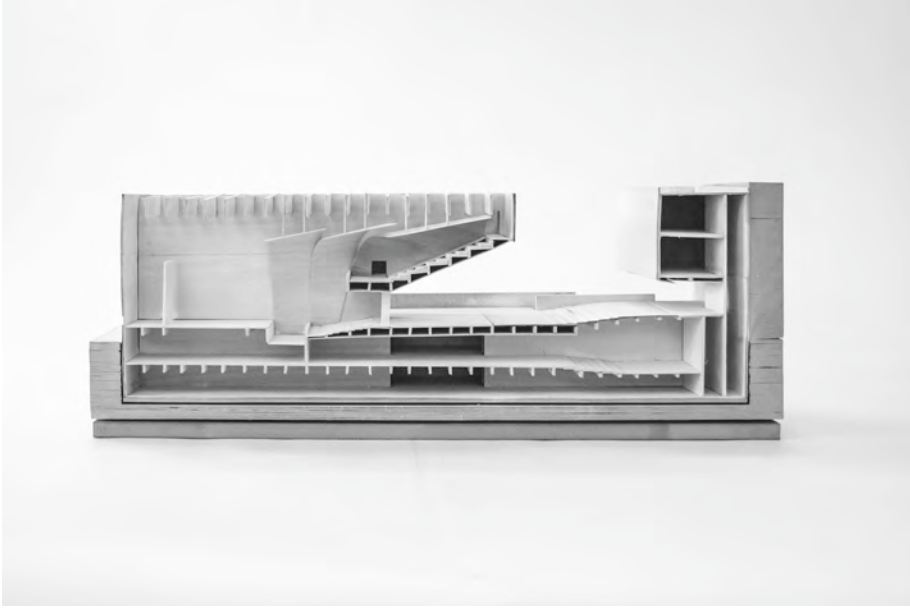


Abb. 15, 16 Das Publikum ist mittendrin, die Szenenwechsel rundum, Le théâtre spatiodynamique, Nicolas Schöffer, 1957



IURII SUCHAK – Auftritt

Skulpturale Baukörper auf einem Podium. Das Gebäude bringt die Spannung des Ortes Kai und Brücke, wie ein Brückenkopf zum Schwung. Das Theater zeigt seine Präsenz.





Abb. 17 Raumbühne im Wiener Konzerthaus, F. Kiesler, 1924 Wien **Abb. 18** endless theatre, F. Kiesler, 1924 Wien, Illustration von Juan Ignacio Prieto-López

theater szenisch dieser Mittel. Im Kern ist es jedoch einer *analogen* Darstellung bewusst verpflichtet. Nur schon deswegen, weil man beispielsweise auf die maximale Reichweite der Stimme ohne Lautsprecher eingehen muss.

Auch die technische Reproduzierbarkeit spielt eine einschneidende Rolle. Zwar wird gerne betont, dass die nuancierten Unvollkommenheiten jeden Live-Auftritt als solchen auszeichnen, allerdings lässt sich der noch nie so enorm gewesene Qualitätsdruck in der Gegenüberstellung zu den Aufnahmen nicht ausklammern. Eine symphonische Aufführung wird beispielsweise ganz unvoreingenommen mit der entsprechenden Wiedergabe in den eigenen vier Wänden mit verstellbarer Lautstärke verglichen. Dies äußert sich beim Theaterbau nachdrücklich durch den Anspruch einer tadellosen technischen Ausstattung, besonders bei den akustischen Einrichtungen. Dadurch ist in der Architektur ein grobes Paradox entstanden: Eine Kunstform, die ihre Qualität der menschlichen Gegenwart – man könnte sogar sagen, des Menschlichen überhaupt in der Kunst – in Szene setzt, bedient sich dazu einer ungeheuren technischen Einrichtung. Damit kommt die berechtigte Frage auf, wie viel Amplifizierung noch als menschlich gilt.

Alle erwähnten Aspekte (Abbau der Trennung zwischen Zuschauer und Darsteller, Relativierung der Frontalität, Gegenüberstellung zur Medienkunst, sowie der Ausbau der Bühnentechnik) bilden den gegenwärtigen Kontext zur

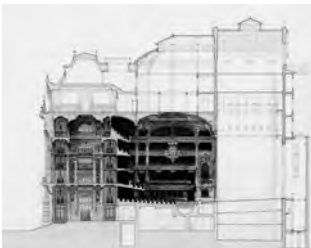
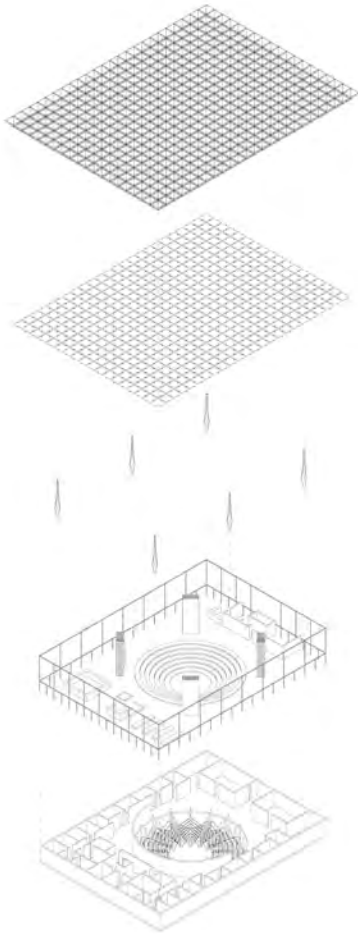
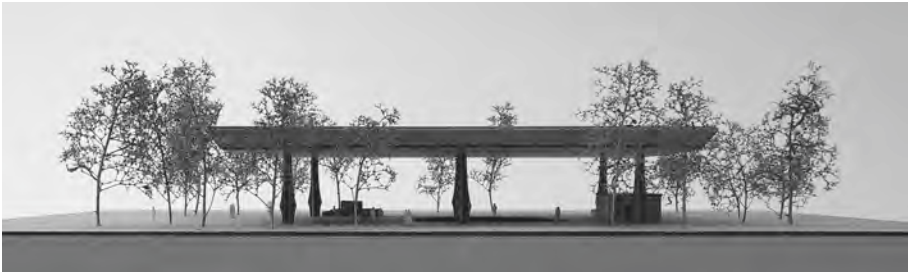


Abb. 19 Hierarchie Zuschauerraum-Bühhnhaus, Schnitt eines nicht ausgeführten Projekts der Opéra-Comique, Paris 1890er **Abb. 20** Eine Annäherung an Black-Box-Theater, Theatre in the Round, Herb Greene, 1962



PHILIPP SCHILLINGER – Theatre Pavillion

Eine überdachte Arena im Park. Gänzlich für jegliche Aktion offen. Dach und Boden ersetzen das Bühnenhaus. Stahlgerüst oberhalb vom Grund, Massivbau unterhalb. Hubpodien lassen die Tribünen abtreppen oder machen sie bodengleich.

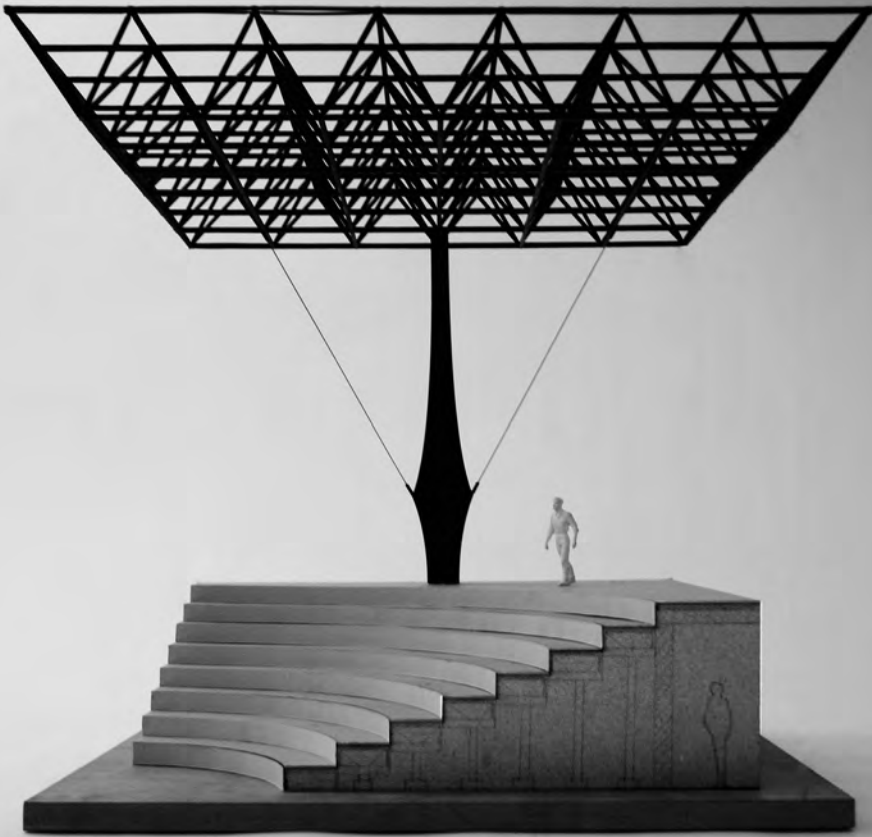


Reflexion von Musiktheater und haben einen starken Einfluss auf die architektonische Auseinandersetzung mit dem Theaterbau. Keiner von diesen stellt jedoch die Grundsatzfrage zum wesentlichen Zusammenhang zwischen den beiden Kunstformen. Architektur ist gewiss eine Notwendigkeit des Musiktheaters. Ist sie aber auch ihr Bestandteil? Architektur als Gattung gerät nämlich beim Theaterbau in eine grundsätzliche Verlegenheit, denn es ist nicht klar, ob sie dabei Protagonist oder Statist sei. Wie läuft die Gegenwärtigkeit der Darstellungskünste mit der Gestaltung des Aufführungsortes zusammen? Befinden sie sich bloß in einer unverbindlichen Begegnung von zwei ungleich schnellen Strömungen – darstellende Kunst, die wendige, und Architektur, die langsame? Im Vordergrund der historischen Vorbilder fällt es daher schwer, sich vom Wunsch nach architektonischer Kristallisierung der Gegenwärtigkeit einer Aufführung zu entreißen, konträr zur viel zitierten, scharfen Aussage von Peter Brook: *„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch diesen Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“*¹²

Der leere Raum steht hier als Platzhalter für den architektonischen Raum. Die Aussage scheint womöglich gestalterische Beiträge der Architektur auszuklammern, die Leere als bloßen Hintergrund herzustellen. Allerdings ist für das Theater, besonders für das aufwendige Musiktheater, ein *Platzhalter* in der Kulturlandschaft notwendig. Fällt dieser in seiner architektonischen Bedeutung ab, wird er als *Platz-Halter* entwertet. Ebenso kann das Verlangen nach einem *fast Nichts* jenseits der Handlung, das eine Darbietung beherbergt, der antiken Mulde in der Landschaft, kaum aufrechterhalten bleiben (Abb. 21). Wenn auch nur ein Stromkabel verlegt sein muss, gibt es ein solches Theater nicht mehr. Klar ist, dass das Gebaute dazwischenkommt, zumindest als Choreografie der Stromkabel und eventuell der Sitzbänke. Und die wunderbaren Funktionsspektakel mancher neuen Theaterhäuser verblüffen. Spätestens jedoch im städtebaulichen Kontext wird dem Theatergebäude eine architektonische Rechtfertigung abverlangt und in besseren Fällen auch wahrgenommen (Abb. 22, 23).¹³



Abb. 21 Theater von Epidauros, 4. Jh. v. Chr.



Das Theatergebäude dient dazu, räumlich das theatrale Geschehen hervorzuheben und die Empfänglichkeit für die Aufführung zu unterstützen, aber auch dem Zuschauer physiologisch und psychologisch Halt zu geben. Es zeigt erstarrte Spuren der Handlungen, der gleichen wie diejenige, die auf der Bühne stattfinden. Es hält den Zuschauer in der Anspannung zur Erfahrung der Selbsterkennung und bringt die Darstellung dem Zuschauer nahe, damit diese „wirklich“ werden kann. Das Theater ist der Ort, an dem die Schöpfung sich selbst zusieht. Dabei bekommt die Architektur, als bildendem Moment einer Gesellschaft, eine wesentliche Rolle. Ein Gebäude mag baulich präsent wirken, es bleibt allerdings – sofern es nicht eine authentische Hingabe der Gesellschaft darstellt – unwirksam.

„... Erde, die Auge wurde, und mitten darin die Gestalt, die alles erklärt, sehbar und hörbar macht, in Taten entbindet. Das Volk aber füllt die Lehnen der Mulde und nimmt so selbst die Urform der erzeugenden Erde an und bringt sich ein in ihre bildende Macht und drunten auf dem Schauplatz begibt sich seine Urtat als Schauspiel. Das dumpfe Gewühl des Alls wird menschengesichtigt in den Personen des Dramas, die mitten auf dem Schauplatz hervortreten, hervorgebracht aus dem Volk, für die sie das Wort führen, alles fürzutun und auszutragen. [...] In der Mitte liegt der Weltort der Bildung, ein Garten im All, behütet im Blick der Gemeinde. Seine Mulde aber ist gebettet in den Hang eines höheren Gebirges im Rücken.“¹⁴

So beschreibt Rudolf Schwarz die Übereinstimmung des antiken Theaters mit der jeweiligen Gesellschaft. Es ist nicht abwegig, auch unsere Theater-Bauten so zu betrachten. Allzu vordergründig wird beim Theaterbau die gewiss vorteilhafte, einwandfreie Ausführung der technischen Einrichtungen beachtet. Architektur beim Theaterbau ist aber Bühne und Tribüne zugleich. So ist es nicht nur im Inneren, sondern auch nach außen, zum Stadtgefüge. Vieles am Theaterbesuch ist eine Architekturexkursion.

Ausschlaggebend bei der Reflexion zum Theaterbau ist die Erkenntnis, dass dort Architektur zu einer faktischen Zerrissenheit gelangt. Der architektonische Raum löst sich vor dem dunklen Abriss des technischen Raums auf.



Abb. 22, 23 Dee and Charles Wyly Theatre, Arch. REX/OMA, Dallas 2009

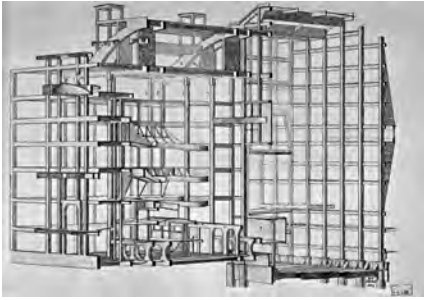


Abb. 24, 25 Stahlbetonstruktur des Théâtre des Champs-Élysées, von Henry van de Velde konzipiert, von Auguste Perret 2011–2013 errichtet.

Dieser muss mit dem Theaterstück vervollständigt werden, um eine kohärente Raumerfahrung zu gewinnen. Theaterbau wirkt im gewissen Sinne wie eine induzierte Halluzination.

Es ist nachvollziehbar, dass gerade beim Theaterbau die Moderne – geprägt vom sachlichen Verständnis, trotz einer beeindruckenden Fülle an bahnbrechenden Entwürfen, aber vielen konventionellen Bauten – eine Ungewissheit hinterlässt. Exemplarisch dazu kann bereits die Planung vom „Théâtre des Champs-Élysées“ (H. van de Velde und A. Perret, Paris 1913) geschildert werden (Abb. 24, 25). Der Konzeption von H. van de Velde mangelte ein statisches Gerüst, das, einmal in Stahlbeton von A. Perret errichtet, wiederum durchgehend bekleidet wurde, um in den Augen des damaligen Publikums nicht abgewertet zu werden. Vergleichbares geschah auch mit „Teatro Augusteo“ in Neapel (Pier-Luigi Nervi, Neapel 1926–1929).

Bei keinem anderen Architekturprogramm geschieht diese Zerrissenheit so deutlich. Bei Wohnhäusern, Schulbauten oder Museen kann Architektur zwar zu einer repräsentativen Form gebracht werden, bleibt jedoch in ihrer Bestimmung durchgehend kohärent. Lediglich bei Sakralbauten wird auf einen Inhalt, der über das Gebaute hinaus zielt, hingewiesen. Allerdings steuern die aufgebauten Raumbilder auf eine transzendente Ebene hin, die architektonisch nicht eingeholt werden muss. Das Theatergebäude formt – um die Handlung zur Wirkung zu bringen – räumlich das Publikum zum Zuschauer, den Darsteller zur Rolle und schließlich Bühnenapparatur zum Bühnenbild. Aus dem Grund wird am Theaterbau die Tüchtigkeit der Architektur als *Gestaltung* gemessen. Damit ist eine verbindliche Einwicklung gemeint. Symptomatisch ist, dass die Suche nach der passenden Theaterbauform im 20. Jahrhundert das sogenannte Black-Box-Theater, mit einem ebenso signifikanten Namen, hervorgebracht hat. Die Kollision zwischen der Gestaltung und Funktionalität, zu der ein Musiktheatergebäude unweigerlich verpflichtet ist, allenfalls indikativ. Die Schöpfung, die sich selbst im Theaterbau zusieht, könnte womöglich als Zeugnis der Wertigkeit

des Menschlichen in der Architektur gelten. Ist bei einem Musiktheater die Fiktion menschlicher als die Realität (Abb. 26)?



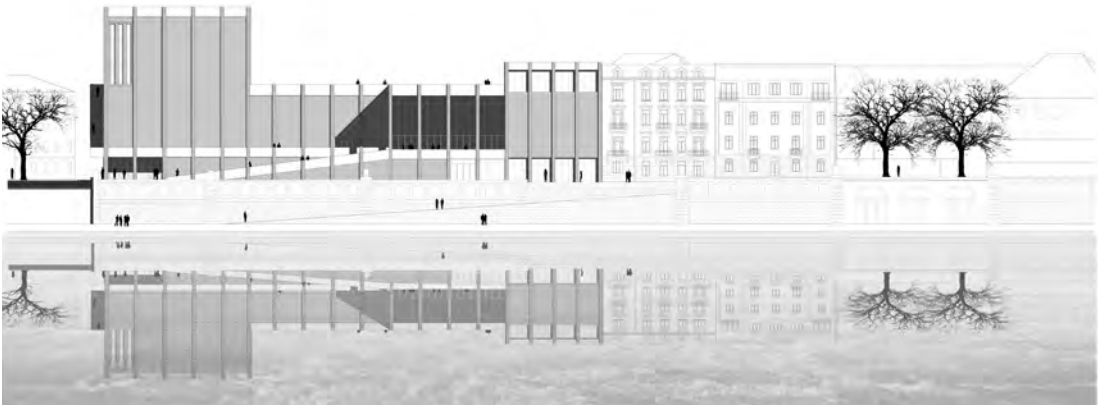
Abb. 26 Zuschauerraum Polonsky Shakespeare Center Brooklyn, H3 Hardy Collaboration Architecture, LLC, New York 2013, Foto: Francis Dzikowski

- 1 Oscar G. Brockett & Franklin J. Hildy: *History of the Theatre*. 10 Aufl., London: Pearson Education Limited 2013, S. 1–4.
- 2 Vgl. Yosef Garfinkel: *Archaeology of Dance*, in: *Archaeological Approaches to Dance Performance*, hg. von Kathryn Soar und Christina Aamodt. Oxford: Archaeopress 2014.
- 3 Vgl. Ivica Brnić: *Nahe Ferne. Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Ando, Louis I. Kahn und Peter Zumthor*. 1. Aufl., Zürich: Park Books 2019, S. 78–79.
- 4 Vgl. Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl., Köln: UTB GmbH 2012, S. 77–79.
- 5 Vgl. Stephan Trüby: *Die gesprengte Skene. Eine kurze Geschichte der Szenographie*. *Archithese 4/2010*, S. 36–41.
- 6 Vgl. Jochen Meyer: *Vom barocken theatrum mundi zum modernen Theater - Kritik und Rezeption der barocken Theaterbauten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 31/1999, S. 16–20.
- 7 Jochen Meyer: *Vom barocken theatrum mundi zum modernen Theater - Kritik und Rezeption der barocken Theaterbauten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 31/1999, S.24.
- 8 Vgl. Yann Rocher und Marcel Freydefont: *Théâtres en utopie*. Arles: Actes Sud Editions 2014.
- 9 Vgl. Friedrich Kiesler: *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*. Katalog, Programm, Almanach. Würthle & Sohn Nfg. 1924.
- 10 Vgl. Yann Rocher und Marcel Freydefont: *Théâtres en utopie*. Arles: Actes Sud Editions 2014.
- 11 Vgl. Carsten Krohn: *Architektur der Transformation*. *Archithese 4 / April 2010*, S. 12–17.
- 12 Peter Brook: *Der leere Raum*. 3. Aufl., Berlin: Alexander Verlag 1997, S. 9.
- 13 Vgl. Carsten Krohn: *Architektur der Transformation*. *Archithese 4 /April 2010*.
- 14 Rudolf Schwarz: *Von der Bepauung der Erde*. Heidelberg: Lambert Schneider 1949; Faksimile, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2006, S. 127–128.



MARIA DÁVILA MÉNDEZ – Stadt als Theater

Das Gebäude wird selbst zur Tribüne, Theaterturm zum Brückenkopf, die Loggia zum Fluss zur Loge. Das Gebäude referiert an die Monumentalbauten der Polnischen Moderne.



Simultanität im Theater (Robert Rous)

Der Bruch mit der Zeit ist ein Mittel, neue Räume erfahrbar zu machen. Der größte Unterschied zwischen Architektur und Musik ist die zeitliche Komponente. Was jedoch, wenn, wie in aktuellen physikalischen und philosophischen Theorien betreffend das Blockuniversum, die Zeit als *immer fließendes* Phänomen gar nicht existiert? Wenn die Zeit nur versucht, das Verhältnis zwischen Betrachter und Raum zu definieren, ist Musik keine zeitliche, flüchtige Aneinanderreihung von Harmonien, sondern ein immerwährendes räumliches Konstrukt, welches durch die Darbietung projiziert wird.¹ Die Darbietung wiederum ist die Bewegung durch diesen Raum und vermag dieses Raumgefüge zugänglich zu machen. Musik als räumliches Gebilde wird von Musikern wie von einer Drehorgel dargeboten. Hierbei dient die perforierte Notenrolle der Drehorgel als Metapher für das schon im Vorhinein unverändert existente Musikstück, welches durch die Darbietung eine Art „Verräumlichung“ erfährt. Das vermeintlich „tote“ Musikstück, muss nicht „zum Leben erweckt“ werden, es ist überhaupt nie gestorben (Abb. 27).

Die Projektion der Musik als „object à reaction poetique“: Wie, nach le Corbusier, ein Landschaftsgemälde oder eine Landschaftsfotografie als Projektion der dargestellten Landschaft diese den Gefühlen des Betrachters zugänglich macht, so macht eine Musikprojektion die projizierte/wiedergegebene Musik zugänglich.² Auf diese Weise fungiert die Reproduktion des Motivs als Transportmedium für Gefühle, welche Produkte der menschlichen Wahrnehmung sind, die dem Motiv entgegengebracht werden. Der Theaterraum als umbauter Raum, in welchem eine solche Projektion stattfindet, wird somit zum Protagonisten in der Überlagerung zweier Räume. Diese Überlagerung kann harmonisch ausfallen oder auch Dissonanzen hervorrufen und bietet somit einen Anhaltspunkt für die Eignung eines Raumes für eine gewisse Musikdarbietung und umgekehrt.

Dieses Gedankenspiel ergibt ein Sinnbild für die räumliche und organisatorische Struktur eines Theaters, welches als eine Art Fokussierlinse funktioniert. Um ein Theaterstück zu produzieren, benötigt es vieles parallel. Um Guckkastenbühnen drängen sich Konglomerate von Nebenräumen. Jeder dieser dienenden Räume, sei es eine Umkleide, eine Bühnenwerkstatt, ein Technikraum oder ein Lager, ist entweder unmittelbar oder zumindest in zweiter Instanz mit dem Bühnenraum verbunden. Im Falle eines klassischen

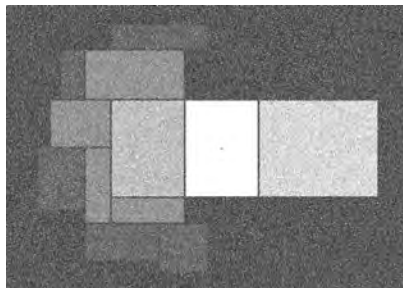
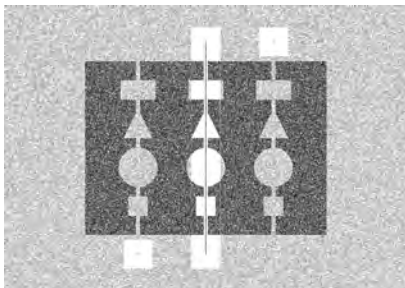
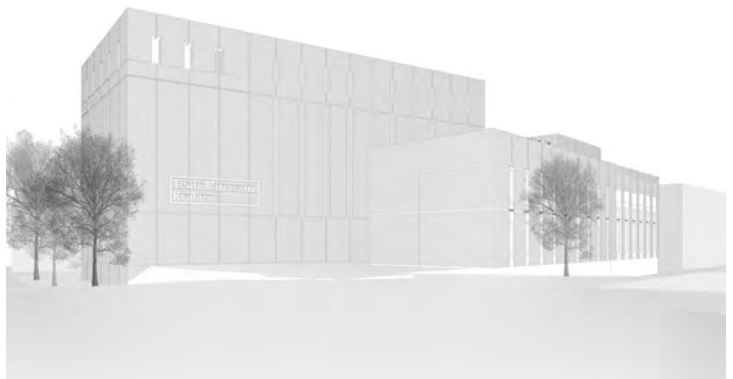


Abb. 27 Konzeptgrafik „Raum im Raum“ Abb. 28 Konzeptgrafik Simultanität der Nebenräume



JAKOB TRUCKSITZ – Intermezzo

Übergang vom städtischen Raum Krakau in die phantastische Welt einer Theatervorstellung.
Die Theaterräume sind massiv und die Zwischenräume als luftiger Leichtbau konzipiert.
Das Gebäude ist ein Konglomerat mit einem eigenen Städtebau.



Theaters werden alle diese Einzelteile in einem Knotenpunkt, der Bühne, zusammengeführt und gebündelt. Sie gibt einen sehr exquisiten Einblick in die Welt des Theaters preis. In den meisten Fällen werden die Räumlichkeiten, welche der Produktion dienen, von der Öffentlichkeit abgeschottet, was die Theaterbauten in einen öffentlichen, repräsentativen Teil und einen privaten, produktiven Teil gliedert. Folglich ist das Theater für Besucher ein anderes als das für Theaterschaffende. Auf der Besucherseite findet man repräsentativ ausformulierte Räume, prunkvolle Foyers und noch prunkvollere Theaterräume. Der bloße Besuch einer solchen Räumlichkeit ist ein Erlebnis, welches dem folgenden Theatergeschehen in die Hände spielt.

Auf der Seite der Theaterschaffenden findet man beinahe das Gegenteil. Räume sind als Teile einer Maschinerie gedacht und auch so umgesetzt. Das Programm ist sehr gedrängt und lässt wenig bis keinen Spielraum. Alles ist sehr präzise angeordnet und dimensioniert. Dies ermöglicht eine sehr qualitative und effektive Produktion, hat jedoch eine ebenso präzise Art und Weise, investierte Energien zu übertragen, womit eine gewisse Färbung des Theaters impliziert wird. Als wäre man in der Baukunst exklusiv auf ein Material oder eine Verarbeitungstechnik angewiesen, welche zwar nicht das formale Ergebnis vorwegnimmt, jedoch analoge Erscheinungen bedingt (Abb. 28).

In unserer Gesellschaft ist diese Theaterform und die damit einhergehende stilisierte Darstellungsweise sehr etabliert und verbreitet, befriedigt jedoch zeitgenössische Ansprüche an Theater und Musiktheater nur bedingt. Bereits vor rund einem Jahrhundert wurden Versuche angestellt, das Theater zu revolutionieren, indem man neue Theater- und Bühnenformen entwickelte. Ambitionierte Projekte wie das „Endless Theatre“ von Kiesler oder Gropius‘ „Totaltheater“ schafften es jedoch nie bis zur Verwirklichung.³

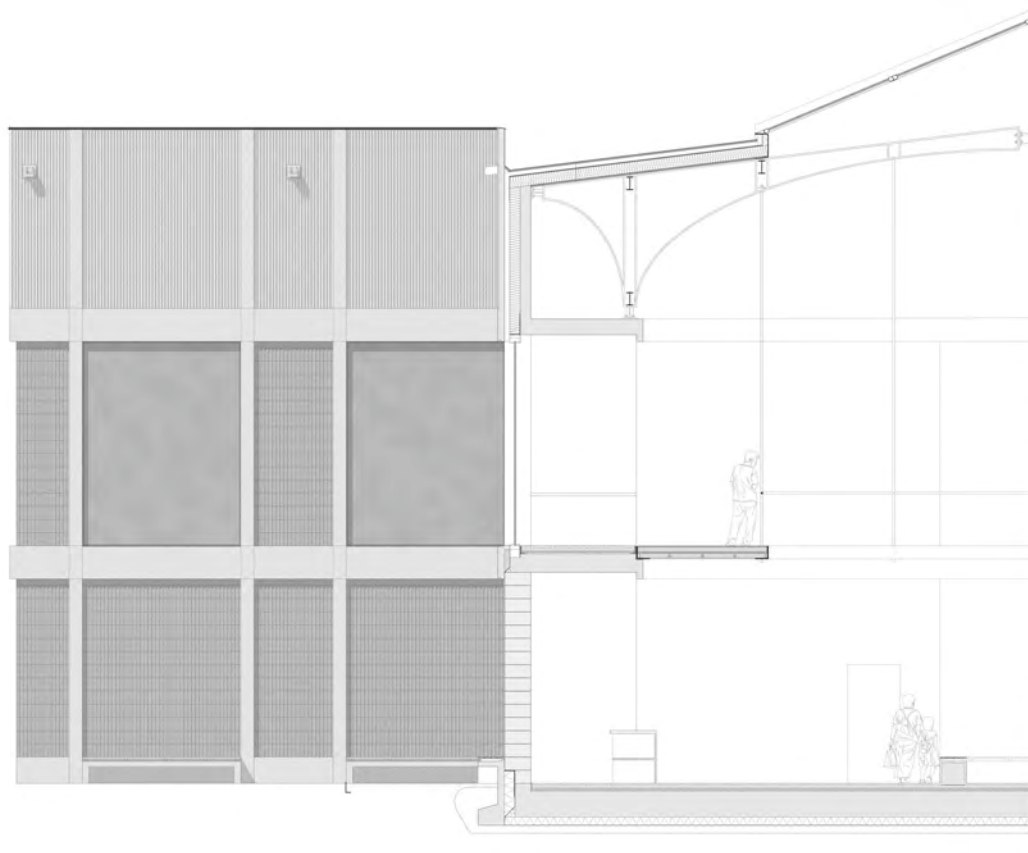
Fragt man einen Vertreter modernen Musiktheaters nach dem Aufführungsort seiner gelungensten Inszenierungen, wird er mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine alte Industriehalle oder Ähnliches verweisen. Diese Lokalitäten erfüllen häufig nicht im Geringsten die räumlichen Ansprüche, die an Theatergebäude gestellt werden, haben jedoch den Vorteil, Zuseher unmittelbarer in das gesamte Theatergeschehen einzubinden. Abläufe, die normalerweise hinter den Kulissen passieren, um die Erzählung auf der Bühne nicht zu stören, rücken hier in das Feld des Wahrnehmbaren. Auf diese Weise wird die Inszenierung nachvollziehbarer und ein neues Spannungsfeld geschaffen, da nun alle parallel ablaufenden Prozesse offensichtlich sind. Aus der Not wird eine Tugend, doch zeitgenössisches Musiktheater scheint plötzlich heimatlos.

Eine Ausnahme dieser Beobachtung stellen Musicals da, die rund um die Welt in zirkuszeltartigen Spielstätten ihre Heimat gefunden haben, welche unter Umständen explizit für diese Produktionen erbaut wurden. Diese Theater erinnern eher an Konzerthäuser oder Mehrzweckhallen, die eine klassische Guckkastenbühne in ihrem Inneren haben. Oftmals prägt ein sehr markanter Schriftzug des jeweiligen Musicals deren Erscheinung, wobei der generelle architektonische Ausdruck dieser Bauwerke eher an den von Konzerthallen erinnert, wie man sie unter anderem in Krakau in Form der Tauron Arena finden kann. Diese



ROBERT ROUS – Raum im Raum

Die Sehnsucht nach dem idealisierten Kairospekt wird verlassen und die tatsächliche Lage der losen Uferkante wird als Genius Loci zum städtebaulichen Konzept. Das Programm ist in mehrere Baukörper zerteilt. Somit rücken die Nebenbauten in den Vordergrund und das theatrale Geschehen dehnt sich auf alle Begleitnutzungen aus.



Hybride aus verschiedenen Typologien bilden einen sehr autonomen Teil des zeitgenössischen Musiktheaters, der allerdings kaum bis keinen Einfluss auf den allgemeinen Diskurs rund um das Musiktheater hat.

Eine Theaterstätte ist ein Ort der Inszenierung. Diese Aussage trifft beinahe auf alle Aspekte eines solchen Ortes zu. So wie laut semantischem Priming eine kategorielle Beziehung zwischen zwei aufeinanderfolgenden Wörtern besteht, so verhält es sich auch bei Theaterbauten.⁴ Die Tatsache, dass in Theaterbauten theatrale Inszenierungen stattfinden, verleitet den Betrachter dazu, auch in anderen Teilbereichen sensibler auf theatrale Ausdrücke zu achten. Folglich dürfte es nicht dem Zufall entsprechen, dass vor allem bei mehrbühnigen Häusern häufig eine Differenzierung der simultanen Gebäudeteile zu erkennen ist, welche die damit einhergehende Interaktion dieser Körper zum formalen Motiv der äußeren Gestalt werden lässt. Solche formalen Inszenierungen ermöglichen eine deutlichere Miteinbeziehung der Umgebung, um den Ausdruck des Gebäudes zu stärken, sowie das Aufspannen von neuen Räumen im kontinuierlichen städtischen Raum. Weiters legitimiert dieser theatrale Kontext die gestalterische Inszenierung von architektonischen Motiven und ermöglicht somit eine unkonventionelle Wahrnehmung der Architektur.

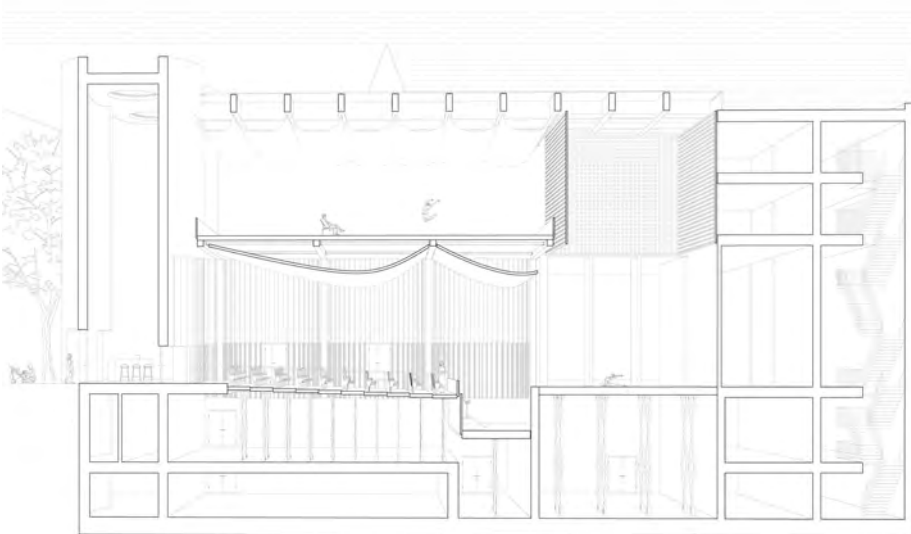
- 1 Vgl. Huw Price: *Time's Arrow and Archimedes' Point*. New Directions for the Physics of Time, New Ed, New York: Oxford University Press 1997, S. 264.
- 2 Vgl. S. Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*, 278, unter: <http://timopenttila.org/archive/doc/Gideon.pdf> (abgerufen am 22. März 2015).
- 3 Yann Rocher und Marcel Freydefont: *Théâtres en utopie*. Arles: Actes Sud Editions 2014.
- 4 Vgl. Evan Weingarten u. a.: *From Primed Concepts to Action. A Meta-Analysis of the Behavioral Effects of Incidentally-Presented Words*. *Psychological bulletin* 142, Nr. 5/Mai 2016, S. 472–97.





MEHMET KÖKLÜ – Das Theater hinter den Vorhängen

Das Gebäude ragt aus dem Blockrand in den Garten hinein und verschafft sich einen Auftritt. Es erinnert an einen Getreidesilo. Hier ist es ein Silo der Träume. Von außen ist er stark und im Inneren weich, fast nur Vorhänge.



Die theatrale Wahrheit (Niklas Gössl)

Der Begriff Inszenierung stammt aus dem Theater. Dort bedeutet er gemäß der von August Lewald geprägten Sichtweise Folgendes: „In die Szene zu setzen - heißt, ein Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Werkes zu verstärken“¹.

Mit dem Unterschied der zeitlichen Komponente beschreibt man ebenso in der Kunst die Inszenierung auch als eine Darstellung der Sichtweise des Künstlers. Er wählt beispielsweise eine Perspektive, positioniert Objekte, Orte, Personen oder Situationen mit dem Ziel, die Wahrnehmung des Rezipienten zu lenken (Abb. 29). Vergleiche zur Inszenierung in der Architektur entstehen, sobald man über den Begriff der Tektonik spricht. Er beschreibt das „Verhältnis zwischen Fügbarkeit und Anschaubarkeit“ der Architektur.² Dieses Verhältnis wird unter Spannung gesetzt, sobald die Schönheit beurteilt wird, denn nicht alles das konstruktiv möglich ist, empfinden wir als angenehm oder gar schön - beziehungsweise umgekehrt. Diese Begrifflichkeit etabliert die Architektur, um eine Art Grammatik zur Beurteilung der Formensprache zu erzeugen. Anfangs als eine Art Versuch, den Pluralismus, entstanden aus der Industriellen Revolution und der Möglichkeit neuer Materialien mit unterschiedlichster Einsatzmöglichkeit, zu unterbinden. Bis zu diesem Punkt in unserer architektonischen Historie waren wir immer auf eine Art Stil fokussiert, welcher aus den Eigenschaften der Materialien und der allgemeinen geistigen Haltung entstand.

Das Teatro Olimpico von Andrea Palladio und dessen Bühnenbild von Vincenzo Scamozzi repräsentieren diese Art der Inszenierung als perspektivisch verzerrte, fiktionale Stadt. Das Teatro Olimpico möchte ein antikes Theater verkörpern, jedoch verkleinert und überdeckt. Es nimmt die Rolle der glorifizierten Antike ein, verzichtet jedoch dabei auf wertvollen Marmor und nutzt stattdessen Stein für nachahmende Stuckaturarbeiten. Man kann diese Unwahrheit auch als einen Repräsentanten der bevorstehenden Handlung des Schauspiels betrachten (Abb. 30).

In nicht vielen Typologien der Architektur findet man die Fragestellung des Gebauten als Protagonist im Gegensatz zum Statisten so prägnant wie im Falle des Theaterbaues. Es stellt eine außerordentliche Aufgabe in Bezug zu ihrer Funktion, sowohl im für den Rezipienten erlebbaren *Vorderen* als auch dem Personal gewidmeten *Hinteren*. Die

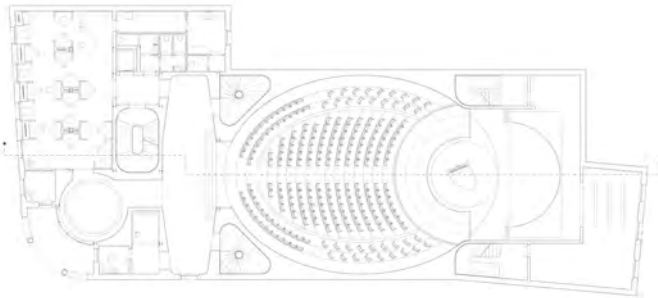


Abb. 29 Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection, aus Julien Lefevre, *L'électricité au théâtre*, 1894



NIKLAS GÖSSL – Opera Kameralna Kraków

Massive Umfassungsmauer, Stahlgerüst und Raum als Kulisse. Das ganze Theater ist ein Bühnenbild. Das Gebäude ist eine Synthese zwischen Krakau und Musiktheater, gliedert sich in eine Blockrand ein und ist dennoch ganz eigen.

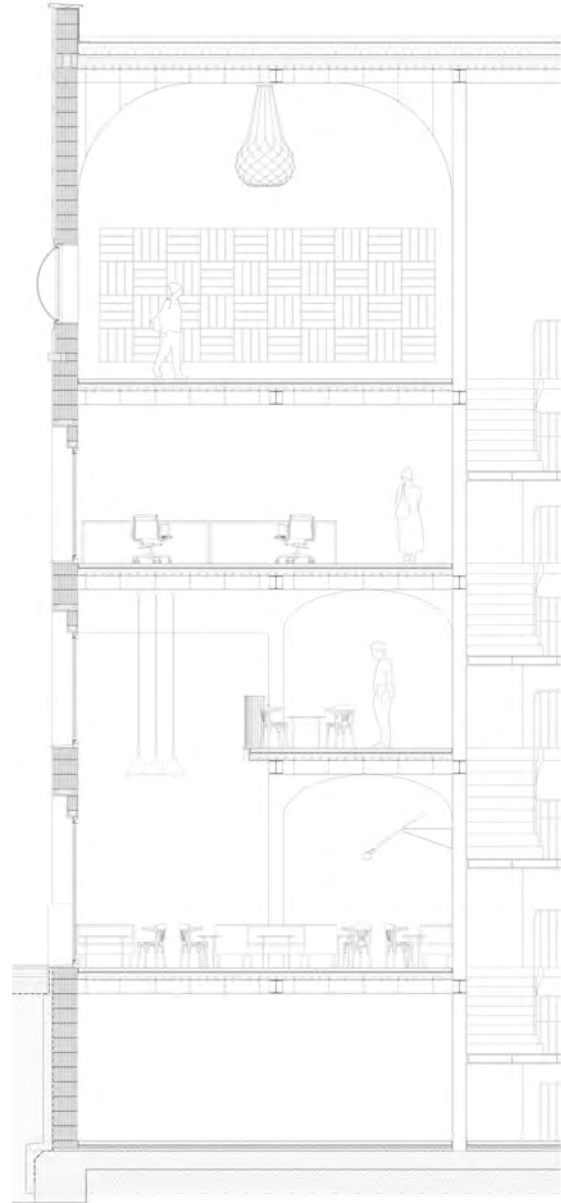
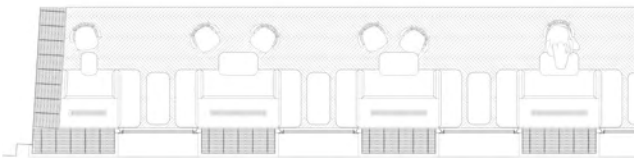
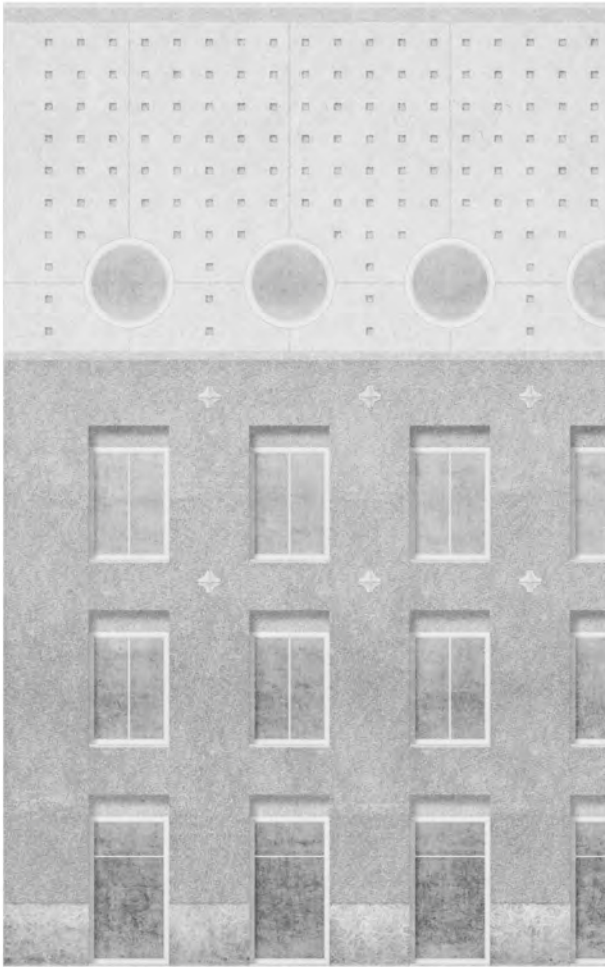


anthropomorphe Charakterisierung, die der Architektur mal mehr, mal minder als Muster hinterlegt wird, kann im Falle eines Theaterbaues an der zweigeteilten Funktion erstaunlich unverblümt gefunden werden. Sie sind zum einen die Räume der Schöpfung, einzig zum Zwecke die Aufgabe der Inszenierung zu ermöglichen, und zum anderen die Räume des Geschöpfes, sie stellen mit ihrem üblicherweise schönen Gewand im Sinne von Sempers Bekleidungstheorie³ eine Reflexion des bevorstehenden Werkes und der Erfahrungen, welche dem Betrachter geboten wird, dar. Erst in der neueren Zeit und mit der Erfindung der sogenannten *Black-Box-Bühne*, hat das nackte Skelett der Konstruktion Einzug in den einst bekleideten *schönen* Raum gefunden. Diese Konstruktion – so wie jede andere – hält eine eigene ästhetische Dimension in sich. Dies gründet nicht in der Konstruktion selbst, sondern im Bild der Konstruktion. So stellt sich die Frage, in welchem Kontext dieses Bild einen sinnvollen Platz im Rahmen einer theatralen Aufführung erhält und wie sehr diese anthropomorphe Beziehung zu den Bauten gezeigt oder verhüllt wird.

In der Moderne etablierte sich das Prinzip der Ehrlichkeit, welches die Forderung aufstellt, jedes Material so zu verwenden, ohne dass damit ein anderes Material imitiert wird, sondern viel mehr dessen grundlegende Qualität aufgezeigt wird. Weiters soll die tatsächlich tragende Konstruktion weder vorgetäuscht oder verborgen, noch unnötige Elemente verwendet werden. Ein Beispiel, an dem man diesen Drang sehr stark erkennen kann, ist das Seagram Building Mies van der Rohe – es illustriert ein Paradox zu dieser gefundenen Wahrheit der Materialien. Ein konstruktiv nicht notwendiges I-Profil wird an die Fassade gelegt, als Repräsentant, der aus Brandschutzgründen umhüllten, inneren Konstruktion. Dadurch wird die Erscheinung des Gebäudes verändert und eine stärkere vertikale Struktur akzentuiert. Diese applizierten Elemente, obwohl meist ohne konstruktiv-technische Notwendigkeit, erzeugen Struktur, Ordnung, Rhythmus und vermögen physische Eigenschaften in der Wahrnehmung zu alternieren.⁴ Ist nun die Wahrheit der Materialien einzig zur Befriedigung des Gewissens der Schaffenden entstanden oder sollte nicht viel mehr die Erfahrung des Rezipienten im Vordergrund der ästhetischen Überlegung stehen?

Laut Platon weist unser Blick eine natürliche Schwäche auf, welche vom Künstler ausgenutzt wird, um uns zu täuschen. Er führt das Beispiel eines Stockes an, dessen Erscheinung verändert wird, sobald er in Wasser eintaucht. Hier stellt sich allerdings die Frage, warum man die scheinbare Geknicktheit des Stabes für eine Täuschung halten sollte.⁵ Diese scheinbare Erscheinung steht im Widerspruch zu der Wahrnehmung desselben Stabes, wenn er nicht ins Wasser getaucht wird. Das eventuell noch Wichtigere ist: Sie steht im Gegensatz zu der gleichzeitigen Wahrnehmung des Tastsinnes. Unsere haptische Erfahrung von Objekten erzeugt gleichermaßen ein wahres Bild in unserer Vorstellung. Ob nun etwas als Täuschung klassifiziert wird oder nicht, scheint davon abzuhängen, welche Sinne und welche Erfahrungen beteiligt sind.

Unsere Haut beschreibt die Schnittstelle des Inneren eines Menschen mit dem Äußeren seiner Welt. Laut Pallasma möchte unser Auge mit all unseren Sinnen kollaborieren, sie sind sozusagen Erweiterungen des Tastsinnes.⁶ Demnach könnte man behaupten, das Gefühl



der Täuschung entsteht, sobald unser Tastsinn (als der *ungetrübte Sinn*) nicht die Erfahrung des Gesichtssinnes teilt. Ein Material, sofern eine Erfahrung damit existiert, ruft sowohl eine Vorstellung seiner Eigenschaften als auch unsere persönliche subjektive Wertung hervor. Oft beschreiben diese Materialien einen Gegensatz ihrer Funktion, zum Wohle der angestrebten Fiktion (Abb. 30).

Ist nun die Umnutzung der Materialien, denen wegen ihrer Eigenschaften eine spezifische Funktion zugeschrieben wird, eine Erfindung?

„Die Wahrheit nachbilden mag gut sein, aber die Wahrheit erfinden ist besser, viel besser.“ (Giuseppe Verdi)

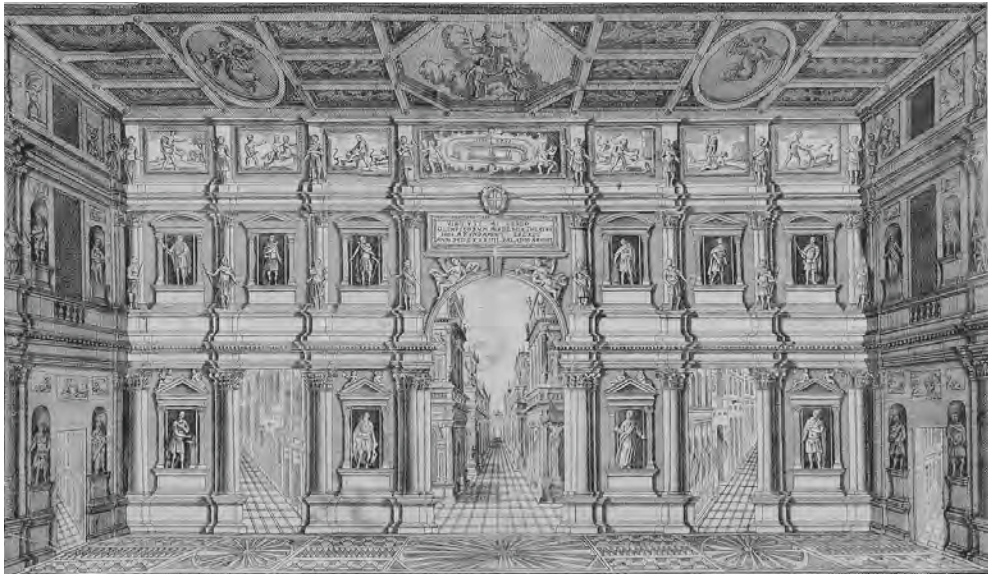


Abb. 30 Bühne von Teatro Olimpico, A. Palladio, V. Scamozzi, Vicenza 1585, Radierung von Cristoforo dall'Acqua 1780

- 1 August Lewald: In die Scene setzen [1837], in: Texte zur Theorie des Theaters, hg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam 1991, S. 306.
- 2 Fritz Neumeyer: Tektonik. Das Schauspiel und die Wahrheit des Architekturschauspiel, in: Über Tektonik in der Baukunst, hg. von Hans Kollhoff. Aufl. 1993, Braunschweig: Vieweg Verlagsgesellschaft 1993, S. 55.
- 3 Vgl. Gottfried Semper: Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig: fr 1851.
- 4 Fritz Neumeyer: Tektonik. Das Schauspiel und die Wahrheit des Architekturschauspiel, in: Über Tektonik in der Baukunst, hg. von Hans Kollhoff. Aufl. 1993, Braunschweig: Vieweg Verlagsgesellschaft 1993, S.62–64.
- 5 Vgl. Kari Jormakka: Geschichte der Architekturtheorie, 3. Aufl., Luftschacht 2003.
- 6 Vgl. Juhani Pallasmaa und Steven Holl: Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne. 2., überarb. Aufl., Los Angeles: Atara Press 2013.

STUDIERENDE

BARANY PATRIK
BÄUERLE OTTO
BARTH PAUL
BRAUN CLEMENS
BRAUN LARA
BUCURENCIU TEODORA
CRIJNS CAROLINA
DAI JUNJUN
DAVILA MENDEZ MARIA
DIETZ MAXIMILIAN
DUNKEL OLIVER
ESTERMANN LAURA
FORMANKOVA MARTINA
GAJDOS ADAM
GLATTHARD SAMUEL
GÖSSL NIKLAS
GREBER CARLA
HANSMANN LUKAS
HAUCK MARIE
HITZ NOEMIE
HOFER JUDITH
HÖHL CHRISTIAN
JÖLL GUNTRAM
JUNG CAROLIN
KATHAN AURELIA
KASTINGER NIKOLAUS
KETTEMANN LAURA
KOLAR FLORIAN
KÖKLÜ MEHMET
KÖSTLBAUER CLEMENS
KRAMER VINZENZ
LEIBNITZ ARNE
LIEB TOBIAS
MAILLET LOUISE-MARIE
NEUBER CLEMENS
NEUBER MATTHIAS
PAULI LUKAS
PICHLER PHILIPP
PLAIKNER JASMIN
QIAO YINGHE
RONACHER ERWIN
ROSENBAUM ROBERT
ROUS ROBERT
SCHEIBL ALEXANDRA
SCHILLINGER PHILIPP
SCHMID CAROLINE
SCHÖNFELDER MARTIN
SUCHAK IURII
SUN ZELONG
TRUCKSITZ JAKOB
WANG HAOYU
WEBER TIM
WIRTH SIDNEY
WISNIEWSKA OLIVIA
ZHANG LIQING
ZHU XUEJING

LEHRENDE

THOMAS HASLER

Thomas Hasler, Architekt ETH BSA SIA (*1957) ist geschäftsführender Partner des Büros Stauer & Hasler Architekten in Frauenfeld, das seit 1994 besteht und aktuell an die 60 Mitarbeitende zählt. Als Fachexperte und Jurymitglied hat Thomas Hasler bereits eine große Zahl von Architekturwettbewerben, Studienaufträgen und Testplanungen begleitet. Das Büro Stauer & Hasler Architekten steht für solide Bauprojekte von hoher Qualität. Die Arbeit orientiert sich am Lokalen und bezieht so stets die unmittelbare Umgebung mit ein. Zu den bekanntesten Bauten gehören die Kantonsschule Wil, das Medien- und Verwaltungsgebäude in Chur und das Bundesverwaltungsgericht in St. Gallen. Hinzu kommen zahlreiche Schulen, Kinos, Bars und Privathäuser. Derzeit wird mit dem Bau des Kantonsspitals Graubünden erneut ein Großprojekt realisiert. 2015 wurde das Büro mit dem „Prix Meret Oppenheim“ ausgezeichnet. Thomas Hasler ist Verfasser einer Dissertation über den deutschen Kirchenbauer Rudolf Schwarz (1887–1961). Er war Dozent an der Universität de Genève, an der ETH Zürich und an der ETH Lausanne. Aktuell ist er ordentlicher Professor am Institut für Architektur und Entwerfen der TU Wien. Er forscht und publiziert regelmäßig zu Themen aus den Feldern Architektur, Konstruktion und Städtebau.

INES NIZIC

Ines Nizic ist lehrende und praktizierende Architektin in Wien. Sie schloss ihr Architekturstudium an der Fakultät für Architektur an der TU Zagreb ab. Seit 1998 unterrichtet und forscht sie an der TU Wien am Institut für Architektur und Entwerfen, Forschungsbereich Hochbau und Entwerfen, wo sie 2009 mit dem Thema „The Influence of Disneyfication on Contemporary Architecture“ promovierte. Sie war als Gastprofessorin an der TU Zagreb tätig. Ihre Arbeiten wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und unter anderem in Zagreb, Ljubljana, Wien, Bozen, Amsterdam, Rotterdam, Brügge, Athen, Stockholm, Shanghai, Nanjing, Rijeka, Salzburg, Innsbruck und an der Royal Academy of Arts in London ausgestellt. Für die wandernde Ausstellung „Wonderland“ kuratierte sie die Beiträge für Kroatien und vertrat Österreich bei den „Young European Architects“-Konferenzen. 2007-2016 war sie Mitglied des „European Scientific Committee“. In Lehre und Forschung liegt ihr Fokus auf strukturellen Aspekten der Entwurfsstrategien.

MLADEN JADRIC

Mladen Jadric ist lehrender und praktizierender Architekt in Wien. Er realisierte vielfältige architektonische und städtebauliche Projekte unterschiedlichster Größenordnungen in Europa, den USA und Asien. Seit 1997 unterrichtet er an der Abteilung Hochbau und Entwerfen 1 an der TU Wien und ist als Gastprofessor und Vortragender an zahlreichen Hochschulen in Europa, den USA, Asien, Australien und Südamerika tätig. Seine Arbeiten wurden unter anderem an der Royal Academy of Arts in London, am M.I.T. der Cooper Union, an der Roger Williams University (USA), an der Alvar Aalto University (Finnland), auf der Architekturbiennale in Venedig, im Museo Hendrix Christian Andersen in Rom, an der Tongji University in Shanghai, auf der Tokyo World Architecture Triennale sowie am Nagoya Institute of Technology in Japan und auf der Seoul Biennale of Architecture and Urbanism in Südkorea ausgestellt. Für sein Schaffen wurde ihm der „Staatspreis für Experimentelle Tendenzen in der Architektur“ der Republik Österreich sowie der „Grand Prize by the Mayor of Busan Metropolitan City“ der Republik Korea verliehen. Weiters wurde er mit dem „Karl-Scheffel-Gedächtnispreis“ sowie dem Architekturpreis „Schorsch“ der Stadt Wien für herausragende Wiener Architekturprojekte ausgezeichnet. Mladen Jadric ist überdies Mitglied des „Künstlerhauses“ (Bereich Architektur) sowie stellvertretender Sektionsvorsitzender (ArchitektInnen) der Kammer der ZiviltechnikerInnen, ArchitektInnen und IngenieurInnen für Wien, NÖ und Burgenland.

IVICA BRNIC

Ivica Brnic (Dr. techn. Dipl.-Arch. ETH) schloss 2005 das Architekturstudium an der ETH Zürich ab. Seine berufliche Praxis begann im Jahr 2006 mit dem Bau des „ETH House of Science“ in Bamiyan/Afghanistan. Neben seiner Tätigkeit als Architekt forscht und unterrichtet er seit 2011 an der TU Wien, wo er 2015 promovierte. Sein derzeitiger Forschungsschwerpunkt liegt in der Raumwahrnehmung im Zusammenhang mit dem konstruktiven Ausdruck. Seine Beschäftigung mit der Raumphänomenologie wurde u. a. durch die Gestaltung von Bühnenbildern intensiviert. 2017 wurde er zum Berufungsvortrag für die Professur „Raumgestaltung und Entwerfen“ an der TU Wien eingeladen. Im Rahmen seiner Forschung publiziert er regelmäßig Fachartikel. 2012 gewann er für das Buch „Venturing Permanence“, das er in Kollaboration mit F. Graf, C. Lenart und W. Rossbauer herausgegeben hatte, den „DAM Architectural Book Award“. 2019 wurde sein Buch „Nahe Ferne: Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Andō, Louis I. Kahn und Peter Zumthor“ von Park Books veröffentlicht. Sein praktisches und theoretisches Interesse gilt der Gestaltung geistiger Fundamente der Architektur.

LORENZO DE CHIFFRE

Lorenzo De Chiffre hat an der Königlich Dänischen Kunstakademie und der University of East London studiert. Mitarbeit und Projektleitung bei Caruso St John Architects in London sowie bei BEHF Architects und Werner Neuwirth in Wien, wo er hauptsächlich an größeren Wohnbauprojekten beteiligt war. 2016 promovierte er zum Wiener Terrassenhaus, 2017 kuratierte er die Ausstellung „Das Terrassenhaus. Ein Wiener Fetisch?“ im Architekturzentrum Wien. In seiner Lehre und Forschung befasst sich Lorenzo De Chiffre in erster Linie mit architektonischen Entwurfsstrategien. Zu diesem Thema hat er 2018 das Buch „Ikonen. Methodische Experimente im Umgang mit architektonischen Referenzen“ als Mitherausgeber publiziert. 2018 wurde er außerdem an der Fakultät für Architektur und Raumplanung der TU Wien mit dem „Best Teaching Award“ ausgezeichnet.

THERESA KRENN

Theresa Krenn studierte zwischen 1999 und 2005 Architektur an der TU Wien und an der Akademie der bildenden Künste Wien. (Diplom: Studio Eyal Weizman). Sie war Mitbegründerin des Architekturbüros studio uek und ist derzeit in dem Architekturbüro studio ederkrenn in Wien tätig. Die Projekte des Teams wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet: Ihr Siegerprojekt des Wettbewerbs „Europas 9“ wurde bis 2013 unter dem Titel „Oase 22“ umgesetzt und 2015 für den „Mies van der Rohe Award“ nominiert sowie 2015 mit dem Bauwelt-Preis „Das erste Haus“ ausgezeichnet. Mit dem Wohnbauprojekt „Kohlenrutsche“ am Wiener Nordbahnhof wurde im Dialog mit einer Bewohner_innengruppe ein gemeinschaftliches Wohnhaus geplant und 2019 fertiggestellt. Gemeinsam mit Benni Eder erhielt sie zahlreiche Stipendien und Forschungsförderungen wie das Stipendium des „Artists and Architects in Residence Program“ des MAK Centers L.A. (2007), das „Margarete-Schütte-Lihotzky-Projektstipendium“ (2007) und gemeinsam mit Lorenzo De Chiffre und Benni Eder das „Hans-Hollein-Projektstipendium“ (2019). Zwischen 2010 und 2014 unterrichtete Theresa Krenn am Fachbereich Städtebau, seit 2014 ist sie als Universitätsassistentin am Fachbereich Hochbau und Entwerfen an der TU Wien tätig.

GIAN-MARCO JENATSCH

Gian-Marco Jenatsch, Dipl.-Arch. ETH, ist seit 2011 Gastdozent an der TU Wien. Er hat sein Architekturstudium an der ETH Zürich 1991–1998 und 1997 die Meisterklasse bei Prof. Peter Zumthor an der Accademia di architettura in Mendrisio absolviert. Zwischen 1998 und 2001 war er Mitarbeiter bei Diener & Diener Architekten, Basel, 2001–2002 bei Barkow Leibinger Architekten, Berlin. 2002–2005 führte er ein gemeinsames Büro mit Karin Höhler in Zürich und Hamburg. Zwischen 2002 und 2006 war er Forschungsassistent an der ETH Zürich bei Assistenzprofessor Bruno Krucker. 2005–2009 gemeinsames Büro mit Chantal Imoberdorf, Zürich. Zwischen 2007 und 2011 Entwurfsassistent an der EPF Lausanne, Professur Stauer & Hasler, und seit 2009, Mitarbeit im Büro Stauer & Hasler Architekten, Frauenfeld. 2011 und 2012 war er als Redakteur bei der Zeitschrift „Werk, Bauen + Wohnen“ tätig. Seit 2012 Dozent an der ZHA W Winterthur, Zentrum Urban Landscape. Seit 2013 ist er Mitglied der Geschäftsleitung im Architekturbüro Stauer & Hasler.

Mit freundlicher Unterstützung von

Krzysztof Ingarden
Katarzyna Banasik-Petri
Tomasz Weclawowicz
Artur Zaguła
Barbara Stec
Barbara Strub
Boris Podrecca
Arthur Rüegg
Andreas Sonderegger

Bei dieser Publikation handelt es sich um angewandte Forschung im Rahmen der Lehrveranstaltung „Entwerfen – Krakau Partituren“, die im Wintersemester 2018/19 an der TU Wien abgehalten wurde und im Zuge derer eine Exkursion stattfand.


In den einzelnen Beiträgen dieser Publikation wird auf Bilder und Materialien (Modelle und Modellfotos, Projektbeschreibungen, Zeichnungen etc.) von Studierenden zurückgegriffen. Alle Studierenden, deren im Zuge der oben genannten Lehrveranstaltung entstandene Entwürfe in dieser Publikation verwendet werden, sind auf S. 133 gelistet bzw. die studentische Urheberschaft innerhalb der einzelnen Kapitel kenntlich gemacht. Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Modelle, Zeichnungen oder Fotos innerhalb der jeweiligen Studierendenbeiträge von den angegebenen Studierenden selbst.

Im Namen des Teams möchten wir uns bei allen genannten Studierenden und FotografInnen bedanken, die uns ihre Unterlagen für diese Publikation zur Verfügung gestellt haben. Insbesondere danken wir außerdem den zahlreichen StudienassistentInnen der TU Wien, die sich für diese Publikation engagiert haben.

Die vorliegende Publikation zeigt exemplarisch ausgewählte Projekte des Forschungsbereiches Hochbau 1, welche in der jeweiligen Entwurfsaufgabe im Entwerfen und Konstruieren erstellt wurden. Als Einstieg in die Publikation dient die Erläuterung zur „Methodik des simultanen Entwerfens“. Im Rahmen der Lehrinhalte der Abteilung für Hochbau und Entwerfen liegt der Fokus bei allen Bauaufgaben in der wichtigen Verknüpfung zwischen Konstruktion und Architekturform. Ausformuliert heißt das, ein Gedankengebäude aufzubauen, bei dem die Raum- und Formvorstellung bei gleichzeitiger Anwendung räumlicher und konstruktiver Logik ausdrucksvolle

Architektur hervorbringt. Abschließend wird der Arbeitsprozess didaktisch reflektiert, dargestellt und grafisch aufbereitet.

Als Produkt der Forschungsreise im Wintersemester 2018/19 zeigen die „Krakau Partituren“ diese Methodik in angewandter Form mittels planerischer Interventionen in Krakau, der Kulturhauptstadt Europas im Jahre 2000, welche sich allesamt dem Thema „Musik“ widmen. Rhythmisch wechseln die jeweiligen Themen und Typologien und finden ihren architektonisch-konstruktiven Ausdruck in Musikschulen, -hallen, -theatern und -häusern, die der Stadt als reichhaltige Palette ausdrucksstarker Klangräume dienen sollen.



Die vorliegende Publikation zeigt exemplarisch ausgewählte Projekte des Forschungsbereiches Hochbau 1, welche in der jeweiligen Entwurfsaufgabe im Entwerfen und Konstruieren erstellt wurden. Als Einstieg in die Publikation dient die Erläuterung zur „Methodik des simultanen Entwerfens“. Im Rahmen der Lehrinhalte der Abteilung für Hochbau und Entwerfen liegt der Fokus bei allen Bauaufgaben in der wichtigen Verknüpfung zwischen Konstruktion und Architekturform. Ausformuliert heißt das, ein Gedankengebäude aufzubauen, bei dem die Raum- und Formvorstellung bei gleichzeitiger Anwendung räumlicher und konstruktiver Logik ausdrucksvolle

Architektur hervorbringt. Abschließend wird der Arbeitsprozess didaktisch reflektiert, dargestellt und grafisch aufbereitet.

Als Produkt der Forschungsreise im Wintersemester 2018/19 zeigen die „Krakau Partituren“ diese Methodik in angewandter Form mittels planerischer Interventionen in Krakau, der Kulturhauptstadt Europas im Jahre 2000, welche sich allesamt dem Thema „Musik“ widmen. Rhythmisch wechseln die jeweiligen Themen und Typologien und finden ihren architektonisch-konstruktiven Ausdruck in Musikschulen, -hallen, -theatern und -häusern, die der Stadt als reichhaltige Palette ausdrucksstarker Klangräume dienen sollen.