

Eberhard Grunsky: Zur Denkmalbedeutung der Stuttgarter Liederhalle

Der folgende Beitrag ist ein Stück konservatorischer Praxis: es handelt sich um das nur geringfügig geänderte Gutachten, mit dem das Landesdenkmalamt im Februar 1987 dem Regierungspräsidium Stuttgart vorgeschlagen hat, die Stuttgarter Liederhalle als Kulturdenkmal von besonderer Bedeutung ins Denkmalbuch einzutragen. Die Liederhalle ist bei weitem nicht der erste Bau in Baden-Württemberg aus der Nachkriegszeit, der als Kulturdenkmal eingestuft wird: die Wohnhäuser Guido und Werner Schmitz in Biberach an der Riß, 1950 von Hugo Häring errichtet, wurden bereits 1970 ins damalige Landesverzeichnis der Baudenkmale eingetragen; mit der Hochschule für Gestaltung in Ulm, dem Fernsehturm in Stuttgart und dem Chemischen und dem Radiologischen Institut der Universität Freiburg seien beispielhaft einige weitere Bauten genannt, die bisher als Kulturdenkmale von besonderer Bedeutung geschützt sind. Trotzdem ist die Beschäftigung mit Bauten aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg noch denkmalpflegerisches Neuland, weil es für eine historisch-kritische Beschäftigung mit der Architektur der Epoche bisher nur erste Ansätze gibt.

Eine weit verbreitete Interpretation des gesetzlich fixierten Denkmalbegriffes (§ 2 Denkmalschutzgesetz) geht von der Vorstellung aus, durch Kennerschaft und kongeniale Einfühlung lasse sich der wahre, zeitlos gültige künstlerische Wert von Kunstwerken erkennen; wenn die Entstehungszeit nur weit genug von der Gegenwart entfernt sei, müsse dem Konservator als „Kunstsachverständigem“ ein verbindliches Urteil jederzeit möglich sein. Das Gutachten über die Liederhalle setzt dagegen voraus, daß die primäre Kategorie der Denkmalerkenntnis die geschichtliche Bedeutung ist. Es kommt also nicht darauf an, das Objekt vom historischen Kontext seiner Entstehung zu isolieren, um seine ästhetischen Qualitäten aufzuzeigen, wie sie nach heutigen Sehgewohnheiten und Wertmaßstäben wahrgenommen und beurteilt werden. Entscheidend ist vielmehr, daß bewußt gemacht wird, welche Botschaft der Gegenstand in seiner authentischen Substanz auf welche Weise aus der Geschichte in die Gegenwart trägt (Tilman Breuer). Die Darstellung künstlerischer Gründe für das öffentliche Interesse an der Erhaltung entgeht nur als Darstellung kunstgeschichtlicher Gründe der Gefahr, als ästhetische Würdigung bald überholt zu sein und bei denkmalpflegerischen Maßnahmen das Kulturdenkmal bewußt oder unbewußt nach ihrem Bild zu verfälschen.

Dem Architekten der Liederhalle, Prof. Rolf Gutbrod, sei an dieser Stelle ganz besonders gedankt für die kritische Durchsicht des Gutachtens und wesentliche Hinweise vor allem auf die Entstehungsgeschichte des Bauwerks.

1. Zur Entstehungsgeschichte

Die von Christian Friedrich Leins (1814–1892) 1863 in Formen der italienischen Renaissance an der Büchsenstraße errichtete und 1874/75 um einen großen Saal erweiterte Liederhalle wurde 1943 durch Bombentreffer weitgehend zerstört. Bereits Ende 1945 bemühte sich der Stuttgarter Liederkranz in Gesprächen mit der Stadtverwaltung um den Wiederaufbau. Zu seinem 125jährigen Jubiläum veranstaltete der Liederkranz 1949 zur Errichtung eines Neubaus einen Ideenwettbewerb, zu dem sieben namhafte Architekten eingeladen wurden, darunter Adolf Abel, Rolf Gutbier und Hans Scharoun (zu dessen Entwurf siehe: Die Bauzeitung 1950, S. 174–175). Eine Entscheidung wurde in diesem Wettbewerb allerdings nicht gefällt, und an die Ausführung war damals aus finanziellen Gründen nicht zu denken. In der Folgezeit wurde aber in der städtebaulichen Planung das gesamte Gelände zwischen Schloßstraße, Seidenstraße, Breitscheidstraße und Büchsenstraße einem Neubau der Liederhalle vorbehalten.

Die Realisierung des Vorhabens als städtisches Projekt wurde vom Gemeinderat am 11. 2. 1954 beschlossen. Für 6,5 Mio. DM sollte die Liederhalle, für 0,8 Mio. DM ein Garagenbauwerk errichtet werden. Wegen der Veranstaltung des deutschen Sängerbundfestes im Au-

gust 1956 in Stuttgart sollte der Neubau bis zu diesem Termin fertiggestellt sein. Der Gemeinderat beauftragte die Architektengemeinschaft Adolf Abel (1882–1968) aus München und Rolf Gutbrod (geb. 1910) aus Stuttgart, bis zum 30. 4. 1954 einen Vorentwurf auszuarbeiten. Die Grundlage dazu bildete ein von der Stadtverwaltung aufgestelltes Raumprogramm. Vorgesehen war, die Liederhalle zunächst mit einem großen Saal (2000 Plätze) und einem Übungssaal (500 Plätze) mit allen erforderlichen Nebenräumen, mit einem Restaurant und mit drei oder vier Ladenlokalen zu errichten. Ein weiterer Saal mit etwa 800 Plätzen sollte im Vorentwurf zunächst nur als künftige Erweiterungsmöglichkeit dargestellt werden. Dem Vorentwurf von Abel und Gutbrod stimmte der Gemeinderat am 1. 7. 1954 zu und erteilte den Auftrag, bis zum 31. 8. 1954 die Baugesuchspläne vorzulegen. Am 23. 12. 1954 beschloß der Gemeinderat, daß der Neubau nach den Plänen von Abel und Gutbrod mit einem Gesamtaufwand von 8,1 Mio. DM (ohne den gesondert veranschlagten Garagenbau) ausgeführt werden solle. Die Bauarbeiten begannen im Januar 1955, am 10. Oktober 1955 wurde das Richtfest gefeiert.

Für die künstlerische Ausgestaltung der Liederhalle wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, über den im März 1956 entschieden wurde. Über die danach verge-



1 GESAMTANSICHT DER LIEDERHALLE. *Im Zentrum der Sichtbetonbau des Beethovensaals mit seinen geschwungenen Außenmauern eckige Baukörper des Silchersaales.*



avor die frei stehende, an Stahlträgern aufgehängte Betonüberdachung; im Hintergrund der polygonale Mozartsaal; rechts der annähernd recht-

benen Aufträge hinaus haben die Architekten zur künstlerischen Beratung des gesamten Projektes den Maler und Bildhauer Blasius Spreng (1913–1987) aus München beteiligt, der sich während der Ausführung ständig in Stuttgart aufgehalten hat. Der mit der künstlerischen Ausgestaltung betrauten „Bauhütte“ gehörten Handwerker und Arbeiter an, die von Spreng herangezogen wurden. Der Neubau wurde schließlich am 29. 7. 1956 mit einem Festakt eingeweiht. Nach der Fertigstellung genehmigte der Gemeinderat die auf 12,834 Mio. DM angewachsenen Gesamtkosten für das Konzerthaus und den Betrag von 1,347 Mio. DM für den Bau der Tiefgarage. Die Benennung des großen Saals nach Beethoven, des mittleren nach Mozart und des kleinen nach Silcher beschloß der Gemeinderat am 28. 11. 1957.

2. Der bestehende Bau

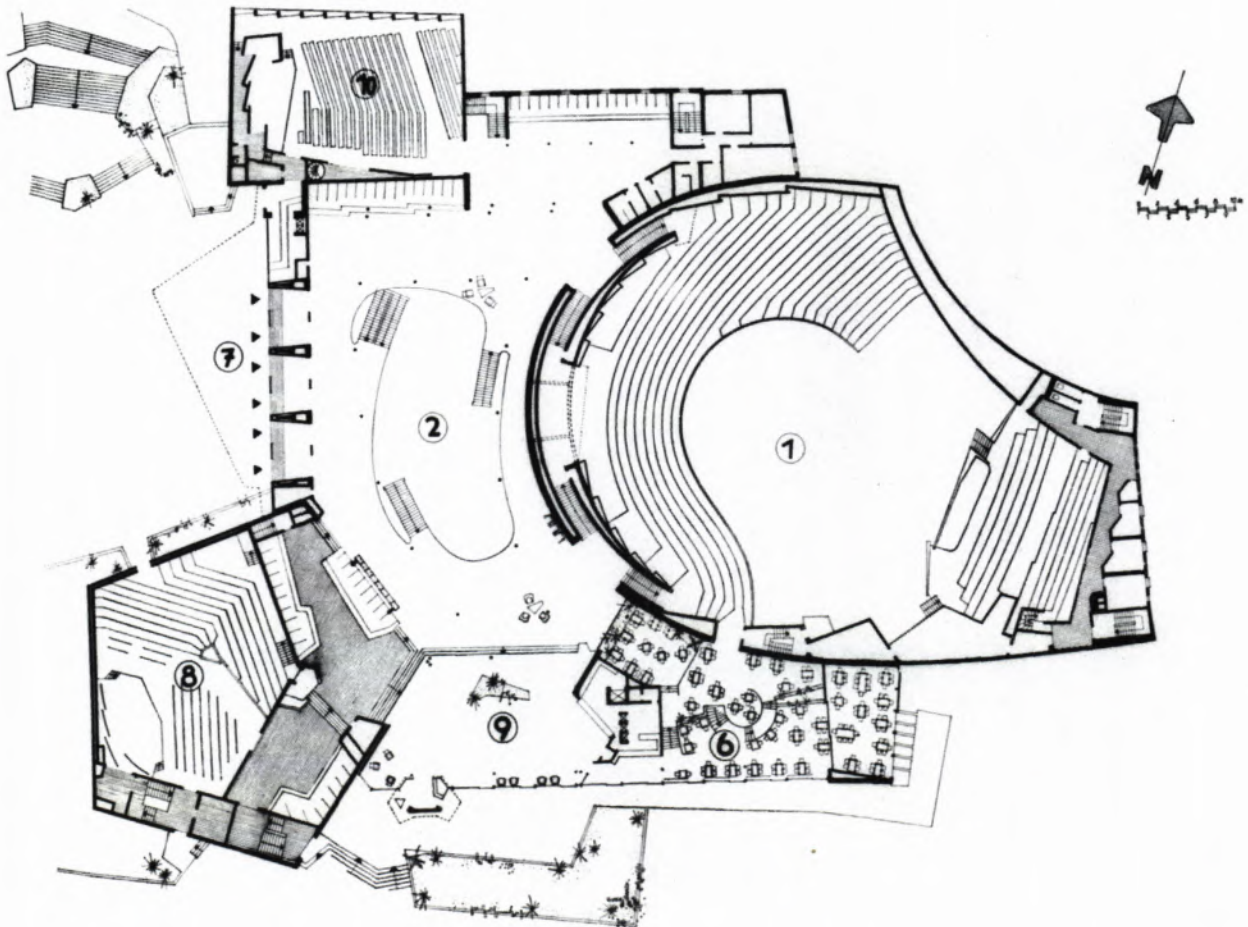
a) Das Äußere

Das umfangreiche Raumprogramm ist zu einem klar gegliederten, auf herkömmliche Ordnungsprinzipien wie Axialität und Symmetrie völlig verzichtenden, in seiner Grundstruktur gut überschaubaren Baukomplex zusammengefaßt: Die drei Säle sind als selbständige Baukörper um den niedrigeren Foyertrakt gruppiert, an den sich zur Schloßstraße hin das Restaurant und zur Breitscheidstraße Büroräume, Räume für den Liederkranz und Wohnungen anschließen (Abb. 1 und 2). Die

Anordnung der Baugruppe auf dem Grundstück, die differenzierte Höhenentwicklung, die unterschiedlichen Grundformen der Baukörper, die Orientierung der Zugänge und die Form, in der das Relief des Geländes in der architektonischen Gestaltung aufgenommen wird, ordnen dem Haupteingang einen für die Funktion des Gebäudes sinnvollerweise weitläufigen und ruhigen Vorplatz zu, stellen über die engere Umgebung hinausreichende städtebauliche Bezüge her (besonders deutlich in der Orientierung der konkaven Außenwand des Beethovensaales auf die Holzgartenstraße) und schaffen im Außenbereich reizvolle, in ihrer Zwanglosigkeit sorgfältig kalkulierte räumliche Situationen (z. B. „Tiefgarten“ vor dem Restaurant, „spanische Treppe“ als Aufgang von der Breitscheidstraße zum Haupteingang; frei stehende, an Stahlträgern aufgehängte Betonüberdachung, die den Bogen der konkaven Außenwand des Beethovensaales aufnimmt, ihm aber nicht in simpler Parallelität folgt).

Die drei Säle sind in der Form der Baukörper und in ihren Oberflächen aus unterschiedlichen Materialien völlig verschieden ausgebildet. Der Beethovensaal mit seinen in weiten Kurven geschwungenen Außenmauern ist in Sichtbeton ausgeführt. Der dominierende konvexe Mauerzug, durch den in der Ansicht von Westen der Beethovensaal den Haupteingang wie eine Rotunde überragt (Abb. 3), wird in fünf Schichten durch rechteckige Felder wechselnder Breite gegliedert (Abb. 4). In die gerade Außenwand des Bühnenhauses sind zahlrei-

2 GRUNDRISS AUF DEM NIVEAU DES HAUPTINGANGES. 1 – Beethovensaal, 2 – großes Foyer, 6 – Restaurant, 7 – Haupteingang, 8 – Mozartsaal, 9 – Mosaikfoyer, 10 – Silchersaal.





3 GESAMTANSICHT VON WESTEN; zwischen den Baukörpern des Silchersaales und des Mozartsaales der Haupteingang mit weit auskragendem, asymmetrischem Vordach, überragt von der „Rotunde“ des Beethovensaales.

che kleine Lichtöffnungen (z. T. Fenster, z. T. feststehende Verglasungen) eingelassen. Ihre Anordnung „auf Lücke“ in zwei bzw. drei Reihen pro Geschöß variiert das regelmäßige Grundraster. Drei große, kastenartig aus der Wand vortretende Fenster setzen einen plastischen Akzent. Die konkave Wand (Abb. 5) ist insgesamt bildhaft behandelt: Gestockte Flächen und Bänder, aufgesetzte Streifen und Knöpfe aus farbiger glasierter Keramik strukturieren die Fläche und akzentuieren durch den Kontrast die im Material und seiner werkgerechten Verarbeitung gesehenen ästhetischen Qualitäten des schalungsrauen Betons. Zentrum der abstrakten Bildwand ist die vor die Fläche montierte Mosaikplatte über dem Notausgang. Bekrönt wird der Beethovensaal durch ein umlaufendes Mosaik-„Diamant“.

Der prismatische Baukörper des Mozartsaales (Abb. 6) mit dem Grundriß eines unregelmäßigen Fünfecks hat eine Natursteinverkleidung. Im Unterschied zur herkömmlichen Verwendung von Natursteinverkleidungen als Imitation von Mauerwerk sind hier verschiedenfarbige Quarzitplatten aus Norwegen, Schweden, der Schweiz und Italien zu großflächigen, frei gestalteten, abstrakten Kompositionen zusammengefügt, in die Linien aus Marmor und farbigen Keramikplatten und Mosaikfelder (darunter auch einige Tierdarstellungen) einbezogen sind. Das Spiel mit den Zufälligkeiten des bruchrauen, auch an den Kanten nicht geglätteten Materials, mit den teils rechteckigen, teils unregelmäßigen, in ihrer Größe sehr unterschiedlichen Formaten und mit dem Kontrast zwischen der Natürlichkeit des Quarzits und glasierten, teils kräftig farbigen, teils vergoldeten Mosaiksteinen macht deutlich, daß die Verkleidung nicht nach einem detailliert vorgegebenen Entwurf verlegt worden sein kann, sondern daß die Ausführung als Werkprozeß eine entscheidende Rolle gespielt haben muß.

Der annähernd rechteckige, zur Breitscheidstraße vorgeschobene Silchersaal wird von schlanken Rundstützen getragen. Eine Abbiegerspur von der Breitscheidstraße führt als Autovorfahrt durch das offene Erdgeschoß, so daß Besucher, die sich mit dem Wagen fahren lassen, sozusagen schon im Gebäude am zweiten Haupteingang aussteigen. Der Baukörper des Silcher-

saales ist auf drei Seiten mit Keramikplatten verkleidet. Abweichungen der Schichten von der Horizontalen und der unvermittelte Abschluß an Gebäudekanten (an der Breitscheidstraße), der noch einen schmalen Streifen der Betonwände sichtbar läßt, machen mit zurückhaltenden formalen Mitteln auch hier deutlich, daß selbst unscheinbare Details im Rahmen des künstlerischen Gesamtkonzepts sorgsam kalkuliert wurden und daß die Architekten auf „Wahrhaftigkeit in bezug auf die Konstruktion“ größten Wert gelegt haben: Jeder Anschein, die Verkleidung mit keramischen Platten könne ein Klinkermauerwerk imitieren, sollte vermieden werden. Da der Silchersaal nicht nur für musikalische Veranstaltungen, sondern auch für Betriebsfeiern, private Feste, Vorträge und ähnliches bestimmt war, hat er als einziger der drei Säle eine Belichtung mit Tageslicht erhalten. Um das zu ermöglichen, den Raum aber gleichzeitig auch gegen den Straßenlärm und gegen Einblick von außen abzuschirmen, wurde die Wand zur Breitscheidstraße als zweischalige Mauer aus Glasbausteinen ausgeführt. Die zehn raumhohen Felder sind sägeförmig zwischen schlanken Betonstützen versetzt. In die großen Flächen mit engmaschigem Fugennetz sind in spielerisch freier Anordnung Felder aus größeren Glasbausteinen eingefügt.

Der Haupteingang (Abb. 3) zwischen Mozartsaal und Silchersaal ist durch ein weit auskragendes Vordach markiert, dessen asymmetrische Form sich aus der Orientierung auf die wichtigsten Zugangswege vom Berliner Platz und von der Breitscheidstraße ergibt.

Restaurant und Foyer des Mozartsaales sind zu einem langgestreckten, flachen Baukörper zusammengefaßt, der sich mit großen Glaswänden zwischen den schlanken Stahlstützen zu den vorgelagerten Terrassen und zur Schloßstraße öffnet (Abb. 7). Die Verkleidungen mit keramischen Platten am Restauranttrakt, an der Eingangsfront und an der Schmalseite des Verwaltungstraktes sind in ähnlicher Weise wie die Natursteinverkleidung am Mozartsaal mosaikartig verlegt.

Die Außengestaltung der Liederhalle wird durch ein umfangreiches Programm von „Kunst am Bau“ ergänzt: Die vier Bronzeplatten an den Pfeilern des Haupteinganges mit der Darstellung musizierender Figuren sind Arbeiten von Fritz Nuss (geb. 1907). Die ab-



4 BEETHOVENSAAL von Südosten; Gliederung der geschlossenen Sichtbetonwand durch rechteckige Felder in fünf Schichten; Fassade des Bühnenhauses mit zahlreichen kleinen, versetzt angeordneten Lichtöffnungen.

strakte Plastik aus Aluminiumguß an der Stirnseite des Silchersaales stammt von Hans-Dieter Bohnet (geb. 1926). Alfred Lörcher (1875–1962) gestaltete die Marmorplatten mit figürlichen Darstellungen am Eingang der Schloßstraße. Von Otto Herbert Hajek (geb. 1927) stammen die abstrakten Eisengußplastiken neben dem

Notausgang des Beethovensaals zur Schloßstraße und auf der Rasenfläche an der Ostseite des Baukomplexes. An der östlichen Schmalseite des Restauranttraktes ist ein fast zwei Geschosse hohes, gegenstandsloses, von Blasius Spreng ausgeführtes Keramikmosaik auf weißem Putzgrund angebracht.



5 BEETHOVENSAAL; Ausschnitt der konkaven Sichtbetonwand mit der Mosaikplatte und Knöpfen aus Keramik. Die aufgesetzten Keramikstreifen sind auf dem Bildausschnitt nicht erfaßt, gestreckte Flächen und Bänder aus der Entfernung kaum zu erkennen.

6 MOZART-SAAL; von Blasius Spreng entwickelte, großflächige abstrakte Kompositionen aus verschiedenfarbigen Quarzplatten und Mosaikfeldern.



b) Die wichtigsten Innenräume

Die am Außenbau deutlichen Kontraste in der Gestaltung der drei Säle bestimmen auch die Innenräume. Für den Beethovensaal (Abb. 8) haben die Architekten mit der aus einer Ellipse abgeleiteten Grundform des Zuhörerraums, mit der konvexen Wand, die den Saal zur Bühne hin verengt, mit der weiten Kurve der Empore, die vor der konvexen Wand als Rampe aus dem Parkett aufsteigt, und mit der Decke, deren tiefes Relief Schwung und Gegenschwung der Wände aufnimmt, aus den spezifischen funktionalen Anforderungen an einen Konzertsaal eine ungewöhnlich freie und großzügige Raumgestaltung entwickelt. Ein nach damals modernsten wissenschaftlichen Kenntnissen ermitteltes, sehr differenziertes System von schallrichtenden Reflektoren, von Schallwellen brechenden Flächen und von schalldämpfenden Materialien sowie zahlreiche technische Hilfsmittel machen den Beethovensaal zu einer perfekten und variablen „Maschinerie“, deren akustische Qualitäten von führenden Musikern immer wieder als optimal gelobt wurden (technische Beratung für die Akustik: Prof. Lothar Cremer, Berlin). Die gesamte Fläche der konvexen Sichtbetonwand (Abb. 9 und 10) ist als abstrakte Komposition von kolossalem Ausmaß gestaltet: Einige vertiefte, bereits in der Verschalung angelegte Flächen und aufgesetzte, in Schwarz und Gold gefaßte Holztafeln sind in Linien aus farbiger glasierter Keramik und in kräftige Ritzungen (z. T. mit Mosaik ausgelegt) eingebunden, deren schwungvoller Duktus sozusagen Handschriftcharakter hat; die nachträgliche Überarbeitung der Betonfläche bis in sehr feine Details ist – obwohl viele Nuancen aus der Distanz kaum wahrnehmbar sind – für die Gesamtwirkung von entscheidender Bedeutung. In ähnlicher Weise ist die Betonbrüstung der Emporenrampe behandelt. Die Sichtbetonflächen stehen im Kontrast zur noblen Teakholzverkleidung der übrigen Wände. In Schwarz und

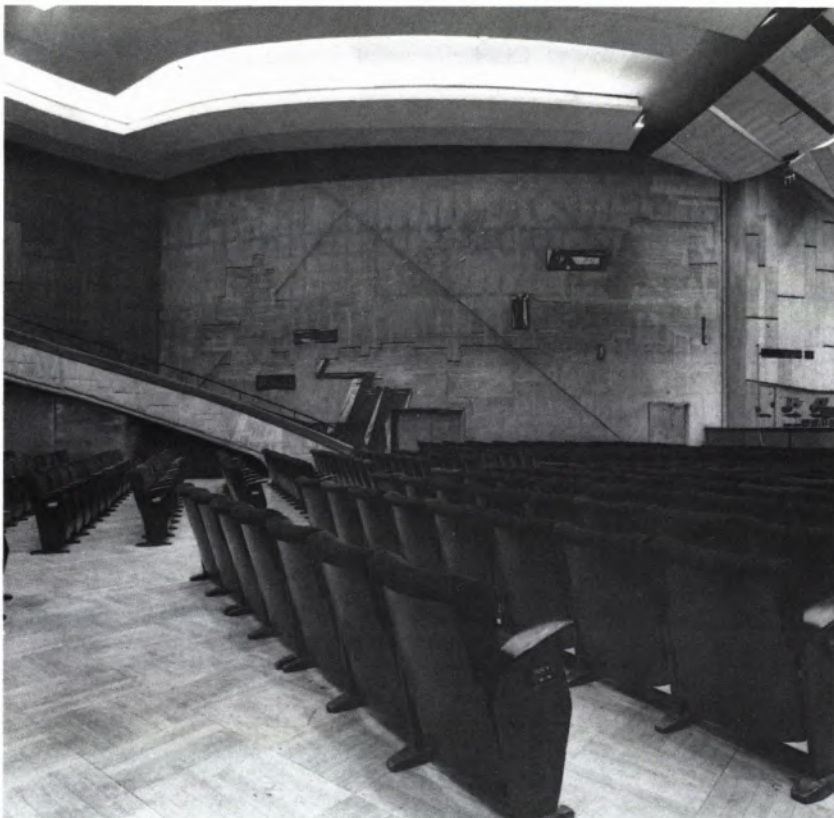
Silber gefaßte Logenbrüstungen korrespondieren mit den schwarz-goldenen Holztafeln an der konvexen Wand. Zur Belebung der Saaldecoration bei Banketten und Bällen ist in den Fußboden des Parketts ein mit Mosaiken ausgelegtes Wasserbecken eingelassen.

7 TERRASSEN des Restaurants und „Tiefgarten“.





8 BEETHOVENSAAL mit der weiten Kurve der Empore, die vor der konvexen Wand als Rampe aus dem Parkett aufsteigt.



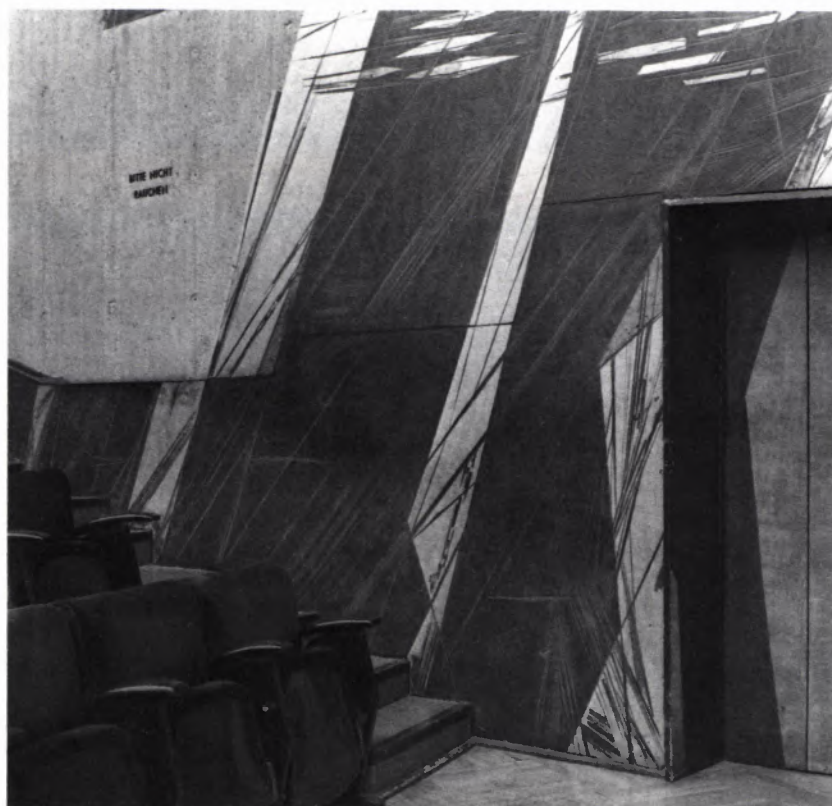
9 BEETHOVENSAAL, konvexe Sichtbetonwand mit der abstrakten Komposition von Blasius Spreng.

Der völlig mit Eichenholz vertäfelte Mozartsaal (Abb. 11) hat mit seinen terrassenförmig zu Gruppen zusammengefaßten Zuhörerreihen und mit der in einzelne Schrägflächen aufgelösten Decke aus Eschenholz eine auf die Grundrißform des unregelmäßigen Fünfecks abgestimmte, gleichsam kristalline Raumstruktur. Für

eine gute Akustik notwendige Schallreflektoren auf dem Podium sind als kulissenartig aufgestellte, in der Höhe gestaffelte und farbig gefaßte Holztafeln ein wesentlicher Teil der Raumgestaltung.

Beim Silchersaal entspricht die strenge, im Vergleich zu den anderen Sälen fast nüchterne Raumgestaltung der

10 BEETHOVENSAAL, *Detail der konvexen Wand.*



11 MOZARTSAAL mit seinen terrassenförmig zu Gruppen zusammengefaßten Zuhörerreihen.



schlichten Form des Baukörpers. Dem Materialkontrast im Beethovensaal vergleichbar ist hier zur Sicherung einer guten Akustik an der der Glasbausteinwand gegenüberliegenden Längsseite vor die Umfassungsmauer eine Holzwand frei eingestellt, die den Raum zum Podium hin etwas verengt. Wie im Mozartsaal sind Schall-

reflektoren auf dem Podium als scheinbar frei komponierte Gruppe von farbig gefaßten Holztafeln aufgestellt.

Die drei Säle sind um ein zweigeschossiges Foyer gruppiert. Eine großzügige räumliche Verbindung beider Ebenen mit drei frei im Raum aufsteigenden Treppen



12 GROSSES FOYER mit den frei im Raum aufsteigenden Treppen.



13 GROSSES FOYER; Blick auf die geschwungene Wand des Beethovensaales.

bildet das Zentrum (Abb. 12 u. 13). Das Untergeschoß hat seinen Zugang von der Autovorfahrt an der Breitscheidstraße. Es ist mit großen Garderoben und mit einem nischenartigen Begleitraum für die Bar dem Parkett des Beethovensaales zugeordnet. Das Obergeschoß auf der Ebene des Haupteingangs war ursprünglich ei-

ne räumliche Einheit, die durch versenkbare bzw. verschiebbare Gitter und durch Vorhänge so geteilt werden konnte, daß bei gleichzeitigen Veranstaltungen in den verschiedenen Sälen jeweils eigene Foyers zur Verfügung standen. Die Farbigkeit der Foyerwände nimmt Bezug auf die äußere Oberflächengestaltung der Bau-

14 GARDEROBENRAUM *des Mozartsaales.*



körper (Betongrau für den Beethovensaal, Quarzitplatten mit Mosaikeinschlüssen für den Mozartsaal und braunrote Klinkerfarbe für den Silchersaal) und dient damit gleichsam als optischer Wegweiser zu den verschiedenen Sälen. Der von der Schloßstraße durch einen eigenen Zugang erschlossene, durch eine große Glaswand belichtete Foyerbereich ist durch die Mosaiken der Wände und des Fußbodens dem Mozartsaal zugeordnet und war außerdem bei Bedarf als Erweiterung des anschließenden Restaurants gedacht. Zur Offenheit und Helligkeit des Mosaikfoyers kontrastiert der anschließende, dem Mozartsaal vorgelagerte fensterlose

Garderobenraum (Abb. 14), der mit seiner zum Saal hin absinkenden, in weichen Rundungen modellierten Decke fast höhlenartigen Charakter hat; der mosaizierte, mit reliefartig geschliffenen Glasplatten von Hanns Model (1908–1983) abgedeckte, von innen beleuchtete „Lichtbrunnen“ (Abb. 16) trägt zur besonderen Stimmung des Raumes bei.

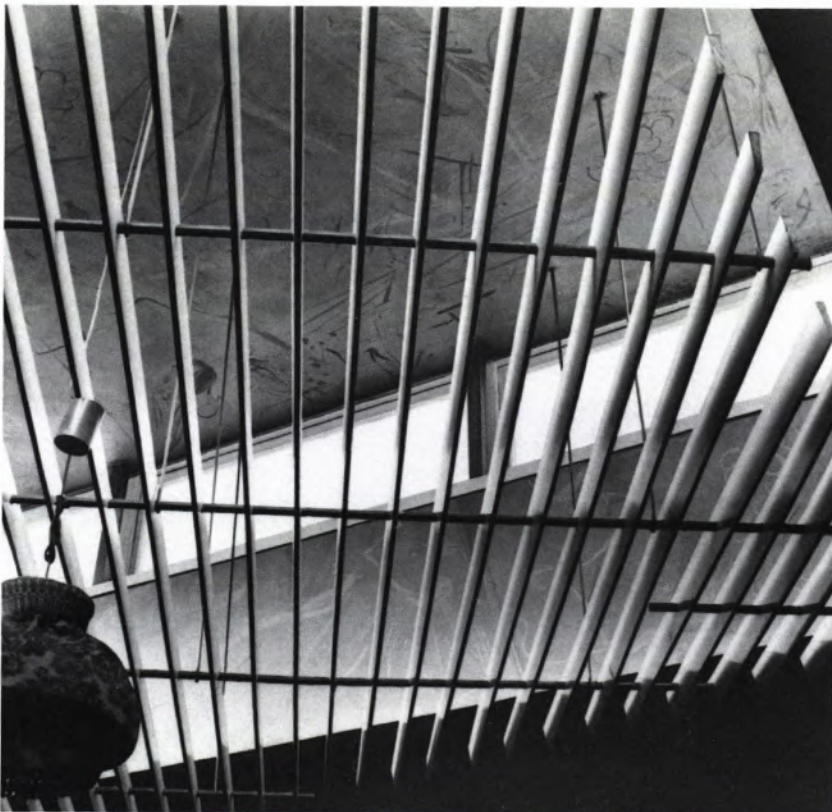
Die Intention, die Liederhalle als etwas Außergewöhnliches, völlig Individuelles, als künstlerisches Unikat zu gestalten, läßt sich auch an zahllosen Details ablesen, von denen hier nur wenige exemplarisch genannt werden können. Die Türen der Konzertsäle, deren Oberflä-



15 BERLIN, GROSSES SCHAU-SPIELHAUS (1918/19) von Hans Poelzig, Garderoben.



16 „LICHTBRUNNEN“ im Garderobenraum des Mozartsaales.



17 RESTAURANT; das Deckengemälde von Blasius Spreng scheint durch die abgehängten Holzlamellen, die den Eindruck von der Höhe des Raumes bestimmen.

chenbehandlung in der gleichen Technik wie die Holztafeln an der konvexen Sichtbetonwand im Beethovensaal ausgeführt ist, haben den Charakter von eigenständigen Kunstwerken. Die Wandflächen im Silchersaal haben ebenso wie Wände und Stützen im Foyer keinen homogenen, gleichmäßig deckenden Anstrich, sondern

eine mehrschichtig lasierend aufgebaute und polierte Farbigkeit, deren nuancenreiche, bewusst „fleckige“ Struktur aus der angewendeten Maltechnik resultiert. Die Galeriebrüstungen und Treppengeländer mit den kräftigen Handläufen aus Holz, mit den räumlich entwickelten Stützen aus drei dünnen Stahlstäben und mit

Zwischenfeldern aus Glas (Akrylglas? Inzwischen durch Gitter aus Nirostahl ersetzt) sind als individueller Entwurf beispielhaft für die erfindungsreiche Detailplanung der Architekten. Für die der besseren Lichtstreuung dienenden Scheiben unter den Oberlichtern des Foyers wurden von Hanns Model ausgeführte Glaschliffe verwendet.

Das dreigeschossige, durch Zwischenebenen räumlich differenzierte Restaurant, das in der Vertikalen durch eine zentrale Rundtreppe erschlossen wird, ist in das Kunstprogramm einbezogen. Neben einer farbigen Kachelwand des Keramikers Franz Eska ist der oberste Raum des Restaurants, aus dem sich ein Überblick über das Foyer bietet, besonders hervorzuheben. Ein abgehängtes Lattengitter reduziert die tatsächlich stattliche Höhe des Raumes auf den Eindruck eines Maßes, das gemütliche Geborgenheit vermittelt; daß durch dieses Gitter hindurch das Deckengemälde von Blasius Spreng (Abb. 17) im Raum zwar wirksam ist, aber nicht von allen Standorten aus vollständig eingesehen werden kann, ist bezeichnend für die künstlerische Ausstattung der Liederhalle; nicht die nachträgliche, oberflächliche, auf den ersten Blick sich erschließende Verschönerung bloß zweckmäßiger Räume und Baukörper war intendiert, sondern eine Synthese und gegenseitige Steigerung von Raum- und Flächenkunst.

Die Liederhalle wäre als Bauleistung nur unzulänglich charakterisiert, wenn nicht wenigstens allgemein und pauschal auf das hohe Niveau der technischen Ausstat-

tung hingewiesen würde. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, daß der Bau nicht nur seine primäre Funktion als eines der großen europäischen Konzerthäuser erfüllt, sondern auch für Festveranstaltungen und Tagungen variabel genutzt werden kann.

3. Die Begründung der Architekten für die spezielle Gestalt der Liederhalle

Adolf Abel hat für die Architektengemeinschaft beim Festakt zur Einweihung der Liederhalle erläutert, daß der Baukomplex nach dem „musikalischen Gesetz des Kontrapunktes“ konzipiert worden sei. Das „Gesetz der gegensätzlichen harmonischen Bewegung“ sei ein „allgemeingültiges Lebensgesetz“. Davon ausgehend, seien „alle Räume der Liederhalle in sich und unter sich auf diesen Gegensatz eingestellt, so sehr, daß man keinen entbehren kann“. Auf der Harmonie aus Kontrasten beruhe die Konzeption der Bauanlage insgesamt und ihrer Details. „So wie man keinen Satz einer Symphonie weglassen könnte, ohne den Eindruck zu schwächen, so ist es auch bei den Räumen der Liederhalle. Man kann aber auch bei ihr nichts mehr hinzufügen, ohne ihren Klang empfindlich zu stören.“

Hauptziel der Architekten müsse es sein, „den Menschen Instrumente an die Hand zu geben und nicht nur Gehäuse, schöne Instrumente sogar, wie wir hoffen, als Dienerinnen guten Gebrauchs“. Erst in der „richtigen Benutzung“ erweise sich die Qualität des Instruments: „So wie das Theater aus Bühne und Publikum besteht,

18 BERLIN, PHILHARMONIE (1960–1963) von Hans Scharoun.



ist auch bei der Liederhalle die Darbietung und der Widerhall beim Publikum das Entscheidende.“ Was Abel unter „richtiger Benutzung“ verstanden hat, wird noch deutlicher durch seine Charakterisierung des gängigen Kulturbetriebs: „Das Wesen der Kunst wird mit Unterhaltung verwechselt oder mit Werbung irgendwelcher Art. An Dienst in höherem Sinn wird aber dabei selten gedacht. J. S. Bachs Passionen werden im Konzertsaal aufgeführt, offenbar damit die Kunst von Dirigenten und Solisten bestätigt wird“ (A. Abel, *Regeneration der Städte*, Zürich 1950). Das bauliche Grundkonzept und die künstlerische Gestaltung der Liederhalle sollten als wesentliche Faktoren des Instruments zu einer bestimmten Art des Gebrauches anleiten: Auf Axialität und Symmetrie wurde verzichtet, so daß sich die Räume „frei im einzelnen wie unter sich zu ungewohnten Eindrücken ordnen, die unserem heutigen Bedürfnis nach Entspannung auch bei Festen sehr entsprechen, dienen diese Räume doch nicht mehr so sehr der Repräsentation als der gelösten Freude“.

Die Liederhalle ist der gebaute Beleg für die Auffassung, daß „die Baukunst unendlich gewinnen“ würde, „wenn sie wieder ruhig betrachtet werden könnte“ (Abel 1950): Erst bei „ruhiger und stiller Betrachtung“ erschließt sich der Bau mit seinen z. T. versteckten Details und deren Anteil an den spezifischen Qualitäten des Ganzen. „Diese seelische Vertiefung“ aber sei „die allererste Voraussetzung zu einer höheren Kultur“, die notwendig sei, um „die Krisis der Zeit“ mit ihrer „oberflächlichen Auffassung des Daseins“ (Abel 1950) zu überwinden.

4. Architektur- und kunstgeschichtliche Zusammenhänge

a) Die Liederhalle und das „organhafte Bauen“

In der Liederhalle wird eine Architektur-Auffassung anschaulich, die als spezielle Variante des Neuen Bauens in den zwanziger Jahren ausgeprägt, aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg in größerem Umfang wirksam wurde. 1925 formulierte der aus Biberach an der Riß stammende Hugo Häring (1882–1958) erstmals seine Grundsätze des „organhaften Bauens“, die er bis in die fünfziger Jahre in zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen weiterentwickelte. Danach muß der Architekt bei jedem Projekt den Grundriß als ersten Entwurfsschritt so konzipieren, daß alle Funktionen und Funktionsabläufe dem „Wesenhaften der Aufgabe“ entsprechend berücksichtigt sind. Was die Vertreter des „organhaften Bauens“ unter dem „Wesenhaften“ einer Aufgabe verstanden, hat Hans Scharoun (1893–1972) 1957 in seinem grundsätzlichen Einführungsbeitrag im „Handbuch moderner Architektur“ erläutert: „Wenn wir z. B. Wohnung sagen, meinen wir das Wohnen, den Wohnvorgang also, der einem bestimmten und bestimmbar Individuum zugeordnet ist. Das Prinzip der Individuation, das Wirken des Individuums in ein Ganzes, kommt damit zu seinem Recht.“ Die Interpretation des „Wesenhaften“, die vom Architekten im Entwurfsprozeß zu leisten ist, führt über die rational erfassbare Zweckhaftigkeit hinaus. Statt von vorgeprägten Formvorstellungen auszugehen, muß die durch konsequentes Bauen von innen nach außen gewonnene „Leistungsform“ wie ein Organ in natürlicher Selbstverständlichkeit ihre Funktion erfüllen. Nach Härings Auffassung muß der Architekt „die dinge aufsuchen und sie ihre eigene gestalt entfalten lassen. Es widerspricht uns . . . sie

von außen her zu bestimmen, irgendwelche abgeleiteten gesetzhaftigkeiten auf sie zu übertragen, ihnen gewalt anzutun.“ Den Prozeß der „Formfindung“ sah er als Analogie zur Natur: „In der natur ist die gestalt das ergebnis einer ordnung vieler einzelner dinge im raum in hinsicht auf lebensentfaltung und leistungserfüllung sowohl des einzelnen wie des ganzen . . . Wollen wir also formfindung, nicht zwangsform, befinden wir uns im einklang mit der natur.“ Aus der Auseinandersetzung mit dem „Wesenhaften“ der Aufgabe ergibt sich, daß jeder Bau als individuelle, einmalige Lösung konzipiert werden muß, die auf den konkreten Standort bezogen ist. Außerdem bedingt das „organhafte Bauen“, daß nicht nur das Ganze, sondern auch jeder Teil eines Gebäudes seine bestimmte individuelle Identität hat, die freilich immer auf das Ganze bezogen bleibt. Eine weitere Maxime von Härings Architekturtheorie war es schließlich, die verschiedenen Materialien ihrer Natur gemäß zu verwenden. Was er darunter verstand, hat er an einem Beispielpaar anschaulich gemacht: „Der baustoff corbusiers ist der beton, doch nimmt corbusier nicht die organhaften kräfte im beton wahr: er nützt ihn nur, um die reinen formen der geometrie auszuführen. Wenn maillart brücken baut, erscheint in deren gestalt die wesenheit der brücke.“ (Erläuternd muß angemerkt werden, daß sich Häring bei diesem Vergleich auf Le Corbusiers Bauten aus den zwanziger Jahren bezieht.) Das Verhältnis seiner Auffassung vom Bauen zur Architektur des Internationalen Stils der zwanziger und frühen dreißiger Jahre (Bauhaus, Weißenhofsiedlung usw.) definierte Häring mit dem Gegensatz zwischen Organik und Geometrie, in dem sich der alte Antagonismus zwischen intuitiver, schöpferischer „Gotik“ und regelgebundener „Klassik“ äußere.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das „organhafte Bauen“ Härings zu einem wichtigen Ausgangspunkt, um das zur Zeit des Dritten Reiches radikal unterdrückte, in seiner Entwicklung abgeschnittene Neue Bauen in Deutschland wiederaufzunehmen. Viele Architekten der älteren Generation, die der Moderne der zwanziger Jahre verpflichtet waren, vor allem aber die Jüngeren, die bis 1945 kaum eine Möglichkeit hatten, sich mit den Tendenzen und Leistungen der internationalen Avantgarde vertraut zu machen, sahen in der „Organik“ die einzig schöpferische Alternative zur konservativen Architektur in der Formensprache heimatlicher Bodenständigkeit und zum Rationalismus des Internationalen Stils. Hans Bernhard Reichows Bücher über „Organische Stadtbaukunst“ (1948) und über „Organische Baukunst“ (1949) sind dafür ebenso bezeichnend wie etwa die Bauten von Hans Scharoun. Die in Stuttgart verlegte Fachzeitschrift „Die Bauzeitung“ propagierte die „Organik“ mit besonderem Nachdruck.

In der Liederhalle sind die vier wichtigsten Grundsätze des „organhaften Bauens“ beispielhaft verwirklicht: Die Anordnung der Säle um das zentrale Foyer, die eine variable Nutzung ermöglicht, und die Gestalt der Säle, die insgesamt und in vielen Details aus den akustischen Anforderungen entwickelt ist, sind nicht nur im Sinne des Funktionalismus auf ihren Zweck abgestimmt, sondern erweisen sich als „Leistungsform“, entwickelt aus der „Wesenhaftigkeit“ des Konzerthauses, die von den Architekten als Ort der Entspannung, der Festlichkeit und gelöster Freude definiert wurde. Die Liederhalle ist weiterhin in höchst ausgeprägtem Maße eine individuelle, einmalige Lösung, die auf die Bedin-

gungen des konkreten Standortes bezogen ist. Ganz offensichtlich ist, daß nicht nur der Baukomplex insgesamt, sondern auch jeder Teil seine bestimmte individuelle Identität hat, die gleichzeitig sinnvoll auf das Ganze bezogen ist. Ebenfalls den Maximen des „organhaften Bauens“ entsprechend sind die verschiedenen Materialien nach ihrer jeweiligen Natur verwendet; die „organhaften Kräfte im Beton“ werden z. B. in der Empore des Beethovensaals besonders deutlich.

b) Konzert- und Theatersäle der fünfziger Jahre und die Liederhalle

In der Konsequenz, mit der die Liederhalle bis in die Details als Architektur-Kunstwerk ausgeführt wurde, nimmt sie unter den zahlreichen Kulturbauten, die in der Zeit von den frühen fünfziger bis zu den frühen sechziger Jahren errichtet wurden, eine Sonderstellung ein. Die großen Konzerthäuser dieses Jahrzehnts sind entweder der rationalistischen Tradition moderner Architektur verpflichtet, wie der Konzertsaal der Hochschule für Musik in Berlin (1953/54) von Paul Baumgarten, oder sie sind nach dem Stuttgarter Bau entstanden, wie die Beethovenhalle in Bonn (1956–59) von S. Wolske und die Philharmonie in Berlin von Hans Scharoun (Wettbewerb 1956, Ausführung 1960–63), beide als „organhafte“, unregelmäßige Baukörper aus ähnlichen Grundsätzen wie die Liederhalle entwickelt.

Die Berliner Philharmonie (Abb. 18) gilt nicht zuletzt durch die räumliche Lösung des Konzertsaales als eine überragende Leistung der modernen Architektur. Das Orchesterpodium liegt im Zentrum des Saales, allseitig umgeben von Zuschauerrängen, die zu überschaubaren Platzgruppen auf einzelnen Terrassen unterschiedlicher Größe zusammengefaßt sind. Es scheint nicht unwahrscheinlich zu sein, daß Scharoun die terrassenförmige Anordnung, mit der die alte „Rangordnung“ abgelöst ist, aus dem Konzept des Mozartsaales abgeleitet hat. Scharoun hat den Grundgedanken seines Konzertsaales folgendermaßen beschrieben: „Der Saal ist wie ein Tal gedacht, auf dessen Sohle sich das Orchester befindet, umringt von den ansteigenden Weinbergen.“ In gleicher Weise wurde bereits 1957 in den ersten Publikationen über die Liederhalle die Anordnung der Zuhörerreihen im Mozartsaal mit Weinbergterrassen verglichen.

Das ebenfalls sehr individuell gestaltete Dr.-Ernst-Hohner-Konzerthaus in Trossingen, von Heinz Hofmann geplant und 1959–61 ausgeführt, ist offensichtlich unter dem Eindruck der Stuttgarter Liederhalle entstanden. Im großen Konzertsaal mit dem Grundriß eines gestreckten Sechsecks sind die Besucherplätze in einzelne, in verschiedenen Höhen angeordnete, überschaubare Sitzgruppen aufgeteilt, „zur Erhöhung der Intimität und zur weiteren Steigerung des Kontakts zwischen Darbietenden und Empfangenden“ (H. Hofmann in einem Erläuterungsbericht zur Konzeption seines Baues). Wie im Beethovensaal steigt der Rang asymmetrisch als Rampe aus dem Parkett auf (Abb. 20) und „findet seinen Kontrapunkt in einer das Deckensphäroid nur an der linken Seite umschließenden Lichtvoute, die in der gleichen Kurve, aber umgekehrt wie die Rangbrüstung verläuft“ (H. Hofmann).

Mit der Asymmetrie der Konzertsäle wurde in der Liederhalle erstmals ein aus den Grundsätzen der „Organik“ entwickeltes Konzept realisiert, für das es im

Theaterbau einige verwandte, aber nicht ausgeführte Projekte aus den frühen fünfziger Jahren gibt. Beispielhaft dafür sind der 1952 in der „Bauzeitung“ publizierte Plan für ein großes Opernhaus von dem Stuttgarter Architekten Paul Stohrer, der sich als Verfechter einer Reform des Theaterbaues profiliert hat, und Hans Scharouns Wettbewerbsentwurf von 1953 für den Neubau des Nationaltheaters in Mannheim. Scharoun erläuterte seinen Entwurf als Modell eines neuen, „aperspektivischen, irrationalen Theaters“, das er dem herkömmlichen, höfisch-feudalen Tradition zugeordneten „perspektivischen, rationalen Theater“ entgegenstellte. Neben der Absicht, durch den neuen Bezug zwischen Bühne und Zuschauerraum die Wirkung des Spiels auf der Bühne zu intensivieren, formulierte Scharoun als weiteres Ziel: „Die axiale Raumgestalt des rationalen Theaters macht aus dem Publikum eine additive, punktförmige Masse von Einzelsubjekten. Das irrationale Theater hat nicht die summative Masse zum Partner, es bewirkt Gemeinschaft.“ Bei der Liederhalle lösen die wabenförmige Anordnung der Sitze im Parkett des Beethovensaals und vor allem die Gruppierung der Zuhörerterrassen im Mozartsaal in ähnlicher Weise die Masse des Publikums in überschaubare „Nachbarschaften“ auf, befreien den Besucher vom Zwang streng ausgerichteter Stuhlreihen.

Verschiedene Projekte für Theater und Konzertsäle und einige ausgeführte Bauten, die der finnische Architekt Alvar Aalto (1898–1976) in den fünfziger und sechziger Jahren in gleichsam gemäßigter Asymmetrie entworfen hat, machen deutlich, daß vergleichbare Lösungen in der Nachkriegsarchitektur durchaus ein verbreitetes Thema waren, das in den Sälen der Liederhalle bemerkenswert eigenständige Formulierungen gefunden hat.

c) Expressionistische Architektur und die Liederhalle

Nach dem Zweiten Weltkrieg läßt sich in der Entwicklung der modernen Architektur eine breite Strömung beobachten, die sich darum bemühte, den Internationalen Stil mit seinen kubischen Gebäuden aus dünnen, glattflächigen Wandscheiben durch Plastizität und auf Monumentalität abzielende Linienverläufe zu überwinden (Beispiele: Wallfahrtskapelle Ronchamp von Le Corbusier, 1950–55; TWA-Empfangsgebäude des Kennedy-Flughafens in New York von Eero Saarinen, 1956–62). Dabei wurden Tendenzen aufgenommen, die schon den Jugendstil und den Expressionismus der zwanziger Jahre prägten. Die Architekten des Expressionismus „schieden säuberlich zwischen den nüchternen Aufgaben, die ein größeres Maß an Einfallskraft nicht zuließen, und den erhofften großen Chancen, bei denen sie Formenlust und Formenrausch würdigen ausleben können“ (Wolfgang Pehnt). Sieht man die Liederhalle im Kontext der gleichzeitigen Wohn-, Geschäfts- und Bürohausarchitektur, zeigt sie als ausgesprochen exzeptionelle Lösung, daß die Architekten den Auftrag als die große Chance wahrgenommen haben, bei der sie Formenlust und Formenrausch ausleben konnten. Ein wesentliches Charakteristikum expressionistischer Architektur ist es, daß statt moderner Bautechnologie das künstlerische Handwerk in den Vordergrund trat. „Wurden relativ moderne Konstruktionsmethoden verwendet, so hatten sie sich dem einmalig-individuellen Erscheinungsbild unterzuordnen. Jeder Gedanke an Repetition und damit an industrialisierte Herstellungsprozesse und Rationalisierung verbot sich“ (W. Pehnt).



19 BEETHOVENSAAL der Liederhalle.

20 TROSSINGEN, Dr.-Ernst-Hohner-Konzerthaus (1959–1961) von Heinz Hofmann; einseitig ansteigende, gekurvte Emporenrampe nach dem Vorbild der Liederhalle.

21 Breslau, Deli-Kino (1926) von Hans Poelzig; geschwungene Treppenaufgänge verbinden Rang und Parkett an beiden Seiten des Zuschauerraumes.

22 SAN FRANCISCO, V. C. Morris Gift Shop (1947) von Frank Lloyd Wright.

19
20



Offensichtlich war dieser Grundsatz auch beim Bau der Liederhalle ausschlaggebend.

An drei Beispielen soll anschaulich gemacht werden, daß nicht nur allgemeine Gestaltungsprinzipien, sondern auch konkrete formale Lösungen der Liederhalle

von expressionistischen Vorstufen abgeleitet sind. Die Empore des BeethovensaaIs, die in weitem Schwung als Rampe aus dem Parkett aufsteigt, ist eine Weiterentwicklung aus Oskar Kaufmanns (1873–1956) Cines-Theater in Berlin von 1912/13 und aus Hans Poelzig's



21
22



(1869–1936) Deli-Kino von 1926 in Breslau (Abb. 21). Dort waren die Treppenaufgänge, die an beiden Seiten des Zuschauerraums Rang und Parkett miteinander verbanden, mit der Emporenbrüstung zu einer weiten räumlichen Kurve zusammengefaßt. Verbreitert und

mit Sitzreihen versehen, wurde der ins Parkett heruntergezogene Rang nach dem Zweiten Weltkrieg im Kino-, Theater- und Konzertsaalbau zur öfters benutzten Formel (z. B.: Kino Atlantik-Palast in Nürnberg, vor 1957; Konzertsaal in Tel Aviv, 1956/57; mit dem ersten Preis

ausgezeichneter Wettbewerbsentwurf für das Stadttheater in Basel, 1964). Im Vergleich mit den gleichzeitigen oder wenig jüngeren, durchweg symmetrischen Lösungen erweist sich die einseitig ansteigende Emporenrampe des Beethovensaals als besonders eigenständige Weiterentwicklung. Deren Eleganz ist charakteristisch für die Vorliebe der Nachkriegszeit für großzügig geschwungene räumliche Kurven. Für diese Vorliebe, die sich etwa auch in vielen repräsentativen Treppen der fünfziger Jahre zeigt, ist die raumbestimmende Rampe, die in Frank Lloyd Wrights (1869–1959) V. C. Morris Gift Shop (1947) in San Francisco das Erdgeschoß mit der Empore verbindet, einer der eindrucksvollsten Belege (Abb. 22).

Die Deckenausgestaltung im Garderobenraum des Mozartsaals zitiert Hans Poelzig's Berliner Großes Schauspielhaus (1918/19) mit seinen schrägen, in weichen Rundungen modellierten Decken in den Garderobengängen (Abb. 15).

Die nuancenreiche, „fleckige“ Farbfassung an den Wänden im Silchersaal, im Foyer und an den Rundstützen des Foyers haben ihre Voraussetzung in der farbigen Wandgestaltung expressionistischer Räume. Einige Kirchen der zwanziger Jahre in Baden-Württemberg, bei denen die Wandflächen statt eines einheitlich dekenden Anstrichs eine lebhaft strukturierte Bemalung erhielten, sind dafür beispielhaft. In der von Otto Linder (1891–1976) geplanten und von Alois Schenk (1888–1949) ausgemalten kath. Marienkirche in Baienfurt ist diese individuelle malerische Flächenbehandlung noch vollständig erhalten (siehe: Hubert Krins, Die Marienkirche in Baienfurt, Kreis Ravensburg – ein Bauwerk des Expressionismus, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 6, 1977, S. 97–102).

d) Zur Bedeutung der Materialien und der Oberflächengestaltung

Materialien, Materialkombinationen und Behandlung der Oberflächen bei der Liederhalle sind charakteristisch für das neue Neue Bauen der fünfziger Jahre, das sich sehr markant vom alten Neuen Bauen der zwanziger unterscheidet. Die Verwendung von schalungsrauhem Sichtbeton z. B. blieb in den zwanziger Jahren auf wenige Beispiele beschränkt (das wohl prominenteste: zweites Goetheaneum in Dornach, 1924–28), begründet in erster Linie durch die Maxime der Materialehrlichkeit. Erst die Entdeckung spezifischer ästhetischer Qualitäten des unbehandelten Sichtbetons hat ihn zum bevorzugten Material der Moderne werden lassen (und durch seine massenhafte einfallslose Verwendung gilt er inzwischen weithin als Inbegriff für die Trostlosigkeit der Bauproduktion in der jüngsten Vergangenheit). Le Corbusier, der seit den späten vierziger Jahren der einflußreichste Protagonist des „béton brut“ war, hat in Anmerkungen zu seiner Unité d'Habitation in Marseille (1947–52) anschaulich geschildert, welche optischen Reize der Oberfläche zu der hohen Wertschätzung des Materials geführt haben: „Auf dem rohen Beton sieht man die kleinsten Zufälligkeiten der Schalung: die Fugen der Bretter, die Holzfasern, die Astansätze usw. . . . Nun gut, diese Dinge sind herrlich anzuschauen. Sie sind interessant zu beobachten und bereichern ein wenig die Phantasie.“ Durch die Überarbeitung der Oberfläche in einzelnen Partien und durch die kräftige Farbgebung von Teilflächen versuchte Le Corbusier nach

seiner eigenen Aussage, „ein Zwiegespräch zwischen Roheit und Feinheit, zwischen Mattem und Leuchtendem, zwischen Präzision und Zufälligkeit herbeizuführen und die Menschen auf diese Weise zum Nachdenken zu bringen“. Die Kontraste sollten deutlich machen, „daß das Leben ein Spiel ist und daß die Befriedigung nicht aus einer passiven Betrachtung der Dinge, sondern aus einer gewonnenen Schlacht . . . hervorgeht“ (zitiert nach N. Huse). An den Außen- und Innenflächen der geschwungenen Betonmauer, die den Beethovensaal zur Bühne hin verengt, ist die von Le Corbusier geschilderte Kontrastwirkung und deren Bedeutung ein wesentlicher Gegenstand der bildhaft abstrakten Wandgestaltung.

Die abstrakten Kompositionen der Betonwände und der Außenflächen des Mozartsaals sind nicht bloße Dekoration des Baues, sondern in die Architektur integrierte, eigenständige Kunstwerke. Ihre auf den ersten Blick verwirrend vielfältige, in vielen Einzelheiten scheinbar aus Zufall und Willkür entstandene Formenwelt wird verständlicher, wenn sie im Zusammenhang mit der 1943 verfaßten, 1947 publizierten kunsttheoretischen Arbeit „Das Unbekannte in der Kunst“ von Willi Baumeister (1889–1955) gesehen wird, deren Grundsätze in vielem mit Härings „Organik“ übereinstimmen. Der Stuttgarter Maler, der für die Verfechter einer grundlegenden Erneuerung der Kunst in der Nachkriegszeit eine hochrangige Autorität war, unterschied zwischen formbildender und nachbildender Kunst. „Die Methode des formschaffenden Künstlers liegt im Vorgang der Zeugung. Das künstlerische Ingenium schlägt sich auf die Ausdrucksmittel nieder. Die Entfaltungskräfte dieser Mittel . . . werden nicht im Hinblick auf etwas vergewaltigt (Vortäuschung). Es entsteht vielmehr eine Einheit der bildenden Kräfte des Künstlers mit den bildenden Kräften des Materials.“ Die ungegenständliche Kunst gewinnt erst im Werkprozeß Gestalt: „Das Motiv wird erzeugt, nicht vorangestellt.“ Der moderne Künstler lasse entstehen, „was unter seinen Händen aus dem Material entstehen will“.

Die Entdeckung der bildenden Kräfte des Materials hat nach Baumeister dazu geführt, daß sich die Maler wieder dem Handwerklichen näherten und es auch in der Form neuer Materialverarbeitungen aufgriffen: „Metall, Holz, Glas und neuzeitliche Stoffe. Diese Stoffe werden zu farbigen, skulpturellen, stofflichen und gewichtsmäßigen Bildteilen. Aber auch die spezifischen Werte solcher Stoffe gewinnen als Oberfläche oder als Tastwerte Bedeutung, als Werte der Struktur, der Dispersion, der Modulation . . . Sie werden im Sinne der Montage in das Bildgefüge übernommen. Die Werte dieser Stoffe sollen aufgeschlossen werden, und die Formen ergeben sich. Damit ist aber nicht die Form primär angestrebt, sondern ein Unbekanntes, das sich erst im Ergebnis als Bekanntgewordenes zeigt. Diese künstlerische Methode kann mit dem Prädikat ‚elementare Gestaltung‘ bezeichnet werden. Der Bildungstrieb des Stoffes ist hier vom Künstler aufgerufen.“

Da Blasius Spreng in seinen abstrakten „Materialmalereien“ an der Liederhalle, offensichtlich den Prinzipien Baumeisters folgend, die „formbildenden Kräfte des Materials“ aufgerufen hat, sind die Arbeiten von Anfang an bestehendem (und in der Zwischenzeit eher verstärktem als abgebautem) Unverständnis ausgesetzt: „Der an naturalistische Betrachtungsweise gewohnte Kunstfreund sieht auf einem neuzeitlichen Bild eine

Vieldeutigkeit, die ihm chaotisch zu sein scheint verglichen mit der Präzision und Eindeutigkeit der Naturalisten. Andererseits meint er, in dem Chaos stecke, gleich wie in einem Vexierbild, ein naturalistisch faßbares Motiv verborgen. Dem entgegen steht die Tatsache, daß nur das allein Sichtbare gilt, daß optisch nichts verborgen ist und daß das Sichtbare den Ausgangspunkt für die Empfindungen des Betrachters bildet“ (W. Baumeister).

Was Willi Baumeister für die unter den frühen Kunstepochen bis zur Gotik, die er nach seinem dualistischen Geschichtsbild (formbildend-nachbildend) als formbildend charakterisierte, zum Verhältnis zwischen Architektur und Malerei festgestellt hat, diente bei der künstlerischen Ausgestaltung der Liederhalle als Leitbild: „Für sie gilt: Je irrationaler ein Werk ist, desto werkgerechter ist der Einsatz der malerischen Mittel und desto mehr ist das Werk zugleich lebendiger Bestandteil einer ebenso rein gewachsenen Architektur und Raumkunst. Für die folgende Zeit gilt jedoch: Je naturnäher ein Werk ist, desto weniger hat es Verband mit der Mauerfläche und Architektur.“ Bei den Sichtbetonwänden des Beethovensaals sind Konstruktion und Material der Architektur wesentlicher Bestandteil der Flächenkunstwerke von Blasius Spreng. Die Naturstein-Mosaik-Kompositionen am Mozartsaal spielen für die architektonische Wirkung des Baukörpers auf die angrenzenden Außenräume eine entscheidende Rolle. Ähnlich wie der Fußbodenbelag im Mosaikfoyer vom Eingang an der Schloßstraße zum Zentrum des großen Foyers führt, leiten die dominierenden Schräglinien am Äußeren des Mozartsaals den vom Berliner Platz oder von der Breitscheidstraße kommenden Besucher auf den Haupteingang. Die Liederhalle ist einer der wenigen konsequent durchgeführten Versuche der jüngsten Vergangenheit, die seit dem späten 18. Jahrhundert zu völliger Autonomie auseinanderdrifteten Künste mit neuen Ausdrucksmitteln wieder zu einer lebendigen Synthese zu vereinen.

Adolf Abels Erläuterung, die Konzeption der Liederhalle basiere auf musikalischen Gesetzen, macht nach zeitgenössischem Verständnis die Verwendung abstrakter Kompositionen bei dieser Bauaufgabe besonders sinnvoll: Unter den Begründungen für die Entwicklung gegenstandsloser Kunst ist die Theorie von der Analogie zur Musik die älteste und verbreitetste. Bereits um 1800 ist etwa bei Philipp Otto Runge (1777–1810) „die Vorstellung von der ‚Farbenmusik‘ in ein akutes Stadium getreten“ (Klaus Lankheit). 1868 berichtete der englische Kunstkritiker Ph. G. Hamilton in einer Publikation über die zeitgenössische Malerei in Frankreich, daß eine Gruppe Pariser Maler begonnen hätte, „ihrer Verachtung für alle Kunst Ausdruck zu geben, die irgendwie vom Interesse ihres Gegenstandes abhängt“. Nach ihrer Meinung sollte die Malerei „nichts bieten als die eigene Ware. Und die eigentliche ‚Ware‘ der Malerei besteht nach ihrer Ansicht in ihren sichtbaren Melodien und Harmonien – also einer Art geschauter Musik, die ebensoviel bedeutet und ebensoviel aussagt wie die Musik, die wir mit Ohren hören, und um kein Haar mehr.“ Alle ihre bildlichen Darstellungen bedeuteten für sie „nichts anderes als eine schöne und beglückende Anordnung von Formen, die . . . Harmonie und Melodie, Melodie in Harmonie, die man sieht, statt sie zu hören“ (zitiert nach E. H. Gombrich). Die Überzeugung von der Verwandtschaft zwischen Musik und Malerei

war zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleichsam Allgemeingut der Maler und Musiker. In Wassily Kandinskys (1866–1944) für die gegenstandslose Malerei grundlegender, 1912 publizierter Arbeit „Über das Geistige in der Kunst“ und in dem ebenfalls 1912 erschienenen Almanach „Der Blaue Reiter“ spielt die Analogie zwischen Musik und Malerei eine entscheidende Rolle. Adolf Abel hat sich in seiner Ansprache zur Eröffnung der Liederhalle auf den einflußreichen Stuttgarter Akademielehrer Adolf Hölzel (1853–1934) berufen, der das Gesetz des Kontrapunktes für die Malerei fruchtbar gemacht habe und der zu den Wegbereitern der abstrakten Malerei gehörte.

5. Die Liederhalle als Zeugnis der fünfziger Jahre

Als Synthese der „Organform“ mit „formschaffender“ abstrakter Kunst, zu „individualistischer Künstlerkunst“ (W. Pehnt) in der Tradition des Expressionismus gesteigert, ist die Liederhalle ein besonders aussagekräftiges Zeugnis für die „Umbruchsituation“ (wie es damals hieß) der fünfziger Jahre. Rolf Gutbrod hat das Klima, in dem für die moderne Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg ein neuer Anfang gesucht wurde, in einem Vortrag von 1982 knapp und prägnant geschildert: „Darf ich Sie daran erinnern, wie die Situation war . . . beim Wiederaufbau – der eigentlich ein Neuaufbau werden sollte, aber meist nur Wiederaufbau wurde. Wie wir damals hungrig waren auf neue Ideen, auf ein Besinnen. Nicht nur die Kriegsumstände, sondern eben auch die Abschließung nach draußen – abgeschnitten von jeder Information – standen hinter uns, und vor uns die Aufgabe, mit der großen Zerstörung fertig zu werden.“ Der Hunger auf neue Ideen und auf ein Besinnen hat in der Liederhalle sehr deutlich seinen künstlerischen Ausdruck gefunden.

Ihre individuelle, freie Gestaltung ist in erster Linie eine radikale Absage an alle Spielarten konservativer Architektur, die in der Variante beschaubarer Bodenständigkeit besonders in Süddeutschland in ungebrochener Kontinuität bis gegen Ende der fünfziger Jahre weiterhin eine wichtige Rolle spielte. Gleichzeitig wird in der Liederhalle durch den Gegensatz zur „Geometrie“ der rationalen, um technische Perfektion bemühten Formensprache des Internationalen Stils der zwanziger und frühen dreißiger Jahre deutlich, daß man in der Nachkriegszeit nicht ohne weiteres in der mit Architektennamen wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut, Ernst May usw. verbundenen Baukunst der zwanziger Jahre für den Neubeginn ein geeignetes Vorbild sah. Der Internationale Stil, dessen „abstrakt mathematische Kuben mit ihren einförmigen Flächen“ von den „Organikern“ der fünfziger Jahre als ein „Abbild nivellierender Haltung“ verstanden wurde, sollte durch das „zukunftsfrohe befreiende Lösen aus den erdrückenden Fesseln der Konstruktion sowohl wie des formalen Schemas“ überwunden werden (Wolfgang Gessner 1959).

Das Stuttgarter Konzerthaus ist dadurch ein Gegenmodell zur damals dominierenden Architektur der Rasterfassaden, die von den Verfechtern der „Organik“ als „Beispiel unfruchtbarer Verwendung technischer Erkenntnisse und des Gestaltzwanges der Geometrie“ (H. Scharoun 1957) bewertet wurden. Daß dieses Urteil keineswegs nur als ein ästhetisches verstanden wurde, hat Wolfgang Gessner 1959 sehr klar formuliert: „Der Ra-

sterbau ist der exakte Ausdruck einer neuen kollektiven Gleichmacherei. Hier geht es um den Daseinskampf des Abendlandes.“

Ebenso wie zahlreiche Bücher, Aufsätze in Kulturzeitschriften und Tagungen zu Themen wie „Mensch und Technik“, „die Seele im technischen Zeitalter“, „technisches Denken und menschliche Bildung“, „Wissenschaft und Besinnung“, „der Mensch in der mechanisierten Produktion“ usw., macht auch die spezifische Form der Liederhalle anschaulich, daß in den fünfziger Jahren eine zentrale Aufgabe darin gesehen wurde, die „Übermacht der Wissenschaft im modernen Europa“ und die „alle Kräfte beanspruchende Entwicklung auf den Gebieten der Technik und der industriellen Produktion“ in eine „Ordnung geistiger Herkunft“ einzubinden, „mit geistigen und künstlerischen Mitteln Zusammenhänge zu bewirken“ (H. Scharoun 1957).

Abel und Gutbrod haben sich an den von der damaligen funktionalistischen Norm abweichenden Grundsatz gehalten, daß „der Architekt von heute nicht Dekorateur des technisch-wissenschaftlich Entwickelten sein“ dürfe, daß er sich nicht damit begnügen könne, „die durch Norm bestimmten Objekte zu frisieren“, sondern „sich übergeordneten geistigen Aufgaben zuwenden“ müsse, „die es ihm gestatten, das Technische in den Dienst seines Gestaltanliegens zu nehmen... Das Gestaltanliegen zielt auf die wesenhaftlich-geistige Lösung der jeweiligen Aufgabe“ und beschränkt sich damit nicht allein auf die Lösung architektonisch-formaler Probleme: „Es bedarf der Beachtung der Zusammenhänge und bezieht sich daher z. B. ebenso auf die Gestalt der politischen Gesellschaft wie auf die einer Stadt oder eines Bauwerks“ (H. Scharoun 1957). Bei der Liederhalle hat die Beachtung der Zusammenhänge Einfluß auf die Form des Baues genommen, der als „ein Kernstück unserer Stadt in städtebaulicher und architektonischer Beziehung“ konzipiert wurde (Oberbürgermeister Dr. Klett in seiner Ansprache bei der Einweihung). Scharouns Erläuterungen zu seinem Konzept des „aperspektivischen, irrationalen Theaters“ machen deutlich, daß in den asymmetrischen, im Gegensatz zur höfisch-feudalen Theatertradition gesehenen Sälen und in dem durch zwanglose Gruppierung zu überschaubaren Nachbarschaften geordneten Gestühl bewußt auf das Gesellschaftsbild der neuen Demokratie angespielt wird, das sich mit der Orientierung am Ideal einer Gemeinschaft freier Individuen gegen die „Vermassung“ wendet. Auch dadurch unterscheidet sich die Liederhalle grundlegend von der rationalistischen Architektur der zwanziger Jahre, in der – besonders deutlich im Siedlungsbau – durch gleichförmige Reihung gleicher Elemente Kollektivität ein auch politisch motivierter, bestimmender Ausdruckswert ist. Individualität als bestimmendes Moment bei Bauten der fünfziger Jahre ist offensichtlich als eine konsequente Reaktion auf damals sehr lebendig gegenwärtige Erfahrungen aus der Zeit des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges zu verstehen.

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges und seiner Folgen hat Hans Poelzig 1926 in einem Vortrag über Festbauten (Theater, Festspielhäuser, Konzertsäle) festgestellt: „Ein gequältes Volk muß Kapriolen schlagen, um eine Festesfreude zu erzielen, und die Schöpfungen werden ähnliche Sprünge machen müssen.“ In diesem Sinne wurden beim Bau der Liederhalle alle künstlerischen Register gezogen, um nach der Katastrophe des

Zweiten Weltkrieges mit den Mitteln individueller, intuitiver Schöpferkraft einen Ort der Festesfreude zu schaffen und der damals im Materialismus, in der Technisierung und in einem seelenlosen Rationalismus gesehenen Bedrohung einer lebendigen Kultur entgegenzuwirken.

Folgende Passage aus einem Artikel, in dem am 6. 8. 1956 in der Süddeutschen Zeitung über die neue Liederhalle und das deutsche Sängerbundfest berichtet wurde, vergegenwärtigt sehr eindrucksvoll die geschichtliche Bedeutung des Neubaus: „Ihr seid ein seltsames Volk – der Mann im Konzertsaal neben mir wischte sich den Schweiß von der Stirn – da baut ihr euch den schönsten Konzertsaal der Welt, und da singt ihr die schönste Dichtung, die es gibt – und man vergißt alles Unglück, das ihr über euch und die Völker gebracht habt.‘ Wir hatten gerade die Hölderlin-Hymne gehört: ‚O heilig Herz der Völker, o Vaterland‘, von Hermann Reuter meisterlich komponiert und von fünf Stuttgarter Chören mit Hingabe gesungen. ‚Oft zürnt‘ ich weinend, daß du immer blöde die eigene Seele leugnetest.‘ Der Mann neben mir wiederholte die Verse... ‚Ich bin 1935 nach Amerika ausgewandert... aber ich glaube, ich komme wieder zurück.‘“

6. Zusammenfassung

Die 1955–56 ausgeführte, von den Architekten Adolf Abel und Rolf Gutbrod geplante Liederhalle ist neben einigen anderen Bauten wie etwa dem Stuttgarter Fernsehturm von Fritz Leonhardt, der Karlsruher Schwarzwaldhalle von Erich Schelling, der Hochschule für Gestaltung von Max Bill in Ulm, der Taschentuchweberei von Egon Eiermann in Blumberg oder der Freiburger Ludwigskirche von Horst Linde einer der herausragenden Beiträge Baden-Württembergs zur Entwicklung der modernen Architektur in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Liederhalle mit den hier erstmals realisierten asymmetrischen Sälen gehört zu den akustisch besten Konzerthäusern. Basierend auf den Grundsätzen des „organhaften Bauens“ (Hugo Häring, Hans Scharoun), wurde das architektonische Konzept nach Aussage der Architekten aus dem „musikalischen Gesetz des Kontrapunktes“ entwickelt. Die drei um den niedrigeren Foyertrakt gruppierten Säle sind deshalb nicht nur nach ihrer Größe differenziert, sondern auch in der Form der Baukörper und in ihrer Oberflächengestaltung mit unterschiedlichen Materialien völlig verschieden ausgebildet. Die am Außenbau deutliche Harmonie aus Kontrasten bestimmt auch die Gestaltung der Innenräume.

Als ausgesprochen exzeptionelle architektonische Lösung nimmt die Liederhalle Gestaltungsprinzipien des Expressionismus auf. Auch einzelne formale Motive sind aus expressionistischen Vorstufen der zwanziger Jahre abgeleitet.

Die gegenstandslosen Kompositionen von Blasius Spreng an den Wänden aus schalungsrauhem Sichtbeton an den Außenflächen des Mozartsaals, im Mosaikfoyer usw. sind in die Architektur integrierte, eigenständige Kunstwerke, in deren differenzierter und subtiler Gestaltung wesentliche Grundsätze der „formschaffenden“ abstrakten Kunst anschaulich werden. Die Liederhalle ist einer der wenigen, mit besonderer Konsequenz

durchgeführten Versuche, Architektur und Flächenkunst wieder zu einer lebendigen Synthese zu vereinen.

Als exemplarischer Beleg des „organhaften Bauens“, als „individualistische Künstlerkunst“ (Pehnt) „befremdete die Liederhalle nicht nur Traditionalisten, sondern auch die Anhänger der klassischen Moderne“ (Christoph Hackelsberger 1985). Der Bau ist eines der markantesten Zeugnisse dafür, daß in den fünfziger Jahren nach neuen, auf individueller und intuitiver Schöpferkraft basierenden Ausdrucksmitteln für den Neuaufbau nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs gesucht wurde, um dem als „kollektive Gleichmacherei“ verstandenen Funktionalismus kreative Lösungen entgegenzusetzen, die in eine „Ordnung geistiger Herkunft“ eingebunden sind.

An der Erhaltung der Liederhalle insgesamt und ihrer für das architektonische Konzept und ihre künstlerische Aussage wesentlichen Details besteht deshalb aus künstlerischen und wissenschaftlichen Gründen ein besonderes öffentliches Interesse. Eine angemessene Erhaltung des aussagereichen Baudokuments der fünfziger Jahre kann nur durch den zusätzlichen Schutz, den Kulturdenkmale von besonderer Bedeutung genießen, abgesichert werden.

Literatur:

- Amtsblatt der Stadt Stuttgart, Nr. 7 vom 18. 2. 1954.
Amtsblatt der Stadt Stuttgart, Nr. 31 vom 2. 8. 1956.
Konzerthaus Stuttgarter Liederhalle, Stuttgart 1956.
Bauherr Stadt Stuttgart Bd. II, Stuttgart 1956, S. 20–27.
Die neue „Liederhalle“ in Stuttgart; in: Die Bauzeitung 62, 1957, S. 232–237.
Bau-Akustik und Raumgefühl am Beispiel der neuen „Liederhalle“, Stuttgart; in: Die Bauzeitung 62, 1957, S. 260–265.
Konzerthaus „Liederhalle“ in Stuttgart; in: Die Bauwirtschaft 11, 1957, S. 408–409.
Concertgebouw te Stuttgart; in: Bouw 12, 1957, S. 1158–1161.
Salle de Concerts „Liederhalle“, Stuttgart; in: Architecture d'aujourd'hui 28, 1957, S. 82–87.
W. Junius: Raumakustische Untersuchungen mit neueren Meßverfahren in der Liederhalle Stuttgart; in: Acustica 9, 1959, S. 289–303.
- Gerhard Raff: Chronik der Stadt Stuttgart 1954–1960, Stuttgart 1978.
Heinrich Lauterbach und Jürgen Joedicke: Hugo Häring – Schriften, Entwürfe, Bauten, Stuttgart 1965.
Claus W. Hoffmann (Hrsg.): Hugo Häring in seiner Zeit, Bauten in unserer Zeit, Symposium und Ausstellung Biberach a. d. Riß, Mai 1982, Stuttgart 1983.
Sabine Kremer: Hugo Häring (1882–1958). Wohnungsbau: Theorie und Praxis, 2. Aufl. Stuttgart 1985.
Neue Ideen auch im Theaterbau! in: Die Bauzeitung 58, 1953, S. 207–212.
Hans Scharoun, Struktur in Raum und Zeit; in: Handbuch moderner Architektur, Berlin 1957, S. 13–21.
Peter Blundell Jones: Hans Scharoun. Eine Monographie, Stuttgart 1980.
Christoph Bürkle: Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbau, Frankfurt a. M. 1986.
Wolfgang Gessner: Baukunst in der Wende unserer Zeit, Stuttgart 1959.
Wolfgang Pehnt: Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, 2. Aufl. 1981.
Norbert Huse: Le Corbusier in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1976.
Berlin und seine Bauten Teil V, Band A, Bauten für die Kunst, Berlin/München 1983, S. 129–156 (Konzerthäuser und Konzertsäle).
Christoph Hackelsberger: Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der fünfziger Jahre. München/Berlin 1985.
Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, 2. Aufl. Köln 1960.
Ernst H. Gombrich: Die abstrakte Malerei als Modebewegung; in: E. H. Gombrich, Meditationen über ein Steckenpferd, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 237, 1978, S. 249–262 (Wiederabdruck eines Aufsatzes von 1958).
Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen Malerei“; in: Neue Heidelberger Jahrbücher 1951, S. 55–90.

*Dr. Eberhard Grunsky
Westfälisches Amt für Denkmalpflege
Salzstraße 38
4400 Münster*