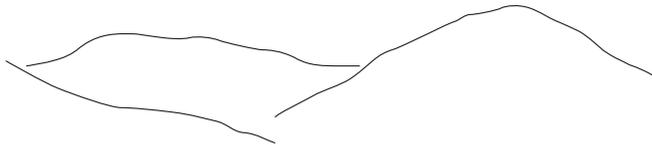


# HAUSKONZERT AM LEOPOLDSBERG

Im Dialog zwischen Architektur und Musik

Bernhard Winkelmayr



Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/Masterarbeit ist in der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt und zugänglich.

<http://www.ub.tuwien.ac.at>



The approved original version of this diploma or master thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology.

<http://www.ub.tuwien.ac.at/eng>

Diplomarbeit

# HAUSKONZERT AM LEOPOLDSBERG

Im Dialog zwischen Architektur und Musik



ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von

Senior Scientist Dipl.-Ing. Dr.techn. Ines Nizic  
e253/4 Abteilung für Hochbau und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Bernhard Winkelmayr  
01126352

Wien, am

# CONCERT HALL LEOPOLDSBERG

An Interplay between Architecture and Music

*When architects fulfilled their role as acousticians and structural engineers during the prime of concert room architecture, they resorted to well-established design elements in their conceptions to create exemplary halls. These key elements are being replaced by modern, high-technological solutions to make way for multifunctionally adaptable solutions.*

*Animated by a conversation with Kurt Equiluz, my grandfather, who has longstanding experience as tenor in the choir of the Vienna State Opera, the question of the originally natural aspects of music arose to me. The choice of materials and structural elements, the segmentation of spacial elements, and even the entry way already play a crucial role for our perception, regardless of modern microphone placement and multiple configurations in the concert hall.*

*The historical analysis of classical concerts leads to the epoch of the First Viennese School by describing the first Schubertiaden in private parlours and then illustrates the development towards the Grand Concert in the Wiener Musikverein, designed by Theophil Hansen, or the Franz-Liszt-Hall in Raiding.*

*The tendency towards a sculptural gesture of the building and the necessary technological aspect are undoubtedly increasing nowadays, but which techniques were used by the acclaimed architects during the musical epoch of the First Viennese School? How did the developments in concert performance have impact on the architecture and which influence does the retransition to a small-scale-concept yield?*

*A building complex on the Leopoldsberg illustrates the approach to the design task in the context of a limited, vacant area with a view over the World Music Capital Vienna. The return to established design elements is in the foreground of the paper. Instead of dealing with multifunctional scenarios it shall focus on viewing the building space as a sound box for classical music. As a wooden instrument, it connects its specific purpose with its supporting structure and supportively imbeds the declining silhouette of the neighbouring church. The realisation shows the relationship between a private music salon that is still common today and a chamber music room that is scaled to the minimum, becoming the core of intimate chamber concerts.*

# HAUSKONZERT AM LEOPOLDSBERG

Im Dialog zwischen Architektur und Musik

In der Blüte der Konzerthausarchitektur griffen Architekten als Akustiker und Tragwerksplaner auf bewährte Gestaltungselemente im Entwurf zurück, um beispielhafte Säle zu entwickeln. Diese Schlüsselemente werden durch moderne, hochtechnologische Konzepte ersetzt, um Platz für multifunktional anpassbare Lösungen zu schaffen.

Angeregt durch ein Gespräch mit Kurt Equiluz, meinem Großvater, der langjährige Erfahrung als Tenor im Staatsopernchor gesammelt hat, stellt sich die Frage nach der natürlichen Seite der Musik. Die Material- und Elementwahl, deren Gliederung im Raum und sogar der Zugang spielen bereits eine entscheidende Rolle für unsere Wahrnehmung, fernab moderner Mikrofonierung und zahlreicher Einstellungen im Saal. Die geschichtliche Betrachtung klassischer Konzerte führt mit den ersten Schubertiaden privater Wohngemächer in die Wiener Klassik und zeigt die Entwicklung bis zum großen Konzert im beispielhaften Musikvereinsgebäude von Theophil Hansen oder dem Franz Liszt Konzertsaal in Raiding.

Die Tendenz zu einer skulpturalen Geste des Gebäudes und der notwendige technologische Hintergrund im Saal wird schließlich heutzutage immer größer, doch mit welchen Techniken haben die gefeierten Architekten der Wiener Klassik gearbeitet? Wie hat sich die Entwicklung der Konzerte auf die Architektur ausgewirkt und welchen Einfluss nimmt die Rückführung in eine kleinmaßstäbliche Aufgabe?

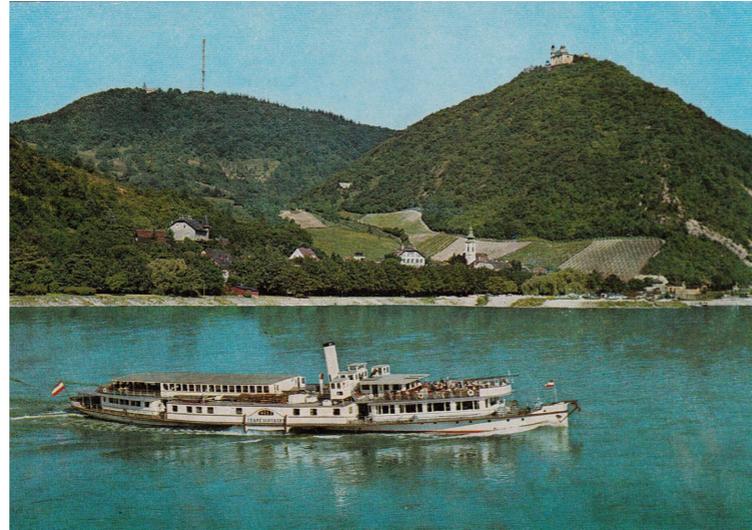
Ein Gebäudekomplex am Leopoldsberg zeigt den Umgang mit der Entwurfsaufgabe im Kontext eines begrenzten, ungenutzten Gebietes mit Ausblick auf die Weltmusikhauptstadt Wien. Die Rückbesinnung auf bewährte Entwurfselemente steht im Vordergrund der Arbeit und bewegt sich weg von multifunktionalen Szenarien hin zu der Betrachtung des Raumes als Klangkörper für klassische Musik. Als hölzernes Instrument verbindet sich die spezifische Aufgabe mit der Tragstruktur und bettet sich in die abfallende Silhouette des benachbarten Schlosses unterstützend ein. Die Umsetzung zeigt den Zusammenhang zwischen einem noch heute gebräuchlichen, privaten Musiksalon und dem aufs Minimum dimensionierten Beispiel eines Kammermusiksaales, der zum Herzstück für intime Hauskonzerte wird.

## Inhaltsverzeichnis

<b>01</b>			
<b>Einleitung</b>			
Vorwort	11		
Parallelen: Architektur und Musik	13		
Gespräch mit einem Musiker	15		
<b>02</b>			
<b>Wien und Musik</b>			
Die musikalische Vielfalt	17		
Hausmusik	20		
Salonmusik	21		
Kammermusik	26		
Konzert	27		
<b>03</b>			
<b>Referenzen</b>			
Salons in Wien	31		
Franz Liszt Konzertsaal in Raiding	37		
Wiener Musikverein - Goldener Saal	39		
<b>04</b>			
<b>Typologie und Entwicklung</b>			
Arena - Rundbühne	47		
Theatron - Proszeniumsbühne	47		
Guckkastenbühne	49		
Raumbühne	49		
Das Foyer	53		
<b>05</b>			
<b>Leopoldsberg</b>			
Allgemein	61		
Das Schloss	63		
Analyse	67		
<b>06</b>			
<b>Entwurf</b>			
Das Gebäude von außen	72		
Entwickeln des Innenraumes	76		
Pläne	80		
<b>07</b>			
<b>Ausformulieren</b>			
Außenbild	100		
Foyer	102		
Akustik - Raum im Raum	107		
Konzertsaal	108		
Materialität	110		
<b>08</b>			
<b>Anhang</b>			
Literaturverzeichnis	114		
Abbildungsverzeichnis	116		
Gespräch mit Kurt Equiluz	120		
Danksagung	129		
Lebenslauf	131		

## 01 / Einleitung

Vorwort	11
Parallelen: Architektur und Musik	13
Gespräch mit einem Musiker	15

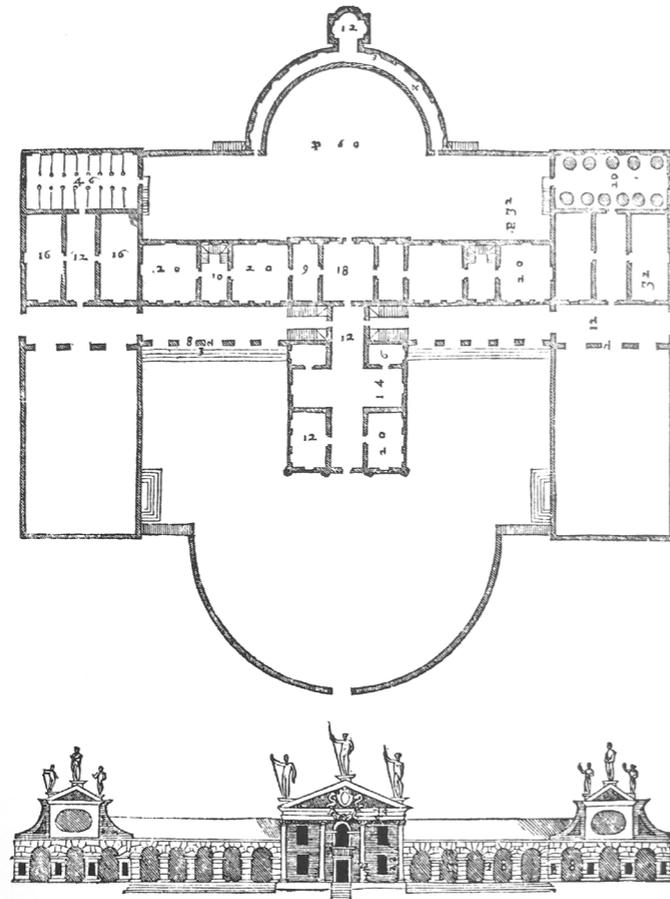


^ Abb.1, Kahlenberg und Leopoldsberg, 1960

## Vorwort

Nachdem ich in einer Musikerfamilie aufgewachsen bin, jedoch früh eine andere Richtung eingeschlagen habe, war es umso interessanter diese zwei Bereiche in einem Gesamtprojekt zusammen zu bringen. Die Gespräche mit meinem Großvater Kurt Equiluz, der jahrelang als Berufsmusiker Erfahrung gesammelt hat, haben mir eine andere Perspektive auf die klassische Musik gezeigt und das Interesse an dieser Arbeit geweckt. Als Schubert und Bachinterpret gehen die Gespräche mit Kurt über grundlegende Ansätze und seine Erfahrungen im Musikverein hinaus bis zu kleinen Konzerten in Wiener Privathäusern wie es in der Wiener Klassik üblich war. Die ursprüngliche Form der Musikausübung im familiären oder Bekanntenkreis rückt ins Zentrum der Arbeit und wird in seiner Kleinmaßstäblichkeit thematisiert. Sogenannte Schubertiaden oder Musiksalons werden auch heute noch in Wien veranstaltet, wobei sich die Frage nach einer zugeschnittenen, architektonischen Lösung stellt. Was braucht ein Gebäudekomplex dieser Größenordnung und welche Orte sind dafür geeignet?

Der Leopoldsberg am Rand von Wien ermöglicht ein Fortspinnen der erarbeiteten Parallelen und typologischen Grundlagen. Während Kaiser Leopold I. und Karl VI. dort die Bau- und Sanierungsarbeiten des Schlosses vorangetrieben haben, waren beide als musikalisch veranlagt treibende Kräfte in der Entwicklung der klassischen Musik in Österreich. Der Ort wird zu einem Verbindungsglied zwischen der klassischen, städtischen Situation als Treffpunkt und Wahrzeichen sowie der Ruhe am Land, wie es beim dem Franz-Liszt Konzertsaal in Raiding der Fall ist. Es entsteht ein Gebäudekomplex für Musiker und Besucher der einen Ausblick über die Musikhauptstadt Wien bietet.



^ Abb.2, Andrea Palladio, Villa Barbaro, Grundriss und Ansicht

## Parallelen: Architektur und Musik

Ein Vergleich zwischen Architektur und Musik zeigt ähnliche Herangehensweisen an gestellte Aufgaben. In beiden Disziplinen bestimmen Regeln und Beziehungen ein finales Ergebnis das harmonisch wirken soll. Die Tonart und der Takt bilden Rahmenbedingungen für die Relation der einzelnen Noten. Genau wie der Musiker bewegt sich der Architekt zwischen Normen und Erfahrungen, um mit verschiedenen Elementen den Raum, oder mit mehreren Räumen ein Gebäude zu schaffen. Die Anordnung ist in beiden Gattungsformen wichtig und schließt am Ende eine Gesamtkomposition. Diese Gedanken und Schlüsse wurden bereits 1802 von Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling in einer Vorlesung in Würzburg aufgegriffen. Er spricht über Architektur als erstarrte Musik und verbindet so die beiden Künste. Denselben Gedanken übernimmt Arthur Schopenhauer 1829 und bezeichnet Architektur als gefrorene Musik. Auch heute werden diese Parallelen oft gezogen, so spricht Heinz Neumann über die Koordination der Fachleute als Dirigent, um ein stimmiges Endergebnis zu erzielen.<sup>1</sup>

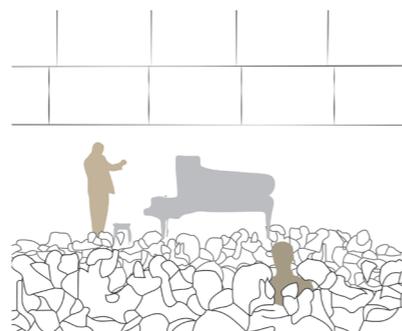
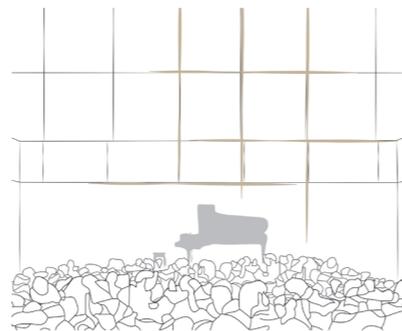
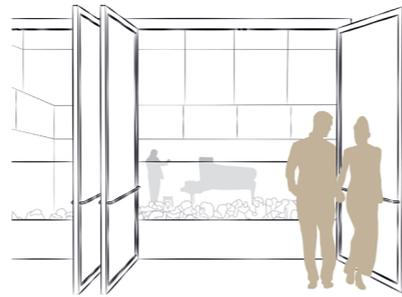
Bereits der Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti schlug für die Bau- und Stadtplanung die Berücksichtigung musikalischer Proportionen vor, da das, „was in den Ohren so angenehm“ sei (konsonante Intervalle) auch „unsere Augen und unser Inneres mit wunderbarem Wohlgeföhle“ erfüllen müsse. Das wird sichtbar an Grundrissen von Villen und Palästen Andrea Palladios. Die Raumproportionen sind dort in Ziffern angegeben: 16:12:16 was der Proportion einer Quarte entspricht für beispielsweise Außenräume. Im weiteren bedient er sich für die Innenräume der Proportion einer Oktave 20:10 und 18:9. Bereits Vitruv hat von Architekten und Schülern musikalische Vorkenntnisse erwartet. Häufig arbeiten Architekten und Musiker zusammen an den Projekten. Eines der bekanntesten Beispiele zeigen Gottfried Semper und Richard Wagner mit einem Entwurf für das Festspieltheater in München.<sup>2,3</sup>

Zu guter Letzt folgt die Anordnung und Optik der Fenster eines Gebäudes der Griechengasse in Wien der Fuge in C-Moll Wohltemperiertes Klavier 48 von J. S. Bach. Es wird also klar, wie vielschichtig diese Parallelen aufgegriffen und gedeutet werden können. Sie reichen von der Handlung der Akteure über die Proportionen einzelner Elemente bis zur optischen Gestaltung des Endergebnisses.

1 <http://www.neumannundpartner.com>

2 vgl. KEIL, 2012, S. 79-80

3 vgl. Detail Nr. 3, 2009, S. 146



^ Abb.3, Grundgedanken: erwarten, schaffen, verbinden

## Gespräch mit einem Musiker

Während viele multifunktionale Säle diverse Aufgaben bewältigen, unterscheiden sie sich entscheidend von den klassischen Konzertsälen. Das MuTh der Wiener Sängerknaben ist ein Beispiel eines trockenen Saales, der nicht für die klassische Aufgabe eines Konzertes ausgelegt ist. Zahlreiche Mikrofone und Lautsprecher steuern den Klang im Saal und erlauben den Nutzern diverseste Einstellungen angepasst an unterschiedliche Aufgaben.

*„Ein Musiktheater braucht einfach einen schönen Hall, das Klangvolumen vom Saal. (...) Das macht so etwas aus.“<sup>4</sup>*

Beim Musikverein im ersten Wiener Gemeindebezirk wurden akustische Maßnahmen wie das Sessellager unter dem Saal, oder eine frei mitschwingende Saaldecke, ähnlich einer Membran eingesetzt um die Akustik zu perfektionieren. Der Raum funktioniert wie ein Instrument und erzeugt so seinen eigenen Raumklang der das internationale Publikum, sowie die aufführenden Musiker begeistert. Der Klang kommt natürlich und nicht künstlich über Lautsprecher. Die Architektur liefert der Akustik einen Rahmen, diesen Klang zu gestalten und zu richten. Mehrere einzelne Instrumente breiten sich mit unterschiedlichen Frequenzen über erste und zweite Reflexionen im Saal aus. Es gilt also für den Architekten ein beispielbares Szenario zu entwerfen, in dem die Akustik diese Reflexionen gleichmäßig aufteilt und ein einheitliches Bild schafft.<sup>5</sup>

Das Betreten des Saales ist mit einer gewissen Erwartungshaltung verbunden. Eine Kirche wird automatisch mit einem starken Hall, einer hohen Nachhallzeit verbunden. Wir verbinden gewisse Nachhallzeiten dementsprechend mit den Sälen, in denen wir uns befinden aufgrund ihres Aussehens. Die Architektur muss hier also ebenfalls auf seine Nutzer wirken, um kein multifunktionales, sondern ein stimmiges Endergebnis zu erhalten. Für die intime Verbindung zum Publikum ist schließlich der Musiker verantwortlich.

*„Ein reines Konzert muss man fühlen. Das ist Natur. (...) Man muss eine Verbindung zum Raum haben. (...) man soll das Publikum mitziehen. Wenn ich das Publikum nicht zur Kenntnis nehme und quasi nur singe dann fehlt etwas. Natürlich ist es schwierig bei großen Sälen jede Reihe ins Geschehen direkt mit einzubeziehen. Leichter fällt das Musikern bei kleineren Liederabenden, oder wie es früher üblich war bei privaten Hauskonzerten. Das hat man noch in kleineren, beinahe in Wohnräumen gesungen. Schuberts Zeiten beispielsweise: die Hauskonzerte oder sogenannten Schubertiaden. (...) Die großen Säle sind erst gekommen.“<sup>6</sup>*

<sup>4</sup> Anhang: Gespräch mit Kurt Equiluz

<sup>5</sup> vgl. Detail Nr 1/2, 2005, S.82

<sup>6</sup> Anhang: Gespräch mit Kurt Equiluz

## 02 / Wien und Musik

Die musikalische Vielfalt	19
Hausmusik	20
Salonmusik	21
Kammermusik	26
Konzert	27



^ Abb.4, Auszug: Die Zauberflöte,  
Wolfgang Amadeus Mozart

## Die musikalische Vielfalt

*„Die Wiener klassische Schule ist von allen Kulturnationen in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt“<sup>7</sup>*

Ende des 18. Jahrhunderts wird Wien klar als die Hauptstadt der Musik bezeichnet. Es war der vielschichtige Gegensatz zur Pariser Oper und dem öffentlichen Konzert in London, der die Konzentration auf drei Komponisten mit ihrem Schaffensmittelpunkt in Wien lenkte. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven bestimmten die Wiener Klassik, die in die ganze Welt hinausgetragen und gespielt wurde. Die Erfolge der Komponisten reichen von Instrumentalmusik wie Klavierkonzerten und Streichquartetten bis zu großen Opern wie der weltweit erfolgreichen „Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart.<sup>8</sup>

In dieser Zeit kommt es zu einem Wandel vom geistlichen und aristokratischen Mäzenatentum zu einem für beide Bürgerschichten zugänglichen Konzertwesen. So bezogen erfolgreiche Musiker der damaligen Zeit ihre Einkünfte aus höfischem Theater und bürgerlichen Musikvereinen. Im speziellen Fall der genannten Komponisten kamen ihnen jedoch Einkünfte im engeren Kreis, durch Freunde und Bekannte zugute.<sup>9</sup>

Eine weitere, wichtige Rolle in der Wiener Klassik nimmt später Franz Schubert ein, der als Vorreiter der frühen Romantik zählt. Zu seinen Ehren kam es in Wien in befreundeten Kreisen oft zu musikalischen Zusammenkünften. Diese bürgerlichen Hauskonzerte mit Franz Schubert am Klavier wurden als Schubertiaden bekannt und sind auch heute noch in ähnlicher Form üblich.<sup>10</sup>

7 vgl. ADLER, 1975, S.768

8 vgl. FLOTZINGER, 1988, S.109ff

9 vgl. ebd. S.109ff

10 vgl. ebd. S.124

## Hausmusik

*O rechte Engel lust ! wo stimm und saiten klingen  
Und um den Preiß der Kunst man stehet im Concert,  
Es kann die Harmonie der Seel Entzückung bringen,  
Die Recreation ist alles Ruhmes werth.<sup>11</sup>  
(Michael Rössler)*

Die Verse unter einem Kupferstich des Nürnbergers Michael Rössler verdeutlichen die Bedeutung der Musik als Kunstform, die nicht nur das Gehör, sondern auch das Gemüt beeinflussen soll. Die Hausmusik ist eine aus dem häuslichen Musizieren entstandene Musikgattung, die erstmals im frühen 17. Jahrhundert schriftlich erwähnt wird. So betitelt Johann Staden der Ältere 1623 eine Notensammlung als „Hauß Music oder Geistliche Hausgesängelein“. Die Grenze vom häuslichen Musizieren zum Überbegriff der Kammermusik ist nicht eindeutig zu definieren. Klar ist jedoch die architektonische Abgrenzung der intimen Häuslichkeit im bürgerlichen Heim. Sie hat keinen Anspruch auf perfektionierte Darbietung und ist nicht streng organisiert wie das Konzertprogramm. Im Vordergrund steht die Freude an der Ausübung im Kreis von Verwandten und Freunden, so wie das liebhabermäßige Tun. Die Einflüsse sind verschieden und reichen von kirchlichen zu weltlichen Stücken. Im 16. Jahrhundert gelten unter Luthers Lehre täglich gehaltene, häusliche Betgesänge als „näher an Gott herangeführt“ und verlagern die Ausübung des Glaubens von der Kirche in das eigene Heim und die Pfarrhäuser. Während der Begriff selbst Ende des 17. Jahrhunderts und im Verlauf des 18. Jahrhunderts kaum gebraucht, regelrecht umgangen wird, kommt er gegen 1900 in einer neuen Blütezeit wieder auf. Es finden sich zahlreiche Belege, dass große Komponisten wie J. S. Bach oder Schubert, Teil und Mittelpunkt zahlreicher Hauskonzerte waren. Ebenso war Goethe ein großer Freund der Musik. Er veranstaltete selbst Hauskonzerte, oder gab seinen Schülern musikalische Hausübungen auf.<sup>12</sup>

In Wien sind besonders die Hausmusikabende um Schubert von Bedeutung, die heute noch zum gemeinsamen Musizieren anregen. Schubert saß dabei am Klavier und wurde oft durch einen Sänger begleitet, genauso wurde zu zweit an einem Flügel gespielt. Schubert und seine Kollegen waren an die Mittel von Förderern im Freundes- und Bekanntenkreises angewiesen und nutzten diese Abende zur persönlichen Entfaltung. Bei diesen Schubertiaden bewies er sich außerdem als Solosänger, Streicher oder er stellte sich einem Männerquartett zur Verfügung.<sup>13</sup>

11 vgl. SALMEN, 1969, S.5

12 vgl. ebd. S.5ff

13 vgl. ebd. S.5ff

## Salonmusik

Die Salonmusik entwickelt sich aufgrund der gesellschaftlichen Ordnung im Bereich aristokratischer Familien und am kaiserlichen Hof als Pendant zur Hausmusik. Die Ansprüche und die Selbstinszenierung haben eine größere Rolle, so wird sie zu einem bindenden Glied zwischen der heutigen professionellen Kammermusik und der ursprünglichen Hausmusik. Die qualitative und quantitative Unterscheidung steht in Bezug zur architektonischen Definition des Salons. Thomas Mann unterstreicht die Einrichtung der Salons als „[...] Treffpunkte einer das Künstlerische und das Aristokratische umfassenden Gesellschaft.“<sup>14</sup>

Im Paris des 17. Jahrhunderts gelten die Salons letztlich als Pflegestätte der Anmut und Höflichkeit. Im 18. Jahrhundert beeinflusst der Kult des Musizierens im Salon sogar die Einstellung der Bediensteten. Es wurde oft nach Personal gesucht, das zusätzlich ein Instrument beherrscht. Die Paläste und Gärten wurden ausgebaut und die Salonmusik als edelster Zeitvertreib angesehen. Musikzimmer wurden reich mit Schmuck ausgestattet, um ihrer repräsentativen Rolle gerecht zu werden. Im Schloss Schleißheim bei München wird der Musiksalon direkt neben dem Speisezimmer auf einer Fläche von 7 x 12 m angelegt. Wandstukkaturen, wie Waldhorn, Blockflöte, Violine, Trompeten, Querflöte, Laute und Oboe zeigen das breite Spektrum an Instrumenten die für diese Musik angedacht waren. Auch der Musiksaal im Schloss Sanssouci unter König Friedrich II. von Preußen setzt unter der gestalterischen Leitung von Johann August Nahl Maßstäbe. In dem hohen Raum mit einem Silbermann Pianoforte schwelgte man in Luxus und Schönheit.<sup>15</sup>

In der Literatur wird der Salon jedenfalls als „großer, reich dekoriertes, von Säulen getragener Saal der häufig zwei Stockwerke umfaßt“<sup>16</sup> bezeichnet. Der Salon definierte sich zumindest nach dem Vorhandensein eines Klaviers oder Flügels. Nachdem das Interesse aber nicht nur Klavierstücken und Sololiedern galt wurde auch ein größeres Ensemble angestrebt. Die Grenze zur Kammermusik ist hier kaum noch spürbar.<sup>17, 18</sup>

1830 wandte man sich in den Pariser Salons an bezahlte „Unterhaltungskünstler“. Die Salonnière Marie d'Agoult zahlte unter anderem Rossini für ein gesamtes Programm. Begleitmusiker waren beispielsweise der junge Franz Liszt. In dieser Zeit finden sich die ersten, ausdrücklich für Salons bestimmten Kompositionen während der Kommerzialisierung der Musik.<sup>19</sup>

14 vgl. SALMEN, 1969, S.11

15 vgl. ebd. S.19

16 vgl. WILHELMY, 1989, S.16

17 vgl. ebd. S.16

18 vgl. BECI, 2000, S.15

19 vgl. GRADEWITZ, 1991, S.25ff



^ Abb.5, Schubertiade  
Sepia-Zeichnung, Moritz von Schwind, 1868

- > Abb.6, Schloss Sanssouci  
Konzertzimmer
- ▼ Abb.7, Streichquartett mit Joseph  
Haydn, Staatsmuseum Wien, 1790



## Kammermusik

Haus-, Salon- und Kammermusik haben gerade zu Beginn ihrer Blütezeit etliche Berührungspunkte. Der grundlegende Unterschied ist soziologischer Herkunft. Während in der Hausmusik meist Dilettanten im privaten Kreis aufgrund der gemeinsamen Freude am Musizieren gespielt haben, sind im Bereich der Kammermusik, ähnlich der Salonmusik anspruchsvolle Musiker gefragt, die notierte Gesamtwerke spielen. Trotzdem findet sie um 1600 nicht im Kreis eines breiten Publikums statt. Der allgemeine Begriff der Kammermusik wird durch die Architektur und ihre Umgebung definiert:

*„Diese nicht für die Kirche, das Theater sowie für ander' festliche Anlässe bestimmte Vokal- und Instrumentalmusik war vornehmlich zur Realisation in der camera gedacht, also im relativ kleinen Musikzimmer in Schlössern und vornehmen Häusern, in Zimmern und Sälen.“<sup>20</sup>*

Mit der ersten Verwendung des Begriffes der Kammermusik 1550 grenzt er sich mit der fürstlichen „Kammer“ oder dem bürgerlichen Haus als Aufführungsstätte zur Kirche und dem Theater ab. 1780 folgt eine weitere Unterteilung in Kammer- und Konzertmusik, 1810 gliedert sich die Orchestermusik ebenfalls ein. Die Unterschiede dieser drei Gattungsformen definieren sich hauptsächlich durch die Größe der Besetzung. Dabei ist in der Kammermusik das Fehlen eines Dirigenten auffallend. Die instrumentale Besetzung reicht vom Solomusiker bis zum Dezett, wobei bei Letzterem die Kritik an der hohen Beteiligung den Klang oft zu sehr verschmelzen lässt. So sind Einzelheiten nur mehr schwer erkennbar und der Klang gleicht dem orchestralen Geschehen. Ursprünglich hat sich das Ensemble aus Saiteninstrumenten wie Harfe, Laute und Fiedel sowie Flöten zusammengesetzt. Besonders im 18. Jahrhundert entsteht jedoch Begeisterung für Besetzungen eines Streichquartetts, vorangetrieben durch Kompositionen Joseph Haydns. Aber auch das Klavier hat im Laufe der Zeit als begleitendes Instrument stark Verwendung gefunden. Während unter Kaiser Leopold I. im 17. Jahrhundert die Oper eine wichtige Rolle erfuhr, wurde durch Kaiser Karl den VI. unter Wirkung des Hofkapellmeister J. J. Fux die höfische Kammermusik stark vorangetrieben.<sup>21, 22, 23</sup>

Im England des 17. Jahrhunderts war die vokale Kammermusik tonangebend, besonders in der bürgerlichen Mittelschicht. Der Rest Europas konzentrierte sich auf die Instrumentalmusik. Aufgrund von Einflüssen der Wiener Klassik und einem geistig immer höher bewerteten Repertoire Joseph Haydns, blieb mit dem Einfluss Arnold Schönbergs die Kammermusik im 19. Jahrhundert zwar auf die Privatsphäre und das bürgerliche Haus „als ihren eigentlichen Mutterboden“ angewiesen, sie wurde jedoch langsam in die großen Konzertsäle für ein zahlendes Publikum überführt. Der leichter auszuübende Teil floss wieder zurück in den Begriff der Hausmusik, um erneut Beachtung im Kreis musikbegeisterten Dilettanten zu finden.<sup>24</sup>

20 SALMEN, 1969, S.10

21 vgl. ebd. S.10ff

22 vgl. UNVERRICHT, 1973, S.6ff

23 vgl. CELESTINI, Art. Kammermusik, 2002

24 vgl. SALMEN, 1969, S.10

## Konzert

Ende 16. bis Mitte 18. Jahrhunderts fallen unter den aufkommenden Begriff des Konzerts vokale und instrumentale Werke in verschiedensten Besetzungen. Dabei kommuniziert entweder ein Solist im Wechselspiel mit einem vielseitig besetzten Ensemble oder ein gesamtes Orchester musiziert im Rahmen eines sinfonischen Konzertes. In Frankreich und England wurde das Konzertwesen durch Mäzene oder Interpreten selbst angetrieben. Erst Ende des 18. Jahrhunderts fand das Konzert in seiner heutigen Form Einzug in Wien. Nach den ersten Konzertgesellschaften in London, kam es hierzulande um 1800 durch die Bürgerschicht schließlich zur Entstehung des heutigen Konzertes.<sup>25</sup>

Die ersten sinfonischen Konzerte in Wien finden in großen Ballsälen, unter anderem dem Redoutensaal der Wiener Hofburg, oder den Musiksälen des Schloss Eszterházy statt. Im Unterschied zu den vorhergehenden Gattungsformen entwickelt sich Ende des 18. Jahrhunderts aus diesen Sälen der funktionell perfektionierte Konzertsaal als Aufführungsort. Das öffentliche Konzert war nun erstmals dem breiten, bürgerlichen Kreis zugänglich und folgte einer Kommerzialisierung.<sup>26</sup>

Die erste Musikgesellschaft wurde 1771 von F. L. Gaßmann als die Tonkünstler-Sozietät gegründet und markiert das älteste, öffentliche Konzertinstitut mit regelmäßigen Veranstaltungen, die jedermann zugänglich waren. Dem ersten Konzert am 29.3.1772 am Kärntnertortheater folgten Aufführungen am Burgtheater und dem Theater an der Wien.<sup>27</sup>

Mit der Jahrhundertwende kommt es zu einer Blütezeit der Musikgeschichte in Wien. 1812 erfolgt die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde, des heutigen Musikvereins in Wien, die mit dem 1870 erbauten Musikvereinsgebäude einen Meilenstein in der Konzertgeschichte schreiben. Die Einwohnerzahlen stiegen und der Andrang wurde so stark, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Wiener Konzerthaus von F. Fellner und H. Helmer mit derzeit 4 Sälen folgt.<sup>28</sup>

25 vgl. GLÜXAM, Art. Konzert, 2001

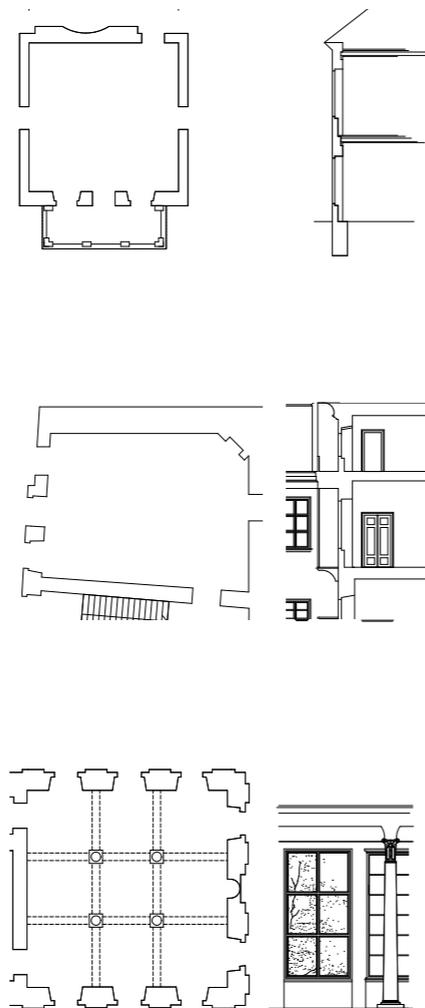
26 vgl. FASOLD, VERES, 2003, S.197

27 vgl. HARRANDT, Art. Konzertsäle, 2003

28 vgl. ebd.

## 03 / Referenzen

Salons in Wien	31
Franz Liszt Konzertsaal in Raiding	37
Wiener Musikverein - Goldener Saal	39



^ Abb.8, Salons in Wien: Villa Wertheimstein,  
Palais Mollard-Clary, Josephinum

## Salons in Wien

Die Rolle der Salons als gesellschaftlicher Treffpunkt und kultivierte Veranstaltungsstätte zeigt sich auch heute noch anhand unterschiedlicher Beispiele in Wien. Während viele Salons im privaten Besitz sind, werden einige der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt.

Drei Salons in verschiedenen Lagen Wiens zeigen die heute weitreichenden Möglichkeiten eines Salonkonzertes und den geschichtlichen Bezug. Die Villa Wertheimstein im 19. Wiener Gemeindebezirk, in der Josephine von Wertheimstein und ihre Tochter Franziska Salon hielten, wurde 1908 der Stadt Wien vermacht und dient heute als Bezirksmuseum. Es werden jedoch nach wie vor kleine Veranstaltungen gehalten. Der Raum misst 65 m<sup>2</sup> bei 4,20 m Höhe. Er wird nur durch seine vertikal gestreckten Öffnungen gegliedert, denen sich reversible Einrichtungsgegenstände unterordnen.

Im ersten Wiener Gemeindebezirk finden sich heute im Palais Mollard-Clary gleich drei Räume, die für Veranstaltungen wie Klavierkonzerte eingesetzt werden. Die Salons Hoboken, Coronelli und Clary mit zwischen 40 und 90m<sup>2</sup> und rund 4,5m Höhe sind reich verziert und weisen eine typische barocke Vertäfelung unter dem Fensterparapet auf.

Wie im Palais Mollard-Clary werden im historischen Lesesaal des Josephinums im 9. Bezirk noch „Musikalische Salons“ veranstaltet. Der knapp über 100m<sup>2</sup> große, 5m hohe Raum zeichnet sich durch eine Kassettendecke und vier im Raum stehende Säulen aus, die für den Verwendungszweck eines Konzertes unüblich sind. Glasvitrinen der Sammlung und ein gläserner Luster tragen mit harten Reflexionsflächen negativ zu den akustischen Eigenschaften des Raumes bei. Für die Veranstaltung gibt das jedoch keine Abzüge, da das Zusammenkommen und die musikalische Inszenierung von der Raumwirkung, der Aussicht und dem historischen Bezug lebt.



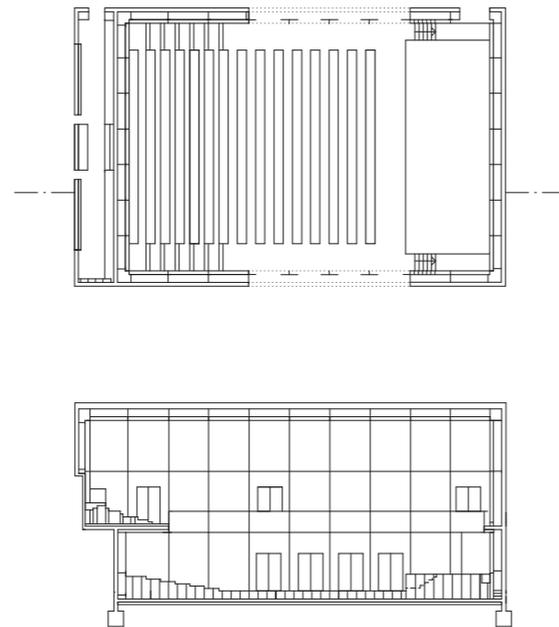
< Abb.9, Palais Mollard-Clary,  
Salon Clary

^ Abb.10, Salon der Villa Wertheimstein  
1910

^ Abb.11, Palais Mollard-Clary,  
Salon Hoboken



^ Abb.12, Josephinum Wien,  
Historischer Lesesaal



^ Abb.13, Franz Liszt Konzertsaal,  
Atelier Kempe Thill, Raiding, 2006

## Franz Liszt Konzertsaal in Raiding

Der vom Rotterdamer Büro Atelier Kempe Thill, entworfene Konzertsaal im österreichischen Burgenland ist dem Musiker Franz Liszt gewidmet und antwortet auf die Bedürfnisse der Kammermusik. Der Saal ist in ruhiger Lage, inmitten von Einfamilienhäusern mit Blick in die weiträumige, ländliche Umgebung orientiert und greift damit moderne Muster von Konzertsälen auf.

Außen hält sich das Gebäude mit der gespritzten Kunststoffassade simpel, während innen der Konzertsaal mit einer klaren Übersetzung einer jahrhundertealten Tradition besticht.

*„Die hölzerne Ausfachung der Kassetten des Saals ist kaum merklich gekrümmt. Diese moderne Interpretation der dekorativen Elemente barocker Säle gewährleistet einen akustisch optimierten Resonanzkörper und damit den perfekten Klang der Musik von Franz Liszt.“<sup>29</sup>*

Bei 290 m<sup>2</sup> Zuschauerraum und einer 1 m erhöhten Bühne mit 80 m<sup>2</sup> fasst der Saal 600 Besucher und bietet Raum für ein Orchester mit bis zu 50 Musikern. Mit durchschnittlich 13 m Höhe kommt der rechteckige Saal auf 5000 m<sup>3</sup> Raumvolumen und strebt das Ideal der Nachhallzeit für Kammermusik von 1,6-1,8 Sekunden an. 10 -20 % der Schallenergie werden als Direktschall übertragen. Die weitere Schallenergie wird über erste und zweite Reflexionen an Wänden, Decken und Fußböden übertragen und ermöglicht so eine Auffächerung des Klangs. Dem zu Gute kommt eine klassische Anordnung der Balkone an der Stirnseite gegenüber der Bühne und Gänge entlang der Seitenflächen. Auf bekannte Probleme wie das Flatterecho wird mit dem Verzicht auf parallele Flächen und minimale Paneel-Neigungen von mindestens 3,5° reagiert.<sup>30</sup>

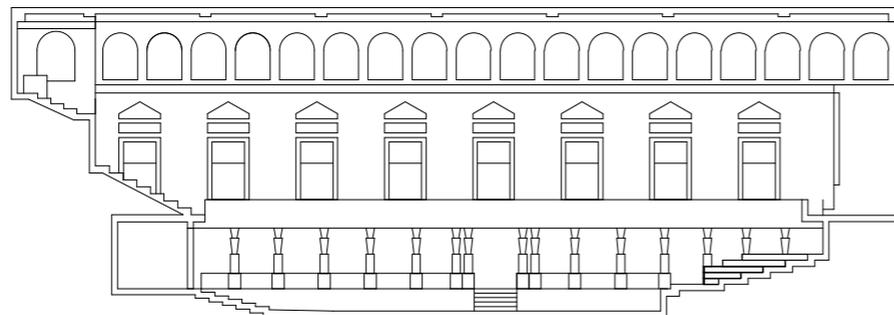
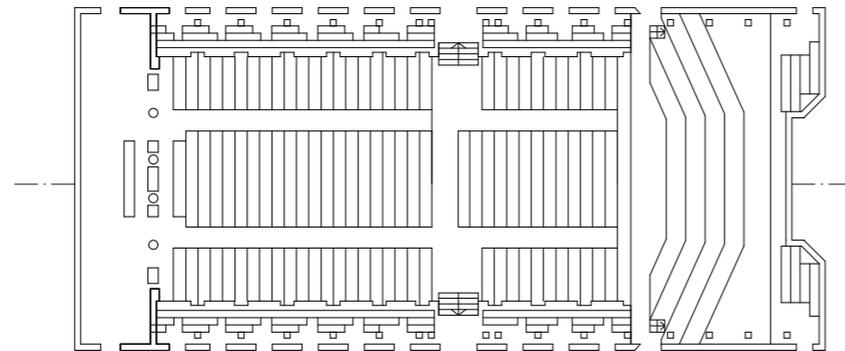
Es standen Proportionen und Verhältnisse der Module im Vordergrund der Planung, wobei von Anfang an wichtig war, den klassischen, rechteckigen Saal lang, schmal und hoch zu dimensionieren, um für das ideale Klangbild der Kammermusik zu sorgen.

Um der unterschiedlichen Besetzung des Saals entgegenzuwirken, wurde die Polsterung der Stühle optimiert. Die Lüftung erfolgt über Lochungen der Boden- und Wandplatten im Doppelboden und der Saalverkleidung mittels Quelllüftung und wird über akustisch ausgereizte 8mm große Fugen abgesaugt. Um der Lärmbelastung von außen entgegen zu wirken, wurde die hölzerne Saalverkleidung auf die tragenden, akustisch entkoppelten Stahlbetonwände montiert.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> vgl. Detail Nr. 3, 2009, S.216ff

<sup>30</sup> vgl. ebd.

<sup>31</sup> vgl. ebd.



^ Abb.14, Musikverein Wien,  
Teophil Hansen, 1870

## Wiener Musikverein - Goldener Saal

*„Da gehst du rein, schau dir die Logen an, die Figuren überall, die Luster, die Decke und alles. Da gehst du rein und machst den Mund so auf“<sup>32</sup>*

Mit der Beseitigung der Stadtmauern in Wien unter Kaiser Franz Joseph wurde der Grundstein für einen neuen Boulevard entlang der Ringstraße gelegt. Dem gliedert sich seit 1870 das neue Gebäude der Wiener Musikfreunde, der Wiener Musikverein ein. Teophil Hansen erhielt den Auftrag und bezog sich mit dem Bau historisierend auf die Hochrenaissance und schließlich auf die Antike als ihren Ursprung. Geprägt von der „griechischen Renaissance“ zeichnen sich unter anderem Elemente wie die Karyatiden im großen Musikvereinssaal, ionische Säulen oder das Tempeldach im Brahmsaal eindeutig ab. Dieses Formenrepertoire sollte laut Hansen die Grundlage der klassischen Konzerte schaffen.<sup>33</sup>

Seit der Eröffnung am 6. Jänner 1870 gilt der Große Musikvereinssaal als Maßstab in der Konzerthausarchitektur. Musiker und Besucher aus aller Welt bestaunen den Saal und loben seine Akustik, die allen Punkten des Saales gleichermaßen gutes Gehör verschafft. Der Saal bietet 2.000 Besuchern Platz, wobei 1.700 Sitzplätze und 300 Stehplätze vorhanden sind. Der Raum folgt dem Schuhschachtelprinzip und ist 48,80 m lang, 19,10 m breit und 17,75 m hoch. Er besticht durch rhythmische Gliederung von Decke und Wänden, sowie einem spannenden Wechselspiel der Farben. Vorherrschender Farbton ist Gold, was ihm den Namen „Goldener Saal“ gibt, dem die vorwiegend blauen Deckenfelder und weißen Plastiken gegenüberstehen. Die Karyatiden nach dem Vorbild der Akropolis und auf Sockeln stehenden Marmorbüsten berühmter Komponisten unterhalb der Bogenfenster schaffen zusätzliche Schallstreuende Elemente in der vertikalen Gliederung des Raumes.<sup>34</sup>

*„Die Quaderform des Saales bietet (...) die optimale Grundvoraussetzung der Raumakustik. Auf dieser Basis sorgen raumgliedernde Elemente – Kassettendecke, Balkone, Karyatiden – für eine optimale Streuung der Schallwellen. (...) Ein Hohlraum unter dem hölzernen Boden sorgt – ähnlich wie bei einer Geige – für einen resonierenden Untergrund, und auch die aus Holz konstruierte Decke, die nicht einfach aufliegt, sondern am Dachstuhl aufgehängt ist, lässt den Klang im Saal vorteilhaft schwingen.“<sup>35</sup>*

*„Die Decke liegt wie eine Membran über dem Saal, aufgehängt an einem Eisendachstuhl und schafft so einen großen, wichtigen Resonanzraum. Wie der Raum unterhalb des Saales, macht dieser den Klang komplexer und dadurch auch schöner.“<sup>36</sup>*

32 Anhang: Gespräch mit Kurt Equiluz

33 vgl. [www.musikverein.at/gebäude](http://www.musikverein.at/gebäude)

34 vgl. [www.musikverein.at/der-grosse-musikvereinssaal](http://www.musikverein.at/der-grosse-musikvereinssaal)

35 [www.musikverein.at/der-grosse-musikvereinssaal](http://www.musikverein.at/der-grosse-musikvereinssaal)

36 [www.musikverein.at/dossier/hereinspaziert](http://www.musikverein.at/dossier/hereinspaziert)



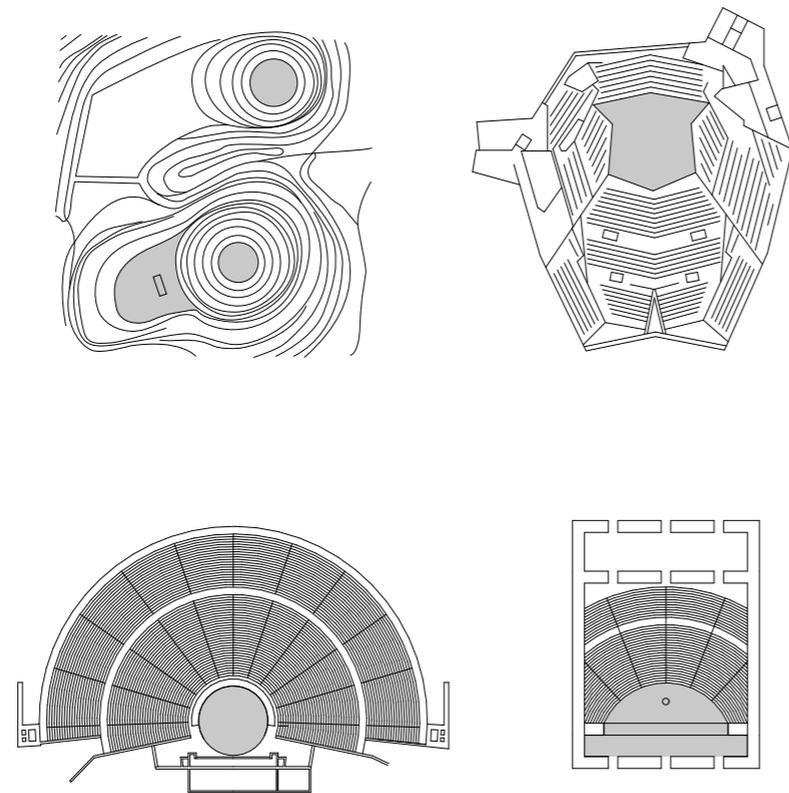
^ Abb.15, Franz Liszt Konzertsaal,  
Atelier Kempe-Thill, Raiding, 2006



^ Abb.16, Musikverein Wien, 2017

## 04/ Typologie

Arena - Rundbühne	47
Theatron - Proszeniumsbühne	47
Guckkastenbühne	49
Raumbühne	49
Das Foyer	53



<  
Abb. 17  
Erdtheater in Moray, Peru  
Philharmonie, Berlin  
Theater in Epidauros  
Odeion des Agrippa, Athen

## Arena und Theatron

### Arena - Rundbühne

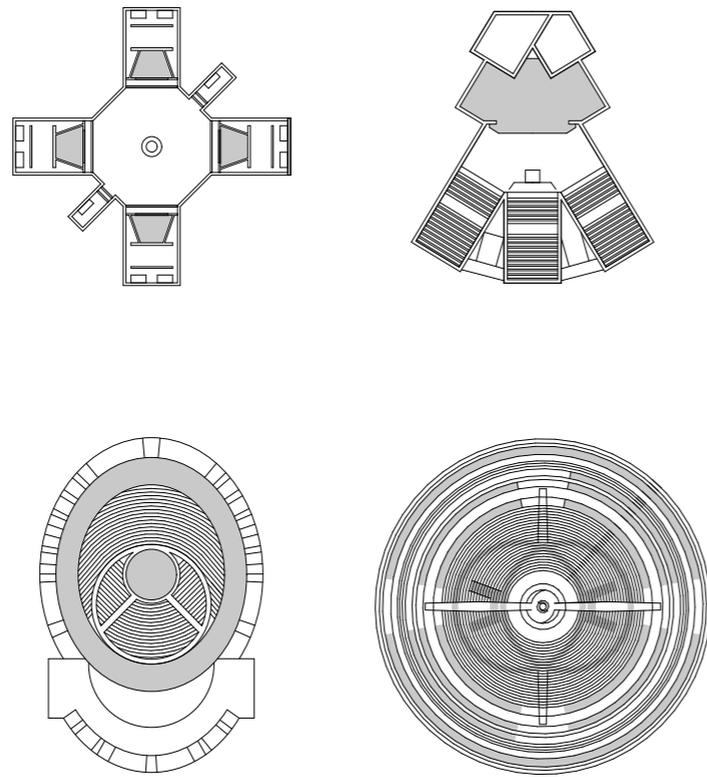
Der Begriff Arena stammt aus dem Latein und bedeutet Sandplatz. Sie bildet die ursprüngliche Form der Theaterarchitektur. Die Bühne liegt als natürliche, ebene Fläche im Zentrum, umschlossen von ansteigenden Zuschauerringen. Die Überhöhung des Talkessels ermöglicht allen Besuchern die Sicht auf das Geschehen und zwischen Publikum und Akteuren entsteht eine enge, unmittelbare Beziehung. Aus dieser Aufführungsform, wie sie am Erdtheater in Moray, Peru zu sehen ist, entwickelt sich das römische Amphitheater, die Musik- oder Zirkusarena sowie heutige Konzertsäle nach dem Weinbergprinzip. Dem gegenüber stehen Entwicklungen, bei denen sich der Zuschauerbereich klar zu einer Bühne richtet, wie dem heutigen „Schuhschachtelprinzip“.<sup>37</sup>

### Theatron - Proszeniumsbühne

Beim Theatron richten sich ansteigende, halbovale Ränge der Zuschauer zum Geschehen. Die ebene Orchesterfläche wird um eine erhöhte Bühnenebene, dem Proszenium, für das Schauspiel erweitert, während sich beim griechischen Theater in Epidauros aus dem 3. Jh. v. Chr. der Zuschauerbereich in den bestehenden Hang einbettet. Der Komplex folgt der Landschaft außerhalb des Asklepios-Heiligtums und bietet hinter der Bühne Blick auf den goldenen Bezirk. Es entstehen aus dem Typus weitere Gebäude, die sich als unabhängige Baukörper abzeichnen und eine eigene Erschließung aufweisen. So ist das Odeion bereits als überdachtes römisches Theater in Hinblick auf Klima und Akustik weiter optimiert.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> vgl. Detail Nr. 3, 2009, S. 170ff

<sup>38</sup> vgl. ebd.



<  
 Abb. 18  
 Projekt für eine fürstliche  
 Hofhaltung, J. Furttentbach  
 Rusakov Club, Moskau,  
 K. Melnikov  
 Projekt für ein Totaltheater,  
 W. Gropius  
 Projekt Endless Theatre,  
 F. Kiesler

## Guckkasten- und Raumbühne

### Guckkastenbühne

Dieser Typus entwickelte sich aus den barocken, höfischen Operntheatern des 17. Jh. Die Bühne wird dabei an drei Seiten geschlossen und öffnet sich an der vierten Seite zum Publikum. Dabei wird der Bühnenbereich vom Publikum getrennt, und einzig durch das Proszenium verbunden. Im Weiteren entstehen an Seiten und Stirnwänden zusätzliche Staffelungen der Zuschauer in Logen und Balkonen, um akustisch sinnvolle Entfernungen zur Bühne nicht zu überschreiten. Die räumliche Formulierung der Bühne ermöglicht die Darstellung unterschiedlicher Szenen im Hintergrund. So sieht man bei Josef Futterbachs Entwurf für eine fürstliche Hofhaltung 1655 vier Bühnenbereiche um einen drehbaren Zuschauerbereich. Alvar Aaltos Oper in Essen wird zu einem Höhepunkt der Opernhaustypologie. Der große Bühnenraum wird in Haupt-, Seiten- und Hinterbühne unterteilt und entgegnet einem kleiner dimensionierten Zuschauerraum.<sup>39</sup>

### Raumbühne

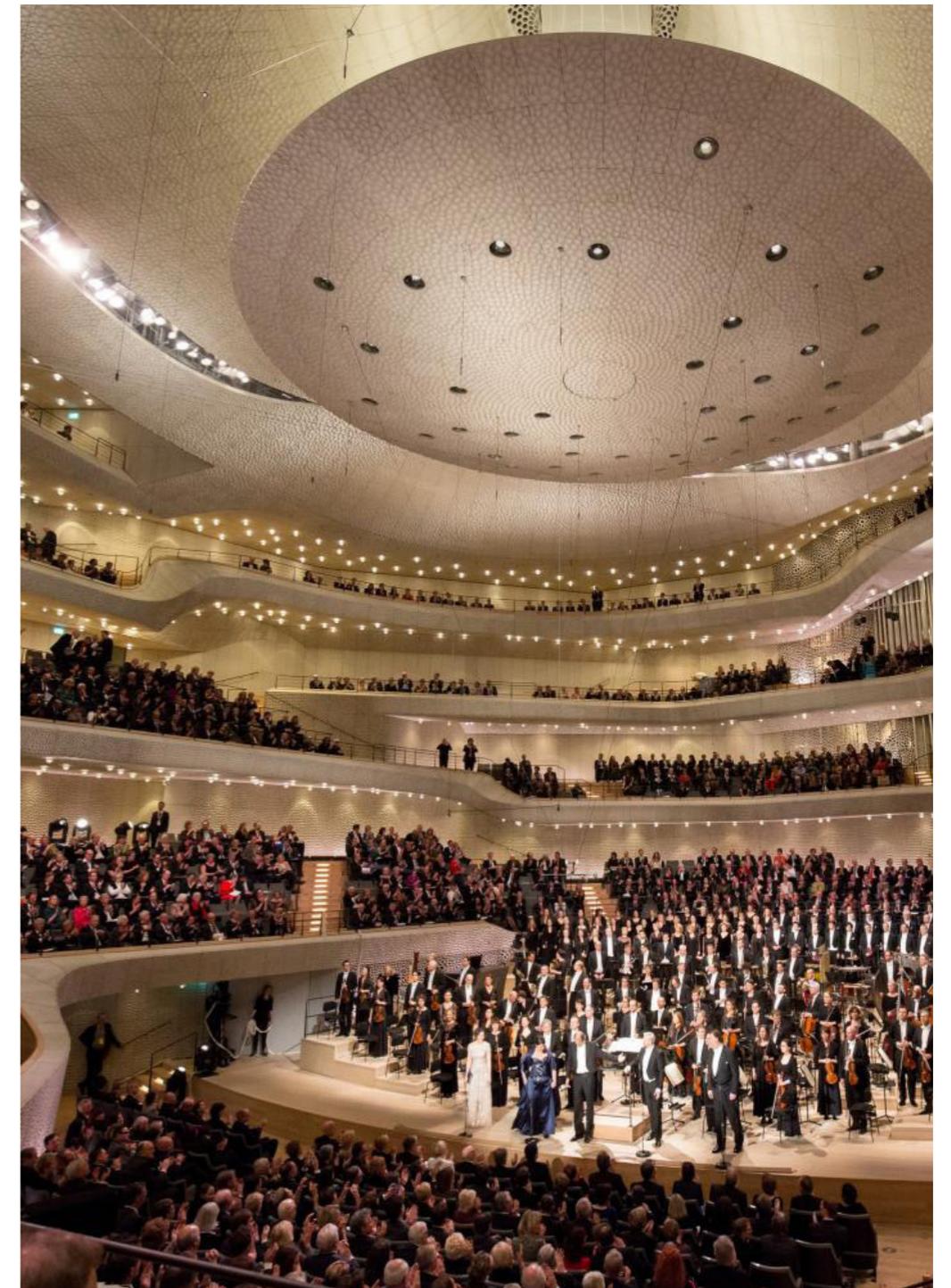
Der Begriff wurde im 20. Jh. vor allem von Friedrich Kiesler geprägt und strebt die Einheit zwischen Zuschauer- und Bühnenraum an. Flexibilität und Variabilität für offene Theater-spielformen stehen im Mittelpunkt der Überlegungen. Dabei werden veränderbare Decken- und Bodenzonen geplant und utopische Ideen wie das Kugel- oder Totaltheater entworfen. In Friedrich Kieslers Projekt für das Endless Theatre wird der Boden nur mehr als Stütze einer offenen Konstruktion mit schwebender Raumbühne und kreisendem Zuschauerbereich genutzt. Auch Walter Gropius experimentiert an seinem Projekt für ein Totaltheater mit beweglichen und drehbaren Zuschauer- und Bühnenelementen. Dadurch wird eine Verwandlung einer Proszeniumsbühne zur Arena während der Aufführungen möglich, allseitig umgeben von Projektionen der aktuellen Szenerie.<sup>40</sup>

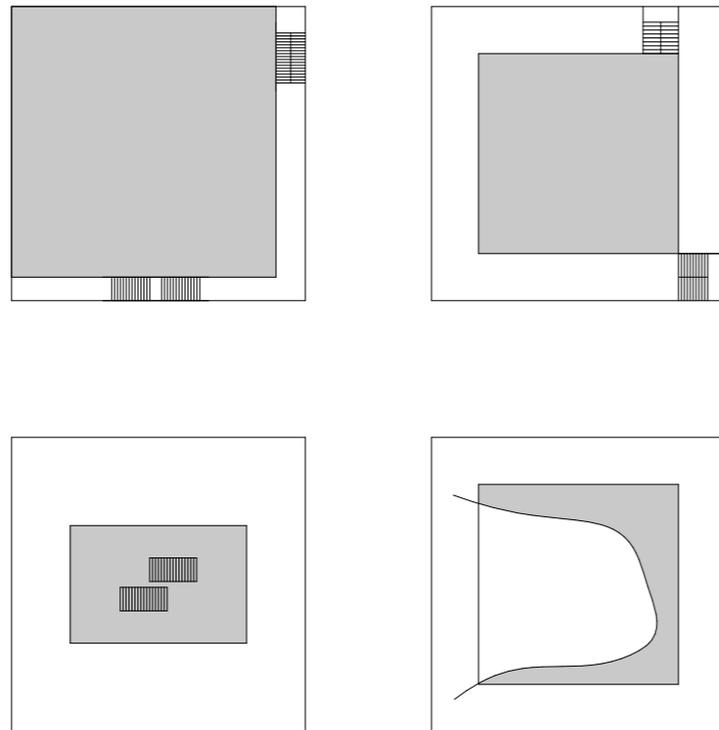
39 vgl. Detail Nr. 3, 2009, S. 170ff

40 vgl. ebd.



^ Abb.19, Theater in Hierapolis, Türkei  
^ Abb.20, Philharmonie in Berlin  
> Abb.21, Elbphilharmonie, Hamburg





<  
Abb. 22  
Foyertypologie

## Das Foyer

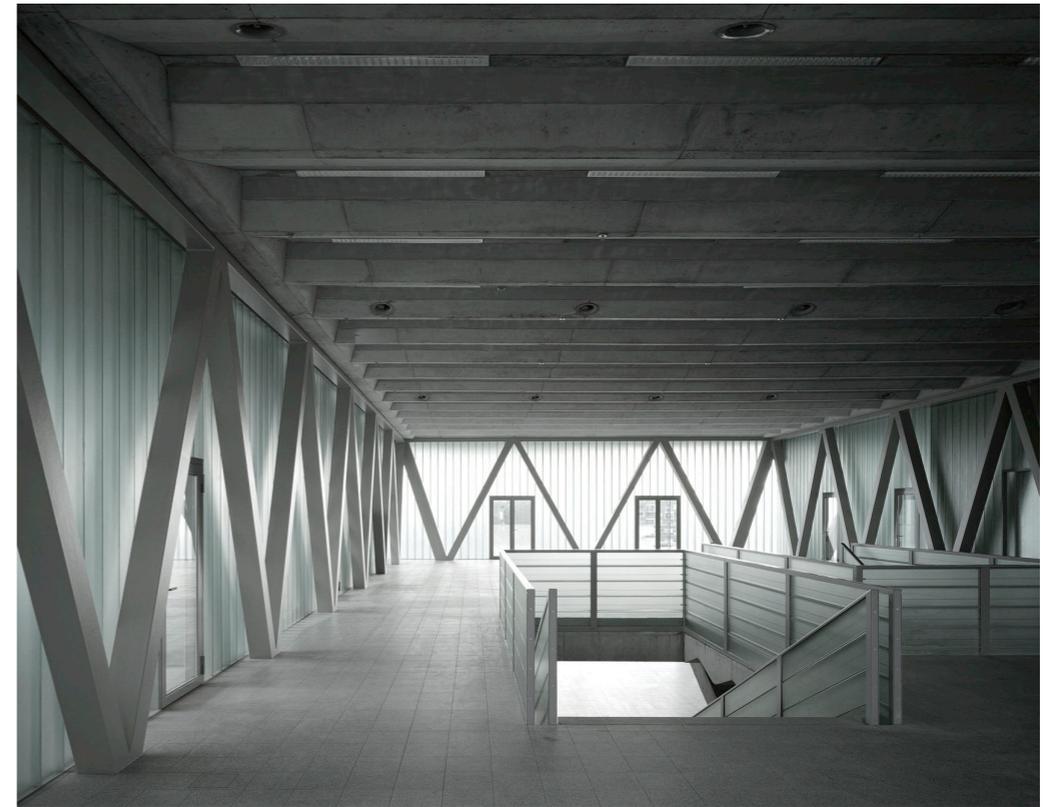
*„Um die eingeschränkte kreative Freiheit im Theatersaal zu kompensieren, wenden die erfolgsverwöhnten Architekten von heute – ähnlich wie einst Utzon oder Paillard – ihr Augenmerk vermehrt dem Foyer und der Außenform zu, immer in der Hoffnung, architektonische Wahrzeichen zu schaffen.“<sup>41</sup>*

Das Foyer als verbindendes Element vermittelt auf mehreren Ebenen. Es soll eine Bewegung und Richtung des Besucherstroms vorgeben, funktionale Zusammenhänge unterschiedlicher Anwendergruppen logisch verbinden und ein Statement setzen. Die nachstehenden Beispiele ungleicher Gebäudetypen analysieren die Möglichkeiten eines Foyers.

Das Kunsthaus in Bregenz von Peter Zumthor demonstriert eine zurückhaltende Erschließung am Rand eines klar im Vordergrund stehenden Raumes. Die Treppe wird zum kaum wahrgenommenen Element, erfährt so aber erst recht ihre bestimmte Rolle, abgesetzt vom eigentlichen Ort des Geschehens. Einem ähnlichen Gedanken folgen die Treppen in Giuseppe Terragni's Casa del Fascio in Como. Die Treppe wird zum bedienenden Element, das sich klar dem Raster eingliedert. Die Belichtung und Positionierung setzt sie jedoch nicht in den Hintergrund, sondern gibt ihr Gewicht in der strikt umlaufenden Randzone des Gebäudes. Christian Kerez schafft mit der Schule in Leutschenbach ein klar verbindendes Element im Zentrum der Funktionsräume. Die Treppe wird zentrales Element, setzt den umgebenden Raum damit aber nicht in den Hintergrund. Es ist ein ausgeglichenes Spiel zwischen Raum und verbindendem Element.

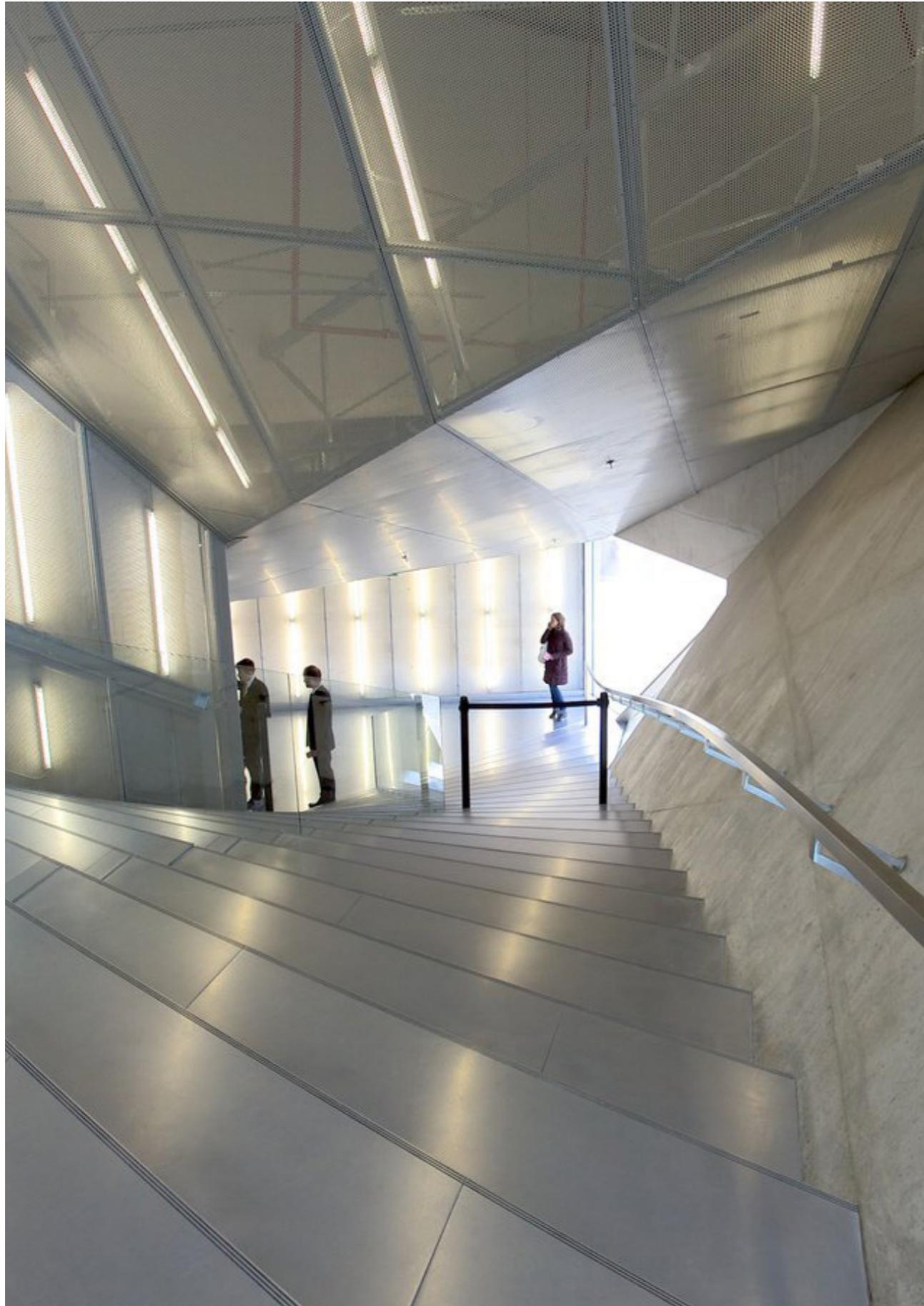
Wie die Entwicklung zeigt, neigen heute viele Architekturen zu einer skulpturalen Geste mit der Treppe im Foyer. Rem Koolhaas setzt geschickt aus dem Raster ausbrechende Elemente, um seinen Entwurf zu unterstreichen. Aires Mateus verwenden im Entwurf für das GSMM die Erschließung als zentrales Thema und entwickeln eine dem Hof folgende innere Skulptur des Gebäudes. Dagegen steht das Extrem des Architektenteams Barozzi Veiga der Philharmonic Hall in Szczecin, das den Raum durch die vertikale Erschließung definiert und das Augenmerk des Betrachters einfängt.

41 vgl. Detail Nr. 3, 2009, S. 148



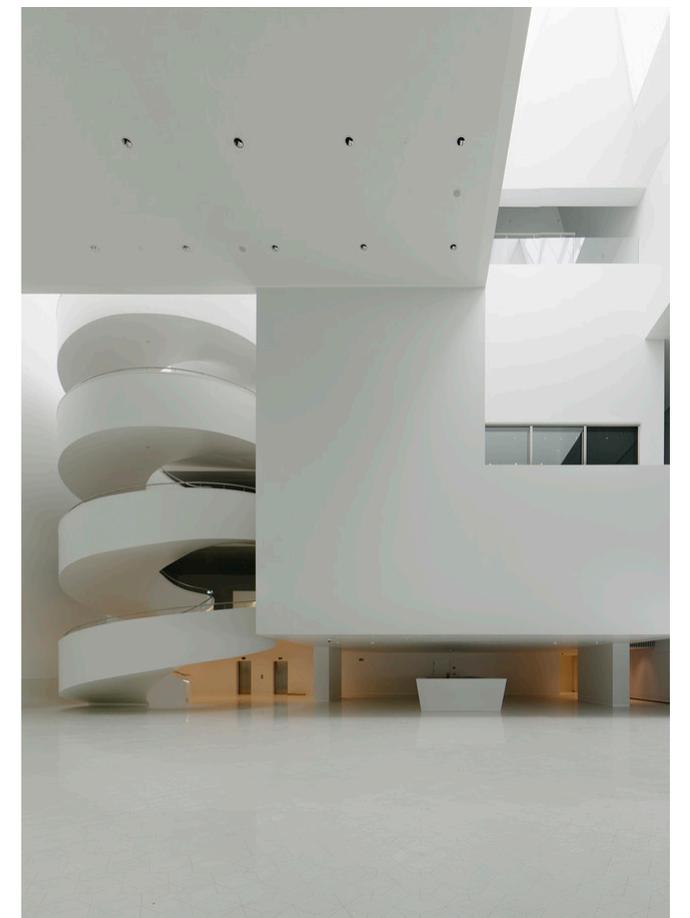
<  
 Abb. 23 u. 24  
 Kunsthau, Bregenz,  
 Peter Zumthor  
 Casa del Fascio, Como,  
 Giuseppe Terragni

^  
 Abb. 25 u. 26  
 Schule Leutschenbach,  
 Christian Kerez  
 Projekt GSMM,  
 Aires Mateus



<  
Abb. 27  
Casa Musica, Porto,  
Rem Koolhaas/OMA

>  
Abb. 28  
Philharmonic Hall, Szczecin,  
Barozzi Veiga



05 /  
**Leopoldsberg**

Allgemein	61
Das Schloss	63
Analyse	67



^ Abb. 29  
Kirche am Leopoldsberg, 1970

## Allgemein

Der Leopoldsberg im 19. Gemeindebezirk ist 425 Meter hoch und markiert das Ende der Alpen. Der nordöstliche Ausläufer des Wiener Waldes fällt mit einer Hangneigung zwischen 50 und 70% steil zur Donau ab. Mit seinem Gegenüber, dem Bisamberg, bildet er die Wiener Pforte, zwischen der die Donau in das Wiener Becken eintritt.<sup>42</sup>

In vorchristlicher Zeit wurde er bereits aufgrund der optimalen Aussichtslage als Rückzugsort und Siedlungsstätte genutzt. Weingartenstützmauern belegen die intensive Weinbaunutzung. Eine befestigte Anlage wurde erstmals Mitte des 13. Jahrhunderts unter dem babenbergischem Geschlecht erbaut. 1787 geht der Leopoldsberg für 3000 Gulden mittels Kaufvertrag durch Kaiser Joseph II. in den Besitz des Stiftes Klosterneuburg über.<sup>43</sup>

Die erste Gastwirtschaft wird 1798 betrieben, wodurch der Leopoldsberg ein offizielles Ausflugsziel wird. Um 1800 wird außerdem unter Fürst de Ligne der Nasenweg als befestigter Pfad mit Aussichtsplattformen angelegt und führt vom Kahlenbergerdorf über Wendungen zum Schloss. Heute ist vom Nussdorferplatz im 19. Bezirk ein Stadtwanderweg begehbar, der 3 bis 4 Stunden zum Leopoldsberg beansprucht. Alternativ kann der Linienbus 38a aus Heiligenstadt nach einer Fahrt von 30 Minuten Besucher zum Schloss ans Ende der Höhenstraße führen. Nach dem Tod von Fürst Johann I. 1836 und der folgenden Auflösung des Pachtvertrages mit dem Stift Klosterneuburg wird das „Leopoldischlüssel“ 1842 öffentlich zugänglich.<sup>44</sup>

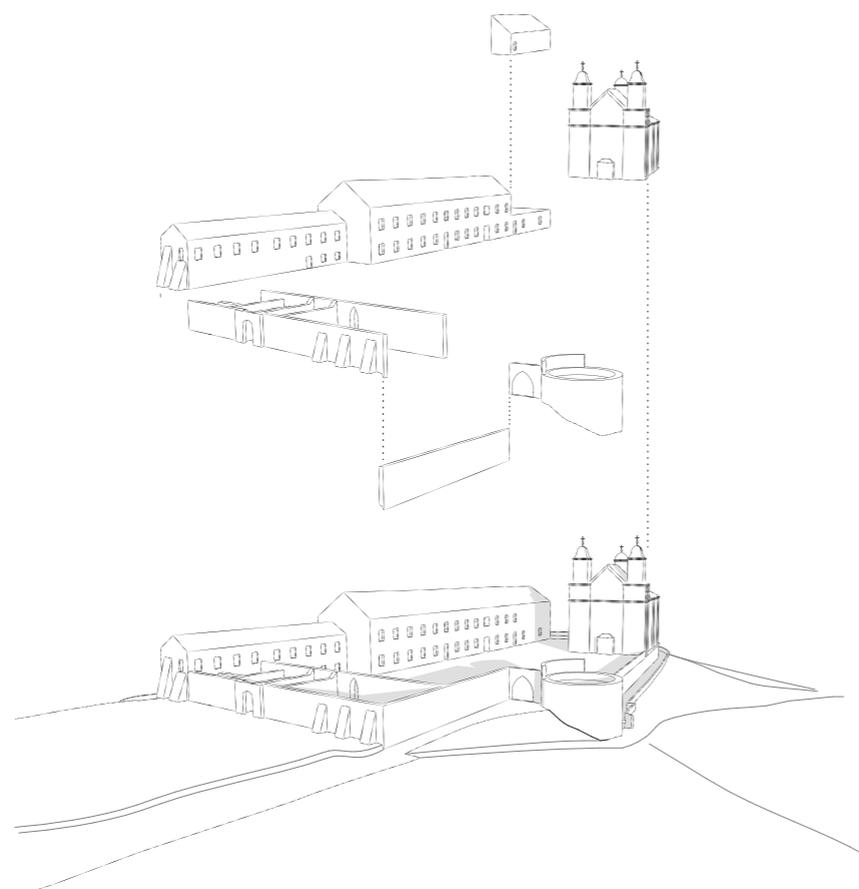
1970 eröffnet schließlich das Restaurant „Burg Leopoldsberg“ und bietet neben traditioneller Küche einen Rittersaal und Burgschauräume.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Leopoldsberg>

<sup>43</sup> vgl. VYORAL-TSCHAPKA, 2011, S.349ff

<sup>44</sup> vgl. ebd.

<sup>45</sup> vgl. ebd.



^ Abb. 30  
Schloss am Leopoldsberg, heute erhaltene Bausubstanz

## Das Schloss

Die einzelnen Gebäudeteile der Burg resultieren aus unterschiedlichen Bauetappen. Angriffe und Besitzerwechsel haben zum heutigen Bild des Komplexes geführt. Die Leopoldskirche wurde 1693 unter Leopold I. errichtet und Markgraf Leopold III. gewidmet, wodurch der ursprüngliche Kahlenberg den Namen Leopoldsberg erhielt und der benachbarte Sauberg den alten Namen übernahm.<sup>46</sup>

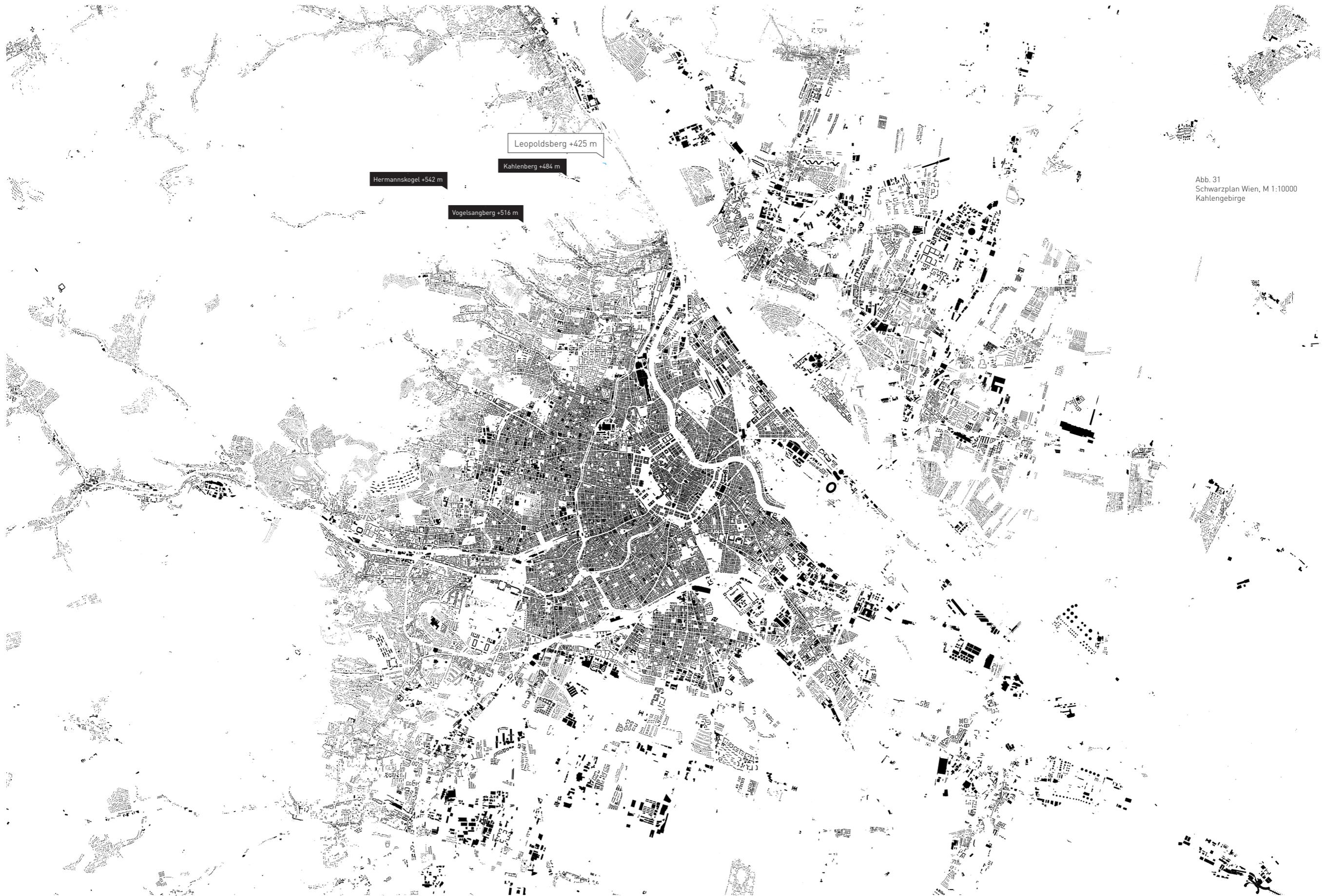
Der Großteil der Anlage wurde aus Sandsteinquader und Bruchstein hergestellt. Es sind abgesetzte Horizontallagen, jedoch ohne Baunaht zu erkennen. Der westliche Abschnitt der Südmauer kann bereits ins 13. Jh. zurückgeführt werden. Der daran angrenzende Rundturm, der als Flankenschutz gedient hat, geht mit dem nahe liegenden spitzbogig erneuerten Tor ins 14./15. Jh. zurück. Es gab einen weiteren, vierseitigen Wehr- und Beobachtungsturm, der jedoch im Zuge der 1. Türkenbelagerung 1529 zerstört und 1557 endgültig gesprengt wurde. Der ursprüngliche Palasbau, der den nördlichen Mauerzug des Berings integrieren soll, wird 1683 erstmals umgebaut. Im Zentrum des heutigen Gebäudes im Norden des Areals wurde das Benefiziatenhaus auf zwei Geschoßen errichtet. Auf dem ruinösen Bestand findet sich ein durch ein Portal erschlossenes Vorhaus mit Tonnengewölbe. Westlich der Treppe ins Obergeschoss ist eine Rauchküche, die an traditionellen Winzerhäuser des 19. Bezirks erinnert. Westlich des Benefiziatenhauses wurde im Zug der Sanierung unter Karl VI. die mit der Hoffassade zurückspringende Försterei auf zwei niedrigeren Geschoßen erbaut. Die Westmauer, das Portal und ein innerer Mauerzug wird im Abstand von 12 Metern ergänzt. Dieser Bereich führt in den Keller und bot Platz für eine Zisterne und die Stallungen.<sup>47</sup>

1814 erhält der östliche Teil des Nordtraktes eine Überarbeitung. Unter Fürst de Ligne entstehen ein zweites Geschoss und zwei „Gemahlene Zimmer“. 1819 werden diese Räume im Auftrag von Fürst Johann I. in einen Salon mit drei Spitzbogenfenstern gegen Norden umgebaut und erhalten östlich einen Balkonzubau. Die Kirche an der Süd-Westecke des Areals gibt dem Leopoldsberg heute seinen Namen. Im Auftrag Leopolds I. wurde sie 1693 errichtet und Leopold III. geweiht. Sie folgt der Form eines griechischen Kreuzes mit einem runden Kuppelgewölbe, wird jedoch 1730 unter Karl VI. nach Plänen Antonio Beduzzis zu einem Rechteck ergänzt. Die Wände werden mit einer toskanischen Pilastergliederung ummantelt. Nach einem Bombenangriff im Februar 1945 werden die beschädigten Türme barockisiert wiederhergestellt und erhalten ihr heutiges Erscheinungsbild.<sup>48</sup>

46 [www.wien.gv.at/wiki/index.php/Leopoldsberg](http://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Leopoldsberg)

47 vgl. VYORAL-TSCHAPKA, 2011, S.349ff

48 vgl. ebd.



Leopoldsberg +425 m

Hermannskogel +542 m

Kahlenberg +484 m

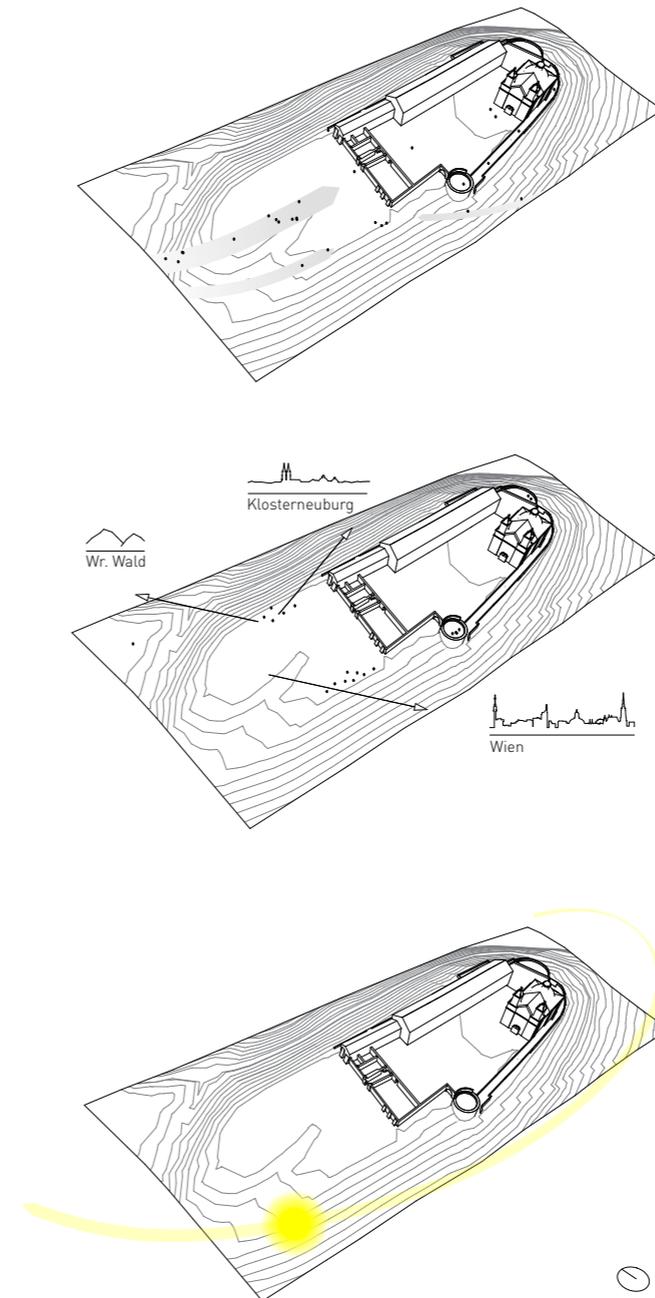
Vogelsangberg +516 m

Abb. 31  
Schwarzplan Wien, M 1:10000  
Kahlenbergebirge



<  
Abb. 32  
Orthofoto, Bauplatz  
weiß markiert

>  
Abb. 33  
Analyse Leopoldsdorf



Der Weg zum Schloss teilt sich in zwei unterschiedliche Pfade, während eine Umwegung schließlich in den Nasenweg bergab führt. Südöstlich blickt man am Schloss vorbei auf die Bundeshauptstadt Wien, in entgegengesetzter Richtung liegt der Wiener Wald sowie Klosterneuburg nördlich.

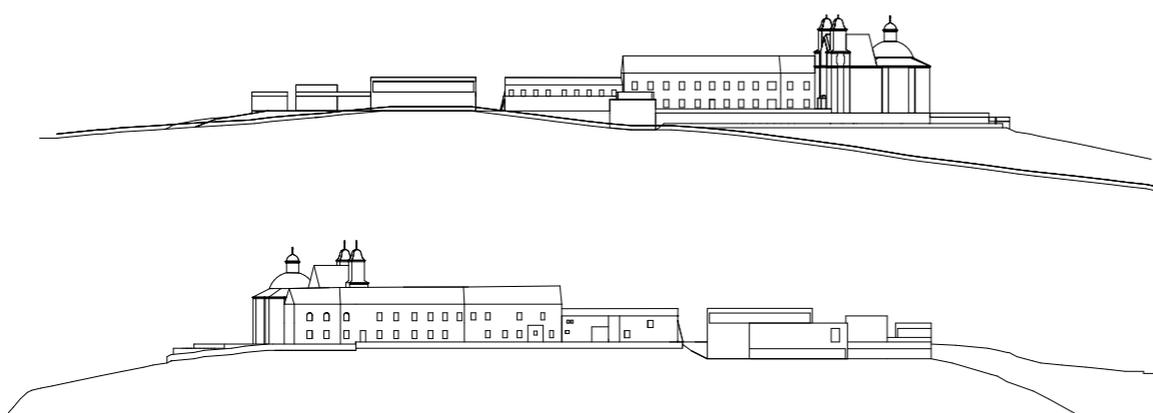


^ Abb. 34  
Stadtblick vom Leopoldsberg

06 /  
**Entwurf**

Das Gebäude von außen	72
Entwickeln des Innenraumes	76
Pläne	80

## Das Gebäude von außen



### Silhouette

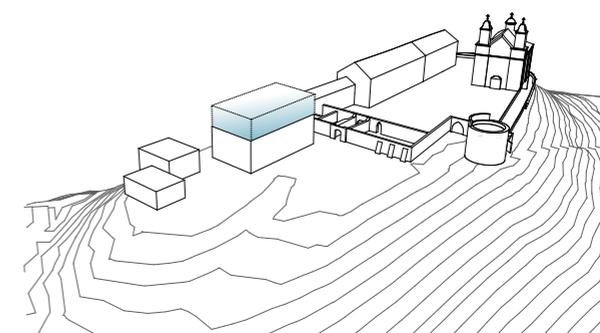
Das neue Nachbargebäude bettet sich in die Silhouette des Leopoldsbereals ein und folgt dem abfallenden Gelände. Mit dem Hang entwickelt der Gebäudekomplex vom Saal kleinteiligere Baukörper, welche ebenfalls Fluchten des Schlosses und der vorhandenen Wegsituation aufnehmen.

^  
Abb. 35  
Silhouette Leopoldsbereals

>  
Abb. 36  
Außenkonzept

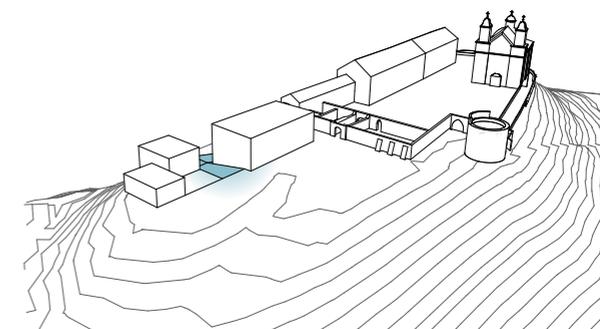
### Baukörper

Drei kompositorisch gesetzte Baukörper definieren die Funktionen auf dem Grundstück. Ein Kammermusiksaal als Nachbar zum Schlossareal, der Musiksalon mit westlicher Abendterrasse und ein separates zur Stadt blickendes Café.



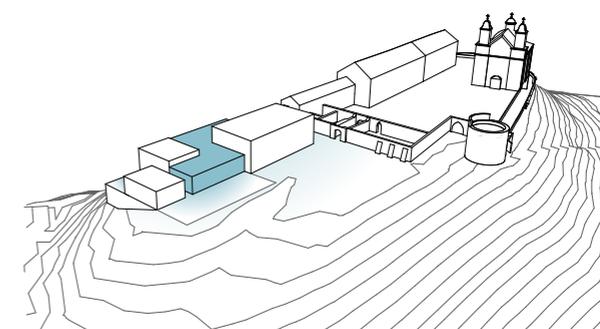
### Gelände

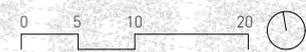
Der Hang lässt das Projekt auf das Nachbargebäude optimal reagieren. Eine natürliche Abwärtsbewegung führt den Hang entlang über zwei Geschosse und leitet den Besucher zu beiden Sälen.



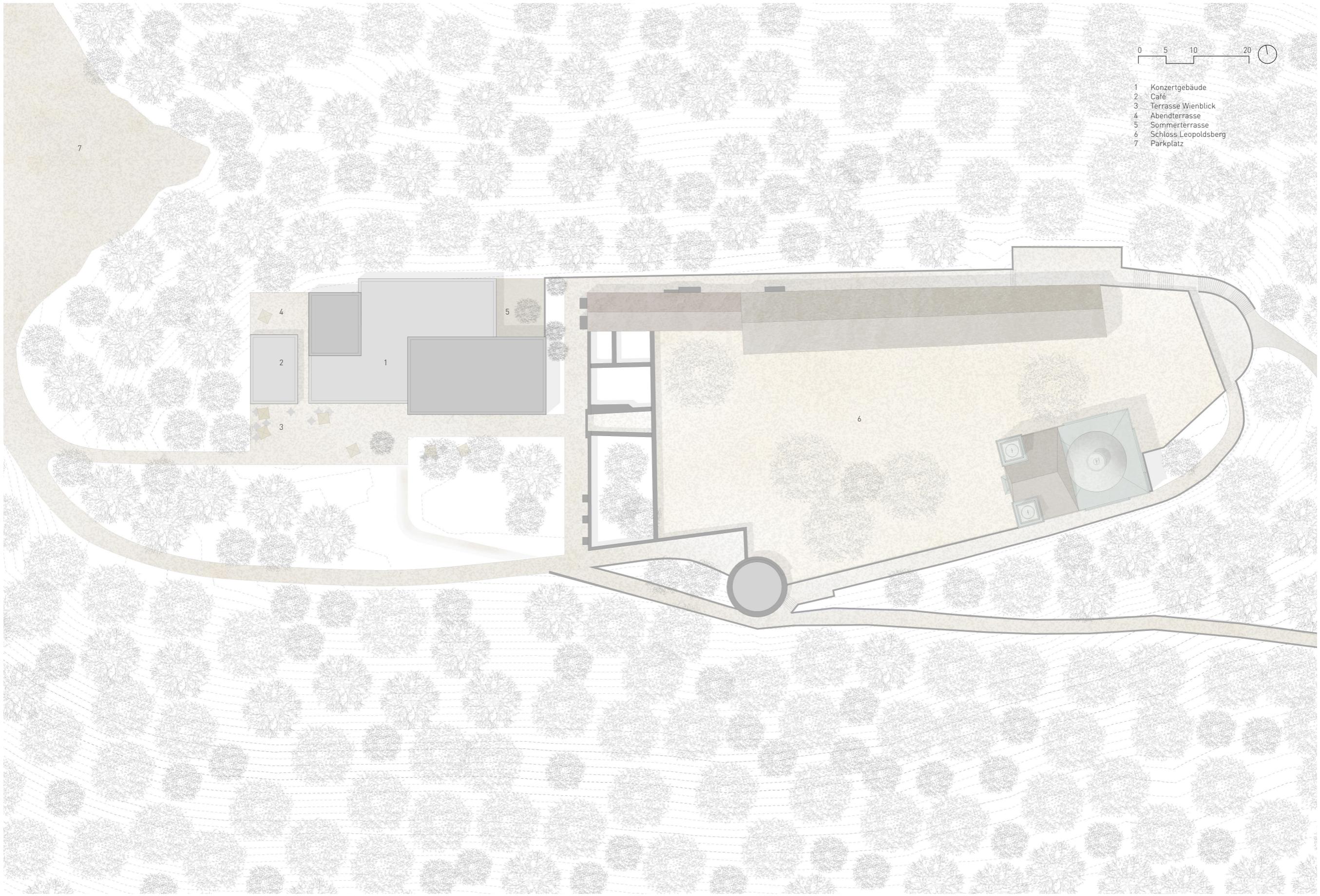
### Verbindung

Das zweigeschossige Foyer wird zum verbindenden Element, während das Café die entstehende Flucht aufnimmt. Es erhält im Westen des Areals eine überblickende Rolle und die Aussicht am Schloss vorbei auf die Hauptstadt.

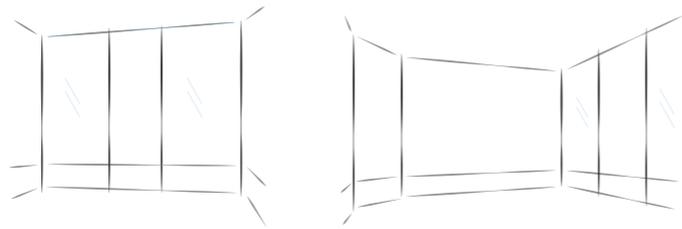
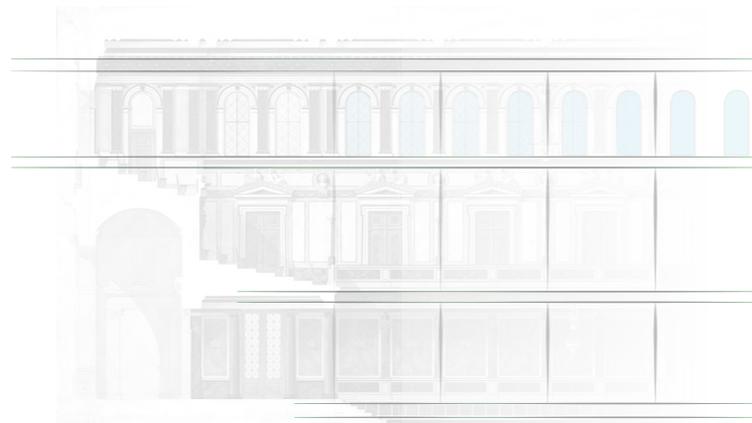




- 1 Konzertgebäude
- 2 Café
- 3 Terrasse Wienblick
- 4 Abendterrasse
- 5 Sommerterrasse
- 6 Schloss Leopoldsdorf
- 7 Parkplatz



## Entwickeln des Innenraumes

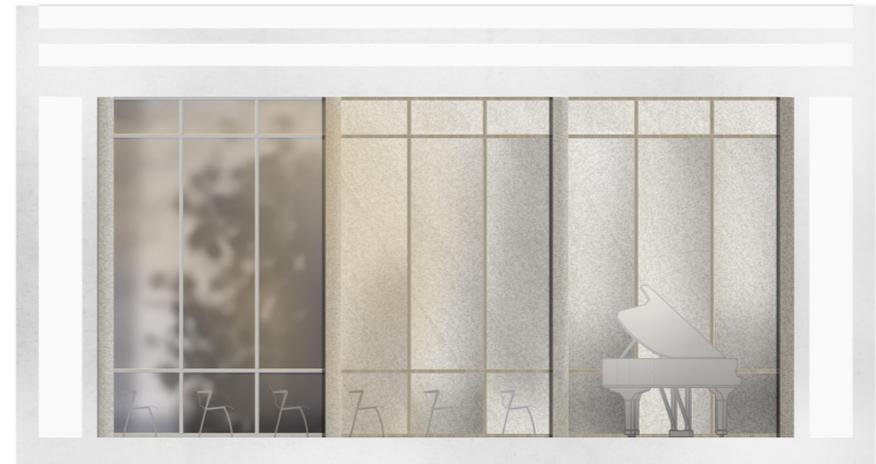


### Raumelemente

Konzertsäle zeigen häufig eine horizontale Dreiteilung, die in kleiner vertikaler getrennte Felder aufgeteilt ist. Dem unteren Drittel des Saales gliedert sich meist der Balkon ein, während im besonderen Fall des Musikvereins im oberen Drittel eine indirekte Beleuchtung durch Tageslicht ermöglicht wird.

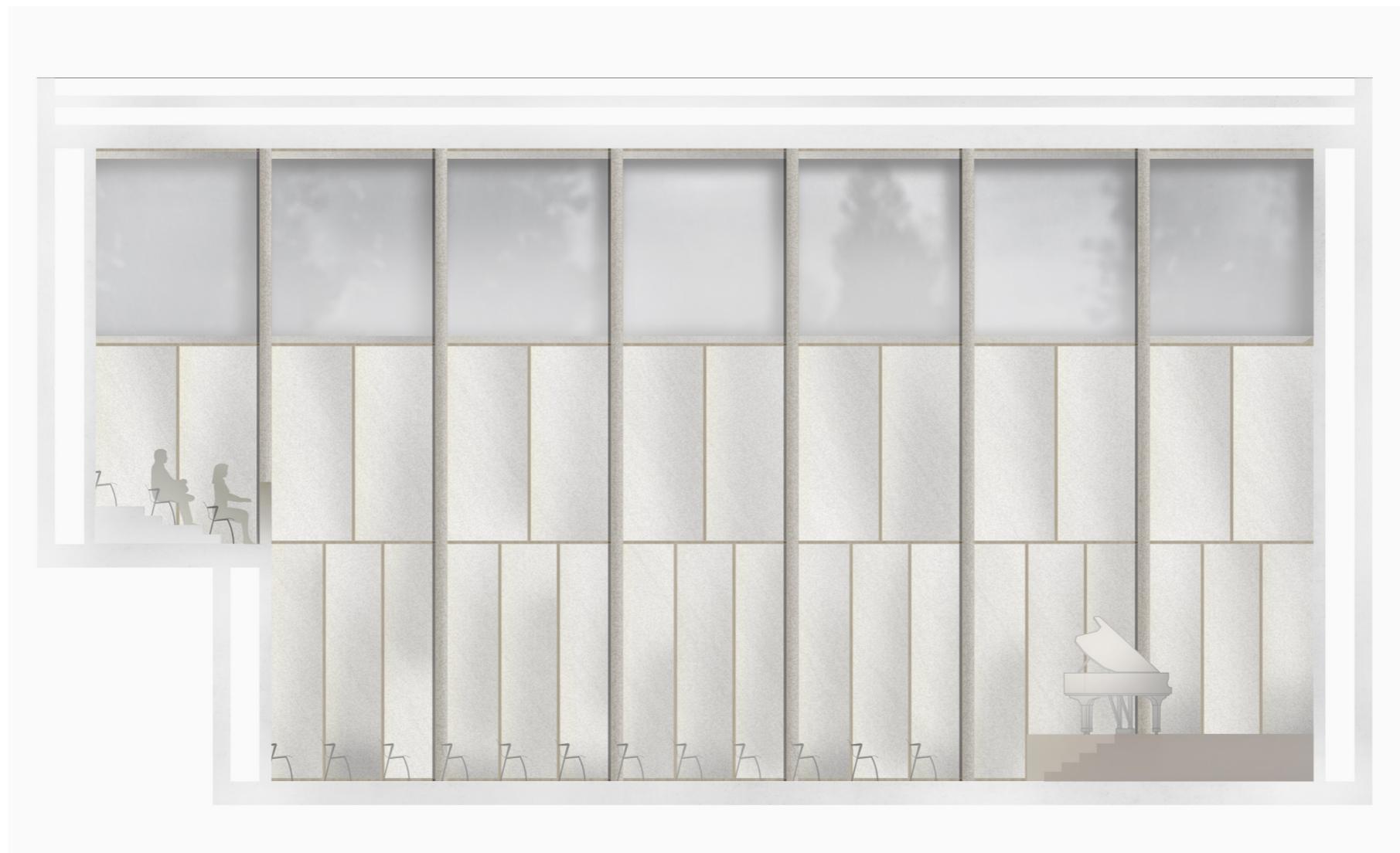
Dem entgegen steht die Entwicklung des Salons, der als repräsentativer Raum mit vertikalen Vertäfelungen optisch an Höhe und Großzügigkeit gewinnen soll.

<  
Abb. 37  
Gegenüberstellung  
Konzertsaal und Salon  
>  
Abb. 38  
Motiv Musiksalon



### Motiv

Die feine Teilung im unteren Drittel des Saales ermöglicht ein paralleles Wandmotiv mit dem Musiksalon. Während der Musiksalon so dem klassischen Formenrepertoire Wiener Salons folgt, wird es mit dem Saal in einen größeren Maßstab der Konzerthausarchitektur übersetzt.



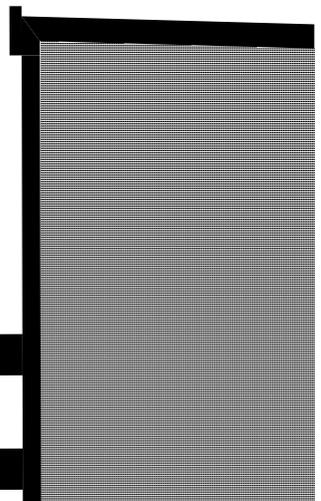
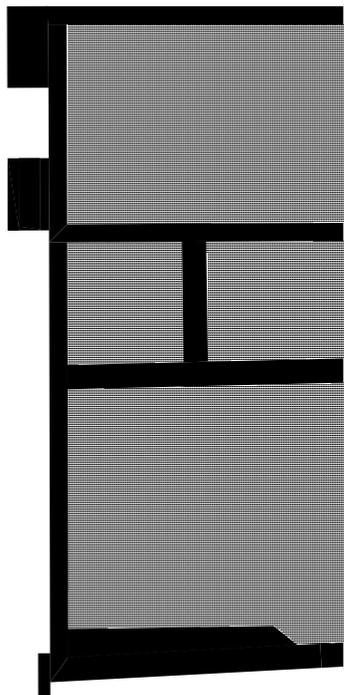
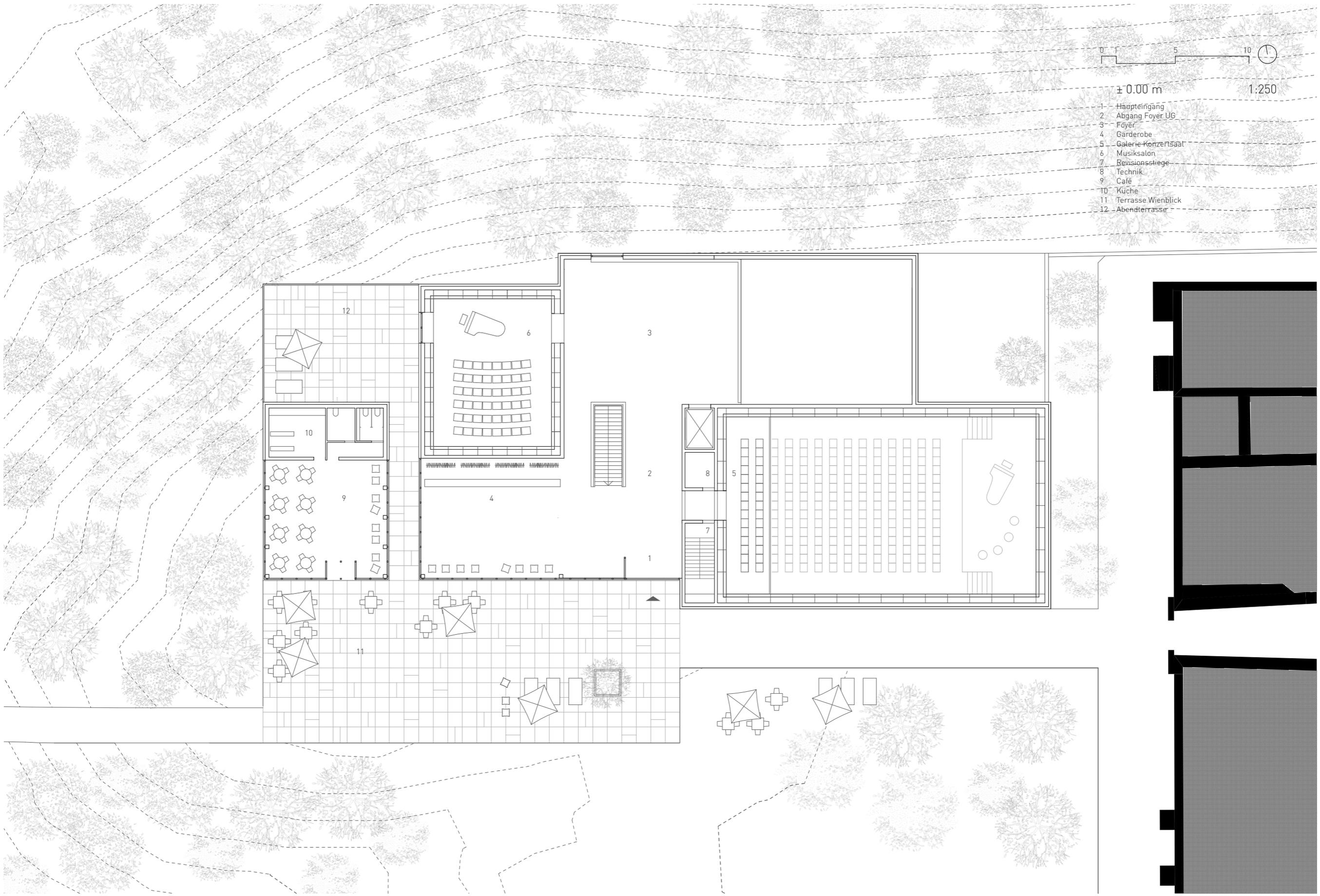
^ Abb. 39  
Motiv Kammermusiksaal



± 0.00 m

1:250

- 1 - Haupteingang
- 2 - Abgang Foyer UG
- 3 - Foyer
- 4 - Garderobe
- 5 - Galerie-Konzertsaal
- 6 - Musiksalon
- 7 - Revisionsstiege
- 8 - Technik
- 9 - Café
- 10 - Küche
- 11 - Terrasse Wienblick
- 12 - Abendterrasse

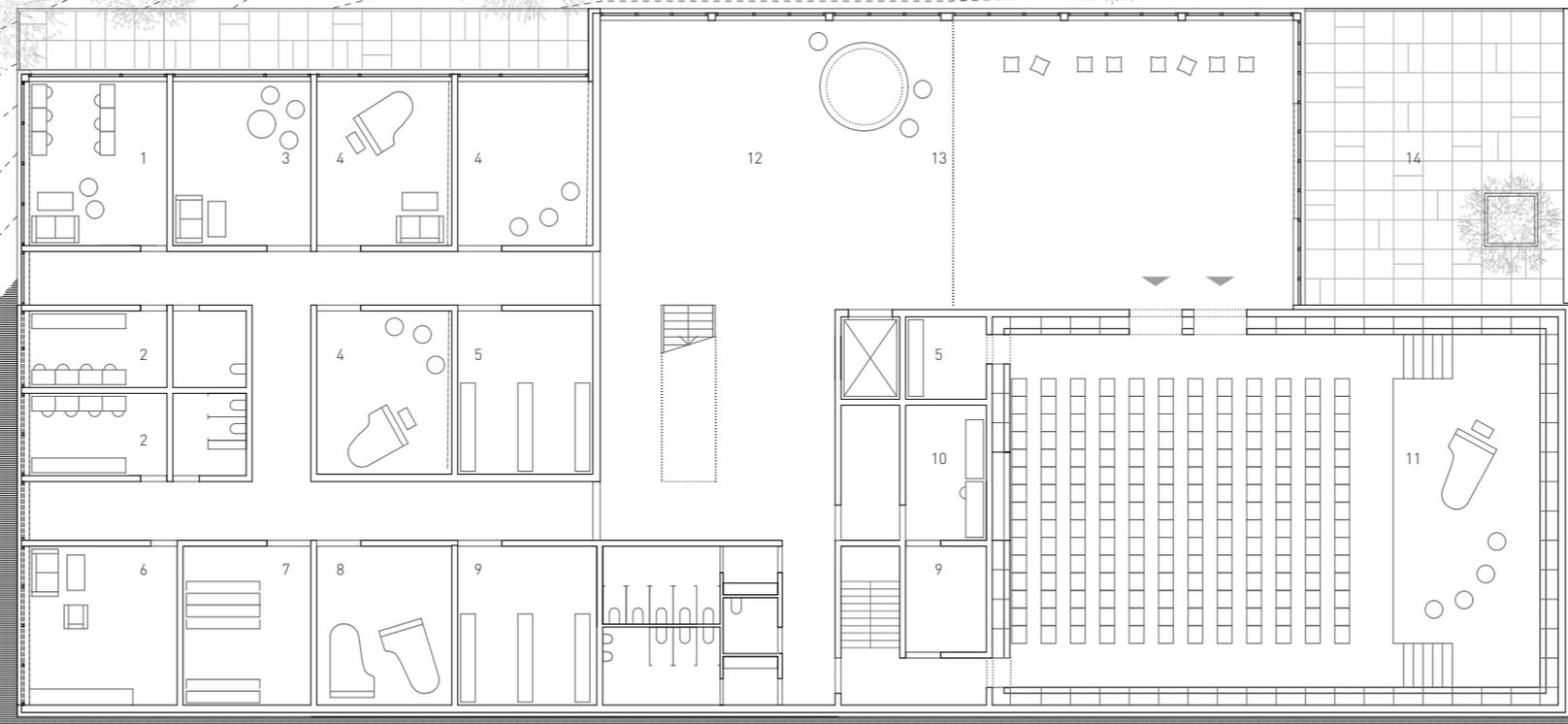


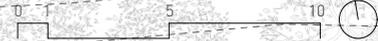
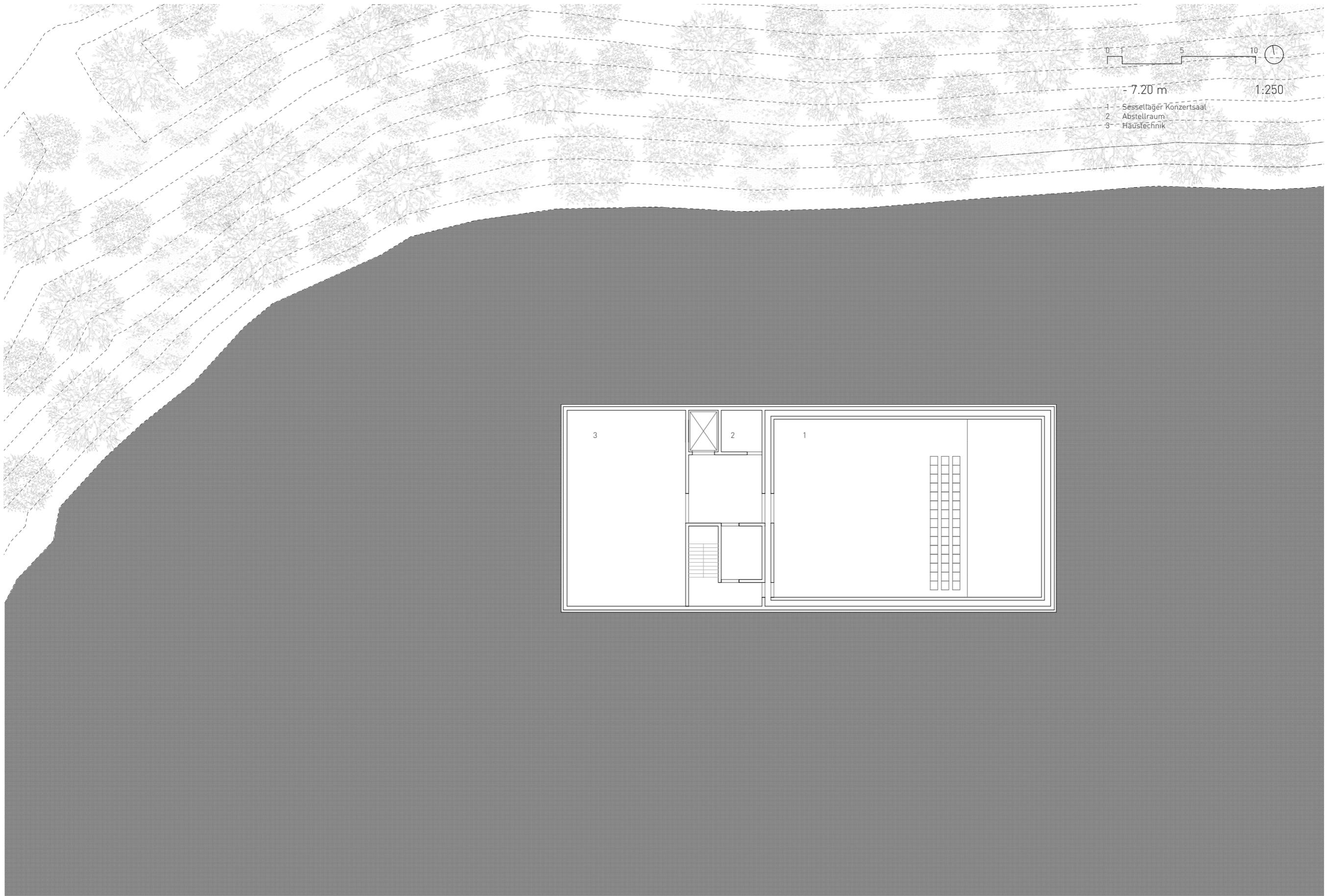


= 4.00 m

1:250

- 1 Gruppengarderobe
- 2 Solistengarderobe
- 3 Aufenthaltsraum
- 4 Einspielraum
- 5 Lager
- 6 Personalraum
- 7 Personalgarderobe
- 8 Instrumentenlager
- 9 Technik
- 10 Bühnentechnik
- 11 Kammermusiksaal
- 12 Foyer
- 13 Bar
- 14 Sommerterrasse

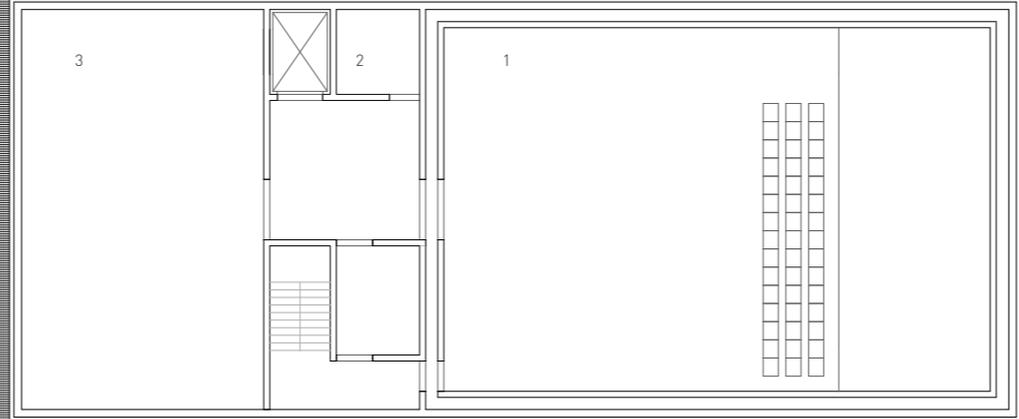


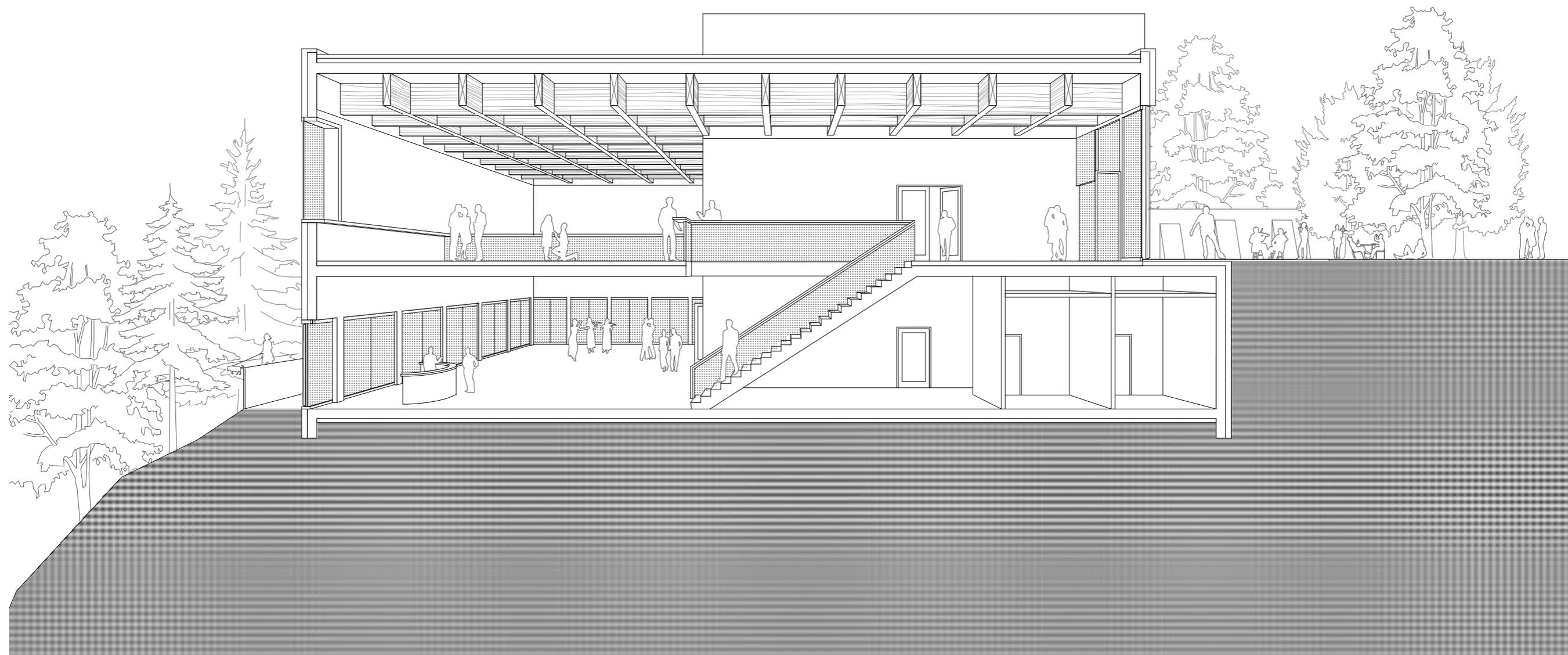
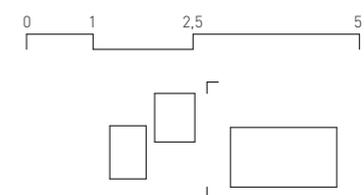


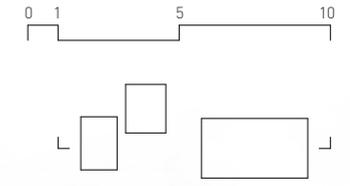
= 7.20 m

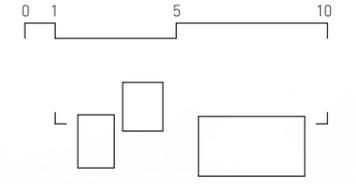
1:250

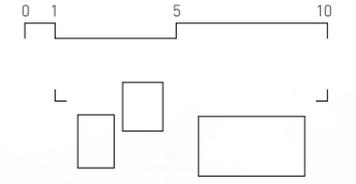
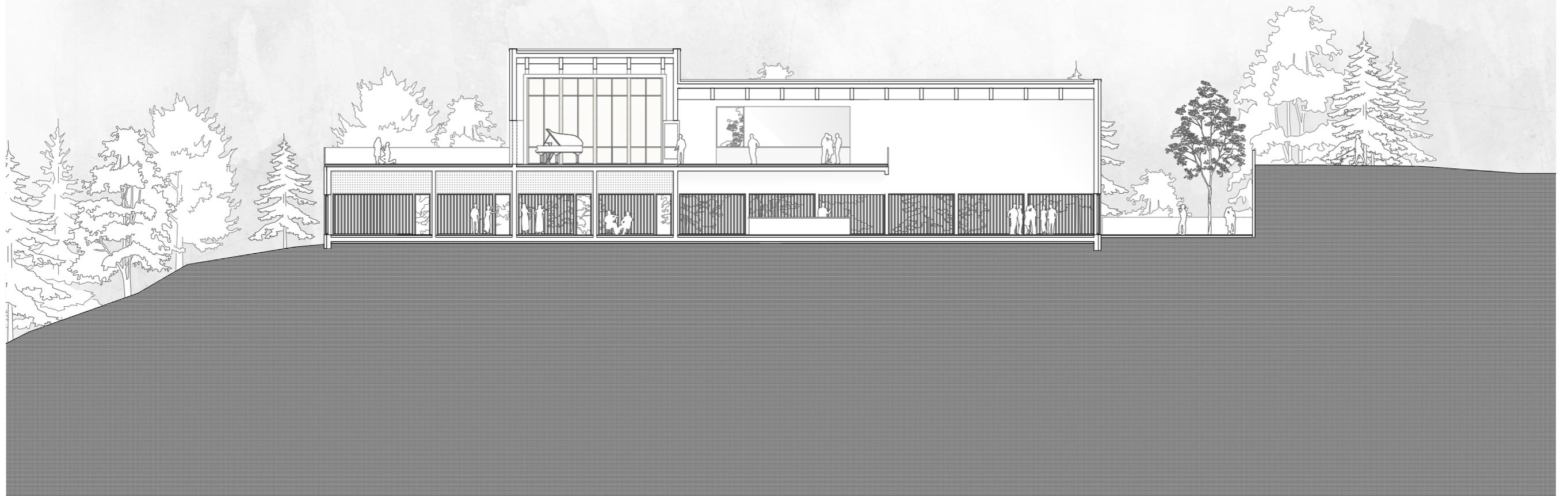
- 1 - Sesseltäger Konzertsaal
- 2 - Abstellraum
- 3 - Häustechnik



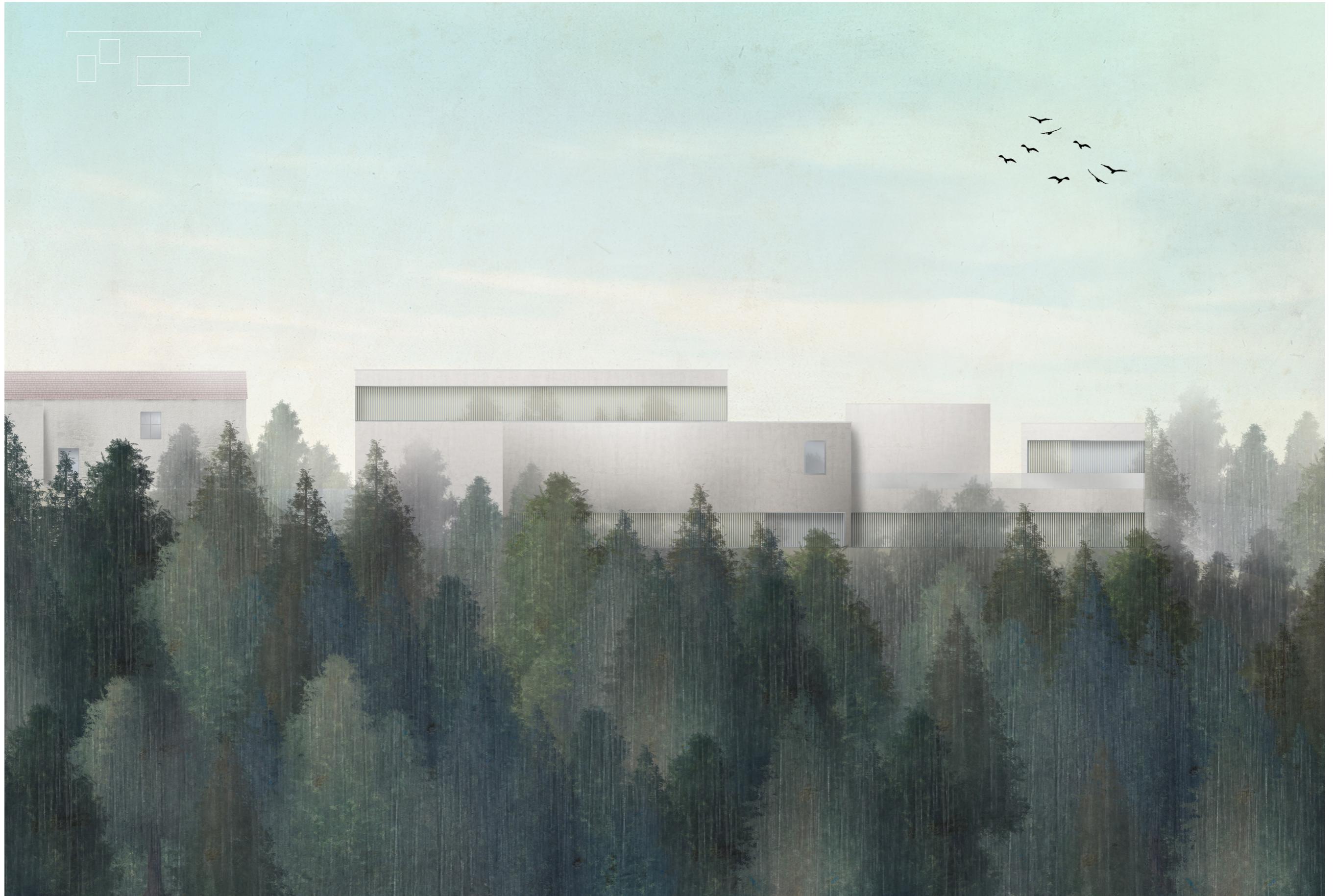










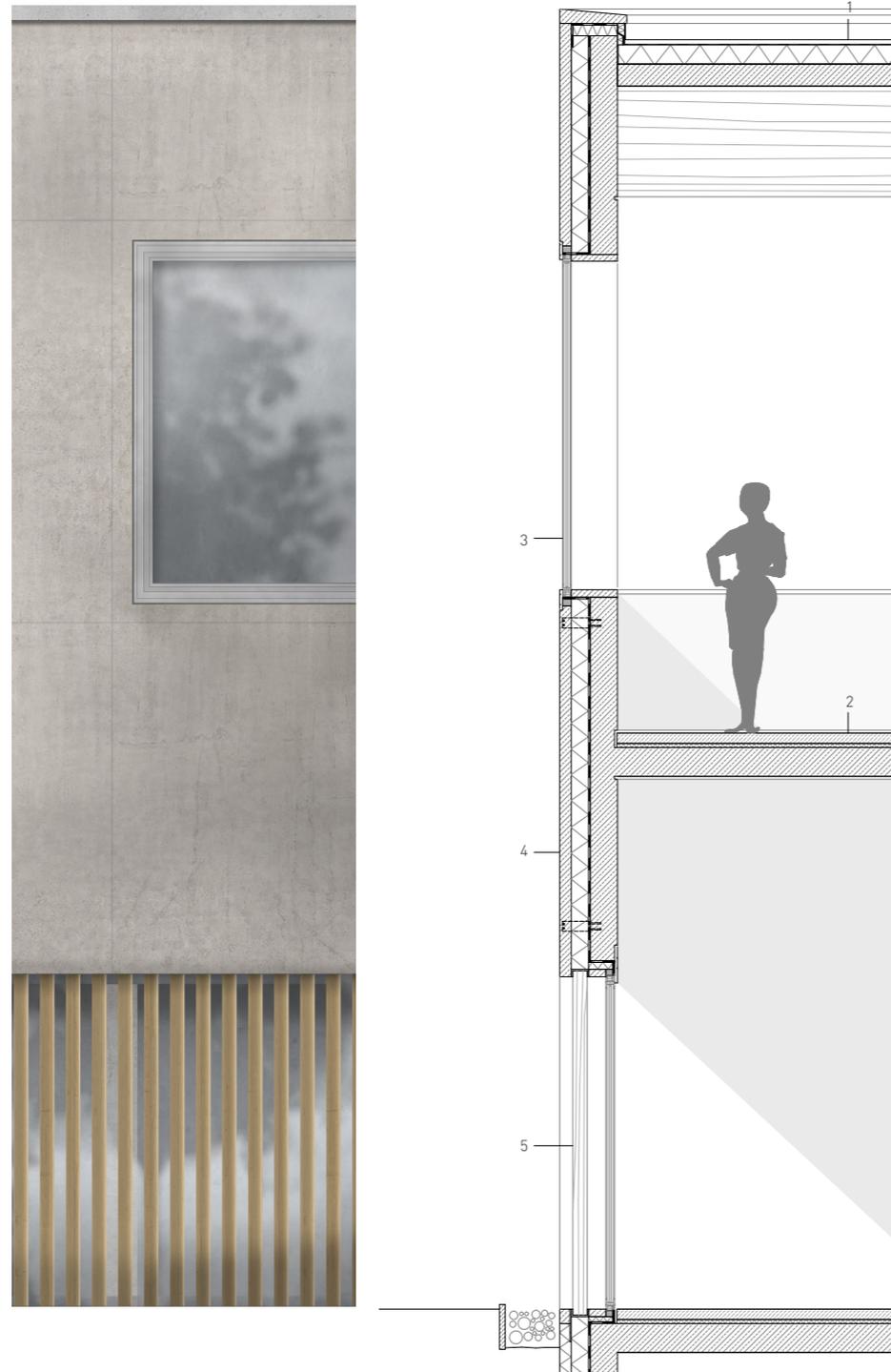


07 /  
**Ausformulieren**

Außenbild	100
Foyer	102
Akustik - Raum im Raum	106
Konzertsaal	108
Materialität	110



^ Abb. 40  
Hauskonzert am Leopoldsbau  
Haupteingang und Vorplatz



^ Abb. 41  
Betreten des Foyers

Schnitt Foyer 1:50  
0 1 2

- |   |   |   |
|---|---|---|
| <p>1 Schüttung 40 mm<br/>Trennlage<br/>Wärmedämmung XPS 140 mm,<br/>im Gefälle verlegt<br/>Dampfsperre<br/>Verbunddecke Betonplatte 150 mm verschraubt<br/>Kassetendecke BSH Fichte 1800/200 mm</p> | <p>2 Heizzementstrich, geschliffen 65 mm<br/>Trennlage<br/>Trittschalldämmung 30 mm<br/>Stahlbetondecke 250 mm, poliert</p> | <p>4 Sichtbetontafeln 80 mm, sandgestrahlt<br/>Wärmedämmung XPS 120 mm<br/>Dampfsperre<br/>Stahlbeton 200 mm, poliert</p> |
|   | <p>3 Alufenster Isolierglas<br/>ESG 6 + SZR 16 + VSG 10 mm</p>  | <p>5 Sonnenschutz,<br/>Holzlamellen 150/40 mm, Fichte, beweglich</p>  |



^ Abb. 42  
Entwicklung des Foyers zum  
Konzertsaal



^ Abb. 43  
Konzertsaal

## Akustik - Raum im Raum

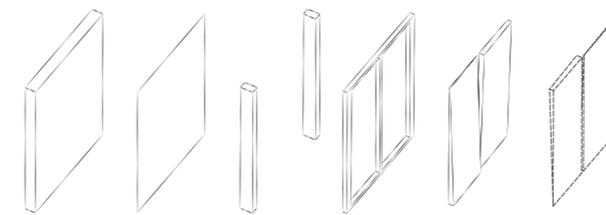
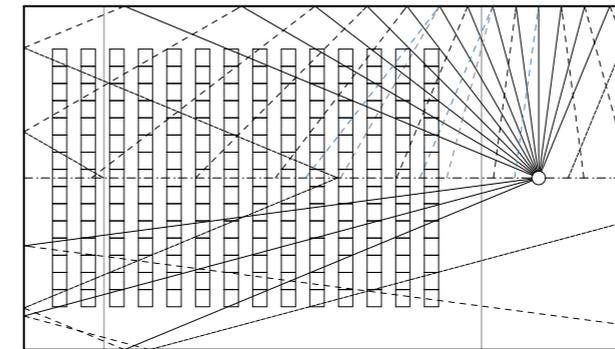
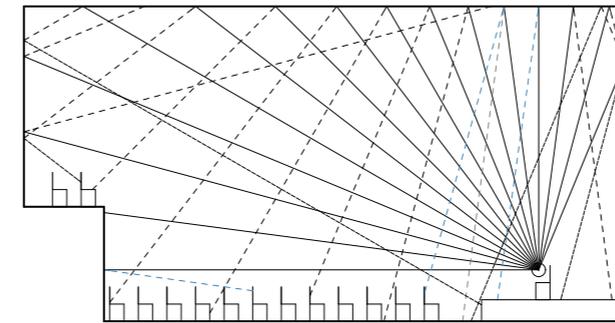
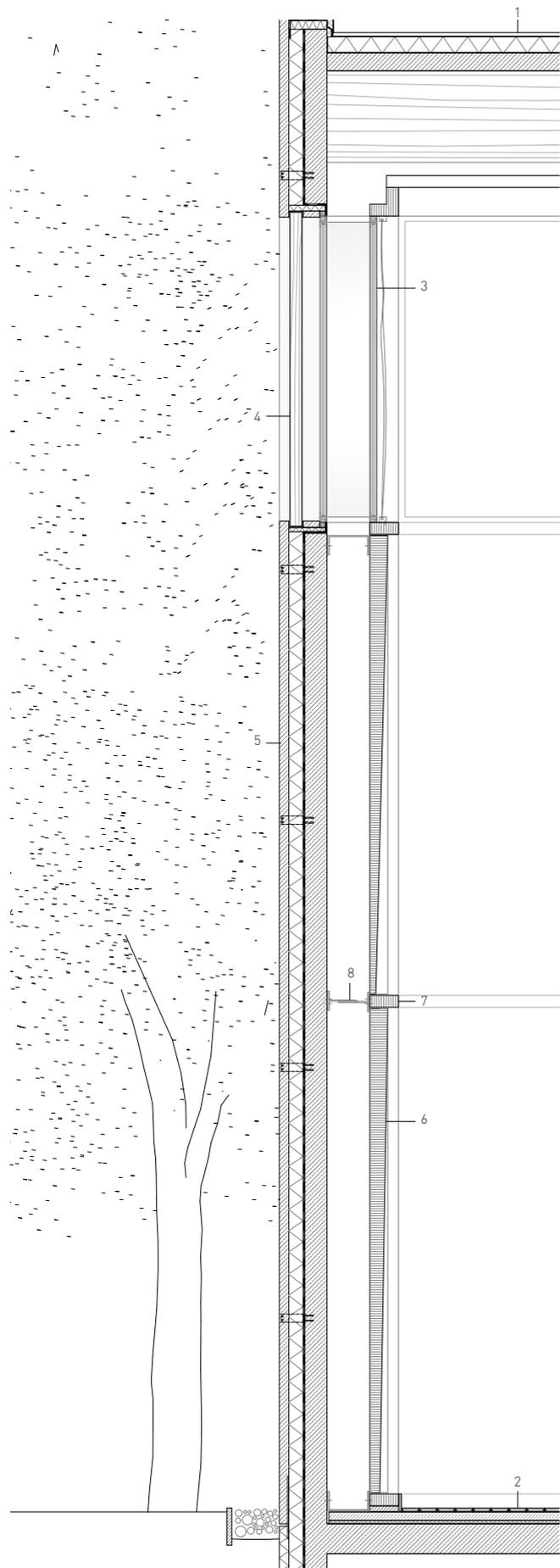
Während die meisten Konzertsäle flexibel anpassbar konzipiert sind, wird in der Entwurfsaufgabe auf ein fixes Szenario und den damit verbundenen spezifischen Raumklang des Saales abgezielt. Die Architektur schafft somit Rahmenbedingungen, die in der Akustikplanung perfektioniert und fixiert werden können. Abhängig von den Abständen zwischen absorbierenden Elementen und der dahinterliegenden Tragkonstruktion, werden unterschiedliche Frequenzen vom Material gefiltert. Ist der Abstand größer, werden so beispielsweise tiefere Frequenzen absorbiert. Ähnlich verhält es sich mit der Montage der Einzelelemente. Während die Decke als flächig wirkende Membran umgesetzt wird, können Wandpaneele fix montiert oder beweglich in Gummilagern an mehreren Punkten eingespannt werden.

Das Hauptaugenmerk wird so auf die gliedernden Elemente des Raumes gelegt. Die Einzelelemente zwischen dem vorgefertigten Rahmen der akustischen Innenhülle werden als dreidimensional gekrümmte Paneele eingesetzt, die so gleichmäßige Reflexionen der Schallwellen ermöglichen und ein Flatterecho zwischen parallelen Flächen vermeiden.

Unter dem Saal befindet sich ein großzügiges Sessellager, das als Resonanzkörper zum Saal beiträgt. Bewährt hat sich eine schwimmende Estrichkonstruktion, auf der ein Schwingboden aus massivem kanadischen Tannenparkett aufgebracht wird. Die Quelllüftung erfolgt unter den Sitzreihen durch gelochte Holzparkettplatten, während die Luft im Deckenbereich mit einem angestrebten Maximallärmpegel von 25 dB wieder abgesaugt wird.

Grundlegende Kenngröße für die Planung stellt die Volumenkenzahl dar, die für Kammermusik zwischen 6-10 m<sup>3</sup>/Platz beträgt. Wird der Wert unterschritten, ist das mit einem Misserfolg der Planung gleichzusetzen, eine Überschreitung ist jedoch ausgleichbar durch die äquivalente Schallabsorptionsfläche. Die schallharten Glasflächen können durch Neigung von 3-4° problemlos in der Planung berücksichtigt werden.<sup>49</sup>

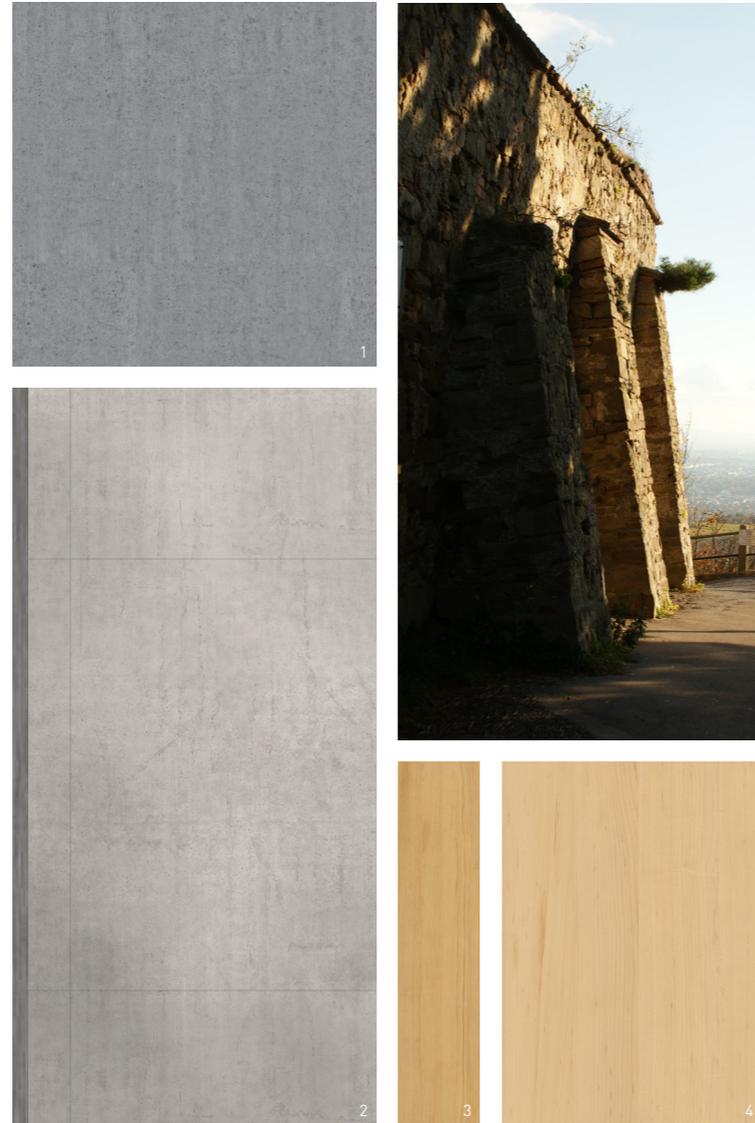
49 vgl. FASOLD, VERES, 2003, S.139



^ Abb. 44  
Richten der Schallreflexionen  
durch geneigte Akustikpaneele

Schnitt Saal 1:50  
0 1 2

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <p>1 Schüttung 40 mm<br/>Trennlage<br/>Wärmedämmung XPS 140 mm, im Gefälle verlegt<br/>Dampfsperre<br/>Verbunddecke Betonplatte 150 mm verschraubt<br/>Deckenbalken BSH Fichte 1800/200 mm</p> | <p>2 Parkett kanadische Tanne 30 mm<br/>Kleber<br/>Heizementestrich 65 mm<br/>Trennlage<br/>Trittschalldämmung 30 mm<br/>Stahlbetondecke 250 mm</p> | <p>3 Alufenster Isolierglas<br/>ESG 6 + SZR 16 + VSG 10 mm<br/>doppelt, akustisch getrennt</p> <p>4 Sonnenschutz,<br/>Holzlamellen 150/40 mm, Fichte, beweglich</p> <p>7 Balkenrost BSH Fichte 250/100mm</p> |
| <p>5 Sichtbetontafeln 80 mm, sandgestraht<br/>Wärmedämmung XPS 120 mm<br/>Dampfsperre, Stahlbeton 200 mm</p>   | <p>6 Paneel Kreuzlagenschichtholz,<br/>Fichte und Birke 60 mm - 160 mm<br/>diagonal verjüngt, gefräst</p>   | <p>8 Konsolen Stahlprofil</p>  |



- 1 Zementestrich geschliffen
- 2 Sichtbeton sandgestrahlt, Aluminiumprofil
- 3 Fichte, tragend
- 4 Birke, optische und akustische Akzente



<  
Abb. 45  
Eingesetzte Materialien

>  
Abb. 46  
Zusammenhang Nordfassade  
Leopoldsberg

Der Neubau des Konzerthauses entgegnet dem Bestand mit klaren Konturen und Materialien. Sandgestrahlte Sichtbetontafeln nehmen die Nuancen der benachbarten Rauputzfassaden auf und schaffen eine Balance zum teilweise erkennbaren Sandsteinmauerwerk. Die hellen Öffnungseinfassungen der Stahlprofile betten sich in die Tragstruktur ein. Im Inneren wird durch die Holzkassettendecke in Fichte ein warmer Kontrast erzeugt der sich im Saal in seiner Kleintheit fortsetzt. Paneele aus heller Birke sorgen schließlich für eine optische und akustische Akzentuierung.

## 08 / Anhang

Literaturverzeichnis	114
Onlineressourcen	115
Abbildungsverzeichnis	116
Gespräch mit Kurt Equiluz	120
Danksagung	129
Lebenslauf	131

## Literaturverzeichnis

- Adler, Guido. *Handbuch der Musikgeschichte Band 3*. München: Deutscher Taschenbuchverband, 1975.
- Beci, Veronika. *Musikalische Salons*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2000.
- Fasold, Wolfgang und Veres, Eva. *Schallschutz und Raumakustik in der Praxis*. Berlin: Huss-Medien GmbH, Verlag Bauwesen, 2003.
- Flotzinger, Rudolf. *Geschichte der Musik in Österreich*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1988.
- Gradewitz, Peter. *Literatur und Musik in geselligem Kreise*. Stuttgart: Steiner Franz Verlag, 1991.
- Pape, Thomas und Wundram, Manfred. *Andrea Palladio 1508-1580, Architekt zwischen Renaissance und Barock*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1988.
- Salmen, Walter. *Haus- und Kammermusik, privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1969.
- Schittich, Christian. „Wie Räume klingen – die Akustik von Innenräumen“ in DETAIL, (2005), Nr. 1/2: S.78-84.
- Schittich, Christian. „Konzertsaal in Raiding“ in DETAIL, (2009), Nr. 3: S.216-228.
- Schittich, Christian. „Kulturelle Veranstaltungsräume – Die Typologie des Theaterbaus an Beispielen“ in DETAIL, (2009), Nr. 3: S.170-177.
- Unverricht, Hubert. *Die Kammermusik*. Köln: Arno Volk Verlag, 1973.
- Vyoral-Tschapka, Margareta. „Das Kayserliche Schloss auf dem Leopoldsberg“ in Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Neue Folge Band 21 (2011), S. 349-399.
- Wilhelmy, Petra, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*. Berlin: Walter de Gruyter, 1989.

## Onlineressourcen

- Celestini, Federico. Art. „Kammermusik“ in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 19.3.2017 ([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Kammermusik.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kammermusik.xml))
- Glüxam, Dagmar. Art. „Konzert“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 22.03.2017 ([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Konzert.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Konzert.xml))
- Harrandt, Andrea. Art. „Konzertsäle“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 22.03.2017 ([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Konzertsaal.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Konzertsaal.xml)).
- <https://www.musikverein.at/gebaeude>  
Zugriff: 23.3.2017
- <https://www.musikverein.at/der-grosse-musikvereinssaal>  
Zugriff: 23.03.2017
- [www.musikverein.at/dossier/hereinspaziert](http://www.musikverein.at/dossier/hereinspaziert)  
Zugriff: 01.04.2017
- <http://www.neumannundpartner.com/>  
Zugriff: 12.09.2017
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Leopoldsberg>  
Zugriff: 20.11.2016
- <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Leopoldsberg>  
Zugriff: 20.4.2017

## Abbildungsverzeichnis

Abb.1, Kahlenberg und Leopoldsberg, 1960. <https://www.facebook.com/238341929694182/photos/a.296925277169180.1073741864.238341929694182/281705548691153>

Abb.2, Andrea Palladio, Villa Barbaro, Grundriss und Ansicht. Pape, Thomas und Wundram, Manfred. Andrea Palladio 1508-1580, Architekt zwischen Renaissance und Barock. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1988. S.119.

Abb.3, Grundgedanken: erwarten, schaffen, verbinden. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.4, Auszug: Die Zauberflöte, Wolfgang Amadeus Mozart. ©ÖNB 2017

Abb.5, Schubertiade, Sepia-Zeichnung, Moritz von Schwind, 1868. [https://de.wikipedia.org/wiki/Schubertiade#/media/File:Moritz\\_von\\_Schwind\\_Schubertiade.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Schubertiade#/media/File:Moritz_von_Schwind_Schubertiade.jpg)

Abb.6, Schloss Sanssouci, Konzertzimmer. <https://i.pinimg.com/736x/3e/9f/53/3e9f53a787604ee6df8a332061a8b320--palace-interior-potsdam.jpg>

Abb.7, Streichquartett mit Joseph Haydn, Staatsmuseum Wien, 1790. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/HaydnPlaying.jpg>

Abb.8, Salons in Wien: Villa Wertheimstein, Palais Mollard-Clary, Josephinum. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.9, Palais Mollard-Clary, Salon Clary. ©ÖNB 2017

Abb.10, Salon der Villa Wertheimstein, 1910. ©ÖNB 2017

Abb.11, Palais Mollard-Clary, Salon Hoboken. ©ÖNB 2017

Abb.12, Josephinum Wien, Historischer Lesesaal. Foto von Bene Croy, 2015. <http://www.buerofuerkunst.at/josephinum/>

Abb.13, Franz Liszt Konzertsaal, Atelier Kempe-Hill, Raiding, 2006. Schittich, Christian. „Konzertsaal in Raiding“ in DETAIL, (2009), Nr. 3: S.222.

Abb.14, Musikverein Wien, Teophil Hansen, 1870. Schittich, Christian. „Wie Räume klingen – die Akustik von Innenräumen“ in DETAIL, (2005), Nr. 1/2: S.82.

Abb.15, Franz Liszt Konzertsaal, Atelier Kempe-Thill, Raiding, 2006. <http://atelierkempethill.com/0036-franz-liszt-konzerthaus/#16>

Abb.16, Musikverein Wien, Fotografie, Bernhard Winkelmayr 2017

Abb.17 Erdtheater in Moray, Peru, Philharmonie, Berlin, Theater in Epidaurus, Odeion des Agrippa, Athen. Schittich, Christian. „Konzertsaal in Raiding“ in DETAIL, (2009), Nr. 3: S.170-177.

Abb.18 Projekt für eine fürstliche Hofhaltung, J. Furtenbach, Rusakov Club, Moskau, K. Melnikov, Projekt für ein Totaltheater, W. Gropius, Projekt Endless Theatre, F. Kiesler. Schittich, Christian. „Konzertsaal in Raiding“ in DETAIL, (2009), Nr. 3: S.170-177.

Abb.19, Theater in Hierapolis, Türkei. [https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Bilder\\_Hierapolis.html](https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Bilder_Hierapolis.html)

Abb.20, Philharmonie in Berlin. <https://i.pinimg.com/736x/2c/5c/a2/2c5ca22cd9e434a8131ab8e1247b1093--hans-scharoun-berliner-philharmoniker.jpg>

Abb.21, Elbphilharmonie, Hamburg. <http://www.wn.de/Muenster/2017/01/2660926-Glosse-Muenster-ist-nicht-Hamburg-Wir-kriegen-nie-eine-Elbphilharmonie>

Abb.22 Foyertypologie. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.23, Kunsthaus, Bregenz, Peter Zumthor. [https://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/switzerland/kunsthaus\\_bregenz\\_s150611\\_hb1.jpg](https://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/switzerland/kunsthaus_bregenz_s150611_hb1.jpg)

Abb.24, Casa del Fascio, Como, Giuseppe Terragni. <https://i.pinimg.com/originals/6f/49/7e/6f497e862970bcba31dbee38348d111.jpg>

Abb.25, Schule Leutschenbach, Christian Kerez. <https://www.archdaily.com/382485/leutschenbach-school-christian-kerez/51ad54aeb3fc4bbb7a00002f-leutschenbach-school-christian-kerez-image>

Abb.26, Projekt GSMM, Aires Mateus. <http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/>

Abb.27, Casa Musica, Porto, Rem Koolhaas/OMA. <https://a.travel-assets.com/findyours-php/viewfinder/images/res60/81000/81338-Casa-Da-Musica.jpg>

Abb.28, Philharmonic Hall, Szczecin, Barozzi Veiga. <https://www.archdaily.com/561343/philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga>

Abb.29, Kirche am Leopoldsberg, 1970. <https://www.facebook.com/238341929694182/photos/a.296925277169180.1073741864.238341929694182/405664789628561/>

Abb.30, Schloss am Leopoldsberg, heute erhaltene Bausubstanz. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.31, Schwarzplan Wien, M 1:10000, Kahlengebirge. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.32, Orthofoto, Bauplatz weiß markiert. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.33, Analyse Leopoldsberg. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.35, Silhouette Leopoldsberg. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.36, Außenkonzept. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.37, Gegenüberstellung Konzertsaal und Salon. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.38, Motiv Musiksalon. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.39, Motiv Kammermusiksaal. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.40, Hauskonzert am Leopoldsberg, Haupteingang und Vorplatz. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.41, Betreten des Foyers. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.42, Entwicklung des Foyers zum Konzertsaal. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.43, Konzertsaal. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.44, Richten der Schallreflexionen durch geneigte Akustikpaneele. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.45, Eingesetzte Materialien. Bernhard Winkelmayr 2017.

Abb.46, Zusammenhang Nordfassade Leopoldsberg. Bernhard Winkelmayr 2017.

Alle Plangrafiken sind vom Verfasser erstellt.

## Gespräch mit Kurt Equiluz

Wien ist reich an Aufführungsstätten und verschiedensten Musikrichtungen. Wie gliedern sich große Theaterbauten wie das Volkstheater oder die Wiener Staatsoper in dieses Genre und wo werden im Endeffekt klassische Konzerte wie wir sie kennen gespielt?

*Das Volkstheater ist schon einmal ein Sprechtheater, ein Musiktheater braucht einfach einen schön-en Hall, das Klangvolumen vom Saal. Vorweg kann man sagen, dass der Musikverein beinahe der Weltbeste, ein Vorzeigebespiel ist – du kannst sitzen wo du willst und du hörst überall gleich gut. Das macht so etwas aus.*

*Die Staatsoper hat mit einem klassischen Konzert nichts zu tun und ist eigentlich auch eine Theaterbühne. Bei der Volksoper ist es das gleiche. Es gibt eine Abstufung in Wien von Oper, Operette und Musical. Operette liegt dazwischen: das sind heitere Geschichten wie „Die lustige Witwe oder der Zigeunerbaron“. Aber klassische Konzerte finden nur in den großen Musiksälen in Wien statt. Wie gesagt ist da der Musikverein der idealste. Der wird von allen Sängern und Musiker geliebt. Du machst den Mund auf und das hörst du einfach schon überall. Daran erkennt man die gute Akustik. Das war mein Zuhause.*

Du hast selbst in vielen Kirchen gesungen, Unter anderem mit Harnoncourt. Wie unterscheiden sich diese?

*Kirchen sind auch Konzertsäle, aber sie haben einen großen Nachteil: sie haben akustische Löcher. Man hört praktisch an manchen Stellen überhaupt nichts. Die Nachhallzeit ist hier sehr hoch. Wobei es natürlich große Unterschiede gibt. Ich habe beinahe überall in Wien gesungen. [lacht] In meiner Jugend fast in jeder Kirche in Wien, auch im Rest von Österreich, wie zum Beispiel dem Grazer Dom. Aber ich war halt einfach 40 Jahre im Geschäft.*

*Und ja genau Harnoncourt war wohl der Hauptpunkt in meinem Leben. Das waren aber selten Kirchen.*

Wie funktioniert denn die Besetzung von Musikern?

*Musiker werden für gewöhnlich engagiert. So wie ich in der Staatsoper engagiert war. Es ist eigentlich üblich ein Hausorchester zu haben, wenn sie auf Reisen sind, werden Substituten geholt. Und genau wie das fix engagierte Orchester gibt es einen fix engagierten Chor.*

Hast du noch Erfahrungen mit dem neuen Konzertsaal der Wiener Sängerknaben, dem Muth, gemacht? Kann man so etwas überhaupt mit dem Musikverein vergleichen?

*Ja ich war ein einziges Mal dort, zu einem Treffen von unserem Verein. Das war aber nur eine Versammlung. Ich persönlich finde den Saal beinahe überakustisch. Aber er ist einfach viel kleiner und mit dem Musikverein nicht zu vergleichen. Die Leute sind aber damit sehr zufrieden und er erfüllt voll und ganz seinen Zweck.*

*Das erste was ich damals gemacht hab, war zu klatschen [klatscht] oder man testet ihn einfach [jahaha] und dann hörst du ob der Saal staubtrocken ist. Und wenn das „jahaha“ wieder kommt – dann ist es richtig. Für uns Sänger ist die richtige Akustik sehr wichtig. Für kammermusikalische Konzerte wird eine andere Nachhallzeit angestrebt als für symphonische. In der Akustik und der Architektur halten wir uns an Richtwerte und versuchen die genau in der Planung zu erfüllen.*

Gibt es Nachhallzeiten die dir lieber sind oder welche die dich stören?

*Nein, störend ist nur wenn ein Saal überakustisch ist. Es geht um Natürlichkeit und darum sich wohl zu fühlen.*

Was hörst du auf der Bühne in der Oper denn am meisten? Wir sprechen davon den Klang diffus auf der Bühne zu hören.

*Auf der großen Bühne bist du quasi alleine, aber natürlich hörst du alles. Man muss eine Verbindung zum Raum haben. Diffus ist ein blöder Ausdruck. Das klingt neblig, verschwommen. Es muss ein klar erkennbarer Klang sein um herauszulesen was gespielt wird. Und es darf nicht diffus ineinander gehen.*

Gibt es Säle in Wien wo du sagst es geht gar nicht?

*Ja in meinem Musikzimmer [lacht].*

*Aber ja, es gibt solche Säle, die sind aber Vortragssäle, Symposien. Die sollen halt eher trocken sein. Diese multifunktionalen Räume sind eher unangenehm und entsprechend ihrem Zweck dann auf der anderen Seite für die Auslegung eines Konzertes völlig unnatürlich mit Technik übereingerichtet.*

Denkt man an die Oper im Steinbruch, hast du schon einmal bei Freiluftkonzerten gesungen?

*Ja in Athen auf der Akropolis habe ich gesungen, und in der Arena von Verona. Das sind Runden in denen große Opern aufgeführt werden. Heutzutage viel mit Mikrofonen, dafür habe ich nicht so viel über. Es gibt alle möglichen Arten von Verstärkung. Eine akustische Gitarre hörst du in der letzten Reihe ja sonst auch kaum. Aber das hat die Zeit gebraucht. Und es bringt den Leuten heute die Klassik näher, wobei das ältere Publikum einfach den Raumklang liebt und schätzt. Den Klang der natürlich kommt und nicht den künstlichen über Lautsprecher.*

*Ein reines Konzert muss man fühlen. Das ist Natur. Und darin liegt der große Unterschied zwischen klassischen, normalen Sängern und modernen Sängern mit Mikrofon. Und trotzdem kommen die natürlich gut an mit einer guten Abmischung und der Bewegung, der Lichtershow auf der Bühne. Jedem dem das gefällt der soll sich's gerne anhören. Es soll für jeden etwas da sein, ich bin prinzipiell nicht dagegen. Das ist normal. Die Zeit geht weiter das ist klar. Und früher hat*

*man einen Liederabend nicht in einem Saal mit 1000 Personen gesungen. Das hat man noch in kleineren, beinahe in Wohnräumen gesungen. Schuberts Zeiten beispielsweise: die sogenannten Hauskonzerte die man früher gehabt hat. Das waren die klassischen Liederabende. Die großen Säle sind erst gekommen.*

Aber nicht in deinem Musikzimmer?

*Nein (lacht)*

Wie war das denn in Athen? Das ist doch etwas Besonderes, oder?

*Auf der Akropolis, unterhalb vom Parthenon in der Arena habe ich die Zauberflöte als Gastspiel mit der Oper gesungen. Natürlich ohne Mikrofone. Ein Opernsänger hat keine Mikrofone. Das war offen und oben war der blaue Himmel. Das ist etwas ganz anderes und du musst stimmlich viel mehr geben. Ein Sänger braucht halt eine richtige Stimmbildung. Man muss auch in der 10. Reihe hörbar sein. Da geht es um die Schwingungen wie eine Stimme weitergeht. Aber das lernt man normal beim Gesangsunterricht.*

Stichwort Weinberg. Im Unterschied zum klassischen Schuhkarton. Hast du mit aufsteigenden, um dich herum gruppierten Sitzreihen bereits Erfahrungen machen können?

*Ja in der Berliner Philharmonie hatte ich zum Beispiel etliche Konzerte. Aber Konzertsäle sind Konzertsäle. In dem einen tut man sich schwerer weil er nicht so akustisch ist, im anderen leichter.*

Wenn du die zwei vergleichen würdest war die Philharmonie schwieriger?

*Nein, wir haben uns alle in der Philharmonie sehr gut getan. Es kann natürlich sein, dass einige Zuschauer nicht das volle Klangbild hatten, ich denke aber, wenn etwas schlecht war, dann wird es im Laufe der Zeit einfach geändert mit verschiedenen Wänden und akustischen Elementen. Wenn es unakustisch ist, muss euch etwas einfallen – ich weiß nicht wie man das macht. Welche Holzfarbe, welcher Leim, auch die Holzart bei einer Holzvertäfelung. Das macht ganz sicher alles einen großen Unterschied. Die Hamburger haben ja auch mittlerweile so etwas wie die Philharmonie in Berlin. Und solche Gebäude sind schon toll. Sie haben mittlerweile die Erfahrungen von anno dazumal bis heute verbessert. Trotzdem kommt wahrscheinlich keiner an den Wiener Musikverein ran. Wahrscheinlich!*

Und wie ist der Weg auf die Bühne für dich – der ist ein ganz anderer?

*Naja beim einen gehst du ganz normal raus und bei denen schaust du dann halt rauf weil die alle*

*dort sitzen. (lacht)*

*Der Weg ist der gleiche. Auch bei der Philharmonie hast du einen kurzen Weg auf die Bühne. Du kommst bei jedem Konzertsaal von irgendwoher. Auch beim Musikverein kommst du vom Winkelwerk von irgendwoher.*

Das wäre die nächste Frage. Kommst du direkt aus deinem Zimmer im besten Fall auf die Bühne oder hast du einen längeren Weg als man denkt?

*Musiker singen sich ein und spielen sich ein. Stell dir vor gleich neben dem Saal ist das Zimmer – du kannst dich dort natürlich nicht einsingen. Da hören die Leute schon vorher was los ist. Vom Gang von den Logen im Musikverein geht es noch einmal nach hinten, noch einmal, und erst ganz hinten sind die Garderoben für die Sänger. Nur die Orchestermusiker sind unten aber wir kommen auf einem Niveau mit dem Parterre, der Bühne hinaus. Die Bühne ist ja schon erhöht und quasi gleich mit den Logen. Wir sind ja sehr hoch. Die Solisten sind praktisch ebenerdig.*

Ist dir wichtig, dass du in deiner Konzentration keine Stiegen mehr steigst?

*Na da muss ich das Singen aufgeben. Dann darf man den Beruf nicht ausüben. Also nein, überhaupt nicht.*

Also sind Niveauunterschiede keine Hürde?

*Naja Moment, natürlich ist es angenehmer wenn keine Niveauunterschiede sind. Es ist kein Muss und hängt vom Gebäude ab. Wenn das Gebäude neu gemacht wird, würde ich sagen „na gut es ist von Vorteil den kürzesten und bestmöglichen Weg zu planen“. Aber der Raum von der Garderobe darf auf keinen Fall da [neben dem Saal, Anm.] sein. Es muss ein Schutzraum dazwischen sein. Wir haben schon Konzerte gehabt wo wir einige Treppen im Saal gehen mussten. Das war das Concertgebouw in den Niederlanden, Amsterdam. Da war der Saal und im Saal waren die Treppen hinauf um zu den Garderoben zu kommen. Da kann man nichts machen, aber der Saal ist das wichtigste. Der Saal samt seiner Akustik. Das ist das Ausschlaggebende.*

Es ist ein lustiger Zufall: wir sitzen in Wien und sagen das unser Saal der beste ist.

*Nein, nein, nein das ist weltbekannt. Jeder Sänger der von auswärts kommt wird das sofort feststellen können. Natürlich haben wir auch in New York sehr gute Säle.*

Ist dir ein Saal besonders im Gedächtnis geblieben? Und warum?

*Naja zum Beispiel nenn ich noch einmal das Concertgebouw in Amsterdam und natürlich Berlin. Aber wenn man sich wohl fühlt ist dir das alles egal.*

*Wichtig ist wenn du reinkommst die Atmosphäre. So dass du dir denkst „Wow ich bin begeistert davon“. Gleich ob die Leute so sitzen oder so sitzen. Das ist eigentlich egal. Und Hauptsache ist wenn du anfängst zu singen – du musst das Gefühl haben „ah ist das herrlich zu singen“*

Wenn du sagst „Atmosphäre“ ist das ein schwieriger Punkt. Wie würde man denn die Atmosphäre deiner Meinung nach beeinflussen.

*Ja jetzt bin ich wieder beim Musikverein. Da gehst du rein, schau dir die Logen an, die Figuren überall, die Luster, die Decke und alles. Da gehst du rein und machst den Mund so auf. Heute geh ich rein als ob's meine Wohnung wäre, aber als fremder Sänger der kommt und das erste Mal reingeht ist das ein wirklich besonderer Moment. Es gibt genug von solchen Säle, ich kenn nicht alle, ich bin nicht überall herumgekommen. In Wien, in Deutschland beinahe in jeder Stadt, da waren normale große Säle wie ein großer Turnsaal. Berlin war ausschlaggebend und etwas Besonderes. München soll auch angeblich sehr gut sein. Das lässt sich sehr schwer beschreiben.*

Eine Frage die uns auch beschäftigt: Wie ist das Licht auf der Bühne am besten?

*Ja in der Stadthalle hast du rot, blau, grün als Farbenspiel. Aber bei einem Konzert ist es natürlich hell. Auf der Bühne erst recht. Da geht's ja nicht um die Show. Es ist unten ein bisschen gedimmt, aber du würdest nie im Dunkeln spielen. Die wollen sehen wie blöd ich ausschaue [lacht]. Die haben dort Festbeleuchtung.*

Wie viel früher kommst du zu einem Konzert?

*Wenn's um Sieben beginnt bin ich um halb Sieben dort.*

Also singst du dich nicht lange vorher dort ein?

*Nein, aber das ist von Sänger zu Sänger verschieden. Und wenn er sich einsingt, singt er sich zu Hause ein. Oder gar nicht. [lacht] Da kann ich nichts sagen weil da wirklich jeder anders ist. Manche brauchen recht lange und kommen früher damit sie den Saal noch frei haben wegen der Akustik. Eine Akustikprobe wird aber eigentlich immer gemacht. Damit sie einfach wissen „was überrascht mich da?“ Wenn du einen Saal nicht kennst und du kommst rein „Um Gottes Willen“ da fällt dir gleich alles runter. Du musst schon vorher wissen: „ist es ein trockener Saal?“ Und dann ist es egal und du nimmst es halt hin.*

Stichwort Öffnungen: Gab es eigentlich schon einmal einen Saal der sich der Umgebung teilweise geöffnet hat? Ein Fenster durch das man einfach hinaussehen konnte?

*Dass man in den Wiener Wald schauen kann? Nein so etwas habe ich eigentlich nie gesehen.*

*Außerdem sind Säle meistens innerhalb eines Gebäudes. Meistens. Kein Saal geht auf die Straße raus. Ja der Brahmssaal. Abends wird dann aber zugemacht. Und das ist ja auch dann die Aufgabe des Architekten zu untersuchen: Schadet das, schadet das nicht, ist das vielleicht von Vorteil?*

Das ist interessant - Sagen wir Wiener Wald – wenn ein Saal teilweise geöffnet ist, sodass man hinaus hört?

*Aufmachen, selbst wenn, kann man kaum. Das nimmt wahnsinnig viel weg. Aber es gibt genug Säle mit Fenstern in den Wiener Palais. Die sind halt akustisch nicht wirklich gut.Gut.*

Kommt ein Musiker denn über den Haupteingang hinein oder benützt er einen Nebeneingang?

*Beispielsweise in der Oper gibt es einen Bühneneingang. Der Haupteingang ist ja gesperrt. Sonst ist es eigentlich auch nicht unüblich durch den Haupteingang zu gehen wenn man früh genug da ist.*

Das wäre dann nur schwierig wenn man eine halbe Stunde früher kommt?

*Bei der Oper musst du sowieso eine Stunde früher dort sein. [lacht]*

Beispiel Festspielhaus in Erl. Der ist ja ein eher dunkel gehaltener Saal.

*Ja der ist modern gestaltet. Da könnte man im Gegensatz zum goldenen Saal sagen finsterer Saal. Aber dafür wird er schön mit Licht inszeniert und verzaubert. Das ist doch ok, das ist eine moderne Konstruktion. Mir gefällt so etwas sehr gut. Gegen moderne Architektur hat man überhaupt nichts. Das ist ganz normal, aber die Architekten müssen wissen, was dann rauskommt und wie es akustisch wirkt. Da stellt sich dann die große Frage, ob man das in einer modernen Komposition so machen kann.*

Ab dem Zeitpunkt wo heutzutage ein Architekt engagiert wird ist alles mikrofoniert?

*Und technisch gemacht - Ja natürlich die Einbeziehung muss schon da sein-warum? Es kann ja mal ein Popkonzert sein oder aufgenommen werden und da gibt's nur Mikrofone. Egal wer auftritt: vom Schlagzeuger bis zum Sänger.*

Für mein Projekt ist die klassische Variante ohne Technik fast verlockender.

*Es ist das althergekommene, aber es hat immer funktioniert sagen wir's mal so. [lacht] Grafenegg dagegen ist im Freien. Es gibt nichts gegen die Modernen zu sagen, aber wie gesagt,*

*ist das akustisch der Tod, würde der Musikfreund sagen.*

Bist du auch oft im Publikum? Als Besucher?

*Selten. Also in die Oper geh ich überhaupt nicht mehr. Aber du kannst dir ja alleine das Neujahrskonzert schon von jedem Winkel daheim anschauen.*

Wobei man von der Atmosphäre dann wieder nichts spürt.

*Das ist natürlich die andere Frage! Gerade bei dir wo du mit der leichten Musik [Anm. Moderne Musik] zu tun hast, wäre es gar nicht so schlecht einmal ein echtes Konzert wieder zu hören.*

Der Broadway war für mich auch schon letztens sehr beeindruckend.

Ja das war aber trotzdem kein echtes Konzert. Du darfst nicht die Farbenpracht verwechseln bei solchen Konzerten. Wo einmal grün, blau das Lichterspiel ist. Das gibt's in der Klassik nicht und das passt auch gar nicht zu unserer Musik. Aber die andere lebt davon. Je mehr „tamtam“ auf der Bühne ist desto mehr fasziniert es das Publikum.

Ja das kenn ich. Da wird man prinzipiell dauernd geblendet auf der Bühne.

Ja geblendet werden wir auch oft. Vor allem auf der Opernbühne. Manche Figuren, da geht der Scheinwerfer mit bei bestimmten Personen. Die werden immer geblendet. [lacht] Die Scheinwerfer kommen natürlich von oben. Geblendet - na mein Gott - das ist man dann ja gewohnt.

Nimmst du das Publikum eigentlich wahr?

*Ja ich persönlich schon. Wenn jemand sehr nervös ist, ist er nur mit sich selbst beschäftigt. Nachdem ich aber bei Konzerten mit einem Pult und mit Noten singe, habe ich die Möglichkeit mit dem Publikum - man soll das Publikum mitziehen. Wenn ich das Publikum nicht zur Kenntnis nehme und quasi nur singe dann fehlt etwas. Das sollte dem Musiker möglich sein.*

Ist das beim Musikverein denn möglich?

*Natürlich kannst du nicht die 33. Reihe anschauen und einbeziehen aber wenn du Pausen hast schaust du gerne unauffällig herum und es ist irgendwie leicht eine Verbindung da. Das betrifft aber in erster Linie Liederabende. Weil du bist wirklich alleine auf der Bühne, mit dem Pianisten halt und da kannst du oft richtig hinein singen ins Publikum. Bei Opernarien stellst du dich hin, auch im Konzertsaal und singst - das ist wieder was ganz was anderes.*

Finden Liederabende denn auch im großen Musikvereinssaal statt?

*Natürlich. Ich hatte im Goldenen Saal nur Mitwirkungen. Die ganz großen haben dort alle schon einmal gesungen, da gehöre ich nicht hin. Aber ich habe dafür beispielsweise bei Schubertabenden, auch einzeln, gesungen. Da waren auch andere dabei - im Brahmssaal habe ich natürlich oft Liederabende gesungen.*

Der ganze Saal ist ein Klangkörper. Er ist wie der Korpus einer Gitarre zum Beispiel.

*Genau, der Musikverein ist nur ein Maßstab. Es sind viele Säle eben so. Prinzipiell spielt bei einem Konzertabend ja mehr mit als die Akustik, das um einen herum ist natürlich auch wichtig. Ja in einer Marxhalle wird der Liederabend ein ganz anderer sein.*

Hattest du bereits in abgeschiedenen Sälen Konzerte, nicht innerstädtisch?

*Könnte ich mich nicht erinnern. Konzertsäle sind ja meistens Orte des Geschehens gewesen. Wobei sich moderne Säle anders orientieren und es bei denen immer öfter vorkommt, dass sie etwas außerhalb liegen, am Rande der Stadt. Da fällt mir in Wien gar niemand ein.*

Ausgezeichnet. Meine Überlegungen bewegen sich in Richtung Leopoldsberg.

*[lacht] Schau, es gibt natürlich solche Säle, wenn man sehr wohlhabend ist, wenn man das Geld hat. Der stellt sich das wo hin - so quasi als sein Denkmal. Aber den Fahrweg musst du rechnen, den Parkplatz musst du rechnen. Da überleg ich mir zwei Mal "was jetzt soll ich am Leopoldsberg fahren?" Das muss etwas sehr besonderes sein. Da muss es zumindest so gemacht sein wie in Erl oder Grafenegg. Die haben sehr gute Sachen.*

Materialien und Farben sind sehr unterschiedlich und kaum in gut und schlecht zu trennen?

*Ja das ist es. Entweder du baust etwas auf alt oder modern, supermodern oder barock. Das bleibt dem Architekten überlassen und der muss halt schauen, dass er in das Ganze eine Akustik hinein bringt. Die Wände müssen eine entsprechende Wirkung ausüben auf das Ganze. Eine Gliederung, keine Teppiche. [lacht]*

Wien ist als eine Musikhauptstadt bekannt, gibt's etwas schwarz auf weiß?

*Eigentlich die Musikhauptstadt. Die Vielzahl an Komponisten, berühmte, die ganze Wiener Schule - Mozart, Schubert, Beethoven und so weiter. Das war halt so, dass von da die Musik in die Welt hinausgegangen ist. Das kann man schon so sagen.*

An dieser Stelle möchte ich mich zu aller erst bei meiner Familie bedanken, die mich im Studium und bei der Musik unterstützt hat und immer weiterbringt. Dank euch konnte ich ganz besondere Orte sehen und Freundschaften auf der ganzen Welt knüpfen, die meine Ansichten und die heutige Herangehensweise prägen.

Besonders bedanken möchte ich mich bei Ines Nizic für die intensive Betreuung und die vielseitigen Ratschläge, dank denen ich das Projekt von immer neuen Perspektiven betrachtet habe.

Danke meinen Freunden, Studien- und Arbeitskollegen für die vielen Momente neben dieser Arbeit, die letztlich genauso wichtig waren.

Danke Jetti, dass du zu jeder Stunde ein offenes Ohr hast und mich immer begleitest.

Danke Flo, Sigrid und Benji für die schönen Abende und Diskussionen.

Danke Joey und Matthias, die mir immer zur Seite stehen und danke den Bennis, wegen denen ich heute noch auf eine schöne Reise zurückblicken kann.

*Danke*

Bernhard Winkelmayer

- 1992 geboren in Wien
- 2002 - 2010 Ausbildung am BRG Wien 19  
Krottenbachstraße
- 2011 - 2018 Architekturstudium an der  
Technischen Universität Wien
- 2012 Praktikum bei Clemens Kirsch Architektur  
in Wien
- 2014 - 2015 Studium in Japan am Nagoya Institute of  
Technology / 国立大学法人 名古屋工業大学
- 2014-2016 Mitarbeit in der Werkstatt Grinzing / WGA ZT  
in Wien
- seit 2016 Mitarbeit bei Riepl Kaufmann Bammer  
Architektur in Wien
- 2018 Diplomarbeit  
Hauskonzert am Leopoldsberg

