



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Alvar Aalto: Projekt Sport- und Konzertzentrum
Vogelweidplatz Wien (Wiener Stadthalle)“

Verfasser

Mag. iur. Christian Ortner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Für meine Mutter †

Inhalt

Einleitung.....	1
1. Eine neue Stadthalle für Wien.....	3
1.1 Die Bauaufgabe und ihre sozio-kulturellen Voraussetzungen.....	3
1.2 Der Wettbewerb	12
1.3 Die Entscheidung	21
2. Das Siegerprojekt Alvar Aaltos.....	24
2.1 Motivation Aaltos für die Teilnahme am Wettbewerb	24
2.1.1 Die Programmatik des Wettbewerbs.....	24
2.1.2 Aalto und Wien	27
2.1.3 Ein Land auf der Suche nach Identität	29
2.1.4 Bauaufgabe Sport- und Konzertzentrum.....	36
2.2 Vorstellung des Projekts	38
2.2.1 Der Außenraum	39
2.2.2 Die Dachkonstruktion	43
2.2.3 Der Innenraum	45
2.2.4 Integration der Stadthalle in den umgebenden Stadtraum	46
2.3 Die Skizzen zum Projekt.....	48
3. Der Entwurf der Wiener Stadthalle im Kontext von Aaltos Schaffen	50
3.1 Vom Klassizismus zum Funktionalismus.....	50
3.2 Humaner Modernismus.....	55
3.3 Organische Linien.....	60
3.4 Synthetische Landschaft	63
3.5 Metaphorische Collage	66
3.6 Später verwirklichte Konzepte in anderen Bauten Aaltos	79
3.7 Architekturkritische Betrachtung.....	82
Nachwort	84
Bildteil	85
Bildnachweis	109
Literaturverzeichnis	112
Abstract.....	115
Lebenslauf	116

Einleitung

Alvar Aalto ist ohne Zweifel einer der Großen der Moderne und wird meist in einer Reihe mit Le Corbusier, Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe genannt. Obwohl er zu den einflussreichsten Architekten seiner Generation zählt, ist er in Mitteleuropa einer breiten Öffentlichkeit weitgehend unbekannt. Seine ungewöhnlich lange, produktive und erfolgreiche Tätigkeit brachte ein Werkverzeichnis von etwa 500 Projekten hervor, von denen nur rund 200 verwirklicht wurden. Seine kreative Betätigung betraf verschiedenste Aspekte der vom Menschen gestalteten Umwelt: Industriedesign, privater Haus- und öffentlicher Wohnungsbau, öffentliche Gebäude und Stadtzentren bis hin zu Raumplanung.¹ Mit der knappen Aussage „Ich baue“ beschrieb Aalto seine Architekturauffassung, die er nicht anhand abstrakter Theorien, sondern weitgehend undogmatisch ausschließlich an konkreten Bauaufgaben entwickelte. Sein Zugang war pragmatisch und anti-idealistisch. Trotzdem standen die Nutzer seiner Bauten immer im Mittelpunkt seiner Arbeit, bei der er insbesondere emotionale Momente einbezog.²

Meine Beschäftigung mit der Architektur Aaltos hat einen biographischen Hintergrund: Meine Verwandtschaft mütterlicherseits stammt aus Karhula, einer südfinnischen Kleinstadt, in der ursprünglich ein Großteil der von Aalto entworfenen Glasgegenstände hergestellt wurden („Karhula-Iittala lasitehtaat“). In unmittelbarer Nachbarschaft befindet sich der Ortsteil Sunila mit seiner ebenfalls von Aalto entworfenen Zellstofffabrik und den zugehörigen Wohnsiedlungen. Wie in beinahe jedem finnischen Haushalt, waren Glasgegenstände von Aino und Alvar Aalto auch für mich seit frühester Kindheit in täglichem Gebrauch. So bildeten und bilden noch heute seine Entwürfe für meine Verwandten und mich gewissermaßen einen Teil der Kulisse für unser Leben.

¹ Vgl. Pallasmaa 1998, S. 21.

² Vgl. Siegfried 2000, S. 9.

Als ich 1999 die Ausstellung „Das ungebaute Wien“ des Historischen Museums der Stadt Wien besuchte, weckte der dort ausgestellte Siegerentwurf für die Wiener Stadthalle bereits mein Interesse. Aalto und seine Architektur waren für mich immer untrennbar mit Finnland verbunden gewesen, gerade was seine Themen, Interessen und Konzepte betraf. Umso bemerkenswerter erschien mir, dass Aalto ein Gebäude für Wien geplant hatte, das auch den Geschmack der Preisrichter des Wettbewerbs offenbar getroffen hatte. Gleichzeitig beschäftigten mich die Gründe, warum es trotz der Verleihung des 1. Preises für das Projekt, nicht zu dessen Verwirklichung gekommen war.

Diese Arbeit setzt sich daher mit Alvar Aaltos Siegerentwurf für die Wiener Stadthalle auseinander und beleuchtet kurz den stattgefundenen Wettbewerb mit seinen damaligen politischen und kulturellen Rahmenbedingungen. In dieser Arbeit wird nicht auf den zweiten Siegerentwurf Roland Rainers für das Projekt oder andere Wettbewerbsbeiträge eingegangen, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Auch soll das Projekt Aaltos für sich betrachtet werden, zumal seine Lösungen sich von den eingereichten Entwürfen der anderen Architekten wesentlich unterscheiden. Daher soll auch kein Vergleich, insbesondere mit dem letztendlich verwirklichten Rainer-Entwurf gezogen werden.

Die Literatur zu Alvar Aalto führt das Projekt unter den verschiedensten Bezeichnungen. Ich habe daher den Titel meiner Arbeit „Alvar Aalto: Projekt Sport- und Konzertzentrum Vogelweidplatz Wien“ dem bereits 1963 erschienenen Werksverzeichnis Alvar Aaltos³ entnommen. Da es sich um einen einigermaßen sperrige Begrifflichkeit handelt, werde ich im Text meiner Arbeit daher, angelehnt an die heute für das errichtete Bauwerk übliche Bezeichnung, in diesem Zusammenhang den Begriff „Wiener Stadthalle“ verwenden.

³ Aalto 1963, S. 146.

1. Eine neue Stadthalle für Wien

1.1 Die Bauaufgabe und ihre sozio-kulturellen Voraussetzungen

Im April 1945 wurde Wien nach der acht Tage andauernden „Schlacht um Wien“ von sowjetischen Soldaten besetzt. Damit waren die Tage der Stadt als Teil des Großdeutschen Reiches unter der nationalsozialistischen Diktatur zu Ende. Es wurde ein erster Schlussstrich unter turbulente Jahrzehnte gesetzt, denen Wien seit Ende der Donaumonarchie ausgesetzt war und die weitreichende gesellschaftliche und strukturelle Änderungen für die Stadt gebracht hatten.

Wien hatte bereits 1918 seine strategische Bedeutung und den gesellschaftlichen Glanz der habsburgischen Vergangenheit verloren. Gegensätze bestimmten die Stadt und den neuen Staat Österreich, dessen Hauptstadt Wien geworden war. Eine jahrhundertewährende Hoftradition hatte ein Ende gefunden und die Stadt war aufgrund der Grenzziehungen durch das Entstehen der neuen Staaten auf dem Gebiet der ehemaligen Donaumonarchie von den intellektuellen und wirtschaftlichen Ressourcen ihres Hinterlandes abgeschnitten. Mit dem weitverbreiteten Elend, das dem Ersten Weltkrieg folgte, wurden in Wien tiefe gesellschaftliche Gräben sichtbar und es begann politisch zu brodeln. Die Inflation führte zur Verelendung weiter Teile der gehobenen Mittelschicht und machte sie zu Gegnern der neuen Republik und der demokratischen Verhältnisse.⁴

Die Zwischenkriegszeit blieb für die meisten Menschen eine Zeit des Übergangs. Vertreter beinahe aller politischen Lager sahen die Erste Republik als ein wurzelloses Provisorium an, das nur durch die Weigerung der Siegermächte entstanden war, den Anschluss an das Deutsche Reich zuzulassen. Wien mit seinen knapp zwei Millionen Einwohnern stellte die überdimensionierte Hauptstadt am östlichsten Rand einer neuen Alpenrepublik dar, deren Gesamtbevölkerung gerade einmal sechs Millionen zählte.

⁴ Vgl. Eigner 2010, S. 25.

So waren die Wiener gewissermaßen zu Fremden im eigenen Land geworden. In der Stadt herrschte ein Gefühl der Einengung, der Abhängigkeit von einer geographisch beschnittenen Provinz und der Trennung vom polyglotten Kontext, der sie geprägt und dem sie selbst wichtige Impulse gegeben hatte. Diese Situation wurde zusätzlich noch durch die Katastrophe, die der Nationalsozialismus brachte, verstärkt. Unzählige Einwohner der Stadt, die ihr kulturelles und soziales Leben geprägt hatten, flüchteten, wurden deportiert oder ermordet. Doch bereits das Jahr 1934, das das Ende der Ersten Republik mit der Etablierung des sogenannten „Ständestaates“ eingeläutet hatte, brachte zahlreiche Vertreter der Wiener Kultur durch die gewaltsame Unterdrückung der sozialdemokratischen und kommunistischen Parteien zum Verstummen. Mit Ende des Zweiten Weltkrieges hatte Wien damit eine völlige Umstrukturierung nationaler, politischer, kultureller und religiöser Identitäten erlebt.⁵

Bereits wenige Tage nach Ende der Kampfhandlungen im Raum Wien wurde auf Befehl der Roten Armee die Wiener Stadtverwaltung wieder aufgebaut und die politischen Parteien formierten sich. Erst im Herbst 1945 ließ die Rote Armee auch Kontingente der anderen alliierten Verbündeten USA, Großbritannien und Frankreich nach Wien. Österreich wurde aufgeteilt, und auch Wien wurde zur Viersektorenstadt, wobei für den 1. Wiener Gemeindebezirk ein monatlicher Wechsel unter den Siegermächten vereinbart wurde.

Am Ende des Krieges waren in Wien über 20% der Gebäude beschädigt oder zerstört, davon 10% der Wohnungen. Zahlreiche Baudenkmäler und öffentliche oder repräsentative Bauten waren zum Teil schwer beschädigt, unter ihnen der Stephansdom, die Oper, das Burgtheater, die Albertina, das Parlament, die Universität, das Bundeskanzleramt und das Kunsthistorische Museum. Im Vergleich zu den meisten deutschen Großstädten, wo die Innenstädte häufig flächendeckend und vollkommen zerstört waren, erschienen die Schäden jedoch verhältnismäßig gering.⁶ Abgesehen von der Zone um den Donaukanal, wo sich

⁵ Vgl. Holmes/Silverman, S. 31.

⁶ Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 368.

die deutsche Wehrmacht und die heranrückende Rote Armee von den gegenüberliegenden Uferseiten aus erbitterte Kämpfe geliefert hatten, gab es in Wien keine größeren zusammenhängenden zerstörten Gebiete. Daher erfolgte der Wiederaufbau in Wien im Wesentlichen nur punktuell und kam es zu keiner wesentlichen Änderungen in der städtebaulichen Grundstruktur der Stadt.⁷

Nach Kriegsende lag der Schwerpunkt des Wiederaufbaus zunächst eindeutig bei der Beseitigung der Schäden an wichtigen öffentlichen Gebäuden. Diese sollten, zumindest nach außen hin und vor allem hinsichtlich der Fassaden und den finanziellen Rahmenbedingungen entsprechend so weit wie möglich in den Originalzustand zurückversetzt werden. Das Ziel der damaligen Stadtplanung war die Wiederherstellung des gewohnten Stadtbildes und damit des Erscheinungsbildes der ganzen Stadt nach außen hin. Dies erschien im Hinblick auf das Image Österreichs im Ausland besonders wichtig, wollte man doch Österreich außenpolitisch als Staat präsentieren, der auf die Weltbühne zurückgekehrt war.

Das innenpolitische Ziel der ersten österreichischen Nachkriegsregierungen war die Wiederherstellung der österreichischen Staatlichkeit und eines österreichischen Nationalbewusstseins bzw. die Generierung einer österreichischen Nation. Durch die Rekonstruktion bedeutungsträchtiger historischer Bauwerke wie dem Stephansdom oder der Staatsoper erhoffte man sich, dieses Ziel ideell zu unterstützen. Dies zeigte bereits, dass, anders als in Deutschland, nach dem Krieg kein gänzlicher Neuanfang angestrebt wurde. Daher wurde auch die Frage nach einer neuen, demokratischen Architektur oder einer neuen, freien bildenden Kunst in Österreich nicht gestellt. Indem Österreich zum „ersten Opfer“ des nationalsozialistischen Deutschlands erklärt wurde, galt es, an die Zeit vor dem „Anschluss“ anzuknüpfen.⁸

Stilistisch und kulturideologisch beutete dies vor allem eine Rezeption der Zeit des austrofaschistischen „Ständestaates“ und seiner Ideen, dessen Vertreter als

⁷ Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 368.

⁸ Vgl. Ebd.

Opfer des Nationalsozialismus galten und dies tatsächlich auch waren. Dabei blieb die Zeit des „Roten Wien“ der Sozialdemokraten bis 1934, die ebenfalls Anknüpfungspunkte geboten hätte, weitgehend unberücksichtigt, obwohl diese eine demokratische Grundhaltung eingenommen hatte und zu allererst Opfer des Austrofaschismus geworden war.

Die Anlehnung an die Vorstellungen des „Ständestaats“ erfolgte hauptsächlich aus zwei Gründen: Erstens hatte dieser bereits eine Ideologie des „Österreichischen“ entwickelt, die weiten Kreisen der Bevölkerung nach 1945 durchaus als brauchbar erschien. Hinzu kam, dass der Austrofaschismus bereits in Ansätzen dazu passende ästhetische und städtebauliche Leitbilder entwickelt hatte, auch wenn diese oft nur wenig klar definiert waren. So ist in diesem Zusammenhang die Modernisierung der Stadt in Hinblick auf den Fremdenverkehr und die zunehmende Motorisierung, eine amtliche Kunstförderung über Kunst-am-Bau-Aktionen, Staatspreise und Stipendien sowie insgesamt das Vertrauen auf den eigenen österreichischen Schöpfergeist im Hinblick auf die Ästhetik, zu nennen.⁹

Der Zweite Grund kann in den Architekten gesehen werden, die das Baugeschehen der Aufbauzeit hauptsächlich prägten. In der Zeit zwischen 1934 und 1945, hauptsächlich aber in der Zeit des Nationalsozialismus, war es zu einem gründlichen Wechsel in der Architektenlandschaft in Wien gekommen, die politisch und oft auch rassistisch motiviert gewesen war. Dadurch fehlten nach 1945 profilierte „Vaterfiguren“ von internationaler Statur. Persönlichkeiten wie Josef Frank, Richard Neutra oder Ernst A. Plischke wurden nicht zur Rückkehr ermutigt, das Wissen um die Ideen von Otto Wagner oder Adolf Loos war verblasst und musste erst von der nächsten Generation wiederentdeckt werden.¹⁰ Dass die Moderne durch die Ereignisse 1934 bzw. nach 1938 durch die Vertreibung und Vernichtung der vor allem jüdischen Intelligenz und des jüdischen Großbürgertums in Wien ihrer Grundlage beraubt worden war, stellt nur die halbe Wahrheit dar. Denn bereits vor dieser Zeit war die Moderne in

⁹ Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 368.

¹⁰ Vgl. Kos 2005a, S. 9.

Wien in die Defensive gedrängt worden und hatte es in Wien eine regelrechte Allianz gegen die Moderne gegeben. Einerseits formulierte Josef Frank um 1930 eine Kritik an der Moderne von linker politischer Seite und argumentierte dabei gegen das Bauhaus und den internationalen Funktionalismus. Er warf den Vertretern des Bauhauses vor, dass sie neue ästhetische Systeme erfinden wollten, die dann wiederum zu einem Stil führen sollten. Nach der Kritik Franks war man damit aber wieder bei den Vorstellungen des 19. Jahrhundert angelangt. Daneben gab es noch den wesentlich einflussreicheren Antimodernismus der Konservativen, die Heimat und Handwerk dekorativ verbunden sehen wollten und Österreich als barocke Alpenrepublik präsentierten.

Bereits nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde das Klischee, dass sich die Stadt niemals verändere oder zumindest äußerst modernisierungsresistent sei, weiter bedient. In „Hofmannsthal und seine Zeit“ (1947/48) portraitiert Hermann Broch Wien als Stadt, die vollkommen unfähig war, sich den Herausforderungen eines neuen Jahrhunderts zu stellen. „Nirgendwo war man nach dem Ersten Weltkrieg dem Neuen weniger gewachsen als in Wien.“ Selbst die Zeichen einer künstlerischen und kulturellen Erneuerung, wie sie in der Musik etwa von Arnold Schönberg oder in der Architektur von Adolf Loos zu erkennen gewesen wären, tat Broch als grundsätzlich „unwienerisch“ ab: „In einer schier mystischen Weise war diese Stadt [...] nicht mehr erneuerbar; was in ihr an Neuem errichtet wurde, gehörte nicht mehr zu ihr.“¹¹

Die Architektenszene des Österreichs der Nachkriegszeit war jedenfalls durchwegs von Personen geprägt, die bereits während des „Ständestaates“ tätig gewesen bzw. einflussreich geworden waren. Eine weitere Gruppe bildeten die Architekten, die mit den Nazis kollaboriert hatten oder selbst begeisterte Nationalsozialisten waren. Hinzu kamen noch jene, die in der NS-Baukunsstdoktrin ausgebildet worden waren und die in weiterer Folge auf die österreichische Spielart einer verhaltenen, den Zuständen angepassten Moderne eingeschwenkten. Auch wenn sie oft, wie etwa Franz Schuster, parteipolitisch

¹¹ Zitiert in: Kos 2005a, S. 30.

der SPÖ angehörten, beeinflussten sie auf diese Weise das nach 1945 von biederer Selbstbezüglichkeit gekennzeichnete Bauklima der Stadt.¹²

Als Folge des Kompromisses zwischen den beiden großen politischen Lagern, nahmen die Sozialdemokraten zwar ihre Reformtätigkeit wieder auf und widmeten sich massiv vor allem dem kommunalen Wohnbau, allerdings nahm dieser nicht mehr die kompakte, klassenkämpferisch-eindrucksvolle Form der mächtigen, das Stadtbild beherrschenden Wohnhöfe an, wie sie in der Zeit des „Roten Wien“ entstanden waren. Hinzu kam, dass der Wohnbau sich immer mehr von einer städtisch gesteuerten zentralen Planung hin zu zahlreichen mächtigen Wohnbaugenossenschaften verschob, die in dieser Zeit entstanden. Diese standen im Einflussbereich der politischen Parteien, die nun die Wünsche ihrer jeweiligen Klientel befriedigen konnten, wodurch der kommunale Wohnbau allmählich seine unmittelbare politische Bedeutung verlor.¹³

In der Aufbauzeit standen die Sicherung der Grundbedürfnisse und Verlässlichkeit im Mittelpunkt der Bautätigkeit. Die Sparprogramme nach dem Krieg verlangten ein Bauen unter extremen ökonomischen Bedingungen. Dieser Wiederaufbaufunktionalismus führte schon früh zu einem starken Schematismus, der in effektivster Weise ökonomisch ausgebeutet werden konnte.¹⁴ Gemeinsam mit einer Entideologisierung wirkte sich dies keineswegs günstig auf die Qualität der Architektur, der Stadtplanung und die architektonischen Visionen aus.¹⁵ Der vorherrschende Baustil der Neubauten war daher ein Mischstil, deren Zutaten je nach Bauaufgabe schwerpunktmäßig variiert wurden. So lassen sich in den Gebäuden der Aufbauzeit Elemente der austrofaschistischen Sachlichkeit, z.B. bei den nach dem Krieg entstandenen Bauten am Stephansplatz, des nationalsozialistischen Provinzialismus, vor allem im Wohnbau, und einer sozialistischen Großstadtsehnsucht, z.B. bei Kultur- oder Verwaltungsbauten wie dem Museum der Stadt Wien oder dem Ringturm, beobachten.¹⁶

¹² Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 368.

¹³ Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 368.

¹⁴ Vgl. Kos 2005b, S. 145.

¹⁵ Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 369-370.

¹⁶ Vgl. Ebd.

Abweichende Ideen waren unter solchen Rahmenbedingungen wenig gefragt. Da es außerdem kaum private Bauherren gab, die außerhalb des politischen Einflussbereichs agierten, wurde vom Architekten eine gewisse Bereitschaft zur Anpassung an die durch die neuen politischen Machtstrukturen entstandene Oligarchie verlangt, um überhaupt an größere Aufträge zu gelangen. Wolfgang Kos beschreibt die Lage der Architekten im Katalog „Moderat Modern“ für die gleichnamige Ausstellung des Wien Museums wie folgt: „Die Freiräume waren eng, auf individuellen Starbonus konnte man nicht bauen. Der Architekt war, so sieht man ihn in den Bildbändchen der Zeit, ein Technokrat im Arbeitsmantel. „Hausarchitekten“ von Kammern und Staatsbanken hatten den Status von nachgeordneten Sachbearbeitern. Gute Kontakte zu Rot oder Schwarz waren nach 1954 ebenso unerlässlich wie robuste Konsensfähigkeit.“¹⁷ Hinzu kam eine pauschale Intellektuellenfeindlichkeit, die in beiden diese Zeit bestimmenden politischen Lagern anzutreffen war. Der Architekt galt als Künstler, mit dem sich handfeste Politiker gar nicht erst einlassen wollten. Intellektuell anspruchsvolle Dialoge zwischen Auftraggeber und Architekt waren daher die Ausnahme. Auch wenn die in der Nachkriegszeit erschienene Zeitschrift „Aufbau“ durchaus Anregung zu Diskussionen zu Fragen des Städtebaus und der Architektur gab, wurden diese aber meist nicht gehört.¹⁸

Die Physiognomie des neuen Österreich der Wiederaufbau-Ära und seiner architektonischen Handschrift kann daher als eine moderate angepasste Moderne charakterisiert werden, die durch die Betonung einer funktionalistischen und technokratischen Herangehensweise geprägt ist.¹⁹ Dem Modell des modernen Patriotismus versuchten die Sozialdemokraten das Modell der internationalen Moderne entgegenzuhalten, blieben dabei aber weitgehend inkonsequent. Ihr Ziel war es, Wien wieder zur Weltstadt zu machen, wie dies auch auf einem Wahlplakat für die Kommunalwahl von 1952 angekündigt wurde. Allerdings verfolgte man dieses Ziel recht unentschlossen, indem man zwar internationale

¹⁷ Kos 2005a, S. 8.

¹⁸ Vgl. Ebd.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 9.

Architekten zu Wettbewerben einlud, ihnen aber keine Chance einräumte, ihre Projekte auch verwirklichen zu können. Dies stand allerdings bereits in einer gewissen Tradition: In Wien hatten zwischen den Jahren 1946 und 1950 drei städtebaulich wichtige Wettbewerbe stattgefunden, die jeweils eine Neugestaltung von Stephansplatz, Karlsplatz und Donaukanal vorsahen. Keiner der Wettbewerbe, bei denen es zu eindeutigen Preisverleihungen kam, wurde jedoch in die Planung umgesetzt.²⁰

Wolfgang Kos fasst die Situation des Nachkriegswien treffend wie folgt zusammen: „Die fünfziger Jahre waren in Österreich nicht halb so schwungvoll, wie uns die Fifties-Nostalgie glauben macht. Sie war geprägt von Biederkeit, einem restriktiven Kulturklima, von Denkverboten im Schatten des Kalten Krieges, vom Überschweigen des Nationalsozialismus und vom obsessiven Streben nach Stabilität.[...] Angestrebt war – von der politischen Elite ebenso wie von der Mehrheit der Bevölkerung – Überschaubarkeit. Daraus wurde bald obrigkeitliche Kontrolle als Folge eines ungewöhnlich hohen politischen Organisationsgrads mit gegenseitiger Proporzverschränkung der beiden Großparteien und der Sozialpartner. Dieses System durchdrang alle Lebensbereiche. Ein häufig verwendetes Sinnbild war das vom gemeinsamen Hausbau. Bundespräsident Theodor Körner sagte 1955 in einer Festrede: „In zehn Jahren harter, opferbereiter, gemeinsamer Arbeit aller ist das Haus des neuen Österreich erbaut worden.[...] Trotz mancher Meinungsverschiedenheiten haben wir uns immer wieder auf den Bauplan geeinigt, weil das Bauen wichtiger war, als das Streiten.“²¹

Schon Zeitgenossen drückten bereits ihre Befürchtung aus, in der Aufbauzeit nicht gut genug gebaut zu haben. Nur wenige der nach 1945 entstandenen neuen Bauten könnten, so heisst es in einer Publikation der Stadt Wien aus den späteren fünfziger Jahren, „als Beitrag zur Baukunst dieser Zeit gewertet werden“.²² Wiens einflussreichster Stadtplaner der Nachkriegszeit, Franz Schuster, beklagte

²⁰ Vgl. Tabor/Purtscher 1999, S. 370.

²¹ Kos 2005a, S. 8.

²² Zitiert in: Kos 2005a, S. 9.

1965 rückblickend „Phantasiearmut“, weil es allzu bequem gewesen sei, die angeblich bewährte Schablone anzuwenden.“²³

Nach dem zweiten Weltkrieg bestand in vielen europäischen Städten das Bedürfnis für repräsentative öffentliche Gebäude, die den Rahmen für die kulturellen Bedürfnisse ihrer Einwohner bilden sollten. Diese Gemeinschaftszentren stellten eine typisch städtische Bauaufgabe dar, die in ihrer Geschichte bereits in vielfacher Form und Größe aufgetreten war. Zu denken ist an römische Versammlungshallen, die großen Hallenbauten der Renaissance oder die Bürgersäle und Markthallen der Städte des Mittelalters. Aber auch die Gründerzeit mit ihren schnell angewachsenen Städten brachte eine ganze Reihe von Mehrzweckzentren unterschiedlicher Dimension und Funktion hervor, die in Deutschland auch bereits den Namen „Stadthalle“ trugen. Standen Anfangs vor allem kulturelle Angebote, wie Konzerte und Theateraufführungen für die Bürger im Vordergrund, kam schon bald die Volksbildung hinzu und die Möglichkeit Kongresse abzuhalten, die lukrative Einnahmen für die Stadtkasse versprachen. Durch die die ständig wachsende Freizeit wurde schließlich der Sport als ein neuer Faktor immer wichtiger.

Mit dem Begriff „Stadthalle“ wird zwar grundsätzlich ein Veranstaltungsort für ein größeres Publikum bezeichnet, doch gibt er keine Auskunft über die genaue Funktion der jeweiligen Halle. Stadthallen können daher verschiedensten Zwecken dienen: dem Sport, der Unterhaltung, Messen, Ausstellungen, Konzerten, Theater- und Operaufführungen, sowie Vorträge, Kongresse und Tagungen. Viele der errichteten Hallen wurden daher als „Mehrzweckhallen“ errichtet, die ganz unterschiedliche Schwerpunkte hatten. Im Falle Wiens sollte eine Stadthalle gebaut werden, die möglichst alle dieser Funktionen in sich vereinen kann.²⁴

Die Architekten, die die Bauaufgabe einer Stadthalle in dieser Dimension nach dem zweiten Weltkrieg übernahmen, hatten in vielen Bereichen Neuland zu

²³ Zitiert in: Kos 2005a, S. 9.

²⁴ Vgl. Stuhlpfarrer 1999, S. 392.

betreten. Durch das immense Raumprogramm einer Mehrzweckhalle müssen einzelne Raumelemente der Halle für verschiedene Veranstaltungen, die oft zeitlich knapp hintereinander liegen, auf relativ kleinem Raum zur Verfügung stehen. Daher muss bei der Planung besonders Bedacht auf eine rasche und wirtschaftliche Umstellung von einer Veranstaltung zur nächsten genommen werden. Das Bestreben unterschiedlichster Veranstaltungen, ob kultureller oder sportlicher Art, in einem Bauwerk insbesondere im Hinblick auf ein adäquates Ambiente gerecht zu werden, stellte und stellt auch heute noch eine besondere Herausforderung dar. Aufgrund ihrer Größe und ihrer Komplexität erfordert die Bauaufgabe „Stadthalle“ das Zusammenwirken eines großen Teams von Experten aus verschiedenen Fachgebieten, bietet aber auch Gelegenheit zur Anwendung neuer baulicher Systeme, Gestaltungselemente und Gestaltungsgrundsätze.²⁵

Der Stadt Wien fehlte die Erfahrung für solche multifunktionalen Hallen. Daher informierte man sich über die wenigen nach dem Krieg bereits errichteten Bauten. Vorbild für die Wiener Stadthalle war im speziellen die Westfalahalle in Dortmund. Die zunächst aus Holz errichtete Halle war sehr beliebt gewesen, aber im Krieg vollkommen zerstört worden. Obwohl die wirtschaftliche Lage nach dem Krieg auch im Ruhrgebiet trist war, entschloss die Stadt Dortmund sich bereits 1950, an gleicher Stelle eine neue Sport- und Kulturhalle zu errichten. Da die Halle somit nur kurze Zeit vor dem Wiener Wettbewerb gebaut worden war, konnte sie als Musterbeispiel für eine moderne Sporthalle angesehen werden. Dies betraf nicht nur die Konstruktion, sondern vor allem ihre städtebauliche Anordnung, die Lösung des Raumprogramms und die Festlegung der Kapazitäten.

1.2 Der Wettbewerb

Seit dem Brand der Rotunde 1937 gab es in Wien keinen Ort mehr, an dem Veranstaltungen für mehr als 3.000 Personen abgehalten werden konnten. Die

²⁵ Vgl. Ebd.

Stadt Wien entschloss sich daher 1952, ungeachtet der von Sparzwängen gekennzeichneten Zeit wirtschaftlicher Härte ein „ehrgeiziges und anspruchsvolles Bauwerk mit weitreichender gesellschaftlicher, volkserzieherischer und kultureller Bedeutung“ zu errichten, in dem sich der „Nachkriegsgeist“ von Freiheit, Menschlichkeit und internationalem Zusammenhalt reflektieren sollte.

Die neuen Bauvorhaben, die von der Stadtverwaltung im Rahmen des sozialen Städtebauprogrammes ausgingen, sollten der sichtbar gestaltete Ausdruck einer neuen sozialen Gemeinschaft sein und Wien wieder zur Weltstadt machen. Außerdem war in den Ausschreibungsunterlagen zu lesen: „Die Stadt Wien hofft, dass sie dadurch auch einen Beitrag im Jahre der 15. Olympischen Spiele zur Stärkung und Werbung für einen, im Sinne höchster Menschlichkeit verstandenen, echten olympischen Geist geleistet hat.“ Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Stadt 1952, als die Olympischen Spiele übrigens in Helsinki stattfanden, auch selbst Ambitionen hatte, Austragungsort der Spiele zu werden.

Ein ebenso von der Stadtregierung postuliertes Ziel war es, dass die neue Großhalle gesellschaftliche wie städtebaulich und baukünstlerisch neue Aspekte setzen sollte, gerade, weil der geplante Standort in einem typischen Wiener Arbeiterbezirk lag.

Am 6. Juni 1952 wurde in der Sitzung des Gemeinderatsausschusses schließlich der Beschluss zum Bau einer Sport- und Veranstaltungshalle gefasst.

Hinsichtlich der **städtebaulichen Vorgaben** hatte die Stadtverwaltung von Beginn an nur wenige Standortvarianten für die neue Stadthalle in Betracht gezogen. Nach genauerer Untersuchung kam man zu Ansicht, dass nur noch der Wiener Prater und der Vogelweidplatz als geeignete Bauplätze in Frage kamen. Die endgültige Entscheidung für den Standort Vogelweidplatz erfolgte aufgrund der Erwägungen, dass die Errichtung einer Mehrzweckhalle in einem der bevölkerungsreichsten Gebiete Wiens, der bereits verkehrstechnisch vor allem durch öffentliche Verkehrsmittel bestens erschlossen war, zweckmäßiger erschien als am Rande der Stadt. Zudem besaß der Vogelweidplatz den Vorteil,

dass sich das Gebiet bereits im Besitz der Stadt befand, wodurch keine zusätzlichen Kosten entstanden.²⁶ Der Gemeinderat stimmte schließlich dem Vorschlag zu, den Vogelweidplatz im 15. Wiener Gemeindebezirk als Standort für die Wiener Stadthalle zu wählen.

Der Vogelweidplatz liegt in einem der westlich des Gürtels gelegenen Stadtteile. Diese Stadtteile sind Bezirke, die während der Gründerzeit um die Kerne der alten, eingemeindeten Vororte zu Spekulationszwecken nach einem Rastersystem überbaut wurden. Es handelt sich größtenteils um sogenanntes gemischtes Stadtgebiet, also einer Mischung aus Wohn- und Industriebauten, in der nur wenige Grünflächen existieren. Der Prozentsatz der Verbauung der Wohnhäuserblöcke betrug 85% und auch die Bevölkerungsdichte in diesem Gebiet war sehr hoch. Da die Wohnhäuser und kleinen Betriebe zum Zeitpunkt der Ausschreibung größtenteils überaltert waren, hoffte die Stadt Wien, dass die Sporthalle nicht nur architektonisch, sondern auch städtebaulich zu neuen Entwicklungen und Projekten in diesem Stadtteil anregen könnte.²⁷

Die Stadt Wien wollte den westlichen Grüngürtel des Wienerwaldes über die große Grünfläche der Schmelz, den Vogelweidplatz und den angrenzenden Märzpark bis zum Gürtel als Grünkeil vorstoßen lassen. Im überdichtet verbauten Stadtgebiet versuchte man auf diese Weise, eine Grünfläche zur Erholung für die Bürger zu sichern. Der geplante Standort der Halle befand sich auf dem etwa 6 Hektar großen Vogelweidplatz, ungefähr 300 m westlich des sogenannten „Gürtels“, einem der wichtigsten Transversalstraßenzüge im Westen Wiens. Aus städtebaulicher Sicht war der Stadtteil rund um den Vogelweidplatz nicht besonders einprägsam gegliedert, handelte es sich doch um einen typischen Wiener Arbeiterbezirk ohne historisch bedeutsame Gebäude.²⁸

Das Gebiet um den Vogelweidplatz stellt den östlichsten Teil des Geländes der „Schmelz“ dar, einem ehemaligen Parade- und Exerzierfeld der kaiserlichen

²⁶ Vgl. Stuhlpfarrer 1999, S. 393.

²⁷ Ebd. S. 392.

²⁸ Ebd. S. 393.

Armee, das seit Ende des 19. Jahrhunderts Stück für Stück in den Stadtraum integriert wurde.

In der Zeit vor dem ersten Weltkrieg gelangte die Fläche des Vogelweidplatzes nicht mehr völlig zur Bebauung, obwohl hier die Errichtung des Museums der Stadt Wien geplant war und hierzu auch bereits Wettbewerbe stattgefunden hatten.

Östlich des Vogelweidplatzes schließt sich der Märzpark an, der in das Projekt der Stadthalle mit einbezogen werden sollte. Dieser Teil der „Schmelz“ war schon sehr früh als Friedhof gewidmet worden, auf dem die Gefallenen der Märzrevolution von 1848 ihre letzte Ruhestätte fanden. Mit der Eröffnung des Zentralfriedhofes wurden die Gebeine auf diesen umgebettet und das Gelände in einen Park umgestaltet. Zum Gedenken an die Gefallenen der Revolution erhielt er den Namen „Märzpark“. An der Ostseite des Märzparks schließt sich der „Vogelweidhof“ (1926-28) von Leopold Bauer an, ein sozialer Wohnbau der Zwischenkriegszeit.

Auf der Südseite befanden sich in unmittelbarer Nähe zum Vogelweidplatz eine Zentralberufsschule und weitere überalterte Wohnbauten.

Westlich des Vogelweidplatzes, der seinen Namen nach dem Minnesänger Walther von der Vogelweide erhielt, erstreckt sich das sogenannte „Nibelungenviertel“, das seine Bezeichnung von der Benennung der Straßennamen herleitet, die zum größten Teil dem Nibelungenlied entnommen wurden. Das Viertel ist erst in den Jahren 1900 bis 1930 überbaut worden und besteht größtenteils aus monumentalen Mietshäusern aus der Zeit knapp vor dem Ersten Weltkrieg, die städtebaulich und architektonisch von der Stadt Wien in der Ausschreibung als „bedeutungslos“ eingestuft wurden. Diese Häuserfront wurde einzig durch die Christerkönigskirche (1933-34) von Clemens Holzmeister durchbrochen. Diese war als „Seipel-Dollfuss-Gedächtniskirche“ geplant gewesen, diente als Grablege für die Bundeskanzler Ignaz Seipel und Engelbert Dollfuss und stellte ein Symbol des „Ständestaates“ dar. Während der nationalsozialistischen Herrschaft wurden beide Leichname auf andere Friedhöfe

umgebettet. Die Nachbarschaft von Sakralbau und Sporthallenbau stellte aber jedenfalls eine Herausforderung dar und musste berücksichtigt werden.

Am Vogelweidplatz selbst befanden sich neben Kleingartenanlagen und kleinen Betrieben, im nördlichen Teil der „Red-Star-Platz“, ein gut besuchter Fußballplatz, und im südwestlichen Teil ein Kinderfreibad der Stadt Wien, dessen mögliche Einbeziehung mit anderen Anlagen im Freigelände der neuen Stadthalle zu erwägen war.

Der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Bau einer Sport und Versammlungshalle wurde am 1. Oktober 1952 von der Gemeindeverwaltung der Bundeshauptstadt Wien der Republik Österreich ausgeschrieben. Es handelte sich um einen engeren internationalen Wettbewerb mit geladenen Architekten und damit um den ersten internationalen Wettbewerb seit der Errichtung des Praterstadions über 30 Jahre zuvor.

Insgesamt 44 Sparten und Interessensvertretungen erarbeiteten unter der Leitung des Referat III (Sonderaufgaben des Stadtbauamtes) ein **Ausschreibungsprogramm**. Das Ergebnis von rund 20 Sitzungen bildete die Grundlage für den Wettbewerb. Auf dem Vogelweidplatz wurde eine Sport- und Versammlungshalle geplant, eine Anlage, die mehreren Zwecken dienen sollte.

Die Mehrzweckhalle sollte den Anforderungen der folgenden Veranstaltungsarten entsprechen:

- Sportveranstaltungen (Ball sport, Boxsport, Eissport, Fecht sport, Kegelsport, Leichtathletik, Schwerathletik, Radsport, Rollschuh sport, Turnsport und eventuell Wassersport)
- Großkundgebungen (politische und kulturelle Veranstaltungen)
- Musikalische Großveranstaltungen (Veranstaltungen der Sängerbünde, Veranstaltungen im Sinne der Internationalen Weltton-Gesellschaft als Welttonhalle)
- Kongresse und Tagungen (Großtagungen heimischer und internationaler Art, internationale Kongresse)

- Ausstellungen (Großausstellungen, Blumenschauen, Hotel- und Gaststättenschauen etc., internationale wirtschaftliche Veranstaltungen)

Oberste Bedingung für die Planung war es, alle Räumlichkeiten, die die verschiedenen oben genannten Veranstaltungsgruppen gemeinsam aufnehmen sollten, zusammenzuziehen. Damit wollte man erreichen, dass ein möglichst geringer Raumaufwand entsteht. Durch die umfangreichen Funktionen, die die Anlage zu erfüllen hatte, waren auch eine große Anzahl infrastruktureller Einrichtungen vorgesehen: unter anderem ein Restaurant, ein Verwaltungssektor, Trainingsräume und Garderoben.

Die Halle sollte bei Normalveranstaltungen ein Fassungsvermögen von 12.000 Besuchern und bei Veranstaltungen größerer Art eines von 18.000 Besuchern aufweisen. Bei maximaler Auslastung wie bei Spitzenveranstaltungen sollte die Halle Platz für bis zu insgesamt 25.000 Personen bieten.

Rund um die Halle wurde gefordert, verschiedene Freiflächen einzuplanen, so etwa die Anlage einer Grünfläche, der sogenannten Barfußwiese, die als Trainingswiese für verschiedene Sportarten dienen sollte. Daneben waren Übungsplätze unterschiedlichster Art und in einem Anbau auch eine Schwimmhalle einzuplanen. Die Schwimmhalle sowie das Kinderfreibad, das bisher schon am Vogelweidplatz angesiedelt und nach Möglichkeit mit anderen Schwimmanlagen zu verbinden war, sollten auch von außen erreicht werden können, um der Öffentlichkeit zu dienen. Daneben war auch eine vorgeschriebene Anzahl an Autoparkplätzen vorzusehen.

Es wurden insgesamt 14 **Architekten** und Architektenteams eingeladen, davon stammten neun aus Österreich und fünf aus dem Ausland. Es finden sich in den Quellen keine Hinweise, wie die Auswahl der Architekten erfolgte und welche Voraussetzungen für eine Einladung zum Wettbewerb ausschlaggebend waren. Der Auftraggeber hat in seinen Veröffentlichungen immer wieder betont, dass er versucht hat, die besten baugestaltenden Architekten und Ingenieure aus dem europäischen Ausland und aus Österreich einzuladen. Auffallend ist, dass die

meisten der teilnehmenden Architekten bereits Erfahrung mit dem Bau von Sportanlagen oder Veranstaltungshallen vorweisen konnten.²⁹

Die österreichischen Teilnehmer waren:

- Max Fellerer und Eugen Wörle
- Adolf Hoch
- Kurt Klaudy
- Karl Kupsky
- Hermann Kutschera
- Karl Raimund Lorenz
- Otto Nobis
- Roland Rainer
- Siegfried Theiss und Hans Jaksch

Die internationalen Teilnehmer waren:

- Alvar Aalto (Finnland)
- Karl Egender (Schweiz)
- Walter Höltje (Deutschland)
- Robert H. Matthew (Vereinigtes Königreich)
- Pier Luigi Nervi (Italien)

Unter den österreichischen Teilnehmern findet man nur wenige Namen, die auch heute noch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt sind. Den jüngeren unter Ihnen wurde wohl eine Teilnahme ermöglicht, damit diese Erfahrungen bei so einer immensen Bauaufgabe sammeln könnten.

Neben der Erfahrung mit der Bauaufgabe spielte wohl auch das mit bestimmten Architektennamen verbundene Prestige eine wichtige Rolle, wollte man doch einen internationalen Wettbewerb initiieren, der am besten nicht nur in der Fachwelt Aufsehen erregen, sondern eine breite Aufmerksamkeit des In- und

²⁹ Vgl. Stuhlpfarrer 1999, S. 394.

Auslandes auf sich ziehen konnte. Außerdem sollte Wien mit einer aufsehenerregenden architektonischen Leistung wieder in den Rang einer internationalen Weltstadt erhoben werden.

Mit Alvar Aalto und Pier Luigi Nervi lud man zwei der anerkanntesten Architekten der Nachkriegszeit ein, wobei Nervi zusätzlich auf dem Gebiet neuer Konstruktionstechniken vielfache Erfahrung vorweisen konnte.³⁰ Walter Hölzje war der Architekt der Westfalahalle, die für die Wiener Halle das Vorbild darstellte, und auch Robert H. Matthew hatte mit der Royal Festival Hall in London bereits einen Hallenbau verwirklicht. Ebenso konnte Karl Egender mit dem Bau des Hallenstadions Zürich Oerlikon, das bereits 1939 als größte Mehrzweckhalle Europas eröffnet worden war, einen Referenzbau vorweisen.

Die **Jury** setzte sich zusammen aus den Vertretern der Stadt Wien als Bauherrin, Bürgermeister Franz Jonas, Stadtrat Leopold Thaller (Gruppe IV – Bauwesen), Stadtrat Hans Mandl (Amt für Kultur und Volksbildung), den vorprüfenden Fachleuten, den Vorprüfern der einzelnen Betriebssportarten, einem Ersatzjuror (Friedrich Zotter) sowie einer Fachjury.

Wegen der Größe und der Bedeutung des Bauvorhabens wurde beschlossen, der Fachjury eine Architektenpersönlichkeit aus dem Ausland beizuziehen. Die Wahl fiel auf den international anerkannten Stadtbaudirektor von Stockholm Sven Markelius, der den Vorsitz der Fachjury übernahm. Markelius war zu diesem Zeitpunkt bereits ein langjähriger Freund und Weggefährte Alvar Aaltos.

Weiters wurden zur Beurteilung der Entwürfe und Zuerkennung der Preise zwei bekannte Wiener Architekten, Franz Schuster und Erich Boltenstern, beide gehören zu den einflussreichsten österreichischen Architekten der Nachkriegszeit, in die Fachjury berufen. Hinzu kamen noch der Stadtbaudirektor der Stadt Wien Hans Grundacker und die Leiter der Magistratsabteilung 19 (Oberbaurat Dr. Stöhr) sowie der Sportstelle der Stadt Wien (Amtsrat Bonek).

Die Einreichfrist endete am 1. Februar 1953, wurde aber bis 02. März 1953 verlängert.

³⁰ Vgl. Stuhlpfarrer 1999, S. 394.

Nachdem alle 14 Projekte termingerecht eingereicht wurden, unterzog man sie vor dem ersten Zusammentreffen der Fachjury einer allgemeinen Vorprüfung. Dabei wurde zunächst untersucht, ob die grundsätzlichen Forderungen des Ausschreibungsprogrammes erfüllt worden waren.

Die Vorprüfung der Projekte erfolgte durch die Magistratsabteilung 19 (in formaler Hinsicht), Prof. Dr. Erich Friedrich (bautechnische Detailfragen), Prof. Ernst Melan (statische Fragen), Prof. Dr. Gustav Schwaiger (Fragen der Raumakustik), den Direktor der Wiener Stadionbetriebsgesellschaft (betriebsorganisatorische Fragen), die Sportstelle der Stadt Wien und durch Fachreferenten für die einzelnen Betriebsarten.

Die eingereichten Entwürfe wurden nach folgenden Gesichtspunkten überprüft und gewertet:

- städtebauliche Gesichtspunkte
- verkehrstechnische Gesichtspunkte
- Ausführungsreife (Baureife)
- grundsätzliche Erfüllung des Programmes
- grundsätzliche Gesichtspunkte über die architektonische Gestaltung
- allgemeine konstruktive und hochbautechnische Gesichtspunkte
- wirtschaftliche Gesichtspunkte

Die Jury tagte vom 30. März bis zum 17. April 1953. Am 30. März 1953 trat das Preisgericht auch erstmals zusammen, um eine informative Besichtigung der Projekte und des Bauplatzes durchzuführen. Während der darauf folgenden, insgesamt sechs Tage dauernden intensiven Beratungen wurden vier Projekte in die engere Wahl gezogen. Zur besseren Veranschaulichung der vier Entwürfe beschloss man, von diesen Modelle anfertigen zu lassen und ergänzende Gutachten einzuholen.

In dieser Phase des Wettbewerbs waren bereits einige der bekannten internationalen Architekten ausgeschieden, da ihre Entwürfe in einigen wesentlichen Punkten nicht die Ausschreibungskriterien eingehalten hatten. So

hatte beispielsweise Nervi einen Plan vorgelegt, dessen Halle nicht das geforderte Fassungsvermögen an Zuschauern erreichte und auch andere wesentliche Voraussetzungen nicht erfüllte. Daher wurde er bereits im Vorfeld disqualifiziert.

Nach nochmaliger Überprüfung und Beachtung der zusätzlich eingelangten Gutachten entschied sich die Jury für eine Wertung der vier Projekte.

1.3 Die Entscheidung

Am 17. April 1953 wurde im Rahmen einer Schlusssitzung der Jury die Öffnung der Briefumschläge, in denen die Namen der Wettbewerbsteilnehmer enthalten waren, vorgenommen. Zur Überraschung der Öffentlichkeit wurden zwei erste Preise vergeben. Die beiden ersten Preise ergingen an Alvar Aalto und Roland Rainer, der 2. Preis an die Architekten Fellerer und Wörle und der 3. Preis an Walter Höltje.

Das Preisgeld betrug für die beiden 1. Preise je ATS 20.000,--, für den 2. Preis ATS 12.000,-- und den 3. Preis ATS 8.000,--. Da zwei Projekte als gleichwertig eingestuft wurden, obwohl ihre Vorzüge nicht vergleichbar waren, hatte man sich dazu entschlossen, beiden Entwürfen einen ersten Preis zuzuerkennen.

Nach weiteren Prüfungen entschied sich die Stadt Wien schließlich, Rainers Entwurf zu realisieren. Sie bevorzugte das einfachere Konstruktionssystem, das eher der wirtschaftlichen Realität und der Ausführbarkeit durch die Bauindustrie entsprach, und wollte mit Aaltos innovativer, aber technisch unerprobter Konstruktion kein Risiko eingehen.

Im Zusammenhang mit den dargelegten sozio-historischen Voraussetzungen ergeben sich noch weitere Gründe dafür, warum es zu einer Bevorzugung des Rainer-Entwurfes kam. Zum einen wurde der Wettbewerb auch deswegen veranstaltet, um der eigenen Bevölkerung das internationale Image Wiens wieder ins Gedächtnis zu rufen. Dieses sollte mit innovativen Bauten verknüpft werden. In der Zeit des Aufbaus mussten sich die politischen Verantwortlichen zudem an dem von ihnen in dieser Hinsicht geleisteten Beitrag messen lassen. Daher folgten und folgen bis heute viele öffentliche Bauprojekte der Dramaturgie der

Legislaturperioden: Vor dem nächsten Wahlkampf wollte man die in der Amtszeit initiierten Projekte am besten bereits erfolgreich umgesetzt präsentieren. In dieser Hinsicht stellte der Aalto-Entwurf im Hinblick auf den Zeitfaktor ein Risiko dar, dem man mit dem Rainer-Entwurf leicht entgehen konnte. Zudem war Aalto dafür bekannt, Teile seiner Entwürfe auch während des Bauvorgangs wieder zu verwerfen und neue Lösungen zu suchen. Dies hätte sicher den Alptraum eines ganz im bürokratischen Sinne geplanten Projektes „Stadthalle“ bedeutet.

Der zweite Faktor betraf die Kosten, die angesichts der Konstruktion des Aalto-Projektes tatsächlich nicht abschätzbar waren. Zuerst ist daran zu denken, dass Aalto seine Bauten stets als Gesamtkunstwerke betrachtete und auch deren Ausstattung übernahm. Die Aufträge dieser Ausstattungen wurden meist von seiner Firma Artek durchgeführt, die nicht für ihre preiswerte Geschäftspolitik bekannt war.

Hinzu mag vielleicht noch ein volkswirtschaftlicher Ansatz getreten sein. So hätte man befürchten können, dass Aalto die für seine Projekte jeweils sorgfältig ausgewählten Materialien vor allem aus Finnland beziehen würde, da er sich durch seine guten Kontakte zur finnischen Industrie auch als Repräsentant dieser empfand. So plante er das Dach in Kupferpanelen auszuführen, einem Material, das aufgrund der einheimischen Erzvorkommen vor allem in Finnland hergestellt wurde. Es bestand also die Gefahr, dass sich der volkswirtschaftliche Effekt, den man mit solch einem Projekt für die Stadt und das Land verbinden wollte, durch Kapitalabfluss ins Ausland nicht in der gewünschten Weise eingestellt hätte.

Es war den politischen Verantwortlichen wahrscheinlich zudem um einiges lieber, in weiterer Folge den Bauplan mit einem zum damaligen Zeitpunkt noch nicht bekannten, aber ambitionierten jungen Architekten zu verhandeln, der zudem im eigenen Land verfügbar und auch bereits bestens politisch vernetzt war. Man hatte sicher die Vorstellung hier mehr Mitspracherecht beim weiteren Verlauf des Projektes zu haben, während ein international derart bekannter Architekt als unantastbar galt.

Letztlich erscheint es in diesem Licht also nicht verwunderlich, dass Aalto zwar den ersten Preis erhielt, das Projekt aber nicht mit ihm verwirklicht wurde. Schließlich fand die feierliche Eröffnung der nach den Plänen von Roland Rainer ausgeführten Wiener Stadthalle am 23. Juni 1958 statt.

2. Das Siegerprojekt Alvar Aaltos

2.1 Motivation Aaltos für die Teilnahme am Wettbewerb

Auch wenn es sich bei der Ausschreibung des Entwurfs für die Wiener Stadthalle um einen Wettbewerb handelte, zu dem die Architekten eingeladen wurden, wird Aalto nicht nur aufgrund des Umfangs und des Prestiges dieses Projektes die Einladung gerne angenommen haben.

Sowohl die Programmatik als auch der Anspruch des für die Stadt neu zu errichtenden Bauwerkes passten zu den Interessen und architektonischen Ideen Aaltos, die er in dieser Hinsicht bisher im Wesentlichen nur in seinem Heimatland Finnland hatte umsetzen können. Hier bot sich daher die Möglichkeit, seine Konzepte, insbesondere was das Bauen in der Nachkriegszeit betraf, in einer der großen historischen Metropolen Europas umzusetzen. Auch wies die geopolitische Situation Österreichs als kleines Land, das zwischen die Fronten des sich abzeichnenden kalten Krieges geraten war, gewisse Parallelen zu seiner finnischen Heimat auf.

2.1.1 Die Programmatik des Wettbewerbs

Die Stadt Wien hatte den Wettbewerb mit dem Ziel ausgerufen, ein anspruchsvolles Bauwerk für die Stadt zu erhalten, das den „Nachkriegsgeist von Freiheit, Menschlichkeit und internationalem Zusammenhalt“ reflektieren sollte. Dieser Anspruch traf sich voll und ganz mit Aaltos international und kosmopolitisch ausgerichteten Gesinnung. Aalto war in einem heute wohl als national-liberal zu bezeichnenden, bürgerlichen Elternhaus aufgewachsen. In den Wirren des Bürgerkriegs, der sich im Zuge der Unabhängigkeit und der Entstehung des finnischen Staates ereignete, hatte er mit seinen Familienmitgliedern auf der Seite der bürgerlich-monarchistischen „Weissen“ gegen die sozialistisch orientierten „Roten“ gekämpft. Obwohl er über diesen familiären Hintergrund verfügte, war für Aalto schon seit seinen Jugendjahren Internationalismus ohne Frage die einzige Alternative zu dem Nationalismus,

dem er selbst in seinem Heimatland ausgesetzt war und der sich trotz des Traumas des Ersten Weltkrieges wieder in Europa ausbreitete.

Ende der 1920er Jahre wies seine Bibliothek die gesammelten Werke des dänischen Jahrhundertwende-Literaturkritikers Georg Brandes und das 1923 erschienene Buch „Pan-Europa“ des österreichischen Grafen Richard Coudenhove-Kalergi auf. Beide Autoren verabscheuten einen extremen Nationalismus und sprachen sich für einen freien Verkehr von Menschen und Gütern innerhalb eines friedlichen Europas und dessen politische Einigung aus. In seinen eigenen Texten zitierte Aalto häufig Friedrich Nietzsche und den russischen Anarchisten Petr Kropotkin. Diese Ideen: Pan-Europa-Bewegung (Coudenhove-Kalergi), kultureller und politischer Kosmopolitismus (Brandes und Nietzsche) und Regionalismus (Kropotkin) bildeten den Rahmen für Aaltos Wirken.³¹

Aalto zeigte zudem schon in seiner Jugend eine Affinität auch zu politisch linken Ideen. So hatte er engen Kontakt mit der politisch links stehenden Acceptera-Gruppe in Schweden und der Bauhaus-Bewegung in Deutschland. Er war außerdem einer der Gründungsmitglieder des ersten Kino-Clubs in Finnland, „Projektio“, der für seine Linksorientierung bekannt war, und Aalto in Finnland auch das Image eines politisch links stehenden Architekten einbrachte.

Kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs, zu einem Zeitpunkt als er bereits bestens mit den Hauptvertretern der architektonischen und künstlerischen Moderne in Europa und den USA bestens vernetzt war, plante Aalto sich auch selbst direkt am politischen Diskurs zu beteiligen. Zusammen mit seinem schwedischen Freund Gregor Paulsson arbeitete er an der Initiierung eines internationalen politischen Wochenjournals mit dem Titel „Die Humane Seite“, das linksgerichtete liberale Ideen der nordischen Länder verbreiten sollte. Auch während der Kriegsjahre wurden diese Pläne weiterverfolgt. Aber obwohl die Herausgeber sich einer ansehnliche Liste an Mitwirkenden (Lewis Mumford, Walter Gropius, Morton Shand, Alexis Carell, Lászlo Moholy-Nagy, Frank

³¹ Vgl. Pelkonen 2009, S. 3.

Lloyd Wright, JJ Sweeney, Frederick Gutheim und Richard Buckminster-Fuller, sowie eine ganze Zahl Mitwirkende aus den nordischen Ländern) bereits versichert hatten, erschien das Magazin nie.³²

Diese grundsätzliche weltoffene Haltung fand auch in den Entwürfen seiner Möbel und Glasgegenstände ihren künstlerischen Ausdruck, die er ab Anfang der 1930er Jahre gemeinsam mit seiner ersten Frau Aino entwarf. Diese strahlen ganz bewusst Toleranz und Offenheit aus. Aus diesem Grund sind die Entwürfe bis heute beliebt und weltweit erfolgreich, obwohl der Entwurfsprozess bereits über ein halbes Jahrhundert zurückliegt³³.

Das Bauwerk der neuen Stadthalle hatte nach dem Willen der Stadt Wien auch “gesellschaftliche wie städtebauliche und baukünstlerisch neue Aspekte“ zu setzen, gerade, da der geplante Standort in einem typischen Wiener Arbeiterbezirk lag. Auch dieser programmatische Ansatz, durch das Bauwerk eine Aufwertung der Lebensumstände der Bewohner des umliegenden Stadtteils, deren Einwohnerstruktur durch zum größten Teil sozial weniger privilegierter Schichten gekennzeichnet war, traf sich mit der Zielvorstellungen, die sich Aalto selbst für seine Bauwerke und Produktdesigns gesetzt hatte. Wie er wiederholt ausgeführt hatte, bestand er darauf, dass sein Schaffen vor allem dem „kleinen Mann“, wie er ihn nannte, zu Gute kommen und dessen Interessen verteidigen sollte. Während seiner Karriere entwarf er daher auch weiterhin Häuser für gewöhnliche Klienten und Wohnbauprojekte für Industriearbeiter, während er zur selben Zeit Aufträge für wichtige Kultur-, Geschäfts- und Industriebauten übernahm. Er nutzte seine privilegierte Stellung, Luxushäuser wie die Villa Mairea zu planen, um hier neue architektonische Ideen auszuprobieren, die er später im sozialen Wohnungsbau übernehmen konnte.³⁴ In dieser Hinsicht war Aalto daher sicher sehr erfreut, seine Fertigkeiten in den Dienst der weniger gut situierten Anwohner des 15. Wiener Gemeindebezirks zu stellen und für sie eine signifikante Verbesserung der Lebensumstände zu erreichen.

³² Vgl. Schildt 1986, S. 180-186.

³³ Vgl. Pallasmaa/Sato 2007, S. 50.

³⁴ Vgl. Pallasmaa 2005, S. 31.

Nach dem zweiten Weltkrieg beschrieb sich Aalto selbst als Universalisten und Humanisten. Obwohl oder gerade weil seine Gesinnung klar verortet scheint, fürchtete Aalto keine politischen Barrieren und kannte auch keine Berührungängste in dieser Hinsicht. So war es ihm möglich, gleichzeitig die Hauptsitze der größten finnischen Industriefirmen und Banken zu entwerfen, während er die Büros und Versammlungsräume für die Kommunistische Partei Finnlands plante. In einem Interview für das finnische Fernsehen führte er im Juli 1972 aus: „Die Gesellschaft ist in Fraktionen geteilt, ich aber baue für jeden. Mit anderen Worten, ich muss die Gesellschaft als eine Einheit sehen.[...] Die Gesellschaft hat ausgeklügelte Instrumente, die verschiedene Gruppen, wie Gewerkschaften und politische Parteien, ermächtigen, ihre Interessen zu fördern, aber als ein Architekt kann ich mich nicht auf diese Ebene begeben. Mein Anfangspunkt ist der eines Humanisten, wenn so ein pathetisches Wort hier angebracht ist.“³⁵

Auch zum Zeitpunkt des Wettbewerbes für die Wiener Stadthalle war daher Aalto, zumindest aus seiner eigenen Sicht, die er auch seinen Auftraggebern vermittelte, nicht einem bestimmten politischen Lager zuzuordnen. Er wollte vielmehr überparteilich allein im Sinne der Bauaufgabe für die Menschen tätig werden und glaubte daher, keine politischen Ressentiments fürchten zu müssen. Die oben zitierte Äußerung von 1972 stammt aus seinen späteren Jahren. Aalto war zu diesem Zeitpunkt bereits desillusioniert von der Politik und den Mechanismen ihrer Entscheidungsfindung. Es ist anzunehmen, dass auch der Wettbewerb in Wien zu diesem späteren Pessimismus beigetragen hat.

2.1.2 Aalto und Wien

Wien war für Aalto kein unbekanntes Terrain. Wie er selbst in seinem an die Wiener Architekturkollegen gerichteten, mittlerweile berühmten Vortrag „Zwischen Humanismus und Materialismus“ 1955 im Brahmssaal des Wiener

³⁵ Vgl. Schildt 1997, S. 272-273.

Musikvereins³⁶ erwähnte, sei er nicht das erste Mal in Wien gewesen. Schon als „junger, frisch gebackener“ Architekt hätte ihn eine seiner ersten Studienreisen, wie alle anderen finnischen Architekten, nach Wien geführt. „Die Erziehung der Architekten in dieser kleinen nordischen Ecke wurde von Wien sehr weitgehend beeinflusst, so weit, dass sogar heute noch, wenn Studenten an der Technischen Hochschule in Helsinki einen Spaß machen und einen Professor karikieren wollen, sie mit den Worten beginnen: „Otto Wagner sagt...“.³⁷

Tatsächlich führte ihn seine erste längere Reise nach Kontinentaleuropa, die er gemeinsam mit seiner frisch angetrauten Ehefrau Aino 1924 mit dem Flugzeug unternahm, zunächst über Tallinn nach Wien, wo das Paar einige Tage verbrachte.³⁸ Die Weiterreise erfolgte mit dem Zug über Innsbruck nach Italien, wo sie u.a. Verona, Florenz, Padua und Venedig besuchten. Bei dieser Gelegenheit hatte Aalto auch die Möglichkeit einen Teil des alpinen, übrigen Österreichs kennenzulernen.

Wien war für Aalto zweifellos eine der großen europäischen Kulturmetropolen wie Paris und Berlin, die in weiter Distanz zu Finnland lagen³⁹ und über eine tief verwurzelte Architekturtradition verfügten.⁴⁰ Es ist auch anzunehmen, dass er die historischen Wurzeln der Stadt als Schmelztiegel der verschiedenen Kulturen der Habsburgermonarchie kannte. Er selbst hatte auf einer seiner ersten Reisen im Rahmen eines Austauschprogrammes für finnische Architekturabsolventen die multikulturelle und multiethnische Atmosphäre in Riga kennengelernt und war von dieser sehr beeindruckt gewesen.⁴¹

Da er die Stadt 1924 besuchte, kann spekuliert werden, dass ihm die Wohnbau- und Stadterweiterungsprojekte des „Roten Wien“ und ihre Programmatik nicht verborgen geblieben waren und er einige der ersten fertig gestellten Bauten oder zumindest ihre Baustellen in Augenschein nehmen konnte. Es könnte ihn als jungen Architekten besonders interessiert haben, wie die Absolventen der

³⁶ Vgl. Schildt 2007, S. 649.

³⁷ Alvar Aalto, Zwischen Humanismus und Materialismus, in: Akademie 1985, S. 60.

³⁸ Vgl. Schildt 2007, S. 204.

³⁹ Vgl. Pelkonen 2009, S. 30.

⁴⁰ Vgl. Alvar Aalto, Zwischen Humanismus und Materialismus, in: Akademie 1985, S. 62.

⁴¹ Vgl. Pelkonen 2009, S. 80-81.

Architekturschule Otto Wagners die neue Bauaufgabe des Massenwohnungsbaus in ihrer charakteristischen Monumentalität und der gemäßigten Modernität in der Gestaltung der Fassaden umgesetzt hatten.⁴²

In seinem bereits erwähnten Vortrag in Wien führte er außerdem aus: „Um zwischen der Architektur und unseren heutigen Bedürfnissen ein Gleichgewicht herstellen zu können, bedurfte es eines langen Kampfes, der besonders in Wien geführt wurde.“⁴³ Hier wollte Aalto seinen Wiener Architekturkollegen zu verstehen geben, dass ihm die Diskussionen um die Architektur des Wiens der Jahrhundertwende und danach auch inhaltlich sehr geläufig waren und er die Positionen von Otto Wagner, Camillo Sitte, Adolf Loos und Josef Hoffmann kannte.

Für Aalto war es jedenfalls sicher sehr interessant, ein Projekt in der Stadt umzusetzen, deren architektonischen Diskurs er insbesondere während seines Studiums wahrscheinlich anhand vieler Wiener Beispiele ausführlich kennengelernt hatte. Vielleicht sah er die Chance, selbst einen Beitrag in die Diskussion einzubringen, da er sich in gewisser Hinsicht aufgrund seiner Ausbildung selbst als in der Wiener Bautradition verwurzelt ansah. Besonders reizend war es in diesem Zusammenhang bestimmt, auf einem Gelände zu planen, an dem Otto Wagner selbst verschiedene Projekte vorgestellt hatte, die allerdings alle nicht zur Ausführung gelangt waren.⁴⁴

2.1.3 Ein Land auf der Suche nach Identität

Zum Ende des Zweiten Weltkrieges stand das besetzte Österreich im Prinzip an einem Punkt, wie es knapp 30 Jahre zuvor begonnen hatte. Die politischen Gegensätze, die auch in Österreich 1934 zu einem Bürgerkrieg geführt und zunächst zum Ende der Ersten Republik und dann zur Auflösung des ganzen Staates durch den „Anschluss“ an das nationalsozialistische Deutschland geführt hatten, waren immer noch nicht überwunden, auch wenn sich die beiden großen

⁴² Vgl. Peter Haiko, Die Wagnerschule und die Wiener Gemeindebauten, in: Wenzl-Bachmayer 2010, S. 68.

⁴³ Alvar Aalto, Zwischen Humanismus und Materialismus, in: Akademie 1985, S. 60.

⁴⁴ Vgl. Kassal-Mikula 1999, S. 248-253.

politischen Lager der konservativen Christlich-Sozialen und der Sozialdemokraten zum Aufbau des Landes auf den kleinsten gemeinsamen Nenner geeinigt und das Land untereinander aufgeteilt hatten.

Der Gegensatz zwischen der großen, sich weltoffenen gebenden Stadt und dem konservativ geprägten Land blieb weiterhin bestehen. Das Aufgehen der Österreicher im nationalsozialistischen deutschen „Volkskörper“ hatte den Herzenswunsch so manches Österreichers erfüllt und war jetzt wieder zurückgenommen worden. Rassismus und Völkermord der Nationalsozialisten hatten gerade in Wien die Menschen gegeneinander aufgehetzt und dazu geführt, dass große Teile der Bevölkerung, die die Stadt geprägt hatten, nach dem Krieg fehlten und nur wenige von ihnen zurückkehrten. Man fand sich wieder im gleichen kleinen Österreich, von dem man meinte, dass es allein nicht überlebensfähig wäre. In dieser Zeit schien es notwendig, der Bevölkerung in Österreich eine neue nationale Identität zu vermitteln und sie von dem nun wieder „auferstandenen“ Staat zu überzeugen, ein Unterfangen, das zum Zeitpunkt des Wettbewerbs für den Bau der Wiener Stadthalle erst in den Kinderschuhen steckte.

Die Situation Finnlands nach dem Ersten Weltkrieg und Österreichs weist hinsichtlich der Frage der Bildung eines nationalen Gemeinschaftsgefühls einige durchaus vergleichbare Voraussetzungen auf, so dass der „finnische Weg“ zur Bildung einer nationalen Identität durchaus taugliche Ideen und Vorbilder hätte bieten können. Aalto, dessen Bauten und Einrichtungsgegenstände ebenso wie seine Person schon zu diesem Zeitpunkt zu nationalen Symbolen Finnlands geworden waren, hatte ganz bewusst die Rolle des Architekten bei der Erschaffung von Identitäten in Gesellschaften hervorgehoben und verfügte über das entsprechende gestalterische Werkzeug.

Aalto begann seine Karriere in der Zeit des Umbruchs nach dem Ersten Weltkrieg. Wie in vielen anderen Staaten, die aus dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie und des russischen Zarenreichs entstanden waren, stellte sich auch nach der Unabhängigkeit Finnlands die Frage, wie der Aufbau des neuen Staates vorangebracht und das Erreichte stabilisiert werden könnte.

Insbesondere in Finnland mit seiner Bevölkerung aus einer ethnisch finnischen Mehrheit und einem schwedisch-sprachigen Bürgertum als Minderheit stellte dies eine Herausforderung dar, insbesondere, da sich die politischen und mehr noch die sozialen Gesetze bereits während eines mehrmonatigen Bürgerkrieges entladen hatten. Eines der Kernthemen bildete in diesem Zusammenhang die Frage, wie eine dem neuen Staat loyale Gemeinschaft der Staatsbürger gestaltet werden könne. Diese Zielsetzung wurde vielfach mit der Idee der Bildung einer nationalen Kultur verknüpft.

Die Frage nach einer nationalen Kultur für Finnland war daher auch ein Hauptthema in Aaltos Schriften und Architekturprojekten Anfang der 1920er Jahre.⁴⁵ Seine in dieser Zeit veröffentlichten Artikel diskutierten die Architektur und die Kunst Finnlands und seiner Nachbarn und behandelten Fragen, was eine nationale Architektur ausmache und welche Qualitäten eines bestimmten geographischen Ortes zu formalen und ästhetischen Formen geführt werden könnten.

Wie dem bilingual aufgewachsenen Aalto sicherlich bewusst war, waren die Finnen ein heterogenes Volk und daher uneins darüber, was als nationaler Ausdruck des Landes anzusehen war. Auch bot die vielfach geäußerte zeitgenössische Auffassung eines „rassischen Instinkts“, der zu einem entsprechenden Ausdruck in Kunst und Kultur führen sollte, im Falle Finnlands keinen die Menschen vereinenden Faktor, hatten doch rassistische Theoretiker Anfang des 20. Jahrhunderts die Finnen als sogenannte „gemischte Rasse“ bezeichnet, halb „Arisch“ und halb „Mongolisch“, um in der Terminologie der Zeit zu bleiben. Dies führte zu Unmut unter den Finnen, die sich in einer Stufe neben den arischen Schweden und anderen Westeuropäer sehen wollten. Diese Problematik bildete wahrscheinlich die Grundlage für die Verbindung von Internationalem und Nationalem in der finnischen Politik und Kultur, wie sie auch bei den Konzepten und Werken Aaltos sichtbar ist.⁴⁶ Jedenfalls stellte dies ein gutes Beispiel für die Tatsache dar, dass die Bestrebungen, einen nationalen

⁴⁵ Vgl. Pelkonen 2009, S. 11.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 21

Stil zu definieren, nicht auf der „rassischen“ Basis der Einwohner eines bestimmten Landes erfolgen konnte. 1926 veröffentlichte der einflussreiche Architekt, Historiker und Kunstkritiker Carolus Lindberg (1889-1955), einer der Lehrer Aaltos, der von diesem besonders geschätzt wurde, einen Artikel mit dem Titel „Traditionelle finnische Architektur“, in dem er die Suche nach einem nationalen Stil in der Kunst als wichtig erachtete. Trotz der langen Landgrenze zwischen Finnland und Russland und der Präsenz finnischer Stämme tief ins russische Territorium hinein, betonte Lindberg eine enge kulturelle „Seelenverwandtschaft“ zwischen Finnland und den anderen westeuropäischen Ländern. Wichtig, auch für Aaltos Ideen in Bezug auf einen nationalen Stil und die dazugehörige architektonische Geographie, ist die Tatsache, dass Lindberg die Entwicklung eines nationalen Stils als Folge historischer Prozesse ansah, bei denen eine Nation ihr Schicksal in ihre eigene Hand nimmt und ihre eigenen kulturellen Vorlieben und auch Formen gegenüber anderen wählt.⁴⁷

Diese Herangehensweise eröffnete für Aalto den Zugang zu einer mystischen Qualität von Architektur, die nicht nur die vermeintlichen Werte der sie erschaffenden Kultur darstellte, sondern die auch das Gefühl, zu einer Nation zu gehören, erzeugen konnte.

In seinem 1921 veröffentlichten Artikel „Maler und Maurer“ fand Aalto diese intensive, die Gefühle der Menschen ansprechende Erfahrung am besten in der Idee des Gesamtkunstwerkes verwirklicht, das eine Person oder eine Gesellschaft vollkommen in sich aufnehmen könne, so wie es nur ein Gebäude vermag. Nach Aaltos Vorstellung hatten die Menschen in der Zeit vor dem Buchdruck als Symbole ihrer spirituellen Hoffnungen und ihres Verlangens nach Schönheit große und vor allem schöne Gebäude errichtet. Tempel, Kathedralen, Foren, Theater und Paläste vermittelten Geschichte mit einer großartigeren Klarheit und Sensibilität als Pergamentrollen es je könnten. In diesem Sinne vertrat er zu dieser Zeit die Ansicht, dass das Mittelalter der letzte Moment war, in dem die Einheit der Künste noch die historische Rolle und die Hoffnungen einer

⁴⁷ Vgl. Pelkonen 2009. S. 13.

Gesellschaft reflektiere.⁴⁸ Aalto glaubte in diesem Zusammenhang, dass die Architektur die höchsten kulturellen Errungenschaften einer Nation repräsentiere. In dem gleichen Artikel beschrieb Aalto außerdem die Fähigkeit der Architektur, den vorherrschenden Geist eines bestimmten Zeitalters zu reflektieren. Hier folgte er den Gedanken der Romantik, dass bestimmte Epochen jeweils einem bestimmten Ethos folgen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass er hier einen nationalen Stil als Verwirklichung eines „größeren Geistes“ einer bestimmten Zeit verstand und erst in einem weiteren Schritt als Verwirklichung von Weltgeschichte.⁴⁹

Zusammenfassend zeigen seine frühen Bauten und Schriften, welche Vorstellungen Aalto hinsichtlich eines nationalen Stils hatte: Er akzeptierte den internationalen Einfluss als historischen Fakt und glaubte, dass die Zukunft der finnischen Nation in kulturellen, politischen und ökonomischen Verbindungen mit anderen westlichen europäischen Ländern lag. In diesem Sinne war Aalto gewissermaßen ein „progressiver Nationalist“.

Einen weiteren wesentlichen Einfluss auf die Diskussion zu diesem Thema hatte Yrjö Hirn (1870-1952), Professor an der Universität Helsinki, Literaturhistoriker, Kulturkritiker und Soziologe. Er vertrat bereits um die Jahrhundertwende die Ansicht, dass Kunst auf psychologische und soziologische Weise erfasst werden sollte und trat vehement gegen jede Art von kulturellem Chauvinismus und nationalem Extremismus auf. Nach den von ihm entwickelten Thesen zur Kunsttheorie argumentierte er, dass Kunst eine essentielle, tägliche menschliche Betätigung sei und daher auch als eine solche betrachtet werden sollte. Für ihn gab es keine uneigennützig Kunst, beides, der „Kunstaustlöser“ und das „Kunstempfinden“, basierten immer auf einem praktischen oder psychologischen Interesse. So sei es möglich, körperliche „Abdrücke“ unterschiedlicher Gefühle in Linien und Formen zu übersetzen, mit denen das gleiche Gefühl in unserem Verstand wieder hervorgerufen werden könnte. Daher rufe sogar ein Objekt der Handwerkskunst, beispielsweise eine Vase, durch die Suggestivkraft ihrer

⁴⁸ Vgl. Pelkonen 2009, S. 13.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 14.

Gestalt, einen emotionale Effekt in einer geradezu unmittelbaren Art und Weise beim Betrachter hervor. Diese Theorien Hirns halfen der finnischen Gesellschaft bei ihrer Definition des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft. Man bewegte sich weg vom Transportieren von Bildern mit festen Bedeutungen, wie es die nationalromantischen Künstler und Architekten noch praktiziert hatten, hin zu der Idee, dass Kunst als Werkzeug zum Hervorrufen von Gefühlen genutzt werden könne.⁵⁰

Im Gegensatz zur Vorstellung einer „nationalen Seele“ der Menschen oder Landschaften, die einen bestimmten Stil ohne weiteres menschliches Zutun erschaffe, sollte das Verhältnis von Kunst und der Kultur, die diese Kunst hervorgebracht hatte, betrachtet werden. Dabei waren die Vorstellungen der Menschen eines Landes über ihre Kultur, ihre Landsleute und wie sie andere Kulturen empfanden, mit einzubeziehen. Kunst und Architektur sollten nicht weiter feste tradierte Vorstellungen über ein Land oder seine Kultur transportieren, sondern eine geistige Reflexion und den Wunsch, etwas zu sehen, im Verstand des Betrachters auslösen.⁵¹

In der Konsequenz waren Kunst und Architektur also fähig, Gefühle hervorzurufen und Anstöße zu geben, die unbeständig und auch unvorhersehbar sein konnten. Da nach Hirns Auffassung somit jede Erfahrung von Kunst auch eine kollektive Erfahrung war, konnten Kunst und Architektur der Erschaffung neuer kultureller Ausdrucksformen einer Gesellschaft dienen. Ebenso war es nach diesem Konzept der Kulturerschaffung möglich, praktisch ohne Vorbehalte verschiedenste Formen, Muster und Farben mit jedem erdenklichen ursprünglich kulturellen Hintergrund in die Ausdrucksform einer Nation zu integrieren, wie dies in weiterer Folge auch geschah. So gehen beispielsweise einige der in Finnland weit verbreiteten Stoffmuster aus Blumenmotiven des finnischen Textilunternehmens „Marimekko“ auf traditionelle Vorlagen aus der slowakischen Volkskunst zurück, obwohl sie mittlerweile weltweit als „typisch finnisch“ gelten.

⁵⁰ Vgl. Pelkonen 2009, S. 26.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 27.

Auch Aalto entlieh Elemente seiner Architektur und seines Designs oftmals der Tradition anderer Kulturen, wie beispielsweise der japanischen.⁵² Bereits in den frühen 1920er Jahren war ihm daher klar, dass nationale Kultur und nationaler Stil, von mehreren Faktoren abhingen: die Denkweise der Menschen eines Landes, das individuelle Talent der Künstler, die Geschichte eines Landes und seine geopolitische Lage und die kulturellen und politischen Hoffnungen, die die Menschen mit dem Schicksal ihres Landes verbanden. Wie seine Schriften zeigen, glaubte er, dass sowohl Kunst als auch Architektur vom jeweils vorherrschenden politischen und kulturellen Klima einer Gesellschaft beeinflusst werden, aber beide auch Einfluss auf dieses Klima nehmen können.⁵³

Diese Vorstellungen zur Herausbildung einer nationalen Kultur bzw. eines nationalen Stils in Kunst und Architektur unterschieden sich offenkundig von den Erfahrungen, die man in Wien zuerst zur Zeit des Austrofaschismus und dann des Nationalsozialismus gemacht hatte, auch wenn Wien weitgehend von Bauten nach den Konzepten dieser Ideologien verschont geblieben ist. In beiden Fällen ging es um einen Stil, der starke Bezüge zur Vergangenheit aufnahm, oder was man dafür hielt. Diese Herangehensweise stand in einem klaren Gegensatz zur Idee, zu selbst gewählten und erschaffenen Formen zu finden, die eine identitätsstiftende Kraft entfalten und so einen in die Zukunft weisenden Neuanfang bieten konnten.

Angesichts dieser Voraussetzungen war Aalto wahrscheinlich sehr motiviert, diese Ideen einer nationalen Stilfindung auch in Österreich anzuwenden, zumal die Herangehensweise für andere Länder und Gesellschaften adaptierbar erschien. Bei Wien und Österreich handelt es sich in ihren historischen und gesellschaftlichen Dimensionen um derart komplexe kulturelle Orte, dass sie in den Menschen sowohl im eigenen Land als auch in den umliegenden Ländern verschiedenste, teilweise gegensätzliche Vorstellungen auslösen. Daher stellt die vorgestellte Methode womöglich eine der wenigen adäquaten Herangehensweisen dar, eine gemeinschaftliche Identität auszubilden.

⁵² Vgl. Pallasmaa/Sato 2007, S. 68.

⁵³ Vgl. Pelkonen 2009, S. 27.

Zudem war auch die geopolitische Lage zu Anfang der 1950er Jahre in Finnland und Wien durchaus vergleichbar, befanden sich beide doch in der sowjetischen Interessensphäre ohne wirkliche Unabhängigkeit, immer in der Gefahr, selbst diese noch zu verlieren. Schließlich brachte die Errichtung des Eisernen Vorhangs Österreich und speziell Wien in eine Rolle, die Finnland ebenfalls schon seit Jahrhunderten kannte: Beide wurden als neutrale Staaten zwischen den Machtblöcken der NATO und des Warschauer Paktes der östlichste Teil Westeuropas.

2.1.4 Bauaufgabe Sport- und Konzertzentrum

Die Bauaufgabe eines Sport- und Konzertzentrums weist natürlich selbst schon einige der Eigenschaften auf, die zur Schaffung von Identität, wie soeben beschrieben, genutzt werden können, und so verlangte auch die Ausschreibung der Stadt Wien von den sich beteiligenden Architekten, ein „Bauwerk mit weitreichender gesellschaftlicher, volkserzieherischer und kultureller Bedeutung“ zu entwerfen.

Auch Aalto war sich der Möglichkeiten bewusst, für die ein solches Bauprojekt in unterschiedlichster Weise genutzt werden konnte, da er bereits über langjährige Erfahrung mit öffentlichen Bauten verfügte, die für die verschiedensten Arten eines kollektiven Erlebnisses für die Massen bestimmt waren. So hatte er bereits Freilandbühnen, Messepavillons, Theater, Kinosäle und auch Sporthallen entworfen. Keines dieser Projekte war jedoch so groß und komplex wie die Wiener Stadthalle.

Bereits 1927 hatte Aalto sich, noch ganz im Einfluss des Neuen Bauens stehend, um eine Bauaufgabe beworben, die eine Massenarchitektur in den Dienst der „nationalen Einheit“ darstellen sollte. Er handelte sich dabei um ein Monument für die Hauptstadt Helsinki, das an das zehnjährige Bestehen der finnischen Unabhängigkeit erinnern sollte.⁵⁴ In einem Leserbrief an eine lokale Zeitung aus dieser Zeit beschrieb Aalto in diesem Zusammenhang, wie die neuen Medien die

⁵⁴ Vgl. Pelkonen 2009, S. 58.

menschliche Erfahrung verändert hätten und fragte, welche Werteskala der moderne Mensch überhaupt noch hätte, da die Netzhaut des modernen Menschen vom Morgen bis zur Nacht von Bildern (Fotografien, Druckerzeugnisse, Straßenwerbung, Kino) belagert wäre. Diese neue Erfahrung führte dazu, dass jeder Versuch, ein permanentes, stabiles Wertesystem zu erschaffen, vergebliche Mühe wäre. Der moderne Mensch hätte sich verändert und eine komplett neue Art der Erfahrung von Ästhetik hätte sich als Ergebnis entwickelt. Moderne Menschen erfuhren alles in einem Zustand der Ablenkung und des „Eintauchens“. Als Konsequenz stünde die nationale Einheit nicht länger auf der Basis von gemeinsam Traditionen und Werten, sondern müsste auf der Erschaffung eines neuen Subjektes aufgebaut werden, was durch das „Eintauchen“ in Massenveranstaltungen und kollektive Erfahrung erreicht werden könnte. Er fügte hinzu, dass ein Gebäude sich für ein solches Monument daher besser eignen würde als eine Statue. Ein funktionales Gebäude könnte im Gegensatz zu einer Statue die neue soziale Funktion eines Monumentes erfüllen. Er wollte damit erreichen, dass die Besucher des Monuments selbst in Bewegung blieben und Teil des Monuments würden und so die kontemplative Distanz herkömmlicher Monumente überwinden könnten. Ein Stadion erschien ihm in diesem Zusammenhang sehr passend, da Sport zu dieser Zeit in Finnland sehr populär war und auch beispielsweise die Erfolge des Langläufers Paavo Nurmi bei den Olympischen Spielen 1924 nationale Gefühle geweckt hatten. Aalto glaubte, dass die Schaffung eines nationalen Zusammenhalts entsprechende Gebäude für Aktivitäten benötigte, die kollektive Gefühle auslösten, wie der Stolz, der ein Sportheld in seinen Landsleuten hervorruft.⁵⁵

Dieser programmatische Fokus brachte für Aalto aber nicht den Verzicht auf eine monumentale Dimension des Projektes mit sich. Daher war der Entwurf auch so konzipiert, dass das Gebäude über der Innenstadt von Helsinki emporrage und wie eine große ovale „Stadtkrone“ - ganz nach den Vorstellungen Bruno Tauts – das symbolische Zentrum der Stadt werden sollte. Aalto folgte dabei den

⁵⁵ Vgl. Pelkonen 2009, S. 59.

Vorstellungen des deutschen Architekten Bruno, die er in seinem 1927 erschienenen Buch „Die Stadtkrone“ veröffentlicht hatte. Taut konzipierte in seinem Buch eine Gartenstadt für 300.000 Einwohner. Den architektonischen Mittelpunkt der Stadt sollte ein Kulturzentrum in Form eines über allem aufragenden, gläsernen Kristallturms bilden, den Taut „Stadtkrone“ nannte. Dieser Kristallbau sollte keinem bestimmten Zweck dienen, sondern „nur schön“ sein, in einem alle Künste wieder vereinigenden Innenraum das Sonnenlicht farbenprächtig verwandeln und den „Kosmos“ auf diese Weise gegenwärtig werden lassen. Taut wollte der Stadt so als ihre eigentliche Mitte und ihre wesentliche Repräsentation einen geistigen und künstlerischen Kopf schaffen, eine quasi-religiöse Überhöhung wie sie im Mittelalter die gotischen Dome und in Asien die buddhistischen Pagoden darstellten. Auch wenn sich Aaltos Entwurf vor allem in Hinblick auf seine Gestaltung deutlich unterschied, hatte es doch die gleiche Zielsetzung wie Tauts Konzeption. In diesem Sinne war auch der Architekt zu einem aktiven Bauer einer neuen Gemeinschaft geworden, der politische und soziale Differenzen überspringen konnte.⁵⁶

In späteren Projekten hatte Aalto nicht mehr die Gelegenheit, ein Projekt mit einer derart symbolisch konnotierten Bedeutung zu planen. Meist fehlte es an der notwendigen exponierten Lage in der Struktur einer Stadt. Vielleicht sah er aufgrund der Größe und Bedeutung bei der Planung der Wiener Stadthalle die Chance, diese alten Ideen wieder aufzugreifen und Wien mit einer „Stadtkrone“ zu versehen.

2.2 Vorstellung des Projekts

Diese Arbeit widmet sich der Betrachtung eines unausgeführt gebliebenen Entwurfs, zu dem lediglich Pläne, Skizzen und Bilder eines Modells vorliegen. Schon allein die Tatsache, dass es sich um einen Entwurf handelt, impliziert, dass es das auf diesen Plänen basierende Objekt nicht gibt, wodurch eine Auseinandersetzung immer im Virtuellen bleiben muss.

⁵⁶ Vgl. Pelkonen 2009, S. 60.

Da es sich um einen Wettbewerbsbeitrag handelt, der zumindest erst für sich entschieden werden musste, um den Auftrag zur Realisierung in weiterer Folge zu erhalten, kommt hinzu, dass die Entwurfspläne nur die grundsätzliche Struktur des Projektes bis zu einem Grad darstellen, der den Entscheidern des Wettbewerbs genügte, um es mit anderen Beiträgen vergleichen zu können.

Da Aalto jedes seiner Gebäude als komplexes Gesamtkunstwerk entwarf, bei dem die Details, die Ausstattung und Materialwahl genauso wichtig waren wie das Grundkonzept, fehlen im vorliegenden Fall Informationen über wichtige Bestandteile des Projektes für sein endgültiges Verständnis. Trotzdem ist davon auszugehen, dass Aalto hier bereits eine detaillierte Grundkomposition seiner Architektur entworfen hat, die durch die detaillierte Ausführung ihrer Ausstattung die bereits begonnen Ideenstränge nur noch komplettiert und manche seiner im Entwurf nur angedeuteten Intensionen unterstrichen hätte.

Aalto versuchte, den Anforderungen der Ausschreibung möglichst genau zu folgen und plante daher, die meisten geforderten Räumlichkeiten und Einrichtungen in einem Einzelbauwerk zu verwirklichen. Da Aalto beinahe alle geforderten Räume unter das riesige zeltartige Dach der Mehrzweckhalle stellt, ist es ihm möglich, eine große Fläche des Vogelweidplatzes nicht zu verbauen.

Aalto teilt die Bauaufgabe in drei Teile: Erstens die große, im Grundriss fächerförmige **Mehrzweckhalle** im nördlichen Teil des Bauplatzes, zweitens ein ebenfalls großer, dreiseitig umschlossener **Vorhof**, der den Eingangsbereich der Mehrzweckhalle und mit weiteren rechtwinkligen und kubischen Nebengebäuden der Haupthalle ein Ensemble bildet und drittens die im Süden des Geländes gelegene **Grünfläche**, die die geforderten Einrichtungen für Freiluftaktivitäten aufnimmt.

2.2.1 Der Außenraum

Der Grundriss (Abbildung 1) gibt einen Überblick über die Grundstruktur der Komposition:

Um einige Treppenstufen erhöht, stellt der rechtwinklige, beinahe quadratische Platz mit einer Seitenlänge von ca. 70m das Zentrum der Komposition dar. Er liegt am Scheitelpunkt des Winkels, der sich aus den beiden für das Projekt einzubeziehenden Flächen Vogelweidplatz und Märzpark ergibt. Außerdem ist er parallel zur Moeringgasse ausgerichtet und führt auf seiner rechten Seite die Gebäudekante der Bebauung entlang der Sorbattigasse weiter.

Der Platz bildet einen **Vorhof** zum ihn umgebenen Gebäudeensemble. Er ist auf seiner östlichen Seite durch die einheitlich über die gesamte Seitenlänge verlaufenden Treppenstufen begrenzt. Auf seiner nördlichen und westlichen Seite wird der Platz von einem einzigen zusammenhängenden Gebäudeteil eingerahmt, das bereits direkt mit der Hallenkonstruktion verbunden ist.

Die Südseite des Platzes ist durch ein, in seinem Grundriss rechteckiges Gebäude begrenzt, das jedoch nicht die volle Seite des Platzes abschließt. Ausgerichtet an der Mittelachse des Vorhofes bilden sich dadurch links und rechts von diesem Gebäude auf dem gleichen Höhenniveau wie der Vorplatz Freiräume.

So entsteht auf der östlichen Seite ein weiterer höher gelegener, rechtwinkliger Platz entlang der Moeringgasse. Die durch den Freiraum westlich des Gebäudes entstehende Lücke bildet mit dem über den Vorplatz hinaus reichenden nord-westlichen Gebäudekomplex einen etwa 10 m schmalen Durchgang, wodurch der Vorhof auch von dieser Seite her erschließbar wird.

Die **große Halle** ist auf ihrer östlichen Seite ebenfalls entlang der Moeringgasse ausgerichtet. Von hier öffnet sich die Fächerform, die die Gestalt der Halle bildet und beinahe den gesamten nördlichen Teil des Vogelweidplatzes einnimmt. Die Fächerform entwickelt Aalto entlang der beiden Schenkel des Trapezes, das den Grundriss des Vogelweidplatzes bildet, der Hütteldorfer Straße und der Gablenzgasse.

Auf dem Grundriss ist bereits die Konstruktion der Halle ersichtlich. Die die Dachkonstruktion tragenden Stahlkabel sind im Bereich der Möhringgasse verankert und werden strahlenförmig zunächst über eine erste, dann über eine weitere Mastkonstruktion geführt, um wieder zurück zur Bodenverankerung zu streben. Durch die Fächerform ergibt sich, dass die Stahlen im Bereich

Möhringgasse noch eng beieinander liegen, dann aber immer mehr Raum zwischen sich öffnen. Für die Bereiche der Dachkonstruktion, die zwischen die Träger gespannt ist, wird die Zahl der gespannten Stahlseile verdoppelt, wodurch die lineare Struktur für diesen Bereich verdichtet wird. Dort, wo diese doppelten Stahlseile mit den Masten verbunden werden, ergibt sich zusätzlich ein Zick-Zack-Muster.

Deutlich erkennbar ist die Gliederung des Daches in drei Teile: Den großen Hauptteil in der Mitte und zwei an diesen sich beidseitig anschließenden Nebenflügel.

Die **Grünfläche** im südwestlichen Teil des Platzes mit den darin befindlichen Freizeiteinrichtungen ist durch eine beabsichtigte Bepflanzung mit Bäumen und Sträuchern geprägt. Hier plante Aalto eine in seiner Struktur ungewöhnliche und dominante Wegführung durch die Parkanlage. Sie erinnert in ihrer organisch geschwungenen Form an die vom Stamm ausgehenden Äste eines Baumes oder die Arme eines Flussdeltas, mehrmals sich wieder vereinend, dann wieder auseinanderstrebend, manchmal nur in Ansätzen hervortretend und sogleich wieder endend. Die Struktur eröffnet gleichzeitig von der westlichen Seite des Vogelweidplatzes verschiedene Wege, die in die Grünanlage führen. Links und rechts von diesem Weg sind die weiteren Freizeitflächen angeordnet, die von Aalto im Parkbereich angesiedelt wurden.

Diese drei voneinander unterscheidbaren Teile nehmen jeweils etwa ein Drittel des Vogelweidplatzes ein. Bei dieser Dreiteilung fällt auf, dass jeder einzelne Bereich von einer bestimmten Form geprägt ist und von dieser repräsentiert wird. Es lassen sich in diesem Sinne drei Elemente in verschiedenen Größen und Dimensionen unterscheiden, die Aalto in seinem Entwurf gegenübergestellt, miteinander verbindet oder in anderer Weise miteinander in Beziehung setzt.

Als erstes Element nimmt Aalto die regelmäßige Rasterstruktur der östlich und westlich an den Vogelweidplatz angrenzenden Baublöcke auf. Diese Struktur beinahe quadratischer Flächen findet sich in ihrer deutlichsten Ausprägung in der

Form des Vorplatzes wieder. Auch die an den Vorplatz angrenzende Gruppe an Gebäuden und Flächen ist in rechtwinkligen Formen gestaltet.

Den zweiten Teil seines Architekturprogrammes entwickelt Aalto entlang der beiden Schenkel des Trapezes, das der Vogelweidplatz bildet, der Hütteldorfer Straße und der Gablenzgasse. Die beiden Straßen laufen in Richtung Westen auseinander und öffnen den Stadtraum in diese Richtung. Beinahe parallel zu diesen Straßenzügen entfächert Aalto die Hallenkonstruktion und weitere angrenzende Flächen und Gebäude.

Das dritte Element bilden schließlich die organischen Formen, die sich in ihrer eindringlichsten Form in der geschwungenen Wegführung durch den Grünbereich findet, aber auch von der Gestaltung des Märzparks aufgenommen wird.

Betrachtet man das Modell des Projektes von Nordosten (Abbildung 2), erkennt man dass der große Vorhof die riegelhafte Wirkung der nebeneinander gereihten Baukörper auflöst.

Das Modell von Südosten (Abbildung 3) zeigt, dass die den Vorhof umgebenden Gebäude die gleiche Höhe und ein flachgedecktes Dach aufweisen. Der den Platz umschließende Gebäudetrakt ist auf der Ebene des Vorhofes durch eine gleichmäßige vertikale Front von Eingangstüren strukturiert. Insgesamt ist das kubische Gebäudeensemble des Vorhofes von verschiedenen rechtwinkligen vertikalen und horizontalen Flächenformen geprägt.

Im Hintergrund erhebt sich die große Halle, die im Gegensatz zu den im Vordergrund befindlichen Gebäudeteilen fließende und geschwungene Formen aufweist und dadurch den allein durch ihre Größe unvermeidbaren Eindruck von Schwere und Massigkeit verhindert. Die Umrissform der monumentalen Halle folgt dem von Osten nach Westen leicht ansteigenden Gelände rund um den Vogelweidplatz.

Die Form des Hängedaches ist so gestaltet, dass die Halle von der Moeringgasse, der Hauptzugangsseite, zuerst niedriger ist und erst in Richtung Westen zur vollen

Höhe ansteigt. Ebenso tragen die im Vergleich zum Vorhof schräg stehenden Hallenwände zur Auflockerung der massigen Wirkung der Halle bei.

2.2.2 Die Dachkonstruktion

Die Dachkonstruktion (Abbildung 4) ist eine Idee des Ingenieurs Hamilkar Aalto, des Sohnes von Aino und Alvar⁵⁷. Sie ist in der Art einer Hängebrücke konstruiert, die an zwei jeweils gegenüber liegenden Stahlmastkonstruktionen aufgehängt ist (Abbildung 5) und deren Zugkabel in den unteren Regionen der Fassade in die Erde münden. Dadurch bildet die Konstruktion nicht nur das Dach, sondern umspannt teilweise auch die Seitenfassaden der Halle.

Das Dach wird aus Kupferprofilen gebildet, die an die hängende Stahlseilkonstruktion angebracht werden. Diese Metallprofile lassen auch die Konstruktionsart des Daches nach außen hin erkennen, wodurch sich eine Lamellenstruktur entlang der gespannten Stahlseile ergibt. Die von der Dachkonstruktion mitumfassten Seitenwände der Halle werden dagegen aus durchgängig stabförmigen Metallprofilen gebildet, das zur optischen Verstärkung der lamellenartigen Struktur und des vertikalen Eindrucks führt.

Die in die Höhe ragenden Trägermasten werden zu ihrer Stabilisierung durch eine tragende Stahlgerüstkonstruktion und an der Spitze miteinander verbunden. Die westlichen Masten sind den östlichen derart gegenübergestellt, dass die gespannten Seile, wie bereits oben beschrieben, das sich nach Westen öffnende im Grundriss fächerförmige Hallendach ergeben. Die westlichen Masten sind dabei nicht nur weiter auseinander aufgestellt als die östlichen, sondern auch bis zu einem Drittel höher, wodurch das Hallendach, dem Ansteigen des Geländes entsprechend, zur westlichen Seite hin nach oben strebt. Auch die Höhe der einzelnen westlichen Stahlmasten variiert und ist in der Mittelachse der Halle am höchsten, während die niedrigeren östlichen Masten alle gleich hoch gestaltet sind.

⁵⁷ Vgl. Charington/Nava 2011, S. 116.

So ergibt sich eine Form für das Dach, die zunächst zur Seite der Moeringgasse gleichmäßig und in gleicher Höhe beginnt, um dann nach einer kurzen Phase der Entspannung, in der die Dachführung leicht nach unten hängt, wieder in der Anspannung mit einem gleichmäßigen und steten Anstieg bis zum höchsten Punkt aufsteigt, um dann verhältnismäßig steil wieder Richtung Boden zu sinken. Dadurch bildet sich eine mit einem Berggrat vergleichbare Kante, die langsam vom höchsten Teil in der Mitte der Konstruktion auf beiden Seiten nach unten führt.

Der Aufriss der Halle von Süden und Westen und die Modellansicht von Süden (Abbildungen 6 und 7) zeigen, wie sich das Dach nach seinem höchsten Punkt in Richtung Boden neigt. Die hier vorgesehene dicht aneinandergereihte vertikale Lamellenstruktur nimmt die geschwungene Form der Dachkante auf und löst somit den massigen Eindruck dieser Seitenwand auf, zumal an dieser Stelle der höchste und breiteste Teil der Halle auf den angrenzenden Stadtraum trifft.

Die seitlichen Hallenwände, die nicht von der Dachkonstruktion überspannt sind, werden gerade und glatt in ihrer Oberfläche ausgeführt und stehen somit zum Dach in Kontrast. Die Flächen der beiden langen Seitenwände der Halle auf ihrer Nord- und Südseite sind mit langgestreckten, parallel aneinander gereihten Fenstern versehen, die eine streifenförmige vertikale Struktur ergeben. Sie sind in ihrem unteren Bereich einheitlich an der Linie des Flachdaches des jeweils angrenzenden Nebentraktes ausgerichtet und passen sich in ihrem oberen Bereich der geschwungenen Kurve des Daches an.

Auf der Modellansicht von Süden (Abbildung 7) und der Ansicht des Modell aus der Vogelperspektive (Abbildung 8) wird außerdem sichtbar, dass unter der Dachkonstruktion der Halle Gebäudeteile in kubischen Formen hervortreten, die entlang der Fächerform der Halle allmählich mehr Volumen annehmen, bis sie sich mit dem Gebäudeensemble des Vorhofes vereinen. Aus dieser Perspektive wird ebenso erkennbar, wie sich das gesamte kubische Gebäudeensemble in mehreren Stufen terrassenförmig aus dem Grünbereich erhebt.

2.2.3 Der Innenraum

Der Eingangsgrundriss (Abbildung 9) zeigt die geplante Nutzung und die Aufteilung der Innenräume für das Projekt. Gleichzeitig wird deutlich, dass die architektonische Konzeption der Außengestaltung auch auf die Innenräume angewandt wird.

Links ist der **Vorhof** zu erkennen, der eine Gitterstruktur aufweist. Das sich südliche anschließende Gebäude nimmt eine Schwimmhalle und den Eingang zu einer Kegelbahn auf. Der L-Trakt, der den Platz nördlich und westlich umschließt, stellt die Kassenhalle dar, von der man über verschiedene Treppen und eine Rampe in die Halle gelangt.

Das innere der **großen Haupthalle** beherbergt in erster Linie ein großes Stadion über das die hängende Dachkonstruktion gespannt ist und so einen riesigen Innenraum bildet.

Das oval-förmige Stadion mit den Zuschauerrängen umschließt die gesamte Arena. An den beiden Längsseiten ziehen sich die Zuschauerränge weiter nach oben als an den beiden Seitenkurven. Dadurch sollen möglichst viele „gleichgute“ Plätze für die Zuschauer geschaffen werden, um bereits durch die Baustruktur „Klassenunterschiede“ zwischen den einzelnen Zuschauern zu unterbinden. Besonders viele Zuschauerplätze sind daher dort vorgesehen, wo auch die Dachkonstruktion am höchsten ist. Da unterhalb dieses Bereiches die Ziellinie für die meisten Sportwettbewerbe geplant war, wollte man so möglichst vielen Zuschauern den Blick auf diese Stelle ermöglichen. Zusätzlich kann die durch das Stadion umschlossene Arena für Konzerte ganz oder teilweise mittels verschiedener hydraulischer Konstruktionen bestuhlt werden.

Durch diese Aufteilung der Zuschauerränge ergibt sich eine unregelmäßige Form für das Stadion, dessen Seitenränge an den Kurven und im östlichen Bereich aufgrund der durch die Dachkonstruktion geprägten Halle regelrecht abgeschnitten werden. In gewisser Weise wird dadurch der Eindruck einer unfertigen oder zum Teil zerstörten Architektur erweckt, wie man sie von Bildern der Ruinen antiker Amphitheater kennt.

Zur Regulierung der Akustik für den jeweiligen Anlass und die damit verbundene Ausnutzung der Halle, dient ein aus beweglichen Lamellen bestehendes hängendes System, das ebenfalls von der Dachkonstruktion getragen wird. Dieses System sollte jedoch nicht nur die Akustik regulieren, sondern auch das durch die Seitenfenster in den Innenraum tretende Sonnenlicht. Daher ist davon auszugehen, dass die innere Deckenkonstruktion entweder in weißem, zumindest aber in hellem oder in reflektierendem Material geplant war.

Unter den Zuschauerrängen sind im Hauptteil der Halle im Wesentlichen funktionale **Nebenräume** untergebracht, die die einzelnen Sitzreihen versorgungstechnisch erschließen. Nur der oberste und höchste Teil der Ränge liegt nicht mehr unterhalb der zwischen den Stahlträgern gespannten Halle, sondern schon in dem Teil der Dachkonstruktion, bei dem die Stahlseile in Richtung ihrer Bodenverankerung streben. In diesem Teil sind auch die weiteren geforderten Räumlichkeiten für verschiedene Sportarten entlang der Fächerform angeordnet (Abbildung 9). Auf der südlichen Seite befinden sich zwei nebeneinander liegende Turnsäle, eine Trainingshalle und Räume für den Boxsport, die teilweise voneinander abgesetzt unter das Dach integriert wurden. Auf der nördlichen Seite sind in ähnlicher Weise zwei Tennishallen sowie ein größerer Center Court mit eigenen Sitzrängen auf beiden Seiten vorgesehen, der nur zu zwei Dritteln noch von der Dachkonstruktion erfasst ist und bei einem Drittel über ein eigenes flaches Dach verfügt. An diese Tenniseinrichtungen schließt sich in der nordwestlichen Ecke des Grundstückes ein weiterer Tennisplatz im Freien an.

2.2.4 Integration der Stadthalle in den umgebenden Stadtraum

Insgesamt bindet Aalto seinen Entwurf vorteilhaft in die bestehende Stadtstruktur ein.

Die meisten Besucher werden mit den öffentlichen Verkehrsmitteln von der Seite des Gürtels zur Stadthalle gelangen. Der Weg durch den Märzpark und der große Vorplatz bieten in dieser Hinsicht genug Raum, damit sich die Ansammlung schnell verlaufen kann. Auch bei der Innenraumplanung der Halle ist die

Steuerung der Zuschauer, die sich durch das Gebäude bewegen, genau berücksichtigt worden. Die Zuschauer werden so geleitet, dass sich die Menschenströme vor und nach den Veranstaltungen nicht kreuzen.

Der Autoverkehr wurde für das Projekt gänzlich unter die Erde verlegt. So befinden sich an der östlichen Seite jeweils Zu- und Ausfahrten von der Hütteldorfer Straße und der Gablenzgasse aus, mittels derer die unter dem Gebäude vorgesehenen Parkplätze erschlossen werden. Die unterirdischen Parkplätze sind mit dem Vorplatz durch Treppen verbunden.

Die Bereiche des Vogelweidplatzes, die an die umliegende vorhandene Baustruktur grenzen, sind in den meisten Fällen durchwegs mit Bäumen bepflanzt, so dass die Anrainer auf beinahe allen Seiten einen neuen Grünraum erleben können. Einzig im Bereich der Moeringgasse trifft der Bau direkt auf einen Häuserblock. Dort befindet sich allerdings der niedrigere Teil der Halle, der in etwa die Höhe der umliegenden Häuser erreicht, wodurch ganz bewusst ein Eindruck der Dominanz gegenüber der alten Baustruktur vermieden wird. Ebenso werden die hohen Partien der Halle nie senkrecht in die Höhe geführt, so dass sich keine Straßenschluchten oder verschattete Orte bilden können.

Der offene Grünbereich lädt die Anwohner ein, sich diesen Freiraum zu erobern und für ihre tägliche Freizeitgestaltung im Anblick der Halle als Monument zu nutzen.

Auch der gestalterisch heikle Bereich in der Mitte der westlichen Seite des Vogelweidparks, wo sich mit der Christkönigskirche ein Sakralraum befindet, wurde so gelöst, dass auch hier die Halle nicht direkt bis an den Straßenraum reicht, sondern ein Grünbereich mit Baumbepflanzung vorgesehen ist. Die sich um die Kirche befindliche Bepflanzung mit Bäumen wird weitergeführt und somit fließend in den Bereich des Vogelweidparks übergeleitet. Auch hier wird der Eindruck der Monumentalität der Halle gegenüber der eher kleinen Kirche durch die Bäume vermieden, die einen direkten Blick auf die Halle nicht ermöglichen.

2.3 Die Skizzen zum Projekt

Aalto sah sich selbst immer als Künstler, der aber die Bürde des Architekten zu tragen hatte. Dieser müsse soziale, humanitäre, ökonomische und technische Anforderungen in seinem Entwurf zusammenbringen.

Aalto entwickelte seine Ideen niemals im Dialog oder im Austausch mit anderen, er brauchte den konzentrierten Rückzug. Der kurze Weg zwischen seinem Wohnhaus und dem Atelier war wesentlich für seinen Kreativeprozess. Erste Skizzen entstanden oftmals auf Zigaretenschachteln oder Servietten.⁵⁸

Auch wenn er gerade in den späteren Jahren seinen eigenen Entwurfsprozess mystifizierte, beschrieb er ihn in seinen früheren Jahren recht detailliert: „Wenn ich persönlich ein architektonisches Problem habe, so treffe ich fast immer auf ein Hindernis. [...] die Ursache ist meiner Meinung nach der komplizierte und harte Druck, der daraus entsteht, dass die architektonische Planung mit zahllosen, zueinander oft in Widerspruch stehenden Elementen arbeitet. Soziale, menschliche, wirtschaftliche und technische Ansprüche, mit psychologischen Faktoren verbunden, die sowohl das Individuum wie auch die Gruppe betreffen, die Bewegungen und inneren Friktionen, sowohl der Menschenmassen wie auch des einzelnen aus alledem entsteht ein Knäuel, den zu entwirren weder mechanische noch Vernunftmittel ausreichen. Die unendliche Vielfalt der verschiedenen Ansprüche und Teilprobleme ballt sich zu einem Hindernis zusammen, das zu durchdringen die architektonische Grundidee Mühe hat. Dann tue ich, - sei es, dass es nicht gezielt getan wird – Folgendes: Ich vergesse den ganzen Wust an Problemen für eine gewisse Zeit, nachdem die Atmosphäre die Arbeit und zahllose unterschiedliche Ansprüche in mein Unterbewusstsein bereits eingedrungen sind. Ich gehe zu einer Arbeitsweise über, die der abstrakten Kunst sehr nahe steht. Ich zeichne nur vom Instinkt geleitet, nicht architektonische Synthesen, sondern zuweilen direkt kindische Kompositionen, und auf diesem Wege entsteht allmählich auf abstraktem Grund und Boden die Hauptidee, eine Gesamtsubstanz, mit deren Hilfe die zahllosen,

⁵⁸ Vgl. Krasny 2008, S. 17.

widersprüchlichen Teilprobleme ausgeglichen werden können... Die kindischen Zeichnungen haben nur einen indirekten Kontakt mit dem architektonischen Denken, aber jedenfalls führten sie zur Verflechtung von Profil und Grundriss, zu Einheitlichkeit von Horizontal- und Vertikalkonstruktion... ich erwähne dies nur als Beispiel, wie mein instinktiver Glaube mich zu dem gemeinsamen Urquell der architektonischen und der freien Künste geführt hat. Der in gewissem Maße abstrakt ist, aber doch auf Wissen und Forschung beruht, die in unserem Unterbewusstsein aufgespeichert sind.“⁵⁹ In den Ausführungen wird deutlich, wie sich Aalto das kreative Potential der menschlichen Psyche für seinen Entwurfsprozess zu Nutze machte.

Auch für den Entwurf der Wiener Stadthalle liegen einige der Skizzen Aaltos vor. Bei diesen Zeichnungen kann man verfolgen, wie Konzepte und Ideen Gestalt annehmen, sich verändern und wieder verworfen werden. Eine Chronologie des Entwicklungsprozesses kann aber kaum nachvollzogen werden, finden sich doch die Skizzen der verschiedenen Phasen des Entwurfs zusammen mit Ausschnitten, die nur einzelne Details der Architektur zeigen, meist auf demselben Papierbogen (Abbildung 10).

Trotzdem lässt sich anhand der Skizzen erkennen, wie Aalto die Entwicklung der Gestalt des Bauwerks aus einer einfachen fünfgliedrigen ballonartigen Grundform beginnt (Abbildung 11). Diese stellt er mit der ovalen Form des Stadions zusammen (Abbildung 12), und allmählich entwickelt sich aus den Ballonen eine fünfgliedrige Fächerform. Ebenso scheint Aalto sich intensiv mit den Möglichkeiten der zeltförmigen Dachstruktur beschäftigt zu haben, gerade auch, was ihre technische Umsetzbarkeit betrifft, da viele Skizzen dieses Thema betreffen (Abbildungen 13 und 14).

Langsam ergeben sich aus einigen Skizzen bereits erste Ansichten der Halle, wobei zunächst das Dach unstrukturiert bleibt, während die runden Seitenwände in der Art der geschwungenen Linie und vertikalen Struktur der „Aurea-Borealis-Wand“ gestaltet sind, die Aalto für den finnischen Pavillon der Weltausstellung

⁵⁹ Alvar Aalto, Forelle und Gebirgsbach, in: Akademie 1985, S. 10-11.

in New York (1938-39) verwirklichte (Abbildung 15). Eine Ansicht des Vorplatzes, hinter dem die Halle, hier noch ganz geschwungen, hervorragt, zeigt, dass diese grundsätzliche Kompositions-idee schon in einem sehr frühen Stadium bestand.

Eine weitere Skizze (Abbildung 16) zeigt die Halle, wie sie in den Stadtraum eingepasst wird. Auch anhand dieser Skizze wird deutlich, dass die Komposition vom viereckigen Vorplatz aus beginnt, zu dem die weiteren Elemente in Beziehung gesetzt werden. Die Halle gliedert sich hier auch noch in fünf voneinander getrennte Fächerformen und es scheint, dass zunächst die Idee bestand, die Dachkonstruktion auch noch über Teile des Kassenhallentraktes zu erstrecken.

Ebenfalls in diesem Stadium tritt auch bereits die organische Struktur in Erscheinung, die sich aus dem rechtwinkligen Architekturensemble ergießt. Interessant ist, dass hier nicht der Vorplatz wie im Endentwurf, sondern nur der Platz, an dessen Seite die organische Struktur beginnt, gitterförmig strukturiert ist.

3. Der Entwurf der Wiener Stadthalle im Kontext von Aaltos Schaffen

3.1 Vom Klassizismus zum Funktionalismus

Wie die meisten Künstler und Architekten durchlief auch Aalto während der mehr als ein halbes Jahrhundert andauernden Dauer seines Wirkens zahlreiche Stilphasen, die sich oftmals diametral unterschieden und sich häufig sogar vehement gegen seine früheren Auffassungen wandten.⁶⁰

Aalto begann seine Karriere in den 1920er Jahren im Stil des nordischen Klassizismus, den er während seines Studiums an der Technischen Hochschule in Helsinki kennen gelernt hatte. Wie sein Mentor, Eric Gunnar Asplund, der

⁶⁰ Vgl. Lahti 1992, S. 37.

schwedische Meister des nordischen Klassizismus und Funktionalismus, nutzte Aalto zunächst das typisch klassizistische Vokabular für seine Bauten: Symmetrie, klassische Komposition und Ornamentik, wenn auch oftmals in einer unorthodoxen, aber doch eleganten und humorvollen Art.⁶¹

Schon zu dieser Zeit übernahm Aalto ohne Skrupel verschiedenste Formen in seine Entwürfe, die er von seiner Ausbildung her kannte oder die er auf seinen Reisen oder durch Literatur kennenlernte. So sind seine frühen Möbelentwürfe vielfach Adaptionen einer Vielzahl von kontinentaleuropäischen und auch nordamerikanischen Vorbildern.⁶² „Nichts Altes wird neugeboren. Doch gleichzeitig vergeht es auch nicht völlig. Und das, was einmal gekommen ist, kommt immer wieder in einer neuen Form zurück“, schrieb Aalto im Jahre 1921, als er sein Architekturstudium beendet hatte.⁶³

Aalto pflegte einen engen Kontakt zu Freunden und Architekturkollegen in Schweden, die ihm die in den 1920er populär werdenden Ideen des Neuen Bauens und der neuen Sachlichkeit nahe brachten. Da er, wie bereits beschrieben, international orientiert war, begeisterte er sich für alles, das einen modernen und internationalen Lebensstil repräsentierte.⁶⁴

Sein schwedischer Freund Sven Markelius war es auch, der Aalto 1929 bei der in Frankfurt stattfindenden Konferenz in die Kreise des „Congrès Internationaux d'Architecture Moderne“ (CIAM) einführte. Auch an den folgenden Konferenzen 1930 in Brüssel und 1933 in Athen nahm Aalto teil. Meist traf er allerdings erst spät zu den Konferenzen ein und beteiligte sich nicht ernsthaft an den ideologischen Diskussionen, entwickelte aber enge Freundschaften zu Walter Gropius, Fernand Léger, Lászlo Moholy-Nagy und Siegfried Giedion.

Auch die von Aaltos progressiven Stockholmer Freunden Erik Gunnar Asplund, Gregor Paulsson, Sven Markelius und Uno Ahren organisierte und entworfene Stockholmer Ausstellung von 1930, die die neue Art der Architektur propagieren

⁶¹ Vgl. Pallasmaa/Sato 2007, S. 36.

⁶² Vgl. Igor Herler, Early Furniture and Interior Designs, in Pallasmaa 1984, S. 14-59.

⁶³ Alvar Aalto, Painters and Masons, in: Jousimies, 1921, neu veröffentlicht in: Schildt 1997, S. 35.

⁶⁴ Vgl. Pallasmaa 1998, S. 24.

sollte, beeinflusste Aalto stark.⁶⁵ Schon ein Jahr zuvor hatte er mit seinen finnischen Architektenkollegen die Gelegenheit gehabt, bei einer ähnlichen Ausstellung in Turku einige der neuen Ideen umzusetzen, die deutlich den Einfluss der niederländischen De Stijl-Bewegung, des Bauhauses und wahrscheinlich auch Aspekte des russischen Konstruktivismus zeigte.⁶⁶ Hatte Aalto zunächst leidenschaftlich die Vorstellungen des nordischen Klassizismus vertreten, war er spätestens Ende der 1920er Jahre ein glühender Verfechter eines radikalen Funktionalismus und folgte damit dem Trend, der bei vielen nordischen Architekten zu beobachten war.⁶⁷ „Motorboote, Eisenbahnwaggons, Kühlschränke und Grammophone sind an die Stelle dessen getreten, was man früher für hochwertiger hielt und verfeinerte Einrichtungskunst nannte... Ich sehe es als sehr positive Entwicklungsrichtung an, dass der Künstler sich gewissermaßen selbst verneint, indem er sein traditionelles Arbeitsgebiet verlässt und dass er es demokratisiert und es hinaus aus seinem engen Zirkel in die Hände eines großen Publikums bringt“, schrieb Aalto im Mai 1930 nach seiner Rückkehr von der Stockholmer Ausstellung.⁶⁸

Aalto vertrat in diesem Sinne die Ansicht, dass der funktionalistische Architekt eine ganz andere Rolle spiele als der alte Typ des Architekten. Tatsächlich sei dieser gar kein Architekt mehr, sondern ein sozialer Verwalter.⁶⁹ Damit folgte er den Vorstellungen seines Freundes und Bauhauslehrers Hannes Meyer, der das Bauen als elementaren Prozess begriff, der biologische, geistige, psychologische und körperliche Bedürfnisse berücksichtigt und dadurch Leben ermögliche. Diesem Ansatz folgend, wollte Meyer möglichst viele Faktoren in den Entstehungsprozess von Architektur mit einbeziehen. So befasste er sich vor Allem im Zusammenhang mit dem Wohnungsbau systematisch mit Ausrichtung,

⁶⁵ Erik Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl und Uno Ahren veröffentlichten 1931 das einflussreiche „acceptera“-Manifest. Die polemische Abhandlung analysiert die gesellschaftlichen, kulturellen, technologischen und ästhetische Bedingungen und empfiehlt Architekten und Designern diese neue Realität zu akzeptieren und auf dieser Basis ihre Architektur und ihr Produktdesign zu entwickeln.

⁶⁶ Vgl. Pallasmaa 1998, S. 27.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 26.

⁶⁸ Vgl. Lahti 1992, S. 37.

⁶⁹ Vgl. Alvar Aalto im Interview, Nidaros, Trondheim, Norwegen, 28. Juni 1930, in: Schildt 1986.

Belichtung, Durchlüftung, Störfaktoren (Schall, Geruch), Sichtbeziehungen und Nachbarschaft. Für Meyer war Architektur ein logisch-rationaler Prozess, der bei absoluter Optimierung der zuvor erarbeiteten Analyseergebnisse zu einem einzig richtigen Ergebnis führen musste. Damit verlor das Bauen im Sinne Meyers seinen ästhetisch-schöpferischen Charakter und wurde nur noch eine Frage der richtigen Organisation.⁷⁰

Doch nicht nur Hannes Meyer beeinflusste den jungen Aalto. Obwohl Aalto in den späteren Jahren die Errungenschaften des Bauhauses missbilligte und seine Arbeiten meist als ausdrücklichen Gegensatz zur Rationalität und Ästhetik des Bauhauses verstanden haben wollte, entwickelte er einen großen Teil seiner Ideen in der Auseinandersetzung mit den Ideen des Bauhauskreises, insbesondere von Gropius und Moholy-Nagy.⁷¹

In seiner funktionalistischen Phase entwarf Aalto das erste Gebäude, das ihn in das internationale Rampenlicht stellte. Es handelt sich um das Verlagshaus für die Zeitung „Turun Sanomat“ (1928-30), ein Gebäude, das eine Zeitungsdruckerei mit angeschlossenen Büroräumlichkeiten verband. Dieses Werk Aaltos folgt den kontinentaleuropäischen funktionalistischen Vorbildern noch am eindringlichsten und verwirklicht praktisch alle fünf Punkte, die Le Corbusier für eine neue Architektur propagiert hatte. Doch auch hier lässt sich bereits eine eigene Handschrift erkennen, die weicher ist als die seiner mitteleuropäischen Kollegen.⁷²

Die Hauptwerke seiner funktionalistischen Periode sind jedoch zweifelsohne die Bibliothek von Wiborg (1927-35) und das Tuberkulosesanatorium von Paimio (1928-33), das ebenfalls große internationale Beachtung fand.

Aalto warf für die Planung dieses Sanatoriums viele der bisher geltenden Konventionen der Krankenhausarchitektur über Bord und legte einen Entwurf mit gänzlich neuen Zielsetzungen vor, die jedoch ganz die zeitgenössischen medizinischen Theorien in der Bekämpfung der Tuberkulose berücksichtigen. In

⁷⁰ Vgl. Droste 1998, S. 190.

⁷¹ Vgl. Göran Schildt, Aalto, Bauhaus, and the Creative Experiment, in: Mikkola 1981, S. 9-43.

⁷² Vgl. Lahti 1992, S. 39.

diesem Zusammenhang entwickelte Aalto eine ganze Reihe an technischen Lösungen, die ihre Grundlage in der ausgiebigen Beschäftigung mit funktionalen, physiologischen und psychologischen Faktoren in einem Krankenhaus zeigen. Interessanterweise beschäftigte Aalto sich bei diesem Projekt mit ganz ähnlichen Aspekten, wie es Hannes Meyer tat und entwickelte viele seiner Ideen für das Projekt nach eigenen Angaben im Selbstversuch: „Als ich den Auftrag für dieses Sanatorium bekam, war ich krank und ich konnte ein bisschen mit mir selbst experimentieren, was es bedeutet krank zu sein. Es war irritierend, immer zu liegen, und das erste, das ich bemerkte, war, dass die Zimmer für Menschen gestaltet waren, die aufrecht herumgehen können, aber nicht für jene, die die ganze Zeit im Bett liegen. Wie Fliegen um eine Lampe, so irrten die Augen um das elektrische Licht, und es war keine innere Balance, keine richtige Ruhe in dem Zimmer, das nicht speziell für einen kranken liegenden Menschen entworfen war. Ich versuchte also, für schwache Patienten Zimmer zu machen, die liegenden Menschen eine ruhige Atmosphäre vermitteln können. Die Ventilation z.B. machte ich nicht künstlich, wobei man den die eindringende Luftströmung störend am Kopf empfindet, sondern mittels einer zwischen den Fensterscheiben leicht vorgewärmten Luft. [...] Es sind nur Kleinigkeiten, die das Leiden der Menschen lindern können.“⁷³

Ganz im Sinne des von ihm propagierten Gesamtkunstwerkes wurde ihm hier die Möglichkeit eingeräumt, auch große Teile der Ausstattung des Gebäudes zu entwerfen. So plante er alle Details, von den Spucknapfen über die Spitalsbetten, Kleiderschränke, Lampen und Liegestühle bis zu den Waschbecken. Viele seiner wichtigsten Einrichtungsideen stehen mit diesem Projekt in Zusammenhang, so der weltweit bekannt gewordene Stuhl „Paimio“. Der Winkel zwischen Sitz und Rückenlehne dieses Stuhls sollte nach Aaltos Aussage die Atmung des Patienten erleichtern. Bei der Planung der Patientenzimmer achtete Aalto besonders darauf, dass alles so störungsfrei und angenehm war wie möglich. Die Zimmer hatten eine Deckenheizung und waren in ruhigen Farbtönen gestrichen. Aus den Betten

⁷³ Alvar Aalto, Zwischen Humanismus und Materialismus, in: Akademie 1985, S. 61.

öffnete sich die Aussicht auf die umgebenden Kiefernwälder, die Lichtquellen befanden sich außerhalb des Blickfeldes des im Bett liegenden Patienten. Die Waschbecken waren so konstruiert, dass das laufende Wasser keine Geräusche oder Spritzer verursachte. Die von Aalto vorgegebenen Farben sollten den weißen Krankenhaus-Funktionalismus beleben. Die Farbskala der Patientenräume war erdverbunden, die der öffentlichen Räume hell.⁷⁴

Aaltos Architektur und Möbelentwürfe begannen bereits bei den Entwürfen aus dieser Zeit einen weicheren, regionaleren und persönlicheren Charakter anzunehmen. Während die funktionalistischen Gebäude allerorts noch klar visuell dominierten, erweckten Aaltos Gebäude bereits haptische und kinästhetische Qualitäten.⁷⁵

3.2 Humaner Modernismus

Auch wenn er zunächst ein glühender Verfechter eines orthodoxen Funktionalismus war, änderte Aalto seine Ansichten erneut radikal in der Mitte der 1930er Jahre. Ab diesem Zeitpunkt verwandelte er sich zu einem ausgesprochenen scharfen Kritiker rationalistischer Prinzipien und der formalen funktionalistisch Architektur.⁷⁶

Im Gegensatz zu einer mechanischen Funktionalität, begann er, die psychologische und emotionale Dimension der Architektur hervorzuheben und kritisierte beispielsweise die fühlbaren und psychologischen Mängel der Chromstahl-Möbel Marcel Breuers⁷⁷, von denen er selbst welche besaß.

Bei seinem Vortrag „Rationalismus und Mensch“ präzisiert er die wichtigsten Argumente seiner Kritik: „Das Zusammentreffen mit den „neusachlichen“ Erzeugnissen der letzten Zeit erweckt beim Menschen eine zweifelnde Haltung und veranlasst ihn, loyal alle Bedenken zu beachten, die gegen diese Geschmacksrichtung geäußert werden. Es ist selbstverständlich, dass dem

⁷⁴ Vgl. Lahti 2004, S. 25-26.

⁷⁵ Vgl. Pallasmaa/Sato 2007, S. 42.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 38.

⁷⁷ Alvar Aalto, Rationalismus und Mensch, in: Akademie 1985, S. 48.

wahren Rationalismus, der in den letzten Jahren geschaffen wurde, manche Fehler anhaften, oft gerade mit dem Konzept des Humanismus [...], denn es ist ja so, dass sich der Modernismus nicht aus eigener Kraft, sondern mit Hilfe des Rationalismus zu seiner herrschenden Stellung aufgeschwungen hat. [...] Wir haben zugegeben, und sind wohl einer Meinung darüber, dass die Gegenstände, die man mit Recht rational nennen kann, oft im Hinblick auf ihre Menschlichkeit recht mangelhaft sind.“⁷⁸ Weiters bemerkte Aalto: „Wir können also sagen, dass die Ausweitung des Begriffes Rationalismus ein Mittel wäre, zu einer menschenfreundlicher gestalteten Umwelt zu kommen. Wir müssen die Eigenschaften eines Gegenstandes sorgfältiger als bisher analysieren.“ Bei anderer Gelegenheit fuhr er fort: „Hätten wir die Mittel, die Architektur mit den ökonomischen und technischen Belangen als Ausgangspunkt Schritt für Schritt weiterzuentwickeln, um später auf die anderen komplizierteren Funktionen menschlicher Aktivität überzugehen, so wäre der technische Funktionalismus annehmbar. Eine solche Möglichkeit haben wir aber nicht. [...] Die Rationalisierung an sich war in der ersten jetzt schon überholten Phase der modernen Architektur nicht im Unrecht. Ein Fehler war, dass die Rationalisierung nicht tief genug gegriffen hat. Statt gegen die rationale Mentalität anzukämpfen, ist die moderne Architektur in ihrem neuesten Entwicklungsstadium bemüht, die rationalen Methoden vom nur Technischen auf das Menschliche und Psychologische zu transponieren. [...] Der technische Funktionalismus ist dann gerechtfertigt, wenn er auf psychophysische Gebiete ausgeweitet wird. Dies ist der einzige Weg zur Humanisierung der Architektur.“⁷⁹ Auch in seinem Vortrag „Rationalismus und Mensch“ drückte Aalto bereits das Verlangen aus, die rationale Methode um Phänomene der Psychologie und Neurophysiologie zu erweitern: „Ich wollte damit sagen, dass es im richtigen Sinne rational ist, sich in allen Fragen zu vertiefen, die einen Gegenstand betreffen, und auch an diejenigen Anforderungen vom Standpunkt der Kultur heranzugehen, die man oft als unbestimmte individuelle

⁷⁸ Alvar Aalto, Rationalismus und Mensch, in: Akademie 1985, S. 48.

⁷⁹ Alvar Aalto, Die Anpassung der Architektur an die Natur des Menschen, in: Akademie 1985, S. 55-56.

Geschmacksrichtungen bezeichnet, die aber bei genauerer Untersuchung sich teils als nervenhygienische, teils als psychologische u.a. Faktoren erweisen. Die Rettung ist vermutlich in erweitertem Rationalismus zu finden.“⁸⁰

Als Ergebnis der Änderung seiner Philosophie beendete Aalto seine nur kurze Zeit andauernde orthodox-funktionalistische Ausdrucksform und begann mit der Entwicklung einer mehr geschichtsbewussten Architektur, reich an Assoziationen, versteckten Bildern, Symbolen und sinnlichen Andeutungen. Auch wenn Aaltos Arbeiten häufig als romantisch, organizistisch und irrational beschrieben werden, berücksichtigen diese Charakterisierungen nicht die Tatsache, dass seine Architektur und sein Design immer von kompromissloser Praktikabilität und Logik geleitet sind. Sein eigener erweiterter Rationalismus dringt dabei tief in die sozialen, mentalen und psychologischen Schichten des Lebens und der Architektur ein.⁸¹

In diesem Sinne forderte Aalto die Humanisierung der Architektur: „Wenn wir auch wissen, dass, was immer wir auch versuchen, der arme kleine Mensch kaum zu retten ist, so liegt doch die Hauptaufgabe des Architekten darin, das Maschinenzeitalter zu humanisieren. Das muss immer auch mit Form geschehen.“⁸² Viele der Elemente, die eine Humanisierung der Architektur im Sinne Aaltos bewirken, betreffen meist die Ausstattung seiner Werke. Da die Stadthalle nur im Entwurfsstadium betrachtet werden kann, sind die Möglichkeiten, die Aalto in dieser Hinsicht oft mit dem jeweils eingesetzten Material erzielte, nicht dokumentiert.

Ein Element, das den Gedanken der Humanisierung folgt, stellt aber das für die Halle erdachte Regelungssystem für die Akustik dar. Dadurch lassen sich die akustischen Verhältnisse der Halle steuern, je nachdem welchem Zweck sie gerade dient und für wie viele Personen die Halle genutzt wird. Ebenso sollten die einzelnen Elemente der Vorrichtung das Tageslicht der Seitenfenster in den Raum reflektieren. Aalto war der Meinung, dass eine „rationale“ elektrische

⁸⁰ Alvar Aalto, Rationalismus und Mensch, in: Akademie 1985, S. 50.

⁸¹ Vgl. Pallasmaa/ Sato 2007, S. 46.

⁸² Alvar Aalto, Rationalismus und Mensch, in: Akademie 1985, S. 48.

Beleuchtung der Räume „menschlich in vielerlei Hinsicht nicht annehmbar“ sei und brachte dies mit der quantitativen Zusammensetzung bestimmter Spektralfarben in Verbindung. So sei das natürliche Sonnenlicht jedenfalls zu bevorzugen. Diesem Steuerungssystem liegen aber wohl auch andere Analysen zu Grunde, die neben dem optischen Raumeindruck zusätzliche Aspekte einbeziehen, wie sie von Oskar Schlemmer, ebenfalls Bauhaus-Lehrer, in seinem Artikel „Mensch und Kunstfigur“ in „Die Bühne im Bauhaus“ beschrieben wurden.⁸³

Ebenso folgt die Verlegung des Autoverkehrs unter die Erde Aaltos Vorstellungen. So wird vorgesehen, dass Auto und Mensch im Entwurf praktisch nicht zusammentreffen. Auch die Tatsache, dass die Besucher und Anrainer an keiner Stelle mit der Massivität der großen Halle direkt konfrontiert werden, sondern sogar im Eingangsbereich die Halle im Hintergrund bleibt und so nie den Eindruck einer einschüchternden Monumentalität bewirkt, folgt offensichtlich dem Konzept der humanen Architektur.

Neben dieser konzeptuellen kam es in dieser Zeit aber auch zu einer stilistischen Neuorientierung Aaltos in seinem Schaffen: Die Kriegsjahre waren auch in Finnland von Mangel an Geld und Material gekennzeichnet, wodurch die technisch oft fragilen und experimentellen funktionalistischen Gebäude aufgrund der finnischen klimatischen Bedingungen und mangelhafter Instandhaltung und Reparatur große Schäden davontrugen. Dies brachte die finnischen Architekten dazu, von den abstrakten, makellosen, weiß verputzten und flachgedeckten Gebäuden Abstand zu nehmen und sich dem Gebrauch robuster Materialien und technisch weniger aufwendigen Lösungen zuzuwenden.

Aalto beteiligte sich an dieser stilistischen Wandlung an vorderster Front und wechselte zu einer intensiv gefühlvollen und expressiven Architektur, für die er rote Backsteine, Kupfer und Holz verwendete. Im Mittelpunkt stehen dabei Material, Licht, Raum, Form und Atmosphäre Das „Baker House“-Gebäude in Boston (1947-49) bildete den Anfang seiner roten Backsteinperiode. Das

⁸³ Vgl. Pelkonen 2009, S. 102-103.

Jahrzehnt nach dem Krieg führte in Finnland unter diesen Voraussetzungen zu einer geographisch und kulturell adaptierten Moderne, die international propagiert wurde und Finnland als Beispiel für eine neue humane Architektur einer modernen Demokratie präsentierte.⁸⁴

In diesen Jahren direkt nach dem Zweiten Weltkrieg lagen große Teile Europas noch in Trümmern. Architekten, Kritiker und Historiker führten eifrige Debatten darüber, welche angemessene Rolle Monumentalität, Geschichte, Technologie und menschliche Werte beim Wiederaufbau des zerstörten Europas spielen sollten. Man erwartete von Architekten und Städteplanern, architektonische Ausdrucksformen für eine Welt zu finden, die dringend eine humane, ästhetische und moderne Architektur benötigte, um ihre Würde nach einer Zeit außerordentlicher Unmenschlichkeit wiederherzustellen.⁸⁵ In dieser Zeit des Aufbaus drückten Aaltos Bauwerke und Projekte bereits den von ihm entwickelten Ansatz für einen neuen Humanismus in der Architektur aus, wodurch er und auch aufgrund seiner internationalen Bekanntheit, häufig Aufträge für den Entwurf für Bauten öffentlicher oder kultureller Institutionen erhielt.

Seine Werke verbanden die Balance zwischen pragmatischen und funktionalen Elementen der Gebäude mit Formenvielfalt, sozialen und psychologischen Anliegen, Geschichte und Innovation. Die von ihm geschaffene Harmonie der funktionalen und romantischen Ideen, seine reiche Palette an Materialien und seine Entwurfsstrategie, geleitet von Gefühl und Assoziation, stellten eine moderne Alternative zum funktionalistischen International Style, zur industriellen Standardisierung und dem nun argwöhnische beäugten Klassizismus dar, dessen Formensprache von den totalitären Regimen des Nationalsozialismus in Deutschland und der stalinistischen Sowjetunion übernommen worden war.⁸⁶

Aaltos Projekt für die Wiener Stadthalle ist ein typisches Beispiel dieser Werkphase. Die in den Entwurf einbezogenen mystischen Dimensionen lassen

⁸⁴ Vgl. Pallasmaa/Sato 2007, S. 52.

⁸⁵ Vgl. Reed 1998, S. 95.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 96.

die für Aaltos Nachkriegswerke typische umfassende kulturelle Sehnsucht für symbolischen Inhalt und Bedeutung erkennen, ohne die Extreme des im Vergleich eher totalitären Klassizismus oder des rationalen Funktionalismus zu erreichen. Als Gegensatz zur damals gefühlten politischen Unbeständigkeit steht dieses Werk sinnbildlich für soziale und demokratische Ideale.⁸⁷ Da der Entwurf beinahe keine Aussage zur beabsichtigten Verwendung von Materialien macht, kann nur spekuliert werden, ob die Stadthalle Aaltos „roter Periode“ entsprechend in roten Backsteinen ausgeführt worden wäre. Denkbar ist aber auch, dass das unrealisiert gebliebene Projekt vielleicht bereits seine „Weiße Periode“ eingeleitet hätte, wie sie in der Kirche der drei Kreuze (1955-58) in Vuoksenniska verwirklicht ist.

3.3 Organische Linien

So wie Aalto die rationale Methodik um psychologische Elemente erweitert, identifiziert er auch die Natur und ihre Prozesse als brauchbares Modell für die Formfindung: „Die Natur, die Biologie ist in ihrem Formen reich und üppig, sie kann mit den gleichen Konstruktionen, den gleichen Geweben, der gleichen Struktur des Zellinneren Milliarden von Kombinationen schaffen, von denen jede das Beispiel einer hochstehenden Form bietet. Das Menschenleben entspringt derselben Wurzel. Die Gegenstände, die den Menschen umgeben, sind nicht Fetische und Allegorien, die mystischen Ewigkeitswert haben. Vielmehr sind sie Zellen und Gewebe, lebendig, wie auch jene anderen Baufragmente, aus denen sich das menschliche Leben zusammensetzt.“⁸⁸ Acht Jahre später erweiterte Aalto dieses Konzept um einen weiteren Schritt: “Als meine persönliche, gefühlsmäßige Meinung möchte ich hinzufügen: Die Architektur und ihre Details gehören auf irgendeine Weise zur Biologie.“⁸⁹

Aaltos geschwungene Linien entwickelten sich zuerst in seinen Möbelentwürfen Anfang der 1930er Jahre. Die Form traten dann in den verschiedensten

⁸⁷ Vgl. Reed 1998, S. 96.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 51.

⁸⁹ Alvar Aalto, Forelle und Gebirgsbach, in: Akademie 1985, S. 10.

Materialien und Größen in den folgenden Jahren wieder auf, von einem kleinen dekorativen Objekt, wie der Savoy-Vase, bis hin zu einem kompletten Bauwerk, dem Wald-Pavillon von 1938, hergestellt aus vertikalen Holzbrettern.⁹⁰ Auch wenn diese Objekte ganz unterschiedlichen Zwecken dienen und aus den verschiedensten Materialien gefertigt wurden, basieren sie auf der gleichen Form: einer geschwungenen Linie, die sich selbst schließt, in manchen Fällen ausgeweitet in die dritte Dimension. Die Idee, dass Form einer materiellen und funktionalen Logik folgt, greift hier zu kurz.

Es ist allgemein übliche Ansicht, dass die Entwicklung der geschwungenen Form in Aaltos Werk um 1931 einen Bruch mit den Prinzipien des internationalen Modernismus und seiner Begeisterung für rechtwinklige Kastenformen und Gitterstrukturen darstelle. Außerdem gilt die organische Linie oftmals als Ausdruck seiner nationalen Herkunft und wird verbunden mit der vor allem im Ausland vorherrschenden Vorstellung von Finnland als einen Ort mit Flüssen und Seen, sanft geschwungenen Hügeln und grünen Landschaften. Diesen Vorstellungen kann allerdings entgegengehalten werden, dass die Schriften von Moholy-Nagy, Giedion, Gropius, Mies und anderen viele Hinweise darauf enthalten, dass Biozentrismus, eine gängige Weltsicht unter den Architekten, Künstlern und Kritikern der Moderne war. Aaltos Aufgreifen organisistischer Ideen, sowie geschwungener und biomorpher Formen zeigt wohl eher, wie nah er den Entwicklungen der modernen Bewegung in Deutschland stand.⁹¹

Aaltos Holzreliefs aus den frühen 1930er bis in die 1940er Jahre lassen einige fruchtbare Ideen hinter den gewellten Formen hervortreten. Diese Studien geben Holz in verschiedenen Stufen ihres formalen und funktionalen Ausdrucks wieder, vom rohen Material bis zum fertiggestellten Produkt. Man kann die dem Material innewohnende Energie erkunden, wenn die Fasern des Holzes gebündelt werden oder sich überlappen, während an anderer Stelle das Holz durch menschliche oder maschinelle Prozesse, also Verbindungen, Leimungen und Massenproduktion verändert und strukturiert wird. Werden die Methoden

⁹⁰ Vgl. Pelkonen 2009, S. 143.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 144.

kombiniert, lassen die innewohnenden Qualitäten des Materials und die behandelnde Technik eine kurvige formale Sprache entstehen, frei von jeder bestimmten funktionellen Bedeutung.⁹² Diese Versuche fanden zuerst Anwendung beim Entwurf der verschiedenen Variationen des Sessels Paimio.

Wie Göran Schildt gezeigt hat, kam der Anstoß für die Materialexperimente von Aaltos Freund Moholy-Nagy. Während seines Finnland-Aufenthalts überreichte er Aalto sein Buch „Von Material zu Architektur“, das seinen finnischen Kollegen in die Materialstudien einführte, die in den Einführungskursen am Bauhaus durchgeführt wurden.⁹³

In seinen Schriften legt Aalto das Gewicht auf die Interaktion von Spiel und Experiment, auch in der Architektur. Er vertrat die Ansicht, dass man inmitten des utilitaristischen Zeitalters fortfahren müsse, an den Stellenwert des Spiels zu glauben, wenn man eine Gesellschaft für Menschen aufbauen wolle, da Menschen nichts anderes seien als erwachsene Kinder. Dieselbe Idee lege jedem verantwortungsbewusstem Architekten am Herzen, so dass er ernsthafte Laborarbeit stets mit der Mentalität des Spiels kombiniere oder umgekehrt.⁹⁴ In einem weiteren Artikel fuhr er mit diesem Konzept fort und führte aus, dass in seiner Praxis Experimente die Form einer Art Spiel mit konstruktiven und ästhetischen Elementen annehmen würden. Dabei benutze er Materialien, die man sich fertig aus der industriellen Produktion entliehe. Auf diese Art habe sich auch die Konstruktion seiner architektonischen Details entwickelt. Aalto glaubte fest daran, dass die dem Entwurf vorangestellte Laborphase so frei wie möglich sein sollte, insbesondere vollkommen frei von Nützlichkeitsabwägungen, wenn man das gewünschte Ergebnis erzielen wollte.⁹⁵

Auch wenn die Anregung aus den Kreisen des Bauhauses erfolgte, führten die formellen und materiellen Experimente, die Aalto durchführte, letztlich zum Bruch mit den traditionellen funktionalistischen und repräsentativen Strategien

⁹² Vgl. Pelkonen 2009, S. 144.

⁹³ Vgl. Mikkola 1981, S. 8-43.

⁹⁴ Vgl. Alvar Aalto, Experimental House at Muuratsalo, in: Schildt 1997, S. 108.

⁹⁵ Vgl. Alvar Aalto, The Constructive Form Exhibition, Pressemitteilung, 1954, neu veröffentlicht in: Schildt 1997, S. 258.

der modernen Architektur. Während das Modell, das den modernistischen Architekturdiskurs bestimmt hatte, auf dem Aufbau eindeutiger Beziehungen zwischen Form, Funktion und Struktur abzielte, waren Aaltos abstrakte Formen aufgeladen mit endlosen, gegenständlichen und experimentellen Verzweigungen. Tatsächlich wendeten sie den Prozess der Formgebung sogar ins Gegenteil. So begannen die geschwungenen Formen beispielsweise erst als formales Experiment und übernahmen erst später funktionale Rollen. Dies erlaubte auch, die gleichen Grundformen und Prozesse zu nutzen, um verschiedenste funktionale und formale Anwendungen zu erhalten: Möbel, Vasen, akustische Dachverkleidungen, Türgriffe und ganze Gebäude.⁹⁶

Auch im Entwurf der Wiener Stadthalle arbeitete Aalto mit der geschwungenen Linie, einerseits bei der Dachkonstruktion der großen Halle, andererseits bei der Form der durch Lamellen strukturierten Seitenwände. Ebenso lässt sich die geschwungene Linie in der organisch-geschwungenen Wegführung im Grünbereich erkennen.

3.4 Synthetische Landschaft

Aalto begann seine künstlerische Laufbahn in seiner Jugend als Maler und übte sich auch bis in seine letzten Lebensjahre hinein in der Malerei. Dies begründet offenbar sein Interesse an der Arbeitsweise dieser Kunstform, wie ein Maler sein Werk komponiert, mentale Bilder erschafft und so emotionale Wirkung erzielt.⁹⁷

In einem 1926 verfassten Artikel analysiert Aalto den phänomenologischen Inhalt der im Gemälde „L'Annunziata“ von Fra Angelico (Abbildung 17) dargestellten Architektur und vergleicht das Gemälde mit der Balkonterrasse von Le Corbusiers Esprit Nouveau-Pavillon (1925). Dabei behandelt er die paradoxe Umkehrung der Metaphern des Außen- und des Innenraums: Der Hof als Innenraumerlebnis und der Innenraum als Außenraumerlebnis. „Die Eingangshalle als Ort unter freiem Himmel ist, richtig eingesetzt, ein Stück vom

⁹⁶ Vgl. Pelkonen 2009, S. 153.

⁹⁷ Vgl. Lahti 1992, S. 39.

Stein der Weisen“, schrieb Aalto. Außenraumwirkungen von Innenräumen findet man in Aaltos Gebäuden häufig, da sich dahinter seine Philosophie einer Verbindung und Vereinigung von Gegensätzen verbirgt.⁹⁸

Im selben Jahr veröffentlicht Aalto einen weiteren Artikel, in dem er sich mit dem Fresko „Christus in Gethsemane“ von Andrea Mantegna (Abbildung 18) in Padua beschäftigt. Er zeigt sich von der dem Gemälde zu Grunde gelegten brillanten Landschaftsanalyse begeistert und nennt es einen „architektonischen Landschaftsblick“ und eine „synthetische Landschaft“. „Die aufsteigende Stadt ist für mich zu einer Religion geworden, zu einer Krankheit, zu einem Wahn, wie immer sie es nennen wollen“, so Aalto.⁹⁹

Die Auseinandersetzung mit seinen Werken zeigt eindeutig, dass Aalto sich Zeit seines Lebens in seinem eigenen Schaffen mit der Phantasie einer architektonischen oder synthetischen Miniaturlandschaft beschäftigt hat. So erschuf er verdichtete architektonische Mikrokosmen, die die jeweilige Architektur in ihren geographischen und kulturellen Hintergrund integriert.¹⁰⁰

Am deutlichsten ist diese Miniaturzusammenfassung nach Art der Hügelstadt in Mantegnas Gemälden deutlich in der Gestalt des Kommunalen Verwaltungsgebäudes in Säynätsalo (1949-52) zu erkennen, in der sich Züge der Stadtmalerei des späten Mittelalters und der frühen Renaissance zusammenfinden. Die eher kleinen Gebäude erhalten dabei ihren Resonanzboden durch einen auf frühe Kulturen verweisenden Assoziationshintergrund. Insgesamt scheint auch die instinktive Metaphernmalerei der Art, wie etwa Giotto, Böcklin oder Cézanne die architektonische Bühne ihrer Bilder „mit Kulissen“ versehen, näher zu stehen als den traditionellen tektonischen Prinzipien der Architektur.¹⁰¹

Bauen in und mit der Landschaft bildet eine Kontinuität in Aaltos langjährigen Schaffen. Seine Inspiration entstammte dabei oftmals von fremden, ausländischen Quellen, aber auch von den heimatlichen Landschaften Finnlands,

⁹⁸ Vgl. Lahti 1992, S. 39.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 40.

¹⁰⁰ Vgl. Treib 1998, S. 55.

¹⁰¹ Vgl. Lahti 1992, S. 40.

sowohl was ihre physische Beschaffenheit, als auch ihre mythische Dimension betrifft.¹⁰² Wenn die Beschaffenheit eines Grundstückes in eine bestimmte architektonische Richtung wies, hob Aalto den Lauf des Geländes hervor. Wenn die Voraussetzungen in dieser Hinsicht begrenzt waren, konstruierte Aalto eine Landschaft, entweder innerhalb des Gebäudes, außerhalb des Gebäudes oder auch beides. Die architektonische Form vervollständigte in diesem Sinne die bestehenden Attribute seiner Umgebung und brachte eine Resonanz, die ihren spezifischen Charakter hervorhob. Dabei war Aalto bewusst, dass die Vorstellung eines jeden Ortes, sei er natürlich oder konstruiert, direkt mit der eigenen kulturellen Erfahrungswelt verbunden ist. Seine Architektur, die Erschaffung humaner Lebensräume war in diesem Sinne tief in der jeweiligen Landschaft verwurzelt und verwies gleichzeitig in die moderne Zeit.

Auch im Entwurf für die Stadthalle baut Aalto eine Miniaturlandschaft aus Gebäuden und der diese umgebenden Naturräume auf. Die Gebäudegruppe um den Vorhof greift dabei das von Aalto so geschätzte Motiv der Hügelstadt auf, zu der man von östlicher Seite erst über Treppenstufen hinaufsteigen muss. Das Gesamtkonzept und insbesondere das Stadion im Inneren der Halle ist in das leicht nach Westen hin ansteigende Terrain des Vogelweidplatzes eingepasst, auch die Form der Halle selbst folgt der Steigung des Geländes und hebt den Verlauf des Geländes hervor.

Ebenfalls war Aaltos Konzept, den Außenraum in den Innenraum zu bringen und umgekehrt, in die Planungen mit einbezogen. Dies zeigt eine seiner Äußerungen zum Entwurf der Stadthalle, bei der er die Foyers der Halle als „Innengärten“ bezeichnete.¹⁰³ Die konkrete Umsetzung seines Konzeptes wäre, wie auch bei seinen anderen Gebäuden, durch die Gestaltung und die Wahl der Materialien der Innenausstattung erfolgt.

¹⁰² Vgl. Treib 1998, S. 47.

¹⁰³ Vgl. Reed 1998, S. 106.

3.5 Metaphorische Collage

Das in Aaltos Schaffen oft auftauchende malerische Moment führte er in weiterer Folge in die Collagetechnik über. Das Prinzip der Verbindung mentaler Bilder in seinen Werken steht dieser Technik des Kubismus näher als der traditionellen strukturellen Logik der Architektur.¹⁰⁴

Hierzu äußerte sich Aalto wie folgt: “Erstens haben die abstrakten Künste der Baukunst unserer Tage Impulse gebracht – allerdings auf indirektem Wege, aber die Tatsache an sich lässt sich nicht leugnen. Andererseits hat wiederum die Architektur der abstrakten Kunst Material gegeben. Diese zwei Kraftfelder haben einander abwechselnd beeinflusst. [...] Die Kunst wächst auch in unseren Tagen aus einer gemeinsamen Wurzel.“¹⁰⁵

Das malerische Moment in Aaltos Werk stellt ein Formthema dar, das auf die zeitliche Schichtung und den Verfall Bezug nimmt, wobei Aalto das Bild einer Hausruine in Pompeji vor Augen hatte. Dieses Thema lebt in den Ziegelcollagen im Innenhof seiner Sommervilla und in den Ziegelfassaden seiner Bauten. Durch die Collagen wird der Eindruck von Zufälligkeit geweckt, genauso wie bei verstreuten Marmorfragmenten antiker Bauruinen. Auch seine umfangreicheren Bauwerk-Gesamtheiten erwecken diesen Eindruck, dass nämlich die einzelnen Gebäude Produkte verschiedener Baumeister und verschiedener Epochen sein könnten.¹⁰⁶

In diesem Sinne ist auch das in Aaltos Werk häufig auftretende Motiv des Amphitheaters zu verstehen. Es stellt einen direkten Hinweis auf Metaphern von Ruinen antiker Denkmäler und von den Institutionen der ersten Demokratie dar. Die durch den Gebrauch hervorgerufene Abnutzung sowie die zerstörerischen Einflüsse der Witterung und die Patina scheinen ebenso zum gewollten Inhalt von Aaltos Architektur zu gehören. Oft erhalten Aaltos Gebäude durch das Altern mehr Tiefe und Nähe, wogegen das Altern der heutigen Architektur sich

¹⁰⁴ Vgl. Lahti 1992, S. 41.

¹⁰⁵ Alvar Aalto, Forelle und Gebirgsbach, in: Akademie 1985, S. 10.

¹⁰⁶ Vgl. Lahti 1992, S. 41.

beinahe immer nur als negativer Zerfall zeigt.¹⁰⁷ Im Fall der Wiener Stadthalle hätte Aalto das Dach in einer Kupferverkleidung ausgeführt. Dieses Metall oxidiert in der Luft und erhält dadurch seine bläulich-grüne Farbe. Das Dach hätte daher durch die Witterung laufend sein Aussehen verändert und die von Aalto gewollte Patina entwickelt.

Das virtuose Meisterstück von Aaltos malerischer Collagentechnik ist die Villa Mairea (1938-39), die Aalto für ein befreundetes Unternehmerehepaar schuf. In seinem Erläuterungstext zu diesem Werk nimmt Aalto auch direkt Bezug auf die Verbindung von Malerei und seiner eigenen architektonischen Betrachtungsweise: „In dem Formbegriff, der zur Architektur eines besonderen Gebäudes gehört, ist außerdem die Verbindung enthalten, die auch in der modernen Malerei angestrebt wird. [...] In der modernen Malerei entsteht anstelle des bisherigen historischen und Prestigezwecken dienenden Ornaments vielleicht eine Formwelt, die sich der Architektur nähert und persönliche Erlebnisse herbeiführt.“¹⁰⁸ In ähnlicher Weise schrieb er außerdem: “Erstens haben die abstrakten Künste der Baukunst unserer Tage Impulse gebracht – allerdings auf indirektem Wege – aber die Tatsache an sich lässt sich nicht leugnen. Andererseits hat wiederum die Architektur der abstrakten Kunst Material gegeben. Diese zwei Kraftfelder haben einander abwechselnd beeinflusst.[...] Die Kunst wächst auch in unseren Tagen aus einer gemeinsamen Wurzel.“¹⁰⁹

Aalto gestaltete die Villa Mairea mit einem erstaunlichen Reichtum an Motiven, Rhythmen, Texturen und Materialien. Es hat den Eindruck, dass er die Arbeitsweise eines Malers vor Augen hatte und er setzt Themen und Texturen so, wie in einem Gemälde Farben, Licht und Schatten platziert werden. Die Gesamtheit der Komposition wird dabei nicht von einem vorherrschenden architektonischen Gedanken zusammengehalten, sondern durch ein sinnliches Gefühl, das das Konglomerat aus Ideen, Stimmungen und Assoziationen

¹⁰⁷ Vgl. Lahti 1992, S. 41.

¹⁰⁸ Alvar Aalto, Villa Mairea. Architektonische Erläuterungen, *Arkkitehti* 9/1939, zitiert in: Lahti 1992, S. 43.

¹⁰⁹ Alvar Aalto, Forelle und Gebirgsbach, in: *Akademie* 1985, S. 10.

verbindet, wie etwa ein einheitliches Licht die einzelnen Motive eines Gemäldes.¹¹⁰

Auch für das Projekt der Wiener Stadthalle ist augenscheinlich, dass sich Aalto seiner Form der architektonischen Collage bediente und bei der Komposition eine seiner synthetischen Landschaften vor Augen hatte. Leider ist der Entwurf für den Wettbewerb im Projektstadium geblieben, so dass keine Informationen zur Materialwahl für die Außen- und Innengestaltung der Gebäude und ihre Ausstattung vorliegen. Dies ist bedauerlich, stellen diese Gestaltungselemente nicht zuletzt wesentliche Elemente in Aaltos Collagen dar. So lassen nur „Umrisse“ der Gesamtkomposition das wahre Ausmaß der sich bei einem Projekt dieser Größe ergebenden Möglichkeiten erahnen.

Der Blick auf die Grundrisse der Komposition zeigt, dass Aalto hier einen architektonischen Mikrokosmos aufbaut, der verschiedene Metaphern von Natur und Architektur beinhaltet. Er kreiert einen rhythmischen räumlichen Fluss mit vage definierten Grenzen und einer episodenhaften, malerhaften Struktur, eine Collage von Bildern, Details und einer Vielzahl an Improvisationen. Die Vorstellungen, die durch den Gebäudekomplex hervorgerufen werden, wechseln dabei von einer Bedeutungsebene zur nächsten.

So weckt der Eingangsbereich zur Halle mit seinem Vorplatz Assoziationen zur Piazza einer italienischen Stadt der Renaissance. Gleichzeitig förderte für Aalto der Innenhof in seiner räumlichen Umarmung den sozialen Instinkt der Menschen und zeigte dadurch seine ursprüngliche Rolle seit der minoischen Zivilisation.¹¹¹

Wie bereits beschrieben, erscheint das Gebäudeensemble um den Vorplatz wie die Auferstehung einer von Aalto so geschätzten Hügelstadt aus einem der Gemälde Mantegnas. Für Aalto hatte die italienische Hügelstadt eine besondere Bedeutung. Seine Hochzeitsreise hatte ihn nach Italien geführt, wo er damals glaubte, die besten Beispiele für reine, harmonische und zivilisierte Landschaften vorzufinden. Insbesondere die italienischen Bergstädte stellten für Aalto ein

¹¹⁰ Vgl. Lahti 1992, S. 41.

¹¹¹ Vgl. Reed 1998, S. 104.

Paradigma solcher harmonischen Anpassungen von Mensch und Natur dar. Die Stadt war der Topographie unterworfen, die durch Menschenhand erhöht worden war, und war damit eine lebendige kulturelle Symbiose.¹¹²

Die Gebäudegruppe um den Vorplatz wirkt durch ihre kubischen Formen aber auch gleichzeitig wie eine Impression der kontinentaleuropäischen Moderne und ist an der „modernen“ Rasterform der sie umgebenden Stadtstruktur ausgerichtet. Leider ist hier nicht bekannt, in welcher Art die Fassaden dieser Gebäude gestaltet worden wären. Eine weitere Bedeutungsebene hätte sich wohl aufgetan, wenn diese Teile in roten, einheimischen Ziegelsteinen ausgeführt worden wären, schließlich galt Wien aufgrund seiner großen Dichte an Baubeständen aus der Gründerzeit als Stadt des Ziegels und auch Aalto wies darauf in seinem in Wien gehaltenen Vortrag hin.¹¹³

Doch nicht nur das Gebäudeensemble, auch die Halle selbst nimmt mehrere Bedeutungsebenen in sich auf. So lässt das Stadion im Inneren der Halle in seiner unregelmäßigen Gestaltungsform an antike Amphitheater denken, ein Motiv, das Aalto häufig in seinen Entwürfen verwendete. Aaltos Faszination für die antiken Amphitheater in Griechenland und Italien ist durch viele Skizzen und durch die häufige Nutzung dieser Form in seiner Architektur dokumentiert. Das Amphitheater scheint in seinen Entwürfen immer geradezu mythische Proportionen anzunehmen. Für Aalto war das Amphitheater eine formale typologische Struktur, die den Staatsbürger und seine Interaktion symbolisierte.¹¹⁴ Gleichzeitig stellt das Motiv einen Bezug zu den Institutionen der ersten Demokratie her. Dadurch wird nicht nur die von den Auftraggebern des Bauwerks intendierte kulturelle Bedeutung unterstrichen, sondern auch demokratischen Idealen metaphorisch Ausdruck verliehen. Durch das Motiv wird außerdem Bezug zu dem in den Entwurf als Grünanlage einbezogenen Märzpark genommen, einem ehemaligen Friedhof, auf dem ursprünglich einige der Gefallenen der Revolution von 1848 bestattet waren, die für demokratische

¹¹² Vgl. Weston 1995, S. 102.

¹¹³ Vgl. Alvar Aalto, Kultur und Technik, in: Akademie 1985, S. 58.

¹¹⁴ Vgl. Treib 1998, S. 56.

Ideale starben und für deren Andenken die Halle ein mit Leben gefülltes Monument darstellen kann.

Aalto beschäftigte sich schon früh mit Urformen menschlicher Behausungen und den in diesen Gebäuden für das menschliche Leben notwendigen Grundausrüstungen, so beispielsweise im Zusammenhang mit seinen Bestrebungen einen adäquaten nationalen finnischen Architekturstil zu finden. Dieses Thema wurde auch wieder 1941 aktuell, als Finnland nach dem Winterkrieg große Teile der Provinz Karelien an die Sowjetunion abtreten musste. Dies führte zu einer zusätzlich patriotischen Stimmung im Land und zu einer genauen Dokumentation der Plätze, die die in Karelien lebenden Finnen nun verlassen mussten, galt Karelien als Schauplatz des finnischen Nationalepos Kalevala doch als das urfinnische Kernland der Nation. Auch Aalto veröffentlichte in dieser Zeit unter dem Einfluss des amerikanischen Regionalismus Artikel zur karelischen Architektur. Er vertrat dabei die Ansicht, dass es schwierig oder unmöglich sei, nationale Grenzen zu ziehen, wenn es eine bestimmte Kultur des Materials gebe. Genauso sei im Fall Kareliens schwierig, die einheimische Architektur als russisch oder finnisch zu bezeichnen. Es gehe vielmehr um eine bestimmte regionale Kultur, die auf eine bestimmte Art Architekturformen, Lebensstil der Bevölkerung und Landschaft vereinen könne. So habe Kultur immer viele Gesichter und entstehe aus einer Vielzahl regionaler Bedingungen.¹¹⁵ Aalto entwickelte in dieser Zeit Entwürfe für Wohnhäuser, die auf dem Grundkonzept eines traditionellen karelischen Bauernhauses basierten. Er verwendete in diesem Zusammenhang auch das Bild vom organischen Wachsen, indem er gewissermaßen aus dem „Embrio“ des Bauernhauses größere Hauseinheiten entwickelte. Aalto veröffentlichte diese Ansicht zu einer Zeit, als sich beinahe das ganze übrige Europa in einem nationalistischen und rassistischen Rausch befand. Trotzdem distanziert er sich mit seinem

¹¹⁵ Vgl. Pelkonen 2009, S. 134.

regionalistischen Ansatz von dem in dieser Zeit propagierten „Heimatstil“ der Nationalsozialisten.¹¹⁶

In diesem Sinne blieben auch die bereits erwähnten Urformen des menschlichen Zusammenlebens für Aalto stets interessant und er nutzte diese Grundformen aus archaischen menschlichen Behausungen für seine Bauwerke. So findet sich die zentral gelegene Feuerstelle des traditionellen karelischen Bauernhauses in Form eines ungewöhnlichen Kaminzimmers als Treff- und Kommunikationspunkt im von ihm entworfenen Kulturhaus in Wolfsburg (1959-1962). Genauso wie die karelische Bauernfamilie sich am gemütlich wärmenden Feuer versammelte, zitiert Aalto hier das Feuer als traditionellen Ort der Versammlung und des Gesprächs. Die Betreuer des ebenfalls im Gebäude befindlichen Jugendzentrums griffen diese Idee auch bereits 1963 tatsächlich auf und ließen sich zu einer Veranstaltungsreihe für junge Erwachsene ab 18 Jahren inspirieren. So fanden im Kaminzimmer unter dem Begriff „Feuerrunde“ regelmäßig Gespräche, Singabende und Vorlesungen statt.¹¹⁷

Kennt man Aaltos Vorlieben, ist es daher denkbar, dass die Dachkonstruktion der Wiener Stadthalle als Zelt ebenfalls einen Verweis auf eine archaische Bautradition menschlicher Behausungen darstellen könnte. Da Aalto kurz vor dem Wettbewerb zur Stadthalle 1951 eine Reise nach Spanien und Marokko unternommen hatte, konnte er auf dieser Reise verschiedene Zeltformen der marokkanischen Bevölkerung beobachten. Aaltos Interesse an Land und Bevölkerung ist jedenfalls in einer Reihe von Zeichnungen dokumentiert, die einerseits Architektur und Landschaft, aber auch Menschen und Straßenszenen zeigen.¹¹⁸

Wäre von Aalto im Zusammenhang mit dem Entwurf für die Wiener Stadthalle tatsächlich das Zelt als Metapher gewählt worden, hätte dies in dem vorgegebenen stadträumlichen Kontext höchstwahrscheinlich eine Provokation dargestellt. Schließlich befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum

¹¹⁶ Vgl. Pelkonen 2009, S. 135.

¹¹⁷ Vgl. Siegfried 2000, S. 115.

¹¹⁸ Vgl. Schildt 1997, S. 19-24.

Vogelweidplatz das sogenannte „Nibelungenviertel“ mit der Christerlöserkirche, die als Repräsentationsbau des austrofaschistischen „Ständestaates“ geplant worden war. Zu den ab 1934 im Zusammenhang mit der Etablierung einer „Österreich“-Ideologie besonders vehement verbreiteten Propagandamythen gehörte zudem die Geschichte der tapferen Verteidigung Wiens bei der sogenannten Türkenbelagerung 1683 und der damit verbundenen Errettung des Abendlandes vor dem Ansturm der islamischen Heere durch die Österreicher. Angesichts der Tatsache, dass diese Vorstellungen in der Bevölkerung noch tief verankert waren, wären wohl bei nicht wenigen Einwohnern der Stadt Irritationen ausgelöst worden, hätte man ein riesiges vermeintliches „Türkenzelt“ mitten in Wien als Symbol eines neuen Österreichs vorgefunden.

Eine weitere Metapher, die die Gestalt der Halle beim Betrachter hervorruft, ist die eines Berges. Hier kann einerseits an einen der Wien umgebenden Hügel des Wienerwalds gedacht werden, die Großteils unbebaut von vielen Straßen aus als grünliche Silhouette im Hintergrund der Stadt zu erblicken sind. Auch die grünliche Farbe des Kupferdaches erinnert stark an die meist im Dunst liegenden Hügel, so dass die Halle als letzter Teil des Wienerwalds und Symbol der die Stadt umgebenden Natur in das Häusermeer hineinreicht. Andererseits kann aber auch der größte der sogenannten Wiener Hausberge, der Schneeberg, gemeint sein, dessen Massiv nach Osten hin eine ähnliche dreiteilige Gliederung aufweist wie die Halle in Richtung Westen. In diesem Sinne würde die Halle eine kleine Spiegelung des Bergmassivs des Schneeberges in der Stadt darstellen.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Aalto nur wenige Jahre vor dem Wettbewerb zur Wiener Stadthalle sein Projekt des Gebäudes für die Staatliche Volkspensionsanstalt in Helsinki (Wettbewerb 1948, 1952-56) ebenfalls mit einer besonderen symbolischen Architektur ausstatten wollte. So sehen die ersten Skizzen für das Projekt ein großes Atrium vor, das von einem Oberlicht in einer kristallförmigen Struktur überdacht werden sollte (Abbildung 19). Die Ähnlichkeit zwischen Aaltos Skizzen und den Abbildungen in Bruno Tauts

visionärem Buch „Alpine Architektur“ von 1919 sind bemerkenswert.¹¹⁹ Auch hier scheint Aalto wie bereits 1927 bei seinem Entwurf für das Unabhängigkeitsdenkmal in Helsinki als Stadtkrone wiederum von einer der Architekturphantasien Tauts inspiriert worden zu sein.

„Alpine Architektur“ gilt unter den Buchpublikationen Tauts als sein herausragendstes Werk, da es gerade in seiner künstlerisch bekenntnishaften Übersteigerung, die für den Autor typisch ist, die zentralen theoretischen Architekturvorstellungen des Architekten enthält. Unter dem Eindruck der Gräuelpolitik des Krieges entwarf Taut hier die Utopie eines völligen Neubaus der Welt. Als Grundlage sollte der Geist einer Empathie dienen, die kompromisslos die moralischen Ansprüche der avantgardistischen Architekten seiner Zeit verwirklichen wollte. Das erklärte Ziel war es, das Leben bzw. die Natur vollständig der Kunst unterwerfen zu können. Es ist daher auch als Schöpfungsbuch nicht nur des architektonischen Expressionismus, sondern auch des aus ihm hervorgegangenen deutschen Funktionalismus der Zwischenkriegszeit anzusehen.¹²⁰

Taut hat sein Buch mit einer ganzen Reihe an Illustrationen versehen, die eine fantastische architektonische Vision bearbeiteter und zu Architektur geformter Berggipfel und Bergmassive in den Alpen darstellen. Der Kristall auf Aaltos Skizzen für die Volkspensionsanstalt weist diesbezüglich klare Ähnlichkeiten zu Tauts Illustrationen auf und steigt genauso wie der im Buch abgebildete Kristallberg (Abbildung 20) aus den abgestuften Seiten der Schlucht im Vordergrund empor. Die Parallelen zu Taut können aber auch jenseits formaler Ähnlichkeiten festgestellt werden, indem man dessen Philosophie, die sich nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte, mit einbezieht. Das von Taut vertretene gesellschaftliche Ideal war ein apolitischer Sozialismus, der alle nationalen Grenzen überschreitet. Dies war eine Symbolik, die Aalto sicher gerne aufnahm,

¹¹⁹ Vgl. Schirren 2004, S. 6.

¹²⁰ Vgl. Ebd.

gerade wenn er Architektur mit einer bestimmten sozialen und gesellschaftlichen Funktion plante.¹²¹

Auch für das Projekt der Wiener Stadthalle, das für die Hauptstadt eines Alpenlandes zu entwerfen war, lag es für Aalto wohl nahe, sich von Tauts Vorstellungen einer alpinen Architektur inspirieren zu lassen. Ein Blick auf die Abbildungen des Buches lässt daher verschiedene Parallelen in der Grundkonzeption und der Gestaltung von Aaltos Architektur für die Stadthalle erkennen.

So zeigt beispielsweise das Blatt „Das Kristallhaus“ (Abbildung 21) ein Gebäude, das aus unterschiedlichen bogenförmigen und kubischen Architekturelementen zusammengestellt wurde und daher an Aaltos Gebäudekomplex der Wiener Stadthalle erinnert. Das Blatt „Der Kristallberg“ (Abbildung 20) versammelt das Hauptvokabular von Tauts Alpiner Architektur: Glasgerüstbogenstellungen, Kristallnadelpyramiden, Brücken aus Glas und die Bearbeitung von Felsen oberhalb der Vegetationsgrenze zu kristallinen Formen. Hier fallen vor allem die verschiedenen zackenförmigen Strukturen des Berges ins Auge, einmal an den Stellen des Übergangs des Bergwaldes in die felsigen Regionen des Berges, aber auch in der kristallartigen Struktur des Berges selbst, die an die Zick-Zack-Struktur der berggratartigen Dachteile von Aaltos Halle erinnern. Auch das Motiv, von geschwungenen, organischen Strukturen über kubische Formen in die Höhe des Kristallberges zu gelangen, folgt Aaltos Dramaturgie, mit der Besucher sich den Stadthallenkomplex erschließen. Schließlich lassen auch die auf Hügeln angeordneten Kristallnadelpyramiden an die Stahlmasten denken, an denen die Dachkonstruktion der Halle aufgehängt ist. Das Blatt „Tal mit Wasserstürzen“ (Abbildung 22) zeigt rechtwinklige, kubische Architekturen, die in die Höhe wachsen und aus denen sich Wasserbäche in Wasserfällen über verschiedene Ebenen hinweg ins Tal ergießen. Diese Vision erinnert an die organischen Formen, in denen die Wegführung in Aaltos Projekt

¹²¹ Vgl. Reed 1998, S. 102.

wie Flussarme Richtung Westen auseinanderfließt. Auch hier entspringt die organische geschwungene Form aus einem rechtwinkligen Platz.

Das Blatt „Felsgegenden in Tirol“ (Abbildung 23) stellt verschiedene architektonisch verfremdete Bergspitzen dar und trägt u.a. folgenden erläuternden Text: „Die Felsen leben, sie sprechen: Wir sind die Organe der Gottheit Erde, aber ihr Würmer – ja – ihr seid es auch – Ihr Hüttenbaukünstler, werdet erst Künstler! Baut – baut uns! Wir wollen nicht bloß grotesk sein, wir wollen schön werden durch den Menscheng Geist. Baut die Weltarchitektur!“ Ob Aalto diesem Aufruf gefolgt ist? Liest man die Halle als Berg, verwischen sich in diesem Objekt die Gegensätze von Natur und Architektur, ganz wie Taut es in seinem Buch propagiert. Auch wenn Aalto nicht die Natur verändert und an architektonische Formen anpasst, sondern im Gegenteil ganz seinen Konzepten entsprechend, die Architektur natürlichen Formen unterwirft, wird die Halle so zum Monument der Natur.

Auch ein weiteres Konzept Tauts erscheint in Aaltos Entwurf für die Wiener Stadthalle verwirklicht zu sein: die „Stadtkrone“ (Abbildung 24). Wie bereits erwähnt, beabsichtigte Aalto bereits 1927 die Grundkonzeption der Stadtkrone für einen Monumentalbau zu nutzen, in diesem Fall für ein nationales Unabhängigkeitsdenkmal in Helsinki. Aalto konzipierte dieses Denkmal als „soziales“ Monument in Form eines Sportstadions, also einer Bauaufgabe, die der Wiener Stadthalle sehr nahe kommt. So ist es nicht verwunderlich, dass Aalto sich auch hier von den Ideen Tauts inspirieren ließ.

Tauts Plan einer Gartenstadt für 300.000 Einwohner sieht als architektonischen Mittelpunkt ein Kulturzentrum vor, das als Stadtkrone von einem gläsernen Kristallturm bekrönt wird (Abbildung 25). Die Stadtkrone selbst soll nach seinen Vorstellungen aus einer Gruppierung aller Bauten, die sozialen oder künstlerischen Zwecken dienen, also einem Opernhaus, einem Schauspielhaus und einem großen Volkshaus oder Saalbau bestehen. Taut schreibt: „In ihrer Mitte liegt ein Hof mit Flügeln für Kulissenmagazine, Vorrats-, Wirtschaftsräume u. dgl. Sie werden verbunden und umfasst von einem Säulengang, der an seinen vier Ecken rechts und links vom Volkshause

Gesellschaftshäuser für kleinere intimere Veranstaltungen (Hochzeiten und ähnliches) mit Terrassengärten und auf der anderen Seite Aquarium und Pflanzenhaus mit ebensolchen Gärten bildet. Dieser Umgang ermöglicht die innigste Benutzung des Ganzen; man kann den Nachmittag in den Terrassengärten, den Abend im Konzert, im Theater oder in einer Versammlung zubringen. Während die Ausgänge von Schauspielhaus und kleinem Saalbau auf großen Freitreppen (besondere Auffahrtsrampen sind nicht eingezeichnet; die Zufahrt zum Wirtschaftshof in der Mitte würde durch eine tunnelförmige Auffahrt erfolgen) zu baumbestandenen Flächen führen, schließt sich rechts und links der beiden großen Bauten ein Gefüge von Höfen, Arkaden und Gebäuden an, das je nach Lage und Bestimmung variiert. [...] So stuft sich das Ganze von oben nach unten herab, ähnlich wie sich die Menschen in ihren Neigungen und ihrer Veranlagung staffeln. Die Architektur wird kristallisiertes Abbild der Menschenschichtung. Alles ist für alle zugänglich; jeder geht dahin, wohin es ihn zieht. Es gibt keine Konflikte, weil sich immer die Gleichgestimmten zusammenfinden. [...] Die Bauten müssen außen und innen, in ihrer Haltung und ihrem Gefüge, Organismen sein, die einzig in diesem besonderen Leben existieren können. [...] Ein Gegenspiel in Licht und Farbe zwischen Bühne und Theaterraum, alles festlich und nach dem Maßstab des einzelnen Menschen gebaut und geschmückt, gibt den Rahmen für die dramatischen Erlebnisse. Die klare ungegliederte Wand hat hier keinen Platz. Dieses einzigartige Gegenspiel schwingt durch den ganzen Bau und beschwingt alle seine einzelnen Glieder, ausstrahlend von der Bühne über den Theaterraum, die Wandelgänge, Foyers bis zur Außenarchitektur. [...] aber dieses Baumassiv [aus den erwähnten Bauten] ist allein noch nicht die Krone. Es ist erst der Sockel für ein höchstes Bauwerk, das, ganz vom Zweck losgelöst, als reine Architektur über dem Ganzen thront. Es ist das Kristallhaus [...].“¹²²

Taut sieht sein Kristallhaus als Eisenbetonkonstruktion, die sich über das Massiv der anderen Gebäude erhebt und ein Gefüge bildet, zwischen dem „in

¹²² Taut 1919, S. 64-66.

Prismenglasfüllungen, farbigen und Smalten-Glastafeln die ganze reiche Skala der Glasarchitektur prangt.“¹²³ Weiters beschreibt er das Gebäude wie folgt: „Hier wird die Architektur ihren schönen Bund mit der Plastik und Malerei wieder erneuern. [...] und eine neue Formenfülle schmückt alle architektonischen Gliederungen, Einstellungen, Verbindungen, Stützen, Konsolen usw. und zeigt, dass Plastik wieder etwas mehr sein kann als Steinhauerei in Figuren u. dgl. Sie erwache wieder und enthülle alle ihre köstlichen, ihr so lange stiefmütterlich entzogenen Reichtümer. Die ganze freie vom Bann der Realistik erlöste Formenwelt, das was in Wellen [sic!], Wolken, Bergen, allen Elementen und Lebewesen die Seele des Künstlers weit über das bisherige Figurenhafte und Naturgemäße hinausführt, steht wieder auf und glänzt und schimmert in allen Farben und Materialien, Metallen, edlen Steinen und Glas an allen Stellen des Raumes, wo Spiel von Licht und Schatten dazu herausfordern. Nicht glatt und wandhaft ist dieser Raum, sondern von der Harmonie einer reichen vollendeten Gliederung.“¹²⁴

Folgt man den Beschreibungen Tauts zu den Gebäuden, die seine Stadtkrone bilden, lässt sich die Ähnlichkeit zum Entwurf Aaltos für die Wiener Stadthalle kaum verleugnen. Passagenweise hat man das Gefühl, man habe es mit einer Beschreibung von Aaltos Projekt zu tun und nicht mit der Architekturvision aus einem Buch. Tatsächlich erforderte die Bauaufgabe der Wiener Stadthalle aufgrund der Vielzahl an Funktionen und Nutzungsmöglichkeiten, die diese in sich aufnehmen sollte, Planungsgrundsätze, die auch für das Konzept der Stadtkrone galten. Tauts Ideen konnten daher eine wertvolle Anregung bieten. Gleichzeitig verband Aalto und Taut das Ziel einer menschengerechten, humanen Architektur, die auch soziale, gesellschaftliche und kommunikative Aspekte berücksichtigte, und ein Streben nach der Vereinigung der Kunstgattungen Architektur, Skulptur und Malerei.

¹²³ Taut 1919, S. 67.

¹²⁴ Ebd. S. 68.

Ganz in diesem Sinne griff Aalto für die Gestaltung der Halle auch auf eines seiner liebsten Stilelemente zurück, die geschwungene Linie, die mittels vertikaler Strukturen in die Dreidimensionalität geführt wird. Dies wird besonders bei den mit einer dichteren Lamellenstruktur versehenen Teilen der Dachkonstruktion, die an mehreren Stellen die Seitenwände der Halle darstellen, deutlich. Sie nehmen eindeutig die Formen beispielsweise von Aaltos berühmter Ausstattung des finnischen Pavillons für die New Yorker Weltausstellung (1938-39) auf (Abbildung 15). Aalto hat also sein Hallenbauwerk mit einer seiner Markenzeichen versehen und hier ganz offensichtlich erstmals versucht, diese Form auch für die gesamte Umschließung eines dreidimensionalen Raumes zu nutzen. Dadurch ist eine monumentale dreidimensionale Welle entstanden, aber eine freundliche Welle, die langsam gen Himmel wogt, von der jedoch keine Bedrohung ausgeht.

Aalto entfaltet hier also die Vorstellung eines ungeteilten Lebensraums mit Bezügen zur vorgegebenen Stadtstruktur und zum historischen Erbe des Vogelweidplatzes. Er kombiniert diese mit archaischen Bildern vergangener Zivilisationen und den Symbolen für Demokratie und Staatsbürgertum. Gleichzeitig erschafft er die Vision einer Verbindung von Natur und Kultur, indem er auf eine utopische modernistische Zukunft und auf die Wurzeln der tief von der Natur beeinflussten alpenländischen Kultur verweist.

Aalto transformiert den Berg in die Stadt und füllt ihn mit öffentlichem Leben, so dass er zum demokratischen Monument einer Stadtstruktur wird, die sich wie eine „Stadtkrone“ nach Taut aus den örtlichen Gegebenheiten und den damit verbundenen historischen Voraussetzungen erhebt, um ihren Einklang mit der Natur zu finden.

Die Gestaltung des Vogelweidplatzes ist eine Miniaturwelt für sich und gleichzeitig ein kubistisches Stillleben. Es handelt sich um die „synthetische Landschaft“ und die „architektonische Vision einer Landschaft“, wie Aalto sie in seinem Artikel von 1926 beschrieben hat.

3.6 Später verwirklichte Konzepte in anderen Bauten Aaltos

Die Wendungen in Aaltos Denken treten beinahe immer klarer und abrupter in seinen Schriften und Vorträgen nach außen, als dass sie in seinen Entwürfen zu erkennen wären.¹²⁵

Seine architektonischen Themenstellungen entwickeln sich meist schrittweise von einem Projekt zum nächsten. Neue Entwurfsideen beginnen oft als ein sekundäres Thema in einem früheren Projekt, um dann in einem späteren als eines der Hauptthemen wieder aufzutauchen. Diese evolutionäre Entwicklung lässt sich bei beinahe allen Themen und Formen feststellen, die mit dem Werk Aaltos verbunden werden: die geschwungene Linie, die Einbeziehung historischer Bezüge, das Bauen mit natürlicher Materialien und das Aufgreifen landestypischer Themen in seiner architektonischen Sprache.¹²⁶

Da Standardisierung eines der Themen war, mit denen er sich sein ganzes Leben über beschäftigte, ist es nicht erstaunlich, dass er während seiner Karriere eine weite Palette von Formen, Gebäudekomponenten und Teilen, Detaillösungen und Materialien und sogar Farben entwickelte, die je nach Bedarf in unzählbaren Varianten angewandt wurden. Diese spezifischen Vokabeln einer Sammlung persönlicher „Standards“, sind wahrscheinlich die Grundlage, die die Produktion eines derart großen Oeuvres erst ermöglichte, bei dem die Hand des Meisters trotzdem immer eindeutig erkennbar blieb.¹²⁷

So ist es auch im Fall des Entwurfs der Wiener Stadthalle schwierig, ein spezifisches Bauwerk in der Nachfolge des Stadthallenentwurfs zu identifizieren. Genauso wie eine Vielzahl architektonischer Ideen in diesen Entwurf aus Vorgängerbauten einfluss, lassen sich viele der hier verwendeten architektonischen Formen auch in verschiedenen späteren Werken erkennen.

Trotzdem soll hier ein Werk herausgegriffen werden, dass verwirklicht wurde und in seiner Struktur und in einigen der gestalterischen Grundelemente

¹²⁵ Vgl. Pallasmaa/Sato 2007, S. 38.

¹²⁶ Vgl. Ebd.

¹²⁷ Vgl. Ebd. S. 39.

durchaus, wenn auch in einem wesentlich kleineren Format, der Konzeption des Stadthallenentwurfs ähnelt und dem wahrscheinlich auch eine ähnliche Metaphorik zu Grunde gelegt wurde.

Es handelt sich um die Kirche der drei Kreuze in Vuoksenniska, einen Sakralbau, den Aalto nur wenige Jahre nach dem Wiener Wettbewerb in Finnland verwirklichen konnte. Aalto begann 1955 mit der Planung der Kirche, gewissermaßen als Fortsetzung eines 1953 fertiggestellten Flächennutzungsplans für die Stadt Imatra, in deren Stadtgebiet sich auch die Kirche befindet.

Auch hier war er mit einer Bauaufgabe konfrontiert, die verschiedene Funktionen, die eine Kirche zu erfüllen hat, miteinander zu verbinden suchte. War es im Falle der Wiener Stadthalle ein Raum, der sowohl Sport-, als auch Musikveranstaltungen, neben vielen anderen Arten der Nutzung, dienen sollte, stellte Aalto im Falle einer Kirche fest, dass die Gemeinderäume mit ihrem sozialen Schwerpunkt den eigentlichen Kirchenbauten ihren Charakter als öffentliche Monumentalbauten genommen hatten.¹²⁸

Aalto löste das Problem in dem er die erforderlichen Clubräume, Gemeindesäle und den eigentlichen Kirchenraum zu einem Raum zusammenfasst, der bei Bedarf mittels beweglicher, schalldichter Zwischenwände getrennt werden kann. Diese Dreiteilung findet auch im Grundriss der Kirche ihren Niederschlag (Abbildung 26) und erinnert, auch wenn hier nicht mit der Fächerform gearbeitet wird, an die dreiteilige Gliederung der Wiener Stadthalle.

Gegenüber der asymmetrischen gestalteten Kirche schließt sich über einen durch eine weiße Betonmauer abgegrenzten Hof das Pfarrhaus mit einem klaren rechtwinkligen Grundriss an, in dem sich die Wohnungen für Pfarrer und Mitarbeiter der Gemeinde befinden. Auch hier wird wieder die rechtwinklige Form einer asymmetrischen, organischen Form gegenübergestellt.

Insbesondere die Gestalt des Daches (Abbildungen 27, 28 und 29) lässt unweigerlich an den Wiener Entwurf denken. Auch hier ist es aus Kupferplatten ausgeführt und durch vertikale Lamellen strukturiert. Das Dach ist wie die

¹²⁸ Vgl. Lahti 2004, S. 81.

Zeltkonstruktion des Stadthallenentwurfs über den Kirchenraum gelegt. Auf der dem Eingang der Kirche zugewandte Dachseite bildet es, wenn auch in gedrängter Form, die Grundkonstruktion des Zeltes der Stadthalle mit ihrer zweiteiligen Stützmastkonstruktion nach. Ebenso kommt es an dieser Stelle durch eine Zurücknahme der sich anschließenden Dachteile an beiden Seiten zu Brüchen, die zu einer Dreiteilung der Dachkonstruktion führen und die gerade vertikale Seitenpartien in der Dachkonstruktion entstehen lassen.

Insgesamt verdecken die plastischen Formen des Innenraums die tragende Konstruktion der Kirche (Abbildung 30). Einige der Deckenpartien erwecken so den Eindruck von Tüchern, die als Zeltdach gespannt wurden. Dieser Eindruck wird durch die Gestaltung der Deckenöffnungen für Ventilation und Heizung (Abbildung 31) verstärkt, die an Details im Bereich der Stahlseilverankerungen (Abbildung 32) im Stadthallenentwurf erinnern.

Die hoch angebrachten Seitenfenster, durch die das Licht in den Innenraum der Kirche tritt, (Abbildungen 33 und 34) sind ebenfalls in der gleichen Art gestaltet, wie die Fensterpartien der Seitenwände der Stadthalle. Sie sind im unteren Bereich einheitlich in einer Linie ausgerichtet, variieren aber in ihrer Größe und folgen so der Dachform. Sie lassen in dieser Ausführung jedenfalls die Wirkung, die sie für die Stadthalle gehabt hätten, erahnen.

Wie bei der Wiener Stadthalle scheint Aalto sich bei diesem Werk ebenfalls Ideen aus Bruno Tauts Alpiner Architektur entlehnt zu haben. So erinnert bereits die Gesamtkomposition in diesem Fall noch eindringlicher an Tauts „Kristallhaus“ (Abbildung 21), sowohl in ihrer Kombination bogenförmiger und rechtwinkliger Architekturelemente, aber auch im Hinblick auf die Gestaltung des Kirchsturms, der wie eine der Kristallnadeln aus Tauts Visionen wirkt (Abbildung 25).

Auch der Innenraum erinnert an das von Taut dargestellte Innere des Kristallhauses mit seiner geschwungenen Dachkonstruktion und dem Kristall als Oberlicht (Abbildung 35). Ebenso lassen die Orgelpfeifen der Kirche wiederum an die bereits erwähnten Kristallnadelstrukturen denken.

Aalto hat anscheinend einige wichtige Teile seines Architekturprogramms, das er für die Stadthalle vorgesehen hatte, von der Formensprache bis hin zu zumindest einem Aspekt seiner Metaphorik, hier in einem Sakralbau verwirklicht. So wird erkennbar, wie ähnlich er die Bauaufgabe in ihrer sozialen Dimension sah und welchen beinahe sakralen Stellenwert öffentliche Einrichtungen wie eine Mehrzweckhalle, die der sozialen Interaktion dient, für ihn hatten.

3.7 Architekturkritische Betrachtung

Aaltos Entwurf für die Wiener Stadthalle beeindruckt in seiner Konzeption und Vielschichtigkeit tatsächlich und die Verleihung des 1. Preises erscheint gerechtfertigt. Wie auch von der Jury des Wettbewerbes festgestellt wurde, schafft er es als einer der wenigen Teilnehmer, alle geforderten Aspekte in sein Projekt einzubeziehen, sowohl in technischer Hinsicht, als auch was die geforderte Programmatik betrifft.

Auch dieses Projekt Aaltos ist ein gutes Beispiel dafür, wie er durch die Erschaffung archaischer und unterbewusst-sinnlicher mentaler Bilder seinen Werken eine besondere emotionale Kraft verleiht.

Aalto begreift die Gebäude nicht als einzeln stehende architektonische Objekte. Sie sind vielmehr sensible situationsbezogene Antworten, die den Dialog mit ihrem Kontext suchen. Aaltos malerische und episodenhafte Architektur ist dabei geleitet von Intuition und Improvisation und wird weniger von einer konzeptuellen Logik oder einer einzelnen formalen Idee zusammengehalten, als von einer spezifischen Raumwirkung. Er entwickelte hier eine Architektur, die eine humane und intime Monumentalität ausdrückt und einen feierlichen Sinn für die Gesellschaft und ihre Institutionen verbreitet, wodurch er einen würdigen Rahmen sowohl für Sport- als auch Kulturveranstaltungen schafft.

Aalto hatte stets den Wunsch Gegensätze zusammenzuführen, ein Motiv, das gerade im Wien der Nachkriegszeit als wichtiges, aber auch schwieriges Unterfangen erscheint. So repräsentiert sein Entwurf der Wiener Stadthalle eine Architektur, die alles zu vereinen versucht: Geschichte und Modernität, Tradition und Erfindung, Ratio und Gefühl, Vergangenheit und Zukunft, Stadt und Natur.

Dabei arbeitet sie symphonisch und ist reich an Assoziationen. Sie verweist gleichzeitig auf die mediterrane Geschichte der Architektur und die utopischen Bilder der Moderne.

Bei der Erschaffung eines nationalen Stils für sein Heimatland Finnland, wollte er die Menschen unter dem Banner einer gemeinsam erlebten Natur des Landes vereinen. Diese Herangehensweise, die die Menschen an die Grundlage ihrer Existenz erinnern sollte, wollte Aalto wohl auch in Wien anwenden. Leider arbeitete er mit dem Bild des Berges, was ihm im Hinblick auf ein Alpenland auch logisch erschien. Dabei berücksichtigte er allerdings nicht die Befindlichkeiten der Wiener Bevölkerung. Noch bestand der Gegensatz zwischen Stadt und Land, der sich auch parteipolitisch noch in den beiden maßgeblichen politischen Kräften Sozialdemokratie (Stadt) und Volkspartei (Land) nachwirkte und der in gewissen Maßen bis heute noch nachklingt. In diesem Sinne stellte die Versetzung eines Berges in den Stadtraum gewissermaßen einen „Einbruch“ des Ländlichen in die städtische Kultur dar, die noch einen großen Teils des Selbstverständnisses der Wiener prägte. Ebenso konnte die von Aalto intendierte Metapher des Zeltens falsch verstanden und insbesondere angesichts des gewählten Bauplatzes neben der Christkönigskirche für eine Provokation gehalten werden. Hier wird vielleicht eine gewisse kulturelle Differenz des aus dem Norden stammenden Architekten deutlich, der eine rationale und analytische Herangehensweise an kulturelle Themenstellungen pflegte und auch als Grundlage für deren Weiterentwicklung verstand. Dies vertrug sich nicht mit den vor allem auf Glaube und Tradition beruhenden Vorstellungen in Mitteleuropa. Letztlich war Aalto mit seiner Verbindung von Stadt und Land nur seiner Zeit voraus. Spätestens mit der sogenannten „Kreisky-Ära“ in den 1970er Jahren bildete sich eine neue gemeinsame österreichische Identität heraus, die die gefühlten geographischen Gegensätze schrumpfen ließen.

Nachwort

Das Siegerprojekt Alvar Aaltos zeigt, dass die beste Idee nicht zur Verwirklichung kommt, wenn viele weitere Rahmenbedingungen ihr Entstehen nicht begünstigen.

Nur wenige Jahre später wurden die anlässlich des Wettbewerbs noch als schwierig eingestuften Stahlseilkonstruktionen architektonische Realität und fanden schließlich in der Gestaltung des Daches für das Münchner Olympiastadions ihren Höhepunkt.

Da für ein so großes Projekt üblicherweise in einem nächsten Schritt auch einheimische Architektenteams beigezogen worden wären, hätte das Projekt sicher einen erheblichen Einfluss auf die junge Architektengeneration gehabt. Dadurch hätte in Österreich schon viel früher die Chance genutzt werden können, mit neuen Impulsen den Anschluss an die internationale Architekturentwicklung nicht zu verpassen. Doch so blieb zunächst alles beim Alten.

Insgesamt kann daher dem Architekturkritiker Friedrich Achleitner zugestimmt werden, der die Stimmung der jungen Architekten Mitte der 1950er Jahre beschrieb: „Der Inbegriff des schönen wilden schöpferischen Menschen war für uns Alvar Aalto, der natürlich eine ungeheure Disziplin hatte, weil es auch in Finnland den deutschen Klassizismus als Hintergrund gab. Aber Aalto war dynamisch. Daher haben wir seinen Entwurf für die Wiener Stadthalle mehr geschätzt als den von Roland Rainer.“¹²⁹

¹²⁹ Kos 2005b, S. 147.

Bildteil

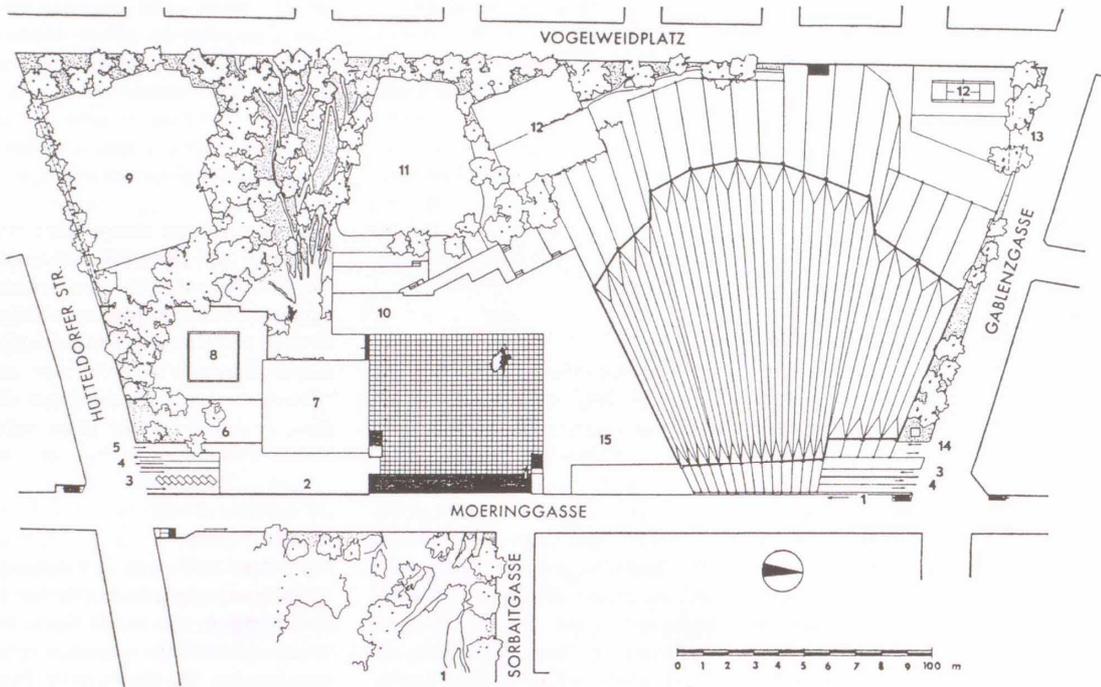


Abbildung 1: Grundriss Vogelweidplatz

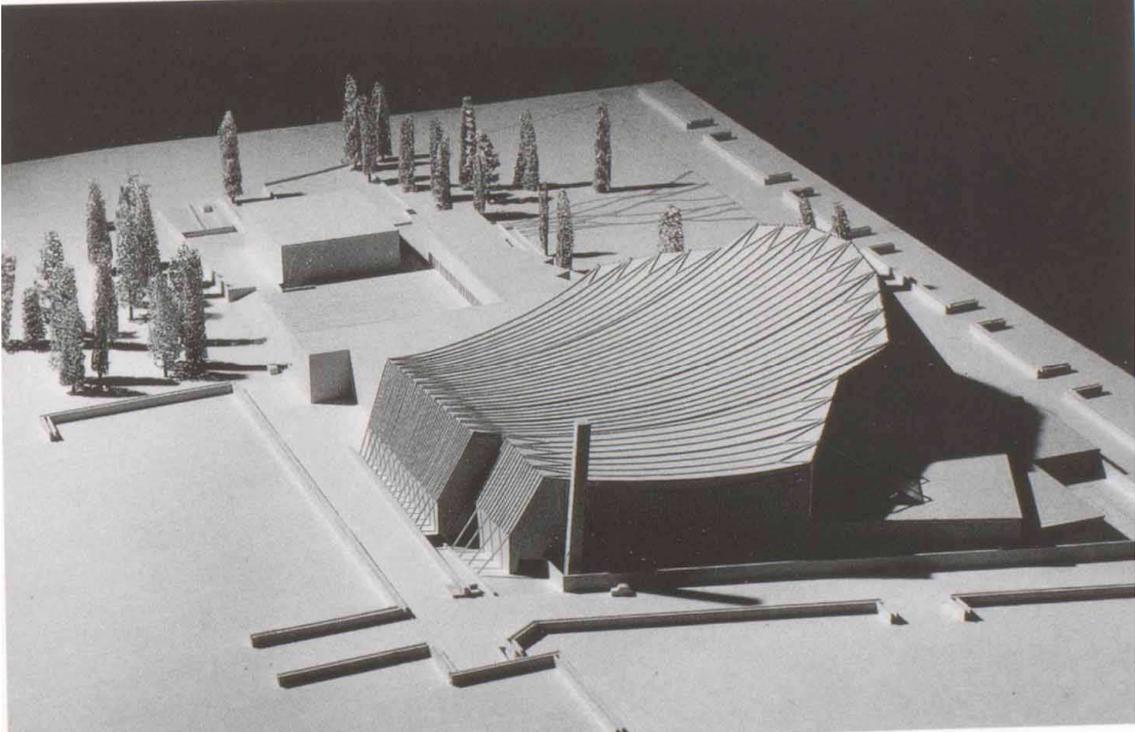


Abbildung 2: Modell des Projektes von Nordosten

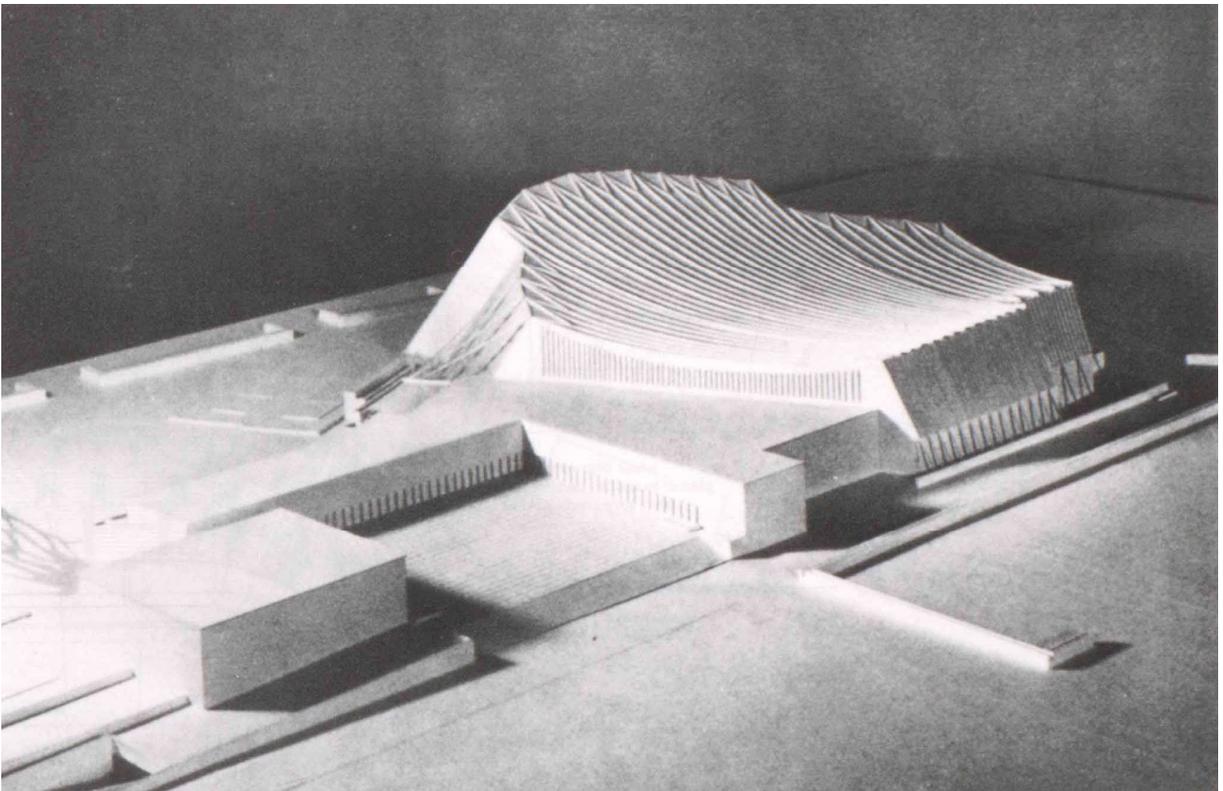


Abbildung 3: Modell des Projektes von Südosten

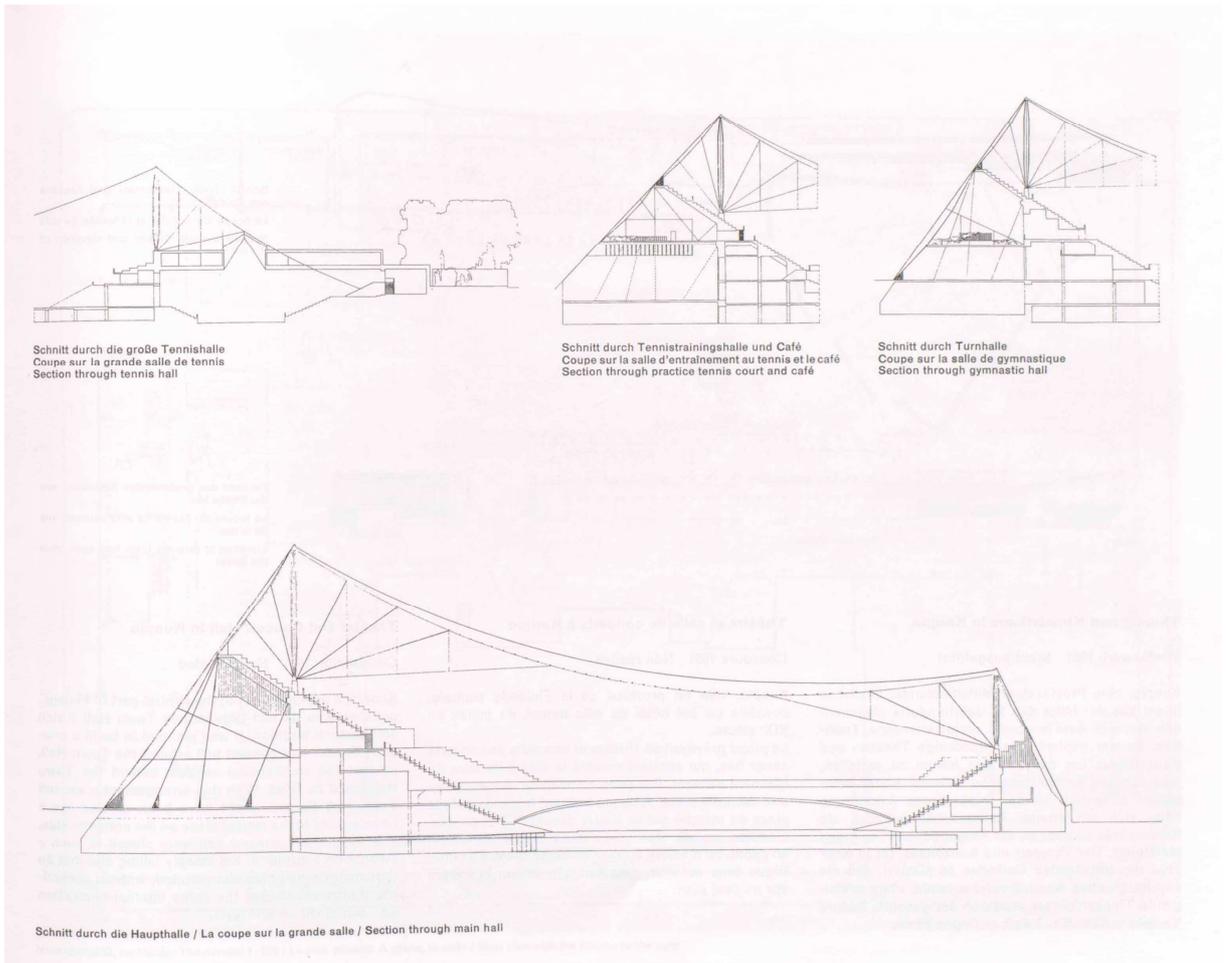


Abbildung 4: Schnitt durch die Haupthalle

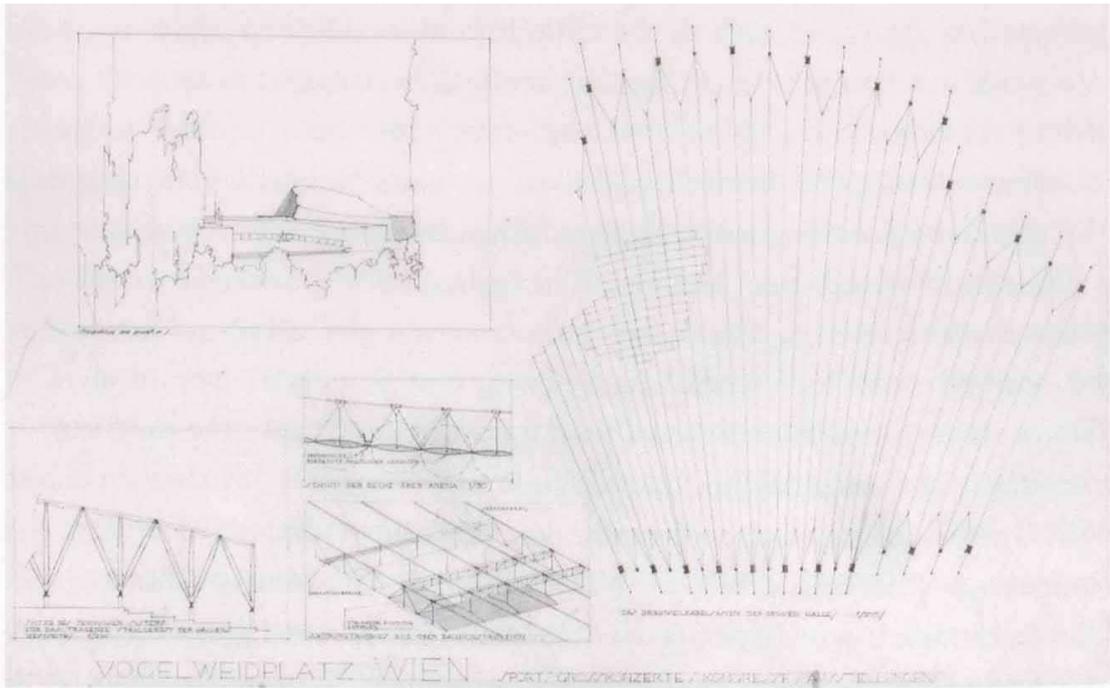


Abbildung 5: Dachkonstruktionen, Detailentwürfe

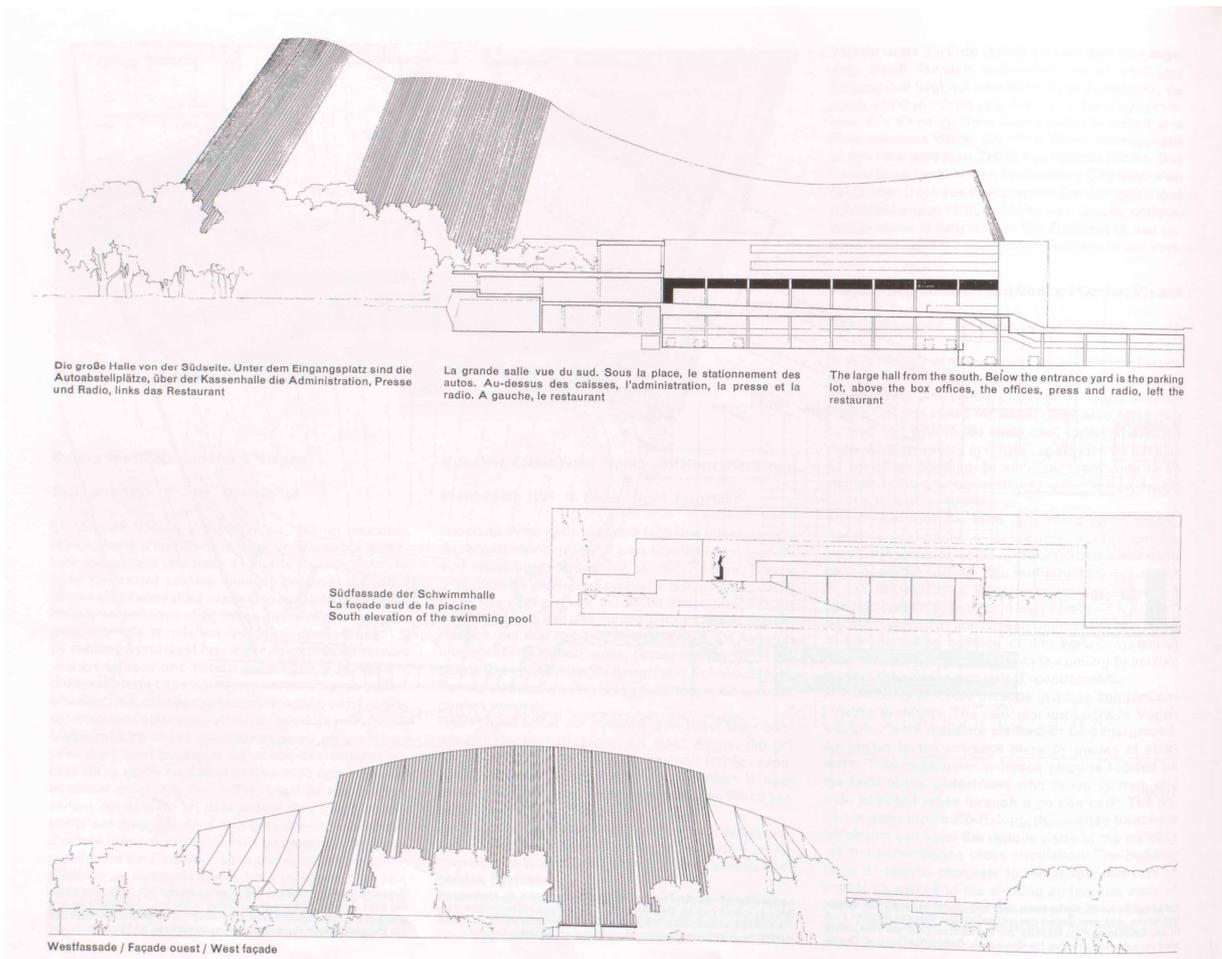


Abbildung 6: Oben: Aufriss Südseite; Unten: Ansicht Westfassade

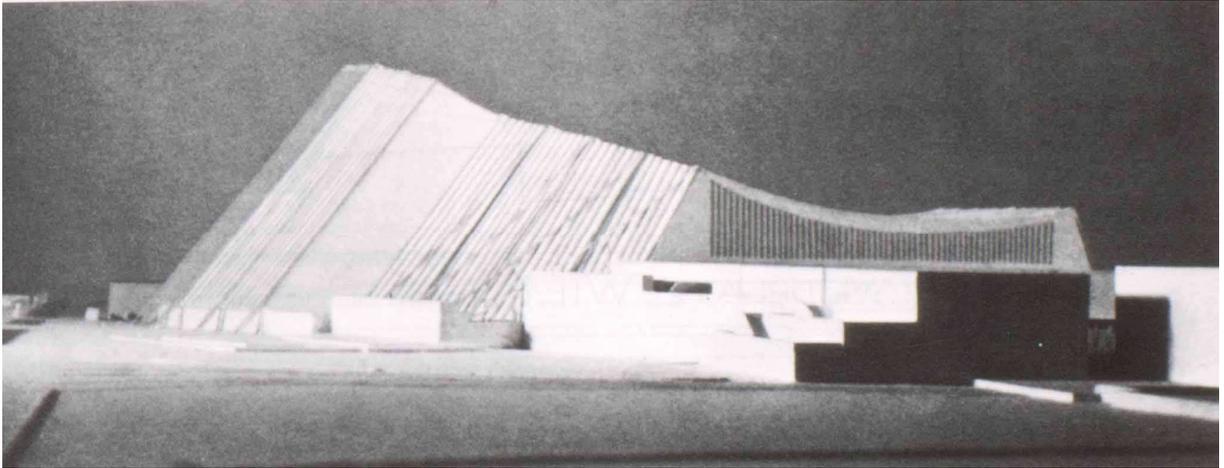


Abbildung 7: Modell des Projektes Südseite

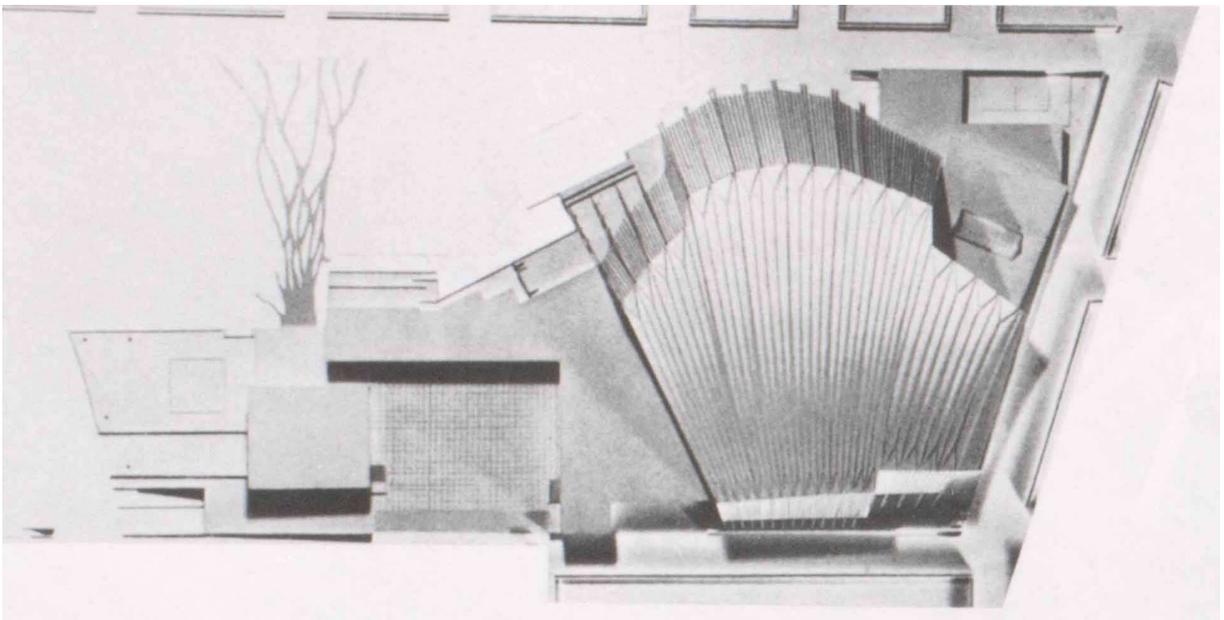


Abbildung 8: Modell des Projektes Vogelperspektive

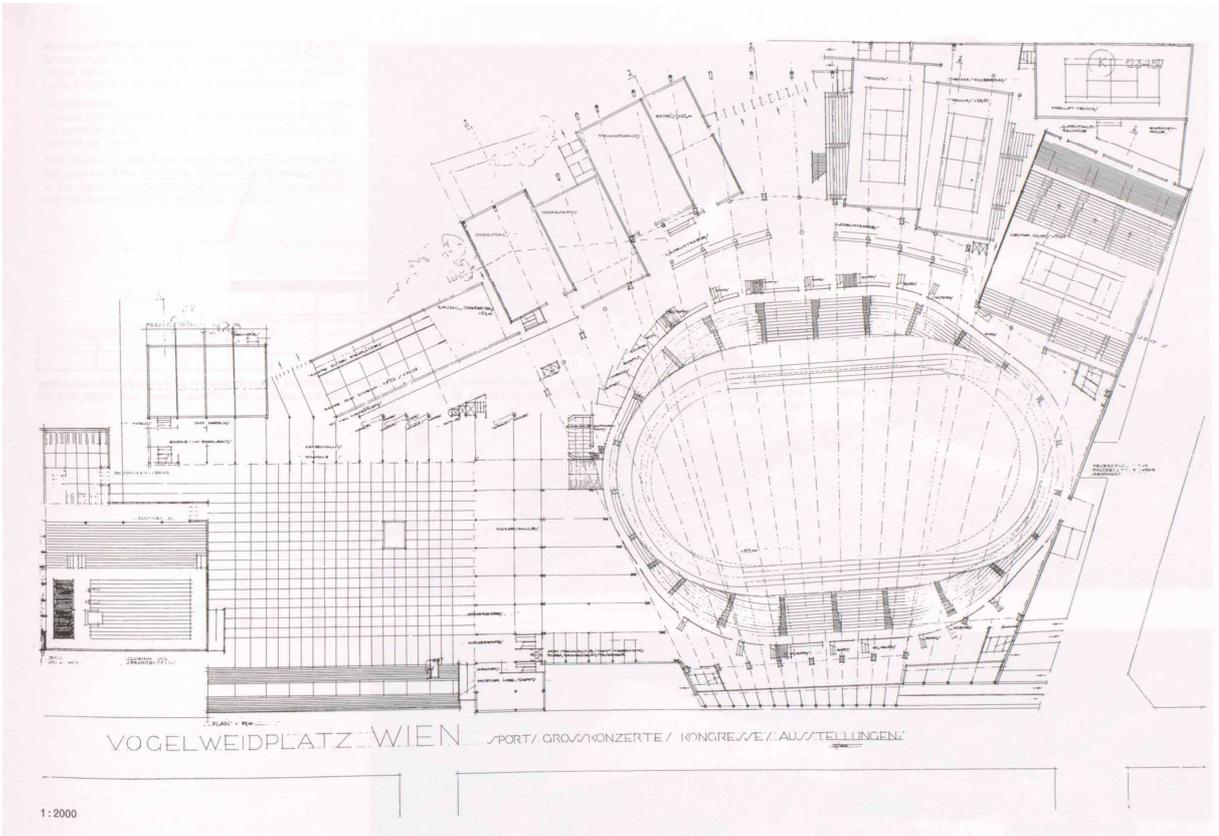


Abbildung 9: Eingangsgrundriss

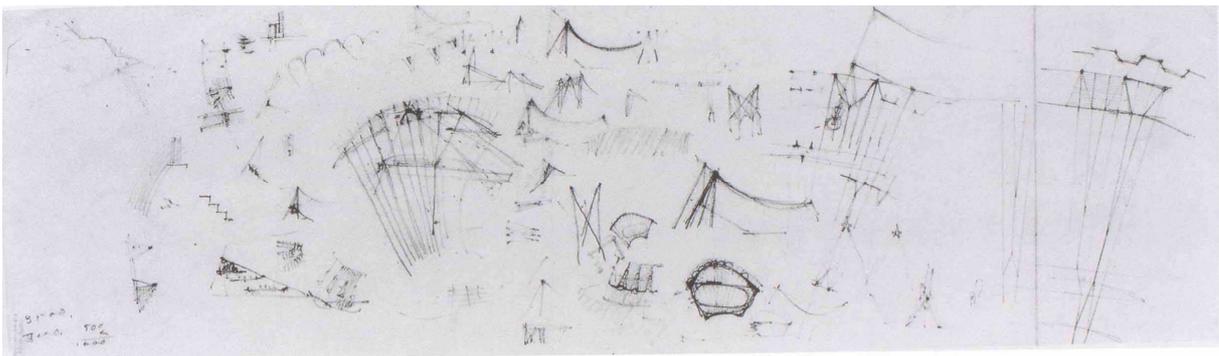


Abbildung 10: Skizzen

STADTHALLE WIEN

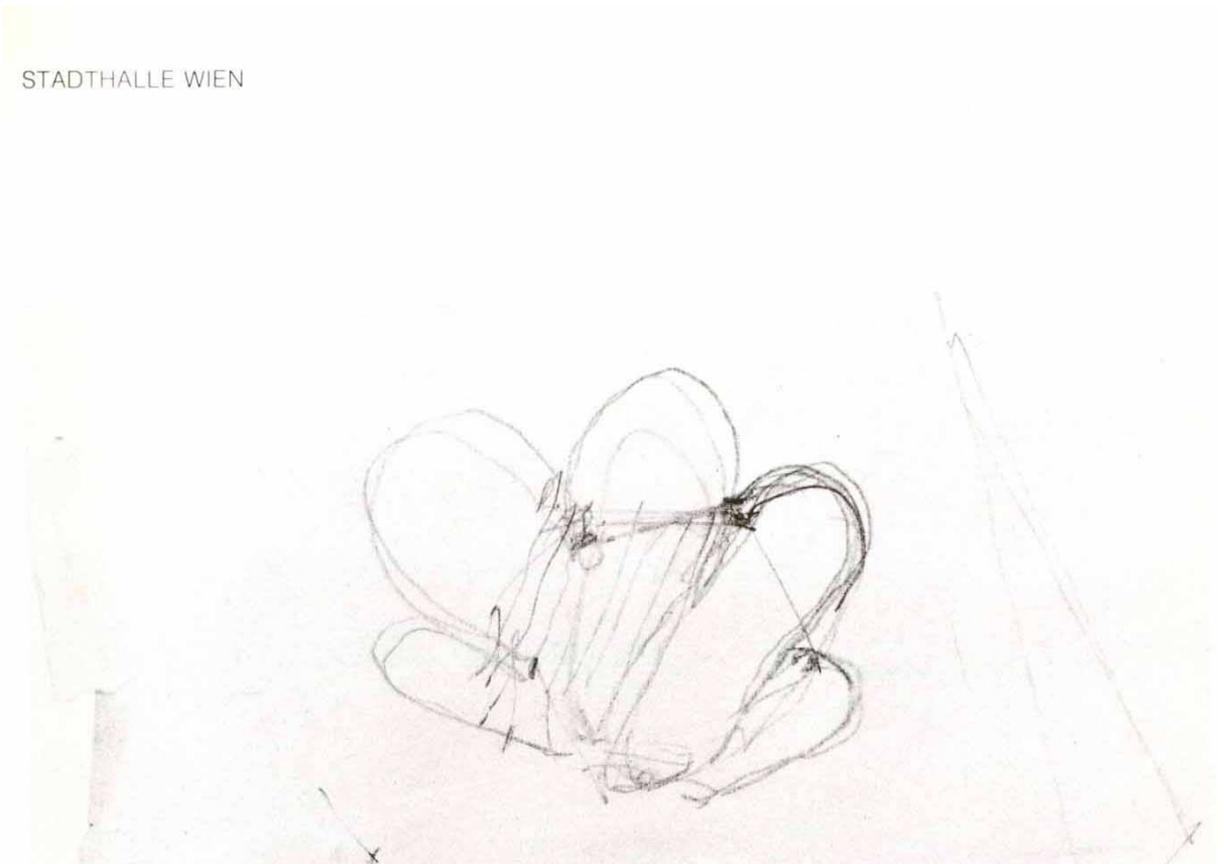


Abbildung 11: Skizze der großen Halle

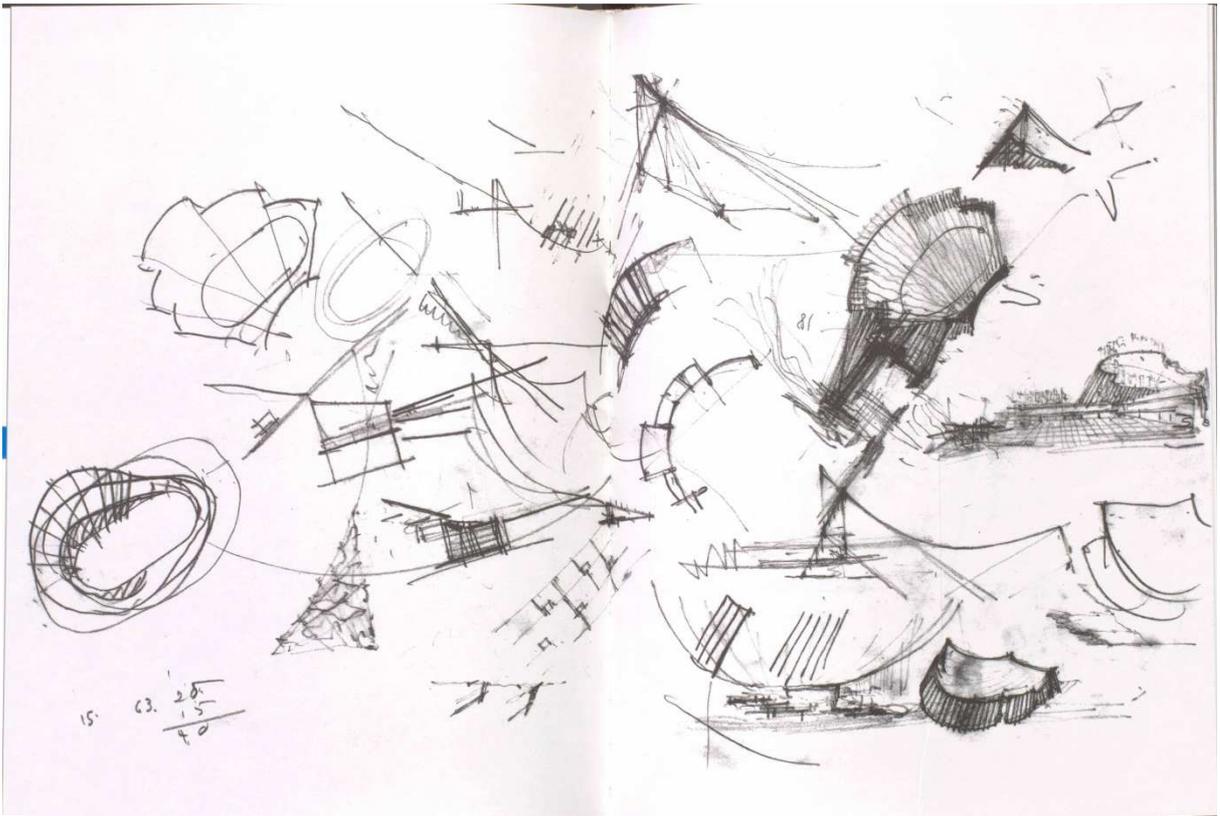


Abbildung 12: Skizzen

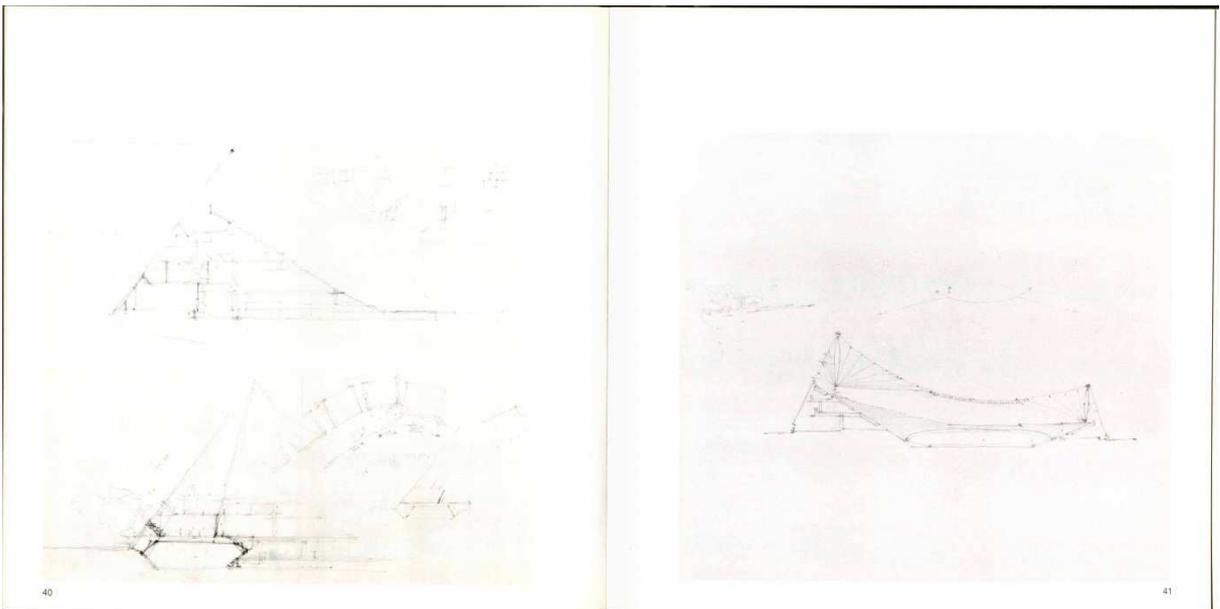


Abbildung 13: Skizzen Dachkonstruktion

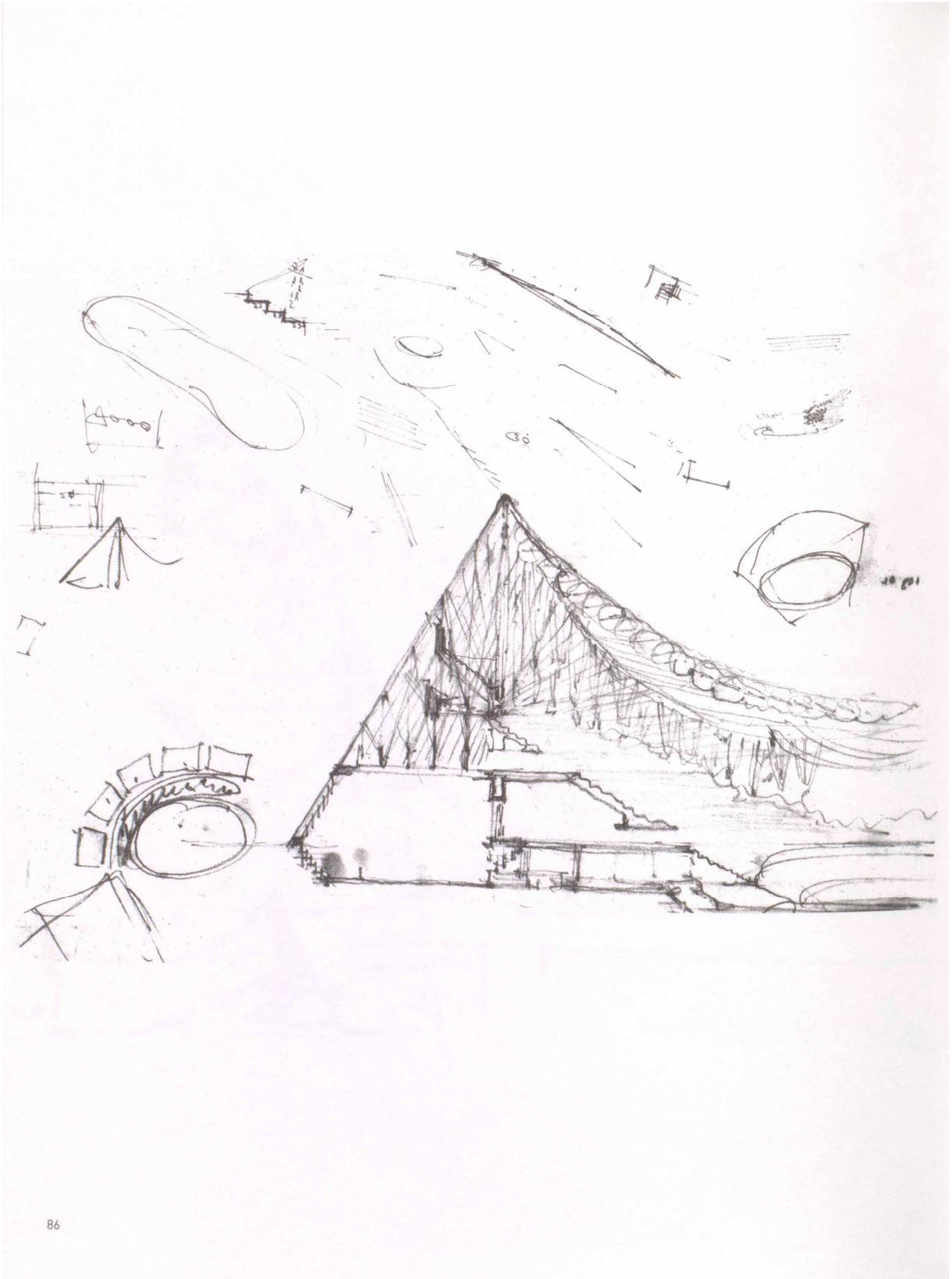


Abbildung 14: Skizzen Dachkonstruktion

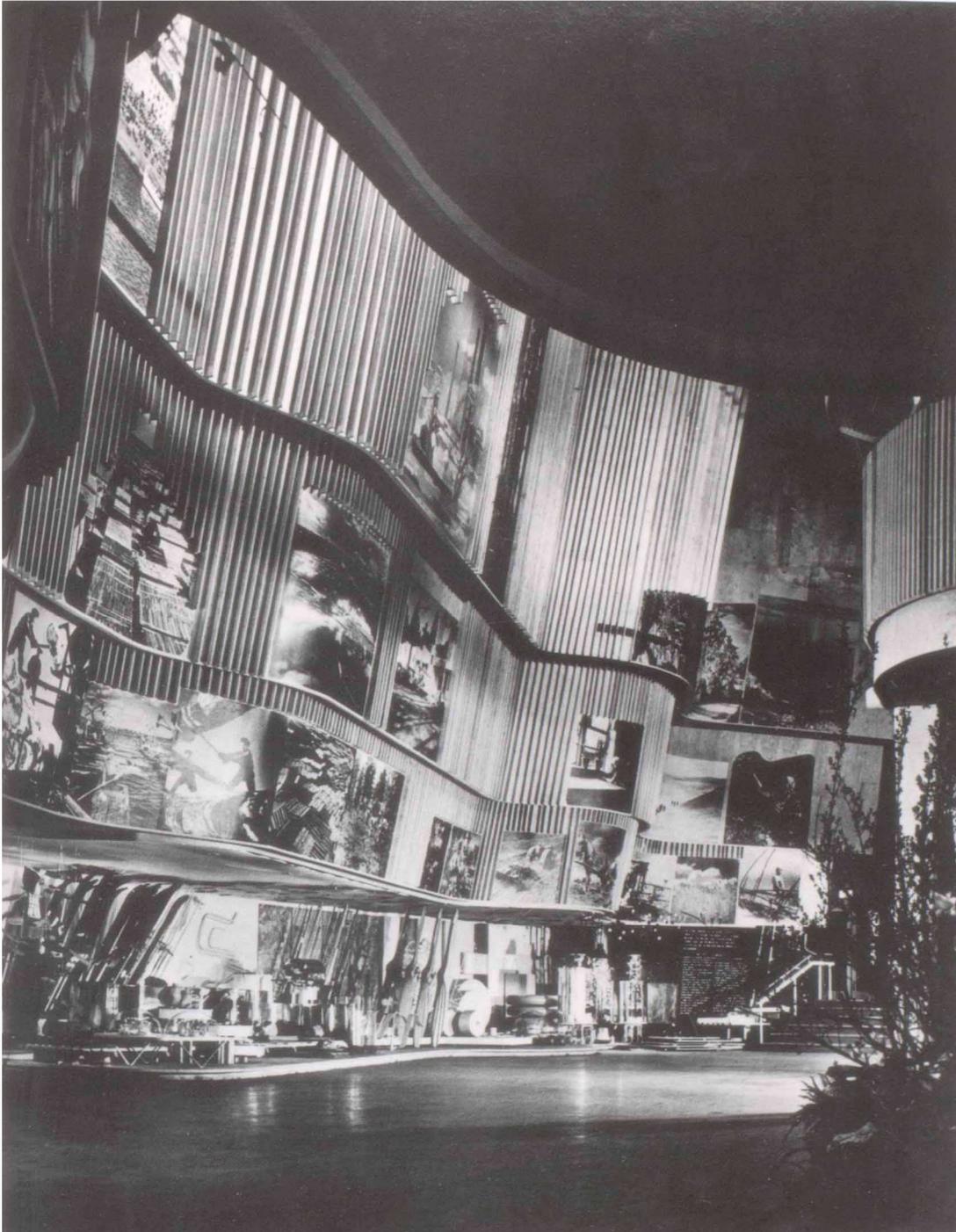


Abbildung 15: Finnischer Pavillon, Weltausstellung New York (USA) 1938-39

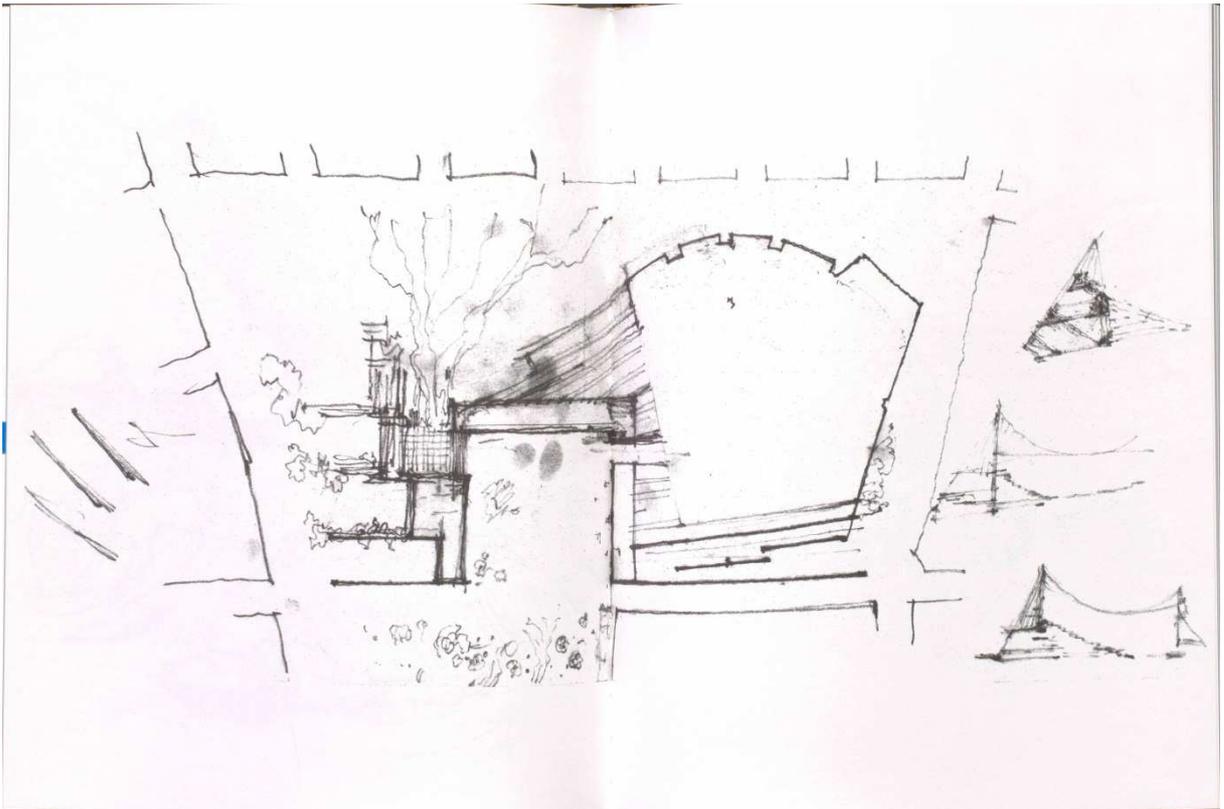


Abbildung 16: Skizze



Abbildung 17: Fra Angelico, L'Annunziazione



Abbildung 18: A. Mantegna, Christus in Gethsemane (1460)

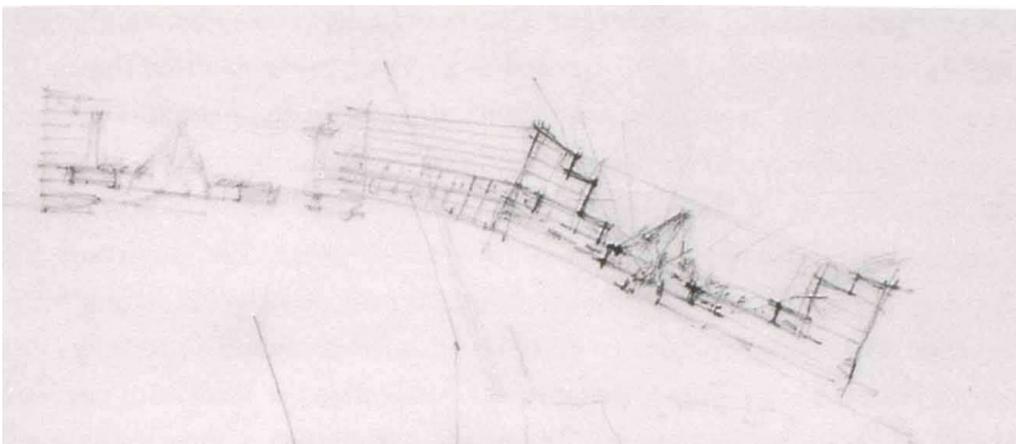
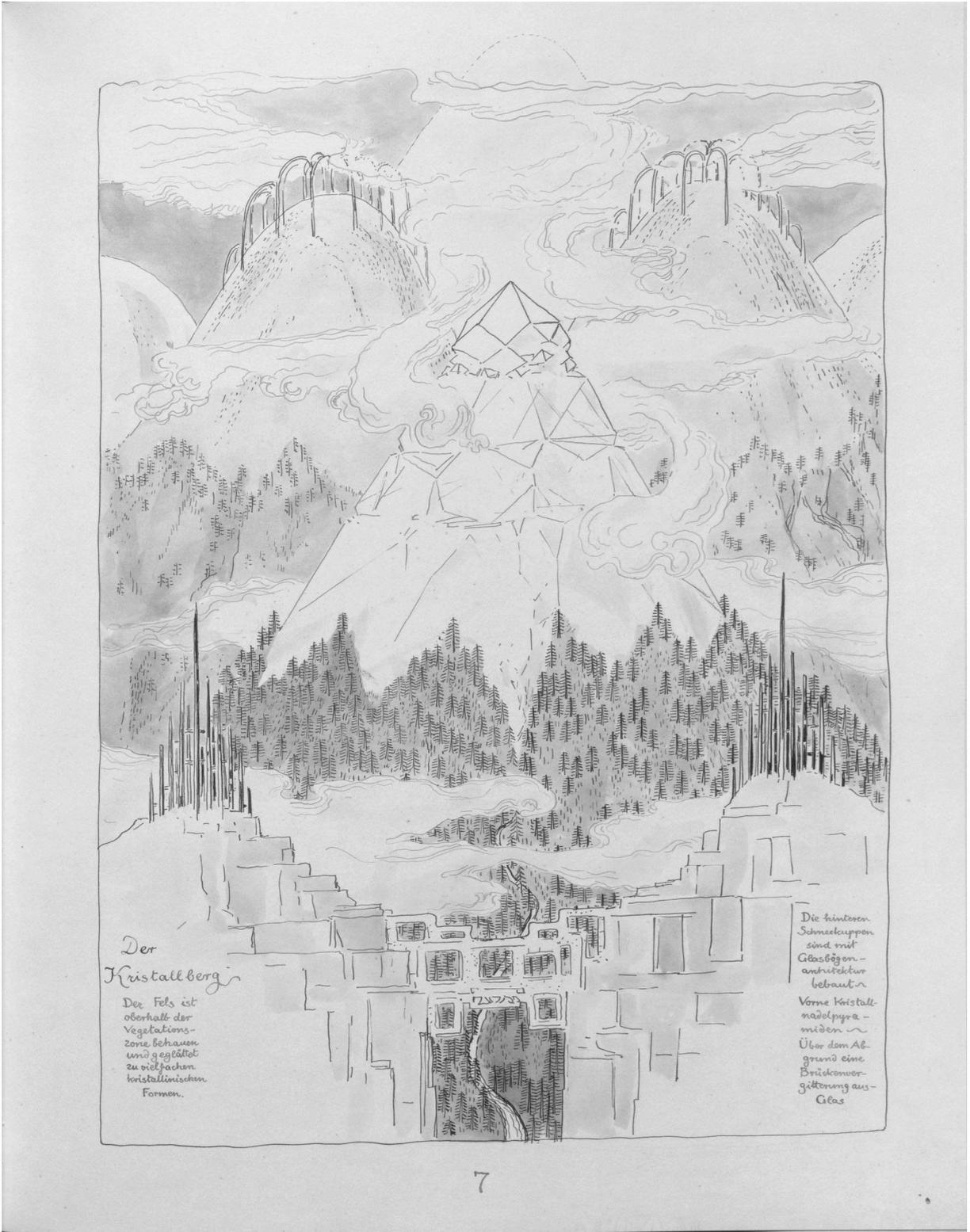


Abbildung 19: Skizze Gebäude für die Staatliche Volkspensionsanstalt, Helsinki (FIN) (Wettbewerb 1948, 1952-56)



Der
Kristallberg

Der Fels ist
oberhalb der
Vegetations-
zone behauen
und geglättet
zu vielfachen
kristallinischen
Formen.

Die hinteren
Schmuckuppen
sind mit
Glasbögen-
architektur
bebaut.

Vorne Kristall-
nadelpyra-
miden ~
Über dem Ab-
grund eine
Brückenvor-
gitterung aus-
Glas

Abbildung 20: B. Taut, Der Kristallberg

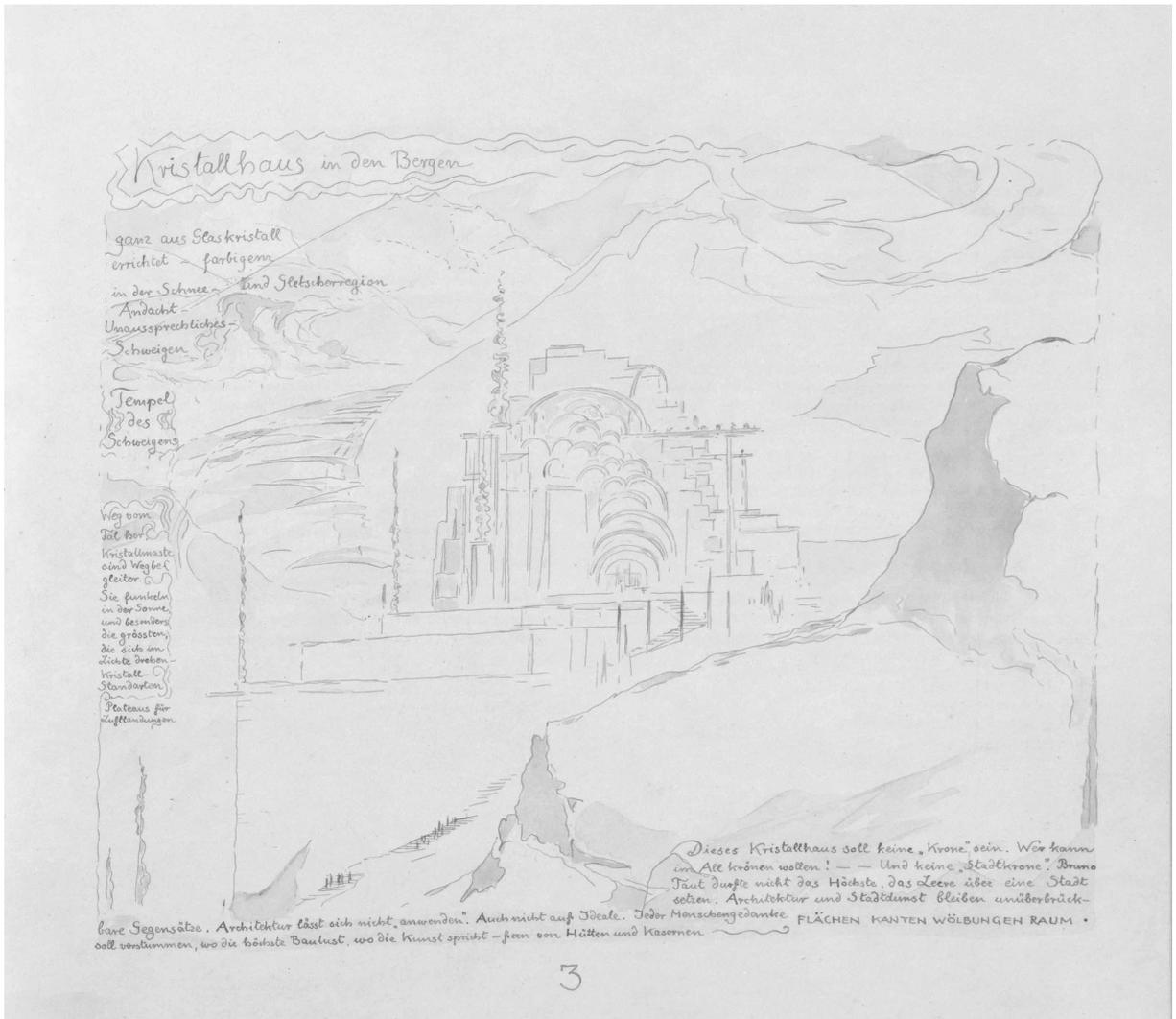


Abbildung 21: B. Taut, Das Kristallhaus

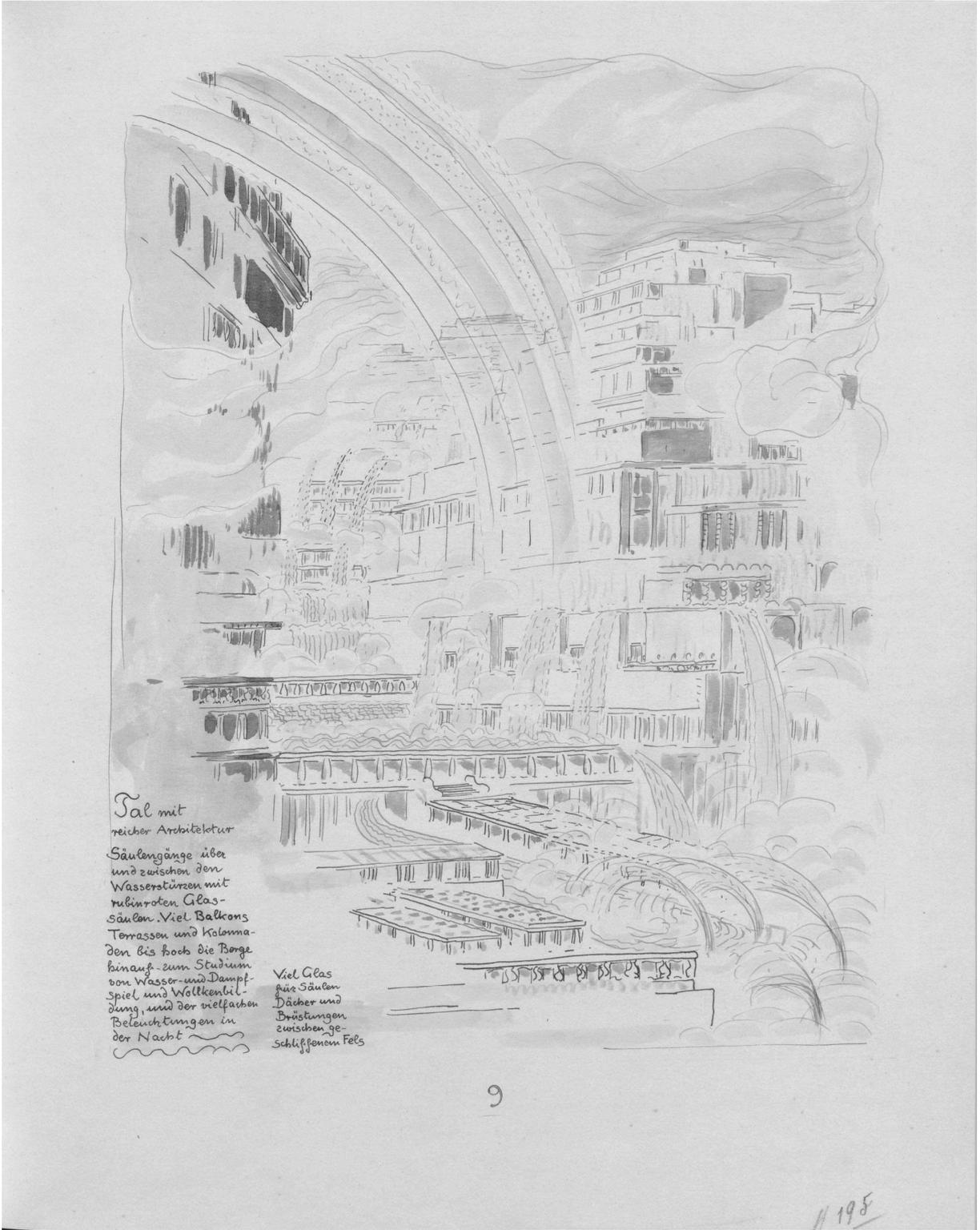


Abbildung 22: B. Taut, Tal mit Wasserstürzen

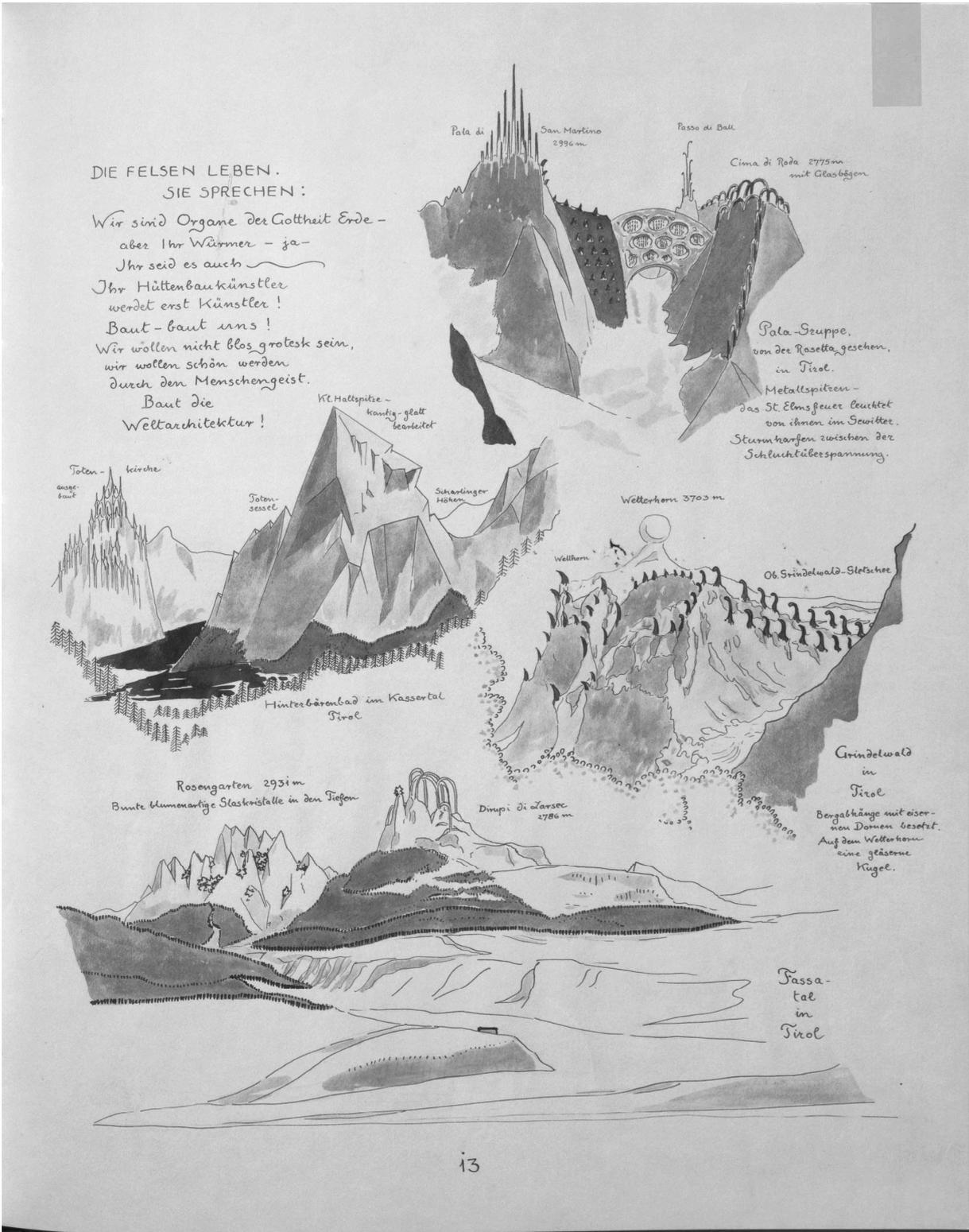


Abbildung 23: B. Taut, Felsgegenden in Tirol

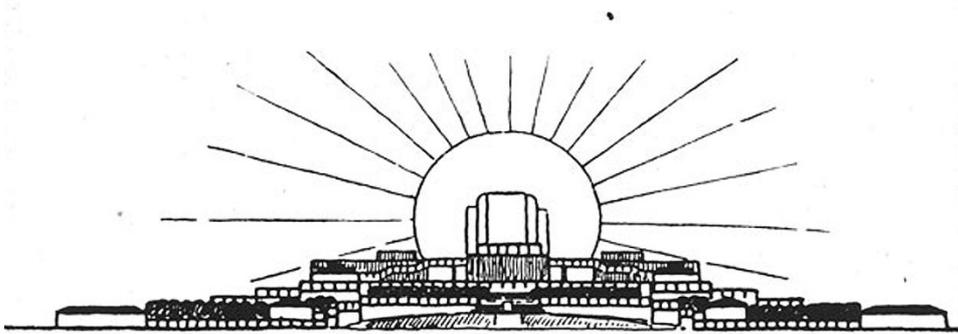


Abbildung 24: B. Taut, Stadtkrone, Ansicht nach Osten

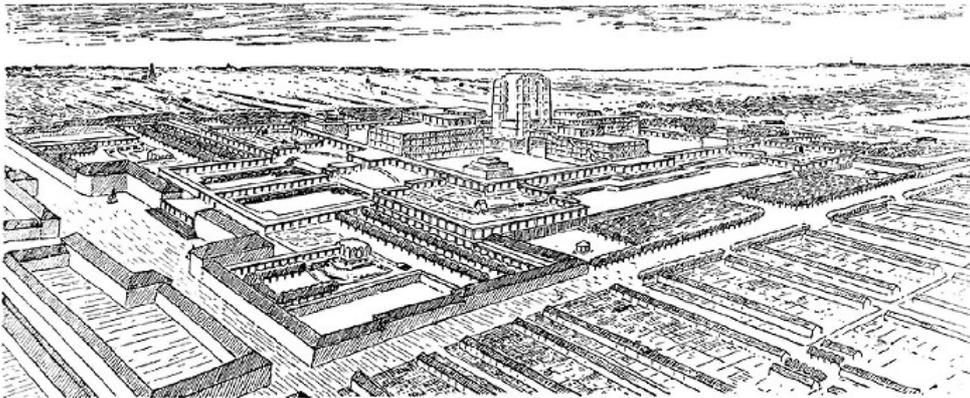


Abbildung 25: B. Taut, Stadtkrone, perspektivische Ansicht

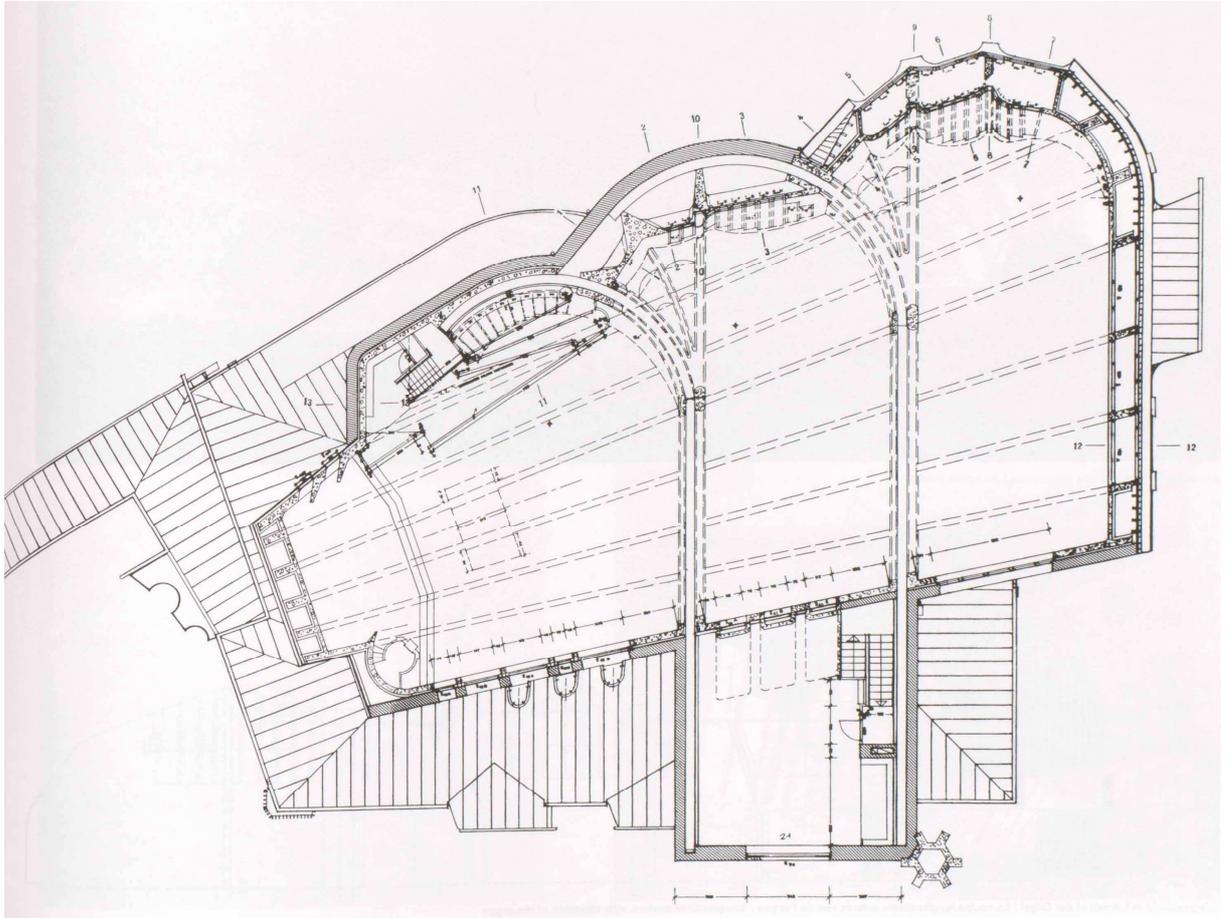


Abbildung 26: Grundriss Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)



Abbildung 27: Ansicht Eingang, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)



Abbildung 28: Ansicht Dach, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)



Abbildung 29: Ansicht Seite, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)



Abbildung 30: Innenraum, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)



Abbildung 31: Innenansicht Decke, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)

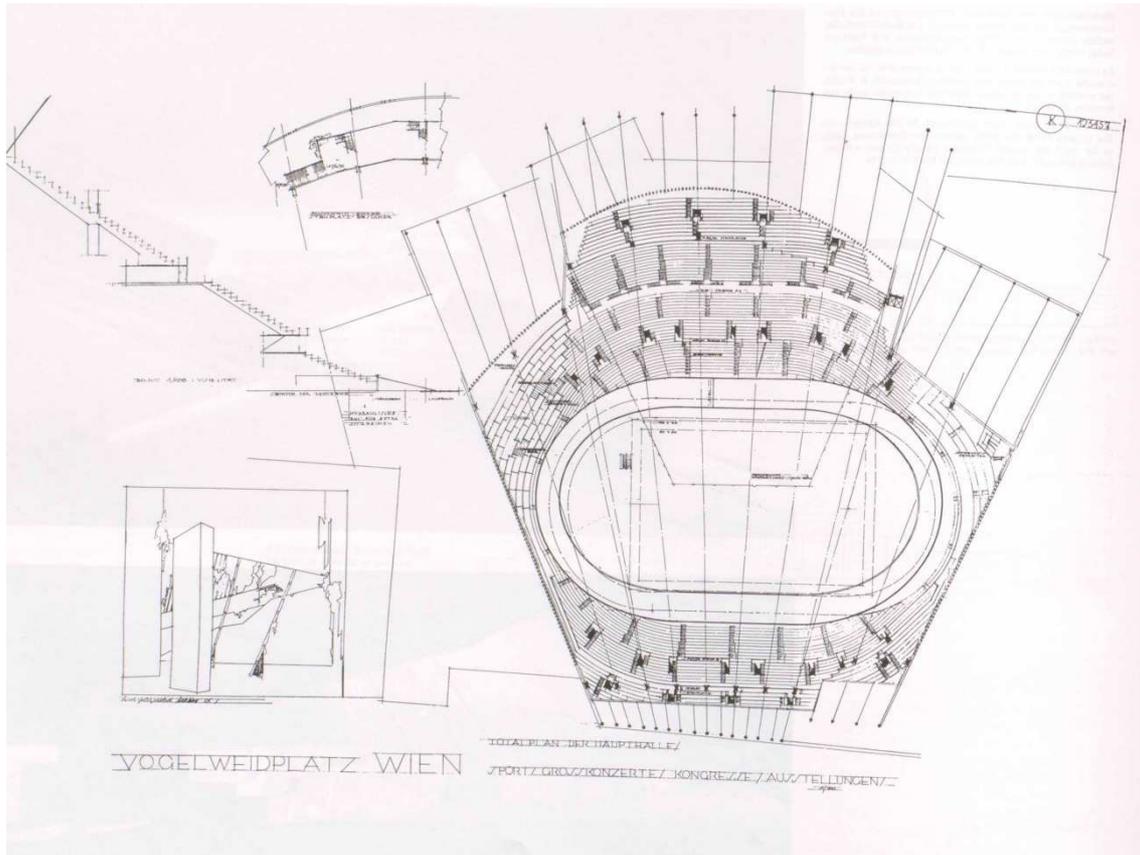


Abbildung 32: Grundriss, Detail Stahlseilverankerungen



Abbildung 33: Innenansicht, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)



Abbildung 34: Innenansicht Fensterpartien, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)

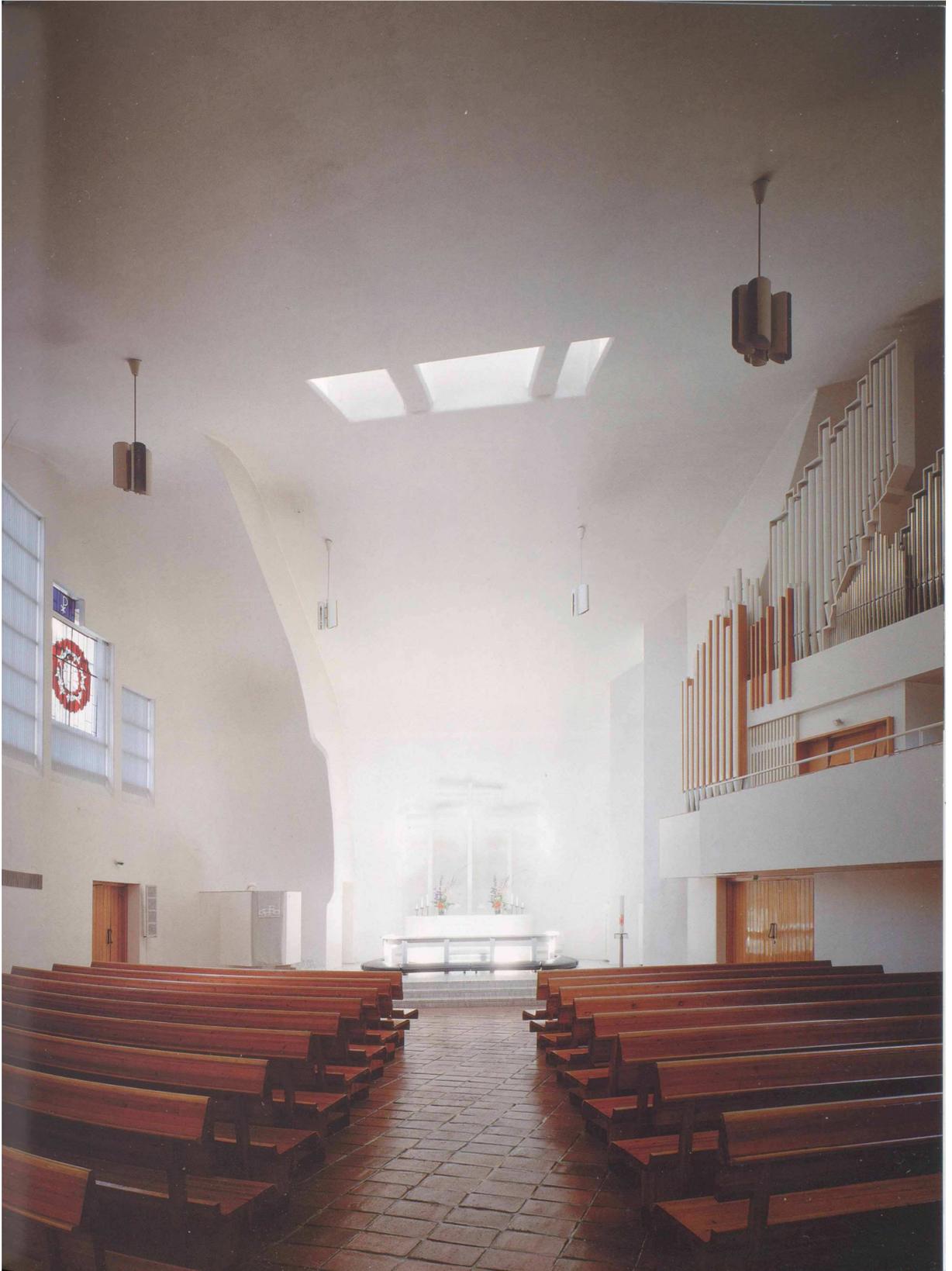


Abbildung 35: Innenansicht, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58)

Bildnachweis

Abbildung 1: Grundriss Vogelweidplatz, in: Wilhelm Holzbauer (Hg.), Das ungebaute Wien 1800 bis 2000, Wien 1999, S. 396.

Abbildung 2: Modell des Projektes von Nordosten, in: Wilhelm Holzbauer (Hg.), Das ungebaute Wien 1800 bis 2000, Wien 1999, S. 403.

Abbildung 3: Modell des Projektes von Südosten, in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 149.

Abbildung 4: Schnitt durch die Haupthalle, in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 151.

Abbildung 5: Dachkonstruktionen, Detailentwürfe, in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 106.

Abbildung 6: Oben: Aufriss Südseite; Unten: Ansicht Westfassade. in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 149.

Abbildung 7: Modell des Projektes Südseite: in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 149.

Abbildung 8: Modell des Projektes Vogelperspektive, in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 146.

Abbildung 9: Eingangsgrundriss, in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 146.

Abbildung 10: Skizzen, in: Akademie der bildenden Künste in Wien (Hg.), Alvar Aalto. Skizzen und Essays, Wien 1985, S. 37-38.

Abbildung 11: Skizze der großen Halle, in: Akademie der bildenden Künste in Wien (Hg.), Alvar Aalto. Skizzen und Essays, Wien 1985, S. 35.

Abbildung 12: Skizzen, in: Aila Kolehmainen/ Esa Laaksonen/ Winfried Nerdinger (Hg.), In Sand gezeichnet. Entwürfe von Alvar Aalto, München 2008, S. 82-83.

Abbildung 13: Skizzen Dachkonstruktion, in: Akademie der bildenden Künste in Wien (Hg.), Alvar Aalto. Skizzen und Essays, Wien 1985, S. 40-41.

Abbildung 14: Skizzen Dachkonstruktion, in: Aila Kolehmainen/ Esa Laaksonen/ Winfried Nerdinger (Hg.), In Sand gezeichnet. Entwürfe von Alvar Aalto, München 2008, S. 86.

Abbildung 15: Finnischer Pavillon, Weltausstellung New York (USA) 1938-39, in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 199.

Abbildung 16: Skizze, in: Aila Kolehmainen/ Esa Laaksonen/ Winfried Nerdinger (Hg.), In Sand gezeichnet. Entwürfe von Alvar Aalto, München 2008, S. 84-85.

Abbildung 17: Fra Angelico, L'Annunziata, in: Markku Lahti (Hg.), In Berührung mit Alvar Aalto, Jyväskylä 1992, S. 8.

Abbildung 18: A. Mantegna, Christus in Gethsemane (1460), in: Markku Lahti (Hg.), In Berührung mit Alvar Aalto, Jyväskylä 1992, S. 42.

Abbildung 19: Skizze Gebäude für die Staatliche Volkspensionsanstalt, Helsinki (FIN) (Wettbewerb 1948, 1952-56), in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 103.

Abbildung 20: B. Taut, Der Kristallberg, in: Matthias Schirren, Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie, München 2004, S. 49.

Abbildung 21: B. Taut, Das Kristallhaus, in: Matthias Schirren, Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie, München 2004, S. 37.

Abbildung 22: B. Taut, Tal mit Wasserstürzen, in: Matthias Schirren, Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie, München 2004, S. 53.

Abbildung 23: B. Taut, Felsgegenden in Tirol, in: Matthias Schirren, Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie, München 2004, S. 67.

Abbildung 24: B. Taut, Stadtkrone, Ansicht nach Osten, in: Bruno Taut, Die Stadtkrone, Berlin 2002 (Nachdruck der Erstausgabe Jena 1919), S. 65.

Abbildung 25: B. Taut, Stadtkrone, perspektivische Ansicht, in: Bruno Taut, Die Stadtkrone, Berlin 2002 (Nachdruck der Erstausgabe Jena 1919), S. 74.

Abbildung 24: Grundriss Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 221.

Abbildung 26: Ansicht Eingang, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Marja-Riitta Norri (Hg.), Alvar Aalto in seven buildings, Helsinki 1999, S. 124.

Abbildung 27: Ansicht Dach, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Marja-Riitta Norri (Hg.), Alvar Aalto in seven buildings, Helsinki 1999, S. 124.

Abbildung 28: Ansicht Seite, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Marja-Riitta Norri (Hg.), Alvar Aalto in seven buildings, Helsinki 1999, S. 127.

Abbildung 29: Innenraum, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Marja-Riitta Norri (Hg.), Alvar Aalto in seven buildings, Helsinki 1999, S. 120.

Abbildung 30: Innenansicht Decke, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Marja-Riitta Norri (Hg.), Alvar Aalto in seven buildings, Helsinki 1999, S. 118.

Abbildung 31: Grundriss, Detail Stahlseilverankerungen, in: Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963, S. 150.

Abbildung 32: Innenansicht, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 263.

Abbildung 33: Innenansicht Fensterpartien, Kirche der drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 262.

Abbildung 34: Innenansicht, Kirche der Drei Kreuze, Vuoksenniska (1955-58), in: Marja-Riitta Norri (Hg.), Alvar Aalto in seven buildings, Helsinki 1999, S. 123.

Literaturverzeichnis

Aalto 1963

Alvar Aalto, Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Band I 1922-1962, Basel 1963

Akademie 1985

Akademie der bildenden Künste in Wien (Hg.), Alvar Aalto. Skizzen und Essays, Wien 1985

Charington/Nava 2011

Harry Charington/Vezio Nava (Hg.), Alvar Aalto. The Mark of the Hand, Helsinki 2011

Droste 1998

Magdalena Droste, Bauhaus 1919-33, Berlin 1998

Eigner 2010

Peter Eigner, Absturzgefahr und Sanierungsversuche. Zur wirtschaftlich ambivalenten Situation um 1930, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum 2009/2010), Wien 2010, S. 28-34.

Holmes/Silverman 2010

Deborah Holmes/Lisa Silverman, Zwischenraum, Zwischenzeit. Wien nach 1918, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum 2009/2010), Wien 2010, S. 28-34.

Kassal-Mikula 1999

Renata Kassal-Mikula, Akademie der bildenden Künste auf der Schmelz. Stadtmuseum auf der Schmelz, in: Wilhelm Holzbauer (Hg.), Das ungebaute Wien 1800 bis 2000 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 248-260.

Kolehmainen/Laaksonen/Nerdinger 2008

Aila Kolehmainen/ Esa Laaksonen/ Winfried Nerdinger (Hrsg.), In Sand gezeichnet. Entwürfe von Alvar Aalto, München 2008

Kos 2005a

Wolfgang Kos, Was blieb von den fünfziger Jahren? Zur Ausstellung "Moderat Modern", in: Judith Eiblmayr/Iris Meder (Hg.), Moderat Modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945 (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2005), Salzburg 2005, S. 7-13.

Kos 2005b

Wolfgang Kos, Friedrich Achleitner im Gespräch mit Wolfgang Kos."Von uns verachtet, von unseren Kindern gelobt" Zur Bewertung der Nachkriegsarchitektur, in: Judith Eiblmayr/Iris Meder (Hg.), Moderat Modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945 (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2005), Salzburg 2005, S. 145-155.

Krasny 2008

Elke Krasny, Architektur beginnt im Kopf, Wien 2008

Kristan 2006

Markus Kristan, Die Sechziger. Architektur in Wien 1960-1970, Wien 2006

Lahti 1992

Markku Lahti (Hg.), In Berührung mit Alvar Aalto, Jyväskylä 1992

Lahti 2004

Louna Lahti, Alvar Aalto. Paradies für kleine Leute, Köln 2004

Mikkola 1981

Kirmo Mikkola (Hg.), Alvar Aalto vs. the Modern Movement, Jyväskylä 1981

Pallasmaa 1984

Juhani Pallasmaa (Hg.), Alvar Aalto Furniture, Helsinki 1984

Pallasmaa 1998

Juhani Pallasmaa, Alvar aalto: Toward a Synthetic Functionalism, in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism (Kat. Ausst., The Museum of Modern Art, New York 1998), New York 1998, S. 20-45.

Pallasmaa 2005

Juhani Pallasmaa (Hrsg.), Alvar Aalto. Villa Mairea 1938-39, Santa Monica 2005

Pallasmaa/Sato 2007

Juhani Pallasmaa/Tomoko Sato, Alvar Aalto through the eyes of Shigeru Ban, London 2007

Pelkonen 2009

Eeva-Liisa Pelkonen, Alvar Aalto. Architecture, Modernity and Geopolitics, New Haven/ London 2009

Reed 1998

Peter Reed, Alvar Aalto and the New Humanism of the Postwar Era, in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism (Kat. Ausst., The Museum of Modern Art, New York 1998), New York 1998, S. 94-117.

Schildt 1984

Göran Schildt, Alvar Aalto. The Early Years, New York 1984

Schildt 1986

Göran Schildt, Alvar Aalto. The Decisive Years, New York 1986

Schildt 1997

Göran Schildt (Hrsg.), Alvar Aalto in His Own Words, New York 1997

Schildt 2007

Göran Schildt, Alvar Aalto. His Life, Jyväskylä 2007

Schirren 2004

Matthias Schirren, Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie, München 2004

Siegfried 2000

Klaus-Jörg Siegfried, Ich baue. Der Architekt Alvar Aalto in Wolfsburg, Braunschweig 2000

Stuhlpfarrer 1999

Anna Stuhlpfarrer, Die Wiener Stadthalle. Internationaler Wettbewerb 1952/53 für eine Sport- und Versammlungshalle Wien, in: Wilhelm Holzbauer (Hg.), Das ungebaute Wien 1800 bis 2000 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 392-407.

Tabor/Purtscher 1999

Jan Tabor/Vera Purtscher, Eine neue Großstadt aus den Trümmern, in: Wilhelm Holzbauer (Hg.), Das ungebaute Wien 1800 bis 2000 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 368-391.

Taut 1919

Bruno Taut, Die Stadtkrone, Berlin 2002 (Nachdruck der Erstausgabe Jena 1919).

Treib 1998

Marc Treib, Aalto's Nature, in: Peter Reed (Hg.), Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism (Kat. Ausst., The Museum of Modern Art, New York 1998), New York 1998, S. 47-69.

Wenzl-Bachmayer 2010

Monika Wenzl-Bachmayer (Hg.), Wagner Schule: Rotes Wien. Architektur als soziale Utopie, Wien 2010

Weston 1995

Richard Weston, Alvar Aalto, London 1995

Abstract

Bereits sieben Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs entschloss sich die Stadt Wien 1952 zur Errichtung einer Sport- und Versammlungshalle, die weitreichende gesellschaftliche, volkserzieherische und kulturelle Bedeutung haben sollte.

Zu diesem Zweck veranstaltete die Stadt für die zukünftige „Wiener Stadthalle“ einen internationalen Wettbewerb, um für dieses ehrgeizige Projekt in der Aufbauzeit nach dem zweiten Weltkrieg ein anspruchsvolles Bauwerk zu erhalten. Zum Wettbewerb wurden insgesamt 14 Architekten geladen, davon neun aus dem Inland und fünf aus dem Ausland. Unter den geladenen Architekten befanden sich illustre Namen wie Karl Egender aus der Schweiz, Pier Luigi Nervi aus Italien und auch Alvar Aalto aus Finnland.

Nachdem alle 14 Projekte termingerecht eingereicht wurden, unterzog eine eingesetzte Fachjury die Entwürfe zunächst einer allgemeinen Vorprüfung. Am 30. März 1953 trat schließlich das Preisgericht erstmals zusammen und nahm nach sechs Tagen intensiver Beratung vier Entwürfe in die engere Wahl. Zur besseren Veranschaulichung dieser vier Entwürfe beschloss man, zunächst Modelle anfertigen zu lassen und ergänzende Gutachten einzuholen.

Nach nochmaliger Überprüfung der zusätzlich eingelangten Unterlagen entschied sich die Jury schließlich am 17. April 1953 für eine Wertung der vier Projekte: Zur Überraschung aller Beteiligten wurden zwei erste Preise verliehen. Der erste Preis ging sowohl an das Projekt Alvar Aaltos als auch an den bisher noch nicht mit großen Projekten aufgefallenen jungen österreichischen Architekten Roland Rainer.

Schließlich entschied sich die Stadt, den Entwurf Rainers zu realisieren, da man mit Aaltos innovativer, aber technisch unerprobter Konstruktion, so die offizielle Begründung aus den Akten, keine Risiken eingehen wollte.

Diese Entscheidung ist bis heute umstritten, da schon kurze Zeit später ähnliche Konstruktionen problemlos verwirklicht wurden. Zudem existieren Berichte nach denen Aalto selbst das Ergebnis des Wettbewerbs und die Bevorzugung Rainers als Kränkung empfand.

Wäre die Wiener Stadthalle nach den Plänen Aaltos errichtet worden, wäre sie rückblickend das größte realisierte Bauwerk des finnischen Architekten geblieben und zweifellos eine weltweit beachtete Ikone der modernen Architektur geworden.

Die Diplomarbeit thematisiert zunächst die damalige Situation des sich im Wiederaufbau befindlichen Wiens der Nachkriegszeit und den stattgefundenen Wettbewerb für die Wiener Stadthalle. Im Weiteren wird Aaltos Projekt besprochen und in sein Oeuvre eingeordnet. Es soll in diesem Zusammenhang den Fragen nachgegangen werden, welche Rolle Aalto der Architektur für die Gestaltung von Gesellschaft insbesondere für ein Bauprojekt wie dieses zuwies, welche Gestaltungsgrundsätze er in dieser Phase seines Schaffens im Projekt verwirklichte und was ihn speziell an einem solchen Projekt in einer Stadt wie Wien interessiert haben könnte.

Lebenslauf

Name: Mag. Christian Juhani Ortner

Geburtsdatum: 26. Juni 1975 in Langen / Hessen

Wohnort: Wien

Schulbildung:

08/1981 – 07/1985 Trinkbornschule, Rödermark
(Grundschule)

08/1985 – 07/1994 Adolf-Reichwein-Gymnasium, Heusenstamm
Schulabschluss: Abitur

Berufsbildung:

08/1994 – 06/1996 Ausbildungsberuf: Bankkaufmann
Dresdner Bank AG in Frankfurt am Main

Wehrdienst:

10/1996 – 09/1997 Einjährig-Freiwilligen-Ausbildung
Laufbahn zum Offizier der Miliz

Studium:

10/1997 - 10/2007 Rechtswissenschaften
Universität Wien

seit 10/1998 Kunstgeschichte
Universität Wien

Berufstätigkeit:

07/1996 - 09/1996 Dresdner Bank AG, Frankfurt am Main

02/1998, 07/1998 – 08/1998 Konzernstab Finanzen
Administrativer Mitarbeiter

02/1999 – 03/1999 Dresdner Kleinwort Wasserstein, Frankfurt am Main
Global Markets Documentation/ Transaction Services
Praktikant

07/2001 – 06/2002, 07/2003 Österreichische HochschülerInnenschaft, Wien
Referent für wirtschaftliche Angelegenheiten

03/2003 – 06/2003	Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien Tutor für die Vorlesung „Malerei des 20. Jahrhunderts“
10/2003 – 06/2004	Jarolim Specht Rechtsanwälte GmbH, Wien Juristischer Mitarbeiter
07/2004 - 12/2006	Parlamentsklub der SPÖ Parlamentarischer Mitarbeiter
01/2007 – 02/2008	Sozialdemokratischer Wirtschaftsverband Wirtschaftspolitischer Referent
03/2008 – 12/2008	Gerichtspraxis beim Bezirksgericht Neulengbach, beim Landesgericht für Strafsachen Wien und beim Handelsgericht Wien
seit 03/2009	Specht Böhm Rechtsanwalt GmbH Rechtsanwaltsanwärter