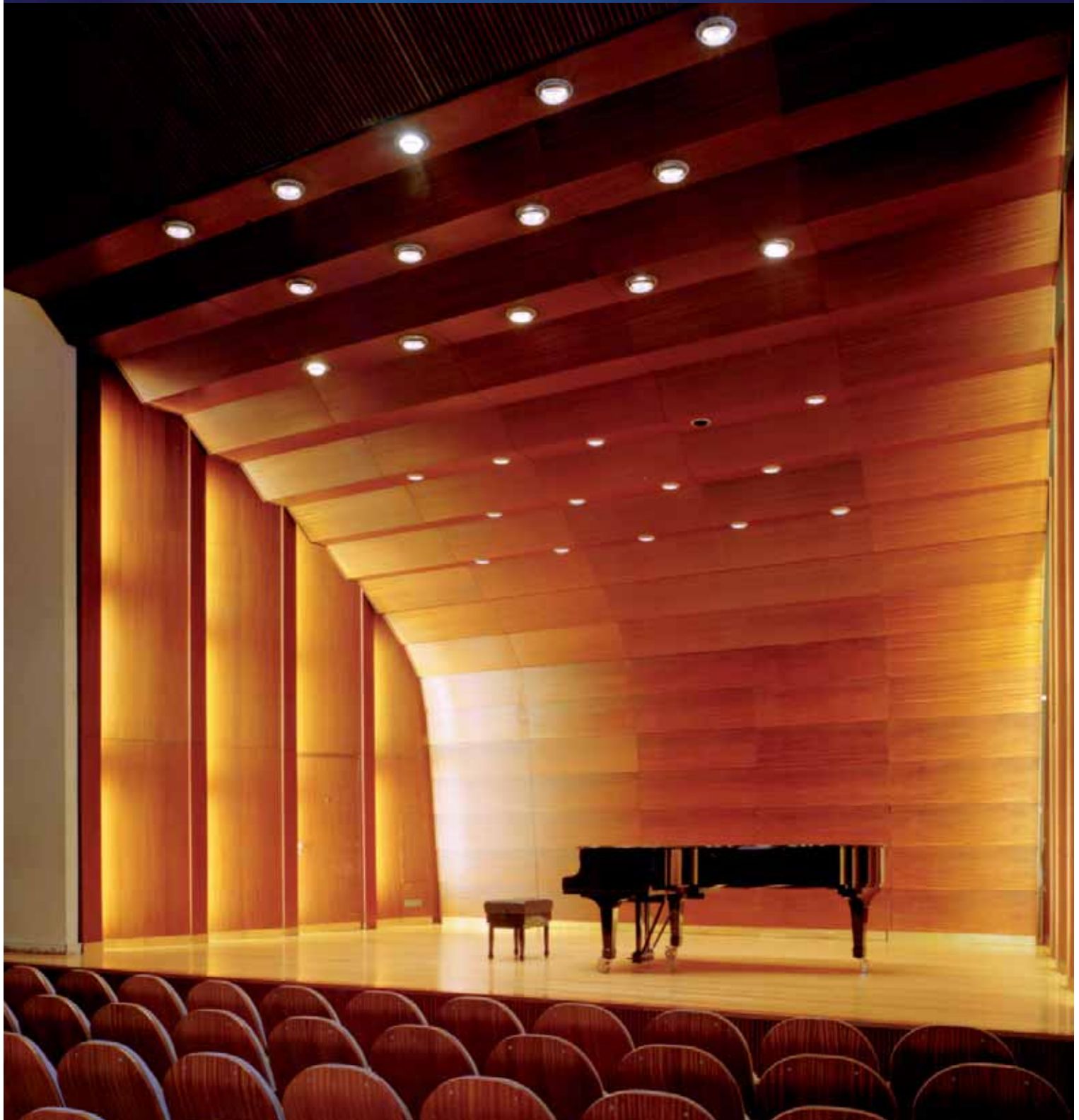


Die Kleine Musikhalle

Ein Beitrag zum 100jährigen Bestehen der Laeiszhalle





Grußwort



Die Kleine Musikhalle

Ein Beitrag zum 100jährigen Bestehen der Laeiszhalle

„...ein klares Bekenntnis zur Formgesinnung der Gegenwart.“
Anmerkungen zur Bedeutung des Kleinen Saales der Laeiszhalle

Frank Pieter Hesse Seite 5

„Man hört das Harz auf den Saiten“
Über die akustische Strahlkraft der Kleinen Laeiszhalle

Christoph Becher Seite 11

Die Kleine Musikhalle –
Die Neuinterpretation des Saales 1954

Ralf Lange Seite 13

Der Kleine Saal in seiner farbigen Gestaltung von 1954

Ruth Hauer Seite 21

Frank Pieter Hesse

„...ein klares Bekenntnis zur Formgesinnung der Gegenwart.“ Anmerkungen zur Bedeutung des Kleinen Saales der Laeiszhalle

In diesem Jahr 2008 wird die Laeiszhalle einhundert Jahre alt. Es war eine testamentarische Verfügung des Reederei Gründers Carl Heinrich Laeisz und seiner Frau Sophie, die Hamburg zu einem für „gute Musik“ geeigneten Konzertsaal verhalf. Die Stadt stellte das Grundstück an der Innenseite des Wallringes, am damaligen Holstenplatz zur Verfügung. Die Rathausbaumeister Martin Haller und Emil Meerwein entwarfen das Konzerthaus als späthistoristischen Bau in deutlichen Anklängen an den barocken Baustil des Erbauers von St. Michael, Ernst Georg Sonnin: ein mit Backstein verkleideter und mit Sandsteingliederungen versehener Repräsentationsbau unter einem großen, schiefergedeckten Mansarddach. Als baulicher Organismus ist die Musikhalle aus der Aufgabe, zwei verschieden große Konzertsäle mit den nötigen Verkehrs- und Nebenräumen sinnvoll miteinander zu verbinden, entwickelt worden. Das Konzerthaus nimmt seither einen wichtigen Platz im Bildungsangebot der entfestigten und zu Park und Ringstraße umgestalteten Wallanlagen ein, wo damals



Abb. 1 Laeiszhalle, Außenansicht

schon Sternwarte, Kunsthalle, Kunstgewerbe- und Naturkundemuseum sowie einige Schulen und andere repräsentative Staatsbauten ihren Standort gefunden hatten. Es setzt einen deutlichen Akzent am nordwestlichen Eingang in die City, dem am Sievekingplatz das Hamburger Justizforum mit den drei großen Gerichtsgebäuden vorgelagert ist. Was der Kulturbau außen verspricht, hält er auch im Inneren: zurückhaltend neobarock sind seine repräsentativen Räumlichkeiten ausgeschmückt, vergoldeter Stuck auf Weiß mit rotbraun lasierten Türen und Panelen ist der beherrschende Eindruck. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet allerdings der Kleine Saal in seiner unverkennbaren Ausstattung der 1950er Jahre.

Das Jubiläumsjahr der Musikhalle gibt Anlass, den Rekonstruktions-Überlegungen der „Freunde der Laeiszhalle e.V.“, die vor einigen Jahren in einer Publikation veröffentlicht wurden, eine Alternative gegenüberzustellen. Unter dem Motto „Zurück in die Zukunft“¹ wurde damals das Projekt eines „rekonstruktiven Wiederaufbaus“ des seit den frühen 1950iger Jahren verlorenen neobarocken kleinen Saales vorgestellt. Die vorliegende Broschüre will demgegenüber für die Erhaltung des kleinen Saales in seiner heutigen, seit über fünfzig Jahren bewährten Form werben. Sie möchte die Wertschätzung wecken für die Schöpfung einer Zeit, in der nach den entsetzlichen Erfahrungen und Geschehnissen des Nationalsozialismus und des Krieges ein neuer Aufbruch auch in der Architektur und in der Ästhetik gewagt wurde.

Das Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg hat bei der Unterschutzstellung der Laeiszhalle im Jahre 1981 den Kleinen Saal in seiner nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Gestalt als integralen Bestandteil des Baudenkmals gewertet. Das allein mag freilich nicht ausreichen, die Erhaltung des heutigen Saales zu begründen und von einer abermaligen Umgestaltung Abstand zu nehmen.

Es gibt eine Reihe von sehr guten Gründen, den kleinen Saal in seiner heutigen Gestalt zu erhalten. Die Funktionalität der gegenüber dem alten Zustand erhöhten Sitzplatzzahl und die hervorragende, von den Kammermusikern hochgeschätzte Akustik sind zwei nicht von der schützenden Hand zu weisende Gründe. Mehr noch: in diesem Saal ist, verursacht durch die Zeitläufte und in der besten Absicht, der Musik zu dienen, eine Bereicherung des gesamten Bauwerks und der Hamburgischen Baugeschichte zu erkennen.

Die am Ende des Historismus um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert noch einmal aufscheinende neobarocke Hinwendung zur Architektur der Mitte des 18. Jahrhunderts würde sich im solchermaßen rekonstruierten Kleinen Saal lediglich noch einmal wiederholen – als Gebilde der Gegenwart, das so tut, als habe es Geschichte nicht gegeben. Und das vielleicht in bester kultureller und moralischer Absicht, die eine Zerstörung der Nachkriegszeit heilen will. Dass allerdings jegliche Originalbefunde der alten Saalausstattung fehlen

und daher sich eine Rekonstruktion nur auf wenig fotografisches Material und einige Grundriss- und Aufriss-Pläne stützen könnte, die einen weiten Interpretationsspielraum offen ließen, ist nur ein Argument mehr gegen den Versuch, die „alte Pracht“ heraufzubeschwören. Dem Publikum würde eine fragwürdige Fälschung vor Augen geführt. Die Charta von Venedig als allgemein anerkannte und immer noch gültige Richtschnur zeitgemäßer Denkmalpflege bestimmt als „Ziel der Konservierung und Restaurierung von Denkmälern ... ebenso die Erhaltung des Kunstwerks wie die Bewahrung des geschichtlichen Zeugnisses“ (Art. 3). Dabei ist entscheidend, dass „die Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal respektiert werden (müssen): Stileinheit ist kein Restaurierungsziel. Wenn ein Werk verschiedene sich überlagernde Zustände aufweist, ist eine Aufdeckung verdeckter Zustände nur dann gerechtfertigt, wenn das zu Entfernende von geringer Bedeutung ist, wenn der aufzudeckende Bestand von hervorragendem historischen, wissenschaftlichen oder ästhetischen Wert ist und wenn sein Erhaltungszustand die Maßnahme rechtfertigt.“ (Art. 11).



Abb. 2 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008

Da dem Kleinen Saal weder eine nur geringe Bedeutung bescheinigt werden kann noch ein Bestand von Wert aufzudecken wäre, bleibt nicht mehr und nicht weniger als die Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit gegenüber der Geschichte, der auch Kunst und Kunstgeschichte stets verbunden sind. Da die Befunde der ursprünglichen Fassung der Kleinen Saales vollkommen zerstört sind und die vorhandenen Unterlagen wie Pläne und Fotografien kaum ausreichenden Zeugniswert besitzen, ist eine Rekonstruktion nicht zu rechtfertigen. Warum sollte, was für die Präsentation bildender Kunst – als Original – gilt, für die Architekturausstattung der Musikhalle nicht gelten?

In ihrer Zweischichtigkeit aus neobarockem Außenbauwerk, den gleichermaßen stilisierten Foyers und dem Großen Saal einerseits sowie der im besten Sinne zurückhaltenden Moderne des kleinen Saales andererseits hält die Laeiszhalle ein nicht zu unterschätzendes Überraschungs- und Bildungsmoment bereit. Ähnliches ist allenfalls bei unmittelbar nach dem Krieg erfolgten Wiederaufbauten erheblich zerstörter Bauten zu erleben, wie etwa bei St. Trinitatis in Altona oder, um ein ferneres, aber prominentes Beispiel zu nennen, bei St. Matthäus, der von Friedrich August Stüler 1844-46 errichteten und 1956-1960 von Paul und Jürgen Emmerich im Inneren in modernen Formen wieder aufgebauten Kirche am Kulturforum in Berlin.

Die Umgestaltung des Kleinen Saales in der Laeiszhalle war allerdings nicht einer Kriegszerstörung geschuldet, denn das Konzerthaus am damaligen Karl-Muck-Platz² überlebte die Bombardierungen der 1940er Jahre erstaunlicherweise relativ unbeschadet – im Unterschied zu seiner reichlich in Mitleidenschaft gezogenen Umgebung. Die zeitgemäße Neugestaltung war das Ergebnis einer bewussten Entscheidung gegen die überkommene Form des Neobarock und zugunsten der einer besseren Musikdarbietung – sowohl hinsichtlich der vermehrten Zahl der Zuhörerplätze als auch des hörästhetischen Genusses der Konzerte. Nicht die überlieferte repräsentative und damals eher als kaiserzeitlicher Prunk kritisierte Form stand im Mittelpunkt des Interesses, sondern die eigentliche Zweckerfüllung der kammermusikalischen Darbietung in einem dafür bestens geeigneten Raum – so

wie es für die großen Orchester im Großen Saal desselben Hauses bis heute der Fall ist. In seiner Rede zur Eröffnung am 24. September 1954 erläuterte Kultursenator Biermann-Ratjen die damalige Entscheidung:

„Der neue Kleine Saal hat nun ein völlig neues Gesicht. Zunächst einmal: er ist größer geworden. Freunde der Musik waren es, die den ersten Anstoß zur Vergrößerung gaben und wir haben die Berechtigung dieses Wunsches anerkannt. ... Die Frage, ob wir den Saal im alten Stile wieder herichten oder uns um moderne Gestaltung bemühen sollten, war, wie wir glauben, keine wirkliche Frage mehr, denn wenn wir auch aus Achtung vor Tradition und Vergangenheit den Charakter dieses Gebäudes im Ganzen niemals antasten wollten, so dürfte es doch nur wenige Befürworter des Gedankens gegeben haben, einen schadhaft und zu klein gewordenen Saal wie diesen im historisierenden Neobarock nachzubauen. Vor allem aber hatten wir den Forderungen der Akustik alles andere unterzuordnen, die uns weitgehend auch die Gestaltung vorschrieb. So wurden wir von selbst veranlasst, mit diesem neuen Raum ein klares Bekenntnis zu der Formgesinnung der Gegenwart abzulegen und ich glaube, wie gesagt, nicht, dass man uns deshalb ernstlich tadeln wird.“³

Auch heute noch hat dieses Bekenntnis seine Gültigkeit, wie der in dieser Broschüre vorgestellte Beitrag von Christoph Becher, dem Referenten der Intendanz der Elbphilharmonie und Dramaturgen an der Hamburgischen Staatsoper deutlich macht. *„Denn es sind immer auch die Räume, die den Klang einer Stadt prägen und auf Musiker wie Publikum abstrahlen. Und die akustische Strahlkraft dieses Saales sucht Ihresgleichen.“*

Diese Strahlkraft ist unmittelbar Folge seiner Gestaltung. Der Saal erfüllt seine musikalische Funktion, auch wenn seine Ästhetik etwas gelitten haben mag und Verbesserungen für die Aufführungspraxis möglich sind. Für die Kammermusiker, die primären aktiven Nutzer des Saales, steht seine ausgezeichnete Akustik außer Zweifel. Demgegenüber fristete der alte, neobarocke Kleine Saal vor dem Krieg mehr oder weniger ein Dornröschendasein, weil der Musiksaal des Conventgartens an der Kai-

ser-Wilhelm-Straße wesentlich besser geeignet war, ja seine Akustik einen legendären Ruf genoss.⁴

Über die Bewahrung der zweifelsfrei hervorragenden akustischen Eigenschaften hinaus ist die Erhaltung und Restaurierung des Kleinen Saales auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil seine musikakustische Qualität auch in seiner Architektur ihren zeitspezifischen Ausdruck gefunden hat – im Rahmen der vorgefundenen räumlichen Verhältnisse der Musikhalle. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zu den nach dem Krieg völlig neu errichteten Konzert- und Musiksälen – wie die 1959 eröffnete Bonner Beethovenhalle des Hamburger Architekten Siegfried Wolske, der Stuttgarter Liederhalle (1956 von Rolf Gutbrod und Adolf Abel) oder Hans Scharouns Philharmonie in Berlin (1956–63). Auch mangelt es in Hamburg an vergleichbaren Bauzeugnissen jener Zeit der Nachkriegsmoderne, die auch und vor allem bei Kulturbauten Bescheidenheit und zugleich Eleganz ausstrahlen konnte.⁵ Lediglich der von Werner Kallmorgen 1960 neu gestaltete Zuschauersaal des Thaliatheaters, der erst im letzten Jahr restauriert und damit die wesentliche Charakteristik seiner Zeit zurückerhielt⁶, und der glücklicherweise von Modernisierungsattacken bisher verschonte Saal der Staatsoper vermögen ebenfalls auf hohem Qualitätsniveau die gestalterischen Absichten und Ausdrucksweisen jener Zeit zu vermitteln. Die meisten der typischen Filmtheatersäle, einer nach dem Krieg boomenden Bauaufgabe, sind inzwischen entweder dem Kinosterben oder einer Modernisierung anheim gefallen, die das Sterben aufhalten sollte.⁷

Dass der nach zwischenzeitlicher Nutzung als

Club durch die englischen Besatzungskräfte 1954 umgestaltete Kleine Saal einen Vergleich mit anderen seltenen Exemplaren von Konzertsälen aus gleicher Zeit nicht zu scheuen braucht, zeigt der Beitrag von Ralf Lange. Die Überwindung des *horror vacui* in der Moderne, also der Verzicht auf applizierten Bauschmuck zugunsten der unmittelbaren Wirkung der verwendeten Materialien, deren sorgfältige Verarbeitung, Klarheit und Strenge des Raumgefüges, die das Publikum auf das Bühnengeschehen konzentriert anstatt es durch reiche Ausstaffierung abzulenken, kennzeichnen derartige Raumgebilde der Nachkriegszeit wie den Kleinen Saal und machen ihn zu einem unverzichtbaren Bestandteil Hamburgischer Architekturgeschichte. Das Engagement der Musikhallenfreunde sollte Gewinn bringend auf die Sanierung und Restaurierung des Kleinen Saales in der Form der 1950er Jahre gelenkt werden. Der Beitrag von Ruth Hauer und die Fotosimulationen verdeutlichen, was hier erreicht werden könnte. Eine solche Restaurierung der Saalgestalt der Nachkriegsmoderne böte die Möglichkeit, die hohe Qualität des vorhandenen Saales wieder herauszuarbeiten und zu einem besseren Verständnis der Gestaltungsabsichten der frühen Nachkriegszeit beizutragen.

Die vielleicht von heutigem Standpunkt aus als „Frevel“ empfundene Tat des modernen Umbaus würde ja durch den Versuch einer Rekonstruktion nicht geheilt, sondern eine neu entstandene Qualität würde zerstört. Es ist aber Respekt vor den Leistungen und Zeugnissen der uns vorangegangenen Generation gefragt. In die Laeishalle hat sich ein Stück Nachkriegsgeschichte sichtbar eingeschrieben. Wer will rechtfertigen, es auszulöschen, es den nachfolgenden Generationen vorzuenthalten?

1 Freunde der Musikhalle e.V. zus. m. Volkwin Marg, Musikhalle Hamburg/Kleiner Saal. Ein Projekt zum rekonstruktiven Wiederaufbau und zur Schaffung eines neuen attraktiven Veranstaltungsortes in Hamburg. Hamburg 2002

2 Benannt nach dem Dirigenten Karl Muck (1859 – 1940), der seit 1922 an der Staatsoper Hamburg wirkte, bis er 1933 in den Ruhestand trat. U. a. wegen seiner Verehrung Hitlers und des weitaus größeren Bezugs des Komponisten Johannes Brahms zu Hamburg wurde der Platz 1997 umbenannt.

3 Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Entwurf der Rede des damaligen Kultursektors Biermann-Ratjen zur Eröffnung des Kleinen Saales in der Musikhalle am 24. September 1954

4 Nach Informationen von Helmut Söring, Freunde der Kammermusik; vgl. Uwe Bahnsen, Kerstin von Stürmer, Die Stadt, die sterben sollte, Hamburg 2003, S. 96. Das Konzerthaus Coventgarten wurde um 1855 an der Neustädter Fuhrentwiete nach Plänen des Architekten J. D. Jolasse errichtet und war bis zur Errichtung der Musikhalle einer der besten Aufführungsorte klassischer Musik in Hamburg. Nach dem Bau der Kaiser-Wilhelm-Straße erhielt er dort einen neuen Eingang. Er wurde durch die Bombardierungen 1943 zerstört, heute befindet sich dort der Axel-Springer-Verlag.

5 Die zahlreichen Nachkriegskirchen in Hamburg sind in diesem Zusammenhang als Kult- und Kulturbauten zwar durchaus vergleichbar, entstanden aber bis auf wenige Ausnahmen als völlige Neubauten. Vgl. Denkmalschutzamt Hamburg (Hg.), Baukunst von Morgen! Hamburgs Kirchen der Nachkriegszeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Oktober 2006. Hamburg 2006

6 Vgl. Jens Peter Tschuschke, Das Thalia Theater Hamburg und sein Zuschauerraum. Kulturbehörde/Denkmalschutzamt (Hg.), Denkmalpflege Hamburg. Hamburg 2006

7 Lediglich das denkmalgeschützte kommunale Kino Metropolis an der Dammtorstraße bietet in noch eine Spielart des 50er-Jahre-Flairs.

Christoph Becher

„Man hört das Harz auf den Saiten“ Über die akustische Strahlkraft der Kleinen Laeiszhalle

Im Jahre 2001 sank das Ansehen des Kleinen Saales der Musikhalle bei den Philharmonikern Hamburg auf einen Tiefpunkt. Seit Jahren dümpelten die Abonnementszahlen der von den Musikern in Eigenregie und mit viel Engagement betriebenen Kammermusikreihe vor sich hin. Die Ursachenforschung, an der ich mich als Dramaturg der Philharmoniker beteiligte, ging von dem vagen Gefühl aus, dass es die als drückend, wenn nicht muffig, jedenfalls als unzeitgemäß empfundene Atmosphäre des Kleinen Saales sei, die die mangelnde Publikumsbindung an die Reihe verschulde. Wir suchten nach Alternativen und prüften eine Menge Töne in einer Menge schicker Räume, aber immer fiel das Ergebnis gleich aus: akustisch unbrauchbar, weil erheblich schlechter als in der Musikhalle.

Der Plan eines Ortswechsels zerschlug sich. Stattdessen erhöhten wir die Anstrengungen für das Marketing, fanden einen Sponsor für Plakate und Flyer, verfassten zu jedem einzelnen Kammerkonzert leuchtende Werbetexte, intensivierten die Pressearbeit und zeigten so auch nach außen, dass die Philharmoniker ihre Kammermusikreihe mochten.

Die Strategie verding. Die Abonnementszahlen kletterten in die Höhe, knackten die magische 100er-Marke, und heute sind die sonntäglichen Kammermatineen ausgezeichnet besucht. Eine Erfolgsgeschichte, die sich kaum anders beim Verein der Freunde der Kammermusik liest, der seit der Eröffnung des Kleinen Saales in seiner jetzigen Form, 1954, hochkarätige internationale Ensembles hierhin geführt hat, kaum anders bei den Hamburger Symphonikern, die hier ebenfalls Kammermusik zum besten geben. Im Biotop des Hamburger Konzertlebens ist die Kammermusik keine Orchidee, sie ist ein blühender Garten – nicht trotz, sondern wegen der Kleinen Laeiszhalle, wie sie heute heißt. Denn es sind immer auch die Räume, die den Klang einer Stadt prägen und auf Musiker wie Publikum abstrahlen. Und die akustische Strahlkraft dieses Saales sucht ihresgleichen.

Als Dramaturg habe ich die Akustik in zahlreichen Konzerteinführungen lieben gelernt. Aufgrund fehlender Ausbildung verfüge ich nicht über die berühmte „Stütze“, mit Hilfe derer man seine Stimme unterfüttert, um mühelos Theatersäle zu füllen. Ich musste das mit Kraft ausgleichen, vulgo mit Brüllen – aber immer nur in den ersten drei Minuten meiner Vorträge, also so lange, bis mein Publikum das Vertrauen gewonnen hatte, mich zu verstehen. Danach konnte ich mich immer auf die Akustik des Saales verlassen. Sie trug meine Worte bis in die letzten Reihen. In erster Linie unterstützt die Akustik freilich die Musiker. Die seltenen Fälle, in denen ich auf der Bühne Klavier gespielt habe, und die vielen, in denen ich zum Publikum zählte, überzeugten mich vollkommen: Der Ton trägt sanft und kraftvoll zugleich bis in die hintersten Winkel, ja, was noch wichtiger und seltener ist, bis unter die Balustrade, und auch auf der Bühne fühlen sich die Musiker eingebettet in ein ausgewogenes Klangbild, das eine optimale Kontrolle über das, was beim Publikum ankommt, ermöglicht.

Klaus Brüggemann, der Erste Vorsitzende der „Kammermusikfreunde“, bezeichnet den Saal als „Perle“: „Die Akustik ist ein Glücksfall. Man hört das Harz auf den Saiten.“ Alle Ensembles, die seine Vereinigung in den letzten Jahrzehnten nach Hamburg einluden, freuten sich über den Saal, ob Emerson String Quartet, Ysaÿe Quartet, Guarneri Quartet oder das Amadeus Quartett. Auch Ernst Schönfelder, zunächst Flötist, dann langjähriger Orchesterdirektor der Philharmoniker, findet den Saal „ideal so, wie er ist“. Selbst Niklas Schmidt, der den Saal durch seine zwanzigjährige Zugehörigkeit zum Trio Fontenay in- und auswendig kennt, lobt die Akustik – bei aller Unzufriedenheit mit der Atmosphäre: „Der Saal klingt schön, aber man muss die Muffeligkeit rausbringen.“

Gefragt nach den Gründen für die überragende Akustik, sind sich die Musiker einig. Es ist die „Muschel“, die holzgetäfelte Rückwand der Bühne, die sich in einem sanften Bogen über die Musiker

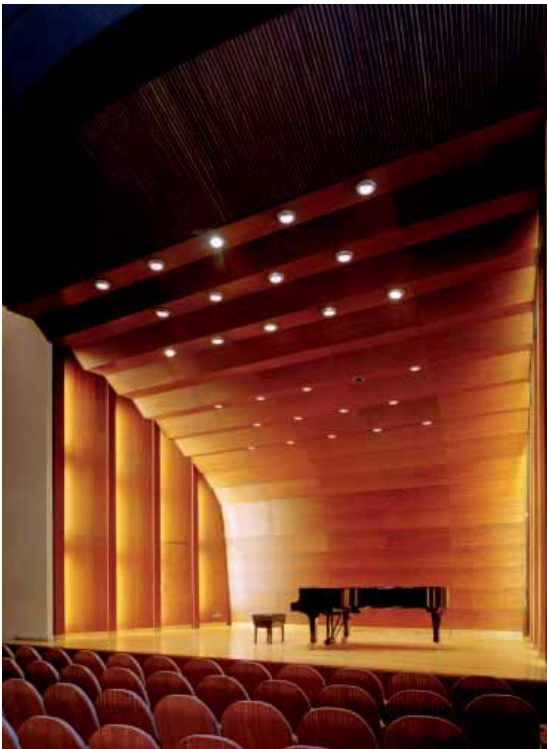


Abb. 7 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008

wölbt und die Reflexion der Töne nach vorne stützt. Man kann das spüren: Je näher man auf der Bühne der „Muschel“ kommt, desto wärmer und deutlicher strahlt der Ton ins Publikum.

Als die „Kammermusikfreunde“ nach dem Zweiten Weltkrieg den Umbau der im neobarocken Stil gehaltenen Kleinen Musikhalle propagierten, ging es freilich vor allem um die zu geringe Platzanzahl. Deshalb wurde die Empore eingezogen, und heute besitzt der Saal mit 639 Sitzplätzen eine optimale Größe. Doch die Architekten des Umbaus visierten auch eine akustische Verbesserung an, denn die Klangwelt des alten Saales war so unbefriedigend gewesen, dass die Kammerkonzerte in Hamburg bevorzugt im Conventgarten stattfanden, jenem Saalgebäude, in dem Musik ansonsten immer nur die zweite Geige spielte. Nach der Zerstörung des Conventgartens 1943 reagierte man mit dem Umbau der Kleinen Musikhalle auch auf die „erheblichen Mängel für die reine Wiedergabe von Kammerkonzerten“, wie das Abendblatt schrieb (24. September 1954). Als erstes Ensemble besuchte das Amadeus Quartett den neuen Saal, und das Abendblatt berichtete, die „Akustik erwies sich

auch bei dieser ersten Begegnung als vorzüglich. Hamburg darf sich zu diesem Kammermusiksaal gratulieren“ (25. 9. 1954). Das heute so gescholtene Design des Saales verfolgte nicht zuletzt den Zweck, eine Konzentration auf die Musik zu ermöglichen – ein Gedanke, der nur jenen fremd ist, die eher zerstreut sein als zuhören wollen.

Gleichwohl kann all dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Kleine Laeiszhalle insgesamt einen „abgewohnten“ Eindruck macht. Eine Renovierung des Saales, verbunden mit Verbesserungen im Farbkonzept und in der Beleuchtung, würde fraglos die Atmosphäre erhellen. Zudem ist die akustische Trennung zwischen Saal und Hinterbühnenbereich ungenügend, so dass immer wieder außerplanmäßige Töne in den Kleinen Saal dringen, wenn sich Musiker des Großen Saales in den Gängen und Treppenhäusern einspielen. Und auch der Aufwand, der betrieben werden muss, um den von vielen Pianisten geforderten D-Flügel auf die Bühne zu wuchten, ist ein Manko. Derlei Mängel sollten im Zuge einer Generalsanierung der Laeiszhalle behoben werden – ein Renovierungsvorhaben, das zu den dringlichsten Nahzielen des Hamburger Musiklebens gehört.

Das Kammermusikpublikum in Hamburg ist eine große Gemeinde, die ihrer Leidenschaft vor allem in der Kleinen Laeiszhalle frönt. Der Saal besitzt bei aller Verbesserungsfähigkeit eine ideale Akustik für Publikum wie Musiker. Das gegenwärtige Fremdeln mit dem 50er-Jahre-Design könnte eine Mode sein und wieder weichen. Eine Verschlechterung des Klanges aber wäre keine Mode, sondern ein Unglück.

Im Zweiten Weltkrieg blieb die Laeiszhalle von den Luftangriffen verschont. Konzerte mussten nach Kriegsende aber dennoch unter provisorischen Bedingungen in der teilzerstörten Börse und an anderen wenig geeigneten Orten veranstaltet werden, weil der repräsentative Bau der Laeiszhalle von der britischen Militärregierung beschlagnahmt worden war. Am 29. Juli 1945 hatte hier der Soldatensender BFN (British Forces Network) seinen Betrieb aufgenommen. Die „Reeducation“ der deutschen Bevölkerung nach der NS-Zeit begann mit Jazz und Swing. Noch heute erinnern sich etliche Hamburger gerne an die Musiksendungen, die aus den improvisierten Studios am Gorch-Fock-Wall ausgestrahlt wurden – übrigens seit 1946 mit dem späteren Schauspieler und Schlagersänger Chris Howland als Moderator. Und auch als Treffpunkt genoss die Laeiszhalle große Beliebtheit bei den britischen Soldaten, denn in der Kleinen Musikhalle wurde die Bestuhlung entfernt, um sie als Tanzsaal nutzen zu können.³

Wie weit die Bausubstanz durch diese Umnutzung geschädigt wurde, muss hier offen bleiben.⁴ Der Entscheidung, den Saal völlig neu zu gestalten, lagen aber wohl auch eher wirtschaftliche Aspekte zugrunde, denn Hamburg fehlte nach dem Verlust des Conventgartens 1943 ein attraktiver Kammermusiksaal. Außerdem galt es, die Akustik zu verbessern. Bereits im Oktober 1952 hatte sich die „Hamburgische Vereinigung von Freunden der Kammermusik“ in einem Schreiben mit der Bitte an die Kulturbehörde gewandt, die Kleine Musikhalle nach der Räumung umzubauen und dabei die

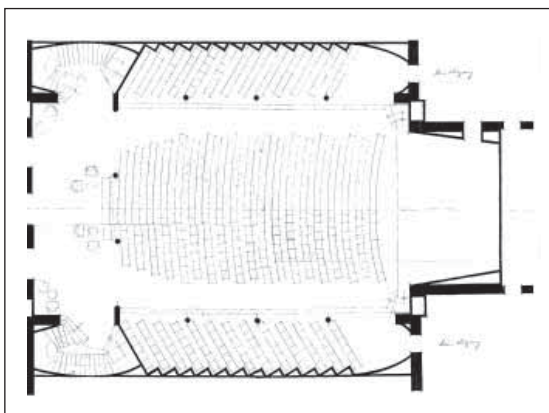


Abb. 3 Laeiszhalle, Kleiner Saal, Grundriss, Umbauentwurf von B. Mundt vom November 1952

Zahl der Sitzplätze von knapp 500 auf rund 620 zu erhöhen.⁵ Das entsprach offenbar auch der Intention des Hamburger Senats, denn spätestens im ersten Halbjahr 1953 war die Baubehörde mit den Umbauplanungen befasst.⁶ Leitender Architekt der Umgestaltung war Bruno Mundt vom Hochbauamt.⁷ Der renommierte Akustiker Erich Thienhaus wurde als Berater hinzugezogen.⁸ Der Leiter des Hochbauamtes, Erster Baudirektor Paul Seitz, nahm offenbar keinen direkten Einfluss.⁹ Die Kleine Musikhalle blieb übrigens der einzige Entwurf, mit dem Bruno Mundt aus der Anonymität der Mitarbeiter des Hochbauamtes heraustreten konnte.¹⁰

Der Beginn der Umbauarbeiten zog sich jedoch noch bis zum April 1954 hin, weil die Kleine Musikhalle erst am 22. Februar 1954 vom BFN freigegeben wurde.¹¹ Bereits wenige Monate später, am 24. September 1954, konnte der Saal mit einem Konzert des berühmten Amadeus-Quartetts eingeweiht werden.¹²

Die bis zu diesem Zeitpunkt vollzogene Umgestaltung, die von dem ursprünglichen Raum kaum mehr als die Umfassungswände und die Zugänge übrig ließ, kam einer Entkernung gleich. Die Raibitzverkleidung der Tonnendecke wurde mitsamt dem Oberlicht und den Arkaden der Seitenschiffe vollständig entfernt. Die hierdurch gewonnene zusätzliche Raumhöhe machte den Einbau einer Empore möglich. Außerdem wurden die Pfeiler zu Rundstützen verschlankt, was die Sicht von den beiden Seitenschiffen auf die Bühne öffnete. Und schließlich gelang es auch, die Raumakustik entscheidend zu verbessern, wozu vor allem die aufgefalteten Wände, die unterschiedlich strukturierten Holzverkleidungen und die untergehängte Decke beitrugen, die den Schall brechen und streuen.

Die Zweigeschossigkeit des Raumes wurde durch die Wahl heterogener Oberflächen betont. Während die Wände im Parkett durchgängig verputzt sind, weisen die darüber liegenden Wandabschnitte eine Ahornverkleidung auf. Auch die gestäbten Verkleidungen an der Emporenbrüstung und der Akustikdecke – eine untergehängte Flachtonne – sowie die „Konzertmuschel“ der Bühne bestehen aus Holz, wobei es sich hier um Mahagoni handelt. Die Rückwand der Bühne geht nahtlos in eine ge-



Abb. 4 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008



Abb. 5 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008

faltete Deckenschale über, die mit einer Art Baldachin weit in den Raum ausgreift, um zur Saaldecke überzuleiten – was dem Saal ein dynamisches Bewegungsmoment verleiht. Nicht unwesentlich für die Raumwirkung ist auch die Neigung der oberen Wandabschnitte. Hierdurch wirken die Stützen der Seitenschiffe, als ob sie jeden Moment nachgeben und die Hochwände nach innen kippen könnten, was die Architektur in einem labilen Gleichgewicht hält.

Eine zentrale Rolle bei der Neugestaltung spielte auch die Beleuchtung. Die Haupteingänge liegen unter der Empore. Deren Unterseite ist mit 76 rhythmisch gruppierten Glühbirnen besetzt, die eine strahlende, festlich anmutende Helligkeit verbreiten. Die Sitzplätze im Parkett und auf dem Rang erhalten dagegen ausschließlich indirektes Licht, das aus den seitlichen Öffnungen der untergehängten Akustikdecke fällt und durch die Holzverkleidungen noch zusätzlich gedämpft wird. Auffällig sind die originellen Leuchten in den Seitenschiffen: konische Messingkörper, die an Rundstäben hängen und nach oben in kleine Deckenkuppeln strahlen. Bei der Beleuchtung der Bühne schließlich wurden beide Varianten kombiniert, nämlich indirektes Licht, das aus der gefalteten Holzverkleidung der Bühnenwände austritt, und Punktstrahler, so dass sich die Bühne ebenfalls als hellere Zone im Raum hervorhebt. Auf diese Weise wurden drei unterschiedene Raumzonen definiert, die sich auch in funktionaler und gestalterischer Hinsicht klar von einander abgrenzen lassen.

Die planerische und gestalterische Sorgfalt Bruno Mundts verdeutlicht sich auch in Details wie der scharfkantigen Schattenfuge, die sich trennend zwischen die verputzte Bühnenwand und die höl-



Abb. 6 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008



Abb. 8 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008



Abb. 9 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008

zerne Auskleidung der Bühne legt, oder der geschickten Integration der vielen Lüftungsschlitze, insbesondere hinter den seitlichen Holzverkleidungen. Zeittypisch sind die gleichsam schwebenden Stahlbetontreppen der Empore mit Treppengeländern aus paarweise angeordneten stählernen Rundstäben, denen Messinghandläufe eine gewisse Repräsentativität verleihen. Auch die Bleche, die als Stoßschutz an den Unterkanten der Rundstützen und der Holzverkleidungen der Empore angebracht sind, bestehen aus Messing. Nicht ganz so gelungen macht sich dagegen das im Würfelmuster verlegte helle Eichenparkett bemerkbar, das nicht nur farblich stark von den mittlerweile nachgedunkelten Holzverkleidungen absticht, sondern für den großen Raum auch zu kleinteilig strukturiert scheint.

Die Frage nach Vorbildern und Anregungen für einen derartig qualitätsvollen Entwurf drängt sich auf. Hinsichtlich der gediegenen Holzeinbauten dürfte die skandinavische Moderne Pate gestanden haben, z.B. das Konzerthaus in Göteborg von Nils Einar Eriksson (1935), deren Wand- und Deckenflächen zu einer gewölbten Schale aus Ahorn zusammengefasst sind, die sich mit beleuchteten Schlitzen auffaltet. Auch wenn die beiden Säle ansonsten kaum Ähnlichkeiten aufweisen, so wurden derartige Entwürfe doch nach 1945 von den Architekten begeistert rezipiert und flossen somit zumindest unterschwellig in die westdeutsche Nachkriegsarchitektur ein.¹³ Auch der Konzertsaal des Rundfunkgebäudes in Kopenhagen von Vilhelm Lauritzen (1938–45) ist mit Holz ausgekleidet. Der Verweis auf den Rundfunk lenkt die Aufmerksamkeit aber auch noch auf eine andere Fährte, denn

in Deutschland waren es zunächst weniger die großen Opern- und Konzerthäuser als vielmehr die ebenfalls für öffentliche Konzerte genutzten Sendesäle der Rundfunkanstalten, in denen sich das neue Raumgefühl der Fünfzigerjahre artikulieren konnte.¹⁴ Hier mussten sich die Architekten schon allein aus technischen und akustischen Gründen von den überlieferten gestalterischen Leitbildern emanzipieren – wobei übrigens Holzverkleidungen eine zentrale Rolle spielten.¹⁵



Abb. 10 Nils Einar Eriksson, Konzerthaus Göteborg, großer Konzertsaal



Abb. 11 Funkhaus Kopenhagen, Großes Konzertstudio

Ein Vorbild sticht in dieser Hinsicht besonders hervor, nämlich die Sendesaale des WDR in Köln von Peter Friedrich Schneider (1948-52).¹⁶ Eine Reihe charakteristischer Details in der Kleinen Musikhalle legt die Vermutung nahe, dass Mundt den WDR-Komplex, der 1950 immerhin schon bis zur Fertigstellung des großen Sendesaals gediehen war, genau gekannt hat. Dabei hat er dieses Vorbild jedoch nicht einfach kopiert, sondern vielmehr geschickt den räumlichen Verhältnissen der Laeishalle angepasst und zu einer eigenständigen Synthese verschmolzen. Dem großen Sendesaal des WDR entlehnt sind die flache Tonnendecke, die an den Seitenwänden einfallende Beleuchtung, die Lage und Gestaltung der Empore sowie die aufgefalteten Wände (die dort jedoch die volle Raumhöhe beanspruchen und zudem vollständig mit Holz verkleidet sind). Auch das Zickzack-Profil der Stahlbetontreppen und die Lampen in den Seitenschiffen verweisen auf den Kölner Bau. (Im Prinzip identische Lampen hatte Schneider für das Foyer des großen Sendesaals entworfen.) Der hölzerne „Schalldeckel“ über der Bühne ist dagegen ein verfremdetes Zitat aus dem Kammermusiksaal des WDR. Dort entspricht dieser Lösung die schräge Rückwand, die sich als gefaltete Deckenverkleidung fortsetzt.

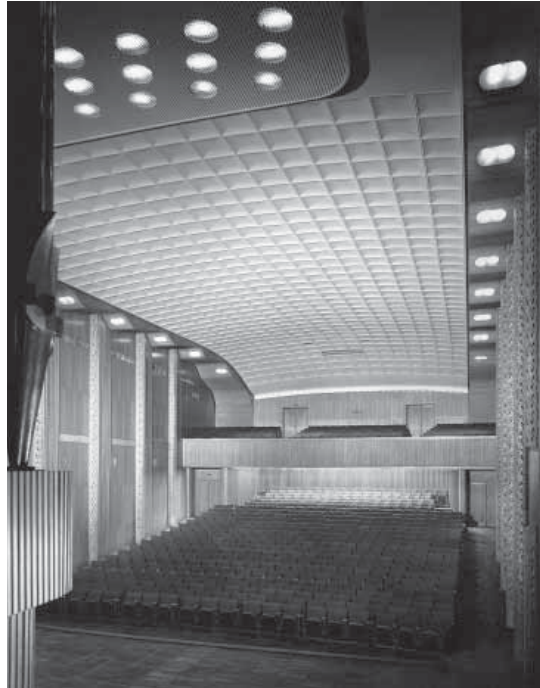


Abb. 13 Funkhaus WDR Köln, Großer Sendesaal

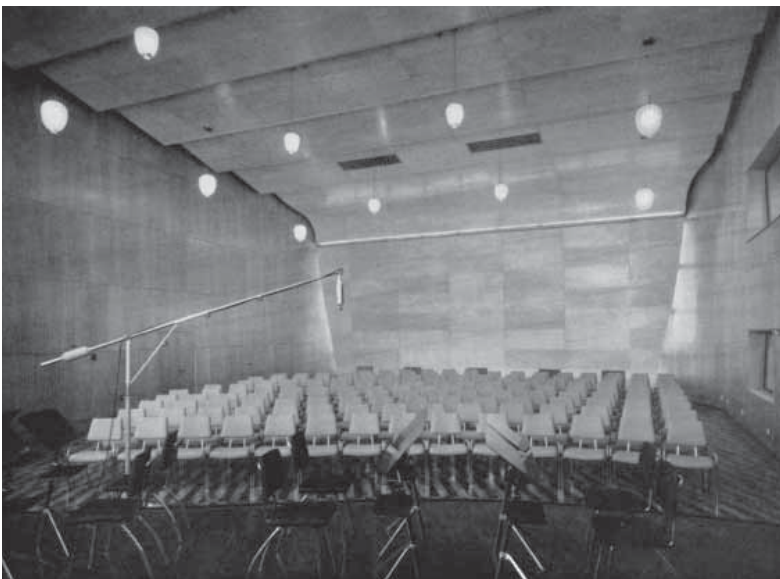


Abb. 12 Funkhaus WDR Köln, Kammermusiksaal (Studio II)



Abb. 14 Funkhaus WDR Köln, Deckenleuchten im Foyer

Die Kleine Musikhalle ist nahezu vollständig im Originalzustand von 1954 überliefert. Nur die Bestuhlung wurde erneuert, wobei die schwarzen Stahlrohrgestelle mit den Holzschalen zwar prinzipiell dem ursprünglichen Zustand entsprechen, aber zu grob detailliert sind. Nachteilig machen sich auch die heute in einem neutralen Weiß gestrichenen Putzflächen bemerkbar, die ursprünglich farbig waren – wie auch die plüschigen, bläulich-silbrig schimmernden Polster nicht dem Originalzustand entsprechen dürften. Die von Mundt gewählte Farbigekeit, insbesondere „das Grün der Rückwand und an den Decken der beiden Seitengänge“¹⁷, die man als „grauenvolle Bunkerfarben“ bezeichnete, wurde von einigen Besuchern zunächst hef-

tig abgelehnt und es wurde kategorisch gefordert: „Man müßte 98 % aufhellen und auf das Grün ganz verzichten“.¹⁸ Gerade die Farbigekeit aber war es, wesentlich dazu beitrug, die großen Holzflächen optisch einzubinden und somit die einzelnen Elemente zu einer organischen Einheit zu verschmelzen.¹⁹

Heute ist nun die ordnende Hand eines Architekten gefragt, um die Kleine Musikhalle wieder rundum als das erscheinen zu lassen, was sie unzweifelhaft ist: eine der qualitativsten Hamburger Raumschöpfungen der Fünfzigerjahre, die auch problemlos überregionalen Vergleichen standhält!



Abb. 15 Laeiszhalle, Kleiner Saal 2008

- 1 Es werden die heutigen Bezeichnungen und Straßennamen benutzt.
- 2 Vgl. die Fotos und Grundrisse, die den Originalzustand von 1908 dokumentieren, in: Zurück in die Zukunft. Hamburger Bürger und Künstler wünschen sich die kleine Musikhalle wie sie einst war, Hamburg, o.J. (2002).
- 3 Auskunft von Helmut Söring an das Denkmalschutzamt Hamburg am 24.10.2007; Söring ist als ehemaliger Leiter des Feuilletons des Hamburger Abendblattes und als ausgebildeter Cellist und Klaviervirtuose ein ausgewiesener Kenner der Geschichte der Hamburger Musik- und Theaterszene.
- 4 Kultursenator Biemann-Ratjen sprach in einem Entwurf für seine Einweihungsrede von einem „schadhaften“, bzw. von einem „praktisch verfallenen“ Saal. Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Entwurf der Rede des damaligen Kultursenators Biemann-Ratjen zur Eröffnung des Kleinen Saales in der Musikhalle am 24. September 1954
- 5 Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Brief der Hamburgischen Vereinigung von Freunden der Kammermusik vom 11.10.1952 an die Kulturbehörde
- 6 Freie und Hansestadt Hamburg, Das Baujahr 1952-1953, S. 90 (Schriften zum Bau-, Wohnungs- und Siedlungswesen, Nr. 16)
- 7 Bruno Mundt (18.7.1911-7.1.2000) war laut Aussage seiner Frau nicht Beamter, sondern Angestellter der Hamburger Baubehörde. Nach dem Abschluss der Zimmermannslehre besuchte Mundt von 1930 bis 1934 die Staatliche Baugewerkschule in Eckernförde. Wann er in die Hamburger Baubehörde eintrat, ließ sich nicht ermitteln. Er wurde am 31.7.1976 pensioniert. Sein Aufgabengebiet war der Krankenhaus- und Universitätsbau (u.a. Wiederaufbau und Erweiterung des Universitätsklinikums Eppendorf, Schwesternhaus des AK Barmbek, Bettenhaus des AK St. Georg). Auskünfte von Brunhilde Mundt und dem Schleswig-Holsteinischen Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst an den Verf. vom 18.12.2007.
- 8 Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Entwurf der Rede des damaligen Kulturse-nators Biemann-Ratjen zur Eröffnung des Kleinen Saales in der Musikhalle am 24. September 1954
- 9 Vgl. das Werkverzeichnis in: Boris Meyn, Der Architekt Paul Seitz. Eine Werkmonographie, Hamburg 1996 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 41). Paul Seitz trat sein Amt im April 1952 an. Er hätte mithin die Planung an sich ziehen können. Die Kleine Musikhalle wird von Meyn jedoch nicht erwähnt.
- 10 Die kleine Musikhalle wird vorgestellt in: Max Grantz, Hamburg baut, Hamburg 1957, S. 102. Als Architekt wird irrtümlich „Br. Mondt“ angegeben. Die wenigen Mitarbeiter des Hochbauamts, die zu dieser Zeit in Veröffentlichungen namentlich Erwähnung finden, sind neben Paul Seitz vor allem Baurat Hans-Dietrich Gropp, der Leiter der Abteilung Verwaltungsbauten, und Baudirektor Wolfgang Rudhard. Ansonsten gelten anonymisierende Angaben wie „Hochbauamt“.
- 11 Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Brief der Musikhalle an die Verwaltungsab-teilung der Kulturbehörde vom 12.1.1954
- 12 Hamburger Anzeiger vom 25.9.1954
- 13 Vgl. als frühes Beispiel für die deutsche Rezeption des Konzerthauses in Göteborg: Steen Eiler Rasmussen, Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden, Berlin 1940.
- 14 Als beispielhaft seien genannt das Funkhaus des NWDR in Hannover von Friedrich Wilhelm Kraemer, Gerd Lichtenhahn und Dieter Oesterlen (1949-52), das Funkhaus des NWDR in Köln von Peter Friedrich Schneider (1948-52) und der große Sendesaal des Hessischen Rundfunks in Frankfurt a. M. von Gerhard Weber (1953/54). Zum Vergleich: Die „Leitbauten“ der Fünfzigerjahre wie die Liederhalle in Stuttgart, das Stadttheater in Münster oder das Opernhaus in Köln wurden erst 1956 bzw. 1957 fertig gestellt
- 15 „Die Rundfunkapparatur stellt viele Anforderungen besonderer Art, für deren Erfüllung es keine altbewährten Muster gibt. Der Architekt wird zu Erfindungen gezwungen, wenn er das einem hohen Leistungsanspruch gerecht werdende, vorerst nur praktisch Durchdachte und Erprobte oder theoretisch (akustisch) Errechnete in eine gute Form bringen will.“ Hans Eckstein, Funkhaus Hannover, in: Planen und Bauen im neuen Deutschland, Köln und Opladen 1960, S.249.
- 16 Zur Baugeschichte des WDR-Gebäudes und zu seiner Ausstattung vgl. auch im Folgenden: Franz Berger, Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung. Architekt: P.F. Schneider, Stuttgart (o.J.). Der Band ist vermutlich 1955 erschienen, denn er wurde im Dezember 1955 in der Bauwelt vorgestellt: Das Kölner Rundfunk-haus. Architekt: P.F. Schneider, Köln, Ein guter Bau und ein gutes Buch, in: Bauwelt, H. 52/1955, S 1083.
- 17 Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Entwurf der Rede des damaligen Kulturse-nators Biemann-Ratjen zur Eröffnung des Kleinen Saales in der Musikhalle am 24. September 1954
- 18 Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Brief von Christine von Mitzlaff-Laeisz an den Kultursenator
- 19 Dies wurde übrigens auch bereits bei der Eröffnung erkannt: „Der neue Raum verlangt ein klares Bekenntnis zur Formgesinnung der Gegenwart. Die gebleichte Naturfarbe des edlen Ahorns an den Wänden und der ebenfalls naturgegebene Farbklang des Mahagonis der Muschel, der Türen und Sessel wird allseits als schön empfunden werden, die Frage war lediglich, ob nicht bei betonter Farblosigkeit der übrigen Bauteile die Struktur des Saales auseinanderfallen würde, die nun, wie auch ich glaube, durch die Farbgebung klarer hervortritt.“ Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde I, B 47, Umbau und Einweihung des Kleinen Saales der Musikhalle 1952-1957, Entwurf der Rede des damaligen Kultursenators Biemann-Ratjen zur Eröffnung des Kleinen Saales in der Musikhalle am 24. September 1954

Ruth Hauer

Der Kleine Saal in seiner farbigen Gestaltung von 1954

In seiner etwas „verwohnten“, mehrfach übergestrichenen Fassung ist die elegante Nachkriegsgestaltung des Kleinen Saales der Laeishalle heute kaum noch zu erkennen. Um zu ermitteln, wie dieser Saal 1954 farbig gefasst war, wurde deshalb eine restauratorische Befunduntersuchung durchgeführt. Dabei legten kleine Befundsnitte an signifikanten Architektur- und Gestaltungsflächen die Erstaussmalung des Kleinen Saales frei, woraus im Folgenden die polychrome Farbfassung im Zusammenhang mit den holzsichtigen Einbauten entwickelt werden konnte.



Abb. 1 Laeishalle, Kleiner Saal, Befunduntersuchung, Freilegungsschnitt Wand Ausgang

Das Farbkonzept für die Wände und Säulen zeichnete sich neben dem goldgelben Holzton des Ahorns und dem rötlichen des Mahagoniholzes demnach mit kräftigen, stark kontrastierenden Tonwerten aus: Die Wände waren in einem in deckendem Vollton aufgetragenem bläulich ausgemischtem Grau und einem sehr farbintensivem Petrolgrün gefasst, die Säulen, im Kontrast zum Messing der Sockel-Stoßkanten, der Lampen, Verschlussmechanismen, Beleuchtungsschilder und Geländer, in einem Elfenbeinton. Der Fußboden, ein Mosaikparkett aus Eschenholz, trug, wie Reste mahagonifarbenen Lacks an schwer zugänglichen Stellen zeigen, gleichfalls einen rötlichen Überzug.

Als Oberflächenmaterial für die Bühnenmuschel und Unterbau wurde durchweg Sapeli-Mahagoni-Furnier gewählt. Die oberen Wandbereiche des Zuhörerraums sowie der gesamten Empore werden von schlicht gemasertem Ahornholzfurnier bedeckt. Die Anordnung der einzelnen Bretter ergeben entweder durch Überschub eine räumlich reale oder durch Stürzen des Furnierbildes eine optisch täuschende Faltenstruktur.

Sitz- und Rückenpolsterung des aus gebogenem Sperrholz gefertigten Klappgestühls war mit grauem Samtvelour bezogen, ebenso die Brüstung der Empore und die beiden Vorhänge zum Nebentreppehaus. Die Außenseiten der Sitzschalen waren mit streifigem Sapeli-Mahagoni-Furnier belegt. Das Gestühl, das 1985 durch einen in Komfort, Anzahl und Anordnung geänderten Nachbau ersetzt wurde, ist heute in der Aula der Rudolf-Steiner-Schule in Bergstedt noch zu besichtigen.

Spätestens mit der 1985 erfolgten Änderung der Bestuhlung dürfte das Konzept der Farbgestaltung der Fünfziger Jahre aufgegeben worden sein. Die starken Farbgegensätze zwischen den einzelnen Gestaltungsflächen wurden zunächst monochrom hellgrau, später dann monochrom lindgrün überfasst.

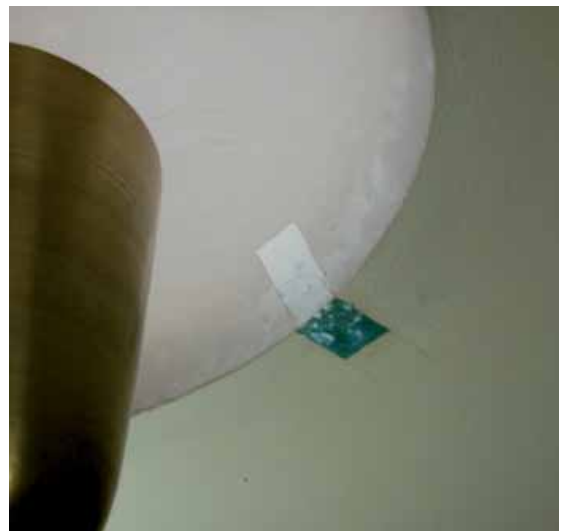


Abb. 2 Laeishalle, Kleiner Saal, Befunduntersuchung, Freilegungsschnitt im Bereich Lampen- Emporeuntersicht.

Der Erhaltungszustand und das restauratorische Befundergebnis sprechen für eine Restaurierbarkeit des Kleinen Saales der Laeishalle. Selbstverständlich müsste in diesem Zusammenhang auch die Licht- und Haustechnik modernisiert werden. In den nebenstehenden Abbildungen ist mit Hilfe einer Computersimulation dargestellt worden, wie der Saal nach Herausschälen der in der Befunduntersuchung ermittelten Farbkonzeption der Fünfziger Jahre aussehen könnte.



Abb. 3 Laeishalle, Kleiner Saal mit Computersimulation der Farbigkeit von 1954

1 Die Fachwerkstatt Konservierung Restaurierung von Caroline Weiss, Gertigstr. 31a, Hamburg führte im Juli 2007 die restauratorische Befunduntersuchung durch. Die ausführliche Dokumentation liegt dem Denkmalschutzamt vor.



Abb. 4 Laeishalle, Kleiner Saal mit Computersimulation der Farbigkeit von 1954



Abb. 5 Læiszhalle, Kleiner Saal mit Computersimulation der Farbigkeit von 1954

Die Autoren

Christoph Becher

geb. 1963, arbeitete als Dramaturg am Wiener Konzerthaus und als Leitender Dramaturg an der Hamburgischen Staatsoper. Seit März 2007 ist er Persönlicher Referent von Generalintendant Christoph Lieben-Seutter bei der HamburgMusik gGmbH – Elbphilharmonie und Laeiszhalle Betriebsgesellschaft.

Frank Pieter Hesse

geb. 1948, Dipl.-Ing. Stadtplaner, Architekt
Denkmalpfleger der Freien und Hansestadt Hamburg
Leiter des Denkmalschutzamtes

Ralf Lange

geb. 1961, promovierter Kunsthistoriker und Diplom-Soziologe. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Speicherstadtmuseum (Außenstelle des Museums der Arbeit), freier Architekturkritiker und Architekturhistoriker. Zahlreiche Veröffentlichungen und Ausstellungen zur Hamburger Architektur-, Hafen- und Schifffahrtsgeschichte.

Ruth Hauer

Restauratorin der Praktischen Denkmalpflege des Denkmalschutzamtes der Freien und Hansestadt Hamburg

Abbildungsnachweis

Beitrag Hesse

Abb. 1, 2 Bildarchiv Denkmalschutzamt

Beitrag Becher

Abb. 1

Beitrag Lange

Abb. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 15 Bildarchiv Denkmalschutzamt

Abb. 2, 3 Bauaktenarchiv Bezirksamt Hamburg Mitte

Abb.10 aus: Rasmussen, Stehen Eiler, Nordische Baukunst, Berlin 1940, S. 131

Abb. 11, 12, 13, 14 aus: Berger, Franz, Das Funkhaus in Köln und seine Gestaltung,

Architekt: P.F. Schneider, Stuttgart, o.J., S. 15, 96, 92, 142

Beitrag Hauer

Abb. 1, 2 Weiss Caroline, Mike Gonnermann, Befunduntersuchung Laeiszhalle, Kleiner Saal, Juli 2007

Abb. 3, 4, 5 Computersimulation Bildarchiv Denkmalschutzamt

