Österreichische
Nationalbibliothek

1,678.216-C

Neu- tät

Geisteswissenschaftliche Fakultät

Institut für Kunstgeschichte

Das Gesellschaftshaus im Ensemble der Pavillon-Anlage des Psychiatrischen Krankenhauses Baumgartner Höhe in Wien (1905-1907) und seine gegenwärtige Verwendung als öffentliches Theater, genannt „Jugendstiltheater"

TEXTTEIL

ÖNB
+Z6434540X

Diplomarbeit von Christa Moritz

betreut von

Prof. Monika Oberhammer

Ko-Betreuer Dr. Helmut Schmidhuber

eingereicht am 31. Oktober 2002

Einleitung

Was tut man, wenn man Musikliebhaberin ist, Wien und die Oper mag, sich für Kunst und ihre Berührungspunkte mit der Musik interessiert, sich damit auch persönlich auseinandersetzt und deshalb über Bühnenbilder in der modernen Oper schreiben will? Man holt sich ein Telefonbuch und knüpft Kontakte mit SekretärInnen sämtlicher Opernstützpunkte. Es ist dabei von großem Vorteil, wenn man dieses Unterfangen nicht in den mit Opernpausen gefüllten Sommermonaten in die Tat umsetzen will.

Das Jugendstiltheater war nicht im Urlaub und trotzdem sehr freundlich, als ich über meine Absicht sprach. Über so viel Zuvorkommenheit kann man von seinen großen, prominenten Schwestern nicht berichten.

Herr Alois Hofinger, der Kulturbeauftragte der Krankenanstalt Baumgartner Höhe stellte das Problem „unkonventionelles Theater" auf desillusionierende Weise dar. Dazu passte auch meine vergebliche Suche nach einem Archiv, in dem alle Schätze dieses Ortes sorgfältig verpackt auf ihre Entdeckung warten sollten.

So begab ich mich überall auf die Suche und stieß immer wieder auf liebe Menschen, die mir dabei behilflich waren. Ich denke da an das interessante wie auch unterhaltsame Gespräch mit Herrn Spiegel-Fauk, dem Großneffen des Carlo von Boog, der als Planer und Erbauer in den Anfangsphasen des Krankenhaus - Projekts verstarb und selbst in der einschlägigen Literatur kaum Erwähnung findet.

Sein großes Vorbild, Otto Wagner, genoss schon um die Jahrhundertwende einen guten Ruf und wurde mit großen Stadtprojekten bedacht. Es fiel ihm dementsprechend leicht, sich des wohldurchdachten Großprojekts der Psychiatrischen Anstalt Am Steinhof zu bemächtigen und dem „Beamtenentwurf" eines Carlo von Boog einen „Künstlerentwurf", was die formale Struktur der Anlage betrifft, entgegenzusetzen.

Ich hoffte mehr über diese Zeit der Planung und des Baus der Pavillonanlage und im besonderen des Jugendstiltheaters in Erfahrung zu bringen und konsultierte das Landesarchiv der Stadt Wien. Es gab leider keine

Aufzeichnungen geschweige denn Spuren, die von der Existenz des Theaters berichteten.

Mehr Glück war mir im Bezirksmuseum in Penzing beschieden. Ein rühriges Team sammelt hier sämtliche Spuren der Geschichte des 14. Bezirkes. Von dort kam auch der Tipp sich mit Oberamtsrat Paul Johannes Keiblinger einen Gesprächstermin auszumachen, er übt seit 1988 das Amt des Verwaltungsdirektors des Psychiatrischen Krankenhauses Baumgartner Höhe aus. Von ihm erfuhr ich das erste Mal von dem Baumeister und Architekten Carlo von Boog.

Mein Kontakt zu Herrn Alois Hofinger hatte sich mittlerweile schon intensiviert, was die Informationen über die künstlerischen Angebote des Jugendstiltheaters betrifft. Leider stagnierten damals schon die ehrgeizigen Opernprojekte und vom Geist des Aufbruchs der 80er und Anfang 90er Jahre war nur mehr ein zarter Windhauch zu spüren.

Gut gefiel mir die Idee der Vergangenheitsbewältigung, was die Zeit des Nationalsozialismus betrifft. „Die Kinder am Spiegelgrund" wurden 1999 u.a. zum Thema der Auseinandersetzung innerhalb von Ausstellungen und Workshops mit Schulklassen.

Da ich mich als angehende Kunsthistorikerin mehr mit dem Bau bzw. der Architektur der Krankenhausanlage und speziell des Gesellschaftshauses und heutigen Jugendstiltheaters beschäftigen wollte, kristallisierte sich die spannende Aufgabe heraus, mich auf die Spuren des Carlo von Boog zu setzen. Eine große Hilfe waren die Gebäudeanalysen zweier Architektur-Studentinnen der TU Wien, von Monika Lehner über die Landesheil- u. Pflegeanstalt Mauer-Öhling und Verena Müller über den Theatersaal Am Steinhof.

Im Niederösterreichischen Landesarchiv wurde ich im „Schlußbericht d. Landesausschusses für d. Erzherzogtum Österreich unter der Enns über die Errichtung der nö. Landes-Heil- u. Pflegeanstalten für Geistes- und Nervenkranke Am Steinhof" in einigen Bereichen fündig. Weitere Anhaltspunkte lieferte mir die Literatur u.a. von Elisabeth Koller-Glück über Carlo von Boog und Mauer-Öhling. Ich telefonierte mit ihr und erhielt die Empfehlung, mich an Herrn Spiegel-Fauk zu wenden. Somit schloss sich der Kreis wieder.

Mir blieb nur die spannende Aufgabe, mich mit einem Bauobjekt zu beschäftigen, zu dem es noch keine Publikationen größeren Ausmaßes gibt.

Zur Anlage des Psychiatrischen Krankenhauses Baumgartner Höhe

Die Anlage des Krankenhauses erstreckt sich am südlichen Abhang des Gallizinberges im Westen Wiens. Das Gesamtkonzept der Anlage, das auf den Baumeister und planenden Architekten Carlo von Boog zurückgeht, wurde von Otto Wagner modifiziert, der sich 1906 dem Bau der Anstaltskirche am höchsten Punkt der Anlage widmet.

Das Jugendstiltheater bzw. vormalige Gesellschaftshaus[1] liegt auf der Mittelachse der Pavillonanlage (Abb. 1), die vom Verwaltungsgebäude, dem Gesellschaftshaus, der Küche und der Kirche auf dem höchsten Punkt gebildet wird. Die Symmetrie des gesamten Komplexes ist heute durch die hohen Bäume verdeckt, spiegelt sich aber auch im Detail wider.

Als Architekt des Theaters wird Carlo von Boog (Abb. 2) weitestgehend verschwiegen, so ist sein Name auch auf der Gedenktafel im Foyer nicht verzeichnet. Für den Bau waren ihm nur die Vorarbeiten vergönnt, er starb erst 51-jährig an einem Herzleiden. Die Bauaufsicht und Detailplanung der Heil- und Pflegeanstalt am Steinhof übernahm Oberbaurat Franz Berger.[2]

Zur Geschichte der Anlage

„Unmittelbarer Anlass für die Errichtung dieser Anlage war die Auflassung der alten, zwischen 1848 und 1853 entstandenen niederösterreichischen Landesirrenanstalt im 9. Wiener Gemeindebezirk. Diese ihrerseits hatte den unter Josef II. 1784 eröffneten „Narrenturm" (Abb. 3) abgelöst. In der unterschiedlichen architektonischen Konzeption des Äußeren wie des Inneren reflektieren alle drei Anstalten die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich wandelnde Einstellung der Gesellschaft, besonders jene der Medizin und der Verwaltung, zum Irren und das allmähliche Akzeptieren seines Leidens als Krankheit."[3]

---

[1] Siehe S. 56ff.

[2] Vgl. Verena Müllner, Gebäudeanalyse, Theatersaal Am Steinhof, Wien 1988, S. 25.

[3] Zit. Peter Haiko, Harald Leupold-Lowenthal und Mara Reissberger, Die weiße Stadt - Der Steinhof in Wien, Architektur als Reflex der Einstellung zur Geisteskrankheit, in: Kritische Berichte 9 (1981), S. 3.

Das rasche Anwachsen der Bevölkerung im späten 19. Jahrhundert machte es notwendig mehr Raum für die steigende Aufnahmezahl zu schaffen, so beschließt man 1901 den Bau der Krankenanstalt.

Das Grundareal betrug fast 1 Mio. Quadratmeter für die beträchtliche Zahl von 2000 Betten. „Sowohl die vorbildlose Größe als auch die für die Zeit um 1900 signifikante Einstellung zum Geisteskranken und zur Geisteskrankheit determinieren Konzeption und architektonische Ausgestaltung der Anstalt Am Steinhof in spezifischer Weise."[4]

Das Pavillonsystem wie es am Steinhof angewendet wurde, ist eine Erfindung des späten 19. Jahrhuderts und ist in der Krankenpflege als Fortschritt zu bewerten. Man bedenke, dass früher die Geisteskranken oder „gemeingefährlichen Irren" in Zellen kaserniert, angekettet und geschlagen wurden. Diese Praktiken waren auch im sog. Narrenturm, den die niederösterreichische Irrenanstalt im 9. Bezirk ablöste, üblich. Er wurde unter Josef II. 1784 im Gelände des alten AKHs und jetzigen UNI-Campus eröffnet. Für die sog. harmlosen Irren war die allgemeine Armenfürsorge zuständig. Es fehlte dort jegliche Voraussetzung für eine halbwegs adäquate medizinische Versorgung. Zusätzlich waren diese Patienten den Angriffen der übrigen Anstaltsinsassen ausgeliefert.[5]

In Steinhof lassen sich die Pavillons in die Heil- und Pflegeanstalt für die heilbaren und unheilbaren Kranken und das Sanatorium für die gehobene Gesellschaft, deren damalige Therapieform die Zerstreuung war, im Gegensatz zur Beschäftigungstherapie der gewöhnlichen Leute aus den Mittel- und Unterschichten, unterteilen. Anstelle der Isolierung in Zellen werden Patienten in Wachsälen untergebracht.

Für den Bau der Anstalt suchte man ein Gebiet etwas außerhalb der Stadt und doch leicht erreichbar aus. Mit den sog. Spiegelgründen fand man ein Areal in freundlicher, ländlicher Umgebung, was den „inneren Werth der Irrenanstalt erhöht", sie sollte geeignet sein „das Gemüth zu erheitern und zum Betrachten einzuladen."[6]

---

[4] Zit. Haiko u.a., S. 9.

[5] Vgl. Elisabeth Koller-Glück, Otto Wagners Kirche Am Steinhof, Wien 1984, S. 9ff.

[6] Zit. Elisabeth Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling. Die Kaiser Franz Josef-Landes-Heil-und Pflegeanstalt Mauer-Öhling. Ein Jugendstiljuwel in Niederösterreich, Wien 1988, S. 38.

Selbiges wurde auch schon bei der Errichtung der Landesnervenanstalt in Mauer-Öhling angestrebt und erreicht, wenn man sich den Brief des davon stark beeindruckten Kaisers Franz Josef nach der Einweihung der Anstalt am 2. Juli 1902 an Katharina Schratt in Bad Ischl in Erinnerung ruft: „Ich brachte zwei Stunden in Mauer-Öhling zu, das ein sehr schönes, im Wald gelegenes, mit allen Erfindungen ausgestattetes Etablissement ist [...]. Alles zum Besten der Narren. Es muß ein Hochgenuß sein, dort eingesperrt zu sein."[7]

„Dem psychisch Kranken wird der Genuss des Unberührten [der Natur] zugedacht, nicht zuletzt, weil sich der Gesunde damit den Kontakt mit dem Kranken erspart. Dankbar war und ist die Wiener Bevölkerung, dass die Patienten unsichtbar und un[er]hörbar an den Rand der Stadt [Endstation der Buslinie 47!] abgeschoben sind; dass der Steinhof - im Wienerischen liebevoll-zynisch „Lemoni-Berg" genannt, und als „Jugendstil-Juwel" klassifiziert - allgemein ein gefälliges achitektur-kulinarisches Bild abgibt"[8]

Der Antrag des Bauausschuss Otto Wagner „zur künstlerischen Mitwirkung bei der Durchführung des Irrenanstaltsbaues in der Weise heranzuziehen, wie dies seitens der Kommission für Wiener Verkehrsanlagen anläßlich des Baues der Wiener Stadtbahn geschehen war"[9], erfolgte als der Lageplan für Steinhof schon längst erstellt war. Trotzdem legte Wagner mit dem Entwurf der Kirche einen „Situationsplan über die Hauptdisposition sämtlicher Bauwerke"[10] vor.

Carlo von Boog konnte auf viel Erfahrung in der Errichtung von Sozialbauten zurückgreifen. So beteiligte er sich bei den Erweiterungen der Irrenanstalt von Kierling-Gugging und der Siechenanstalt in Allentsteig und baute mehrere Altenheime und einen Kindergarten. Den wohldurchdachten Lageplan für Steinhof legte er in kurzer Zeit vor.

Ähnlich wie in der Landes- Heil- und Pflegeanstalt Mauer-Öhling (Abb. 4) orientierte er sich in der Positionierung der Pavillons an einer Hauptachse, gebildet vom Pförtnerhaus, dem Verwaltungsgebäude, dem Gesellschaftshaus, der Küche und schließlich der Kirche als Bekrönung. Die Lage der Pavillons richtete sich nach den Terraingegebenheiten, d.h. dass die dem Wagner-

---

[7] Zit. Koller-Glück, Otto Wagners Kirche Am Steinhof, S. 28.
[8] Zit. Haiko u.a., S. 10.
[9] Zit. Haiko u.a., S. 21.
[10] Zit. ebda.

Entwurf zugrunde liegende strenge Symmetrie nicht oberstes Gestaltungsprinzip war. Praktische Überlegungen wie die Gewinnung des Baumaterials direkt am Gallizinberg (Abb. 5a), die Erzeugung von Schotter, Riesel und Sand direkt vor Ort und die kostengünstige Möglichkeit das Baumaterial mit einer Rollbahn zu transportieren, standen im Vordergrund.

Die Geleise der Schmalspurrollbahn umfassten einige Kilometer und waren bis 1964 in Verwendung.[11] (Abb. 5b)

Der k.k. Professor an der Akademie der bildenden Künste, Oberbaurat Otto Wagner setzt dem „Beamtenentwurf" seinen „Künstlerentwurf"[12] entgegen, der die Terraingegebenheiten kaum berücksichtigt. Er ordnet die Pavillons streng symmetrisch an und subordiniert alle Gebäude der Zentralachse. Aus der wie zufällig in die Natur gebetteten Anlage wird eine streng komponierte Anstalt.[13] (siehe Abb. 1)

Den H-förmigen Grundriss des Verwaltungs- bzw. Direktionsgebäudes ändert er in einen U-förmigen und zitiert damit eine barocke Schlossarchitektur. Die Kirche am Endpunkt der Anlage wird so zu einer sakralisierten Gloriette hochstilisiert. Sie definiert das ästhetische und inhaltliche Zentrum und kennzeichnet die sorgfältig beachtete Trennung in einen weiblichen und einen männlichen Bereich. Die Kirche wird auf dem alles überragenden Aussichts- oder Kontrollpunkt zum unbewussten „Symbol für die Macht des *Geistes* über die Irrationalität der Krankheit und über die bloße rationale Verwaltung des Irrsinns [...]."[14]

Otto Wagners Vorstellungen, der ein Gesamtkunstwerk errichten wollte, liefen mit denen von Carlo von Boog nicht konform. Boog konzipierte seine Anlage gemäß dem Auftrag nach allergrößter Sparsamkeit. Schließlich wurde durch das Wiener Bauamt ein Kompromiss erzielt. So wurde die von Boog „ausgearbeitete Anlage weitgehend übernommen, allerdings die kostensparende Anpassung an das Gelände der gänzlichen Symmetrie Otto Wagners geopfert".[15] Heute ist sie nur mehr aus der Vogelperspektive nachvollziehbar.

---

[11] Vgl. Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 37.
[12] Vgl. Koller-Glück, Otto Wagners Kirche Am Steinhof, S. 14.
[13] Vgl. Haiko u.a., S. 26.
[14] Zit. Haiko u.a., S. 30.
[15] Zit. Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 38.

Die Bauleitung lag weiterhin in den Händen Boogs. Er arbeitete unermüdlich an verbesserten Arbeitsbedingungen und rationelleren Arbeitsmethoden. Der Baustoff wurde direkt an der Baustelle gebrochen, weiterverarbeitet und mittels Schmalspurbahn den Baugruben zugeführt. Auf diese Weise war es möglich das Rohmauerwerk fast zur Gänze in einer Bausaison (8 Monate) herzustellen.[16]

Mit dem unerwartetem Ableben Carlo von Boogs im November 1905 übernahm der Landes-Oberbaurat Franz Berger die Leitung. Er tat dies unter größten Schwierigkeiten und „mußte in die von seinem Amtsvorgänger persönlich eingeleiteten Beziehungen ohne jede Information eintreten und unter dem beständigen Drucke der größten Eile geradezu Hals über Kopf darauf losarbeiten."[17]

Zur Person Carlo von Boog

Carlo von Boog (siehe Abb. 2) war der Sohn einer altösterreichischen Beamten- und Offiziersfamilie und wurde 1854 in Magenta bei Mailand geboren. Als Kind und Jugendlicher verbrachte er seine Zeit in Italien, wo er in Venedig die Schule besuchte und von allen anstatt Karl „Carlo" gerufen wurde. Später studierte er in Wien an der Technischen Hochschule. Hier kam er auch mit dem Werk Otto Wagners in Berührung und war begeistert davon. Die Ideen des Jugendstils kamen seiner Einstellung zur Architektur sehr entgegen.

Nach dem Studium schrieb er zunächst für technische Fachblätter um später im niederösterreichischen Landesdienst Großartiges im Straßen- und Brückenbau zu leisten. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass er in den Genuss vieler Ehrenbürgerernennungen kam.

Auch in Klein-Wien am Westabhang des Göttweiger Berges im Tal des Fladnitzbaches wurde ihm diese Ehre zuteil. Nicht zuletzt deshalb, weil durch den Straßenbau und der Errichtung der Bahntrasse zwischen St. Pölten und

---

[16] Vgl. Schlußbericht d. Landesausschusses für d. Erzherzogtum Österreich unter der Enns über die Errichtung der nö. Landes-Heil- und Pflegeanstalten für Geistes- und Nervenkranke Am Steinhof, Beilage zu d. stenogr. Protokollen d. Landtages X. Wahlperiode. I. Session 1909, Band 1908-1910, S. 73.

[17] Zit. Schlußbericht, S. 29.

Krems entlang des Baches bescheidener Wohlstand in den Ort zog. Fladnitz avancierte zu einem beliebten Urlaubsort der Wiener. Straße und Bahn wurden nun für das Pendeln an die Arbeitsstelle in der Stadt ein wichtiger Faktor. Durch den Bau der neuen Verkehrswege erhielten viele Menschen eine Arbeit.

In Kleinwien baute der Junggeselle schließlich für seine Familie - vier jüngere Brüder, zwei Schwestern, die Schwägerinnen, Schwager und die dazugehörige Kinderschar - eine bis jetzt noch nicht da gewesene Villa aus Beton, die von den Hausbewohnern den treffenden Namen „Villa Betonia" (Abb. 6) erhielt. Anlass dazu bot aber auch das kleine Mosaik auf Goldgrund über dem Eingang, das ein Mädchen oder eine Heilige darstellt. Sie wurde „Sankta Betonia" genannt.[18]

Der erfindungsreiche Baumeister schuf mit dieser Villa ein Ensemble gespickt mit technischen Neuheiten. Das Wasser für das Haus, den Garten und das Schwimmbad lieferte ein Betonreservoir auf dem Hügel das durch ein Wasserrad mit Wasser aus einem 18 Meter tiefen Brunnen gespeist wurde. War das Reservoir vollgefüllt, wurde ein Springbrunnen mit dem Überlauf in Gang gesetzt. Im Berg versenkt gab es eine betonierte Kammer, in der es möglich war auch im Sommer Eis zu erzeugen. Nicht genug des Erfindungsreichtums: Die Wiesen erhielten Wasser aus Betonrinnen, aus Beton waren auch die Mistbeete, die Kegelbahn und das sog. Warmbad, „dessen vielfach gewundene Metallzuflußrohre von der Sonne geheizt wurden, nicht ohne daß das Wasser vorher durch eine Filteranlage aus Steinen geflossen wäre."[19] Die Raumbeleuchtung wurde durch fünf schwere Betonscheiben, die langsam die Außenwand des Hauses niederschwebten und nach einigen Tagen wieder oben waren, um erneut niederzugleiten, betrieben. „Der erfinderische Baurat hatte einen Benzinvergaser zur Raumbeleuchtung ausgedacht, dessen Gewichte den Druck für das Gas erzeugten und, einer Pendeluhr mit ihren Gewichten vergleichbar, immer wieder aufgezogen werden mußten."[20]

Eine weitere Neuerung war u.a. eine eigene große Kläranlage, zu der Betonrohre führen. Leider konnte Carlo von Boog die Atmosphäre der Villa Betonia nur vier Jahre genießen. Er starb am 28.11.1905 an einem

---

[18] Der Großneffe Carlo von Boogs, Günter Spiegel-Fauk lebt in Wien und ist in der Villa geboren. Er gab sehr freundliche Auskunft über das Leben seiner Familie und im besonderen seines Großonkels.

[19] Zit. Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 33.

[20] Zit. ebda.

Herzversagen, Grund dafür war seine kronische Überarbeitung. „Boog hatte sich niemals einen Urlaub gegönnt, und nach der Riesenarbeitsleistung an Mauer-Öhling folgte nur wenige Tage nach dessen Eröffnung bereits am 22. Juli 1902 der definitive Beschluß für den Bau des Krankenhauses Am Steinhof in Wien. Pläne und Kostenvoranschläge wurden sofort an den mit Mauer-Öhling so erfolgreichen nunmehrigen Landes-Oberbaurat Boog in Auftrag gegeben."[21]
Neben dieser Glanzleistung, dem Bau des Landes-Heil-und Pflegeanstalt in vormals Mauer-Öhling jetzt Amstetten-Mauer, verdienen es auch andere Bauwerke Boogs erwähnt zu werden. Er war, wie schon angeführt, bei den Erweiterungen der Irrenanstalt von Kierling-Gugging und der Siechenanstalt in Alllentsteig beteiligt, errichtete mehrere Altenheime und einen Kindergarten, wo er soziale Kompetenz bewies, und studierte die neuesten Erkenntnisse der Heilung und Pflege der Geisteskranken, um dies alles, vor allem aber auch neue und gleichzeitig billige Bautechniken in die Architektur umsetzen zu können.
Wie Elisabeth Koller-Glück resümiert, konnte sich Boog die Villa Betonia nur leisten, weil er nach Eröffnung der Anstalt in Mauer-Öhling als Oberbaurat 8000 Kronen und dazu 1600 Kr. Quartiergeld erhielt. Das „von" erbte er von seinem Vater, Polizeirat Wenzel Boog, der anlässlich seiner Pensionierung in den Adelsstand erhoben wurde. Carlo trug das „von" seit seinem 45. Lebensjahr in seinem Namen. Seine Mutter, Karoline von Boog war eine geborene Edle von Edlinger und überlebte ihren Sohn Carlo.[22] Sie galt bei seinem Tod „als die letzte Augenzeugin der Schlacht von Novara (1849), dem berühmten Sieg Radetzkys".[23]

---

[21] Zit. Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 35.
[22] Zit. Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 34.
[23] Zit. ebda.

Aspekte des Jugendstils in der Architektur des Gesellschaftshauses

Jugendstil als kunstgeschichtlicher Begriff leitet sich allgemein von der 1896 erstmalig erschienenen Münchner Zeitschrift „Jugend", herausgegeben von Georg Hirth, ab. Er ließ sich dafür von dem Aussichtspunkt „Jugend" bei Schloss Neuschwanstein anregen.
Nicht direkt davon ausgehend erfolgt aber die Stilbezeichnung. Wie Stefanie Lieb[24] schreibt, wurde „billige fabriksmäßig hergestellte Dutzendware" von kunstgewerblichen Gegenständen in Jugendstilformen zuerst abfällig als „Jugendstil" bezeichnet.
Als internationale Stilbewegegung gelten unterschiedliche Termini, wie etwa in Wien der „Secessionsstil", in Belgien und Frankreich „Art Nouveau", in England der „Modern Style" oder die „Art Nouveau", in Spanien die „Stile Modernista", in Italien der „Stile Liberty". Allen Begriffen wohnt der Kerngedanke des jugendlichen Neuanfangs inne.
In erster Linie kennzeichnete der Begriff „Jugendstil" kunstgewerbliche Gegenstände bis hin zur Wohnungseinrichtung. „Von einer so gestalteten Raumausstattung übertrug er sich auf die Architektur."[25]
Otto Wagner bezeichnete diesen Stilumbruch als eine völlige Neugeburt, eine „Naissance", die aus dieser Bewegung hervorgehen wird.[26] Die Jugendstilarchitektur gibt entsprechend dem Historismus das Prinzip des Formalismus nicht auf, wählt aber eine neue Dekorationsform, wie etwa das „von Naturformen abgeleitete, stilisierte Ornament, das geschwungene fließende Linien ausbildete, und das geometrisierende Ornament, das mit kleinen geometrischen Formen Akzente setzte."[27]
Die Jugendstilkünstler deklamierten „Ihren Stil" auf der Grundlage von Motiven, die die Natur vorgibt. Anregungen dafür erhielt man aus der japanischen Kunst mit ihrer Sensibilität für Naturornamentik und -symbolik.[28]

---

[24] Vgl. Stefanie Lieb, Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890- 1910, Darmstadt 2001, S. 10f.
[25] Zit. Lieb, S. 11.
[26] Zit Lieb, S. 12, nach: Der Architekt, Monatshefte für Bau-und Raumkunst. Wien, 1. 1895 - 24. 1921/22, S. 45.
[27] Zit Lieb, S. 12.
[28] Vgl. Lieb, S. 16.

Da das Bauwerk des Jugendstils als ein Organismus betrachtet wurde, wurde oft auch die Funktion der Bauglieder durch „organische Analogien" zur Anschauung gebracht. Dabei ist hier nicht nur auf die an runde reife Früchte gemahnenden Glühlampen, die von den gebogenen Messingstäben der Wandleuchten oder Luster in der Krankenanstalt Am Steinhof hängen, hinzuweisen, sondern auch auf die Gestaltung der Gartenarchitektur mit der Treppen- und Rampenanlage und den dazugehörigen Laternen.
Schneckenförmig rollen sich die aus Betonplatten zusammengesetzten Trottoirs, die die Auffahrtsrampe zum Theater hin flankieren, um die Laternenpfähle. Dort öffnet sich die Rampe an ihrem Antritt hin zur Kurve in Richtung Garten, von wo die Fahrzeuge den Weg herauf nehmen.
Fließende Linien als dekorative Gestaltungsform finden wir in der Raumgestaltung wie der Wandverkleidung aus Gips, den Dekorationsmotiven der Keramikfliesen in den Toiletten oder der Bassena in den Vortragssälen, den eleganten runden Handläufen aus Messing, die an sämtlichen Wänden entlangführen (Abb. 7), den Beleuchtungskörpern, den linearmotivisch gestalteten Fliesen im Foyer und in den Passagen. Florale bzw. vegetabile Formelemente, die ein Markenzeichen des Jugendstils darstellen, sind überall präsent, an der Außen- wie auch an der Innenarchitektur (Abb. 8a-d).
Das Thema der fließenden Linien wird von den über die Treppen fließenden Schattenlinien weitergesponnen und in einem organischen Ganzen vollendet (Abb. 9). Dem Anspruch eines ästhetisch autonomen Gesamtkunstwerks, wie es der Jugendstil propagiert, wird das Theater bzw. Gesellschaftshaus in jedem Fall gerecht.
Die Ästhetisierung des menschlichen Wohnbereichs mit seinen Alltagsgegenständen spiegelt sich in der Sehnsucht nach einer verlorengegangenen „heilen Welt", die es wiederzugewinnen galt. Es wirkt wie ein verzweifelter Versuch, der Ende des 19.Jahrhunderts inzwischen industrialisierten Massengesellschaft eine idealisierte Gegenwelt auf der Grundlage von Kunst und Handwerk entgegenzustellen.[29]

---

[29] Vgl. Lieb, S. 14.

Das Alltagsleben mit den Mitteln des neuen Stils zu definieren wurde in Deutschland in weiterer Folge auf die Erziehung der Gesellschaft ausgeweitet.[30] Es kam zur Gründung der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, wo Kunsthandwerker, Maler und Architekten, u.a. Joseph Maria Olbrich, vereint tätig waren. Die künstlerischen Ideen wurden dem Publikum in einem Ausstellungsgebäude der Kolonie präsentiert und medial verbreitet. 1901 entstand eine Kunstschule, der ein paar Jahre später weitere in Weimar folgten. Diese Anfänge einer institutionalisierten Design-Ausbildung im Jugendstil fanden ihre Nachfolger u. a. in den 1903 gegründeten Wiener Werkstätten.

In Wien gruppierte sich 1897 eine Vereinigung junger Künstler, Architekten, Kunsthandwerker und Maler, die sich von der bisherigen konservativen Akademiekunst absetzen und das Kunstempfinden der Zeit wecken wollten. Die neun Gründungsmitglieder waren Joseph Maria Olbrich, Joseph Hoffmann, Gustav Klimt, Ernst Stöhr, Johann Viktor Krämer, Koloman Moser, Carl Moll, Rudolf Bacher und Julius Mayreder, 1899 stieß Otto Wagner zu dieser Gruppe. Er hatte mittlerweile in Wien als künstlerischer Beirat der Kommission für die Wiener Verkehrsanlagen und der Donau-Regulierungskommission den Oberbaurattitel verliehen bekommen und 1894 als ordentlicher Professor und Leiter einer Spezialschule für Architektur an der Akademie der Bildenden Künste in Wien die Nachfolge Karl von Hasenauers angetreten. Wagner stand in seinen frühen Bauten noch unter dem Einfluss des historischen Stils der Ringstraßenära, wie die barockisierende Fassadengestaltung z.B. am Grabenhof Wien I, Graben14-15 (1873-74), zeigt.[31]

Diese Nachwehen des Historismus sind auch in der Theateranlage Am Steinhof zu spüren - allein schon in der Konzeption.

Otto Wagner gilt aufgrund seiner theoretischen Schriften und Stellungnahmen als einer der Gründerväter der Moderne. Rezipiert er an seinen Bauten oft antike Motive in stilisierter Form und weisen diese noch historisches Formengut auf, so schreibt er unter dem Titel „Die Baukunst unserer Zeit", dass nur das moderne Leben Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens sein kann, und „dass alles modern Geschaffene [...] dem neuen Material, den Anforderungen

---

[30] Vgl. Lieb, S. 34.
[31] Vgl. Lieb, S. 157.

der Gegenwart entsprechen".[32] Er schlägt für die zukünftige Architektur einfache geschlossene Grundrissdispositionen, gerade Linien, glatte Flächen und einfache Formen vor.

Während seiner zwanzigjährigen Lehrtätigkeit an der Akademie bildete er durch sein strenges Auswahlverfahren nur 60 Studenten zu Architekten aus. Seine Architekturklasse machte sich als „Wagner-Schule" einen Namen. Zu seinen herausragendsten Schülern zählten Joseph Maria Olbrich, Joseph Hoffmann und von der jüngeren Generation Adolf Loos.[33]

Ein typisches Merkmal dieser Schule war die Vorliebe für kubische Baukörper, klare gerade Linien am Bau und flache Dachabschlüsse. Die horizontale Linie wurde mit der Verwendung des Flachdachs am Bau deklariert. Ein gereinigter Stil sollte nach Wagner seine Ausdruckskraft von der strikten Befolgung konstruktiver Prinzipien sowie eine ehrliche Materialanwendung ableiten.

Der Baudekor zeigte bis um 1910 Jugendstilmotive und wurde an ausgewählten Stellen symmetrisch am Bau angebracht.[34] Als analoges Beispiel am Gesellschaftshaus gelten die Gitter an den Portalen der Südseite. Sie weisen ein geometrisches antikisierendes lineares Muster mit dem darin integrierten Hängestabmotiv auf: Die in Beton gegossenen wappenähnlichen Schilde mit sparsam ausgeführten geometrischen Kartuschen setzen an den ausgewählten Stellen Akzente in die Mauer der Westwand (Abb. 10). Aus der antiken Formenwelt stammt das Fries mit dem Eierstabmotiv unterhalb des Dachabschlusses (Abb. 11).

In der Ornamentik des Jugendstils versuchte man eine neue unverbrauchte Formensprache zu entwickeln und verlegte sich auf die Natur als unmittelbare Inspirationsquelle, wie dies an den angeführten Beispielen zur Architektur des Gesellschaftshauses ersichtlich ist. Beliebte Motive des Jugendstilornaments sind Tiere und Pflanzen mit langen schlanken Körperformen, langstänglige Blumen mit schmalen Blättern, sogar der stilisierte menschliche Körper, zumeist der weibliche, wird zum Ornament. Bei all diesen Schmuckmotiven wird die Linearität der Form gewahrt, die sich in gekurften Linienformen, die stark geschwungen und oft ineinander verschlungen sind, ergeht.

---

[32] Zit. Lieb, S. 157.
[33] Vgl. Lieb, S. 158.
[34] Vgl. ebda.

Die Linie wird so zum selbständigen Ornament in der Fläche. In ihr versteht Hendrik van de Velde eine Kraft, „die durch ihre Rhythmisierung Dynamik erhält und auf der Fläche eine Bewegung erzeugt."[35]

Anmerkungen zur Architektur des Gesellschaftshauses

Beim Besucher, dessen erklärtes Besichtigungsziel meistens die Otto Wagner-Kirche, die den Hügel bekrönt, ist, erregt fürs erste die dem Theatergebäude vorgelagerte Treppen- und Rampenanlage (Abb. 7) die Aufmerksamkeit. Sie läßt einen die Gartenanlagen der Palladio-Villen assoziieren.
Wie bei anderen Bauwerken Boogs finden wir auch hier ein gelungenes Architekturbeispiel für die Symbiose des italienischen Villenstils mit dem Jugendstil (Abb. 12).
Das Gesellschaftshaus liegt zentral und sollte ein Ort sein, der für Zerstreuung und Unterhaltung sorgte. So ist im Schlussbericht des Landesausschusses Folgendes zu lesen: „In einer modernen Irrenanstalt ist dem Bedürfnisse der Anstaltspfleglinge nach Unterhaltung und Zerstreuung durch Schaffung besonderer Unterhaltungsräume Rechnung getragen. Am besten wird dieser Zweck durch Errichtung eines eigenen Gesellschaftshauses erreicht, in welchem für stabile und verschiedenen Unterhaltungszwecken dienende Einrichtungen vorgesorgt werden kann [...] daß dasselbe erst in zweiter Linie zu eigentlichen Festveranstaltungen dienen soll, vorwiegend soll dasselbe ein Vereinigungs- und Aufenthaltsort sein für unwirtliche Tage, wo in den Seitenräumen durch improvisierte kleine Unterhaltungen, Musik, Vorträge, Tanz etc. die Zeit für die Kranken in angenehmer Weise verbracht wird."[36] Ursprünglich war der Mitteltrakt des Gebäudes für Spiele wie Fussball, Tennis und Krocket konzipiert worden, im Souterrain war offenbar Raum für zwei gedeckte Kegelbahnen. Diese Angaben sind jedoch nach Hofinger „vollkommen unhaltbar".

---

[35] Zit. Lieb, S. 41.
[36] Zit. Schlußbericht., S. 3.

Topographische Situation

Da sich die gesamte Anlage des Krankenhauses über das sanft abfallende Gelände des Gallizinberges erstreckt, sind Wege und Treppen zur Überwindung der Distanzen angelegt. So liegt das Gesellschaftshaus als zweites Gebäude auf der Hauptachse zwischen Verwaltungsgebäude und Anstaltskirche.
Um das Theatergebäude zu erreichen wendet man im Eingangsbereich nach links oder rechts. Ein leicht ansteigender von Bäumen gesäumter Schotterweg (siehe Abb. 1) flankiert die dem Gesellschaftshaus vorgelagerte rechteckige Grünanlage. Diese wird von zwei diagonal verlaufenden Wegen durchschnitten und endet an einer Freitreppe.
Das Zentrum der barock anmutenden Grünanlage wird von einem Denkmal des Kaiser Franz Josef und dem davor symmetrisch angelegten Blumenbeet eingenommen. Dieses liegt wiederum zentriert vor der Treppen- und Rampenanlage (siehe Abb. 29).
Eine weitere Möglichkeit das Gebäude zu erreichen, bietet die Rampenauffahrt. Sie erreicht man über den Weg, der an der Grünanlage vorbeiführt. Von dort aus leitet eine Treppe zu den drei Portalen an der Hauptfassade.

Treppen- und Rampenanlage

Von der Grünanlage aus führt eine Freitreppe mit doppeltem Antritt zu einem Podest (Abb. 13a), das mit einer durchgehend betonierten Brüstung, belegt mit viereckigen gerahmten Gussbetonplatten, versehen ist (Abb. 13b). Von dort aus geht es über eine einläufige Treppe zur Rampenterrasse.
Die klaren geraden Linien am Bau setzen sich in der Gestaltung der gusseisernen Geländer und der Betonbrüstung der Treppen- und Rampenanlage fort. Die Treppenläufe werden auf der Gartenseite von einem mit waagrechten und senkrechten Gusseisenstangen besetzten Gitter im Neigungswinkel der Stufen begleitet. Das Geländer wird in zwei parallele rechteckige Felder geteilt, die wiederum mit drei vierkantigen Querbalken ausgelegt sind (Abb. 14).

Der Handlauf des Geländers rollt sich zu einer einfachen Volute ein. Diese Ornamentform wiederholt sich sehr oft, zum Beispiel im Antrittsbereich der Treppen, wo sich die Stufen um die Basis der Laternen winden, die die abwärts führende Bewegung des Geländers auffangen. Die Treppe selbst leitet diese nach außen geschwungene Form schon mit der dritten Stufe abwärts nach dem Podest ein. Dieser Bewegung folgt auch das Eisengeländer.

Voluten, die sich um die Basis der Laternenschäfte, genauer, um den runden, massiven Betonsockel winden, flankieren auch den Beginn der Rampenauffahrten (Abb. 15a).

Die Basis der Laternen gleicht vier Insektenbeinen, die sich an eine Mauer klammern. Wenn man sich den Fuß der Eisenkonstruktion des Eifelturms in Erinnerung ruft, so findet man auch hier Anklänge (Abb. 15b).

Der Laternenschaft wirkt filigran und transparent. Er wird durch ein klar strukturiertes Eisenstabbündel, das die Form eines Quadrats umschreibt, gebildet. Die Stäbe ringeln direkt an der Basis schneckenförmig ein (Abb. 16).

Im Gesamten gibt es acht Laternen, die sich allein in ihrer Größe unterscheiden. Die vier kleineren markieren zwei Eckpunkte der Rampenterrasse und den Fuß der Treppenanlage. In der Form ihrer Kapitelle schwingt eine gewisse Dynamik mit. Sie werden von zwei gegenüberliegenden, am Rande eingekerbten Scheiben dargestellt. Darüber hinaus wachsen als krönender Abschluss zwei realistisch wirkende Lorbeerzweige. Sie winden sich links und rechts um die aus dem unteren Teil des Kapitells ragenden dünnen Eisenbänder. Die Lampe hängt darüber, zwischen zwei weiteren Voluten, die dem Kapitell nachempfunden sind. Sie bezeichnen die Endpunkte der in einem Bogen nach oben geführten Arme, um die sich die Lorbeerzweige winden. Der Bewegungsrhythmus der Ornamentik erfährt durch die Volute links und rechts der Lampe eine dynamische Zäsur. Das Verharren darin dauert nicht lange, die Bewegung erfährt noch einmal einen gestischen Aufschwung, der in einem Bogen über die daran befestigte Lampe führt (Abb. 17).

Die Basis wird von einer mit einem Band gerahmten Kartusche geschmückt. Das Band rollt sich an beiden Seiten schneckenförmig ein. Am unteren Rand wird die Kartusche von zwei sich kreuzenden Lorbeerzweigen umfangen. Dieses Schmuckmotiv dekoriert alle vier Seiten des Laternenmastes.

Die vier größeren Laternen, die an beiden Seiten der Rampe den schneckenförmig ausgerollten Beginn der Auffahrt markieren, weisen dieselbe vegetabile Ornamentik auf. Die Kartuschen am unteren Laternenschaft sind an den Seiten in die Flächen integriert. Üppig stülpen sich die Blätter der Lorbeerzweige über den Rand (Abb. 18a). Die oben eingerollten Bänder an der Laternenbasis wiederholen sich als Ornamentform.

Die stilisierte Schneckenform als Ornament, eine gewölbte Scheibe auf einem etwas größeren flachen Diskus, wird wiederholt angewendet: am oberen Ende der rund gebogenen gusseisernen Geländermasten, in der Mitte der vier Seiten des Laternenmastes und an den nach unten geschwungenen Armen der Lampen, die an einem profilierten Reif um den Schaft hängen (Abb. 18b).

An eine stilisierte Schneckenform erinnern auch die eckigen Voluten des Laternenmastenkapitells, die paarweise die vier Ecken markieren.

Als weitere vegetabile Schmuckform findet auch der Akanthus seine Anwendung, nämlich bei dem sich zu einer Nautilusschnecke öffnenden Eisengeländer am Beginn der Rampe (Abb. 19).

Als Baustoff diente für Treppen- und Rampenanlage und das Gebäude Sandstein, Beton und Ziegel. Fundamente und Plafond sind aus Eisenbeton. „Die Decken kamen nach einer dem Baurat von Boog patentierten Konstruktion als gerade Decken, als flache Tonnen, sowie auch als Kassettendecken in Beton zur Ausführung."[37] Keine Selbstverständlichkeit für die damalige Zeit. Boogs Erfindung aus dem Jahre 1900, die „Betondecke mit Eiseneinlage"[38] findet man im österreichischen Patentamt unter der Nr. 4670 vor.

Das Theater als Detail des gesamten Ensembles repräsentiert den Gedanken des barocken Jugendstils. Dem gemäß wirken die Treppenläufe, die der Zufahrtsrampe und dem Theater vorgelagert sind, wie die Prachtstiege zu einem herrschaftlichen Landsitz, von dem man auf einer Anhöhe das Parkgelände übersehen kann.

---

[37] Zit. Koller-Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 16.

[38] Vgl. Monika Lehner, Gebäudeanalyse Landesheil- u. Pflegeanstalt Mauer-Öhling, Architekt Carlo v. Boog, errichtet in den Jahren 1898-1902, heute LKH für Psychiatrie und Neurologie, Amstetten-Mauer, TU Wien 1989, S. 16f.

Außenarchitektur

Der Baukörper ist wie die gesamte Anlage von vollkommener Symmetrie bestimmt. Der kubisch blockhafte Charakter ergibt sich mit Bühne, Zuschauerraum, nördlichem kleinen Saal, westlichem kleinen Saal mit Obergeschoss und dem Vestibül, aus fünf Blöcken (Abb. 20).

a) Hauptfassade

Die Schaufront mit den drei Hauptportalen liegt an der Südseite des Gebäudes (Abb. 21). Von der Rampenterrasse führen die Stufen der gerade abgesetzten Vortreppe zu den drei nebeneinanderliegenden Eingangsportalen. Das Vestibül mit dem Windfang tritt als niedriger Vorbau mit Dachbalustrade aus der Fassade heraus. Auch diese ist wie der gesamte Baukörper symmetrisch gegliedert. Über den drei Portalen setzen vier kurze Betonpfeiler als Geländerpfosten der Dachbalustrade die vertikale Richtung der hohen rechteckigen Türstöcke mit den darüberliegenden Fenstern fort. Diese Tendenz findet eine umgekehrte Entsprechung in der breit angelegten Fassade.
Die Glasflächen, die im oberen Teil zwei Drittel der Türflügeln einnehmen, wirken mit dem davorliegendem grünen Gitter wie gerahmte Bildwerke (Abb. 22). Das Motiv stellt sich als geometrisches Zeichensystem dar, das in der Linienführung die Vertikale betont.
Eine virtuelle Spiegelachse lässt sich von oben nach unten ziehen. Das Zentrum im oberen Teil bildet ein hochgestelltes Sechseck, dessen Mittelteil durch die waagrechten Streifen links und rechts hervorgehoben wird. Das oft strapazierte Volutenmotiv ist in diesem Fall eckig und füllt den Raum links und rechts davon aus.
Zwei Linien, jeweils beginnend im Zentrum der Voluten werden spiralförmig von innen nach außen gelenkt bis zum Kreis, der sich direkt unterhalb des Sechseckes befindet. Tangential führen diese Geraden senkrecht in den Sockelbereich der Gitterstruktur und formulieren das Motiv des Hängestabs. Sie werden außen in einem Abstand von ca. sechs Zentimetern von senkrecht

hinabgleitenden Geraden eingefasst, die wiederum in der Sockelzone das Motiv der Volute aufgreifen. Die Geraden füllen links und rechts den Bereich der Eckzonen aus. In Betonung der Horizontalen fügt sich beidseitig aus einem Ring wachsend ein Lorbeerzweig an das in diesem Fall viereckige Volutenmotiv. Während diese vegetabile Dekorationsform mit dem Ring im Zentrum der Sockelzone die runde geschwungene Bewegung nachvollzieht, gilt die lineare Struktur als Kontrollinstanz. Sie gibt dieser abgerundeten Form einen klaren Rahmen.
Zwischen den zwei parallel senkrecht hinabgleitenden Kreistangenten, die die zwei übereinanderliegenden waagrechten Linien in der Ebene des Ansatzes der Voluten durchstoßen, nehmen zwei weitere Hängestäbe den Platz ein. Sie sind nur halb so lang wie die Tangenten und durchdringen an der Basis ebenfalls eine doppelt gezogene Linie.
Die Achse dieser linearen Figur wird von einem weiteren Eisenstab gebildet, der den Kreis im oberen Bereich mit dem im unteren verbindet. Diese fünf gleichmäßig nebeneinanderliegenden senkrechten Linien werden unterhalb des oberen Kreises durch den waagrecht verlaufenden Schriftzug *EINGANG* unterbrochen. Eine der Kreisbewegung nachvollzogene Linie markiert den Rahmen oberhalb der Schrift, eine waagrechte Linie bildet die Basis zur Schrift. Zusätzlich gerahmt wird dieses Eingangsschildchen von einem Feston, der geflochten ist. Wie übereinander gestülpte Blätterkelche verdecken die Geflechte die links und rechts außen liegenden Stäbe. Diese zum klar strukturierten Liniengeflecht üppig wirkende Dekorationsform wird nur am Gitter der drei Portale an der Südseite angewandt. Die Gestaltungsform des Gitters an den übrigen Eingangstoren beschränkt sich auf das lineare Grundmuster.

Der Vorbau ist eine Stufe niedriger als die links und rechts angefügten Blöcke mit der Bühne im östlichen- und dem kleinen Saal mit dem Obergeschoss im westlichen Teil.
Die höchste Erhebung bildet der Zuschauerraum im Mittelblock, der im Vergleich zu den übrigen Bauteilen mit einem nahezu flachen Walmdach, während das Vestibül mit dem Windfang von einem wie ein Pultdach nach hinten gekipptem Satteldach mit sehr geringer Neigung bedeckt ist.

Die Eindeckung des gesamten Baukörpers hat große Ähnlichkeit mit einem Flachdach, was zu dieser Zeit noch nicht allgemein gebräuchlich war. Die gesamte Dacheindeckung ist aus Blech.

Die Mauer selbst ist mit einem Feinputz von heller, ins gebrochene Weiß gehender Farbe versehen und durch waagrechte Fugenschnitte strukturiert. Als zusätzliches Schmuckelement an der Südseite dient die Betonung der Ecken durch groben Putz, der durch die größere Schattenwirkung diese Partien dunkler erscheinen lässt. Durch die ausgewogene Gliederung wirkt die Fassade so wie der ganze Baukörper in sich ruhend.

Die Fenster liegen wie ein Band in Dreierfolge angeordnet links und rechts der Eingangsportale. Auch hier korrespondieren die Formen miteinander: Werden die Fenster nur waagrecht durch zwei eng übereinanderliegende Sprossen in zwei größere Abschnitte geteilt, so wirkt das Portal durch ein ebenso breites Fenster oberhalb eines Mauerstreifens sehr hochformatig. Ist es hier eine kleine schmale Fensterfläche als Zwischenelement, so ist es dort ein Mauerstreifen.

Über dem Vestibül erhebt sich das Obergeschoss des Mitteltraktes, der in diesem Fall den Zuschauerraum bildet.

Die hohen dreibahnigen Fenster, es sind sieben, scheinen direkt aus dem Dach zu wachsen. Ein Querbalken im oberen Drittel unterteilt die Fenster in sechs Felder. Die Fensterbank liegt jeweils auf dem Gurtgesims zwischen erstem Stock und Parterre auf. Sie bilden mit dem zwischen den Fenstern durch eine Schicht Grobputz optisch angedeuteten Pilastermotiv zur waagrechten Komponente des Kranzgesimses - welches eine plastisch gestaltete Schmuckleiste mit dem Motiv des Eierstabs aufweist - und dem Fugenschnitt der Außenwand eine vertikale Entsprechung.

Die Seitenflügel, die um eine Stufe höher als die Eingangsfassade und niedriger als der Mitteltrakt mit dem Zuschauerraum sind, fügen sich quaderförmig als Zwischenstufe in den Baukörper ein. Sie sind im Obergeschoss in Sichtziegelbauweise aufgezogen und bilden einen farbigen Akzent im sonst hellen Mauerverband. Die Wände werden von gebrannten Ziegeln im Liegeverband gebildet. Dadurch wird die Betonung der Horizontalen, was die Fugenschnitte im Mitteltrakt schon bewirken, unterstützt.

Während der alles überragende Mitteltrakt im Obergeschoss von einer Reihe mit breiten schlichten dreibahnigen Fenstern dominiert wird, verlieren diese in den Seitenflügeln an Dominanz. Hier gewinnt, im Vergleich dazu, die rotbraune Ziegelwand an Präsenz. Ihre glatte Linearität wird nur von zwei eng nebeneinanderliegenden Fensteröffnungen unterbrochen. Sie befinden sich im Zentrum des Ziegelwandstreifens im Obergeschoss. Die Fenster sind hochformatig und nur durch ein schlichtes weißes Fensterkreuz aus Holz gegliedert.

Den Höhepunkt der rhythmischen Bewegung erfährt die Fassade in der Fensterkette, die durch in Beton gegossene Wandpfeiler miteinander verbunden sind. Geometrische Schmuckmotive wie regelmäßige Fünfecke, Dreiecke und ein Rechteck geben der Oberfläche eine Struktur. Den Auslauf der Bewegung markieren die zwei kleineren Fenster links und rechts des Mitteltraktes.

Zwei weitere Fenster, von der Breite derer in der Ziegelfassade, nehmen die Dynamik der Bewegung auf und leiten sie auf die Portalreihe über. Diese Fenster sind der Höhe nach in drei Bereiche gegliedert. Der oberste füllt das letzte Drittel des Glasfeldes aus und ist durch einen Balken in zwei Bahnen geteilt. Dem folgt ein ungegliedertes schmales Glasfeld. Das Motiv der Zweiteiligkeit wird vom unteren Bereich, der die Hälfte des gesamten Fensters ausmacht, wieder aufgenommen.

Das letzte Fenster außen bildet mit dem Randfenster des Obergeschosses im ersten Stock eine senkrechte Linie, während sich das zweite Fenster nach innen zur Eingangsfront schiebt.

Im Parterrebereich heben sich die Seitenflügel in ihrer Wandgestaltung von der übrigen Fassade nicht ab. Sie sind mit Mörtel angeworfen und gestrichen und gewinnen durch die Fugenschnitte an Plastizität.

Die Sicht auf die Sockelzone, die sich in der grauen glatten Oberfläche als massives Fundament präsentiert, wird durch die Treppen- und Rampenanlage etwas verdeckt. Dadurch geht dem Bau nichts an ästhetischem Reiz verloren!

Dachbalustrade

Das Gitter kombiniert runde und eckige Formen, während die geraden Linien im waagrechten und senkrechten Bereich das Gerüst für die beiden übereinander liegenden, dahinschlängelnden Eisenbänder bilden. Sie rollen sich jeweils an den Rändern zu einem runden plastischen Knopf ein. Dieser geschwungene Bewegungstonus gibt dem starren geradlinigen Balustradengewebe eine plötzliche Dynamik.
Die wellenförmige Bewegung wird von den drei senkrechten Gitterstäben in zweifacher Form aufgenommen: Während die zwei äußeren Stäbe den Rahmen umschreiben und gleich weit in die Höhe ragen, durchstößt der mittlere Stab die waagrechte Linie und ragt darüber hinaus. Die lineare Wirkung der Stäbe wird durch den flachen quadratischen Aufsatz entschärft. Sie vollziehen die Wellenbewegung in abgestufter Form nach (Abb. 23).
Die Vorgabe dazu leistet der senkrechte Stab, der die Bewegung aufnimmt, sich nach oben biegt um dann elegant zurück in die Waagrechte zu fallen. Die beiden Stabenden sind flach auf dem Geländer befestigt.
Diese Aufwärtsbewegung erfährt in den vier kantigen massiven Betonpfeilern, die ebenfalls mit dem hutartigen Aufsatz über die Betonschranke hinausragen und Bewegung imitieren, eine Entgegnung.
Vergleicht man nun die Gestaltung des Balustradengitters und des Geländers der Freitreppe mit den Formen des Eisengitters, das dem Glas der Eingangstüren vorgeblendet ist, stoßen wir auf Ornamentformen, die harmonisch aufeinander wirken und mit den plastisch linear gegliederten Mauerflächen korrespondieren.
Wenn im gesamten Gebäudebereich, d.h. auch an der Treppen- und Rampenanlage die Volute als antike Ornamentform häufig aufgegriffen wird, so kann die plastische Zierleiste am Dach- oder Kranzgesims mit dem ionischen Kyma, dem Eierstabfries, als Teil eines antiken Schemas angesehen werden.
Dieses Eierstabfries füllt die Kante zwischen Mauer und Dachvorsprung aus und wird beidseitig von einem Rahmen gefasst: An der Dachseite in Form eines einfachen Mauervorsprungs und an der unteren Seite in Form eines aufwendig profilierten Rahmens, der an ein klassisches Ölgemälde erinnert. Dieses

Kranzgesims betont durch seine gebündelten waagrechten Linienzüge den horizontalen Dachabschluss und passt sich in der Betonung dieser Komponente dem Fugenschnitt der Mauer an (siehe Abb. 11).
Das Vordach ragt als Mauervorsprung nicht weit über die Wand hinaus. Für das Blechdach braucht man keinen optisch aufwendig gestalteten massiven Dachstuhl.

b) Seitenfassaden

Eine Variation zu den verputzten Mauern bieten die Seitenansichten des Gebäudes mit ihrer Sichtziegelbauweise. Mit der Wahl dieses Baustoffs entspricht Boog den Anforderungen der Gegend und den Richtlinien eines Otto Wagners, der schreibt, „daß in bestimmten Gegenden bestimmte Materialien überwiegen und [...] nie übersehen werden darf [...], daß ein anzustrebendes Schönheitsideal auch lokalen Charakter beansprucht."[39]

Die Sichtziegelbauweise war seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Mostviertel üblich wie auch jetzt noch unverputzte Vierkanthöfe ein Zeugnis davon abgeben können. Dabei muss festgehalten werden, dass bis 1850 nur bei herrschaftlichen Bauten gebrannte Ziegel verwendet wurden. Mit der Erschließung dieser Gegend durch die Kaiserin Elisabeth-Westbahn gelangten auch viele Handwerker- und Baumeisterfamilien aus Italien nach Niederösterreich. Viele der Arbeiter, die wie in ihrer Heimat vorwiegend gebrannte Ziegel als Baustoff zur Errichtung von Häusern verwendeten, blieben nach der Fertigstellung der Bahntrasse im Land. Ihre Arbeitskraft war bei der Errichtung oder Aufstockung der Mostviertler Vierkanthöfe in Ziegelbauweise gefragt. Die Ziegel wurden aus den oft unmittelbar neben den Baustellen gelegenen Lehmgruben gewonnen. Die Ziegelverbände trugen die Handschrift des jeweiligen Baumeisters, der seine Fertigkeiten in der italienischen Heimat

[39] Zit. Otto Antonia Graff, Otto Wagner, Bd. 2 Das Werk des Architekten 1903-1918, 2. Aufl., Wien 1994, S. 225.

gewonnen hatte. Durch die rege Bautätigkeit entstanden viele Ziegelbrennereien.

Ostfassade

Der Ziegelverband füllt die Bandbreite des Obergeschosses aus und reicht bis zur Fensterbank (Abb. 24). Dieser Seitenblock wirkt wie ein Quader an den Haupttrakt angefügt.
In die Sichtziegelwand ist eine Reihe von sechs hohen dreibahnigen Fenstern eingelassen, die im oberen Drittel mit einer Querverstrebung noch einmal unterteilt sind.
Das Erdgeschoss ist bis zum Gurtgesims, auf dem die Fenster des Obergeschosses ruhen, gemauert und mit grobem Putz angeworfen. Die Fugen geben der Wand eine Horizontalstruktur. Die glatt verputzte graue Sockelzone bildet mit der darauf folgenden ebenfalls glatten Wandzone das Fundament des Gebäudes. Die Fenster im Obergeschoss ruhen förmlich auf dieser massiv wirkenden Mauerfläche. Sie bildet die Basis für den im Verhältnis dazu um zwei Drittel schmaleren Ziegelstreifen, der das Obergeschoss bildet. Für das senkrecht in den Pflasterboden gerammte Abflussrohr der Dachrinne bildet der leicht zurückversetzte Wandstreifen links und rechts an der Seite eine Nische. Im Zentrum dieser Wandfläche führt ein Seiteneingang ebenerdig in das Kellergeschoss. Die Tür (Abb. 25) wird von einem grünen gusseisernen Giebeldach, das Licht durch das hellgrüne Glas an den Dachflanken lenkt, bekrönt. An der Dachkante setzt sich, als Schmuckmotiv aus kleinen Eisenteilen, ein herzförmiges Gesicht mit großen runden Augen zusammen. Es entspricht einer nach außen gewölbten Scheibe auf einem flachen Diskus. Die zwei mal quer gefaltete Kappe mit flachem Abschluss bildet den Giebel des kleinen Satteldachs über dem Portal. Die Dachschräge mündet an beiden Seiten in eine volutenförmige Traufe. Das Schema der Schnecke als Dekorationsmotiv, die lineare geometrische Struktur des Giebelgesichts als markante Firstbekrönung treten in abgewandelter oder gleicher Form in wiederholtem Maße auf.
Die Türe selbst ist von der Gestaltung der Türflügel aus gleich wie an den übrigen Seitenportalen. Es handelt sich hier um eine zweiflügelige Holztüre mit jeweils einem hochformatig rechteckigem Glaseinsatz. Über dem Türsturz ist hier ein weiteres Glasfenster ohne Binnengliederung in den Rahmen

eingelassen. Die Höhe des Portals wird so um ein Drittel erweitert. Ein betont vertikal-linear gestaltetes grünes Eisengitter schützt die Glasflächen in den beiden Türflügeln.

Direkt an der Mauerkante der Seitenfassade in der Höhe des Dachs über dem Tor scheint eine Wandleuchte förmlich herauszuwachsen. Ein waagrecht in die Mauerkante getriebener kurzer Metallarm bildet die Basis. In der Mitte sitzt eine Eisenkugel, aus der sich der Leuchtenarm in die Höhe biegt. Auch seine Basis wird von einer runden schneckenförmig gekerbten Scheibe gebildet. Er ist aus grün gestrichenem Gusseisen und vollzieht einen nach oben geführten Bogen. Ein der Funktion eines Astes nachempfundener dünner Metallstab rollt sich unterhalb des gebogenen Leuchtenarms zu einer Schnecke ein.

Die Lampe selbst hat die Form eines abgerundeten nach innen gebogenen weißen Kegelstumpfes und hängt senkrecht, wie die Blüte einer Glockenblume, aus einer flachen grünen Schale.

Einen zusätzlichen Seiteneingang gibt es im weiter hinten liegendem Bereich der Ostseite des Gebäudes direkt an der Ecke, die vom nördlichen Saal und dem Bühnenblock gebildet wird (Abb. 26). Das Tor liegt in der Seitenfront des in nördlicher Richtung vorspringenden Saales und führt in den nördlichen Saal. Es ist an sich gleich gestaltet wie das vorher beschriebene. Unterschiede aber gibt es in dem dreifach gegliederten Fenster direkt oberhalb des Türsturzes in Form einer einfachen Glasfläche mit Aufsatz eines zweibahnigen Fensters. Über dem Fenstersturz sorgt eine Wandleuchte mit aufgestelltem bogenförmigen Arm, einem schneckenförmig eingeringelten Ästchen an der Innenseite und einer weißen Glühbirne in Form eines Kegelstumpfes, die von einer flachen Schale hängt, für Helligkeit. Auf der rechten Seite wird es von zwei hohen Fenstern, die den Blick in den nördlichen Saal freigeben, flankiert. Sie sind zweibahnig und werden ab der oberen Hälfte von einem ungegliederten Glasstreifen der Höhe nach dreigeteilt.

Dieser die Rückfassade dominierende Bauteil hat dieselbe Höhe wie das Vestibül, das bis zum Gurtgesims des Hauptblockes reicht (Abb. 27). Gleich der südlich gelegenen Hauptfassade geht hier dieses Gesims in das Kranzgesims des Vorbaus der Rückfassade über. Zur Tür führt eine Treppe, die an der von der Mauer abgewandten Seite von einem Eisengeländer flankiert wird. Die

Gestaltung des Geländergitters orientiert sich an den übrigen Geländerformen, dabei dominiert die Vertikalgliederung in Form von Jugendstil-Hängestäben. Sie sind jeweils in Dreiergruppen zusammengefasst und bilden eine Reihe kannelierter Pfeiler mit Rautenkapitell, dessen Ecken von den direkt angefügten eckigen Voluten als zusätzliche Dekoration gekappt werden. Diese Stabpfeiler befinden sich in einem rechteckigen Rahmen. Das grüne Stabgitter korespondiert wohltuend mit dem üppigen Blätterdickicht, das bis an die Seitenwände des Gebäudes reicht (Abb. 28).

Der Vorbau mit dem Vestibül ragt südlich aus diesem Block heraus und reicht, wie schon erwähnt, bis zum Gurtgesims der Seitenfassade, das so in das Kranzgesims der Südfassade übergeht (Abb. 29).

Dieser die Hauptfassade dominierende Vorbau ist auf der von einer hohen Konifere verdeckten Ostseite mit vier hohen einbahnigen Fenstern besetzt. Sie werden nur durch zwei Quersprossen in drei Kompartimente gegliedert. Eine Sprosse halbiert die Fensterfläche, während die zweite Sprosse das erste Drittel dieser Fläche markiert. Die schmale hohe Form des Fensters bildet einen Akzent zur geringen Höhe des Vorbaus und zu den Querfugen des Mauerwerks.

Die bis zum Gurtgesims des Bühnenblocks reichende betonierte Mauerfläche wird ausschließlich von horizontal verlaufenden Querfugen gegliedert. Diese sehr massiv wirkende fensterlose Wand wird durch vier wie hochvormatige unbeschriftete Denkmaltafeln wirkende glatte Wandflächen aufgelockert (siehe Abb. 10). Oberhalb des vorderen Eingangs der Ostfassade ist eine dieser glatten Wandflächen im Querformat d.h. als schmales Rechteck ausgebildet (Abb. 30).

Eine ebensolche querformatig rechteckige Wandtafel befindet sich auch oberhalb des überdachten seitlichen Kellerportals der Westfassade.

Westfassade (Abb. 31)

An der Ecke, wo der nördliche Saal auf den westlich gelegenen Vortragssaal stößt, trifft man dieselbe Portalform an wie auf der gegenüberliegenden Seite: einen zur Ostseite spiegelgleich angelegten Portalaufbau (siehe Abb. 28) mit einer einläufigen Treppe und einem kleinen Eingangspodest. Über dem durch das dreiteilige Fenster oberhalb des Türsturzes sehr hoch wirkende Portal ist, genau in der Mitte, dieselbe Wandleuchte wie über der Tür an der Ostfassade befestigt.
Die freie Wandfläche neben der Tür ist auch auf dieser Seite mit zwei Fenstern in gleichmäßigem Abstand besetzt. Wie über sämtlichen Seiteneingängen sorgt auch hier eine Wandleuchte für Helligkeit. Ihre Form ist identisch mit den übrigen Wandleuchten am Außenbau.
Der nach vor springende Haupttrakt ist im Untergeschoss von fünf dreibahnigen hochformatigen Fenstern durchsetzt. Sie werden auch hier ab der oberen Hälfte von einem ungegliederten Glasstreifen vertikal in drei Flächen geteilt. Diese Fenster durchbrechen die Wand zum westlich gelegenen Vortragssaal.
Südlich davon weist der etwas zurückversetzte Mauerstreifen ein weiteres Portal auf, das über drei Stufen zu erreichen ist. Über der Tür ist ein kleines Dach angebracht. Es ist von derselben Gestaltungsform wie das Portal an der gegenüberliegenden Seite. Ebenso führt ein Rohr von der Dachrinne senkrecht die Wandnische entlang herab in den gefliesten Boden. Im Gegensatz zur Ostfassade geben einfach vergitterte Fenster den Blick in den Keller frei. Sie befinden sich in der grauen Sockelzone.
Das aus dem Haupttrakt hervorkragende Vestibül an der Südseite weist auch hier wieder eine Reihe von vier hohen schmalen einbahnigen Fenstern auf, die einzig durch zwei in der oberen Hälfte knapp übereinanderliegenden Quersprossen gegliedert werden. In der grauen Sockelzone befinden sich zwei weitere vergitterte Fenster.
Die südlich gelegene Seitenfassade des Haupttraktes trägt in der Parterrelage nur ein zweibahniges Fenster. Es ist gleich gestaltet wie sämtliche Fenster des Erdgeschosses. In die Sichtziegelwand des Obergeschosses ist genau oberhalb davon ein zweibahniges Fenster ohne Querbalken eingelassen.

Ein weiteres Fenster der gleichen Bauart liegt direkt an der Ecke, die sich aus dem nach vor springendem Vestibül ergibt. Es öffnet sich hin zum südwestlich gelegenen Garderobenraum im Foyer.
An dieses ebenerdige Geschoss fügt sich der hohe im Obergeschoss mit einer Sichtziegelwand ausgestattete Seitenflügel, der direkt auf den Mittelblock trifft. Die hoch hinaufgezogene waagrecht gefugte Mauer wirkt im Vergleich zur Ziegelwand sehr massiv. Die an der Wand applizierten kleinen, glatt verputzten Betontafeln mit geometrisch gestalteten Kartuschen unterhalb der Fenster im Obergeschoss verlieren sich in der Mauermasse, ebenso das in südlicher Richtung im Randbereich befindliche Portal mit dem Giebeldach (Abb. 32), das nach dem selben Schema wie das Seitenportal auf der gegenüberliegenden Ostfassade gestaltet ist.
Auf dem Gurtgesims, das die Linie zwischen Mauer und Ziegelwand markiert, liegen fünf Fenster in regelmäßigen Abständen auf, während das sechste, etwas abgesetzt, genau über dem Portal positioniert ist.
Die Fenster sind dreibahnig mit einem Querbalken, der das obere Drittel der Fensterfläche als solches kennzeichnet. Auch die Fensterrahmen sind weiß gestrichen. Sie heben sich vom Rot-Braun der gebrannten Ziegel kontrastreich ab, die das Obergeschoss bis zum Gurtgesims gestalten (Abb. 33).

Um zur Westseite des Foyers (Vestibül) zu gelangen ist die Stufe des Seitenblocks hin zum Mitteltrakt zu überwinden. Dieser Teil des Gebäudes ist genau so hoch wie der vorspringende Part der Rückfassade. Vier hohe zweibahnige Fenster, von derselben Form wie die übrigen Parterrefenster, lassen Licht in die Räume. Die erste Fensteröffnung liegt knapp an der Ecke zum westlichen Seitentrakt.
Die Sockelzone wird von kleinen vergitterten Fenstern gegliedert, die genau unterhalb der Fenster gelagert sind. Wie an der Ostseite, verdecken auch hier Bäume und Büsche die Sicht auf das Gebäude.

c) Rückfassade (Abb. 34)

Die nördlich gelegene Rückfassade des Gebäudes ist weniger aufwendig gestaltet. Sie ist breit und niedrig mit einem schwach nach vor tretenden Mittelrisalit. Auch diese Seite des Gebäudes ist vollkommen symmetrisch gegliedert.
Der Mittelteil wird optisch durch Grobputz und deshalb einer etwas dunkler wirkenden Farbgebung hervorgehoben. Mit dem waagrechten Fugenschnitt wird auch hier dasselbe Gestaltungsschema angewendet wie an den übrigen Partien der Gebäudewände.
Durch sieben gleichmäßig angeordnete Türen erfährt die Wand eine rhythmische Gliederung. Die Wandzone oberhalb der Portale bis zum Kranzgesims wird von zwei Leuchten dekoriert, die zentral über den zwei äußeren Türöffnungen befestigt sind. Sie haben dieselbe formale Gestalt wie die Lampen über den zwei rückwärts gelegenen Seiteneingängen.
Die hellgraue glatt verputzte Sockelzone reicht bis zum ersten Viertel der Türen, die die Wand regelmäßig in sieben Abschnitte gliedern. An sich betonen diese Eingangspforten zum nördlichen kleinen Saal die gerade senkrechte Komponente. Es handelt sich um zweiflügelige Holztüren mit jeweils zwei Glasfenstern, die bis zur Sockelzone der Wand reichen. Quer darüber ist eine weitere Fensterfläche in den Rahmen eingelassen. Die Tür gewinnt dadurch an Höhe. Die Seitenflügel der Rückfassade treten durch die Verwendung von Feinputz zurück und bleiben unbetont. Das Motiv des ungegliederten Glasfeldes wiederholt sich in der Gestaltungsform der Fensterreihe, die die Eingangsfront der Rückfassade flankiert. Die Fenster sind hochgestellte Rechtecke mit jeweils zwei Bahnen. Sie werden ab der Mitte im oberen Bereich durch eine kleine, über die gesamte Breite des Fensters reichende Glasfläche unterbrochen. Die Fensterrahmen sind alle weiß.
Etwas zurückversetzt erhebt sich darüber das Obergeschoss des Zuschauerraumes mit einer Reihe von zehn dreibahnigen Fenstern, die eine Quersprosse im oberen Drittel aufweisen. Dieser Gebäudeteil hebt sich durch den glatten Feinputz vom übrigen Baukörper ab.

Die nahtlos angefügten Ziegelwände des Bühnenblocks im östlichen und des kleinen Saals mit Obergeschoss im westlichen Teil geben hier dem Bau eine differenzierte äußere Gestalt.

Innenarchitektur

a) Vestibül und Foyer

Über die 80 Meter lange Rampe kommt man nach einer dreistufigen gerade abgesetzten Vortreppe durch den südlichen Haupteingang in ein helles Vestibül. Von dort führt eine breit angelegte Glastür ins Foyer (Abb. 35). Ein großes Glasfenster in der Decke bringt viel Licht in den Raum (Abb. 36), der für Damen und Herren getrennte Garderoben anbietet.
In den Theatersaal gelangt man durch eine der großen Raumhöhe angemessene zweiflügelige verglaste Tür. Die Scheiben befinden sich im oberen Bereich der Tür und reichen bis unter die Mitte. Sie sind in sich dekoriert mit vegetabiler Jugendstil-Ornamentik wie stilisierten Ölzweigen und Festons, die in das Glas geschliffen sind (Abb. 36). Diese Ornamentformen findet man hier immer wieder.
Links und rechts vom Vestibül führt eine Passage zur Stiegenanlage für die Galerie (Abb. 37a), die gegenüberliegende zur Herrengarderobe sowie zur anschließenden Bühne (Abb. 37b). Der Boden ist außerhalb der Räumlichkeiten mit floral geometrisch ornamentierten Terrakotta-Fliesen ausgelegt (siehe Abb. 8a,c).

b) Theatersaal

Der Theatersaal liegt in der Mitte des Gebäudes und nimmt eine Länge von 29 Metern, eine Breite von 16 Metern und eine Höhe im Bereich des Festsaals bzw. Zuschauerraumes von 12 Metern ein (Abb. 38). Bei den Aufführungen finden bis zu 600 Zuschauer Platz. Die Verlängerung dieses Saales ist nach

Osten hin als Bühnenraum von 16 Metern Breite und 9 Metern Tiefe ausgestaltet. Die Bühne folgt dem Guckkastenprinzip, so als würde sich das Schauspiel in einem Kasten vollziehen, das der Zuseher durch die Bühnenöffnung mitverfolgen kann. Als Hintergrunddekoration werden bewegliche Kulissen verschoben (Abb. 39).

Direkt im Zentrum der Bühnenöffnung symbolisiert die Lyra mit ihren sieben Saiten und den weit ausgelegten Festons, die links und rechts von den Zargen am Ende des Lyrarahmens dynamisch ausschwingen, die Klänge, die die Geburt des Universums ausgelöst haben sollen[40] (Abb. 40).

Die schräg auf dem Rahmen positionierte Maske rechts unterhalb der Lyra gilt als Symbol der darstellenden Kunst. Augen und Mund sind mit Goldfarbe umrandet. Ein Zeremonienstab wird durch die Augenhöhle getrieben und kreuzt das schlanke Blasrohr einer Fanfare, die sich schräg links unterhalb der Lyra positioniert.

Die Musik erscheint als eine mit dem Schauspiel untrennbar verbundene Kunst. Sowohl die Fanfare als auch der Zeremonienstab galten als Instrumente mit denen man eine Theateraufführung eröffnete.

In Gold sind auch die Blumen- und Blattornamente gefasst, die wie in einem unbezähmbaren Wachstum hinter den Masken und über dem grünen plastisch wirkenden Blattflechtband, das den oberen Bühnenrahmen umfasst, hervorwuchern. Es handelt sich hier um Eichen- und Lorbeerzweige, die jeweils auf beiden Seiten der Lyra von einer Notenschleife zusammengefasst werden.

Links und rechts dieses Motivs oberhalb des Bühnenrahmens füllen senkrecht herabhängende Blattgewinde wie geflochtene Blattzöpfe die weiße Wandfläche aus. Die reliefartig angedeutete Oberfläche der quadratischen Stufenpyramide bildet die Basis für diesen herabhängenden Blätterzopf. Die eckig lineare Form geht mit der konkaven Oberfläche des Blätterzopfs eine Symbiose ein. Das Motiv des bogenförmig durchhängenden Laubgewindes, das in der Mitte mit zwei goldenen Schleifen kreuzweise umwunden wird, findet eine häufige

---

[40] Barbara G. Walker, Die geheimen Symbole der Frauen, Die geheimen Symbole der Frauen. Lexikon der weiblichen Spiritualität, aus dem Amerkan. übersetzt von Eluan Ghazal, München 1997, S. 197: Prähellenische Muttergöttinnen wurden oft mit der Lyra abgebildet, die sowohl die Hörner des Altars symbolisierten. Scipio dem Älteren zufolge war die siebensaitige Lyra unmittelbar mit dem Himmel verbunden: „Die Sphären erzeugen sieben verschiedene Töne; die Siebener-Zahl ist der Kern von allem, das existiert [...]."

Anwendung, sei es am Laternenschaft, an der Wandverkleidung aus Gips, oder hier oberhalb des Bühnenrahmens. Jeweils drei Gewinde werden wie eine Kettenreihe durch runde goldene Knöpfe verbunden. Diese so akzentuierten Verbindungsstellen markieren auch die senkrecht in die Tiefe weisenden Laubflechten, die eine Variation des im Jugendstil häufig angewandten Hängestabmotivs darstellen mögen.

Die leicht nach außen gewölbte Brüstung der Galerie, oberhalb des breit gefächerten Zugangs zum nördlichen Vortragssaal gegenüber der Bühne gelegen, wird von goldenen Blattornamenten geschmückt. Aus Blättern geflochtene Girlanden rahmen die obere Balkonkante. In regelmäßigen Abständen betont ein einem Hängestab ähnlicher senkrecht nach unten hängender geflochtener Blätterzopf die Vertikale. Das Gold dieser Dekorationsformen kontrastiert mit dem weißen Hintergrund (Abb. 41).

Das in die Wand integrierte Brüstungsfeld der Scheingalerie an der Nord- und Südseite des Saales zieren variierte vegetabile Formelemente (Abb. 42a). Eine mit weißen Röschen besetzte Girlande, hängt direkt über den zweiflügeligen Türen, die vom Foyer hin zum Theatersaal zu öffnen sind (Abb. 42b). Sie scheint, wie eine Kletterpflanze, die rechteckige Gitterfläche von einer Ecke zur anderen entlang zu wachsen. Zwischen dem Grün der Blätter und dem Weiß der Blüten ist das goldene Band zu erkennen. Sowohl Blüten als auch Blätter sind aus Gips plastisch modelliert.

In Gold ist auch das Dekorationsmotiv oberhalb des Türsturzes ausgeführt (siehe Abb. 42a). Es handelt sich wieder um stilisierte florale Motive: Aus einem Medaillon wachsen jeweils zwei Farne, die sich zu einem Fächer vereinen. Die Stängel der Farne werden von einem Band, das sich an den Enden schneckenförmig einringelt, zusammengefasst.

Zwischen diesen Voluten fächert sich der Stängel zu einer breiten Muschel auf. Dieses Motiv finden wir auch bei dem Emailbecken, oder am Geländer der Auffahrtsrampe. Links und rechts des von einem Kreis gefassten Dekorationsmotivs schwingen sich die mit kleinen Blättchen bewachsenen Stängel in einem Bogen nach außen. Zwischen diesen Schmuckelementen finden kreisförmige Blütenräder Platz.

Die mehrzackige sternförmige Blüte wird wie eine Radnarbe von einem goldenen, reliefierten Reifen gefasst. Diese auf den weißen Türsturz applizierte Dekoration wirkt, im Vergleich zu den Schmuckformen im Bereich der Außenarchitektur, nicht organisch mit dem Bauwerk gewachsen. Wahrscheinlich wäre ein Weniger der kleinen Ablenkungen beruhigender fürs Auge. Der Rückgriff auf barocken Formenreichtum ist hier evident.

Sieht man sich den Wandaufriss im Theatersaal vom Ausgang zum Foyer hin an, schweift der Blick unruhig über die Wandfläche. Zwar gibt es auch hier in der Dekoration ein Kontinuum der formalen Gestaltung, trotzdem verlaufen sich die einzelnen Schmuckelemente in der senkrechten Rillung der cremefarbenen Tapete. Diese wirkt von ihrer Oberflächenstruktur her an sich schon unruhig.

Die Kassettendecke im Theatersaal wird von einer breiten Borte aus Blättern eingerahmt. Zwischen den beiden aufgerollten Blättern, deren Blattrispen wie bei einem feingegliederten Fächer locker auseinanderfallen und die Form eines Blattes beschreiben, wächst ein Blütenkelch heraus. Die äußeren Blätter ringeln sich beidseitig schneckenförmig ein. Links und rechts der Ecke unterbricht jeweils ein aufwendig geschmücktes Blumenmedaillon die Reihe mit dem Laubmotiv. Seine Gestaltung zielt auf keine Nachbildung einer Naturvorlage ab. Die Darstellung wirkt kunsthandwerklich sauber ausgeführt. Die Borte rahmt die kassettenartige Stuckdecke ein. Durch die Farbe Gold ist dieses Schmuckband deutlich sichtbar im Gegensatz zu der Ton in Ton gehaltenen Wandverkleidung aus Gips (Abb. 43).

In abgewandelter Form tritt das Motiv auch bei den Verzierungen an den Glasscheiben der Türen auf (Abb. 44). Sie sind entlang des Rahmens ebenfalls mit einer Laubborte versehen. Die schmalen Lorbeerblätter wachsen herzförmig an den schlanken geraden Ast angeschmiegt heraus. Ebenfalls beidseitig sprießen die runden Beeren heraus und neigen sich jeweils seitlich den Blättern zu.

Gerahmt wird diese Reihe von schmalen in das Glas geschliffene Streifen. Diese Motive treten, weiß wie Milchglas, aus dem transparenten Hintergrund heraus. Auch diese Dekoration spiegelt die liebevolle Hingabe an die Gestaltung der Architektur, die so zu einem Gesamtkunstwerk hochstilisiert wird.

Weiß und Gold sind die Farben der Lyra, die von einer Rosenblüte bekrönt wird. Diese gilt als Symbol der sich ewig neu entfaltenden Welt. Man könnte das indirekt auch auf das Theater beziehen. Dass man sich in der Zeit des Jugendstils einer symbolhaften Sprache bediente, ist hier gut nachvollziehbar.
Der Bühnenraum ist vom Zuschauerraum deutlich getrennt und wirkt durch die dekorative Umrahmung wie die Öffnung zu einer phantastischen Welt. Über der Bühnenöffnung, deren obere Ecken abgerundet sind, hängt ein 10 Meter langes Ölgemälde von Erich Pendl. Es zeigt ein Panorama von Wien aus der Perspektive der Anstaltskirche.[41]
Leider fehlt für ein Musikensemble der Orchestergraben, dafür sitzen die Musiker in Zuschauerhöhe auf dem vor der Bühne aufgesparten Platz. Das vermittelt in gewisser Hinsicht eine Unmittelbarkeit, eine private Atmosphäre ohne Distanz zu den Künstlern, zumindest zum Orchester. Der Zuschauer fühlt sich in das Geschehen eingebunden, was so mancher Aufführung entgegenkommt. Die Bühne kann beliebig nach vorne verlängert und die Stühle im Zuschauerraum verstellt werden, wenn die Darbietung es verlangt. Die Bühne wird heute von Scheinwerfern, die an Eisentraversen quer über dem Zuschauerraum befestigt sind, ausgeleuchtet. Beleuchter und Techniker finden auf der Galerie im Obergeschoss gegenüber der Bühne Platz.
Die Längsseiten des Saales sind von „Schein-Galerien" oder „Schein-Logen" durchsetzt (siehe Abb. 42a).
Die Wandpfeiler im Parterrebereich reichen in kolossaler Ordnung bis zur Decke, wobei sie von einem Mauerstreifen oberhalb der Türstürze unterbrochen werden und hier nur virtuell fortgesetzt werden können.
Die Fensteröffnungen an den Längsseiten haben die Wirkung von Oberlichten, durch die Helligkeit in den Saal gelangen kann. Die hohen Fenster ruhen quasi auf der Galeriebrüstung.
An der Nordseite des Saales erreicht man durch drei hohe rechteckige Maueröffnungen, die bis knapp unter die Galeriebalken reichen, einen kleinen Vortrags- bzw. Speisesaal (Abb. 45).
Will man den Theatersaal durch die Portale an der Rückseite des Gebäudes erreichen, muss man diesen Raum durchqueren. Genutzt wird er heute

[41] Vgl. Verena Müllner, S. 16.

hauptsächlich für Workshops, Symposien, Seminare und auch Vorträge, genauso der westliche Vortragssaal, der von der Passage aus zu erreichen ist.
Bei diesen Sälen handelt es sich um funktionale kubische Räume, deren Beleuchtungskörper, in ihrer vegetabilen runden Gestaltungsform, einen gewissen Kontrast dazu bilden.
Im nördlichen Vortragssaal bestimmt im Besonderen das linear-ästhetische Gestaltungsprinzip die Struktur des Lampenschirms, der im Zentrum des Raumes von der Decke hängt (Abb. 46). So erinnern die Glühlampen an glaskare tropfenförmige Perlen, welche an langen feinen Messingfäden, die aus der Oberfläche eines flachen Messingrings zuerst senkrecht in die Höhe streben um danach durch die Wirkung der Schwerkraft in einem engen Bogen nach unten zu fallen.
Während hier der Beleuchtungskörper selbst an eine stilisierte Naturform erinnert, tritt bei den beiden Lampenschirmen im westlichen Vortragssaal diese Form als realistisch wirkendes plastisch dargestelltes Eichenlaub in Erscheinung (Abb. 47). Es ist in den bortenartigen Rahmen eingearbeitet wie in ein Bild. Das Symbol der Volute wird bei den Kartuschen ähnlichen Zwischenstücken zitiert, ebenso die Akanthusblätter, die das viereckige Feld oben und unten rahmen. Die acht relativ großen kugelrunden weißen Glühlampen hängen senkrecht an klammerartigen Gebilden, die wiederum an dem breiten Messingring befestigt sind. Dieser ist seinerseits mit gebogenen schmalen Messingstreifen an einem weiteren Ring, der die Messingstäbe des Lampenschaftes umschließt, angebracht. Formulieren die Streifen das Motiv der Kuppel, so abstrahieren die Stäbe möglicherweise einen Bündelpfeiler oder eine Säule. Dieser im Vergleich sehr aufwendig geschmückte Beleuchtungskörper erinnert in seiner Form an die Gestalt der großen Laternen am Beginn der Rampenauffahrt.
Verlässt man den Theatersaal in Richtung Vestibül, dann erreicht man - an den Damen-Garderoben und den Toiletten vorbei - rechts vor dem Treppenabsatz zum Keller den westlich gelegenen

c) Vortragssaal

Der Saal von 9m Breite und 16 m Länge liegt im westlichen Teil des Gebäudes. Die Dekorationsformen sind, wie im gesamten Bauwerk, vom Jugendstil geprägt. Die jeweils vier Wandleuchten an den Längsseiten wirken wie reife Trauben, die an den Messingstäben hängen. Sie scheinen aus der Blattbefestigung herauszusprießen und stellen ein Pendant zum bereits beschriebenen Luster dar (Abb. 48).

Wie die Luster, so sind auch die Wandleuchten aus Messing. Die jeweils drei weißen Glühbirnen wirken wie pralle Kugeln, die von den schief im Metallrücken befestigten Stäben scheinbar herunterbaumeln. Staubgefäßen gleich werden sie von einem glockenförmigen Blütenkorb geschützt.

Ein weiteres dekoratives Element stellt die Bassena dar (Abb. 49). Sie ist an einer ca. 2,25 Quadratmeter großen, weiß gekachelten Rückwand installiert. Das Waschbecken wurde von der Kunsttonwarenfabrik in Znaim kreiert und ist in den Farben weiß und blau gehalten. Der hohe Beckenaufsatz birgt in seiner Gestaltung den Formenschatz des Jugendstils, sei es in der formalen äußeren Erscheinung mit den Rundungen, ähnlich wie stilisierte Voluten an der linken und rechten Basis des Aufsatzes, die dem korinthischen Säulenmodell nachempfunden sind, oder die einer aufgefächerten Muschelschale nachempfundene Emailverkleidung des Rohranschlusses an der Beckenbasis. Das Blumenmotiv schwungvoll mit blauer Farbe im naturalistischem Stil mit dünnem Pinsel gemalt, stellt ein sich dynamisch die Fläche entlangrankendes Efeu-Gewächs mit Lilienblüten dar.

Die Natur mit ihrem vegetabilen Formenreichtum nimmt auch in der Gestaltung dieses Gebrauchsgegenstandes eine entscheidende Rolle ein. Kunst die den Alltag verschönert und in ihn einfließt: auch hier wird ein wichtiges Gestaltungsprinzip der Zeit realisiert. Die Dekorationsmotive sind so gewählt, dass niemals eine negative Stimmung ausgelöst werden kann. So gesehen kann auch ein positiver psychischer Effekt erzielt werden.

Die Fliesenwand wird von einem Gipskachelrahmen eingefasst. Er entspricht dem Gestaltungsschema der Wandverkleidung in sämtlichen Räumlichkeiten wie auch hier im westlichen Saal. Die Armaturen aus Messing folgen einer

elegant geschwungenen, weichen Linienführung, stammen aber aus jüngerer Zeit.

Links von diesem Saal befinden sich ein Buffet, zwei Rettungszimmer und die (schon erwähnte) Klosettanlage, die, mit dezent geschmückten Wandkacheln, wie mit floralen Motiven, in das Ensemble passt (Abb. 50). Auch die Bodenfliesen im Toilettenbereich, im Foyer, im Vestibül und in den Garderoben zeigen ein variiert angewendetes, stilisiertes Blumenmotiv (siehe Abb. 8a,b,c).
Über eine einläufige Treppe, die von einem Podest unterbrochen und in östlicher Richtung auf die Galerie gelenkt wird, gelangt man in das Obergeschoss. Über dem kleinen westlichen Saal liegen jetzt in den ehemaligen Speiseräumen für das Anstaltspersonal die Konferenzräume, wo das Büro des Theaterleiters untergebracht ist.
In das harmonisch einheitliche Gestaltungsprinzip der Wandleuchten im Untergeschoss fügt sich auch die Beleuchtung in der Galerie. Wie im westlich gelegenen Vortragssaal, hängen auch hier die Glühbirnen an schief in der Rückseite verankerten Stäben, die man als Blütenstängel interpretieren könnte. Die Anzahl der Glühbirnen sind pro Wandleuchte auf zwei reduziert (Abb. 51).
Sie befinden sich an der dem Theatersaal zugewandten Seite, insgesamt vier davon, die jeweils die pfeilerartigen Stützwände zwischen den Galerieöffnungen markieren.
Im Unterschied zu den glatten Formen der Beleuchtung im Untergeschoss, wirken die zusätzlichen floralen Golddekorationen an den Lampenschirmen im Gang zu den Galerien im Obergeschoss, etwa Festons und senkrechte Stäbe an denen farbige Kugeln hängen, wie Anleihen aus dem Rokoko.
Vollkommen identisch mit den Wandleuchten im Parterre sind die Messingrücken, mit denen die Leuchten Kontakt mit der Wand aufnehmen: hochformatige Rechtecke, die in sich reliefartig gestaltet sind.

Dekorationsformen der Innenarchitektur - Zusammenfassung

Die dekorativen Wandverkleidungen aus Gips findet man nicht nur im Theatersaal mit dem daran angeschlossenen nördlichen Saal, sondern auch im Vestibül, in den Passagen und dem westlich gelegenen kleineren Vortragssaal. Sie reichen in eine Höhe von ca. 160 cm. An dieser Verkleidung ist ein schmales rundes Messinggeländer befestigt, das um den ganzen Saal führt (Abb. 52). Gemäß der Jugendstilkünstler ist hier in allen Fällen die Grundthese, dass das ganze Leben von Kunst durchdrungen sein möge, verwirklicht worden. Etwa im Wandarm einer Leuchte, im Abschluss des Handlaufs eines Geländers, in den kleinen Schwüngen und Ornamentierungen.[42]
Die Farbe der Wand ist in Reseda-Grün, das für diese Stilperiode typisch war, gehalten. Dekorationsmotive wie kannelierte Pilaster gliedern die Fläche der Wandverkleidung senkrecht (siehe Abb. 43). Die Basis des Pilasters wird von einer goldenen, quadratischen Blüte betont. Der Schaft wird von einem Gesims, das quer über die Fläche läuft, unterbrochen. Darüber bleibt ein gerahmtes quadratisches Feld wie ein Bildgrund ausgespart. Zwei Lorbeerzweige, mit einer goldenen Schleife kreisförmig zusammengebunden, füllen jeweils die Mitte aus. Vier goldene kleine runde Knospen betonen die Ecken. Das Motiv des Lorbeerzweiges kehrt auch an der Außen- und Gartenarchitektur wieder, sei es in der ornamentierten Glasscheibe der Türen, z. B. des Theatersaales, oder am plastisch ornamentierten Laternenmast der Auffahrtsrampe und des Treppenaufgangs.
Den oberen Abschluss der Wandverkleidung bildet ein Gesims, das durch eine schmale Goldborte zusätzlich betont wird. Mit Goldfarbe versehen sind auch die Dekorationen der relativ breiten architravähnlichen Aufsätze an den Türstürzen oder Durchgängen hin zum nördlichen Saal und zum Vestibül. Auch hier dominiert das vegetabile Formelement.

Die Saalbeleuchtung erfolgt durch einen riesenhaften Kristallluster (Abb. 53), der in der Mitte des Raumes von der Decke hängt, und den Wandleuchten. Das klassische Säulen- oder Wandpfeilermotiv findet man auch hier verwirklicht. Aus

---

[42] Vgl. Koller Glück, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, S. 26ff.

dem Messingschaft wachsen die drei Arme der Wandleuchte individuell aber in einem bestimmten Rhythmus nach oben geschwungen heraus. Die Lichtkugeln an ihrem Ende scheinen die Blütenstände der Glockenblume zu symbolisieren. Den Blütenkorb bilden die am oberen Rand darübergestülpten runden Schalen, ebenfalls aus Messing. Diese Beleuchtung spielt mit der Formensprache des Jugendstils, die bis ins Detail ausgeführt ist.
Der Kristallluster ist ebenfalls von floralem Dekor durchsetzt, könnte man doch die runde offene Form mit einer aufgesprungenen Blütendolde vergleichen.
Das Element der runden Form steht im krassen Gegensatz zur Blockhaftigkeit des gesamten Baues aber nicht zur linearen Formensprache der Wand- und Raumgliederung.
Leider hinterlässt die Zeit auf den Farbton der Wand- und Wandverkleidung deutliche Spuren. Das Reseda-Grün der Wand und wahrscheinlich ursprüngliche Hellbeige der Verkleidung im Festsaal haben sich in einem einheitlichen Grauton einander genähert.
Der Raum wurde 1979 zusammen mit dem Bundesdenkmalamt renoviert. Um zusätzliche Kosten zu sparen, nahm diese Arbeit ein in der Verwaltung des Krankenhauses angestellter Mitarbeiter ohne Bezahlung auf sich. „In mühevoller Kleinarbeit wurde alles in originalen Formen und Farben wiederhergestellt. Besonders schwierig war es durch eine Farbmischung den Ton des Reseda-Grüns zu treffen, der typisch für diese Stilperiode war."[43]

Bedeutung der Zahl als Gestaltungselement

Der Symmetrie in der Gestaltungsweise des gesamten Komplexes liegt offensichtlich auch eine Liebe zur Mathematik zu Grunde.
Vier[44] große Laternenmasten mit jeweils *vier* Lampen, die wie ein Kranz um den Schaft angeordnet sind, stehen an den Rampeneinfahrten. *Vier* kleinere

[43] Interview mit Herrn Oberamtsrat Paul Keiblinger, Herbst 2000.
[44] Zit. Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz und Sergius Golowin, Lexikon der Symbole, 18. Aufl., Wiesbaden 2000. S. 325ff.: Hans Rudolf Grimm (1665-1749) fasst die vier Elemente, Feuer, Wasser, Erde, Luft für die Zeit der Volkskunst in Barock und Rokoko die Zusammenhänge der Elemente zum Kreislauf der Zeit nochmals zusammen: „Die vier Elemente, [...] haben auch ihre Zeit, darin sie regieren [...] von Mitternacht bis Aufgang der Sonnen regiert die Erden."

Laternen mit jeweils einer Lampe markieren die Antritte der Freitreppe und die zwei Ecken der Rampenterrasse. *Vier* Geländer aus Eisen gliedern die gerade abgesetzte Vortreppe regelmäßig in *drei* Aufgangsbereiche.

Das Spiel mit Zahlen spiegelt sich auch in den klar strukturierten Geländerformen wider. Die massiv wirkende Betonbrüstung bzw. Schranke der Rampenterrasse und der Seitenabgrenzung zwischen Auffahrtsrampe und Parkgelände ist in sich in quadratische Felder aus Gussbetonplatten gegliedert. Diese Kassettenreihe wird oben von der leicht gewölbten Deckplatte und unten von der ebenfalls betonierten Sockelzone gefasst.

Jeweils links und rechts von der Treppe, die in der Mitte vom Podest zur Rampe führt, wird die Betonbrüstung grob in *drei* breite Felder gegliedert. das Feld der Podestbrüstung kann als ein die Stufen abwärts versetztes Feld die Reihe als *viertes* Glied komplettieren.

Relativiert wird dieses Zahlenspiel von der Dreigliedrigkeit des Treppenlaufs zum Podest vor den Portalen und von der Betonbrüstung, die von den Pfeilern jeweils in *sieben*[45] Felder gegliedert wird. *Sieben* ist gleich *drei* plus *vier*, diese Rechnung könnte man auch am schon zitierten Treppenaufgang zu den Portalen anstellen. Wir haben hier *vier*[46] Geländer, die die Stiege in *drei* Aufgänge gliedert.

Bei dem Gusseisengeländer entlang der Rampe spannen sich zwischen *sieben* in sich strukturierten Geländermasten jeweils *drei* rechteckige Felder mit der schmalen Seite als Standlinie. Diese werden wiederum durch flache Eisenstäbe der Länge nach in *vier* schmale rechteckige Streifen geteilt. Die Umrahmung bilden *vier* runde Gusseisenstäbe.

Zählt man nun auch die zwei von rechteckigen Feldern umrahmten Geländermasten mit den zwei senkrechten Unterteilungen (senkrecht untereinanderliegenden Feldern) als einen Abschnitt, so kommt man wieder auf

---

Die vier Jahreszeiten bestimmen den Rhythmus der Erde.

[45] Zit. Barbara G. Walker, S. 117ff.: „In der mittelalterlichen Magie war die Sieben - nach der Drei - die beliebteste Zahl mystischer Kraft. Sie wurde oft mit den himmlischen Sieben Schwestern assoziiert, die die „Weltachse" bewachten [...]."

[46] Vgl. Bauer u.a., S.30f. Das vierblättrige Kleeblatt symbolisiert in der indischen Mythologie die von den vier entgegengesetzten Erdteilen bedingten Kulturkreise. Auch in der slawischen Huzulei (Karpaten) berichteten Zauberer, dass das vierblättrige Kleeblatt ein Bild der Welt sei.

die Zahl *sieben*: *Vier* hochformatige Rechtecke und *drei* in waagrechte Streifen gegliederte Rechtecke.
Die Zahl *sieben* hinterlässt auch an der Betonbrüstung ihre Spuren. In *sieben* quadratische Felder sind die durch Betonpfeiler markierten Brüstungsabschnitte geteilt. Vielleicht steckt hinter diesem Zahlenspiel ein Gestaltungsprinzip.

Farbe als Gestaltungsmittel

Die Mittelachse wird nicht nur durch die Positionierung der Büste des Kaisers Franz Josef, der schon das Psychiatrische Krankenhaus von Mauer-Öhling, jetzt Amstetten-Mauer, 1902 eröffnet hatte, auf einem hohen Postament vor der Treppenanlage betont. Wie diese erscheint es in einem schlichten Grau - der natürlichen Farbe des Marmors. Deutlich kontrastiert dazu die schwarze Büste des Kaiser Franz Josef, ebenso das Wappen, der Doppeladler, in derselben Farbe.
Auch die Anordnung der farblichen Akzente - das grüne, wahrscheinlich durch Witterungseinflüsse stark aufgehellte Eisengeländer und die Laternenmasten, die einer Schneckenform nachempfundenen vier Wandleuchten, die die Portale rahmen, das grüne Geländer der Dachbalustrade und schließlich auch das grüne Eisengitter, das die Verglasung der Eingangstüren schützt, wirken sehr ausgewogen. Es relativiert die massive Erscheinung der in Grau gehaltenen Sockelzone des Gebäudes, der grauen Betonschranken, die die Rampenebene zum Park hin begrenzen, und der Freitreppenanlage, die aus demselben Baustoff besteht.
Grün als Farbe dominiert nicht nur in der Außenarchitektur, sondern auch im Innenraum: Hingewiesen werden soll auf den schon oben erwähnten Reseda-Grünton der Wände des Theatersaales, auf die in grün gehaltenen vegetabilen Ornamentformen der Bodenfliesen im Foyer oder in der Passage und auf den Lorbeerkranz, der, als Dekorationsmotiv, die Wandverkleidung aus Gips ziert.

Stilistische Merkmale der Dekorationsformen

Innenarchitektur

An erster Stelle sind hier die floralen Motive zu nennen: Im Theatersaal wirkt die Decke wie eingerahmt von einer Borte aus geometrischen Blattformen wie lange schmale spitze Blätter mit stilisiertem Blütenkelch. Riesige runde Blütenräder markieren den Bereich der Ecken (Abb. 54).
Die Brüstung der Galerie wirkt wie mit Festons aus goldenen Blattgeflechten behängt, die Enden davon fallen senkrecht die Brüstung herab (siehe Abb. 41).
Blütenketten schmücken auch die hochgezogene Brüstung der Scheingalerie an der Nord- und Südseite des Saales. Sie hängen wie Girlanden über der Brüstungsfläche und wirken durch die plastische Gestaltung aus Stuck und die farbige Fassung sehr üppig, inspiriert von barocken Schmuckformen. Florale Motive in die Scheibe geritzt rahmen die Glasflächen der Türen, u.a. zum Theatersaal, ein. Auch hier fällt die für den Jugendstil typische spitz zulaufende Form der Blätter auf. Sie sprießen regelmäßig beidseitig aus dem geradlinigen Stängel, der die Glasfläche umrahmt. Jeweils zwei Beeren wachsen zwischen den Blattspitzen hervor. Diese Blattranke wird noch einmal links und rechts durch eine breite Linie gerahmt, was den linearen Charakter des Motivs und die schlanke formale Gestalt unterstreicht.
Das davorliegende geometrisch angelegte rechtwinkelige Messinggitter, das mit dem vertikal gelagerten rohrförmigen Türgriff verflochten ist, kann mit dem Design der Wiener Werkstätte eines Joseph Hoffmann verglichen werden. Er war für einen Großteil der Raumgestaltungen der Wiener Sezession verantwortlich. Geometrische Innenbauten sind charakteristisch für ihn, wobei Ornament, Raumform und Möbelstück eine dekorative Einheit bilden.
Als Fliesenmuster wird bevorzugt ein geometrisch stilisiertes Blumenmotiv gewählt - im Foyer, in der Passage und in den Toiletten. Dieses Dekorationsmotiv findet sich auch im Direktionsgebäude von Amstetten-Mauer wieder. Die weißen Fliesen in den Toiletten sind im Gegensatz dazu mit zart anmutenden duftigen Blumenmotiven in Blau bedacht.

Die im nördlich gelegenen Saal installierte Bassena korrespondiert mit ihren floralen Motiven im Beckenbereich und ihrer runden Gestaltungsform mit diesem Fliesenmotiv.
Eine zentrale Bedeutung, was die Formmotive des Jugendstils anbelangt, fällt dem Beleuchtungsmobilar zu. Die Luster mit ihren dünnen gebogenen Messingarmen, die in sämtlichen Sälen hängen und in deren Form eine Dynamik lebt, wirken elegant und organisch gewachsen. Die Glühbirnen, die wie glitzernde Tautropfen oder reife Früchte daran hängen, kompletieren diesen Eindruck. Die Linearität, die auch hier zitiert wird, korrespondiert mit dem Raumgefüge. Auch die Wandleuchten entsprechen diesem Schema.
Die Wandverkleidung ist geometrisch in rechteckigen Feldern strukturiert und, wie die gesamte Architektur, vom Prinzip der Symmetrie bestimmt. Antikisierend gerahmte hohe Tafeln mit einem aus stilisierten knopfartigen Voluten simulierten Kapitell zitieren ein Formenvokabular, das der Historismus wieder aufgegriffen hatte.
Oberhalb dieses Motivs wird ein quadratisches Feld von zwei kreisförmig zusammengebundenen Lorbeerzweigen besetzt. Vollkommen symmetrisch werden die vier Ecken des Quadrats von jeweils einem viereckigen Knopf markiert.

Außenarchitektur

Die Form der Volute findet in sämtlichen Dekorationsmotiven ihre Anwendung. Wie schon erwähnt, nimmt sie im Auslaufbereich der Rampe eine organisch gewachsene Position ein, die zur dekorativen Komponente jene des Praktikablen in sich trägt.
Die Schneckenform, als reines Schmuckmotiv angewandt, findet man an den Wandleuchten, wo sich ein feines aus Eisen modelliertes Ästchen vom Laternenarm abspaltet und sich in einer Schneckenform zusammenrollt (Abb. 55). Weiters sind die Laternen am Stiegenaufgang und am Rampenantritt zu erwähnen. Hier ist das Volutenmotiv geometrisch stilisiert und tritt eckig abgewandelt, sowohl an der Basis am Stiegenaufgang als auch am Kapitell

beim Antritt der Rampe, auf (siehe Abb. 17 u. Abb. 21). Mit dem in eine Voluten- oder Schneckenform mündenden Verlauf der Rampe korrespondiert elegant und stilvoll das Geländer. Die Eisenstäbe öffnen sich zur Form einer Nautilusschnecke (siehe Abb. 19).

Vegetabile Schmuckelemente werden ebenfalls häufig zitiert. Hervorzuheben sind dabei die Laternen an den Treppenaufgängen und der Rampenterrasse. Realistisch dargestellte Lorbeerzweige mit fleischigen Beeren ranken sich teilweise um den über dem Kapitellfuß gebogenen Eisenstab, an dem die Lampe befestigt ist (siehe Abb. 18).

Eine gewisse Spannung wird aufgebaut, wenn sich spitz zulaufende Lorbeerblätter um die am Laternenschaft angebrachte Kartusche ranken und sie einrahmen. Das streng strukturierte Linienbündel des transparent wirkenden Schaftes, das die vertikale Richtung betont, wirkt zum üppigen Blattgewächs der Kartusche wie ein Komplementärkontrast. Wieder trifft ein Zitat aus der barocken Formenwelt auf eine elementare Form des Jugendstils. Geometrisierende Schmuckelemente sind ihm weitgehend zuzuordnen.

Wenn die Konstruktion des Eisengeländers, sowohl an der Rampe als auch an den Aufgängen der Freitreppenanlage herangezogen wird, fällt eine strenge Horizontal- und Vertikalgliederung auf. Die Eisenstäbe sind so formiert, dass sie zwischen den „Geländerrmasten" rechteckige Felder bilden, die wiederum in einem großen Rechteck zusammengefasst werden.

Die vertikale Entsprechung dazu liefern die linear verlaufenden Pfosten, die aus einem Stabbündel, das ein Viereck umschreibt und das Hängestabmotiv darin vereint, gebildet werden. Funktion und Dekoration gehen Hand in Hand.

In diesem Zusammenhang ist auch das dem Glas vorgeblendete Gitter an den Portalen zu erwähnen (Abb. 56).

Es stellt eine Kombination von vegetabilen und geometrischen Formelementen dar. Dem Feston mit herabhängenden Blattzöpfen in der Kopf- und den Lorbeerzweigen in der Basiszone ist ein geometrisches Grundmuster des Eisengitters unterlegt, das die Form des Sechseckes im obersten Bereich aufgreift. Das im Jugendstil häufig zitierte Hängestabmotiv wirkt etwas zurückgenommen. Diese geometrisierende Tendenz spiegelt auch der Schriftzug an den Südportalen wider. In geometrisch schwungvollen

Buchstaben, die einem Jugendstilplakat entnommen worden zu sein scheinen, wird der Eingang als solches bezeichnet.
Ein weiteres geometrisches Element ist die als Schmuckmotiv häufig angewandte Scheibe, deren Rand meistens gerillt vorliegt (Abb. 57). Sie markiert das obere Ende der Geländerpfosten, gestaltet die Augen des geometrisch stilisierten Froschgesichts am Giebel des Vordachs der Seiteneingänge und markiert den Kapitellbereich der Laternenmasten am Treppenaufgang. Die Form der Volute kulminiert in ihr links und rechts von der Lampe (siehe Abb. 17). Die herzförmige Gestalt des Froschgesichts wird noch einmal am Schaft in der Kapitellzone des Laternenmastes am Rampenantritt aufgegriffen (siehe Abb. 18b).

Architektonischer Gestaltungsvergleich mit weiteren Werkbeispielen des Carlo von Boog

Durch die Schließung des Narrenturms, 1880 von Kaiser Franz Josef veranlasst, kam es in den noch vorhandenen Irrenanstalten im Raum Wien-Niederösterreich zu akuter Raumnot. Eine angemessene moderne Behandlung war kaum möglich.
Nach dem unbefriedigenden Ergebnis eines 1896 durchgeführten Architektenwettbewerbs wurde das Landesbauamt, unter dem Vorstand Carlo von Boogs, beauftragt ein neues Objekt zu erarbeiten. Nach der sehr kurzen Bauzeit von vier Jahren wurde das Krankenhaus am 2. Juli 1902 durch den Kaiser eröffnet.
Die Handschrift des Jugendstils, dem Boog verpflichtet war, prägt das gesamte Gelände. Vergleiche zur Krankenanstalt auf der Baumgartner Höhe drängen sich auf angesichts des Dekorationsschemas und Baustils der einzelnen Pavillons.
Die Pavillonanlage besteht aus mehr als 40 Objekten, die, wie am Steinhof, achsialsymmetrisch angelegt sind (siehe Abb. 4). Die Achse wird vom Direktionsgebäude, dem Gesellschaftshaus und der Küche gebildet. Sie dient, wie am Steinhof, auch zur Trennung der Geschlechter.

Gesellschaftshaus der Landesheil- und Pflegeanstalt Mauer-Öhling, heute Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie Amstetten-Mauer, Architekt: Carlo von Boog, 1898-1902 (Abb. 58a und b)

Das Gesellschaftshaus von Mauer-Öhling befindet sich im Zentrum der Ost-West-Achse, wobei das Hauptportal in der Westfront liegt, in Richtung des Direktionsgebäudes.
Dominiert an der Westfassade die Form des Kubus mit Betonung der Vertikalen, tritt diese Tendenz in der Nord- und Süd-Ansicht zurück. Wie beim Gesellschaftshaus vom Steinhof bildet ein relativ breites, aus dem Mitteltrakt des Gebäudes links und rechts hinausragendes Erdgeschoss die Basis. Auch hier kann man von einem Bau sprechen, der aus mehreren Blöcken besteht. Der erhöhte Mittelblock mit dem Festsaal und einer Raumhöhe von 10 Metern, die Kapelle als langgezogener Block an der Ostseite mit 8,30 Meter und die Halle mit dem Foyer an der Westseite, der Sakristei an der Ostseite und den Garderoben mit dem WC, die die Seitenschiffe der „Basilika" bilden, messen 5 Meter in der Höhe.
An die Architektur einer Kirche erinnern die beidseitigen apsidialen Viertel-Abschlüsse der Eingangshalle und die Apsis, die die Funktion einer Sakristei einnimmt. Diese runden Formen des Gebäudes werden mit den linearen, wie den eckigen Fenstern kombiniert.
Eine Reihe hoher zweibahniger Fenster birgt die an den Mitteltrakt beidseitig angefügten Räumlichkeiten der Seitenschiffe, die, wie das übrige Gebäude, mit einem Flachdach bedeckt sind. Die Fenster des darüber hinausragenden Mitteltrakts scheinen, wie beim Jugendstiltheater, aus dem Dach zu wachsen und sind z.T. farbig ausgestaltet (Abb. 59). Als Motive werden u.a. Elemente aus der Natur zitiert, wie langfingrige Blütenblätter, die breit aufgefächert die Glasfläche dekorieren, oder die schlanke Gestalt eines Engels mit einer Schalmei, dessen langes schmales Blasrohr die Zartheit der Darstellung betont. Beide Motive entsprechen der Ästhetik des Jugendstils. Die Dynamik dieser Darstellung beschließt das einen Bogen imitierende, an die Wand applizierte Formelement aus Gips. Der Bogen fußt in einer Scheibe, die die Bewegung auch beschließt. Wie am Steinhof wird dieses Schmuckmotiv häufig zitiert. Der

glatte weiße Verputz kontrastiert in angenehmer Weise mit den die Großzahl der Fenster umrahmenden roten Ziegelflächen. Wie schlanke Säulen treten die weißen, der Ziegelfläche vorgeblendeten Pilaster zwischen den Fenstern hervor und geben Impulse für eine eher unterdrückte vertikale Tendenz. Anklänge an das Bild eines antiken Tempels lassen sich hier durchaus finden. Die Architektur betont in ihrer breiten Behäbigkeit die Horizontale und lässt trotzdem nichts an Eleganz vermissen.

Die Mauerfläche zwischen Fenstersturz und dem mit übereinanderliegenden Linien besetzten Fries unterhalb des Dachvorsprungs ist gleich dimensioniert wie die Fensterhöhe und verfolgen schlichtes lineares Schema des Wandaufbaus. Das Fries selbst besetzt einen breiten Mauerstreifen. Das Dach wirkt dadurch in die Höhe getrieben. Diese Tendenz in die Senkrechte wird von den sehr flach gehaltenen und vertikal verlaufenden weißen Mauerstreifen, die sich unterhalb des Daches zwischen den Fenstern fortsetzen, verstärkt. Wie das Jugendstiltheater, ist auch diese Architektur den Prinzipien der Symmetrie unterworfen, sei es in der Farbgebung der Außenwände - die dunklen Akzente des Sichtziegelmauerwerks sind regelmäßig in die weiße glatt verputzte Wandfläche gesetzt - oder in der Anordnung der Fenster. Analogien sind auch in der blockhaften Bauweise zu finden.

An die Sichtfassade des Jugendstiltheaters erinnert auch der stufenhafte Aufbau der Süd-West Fassade des Gesellschaftshauses. Das breite nach vorne tretende Erdgeschoss bildet die breite Basis für den hoch hinausragenden Mitteltrakt. Das Portal liegt im Zentrum der Fassade und hier wiederum im Zentrum des die Seitenflügel überragenden kleineren Blocks mit der Vorhalle, der die Zwischenstufe der Seitentrakte hin zum Mitteltrakt bildet.

Sind am Steinhof nur einzelne Pavillons in der Ziegelbauweise verfertigt, die mit betonierten Wandflächen kombiniert sind, so überwiegt diese Gestaltungsform in Amstetten-Mauer. Hier trifft häufig quergefugtes Mauerwerk in Parterrelage auf Ziegelverbände in den oberen Stockwerken.

Die Architektur zitiert vorwiegend die Carré-Form, die sich in ausgeprägten Kuben manifestiert.

Analogien zum Jugendstiltheater lassen sich auch bei den Dekorationbsformen feststellen: Die Scheibe tritt als ionisches Kapitell über den Mauerpfeilern, die

die Fenster im ersten Stock voneinander trennen (siehe Abb. 59) und an den Schein-Kapitellen der vier Eckpfeiler, die den Turm einfassen und ohne Stützfunktion sind (Abb. 60), oder im reich dekorierten Hauptportal auf. Es wirkt wie ein in sich mit Planzendekorationen gestaltetes rundbogiges Kirchenportal (Abb. 61). Genauso finden wir sie am Treppengeländer im Eingangsbereich des Verwaltungsgebäudes - hier auch als ein nach außen gewölbter Diskus (Abb. 62 a,b).

Als stilisiertes Volutenmotiv ist die an dem Randbereich der glatt verputzten Wand gelagerte Kapitellzone des applizierten glatt-kantigen Pfeiler artigen Symbols zu bezeichnen (Abb. 63).

Das Hängestabmotiv bildet als weiße linear geformte Stuckmasse einen farblichen Kontrast und durchwächst die Ziegelmauerfläche des Verwaltungsgebäudes und einiger Pavillons (Abb. 64).

Der kannelierte senkrechte Eisenstab des Geländergitters vor dem Verwaltungsgebäude bezieht sich im weitesten Sinn auf Säulendarstellungen mit ionischem Kapitell. Die vegetabile Schmuckkomponente in Form eines Blütenrades, wie etwa als Wanddekoration im Gesellschaftshaus, findet u.a. auch hier ihre Anwendung (Abb. 65).

Das Pflanzenmotiv erscheint als Muster an den Wandkacheln und als modelliertes Stuckmotiv im Foyer des Verwaltungsgebäudes (Abb. 66). Die Bodenfliesen zeichnen ebenfalls das Pflanzenmotiv in variierter Form wie im Theatergebäude nach (Abb. 67).

Die naturalistische Darstellung der spitz zulaufenden Olivenblätter mit Frucht (Abb. 68a) oder der förmlich aus dem Eisengitter wachsenden Kastanienblätter (Abb. 68b) am Tor des Haupteingangs zur Pavillonanlage erinnert an die Dekorationsmotive der schmiedeeisernen Laternenmasten am Rampenantritt oder an die Treppenanlage des Gesellschaftshauses auf der Baumgartner Höhe in Wien.

Die zum Jugendstiltheater vergleichsweise kurze Auffahrtsrampe des Verwaltungsgebäudes der Nervenheilanstalt von Amstetten-Mauer zeichnet sich ebenfalls durch eine volutenförmige Biegung im Ansatzbereich, die die Zufahrt erleichtert, aus (Abb. 69).

Da die gesamte Pavillonanlage die Handschrift Boogs trägt, ist es hier notwendig auch auf weitere Gebäude einzugehen.

Prosektur, LKH Amstetten-Mauer (Abb. 70a,b)

Als weiteres architektonisches Vergleichsobjekt zum Jugendstiltheater bietet sich, im Rahmen des Krankenhauses in Amstetten-Mauer, die Prosektur an, die direkt am Friedhof liegt. Die kubische Form des Baukörpers wird durch die glatt verputzten Wände, die nur durch die waagrechten Mauerfugen strukturiert sind, hervorgehoben. Wie in den vorangegangenen Beispielen liegt auch hier das Prinzip der Symmetrie der architektonischen Form zugrunde.
Von der Süd- und Nordansicht aus überragt der in der Mitte liegende erhöhte Block mit der Aufbahrungshalle den niedrigen breiten Block mit dem Obduktionsraum auf der einen, sowie einem Zimmer und einer Küche auf der anderen Seite. Diese Räumlichkeiten sind ebenerdig zu erreichen. Der Mitteltrakt nimmt in seinen Ausmaßen genau ein Drittel der Längsseite ein und unterteilt diese in drei gleich große Abschnitte.
Von der Nordansicht aus wirkt der Mitteltrakt wie ein dem Dach eines breiten Erdgeschosses aufgesetzter vierkantiger niedriger Turm, der dem Bau den Charakter einer Kapelle verleiht. Die ungegliederten mit Glasbausteinen besetzten Fenster scheinen dem Dach des breit auf dem Boden ruhenden Erdgeschosses aufzuliegen. Das Sargdepot und die Beisetzkammern sind in die Erde versenkt und von außen nicht sichtbar.
Die Westansicht bietet ein anderes Bild. Von hier aus ist das Bauschema und seine Konstruktion gut nachvollziehbar. Die beiden oben beschriebenen Blöcke schieben sich ineinander, wobei der erhabene Mitteltrakt wie ein Risalit aus der Ebene der Seitentrakte herausragt.
Würde und Erhabenheit strahlt der Bau von seiner Südseite aus, die dem Friedhof zugewandt ist. Wie ein Tempel der Stille, die Fassadengestaltung auf in Beton gegossene dicke Lorbeerkränze beschränkt, nimmt dieses Haus den Toten auf. Als einzige Öffnung bzw. Tür nach außen bietet sich das schlichte Portal, im Zentrum der Fassade liegend, an. Oberhalb davon ist das Wappen

des Doppeladlers in stilisierter Form erkennbar. Darüber prangt in großen geraden Lettern der Schriftzug „Friede". Das Gebäude wirkt in seinem Aufbau und der äußeren Gestalt bis ins Kleinste durchdacht.

Villa Betonia, Kleinwien, 1901 (Abb. 71)

Die kubische Bauform, wie sie Boog bei den besprochenen Bauwerken anwandte, finden wir auch bei seiner Villa.
Momentan ist das Gebäude noch in einem schlechten Erhaltungszustand, was sich aber in den nächsten Jahren zum Besseren wenden soll, so die Stellungnahme der jetzigen Besitzer. Tatsächlich sind die Renovierungsarbeiten in Gang.
Symmetrie als Gestaltungsprinzip ist auch an diesem Bau ablesbar. Es handelt sich um ein aus Quadern zusammengesetztes Bauobjekt, das in Hanglage von der oberhalb vorbeiführenden Straße aus liegt. Das Gebäude passt sich stufenförmig dem Gefälle an, es schiebt sich ein Block über den anderen.
Die zweistöckige Holzveranda mit den Glasfenstern flankiert beidseitig den Haupttrakt in unterschiedlicher Weise. Sie wirkt, im Gegensatz zum Betonbau der Villa, transparent und lichtdurchlässig. Während die Veranda an der Ostseite des Gebäudes linear anschließt, ist sie an der Westseite als flacher Vorbau erkennbar und bildet so wieder eine Stufe.
An der Westseite des Hauptgebäudes ist eine Etage höher ein weiterer quaderförmiger Trakt angefügt. Dort befindet sich auch die Eingangstür, die über absteigende Treppen von der Straße aus zu erreichen ist. Links davon ist, als einzige Rundform, der „Treppenturm" mit Glasbausteinfenstern erkennbar. Boog hatte sich hier an seinem Lieblingsort einquartiert.
Wenn bei den betonierten Wänden die Mauer als dominanter Aspekt hervortritt, so bilden die reichdurchfensterten, durch das Holzsprossengerüst lasziv wirkenden Veranden eine Entsprechung anderer Art: Wirkt die Nordseite des Gebäudes glatt und nüchtern, so lebt die Südseite von Mauerabstufungen.
Bedeckt ist das Haus mit einem Flachdach auf Holzpfetten, das einen Dachvorsprung bildet.

Untersucht man die Vorbildwirkung Otto Wagners auf die Architektur Carlo von Boogs, so fällt das erste Augenmerk auf die kubische Form der Baukörper, die Flachdachkonstruktionen und die Fassadengliederung. Vergleicht man seine Bauten mit den folgenden Bauten der Wagnerschule, lassen sich Parallelen ziehen zu:

J. Hoffmann: Palais Stoclet 1904-1911
Sanatorium Purkersdorf 1903
A. Loos: Haus am Michaelerplatz 1910
O. Wagner: Kirche am Steinhof 1905
Schützenhaus 1906
Postsparkasse 1904-1906
Zweite Villa Wagner 1912-1913

Boog entsprach in seiner Planung und seinem Bauvorgehen bei der Psychiatrischen Klinik Am Steinhof den Forderungen Otto Wagners insofern, als dass die Lage der Krankenanstalt sowohl verkehrsmäßig günstig liegt als auch den Patienten den nötigen Erholungsrahmen durch das große Parkgelände bietet.
Den Grundsatz, dass ein Bauwerk seinem Zweck in bestmöglicher Weise gerecht wird, erfüllt die Konzeption der Anlage in vorbildlicher Weise. Das Pavillonsystem entspricht den damals fortschrittlichsten Erkenntnissen. Bei der Einrichtung war man auf besondere Zweckmäßigkeit bedacht, sie sollte aber auch einen freundlichen und ruhigen Eindruck vermitteln und sich so positiv auf das psychische Empfinden der Patienten auswirken.
Die Wahl des Baumaterials war nicht nur ökonomisch günstig - durch den Bruch des Sandsteins am Gallizinberg nahe der Baugrube, wo man Betonschotter und Sand erzeugte - sondern auch zeitsparend durch den kurzen Transportweg. Das ausgeklügelte System mit der dafür installierten Rollbahn gestaltete sich äußerst vorteilhaft. Gebrannte Ziegel wurden ebenfalls in Wien hergestellt, was den Transportweg verkürzte und Zeit sparte.
Die Frage, ob die praktischste Art der Konstruktion angewendet wurde, ist sicherlich mit ja zu beantworten. Boog setzte sich immer mit den modernsten

Konstruktionen auseinander und verwendete als einer der ersten Beton als Baustoff in vollendeter Weise. Durch die Verwendung von Beton anstelle von Holzdrammdecken konnten die Baukosten stark vermindert werden.
Die verwendeten Konstruktionen und Materialien haben, sowohl auf die Gestaltung der Baukörper als auch auf das Aussehen der Innenräume, Einfluss geübt. Insofern wurde der Forderung entsprochen, dass Kunstformen logisch und schöpferisch aus den angeführten Prämissen zu entstehen haben.
Weil Otto Wagner korrigierend auf den Lageplan einwirkte und sich durch die sehr gute Arbeitsplanung Boogs gänzlich auf den Kirchenbau konzentrieren konnte, wurde die gesamte Krankenhausanlage innerhalb kürzester Zeit fertiggestellt.
Das Krankenhaus trägt heute den Namen „Otto Wagner Spital".

Nutzung des ehemaligen Gesellschaftshauses als Bühne

Das Gesellschaftshaus wurde konzipiert für die Patienten um soziale Kontakte zu knüpfen, sich kreativ bei Festveranstaltungen einzubringen und Theateraufführungen beizuwohnen oder selbst zu gestalten. Hierfür aber waren bislang keine Quellen auffindbar, da kein Archiv vorhanden ist. Man weiß lediglich, dass das Theater 1914 in ein Kriegslazarett umfunktioniert worden war und erst in den 20er Jahren wieder kulturelle Aktivitäten auf dem Terminplan standen.
In der nationalsozialistischen Ära wurde den Kranken nicht nur das Recht auf Kultur und Lebensqualität, sondern das Recht auf Leben überhaupt abgesprochen. Die Psychiatrie wurde als Instrument der Aussonderung und der Vernichtung missbraucht. Zwei Drittel der Patientenpopulation waren zwischen 1939 und 1945, laut Alois Hofinger, Kulturreferent der Baumgartner Höhe, ermordet worden. Diese fehlende Achtung schenkte man den psychisch Kranken mit dem Theater im Gesellschaftshaus zur Zeit, als die gesamte Krankenhausanlage 1907 eröffnet wurde.
Ein Programmblatt von 1927 belegt eine rege kulturelle Tätigkeit, es verweist auf die 50. Musiktheatervorstellung. Dabei findet auch ein eigenes Anstaltsorchester Erwähnung.
Dass in der Zeit bis 1914 und nach dem 1. Weltkrieg Theater oder musikalische Aufführungen für Patienten und Angestellte des Krankenhauses mit ihren Familien stattgefunden haben, lässt allein die aufwendige Gestaltung des Theatersaals erkennen. In der Einteilung des Raums formuliert sich ein Programm, das den Ablauf eines Theaterstückes oder einer Oper erfolgreich gewährleistet.

Als öffentliche Bühne für Opern- und Theateraufführungen wurde das Gesellschaftshaus 1989 von einer Gruppe junger Künstler zu neuem Leben erweckt, nachdem dem Theater erst wieder seit der Psychiatriereform 1980 als wichtiger kultureller Bereich ein Stellenwert im Spannungsfeld des Krankenhausbetriebes zuerkannt wurde. Dieser Zeitabschnitt wird im Laufe der Arbeit noch näher beleuchtet werden.

Die Errichtung des Theaters signalisiert also schon zur Gründerzeit eine Anerkennung der kulturellen Bedürfnisse psychisch Kranker. Kunst und Kultur waren ein integraler Bestandteil der Anstalt und der Patientenbetreuung. Man war der Ansicht, dass Kunst und Kultur für Kranke eine strukturierende und orientierende Wirkung habe.[47] Neben Theater-, Konzert- und Tanzveranstaltungen wurden sogar Kinematographenvorstellungen gezeigt.

Im Zuge der Psychiatriereform 1980 begann man das Theater wieder zu reaktivieren und als öffentlichen Spielort zu betreiben.[48] Kernpunkte dieser Reform sind die Verbesserung der Lebensqualität im Krankenhaus durch öffentliche Veranstaltungen, die Kultur, Freizeit und Bildung in den Mittelpunkt stellen, wodurch Maßnahmen zur Integration gesetzt werden. Die Definition für „offene Psychiatrie" bedeutet nach Hofinger, dass sie sich für ein Engagement anderer Geschäftsgruppen der Stadt Wien öffnet. Zu den Konzert- und Opernvorstellungen, die immer mehr Gäste locken, haben die „Bewohner" der Baumgartner Höhe freien Zugang und damit die Möglichkeit zur Teilnahme am kulturellen Leben.

Bis 1979 wurde das Gesellschaftshaus bzw. Theatergebäude als Unterhaltungspavillon u.a. insofern genutzt, dass der betriebseigene Faschingsball und andere Festlichkeiten, an denen sowohl Patienten, ihre Angehörigen als auch das Anstaltspersonal teilnehmen, stattfinden konnten.

Die Öffentlichkeit nahm davon kaum Notiz. Dies tat sie aber bei den kammermusikalischen Aufführungen und Lesungen, die dort erstmals 1980 stattfanden.[49]

Die Zeit des allgemeinen Aufbruchs in den 80er Jahren, die sich im medizinischen Bereich, wie auch in der Psychiatriereform manifestierte, prägte wahrscheinlich auch eine neue Geisteshaltung der Menschen in der industrialisierten Welt. Der Supergau in Tschernobyl stellte 1987 die Allmacht der Technik, den sog. Fortschritt in ein völlig neues Licht. Plötzlich wird bisher Unreflektiertes hinterfragt und der Umweltschutzgedanke nimmt neue Dimensionen an. Die zahlreichen Kernkraftwerke als propagierte saubere

---

[47] Vgl. www.jugendstiltheater.co.at

[48] Austria Wochenschau 6. Juni 1980, Jazz und Literatur im Jugendstiltheater: Roland Batik Trio und Klaus Maria Brandauer, Österreichisches Filmarchiv, Obere Augartenstr.1, 1020 Wien.

[49] Vgl. ebda., sowie mündliche Überlieferung durch A. Hofinger

Energieträger werden zur potentiellen Gefahrenquelle. Das kommunistische System der osteuropäischen Länder beginnt zu bröckeln, was schließlich 1989 zum Fall der Berliner Mauer führte.
Dieser neue revolutionäre Geist durchwehte gleichsam auch die mittlerweile „verkrusteten" Strukturen der Opern- und Theaterlandschaft in Wien. Es kristallisierte sich eine freie Szene heraus. Diese avancierte zur innovativen Kulturträgerin und etablierte sich an bisher vernachlässigten Spielstätten wie etwa im Jugendstiltheater.
Eine Gruppe von drei jungen Künstlern, die sich anfänglich *Neues Wiener Mozart- und Musiktheaterensemble* nannte, führte dort erstmals 1989 mit „Bastien und Bastienne" ein Singspiel von W.A. Mozart auf. Dabei war Olivier Tambosi verantwortlich für den künstlerischen sowie dramaturgischen Bereich, Matthias Fletzberger als Dirigent für den musikalischen und die Terminplanung und Wolfgang Gratschmaier für die Öffentlichkeitsarbeit und die Organisation zuständig. Letzterer trat auch als Sänger, z. B. als Tamino in der „Zauberflöte", 1991 im Jugendstiltheater, auf.
Als die Künstler „Bastien und Bastienne" für einen französischen Reiseveranstalter aufführen sollten, stand kein Probenort zur Verfügung. So wurde Kontakt mit Herrn Hofinger geknüpft, die Proben wurden ermöglicht.
Nachdem der französische Veranstalter pleite gegangen war, gab es keine Notwendigkeit mehr das Singspiel von Mozart aufzuführen. Weil aber die Probenarbeiten schon längst angelaufen waren und das Konzept der Aufführung feststand, wollte man die Darbietung auf eigenes Risiko im Theatersaal des Gesellschaftshauses auf die Bühne bringen.
Da sich die Bezeichnung *Gesellschaftshaus* oder *Unterhaltungspavillon* der Psychiatrischen Krankenanstalt Am Steinhof für Opern- und Theateraufführungen als nicht publikumswirksam herausgestellt hätte, wurde der treffende Name *Jugendstiltheater* in Anlehnung an den Baustil des gesamten Krankenhauskomplexes durch Wolfgang Gratschmaier geboren.

Die Anlage des Jugendstiltheaters wurde in stark reduzierter Form zum Emblem der jungen Künstlergruppe, die sich über ihre Opernaufführungen im Jugendstiltheater definierte. Von ihr bzw. von der neuen Opernszene in Wien

seit Anfang der 90er Jahre wird in weiterer Folge noch die Rede sein. Mittlerweile ist die Silhouette des Theaters hinter dem Schriftzug „Neue Oper Wien" verschwunden, so als sollte jede Verbindung zum Jugendstiltheater gelöscht werden. Es hat den Anschein als müsste sich das Theater wieder hinter die schützenden Umfassungsmauern des Anstaltsgeländes zurückziehen.
Als Aufführungsort für Konzert- und Leseveranstaltungen fungierte das Theater schon seit 1980, der Zeit der Psychiatriereform, als die Tore des Krankenhauses der Öffentlichkeit nicht länger verschlossen blieben.
Mit der Aufführung von Mozarts „Bastien und Bastienne" wurde dem Musiktheater ein weiterer Aufgabenbereich in Form einer therapeutischen Funktion für Gesunde und Kranke erschlossen. Als Grundsatz des jungen Ensembles galt folgende Formulierung: „Wir sehen es als sozialpolitische Verpflichtung an, Außenseitern der Gesellschaft, die nicht durch eigenes Verschulden, sondern durch die Tragik ihrer Krankheit ins Ghetto der Psychiatrie gedrängt sind, Kunst und Kultur nicht vorzuenthalten. Nur so kann die Integration dieser „Stadt in der Stadt" vorangetrieben und Desinteresse und Gleichgültigkeit in der Bevölkerung zurückgedrängt werden."[50]
Besonders vier Aspekte betonen neben dem künstlerischen auch den menschlichen Auftrag:

1. Der Probenbetrieb ermöglicht Kontakte zwischen Patienten, Musikern, Sängern und Krankenhauspersonal. Das Erlebnis einer Musiktheater-Aufführung vermittelt den Patienten wertvolle Erfahrungen.[51]
2. Der Kontakt zur Außenwelt wird aufrechterhalten und intensiviert.
3. Geeignete Werbemaßnahmen (Plakate, Presse, etc.) lenken den Blick der Öffentlichkeit auf Produktion und Umfeld.
4. Den Besuchern wird die Schwellenangst beim Betreten des Anstaltgeländes genommen.

---

[50] Dieses Konzept, das sämtliche Auftritte unter dem Ensemble im Jugendstiltheater prägen sollte, ist eine gemeinsame Beschlussfassung der Gruppe mit Olivier Tambosi - Künstlerischer Bereich und Dramaturgie, Matthias Fletzberger - Musikalischer Bereich und Terminplanung und Wolfgang Gratschmaier - Öffentlichkeitsarbeit und Organisation, der Verwaltungsdirektion unter Paul Keiblinger und dem Kulturobmann des Krankenhauses, der auch als betriebswirtschaftlicher Leiter des Theaters fungiert. Diese Angaben stammen aus dem von Herrn Fletzberger zur Verfügung gestellten Datenmaterial zur Programmgestaltung.
[51] Stimmt mit Behandlungsmethoden der Musiktherapie überein.

Für die Künstler stellte sich Punkt 1 als besonders schwierig realisierbar dar. Das Kulturmanagement des Jugendstiltheaters konnte die Erwartungshaltung bzw. Arbeitsbedingungen des Ensembles nicht wunschgemäß erfüllen, es kam zu Differenzen. Da das Projekt nicht länger entwicklungsfähig schien, wurde die Zusammenarbeit nach einiger Zeit abgebrochen. Von der Gruppe arrangierte sich allein Tambosi. Es kam zu der noch näher besprochenen Aufführung von „Idomeneo" mit Alfred Kobera als Dirigenten. Aus der Gruppenbezeichnung *Jugendstiltheater - Neue Oper Wien* blieb für das neue Ensemble mit Tambosi und Kobera der Name *Neue Oper Wien* bestehen.[52]

Unter Walter Kobera besteht das Ensemble heute noch, das mit „Macbeth" 1992 erstmals einen großartigen Triumph gefeiert hatte. Die Aufführungen der Freien Opernszene in Wien, u.a. im Jugendstiltheater, erfreuten sich immer größerer Beliebtheit und auch beim Kulturstadtrat großer Akzeptanz. Er bezeichnete die damals fünf freien Gruppen der Opernszene als viertes Wiener Opernhaus.

Im Zuge der Repräsentation stehen die Gruppen in vermehrtem Maße zueinander in Konkurrenz. Subventionen aus den Kassen der Stadt sind für das Überleben der Szene notwendig und das Geld ist knapp. Obwohl viele Aufführungen der neuen Opernszene in Wien nur bis 1999 im Jugendstiltheater stattgefunden haben, steht es für die freie Szene immer noch als Aufführungsort zur Verfügung und diese hat den „Krankenhausstandort Baumgartner Höhe als wohlwollenden und hilfreichen „Partner" - mit einer hohen Synergiebereitschaft und einer integrativen Grundhaltung - wahrzunehmen."[53] Die Opernszene 2000 steht für den Kulturbeauftragten des Krankenhauses Baumgartner Höhe für partnerschaftliche Kooperationen - z.B. das Opernprojekt Wien-Berlin. Leider hat sich die Zahl neuer Opernaufführungen vermindert und weicht Veranstaltungen, in vermehrter Form Symposien, die einen engen inhaltlichen Bezug zum Krankenhaus haben.

---

[52] Interview mit Matthias Fletzberger

[53] Zit. A. Hofinger, www.jugendstiltheater.co.at/Opernspielort.htm

Für eigene Opernproduktionen fehlen dem Jugendstiltheater leider die Ressourcen - an Ideen mangelt es nicht. Das untermauert die Korrespondenz Hofingers mit dem Kulturstadtrat von Wien[54]. Hofinger verteidigt den Erhalt der freien Opernszene, der durch reduzierte finanzielle Mittel und Fusionierungen gefährdet scheint. Exemplarisch führe ich den Veranstaltungskalender des Jugendstiltheaters von März bis Juni 2002 unter a)[55] an.

Dass der Opernszene Wien neben dem Jugendstiltheater auch andere Aufführungsorte zur Verfügung stehen, sieht man in den farbigen Zuordnungen der Produktionen von 1989 - 1999 zu den Spielstätten unter b) verdeutlicht. Unter c) folgt die Programmschiene der Opernaufführungen im Jugendstiltheater von 1989 bis 1999.

---

[54] Vgl. www.jugendstiltheater.co.at/Offener.Marboe.htm

[55] Vgl. www.jugendstiltheater.co.at/index.htm

a) Veranstaltungen und Projekte März - Juni 2002

27.5.-20.6. Veranstaltungen im Rahmen der Bezirksfestwochen

15.5. bis 30.6. Galerie Jugendstiltheater - Ausstellung - "Kunst am Kreuzungspunkt von Krankheit und Öffentlichkeit"

21.- 22. Juni 2002 - Symposium / Integration und Vernetzung / Die Praxis therapeutischer Wirklichkeiten

19.Juni 2002 - 19.30 Uhr / Kabarettabend mit Adi Hirschal.auf Einladung der BV Penzing

14. Juni 2002 - 20.00 / Benefizgala " FIT FOR LIFE " - mit Roland Düringer. Viertelliterklasse. Info

29.Mai, 4. und 6.Juni - Theaterprojekt / P´tit Albert von Jean Marie Frin / mit Johannes Zeiler - Info

25.Mai - 8.Juni / Theaterprojekt / Österreichisches Theater / Feydeau im Irrenhaus

24.-25.Mai 2002 - BLUTSPAREN.AT 1.Österr.Kongress über blutsparende Medizin

6.-7.Mai 2002 * 3.Symposium zur Geschichte der Euthanasie in Wien - Info

27.4.2002 - Szenische Lesung / Spiegelgrund und der Weg dorthin"

März 2002 - Musiktheater - Uraufführung - Der Kommissar

Jugendstiltheater

b) Aufführungsorte - Opernszene Wien 1989 - 1999

OPERNSZENE WIEN

PRODUKTIONEN VON 1989 -1999

AUFFÜHRUNGSORTE

JUGENDSTILTHEATER.ODEON .SEMPER DEPOT

DIETHEATER. STUDIO MOLIERE .MUSEUMSQUARTIER

FLEDERMAUSBAR .OPERNFABRIK.ANDERE SPIELORTE

Nixon in China - Septemberpapst - Lulu - Fräulein Julie - Die zweite Mrs.Kong - Die Flut - Macbeth - Der Reigen - Maschinist Hopkins - Billy Budd - Der Tod in Venedig - The Rape of Lucretia - The Turn of the Screw - Medea - Die heimliche Ehe - Il prigoniero - Volo di Notte - Resurrection - Das Medium - Eight Songs for a mad King - Miss Donnithorne's Maggot - Don Pasquale - Der Revisor - Die Maßnahme - Oedipe - Crocodile Isle - Das teuflische Dreieck - Susannes Geheimnis - Blue Monday - The Fall of the House of Usher - Orpheus und Eurydike - Frankenstein - Simplicius Simplicissimus - Simplicius Simplicissimus - Ein Mädchen, ein junger Mann, ein Autobusbahnhof - Elegie für junge Liebende - Orpheus - What price confidence - Die Zwingburg - Das geheime Königreich - Der Glockenturm - Stallerhof - Lelia - Le Grand Macabre - Satyricon - Der Zaubertrank - Malakut - Idomeneo - Die Zauberflöte - Bastien und Bastienne - Die Entführung aus dem Serail - Die Hochzeit des Figaro - Don Giovanni - Die Schamlosen - Der Spieler - Snatched by the Gods - Die Teufel von Loudon - Die Magd als Herrin - La Constadina astuta - Die menschliche Stimme - Die Frau auf einem Sockel - Die spanische Stunde - School of Athens - Lear - Das Schloß - Gespenstersonate - Il Signor Bruschino - S.C.H.A.S.- Erwartung - Hiob - Die Geschichte vom Soldaten - Sphinx und Strohmann - Die schwarze Spinne - Marco Polo - Pimpinone - Enrico - Greek - Macbeth - Die Liebe zu den drei Orangen - Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny - Der Silbersee - Der blonde Eckbert - Gespräche mit einem guten Menschen - Die Weisse Rose

c) Opernszene Wien. Produktionen im Jugendstiltheater 1989 - 1999

1989		
Bastien und Bastienne	W. A. Mozart	Jugendstiltheater[56]
1990		
Idomeneo	W. A. Mozart	Jugendstiltheater
Die Entführung aus dem Serail	W. A. Mozart	Wr.Operntheater
1991		
Die Zauberflöte	W. A. Mozart	Jugendstiltheater
Medea	L. Cherubini	Jugendstiltheater
Die heimliche Ehe	D. Cimorosa	Wr.Operntheater
Das teuflische Dreieck	R. Farber	Wr.Operntheater
Orpheus und Eurydike	Ch. W. Gluck	Juthe - Now
Die Hochzeit des Figaro	W. A. Mozart	Wr.Festwochen
Don Giovanni	W. A. Mozart	Wr.Festwochen
Die Frau auf einem Sockel	F. Rauchbauer	Jugendstiltheater
1992		
Der Septemberpapst	E. Baumgartner	Jugendstiltheater
Der Revisor	W. Egk	Wr.Operntheater
Crocodile Isle	R. Faber	Jugendstiltheater
Simplicius Simplicissimus	K. A. Hartmann	Jugendstiltheater
Ein Mädchen, ein junger Mann, ein Autobusbahnhof	E. Hartzell	Jugendstiltheater
Die Schamlosen	O. Neuwirth	Jugendstiltheater
Il Signor Bruschino	G. Rossini	Wr.Operntheater
Macbeth	G. Verdi	Jugendstiltheater
Gespräche mit einem guten Menschen	Z. Wysocki	Jugendstiltheater

[56] Spalte steht für Produzent.

1993		
Das Medium	P. M. Davies	Jugendstiltheater
Don Pasquale	G. Donizetti	Neue Oper Wien
Oedipe	G. Enescu	Wr.Operntheater
What price confidence	E. Krenek	Juthe - Now
Die menschliche Stimme	F. Poulenc	Jugendstiltheater
1994		
Fräulein Julie	A. Bibalo	Wr.Taschenoper
Der Tod in Venedig	B. Britten	Wr.Operntheater
Le Grand Macabre	G. Ligeti	Wr.Operntheater
Die Liebe zu den drei Orangen	A. Wagendristel	Netzzeit
1995		
Die Teufel von Loudon	K. Penderecki	Wr.Operntheater
Sphinx und Strohmann	R. Süss	Neue Oper Wien
Der Silbersee	K. Weill	Neue Oper Wien
1996		
Die zweite Mrs.Kong	H. Birtwistle	Wr.Operntheater
Das Teuflische Dreieck	R. Farber	Wr.Operntheater
Das Schloss	A. Reimann	Wr.Operntheater
1997		
Resurrection	P. M. Davies	Jugendstiltheater
1998		
Die Maßnahme	H. Eisler	Neue Oper Wien
Frankenstein	K. H. Gruber	Neue Oper Wien
Die Zwingburg	E. Krenek	Netzzeit
Das geheime Königreich	E. Krenek	Netzzeit
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny	K. Weill	Neue Oper Wien

1999

Macbeth	Ernst Bloch	Jugendstiltheater
Satyricon	B. Maderna	Wr.Taschenoper
Snatched by the Gods	P. Vir	Musikwerkstatt
Der blonde Eckbert	J. Weir	Musikwerkstatt

Um die architektonischen Bedingungen bzw. bautechnischen Voraussetzungen für Opernaufführungen im Theatersaal des Jugendstiltheaters skizzieren zu können, werde ich zwei Opernprojekte in den Mittelpunkt meiner Betrachtungen stellen.

Zum einen haben wir eine völlig unterschiedliche Nutzung und Präsentation der Bühne als Ort der Aufführung, zum anderen liegen die beiden Opern weit auseinander. Dies bezieht sich nicht nur auf den Zeitpunkt der Aufführungen, sondern auch auf Entstehungsgeschichte und Inhalt. Die Rede ist von Mozarts „Idomeneo" und Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny".

Wird bei Mozarts „Idomeneo" mit erweiterten Möglichkeiten einer Guckkastenbühne, d.h. mit dem ursprünglichen Bühnenraum experimentiert, so dringt bei Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" das Aktionsfeld der Bühne in den Zuschauerraum ein.

Die Inszenierung des „Idomeneo" nimmt starken Bezug zur gegenwärtigen Umweltproblematik einer atomaren Energiegewinnung. Die Bühne wird dominiert von einem Atomkraftwerk, das in seiner Konzeption große Ähnlichkeit mit der Kirche Otto Wagners, die architektonische Krönung des Anstaltsgeländes, aufweist. Der Bühnenbildner Erich Uiberlacker subsumiert in der Konstruktion des Atommailers das architektonische Grundgerüst des Kirchenkorpus und stellt so Bezüge zum Aufführungsort der Oper - nämlich dem Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe - her.

Was mir noch sehr interessant erscheint, ist der Effekt, der durch die Umpolung des antiken Stoffes in ein Drama der drohenden nuklearen Katastrophe und der daraus resultierenden Zerstörung des menschlichen Lebensraums, erreicht wird.

Thematisiert wird auch die soziale Komponente der Arbeit im Atomkraftwerk, wobei das Individuum keine Rolle spielt. Wichtig ist das „Material Mensch". Diese Tendenz finden wir sehr ausgeprägt unter den Arbeitsbedingungen der Fabriken angesehener Marken, die billigst in den „Dritte-Welt-Ländern" produzieren.

Warum ich als zweites Projekt Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" gewählt habe, liegt u.a. an meiner Präferenz für soziale Themen. Inhaltliche Bezüge lassen sich zwischen dem Stellenwert des materiellen Status von damals und unserer heutigen Konsumgesellschaft finden. Der Zusammenbruch des Finanzimperiums der USA im Jahre 1929 stellt, wie gegenwärtige negative Entwicklungen in der Weltwirtschaft, die Bedeutung materiellen Wohlstands in Frage.

Von der aufführungstechnischen Seite her handelt es sich wie bei Mozarts „Idomeneo" um ein multifunktionales Einheitsbühnenbild. Wird in der Mozart-Oper die Guckkastenbühne zum Ort der Handlung, so verliert sie bei der Vorstellung des „Songspiels" von Weill ihre Bedeutung. Bühne an sich wird der Theatersaal, zumindest ist die strenge Abgrenzung von Künstlern und Publikum verschwommen. Die Wirkung dieser neuen Aufführungspraxis löste bei den Besuchern große Begeisterung aus.

„Idomeneo" von W.A. Mozart - Jugendstiltheater
am 24. und 25.2., 3. und 4.3. 1990,
Bühnenbild Erich Uiberlacker, Produktion „Jugendstiltheater"

Als eine der herausragenden Produktionen im Jugendstiltheater gilt auch heute noch Mozarts „Idomeneo", der Ende Februar und Anfang März 1990 aufgeführt wurde. Mit der sehr spartanisch ausgerüsteten Bühnentechnik oblag es dem Einfallsreichtum und der Phantasie des Bühnenbildners eine der Inszenierung entsprechende Szenerie zu schaffen. Die Vorstellungen des Regisseurs Olivier Tambosi setzte Erich Uiberlacker sehr dezent im Bühnenbild um und bezog den Ort der Aufführung darin ein. Der Bühnenbildner subsumiert in der Architektur des Atomkraftwerks die blockhafte Bauweise der Wagner-Kirche mit der goldenen Kuppel und transformiert sie in ein Atomkraftwerk (Abb. 71a,b). Die Idee dazu kam Uiberlacker bei der Durchsicht von Originalphotos aus der Bauphase 1905.
Vergleichbar mit Otto Wagners Kirche, die als „Überwinderin des Altstilbaues"[57], wie es der Chronist Ludwig Hevesi formuliert, galt, kann Uiberlackers ungewöhnliche Bühnenbildgestaltung angesehen werden.
Brücken zu Wagner lassen sich auch über die verwendeten Materialien zur Bühnenausstattung wie Alublech, Eisenrohre, Metalltonnen, Holzstangen und Plastikmüll schlagen. „Alles modern Geschaffene muß dem neuen Materiale und den Anforderungen der Gegenwart entsprechen, [...] unser scharf denkendes Wesen veranschaulichen und den kolossalen technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen."[58]
„Mit einfachen Mitteln baute Erich Uiberlacker ein sensationell gutes Bühnenbild. Das Röhrensystem jagt einem tatsächlich Schauer über den Rücken. Arbaces Labor in seiner weißen Kälte nicht minder. Norbert Chmels Lichtdesign intensiviert die Wirkung nahezu beängstigend" [59] (Abb. 72).

---

[57] Zit. Koller-Glück, Otto Wagners Kirche Am Steinhof, S. 23.
[58] Zit. Otto Antonia Graff, S. 202.
[59] Zit. Wiener Zeitung, Kulturteil vom 25.2.1990. Der Artikel wurde freundlicherweise von E. Uiberlacker zur Verfügung gestellt.

Die Handlung der Oper wird in die Zukunft versetzt. Aus dem klassischen Kreta wird ein atomarer Militärstützpunkt und das Mittelmeer eine atomar verseuchte Kloake.

Am 25.2.1990 liest man folgenden Kommentar von E. Baumgartner in der Wiener Zeitung: „Im Jugendstiltheater des Psychiatrischen Krankenhauses auf der Baumgartner Höhe findet derzeit denkbar aufregendes Musiktheater statt. Olivier Tambosi inszenierte Mozarts „Idomeneo" als Umweltpolitthriller der Spitzenklasse [...]. Tambosi muss sehr viel hinzuerfinden um seine Geschichte aus der Vorlage des Librettos von Giambatista Varesco herauszuschälen und glaubhaft zu machen" [60], resümiert Baumgartner weiter.

Der Bühnenraum wird von einem sehr bedrohlich wirkenden Atomkraftwerk beherrscht. Lebende Menschen zum Material degradiert und fungieren als Brennstäbe. So vegetieren sie strahlenverseucht als Opfer des skrupellosen Wissenschaftlers Arbace in den Röhren des Atomkraftwerkes.

Es gibt kein Leben, keine Vegetation mehr auf der Insel. Was die Protagonisten am Leben erhält, ist der Kampf um Macht und Besitz. So wird Idomeneo als machtgieriger Neurotiker dargestellt, der bereit ist über Leichen zu gehen. Darin gleicht er Elektra, einer leidenschaftlichen Militaristin in schwarz-glänzendem Lackgewand (Abb. 73). Das Liebespaar Ilia und Idamante, angegriffen von der Umgebung, bleibt in seinem Empfinden hingegen menschlich.

Das Abhängigkeitsverhältnis des Menschen von einer intakten Natur zeigt sich in seiner ganzen Dramatik und zwingt schließlich die Herrschenden zum Umdenken. Idomeneo setzt seinen Sohn Idamante und Ilia als seine Nachfolger ein. Die Natur ist gereinigt. Im klaren Wasser waschen die Menschen einander die Wunden. Die endgültige Deutung bleibt dem Opernbesucher überlassen. Das Atomkraftwerk hat auch heute noch in seiner Symbolik für Zerstörung und Gewalt nichts an Bedeutung verloren.

---

[60] Zit. Wiener Zeitung

a) Aufbau des Bühnenbilds (Abb. 74a,b)

Den Raum der Guckkastenbühne dominiert das Atomkraftwerk. Ein Wellblechmantel umschreibt den Grundriss eines leicht verschobenen Quadrats und wirkt wie ein Würfel mit kannelierter Oberflächenstruktur. Ein Stahlgerüst stabilisiert den Kraftwerkskörper am Boden. Eine Platte bedeckt die Dachfläche, die mit einem geraden Eisengeländer umgeben ist. Über eine Leiter, die die rechte Seitenfläche senkrecht hinunterhängt, gelangt man auf dieses Niveau. Eine Kuppel, die etwas kleiner ist als der blockartige Bau, wächst daraus empor. Eine den Schlot symbolisierende lange Röhre fixiert das AKW vertikal im Bühnenraum.
An der Vorderseite läßt sich das zweiflügelige Tor öffnen und gewährt einen Blick in die „Eingeweide" des AKWs: Der Raum wird in zwei Etagen geteilt. Im Untergeschoss befindet sich der Reaktorraum mit den Röhren, in die Menschen als lebende Brennstäbe geschoben werden. Die Röhren sind Regentonnen, denen der Boden entfernt worden ist. Stattdessen wird ein weißer Molino über die offene Fläche gespannt. Dahinter befinden sich die Leuchtkörper, die dem Stoff eine transparente Wirkung verleihen. Sie vermitteln Bewegung, Räumlichkeit und Atmosphäre, die sich in den Klängen der Musik wiederfindet. Norbert Chmel versucht mit der Beleuchtung nicht nur Szenenausschnitte mit dem hellen Scheinwerferkegel aus der Dunkelheit herauszuschälen, sondern zeichnet mit dem färbigen Spot die Stimmungen der Akteure und somit auch der Musik nach - Gefühlskälte und die vom Menschen atomar zerstörte Umwelt tauchen die Bühne in blaues, schattenhaftes Licht. Die Rohre, die die Abwässer des Werkes ins Meer leiten, flankieren die Spielfläche der Bühne. Sie wirken wie glatte, steife, tote Würmer.
Die gesamte Bühnenausstattung, was Gerüst und Verkleidung des AKWs, die Brennstäbe und die am Boden verlaufenden Rohre betrifft, wurde in phantasievoller Detailarbeit aus dem Alteisenfundus des Anstaltsgeländes zusammengestellt.
Die rückwärtige Bühnenwand, d.h. der Schlussprospekt, wird von Holzrahmen, die mit weißem Molino bespannt sind, gebildet. Die Stoffbahnen werden je nach Szenenbedarf mit unterschiedlich koloriertem Licht angestrahlt, was eine

räumliche Tiefenwirkung evoziert. Seitlich links und rechts sind weitere Stoffbahnen als gerade rechteckige Flächen auf 1,20 m und 1,80 m breiten Hängern befestigt. Vorne, beidseitig der Bühnenöffnung, bilden ebenfalls weiße Stoffbahnen den Bühnenwandprospekt. In einem Meter Abstand befinden sich davor rechteckige breite Spiegelwannen mit Wasser gefüllt, die mittels Licht in die Szene integriert werden. Die Wasseroberfläche zeichnet ein bewegtes Wellenbild auf den gespannten Stoff, der das Bühnenportal links und rechts flankiert.

Im Zentrum der Bühnenbreite, nahe der Kante hin zum Orchestergraben und dem Zuschauerraum ragt im ersten und zweiten Akt ein halb versunkener Thron aus einer Klappenöffnung im Bühnenboden, der die Situation einer herrschaftslosen, instabilen, im Untergehen begriffenen Zeit auf Kreta symbolisiert.

In der Sturmszene des ersten Aktes wirft ein nukleares Licht aus dieser Öffnung Idomeneos Schatten riesenhaft auf die Tore des Kraftwerks, was eine bedrohliche, gespenstische Wirkung erzeugt. Im dritten Akt steht auf diesem Platz ein Aquarium, ein Synonym für reines Wasser und unverseuchte Natur als Hoffnungsträger für die Zukunft folgender Generationen.

Das AKW, einem Alu-Container sehr ähnlich, ist frontal in einem Abstand dahinter postiert und im Verlauf der gesamten Oper präsent. Hier nimmt der Kontrollraum mit dem Büro als Chefetage den ersten Stock ein. Die nüchternen Bürostühle vor einem Prospekt mit abenteuerlichen Koordinatensystemen, den eingezeichneten Kurven und die obligaten Schaltknöpfe wirken sehr professionell und scheinen nicht geeignet dafür zu sein, auf der Erde eine freundliche harmonische Stimmung zu verbreiten. Die Kammer mit den Brennstaben befindet sich in der ersten Etage.

Die Bühne als Aktionsfeld ist konzipiert als fünf Meter weit in den Zuschauerraum bis zum oberen Rand des Orchestergrabens hinausragende, abfallende Rampe, die die Breite des Bühnenraums einnimmt. Diese zum Prospekt der Bühne hin ansteigende Ebene wirkt sich nicht nur für die Zuschauer visuell, sondern auch akustisch positiv aus. Aus finanziellen Gründen wurde für das Auditorium keine Podesterie aufgebaut, d.h. die Plätze der Zuschauer befinden sich auf flachem Saalniveau, ebenfalls der

Orchestergraben. Er ist vom Zuschauerraum mittels einer schwarzen Stoffbrüstung abgetrennt und schließt direkt an das Bühnenpodest an. Die zum Raum hin abfallende Spielfläche der Bühne ermöglicht einen besseren Einblick in das Szenario zu gewinnen.

Eine entscheidende Bedeutung für die atmosphärische Gestaltung der Bühne gilt den Scheinwerfern, die im gesamten Raum positioniert sind. Für das Vorderlicht werden Scheinwerferricks zwischen den Fensteröffnungen des Zuschauerraums angebracht.

b) Inhalt (Inszenierung Jugendstiltheater)

Schauplatz ist ein atomarer Militärstützpunkt an der Mittelmeerküste. Der Oberbefehlshaber Idomeneo ist seit Kriegsende verschollen. Idamante, sein Sohn, ist inzwischen zum Jüngling herangewachsen und hat die leidenschaftliche Zuneigung der grausamen Elektra, die auf brutale Weise den Sicherheitsdienst leitet, auf sich gezogen. Idamante selbst liebt jedoch die schöne Ilia, welche schon seit den ersten Kriegsjahren als wichtige Staatsgefangene verwahrt wird.
„Ein weiterer Machtfaktor ist der fanatische Wissenschaftler Arbace, der sowohl die Kriegsgefangenen wie auch die verarmte Küstenbevölkerung für seine atomaren Versuche einsetzt. So leben diese Menschen isoliert inmitten des öden Areals, vergiften mit ihren radioaktiven Abwässern das Meer, verseuchen Luft und Erde."[61]
Es ist hochinteressant auf welche Weise eine moderne Thematik im Kostüm Mozarts dem Publikum glaubhaft näher gebracht werden kann - mit der Inszenierung von Olivier Tambosi ist dieser Versuch offensichtlich gut gelungen.

1. Akt
Idamante entwickelt durch seine Liebe zu der Gefangenen Ilia ein politisches Bewusstsein und beabsichtigt öffentlich die Gefangenen zu befreien. Damit hofft er Ilia imponieren zu können. Als aber Arbace die Nachricht über Idomeneos Tod bringt, setzt er sein Vorhaben nicht in die Tat um.
Idomeneo wird als einziger Überlebender des verunglückten Schiffs, das mit Heimkehrern aus dem mit modernsten Technologien geführten Krieg besetzt war, an Land gespült. Sein Geist ist durch die endlosen Irrfahrten auf dem absterbenden Meer verwirrt. Unfähig die Ursachen der Verwüstung zu erkennen, setzt er auf den verstärkten Einsatz überlegener Technologien um die rebellischen Elemente zu bezwingen. Als er nahe der heimatlichen Küste wieder in einen Sturm gerät, bricht die neurotische Angst vor dem vergifteten Wasser wieder an die Oberfläche durch. Er schwört, um sein Leben zu retten, das eines anderen zu opfern - nämlich das des ersten Menschen, den er nach seiner

[61] Zit. Olivier Tambosi, Programmheft Idomeneo, Inhalt, Jugendstiltheater 1990

Errettung an der Küste erblickt. Dort erwacht er aus seiner tiefen Bewusstlosigkeit und sieht einen jungen Mann, Idamante, auf sich zukommen. Idomeneo ist gezwungen seinen Sohn zu opfern.

Zum Vergleich wird Akt für Akt die Originalfassung der Mozart'schen Intention angefügt. Hier handelt es sich um den „Idomeneo", der unter der Leitung von Sir Eliott Gardiner und den English Baroque Solists mit dem Monteverdi Choir und den Sängersolisten über die Bühne gegangen ist.

c) Vergleich mit der Originalfassung

Idomeneo, König von Kreta, kehrt vom Krieg mit den Soldaten vom Krieg nach Hause zurück, wobei das Schiff in einen wilden Sturm gerät. Er schwört bei Neptun, dass er durch seine und der Mannschaft Rettung den ersten Menschen, den er auf der Insel trifft, opfern würde.

1. Akt (Originalfassung)
Ilia, die Gefangene aus Troja, kämpft mit den widerstreitenden Gefühlen der Liebe zu Idamante und der Eifersucht zu Elektra. Idamante ist seinerseits von der Schönheit Ilias in seinen Bann gezogen. Er schenkt den trojanischen Gefangenen die Freiheit und gesteht Ilia seine Liebe zu ihr, sie steigt auf sein Werben ein. Die befreiten Trojaner preisen mit den Kretern Frieden und Freundschaft. Elektra tadelt deshalb Idamante. Als sie die falsche Todesnachricht Idomeneos durch Arbace erreicht, bricht Elektra in wilde Eifersucht aus. Sie möchte an Idamantes Seite Königin von Kreta werden.
Idamante eilt an den Strand und trifft dort auf Idomeneo, der vor ihm fliehen will. Idamante ist bestürzt und verzweifelt.

2. Akt (Jugendstiltheater)
Idomeneo ist nun wieder Herrscher über den Stützpunkt. Mit seinem Chef-Wissenschafter Arbace findet er die Lösung des Dilemmas. Idamante sollte Elektra in ihre Heimat, einem verbündeten Staat, folgen. Elektra ist

hochbeglückt darüber, nur Idamante beklagt die Trennung von seiner Geliebten Ilia. Trotzdem beugt er sich dem Willen des Vaters. Als sie nun in See stechen wollen, bäumt sich das Meer erneut auf, bedroht den ganzen Stützpunkt und verhindert die Flucht.

2. Akt (OF)

Idomeneo legt Arbace dar, welchen Schwur er geleistet hat, der rät ihm Idamante wegzuschicken, er solle Elektra nach Argos begleiten.
Als nun Idomeneo erkennt, dass Ilia, die ihn zu seiner Rettung beglückwünscht, Idamante liebt, bricht er schmerzerfüllt in sich zusammen. Neptun würde drei Opfer verlangen: Idamante und sie beide, die vor Kummer sterben würden.
Inzwischen wird die Fahrt nach Argos vorbereitet. Elektra ist voller Zuversicht die Liebe Idamantes zu gewinnen. Dieser wird vom Vater gezwungen aufs Schiff zu gehen und erst nach vollführten Heldentaten zurückzukehren. Idamante beugt sich dem Befehl des Vaters. Doch ehe das Schiff in See stechen kann, hebt ein mächtiger Sturm an und ein Ungeheuer wirft sich aufs Schiff. Idomeneo verlangt als Alleinschuldiger bestraft zu werden. Aus Angst vor dem Ungeheuer und der gotteslästerlichen Herausforderung des Königs fliehen die Menschen.

3. Akt (Jugendstiltheater)

Ilia und Idamante bekennen nachts inmitten einer zerstörten Natur ihre Liebe zueinander. Am nächsten grauen Tag revoltieren die geschundenen Untertanen. Um sein Volk zu besänftigen beschließt Idomeneo die Opferung seines Sohnes durchzuführen. Der hat sich mit dem geknechteten Volk solidarisiert und ist dazu bereit. Schließlich aber führt die weibliche Opferbereitschaft der Ilia zu einer Wende. Sie wirft sich zwischen Idamante und das Opfermesser. Das Meer beruhigt sich, eine Stimme verkündet den Sieg der Liebe und damit den Beginn der Herrschaft Idamantes und Ilias. Freudig eilen die Menschen in das nun reine Meer und waschen ihre gemarterten Körper gesund. Es liegt nun in der Hand Idamantes und Ilias die Zukunft besser zu gestalten als ihre Väter.

3. Akt (OF)

Ilia und Idamante finden nun zueinander und drücken ihre gegenseitige Liebe in einem Duett aus. Idamante jedoch sieht es als seine Aufgabe das Ungeheuer zu bezwingen und schreitet gefasst in den Kampf. Von seinem verzweifelten Vater kriegt er über den Grund des Zornes Neptuns nur eine ausweichende Antwort. Elektra ist nun von Rachegefühlen gezeichnet.

Inzwischen schreitet die Verwüstung Kretas voran, sodass die Bewohner jede Hoffnung aufgegeben haben.

Arbace verkündet, dass der Oberpriester Neptuns den König zu sehen wünsche. Dieser erreicht, dass Idomeneos Widerstand zusammenbricht und er Idamante als Opfer für Neptun preisgibt. Nun werden im Neptuntempel alle Vorkehrungen für das Opfer getroffen. Nachdem Idamante das Ungeheuer besiegt hat, bietet er dem Vater sein Leben dar. Sein Tod sei nur der Preis für das Wohlergehen seines Vaters und des Volkes von Kreta. Ilia stürzt sich zwischen Opfermesser und Idamante, sie will selbst für Idamante sterben. Schließlich verkündet Neptun den Triumph der Liebe. Idomeneo muss seinen Thron Idamante und Ilia überlassen, er verzichtet gerne. Elektra offenbart ihren wahren Charakter und bricht in Wut und Hass aus.

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" von Kurt Weill - Jugendstiltheater 1998, Bühnenbild Friedrich Despalmes, Produktion „Neue Oper Wien"

a) Inhalt

Die Stadt Mahagonny ist ein surrealer Ort, an dem jeder Bewohner seine Vorstellung von Freiheit ungezügelt ausleben darf. Es herrschen bald Verhältnisse wie man sie sich als Europäer in den Städten Nordamerikas vorstellen mochte. Die Stadtgründer bewegen sich außerhalb jeglicher sozialer Verantwortung und Akzeptanz. Sie symbolisieren damit eine Freiheitsvorstellung, die von Sozialisten für „kapitalistisch" gehalten wird. Die Grenzen der Freiheit werden von Angebot und Nachfrage bestimmt. Das Geld als wichtigstes Mittel zum Zweck bestimmt das Handeln der Menschen. „Die Liebe wird zu einem Stück Ware, deren Qualität und Produktionsprozess ebenso sorgfältig wie ihr Preis erörtert werden." Essen, Lieben, Vergewaltigen, Saufen und Kämpfen bestimmen den Lebensrhythmus und die Gesetze.
Als Schwerverbrechen, das mit dem Tod geahndet wird, gilt es zahlungsunfähig bzw. pleite zu sein. An Skurrilität grenzt die Tatsache, dass der Gesetzgeber des Anarchismus selbst diesem einzigen ungeschriebenen Gesetz zum Opfer fällt und hingerichtet wird. In weiterer Folge brechen über der Stadt Katastrophen herein: Feuersbrunst, Hungersnot und Feindschaft: Alle gegen alle.
Der Vorhang fällt, nachdem sich die Bewohner in einer apokalyptisch wirkenden Prozession formiert haben und dass choralartige Lied „können uns und euch nicht helfen" anstimmen.

Die Form der Oper ergibt sich aus einer Aneinanderreihung von Zuständen. „Es wird daher jedesmal der neue Zustand in der Geschichte der Stadt Mahagonny durch eine Überschrift eingeleitet, die in erzählender Form den Übergang zur

neuen Szene hergestellt [...] Es sind Sittenbilder unserer Zeit, auf eine vergrößerte Ebene projeziert."[62]
Die Reaktion der rechten Presse auf die Aufführung der Oper am 9.3.1930 in Leipzig zeigten deutlich, dass es hier um mehr ging als um zeitgenössische Oper. Gleichzeitig forderten im Stadtparlament die Vertreter der Deutschnationalen Volkspartei die Absetzung des Stückes, was allerdings (noch) von der demokratischen Mehrheit abgelehnt wurde.[63]

Die Aufführung im Jugendstiltheater fand unter der musikalischen Leitung von Alfred Kobera, der das Amadeus-Ensemble-Wien leitete, statt. Die Choreinstudierung leitete Ronen Nissan mit dem Chor der Neuen Oper Wien. Leonard C. Prinsloo inszenierte das Stück, für das Bühnenbild zeichnete sich Friedrich Despalmes verantwortlich, die Kostüme entwarf Margret Strobl, Norbert Chmel kreierte ein bizarres Lichtdesign.

b) Aufbau des Bühnenbilds (Abb. 75)

Die Gestaltung des Bühnenbilds bezieht die Gegebenheiten des Raumes, in diesem Fall des Festsaals, ein. Die Bühne als streng konzipiertes architektonisches Konzept wird als Aktionsfeld geöffnet und greift in ihrer Gestaltung auf den Bereich des Zuschauerraums über.
Die Guckkastenbühne an der schmäleren Ostseite wird ihrer Aufgabe als Aufführungsort enthoben und übt keine Funktion aus. Bespielt wird die nördlich gegenüber des Foyers gelegene Breitseite des Saals, die, von Wandpfeilern getrennt, direkt in den kleineren nördlichen Vortragssaal mündet. Dort befindet sich, von einem Tüllvorhang schemenhaft verborgen, das Orchester.

Die Multifunktionalität der Bühne setzt eine Verwendung von wirksamen „Hilfsmitteln" voraus:

---

[62] Zit. Kurt Weill, Musik und Theater, Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen u. Interviews, hrsg. von Stephen Hinton, Berlin 1990, S.76f.
[63] Vgl. Jürgen Schebera, Kurt Weill in Texten, Bildern und Dokumenten, 1900-1950, Eine Biographie, Leipzig 1990, S. 69.

Schleiervorhang

Der Schleiervorhang verdeckt während des Handlungsvorganges auf der Bühne im Hintergrund den szenischen Umbau, sofern man überhaupt von einem solchen sprechen kann. Bei den verschiedenen Szenen wird durch bestimmte Beleuchtungstaktiken eine materielle Wirkung hervorgerufen. Einerseits versperrt der Vorhang wie eine glatte bleigraue Mauer die Sicht in die Ferne, andererseits fällt er wie ein feiner Schleier von der Decke.

Mit einem Vorhang wird szenenweise auch der Bühnenboden bedeckt, der durch die entsprechende Beleuchtung die Farbe des Scheinwerfers reflektiert (Abb. 76).

Beleuchtung

Ein zentrales Gestaltungsmittel ist das Licht. Ein Scheinwerferrick, das die Bühne von vorne beleuchtet, ist oberhalb der Tür zur Requisitenkammer, die der Bühne gegenüberliegt, fixiert. Weitere Fernlichter befinden sich an den Eckpunkten links und rechts oberhalb der Zuschauertribüne.

Auch die ca. neun Meter hohen Gerüsttürme, die die Bühne flankieren, sind mit Scheinwerfern ausgerüstet. Die Hinterbühne, auf der das Orchester Platz findet, wird dezent beleuchtet.

Unter der Lauffläche des vier Meter hohen Stegs befindet sich eine kleine Kammer, die durch ein Gitter von oben bedeckt wird. Das dort installierte Licht erzeugt eine Transparenz, die in der Szene der Gerichtsverhandlung eine gespenstische Wirkung hervorruft.

Die Farbe der Scheinwerfer ist sehr subtil auf die Handlungssituation der Oper abgestimmt. Oft greifen sie auch den ironischen Unterton der Textzitate auf und tauchen die Bühne in eine dämonisch wirkende Atmosphäre.

Während der Marsch der Unzufriedenen in warmes goldenes Licht getaucht wird, erscheint das Bordell im legendären roten Lichtschein (Abb. 77). Das Licht changiert oftmals zwischen verschiedenen Farbtönen.

Steg als Transport- und Spielfläche

Zur Beförderung sämtlicher Requisiten auf das Bühnengelände dient der Steg, der zwischen den Zuschauertribünen direkt zur Bühne führt. Ein Geleise erleichtert den Transport schwererer Versatzstücke wie das Barpiano, das auf die Bühne geschoben wird und das ebenso schnell und problemlos im blauen Licht der Hier-darfst-du-Schenke über den Steg in der Requisitenkammer entschwindet.

c) Szenische Verwandlungsmöglichkeiten

„M" als Signum[64] (Abb. 78)

Das auf ein verschwitztes Hemd urinierte „M" steht für Mahagonny. Despalmes skizziert es als „Piss-M", das unter dem Mittelknick einen runden Kotfleck umschreibt. Es illustriert die Moralvorstellungen der Stadt. Die Darstellungsmittel beschränken sich auf ein Hemd, das mit Phosphor- und brauner Farbe beschmiert ist.

Der erste Schritt der Verwandlung gilt dem mit einer Lichtkette „improvisierten M"[65]. Eine große runde Glühbirne symbolisiert den überdimensionierten Stellenwert des Geldes in der Handlung der Oper.

Das nächste Stadium des Buchstaben „M" zeigt sich in der Szene, in der Jakob Schmidt als Prototyp für die Bewohner der Stadt dem Exzess des „Fressens" bis zum Tode erliegt. Vier Lichtketten skizzieren in verschiedenen Farben den Buchstaben, wobei die vormals große Glühbirne im Zentrum des Knicks zu einer großen runden Kugel mutiert. Die vier Farben symbolisieren das Motto der Stadtbewohner: Fressen, Lieben, Boxen, Saufen.

Wenn Jim vor Gericht steht, wird das „M" gleichsam zu einer massiven, kantigen, in Stahlgrau gehaltenen Waffe. Der nach unten weisende Knick des Buchstaben scheint den Verurteilten aufzuspießen.

---

[64] Vgl. Silke Hassler, Hrsg., die Neue Oper Wien, Wien 2000, Bühnenbildentwürfe von Friedrich Despalmes, S. 134f.

[65] Zit. ebda.

Schlussbetrachtung

Dass sich das Jugendstiltheater als Aufführungsort für Opern seltener im Veranstaltungskalender der neuen Szene in Wien findet, ist sehr bedauernswert. Die Qualität der Darbietungen ist ein Beweis dafür, dass sich Attraktivität nicht vom internationalen Bekanntheitsgrad des Aufführungsortes ableiten lässt. Es ist zu hoffen, dass in einer politisch und wirtschaftlich schwierigen Zeit das Thema Kultur und ihre Förderung nicht ad acta gelegt und im Zuge der Privatisierung sich selbst überlassen wird und das sog. vierte Opernhaus, wie Peter Marboe[66] die neue Opernszene Wien genannt hat, nach wie vor für Aufführungen geöffnet bleibt.

Die Rolle des Jugendstiltheaters als Kulturstandort wird von der Leitung in der längerfristigen Produktionsstätte für ein Ensemble gesehen, das im Zuge der Arbeit eine Identifikation zum Haus entwickeln sollte. Dabei muss vorausgesetzt werden, dass auch soziokulturelle Aspekte ihre Berücksichtigung finden.

Für ein Ensemble, das diese Bedingungen erfüllt, bedeutet es wahrscheinlich gewisse Abstriche in seiner Prioritätenliste zu setzen und die Kooperation und das Teamwork in den Vordergrund zu stellen. Als Kulturkonsumentin würde ich mir wünschen, dass dieses Konzept bald so weit gediehen ist, dass eine erfolgreiche Darbietung gewährleistet werden kann. Es wäre eine Bestätigung dafür, dass der angepeilte Weg der Theaterleitung der richtige ist. Die positive Kritik in den Zeitungen als Reaktion auf die dargebotenen Aufführungen im Jugendstiltheater sollte als Motivationsschub verstanden werden und weitere Projekte folgen lassen.

Den Beitrag zu einer europäisch-orientierten Kulturarbeit und zu einer Kooperation mit den Ensembles in den Bundesländern sieht die Theaterleitung in der Etablierung von „Gastspielen und Austauschproduktionen", für die sich das Jugendstiltheater als Austragungsort zur Verfügung stellen würde.

Die Umsetzung all dieser Ideen hängt, wie so vieles im Kulturbetrieb, von den Subventionen der öffentlichen Hand bzw. vom Kulturbudget des Theaters ab.

---

[66] Kulturstadtrat von Wien, 1996-2001

Zu guter Letzt möchte ich eine Anregung bezüglich der Bau- und Planungsgeschichte des Gesellschaftshauses und der gesamten Krankenhausanlage Baumgartner Höhe geben: Das Werk Carlo von Boogs würde es verdienen ins Zentrum von Forschungsarbeiten gerückt zu werden. Es hat sich zwar schon Frau Elisabeth Koller-Glück im Zuge ihres Werkes über die Landes-Heil- und Pflegeanstalt Mauer-Öhling mit Boog befasst, aber um sein umfassendes Wirken darstellen und würdigen zu können, bedarf es noch weiterer kunsthistorischer Betrachtungen.

Bibliographie

Bauer, Wolfgang, Dümotz, Irmtraud und Golowin, Sergius, Lexikon der Symbole, 18. Aufl., Wiesbaden 2000.

Berger, Franz, Baubeschreibung der n.-ö. Landes-Heil- und Pflege-Anstalten für Geistes- und Nervenkranke „am Steinhof" in Wien XIII, in: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift Jg. 1907, Nr. 27/28, S. 233-248.

Briggs, L. Vernon, „Am Steinhof". Hospital and Sanatorio in Vienna for Mental and Nervous Patiens of Lower Austria, in: American Journal of Insanity, Vol. LXI, No. 4 (1909), S. 707-716.

Erläuterung zur Bauvollendung der Kirche der niederöst. Landesheil- und Pflegeanstalten, Wien 1907.

Graff, Otto Antonia, Otto Wagner, Bd. 1: Das Werk des Architekten 1860-1902 & Bd. 2 Das Werk des Architekten 1903-1918, 2. Aufl., Wien 1994.

Haiko, Peter, Leupold-Löwenthal, Harald und Reissberger, Mara, Die weiße Stadt - Der Steinhof in Wien, Architektur als Reflex der Einstellung zur Geisteskrankheit, in: Kritische Berichte 9 (1981), S. 3-37.

Hassler, Silke, Hrsg., die Neue Oper Wien, Wien 2000.

Kitlitschka, Werner, Historismus und Jugendstil in Niederösterreich, St. Pölten 1984.

Koller-Glück, Elisabeth, Carlo von Boog und Mauer-Öhling, Landesbeamter baute Jugendstiljuwel, in: Niederösterreichische Kulturberichte 7/8 (1980).

Koller-Glück, Elisabeth, Carlo von Boog und seine Villa Betonia in: morgen 18 (1981), S. 234-237.

Koller-Glück, Elisabeth, Otto Wagners Kirche Am Steinhof, Wien 1984.

Koller-Glück, Elisabeth, Carlo von Boog und Mauer-Öhling. Die Kaiser Franz Josef-Landes-Heil- und Pflegeanstalt Mauer-Öhling. Ein Jugendstiljuwel in Niederösterreich, Wien 1988.

Konas, Werner, Das Jugendstil-Theater Am Steinhof, in: Wiener Gemeindeblätter 36 (1981), S. 148-150.

Nicolai, Bernd, „Moderne Architektur" - Vom Jugendstil zum Reformstil, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt, 11/2000, S. 31-40.

Lehner, Monika, Gebäudeanalyse Landesheil- u. Pflegeanstalt Mauer-Öhling, Architekt Carlo v. Boog, errichtet in den Jahren 1898-1902, heute LKH für Psychiatrie und Neurologie, Amstetten-Mauer, TU Wien 1989.

Lehnert, Herbert, Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus, Stuttgart 1978.

Lieb, Stefanie, Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910, Darmstadt 2001.

Müllner, Verena, Gebäudeanalyse, Theatersaal Am Steinhof, TU Wien 1988.

Programmheft Brecht & Co, Neue Oper Wien, Jugendstiltheater 1.-30. Oktober '98.

Programmheft Idomeneo, Jugendstiltheater 1990.

Das Psychiatrische Krankenhaus der Stadt Wien, Baumgartner Höhe, Wien o.A.

Schebera, Jürgen, Kurt Weill in Texten, Bildern und Dokumenten, 1900-1950, Eine Biographie, Leipzig 1990.

Schlußbericht d. Landesausschusses für d. Erzherzogtum Österreich unter der Enns über die Errichtung der nö. Landes-Heil- und Pflegeanstalten für Geistes- und Nervenkranke Am Steinhof, Beilage zu d. stenogr. Protokollen d. Landtages X. Wahlperiode. I. Session 1909, Band 1908-1910, S. 1-307.

Starlinger, Josef, Beschäftigungstherapie bei Geisteskranken (Schluß.), in: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift Jg. 1907, Nr. 8, S. 61-65.

Walker, Barbara G., Die geheimen Symbole der Frauen. Lexikon der weiblichen Spiritualität, aus dem Amerkan. übersetzt von Eluan Ghazal, München 1997.

Weill, Kurt, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Oper in 3 Akten, Text von Bertolt Brecht, Videoproduktion der Neuen Oper Wien, Jugendstiltheater Wien, Oktober 1998.

Weill, Kurt, Musik und Theater, Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen u. Interviews, hrsg. von Stephen Hinton, Berlin 1990.

Wiener Zeitung, Kulturteil, 25. Februar 1992.

Wunberg, Gotthart, Hrsg., Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1981.