

**Die Rolle von Opernhäusern und Konzerthallen als Flaggschiffe der Kultur
in Skandinavien. Eine Untersuchung dieses Phänomens anhand von Hen-
ning Larsens Opernhaus in Kopenhagen und seinem Konzert- und Kon-
gresszentrum *Harpa* in Reykjavik**

D i s s e r t a t i o n
Zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Vorgelegt von

Franziska Boll, geb. Plamper

aus

Erfurt

2026

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Ernst Seidl

Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Stefanie Gropper

Tag der mündlichen Prüfung: 21.09.2021

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	iii
Danksagung	iv
Vorbemerkungen	v
1 Einführung: Die Anziehungskraft von Opern- und Konzerthäusern	1
1.1 Zur Architekturgeschichte im skandinavischen Raum	3
1.2 Forschungsstand	7
1.3 Methodik	11
2 Die Rolle der Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien	15
2.1 Bauen für die Kultur: die Opern- und Konzerthäuser Skandinaviens	15
2.1.1 Engagement und Interesse als Antriebskräfte für Konzert- und Opernhäuser	15
2.1.2 Kultur am Wasser: wie Kulturbauten zu Flaggschiffen werden	20
2.1.3 Charakteristika der Flaggschiffe der Kultur	25
2.2 Historischer Abriss über die Opern- und Konzertkultur in Skandinavien	29
2.2.1 Opernhäuser	29
2.2.2 Konzerthäuser	39
2.3 Henning Larsen Architects	50
3 Am Inneren Hafen: das neue Opernhaus in Kopenhagen	58
3.1 Musik als zentrales Thema: das Opernhaus auf Dokøen	59
3.1.1 Der Klang bestimmt die Architektur: die Außenansichten des Opernhauses	61
3.1.2 Maritimes und Musik vereinen sich: die Innenräume	65
3.1.2.1 Das Foyer	65
3.1.2.2 Das Auditorium und die Bühne	68
3.1.2.3 Takkelloftet und die Funktions- und Nebenräume	71
3.1.2.4 Der im Opernhaus erkennbare Einfluss des Stifters	75
3.1.3 Musik, Wasser und mehr: die Kunstwerke im Opernhaus	77
3.2 Strukturen in Kopenhagen: Planungen, Voraussetzungen und Entwicklungen für den Bau des Opernhauses	87
3.2.1 Aufführungsstätten in Kopenhagen	90
3.2.2 Die Verlegung des Hafens und der Marine	102
3.2.3 Die Revitalisierung des Hafens seit den 1990er Jahren	108
3.2.4 Die Entwicklung von Kultureinrichtungen als Landmarken in Kopenhagen	115
3.2.5 Die Errichtung des Opernhauses auf Dokøen: Modelle und Debatten	122
3.3 Nach der Eröffnung: zu den Auswirkungen und zur Rezeption des Opernhauses auf Dokøen	128
3.3.1 Der Innere Hafen wird verbunden: Schauspielhaus, Brücken und Christiansholm	129
3.3.1.1 Das Schauspielhaus und die Entwicklung von Kvæsthusemolen	130
3.3.1.2 Die neuen Brücken über den Inneren Hafen	134

3.3.1.3	Christiansholm	139
3.3.1.4	Die weitere Entwicklung von Dokøen	142
3.3.2	Das Konzerthaus des Dänischen Rundfunks in Ørestad	145
3.3.3	Zur Rezeption des Opernhauses auf Dokøen	149
3.3.3.1	Der „Kühlergrill“ am Inneren Hafen	150
3.3.3.2	Die internationale und technisch orientierte Rezeption des Opernhauses	158
4	Lichtspiele entlang des Kollafjords: das Konzert- und Kongresszentrum Harpa in Reykjavik	162
4.1	„Not Wallpaper“ – die Harpa außen und innen	163
4.1.1	Quasi-Bricks in Variationen: Harpas Fassadengestaltung	164
4.1.1.1	Quasi-Bricks	166
4.1.1.2	Die Südfassade	169
4.1.1.3	Die weiteren Fassaden der Harpa	171
4.1.2	Feuer, Erde, Luft und Wasser: die Elemente als Inspiration für die Auditorien	173
4.1.2.1	Das Foyer	173
4.1.2.2	Eldborg	177
4.1.2.3	Silfurberg, Norðurljós und Kaldalón	180
4.1.3	Das Bauwerk als Kunstwerk oder das Kunstwerk als Bauwerk?	184
4.2	Die Harpa als Kulturstandort in Island: Hintergründe zur Entwicklung des Konzert- und Konferenzhauses	191
4.2.1	Das öffentliche Musikleben in Reykjavik: Hintergründe und Bestrebungen für die Errichtung eigenständiger Bauwerke für Musik	193
4.2.2	Die Debatte über ein Konzerthaus in Reykjavik	207
4.2.3	Der Masterplan für die Revitalisierung der Austurhöfn mit einem Konzerthaus als zentralem Element	213
4.2.4	Die Errichtung des Konzert- und Kongressgebäudes an der Austurhöfn	224
4.3	Harpa, Hafen, und Hauptstadt: die Revitalisierung der Austurhöfn und der Altstadt Reykjaviks mittels des Konzert- und Kongresshauses	233
4.3.1	Die Harpa als Landmarke und ihre Rezeption	234
4.3.2	Die Harpa als architektonisches Spektakel: Preise und Auszeichnungen	239
4.3.3	Die Revitalisierung des Hafens und des Zentrums von Reykjavik durch die Harpa	243
5	Die Opern- und Konzerthäuser in ihrer Rolle als Flaggschiffe der Kultur	255
5.1	Glas als bestimmendes Baumaterial	256
5.2	Die Wahrnehmung als öffentlicher Raum: zur Transparenz und Zugänglichkeit von Opern- und Konzerthäusern	262
5.3	Die Lage am Wasser: zur Bedeutung des Elements für die Architektur	267
5.4	Die Revitalisierung der Häfen	273
5.5	Sehen und Gesehen-Werden: die Politisierung von Opern- und Konzerthäusern als Landmarken und Wahrzeichen	279
6	Das Phänomen der Flaggschiffe der Kultur	287
7	Anhang	294

7.1	Abbildungen	294
7.2	Tabellen	305
7.3	Literaturverzeichnis	312
7.4	Abbildungsnachweis.....	347

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Henning Larsen: Opernhaus in Kopenhagen.	294
Abbildung 2: Henning Larsen: Konzert- und Kongresszentrum Harpa in Reykjavik.	294
Abbildung 3: Foyer, Kozert- und Kongresszentrum Harpa Reykjavik.....	295
Abbildung 4: Foyer, Opernhaus Kopenhagen.....	295
Abbildung 5: Jean Nouvel: Konzerthaus des Dänischen Rundfunks, Kopenhagen.	296
Abbildung 6: Blick von Norden auf das Foyer mit Flugdach und dem Platz darunter, Opernhaus Kopenhagen.	296
Abbildung 7: Südfassade, Opernhaus Kopenhagen.	297
Abbildung 8: Logo im Boden des Foyers, Opernhaus Kopenhagen.....	297
Abbildung 9: Die Leuchter von Ólafur Elíasson im Foyer, Opernhaus Kopenhagen.....	298
Abbildung 10: Aufbau eines Kronleuchters Ólafur Elíassons im Opernhaus Kopenhagen. .	299
Abbildung 11: Lundgaard & Tranberg arkitekter: Schauspielhaus Kopenhagen.	299
Abbildung 12: Nahaufnahme Südfassade, Harpa Reykjavik.	300
Abbildung 13: Südfassade, Harpa Reykjavik.	301
Abbildung 14: Nordfassade, Harpa Reykjavik.	301
Abbildung 15: Nordfassade bei Sonnenuntergang, Harpa Reykjavik.....	302
Abbildung 16: Ostfassade, Harpa Reykjavik.	302
Abbildung 17: Westfassade, Harpa Reykjavik.	303
Abbildung 18: Foyer mit Blick nach Süden, Harpa Reykjavik.....	303
Abbildung 19: Foyer mit Blick auf den Hafen, Harpa Reykjavik.	304

Danksagung

Meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Ernst Seidl danke ich sehr für die Möglichkeit, zu einem skandinavistisch geprägten Thema in der Kunstgeschichte zu promovieren, auch wenn die Zitate in den verschiedenen nordischen Sprachen in dieser Arbeit das Lesen und Korrigieren erschwert haben.

Meine Zweitbetreuerin Prof. Dr. Stefanie Gropper hat mir oftmals neuen Mut für dieses schwierige Projekt gegeben. Ich danke ihr für ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten und Ihre optimistischen und positiven Anregungen sowie die stete Motivierung, die Arbeit abzuschließen.

Für die Unterstützung während meiner Recherche zu den Bauten möchte ich besonders Peer Teglgaard Jeppesen danken, mit dem ich mich zunächst in Berlin und später in Kopenhagen intensiv und äußerst informativ ausgetauscht habe. Mein Dank gilt auch Peter Juul Nielsen, der Austausch mit ihm zur Stadtentwicklung Kopenhagens hat mir neue Ansatzpunkte für die Bearbeitung des Themas geliefert.

Zahlreiche Unterstützung und Hilfe bei der Anfertigung meiner Dissertation habe ich über die Jahre hinweg von vielen Seiten erhalten. Sie alle trugen auf vielfältige Art und Weise zum Gelingen bei, auch wenn sie hier nicht genannt werden. Dafür möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Zuletzt möchte ich meiner Familie danken, insbesondere mein Mann hat mich stets unterstützt und motiviert und meine Arbeit wie immer kritisch gelesen. Meinen Kindern danke ich dafür, dass sie mir die Bedeutung dieser Arbeit immer wieder vor Augen führen.

Vorbemerkungen

Die Buchstaben des dänischen und isländischen Alphabets werden in dieser Arbeit nicht mit ähnlichen Buchstaben des deutschen Alphabets ausgetauscht. Somit ergeben sich für den deutschen Leser einige unbekannte Buchstaben. In den Zitaten wird jedoch die Schreibweise des Originals beibehalten, folglich tauchen verschiedene Bezeichnungen für Personen und Orte auf. Generell werden isländische Namen mit dem Vor- und dem Nachnamen angegeben, da traditionell die Namensgebung von dem Patronymikon bestimmt ist und somit eine alleinige Verwendung des Nachnamens uneindeutig wäre. Den deutschen Sprachgewohnheiten entsprechend werden die Namen im Nominativ aufgeführt, lediglich der Genitiv wird in allen Fällen durch Anhängen von -s gebildet. Die im Folgenden erwähnten Ortsbezeichnungen werden in ihrer deutschen Form wiedergegeben. Die verwendete Literatur wird grundsätzlich in der jeweiligen Sprache zitiert. Die dänischen, isländischen, norwegischen und schwedischen Zitate werden allesamt übersetzt. Sofern die Zitate im Fließtext auftauchen, findet sich die Übersetzung in den Fußnoten. Die in den Fußnoten zur Ergänzung angeführten Zitate werden im Anschluss an das Original übersetzt, zur besseren Übersicht werden diese Übersetzungen in eckigen Klammern angegeben. Sofern es dem Verständnis der Lesenden dient, werden Übersetzungen für bestimmte Orte oder Gebäude angegeben, Straßennamen sind davon ausgeschlossen. Sämtliche Übersetzungen wurden von der Verfasserin dieser Arbeit vorgenommen. Zitate werden ab einer Länge von drei Zeilen abgesetzt. Die Aktualität des gewählten Themas fordert zahlreiche Texte und Verweise aus dem Internet, neben Autoren und Herausgebern werden die verantwortlichen Institutionen in den Fußnoten und im Literaturverzeichnis angegeben.

1 Einführung: Die Anziehungskraft von Opern- und Konzerthäusern

Opernhäuser und Konzertgebäude sind im kollektiven Gedächtnis eng mit ihrer Entstehung am königlichen Hof und aus der adeligen Gesellschaft heraus verknüpft.¹ Sie sind prestigeträchtige Bauwerke, die ein verhältnismäßig kleiner Anteil der Bevölkerung im Rahmen der angebotenen Darbietungen besucht. Beide Aufführungsstätten ringen um die Aufmerksamkeit des Publikums, indem sie mit aufsehenerregender Architektur, prunkvoller Innenausstattung, aufwendigen, farbenfrohen Kostümen und reizvollen Vorstellungen ihre Besucher anlocken. Zudem bietet der Besuch einer Oper oder eines Konzertes den Gästen die Gelegenheit, sich zur Schau zu stellen, denn auch hier greifen diese Aufführungsformen auf ihre Herkunft aus dem höfischen Umfeld zurück: Das Publikum zeigt sich trotz einer gelockerten Kleiderordnung in der Regel in seinen besten Gewändern, um von den anderen Anwesenden gesehen zu werden und selbst deren Kleidung und Ausstaffierung zu bestaunen. Ein Besuch im Opern- oder Konzerthaus verspricht ein zeitweises Entrinnen aus dem Alltag zu sein, durch

[...] hohe künstlerische Qualität, überraschende Effekte, phantastische Dekorationen, feierliches Ambiente, ein großes gesellschaftliches Ereignis eben, an dem teilzuhaben nicht nur für die Künstler, sondern auch für das Publikum stets erstrebenswert war und immer noch ist.²

Um dieses Versprechen einzuhalten, müssen die Bauten attraktiv gestaltet sein, denn eine spektakuläre Architektur, mit der sie sich im urbanen Raum positionieren, scheint der Grundstein für ihren Erfolg als Flaggschiffe zu sein. Das Ende des 19. Jahrhunderts von Charles Garnier errichtete Opernhaus in Paris³, das allgemein hin als Palais Garnier bezeichnet wird, ist eines der wichtigsten Bauwerke dieser Erscheinung und hat sich zu einem bedeutenden Vorbild entwickelt. Das unter Baron Haussmann als point de vue an der Kreuzung des Boulevards des Capucines und der Avenue de l'Opéra prominent platzierte Gebäude besticht durch seine monumentale Größe und die prachtvoll ausgestattete Fassade. Im Inneren bieten die prunkvoll verzierten und weiträumigen öffentlichen Bereiche – insbesondere das Foyer und das Treppenhaus – den passenden Hintergrund für die Zurschaustellung der eigenen Pracht des Publikums. Die zeitgenössischen Opern- und Konzerthäuser benötigen allerdings eine andere Gestalt und Präsentationsplattform als das von Charles Garnier entworfene Haus. Diese ergaben sich aus den gesellschaftlichen, politischen und technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts.

Die wegweisenden Vorbilder der Opern- und Konzerthäuser des 21. Jahrhunderts sind die Philharmonie in Berlin von Hans Scharoun und das Opernhaus in Sydney von Jørn Utzon. Beide Bauwerke haben die Architektur dieser Bautypen revolutioniert und nachhaltig beeinflusst, indem sie die Beschränkungen der äußeren Gestalt und der inneren Form überwunden haben. Sie haben sich mit ihren markanten Silhouetten fest im Bildgedächtnis verankert und besitzen beiden einen hohen Wiedererkennungswert.

Jørn Utzon hat eines der bekanntesten Gebäude weltweit entworfen. Im Jahre 1957 begann er mit der Errichtung des Opernhauses in Sydney. Die an Segel erinnernde Dachgestaltung aus

¹ „Das Haus selbst und das Bild vom Haus bilden von jeher ein untrennbar miteinander verwobenes Gespann, das seinen Platz im individuellen wie im kollektiven Bildgedächtnis besitzt.“ Tietz, Jürgen: „Gebaute Zeichen“, (<https://www.nzz.ch/articleDCLQS-1.7318>, 05. Februar 2020) [30.01.2006].

² Scheurmann, Ingrid: *Szenenwechsel. Eine Kulturgeschichte der Oper und der Berliner Staatsoper Unter den Linden*. Bonn 1998, S. 8.

³ Charles Garnier: Théâtre national de l'Opéra, Paris: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Paris_Opera_full_frontal_architecture_May_2009.jpg&oldid=928392390.

Betonschalen hat die bis dato für möglich gehaltenen statischen Bedingungen der Architektur überwunden.⁴ Im Jahre 1960 startete die Erbauung der Philharmonie in Berlin nach den Plänen von Hans Scharoun, der sich wesentlich auf den Konzertsaal konzentrierte und erstmals eine zentral platzierte Bühne mit rundum ansteigenden Terrassen umsetzte, einen sogenannten Weinbergkonzertsaal.⁵ Die Philharmonie ist das erste Konzerthaus, das das Orchester und den Dirigenten und damit die Musik in den Mittelpunkt des Saales rückt. Die Architektur rund um das Auditorium spiegelt diese Form wider, das Foyer liegt unterhalb des Konzertsaals⁶. Das erst zwischen 1979 und 1984 vervollständigte Dach aus eloxierten Aluminiumblechen läuft über dem Saal sanft auf eine Spitze zu und wirkt wie ein überdimensionales gelbes Zelt, das die Philharmonie umschließt. Hans Scharoun hat wie Jørn Utzon mit einem spezialisierten Ingenieur zusammengearbeitet, um die Akustik des Konzertsaals⁷ vorab auf die Funktion abstimmen zu können und sie trotz der verschiedenen Terrassen optimal zu gestalten.⁸ Die Architektur ist in ihrer veränderten Form ganz auf das Wesentliche, auf die Funktion ausgerichtet und verdeutlicht die Forderung nach einer adäquaten Akustik, die die Bedingungen an die Funktionalität der Aufführungsstätten erfüllt.⁹

Diese beiden Bauwerke bilden den Anfang einer neuen Ära von Opern- und Konzerthäusern: Sie haben die äußere Form und sogar den traditionellen Aufbau neu definiert. Insbesondere das Opernhaus von Sydney verdeutlicht die veränderten Möglichkeiten und zugleich die Anforderungen an die Opernbauten, die ihre dem Namen nach bestimmte Funktion übersteigen und dem Konzept Jørn Utzons folgen, indem sie mehrere Säle und somit mehrere Funktionen unter einem Dach vereinen. Dieses Verlangen nach Multifunktionalität ist ein wesentlicher Aspekt, der die andauernde Nutzung und die Zugänglichkeit dieser Bauten positiv beeinflusst und vornehmlich in weniger dichten Siedlungsgebieten ein Argument für die Errichtung sein kann. Besonders deutlich ist diese Anforderung an die Aufführungsstätten in den skandinavischen

⁴ „Sydney Opera House is an astonishing architectural – and engineering – feat. [...] Ove Arup was engaged early in the design, and began to turn a daring concept into a physical reality. Arup’s engineers confronted an engineering challenge that has since become one of the profession’s epic tales the design and construction of the building’s enormous, pre-cast concrete shells. The complex design work for the shells was achieved through the pioneering use of computers to model the roof and analyse its structure.” „Sydney Opera House”, (http://www.arup.com/Projects/Sydney_Opera_House.aspx, 01. Juli 2015).

⁵ Vgl. Fischer, Manfred F., Dietmar Vonend und Ludger J. Sutthoff: *Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog*. Teil 2: Östliche Bundesländer. Erfurt 1994 (= Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland; 3–4), S. 32; Forsyth, Michael: *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München, London, New York, Paris 1992, S. 300–304; Spiegel: „Architektur. Scharoun”. Musik mit Wänden, (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46172387.html>, 01. Juli 2015) [16.10.1963 in DER SPIEGEL 42/1963].

⁶ Hans Scharoun: Philharmonie, Berlin: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Paris_Opera_full_frontal_architecture,_May_2009.jpg&oldid=928392390.

⁷ Die Akustik von Auditorien wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst. Essenziell ist, dass ein Auditorium von der Umgebung losgelöst sein muss, damit die Akustik nicht von außen beeinflusst wird. Der vom Orchester erzeugte Schall muss sich möglichst gleich ausbreiten können, um überall gut gehört zu werden, während ein Echo aber vermieden werden muss. Die Lenkung des Schalls und die Nachhallzeit bestimmen die Raumakustik. Vgl. Kuttruff, Heinrich: *Akustik. Eine Einführung*. Stuttgart, Leipzig 2004, S. 270–272.

⁸ Hans Scharoun und Lothar Cremer stimmten die Akustik auf die Weinberganordnung ab, indem alle Elemente im Konzertsaal der Berliner Philharmonie entsprechend angepasst wurden: „Die Decke reflektiert den Schall von ihrer konvexen Oberfläche zu den hintersten Plätzen, wo Boden und Decke fast zusammenstoßen, die senkrechten Flächen der ‚Weinbergtreppen‘ schaffen akustisch wichtige Oberflächen für seitlich reflektierten Schall und gleichen so das Fehlen der Seitenwände [gegenüber dem rechteckigen Konzertsaal] aus. Sie haben den weiteren Vorteil, zwischen den absorbierenden Publikums- und Sitzbereichen als reflektierende Flächen zu wirken.“ Forsyth 1992, S. 304.

⁹ Vgl. Beranek, Leo L.: *Concert and opera halls. How they sound*. Woodbury 1996.

Ländern zu beobachten, wo die Bevölkerung sich zunehmend in den Großstädten angesiedelt hat und kleinere Zentren überwiegend mit Kulturhäusern¹⁰ ausgestattet sind, die mehrere Institutionen unter einem Dach vereinen (Tabelle 1-2). Die Architektur neuer Bauten ist hier wie dort ansprechend und oftmals dezidiert spektakulär gestaltet, um Aufsehen zu erregen, Besucher anzuziehen und so den Standort zu unterstützen.

1.1 Zur Architekturgeschichte im skandinavischen Raum

Die vorliegende Arbeit ist im Wesentlichen zwei Fachbereichen verpflichtet, der Kunstgeschichte und der Skandinavistik. Durch dieses interdisziplinäre Vorgehen ergeben sich verschiedene Auffassungen und Direktiven, die es zunächst zu klären und im weiteren Verlauf zu berücksichtigen gilt. Die Analyse der Bauten und die Struktur innerhalb der Kapitel folgen einer kunsthistorischen Perspektive, indem detaillierte Beschreibungen der Architektur und ihrer Ausstattung vorgenommen werden. Diese führen die Untersuchung der beiden ausgewählten Bauten an. Aus der skandinavistischen Perspektive heraus ist die Verwendung der Landessprachen ein maßgeblicher Aspekt, der innerhalb dieses Textes zum Tragen kommt und die Verknüpfung beider Fachbereiche überhaupt erst möglich macht. Wie in der Vorbemerkung bereits erläutert, werden alle Zitate skandinavischer Sprachen in den Fußnoten übersetzt, um die Lesbarkeit zu gewährleisten. Zudem ergibt sich die verhältnismäßig hohe Anzahl an Zitaten auch aus diesem Hintergrund, die angeführten wörtlichen Übernahmen dienen der Unterstreich. Darüber hinaus sind zunächst zwei zentrale Begriffe dieser Arbeit zu klären, die mit unterschiedlichen Konnotationen behaftet sind, und deren Definition bedeutsam für das Verständnis der gewählten Bauten ist.

Auffällig ist, dass der Begriff Oper

[...] ein diffuser Name für unterschiedliche Formen des europäischen bzw. europäisch geprägten musikalischen Theaters ab ca. 1600, in zweiter Linie auch für die zu dessen Aufführung bestimmten Bauwerke [ist]. Die Verwendung des Begriffs ist weniger durch terminologische Stringenz und spezifische Definitionen gekennzeichnet als durch pragmatischen, zuweilen auch polemischen Sprachgebrauch.¹¹

Diese Problematik manifestiert sich zudem in der Bezeichnung der Kompanien und Vereinigungen, die sich der Aufführung von Opern in zum Teil gleichnamigen Gebäuden verschrieben haben, sodass sich insgesamt drei mögliche Bedeutungen für den Begriff Oper ergeben. Diese Mehrdeutigkeit ist auch in anderen Sprachen festzustellen, weshalb im Folgenden bei der Verwendung der deutschen Bezeichnungen ganz konkret zwischen der Oper als musikalischer Gattung,¹² dem Opernhaus und dem Opernensemble durch die Benutzung dieser Begriffe unterschieden wird.

¹⁰ Kulturhäuser entstanden im späten 19. Jahrhundert, um einer breiteren Bevölkerungsschicht Zugang zu kulturellen Veranstaltungen zu geben. Der große Saal für verschiedene Veranstaltungen ist hierfür prägend, daneben die üblichen Verwaltungsräume. Das Kulturhaus Sandnes, in Norwegen etwa beherbergt neben dem großen Veranstaltungssaal auch ein Kino und eine Bibliothek. In allen Ländern Skandinaviens wie auch in Deutschland finden sich zahlreiche weitere Beispiele für diese Praxis. Vgl. Sandnes Kulturhus: „Om Sandnes kulturhus“, (<http://sandneskulturhus.no/om-kulturhuset>, 22. Juni 2014).

¹¹ Leopold, Silke und Dörte Schmidt: „Oper (Hauptartikel)“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11628>, 30. Januar 2017) [2008, online 2016].

¹² Obwohl Silke Leopold und Dörte Schmidt aus musikhistorischer Sicht feststellen, dass Oper kein Gattungsbegriff ist, setze ich hier diese Unterscheidung an, um klar zwischen den Ensembles und den Bauten abzugrenzen. Denn der Begriff Oper wurde „[...] durch eine Musikhistoriographie, die Vorgeschichten zu den jeweils zeitgenössischen Musiktheaterformen zu schreiben suchte“, für diese geprägt und hat somit Bestand. Ebd.

Gleichzeitig ist die Bezeichnung Skandinavien uneindeutig, da eine rein geografische Orientierung viel zu eng ist¹³ und im Fachbereich Skandinavistik der skandinavische Sprachraum die Definition vorgibt: Demgemäß gehören die Länder Dänemark, Norwegen und Schweden zu Skandinavien.¹⁴ Das Isländische hat sich wie das Norwegische aus dem Nordwestgermanischen heraus entwickelt. Die Besiedelung Islands ist eng verknüpft mit den Bestrebungen der norwegischen, dänischen und später auch der schwedischen Könige, die ihre Reiche ab dem Jahr 800 zu einigen und unter eine Herrschaft zu stellen suchten.¹⁵ In der als Landnahme bekannten Zeit ließen sich vor allem zwischen 870 und 930 Immigranten aus Skandinavien und den britischen Inseln in Island nieder. Im 13. Jahrhundert führten bürgerkriegsähnliche Unruhen schließlich im Jahre 1264 zur Unterwerfung unter den norwegischen König Hákon Hákonarson. Im 14. Jahrhundert kam Island unter dänische Herrschaft, nachdem das norwegische Königsgelecht ausgestorben war.¹⁶ „For centuries Iceland was part of the Danish Kingdom and administered from Copenhagen; public life was to a great extent under the influence of Danish-German culture.”¹⁷ Entsprechend eng sind die historischen, sprachlichen,¹⁸ kulturellen und gesellschaftlichen Verbindungen zu Dänemark und Norwegen. Island wird demgemäß zu Skandinavien gezählt. Zwar wird im deutschen Sprachgebrauch Finnland gelegentlich ebenfalls zu Skandinavien zugehörig angesehen, es ergibt sich allerdings keine ähnlich enge Verbindung

¹³ In geografischer Hinsicht ist mit Skandinavien die zwischen Atlantik, Nord- und Ostsee gelegene Skandinavische Halbinsel mit Norwegen, Schweden und dem nördlichen Teil Finnlands gemeint.

¹⁴ „Auch wenn die Skandinavistik historisch gesehen eine philologische Disziplin ist, sind Sprache und Literatur nicht ihre alleinigen Gegenstände. Schon vor dem *cultural turn* der Literaturwissenschaften verstand sie sich auch als Kulturwissenschaft, in dem Sinne freilich, dass Geschichte und Landeskunde, historische und aktuelle Ausprägungen von Kultur Inhalte zumindest der Lehre waren (und auch heute noch sind). [...] Eine andere Besonderheit besteht darin, dass das Fach einen komparatistischen Blick auf mehrere Sprachen und Literaturen wirft, wie es in den skandinavischen Ländern selbst nur selten getan wird – dort ist das Fach wiederum in Nationalphilologien ausdifferenziert, und selbst da, wo die skandinavischen Institutionen die Bezeichnung ‚nordisk‘ tragen, dominiert meist die jeweilige Nationalsprache. Unterschiede innerhalb der Institute im deutschsprachigen Raum zeigen sich darin, welcher geographische und sprachliche Raum behandelt wird. Die kontinentalen nordgermanischen Sprachen Dänisch, Norwegisch und Schwedisch und deren Literaturen sind Standard, Isländisch spielt dagegen eine geringere Rolle, Färöisch kommt sehr selten vor. Von den in Nordeuropa verbreiteten nichtnordgermanischen Sprachen werden an einigen Instituten das Finnische und dessen Literatur mit abgedeckt, vereinzelt auch die saamischen [sic] Sprachen. [...] Gleichgültig also, ob man Skandinavistik umfassender als Wissenschaft von den Sprachen, Literaturen und Kulturen Nordeuropas einschließlich Grönlands oder traditionell ‚nur‘ als Wissenschaft von den nordgermanischen Sprachen, Literaturen und Kulturen versteht: die Kompetenz in allen Sprachen kann nicht als Norm gelten [Hervorhebung im Original].“ Grage, Joachim: „Standards und Normen der Skandinavistik. Versuch einer Standortbestimmung“. In: *Journal of Literary Theory*, 2011: Band 5, Heft 2, (<https://doi.org/10.1515/JLT.2011.017>, 20. Oktober 2019), S. 187–194, hier S. 189 f.

¹⁵ In der historiografischen altnordischen Literatur, insbesondere der *Íslendingabók* und der *Landnámabók* werden vor allem Norweger als die neuen Bewohner genannt, die ihre Freiheiten durch diese gesellschaftlichen Veränderungen nicht aufgeben wollten. Heiko Uecker nennt als Grund für die Auswanderung hingegen „[...] die Liebe zu alten Privilegien, die in Gefahr waren durch die Machtgelüste des neuen Königs beschnitten zu werden.“ Uecker, Heiko: *Geschichte der altnordischen Literatur*. Stuttgart 2004 (= Reclams Universal-Bibliothek; 17647), S. 14.

¹⁶ Vgl. Uecker 2004, S. 15–17.

¹⁷ Jónsson, Guðmundur und Magnús S. Magnússon: „Hagskinna. Sögulegar hagtölur um Ísland“. Icelandic Historical Statistics, (<https://baekur.is/bok/000155104/0/6/Hagskinna>, 01. Juni 2019), S. 30.

¹⁸ „Um unseren Überblick über die germanischen Sprachen zu vervollständigen, müssen wir uns nun die Frage vorlegen, inwiefern die verschiedenen germanischen Sprachen einander gleichen und sich voneinander unterscheiden. Zu diesem Zwecke können wir quer durch die Karte Europas eine Linie ziehen, die ungefähr mit dem fünfzigsten Breitengrad zusammenfällt. Die nördlich dieser Linie liegenden germanischen Sprachen sind Isländisch, Norwegisch, Schwedisch und Dänisch. Man nennt diese Gruppe die skandinavische oder nordgermanische.“ Bodmer, Frederick: *Die Sprachen der Welt. Geschichte – Grammatik – Wortschatz in vergleichender Darstellung*. Köln 1997, S. 321.

Finnlands, wie sie Dänemark zu Norwegen und Schweden besitzt.¹⁹ Zudem gehört Finnisch der finnougri-schen Sprachfamilie an, die über den Balkan nach Norden und Osten verbreitet ist. Finnland setzt sich in sprachlicher, kultureller und historischer Hinsicht deutlich von Norwegen, Dänemark und Island ab.²⁰ In der vorliegenden Untersuchung werden die Bezeichnungen Skandinavien und skandinavischer Raum verwendet, um Dänemark, Island, Norwegen und Schweden als eine Einheit zu umfassen. Anders verhält es sich mit der geografischen Region Nordeuropa – sie umfasst die Staaten Norwegen, Schweden, Dänemark, Finnland und Island – und davon abgeleiteten Derivationen – Begriffe wie nordischer Raum und nordische Länder umschreiben eben darum diese fünf Nationen. Ähnlich verhält es sich auch im englischen Sprachgebrauch, in dem das Adjektiv „Nordic“ Finnland ebenfalls einschließt. Im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung werden daher lediglich die wesentlichsten und bekanntesten Opern- und Konzerthäuser Finnlands als Referenz genannt, insbesondere hat die Architektur Alvar Aaltos die neueren Bauten in Nordeuropa signifikant beeinflusst.

Das Opernhaus in Kopenhagen (Abb. 1) und das Konzerthaus in Reykjavik (Abb. 2) dienen zwar als Beispiele für die zeitgenössischen Opern- und Konzertbauten in Skandinavien, dennoch wird trotz aller historischen und architektonischen Überschneidungen und Einflüsse keine typisch skandinavische oder gar nordische Bauweise thematisiert. Es lässt sich nicht leugnen, dass regionale Gemeinsamkeiten bestehen, aber ob und inwiefern diese charakteristisch für die skandinavischen Opern- und Konzerthäuser sind, soll nicht vordergründig erörtert werden. Zentral ist hingegen die Rolle des Klimas; seine Bedingungen und seine Auswirkungen sind als gemeinsamer Faktor dieser Länder anzuerkennen.²¹ Die Architektur ist eindeutig davon beeinflusst. In Skandinavien konnten in den vergangenen Jahrzehnten dank einer Verbesserung der isolierenden Eigenschaften von Glasfenstern große Glasflächen an den Fassaden entstehen. Einen speziell nordischen oder skandinavischen Charakter der Kulturbauten, insbesondere der Aufführungsstätten, auszumachen, ist in vielerlei Hinsicht problematisch und scheitert bereits an einer konkreten Festlegung der Region, wie zuvor beschrieben verschwimmen die Begriffe skandinavisch und nordisch im deutschen Sprachgebrauch. Erschwerend ist zudem eine nationale Eingrenzung, wie Lucas Elmenhorst festgestellt hat: „Der Begriff der Nation ist schwer zu fassen. Er lässt sich nicht anhand objektiver Merkmale wie Sprache, ethnische Zugehörigkeit, Territorium der Geschichte eindeutig definieren, da diese Kategorien ihrerseits zu unscharf sind.“²² Ein homogener Charakter der Kunst und Architektur einer Region darf daher nicht mit einem nationalen oder regionalen Charakter gleichgesetzt werden. Nikolaus Pevsner hat infolge

¹⁹ Finnland stand zwar über mehrere Jahrhunderte hinweg unter schwedischer Herrschaft, es war jedoch im letzten Jahrhundert vor seiner Unabhängigkeit 1917 dem russischen Reich unterstellt.

²⁰ Mit Schweden gibt es Überschneidungen aus der gemeinsamen Geschichte, diese beschränken sich vor allem auf die Anerkennung des Schwedischen als Amtssprache, eine schwedischsprachige Minderheit bewohnt die südwestlichen Gebiete und die Ålandinseln in der Ostsee.

²¹ „Aber immerhin gibt es eine Größe bei der Bestimmung des Nationalcharakters, die lange als gegeben hingenommen wurde: das Klima. Die Abhängigkeit des Charakters und der Geschichte vom Klima ist eine These, die sich in eingeschränkter Form bis zu Hippokrates und leicht bis zu Jean Bodins ‚Methodus‘ von 1566 zurückverfolgen lässt. Der Abbé Dubos hat sie 1719 als erster auch auf die Kunst angewandt, und seiner Idee hauchte mehr als eine Generation später Winckelmann Leben ein, als er sie seiner Interpretation der griechischen Kunst zugrunde legte. Von ihm gelangte sie zu Herder und weiter zu den Romantikern, vor allem zu Friedrich Schlegel, und so ins 19. Jahrhundert. Die Tiere der kalten Zonen sind grau, braun und schwarz; Tiger und Papageien leben in heißen Ländern. So wird auch die Kunst verschiedene Tönungen annehmen in den Nebeln des Nordens und unter klarblauen Himmeln.“ Pevsner, Nikolaus: *Das Englische in der englischen Kunst*. München 1974 [1956], S. 14 f.

²² Elmenhorst, Lucas: *Kann man national bauen? Die Architektur der Botschaften Indiens, der Schweiz und Großbritanniens in Berlin*. Berlin 2010, S. 17.

des Zweiten Weltkriegs festgestellt, dass die Frage nach einem Nationalcharakter der Kunst ungenau und diffizil sei:

Während die Kunstgeschichte sich mit dem befaßt, was alle Werke der bildenden Kunst und Architektur in Ländern gleicher Zivilisation in einem Zeitabschnitt gemeinsam haben, gleichgültig wo sie auch entstanden sein mögen, fragt die Geographie der Kunst danach, was alle Werke der bildenden Kunst eines Volkes gemeinsam haben, gleichgültig zu welcher Zeit sie auch geschaffen wurden. Oder anders gesagt: Der Gegenstand der Kunstgeographie ist der Nationalcharakter, wie er sich in der Kunst ausdrückt. Sobald das Problem in dieser Weise gestellt wird, müssen sich zwei Einwände erheben. Erstens: Ist es wünschenswert, bei der Betrachtung von Werken der bildenden Kunst und Architektur den nationalen Aspekt zu stark zu betonen? Zweitens: Gibt es überhaupt so etwas wie einen feststehenden oder beinahe feststehenden Nationalcharakter?²³

Diese Einwände Pevsners und Elmenhorsts verdeutlichen, dass die Frage nach einem nordischen Charakter, nach einer typisch skandinavischen Architektur nicht immer zielführend sein muss. Wenn „[...] Nationen als kollektive Form der Identität“²⁴ anerkannt werden, überträgt sich diese Identität auch auf die Architektur. Gleichzeitig kann Architektur Identität schaffen, indem etwa markante Bauten als Landmarken „[...] eine zweite Existenz als zweidimensionale Architekturbilder“²⁵ einnehmen.

Die im Rahmen dieser Untersuchung zu betrachtenden Bauten gehören zu einer bestimmten Region mit einer langen, eng verwobenen Geschichte, die sich sicherlich in regionale Schablonen einordnen lassen könnte. Besonders häufig wird skandinavisches Design mit klaren Linien, Formen und Strukturen in Einklang gebracht, die sich auch in der aktuellen Architektur spiegeln. Dank eines engeren Kontakts der Industrieländer durch die Medien und das Internet kann ein schneller und einfacher Austausch stattfinden; es ist nicht verwunderlich, dass auch die Architektur auf Stile außerhalb des eigenen Kulturkreises rekurriert. Die aktuellen Opern und Konzerthäuser Skandinaviens reihen sich in die großen Architekturströmungen, die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts regelmäßig aufgegriffen werden, ein. Das Bauhaus ist ebenso Inspiration wie Le Corbusier, Oscar Niemeyer oder Alvar Aalto; eine einheitlich skandinavische Architektur vermag sich aus der Vielzahl an Vorbildern nicht eindeutig bestimmen lassen.

Der Fokus liegt auf dem Opernhaus in Kopenhagen und dem Konzert- und Kongresszentrum in Reykjavik, die beide von Henning Larsen entworfen wurden. Sie zählen zu den international bekanntesten Bauten des dänischen Architekturbüros. Obwohl beide Bauten zeitlich nah beieinander und von demselben Büro konzipiert wurden, sind sie aus sehr unterschiedlichen Prozessen hervorgegangen und reflektieren diese Tendenzen in ihrer Architektur und Funktion. Das Opernhaus in Kopenhagen und das Konzerthaus in Reykjavik sollen repräsentativ die Entwicklungen der neueren Aufführungsstätten für Opern und klassische Konzerte im skandinavischen Raum darstellen.²⁶ Sie weisen zwar eindeutige Ähnlichkeiten auf – die nicht ausschließlich auf den Henning Larsen zurückzuführen sind –, dennoch spiegeln sie wesentliche Strömungen, die

²³ Pevsner 1974 [1956], S. 11.

²⁴ Elmenhorst 2010, S. 18.

²⁵ Tietz 2006, wie Fußnote 1.

²⁶ „While no two theaters are alike—varying in capacity, use, and character—each brings audience and performer together in different ways.“ Der Verweis auf die klassischen Konterte schließt zudem nicht die technischen Ausstattungsmöglichkeiten ein, vielmehr ist damit eine Abgrenzung zu den Häusern gemeint, deren Akustik nicht auf die Ausführung unverstärkter Musik ausgerichtet sind. Hardy, Hugh: „Planning the Theater“. In: Hugh Hardy (Hg.): *Building type basics for performing arts facilities*. Hoboken 2006, S. 1–7. (= Building type basics series, herausgegeben von Stephen A. Kliment), hier S. 1; vgl. Appleton, Ian: *Buildings for the performing arts. A design and development guide*. 2. Auflage, Amsterdam, Boston, London 2008, S. 4.

auf zahlreiche der neuesten Opern-, Konzert- und auch Kulturhäuser zutreffen, die seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts in Skandinavien entstanden sind. Denn die „[...] Architektur erzählt eine Geschichte über den Zustand der dahinterstehenden Kultur und Gesellschaft.“²⁷

1.2 Forschungsstand

Die Aktualität und Diversität des von mir gewählten Themas spiegelt sich deutlich in der Auswahl der Literatur wider, die sich aus Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften, aus gedruckten Publikationen der unterschiedlichsten Disziplinen sowie zu einem hohen Anteil aus Internetquellen zusammensetzt. Mit zunehmendem zeitlichem Abstand zur Eröffnung der relevanten Bauten hat sich der Korpus an Berichten zum Thema gewandelt, dennoch erschienen insgesamt bisher nur wenige umfassende Publikationen, sodass sich ein breit gefächertes Quellenmaterial ergab. Während im Vorfeld der Errichtung und im Verlauf des Bauprozesses oftmals Berichte zu tagesaktuellen Entscheidungen, Entwicklungen und Problemen vornehmlich in der Presse behandelt wurden, entstanden nach der Vollendung, insbesondere für die bekannteren und größeren Bauwerke, Aufsätze in Zeitschriften und später einige wenige Monografien, die sich mit der Gesamtheit des jeweiligen Projektes auseinandergesetzt haben.

Die umfangreiche Literatursammlung ist in erster Linie der Aktualität des Themas sowie der skandinavistischen Perspektive geschuldet. Das Augenmerk für Aspekte wie die Vorgeschichte und die Entstehungszeit der Bauwerke lag auf den entsprechend bekannteren Tageszeitungen wie etwa der dänischen *Politiken* und dem isländischen *Morgunblað*. Die Artikel Bergþóra Jónsdóttirs vermitteln einen Einblick in die verschiedenen Phasen der Entwicklung des Konzerthauses.²⁸ Zahlreiche Besprechungen erhielten besonders die größeren Bauten namhafter Architekten in bekannten deutsch- und englischsprachigen Zeitungen, wie etwa Heinrich Wefings Bericht in *Die Zeit* zur Eröffnung des Opernhauses in Kopenhagen in dem er das Gebäude bildhaft mit einer Katze vergleicht: „Bei Nacht ist auch diese Katze schön.“²⁹ Rowan Moore beschreibt durchaus kritisch die Harpa im Anschluss an die Fertigstellung der Fassade in *The Guardian* als: „[...] Reykjavik's dazzling new concert hall“³⁰. Daneben bilden die Beschreibungen der Bauten in Fachzeitschriften eine bedeutsame Grundlage, vor allem die verschiedenen Artikel über die Materialien, die Akustik und die Strukturen in *Detail*³¹ sind

²⁷ Kastorff-Viehmann, Renate: *Meilensteine der Architektur. Baugeschichte nach Personen, Bauten und Epochen*. Stuttgart 2010 (= Kröners Taschenbuchausgabe; 347), S. 2.

²⁸ Neben dem Überblick über die Konzerthausdebatte berichtete sie unter anderem über die ersten Ausschreibungen für die Revitalisierung an der Austurhöfn. Vgl. Jónsdóttir, Bergþóra: „Tónlistarhús í tæpa öld“, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/723780>, 16. Juli 2019) [06.04.2003]; Jónsdóttir, Bergþóra: „Sér fyrir endann á aldargömlum hugmyndum“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/23/ser_fyrir_endann_a_aldargomlum_hugmyndum, 04. Juli 2019) [23.09.2005].

²⁹ Wefing, Heinrich: „Bei Nacht ist auch diese Katze schön. Kopenhagens neue Oper“, (<https://www.faz.net/-gs3-pxtb>, 23. Mai 2018).

³⁰ Moore, Rowan: „Harpa. Reykjavik's dazzling new concert hall basks in the reflective glory of Olafur Eliasson's inspired design“. review, (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/28/harpa-concert-hall-eliasson-reykjavik>, 01. Juli 2015) [28.08.2011].

³¹ In der Zeitschrift haben sich verschiedene Autoren mehrfach mit den Themen auseinandergesetzt. Besonders hervorzuheben sind: Maier, Florian: „Konzert- und Kongresszentrum „Harpa“ in Reykjavik“, (http://www.detail.de/artikel_harpa-konzerthaus-reykjavik_28432_De.htm, 04. Oktober 2011) [29.08.2011]; Gabriel, Andreas: „ArtEngineering – Ingenieurleistungen für die Kunst. ArtEngineering – Engineering Services for Art“. Dt./Engl. In: *Detail structure*, 2016: 2, (http://www.art-engineering.net/images/DETAIL_structure_02-2016_ArtEngineering_-_Ingenieurleistungen_fuer_die_Kunst.pdf, 20. Januar 2020), S. S. 6-12; Söldner, Barbara und Tobias

erwähnenswert. Deutlich weniger umfangreich gestaltet sind zumeist die Homepages der Institutionen, die in den neuen Opern- und Konzerthäusern residieren, sie geben aber Aufschluss über ihre eigene Geschichte und damit auch der Häuser und stellen somit eine wertvolle Ergänzung dar.³² Als nützliche Quellen haben sich darüber hinaus die Homepages einiger landesspezifischer und thematisch fokussierter Museen bewiesen, die wichtige Informationen über die Nutzer und die Auslastung der Bauten sammeln. So etwa waren das *Leikminjasafn Íslands*, das einige Informationen auf Englisch zusammengefasst bereithält, das *Tónlistarsafn* und das *Árbæjarsafn*³³ wesentlich für die Architekturgeschichte der isländischen Aufführungsstätten – ein Bereich, der bisher nur marginal in internationalen Publikationen behandelt wurde.³⁴ Hanns-Peter Mederers *Musikgeschichte Dänemarks* behandelt die musikhistorische Entwicklung, er erwähnt die Aufführungsstätten lediglich nebenbei: „Als Giuseppe Sarti an seiner Stelle den Posten erhielt, gelang es ihm doch 1768 die Leitung einer komischen italienischen Oper zu übernehmen, da hierfür seitens des Königshauses ein entsprechendes neues Gebäude zur Verfügung stand.“³⁵ Ergänzend wurde daher die online Version der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* konsultiert, die eine gute Übersicht über die Entwicklung der Musiktradition in Nordeuropa sowie über die bedeutenderen Städte gewährt.³⁶ Als einzige deutschsprachige Stadtgeschichte Kopenhagens, die zumindest einen knappen Überblick über die wichtigsten Ereignisse bietet, wurde Jörg-Peter Findeisens und Poul Husums *Kleine Geschichte Kopenhagens* herangezogen.³⁷ Reinhold Wulffs Rezension in der Zeitschrift *NORDEUROPAforum* fiel nur wenig positiv aus, da „[...] die Chance nicht genutzt wurde, eine inhaltlich und sprachlich anspruchsvolle Einführung in die Geschichte Kopenhagens zu geben.“³⁸ Wulff monierte insbesondere die vielen Interpretationen der Autoren und ihre populärwissenschaftliche Schreibweise, weshalb das Buch innerhalb dieser Untersuchung lediglich als eine Grundlage

Söldner: „High Culture – Buildings for the Arts in the 21st Century“. In: *Detail (English Edition)*, 2009: 3, S. S. 230–234.

³² So ist etwa die Geschichte des isländischen Opernensembles auf deren Homepage dargestellt. Vgl. Íslenska óperan: „History“, (<https://opera.is/en/io/saga-islensku-operunnar/>, 02. Juli 2019).

³³ Vgl. Leikminjasafn Íslands: „Annáll íslenskrar leiklistarsögu“, (<http://www.leikminjasafn.is/yfirlit/annall>, 13. Juni 2019); Tónlistarsafn Íslands: „Sagan. 1960–2000“, (<http://tonlistarsafn.is/sagan/1960-2000>, 04. Juli 2019); Árbæjarsafn: „History of Reykjavík: Farm to City. 1946-2000“. Modern Reykjavík, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/1945-2000, 08. Juni 2019).

³⁴ Die relevanteste Publikation, die auch zeitgenössische Bauwerke in Island behandelt ist Birgit Abrechts Architekturführer. Zur Entwicklung der Theaterkultur ist der Aufsatz Árni Ibsens und Hávar Sigurjónssons erwähnenswert, der sich vor allem mit den verschiedenen Strömungen des Schauspiels befasst. Vgl. Abrecht, Birgit: *Arkitektúr á Íslandi. Discover Icelandic Architecture*. Entdecke Islands Architektur (isl./engl./deut.). Reykjavík 2018; Ibsen, Árni und Hávar Sigurjónsson: „Icelandic Theater. Icelandic Theater, 1780-1975: Árni Jabobsen“. In: Daisy Neijmann (Hg.): *A History of Icelandic Literature*. Lincoln 2006, S. 552-585 (S. 552-571). (= *Histories of Scandinavian Literature*; 5); Ibsen, Árni und Hávar Sigurjónsson: „Icelandic Theater. Icelandic Theater since 1975: Hávar Sigurjónsson“. In: Neijmann (Hg.) 2006, wie Fußnote 32.

³⁵ Mederer, Hanns-Peter: *Musikgeschichte Dänemarks*. Marburg 2012, S. 79.

³⁶ Besonders hervorzuheben sind neben den Beiträgen über die einzelnen Länder und Städte auch die Artikel über die Oper und das Konzertwesen. Vgl. Krabbe, Niels, Sven Lunn und Annika Krummacher: „Kopenhagen“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16937>, 30. Januar 2017) [1996, online 2016]; Leopold und Schmidt 2008, online 2016, wie Fußnote 9; Heister, Hanns-Werner: „Konzertwesen“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016“, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11495>, 30. Januar 2020) [1996, online 2016].

³⁷ Vgl. Findeisen, Jörg-Peter und Poul Husum: *Kleine Geschichte Kopenhagens*. Regensburg 2008.

³⁸ Wulff, Reinhold: „Rezensionen. Ingrid Bohn: *Kleine Geschichte Stockholms*. ; Jörg-Peter Findeisen und Poul Husum: *Kleine Geschichte Kopenhagens*“. In: *NORDEUROPAforum – Zeitschrift für Kulturstudien*, 2010: 1, (<https://doi.org/10.18452/8047>, 08. April 2020), S. S. 184-186, hier S. 186.

dient. Für konkrete Informationen rund um die Aufführungsstätten und verlässliche historische Daten wurde die digitale Version von *Den Store Danske Encyklopædi*, die vom Verlag Gyldendal herausgegeben wurde, hinzugezogen.³⁹ Die ausgewählten Webseiten wurden allesamt kritisch auf ihren Informationswert, die Sachlichkeit ihres Kontextes und – soweit möglich – ihre Reliabilität geprüft.⁴⁰

Die drei bekanntesten aktuellen Opern- und Konzerthäuser Skandinaviens wurden hingegen in eigenständigen Monografien behandelt. Louise Sommer geht in *The Copenhagen Opera House* zunächst auf die Kulturgeschichte von Opernhäusern allgemein und auf die dänische Musikkultur im Besonderen ein, ehe sie den Fokus auf das Kopenhagener Opernhaus selbst legt: „The book’s [sic] premise is thus that we can arrive at a different understanding of this modern building [...]“.⁴¹ In dem von Jon Otterbeck herausgegebenen Werk über das Opernhaus in Oslo, *Operaen*, wird die Entstehung, Entwicklung und Baugeschichte mitsamt den künstlerischen Beiträgen beschrieben.⁴² Henning Larsen Architects haben mit Farid Fellah als Herausgeber die Publikation *Harpa and Other Music Venues* im Jahre 2013 veröffentlicht, darin werden neben dem Konzerthaus in Reykjavik auch das Opernhaus in Kopenhagen und das Konzerthaus in Uppsala bildreich vorgestellt. Die wenigen eingefügten Textpassagen und der bereits im Jahre 1984 veröffentlichte Aufsatz von Henning Larsen⁴³ beziehen sich nur bedingt auf die Bauwerke und ergänzen unzureichend die zahlreichen Abbildungen, Fotos und Entwürfe. Einzig der Überblick über die Beteiligung des Architekten an Wettbewerben zu Aufführungsstätten gibt einen wertvollen Eindruck über die Arbeit von Henning Larsen Architects.⁴⁴ Der Bauträger Íslenskir Aðalverktakar (ÍAV) hat ebenfalls im Jahre 2013 ein Buch über das Konzerthaus Harpa in kleiner Auflage veröffentlicht, dass sowohl auf Isländisch als auch auf Englisch die Vorgeschichte, den Wettbewerb und die Baugeschichte detailliert beschreibt und mit einem treffenden Untertitel versehen ist: „Við byggðum Hörpu. We built Harpa“⁴⁵. Diese wenigen Monografien über die drei neuen, international bekannten Opern- und Konzerthäuser Skandinaviens verdeutlichen die Notwendigkeit des hohen Anteils an digitalen Quellen innerhalb dieser Untersuchung.

³⁹ Besonders für die Strukturen des Marineareals Holmen wurde das Lexikon hinzugezogen. Vgl. Ventegodt, Ole und Ulrik Brandt: „Holmen i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=92527>, 08. April 2020).

⁴⁰ So wird etwa auf der Homepage des Tónlistasafn Íslands detailliert die isländische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts etappenweise beschrieben. Die Informationen basieren auf der Dissertation des Museumsleiters Bjarki Sveinbjörnssons. Vgl. Sveinbjörnsson, Bjarki: *Tónlist á Íslandi á 20. öld. Með sérstakri áherslu á upphaf og þróun elektrónískrar tónlistar á árunum 1960-90*. Dissertation, Universität Aalborg 1997; Tónlistarsafn Íslands: „Sagan. 1840–1929“, (<http://tonlistarsafn.is/sagan/1840-1929>, 04. Juli 2019).

⁴¹ Sommer, Anne-Louise: *The Copenhagen Opera House. Cultural history – the project – the architecture*. Kopenhagen 2007, S. S. 13.

⁴² Kurios ist, dass die norwegische Ausgabe dieses Buches im Gegensatz zur englischen Übersetzung um mehrere Aufsätze umfangreicher ist: Vgl. Otterbeck, Jon (Hg.): *Operaen*. Oslo 2008; Otterbeck, Jon (Hg.): *Oslo Opera House*. Oslo 2009.

⁴³ Vgl. Larsen, Henning: „On Architecture. Originally published in Living Architecture 4 (1984)“. In: Farid Fellah (Hg.): *Harpa and Other Music Venues*. Ostfildern 2013, S. 130–131.

⁴⁴ In der Liste tauchen zahlreiche Wettbewerbe auf, der früheste an dem sich Henning Larsen beteiligte war für das Opernhaus in Göteborg im Jahre 1967, den Abschluss bildet die Nennung des Siegerentwurfs für ein regionales Theater in Fredrikstad in Norwegen, das jedoch nicht errichtet wurde. Vgl. Fellah, Farid (Hg.): *Harpa and Other Music Venues*. Ostfildern 2013, hier S. 132–136.

⁴⁵ Mit dem Untertitel wird auf den Slogan angespielt, der von der Theatergesellschaft Reykjavíks gewählt wurde, um ein neues Theatergebäude in der Hauptstadt auf den Weg zu bringen: „Við byggjum leikhús“. [Übersetzung: „Wir bauen ein Schauspielhaus“.] Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): *Við byggðum Hörpu. We built Harpa; isl./engl.* o. O. 2013; Borgarleikhús: „Leikfélag Reykjavíkur“, (<https://www.borgarleikhus.is/um-okkur/leikfelag-reykjavikur>, 14. Juni 2019).

In der gedruckten Literatur lassen sich insgesamt zwei klare Tendenzen ausmachen: Entweder werden die Opern- und Konzerthäuser mit viel Bildmaterial illustriert, um in erster Linie die ästhetischen Aspekte der Architektur hervorzuheben, während wenige Textpassagen diese ergänzen. In ihnen wird kaum Kritik an deren Entstehung oder Nutzung geübt wird, so etwa in Antoine Pecqueur *The most beautiful opera houses in the world*, das mit zahlreichen Fotos von Guillaume de Laubier insbesondere die Ästhetik der abgebildeten Bauten thematisiert.⁴⁶ Andere Publikationen hingegen legen den Fokus auf die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte einer Opern- und Konzertkultur, die teilweise sowohl die Architekturgeschichte als auch die Musikgeschichte umfassen. In der von Roger Parker herausgegebenen *Illustrierte Geschichte der Oper* ist besonders der Aufsatz John Rosellis hervorzuheben, der die „[...] Oper als gesellschaftliches Phänomen“ behandelt.⁴⁷ Michael Forsyth bietet in dem im Jahre 1992 in der Übersetzung erschienen *Bauwerke für Musik* sowohl einen historischen Überblick über Opern und Konzerte als auch über die wegweisenden Aufführungsstätten für beide Musikformen. Es ist eines der Hauptwerke der Architekturgeschichte der Opern- und Konzerthäuser.⁴⁸ Daneben zielten gerade einige neuere Handbücher auf die Optimierung des gesamten Bauprozesses ab, Ian Appleton und Hugh Hardy unterlegen ihre Analysen mit konkreten Mindestvorgaben, Machbarkeitsstudien und Nutzungsstatistiken,⁴⁹ während andere Veröffentlichungen in erster Linie die Akustik von Opern- und Konzerthäusern betrachten. Diese, einer technischen Herangehensweise verschriebenen Werke, setzen sich deutlich kritischer mit den Gebäuden auseinander, insbesondere wenn die baulichen Ausführungen nicht den akustischen Anforderungen entsprechen, insofern folgen sie Leo Beranek.⁵⁰ Die der Kulturgeschichte verschriebene Forschungsliteratur nimmt indes häufig mehrere Bauwerke, seltener lediglich einen Bau in den Fokus und beleuchtet eingehend ihre Architektur. Besonders erwähnenswert unter diesen ist Ingrid Scheurmann, die über die Kulturgeschichte der Oper an sich schreibt und gleichzeitig monografisch die Staatsoper Unter den Linden in Berlin aus verschiedenen Blickwinkeln und durchaus kritisch betrachtet. Sie verweist besonders auf den Repräsentationszweck des Opernhauses:

Mit diesem Bauwerk könnte er [Friedrich II.] sich nicht nur bewußt in die große europäische Tradition stellen, er würde auch sinnfällig seinen eigenen Machtanspruch dokumentieren und deutlich machen, daß er bereit war, es mit den übrigen europäischen Hauptstädten aufzunehmen [...]. Die Künste würden ihm dabei behilflich sein.⁵¹

Victoria Newhouse schafft einen historischen und internationalen Überblick über die in akustischer Hinsicht adäquaten Opernhäuser. Sie setzt sich zudem mit dem in China zu beobachtenden Trend der neuen großen Opernhäuser auseinander, denen sie ein eigenes Kapitel widmet und unter der Überschrift „Building Big“ subsumiert.⁵²

Allgemeiner gehaltene Sammelwerke über zeitgenössische und skandinavische Architektur bilden ebenfalls eine Grundlage für diese Untersuchung. In den letzten Jahren erschienen immer

⁴⁶ Vgl. Pecqueur, Antoine, Guillaume de Laubier und James Levine und Nicholas Elliott: *The most beautiful opera houses in the world*. New York 2013.

⁴⁷ Roselli, John: „Oper als gesellschaftliches Phänomen“. In: Roger Parker (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*. aus dem Engl. v. Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel. Stuttgart, Weimar 1998, S. 507-546.

⁴⁸ Vgl. Forsyth 1992.

⁴⁹ Vgl. Appleton 2008; Hardy, Hugh (Hg.): *Building type basics for performing arts facilities*. Hoboken 2006 (= Building type basics series, herausgegeben von Stephen A. Kliment).

⁵⁰ Vgl. Beranek 1996.

⁵¹ Scheurmann 1998, S. 65.

⁵² Newhouse, Victoria: *Site and Sound. The Architecture and Acoustics of New Opera Houses and Concert Halls*. New York 2012, S. 165.

mehr Veröffentlichungen, die sich auch mit der nordischen Kunst, respektive der nordischen Architektur, eingehend auseinandersetzen, dabei häufig auch gesamtskandinavische Trends beleuchten und diese wiederum für eine Identitätsbildung verwenden. Der Katalog zur im Jahre 2012 stattgefundenen Ausstellung *New Nordic: architecture & identity* im Louisiana Museum für Moderne Kunst in Dänemark bietet einen anschaulichen Überblick über die zeitgenössische Architektur der nordischen Länder.⁵³ Das Regionale, das Nordische in der Kunst und Architektur Nordeuropas ist bereits in zahlreichen Publikationen thematisiert worden. Dabei werden entweder augenscheinliche Gemeinsamkeiten zwischen den Bauten verschiedener Architekten in unterschiedlichen Regionen behandelt, wie etwa die klare Formensprache oder die Behandlung des Lichts, die Henry Plummer als „Nordic light“ bezeichnet und damit nicht nur auf die Lichtphänomene verweist.⁵⁴ Darüber hinaus sind nationale Entwicklungen und Tendenzen Gegenstand von Untersuchungen, wie die beiden Bände über die neuere norwegischen Architektur, die von Ingerid Helsing Almaas 2010 und 2016 herausgegeben wurden.⁵⁵

Da seit Beginn des 21. Jahrhunderts eine Vielzahl an kulturellen Bauwerken wie Museen, Galerien, Schauspiel- und eben Opern- und Konzerthäusern in Nordeuropa entstanden sind, richteten die Nordischen Botschaften in Berlin eine Ausstellung und ein Fachseminar zum Thema „Flagships of Culture“ aus, das zudem in der Planung befindliche Projekte vorstellte.⁵⁶ Im Zuge meiner Teilnahme an dem Seminar im September 2011 konnte ich Kontakte zu dänischen und finnischen Architekten, norwegischen und isländischen Musikdirektoren sowie zu einigen Stadtplanern knüpfen, die maßgeblich an den relevanten Bauwerken mitgewirkt haben. Neben persönlichen Gesprächen mit Peer Teglgård Jeppesen, dem für Skandinavien verantwortlichen Design Direktor von Henning Larsen Architects, und dem Kopenhagener Stadtplaner Peter Juul Nielsen im Juni 2013 bildet die schriftliche Kommunikation mit einigen Beteiligten eine nicht unwesentliche Grundlage dieser Untersuchung.

1.3 Methodik

Die in Skandinavien zu beobachtende Tendenz, die zahlreiche neue Opern- und Konzerthäuser, aber auch Kulturhäuser hat entstehen lassen – beispielhaft sind für Dänemark und Norwegen diese Bauten in Tabelle 1 und 2 aufgeführt –, führt zu der These, dass die Aufführungsstätten mithilfe verschiedener Aspekte als Flaggschiffe der Kultur funktionalisiert werden. Beispielhaft werden im Folgenden das Kopenhagener Opernhaus und das Konzert- und Kongressgebäude Harpa in Reykjavik im Hinblick auf ihre architektonische, historische und urbane Entwicklung vor dem Hintergrund der jeweiligen Stadt, Kultur und Gesellschaft analysiert. Anhand dieser beiden Bauten wird anschließend eruiert, inwieweit die herausgestellten Charakteristika sie die Funktion von Flaggschiffen der Kultur einnehmen lassen. Abschließend soll dieses Phänomen auf einige andere Konzert- und Opernhäuser im skandinavischen Raum übertragen werden, um die Bedeutung dieser politisch motivierten Funktionalisierung erfassen zu können.

⁵³ Vgl. Kjeldsen, Kjeld, Jeanne Rank Schelde und Michael Asgaard Andersen und Michael Juul Holm (Hgg.): *New Nordic. Architecture & Identity*. Ausstellung Louisiana Museum of Modern Art vom 29.06.2012 bis 21.10.2012. Dänemark 2012.

⁵⁴ Plummer, Henry: *Nordic light. Modern Scandinavian architecture*. New York 2012.

⁵⁵ Vgl. Almaas, Ingerid Helsing: *Made in Norway*. Oslo, Basel 2010; Almaas, Ingerid Helsing (Hg.): *Made in Norway. New Norwegian architecture*. Oslo, Basel 2016.

⁵⁶ Vgl. Nordische Botschaften: „Flagships of Culture. NEUE NORDISCHE KULTURHÄUSER“, (<https://www.nordischebotschaften.org/ausstellungen/flagships-culture>, 22. Januar 2020).

Als Ausgangspunkt diene zunächst die Beobachtung, dass in Skandinavien in den letzten 30 Jahren zahlreiche Aufführungsstätten entstanden sind, die außerdem nicht immer eindeutig einem Bautypus zuweisbar sind (Tab. 1–2). Neben wenigen Opernhäusern gibt es einige Konzerthäuser und bedeutend mehr multifunktionale Bauten, die als Kulturhäuser beide Musikformen mit anderen Veranstaltungen und öffentlichen Institutionen wie Bibliotheken verbinden. Während die Online-Datenbank Operabase die Opernkompanien einzelner Länder mitsamt ihren Spielstätten aufführt,⁵⁷ und besonders bekanntere Gebäude fernab der Hauptstädte – wie etwa das Konzerthaus in Kristiansand⁵⁸ – in der internationalen Presse besprochen wurden, fehlt eine konkrete Übersicht über die Opern- und Konzerthäuser. Im Verlauf der Recherche wurden zahlreiche weitere Kulturhäuser ermittelt, welche die Funktion der Opern- und Konzerthäuser in den kleineren Zentren übernehmen und mit weiteren Funktionen ergänzen, dabei aber trotzdem als Kulturstandort fungieren.

Die sich daraus ergebende hohe Anzahl an Aufführungsstätten (Tab. 1–2) hat eine Auswahl der weiteren Bauwerke erforderlich gemacht.⁵⁹ Während Opern- und Konzerthäuser tendenziell in den Haupt- und Großstädten errichtet wurden, erfuhren gerade die Kulturhäuser in den weniger dicht besiedelten Regionen einen Aufschwung. Damit wären bei einer Unterscheidung nach der Bevölkerungsdichte besonders diese Bauten aus der Betrachtung herausgefallen. Eine zeitliche Eingrenzung ist indes sinnvoller, da der Einfluss des durch das Guggenheimmuseum in Bilbao hervorgerufenen – und nach der Stadt benannte – Bilbao-Effekts⁶⁰ und der Opern- und Konzerthäuser aus den Hauptstädten die Bebauung in den ländlicheren Regionen bedingt hat. Somit

⁵⁷ In der Datenbank werden in erster Linie die Kompanien aufgeführt und verlinkt, daneben aber auch regelmäßig stattfindende Festivals. So ergaben sich etwa im Jahre 2014 für Dänemark 14 Kompanien und 24 zusätzliche Aufführungsorte, die vom Musiktheater über Kultur- und Kongresszentren zu Sporthallen führten. In Island werden lediglich die Harpa als Sitz der Íslenska ópera sowie ein Festival in Reykjavík genannt. Vgl. Operabase: „Kulturinstitutionen. DÄNEMARK“, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=dk>, 04. Juni 2014); Operabase: „Kulturinstitutionen. ISLAND“, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=is>, 04. Juni 2014); Operabase: „Kulturinstitutionen. SCHWEDEN“, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=se>, 04. Juni 2014); Operabase: „Kulturinstitutionen. FINNLAND“, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=fi>, 04. Juni 2014); Operabase: „Kulturinstitutionen. NORWEGEN“, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=no>, 04. Juni 2014).

⁵⁸ Vgl. „Theater- und Konzerthaus in Kristiansand“, (<https://www.detail.de/artikel/theater-und-konzerthaus-in-kristiansand-8778>, 14. Oktober 2019) [24.05.2012].

⁵⁹ Der Anschaulichkeit halber sind im Anhang lediglich die Bauten in Dänemark und in Norwegen aufgeführt. Anhand dieser beiden Tabellen lässt sich das Phänomen bereits deutlich erkennen. Aus diesem Grund fehlt auch eine genaue Auflistung aller isländischen Kulturhäuser. Dort werden zwar vermehrt Kulturhäuser errichtet, jedoch werden gerade in den weniger dicht besiedelten Regionen, also außerhalb der Hauptstadtregion und Akureyrir im Norden, verschiedenste Räumlichkeiten für kulturelle Veranstaltungen genutzt.

⁶⁰ „Es liest sich wie ein Tortenrezept: Man nehme einen Stararchitekten, lasse ihn in einer Standardstadt ein Gebäude bauen, wie es die Welt noch nicht gesehen hat, stelle Kunst rein – und tadaa, die Stadt erblüht neu. Das ist gemeint, wenn vom Bilbao-Effekt die Rede ist. Dort, im baskischen Bilbao, hat das vor 20 Jahren erstaunlich gut funktioniert. Frank Gehrys 1997 eröffnetes Guggenheimmuseum hat die Stadt, die damals mit einer Arbeitslosigkeit von mehr als 20 Prozent geschlagen war, zu einer neuen wirtschaftlichen Blüte geführt. Statt einer halben Million Besucher, auf die man im mittelgroßen Bilbao vor der Eröffnung gehofft hatte, kamen schon bald eine Million pro Jahr; wegen der Kunst, die im Museum gezeigt wird, aber auch wegen des Museums selbst, einer formenreichen Wahnsinnskonstruktion. Bilbao hat sich darüber ganz neu aufgestellt, eine ehemalige Industrie- wurde zu einer Kulturstadt.“ Raab, Klaus: „Stadt mit Einhorn. Bilbao-Effekt“, (<https://www.zeit.de/entdecken/2018-02/bilbao-effekt-guggenheim-architektur-wolfsburg-phaeno/komplettansicht>, 23. Mai 2018) [08.03.2018]; vgl. Alaily-Mattar, Nadia, Johannes Dreher und Alain Thierstein: „Repositioning cities through star architecture: how does it work?“. In: *Journal of Urban Design* 23, 2017: 2: Urban transformations through exceptional architecture, (<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13574809.2017.1408401?scroll=top&needAccess=true>, 23. Mai 2018), S. 169–192.

werden Aufführungsstätten betrachtet, deren Fertigstellung oder Eröffnung im 21. Jahrhundert erfolgte.⁶¹ Vor diesem Hintergrund ergibt sich eine breite, größtenteils unzureichende Quellenlage für die Gesamtheit der Aufführungsstätten im skandinavischen Raum, deren Quantität und insbesondere Qualität von verschiedenen Faktoren abhängt: neben der Größe des Standortes und des Kulturhauses selbst, stellen die Bekanntheit der Architekten eine Herausforderung dar. Die auf deren Homepages bereitgestellten Informationen sind sehr unterschiedlich aufbereitet und bilden gleichzeitig ein wesentliches Kriterium für die Signifikanz der einzelnen Häuser: Entsprechend mussten Bauten ausgeschlossen werden, über die nur sehr wenig veröffentlicht wurde. Der Mangel oder gar das Fehlen allgemeiner Informationen kann als ein Indikator dafür angesehen werden, dass diese Bauten nicht – oder nur in sehr geringem Maße – als Flaggschiffe der Kultur fungieren. Die daraufhin noch immer weit gestreute Auswahl wurde durch die Bedingung eingeschränkt, dass es sich bei den zu betrachtenden Bauwerken um einen Neubau handeln muss. Damit sind all jene ausgeschlossen, die als Erweiterungsbauten bestehender Rathäuser, Kultur- und Schulhäuser errichtet wurden.⁶² Andere Kulturhäuser befinden sich hingegen in ehemaligen Fabrikgebäuden, sodass deren Architektur vorgegeben ist und sie lediglich als Institutionen die kulturelle Vielfalt der jeweiligen Gemeinde voranbringen. Daraus resultieren im Wesentlichen drei Kriterien, die für die Auswahl der Opern-, Konzert- und Kulturhäuser in Skandinavien innerhalb dieser Untersuchung relevant sind: die Aktualität und die Eigenständigkeit der Bauten sowie die Qualität der Informationen.

Im Anschluss an diese methodische Beschreibung soll eine grundsätzliche Einführung über die Hintergründe und die Genese beider Bautypen innerhalb eines Stadtgefüges erfolgen, verbunden mit den möglichen Reaktionen und Resultaten, die sich aus der Errichtung von Bauwerken für die Kultur ergeben können. Daran schließt sich eine Auseinandersetzung mit der Charakterisierung von Kulturbauten als Flaggschiffe an und eine kurze Darstellung des Phänomens dieser seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts entstandenen Bauwerke. Dafür werden insgesamt fünf Kriterien festgestellt, die die Bauten in Skandinavien als Teil des Phänomens ausweisen und die sie als Flaggschiffe der Kultur auszeichnen können. Darauf folgt ein Überblick über die Geschichte der Opern- und Konzertkultur, der zunächst bei den wichtigsten europäischen Entwicklungen ansetzt und den Einfluss auf den nordeuropäischen Raum beschreibt. Da in der Analyse der Fokus auf zwei Gebäuden aus demselben Architekturbüro liegt, werden daran anschließend eine kurze biografische Einordnung und ein Einblick in das Gesamtwerk Henning Larsens gegeben.

Das Opernhaus in Kopenhagen und das Konzert- und Kongressgebäude Harpa in Reykjavik werden in zwei eigenständigen, chronologisch geordneten Kapiteln eingehend beleuchtet. Dabei steht ihre spezifische Architektur im Vordergrund, die mithilfe ihrer Baugeschichte und den vorausgegangenen Überlegungen, Entwicklungen und den beteiligten Körperschaften und Personen in einen Kontext gebracht werden. Zusätzlich werden die urbane Einbindung der beiden Bauten intensiv beleuchtet sowie ihre regionale und internationale Rezeption angeschnitten. Da

⁶¹ Tom Wilkinson bezeichnet den weltweiten Anstieg neuer Opernhäuser als „[...] millennial boom“. Er führt in seiner Diskussion die Bauten Zaha Hadids, Paul Andreus und Santiago Calatravas an. Wilkinson, Tom: „Typology Quarterly: Opera Houses“, (<http://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-quarterly-opera-houses/8653735.article>, 01. Juli 2015) [25.10.2013].

⁶² Gerade in Rathäusern und Schulgebäuden wurden Kultursäle hinzugefügt. Sie werden bei den Mitgliederlisten der Kulturhäuser eines Landes nicht unbedingt ausdrücklich als Saal, also als uneigenständiger Bau aufgeführt. Zudem richtet sich die Architektur der meisten Erweiterungen nach der bestehenden Architektur. Ob ein Vorgängerbau als Kulturhaus o. ä. bereits zeitlich vorher an demselben Standort war, lässt sich, wenn überhaupt nur selten nachvollziehen. Vgl. Norske kulturhus: „Medlemshus“, (www.kulturhus.no/medlemmer, 15. Oktober 2019).

sowohl das Opernhaus als auch das Konzerthaus unter unterschiedlichen Bedingungen entstanden sind, decken die beiden Analysen verschiedene Aspekte in unterschiedlicher Gewichtung ab. So etwa hatte die Finanzkrise 2008 in Island sehr starke Auswirkungen auf die Harpa, ihre Folgen werden entsprechend beleuchtet, während die urbane Einbindung des Opernhauses von Kopenhagen, besonders vor dem Hintergrund der extensiven Revitalisierungsprojekte entlang des Hafens, detaillierter betrachtet wird. Ferner bietet sich durch die Rezeption der beiden Bauten ein differenzierter Vergleich an, da die Rezensionen in verschiedenen Tageszeitungen besonders von den Hintergründen geprägt sind, wie etwa das Sponsoring beim Opernhaus oder die enge Zusammenarbeit zwischen den Architekten und Ólafur Eliásson. Dadurch rückten diverse Aspekte in den Vordergrund, die teilweise von den eigenen Erfahrungen der Rezensierenden abhängig waren und eine subjektive Rezeption ergeben haben.⁶³

Ausgehend von diesen beiden Bauwerken werden im Anschluss die fünf festgestellten Charakteristiken, die die Rolle dieser Aufführungsstätten als Flaggschiffe der Kultur determinieren können, ausführlich diskutiert. Die Kriterien werden dabei individuell betrachtet und von der Metaebene leiten sich einzelne Strukturen ab, die anhand der Vorbilder evident wurden. Diese werden zusätzlich mit weiteren, größtenteils bekannten Beispielen angeführt, um einen umfassenden Überblick zu ermöglichen, der die Tendenzen im Zusammenhang mit der Errichtung neuer Kulturbauten erkennen lässt. Zudem werden verschiedene Aspekte besprochen, die zu dem Kulturhaus-Boom geführt haben. Abschließend werden die Ergebnisse dieser Diskussion resümiert, um die Evokation des Phänomens der Konzert- und Opernhäuser als Flaggschiffe der Kultur darzustellen.

⁶³ Vgl. Moore 2011, wie Fußnote 28.

2 Die Rolle der Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien

Die Errichtung neuer Bauwerke für Musik erlebte Ende des 20. Jahrhunderts einen Aufschwung, der sich bis in die ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts zieht und im Hinblick auf die Nachrichten aus der Baubranche auch nicht nachlassen wird.⁶⁴ Damit stellen die jüngeren Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien ein Phänomen dar, das sich nicht allein auf die zeitliche Ausprägung dieser Bauten beschränkt, sondern weitere Merkmale umfasst. Um die Motivation für diese konzentrierte Errichtung von Aufführungsstätten in den skandinavischen Ländern greifen zu können, werden zunächst allgemeine Hintergründe für das gestiegene Interesse an klassischer Musik und an Opern eruiert, denn die digitalisierte Gesellschaft ist trotz eines uneingeschränkten Zugriffs auf Musik bestrebt, neue Bauwerke für das gemeinschaftliche Musik-Hören zu fördern. Im Anschluss daran soll dargestellt und definiert werden, welche Bedingungen diese Bauten erfüllen müssen, um den genannten Bestrebungen zu entsprechen. Sie werden zunehmend als einzigartige Landmarken, als Symbolbauten oder als Architekturikonen konzipiert, um so als Flaggschiffe der Kultur den städtischen Raum und das Stadtbild nachhaltig zu prägen. Ausgehend von den skandinavischen Opern-, Konzert- und Kulturhäusern werden daraufhin die Charakteristika dieser Flaggschiffe der Kultur kurz vorgestellt und erläutert.

2.1 Bauen für die Kultur: die Opern- und Konzerthäuser Skandinaviens

2.1.1 Engagement und Interesse als Antriebskräfte für Konzert- und Opernhäuser

Die Errichtung eines neuen Opern- oder Konzerthauses erfolgt in enger Abstimmung mit verschiedenen Interessengruppen einer Stadt, neben den Verwaltungsorganen und den Stadtplanern stellt die Bevölkerung eine wesentlich treibende Kraft für ein solches Projekt dar. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gründeten sich in den größeren Städten Skandinaviens Opern- und Sinfonievereinigungen, die zunehmend professionalisierte Orchester und Opernensembles hervorbrachten und den Bau von Opernhäusern und Konzerthallen maßgeblich einforderten und vorantrieben.⁶⁵ Zahlreiche Opernbauten und Konzerthäuser in Europa wurden bereits im 19. Jahrhundert durch von Bürgern gegründete Vereine und Stiftungen gefördert.⁶⁶ In Skandinavien initiierten die meisten Vereinigungen in den dichter besiedelten Gegenden die

⁶⁴ Wie etwa das im Jahre 2020 planmäßig fertig zu stellende Projekt in Skellefteå in Schweden. Vgl. White Arkitektur: „Sara Kulturhus“, (<https://whitearkitektur.com/se/project/sara-kulturhus>, 24. Januar 2020).

⁶⁵ Bereits im 19. Jahrhundert zeichnete sich das Bildungsbürgertum mit seinen Bestrebungen nach Öffnung der Opernhäuser und nach neuen Bauten als treibende Kraft aus. Diese Vereinigungen und Stiftungen, die sich im 20. Jahrhundert gründeten, verdeutlichen nicht nur das Streben nach Kultur, sondern auch das erstarkte nationale Bewusstsein. So haben sich mehrere solcher Vereine in Städten und Gemeinden gegründet, denen ein adäquater Raum fehlte. Dies trifft auch auf Oslo und Reykjavik zu.

⁶⁶ „Gleichwohl sind die Beispiele für bürgerliche Initiativen gerade im Kultur- und Bildungsbereich eindrucksvoll. In Leipzig finanzierte ein selbstbewusstes Bürgertum u. a. das berühmte Gewandhaus [...]. Das waren keine englischen oder deutschen Besonderheiten [...]. Wenngleich die Basis für einen systematischen Vergleich schmal ist, wird man sagen können, dass die Verankerung des städtischen Kulturbetriebs im Mäzenatentum und im Vereinswesen des städtischen Bürgertums ein gesamteuropäisches Phänomen war. Die Affinität des Bürgertums zu Bildung und Kultur lag zunächst in dessen Grundüberzeugung begründet, der Einzelne könne sich – genügend Talent und harte Anstrengung vorausgesetzt – zu jeder sozialen Position heranbilden. Von daher hatte das bürgerliche Bildungsverständnis neben einer meritokratischen und demokratischen auch eine ausgesprochen utilitaristische Komponente. [...] Zugleich war der bürgerliche Bildungsanspruch aber umfassend und schloss Musik und Kunst unbedingt mit ein.“ Lenger, Friedrich: *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850*. München 2013 (= Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung), S. 206 f.

Debatte über einen derartigen Kulturbau und hielten sie über Jahre hinweg aufrecht, bis oftmals ein positiver Abschluss bewirkt werden konnte. So etwa verlangten in Oslo und Reykjavik die Kompanien geeignete Bühnen, und in Stockholm fordert eine Initiative ein neues Opernhaus, das in seiner technischen Ausführung den international maßgebenden Bauten folgen soll:

Projekt MasthamnsOperan är svaret på behovet av en ny nationalscen, ett nytt musikteaterhus för opera, dans och musikteater. Det nuvarande operahuset från 1898 är som ett museum, otroligt vackert men för litet och för slitet och kan aldrig genom en kostsam ombyggnad nå upp till de krav som kan ställas på ett modernt musikteaterhus.⁶⁷

Vereine wie MasthamnsOpera föreningen werden meist von wenigen Personen getragen und spiegeln die Bedürfnisse eines kleinen Anteils der Bevölkerung wider, die Zustimmung der breiten Öffentlichkeit bei der Planung und Verabschiedung solch prestigeträchtiger Bauten stellt in zahlreichen Fällen eine Hürde dar, die es durch anhaltende Begeisterung und Engagement zu überwinden gilt. Die Einbindung und Beteiligung der Bürger in der Vorbereitungsphase und mehr Offenheit und Transparenz während der Bauphase haben sich gerade in den letzten Jahren bei umstrittenen Großprojekten als positive Möglichkeiten erwiesen, der Abneigung gegen diese Gebäude entgegenzuwirken.

In Deutschland gilt dies besonders für die Elbphilharmonie⁶⁸ in Hamburg, die im Jahre 2001 von dem „[...] Immobilien-Projektentwickler Alexander Gérard [...] [z]usammen mit seiner Frau, der Kunsthistorikerin Jana Marko“⁶⁹ initiiert wurde und die bereits frühzeitig in Kontakt mit den in Basel ansässigen Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron traten. Die Probleme des Baus, insbesondere die starke Kostensteigerung und die jahrelange Bauverzögerung, unter anderem herbeigeführt durch einen Baustopp von beinahe zwei Jahren, führten zu heftiger Kritik.⁷⁰ Die Schwierigkeiten rund um den Bau waren indes nicht von der Hand zu weisen. Um unterdessen die Bürgerschaft für das Projekt weiter zu begeistern, wurden geführte Begehungen der Baustelle möglich gemacht, die zudem öffentlichkeitswirksam in der Presse besprochen wurden.⁷¹ Die Zustimmung der Öffentlichkeit ist ein wesentlicher Aspekt für gerade diese prestigeträchtigen Bauten. Die Hamburger Elbphilharmonie wurde im Anschluss an ihre Eröffnung als Wahrzeichen der Stadt gefeiert und zieht seitdem zahlreiche Besucher an, während die

⁶⁷ Übersetzung: „Das MasthamnsOper-Projekt ist die Antwort auf das Bedürfnis nach einer neuen Nationalbühne, einem neuen Musiktheaterhaus für Opern, Tanz und Musiktheater. Das jetzige Opernhaus aus dem Jahre 1898 ist wie ein Museum, unglaublich schön, aber zu klein und zu abgenutzt und kann den Anforderungen, die an ein modernes Haus für Musiktheater gestellt werden, nicht einmal durch einen kostspieligen Umbau gerecht werden.“ MasthamnsOpera föreningen: „Masthamnsoperan. Nyheter“, (<https://www.masthamnsoperan.se/index.php/nyheter>, 22. Januar 2020).

⁶⁸ Jacques Herzog und Pierre de Meuron: Elbphilharmonie, Hamburg: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Hamburg,_Hafen,_Elbphilharmonie_--_2016_--_3129.jpg&oldid=959832538.

⁶⁹ NDR.de: „Zwei Stararchitekten und die Elbphilharmonie“, (<http://www.ndr.de/nachrichten/hamburg/Stararchitekten-planen-Elbphilharmonie,herzogunddemeuron100.html>, 22. Januar 2020).

⁷⁰ Auf die Kritik reagierten die Architekten, Bauträger und der Hamburger Senat in unterschiedlicher Weise. Herzog & de Meuron verwiesen auf die Änderung der Nutzungsvorgaben: Zum Konzertsaal auf dem Kaispeicher, dem umgebenden Hotel und Wohnungen „[...] kam als weiteres zentrales Element die öffentlich zugängliche Plaza an der Schnittstelle zwischen altem Kaispeicher und dem Neubau“ hinzu. Der Bauträger Hochtief machte unterdessen die Architekten verantwortlich, während die unklaren Organisationsstrukturen laut Senat zu zahlreichen Problemen führten, die 2013 in einer Neufassung der Agenda beseitigt wurden. Mischke, Joachim: „Konzerthaus. Die Architekten der Elbphilharmonie“. Interview, (<http://www.abendblatt.de/hamburg/elbphilharmonie/article209240425/Die-Architekten-der-Elbphilharmonie.html>, 13. Februar 2017) [11.01.2017].

⁷¹ Vgl. Deutsche BauZeitschrift online: „Elbphilharmonie von innen. Ein Besuch auf der umstrittensten Baustelle in Deutschland“, (https://www.dbz.de/artikel/dbz_Elbphilharmonie_von_innen_Ein_Besuch_auf_der_umstrittensten_Baustelle_in_1404537.html, 22. Januar 2020) [04/2012].

Schwierigkeiten und Probleme, die im Zuge des Bauprozesses zutage traten, deutlich an Brisanz verloren haben.⁷²

Ein umgekehrtes Ergebnis mussten die Kopenhagener mit dem neuen Opernhaus erfahren, das frühzeitig, bereits während der Ideenfindungsphase, durch den Reeder Arnold Mærsk Mc-Kinney Møller⁷³ übernommen wurde, der den Bau nach seinem eigenen Ermessen dirigiert hat, indem er den Standort, die Architekten und die Randbebauung selbst bestimmte und damit die Öffentlichkeit ausschloss. Diese völlige Übernahme des Bauvorhabens und die Vorgehensweise Møllers sind bei einem Großteil der Dänen unvergessen und haben sogar Jahre nach der Eröffnung nicht an Aktualität verloren. So hat etwa die Künstlergruppe Superflex im Jahre 2012 ihren Film *Mærsk – The Opera* beim Kopenhagener Kunst Festival vorgestellt, der als musikalische Inszenierung doppeldeutig die Oper aufgreift, um den Bau des Opernhauses und die Macht des Individuums, des Stifters, zynisch zu behandeln.⁷⁴

In Reykjavik war das Projekt des Konzerthauses infolge der Finanzkrise im Jahre 2008 umstritten, da Island dem Staatsbankrott nur knapp entgehen konnte und der Hauptinvestor der ehemals privat geführten Landsbanki vorstand, die schließlich verstaatlicht werden musste. Damit fehlten dem Vorhaben die finanziellen Mittel. Der notwendig gewordene Baustopp konnte erst nach der Einigung des isländischen Staates und der Gemeinde Reykjavik überwunden werden. Die Wiederaufnahme erfolgte nach der Festlegung der gemeinsamen Kostenübernahme der öffentlichen Sektoren und unter einer sukzessiven Einbindung der Bevölkerung, die das Unternehmen durch ihre Steuern finanzieren würden. Die kritischen Stimmen blieben in der Folge nicht aus, dem wurde zunächst mit Sparmaßnahmen an dem aufwendigen Projekt und einer Reduktion des Masterplans allein auf das Konzert- und Kongressgebäude entgegengewirkt. Die

⁷² Vgl. Stern: „Elbphilharmonie-Eröffnung. Die ersten Stimmen über Hamburgs neues Wahrzeichen“, (<http://www.stern.de/kultur/elbphilharmonie--die-ersten-stimmen-ueber-hamburgs-neues-wahrzeichen-7278392.html>, 13. Februar 2017) [11.01.2017]; Felixmüller, Catarina: „Hamburg kann stolz auf die Elbphilharmonie sein“. Kommentar, (<http://www.ndr.de/kultur/elbphilharmonie/Hamburg-kann-stolz-auf-die-Elbphilharmonie-sein,elbphilharmoniekommentar100.html>, 13. Februar 2017) [12.01.2017]; Matzig, Gerhard: „Elbphilharmonie. Sie schufen das Covergirl unserer Zeit“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/architektur-es-soll-leben-1.3325416>, 13. Februar 2017) [09.01.2017].

⁷³ In der dänischen Presse und Literatur findet sich vornehmlich eine gekürzte Form des Namens des Reeders: Mærsk Mc-Kinney Møller. Diese wird auch auf den Seiten der Mærskgruppe verwendet. Häufiger wurde er als „Hr. Møller“, teilweise sogar nur als „MMM“ bezeichnet, sowohl in den Medien als auch in Texten über das Opernhaus. Nicht zu verwechseln ist insbesondere in den neueren Berichten der Name des Reeders mit dem nach ihm benannten Containerschiff, das 2013 vom Stapel lief. In englisch- und deutschsprachigen Texten fehlt häufig der im Dänischen genutzte Bindestrich in Mc-Kinney, teilweise wurde sogar der Stifter als A. P. Mærsk Mc-Kinney Møller angegeben. Diese Angabe ist falsch, denn Mærsk Mc-Kinney Møller hat als Vorsitzender des A. P. Møller og Hustru Chastine Mc-Kinney Møllers Fond til almene Formaal das Opernhaus in Auftrag gegeben. Sein Vater, A. P. Mærsk Mc-Kinney Møller, nach dem die Stiftung und die Firma (A. P. Mærsk-Møller, meist als Mærsk-Møller gekürzt) benannt wurden, starb bereits in den 1960er Jahren. Im Folgenden wird in der Regel auf die dänische Kurzform Mærsk Mc-Kinney Møller und auf Møller zurückgegriffen, um den Auftraggeber des Opernhauses zu benennen. Lambek, Bjørn, Stig Ørskov und Peter Suppli Benson: „Mærsk Mc-Kinney bestemte alt i Operaen“, (<https://politiken.dk/oekonomi/art5690267/M%C3%A6rsk-Mc-Kinney-bestemte-alt-i-Operaen>, 23. Mai 2018) [18.09.2004]; vgl. Luehrs-Kaiser, Kai: „Die Laune eines reichen Mannes“, (<http://www.welt.de/print-welt/article364259/Die-Laune-eines-reichen-Mannes.html>, 18. Februar 2015) [15.01.2005]; Petrus, Denisa: „Opera House, Copenhagen: Architectural Backstage Stories“, (<http://www.globalsiteplans.com/environmental-design/opera-house-copenhagen-architectural-backstage-stories>, 24. Juni 2015) [05.12.2012]; A. P. Møller-Maersk: „Our history“, (<https://www.maersk.com/about/our-history/explore-our-history>, 26. März 2020); Larsen, Henning: *De skal sige tak! Kulturhistorisk testamente om operaen*. Kopenhagen 2009.

⁷⁴ Vgl. SUPERFLEX: „The Mærsk Opera“, (https://superflex.net/tools/the_maersk_opera, 17. August 2018).

Öffentlichkeit wurde unter anderem durch einen Wettbewerb, bei dem der Name des Hauses ausgewählt wurde, stärker in die Entwicklungen einbezogen.⁷⁵

Der Erfolg der neuen Opern- und Konzerthäuser ist zudem wesentlich von der Zugänglichkeit der Bauten abhängig, die nicht allein auf ihre ursprüngliche Funktion bezogen nur abends, sondern auch tagsüber gegeben sein kann. Die Plaza der Elbphilharmonie⁷⁶ etwa dient als Treffpunkt und Aufenthaltsort, von der aus der Blick über den Hamburger Hafen erlebbar wird.⁷⁷ Eine ähnliche Funktion erhielt das Foyer der Harpa, das großzügig mit mehreren Sitzbereichen gestaltet wurde und beinahe den ganzen Tag der Bevölkerung zugänglich ist (Abb. 3). Dadurch ergibt sich eine neue Wahrnehmung dieser Bauten durch die Öffentlichkeit; sie werden regelmäßig besucht, teils unabhängig von den in den Sälen stattfindenden Veranstaltungen, teils angeregt von Vorstellungen in den Foyers und Bereichen, die dezidiert außerhalb der mit Stuhlreihen und Bühnen festgelegten Räume liegen. Das Opernhaus in Kopenhagen sollte ebenfalls tagsüber begehbar sein und war mit einem Café ausgestattet, da es allerdings nur schlecht erreichbar war, wurde diese Öffnung aufgegeben. Der Erfolg einer ausgedehnten Zugänglichkeit ist demnach von weiteren Faktoren abhängig. Eine spektakuläre Architektur und namhafte Architekten lassen Bauwerke zu Besuchermagneten werden, aber auch das Programm muss angepasst sein. So werden die Opern- und Konzerthäuser häufig nicht ausschließlich auf die ihnen nominell zugeschriebene Funktion reduziert, sondern sie lassen durch ihre technische und bauliche Ausstattung andere Veranstaltungsformen zu. Die Multifunktionalität ist ein Aspekt, der im 20. Jahrhundert sukzessive an Bedeutung gewonnen hat und sich in den Bauten des 21. Jahrhunderts manifestiert.

Ein Auslöser für die mehrere Funktionen umfassende Architektur der Opern- und Konzerthäuser war der Wandel, den die Musik und insbesondere das Erleben und Hören von musikalischen Darbietungen erfahren haben.⁷⁸ Die Erfindung und Entwicklung von Tonträgern und die mediale Verbreitung, angefangen beim Rundfunk über das Fernsehen bis hin zum Internet, haben einen wesentlichen Umbruch bewirkt.⁷⁹ Die zahlreichen Möglichkeiten des Erlebens und Erfahrens von Musik sind nicht mehr an einen bestimmten Raum oder eine festgelegte Zeit gebunden, zu der sich Zuhörer und Musizierende oder Singende treffen, um gemeinsam, ein jedes Mal neues und damit wandelbares Ergebnis herbeizuführen. Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufgekommenen neuen Musikstile, die zunehmende Konkurrenz zu den sich stetig

⁷⁵ Vgl. Morgunblaðið: „Harpa skal tónlistarhúsið heita“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/12/11/harpa_skal_tonlistarhusid_heita, 25. Juli 2019) [11.12.2009].

⁷⁶ Jacques Herzog und Pierre de Meuron: Plaza der Elbphilharmonie, Hamburg: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Interior_of_the_Elbphilharmonie_01.jpg&oldid=947468106.

⁷⁷ „Die eigentliche Attraktion der Plaza ist der fantastische Ausblick auf die umliegende Stadt und den Hafen - aus 37 Metern Höhe. Der Umgang an der frischen Luft führt um das ganze Gebäude.“ Ehlert, Jan: „Elbphilharmonie-Architekt: „Erleichterung ist groß““. Interview, (<http://www.ndr.de/kultur/Elbphilharmonie-Architekt-Herzog-im-Gespraech,herzogelbphilharmonie100.html>, 13. Februar 2017) [23.11.2016].

⁷⁸ Die technische Reproduktion wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts vorangetrieben, „[...] in Gestalt von Phonograph (1877) und Grammophon (1887) als neue, technische Paradigmen eines körperlos-automatischen ‚Musizierens‘ [...]. [Es] wurden schon Konzerte per Telephonleitung – also zunächst noch nicht drahtlos – fernübertragen, erstmals 1877 von New York nach Philadelphia. [...] Die für das Konzert konstitutive raum-zeitliche Einheit von Ausführenden und Publikum ist damit bereits gesprengt.“ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

⁷⁹ Damit wird der Austausch von Musik in zunächst ungewohntem Umfang vorangetrieben und zunehmend beschleunigt. Fernöstliche, afrikanische und lateinamerikanische Einflüsse breiten sich in Europa aus, während westliche Musik verschiedenster Art ihrerseits sich ebenfalls verbreitet. Es entsteht einerseits eine Vermischung der unterschiedlichen Musikstile und andererseits eine noch stärkere Ausprägung der Stile, die nun von einer neuen Musik inspiriert werden. Vgl. Dietel, Gerhard: *Musikgeschichte in Daten*. München, Kassel 1994, S. 732 f.

entwickelnden Medien sowie die gesellschaftlichen Umbrüche infolge des Ersten und Zweiten Weltkrieges bedingten einen Wechsel in der Wahrnehmung von Opern und von Instrumentalmusik.⁸⁰

Alte Gattungen wie Sinfonie, Oper oder Streichquartett verschwinden dabei dennoch nicht. Mag die Institution Oper phasenweise als Symbol einer abgestandenen Bourgeois-Kultur für antiquiert gelten, mag ein fortschrittsgläubiger Musiker wie Pierre Boulez 1967 die Existenz einer zeitgenössischen Oper abstreiten [...], so erlebt doch die Opernkomposition nach 1970 eine Renaissance. Ähnlich verhält es sich mit dem Streichquartett, der Sinfonie und dem Solokonzert [...]. [Sie alle] erleben gerade in der jüngsten Vergangenheit einen Wiederaufstieg.⁸¹

In erster Linie konnten durch neue Kompositionen und veränderte Konzertformate das Interesse der Bevölkerung und eines breiten Publikums (wieder) geweckt werden.⁸² Die bestehenden Aufführungsstätten – allen voran wegen ihrer längeren Nachhallzeit die Konzerthäuser – wurden für die Darbietung der zahlreichen neuen Musikstile ebenso genutzt wie für die klassischen Sinfoniestücke, sie waren allerdings akustisch nicht immer ausreichend ausgestattet. Zugleich bedingte die Revolution des Musikhörens eine Veränderung der Aufführungsstätten für Musik, die sich im Gegensatz zu einigen der bestehenden Bauten durch zunehmend präzise akustische Eigenschaften auszeichnen – deren Planung mithilfe von Computersimulationen genauestens möglich ist.⁸³

Im Zuge dieser Entwicklungen hat sich die Architektur der Aufführungsstätten verändert, denn der Besuch einer Aufführung kann als eine passive Erfahrung wahrgenommen werden.⁸⁴ Der Fokus verlagerte sich vermehrt auf den Reiz, der mithilfe auffällender Fassaden, monumentaler Bauwerke oder außergewöhnlicher Auditorien erreicht werden soll, um so Besucher anzuziehen und damit einen signifikanten Einfluss auf Tourismus und Wirtschaft auszuüben. Der

⁸⁰ „Seit 1945 steigerten sich aufgrund wachsender internationaler wirtschaftlicher wie kultureller Verflechtung samt selbstverständlichem (transkontinentalem) Flugverkehr nochmals sprunghaft Intensität und Verdichtung des Konzertwesens, einschließlich einer permanenten Rotation von Interpreten-Stars und einer damit einhergehenden weiteren Verengung und Standardisierung des Repertoires. Solche Tendenzen gefährden die lokale Basis des Konzertwesens, das, im Gegensatz zu den Massenmedien, dieser Verankerung bedarf.“ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

⁸¹ Dietel 1994, S. 737.

⁸² Heister monierte in diesem Zusammenhang, dass durch die Zunahme an „[...] Tonträgerkonzernen wie Agenturen“ besonders ein Interesse „[...] an kurzfristigen, möglichst hohen Gewinnen“ bestehe und durch den Druck eine Erniedrigung des „[...] Standards der Musik wie Musikrealisierung“ erfolgt sei. „Dafür sorgt u. a. der von Unterhaltungsindustrie bzw. Massenmedien ausstrahlende Starkult vorwiegend mit Interpreten und Interpretinnen minderer Qualität (wie z. B. der Geiger Nigel Kennedy, gelegentlich auch höherer wie das Kronos-Quartett) oder Freiluft-Monstrekonzerte wie die internationale Tournee von drei stimmlich absteigenden Startenören (1996) [...].“ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

⁸³ Michael Forsyth stellte heraus, dass aus historischer Sicht die Akustik ein Entscheidungsmerkmal für den Erhalt eines Konzertsaals oder Opernhauses darstellte und somit als wesentliches Kriterium anzuerkennen ist. Er argumentiert, dass Säle bzw. Bauwerke, deren akustische Eigenschaften unzureichend oder schlichtweg schlecht waren, entweder im Verlauf ihres Bestehens stark modifiziert, umfunktioniert oder gar nach einem Brand – von denen es zahlreiche in der Opern- und Konzerthausgeschichte gab – nicht wieder aufgebaut wurden. Er verweist gerade in der Konzerthausarchitektur auf drei wesentliche Bauten, deren Form häufig rezipiert wurde, während abweichende Parameter seiner Meinung nach oft zu Misserfolgen in der Akustik geführt haben. Erst Hans Scharouns Berliner Philharmonie hat diese Steifheit durchbrochen, indem hier der erste Weinbergkonzertsaal erfolgreich umgesetzt wurde und der seitdem – wenn auch seltener als der rechteckige, als Schuhschachtel bezeichnete Konzertsaal – Eingang in die Architektur gefunden hat. Vgl. Forsyth 1992, S. 163–254.

⁸⁴ Vgl. Gutierrez, Adrian Francisco Guachalla: *The role of cultural flagships in the perception and experience of urban areas for tourism and culture. Case study: The Royal Opera House in Covent Garden*. Dissertation. Westminster 2011, S. 96.

gesellschaftliche Wandel führte im 20. Jahrhundert auch zu einer Veränderung des Publikums der Opern- und Konzertkultur, sodass es nötig wurde, nicht mehr nur eine bestimmte Zielgruppe anzusprechen, sondern vielmehr eine breite Masse für das Live-Erlebnis einer Aufführung in einem entsprechend geeigneten Gebäude zu begeistern. Die Anwesenheit mehrerer Personen, ein gefülltes Auditorium tragen dazu bei, dass für eine Person ein Konzert oder eine Oper durch die kollektive Masse als außergewöhnliche Erfahrung erlebt werden können. Die Gemeinschaftlichkeit spielt eine immense Rolle für einen gelungenen Besuch eines Konzerts oder einer Oper. Ein großes Publikum, ein gut besuchter Saal generiert Begeisterung beim Individuum und ist gleichzeitig essenziell, um die dauerhafte Nutzung der neuen Bauten zu garantieren.⁸⁵ Entsprechend soll eine Korrelation des Erlebnisses mit dem Bauwerk evoziert werden. Die ideale Verbindung wird wesentlich bestimmt von dem Klang des Orchesters, der Akustik des Auditoriums, der Architektur als Gesamtheit, der Raumabfolge⁸⁶ sowie der Ausstattung, die den – teils lediglich unterschwellig – wahrnehmbaren Rahmen bildet.

Die neue Generation an Aufführungsstätten bietet Raum für unterschiedliche Funktionen und spiegelt dadurch die Strömungen, Veränderungen und Bestrebungen wider, die sie hervorgebracht hat. Das Opernhaus in Sydney etwa beherbergt mehr, als diese Bezeichnung erkennen lässt und ist mit einem Opernsaal, einem Konzertsaal, Proben- und Aufnahmerräumen, einem Theaterraum, einem Kino- und Ausstellungsraum sowie großen Foyerbereichen mitsamt zwei Restaurants ausgestattet.⁸⁷ Zusätzlich besticht es durch seine exponierte Lage auf Bennelong Point mitten im Hafen von Sydney und zieht dank seiner außergewöhnlichen Architektur seit der Eröffnung jährlich viele Gäste an. Neben den Aufführungen, Konzerten und Vorstellungen bietet das Opernhaus eine imposante Treppenlandschaft – mit einer „[...] 100 Meter breiten Freitreppe“⁸⁸ –, die direkt zum Wasser führt und den Ort zu einem urbanen Raum werden lässt. Diese multiple Anziehungskraft sollen die neuen Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien ebenfalls entwickeln und mit dem dargebotenen Gesamtpaket ein möglichst großes, breit gefächertes Publikum nach Kopenhagen, Oslo oder Reykjavik locken.

2.1.2 Kultur am Wasser: wie Kulturbauten zu Flaggschiffen werden

Das Guggenheimmuseum im nordspanischen Bilbao, das Frank Gehry mit der für ihn typischen, markanten Fassadenverkleidung⁸⁹ versehen hat, lockt seit seiner Eröffnung im Jahre

⁸⁵ Das gemeinsame Erlebnis findet in der Belletristik großen Anklang und wird in zahlreichen Werken thematisiert, die die unterschiedlichen Praxen während eines Konzert- oder Opernbesuchs im jeweiligen Kontext erfahrbar machen. In ihnen spiegelt sich auch der Wandel des Publikums. Während in *Vanity Fair* von William Makepiece Thackeray die zur englischen Oberschicht gehörenden Hauptfiguren ins Opernhaus gehen und für Anna Karenina der Besuch von Opern ein anerkanntes gesellschaftliches Vergnügen darstellen, lässt die zeitgenössische Autorin Jojo Moyes ihre weibliche Hauptfigur – die nicht zum ursprünglichen, anvisierten Zielpublikum von Opern und Konzerten gehört – ihr erstes Sinfoniekonzert Anfang des 21. Jahrhunderts besuchen. Es wird als ein durch die Gemeinschaft des Publikums bereicherndes Erlebnis erfahren, indem die Autorin die Stimmung vor Konzertbeginn detailliert vermittelt und eindrucksvoll schildert. Vgl. Moyes, Jojo: *Me before you*. London 2012, S. 213.

⁸⁶ Vgl. Remlov, Tom: „A House for the Future“. In: Jon Otterbeck (Hg.): *Oslo Opera House*. Oslo 2009, S. 8, hier S. 8 f.

⁸⁷ Utzon verließ das Projekt noch während der Bauphase. Danach übernahmen Peter Hall, Lionel Todd und David Littlemore, die das Opernhaus gemeinsam mit je unterschiedlichen Aufgaben vollendeten. Sie vergrößerten die Kapazitäten der beiden großen Hallen deutlich und änderten das Raumprogramm ab, um mehr Publikum zuzulassen. Vgl. Yeomans, John: *The other Taj Mahal. What happened to the Sydney Opera House*. Camberwell 1973, S. 174-175, 203.

⁸⁸ Astbury, Sid und Christiane Oelrich: „Vom Alptraum zum Wahrzeichen: 40 Jahre Opernhaus Sydney“, (<http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/vom-alptraum-zum-wahrzeichen-40-jahre-opernhaus-sydney>, 30. Juni 2015) [23.09.2013].

⁸⁹ Sie zielt auch die Walt Disney Music Hall in Los Angeles.

1997 große Besucherströme in die Stadt und hat den Tourismus und die Wirtschaft wesentlich beeinflussen können.⁹⁰ Der nach der baskischen Stadt benannte Bilbao-Effekt hat eine Welle an neuen Kulturbauten ins Rollen gebracht, deren Architektur Aufsehen erregen soll und die so als signifikante, als einzigartige Zeichen vermarktbar sein sollen.⁹¹ In der Regel werden diese Bauten von sogenannten Star-Architekten entworfen, sie sollen eine Repositionierung der jeweiligen Stadt auf den Weg bringen, indem sie nachhaltig die Entwicklung eines transformierten, eines neuen Stadtbilds vorantreiben.⁹² Ein vergleichbarer Erfolg wie in Bilbao lässt sich weder eindeutig prognostizieren noch erringen, indem Star-Architekten damit beauftragt werden, einen Kulturbau zu errichten. Dennoch wird der Begriff Bilbao-Effekt in manchen Artikeln populistisch und häufiger auch effektiv eingesetzt.⁹³ Es bedarf aber weiterer Ziele und multipler Maßnahmen, um eine urbane Transformation nachhaltig und wirksam zu gestalten.⁹⁴ In der Folge dieser Entwicklungen sind die Anforderungen an die Architektur gewachsen und diese Tendenz zeigt sich auch im skandinavischen Raum. Bei der Entscheidung für ein neu zu errichtendes Opernhaus oder Konzertgebäude zeigt sich die zunehmende Forderung nach einer Architektur, die als Ikone oder als Symbol fungieren soll. Dieser Trend lässt sich nicht nur für die Bauten in Oslo, Kopenhagen und Reykjavik nachvollziehen, sondern verdeutlicht sich auch in Kristiansand⁹⁵, Göteborg⁹⁶ und Hamburg. Zugleich lassen sich weitere, teils unterschiedliche Ziele für diese Bauwerke ausmachen. Die Ziele zu erreichen, hängt von den beteiligten Akteuren, der Einbeziehung der Öffentlichkeit und der – teils im Anschluss an die Eröffnung folgenden – Transformation des urbanen Raums ab.⁹⁷ Um diese Bandbreite erfüllen zu können, müssen die Bauten nicht den Bilbao-Effekt zu imitieren suchen – der an sich ein einzigartiges, von den Umständen dieser Stadt abhängiges Phänomen ist –, sondern sich als Flaggschiffe der Kultur etablieren.

Der Begriff Flaggschiff leitet sich aus dem Marketing ab und ist vornehmlich in seiner englischen Variante gebräuchlich. Die Termini Flaggschiff oder Flaggschiff der Kultur haben in der deutschsprachigen Forschung bisher nur wenig Anwendung gefunden.⁹⁸ Im Englischen wird die Diskussion über die Rolle kultureller Bauwerke häufig von den Begriffen *cultural flagships*

⁹⁰ „In its first year, 100,000 people visited the museum a month. Since then, the museum has clocked approximately 1 million visitors per year.” Grau, Dieter und Zeljka Carol Kekez: „Where Water Meets the Land: The Rediscovery of the Waterfront”. In: Zoë Ryan (Hg.): *Building with Water: Concepts, Typology, Design*. Basel 2010, S. 22-39, hier S. 33.

⁹¹ Vgl. Tietz 2006, wie Fußnote 1.

⁹² Forschende an der TU München haben das Kunsthaus in Graz von Peter Cook und Colin Fournier, das Konzert und Kongresszentrum von Jean Nouvel in Luzern und Zaha Hadids Phaeno in Wolfsburg und ihren Einfluss auf die Repositionierung der jeweiligen Stadt untersucht. Vgl. Alaily-Mattar et al. 2017.

⁹³ Vgl. Raab 2018, wie Fußnote 58; Hanssen, Frederik: „Konzerthaus-Bauboom. Hallen des Volkes”, (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/konzerthaus-bauboom-hallen-des-volkes/4572176.html>, 16. September 2019) [03.09.2011].

⁹⁴ Vgl. Alaily-Mattar et al. 2017, S. 187–189.

⁹⁵ ALA Architects: Kilden Theater- und Konzerthaus in Kristiansand: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Kilden_Kristiansand_Vest-Agder_Norway_-_panoramio_\(1\).jpg&oldid=697350436](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Kilden_Kristiansand_Vest-Agder_Norway_-_panoramio_(1).jpg&oldid=697350436).

⁹⁶ Jan Izikowitz: Opernhaus, Göteborg: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:G%C3%B6teborgsOperan-2015.jpg&oldid=493512509>.

⁹⁷ Vgl. Grodach, Carl: „Beyond Bilbao: Rethinking Flagship Cultural Development and Planning in Three California Cities”. In: *Journal of Planning Education and Research* 29, 2009 (online), 2010 (gedruckt): 2, (DOI: 10.1177/0739456X0935445, 18. Dezember 2019), S. 353-366.

⁹⁸ Karina Karadensky hat sich im Rahmen ihrer Magisterarbeit an den Begriff Flaggschiff herangewagt, ihn aber in Anführungszeichen gesetzt und damit verdeutlicht, dass es sich nicht um einen üblichen Terminus in der kunsthistorischen Forschung handelt. Vgl. Karadensky, Karina: *Zeitgenössische Kulturbauten als „Flaggschiffe“ urbaner Regeneration am Beispiel der Salford Quays im Großraum Manchester*. Magisterarbeit. Wien 2011.

und *flagships of culture* angeführt und abgegrenzt.⁹⁹ In den letzten 20 Jahren trat diese Beschäftigung mit der Rolle kultureller Bauten, ihrem Einfluss auf den Tourismus und der Entwicklung eines urbanen Raums zunehmend in den Fokus.¹⁰⁰ In der Forschung steht vor allem die Auseinandersetzung mit der Definition von Flaggschiffen der Kultur im Vordergrund, der meist ein bis mehrere Fallstudien folgen.¹⁰¹ Der Tourismusforscher Adi Weidenfeld fordert eine klare Unterscheidung zwischen Symbolarchitektur und Flaggschiffen. Er sieht in der Anziehungskraft eine wesentliche Eigenschaft von Flaggschiffen, die aber nicht auf kulturelle Bauwerke wie Opernhäuser zutrifft, sondern vor allem für Vergnügungsparks und ähnliche Strukturen dienlich sei.¹⁰² Für Carl Grodach hingegen fungieren kulturelle Flaggschiffe als Katalysatoren für die urbane Entwicklung, wie die drei von ihm analysierten Fallbeispiele verdeutlichen:

Although certain attributes of the physical environment play an important role, cultural flagships do not simply generate „secondary diversity” under the appropriate physical conditions. Rather, multiple factors not directly related to urban design play a crucial role in development outcomes.¹⁰³

Adrian Gutierrez unterscheidet in seiner Dissertation über das Royal Opera House in Covent Garden in London zwischen kommerziellen und kulturellen Flaggschiffen. Er kommt zu dem Schluss, dass beide in ihrer Funktion variieren können, obwohl sie für dieselben Ziele eingesetzt werden: „They can both be used to signal messages of successful economics or strong cultural sectors that can be associated with their wider urban environment or the destination as a whole.“¹⁰⁴ Darüber hinaus sieht er die Chance neuer Kulturbauten darin, dass sie die zeitgenössischen Trends und Strömungen des Kulturlebens und der Architektur in ihrer Gestaltung aufnehmen und umsetzen, um so attraktiver zu sein.¹⁰⁵ Eine Ausnahme in der Beschäftigung mit dem Phänomen Flaggschiffe der Kultur bildet die Forschung von Nadia Alaily-Mattar, Johannes Dreher und Alain Thierstein, die im Jahre 2017 ein Modell vorstellten, das die Ziele der drei von ihnen untersuchten Flaggschiffprojekte und ihren anvisierten Einfluss auf die wirtschaftliche und soziale Repositionierung aufzeigt.¹⁰⁶

Der Flaggschiffbegriff hat sich im hiesigen Sprachraum noch nicht etabliert,¹⁰⁷ vielmehr werden für dieses Phänomen andere Termini verwendet: Die meist spektakuläre Architektur, deren

⁹⁹ Andrew Smith und Ingvild van Krogh Strand definieren darüber hinaus die Begriffe: „Icon, destination icon, flagship, signature building, Monument und Landmark.“ Smith, Andrew und Ingvild van Krogh Strand: „Oslo’s new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination icon?“. In: *European Urban and Regional Studies* 18, 2011: 1, (DOI: 10.1177/0969776410382595, 06. September 2018), S. 93-110, hier S. 96.

¹⁰⁰ Vgl. Comunian, Roberta und Oliver Mould: „The weakest link: Creative industries, flagship cultural projects and regeneration“. In: *City, Culture and Society* 5, 2014: 2, (18. Dezember 2019), S. 65-74; Grodach 2009 (online), 2010 (gedruckt).

¹⁰¹ Vgl. Smith und van Krogh Strand 2011; Gutierrez 2011; Grodach 2009 (online), 2010 (gedruckt).

¹⁰² „Flagshipness is about the suppliers’ ability to generate attraction with a positive impact on the destination area. Iconicity underlies a dialogue over history, space and identity [...]“ Weidenfeld, Adi: „Iconicity and flagshipness of tourist attractions“. In: *Annals of Tourism Research*, 2010: 37 (3), (<https://eprints.mdx.ac.uk/10783/2/ResearchNote.pdf>, 18. Dezember 2019), S. 851-854, hier S. 852.

¹⁰³ Grodach 2009 (online), 2010 (gedruckt), S. 363.

¹⁰⁴ Gutierrez 2011, S. 95.

¹⁰⁵ Vgl. Gutierrez 2011, S. 87-91.

¹⁰⁶ Vgl. Alaily-Mattar et al. 2017, S. 175-177.

¹⁰⁷ Die Bezeichnung Flaggschiffe der Kultur findet sich durchaus im Deutschen, sie erscheint jedoch in erster Linie einer touristischen Lesart verbunden und wird häufig innerhalb der Schiffsmetaphorik instrumentalisiert. In einer Pressemitteilung der hessischen CDU-Fraktion werden als kulturelle Flaggschiffe das „[...] Staatstheater in Kassel, Wiesbaden und Darmstadt sowie die Hessischen Landesmuseen, die Schlösser und Gärten oder das UNESCO-Weltkulturerbe“ aufgeführt und auf weitere Schlösser und Gärten verwiesen. Die Stadt Wuppertal bewirbt „[...] das Von der Heydt-Museum [...] und das Tanztheater

Schöpfer vermehrt Star-Architekten sind, wird als Ikone, Symbol, Zeichen oder gar Wahrzeichen benannt oder in Zusammenhang mit dem Bilbao-Effekt gesehen.¹⁰⁸ Lediglich Letzterer umfasst die Bandbreite dieser Bauwerke, denn nur dieser Begriff bezieht die umfassende Wirkung auf den Städtebau, den Tourismus und die Wirtschaft mit ein. Die Flaggschiffe der Kultur haben einen ähnlichen Wirkungsgrad, die Revitalisierung erfolgt meist zeitlich versetzt, das Guggenheimmuseum in Bilbao bildet entsprechend eine Ausnahme.¹⁰⁹ Seit mehreren Jahren stehen Flaggschiffe der Kultur im Mittelpunkt der englischsprachigen Forschung zur Rolle von Kulturbauten im urbanen Raum, ich möchte mit dieser Arbeit den Gebrauch im deutschen Sprachraum fördern. Als Ausgangspunkt dient die Entlehnung aus dem Marketing, weshalb er sich auf die Exklusivität und damit auf die Attraktivität einer Marke beziehungsweise eines Objektes konzentriert. Eine Differenzierung zwischen Flaggschiff der Kultur zu den Begriffen Ikone, Symbol oder Landmarke steht weniger im Fokus meiner Betrachtungen, da die Übergänge fließend sind. Ziel ist es, den in der englischsprachigen Debatte etablierten Terminus in den deutschsprachigen Diskurs zu überführen und ihn der Diskussion um den „Bilbao-Effekt“ gegenüberzustellen, um das Phänomen von seiner Fixierung auf eine einzelne Stadt zu lösen und zugleich eine begriffliche Erweiterung zu ermöglichen. In der vorliegenden Dissertation wird unter einem Symbol ein ideeller Bedeutungsträger verstanden, der die vielfältigen Motive einer Funktionalisierung von Architektur charakterisiert. Mit Landmarke ist die markierende und damit die orientierende bzw. ordnende Funktion eines Gebäudes gemeint. Im Fokus der Forschung stehen die wirtschaftlichen, physischen und symbolischen Einflüsse verschiedener Kulturbauten. Im Rahmen dieser Dissertation wird der Begriff Flaggschiff der Kultur eingeführt und zunächst anhand eines Beispiels verdeutlicht.

Das Opernhaus in Sydney gehört mit seiner auffälligen Dachform zu den international bekanntesten Bauwerken, es gilt als Wahrzeichen der Stadt und sogar Australiens. Das Opernhaus ist durch das Zusammenspiel der exponierten Lage mit der Architektur zu einem Symbol geworden, das universal bekannt ist und eindeutig auf die australische Hauptstadt und den Kontinent verweist. Es dient der Repräsentation und bewirkt somit einen positiven Eindruck bei Touristen

Wuppertal“ als kulturelle Flaggschiffe. In der Aachener Zeitung bezeichnete Angela Delonge den Kulturservers NRW als digitales Kultur-Flaggschiff und bedient sich der Schiffsmetapher deutlich, indem sie „[...] das Flaggschiff im Kultur-Ozean Nordrhein-Westfalens auf Grund“ laufen lässt. Sabine Glaubitz erkennt der neuen Philharmonie in Paris ihre Stellung als Flaggschiff an, sie bezieht sich zudem explizit auf die musikalische Funktion des Baus und verweist indirekt auf die mit dem Begriff zusammenhängende Funktionalisierung: „Denn das neue Flaggschiff für Musik liegt in einem Arbeiterviertel an der Peripherie.“ CDU Hessen: „Kulturelle Flaggschiffe unseres Landes werden künftig unter einer gemeinsamen Flagge segeln“, (<https://www.cdu-fraktion-hessen.de/presse/kulturelle-flaggschiffe-unseres-landes-werden-kuenftig-unter-einer-gem>, 05. Februar 2020) [23.06.2017]; Stadt Wuppertal: „Kultur in Wuppertal“, (https://www.wuppertal.de/tourismus-freizeit/wuppertal_erleben/wmg_kultur.php, 05. Februar 2020); Delonge, Angela: „Rettung für digitales Kultur-Flaggschiff?“, (https://www.aachener-zeitung.de/nrw-region/rettung-fuer-digitales-kultur-flaggschiff_aid-26339245, 05. Februar 2020) [26.08.2013]; Glaubitz, Sabine: „Vom Traum zum Alptraum. Der Architekt der neuen Philharmonie in Paris, Jean Nouvel, boykottiert die Eröffnung des Bauwerks“. In: *Reutlinger General-Anzeiger*, 17. Januar 2015, S. 40.

¹⁰⁸ Vgl. u. a. Kreye, Adrian: „Elbphilharmonie: Symbolstresstest für ein Gebäude. Die Freiheitsstatue Deutschlands“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/architektur-die-freiheitsstatue-deutschlands-1.3327032>, 13. Februar 2017) [11.01.2017]; Keel, Aldo: „Alle wollen in die Oper: Norwegens Nationalsymbol steht für den neuen Reichtum“, (<https://www.nzz.ch/feuilleton/so-feiert-man-auf-norwegisch-ld.1380949>, 16. September 2019) [27.04.2018].

¹⁰⁹ Carl Grodachs drei Fallstudien verdeutlichen diese zeitliche Entwicklung. Er untersuchte Bauten, die in den 1980er und 1990er Jahren eröffnet wurden und deren Einfluss auf das Kulturschaffen und die Infrastruktur bereits nachvollziehbar war. Vgl. Grodach 2009 (online), 2010 (gedruckt), S. 356–359.

und Einheimischen zugleich.¹¹⁰ Die Elbphilharmonie in Hamburg ist in diesen Punkten vergleichbar. Das Opernhaus ist aber vielmehr als ein Symbol, mehr als ein Zeichen. Seine Lage, seine Zugänglichkeit und das Dach sorgen dafür, dass es als Zeichen nicht zu ersetzen ist. Im Gegensatz dazu sind andere symbolische Bauwerke Opfer des Strebens nach immer neuen Zeichen geworden: „[E]ach icon upstages the previous one, just as this year's fashion drives out last year's; it destroys the urban totality – its meaning, fabric and history; and it produces zany one-liners whose shelflife [sic] is one bullet-point long.“¹¹¹ Klaus Jan Philipp geht sogar soweit, das Opernhaus als „Megazeichen“¹¹² zu deklarieren, das einem spektakulären Gebäude scheinbar zufällig anhaftet und ein unvorhersehbarer Effekt ist. Ein Zeichen ist das Opernhaus in Sydney, es gilt als architektonisches Wahrzeichen der Stadt und Australiens und wird als solches angesehen.¹¹³ Diese Anerkennung als Wahrzeichen lässt auch die Wahrnehmung des Opernhauses als architektonisches Flaggschiff zu. Diese Verbindung ist nicht allein aufgrund des visuellen Eindrucks entstanden, der die Ähnlichkeit zwischen den 60 Meter hohen Dachschalen des Opernhauses und seiner Lage im Hafen mit einem Schiff aufkommen lässt. Vielmehr zeichnet sich ein Flaggschiff durch seinen Einfluss auf die Umgebung und seine weitreichende Bedeutung aus: Das Opernhaus in Sydney ist das international bekannteste und damit wichtigste gebaute Zeichen in dieser Stadt: „[I]ts appeal is attributed to distinct qualities, including uniqueness, location, international representation, and outstanding media attention, making it a ‚must-see‘ attraction.“¹¹⁴ Es zieht auf verschiedene Weise Besucher an, die das Haus im Rahmen von Aufführungen, Führungen und anderen Veranstaltungen erleben, während die integrierten Räumlichkeiten, wie Restaurants und Läden zusätzliche Nutzungen erlauben. „In addition, its proximity to the boarding area for cruise river boats and other tourist experiential opportunities such as the Sydney Aquarium facilitate a synergic relationship.“¹¹⁵ Anhand des Opernhauses in Sydney lässt sich erkennen, dass ein Bauwerk verschiedene Funktionen der Repräsentation einnehmen kann, die sich untereinander nicht ausschließen müssen, sondern gegenseitig ergänzen können. Die Flaggschiffe der Kultur sind in ihrem Wirkungsgrad eng mit dem Tourismus verbunden und haben sich als „[...] virtuell verbreitete Markenzeichen“¹¹⁶ etabliert. Dabei ist ein Maß an Authentizität notwendig, denn in den stark von Touristen frequentierten Straßen und Gebieten einer Stadt halten sich oft kaum Einheimische auf und die Touristen werden immer mehr von berühmten Sehenswürdigkeiten und von Stararchitektur angezogen. Der Tourismus zielt zunehmend auf diesen spektakulären Konsum ab, damit die Besucher einzigartige Erfahrungen machen können, mit denen sich eigene Geschichten

¹¹⁰ Vgl. Weidenfeld 2010.

¹¹¹ Jencks, Charles: „The truth about icons“, (<https://www.architectsjournal.co.uk/home/the-truth-about-icons/139749.article>, 18. Dezember 2019) [09.09.2004].

¹¹² Philipp, Klaus Jan: *Das Reclam Buch der Architektur*. Stuttgart 2006, S. 427.

¹¹³ „Als der Architekt Ken Woolley wegen zahlreicher Bau- und Design-Mängel im Inneren im Jahr 2008 vorschlug, das Gebäude aufzugeben und ein neues Opernhaus zu bauen, war der Aufschrei groß. Mit dem Bau habe ein Regenbogen Sydney auf die Schulter geklopft – so blumig beschrieb ein Ex-Premierminister das Gebäude. Das Bauwerk sei ‚Kernstück der nationalen Identität‘ geworden, sagte der Vorsitzende der Trägerstiftung, Kim Williams. Seit 2007 steht es auf der Welterbeliste der UN-Kulturorganisation Unesco. Die Silhouette des Opernhauses ist zum Wahrzeichen Australiens geworden. Neueste Laser-Technik erlaubt es heute, das weiße Dach manchmal als gigantische Leinwand für spektakuläre Farbspiele und bewegte Bilder zu nutzen. Die Resonanz ist immer überwältigend.“ Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

¹¹⁴ Weidenfeld 2010.

¹¹⁵ Gutierrez 2011, S. 89.

¹¹⁶ Tietz 2006, wie Fußnote 1.

produzieren lassen.¹¹⁷ Opern- und Konzerthäuser können aufgrund ihrer Architektur, ihres Standorts und des Zusammenspiels mit ihrer Umgebung als Flaggschiffe angesehen werden. Die aus der historischen Tradition heraus prestigeträchtigen Bauten haben sich im Verlauf der Jahrhunderte zwar gewandelt, sie ziehen dennoch mit unterschiedlichen Mitteln die Aufmerksamkeit auf sich. So prägen die Opern- und Konzerthäuser das Stadtbild: Mit ihrer oft prunkvollen Gestalt setzen sie sich von den umliegenden Bauten und der Umgebung deutlich ab. In ihrer Rolle der Vorzeigebauten einer elitären Gesellschaft sind sie als architektonische Flaggschiffe anzusehen.¹¹⁸

2.1.3 Charakteristika der Flaggschiffe der Kultur

Das wiedererwachte Interesse an und das daraus resultierte Engagement für Opern und Konzerte hat im ausgehenden 20. Jahrhundert eine Vielzahl an Bauwerken für Musik in den skandinavischen Ländern auf den Weg gebracht. In drei Hauptstädten wurden seit der Jahrtausendwende jeweils neue Opern- und Konzerthäuser errichtet. Über diese Metropolregionen hinaus ist ein deutlicher Zuwachs an Bauwerken für die Aufführung von klassischen Konzerten und Opern zu verzeichnen, der in den kleineren Zentren und Gemeinden multifunktionale Kulturhäuser und Kultursäle hervorgebracht hat. Die Anzahl an neuen Aufführungsstätten variiert je nach Land sehr stark und ist abhängig von der Größe der Kommunen, der Bevölkerungsdichte, der Geografie und der Infrastruktur.

Diese Aufführungsstätten zeichnen sich durch Gemeinsamkeiten aus, die über ihre eindeutige Funktion hinausgehen und sie zu Flaggschiffen der Kultur werden lassen. Insgesamt wurden fünf Merkmale herausgestellt, die besonders die Bauten des 21. Jahrhunderts charakterisieren. Wie zuvor beschrieben, bestimmt die Nachfrage nach immer neuen Zeichen und Ikonen die öffentlichen Bauwerke.¹¹⁹ So werden auch die Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien mit der Intention errichtet, als Landmarke oder symbolisches Bauwerk möglichst eines namhaften oder gar eines Star-Architekten zu fungieren. Die vier weiteren Charakteristika sind abhängig von den Materialien und dem Standort, und sie treten in sehr unterschiedlichen Ausprägungen auf: Die vermehrte Verwendung von Glas bei der Fassadengestaltung und die öffentliche Zugänglichkeit dieser Bauten begünstigen einander, während die Nähe zu Wasserflächen und besonders zum Hafen eine Revitalisierung der Hafengebiete unterstützen kann. Hier sollen zunächst diese fünf funktionalisierenden Merkmale – das Glas, die Zugänglichkeit, das Wasser, die Revitalisierung von Häfen und die Besetzung als Landmarken – kurz umrissen werden. Im Anschluss an die Untersuchung der beiden Bauten werden sie in der Diskussion über die Flaggschiffe der Kultur, ausgehend von der jeweiligen Metaebene, in den verschiedenen Strukturen und von weiteren markanten Beispielen unterstützt in einen Kontext gebracht.

Die geografische Lage der skandinavischen Länder lässt die Errichtung von Bauwerken an Wasserflächen naheliegend erscheinen. Aufgrund der hohen Anzahl an Seen und Inseln, sowie den lang gestreckten Küstengebieten, scheint ein solcher Standort naturgemäß gewählt zu werden.¹²⁰ Das Wasser wirkt im Zusammenspiel mit den großen Glasfassaden, und es wird für die

¹¹⁷ Vgl. Hammer, Erlend: „Beyond Iconic“. In: Jørn Mortensen (Hg.): *Visual art in the Oslo Opera House*. Oslo 2011, S. 88-99, hier S. 96 f.

¹¹⁸ Diese Funktion kann auch auf ältere Bauwerke zutreffen, wie etwa auf das Palais Garnier in Paris oder das Royal Opera House in Covent Garden, London. Vgl. Gutierrez 2011, S. 90.

¹¹⁹ Vgl. Tietz 2006, wie Fußnote 1.

¹²⁰ Das Meer begrenzt die Länder, es lässt für die Region eine deutliche Verbindung zum Wasser zu. Neben den umgebenden Wassermassen ist die Landschaft der einzelnen Staaten von zahlreichen Seen, Flüssen, Meeresarmen und teilweise sogar von Gletschern geprägt. Die wichtigsten Siedlungen haben sich entlang

künstlerische Ausgestaltung der Architektur und sogar ihrer Umgebung genutzt: Ganze Landschaften werden geformt, die großräumige kulturelle Institutionen an Wasserflächen entstehen lassen. Dies ist etwa am Beispiel des Osloer Opernhauses sehr gut zu beobachten: Das mit seiner ansteigenden weißen Dachfläche versehene Haus¹²¹ erzeugt die Illusion, dass es in Form von mächtigen Eisschollen aus der Bucht herausgewachsen ist. Die Möglichkeit, Kulturbauten am Rande von Häfen zu verorten, ergab sich erst in den letzten Jahrzehnten. Das Wasser als Element wurde bereits zuvor in einen räumlichen Zusammenhang gebracht, so etwa befindet sich das Konzerthaus im schwedischen Örebro direkt neben einem Fluss. Anders als bei den neueren Bauwerken findet hier jedoch keine Interaktion zwischen der Architektur und der Natur statt. Die mit Brunnen ausgestatteten Platzanlagen vor Aufführungsstätten zielen hingegen auf ein Wechselspiel ab, so etwa im Tivoli in Kopenhagen.

Die sukzessive Annäherung von Aufführungsstätten ans Wasser ist bedingt durch die teilweise bereits in den 1960er Jahren begonnene Umstrukturierung der Städte, die es auch zur Aufgabe hatte, der Suburbanisierung entgegenzuwirken, indem vorzugsweise brach liegende Häfen revitalisiert wurden.

Der Begriff der Revitalisierung ist nicht präzise definiert, sondern umfasst ein komplexes Aufgabenfeld des Nutzungswandels, der Wieder- und Neubelegung, der Um- und Neugestaltung im Schnittfeld unterschiedlicher Interessen, das sich auf die Schnittstelle Stadt/Land-Hafen/Wasser bezieht. Die Begriffe Revitalisierung, Umnutzung und Entwicklung werden daher synonym verwandt.¹²²

Den Hafengebieten wurden neue Standorte zugewiesen, um auf die aktuellen Entwicklungen zu reagieren und die frei gewordenen Flächen für kulturelle Bauten und Wohnhäuser nutzbar zu machen. Es wurden Revitalisierungen angestrebt, durch die die Hafenareale von ehemaligen Industrie- und Handelsstandorten zu urbanen Quartieren transformiert werden sollten. Dieser Wandel ist insbesondere in den Hauptstädten zu beobachten, wo vermehrt mithilfe von Masterplänen umfassende Umnutzungsprojekte entwickelt wurden, mit denen eine sozio-ökonomische Umstrukturierung erreicht werden soll.¹²³

Der Einsatz großer und unterschiedlich geformter Glasfassaden – bedingt durch die zunehmende Verbesserung der thermischen Eigenschaften von Glas – kennzeichnet ebenfalls die neuen Aufführungsstätten. Mit diesen Glaswänden werden verschiedene Absichten verfolgt. Einerseits wird eine Reflexion der Fassade im Wasser und des Wassers in der Fassade angestrebt. Die Erscheinungsform dieses Lichtspiels ist abhängig von dem jeweiligen Lichteinfall und der Lichtintensität, sie wird zusätzlich durch die Umgebung beeinflusst. Das Licht ist insgesamt ein signifikanter Faktor für die Verwendung großflächiger Glasfassaden, denn im Sommer gibt es hier deutlich länger Tageslicht, während im Winter die Sonne nur für kurze Zeit über dem Horizont auftaucht.¹²⁴ Diese Gegebenheiten haben den dänisch-isländischen Künstler Ólafur

der Schifffahrts- und Handelswege entwickelt, manche Städte verteilen sich sogar über mehrere Inseln, wie etwa Stockholm und Kopenhagen.

¹²¹ Snøhetta: Operhaus, Oslo: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:New_Opera_in_Oslo1.JPG&oldid=454840960.

¹²² Schubert, Dirk: „Revitalisierung von brachgefallenen Hafen- und Uferzonen. Transformationsprozesse an der Waterfront“. In: *Raumforschung und Raumordnung / Spatial Research and Planning* 60, 2002: 1, (10.1007/BF03185693, 15. Oktober 2019), S. 48-60, hier S. 49.

¹²³ Vgl. Smith und van Krogh Strand 2011, S. 101 f.

¹²⁴ Bereits 1970 hat Wend Fischer die Bedeutung großer Fensterflächen mit den Jahreszeiten in einen Zusammenhang gebracht: „Zum ersten Mal zeigt sich hier die bemerkenswerte, auch für unsere Zeit noch zutreffende Erscheinung, daß die Fenstergröße in Europa von Süden nach Norden kontinuierlich zunimmt. Je geringer die natürliche Lichtstrahlung und je kürzer die Sonnenscheindauer ist, desto größer

Eliasson dazu angeregt, sich intensiv mit dem Licht auseinanderzusetzen. Er setzt seine Überlegungen auf verschiedene Weise um.¹²⁵ Er hat sowohl für die Opernhäuser in Kopenhagen und Oslo als auch das Konzerthaus in Reykjavik das Licht zum zentralen Element seines künstlerischen Beitrags gemacht. Ferner dienen die Glasfassaden als Kontrast zwischen dem geschützten Innenraum und dem Äußeren, der Stadt, der Natur und dem Wasser und reflektieren dadurch den Konflikt zwischen Innen und Außen. Daneben dient das Glas zum Schutz vor Wind und Kälte, denn durch die großen Glasflächen kann sich im Innenraum aufgehalten und die Landschaft sowie die Umgebung erfahren werden, ohne dem Wetter ausgesetzt zu sein. Gerade dieser Aspekt des Klimas und seiner Auswirkungen ist in den skandinavischen Ländern nicht zu unterschätzen und die Aufgabe, das Bauen danach auszurichten, wird von den Architekten vielfach und energisch betont.¹²⁶

Charakteristisch ist zudem die bereits im Zusammenhang mit der Elbphilharmonie angesprochene Zugänglichkeit und Öffnung der als Flaggschiffe der Kultur konzipierten Bauten. Rein visuell unterstützen die Glasfassaden diesen Aspekt, indem sie den Blick ins Innere frei geben und die Wahrnehmung eines offenen Gebäudes erzeugen können. Dies wird durch eine verlängerte Begehrbarkeit der Architektur bestärkt; die Bauten werden vermehrt öffentlich zugänglich konzipiert. Begünstigt wird dies durch verschiedene Faktoren: Die Zugänglichkeit der Häuser wird mit Cafés und Restaurants verstärkt, die Öffnungszeiten sind meist erweitert und zusätzlich gibt es oft mehrere Sitzmöglichkeiten, die zum Verweilen einladen. Die Nutzung der Gesamtanlage nimmt sukzessive eine wesentliche Rolle ein und so werden teilweise die Außenbereiche dieser Kulturbauten als Aufenthaltsorte angedacht.¹²⁷ Dadurch werden sie zu urbanen Räumen innerhalb der Stadt.¹²⁸ Diese Funktion der Zugänglichkeit kann im Zusammenhang mit der fortwährend gewichtigeren Frage der Finanzierbarkeit betrachtet werden. Die internationale Finanzkrise im Jahr 2008 war nicht nur für die Harpa eine kritische Hürde, sondern auch für andere Projekte. Die gleichzeitig in Helsinki entstehende Musikhalle¹²⁹ wurde ebenfalls im Zuge der Krise neu evaluiert. Da der Bau weniger prunkvoll geplant war und unter anderem der Musikschule dienen sollte, entschieden sich die Finnen für ihre Fortsetzung. Die Öffentlichkeit wird in die Musikhalle in besonderer Weise einbezogen:

Fensterbänder lassen von den Foyers Blicke in den Weinberg zu, ebenso wie Flaneure von außerhalb jederzeit schauen können, was gerade im Gebäude los ist. Denn der Anspruch, ein Haus für alle zu sein, zeigt sich in Helsinki auch darin, dass die Türen schon vormittags geöffnet werden. Dann laden Cafeteria, CD-Shop und Bibliothek zum Verweilen ein, es wird öffentliche Proben geben und Kammermusik-Matineen, die Studenten der Sibelius-Akademie bieten in den fünf kleinen Sälen des Hauses zu allen

werden die Fensteröffnungen, damit von dem wenigen Licht so viel wie möglich in die Räume gelangt. Maßgeblich ist dabei weniger die auch im Norden helle Sommerzeit als vielmehr die lichtarme Winterzeit, in der sich der nach Norden zu immer niedrigere und kürzere Gang der Sonne über dem Horizont am stärksten auswirkt.“ Fischer, Wend: *Geborgenheit und Freiheit. Vom Bauen mit Glas*. Krefeld 1970, S. 24.

¹²⁵ Vgl. Engberg-Pedersen, Anna, Ólafur Eliasson und Philip Ursprung: *Studio Olafur Eliasson. An encyclopedia*. Köln 2012.

¹²⁶ Vgl. Jeppesen, Peer Teglgard: *The Opera in Copenhagen and Harpa in Reykjavik*. Gespräch der Verfasserin mit Peer Teglgard Jeppesen. In: Kopenhagen 2013.

¹²⁷ Dies ist etwa beim Osloer Opernhaus oder dem neuen Schauspielhaus in Kopenhagen zu beobachten.

¹²⁸ Peer Teglegard Jeppesen nennt die Schutzfunktion eines Gebäudes vor starkem Wind als essenziell für die Möglichkeit des Außenaufenthalts. Durch die Lage am Wasser können sich die Windbedingungen verändern und teilweise sogar verstärken. Vgl. Jeppesen 2013.

¹²⁹ Marko Kivistö: Musiikitalo, Helsinki:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:HelsinkiMusicCentre-7180.jpg&oldid=447972181>.

Tageszeiten Aufführungen an. Und nach den Abendvorstellungen wird das hauseigene Restaurant zum Club mit Live-Musik.¹³⁰

Die angepassten Öffnungszeiten und der damit auch tagsüber mögliche Zugang sowie der beschriebene Einblick in die Häuser und das Geschehen darin – vermehrt weniger in Abhängigkeit einer Aufführung – sind von immenser Bedeutung. Die neue bauliche Transparenz und die Öffnung zeigen unmissverständlich das gewachsene Interesse an diesen prestigeträchtigen Bauten, die in vielen Städten Skandinaviens auf Initiative der Bevölkerung entstanden sind.

Die Wahrnehmung der neuen Opern- und Konzerthäuser als kulturelle Zeichen, als Landmarken und sogar als Wahrzeichen kann als das einleuchtendste und außergewöhnlichste Merkmal zugleich angesehen werden. Aus historischer Sicht ist die Architektur dieser Bauten niemals schlicht, sondern sie ziehen im Gegenteil die Aufmerksamkeit durch ihre Form, Monumentalität¹³¹ und prunkvolle Ausstattung auf sich und dienen als ordnende, markierende Gebäude innerhalb des Stadtbilds. Dennoch fungieren nicht alle Opernhäuser oder Konzerthallen als Symbole; sie stehen zu anderen in Konkurrenz und können von immer neuen, spektakuläreren Bauten übertroffen werden. Die Funktion als Wahrzeichen erfordert eine zusätzliche Wahrnehmung als eindeutig zuzuweisendes Zeichen, dessen Unverwechselbarkeit eine Verortung garantiert. Das markanteste Gebäude, das als Wahrzeichen dient, ist die Oper in Sydney, die sogar als Sinnbild für den Kontinent Australien gilt und „mit dem Känguruh auf eine Stufe“¹³² gestellt wird. In Skandinavien werden mancherorts ähnliche Ambitionen zum Ziel und wie bei dem Konzerthaus in Reykjavik bereits Teil der Wettbewerbsausschreibung.¹³³ Der Kopenhagener Stadtplaner Peter Juul Nielsen streitet dem neuen Opernhaus Henning Larsens jegliche Wahrzeichenfunktion ab. Sein Argument beruht darauf, dass diese Funktionalisierung in Sydney vor allem möglich war, weil ihnen Ikonen fehlen: „They [die Australier] don’t have *The Little Mermaid*!“¹³⁴ Die Bronzefigur der auf Hans Christian Andersens berühmtes Märchen zurückgehenden Meerjungfrau sitzt auf einem Stein im Hafenbecken entlang der Uferpromenade Langelinie. Sie gilt als eines der Wahrzeichen von Kopenhagen.¹³⁵

Diese kurze Zusammenfassung über das Glas, die Zugänglichkeit, das Wasser, die Revitalisierung von Häfen und die Besetzung als Landmarken sind die fünf auffälligsten Charakteristika der neuen Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien. Sie verdeutlichen die Vielschichtigkeit dieser Bauwerke. Als Flaggschiffe der Kultur verbinden sie die architektonische Gestaltung mit dem Standort und weitreichenden Folgen für die Struktur der Umgebung. Unter diesen Aspekten werden die beiden ausgewählten, von Henning Larsen entworfenen Bauten in Kopenhagen

¹³⁰ Hanssen 2011, wie Fußnote 89.

¹³¹ Der Aspekt der Monumentalität ist in der Forschung über kulturelle Flaggschiffe eingehend diskutiert worden. Smith und van Krogh Strand definieren ein Monument als: „[...] large and imposing building designed to inspire a feeling of awe and collective identity amongst those who experience it in person.“ Im Gegensatz dazu beziehe ich mich hinsichtlich der Monumentalität auf die Relation der Opern- und Konzerthäuser zu den umgebenden Bauten. Smith und van Krogh Strand 2011, S. 96.

¹³² Rosenblum, Charles L.: „Jørn Utzon: Opernhaus. Sydney 1957–1973“. In: Sabine Thiel-Siling (Hg.): *Architektur!: Das 20. Jahrhundert*. München, Berlin, London, New York 2005, S. 96-97.

¹³³ Vgl. Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.): „Information Memorandum. Proposed Concert Hall, Conference Centre and Hotel Complex Reykjavik“, (<https://www.mbl.is/media/96/96.pdf>, 22. Juli 2019) [29.09.2003], S. 8.

¹³⁴ Nielsen, Peter Juul: *Copenhagen and the New Opera*. Gespräch der Verfasserin mit Peter Juul Nielsen. In: Kopenhagen 2013.

¹³⁵ „Sie ist wohl nach wie vor das bekannteste Wahrzeichen Kopenhagens. Die Skulptur, die die Hauptfigur des gleichnamigen Märchens von Hans Christian Andersen verkörpert, sitzt auf einem Stein an der Hafenpromenade Langelinie. Im August 1913 wurde sie auf dem jetzigen Platz aufgestellt, geschaffen vom Bildhauer Edvard Ericson (1876-1959) im Auftrag von Carl Jacobsen, dem damaligen Direktor der bekannten dänischen Brauerei Carlsberg.“ Findeisen und Husum 2008, S. 115.

und Reykjavik analysiert, um ihre, insbesondere durch eine zeitliche Distanz zu ihrer Eröffnung veränderten, Auswirkungen erfassen zu können. Inwieweit die fünf Merkmale die Wahrnehmung der im Folgenden zu untersuchenden Bauten als Flaggschiffe der Kultur zulassen, soll anschließend detailliert eruiert werden. Dazu werden einige weitere relevante Bauwerke vergleichend herangezogen.

2.2 Historischer Abriss über die Opern- und Konzertkultur in Skandinavien

Die Opern- und Konzerthäuser in den skandinavischen Ländern stehen unter dem Einfluss der wesentlichen Vorbilder aus den west- und mitteleuropäischen Staaten, während sie gleichzeitig aufgrund der gemeinsamen Vergangenheit und der Entwicklung in Skandinavien spezifische Details aufweisen. Die Oper und das Konzert sind seit ihrer Entstehung geprägt von der höfischen Gesellschaft und historisch mit einem erhöhten Prestige verbunden. In Skandinavien erfolgte im Vergleich zu Mitteleuropa eine verzögerte Verbreitung dieser Aufführungsformen, daher entstanden vor dem 20. Jahrhundert nur wenige Bühnen speziell für Opern oder Konzerte. Dies begründet sich nicht nur aus der engen Verbindung der Oper mit dem Schauspiel und der Nutzungsmöglichkeit von Theatern für andere Aufführungsformen, vielmehr konzentrierten sich die höfischen Zentren auf Kopenhagen und Stockholm. Daher finden sich in der Umgebung beider Hauptstädte die ältesten und bedeutendsten Aufführungsstätten Nordeuropas. Die kulturellen Einflüsse wurden im Wesentlichen über Dänemark in den Norden verbreitet. Die Unabhängigkeit Norwegens vom dänischen, Finnlands vom schwedischen Reich und zuletzt Islands von Dänemark waren wichtige gesellschaftspolitische Entwicklungen, die seit dem Ende des 20. Jahrhunderts das Entstehen der Konzert- und Opernhäuser begünstigten. Sie unterscheiden sich, in Abhängigkeit von ihrem Standort, deutlich in ihrer Architektur, ihrer Größe und ihrer Funktionalität. Neben den Hauptstädten erhielten die kleineren Zentren Säle für die Aufführung von Opern und klassischen Konzerten. Diese sind – in einer Art Rückbesinnung auf die Entstehung aus dem höfischen Milieu – oft Teil eines multifunktionalen Ensembles: Sie befinden sich in Kulturhäusern oder Stadthallen oder wurden als an ein Rat- oder Schulhaus gebundene Erweiterungen ausgeführt und sind damit für die gesamte Bevölkerung zugänglich und nahbar zugleich.

Um die Bedeutung aufzuzeigen, die der Errichtung der neuen Opern- und Konzerthäuser in den skandinavischen Ländern beizumessen ist, werden zunächst die wesentlichen gesellschaftlichen und architekturhistorischen Entwicklungen beider Aufführungsformen und ihrer Bautypen skizziert. Die über 400 Jahre alte Geschichte der Opern- und Konzertkultur ist jeweils geprägt von zahlreichen Wandlungen und Reformen im Bau, in der Aufführungspraxis und der Zuhörerschaft; sie bilden die Grundlage für die Bauten des 21. Jahrhunderts.

2.2.1 Opernhäuser

Ausgehend von antiken Amphitheatern entwickelte sich in der Renaissance und insbesondere im Barock das Opernhaus als eine Sonderform des Theaters heraus. Es blieb seinem Ursprung treu und wie das Theater bietet es einen Raum, an dem sich „[...] schauspielerische Darstellung (im weitesten Sinne verstanden) und gesellschaftliches Ereignis [...] inhaltlich und räumlich verbinden und vermischen und zu einem einheitlichen überwirklichen Realitätserlebnis

zusammenfließen.“¹³⁶ Die in ihrer Anfangszeit noch an Schlossanlagen gebundenen Bauwerke dienten der Aufführung musikalischer Bühnwerke, welche eine szenisch-dramatische Handlung durch Gesang und Musik darstellen. „Natürlich wurde Musik im Theater verwendet, lange bevor die Oper die Bühne eroberte.“¹³⁷ Die erste als solche anerkannte Oper hat ihren Ursprung im Jahre 1597 in Florenz: „Hier öffnete sich [...] erstmals der Vorhang für ein *dramma per musica*, das, was man nachmalig Oper nennen sollte [Hervorhebung im Original].“¹³⁸ In der Folge nahm das Interesse an dieser neuen musikalischen Gattung zu und besonders die absolutistischen Herrscher nutzten sie für die Darstellung ihrer Macht: Sie saßen zumeist in der Mitte des Zuschauerraums, in der Königsloge.

Als ein Palast im Palast war sie direkt gegenüber der Bühne angelegt – auf der Höhe des ersten Ranges mit einer ungehinderten Sicht auf das Bühnengeschehen. [...] [So] behauptete sich die Königsloge im Zentrum der Aufmerksamkeit und wirkte wie ein stummes Pendant zur Bühne – wie ein Theater im Theater mit dem ersten Diener des Staates als schauspielerischem Naturtalent. Dabei hatten die Opernarchitekten keineswegs eine neue Form erfunden, als es galt, den Monarchen den ihnen gebührenden Platz in den neuen Musentempeln zukommen zu lassen; sie erinnerten sich allem Anschein nach nur daran, daß „tempelartige“ Gebäude – Arenen, Theater, hohe Gerichte, insbesondere aber Kirchen – schon seit jeher dem Regenten einen bevorzugten Platz eingeräumt hatten. [...] Das Staatsoberhaupt konnte sicher sein, in der Oper einen eigenen kleinen Palast vorzufinden – ausgestattet mit allen Symbolen, die der Zurschaustellung seiner Besonderheit dienlich waren: Krone und Wappen, Hermelin und Samt. Der König saß dort als ein regelrechter Widerpart des Bühnengeschehens, ruhten die Blicke doch ebenso auf seiner Loge in der Mitte des ersten Ranges – und später im Proszenium – wie auf dem Schauspiel, das sich auf den Brettern der Kunst entfaltete.¹³⁹

Die anfänglich für Opernaufführungen genutzten Theater waren nicht für musikalische Darbietungen gedacht, ihre akustischen Eigenschaften entsprachen nur selten den Anforderungen, so dass sich das Opernhaus als eigener Bautyp herauskristallisieren musste. Zunächst waren dies vor allem noch Säle, die in Schlossbauten eingebunden wurden. Mit der Zeit lösten sie sich von diesen und dienten als freistehende Bauwerke der Aufführung von Bühnwerken. Sie waren reich an prunkvoller und malerischer Ausstattung und durch die Illusionsbühne wurden „[...] Wirklichkeit und Schein [...] vermengt. Nicht nur spiegelt die Bühne die Welt wider, umgekehrt wird die Welt als gigantisches Theater aufgefaßt.“¹⁴⁰ Ausgehend von der Königsloge bildeten sich im Zuschauerraum im frühen 17. Jahrhundert Logen aus, die als Ausdruck der sozialen Differenzierung in den Rängen angebracht wurden, von denen aus sich „[...] ein Blick auf die führenden Adelsfamilien des Landes“¹⁴¹ bot, um Abgrenzungen privater Zuschauergruppen zu ermöglichen. Im Parkett gab „es Stehplätze oder eine Bestuhlung mit einfachen Bänken.“¹⁴² Es war in erster Linie einem männlichen Publikum, allen voran den Offizieren, vorbehalten, das sich frei bewegen konnte. Das Orchester, anfangs auf der Bühne, verließ diese zusehends, um der Aufführung mehr Raum zu bieten.¹⁴³ Als Interimslösung wurde das Orchester im Parterre

¹³⁶ Frey, Dagobert: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien 1946, S. 190.

¹³⁷ Carter, Tim: „Das siebzehnte Jahrhundert“. In: Parker (Hg.) 1998, wie Fußnote 129, S. 1.

¹³⁸ Scheurmann 1998, S. 21.

¹³⁹ Scheurmann 1998, S. 76 f.

¹⁴⁰ Dietel 1994, S. 238.

¹⁴¹ Scheurmann 1998, S. 13.

¹⁴² Hesse, Michael: *Handbuch der neuzeitlichen Architektur*. Darmstadt 2010, S. 95.

¹⁴³ Ihre Musik sollte zu hören sein, solange aber das Orchester auf der Bühne zu sehen war, störten sie scheinbar sowohl die Aufführung (indem sie dringend benötigten Raum einnahmen) als auch die Illusion des Spiels. Vgl. Ebd.

hinter einer abgrenzenden Raumentrennung vor die Bühne verlegt, ehe der Orchestergraben angelegt wurde. Die Opern wurden zunächst nur über einen kurzen Zeitraum hinweg aufgeführt und daher von den Komponisten selbst geleitet. Erst mit der Wiederholung von mehreren Opern innerhalb einer Saison und der Vermischung mit anderen Aufführungen wurde es nötig, einem Orchester einen Kapellmeister, den Dirigenten, vorzustellen.¹⁴⁴ Er führte die Musiker an und bestimmte das gesamte musikalische Werk.

Sowohl die Sicht auf die Bühne als auch die Akustik waren wesentliche architektonische Aspekte, die zur Erprobung immer neuer Grundrissformen des Auditoriums führten. Insbesondere die Logenwände waren problematisch, da sie den Nachhall und die Sicht in den hinteren Reihen der Ränge wesentlich einschränkten. Die traditionelle Hufeisenform des Auditoriums mit Balkonen und zusätzlichen Seitenlogen setzte sich in den Opernhäusern als wichtigste Grundform durch. Der von 1618 bis 1628 von Giovanni Battista Aleotti errichtete Teatro Farnese¹⁴⁵ in Parma platzierte als erster Bau das Orchester vor die Bühne, es war mit einem architektonisch gestalteten Proszenium ausgestattet und als ein Saaltheater mit u-förmigem Grundriss angelegt.¹⁴⁶ Theater und Opernhäuser wurden bereits im Barock – parallel zum Hofe, wenn auch deutlich seltener – von bürgerlichen Gesellschaften getragen; sie waren somit nicht immer an Paläste oder Schlossanlagen gebunden. Andrea Palladios Teatro Olimpico in Vicenza¹⁴⁷ – das im Jahre 1580 unter ihm begonnen und nach seinem Tod von Vincenzo Scamozzi bis zur Fertigstellung im Jahre 1585 weitergeführt wurde – war das erste freistehende, autonome Theater seit der Antike. Das Ottoneum in Kassel, das von 1603 bis 1606 errichtet wurde, war das erste eigenständige Theatergebäude in Deutschland. In Venedig wurde das Teatro San Cassiano¹⁴⁸ vom Kleinbürgertum getragen, es war das erste öffentlich zugängliche Opernhaus und wurde zu einem bedeutsamen Aspekt des kulturellen Lebens in der Dogen-Republik.¹⁴⁹ Es entstand im Jahre 1637, ihm folgten 16 weitere Bühnen im selben Jahrhundert, diese waren mit verschiedenen Funktionen ausgestattet.¹⁵⁰ Mit dem Aufstieg des Bürgertums zu einer ökonomischen, politischen und kulturellen Größe verwirklichte sich zusehends eine Wandlung der Trägerschaft der Oper und ihrer Aufführungsstätten. Während die höfische Bindung erhalten blieb, traten bürgerlich getragene Unternehmen auf, die je nach Region unterschiedlich diese Kunstform förderten. Die Französische Revolution spielte dafür ebenfalls eine zentrale Rolle.¹⁵¹

Das erstarkte Bürgertum sehnte sich vermehrt nach einer öffentlichen Kultur und nach ähnlichen Unterhaltungsmöglichkeiten, wie sie am Hofe Tradition hatten. In der Folge wurde Raum in den Opernhäusern „[...] für diejenigen geöffnet, die den Eintritt zahlen konnten. Für das allgemeine Publikum wurde dabei selten mehr als ein Bereich hinten im Parkett oder am Rand

¹⁴⁴ Vgl. Scheurmann 1998, S. 99.

¹⁴⁵ Giovanni Battista Aleotti: Teatro Farnese, Parma: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Teatro_farnese,_ricostruito_negli_anni_50_secondo_i_progetti_di_g.b._aleotti_\(del_1617-18\)_02.jpg&oldid=858738863](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Teatro_farnese,_ricostruito_negli_anni_50_secondo_i_progetti_di_g.b._aleotti_(del_1617-18)_02.jpg&oldid=858738863).

¹⁴⁶ Vgl. Philipp 2006, S. 161.

¹⁴⁷ Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Interior_of_Teatro_Olimpico_\(Vicenza\)_-_Gradinata.jpg&oldid=880209376](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Interior_of_Teatro_Olimpico_(Vicenza)_-_Gradinata.jpg&oldid=880209376).

¹⁴⁸ Holzmodell des vermeintlichen Theaters San Cassiano in Venedig: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Teatro_San_Cassiano_\(1637\)_wooden_model.jpg&oldid=660596152](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Teatro_San_Cassiano_(1637)_wooden_model.jpg&oldid=660596152).

¹⁴⁹ Smart, Mary Ann: „Chronologie“. In: Parker (Hg.) 1998, wie Fußnote 138, S. 547.

¹⁵⁰ So dienten sie als „Club, Anbahnungsinstitut, Geschäftsstelle, Spielbank“. Zimmermann, Reiner: „War Oper immer schon so teuer? Ein kurzer historischer Streifzug“. In: Manfred Jochum und Isolde Schmid-Reiter (Hgg.): *Teure Kunstform Oper?: Musiktheater im neuen Jahrtausend*. Strategien und Konzepte. Innsbruck 2006, S. 93-96. (= Kultur und Wirtschaft, herausgegeben von Erhard Busek; 4), hier S. 93; Vgl. Carter 1998, S. 23.

¹⁵¹ Vgl. Dietel 1994, S. 256.

des Orchesters sowie der Galerie freigegeben.“¹⁵² Mit der technischen Entwicklung wurde die Bühne autonom und entfernte sie gleichzeitig von der Lebenswirklichkeit des Publikums.¹⁵³ Bei den Opernaufführungen vollzog sich der Wandel von den ernsthafteren Opern, der Opera seria, hin zu den heiteren und komischen Opern, der Opera buffa.¹⁵⁴ Die soziale Differenzierung, die auch durch das gesellschaftliche Milieu der Opernformen thematisiert wird, ist ein Aspekt, der dem Opernhaus von jeher anhaftet. Richard Wagner bot dieser Problematik mit seinem Ende des 19. Jahrhunderts errichteten Festspielhaus in Bayreuth¹⁵⁵ zumindest architektonisch einen Lösungsvorschlag,¹⁵⁶ während seine Idee des unentgeltlichen Besuches der Vorstellungen aufgrund der hohen Baukosten und der Auseinandersetzung mit seinem Mäzen nicht zustande kommen konnte.¹⁵⁷

Von Italien aus verbreitete sich die Oper zunächst in Mitteleuropa, danach auch in Spanien und Portugal. Nach Nordeuropa kamen die ersten Einflüsse durch italienische Opernkompanien Ende des 17. Jahrhunderts, sie reisten vor allem an die Herrscherhäuser Schwedens und Dänemarks.¹⁵⁸ Der dänische König Frederik IV. engagierte nach „[...] der Fertigstellung eines neuen Opernhauses in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts“¹⁵⁹ häufiger Opernkompanien. Von Weihnachten 1721 bis Januar 1723 wurde die von dem deutschen Komponisten Reinhard Keiser eigens für seinen Geburtstag im Jahre 1721 geschriebene Oper *Ulysses* aufgeführt.¹⁶⁰ Unter dem schwedischen König Adolf Fredrik erblühte die Opern- und Theaterkultur. So ließ er im

¹⁵² Rosselli 1998, S. 513.

¹⁵³ „Die Bühnenöffnung wird beidseitig durch das Proszenium flankiert. [...] An beiden Seiten befinden sich hintereinander die Kulissen, oben die Stoffitten und hinten der Prospekt. Eine Maschinerie erlaubt die schnelle ‚Verwandlung‘, den Wechsel des Bildes durch gleichzeitigen Austausch seiner drei Komponenten. Weitere Apparate sorgten für zahlreiche Ausstattungseffekte wie das Herabschweben von Personen auf Wolkenwagen, ihr plötzliches Versinken, wogende Wellen, Donner oder Regengeräusch.“ Mit der Aufklärung kam es zu weiteren Neuerungen, die Abgrenzung der Bühne vom Zuschauerraum wurde architektonisch mehr hervorgehoben, die Guckkastenbühne machte die Bühne autonomer. Hesse 2010, S. 96.

¹⁵⁴ Diese entstanden einerseits als Gegenstück zu den in aristokratischen Kreisen aufgeführten Opera seria, die insbesondere stereotype Adelige in ihren eigenen Reihen behandelten, andererseits entsprachen sie eher dem Geschmack eines breiteren Publikums, das durch die zunehmende Öffnung der Opernhäuser für zahlende Zuschauer auch mehr auf diese angewiesen war. Die Opera buffa war ihrer Handlung nach nicht weniger komplex als die Opera seria, sie war natürlicher wiedergegeben und verkörperte das Alltagsleben der Mittelschicht mit genrehaften, oftmals ländlichen Szenen auf der Bühne, sodass eine Identifikation des Publikums mit den Geschehnissen der Oper erfolgen konnte. Der Opernbesuch diente nun vielmehr der Unterhaltung eines aufgeklärten Bürgertums. Durch diese Entwicklung veränderte sich denn auch die Opera seria, die in Form und Inhalt natürlicher wurde und weniger plakative Figuren verwendete. Im Laufe des 18. Jahrhunderts kam es immer wieder vor, dass sich die beiden Formen gegenseitig beeinflussten. Vgl. Dietel 1994, S. 267–269.

¹⁵⁵ Richard Wagner und Otto Brückwald: Festspielhaus, Bayreuth: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bayreuth_Festspielhaus_mit_Gralstempel.jpg&oldid=818960660&uselang=de.

¹⁵⁶ Vgl. Millington, Barry: *Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt*. Aus dem Englischen von Michael Haupt. Darmstadt 2012, S. 224.

¹⁵⁷ Vgl. Zimmermann 2006, S. 95.

¹⁵⁸ „Seit 1689 bemühte man sich in Kopenhagen um das Zustandekommen von Opernaufführungen. *Der vereinigte Götterstreit* des Hofviolinisten Povl (Paul) Christian Schindler wurde in einem in der Nähe des Schlosses Amalienborg gelegenen, aus Holz errichteten Theater aufgeführt. Das Gebäude ging während der zweiten Aufführung dieser Oper in Flammen auf [Hervorhebung im Original].“ Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

¹⁵⁹ Mederer 2012, S. 75.

¹⁶⁰ Bei der Oper handelt es sich um die einzige für Kopenhagen komponierte Oper Keisers. Vgl. Loewenberg, Alfred (Hg.): *Annals of Opera 1597–1940*. Compiled from the original sources. 2. überarbeitete und korrigierte, Genf 1955, hier S. 146.

alten Reithaus von Schloss Ulriksdal ein Schlosstheater¹⁶¹ einrichten.¹⁶² Das erste Theater im Schloss Drottningholm wurde etwa im Jahre 1754 fertiggestellt; für das folgende Jahr sind Aufführungen dort nachweislich belegt.¹⁶³ Im Jahre 1762 brach während einer Aufführung ein Feuer aus, woraufhin das Schlosstheater völlig zerstört wurde. Auf Veranlassung Adolf Fredriks wurde der Bau¹⁶⁴ nach den Plänen des schwedischen Architekten Carl Fredrik Adelcrantz ersetzt und gleichzeitig vergrößert.¹⁶⁵ Die Einweihung fand im Jahre 1766 statt.¹⁶⁶ Das Orchester wurde im Saal vor der Bühne platziert und vom Publikum getrennt. Daneben wurde im Jahre 1781 auf Anlass Gustavs III. auch das Schloss Gripsholm mit einem von Erik Palmstedt entworfenen Schlosstheater ausgestattet.¹⁶⁷

Das erste Schloss Christiansborg in Kopenhagen wurde zwischen 1733 und 1740 errichtet. Der aus Deutschland stammende zuständige Architekt Elias David Häusser stattete die neue Anlage mit einem in den Bau integrierten Hoftheater aus, das noch erhalten ist und inzwischen das Theatermuseum beherbergt.¹⁶⁸ Beinahe gleichzeitig wurde der Architekt und Hofbaumeister Nicolas Eigtvid damit beauftragt, ein Komödienhaus am Kongens Nytorv zu errichten.¹⁶⁹ Das 1748 eröffnete Haus bot Opern, Ballett und Schauspiel eine vom Hof unabhängige Bühne, es wurde jedoch im Jahre 1770 der Krone unterstellt und in Königliches Theater umbenannt.¹⁷⁰ Der erste eigenständige und exklusiv für die musikalische Gattung Oper konzipierte Bau Skandinaviens wurde von Gustav III. zwischen 1775 und 1782 in Stockholm nach den Plänen Carl

¹⁶¹ Carl Fredrik Adelcrantz: Schlosstheater, Ulriksdal: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Ulriksdals_slottsteater_scen_2011.jpg&oldid=833299790.

¹⁶² „Teatern kom att få namnet Confidencen. I dag är Confidencen en uppskattad sommartheater.“ [Übersetzung: „Das Theater hat den Namen Confidencen erhalten. Inzwischen ist Confidencen ein geschätztes Sommertheater.“] „Historik, Ulriksdals slott“, (<http://www.kungahuset.se/besokkungligaslotten/ulriksdalsslott/slottet/historik.4.19ae493103f9816b7080006337.html>, 26. Juni 2015).

¹⁶³ Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 230.

¹⁶⁴ Carl Fredrik Adelcrantz: Theater Drottningholm, Stockholm: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Drottningholm_-_KMB_-_16000300021276.jpg&oldid=676188177.

¹⁶⁵ Vgl. Pecqueur et al. 2013, S. 166–169.

¹⁶⁶ „Drottningholms slottsteaters storhetstid inleddes 1777, då Gustav III övertog slottet. Dit förlades ofta de stora operapremiärerna, där spelade en fransk teatertrupp och Svenska dramatiska teatern. Efter Gustav III:s död lades verksamheten så småningom ner och byggnaden kom att användas som magasin. Under Agne Beijers ledning återställdes den 1922 i sitt ursprungliga skick.“ [Übersetzung: „Die Blütezeit des Schlosstheaters von Drottningholm begann 1777 als Gustav III. das Schloss übernahm. Dorthin verlegte er die großen Opernpremierer, es spielten eine französische Theatertruppe und das Schwedische dramatische Theater dort. Nach dem Tod Gustavs III. stellte sich der Betrieb nach und ein und das Gebäude wurde als Magazin genutzt. Unter der Leitung von Agne Beijer wurde 1922 der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt.“] Kungliga Slotten: „Drottningholms slott. Drottningholms slottsteater“, (<https://www.kungligaslotten.se/vara-besoksmal/drottningholms-slott/drottningholms-slottsteater.html>, 28. Januar 2020).

¹⁶⁷ Es wurde nach dem Vorbild des Herkulaneum in einem aus dem Mittelalter erhaltenen Rundturm eingebaut und folgte entsprechend dieser Form mit einem halbrunden Zuschauerraum. Es „[...] ist eng dem Stil des französischen Spätbarock verhaftet.“ Kluckert, Ehrenfried: „Architektur des Klassizismus und der Romantik in Skandinavien“. In: Rolf Toman (Hg.): *Klassizismus und Romantik: Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*. 1750-1848. [Köln] 2007, S. 194-197, hier S. 194; vgl. Philipp 2006, S. 286.

¹⁶⁸ Zuvor hat es bereits ein Hoftheater in älteren Residenzen der dänischen Königsfamilie gegeben. Die für Frederik IV. geschriebene Oper wurde an einem solchen Theater aufgeführt. Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 146; Findeisen und Husum 2008, S. 71 f.

¹⁶⁹ Eine Grafik dieses Hauses findet sich in der Bildersammlung der Königlichen Bibliothek Dänemarks: <https://digitalesamlingen.kb.dk/da>.

¹⁷⁰ Vgl. Mederer 2012, S. 83.

Fredrik Adelcrantz‘ in Auftrag gegeben¹⁷¹ und am Gustav Adolfs Torg, direkt entlang von Strömmen – dem westlichen Teil des Fjordes Saltsjön, an dem Stockholm mit seinen zahlreichen Inseln liegt – errichtet.¹⁷² Da es sowohl an den Gustav Adolfs Torg angebunden und eine Seite zum Strömmen hin ausgerichtet ist, stellt das schwedische Opernhaus den Beginn für die Tradition von Opernbauten am Wasser in Skandinavien dar. Explizit für dieses Haus schrieb der ehemalige Dresdener Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann zwei Opern.¹⁷³ Mit ihm festigte sich in den skandinavischen Ländern eine eigenständige Operntradition, deren Kompositionen – wie die reine Instrumentalmusik – national ausgerichtete Züge aufweisen.¹⁷⁴ Von den beiden höfischen Zentren ausgehend, fanden Opernaufführungen sukzessive in anderen Großstädten Anklang, wie etwa im Jahre 1792 in Göteborg, 1794 in Christiania¹⁷⁵ – die seit 1924 Oslo genannt wird¹⁷⁶ – und im Jahre 1805 in Malmö.¹⁷⁷

Die gestiegene Popularität der Opern bedingte im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Vielzahl an neuen Operngebäuden in Europa, die formal den italienischen Vorbildern verhaftet waren, während sie gleichzeitig neue Aspekte aufnahmen: Die Trennwände der Logen fielen weg und eine Demokratisierung des Publikums konnte schrittweise erfolgen. Die vermehrt freistehenden Opernhäuser wurden durch ihre Einbindung an Platzanlagen als urbane Räume wahrgenommen. Zu den prägendsten Bauten gehört das von Giuseppe Piermarini von 1776 bis 1778 entstandene Teatro alla Scala in Mailand – das gemeinhin als La Scala bezeichnet wird – das an einem Platz gelagert ist. Es wurde von Möller und einigen Architekten um Henning Larsen besucht, um als Referenz für das Kopenhagener Opernhaus zu dienen.¹⁷⁸ Das ebenfalls an eine Platzanlage gebundene, von Victor Louis im Jahre 1780 vollendete Grand Théâtre in Bordeaux zeichnet sich durch ein gewaltiges, überwölbtes Treppenhaus aus, dessen repräsentative Form und Funktion in der Folge viel Anklang fanden. Es läutete den „[...] Beginn der immer repräsentativeren Theaterbauten des 19. Jahrhunderts“¹⁷⁹ ein. Im Jahre 1792 wurde in Venedig das Teatro La Fenice eröffnet,¹⁸⁰ das prunkvoll ausgestattete Haus gilt – trotz der Logen im Auditorium und der zahlreichen Veränderungen, die es erfahren musste – seit seiner Eröffnung als

¹⁷¹ Carl Fredrik Adelcrantz: Opernhaus (Gustavs III), Stockholm: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Gustav_IIIs_operahus_-_KMB_-_16001000231184.jpg&oldid=911913574.

¹⁷² Tragischerweise wurde Gustav III. im Jahre 1792 während eines im Opernhaus stattfindenden Maskenballs ermordet. „Denna händelse ligger faktiskt till grund för Verdis opera Maskeradbalen.“ [Übersetzung: „Dieses Geschehen liegt tatsächlich der Handlung von Verdis Oper *Der Maskenball* zugrunde [Hervorhebung durch d. Verf.].“] Kungliga Operan: „VÅR HISTORIA“, (<https://www.operan.se/om-operan/historik/>, 18. Februar 2020).

¹⁷³ Die Oper *Cora och Alonzi* aus dem Jahre 1782 wurde zur Einweihung uraufgeführt, im Jahre 1786 schrieb er die Oper *Gustav Vasa*. Seine Stücke wurden zudem in Kopenhagen aufgeführt. Vgl. Oehlmann, Werner: *OPER in vier Jahrhunderten*. Stuttgart, Zürich 1984, S. 260.

¹⁷⁴ Der aus Lübeck stammende Hofkapellmeister in Kopenhagen, Friedrich Kunzen komponierte die Musik für *Holger Danske*, den Text lieferte Jens Baggesen. Er hat dafür „das Oberon-Märchen für seine Heimat usurpiert, indem er den dänischen Helden Holger die Abenteuer Huöns von Bordeaux bestehen lässt.“ Oehlmann 1984, S. 261.

¹⁷⁵ Erste Operntruppen waren vermutlich bereits Mitte des 18. Jh. in Norwegen, jedoch weisen die „[...] sparsamen Dokumente des Musiklebens“ auf ein generell privat ausgerichtetes Phänomen hin. Herresthal, Harald: „Oslo“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19593>, 30. Januar 2017); vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 376.

¹⁷⁶ Vgl. Visit Oslo: „Die Geschichte von Oslo“, (<https://www.visitoslo.com/de/artikel/geschichte>, 18. September 2019).

¹⁷⁷ Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 408.

¹⁷⁸ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁷⁹ Philipp 2006, S. 286.

¹⁸⁰ Vgl. Smart 1998, S. 550.

bedeutsames Vorbild im klassizistischen Stil:¹⁸¹ „The most famous opera house in Venice is named La Fenice, ‚the phoenix‘, because it has risen from the ashes so many times (its most recent reincarnation was designed by Aldo Rossi, after an arson attack in 1996).“¹⁸²

Um 1800 vollzogen sich einige Wandel im Inneren der Aufführungsstätten, zu den prägnantesten gehört die feste Bestuhlung des Parketts; später wurden ganze Sitzreihen aufgestellt. Das Flanieren während der Aufführung wurde damit unterbunden und musste sich nun auf die Bereiche außerhalb des Auditoriums verlagern, weshalb den Treppen und dem Foyer mehr Bedeutung zukamen. Das Rangtheater war weiterhin vorherrschendes Vorbild neuer Bauten. Neben den Herrschern und Adelligen finanzierten Stadtverwaltungen¹⁸³ und private Unternehmen vermehrt öffentliche Opernhäuser, die in ihrer räumlichen Dimension meistens kleiner waren als ihre höfischen Pendants.¹⁸⁴ Mitte des 19. Jahrhunderts wurde zudem das Amphitheater wiederbelebt: „Sempers erstes Dresdener Hoftheater [1841 fertiggestellt, 1869 ausgebrannt] war stilgeschichtlich wegweisend als Neorenaissancebau, typologisch durch die Gestaltung des Äußeren als Gegenbild der inneren Funktionen.“¹⁸⁵ Diese Veränderung der äußeren Form des Opernhauses¹⁸⁶ fand anfangs wenig Anklang, die Typologie konnte sich dennoch etablieren und setzt sich seitdem fort. Selbst Gottfried Semper hielt an seinem Grundriss fest: Das zweite Hoftheater, das von 1871 bis 1878 in Dresden errichtet wurde, folgt erneut der gerundeten Form des Zuschauerraums.¹⁸⁷ Das Kopenhagener Opernhaus von Henning Larsen weist mit seiner konvex geformten Glasfassade ähnlich auf das Auditorium hin und spiegelt dieses wider (Abb. 1).

Beinahe zeitgleich veränderte Richard Wagner mit seiner Konzeption des Festspielhauses in Bayreuth – das von 1872 bis 1876 unter Leitung des Architekten Otto Brückwald gebaut wurde – die Architektur der traditionellen Opernhäuser signifikant: Beispielgebend sind der abgesenkte (und überdachte) Orchestergraben,¹⁸⁸ die amphitheatralische Form sowie das doppelte Proszenium, das die Bühne perspektivisch verändert und dadurch die Darsteller größer wirken lässt.¹⁸⁹ „Damit wollte Wagner einen einzigartigen Theaterraum schaffen, der die Beziehung zwischen Publikum und Bühne revolutionieren sollte.“¹⁹⁰ Die beinahe gleichzeitig – zwischen 1862 und 1874 – entstandene, imposante Grande Opéra in Paris von Charles Garnier gehört ebenfalls zu den maßgebenden Bauten des 19. Jahrhunderts: „Its majestic public presence reflected the institution’s role as a symbol of national glory [...] and became a focal point for the

¹⁸¹ Vgl. Forsyth 1992, S. 101.

¹⁸² Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

¹⁸³ Die Stadttheater wurden auch durch Subskription oder eine gemischte Variante, die zusammen mit der Stadtverwaltung erfolgte, finanziert. Das größte dieser Art „[...] war das Teatro Massimo in Palermo (1875-1896), [...] den Häusern von Paris und Wien in der Größe vergleichbar.“ Forsyth 1992, S. 172.

¹⁸⁴ Vor allem in England erfolgte die Finanzierung durch private Unternehmen, diese Bauten dienten weniger der großen Oper, sondern zeichnen sich durch vielfältige Angebote u. a. mit Schauspielen aus. Vgl. Forsyth 1992, S. 175.

¹⁸⁵ Hesse 2010, S. 96.

¹⁸⁶ Gottfried Semper: Erstes Hoftheater, Dresden: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Schumann-Dresden_243.jpg&oldid=781725063.

¹⁸⁷ Gottfried Semper: Zweites Hoftheater, Dresden: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Semperoper_Dresden_\(141964851\).jpeg&oldid=570180237](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Semperoper_Dresden_(141964851).jpeg&oldid=570180237).

¹⁸⁸ Ingrid Scheurmann verurteilt diesen Umgang mit dem Orchester und die Verlagerung der Musiker in den Orchestergraben „[...] zu glanzlosem Gruppendasein“. Scheurmann 1998, S. 97.

¹⁸⁹ Richard Wagner und Otto Brückwald: Festspielhaus, Auditorium, Bayreuth: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bayreuth_Festspielhaus_mit_Gralstempel.jpg&oldid=818960660&use-lang=de.

¹⁹⁰ Millington 2012, S. 224.

city's social life.”¹⁹¹ Sie ist bekannt für ihre opulenten Treppen¹⁹² und Foyers und beherbergt eines der größten Auditorien der Welt.¹⁹³ Diese Opulenz war auch für das Kopenhagener Opernhaus ein Vorbild, das durch seine Größe und das sehr offen gestaltete, mit gläsernen Geländern versehene Foyer besticht (Abb. 4). Bahnbrechend war zudem, dass Garnier ein gusseisernes Skelett und eiserne Fachwerkträger nutzte, die von der Fassadenarchitektur und den Ornamenten im Inneren überdeckt sind. Er „[...] trennte streng zwischen der Architektur als Kunstform und dem Eisen als Konstruktionsmaterial. [...] Napoleon III. selbst äußerte Wünsche hinsichtlich der Gestaltung einzelner Bereiche.“¹⁹⁴ Ähnlich ging auch Mærsk Mc-Kinney Møller mehr als ein Jahrhundert später vor, indem er die Ausstattung und Form des Opernhauses in Kopenhagen wesentlich beeinflusste.¹⁹⁵

In Schweden stagnierte das Interesse an der Oper zunächst und blühte erst in den 1840er Jahren langsam wieder auf.¹⁹⁶ In Norwegen wuchs die Popularität dieser musikalischen Gattung sukzessive: „The first Norwegian Opera had been printed as early as 1824 and given a concert performance at Christiania in March 1827.“¹⁹⁷ Mit dem 1827 errichteten Theater konnte die norwegische Hauptstadt „[...] zum ersten Mal eine öffentliche Institution für Musik und Theater“¹⁹⁸ beherbergen. In Bergen und auch in Helsinki, in Finnland, fanden nachweislich ab 1852 Opernaufführungen statt.¹⁹⁹ Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden zunehmend nationale Opern in den skandinavischen Ländern inszeniert, so etwa im Jahre 1870 eine norwegische Oper in Christiania und im Jahre 1896 in Helsinki ein frühes Werk des finnischen Komponisten Jean Sibelius.²⁰⁰ Im Hinblick auf die Veränderungen der kontinentaleuropäischen Opernhäuser, besonders deren veränderte Ausmaße, wurde das Stockholmer Opernhaus als zu klein

¹⁹¹ Newhouse 2012, S. 25.

¹⁹² „Das große Treppenhaus [...] war für Garnier in jedem Theater das wichtigste Element. Abgesehen von der reinen Funktionalität schuf es einen grandiosen Hintergrund für die glänzende Prachtentfaltung von Roben und Schmuck der heraufschreitenden Damen.“ Die Bedeutung des Treppenhauses und der Ausgestaltung der einzelnen Treppen zieht sich bis in die Gegenwart fort. Die Treppe in der Elbphilharmonie zeugt ebenso von den zeitlichen Bedingungen wie Garniers führt die Besucher geradezu selbständig in den Bau hinein, denn sie wurde als 82 m lange Rolltreppe konzipiert: „Am eindrucksvollsten ist der Weg nach oben mit der Rolltreppe – auch Tube genannt. Schon diese Fahrt – sie dauert 2:35 Minuten – ist ein Erlebnis. Den Architekten zufolge soll es die einzige gewölbte Rolltreppe der Welt sein.“ Forsyth 1992, S. 171; Ehlert 2016, wie Fußnote 73; Vgl. Creutz, Oliver: „Lärm in der Bel-Etage. Die Einstürzenden Neubauten erschüttern die Elbphilharmonie“, (http://www.stern.de/kultur/musik/einstuerzende-neubauten-in-der-elbphilharmonie--schoener-laermen-7293632.html#mg-2_1486969877825, 13. Februar 2017) [22.01.2017].

¹⁹³ „Garniers Opéra war Frankreichs größtes und verschwenderischstes Bauwerk im Zweiten Kaiserreich. Der ganze Entwurf war auf das Ereignis des Opernbesuchs als gesellschaftliches Ritual ausgerichtet. Garnier sah die Aufgabe öffentlicher Architektur, besonders von Theatern, darin, dem Theater des Lebens selbst einen illustrierten Rahmen zu schaffen.“ Dieses Ideal drückt sich in dem Pariser Opernhaus durch seine Größe, starke Ornamentierung und besonders auch im Foyer mit seiner Freitreppe aus. Forsyth 1992, S. 168.

¹⁹⁴ Kastorff-Viehmann 2010, S. 292.

¹⁹⁵ „Der reichste Mann Dänemarks hat eine Insel gekauft und Kopenhagen eine Oper geschenkt. Wie ein Sonnenkönig bestimmte er dabei alles selbst.“ Wefing 2005, wie Fußnote 27

¹⁹⁶ „Ab der Mitte des 19. Jh. entstand eine Anzahl kleinerer Theater, die sich der Operette, dem Vaudeville und dem Singspiel widmeten. Zu nennen sind das Mindre Teatern [sic!] (1867-1883), das Vasateatern [sic] (1886-1904) und das Oscarsteatern [sic] (seit 1906).“ Larsson, Gunnar, Hans Åstrand und Martin Tegen: „Stockholm. IV“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mvg-online.com/article?id=mvg16099&v=1.0&rs=id-2542999e-350f-5c46-84b2-ed188b648e2d>, 30. Januar 2017) [1998, online 11.2016].

¹⁹⁷ Loewenberg (Hg.) 1955, S. 880.

¹⁹⁸ Herresthal 2016, wie Fußnote 159.

¹⁹⁹ Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 532 u. 898.

²⁰⁰ Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 1012, 1198.

empfunden. Im Jahre 1891 fiel die Entscheidung, das Haus durch einen zeitgemäßen und größeren Neubau zu ersetzen. Der Standort sollte nicht verändert werden und bereits im Jahr darauf wurde mit der Errichtung des neuen Bauwerks nach den Plänen des schwedischen Architekten Axel Anderberg begonnen. Nach sechs Jahren Bauzeit wurde das Königliche Opernhaus²⁰¹ 1898 eingeweiht.²⁰²

Um 1900 erlebten die Opern einen Höhepunkt. Um auf das Interesse zu reagieren, wurden zahlreiche Theater und Opernhäuser in Europa und den USA gebaut, die Elemente des Palais Garnier und von Wagners Festspielhaus zum Vorbild hatten.²⁰³ Zur gleichen Zeit begann die Bevölkerung in Norwegen und in Finnland damit, eigene Opernspielstätten einzufordern. In Helsinki gründete sich im Jahre 1911 der Opernverein, der neben den Vorführungen sich auch für die Errichtung eines solchen Baus über Jahrzehnte hinweg einsetzte.²⁰⁴ In Oslo begann beinahe gleichzeitig die Debatte über ein eigenes Opernhaus, die von verschiedenen Musikgesellschaften aufrechterhalten wurde.²⁰⁵ Im Zuge der Weltkriege und deren wirtschaftlicher, insbesondere gesellschaftlicher Veränderungen erlebte die Opernkultur einen Rückgang in Europa. Unter anderem bedingten die Entstehung des Rundfunks und die zunehmende Verbreitung und Verfügbarkeit neuer Musikstile diese Entwicklung.²⁰⁶ Dies veranlasste den französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez im Jahre 1967 zu der Forderung: „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“²⁰⁷

In Skandinavien erlebte Mitte des 20. Jahrhunderts die Opernkultur, wie auch die Instrumentalmusik, einen Höhepunkt, indem sich zahlreiche Vereinigungen und Gesellschaften in dieser Zeit gründeten.²⁰⁸ In den 1970er Jahren stieg das Interesse an Operaufführungen und Bauten weltweit wieder, nicht zuletzt angetrieben vom internationalen Erfolg des Opernhauses in Sydney. Die neuen Häuser versuchten, dem Konzept des australischen Vorbilds zu folgen und diverse Aufgaben unter einem Dach zu vereinen. Damit konnten auf die Bedürfnisse der Bevölkerung reagiert und Angebote für ein breiteres Publikum ermöglicht werden. Zudem sollten verschiedene musikalische Stilrichtungen auf der Bühne vereint werden, um funktional sein zu können.

The basic format though – the proscenium stage, orchestra pit and audience with the conductor as the visual pivot – stayed the same. [...] [T]he two traditions remain: the Italian opera house with its short reverberation time suitable for Mozartian operas, and Wagnerian opera with different acoustic conditions and greater blending of the orchestra with the singer.²⁰⁹

²⁰¹ Axel Anderberg: Königliches Opernhaus, Stockholm: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Kungliga_Operan,_building_in_2021_\(2_of_2\).jpg&oldid=608028227](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Kungliga_Operan,_building_in_2021_(2_of_2).jpg&oldid=608028227).

²⁰² Vgl. Kungliga Operan, wie Fußnote 156.

²⁰³ „The uninterrupted fan-shaped seating initiated by the Festspielhaus was adopted as early as 1889 by Adler & Sullivan in the magnificent Auditorium Theatre in Chicago; it was popular from the 1920s to the early 1970s for concert halls in the United States and in the 1920s and 1930s for movie houses in the United States and Europe”. Newhouse 2012, S. 30 f.

²⁰⁴ Vgl. Orama, Ilkka: „Finnland. V. 3.”, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15381&v=2.0&rs=id-f5f75869-c88e-03d8-2329-116867d46c2d>, 30. Januar 2017) [11.2016].

²⁰⁵ Vgl. Herresthal 2016, wie Fußnote 159.

²⁰⁶ Vgl. Ebd; Røllum-Larsen, Claus: „Dänemark. IX.”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-a1498fea-d9d1-7d42-8f53-2cfc30e30d55>, 30. Januar 2017) [11.2016].

²⁰⁷ P. Boulez zitiert nach Dietel 1994, S. 737.

²⁰⁸ Vgl. Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²⁰⁹ Appleton 2008, S. 9.

Die neue Architektur ist eine plastische, die skulptural gestaltet ist und sich von Gottfried Sempers Prinzip gelöst hat, dass die Außenform das Innere spiegelt. Die Auflösung der Bindung des Äußeren an die Funktion ist in Sydney besonders deutlich, während die Hülle an aufgeblähte Segel erinnert und die Schiffsthematik aufgreift, befinden sich im Innenraum die typischen Elemente eines Opernhauses.²¹⁰ Ferner verliert zeitweise das Palais Garnier als Vorbild an Bedeutung, dessen Bühnenraum im Verhältnis zu den Zuschauerbereichen klein gehalten war. Um ein funktionales Haus zu garantieren, benötigt die Bühne mehr Raum, sowohl damit die verschiedenen Bühnenbilder einfacher für die täglich wechselnden Vorstellungen ausgetauscht werden können als auch für gleichzeitig stattfindende Proben.²¹¹

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen in Skandinavien Bauwerke für Musik, die diese Anforderungen vereinen und sich gleichzeitig von den Metropolregionen entfernen. Im dänischen Aarhus wurde das Musikhaus nach den Plänen der Architekten Kjær & Richter in einem zentralen Park errichtet, das von mehreren Kulturinstitutionen umgeben ist.²¹² Der rechteckige, horizontal ausgerichtete Bau ist bestimmt von der Glasfassade, hinter der sich das Foyer befindet und die das lichtdurchflutete Innere preisgibt. Das Haus wurde von 2005 bis 2007 von dem in Aarhus ansässigen Architekturbüro C. F. Møller erweitert und bietet inzwischen auf 35 000 Quadratmetern und elf Bühnen Raum für zahlreiche Aufführungen von Opern, Sinfoniekonzerten bis zu Theaterstücken.²¹³ Der große Saal ist für verschiedene musikalische Darbietungen konzipiert worden und bietet Platz für beinahe 1600 Zuschauer. Er wurde zuletzt von 2010 bis 2014 umgebaut und umfassend renoviert.²¹⁴ In Helsinki wurde mit dem Bau des Opernhauses nach den Plänen der Architekten Eero Hyvämäki, Jukka Karhunen und Risto Parkkinen in den 1980er Jahren begonnen.²¹⁵ „But then Finland’s powerful economic boom collapsed into a recession of historical proportions, and the construction work was delayed.”²¹⁶ Trotz dieser Verzögerung konnte das Opernhaus an der Töölönlahti im Jahre 1993 feierlich eröffnet werden. Der in Weiß gehaltene Bau mit deutlich hervortretendem Bühnenturm setzt sich aus mehreren, teils kleinen Baukörpern zusammen und seine Fassade ist durch klare Kanten und Linien strukturiert. Die Farbgebung des Auditoriums rekuriert nicht auf die traditionellen Vorbilder; anstelle einer dunkleren Gestaltung sind die Wände und Balkone in Weiß und Goldgelb gehalten. Dadurch wird dem Saal eine Leichtigkeit verliehen und eine gewisse Offenheit evoziert, die bewusst mit den älteren Bauten bricht und die Helligkeit aus dem Foyer auch ins Innere transportiert. In Schweden eröffnete im Jahre 1994 ein weiteres einflussreiches

²¹⁰ Vgl. Philipp 2006, S. 398.

²¹¹ Das im Jahre 1899 eingeweihte Opernhaus an der Place de la Bastille in Paris war nicht nur zur Entlastung des Palais Garnier errichtet worden, sondern bietet mit seiner aufwändigen Bühnentechnik zahlreiche Möglichkeiten. Das von Carlos Ott offen gestaltete Auditorium bietet zudem freie Sicht auf die Bühne. Das Kopenhagener Opernhaus verdeutlicht mit seinen insgesamt sechs Bühnen diese Tendenz. Das von 2002 bis 2008 errichtete Opernhaus in Oslo ist ebenfalls mit einem großen Bühnenbereich ausgestattet, der sich nicht nur unter dem markant ansteigenden Dach verbirgt, sondern im hinteren Gebäudeteil durch Werkstätten und weitere Funktionsräume ergänzt wurde. Vgl. Wilkinson 2013, wie Fußnote 59; Ellingsen, Thomas: „A High-Tech Opera Stage”. In: Otterbeck (Hg.) 2009, wie Fußnote 191.

²¹² Kjær & Richter: Kunstmuseum, Aarhus: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Musikhusparken_6.JPG&oldid=439186898.

²¹³ Das Musikhaus ist Sitz von mehreren Institutionen: den Jyske Opera (die jütländische Opernvereinigung), Aarhus Symfoniorkester, det Jyske Musikkonservatorium und Teaterhuset Filuren. Vgl. Musikhuset Aarhus: „Om Musikhuset”, (<https://musikhusetaarhus.dk/om-musikhuset>, 24. Februar 2020).

²¹⁴ Vgl. Musikhuset Aarhus: „Store Sal”, (<https://musikhusetaarhus.dk/om-musikhuset/musikhusets-sale/store-sal>, 24. Februar 2020).

²¹⁵ E. Hyvämäki, J. Karhunen, R. Parkkinen: Opernhaus, Helsinki: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Oopperatalo_Olympiastadion_torni_160513_aamu.JPG&oldid=787880984.

²¹⁶ The Finnish National Opera and Ballet: „Century of dance and song”, (<https://oopperabaletti.fi/en/about-us/history>, 29. Januar 2020).

Opernhaus in Göteborg,²¹⁷ der zweitgrößten Stadt des Landes. Damit konnte auf die in den 1960er Jahren bereits angestoßene Debatte reagiert und das kulturelle Angebot um eine große Bühne für Opern und Ballett erweitert werden.²¹⁸ Der schwedische Architekt Jan Izikowitz nahm als Inspiration für das postmoderne Gebäude Motive aus der Opernwelt. „Men även i det storslagna älvlandskapet kring Göteborgs hamn. Siluetter av fartygsskrov, vindfyllda segel, broar och hamnkranar syns i byggnadens arkitektur.“²¹⁹ Mit seiner Lage am Hafen und den großen Glasfassaden antizipiert das Göteborger Opernhaus die Errichtung neuer Aufführungsstätten an der Wasserkante in den Hauptstädten Skandinaviens.

2.2.2 Konzerthäuser

Die nationalen Ausprägungen der reinen Instrumentalmusik nahmen ihren Anfang im 16. Jahrhundert, während die geistliche Musik in dieser Zeit eher einen gesamteuropäischen Stil ausbildete.²²⁰ Letztere ist für das öffentliche Konzertwesen nur bedingt signifikant und wird daher nicht weiter beleuchtet. Wie auch für die Oper ist das Sprungbrett der weltlichen Musik zunächst die höfische und später auch die bürgerliche Gesellschaft. Eine Trennung der Instrumentalmusik vom Gesang ist zunächst nicht möglich, da beide meist zusammen aufgeführt wurden.²²¹ Die weltliche Musik diente vornehmlich der Repräsentation und Unterhaltung, ihre Aufführung war nicht an einen eigens als Konzertsaal konzipierten Raum gebunden, sondern an verschiedenen Orten möglich. Der guten Akustik wegen wurden vorzugsweise rechteckige Säle favorisiert.²²²

In Skandinavien waren im Mittelalter besonders die *middelalderballader* beliebt, die „[...] bis in das 20. Jahrhundert lebendig geblieben“²²³ sind. Im 13. Jahrhundert wurden Instrumente von Musikern anlässlich von wichtigen, in der Regel fürstlichen Festen gespielt.²²⁴ Ähnlich wie bei den zuvor beschriebenen Opernensembles waren die wandernden Gaukler und Spielleute zunächst diejenigen, die im Wesentlichen musizierten und die Musik verbreiteten. Im Spätmittelalter gingen aus ihnen die zunehmend sesshaften Stadt- und Militärmusikanten hervor. „In

²¹⁷ Jan Izikowitz: Opernhaus, Göteborg: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:G%C3%B6teborgsOperan-2015.jpg&oldid=493512509>.

²¹⁸ Bereits 1920 bot das neugegründete Göteborgs Lyriska Teater etwa 200 Vorstellungen an, „[...] deren Repertoire hauptsächlich aus Operetten und einigen wenigen Opern bestand“. Carlsson, Anders und Olle Edström: „Göteborg. IV.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15437&v=1.1&rs=id-dd8afef9-2a84-6195-4ba2-d3d5911c7903>, 30. Januar 2017) [11.2016].

²¹⁹ Übersetzung: „Aber auch aus der grandiosen Elfenlandschaft um den Hafen von Göteborg. Die Silhouetten von Schiffsrümpfen, windgefüllten Segeln, Brücken und Hafenkränen sind in der Architektur des Gebäudes sichtbar.“ Göteborgs operan: „Om operahuset“, (<https://sv.opera.se/om-oss/om-operahuset>, 30. Januar 2020).

²²⁰ Das älteste bürgerlich organisierte Musizierwesen ist das 1613 ins Leben gerufene, schweizerische Collegium musicum. Vgl. Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²²¹ Vgl. Dietel 1994, S. 89–93.

²²² Vgl. Forsyth 1992, S. 21.

²²³ Koudal, Jens Henrik: „Dänemark. II.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-d666d468-744c-c5c8-6313-78000cedb494>, 30. Januar 2017) [11.2016].

²²⁴ Vgl. Larsson, Gunnar, Hans Åstrand und Martin Tegen: „Stockholm. III“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg16099&v=1.0&rs=id-5fec52f2-2595-9718-d586-d4e0b0e93b80>, 30. Januar 2017) [11.2016].

Dänemark hatten die Stadtmusikanten in der Zeit von ca. 1650 bis 1800 das alleinige Recht auf bezahlte Musikausübung auch auf dem Land.“²²⁵

Die Aufführungspraxis erfuhr um 1700 einen bedeutenden Wandel, als die ersten reinen Instrumentalkompositionen entstanden, die nicht mehr an den Gesang gebunden waren. Daraus ging das Einzelkonzert hervor, zunächst mit Trompete, später mit Violine und Oboe, und sukzessive fanden Konzerte mit mehreren Instrumenten gleichzeitig statt.²²⁶ Graduell entwickelte sich ein öffentliches Konzertwesen, das eigene Konzertsäle hervorbrachte.²²⁷ „Bis dahin war Musik nur in der Kirche, im Theater, bei Hofe, in Häusern des Adels und des Bürgertums sowie bei Anlässen im Freien zu hören.“²²⁸ Vor allem in England erblühte die Konzertkultur; im Laufe des 18. Jahrhundert gründeten sich hier – zumeist den Mitgliedern vorbehaltene und damit geschlossene²²⁹ – Musikgesellschaften und vergleichbare Versammlungen, die sich zum Musizieren in geeigneten Räumen trafen.²³⁰ In Wien setzte das öffentliche Konzertleben um das Jahr 1740 ein,²³¹ während die Popularität der *Concertes spirituelles* im Palais des Tuileries in Paris die Umgestaltung des Salons des Suisses in einen Konzertsaal nach sich zog. In Kopenhagen wurde im Jahre 1744 Det Musikalske Societet gegründet.²³² Das Konzerthaus ging aus diesen Entwicklungen als eigenständiges Bauwerk hervor, dessen Architektur auf den Konzertsaal konzentriert ist und die zumeist weniger prunkvoll als die Opernarchitektur gestaltet ist. In Leipzig wurde ab 1781 das Gewandhaus bespielt, das mit einem eigenen, akustisch gelungenen und in der Folge maßgebenden Konzertsaal ausgestattet war, der im 19. Jahrhundert durch das Neue Gewandhaus²³³ ersetzt und auf rund 1000 Sitzplätze vergrößert wurde.²³⁴ Das vom Verein Großes Konzert finanzierte Gewandhaus gilt als das Vorbild für den „[...] Typus eines im Grundriss rechteckigen, flach gedeckten Raumes mit einem Podium an der Schmalseite des bisweilen durch Umgänge, Logen oder Emporen seitlich erweiterten Zuschauerraumes.“²³⁵

Die Sinfonie bildet die Hauptgattung der öffentlichen Konzerte, während die Kammermusik vornehmlich im kleinen Umfeld gespielt wird. Durch das wachsende Interesse vergrößerten

²²⁵ Koudal 2016, wie Fußnote 200.

²²⁶ Die Violinenfamilie war für die Ensemblemusik und damit für die Entwicklung des Konzertwesens von besonderer Bedeutung. Die Sonate wurde häufig für kleinere Ensembles gewählt, größere spielten das *concerto grosso*. Vgl. Dietel 1994, S. 245–247.

²²⁷ „Von anderen, musikunspezifischen Realisierungsorten [...] oder musikspezifischen wie Oper, Kammer- und Hausmusik unterscheidet sich das Konzert durch radikale Musikzentrierung: Es ist der soziale Ort, an dem man sich öffentlich um der ‚reinen‘ Musik willen versammelt (oder das zumindest in Anpassung an die gesellschaftliche Norm vorgibt). Hier wird Musik, als ‚exekutive Kunst‘ wie beim Drama (re-) produziert von lebendigen Menschen.“ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²²⁸ Hesse 2010, S. 96 f.

²²⁹ Die allmähliche Öffnung der in sich geschlossenen bürgerlichen Vereinigungen erfolgte durch den zunehmenden Finanzierungsbedarf sowohl der Konzerte als auch der Räumlichkeiten, der nicht allein durch die Subskription gedeckt werden konnte. Das Abonnement wurde eingeführt, um Nicht-Mitgliedern den Zugang zu gewähren. Vgl. Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²³⁰ „Im 18. Jahrhundert war London die musikalische Hauptstadt der Welt. An jedem Abend der Woche fanden Konzerte statt, fast alle international bekannten Künstler gastierten hier. [...] So verwundert es nicht, daß die ersten, nur zu diesem Zweck errichteten öffentlichen Konzertsäle [...] gerade in London gebaut wurden.“ Forsyth 1992, S. 21.

²³¹ Vgl. Dietel 1994, S. 261.

²³² Vgl. Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²³³ Gottlob Theuerkauf (1833–1911): *Blick in den Konzertsaal des Alten Gewandhauses mit einigen Musikern und Konzertbesuchern*, 1894/95, Aquarell über Feder, 31,7 cm x 41,1 cm, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig:
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Konzertsaal_Altes_Gewandhaus.jpg&ol-did=184269249.

²³⁴ Vgl. Forsyth 1992, S. 209.

²³⁵ Hesse 2010, S. 97.

sich in Relation zum Konzertsaal auch die Orchester, in die neue Instrumente – insbesondere die Bläser – aufgenommen wurden, um den Saal klanglich besser auszufüllen.²³⁶ „Etwa seit dieser Zeit läßt sich von einem Konzertwesen im engeren Sinn sprechen, das eine gewisse Fülle und Vielfalt von Konzerten voraussetzt.“²³⁷ In Skandinavien war das öffentliche Musikleben besonders auf die Residenzstädte konzentriert. Hier verschrieben sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts private Initiativen der Instrumentalmusik und sie organisierten Konzerte in Versammlungshäusern und anderen Räumlichkeiten. In Schweden erlebte das Konzertwesen in den 1730er Jahren einen Aufschwung, die durch öffentliche Konzerte der Hofkapelle bereichert wurden. „Der Adel unterstützte die Initiative, indem er das Ritterhaus als Konzertsaal zur Verfügung stellte.“²³⁸ König Gustav III. gründete darüber hinaus die Kungliga Musikaliska Akademie, wodurch die öffentlich zugängliche Konzertkultur an die Krone gebunden wurde.²³⁹ In Dänemark war Kopenhagen der Mittelpunkt dieser Entwicklungen, im Komödienhaus am Kongens Nytorv wurden während der Pausen Stücke und Lieder aufgeführt, um diese Zeit zu füllen und Unterhaltung für das Publikum zu bieten. Das Theater wurde von 1750 bis 1770 von der Stadt betrieben und danach wieder von der Krone, weshalb das Orchester seitdem vom König gestellt wurde.²⁴⁰ Im ausgehenden 18. Jahrhundert blühte das Konzertleben auch außerhalb Kopenhagens auf, wo für die Musikvereinigung eigene Stücke komponiert wurden. Vermutlich sind diese und

[...] ein bedeutender Teil vom Repertoire des Hofes [...] beim Brand von Schloß Christiansborg 1794 verlorengegangen [...]. Die Musiksammlungen in Schloß Tranekjær auf Langeland, in Valdemars Schloß auf Tåsinge und in Schloß Älholm auf Lolland bezeugen ein adliges Musikleben auch außerhalb der Hauptstadt. In der Stadt Odense auf Fünen wurden seit 1772 als eine Art Ausläufer davon öffentliche Konzerte gegeben, ebenso wie man auch von 1791 an im Stadttheater häufig deutsche oder französische Singspiele sehen konnte.²⁴¹

Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und dem Rückzug ins Häusliche infolge der napoleonischen Kriege wurde Musik vermehrt in intimeren Zirkeln aufgeführt. Das Klavier entwickelte sich zu dem Instrument der Hausmusik. In gehobenen Kreisen fanden zunehmend Salonkonzerte statt, die meist von einzelnen Gesellschaften bereits seit Ende des 18. Jahrhundert ausgerichtet wurden, wie dies etwa in Stockholm geschah.²⁴² Daneben existierte weiterhin das frei zugängliche Konzert, das für das Bürgertum eine willkommene Form der Vergnügung darstellte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebten die öffentlichen Konzertveranstaltungen eine Veränderung und damit einhergehend eine stärkere Trennung von ernster und unterhaltsamer Musik. Das Sinfoniekonzert folgte nun einer Abfolge von bestimmten musikalischen Stücken, während populäre Konzerte weniger auf einen Saal als Ausführungsort

²³⁶ Vgl. Dietel 1994, S. 271.

²³⁷ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²³⁸ Die Popularität der Konzerte blieb über einen längeren Zeitraum erhalten „[...] und nach 1750 fanden jährlich etwa 15 bis 20 Konzerte [...] statt, hauptsächlich für ein Publikum aus Adel und höherem Bürgertum und häufig für wohltätige Zwecke.“ Larsson et al. 2016, wie Fußnote 201.

²³⁹ Vgl. Ebd.

²⁴⁰ Somit stellt „[...] die heutige königliche Kapelle eine direkte Fortführung der Tradition dar [...], die von den alten Instrumentalensembles der dänischen Könige her stammt.“ Schørring, Nils und Carsten E. Hatting: „Dänemark. VI.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-4d17af32-ac68-6582-159d-fd30050969a2>, 30. Januar 2017) [11.2016].

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Vgl. Larsson et al. 2016, wie Fußnote 201.

beschränkt waren und in Gärten, auf Plätzen oder Promenaden stattfanden.²⁴³ Diese Entwicklung hängt eng mit den bürgerlichen Revolutionen und der Industrialisierung zusammen.

Die Konzerthäuser des 19. Jahrhunderts wurden deutlich prunkvoller als ihre Vorgänger gestaltet. Sie gleichen vermehrt den Opernhäusern: „[...] oft prächtig wie Schlösser, so daß eine musikalische Aufführung hier zu einem Ereignis wurde, das einst der aristokratischen Gesellschaft vorbehalten war.“²⁴⁴ Der als Schuhschachtel bezeichnete Konzertsaal des Leipziger Gewandhauses fand zahlreiche Nachfolger aufgrund seiner akustischen Eigenschaften.²⁴⁵ Das im Jahre 1870 eröffnete Musikvereinsgebäude in Wien²⁴⁶ beherbergt den Goldenen Saal, der seitdem ebenfalls als Inspiration für neue Konzertsäle dient.²⁴⁷ Das Konzerthaus im Stil der Neorenaissance beherbergt den Saal im ersten Stock, seine Ausstattung mit einem umlaufenden Balkon und der Obergaden – über den Tageslicht einfallen kann – haben ihn zu einem markanten Vertreter des Typus der Schuhschachtel-Konzertsäle werden lassen, der besonders für seine Akustik berühmt ist.²⁴⁸ „Faktoren der guten Akustik sind Proportionen und Raumvolumen, die frühen Reflexionen von den Seiten, Schall streuende Flächen und geringe Schallabsorption.“²⁴⁹ Zudem verfügt er über einem doppelten Boden, der äußerst signifikant ist: Durch den Freiraum zwischen den Böden – in dem unter anderem Stühle aus dem großen Saal gelagert werden können, damit er als Ballsaal umfunktioniert werden kann, wie etwa für den alljährlich stattfindenden Ball der Wiener Philharmoniker – kann der obere Holzboden der Musik entsprechend mitschwingen und die Töne mit in den Raum hineintragen. Die nach diesem Vorbild entstandenen prunkvollen Konzerthäuser grenzen allerdings ein breiteres Publikum aus: „Es sind Häuser, die als exklusiver Treffpunkt für das gehobene Bürgertum geplant und errichtet wurden.“²⁵⁰ Daneben entstanden im ausgehenden 19. Jahrhundert vermehrt monumentale Konzerthäuser, die dem Wunsch nach Monumentalkonzerten – sogenannten „Monstrekonzerten“²⁵¹ – entsprachen, deren Größe sowohl die Orchester und Chöre als auch die Akustik grundsätzlich vor eine Herausforderung stellten. Zu diesen Bauten gehört die Royal Albert Hall, die im Jahre 1871 in London eröffnet wurde.²⁵² Der Saal war dem Amphitheater nachempfunden und folgt diesem in der ellipsoiden Form des Auditoriums mit „[...] einer Bühne an einer Seite und einem verglasten Dach.“²⁵³ Ähnlich wie bei Sempers Opernhaus in Leipzig überträgt dieser Bau den Grundriss des Zuschauerraums auf das gesamte Haus. Durch die Materialien, die Größe und

²⁴³ Während sich zuvor noch professionelle Musiker und mehr oder weniger Laien bei ihren Aufführungen abwechseln, verlangt die Entwicklung der beiden Konzertvarianten den Berufsmusiker, der sich aus einer notwendigen Veränderung der Aufführungskunst heraus mit zumeist je nur einem Instrument auskennt. Vgl. Dietel 1994, S. 529–531.

²⁴⁴ Forsyth 1992, S. 21.

²⁴⁵ „Mit dem geringen Wissen, das die Architekten früher Konzertsäle über die Raumakustik besaßen, konnten sie die Klangqualität und die Wirkung verschiedener Formen und Materialien in einem Saal nicht vorhersagen. Sie konnten nur bereits bestehende Gebäude eingehend studieren und danach [...] ihre Vermutungen anstellen.“ Forsyth 1992, S. 205.

²⁴⁶ Theophil Ritter von Hansen: Musikvereinsgebäude, Wien: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Wien - Haus des Wiener Musikvereins \(1\).JPG&oldid=751523532](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Wien_-_Haus_des_Wiener_Musikvereins_(1).JPG&oldid=751523532).

²⁴⁷ Vgl. Stampa, Benedikt: „MUSIK für alle? Moderne Konzerthausarchitektur und der Versuch einer demokratischen Öffnung“. In: Deutscher Musikrat (Hg.): *Musik und Architektur: Gebaute Klänge*. Mainz 2017, S. 14–18, hier S. 17 f.

²⁴⁸ Theophil Ritter von Hansen: Musikvereinsgebäude, Goldener Saal, Wien: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Musikverein_Goldener_Saal.jpg&oldid=781047973.

²⁴⁹ Hesse 2010, S. 97.

²⁵⁰ Stampa 2017, S. 17.

²⁵¹ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²⁵² Henry Cole, Francis Fowkes, H. Scott: Royal Albert Hall, London: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Royal Albert Hall Rear, London, England - Diliff.jpg&oldid=738887334](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Royal_Albert_Hall_Rear_London_England_-_Diliff.jpg&oldid=738887334).

²⁵³ Forsyth 1992, S. 157 f.

die prägnante Form entwickelte sich ein Echo, das erst 100 Jahre später nach zahlreichen Versuchen, erfolgreich unterbunden werden konnte. Trotzdem war die Royal Albert Hall nach 1900 ein viel frequentierter Konzertsaal, dessen Wertschätzung stetig zunahm.²⁵⁴

In Skandinavien waren die Hauptstädte weiterhin die Zentren des musikalischen Lebens, hier gründeten sich im 19. Jahrhundert die wesentlichen Vereine, Gesellschaften und Konservatorien, die das öffentliche Konzert- und Musikwesen vorantrieben.²⁵⁵ In Kopenhagen wurde die Tradition der Pausenmusik im Theater fortgesetzt, obwohl sich die politischen Verhältnisse nach der Jahrhundertwende negativ auf das Musikleben auswirkten.²⁵⁶ In dem 1843 eröffneten Vergnügungspark Tivoli wurden Sinfoniekonzerte in einem eigenen, kleineren Konzertbereich abgehalten, die ein breites Publikum erreichen konnten.²⁵⁷ Im Jahre 1888 fand das Nordiske Musikfest in Kopenhagen statt. Aus diesem Anlass – und dem Bedürfnis nach Konzertaufführungen in den kälteren Jahreszeiten – wurde das im Stile des Rokokus von 1750 bis 1755 errichtete Odd Fellow Palæ um einen eigenen Konzertsaal erweitert.²⁵⁸ In Stockholm erhielt die Kunglige Musikaliska Akademie im Jahre 1877 einen neuen Sitz entlang Nybrokajen und der Nybrovik. Das Gebäude wurde mit einem großen, rechteckigen Saal ausgestattet, der seitdem für die Aufführung von Konzerten genutzt wird.²⁵⁹ Ebenso wurde in Christiania das Theater zu einer wichtigen Konzertsinstitution, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fanden zudem zahlreiche öffentliche Konzerte in der alten Freimaurerloge und in dem ebenfalls Tivoli genannten Unterhaltungszentrum statt.²⁶⁰

Das 20. Jahrhundert brachte eine Vermischung der komponierten Musik mit sich, die nicht mehr an die engen Grenzen gebunden war und aus der sich neue Stile entwickelten.²⁶¹ Zeitgleich wurden Musikaufführungen sukzessive der gesamten Bevölkerung zugänglicher, indem Volks- und Arbeiterkonzerte gegeben wurden. Diese standen unter staatlicher oder kommunaler

²⁵⁴ Vgl. Forsyth 1992, S. 158 f.

²⁵⁵ Vgl. Marschner, Bo: „Dänemark. VIII.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-3d9332cc-49e6-b91d-1575-507bda7fe11e>, 30. Januar 2017) [11.2016]; Herresthal 2016, wie Fußnote 159; Larsson et al. 1998, online 2016, wie Fußnote 177.

²⁵⁶ Die ersten 30 Jahre des 19. Jahrhunderts waren geprägt von den napoleonischen Kriegen, die 1813 zu einem Staatsbankrott und 1814 zur Abtretung Norwegens an Schweden führten. „Die musikalischen Aufführungen [...] waren außer an die Kirche im wesentlichen an das kgl. Theater gebunden, und die bedeutendsten Ergebnisse in der dänischen Musik dieser Periode finden sich daher [...] teils in Opern [...] und teils in Gattungen der Hausmusik wie in der Klaviermusik und im Lied.“ Marschner 2016, wie Fußnote 228.

²⁵⁷ Vgl. Nielsen, Bendt Viinholt: „Tivolis Koncertsal i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=172495>, 24. Februar 2020).

²⁵⁸ „Hen mod slutningen af det 19. århundrede forsøgte man at gøre København til Nordens centrum for nydelse af god musik. Da man om sommeren kunne gå i Tivoli med den fyldte koncertsal, fandt man, at der var god basis for at nyde tonernes indflydelse på det menneskelige sind. Men hvor skulle man gå hen om vinteren?“ [Übersetzung: „Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde der Versuch unternommen, Kopenhagen zum nordischen Zentrum für den Genuss neuer Musik zu entwickeln. Da man im Sommer im Tivoli in den gefüllten Konzertsaal gehen konnte, wurde erkannt, dass das menschliche Gemüt vom Einfluss der Musik profitieren kann. Aber wo sollte man im Winter hingehen?“] Odd Fellow Palæet: „Berckentin og Det berckentinske Palæ“, (<https://ofp.nu/historie/berckentin-1751-1888>, 21. Februar 2020).

²⁵⁹ Vgl. Karlsson, Henrik: „Historik“, (<http://www.musikaliskaakademien.se/omakademien/historik.38.html>, 21. Februar 2020).

²⁶⁰ Vgl. Herresthal 2016, wie Fußnote 159.

²⁶¹ Neben den Bigbands entwickelten sich in den 1920er Jahren der Jazz und in den 1940ern der Bebop und die Pop- und Rockmusik zu populären Unterhaltungsmitteln. Vgl. Dietel 1994, S. 736; Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

Trägerschaft und die Eintrittsgelder waren entsprechend angepasst.²⁶² In Skandinavien gab es ähnliche Initiativen, die teilweise von Privatpersonen organisiert wurden.²⁶³ In den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts gründeten sich darüber hinaus zahlreiche Gesangsvereine, Chorverbände und Konzertvereine, die zunehmend professionalisiert auftraten und eigenständige Konzerthäuser oder Konzertsäle in kulturellen Einrichtungen nicht nur benötigten und forderten, sondern sich vehement für deren Errichtung einsetzten. Erstmals wurden unter Berücksichtigung des Bedürfnisses nach öffentlichen Aufführungsstätten Bauten außerhalb der Zentren errichtet. So etwa entstand bereits vor 1900 das Kulturhaus Festiviteten im norwegischen Levanger, das im Trøndelag, nördlich von Oslo liegt. „Festsalen ble åpnet i desember 1897 og står fremdeles som en hjørnestein i byens sosiale og kulturelle liv.“²⁶⁴ In Kopenhagen wurde im Jahre 1902 ein eigenständiges Konzerthaus im Tivoli errichtet. Das im maurischen Stil ausgeführte Gebäude wurde, wie große Teile des Vergnügungsparks durch Brandstiftung im Juni 1944 zerstört.²⁶⁵ Die Entwicklung des Rundfunks in den 1920er Jahren brachte in Skandinavien die Verbreitung der Musik wesentlich voran, zu diesem Zwecke gründeten sich Rundfunkseanstalten, die eigene Orchester unterhielten.²⁶⁶ Die Gebäude der Rundfunkanstalten waren oft mit einem Konzertsaal ausgestattet, in dem öffentliche Konzerte veranstaltet wurden. Beispielsweise entstand im Kopenhagener Stadtteil Fredriksberg von 1936 bis 1940 das von Wilhelm Lauritzen entworfene Radiohus, das im zweiten Kapitel näher beleuchtet wird. Im 20. Jahrhundert manifestiert sich eine Tendenz auch in kleineren Gemeinden eigene Musikschulen und musikalische Gesellschaften zu gründen, denen zumeist zugehörige Aufführungsstätten folgen sollten. „Insgesamt hat das Musikleben eine Dezentralisierung erfahren.“²⁶⁷ In Dänemark haben sich beispielsweise in Aarhus (1927), Odense (1929), Aalborg (1932) und Esbjerg (1946) Konservatorien gebildet.

Im schwedischen Göteborg wurde das Konserthus på Heden bereits vor 1900 auf den Weg gebracht. „Hade Göteborgs musikälskande borgerskap – köpmän, fabrikörer och redare – fått som de velat 1901 hade Göteborgs Konserthus blivit en traditionell skokartong som Musikverein i Wien, placerad där Vasakyrkan står idag.“²⁶⁸ Das Konzerthaus war von einem tonnengewölbten Dach sowie vier auffälligen Rundtürmen geprägt, es brannte jedoch bereits im Jahre 1928 nieder. Ein neues Haus konnte durch eine private Spende von 1932 bis 1935

²⁶² „Wiewohl im Konzertwesen ideell sich das Allgemeininteresse artikuliert und es an alle adressiert ist, machte sich real die doppelte Frontstellung des aufsteigenden Bürgertums selbst schon im Rahmen des ‚Dritten Stands‘ [...] bemerkbar. Lange Zeit wurde im Namen der Einheit von ‚Besitz und Bildung‘ [...] das Volk nicht im Konzertwesen geduldet. Es konnte sich nicht anständig benehmen und anziehen, war überhaupt arm und – infolge des Bildungsprivilegs – ungebildet. Gegebenenfalls genügte der meist ziemlich hohe Eintrittspreis als Zugangsschranke, ganz abgesehen von den eben nicht mit Konzertkarte und Programmheft zu erwerbenden Bildungsvoraussetzungen.“ Heister 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

²⁶³ So begann etwa der schwedische „[...] Arzt Anton Nyström 1894 mit einer Reihe von Volkskonzerten zu günstigen Eintrittspreisen im Stockholmer Arbeiterinstitut, die bis 1913 fortgesetzt wurden.“ Larsson et al. 1998, online 2016, wie Fußnote 177.

²⁶⁴ Übersetzung: „Der Festsaal wurde im Dezember 1897 eröffnet und ist immer noch ein Eckstein des sozialen und kulturellen Lebens der Stadt.“ Levanger kommune: „Om Festiviteten. Vår historie“, (<https://www.festivitetenlevanger.no/om-festiviteten>, 22. Februar 2020).

²⁶⁵ Vgl. Tivoli: „Tivolis historie“, (<https://www.tivoli.dk/da/om/tivolis+historie>, 22. Februar 2020).

²⁶⁶ Vgl. u. a. Larsson et al. 2016, wie Fußnote 201.

²⁶⁷ Røllum-Larsen 2016, wie Fußnote 186.

²⁶⁸ Übersetzung: „Hätte Göteborgs Musik-liebende Bürgerschaft – Kaufleute, Fabrikanten und Reeder – 1901 ihren Willen durchgesetzt, so wäre das Konzerthaus von Göteborg als eine traditionelle Schuh-schachtel wie der Musikverein in Wien dort platziert worden wo die Vasakirche heute steht.“ Göteborgs symfoniker: „Göteborgs konserthus. Ett hus med musiken i centrum“, (<https://www.gso.se/konserthuset/goteborgs-konserthus>, 22. Februar 2020).

errichtet werden. Das vom Architekten Nils Einar Eriksson konzipierte Gebäude wurde an den zentralen Götaplats verlegt. Der Konzertsaal ist für seine Akustik berühmt²⁶⁹ und folgt im Wesentlichen dem älteren Bau mit leicht abgerundeten Ecken und einer als Segmentbogen gewölbten Decke.²⁷⁰ In Stockholm wurde im Jahre 1926 ein Konzerthaus für die 1902 gegründeten Kungliga Filharmoniker eingeweiht, das in erster Linie von Spenden und mithilfe einer Lotterie finanziert wurde.²⁷¹ Der Architekt Ivar Tengbom entwarf den Bau mit antikisierenden Elementen nach dem Vorbild eines griechischen Tempels, wie etwa den mit Säulen strukturierten Portikus.²⁷² Die Fassade ist in einem hellen Blauton gefasst und bildet durch diese Farbigkeit einen deutlichen Kontrast zu den historistischen Ornamenten. „Det blå konserthuset vid Hötorget är ett av Stockholms mest berömda byggnadsverk och hem åt Kungliga Filharmonikerna. det blå konserthuset vid Hötorget“²⁷³ Der Konzertsaal folgt dem des Wiener Musikvereins im Grundriss und war in seiner ursprünglichen Form zurückhaltender mit Säulen, Nischen und einem Figurenprogramm geschmückt.²⁷⁴ Inzwischen sind, im Zuge der umfangreichen Renovierung in den 1970er Jahren, an den Seiten und gegenüber der Bühne zwei umlaufende, aufsteigende Galerien angebracht, die vertikal durch Säulen verbunden sind. Hinter der Bühne wurden eine große Orgel mit einem Sitzbereich für den Chor darunter hinzugefügt. Der Saal ist mit 1782 Sitzplätzen ausgestattet und wird unter anderem für Nobelpreisverleihungen genutzt.²⁷⁵ Die Pläne der Nobelstiftung, die Anfang der 1920er Jahre vorsahen, ein Konzerthaus zu errichten, in dem diese Zeremonie stattfinden sollte, waren nicht zur Ausführung gekommen, weshalb das blaue Konzerthaus dafür genutzt wird.²⁷⁶ Das deutliche Interesse der Schweden an der Konzertkultur manifestiert sich in der hohen Anzahl an Konzerthäusern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts löste sich der Grundriss des Konzertsaals vom bekannten Schuhachteltypus durch Hans Scharouns Philharmonie in Berlin. Der Umsetzung durch Scharoun war eine langwierige Diskussion vorangegangen, die diese Neuerung hervorbrachte; „[...] der atemberaubend schöne, akustisch ausgezeichnete Konzertsaal, der sich über frei geformte Ränge zum Orchesterpodium hin absenkt, [...] [ist] unübertroffen.“²⁷⁷ Um die Akustik für das Publikum hinter der Bühne zu erhalten, befindet sie sich nicht in der geometrischen Mitte, sondern etwas dezentral. „Anstelle einer strikten Trennung von Publikum und

²⁶⁹ Vgl. Carlsson und Edström 2016, wie Fußnote 195.

²⁷⁰ Nils Einar Eriksson: Konzerthaus, Konzertsaal, Göteborg: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Konserthuset_Interi%C3%B6r_ArkDes_ARKM.1962-101-1032x.jpg&oldid=678160394.

²⁷¹ Ivar Tengbom: Konzerthaus am Hörtorg, Stockholm: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Concerthall_-_panoramio.jpg&oldid=866933480.

²⁷² Vgl. Konserthuset Stockholm: „Byggnaden. Ett tempel till musikens ära“, (<https://www.konserthuset.se/om-oss/byggnaden/>, 22. Februar 2020).

²⁷³ Übersetzung: „Das blaue Konzerthaus am Hötorget ist eines der berühmtesten Bauwerke Stockholms und Heimat der Königlichen Philharmonie.“ Ebd.

²⁷⁴ „Ivar Tengboms vision, och Stora salens ursprungliga utförande, var att få salen att framstå som ett torg, ett öppet rum, omgivet av kolonner – med podiet som centralpunkt. Ett skenperspektiv bakom podiet, med fyra statyer av skulptören Carl Milles i egna balkonger, skulle antyda en fortsättning – ut mot fantasins grekiska landskap.“ [Übersetzung: „Ivar Tengboms Vision, in der ursprünglichen Gestaltung des Großen Saals, war es, einen Saal zu erschaffen, der als ein Platz, ein offener Raum, erscheinen sollte – umgeben von Säulen – mit der Bühne als zentralen Punkt. Eine Scheinperspektive hinter der Bühne, mit vier Skulpturen Carl Milles in eigenen Balkonen, sollte eine Fortsetzung andeuten – entsprungen aus einer griechischen Fantasielandschaft.“] Konserthuset Stockholm: „Stora salen. Tengboms öppna torg“, (<https://www.konserthuset.se/om-oss/byggnaden/stora-salen/>, 22. Februar 2020).

²⁷⁵ Vgl. Ebd.

²⁷⁶ Vgl. Konserthuset Stockholm, wie Fußnote 243.

²⁷⁷ Kastorff-Viehmann 2010, S. 517.

Orchester, wie sie zuvor bestanden hatte, gab es nun ein Miteinander.“²⁷⁸ Die auf das bauliche Zentrum ausgerichtete Platzierung ist ausschließlich in den Weinbergkonzertsälen möglich. Die seit Scharouns gelungener Umsetzung in Berlin neu gewonnene Form des Auditoriums ist inzwischen zum Vorbild für zahlreiche moderne Konzertsäle weltweit geworden. Architekten wie Jean Nouvel (Konzerthaus des Dänischen Rundfunks in Kopenhagen), Marko Kivistö (Musikitalo in Helsinki) und Herzog & de Meuron (Elbphilharmonie in Hamburg) greifen sie auf, um dem Schuhschachteltypus ein anspruchsvolleres Gegenstück zu setzen, dabei aber gleichermaßen mithilfe von Akustikern wie Yasuhisa Toyota (Elbphilharmonie, Konzerthaus Kopenhagen) und Arup (Opernhaus Sydney,²⁷⁹ neues Konzerthaus München) die akustischen Bedingungen erfüllen und damit den basalen Kriterien eines Konzertsaals gerecht zu werden.²⁸⁰ In Kopenhagen wurde von 1954 bis 1956 ein neues Konzerthaus im Tivoli errichtet.²⁸¹ Frits Schlegel und Hans Hansen umrahmten den Eingang und den vorderen Bereich beider Seiten mit einer umlaufenden, vorwiegend in Weiß gefassten Kolonnade. Dahinter liegen die Eingangstüren im Erdgeschoss, die seitlichen Treppen und darüber die von Mogens Zieler im Harlekinmuster gestaltete Fassade²⁸² – bestehend aus im Raster angeordneten, abwechselnd gelben und grünen Ellipsen –, die dem horizontal ausgerichteten Bau eine durchlässige Leichtigkeit verleihen. Anders als beim Vorgängerbau sind die Formen einfacher gehalten, vielmehr tritt der Kontrast der farbigen Gestaltung in den Vordergrund. Der 1692 Sitzplätze bietende Konzertsaal ist leicht fächerförmig angelegt, mit einer ansteigenden Bestuhlung im Parkett und auf dem Balkon, seitlich befinden sich zusätzlich Logen. Dominierend ist auch hier die Farbgebung der Stühle und der Holzverkleidung in Gelb sowie die mit weißen Flächen kontrastierende, als Segmentbogen gewölbte Decke. Das Konzerthaus wurde von 2004 bis 2005 von den dänischen Architekten 3XN um einen an der linken Gebäudeseite angelagerten Rundbau erweitert, während zugleich der Konzertsaal eine Renovierung erfuhr.²⁸³ Nachdem in Schweden bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehrere Konzerthäuser entstanden waren, war der Bedarf zunächst weitgehend gedeckt. In den 1980er und vermehrt in den 1990er Jahren wurden weitere Bauten errichtet – die Ausdruck des wiederkehrenden

²⁷⁸ Stampa 2017, S. 18.

²⁷⁹ Während der Entstehung des Opernhauses in Sydney war Ove Arup in erster Linie als Bauingenieur tätig, noch nicht als Akustiker. Dieser Umstand schuldet, neben anderen, die akustischen Probleme, denn „despite years of costly acoustical adjustments, neither the opera house nor the concert hall has ever functioned satisfactorily.“ Die Firma Arup hat 2013 die ehemals in New York basierten Artec Acoustic Consultants übernommen, die die Akustik für das Konzerthaus in Reykjavik konzipiert haben. Newhouse 2012, S. 212; Vgl. Maloney, Rebecca: „Arup integrates Artec Consultants Inc into global practice“, (<https://www.arup.com/news-and-events/arup-integrates-artec-consultants-inc-into-global-practice>, 03. März 2020) [04.03.2013].

²⁸⁰ „Schon vor dem Berliner Saal waren Konzertsäle nach akustischen Berechnungen gebaut worden. [...] Der Berliner Saal, der in der Folge mehr als fünfzigfach kopiert wurde, ist nicht nur das erste prägende Beispiel für die ‚neue‘ Art, Konzerthäuser zu bauen, sondern steht [...] exemplarisch für die [...] Kriterien, die beim Bau neuer Philharmonien eine wesentliche Rolle spielen.“ Stampa 2017, S. 18.

²⁸¹ Frits Schlegel und Hans Hansen: Konzerthaus im Tivoli, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Tivoli_Concert_Hall-2.jpg&oldid=475107308.

²⁸² Vgl. Nielsen 2010, wie Fußnote 230.

²⁸³ „The venerable concert hall has been carefully restored and improved in order to live up to modern requirements [...] while ensuring that the Tivoli Spirit is carefully preserved. In addition to the concert hall we [die Architekten von 3XN] drew a new circular foyer on three floors with lounge and bar overlooking the Tivoli Gardens and cafe with outdoor seating. The foyer is light and transparent, and designed as a timeless pendant to the pavilion architecture, which is typical in Tivoli. The facade has white lacquered, twisted aluminium [sic!] strings that capture and reflect the sun and Tivoli’s many lamps at night. The pattern on the facade is also reminiscent of the classic Harlequin pattern found many places in Tivoli.“ 3XN: „Tivoli Concert Hall“, (<https://3xn.com/project/tivoli-concert-hall>, 24. Februar 2020).

Interesses an Sinfoniekonzerten sind –, die verstärkt in kleineren Städten errichtet wurden und mehreren Institutionen dienen. In Dänemark wendeten sich im Jahre 1988 die Freunde des Musikhauses Esbjerg an Jørn Utzon mit der Bitte, ein Haus für Musik zu entwerfen. Utzon arbeitete mit seinem Sohn Jan die Pläne für dieses Gebäude aus, dessen Standort anfangs noch unklar war. Im März 1997 konnte die Eröffnung des Musikhauses gefeiert werden,²⁸⁴ das die Konzerthalle mit dem Kunstmuseum mittels eines großen, flach angelegten Foyers verbindet.²⁸⁵ Im linken Baukörper ist der Konzertsaal untergebracht, der mit weißen Keramikziegeln überzogen ist, die Utzon eigens für das Opernhaus in Sydney gestalten ließ.²⁸⁶ „The Concert Hall facades [...] reflect the shifting nuances of color from the sky and the surrounding trees. During the transition between day and night, the large volume almost seems to defy gravity.“²⁸⁷ Das in Hafennähe errichtete Haus ist mit weißen Arkaden vor dem Eingangsbereich und einer strukturierten Glasfassade, die das Foyer deutlich abgrenzt, versehen. Die Pfeiler gliedern ebenfalls das Innere des Foyers und hier, wie außen, gehen die ablaufenden Apophygen direkt in einer schirmartigen Deckenstruktur auf. Im Konzertsaal dominieren dunklere Farben, die blau bezogenen Sitze stehen in Kontrast zur mattroten Wandfarbe und den seitlichen Paneelen in Grau. Der Saal ist multifunktional und kann unter anderem durch Absenken der Decke akustisch angepasst werden, ebenso kann die ansteigende Bestuhlung im Parkett zurückgefahren werden.²⁸⁸ Anhand des Musikhauses in Esbjerg wird deutlich, dass Jørn Utzon klare Prinzipien verfolgte, wie er sie bereits im Opernhaus von Sydney verwirklichte. Seit dem Jahre 1999 spielt der zur selben Zeit gegründete Opernverein in diesem Hause, das 2010 um einen Theatersaal erweitert wurde.²⁸⁹

In Norwegen entstanden in Bergen und Oslo beinahe gleichzeitig die ersten eigenständigen Konzerthäuser. Im Jahre 1977 konnte das bereits 1957 von dem schwedischen Architekten Gösta Åbergh entworfene Konzerthaus²⁹⁰ zum neuen Sitz der Osloer Philharmonie werden.²⁹¹ Das Haus sollte ursprünglich am Rathausplatz entstehen, jedoch wurde dieser Standort anderweitig vergeben, weshalb die Bebauung zunächst nicht erfolgen konnte. Erst die 1966 gegründete Gesellschaft Oslo Konserthus trieb die Umsetzung der Entwürfe erneut voran. „Fasaden

²⁸⁴ Jørn und Jan Utzon: Musikhaus, Esbjerg: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Esbjerg_-_Musikhaus.jpg&oldid=542443870.

²⁸⁵ „Det var den foreløbige kulmination på en 15 år lang drøm om, at Esbjerg skulle have et stort og moderne musik- og kulturhus. I 1982 begyndte det hele, da en gruppe musikinteresserede lokale mødtes for at diskutere deres fælles drøm om et musikhus, der kunne løfte kulturlivet i Sydvestdanmark. To år senere, i 1984, blev støtteforeningen Musikhusets Venner dannet, og tankerne begyndte at blive mere konkrete.“ [Übersetzung: „Das war die einstweilige Kulmination eines 15 Jahre lang gehegten Traumes, dass Esbjerg ein großes und modernes Musik- und Kulturhaus haben sollte. 1982 begann er, als sich eine Gruppe von Musik interessierten Bürgern traf, um über den gemeinsamen Traum eines Musikhauses zu diskutieren, mit dem das kulturelle Leben in Südwestdänemark eine Aufwertung erleben würde. Zwei Jahre später, 1984, wurde der Förderverein der Freunde des Musikhauses gegründet und damit wurden die Ideen konkreter.“] Musikhuset Esbjerg: „Historien og arkitekturen“, (<https://www.mhe.dk/om-musikhuset-esbjerg/historien-og-arkitekturen>, 24. Februar 2020).

²⁸⁶ „The white ‚Sydney‘ tile, only 12×12 centimeters in size, has a surface like hammered silver and a slightly transparent glaze, making it especially suitable to reflect the sky’s fine nuances. During a study trip to China, he [Utzon] found a fragment of a ceramic tile that had the qualities he was looking for. From this piece, he designed a prototype – the ‚Sydney‘ tile – which was produced by Höganäs, Sweden.“ Kiser, Kirsten: „Esbjerg Performing Arts Center“, (<https://dac.dk/en/knowledgebase/architecture/esbjerg-performing-arts-center/>, 24. Februar 2020).

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vgl. Ebd.

²⁸⁹ Vgl. Musikhuset Esbjerg, wie Fußnote 254.

²⁹⁰ Gösta Åbergh: Konzerthaus, Oslo: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:OsloKonserthus1.JPG&oldid=584497485>.

²⁹¹ Vgl. Herresthal 2016, wie Fußnote 159.

er dekket med lys grå ‚Tolagranitt‘ som er en trondhemitt fra Tolga i Østerdalen. Store Sal har plass til 1404 publikummere samt ca. 200 i podieterrassen.“²⁹² Besonders beeindruckend wirkt die große Orgel, die seitlich der Bühne den rechteckigen Saal dominiert. In Bergen wurde von 1965 bis 1978 auf Initiative von enthusiastischen Bürgern, die nach dem norwegischen Komponisten Edvard Grieg benannte Grieghalle errichtet.²⁹³ Den ersten Preis des Wettbewerbs gewann der dänische Architekt Knud Munk, der den Konzertsaal mit einer Betonverschalung versah, die im Inneren unverputzt und außen über das umgebende Foyer hinausragt. „Det åpne volumet inneholder foajeen i to plan, som gjennom store glassflater eksponerer aktivitet og festivitas mot byrommene utenfor.“²⁹⁴ Besonders markant ist die spitz zulaufende, durch Säulen erhöhte Glasfassade an der westlichen Seite des Edvard Grieg Platzes,²⁹⁵ deren Form unter anderem im Logo des Konzerthauses aufgegriffen wird. Der Konzertsaal ist in einer leichten Fächerform mit einer flach ansteigenden Bestuhlung ausgeführt und mit mehr als 1600 Sitzplätzen ausgestattet.²⁹⁶ Die Seitenwände sind mit vertikalen, in den Raum vorgezogenen Trennwänden versehen und wirken dadurch stark unterteilt. Da zwischen den Trennwänden jeweils zwei bis drei übereinander angeordnete, wie die Vorderseiten von Balkonen erscheinende, durchgehende Geländer angebracht sind, erinnert diese Wandgestaltung an ältere Opernhäuser mit Logen und kleinen Balkonen. Die ganz in Rot ausgeführte Decke bewirkt zusammen mit der Lichtintensität den Eindruck, als wäre die Bühne die aufgehende Sonne und zentralisiert somit den Blick auf das dortige Geschehen.

In Island entwickelte sich ein Interesse an der öffentlichen Aufführung von Musik wesentlich im 20. Jahrhundert und verstärkte sich insbesondere nach der Ausrufung der Republik im Jahre 1944. Als Aufführungsstätten in Reykjavik dienten in erster Linie Vereinshäuser, das Universitätskino und das Norræna hús. Das als Kulturhaus im Jahre 1968 von Alvar Aalto errichtete Norræna hús findet sich in der Nähe der Universität und dient in erster Linie der Aufführung von neuer Musik und kleineren Veranstaltungen.²⁹⁷ Alvar Aalto war auch für die Innenausstattung des Hauses verantwortlich, das durch klare Linien und eine stark akzentuierte Farbauswahl deutlich aus der Umgebung hervortritt.²⁹⁸

In Helsinki hat Aalto von 1952 bis 1958 an der Errichtung eines Kulturhauses, der Kulttuuritalo,²⁹⁹ gearbeitet, das einen Konzertsaal für 1500 Zuschauer beherbergt, der auch als

²⁹² Übersetzung: „Die Fassade ist mit hellgrauem ‚Tolga-Granit‘ bedeckt, einem aus Tolga in Østerdalen stammenden Trondhjemit [ein magmatischer Stein, der v. a. nahe Trondheim gefunden wurde]. Der große Saal bietet Platz für 1404 Besucher sowie ca. 200 auf der Terrasse über der Bühne.“ Oslo Konserthus: „Om Oslo konserthus“, (<https://www.oslokonserthus.no/om-oslo-konserthus>, 22. Februar 2020).

²⁹³ Vgl. Grieghallen: „Grieghallen - fra kongstanke til konserthus“, (<https://www.grieghallen.no/om-oss/historien>, 22. Februar 2020).

²⁹⁴ Übersetzung: „Das offene Volumen beinhaltet das Foyer auf zwei Ebenen, das durch die großen Glasflächen die Aktivitäten und Feierlichkeiten dem äußeren Stadtraum freigibt.“ Norske Arkitekters Landsforbund: „Grieghallen, Bergen. Hedret med A.C. Houens fonds diplom i 2014“, (<https://www.arkitektur.no/grieghallen?arcca=c61f35b1-13ab-4fc1-aabb-885731b6c192>, 22. Februar 2020).

²⁹⁵ Knud Munk: Grieghalle, Bergen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Grieghallen_concert_hall.jpg&oldid=749196326.

²⁹⁶ Vgl. Grieghallen, wie Fußnote 261.

²⁹⁷ Alvar Aalto: Norræna hús, Reykjavik: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:20220517_Norr%C3%A6na_h%C3%BAsi%C3%B0_edit_EA_003.jpg&oldid=1062163455

²⁹⁸ Vgl. Nordic House: „A venue for inspiration and creative thinking“, (<https://nordichouse.is/en/about-the-house>, 22. Februar 2020).

²⁹⁹ Alvar Aalto: Kulttuuritalo, Helsinki: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Kulttuuritalo_Helsinki_28_toukokuuta_2013.JPG&oldid=812375941.

Konferenzsaal genutzt werden kann.³⁰⁰ Akustisch soll der Saal trotz aller Bemühungen Aaltos nicht adäquat gewesen sein und wurde teilweise als „chaotisch“ bezeichnet.³⁰¹ Die Gestaltung des Hauses greift die Typologie Sempers auf, indem die gerundete, von der Bühne ausgehende Fächerform des Saals sich auch in der äußeren Gestaltung widerspiegelt. „Aalto built a rectangular, copper-clad office wing with five storeys above ground and a large, free-form auditorium of red brick connected by a lower wing, forming a small piazza.“³⁰² Im Jahre 1962 entwarf Alvar Aalto darüber hinaus ein Konzerthaus³⁰³ für das philharmonische Orchester, das 50 Jahre zuvor gegründet wurde.³⁰⁴ Der Konzertbereich wurde von 1967 bis 1972 errichtet, dem ein, im Zuge der Bebauung eingeplanter, Konferenzbereich angelagert wurde, der von 1973 bis 1975 entstand.³⁰⁵ Benannt wurde die Halle nach der bekannten Sinfonie *Finlandia* des finnischen Komponisten Jean Sibelius. Sie befindet sich an der Töölö-Bucht, unweit des später errichteten Opernhauses. Aalto plante über mehrere Jahre hinweg die Errichtung der Finlandia Halle als „[...] Teil eines neuen Bürgerzentrums [...] auf dem Gelände eines ehemaligen Verschiebepfahnhofs sowie schlecht genutztem Land und [sie] verbindet die wichtigsten städtischen Zentren von Helsinki miteinander.“³⁰⁶ Das Gebäude ist zur Töölö-Bucht hin ausgerichtet und beinahe vollständig mit weißen Marmorplatten verkleidet. Die relativ dünnen Platten aus Carrara-Marmor hatten sich aufgrund der Temperaturen konkav verformt, sodass die Fassade nicht glatt, sondern gewoben erschien. Daher wurden von 1997 bis 1999 die Marmorplatten ausgetauscht, die sich wiederum konvex verformten und visuell denselben Effekt wie die vorherige Verkleidung erzielen. Die Biegefestigkeit hat sich dadurch allerdings verringert und es ist unklar, wie lange die Carrara-Marmorplatten an der Fassade halten werden.³⁰⁷ Die Finlandia Halle weist die typische Fächerform von Alvar Aaltos Bauten auf, er hat sie hier „[...] umgekehrt angewandt, so daß der breite Teil des Fächers nach innen gerichtet ist.“³⁰⁸ Bereits bei der Eröffnung zeichnete sich ab, dass die Akustik dieses Konzertsaaes nicht für Sinfoniekonzerte geeignet sein würde. Der Saal wurde seitdem mehrfach umgerüstet, erreichte jedoch nie das nötige Potenzial, sodass sich „[...] die Helsinki Philharmonie [...] mit dem finnischen Radio-Sinfonieorchester und der Sibelius-Musikakademie zusammentat, um für ein adäquates

³⁰⁰ „According to Aalto the form of the House of Culture auditorium was dictated by acoustic considerations: ‚The various uses of the room require first-class acoustics, which is the reason for the form, a concrete helix combined with wood and brick. Specially designed wall and ceiling surfaces both absorb and reflect sound waves. Substitute wall panels can be used for various acoustic needs’ for an empty or full house, for concerts or congresses – without disrupting the architectural rhythm. Aalto’s hopes were fulfilled: the House of Culture became known for its excellent acoustics, and is used frequently for concerts as well as orchestra rehearsals and recordings.“ Alvar Aalto Foundation: „House of culture“, (<https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/house-of-culture>, 22. Februar 2020).

³⁰¹ Siren, Vesa: „In Helsinki plant man schon seit 100 Jahren“, (<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article106765508/In-Helsinki-plant-man-schon-seit-100-Jahren.html>, 30. Januar 2017) [02.01.2009].

³⁰² Alvar Aalto Foundation, wie Fußnote 265.

³⁰³ Alvar Aalto: Finlandia Halle, Helsinki:
[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:2018_Helsinki_Finland_\(41401402010\).jpg&oldid=756894845](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:2018_Helsinki_Finland_(41401402010).jpg&oldid=756894845).

³⁰⁴ Vgl. Orama, Ilkka: „Helsinki“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52660>, 30. Januar 2017) [11.2016].

³⁰⁵ Alvar Aalto Foundation: „Finlandia hall“, (<https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/finlandia-hall>, 26. Februar 2020).

³⁰⁶ Forsyth 1992, S. 276.

³⁰⁷ Der Marmor verbog sich beide Male „due to internal structural cracking of the material“. Stonecon: „Finlandia Hall“, (http://www.stonecon.fi/case_finlandiatalo_en.html, 26. Februar 2020).

³⁰⁸ Reid, Richard und H. Rüdiger Hipp: *Baustilkunde. 3500 Bauten aus der alten und neuen Welt*. Leipzig 2000, S. 388.

Musikhaus zu werben.“³⁰⁹ Die Ausschreibung des Wettbewerbs dafür erfolgte im Jahre 1999. Marko Kivistö konnte mit seinem Entwurf überzeugen und Helsinki besitzt seit 2011 ein auf die Akustik ausgerichtetes Konzerthaus, dessen Saal durch seinen phänomenalen Klang überzeugt.³¹⁰ Der darin befindliche Weinbergkonzertsaal gehört zu einem der größten in der Nachfolge Hans Scharouns und auch die Gestaltung und Multifunktionalität dieses Hauses haben es zu einem bedeutenden der finnischen Konzertkultur werden lassen.

Die mit der Errichtung von Konzert- und auch Opernhäusern zusammenhängenden Prozesse verdeutlichen deren vielschichtige Entwicklungsstufen, Funktionen und gesellschaftspolitischen Zusammenhänge. Der Überblick diente dazu, diese vor Augen zu führen und besonders die wechselseitigen Einflüsse innerhalb der europäischen und seit dem 20. Jahrhundert vermehrt der international ausgerichteten Baukunst darzustellen. Neben den architektonischen Anregungen haben besonders die verschiedenen musikalischen Strömungen dazu geführt, dass sich beide Bautypen stets gewandelt haben. Darüber hinaus wurde anhand des Überblicks deutlich, dass nicht allein die Herrschenden die treibende Kraft bei der Errichtung neuer Häuser waren, sondern die Bürgerschaft bereits seit dem 18. Jahrhundert diese Unterhaltungskultur wertschätzte. Entsprechend wurden sie sukzessive einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und auf verschiedene Weise, auch architektonisch, demokratischer gestaltet.

2.3 Henning Larsen Architects

Aus dem Lebensweg Henning Larsens ergeben sich seine Ideen und seine Motivation, die sein Architekturbüro wesentlich geprägt haben. Er wurde im Jahre 1925 in einer ländlichen Gegend Dänemarks geboren. Sein Architekturstudium in Kopenhagen, zu dem er zunächst nicht zugelassen wurde, schloss er im Jahre 1952 erfolgreich ab. In seiner Abschiedsvorlesung im Jahre 1995 an seiner Alma Mater, in der er seit 1968 als Professor tätig war, beschrieb er seinen frühen Werdegang und die sehr persönlichen Probleme und Hürden rund um sein Studium und seine frühe Praxiserfahrung.³¹¹ Diese Erfahrungen haben seine Arbeitsweise signifikant geprägt und dienen ihm als Grundlage für sein Streben nach Erfolg. Zudem forderte er einen Paradigmenwechsel, der die Architekten und die Architektur wieder näher zusammen bringen soll, nicht nur durch eine Fusion von Form und Funktion, sondern auch durch eine praktische und theoretische Orientierung der Architekturschule: „The architectural profession must take even better care of the architectural values of our professional history, both our architectural inheritance and the architects that lived and worked before those practicing now.“³¹² Diesem Anspruch wollte er in seinen Ideen, seiner Arbeit und seinem Architekturbüro selbst gerecht werden.

Nachdem Henning Larsen seine Ausbildung als Zimmermann abgeschlossen hatte, wurde er 1949 an Det Kongelige Danske Kunstakademi im Fach Architektur angenommen.³¹³ Sein

³⁰⁹ Hanssen 2011, wie Fußnote 89.

³¹⁰ Vgl. Stäbler, Marcus: „Dezenter Auftritt, phänomenaler Klang“, (https://www.nzz.ch/dezenter_auftritt_phaenomenaler_klang-1.12619563, 30. Juni 2020) [23.09.2011].

³¹¹ Vgl. Larsen, Henning: „How to live architecture. Farewell lecture“. Gekürztes Transkript des Vortrags. Ceremonial Hall, The Royal Danish Academy of Fine Arts Copenhagen, 11. Mai 1995, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/1-20/09-henning-larsens-farewell-lecture>, 26. Februar 2020).

³¹² Ebd.

³¹³ „When I [Henning Larsen] first came to the Academy, the architecture school was very different, much smaller, around 400 students. You were either accepted to the two-year pre-school with a high school graduation, or you had to take an apprenticeship as a craftsman for almost four years, make a test project, then go to a technical college for another four years – and then you would be accepted at the first year of

Studium absolvierte er in Kopenhagen, London und Boston.³¹⁴ Er lernte im Zuge dessen verschiedene Designer, Ingenieure und Architekten kennen, unter anderem Ove Arup und den Akustiker Hope Bagenal in London.³¹⁵ „In the US, he met such icons as Walter Gropius, Louis Kahn and the designer couple Ray and Charles Eames.”³¹⁶ Noch vor seinem Abschluss und seiner Zeit in Boston arbeitete Larsen bei Arne Jacobsen in Kopenhagen.

At that time, it was a small practice of only six employees. [...] We [das Büro Jacobsens] worked with everything from competitions to agricultural buildings, schools, house buildings, detached houses, and even furniture. It was at that time, the small chair, „the Ant,” [...] was conceived, processed and finalized for production.³¹⁷

Mitte der 1950er Jahre nahm der nach Dänemark zurückgekehrte Henning Larsen an mehreren Wettbewerben teil, bisweilen zusammen mit drei weiteren Architekten, mit denen er ein Büro unterhielt.³¹⁸ Im Jahre 1958 war er kurze Zeit bei Jørn Utzon tätig,³¹⁹ der intensiv an den konkreten Entwürfen für das Opernhaus in Sydney arbeitete, dessen Wettbewerb er 1957 gewonnen hatte.³²⁰ Henning Larsen muss demnach bei der Entwicklung dieses berühmten Hauses direkt oder indirekt für einige Monate mitgewirkt haben. Der Einfluss sowohl Arne Jacobsens als auch Jørn Utzons auf das Gesamtwerk Henning Larsens ist unbestreitbar und wird in seinem Bemühen evident, Funktionalität und Design gleichermaßen anzuwenden.

Als Larsen 1959 sein eigenes Architekturbüro gründete – ursprünglich unter dem Namen Henning Larsen Tegnestue, inzwischen in Henning Larsen Architects umbenannt³²¹ –, war für ihn das Ziel bereits gesteckt: Er wollte nicht nur in Dänemark, sondern international tätig sein. Viele seiner realisierten Bauten basieren auf Wettbewerben. Als eigenständiger Architekt führte er zunächst zwei Kapellen aus, eine in Roskilde und eine in Aarhus. Bereits 1960 gewann er den Wettbewerb für die Klostermark Schule in Roskilde. „This is considered the first project of the studio Henning Larsen and would become the project enabling Henning Larsen (financially) to participate in international competitions throughout the decade.”³²² Einer der ersten

the main school. [...] At the entrance examination for the main school, I was one of the last ones to be admitted, and only when others canceled their application.” Ebd.

³¹⁴ „Already after one year of studying, I [Henning Larsen] got a scholarship with one of the most desired architecture schools in the world, the AA School in London. [...] Before my graduation, I saw a note of two traveling scholarships to MIT in Boston, USA. [...] Just after my graduation from the Academy, I was informed that I had received one of the scholarships” Ebd.

³¹⁵ Kim Flyvbjerg erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Le Corbusier und Frank Lloyd Wright zu seinen Lehrern in London gehört haben, Larsen gab in seiner Abschiedsvorlesung an, dass beide London kurz zuvor verlassen hatten. Vgl. Flyvbjerg, Kim: „The master of light. Henning Larsen”, (<http://stayhotel-magazine.dk/articles/the-master-of-light>, 24. Juni 2015); Larsen 1995.

³¹⁶ Vgl. Flyvbjerg, wie Fußnote 279.

³¹⁷ Larsen 1995.

³¹⁸ Gehrdt Bornebusch, Max Brüel und Jørgen Selchau hat er während seines Studiums oder seiner Zeit bei Arne Jacobsen kennengelernt. Vgl. Henning Larsen Architects: „1960s: The early years of the studio Henning Larsen”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/21-40/33-1960s-the-early-years-of-the-studio-henning-larsen/>, 27. Februar 2020).

³¹⁹ Vgl. Flyvbjerg, wie Fußnote 279.

³²⁰ Vgl. Yeomans 1973, S. 25 f.

³²¹ Henning Larsen Tegnestue war bereits international ausgeprägt, im Vergleich zu Henning Larsen Architects war die Bezeichnung jedoch noch auf die Region beschränkt, da Tegnestue als Architekturbüro zu übersetzen ist. Die Änderung des Namens erfolgte unter Berücksichtigung der ursprünglichen Motivation und der Firmengeschichte relativ spät. Wie die Baupläne des Opernhauses in Kopenhagen verdeutlichen, war zu diesem Zeitpunkt die Umbenennung noch nicht vollzogen. Es ist daher anzunehmen, dass sich die Firma erst nach 2005 namentlich internationalisierte. Innerhalb dieser Untersuchung wird die Bezeichnung Henning Larsen Architects verwendet, um auf das Architekturbüro zu verweisen, da sie die in zahlreichen Publikationen vorherrschende ist.

³²² Henning Larsen Architects, wie Fußnote 282.

Wettbewerbe, die Henning Larsen außerhalb Dänemarks gewann, war 1961 die Neugestaltung der Universität Stockholm.³²³ Trotz dieser Auszeichnung wurde ein bekannterer schwedischer Architekt mit dem Projekt beauftragt.³²⁴ Zudem soll über den Entwurf ein Disput mit Jørn Utzon entstanden sein, der Larsen vorwarf, seine Ideen übernommen zu haben. Dennoch erlangte Henning Larsen überregionale Aufmerksamkeit mit seinem Entwurf für die Stockholmer Universität.³²⁵ In den Folgejahren realisierte er vor allem Projekte in seinem Heimatland oder den Nachbarländern. Larsen fokussierte sich bereits frühzeitig auf kulturelle Bauten. Für das neue Kulturhaus am Sergels Torg in Stockholm reichte er einen Wettbewerbsentwurf ein, im Jahre 1967 nahm er an einem frühen Wettbewerb für das Opernhaus in Göteborg teil.³²⁶

The competition [...] included an opera in Trädgårdsföreningen, in the middle of a park with big greenhouses, and this inspired us [Henning Larsen Architects] to design a big, terraced building with a glass roof. All the functions of the opera were placed under the glass roof.³²⁷

Ende der 1960er Jahre gewann er den Wettbewerb für den Dragvoll Campus, der ersten Phase der Errichtung der Universität Trondheim. „It was an evolution in both scale and style for the growing studio and a landmark along the path to international renown.”³²⁸ Larsen konzentrierte sich im Anschluss an diesen Wettbewerb zunächst auf ähnliche öffentliche Projektausschreibungen. „Two major international competitions in the seventies – one for a courthouse in Berlin and the other for the Ministry of Foreign Affairs in Riyadh – allowed the studio to refine and clarify their approach for international works.”³²⁹

Mit dem Außenministerium in Riad in Saudi-Arabien, das von 1980 bis 1984 fertiggestellt wurde, erreichte Larsen den internationalen Durchbruch. Der Bau ist vom klassischen arabischen Haus inspiriert und wurde aus Kalkstein über vier Geschosse hoch um einen dreieckigen Innenhof angelegt.³³⁰ Die besonderen Herausforderungen bestanden darin, das Gebäude nach Mekka hin auszurichten, gleichzeitig als Büro funktional zu sein und die Innenräume zu isolieren, um sie vor Hitze zu schützen. „The exterior appears quite closed, almost like a fortress, but inside, it opens up with internal streets and courtyards, a large, total complex of spatial sequences, which are defined by their sizes and shapes and, not least, through the strong daylight.”³³¹ Der Eingangsbereich ist vom Baukörper zurückgesetzt und wird von beiden Seiten von deutlich hervortretenden Rundtürmen flankiert, sodass die Aufmerksamkeit auf einfache Weise auf diesen gerichtet ist, während die übrigen Gebäudeseiten mit kleinen Fensteröffnungen und Fensterreihen sowie zwei mittig gelegenen Öffnungen stark strukturiert sind. Das Innere zeichnet sich durch die Vermischung großer weißer Wandflächen mit ornamentierten

³²³ Vgl. Mark, Laura: „Henning Larsen (1925-2013)”, (<http://www.architectsjournal.co.uk/news/henning-larsen-1925-2013/8649734.article>, 25. Juni 2015) [24.06.2013].

³²⁴ „The Swedes had no intention of letting the tender go to an unheard of Danish architect, and as a result of absurd political wrangling the project was modified and the final tender was awarded to a Swede.” Flyvbjerg, wie Fußnote 279.

³²⁵ Vgl. Mark 2013, wie Fußnote 287.

³²⁶ Vgl. Fellah (Hg.) 2013, S. 136.

³²⁷ Sommer 2007, S. 144.

³²⁸ Henning Larsen Architects: „1970s: Making a name for ourselves in Denmark”, (<https://henning-larsen.com/en/hl60/60-stories/21-40/40-1970s-making-a-name-for-ourselves-in-denmark/>, 27. Februar 2020).

³²⁹ Henning Larsen Architects: „1980s: The start of an international golden age”, (<https://henning-larsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/55-1980s-the-start-of-an-international-golden-age/>, 27. Februar 2020).

³³⁰ Zahlreiche Abbildungen des Außenministeriums finden sich auf der zentralen Homepage von Henning Larsen Architects unter: <https://henninglarsen.com/projects/ministry-of-foreign-affairs-in-riyadh>.

³³¹ Henning Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 130 f.

Fußböden aus, die durch eine außergewöhnliche Lichtgebung akzentuiert sind. Das Tageslicht fällt häufig von oben in die Laufgänge ein, die diversen Fenster und Glastüren sind mit gerasterten Holzelementen versehen, die das Licht streuen. Inspiriert wurde Larsen für diese Art des Umgangs mit dem Tageslicht bereits in jungen Jahren.³³² Zusätzlich fällt die klare Struktur auf: Den Segmentbögen sind waagerechte Übergänge entgegengesetzt, die runden inneren Brunnen kontrastieren mit den spitzen Ecken der aufeinandertreffenden Flügel. Die übereinander angeordneten, seitlichen Bogenöffnungen in den gebäudehohen Laufgängen und der außergewöhnliche Lichteinfall erinnern stark an den Innenraum einer Kathedrale.

Larsen's philosophical approach draws in inspiration from architectural icons such as Le Corbusier's chapel in Ronchamp, the strict geometric pattern of Islamic palaces, the ethereal lightness of Alhambra, and the white-washed vaulted ceilings of Danish village churches.³³³

Das Außenministerium machte Henning Larsen weltweit bekannt, er erhielt mehrere Preise dafür, unter anderem 1989 den Aga Khan Award for Architecture.³³⁴ An diesen Erfolg anknüpfend, wurde er mit dem Bau der Dänischen Botschaft in Riad beauftragt, die 1987 fertiggestellt wurde.³³⁵

Zeitgleich konzentrierte sich Henning Larsen auf kulturelle Projekte: Er zeichnete unter anderem Pläne für die Opéra Bastille in Paris, deren Wettbewerb im Jahre 1983 ausgeschrieben wurde und aus dem Carlos Ott als Sieger hervorging.³³⁶ Im dänischen Gentofte wurde von 1984 bis 1985 die Bücherei errichtet, für deren Wettbewerb Larsen eingeladen wurde.³³⁷ Im Jahre 1989 gewann er den ersten Preis im Wettbewerb für das Opernhaus, das auf dem zum Herrenhaus Compton Verney gehörigen Grundstück in der Nähe von Stratford-upon-Avon errichtet werden sollte. Laut Henning Larsen erinnert dieser Entwurf am ehesten an das Opernhaus in Kopenhagen.

This opera was [...] designed more or less like the new opera house [in Kopenhagen], with stages, rehearsal rooms, dressing rooms and so on placed in a big, closed building, and with areas for the audience and the stage under one big, glass roof, built as a cascade.

³³² „As a boy, Henning Larsen was enchanted by the way that light filled a village church in Western Jutland. Later, he visited a historic farm building at the Open Air Museum, part of the National Museum of Denmark. The skylight in the farm made an enormous impression on him. The way the light reflected off the whitewashed brick hearth formed the basis of his later work – a masterful blend of direct and reflected daylight.” Henning Larsen Architects: „The Master of Light”, (<https://henninglarsen.com/en/about-us/the-master-of-light/>, 27. Februar 2020).

³³³ Flyvbjerg, wie Fußnote 279; vgl. Larsen 2013.

³³⁴ Vgl. Mark 2013, wie Fußnote 287.

³³⁵ „Fortress-like on the outside, the project unfold like a miniature city once inside the walls, laying out around ‚streets‘ and ‚alleys‘ that organise the various embassy functions. This Structuralist [sic!] approach was a globally popular one at the time, and reacted against the perceived ‚over-rationalism‘ of modernist urban planning.” Henning Larsen Architects, wie Fußnote 293.

³³⁶ Die Opéra Bastille wird seit 2018 erweitert, da die Pläne Carlos Otts nur teilweise umgesetzt wurden. Der kleinere, modulare Raum für das Experimentiertheater sollte intimer werden: „Planned for an audience of approximately 1,500, this [...] theater would have offered a welcome contrast to the impersonal 2,700-seat main and sounded a note of innovation within the otherwise pedestrian main opera house. Boulez figured among the group of progressive cultural professionals, including Daniel Barenboim, then chief conductor of the Bastille Opera, [...] who were eager for such a facility.” Die Erweiterung um ein Auditorium für 800 Sitzplätze wird von Henning Larsen Architects ausgeführt und soll 2022 fertiggestellt sein. Newhouse 2012, S. 59; vgl. Fella (Hg.) 2013; Henning Larsen Architects: „Opéra Bastille”, (<https://henninglarsen.com/en/projects/1700-1799/1719-op%C3%A9ra-bastille/>, 29. Februar 2020).

³³⁷ Vgl. Henning Larsen Architects: „Your Magazine”, (www.henninglarsen.com/your-magazine/Henning-Larsen_20121219-105142.pdf, 19. Dezember 2012).

I [Henning Larsen] was very pleased with that project, but unfortunately there was not sufficient funding for it.³³⁸

In den 1990er Jahren beteiligte er sich an mehreren Ausschreibungen für Theater und Opernhäuser, unter anderem in Cardiff, Frankfurt und einigen dänischen Städten.³³⁹ „For instance, we [Henning Larsen Architects] won first prize in 1993 in a big, open, international competition for a concert house to be located on Christians Brygge.“³⁴⁰ Das Projekt wurde jedoch ebenfalls nicht errichtet. Mit der Erweiterung des Kulturhauses MusikTeatret in Albertslund, in der Metropolregion Kopenhagen gelegen, wurde Larsen direkt beauftragt und von 1995 bis 1996 wurden die Arbeiten ausgeführt.³⁴¹ Der neue Turm ist als beinahe quaderförmiger Anbau direkt am Rathaussee gelegen. „It identifies the theatre building and forms a natural conclusion to the eastern extremity of the centre.“³⁴² Der Erweiterungsbau ist mit schmalen, horizontal angeordneten Holzbalken versehen, die mit etwas Abstand zueinander an den vertikalen Holzpfählen angebracht wurden und den dahinter befindlichen Baukörper preisgeben. Diese durchlässige Fassadenstruktur erinnert stark an das 2009 fertiggestellte Konzertgebäude des Dänischen Rundfunks von Jean Nouvel (Abb. 5), der eine Art Membran um das Auditorium und das Foyer gelegt hat.

Die Vorliebe Larsens für den Einsatz großer Glasflächen in der Architektur wird besonders bei der Erweiterung der 1946 eröffneten Stadtbücherei von Malmö deutlich.³⁴³ Der von 1994 bis 1999 entstandene Baukörper ergänzt den älteren Gebäudetrakt: In der Mitte befindet sich der zentrale Eingang, der beide Bauteile durch Gänge verknüpft. Eine bedeutende Rolle dieser Erweiterung spielt das Tageslicht: „The entrance space is lit up from above along the walls while the central space fills the entire room with light flowing down and filtered through the storeys.“³⁴⁴ Der zur Seeseite ausgerichtete Anbau ist komplett verglast, sodass der Blick auf die Umgebung freigegeben wird. Die Struktur des Innenraums wird dadurch ebenfalls von außen einsichtig. Wie bereits bei anderen Projekten beobachtet, öffnet Henning Larsen das Innere seiner Bauten vom Erdgeschoss bis unters Dach und setzt gezielt Strukturen wie schmale Laufgänge ein, während zugleich Licht und Schatten eine bedeutende Rolle für die Definition dieser Räume spielen.

Mit der Jahrtausendwende nahm die Fokussierung von Wettbewerben für Aufführungsstätten zu, während bereits in den Jahren zuvor zahlreiche Bauwerke in anderen Sektoren errichtet wurden, die den Erfolg und das Wachstum des Architekturbüros widerspiegeln. Zudem erreichte der Wandel der architektonischen Entwurfsprozesse einen Höhepunkt, nachdem bereits die Dachkonstruktion des Opernhauses in Sydney mithilfe von Computern konstruiert wurde, war es möglich geworden, ganze Bauwerke als dreidimensionale Objekte am Computer zu planen.³⁴⁵ Daraus ergaben sich neue Gestaltungsmöglichkeiten, wie das Guggenheimmuseum in

³³⁸ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 144.

³³⁹ Vgl. Fellah (Hg.) 2013, S. 135 f.

³⁴⁰ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 143 f.

³⁴¹ Henning Larsen Architects: Erweiterung des Musiktheaters, Albertslund: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Musikteatret_2018.jpg&oldid=785958645.

³⁴² Henning Larsen Architects, wie Fußnote 300.

³⁴³ Henning Larsen Architects: Erweiterung der Stadtbücherei, Malmö: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Malm%C3%B6,_Sweden,_public_city_library.jpg&oldid=466443037.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ In seiner Masterthesis aus dem Jahre 2007 untersuchte Jorge Lopes für die Ingenieure von Rambøll die Harpa anhand der dreidimensionalen Baupläne. Vgl. Lopes, Jorge Humberto Pacheco: „Non Linear Seismic Analysis of the New Icelandic Conference and Concert Centre“. M.Sc Thesis in Civil Engineering, (<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395137444227/MScThesisCCC2.pdf>, 10. Mai 2019).

Bilbao beweist.³⁴⁶ In den folgenden Jahren nahmen sich Henning Larsen Architects der Digitalisierung an:

Computer-aided design tools had become commonplace [...] and brought with them a powerful, future-facing edge to architecture. Where designs in the past had referenced an established portfolio of architectural style, the designs of the computer-aided age were free to reference the openness of the future.³⁴⁷

Henning Larsen selbst feierte seinen 75. Geburtstag im Jahre 2000 und war trotz seines Alters weiterhin als Architekt aktiv. Er förderte unter anderem durch das von ihm mitbegründete SKALA-Magazin aktuelle Design- und Architekturdiskurse.³⁴⁸ Im folgenden Jahr gründete er die Henning Larsen Foundation. „The purpose of the Foundation is to promote and disseminate Danish architecture in a broad sense, and each year on the founder's birthday on 20 August, one or more grants are awarded.“³⁴⁹

Im Anschluss an die Erweiterung der Stadtbücherei in Malmö konnten sich Henning Larsen Architects zunehmend bei Wettbewerben für kulturelle Gebäude außerhalb Skandinaviens durchsetzen. In Deutschland ist besonders die Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall bekannt, die von 1999 bis 2000 inmitten der Altstadt als zweigeteilter Bau einerseits der historischen Umgebung angepasst ist, andererseits durch die Glasflächen überzeugt, die den Blick auf die Altstadt ermöglichen.³⁵⁰ In den folgenden Jahren steigerte sich die internationale Nachfrage nach neuen Aufführungsstätten für Musik deutlich. An zahlreichen der für diese Bauwerke ausgeschrieben Wettbewerbe nahmen auch Henning Larsen Architects teil, so etwa für das bereits erwähnte Konzerthaus des Dänischen Rundfunks im Jahre 2001, das Musikhaus in Aalborg im Jahre 2002, das Opernhaus in Dubai im Jahre 2006 und das Opernhaus in Busan im Jahre 2012.³⁵¹

Das Opernhaus in Kopenhagen errichtete Henning Larsen im Auftrag von Mærsk Mc-Kinney Møller, für den er zuvor bereits einige Bauten ausgeführt hatte, wie etwa im Jahre 1992 das Mærsk Mc-Kinney Møller Centre for Continuing Education an der Universität Cambridge.³⁵² Den Wettbewerb für das Konzert- und Kongresszentrum Harpa in Reykjavik gewannen die Architekten im Jahre 2005, kurz nach der Fertigstellung des Opernhauses. Henning Larsen war am Opernhaus direkt und an der Harpa in geringerem Maße beteiligt, seine Nachfolge hatte er

³⁴⁶ „Die freien Formen der metallenen Haut des Gebäudes waren nur mit modernster Computertechnologie herstellbar.“ Philipp 2006, S. 429.

³⁴⁷ Henning Larsen Architects: „2000s: Stepping into the future of architecture“, (<https://henning-larsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/57-2000s-stepping-into-the-future-of-architecture/>, 27. Februar 2020).

³⁴⁸ „In the 1980s Larsen began the architecture journal SKALA, which he published for more than 10 years. He also set up an architecture gallery with the same name.“ Mark 2013, wie Fußnote 287.

³⁴⁹ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 300.

³⁵⁰ Henning Larsen Architects: Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:SHA-Katherinenvorstadt.jpg&oldid=891448240>.

³⁵¹ Vgl. Fellah (Hg.) 2013, S. 132–135.

³⁵² „The Mærsk Mc-Kinney Møller Institute was built with a donation from the A.P. [sic!] Møller & Chastine Mc-Kinney Møller Foundation, a Danish institution established in 1953 by shipping magnate A.P. [sic!] Møller. The Foundation makes contributions to good causes, especially those involving national heritage, shipping, industry and science. Mr Møller was keen to support a development in memory of Sir Winston Churchill because of the College's tradition of excellence in the fields of science and engineering. A donation was made to Churchill College and in 1992 the Møller Institute was established and opened by Her Majesty Queen Ingrid of Denmark.“ Møller Institute, Churchill College, University of Cambridge: „History and inspiration“, (<https://www.mollerinstitute.com/about/history>, 28. März 2020). Vgl. Henning Larsen Architects: „1990s: Grappling with the changing visions of design“, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/53-1990s-grappling-with-the-changing-visions-of-design/>, 27. Februar 2020).

zu dieser Zeit bereits geregelt.³⁵³ Bis zu seinem Tod im Juni 2013 blieb Larsen sowohl in seinem Büro als auch als Jurymitglied seiner Stiftung tätig und war in die dortigen Entwicklungen zumindest noch teilweise involviert.³⁵⁴

Seine Architektur zeichnet sich durch eine klare Betonung geometrischer Formen aus, die mit wenigen Ornamenten und deutlichen Elementen einen Fokus auf das natürliche Licht setzte. „Throughout his career, he returned time and again to the strength of daylight.“³⁵⁵ Das Tageslicht findet seinen Weg ins Innere mithilfe verschieden großer, unterschiedlich platzierter Glasfenster und -flächen. Bereits in seiner Studienzeit entwarf er Häuser mit viel Glas und war von den Möglichkeiten des Materials fasziniert: Die Architektur konnte damit auf vielfältige Weise visuell gestaltet werden und so Bauten entstehen, die sich als offen präsentieren würden. „In other words, it was a totally transparent glass structure with everything visible, looking and being looked at, people in motion. That’s what I’ve [Henning Larsen] always worked on, most recently in the Opera.“³⁵⁶ Der intensive und gezielte Einsatz von Glas und das dadurch eindringende Tageslicht ins Innere brachte ihm die Bezeichnung „Meister des Lichts“³⁵⁷ ein. Im Jahre 2012 wurde Henning Larsen für sein Lebenswerk mit dem Praemium Imperiale, „[...] dem Nobelpreis der Künste“³⁵⁸ ausgezeichnet.

Die im Folgenden detailliert zu besprechenden Bauten vertreten diesen Fokus, sie gehören beide zu seinem persönlichen Spätwerk und deuten den Wandel an, den das Architekturbüro mit zunehmendem Alter Henning Larsens sowohl personell als auch in der Architektur erfahren hat: „The exacting play of light and massive geometries that defined the studio’s best-known works in earlier decades disappeared in the 2000s as the growing studio took increasing advantage of emerging technologies.“³⁵⁹ Seit Juni 2013 wird Henning Larsen Architects ohne den Gründer weiter geführt. Die Architekten berufen sich klar auf ihren Namensgeber und beteuern:

And we remain committed to always designing architecture for people. We [Henning Larsen Architects] bring ample daylight into office buildings and headquarters, into buildings designed for art and culture, into schools and universities, and into hospitals where people seek healing. We do this because daylight brings joy and inspires exploration and interaction between people.³⁶⁰

Das Architekturbüro erlebte im Anschluss an die Fertigstellung der Harpa eine deutlich gestiegene internationale Bekanntheit. Das Konzert- und Kongresszentrum in Reykjavik wurde 2013 mit dem Mies-van-der-Rohe-Preis, dem Preis der Europäischen Union für zeitgenössische Architektur, prämiert.³⁶¹ Seitdem wird verstärkt eine internationale Ausrichtung des

³⁵³ Vgl. Sommer 2007, S. 153 f.

³⁵⁴ Vgl. Henning Larsen Architects, wie Fußnote 300; Flyvbjerg, wie Fußnote 279.

³⁵⁵ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 295.

³⁵⁶ „I [Henning Larsen] did a project at the School of Architecture including a very advanced glass building: a large, double-height glass construction, elevated on storey above ground level, and supported by a steel skeleton. Floors, walls and roof were made of glass. The rooms could be formed by means of textiles. The double-height rooms were provided with decks made of glass as well, so it was possible to vary and subdivide the height of the rooms. The external suspended balconies could be varied as well. All the exterior walls were sliding doors made of glass, and the roof was made in sections that could open individually, all by means of electronics.“ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 125–127.

³⁵⁷ Vgl. Flyvbjerg, wie Fußnote 279; Henning Larsen Architects, wie Fußnote 295.

³⁵⁸ Detail: „Kompositionen aus Raum und Licht: Praemium Imperiale an Henning Larsen“, (<https://www.detail.de/artikel/kompositionen-aus-raum-und-licht-praemium-imperiale-an-henning-larsen-9334>, 26. Mai 2020) [14.09.2012].

³⁵⁹ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 308.

³⁶⁰ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 295.

³⁶¹ Vgl. Gray, Diane (Hg.): *Mies van der Rohe Award, 2013. European Union Prize for Contemporary Architecture*. Barcelona 2013, hier S. 42–57.

Büros.³⁶² „The 2010s were a decade of exception for Henning Larsen, marking its jump from [einer] Danish firm with global ambitions to a global firm with Danish roots. Major projects – in particular, major cultural projects – around the world marked the studio’s sixth decade.”³⁶³ Das Architekturbüro ist breit aufgestellt und beschäftigt über 200 Mitarbeitende in den Niederlassungen in Riad, München, Oslo, New York, Hongkong und auf den Färöern.³⁶⁴ Daneben wurden die Bauten von Henning Larsen Architects vermehrt für Preise und Auszeichnungen nominiert, sie erhielten diese für die Architektur und die Unternehmensführung und Strategie.³⁶⁵ Anhand der internationalen Aufmerksamkeit und dem gestiegenen Prestige wird offensichtlich, dass sich Henning Larsen Architects im Verlauf von 60 Jahren zu einer Marke etabliert haben. Sie werden spätestens seit der Harpa mit einer spektakulären Architektur verknüpft und „[...] entwerfen mit menschlichem Maß auf Augenhöhe der Kunden – nicht vom Hubschrauber aus.“³⁶⁶

³⁶² Mark 2013, wie Fußnote 287; Henning Larsen Architects: „Projects”, (<https://henninglarsen.com/en/projects/>, 28. August 2019); McManus, David: „Harpa Reykjavik. Mies van der Rohe Awards Winner”, (<http://www.e-architect.co.uk/iceland/harpa-reykjavik-concert-hall>, 13. Februar 2017) [29.04.2013].

³⁶³ Henning Larsen Architects: „2010s: Beginning to design with knowledge - for people and communities”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/52-2010s-beginning-to-design-with-knowledge/>, 27. Februar 2020).

³⁶⁴ Vgl. Henning Larsen Architects: „People”, (<https://henninglarsen.com/en/people/>, 27. Februar 2022).

³⁶⁵ Vgl. Henning Larsen Architects: „Selected Awards”, (<https://henninglarsen.com/en/about-us/awards>, 27. Februar 2022).

³⁶⁶ L. Becker zitiert nach Péus, Camilla: „Konzert- und Konferenzhalle Harpa. Innovative Baukunst”, (<http://www.awmagazin.de/architektur/architektenportraits/artikel/henning-larsen-architects/page/2>, 24. Juni 2015) [Architektur & Wohnen, Ausgabe 05/2011].

3 Am Inneren Hafen: das neue Opernhaus in Kopenhagen

In der dänischen Hauptstadt eröffnete im Jahr 2005 ein neues Opernhaus auf Dokøen³⁶⁷ – einer Insel im Inneren Hafen Kopenhagens – seine Türen. Das monumentale und in seiner Gestaltung auf die Musik konzentrierte Gebäude wurden der Gemeinde Kopenhagen und dem Staat geschenkt. Es entstand im Auftrag von Arnold Mærsk Mc-Kinney Møller, dem ehemaligen Geschäftsführer der Mærsk-Gruppe. Er ließ das Opernhaus im Namen von A. P. Møller og Hustru Chastine Mc-Kinney Møllers Fond til almene Formaal errichten, einer Stiftung, die nach dem Reeder Arnold Peter Møller und seiner Ehefrau Chastine³⁶⁸ – den Eltern von Mærsk Mc-Kinney Møller – benannt wurde. Mit der Ausführung des Baus beauftragte Møller den dänischen Architekten Henning Larsen, mit dem er zuvor bereits mehrfach zusammengearbeitet hatte.³⁶⁹ Mærsk Mc-Kinney Møller nahm selbst starken Einfluss auf die Gestaltung des Opernhauses. Er besuchte zusammen mit Architekten und Beratern diverse renommierte Opernhäuser in Europa, wie etwa das Teatro alla Scala in Mailand, das Palais Garnier in Paris und das Opernhaus in Glyndebourne.³⁷⁰ Die Architekten und Møller ließen sich von diesen inspirieren und einige Elemente flossen in das neue Gebäude in Kopenhagen ein. Wie bei anderen öffentlichen Großprojekten gab es auch in Kopenhagen diverse Schwierigkeiten, die sich in erster Instanz zwischen dem Architekten und dem privaten Auftraggeber und in zweiter Instanz zwischen der Bevölkerung und dem Architekten mitsamt dem Auftraggeber entwickelten.³⁷¹ Henning Larsen distanzierte sich noch vor der Eröffnung von dem Opernhaus,³⁷² er bekannte aber, dass er mit dem Ergebnis an sich zufrieden sei: „Looking at the Opera the way it appears today, I think it’s grand. And, above all, it functionss well.“³⁷³ Die Größe und die Gestaltung des Opernhauses wurden in zahlreichen Medienberichten stark kritisiert, besonders die Rolle des maßgebenden Auftraggebers, aber auch das Schweigen des Architekten fielen negativ auf. Die dänischen Medien beanstandeten insbesondere den Mangel an Kommunikation und Transparenz gegenüber der Öffentlichkeit, ein Umstand, der bei einem öffentlichen Bau in dieser Größenordnung eine wesentliche Rolle einnehmen sollte.³⁷⁴ Da sich der Architekt während der Arbeit an dem Projekt nicht äußern durfte, gab Henning Larsen 2009 ein eigenes Buch über den Bauprozess des

³⁶⁷ Übersetzt bedeutet *Dokøen* Hafenbeckeninsel. Da es sich hierbei um einen Ortsnamen handelt, wird dieser im Folgenden nicht übersetzt, es ist jedoch zu bedenken, dass die Endung -øen auf eine Insel verweist.

³⁶⁸ Auf der Homepage der Stiftung und in zahlreichen Medien wird die Stiftung als „A.P. Møller Fonden“ abgekürzt. Durchgängig ist auch die fehlende Leerstelle zwischen A. und P. im öffentlichen Auftritt der Stiftung. Die Schreibweise wird daher in allen Zitaten beibehalten und nicht korrigiert und auch nicht als Fehler gekennzeichnet. Vgl. A. P. Møller Fonden: „Om Fonden. Historie“, (<https://www.apmollerfonde.dk/om-fonden/historie>, 08. Mai 2020).

³⁶⁹ Vgl. Larsen 2009, S. 13; Sommer 2007, S. 136.

³⁷⁰ Vgl. Jeppesen 2013.

³⁷¹ Bei ähnlichen Projekten wie etwa der Elbphilharmonie wurden insbesondere die Politiker von der Bevölkerung kritisiert, häufig aufgrund der zu niedrig angesetzten Kosten und längerer Bauzeiten. Ähnliche Erfahrungen machte auch Jørn Utzon in Sydney. Vgl. Lösel, Anja: „Elbphilharmonie. Ufo an der Elbe“, (<http://www.stern.de/reise/elbphilharmonie-ufo-an-der-elbe-3294786.html>, 26. Juni 2015) [02.06.2005]; Philipp 2006, S. 399; Sommer 2007, S. 138.

³⁷² Vgl. Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

³⁷³ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 125.

³⁷⁴ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70; Wind-Friis, Lea: „Herude er der ingen, der kan lide Operaen. Henning Larsen får respekt, men Operaen ER for klodset, lyder dommen på Arkitektskolen.“, (<https://politiken.dk/kultur/arkitektur/art4962242/%C2%BBHerude-er-der-ingen-der-kan-lide-Operaen%C2%AB>, 23. Mai 2018) [27.11.2009]; Andersen, Carsten: „Opera-arkitekt kunne lære meget af Frank Gehry. Et byggeri som Operaen ender nemt i en ’nær- Utzon-oplevelse’, hvis spillereglerne ikke er glasklare.“, (<https://politiken.dk/kultur/kunst/art4833365/Opera-arkitekt-kunne-l%C3%A6re-meg-et-af-Frank-Gehry>, 23. Mai 2018) [05.12.2009].

Opernhauses heraus, das ausdrücklich seine Perspektive widerspiegelt und in dem er sich gegen die öffentliche Kritik wehrt und sein Verhalten rechtfertigt. Darin wird deutlich, in welchem Maße die Zusammenarbeit mit dem Schiffsreeder schwierig war, wie ungerecht sich Larsen von diesem und den Medien behandelt fühlte und welche Emotionen der Bau auslöste.³⁷⁵

Dieser Kritik zum Trotz stellt das neue Opernhaus ein bemerkenswertes Gebäude dar, das in manchen Fällen zu schnell aufgrund von Unwissen um die Umstände oder Unkenntnis der Innenräume als unglückliches Unternehmen abgetan wurde. Dabei handelt es sich hier um ein äußerst durchdachtes Bauwerk, das auf seine Funktion facettenreich hinweist und beständig in einem anschaulichen Verhältnis mit der Umgebung korrespondiert. Wie nur wenige andere kulturelle Bauten greift das Opernhaus beständig das sie bestimmende Thema auf: die Musik spielt nicht nur im Auditorium die tonangebende Rolle, das Gebäude selbst verweist durch Formen und Farben auf Instrumente; es kann als ein kolossales Instrument angesehen werden, das sogar durch die einen Klang erzeugenden Sandsteinplatten der seitlichen Fassaden von Außen erfahrbar und bespielbar ist.³⁷⁶ Aus der funktionalen Perspektive heraus handelt es sich um ein akustisch exzellentes Gebäude, das zu den besten der Welt gehört.³⁷⁷ Die direkte Umgebung wurde in der Konzeption nicht außer Acht gelassen; das Wasser des Inneren Hafens und der Kanäle wurde nicht nur in den integrierten Kunstwerken motivisch oder gestalterisch aufgegriffen, sondern auch durch eine teilweise schiffsähnliche Gestaltung in Bezug gestellt. Es finden sich fortwährend Hinweise in und an diesem Bauwerk, die auf die Funktion und die Umwelt des Opernhauses hindeuten und die dem aufmerksamen Besucher auffallen können.

3.1 Musik als zentrales Thema: das Opernhaus auf Dokøen

Die dänische Hauptstadt verteilt sich über mehrere Inseln, sie wird von drei Seen und zusätzlich von diversen Kanälen durchzogen. Das auf der Insel Seeland gelegene nordwestliche Stadtgebiet ist durch einen breiten Kanal, der allgemein hin seiner Funktion nach als Hafen bezeichnet wird, vollständig von den südlicheren Teilen Kopenhagens getrennt. Direkt an diesem Hafen, genauer: Am Inneren Hafen, im südlichen Teil der Stadt, befindet sich das neue Opernhaus. Es wurde auf Dokøen erbaut, einer zum ehemaligen Marineareal Holmen gehörigen Insel. Holmen, wie weitere Bereiche des innerstädtischen Hafens, wird seit Mitte des 20. Jahrhunderts umstrukturiert, insbesondere der Innere Hafen sollte zu einem urbanen Zentrum mit kultureller Ausrichtung transformiert werden.

Mærsk Mc-Kinney Møller ließ das Gebäude in Sichtweite eines historisch bedeutsamen Raums innerhalb des Kopenhagener Stadtgefüges platzieren und in dessen Kontext einfügen. Es führt die von der Marmorkirche ausgehende Achse fort, entlang der die königliche Residenz samt Schlossplatz und Reiterstandbild liegen und die erst um 1980 zum Wasser hin geöffnet wurde.³⁷⁸ Während von 1981 bis 1983 der Park Amaliehaven errichtet wurde, ebenfalls

³⁷⁵ Vgl. Larsen 2009..

³⁷⁶ Im Rahmen der Führung durch das Opernhaus wurde auf diesen musikalischen Effekt hingewiesen. Im Verlauf dieser Veranstaltung klopfen die Teilnehmenden daher mit den Knöcheln gegen die Sandsteinplatten und es entstanden in Abhängigkeit von ihrer Größe verschiedene Töne. Vgl. Det Kongelige Teater: *Führung durch das Opernhaus in Kopenhagen am 29.06.2013*. In: Kopenhagen 2013.

³⁷⁷ Vgl. Visit Denmark: „Kopenhagens neue Hafenfront“, (<http://www.visitdenmark.de/de/daenemark/bauwerke-und-staedtische-umwelt/kopenhagens-neue-hafenfront>, 01. Juli 2015).

³⁷⁸ Vgl. Prieb, Axel: „Strukturwandel und Revitalisierung innenstadtnaher Hafenflächen. Das Fallbeispiel Kopenhagen“. In: *Erdkunde*, 1992: 46, (https://www.erdkunde.uni-bonn.de/archive/1992/strukturwandel-und-revitalisierung-innenstadtnaher-hafenflaechen-das-fallbeispiel-kopenhagen/at_download/attachment, 15. Oktober 2019), S. 91-103, hier S. 97.

finanziert mithilfe der A. P. Møller Stiftung,³⁷⁹ bildete die Aussicht auf das Marineareal Holmen einen Kontrast zur Marmorkirche. Durch die Erweiterung über den Hafenkanal hinaus erfolgte zudem eine leichte Abweichung der beide Seiten verbindenden Achse.

The Opera is [...] slightly displaced, which gives us [Henning Larsen Architects] a certain adjustment to the Holmen environment. [...] It created a number of problems to have a deviation from the axis of about 16 metres from Amalienborg and toward Philip de Langes Allé. It became our job to create a building to be located vis-à-vis Amalienborg, on the axis, which at the same time related to the continuation of the slight deviation across Holmen.³⁸⁰

Die Schlossanlage Amalienborg ist um einen oktogonalen Platz angeordnet, mit Straßen, die von vier Seiten her auf den Platz zulaufen, in dessen Mitte sich ein Reiterstandbild Frederiks V. befindet. An vier Seiten der Anlage wurden vier Palais errichtet, die durch kleinere Gebäude miteinander verbunden sind und die aufgrund einer einheitlichen Fassadengestaltung ein homogenes Gesamtbild ergeben (Abb. 6). Der Platz entstand um 1750 auf Anlass des Königs Frederik V. in Anlehnung an die französischen Places Royales.³⁸¹ Die niedrigeren Zwischenbauten verleihen dem Platz eine gewisse visuelle Freizügigkeit, während die französischen Vorbilder und andere Platzanlagen dieser Epoche zumeist geschlossener gestaltet wurden.³⁸² Das insgesamt 11,5 m hohe Reiterstandbild an zentraler Stelle wurde von dem französischen Bildhauer Jacques Saly geschaffen und im Jahre 1771 enthüllt.³⁸³ „Med front mod Marmorkirken og iført antikkens kejserdragt skuer kongen ud over pladsen og sit folk fra en hest fanget i en roligt skridtende bevægelse.“³⁸⁴ Die Marmorkirche bestimmt mit ihrer auffälligen Fassadengestaltung, der hervorstechenden Kuppel und ihrer Anordnung innerhalb der Achse. Sie dominiert durch ihre Höhe die Gesamtanlage, sie ragt über die Bauten zu beiden Seiten der von Amalienborg auf sie hinführenden Frederiksgade. Eine ähnliche Achse sollte die etwa zur selben Zeit entstehende Place de Louis XV – die nach der Französischen Revolution in Place de la Concorde umbenannt wurde – in Paris aufweisen, für die ein öffentlicher Wettbewerb im Jahre 1748 ausgeschrieben worden war.³⁸⁵ Die Blickachse in Kopenhagen wurde über den Inneren Hafen hinaus auf Holmen erweitert. Der aus Holland stammende Architekt Philip de Lange war über 30 Jahre lang für die Errichtung neuer Bauten auf der Marinestation verantwortlich gewesen und die nach ihm benannte Philip de Langes Allé ist eine Fortsetzung dieser Achse.³⁸⁶ Damit

³⁷⁹ Vgl. A. P. Møller Fonden: „Amalienhaven. Havnefrontens grønne plet“, (<http://www.apmollerfonde.dk/projekter/amaliehaven.aspx>, 16. Juli 2015).

³⁸⁰ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 123.

³⁸¹ Vgl. Köstler, Andreas: *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*. München 2003, S. 15 f.

³⁸² Eine derartige Offenheit eines Platzes war besonders im 17. Jh. noch nicht gewünscht, erst im 18. Jh. war sie denkbar geworden und fand entsprechend Eingang in die Stadtplanung und -gestaltung. Delfante, Charles: *Architekturgeschichte der Stadt. Von Babylon bis Brasilia*. Darmstadt 1999, S. 151 f.

³⁸³ Die Statue wurde mit finanzieller Unterstützung der A. P. Møller Stiftung zum 25-jährigen Thronjubiläum Königin Margrethes II. von 1997 bis 1998 und der Sockel wurde etwa 10 Jahre später, zwischen 2009 und 2011, ebenfalls mithilfe der A. P. Møller Stiftung aufwendig restauriert. Vgl. A. P. Møller Fonden: „Amalienborgs Rytter. Majestætisk statue i ny beklædning“, (www.apmollerfonde.dk/projekter/amalienborgs-rytter, 15. Mai 2020).

³⁸⁴ Übersetzung: „Mit Blick zur Marmorkirche und in antike Kaisertracht gekleidet blickt der König über den Platz und auf sein Volk von seinem Pferd aus, das in einer gelassen schreitenden Bewegung eingefangen wurde.“ Ebd.

³⁸⁵ Vgl. Cleary, Richard Louis: *The Place Royale and Urban Design in the Ancien Régime*. Cambridge 1999, S. 211–214.

³⁸⁶ Vgl. Tønnes, Rikke: „Philip de Lange i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=114422>, 24. März 2020).

stellt sie eine bedeutsame visuelle Verbindung im Stadtbild von Kopenhagen dar, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts Bestand hat.

3.1.1 Der Klang bestimmt die Architektur: die Außenansichten des Opernhauses

Das Opernhaus liegt auf einem verhältnismäßig kleinen Gebiet, das von allen vier Seiten von Wasser umgeben ist: Vom Inneren Hafen aus gesehen führen zwei kleine Kanäle links und rechts an ihr vorbei, die in einen an der Rückseite gelegenen, parallel zum Inneren Hafen angelegten Kanal übergehen. Diese „[...] neuen Kanäle zu beiden Seiten des Gebäudes heben die Bedeutung des Bauwerks durch die dadurch erzeugte exponierte Insellage hervor.“³⁸⁷ Auf Dokøen erinnert nur wenig an den vormaligen Marinehafen, so haben sich ein Pumpwerk – das im Auftrag Mærsk Mc-Kinney Møllers restauriert wurde³⁸⁸ – und zwei große Stahlkräne links vom Opernhaus erhalten, die von diesem durch den Kanal getrennt sind und die solitäre Position des Opernhauses kaum zu beeinflussen vermögen. Die weitere direkte Umgebung des Opernhauses ist nicht bebaut, lediglich im Süden, auf der angrenzenden Insel, die zum Holmen-Areal gehört, befinden sich ehemalige Kasernen, die deutlich niedriger als das neue Opernhaus sind, sodass dieses von fast allen Seiten her betrachtet werden kann. Das Gebäude ist weithin gut sichtbar, sowohl vom gegenüberliegenden Ufer³⁸⁹ als auch von entfernteren Bereichen entlang des Hafens aus.

Das beinahe symmetrisch gestaltete Gebäude ist mit 41 000 Quadratmetern das größte Opernhaus Nordeuropas.³⁹⁰ Die nach Westen, zur Stadt hin gerichtete Schauseite – die in der Regel mit etwas Abstand, meist von Amalienborg aus, betrachtet wird – ist bestimmt von einer mächtigen, nach außen gekrümmten und durch Lamellen strukturierten Glasfläche. Über dieser ragt das 90 Meter breite Flugdach 32 Meter weit über den Baukörper hinaus (Abb. 7). Das Dach misst insgesamt 158 Meter.³⁹¹ Anhand der Ausmaße wird der im Wesentlichen rechteckige Grundriss des darunter befindlichen Baukörpers deutlich, dessen Längsseiten etwa 126 Meter betragen. „The Ramboll engineers respected the cantilevered roof lines by copying techniques applied to airplane wings.“³⁹² Die Gestaltung lässt Parallelen zu Jean Nouvels Konzert- und Kongresszentrum im schweizerischen Luzern³⁹³ zu, das ebenfalls zum Wasser hin ausgerichtet

³⁸⁷ Baunetz Wissen: „Oper in Kopenhagen/DK. Weit ausladendes Metaldach“, (<https://www.baunetzwissen.de/flachdach/objekte/kultur-und-freizeit/oper-in-kopenhagen-dk-70864>, 04. März 2020).

³⁸⁸ Vgl. Jeppesen 2013.

³⁸⁹ Blick auf das Opernhaus und Holmen von der Kuppel der Marmorkirche aus, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Amalienborg_seen_from_Marmorkirken.JPG&oldid=800299522.

³⁹⁰ Einige Zeichnung und detailliertere Abbildungen des Opernhauses in Kopenhagen finden sich auf der zentralen Homepage von Henning Larsen Architects unter: <https://henninglarsen.com/projects/the-royal-danish-opera>.

³⁹¹ „Um Schall absorbierende Eigenschaften zu erreichen, ruht das 11.000 Quadratmeter große Dach auf einer Unterkonstruktion aus Beton. Unter einer weichen Wärmedämmschicht wurde innenseitig die erforderliche Dampfsperre eingebaut. Hierauf folgt eine Halterung zur Montage der Edelstahl-Profilbahnen; die Profile schnappen in die auf der tragenden Konstruktion vormontierten Halter ein, so dass die Dachhülle nicht durchdrungen wird. Die bis zu 53 Meter langen Bahnen aus einer 0,6 mm dicken, seewasserbeständigen Edelstahl-Legierung wurden komplett vor Ort produziert und in Stehfalztechnik verlegt, wodurch die beträchtliche Größe des Daches an Charakter gewinnt; die Oberfläche blieb roh.“ Baunetz Wissen, wie Fußnote 347.

³⁹² Petrus 2012, wie Fußnote 70.

³⁹³ Jean Nouvel: Konzert- und Kongresszentrum, Luzern: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Luzern_-_KKL_I.JPG&oldid=458261924.

und von einer vergleichbaren Dachkonstruktion bestimmt ist.³⁹⁴ Markant ist zudem der 38 Meter in die Höhe ragende Bühnenturm (Abb. 1),³⁹⁵ der auf die Funktion des Baus verweist. Vor dem verglasten Eingangsbereich befindet sich ein großer Platz, der breiter als der Bau selbst ist und mit einigen Stufen direkt zum Wasser führt. Dadurch bietet sich die Möglichkeit, direkt vor dem Opernhaus mit dem Boot anzukommen, ähnlich wie beim Opernhaus La Fenice in Venedig,³⁹⁶ welches auf einem schwierigen Baugrund errichtet wurde und für das eigenes ein Kanal gebaut werden musste, „[...] damit die Besucher die Oper mit der Gondel erreichen konnten“³⁹⁷. Das deutlich vorkragende Flugdach bildet für die „[...] mit Barkassen aus der Altstadt zum neuen Opernhaus“³⁹⁸ übersetzenden Gäste einen Baldachin, der nicht nur als Schutz vor dem Wetter dient, sondern vielmehr den Eintritt rahmt und vorbereitet.³⁹⁹ „The overhang becomes increasingly important as a physical and visual framing device when the plaza is activated by impromptu events and activities as well as performances organised by the theatre.“⁴⁰⁰ Es verlängert die Ankunft und verdeutlicht die Position des Platzes innerhalb der räumlichen Abfolge, die das Opernhaus den Besuchern – in Anlehnung an das Palais Garnier – bis hin zum Auditorium als Schauplatz für soziale Interaktionen bietet. Der Platz unter dem Dach ist eindeutig Teil des Opernhauses (Abb. 1), die Steinplatten passen farblich zur Fassadenverkleidung aus Kalkstein in Jura-Gelb,⁴⁰¹ die im Boden eingelassenen Lampenreihen verteilen sich in regelmäßigen Abständen vom Wasserrand über die Treppen bis hin zu den Eingangstüren. Die Glasfassade, die oben und seitlich breiter wird, nimmt etwa zwei Drittel der Schauseite ein. Im unteren Bereich sind die verglasten Eingänge selbst von der gegenüberliegenden Seite her erkennbar: Sie werden von über die gesamte Höhe der Glasfläche verlaufenden Stahlpfeilern deutlich gegliedert. Der darüber liegenden Glasfassade sind in regelmäßigem Abstand horizontal verlaufende Lamellen vorgelagert. Zusammen mit den dahinter befindlichen, als Stützen dienenden, vertikalen Pfeilern ergeben sie eine stark strukturierte, sehr eng wirkende Gestaltung. Das Grundgerüst dieser Umfassung der Glasfenster erinnert an die Erweiterung des Musiktheaters in Albertslund, die Henning Larsen allerdings mit Holz verblendete, das sich witterungsbedingt gewandelt hat und so eine materialbedingte Dynamik aufweist. Ursprünglich sollte eine ungebrochene Glaswand das Foyer umhüllen, die den Blick ohne Ablenkungen und Hemmnisse auf das Innere und die Altstadt zugleich frei geben sollte. Da der Auftraggeber von dieser Idee wenig überzeugt war, wurde der Entwurf entsprechend angepasst.⁴⁰² Dieser Eingriff

³⁹⁴ Vgl. u. a. Ifversen, Karsten R. S.: „Vi skulle give Operaen en krammer. Operaen er understimuleret, ensom og forladt.“, (<https://politiken.dk/kultur/musik/art5561158/Vi-skulle-give-Operaen-en-krammer>, 23. Mai 2018) [15.01.2015].

³⁹⁵ Vgl. A. P. Møller Fonden: „Operaen. Når lyset tændes“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/operaen>, 28. März 2020).

³⁹⁶ Aldo Rossi: Teatro La Fenice, Auditorium, Venedig: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Venezia_Teatro_La_Fenice_Innen_Zuschauersaal_17.jpg&oldid=505513519.

³⁹⁷ Forsyth 1992, S. 101.

³⁹⁸ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

³⁹⁹ „When you walk across the plaza in front of the Opera, the function of the roof is to embrace the visitor – and the welcome, the very idea of welcoming, is one of the basic ideas in our project.“ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 155.

⁴⁰⁰ Ryan, Zoë: „Buildings and Projects. Lake – River – Sea“. In: Ryan (Hg.) 2010, wie Fußnote 356, S. 134.

⁴⁰¹ Die Auswahl des Steines nahm Møller selbst vor, er ließ ihn nicht nur auf seine Beschaffenheit und Beständigkeit hin testen, sondern besuchte auch Gebäude, die mit diesem Kalkstein verkleidet waren, um einen Eindruck dieser Fassadengestaltung zu erhalten. Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁴⁰² Vgl. Sommer 2007, S. 124 f.

in die Gestaltung des Opernhauses hat deutliche Kritik nach sich gezogen und die dominierenden Lamellen führten zu abwertenden Bezeichnungen des Opernhauses.⁴⁰³

Links und rechts der zum Inneren Hafen hin gekrümmten Glasfassade wird der Korpus des Opernhauses sichtbar, der im Vergleich weiter unterhalb des Daches liegt. Er ist mit verschiedenen großen, rechteckigen Jura-Kalksteinen verkleidet.

Og så bliver operahuset gult. Sidebygningerne, der flankerer selve operahuset, beklædes ikke som oprindeligt tænkt med en hvidlig natursten, men med såkaldt „jura gelb“, som changerer i hele den gule farveskala fra lysegult til mørkebrunt og skulle matche såvel Amalienborg og de gamle magasinbygninger på Holmen.⁴⁰⁴

Mit dieser farblichen Relation der Bauten zu beiden Seiten des Inneren Hafens entlang der historischen Achse soll das Opernhaus nicht nur eine Überbrückung der räumlichen Distanz darstellen, es wird vielmehr in den Mittelpunkt gestellt, indem es scheinbar das Alte mit dem Neuen vereint. Die Gestaltung erinnert darüber hinaus an das Außenministerium in Riad. Unterhalb des Daches befindet sich das zusätzlich eingerückte oberste Geschoss (Abb. 1), das mit einem Balkon und einer gläsernen Brüstung versehen ist und auf die Aussicht von Dokøen aus verweist. Dieses Geschoss ist vollständig verglast, die im Eingangsbereich begonnenen Stahlpfeiler setzen sich auch hier in einer Linie fort. Über dem mit Metall verkleideten Dach ragt der mittig platzierte, rechteckige und mit Metalllamellen verhüllte Bühnenturm in die Höhe. Zusammen mit der konvexen Glasfassade und diesem Turm wird deutlich, dass es sich hierbei um ein Opernhaus handelt. In Anlehnung an Gottfried Semper greift Larsen die Form des Auditoriums in der äußeren Gestaltung auf.⁴⁰⁵ Während in der Vergangenheit zahlreiche Bühnentürme in der Tradition Charles Garniers und Gottfried Sempers unter einem erhöhten Dach verborgen wurden, ist er hier als eindeutiges Zeichen der Funktion gesetzt. Damit kann der Bühnenturm des Kopenhagener Opernhauses als ein Signal angesehen werden, das weithin sichtbar ist und den Bau markiert.

Die Nord- und Südseiten (Abb. 8) verdeutlichen die horizontale Ausrichtung: Sie sind bestimmt von dem Flugdach und aus dieser Ansicht heraus wird offensichtlich, wie weit es über die Glasfassade, deren Wölbung sich ebenfalls eindrucksvoll offenbart, hinaus ragt. Vom nördlichen Ende von Dokøen aus betrachtet, wirken das Dach und die konvexe Glasfassade wie eine Analogie der beiden Lastkräne, deren Form eine mögliche Inspiration für die Gestaltung des Eingangsbereichs gewesen sein kann. Dafür spricht, dass einige dieser ursprünglich dort situierten Kräne erhalten geblieben sind und mit etwas Abstand südlich des Opernhauses als Eisen-Stahlgerüste an die Hafenfunktion erinnern und den dortigen Parkplatz überbrücken. Durch sie ergibt sich zudem ein Zusammenhang mit dem Metaldach und dem farblich sehr ähnlichen Bühnenturm, die demnach auf die ursprüngliche Funktion der Insel hinweisen. Kennzeichnend für die Nord- und die Südansicht sind die gelben Jura-Kalksteine aus Deutschland,⁴⁰⁶ die durch ihre Beschaffenheit ein homogenes und zugleich nuanciertes Erscheinungsbild ergeben. Durchbrochen werden sie von den regelmäßig arrangierten Glasfenstern, die vergleichbar angeordnet

⁴⁰³ Die Rezeption des Opernhauses vor dem Hintergrund dieser Faktoren sowie die weiteren Eingriffe Møllers folgen im weiteren Verlauf dieses Kapitels.

⁴⁰⁴ Übersetzung: „Und so wurde das Opernhaus gelb. Die Gebäudeseiten, die das Opernhaus flankieren, sind nicht, wie ursprünglich angedacht, mit einem weißen Naturstein verkleidet, sondern in einem sogenannten ‚Jura-Gelb‘, das von hellgelb bis dunkelbraun entsprechend der gelben Farbskala changiert und sowohl Amalienborg als auch den alten Magazingebäuden auf Holmen gleicht.“ Bichel, Lotte und Michael Bjerre: „Skibsrederens model“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/skibsrederens-model>, 21. Mai 2020) [17.10.2002].

⁴⁰⁵ Vgl. Hesse 2010, S. 96.

⁴⁰⁶ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

wurden wie bereits im Außenministerium in Riad. Damit verweisen diese Fensterreihen auf die dahinterliegenden Funktionsbereiche zu beiden Seiten des Opernhauses. In ihnen sind die Nebenräume untergebracht, die für das Geschehen auf der Bühne nötig sind: „[...] 230 Umkleideräume, 105 technische Räume, zwölf Werkstätten und 46 Büros.“⁴⁰⁷ Anhand der Fenster wird ebenfalls offensichtlich, dass sich unter dem Dach des Opernhauses fünf Geschosse über Bodenniveau befinden. Das Oberste ist auch hier wieder komplett verglast und stärker zurückgesetzt. Aus dieser Perspektive fällt auf, dass sich das Flugdach nach Westen und Osten hin verjüngt, während es ungefähr an der Rückseite des Bühnenturms am stärksten ausgeprägt ist, etwa so hoch wie das oberste Geschoss. Ausschließlich die untere Kante des Daches nimmt leicht diagonal ab, während der Abschluss parallel zum Baukörper verläuft. Der Bühnenturm befindet sich von Norden und Süden her gesehen relativ mittig über dem Korpus des Opernhauses; wird indes das Dach in seiner Gesamtlänge mitberücksichtigt, so ergibt sich ein neuer Eindruck durch den nach Westen auskragenden Überhang. Die insgesamt zurückhaltendere Gestaltung der Seiten hat Henning Larsen bewusst gewählt, um auf die älteren Bauten Holmens einzugehen: „There is a gradual downscaling and shift in the design, from the monumental facade towards the harbour to the facades with the narrow window bands and the beautiful Jura Gelb surface.“⁴⁰⁸

Die Ostansicht des Opernhauses⁴⁰⁹ bricht die symmetrische Gestaltung auf: Ab etwa der Hälfte der Gesamtbreite scheint die nun rechte Seite um einen rechteckigen Korpus erweitert, damit wird das Black-Box-Theater des Opernhauses markiert. Die Erweiterung reicht bis zum zurückgesetzten Obergeschoss, in dem ein Restaurant untergebracht ist, an dem ebenfalls der Balkon verläuft und die Aussicht auf Holmen bietet. Im Erdgeschoss befindet sich der Bühneneingang; er ist gekennzeichnet durch geschosshohe, eingetrübte Glaspaneele sowie durch die metallverkleidete Täfelung. Der weitere Teil des Korpus ragt nach allen drei Seiten hin über das Erdgeschoss hinaus, er bleibt insgesamt aber unterhalb des Daches und schließt an den Außenseiten mit diesem ab. Dieser angegliederte Bauteil weist eine leicht veränderte Struktur als die übrigen Seiten auf. Im Gegensatz zu den meist horizontalen Fensterreihen, wie sie an der linken Ostseite zu sehen sind, wurden hier lediglich zwei Glasflächen angebracht. Das Erdgeschoss ist leicht zurückgesetzt, sodass das Dach – das eine durchbrochene Gestaltung mit mehreren eingeschnittenen und verglasten Rechtecken aufweist, die das Licht von oben auf den Umgang fallen lassen – auch an der Ostseite über den Bau hinausragt und als Baldachin für die Ankommenden dienen kann.

Der Längsschnitt des Opernhauses offenbart, was bei der rein äußerlichen Betrachtung nicht sichtbar werden kann: Das Gebäude besitzt auch zahlreiche unterirdische Geschosse. Auf insgesamt 14 Stockwerken verteilen sich die mehr als 1000 Räume des Opernhauses. Fünf dieser Geschosse sind durch die beschriebene seitliche Fensteranordnung eindeutig erkennbar, der Bühnenturm zählt vier weitere Geschosse. Die unterirdische Erweiterung ist fünf Geschosse tief und beherbergt neben den funktionalen Bereichen unterhalb der Bühne weitere Räumlichkeiten wie den Orchesterprobenraum und andere Funktionsräume. Diese Geschosse nehmen mit zunehmender Tiefe weniger Raum ein, weshalb sie sich, ähnlich wie der Bühnenturm, nicht über die gesamte Grundfläche erstrecken.

⁴⁰⁷ Oeding, Stefanie: „Oper Kopenhagen: Blattgold und Rotstift. Kultur in Dänemark“, (<https://www.shz.de/regionales/schleswig-holstein/oper-kopenhagen-blattgold-und-rotstift-id101666.html>, 18. Mai 2020) [17.01.2012].

⁴⁰⁸ Sommer 2007, S. 123.

⁴⁰⁹ Henning Larsen Architects: Opernhaus, Ostansicht, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Royal_Danish_Opera.jpg&oldid=1017264191.

3.1.2 Maritimes und Musik vereinen sich: die Innenräume

Der Aufbau und die Form des neuen Opernhauses in Kopenhagen verweisen nicht nur auf die Funktion, sondern zusätzlich auf die innen liegenden Räume und deren Anordnung: Im vorderen Gebäudeteil, zum Hafen hin befindet sich hinter der Glasfassade das Foyer, an welches das Auditorium direkt anschließt. Der mit Kalkstein verkleidete Korpus markiert die Hauptbühne, die von den Räumen an den Außenseiten umschlossen wird. Diese Anordnung wurde bereits frühzeitig für das Opernhaus vorgesehen: „Der *Backstage*-Bereich [...] wurde als niedriger, massiver Block entworfen – im Einklang mit den angrenzenden geplanten Wohngebäuden [Hervorhebung im Original]“⁴¹⁰, die neben den Kanälen errichtet werden sollten und eine geschlossene Fassadenverkleidung seitlich forderten.⁴¹¹ Der an der Rückseite angegliederte Bauteil verweist auf die experimentelle Bühne. Die wesentlichen öffentlichen Räume und der Orchesterprobenraum, der aufgrund seiner Lage und bestimmter baulicher Aspekte von Bedeutung ist, werden im Folgenden ausführlicher beschrieben. Im Anschluss daran wird auf die Veränderungen und die gestalterischen Einflüsse eingegangen, die Mærsk Mc-Kinney Møller vorgenommen hat.

3.1.2.1 Das Foyer

Das Foyer wird vom Vorplatz aus erreicht, „Frau forpladsen kann man gennem tre karruseldøre gå direkte ind i den store foyer – et spektakulært rum, formet omkring den såkaldte ‚konkylie‘. Det er et krumt, meget højt og meget lyst foyerrum i fire etager.“⁴¹² Der in hellen Farben gehaltene, großzügige Raum (Abb. 4) erstreckt sich über die gesamte Höhe des Opernhauses – eine für Henning Larsen typische Gestaltung, der die Gebäudehöhe im Inneren oft sichtbar macht und wirksam in Szene setzt, um die Ausmaße seiner Bauten aus der Perspektive erfahrbar zu machen:

Actually, it's a space that has evolved out of buildings I [Henning Larsen] have previously designed, for instance Klostermark School in Roskilde from the sixties. They are related. The large, airy space makes it possible for both small and large groups to meet. It's the very same way of looking at things [...] the space as such is more important than the objects in the space.⁴¹³

Durch große, um das Auditorium halbkreisförmig angeordnete Dachfenster – ähnlich den außen liegenden und dadurch sichtbaren Aussparungen im Flugdach an der Rückseite – erhält das Foyer zusätzlich Tageslicht. Dadurch ergibt sich für die Besucher nicht nur ein Sichtbereich über den Hafen auf die Altstadt, sondern zudem die Möglichkeit des Blickes nach oben außen. Während das Foyer erleuchtet ist, spiegelt sich in den Dachfenstern das Geschehen und lässt den Raum dadurch höher und zugleich belebter erscheinen. Der Boden ist mit hellem Perlantino-Marmor verkleidet. In der Mitte, zwischen den beiden seitlichen Freitreppen, sind zwei geometrische Formen in den Boden eingelassen, die sich durch ihren bronzefarbenen Ton von dem

⁴¹⁰ Baunetz Wissen, wie Fußnote 347.

⁴¹¹ „[T]here are a number of dressing rooms along the entire facade. They are very private rooms, where the artists change, so the closed façade has a clear functional explanation.“ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 123.

⁴¹² Übersetzung: „Vom Vorplatz aus kann man durch drei Drehtüren direkt hineingehen in das große Foyer – ein spektakulärer Raum, der um die sogenannte ‚Hülle‘ geformt ist. Das ist ein krummer, sehr hoher und sehr heller Foyerraum über vier Etagen.“ Es gibt mehrere Übersetzungsmöglichkeiten für „konkylie“, neben Muschel steht der Begriff auch für die Muschelschale oder das Muschelgehäuse. Eine sinngemäße Übersetzung als Schale oder Hülle des Auditoriums wird von der Verfasserin im Folgenden bevorzugt. Larsen 2009, S. 69.

⁴¹³ Henning Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 127.

hellen Marmor abheben (Abb. 9).⁴¹⁴ Der große Kreis misst zehn Meter im Durchmesser und umschließt eine Ellipse, die dezidiert nicht auf der Linie zwischen dem Eingang des Auditoriums und dem Haupteingang liegt, sondern leicht schräg ausgerichtet ist.

Vom Erdgeschoss aus führen zwei große Freitreppen in die erste Galerie, die an der Glasfassade orientiert ist. Hier ergibt sich reichlich Platz zum Flanieren und Verweilen, die Ausstattung mit einer lang gestreckten Bar, Stehtischen und diversen Sitzmöglichkeiten dienen diesen Aktivitäten (Abb. 10). Die großen, runden Sitze und die Bar wurden von dem dänischen Künstler Per Arnoldi, dem per Mærsk Mc-Kinney Møllers,⁴¹⁵ ausgewählt, der für die Kommunikation im Opernhaus die Farbe Rot gewählt hat. Die Bar und die Sitze sind mit Leder in einem kräftigen roten Farbton bezogen, während ein saftiges Dunkelrot in den nicht öffentlichen Räumen verwendet wurde. „Neither of the two colours harmonises with the architecture.“⁴¹⁶

Daneben sind auf Höhe der ersten äußeren Lamelle, entlang der Glasfassade, stahlgraue Fensterbänke angebracht, die zwischen den nach oben durchgehenden, schmalen Stahlstützen einen Abstellplatz für Getränke bieten. Damit wird die Wahrnehmung der eindrucksvollen Aussicht auf das gegenüberliegende Schloss und die Marmorkirche sowie entlang des Inneren Hafens unterstützt. Die erste Galerie zeichnet sich als wesentlicher Aufenthaltsbereich für das Publikum aus. Darüber befinden sich weitere Galerien, die ebenfalls entlang der Glasfassade angeordnet sind, insgesamt jedoch deutlich weniger tief in das Foyer hineinragen (Abb. 4). Die Tiefe und Anordnung der Galerien spiegeln anschaulich den Aufbau des Auditoriums wider. Von den Galerien aus gelangen die Zuschauer über Laufstege ins Auditorium, die nicht direkt übereinander angeordnet, sondern immer leicht versetzt sind. Alle Geländer im Foyer bestehen aus Glas, sodass eine beinahe ungehinderte Sicht auch zwischen den verschiedenen Ebenen möglich ist und die Besucher bewusst nicht durch die Architektur verdeckt werden.⁴¹⁷ Laut Peer Teglgaard Jeppesen, der zusammen mit Henning Larsen die Verantwortung für das Opernhaus innehatte, sei diese Offenheit entscheidend für die Zuschauer: „People want to see who is at the opera.“⁴¹⁸

[S]ee and hear activities are the largest category of social contact. This is also the form of contact that can most directly be influenced by urban planning. Invitations largely determine whether city spaces have the life that gives people the opportunity to meet. The issue is important because these passive see and hear contacts provide the background and springboard for the other forms of contact. By watching, listening and experiencing others, we gather information about people and the society around us. It is a start.⁴¹⁹

Im Rahmen der Besuche anderer Opernhäuser achteten die Architekten in den jeweiligen Foyers auf die Bewegungs- und Sichtmöglichkeiten für die Anwesenden. Den Architekten war es wichtig, dass sich im Opernhaus Blickrichtungen nach oben und nach unten ergeben sollten,

⁴¹⁴ Die beiden Formen wurden aus Tombak hergestellt, einer Legierung aus Kupfer und Zink. Vgl. Sommer 2007, S. 236.

⁴¹⁵ Von Larsen wurde diese Auswahl nicht positiv aufgefasst: „Henning Larsen skulle have ønsket den engelske billedkunstner David Hockney.“ [Übersetzung: „Henning Larsen hatte sich den englischen Künstler David Hockney gewünscht.“] Bichel, Lotte: „Kirkeby udsmykker operahuset“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/kirkeby-udsmykker-operahuset>, 03. April 2020) [15.01.2004].

⁴¹⁶ Sommer 2007, S. 236.

⁴¹⁷ Vgl. Larsen 2009, S. 9.

⁴¹⁸ Jeppesen 2013.

⁴¹⁹ Gehl, Jan: *Cities for people*. Washington 2010, S. 23.

nicht allein innerhalb einer Ebene.⁴²⁰ Daher entschlossen sie sich für die Anordnung der Galerien entlang der Glasfassade und die zueinander versetzten Brücken und Eingänge ins Auditorium. Die Idee dahinter ist eine möglichst breite Streuung des Publikums auf verschiedenen Ebenen, das somit mehrere Ansichten zu bieten vermag.

I operaens foyer udspiller der sig før forestillingen og i pausen en scene, der er mindst lige så interessant som selve opsætningen. På de svævende balkoner og trapper stiller publikum sig an for at se og blive set. Deres silhuetter danner et skyggespil på salens ahornklædte skal og animerer huset, så ingen forbipasserende er i tvivl om, at forestillingen er begyndt.⁴²¹

Zwei Elemente im Foyer erregen besondere Aufmerksamkeit: die drei großen, beinahe skulpturalen Leuchter (Abb. 10), die Ólafur Eliasson geschaffen hat, sowie die Außenhülle des Auditoriums. Die Leuchten hängen etwa mittig über der ersten Galerie nebeneinander, ihr Licht erstrahlt von da aus ins Foyer. Sie sind von außen weithin gut sichtbar, insbesondere abends fallen sie aufgrund ihrer immensen Größe und ihrer Leuchtkraft deutlich auf, selbst aus der Ferne.⁴²² Im Eingangsgeschoss hat Per Kirkeby die Außenwände des Auditoriums mit einem grünlich-blauen Anstrich und vier Bronzereliefplatten versehen (Abb. 4). Diese Gestaltung wirkt wie ein Sockel für die sich darüber wölbende Form und wird im Anschluss an dieses Kapitel als Teil der Kunst im Opernhaus detailliert beleuchtet. Die Glasfassade und die Hülle des Auditoriums verbindet eine ähnliche Gestaltung: Das Erdgeschoss ist jeweils deutlich zurückgesetzt und der Form nach weniger auffällig.

Das Auditorium wurde mit 638 teils gekrümmten Ahornplatten verkleidet, die einzeln lackiert worden sind, um in ihrer Farbigkeit einer Violine zu gleichen: „The musical instrument was inspiration for the main auditorium, so you can see where the music comes from. That is the main idea here, for there is music everywhere in the building.”⁴²³ Die konvexe Wölbung unterstützt diesen Eindruck zusätzlich. Die Form des Auditoriums entspricht einerseits der inneren Form, es handelt sich um die klassische Hufeisenform, andererseits spiegelt sich hier die Form der Glasfassade wider. Henning Larsen hat mit dieser Gestaltung Sempers Dresdener Opernhaus nicht nur als Vorbild genutzt, sondern ganz konkret die Form des Auditoriums doppelt in das hell gestaltete, über die Glasflächen definierte Foyer eingebracht und es zum farblichen Höhepunkt als Violine verkleiden lassen.

⁴²⁰ „We [die Architekten] visited other places and thought about the movement of the people inside; they should be able to look up and down. In most cases they only look down and in Copenhagen you can also look up, that’s why there are so many bridges and stairs.” Jeppesen 2013.

⁴²¹ Übersetzung: „Im Foyer des Opernhauses spielt sich vor den Vorstellungen und in den Pausen ein Schauspiel ab, das nicht weniger interessant ist wie die Aufführung selbst. Auf den schwebenden Balkonen und Treppen bereitet sich das Publikum vor, um zu sehen und gesehen zu werden. Ihre Silhouetten ergeben ein Schattenspiel auf der ahornbekleideten Schale des Saales und beleben das Haus, sodass kein Vorbeigehender daran zweifelt, dass die Vorstellung begonnen hat.“ Henning Larsen Architects: „Operaen i København”, (<https://henninglarsen.com/da/projects/0400-0599/0553-operaen>, 26. Mai 2020).

⁴²² Henning Larsen Architects: Opernhaus, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Operaen_p%C3%A5_Holmen_K%C3%B8benhavn_2019_08_04_d.jpg&ol-did=547014811.

⁴²³ „The wood on the outside of the auditorium is optical as close to a violin as possible. It wasn’t easy to do, because you couldn’t paint it all at the same time. It was tried to paint the wood at the same time, but the pieces started to look different. The painting of the wood needs to be done quickly to achieve the same colour and no lines or patches, that’s why every piece had to be done quickly on its own in order to make sure that they all look homogenous.” Jeppesen 2013.

3.1.2.2 *Das Auditorium und die Bühne*

Das Innere des hufeisenförmigen Zuschauerraumes, in dem circa 1450 Personen Platz haben,⁴²⁴ besteht aus einem großzügigen Parkett, über dem sich vier umlaufende Balkone erheben, die bis zum Proszenium hinführen.⁴²⁵ Die drei unteren Balkone sind mit aufsteigenden Sitzreihen ausgestattet, während der oberste der Technik vorbehalten ist. Als Vorbild für die klassische Form des Auditoriums wurden vor allem das Palais Garnier in Paris und La Scala in Mailand herangezogen. Da die gerundete Hufeisenform im Palais Garnier deutlich weniger ausgeprägt ist, erschien es den Architekten, dass die Zuschauer vornehmlich in eine Richtung schauen könnten und weniger den gesamten Raum im Blick haben.⁴²⁶ Gerade dieser breite Überblick über das Auditorium ist hingegen signifikant, um den Besuch im Opernhaus zu einem gemeinsamen Erlebnis zu machen; der soziale Aspekt stand für Henning Larsen und Peer T. Jeppesen im Vordergrund bei der Gestaltung dieses Raumes.⁴²⁷ Sie setzten es sich zum Ziel, ein Gefühl des kollektiven Erfahrens und Empfindens entstehen zu lassen, wie sie es in La Scala erlebt haben.⁴²⁸ Dies gelingt nur, wenn die Blickrichtung nicht so stark eingeschränkt, sondern offener ist und der Einzelne die Gesichter anderer Zuschauer in verschiedenen Positionen sehen kann, sodass der Raum lebendiger erscheint. Dies gilt zudem für die Darstellenden auf der Bühne, die in das Auditorium hineinblicken und dabei möglichst viele Personen sehen sollen. Aus diesen Gründen entschieden sich die Architekten für die Hufeisenform.⁴²⁹

Unterstützt wird die Erfahrung des Publikums nicht nur durch die Form des Auditoriums, sondern darüber hinaus durch für die Ausstattung verwendete Farbgebung. Im Wesentlichen sind drei Farben bestimmend: Die Sitze sind mit blauem Stoff überzogen – das Blau erinnert an den Hintergrund des Logos der Mærsk Reederei –, das Holz der Wände und der Ränge wirkt bei gedimmter Beleuchtung rötlich und die Decke glänzt in Blattgold über dem Zuschauersaal. Diese beiden Farben erinnern an La Scala und La Fenice, in der die Polster mit rotem Stoff überzogen sind und deren Holzverkleidung in Gold gehalten ist. Gleichzeitig wird durch die Farbgebung auf die älteren Auditorien im Hoftheater in Schloss Christiansborg und im Theater am Kongens Nytorv rekurriert. Die Kombination von Blau und Gold kann zudem als ein Verweis auf das Théâtre de la Reine im Château du Petit Trianon in den Gärten von Versailles gesehen werden, das opulent mit einer in Gold gefassten Dekoration ausgestattet wurde und einen spannenden Kontrast mit den blau marmorierten Geländern, Tapeten und Polstern bildet.⁴³⁰ Die Farbgebung im Auditorium wurde hauptsächlich von Mærsk Mc-Kinney Møller

⁴²⁴ Die Angaben über die verfügbaren Sitzplätze variieren in den verschiedenen Quellen und sind von der Nutzung des Orchestergrabens abhängig. Anne-Louise Sommer zählt zwischen 1444 und 1655 möglichen Sitzen, während Appleton eine maximale Kapazität mit 1700 Plätzen nennt. Vgl. Sommer 2007, S. 189; Appleton 2008, S. 250.

⁴²⁵ Henning Larsen Architects: Opernhaus, Auditorium, Kopenhagen: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Operaen_p%C3%A5_Holmen_K%C3%B6nigliche_Oper_\(Kopenhagen\)_02.jpg&oldid=722251797](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Operaen_p%C3%A5_Holmen_K%C3%B6nigliche_Oper_(Kopenhagen)_02.jpg&oldid=722251797).

⁴²⁶ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴²⁷ Vgl. Sommer 2007, S. 152 f.

⁴²⁸ Und das, obwohl John Rosselli Ende des 20. Jahrhunderts feststellte, dass sich seit dem Beginn der Oper ein Wandel auch in dieser Hinsicht vollzogen haben soll. Seiner Meinung nach gehe es „[...] nicht mehr um ein gemeinsames Erlebnis“ während des Opernbesuchs. Die Architekten stellten hingegen explizit die Gemeinschaftlichkeit in den Vordergrund. Rosselli 1998, S. 546.

⁴²⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴³⁰ Das Theater Marie-Antoinettes wurde 1780 eröffnet, es wurde von Richard Mique erbaut. Die Königin ließ es errichten, um an das künstlerische Leben Wiens anknüpfen zu können. Vgl. Pecqueur et al. 2013, S. 216 f.

ausgewählt, der sich zusammen mit Per Arnoldi, intensiv mit der Ausstattung der Sitzreihen und der Decke befasst hat.⁴³¹

Die Vorderseiten der Balkone sind konisch geformt, ihre Holzverkleidung ist etwas heller als die der Rückwände, beide Verkleidungen bestehen aus Ahornholz, das unterschiedlich oft lackiert wurde, um diesen Effekt zu erzielen.⁴³² Die speziellen Einkerbungen in den Vertäfelungen haben neben einer visuellen eine akustische Funktion: sie unterstützen die Reflexion und Absorption des Schalls.⁴³³ Bei sehr heller Ausleuchtung des Auditoriums wirken diese vorderen Vertäfelungen fast goldfarben. Vor der Vorstellung und während der Pausen wird eine dezentere Beleuchtung eingesetzt, die sie in einem warmen Rotton erscheinen lässt, der etwas heller ist als an der Verkleidung der Wände. Die Ränge werden durch im Wechsel zu den Aussparungen platzierte, rechteckige Lichtfelder hervorgehoben. Die Beleuchtung erfolgt mittels sieben, in Reihen angeordneten, kleineren Leuchten, die vor allem in den Decken der Ränge eingebracht sind. Wiederholt werden sie zudem an der goldenen Decke des Auditoriums (Abb. 11), die mit mehreren rechteckigen, eng aneinander gefügten Platten versehen ist und in denen sie in manchen Zwischenräumen eingefügt wurden. Die Decke nimmt eine Fläche von 419 Quadratmetern ein,⁴³⁴ sie besteht aus „[...] 105 000 Bogen“⁴³⁵ reinem Blattgold, die auf die Oberflächen aufgetragen wurden.

Das Auditorium besitzt eine ausgezeichnete Akustik für Opern, die Nachhallzeit beträgt 1,4 Sekunden im voll besetzten Raum.⁴³⁶ Bereits in der frühen Bauphase wurden die renommierten Akustiker von Arup herangezogen, die mithilfe eines Modells den Klang erprobten und perfektionierten.⁴³⁷ „[T]he auditorium inside the maple shell is suspended, so that it is acoustically detached from its surroundings. Not a sound can penetrate, and the way in which the ventilation and the air exchange are controlled is also soundless.“⁴³⁸ Als Argument für diese starke akustische Isolierung des Auditoriums verweist Peer T. Jeppesen auf das Opernhaus in Glyndebourne, das als Vorbild einer privat finanzierten, auf einem nicht-öffentlichen Grundstück errichteten Aufführungsstätte von den Architekten und dem Auftraggeber herangezogen wurde. Dort hörten sie während der Vorstellung ein stetes Summen, das durch das Ventilationssystem von einem im hinteren Bühnenbereich stehenden Kühl- oder Gefrierschrank transportiert wurde.⁴³⁹ Das Auditorium kommt aufgrund seiner Größe ohne eine Verstärkung der Akustik aus und es gehört im Vergleich zu den zahlreichen neueren Opernhäusern in den USA und insbesondere China zu den größeren Sälen.⁴⁴⁰ „The decision to seat 1700 provides an intimate auditorium and ease of acoustic design while allowing opera singers an opportunity, along with the orchestra, to project with ease to all members of the audience.“⁴⁴¹ Durch die Farbigkeit und

⁴³¹ Vgl. Larsen 2009, S. 56 f.

⁴³² Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁴³³ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴³⁴ Vgl. Sommer 2007, S. 189.

⁴³⁵ Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

⁴³⁶ Das Klangerlebnis in Kopenhagen sollte dem in Dresden entsprechen: „The acousticians sought to achieve the Semper sound, which is round and warm with 1.6 seconds of reverberation, both distinct and unifying at the same time. Even when the playing is very powerful, it doesn't crush you, and you can hear right into the colour spectrum.“ Michael Schönwandt, Dirigent und ehemaliger Leiter der Königlichen Kapelle, zitiert nach Sommer 2007, S. 203.

⁴³⁷ Vgl. Arup Acoustics: „Copenhagen Opera House“, (http://www.arup.com/Projects/Copenhagen_Opera_House.aspx, 19. Februar 2015).

⁴³⁸ Sommer 2007, S. 194.

⁴³⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴⁴⁰ Vgl. Wilkinson 2013, wie Fußnote 59; Newhouse 2012, S. 166–209.

⁴⁴¹ Appleton 2008, S. 250.

die Lichtgebung, die Materialien und die Größe erlebt das Publikum das Auditorium als einen Raum mit intimer Atmosphäre.

The proportions of the room and the choice of materials radiate warmth, immediacy and intensity. As one lets one's eyes pass over the rows of seats and balconies, a sense of togetherness with the other members of the audience is immediately established. Here we encounter the atmosphere of Palais Garnier reformulated in the idiom of the 21st century.⁴⁴²

Im Vergleich zu den traditionellen europäischen Opernhäusern, ist es außergewöhnlich, dass es keine eigentliche Königsloge im neuen Opernhaus gibt. Vielmehr befindet sich im ersten Rang an der Seite links vor der Bühne ein eigens für die dänische Königsfamilie bestimmter Abschnitt, die hier nicht als Proszeniumsloge ausgeführt ist. Die Stühle in diesem Bereich haben an den oberen Rückenlehnen Kronen aufgesteckt und markieren diese Anlehnung an die Königsloge, die in den meisten Opernhäusern direkt gegenüber der Bühne gelegen ist.⁴⁴³ Die Ausführung und Anordnung wurde teils sehr kritisch aufgenommen.⁴⁴⁴ Es gibt allerdings verschiedene Gründe für die Platzierung der Königsloge direkt neben der Proszeniumsbühne, auch wenn von dort aus die Sicht eingeschränkter ist als von gegenüber der Bühne. Peer T. Jeppesen bezieht sich vor allem auf den möglichen Einfluss auf das Publikum, den die Königin und ihre Familie haben würden, wenn sie bei einer Aufführung anwesend wären: Durch die Nähe zur Bühne können fast alle Zuschauer im Auditorium immer die Reaktionen und Empfindungen der Königin beobachten.⁴⁴⁵ Dadurch kann der Opernbesuch für manchen Zuschauer sicher an Interesse dazugewinnen. Des Weiteren lässt sich die Anordnung der Königsloge auf das Hoftheater im Schloss Christiansborg und das Theater am Kongens Nytorv zurückführen, dort befindet sie sich jeweils ebenfalls im ersten Rang links vor dem Proszenium. Dieses Arrangement beruht demnach auf der Fortführung einer dänischen Tradition. Zudem entwirft Königin Margrethe II. selbst seit mehr als 30 Jahren Bühnenbilder für Fernsehproduktionen und für Ballettaufführungen am Königlichen Theater und im Tivoli.⁴⁴⁶ Daher kann für sie die Nähe zur Bühne besonders spannend sein, denn durch die seitliche Situierung ist es ihr möglich, das Geschehen am Rande der Bühne zu beobachten, das dem Publikum in der Regel verborgen bleibt. Andererseits ist bei Abwesenheit der Königsfamilie von einer Vorstellung die Loge nicht besetzt, weshalb die seitliche Verortung ebenfalls sinnvoll.⁴⁴⁷ Die besten Plätze im Auditorium, gegenüber der Bühne, sind dank der Anordnung der Königsloge immer der Öffentlichkeit zugänglich.

Die Proszeniumsbühne ist sehr großzügig geschnitten, auf 25 mal 25 Metern lassen sich umfassende Opernaufführungen realisieren, die mit ausgedehnten Bühnenbildern und einer großen Zahl an Darstellenden und Musizierenden aufwarten können. Direkt vor der Bühne befindet

⁴⁴² Sommer 2007, S. 189.

⁴⁴³ Vgl. Scheurmann 1998, S. 76.

⁴⁴⁴ „Und das, obwohl ihr [Margrethe II.] der Reeder, nun wieder ganz Basisdemokrat, eine eigene Loge im Haus verweigert hatte.“ Dass Mærsk Mc-Kinney Møller der dänischen Königin und ihrer Familie keine eigenen Räumlichkeiten zur Verfügung stellen wollte, wurde besonders kritisch aufgefasst. Im Rahmen der Führung durch das Opernhaus wurde indes mitgeteilt, dass eigene Aufenthaltsräume der Königsloge angegliedert sind, damit sich die Königin zurückziehen kann. Henning Larsen hat die intensive Diskussion mit Møller darüber in seinem Buch aufgeführt, der vor allem aus Gründen der unbedingten Symmetrie eigene Aufenthaltsräume für die Königin abgelehnt haben soll. Wefing 2005, wie Fußnote 27; Vgl. Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70; Det Kongelige Teater 2013; Larsen 2009, S. 70.

⁴⁴⁵ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴⁴⁶ Im Jahre 1987 debütierte Margrethe II. als Bühnenbildnerin. Sie hat zunächst nur Teile der Kostüme und Bühnenbilder entworfen, im Laufe der Zeit übernahm sie die Verantwortung für gesamte Aufführungen und wurde zunehmend professionell. Vgl. Lyding, Henrik: *Dronningens teater*. København 2009, S. 7.

⁴⁴⁷ Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

sich der Orchestergraben, der vom Publikum mit einem durchgehenden Geländer abgetrennt ist. Er ist auf maximal 110 Musiker ausgerichtet, in der Regel werden jedoch bis zu 100 Orchestermitglieder samt ihren Instrumenten eingesetzt, um etwas mehr Raum zwischen den Einzelnen zulassen zu können.⁴⁴⁸ Je nach Umfang des Orchesters kann der Orchestergraben erweitert, verkleinert oder gänzlich geschlossen werden, indem der Boden nach oben gefahren wird. Dadurch lässt sich der Sitzbereich im Parkett entsprechend vergrößern.⁴⁴⁹ Außergewöhnlich ist zudem die Bühnenanlage: Um die Hauptbühne sind fünf weitere, gleich große Bühnen seitlich und dahinter angeordnet, sie bilden den Kern des Opernhauses und sind von außen durch hellen Sichtbeton gekennzeichnet. „They are placed in the middle and extend over the ground, first, second and third floors. Only the main stage and the stage tower go all the way up.“⁴⁵⁰ Die fünf umliegenden Bühnen ermöglichen die gleichzeitige Lagerung verschiedener Bühnenbilder und können als individuelle Probenbereiche genutzt werden. Denn die sechs Bühnen lassen sich durch bewegliche Wände voneinander abschotten, sie sind „all fully sound isolated to permit multiple simultaneous use.“⁴⁵¹ Eine der Bühnen ist zudem mit einem permanenten Ballettboden ausgestattet, der weicher ist als die anderen Böden.

The [Ballett] floor is the dancer's instrument. It has to have the correct amount of flexibility and spring, so that the dancer's joints and muscles aren't overloaded. It has to withstand large dynamic point loads – for example, when a 90-kilogram male dancer jumps. It must be silent and stable, and it has to look good.⁴⁵²

Mithilfe von Laser- und Hydrauliktechnik werden die Bühnen geräuschlos und millimetergenau versenkt und hochgefahren sowie seitlich und nach vorne oder hinten bewegt. Die technischen Möglichkeiten erscheinen im Vergleich zu den älteren Bauten als eine Besonderheit, sie sind aber vielmehr eine Notwendigkeit, um den Anforderungen gerecht zu werden und stellen eine zeitgemäße Ausstattung dar.⁴⁵³ Wegen der vielen Bühnen können zahlreiche Stücke in ständigem Wechsel gezeigt werden, ohne dass aufwendige Umbauten nötig sind. Diese aufwendige Technik sorgte dafür, dass das Opernhaus zu einem Vorbild für andere Bauten des 21. Jahrhunderts wurde.⁴⁵⁴

3.1.2.3 Takkelloftet und die Funktions- und Nebenräume

Die experimentelle Bühne im Kopenhagener Opernhaus wird Takkelloft genannt und bezeichnet im Dänischen ein „[...] loft, i alm. over takkelagehuset (-agasinet), anv. ved tildannelse af takkelagen.“⁴⁵⁵ Damit verweist die Bezeichnung eindeutig auf den Standort des gesamten Hauses und die ehemalige Funktion der Inseln: Holmen war seit 1690 der Marinestützpunkt, hier befanden sich auch Takelagehäuser wie das Nordre Takkelagehus.⁴⁵⁶ Da das Opernhaus jedoch keine Werft ist, die ein solches Takelagehaus nötig macht, lohnt sich die Betrachtung der

⁴⁴⁸ Heinrich Wefing nennt ihn den „größten Orchestergraben der Welt.“ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁴⁴⁹ Ein Lagerraum unterhalb der Bühne dient für die Aufbewahrung der nicht benutzten Stühle. Diese werden mithilfe einer Hebebühne nach oben gefahren. Vgl. Appleton 2008, S. 253.

⁴⁵⁰ Sommer 2007, S. 214.

⁴⁵¹ Arup Acoustics 2013/14, wie Fußnote 390.

⁴⁵² Lundevall, Tarald: „Design and Construction Process“. In: Otterbeck (Hg.) 2009, wie Fußnote 405, S. 37.

⁴⁵³ Vgl. Newhouse 2012, S. 51.

⁴⁵⁴ Vgl. Staatstheater Stuttgart: „Delegationsreise des Verwaltungsrats der Staatstheater Stuttgart. (16.11.2015)“, (<https://www.staatstheater-stuttgart.de/sanierung/opernhaus/entwicklung>, 13. März 2020) [16.11.2015].

⁴⁵⁵ Übersetzung: „Loft, im allg. über dem Takelagehaus (-magazin), das für die Fertigung der Takelage genutzt wird.“ Ordbog over det danske Sprog 1700-1990: „Takkelloft“. fra ODS bind 23, 1946, (<https://ordnet.dk/ods/ordbog?select=Takkelloft&query=takkelloft>, 15. März 2020).

⁴⁵⁶ Vgl. Sommer 2007, S. 89.

Wortzusammensetzung: Im Dänischen bilden Takelage und Loft den Namen der allgemein als Black-Box bezeichneten Bühne. Der erste Wortteil von Takkelloft, Takkel-, stellt den maritimen Bezug her: „[...] which literally means rigging [...], but ship rigging rather than theatre!“⁴⁵⁷ Zum anderen wird durch das Loft die Lokalisierung der Bühne innerhalb des Opernhauses preisgegeben: sie befindet sich im ersten Obergeschoss an der Rückseite und wird über Takkelloftgraven erreicht.⁴⁵⁸

Das Takkelloft ist in seiner Ausstattung auf das Wesentliche beschränkt, das monochromatische Inventar verzichtet auf jegliches Dekor, diese Bühne ist rein auf ihre Funktionalität hin ausgerichtet.

The design is rawer [...] here there is no gold leaf on the ceiling or precious wood, and black has been chosen as the dominant colour, which together with the naked presentation of the construction and technical installations signals experimentation and avantgardism [sic].⁴⁵⁹

Die Sitzreihen sind dank eines hydraulischen Systems ebenfalls einfach und schnell auf- und umzubauen, ihre Anordnung kann innerhalb eines Stückes – etwa in der Pausenzeit – variiert werden und es sind verschiedene Arrangements mit mittiger oder seitlich situierter Bühne und entsprechender Bestuhlung oder gänzlich ohne Sitzplätze möglich.⁴⁶⁰ Diese Vielfalt wird auch in den Angaben über die Kapazität des Takkelloft, die zwischen 200 und 250 Zuschauern variiert, deutlich.⁴⁶¹ Der kleinere Rahmen ist der experimentellen Ausrichtung der dargebotenen Aufführungen geschuldet, die ein weniger großes Publikum anziehen.

Das Foyer des Takkellofts ist – entsprechend dem Bühnenraum – mehrere Geschosse hoch, L-förmig geschnitten und besticht durch die materielle Vermischung des Inneren mit dem Äußeren: So etwa sind die Wände aus demselben Kalkstein wie die Fassade, während die innen liegenden Wände aus hellem Sichtbeton bestehen. Dadurch wird ein deutlicher Kontrast gebildet. Zudem sind mehrere Fensterbänder an den Außenwänden angebracht, die innerhalb ihrer rechteckigen Form sehr klare und zugleich abwechslungsreiche Ausschnitte und entsprechende Ausblicke zulassen. Durch sie ergeben sich Sichtachsen in drei unterschiedliche Richtungen.⁴⁶² Die breite Fensterfront nach Osten hin greift die Eingangsfassade auf und führt die historische Achse fort, indem sie sie auf die Philip de Langes Allé verlängert. Im Norden wird die Aufmerksamkeit auf den Hafen und das Kastell gelenkt, die durch das durchgehende Fensterband gegenüber den Zugängen zum Auditorium erfahren werden. Im Süden fokussieren die beiden nebeneinandergesetzten Glasfenster den Blick auf den spiralförmigen Turm der barocken Vor Frelzers Kirke, einer Landmarke in Christianshavn.

⁴⁵⁷ Rushton-Read, Sarah: „ETC's dimming for Copenhagen Opera House“, (<http://www.lsionline.co.uk/news/story/ETC-s-dimming-for-Copenhagen-Opera-House/IBQR4A>), 24. Juni 2015) [11.02.2005].

⁴⁵⁸ Der Kanal erhielt seine Bezeichnung demnach von der Bühne. Vgl. Sommer 2007, S. 110.

⁴⁵⁹ Sommer 2007, S. 204.

⁴⁶⁰ Insgesamt 13 verschiedene Anordnungen waren zur Zeit der Eröffnung für das Takkelloft von den Kopenhagener Brandschutzbeauftragten erlaubt worden, mit detaillierten Rettungswegen. Ausgehend von den Plänen für diese Varianten wollten die Verantwortlichen weitere Stellmöglichkeiten entsprechend der Brandschutzverordnung erproben. Laut Peer T. Jeppesen waren insgesamt 29 im Juni 2013 möglich und erlaubt. Vgl. Sommer 2007, S. 210; Jeppesen 2013.

⁴⁶¹ 200 Sitzplätze werden meistens genannt. Peer T. Jeppesen berichtete von maximal 250. Vgl. Fellah (Hg.) 2013, S. 69; Jeppesen 2013.

⁴⁶² Die verschiedenen Sichtachsen im Opernhaus können als ein Verweis auf Le Corbusier angesehen werden. „In a way, these [...] adopt Le Corbusier's take on the house as a camera, designed to create carefully choreographed vistas, which it accelerates to the extreme, towards an ever-shifting layering of perspectives, of straight, distorted or semi-transparent glass reflections.“ Heiser, Jörg: „Beginning to Understand the Role of Public Art“. In: Mortensen (Hg.) 2011, wie Fußnote 415, S. 35.

Äußerlich bricht das Foyer aus dem Baukörper hervor und bildet die einzige Abweichung von der symmetrischen Gestalt des Opernhauses.⁴⁶³ Damit wird Takkelloftet visuell deutlich betont, denn der Eingang befindet sich unterhalb des aus der Fassade ausbrechenden Abschnitts. Über eine Treppe im Inneren gelangt das Publikum nach oben in das Foyer, die Treppe verläuft parallel zur östlichen Außenwand, hier schließt sich ein schmaler Gang an, dem ein Zugang zu den Funktionsräumen folgt. Das Foyer ist sehr verhalten eingerichtet, zwischen den zwei Eingangstüren ins Auditorium befindet sich ein mittig angeordneter Garderoben- und Kassenbereich. Diese funktionalen Elemente sind in dunkelgrau gehalten, über ihnen erstreckt sich ein großformatiges Gemälde des dänischen Künstlers Tal R, das als farblicher Akzent der Außenwelt entgegengesetzt wurde.

Von besonderem Interesse ist das schlicht gehaltene Foyer des Takkellofts zudem wegen der außergewöhnlichen Einbringung von Musik, die im Gegensatz zu dem Foyer und dem Auditorium an der Westseite deutlich subtiler, geradezu unmerklich erfolgt ist. Denn hier wurde der Gong aufgenommen, der den Beginn der Vorstellungen ankündigt und während der Pausenzeiten zu hören ist.⁴⁶⁴ Die Kalksteinplatten an den Außenwänden sind der eigentlichen Stützkonstruktion vorgelagert, sodass aufgrund des Hohlraums ein Ton erzeugt werden kann, wenn gegen einen Stein geklopft wird. Da die Platten verschieden groß sind, variieren die Töne, sodass sich verschiedene Melodien innerhalb dieses Tonumfangs spielen lassen. Auf diese Weise wurde im Foyer des Takkellofts eine kurze Tonfolge als Gong für die Pausen kreiert, der nun in seiner akustischen Dimension als fortwährender Verweis auf die Architektur des Hauses Bestand hat. Das Phänomen lässt sich ebenfalls an der Fassade erproben.⁴⁶⁵

Die meisten der 1000 Innenräume sind der Öffentlichkeit nicht zugänglich. „The [...] building is designed to meet the demands that the employees can make of an optimal, super-modern workplace, whether one is an opera singer, ballet dancer or member of the administrative staff.”⁴⁶⁶ Nach Norden und Süden hin befinden sich neben Büros und kleineren Versammlungsräumen auch die Umkleiden. Diese Bereiche sind jeweils durch einen, sich bis unter das Dach erstreckenden Laufgang von dem innen liegenden Auditorium und den Bühnen getrennt. Die Gestaltung dieser Gänge erinnert nicht nur an das Außenministerium in Riad, wo sie deutlich breiter ausgeführt wurden, um als überdachte Straßen den Menschen Platz zu bieten, sondern auch an frühere Bauten des Architekten: „The indirect light [...] helps one to find one’s way in the huge complex with the many rooms and is a variation on a familiar architectural motif in Henning Larsen’s buildings“⁴⁶⁷. Im Opernhaus sind diese Gänge an den innen liegenden Seiten bis beinahe unters Dach von einer Sichtbetonwand begrenzt. Die Funktionsräume sind durch drei übereinander angeordnete, seitliche Galerien miteinander verbunden. Diese Galerien sind zum Gang hin geöffnet und mit Metallgeländern versehen, sodass sie visuell an ein Kreuzfahrtschiff erinnern. Die Gestaltung mit den Galerien lässt eine Kommunikation über mehrere Ebenen zu und bildet durch die Öffnung nach innen einen expliziten Kontrast zum Kern des Opernhauses. Der Laufgang ist zudem sehr hell gestaltet und von den Dachfenstern fällt Licht in ihn und in die Galerien. Daran lassen sich ebenfalls eine für Henning Larsen typische Gestaltung erkennen: Er hat dem Tageslicht von Beginn seines Schaffens an eine immense

⁴⁶³ Vgl. Fellah (Hg.) 2013, S. 69.

⁴⁶⁴ Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁴⁶⁵ Diese Funktion habe ich während meines Besuches in Kopenhagen getestet. Die Erzeugung eines Klangs auf diese Weise ist nicht nur beim Opernhaus zu beobachten, sondern lässt sich bei anderen Bauten mit einer ähnlichen Fassadenkonstruktion erproben. Sie ist daher nicht einzigartig, aber eine spannende und erheiternde Möglichkeit, das Material der Architektur mit der Funktion in Einklang zu bringen.

⁴⁶⁶ Sommer 2007, S. 214.

⁴⁶⁷ Ebd.

Bedeutung beigemessen⁴⁶⁸ und versucht, beinahe alle Funktionsräume des Opernhauses durch natürliches Licht erhellen zu lassen.⁴⁶⁹

Unter dem Dach, in den beiden oberen Etagen, sind vor allem die Proben- und Übungsräume untergebracht. Erstere sind als akustisch abgeschlossene Einheiten angelegt und somit vor Geräuschen von außen geschützt, während die Klänge aus dem Inneren nicht übertragen werden. Der Ballettprobenraum liegt im Südosten, er entspricht im Grundriss der Bühne und ist sechs Meter hoch. Daneben liegt der Chorprobenraum, der über Dachfenster mit Tageslicht versorgt wird. In diesem hinteren Bereich des Opernhauses sind auch die Aufenthaltsräume für das gesamte Personarium. Diese sind mit diversen Gemälden dekoriert, sie stammen von den zeitgenössischen dänischen Künstlern Jesper Christiansen, Erik A. Frandsen und Lars Nørgård.⁴⁷⁰ Die Ausstattung dieser nicht-öffentlichen Räume wurde vom Auftraggeber bestimmt, der neben den Kunstwerken auch die Bestuhlung ausgewählt hat.⁴⁷¹

Der Orchesterprobenraum befindet sich in 13 Metern Tiefe, im fünften Untergeschoss. Der neun Meter hohe Raum weist – um seine Funktion hinreichend erfüllen zu können – dieselbe Akustik wie das Auditorium auf und ist mit einer speziellen Lichttechnik ausgestattet.⁴⁷² Da aufgrund der unterirdischen Lage kein natürliches Licht in diesen Raum eindringen kann, wurde von Henning Larsen Architects eine das Tageslicht nachahmende Beleuchtung konzipiert.⁴⁷³ Sobald die Sonne scheint, ist auch der Probenraum heller erleuchtet und in der Art wie Wolken einen verdunkelnden Effekt haben, wird bei deren Auftreten auch das Licht in diesem Raum dunkler. Die Lichttechnik wird durch einen außen angebrachten Sensor gesteuert. Die Idee dahinter ist, dass dieser Wechsel von hellem und dunklerem Licht den Mitgliedern des Orchesters den Eindruck gewährt, sie befänden sich in einem Raum, der tatsächlich vom Tageslicht beeinflusst wird. Dadurch würden sie sich nicht von der Außenwelt abgeschirmt vorkommen und auch ihre Gemütsverfassung wäre durch den Einfluss von Sonnenlicht eine andere als bei rein konstanten Lichtverhältnissen. „Als natürliche Lichtquelle ist das Tageslicht allerdings keine gleichbleibende Größe, so daß die Erscheinungsformen desselben im Innenraum nicht immer konstant sind.“⁴⁷⁴ Dieser Verweis Barbara Hofmanns gilt für Kopenhagen besonders: Das Wetter ist recht wechselhaft und auch die Intensität der Sonne ist inkonsistent. Aus diesen Gründen wird die Lichttechnik im Orchesterprobenraum nicht mehr variiert, sie befindet sich nun grundsätzlich im Sonnenscheinmodus.⁴⁷⁵ Die Ausstattung des Orchesterprobenraums veranschaulicht die Bedeutung, die Henning Larsen dem natürlichen Licht in seinen Bauten zukommen lässt.

⁴⁶⁸ Vgl. Henning Larsen Architects, wie Fußnote 295; Henning Larsen Architects, wie Fußnote 312.

⁴⁶⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴⁷⁰ Vgl. Sommer 2007, S. 214–221.

⁴⁷¹ „They [Møller und seine Berater] chose the usual furniture classics for public rooms. Arne Jacobsen, and the like. That’s all right, of course, except for the textiles and colours which were chosen by Per Arnoldi, I [Henning Larsen] think, but nothing new was created. We [Henning Larsen Architects] should have liked to design some new furniture especially for the Opera, but that was out of the question.” H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 139.

⁴⁷² Vgl. Sommer 2007, S. 221.

⁴⁷³ Vgl. Jeppesen 2013.

⁴⁷⁴ Hofmann, Barbara: „Freiräume – Innenräume. Überlegungen zum Verhältnis von Licht und Raum am Beispiel der griechischen Stoa“. In: Wolf-Dieter Heilmeyer and Wolfram Hoepfer (Hgg.): *Licht und Architektur*. Tübingen 1990, S. 20–26. (= Schriften des Seminars für klassische Archäologie der Freien Universität Berlin), hier S. 21.

⁴⁷⁵ Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

3.1.2.4 *Der im Opernhaus erkennbare Einfluss des Stifters*

Auffällig ist, dass im gesamten Bau ein Bezug zum Auftraggeber beziehungsweise der hinter der A. P. Møller Stiftung stehenden Reederei hergestellt wurde. Wie bereits ansatzweise beschrieben, hat sich Mærsk Mc-Kinney Møller maßgeblich an der Architektur, der Innenausstattung und der Gestaltung des Opernhauses beteiligt. Diese Vorgehensweise ist zwar nicht unüblich, jedoch für ein öffentliches Gebäude, das Anfang des 21. Jahrhunderts in einem parlamentarischen Staat entstand, ist sie sehr ungewöhnlich. „Hr. Møller var ikke bare ,en bygherre‘. [...] Hr. Møller var vant til at få sin vilje.“⁴⁷⁶ So hat er auf einen Wettbewerb verzichtet und einen ihm bekannten Architekten mit dem Entwurf und der Ausführung des Opernhauses beauftragt. Das Gebäude übergab er aber der Gemeinde Kopenhagen und dem dänischen Staat. Beiden obliegt seitdem die Zuständigkeit über die Finanzierung und den Erhalt des monumentalen Bauwerks. Vor diesem Hintergrund ist es essenziell, den Einfluss des Auftraggebers im Opernhaus kurz zu beleuchten, da dieses Vorgehen zu zahlreichen Diskussionen und heftiger Kritik sowohl an ihm und dem Architekten als auch an dem Gebäude als Manifestation der Selbstrepräsentation des Reeders geführt haben.

Mærsk Mc-Kinney Møller hat die Veränderungen und städtebaulichen Entwicklungen in Kopenhagen im ausgehenden 20. Jahrhundert ausgiebig beobachtet und sich in die Diskussionen um ein neues Kulturareal am Inneren Hafen eingeschaltet, als diese noch nicht öffentlich waren.⁴⁷⁷ Er beschloss, einen Teil von Holmen zu kaufen und direkt gegenüber des Schlosses Amalienborg und der Marmorkirche ein Opernhaus errichten zu lassen. Damit trägt er für den Standort des Hauses die Verantwortung, das nun auf der leicht gekrümmten Achse von der Marmorkirche bis hin zur Philip de Langes Allé liegt. Diese Platzierung unterlegte Møller ebenfalls durch die Materialität des Hauses, die von ihm gewählten Kalksteine sind farblich dem Schloss Amalienborg angepasst und zugleich ist die Symmetrie des Opernhauses eine Anlehnung an die Anordnung des Königssitzes.⁴⁷⁸ Daneben bestimmte Møller die Gestaltung des Vorplatzes unterhalb des Daches, der auf sein Verlangen hin anstelle einer zum Wasser führenden Rampe mit Stufen ausgestattet wurde. Darüber hinaus war er für die umstrittenen Stahllamellen vor der Glasfassade sowie den hohen Bühnenturm verantwortlich.⁴⁷⁹ Diese Aspekte werden weiter unten näher beleuchtet.

Auf den Auftraggeber gehen weitere Gestaltungsmerkmale des Opernhauses zurück, die indes teilweise weniger offensichtlich erscheinen und durch die regelmäßig Bezüge zur Schifffahrt und zur Reederei Mærsk hergestellt werden. Der Sitz der Firma A. P. Møller-Mærsk befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite des Inneren Hafens, nördlich des Schlosses Amalienborg. Die Reederei zog im Jahre 1979 an die zentrale Straße Esplanaden, die in Nordre Toldbod mündet und den Inneren Hafen abschließt. Im Jahre 2005 wurde die von Henning Larsen Architects entworfene Erweiterung des Firmensitzes fertiggestellt.⁴⁸⁰ Seine Architektur rahmt somit gewissermaßen den Inneren Hafen, während gleichzeitig ein klarer Bezug zwischen der Königsfamilie und der Reederei im städtischen Raum hergestellt wird. Der Standort des Opernhauses ist demnach nicht allein unter Berücksichtigung der historischen Achse bestimmt

⁴⁷⁶ Übersetzung: „Herr Møller war nicht nur ,ein Bauherr‘. [...] Herr Møller war es gewohnt, seinen Willen durchzusetzen.“ Larsen 2009, S. 12.

⁴⁷⁷ Vgl. Nielsen 2013.

⁴⁷⁸ Vgl. Larsen 2009, S. 70–72.

⁴⁷⁹ Vgl. Larsen 2009, S. 60–68; Sommer 2007, S. 109 f.

⁴⁸⁰ „Having had its main address at Kongens Nytorv 8 since 1915, A.P. Møller - Maersk moved to its new headquarters at Esplanaden, also in central Copenhagen. The original building is designed by Ole Hagen.“ A. P. Møller-Maersk, wie Fußnote 70.

worden, sondern das monumentale Gebäude liegt zudem in Sichtweite zur Zentrale der Reederei, der Mærsk Mc-Kinney Møller über Jahrzehnte vorstand. In seinem Sichtbereich entstand das Opernhaus, deren Bauphase er vom Firmensitz aus beobachten konnte und das er nach der Fertigstellung von seinem Büro aus betrachten konnte.⁴⁸¹ Diese Demonstration von Macht war ein wesentlicher Kritikpunkt,⁴⁸² denn „[...] Architektur als Machtzeichen ist sicher die geläufigste Form politischer Architektur.“⁴⁸³ Møller hat sich mit dem Opernhaus dezidiert ein Monument geschaffen, auf das seine Aussicht und den Stadtraum dominiert.

Visuell erinnert das Opernhaus zunächst an ein Schiff, besonders von Amalienborg aus gesehen erscheint es wie ein riesiger Ozeandampfer, der auf der anderen Seite des Kanals dauerhaft verankert ist. Im Inneren wurde diese Motivik fortgesetzt: Wie bereits beschrieben, erinnern die Laufgänge mit den Galerien an Kreuzfahrtschiffe mit verschiedenen Decks. Zudem entsteht durch die Betonwand zur Bühne hin der Eindruck, dass die lochartigen Einkerbungen der Gießformen durch ihr regelmäßiges Erscheinungsbild wie vernietete und verschraubte Schiffsrümpfe wirken. Bemerkenswerterweise sind diese beiden Verweise auf Schiffe für das Publikum der Opern nicht einsichtig, lediglich die Mitarbeiter erleben sie in ihrem Alltag. Einer interessierten Öffentlichkeit werden sie im Rahmen von Führungen zugänglich und gleichzeitig explizit gemacht.⁴⁸⁴

Das stete Auftauchen der Schiffsmotivik verweist bewusst auf die Firma A. P. Møller-Mærsk, die ihren Ursprung in der Dampfschiffahrt hat und neben anderen Zweigen auch weiterhin in der Schifffahrt tätig ist. Für Mærsk Mc-Kinney Møller entwarf Henning Larsen mehr als zehn Jahre zuvor das Møller Institut in Cambridge, das an die Herkunft der Familie erinnert: „In plan view, the building resembles a ship, with the tower acting as the propeller, and the Lecture Theatre as the bridge.“⁴⁸⁵ Vor dem Gebäude befinden sich zudem explizite Hinweise auf den Stifter. „Our [des Møller Instituts] box hedge version of the Maersk seven-pointed star logo reminds us of our Danish heritage.“⁴⁸⁶ Ähnliche Anspielungen auf die Schifffahrtsgesellschaft über das Firmenzeichen finden sich auch im Opernhaus in Kopenhagen. Das bekannte Logo der Reederei, ein weißer Stern auf hellbrauem Grund, wird seit mehr als 100 Jahren eingesetzt.

The Maersk star has a long heritage dating back to 1886, when Mærsk Mc-Kinney Møllers grandfather bought his first steamer LAURA and decorated the funnel of the ship with a white seven-pointed star ringed with a light blue background.⁴⁸⁷

⁴⁸¹ Vgl. Larsen 2009, S. 55 f.

⁴⁸² „Im Stil eines Barockfürsten hat auch Mærsk, sonst Herr über Schiffe und Container, sich selbst ein Kulturdenkmal gesetzt. Er wird mit dem Meckern der Zeitgenossen gut leben können. [...] Den Standard für die Mitsprache künftiger Sponsoren hat Mærsk mit dem Bau gleichfalls dreist heraufgesetzt. [...] Ob in künftigen Generationen noch einmal ein so teures Kulturdenkmal der Laune eines reichen Mannes entspringen wird, das ist durchaus fraglich.“ Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

⁴⁸³ Nerdinger, Winfried: „Politische Architektur. Betrachtungen zu einem problematischen Begriff“. In: Ingeborg Flagge and Wolfgang Jean Stock (Hgg.): *Architektur und Demokratie: Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1992, S. 10-31, hier S. 14.

⁴⁸⁴ Die Verfasserin nahm selbst an einer solchen Führung am Juni 2013 teil. Dort wurde verstärkt auf solche Beziehungen zwischen der Oper und der Mærsk-Gruppe hingewiesen. Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁴⁸⁵ „The main building is made of Portland Stone and has environmentally sourced teak floors throughout. The dominating element of the Institute is the octagonal tower – from the terrace on the top there is an incredible panoramic view over the city of Cambridge.“ Møller Institute, Churchill College, University of Cambridge, wie Fußnote 312.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ „Not only does the star have a long heritage, the story it represents is also unique. Captain Peter Mærsk Møller had [...] been accompanied by his wife Anna on one of his voyages. She had fallen ill on this occasion and Peter Mærsk Møller, who felt responsible for the situation, had most anxiously prayed for her imminent wellbeing. Anna recovered and he later wrote to her of the experience and the reason for

Das Heptagramm soll für die Glückszahl der Reederei stehen⁴⁸⁸ und erinnert gleichzeitig an einen Kompass. Die Zahl Sieben taucht in Anlehnung daran häufig im Opernhaus auf: Im Foyer gibt es ringförmige Sitzgruppen, die aus sieben Einzelementen bestehen, im Auditorium sind immer sieben kleinere Leuchten in einer Reihe geschaltet. Dasselbe gilt für die Beleuchtung unter dem Dach, vor dem Eingangsbereich, hier sind ebenfalls mehrfach sieben kleine Lampen hintereinander in den Boden eingelassen, die als Lichtstrahlen den Platz vor dem Eingangsbereich in zueinander versetzten, dennoch regelmäßigen Abständen bis ans Wasser verlegt sind. Neben diesen weniger augenscheinlichen Eingriffen in die Gestaltung des Opernhauses hat der Bauherr Mærsk Mc-Kinney Møller auch die Inneneinrichtung wesentlich bestimmt. So etwa wählte er explizit die Sitze im Auditorium aus, die er nicht allein nach ihrer Form und Optik beurteilte, sondern darüber hinaus vorab stundenlang Probe saß.⁴⁸⁹ Zudem suchte er die Bestuhlung für die Aufenthaltsräume der Mitarbeitenden aus und schließlich verantwortet er sogar die Höhe der Toilettensitze.⁴⁹⁰ So banal gerade dieser Aspekt zunächst klingen mag, zeigt sich dadurch doch, dass Mærsk Mc-Kinney Møller seine Position als Bauherr in exzeptioneller Weise nutzte, um das Opernhaus bis ins kleinste Detail nach seinem Geschmack und seinem Ideal zu formen. Neben der Architektur und der Inneneinrichtung nahm der Auftraggeber auch Einfluss auf die Künstler, die engagiert wurden, um verschiedene Objekte im Opernhaus zu gestalten. Diese Kunst im öffentlichen Raum findet sich in den zahlreichen öffentlichen Gebäuden: „Art and architecture have been linked together since the dawn of history.“⁴⁹¹ Per Arnoldi wurde als künstlerischer Berater von Møller engagiert und in die Planungen miteinbezogen. Er war nicht nur wesentlich an der bereits erwähnten farblichen Gestaltung der Innenräume beteiligt, sondern auch für die Positionierung und Einbindung möglicher Kunstobjekte im Opernhaus mitverantwortlich.⁴⁹²

3.1.3 Musik, Wasser und mehr: die Kunstwerke im Opernhaus

Die Selektion der Kunstwerke für das Opernhaus unterlag neben Møller und Per Arnoldi weiteren Mitgliedern eines eigens berufenen künstlerischen Beirats.⁴⁹³ Dazu gehörte auch Allis Helleland, eine dänische Kunsthistorikerin, die während der Bauphase Direktorin des Dänischen Nationalmuseums, dem Statens Museum for Kunst, war. „Allis Helleland, som jeg [Henning Larsen] ikke kendte personligt, kom hen til mig og fortalte, at hr. Møller havde bedt

putting a star on the funnel of his newly acquired steamer[.] ,The little star on the funnel is a reminder of the evening I prayed for you so dejectedly and anxiously, asking for the sign that I might see in the grey, overcast sky, a reminder that the Lord hears our prayers.’ The star was adopted as the house flag in 1904, when A. P. Møller [...] founded the Steamship Company Svendborg, the forerunner to today’s A. P. Møller-Maersk. When Maersk Line was founded in 1928, the star also featured significantly in the newly adopted logo of a circle encompassing our signature funnel emblem. [...] Today’s logo is the Maersk blue square with rounded corners, enclosing a white seven-pointed star. Along with the MAERSK letter font on vessels and containers, the design was created by the Danish architect Acton Bjørn in 1972.” A. P. Møller-Maersk: „Maerskline at 90 (1928-1918). Part 10: Branding”, (<https://www.maersk.com/maerskline-at-90/branding>, 26. März 2020).

⁴⁸⁸ Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁴⁸⁹ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁴⁹⁰ Vgl. Andersen 2009, wie Fußnote 334.

⁴⁹¹ Mortensen, Jørn: „Preface. Encountering a New Awareness”. In: Mortensen (Hg.) 2011, wie Fußnote 444, S. 8.

⁴⁹² Vgl. Larsen 2009, S. 85–91.

⁴⁹³ Dass Per Arnoldi die Kunst im Bau mitbestimmen sollte, war zur Zeit seiner Anstellung als künstlerischer Berater noch nicht vorgesehen. Vgl. Bichel 2004, wie Fußnote 370.

hende om at hjælpe til med kunst, kunstnere og udsmykning af Operaen.”⁴⁹⁴ Sie traf sich mehrmals mit Henning Larsen, um mit ihm über seine Wünsche und ihre Vorstellungen für die Kunst im Opernhaus zu sprechen. Gemeinsam erstellten sie eine Auswahl möglicher Künstler, während Larsen zugleich darauf hinwies, dass seine Architektur nur wenig künstlerische Ausschmückung benötigte, damit die Räume an sich – in Verbindung mit dem Licht, den Schatten und dem Blick auf die Umgebung – wirken könnten.⁴⁹⁵ Letztlich war allerdings nicht Henning Larsen verantwortlich, sondern der künstlerische Beirat hat ein Konzept für die Einbindung von Kunstobjekten ausgearbeitet.

Skibsrederen har valgt en række væsentlige danske kunstnere, der aldersmæssigt fordeler sig over en tre-fire generationer. [...] Fra generationen af kunstnere, der fik deres gennembrud i begyndelsen af 1980'erne under den ikke altid lige præcise betegnelse 'de unge vilde', har Fonden foretrukket Erik A. Frandsen, Lars Nørgård og Sonny Tronborg. Blandt de helt unge er valget ikke overraskende faldet på Kaspar Bonnén og Tal R., der begge gennem en række udstillinger har demonstreret deres evne til at forny maleriet, og fra generationen imellem er det tre vidt forskellige men alle begavede outsiders som Pia Andersen, Jesper Christiansen og Nils Erik Gjerdevik.⁴⁹⁶

Bei den von diesen Kunstschaaffenden gestalteten Werken handelt es sich in erster Linie – bis auf drei Ausnahmen – um einzelne oder gar mehrere Gemälde, die einen Bereich oder Raum zieren. Obwohl noch vor der Eröffnung die Künstler und die Künstlerin ausgewählt worden waren, haben nur wenige von ihnen vor Ort und speziell für das Opernhaus eigene Werke erstellen können. „It is clear that the architecture and the artistic decoration have been handled as two independent projects.”⁴⁹⁷ Da zudem die meisten der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind – sie befinden sich in den verschiedenen Aufenthaltsräumen, die den Mitarbeitenden zur Verfügung stehen⁴⁹⁸ – tragen sie nicht dazu bei, das Opernhaus als Flaggschiff der Kultur zu charakterisieren. Daher stehen diese Werke hier nicht im Vordergrund.

⁴⁹⁴ Übersetzung: „Allis Helleland, die ich nicht persönlich kannte, kam zu mir und erzählte, dass Herr Møller sie gebeten habe, bei der Kunst, den Künstlern und der Ausschmückung des Opernhauses zu helfen.“ Larsen 2009, S. 101.

⁴⁹⁵ Larsen berichtet ausführlich über das Treffen mit ihr und weist darauf hin, dass Per Arnoldi Allis Helleland und anderen gegenüber gesagt haben soll, dass sich Larsen nicht für die Kunst im Zusammenhang mit dem Opernhaus interessiere. Daher wolle sie, Helleland, gemeinsam mit Larsen eine einheitliche Strategie entwickeln, um gegen Arnoldis und Møllers Ideen und Vorstellungen anzukommen. In der Presse wurde die Uneinigkeit zwischen Møller und Larsen öffentlich diskutiert und als ein Grund für die späte Entscheidung über die Auswahl der Künstler genannt. Vgl. Larsen 2009, S. 101–103; Bichel 2004, wie Fußnote 370.

⁴⁹⁶ Übersetzung: „Der Schiffreeder hat eine Reihe bedeutender dänischer Künstler gewählt, die sich in Bezug auf ihr Alter über drei bis vier Generationen verteilen. [...] Von der Generation an Künstlern, die ihren Durchbruch Anfang der 1980er Jahre hatten und unter der nicht immer präzisen Bezeichnung 'die jungen Wilden' bekannt sind, hat die Stiftung Erik A. Frandsen, Lars Nørgård und Sonny Tronborg bevorzugt. Unter den jungen Künstlern ist die Wahl, nicht weiter überraschend, auf Kaspar Bonnén und Tal R. gefallen, die beide durch eine Reihe an Ausstellungen ihr Talent, die Malerei neu zu erfahren, demonstriert haben. Und von der Generation dazwischen wurden drei sehr verschiedene, aber alles begabte Outsider wie Pia Andersen, Jesper Christiansen und Nils Erik Gjerdevik gewählt.“ Weirup, Torben: „Danske malere går til operaen“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/danske-malere-gaar-til-operaen>, 28. März 2020) [13.08.2004].

⁴⁹⁷ Sommer 2007, S. 236.

⁴⁹⁸ Vgl. Tabelle 3 im Anhang über die Künstler, ihre Werke und deren Lokalisation innerhalb des Opernhauses im Anhang. Larsen hat besonders Tal R und Kasper Bonnén wertgeschätzt, zu den anderen Künstlern hat er sich nur indirekt geäußert: „[...] også en, jeg altid havde syntes var en rigtig dårlig kunstner – plus en enkelt, jeg aldrig nogen sinde havde hørt om.“ [Übersetzung: „[...] auch einen, den ich immer für einen richtig bedeutenden Künstler gehalten habe – und einen einzelnen, von dem ich noch nie etwas gehört habe.“] Larsen 2009, S. 104.

Der Fokus liegt entsprechend auf den vier öffentlichen, dem Publikum ersichtlichen und das Opernhaus kennzeichnenden Kunstwerken. Die Objekte von Ólafur Elíasson, Per Arnoldi und Per Kirkeby schmücken das Foyer des großen Saales und das Gemälde Tal R's befindet sich im Foyer des Takkelloft. Diese vier Künstler haben mit verschiedenen Materialien gearbeitet, sie sind in ihrem Œuvre nicht auf einen künstlerischen Bereich festgelegt, sondern in mehreren zugleich tätig. Daraus hat sich eine äußerst heterogene Ausschmückung des Opernhauses ergeben, die durch die gewählten Materialien, die Farbigkeit und das jeweilige Sujet eine ausgeprägte Diversität aufweist.

Besonders auffällig, bereits von außen her, sogar vom gegenüberliegenden Ufer aus, sind die drei großen, kugelförmigen Hängelampen Ólafur Elíassons gut sichtbar. Deren Form und Platzierung wurden zusammen mit den Architekten während der Bauphase des Opernhauses vor Ort besprochen, die drei „Chandeliers“⁴⁹⁹ genannten Leuchten wurden speziell für diesen Standort von Ólafur Elíasson konzipiert. „Til Berlingske Tidende forklarer Olafur Eliasson, at han af bygherren, A.P. Møller Fonden, blev bedt om at skabe et kunstværk der integrerede eller tematiserede lyset.“⁵⁰⁰ Die Konstruktion und Herstellung erfolgte in enger Zusammenarbeit mit den deutschen Ingenieuren Switbert Greiner und Herwig Bretis im Jahre 2004, die auch die Montage vor Ort überwachten, sowie mit österreichischen Bronzegießern.⁵⁰¹ Um die Hängung im Foyer und die Abstände zueinander planen zu können, wurden die Leuchten durch Ballone vorab visualisiert: „Three balloons were filled with air so their size could be changed in order to determine their width, and they were allowed to fly in the foyer in order to decide where best to put them.“⁵⁰² Im Zuge der Konzeption dieser drei Leuchten, haben sich Ólafur Elíasson und Peer T. Jeppesen um eine weitere Zusammenarbeit bemüht.⁵⁰³ Diese wurde angeregt von der Art, mit der Ólafur Elíasson mit der Architektur umgegangen ist und den Dialog gesucht hat:

Man kan måske sige, at de minder om gammeldags lysekroner af den opulente slags, men jeg [Ólafur Elíasson] synes, Henning Larsens stramme formsprog har gjort det muligt for mig at kunne gøre, hvad jeg har gjort, uden at resultatet blev kitschet. Jeg spekulerede i forbindelse med opgaven på, hvad lys i denne sammenhæng er. Et operahus – og et teaterhus også for den sags skyld – er et sted for fantasien. I selve scenerummet finder man det bløde, det magiske, det drømmeagtige. Foyeren, der har en anden stramhed og karakter end salen, er et sted for forventning, og jeg håber, jeg så at sige skaber en platform, et rum i rummet, under lysekronerne.⁵⁰⁴

⁴⁹⁹ Gabriel 2016, S. 6.

⁵⁰⁰ Übersetzung: „Der Berlingske Tidende erklärte Ólafur Elíasson, dass er vom Bauherrn, der A. P. Møller Stiftung, darum gebeten wurde, ein Kunstwerk zu schaffen, das das Licht integriere oder thematisiere.“ Weirup, Torben: „Tre sole i operaen“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/tre-sole-i-operaen>, 28. März 2020) [12.08.2004].

⁵⁰¹ Vgl. ArtEngineering: „Leuchter für das Opernhaus Kopenhagen. 2004“, (http://www.art-engineering.net/index.php/project/project_detail_ger/46/148, 01. April 2020); Weirup 2004, wie Fußnote 453.

⁵⁰² Det Kongelige Teater 2013.

⁵⁰³ Vgl. Jeppesen 2013.

⁵⁰⁴ Übersetzung: „Man kann vielleicht sagen, dass sie an altmodische, opulente Kronleuchter erinnern, aber ich [Ólafur Elíasson] denke, dass Henning Larsens enge Formensprache es mir möglich gemacht hat, diese Form zu erschaffen, ohne das Resultat zum Kitsch werden zu lassen. Ich habe im Zuge dieses Auftrags darüber spekuliert, welchen Zusammenhang das Licht mit der Architektur darzustellen vermag. Ein Opernhaus – und entsprechend auch ein Theater – ist eine Stätte der Fantasie. Im Bühnenraum desselben findet man das Weiche, das Magische, das Traumartige. Das Foyer besitzt eine andere Spannung und einen anderen Charakter als der Saal, es ist eine Stätte des Erwartens und ich hoffe, dass ich sozusagen eine Plattform schaffe, einen Raum im Raum, unter den Kronleuchtern.“ Ó. Elíasson zitiert nach Weirup 2004, wie Fußnote 453.

Die Leuchten wiegen je rund eine Tonne und haben einen Durchmesser von drei Metern (Abb. 12). Wegen des hohen Gewichts und der Größe wurden die Kronleuchter in Teilen ins Opernhaus geliefert und vor Ort zusammengebaut.⁵⁰⁵

[T]he three identical chandeliers consist of two sets of overlapping spirals that wrap around the spherical surface of each work. The steel spirals are overlaid with a three-dimensional faceted diamond pattern. This is made from triangular segments of colour-effect filter glass with dichromatic qualities.⁵⁰⁶

Sie sind jeweils aus etwa 1500 dreieckigen Glaselementen zusammengesetzt, die immer in Gruppen, bestehend aus vier Elementen, in 75 verschiedenen Winkeln schräg und spitz zulau-
fend angeordnet sind.⁵⁰⁷ Dadurch ist die Oberfläche nicht glatt, sondern in regelmäßige Höhen und Tiefen gegliedert. Das Glas wurde durch ein spezielles Tauchverfahren hergestellt,⁵⁰⁸ so-
dass jedes einzelne Element die umgebenden Farben anders spiegelt und reflektiert, in Abhän-
gigkeit vom Winkel des Lichteinfalls wie auch des Betrachters. Durch die Höhen und Tiefen der einzelnen Glaselemente werden zusätzlich unterschiedliche Spiegelungseffekte hervorge-
rufen. Das Innere der so gestalteten Kugelleuchten ist hohl, die Stützkonstruktion besteht aus zwei Lagen sich kreuzender Kupferringe, die spiralförmig die Kugel ausbilden. Dazwischen sind im Zickzack verlaufende Metallbänder angebracht, die die Glaselemente halten. Entlang der Spiralbänder, die an die Tentakel von Tintenfischen erinnern, sind 300 Halogenlampen an-
gebracht, die jeweils mithilfe einer schmalen Metallstange in das Innere ragen.⁵⁰⁹

Die visuelle Wirkung der drei Kronleuchter ist sehr eindrucksvoll, sogar wenn sie nicht selbst leuchten, ergibt sich durch das Tageslicht und die Umgebung ein Wechselspiel an zu beobach-
tenden Farben. In erleuchtetem Zustand erscheinen sie als weithin sichtbare Signale, die sich über den Inneren Hafen erstrecken und bekannt geben, dass nun eine Aufführung stattfinden wird. Die Leuchter vor dem Hintergrund des Auditoriums erinnern besonders am Abend an drei gelbe Monde oder – um bei der Anspielung Torben Weirups zu bleiben – an drei Sonnen vor einem rötlichen Grund.⁵¹⁰ Da sie im Foyer so deutlich hervorstechen und die Aufmerksamkeit sowohl der Besucher als auch der Betrachtenden von außen auf sich lenken, verurteilte Louise Sommer sie:

The work is showy in the quite special Tivoli-like fashion that speaks directly to one's fashion taste for colour, glitter and excess. [...] There must be many other contexts in which Eliasson's globes might have appeared more appropriate than here in the middle

⁵⁰⁵ Der Zusammenbau der Leuchten lässt sich anhand der Abbildungen auf der Homepage von ArtEngineering gut nachvollziehen. Vgl. ArtEngineering, wie Fußnote 454.

⁵⁰⁶ Studio Ólafur Eliasson: „Opera House chandeliers. 2004“, (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100839/opera-house-chandeliers#slideshow>, 01. April 2020).

⁵⁰⁷ Vgl. Variotrans-Glas: „Objects of art. The new opera house in Copenhagen: „Chandeliers““. Artist: Olafur Eliasson, 2005, (https://www.variotrans-glas.de/htdocs_en/indoorappliance/olafur_eliasson_copenhagen.html, 02. April 2020).

⁵⁰⁸ Während auf der Homepage Ólafur Eliassons von dichromatischem Glas gesprochen wird, benennen die Glashersteller dieses als dichroitisch. Da die einzelnen Glasdreiecke sehr stark an die Fassade der Harpa erinnern, für die eben das letztere Verfahren verwendet wurde, ist anzunehmen, dass es sich hierbei um dichroitisches Glas handelt. Die Herstellungsweise ist indes weniger relevant für die drei Leuchten, weshalb sie hier nicht näher beschrieben wird, eine eingehende Erläuterung dazu folgt in der Beschreibung der Fassade des Konzerthauses in Reykjavik. Vgl. Studio Ólafur Eliasson, wie Fußnote 459; Variotrans-Glas, wie Fußnote 460.

⁵⁰⁹ Ólafur Eliasson hat den Vergleich mit dem Tintenfisch selbst angeregt. Vgl. Weirup 2004, wie Fußnote 453.

⁵¹⁰ Vgl. Ebd.

of the foyer, where their exuberant and festive tone is very liable to seem somewhat shrill in contrast to the quietness and purity of the architecture.⁵¹¹

Henning Larsen bewertete im Gespräch mit Louise Sommer ihre Wirkung positiv, wenn auch insgesamt noch verhalten: „I [Henning Larsen] think that in certain lights Olafur Eliasson's large glass balls function very well and discreetly in relation to the warm maple wood.“⁵¹²

In der erhellten, sich unverkennbar abhebenden Ansicht wurden die Leuchten sogar als Verweis auf die Flagge der Freistadt Christiania gewertet. In diesem Zusammenhang wurde vermutet, dass Ólafur Eliasson ihre Hängung und Form explizit deshalb gewählt habe.⁵¹³ Die Freistadt Christiania liegt auf derselben Seite des Inneren Hafens, in südöstlicher Richtung. Ihrer Entstehung im Jahre 1971 war „[...] eine Welle von Hausbesetzungen der Studentenbewegung der späten 1960er Jahre vorangegangen.“⁵¹⁴ Christiania war nach einer Phase der Toleranz schließlich zur gesetzlich garantierten Freistadt geworden.⁵¹⁵ Ob diese Verbindung intendiert war, kann nicht eindeutig geklärt werden. Ólafur Eliasson appelliert an die Vielzahl möglicher Eindrücke der Betrachtenden und die Freiheit, diese Wahrnehmungen zu erfahren und entsprechend eigene Schlüsse zu ziehen: „Depending on the position of the viewer, on the play of natural ambient light, and the artificial light from inside the chandeliers, different colours appear.“⁵¹⁶ Die Akzentuierung mit den drei Leuchtern stellt eine eindrucksvolle und kunstvolle Weise der Erhellung des Foyers dar.

Zwei weitere, von Künstlern gestaltete Ausschmückungen befinden sich im Eingangsbereich: die Sockelgestaltung mit den vier Bronzereliefs und die kreisförmigen Einlassungen im Boden. Per Kirkeby gestaltete im Erdgeschoss den Bereich der Auditoriumshülle (Abb. 4). „Salens nøddebrune træ-yderskal dominerer også foyeren. Men nedenunder nøddeskallen er der et tre meter højt og 40-50 meter langt stykke mur.“⁵¹⁷ Er hat sowohl vier Bronzereliefplatten installiert, die er eigens für das Opernhaus schuf, sowie die dazwischenliegende Wand farblich gestaltet. Henning Larsen war von ihm überzeugt: „Per Kirkeby var den eneste Kunstner, som det gennem min [Larsens] personlige kamp lykkedes mig at få koblet på Operaen.“⁵¹⁸ Larsen hat eng mit Kirkeby, für den der Auftrag für das Opernhaus eine Fortsetzung seines Schaffens für öffentliche Bauten und den öffentlichen Raum darstellte,⁵¹⁹ an dessen Beitrag zusammengearbeitet.⁵²⁰ Die Bronzereliefs stellen ein Novum innerhalb Kirkebys Œuvre dar, der zuvor zwar bereits Bronzeskulpturen herausgearbeitet hat, jedoch noch keine Reliefs.⁵²¹ Durch ihre

⁵¹¹ Sommer 2007, S. 243.

⁵¹² H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 139.

⁵¹³ Im Rahmen der von der Verfasserin besuchten Führung durch das Opernhaus wurde eingehend darauf hingewiesen. Einen Verweis an anderer Stelle konnte ich nicht finden, trotzdem lässt sich diese Interpretation nicht als exaltiert abtun. Denn die drei Leuchten erinnern bei entsprechender Sicht tatsächlich an die Flagge Christianias. Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁵¹⁴ Lenger 2013, S. 548.

⁵¹⁵ Vgl. Findeisen und Husum 2008, S. 133 f.

⁵¹⁶ Vgl. Studio Ólafur Eliasson, wie Fußnote 459.

⁵¹⁷ Übersetzung: „Die nussbraune Holzverkleidung des Saales dominiert auch das Foyer. Aber unterhalb der Nusschale ist ein drei Meter hohes und 40 bis 50 Meter breites Stück Wand.“ Bichel 2004, wie Fußnote 370.

⁵¹⁸ Übersetzung: „Per Kirkeby war der einzige Künstler, über den ich mich im Zuge meiner persönlichen Bemühungen glücklich schätzte, dass er mit dem Opernhaus gekoppelt sein würde.“ Larsen 2009, S. 104.

⁵¹⁹ „Udsmykningen af foyeren i Operaen København er en spændende og udfordrende opgave, som kommer på det helt rigtige tidspunkt i forlængelse af mine seneste udsmykningsarbejder [...]“ [Übersetzung: „Die Dekoration des Foyers im Opernhaus Kopenhagens ist eine spannende und herausfordernde Aufgabe, die genau zum richtigen Zeitpunkt als Verlängerung meiner früheren Dekorationsarbeiten kommt...“] Per Kirkeby zitiert nach Bichel 2004, wie Fußnote 370.

⁵²⁰ Vgl. Larsen 2009, S. 105.

⁵²¹ Vgl. Bichel 2004, wie Fußnote 370.

Materialität stellen sie einen Bezug über den Hafen hinaus zu den vier Bronzestelen des italienischen Bildhauers Arnaldo Pomodoro dar,⁵²² die dieser für die Parkanlage Amaliehaven Anfang der 1980er Jahre schuf.⁵²³ Dadurch gelingt eine Verbindung über das Wasser hinaus, die gleichzeitig eine Überwindung von innen und Außen zu symbolisieren vermag. Während die Bronzereliefs im Foyer mit einer Patina überzogen wurden, sind die Bronzesäulen in Amaliehaven der Witterung ausgesetzt und bereits oxidiert.

Die vier rechteckigen Platten sind zum Wasser hin ausgerichtet und hochkant an der Wand angebracht. Durch ihre Höhe von etwa drei Metern entsprechen sie beinahe der Gesamthöhe des Sockels des Auditoriums, während sie etwa anderthalb Meter breit sind.⁵²⁴ In ihrer Ausführung wirken sie auf den ersten Blick eher grob, mit großen und zugleich wenigen Motiven je Reliefplatte.

On closer inspection figurative elements soon emerge in the darkness, indicating that we are looking at a representation of the Passion with recognisable subjects such as a recoiling snake's scaly body, the feet and legs of the crucified figure, parts of the cross in the form of beams, and stones that refer to the way by which the cross has been carried: Via Dolorosa. Suffering and hope materialised.⁵²⁵

Die Passionsmotivik kann als eine Verbindung oder Erweiterung der gegenüberliegenden Marmorkirche gesehen werden, die von Per Kirkeby ein sakrales Pendant erhalten hat.⁵²⁶ Über die gesamte Höhe des Parketts erstreckt sich zwischen den Bronzereliefs eine grünliche Farbe, vom Künstler „Russian green“⁵²⁷ genannt, die er mit deutlich erkennbarem Duktus anbrachte, sodass sich horizontal verlaufende Linien ergeben. Dadurch bildet die Wand einen spannenden Kontrast mit den Reliefplatten, deren vertikale Ausrichtung, grobe Ausführung und raumgreifende Wirkung gerade durch diese ungerade ausgeführten, im Gesamtbild eine Gleichmäßigkeit ergebenden Linien effektiv in Szene gesetzt werden. Die grünliche Farbe mischte Per Kirkeby mit Bier an, um eine bestimmte Textur zu erhalten und zugleich eine an die Bronzeplatten erinnernde Patina zu kreieren.⁵²⁸ In anschaulicher Weise erinnert der Sockel mit seinen farbigen Flächen an das sich stets in Bewegung befindliche Wasser der umgebenden Kanäle des Opernhauses. Die in regelmäßigen Abständen platzierten Reliefs erscheinen unter diesem Aspekt wie Brücken, die darüberführen und verweisen in ihrer Anzahl auf die vier Kanäle, die das Opernhaus abgrenzen. Im Vergleich zu den drei Kronleuchtern wirkt die Dekoration unterhalb der Auditoriumshülle verhaltener und zugleich nahbarer, denn weder die Wandgestaltung noch die Bronzereliefs überstrahlen die klare Formensprache und Farbgebung im Foyer. Das Grün und seine horizontale Ausrichtung unterstützen die konvexe, direkt oberhalb des farblichen Akzents ansetzende, an eine Violine erinnernde Hülle und verstärken deren Wirkung als ins Foyer greifender Bereich. In dieser Weise stellen die beiden Arbeiten Ergänzungen des Hauses dar und verweisen auf seine Funktion. „Kirkeby's and Eliasson's decorations may be said to reflect and continue the original tradition of the antique theatre with its opposing poles of tragedy and comedy.“⁵²⁹

⁵²² Arnaldo Pomodoro: Bronzestelen in Amaliehaven, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Amaliehaven_K%C3%B8benhavn_2019_08_04_springvand_Operahuset.jpg&oldid=1169347799.

⁵²³ Vgl. A. P. Møller Fonden 2013, wie Fußnote 339.

⁵²⁴ Vgl. Bichel 2004, wie Fußnote 370.

⁵²⁵ Sommer 2007, S. 242.

⁵²⁶ Im Rahmen der Führung wurde darauf hingewiesen, dass die Bronzereliefplatten thematisch das Wasser aufgreifen und Schwimmende zeigen würden. Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁵²⁷ Per Kirkeby zitiert nach Ebd.

⁵²⁸ Vgl. Ebd.

⁵²⁹ Sommer 2007, S. 243.

Im Boden des Foyers ist das bereits zuvor kurz beschriebene Logo des Opernhauses mittig eingelassen, das Per Arnoldi entworfen hat (Abb. 9). Es besteht aus einem großen Kreis von zehn Metern im Durchmesser, in dem eine schmalere Ellipse liegt, die sich mit dem äußeren Kreis an zwei Punkten überlagert. Durch die nicht zentrierte Positionierung der Ellipse ergibt sich eine gewisse Dynamik. Der äußere Kreis soll das Opernhaus selbst symbolisieren, während die Ellipse auf die Oper als Kunstform verweist.⁵³⁰ Die Idee für ein Logo wurde bereits im Jahre 2002 entwickelt, zu dieser Zeit war Per Arnoldi bereits für die künstlerische Ausschmückung des Opernhauses engagiert worden: „Vi [Møller] ønsker et gennemgående logo for Operahuset, og dette logo påtænkes nedfældet i gyldent metal i gulvet. Gyldent metal påtænkes at fortsætte igennem foyer-etage som handrail, fodspark på bar m. v.”⁵³¹ Das Logo zielt zusätzlich den Bühnenvorhang. Im neuen Opernhaus in Oslo wurde der Vorhang ebenfalls als eigenständiges Element behandelt und von der staatlichen Organisation für Kunst im öffentlichen Raum (im Norwegischen kurz KORØ) von Anfang an geplant. Die amerikanische Künstlerin Pae White hat den als *MetaFoil* bezeichneten Bühnenvorhang konzipiert.⁵³² Das Auditorium im Opernhaus in Kopenhagen ist mit insgesamt zwei Vorhängen versehen: der vordere Vorhang besteht aus rotem Samt, während dahinter der Vorhang mit der bildhaften Gestaltung hängt.⁵³³ Bei diesem handelt es sich um den sogenannten eisernen Vorhang, der als Brandschutzwand dient und die Bühne vom Zuschauerraum mehr oder weniger statisch abtrennt.⁵³⁴ Das Logo unterscheidet sich hier wesentlich und offensichtlich durch das verwendete Material und die Farbigkeit. Während das Logo im Foyer in den Boden eingelassen ist und eine entsprechende materielle Beständigkeit benötigt, die durch den Tombak erreicht wird, ist ein direkter Kontakt des Bühnenvorhangs mit dem Publikum nicht vorgesehen. Das Logo im Foyer ist demnach als integraler Bestandteil des Opernhauses geplant worden, das von den Besuchern nicht nur visuell, sondern auch haptisch und in seiner ganzen Dimension erfahren werden kann. Der Vorhang kann indes nur visuell erlebt werden, er ist zugleich mehr

⁵³⁰ Vgl. Sommer 2007, S. 236.

⁵³¹ Übersetzung: „Wir wünschen ein durchgehendes Logo für das Opernhaus, und dieses Logo gedenken wir aus goldenem Metall im Boden zu verankern. Das goldene Metall gedenken wir über die Etagen des Foyers fortzusetzen, als Handlauf, als Fußablage und anderswo.“ Henning Larsen wurde am 12. August 2002 über diese Gestaltung informiert, der Vorschlag war bereits am 2. April desselben Jahres von der Stiftung in einem Brief schriftlich festgehalten worden. Larsen 2009, S. 88.

⁵³² Vgl. Mortensen 2011, S. 7.

⁵³³ Auffällig ist, dass der von Arnoldi gestaltete Vorhang kaum Erwähnung findet und es zudem lediglich eine Fotografie desselben gibt. In der Regel scheint das Auditorium mit dem roten Vorhang abgelichtet zu werden. Selbst mehr als zehn Jahre nach der Eröffnung fällt auf, dass Darstellungen dieses Vorhangs noch immer fehlen. Vgl. Bichel, Lotte: „Stjerner på tæppet“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/stjerner-paa-taeppe>, 16. Februar 2015) [25.09.2004].

⁵³⁴ Nach einem Brand im Wiener Burgtheater wurde dieser Vorhang als Maßnahme in zahlreichen Opern- und Theaterhäusern eingerichtet. In Wien erhält das Opernhaus im Rahmen der Reihe *museum in progress* seit 1998 pro Saison eine Neugestaltung des eisernen Vorhangs. „Die Großbilder (Wien: 176 Quadratmeter, Berlin: 90 Quadratmeter) werden nach innovativen Verfahren produziert und installiert. Die Herstellung erfolgt auf einem PVC-Netz, welches mittels Magneten auf dem jeweiligen eisernen Vorhang fixiert wird. Durch diese Technik bleibt der originale eiserne Vorhang darunter, der in Wien denkmalgeschützt ist, unberührt.“ Eine Jury wählt die Künstlerinnen und Künstler aus – unter anderem Richard Hamilton (2001), Cy Twombly (2010) und Carrie Mae Weems (2020). Mit diesem Wechsel werden verschiedene Ziele erreicht, nicht nur wird das Auditorium zum Ausstellungsraum, es werden gleichzeitig diverse Themen und Elemente des Opernbesuchs bildhaft aufgegriffen und ins Publikum gespiegelt. *museum in progress*: „Eiserner Vorhang“, (<https://www.mip.at/projects/eiserner-vorhang>, 02. Oktober 2020); Vgl. Meyer, Dominique: „Die Eisernen Vorhänge in der Wiener Staatsoper“. In: Kaspar Mühlemann Hartl, *museum in progress* and Dominique Meyer (Hgg.): *CURTAIN – VORHANG: the Vienna State Opera Safety Curtain - a living museum space = Vorhang: der Eiserner Vorhang der Wiener Staatoper - ein lebendiger Museumsraum*. Wien 2017, S. 8, hier S. 8.

[...] als eine bloße Trennung von Bühne und Zuschauerraum, er bildet vielmehr die samtweiche Schwelle zwischen Magie und Realität. In geschlossener Form ist er daher der pure Inbegriff der Verheißung, Versprechen auf erbauliche Unterhaltung, Lockruf der Phantasie. Seine dramaturgische Funktion besteht ausschließlich darin, zum rechten Zeitpunkt gelüftet zu werden. Ist er dann geöffnet, verschmelzen Wirklichkeit und Theater für die Dauer einiger Stunden, schweißt der Vorhang Zuschauer und Akteure unmerklich zu einer Einheit im festlichen Rund der Oper zusammen. Eigentlich – so muß man überrascht konstatieren – ist es der Vorhang, um den sich buchstäblich alles dreht. Und dabei drängt er sich als solcher zunächst gar nicht ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Daß es in Wirklichkeit um ihn geht, wird erst dann deutlich, wenn die Zuschauer ihre nervös erwartungsvolle Unruhe nach dem dritten Ruf der Klingel endlich ablegen, wenn sie nacheinander die Ränge füllen, es sich in den Logen bequem machen, sich Programmheft und Opernglas zurechtgelegt und ein letztes Mal gehustet haben – wenn sie dann erwartungsvoll auf den eigentlichen Beginn des Ereignisses harren, dann erst blicken sie alle einen Moment lang auf den Vorhang. Nur wenn er sich öffnet, kann das Spiel beginnen.⁵³⁵

Auf dem blauen Vorhang finden sich neben dem roten Kreis und der roten Ellipse noch zwei weitere Formen: die inneren Seitenlinien eines verzerrten, hellblau gehaltenen Rechtecks sowie gelbe, unterschiedlich große Punkte, die durch schmale gelbe Linien miteinander verbunden sind. Die gelbe Verzierung ergibt das Sternbild Lyra, welches hier auf insgesamt sechs Sterne anstelle der üblichen fünf erweitert wurde. Die Farben des Vorhangs greifen die Farbgebung des Auditoriums auf: Der Hintergrund erinnert an das Blau der Bestuhlung, die roten Kreise spiegeln das lackierte Holz wider – und gehören zum von Arnoldi gewählten Farbkommunikationssystem – und schließlich korrespondiert die gelbe Lyra mit der goldenen Decke. Interessant ist zudem, dass der Vorhang in den drei Grundfarben gestaltet ist. Arnoldi setzt in seinen Werken bewusst auf diese Farbgebung und stellt damit Bezüge zu den Kunstschaaffenden des Bauhauses her. „Inside the logo we see the constellation of Lyra, which is to be found in the northern night sky – a clear reference to Apollo, the god of poetry and music, and to his string instrument in an attempt at a modern interpretation of the Old Stage’s many representations of Apollo.”⁵³⁶ Die farbliche Verbindung zur goldenen Decke kann somit als eine Erweiterung dieser göttlichen Symbolik gesehen werden.

Die insgesamt drei, durch Linien dargestellten Zeichen auf dem Vorhang verweisen auf verschiedene Aspekte im Zusammenhang mit der Bühnenrealität. Das unregelmäßige Viereck kann als eine perspektivisch verzerrte, stilisierte Darstellung des dahinter liegenden Bühnenraums angesehen werden. Das Logo bezieht sich sowohl auf das Opernhaus als auch auf die Oper selbst, die beide den mithilfe des Rechtecks definierten Raum in der Höhe überschreiten. Diese Verschmelzung soll aufzeigen, dass die Oper – stellvertretend für alle Künste – die Wirklichkeit aus einem anderen Blickwinkel wahrnehmen lässt.⁵³⁷ Die Lyra ist innerhalb des größeren Kreises angeordnet, insgesamt drei Punkte liegen auf diesem Kreis, ein Punkt überschneidet sich zudem mit dem Scheitelpunkt der Ellipse und stellt somit einen Bezug zur Einheit der Oper als eine Fusion von Gesang und Instrumentalmusik dar. Die gesamte Symbolik kann als ein Diskurs gesehen werden, der sich mit dem Geschehen auf der Bühne, der eigenen Wirklichkeit eines Stückes mittels scheinbar visuell einfach gestalteter Punkte und Linien auseinandersetzt. Davon lenkt jedoch die Farbgebung ab, da insbesondere die große blaue Fläche sehr intensiv in

⁵³⁵ Scheurmann 1998, S. 24.

⁵³⁶ Sommer 2007, S. 236.

⁵³⁷ Diese Ansicht deckt sich mit der zuvor genannten Bedeutung, die Ingrid Scheurmann dem Vorhang zukommen lässt und verweist zudem auf die Idee Ólafur Elíassons, dass Bühne und Auditorium als Ort der Fantasie fungieren. Vgl. Det Kongelige Teater 2013.; Scheurmann 1998, S. 24.

den Raum strahlt und durch den fehlenden Kontrast zum Auditorium eine Naivität in der Gestaltung evoziert.⁵³⁸ Die Kombination des blauen Hintergrunds mit dem Sternbild Lyra kann als ein Verweis auf die bekannten Bühnenbildentwürfe Karl Friedrich Schinkels für Mozarts *Zauberflöte* gelesen werden, die 1816 im Opernhaus Unter den Linden in Berlin in einer neuen Inszenierung aufgeführt wurde. Schinkel erarbeite für die *Sternenhalle im Palast der Königin der Nacht* ein eindrucksvolles Bühnenbild, das auf blauem Grund regelmäßige Sterne zeigt, die eine Kuppel andeuten. „Im 20. Jahrhundert wurde die Zauberflöte im Schinkelschen Bühnenbild mehrfach neu inszeniert, so um 1930 in Königsberg und wenige Jahre später am Charlottenburger Opernhaus sowie 1994 an der Staatsoper Berlin.“⁵³⁹ Zugleich ist ein tiefblauer Vorhang, der in der Farbgebung die Bestuhlung spiegelt, durchaus nicht unüblich für den Dialog zwischen Bühne und Zuschauerraum. Mit der Gestaltung im Opernhaus werden auf das bereits angesprochene Théâtre de la Reine sowie auf das Aalto Musiktheater in Essen rekurriert.⁵⁴⁰ Zudem wird die Verschmelzung der Dramaturgie mit der Aufführung vor Augen geführt. Die Rezeption des Vorhangs vermag trotz dieser möglichen Zusammenhänge in erster Linie von der sehr auffälligen Farbgebung geleitet sein. Das Fehlen –von Abbildungen vermag mehreren Umständen geschuldet sein. Henning Larsen hat den Einfluss Per Arnoldis auf die Kunst im Opernhaus sehr deutlich kritisiert:

He [Per Arnoldi] does not think in nuances, and that makes a very bombastic impression. And the he thinks graphically for instance in planes, neither in spaces nor in architecture. Unfortunately, Per Arnoldi had no feeling for the Opera as regards colour, spatial and architectural expression.⁵⁴¹

Der in Tel Aviv geborene Künstler Tal R, der mit bürgerlichem Namen Tal Shlomo Rosenzweig heißt, hat ein großformatiges Gemälde für das Foyer des Takkelloft gestaltet. Da dieses an der Ostseite des Gebäudes liegt und es keinen öffentlichen Verbindungsgang zwischen diesem und dem Foyer des Großen Saals gibt, ist es allein den Besuchenden der experimentellen Bühne vorbehalten. Von Außen lässt es sich zum Teil ebenfalls erkennen, da es nach Norden hin ausgerichtet ist und über den Eingängen in den Zuschauerraum und dem Bar- und Garderobenbereich angebracht ist. Das 4,05 Meter hohe und 14,70 Meter breite Gemälde,⁵⁴² das den Titel *Et skib er ikke en ø* – im Deutschen lautet er *Ein Schiff ist keine Insel* – trägt, fertigte Tal R im Jahre 2004 aufgrund der Ausmaße direkt in diesem Raum an. Er nutzte während seines Schaffens ein Skateboard, um die großen und besonders die lang gezogenen Flächen zusammenhängend malen zu können. Jegliche Farbspritzer, die im Zuge dieses ungewöhnlichen Vorgehens an den Wänden oder auf dem Gemälde entstanden, sind dezidiert dort belassen worden, da sie den Entstehungsprozess nachvollziehbar werden lassen.⁵⁴³ Die Fertigung des Gemäldes hat Tal R zudem in verschiedenen Filmen festgehalten, er führte zusammen mit Steen Møller Rasmussen und Jesper Fabricius Regie. Entstanden ist dabei ein zehnminütiger Experimentalfilm, der im Jahre 2005 veröffentlicht wurde.⁵⁴⁴

⁵³⁸ Vgl. Sommer 2007, S. 236.

⁵³⁹ Das Erbe Schinkels, Sammlung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: „Schinkel und seine Zeit. Die Zauberflöte. Oper von Wolfgang Amadeus Mozart. Entwurf zur 2. Dekoration. Die Sternenhalle der Königin der Nacht“, (http://schinkel.smb.museum/index.php?page_id=40, 03. April 2020).

⁵⁴⁰ Vgl. Pecqueur et al. 2013, S. 14 f.

⁵⁴¹ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 139.

⁵⁴² Vgl. Sommer 2007, S. 204.

⁵⁴³ Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁵⁴⁴ Der Film war zeitweise über die Website des Dänischen Filminstituts verfügbar, aktuell (im April 2020) jedoch nicht mehr. Laut den Angaben auf der Seite soll neben Tal R auch die dänische Königin im Film

Das maritime Thema wird mit großen, wenigen Formen und Flächen in einer zweidimensionalen und zeichenhaften Weise dargestellt. „The painting occupies a disturbing position between the naivety of children’s drawings and an insistent expressivity.“⁵⁴⁵ *En skib er ikke en ø* ist groß in zwei Hälften geteilt. Es präsentiert, wie der Titel bereits andeutet, auf der linken Seite ein Schiff, das scheinbar von stilisierten Vögeln umkreist wird. Rechts davon ist ein großer schwarzer Bereich zu sehen, der sich zur Mitte hin auflöst und verschiedene Formen darunter freigibt. Es wirkt, als würde das Schiff aus diesem schwarzen Nebel heraussegeln und erst langsam und dann deutlicher zum Vorschein kommen. Im Hintergrund sind drei große Kreise, die ungefähr denselben Abstand zueinander haben. Der Mittlere ist gelb, während die beiden Äußerer in hellem Rosa gehalten sind. Davor ist der Schiffsbug erkennbar, dessen unterer Bereich dunkelgrün mit einem braunen Abschluss darüber gestaltet wurde und der mit vier rechteckigen weißen Luken versehen ist. Aus dem Bug ragt ein grüner Mast heraus, der den linken großen Kreis beschneidet. Rechts des Mastes treffen sich zwei geschwungene braune Linien, die direkt in der Mitte vor dem gelben Kreis aufeinandertreffen. Darunter erscheint ein erhöhter Bereich des Schiffes, der an die Brücke erinnert, diese ist zugleich von dem gelben Kreis beschnitten. Vor dem Schiff, entlang des Bugs und um den Mast herum sind schwarze, geschwungene Flächen, die wie die einfachen Darstellungen weit entfernt fliegender Vögel aussehen, die hier sehr groß gestaltet sind. Die beiden Hälften des Gemäldes verbindet ein breiter roter Streifen am unteren Rand.

Durch das maritime Thema des Gemäldes generiert Tal R eine Verbindung zwischen ihm, dem Takkelloft und dem Standort des Opernhauses am Inneren Hafen. Während sich Erwachsene wohl eher schwertun sollen, das Schiff zu erkennen, entdecken insbesondere Kinder dieses in der Regel sehr gut.⁵⁴⁶ Trotz seiner scheinbaren Einfachheit lässt es verschiedene Interpretationsebenen zu, die hier nur angedeutet werden können. Zunächst fällt auf, dass die drei großen Kreise durch ihre Parallelität und Intensität an die drei Leuchten Ólafur Eliásson’s erinnern. Entsprechend könnten die Kreise die zum Hafen ausgerichtete Front des Opernhauses symbolisieren, das den Hintergrund eines vorbeiziehenden Segelschiffes bildet. Zugleich könnten die Kreise auch in abstrakter Weise und überdimensioniert Personen auf einem Boot darstellen. Des weiteren ergeben sich unterschiedliche Richtungen, in die sich das Schiff bewegt: Während es einerseits aus dem Dunkel ins Licht fahren könnte, wäre es andererseits möglich, dass es ins dunkle Unbekannte steuert.⁵⁴⁷ Die verwendeten Farben sind ebenfalls ausschlaggebend, sie bilden einen deutlichen Kontrast zur hellen Gestaltung des Foyers, während die schwarzen Flächen die unter dem Bild befindlichen funktionalen Bereiche wie die Garderobe, die Türen spiegeln und zugleich auf die Funktion des Black-Box-Theaters hinweisen. Tal R verwendete in seinem Gemälde insgesamt sieben Farben – schwarz, weiß, rot, gelb, grün, braun und rosa – und bezieht sich damit ebenfalls auf die Firma des Stifters des Opernhauses und der darin befindlichen Kunstwerke. Ob die Verwendung von genau sieben Farben bewusst oder unbewusst geschah oder womöglich vertraglich festgelegt wurde, lässt sich nicht nachvollziehen. Eine Absicht kann dem Künstler vorsichtig unterstellt werden, da er eindeutige Bezüge zum Opernhaus und dem Standort herstellt.

Die Platzierung des Gemäldes oberhalb der Eingangstüren ins Takkelloft lässt es zudem wie eine zeitgenössische Interpretation eines Tympanons wirken, das als überdimensionales und

zu sehen sein. Vgl. Det Danske Filminstitut: „Et skib er ikke en ø“, (<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/et-skib-er-ikke-en-o>, 04. April 2020).

⁵⁴⁵ Sommer 2007, S. 204.

⁵⁴⁶ Vgl. Det Kongelige Teater 2013.

⁵⁴⁷ Vgl. Sommer 2007, S. 204.

rechteckiges Feld die drei Bereiche aus Tür, Garderobe und Tür – die ihrerseits als die tragenden Elemente oder die Lücken zwischen den Pfeilern angesehen werden können – umfasst und einigt. Die Anbringung dieses Kunstwerks von Tal R nahe der experimentellen Bühne korrespondiert mit den hier aufgeführten Stücken: Neben nicht normativen Opern werden hier ungewöhnte Inszenierungen aufgeführt, die das Publikum aufwühlen und zu neuen Denkweisen anregen und ansprechen sollen. Daher wirkt das Gemälde mit seiner scheinbar einfachen Darstellung eben an dieser Stelle passend, es lässt trotz des Titels keine eindeutig definierten Formen zu und weist zugleich dominante, kontrastierende Farben auf, ganz so wie die experimentelle Bühne durch verblüffende Stücke überraschen kann. Henning Larsen beurteilte sowohl die Platzierung des Kunstwerks als auch das Sujet positiv und merkte an: „It is big, and there is a lot of humour in it.“⁵⁴⁸

Diese von vier unterschiedlichen Künstlern geschaffenen Werke vermitteln einen Eindruck von Diversität, nicht nur des Schaffens dänischer Künstler, sondern auch in der Materialität, dem Sujet und den Möglichkeiten, einen Dialog mit dem Opernhaus und seinem Standort einzugehen. Im Gegensatz zu den weiteren, im Backstage-Bereich hängenden Arbeiten sind sie eigens für den Bau konzipiert worden, weshalb sie hier näher beschrieben wurden. Das Foyer wirkt trotz der in räumlicher Hinsicht scheinbaren Fülle an Objekten nicht überladen. Die Kritik an den drei Leuchtern Ólafur Elíassons, die als überdimensioniert und den Raum dominierend beschrieben wurden,⁵⁴⁹ kann nicht vollends negiert werden. Jedoch haben sie sich als markante Strukturen manifestiert, die das Innere des Foyers leicht erkennbar machen und für die mediale Verbreitung des Opernhauses genutzt werden: Sie bilden nicht nur ein Signal des Opernhauses im städtischen Raum, sondern sie werden zudem als Zeichen desselben in dem weitverbreiteten Bildmaterial eingesetzt. Anders verhält es sich mit Per Kirkebys Gestaltung des Auditoriumssockels. Dieser Bereich wird vor allem von Besuchern im Opernhaus erfahren, während die Bronzereliefs und insbesondere die Wanddekoration nur wenig medial verbreitet sind – im Verhältnis zu den Leuchtern Ólafur Elíassons.⁵⁵⁰ Das Logo Per Arnoldis ist ebenfalls mehr in den Hintergrund gerückt, das Opernhaus wird offiziell durch eine vereinfachte Darstellung der Westfassade innerhalb des Dachverbandes Det Kongelige Teater symbolisiert. Tal Rs Gemälde vor dem Takkelloft ist seit seiner Entstehung vor Ort diesem Bereich verhaftet, mit Spuren des Schaffensprozesses an den Wänden, und verankert eine gewisse Schiffsoptik des Opernhauses mit der Lage desselben auf einer Insel von Holmen, das Wortspiel im Titel kann auch auf den Bau übertragen werden: *En skibb er ikke en ø* und ein Opernhaus, trotz seiner Insellage, ebenfalls nicht, es braucht die Verbindung zur Stadt und zu den Menschen, die es beleben.

3.2 Strukturen in Kopenhagen: Planungen, Voraussetzungen und Entwicklungen für den Bau des Opernhauses

Die dänische Hauptstadt gilt seit der Spätrenaissance als eine wichtige, international ausgerichtete Handelsstadt Nordeuropas. „*Køpmannæhafn* eller blot *Hafn* synes at være opstået som en lille sæsonhandelsplads i forbindelse med det store sildefiskeri i anden halvdel af 1000-t[allet]

⁵⁴⁸ H. Larsen zitiert nach Sommer 2007, S. 139.

⁵⁴⁹ Vgl. Sommer 2007, S. 243.

⁵⁵⁰ Gerade diese eindrucksvolle Wanddekoration Per Kirkebys wird in kürzeren Beschreibungen und Nennungen über die Kunst im Opernhaus nicht erwähnt. Es finden sich lediglich Angaben dazu, dass die Bronzereliefplatten von ihm geschaffen wurden. Vgl. Weirup 2004, wie Fußnote 449; Det Kongelige Teater: „Teatrets historie. De første 250 år og frem til i dag“, (<https://kgltteater.dk/om-os/om-teatret/teatrets-historie?section=27711>, 06. April 2020).

[Hervorhebungen im Original].“⁵⁵¹ Im Mittelalter wurde sie Købmændenes Havn,⁵⁵² später Kjøbenhavn genannt und wird inzwischen im Dänischen København geschrieben. In der Namensgebung werden sowohl die Fokussierung des Handels als auch des Hafens deutlich. Letzteres wurde für alle Varianten beibehalten, während sich die Bezeichnung von dem Hafen der Kaufleute (eigentlich Kaufmänner) – in Køpmannæhafn und Købmændenes Havn – zum Handelshafen gewandelt hat. Alle vier genannten Namen der Stadt erfassen ihre Bedeutung: Aufgrund der äußerst günstigen Lage am Öresund, zwischen der Ostsee und der Nordsee, boten sich besonders der Fischfang und die Schifffahrt als Handelsmöglichkeit und Wirtschaftszweige an. „Havnen har fra byens grundlæggelse været det stærkeste element i Københavns Genius Loci. ‚Havn‘ indgår i byens navn og i byvåbnets bølgetegning.“⁵⁵³ Zusätzlich zum Hafen, der als Naturhafen einen geeigneten Ausgangspunkt bot, war das fruchtbare Umland wesentlicher Faktor, der die Entwicklung zu einer reichen und zunehmend wichtigeren Handelsstadt vorantrieb.⁵⁵⁴ Daneben waren die Verbindungen über Landwege in den Süden förderlich für das rasche Aufstreben der Stadt. In einem Überblick über die Geschichte Kopenhagens werden daher die wichtigsten Entwicklungen bis Mitte des 18. Jahrhunderts zusammengefasst, um eine Analyse der Strukturen in Kopenhagen vorzubereiten.

Bereits seit dem 11. Jahrhundert gab es eine Ansiedlung in der Nähe des heutigen Rådhusplads von Kopenhagen, die sich zunehmend ausgedehnt hat. Im Jahre 1167 soll Bischof Absolon eine Burg an der Küste errichtet haben lassen, weshalb er lange Zeit als Stadtgründer angesehen wurde. Der Einfluss Absolons, der mit dem dänischen König Valdemar den Store aufgewachsen war und in engem Kontakt mit ihm stand, förderte die weitere Entwicklung der Stadt zu einem wichtigen Handelspunkt.⁵⁵⁵ Durch die Nähe zu den Hansestädten und die Lage zwischen den Bischofssitzen Roskilde und Lund – das damals zu Dänemark gehörte – galt Kopenhagen als strategischer Ort, auch gegen die Hanseaten, die im Jahre 1368 ihrerseits die Stadt eroberten: „En stor del av byen blev brændt, og borgen blev systematisk nedbrudt.“⁵⁵⁶ Daher zog es im Jahre 1416 Erik VII. von Pommern, der König von Dänemark, Norwegen und Schweden war, nach Kopenhagen. Er nutzte die Stadt als Ausgangspunkt für seine Ostseeherrschaft. Diese Entscheidung änderte nachhaltig die Bedeutung und Entwicklung Kopenhagens, die sich zu einem wesentlichen Zentrum des dänischen Königreiches erhob, wie die Gründung der Universität im Jahre 1479 verdeutlicht. „Im Jahre 1500 hatte die Stadt 10.000 [sic] Einwohner und wuchs [...] zur größten Stadt des dänischen Reiches.“⁵⁵⁷

In außergewöhnlichem Maße prägend für das heutige Stadtbild war der 1596 gekrönte König Christian IV. Er änderte die bestehenden Strukturen und ließ wichtige Bauten weiter ins Zentrum setzen, um so eine Reform der Infrastruktur zu erreichen. Zahlreiche dieser Gebäude konnten erhalten werden.

⁵⁵¹ Übersetzung: „*Kaufmännerhafen*, oder bloß *Hafen* scheint als ein kleiner Saisonhandelsplatz in Verbindung mit der großen Heringsfischerei in der zweiten Hälfte des 11. Jhs. entstanden zu sein.“ Slumstrup, Lydia: „København – historie i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=113228>, 02. April 2020).

⁵⁵² Københavns Museum: „Købmændenes Havn – 850 år, eller hvad?“, (<https://cphmuseum.kk.dk/artikel/koebmaendenes-havn-850-aar-eller-hvad>, 07. April 2020).

⁵⁵³ Übersetzung: „Der Hafen war seit der Gründung der Stadt das stärkste Element in Kopenhagens Genius Loci. Der Begriff ‚Hafen‘ ging in den Namen der Stadt und in das Wellenbild des Stadtwappens ein.“ Københavns Kommune (Hg.): *København 2001 +- 12. Copenhagen 2001 +- 12.* o. O. 2001, hier S. 32.

⁵⁵⁴ Vgl. Slumstrup, wie Fußnote 503.

⁵⁵⁵ Vgl. Københavns Museum, wie Fußnote 504.

⁵⁵⁶ Übersetzung: „Ein großer Teil der Stadt wurde niedergebrannt und die Festung wurde systematisch zerstört.“ Slumstrup, wie Fußnote 503.

⁵⁵⁷ Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

Som bygherre satte Christian 4. sit præg på det københavnske bybillede med så markante bygningsværker som Børsen (1619-25), Regensen (1618-28), Rosenborg Slot (1634) og Rundetårn (1642) samt anlægget af bydelene Christianshavn (1618) på en kunstig ø med kanaler og Nyboder (1630'erne) med rækkehuse til flådens mandskab.⁵⁵⁸

Der Ausbau des Hafens war ein wesentlicher Schritt für die Erhaltung und Sicherung der Position Kopenhagens als zentraler Handels- und Verteidigungspunkt Dänemarks.

Ohne den Hafen und die von ihm ausgehenden Impulse wäre die jahrhundertlange wirtschaftliche Entwicklung der Stadt und ihres Umlandes nicht denkbar gewesen. Entsprechend hat die Leistungssteigerung des Hafens stets eine wichtige politische Rolle gespielt.⁵⁵⁹

Der große Stadtbrand im Jahre 1728 sorgte für eine weiträumige Umstrukturierung und Neuanlage der teils mittelalterlichen Anlagen. Der Wiederaufbau konnte in größerem Umfang schnell vorangetrieben werden und die neu entstehenden Bauten waren meist prunkvoller als ihre Vorgänger. Sie wurden nun zunehmend aus Stein und „[...] im zeitgenössischen französisch-holländischen Barock“⁵⁶⁰ errichtet. Im Zuge der Aufbauarbeiten wurde Kopenhagen um einige Gebiete erweitert, es entstand unter anderem der Stadtteil Frederiksstad, der gegenüber dem neuen Opernhaus liegt.⁵⁶¹

Im Mittelpunkt der Entwicklungen Kopenhagens stand die seit dem frühen 15. Jahrhundert ansässige Königsfamilie, deren veraltetes Residenzschloss ebenfalls nach dem Brand neu errichtet wurde. Der König bestimmte zudem das kulturelle Leben in wesentlichem Maße: Er berief Musiker, Schauspieler und Sänger an seinen Hof. Die dänischen Monarchen beeinflussten – entsprechend ihren jeweiligen Interessen – unterschiedlich die Künste, sodass sich eine abwechslungsreiche Geschichte der Opern- und Konzertkultur ergeben konnte. Der von 1699 bis 1730 regierende König Frederik IV. unternahm die ersten entscheidenden Schritte für die Entwicklung einer Operntradition in Dänemark.⁵⁶² Das Lustschloss und der Lustgarten Sophie Amalienborg, das am Rande Kopenhagens lag, war Ende des 17. Jahrhunderts eine der ersten Stätten, an denen Opernvorstellungen gegeben wurden: „Christian 5. fejrede 1689 sin fødselsdag her ved en operaforestilling i et midlertidigt teaterhus.“⁵⁶³ Zwar brannten das aus Holz errichtete Theaterhaus und das Schloss durch ein während der Feier ausgelöstes Feuer nieder, die Feier selbst – die zehn Jahre vor seiner Krönung stattfand – verdeutlicht indes das Interesse Christians V. an der musikalischen Form der Oper. Damit kann er als ein Wegbereiter der Operntradition in Skandinavien gesehen werden.

Wesentlich für die Entfaltung der Opernkultur war neben der Verbindung zum Königshaus auch der umfangreiche Wiederaufbau Kopenhagens nach dem Stadtbrand von 1728. Im Zuge dessen entstand die Platzanlage Amalienborg auf dem ehemaligen Gelände von Sophie

⁵⁵⁸ Übersetzung: „Als Bauherr prägte Christian IV. das Kopenhagener Stadtbild nachhaltig mit seinen markanten Bauwerken wie die Börse (1619-25), [das heutige Studentenwohnheim] Regensen 1618-28), Schloss Rosenborg (1634) und den Runden Turm (1642) zusammen mit der Anlage des Stadtteils Christianshavn (1618) auf einer künstlichen Insel mit Kanälen und den Nyboder [Sammelbezeichnung für diese lang gestreckten Häuser] (1630er Jahre) mit Reihenhäusern für die Mannschaft der Flotte.“ Jespersen, Leon: „Christian 4. i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=254984>, 02. April 2020).

⁵⁵⁹ Priebis 1992, S. 93.

⁵⁶⁰ Findeisen und Husum 2008, S. 70.

⁵⁶¹ Vgl. Slumstrup, wie Fußnote 503.

⁵⁶² Vgl. Mederer 2012, S. 75.

⁵⁶³ Übersetzung: „Christian V. feierte 1689 seinen Geburtstag mit einer Opernvorstellung in einem vorläufigen Theaterhaus.“ Kristiansen, Peter: „Sophie Amalienborg i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=162391>, 02. April 2020).

Amalienborg.⁵⁶⁴ Zudem wurde das erste Theaterhaus am Kongens Nytorv errichtet. Die urbane Entwicklung in der Folge des Stadtbrandes vermittelt die ersten Strukturen eines öffentlichen Kulturlebens. Daher stehen innerhalb dieses Kapitels die frühen Aufführungsstätten im Vordergrund. Sie werden im Folgenden eingehend beleuchtet, da sie als vorangegangene Bauten eng mit der Entstehungsgeschichte des Opernhauses verbunden sind. Insbesondere die Schwierigkeiten im Hinblick auf die Technik und den Platzmangel im Königlichen Theater am Kongens Nytorv förderten die Nachfrage nach einem zeitgemäßen Haus mit entsprechender Ausstattung und mehreren Bühnen für die verschiedenen Aufführungsformen. Daneben werden die Veränderungen der Hafenanlagen und ihre Verlegung intensiv diskutiert. So begünstigten die urbanistischen und infrastrukturellen Änderungen insbesondere der 1980er und 1990er Jahre die Möglichkeit, Standorte innerhalb Kopenhagens neu zu definieren. Essenziell für das Opernhaus war die Verlegung des Marinehafens, deren Gründe und Auswirkungen ebenfalls näher beleuchtet werden. Abschließend sollen die neue Struktur des Hafens und einige Revitalisierungsprojekte vor dem Jahr 2000 detailliert ausgeführt werden. Dabei liegen vor allem die daraus gewonnenen Erfahrungen im Vordergrund, die schließlich den vonseiten der Stadt entwickelten Masterplan für den Inneren Hafen bestimmten. Die Idee eines neuen Kulturviertels wird in diesem Zusammenhang erläutert, das in seiner früheren Form nicht umgesetzt werden konnte, da sich Mærsk Mc-Kinney Møller durch den Kauf der Insel Dokø wesentlich in dieses Stadtplanungsprojekt einbrachte und es veränderte.

3.2.1 Aufführungsstätten in Kopenhagen

In Kopenhagen sind die ersten Operaufführungen für die Zeit um 1700 belegt. Über ihre Häufigkeit, die aufführenden Ensembles und die Intervalle zwischen einzelnen Vorstellungen finden sich nur wenige konkrete Angaben, die widerspiegeln, wie populär diese Form der musikalischen Darbietung am dänischen Hofe und in der Hauptstadt gewesen sein könnte. Die Operntradition wird im Folgenden anhand der erhaltenen Quellen rekonstruiert, ohne über die Hintergründe zu längeren Pausierungen von Aufführungen zu spekulieren. Vielmehr soll die Herkunft der dänischen Opernkultur und der Wandel von einer fremdländischen zu einer nationalen Operntradition aufgezeigt werden, die sich besonders anhand der verhältnismäßig geringen Anzahl an geeigneten Bauten darstellen lässt.⁵⁶⁵

Während Christians V. zuvor erwähnter, mehrtägiger Geburtstagsfeier am 15. April 1689 im Lustschloss und Lustgarten Sophie Amalienborg war neben anderen Unterhaltungsformen auch eine Oper vorgesehen. Der Hofviolinist Poul Christian Schindler hatte eigens die Musik für die erste dänische Oper, *Der vereinigte Götterstreit*, geschrieben, die während der Feierlichkeiten uraufgeführt wurde.⁵⁶⁶ Am 19. April 1689 fand eine weitere Vorstellung in dem vorläufigen Opernhaus statt.⁵⁶⁷ Als während dieser zweiten Aufführung ein Feuer ausbrach, brannte nicht nur das Opernhaus, sondern die gesamte Anlage nieder.⁵⁶⁸ Frederik IV., der Sohn Christians V., begeisterte sich ebenfalls für Opern und ließ Anfang des 18. Jahrhunderts ein neues

⁵⁶⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁶⁵ Im Gegensatz dazu wurden die zahlreichen Opernhäuser Venedigs vor allem vom Adel errichtet. „Die Oper wurde in Italien so beliebt, daß italienische Fürsten in den letzten 25 Jahren des 17. Jahrhunderts ihren Adel dazu ermunterten, eigene städtische Theater nach dem Modell der venezianischen Oper zu eröffnen.“ Ein ähnlicher Trend wie in Italien hat sich indes weder in Kopenhagen noch in anderen Städten der skandinavischen Länder durchsetzen können. Rosselli 1998, S. 514 f.

⁵⁶⁶ Vgl. Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

⁵⁶⁷ Vgl. Mederer 2012, S. 75.

⁵⁶⁸ Vgl. Bobé, Louis: *Operahusets brand paa Amalienborg den 19de april 1689. Et mindeskrift*. Kopenhagen 1889.

Opernhaus in der Bredgade errichten. „Indvielsen fandt sted den 23. oktober 1703 på prins Carls fødselsdag, og teatret var ikke blot opført for kongens og hoffets, men også for borgernes skyld.“⁵⁶⁹ Der Monarch engagierte französische und italienische Operntruppen für das Opernhaus, das jedoch nur wenige Jahre in Betrieb blieb.⁵⁷⁰ Das Interesse des Königs an Opern hielt sich dennoch weiterhin.

Zur selben Zeit entstand ein neuer, fester Theaterbau, der ebenfalls einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich war: Im Jahre 1722 wurde das Theater in der Lille Grønnegade eingeweiht, das Stücke erstmals in dänischer Sprache zeigte. „Det var et logeteater i tre etager til ca. 500 tilskuere, og med pladser også på scenen.“⁵⁷¹ Bereits 1728 musste es jedoch geschlossen werden, die anhaltenden Finanzierungsschwierigkeiten ließen die Aufrechterhaltung des Betriebs nicht zu.⁵⁷² Zudem machten die Pietisten unter Christian VI. die Vergnügungssucht der Bevölkerung für den Stadtbrand verantwortlich, weshalb eine Schließung des Theaters veranlasst wurde. „Huset blev nedrevet 1738.“⁵⁷³

Mitte des 18. Jahrhunderts kamen auf Veranlassung Frederiks V. erneut, vorwiegend italienische, Operntruppen in die dänische Hauptstadt. Von diesen Kompanien ist bekannt, dass sie für die höfische Gesellschaft zunächst im Schloss Charlottenborg ihr Programm aufführten. Dort wurde im Jahre 1747 der Saal übergangsweise als Theater eingerichtet. Frederik V. ließ ein eigenes Theatergebäude in der direkten Nachbarschaft von Schloss Charlottenborg errichten. Dafür wurde das Tjærehus abgerissen, das sich an der in Richtung des Inneren Hafens gelegenen Seite des Platzes Kongens Nytorv befand.⁵⁷⁴ Die große, unregelmäßige Anlage liegt im heutigen Zentrum Kopenhagens, sie wurde ab etwa 1680 am Rande der mittelalterlichen Altstadt als öffentlicher, mit verschiedenen kulturellen Institutionen besetzter Platz konzipiert. Bereits im Jahre 1748 konnte das neue Komödienhaus eingeweiht werden.⁵⁷⁵ „Siden 1748 har Det Kongelige Teater haft til huse på Kongens Nytorv, bygget som kongens teater med offentlig adgang for alle byens borgere.“⁵⁷⁶ Das nach den Plänen des Architekten und Hofbaumeisters Nicolas Eigtvid errichtete Komödienhaus wurde innerhalb weniger Monate errichtet, von Juli bis Dezember 1748. „Eigtveds hus var muret op i ørelisenstil med sokkel, beletage, lav mezzanin og stort mansardtag. Den smalle indgangsfacade – med den meget lille indgangsdør

⁵⁶⁹ Übersetzung: „Die Einweihung fand zum Geburtstag von Prinz Carl am 23. Oktober 1703 statt, das Theater war nicht allein dem König und seinen Hof vorbehalten, sondern auch der Bürgerschaft geschuldet.“ Dyrbye, Martin: „Operahuset i Bredgade i Gyldendals Teaterleksikon“, (https://teaterleksikon.lex.dk/Operahuset_i_Bredgade, 10. April 2020) [09.07.2012].

⁵⁷⁰ „Operahuset var rigt udstyret, men opnåede aldrig større succes som følge af tekniske problemer, publikums svigtende interesse, en afsides beliggenhed og konkurrence fra tyske vandretropper i Kbh., og allerede 1708 opgav man teatret.“ [Übersetzung: „Das Opernhaus war reich ausgestattet, aber erreichte keinen großen Erfolg wegen der technischen Probleme, dem schwindenden Interesse des Publikums, des abgelegenen Standorts und der Konkurrenz durch deutsche Wandertruppen in Kopenhagen, und bereits 1708 gab man das Theater auf.“] Ebd.

⁵⁷¹ Übersetzung: „Es war ein Logentheater über drei Etagen für ca. 500 Zuschauer sowie mit Plätzen auf der Bühne.“ Holm, Bent: „Lille Grønnegade teatret i Gyldendals Teaterleksikon“, (https://teaterleksikon.lex.dk/Lille_Gr%C3%B8nnegade_teatret, 22. April 2020) [09.07.2012].

⁵⁷² Teatermuseum i Hofteatret (Hg.): *Das Teatermuseum im Hoftheater*. Kopenhagen 2007, hier S. 16.

⁵⁷³ Übersetzung: „Das Haus wurde 1738 abgerissen.“ Holm 2012, wie Fußnote 523.

⁵⁷⁴ Vgl. Nørting, Ole: *Kolossen. Bygningshistorie og teaterdebat*. 2. Auflage, o. O. 2002 (= Det Kongelige Teaters Info-Serie; 1), S. 10.

⁵⁷⁵ Vgl. Teatermuseum i Hofteatret (Hg.) 2007, S. 20.

⁵⁷⁶ Übersetzung: „Seit 1748 hat das Königliche Theater seine Heimstätte am Kongens Nytorv gehabt, errichtet als ein königliches Theater mit öffentlichem Zugang für alle Bürger der Stadt.“ Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

ud mod torvet – strakte sig over fem fag, mens husets langside var opdelt i elleve fag.”⁵⁷⁷ Das Komödienhaus war ein verhältnismäßig kleines Theater, es bot zwischen 600 und 800 Zuschauern Platz. Das Auditorium war hufeisenförmig angelegt und mit Logen versehen, die Königsloge befand sich mittig, direkt gegenüber der Proszeniumsbühne. Neben dem Schauspiel diente es sowohl dem Ballett als auch seit 1749 der Oper als Bühne. Für Letztere musste das Magazin zunächst erweitert werden, der Architekt platzierte den ersten Anbau an der nördlichen Seite, zum ehemaligen Gjethus hin. Die daran angrenzende Gasse war enger und dichter bebaut als die Südseite, die auf den Marktplatz führte, der direkt in den Kongens Nytorv übergeht.⁵⁷⁸

Im Jahre 1770 wurde das Haus in Det Kongelige Teater – das Königliche Theater – umbenannt, nachdem es zuvor über 20 Jahre unter städtischer Schirmherrschaft stand und von der Stadt finanziert wurde, übernahm die Krone die Verantwortung nun dafür.⁵⁷⁹ Hier vereinten sich bereits frühzeitig das Schauspiel, die Oper, das Ballett und die Königliche Kapelle unter einem Dach. Anhand dessen wird deutlich, dass in Kopenhagen eine begriffliche und damit verbundene bauliche Trennung zwischen einem Theater- und einem Opernhaus seit Entstehung des ersten, eigenständigen Hauses weder möglich noch umsetzbar war. Der Begriff Theater erscheint zunächst im Zusammenhang mit der Nutzungsmischung auf der Bühne wenig adäquat; sie stellt indes eine häufig gewählte Typisierung dar, die als durchaus angebracht gilt, solange keine Differenzierung zu einem weiteren ähnlichen Bautyp notwendig ist. Det Kongelige Teater war über Jahrhunderte hinweg die bestimmende Bühne Kopenhagens, der Name kann daher als ein Synonym nicht für ein bestimmtes Gebäude angesehen werden, sondern für ein mehrere Institutionen vereinendes Haus.⁵⁸⁰ Dennoch war diese Vielfalt an Aufführungen problematisch, da die vier genannten Institutionen unterschiedliche akustische Anforderungen voraussetzen, die zudem einem steten Wandel unterliegen. Das Schauspiel benötigt generell eine kurze Nachhallzeit, damit das gesprochene Wort verstanden wird. Die Aufführung von Opern benötigt indes andere Parameter: „For the audience, the quality of music is paramount and, as with classical music, acoustics is a fundamental issue, as are good sightlines.“⁵⁸¹ Die Akustik des Königlichen Theaters – sowohl des ersten Hauses als auch des Nachfolgers – wurde für keine der Darbietungsformen als adäquat angesehen und geriet regelmäßig in die Kritik.⁵⁸²

Neben der Spielstätte am Kongens Nytorv gab es ab 1767 zusätzlich das Hoftheater im neu entstandenen Schloss Christiansborg. Im Jahre 1766 wurde der französische Architekt Nicolas-Henri Jardin von der Königsfamilie beauftragt, die Rüstkammer oberhalb der Stallungen zu

⁵⁷⁷ Übersetzung: „Eigtveds Haus war erbaut im Ørelisenstil [Ørelisen – v. a. im Rokoko – sind Lisenen, deren Kämpfer eine rechteckige Ausformung an den innen liegenden Seiten aufweisen, die so an Ohren erinnern] mit Sockel, Beletage, niedrigem Mezzanin und hohem Mansarddach. Die schmale Eingangsfassade – mit der sehr schmalen Eingangstür zum Marktplatz hin – erstreckte sich über fünf Gefächer, während die Längsseite in elf Gefächer unterteilt war.“ Nørling 2002, S. 13; vgl. Kühn-Nielsen, Peter: „Ørelisen i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=184982>, 10. April 2020).

⁵⁷⁸ Vgl. Scavenius, Alette: „kongeside i Gyldendals Teaterleksikon“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=428789>, 10. April 2020) [2007]; Nørling 2002.

⁵⁷⁹ Vgl. Schørring und Hatting 2016, wie Fußnote 216.

⁵⁸⁰ In Kopenhagen war kurzzeitig eine konkrete Differenzierung möglich, nachdem neben dem Opernhaus auf Dokøen ein neues Schauspielhaus errichtet worden war, sodass das Königliche Theater am Kongens Nytorv das Haus für das Ballett wurde. Mit einer neuen Struktur dieser Institutionen änderte sich dies jedoch. Vgl. Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

⁵⁸¹ Appleton 2008, S. 8.

⁵⁸² Vgl. Sommer 2007, S. 79.

einem Theater umzubauen.⁵⁸³ Eine Königsloge befand sich auch in diesem kleinen Hoftheater, sie folgte dem französischen Vorbild und war rechts vor der Bühne angeordnet.⁵⁸⁴ Der Zugang zum Hoftheater im klassizistischen Stil war ausschließlich einer höfischen Gesellschaft vorbehalten, „[...] mit klarer Rang- beziehungsweise Kleiderordnung und einem unverrückbaren Zeremoniell. Das Zentrum allen Geschehens bildet naturgemäß der König.“⁵⁸⁵ Christian VII. hatte für die Eröffnung des Hoftheaters ein französisches Opernensemble engagiert, weshalb nun wieder vermehrt Opern gespielt wurden.

Im Jahre 1786 wurde unter dem Hofkapellmeister Johann G. Naumann die Oper als eine nationale musikalische Einrichtung in Kopenhagen begründet.⁵⁸⁶ Infolge dieser Entwicklungen wurden zunehmend bekannte Stücke in dänischer Sprache und vermehrt von dänischen Schauspielern aufgeführt.⁵⁸⁷ Durch den Bau der eigens dafür vorgesehenen Aufführungsstätten und dem Einfluss der verschiedenen Operntruppen bildete sich mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts nun eine eigene Operntradition in Kopenhagen aus, die von hier aus in das gesamte dänische Reich und nach Norwegen gelangte. Anfangs war vor allem der italienische Opernstil prägend, er stand im Vordergrund der Aufführungspraxis.⁵⁸⁸ Die im Januar 1774 aufgeführte Oper *Den Prøvede Troskab* von Thomas Christian Walter war die erste eines dänischen Komponisten.⁵⁸⁹ Mit ihr wurde ein stilistischer Übergang eingeläutet, der zunächst noch an den französischen Opern orientiert war, ehe sich ein eigenständiger, dänischer Opernstil entfaltete. Vorangetrieben wurde dieser vor allem vom Bürgertum, das der „[...] entscheidende Träger und Finanzier dieser Kultur war und [für das] zudem diese Kultur erkennbarer Ausdruck bürgerlicher Werte war.“⁵⁹⁰ Zwei der erfolgreichsten dänischen Opern stammen von Johann Ernst Hartmann, beide waren stilprägend für die Kopenhagener Musikszene der folgenden Jahre.⁵⁹¹ Dazu zählt Friedrich Kunzens *Holger Danske*, die 1789 in Kopenhagen uraufgeführt wurde, sie war zunächst jedoch wenig populär.⁵⁹² Die erst 1944 wiederaufgeführte *Holger Danske* gehört

⁵⁸³ Seit 1922 beherbergt das Hoftheater ein Theatermuseum, das der Öffentlichkeit zugänglich ist. Das Auditorium ist erhalten geblieben, in den umliegenden Räumlichkeiten finden sich Gemälde, Kostüme und Bühnenbildmodelle sowie weitere Zeugen der dänischen Theatergeschichte bis in die Zeit von Ludvig Holberg. Kleinere Aufführungen verschiedenster Art finden weiterhin hier statt. Vgl. Teatermuseet i Hofteatret (Hg.) 2007.

⁵⁸⁴ Vgl. Scavenius, Alette: „kongeloge i Gyldendals Teaterleksikon“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=428788>, 10. April 2020) [2007].

⁵⁸⁵ Scheurmann 1998, S. 19.

⁵⁸⁶ Vgl. Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

⁵⁸⁷ Vgl. Teatermuseet i Hofteatret (Hg.) 2007, S. 16–20.

⁵⁸⁸ Giuseppe Sarti's *Deucalion og Pyrrha* etwa gehört zu den erfolgreichsten Opern dieser Zeit; sie wurde von 1772 bis 1785 etwa 20-mal in Kopenhagen aufgeführt und bereits ab 1790 in schwedischer Übersetzung in Stockholm. Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 325.

⁵⁸⁹ Die Oper war jedoch mit insgesamt nur drei Aufführungen wenig erfolgreich. Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 334.

⁵⁹⁰ Lenger 2013, S. 205.

⁵⁹¹ Die Opern *Balders Død* (1779) und *Fiskerne* (1780) waren sehr erfolgreiche dänischsprachige Opern, letztere wurde bis 1814 aufgeführt und sogar gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Konzertform wieder aufgenommen. Ihr entstammt zudem der Text der königlichen Nationalhymne Dänemarks, der Königshymne *Kong Christian stode ved højen mast*, die immer noch, wenn auch mit einer anderen Melodie, bei offiziellen Anlässen mit Mitgliedern des Königshauses verwendet wird. Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 379; Ryom, Peter: „Kong Christian stod ved højen mast i Den Store Danske“, (https://denstoredanske.lex.dk/Kong_Christian_stod_ved_h%C3%B8jen_mast, 28. September 2020).

⁵⁹² Der Sagenheld Holger Danske erlebt in dieser Oper dieselben Abenteuer wie Huon von Bordeaux. Jens Baggesens Text basiert auf Christoph Martin Wielands *Oberon*-Märchen. Er übertrug die Geschichte nach Dänemark. Die stark von der Romantik geprägte Bearbeitung der Oper war erzählerisch ihrer Zeit voraus. Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 464 f; Oehlmann 1984, S. 261.

inzwischen zum dänischen Kulturkanon.⁵⁹³ Zahlreiche Opern dänischer Komponisten waren hingegen bereits mit ihrer Uraufführung sehr erfolgreich und wurden – teilweise ohne Unterbrechung – über viele Jahre hinweg in Kopenhagen gezeigt.⁵⁹⁴

Das Königliche Theater am Kongens Nytorv war bei dieser musikhistorischen Entwicklung oftmals Schauplatz und Zeuge zugleich, es war die Erste Bühne der Stadt, auch für die höfische Gesellschaft. Bereits 1774 wurde das erst 26 Jahre zuvor eingeweihte Gebäude zum ersten Mal und nur 18 Jahre später, 1792, zum zweiten Mal jeweils nach den Plänen des Hofarchitekten Caspar Frederik Harsdorff umgebaut und erweitert.⁵⁹⁵ Da das Theater vier Institutionen beherbergte und zudem direkt am Holmens Kanal errichtet worden war, galt es nicht nur als beengt, sondern erlitt auch Schäden durch den feuchten Boden. Mit der ersten Renovierung wurde im Jahre 1773 begonnen:

Indgangspartiet mod Kongens Nytorv blev helt fornyet, idet Harsdorff forsynede Eigtveds hus med en klassicistisk tempellignende tilbygning, smykket med joniske pilastre og kronet af en udhugget trekantsfronton med muserne Thalia og Melpomene hvilende på et alter og omgivet af tragediens og komediens attributter. Det ny indgangsparti gav bedre plads til vestibulen kaldet ‚forstuen‘ og de nødvendige trapper.⁵⁹⁶

Mit dem tempelartigen Eingangsbereich wurde der Zugang ins Gebäude verbessert. „The artists’ needs were also catered for by an extension on the opposite side of the theatre, where space was provided for dressing rooms and a number of small rooms.”⁵⁹⁷ Die Bühne und das Auditorium wurden im Zuge dessen ebenfalls erweitert, um den Darstellenden und der stetig wachsenden Zahl an Zuschauern mehr Platz bieten zu können. „Kongelogen blev flyttet til siden, det vi i dag kalder Kongesiden, og det udvidede tilskuerrum gav plads til flere. Over prosceniet, der nu blev forsynet med forgyldte korintiske halvsøjler, anbragte man det berømte motto ‚Ei blot til Lyst‘.”⁵⁹⁸ Die als Kongeside bezeichnete Tradition der Positionierung der Königsloge links vor der Bühne nahm durch diesen Umbau ihren Ursprung in Det Kongelige Teater. Der Zuschauerraum war in zwei Seiten geteilt: links, in Richtung des Gjethus war die dem König vorbehaltene Seite, während rechts, in Richtung des Marktes, die Damenseite für die angesiedelt war.⁵⁹⁹ Diese Anordnung wurde zum Vorbild für die dänischen Auditorien: Sowohl der Nachfolgebau des Königlichen Theaters als auch das Hoftheater im Schloss Christiansborg

⁵⁹³ Der Kulturkanon ist eine 2006 zusammengestellte Liste, die Werke verschiedener Disziplinen umfasst und vom dänischen Kultusministerium herausgegeben wurde, um das dänische Kulturerbe festzuhalten. Darin wurde unter anderem auch das Opernhaus in Sydney von Jørn Utzon aufgenommen. Vgl. Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34; Kulturministeriet Danmark: „Kulturkanon”, (http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/kulturkontakten_kulturkanon_2006.pdf, 17. Februar 2015).

⁵⁹⁴ Vgl. Loewenberg (Hg.) 1955, S. 528.

⁵⁹⁵ Vgl. Teatermuseet i Hofteatret (Hg.) 2007, S. 16.

⁵⁹⁶ Übersetzung: „Der Eingangsbereich zum Kongens Nytorv wurde komplett erneuert, unter Berücksichtigung von Eigtveds Haus lieferte Harsdorff einen klassizistischen Tempeleingang, der mit ionischen Pilastern verziert und durch ein dreieckiges Frontispiz bekrönt wurde, das die Musen Thalia und Melpomene auf einem Altar ruhend, umgeben von Attributen der Tragödie und der Kommödie, zeigt. Der neue Eingangsbereich bot auch Platz für ein Vestibül, das ‚Vorraum‘ genannt wurde, sowie für die notwendigen Treppen.“ Zusätzlich wurde über der Eingangstür eine Plakette mit den Daten des Theaterhauses eingelassen. Diese Plakette befindet sich heute in der Eingangshalle des jetzigen Gebäudes am Kongens Nytorv, ihre Maße geben Aufschluss über die Breite der ursprünglichen Tür und die Kritik an deren schmaler Ausführung. Nørting 2002, S. 14.

⁵⁹⁷ Sommer 2007, S. 76.

⁵⁹⁸ Übersetzung: „Die Königsloge wurde an die Seite verlegt, heute wird sie als die Königsseite bezeichnet, und der erweiterte Zuschauerraum bot mehr Platz. Über dem Proszenium, das nun mit vergoldeten korinthischen Halbsäulen versehen ist, wurde das berühmte Motto ‚Nicht nur zum Vergnügen‘ angebracht.“ Nørting 2002, S. 17.

⁵⁹⁹ Vgl. Scavenius 2007, wie Fußnote 530.

übernahmen im 19. Jahrhundert die Kongeside links vor der Bühne. In den 1770er Jahren hatten sich außerdem mehrere Institutionen wie die Ballettschule und die Singakademie etabliert, die insbesondere den Raum hinter der Bühne benötigten und dort ebenfalls eine Erweiterung bedingten.⁶⁰⁰

Die zweite Phase des Umbaus sah eine erneute Änderung des Eingangsbereiches vor: zu beiden Seiten des Mittelrisalits wurden die der Zufahrt dienenden Pavillons errichtet. Sie waren diagonal ausgerichtet und ragten auf den Platz hinaus. Zudem wurden Laternen und klare Markierungen in Form von schmalen Eisenstelen vor dem Haus angebracht, die die Zugänge für die Passanten und Fahrzeuge ordnen sollten.⁶⁰¹ Dem zweiten größeren Umbau folgten über mehrere Jahrzehnte hinweg keine weiteren großangelegten Renovierungs- und Erweiterungsarbeiten, obwohl der Zustand des Hauses weiterhin bemängelt wurde und sukzessive weniger den aktuellen Anforderungen und Bedingungen entsprach.⁶⁰²

Das Hoftheater im Schloss Christiansborg wurde im Jahre 1842 wiederbelebt, nachdem es über einen längeren Zeitraum hinweg sowohl als Zweitbühne des Königlichen Theaters als auch für die Ballettschule genutzt worden war. Der Monarch ließ es im Zuge im Biedermeierstil renovieren. „I Hofteatret på Christiansborg var K[ongeloge] først anbragt i salens højre side [...], men under den store ombygning 1842 flyttede Christian VIII logen om på venstre side for at have nemmere adgang til den fra slottet.“⁶⁰³ Diese Loge wurde von den verschiedenen Königen unterschiedlich genutzt: während Christian VIII. bevorzugt hier Platz nahm, saß Fredrik VII. meist mittig gegenüber der Bühne, in einer eigenen Loge zusammen mit seiner Frau. Darüber hinaus befindet sich hinter der Königsloge eine versteckte Inkognitologe, in der der König ungesehen dem Geschehen auf der Bühne folgen konnte. In Det Kongelige Teater war ebenfalls eine solche Inkognitologe im Proszenium hinter den Gittern verborgen.⁶⁰⁴ Im Hoftheater wurden etwa bis zum Jahre 1881 regelmäßig Inszenierungen gezeigt; nach dem verheerenden Theaterbrand in Wien schlossen jedoch die meisten aus Holz bestehenden Spielstätten,⁶⁰⁵ so auch das Hoftheater im Schloss Christiansborg. Es wurde ab dieser Zeit bis ins Jahr 1922 vornehmlich als Möbellager des Schlosses genutzt, sein Zustand wurde allerdings nicht mehr verändert und beherbergt daher den ältesten erhaltenen Theatersaal in Dänemark.⁶⁰⁶

Det Kongelige Teater war etwa bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts der einzige Bau seiner Art in Kopenhagen, der außerhalb einer Schlossanlage lag. Erst in dieser Zeit etablierten sich weitere Aufführungsstätten wie das Casino Theater, das Dagmartheater, das Volkstheater und kleinere Bühnen in Frederiksberg.⁶⁰⁷ Ein wesentlicher Einfluss auf das kulturelle Leben ging indes weiterhin von dem Haus am Kongens Nytorv aus, das aufgrund seiner Lage und seiner Größe mehr Möglichkeiten bot als die weniger zentralen Stätten, wenn auch der gebotene Platz und die

⁶⁰⁰ Vgl. Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

⁶⁰¹ Vgl. Teatermuseet i Hofteatret (Hg.) 2007, S. 16.

⁶⁰² Vgl. Nørting 2002, S. 7.

⁶⁰³ Übersetzung: „Im Hoftheater in Christiansborg war die K[önigsloge] zunächst an der rechten Seite des Saales angebracht gewesen, aber während des großen Umbaus 1842 ließ Christian VIII die Loge auf die linke Seite versetzen, um vom Schloss aus einen näheren Zugang zu haben.“ Scavenius 2007, wie Fußnote 536.

⁶⁰⁴ Vgl. Ebd.

⁶⁰⁵ Scheurmann verweist auf ein „Fanal zahlloser Opernbrände. Von mehr als 1.200 Theaterbränden weiß die Geschichte zu berichten, von 600 Häusern blieb nicht mehr als ein trauriger Mauerrest – so zuletzt im Jahr 1996 von dem berühmten Teatro La Fenice in Venedig.“ Scheurmann 1998, S. 43.

⁶⁰⁶ Das Theatermuseum ist inzwischen wieder mit Möbeln bestückt, die teils von verschiedenen, geschlossenen oder renovierten Theatern – wie dem Dagmartheater und dem Königlichen Theater – aufgekauft wurden, teils aus Sammlungen oder Schlössern zurückgegeben bzw. gespendet wurden. Vgl. Teatermuseet i Hofteatret (Hg.) 2007, S. 40–48.

⁶⁰⁷ Vgl. Teatermuseet i Hofteatret (Hg.) 2007, S. 16.

Ausstattung häufig moniert wurden. Im Jahre 1837 waren die Eingangsbereiche und der Zuschauerraum ein weiteres Mal umgebaut worden, um dem zunehmenden Andrang gerecht zu werden. „Befolkningstilvæksten og teaterinteressen i guldalderen var stor, og teatret havde vanskeligt ved at følge med kravene til det, der mere og mere fremstod som folkets og nationens teater.“⁶⁰⁸ Nach nur kurzer Zeit wurde daher im Jahre 1855 erneut ein Umbau des Auditoriums vorgenommen und zwei Jahre später wurde der Bühnenbereich widerum erweitert. Trotz dieser Maßnahmen nahm die Kritik an der Ausstattung und dem Gebäude nicht ab.⁶⁰⁹ Den drei Alterationen waren mehrere Bau- und Planungskommissionen vorausgegangen, die von verschiedenen Architekten angeführt worden waren. „The result was not exactly pretty, and eventually massive criticism was directed from various quarters at the architectural hybrid that had budded over the course of more than a century.“⁶¹⁰

Die entfachte Debatte über einen Neubau verlief über mehrere Jahre hinweg, sie wurde angeführt von der Suche nach einem geeigneten Standort sowie von verschiedenen architektonischen und technischen Details. Im Jahre 1859 wurde dem Reichsrat ein Bebauungsplan für Gammelholm von Ferdinand Meldahl vorgelegt. Auf diesem ist das Grundstück neben dem Komödienhaus als Standort für einen neuen Theaterbau angegeben. Demnach herrschte ab etwa 1860 Einigkeit über den Standort. Zudem sollte das neue Haus die unterschiedlichen Interessenten vereinen und einer breiten Bevölkerung den Zugang bieten – etwa durch verschiedene Eintrittspreise.⁶¹¹ Um der Diskussion Einhalt zu gebieten, verabschiedete das Parlament ein Gesetz, das die Konstruktion eines neuen Hauses in die Wege leiten sollte.⁶¹² Erst im Jahre 1871, 40 Jahre nach der Gründung der ersten Kommission, wurden die Pläne für ein neues Theater veröffentlicht, das den bestehenden Bau am Kongens Nytorv ersetzen sollte.⁶¹³ Im Rahmen eines Wettbewerbs wurde darüber entschieden. Der Entwurf von Vilhelm Dahlerup und Ove Petersen konnte die Jury überzeugen,⁶¹⁴ er war von den großen Theater- und Opernhäusern in Wien, Dresden und Paris inspiriert. Im Oktober 1872 wurde bereits der Grundstein von Christian IX. gelegt. Der König hatte, aufgrund der Abschaffung der absolutistischen Monarchie im Jahre 1848 und der Einführung einer konstitutionellen Monarchie,⁶¹⁵ vor allem eine

⁶⁰⁸ Übersetzung: „Durch den Bevölkerungszuwachs und das gewachsene Interesse am Theater während des Goldenen Zeitalters hatte das Theater es schwer, den Forderungen zu folgen und immer mehr als bürgerliches und nationales Theater zu erscheinen.“ Nørling 2002, S. 17 f.

⁶⁰⁹ Vgl. Kolding, Per: „The Royal Danish Theatre“, ([www.cieri.net/Documenti/JBL/A%20JBL%20Installtion%20-%20The%20Royal%20Danish%20Theatre%20\(1987\).pdf](http://www.cieri.net/Documenti/JBL/A%20JBL%20Installtion%20-%20The%20Royal%20Danish%20Theatre%20(1987).pdf), 27. Februar 2014) [1987].

⁶¹⁰ Sommer 2007, S. 78.

⁶¹¹ Tatsächlich wurden weitere Maßnahmen ergriffen, um den Zugang nicht nur zu ermöglichen, sondern im Inneren wieder zu trennen. So wurden etwa den verschiedenen Besucherschichten unterschiedliche Erfrischungen in einzelnen Bereichen des Foyers angeboten, die jeweils sowohl durch das Angebot als auch die Kosten dafür auf das entsprechende Publikum zugeschnitten waren. Vgl. Sommer 2007, S. 84 f; Lenger 2013, S. 208.

⁶¹² Vgl. Sommer 2007, S. 78.

⁶¹³ Die Debatte über ein neues Theater wurde von August Bournonville durch verschiedene Schriften besonders vorangetrieben, die er um das Jahr 1850 und mehr als 15 Jahre später immer noch herausbrachte. 1868 erstellte eine im Jahr zuvor einberufene Kommission ein Gutachten und zwei Jahre später wurde ein Wettbewerb für den Theaterneubau ausgeschrieben. Vgl. Nørling 2002, S. 18–22.

⁶¹⁴ „The collaboration between the two architects was split into specific areas. Dahlerup was responsible for the artistic dimension, the magnificently ornamented facade and the interior decor, and Petersen for the plans, technical matters and construction.“ Sommer 2007, S. 79.

⁶¹⁵ Vgl. Sommer 2007, S. 78.

symbolische Funktion inne. Nach zwei Jahren Bauzeit fand die Einweihung statt.⁶¹⁶ Das im Stil des Historismus errichtete neue Haus – das inzwischen als Gamle Scene bezeichnet wird⁶¹⁷ – wurde neben seinem Vorgängerbau errichtet, der unterdessen weiterhin genutzt und im Anschluss an die Fertigstellung des neuen Baus zurückgebaut wurde. Der Standort des ehemaligen Komödienhauses wurde im Zuge dieser Veränderungen zum neuen Zugang auf den Kongens Nytorv vom Hafen aus, nachdem einige Jahre zuvor der Holmens Kanal zugeschüttet worden war. „Ved åbningen i 1874 var der plads til 1638 gæster på Gamle Scene, hvilket dog sidenhen er reduceret til ca. 1300.“⁶¹⁸

Das Theatergebäude bestand ursprünglich aus insgesamt drei Bereichen, dem eigentlichen Theater, einem Zwischengebäude – das in erster Linie der Verbindung diente – und einem eigenen Magazin. Die geplanten Dekorationen an der Fassade und im Inneren konnten zunächst nicht komplett ausgeführt werden, da das Budget bereits zuvor aufgebraucht worden war. Erst einige Jahre später konnte das Figurenprogramm vollendet werden.⁶¹⁹ Das Theatergebäude ist zweigeschossig und um ein mittig darüber aufragendes, halbrundes Geschoss erhöht, dessen Dach wie eine Kuppel erscheint – in der Seitenansicht offenbart sich, dass diese gerundete Form im vorderen Bereich des Hauses dem innen liegenden Auditorium entsprechen muss, zur Rückseite ändert sie sich und wird rechteckig nach hinten ausgedehnt.

Die Fassade zum Kongens Nytorv ist gekennzeichnet durch einen deutlich aus dem Bau hervortretenden Mittelrisalit, der als Eingangsportal dient.⁶²⁰ Er greift in seiner Form und Gestaltung die griechische Antike auf und ist von einer von Ferdinand Ring gestalteten Figurengruppe bekrönt, die sowohl durch die Dargestellten als auch durch ihre mittig spitz zulaufende Formation an das Frontispiz des älteren Theaters erinnert.⁶²¹ Das symmetrisch gestaltete Eingangsgeschoss ist mit drei zentral nebeneinander angeordneten Rundbögen versehen, die in dem höheren und deutlich reicher dekorierten Piano Nobile fortgesetzt werden. Hier geben die Doppelsäulen mit ionischen Kapitellen eine dahinterliegende Loggia frei, darüber sind ein Fries, ein ausladendes, verkröpftes Kranzgesims und ein mit Halbfiguren verzierter, weiterer Fries angebracht, der zudem mit Inschriften an den Seiten und in der Mitte versehen ist. Sowohl im Mittelrisalit als auch seitlich davon öffnen sich im Piano Nobile weitere Fenster. Über den

⁶¹⁶ Vilhelm Dahlerup und Ove Petersen: Zeichnung des Königlichen Opernhauses, Kopenhagen: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Royal_Danish_Theatre_\(Vilhelm_Dahlerup\).jpg&ol-did=1042173341](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Royal_Danish_Theatre_(Vilhelm_Dahlerup).jpg&ol-did=1042173341).

⁶¹⁷ Vgl. Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

⁶¹⁸ Übersetzung: „Zur Eröffnung 1874 gab es Platz für 1638 Gäste in Gamle Scene, diese wurden jedoch seitdem reduziert auf ca. 1300.“ Ebd.

⁶¹⁹ Vgl. Nørling 2002, S. 22–24.

⁶²⁰ Vilhelm Dahlerup und Ove Petersen: Königliches Opernhaus am Kongens Nytorv, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Royal_Danish_Theatre,_Copenhagen.jpg&oldid=872813723.

⁶²¹ Während Nørling in seiner Beschreibung der Figurengruppe den Fokus auf Pegasus legt, nennt Sommer Apollo als zentrale Figur: „Apollo victoriously raises his lyre, while fiery Pegasus, the winged horse, scrapes the ground by his side.“ Die Skulpturen wurden ursprünglich aus Zink gegossen und mussten inzwischen ersetzt werden. „The original group of figures was 6.5 m high and about the same width. It depicts Apollo and Pegasus at the Hippocrene spring along with Thalia and Melpomene, the muses of comedy and tragedy. [...] In 1959 the Ring sculpture was dismantled and taken down, since the iron armature inside the casting had become severely rusted. [...] A replica was made, this time in bronze, by the Italian founder Fonderia Artistica Battaglia in Milan. In 1987 the replicated group was returned to its location at the Royal Theater.“ Sommer 2007, S. 80; Holm, Knud: „Production and Restoration of Nineteenth-century Zinc Sculpture in Denmark“. In: David A. Scott, Jerry Podany and Brian B. Considine (Hgg.): *Ancient & historic metals: Conservation and scientific research: proceedings of a symposium organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Conservation Institute, November 1991*. Marina del Rey 1994, S. 239–248, hier S. 245; vgl. Nørling 2002, S. 24.

äußeren Fenstern des Eingangsportals befinden sich Medaillons, die jeweils eine Lyra zeigen, während über den zentriert angeordneten Fenstern Rundbögen angelegt sind. Per Arnoldi rekurrierte auf diese Dekorationen bei der Gestaltung des Vorhangs für das neue Opernhaus. Die reiche Gestaltung des Königlichen Theaters setzt sich im Inneren fort: Die Decke im hufeisenförmigen Zuschauerraum zeigt die neun Apollo begleitenden Musen, während ein zentral platzierter, aus 2000 handgeschliffenen Prismen bestehender Kronleuchter den Raum erhellt.⁶²² „Ved indvielsen strålede alt strålede alt i hvidt, i guld, i rødt.“⁶²³ Der Bühnenvorhang gehört zu einem der ältesten erhaltenen, er zeigt im Hintergrund die Akropolis auf dem Fels mit dem Parthenon in der Mitte. Von einer illusionistischen Terrasse aus, die mit mehreren, teils verdeckten Skulpturen geschmückt ist, betrachtet das Publikum diese Szenerie, die von einem roten Vorhang seitlich und oben gerahmt wird.⁶²⁴ Das Motiv des gemalten Vorhangs auf dem materiellen Bühnenvorhang scheint das Illusorische der gezeigten Darstellung und der Bühne zugleich zu hinterfragen, während die Betrachtenden unweigerlich mit dieser Vorform eines idealisierten Bühnenbildes konfrontiert werden und sich durch den visuellen Impuls auf die Dramaturgie einstellen.

Neun Jahre nach der Einweihung des neuen Theaters wurde das Balkonfoyer fertiggestellt und noch vor der Jahrhundertwende wurde die Beleuchtung verändert.⁶²⁵ Bereits kurze Zeit nach der Eröffnung wurden die Akustik und die Bühnentechnik wiederum bemängelt. Im Jahre 1899 wurden zwar erste konkrete Schritte unternommen, um diese Probleme zu beheben, jedoch dauerte es mehr als 30 Jahre, ehe deren Behebung weiterverfolgt wurde.⁶²⁶ Die Errichtung des großen Theatergebäudes regte zudem eine öffentliche Diskussion nach intimeren Bühnen an, die im ausgehenden 19. Jahrhundert rege geführt wurde. Da dem Kongelige Teater nur eine Bühne zur Verfügung stand, fehlte der Raum für kleinere Aufführungen. In den 1920er Jahren wurde diese Debatte zunehmend konkretisiert und entsprechend brisanter. Es gab zwar kleine Privattheater – wie das Casino Theater, das Dagmartheater, das Volkstheater und kleinere Bühnen in Frederiksberg –, sie erfüllten jedoch nicht die Anforderungen, weshalb zudem überlegt wurde, das Hoftheater umzufunktionieren und entsprechend zu gestalten.⁶²⁷ Im Jahre 1925 gründete sich zudem der Dänische Rundfunk, der seitdem professionelle Musiker anstellt und ein eigenes Orchester unterhält.⁶²⁸ Für diese wurde ebenfalls eine geeignete öffentliche Bühne gesucht, die schließlich in einer Erweiterung des Königlichen Theaters unterkamen. Als Bauherr trat der Dänische Rundfunk in Erscheinung.

Die Entscheidung über diesen Anbau wurde im Jahre 1928 endgültig getroffen, in ihm wurde neben einem Aufführungssaal auch die gesamte Sendeanstalt untergebracht. Holger Jacobsens Vorschlag, eine seitliche Erweiterung vorzunehmen, die die Tordenskjoldsgade überspannen und in dem angrenzenden Karree fortgeführt werden sollte, wurde ausgewählt. Der Bühnenturm dieses Anbaus führte zu viel öffentlicher Kritik: dieser „Stærrekasse“ genannte Turm – in seiner wörtlichen Übersetzung bedeutet die Bezeichnung „Starenkasten“ – wurde aufgrund seines Erscheinungsbildes von mehreren Seiten beanstandet. Die Bezeichnung verwies auf den Entwurf mit einem großen Fenster im oberen Bereich des Turms, weshalb der Eindruck eines

⁶²² Vgl. Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

⁶²³ Übersetzung: „Zur Einweihung erstrahlte alles ganz in Weiß, in Gold, in Rot.“ Nørling 2002, S. 24.

⁶²⁴ Vgl. Sommer 2007, S. 80.

⁶²⁵ Vgl. Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

⁶²⁶ Vgl. Kolding 1987, wie Fußnote 561.

⁶²⁷ Vgl. Nørling 2002, S. 25 f.

⁶²⁸ Vgl. Krabbe et al. 1996, online 2016, wie Fußnote 34.

überdimensionalen Nistkastens entstand.⁶²⁹ Im Anschluss an die öffentliche Bekanntmachung dieses Vorschlags wurden in den Tageszeitungen Karikaturen veröffentlicht und es fanden zahlreiche Protestaktionen statt.⁶³⁰ Die Erweiterung wurde dennoch nach den Entwürfen Holger Jacobsens ausgeführt und die neue Bühne konnte im Jahre 1931 eingeweiht werden. Gleichzeitig erfuhr auch der Hauptbau eine Veränderung: „[T]he original *raked* stage was replaced by a flat, revolving stage [Hervorhebung im Original].“⁶³¹ Die ansteigende Bühne war für die akustische Qualität im Auditorium problematisch gewesen, insbesondere im Zusammenhang mit dem Proszenium verursachte diese Distanz Schwierigkeiten, trotz der vermeintlich besseren visuellen und perspektivischen Vorteile dieses Bühnenaufbaus.⁶³²

Der Bühnenturm des Anbaus wird durch seinen Standort über der Tordenskjoldsgade definiert, auf Straßenebene lässt der segmentbogenförmige Durchgang deren Nutzung weiterhin zu. Die Decke dieser nach dem dänischen Tänzer, Choreograf und Balletmeister August Bournonville benannten Passage zierte ein von Ejnar Nielsen von 1932 bis 1938 gestaltetes Mosaik. Es zeigt wichtige Personen der Kunst und der Wissenschaften Dänemarks, die eine Verbindung des Theaters und des Rundfunks sowie zu den darüber befindlichen Räumen andeuten.⁶³³ Über dem Durchgang erstreckt sich der über den Baukörper des Königlichen Theaters ragende Turm mit seiner – infolge der Proteste – geschlossenen Fassade.⁶³⁴ Die Dekoration ist im Vergleich verhaltener ausgeführt und folgt dem Art-Déco-Stil. Besonders auffallend sind die drei Nischen, die oberhalb des Theatergebäudes ansetzen und senkrecht nebeneinander liegen. Die Nischen rekurren auf die drei Bogenöffnungen des Mittelrisalits des Königlichen Theaters. Sie sind mit je einer Statue versehen, diese Apollongruppe sowie die Figuren auf der Rückseite des Turms wurden von Einar Utzon-Frank gestaltet.⁶³⁵ Mit der Darstellung des Apollos an der Fassade zum Kongens Nytorv wird ein Bezug zu den Lyren in den Medaillons des Theatergebäudes aus dem Jahr 1874 hergestellt. Der Art-Déco-Stil setzt sich auch in den Innenräumen fort: Der rechteckige Saal ist mit zwei umlaufenden Balkonen ausgestattet, die Farbgebung folgt insgesamt dem großen Saal des Hauptgebäudes. Die Polsterstühle, das Parkett und der erste Balkon sind in Rot gefasst, der zweite Balkon ist in Gelb gehalten und darüber erstreckt sich die weiße

⁶²⁹ Vgl. Andersson Møller, Vibeke: „Stærekassen i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=166348>, 14. April 2020).

⁶³⁰ Vgl. Nørting 2002, S. 33 f.

⁶³¹ Kolding 1987, wie Fußnote 561.

⁶³² Vgl. Hesse 2010, S. 96.

⁶³³ „Til mosaikken er der brugt tre millioner stifter fra glasmosaikfabrikker i Venedig. I mosaikken optræder fire eksponenter fra kunstens verden i skikkelse af Oehlenschläger, H. C. Andersen, Johannes V. Jensen og Carl Nielsen. Tilsvarende er radioen repræsenteret via fire fysikere, der hver især har ydet en eller anden form for bidrag til udviklingen af radioen: Ole Rømer, H. C. Ørsted, Valdemar Poulsen og Niels Bohr.“ [Übersetzung: „Für das Mosaik wurden drei Millionen Glasteile aus einer Glasmosaikfabrik in Venedig benötigt. Im Mosaik treten vier Vertreter der Welt der Kunst in Gestalt von Oehlenschläger, H. C. Andersen, Johannes V. Jensen und Carl Nielsen auf. Entsprechend wird der Rundfunk repräsentiert von vier Physikern, die auf die eine oder andere Weise einen Beitrag zur Entwicklung des Rundfunks geleistet haben: Ole Rømer, H. C. Ørsted, Valdemar Poulsen und Niels Bohr.“] Slots- og Kulturstyrelsen: „Stærekassen“, (<https://slks.dk/omraader/slotte-og-ejendomme/andre-ejendomme/staerekassen>, 14. April 2020).

⁶³⁴ Holger Jacobsen: Stærekassen, Königliches Theater, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:St%C3%A6rekassen_Copenhagen.jpg&oldid=918603277.

⁶³⁵ „Mod Kongens Nytorv ses den græske gud Apollon med komediens og tragediens musen. Mod Heibergsgade hænger Mozart med violinen, Eros på svanen og Shakespeare. Sidstnævnte skal symbolisere musikken, dansen og dramaet.“ [Übersetzung: „Zum Kongens Nytorv hin ist der griechische Gott Apollo mit den Musen der Komödie und der Tragödie zu sehen. In Richtung der Heibergsgade hängen Mozart mit der Violine, Eros auf dem Schwan und Shakespeare. Letztere sollen die Musik, den Tanz und das Drama symbolisieren.“] Ebd.

Stuckdecke, die von überdimensionalen, stilisierten Blattformen überzogen ist. Da der Aufführungssaal akustisch nicht isoliert war, war seine Nutzung problematisch. Aus diesem Grund gab der Rundfunk einen eigenständigen Bau in Auftrag: Das von Vilhelm Lauritzen entworfene Radiohus im Stadtteil Frederiksberg.⁶³⁶ Seit 1945 war das Königliche Theater daher alleiniger Nutzer von Stærekassen, die Erweiterung wurde im Jahre 1995 unter Denkmalschutz gestellt und gehört zu einem der wichtigsten Vertreter des dänischen Art-Déco-Stils.⁶³⁷

Um den technischen Herausforderungen und dem zunehmenden Platzbedarf in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerecht werden zu können, mussten drastische Maßnahmen ergriffen werden. Zunächst herrschte keine einheitliche Meinung über die Art der Umsetzung; die Notwendigkeit, das Königliche Theater dem aktuellen Stand anzupassen, war jedoch äußerst präsent. Die Erweiterung und Sanierung des Gebäudes um drei neue Bühnen wurden gegenüber einem Neubau zunächst favorisiert – neben der rein infrastrukturellen Überlegung spielte sicher auch die Unsicherheit über den möglichen Standort eine Rolle. In den 1970er Jahren wurde die öffentliche Debatte über die Erweiterung und Sanierung des Königlichen Theaters durch den Kultusminister nachdrücklich entfacht, die sich als langwierige Angelegenheit des öffentlichen Lebens entpuppte. In seiner Amtszeit ließ der Kultusminister einen Wettbewerb für ein neues Schauspielhaus ausschreiben, das anstelle der Erweiterung Stærekassen direkt neben Det Kongelige Teater errichtet werden sollte. Diese Pläne kamen indes nicht zustande, der Bühnenbereich des Königlichen Theaters wurde infolgedessen von 1983 bis 1985 vollständig erneuert. Der Fokus dieser Renovierungsarbeiten lag vor allem auf der Aktualisierung für Oper und Ballett, weshalb dezidiert der Orchestergraben eine Vergrößerung erfuhr.⁶³⁸

Der Saal im Erweiterungsbau Stærekassen war seit dem Auszug des Dänischen Rundfunks vornehmlich dem Schauspiel vorbehalten gewesen. Da auch dieser mehr als 50 Jahre alte Bereich nicht den aktuellen technischen Möglichkeiten entsprach, verlagerte sich die Diskussion in der Folge auf diesen Bereich. Die Forderung nach einem Neubau wurde in den frühen 1990er Jahren beharrlich vorangetrieben. Während der Akademierat beschloss, Stærekassen unter Denkmalschutz zu stellen, schuf die Politik die finanzielle Grundlage für ein neues Schauspielhaus auf dem angrenzenden Areal.⁶³⁹ Daraufhin wurde zu einem Wettbewerb eingeladen, den Sverre Fehn mit seinem spektakulären Entwurf gewann.⁶⁴⁰ Das markanteste Detail seines Entwurfs⁶⁴¹ war ein überhohes, an stilisierte Flügel erinnerndes Dach, das vor dem Bühnenturm angebracht werden sollte und ihm die Bezeichnung „Teaterfuglen“ einbrachte.⁶⁴² Der in der Übersetzung als „der Theatervogel“ genannte Entwurf bezog sich sowohl dem Namen als auch durch die Form auf den dahinterliegenden Stærekasse. Der Architekt schlug eine Erweiterung um mehr als das Doppelte des ursprünglichen Theaters vor, mit der prägnanten Dachgestaltung zu beiden Seiten von Stærekassen. Diese Pläne ernteten insbesondere wegen der Dachformation viel

⁶³⁶ Vgl. Vilhelm Lauritzen arkitekter: „DR-Byen“, (<https://www.vla.dk/project/dr-byen>, 12. März 2018).

⁶³⁷ Vgl. Slots- og Kulturstyrelsen, wie Fußnote 583.

⁶³⁸ Vgl. Nørting 2002, S. 38 f.

⁶³⁹ Vgl. Nørting 2002, S. 41.

⁶⁴⁰ „Norwegian architect Sverre Fehn, whose unique style of blending modern forms with Scandinavian traditions earned him the prestigious Pritzker Architecture Prize [...]“ Los Angeles Times: „Sverre Fehn dies at 84; prominent Norwegian architect“, (<http://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-sverre-fehn3-2009mar03-story.html>, 24. Juni 2015) [03.03.2009].

⁶⁴¹ Die Modelle und Zeichnungen der Erweiterung sind über die digitalen Sammlungen des Norwegischen Nationalmuseums einsehbar, unter anderem unter: <https://digitaltmuseum.no/0210714971745/utkast-til-utvidelse-av-det-kongelige-teater-i-kobenhavn-fotografi>.

⁶⁴² Vgl. Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering: „Teaterfuglen. Sverre Fehn“. 1996, (<https://www.arkitekturbilleder.dk/bygning/teaterfuglen>, 14. März 2017).

Kritik, die nicht nur optisch, sondern auch aufgrund ihrer Höhe im Vergleich zu den umliegenden Bauten deutlich aus der Platzanlage hervorgestochen hätte. Um diesen negativen Stimmen entgegenzuwirken, ließen die Behörden im November 1996 „[...] eine Attrappe der Fassade errichten, damit sich Öffentlichkeit und beteiligte Gremien ein Bild des preisgekrönten Entwurfs des norwegischen Architekten Sverre Fehn machen konnten.“⁶⁴³ Die Holzattrappe bestand aus einem hohen Pfeiler, der in die Mitte des von ihm ausgehenden flügelähnlichen Daches überging. Diese Konstruktion sollte nach dem Umbau des gesamten Theatergebäudes den neuen Eingangsbereich überspannen. Trotz dieses Versuchs, die Erweiterung der Öffentlichkeit näher zu bringen, scheiterte das Projekt im Januar 1998, da nicht nur der Kopenhagener Gemeinderat dagegen stimmte, sondern auch das Kultusministerium seine Finanzierung massiv einschränkte.⁶⁴⁴ Die Forderungen nach einem neuen Schauspielhaus rissen dadurch nicht ab. Im Jahre 1999 wurde erneut über den Standort diskutiert, in dieser Zeit wurde der Masterplan für den Inneren Hafen entwickelt, der eine Besetzung mit Kulturinstitutionen vorsah. Das Kultusministerium entschied, dort ein neues Schauspielhaus errichten zu lassen.⁶⁴⁵ Ungefähr gleichzeitig wurde Det Kongelige Teater und dem Kultusministerium ein Angebot von Mærsk Mc-Kinney Møller unterbreitet, das die Probleme rund um das Theatergebäude vollends lösen könnte:

„A.P. Møller og Hustru Chastine McKinney Møllers Fond til Almene Formaal“ vil finansiere et nyt operahus, tegnet af arkitekten Henning Larsen, placeret på Dokøen, til indvielse 2005. Alt falder på plads og endnu et forlig sikrer, at skuespillet skal have sit hus, nu beliggende på Kvæsthusbroen, samt at Stærekassen skal bygges om. [Hervorhebung im Original]⁶⁴⁶

Erst mit der Schenkung des nun eigens dafür errichteten Opernhauses auf Dokøen gegenüber von Schloss Amalienborg und der Errichtung des neuen Schauspielhauses, wurde die Debatte um einen Neubau am Kongens Nytorv hinfällig. Das Königliche Theater wird weiterhin als Aufführungsstätte für das Ballett genutzt, Stærekassen und die seitliche Erweiterung unterliegen seit der Errichtung des Schauspielhauses der Königlichen Schlösserverwaltung.⁶⁴⁷ Zur besseren Differenzierung wird das Haus von 1874 im Dänischen Gamle Scene – entsprechend im Deutschen Alte Bühne – genannt. Die Bezeichnung Det Kongelige Teater vereint inzwischen die verschiedenen Institutionen, die zuvor auf der Bühne des Hauses am Kongens Nytorv aufgeführt wurden: es umfasst als Dachorganisation das Schauspielhaus, das Opernhaus sowie die Gamle Scene. „Den Kongelige Ballet holder til på Gamle Scene, i Operaen bor Den Kongelige Opera og Det Kongelige Kapel, og Skuespilhuset er hjemsted for Det Kongelige Skuespil. Kunstarterne besøger dog jævnligt andre huse i løbet af sæsonen.“⁶⁴⁸ Die seit 1770 bestehende Bezeichnung für das ehemalige Komödienhaus, welches in jenem Jahr dem König unterstellt

⁶⁴³ Baunetz: „Kein „Vorhang“ für Sverre Fehn. Kopenhagen stoppt Theateranbau“, (http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_Kopenhagen_stoppt_Theateranbau_1399.html, 24. Juni 2015) [09.01.1997].

⁶⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁶⁴⁵ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁶⁴⁶ Übersetzung: „Die A. P. Møller und Hausfrau Chastine McKinney Møller Stiftung für Allgemeine Zwecke“ wird ein neues Opernhaus finanzieren, entworfen von dem Architekten Henning Larsen, plziert auf Dokøen, zur Einweihung 2005. Alles fügt sich zusammen und ein weiterer Vergleich sichert das Schauspiel, das sein eigenes Haus nun auf Kvæsthusbroen erhalten soll, während sogleich Stærekassen renoviert werden soll.“ Nørting 2002, S. 42.

⁶⁴⁷ Vgl. Slots- og Kulturstyrelsen, wie Fußnote 583

⁶⁴⁸ Übersetzung: „Das Königliche Ballett spielt auf der Alten Bühne, im Opernhaus wohnen Die Königliche Oper und Die Königliche Kapelle und das Schauspielhaus ist Heimat Des Königlichen Theaters. Die verschiedenen Kunstarten besuchen im Laufe der Saison regelmäßig die anderen Häuser.“ Det Kongelige Teater, wie Fußnote 502.

wurde, bleibt demnach weiterhin ein essenzieller Teil des Kulturlebens in Kopenhagen; sie verweist auf eine mehrere Jahrhunderte überspannende Verbindung zwischen Altem und Neuem, die sprachlich in ihrer Tradition verankert bleibt. Der Ausgangspunkt folgt dieser begrifflichen Dimension, mit der auf die Krone als Träger des Dachverbandes rekurriert wird. Der Monarchie wird damit das Geschehen auf der jeweiligen Bühne nominell unterstellt. Eine Unterscheidung der verschiedenen Bauten, insbesondere der Bautypen, kann damit jedoch nicht erreicht werden.⁶⁴⁹ Die Bezeichnung *Det Kongelige Teater* hat als übergeordnete Kulturinstitution in Kopenhagen bestand.

Die Geschichte des Königlichen Theaters zeigt die Turbulenzen auf, die sowohl das erste Theatergebäude von Nicolas Eigtvid, das 1748 errichtet wurde, als auch das zweite Haus von Vilhelm Dahlerup und Ove Pedersen, das am 15. Oktober 1874 eingeweiht wurde, erlebt haben. Sie standen beide häufig in der Kritik für ihre unzureichende Bühnentechnik, den mangelnden Platz und die schlechte Ausstattung. Dabei waren nicht nur die auf und um die Bühne Beschäftigten Verteidiger und Kritiker zugleich, sondern auch die Öffentlichkeit übernahm diese zwiespaltene Rolle. Die Kopenhagener regten durch ihr stetig zunehmendes Interesse an den dargebotenen Aufführungen mehrere Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen an.⁶⁵⁰ Gleichzeitig können sie als die größten Gegner intensiver Erneuerungen angesehen werden, wie der im Art-Déco-Stil errichtete Anbau *Stærekassen* beweist: Dieser führte aufgrund seines vorgeschlagenen Erscheinungsbildes zu öffentlichen Protestmärschen. Die mehr als 60 Jahre später vorgesehene Erweiterung desselben wurde ebenfalls stark beanstandet, weshalb der Standort am Kongens Nytorv keine massiven Veränderungen seit der Errichtung von *Stærekassen* erfahren hat.

Darüber hinaus konnte deutlich gemacht werden, aus welcher Tradition heraus das Opernhaus entstand und welche Verweise zu den älteren Bauten erkennbar werden. Neben den bereits genannten Parallelen zu Apollo, birgt die Architektur weitere Vergleiche. So etwa ist das Foyer des Opernhouses in seiner Offenheit und seiner Größe ein Ausdruck des zeitgenössischen Bedarfs, während es zugleich mit den Treppen und Gängen die Möglichkeiten ausschöpft, die sowohl der Alten Bühne als auch dem Gebäude Harsdorffs fehlten.⁶⁵¹ Zugleich deckte das von Henning Larsen konzipierte Opernhaus als erster Bau in der Kopenhagener Theatergeschichte seit seiner Errichtung den Platzbedarf im Bühnenbereich ab und ist zudem technisch auf dem neuesten Stand. Das Opernhaus, wie auch das Schauspielhaus, können als notwendige Einrichtungen für die traditionsreichen Institutionen angesehen werden, die an einem möglichst freien Standort in der dänischen Hauptstadt entstanden. Die ehemaligen Hafenareale, die seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert revitalisiert wurden, boten geeignete Möglichkeiten dafür.

3.2.2 Die Verlegung des Hafens und der Marine

Die Stadt Kopenhagen ist seit jeher eng mit ihrem Hafen verknüpft: „Både geografisk og psykologisk er havnen gravitetspunktet i byens selvforståelse.“⁶⁵² Die topografische Lage der einzelnen Hafengebiete innerhalb des städtischen Gefüges zeigt deutlich die historische Entwicklung und ökonomische Bedeutung sowie die Wechselbeziehungen zwischen der

⁶⁴⁹ Eine gewisse Unklarheit darüber, welches Theater am Kongens Nytorv explizit gemeint ist, wird durch die mangelnde Differenzierung auch deutlich. Denn sowohl das erste, zeitweise Komödienhaus genannte Theater als auch sein Nachfolger waren als *Det Kongelige Teater* bekannt.

⁶⁵⁰ Vgl. Sommer 2007, S. 76.

⁶⁵¹ Vgl. Sommer 2007, S. 84.

⁶⁵² Übersetzung: „Sowohl geografisch als auch psychologisch ist der Hafen der Gravitationspunkt im Selbstverständnis der Stadt.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 32.

Schifffahrt und der Landflächennutzung. Da der Hafen einem steten Wandel unterliegt und sich entsprechend an die Veränderungen in der Schifffahrt anpassen muss, beeinflusst er auf verschiedenste Weise das Stadtbild.⁶⁵³ Bereits die Errichtung des zweiten Theatergebäudes am Kongens Nytorv wurde durch die Aufgabe des Marineareals auf Gammelholm und der damit einhergehenden, späteren Zuschüttung des Holmen Kanals geprägt:

The 1850s and 1860s were a period of comprehensive urban planning discussions, because it was decided that the navy's district [...] was to be closed down and converted into a residential area with luxurious apartment blocks along Parisian lines. [...] [A]s the district bordered on the rear of the Royal Theatre, this presented an obvious opportunity for taking the grand view and including an up-to-date theatre in the plan.⁶⁵⁴

Auf ähnliche Weise ist auch das neue Opernhaus von der Veränderung des Hafens von Kopenhagen beeinflusst. Insbesondere die innerstädtischen Areale mussten seit den 1960er Jahren durch das Aufkommen der Containerschifffahrt zunehmend aufgegeben und an neue Standorte verlegt werden.⁶⁵⁵ Die weiter außerhalb liegenden Gebiete wie der Nord- und Osthafen blieben von dieser Entwicklung verschont. Sie sind weiterhin in Betrieb – vornehmlich als Fährhäfen – und gewährleisten die Bedeutung, die dem Kopenhagener Hafen seit Mitte des 11. Jahrhunderts als ein wesentlicher Knotenpunkt der Schifffahrt im Ostseeraum zukommt.

Die Hafenareale befanden sich meist in unmittelbarer Nähe zum Stadtzentrum, so etwa der Innere Hafen, der von der Knippelsbro bis nach Toldboden reicht.⁶⁵⁶ Ihre Stilllegung brachte verschiedene Probleme und Schwierigkeiten mit sich, während zugleich die Forderungen nach urbanem Raum durch den steten Bevölkerungsanstieg oftmals nur unzureichend erfüllt werden konnten. Die ungenutzten Hafengegenden mussten einen Strukturwandel erfahren, um als urbane Orte revitalisiert werden zu können. Es ist daher notwendig, zunächst die wichtigsten Entwicklungsschritte des Hafens von Kopenhagen seit der Industrialisierung zu betrachten, ehe auf die Revitalisierungsmaßnahmen eingegangen werden kann, im Zuge derer das neue Opernhaus am Inneren Hafen errichtet wurde.

Im Zuge der Industrialisierung wurde der Hafen gegen Ende des 19. Jahrhunderts deutlich erweitert und eine Auslagerung aus dem gewachsenen Stadtzentrum heraus nötig, um den neuen technischen Standards und den immer größer werdenden Schiffen besser gerecht zu werden. In dieser Phase wurde etwa der Marinestandort Gammelholm aufgegeben, der Holmen Kanal zugeschüttet und die Inselgruppe Holmen im Inneren Hafen zur Basis der Flotte.⁶⁵⁷ Zugleich entstanden an den neuen Standorten – dem bereits bekannten Inneren Hafen folgten der Südhafen, der Nordhafen und der Osthafen – Schleusen, umfangreichere Dockanlagen, Piers und Werften. Mithilfe dieser weiträumigen Anlagen konnten die Rolle und die Bedeutung des Hafens bis etwa in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein gesichert werden. „Seit den 50er Jahren ist in den Hafenstädten zumindest der Industriestaaten eine allmähliche Lockerung der räumlichen und

⁶⁵³ Die Transformationsprozesse zwischen Hafen und Stadt beschreibt Benedikt Mayer anhand verschiedener Modelle in mehreren Phasen von der Errichtung der Hafenanlagen ausgehend. Vgl. Mayer, Benedikt: *Revitalisierung innenstadtnaher Waterfronts. Vom Seehafen zur Waterfront der postfordistischen Stadt in Oslo, Kopenhagen und Stockholm*. Saarbrücken 2008, S. 14–29.

⁶⁵⁴ Sommer 2007, S. 78.

⁶⁵⁵ „Im Containerzeitalter steht bei kürzeren Liegezeiten der Schiffe dem Rückgang der benötigten Kailängen an der Wasserseite ein erhöhter Flächenanspruch an Land zwecks Behandlung und Zwischenlagerung der Container gegenüber. In der Folge ist der Schwerpunkt der Umschlagaktivitäten weg von den traditionellen Häfen hin zu neuen stadtfernen Containerterminals mit direktem Bahn- und Straßenanschluss ins Hinterland gewandert.“ Prieb 1992, S. 91.

⁶⁵⁶ Vgl. Henning Larsen Architects: „Københavns Inderhavn“, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_3780.pdf, 21. Februar 2011).

⁶⁵⁷ Vgl. Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

funktionalen Einheit von Stadt und Hafen zu beobachten.“⁶⁵⁸ Der Siegeszug der Containerschiffe im Jahrzehnt darauf sowie die logistischen Veränderungen führten zu einem tiefgreifenden Wandel der Häfen. Während einerseits die bestehenden Lager- und Umschlagplätze obsolet wurden, waren die neuen, riesigen Schiffe problematisch. In der Folge kam es zu einem Rückgang der Seeschifffahrt im Zentrum Kopenhagens und einer erneuten sukzessiven Verschiebung und dementsprechenden Trennung zwischen Hafen und Stadt. „Hafenindustriebetriebe wurden geschlossen oder mit den anderen Hafenaktivitäten in die neu gebauten Tiefwasserhäfen im Norden und Osten der Stadt verlegt.“⁶⁵⁹ Trotz dieser Verlegung war der Hafen von Kopenhagen nur noch bedingt konkurrenzfähig, das Resultat war ein deutlicher Rückgang der Hafenwirtschaft seit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Dieser beschleunigte sich in den 1970er Jahren zusehends und wurde zudem brisanter durch die Tendenzen im Schiffsbau: „The decline of shipbuilding and its relocation from Europe and North America to other regions of the world in the 1970s and 1980s, especially to Australia where labour costs were lower, also contributed to the decline of many ports.“⁶⁶⁰ Zusätzlich änderten sich die Strukturen der einzelnen Hafenareale, indem etwa Produktionsbetriebe stillgelegt und durch andere Branchen ersetzt wurden. Neben dem Südhafen erlebte auch der Innere Hafen eine solche Änderung in der Nutzung, „[...] wo in den 60er und 70er Jahren traditionelle Hafenfunktionen mehr und mehr durch extensive bzw. nicht unbedingt hafenorientierte Nutzungen (Lager, Abstellplätze, Straßen) ersetzt wurden.“⁶⁶¹

Durch diese Entwicklungen verlor der Kopenhagener Hafen zunehmend an Bedeutung, auch im skandinavischen Raum, wo er vom Hamburger Hafen abgelöst wurde. Gleichzeitig erfolgte der Transport von Containern in den 1980er und 1990er Jahren vermehrt über Landwege. Diese Bedeutungsablösung spitzte sich dadurch zu, dass die großen internationalen Reedereien den Hafen von Kopenhagen immer weniger anliefen.⁶⁶² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lagen zudem immer mehr innerstädtische Hafenareale brach und es gab zunächst keine Einigung über ihre Nutzung. Der Hafen musste unterdessen wieder konkurrenzfähig und an die neuen Gegebenheiten angepasst werden. Um dies zu erreichen, wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert eine Zusammenlegung der Häfen von Kopenhagen und Malmö in die Wege geleitet. Im Jahre 2001 konnte der Copenhagen-Malmö-Port (CMP) gegründet werden. „Malmö, Sweden’s third largest city, is less than 20 kilometres from Copenhagen“⁶⁶³. Durch die Fusion der Häfen zu einem gemeinsamen Hafengebiet konnte der Wettbewerbsvorteil beider Städte deutlich erhöht werden: „The first year after this extensive restructuring, CMP generated \$15 million in profits. For the first time in a century, the port reaped profits on its operations through greater efficiency and by operating in a more cost-conscious manner.“⁶⁶⁴ Der Hafen ist in

⁶⁵⁸ Priebis 1992, S. 91.

⁶⁵⁹ Mayer 2008, S. 65.

⁶⁶⁰ Grau und Kekez 2010, S. 29.

⁶⁶¹ Priebis 1992, S. 94.

⁶⁶² Bereits in den 1960er Jahren verlagerten sich Industriezweige von Kopenhagen nach Esbjerg, das durch seinen Standort an der Nordsee und die zunehmend besseren Landwege einen deutlichen Vorteil hatte. Durch den Ausbau der Straßen und des Schienennetzes stellte sich der innerdänische Fährverkehr ebenfalls ein. Vgl. Priebis 1992, S. 93 f.

⁶⁶³ Hansen, Anders Lund, Hans Thor Andersen und Eric Clark: „Creative Copenhagen: Globalization, Urban Governance and Social Change“. In: *European Planning Studies* 9, 2001: 7, (<https://doi.org/10.1080/09654310120079805>, 02. Mai 2020), S. 851-869, hier S. 856.

⁶⁶⁴ Katz, Bruce und Luise Norin: „The Copenhagen City and Port Development Corporation. A Model for Regenerating Cities“, (https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2017/05/csi_20170601_copenhagen_port_paper.pdf, 05. Februar 2018), S. 14.

mehrere Abschnitte geteilt, jede Stadt operiert auf ihrem Territorium; in Kopenhagen sind dies vor allem der Nord- und der Osthafen.⁶⁶⁵

Die verwaisten Hafenareale waren unterdessen Gegenstand langwieriger Debatten geworden, über deren Nutzungsmöglichkeiten die Gemeinde Kopenhagen und die selbstständige Hafenwirtschaft verhandelten. Da die Autorität über die Gebiete zunächst unklar war, dauerten die Verhandlungen über die verschiedenen Möglichkeiten an, gleichzeitig mussten über Jahrhunderte bestehende Strukturen und Instanzen aufgebrochen und neu geordnet werden.⁶⁶⁶ Während vonseiten der Gemeinde die Hafengebiete zuvor „[...] eine Barriere für die Stadtentwicklung bildeten, [übernahmen sie] nun eine ganz neue, verbindende Funktion im Stadtgefüge, was eine entsprechende planerische Steuerung verlangt.“⁶⁶⁷ Dennoch trieben die Kopenhagener Stadtplaner zunächst eher zögerlich eine Umstrukturierung in kleineren Gebieten voran, diese konnten lange von der Hafenverwaltung unterbunden werden.⁶⁶⁸ Nach heftiger Kritik an den Grundstücksverkäufen durch die Hafenverwaltung war die Debatte im Jahre 1987 zunehmend öffentlich und politisch motiviert: „[T]hese discussions were focusing on the merit of buildings in Copenhagen’s harbour. Indeed, at that time, the Ministry imposed a freeze on developments in Copenhagen’s port to make certain that significant buildings were not destroyed.“⁶⁶⁹ Im Jahr darauf setzte das dänische Parlament eine Hafenkommission ein, um die Planungen für die Revitalisierung des Hafens einheitlicher und großflächiger auf den Weg zu bringen. Ein Bericht der Hafenkommission erschien im April 1989 und sollte in den im selben Jahr erscheinenden Stadtentwicklungsplan einfließen. Im Mai 1989 verkündete die Regierung Dänemarks, dass die Marine ihren Stützpunkt im Inneren Hafen aufgeben und bis zu 70 Hektar Land an der Wasserkante im Anschluss für verschiedenste Projekte zur Verfügung stehen würde.⁶⁷⁰ In ihrem Bericht empfahl die Kommission eine endgültige Verlagerung in die nördlichen und östlichen Hafengebiete sowie eine Nutzungsmischung als Wohn-, Arbeits- und Geschäftsraum in den innerstädtischen Arealen. Die Möglichkeit der Wohnbebauung war „[...] zuvor sowohl von wesentlichen Akteuren der Stadt als auch vom Hafen abgelehnt worden.“⁶⁷¹

Von Anfang an stand die Arbeit der Kommission unter ungünstigen Vorzeichen, da die Stadt Kopenhagen ihre Mitarbeit verweigerte – nach Ansichten von Beobachtern wollte

⁶⁶⁵ Vgl. CMP: „Company History. (Copenhagen-Malmö-Port)“, (<http://www.cmport.com/corporate/cmp-history-56>, 18. Februar 2015).

⁶⁶⁶ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 32.

⁶⁶⁷ Priebis 1992, S. 92.

⁶⁶⁸ Die starke Position der Hafenverwaltung basierte auf einem Gesetz aus dem Jahre 1913. Daher konnte sie über Jahrzehnte selbst über die Gebiete bestimmen und gerade die freiwerdenden Flächen eigenständig verkaufen. Dies führte zu massiver Kritik und war besonders in den 1980er Jahren problematisch, da die finanzschwache Gemeinde Kopenhagen die Grundstücke nicht zum Marktpreis erwerben konnte, um eine einheitliche Bebauung voranzubringen. Die Hafenverwaltung konnte somit kleine Gebiete an verschiedene Privatfirmen und Investoren verkaufen. Diese Handhabung wurde 1987 besonders kritisiert, nachdem etwa 100 Hektar Fläche, größtenteils im Südhafen, auf diese Weise zerstückelt wurden. Die finanzschwache Stadt konnte keinen Gesamtplan entwerfen. Erst im Jahre 2000 wurde die Hafenverwaltung durch ein Gesetz in eine Aktiengesellschaft verwandelt. „Consequently the assets of the Port were not protected by constitutional property rights and could be transferred back to the Government of Denmark, by, for example, handing over portions of the Port of Copenhagen’s land to a publicly controlled development corporation.“ Desfor, Gene und John Jørgensen: „Flexible urban governance. The case of Copenhagen’s recent waterfront development“. In: *European Planning Studies* 12, 2004: 4, (<https://doi.org/10.1080/0965431042000212740>, 02. Mai 2020), S. 479-496, hier S. 485; Vgl. Priebis 1992, S. 99.

⁶⁶⁹ Desfor und Jørgensen 2004, S. 484.

⁶⁷⁰ Vgl. Ebd.

⁶⁷¹ Priebis, Axel: „Der Südliche Freihafen in Kopenhagen“. In: *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 2012: 54, (<https://doi.org/10.11588/ih.2012.0.20565>, 24. April 2020), S. 113-121, hier S. 116.

der damalige Oberbürgermeister auf diese Weise sein Mißfallen darüber ausdrücken, daß sich der Staat in die Angelegenheiten der Stadt einmischte.⁶⁷²

Zwei Jahre später konnte durch eine politische Veränderung in der Stadtverwaltung erneut die Umstrukturierung der Hafengebiete vorangetrieben werden. Da die Diskussion nicht nur auf Gemeindeebene, sondern zunehmend auf Landesebene geführt wurde, konnte die zuvor einflussreiche Position der Hafenverwaltung verändert werden, indem ihr die Gewalt über die brach gefallenen Hafengebiete entzogen wurde. „I 1991 besluttede Folketinget at dele Københavns Havns aktiviteter i to klart adskilte virksomhedsområder, havnedrift og byudvikling.“⁶⁷³

Die Inselgruppe Holmen im Inneren Hafen war mehr als 300 Jahre lang, seit 1690, Truppenstützpunkt der dänischen Marine gewesen. Zuvor war die Flotte auch auf der anderen Seite des Inneren Hafens, auf Gammelholm (ehemals Bremerholm) stationiert.⁶⁷⁴ Der ursprüngliche Standort wurde im 19. Jahrhundert aufgegeben, um mehr Raum für die zunehmend wachsende Stadt zu schaffen und die Marine an einen weniger zentral gelegenen Ort umzusiedeln.⁶⁷⁵ Daher musste Holmen durch Aufschüttung weiter vergrößert werden, um dem zunehmenden Bedarf gerecht zu werden.⁶⁷⁶ „Efter Gammelholms sløjfning i 1859 var Holmen Danmarks eneste egentlige flådebase, indtil der i 1950'erne blev bygget flådestationer i Frederikshavn og Korsør.“⁶⁷⁷ Die dänische Flotte lagerte auf Holmen ihre Materialien, die Schiffe ankerten nicht nur gegenüber von Schloss Amalienborg, sondern wurden auch vor Ort repariert und sogar gebaut.⁶⁷⁸ Die Veränderungen des Hafens beeinflussten auch die Flotte, die sukzessive auf zwei neue Basen in Dänemark verteilt wurde. „I begyndelsen af 1990'erne rømmede Søværnet det meste af Holmen, og den tilbageværende militære del fik status af marinestation.“⁶⁷⁹

Diese Entscheidung wurde zudem von dem wirtschaftlichen und sozialen Niedergang bedingt, der in Kopenhagen in den 1980er Jahren deutlich spürbar wurde und ein Eingreifen der Regierung nach sich zog. Im Zuge dessen wurde eine langfristige Umgestaltung des Inneren Hafens geplant.⁶⁸⁰ Während etwa Nyhavn bereits in den 1970er Jahren einem wesentlichen Funktionswandel unterlag und inzwischen zu einem bekannten touristischen Ziel avancierte, das eine

⁶⁷² Priebis 1992, S. 100.

⁶⁷³ Übersetzung: „1991 beschloss das dänische Parlament, die Hafenaktivitäten Kopenhagens in zwei eindeutig separate Unternehmensbereiche zu teilen, in den Hafenbetrieb und in die Stadtentwicklung.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 32.

⁶⁷⁴ „Holmen blev anlagt ved opfyldning på det lavvandede område inden for den i 1680'erne byggede nordlige forlængelse af Christianshavns vold. Opfyldningsmaterialet fremkom især gennem den konstante opmudring af havnen, og i løbet af de følgende par århundreder blev det til fem øer: Nordligst den ældste, Nyholm, syd herfor Dokøen og Frederiksholm og sydligst Arsenaløen og Christiansholm, der blev solgt fra flådebasen i 1866.“ [Übersetzung: „Holmen wurde durch Auffüllung des Niedrigwassergebiets während der in den 1680er Jahren gebauten, nördlichen Verlängerung des Walls von Christianshavn angelegt. Zur Auffüllung wurde insbesondere das durch das konstante Ausbaggern des Hafens hervorbrachte Material genutzt; im Laufe der folgenden Jahrhunderte entstanden daraus fünf Inseln: Im Norden die älteste, Nyholm, im Süden davon Dokøen und Frederiksholm und weiter südlich Arsenaløen und Christiansholm, die von der Flottenbasis 1866 verkauft wurden.“] Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁶⁷⁵ Vgl. Sommer 2007, S. 78.

⁶⁷⁶ Vgl. Fleischer, Jens: „København. Kulturhistorisk opslagsbog med turforslag. Bremerholmen“, (http://www.kobenhavnshistorie.dk/bog/kko/b/kko_b-33.html, 22. Juni 2017) [Kbh., 1985; Kbh., kobenhavnshistorie.dk, 2006].

⁶⁷⁷ Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁶⁷⁸ Vgl. „Holmen and the Mast Crane“, (<http://en.natmus.dk/museums/the-ships/the-vessels-at-holmen/holmen-and-the-mast-crane>, 18. Februar 2015).

⁶⁷⁹ Übersetzung: „Anfang der 1990er Jahre räumte die Marine große Teile Holmens und der übrige militärische Bereich erhielt den Status einer Marinestation.“ Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁶⁸⁰ Vgl. Nielsen 2013.

pittoreske Szenerie mit zahlreichen Segelbooten und zu beiden Seiten des Kanals liegenden bunten Fassaden zeigt,⁶⁸¹ wurden andere Areale wie Holmen und die Kvæsthusbro entsprechend später entwickelt. Neben der Aufgabe der Industriehafenareale und der durch die politischen Veränderungen möglich gewordenen Rückgewinnung dieser Gebiete als urbaner Raum, kann insbesondere die wachsende Nachbarschaft in Christianshavn und entlang der Hafengegenden ausschlaggebend gewesen sein. Diese Entwicklungen zogen unweigerlich eine Verschiebung der städtischen Zentren nach sich. Gleichzeitig hatte sich durch das Ende des Kalten Krieges die politische Lage innerhalb Europas etwas entspannt, sodass die Nähe der gesamten dänischen Flotte zum Öresund und zur Hauptstadt nicht mehr unbedingt von Nöten war. Die Marine, die bereits in den 1950er Jahren in zwei Regimenter aufgeteilt worden war, verlagerte sich nun endgültig. Die erste Division ist inzwischen in Fredrikshavn untergebracht, im Norden Dänemarks auf Jylland, die zweite Division in Korsør, an der westlichen Seite von Seeland, am Großen Belt.⁶⁸² Im Jahre 1993 wurde jegliche Flottenaktivität auf Holmen endgültig aufgegeben; lediglich die ehemalige Marineakademie, die seit 2015 Teil der Königlich Dänischen Verteidigungsakademie ist, wird gemäß dem ursprünglichen Zweck genutzt.⁶⁸³ Einige Zeugen der ehemaligen Funktion von Holmen haben indes diesen Wandel überdauert: neben dem alten Wachthaus auf Nyholm – Den gamle Hovedvagt, die im Jahre 1745 von Philip de Lange errichtet wurde – und den Baracken sind einige Anlegestellen sowie der 1749 errichtete Mastkran erhalten geblieben.⁶⁸⁴

Die umfangreichen Planungen für die Revitalisierung der brach liegenden Gebiete des Inneren Hafens begannen bereits frühzeitig. Ihre Umsetzung geschah innerhalb verschiedener zeitlicher Phasen, im Zusammenhang mit der Aufgabe der jeweiligen Kanäle und Abschnitte. Die Umstrukturierung musste schrittweise erfolgen, da einerseits die Areale sehr weit verteilt waren und sich dadurch gleichzeitig eine große zu bebauende Fläche ergab, während andererseits die politischen, finanziellen und sozialen Aspekte diese Pläne unterschiedlich beeinflussten. In den 1990er Jahren lag ein besonderer Fokus auf der Bebauung mit Hotel- und Bürogebäuden, die keine Nutzungsmischung und keinen öffentlichen Zugang zum Wasser boten. Dadurch gelang ihre Revitalisierung nur bedingt und es waren neue Strategien notwendig, die in den folgenden zu transformierenden Arealen angewendet werden konnten.

Im ausgehenden 20. Jahrhundert wurden zusätzlich Projekte realisiert, die nur indirekt auf die Urbanisierung der Hafengebiete Einfluss nahmen, wie etwa die Erweiterung des Flughafens und der Bau der Öresund Brücke, die im Juli 2000 eröffnet wurde.⁶⁸⁵ Diese Brücke wird unter anderem vonseiten der Copenhagen Malmö Port AB als eine wesentliche Grundlage für die gelungene Fusion der beiden Häfen von Kopenhagen und Malmö genannt: „the Øresund Bridge opened new important possibilities for transport and logistics. [...] A combination ship/train/lorry greatly simplifies Nordic distribution and saves time and money.”⁶⁸⁶ Die Brücke überspannt den Öresund von Kopenhagen nach Malmö, wodurch auch der Fährverkehr zwischen diesen beiden Städten zurückgegangen ist und und mehr Raum im Fahrwasser des Öresunds für den neuen Schiffsverkehr freigegeben werden konnte. Trotz der Verlegung des Hafens sind Schiffe aus der dänischen Hauptstadt nicht wegzudenken: Jachten und Segelboote

⁶⁸¹ Vgl. Priebs 1992, S. 96 f.

⁶⁸² Vgl. Forsvaret: „The Royal Danish Navy”, (<https://www2.forsvaret.dk/eng/Organisation/Navy/Pages/Navy.aspx>, 20. Juli 2017).

⁶⁸³ Vgl. Royal Danish Defence College: „History”, (<http://www.fak.dk/en/about/history/Pages/history.aspx>, 22. Juni 2017).

⁶⁸⁴ Vgl. Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁶⁸⁵ Vgl. Hansen et al. 2001, S. 858.

⁶⁸⁶ Vgl. CMP, wie Fußnote 613.

ankern in Nyhavn oder segeln am Schloss Amalienborg vorbei durch den Inneren Hafen, während Fähren nach Schweden weiterhin an der Havnegade anlegen. Durch den Copenhagen Malmö Port ist es möglich, modernere Technik einzusetzen sowie größere und eine höhere Anzahl an Schiffen abzufertigen als in den vorherigen, getrennten Gebieten. Die Erweiterung des Hafenareals wird seit seiner Eröffnung weiterverfolgt und der Hafen stellt eine überregionale Institution dar, die in ihrer Anlage und durch die Zusammenarbeit zweier Staaten als äußerst gelungen erscheint und sich infolgedessen nicht nur die Verwaltung und Ökonomie, sondern zudem die Wettbewerbsfähigkeit signifikant verbessert haben.⁶⁸⁷

3.2.3 Die Revitalisierung des Hafens seit den 1990er Jahren

Mit dem Ausklang des 20. Jahrhunderts wurde in Kopenhagen ein Wandel in der Stadtentwicklungsplanung bezüglich der brach liegenden Hafenflächen offensichtlich. Die politischen Veränderungen führten zu neuen Bestrebungen, die ein grüneres und vielfältigeres Stadtbild hervorbringen sollten. Sie stellen eine wesentliche Prämisse für die Bebauung von Holmen dar. Die ehemaligen Hafengebiete wurden, infolge der Entscheidung des dänischen Parlaments, die eine Teilung der Hafenverwaltung verantwortete und ihr die Obrigkeit über die ungenutzten Areale entzogen hatte,⁶⁸⁸ zunehmend bebaut und dadurch revitalisiert.

No longer driven by its industrial heritage, the social and cultural life of the city was instead fuelled by a new service-orientated economy. In response, the waterfront was rediscovered as a potential site for new residential, cultural and recreational developments anchored by the experience of being by the water, offering a combination of urban and rural qualities, as it were.⁶⁸⁹

Vorbilder für die Revitalisierung des Kopenhagener Hafens waren das bereits in den 1960er Jahren ausgeführte Inner Harbour Projekt in Baltimore und das Waterfront Projekt in den Docklands von London, das in den 1980er Jahren realisiert wurde. Beide waren aufgrund ihrer vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten, ihrer Öffnungen der Uferbereiche für die Bevölkerung und ihrer Mischung von Freizeit- und Wohnaktivitäten erfolgreich.⁶⁹⁰ Doch nicht nur Baltimore und London waren mit den Leerstellen entlang ihrer Wasserkante konfrontiert, in zahlreichen anderen Städten wurden Hafenrevitalisierungsprojekte unternommen, die weniger gelungen waren: „Many waterfronts were left decrepit and disconnected from neighbouring communities. [...] Struggling with conflicting agendas, generations of government leaders have mismanaged long-term waterfront visions producing only mediocre results.”⁶⁹¹ Durch den wirtschaftlichen Aufschwung, der Kopenhagen nach Jahren der Rezession erfasste, wurde die Entwicklung einer globalen Hauptstadt entscheidend vorangetrieben.

Danes have increasingly perceived Copenhagen as a growth locomotive for all of Denmark, as a node in the European urban system, and as a place tied in umpteen ways to a multitude of places around the world. This led in the early 1990s to a virtual

⁶⁸⁷ Im Stadtentwicklungsplan von Kopenhagen von 2001 wird bereits angegeben, dass der CMP nach Göteborg der zweitgrößte Industriehafen in Skandinavien sei. Für die Kreuzschifffahrt sei er zudem der größte Hafen. Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 32.

⁶⁸⁸ Desfor und Jørgensen argumentieren, dass der Status des Hafens überspitzt aufgefasst worden sei und der Gemeinde Kopenhagen eindeutige Anreize gefehlt hätten, die Ufergebiete selbst zu transformieren. Damit unterstellen sie der Gemeinde eine scheinbare Handlungsunfähigkeit, die umgangen hätte werden können. Es ist auch anzunehmen, dass der desolate Haushalt Kopenhagens keine zusammenhängende Entwicklung ermöglichte. Desfor und Jørgensen 2004, S. 485.

⁶⁸⁹ Ryan, Zoë: „Introduction. Fluid Dynamics: Building on Water”. In: Ryan (Hg.) 2010, wie Fußnote 637, S. 10.

⁶⁹⁰ Vgl. Schubert 2002, S. 49.

⁶⁹¹ Grau und Kekez 2010, S. 26.

turnaround from a longstanding political tradition of restricting investment and growth in the capital city to very proactive policies.⁶⁹²

Die Transformation der brach liegenden Hafenareale in revitalisierte, mit verschiedenen Nutzungen versehene Viertel entlang des Wassers, war eine entscheidende Möglichkeit, die Stadt Kopenhagen im globalen Vergleich zu fördern. Die ehemaligen Hafengebiete reichten vom Südhafen über den Inneren Hafen – allein dieser reicht vom Kastell bis etwa zur Langebro⁶⁹³ – bis hin zum Freihafen im Norden der Stadt. Daher bot sich eine etappenweise Entwicklung dieser Gebiete an, in der zudem verschiedene Möglichkeiten für die Nutzung austariert werden konnten. In dem im Jahre 1993 veröffentlichten Stadtentwicklungsplan wurde versucht, einerseits einheitlich vorzugehen,⁶⁹⁴ während andererseits „[...] Parzellen unterschiedlicher Größe an verschiedene Architekten [...] vergeben wurden], sodass trotz strenger Vorgaben eine bunte Vielfalt entstehen“⁶⁹⁵ konnte. Da eine Revitalisierung von vielfältigen – auch zeitlichen⁶⁹⁶ – Faktoren abhängig ist, stellten sich für die einzelnen Phasen differenzierte Ergebnisse ein, die deutliche Unterschiede im Erfolg aufweisen.⁶⁹⁷

Vor dem einheitlichen Stadtentwicklungsplan wurden die Areale bebaut, die zuletzt von der Hafenverwaltung an einzelne Investoren verkauft worden waren und die Auslöser für die Beschneidung der Rechte der Hafenverwaltung durch das Parlament waren.⁶⁹⁸ Die Grundstücke wurden individuell entwickelt, sie konnten in der Folge keine funktionelle Einheit bilden und keine Diversität erreichen. Ähnlich ging es zudem in Arealen zu, die offiziell zuvor zum Eigentum der Gemeinde gehörten und für die ebenfalls noch kein einheitlicher Plan erstellt worden war.⁶⁹⁹ Dazu zählte das zwischen Südhafen und Innerem Hafen liegende Gebiet Kalvebod Brygge.⁷⁰⁰

In what has now become an infamous land swap, the City transferred ownership of this land to the Ørestaden Development Corporation in the early 1990s – the publicly controlled corporation with shares owned by the Government of Denmark and the municipality of Copenhagen charged with developing Ørestaden – at below market value. This urban development corporation sold the land to developers, primarily the

⁶⁹² Hansen et al. 2001, S. 856.

⁶⁹³ Vgl. Priebs 1992, S. 94.

⁶⁹⁴ Vgl. Mayer 2008, S. 68.

⁶⁹⁵ Philipp 2006, S. 422.

⁶⁹⁶ „Die üblichen Zeitspannen für Bestandsaufnahmen, Aufbereitungen, Planungen, Implementierung und neue Nutzung liegen in Europa zwischen 10-15 Jahren. In diesen Zeiträumen können sich die Rahmenbedingungen (mehrfach) unvorhersehbar verändern. Auch der Umstand, dass u. U. die ‚Endabnehmer‘ noch nicht bekannt sind bzw. sich erst später ergeben und verändern, kompliziert zusätzlich die Planungen.“ Schubert 2002, S. 48.

⁶⁹⁷ Ein wesentliches Problem bei der Revitalisierung des Hafens ist, dass die zahlreichen Gebiete entlang der Wasserkante Kopenhagens verschiedene Eigentümer aufweisen. Neben der Hafenverwaltung, der Stadt und dem Staat gehören manche Areale zum Eigentum von Vereinen, Stiftungen oder Privatpersonen. Vgl. Teknik- og Miljøforvaltningen: „Basisanalyse af Københavns havn. Havneatlas 2011“, (http://kk.sites.itera.dk/apps/kk_pub2/pdf/1169_A8E3DteAr2.pdf, 27. Juni 2017), S. 11.

⁶⁹⁸ Vgl. Priebs 1992, S. 99.

⁶⁹⁹ Desfor und Jørgensen monieren in ihrem Aufsatz, dass die verschiedenen Eigentümer der Areale entlang der Wasserkante jeweils eigene Vorstellungen für die Nutzung dieser hatten, anstelle eines einheitlichen oder umfassenden Konzepts. Vgl. Desfor und Jørgensen 2004, S. 485 f.

⁷⁰⁰ Für ein Hotel- und Konferenzzentrum entlang an Kalvebod Brygge war Henning Larsen im Jahre 1989 zu einem Wettbewerb eingeladen worden. Ein Modell seines Entwurfs befindet sich der königlichen Bibliothek Kopenhagen. Vgl. Danmarks Kunstabibliotek: „Arkitekturmodeller. Kalvebod Brygge, Hotel- og Conferencecenter Indbudt konkurrence 1989“. Henning Larsen, (<http://kunstbib.dk/samlinger/arkitekturmodeller/modeller/000055143>, 07. Oktober 2020).

Swedish firm Skanska, and the proceeds were used to finance construction of the new Metro rail link to Ørestaden.⁷⁰¹

Im Zuge der Bebauung entstanden mehrere hohe Firmen- und Bankengebäude sowie Hotels, die alle direkt am Wasser gelegen sind. Zudem trennt sie eine mehrspurige Straße von der Einbindung in das urbane Umfeld.⁷⁰² Die Möglichkeit, der Öffentlichkeit einen direkten Zugang zum Hafenkanal zu gewährleisten, wurde hier vertan; die Wasserkante ist allein den neuen Gebäuden und ihren Nutzern vorbehalten. Zusätzlich fehlten Wohneinheiten, weshalb etwa die Platzanlagen im Norden, nahe der Langebro, im Wesentlichen von den Geschäftsleuten benutzt wurden und sich keine weitere Infrastruktur generieren konnte. Dieser Mangel an einer Nutzungsmischung führte dazu, dass Kalvebod Brygge „[...] als eher lebloses Geschäftsviertel“⁷⁰³ kritisiert wurde. Da die Grundstücke von verschiedenen Investoren bebaut wurden und dem Gebiet kein Masterplan zugrunde lag, wurde in der Folge die Revitalisierung mit einer deutlichen Nutzungsmischung vorangetrieben.⁷⁰⁴ Erst mehr als 20 Jahre später, im Jahre 2013, konnte mit der Eröffnung einer neuen wellenförmigen Uferpromenade, der Kalvebod Bølge, die Annäherung der Öffentlichkeit an die Hafenkante in Kalvebod Brygge realisiert werden. Neben einem von Wegen umschlossenen Schwimmbecken und einem weiteren Bootsbereich, ist eine Plattform im Süden entstanden, die vielseitig genutzt werden kann.⁷⁰⁵

Anfang der 1990er Jahre wurden neue Wohn- und Bürobauten im Norden der Stadt, im Bereich des gut erschlossenen Gebietes Frihavnen – dem Freihafen, an dem Ende des 19. Jahrhunderts Schiffe aus Indien und Amerika anlegten – entlang des Amerikakaj, Indiakaj und Dampfærgervej errichtet. Die neuen Gebäude orientierten sich optisch teilweise an den noch bestehenden Bauten aus der Gründung des Südlichen Freihafens, wie dem nach dem zuständigen Architekten Vilhelm Dahlerup benannten Dahlerup Speicher.⁷⁰⁶ Dieser wurde im Zuge der Revitalisierung renoviert und entlang Østmolen zum Vorbild für die neuen Gebäude, während auf Midtermolen und dem Indiakaj eine hellere Fassadengestaltung bevorzugt wurde. Da die Bauten auf den zuletzt genannten Molen deutlich aus der Umgebung der roten Backsteinbauten hervorstachen und dadurch keinen direkten Bezug zu ihrem Standort herstellten, wurde ihre Gestaltung kritisiert.⁷⁰⁷ Das homogene Bild, das entlang der Langelinie zum Hafenbecken hin angestrebt wurde, wurde auf der anderen Seite nicht fortgesetzt. Der westliche Bereich des Südlichen Freihafens wurde nach der Erschließung einer großen Straße weiterentwickelt: „Hier entstanden mehrere Neubauten, aber auch einige früher hafenwirtschaftlich bzw. industriell

⁷⁰¹ Desfor und Jørgensen 2004, S. 486.

⁷⁰² Da bereits in den 1960er Jahren der Wandel der Hafenwirtschaft in Kalvebod Brygge offenbar wurde, indem „[...] die bis dahin dominierenden Kohlenhalden und Krananlagen“ verschwanden, konnte „Anfang der 70er Jahre [...] auf dem Kai eine neue, zum Teil 6-spurig ausgebaute Haupteinfallsstraße angelegt“ werden. Priebis, 1992, S. 94.

⁷⁰³ Köhler, Florian: „Kommunikativer Wellengang: Neue Uferpromenade in Kopenhagen“, (<http://www.detail.de/artikel/kommunikativer-wellengang-neue-uferpromenade-in-kopenhagen-11894/>, 23. Juni 2017) [11.04.2014].

⁷⁰⁴ „Construction of buildings on Kalvebod Brygge brought a public outcry that threatened to de-stabilize urban politics and fracture continuous economic growth.“ Desfor und Jørgensen 2004, S. 493.

⁷⁰⁵ Vgl. Köhler 2014, wie Fußnote 651.

⁷⁰⁶ Der Dahlerup Speicher wie andere ältere Hafenbauten waren Anlass für die langwierige Diskussion über die Bebauung des Areals gewesen. Unter den zahlreichen Vorschlägen wurde die Errichtung eines von Jørn Utzon entworfenen Hotel- und Kongresszentrums favorisiert, der seine Pläne indes anpassen musste, um den Speicher und andere Lagerhäuser zu integrieren. Letztlich musste dieses Projekt aufgegeben werden und die Stadt entwickelte einen neuen Lokalplan. Vgl. Priebis 2012, S. 117 f.

⁷⁰⁷ Die Bebauung auf dem Langelinie folgenden Pier, Østmolen, musste laut Lokalplan dem Dahlerup Speicher folgen. Daraus ergab sich nur hier eine homogene Ansicht, die einen deutlichen Kontrast bildet zu den übrigen Bereichen. Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 34 f.

genutzte Gebäude wurden für eine dauerhafte und hochwertige Nutzung umgebaut.“⁷⁰⁸ Durch die funktionale Vermischung von Wohn- und Geschäftsbereichen im Südlichen Freihafen konnte ein lebendiges Quartier entstehen und zugleich ein Zugang zum Wasser durch Wege an der Hafenkante sichergestellt werden. Entlang Langelinie entwickelte sich in der Folge eine Infrastruktur mit Restaurants und Geschäften. Diese waren nicht im Rahmen der Revitalisierung geplant, sie etablierten sich vielmehr durch den touristischen Zuwachs.

Die Entwicklung der Kalvebod Brygge und des Südlichen Freihafens zeigen, dass eine Vielfalt an Faktoren zu beachten ist, die die Revitalisierung des Hafens beeinflussen. Während in Kalvebod Brygge die einseitige Nutzung durch eine Erweiterung weitestgehend aufgehoben wurde, konnte der Südliche Freihafen mit einer Mischung aus Wohn- und Bürobauten und einer vergleichsweise verhaltenen Annäherung an das Wasser aufwarten. Dennoch fehlten zunächst Möglichkeiten, die die Freizeitaktivitäten des Areals ausweiteten,⁷⁰⁹ gleichzeitig beschränkten sich die Läden und Restaurants in erster Linie auf Østmolen und die Langelinie. Um im Anschluss die Revitalisierung der weiteren, brach liegenden Hafenareale von Beginn an wirksamer zu machen, setzte die neue Spitze der Kopenhagener Stadtplaner um Holger Bisgaard darauf, diese mit mehr Nutzungsmöglichkeiten zu versehen.⁷¹⁰ Entsprechend wurden der Innere Hafen und die verbliebenen Flächen am Südhafen

[...] als Gebiet für Wohnungen, Arbeit, Freizeit und Kultur ausgewiesen. Auch wenn man sich bewusst macht, dass die neue Vielfalt eine künstliche und keine gewachsene Vielfalt sein wird, die sich erst durch den Gebrauch beweisen muss, so liegt hier doch ein Ansatz vor, der die durch die Funktionstrennung erzeugten Monokulturen von Schlafstädten, Einkaufszentren und Kulturzentren überwinden kann.⁷¹¹

Bereits in Christianshavn wurde eine Durchmischung verschiedener Funktionen verwirklicht, das Quartier „[...] Christiansbro ist der Name eines neuen Stadtteils, der sich rund um die Christianskirke am Ende der Strandgade auf einem früheren Industrieareal entwickelt hat.“⁷¹² Hier war ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein Maschinen- und Schiffsbauunternehmen angesiedelt, das in den 1980er Jahren seinen Niedergang erfuhr und im darauf folgenden Jahrzehnt Konkurs anmelden musste, ehe es schließlich verkauft wurde.⁷¹³ Das frei gewordene Areal wurde vom dänischen Pensionsfonds ATP erworben,⁷¹⁴ der 1995 einen Wettbewerb für einen Masterplan ausschrieb, der eine Besetzung mit mehreren Funktionen und somit eine dauerhafte Nutzung anstrebte.⁷¹⁵ Henning Larsen Architects erhielten mit ihrem Entwurf den ersten Preis, der Plan wurde von 1997 bis 2000 umgesetzt. Um die Christianskirke entstanden zum Christianshavn Kanal hin exklusive Wohngebäude, während auf der zum Hafen gelegenen Seite

⁷⁰⁸ Priebs 2012, S. 118.

⁷⁰⁹ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 34 f.

⁷¹⁰ Vgl. Nielsen 2013.

⁷¹¹ Philipp 2006, S. 422.

⁷¹² Visit Denmark, wie Fußnote 337.

⁷¹³ Burmeister & Wain, ursprünglich Baumgarten & Burmeister, war eines der einflussreichsten und bekanntesten dänischen Maschinen- und Schiffsbauunternehmen. Vgl. En arbejdsgruppe med repræsentanter for københavnske museer og kulturmiljøråd: „Burmeister & Wain. Refshaleøen, Københavns Kommune“, (<http://slks.dk/kommuner-plan-arkitektur/kommune-og-turisme/industrikultur/industrihistoriens-danmarkskort/burmeister-wain>, 26. Juni 2017).

⁷¹⁴ „The joint venture between CPH City & Port Development and the pension fund ATP, which was established by national law in 1964 to supplement the retirement income of senior citizens [...]. ATP is the fourth largest pension fund in Europe, with 5 million members and a requirement that all working Danes contribute.“ Der Immobilienzweig des Fonds hat bereits in zahlreiche Projekte in Dänemark und weltweit investiert und treibt diese Strategie intensiv voran. Katz und Norin 2017, wie Fußnote 612, S. 33.

⁷¹⁵ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 36..

mehrere senkrecht dazu platzierte Bürogebäude errichtet wurden.⁷¹⁶ Die Bauten um den Platz mit der Kirche im Zentrum weisen eine helle Fassadengestaltung auf, die ein homogenes, rahmendes Erscheinungsbild ergeben und gleichzeitig einen Kontrast zur sandsteinfarbenen Kirche bilden. Die Bürobauten zeichnen sich an den übrigen Seiten durch große, gegliederte Glasflächen und dunkle Fassadenelemente aus; zwischen den einzelnen Bauten wurde Raum für Durchgänge und Aussichten oder kleinere Plätze geschaffen, sodass diese Gebäude deutlich weniger massiv als jene Büros entlang Kalvebod Brygge wirken. Vermutlich hat diese Gestaltung des Quartiers mit verschiedenen Sichtachsen und intimeren Bereichen dazu geführt, dass Henning Larsen Architects vonseiten der Gemeinde hinzugezogen wurden, um ein ganzheitliches Konzept für den Inneren Hafen zu erstellen.

Eine ähnliche Struktur weist der ursprünglich von der Schwerindustrie genutzte und Anfang der 1990er Jahre aufgegebenen Frederikskaj im Südhafen auf. Hier befinden sich um den Teglværkshavn herum gleichermaßen Wohn- und Bürogebäude und das Gebiet hat sich zudem zu einem Technologiestandort entwickelt. Im Vergleich zu anderen Quartieren begann hier eine Neubebauung kurz nach der Aufgabe der Hafenfunktion, da die MT Højgaard weite Bereiche des Südhafens aufkaufte und den Standort entsprechend förderte.⁷¹⁷ Den Anfang bildeten zwei IT-Firmen, die sich entlang des Frederikskaj in einer Entfernung von einem Kilometer niederließen und dort eindrucksvolle, individuelle Bürobauten errichteten. „Disse to hinanden uafhængige dispositioner synes at have bestemt dette havneafsnits udviklingspotentiale.“⁷¹⁸ Schrittweise kamen zwischen beiden Bauwerken, wie auch an den umgebenden Ufern des Teglværkshavns, weitere Niederlassungen und Unternehmenssitze hinzu.⁷¹⁹ Die über zehn Jahre hinweg errichteten Gebäude verschiedener Konzerne, ausgeführt von unterschiedlichen Architekten, sind geprägt von klaren Linien, hellen Fassadensteinen und großen Glasflächen, teils mit auffälligen Stahlrahmen, teils ohne. Trotz dieser scheinbaren Ähnlichkeiten bildet jedes Bauwerk für sich eine Einheit und gliedert sich in das Gesamtkonzept am Frederikskaj ein. Da sie nicht zu einem Komplex gehören und zwischen ihnen ausreichend Abstand herrscht, bietet sich hier die Möglichkeit für intimere Bereiche. Gleichzeitig ist der öffentliche Zugang zum Wasser, wie auch in Christiansbro, gewährt und dank der Begrünung lädt die Promenade zum Verweilen und Flanieren ein. Die Konzentration an Technologiebetrieben in diesem Bereich des Südhafens förderte in der Folge den Bau neuen Wohnraums, der teilweise direkt am Hafen liegt.⁷²⁰ Diese Wohnbauten befinden sich vornehmlich entlang von Kanälen oder direkt auf Stegen über dem Wasser. Die Kanäle wurden zum Teil eigens für die Bebauung ausgehoben und fördern somit das Leben in der Stadt und an der Wasserkante. Besonders bemerkenswert und von den Kritikern gelobt ist das 2008 fertiggestellte Wohnhaus namens Frederikskaj am Teglværkshavn, dessen Fassade fast ausschließlich aus Kupfer und Glas besteht. Das Kupfer hat im Laufe der Zeit durch Korrosion eine Patina angenommen, damit wurde dem Gebäude ein veränderliches Erscheinungsbild und dadurch ein immer neuer Charakter gegeben.

⁷¹⁶ Vgl. Henning Larsen Architects: „Christiansbro Masterplan“, (<http://www.henninglarsen.com/projects/0400-0599/0430-christiansbro-masterplan.aspx>, 26. Juni 2017).

⁷¹⁷ Vgl. Stensballe, Olliver Sequeira: „Frederikskaj. Forkromet organisering bag kobberbeklædt byggeri“, (<http://www.byggeplads.dk/byggeri/bolig/frederikskaj>, 26. Juni 2017) [02.2009].

⁷¹⁸ Übersetzung: „Diese zwei voneinander unabhängigen Maßnahmen scheinen das Entwicklungspotenzial dieses Hafenabschnitts bestimmt zu haben.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 40.

⁷¹⁹ „For example, a part of the Southern Harbour [Frederikskaj] is affectionately referred to as the ‚Gold Coast‘ because of an intense agglomeration of telecommunication firms (e.g. Ericsson, Nokia, and TDC).“ Desfor und Jørgensen 2004, S. 493.

⁷²⁰ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 40 f.

Gleichzeitig werden damit verschiedene Bezüge zum Meer, dem Hafen und den Brücken hergestellt.⁷²¹

Das für das Opernhaus bedeutendste Stadtentwicklungsprojekt vor dem Materplan für den Inneren Hafen von 2000 war der Beginn der Umgestaltung von Holmen im Inneren Hafen. Da die Marine ab 1989 ihre Umsiedlung vorantrieb, begann ein eigens eingesetztes Komitee frühzeitig damit, Entwürfe für das gesamte Gebiet Holmens zu entwickeln. Dieser Masterplan sah eine weniger einschneidende Veränderung in die Architektur, mit Augenmerk auf den Wohnungsbau, vor: „Holmen måtte betragtes som et værdifuldt historisk område, hvis særlige arkitektoniske kvaliteter planlægningsmæssige særpræg skulle respekteres i den forstående bybygning.“⁷²² Entsprechend nah an der ursprünglichen Bebauung ist das heutige Erscheinungsbild der Inselgruppe, auf der zahlreiche bestehende Gebäude umfunktioniert wurden.⁷²³ Die Insel Frederiksholm grenzt südöstlich an Dokøen und wurde zum Zentrum der staatlichen Kunsthochschulen; hier siedelten sich die Architekturschule der Kunstakademie, die Dänische Filmschule, die dänische Schauspielschule und das Rhythmische Musikonservatorium an.⁷²⁴ Die vier Schulen wurden in den bestehenden, denkmalgeschützten Bauten untergebracht, die mit kleineren Erweiterungen ergänzt wurden, die sich wiederum in die optische Umgebung und das Gesamtbild einfügen. „This has in turn affected the area’s production milieu, as the art schools take up most of the commercial space in this fixed ratio, leaving only little scope for other commercial spaces.“⁷²⁵ Frederiksholmen zeichnet sich zudem durch weite Straßenzüge und große, offen gestaltete und zumeist begrünte Plätze aus. Dieses urbane Gestaltungskonzept findet sich auch auf den anderen Inseln von Holmen wieder: „Aus den Manufakturen, Ankerschmieden, Kanonengießereien und Werften [...] wuchs eine neue Kultur- und Wohnstadtreion.“⁷²⁶ Auf den vier weiteren, teils sehr kleinen Inseln Nyholm, Arsenaløen, Papirøen (auch bekannt als Christiansholmen) und Margretholmen wurden die bestehenden Bauten erhalten und umgebaut. Daher ergibt sich auch hier ein meist sehr offenes Gesamterscheinungsbild. Auf Nyholm befinden sich neben der nicht zugänglichen Dänischen Verteidigungsakademie auch touristisch genutzte Relikte der Marine, wie der Mastkran, das alte Wachhaus und andere Sehenswürdigkeiten.⁷²⁷ Kritisiert an dem Masterplan für Holmen

⁷²¹ Vgl. Stensballe 2009, wie Fußnote 665.

⁷²² Übersetzung: „Holmen muss als ein wertvolles historisches Gebiet betrachtet werden, dessen besondere architektonische Qualitäten und städtebauliche Eigenarten in der bevorstehenden Stadtbauung respektiert werden sollen.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 42.

⁷²³ Die Diskussion um die Bebauung Holmens wurde von zahlreichen Seiten vorangetrieben. Die hohe Zahl an denkmalgeschützten Bauten hat den Standort deutlich beeinflusst. Vgl. Prieb 1992, S. 102.

⁷²⁴ Vgl. Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁷²⁵ „The rather limited commercial space might also explain the relatively high rents for workspaces, which are around DKK 1350 (€180) per m², and even higher if the building is listed [...]. Thus, the explicit strategy in terms of the local plan has, on the one hand, ensured housing, but, on the other hand, made it difficult to establish a fine-grain urban morphology.“ Lidegaard, Christina, Massimiliano Nuccio und Trine Bille: „Fostering and planning urban regeneration: the governance of cultural districts in Copenhagen“. In: *European Planning Studies* 26, 2018: 1, (<https://doi.org/10.1080/09654313.2017.1364352>, 02. Mai 2020), S. 1-19, hier S. 9.

⁷²⁶ Findeisen und Husum 2008, S. 136 f.

⁷²⁷ „Holmen rummer en lang række bygninger af arkitektonisk og kulturhistorisk værdi. På Nyholm Østre- og Vestre Takkelagehus (Ole Judichær, 1727-29), Spanteloftsbygningen (1743), Hovedvagtten, „Under Kronen“, med det kroneprydede tårn (Philip de Lange, 1745) samt den store Mastekran (Lange, 1751) og Planbygningen (Lange, 1764). På Frederiksholm ligger Hovedmagasinbygningerne (Lange/Schottmann, 1772, forhøjet med et stokværk i 1859), Bohlendachhuset (Boye Mogens, 1801), Kanonbådsskurene (begyndelsen af 1800-t.), Smedjen (F. Meldahl, 1860) og Bådeværftet (C.T. Andersen, 1867). På Arsenaløen opførtes Arsenalet med Kongeportalen (Lange, 1743-45), og ude i volden fire krudthuse, i

wurde die schwierige Anbindung an die Altstadt, denn trotz der Nähe war der Zugang nur über weite Fußwege, noch weitere Autostraßen oder mit dem Hafenbus möglich.⁷²⁸

Das anfängliche Vorgehen an der Kalvebod Brygge sowie die fehlende Nutzungsmischung am Südlichen Freihafen haben gezeigt, dass weitere Faktoren zu berücksichtigen und neue Ansätze nötig waren, um eine Revitalisierung des Kopenhagener Hafens mit vitalen Quartieren zu erreichen. Christiansbro vereint Wohn- und Geschäftshäuser um ein freistehendes sakrales Gebäude, die durch Blickachsen und Einschnitte die Gesamtanlage unterstützen. Die Einbindung einer homogenen Kirchplatzgestaltung und die Beachtung der Bedürfnisse der Nutzer dieses Gebiets, indem Rückzugsorte und Promenaden geschaffen wurden, wirken sehr ansprechend. Die zeitlich und räumlich weitreichenden Planungsmaßnahmen für den Teglværkshavn und für Holmen zeigen weitere Konzepte für die Gestaltung der ehemaligen Hafengebiete auf. Beide Projekte hatten zu Beginn festgelegte Ziele definiert, die sich im Verlauf der Jahre veränderten und neu entwickelt werden mussten. Am Teglværkshavn ließen sich zunächst nur Konzerne nieder, während der Wohnungsbau erst später in den Fokus trat. Die Verlegung der Flotte vom Marinestützpunkt Holmen wurde im Jahre 1989 durch die Regierungskommission beschlossen und in der Folge entstanden mehrere Ansätze für die Neugestaltung der Inselgruppe. „En samlet plan for Holmens anvendelse til civile formål blev efterfølgende udarbejdet af det bredt sammensatte ‚Holmenudvalget‘.“⁷²⁹ Der Plan bildet die Grundlage für die folgende Entwicklung Holmens, da in ihm der Erhalt der historischen Marinebauten festgeschrieben wurde. Die zukünftige Revitalisierung sollte unter Einbindung der bestehenden Bausubstanz erfolgen, während eine geringe Anzahl an Neubauten mit einer Priorisierung auf Wohneinheiten festgelegt wurde: „Commercial development and other forms of construction have to respect Genius Loci.“⁷³⁰ Der um das Jahr 1995 erstellte Masterplan wurde allerdings nur teilweise umgesetzt.⁷³¹ Eine der wesentlichen Veränderungen war die Ansiedlung verschiedener Kunstschulen auf Frederiksholm, die in ehemaligen Arsenalen und anderen Speichern eine neue Heimat erhalten haben.⁷³² Die Neubesetzung der historischen Bauten mit einer geringen Veränderung der ursprünglichen Anlage war ein ideeller Masterplan. Die Inseln entlang des Inneren Hafens wurden in einem eigenständigen Masterplan bedacht, neben Dokøen sollte Christiansholm mit Kultur- und Wohnbauten neu besetzt werden. Nachdem die A. P. Møller Stiftung zuerst Teile von Dokø und später die gesamte Insel erworben hatte, um eine hier eine kulturelle Einrichtung

Carls og Wilhelms bastioner (Hans van Steenwinckel den yngste, 1688-90) og i Frederiks og Sophie Amalies bastioner (Christian von Ötken, 1741).“ [Übersetzung: „Holmen beherbergt eine ganze Reihe an Bauten von architektonischer und kulturhistorischer Bedeutung. Auf Nyholm sind das Östliche und Westliche Takelagehaus (Ole Judichær, 1727-29), das Spanteloftgebäude (1743), die Hauptwacht, ‚Unter der Krone‘, mit dem mit Kronen verzierten Turm (Philip de Lange, 1745) sowie der große Mastkran (Lange, 1751) und dem Plangebäude (Lange, 1764). Auf Frederiksholm liegen die Hauptmagazingebäude (Lange/Schottmann, 1772, um ein Stockwerk erhöht in 1859), das Bohlendachhaus (Boye Magens, 1801), die Kanonenbootschuppen (Anfang des 19. Jahrhunderts), die Schmiede (F. Meldahl, 1860) und die Bootswerft (C. T. Andersen, 1867). Auf Arsenaløen wurde das Arsenal errichtet, mit dem Königsportal (Lange, 1743-45) und draußen im Wall vier Schießpulverlager, in den Bastionen Carl und Wilhelm (Hans van Steenwinckel der Jüngere, 1688-90) sowie in Frederik und Sophie Amalie (Christian von Ötken, 1741).“ Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁷²⁸ Vgl. Danish Architecture Center: „Inderhavensbroerne“, (<http://www.dac.dk/da/dac-life/copenhagen-x-galleri/cases/inderhavnsbroerne>, 01. Februar 2018).

⁷²⁹ Übersetzung: „Ein gesammelter Plan für die zivile Nutzung Holmens wurde nachfolgend von dem breit zusammengesetzten ‚Holmenkomitee‘ ausgearbeitet.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 42. Übersetzung: „Ein gesammelter Plan für die zivile Nutzung Holmens wurde nachfolgend von dem breit zusammengesetzten ‚Holmenkomitee‘ ausgearbeitet.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 42.

⁷³⁰ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 43.

⁷³¹ Vgl. Nielsen 2013.

⁷³² Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 43.

zu errichten, musste dieser Masterplan angepasst werden. Ein Opernhaus sollte an zentraler Stelle, gegenüber von Amalienborg entstehen, mit davon seitlich abgesetzten Gebäuden, die verschiedene Funktionen unterbringen sollten. Das neue Opernhaus am Rande des Hafenbeckens würde das Image und Erscheinungsbild Kopenhagens als eine kulturell bedeutende Stadt Nordeuropas stärken und zusammen mit den weiteren, entlang des Hafens bereits gelegenen und entstehenden Kulturbauten festigen.

Zeitlich ist der Baubeginn des Opernhauses eng mit der Veröffentlichung des Stadtentwicklungsplans von 2001 verknüpft, in dessen Planungsphase der dänische Reeder Mærsk McKinney Møller entscheidend eingriff. Neben der weiter voranschreitenden Urbanisierung des ehemaligen Hafens, vor allem durch Wohnstätten, und der Ansiedlung und Verlegung großer Industriestandorte nach Ørestad, sah der Plan insbesondere die Ausweitung von Bildungs- und Kultureinrichtungen vor.⁷³³ Diese sollten nicht nur entlang des innerstädtischen Hafens entstehen, sondern auch in eben jene, industriereiche Randgebiete gesetzt werden, um eine funktionierende und vielseitige Infrastruktur zu schaffen.⁷³⁴ In Ørestad wurde diese Idee sehr erfolgreich mit der von Jean Nouvel entworfenen Konzerthalle des Dänischen Rundfunks umgesetzt.

3.2.4 Die Entwicklung von Kultureinrichtungen als Landmarken in Kopenhagen

Der Weg zu den neuen Kulturbauten in Kopenhagen ging mit diversen Veränderungen der städtischen Ordnung einher, die von den Möglichkeiten der Neugestaltung der Hafenflächen ange-regt und dem wirtschaftlichen Aufschwung angetrieben wurden, der sich in den 1990er Jahren bemerkbar machte. In diese Zeit fallen mehrere Wettbewerbe für große öffentliche Kulturprojekte, die das Stadtbild prägen sollten.⁷³⁵ Diese wurden von den bereits bestehenden Einrichtungen begrüßt, die, ähnlich wie das beschriebene Königliche Theater am Kongens Nytorv, mit Schwierigkeiten in Bezug auf die technische Ausstattung und dem angebotenen Platz konfrontiert waren. Die Entwicklung von Erweiterungen und Neubauten der kulturellen Institutionen fand zudem im Zusammenhang mit der in der Innenstadt seit den 1960er Jahren vorangetriebenen Verkehrswende statt. Kopenhagen gehört zu den Städten, die verhältnismäßig früh eine solche Reform in die Wege geleitet haben.⁷³⁶

Entgegen des in Europa vorherrschenden Trends, wurde bereits Anfang der 1960er Jahre der Autoverkehr in der Kopenhagener Innenstadt eingeschränkt, um auf diese Weise freie Flächen zu erhalten, die für andere Zwecke nutzbar waren. Damit war die dänische Hauptstadt ein Vorreiter, denn in zahlreichen anderen Städten stellte die Bereitstellung von breiten Straßen und Parkplätzen für Autos einen wesentlichen Aspekt der Stadtplanung der Nachkriegsjahre dar.

⁷³³ Vgl. Henning Larsen Architects, wie Fußnote 604

⁷³⁴ Im Stadtentwicklungsplan von 2001 wurden zahlreiche Projekte neu- und weiterentwickelt. Neben einem Fokus auf Park- und Grünanlagen wie „København grønne lunge“ in Amager Vest, wurden auch andere, in Wassernähe befindliche Areale in den Fokus genommen. Der Südhafen und der neue Strandpark Ostamagers sowie Havneparken im Stadtteil Islands Brygge sind nur einige Beispiele, deren Entwicklung teilweise in den 1980er Jahren vorbereitet und deren Umsetzung sich über mehrere Jahrzehnte spannte. Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 84–93.

⁷³⁵ Jane Jacobs mahnte dazu an, dass „[...] Gebiete, die nicht Wohnzwecken dienen, also kulturelle oder Verwaltungszentren darstellen“ nur schwierig in den Stadtraum eingegliedert werden können, wenn sie allein auf diese Funktion ausgerichtet sind. Bei den Kultureinrichtungen sieht sie insbesondere „[...] Konzert- oder andere Vortragsgebäude“ als problematisch, da sie „[...] für nur jeweils sehr kurze Zeiten große Menschenmengen anziehen“ und außerhalb dieser kaum oder gar nicht genutzt werden. Jacobs, Jane: *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. gekürzte Erstausgabe, Berlin 1964 (= Bauwelt Fundamente; Bd. 4, herausgegeben von Ulrich Conrads), S. 203.

⁷³⁶ Vgl. Nielsen 2013.

Damit ging ein Wegfall an öffentlichen Plätzen einher, während zugleich der Mensch – in der Eigenschaft als Fußgänger und damit in einer langsameren Fortbewegung als mit dem Auto – als Hauptnutzer der Stadt vergessen wurde und immer weniger urbane Räume oder öffentliche Treffpunkte erhalten blieben.⁷³⁷ In Kopenhagen mündete der Entschluss, den Verkehr zu reduzieren, in neuen Parkanlagen und ausgedehnteren Fußgängerzonen, die das städtische Leben aufwerteten und das Stadtzentrum aktiver und urbaner werden ließen:

The many whole-hearted invitations to walk, stand and sit in the city's common space had resulted in a remarkable new urban pattern: many more people walk and stay in the city. The pattern in the city centre is now being repeated in outlying districts where in recent years many streets and squares have been converted from traffic islands into people-friendly squares.⁷³⁸

Im Zuge dieser Reform des städtischen Raums wurde versucht, der Suburbanisierung, insbesondere durch die Mittelschicht, entgegenzuwirken, um eine vielfältige und lebendige Stadt erhalten zu können. Der zunehmende Wegfall des innerstädtischen Hafens und die Verlagerung der mit dem Hafen verbundenen Betriebe in die Vororte und nach Jütland wirkten sich auf die Bevölkerung Kopenhagens aus.⁷³⁹ Angetrieben von der Umsiedlung der Industrie kam es zu einem Wegzug der Mittelschicht aus dem Stadtzentrum. In den 1980er Jahren wurde diese Entwicklung der Suburbanisierung offensichtlich, da durch einen Mangel an Investitionen und einer deutlich angestiegenen Arbeitslosenquote⁷⁴⁰ sich die Bevölkerung ungleichmäßig verteilt hatte und im Zentrum die Mittelschicht zunehmend fehlte. Daher wurde der Sozialwohnungsbau massiv vorangetrieben.⁷⁴¹ Im Jahre 1989 schließlich beauftragte die dänische Regierung eine Kommission, deren Aufgabe es war, einen Masterplan zu erstellen, der die Situation in der Hauptstadt verbessern würde.⁷⁴²

Die Aufwertung Kopenhagens wurde mit dem Masterplan von 1989 in drei wesentlichen Schritten vorangetrieben: Zunächst waren die Erneuerung der Infrastruktur sowie die urbane Entwicklung Ørestads geplant. Die Metro wurde im Zuge dessen massiv ausgebaut, die Finanzierung dafür erfolgte in erster Linie durch den Verkauf von Landflächen. Die Anbindung Ørestads an Kopenhagen begünstigte auch den Wohnungsbau, der nun in besonderem Maße auf Familien ausgerichtet wurde.⁷⁴³ Die neu errichteten Wohnungen waren insgesamt größer und es wurden zusätzlich öffentliche Bereiche geschaffen, um die Lebensqualität in der Stadt zu erhöhen. Neue Auflagen sahen außerdem vor, dass im Umkreis von 500 Metern von einer Metrostation Kultureinrichtungen gebaut werden sollten, um die Nutzung der Metro anzuregen und zu fördern.⁷⁴⁴ Diese kulturellen Institutionen erhielten ebenfalls einen Investitionszuwachs, sodass mehrere große Projekte angestoßen werden konnten, die als Landmarken internationale Aufmerksamkeit erregen sollten. „These would accentuate Copenhagen on the world map, and incidentally also increase land values considerably.“⁷⁴⁵ Gefördert wurde im Zuge dieser urbanen Strategie unter anderem die Erweiterung des Königlichen Theaters am Kongens Nytorv. Nachdem Sverre Fehn mit seinem Entwurf den Wettbewerb für die Erweiterung zwar gewonnen hatte, dieser aber wegen zahlreicher Proteste durch die Bevölkerung nicht ausgeführt

⁷³⁷ Vgl. Gehl 2010, S. 3 f.

⁷³⁸ Gehl 2010, S. 13.

⁷³⁹ Vgl. Priebs 2012, S. 115 f.

⁷⁴⁰ „In the mid-to-late 1980s, Copenhagen experienced 17.5 percent unemployment, a growing elderly population, and an annual budgetary shortfall of \$750 million.“ Katz und Norin 2017, wie Fußnote 612, S. 9.

⁷⁴¹ Vgl. Hansen et al. 2001, S. 859.

⁷⁴² Vgl. Nielsen 2013.

⁷⁴³ Vgl. Katz und Norin 2017, wie Fußnote 612, S. 9–13.

⁷⁴⁴ Vgl. Henning Larsen Architects, wie Fußnote 604.

⁷⁴⁵ Hansen et al. 2001, S. 861.

wurde, fehlte eine neue Option für das Königliche Theater. Andere Projekte konnten unterdessen durchgeführt werden, wie etwa die Erweiterung der Königlichen Bibliothek auf Slotsholmen.⁷⁴⁶ Der internationale Wettbewerb dafür wurde 1993 abgehalten und der allgemeinhin aufgrund der auffälligen Fassadengestaltung und der entsprechenden Form Den Sorte Diamanten – der schwarze Diamant – genannte Bau von den dänischen Architekten Schmidt Hammer Lassen wurde ausgewählt.⁷⁴⁷ Er liegt auf Christians Brygge, direkt am Hafen. „‘Den Sorte Diamant’ beriger havnefronten og demokratiserer lærdommen.“⁷⁴⁸ Die Erweiterung der Königlichen Bibliothek hat als symbolisches Bauwerk und durch ihren Standort am Hafenkanal die Transformation des Hafens wesentlich beeinflusst.⁷⁴⁹ In unmittelbarer Nähe sollte zur selben Zeit eine neue, ebenfalls an der Wasserkante gelegene Konzerthalle entstehen, für die ein internationaler Wettbewerb im Jahre 1993 ausgeschrieben wurde. Henning Larsen gewann mit seinem Entwurf den ersten Preis. „Our [Henning Larsen Architects] project included a column front, a glass foyer and a monumental staircase leading from the pier directly into the large foyer that surrounded the auditorium.“⁷⁵⁰ Aufgrund von verschiedenen Schwierigkeiten wurde die Konzerthalle jedoch nicht ausgeführt, unter anderem soll der vorgegebene Platz nicht ausreichend für ein solches Volumen gewesen sein,⁷⁵¹ während zugleich die Finanzierung unsicher war.⁷⁵²

Während der 1995 erstellte Masterplan für Holmen vermehrt auf den Erhalt der historischen Baumasse ausgerichtet war, konzentrierte sich in der Folge die Aufmerksamkeit auf die Gebiete Holmens entlang des Inneren Hafens und deren Potenzial innerhalb einer kulturellen Revitalisierung der Wasserkante.⁷⁵³ Gleichzeitig wurden die Entwürfe und Ideen für ein Gesamtkonzept des Kopenhagener Hafens greifbarer. Im Sommer des Jahres 1999⁷⁵⁴ hatte das

⁷⁴⁶ Mit der Ausrichtung auf eine kulturelle und somit kreative Stadtplanung wurden in Kopenhagen mehrere Institutionen errichtet, die die Wettbewerbsfähigkeit der Stadt im Vergleich zu anderen Groß- und Hauptstädten im Norden Europas unterstützen sollten. „The material extension of the rhetoric takes the form of establishing institutions [...]; erecting symbolic works of architecture such as Arken (The Ark), the new museum of modern art, and Den Sorte Diamanten (The Black Diamond), the new waterfront annex to the Royal Library; and constructing new built environments for the main actors in the ‚new economy‘ (information technology (IT) and finance, insurance and real estate (FIRE)), including luxury hotels, restaurants, conference centres and shopping malls, such as the new Fisketorvet on the harbour. To this must be added investments in luxury housing and publicly financed renewal of inner city housing to attract the ‚new middle class‘ employees in the new economy. These processes of gentrification, generated by public policy, entail the deportation of marginalized inner city residents who do not fit in the disneyesque ‚creative city‘.“ Hansen et al. 2001, S. 853.

⁷⁴⁷ Schmidt Hammer Lassen: Den Sorte Diamanten, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Black_Diamond_Royal_Danish_Library_Copenhagen_Slotsholmen_2014_01.jpg&oldid=1061543890.

⁷⁴⁸ Übersetzung: „‘Der Schwarze Diamant‘ bereichert die Hafenansicht und ermöglicht eine demokratische Wissensbeschaffung.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 38.

⁷⁴⁹ Vgl. Bayliss, Daren: „The Rise of the Creative City: Culture and Creativity in Copenhagen“. In: *European Planning Studies* 15, 2007: 7, (<https://doi.org/10.1080/09654310701356183>, 02. Mai 2020), S. 889-903, hier S. 897.

⁷⁵⁰ Sommer 2007, S. 144.

⁷⁵¹ Ein Architekturmodell des Entwurfs befindet sich in der Kunstbibliothek Dänemarks und kann als digitalisierte Version online betrachtet werden. Vgl. Danmarks Kunstbibliothek: „Christians Brygge, Musikhus. Konkurrenceforslag 1993, 1. præmie; ikke opført“. Henning Larsen, (<http://www.kunstabib.dk/samlinger/arkitekturmodeller/modeller/000035330>, 07. Mai 2020); Nielsen 2013.

⁷⁵² Das Projekt musste aufgegeben werden: „[...] by 1994, when the City narrowly avoided financial bankruptcy, an economic growth agenda seemed to dominate public policy.“ Desfor und Jørgensen 2004, S. 481.

⁷⁵³ Vgl. Nielsen 2013.

⁷⁵⁴ Vgl. Desfor und Jørgensen 2004, S. 492.

Hafenkomitee – „[...] a working group consisting of representatives from the City of Copenhagen, Copenhagen Harbour, the Ministry of Environment and the real estate company Freja A/S“⁷⁵⁵ – veranschlagt, die drei Bereiche des Hafens, also den südlichen, mittleren und den nördlichen, gesondert zu betrachten und für jeden Abschnitt ein eigenes Konzept zu erstellen. „Københavns Kommune indbød i begyndelsen af 2000 tre arkitektfirmaer til at udarbejde helhedsplaner for Københavns Havn.“⁷⁵⁶ Diese Büros sollten sich jeweils auf einen Bereich des Hafens konzentrieren. Neben Henning Larsen waren zwei niederländische Architekturbüros dazu eingeladen worden, einen detaillierten Plan zu skizzieren. Während West 8 und Sjoerd Soeters⁷⁵⁷ für die nördlichen und südlichen Gebiete des Hafens zuständig waren, analysierten Henning Larsen Architects den Inneren Hafen, der als das Areal zwischen Toldboden im Norden und Knippelsbro im Süden angesehen wird. Die Architekten führten eine Machbarkeitsstudie durch und erstellten mehrere Entwürfe, die analysiert wurden, um für die Revitalisierung des Inneren Hafens konkrete Ideen zu erhalten.

I en optik, hvor havnens vandspejl betragtes som gulv og himlen som loft manglede der „vægge“ til at definere rummet. Derfor blev det anbefalet at etablere nogle store elementer i form af bygninger på hver side af havneløbet på henholdsvis Kvæsthusbroen, Dokøen og Christiansholm.⁷⁵⁸

Das Augenmerk lag damit auf der Bebauung der Bereiche direkt entlang des Kanals, hier sollten die Bauten den Zugang zur Hafenkante nicht versperren, sondern die in den 1990er Jahren begonnene Aktivierung des Hafens als urbaner Raum fortführen. Während entlang der Kvæsthusbro und auf Christiansholm jeweils ein einziges, großes Gebäude entstehen sollte, schlugen Henning Larsen Architects mehrere Bauten auf Dokøen, mit einer zentral gelegenen kulturellen Einrichtung und seitlichen Wohngebäuden, vor.⁷⁵⁹

Der Masterplan für den Inneren Hafen wurde in dieser Form jedoch aus verschiedenen Gründen nicht umgesetzt. Da sich die Kommunikation zwischen den Beteiligten schwierig gestaltete, kam es zu Verzögerungen und Unklarheiten. Das Hafenkomitee überwachte die Revitalisierung des gesamten Hafens, einzelne Architekturbüros wurden für die drei wesentlichen Bereiche des Hafens hinzugezogen, um zusammen mit den Stadtplanern ein Konzept vorzulegen. Vonseiten der Stadtplanung sollen nur wenige Mitarbeitende involviert gewesen sein, die zusammen mit den Architekten, die Pläne nicht konkret nach außen trugen. Peter J. Nielsen zufolge wurde kaum über diese gesprochen: „There was a lot of silence about it.“⁷⁶⁰ Peer T. Jeppesen von Henning Larsen Architects gab an, dass mehrere Entwürfe zu dem oben beschriebenen Masterplan führten. Mærsk Mc-Kinney Møller soll sich seinen Angaben zufolge bereits frühzeitig bei Henning Larsen Architects nach diesen erkundigt haben.⁷⁶¹ Der Reeder hatte gegen Ende des Jahres 1999 im Namen der A. P. Møller Stiftung Dokøen erworben.⁷⁶² Die Insel wurde dazu in drei Bereiche geteilt und jeder einzelne davon stand zum Verkauf. Die A. P. Møller Stiftung

⁷⁵⁵ Sommer 2007, S. 90 f.

⁷⁵⁶ Übersetzung: „Die Gemeinde Kopenhagen lud Anfang 2000 drei Architekturbüros dazu ein, einen Masterplan für den Kopenhagener Hafen auszuarbeiten.“ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 604.

⁷⁵⁷ Vgl. Sommer 2007, S. 91.

⁷⁵⁸ Übersetzung: „Als optische Einheit, bei der das Wasserspiel des Hafens als Boden und der Himmel als Decke dienen würden und die ‚Wände‘ fehlte, um den Raum zu definieren. Deshalb wurde empfohlen, mehrere große Elemente in Form von Gebäuden auf beiden Seiten des Hafenkanals, beziehungsweise auf der Kvæsthusbro, Dokøen und Christiansholm zu errichten.“ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 604.

⁷⁵⁹ Vgl. Ebd.

⁷⁶⁰ Nielsen 2013.

⁷⁶¹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁷⁶² Sommer 2007, S. 90.

erwarb zunächst den südlichen und mittleren Bereich, kurz darauf auch den nördlichen.⁷⁶³ Zu dieser Zeit herrschte noch Unklarheit über die mögliche Transformation des Inneren Hafens, die Architekten wurden erst im darauffolgenden Jahr eingebunden. Die Lage Dokøes gegenüber der königlichen Residenz Amalienborg und die Frage nach dem Erhalt der ehemaligen Marineanlagen⁷⁶⁴ waren zwei Aspekte, die die Entwicklung eines Plans für den Inneren Hafen wesentlich beeinflussten. Während das Pumpengebäude bereits unter Denkmalschutz stand, verzögerte sich die Entscheidung über andere Überbleibsel des Marinestützpunkts: „The crane site [auf Dokøen] was preserved as recently as in 1999.”⁷⁶⁵ Die Errichtung von Kulturinstitutionen am Hafenkanal könnte die Nutzung des Inneren Hafens verändern. Der unter Mitarbeit von Henning Larsen Architects entstandene Masterplan war demnach ein Versuch, diesen Bereich divers zu gestalten und zugleich einen Bezug zu den traditionsreichen Bauten an beiden Ufern herzustellen.⁷⁶⁶

Die dänische Kultusministerin soll laut Sommer bereits im Dezember 1999 durch einen Anruf von Mærsk Mc-Kinney Møller über den Ankauf der Insel im Namen der Stiftung informiert worden sein.⁷⁶⁷ Andere Quellen nennen den 3. Februar 2000 als den Beginn der Gespräche mit der damaligen Kultusministerin Elsebeth Gerner Nielsen.⁷⁶⁸ Einigkeit herrscht darüber, dass sich Møller anbot, ein Gebäude errichten zu lassen, dessen Funktion der Staat bestimmen dürfe: „From his soundings it appeared that he wished to erect a cultural institution on Dokøen as a gift to the nation and thereby establish a suitable termination to the Amalienborg axis.”⁷⁶⁹ Es boten sich mehrere kulturelle Institutionen als mögliche Nutzer dieses vermeintlich geschenkten Gebäudes an, da nicht nur die Erweiterung des Königlichen Theaters einige Jahre zuvor gescheitert war, sondern auch die Errichtung eines neuen Konzerthauses auf Christians Brygge nicht erfolgen konnte.⁷⁷⁰

Die Situation des Hauses am Kongens Nytorv blieb nach der fehlenden Erweiterung weiterhin prekär, im Jahre 1998 wurde die Diskussion öffentlich weiterverfolgt und erhielt zunehmende politische Zustimmung für die Aufspaltung der Institution nach den drei Sparten. Es wurde nun nicht mehr nur eine Erweiterung gefordert, sondern der Ruf nach eigenständigen Häusern für

⁷⁶³ Vgl. Sommer 2007, S. 94.

⁷⁶⁴ „The development of Frederiksholm-Dokøen has broadly been influenced by four authoritative measures. Firstly, the municipality wanted to maintain the special characteristics of Frederiksholm-Dokøen, and therefore formulated a set of strict local plans, rigidly outlining area uses.” Lidegaard et al. 2018, S. 8.

⁷⁶⁵ Sommer 2007, S. 90.

⁷⁶⁶ Christina Lidegaard u. a. diskutieren über die Möglichkeiten, solche Veränderungen herbeizuführen. Für den Bereich um das Opernhaus stellten sie fest, dass die Akteure die Entwicklung von oben gelenkt haben: „These authoritative measures indicate that top-down public actors have dominated the overall operation of Frederiksholm-Dokøen combined with primarily explicit strategies.” Da der Masterplan nicht vollständig ausgeführt wurde, konnte diese Entwicklung nicht wie vorgesehen vonstatten gehen. Lidegaard et al. 2018, S. 9.

⁷⁶⁷ Vgl. Sommer 2007, S. 96.

⁷⁶⁸ „Der er ingen offentligt tilgængelige papirer, der dokumenterer, præcis hvornår og hvordan Mærsk Mc-Kinney Møller begyndte at diskutere sine planer med politikerne. Bortset fra Elsebeth Gerner Nielsens kalendernotater om møder med skibsrederen i februar 2000 er det første af de offentligt tilgængelige dokumenter dateret 28. juni 2000.” [Übersetzung: „Es gibt keine öffentlich zugänglichen Papiere, die dokumentieren, wann genau und wie Mærsk Mc-Kinney Møller seine Pläne mit den Politikern zu diskutieren begann. Abgesehen von Elsebeth Gerner Nielsens Kalendernotizen über das Treffen mit dem Schiffsreeder im Februar 2000 ist das erste öffentlich zugängliche Dokument auf den 28. Juni 2000 datiert.“] Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁷⁶⁹ Sommer 2007, S. 96.

⁷⁷⁰ „Operahuset var overhovedet ikke inde i billedet, da Dokøen blev erhvervet. Min [Møller] oprindelige tanke med Dokøen var at bygge et koncerthus.” [Übersetzung: „Das Opernhaus war überhaupt nicht im Bilde, als Dokøen erworben wurde. Mein [Møller] ursprünglicher Gedanke für Dokøen war es, ein Konzerthaus zu bauen.“] Mærsk Mc-Kinney Møller zitiert nach Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

Oper und Schauspiel laut.⁷⁷¹ Das Kultusministerium war bereits im Jahre 1999 zu einem Vergleich gekommen, der die Errichtung eines neuen Schauspielhauses vorsah. „I samme aftale havde kulturministeren lovet at skaffe penge til et operahus, men hun vidste ikke, hvor hun skulde finde dem.“⁷⁷² Diesen Mangel konnte Mærsk Mc-Kinney Møller durch sein Angebot ausgleichen und damit das Problem zunächst lösen. „[T]he Ministry [of Culture] decided that it should be an opera house, serving as a flagship project branding Copenhagen internationally [...]“.⁷⁷³ Im Jahre 2000 wurde der Masterplan für Holmen mit dem Hinweis veröffentlicht, dass die A. P. Møller Stiftung der dänischen Öffentlichkeit ein neues Opernhaus schenken werde.⁷⁷⁴ Mit dieser Schenkung wird die politische Brisanz des Opernhauses deutlich, das zwar infolge einer langwierigen öffentlichen Diskussion über die Möglichkeiten des Königlichen Theaters als eigenständiger Bau Gestalt angenommen hat, die konkreten Pläne waren allerdings hinter verschlossener Tür verhandelt worden.⁷⁷⁵ Mærsk Mc-Kinney Møller hatte seinem Geschenk zudem zwei Bedingungen angehaftet, der Standort des Opernhauses sollte in einer Achse mit der Marmorkirche und dem der Schlossanlage Amalienborg liegen. Daneben wollte er keinen Wettbewerb ausschreiben, sondern den Architekten selbst auswählen und so an der Gestaltung und Ausstattung des Hauses wesentlich teilhaben.⁷⁷⁶

Henning Larsen wurde von Møller persönlich mit der Errichtung des Opernhauses im Jahre 2000 beauftragt. In einem Dokument vom 28. Juni 2000 war vermerkt: „[...] arkitekten til byggeriet findes i en proces mellem bygherren og brugergrupper, for eksempel ved en indbudt konkurrence mellem fem internationalt respekterede arkitekter“.⁷⁷⁷ Dieser Abschnitt wurde bereits am Tag darauf um den Nebensatz gekürzt. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass Ende Juni, spätestens Anfang Juli 2000 Mærsk Mc-Kinney Møller Henning Larsen als Architekten beauftragte. Heinrich Wefing zufolge soll der Reeder „[...] das fix und fertige Projekt im Frühjahr 2000 der verblüfften Öffentlichkeit mit dem Kommentar [präsentiert haben], diese, genau diese, 335 Millionen Euro teure Oper wolle er Dänemark schenken, wenn der Staat den Betrieb garantiere.“⁷⁷⁸ Dieser frühe Zeitpunkt deckt sich jedoch nicht mit den Machbarkeitsstudien zur Entwicklung der Masterpläne für die drei Hafenbereiche, die im Frühjahr 2000 durch das Hafenkomitee in Zusammenarbeit mit den drei Architekturbüros begonnen wurden. Peer T. Jeppesen erklärte, dass sich der Reeder bei Henning Larsen frühzeitig über den Masterplan für den Inneren Hafen und die Möglichkeit eines Opernhauses auf Dokøen informiert hatte.⁷⁷⁹ Anne-Louise Sommer unterstützt diese zeitliche Einordnung und verweist zudem auf die Kommunikation mit den verschiedenen Ministerien bis hin zu einer Veröffentlichung des Konzepts für das Opernhaus im August 2000. Am 1. November wurde die Schenkung des Opernhauses

⁷⁷¹ Vgl. Sommer 2007, S. 96 f.

⁷⁷² Übersetzung: „In derselben Vereinbarung hat die Kultusministerin versprochen, die Finanzierung eines Opernhauses zu übernehmen, aber sie wusste nicht, woher sie das Geld dafür nehmen sollte.“ Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁷⁷³ Lidegaard et al. 2018, S. 9.

⁷⁷⁴ Vgl. Nielsen 2013.

⁷⁷⁵ Møller war über mehrere Monate hinweg mit der Kultusministerin im Gespräch, ehe der Premierminister von dem Reeder über das Projekt im Juni 2000 informiert wurde. Erst im August desselben Jahres wurden weitere Personengruppen darüber informiert, so etwa die Leitung des Königlichen Theaters. Der Veröffentlichung des Holmenplans gingen weitere Debatten voraus, die unter anderem den Unterhalt des neuen Gebäudes festigen sollten. Vgl. Sommer 2007, S. 97.

⁷⁷⁶ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁷⁷⁷ Übersetzung: „der Architekt für das Gebäude soll durch einen Prozess zwischen dem Bauherrn und der Benutzergruppe gefunden werden, zum Beispiel durch einen eingeladenen Wettbewerb mit fünf international anerkannten Architekten“. Zitiert nach Ebd.

⁷⁷⁸ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁷⁷⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

durch den Staat angenommen und während eines offiziellen Festaktes am 10. November bestätigt.⁷⁸⁰ Im Herbst 2000 wurde das Vorgehen über das Projekt geplant und erst zu dieser Zeit der Bau bei Henning Larsen in Auftrag gegeben. Sommer bezieht sich in ihrer zeitlichen Darstellung auf Henning Larsen, der mit Møller über die benötigte Bauzeit für ein Opernhaus gesprochen hat.⁷⁸¹ „Hr. Møller spurgte mig en dag, før det hele begyndte, hvor lang tid det ville tage at bygge en opera. Jeg svarede: – Fem år. Hand sagde: – De får fire! Og sådan blev det.“⁷⁸² Henning Larsen gibt weiterhin an: „Kontrakten blev underskrevet den 6. juli 2001, og da var vi for længst midt i tegneprocessen. Ifølge kontrakten skulle byggeriet afleveres den 1. oktober 2004.“⁷⁸³ An einer anderen Stelle verweist Larsen auf interne Notizen vom 2. Oktober 2001, in denen steht: „HLT [Henning Larsen Tegnastue] påtog sig Operarhuset for 15 måneder siden.“⁷⁸⁴ Demnach muss das Architekturbüro bereits im Juli 2000 den Auftrag für das Opernhaus erhalten haben. „The construction timeline was intensive; the whole project was sped up since Sir Møller’s age might have diminish [sic] his chances to see the finished building.“⁷⁸⁵ Ehe das Opernhaus gegenüber von Amalienborg errichtet werden sollte, war an derselben Stelle eine kulturelle Einrichtung in einem eigenständigen Gebäude in einem kleineren, zurückgesetzten Volumen vorgesehen. Zu beiden Seiten sollten parallel angeordnete, längs ausgerichtete Bauten entstehen, die zudem deutlich lang gestreckter als das mittige Kulturgebäude sein sollten und dadurch den Platz davor abschirmen würden. Die Insel Christiansholm und der Kai von Kvæsthusbro am gegenüberliegenden Ufer sind auf diesem Plan ebenfalls mit großen Gebäuden versehen und diese drei Volumen sollten als optisch ähnliches Gespann aus drei Kulturbauten miteinander einen Raum entlang des Hafenbeckens definieren.⁷⁸⁶ Der Entwurf zeigt einen durch ein rundum überhängendes Dach definierten Bau auf Christiansholm. Damit findet sich bereits ein Hinweis auf das Flugdach mit seinen abschirmenden Eigenschaften, das als eine Idee vonseiten der Architekten für die Gestaltung der kulturellen Elemente entlang des Inneren Hafens frühzeitig aufgegriffen wurde. Durch die Vermischung verschiedener Gebädefunktionen sollte die Nutzung des neu erschlossenen Quartiers als urbaner Raum gewährleistet werden.

Volumenstudierne blev offentliggjort i 2000 og fulgt op af beslutninger om at opføre et operahus på Dokøen og et skuespilhus på Kvæsthusbroen, mens Christiansholm er

⁷⁸⁰ Dem steht die zeitliche Einordnung Lambeks in Politiken gegenüber, derzufolge bereits am 7. September 2000 die öffentliche Annahme des Geschenks erfolgte. In dieser Zeit wurde ebenfalls festgelegt, dass die Stadt Kopenhagen und der Staat die jährlichen Ausgaben decken würden (mit 40 Mio. DKK und 100 Mio. DKK). Im Zusammenhang mit dieser Annahme wurde auch die Rolle der Steuerungsgruppe des Bauvorhabens festgelegt, die sich anfangs mit verschiedenen Experten beratend verbinden sollte und in der endgültigen Fassung alleinverantwortlich war. Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70

⁷⁸¹ Vgl. Sommer 2007, S. 97–102.

⁷⁸² Übersetzung: „Herr Møller fragte mich einmal, bevor das Ganze begann, wie viel Zeit benötigt werde, um ein Opernhaus zu errichten. Ich antwortete: – Fünf Jahre. Er sagte: – Sie bekommen vier! Und dabei blieb es.“ Larsen 2009, S. 14.

⁷⁸³ Übersetzung: „Der Vertrag wurde am 6. Juli 2001 unterschrieben, zu diesem Zeitpunkt hatte der Entwurfsprozess bereits begonnen. Laut dem Vertrag sollte das Gebäude am 1. Oktober 2004 abgeliefert werden.“ Ebd.

⁷⁸⁴ Übersetzung: „HLT [Henning Larsen Architects] nahmen das Opernhaus vor 15 Monaten an.“ Larsen 2009, S. 19.

⁷⁸⁵ Petrus 2012, wie Fußnote 70.

⁷⁸⁶ „I en optik [...] til at definere rummet. Derfor blev det anbefalet at etablere nogle store elementer i form af bygninger på hver sid af havneløbet på henholdsvis Kvæsthusbroen, Dokøen og Christiansholm.“ [Übersetzung: „Als eine Einheit [...] um den Raum zu definieren. Daher wurde es empfohlen, einige große Elemente, die in Form von Bauten an beiden Seiten der Hafenkante beziehungsweise auf Kvæsthusbro, Dokøen und Christiansholm zu errichten wären.“] Henning Larsen Architects, wie Fußnote 604.

blevet foreslået anvendt til et „Byens Hus“. Kunst og demokrati er i vor tid afgørende forudsætninger for bevarelsen af nationale identitet.⁷⁸⁷

Da Christiansholm von der dänischen Presse als Papierimportlager genutzt wurde, und sich deshalb auch die Bezeichnung Papirøen durchgesetzt hat, war nicht absehbar, ab wann ein Umbau dort möglich sein würde.

3.2.5 Die Errichtung des Opernhauses auf Dokøen: Modelle und Debatten

Die endgültige Planungs- und Bauphase des Opernhauses ist geprägt von der langwierigen Diskussion zwischen dem Auftraggeber und dem Architekten. Das Gebäude wurde von Henning Larsen Architects vermutlich seit Juli 2000 in enger Absprache mit Mærsk Mc-Kinney Møller geplant, die Errichtung begann im Jahre 2001 und pünktlich am 1. Oktober 2004 wurde sie abgeschlossen. Im Verlauf des Prozesses wurden zahlreiche Treffen zwischen Vertretern beider Seiten abgehalten, die zu mehreren Entwürfen und Modellen führten, mithilfe derer das Erscheinungsbild des Opernhauses und Dokøs determiniert wurden. Die Planungsphase dauerten mehr als ein Jahr an, da sich die Wünsche des Auftraggebers und die Zeichnungen des Architekten nicht miteinander deckten.⁷⁸⁸ Ein wesentlicher Punkt, der die Diskussion zwischen dem Bauherrn und dem Architekten vorantrieb, war die Diskrepanz über die Gestaltung des Opernhauses und die Materialität. Larsen visionierte anfangs ein vollkommen von Glas eingehülltes Gebäude: „Operaen skulle stå som en lysende skulptur i havne- og himmelrummet.“⁷⁸⁹ Dies entsprach jedoch nicht der Vision Møllers, der das Opernhaus in die architektonische Tradition der Umgebung einfließen lassen wollte. Das Gebäude sollte daher möglichst eine geschlossene Gestaltung erfahren, ähnlich wie die historischen Bauten auf Holmen und in Fredriksstad: „[H]is [Møllers] wish for the Opera House was to create a building with a permanence that went beyond the limits of decades. A monument that was to stand for centuries.“⁷⁹⁰ Da der Bebauung des Inneren Hafens mit dem Masterplan aus dem Jahre 2000 stattgegeben wurde, lag der Fokus der Planungsphase vorwiegend auf der äußeren Gestalt des Opernhauses. Anhand von verschiedenen Modellen soll dieser Prozess dargestellt werden und im Anschluss daran werden einige der teils öffentlichen Debatten über die Lage, das Gebäude und die Änderungen von Dokøen skizziert.

Dokøen entstand im Zuge der Erweiterung des Marineareals im Jahre 1781 durch Aufschüttung und wurde zunächst als Ankerø – also Ankerinsel – bezeichnet.⁷⁹¹ Sie diente in erster Linie als Lagerstätte für Anker und wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch einen Trockendock und ein dazugehöriges Pumpengebäude im Norden erweitert. Dadurch änderte sich zugleich die Bezeichnung der Insel von Ankerø in Dokø.

In 1881 came the southern part of Dokøen. Here „Kanonhuset“ (Canon House), a wooden building for heavy artillery, and some coal sheds to supply steamships were

⁷⁸⁷ Übersetzung: „Die Volumenstudien wurden in 2000 öffentlich gemacht, dem folgte der Beschluss, ein Opernhaus auf Dokøen und ein Schauspielhaus auf der Kvæsthusbro zu errichten, aber Christiansholm wird für ein ‚Haus der Stadt‘ [im Sinne eines Kulturhauses] reserviert. Kunst und Demokratie sind in unserer Zeit maßgebende Voraussetzungen für die Bewahrung von nationaler Identität.“ Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 96.

⁷⁸⁸ Vgl. Larsen 2009, S. 25.

⁷⁸⁹ Übersetzung: „Die Oper soll wie eine leuchtende Skulptur in der Hafen- und Himmelssphäre stehen.“ Larsen 2009, S. 10.

⁷⁹⁰ Sommer 2007, S. 105.

⁷⁹¹ Vgl. Sommer 2007, S. 88.

erected. From the 1930s and until the A.P. Møller Foundation acquired Dokøen in 1999, the 57,700 m² [sic] island underwent very few changes.⁷⁹²

Im Zuge des Masterplans und der Evolution des Opernhauses veränderte sich auch die Anlage Dokøs, die zu Beginn der Planungen für die Revitalisierung des Inneren Hafens eine zusammenhängende Insel mit dem markanten Trockendock im Norden war.

Anhand von insgesamt acht Modellen lassen sich die verschiedenen Entwürfe und Entwicklungsphasen der Insel und des Kulturgebäudes an zentraler Stelle beschreiben.⁷⁹³

Undervejs i processen besøgte Mærsk Mc-Kinney Møller et dusin operahuse verden over. Turen gik blandt andet til Barcelona, Stockholm, Helsingfors, Hongkong og Sydney. Alle stederne inspicerede skibssrederen alt fra toiletter til omklædningsrum og drog som regel af sted med tegninger, der viste, hvordan husene var indrettet.⁷⁹⁴

Inwieweit diese Besichtigungen renommierter Opernhäuser konkret die äußere Gestalt des geplanten Opernhauses und der Modelle beeinflusst haben, lässt sich nicht ohne Spekulation nachvollziehen. Die Entwurfsmodelle zeigen einige Grundkonzepte auf:

The foyer space is to be delimited by glass on three sides with the clear intention of creating a direct visual connection between life outside the building and life in the foyer. The Opera House's main design principle has already been determined [...]: a calm and precisely defined construction in which all the many different functions and the numerous rooms are gathered in one compact building [...].⁷⁹⁵

Das erste Modell entspricht dem bereits beschriebenen Masterplan, in dem das Opernhaus als rechteckiger Bau seinen Standort auf einer eigenen, rechteckigen Insel im Grundriss übernommen hat. Diese Anordnung mit dem zentrierten Kulturelement wurde für alle Entwürfe beibehalten und kam schließlich zur Ausführung. Im zweiten Modell wurde zunächst das Auditorium innerhalb des Gebäudevolumens versetzt. Ringsum sollte es vollkommen von Glasfassaden umgeben und so von allen Seiten einsichtig sein. Die seitlichen Wohngebäude wurden auf drei, ebenso rechteckig geformte Bauten reduziert, mit jeweils einem zentral gelegenen, großzügigen Innenhof. Ihre Positionierung wurde hier geändert, sie sollten entlang der Ostseite von Dokøen ausgerichtet werden und sich in ihrer Längsausrichtung nun nach dem Opernhaus richten. Damit wurde die zuvor geplante seitliche Abschirmung des Platzes vor dem zentralen Element verworfen. Auffallend ist zudem, dass nicht nur die seitlichen Gebäudemassen, sondern auch die aufgeschütteten Inseln mit diesem zweiten Entwurf reduzierter erscheinen. Der Bereich südlich des Opernhauses sollte in Modell 1 aus zwei separaten, rechteckigen Inseln bestehen, die über Stege im Osten miteinander verbunden waren. Diese Inseln wurden im zweiten Modell wieder vereint, sodass die schräge Uferkante, welche Dokøen zuvor bereits aufwies, erhalten wurde. Der Bereich nördlich des Opernhauses sollte wieder vereint werden. Darüber hinaus sollten hinter dem Trockendock seit diesem zweiten Modell keine neuen Gebäude errichtet werden und dadurch würde das mittige Gebäude prominenter aus dem Ensemble hervorstechen. Diese Behandlung wurde in den folgenden Modellen beibehalten und umgesetzt.⁷⁹⁶ Der

⁷⁹² Sommer 2007, S. 90.

⁷⁹³ Die Entwürfe sind lediglich in der Publikation von Anne-Louise Sommer veröffentlicht. Vgl. Sommer 2007, S. 108f.

⁷⁹⁴ Übersetzung: „Während des Prozesses besuchte Mærsk Mc-Kinney Møller ein Dutzend Opernhäuser weltweit. Die Reise ging unter anderem nach Barcelona, Stockholm, Helsinki, Hongkong und Sydney. Alle Häuser inspizierte der Schiffsreeder komplett, von den Toiletten bis hin zu den Umkleideräumen und zog in der Regel mit Zeichnungen weiter, die zeigten, wie die Häuser eingerichtet waren.“ Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁷⁹⁵ Sommer 2007, S. 102.

⁷⁹⁶ Vgl. Sommer 2007, S. 109.

Entwurf des früheren Masterplans sah noch eine Bebauung in diesem Abschnitt vor, die dortigen, erst 1999 unter Denkmalschutz gestellten Kräne sollten in die Gebäude integriert werden.⁷⁹⁷

Das dritte und vierte Modell unterscheidet sich in erster Linie durch Veränderungen des Opernhauses, die Umgebung Dokøs erfuhr im Zuge dieser Entwurfsphasen keinen weiteren Wandel. Das Opernhaus im dritten Modell zeigt sich als deutlich größerer Bau, der beinahe bis zur Uferkante reicht. Die vorwiegende Verwendung von Glas für die Fassaden- und Dachgestaltung zeichnet diesen Entwurf aus. Das Auditorium und einige Nebenräume sind als geschlossene Einheiten innerhalb des Modells erkennbar. Das Opernhaus sollte sich aus verschiedenen Quadern zusammensetzen, die sich im Dach treppenförmig erhöhen und senken würden. Das vierte Modell zeigt einen kompakteren Bau, der bereits geschlossener wirken und ein vom Hauptkörper abgesetztes Sockelgeschoss an der Rückseite aufweisen sollte. Über diesem sollte an der Westseite das Foyer scheinbar schweben und so gleichzeitig als Überdachung dienen – in dieser Weise ähnelt der Entwurf sehr stark an die Harpa in Reykjavik. Die Glasfassaden bestimmten noch wesentlich die Gestalt dieses Entwurfs, das Foyer sollte von einem rechteckig geformten, an der Glasfassade angelehnten, überdimensionalen Rahmen bestimmt werden, während sowohl das Auditorium als auch die Nebenräume deutlich abgeschotteter als in den vorherigen Modellen erscheinen.

Das fünfte Modell entspricht bereits beinahe dem ausgeführten Opernhaus, es zeigt erstmals das markante Flugdach und den hohen Bühnenturm. Das Dach ragt in diesem Entwurf bis zur Wasserkante hin, an der Südseite ist das Gebäude geschlossener. Der Eingang ist von Glasfassaden definiert, die sich von dem Foyer über die Seiten erstrecken und direkt in den geschlossenen Bereich der Neben- und Funktionsräume übergehen. Im Inneren sind Stege und Rampen im Foyer zu erkennen, auch der Rahmen an der Westseite, der bereits das vierte Modell kennzeichnet, lässt sich hier erahnen. Das Dach und der Bühnenturm bestimmen in der Folge die Entwürfe, Henning Larsen hat sich etwa ab dem Herbst des Jahres 2001 intensiv mit beiden Elementen auseinandergesetzt.⁷⁹⁸ Auffallend an diesem fünften Modell ist, dass sich im Norden des Opernhauses die Bebauung verändert hat. Neben dem rechteckigen Bau um einen zentralen Innenhof befindet sich ein weiteres, schmales Gebäude parallel zum Trockendock. Im Süden wurden die Bauten ebenfalls verändert, die beiden Wohngebäude mit Innenhof sind schmaler und am südlichen Ende steht ein weiterer, längs ausgerichteter Block wie im Norden.

Im Stadtentwicklungsplan von 2001 wurde ein vermutlich späteres, sechstes Modell von Dokøen veröffentlicht.⁷⁹⁹ Es besitzt dieselbe Randbebauung wie die Modelle zwei bis vier, entspricht in seiner Ausführung allerdings mehr dem letzten Entwurf des Opernhauses. Das Dach weist die Öffnungen über dem Foyer auf und die seitlichen Funktionsräume sind hier nicht vom Dach überspannt, sondern ragen darunter hervor. Der Eingangsbereich ist noch mit dem Rahmen versehen und Stege auf verschiedenen Ebenen entlang der Glasfassade sind deutlich zu erkennen. Auch diese Version des Opernhauses entsprach nicht den Vorstellungen des Auftraggebers, weshalb ein weiteres Modell folgen musste. Das siebente zeigt die umgesetzte Fassadengestaltung mit den horizontal verlaufenden Lamellen vor der konvexen Glasfront.⁸⁰⁰ Das Dach schließt hier noch nicht mit den Seiten des Baukörpers ab, vermutlich war ein größerer

⁷⁹⁷ Inwiefern eine solche Veränderung der Kräne möglich gewesen wäre, ist fraglich. Andererseits kann diese scheinbare Missachtung des Denkmalschutzes auch als ein Hinweis gelesen werden, dass der Masterplan vor 1999 entwickelt wurde. Vgl. Jeppesen 2013.

⁷⁹⁸ Vgl. Larsen 2009, S. 75–80.

⁷⁹⁹ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 96 f.

⁸⁰⁰ Ein Modell des Opernhauses befindet sich im Eingangsbereich des Theatermuseums im Schloss Christiansborg.

Außenbereich oberhalb der Funktions- und Büroräume angedacht. In der Abbildung bei Louise Sommer ist lediglich ein Ausschnitt des Opernhauses zu sehen, mit dem Fokus auf der Eingangsfassade und seitlich stehenden, hohen Bäumen.⁸⁰¹ Eine andere, vom Büro Henning Larsens ebenfalls übermittelte Abbildung des Modells lässt bereits die Dachfenster über dem Foyer erkennen, die in ihrer Position die Hufeisenform des Auditoriums widerspiegeln. Der Entwurf nimmt zudem den südlichen Bereich Doløvens in den Fokus mit den rechteckigen Bauten wie sie im sechsten Modell bereits auftauchen.

Das achte Modell Dokøes unterscheidet sich auffällig von den vorherigen, da hier die seitliche Bebauung in ihrer Ausrichtung und Form nicht mehr dem Opernhaus folgt und sie somit keine starre Parallelität bilden.⁸⁰² Die zwei Gebäude sind dynamischer, sie zeichnen sich durch mehrere Auslassungen, Ecken und Stufen aus.⁸⁰³ Das Dach beider ist an mehreren Stellen aufgebrochen und gibt den Blick auf Innenhöfe und weitere Kanäle frei. Besonders im südlichen Bereich sollten weitere Kanäle die Struktur und Flächigkeit auflösen. Hier sollte ein überdachter Marktplatz entstehen sowie verschiedene Cafés, Bars und Restaurants, während darüber hinaus Veranstaltungs- und Ausstellungsräume bereitgestellt würden. Im Norden waren neben einem öffentlichen Schwimmbad vor allem Studentenwohnungen vorgesehen, mit denen eine gemischte Nutzung ermöglicht und so einer Gentrifizierung vorgebeugt werden sollten.⁸⁰⁴ Das Dach des Opernhauses spannt sich in diesem Modell über den gesamten Baukörper, selbst die Seiten liegen nun unter ihm. Zudem sind die Dachfenster zu beiden Seiten des Bühnenturms und dahinter ersichtlich, mithilfe derer die Funktionsräume mit natürlichem Licht versorgt werden.

Anhand der zahlreichen Modelle wird deutlich, dass die Vorstellungen des Architekten nicht mit denen des Auftraggebers vereinbar waren. Während Henning Larsen mehrere Varianten eines von Glasfassaden bestimmten Gebäudes entwarf, machte Mærsk Mc-Kinney Møller deutlich: „[...] vi [die A. P. Møller Stiftung] ikke ønsker og ikke kan acceptere et glashus.“⁸⁰⁵ Die Diskussion über die Gestaltung des Opernhauses nahm viel Zeit in Anspruch, neben den zahlreichen Entwürfen und kleinen Modellen ließ der Auftraggeber die Glasfassade im Maßstab 1:1 errichten, um sich ein genaues Bild einer solch gläsernen Front zu machen.⁸⁰⁶ Im Mai 2002 entschied er sich endgültig gegen eine solch offene Fassade und schlug eine andere Gestaltung vor: „Vi [die Møller Stiftung] accepterer derfor en vertikal opdeling af vestfacaden i lameller af 60 cm vandret buet glas og 55 cm buet rustfrit stål.“⁸⁰⁷ Trotz dieser Unstimmigkeiten, der relativ späten Klarheit über die Gestalt des Opernhauses und der Beschränkung der Planungs- und Bauphase durch Møller wurde es innerhalb des vorgegebenen Zeitplans vollendet. Die zeitliche Eingrenzung hat Larsen immer wieder moniert,⁸⁰⁸ im Hinblick auf die vielfachen Debatten

⁸⁰¹ Vgl. Sommer 2007, S. 108.

⁸⁰² Peer T. Jeppesen hat der Verfasserin eine Abbildung dieses Modells im Juni 2013 im Rahmen unseres Gesprächs gezeigt. Es findet sich auch in der 2013 herausgegebenen Publikation der Architekten über die Harpa, das Opernhaus und die Konzerthalle in Uppsala. Vgl. Fellah (Hg.) 2013, S. 15.

⁸⁰³ Es ist möglich, dass dieses Entwurfsmodell erst im Anschluss an die Kritik, als eine Reaktion darauf entstanden sein könnte, da es sich nicht bei Sommer findet, die kurz nach der Eröffnung des Opernhauses ihre Monografie darüber veröffentlicht hat.

⁸⁰⁴ Vgl. Jeppesen 2013.

⁸⁰⁵ Übersetzung: „[...] wir [die A. P. Møller-Stiftung] wünschen ein Glashaus nicht, noch können wir es akzeptieren.“ Møller zitiert nach Larsen 2009, S. 16.

⁸⁰⁶ Vgl. Larsen 2009, S. 62.

⁸⁰⁷ Übersetzung: „Wir akzeptieren daher eine vertikale Aufteilung der Westfassade in Lamellen von 60 cm waagerecht gebogenem Glas und 55 cm gebogenem rostfreien Stahl.“ MMM zitiert nach Larsen 2009, S. 65.

⁸⁰⁸ Vgl. Larsen 2009, S. 11.

über die Gestaltung des Opernhauses erscheint dieser Zeitrahmen tatsächlich sehr eng bemessen, dennoch wurde die geplante Bauzeit nicht überschritten, im Oktober 2004 konnte das Gebäude übergeben werden. Am 15. Januar 2005 fand die feierliche Eröffnung des Opernhauses statt.

Und das musikalische Programm, gleichfalls von Herrn Möller höchstselbst angewiesen, war unter der musikalischen Leitung von Michael Schönwandt mit allerlei Aida-Arien, Triumphmärschen, Uraufführungsaperçus und Balletthäppchen so festlich, so heiter, so prinzeßinnenkompatibel arrangiert, daß auch der letzte Nörgler verstummen durfte. Die Königin in schulterfreiem Grün jedenfalls amüsierte sich, ihrem Lächeln nach zu urteilen, prächtig, um nicht zu sagen: königlich.⁸⁰⁹

Die Öffentlichkeit nahm an dem Projekt auf verschiedene, wenn auch begrenzte Weise teil. Neben den zahlreichen Presseartikeln im Zusammenhang mit der Bekanntmachung der Schenkung des Opernhauses durch die A. P. Möller Stiftung und den gezielten Pressekonferenzen und Presseterminen,⁸¹⁰ gab es unter anderem im Jahre 2001 mehrere Besprechungen auf Holmen. Diese dienten dazu, den Masterplan von Holmen zu ergänzen, um die Kanäle links und rechts des Opernhauses einzubinden. Verschiedenen Gruppen wurden diese Begehungen angeboten, von denen manche öffentlich waren. „In the course of the consultation period a public meeting attended by 400 local inhabitants was arranged on Holmen on 13 September 2001 [...]“⁸¹¹ Zur Diskussion standen weitere Aspekte wie das vermehrte Verkehrsaufkommen, während die Architektur des geplanten Baus kritisiert wurde. Ehe der Erweiterung des Masterplans vonseiten der Gemeinde zugestimmt werden konnte, war es der Bürgerschaft möglich, Einspruch gegen das Vorhaben einzureichen. Obwohl insgesamt 834 solcher Meldungen erfasst wurden, berief sich die Gemeinde auf einen Akademischen Beirat und nahm deshalb die Erweiterung des Masterplans an.⁸¹² Diese Überstimmung und geradezu Missachtung der öffentlichen Meinung durch die Politik, die sich hinter dem Beirat versteckte,⁸¹³ prägten die öffentliche Diskussion wesentlich und können als ein Grund dafür angesehen werden, warum das Opernhaus bei Teilen der Bevölkerung noch immer kritisch angesehen wird. Die öffentliche Kritik an dem Projekt wurde im Herbst des Jahres 2002 erneut angeregt und durch mehrere Presseberichte zugespitzt.⁸¹⁴

Der bereits begonnene Bauprozess konnte im Anschluss an die Entscheidung der Gemeinde fortgeführt werden. „I forbindelse med operabyggeriet blev der foretaget udgravninger, hvorunder man bl.a. fandt dele af den tidligere Ankerøs bolværk samt fire middelalderskibe, hvoraf væsentlige dele af især de to er forholdsvis velbevarede.“⁸¹⁵ Die Errichtung wurde durch die Proteste im Jahre 2002 nicht abgebrochen, die Gebäudehülle war zu dieser Zeit beinahe fertiggestellt, das Dach wurde im darauffolgenden Winter angebracht und der Innenausbau wurde ab Mai 2003 vorangetrieben.⁸¹⁶ Die Entscheidung über die Beteiligung verschiedener Künstler an der Ausstattung des Opernhauses wurde Anfang des Jahres 2004 in den

⁸⁰⁹ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁸¹⁰ In seinem Buch über das Opernhaus erwähnt Larsen mehrere solcher Pressetermine und zitiert aus diversen Presseberichten. Vgl. Larsen 2009, S. 5-6; 138 ff.

⁸¹¹ Sommer 2007, S. 105.

⁸¹² Vgl. Sommer 2007, S. 209.

⁸¹³ Vgl. Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁸¹⁴ Vgl. Sommer 2007, S. 110.

⁸¹⁵ Übersetzung: „In Verbindung mit der Errichtung des Opernhauses wurden Ausgrabungen unternommen, im Zuge derer man u. a. Teile des ehemaligen Bollwerks von Ankerø fand sowie vier mittelalterliche Schiffe. Von diesen haben sich wesentliche Teile insbesondere von zwei Schiffen verhältnismäßig gut erhalten.“ Ventegodt und Brandt 2014, wie Fußnote 37.

⁸¹⁶ Vgl. Sommer 2007, S. 110.

verschiedenen Zeitungen bekannt gemacht, die Aufträge wurden im Verlauf desselben Jahres ausgeführt beziehungsweise dort angebracht.⁸¹⁷ Das Opernhaus wurde am 1. Oktober 2004 an den A. P. Møller og Hustru Chastine Mc-Kinney Møllers Fond til almene Formaal übergeben. Der Masterplan und die meisten Modelle zeigen, was in der Folge der Fertigstellung des Opernhauses oftmals kritisiert wurde: Das Haus wurde als Teil eines Ensembles konzipiert, nicht als alleinstehendes Bauwerk. Da Møller Dokøen aufgekauft hatte, konnte er jedoch entscheiden, wie die Insel bebaut werden sollte. Seine Ideen ließ er, wie zuvor erwähnt, in die Gestaltung des Opernhauses einfließen und entschied sich dafür, die weiteren Bauten zunächst nicht errichten zu lassen.⁸¹⁸ Damit verfiel die Vision der Architekten, den Inneren Hafen als einen neuen urbanen Raum auf einem großzügigen Areal nutzbar zu machen.⁸¹⁹ In der Folge wurden die Wohnhäuser auf Dokøen und das Projekt auf Christiansholm nicht weiterverfolgt. Unterdessen entstand das Schauspielhaus in Kvæsthusmolen – die Bezeichnung gilt für das gesamte umgebende Gebiet der ehemaligen Anlegestelle Kvæsthusbroen mit ihrer Landungsbrücke und den beidseitig gelegenen Kais –, das zwei Jahre nach dem Opernhaus eröffnet werden sollte und einen anschaulichen Kontrast zu diesem bildet.

Problematisch an der Abwendung vom Masterplan für den Inneren Hafen war, dass das Opernhaus nun als alleiniger Bau Dokøen beherrschte und besonders die kargen Seitenflächen akzentuiert in Erscheinung treten. „The Opera is not designed to be a solitaire.“⁸²⁰ Dieser Aspekt wurde zu einem der häufigsten Kritikpunkte, der besonders bei der Betrachtung der Seiten auffällt, da das Haus übertrieben lang wirken kann und diese Unverdecktheit nicht geplant war, weshalb die beiden Seiten geschlossen gestaltet sind. Das Fehlen weiterer kultureller Einrichtungen in der nächsten Umgebung und die zunächst scheinbar völlige Aufgabe der Bebauung entlang des Hafenbeckens sorgten dafür, dass hier kein neues Zentrum entstehen konnte. Es war als erstes, allein auf die Aufführung von Opern ausgerichtetes Haus errichtet worden und stellte eine Sensation dar. Die Vorstellungen in der ersten Zeit waren entsprechend gut besucht.⁸²¹ Dennoch konnte sich Dokøen nicht als urbaner Raum etablieren, da weitere Angebote in der direkten Nachbarschaft des Opernhauses fehlten. Zudem kann die exponierte Lage sehr anfällig für Wind und Wetter sein und unterstützt daher einen längeren Aufenthalt im Freien nicht. Daneben ist es schwierig, zum Opernhaus zu gelangen, sowohl mit öffentlichen als auch mit privaten Transportmitteln. Das anfangs tagsüber geöffnete Restaurant wurde nicht besucht, da zu wenige weitere Aktivitäten angeboten werden. Peter Juul Nielsen sieht die Möglichkeiten der Stadtplaner, diese Situation zu verändern, als eingeschränkt: Dem Eigentümer – seit dem Tod Mærsk Mc-Kinney Møllers im Jahre 2012 steht seine jüngste Tochter, Ane Mærsk Mc-Kinney Ugglå, der A. P. Møller Stiftung vor⁸²² – können lediglich Hinweise auf weitere Projekte für die Bebauung gegeben werden, einen direkten Einfluss haben sie nicht.⁸²³ Damit wiederholte sich das Dilemma, das bereits zuvor die Entwicklung des Hafens bestimmte.

Das Opernhaus in Kopenhagen stellt ein Beispiel dafür dar, dass die Kostenübernahme durch eine Einzelperson und der damit einhergehende Einfluss auf ein ursprünglich sehr ambitioniertes und vielseitiges Bauprojekt verheerende Folgen haben können. „Letztendlich aber ist Møllers privates Sonnenkönigtum kein architektonisches Problem. Der Kopenhagener Kasus wirft

⁸¹⁷ Vgl. Bichel 2004, wie Fußnote 370; Weirup 2004, wie Fußnote 449.

⁸¹⁸ Vgl. Nielsen 2013.

⁸¹⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁸²⁰ Nielsen 2013.

⁸²¹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁸²² Vgl. A. P. Møller Fonden, wie Fußnote 328.

⁸²³ Vgl. Nielsen 2013.

vielmehr kulturpolitische, wenn nicht gar staatspolitische Fragen auf.“⁸²⁴ Die fehlende Bebauung der direkten Umgebung und die mangelhafte Erreichbarkeit haben für Isolation zu viel visuelle Klarheit gesorgt. Sogar das zögerliche Vorgehen vonseiten der Gemeinde und der Regierung, die weiteren Projekte voranzutreiben, hatten zur Folge, dass das Opernhaus seine Funktion als kulturelle Landmarke im ungenutzten, leeren Raum nicht erfüllen konnte. Durch die Dimensionen und die Architektur besaß das Opernhaus die geplante Signalwirkung, jedoch ohne eine lebendige Umgebung, ein vitales Quartier kann die Revitalisierung nicht als gelungen betrachtet werden. Da anfangs zudem die enge optische Verknüpfung zu weiteren Kulturbauten fehlte, konnte die Struktur des Inneren Hafens, trotz der Lage entlang der historischen Achse, durch das Opernhaus fast nicht beeinflusst werden. Die gute Sichtbarkeit des Baus und die damit bedingte Aufmerksamkeit scheinen trotzdem erfolgreich zu sein. Der Masterplan aus dem Jahre 2000 wurde trotz dieser Probleme in zunehmend veränderter Form weiterverfolgt, im Jahre 2008 konnte das neue Schauspielhaus auf Kvæsthusmolen fertiggestellt werden. Damit wurde eine visuelle Verbindung über den Hafenkanal geschaffen, mit der das Opernhaus als kulturelle Institution und als Teil der Dachorganisation Det Kongelige Teater mannigfach korreliert.

3.3 Nach der Eröffnung: zu den Auswirkungen und zur Rezeption des Opernhauses auf Dokøen

Mit der Ausrichtung des Kopenhagener Stadtentwicklungsplans auf die Eingliederung kultureller Institutionen und Bauten an unterschiedlichen Standorten im Stadtgebiet, wurde ein Strukturwandel angestrebt, in dessen Fokus die Hafenanlagen traten und die zu Quartieren entwickelt wurden. Nachdem zuvor oftmals eine wenig diverse Bebauung der neu erschlossenen Viertel realisiert worden war, sollten verschiedene Kulturbauten errichtet werden, die der Stadt eine neue Ordnung geben würden. Dieser gezielte Einsatz öffentlicher Bauwerke, die als Landmarken im Fokus stehen und dadurch eine vielseitigere Nutzung anregen sollten, wurde durch eine entsprechende Infrastruktur unterstützt. Damit sollte die Revitalisierung der ehemaligen Hafengebiete vorangetrieben werden. Dieser Gedanke ist in der Stadtplanung nicht neu; in den 1960er Jahren hat Jane Jacobs bereits auf die Bedeutung aufmerksam gemacht, die verschiedenen Elementen innerhalb eines Gebiets anhaften muss: „Vitale Bezirke brauchen eine Akzentuierung ihrer funktionellen Ordnung; je mehr solche lebendigen Bezirke in den Städten entstehen und je mehr graue Zonen verschwinden werden, desto größer wird der Bedarf an visueller Klarheit.“⁸²⁵

In Kopenhagen sahen sich die Stadtplaner in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst mit anderen Konflikten und Themen konfrontiert, der Weg zu einer Akzentuierung und der damit einhergehenden Aktivierung beziehungsweise Revitalisierung eines Stadtgebiets wurde besonders in den 1990er Jahren geebnet, als der Ruf nach neuen und fortschrittlicheren Bildungs- und Kultureinrichtungen lauter wurde. Diese öffentlichen Gebäude unterstützen die Funktionalität eines Bezirks auf zwei Ebenen: Zum einen handelt es sich um Einrichtungen, die grundlegend für alle offen sein sollen – obwohl gerade einige Kultureinrichtungen wie Museen, Opernhäuser oder Konzertgebäude traditionell ein bestimmtes Publikum ansprechen – und zum anderen bilden diese Bauten durch ihre Architektur Landmarken aus. Daher können sie auch im kleinen Rahmen eingesetzt werden, um eine funktionale Ordnung zu erzeugen und als Landmarken zu fungieren. Der Masterplan rund um das Opernhaus auf Dokøen sah eine solche

⁸²⁴ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁸²⁵ Jacobs 1964, S. 194.

Funktionalisierung desselben im öffentlichen Raum von Kopenhagen vor. Das Gebäude sollte auf Dokøen von mehreren Wohnbauten umgeben sein, während sich auf Holmen neben den Kunstschulen zunehmend Büros und Geschäfte ansiedelten. Das Opernhaus sollte zugleich als Landmarke im Inneren Hafen dienen, mit viel Spielraum für in Sichtweite gelegene, großflächige Bauten, die das gesamte innerstädtische Gefüge neu ordnen und das Zentrum verschieben könnten. Da dieser Plan nicht ausgeführt wurde und sich auf Dokøen seit der Umgestaltung nur das Opernhaus befindet, konnte eine solche Revitalisierung des Inneren Hafens nicht erreicht werden.

Da neben dem Opernhaus ein neues Schauspielhaus, neue Brücken über den Hafenkanal und seit 2018 die Bebauung der benachbarten Insel Christiansholm weiterverfolgt wurde, stellt die Analyse dieser Areale eine wertvolle Ergänzung der Rezeption des Opernhauses dar. Zudem hat die A. P. Møller Stiftung im Jahre 2019 einen Wettbewerb für einen öffentlichen Park im Süden von Dokøen ausgeschrieben.⁸²⁶ Mit dieser Erweiterung wurde mit dem unter der Mitarbeit von Henning Larsen Architects entwickelten Masterplan endgültig gebrochen. Die Stiftung reagierte damit auf die Kritik an der Stadtentwicklung, die in der Folge des Bilbao-Effekts zu beobachten war, denn:

[D]esigners, engineers and municipal leaders have often been criticized for focusing solely on iconic waterfront projects occupying the land adjacent to the waterfront rather than on a holistic waterfront experience embracing a delicate balance of the natural and built environment.⁸²⁷

Die vier Projekte, die den Inneren Hafen als Ganzes verbinden und ihn als Korrelation zwischen gebauten Volumen, Wasser und grüner Umwelt neu definieren sollen, werden innerhalb dieses Kapitels beschrieben. Im Anschluss soll die Entwicklung des neuen Kopenhagener Stadtteils Ørstad skizziert und das Konzerthaus des Dänischen Rundfunks analysiert werden, um diesen mit dem Inneren Hafen zu vergleichen. Das Augenmerk liegt dabei weniger auf den Gemeinsamkeiten als auf den Unterschieden, die sich durch die Akzentuierung des urbanen Raums mit kulturellen Landmarken in Kopenhagen ergeben haben. Abschließend wird die Rezeption des neuen Opernhauses auf Dokøen diskutiert, die sehr kontrovers verlief und daher äußerst differenziert betrachtet werden muss.

3.3.1 Der Innere Hafen wird verbunden: Schauspielhaus, Brücken und Christiansholm

Den Inneren Hafen nach der Errichtung des Opernhauses als eine Einheit zu gestalten, war eines der bestimmenden Vorhaben der vergangenen 15 Jahre. Der Masterplan aus dem Jahre 2000 musste entsprechend angepasst werden, da sich die Bedingungen verändert hatten. Zudem war das Gebiet mit dem Opernhaus, das von der A. P. Møller Stiftung nicht durch einen Wettbewerb ausgeschrieben wurde, sondern im Wesentlichen von einer Person bestimmt wurde,⁸²⁸ zunehmend in den Fokus der Öffentlichkeit geraten. Ein weiterer Aspekt, der die Revitalisierung des Inneren Hafens wesentlich bestimmte, war die Verbesserung der Infrastruktur, insbesondere die Erreichbarkeit des Ostufers stellte eine Herausforderung dar, die über mehrere Jahre hinweg beanstandet wurde.⁸²⁹ Entsprechend mussten neue Wege gefunden werden, die Isolation des Opernhauses aufzuheben, während gleichzeitig die Bebauung beider Ufer vorangetrieben werden konnte. Diese weiteren Vorhaben kennzeichnen sich durch eine stärkere Einbindung der

⁸²⁶ Vgl. A. P. Møller Fonden: „Operaparken. Et nyt grønt frirum“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/operaparken>, 14. Mai 2020).

⁸²⁷ Grau und Kekez 2010, S. 26.

⁸²⁸ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁸²⁹ Vgl. Nielsen 2013.

Bevölkerung. Die Projekte für das Schauspielhaus, die drei neuen Brücken über die Kanäle und die Bebauung aus Christiansholm wurden jeweils öffentlich ausgeschrieben und die Ergebnisse präsentiert. Die den großen Kanal des Inneren Hafens überspannende Inderhavensbro etwa konnte von den Besuchern des Dansk Arkitektur Centrum (DAC) – das bis 2018 an Nordatlantens Brygge, in der Nähe des Opernhauses untergebracht war – im Jahre 2013 selbst als Modell gebastelt werden.⁸³⁰ Die Einbindung der Öffentlichkeit ist bei den weiteren Projekten im Inneren Hafen deutlich gelungener als zuvor.

Auf dem Gebiet des Inneren Hafens werden seit dem Masterplan verschiedene Projekte ausgeführt, die teilweise diesem folgen: Während das Schauspielhaus in Kvæsthusmolen bereits im Jahre 2002 mithilfe eines Wettbewerbs auf den Weg gebracht werden konnte, wurde die problematische Erreichbarkeit des Opernhauses erst einige Jahre nach seiner Fertigstellung zu beheben versucht. Im Zuge dessen wurden ein neuer Pavillon für den Hafenbus und etwa fünf Jahre später die neuen Brücken errichtet. Die Inderhavensbro konnte im Jahre 2016 eröffnet werden, sie verbindet die Havnegade in Nyhavn mit Nordatlantens Brygge in Christianshavn. Die Nachbarinsel Christiansholm, die ehemals als Papierlager der dänischen Presse genutzt wurde, wird seit 2018 neu bebaut, sodass schließlich das dritte große Projekt des früheren Masterplans in Angriff genommen wurde. Im Gegensatz zur vorgesehenen Errichtung eines Kulturbaus wird Christiansholm als lebendiges Quartier mit verschiedenen Funktionen auf dem kleinen Inselgebiet ausgeführt. Im Jahre 2019 wurde durch die A. P. Møller Stiftung die Aktivierung des südlichen Bereichs von Dokøen als Park mit einem zentral gelegenen Gewächshaus und Café ausgeschrieben. Diese sehr unterschiedlichen Projekte sollen im Folgenden chronologisch analysiert werden, sie bilden die verschiedenen Phasen der Revitalisierung des Inneren Hafens.

3.3.1.1 Das Schauspielhaus und die Entwicklung von Kvæsthusmolen

Die Sehnsucht und der Ruf nach einem eigenen, von Det Kongelige Teater am Kongens Nytorv gelösten Schauspielhaus wurden im ausgehenden 20. Jahrhundert immer konkreter. Nachdem die Erweiterung Stårekassen an ihre technischen Grenzen gestoßen war, mussten neue Lösungen eruiert werden. Im Zuge der Überlegungen bezüglich des Masterplans für den Inneren Hafen wurde die Möglichkeit besprochen, ein Schauspielhaus in einem der drei mit kulturellen Institutionen zu besetzenden Volumen unterzubringen.⁸³¹ Das Kultusministerium hatte bereits die Zusage für einen Theaterneubau gegeben. Im Jahre 2001 wurde öffentlich angekündigt, dass neben einem Opernhaus auch ein Schauspielhaus am Inneren Hafen entstehen sollte,⁸³² der Wettbewerb wurde im selben Jahr ausgeschrieben⁸³³ und im Jahre 2002 der Sieger präsentiert. An dem Wettbewerb nahmen zahlreiche, international bekannte Architekten teil, insgesamt wurden mehr als 300 Entwürfe eingesandt. Den ersten Preis erhielten die dänischen Architekten Boje Lundgaard und Lene Tranberg mit ihrem Entwurf eines 21 000 Quadratmeter großen Hauses: „Danmarks første teater, der er skabt udelukkende til ,det talte ord’ – skuespillet – med dettes særlige krav til akustik og intimitet i mødet mellem aktører og publikum.“⁸³⁴ Von 2004

⁸³⁰ Im Rahmen eines Forschungsaufenthalts in Kopenhagen besuchte die Verfasserin das DAC und erhielt einen solchen Pop-Up-Aufsteller, mit dem die Bevölkerung aufgefordert wurde, selbst als Architekt tätig zu werden.

⁸³¹ Vgl. Jeppesen 2013.

⁸³² Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 96.

⁸³³ Vgl. Ofelia Plads: „Ofelia Plads. Kontakt“, (<https://ofeliaplads.dk/kontakt>, 31. Januar 2020).

⁸³⁴ Übersetzung: „Dänemarks erstes Theater, das ausschließlich für ‚das gesprochene Wort‘ – das Schauspiel – geschaffen wurde, mit dessen Bedürfnissen nach Akustik und Intimität während des

bis 2008 wurde das Schauspielhaus an der Spitze von Nyhavn in dem Gebiet Kvæsthusmolen errichtet.⁸³⁵

Die heutige Lage weicht von dem ursprünglichen Masterplan nur geringfügig ab, der noch die Bebauung auf dem äußeren Kai, der Kvæsthusbro vorsah. Die Änderung des Standortes wurde bereits vor der Ausschreibung des Wettbewerbs vorgenommen und ein entsprechend angepasster Masterplan für die westliche Seite des Inneren Hafens erstellt. Peer T. Jeppesen berichtete, dass Henning Larsen Architects zuvor versucht hatten, wieder ihren ursprünglich vorgeschlagenen Standort auf dem Kai durchzusetzen.⁸³⁶ Damit sollte die Landungsbrücke bebaut und eine hinter dem Schauspielhaus mögliche Leerstelle unterbunden werden. Zusätzlich wäre auch die Nutzungsmöglichkeit der Kvæsthusbro für Schiffe vollends unmöglich gewesen. Fähren legten dort auch noch nach der Eröffnung des Theaters im Jahre 2008 an. „The City planners agreed that it could be changed if they got other architects to sign a petition, but no one signed it because they were afraid to be left out of the competition.”⁸³⁷ Die endgültige Lage des Schauspielhauses wurde teilweise als nachteilig angesehen, da es nicht entlang der Blickachse von Nyhavn liegt und somit nur wenige Touristen direkt aus der Stadt anzieht.⁸³⁸ Die direkte Nähe zum Wasser und der leicht entrückte Standort sorgen aber für eine ganz eigene Atmosphäre, die vielmehr zum Verweilen einlädt als etwa der große, beinahe kahle Platz um das Opernhaus. Die beiden Bauten liegen räumlich nicht weit voneinander entfernt, doch sie trennt mehr als das Wasser: Das Opernhaus ist deutlich größer und sehr auffällig am Inneren Hafen positioniert, zieht aber tagsüber kaum Besucher an, während das Schauspielhaus günstiger gelegen ist und aufgrund seiner scheinbar Schwellenängste leichter zu überwinden vermag: „[T]he ultra-modern new playhouse at the Royal Theatre in Copenhagen [is] combining an easy formality with real magic [...]“⁸³⁹

Im Februar 2008 wurde das Schauspielhaus feierlich eröffnet (Abb. 11). „Bygningen underordner sig skala, proportioner og materialitet i områdets bygninger og byrum, således at teaterbygningen indgår naturligt og berigende i sammenhængen.”⁸⁴⁰ Definiert wird das Theater durch einen Materialmix aus Glas, Stein und Holz. Eine Promenade aus Eichenplanken führt von Nyhavn aus in Form einer Rampe zum Eingang hin und an der Front entlang zum Kai. Der Eingangsbereich wirkt durch die hohen Glasfronten in Richtung Hafen sehr offen und einladend, die Bühne und die drei Auditorien⁸⁴¹ – die Stühle dafür wurden ebenfalls von Lundgaard & Tranberg entworfen⁸⁴² – befinden sich hinter dem dunklen Ziegelmauerwerk, das optisch von den alten Warenhäusern inspiriert wurde. An der Front kragt das Obergeschoss über den Baukörper hinaus und dient so zeitgleich als Dach der Promenade. Hier sind die Funktions- und

Aufeinandertreffens der Akteure und des Publikums.“ Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Skuespilhuset“, (<http://www.ltakitekter.dk/skuespilhuset>, 31. Januar 2018).

⁸³⁵ Boje Lundgaard, einer der beiden Namenspartner des Architekturbüros, der auch das Schauspielhaus mitverantwortete starb im Jahre 2004. Lene Tranberg übernahm im Anschluss die Verantwortung für die Architektur des Schauspielhauses. Vgl. Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Om os“, (<https://www.ltakitekter.dk/om-os-0>, 31. Januar 2018).

⁸³⁶ Vgl. Jeppesen 2013.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Vgl. Nielsen 2013.

⁸³⁹ Remlov 2009, S. 8.

⁸⁴⁰ Übersetzung: „Das Gebäude ordnet seine Skala, Proportionen und Materialität in Bezug auf die umgebenden Bauten und den Stadtraum unter, sodass das Theatergebäude einen natürlichen und bereichernden Zusammenhang eingeht.“ Lundgaard & Tranberg arkitekter, wie Fußnote 780.

⁸⁴¹ Neben dem Großen Saal mit 650 Sitzen beherbergt das Schauspielhaus den Kleinen Saal mit 100 Plätzen und eine weitere, Portscene genannte Bühne für bis zu 250 Zuschauer. Vgl. Ebd.

⁸⁴² Vgl. Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Teaterstolen“, (<https://www.ltakitekter.dk/teaterstolen-da-0>, 31. Januar 2018).

Mitarbeiterräume untergebracht, die rundum mit geschosshohen Glasfenstern versehen sind, die den Blick auf die Stadt und den Hafen frei geben. Dieser obere Bereich definiert das Schauspielhaus wesentlich, denn die Glasfenster sind durch verschiedene, in Schwarz gefasste Metallstreben stark strukturiert. Diese Streben erscheinen in regelmäßigen Abständen vertikal angebracht zu sein, bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, dass die Breite der dazwischenliegenden Glasfenster variiert. Dadurch ergibt sich eine Unregelmäßigkeit, die insbesondere mit Eintritt der Dunkelheit, im beleuchteten Zustand offensichtlich wird: Hinter den Glasfenstern sind diagonal verlaufende Stützen, die oben und unten auf Wandbalken aufliegen und in dieser Verwendung verschiedener Linien und Farben das Augenmerk auf sich ziehen. Diese Gestaltung des innen liegenden Bereichs erinnert von Außen gesehen an die Strukturen der größeren Hafenkrananlagen, wie sie an der Nordseite von Dokøen erhalten sind. Damit rekurriert das Haus auf die ehemalige Funktion des Standorts. Der Bühnenturm des Schauspielhauses ragt deutlich über das Gebäude hinaus und ist von schmalen Kupferplatten bekleidet, die optisch an Mauerwerk angelehnt sind, wodurch ein Bezug zu den älteren Bauten in der Umgebung evoziert wird. Durch den Einsatz von dunklem Ziegelmauerwerk und Kupfer wirkt das Schauspielhaus trotz der großen Glasflächen weniger hell als das Opernhaus und steht geradezu in Kontrast zu diesem: beide Häuser definieren ihr Foyer durch reichlich Glas, an den Seiten verdecken gemauerte Steine das Auditorium und die Bühne. Während am Opernhaus große Natursteine angebracht sind, zeichnet sich das Schauspielhaus durch deutlich kleinere Ziegel aus. Das Schauspielhaus bezieht sich in seiner Materialität auf die Hafenkontore und Speicherbauten, während das Opernhaus mit dem Kalkstein eine Verbindung zum Schloss Amalienborg und den vom König beauftragten Bauten evoziert. Die Bühnentürme entsprechen ebenfalls dieser gegensätzlichen Gestaltung, und auch im Aufbau finden sich weitere Beispiele, wie etwa die Funktions- und Mitarbeiterräume, die im Opernhaus zu beiden Seiten der Hauptbühne und des Auditoriums, im Schauspielhaus direkt darüber angebracht sind.

Diese anschauliche, nicht allein ortsgebundene Gegenüberstellung der zwei Aufführungsstätten, die letztlich unter einer Dachorganisation vereint sind, könnte als ein mannigfaltiger Diskurs angesehen werden, der hier über die Architektur ausgetragen wird. Der zugrunde liegende Gegensatz liegt in der Funktion der beiden Häuser, es konkurriert das gesprochene Wort mit dem musikalisch untermalten Gesang. Die Größe der Auditorien, die Anforderung an die Bühnentechnik und Ausstattung, die Akustik und zumindest in Kopenhagen auch die Hülle unterscheiden sich extrem und sind den jeweiligen Bedürfnissen angepasst. Da erscheint es nicht verwunderlich, dass das Schauspielhaus in seiner Farbigkeit eher an die Erweiterung der Königlichen Bibliothek erinnert: Den Sorte Diamanten liegt weiter südlich am selben Ufer und umhüllt als deutlich dunkler gestalteter Kulturbau das geschriebene Wort. Dieses Zusammenspiel von Kontrasten und Kontinuität entlang der Hafengebiete erscheint äußerst gelungen und im Hinblick auf die großflächigen Veränderungen, die Kopenhagens Hafen erfahren hat, wirkt die regelmäßige Annäherung einzelner Bauten und die konsequente Absetzung – sei es durch das Material, die Farbe oder die Form – spannend für Besucher und Einheimische zugleich. Die leichte Zugänglichkeit des Schauspielhauses wesentlich durch die Ausstattung des Foyers mit einem Café und Sitzmöglichkeiten erreicht sowie durch die Gestaltung des unmittelbaren urbanen Raums darum herum: „Promenaden af egeplanker griber fat i den omgivende by, løfter sig ud over kajkanten, og giver adgang til teatrets store foyer, opleves og fungerer som et offentligt rum, og åbner Skuespilhuset mod havnen.“⁸⁴³ Das Schauspielhaus wird – im Sinne von Jane

⁸⁴³ Übersetzung: „Die Promenade aus Eichenbohlen geht in die umliegende Stadt hinein, sie hebt sich über den Kai hinweg und ermöglicht den Zugang zum großen Foyer des Theaters, das als öffentlicher Raum

Jacobs – als ordnender Akzent angenommen und schafft es, Kvæsthusemolen trotz des Funktionswandels neu zu beleben.

In den ersten Jahren nach der Eröffnung des Opernhauses wurden die Anlegestellen direkt neben dem Theater weiterhin von den großen Fährschiffen angesteuert, die neben einer deutlichen Lärmbelästigung ebenfalls für eine hohe Rauchentwicklung verantwortlich waren.⁸⁴⁴ Die Kvæsthusemolen war zwischen 1848 und 1850 angelegt worden und galt seitdem als ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt, da von hier aus Schiffe und Fähren ihre nationalen und skandinavischen Fahrten starteten.⁸⁴⁵ Mit der Auslagerung der Fähren konnte von 2013 bis 2016 die Umgestaltung der Kaianlage durch Lundgaard & Tranberg arkitekter durchgeführt werden.⁸⁴⁶ Die über Tiefgaragen angelegte, moderne und ortsbezogene Parkanlage bietet seitdem mehr Platz für die Öffentlichkeit an der Uferkante an. Das gesamte, als Kvæsthusemolen bezeichnete Gebiet konnte spätestens durch diese Entwicklung revitalisiert werden, der ehemalige Hafenraum hat sich zu einem neuen urbanen Raum transformiert. Dem Ausbau der Kvæsthusemolen ging eine Machbarkeitsstudie voran,⁸⁴⁷ die als konkret ausgeführtes Experiment den Erfolg und die Annahme einer oberirdischen Gestaltung determinieren sollte. Die temporäre Bebauung wurde bezeichnet als Ofelia Beach:

[...] et eksperiment i form af midlertidig indretning og anvendelse af stedet til forskellige byrumsmål i sommerhalvåret, som med stor succes har været gennemført over en treårig periode for at afprøve og udvikle idéen om et nyskabende byrum på Kvæsthusemolen.⁸⁴⁸

Der Erfolg des Konzepts sicherte die spätere Nutzung des Kais als vielfältig erfahrbare Platzanlage.⁸⁴⁹ „Den store plads på molen er et sammenhængende, plant areal, i hele sin længde med belægning af mørk, rillet beton i store felter, der mod nord kiler ned som en rampe og forsvinder under vandspejlet.“⁸⁵⁰ Neben der großzügigen Freifläche befinden sich mehrere Pavillons, die auf dem östlichen Kai an der zur Stadt gelegenen Seite ausgerichtet sind und vorwiegend parallel zueinander angeordnet sind. In diesen Pavillons sind Cafés, Bistros und der Eingang zur Tiefgarage untergebracht. Des Weiteren sammeln sich hier ein Bühnenturm für Aufführungen im Freien sowie Geräte für Sport- und Freizeitaktivitäten. Die sogenannte Kyssetrappel – Kustreppe im Deutschen – schließt das von den Piers umrahmte Hafenbecken an der Südseite ab und führt als lang gestreckte Treppe zum Wasser hin. Hier dürfen kleine Boote und an den Pier-

fungiert und als solcher erlebbar ist, und das Schauspielhaus zudem in Richtung Hafen öffnet.“
Lundgaard & Tranberg arkitekter, wie Fußnote 780.

⁸⁴⁴ Vgl. Nielsen 2013.

⁸⁴⁵ Die Bezeichnung Kvæsthus geht auf das ehemalige Krankenhaus zurück, das sich auf dem Sankt Annæ Plads im Haus Nummer 30 befand. Vgl. Ofelia Plads, wie Fußnote 779.

⁸⁴⁶ Vgl. Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Kvæsthusemolen“, (<http://www.ltkitekter.dk/kvaesthusmolen>, 01. Februar 2018).

⁸⁴⁷ „Projektet udarbejdes i fællesskab af Staten, Københavns Kommune og Realdania, samt Lene Tranberg.“
[Übersetzung: „Das Projekt wurde in Kooperation zwischen dem Staat, der Gemeinde Kopenhagen und Realdania sowie mit Lene Tranberg entwickelt.“] Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 15.

⁸⁴⁸ Übersetzung: „[...] ein Experiment in Form einer zwischenzeitlichen Einrichtung und Anwendung des Standorts für verschiedene Stadtraumzwecke im Sommerhalbjahr, die mit großem Erfolg über einen dreijährigen Zeitraum durchgeführt wurden, um Ideen für einen neu geschaffenen Stadtraum auf Kvæsthusemolen zu erproben und zu entwickeln.“ Lundgaard & Tranberg arkitekter, wie Fußnote 792.

⁸⁴⁹ Die wurde gefördert mit einer Reihe an kostenlosen Aktionen wie u. a. öffentliche WM-Übertragungen, Aufführungen verschiedenster Art und Festivals. Vgl. Ofelia Plads, wie Fußnote 779.

⁸⁵⁰ Übersetzung: „Der große Platz auf dem Kai ist ein zusammenhängend geplantes Areal, das in seiner gesamten Länge mit einem Belag aus großen Feldern dunkel gefärbten, gerillten Betons versehen ist, die sich im Norden wie eine Rampe nach unten neigen und unter dem Wasserspiegel verschwinden.“
Lundgaard & Tranberg arkitekter, wie Fußnote 792.

Längsseiten auch Segelschiffe ankern, die das maritime Erscheinungsbild komplettieren und unter Umständen sogar romantisieren. Der Bereich rund um die Kvæsthusbro wird inzwischen Ofelia Plads genannt und die Pavillons werden von einem Verein betrieben.⁸⁵¹ Der Erfolg der Transformation zeigte sich in den Folgejahren nicht nur durch die rege Nutzung der Öffentlichkeit, sondern auch durch die Aufmerksamkeit, die das Gesamtkonzept erhielt. Im Jahre 2017 ist Ofelia Plads in die engere Auswahl für den Mies-van-der-Rohe-Preis gekommen.⁸⁵²

3.3.1.2 Die neuen Brücken über den Inneren Hafen

Von Frederiksstaden aus eine bessere Verindung für Fußgänger und Fahrradfahrer zum Stadtteil Christianshavn zu schaffen, beschäftigte Kopenhagens Stadtplaner spätestens seit der Eröffnung des neuen Opernhauses. Seit 2005 wurde zunehmend erkennbar, dass nicht nur das Gebäude wegen der fehlenden Randbebauung als unbeabsichtigter Solitär auf Dokøen thronte, sondern auch, dass es schwer zugänglich war. Die isolierte Lage führte dazu, dass die Revitalisierung des Ostufers des Inneren Hafens ohne eine weitere infrastrukturelle Verknüpfung mit der Altstadt nicht erfolgreich sein konnte. Der gelbe Wasserbus, im Dänischen Havnebussen, verknüpft zwar beide Ufer an wichtigen Punkten, er kann aber weder einem starken Pendelverkehr noch dem freien Fluss eines Fußgängerstroms gerecht werden. Er ermöglicht zwar eine Begehung Dokøens und damit des Opernhauses, ein weiterer ungehinderter Zugang fehlte jedoch. Während Touristen den Wasserbus auch tagsüber nutzten, die mögliche Wartezeit in Kauf nahmen⁸⁵³ und diesen anderen Blickpunkt, vom Wasser aus, auf die Stadt genossen, diente er dem Publikum vor den Vorstellungen als eine Möglichkeit des Übergangs über den Hafenkanal. Dokøen kann zudem mit dem Bus erreicht werden, der entlang des Amager Boulevards einen Halbkreis hinter Christianshavn und Stadsgraven führt. Dieser Weg, vorbei an der Kläranlage, wird ebenfalls von den mit dem Auto anreisenden Besuchern genutzt.⁸⁵⁴ Die Verbindung über die Knippelsbro und den Stadtteil Christianshavn stellte die kürzeste für Fahrradfahrer⁸⁵⁵ und Fußgänger dar und war dennoch keine einfache, da Holmen als ursprünglich separates Gebiet nur wenige Brücken zu Christianshavn aufwies. Deshalb fanden sich manche Touristen zwar am Rande von beispielsweise Nordatlantens Brygge vor, sie kamen dennoch nicht von dort aus zum Opernhaus, sondern nur über weiter östliche Wege. Daher musste eine dauerhafte, feste Verbindung über den Inneren Hafen realisiert werden: „Københavns Kommune har besluttet at

⁸⁵¹ „Ofelia Plads er et samarbejde mellem Kulturministeriet ved Det Kongelige Teater og ejendoms- og servicevirksomheden Jeudan. Sammen har vi stiftet Foreningen Ofelia Plads og forpligtet os til at fremme og understøtte bylivet på pladsen gennem aktiviteter, drift og udvikling af pladsen.“ [Übersetzung: „Ofelia Platz ist eine Zusammenarbeit zwischen dem Kultusministerium, Dem Königlichen Theater und dem Immobilienunternehmen Jeudan. Zusammen haben wir den Verein Ofelia Platz gegründet und uns verpflichtet, das Leben auf dem Platz durch Aktivitäten, den Betrieb und die Entwicklung des Platzes voranzubringen und zu unterstützen.“] Ofelia Plads, wie Fußnote 779.

⁸⁵² Vgl. Fundació Mies van der Rohe: „Kvæsthus Pier“, (<http://miesarch.com/work/3390>, 21. März 2018).

⁸⁵³ Der Hafenbus fährt im Halbstundentakt. Vgl. Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 23.

⁸⁵⁴ Peter J. Nielsen zufolge war diese Strecke aus zwei Gründen schwierig, neben dem Umstand, dass ein Opernbesuch mit einer Fahrt entlang von Klärwerken und wenig ansehnlichen Industriegebäuden verbunden wurde, erhöhte sich zudem das Verkehrsaufkommen massiv, da zahlreiche Gäste aus dem Norden der Stadt kamen und sich mehr Staus ergaben.

⁸⁵⁵ Die Ausrichtung auf Fußgänger und Fahrradfahrer wurde in Kopenhagen in den 1960er Jahren zunächst im Zentrum begonnen. „Since then, more streets have been converted for pedestrian traffic and city life, and one by one the parking places in the city center have been turned into squares that accommodate public life. [...] The many whole-hearted invitations to walk, stand and sit in the city's common space had resulted in a remarkable new urban pattern: many more people walk and stay in the city. The pattern in the city center is now being repeated in outlying districts where in recent years many streets and squares have been converted from traffic islands into people-friendly squares.“ Gehl 2010, S. 13.

etablere en ny gang- og cykelforbindelse over Inderhavnen, med videre broforbindelser mod Amager og operaen.”⁸⁵⁶ Insgesamt vier Verbindungswege sollten durch neue Brücken erschlossen werden, die auch die kleineren Kanäle überspannen und die somit bessere Konditionen für Fußgänger, Radfahrende und das städtische Leben insgesamt erzeugen sollten.⁸⁵⁷ Dadurch sollten die Dauer und die Länge der zurückzulegenden Wege verkürzt werden: „[...] den mere direkte forbindelse til Holmen få en meget stor betydning for livet dér – ikke mindst de mange studerende, der dagligt pendler mellem Holmen og brokvartererne.“⁸⁵⁸

Um diese Verbindung zu ermöglichen, wurden im Jahre 2009 zehn Architekturbüros zu einem Wettbewerb eingeladen, die eine Brücke über den Inneren Hafen entwerfen sollten. Das Prestige und die Bedeutung dieses Vorhabens lässt sich anhand der international tätigen Architekten bezeugen, die zu diesem Wettbewerb eingeladen wurden: „[...] among them Zaha Hadid, Arup, 3XN, Henning Larsen“⁸⁵⁹. Gleichzeitig erfolgte eine öffentliche Ausschreibung für weitere Brücken, die den Stadtteil Christianshavn zusammenbringen sollten.

I samarbejde med A.P. Møller og Hustru Chastine Mc-Kinney Møllers Fond til almene Formaal udkrev Københavns Kommune en international konkurrence om et brosystem, der ville sikre en „næsten“ tørskoet gang fra Kgs. Nytorv til Operaen og andre spændende steder på Christianshavnsiden. [...] Men konkurrencen var anonym, og der var stor samklang i komiteen, der valgte. Begge vinderforslag var overbevisende og udviste stor respekt for det eksisterende arkitekturmiljø dér, hvor de skulle opføres.⁸⁶⁰

Das in London situierte Studio Bednarski gewann den ersten Preis für seinen Entwurf einer Brücke über den Inneren Hafen. Diese musste nicht nur dem Fuß- und Radverkehr, sondern auch dem Schiffsverkehr dienen und sich öffnen lassen.⁸⁶¹ „Så at bygge en relativt kort bro over Københavns havn – fra Nyhavn til Grønlandske Handels Plads – måtte jo forekomme at være en overkommelig opgavefra.“⁸⁶² Im Jahre 2011 wurde mit der Errichtung der Inderhavensbro begonnen, die durch ihre Position eine direkte Erweiterung der südlichen Seite Nyhavns – die Anlegestelle des Hafenbusses befindet sich an der Nordseite Nyhavns – darstellt. Daher bildet

⁸⁵⁶ Übersetzung: „Die Gemeinde Kopenhagen hat beschlossen, eine neue Fußgänger- und Fahrradbrücke über den Inneren Hafen zu errichten, mit weiteren Brückenverbindungen nach Amager und zum Opernhaus.“ Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 15.

⁸⁵⁷ Vgl. Gehl 2010, S. 4.

⁸⁵⁸ Übersetzung: „[...] die viel direktere Anbindung von Holmen hat eine sehr große Bedeutung für das Leben dort – nicht nur für die zahlreichen Studierenden, die täglich zwischen Holmen und den Brückenquartieren pendeln.“ Danish Architecture Center 2014, wie Fußnote 676.

⁸⁵⁹ Studio Bednarski: „Inderhavnen bridge, Copenhagen“, (<http://www.studio-bednarski.com/COPEN.php>, 01. Februar 2018).

⁸⁶⁰ Übersetzung: „In Zusammenarbeit mit der A. P. Møller und Chastine Mc-Kinney Møller Stiftung für allgemeine Zwecke schrieb die Gemeinde Kopenhagen einen internationalen Wettbewerb für ein Brückensystem aus, das einen ‚beinahe‘ trockenen Weg vom Kongens Nytorv bis hin zum Opernhaus und anderen spannenden Stellen auf der Seite von Christianshavn sicherstellen wird. [...] Der Wettbewerb war zudem anonym und es herrschte große Einigkeit in dem Komitee, das auswählen sollte. Beide Gewinner waren überzeugend und zeigten großen Respekt für das bestehende Architekturmilieu in welchen die Brücken errichtet werden sollten.“ Ane Mærsk Mc-Kinney Ugglä zitiert nach A. P. Møller Fonden: „Inderhavnsbro i Københavns havn. Let's cross that bridge!“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/inderhavnsbro-i-koebenhavns-havn>, 12. Mai 2020).

⁸⁶¹ „What’s more, in an attempt to appease the wealthy sailboat crowd, the City of Copenhagen agreed to let the bridge open 30 times a month – far more than the six times a month that the other main links over the harbour – Knippelsbro and Langebro -open [sic].“ Colville-Andersen, Mikael: „Copenhagen’s Fantastic & Stupid Bicycle Bridge Inderhavnsbro“, (<http://www.copenhagenize.com/2017/04/copenhagens-fantastic-stupid-bicycle.html>, 02. Februar 2018) [06.04.2017].

⁸⁶² Übersetzung: „Der Bau einer relativ kurzen Brücke über den Hafen von Kopenhagen – von Nyhavn bis zum Grönländischen Handelsplatz – musste demnach als eine erstrebenswerte Aufgabe erscheinen.“ Aus der Rede Ane Mærsk Mc-Kinney Ugglas zur Eröffnung der Inderhavnsbro am 7. Juli 2016. A. Ugglä zitiert nach A. P. Møller Fonden 2016, wie Fußnote 806.

sie eine klare Möglichkeit zur Überquerung des Inneren Hafens. Mit einer Gesamtlänge von 180 Metern überspannt sie in einer leichten S-Form das Wasser und besteht an beiden Ufern aus zwei parallel verlaufenden, nach oben ansteigenden Wegen, die durch eine breite Öffnung voneinander getrennt sind. Die Wege treffen sich nach einigen Metern und verlaufen im mittleren Bereich als ein breiterer Weg weiter. Diese ungewöhnliche Form rührt daher, dass sich die Brücke für den Schiffsverkehr öffnet.

The opening part utilises a unique sliding mechanism – two large sculptural cantilevers move between visually and structurally subservient fixed decks. When the bridge is open people can stand in viewing platforms at the edge of the navigation channel – a unique experience on an opening bridge.⁸⁶³

Von oben gesehen erinnern die ufernahen Abschnitte der Brücke mit ihrer Öffnung an zwei sich gegenüberliegende Stimmgabeln. Die Brücke öffnet sich für Segelboote und andere höhere Schiffe, kleinere wie der Hafenbus können ungehindert unter ihr durchfahren. Das Studio Bednarski deklarierte den Öffnungsmechanismus der Brücke als Herausstellungsmerkmal, allerdings führte dieser zu erheblichen Schwierigkeiten während der Errichtung. Die notwendige Genauigkeit des Öffnungs- und Schließprinzips verursachte technische Probleme, ihre Behebung bewirkte eine deutliche Verlängerung der Bauzeit, die mit einer Kostenexplosion verbunden war.⁸⁶⁴ Im Juli 2016, drei Jahre nach der geplanten Eröffnung, wurde sie endlich für den Fußgänger- und Fahrradverkehr freigegeben.⁸⁶⁵

Der erwartete Erfolg dieses Verkehrswegs blieb in der Folge nicht aus: im ersten Jahr wurden an einem Tag mehr als 14 000 Fahrradfahrer gezählt, die die Brücke überquerten.⁸⁶⁶ „Det er tillige en oplevelsesbro, der forbinder byområderne med kulturinstitutioner og den store fortælling om Københavns maritime historie. Og ikke mindst er det en bro for de gående, der tilmed kan nyde et eftertænksomt ophold midt i havnen. Med pragtudsigt.“ Im Gegensatz dazu monierte bereits kurz nach der Eröffnung die Kopenhagener Fahrradfraktion die Langlebigkeit der Technik und die weniger optimalen Bedingungen für das Fahrradfahren bei jedem Wetter. Der relativ starke Anstieg zu beiden Seiten wurde kritisiert, der insbesondere im Zusammenhang mit dem schwierigen Belag, der die Radelnden bei nassen Verhältnissen ins Rutschen geraten lässt, problematisch ist und zu Unfällen führen kann. Zudem folgt die Fahrbahn den Armen der Brücke, diese Kurven erscheinen indes nicht allen ersichtlich, weshalb die farbigen Glasbarrieren an den mittleren Öffnungen der Brückenseiten mit zusätzlichen Markierungen versehen werden mussten, damit Fahrradfahrende nicht über diese ins Wasser stürzen.⁸⁶⁷

Neben der Inderhavnsbro wurde im Jahre 2009 die Errichtung kleinerer Brücken angeregt, die sowohl Holmen mit Christianshavn als auch Nordatlantens Brygge mit diesen beiden Arealen verbinden sollten. Der in Paris ansässige, deutsche Architekt Dietmar Feichtinger, gewann den

⁸⁶³ Studio Bednarski, wie Fußnote 805.

⁸⁶⁴ Während anfangs noch von 165 Mio. DKK für das Gesamtprojekt ausgegangen wurde, beliefen sich die Kosten nach Abschluss der Arbeiten auf 241 Mio. DKK. Vgl. Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 15; A. P. Møller Fonden 2016, wie Fußnote 806.

⁸⁶⁵ Vgl. A. P. Møller Fonden 2016, wie Fußnote 806.

⁸⁶⁶ 2014 waren die Schätzungen noch deutlich zurückhaltender: „Når broerne er færdige, regner Københavns Kommune med, at over 3.000 cyklister dagligt vil krydse Inderhavnen over broen.“ [Übersetzung: Wenn die Brücken errichtet sind, rechnet die Gemeinde Kopenhagen damit, dass über 3 000 Fahrradfahrer täglich den Inneren Hafen über die Brücke überqueren werden.“] Danish Architecture Center 2014, wie Fußnote 676; Vgl. Københavns Kommune: „Inderhavnsbro bag vild cykelrekord. Rekordmange bevæger sig rundt på cykel i København, efter Inderhavnsbroen åbnede i sommer“, (<https://www.kk.dk/nyheder/inderhavnsbro-bag-vild-cykelrekord>, 02. Februar 2018) [03.11.2016].

⁸⁶⁷ Vgl. Colville-Andersen 2017, wie Fußnote 807.

Wettbewerb mit seinem Entwurf einer dreiarmigen Konstruktion.⁸⁶⁸ Transgravbroen ist als Fortsetzung der Inderhavnsbro am östlichen Ende von Nordatlantens Brygge situiert. Sie überspannt den Christianshavns Kanal in zwei Richtungen, zum Islands Plads in Christianshavn hin und nach Norden zu Holmen. Sie schafft dadurch einen kürzeren Weg von Nyhavn nach Dokøen. Im März 2012 wurde mit der Errichtung dieser Klappbrücke begonnen, die nach fast drei Jahren Bauzeit im Januar 2015 fertiggestellt werden konnte. Ihr außergewöhnlicher Standort und die dadurch bedingte, drei-armige Form lassen die Brücke deutlich hervorstechen: Sie verbindet alle drei Ufer und „[e]ine Plattform über dem Wasser vereint die drei Brückenarme und ermöglicht eine gute Aussicht auf die Kanäle und ihre vor Anker liegenden Boote.“⁸⁶⁹ Die Brücke wird auch als Sommerfuglebro, als Schmetterlingsbrücke, bezeichnet und verdankt ihren Namen ihrem Erscheinungsbild. Im geschlossenen Zustand liegen die drei Arme über dem Wasser; sobald sie geöffnet wird, ragen ein Arm, seltener auch zwei, in die Höhe, um Schiffen die Durchfahrt zu ermöglichen. Diese Gestaltänderung erinnert an einen Schmetterling, der seine Flügel mal flach ausbreitet und mal aufstellt. Einzig die Rampe zum Islands Plads hin ist fixiert und kann nicht angehoben werden. Da in der Regel lediglich ein Arm geöffnet werden muss, kann der Fuß- und Radweg der beiden anderen Brückenseiten weiterhin genutzt werden. Im Gegensatz zur Inderhavnsbro ist diese Brücke für Fahrradfahrer unkomplizierter: Sie besitzt keinen rutschigen Belag und „[...] durch die langen Brückenarme wird eine geringe Steigung erreicht.“⁸⁷⁰

Diese beiden Brücken verbinden nun den Inneren Hafen und durch den tatsächlich vorhandenen Bedarf werden sie gut angenommen. Die Inderhavnsbro ist eine Möglichkeit, das Öffnen der Brücke für die Schifffahrt neu zu definieren, während die Sommerfuglebro durch ihre klare und elegante Form sowie ihre Funktionalität besticht. Beide Brücken lassen zudem die Durchfahrt eines Schiffes zu einem durch die Architektur hervorgehobenen Erlebnis werden. Sie präsentieren sich überdies als Raum für die Öffentlichkeit, indem sie eine Plattform für den geöffneten Zustand bereitstellen,⁸⁷¹ und währenddessen das Tempo der Nutzenden reduzieren. Dadurch kann der urbane Raum anders wahrgenommen werden: Die Aussichtsplattformen und Blickachsen bieten eine harmonische Heranführung ans Wasser, während es sich scheinbar nebenbei um Verkehrswege handelt, die die Verbindung über den Hafen und die Kanäle erleichtern. Die Funktion der Brücken sorgt dafür, dass die angrenzenden Bereiche genutzt werden. Sie bieten die Möglichkeit, die Umgebung langsamer, als Fußgänger zu erfahren. Dadurch werden sie weniger zum Verkehrsweg, sondern sie unterstützen das Erleben des Wassers. Dies trifft in besonders eindeutiger Weise für den Grønlandske Handels Plads zu, der mit Cafés, kleinen Restaurants und Platz entlang der Wasserkante zahlreiche Menschen zum Verweilen anregt. Zusätzlich zu den beiden Brücken wurde die Anlegestelle für den Hafenbus am Opernhaus ansprechender gestaltet. Dieser fährt werktags vom Südhafen aus nach Nordre Toldbod und zurück. Obwohl der Hafenbus in der Regel nur bis 20:00 Uhr verkehrt, gibt es darüber hinaus zusätzliche Verbindungen vom und zum Opernhaus.⁸⁷² „Det er arkitektfirmaet C.F. Møller, der med støtte fra A.P. Møller Fonden har skabt den cirkelrunde pavillonbygning, som er placeret

⁸⁶⁸ Vgl. A. P. Møller Fonden 2016, wie Fußnote 806.

⁸⁶⁹ Dietmar Feichtinger Architekten: „Butterfly Bridge. Kopenhagen, Dänemark - 2015“, (http://www.feichtingerarchitectes.com/display_project.php/1/448, 02. Februar 2018).

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ Vgl. A. P. Møller Fonden 2016, wie Fußnote 806.

⁸⁷² Vgl. Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 23.

på havnebussernes anløbsplads lidt ude i havneløbet syd for selve operahuset.”⁸⁷³ Die auf Holmen ansässigen Architekten von C. F. Møller haben im Jahre 2009 mit den Entwürfen für das Projekt begonnen, von 2010 bis 2011 wurde die Operapavillon genannte Anlegestelle errichtet.⁸⁷⁴ Im Gegensatz zum Wartebereich bei Nyhavn ist dieser kreisförmige Pavillon überdacht und bietet auf einer Fläche von 110 Quadratmeter etwa 200 Personen Platz und einen Schutz vor Wind und Wetter.⁸⁷⁵ „Bygningen tager i sin form afsæt i den eksisterende anløbsplatforms halvcirkel. Pavillonen fremtræder således i en helstøbt, geometrisk cirkulær form, der åbner sig til anløbssiden på to sider samt til landgangsbroen.“⁸⁷⁶ Durch die Platzierung im Hafenkanal wirkt das Gebäude wie eine schwimmende Insel. Die Fassade definiert sich im Wesentlichen über zwei Materialien: Glas und Kupfer. Der in der Seitenansicht zylindrische Baukörper ist zu etwa einem Viertel im unteren Bereich von Kupferplatten bedeckt, darüber sind leicht zurückgesetzte Glasscheiben angebracht, die ohne stützende Metallstreben direkt auf Stoß zusammengefügt wurden. Die Höhe des Glasbereichs variiert, da darüber, in einer Fortführung des Daches, weitere Kupferplatten angebracht sind, deren Höhe variiert. Dadurch ergibt sich ein spiralförmiger Eindruck, sodass es wirkt, als würde der Pavillon sich – von Süden gesehen – aus dem Wasser drehen, um dem auf dieser Seite ebenfalls kupferverkleideten Steg entgegenzukommen. Die Landungsbrücke ist nach Norden hin mit einem gläsernen Geländer versehen und korreliert dadurch mit den Geländern im Foyer des Opernhauses und mit der Glasfassade. Taget er udformet med et asymmetrisk placeret rundt ovenlys.“⁸⁷⁷ Es ist leicht zur Mitte geneigt und folgt mit der Kupferbedeckung der Fassadengestaltung. Den Architekten zufolge wurde das Dachfenster auf Wunsch der A. P. Møller Stiftung eingearbeitet: „Denne særlige arkitektoniske bearbejdning har været ønskelig, idet hele bygningen kan ses fra Operaens foyerer.“⁸⁷⁸ Das Dachfenster ist leicht nach oben gewölbt und im Inneren mit acht schmalen Metallstreben versehen, die dezentriert in der Fensteröffnung aufeinandertreffen und wie Strahlen von einem Mittelpunkt ausgehen. Da die Streben zudem von einem Kreis verbunden werden, erinnert diese Gestaltung des Dachfensters an einen Kompass. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Aussicht von 360 Grad und die parallele Bedienbarkeit des Pavillons: Die Anlegestelle kann zwei Hafenbusse über zwei separate Zugänge gleichzeitig bedienen. Das Innere des Pavillons ist gekennzeichnet von den entlang der Außenseiten angebrachten Holzbänken aus Eichenholz und Messing und einer insgesamt hellen Gestaltung. „Alene med sin form inviterer den cirkelrunde bæk de ventende til at sidde ned og nyde panoramaudsigten eller til at samtale og interagere, fordi man naturligt vender sig mod hinanden.“⁸⁷⁹ Durch die

⁸⁷³ Übersetzung: „Das Architekturbüro C. F. Møller hat mit Unterstützung der A. P. Møller Stiftung das kreisrunde Pavillongebäude geschaffen, das am Anlegeplatz der Hafenbusse im Hafenbecken südlich des Opernhauses platziert wurde.“ A. P. Møller Fonden: „Operapavillon. Cirkelrund anløbsplads“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/operapavillon>, 12. Februar 2018).

⁸⁷⁴ C. F. Møller: Operapavillon, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Havnebus_Nordhavn_ved_Operaen_01.jpg&oldid=1111075687.

⁸⁷⁵ Vgl. C. F. Møller Architects: „Operapavillonen“, (https://www.cfmoller.com/g/-da/_The-Opera-Pavilion-i13134.html, 12. Februar 2018).

⁸⁷⁶ Übersetzung: „Das Gebäude greift in seiner Gestalt die vorher existierende, halbkreisförmige Anlegestelle auf. Der Pavillon konnte dadurch als eine vollendete, geometrisch runde Form hervorragen, die sich an zwei Seiten als Anlegestelle sowie zur Landungsbrücke hin öffnet.“ Ebd.

⁸⁷⁷ Übersetzung: „Das Dach ist mit einem asymmetrisch platzierten, runden Oberlicht gestaltet.“ Ebd.

⁸⁷⁸ Übersetzung: „Diese auf diese Weise erfolgte, architektonische Bearbeitung wurde gewünscht, damit das gesamte Gebäude vom Foyer des Opernhaus gesehen werden kann.“ Ebd.

⁸⁷⁹ Übersetzung: „Bereits durch ihre Form lädt die kreisrunde Bank die Wartenden dazu ein, sich hinzusetzen und die Panoramaaussicht zu genießen oder miteinander zu sprechen und zu interagieren, da man natürlich einander zugewandt ist.“ A. P. Møller Fonden 2014, wie Fußnote 819.

verwendeten Baumaterialien korrespondiert der Opernpavillon mit verschiedenen Gebäuden entlang des Kanals: „Kobberet er valgt for at skabe en arkitektonisk sammenhæng med de smukke, fredede brovaghuse på Knippelsbro, Langebro og Sjællandsbroen. Kobberet ældes smukt og er bestandigt over for det hårde miljø.“⁸⁸⁰ Die im Verlauf des Alterungsprozess mit einer grünen Patina überzogenen Kupferelemente sollen eine visuelle Verbindung zu den bereits oxidierten Dekorationen, Ornamenten und Verkleidungen im Stadtraum und im Hafen herstellen.⁸⁸¹ Eine direkter Bezug kann so etwa zu den Bronzestatuen des Theaters am Kongens Nytorv, zu den Bronzereliefs im Foyer des Opernhauses und zu den Bronzesäulen in der Parkanlage Amaliehave entstehen.

Der Opernpavillon in seiner neuen Form erfüllt verschiedene Funktionen, die einerseits eine direkte Auswirkung auf das Opernhaus haben, andererseits ein eigenständiges Ziel im Hafenraum verfolgen. Die Anlegestelle nimmt in ihrer Architektur Bezug auf das Operngebäude und stellt einen geschützten Ankunftsort für die abendlichen Gäste dar. Dieser kann von den bereits im Foyer wartenden und verweilenden Besuchern eingesehen werden, sodass das Prinzip der sozialen Interaktion, des Sehens und des Gesehen-Werdens, eine neue Plattform außerhalb des Opernhauses erhalten hat. Damit wird die Ankunft, wenn nicht bereits die Überfahrt, zu einem Ereignis. Zusätzlich bietet der Pavillon einen geschützten Raum im Hafenbecken. Dieser kann von der Öffentlichkeit aufgesucht werden, um das Geschehen im Hafenraum zu betrachten. Obwohl es sich um einen Ort der Infrastruktur handelt, ist seine Nutzung nicht allein darauf beschränkt. Die Erweiterung und Erleichterung der öffentlichen Wege zum Opernhaus waren für sich genommen jedoch nicht ausreichend, um Dokøen und die direkte Umgebung des Opernhauses lebendiger zu gestalten.⁸⁸²

3.3.1.3 Christiansholm

Ein wichtiger Meilenstein, der die Revitalisierung des Inneren Hafens voranbringen wird und der auf den in den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts entwickelten Masterplänen beruht, ist die Umgestaltung von Christiansholm. Die unter Kopenhagenern als *Papirøen* bekannte Insel liegt neben Dokøen und direkt gegenüber vom Schauspielhaus; hier wurden über 50 Jahre hinweg die großen Papierrollen der dänischen Zeitungen gelagert.⁸⁸³ Entsprechend befinden sich vor allem alte Waren- und Lagerhäuser auf der 29 000 Quadratmeter großen Insel, welche nach dem Auszug der Dänischen Presse Ende des Jahres 2011 leer standen. Die Hallen wurden in der Folge auf unterschiedliche Weise, meist für öffentliche Events genutzt, die in der Regel gut besucht waren und so im Charakter einer Fallstudie die Möglichkeiten des Standorts und die Popularität der einzelnen Veranstaltungen sowie des Areals an sich erörterten. Der neue Eigentümer der Insel, By og Havn⁸⁸⁴, schrieb 2015 einen Wettbewerb für die Neugestaltung der Insel

⁸⁸⁰ Übersetzung: „Das Kupfer wurde gewählt, um einen architektonischen Zusammenhang mit den schönen, denkmalgeschützten Brückenwachthäuser auf Knippelsbro, Langebro und der Sjællandsbro herzustellen. Das Kupfer altert ansehnlich und hat in der rauen Umgebung bestand.“ C. F. Møller Architects, wie Fußnote 820.

⁸⁸¹ Vgl. A. P. Møller Fonden 2014, wie Fußnote 819.

⁸⁸² Vgl. Wind-Friis 2009, wie Fußnote 334.

⁸⁸³ Vgl. „Paper Island - Christianshavn“, (<https://www.competitiononline.com/de/projekte/anzeigen/detail/id/65384/?print,02.Februar2018>).

⁸⁸⁴ By & Havn ist eine Entwicklungsgesellschaft, der die Administration von Teilen des Kopenhagener Hafengebiets untersteht. Im Jahre 2007 wurde By & Havn gegründet. „This new entity was created from the merger of two public corporations: the Ørestad Development Corporation [...] and Port of Copenhagen Ltd., which owned the harbor land and was responsible for operating the port. As with the Ørestad Development Corporation, the city of Copenhagen owned 55 percent of the CPH City & Port Development

unter Berücksichtigung der Nutzung als urbaner Raum aus, da Ende 2017 die fünfjährige Frist für die Interimsnutzung ablaufen würde. Sieben vornehmlich dänische Architekten nahmen an dem präqualifizierten Wettbewerb teil, darunter Henning Larsen Architects,⁸⁸⁵ C. F. Møller und Polyform.⁸⁸⁶ Das dänische Architekturbüro Cobe, dessen Firmensitz zum Zeitpunkt des Wettbewerbs auf Christiansholm angesiedelt war, erhielt den ersten Preis für seinen Entwurf.

The vision of the project is to create a series of new halls for informal, public functions such as an event hall and a swimming hall. Private housing will be placed on top of the halls which encircles [sic] a green and intimate courtyard. The whole island will be flanked by a unifying public promenade. The existing vivid public life is balanced with the private life of the future inhabitants to make the island attractive for visitors as well as local residents.⁸⁸⁷

Die neu entstehenden Bauten, Kopenhagens Hallen genannt, werden insgesamt relativ hoch sein – das höchste Bauwerk wird in etwa auf einer Ebene mit den Bühnentürmen des Opern und des Schauspielhauses abschließen⁸⁸⁸ – und somit das Bild des Inneren Hafens deutlich verändern. Ihre auffällige Form haben die Architekten von den bestehenden und den umliegenden älteren Bauwerken von Holmen und Christianshavn abgewandelt⁸⁸⁹. Diese weisen markante Satteldächer mit hohen Giebeln auf. Der Entwurf sieht mehrere Gebäude vor, die durch verhältnismäßig tief beginnende und dadurch sehr lange Giebelformen gekennzeichnet, deren Spitzen angeschnitten sind. Zugleich variiert die Dachform der Kopenhagener Hallen, neben den Sattel- und Paralleldächern werden Sheddächer Christiansholm zukünftig definieren und dem Quartier eine ganz eigene Dynamik verleihen. Zusammen mit den relativ niedrig wirkenden Baukörpern stellen die Gebäude eine Kombination aus den Lagerhallen der Dänischen Presse und den älteren Hafenbauten der Umgebung dar. Beide Formen wurden in die zeitgenössische Architektur übersetzt und zusammen mit zahlreichen Glasflächen und hellen Verstreubungen evozieren sie eine moderne Interpretation der traditionellen Bauten evozieren. Christiansholm wird vollkommen neu definiert: „Samtidig skal bebyggelsens hovedgreb danne en stærkt identitetsskabende helhed for Papirøen, og en ny markant profil i havneløbets skyline.“⁸⁹⁰

Mit der Neubebauung wird ein interessanter Kontrast an den beiden Ufern des Inneren Hafens hergestellt. Die Bauwerke auf Papirøen sind farblich den Lagerhallen hinter und neben ihnen angeglichen, so auch dem Opernhaus, und beide Bereiche bilden einen Gegensatz zum

[englische Bezeichnung für By & Havn], with the remaining 45 percent owned by the Danish national government.” By & Havn wird von zwei weiteren Gesellschaften kontrolliert und hat im Wesentlichen die Funktion der Hafenverwaltung übernommen. Katz und Norin 2017, wie Fußnote 612, S. 15; Vgl. Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 11; Cobe: „Paper Island”, (<http://www.cobe.dk/project/paper-island>, 31. Januar 2018).

⁸⁸⁵ Henning Larsen Architects: „Henning Larsen Architects prækvalificeret til Papirøen”, (<https://henninglarsen.com/en/nyheder/nyhedsarkiv/2015/06/henning-larsen-architects-praekvalificeret-til-papiroen/>, 02. Februar 2018).

⁸⁸⁶ Vgl. By og Havn: „'Københavns haller' vinder konkurrence om masterplan på Christiansholm”, (<http://www.byoghavn.dk/presse/nyheder/2016/kbenhavnshaller+vinder+konkurrence+om+masterplan+p+christiansholm.aspx>, 02. Februar 2018) [11.02.2016].

⁸⁸⁷ Cobe, wie Fußnote 829.

⁸⁸⁸ Vgl. Københavns Kommune: „Papirøen - Københavns Haller. Masterplan Christiansholm”. Projektkonkurrence, (<https://www.kk.dk/sites/default/files/edoc/92a02adc-9b69-4e98-b060-0fa49c2f9ba0/0680a159-de98-4216-a7da-837d1a0a7047/Attachments/14528570-17018476-1.pdf>, 05. Februar 2018), S. 10.

⁸⁸⁹ Cobe: Christiansholm, Kopenhagen: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Christianshavn_\(%C3%B8\).Papir%C3%B8en.K%C3%B8benhavn.2025.Foto_Hans_Christian_Hansen.jpg&oldid=1124265818](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Christianshavn_(%C3%B8).Papir%C3%B8en.K%C3%B8benhavn.2025.Foto_Hans_Christian_Hansen.jpg&oldid=1124265818)

⁸⁹⁰ Übersetzung: „Desgleichen soll der Hauptteil der Bebauung eine deutlich identitätsschaffende Einheit auf Papirøen sowie ein neues markantes Profil in der Skyline des Hafenraums bilden.“ Ebd.

dunkleren Schauspielhaus. Ein Bezug zum Opernhaus soll mit dem in Richtung Dokøen und Hafen angesiedelten Schwimmbad erreicht werden, das über dem Erdgeschoss mit eng aufeinander folgenden horizontalen Holzbalken verkleidet wird und damit die Stahllamellen aufgreift. Insgesamt wirken die Bauten der Kopenhagener Hallen durch die zahlreichen Verstreungen äußerst geordnet und strukturiert. Vor allem die in Richtung Nordatlantes Brygge gelegenen Bauwerke erwecken den Anschein, als wären sie von einzelnen Fenstern überzogen. Sobald die Kopenhagener Hallen fertiggestellt sind, wird die visuelle Verbindung entlang des Wassers offensichtlicher. „Bebyggelsen er [...] også nedbrudt i en række mindre bygningskroppe, men sammenholdt af en behersket palette af materialer hentet fra konteksten omkring øen; tegl, beton, træ.“⁸⁹¹ Die Materialauswahl festigt den Bezug zum Schauspielhaus. Der Entwurf von Cobe sieht vor, dass die Architektur entlang der vier Seiten der Insel angeordnet wird und einen Park umringt, der ein eigenes kleines Zentrum darstellen soll: „[...] et grønt og intimt byrum med lokal identitet.“⁸⁹² Der Masterplan wirbt ganz besonders stark mit diesem Aspekt des grünen Zentrums und der Insellage, indem regelmäßig auf das „blåt ydre – grønt indre“⁸⁹³ hingewiesen und darauf aufgebaut wird. Die Nähe zum Wasser unterstützt der neue Plan von Cobe Architekten sehr deutlich, die vielen Promenaden und besonders der Bereich des Hallenbades bieten einen direkten Zugang zum Wasserrand und damit die Möglichkeit, diese blaue Umwelt zu erfahren. „An important driver in ensuring that Christianholm becomes a cultural destination for all Copenhageners is the Municipality’s decision to build a new swimming facility on the island.“⁸⁹⁴ Durch den bereits dokumentierten Erfolg der Papierinsel und die Nutzungsstrategie der Kopenhagener Hallen als Event-, Erlebnis- und Wohnraum kann die Wiederaufnahme des Quartiers als urbaner Raum als beinahe gesichert gelten. Die Anlage und die geplanten Aktivitäten ermöglichen die Nutzung, selbst wenn zuvor stationierte populäre Veranstaltungen nach dem Umbau nicht wieder dort stattfinden,⁸⁹⁵ bieten die Lage und die gute Erreichbarkeit einen deutlichen Anreiz für die Öffentlichkeit.

Problematisch und kritisch betrachtet wurde das Projekt vor allem von Morten Kabell, dem ehemaligen Technik- und Umweltbürgermeister Kopenhagens. Er monierte, dass alle Lagerhallen auf Papirøen zurückgebaut werden und nicht eine einzige in ihrem ursprünglichen Zustand bewahrt werden würde, um als Zeugnis die ehemalige Nutzung zu belegen.⁸⁹⁶ Die Architekten sahen jedoch eine Notwendigkeit darin, diese nicht zu erhalten: „The existing buildings proved to be in very poor condition, antiquated in terms of both maintenance and sustainability. The new design therefore had to be based on tearing everything down and

⁸⁹¹ Übersetzung: „Die Bebauung ist [...] abgeleitet von einer Reihe kleinerer Baukörper, wird indes von einer vorherrschenden Palette an Materialien zusammengehalten, die aus dem Kontext rund um die Insel stammen; Ziegel, Beton, Holz.“ Ebd.

⁸⁹² Übersetzung: „[...] einen grünen und intimen Stadtraum mit lokaler Identität“. Københavns Kommune, wie Fußnote 833, S. 12.

⁸⁹³ Übersetzung: „blaue Äußere – grüne Innere“. Vgl. Københavns Kommune, wie Fußnote 833, S. 20–24.

⁸⁹⁴ wie Fußnote 828.

⁸⁹⁵ Die Organisatoren des Kopenhagener Street Food Marktes planen ihre Verlegung nach Refshaleøen zusammen mit anderen kreativen Start-ups ab Mai 2018. Sie wollen sich dort auf einem größeren Areal neu etablieren und haben dafür einen Mietvertrag über zehn Jahre abgeschlossen. Sollten die Kopenhagener Hallen vorher fertig werden, ist die Verwendung des ausdrücklich dafür geplanten Bereichs in der Schwebe. Vgl. „Nyheder“, (<http://reffen.dk/section/nyheder>, 06. Februar 2018); Københavns Kommune, wie Fußnote 833, S. 36.

⁸⁹⁶ Vgl. „Mere af den oprindelige Papirø skal bevares. Teknik og miljøborgmester Morten Kabell er positiv overfor forslaget til udviklingen af Papirøen, dog med en række ønsker til forbedringer“. Pressemeldelse den 11. Februar 2016, (<https://kabel.kk.dk/artikel/mere-af-den-oprindelige-papir%C3%B8-skal-bevares>, 05. Februar 2018) [11.02.2016].

building new structures from scratch.”⁸⁹⁷ Daneben wies Kabell darauf hin, dass der Wohnbereich einer Gentrifizierung unterliegen würde, da sich die Preise in Abhängigkeit von der exklusiven Lage entwickeln würden. Er hat sich im Jahre 2016 bei der Stadt um eine Beachtung und einen Einfluss seiner Kritikpunkte auf das Vorhaben bemüht.⁸⁹⁸

Inwieweit die Veränderungen auf Christiansholmen auf das Opernhaus einwirken, bleibt im Moment nur der Spekulation überlassen, die Fertigstellung des 45 000 Quadratmeter umfassenden Projektes soll frühestens im Jahre 2023 erfolgen.⁸⁹⁹ Da verschiedene Gebäudefunktionen vereint und die urbanistische und gesellschaftliche Entwicklung und Nutzung des Areals in Betracht gezogen wurden, besteht die Möglichkeit, dass das Opernhaus näher an das städtische Leben angebunden wird. Peer T. Jeppesen von Henning Larsen Architects meinte bereits im Jahre 2013, dass Christiansholm als ein wichtiges Zentrum anzusehen sei: „It’s almost the centre of the Inner Harbour ring, with a very good view of the harbour, so you can see it everywhere and you can look into the whole centre of Copenhagen.”⁹⁰⁰

3.3.1.4 Die weitere Entwicklung von Dokøen

Die Bedeutung, die dem Opernhausprojekt vonseiten der A. P. Møller Stiftung zugestanden wird, lässt sich anhand verschiedener, es unterstützender Vorhaben und Maßnahmen ablesen. Die Brisanz um die Probleme und Schwierigkeiten des Opernhauses werden demzufolge von der Nachfolgerin Mærsk Mc-Kinney Møllers ernst genommen. Neben der Unterstützung der Infrastruktur sind zwei weitere Projekte bedeutsam, die einerseits den Spielplan und andererseits die Nutzung des Opernhauses und Dokøs beeinflussen. Die Stiftung subventionierte bereits zwei Konzepte, die das künstlerische Programm vielfältiger werden ließen: „Ung i operaen“ und von 2016 bis 2018 den Aufbau eines Kernrepertoires.⁹⁰¹ Im Zuge dieser Unterstützung konnten bestimmte Opern entweder speziell für junge Menschen dargeboten werden oder die beliebtesten Aufführungen als Spezialvorstellungen veranstaltet werden. Der Erfolg dieses Programms war deutlich: In der Saison 2017/18 sahen etwa 35 000 Gäste die Inszenierung von Giacomo Puccinis *La Bohème*.⁹⁰²

Zusätzlich zur Unterstützung des Repertoires wurde die Stiftung erneut als Bauherr aktiv und ließ im Jahre 2019 einen Wettbewerb für die Neugestaltung des südlichen Bereichs von Dokøen ausschreiben.⁹⁰³ Im Gegensatz zur von Henning Larsen Architects geplanten Bebauung mit Wohneinheiten und parallel zum Opernhaus verlaufenden Gebäuden, soll nun Operaparken entstehen.⁹⁰⁴ Dieser Park wird über einer gleichzeitig zu errichtenden Tiefgarage angelegt, mit einem zentral platzierten Pavillon, der den unterirdischen Bereich mit dem oberirdischen vereint und ein Gewächshaus sowie ein Café beherbergen soll. „A.P. Møller Fonden indhentede tilbud fra tegnestuerne COBE, SLA, Schønherr, West 8, Kamel Louafi og DEH Landschaft.“⁹⁰⁵

⁸⁹⁷ Cobe, wie Fußnote 829.

⁸⁹⁸ Vgl. 2016, wie Fußnote 840

⁸⁹⁹ Vgl. Cobe, wie Fußnote 829.

⁹⁰⁰ Jeppesen 2013.

⁹⁰¹ Vgl. A. P. Møller Fonden: „Kernrepertoire i Operaen. Operaens guld“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/kernerepertoire-i-operaen>, 13. Mai 2020).

⁹⁰² Vgl. Ebd.

⁹⁰³ Vgl. Cobe: „The Opera Park“, (<https://www.cobe.dk/idea/operapark>, 14. Mai 2020).

⁹⁰⁴ Cobe: Operaparken, Kopenhagen: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Operaparken - Den engelske have 03.jpg&oldid=1115769636](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Operaparken_-_Den_engelske_have_03.jpg&oldid=1115769636).

⁹⁰⁵ Übersetzung: „Die A. P. Møller Stiftung holte Angebote von den Architekturbüros COBE, SLA, Schønherr, West 8, Kamel Louafi und DEH Landschaft ein.“ A. P. Møller Fonden, wie Fußnote 772.

Die dänischen Architekten von Cobe⁹⁰⁶ konnten mit ihrem Entwurf den Wettbewerb für sich entscheiden, am 3. September 2019 wurde das Vorhaben mithilfe eines Modells, das auch die Bebauung auf Christiansholm zeigt, vorgestellt.⁹⁰⁷ Da Cobe für die Entwicklung dieser beiden Areale zuständig ist, wird das Büro den Inneren Hafen maßgeblich definieren; während auf Papirøen eine vergleichsweise hohe Gebäudedichte entsteht, stellt Operaparken einen deutlichen Kontrast dar. Für die Nordinsel von Dokøen, die mit den denkmalgeschützten Kränen, der Dockanlage und dem Pumpenhaus besetzt ist, sind bislang keine Transformationen geplant. „Sydøen er en af de sidste ledige byggegrunde ud til havnen. Men den er også en af de sidste chancer, vi har for at forstærke denne del af havneforløbet rekreative karakter.“⁹⁰⁸ Der neue Park soll auf einer Fläche von 21 500 Quadratmeter entstehen und mit verschiedenen Blumen, Sträuchern, Büschen und Bäumen bepflanzt werden,⁹⁰⁹ die dadurch wie ein Bühnenbild wirken: „[T]he park is a composed landscape with a foreground, a middle ground and a background. The plants and trees are placed, so their natural heights create the scenic setting facing the harbour.“ Diese Platzierung wird durch einen Anstieg des Geländes von Süden nach Norden und von Westen nach Osten erreicht, sodass am südwestlichen Ufer ein flacher Zugang zum Wasser geschaffen wird.⁹¹⁰ Die Vegetation, die mit Blick auf das gesamte Jahr geplant wurde,⁹¹¹ wird in diesem Bereich von mehreren Stufen unterbrochen, die gleichzeitig als Sitzgelegenheiten dienen. Hinter den Treppen wird die direkte, durch die Brücke über den Kanal vorgegebene, Verbindung zum Opernhaus fortgesetzt, die als Weg an der West- und weiter an der Südseite entlang verläuft. Die Insel wird über eine Brücke im Osten erreicht, die Autos sollen an der Nordostseite die Tiefgarage befahren können. Der zentrale Pavillon, der mit einem Café ausgestattet wird, tritt aus der Tiefgarage als ein organischer Bau hervor, der mit einem weit herausragenden Flugdach einerseits einen direkten Bezug auf die Architektur des Opernhauses nehmen wird, andererseits durch die an Blüten oder Blätter erinnernde, halb gerundete Form auf die Parklandschaft verweist.⁹¹² „Gemt imellem parkens træer opstår et rum i rummet, hvor indsigt er vigtigere end udsigt. Væksthuset virker som et lysende hjerte, hvorfra parkens

⁹⁰⁶ Die Schreibweise des Architekturbüros variiert zwischen einer Versalschrift, also COBE und der Version Cobe. In der Eigendarstellung auf der Homepage findet sich inzwischen diese letzte Variante, weshalb diese Schreibweise im Text übernommen wird. Vgl. Cobe, wie Fußnote 847.

⁹⁰⁷ Vgl. A. P. Møller Fonden, wie Fußnote 772.

⁹⁰⁸ Übersetzung: „Die Südinsel ist eines der letzten freien Baugrundstücke entlang des Hafens. Aber es ist zugleich eine der letzten Möglichkeiten, die wir haben, den erholsamen Charakter dieses Teils des Hafenverlaufs zu verstärken.“ Ebd.

⁹⁰⁹ Insgesamt sechs verschiedene Landschaftsthemen bilden die Grundlage von Operaparken: „Den engelske have, Hvid nordisk skov, Rød nordamerikansk skov, Egeskoven, Kirsebærlunden og Det tropiske væksthus.“ [Übersetzung: „Der englische Garten, der weiße nordische Wald, der rote nordamerikanische Wald, der Eichenwald, der Kirschhain und das tropische Gewächshaus.“] Ebd.

⁹¹⁰ Diese Möglichkeit des flachen Zugangs zum Wasser mittels Rampen und Treppen wird in Kopenhagen seit einigen Jahren gezielt verfolgt. Im Jahre 2011 gab es lediglich sieben solcher Stellen: „Det er ved Kalvebod Brygge, Diamanten, Asiatisk Plads, operaen, Amaliehaven, Langelinie og Slluseholmen [sic!]. Andre steder som ved Skuespilhuset og Metropolis er der høje promenader. Men de fleste steder er der stadig den oprindelige høje kajkant på omkring 2 m over vandet.“ [Übersetzung: „Diese sind Kalvebod Brygge, der [Schwarze] Diamant, Asiatisk Plads, das Opernhaus, der Amaliehaven, Langelinie und Sluseholmen. Andere Stellen wie am Schauspielhaus und Metropolis haben höhere Promenaden. Aber an den meisten Stellen gibt es weiterhin die ursprünglich hohen Kaimauern mit ungefähr 2 m über dem Wasser.“] Teknik- og Miljøforvaltningen 2013, wie Fußnote 645, S. 22.

⁹¹¹ „Each season creates a new setting. In the spring, guests are greeted by a thriving park in a lavish colour palette. In the summer of the various green shades, and in the fall, crisp red and yellow tones create a distinctive and eye-catching backdrop. The winter season is characterized [sic!] by green pines and frozen lakes.“ Cobe, wie Fußnote 847.

⁹¹² Cobe: Operaparken, Kopenhagen: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Operaparken_-_V%C3%A6ksthuset.jpg&oldid=1115770540.

stier og vandløb forgrener sig.“⁹¹³ Besonders bei schlechtem Wetter soll der Pavillon einen geschützten Platz bieten:

In wintertime, the wooden roof and lush greenhouse in the center of the building light up and provide a warm shelter in cold weather. The building ensures that the Opera Park will become an active destination all year round, also during the cold winter months when the other green areas in the city are largely deserted.⁹¹⁴

Der Opernpark soll verschiedene Funktionen erfüllen. Neben einer dringend benötigten Lösung für Autoabstellplätze⁹¹⁵ bietet er einen Naherholungsraum am Wasser, der durch seine in bestimmten Bereichen hohe Baumdichte die Möglichkeit bietet, sich darin zu verlieren. Zudem wird mithilfe des Baumwuchses die Seitenansicht des Opernhauses verborgen, während der Foyerbereich weiterhin ungehindert einsichtig sein und zugleich um eine Aussicht auf die belebte Anlage daneben bereichert wird.

The park works as a complex water cycle of infiltration, evaporation, drainage, run-off, delay and storage of water designed to handle both extreme rain and drought. In the Opera Park the direct connection to the water is an essential part of the park experience. Challenges of extreme fluctuation of the waterline is [sic] solved by creating floodable surfaces creating an ever-changing shoreline.

Der Opernpark wird planmäßig im Jahre 2023 fertiggestellt und beinahe 20 Jahre nach der Eröffnung das karge Areal neben dem Opernhaus neu besetzen. Da dieser mit wenigen Bäumen und einer Grasfläche besetzte Bereich bereits von der Öffentlichkeit als Liegewiese benutzt wurde, ist anzunehmen, dass die explizite Gestaltung als öffentlicher Parkraum positiv angenommen wird. Dennoch fehlt dem Konzept eine weitreichende Funktionalität, denn eine Parkanlage gibt zwar gewisse Nutzungsmöglichkeiten frei, sie ist im Wesentlichen kein lebendiger Stadtteil, nach dem sich noch im Jahre 2015 gesehnt wurde.

Der bør bygges tæt og lavere på begge sider af huset. Parkeringspladsen kan forvandles til et p-hus, og diverse havneaktiviteter som sejl- og svømmeskole kann udspille sig i vandet, og i bygningerne kunne man blande offentlige og private funktioner som bibliotek, spillesteder, konferencelokaler og restauranter.⁹¹⁶

Der Opernpark bedarf daher der Verbindung zu Christiansholm, auf der verschiedene funktionale Bauten entstehen und durch die die Parkanlage zusätzlich an Bedeutung und Nutzung gewinnen wird.

Der Masterplan für den Inneren Hafen hat im Verlauf der vergangen zwei Jahrzehnte einige Änderungen erfahren und die in verschiedenen Abschnitten, zeitlich und räumlich erfolgte Revitalisierung wird vermutlich im Jahre 2023 abgeschlossen sein. Die beschriebenen Projekte haben bereits eine nachhaltige Transformation des Hafens bewirkt. Zusätzlich wird das vormals deutlich abgegrenzte Operngebäude als urbaner Raum dezidiert in die Stadt eingebunden. Ein wesentlicher Aspekt in dieser Entwicklung war die Verbesserung der Infrastruktur durch neue Wege und die Veränderung der Anlegestelle für den Hafenbus, die nun überdacht und anschaulicher gestaltet wurde. Die neuen Brücken, die Inderhavensbro und die Sommerfuglebro, stellen

⁹¹³ Übersetzung: „Versteckt zwischen den Bäumen des Parks entsteht ein Raum im Raum, bei dem die Innensicht wichtiger ist als die Aussicht. Das Gewächshaus wirkt wie ein leuchtendes Herz, von dem aus sich Pfade und Wasserlauf des Parks verzweigen.“ A. P. Møller Fonden, wie Fußnote 772.

⁹¹⁴ Cobe, wie Fußnote 847.

⁹¹⁵ Vgl. A. P. Møller Fonden, wie Fußnote 772.

⁹¹⁶ Übersetzung: „Es sollte auf beiden Seiten des Hauses eine enge und niedrige Bebauung erfolgen. Der Parkplatz kann in ein Parkhaus verwandelt werden, und diverse Hafenaktivitäten wie Segel- und Schwimmschulen können sich im Wasser abspielen, während in den Gebäuden öffentliche Funktionen, wie Bibliothek, Spielplätze, Konferenzräume und Restaurants mit privaten Funktionen vermischt werden können.“ Ifversen 2015, wie Fußnote 351.

einen verkürzten und vereinfachten Zugang zu Dokøen her. Sie dienen als eine Verbindung nur für Fußgänger und Fahrradfahrer und unterstützen somit die Verkehrspolitik der Gemeinde Kopenhagen.⁹¹⁷ Die bauliche Ausweitung von Christiansholm mit vielseitigen Angeboten wird die Nutzung der öffentlichen Bereiche als urbanen Raum weiterhin sicherstellen. Die Vermutung liegt nahe, dass die neuen Bewohner einerseits zum interessierten Publikum der Opernaufführungen gehören,⁹¹⁸ und andererseits im Rahmen von Spaziergängen und anderen Freizeitaktivitäten das gesamte Gebiet Holmen nutzen werden. Dadurch zeigt sich, dass dieser dritte Teil des ursprünglichen Masterplans von 2000 einen Dialog mit den vorherigen Bauten eingeht und der modernen dänischen Gesellschaft angepasst ist.⁹¹⁹ Die Besetzung der freien Fläche neben dem Opernhaus durch eine öffentliche Parkanlage, die durch ihre ganzjährige Komposition ein stetes Personenaufkommen garantieren soll, dient ebenfalls einer Unterstützung der alltäglichen Nutzung Dokøs. Inwieweit das Opernhaus dadurch öffentlich zugänglicher wird, wie es die Architekten, laut Peer T. Jeppesen, zunächst vorsahen,⁹²⁰ indem etwa das Restaurant und das Café tagsüber geöffnet werden, ist nicht absehbar. Das Opernhaus wird als elitäres Gebäude angesehen, das nicht dazu einlädt, sich dort, ohne das Ziel einer Vorstellung zu treffen. Es ist schwierig hier „[...] andere primäre Nutzungen zu verankern, die zu anderen Zeiten des Tages annähernd ebenso große Menschenmengen anziehen.“⁹²¹ Durch die noch auszuführenden Projekte kann eine Einbindung des Opernhauses als Bestandteil eines dynamischen Quartiers des revitalisierten Inneren Hafens gelingen und sich ein Aufschwung in den Aktivitäten positiv auf die Anerkennung Dokøs als öffentlicher Raum ergeben. Als Landmarke wird das Gebäude zudem durch diese umgebende Bebauung gewinnen, da es nicht nur optisch aus dem Ensemble hervortreten wird, sondern sich bereits als den Inneren Hafen definierende Architekturikone und als Flaggschiff der Opernkultur Dänemarks etabliert hat.

3.3.2 Das Konzerthaus des Dänischen Rundfunks in Ørestad

Die Nachfrage nach modernen und dem Stand der Technik entsprechenden Aufführungsstätten war in Kopenhagen um die Jahrtausendwende offensichtlich sehr hoch: Neben den beiden bereits in Plänen verankerten Bauten in der Innenstadt, sollte auch eine weitere Form der Unterhaltungskultur eine eigene Bühne erhalten, diesmal am Rande der dänischen Hauptstadt. Die Konzerthalle des Dänischen Rundfunks wurde im Rahmen des Umzugs der gesamten Sendeanstalt aus dem Stadtzentrum heraus in das neu entwickelte Ørestad verlegt. Der Bebauung dieses neuen Stadtteils liegt ein Gesetzesvorschlag aus dem Jahre 1991 zugrunde, der die schnelle Anbindung über den Öresund vorsah und eine Stadtentwicklung entlang dieser Strecke vorschlug. Hier sollte entsprechend dem Masterplan von 1995 ein neuer Stadtteil auf der Insel Amager mit struktureller Vielfalt entstehen; mit Bildungseinrichtungen, Forschungszentren und entsprechend dazugehörigen Firmen, durchmischt mit kulturellen Bauten und

⁹¹⁷ Vgl. Gehl 2010, S. 13.

⁹¹⁸ Durch die Nähe zum Wasser und zu den historischen und neuen Kulturbauten ist es anzunehmen, dass – ähnlich wie in Oslos Hafengebiet, in Hamburgs Hafencity und anderen Revitalisierungsgebieten auch in Kopenhagen – die Exklusivität der Lage und das damit zusammenhängende Prestige sich preislich im Wohnungsmarkt niederschlagen werden. Vgl. Wagner, Lorenz: „Paris? London? Oslo!“, (<http://www.abendblatt.de/reise/article119071601/Paris-London-Oslo.html>, 01. Juli 2015) [16.08.2013 in Hamburger Abendblatt]; Lösel, Anja: „Jahrhundertprojekt. Die neue Stadt am Hafen“, (<http://www.stern.de/reise/jahrhundertprojekt-die-neue-stadt-am-hafen-3291716.html>, 26. Juni 2015) [01.06.2005].

⁹¹⁹ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 97.

⁹²⁰ Vgl. Jeppesen 2013.

⁹²¹ Jacobs 1964, S. 203.

Wohnhäusern sowie Restaurants, Cafés und Läden des täglichen Bedarfs.⁹²² Die Metro wurde als schnelle Anbindung ans Stadtzentrum ausgebaut und mit dem Inkrafttreten des Kommunalplans von 2001 wurde die Weiterentwicklung des Stadtbezirks Ørestads konkretisiert.

Der Dänische Rundfunk – im Dänischen wird Danmarks Radio in der Regel mit DR abgekürzt⁹²³ – benötigte dringend einen zeitgemäßen und technisch aktuellen Firmensitz, der die Medien Radio und Fernsehen unter einem Dach vereinen sollte. Das Rundfunkgebäude aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die als TV-Byen benannte Anlage aus den 1960er bis 1970er Jahren waren mit dem Aufkommen neuer technischer Möglichkeiten sukzessive unzeitgemäß und veraltet. Entsprechend suchte der Sender einen neuen Standort. Ørestad barg als größtenteils unbebauter Bezirk Potenzial, da der Standort zahlreiche Varianten zulassen würde und dementsprechend äußerst reizvoll für den neuen Hauptsitz war. Die Metro war als essentielles Verkehrsgebiet des Stadtteils im Masterplan festgelegt worden,⁹²⁴ und Danmarks Radio siedelte sich entlang der Strecke in der direkten Umgebung der Universität Kopenhagen, der IT-Hochschule, dem IT-Forscherpark und dem Staatsarchiv zu beiden Seiten des Universitätskanals an.⁹²⁵ Zusätzlich zum modernen Firmensitz wurde eine Konzerthalle am neuen Standort in Auftrag gegeben, die einen wesentlichen Bestandteil der Architektur innerhalb des DR-Byen genannten Sitzes bildet und hier einen anderen Fokus als die umgebenden Bauten setzt. Diese Symbiose aus Aufführungsstätte und Sendeanstalt in einem Areal setzt in Dänemark eine Tradition fort: Nachdem zunächst Stærekassen, die Erweiterung des Königlichen Theaters, Sitz der Rundfunkanstalt war, wurde aufgrund verschiedener Probleme ein eigener Bau in Auftrag gegeben.⁹²⁶ Das 1945 fertiggestellte Radiohus im Kopenhagener Stadtteil Frederiksberg wurde von dem dänischen Architekten Vilhelm Lauritzen entworfen und bis 1998 von seinen Nachfolgern betreut.⁹²⁷ „Koncertsalen ligger som en selvstændig blok mod Julius Thomsens Gade og adskiller sig ved sin særprægede form [...] fra administrations- og studieblokkenes mere regelmæssige former.“⁹²⁸ Der Konzertsaal war sehr populär und für viele Abonnenten äußerst günstig, meist in Wohnortnähe, gelegen. „Der alte Saal im Radiohaus von 1945 [...] war auch das beste dänische Beispiel für Art Nouveau [...]“⁹²⁹

Der neue Standort des DR ist in vier funktionsbedingte Segmente geteilt, deren Gesamtkonzeption dem Architekturbüro Vilhelm Lauritzen unterlag, das zudem eigens für die Gestaltung von Segment 1 zuständig war (Abb. 14). Dieser Bereich ist der größte; hier sind Redaktionen, Studios und Teile der Produktion sowie der innere Gang als Verbindungselement untergebracht.⁹³⁰ Segment 2, das Nachrichtenhaus, wurde von den Architekten DISSING+WEITLING entworfen, während das vornehmlich der Verwaltung dienende Segment 3 von Gottlieb Paludan

⁹²² Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 67.

⁹²³ Vgl. DISSING+WEITLING: „DR Byen News HQ“, (<http://www.dw.dk/dr-byen>, 12. März 2018).

⁹²⁴ Der Ausbau der Metro hat für eine kontroverse Debatte in Kopenhagen gesorgt. Eine Haltestelle befindet sich in unmittelbarer Nähe DR-Byens und ist nach dem Komplex benannt (Station DR Byen). Vgl. Hartoft-Nielsen, Peter: „Faglig debat om Københavns genrejsning“, (<https://www.byplanlab.dk/sites/default/files/Hartoft-Pedersen.pdf>, 26. Juni 2019), S. 62–64.

⁹²⁵ Vgl. Københavns Kommune (Hg.) 2001, S. 72.

⁹²⁶ Vgl. Andersson Møller 2013, wie Fußnote 579.

⁹²⁷ Vgl. Vilhelm Lauritzen arkitekter: „Radiohuset“, (<https://www.vla.dk/project/radiohuset>, 06. März 2018).

⁹²⁸ Übersetzung: „Der Konzertsaal liegt wie ein selbstständiger Block zur Julius Thomsens Gade hin und unterscheidet sich durch seine unverwechselbare Form [...] von den regelmäßiger geformten Verwaltungs- und Studioblöcken.“ „Konservatoriets koncertsal“, (<http://copenhagenphil.dk/backstage/konservatoriets-koncertsal>, 12. März 2018).

⁹²⁹ Schauser, Søren: „Kopenhagen: Vom Findelkind zum Wunschkind“, (<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article590674/Kopenhagen-Vom-Findelkind-zum-Wunschkind.html>, 01. November 2010) [09.01.2009].

⁹³⁰ Vgl. Vilhelm Lauritzen arkitekter, wie Fußnote 585.

Architects und NOBEL arkitekter gestaltet wurde.⁹³¹ Der überwiegende Teil des Standorts wurde von dänischen Architekten konzipiert, über die jeweils durch teilweise eingeladene Wettbewerbe zwischen 2000 und 2002 entschieden wurde. In Segment 4 ist das Konzerthaus untergebracht (Abb. 5), das neben dem Kanal liegt und im März 2002 im Rahmen eines internationalen Wettbewerbs ausgeschrieben worden war. Als Sieger ging der französische Architekt Jean Nouvel hervor, der zusammen mit dem berühmten japanischen Akustiker Yasuhisa Toyota eine aufsehenerregende Aufführungsstätte schuf, die sich äußerlich durch eine sehr klare und gerade Formensprache den drei weiteren Segmenten DR-Byens anpasst. Durch die intensive Farbigkeit der Hülle und die Höhe sticht es zugleich deutlich aus den vier Bereichen der Sendeanstalt hervor.⁹³²

Jean Nouvel hat mit dem im Jahre 2009 eröffneten Konzerthaus von Danmarks Radio die Konventionen überwunden, indem er die wesentlichen Elemente des Hauses hinter einer blauen, über einem Stahlkonstrukt gespannten Membran aus Glasfaser durchschimmern lässt: „It will be a volume, a mysterious parallelepiped that changes under the light of day and night whose interior can only be guessed at.“⁹³³ Die Wölbung des Auditoriums ist bei Tageslicht im oberen Gebäudeteil deutlich erkennbar, das Aussehen der Fassade variiert je nach Lichtintensität und Lichteinfall stark. Das geheimnisvolle, durchschimmernde Innere hinter der blauen Membran wurde von dem Roman *Frøken Smillas fornemmelse for sne* von Peter Høeg inspiriert, in dem ein Meteor auf die Erde fällt, der wie ein blauer Eisblock erscheint. Jean Nouvel übertrug diese Symbolik auf die DR-Konzerthalle.⁹³⁴ Die Hülle ist an allen vier Seiten geöffnet, um Fensterflächen oder den Eingangsbereich freizugeben, die gleichzeitig wieder verschlossen werden können. Das Stahlkonstrukt wirkt wie ein Raster und der dahinter liegende Gebäudekörper ist teilweise deutlich davon abgesetzt. Anfangs beabsichtigte Jean Nouvel zudem durch die blaue Fassadenhülle eine Verbindung zum Medium Film und damit zur Sendungsanstalt an sich herzustellen, indem er mit der monochromen Gestaltung an die Bluescreen-Technik anknüpft, die als Träger für unterschiedliche Projektionen dient und variabel eingesetzt werden kann.⁹³⁵ Die Hülle dient tatsächlich als Untergrund: Abends wird sie angestrahlt, entweder als Reklame für das Geschehen auf der Bühne oder um zu offenbaren, was sich hinter der Membran verbirgt. Sie fungiert demnach als 45 Meter hohe Werbefläche für die darin stattfindenden Aufführungen und Veranstaltungen.

In gewisser Weise erscheint das Konzerthaus als die Umkehr des Segments 1 von DR-Byen: dort sind drei schwarz verkleidete, kleinere Kuben von einem mit Abstand gesetzten, sie überspannenden Metallrahmen aus regelmäßig angeordneten Streben und Pfeilern vereint, während der Korpus des Konzerthauses von einer Membran über dem Rahmen umhüllt wird. Die beiden Gebäude werden räumlich durch den Universitätskanal getrennt, der zwischen ihnen verläuft und davor in einem rechteckigen Becken mit Stufen angelegt ist, während die Umgebung mit hellen Steinen gepflastert, weitläufig frei und begrünt gestaltet wurde. Diese Schauseite ist direkt zur nur wenige Hundert Meter entfernten Metrostation und zum Parkplatz hin ausgerichtet,

⁹³¹ Gottlieb Paludan Architects: „DR Byen, Segment 3“, (<http://www.gottliebpaludan.com/da/project/dr-byen-segment-3>, 12. März 2018).

⁹³² Vgl. Arcspace: „DR Concert Hall. Ateliers Jean Nouvel“, (<http://www.arcspace.com/features/ateliers-jean-nouvel/dr-concert-hall>, 24. Juni 2015) [21.07.2009].

⁹³³ Ateliers Jean Nouvel: „Danish Radio Concert House. Denmark“, (<http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>, 31. Januar 2017).

⁹³⁴ In der Übersetzung lautet der Titel des 1992 herausgebrachten Krimis *Frøen Smillas Gespür für Schnee*. Vgl. Danmarks Radio: „Arkitektur og akustik“, (<https://drkoncerthuset.dk/akustik-og-arkitektur>, 14. März 2018).

⁹³⁵ Vgl. Arcspace 2009, wie Fußnote 874.

sodass für die Besucher und gleichermaßen die Mitarbeitenden des Dänischen Radios der Weg von dort zum Gebäudekomplex durch die große Freifläche und die Nähe zum fließenden Gewässer bestimmt ist. Das Wasser, verstärkt durch die eigens eingebauten Stufen, verleiht dem Ort eine andere Akustik und in Verbindung mit der Natur und der Architektur eine eigene Atmosphäre. Die optische Annäherung der Fassade des Konzerthauses zeigt sich auch im Vergleich mit den beiden anderen Segmenten und lässt die Konzeption des DR-Byens als eine Einheit mit verschiedenen Elementen erkennbar werden. Die auffällige Farbigkeit und Höhe heben das Konzerthaus innerhalb des Komplexes hervor und lenken besonders bei Nacht, wenn die Fassade angestrahlt wird, die Aufmerksamkeit auf den neuen Standort.

When the surroundings are too neutral we must create a transition, a distance between them, and us, not as a retreat into ourselves, but as a means to establish conditions that will allow a particular territory to blossom. In other words we need to bring value to the context, whatever it may be. For this we must establish a presence, an identity. I [Jean Nouvel] propose to materialize the context by creating an exceptional urban building respecting the planned layout of the site.⁹³⁶

Für Jean Nouvel war die Frage nach dem zukünftigen Potenzial der Umgebung wesentlich bei der Konzeption, da es deutlich schwieriger sei, in neu entstehenden Bereichen zu bauen als in bereits bestehenden und somit auf diesen Bezug zu nehmen.

Das Innere des 25 000 Quadratmeter umfassenden – und damit im Verhältnis zum Opernhaus Henning Larsens deutlich kleineren – Konzerthauses beherbergt neben dem spektakulären Auditorium drei weitere Aufführungssäle sowie Proben- und Funktionsräume. Das große Foyer wirkt sehr offen und zieht sich vom Eingangsbereich ins Obergeschoss, es ist durchzogen von starken, farbigen Akzenten. Einen deutlichen Kontrast dazu bilden die Wände: „The walls are of concrete, a so-called ‚elephant skin,‘ where the concrete is cast with intermediate plastic layers, producing the special folds in the concrete.“⁹³⁷ Über dem Foyer scheint das Auditorium zu schweben, das als losgelöster Bauteil entstanden ist, um von den umgebenden Geräuschen unbeeinflusst zu sein und gleichermaßen die Akustik in den übrigen Räumen nicht zu beeinträchtigen. Das Innere des großen Saals wird dominiert von rot-braunem Holz, geschwungenen Flächen und einer Weinberganordnung wie sie Hans Scharoun erstmals in der Philharmonie in Berlin verwirklicht hat. 1800 Sitzplätze verteilen sich teils auf Terrassen rund um die Bühne, beinahe in der Mitte ist das Orchester angeordnet. Um eine größere musikalische Vielfalt zu gewähren, ist das Auditorium mit Vorhängen ausgestattet, die bei Bedarf hervorgeholt oder hinter den wellenförmigen Wänden verstaut werden können, um die Akustik zu beeinflussen. Diese Vorrichtung dient dazu, neben verschiedenen klassischen Stücken auch zeitgenössische Konzerte zur Aufführung zu bringen. Damit soll nicht nur die Nutzung ausgelastet, sondern auch die Wirtschaftlichkeit unterstützt werden.⁹³⁸

Die Kritik an dem neuen Konzerthaus war groß, neben dem Standort weit außerhalb wurde vor allem moniert, dass die Pläne für das Konzerthaus als rein politisches Kalkül anzusehen wären und die Forderung nach einer weiteren Aufführungsstätte – nachdem das Opernhaus im Jahre 2002 bereits im Entstehen begriffen war und im selben Jahr das neue Schauspielhaus ausgeschrieben wurde – nicht gegeben sei:

Das Konzerthaus ist nicht Ausdruck eines Engagements für klassische Musik an sich. Es stellt eher eine Investition dar, die wieder andere Investitionen rechtfertigen sollte. Sie liefen in mindestens drei Schritten ab: Es gab einen Bedarf, das Kopenhagener Stadtgebiet zu erweitern. Es gab einen Bedarf, etwas für die Verkehrssituation der Stadt

⁹³⁶ J. Nouvel zitiert nach Ateliers Jean Nouvel, wie Fußnote 875.

⁹³⁷ Arcspace 2009, wie Fußnote 874.

⁹³⁸ Vgl. Hanssen 2011, wie Fußnote 89; Arcspace 2009, wie Fußnote 874.

zu tun. Und es gab Bedarf für einen neuen Hauptsitz des staatlichen Mediengiganten DR.⁹³⁹

Von diesen Kritikern wurde die Tatsache nicht beachtet, dass der Konzertsaal im Radiohus in Frederiksberg seit 1994 unter Denkmalschutz gestellt ist, sodass Maßnahmen zur Erneuerung und Verbesserung der Technik nur noch in kleinerem Umfang durchgeführt werden können. Problematisch wurde im Verlauf der Errichtung von DR-Byen, dass die Baukosten deutlich anstiegen und sich die Bauzeit wegen verschiedener bautechnischer Schwierigkeiten zudem verlängerte.

Das Budget stieg innerhalb weniger Jahre von umgerechnet gut 270 Millionen Euro auf mehr als 540 Millionen Euro. Das Konzerthaus hat dabei die größte Steigerung verursacht. Anfangs hatte man es mit gut einer halben Milliarde Kronen budgetiert, am Ende belief es sich auf knapp anderthalb Milliarden Kronen (rund 202 Millionen Euro).⁹⁴⁰

Der Streit über die gestiegenen Kosten konnte schließlich nur durch ein politisches Einschreiten geschlichtet werden und es wurde vereinbart, dass die zusätzlichen Ausgaben vom Auftraggeber übernommen werden mussten. In der Folge wurden zur Deckung der Baukosten 150 Mitarbeiter entlassen. Die Probleme und die Kritik haben dazu beigetragen, dass die ersten Konzerte der Saison kurz vor der Eröffnungsfeier der Konzerthalle noch nicht ausverkauft waren.⁹⁴¹

Diesen Kritikpunkten zum Trotz, kann in dem Bestreben des Dänischen Rundfunks, die verschiedenen Bereiche des Senders unter einem Dach zu vereinen, als eine sinnvolle Lösung angesehen werden, die die in den 1930er Jahren begonnene Absicht im Sinne einer Tradition fortsetzt. Dazu gehört unter anderem die Wahl des Architekten und die Entscheidung für eine wegweisende, zeitgenössische Architektur. Der Standort in Ørestad hat sich bereits weiterentwickelt und das Konzerthaus dient zudem als Anziehungspunkt für die in diesem Stadtgebiet Beschäftigten. Von einer Nutzung des Konzerthauses außerhalb der Zeit der Aufführung kann jedoch nicht ausgegangen werden. Eine Öffnung findet in der Regel erst abends statt, wenn in der Umgebung die Arbeits- oder Studienzeiten beendet ist. Ørestad ist kein reiner Industriestandort, mithilfe der Infrastruktur können dort verschiedene kulturelle Veranstaltungen ausgerichtet werden. Durch die auffällige Fassade fungiert das Konzerthaus in dem von Industrie und Hochschulen geprägten Stadtbezirk als kulturelle Landmarke, die durch ihre einfache Gestaltung auf den Metro- und Autoverkehr ausgerichtet ist.⁹⁴²

3.3.3 Zur Rezeption des Opernhauses auf Dokøen

Aufgrund der sehr unterschiedlichen Reaktionen, die das Opernhaus in Kopenhagen hervorgebracht hat, wird im Folgenden die Rezeption des Opernhauses aus zwei Blickwinkeln heraus untersucht. Die emotionale Rezeption ist gekennzeichnet vom Einfluss der A. P. Møller Stiftung auf Kopenhagen und Mærsk Mc-Kinney Møllers auf das Opernhaus. Dieser soll eine sachlich orientierte Rezeption gegenübergestellt werden, der internationalen Besprechungen des Opernhauses zugrunde liegen und die vermehrt die Funktionalität des Gebäudes in den Vordergrund rückt. Damit soll eine Bewertung der Architektur möglich werden, die nicht allein vom

⁹³⁹ Schauser 2009, wie Fußnote 871.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ Ebd.

⁹⁴² Vgl. Gehl 2010, S. 43 f.

Einfluss Mærsk Mc-Kinney Møllers und dem von ihm bestimmten Erscheinungsbild des Opernhauses als Toaster oder Kühlergrill (eines Autos) gelenkt ist.⁹⁴³

3.3.3.1 Der „Kühlergrill“⁹⁴⁴ am Inneren Hafen

Die A. P. Møller Stiftung hat mit der Errichtung des Opernhauses die Revitalisierung des Inneren Hafens nachhaltig geprägt. Die Stiftung hat zudem verschiedene Projekte in Kopenhagen finanziell unterstützt und dadurch den Stadtraum intensiv mitgestaltet. Das Opernhaus hat deutliche Kritik hervorgerufen, insbesondere wegen der Vorgehensweise und der Handhabung des gesamten Prozesses, die der ehemalige Vorsitzende Mærsk Mc-Kinney Møller verfolgte. In diesem Zusammenhang wurde vordergründig der Standort ins Zentrum der Debatte gerückt. „A public debate about artistic integrity, tax deductions and the public's reception followed the building process and continues to this day.“⁹⁴⁵ Von besonderem Belang ist zusätzlich die Zusammenarbeit mit Henning Larsen, den Møller selbst zum Architekten ernannt hat und der sich noch vor der Fertigstellung des Opernhauses von dem Bau distanziert hatte.⁹⁴⁶ Henning Larsen hat die Probleme mit dem Auftraggeber und die Kritik in der Presse nicht auf sich beruhen lassen können und 2009 ein Buch über die Kommunikation mit Møller und der Stiftung und die ausschweifenden Auseinandersetzungen über die Gestaltung des Opernhauses verfasst.⁹⁴⁷ Das Zerwürfnis erinnert sehr stark an das Opernhaus in Sydney: Hier distanzierte sich – wenngleich aus anderen Gründen – der dänische Architekt Jørn Utzon, unter dem Henning Larsen selbst gearbeitet hat, vor der Fertigstellung des Baus von dem Projekt und sah es niemals in seiner vollendeten Form.⁹⁴⁸

Die Finanzierung und Errichtung öffentlicher Bauten durch private Investoren ist keine Neuheit, vielmehr ist vielerorts ein Sponsoring kultureller Stätten üblich, wenn auch mit weniger Einflussnahme auf die Gestaltung der Architektur.⁹⁴⁹ Im Stadtteil Frederiksstad beruht diese Form des Engagements durch Wohlhabende in gewisser Weise auf einer Tradition. Nachdem im 17. Jahrhundert das Lustschloss Sophie Amalienborg mitsamt eigener Gartenanlage hier errichtet worden war und nach nur wenigen Jahren abbrannte, übergab Mitte des 18. Jahrhunderts Frederik V. das Areal der Stadt Kopenhagen.⁹⁵⁰ Diese sollte in der Folge die Bebauung eines zeitgemäßen Stadtgebiets überwachen, deren Architektur der König und sein Hofarchitekt vorschrieben. Neben einigen Wohnhäusern für Bürger entstanden neun Paläste und zwei Krankenhäuser.⁹⁵¹ Die Anlage von Amalienborg übernahm Frederik V. selbst:

First, he reserved the land on which they were built in his charter of the district and presented it as gifts to four noblemen who were then charged with building [...]. The four identical mansions were designed by royal master builder Nicholai Eigtved, who

⁹⁴³ Vgl. Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70; Wind-Friis 2009, wie Fußnote 334; Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁴⁴ In der dänischen Presse hatte sich die Bezeichnung „Brødrister med kølergrill“ [Übersetzung: „Toaster mit Kühlergrill“] im Laufe des Bauprozesses durchgesetzt. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁴⁵ SUPERFLEX, wie Fußnote 71.

⁹⁴⁶ Vgl. Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

⁹⁴⁷ Vgl. Larsen 2009.

⁹⁴⁸ „Der Architekt Jørn Utzon wurde davongejagt. Heute gilt er als Genie. Aber das vollendete Bauwerk hat er nie gesehen. [...] Utzon setzte nach dem Quasi-Rausschmiss 1966 nie wieder einen Fuß nach Sydney. Er kannte sein Bauwerk nur von Bildern.“ Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

⁹⁴⁹ Vgl. Grüttner, Anne und Thomas Hanke: „Krise auf der Bühne“. In: *Handelsblatt*, 19. April 2013, S. 68-69.

⁹⁵⁰ Vgl. Knudsen, Daniel C., Jillian M. Rickly-Boyd und Charles E. Greer: „Myth, national identity, and the contemporary tourism site: the case of Amalienborg and Frederiksstaden“. In: *National Identities* 16, 2014: 1, S. 53-70, hier S. 57.

⁹⁵¹ Vgl. Sommer 2007, S. 92.

won the competition by drawing on his knowledge of the Japanisches [sic] Palais in Dresden and the Palazzo Madama in Turin [...].⁹⁵²

Die vier Palais wurden von dem Oberhofmarschall Adam Gottlob von Moltke, der Gräfin Schack – die durch eine Unterstützung Moltkes den Bau übernahm, nachdem der Baron Løvenskiold aus finanziellen Gründen die Errichtung nicht vollenden konnte –, Baron Brockdorff und dem Grafen Levetzau zwischen 1750 und 1760 errichtet.⁹⁵³ Den Grundstein für die Marmorkirche legte Frederik V. ebenfalls, sie sollte nach den Plänen Nicolas Eigtvids errichtet werden,⁹⁵⁴ die Finanzierung übernahm Moltke, der zudem das Reiterstandbild in Auftrag gegeben hatte⁹⁵⁵ und somit vollends den französischen Vorbildern der Places Royales folgte, indem er in der Manier von Kardinal Richelieu seinem König ein Denkmal stiftete.⁹⁵⁶ „While work on Frederikskirke began on 30 October 1749 when Frederik V laid the cornerstone, the church was not completed and consecrated until 1894.“⁹⁵⁷ Die Errichtung der Marmorkirche wurde aufgrund verschiedener Aspekte im Jahre 1770 unterbrochen, sie wurden mehr als 100 Jahre später die Arbeiten wieder aufgenommen.⁹⁵⁸ Der Finanz- und Industriemagnat Carl Frederik Tietgen übernahm die Finanzierung der Marmorkirche im 19. Jahrhundert und ließ sie zwischen 1878 und 1894 von Ferdinand Meldahl in einer zeitgenössischen Bearbeitung fertigstellen.⁹⁵⁹ „Though no tourist is likely to receive this extensive history of Frederiksstad and the Amalienbourg [sic] Palaces, it only begins to put their significance to Danish national identity into context.“⁹⁶⁰ Vermutlich aus diesen Gründen hat Møller auf dem Standort des neuen Opernhauses innerhalb der historischen Achse bestanden und sich somit auf ähnliche Weise als Magnat profiliert wie Tietgen vor ihm.

Eine vergleichbare Platzierung großer Opernhäuser „[...] in die Herzen der Städte [...] – in die Nähe bedeutender Kirchen und Residenzen, an zentrale Plätze und Prachtstraßen, exponiert, weithin sichtbar, respekterheischend“⁹⁶¹ ist ein bekanntes Phänomen. Insofern stellt das Opernhaus in Kopenhagen keine bemerkenswerte Ausnahme dar, vielmehr ist die Vorgabe des Standortes durch Møller als problematisch anzusehen. Die Verbindung zum Schloss Amalienborg führt die historische Entwicklung der Opernhäuser aus den höfischen Anlagen heraus vor

⁹⁵² Knudsen et al. 2014, S. 57.

⁹⁵³ Entsprechend hießen die Palais zunächst nach ihren Bauherren: *Moltkes Palæ*, *Schacks Palæ*, *Brockdorffs Palæ* und *Levetzaus Palæ*, die nach dem Bezug durch die Königsfamilie nach und nach in *Christian 7.s Palæ*, *Christian 9.s Palæ*, *Frederik 8.s Palæ* und respektive *Christian 8.s Palæ* umbenannt wurden. Vgl. Smed, Mette: „Amalienborg i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=36675>, 14. Mai 2020).

⁹⁵⁴ Eigtved soll zudem einen freien Bereich an der Hafenseite der Anlage vorgesehen haben, diese Idee nennt die A. P. Møller Stiftung als einer der Gründe für die Errichtung der Parkanlage Amaliehaven als symmetrisch ausgerichtetes Ende des Westufers des Inneren Hafens. Vgl. A. P. Møller Fonden 2013, wie Fußnote 339.

⁹⁵⁵ Vgl. Knudsen et al. 2014, S. 57 f.

⁹⁵⁶ Vgl. Cleary 1999, S. 59.

⁹⁵⁷ Knudsen et al. 2014, S. 58.

⁹⁵⁸ Neben der komplexen und aufwendigen Gestaltung waren sowohl der Tod des Architekten im Jahre 1754 als auch einige Jahre später der Tod König Frederiks V. ausschlaggebend. Dem Projekt fehlten somit Förderer als auch die Finanzierung. Vgl. Sommer 2007, S. 94.

⁹⁵⁹ „Tietgen, who built up a commercial empire inspired by the spirit of the age and the radical social changes brought about in the second half of the 19th century in the wake of industrialisation, a trade and an unprecedented knowledge, was the symbol *par excellence* of the opportunities offered by the so-called *Gründerzeit*. [...] Tietgen occupied a unique position in the creation of modern Danish society. A position not unlike that occupied by Mærsk Mc-Kinney Møller in the following century. [Hervorhebungen im Original]“ Sommer 2007, S. 98.

⁹⁶⁰ Knudsen et al. 2014, S. 58.

⁹⁶¹ Scheurmann 1998, S. 14.

Augen, während zugleich die Fortführung der Achse verdeutlicht: Die zeitgenössischen Opernhäuser wissen „[...] erfolgreich auf der gleichen Klaviatur zu spielen und [...] mit den Kirchen um deren angestammten Platz im Zentrum der Aufmerksamkeit“⁹⁶² konkurrieren.

In den Komplex rund um das Schloss Amalienborg und die Marmorkirche reihte sich Mærsk Mc-Kinney Møller mehrfach ein, er setzte nicht nur die Sichtachse über den Inneren Hafen hinaus fort, sondern er griff umfassend in die Gestaltung und den Erhalt des Gebiets um das Schloss Amalienborg ein. Bereits von 1981 bis 1983 wurde der zwischen Amalienborg und dem Innerem Hafen angelegte Park Amaliehave von der A. P. Møller Stiftung finanziert.⁹⁶³ Darüber hinaus wurden 1998 das Reiterstandbild auf dem Schlossplatz Amalienborgs und im Zusammenhang mit dem silbernen Thronjubiläum Margrethes II. das Kastell im Norden der Stadt von 1998 bis 1999 umfassend restauriert. „And moreover in the midst of the triangle formed between Kastellet, Amalienborg and Dokøen we find the head office of A.P. Møller-Mærsk.“⁹⁶⁴ Demnach kann der Opernbau als eine Erweiterung der Einflussnahme durch Møller auf den städtischen Raum angesehen werden. Diese Fokussierung Møllers, auf die königliche Residenz und den ehemals vom König angeregten und nach seinen Direktiven gestalteten Stadtteil, sorgten im Zusammenhang mit der Errichtung des Opernhauses für viel Kritik.⁹⁶⁵

Die Geschichte von Frederiksstad verdeutlicht, dass eine umfassende finanzielle Unterstützung nicht ausreicht, um untrennbar und unwiderruflich mit dem Ort verbunden zu werden. Denn, obwohl Moltke das Vorhaben Frederiks V. um Amalienborg wesentlich unterstützte, so weist keines der von ihm finanzierten Projekte dem Namen nach mehr auf ihn: das Palais Moltke wurde 1794 von Christian VII. erworben und in der Folge nach ihm benannt. Das Reiterstandbild wird in erster Linie mit seinem Schöpfer Jacques Saly verknüpft und die Marmorkirche mit ihren Architekten und C. F. Tietgen.⁹⁶⁶ Dieser Umstand wurde besonders am 10. November 2000 offensichtlich, als sowohl Jens Kramer Mikkelsen, der Bürgermeister Kopenhagens, als auch der dänische Premier Anders Fogh Rasmussen beide Møller mit Tietgen in Verbindung brachten:

The Marble Church at one end of the axis was completed by C.F. [sic] Tietgen. The name of your family, Mærsk Mc-Kinney Møller, will be linked with the Opera House at the other end of the axis. Names like Eigved, Medahl, Saly and now Henning Larsen are linked with the axis [...].⁹⁶⁷

Diese Verankerung war Møller weder mit der Parkanlage Amaliehaven noch mit den Restaurierungsprojekten gelungen. Die Nähe zum Königshaus und die sich innerhalb des Ensembles nicht unterordnende Gestaltung des Opernhauses wurden öffentlich viel diskutiert und kritisiert, wie die zahlreichen Einwände nach Veröffentlichung der Pläne bewiesen haben. Henning

⁹⁶² Ebd.

⁹⁶³ In den 1970er Jahren war das Schloss Amalienborg durch Lager- und Kaianlagen vom Wasser getrennt. Mit „[...] Aufgabe der inländischen DFDS-Fährlinien und der Konzentration des verbleibenden Fährverkehrs auf den Bereich Kvæsthusbro war die wesentliche Voraussetzung für eine grundlegende Umgestaltung dieses Bereichs geschaffen, der ohne Zweifel zu den Attraktivsten der Kopenhagener Hafenfront zählt. Obwohl der Magistrat schon 1973 in einem Bericht [...] eine durchgehende Fußgängerpromenade favorisiert hatte, vergingen etliche Jahre, bis die Gebäude zwischen Schloßplatz und Kai abgerissen wurden.“ In der Folge wurde der Park Amaliehaven nach Plänen des belgischen Landschaftsarchitekten Jean Delogne als symmetrisch auf die Achse ausgerichtete Anlage errichtet. Vier Bronzestelen wurden innerhalb des Parks errichtet, sie stammen von dem italienischen Bildhauer Arnaldo Pomodoro, der zudem für den zentral gelegenen Springbrunnen und die seitlichen Fontänen verantwortlich war. Priebis 1992, S. 97; vgl. A. P. Møller Fonden 2013, wie Fußnote 339.

⁹⁶⁴ Sommer 2007, S. 95.

⁹⁶⁵ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁶⁶ Vgl. Knudsen et al. 2014, S. 58; Smed 2016, wie Fußnote 895; Findeisen und Husum 2008, S. 89.

⁹⁶⁷ A. Rasmussen zitiert nach Sommer 2007, S. 98.

Larsen zufolge waren die Größe und das Prestige bedeutsam: „Opera – en bygning [...] som kunne matche Slottet og Kirke i volumen og betydning og samtidig fuldende hele den historisk by i ét greb.“⁹⁶⁸

Die Proteste nahmen nach der Entscheidung durch die Stadt Kopenhagen für die Errichtung des Hauses nicht ab, sie setzten sich während des Bauprozesses bis hin zur Eröffnungsfeier und darüber hinaus fort. Im Vorfeld der Eröffnung fanden sich sogar Protestierende auf einem Boot im Hafenkanal ein, „[...] um gegen das schwer verdauliche Geschenk zu agitieren, [sie] verschluckte gnädig ein kalter Nebel, der sich am Nachmittag zwischen die Stadt und die ‚Operaen‘ geschoben hatte [Hervorhebung im Original].“⁹⁶⁹ Mit der Eröffnungsfeier, die Mærsk nach seinen Vorlieben gestalten ließ, übernahm Det Kongelige Teater und damit die Stadt Kopenhagen und der dänische Staat die Verantwortung für das Opernhaus. Seitdem wurde dieser neue point de vue mit einer anderen Konnotation bedacht, die im Rahmen der öffentlichen Führungen vermittelt wird. Die drei Säulen entlang der Achse werden als „kirke – kong – kunst“,⁹⁷⁰ also Kirche – König – Kunst, vermarktet. Durch die Fokussierung auf die Kunst und die kulturelle Institution wird eine neue Perspektive propagiert, die durch die Alliteration eine einprägsame Neudefinition des Standortes innerhalb der Achse und des Inneren Hafens darzustellen vermag. Nicht zuletzt muss auch beachtet werden, dass Møller durch die Schenkung eine Lösung für die vor der Jahrtausendwende unklare und zuvor nicht erfolgreiche Spartenaufteilung des Königlichen Theaters bot.

Das von der A. P. Møller Stiftung gesponserte Opernhaus kann als ein Zeichen für das Gemeinwohl angesehen werden, das beständig und dauerhaft das Stadtbild Kopenhagens prägt. In der Presse wurde das Projekt häufig thematisiert und das Vorgehen der Stiftung und Møllers, die mangelnde Transparenz, der Standort und auch die Finanzierung durch Steuerbegünstigungen beklagt.⁹⁷¹ Das Opernhaus wurde hinter verschlossenen Türen mit hohen Politikern auf den Weg gebracht, ehe es der Öffentlichkeit als planerisch abgeschlossenes Projekt, trotz aller an die Schenkung geknüpften Bedingungen, als unwiderrufliches Vorhaben verkündet wurde. Dazu trug auch die fehlende Ausschreibung eines Wettbewerbs bei. Diese mangelnde Einbeziehung der Öffentlichkeit zieht sich über die gesamte Bauphase bis zur Eröffnung hin durch:⁹⁷² „Operahusprojektet er historien om Mærsk Mc-Kinney Møllers brændende ønske om at rejse et monument over sig selv.“⁹⁷³ Møller legte eigens den Standort, die Architektur und die Ausstattung seines Monuments fest. „Und auf den schüchternen Einwand, seine Vorgehensweise entspreche nicht ganz den Idealen demokratischer Planungsprozesse, ließ Møller über einen Pressesprecher kundtun, seine gute Gabe sei als Geschenk zu verstehen, nicht als Geschenkgut-schein.“⁹⁷⁴

Daneben wurde insbesondere die beinahe zwei Jahre andauernde Diskussion über die Gestaltung der Fassade häufig thematisiert. Da Møller einer reinen Glasfassade kritisch gegenüberstand, Larsen jedoch für die Verwendung von Glas bekannt war, suchte der Architekt nach verschiedenen Lösungen, um den Auftraggeber umzustimmen, wie die zahlreichen Modelle des

⁹⁶⁸ Übersetzung: „Oper – ein Gebäude [...] welches mit dem Schloss und der Kirche hinsichtlich des Volumens und der Bedeutung zusammenpasst und gleichzeitig die historische Stadt in einem Griff vollendet.“ Larsen 2009, S. 39.

⁹⁶⁹ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁹⁷⁰ Det Kongelige Teater 2013.

⁹⁷¹ Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁷² Dieses Vorgehen kennzeichnet verschiedene öffentliche Projekte, unter anderem die Umgestaltung des Haupteingangs des Louvre-Museums durch Ieoh Ming Pei in den 1980er Jahren.

⁹⁷³ Übersetzung: „Das Opernhausprojekt ist die Geschichte über Mærsk Mc-Kinney Møllers brennenden Wunsch, sich selbst ein Monument zu setzen.“ Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁷⁴ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

Opernhauses verdeutlichen. Zudem ließ Mærsk Mc-Kinney Møller eine Mock up Fassade in Originalgröße in einem Lagerhaus errichten, anhand der er sich ein Bild machen konnte. Nicht überzeugt von dieser Offenheit schlug Møller vor, Stahllamellen der Glasfront vorzulagern.⁹⁷⁵ Mit diesem Kompromiss konnten weder der von Henning Larsen angestrebte freie Blick über den Inneren Hafen noch die optische Öffnung des Gebäudes erreicht werden. Während der Präsentation des Modells im Rahmen einer Pressekonferenz verwiesen anwesende Kritiker darauf, dass das Opernhaus nicht zu Larsens Architektur passt: „Det er ikke Henning Larsen, det kan enhver se [...]. Henning Larsen ville aldrig lave sådan en lufthavnsterminal.“⁹⁷⁶ Die Fassadengestaltung ist ein Kompromiss, den Larsen im Anschluss an die Eröffnung verurteilte: „What we have now is a failed compromise, and this makes me sad.“⁹⁷⁷ Die Rezeption des Opernhauses war davon wesentlich beeinflusst und es folgten diverse abwertende Bezeichnungen in der Presse: „Larsenmodellen blev snart kendt som ‚brødristeren‘, ‚frugtkurven‘, ‚kikskagen‘, ‚Møllers Mausoleum‘ og ‚kasketten‘.“⁹⁷⁸

Die Kommunikation mit den künftigen Nutzern scheint ebenfalls nur von geringfügigem Belang für Møller gewesen zu sein.⁹⁷⁹ Dieser Aspekt war insofern problematisch, da das große Opernhaus mit entsprechenden Unterhaltskosten verbunden ist. Die A. P. Møller Stiftung kam zwar für alle anfallenden Baukosten auf, die weitere Finanzierung unterliegt allerdings dem dänischen Staat und der Stadt Kopenhagen. Rund 335 Millionen Euro kostete das neue Opernhaus.⁹⁸⁰ Es zählt zu den am besten ausgestatteten internationalen Häusern, dennoch können die Ausgaben nicht durch die Einnahmen allein gedeckt werden. Aufführungsstätten müssen auch in Dänemark stark bezuschusst werden, um ihrer Funktion nachkommen zu können. Das 41 000 Quadratmeter große Gebäude – „[...] det største operahus i Norden“⁹⁸¹ –, mit seinen sechs Bühnen, die eine anspruchsvolle Technik aufweisen, ist entsprechend mit hohen Instandhaltungskosten konfrontiert. Seine solitäre Lage führte bisher dazu, dass Besucher es lediglich im Rahmen von Veranstaltungen besuchen und es keine Alternativen gibt, die eine darüberhinausgehende Finanzierung ermöglichen. Im Hinblick auf die schiere Anzahl an Aufführungsstätten spitzt sich die Frage nach dem Unterhalt zu: Seit der Eröffnung des Konzerthauses des Dänischen Rundfunks ist

[...] Kopenhagen nun bestens mit Konzertsälen versorgt. Der Vergnügungspark Tivoli hat seinen eigenen Saal, der alte Konzertsaal des Radiohauses wird als Konservatoriumssaal weiterbetrieben, und das Orchester in der Oper gibt regelmäßig Sinfoniekonzerte in sehr guter Qualität. Mit dem Bau der Oper und der vier DR-Konzertsäle ist die Anzahl der Spielstätten um 70 Prozent gestiegen. All dies in einer Zeit der Krise für traditionelle Kunstsparten.⁹⁸²

Der Etat muss demzufolge in Kopenhagen auf deutlich mehr einzelne Häuser verteilt werden, die Auswirkungen tragen meist die Angestellten, wie im Januar 2012 deutlich wurde, als der linke Kultusminister Uffe Elbæ massive Einsparungen für die folgenden vier Jahre verkündete.

⁹⁷⁵ Vgl. Bichel und Bjerre 2002, wie Fußnote 360; Larsen 2009, S. 62–66.

⁹⁷⁶ Übersetzung: „Das ist nicht Henning Larsen, das kann ein jeder sehen [...]. Henning Larsen würde niemals solch ein Flughafenterminal entwerfen.“ Bichel und Bjerre 2002, wie Fußnote 360.

⁹⁷⁷ H. Larsen zitiert nach Petrus 2012, wie Fußnote 70.

⁹⁷⁸ Übersetzung: „Das Modell Larsen wurde bald bekannt als ‚der Toaster‘, ‚der Fruchtkorb‘, ‚Kalter Hund [der Kuchen]‘, ‚Møllers Mausoleum‘ und ‚die Schirmmütze‘.“ Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁷⁹ „Kaum Mitspracherecht bei der baulichen (und akustischen) Gestaltung gab es für den künftigen Hausheer, die Kopenhagener Oper mit ihrem 31jährigen Intendanten Kasper Bech Holten. Der hatte während der Bauzeit nicht einmal freien Zutritt zum neuen Haus.“ Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

⁹⁸⁰ Insgesamt 2,4 Milliarden DKK hat die Stiftung ausgegeben A. P. Møller Fonden 2013, wie Fußnote 352.

⁹⁸¹ Übersetzung: „[...] das größte Opernhaus in Nordeuropa“. Bichel und Bjerre 2002, wie Fußnote 360.

⁹⁸² Schauser 2009, wie Fußnote 871.

„Allein im Königlichen Staatstheater mit seinen drei Häusern [...] sollten 100 von 1000 Arbeitsplätze [sic] wegfallen.“⁹⁸³ Dieser Aspekt der mangelnden Finanzierung über die Errichtung des Opernhauses hinaus wurde häufig kritisiert, insbesondere da die A. P. Møller Stiftung Steuervergünstigungen erhalten hat, nachdem die Nutzung und die Übernahme des Gebäudes geklärt wurden. Diese Bedingungen wurden noch im Jahre 2000 vor der endgültigen Zusage geklärt.⁹⁸⁴ Bereits 2002 wurde in einem Zeitungsartikel darauf aufmerksam gemacht, dass der Steuerfreibetrag, den die Stiftung für das Projekt erhalte, die Baukosten faktisch übersteigen würde, da es dem Allgemeinwohl diene.⁹⁸⁵

Im Hinblick auf die schwierige finanzielle Situation des Opernhauses, als eine von vielen Ausführungsstätten mit Förderbedarf durch öffentliche Gelder, ist der radikale Gegenentwurf von Asbjørn Staunstrup Lund interessant. In seinem utopischen Filmprojekt *The Fairytale of Mærsk* erscheint einem fiktiven Møller der Bau eines Opernhauses wenig sinnvoll und er finanziert stattdessen die Anlage eines vielfältigen Ökosystems in und um Christiania. „Der beskytter hovedstaden og de danske kærneværdier.“⁹⁸⁶ Dieses, dem Wunschdenken verschriebene, Projekt verdeutlicht, dass die Auseinandersetzung mit dem Auftraggeber und seiner Schenkung nicht abgeschlossen ist und besonders die Probleme der Finanzierung des bestehenden Baus weite Folgen haben. Damit das Opernhaus sich zumindest teilweise wirtschaftlich selbst tragen könnte, müsste ein größeres Publikum angezogen werden, sowohl tagsüber als auch abends. Eine schnelle Lösung dafür schlägt Peer Teglgaard Jeppesen vor: „We want to use the roof to have a performance or people sitting under it, as a protected open space.“⁹⁸⁷

Das Schweigen des Architekten Henning Larsens wurde während der Errichtung des Opernhauses beklagt, da er bei öffentlichen Pressemitteilungen teilweise nicht anwesend war, um seine Entscheidungen zu vertreten.⁹⁸⁸ Der Architekt durfte jedoch laut eigener Aussage nicht über die Diskrepanz zwischen ihm und dem Auftraggeber sprechen und sich zudem nicht der Ausführung des Projekts verweigern ohne hohe Vertragsstrafen zu zahlen.⁹⁸⁹ Nach der Eröffnung des Opernhauses konnte Larsen offener die Abläufe während der vorangegangenen Zeit ausführen. Er fühlte sich dadurch scheinbar nicht genug gerechtfertigt, wie sein 2009 veröffentlichtes Buch verdeutlicht, das teilweise minutiös Eingriffe Møllers schildert und mit Anschuldigungen die Unmöglichkeit verdeutlicht, diesem als Architekt gegenüberzustehen.⁹⁹⁰ Larsen nennt als einen wesentlichen Grund für sein eigenes Schweigen die Bestimmungen des

⁹⁸³ Oeding 2012, wie Fußnote 363.

⁹⁸⁴ Eine Steuervergünstigung soll Møller bereits Anfang der 1980er Jahre für die Errichtung von Amalienhaven verlangt haben, die ihm zwar vom Premier Anker Jørgensen zugesagt wurde, die der Finanzminister Mogens Lykketoft aber noch unterbinden konnte. Vgl. Lambek et al. 2004, wie Fußnote 70.

⁹⁸⁵ Vgl. Eisenberg, Erik und Søren Jakobsen: „Mærsk gave en kæmpe skattefidus. FSLØRING: Skibsrederens fond får større skattefradrag, end Operahuset koster“, (https://ekstrabladet.dk/nyheder/samfund/article4470050.ece, 22. Mai 2020) [06.11.2002].

⁹⁸⁶ Übersetzung: „[D]as die Hauptstadt und die dänischen Grundwerte beschützt.“ Asbjørn Staunstrup Lund: „FILM: ALTERNATIVT AFGANGSPROJKTET ‘THE FAIRYTALE OF MÆRSK’“, (https://www.faod.dk/film-alternativt-afgangsprojket-the-fairytale-of-mrsk, 17. August 2018).

⁹⁸⁷ Jeppesen 2013.

⁹⁸⁸ Vgl. Bichel und Bjerre 2002, wie Fußnote 360.

⁹⁸⁹ Vgl. Larsen 2009, S. 35.

⁹⁹⁰ Bent Flyvbjerg sieht den wesentlichen Schwachpunkt Larsens darin, dass er seine architektonische Gestaltungsfreiheit innerhalb des Vertrages nicht festhielt und damit Møller eine gestalterische Flexibilität ermöglichte, die dieser zu nutzen wusste. Daher sei die Abrechnung durch das herausgegebene Buch ein Versuch des Architekten seinen Ruf wiederherzustellen. „Det er Henning Larsen bekymret over nu [...] for hans eftermæle vil i høj grad blive defineret af Operaen, og det er ikke sjovt at tænke på for ham“. [Übersetzung: „Henning Larsen ist nun wegen seines Nachlasses in Sorge [...], der von dem Opernhaus in hohem Maße definiert werde und es bedeutet für ihn kein Spaß, daran zu denken.“] B. Flyvbjerg zitiert nach Andersen 2009, wie Fußnote 334.

Vertrages, der ihm keine Stellungnahme erlaubte und berichtet von Problemen zwischen ihm und den Verantwortlichen vonseiten der Stiftung.⁹⁹¹ „Det var [...] i 2002, at det blev åbenlyst, at der var samarbejdsproblemer mellem arkitekt Henning Larsen og Mærsk Mc-Kinney Møller som bygherre.“⁹⁹² Die Diskrepanz ging so weit, dass Larsen ab dem 4. Dezember 2002 auf jegliche direkte Kommunikation mit Møller verzichtete.⁹⁹³ Der Zwiespalt endete nicht mit der Fertigstellung des Opernhauses, von dem sich Larsen – nun scheinbar frei von den Restriktionen des Vertrages – distanzierte.⁹⁹⁴ Einige Jahre nach der Eröffnung stellte Bent Flyvbjerg fest: „Det er da mærkeligt, at man som bygherre vælger Henning Larsen, hvis man ikke kan lide glas. Det er en selvmodsigelse.“⁹⁹⁵ Eindeutig geklärt werden kann die Wahl Møllers nicht, trotz der jahrelangen Zusammenarbeit scheiterte Larsen an dem Eigenwillen Møllers. Dass sich Mäzene in die Gestaltung der von ihnen in Auftrag gegebenen Werke einbringen, ist aus historischer Sicht keine Seltenheit und wurde mehr als 250 Jahre zuvor auf der gegenüber liegenden Seite des Inneren Hafens ähnlich gehandhabt, als Frederik V. die Architektur des nach ihm benannten Stadtgebiets durch seinen Hofarchitekten vorschreiben ließ.⁹⁹⁶ Das Auftreten Møllers wie ein Herrschender, der sich gegenüber der Königin und der Kirche im städtischen Raum positioniert, ist nicht von der Hand zu weisen. Er nutzte die Investition dazu, um für die Allgemeinheit eine Oper nach seinen Vorstellungen errichten zu lassen.⁹⁹⁷ Die Kritik an dem Bau hängt unverkennbar damit zusammen, dass eine Privatperson die großen und kleinen Details dieses öffentlichen Gebäudes bestimmte. In der Alltagskultur zeigt sich diese Annahme deutlich: In Comicstrips, Sketchen und Parodien wird das Thema immer wieder aufgegriffen und bearbeitet. Im Jahre 2017 feierte *The Mærsk Opera* Premiere, ein von der Künstlergruppe SUPERFLEX dokumentarisch angelegter Film, der in Form einer Oper die Entstehung des Opernhauses wiedergibt.⁹⁹⁸ Daran wird deutlich, dass die Loslösung des Bauwerks vom Auftraggeber noch nicht abgeschlossen ist und für die dänische Kulturgeschichte vielleicht auch niemals davon losgelöst sein wird. Die subjektive, an Møller gebundene Rezeption kann scheinbar nicht vollständig überwunden werden. Die tiefe Empörung einer breiten Öffentlichkeit über die Herangehensweise an solche Großprojekte ist eindeutig ersichtlich. Sicherlich konnte zum Teil diese Sichtweise neutralisiert werden. Durch seinen beständigen Charakter gehört das Opernhaus jedoch inzwischen eindeutig zum Bild des Inneren Hafens von Kopenhagen dazu. Um der auch nach der Eröffnung andauernden, vorwiegend negativen Wahrnehmung⁹⁹⁹ in Dänemark entgegenzuwirken und das Opernhaus ansprechender für mehr Besucher zu gestalten, finanzierte die A. P. Møller Stiftung mehrere Projekte, die sowohl das Repertoire des Königlichen Theaters erweiterten und vertieften als auch internationale Reisen ermöglichten. Im

⁹⁹¹ Vgl. Larsen 2009, S. 29.

⁹⁹² Übersetzung: „In 2002 wurde offensichtlich, dass es Probleme in der Zusammenarbeit zwischen dem Architekten Henning Larsen und Mærsk Mc-Kinney Møller als Bauherr gab.“ Jensen, Thomas Klose: „Oversigt. Balladen om Operaen“, (<https://www.dr.dk/nyheder/kultur/kunst/oversigt-balladen-om-operaen>, 22. Mai 2020) [15.01.2015].

⁹⁹³ Vgl. Larsen 2009, S. 139.

⁹⁹⁴ Vgl. Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

⁹⁹⁵ Übersetzung: „Es ist aber merkwürdig, dass man als Architekten Henning Larsen wählt, wenn man kein Glas mag. Das ist ein Widerspruch in sich selbst.“ Andersen 2009, wie Fußnote 334.

⁹⁹⁶ Vgl. Knudsen et al. 2014, S. 57.

⁹⁹⁷ Vgl. Wefing 2005, wie Fußnote 27.

⁹⁹⁸ „The Mærsk Opera is based on true events leading up to the opening of one of the most controversial buildings in Denmark’s recent history. [...] A tale of power-brokering leading up to the building’s completion is told through a composition of documentary filmmaking, animation, and material realism, and from the perspective of improbable characters; industrious ants, sonically manipulated liquid, a drifting meteorite, competitive cliff-divers, and a dog named Lea.“ SUPERFLEX, wie Fußnote 71.

⁹⁹⁹ Vgl. Jensen 2015, wie Fußnote 934.

Sommer 2011 konnte so etwa das Ballettensemble eine Tournee durch die USA unternehmen, „Kompagniet dansede hele 27 forestillinger i løbet af den én måned lange tur.“¹⁰⁰⁰ Das Opernrepertoire wurde ebenfalls durch die Stiftung finanziell unterstützt. Denn bereits zum 10-jährigen Jubiläum wurde die Rentabilität des Hauses erneut infrage gestellt: „Men trods store mål er der færre operagæster nu end for ti år siden.“¹⁰⁰¹ Während die Vorstellungen anfangs noch gut besucht waren, gingen im Laufe der Jahre die Ticketverkäufe zurück, neben der Finanzkrise verwiesen die Verantwortlichen vonseiten des Königlichen Theaters auf die Einsparungen des Kultusministeriums, die massiv die Vorstellungen beeinflussten.¹⁰⁰² Um diesen offensichtlichen Mangel zumindest teilweise zu decken, übernahm die A. P. Møller Stiftung die Finanzierung zweier Programme, mit denen das Repertoire erweitert werden konnte. Dadurch wurde einerseits ein Fokus auf junge Menschen gelegt, die es für Opern zu begeistern galt. Andererseits wurden zwischen 2016 und 2018 vier beliebte Opern im Rahmen des Programms „Kernrepertoire i Operaen“ aufgeführt. Mit diesem Kernrepertoire sollen die populären Vorstellungen des Hauses unterstützt werden, die dank der finanziellen Zuwendung ein beinahe eigenständiges Budget erhalten und eben dadurch regelmäßig gespielt werden sollen.¹⁰⁰³ Mit diesen und weiteren Maßnahmen und Projekten wurde und wird vonseiten der A. P. Møller Stiftung versucht, die Kritik an der Vorgehensweise zumindest teilweise zu negieren oder zu überwinden.¹⁰⁰⁴ Ob diese Taktik aufgehen kann, wird sicherlich erst noch entschieden werden müssen. Die Parkanlage Amaliehave etwa konnte sich „[t]rotz der anfänglichen Kritik an der Gestaltung [...] schnell zu einem stark frequentierten Ausflugsbereich“¹⁰⁰⁵ entwickeln. Gleichzeitig gibt es bekannte, ebenfalls umstrittene Projekte, die einen Wandel in ihrer Rezeption erfahren haben. Das Opernhaus von Sydney ist das berühmteste Beispiel dafür. Es hat eine Veränderung vom stark kritisierten Objekt zum einprägsamen Wahrzeichen der Stadt erlebt.¹⁰⁰⁶

Des Weiteren wurden bereits verschiedene, politisch gesteuerte Ansätze ausgearbeitet. So fanden unter anderem themenspezifische Ausstellungen im Theatermuseum statt, die das Verständnis des Bauwerks unterstützen sollten. Dauerhaft untergebracht ist hier ein Modell des Opernhauses, das einen Einblick in das Innere gewährt und dadurch die Funktionalität der Räumlichkeiten erkennen lässt. Sicherlich ist auch das Modell ein Anstoß für die Auseinandersetzung mit dem Opernhaus.¹⁰⁰⁷ Die zunehmende Belebung der weiteren Umgebung des Inneren Hafens wird ebenfalls die Wahrnehmung verändern: durch die neuen Brücken konnte die Erreichbarkeit vereinfacht werden, während gleichzeitig die Bebauung Papirøens das angrenzende Quartier beleben wird. Hier sollen mehrere große, teils höhere Volumina entstehen,

¹⁰⁰⁰ Übersetzung: „Die Kompagnie gab insgesamt 27 Vorstellungen während der einen Monat andauernden Tour.“ A. P. Møller Fonden: „Det Kongelige Ballet. De sætter barren højt“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/den-kongelige-ballet>, 20. Mai 2020).

¹⁰⁰¹ Übersetzung: „Trotz großer Ziele gibt es nun jedoch weniger Opernbesucher als noch vor zehn Jahren.“ Danielsen, Thilde und Turi Kjestine Meyhoff: „10 år efter Operaens åbning: Færre ser opera“, (<https://www.dr.dk/nyheder/indland/10-aar-efter-operaens-aabning-faerre-ser-opera>, 22. Mai 2020) [15.01.2015].

¹⁰⁰² Im Jahre 2006 wurden 287 Vorstellungen im Opernhaus gegeben, während in der Spielzeit 2013/14 lediglich 152 abgehalten wurden. Entsprechend entwickelten sich die Ticketverkäufe. Vgl. Ebd.

¹⁰⁰³ Vgl. A. P. Møller Fonden 2018, wie Fußnote 845.

¹⁰⁰⁴ So wird unter anderem die Restaurierung des Hoftheaters im Schloss Christiansborg durch die Stiftung mitfinanziert. Vgl. A. P. Møller Fonden: „Hofteatret. Teatermuseet i Hofteatret“, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/hofteatret>, 22. Mai 2020).

¹⁰⁰⁵ Priebis 1992, S. 97.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

¹⁰⁰⁷ Während eines Besuchs im Theatermuseum im Juni 2013 konnte eine angeregte Diskussion zwischen einer Besucherin und einer Angestellten verfolgt werden. Die zwei wesentlichen Kritikpunkte waren tatsächlich die überdimensionale Größe des Opernhauses und sein Standort.

welche die solitäre Stellung des Opernhauses – und die im Zusammenhang damit geäußerte Kritik eines zu geschlossenen Bauwerks¹⁰⁰⁸ – visuell abschwächen werden. Gleichzeitig wird die Revitalisierung des Inneren Hafens vorangetrieben.

3.3.3.2 *Die internationale und technisch orientierte Rezeption des Opernhauses*

Im Gegensatz zur kritischen Rezeption in Dänemark wurde in der internationalen Literatur dem Sponsor eine untergeordnete Rolle zuteil, die Architektur des Opernhauses stand vielmehr im Vordergrund. In der deutschen Presse wurde zwar häufig über das Ausmaß des Mitspracherechts Möllers geurteilt, der „[i]m Stil eines Barockfürsten [...] sich selbst ein Kulturdenkmal gesetzt“¹⁰⁰⁹ hat, ein höheres Maß an Distanz zeigen diese Bewertungen dennoch, indem der Bau an sich kommentiert wurde. Luehrs-Kaiser etwa schloss seinen Beitrag ab: „Mit allen Schrullen, die sich in dem Projekt aussprechen, erscheint es als allerschönstes Zeichen der Kultur-Überreife.“¹⁰¹⁰ Die Lage des Opernhauses, das gegenüber von Amalienborg prangt, wurde zudem als „[...] ein wunderbares Ensemble“¹⁰¹¹ beschrieben. Des Weiteren wurde auf die zu erwartende Nutzung hingedeutet, die im Anschluss an die Eröffnung erfolgen würde: „[T]he public seems to have taken the building to their hearts, with all opera and dance performances for the coming season completely sold out.“¹⁰¹² Diese Akzeptanz und Begeisterung scheint sich über die ersten Jahre hinweg durchgezogen zu haben, „[...] denn die Qualität der künstlerischen Darbietungen geht einher mit der hochwertigen Ausstattung.“¹⁰¹³

Im Zusammenhang mit den kritischen Rezensionen wurden teilweise ähnliche, regionale oder nationale Beispiele herangezogen, um die Einstellung der Dänen nachvollziehbar werden zu lassen. Heinrich Wefing nennt etwa die Flick Collection in Berlin und macht den Staat für solche Spielräume privater Sponsoren verantwortlich:

Der Kopenhagener Kasus wirft [...] kulturpolitische, wenn nicht gar staatspolitische Fragen auf. Eine davon lautet: Wieviel Dispens von den allgemeingültigen Spielregeln soll sich ein reicher Bürger mit seinem Geld erkaufen dürfen? Und die andere, dringlichere: Wie verändert sich der Staat selbst, wenn er die Fähigkeit verliert, bestimmte Angebote von Privatleuten abzulehnen oder sie wenigstens auf dem Verhandlungswege zu modifizieren?¹⁰¹⁴

Die Rolle des Staates wurde international häufiger kritisiert, insbesondere im Zusammenhang mit dem gewährten Steuerfreibetrag.¹⁰¹⁵

Sehr positiv aufgenommen und explizit hervorgehoben wurden in mehreren Rezensionen die Qualität des Auditoriums mit seiner ausgezeichneten Akustik, die hervorragende Technik und das Foyer, das „[...] dem Architekten am glücklichsten gelungen ist“¹⁰¹⁶. Auffällig ist des Weiteren die sehr positive Aufnahme der drei von Ólafur Elíasson gestalteten Kronleuchter, die ausdrücklich in der internationalen Kritik erwähnt und teilweise besprochen wurden.¹⁰¹⁷

¹⁰⁰⁸ Vgl. Oeding 2012, wie Fußnote 363; Wind-Friis 2009, wie Fußnote 334.

¹⁰⁰⁹ Kai Luehrs-Kaiser bezieht sich in seinem Beitrag explizit auf die Diskussion in Dänemark und die Forderung Möllers, der Glasfassade Lamellen vorzulagern, diese wurde „[i]n Fachkreisen und in den dänischen Medien [...] einhellig verurteilt.“ Für ihn wäre die reine Glasfassade „angesichts des kilometerweit sichtbaren Monumentalbaues richtig gewesen.“ Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

¹⁰¹⁰ Ebd.

¹⁰¹¹ Findeisen und Husum 2008, S. 137.

¹⁰¹² Rushton-Read 2005, wie Fußnote 410.

¹⁰¹³ Oeding 2012, wie Fußnote 363.

¹⁰¹⁴ Vgl. Wefing 2005, wie Fußnote 27.

¹⁰¹⁵ Vgl. Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

¹⁰¹⁶ Wefing 2005, wie Fußnote 27.

¹⁰¹⁷ Die Kronleuchter fanden Eingang in zahlreiche Besprechungen, da sie die augenscheinlichsten Kunstwerke sind, die im Opernhaus auftauchen und seine Ansicht prägen. Vgl. Petrus 2012, wie Fußnote 70.

Dagegen fehlt häufig jeglicher Verweis auf die anderen Künstler, selbst die Bronzereliefs Per Kirkebys fehlen in den meisten Besprechungen, sie werden lediglich in Sommers Werk über das Opernhaus aufgeführt.¹⁰¹⁸

Das Opernhaus fand zudem Eingang in verschiedene Handbücher und Sammelwerke über Aufführungsstätten und Opernhäuser, die sich mit der Architektur, der Ausstattung und den technischen Anforderungen beschäftigen. Antoine Pecqueur und Guillaume de Laubier haben es in *The most beautiful Opera Houses in the world*¹⁰¹⁹ aufgenommen und bescheinigen ihm dadurch eine ästhetische Wirkung, die auch auf der symmetrischen Anlage beruht: „Wir beurteilen etwas als schön, wenn es wohlproportioniert ist. Das ist insofern verständlich, als Schönheit seit der Antike mit der Proportion identifiziert wird.“¹⁰²⁰ Darüber hinaus wird das Gebäude in Pecqueurs Sammlung mit bemerkenswerten, weltberühmten Häusern, wie den italienischen Opernhäusern in Venedig und Mailand, der Semperoper in Dresden, der Wiener Staatsoper, dem Aalto-Musiktheater in Essen und der Metropolitan Opera in New York gleichgestellt. Ian Appleton verweist auf das Opernhaus von Kopenhagen durch eine Besprechung als Fallstudie und verweist besonders auf die akustischen Eigenschaften und die technische Ausstattung.¹⁰²¹ Beide heben zudem das Flugdach hervor, das als ein wesentliches Gestaltungselement insgesamt positiv von der Kritik aufgenommen wurde: „The envisioned design was mainly defined by the weightless elegance of a floating roof.“¹⁰²² Für die Dachkonstruktion erhielt das Opernhaus im Jahre 2008 den Outstanding Structure Award der International Association for Bridge and Structural Engineering.¹⁰²³

Das Flugdach und die darunter liegende große Glasfläche wird oft in Bezug zu Jean Nouvels Kultur- und Kongresszentrum in Luzern gesetzt. Durch das hervorkragende Element und der in der Frontansicht entstehenden breiten Linie konnte ein Kontrast zu dem sehr hohen Bühnenturm gelingen. „Henning Larsen blevet inspireret til af mødet med Jean Nouvels koncerthus i Luzern, hvor den horisontale accent godt nok spiller op mod omgivende høje bjerge.“¹⁰²⁴ Die Architekten bestätigten diesen Bezug, Peer T. Jeppesen verwies zudem auf den Entwurf für die Konzerthalle in Kopenhagen, den Møller ebenfalls kannte.¹⁰²⁵ Weitere Vergleiche wurden zum Winspear Opernhaus in Dallas gezogen, das allerdings erst im Jahre 2003 in Auftrag gegeben und sechs Jahre später eröffnet wurde.¹⁰²⁶ „Henning Larsen’s gigantic building looms over Copenhagen’s inner dock [...]. Similar to Foster + Partners’ Dallas opera, it is essentially a cylinder wearing a flat cap: a huge projecting roof that shields the piazza before the entrance.“¹⁰²⁷ Es kann als vom Kopenhagener Opernhaus und dem Kultur- und Kongresszentrum in Luzern inspiriert betrachtet werden. Den Einfluss, den das Opernhaus von Henning Larsen auf andere kulturelle Bauten hat, zeigt im Theater in Bahrain, das von Architecturestudio mit Sitz in Paris realisiert wurde. Das Theater befindet sich ebenfalls an einer großen Wasserfläche, dessen

¹⁰¹⁸ Vgl. Sommer 2007, S. 242.

¹⁰¹⁹ Pecqueur et al., S. 62.

¹⁰²⁰ Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit*. München 2004, S. 61.

¹⁰²¹ Vgl. Appleton 2008, S. 250 f.

¹⁰²² Petrus 2012, wie Fußnote 70.

¹⁰²³ Vgl. Henning Larsen Architects: „Operaen i København“, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_4053.pdf, 07. Mai 2013).

¹⁰²⁴ Übersetzung: „Henning Larsen wurde dazu von Jean Nouvels Konzerthaus in Luzern inspiriert, wo der horizontale Akzent einen guten Kontrast zu den umgebenden hohen Bergen bildet.“ Ifversen 2015, wie Fußnote 351.

¹⁰²⁵ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁰²⁶ Vgl. Foster + Partners: „Winspear Opera House. 2009, Dallas, USA“, (<https://www.fosterandpartners.com/projects/winspear-opera-house>, 02. April 2020).

¹⁰²⁷ Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

Glasfassade mit einem Flugdach aus geflochtenem Aluminium auf das Wasser gerichtet ist. Die Glasflächen sind von horizontalen und vertikalen Streben gegliedert, die zwar deutlich schmaler sind, dennoch einen sehr starken visuellen Bezug zum Kopenhagener Opernhaus zulassen. Zudem ragt das Dach des Theaters seitlich über den Baukörper hinaus und wird daneben von sehr schmalen Rundpfeilern getragen.¹⁰²⁸ Die Ausstattungsmerkmale des Kopenhagener Opernhauses haben ebenfalls dafür gesorgt, dass es sich zu einem Vorbild für Restaurierungs- und Neubauprojekte etabliert hat. Unter anderem wurde es für die Sanierung des Stuttgarter Opernhauses herangezogen. Im Herbst 2015 reiste eine Delegation, die sich mit der Sanierungsfrage beschäftigte, nach Kopenhagen, um das Opernhaus eingehend zu besichtigen.¹⁰²⁹ Diese Rezeption des Opernhauses von Henning Larsen Architects verdeutlicht, dass es sich im Hinblick auf die zahlreichen technischen Möglichkeiten rund um die Bühne als architektonische und kulturhistorische Marke etabliert hat.¹⁰³⁰

Eine Lösung der Architektur von der Person Mærsk Mc-Kinney Møllers und seinem Verhalten als Sponsor scheint in Anbetracht der immensen Einflussnahme des Auftraggebers nicht möglich sein, da die Architektur wesentlich von ihr bestimmt ist und selbst in jüngeren Beschreibungen auf Møller verwiesen wird.¹⁰³¹ Mit der zeitlichen Distanz wird es zunehmend möglich, die Architektur für sich und somit die Funktionalität zu betrachten.¹⁰³² Das Büro Henning Larsens hat ebenfalls einen Wandel im Umgang mit dem Opernhaus unternommen. Das Gebäude wurde über Jahre hinweg mit dem Architekten und seinem Büro in Verbindung gebracht.¹⁰³³ Während der Kompromiss über die Fassadengestaltung wesentlich die Darstellung von außen bestimmte, wurde diesem Aspekt in der Eigendarstellung von Henning Larsen Architects zunehmend weniger Aufmerksamkeit gewidmet. Anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Eröffnung des Opernhauses verwiesen die Architekten nicht mehr auf die Debatte mit dem Auftraggeber.¹⁰³⁴ Auf der aktualisierten Homepage fallen zudem die Informationen deutlich kürzer und gleichzeitig selbstbewusster aus: „Danmarks nationalopera er blevet et vartegn for København og et symbol på byens rige kulturliv. Operaen sætter scenen for møder mellem mennesker – både før og efter tæppefald.“¹⁰³⁵

¹⁰²⁸ Vgl. Archdaily: „Bahrain National Theatre / AS.Architecture Studio“, (<http://www.archdaily.com/431262/bahrain-national-theatre-as-architecture-studio>, 01. Juli 2015) [26.09.213].

¹⁰²⁹ „Damit die Oper Stuttgart und das Stuttgarter Ballett weiterhin der Weltspitze angehören, hat die 32-köpfige Delegation sich dort informiert, wo künstlerische Exzellenz derzeit die Rahmenbedingungen vorfindet, die sie heutzutage braucht“, so die Kunstministerin Theresia Bauer. Solch ein Ort ist die Königliche Oper in Kopenhagen.“ Staatstheater Stuttgart 2015, wie Fußnote 407

¹⁰³⁰ Dies verdeutlichen zusätzlich die aufsehenerregenden Inszenierungen im Kopenhagener Opernhaus, die in der musiktheoretischen und -historischen Fachliteratur vordergründig behandelt werden. Vgl. Millington 2012, S. 65.

¹⁰³¹ Vgl. Pecqueur et al. 2013, S. 62–65.

¹⁰³² Bert Bielefeld verwendet das Foyer als Vorbild eines gelungenen Architekturraums, er stellt es mit dem der Harpa und der „[...] Erschließungsspirale des Guggenheim New York“ gleich. Vielhauer, Cordula: „Architektur Planen. Dimensionen, Räume, Typologien“. Interview mit Bert Bielefeld, (<https://www.detail.de/artikel/interview-bert-bielefeld-architektur-planen-28666>, 26. Mai 2020) [14.10.2016].

¹⁰³³ Vgl. Detail 2012, wie Fußnote 318.

¹⁰³⁴ Vgl. Henning Larsen Architects: „Ti år med Operaen“, (<https://henninglarsen.com/da/news/archive/2015/01/13-ten-years-with-the-royal-danish-opera>, 26. Mai 2020).

¹⁰³⁵ Übersetzung: „Dänemarks Nationaloper hat sich zum Wahrzeichen Kopenhagens und zum Symbol für das reiche kulturelle Leben der Stadt entwickelt. Die Oper präsentiert sich als Bühne für Zusammenkünfte von Menschen – sowohl vor als auch nach dem Fall des Vorhangs.“ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 376.

Das Opernhaus hat als Ausgangspunkt der Revitalisierung eine unvergleichliche Wirkung auf den Inneren Hafen. Die weitere Bebauung und die aktuellen Projekte werden die beiden Uferseiten über eine visuelle Verbindung hinaus stärken. Die neuen Brücken haben das Ostufer an Frederiksstadten angebunden und ermöglichen kürzere Wege. In Kopenhagen wurde vor 20 Jahren mit der Errichtung einer Kulturmeile begonnen, „[...] wie sie in diesem Ausmaß und so zentral keine andere europäische Hauptstadt bieten kann. Eine Inselgruppe nur für Musik und Schauspiel.“¹⁰³⁶ Diese wurde um Freizeitaktivitäten und eine Wohnbebauung erweitert. Der Opernpark soll zudem das Gebiet als Naherholungsraum ausweisen und dazu verhelfen, dass Dokøen nachhaltig als urbaner Raum von der Öffentlichkeit genutzt werden kann.

¹⁰³⁶ Luehrs-Kaiser 2005, wie Fußnote 70.

4 Lichtspiele entlang des Kollafjords: das Konzert- und Kongresszentrum Harpa in Reykjavik

Während in Kopenhagen das Opernhaus gebaut wurde, erlebte Island ebenfalls eine Reform der Kulturgebäude: In Reykjavik sollten im 21. Jahrhundert sowohl ein Opern- als auch ein Konzerthaus entstehen, mit denen das kulturelle Leben der Hauptstadtregion einen neuen Höhepunkt erreichen sollte. Die geografische Lage Islands stellt eine Besonderheit dar, denn die Inselgruppe liegt im Nordwestatlantik genau auf der europäischen und der nordamerikanischen Kontinentalplatte und ist daher geprägt von den Folgen der Kontinentalplattenverschiebungen. Der isländische Wetterdienst zählt in und um die Inselgruppe mehr als 200 Erdbeben pro Woche,¹⁰³⁷ während die Landschaft durch 32, teils aktive Vulkane – allen voran dem Eyjafjallajökull, der zuletzt 2010 ausgebrochen ist und den europäischen Flugverkehr zeitweise zum Stillstand brachte – gegliedert ist. Einige Vulkane, besonders im Süden, sind zudem von Gletschern überzogen. Es gibt Geysire und unzählige heiße Quellen, deren aufsteigende Dampfschwaden das Bild der Inseln prägen. Sie haben sich unter anderem in Ortsbezeichnungen wie Reykjanes und Reykjavík niedergeschlagen, die übersetzt Rauchlandzunge und Rauchbucht heißen. Da die Vegetation im Landesinneren aufgrund der Nähe zum Polarkreis und der Auswürfe aus den Vulkanen karg ist, sind in erster Linie die Küstenregionen bewohnt.

Island ist besonders für seine atemberaubenden Naturphänomene berühmt, daneben gehören die mittelalterlichen Sagas zu den bekanntesten Kulturgütern des Staates. Seit dem Jahr 2011 prägt darüber hinaus ein Gebäude die kulturelle Identität der Einwohner, das Konzert- und Kongresszentrum Harpa¹⁰³⁸ in Reykjavik. Die Konzerthalle ist die erste ihrer Art in Island und wurde als spektakulärer Solitär geplant, entstanden aus einer Zusammenarbeit des dänischen Architekten Henning Larsen, den isländischen Architekten Batteríð und dem isländisch-dänischen Künstler Ólafur Eliasson. Besonders auffällig ist die von Ólafur Eliasson entworfene Fassade der Harpa, die aus den sogenannten Quasi-Bricks besteht, die mit LED-Streifen ausgestattet sind und auch im Dunklen in verschiedenen Farben das Gebäude weithin sichtbar erstrahlen lassen. Die exponierte Lage und die gute Erreichbarkeit haben dazu beigetragen, dass das Konzert- und Kongresszentrum als öffentliches Gebäude erfolgreich genutzt wird. Sowohl die ansprechend gestaltete Plaza als auch das Foyer, das mit zahlreichen Möglichkeiten für den Aufenthalt aufwartet, unterstützen diese Reaktion.

Die Entstehungsgeschichte und insbesondere die Baugeschichte der Harpa zeigen ähnliche Ansätze, Schwierigkeiten und Herausforderungen, wie sie bereits für das Opernhaus in Kopenhagen festgestellt wurden. Das Bedürfnis der Bürger nach geeigneten Aufführungsstätten wurde in Island Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend ersichtlich. Seit dieser Zeit stieg die Bevölkerungszahl deutlich, während zugleich im Zuge der Globalisierung die Erreichbarkeit des Inselstaats zunahm und sukzessive die internationale Popularität den Tourismus begünstigte. Diese Tendenzen beeinflussten die wirtschaftliche Entwicklung Islands, die um die Jahrtausendwende das Vorhaben begünstigte, eine Konzerthalle und ein Opernhaus zu errichten. Damit wollte sich der isländische Staat international mit den großen Aufführungsstätten vergleichen und als Kulturstandort neu aufstellen. Da das Projekt eines eigenständigen Opernhauses aus diversen Gründen nicht zur Vollendung gebracht werden konnte, wurde die Konzerthalle auch zum Sitz der Isländischen Oper.

¹⁰³⁷ Vgl. Veðurstofa Íslands: „Earthquakes“, (<https://en.vedur.is>, 25. März 2019).

¹⁰³⁸ Im Isländischen heißt das Gebäude: Harpa tónlistar- og ráðstefnuhúsið. Im Folgenden wird vornehmlich Harpa als abkürzende Bezeichnung des Hauses verwendet.

Die Multifunktionalität der Konzerthalle war von Beginn an an das Bauvorhaben gekoppelt gewesen, um eine regelmäßige Nutzung und eine Auslastung des Hauses zu gewährleisten. Die Harpa wurde als Public Private Partnership (PPP) im Rahmen eines Wettbewerbs ausgeschrieben, an dem sich insgesamt vier Investorengruppen beteiligten. Das „[...] Unternehmen der Landesbanki-Gruppe [sic]“¹⁰³⁹ erhielt den Zuschlag für den Bau, die Entwürfe von Henning Larsen, Batterfið und Ólafur Elíasson hatten die Jury eindeutig überzeugen können. Die Finanzkrise im Jahre 2008 führte jedoch zum Baustopp, da drei der isländischen Banken davon betroffen waren¹⁰⁴⁰ und der dadurch insolvente private Investor sich aus dem Projekt zurückziehen musste. Der Staat übernahm einige Monate später die Förderung des Baus und die Harpa konnte schließlich im Jahre 2011 unter größerer Einbeziehung der Öffentlichkeit fertiggestellt werden. Die Folgen der Finanzkrise lassen sich an dem fertigen Gebäude nachvollziehen, da insbesondere die aufwendige Fassadengestaltung reduziert wurde, sodass nur die Südseite mit den dreidimensionalen Quasi-Bricks versehen wurde, die übrigen Fassaden aber aus verschiedenen Querschnitten dieser gläsernen Bausteine bestehen und so eine Art Studie für diese bilden. Ólafur Elíasson hat sich intensiv mit der Umgebung der Harpa und besonders mit den verschiedenen Lichtquellen auseinandergesetzt, sodass das natürliche Licht und die Lichtgestaltung wesentlich das Konzert- und Kongresszentrum beeinflussen.

Seit ihrer Eröffnung wird die Harpa (Abb. 2) von den Isländern und den Besuchern des Landes sehr gut angenommen und genutzt. Sie hat sich als Landmarke in Reykjavik etabliert und stellt inzwischen den Ausgangspunkt für die weitere Revitalisierung des Alten Hafens von Reykjavik dar. Die Harpa hat sich zusätzlich zu einem Symbol entwickelt, die die Überwindung der Finanzkrise in Island markiert und sie führte städtebauliche Veränderungen und Aktivitäten¹⁰⁴¹ herbei, die bereits mit der Erbauung vonseiten der Gemeinde geplant waren und sich im Wesentlichen durch private Initiativen entwickelt haben.

4.1 „Not Wallpaper“¹⁰⁴² – die Harpa außen und innen

Die isländische Hauptstadt Reykjavik liegt im Südwesten Islands, auf der Reykjanes Halbinsel und bildet zusammen mit kleineren Gemeinden und Inseln die Verwaltungseinheit Reykjavíkurborg. In der direkten Nachbarschaft befinden sich die Städte Kópavogur, Hafnarfjörður und Mosfellsbær sowie weitere Siedlungen, die eine Metropolregion namens Höfuðborgarsvæðið formen, wörtlich das Hauptstadtgebiet. Im Jahre 2015 lebten hier beinahe 212 000 Einwohner, während Island insgesamt 329 100 Einwohner zählte. Diese Region beherbergt demnach etwa zwei Drittel der Gesamtbevölkerung.¹⁰⁴³ Diese Bevölkerungsdichte wirkt sich

¹⁰³⁹ Käßlinger, Claus: „Nordisches Leuchten. Konzerthaus und Konferenzzentrum Harpa in Reykjavik/IS“, (http://www.dbz.de/artikel/dbz_Nordisches_Leuchten_Konzerthaus_und_Konferenzzentrum_Harpa_in_Reykjavik_IS_1252848.html, 24. Juni 2015) [09/2011].

¹⁰⁴⁰ „In early October of 2008, Iceland’s three main banks collapsed under a global recession. These closures signaled [sic!] the start of a three-year financial crisis that was, relative to the size of Iceland’s national economy, the largest in the world.” Henning Larsen Architects: „How Harpa Concert Hall Became the Symbol of Iceland’s Rebirth“, (<https://henninglarsen.com/en/news/archive/2019/04/15-harpa-is-the-resurrection-of-iceland/>, 23. Mai 2018).

¹⁰⁴¹ „Activity involves the network of functional relationships and social interactions, encouraged by meeting places, relation networks and cultural activities. [...] For the cultural work to be consumed, creative districts will have to offer a range of consumption possibilities such as shops, galleries, restaurants, theatres and music halls.” Lidegaard et al. 2018, S. 5.

¹⁰⁴² Magnússon, Haukur S.: „Is Harpa just a façade? The house Ólafur Elíasson built“. Interview mit Ólafur Elíasson, (<http://grapevine.is/mag/feature/2011/05/06/is-harpa-just-a-facade>, 24. Juni 2015) [06.05.2011].

¹⁰⁴³ Vgl. Statistics Iceland: „Landshagir 2015. Statistical Yearbook of Iceland; isl./engl.“, (<https://www.statice.is/media/49296/landshagir2015.pdf>, 23. Mai 2018).

unmittelbar auf das Höfuðborgarsvæð aus und sie kennzeichnet das Gebiet als geografisch dezentral gelegenen, im Verlauf der letzten beiden Jahrhunderte entwickelten Mittelpunkt des Inselstaates. Reykjavík liegt direkt am Kollafjord, dem südöstlichen Arm der Faxabucht, die sich von der südlichen Halbinsel Reykjanes bis zur Halbinsel Snæfellsnes erstreckt und einzelne Fjorde ausbildet. Der Kollafjord befindet sich zwischen Reykjavík und dem Gebirgsmassiv Esja auf Kjalarnes. Die Esja ist besonders prägend für das Stadtbild, sie ist weithin sichtbar und bildet je nach Witterung einen dramatischen Blickfang oder einen beinahe homogenen Hintergrund und beeinflusst das sich stets wandelnde Bild der Harpa.¹⁰⁴⁴

Der isländisch-dänische Künstler Ólafur Elíasson wurde bereits frühzeitig von Henning Larsen Architects in die Planungen des Konzert- und Kongressgebäudes einbezogen gestaltete die Quasi-Bricks als gläserne Fassadenelemente.¹⁰⁴⁵ In einem Interview mit Haukur S. Magnússon aus dem Jahre 2011 gab er an, dass sein Beitrag als Ganzes anzusehen sei: „This is extremely interesting to me, and it has been an ambition—creating art that does not merely serve as wallpaper, but as the actual wall.“¹⁰⁴⁶ Sein Einfluss auf die Harpa ist deutlich erkennbar und er prägte ihr Erscheinungsbild immens, selbst im Foyer wirken die Stahlrahmen auf die Licht- und Schattenverhältnisse. Damit treten die Quasi-Bricks in einen intensiven Dialog zwischen dem Inneren und Äußeren des Bauwerks „[...] und dessen Licht und Schatten.“¹⁰⁴⁷ Im Vergleich zu anderen Konzerthäusern sind die Gebäudeaußenseiten beinahe gleichwertig in ihrer Ausführung, sogar das Dach greift die vorgegebene Optik auf und wiederholt die Strukturen, sodass der Fokus nicht allein auf der Eingangsfassade liegt, sondern sich eine Allansichtigkeit ergibt. Dieser Aspekt war den Architekten und Ólafur Elíasson besonders wichtig,¹⁰⁴⁸ er lässt die Harpa zu einem skulpturalen Gebäude werden. Die durchdachte Struktur im Inneren und speziell die Auditorien, die ein eigenständiges Programm ergeben, zeigen, dass die Harpa nicht allein aus einer ansprechenden, unverwechselbaren und optisch einheitlich umhüllenden Fassade besteht.

4.1.1 Quasi-Bricks in Variationen: Harpas Fassadengestaltung

Die Konzert- und Kongresshalle Harpa hebt sich bereits von Weitem durch ihre Größe und die bei Tageslicht dunkel wirkende, stark strukturierte Glasfassade von ihrer unmittelbaren Umgebung ab. Der im nördlichen Teil der Hauptstadt gelegene Bau befindet sich direkt an der Kai-mauer des Kollafjords und bildet zusammen mit der davor und zu beiden Seiten angelegten Platzanlage eine Einheit. Im Süden schließt der mehrspurige Kalkofnsvegur – einer der wichtigsten Verkehrswege Reykjavíks – an den Platz an. Er führt in die Stadt hinein und somit ist die Harpa für alle Ankommenden gut sichtbar. In der unmittelbaren Umgebung stehen keine

¹⁰⁴⁴ Zahlreiche Abbildungen sowie einige Grundrisse des Konzerthauses Harpa finden sich auf der zentralen Homepage von Henning Larsen Architects unter: <https://henninglarsen.com/projects/harpa>.

¹⁰⁴⁵ Ólafur Elíasson: Quasi-Bricks, Reykjavík: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Innenhof-Ansicht - Fassade - Studio Olafur Eliasson.jpg&oldid=904498030>.

¹⁰⁴⁶ Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁰⁴⁷ Flagge, Ingeborg: „Der dunkle Bruder des Lichts“. (Light's dark brother); dt./engl. In: Deutsches Architektur Museum (Hg.): *Das Geheimnis des Schattens. Licht und Schatten in der Architektur (The secret of the shadow. Light and shadow in architecture)*. dt./engl., Ausstellungskatalog [anlässlich der Ausstellung "Das Geheimnis des Schattens - Licht und Schatten in der Architektur" im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt am Main (22. März - 16. Juni 2002)]. 2., unveränd. Aufl, Tübingen und Berlin 2002, S. 64-77, hier S. 69.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Jeppesen 2013.

weiteren Bauten, die Aufmerksamkeit liegt vollständig auf dem Konzerthaus.¹⁰⁴⁹ Die Harpa ist ein Solitär; der Standort und die großzügige Platzgestaltung veranschaulichen ihre Bedeutung und ihre Funktion. Im Hintergrund sind Anlegestellen und verschieden große Schiffe in der Bucht zu sehen, die heute noch betriebenen Reste des teils stillgelegten Hafenareals Gamla höfn. In östlicher Richtung beginnt der Gebirgszug Esja.

Die Harpa steht auf aufgefülltem Land.

A strip of water is laid out as a mirror for the building and separates the original and the new land with wooden piers providing access to the main square. [...] The plaza on a sort of islet is divided into three parts controlled by the building's geometry. To the east is where people, cars and bicycles access Harpa in a shared space. The building creates a sheltered corner facing the sun and connected to the restaurants within the building. The south-west part of the square can be used for occasional events such as outdoor concerts, markets and skating rinks. West of Harpa, where the building meets the harbour, a waterstep cascades into the sea. The water is surrounded by a pier-veranda facing the midnight sun across the bay.¹⁰⁵⁰

Die hölzernen Stege sind als Fußgängerüberwege über die Straße hinaus verlängert und wirken so wie drei lange, im Boden verankerte Strahlen. Der östliche Steg führt an der Harpa vorbei direkt ans Wasser heran und findet im Faxagarður seine Fortführung. Der mittlere ist breiter und führt in Richtung des nach Süden ausgerichteten Haupteingangs, während der westliche Steg auf den westlichen Baukörper zuläuft. Der Kanal wurde explizit von den Architekten an dieser Stelle offengelegt, unter anderem um den Verkehrslärm zu verringern.¹⁰⁵¹ Er bildet zusammen mit dem Kollafjord eine Art optischen Rahmen für die Harpa. Gleichzeitig ergibt sich durch die Form des Kanals die Möglichkeit, die Harpa von mehreren Seiten über das Wasser hinweg oder vom Wasser aus zu betrachten, sodass sich mehrere Schauseiten ergeben. Das Wasser wird genutzt, um den Betrachter dazu anzuregen, die Grenze zwischen Natur und Architektur zu hinterfragen. Dieses Spiel mit dem vom Wasser bestimmten Standort im Zusammenhang mit der exponierten Lage am Rande der Stadt zeigt sich in besonderer Weise in den unterschiedlich ausgestalteten Fassaden.

Das Konzert- und Kongresszentrum ist von den Baumaterialien her ein homogen gestaltetes, äußerst dynamisch wirkendes Gebäude, das aus zwei ineinander übergehenden Polyedern besteht, deren Kanten teilweise stark verzerrt sind (Abb. 2). Die beiden Baukörper verlaufen nach Norden, zum Kollafjord hin nach außen, sodass eine dreieckige Öffnung entsteht. Von oben gesehen verfügen sie ausschließlich über unregelmäßige Winkel und zeichnen sich durch spitz zulaufende Linien als ungleichmäßig geformte Vierecke aus, die sich an einem Punkt treffen. Beiden Flächen sind mehrere herausragende Elemente angehaftet, die sich zusätzlich durch eine andere Oberflächenstruktur auszeichnen. Die minimal versetzte, gekrümmte Anordnung der Harpa erklärt Peer T. Jeppesen im Hinblick auf das Klima und den starken Wind, der vom Meer kommt und der dank der Kurve eine Abschwächung erfährt: „The building itself also serves as a shelter from the wind, so that the place outside of it is not so windy.“¹⁰⁵² Das Dach

¹⁰⁴⁹ Seit 2018 wird die Bebauung der ehemaligen Austurhöfn wieder verfolgt und es entsteht in westlicher Richtung angrenzend an Harpas Platzanlage ein Fünf-Sterne-Hotel. Vgl. Marriott Hotel Development/ News Center: „Marriott International and Ian Schrager to Debut The Reykjavik EDITION in 2018“, (<http://news.marriott.com/2015/08/marriott-international-and-ian-schrager-to-debut-the-reykjavik-edition-in-2018>, 23. Mai 2018) [21.08.2015].

¹⁰⁵⁰ Hauksson, Thraínn: „Harpa Public space. 7 A Biennial 2012“, (https://www.arquitectes.cat/iframes/paisatge/cat/mostrar_projecte.php?id_projecte=7267&lan=en, 26. Juni 2015).

¹⁰⁵¹ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁰⁵² Ebd.

ist mit sechseckigen, wabenartigen Glasziegeln gedeckt, deren Struktur von oben gut sichtbar ist. Einzelne Ziegel sind durch Lüftungsgitter ersetzt, die dieselbe Form aufweisen.

Der westliche Baukörper ist eher horizontal ausgerichtet. An ihn angegliedert ist ein höherer, beinahe kubisch geformter, der sich durch eine markante, axiale Linie und durch die verschiedenen geformten Glasflächen deutlich abgrenzt. Ólafur Elíasson hat für die Harpa die sogenannten Quasi-Bricks in seinem Studio entwickelt. Diese Fassadengestaltung ist ein wesentliches und unverwechselbares Charakteristikum des Konzerthauses, mithilfe dessen es eine ähnliche visuelle Assoziation zu erreichen vermag wie die glatten Metallschuppen des Guggenheimmuseums in Bilbao und der Walt Disney Music Hall in New York, die beide von Frank Gehry stammen.

4.1.1.1 *Quasi-Bricks*

Ólafur Elíasson hat zusammen mit seinem Mitarbeiter, dem Künstler und Architekten Einar Þorsteinn Ásgeirsson die Quasi-Bricks entwickelt, die als modulares System in ihrer dreidimensionalen Form die Südfassade bestimmen. Das Präfix Quasi- „[...] drückt in Bildungen mit Substantiven [...] aus, dass die beschriebene Sache [...] praktisch gleichzusetzen ist mit etwas“¹⁰⁵³, im gegebenen Fall mit Bricks, mit spezifisch geformten und bearbeiteten Steinen. Der Begriff hat sich sowohl im Englischen als auch im Deutschen bereits durchgesetzt, wenn auch in verschiedenen Schreibweisen.¹⁰⁵⁴ Ein Quasi-Brick ist insgesamt 237 cm hoch, 126 cm tief und bildet mit seinen zwölf, teilweise verschieden geformten Flächen einen Polyeder aus (Abb. 3).¹⁰⁵⁵ Der dreidimensionale Körper wird durch einen Stahlrahmen definiert, an dessen Außenseiten Glasscheiben angebracht sind, sodass das Innere hohl ist. Ólafur Elíasson verwendet seit 2002 Variationen der an der Harpa angebrachten Glas-Stahlbausteine in seiner Kunst.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ Duden: „quasi-, Quasi-“, (https://www.duden.de/rechtschreibung/quasi_, 10. April 2019).

¹⁰⁵⁴ Anders verhält es sich im Isländischen, hier werden wegen des Erhalts der eigenen Sprache neue Begriffe grundsätzlich mit einer sinngemäßen Übersetzung eingeführt, die Quasi-Bricks haben als einzelnes Element jedoch bisher nur wenig Bedeutung gefunden, weshalb sie sehr selten in ihrer englischen Form oder ganz pragmatisch als „kubbar“ oder „sexhyrningar“, als Kuben oder Sechsecke, umschrieben werden. In ihrer Gesamtheit als Fassade oder als Glashülle sind sie weitaus relevanter in isländischen Texten zur Harpa. Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013; Ingólfsson, Einar Falur: „Eins og ég vildi hafa það“, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/1339700/>, 11. April 2019) [04.07.2010]; Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Jólakveðja 2016“, (<https://www.harpa.is/jolakvedja-2016>, 04. Januar 2017).

¹⁰⁵⁵ Die Maße wurden der Verfasserin nach intensiver Suche in den verschiedenen Veröffentlichungen von dem Studio Ólafur Elíassons per E-Mail zur Verfügung gestellt und gleichzeitig ein weiteres Innenmaß von 146 cm genannt. Die Verfasserin stützt sich bei der Angabe auf die Zeichnung, die ihr Herwig Bretis von ArtEngineering übersendet hat. Insgesamt gibt es sehr wenige Quellen, die die Höhe eines Quasi-Bricks benennen. Dabei variieren die Angaben immens und liegen zwischen 174 cm (Käpplinger) und 220 cm (Peer Teglgård Jeppesen, im Interview und bei mondoarc). Erst durch den Kontakt mit Herwig Bretis konnte eine bemaßte Zeichnung eines Quasi-Bricks erhalten werden. Diese gibt die beiden verwendeten Maße sowie die Kantenlänge der Längsseiten mit 174 cm an. Insofern liegt Käpplinger nicht falsch mit seiner Aussage, sie bezieht sich nur eben nicht auf die Gesamthöhe. Peer Teglgård Jeppesen hat im Gespräch mit der Verfasserin die Breite der Quasi-Bricks mit 70 cm angegeben. Dieses Maß entspricht ungefähr der Breite (73 cm) einer einzelnen der sechs langen Seitenflächen. Dieser auffällige Mangel an detaillierten Angaben setzt sich über die Quasi-Bricks hinaus fort. Es fehlen außer einer Gesamthöhe des Gebäudes weitere Details in den verschiedenen Quellen. Vgl. Persönliche Nachricht an die Verfasserin von Aleksandra Bielas. Aleksandra Bielas, 05. April 2019. Berlin. Quasi-Bricks; Persönliche Mitteilung an die Verfasserin von Herwig Bretis. Herwig Bretis, 10. April 2019. Schorndorf. Harpa; Käpplinger 2011, wie Fußnote 981; Mondoarc: „Harpa, Reykjavik, Iceland“, (http://www.mondoarc.com/projects/Architectural/1078950/harpa_reykjavik_iceland.html, 24. Juni 2015) [Issue 63 Oct / Nov 2011: Architecture: Performance]; Jeppesen 2013.

¹⁰⁵⁶ So etwa eine Wand aus Quasi-Bricks. Vgl. Studio Ólafur Elíasson: „Quasi brick wall, 2002“, (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101083/quasi-brick-wall>, 09. April 2019).

Die Quasi-Bricks sind klar geometrisch geformt, sie bilden dennoch eine divers geformte, strukturierte Fassadeneinheit: Sechs der Flächen sind beinahe gleich hoch, wenn auch unterschiedlich geformt und breit, während drei kleinere Flächen die jeweils Ober- und Unterseite ergeben, die wiederum verschiedene Maße haben, aber zueinander passen, damit sie stapelbar sind. „The cubes are connected over sloping secondary surfaces resulting in an offset from the straight surface, thus creating a broken surface.“¹⁰⁵⁷ Dadurch ergibt sich eine dynamische Fassadengestalt, deren Kanten und Linien regelmäßig versetzt sind (Abb. 12). Zum Teil sind die Quasi-Bricks unvollständig und bestehen nur aus zehn Seiten, die untere oder obere Fläche verhält sich dann ähnlich wie ein Längsschnitt und gibt die wabenartige Struktur der sechs hohen Seitenflächen frei.

An der Gebäudeaußenseite wurde ein Dreifachglas (Abb. 2) in neun verschiedenen Ausführungen angebracht, das unter anderem hochreflektierend, entspiegelt oder dichroitisch ausgeführt ist. „The combination of these glasses allows natural light to alter the transparency, reflectivity and colours of the facade as the weather and seasons change.“¹⁰⁵⁸ Insbesondere das dichroitische Glas wurde punktuell eingesetzt, da es in der direkten Durchsicht gelb, orange und grün wirkt „[...] aber in Reflexion unterschiedliche Komplementärfarben erscheinen [...]“. Dieses Spezialglas, das in einem Tauchbeschichtungsverfahren festhaftende Metalloxidschichten erhält, wurde hier erstmals in größerem Umfang eingesetzt.¹⁰⁵⁹ Die in Weiß gehaltenen Stahlrahmen wurden einzeln miteinander verbunden, bevor schließlich die Glasscheiben innen und außen mit Silikon angebracht wurden.¹⁰⁶⁰ Zuvor wurden an der Innenseite der Rahmen noch dreifarbige RGB-LED-Leuchten eingebettet, die linienförmig und farblich der Struktur der Quasi-Bricks angepasst sind und so kaum auffallen. Die einzelnen, etwa 137 cm langen Leuchten sollen „[...] den Eindruck erwecken, dass die Bausteine nicht einfach angeleuchtet werden, sondern selbst leuchten.“¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁷ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 131.

¹⁰⁵⁸ Dow Performance Silicones: „Silicone Enables Spectacular Glass Curtain Wall on Icelandic Landmark Concert Hall. Case Study: Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre“, (<https://consumer.dow.com/documents/en-us/case-study/62/62-16/62-1697-01-harpa-reykjavik-ice-land.pdf?iframe=true>, 27. August 2019) [2018].

¹⁰⁵⁹ „Für Harpa stellte Schollglas Gewe-tec®-Elemente her, die auf der Außenseite aus 12 mm dickem Verbundsicherheitsglas Gewe-safe® im Dreifachglasverbund bestehen [...]. Auf den 16 mm breiten Scheibenzwischenraum mit Edelgasfüllung folgt an der Innenseite ebenfalls 12 mm dickes GEWE-safe®-Glas. Der Effekt? Eine gelbe Glasfläche schimmert nun Lila in der Reflexion. Abhängig vom Standpunkt des Betrachters ändert sich die Farbwirkung je nach Winkel der einfallenden Sonnenstrahlen.“ Käßlinger 2011, wie Fußnote 981.

¹⁰⁶⁰ Das Anbringen der Glasscheiben erforderte eine spezielle Nut für die Silikondichtungen. Dies führte vermutlich zu einer optischen Veränderung der Stahlelemente, die nun sehr dunkel wirken, während die Zeichnungen und Entwürfe eine helle Gebäudehülle vermittelten. Vgl. Dow Performance Silicones 2018, wie Fußnote 998 ÍAV hf. 2013, S. 136.

¹⁰⁶¹ Um „[...] ein vollkommen homogenes Farbergebnis zu erhalten, waren vor allem zwei Maßnahmen notwendig: Erstens durften sich die dreifarbigen RGB-LEDs auf keinen Fall nach außen abzeichnen. Überdies sollten sie nicht wie üblich mit einem Ausstrahlwinkel von 180°, sondern nur mit 90° leuchten. Erreicht wurde dieses Ziel mit einem speziellen Gehäuse, bei dem das Licht der LEDs zunächst durch eine ‚Lichtmischkammer‘ geschickt wird, bevor es durch ein lichtstreuendes, aus mehreren Komponenten bestehendes Kunststoffprofil nach außen gelangt. Zweitens durften weder Befestigungspunkte noch Kabel zu sehen sein. Aus diesem Grund sind die LEDs über unsichtbar teils in der Tragstruktur, teils in den Dichtungsfugen der Gläser verlegte Kabel an das Strom- und Datennetz angeschlossen. In Bezug auf Farbe und Lichtintensität sollten die LED-Linien einzeln steuerbar und bis auf 1% der maximalen Lichtleistung dimmbar sein, was Lichtszenarien von sphärischen Farbverläufen bis hin zur Präsentation bewegter Bilder ermöglicht.“ Zumtobel: „Neues Konzerthaus „Harpa“ in Reykjavik. Emotional und energiegeladen wir Island selbst“. Presseinformation, (www.zumtobel.com/media/downloads/Pressinformation_ZT_Harpa_ConcertHall_D.pdf, 27. Februar 2014) [11.2011].

Die im Schnitt offenbar werdende, wabenartige Struktur der Polyeder kann sowohl von unten als auch von oben betrachtet werden: Besucher, die direkt unter den Quasi-Bricks der überhängenden Fassade stehen, können gerade nach oben durch diese Waben durchblicken, deren sechseckige Form in der Dachgestaltung fortgesetzt wurde (Abb. 3). Peer T. Jeppesen gibt an, dass der Grund für die Fortsetzung der Wabenstruktur auf dem Dach die Nähe zu einem Flughafen in Reykjavik sei und die gesamte Hülle der Harpa wie ein homogenes Ganzes erscheinen soll, sodass auch Personen, die darüber hinweg fliegen, diese einzigartige Gestaltung erfahren und zugleich die Harpa eindeutig aus der Luft heraus erkennen können.¹⁰⁶² In der isländischen Natur findet sich ein Vorbild für diese sechseckige Form: die Basaltsäulen, die besonders zahlreich im Süden des Landes vorkommen. Dieser Vergleich wird in den Beschreibungen der Quasi-Bricks stets angeführt, nicht nur vom Künstler selbst,¹⁰⁶³ sondern auch von Peer T. Jeppesen¹⁰⁶⁴ und Steinunn Birna Ragnarsdóttir, die bis 2015 Musikdirektorin von Harpa war.¹⁰⁶⁵ Ólafur Eliasson gibt zudem an: „The uniform size of the three-dimensional bricks [...] additionally relate to that of the human body.”¹⁰⁶⁶ Er betonte in einem Interview aus dem Jahre 2011 zusätzlich die Relevanz der geometrischen Form der Quasi-Bricks, die demnach nicht ausschließlich auf den Naturgegebenheiten Islands beruhen könne:

The bricks themselves are not, as a matter of fact, meant to reflect the Icelandic basalt columns as some have speculated, but the idea of the intricate language of mathematics. This polyhedral form has relevance in the world, and I have used it in a lot of different projects.¹⁰⁶⁷

Im selben Jahr erläuterte der Künstler außerdem: „Its twelve-sided geometry is based on five-fold symmetry inspired by the geometry of quasicrystals.“¹⁰⁶⁸ Diese Zitate zeigen, dass sich Ólafur Eliasson sehr bemüht, die Quasi-Bricks nicht konkret an Island zu binden, sondern sie durch ihre geometrischen Eigenschaften als universal darzustellen. Einerseits sind die Polyeder dem menschlichen Maßstab angepasst, andererseits erwähnt Eliasson in keinem Interview auch nur ein ungefähres Maß der Quasi-Bricks. Er mystifiziert und verklärt den Körper, der durch die verschiedenen außen angebrachten Glasscheiben und versteckten farbigen Leuchten als Einzelelement schwimmt und in seiner Gesamtheit von beinahe 1000 Polyedern an der Südfassade zu einem farbenfrohen Kaleidoskop nicht nur von Reykjavik, sondern der isländischen Natur und Gesellschaft darstellt.

¹⁰⁶² Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁰⁶³ „Over the years I [Ólafur Eliasson] have been inspired by shapes and patterns made by nature [...]. Iceland is rich in unique natural phenomena, such as the crystallised basalt columns, of which the quasi brick is reminiscent.” Ó. Eliasson zitiert nach Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995.

¹⁰⁶⁴ „Ihre Formen sind von den Basaltsäulen der Insel inspiriert.“ Peer Teglggaard Jeppesen zitiert nach Péus Architektur & Wohnen, Ausgabe 2011, wie Fußnote 326.

¹⁰⁶⁵ „Der Basalt, eine Gesteinsform auf Island, war Inspiration für die Form der Außenfassade.“ Steinunn Birna Ragnarsdóttir zitiert nach Bührig, Agnes: „Der Krise zum Trotz. Eröffnung des neue [sic!] Konzerthaus „Harpa“ in Reykjavik“, (http://www.deutschlandfunk.de/der-krise-zum-trotz.691.de.html?dram:article_id=55942, 23. Mai 2018) [20.08.2011].

¹⁰⁶⁶ Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995.

¹⁰⁶⁷ Ó. Eliasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁰⁶⁸ Ó. Eliasson zitiert nach Grima, Joseph: „Eliasson's kaleidoscope. With the design of the facade for Harpa, Olafur Eliasson builds an ambiguous visual device in close collaboration with Henning Larsen Architects“. Erstveröffentlichung in Domus 950, September 2011, (www.domusweb.it/en/architecture/eliasson-s-kaleidoscope, 15. September 2011) [08.09.2011].

4.1.1.2 Die Südfassade

Der östliche Bauteil wirkt durch seine Höhe von bis zu 43 Metern und durch das nach vorn gezogene Obergeschoss, das optisch durch den Einsatz der kleinteiligen Fassadengestaltung zusätzlich verstärkt wird, dominanter (Abb. 13). Das Erdgeschoss ist von einer großflächigen und wenig durchbrochenen Wand aus Glas umgrenzt, hier sind im Wechsel insgesamt fünf Glastüren und ebenso breite Glasflächen eingesetzt. Darüber sind die deutlich kleineren, im Vergleich unregelmäßig wirkenden Quasi-Bricks angebracht, die sich vom Erdgeschoss, das hier wie ein Sockel wirkt, in einer horizontalen Linie abgrenzen. Diese überhängende Fassade schützt zudem vor dem rauen Klima, der Wind wird gebrochen und Besucher können so problemlos die Eingangstüren nutzen und sind überdies vor Niederschlag sicher.¹⁰⁶⁹ Die Quasi-Bricks sind in bis zu 15 Reihen übereinandergestapelt und ergeben an den Außenkanten einen unregelmäßigen Abschluss. Die unterste Reihe und die Innenkante sind gerade abgeschnitten und bilden einen konkreten Kontrast zu den anderen Linien. Dank ihrer regelmäßigen Form und stabilen Ausführung – insgesamt 18 000 einzeln aus Stahl gegossene Eckverstrebenungen wurden verwendet¹⁰⁷⁰ – benötigen die Quasi-Bricks keine weiteren Pfeiler oder Tragestützen: „[T]he south façade is actually holding up the roof, it does not have columns holding it up. It is [...] structural, meaning, it statically holds its own weight – it doesn’t have any hidden columns or support beams on the inside. That’s a design decision.“¹⁰⁷¹ Sichtbar wird diese Besonderheit der Quasi-Bricks der Seite her: Die überhängende Fassade ragt weiter oben zunehmend aus dem Bau hervor, bedingt durch die Stapelung über die schmalen Seiten. Dadurch dehnt sie sich räumlich zur Stadt hin aus. Da die Fassade an der westlichen Seite gerade abschließt, laufen die Reihen der Quasi-Bricks darauf zu und akzentuieren die Achse, die die Gesamtfassade teilt. Der westliche Quader ragt scheinbar unmittelbar aus dem östlichen hervor und ist im Vergleich deutlich zurückgesetzt. Die horizontale Ausdehnung und niedrigere Gesamthöhe dieses Baukörpers verstärken die in deutlichem Kontrast ausgeführte Fassadengestaltung: das mit Quasi-Bricks versehene östliche Obergeschoss wirkt homogen, das westliche ist hingegen heterogen gestaltet. Die glatteren Glasfenster verlaufen hier diagonal nach oben von Ost nach West über das Erdgeschoss hinweg. An der Außenseite ragen sie über den Sockel hinaus und treten als transparent gestaltete, geradlinige Komponente aus dem Baukörper hervor. Der mit den Quasi-Bricks gestaltete Bereich schließt direkt an die Glasfenster an und sie sind um die Tiefe ihres eigenen Hohlraums nach vorne überhängend. Die Glas-Stahlbausteine erscheinen von der Außenkante zur Mitte hin leicht schräg übereinandergestapelt, sodass eine deutliche Dynamik in der Fassade – wie auch in allen weiteren Ansichten – sichtbar wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die verschieden geformten Kanten und die Diagonalen. Einar Portseinn, auf dessen geometrischen Berechnungen die Quasi-Bricks basieren, hatte bereits mit Frei Otto und Buckminster Fuller zusammengearbeitet, ihr Einfluss auf sein Schaffen wird anhand der Fassade offenbar.¹⁰⁷²

Die Südfassade besteht aus insgesamt 956 Quasi-Bricks, die bei Tageslicht auf mannigfaltige Weise die Umgebung spiegeln, reflektieren und brechen, dies

[...] führt so zu einem Dialog zwischen dem Gebäude, der Stadt und der umgebenden Landschaft. Eine der Grundideen war, das Gebäude zu ‚dematerialisieren‘ und es auf

¹⁰⁶⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁰⁷⁰ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 228.

¹⁰⁷¹ Ó. Elíasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁰⁷² Die stark gegliederte Fassade erinnert deutlich an Buckminster Fullers Pavillon für die Expo 67 im kanadischen Montreal, den er als geodätische Kuppel entworfen hatte. Der Pavillon beherbergt inzwischen das Biosphere Wasser- und Umweltmuseum. Vgl. Grima 2011, wie Fußnote 1008; Priest, Isabelle: „Glass is centre stage“. In: *A10*, 2011: 41, S. 50, hier S. 50.

die Farben der Umgebung reagieren zu lassen – die Lichter der Stadt, das Meer und das Leuchten des Himmels.¹⁰⁷³

Wenn die Sonne von der Stadt aus gesehen hinter dem Gebäude liegt, wird die Harpa an manchen Stellen durch das Innere hindurch erhellt und scheint sphärisch zu leuchten. Aus der Nähe betrachtet, direkt unterhalb der ersten Reihe der Quasi-Bricks, leicht vor dem Gebäude, erheben sich die Polyeder in einer scheinbar endlosen Zahl gen Himmel und wirken wie Kristalle, die aus der Fassade heraus entstehen. Bei Nacht kommen die unterschiedlichen Farben der LED-Streifen zur Geltung, die ein Farbspektakel erzeugen, das auf den Außenbereich übertragen wird, sodass sich die erleuchtete Harpa im Kanal spiegelt. Diese Spiegelung bei Nacht – die tagsüber weniger auffällig, aber auch vorhanden ist – verdoppelt die in der Fassade entstehenden Lichter und bildet zusammen mit ihr eine Einheit, in der das Spiel mit Licht und Farben endlos fortgesetzt werden kann. Die Harpa wirkt als Ganzes wie ein überdimensionales Kaleidoskop, in dem das Innenleben und die Umwelt fragmentarisch aufgenommen werden.

Die Quasi-Bricks sind aufgrund ihrer Eigenschaften selbsttragende Elemente der Fassade und werden als Teil der Architektur wahrgenommen. Durch ihr stark strukturiertes Erscheinungsbild brechen sie mit den bekannteren Bauten von Henning Larsen Architects, die von einer klaren, geradezu nüchternen Formensprache gekennzeichnet sind. Sie verdeutlichen daher den künstlerischen Anteil Ólafur Eliassons, der nicht als Beiwerk der Harpa auftritt, sondern eine Einheit mit der Architektur bildet. Dieser Aspekt war dem Künstler besonders wichtig: „I have worked over the years in the studio on different geometrical principles to develop a new type of brick for construction, an alternative to the curtain-wall facade.“¹⁰⁷⁴ Die Fassade erfüllt die Anforderungen, die das isländische Klima vorgibt; der Hohlraum in den Polyedern ist zusätzlich isolierend im Hinblick auf Lärm und Wärme. Es handelt sich hierbei also nicht um eine Dekoration der Architektur, sondern um eine Wand aus polyedrischen Glas-Stahlbausteinen. Die Quasi-Bricks haben den Vorteil, dass die verschiedenen verwendeten Glastypen und die zahlreichen Winkel Unreinheiten im Glas weniger offen erkennbar machen. Dennoch sind die Ausarbeitung und Anbringung der Polyeder technisch und finanziell schwierig gewesen,¹⁰⁷⁵ sodass in der Folge der Finanzkrise die übrigen Fassaden nicht damit ausgestattet wurden. Stattdessen wurden Glasfenster verwendet, die einen Bezug zu den Quasi-Bricks herstellen: „We cut through the quasi bricks and framed it, that way the new glass windows are a study of how the structure is made and how it is built. This structure is very easy to see, each element is separate, yet the cuts are from different angles.“¹⁰⁷⁶ Insgesamt elf verschiedene Längsschnitte durch die Quasi-Bricks wurden an den übrigen Fassaden angebracht. An den drei Schnittpunkten zwischen der Südfassade und der Ost- und Westfassade entstehen dadurch die bereits beobachteten Abstufungen der Seitenkanten und zeigen ganz konkret – am sichtbarsten an der Mittelachse – diese Vermischung auf, die sich als Grenze von Dreidimensionalität und Zweidimensionalität präsentiert (Abb. 12).

Die Gestaltung der Harpa gibt von Außen die Anordnung des Inneren frei und verweist auf die dahinter liegende Funktion: Im östlichen Baukörper befindet sich der große Konzertsaal Eldborg, während daneben der große Konferenzsaal untergebracht ist. Diese Trennung zweier

¹⁰⁷³ „Harpa – Reykjavik Concert Hall and Conference Centre“, (<http://www.competitionline.com/de/projekte/45575>, 24. Juni 2015) [30.06.2011].

¹⁰⁷⁴ Ó. Eliasson zitiert nach Grima 2011, wie Fußnote 1008.

¹⁰⁷⁵ „Using Chinese contractors for the south façade wasn’t just a pricing issue – it was the question of finding a company that would actually attempt to build it. Frankly, there was no one else who wanted to even try to do the façade; they all thought we [Ólafur Eliasson und Henning Larsen Architects] were out of our minds.“ Ó. Eliasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁰⁷⁶ Jeppesen 2013.

Bereiche durch zwei verschiedene Baukörper weisen auch verschiedene andere Aufführungsstätten weltweit auf. Utzon hat etwa den Konzert- und den Opernbereich in Sydney mit jeweils einem eigenen, beinahe gleich gestalteten Dach versehen, während Scharouns Philharmonie erst einige Jahre nach der Eröffnung des großen Konzertsaaus um einen Kammermusiksaal erweitert wurde. Dieser ist etwas abgesetzt von der Philharmonie errichtet worden, aber im Erdgeschoss mit ihr verbunden und die Fassadengestaltung folgt dem älteren Bau. Das Musikhaus in Esbjerg verbindet einen Konzertbereich mit einem Kunstmuseum in je einem Baukörper über ein gemeinsames Foyer. In Reykjavik wurde die Trennung zwischen den verschiedenen Bereichen weniger deutlich als bei diesen drei Beispielen vollzogen, die Quader der Harpa gehen ineinander über und das gemeinsame Foyer ermöglicht eine räumliche Nähe des Konferenz- und des Konzertbereichs.

4.1.1.3 Die weiteren Fassaden der Harpa

Da die Fassaden der Harpa einen starken Wechsel in den verwendeten Glas-Stahlbausteinen aufweisen und die beiden Quader sehr von heraus- und zurücktretenden Körpern, Kanten und Überhängen umgeben sind, werden im Folgenden alle weiteren Fassadenansichten knapp beschrieben. Die Nordfassade (Abb. 14) ist flächenmäßig die größte und nach der Südfassade die für Besucher Reykjaviks wichtigste, sie wird zudem häufig medial genutzt. Die beiden seitlichen Fassaden sind entlang der Strandpromenade und der Kalkofnsvegur gut erkennbar, die nach Westen gerichtete ist am wenigsten auf Weitsicht ausgelegt. Sie wird mit etwas Abstand vom Hafenbecken und den dort angrenzenden Bauten aus ersichtlich, bleibt aber teilweise verdeckt, während sie einen wesentlichen Bestandteil der Plaza darstellt und für die Menschen direkt neben der Harpa einen spannenden und verwinkelten Blick ins Innere eröffnet.

Harpas Nordfassade ist im Vergleich zur Südfassade deutlich homogener gestaltet. Sie ist die zum Kollafjord hin gelegene Seite, die von den Piers und Kaimauern des Hafens und von Booten aus gut wahrgenommen wird. Fast ausschließlich die Glasfenster, die die Quasi-Bricks im Längsschnitt zeigen sind hier angebracht; die einzelnen Komponenten sind gut voneinander unterscheidbar und passgenau angeordnet. Punktuell sind dichroitische und hochreflektierende Gläser eingesetzt sowie in größerer Menge entspiegeltes Glas. Durch die im Gegensatz zur Südfassade planere Struktur erzielen die verschiedenen Gläser eine andere Wirkung. Insgesamt erinnert die Nordfassade deutlich stärker an andere Konzerthäuser, die von Glasfassaden bestimmt sind, so unter anderem an die Grieghalle in Bergen, das Musikhaus in Aarhus oder das Musikzentrum in Helsinki. Der Sockel besteht aus hellem Beton, der unterhalb des Erdgeschosses bis zur Wasserkante sichtbar ist und über die gesamte Gebäudebreite verläuft. Am Scheitelpunkt der beiden Quader klafft die Glashülle dramatisch auseinander und öffnet sich zu einem nach oben hin breiter werdendem Dreieck, das mit den größeren Glaspaneelen verhüllt wurde, die auch die Südfassade verkleiden. Diese Ansicht zeigt deutlich auf, dass die Harpa von einem ganzheitlichen Fassadenkonzept umhüllt ist, das zwei geometrisch geformte Glaselemente in insgesamt drei Ausführungen durch diverse Anordnungen kontrastreich einsetzt. Die Öffnung mit den rechteckigen Fenstern bringt die unterschiedliche Ausrichtung der beiden Baukörper in den Fokus, die leichte Abwinklung sorgt für im Wesentlichen zwei verschiedene Reflexionen in den zweidimensionalen Quasi-Bricks.

Der östliche Quader bleibt in seiner Wirkung kompakter als der nach Westen gerichtete, die vom Erdgeschoss bis zum Dach einheitliche Fassade wirkt zudem weniger massiv. Verstärkt wird dieser Eindruck von der Bewegung, die hier sichtbar ist: Die Kanten sind gerade abgeschlossen und verlaufen leicht diagonal, während die Fassade insgesamt ins Gebäude zurücktritt. Hinter den Glasscheiben wird die Struktur im Inneren deutlich, neben Umgängen um den

Konzertsaal sind vereinzelte Treppen gut sichtbar. Der westliche Baukörper vollzieht eine Neigung nach Westen und die Fassade tritt oben zunehmend aus dem Gebäude heraus. Dadurch sind die beiden Quader in ihren jeweiligen körpereigenen Ausrichtungen deutlicher einander entgegengesetzt, wodurch die unterschiedlichen Reflexionen in beiden Fassadenbereichen zusätzlich verstärkt werden (Abb. 15). Es wird ein breites Spektrum an Spiegelungen aufgeboten, die die Nordfassade zu zwei Leinwänden werden lässt, die Spannungen erzeugen, indem eine scheinbar gleiche Fassadengestaltung so unterschiedliche Effekte hervorruft. Ferner wirkt auch diese Ansicht wie eine Studie jedoch nicht der Quasi-Bricks, sondern wie eine Studie des Lichts am Rande des Wassers, in dem sich die Farben und Reflexionen der Harpa nicht in einzelnen Strukturen, sondern als grobes Ganzes spiegeln.

Die dreieckige Öffnung in der Fassade tritt deutlich hinter der zweidimensionalen Fassade in den Baukörper zurück und ist nach oben hin noch einmal ins Innere verlegt. Die Glasscheiben geben die dahinterliegenden Innenräume frei und bilden durch ihre rechteckige Form und die Verwendung nur eines Glastyps einen Ruhepunkt in der Fassade. Dieser erfährt durch die nach unten spitz zulaufenden Seitenlinien der zweidimensionalen Quasi-Bricks einen Kontrast, indem durch die Lenkung des Blicks und die Dramatik der Linien das Gegenteil eines Ruhemoments bewirkt wird. Das liegt sicher auch daran, dass die Öffnung einerseits wie ein Vorhang erscheint, der von seiner Halterung aus zur Seite geschoben wird: Es zeigt den Moment kurz vor Aufführungsbeginn und diese Spannung wurde in der Fassade festgehalten. Andererseits erinnert die beinahe mittige Aufbrechung an das Ausbrechen eines Vulkans, aus dessen Innerem das heiße Magma quillt und dessen Seiten von Lava überzogen sind. Dieser Eindruck kann durch die Glaselemente verdeutlicht werden, die eben aus demselben Material bestehen, jedoch in unterschiedlicher Ausführung. Im Inneren befindet sich dahinter eine Bar mit Blick über den Bereich des Osthafens – die Austurhöfn – und den Kollafjord. Zusätzlich haben die Besucher hier einen Zugang nach draußen.¹⁰⁷⁷

Die Nordfassade ist wie die Südfassade medial weit verbreitet. Sie ist im Vergleich einfacher komponiert als die Südfassade und birgt durch die dramatische Öffnung und die beiden unterschiedlichen Reflexionen in den Quadern eine Vielzahl an Motiven, die durch das natürliche Licht gestaltet werden. Es stellte sich daher auch die Frage: welche von beiden Fassaden ist die Hauptfassade? Meines Erachtens stellt diese Unklarheit einen wesentlichen Anziehungspunkt der Harpa dar. Erst im Inneren, durch die Eingänge des Konzertsaals und der Konferenzräume, gibt das Gebäude preis, dass es dezidiert zur Stadt hin ausgerichtet ist.

Die nach Osten orientierte Fassade (Abb. 16) ist für die entlang der Bucht promenierenden oder fahrenden Personen erlebbar. An dieser Seite der Harpa führt der Weg entlang, der zum angrenzenden Pier und dem Jachthafen reicht; direkt davor sind Parkplätze für Autos und die Zugänge zur Bühne sowie der Mitarbeitereingang. Das Sockelgeschoss ist wie an der Südfassade zurückgesetzt und etwa bis zur Hälfte mit den großformatigen Glaselementen versehen, im Norden befinden sich die Bühneneingänge, die durch einen Sockel aus Beton abgesetzt sind. Die als Studien der Quasi-Bricks fungierenden Glasfenster überziehen fast die gesamte Fassade und bilden in südlicher Richtung den Überhang aus. Im Verladebereich ziehen sie sich ganz in die Fassade zurück, ab hier ist der Funktionsbereich im zweiten Geschoss von Beton verhüllt. Ein zusätzlicher Quader ragt an der Ostfassade aus dem Baukörper heraus, der von vier Reihen rechteckiger Glaspaneele umhüllt ist und oben gerade abschließt. Entlang des Abschlusses setzt sich über diesem Baukörper eine Reihe rechteckiger Glaselemente fort. Hinter dieser Ostfassade sind im südlichen Bereich die den Konzertsaal umgebenden Foyers, im Norden

¹⁰⁷⁷ Vgl. Jeppesen 2013.

Funktionsräume und oberhalb des hervortretenden Baukörpers einige VIP-Lounges mitsamt einer Dachterrasse untergebracht.

Die Westfassade (Abb. 17) ist zur Gamla höfn ausgerichtet und verschmilzt mit der westlichen Fortführung der Platzanlage. Sie teilt sich in zwei baulich voneinander getrennte Bereiche, da der östliche Quader höher und nach Süden hin breiter ist. Die daran angrenzende Fassade ist auf die Quasi-Bricks der Südfassade angelegt und mit den auf sie verweisenden Glasfenstern überzogen, die auch im Norden fortgesetzt werden. Die in der Nordfassade erkennbare Öffnung am Scheitelpunkt der beiden Quader wird aus dieser Perspektive heraus sichtbar. Die Gestaltung der Westfassade ist von mehreren ineinander übergehenden, diagonal verlaufenden Kanten und Körpern geprägt. Der Sockel wird von den rechteckigen Glaspaneelen bestimmt, davor befindet sich ein kleiner Steg. Darüber kragt an der südlichen Seite der mit rechteckigen Glaspaneelen umkleidete Überhang, der sich nach Norden hin in die Fassade zurückzieht. Über diesem Überhang sind die Studien für die Quasi-Bricks, die sich nach Norden zunehmend über den Überhang schieben und am äußeren Eckpunkt nach unten ins Eingangsgeschoss führen. Dort scheint die Fassade über dem Wasser zu schweben. Der Sockel am Rande der Bucht ist hier bis zum Rand der Kaimauer sichtbar. Die kleineren Glasfenster wirken hier wie ein Rahmen, der die rechteckigen Glaspaneele umfängt. Die einzelnen Linien verlaufen nicht parallel zueinander, sondern sind als Diagonalen mit teils spitzen Winkeln ausgeführt. Der Aufbau der Westfassade wurde mit viel Dynamik und Spannung aufgebaut. Die Platzanlage vor der Harpa schließt direkt an der Bucht ab. Ein Teil der Westfassade ist nur über den stegartigen Zugang erreichbar. Hier sind vor allem öffentliche Bereiche des Foyers untergebracht, die besonders durch die Erweiterung der Platzanlage den Bezug zu den Menschen innen und außen herstellt.

4.1.2 Feuer, Erde, Luft und Wasser: die Elemente als Inspiration für die Auditorien

Das Innere der Harpa präsentiert sich ähnlich vielschichtig und komplex wie die umhüllende Fassade: Sie greift deren Strukturen auf und definiert sie aus einer neuen Perspektive heraus. „The house is divided into an eastern and a western part and those are structurally separated to avoid any transmission of vibrations through the bearing structures between the halls.“¹⁰⁷⁸ Insgesamt 28 000 Quadratmeter deckt das Gebäude über neun Geschosse ab. In den beiden unterirdischen Geschossen sind Lager- und Funktionsräume untergebracht. Eine Tiefgarage wurde aus akustischen Gründen baulich getrennt von den Aufführungssälen angelegt.¹⁰⁷⁹ Sie befindet sich unter der Platzanlage und bietet einen direkten Zugang in das Foyer des Konzert- und Kongresszentrums. „Harpa has four main concert halls inspired by the elements fire, air, water, and earth [...]“¹⁰⁸⁰. Im Folgenden liegt auf diesen vier Sälen und dem umgebenden Foyer das Augenmerk. Die zahlreichen Nebenräume werden – wie auch in der Besprechung der Ausstattung des Opernhauses in Kopenhagen – nicht angeschnitten.

4.1.2.1 Das Foyer

Das Foyer ist sehr offen gestaltet, es erstreckt sich vom Eingangsbereich bis unters Dach und über beide Baukörper der Harpa hinweg (Abb. 3). Es ist in seiner Weitläufigkeit von Treppen und Galerien unterbrochen, die in verschiedenen Variationen auftreten, um den Raum in seiner Größe zu reduzieren und für die Besuchenden erfahrbar zu machen. Zusätzlich sind mehrere Bereiche des Foyers als flexible Ausstellungs- oder Bankettflächen ausgewiesen, um

¹⁰⁷⁸ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86.

¹⁰⁷⁹ „The parking garage has to be separated from Harpa by expansion joints to avoid the transfer of sound and vibrations from the car park to the halls.“ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 171.

¹⁰⁸⁰ Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

verschiedenen Funktionen gerecht zu werden. Darüber hinaus bietet die verschobene Anordnung einzelner Bereiche die Möglichkeit einer Entzerrung der Gesamtgröße des Foyers. Dadurch können weniger gut besuchte Veranstaltungen belebter wirken, während sich das Publikum bei populären Ereignissen stärker verstreuen kann.

Optisch ist das Foyer von hellen und dunklen Grautönen dominiert, in denen gezielt einzelne komplementäre Farbakzente in gelb und violett untergebracht sind:

Der Beton im ganzen Haus wurde, quasi als Metapher des so reichhaltig vorkommenden Lavagesteins auf der Atlantikinsel, mit schwarzem Pigment eingefärbt. Nur manchmal blitzen, gelb wie der abgelagerte Schwefel am Rande der Geysire, gelbe Fauteuils und gelb beleuchtete Nischen aus der schwarzen Masse.¹⁰⁸¹

Daneben bestimmen die Quasi-Bricks und ihre Variationen das Innere des Foyers, da ihre Schatten auf die dunklen Betonwände und -böden fallen.¹⁰⁸² Besonders auffallend sind die dichroitischen Glasfenster, die entsprechend dem Lichteinfall grüne, gelbe oder orange Lichtpunkte setzen und einen sich immer wieder wandelnden Eindruck ergeben. Sogar die Decke greift die Quasi-Bricks wieder auf und ist mit spiegelnden und schwarzen Waben versehen, die durch schmalere, sechseckige Formen die Polyeder in einer stark verkürzten Perspektive darstellen. Die Harpa ist demnach nicht nur von den von Ólafur Eliásson gestalteten Glas-Stahlbausteinen umhüllt, ihre Form wurde auch ins Innere transportiert.

Im Erdgeschoss folgt das großflächige Foyer auf die Eingänge und gibt durch seine Höhe bereits den Blick auf die Wände der Konzert- und Konferenzsäle, die Galerien und Treppen frei. „Seen from the foyer, the halls form a mountain-like massif that similar to basalt rock on the coast forms a stark contrast to the expressive and open facade.“¹⁰⁸³ Die zum eigentlichen Kern der Harpa hin hat eine enorme Wirkung und wird durch die Schatten der Fassadengestaltung zusätzlich definiert:

Licht ist das Material der Architektur, mittels dessen wir den Charakter von Räumen, Oberflächen, Farben und Objekten am besten einschätzen können. Und doch vertreibt Licht nur die Dunkelheit und lässt dabei Schatten entstehen, die ihrerseits die hellen Flächen rahmen.¹⁰⁸⁴

Die vermeintlich willkürlich gesetzten Farbakzente, die mittels des dichroitischen Glases wechseln und scheinbar lebendig sind, unterstützen die Wirkung des Lichts und der Schatten auf besondere Weise. Das Haus wirkt von Leben durchdrungen. Selbst wenn nur wenige Personen zu sehen sind, suggerieren die Farben an den Wänden und Böden einen Eindruck von Fülle, von Menschen (Abb. 18). Dieser Effekt ist sehr bewusst gesetzt und bei der Konzeption der Fassade bedacht worden.¹⁰⁸⁵ Das Gebäude soll belebt erscheinen, damit es Gäste anzieht, die es außerhalb der üblichen Öffnungszeiten, unabhängig von den Aufführungen oder Konferenzen nutzen.

Im Erdgeschoss umschließt das Foyer im westlichen Baukörper Kaldalón, den kleinsten der vier Säle, der in Richtung des Kollafjords ausgerichtet ist und vor dem mehrere kleine Bereiche

¹⁰⁸¹ Czaja, Wojciech: „Harpa Konzerthaus und Konferenzzentrum. Alles neu macht die Harfe“, (<https://www.nextroom.at/building.php?id=34745>, 17. Mai 2019) [27.08.2011].

¹⁰⁸² „I [Ólafur Eliásson] asked to have the walls darker in colour and for them to use a darker concrete. I also lobbied pretty hard against the foyer having parquet floors, which the architects and I were strongly against.“ Ó. Eliásson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁰⁸³ „Harpa Concert and Conference Centre Reykjavík by Henning Larsen Architects“, (<http://www.dezeen.com/2011/08/25/harpa-concert-and-conference-centre-reykjavik-by-henning-larsen-architects>, 26. Juni 2015) [25.08.2011]. 2011, wie Fußnote 1023.

¹⁰⁸⁴ Ritchie, Ian: „Glashalle Neue Messe Leipzig“. In: Deutsches Architektur Museum (Hg.) 2002, wie Fußnote 1024, S. 168.

¹⁰⁸⁵ Jeppesen 2013.

verschiedene Funktionen einnehmen können, um diversen Veranstaltungen hier einen Rahmen zu bieten. Zur Stadt hin ist zudem ein Café dauerhaft eingerichtet, das Sitzgelegenheiten bis zur Fassade bietet und mithilfe niedriger Abtrennungen einen eigenen Raum in der Lobby schafft. Der rechte Baukörper ist im Eingangsbereich bereits vom Konzertsaal bestimmt, hier sind neben den Kassen und der Garderobe vor allem nicht öffentliche Lagerräume, der Orchestergraben und der Mitarbeiter- und Bühneneingang angesiedelt, die sich größtenteils dem Publikum verbergen. Direkt vor diesen funktionalen Räumlichkeiten finden sich im Eingangsbereich mehrere breit angelegte Sitzgelegenheiten und ein Souvenirladen, der zusammen mit dem Café die Dimensionen des Foyers im Erdgeschoss reduziert. Zusätzlich sind auf dieser Ebene weitere Läden angesiedelt.

Eine breite Treppe führt in das erste Obergeschoss, das der Tradition gemäß das Hauptgeschoss bildet. Hier befinden sich der große Konzertsaal Eldborg, der kleine Kammermusiksaal Norðurljós und der Konferenzsaal Silfurberg. Die Galerien und Treppen des gesamten Foyers sind von durchsichtigen Glasgeländern eingefasst, das Publikum ist – wie auch im Opernhaus von Kopenhagen – immer gut sichtbar und wird nicht von Geländern verdeckt (Abb. 3). Am Scheitelpunkt der beiden Baukörper öffnet sich die Nordfassade bereits unterhalb des Erdgeschosses und der Mittelgang des ersten Obergeschosses führt genau auf diese Öffnung zu. Im westlichen Polyeder erstreckt sich direkt entlang der Südfassade eine flache Treppe in das nächste, sichtbare Obergeschoss. Diese Treppe wird nach oben hin breiter und ist mit mehreren Absätzen entlang der Fassade ausgestattet, die mit einer zunehmenden Anzahl an Steh- und Sitzplätzen versehen sind. Die so entstehenden Nischen bieten durch ihre Position entlang der Fassade verschiedene Anreize zum Verweilen, sie wirken völlig entrückt von den Aufführungsräumen und geben den Blick auf das Geschehen vor der Harpa frei. Diese Treppe verläuft an der Grenze zwischen den Quasi-Bricks und den planen Glasfenstern des Erdgeschosses und unterstreicht von innen her diese Trennung noch einmal.

Der Konzertsaal Eldborg ist im ersten Geschoss an drei Seiten vom Foyer umgeben, der Bereich des Fassadenüberhangs wird hier sehr wirkungsvoll genutzt und bildet zudem eine bauliche Abtrennung zum Konferenzbereich (Abb. 18). Im östlichen Baukörper wird das Foyer auch im zweiten Obergeschoss vor Eldborg fortgesetzt. Die Quasi-Bricks verleihen diesem Bereich eine eigene Atmosphäre: An der Südseite vor Eldborg erstrecken sich ihre Reihen bis unters Dach, während sich durch die studienhaften Variationen im Osten und Westen ein lebhafter Kontrast ergibt. Dieser verdeutlicht noch einmal die Struktur der Quasi-Bricks im Inneren. Das Foyer vor Eldborg ist mit Galerien ausgestattet, die entlang der vier oberen Geschosse angebracht und über einzelne Treppen erreichbar sind. Im zweiten, dritten und vierten Obergeschoss sind an der Westseite abgetrennte VIP-Bereiche direkt an den Konzertsaal angesiedelt, die von Außen bereits durch die Fassadengestaltung als ein funktional anderer Bereich ersichtlich werden.

Gegenüber von Eldborg liegt im linken Baukörper der kleine Konzertsaal Norðurljós, der von der Galerie her durch große Glasfenster eingesehen werden kann. Daneben befindet sich der Konferenzsaal, an dessen Seite das Foyer bis zur Fassade hin einen Aufenthaltsbereich bietet. Die schmal ausgeführten Laufgänge entlang dieser beiden Säle führen in das Foyer des Konferenzsaals. Durch den offenen Bereich zwischen den Treppen an der Südfassade und dem Gang lässt sich das Foyer im Erdgeschoss weithin überblicken. In nördlicher Richtung befinden sich auf Höhe des ersten und zweiten Obergeschosses die Garderoben und Aufenthaltsräume der Mitarbeiter. Das dritte Obergeschoss beherbergt ein Restaurant, eine Bar und weitere Lounges; der Konferenzbereich ist hier wieder über eine Galerie mit Eldborg verbunden. Entlang dieser sind mehrere kleine, teilweise durch Glaswände einsichtige Konferenzräume angesiedelt. Im Norden wird der Bereich hinter der Bühne fortgeführt, mit Probenräumen für die Musiker und

weiteren Garderoben. Im fünften Geschoss führt die Galerie an den zur Stadt gelegenen Eingängen des Konzertsals vorbei und bildet einen größeren Bereich an der Südostecke des rechten Baukörpers. Hier ist der Unterschied in der Gesamthöhe der beiden Quader deutlich zu sehen: Das Dach des linken Baukörpers endet mit dem fünften Obergeschoss, darüber verlängert sich die Westfassade nach Norden und führt zum langsam ansteigenden sechsten Obergeschoss, in dem das zweigeschossige Björtuloft liegt und im Geschoss darüber das Háaloft. Von Ersterem aus gibt es einen Zugang auf die Dachterrasse. Dieser Bereich stellt die Öffnung an der Nordfassade dar. Durch die äußere Gestaltung wurde bereits auf die Sonderstellung innerhalb des Inneren aufmerksam gemacht. Von hier aus lassen sich die Außengestaltung des Daches sehr gut erkennen und die Quasi-Bricks als Gesamtkonzept wahrnehmen.

Die zahlreichen Kanten, Trennungen und die Fassadenschatten dienen dazu, dass Harpa auch mit nur einzelnen Veranstaltungen in den großen Sälen belebt wirken kann und die Besuchenden das Haus nicht als beinahe leer erleben.¹⁰⁸⁶

In the interior, the stacking of cell-like and crystal-like structures continues with the flying staircase, platforms and various levels. Reflective surfaces, shadows and colours against the backdrop of the heavy, black internal structure and dark floors connecting inside and out, make the whole interior resemble a giant natural rock formation deep within the Earth's crust.¹⁰⁸⁷

Die teilweise sehr großflächigen Bereiche des Foyers werden zudem für kurze Konzerte und Aufführungen genutzt und ziehen das Publikum nicht nur in die vorgesehenen Säle hinein. Die Gestaltung der Fassaden ist an die Funktion der Bereiche dahinter angepasst. Das Erscheinungsbild wird von den Quasi-Bricks dominiert und definiert, sie unterstützen die Veranstaltungen durch ein Spiel mit dem Licht, mit Farbe und indem sie durch ihre Form den direkten Durchblick unterbrechen. Die studienartigen Glasfenster wirken dagegen nüchterner, durch den Kontrast wird eine Spannung erzeugt, die dem Konzertbesuch angepasst ist (Abb. 19): Der aufgeregten Atmosphäre, den Menschen, den farbenfrohen Kleidern; das Spiel des Sehens und Gesehen-Werdens wird visuell verstärkt.¹⁰⁸⁸

Im Gegensatz dazu erscheinen die planen Glaselemente puristisch in ihrer rechteckigen, großflächigen Struktur. Ihre Funktion besteht darin, nicht abzulenken, sondern dezidiert zu gliedern. Sie kommen im Eingangsbereich sowie in verschiedenen Bereichen der Harpa zum Einsatz, damit die Besuchenden ankommen, sich orientieren und die Farben und Schatten darin erfahren können. Ihr Anbringung an der dramatischen Öffnung an der Nordseite bietet einen beinahe ungestörten Blick auf die Stadt, den Hafen und das Meer.

¹⁰⁸⁶ Peer Teglgaard Jeppesen hat im Gespräch mit der Verfasserin deutlich gemacht, dass die Beschränkung des sichtbaren Bereichs für die Gäste durch die verschiedenen Foyers für die jeweiligen Säle und teils durch hinzuzufügende Abtrennungen erreicht werden soll. Die war ein wesentlicher Aspekt in der Innengestaltung der Harpa, die dennoch besonders im Erdgeschoss ein großes Foyer für die Ankunft bereitstellt. Henning Larsen Architects folgen bei ihrer Konzeption dem Bedürfnis nach Offenheit durch eine opulente Raumgröße: „Daß solche Eingangsräume meistens weit ausgedehnter sind als die räumliche Notwendigkeit für das bloße Hinein- oder Hinausgehen es fordert, zeigt, wie stark das Bedürfnis der Menschen ist, sich in einem solchen räumlich verschwenderischen Forum zwangloser sozialer Kontakte zu ergeben.“ Fischer 1970, S. 260; vgl. Jeppesen 2013.

¹⁰⁸⁷ Priest 2011, S. 50.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Scheurmann 1998, S. 85.

4.1.2.2 Eldborg

Der Konzertsaal Eldborg¹⁰⁸⁹ ist der wichtigste Raum der Harpa.¹⁰⁹⁰ Er nimmt mit seinen mehr als 1000 Quadratmetern den rechten Baukörper beinahe vollständig ein und ist insbesondere durch die ganz in Rot gehaltene Holzvertäfelung der Seiten- und Balkonwände ein auffälliger Bestandteil. Formal folgt Eldborg den traditionellen Schuhschachtelkonzertsälen wie dem Großen Musikvereinssaal in Wien. Damit bildet den Kern dieses von ungewöhnlichen Linien bestimmten Gebäudes ein konventioneller Saal, der – zusammen mit den drei weiteren, ebenfalls stringent praktisch und geradezu gleichförmigen Sälen – einen starken Kontrast zur umhüllenden Architektur und zum Farbprogramm darstellt. Das Spiel mit den zahlreichen Kanten und verschiedensten Winkeln lässt die Vermutung aufkommen, einen außergewöhnlich geformten Konzertsaal im Innern vorzufinden, wie in der Berliner Philharmonie oder dem Konzerthaus des Dänischen Rundfunks in Kopenhagen¹⁰⁹¹ – in Letzterem steckt in einem der Form nach einfachen Kubus ein frei schwebender Weinberg-Konzertsaal, die äußere Hülle muss demnach nicht so expressiv sein wie die Philharmonie von Hans Scharoun oder die Elbphilharmonie in Hamburg.¹⁰⁹² In Reykjavik standen die Zweckmäßigkeit und die Multifunktionalität im Vordergrund – nachdem das Opernhausprojekt aufgegeben werden musste und die Isländische Oper ebenfalls ihren Sitz in der Harpa nehmen sollte, war diese Entscheidung in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Der Konzertsaal Eldborg wirkt überdies durch seine dramatische Farbgebung und seine schiere Größe – für ein Land mit wenigen Einwohnern – beeindruckend.¹⁰⁹³ Der rechteckige Konzertsaal ist für bis zu 1800 Zuschauer ausgelegt, die sich vom Parkett aus über drei Ränge verteilen.¹⁰⁹⁴ Das Parkett steigt nach hinten an und an den Seiten sind je zwei

¹⁰⁸⁹ Henning Larsen Architects: Harpa, Konzertsaal Eldborg, Reykjavik: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Our_tour_guide_is_singing_for_us_\(21601401205\).jpg&ol-did=1130549535](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Our_tour_guide_is_singing_for_us_(21601401205).jpg&ol-did=1130549535).

¹⁰⁹⁰ Vgl. Meyer Sound: „Iceland's Magnificent Harpa Concert Hall & Conference Centre is Complete with Meyer Sound“, (<https://meyersound.com/news/harpa>, 08. Mai 2019) [07.03.2012].

¹⁰⁹¹ Der Entwurf von Henning Larsen Architects für diesen Saal weist einen Weinbergsaal auf, der für Reykjavik offensichtlich nicht übernommen wurde. Vgl. Henning Larsen Architects: „DRs Koncertsal“, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_5242.pdf, 07. Mai 2013).

¹⁰⁹² Als Hauptargument führen ÍAV an, dass ein Weinberg-Konzertsaal in erster Linie für klassische Aufführungen konzipiert ist, Harpa jedoch auch für elektronische Konzerte genutzt werden soll und die Entscheidung daher auf einen rechteckigen Saal fiel. Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 87 f.

¹⁰⁹³ „Time will tell whether Harpa with its 1800 seats is too big for Reykjavik, but presently the interest is great, most of the events planned in the house are sold out, including concerts of the Symphony Orchestra and events planned for the Reykjavik Art Festival.“ Helgason, Egill: „The troubled history of the harp“, (<http://grapevine.is/mag/articles/2011/05/18/the-troubled-history-of-the-harp/>, 24. Juni 2015) [18.05.2011].

¹⁰⁹⁴ Die Angaben über die Kapazität des Konzertsaals variieren sehr stark und reichen von 1600 bis 1800 Sitzplätzen. Diese Differenz kann sich aufgrund der Sitze um und hinter der Bühne ergeben, die je nach Veranstaltung nicht sinnvoll nutzbar sind, auf der isländischen Homepage des Konzert- und Kongresshauses steht dazu: „Eldborg rúmar um 1.600 gesti í sæti og 1.800 ef allir möguleikar eru fullnýttir.“ [Übersetzung: „Eldborg beherbergt etwa 1600 Sitzplätze und 1800 wenn alle Kapazitäten ausgeschöpft sind.“] Auf der englischen Seite von Eldborg werden lediglich die 1600 Sitzplätze angegeben, während die von der Webseite entnommenen Preislisten und Prospekte eine maximale Kapazität von 1630 Sitzen in Theateranordnung nennen. Die anderen drei Säle weisen ähnliche Differenzen auf. Vgl. Magnússon 2011, wie Fußnote 984; Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Eldborg. Hjarta Hörpu“, (<https://www.harpa.is/harpa/salir-og-rymi/eldborg>, 10. Mai 2019); Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Price List 2019. Conference Facilities“, (<https://en.harpa.is/wp-content/uploads/2016/05/harverdlisti2019-a4-0918-ens-1.pdf>, 10. Mai 2019); Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Viltu finna svörin í Reykjavík? Harpa tónlistarog ráðstefnuhús“, (https://www.harpa.is/wp-content/uploads/2016/05/viltu_finna_svorin_i_reykjavik.pdf, 16. Mai 2019); Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Eldborg. A truly world-class concert hall“, (<https://en.harpa.is/harpa/conference-and-concert-halls/eldborg>, 16. Mai 2019).

unterschiedlich hohe, baulich getrennte Balkone angebracht. Der erste Rang ist durchgehend mit den seitlichen Galerien verbunden, die um den gesamten Konzertsaal herumführen und komplett bestuhlt sind. Trotz der konventionellen Form bietet sich auch in Eldborg die Möglichkeit, hinter der Bühne und direkt danebenzusitzen. Im zweiten Rang sind seitlich über der Bühne zwei L-förmige Balkone angebracht, die ebenfalls mit einer Stuhlreihe versehen, aber nicht mit den seitlichen Verlängerungen des zweiten Rangs verbunden sind. Der dritte Rang erstreckt sich ebenfalls entlang der Seiten bis etwa zur Bühne hin. Von hier aus ist der heruntergesetzte Teil der insgesamt 19 Meter hohen Decke über der Bühne deutlich zu erkennen, der mit zahlreichen technischen Komponenten und Leuchten ausgestattet ist und einen Überhang bildet, der auch für die Akustik elementar ist. Der herabhängende Deckenbereich kann in der Höhe angepasst werden und besteht aus zwei separat gesteuerten Teilstücken. Ihre Unterseite greift das Rot der Seitenwände auf und ist mit mehreren Reihen einzelner Leuchten versehen, die dem Format der verschiedenen Platten der Deckenelemente folgen. Die Platten sind zudem mit deutlich erkennbaren Rillen versehen, die parallel zu den Schmalseiten von Eldborg verlaufen. Die darüber liegende Decke des Konzertsaals ist schlicht gehalten, sie dient vor allem der räumlich-akustischen Isolation des Saals.

Die Bühne wird vom Parkett aus über zwei seitliche Treppen betreten, sie ist zunächst geringfügig schmaler als der Zuschauerraum auf dieser Ebene, öffnet sich aber an beiden Seiten wieder und ist ungefähr 22 Meter breit und 17 Meter tief.¹⁰⁹⁵ Der Absatz zwischen dem vorderen Teil der Bühne und dem Bereich des Orchesters bewirkt, dass die Musiker sich gegenseitig besser hören, da der Klang stärker zurückgeworfen werden kann. Der Überhang über der Bühne dient ebenfalls der Unterstützung des gegenseitigen Hörens und Wahrnehmens für die Orchestermitglieder und ist wesentlich für den Zusammenklang, den der Dirigent erlebt.¹⁰⁹⁶ Das Orchester kann auf der Bühne zudem über zusätzliche Tribünen verteilt werden, um die Sicht zum Dirigenten zu verbessern und die Instrumente minimal abzusetzen. Zwischen den beiden Balkonen des zweiten Ranges neigt sich an der zurückgesetzten Rückwand eine Art breiter Erker heraus, der nicht zentral, sondern eher links angeordnet ist. Dahinter ist die große Orgel untergebracht, die vom Erdgeschoss aus erreicht wird. Zusätzlich dient diese schräge Fläche der Reflexion der Schallwellen. Unterhalb der Bühne befindet sich der Orchestergraben für bis zu 100 Musizierende.

Namensgebend für den Konzertsaal ist ein Krater in der Nähe von Borgarnes, im Nordwesten von Island, der einen Durchmesser von 200 Metern und eine Tiefe von 50 Metern aufweist.¹⁰⁹⁷ Dieser Bezug zu den Isländischen Vulkanen wird visuell sehr deutlich gemacht: „The red-lacquered birch veneer covering all vertical surfaces in the concert hall provides the building with its molten core.“¹⁰⁹⁸ Das dominierende Rot changiert auf zwei Arten: die monochrom lackierten Paneele lassen die Holzmaserung teilweise durchschimmern und erinnern in ihrer Ungleichmäßigkeit an die Betonverkleidung des Konzertsaals. An den Rängen und Balkonen sind mit Metallschienen abgesetzte, rot lackierte Rillen – die an die Kanneluren eines antiken Säulenschafts erinnern – angebracht, die in ihrer Höhe und Anordnung durchgehend unterschiedlich ausprägt sind. Dank der Rahmen und der entstehenden Schatten wirken diese Bereiche dunkler als die

¹⁰⁹⁵ Vgl. EFTA Surveillance Authority: „EFTA SURVEILLANCE AUTHORITY DECISION. No 496/13/COL of 11 December 2013 concerning the financing of Harpa Concert Hall and Conference Centre (Iceland)“, (<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:E2013C0496&qid=1549876163906&from=EN>, 11. Februar 2019) [12.06.2014], S. 39.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Íslenskir aðalverktafkar (ÍAV) 2013, S. 89.

¹⁰⁹⁷ Vgl. „ELDBORG CRATER“, (<https://www.west.is/en/west/place/eldborg-crater>, 08. Mai 2019).

¹⁰⁹⁸ Priest 2011, S. 50.

umgebenden, glatten Paneele. Funktional sind die Rillen für die Akustik von wesentlicher Bedeutung und der Umgang mit der Farbgebung evoziert die Behandlung des Holzes im Auditorium des Kopenhagener Opernhauses, das durch mehrfaches Lasieren unterschiedliche Farbtöne aufweist. In Eldborg sind nicht die verschiedenen Farbaufträge für das unterschiedliche Erscheinungsbild verantwortlich, sondern der Untergrund, der in den Tiefen Schatten wirft und somit einen anderen Rotton erzeugt. Insofern stellt die Behandlung der Oberflächen einen konkreten Bezug zu den Quasi-Bricks dar, die durch Licht und Schatten ebenfalls verschiedenste Farbakzente und Strukturen erzeugen. Um die Bühne herum sind die Wände vollständig von diesen Rillen überzogen. Erst mit dem ersten Rang gleicht sich im vorderen Teil des Konzertsaals die Wandgestaltung an. Die hinteren Wände sind mit einer ähnlichen, geometrischen Flächengestaltung versehen wie die Vorderseiten der Ränge, die Paneele ziehen sich in übereinander liegenden Reihen um den Konzertsaal herum. Sie variieren in ihrer Höhe und bestehen aus ineinander übergehenden Rechtecken. Die einzelnen Reihen unterscheiden sich zusätzlich in ihrer räumlichen Anordnung, die Paneele sind unterschiedlich dick und ragen damit teilweise tiefer in den Raum hinein. Die deutlich hervortretenden Paneele sind von dunkleren, horizontal verlaufenden Schienen begrenzt, die das Muster entlang der Wände des Auditoriums zusätzlich hervorheben. Die Holzpaneele selbst sind in sehr unterschiedlichen Größen angebracht, sodass sich auch vertikale Linien in der Holzverkleidung ergeben, die mit den Horizontalen kontrastieren. Die Strukturen der Vertäfelung sind für das Publikum gut sichtbar, da alle Platten mit einem Abstand angeordnet sind und die dahinter liegende schwarze Wand frei gegeben wird. Je nach Beleuchtung wirkt das Rot sehr hell und stellenweise glüht es beinahe, während es in dunkleren Tönen eine geborgene Atmosphäre erzeugt, die das Gefühl des gemeinsamen Erlebens der Musik verstärkt und wenig ablenkt. Die Sitzflächen und die Rückenlehnen der Stühle sind alle mit einem dunklen, blassroten Stoff verkleidet, während die Holzrahmen dunkelbraun gefasst sind. Teile der Beleuchtung sind entlang der Wände, unterhalb der zumeist tieferen Holzpaneele angebracht.¹⁰⁹⁹ Sie leuchten in einem warmen Gelbton und geben dem Konzertsaal einen goldenen Schimmer. Hinter der Bühne kulminiert dieser Effekt: Hier strahlen mehrere Leuchten mit etwas Abstand zueinander von unten her die rote Wand an, sodass es aussieht, als würden hinter dem Orchester mehrere Feuer erscheinen. Im ersten Rang und an der geneigten Fläche wird das warme Licht in einer geringeren horizontalen Ausdehnung verwendet. Eldborg ist damit ganz auf die Bühne ausgerichtet, die mithilfe der Beleuchtung dramatisch in Szene gesetzt ist.

Die Akustik des Konzertsaals wurde von den New Yorker Ingenieuren Artec consultants konzipiert, die eng mit Henning Larsen Architects an der Akustik des ganzen Hauses zusammengearbeitet haben, um ein erstklassiges Gesamtkonzept zu erstellen. Da die Harpa die erste Adresse für Konzerte in Island werden sollte, wurden verschiedene Maßnahmen ergriffen, um die Akustik für unterschiedliche musikalische Aufführungen nutzbar zu machen. Besonders wichtig ist die bauliche Unabhängigkeit des Konzertsaals vom eigentlichen Gebäude, um Vibrationen und Geräusche von außerhalb auszuschließen und den Raum so zu isolieren.¹¹⁰⁰ Es

¹⁰⁹⁹ „Für die indirekte, [...] dimmbare Beleuchtung der Seitenwände konnte das Lichtbandsystem Tecton eingesetzt werden, das mit entsprechenden Vorschaltgeräten [...] völlig flimmer- und geräuschfrei arbeitet. Für eine schattenfreie Lichtwirkung sorgen exakt berechnete Überlappungen der Lampen.“ Zumbel 2011, wie Fußnote 1001.

¹¹⁰⁰ Neben dem bereits erwähnten Rauschen im Opernhaus in Glyndebourne sind andere Beispiele bekannt, in denen etwa Straßenlärm die Aufführungen gestört hat, so etwa bei der Philharmonie in Köln. Vgl. Jeppesen 2013. Generalanzeiger Bonn: „Zu laut: Platz über Kölner Philharmonie 1 000 Mal im Jahr gesperrt“, (<http://www.general-anzeiger-bonn.de/region/Zu-laut-Platz-%C3%BCber-K%C3%B6lner-Philharmonie-1-000-Mal-im-Jahr-gesperrt-article184000.html>, 08. Mai 2019) [06.11.2018].

existierten zwei Konzepte für Eldborg, die vereint wurden, auch um eine Ökonomie für die Betreiber des Gebäudes zu ermöglichen. „For amplified concerts, the hall relies on an [...] adaptable Meyer Sound reinforcement system.“¹¹⁰¹ Klassische Musik wird hingegen ganz ohne elektronische Verstärkung aufgeführt. „Designed by Artec Consultants of New York, the hall features an elaborate system of adaptable physical acoustics, which adjusts hall reverberation.“¹¹⁰² Die Justierbarkeit wird durch mehrere, scheinbar einfache Mittel erreicht:

Je nach Anforderung können im Bühnenbereich und im Publikum bis zu 18 Meter lange, herabhängende Filzwände ausgerollt werden. Dann ist der Saal weich und dumpf gepolstert. Soll die Nachhallzeit jedoch verlängert werden, können bis zu 78 riesige Klappen geöffnet werden, die das Volumen des Saales deutlich vergrößern. In den betonierten Hohlräumen hinter der Bühne, in den sogenannten Resonanzkammern, entsteht Echo in Kathedralenqualität.¹¹⁰³

Dem Publikum werden während des Betretens die Echokammern offenbar, denn die Eingänge sind mit schleusenartigen Durchgängen zum Foyer hin verbunden und dadurch kann deren Raumtiefe ungefähr nachempfunden werden. Die Nachhallzeit in Eldborg kann dank dieser Ausstattung breit variiert werden, sie reicht von 1,4 Sekunden bis 3,3 Sekunden. „Damit diese fein justierbare Akustik voll zur Geltung kommen kann, mussten auch sämtliche [...] Leuchten durch Messungen zuvor als vollkommen geräuschfrei zertifiziert werden.“¹¹⁰⁴ Durch die Beachtung dieser technischen Aspekte wurde der Konzertsaal verwandelt: „[...] into a musical instrument that the musical experts of the house must learn to tune.“¹¹⁰⁵

4.1.2.3 *Silfurberg, Norðurljós und Kaldalón*

Norðurljós und Kaldalón sind die beiden kleineren Konzertsäle in der Harpa, die im linken Baukörper untergebracht sind und deren Funktion an der Südfassade durch die Quasi-Bricks dargestellt wird, während die großen Glasfenster Silfurberg symbolisieren. Die Lage der drei Säle im Zusammenspiel mit dem Foyer wurde oben bereits näher beschrieben, im Folgenden werden sie lediglich kurz betrachtet, um einen Gesamteindruck der namensgebenden Räume der Konzert- und Kongresshauses zu erhalten. Grundsätzlich ähneln sie in einigen Aspekten dem Konzertsaal Eldborg, im Grundriss sind sie alle rechteckig, Norðurljós und Silfurberg sind auf die Stadt ausgerichtet, Kaldalón zum Meer hin. Die Ausstattung der drei Säle besteht aus dunklen Stühlen, deren Bezüge unterschiedliche Grautöne aufweisen: In Silfurberg ist ein sehr heller Stoff eingesetzt, er gleicht sich damit der Wandverkleidung an. Die Decken aller drei Säle sind in Schwarz gehalten, die mit Metallgittern in Rasterform versehen sind und somit die Decken gliedern und kassettiert wirken lassen. Die Leuchten folgen der Rasterform und treten meist als einzelne Lichtpunkte auf, die ihre dunkle Umgebung überstrahlen. Die Böden sind in unauffälligen Grautönen gehalten und bilden einen angenehmen Kontrast zu den Decken und Stühlen. Alle drei Säle heben sich deutlich in ihrer Farbgebung vom großen Konzertsaal ab, sodass dieser auf Bildmaterialien immer hervorsteht und eindeutig zuweisbar ist. Da Kaldalón, Norðurljós und Silfurberg als Mehrzweckräume geplant sind, variiert in ihnen die Bestuhlung, deren Anordnung und auch die Farbgebung, die zum Teil deutlich wandelbar ist.

¹¹⁰¹ „Based on an initial design from Artec’s principal consultant, Geoff Zink, the final system configuration was plotted by Kari Eythorsson of Exton, the Reykjavik-based integrator contracted for all A/V, stage lighting, and communication systems.“ Meyer Sound 2012, wie Fußnote 1029.

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Czaja 2011, wie Fußnote 1021.

¹¹⁰⁴ Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001 Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

¹¹⁰⁵ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 89.

Der Konferenzsaal Silfurberg ist flächenmäßig der zweitgrößte Saal in Harpa, in ihm können bis zu 1100 Personen ohne Bestuhlung untergebracht werden. Auf Stuhlreihen können etwa 750 Gäste platziert werden.¹¹⁰⁶ Zudem lässt sich Silfurberg mithilfe einer schallisierenden Wand in zwei Säle trennen, sodass zwei Veranstaltungen parallel abgehalten werden können, die unterschiedliche Geräuschpegel aufweisen, ohne dass die eine akustisch auf die andere übergreift. Bei dieser Teilung können jeweils 325 Sitzplätze pro Raum gestellt werden.¹¹⁰⁷ Die Seitenwände sind von breiten, vertikalen Streifen definiert, deren Paneele aus verschiedenen Materialien bestehen. Die beinahe weißen Streifen sind mit Stoff überzogen, die hellgrauen bestehen aus Holz und zeigen die Maserung. Beide Elemente sind unregelmäßig und seitlich nicht symmetrisch angeordnet, sie sind aber für die Akustik essenziell, die auf das gesprochene Wort ausgerichtet ist, und daher eine kurze Nachhallzeit zwischen 0,9 und 1,2 Sekunden aufweist. Um Flexibilität zu erreichen, können Teile der Seitenwände gedreht werden.¹¹⁰⁸ Die Bühnenwand ist vollkommen in Schwarz gehalten, während die Rückwand eine Einbuchtung aufweist, hinter der sich die Technik verbirgt, die von einem schwarzen Rahmen umgeben zu sein scheint. Die Einbuchtung ist mattviolett gehalten und bildet einen deutlichen Kontrast zu den übrigen unbunten Farben in Silfurberg. Neben dem Konferenzsaal ist an der Ostseite ein großer Bereich des Foyers, bezeichnet als Eyri, angegliedert. Der Saal wird vom Foyer aus über mehrere Gänge betreten, die mit Türen an der Saalinnenseite und der Foyerseite ausgestattet sind. Diese Bereiche sind in demselben Violett gestaltet wie die Rückwand. Der benachbarte kleine Konzertsaal Norðurljós kann über zwei Gänge direkt mit dem Konferenzsaal verbunden werden. Die Säle sind mit jeweils zwei Schalltüren und dazwischenliegenden, –schalldichten Schleusen ausgestattet. Dadurch ist es möglich, hier große Konferenzen abzuhalten, die sich über mehrere Räume verstreuen.

Silfurberg bezieht sich namentlich auf einen transluzenten Kristall, der vornehmlich in Island vorkommt und bis 1924 im Westen Islands abgebaut wurde. Seiner Klarheit zeichnet ihn besonders aus, denn das Licht wird an zwei Stellen gebrochen, sodass zwei abweichende Strahlen entstehen.¹¹⁰⁹ Die helle Farbgebung der Seitenverkleidung im Konferenzsaal spielt auf diese Eigenschaft an, die Stoffbahnen sind beinahe weiß, das Holz nur wenig dunkler. Mit den namentlichen und gestalterischen Verweisen auf den Kristall symbolisiert dieser Saal das Element Erde.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁶ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86.

¹¹⁰⁷ Die Angaben über die Kapazitäten der drei kleineren Säle variieren sehr stark zwischen älteren Publikationen und den Informationen auf der Homepage des Konzert- und Kongresshauses (Stand 2019). Sicher spielt die Multifunktionalität der Räume eine wesentliche Rolle. Sie bieten nicht nur unterschiedlichen Veranstaltungen Platz, die angepasste, meist zahlenmäßig stärkere Ausnutzung des vorhandenen Raums dient unter Umständen einer größeren Auslastung der Säle und unterstützt die wirtschaftliche Bilanz des gesamten Hauses. Dennoch stellt sich die Frage, ob die angepasste maximale Auslastung in einem annehmbaren Rahmen bleibt, etwa im Hinblick auf den Brandschutz. Während der Bauphase und auch nach der Eröffnung wurde die Kapazität des Konferenzsaals immer mit 750 Sitzplätzen angegeben. Laut den Daten auf der Homepage sollen in Silfurberg bis zu 840 Sitzplätze gestellt werden können. Die Preisliste von 2019 gibt sogar 360 und 378 Sitzplätze nach der Teilung des Saals an, während auf der Homepage die oben genannte Anzahl angegeben ist. Vgl. Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Silfurberg. Conference Hall“, (<https://en.harpa.is/harpa/conference-and-concert-halls/silfurberg>, 10. Mai 2019); Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1033; Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹¹⁰⁸ Die Paneele bestehen auf der einen Seite aus grau lackiertem Holz und sind auf der anderen Seite mit Stoff bezogen, um den Nachhall zu verkürzen. Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86.

¹¹⁰⁹ „When Iceland spar [englische Bezeichnung für den Silfurberg-Kristall] splits light into two polarized rays, the two different images will have different brightness depending on the polarization.“ Greene, Eric: „ICELAND SPAR. Did the Vikings Use It for Navigation?“, (<http://www.visiteskifjordur.is/icelandic-spar/iceland-spar-vikings-use-navigation>, 13. Mai 2019) [26.10.2014].

¹¹¹⁰ Vgl. Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

Zwischen Silfurberg und Eldborg liegt Norðurljós, der als kleiner Konzertsaal angelegt ist, während sich im Erdgeschoss an der Nordseite der kleinste Saal, Kaldalón, der als Kammermusiksaal fungiert, befindet. „In addition Norðurljós and Kaldalón are built floating into the structural system. The floors and walls of theses halls rest on a damping layer and all pipes are suspended with springs to prevent airborne noises and vibrations from travelling between halls.”¹¹¹¹ Die zwei kleineren Konzertsäle haben gemein, dass sie zum Foyer hin mit teils transparenten Glasfenstern versehen sind und somit den Blick ins Innere freigeben können, zumindest aber das Tageslicht hereinlassen.

Norðurljós ist insgesamt zwei Geschosse hoch, die Bühne, die Bestuhlung und die Akustik darin sind sehr variabel, sodass Norðurljós für verschiedene Musikstile und Veranstaltungen genutzt werden kann. Die Nachhallzeit ist justierbar und reicht von 1,2 bis zu 2,8 Sekunden, weshalb er dem Isländischen Sinfonieorchester als Probenraum dient.¹¹¹² Mit einer Kapazität von bis zu 450 Sitzplätzen, lassen sich kleinere Konzert und Inszenierungen in intimer Atmosphäre ausrichten.¹¹¹³ Ohne Bestuhlung und Bühne können sogar 650 Personen Norðurljós nutzen. Der Saal wurde nach den Nordlichtern benannt, die häufig in Island zu beobachten sind, in Reykjavik besonders gut vom Rande des Kollafjords aus. Der Bezug zum Element Luft wird in Norðurljós sehr deutlich umgesetzt und bereits vor dem eigentlichen Saal erlebbar gemacht: „A large glazed wall between the Rehearsal Hall and the adjacent foyer offers the possibility to let in daylight. At the same time it allows the public to watch rehearsals from the foyer.”¹¹¹⁴ Im Inneren sind den Türen und den nicht durchsichtigen Wänden vertikale Holzlamellen vorgelagert, die als schmale, unregelmäßig spitz zulaufende Streifen nebeneinandergesetzt sind. Die Holzlamellen sind von unten nach oben und von oben nach unten angebracht, sodass sich verschiedene Bereiche ergeben, die sehr offen oder stark bedeckt sind. Dahinter leuchten die Wände in verschiedenen Farben und es entsteht der Eindruck eines sich um den Raum bewegendes Lichtes, ganz ähnlich wie die Nordlichter, die sich in den Partikeln der Luft zeigen und nicht feststehen, sondern stetig verändern. Für das Lichtkonzept entlang der Wände wurde „

[...] in zahlreichen Versuchsaufbauten und 1:1 Modellen [sic] eine LED-Lösung [entwickelt], die für sphärisch farbige Lichtstimmungen sorgt. Ebenso wie bei den Bausteinen der Südfassade sollte Licht auch hier als transzendentes Ereignis wahrgenommen werden, dessen Lichtquelle im Verborgenen bleibt.”¹¹¹⁵

Vor den Holzlamellen verläuft im zweiten Obergeschoss eine schmale Galerie, die auch für Besucher freigegeben ist.

Kaldalón als kleinster der vier wichtigen Säle zeichnet sich durch mehrere Besonderheiten aus. Der Saal ist der Einzige, der auf den Hafen und den Kollafjord hin ausgerichtet ist, er

¹¹¹¹ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86.

¹¹¹² Im Gegensatz zum Opernhaus in Kopenhagen beherbergt die Harpa weniger Probenräume, die Nutzung der vier Säle als solche muss demnach von Anfang an eingeplant worden sein. Vgl. Ebd.

¹¹¹³ Wie bereits für Silfurberg und Eldborg variieren auch hier die Angaben zur Kapazität. Die älteren Publikationen geben 450 Sitzplätze an, auf der englischsprachigen Homepage des Konzert- und Kongresshauses ist unter Norðurljós eine Kapazität von 520 Sitzen angegeben, die isländische Version derselben Seite benennt hingegen keine Sitzplatzzahl. Im EFTA Bericht der EU sind ebenfalls 520 angegeben, die Daten wurden jedoch von den isländischen Behörden übermittelt. Die englische und die isländische Preisliste für 2019 auf der Harpa Homepage nennen sogar 540 Sitze. Vgl. Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001; Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013; Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Norðurljós. Recital Hall”, (<https://en.harpa.is/harpa/conference-and-concert-halls/nordurljos>, 08. Mai 2019); Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Norðurljós. Heillandi umgjörð viðburða”, (<https://www.harpa.is/harpa/salir-og-rymi/nordurljos>, 08. Mai 2019); EFTA Surveillance Authority 2014, wie Fußnote 1034; Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1033.

¹¹¹⁴ Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995.

¹¹¹⁵ Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

repräsentiert das Element Wasser und führt hinab in die Tiefe. Kaldalón ist der Name einer unbewohnten Bucht am Ísafjörður in den Westfjorden, die übersetzt Kalte Lagune heißt. Durch die unmittelbare Nähe zum Drangajökull, dem nördlichsten Gletscher Islands, ist diese Bucht optisch von fließendem und gefrorenem Wasser bestimmt. Der isländische Komponist und Musiker Sigvaldi Stefánsson lebte Anfang des 20. Jahrhunderts in der Nähe der Kaldalón und nahm den Namen der Bucht als seinen eigenen Nachnamen an.¹¹¹⁶ Der Saal ist von außen durch geschosshohe Glaswände und von dazwischenliegenden, gelben, verschieden breiten und symmetrisch angeordneten Wandpaneelen gekennzeichnet, die sich auch im Inneren wiederfinden und den Zugangsbereich darstellen. Das Gelb verweist explizit auf Reykjavíks Alten Hafen, dessen Einfahrt von zwei gelben Leuchttürmen bewacht wird und in dessen gesamtem Areal gelb lackierte, spezifisch der Hafenstruktur dienende und daher auffällig gestaltete Elemente wie die Poller vorherrschen.¹¹¹⁷ Gleichzeitig wird in Verbindung mit der violetten Gestaltung von Silfurberg ein Komplementärkontrast innerhalb des Hauses evoziert, dessen Aufgabe es zu sein scheint, zwischen dem gesprochenen Wort und der Musik zu vermitteln und so eine farbliche Verbindung zu schaffen. Der farbige Akzent ist darüber hinaus ein wesentlicher Teil des Corporate Designs des Konzert- und Kongresshauses und findet sich an verschiedenen Stellen im Haus sowie in den zugehörigen Print- und Digitalmedien.¹¹¹⁸

Die Schatten der Nordfassade spiegeln sich sehr deutlich in der Wand von Kaldalón, damit bildet sich ein optischer Rahmen für das davorliegende Foyer. Zwei in die gelben Wandpaneele eingegliederte Türen führen in den Saal, der zwischen dem eigentlichen Auditorium und dem Foyer einen Vorraum aufweist, der der Schallisolation dient und in dessen Mitte, umgeben von breiten gelben Wandpaneelen, die Technik verborgen ist. Dieser gelbe Ton wird auch auf der in den Saal führenden Wandfläche genutzt, daneben sind durchsichtige Glaspaneele und die in Gelb gehaltenen Türen außen angebracht. Die 195 fest installierten Sitzplätze sind in herabsteigenden, geraden Reihen parallel zur Bühne hin angeordnet.¹¹¹⁹ Kaldalón führt in die Tiefe der Harpa, die Bühne liegt somit unterhalb des Meeresspiegels.¹¹²⁰ Das Publikum nimmt beim Betreten den Saal aus der Vogelperspektive heraus wahr. Die Wand hinter der Bühne besteht aus

¹¹¹⁶ Da in der isländischen Gesellschaft das Patronymikon vorherrscht, stellt die Wahl eines eigenen Nachnamens eine ungewöhnliche Aktion dar: „Svo hugfanginn varð hann af þessu svæði að hann tók síðar upp ættarnafnið Kaldalóns.“ [Übersetzung: „So fasziniert war er von dieser Gegend, dass er später Kaldalón als seinen Nachnamen annahm.“] Íslenskur músik- og menningararfur (Ísmus): „Sigvaldi Kaldalóns. (Sigvaldi Stefánsson Kaldalóns) 13.01.1881-23.07.1946“, (<https://www.ismus.is/i/person/uid-e474a3d8-dbf0-4902-9605-77ccc67b2d63>, 10. Mai 2019).

¹¹¹⁷ Die gelben Leuchttürme sind deutliche Merkmale des Alten Hafens in Reykjavík. Neben den beiden genannten, befindet sich ein weiterer Leuchtturm an der Nordseite des Hafens, bei dem Steg Eyja. Anfang April 2019 wurde ein neuer Leuchtturm östlich der Harpa entlang der Küste aufgestellt: „Er nýi vitinn er með sama útliti og innsiglingarvitarnir við Austurhöfn og Eyjagarð.“ [Übersetzung: „Der neue Leuchtturm hat dasselbe Aussehen wie die Hafeneinfahrtsleuchttürme an der Austurhöfn und dem Eyjagarður.“] Die Konstruktionsfirma Mannvit hat auf ihrer Website ebenfalls ein Video veröffentlicht, das die Harpa aus verschiedenen Winkeln, besonders vom Hafen zeigt. Im Video sind weitere Markierungen in Gelb zu sehen. Ísleifsson, Atli: „Nýja vitanum komið fyrir við Sæbraut“, (<https://www.visir.is/g/2019190409777>, 16. Mai 2019) [02.04.2019]; Mannvit hf.: „Harpa, Reykjavík's Concert and Conference Centre“, (<https://www.mannvit.com/projects/harpa-reykjaviks-concert-and-conference-centre>, 22. August 2019).

¹¹¹⁸ Vgl. Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1033.

¹¹¹⁹ Im Gegensatz zu den drei anderen Sälen variieren die Angaben zur Kapazität von Kaldalón kaum. In den meisten Veröffentlichungen werden 195 Sitzplätze genannt. Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86; Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1033

¹¹²⁰ In den Plänen vom 31.03.2006 ist Kaldalón noch als Saal auf einer Ebene geplant, der Bau in die Tiefe ist demnach erst später entschieden worden. „East Harbour Project - Reykjavík CCC Conceptual Design 1:400 Date: 27.01.2006 Rev.: 31.03.2006“, (http://epiteszforum.hu/files/HLA_Harpa_Reykjavik_Concert_Hall_Longitudal_EE.pdf, 10. Mai 2019).

dunklen Holzlamellen, die nicht gleichmäßig lackiert sind, sondern eine eigene Struktur aufweisen, die wie eine geschlossene Variation der seitlichen Wandgestaltung wirken. Ähnlich wie in Norðurljós sind den Seitenwänden Holzlamellen vorgelagert, die sich unregelmäßig entlang der Höhe und Breite der Wände verjüngen. Die Gestaltung ist weniger durchlässig als im kleinen Konzertsaal und dahinter wird die Wand farbig beleuchtet. Eine entsprechende Lichtgestaltung bewirkt hier den Eindruck, als würden die Seitenwände die Bewegung der Wellen des Wassers nachahmen, so wie in Norðurljós die Bewegung des Lichts in der Luft effektiv dargestellt werden kann.

Räumlich liegt Kaldalón direkt unterhalb des kleinen Konzertsaals und im Hinblick auf diese Verbindung der Darstellung der Bewegung des Wassers unten und der Luft oben, erscheint ihre Anordnung im Haus einem Konzept zu folgen. Dieser kleinste Saal in der Harpa vereint durch seine Lage und seinen Namen die Musik mit dem Wasser – eine Verknüpfung, die durch das Innere des Saals bildlich fortgeführt wird. Erst im Verlauf des Wettbewerbs wurden die Anforderungen an das Konzert- und Kongresszentrum um ihn ergänzt.¹¹²¹ Er ist in seiner Funktion deutlich weiter gefasst als die drei anderen Säle. „Kaldalón [...] is a multiuse hall, mainly for smaller lectures, movie shows and smaller concerts such as chamber- [sic] and jazz concerts.“¹¹²² Seine Lage im Erdgeschoss unterstützt die dortige Infrastruktur, die mit gezielten Veranstaltungen ins Foyer erstreckt werden können.

4.1.3 Das Bauwerk als Kunstwerk oder das Kunstwerk als Bauwerk?

Die enge Zusammenarbeit von Henning Larsen mit Ólafur Elíasson hat in Reykjavík zu einem außergewöhnlichen Gebäude geführt, dessen speziell entwickelte Quasi-Bricks den Begriff Fassade neu definiert haben. Zweidimensionale und dreidimensionale Elemente verkleiden die Harpa und umfassen einen innen liegenden Raum, dessen visuelle Gestaltung von den Rahmen und Farben dieser Glas-Stahlbausteine bestimmt ist und dessen Funktionen durch die Anordnung der Quasi-Bricks und der rechteckigen Glaspaneele vorgegeben werden. Die Fassadengestaltung mit den Quasi-Bricks geht wesentlich auf Ólafur Elíasson zurück, der bereits in der Wettbewerbsphase von Henning Larsen Architects zu dem Projekt hinzugezogen wurde und somit frühzeitig seine Idee integrieren konnte:

I [Ólafur Elíasson] envisaged the building as two big blocks of something driven onto land by a big wave. One could almost imagine some kind of rock or other material that, on the south facade, seems to have been broken off from a larger mass. It is here that we see its molecular structure. So the initial idea was more or less for a homogeneous facade system, except on the south facade where it has been sheared.¹¹²³

Die Einbeziehung von Kunst ist in Reykjavík demnach nicht im Laufe der Bauphase oder nach Abschluss der Arbeiten beschlossen worden; sie stellt kein vom Kontext losgelöstes Attribut dar, so wie einige der Werke im Opernhaus von Kopenhagen. Sie wurde, ähnlich wie für das Opernhaus in Oslo, von Anfang an fest eingeplant, allerdings entstand der künstlerische Anteil nicht im Rahmen eines ausgeschriebenen Programms oder Wettbewerbs,¹¹²⁴ vielmehr sind die

¹¹²¹ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86; Jeppesen 2013.

¹¹²² Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 86.

¹¹²³ Ó. Elíasson zitiert nach Grima 2011, wie Fußnote 1008.

¹¹²⁴ „When in 1999 the Norwegian Parliament decided that the Norwegian state should build a new opera house at Bjørvika in Oslo, it decided at the same time that new works of visual art should be produced in association with the construction project. Since 1977, the government agency Public Art Norway – KORO, formerly the National Foundation for Art in Public Buildings, has been officially empowered to appropriate up to 1.5 percent of the budget of state construction projects to fund the production of art for those projects.“ Mortensen 2011, S. 7.

Quasi-Bricks ein integrativer Bestandteil. Sie wurden bereits im Zuge der Entwürfe und Modelle für den Wettbewerb für das Konzert- und Kongressgebäude entwickelt und dezidiert als Fassadengestaltung präsentiert.

Eine derartige Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern ist kein ungewöhnliches Vorgehen, jedoch haben Ólafur Elíasson und Henning Larsen Architects diese enge Verbindung für die Harpa exaltiert. Sie tritt nicht nur als schmückendes Beiwerk auf: Die Kunst ist untrennbar mit der Architektur verbunden und übernimmt funktionale Aufgaben.¹¹²⁵ Die künstlerische Beteiligung evoziert eine Korrelation zwischen der Kunst und der Architektur, die als Gesamtwerk, als Baukunstwerk evident wird. Ólafur Elíasson geht noch weiter; er bezeichnet diese Verschmelzung als „[...] Gesamtkunstwerk. The building and the artwork form a whole that goes beyond the constrained and dogmatic rigour of modernism and the almost apocalyptic fervour of post-modernism.“¹¹²⁶

Diese enge Verknüpfung wurde in der Presse und den Berichten über die Harpa beharrlich thematisiert und besonders infolge der Finanzkrise im Jahre 2008 kritisiert.¹¹²⁷ In diesen Texten liegt die Konzentration auf Ólafur Elíassons Anteil an dem Gebäude und einer zumeist ausführlicheren Analyse der Südfassade, gemischt mit der Skepsis um die Anziehungskraft, Beständigkeit und Zweckmäßigkeit der Quasi-Bricks. Daher ist es essenziell, das Konzert- und Kongresshaus im Folgenden noch einmal genauer zu betrachten, diesmal als Einheit, nachdem zuvor das Augenmerk auf der genauen Analyse der einzelnen architektonischen Elemente lag. Vor allem das Licht, die Farbe und der Umgang mit beiden in vielfältigen Ausprägungen stehen dabei im Vordergrund.

Peer T. Jeppesen hat berichtet, dass sich die Zusammenarbeit an dem Projekt des Konzert- und Kongresszentrums in Reykjavik aus der Kooperation an dem Opernhaus in Kopenhagen ergeben hat.¹¹²⁸ Da Ólafur Elíasson so frühzeitig einbezogen wurde – als der Fokus auf der Errichtung des Konzertgebäudes lag, bevor er sich auf den Konferenzbereich verlagerte – konnte er seine Position als an der Architektur beteiligter Künstler festigen und die Fassade in der Form planen wie sie an der Südseite zu sehen ist.

I [Ólafur Elíasson] think one of the benefits of being an artist, and this might come across as a bit arrogant, is that I can refuse to compromise my work. Nobody wants to compromise a work of art; nobody wants a painting where the foreground is painted for ‚business reasons‘.¹¹²⁹

Elíassons isländische Wurzeln halfen den Architekten dabei, die Mentalität der Isländer besser zu verstehen und deren Vorlieben und Bedürfnisse in den Bau zu integrieren. Der Einfluss Ólafur Elíassons reichte sogar bis hin zur Tiefgarage.¹¹³⁰ Der Entwurf von Henning Larsen Architects zeigte als einziger ein zur Stadt hin ausgerichtetes Gebäude, große Bereiche des Foyers blicken nach Reykjavik und nicht zum Meer hin.¹¹³¹ Dadurch sind die Quasi-Bricks als Fassadenelemente wichtig, da dank der verschiedenen, eingesetzten Glasscheiben die

¹¹²⁵ „Beispielsweise trägt sie Deckenlasten, wirkt als Wärmepuffer und reduziert Lärmimmissionen ins Gebäude.“ Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

¹¹²⁶ Grima 2011, wie Fußnote 1008.

¹¹²⁷ Auffällig ist, dass bereits in den Überschriften die Kritik zum Ausdruck kommt, so etwa bei Magnússon, der die provokante Frage stellte: „Is Harpa just a façade?“ Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹¹²⁸ Vgl. Jeppesen 2013.

¹¹²⁹ Ó. Elíasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹¹³⁰ „Icelanders want to have the car with them at all times, if they drive somewhere they want to park at the spot, not 200 m away.“ Jeppesen 2013.

¹¹³¹ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 12.

Umgebung und das Innenleben gespiegelt, akzentuiert und in den jeweils anderen Raum bruchstückhaft übertragen wird. Dabei vermischen sich die Grenzen zwischen Innen und Außen:

Die Kontamination zwischen Kunst und Architektur bringt ein Werk hervor, wo das Ende der einen Disziplin nahtlos in den Beginn der anderen übergeht und wo die Aufmerksamkeit bezogen auf die Landschaft zur Schaffung einer modularen Glasfassade geführt hat, die vom Panorama her gesehen die Veränderungen von Klima und Beleuchtung aufnimmt und diese betont zurückgibt.¹¹³²

Das Klima und das Licht sind zwei wesentliche Faktoren für die Form des Grundrisses der Harpa gewesen. Der Wind und die verschiedenen Niederschläge werden durch den Winkel der beiden Quader und durch die Überhänge für die Menschen abgeschwächt, beide Aspekte dienen dem Schutz.¹¹³³ Die Rolle der Fassade als Klimafaktor funktioniert zusätzlich im Inneren, hier übernehmen die Quasi-Bricks thermische Aufgaben und halten die Wärme im Haus.¹¹³⁴ Dies gelingt durch ihre spezielle Form und die Verwendung verschiedener Arten von Glas, die durch einen mit Argongas gefüllten Zwischenraum getrennt sind, welches aufgrund seiner geringen Wärmeleitfähigkeit die Energieeffizienz der Harpa fördert.¹¹³⁵

Ólafur Eliasson setzt sich in seinen Arbeiten mit dem Einfluss des Lichts auf die Umgebung und den Menschen auseinander, insbesondere liegt der Fokus auf den Wechselwirkungen von Licht und Farbe. Dieses Zusammenspiel zeichnet Ólafur Eliassons Werke besonders aus, wie das Ringpanorama auf dem Dach des Kunstmuseums in Aarhus anschaulich verdeutlicht, das als ringförmiger Aufbau mit farbigem Glas versehen ist. Die in den Farben des Regenbogens rundum verlaufende Installation mit dem Titel *Your Rainbow Panorama* wurde 2006 im Rahmen eines Wettbewerbs ausgewählt und konnte im Mai 2011 eröffnet werden.¹¹³⁶

Ólafur Eliasson hat den Wandel des Lichts in Reykjavik beobachtet: Wie es sich nach Jahres- und Tageszeiten verändert und wie die außerordentlich variierenden, aufgrund der Lage Islands changierenden Lichtverhältnisse ein stets neues Erscheinungsbild der Fassade generieren werden.¹¹³⁷ Er knüpfte dabei an die Lichtführung in Le Corbusiers Kathedrale in Ronchamp an – die für Henning Larsen Architects bereits Inspirationsquelle für mehrere Bauten war¹¹³⁸ – und setzte die Ergebnisse seiner Beobachtungen in den Quasi-Bricks um: „Another means of endowing light with a concrete presence is the use of clearly defined solids and voids to model or transmit illumination.“¹¹³⁹ Die Stahlrahmen definieren die Seitenkanten der Körper, während das Innere hohl und von Glas umgeben ist, das je nach Ansicht und Glas-Stahlbaustein eine andere Eigenschaft besitzt, sodass das Licht dialogartig eingesetzt werden kann. Die Sonne scheint im Sommer beinahe endlos lang und sie erhellt das Gebäude im Inneren, während ihre Strahlen von den spiegelnden Glasscheiben besonders intensiv zurückgeworfen und gestreut werden. Teilweise durchleuchtet die Sonne die Harpa und lässt den Bau erstrahlen. Dadurch ergibt sich für Betrachtende von der Stadt her der Eindruck eines illuminierten Hauses: „It looks

¹¹³² Corradi, Maria: „Larsen und Eliasson: Auditorium in Reykjavik“, (<https://www.floornature.de/larsen-und-eliasson-auditorium-in-reykjavik-7255>, 17. Mai 2019) [10.11.2011].

¹¹³³ Vgl. Péus Architektur & Wohnen, Ausgabe 2011, wie Fußnote 326.

¹¹³⁴ Vgl. Czaja 2011, wie Fußnote 1021; Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

¹¹³⁵ Vgl. Dow Performance Silicones 2018, wie Fußnote 998.

¹¹³⁶ Vgl. Klingbeil, Kirsten: „Das Paradies als Ring. Installation auf dem Dach des Museum für moderne Kunst“. In: *Bauwelt*, 2011: 33, (<https://www.bauwelt.de/themen/betrifft/Das-Paradies-als-Ring-Olafur-Eliasson-Your-Rainbow-Panorama-Installation-Dach-Museum-fuer-moderne-Kunst-Aarhus-2153359.html>, 17. Mai 2019), S. 8-11.

¹¹³⁷ Vgl. Bührig 2011, wie Fußnote 1005.

¹¹³⁸ Vgl. Flyvbjerg, wie Fußnote 279.

¹¹³⁹ Plummer, Henry: *Cosmos of light. The sacred architecture of Le Corbusier*. Bloomington 2013, S. 6.

like they *really* have turned the light up.“¹¹⁴⁰ Im Winter hingegen zeigt sich die Sonne nur wenige Stunden täglich und steht sehr niedrig, sodass der Sonnenaufgang mit dem Sonnenuntergang nahtlos zu verschmelzen scheint. Das natürliche Licht ist an solchen Tagen warm und erstrahlt in changierenden roten, blauen und violetten Tönen, die sich auf unterschiedliche Weise in den Quasi-Bricks spiegeln, die aufgrund ihrer geometrischen Form je nach Standort der Betrachtenden ein immerzu wechselndes Bild der Harpa generieren. In mehreren Besprechungen des Baus wird auf dieses Farbphänomen an der Fassade rekuriert; „[T]he building appears in a kaleidoscopic play of colours, reflected in the almost 1000 quasi-bricks composing the southern façade. The glass prisms capture and reflect the light, mirroring the day and seasons like ‚a calendar of light‘.“¹¹⁴¹ Neben Lichtern werden auch Akzente aus der Umgebung reflektiert: Die Farben der Autos, der Schiffe und der Kleidung der Personen rundum und im Inneren zeigen sich bruchstückhaft in den Glasscheiben der Fassade und ergeben dynamische Veränderungen dieser durch die jeweils eigene Bewegung.

Unterstützt wird das visuelle Schauspiel, das Kaleidoskop von weiteren Faktoren: Durch die Anbringung von LED-Leuchten in den Stahlrahmen der Quasi-Bricks ist eine individuelle Beleuchtung der Südseite möglich. Die in Reihe geschalteten Leuchten können die Fassade großflächig in derselben Farbe erstrahlen lassen oder facettenreiche Verschiebungen und Bewegungen darstellen, die variabel sind und das Erscheinungsbild des Konzert- und Kongresshauses verändern. Selbst schnell wandelbare und bewegliche Muster lassen sich über die Fassade verteilen. Die Wirkung dieser Effekte sowie der durch das Tageslicht erhellten Fassade wird durch zwei weitere Elemente der Platzanlage unterstützt. Zum einen ist die Oberfläche des Platzes dunkel gestaltet, sie setzt sich so besser als Hintergrund der Fassade ab und lässt aus der Distanz die Veränderungen, besonders die Farben in der Fassade, deutlicher erkennen.¹¹⁴² Zum anderen ist der Kanal entscheidend für die visuelle Wirkung der Südfassade Harpas.

Durch die Platzierung des Kanals nahe der Straße erfüllt dieser mit dem darin fließenden Wasser zusätzliche Funktionen. Neben der Reduktion des Straßenlärms durch das Plätschern grenzt er das Konzert- und Kongresszentrum räumlich von der Kalkofnsvegur ab und lässt eine notwendige Distanz entstehen, die nicht nur von den Betrachtenden oder während des Aufenthalts auf der Platzanlage wahrgenommen wird,¹¹⁴³ sondern auch für die akustische Isolation des Baus vom Verkehr bedeutsam ist. Die Reflexion der Fassade im Kanal ist ein wesentliches Gestaltungsmittel des Platzes. „[T]he division between artwork and urban space, artwork and architecture, is sometimes blurred, sometimes sharply delineated.“¹¹⁴⁴ Das Wasser fließt verhältnismäßig ruhig und die Harpa spiegelt sich im Ganzen im Kanal. Diese Duplikation des Baus lässt eine Verdoppelung der Fassadenstrukturen und besonders der erzielten Effekte zu, sodass sich punktuell auffällige Akzente in den Quasi-Bricks auch als Pendant im Wasser finden können. Die Spiegelung übernimmt eine dezidierte Rolle innerhalb der visuellen Wirkung,

¹¹⁴⁰ Jeppesen 2013.

¹¹⁴¹ Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995; vgl. Péus Architektur & Wohnen, Ausgabe 2011, wie Fußnote 326.

¹¹⁴² Peer Teglgard Jeppesen hat diesen Aspekt der farblichen Gestaltung des Platzes konkret als Grund für das Aussehen genannt und ergänzt, dass der dunklere Stein Wärme besser hält, sodass der Platz besonders am Abend länger belebt sein kann. Vgl. Jeppesen 2013.

¹¹⁴³ Die Harpa ist insofern ein Gebäude, das durch seine homogene Fassadengestaltung auf Autofahrer ausgerichtet ist und dennoch gleichzeitig auf Fußgänger, indem die farblichen Reflexionen und Effekte der Fassade nicht nur in den Glasfenstern, sondern auch in dem Kanal sichtbar sind und durch den Platz verstärkt werden. Die Ornamentierung der Harpa funktioniert über das Licht-, Schatten- und Farbspiel der Quasi-Bricks und der Umgebung. Vgl. Gehl 2010, S. 43 f.

¹¹⁴⁴ Heiser 2011, S. 22.

durch die Distanz des Kanals zum Konzert- und Kongressgebäude kann das gesamte Haus in der Wasserfläche erlebt werden.

Der Einfluss Ólafur Eliassons ist nicht allein auf die Südfassade mit ihren dreidimensionalen Glaselementen beschränkt, der Umgang mit dem Tageslicht, die verschiedenen Glasscheiben, die als Spiegel auftreten oder als dichroitische Filter die Lichtwellen unterschiedlich brechen und somit farbige Akzente setzen, spielen für die drei weiteren Seiten der Harpa eine ebenso wesentliche Rolle. Somit ergibt sich nicht nur ein spektakuläres Gesamterscheinungsbild, das sogar im Dach die Strukturen der Quasi-Bricks fortsetzt, sondern es werden spannende Kontraste durch den Einsatz verschieden geformter Glasflächen und diverser Winkel und Kanten erzeugt. Die Flächen der Fassaden nehmen die unterschiedlichen Lichter, die auf sie einwirken auf, geben sie zurück und generieren so sehr vielfältige Momente des Erlebens. Die Westfassade mit dem Vorsprung aus rechteckigen Glaspaneelen kann wenig durchbrochene, großflächige Gliederungen der Hafengegend zeigen, während die darüber liegenden, nach Norden hin auskragenden Studien der Quasi-Bricks einen anderen Winkel kleinteilig reflektieren und so ein differenziertes Bild ergeben. Besonders anschaulich ist die Nordfassade, welche durch die Anordnung der beiden Baukörper in zwei große Flächen geteilt ist, die in ihrer Ausrichtung minimal voneinander abweichen. Dadurch liegt eine Fläche immer in einem anderen Winkel als die andere und es entstehen trotz der engen Rasterungen beinahe ruhige Glaswände, die zahlreiche Erscheinungsformen zulassen. Sogar im Kollafjord spiegelt sich die Fassade, das Wasser ist hier aber deutlich stürmischer, sodass diese Abbilder unruhiger sind, lebhafter und die Kanten weniger konkret wirken. Bei stärkerem Wellengang ist die Spiegelung umrisshaft, als ein sich farblich absetzender Schatten auszumachen, bei Sturm verschwindet sie hingegen vollends. Gleichzeitig werden die Reflexionen von Lichtpunkten im Wasser auf die Fassade zurückgeworfen und spiegeln sich dort erneut, sodass ein beinahe unendliches Wechselspiel mit dem Licht stattfinden kann.

Die rein äußerliche Betrachtung der Harpa macht deutlich, dass Ólafur Eliassons Beitrag zum Gebäude in der Architektur aufgeht. Die Fassade ist kein appliziertes Kunstwerk, sie ist zweckmäßig, funktional und die umgebende Platzanlage ist auf die Wirkung und den Effekt des gesamten Bauwerks abgestimmt, indem der Einfluss des Klimas und des natürlichen Lichts berücksichtigt wurde. Im Inneren setzt sich die enge Verbindung zwischen Architektur und künstlerischem Einfluss fort. Die gläserne Hülle vermischt die Grenzen zwischen Innen und Außen und ist im Foyer und an den Wänden der Säle als Schatten dargestellt. Hier wird die Materialität der Fassade offenbar, die gliedernden Elemente sind verzerrt auf die Flächen projiziert, sie wandern über das Innere gemäß dem Einfall von Tageslicht, abhängig vom Winkel der Sonne und anderer Lichter, die teils nur kurz von Außen auftauchen und die Fassade anleuchten. Der konkrete Einsatz von Licht und Schatten definiert den Raum: „Denn nur das Licht gibt den Bauten ihre Kontur und der Schatten gibt ihnen Tiefe.“¹¹⁴⁵ In der zunehmend lichten, beinahe transparenten Architektur „[...] ist der Schatten auf dem Rückzug und droht, abhanden zu kommen.“¹¹⁴⁶ Ólafur Eliasson hat sich bewusst gegen den Rückzug des Schattens eingesetzt und sich zudem in die Farbgebung des Innenraums eingebracht, indem er einen dunkleren Farbton für die Betonwände und Böden forderte, um die durchschimmernden farbigen Schatten der dichroitischen Glasscheiben besser sichtbar zu machen.¹¹⁴⁷ Dadurch erinnert die Harpa an Le Corbusiers Kathedrale von Ronchamp, deren bunte Glasfenster gelbe, rote, grüne und blaue

¹¹⁴⁵ Flagge 2002, S. 64.

¹¹⁴⁶ Flagge 2002, S. 65.

¹¹⁴⁷ Vgl. Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

Schatten auf der weißen Innenwand abbilden.¹¹⁴⁸ Le Corbusier hat mit Licht und farbigen Glasfenstern in ähnlicher Weise experimentiert wie Ólafur Elíasson, dessen Inspirationsquelle in Reykjavík evident wird.

Luminescent colors are positioned and hidden to make them [die Lichter] emerge and then disappear, and then again reemerge, with shifting viewpoints. Complementary hues are juxtaposed to react against, and mutually strengthen one another through successive and simultaneous contrast within the beholder's eye. As violets excite yellows, or reds stimulate greens, each complement appears more radiant and intense than it actually is, and these impressions alter with one's angle of sight or the longer one stares at any given color. By multiplying and carefully deploying these polychromatic tensions, a field of gripping attractions was created, whose complex of energies puts a pull on the observing eye, enlivening space with a charge that is not merely perceptual, for it is painted with emotions – weaving an irresistible spell.¹¹⁴⁹

In der Harpa wandern und wandeln sich die farbigen Schatten entsprechend des Lichteinfallswinkels und es sind die verschiedenen Farbakzente im Inneren, die dem Konzert- und Kongressgebäude einen immer neuen Eindruck geben: „In the foyer, kaleidoscopic shadows are projected onto the walls and floor, creating an almost crystalline space. This notion of the crystalline is an evocative yet precise metaphor for Harpa as a house for cultural activities.”¹¹⁵⁰

Die Schattenwirkung der Fassade lässt das Gebäude innen aufleben und zu einem Ort werden, der von der Umgebung bestimmt ist, dessen Schatten, Schlaglichter und Farben stetig veränderbar sind. Die beständig wechselnden und gleichzeitig klar geometrischen Strukturen des Schattens der Glasfassade können ihren Ursprung in Joseph Paxtons Kristallpalast finden, der 1851 für die erste Weltausstellung in London errichtet wurde. Das öffentlich zugängliche Gebäude war vor allem von den Schatten gekennzeichnet, die die Verstreungen der Fenster warfen. „Heute greifen nicht wenige Architekten zu dieser Art des Schattenwurfs, um mit dem wandernden Muster der Schatten die Lebendigkeit ihrer Bauten zu erhöhen.“¹¹⁵¹ Die konkrete Ablehnung des starren Inneren lässt das Foyer zu einem öffentlichen Raum werden, der dank der kristallinen Fassade aus Glas einen Schutz vor Wind und Wetter bietet – ein für den Standort wesentlicher Aspekt.

Den Bogen zu den innen liegenden Sälen schließt die Südfassade mit dem Konferenzsaal Silfurberg, der den Namen des auf Island vorkommenden, klaren und farblosen Kristalls trägt. Die prismenartigen Quasi-Bricks erinnern nicht nur an die physische Form der Silfurberg-Kristalle, sie bestehen beinahe vollständig aus Glas, das an einem weißen Stahlrahmen befestigt wurde. Dadurch sind die nicht farbigen Glas-Stahlbausteine transparent und wirken mit der glatten Fläche und ihrer Struktur wie diese Kristalle. „The two-directional cleavage is so flawless that if a crystal is struck with a hammer, it will usually break into perfect rhombohedrons.”¹¹⁵² Zudem spiegeln sich die Schatten der Fassade, die beinahe überlappenden Linien, die ebenfalls an die zweifache Lichtbrechung des Islandspars erinnert, in den Glasflächen im Inneren: an den Geländern der Treppen, Galerien und an der teilweise in Gelb gehaltenen Eingangsseite des Saals Kaldalón. Die Wirkung der Fassade wird wiederholt, sodass sie die Besuchenden im Foyer in manchen Bereichen geradezu umschließt. „At Harpa [...] the idea is that people are

¹¹⁴⁸ Vgl. Plummer 2013, S. 38–60.

¹¹⁴⁹ Plummer 2013, S. 5.

¹¹⁵⁰ Ó. Elíasson zitiert nach Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995

¹¹⁵¹ Flagge 2002, S. 75.

¹¹⁵² „In mineralogy, cleavage refers to the tendency of crystalline materials to split along definite crystallographic structural planes. These planes of relative weakness are a result of the consistent locations of atoms and ions in the crystal, which create smooth repeating surfaces that are visible both in the microscope and to the naked eye.” Greene 2014, wie Fußnote 1048.

participants as well as spectators.“¹¹⁵³ Die äußere Spiegelung des Hauses im Wasser, die Spiegelreflexionen der Umgebung und des Lichts in den Glasscheiben selbst und die Duplikation der Strukturen der Fassade im Innenraum sind mit Bedacht geplant worden, um die Grenzen des Raums zu vermischen:

Von einer kantigen Geometrie der Körper bestimmt, die sich durchdringen, um den funktionalen Anforderungen eines großen Auditoriums zu entsprechen, lässt sich die Anlage des [sic] Harpa dank der strukturellen Fähigkeiten der Module und dem Fehlen von Pfeilern und Säulen von der Landschaft durchfluten und verliert die Grenze zwischen Drinnen und Draußen. Zwischen Erde, Wasser und Himmel gelegen, fasst es die Besonderheit eines Ortes zusammen, wo auch Tag und Nacht sich nicht einfach definieren lassen.¹¹⁵⁴

Die Quasi-Bricks und die Zusammenarbeit von Henning Larsen Architects mit Ólafur Elíasson haben dem Konzert- und Kongresszentrum in Reykjavik einen Anziehungspunkt gegeben, der in den Rezensionen kontrovers diskutiert und allzu häufig auf den künstlerischen Anteil reduziert wurde. Elíasson hat in Interviews das Prinzip des Gesamtkunstwerks betont: „The facade acts as a skin or a border that mediates between the interior of the building and the city, and reflects the conflict between inside and outside.“¹¹⁵⁵ Demzufolge erfassen die meisten Architekturbesprechungen die Tragweite der Verbindung zwischen der künstlerisch gestalteten Fassade und dem gesamten Bauwerk nicht oder nur teilweise. Denn die „[...] Architektur ist die öffentlichste aller Künste [...] und die anschaulichste aller kulturellen Äußerungen“¹¹⁵⁶ und die neue kulturelle Institution, die Harpa erfüllt den über lange Zeit gehegten Wunsch der Isländer nach einer Aufführungsstätte für klassische Musik und Opern. Die Fassade mit den eigens – in der Manier Jørn Utzons – angefertigten Quasi-Bricks, soll Aufsehen erregen, denn mittels verschiedener Gläser „[...] schillern [sie] wie Fischeschuppen“¹¹⁵⁷. Insofern erinnert sie an die Fassade des Guggenheimmuseums in Bilbao.¹¹⁵⁸ Ólafur Elíasson ist mit seinen Wurzeln Teil der isländischen Gesellschaft und die spektakuläre Harpa ist gewissermaßen Ausdruck der Sehnsucht der Isländer nach Licht, Farbe und Glanz: „It glitters. It is a bit disco. It has something of [...] bling. It is clearly a work of Iceland’s recent past, of the years of magic money rather than of a new austerity.“¹¹⁵⁹ Die involvierten Architekten und der künstlerische Beitrag haben das Haus zu einem fesselnden Erlebnis gemacht.

Together they conceived an asymmetrical structure clad in a skin of LED-illuminated glass-and-steel „bricks,“ which every evening gives Icelanders a show as dazzling as

¹¹⁵³ Moore 2011, wie Fußnote 28.

¹¹⁵⁴ Corradi 2011, wie Fußnote 1071.

¹¹⁵⁵ Grima 2011, wie Fußnote 1008.

¹¹⁵⁶ Kastorff-Viehmann 2010, S. 1.

¹¹⁵⁷ Péus Architektur & Wohnen, Ausgabe 2011, wie Fußnote 326.

¹¹⁵⁸ Während eines Besuchs der Verfasserin im Guggenheimmuseum in Bilbao im Jahre 2007 wurde durch den Audioguide ausdrücklich aufmerksam gemacht, dass Frank Gehry für die überlappenden Elemente des Hauses von Fischeschuppen inspiriert wurde. Der Architekt soll als Kind Karpfen in der Badewanne beobachtet haben, deren schillernde Schuppen ihn faszinierten. Jörg Heiser hat zu bedenken gegeben, dass eine Überspitzung eines solchen Bezuges in Bilbao geschehen sei, da mit dem Audioguide die Geschichte nicht nur sehr bildhaft wiedergegeben wird, sondern die Besucher dazu angeregt werden, die Oberflächen nicht nur zu betrachten, sondern ihre Haptik zu erfahren. Die US-amerikanische Künstlerin Andrea Fraser hat dies zum Anlass für ihren Film *Little Frank and His Carp* genommen, den sie 2001 produzierte und für den sie sich lasziv an einem Pfeiler reibt. Vgl. Heiser 2011, S. 35.

¹¹⁵⁹ Moore 2011, wie Fußnote 28.

the northern lights. It's the kind of boundary crossing that can make architecture a force for activating cities and reenergizing cultures.¹¹⁶⁰

Die Harpa stellt den Ausgangspunkt des Strukturwandels der Austurhöfn vom ehemaligen Hafengebiet zum urbanen Raum dar, da sie als Landmarke mit zahlreichen Möglichkeiten des Aufenthalts und durch ein breites Spektrum an Veranstaltungen das Potenzial für die Revitalisierung des Hafens verdeutlicht.

4.2 Die Harpa als Kulturstandort in Island: Hintergründe zur Entwicklung des Konzert- und Konferenzhauses

Die Entstehungsgeschichte des Konzert- und Kongresshauses Harpa ist eng an die historischen Begebenheiten Islands im 20. Jahrhundert gebunden und von der Entwicklung der Gesellschaft geprägt. Der Inselstaat stand über sieben Jahrhunderte hinweg unter Fremdherrschaft, obwohl die ersten Siedler solchen Einigungsbestrebungen in ihrer Heimat entgangen waren.¹¹⁶¹ Die Bevölkerung übernahm die Rechtsstrukturen aus Norwegen und bildete im Jahre 930 ihr eigenes Parlament, Alþingi genannt, in dem im Jahre 1000 beschlossen wurde, das Christentum als Staatsreligion anzunehmen. Der erste Bischofssitz, Skálholt, wurde Ende des 11. Jahrhunderts etwa 90 Kilometer östlich von Reykjavík etabliert, später wurde im Norden mit Hólar í Hjaltadal ein zweiter gegründet; sie bildeten das „[...] Zentrum der isländischen Kirche und des religiösen Lebens.“¹¹⁶² Da Island ab dem 13. Jahrhundert zunächst unter norwegischer, später dänischer Herrschaft stand, war das Leben der Bevölkerung von gewissen Einschränkungen geprägt.¹¹⁶³ Die Abspaltung Islands vom dänischen Reich geschah sukzessive, Mitte des 19. Jahrhunderts breiteten sich vom europäischen Festland die Unabhängigkeitsbestrebungen zunehmend in Island aus.¹¹⁶⁴ Die Wiedereinführung des isländischen Parlaments – das lediglich über legislative Macht verfügte – stellte einen bedeutenden Meilenstein für die isländische Souveränität dar. „Die Beendigung des dänischen Handelsmonopols (1854) und die Anschaffung hochseetüchtiger Fischerboote waren die Basis für eine schnell wachsende Wirtschaft, die Island im Laufe weniger Generationen in einen modernen Wohlfahrtsstaat verwandelte.“¹¹⁶⁵ Die veränderte politische Situation stärkte die Position der Einwohner Islands und obwohl viele Transaktionen über Dänemark und teilweise über Großbritannien verliefen, führte der freie

¹¹⁶⁰ Architectural Digest (AD): „10 Best Designed Buildings in the World From Top Architects. From undulating skyscrapers to marvelous museums, discover some of the most exciting recent building designs to pop up in skylines across the globe“, (<https://www.architecturaldigest.com/story/best-architectural-projects-article>, 23. Mai 2018) [19.03.2018].

¹¹⁶¹ Vgl. Uecker 2004, S. 14.

¹¹⁶² Ólafsson, Guðmundur Óli: *Skálholt*. Reykjavík 1989, S. 3.

¹¹⁶³ Das dänische Handelsmonopol stellte neben der offensichtlichen eine wesentliche Einschränkung für den Kontakt der Isländer mit anderen Nationen dar. Es wurde im Jahre 1787 zunächst gelockert, darauf folgte eine graduelle Öffnung des Handels mit anderen Ländern, jedoch erst Mitte des 19. Jahrhunderts galt der freie Handel als vollständig etabliert. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 45, 410.

¹¹⁶⁴ Bereits im Jahre 1830 wurden erste Bestrebungen sichtbar: „[I]ntellectuals began insisting that Iceland was a separate nation with a right to a degree of autonomy, or 1835, when this political nationalism gained a literary mouthpiece in the form of the annual journal *Fjölnir* [Hervorhebung im Original].“ Óskarsson, Þórir: „From Romanticism to Realism“. In: Neijmann (Hg.) 2006, wie Fußnote 1103, S. 252.

¹¹⁶⁵ Helgason, Hallgrímur: „Island. I“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgo-online.com/article?id=mgg15519&v=1.1&rs=id-3712140e-1f97-1ba5-a258-4b6cd9eaa21e>, 30. Januar 2017) [11.2016].

Handel zur wirtschaftlichen Eigenständigkeit.¹¹⁶⁶ Diese Entwicklung lässt sich durch einen Bevölkerungsanstieg nachvollziehen.¹¹⁶⁷ Am 1. Dezember 1918 wurde die Personalunion mit Dänemark gegründet, der Vertrag sollte zunächst 25 Jahre bestehen. Im Anschluss sollte im Zuge einer Volksabstimmung über die vollständige Unabhängigkeit entschieden werden. Am 17. Juni 1944, als Dänemark unter deutscher Besatzung stand, wurde die Demokratische Republik Island ausgerufen.¹¹⁶⁸

Die Bestrebungen, die das Bürgertum in anderen Ländern Europas öffentliche Konzert- und Opernhäuser errichten ließen, kamen in Island erst deutlich später auf. Der Einfluss und die Reformen von Festlandeuropa oder den Britischen Inseln wurden zeitlich verzögert und nur teilweise in Island umgesetzt. Daher ist es von Bedeutung, im Folgenden nicht nur die Hintergründe und die Entwicklungsgeschichte der Harpa zu eruieren, sondern ein Gesamtbild zu schaffen. Insbesondere das Schicksal des Nationaltheaters, das mehrere Jahre als Rohbau an die Folgen der Weltwirtschaftskrise ermahnte, war ein zeitweise gefürchtetes Vorbild der Harpa und seine Geschichte muss daher angeführt werden. Zusätzlich wird der Standort Reykjavik mit den historisch wichtigsten Ereignissen beleuchtet, um den Wandel vom Hof zu einer Handels- und später einer Hauptstadt nachvollziehen zu können. Da die Gesellschaft Islands eine kleine Gruppe darstellt, deren Entwicklung über lange Zeit von den Umständen der Fremdherrschaft und den Bedingungen des Landes geprägt war, die erst im 20. Jahrhundert im Zuge der Globalisierung überwunden werden konnten, ist eine kurze Darstellung der wichtigsten Meilensteine von Bedeutung.

Im Anschluss daran erfolgt ein historisch und chronologisch arrangierter Überblick über die öffentliche Aufführungskultur, die ihren Anfang im Theater nahm und vorläufig mit den Debatten über ein Konzerthaus und ein Opernhaus enden wird. Vor diesem Hintergrund müssen die Entwicklung des Hafens von Reykjavik sowie die Diskussion über den möglichen Standort des Konzerthauses eruiert werden. In diesem Zusammenhang soll der Wettbewerb für das Konzert- und Kongressgebäude mit seinen verschiedenen Phasen beleuchtet werden. Die Finanzkrise im Herbst 2008 veränderte die Pläne für die Errichtung sowohl des Konzerthauses als auch des Opernhauses: Nicht nur die Architektur der Harpa wurde in der Folge einem neuen Budget angepasst, das Opernhausprojekt musste vollends aufgegeben werden und das Konzerthaus für Opernaufführungen ausgestattet werden. Die Entwicklung und Hintergründe beider Institutionen sollen dennoch umrissen werden, da ursprünglich zwei neuen Bauten entstehen sollten.

Damit sollen die Zusammenhänge zwischen dem Staat, der Gemeinde und dem sehr jungen Konzerthaus greifbar gemacht werden. Der gesetzte Schwerpunkt innerhalb dieses Kapitels liegt nicht nur auf der Betrachtung der Baugeschichte und den Auswirkungen der Finanzkrise auf die Harpa, sondern auch auf den Zusammenhängen, die sich aus historischer Sicht ergeben haben. Ihre Bedeutung wird anhand der Konnotation des Konzerthauses als nationales Symbol

¹¹⁶⁶ Der Fischfang im isländischen Gewässer konnte nur mit entsprechenden Hochseeschiffen gewährt werden, die es in Island nur wenig bis gar nicht gab. Daher kam es auch regelmäßig zu Schwierigkeiten mit anderen Schiffen, respektive deren Heimatländern, insbesondere aus Frankreich und Großbritannien: „The golden age of the French cod fishery off the coast of Iceland lasted from around 1835 until after the turn of this [20. Jahrhundert] century.” Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 306.

¹¹⁶⁷ Ab 1703 wurden konkrete Bevölkerungszahlen erhoben, es fanden in unregelmäßigen Abständen Volkszählungen statt. Im 18. Jh. erlebten Islands Einwohnerzahlen einen Rückgang und verdeutlichen die zunehmend schwierige Lage der Bevölkerung: 1703 waren 50 358 Einwohner verzeichnet worden, infolge der Laki-Katastrophe und den Hungersnöten lebten um 1800 lediglich 47 240 Menschen hier. Seitdem steigt die Bevölkerungszahl jedoch an, um 1900 betrug sie ca. 79 000. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 44–48.

¹¹⁶⁸ Vgl. Helgason 2016, wie Fußnote 1104.

für den Weg aus der Finanzkrise evident: „Like a phoenix, the Harpa Concert Hall and Conference Center has become a symbol of the island nation’s tourism-fueled recovery from the 2008 national financial crisis.”¹¹⁶⁹

4.2.1 Das öffentliche Musikleben in Reykjavík: Hintergründe und Bestrebungen für die Errichtung eigenständiger Bauwerke für Musik

Das Konzert- und Kongresshaus Harpa ist der Sitz des Isländischen Sinfonieorchesters, der Isländischen Oper und der Big Band Reykjavíks – im Isländischen heißen diese drei Institutionen: Sinfóníuhljómsveit Íslands, Íslensku ópera und Stórsveit Reykjavíkur.¹¹⁷⁰ Die Harpa füllte die ab Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend evident gewordene Lücke nach einer geeigneten Bühne für klassische Musik und Opern. Das gesellschaftliche Leben Islands war über Jahrhunderte auf den häuslichen Bereich beschränkt gewesen, mit größeren Hofanlagen als Zentren des Austauschs von mündlich tradierten Liedern, Sagas und speziell der isländischen Gedichte, *rímur*. In diesem Rahmen wurden diese Texte vorgetragen und verbreitet.¹¹⁷¹ Entsprechend gilt es, die Entwicklung der Harpa aus dieser Tradition heraus zu präsentieren. Dabei wird auf die Hintergründe der öffentlichen Aufführungskultur und die Korrelationen zwischen verschiedenen Bühnenformen und den entsprechenden Bauten eingegangen. Unter dieser Prämisse soll die Bedeutung der Harpa für Reykjavík, Island und insbesondere die Einwohner evident werden, wenn das Konzerthaus dargestellt wird als: „Harpa – húsið þitt“¹¹⁷².

Reykjavík wurde von Ingólfur Arnarson, der als einer der ersten Siedler Islands gilt, gegründet. Der Hof entstand an der Stelle, an der die Pfeiler seines Hochsitzes aufgefunden worden waren.¹¹⁷³ Den Namen wählte Ingólfur Arnarson wegen den über der Bucht hängenden Dampfschwaden, die wie Rauch wirkten. Dieses vom Meer gesehene Erscheinungsbild der Gegend prägt die Ortsbezeichnung seitdem. Das heutige Wappen Reykjavíks zeigt die beiden

¹¹⁶⁹ Henning Larsen Architects 2019, wie Fußnote 982.

¹¹⁷⁰ Die Big Band Reykjavíks besteht seit Februar 1992, im Vergleich zum Orchester und der Isländischen Oper ist ihr Einfluss auf die Geschichte und die Architektur der Harpa weniger essenziell, sodass im Folgenden nicht weiter auf diese eingegangen wird. Daneben wird *Maxímús Músíkús* als Bewohner der Harpa auf der Homepage genannt; diese Maus geht auf ein Kinderbuch von Hallfríður Ólafsdóttir und Þórarinn Már Baldursson, die Musiker des Isländischen Sinfonieorchesters sind, zurück. In deren Geschichten lernt die Maus u. a. das Orchester kennen. Vgl. Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „The Reykjavík Big Band. A big band with an even bigger heart“, (<https://en.harpa.is/harpa/residents/the-reykjavik-big-band>, 04. Juli 2019); Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Maxímús Músíkús. Frægasta og færaasta tónlistarmús Íslands!“, (<https://www.harpa.is/harpa/ibuar/maximus-musikus>, 04. Juli 2019).

¹¹⁷¹ Island ist besonders bekannt für die über lange Zeit aufrecht gehaltene mündliche Tradition. „The *kvöldvaka* constituted the main literary arena where literary and linguistic tastes were practiced and formed in a largely democratic setting. It also allowed for the continuation of a secular and popular literary tradition, where sagas and *rímur* [...] were recited and copied and stories were told [Hervorhebungen im Original].“ Eggertsdóttir, Margrét: „From Reformation to Enlightenment“. In: Neijmann (Hg.) 2006, wie Fußnote 1110, S. 175.

¹¹⁷² Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Harpa — húsið þitt. Ný vídd í íslensku menningar- og ráðstefnulífi“, (<https://www.harpa.is/harpa>, 21. Oktober 2020).

¹¹⁷³ In der Landnámabók wird das Auffinden der Hochsitzpfeiler und die anschließende Landnahme Ingólfur Arnarsons detailliert beschrieben. Er hatte sich zuvor weiter im Osten niedergelassen und dort Ingólfshöfði gegründet. Diese Art der Wohnortsuche wird in der altisländischen Literatur häufig wiedergegeben. Die Pfeiler waren den altnordischen Göttern durch entsprechende Bildnisse und Symbole gewidmet. Sie wurden vom alten Wohnsitz mitgenommen und an der Küste über Bord geworfen. Der Platz, an dem sie angeschwemmt wurden, war damit einer von dem jeweiligen Gott oder den Göttern ausgewählt und wurde aufgrund dessen besiedelt. Eine Zusammenfassung der Landnahme Ingólfur Arnarsons auf Englisch findet sich auf den Seiten der Arnarnagänschen Sammlungen in Reykjavík. Vgl. The Árni Magnússon Institute for Icelandic Studies: „Reykjavík and its surroundings“, (https://www.arnastofnun.is/page/reykjavik_and_its_surrounds, 08. März 2019).

beschnitzten Holzpfähle auf wellenartigem Untergrund und verweist auf die überlieferte Landnahme. Der Hof war zunächst sehr weitläufig, ehe er von seinen Nachfahren verkleinert wurde. Nach dem Jahre 1000 verlor Reykjavik sukzessive an Bedeutung.¹¹⁷⁴ Im 18. Jahrhundert wurde Reykjavik nach der Lockerung des Handelsmonopols zunächst zum Industriestandort erkoren. Mit der Gründung der Teilhabegesellschaft – im Isländischen *Innréttingarnar* – wurden ab 1752 wesentliche Handelsstrukturen wie „[...] Wohnungen und Betriebe zur Woll- und Fischverarbeitung sowie zur Schiffsausrüstung“¹¹⁷⁵ im heutigen Zentrum Reykjaviks errichtet. Um diese Zeit lebten hier nur wenige Menschen, im Jahre 1769 waren 289 Personen in Reykjavik registriert.¹¹⁷⁶ Die Verlagerung des Bischofssitzes und der Lateinschule von Skálholt nach Reykjavik im Jahre 1785 hob die Bedeutung des Standorts weiter an.¹¹⁷⁷ Bereits 1786 erhielt Reykjavik das Stadtrecht mit den Privilegien eines Königlichen Kaufortes.¹¹⁷⁸

Die Lateinschule, *Hólavallaskólinn*, förderte wesentlich das kulturelle Leben, hier wurden erste Theatergruppen gegründet und Stücke aufgeführt und die Schule stellt den Ausgangspunkt der Entwicklung des öffentlichen Kulturlebens dar. Der Bau der Domkirche im Jahre 1787 festigte die neue Position Reykjaviks,¹¹⁷⁹ mit ihm wurde die an derselben Stelle errichtete Pfarrkirche ersetzt. Der Dom konnte bereits 1796 als neuer Sitz des isländischen Bischofs eingeweiht werden. „[O]g var fyrsta byggingin sem reist var sérstaklega með tilliti til þess að Reykjavík skyldi verða höfuðstaðir landsins.“¹¹⁸⁰ Es entstanden in der Folge neue öffentliche Bauten, obwohl bereits im Jahre 1805 die Lateinschule nach Bessastaðir zog. „With it the mainstay of Reykjavik’s cultural life and Icelandic theater disappeared.“¹¹⁸¹ Erst 1846 wurde sie erneut nach Reykjavik verlegt, das Gebäude der *Lærði Skóli*, heute *Mentaskóli*, steht seitdem im Zentrum.

Die Oberschicht bestand in Reykjavik vorwiegend aus dänischen Beamten und Händlern, die großen Einfluss auf die Atmosphäre der Stadt hatten: „In this half-Danish market town, Danish

¹¹⁷⁴ Dies hat mehrere Gründe, denn nicht nur stand Reykjavik in Konkurrenz zu anderen großen Höfen wie Bessastaðir auf der Halbinsel Álfanes, der zu den historisch bedeutsamen Anwesen Islands zählt. Gleichzeitig entwickelten sich im Zuge der Christianisierung kirchliche Zentren, unter anderem ein Augustinerkloster auf der Insel Viðey, die weiter nördlich in der Faxabucht situiert ist. Hinzu kamen wirtschaftliche Gründe, da der Fokus vermehrt auf der Schafzucht und der Wollherstellung lagen, weniger auf Fischfang. Vgl. Nowak, Christian, Odin Hug und Hans Klüche: *Island. Reiseführer*. 3. Aufl., Ostfildern 2008 (= Bader-Allianz-Reiseführer), S. 235; Árbæjarsafn: „History of Reykjavik: Farm to City. 874-1200“. Ingólfur Arnarson and his Descendants, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/874-1200, 25. März 2019).

¹¹⁷⁵ Skúli Magnússon trug wesentlich zu dieser Entwicklung bei, er wurde im Jahre 1749 als erster Isländer zum isländischen Landvogt berufen und setzte sich für die Lockerung des Handelsmonopols ein. Die Teilhabegesellschaft wurde von den dänischen Händlern boykottiert, die sie 1764 übernahmen, nachdem ihr die Insolvenz drohte. Skúli Magnússon wurde daraufhin seines Amtes enthoben, er gilt aber als Wegbereiter Reykjaviks als Stadt. Nowak et al. 2008, S. 235.

¹¹⁷⁶ Im Vergleich dazu lebten in Island insgesamt 46 201 Menschen. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 46, 66.

¹¹⁷⁷ Die Gebäude der Lateinschule wurden durch Erdbeben im Jahre 1784 fast alle zerstört. Vgl. Ólafsson 1989, S. 30.

¹¹⁷⁸ Vgl. Nowak et al. 2008, S. 236.

¹¹⁷⁹ Mit der Domkirche wurde die Entwicklung der Stadt dezidiert vorangetrieben, hier ließen sich in der Folge vermehrt die Einwohner nieder. Zwar zählte im Jahre 1801 Reykjavik lediglich 307 Einwohner, doch gaben anschließend vermehrt Menschen ihre Höfe auf und siedelten sich in der Stadt an. Grund dafür waren u. a. die Laki-Vulkanausbrüche, denn die giftige Vulkanasche hatte große Weideflächen vernichtet und den Viehbestand dezimiert. Der Fischfang und der Standort Reykjavik gewannen in der Folge an Bedeutung. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 64–74.

¹¹⁸⁰ Übersetzung: „[U]nd war das erste Gebäude, das mit einem besonderen Blick darauf errichtet wurde, dass Reykjavik Hauptstadt des Landes werden würde.“ „Dómkirkjan í Reykjavík. Sagan“. Hér til hliðar finna valda kafla úr bókinni „Saga Dómkirkjunnar“ eftir sr. Þóri Stephensen., (<http://old.kirkjan.is/domkirkjan/sagan>, 08. Juni 2019).

¹¹⁸¹ Óskarsson 2006, S. 256.

was the official language.”¹¹⁸² Die übrigen Einwohner sprachen eine Mischung aus Dänisch und Isländisch. Ein wichtiger Meilenstein war die Etablierung des zuvor in Þingvellir abgeschafften Alþingis, das von 1845 bis 1874 zunächst in beratender Funktion in der ehemaligen Lærði Skóli installiert wurde.¹¹⁸³ Als Island im Jahre 1874 „[...] eine eigene Verfassung erhielt,“¹¹⁸⁴ wurde dem Alþingi zudem legislative Macht zugesprochen. Von 1880 bis 1881 wurde das Alþingihús direkt neben der im Jahre 1846 erneuerten Domkirche errichtet. Damit erhielt das Parlament einen eigenen, permanenten Sitz im Zentrum der Hauptstadt. „Síðar hafa þessi tvö hús myndað heild í hugum landsmanna og táknað órofa samhengi laga og siðar í landinu.“¹¹⁸⁵ Im Jahre 1886 gründete sich in Reykjavík zudem die erste Bank Islands, die Landsbanki Íslands.¹¹⁸⁶ Die monetäre Unabhängigkeit Islands stärkte die weiteren Bestrebungen nach Souveränität. „In 1904, Iceland was granted partial autonomy, Home Rule. Iceland had its own minister, who was answerable to parliament, and government offices were established in Reykjavík. Thus Reykjavík took over Copenhagen’s historic role as capital of Iceland.“¹¹⁸⁷

Die Entwicklung Reykjavíks zeigt, wie eines der ältesten Anwesen durch die dänische Krone zur Handelsstadt auserkoren wurde und durch die Ansiedlung kirchlicher, bildender, politischer und kultureller Institutionen zur Hauptstadt des Landes werden konnte. Im 19. Jahrhundert avancierte sie zu einem wichtigen Handelspunkt und etablierte sich zusehends als Zentrum.¹¹⁸⁸ Die aufkeimenden Bestrebungen nach Unabhängigkeit vom dänischen Reich konnten von dieser gestärkten Stadt im 20. Jahrhundert ausgehen.¹¹⁸⁹ Die Urbanisierung und Globalisierung führten zu zahlreichen Veränderungen.¹¹⁹⁰ Im Jahre 1911 wurde die erste isländische Universität in Reykjavík gegründet, die Háskóli Íslands, die bis 1940 im Alþingihús untergebracht war. Das auf der gegenüberliegenden Seite des Tjörns gelegene Aðalbygging war der

¹¹⁸² Die Differenz der gesellschaftlichen Milieus machte sich auch in der Bekleidung sichtbar: „It was common for women to dress in Danish costume, and the men’s coats were in accordance with the latest fashion among the higher classes in Copenhagen.“ Ebd.

¹¹⁸³ Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 66, 826.

¹¹⁸⁴ Im Zusammenhang mit diesem Ereignis komponierte Sveinbjörn Sveinbjörnsson die Musik für die isländische „Nationalhymne *Ó Guð vors lands* („O Gott unseres Landes“) [Hervorhebung im Original].“ Bergendal, Göran und Annika Krummacher: „Island. III“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15519&v=1.1&rs=id-42ef4751-6103-3f6f-080d-35658920ca32>, 30. Januar 2017) [11.2016].

¹¹⁸⁵ Übersetzung: „Seitdem bilden diese beiden Gebäude im kollektiven Gedächtnis eine Einheit und symbolisieren ungebrochen den Zusammenhang von Recht und Religion im Land.“ wie Fußnote 1119.

¹¹⁸⁶ Sie erhielt zunächst noch ihre Währung von der Dänischen Nationalbank. Mit der Eröffnung der Íslandsbanki wurde 1904 das Geldwesen vollkommen nach Island transferiert. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 665.

¹¹⁸⁷ Árbæjarsafn: „History of Reykjavík: Farm to City. 1870-1918“. Capital at the Dawn of a New Age, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/1870-1918, 08. Juni 2019).

¹¹⁸⁸ „With the reestablishment of the Althing [...] in 1845, urban life began to come into its own. At around the same time the only printing press of the country [...] was established in Reykjavík (1844), [...] and the seminary, the first step toward an Icelandic university, was founded there (1847).“ Óskarsson 2006, S. 259.

¹¹⁸⁹ „Die sich im Land entwickelnde Kultur von komponierenden Musikdilettanten war ein wichtiger Faktor in der nationalen Befreiungsbewegung.“ Bergendal und Krummacher 2016, wie Fußnote 1123.

¹¹⁹⁰ Die Infrastruktur musste angepasst werden, um die Versorgung der stetig wachsenden Bevölkerung zu gewährleisten. „The office of mayor was instituted in 1908. The first major project was the provision of a water supply in 1909. A system of drains was also laid, and hygiene improved dramatically. In 1910, the Reykjavík gasworks was founded; this was Reykjavík’s first power plant. This was followed by the Elliðaár hydro-electric plant in 1921. In 1912 tarmac was laid on Austurstræti, and at around that time the first sidewalks were constructed.“ Árbæjarsafn, wie Fußnote 1126.

Ausgangspunkt des heutigen Universitätsgeländes, das seitdem stetig erweitert wird.¹¹⁹¹ Daneben wurde von 1913 bis 1917 der Hafen ausgebaut, um Anlegeplätze direkt am Rande der Stadt zu schaffen und die führenden Wirtschaftszweige, Fischfang und Handel, zu unterstützen. Zwischen den beiden Weltkriegen hat sich der Hafen von Reykjavík zum Bedeutendsten des Landes entwickelt, ein Großteil des Fischfangs wurde hier verarbeitet und weiterverkauft.¹¹⁹²

Die Weltwirtschaftskrise sorgte in den 1930er Jahren für einen Rückgang der Exporte. Die strategisch günstige Lage Islands förderte im Zweiten Weltkrieg die Nutzung des Landes als Stützpunkt. Nachdem Island Anfang des Krieges von den Briten besetzt wurde, errichteten die USA ab 1941 in Keflavík, an der Spitze von Reykjanes und dadurch unweit von Reykjavík, eine Militärstation. „The occupation brought plenty of work and new technology, and the unemployment of the Depression years vanished overnight.“¹¹⁹³ In Keflavík entstand der internationale Flughafen Islands, der inzwischen ein wichtiger Knotenpunkt für den Tourismus ist. Von dem wirtschaftlichen Aufschwung profitierte die Region um Reykjavík besonders: Die bessere Versorgung der Wohnbauten, die über Heizung, Warmwasser und Strom verfügten, wirkte sich auf die Einwohnerzahl aus.¹¹⁹⁴ Die fortschrittliche Verwendung der Geothermie verminderte drastisch die starke Rauchentwicklung durch Torffeuer, sodass sich das Stadtbild wandelte.¹¹⁹⁵

Nachdem Reykjavík im Jahre 1944 zur Hauptstadt eines souveränen Staates geworden war, gewann die Stadt erneut an Popularität und galt auch später als strategisch günstiger Standort. „Reykjavík’s international status was highlighted by a superpower summit in 1986 at Höfði House, the reception house of the City of Reykjavík – a meeting that heralded the beginning of the end of the Cold War.“¹¹⁹⁶ Dadurch konnte sich Island auf der internationalen Ebene politisch neu positionieren. Die Überwindung der Wirtschaftskrise und das Ende der Besatzungszeit demonstrierten die Souveränität des Staates.

Davon profitierte auch das kulturelle Leben und es etablierten sich zahlreiche Kunst- und Kulturinstitutionen. Im Jahre 1950 wurde das Nationaltheater, Þjóðleikhúsið, eröffnet sowie das Isländische Sinfonieorchester gegründet. Die Isländische Operngesellschaft etablierte sich Ende der 1970er Jahre und das musikalische Schaffen Islands sorgte für internationale Aufmerksamkeit.¹¹⁹⁷ Die Sängerin Björk zählt zu den einflussreichsten Musikerinnen weltweit.¹¹⁹⁸ „Iceland’s traditional rural society was being transformed into a modern urban-industrial society, with Reykjavík as its oversized centre.“¹¹⁹⁹ Diese Entwicklung wurde durch den Tourismus immens vorangetrieben, dessen Treiber neben der Natur zunehmend auch die Kultur wurde. Die isländische Kultur generierte europa- und weltweite Aufmerksamkeit, im Jahre 2000 war Reykjavík eine von neun Kulturhauptstädten Europas. Im Zuge dessen wurde

¹¹⁹¹ Vgl. Háskóli Íslands: „Short History of the University“, (<https://english.hi.is/node/17089>, 05. Juli 2019).

¹¹⁹² „Over half of all Icelandic exports fall under the commodity division fish.“ Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 413.

¹¹⁹³ Árbæjarsafn: „History of Reykjavík: Farm to City. 1918-1945“. Mechanisation and Specialisation, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/1918-1945, 08. Juni 2019).

¹¹⁹⁴ Im Jahre 1940 lebten 38 308 Personen in der Hauptstadt, während das ganze Land insgesamt 121 474 Einwohner zählte. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 49; 66 f.

¹¹⁹⁵ Vgl. Árbæjarsafn, wie Fußnote 1132.

¹¹⁹⁶ Ronald Reagan und Michail Gorbatschow trafen sich in Island, am Rande der Faxabucht in einem Gebäude, das 1909 für den französischen Konsul an der Grenze zwischen Land und Wasser, Stadt und Hafen, gebaut wurde und inzwischen als historisch bedeutsames Gästehaus des isländischen Staates genutzt wird. Árbæjarsafn, wie Fußnote 31.

¹¹⁹⁷ Vgl. Bergendal und Krummacher 2016, wie Fußnote 1123.

¹¹⁹⁸ Vgl. Árbæjarsafn, wie Fußnote 31.

¹¹⁹⁹ Im Jahre 2015 lebten 121 822 Menschen in Reykjavík, der Staat zählte beinahe 330 000 Einwohner und die Prognosen gehen von einem weiteren, raschen Anstieg aus. Árbæjarsafn, wie Fußnote 1126; Statistics Iceland 2015, wie Fußnote 985, S. f.

deutlich, dass adäquate Aufführungsstätten für Opern und Konzerte nötig waren, um im internationalen Vergleich wettbewerbsfähig zu sein.

Die Entwicklungsgeschichte der Opern- und Konzertbauten in Island spiegelt ungefähr die Entwicklung der Opern- und Konzertaufführungen in ihrer historisch belegten Entstehungsabfolge wider. Ähnlich wie die Oper in Italien aus dem Schauspiel heraus entstanden ist, verlief es in Island: Theateraufführungen fanden ab dem Ende des 18. Jahrhunderts statt, während Sinfoniekonzerte und Opern erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts aufgeführt wurden. Diese zeitliche Verschiebung hängt vermutlich mit dem Mangel an treibenden Einflüssen von Außen zusammen.¹²⁰⁰ Bedingt durch die Herrschaft Dänemarks gab es nur wenige öffentliche Aufführungen. Das Theater etablierte sich, ausgehend von der Lateinschule, ab Ende des 18. Jahrhunderts als die erste öffentliche Aufführungskultur. In der Hólavallaskóli brachten Schüler erstmals ein isländisches Stück auf die Bühne.¹²⁰¹ „By the 1850s any effort at theater in Reykjavík was predominantly of Danish origin. These were amateur productions put on for the most part by Danish merchants and performed in Danish.”¹²⁰² In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherbergten mehrere Bauten einen größeren Saal für Aufführungen: Gildaskálinn, Glasgow, das als Gúttó bezeichnete Góðtemplarahús und Fjalakötturinn.¹²⁰³ Die Bühnen waren anfangs kleinere, teils provisorische Einrichtungen, die im weiteren Verlauf zwar permanent, insbesondere aber multifunktional angelegt wurden. Die bis ins 20. Jahrhundert hinein niedrige Gesamtbevölkerung unterstützte diese Praxis, da für große öffentliche Veranstaltungen, die zudem regelmäßig stattfinden sollten, nicht nur die Darstellenden, sondern auch das Publikum fehlte. Das zunehmende Bewusstsein der eigenen Identität, der wirtschaftliche Aufschwung und der Bevölkerungsanstieg förderten die kulturellen Bestrebungen.

Im Jahre 1873 forderte der Künstler und Bühnenmaler Sigurður Guðmundsson eine nationale Bühne für Island, um die Einwohner aufzuklären und die nationale Identität zu stärken.¹²⁰⁴ Der Aufschwung des Theaters kulminierte am 11. Januar 1897 in der Gründung des Leikfélags Reykjavíks, der Theatergesellschaft Reykjavíks. Das Leikfélag Reykjavíkur nahm sich die

¹²⁰⁰ „[T]he remoteness and isolation of the island was a barrier for traveling groups of actors, which in the 17th and 18th centuries were otherwise a common phenomenon in Scandinavia. Iceland was overwhelmingly rural until the 19th century and the extremely dispersed farm settlement made for few stages on which to act.” Leikminjasafn Íslands: „Icelandic Theatre History”, (<http://www.leikminjasafn.is/yfilit/english/history>, 13. Juni 2019).

¹²⁰¹ Sigurður Pétursson schrieb insgesamt zwei Komödien auf Isländisch, die beide populär waren. *Narfí, eða sá narraktugi biðill* ist inhaltlich sehr eng an dem Stück *Jean de France eller Hans Frandsen* des Dänen Ludvig Holberg angelehnt und soll die Isländer in ihrer eigenen Sprache bestärken, trotz des deutlichen Einflusses der Dänen auf die Gesellschaft. Das Stück konnte anfangs nicht aufgeführt werden, da der dänische König von 1799 bis 1820 ein Theaterverbot ausrufen ließ, weil er eine Rebellion als mögliche Folge von isländischen Theateraufführungen fürchtete. Das Stück war im 19. Jahrhundert sehr beliebt. „[A]nd greatly influenced late Icelandic comic writing”. Ibsen und Sigurjónsson 2006, S. 552 f. Vgl. Leikminjasafn Íslands, wie Fußnote 1139.

¹²⁰² Ibsen und Sigurjónsson 2006, S. 553.

¹²⁰³ Eine Übersicht über die relevanten Bauten findet sich auf der Homepage des Theatermuseums Islands. Da die Bauten zwar das Kulturleben widerspiegeln, jedoch kaum Einfluss auf die Harpa hatten, werden sie lediglich namentlich in chronologischer Reihenfolge ihrer Bau- bzw. Umbauzeiten erwähnt. Sie entstammen einer Zeit des Aufschwungs und dienten u. a. den Handelsgesellschaften oder der Loge des Guttempler-Ordens. In manchen Gebäuden wurde nachträglich ein Veranstaltungssaal hinzugefügt, bei anderen wurde er bereits in die Baupläne einbezogen. Fjalakötturinn war das erste Haus in Reykjavík, das für die Schauspielspielkunst errichtet wurde. Vgl. Leikminjasafn Íslands: „Breiðfjörðsleikhús („Fjalakötturinn““), (<http://www.leikminjasafn.is/sagan/islensk-leikhus/fjalakotturinn>, 13. Juni 2019). Vgl. Leikminjasafn Íslands, wie Fußnote 31.

¹²⁰⁴ Vgl. Þjóðleikhúsið: „Um Þjóðleikhúsið”. Byggingarsagan, (<http://www.leikhusid.is/um-okkur/um-thjodleikhusid>, 14. Juni 2019).

Professionalisierung der Schauspielkunst und die Förderung des isländischen Dramas zum Ziel.¹²⁰⁵ Als Spielstätte diente das im Jahr zuvor errichtete Iðnaðarmannahús, kurz Iðnó genannt, das direkt am innerstädtischen See, Tjörnin, in unmittelbarer Nähe der Domkirche und des Alþingihús‘ liegt. Die Handwerkervereinigung stattete den großen Saal mit 256 Sitzplätzen aus: „[...] þar voru haldnir fyrirlestrar, söngskemmtanir, dansleikir, veislur og samkomur af öllu tagi.“¹²⁰⁶ Das Iðnó ist bis heute für die unterschiedlichsten Veranstaltungen verfügbar und war über mehrere Jahrzehnte hinweg die bedeutendste Anlaufstelle für Theateraufführungen. Durch die Theatergesellschaft gewann das Schauspiel an Professionalität, an Autoren, an eigenen Stücken und letztendlich an Publikum. Etwa 20 Jahre nach seiner Gründung wurde ein eigener Theaterbau gefordert. „[T]he supporters of the theatre in the Icelandic parliament (Alþingi) met with great resistance when they attempted to introduce a law regarding the building of a new National Theatre.“¹²⁰⁷ Das entsprechende Gesetz konnte im Jahre 1923 verabschiedet werden und ein kleines Komitee bereitete ab 1925 den Bau vor. Als Architekt wurde Guðjón Samúelsson gewonnen, der als dänischer Reichsarchitekt zahlreiche Bauten in Reykjavík und Island entworfen hatte. Das Vorhaben wurde von der Bevölkerung nicht nur unterstützt, die noch sehr junge Theatergesellschaft wurde von Kritikern als zu wenig etabliert angesehen, weshalb ein eigenes Theatergebäude nicht gerechtfertigt wäre. Zudem fehlten unterstützende und entsprechend professionelle Institutionen. Dennoch konnte mit der Errichtung des Þjóðleikhús‘ begonnen werden: „Grunnur hússins er tekinn 1929, en á næstu tveimur árum er húsið steipt upp og gert fokhelt. 1932 Skemmtanaskattssjóðurinn er tekinn af húsinu til ársins 1941.“¹²⁰⁸ Damit wurde dem Bau die Finanzierung abgesprochen und es vorübergehend nicht mehr als Kulturstätte anerkannt. Die Wirtschaftskrise, die im Vergleich zu anderen Ländern etwas verspätet auf Island einwirkte, brachte das Theaterbauprojekt in Reykjavík zum Erliegen. Im Jahre 1932 war das Innere des Þjóðleikhús‘ noch nicht vollendet, aber es galt als wetterfest und der Rohbau wurde während des Zweiten Weltkriegs besetzt und diente als Lager. Nach Ende des Krieges konnte der Innenausbau fortgesetzt werden, die feierliche Eröffnung fand am 20. April 1950 statt.¹²⁰⁹ Das ganz in Grautönen gehaltene Þjóðleikhús ist im Mittelrisalit mit einem Eingangsportal versehen, das gleichzeitig als Balkon dient und über dem – orientiert an der klassischen Tempelfassade – drei schmale, hohe Fenster mit darüber beginnenden Pilastern die Fassade gliedern.¹²¹⁰ Die beiden Seitenrisalite ragen leicht aus dem Baukörper heraus, in ihrer

¹²⁰⁵ Vgl. Ibsen und Sigurjónsson 2006, S. S. 556.

¹²⁰⁶ Übersetzung: „[...] dort wurden Vorträge, Konzerte, Bälle, Feste und Versammlungen jeglicher Art abgehalten.“ Leikminjasafn Íslands: „Iðnaðarmannahúsið (Iðnó) í Reykjavík“, (<http://www.leikminjasafn.is/sagan/islensk-leikhus/idno>, 13. Juni 2019).

¹²⁰⁷ Leikminjasafn Íslands, wie Fußnote 1139.

¹²⁰⁸ Übersetzung: „Der Grundstein des Hauses wurde 1922 gelegt, und in den nächsten zwei Jahren wurde das Gebäude gegossen und wasserdicht gemacht. Von 1932 bis 1941 wurde der Vergnügungssteuerfond vom Haus abgezogen.“ Damit war eine Vollendung des Baus in diesen Jahren nicht möglich. Þjóðleikhúsið, wie Fußnote 1143.

¹²⁰⁹ Infolge der Eröffnung des Nationaltheaters wurden auch eine dazugehörige Schauspielschule und eine Ballettschule gegründet. Damit konnten auch in Island diese Professionen erlernt und ausgebildet werden. Im Jahre 1973 wurde zusätzlich die Íslenski dansflokkur gegründet, seit dieser Zeit werden Ballettaufführungen angeboten. Unabhängig davon bildeten sich in den 1970er Jahren weitere Schauspielgruppen mit häufig avantgardistischen Stücken und experimentellem Theater heraus. Nur wenige davon hielten sich über einen längeren Zeitraum, es gibt weiterhin zahlreiche Gruppierungen. Vgl. Leikminjasafn Íslands, wie Fußnote 1139; Performing Arts Iceland: „COMPANIES“, (<http://stage.is/Companies>, 14. Juni 2019).; Ibsen und Sigurjónsson 2006, S. 563 ff.

¹²¹⁰ Guðjón Samúelsson: Nationaltheater, Reykjavík: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:National_Theatre_of_Iceland.jpg&oldid=1146907038.

jeweiligen Mitte sind sie durch ein breiteres, auf Höhe des Eingangs beginnendes Fenster strukturiert. Die Pilaster über allen fünf Fenstern sind sehr auffällig in Weiß gestaltet und bestehen aus übereinander lagernden, sich verjüngenden rechteckigen Blöcken, die über die Fassade hinausgehen und sich nach hinten zum Dach ausdehnen. Der Eingang ist über eine große Treppe zu erreichen, die an der linken Seite über das Gebäude hinaus fortgesetzt wird, um trotz der Steigung der Straße ein ebenes Plateau vor der zum Portal führenden Treppe zu erzeugen. „The building itself [...] was the architect’s vision of the theatre as a Palace of Elves, with reference to ancient Icelandic belief that the elves live inside rocks, and that incidentally humans can enter their colorful world of plenty, dance and song.”¹²¹¹

Das Nationaltheater beherbergt einen großen Saal, der um 1990 umgebaut wurde. Er erstreckt sich vom Parkett bis in den Rang und ist mit ungefähr 500, mit rotem Stoff bezogenen Sitzplätzen ausgestattet. Die Farbgebung in dem Konzertsaal Eldborg greift diese Gesattlung auf und erinnert insofern an das Theater. Die Bühne ist mit einem versenkbaren Orchestergraben ausgestattet, sodass Vorführungen mit musikalischer Begleitung ausgerichtet werden können. Bereits seit 1951 werden hier Opern und seit Mitte der 1970er Jahre auch Ballettvorstellungen gezeigt.¹²¹² Die Seitenwände des Saals sind mit Holz verkleidet, das in warmen Tönen und zusammen mit der hellen Decke und deren seitlicher Beleuchtung eine angenehme Atmosphäre schafft. Zusätzlich beherbergt das Nationaltheater vier weitere, deutlich kleinere Säle: Kassin als Black-Box-Theater im Nebengebäude, Kúlan als explizites Kindertheater, Brúðuloftið und Leikhúskjallarinn.¹²¹³ Das Isländische Nationaltheater gehört dem Staat als professionelles Theater an und wird durch das Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur finanziert. Das Leikfélag Reykjavíkur geriet mit der Eröffnung des Þjóðleikhús‘ zunächst in eine tiefe Krise, da sich die Theatergesellschaft in zwei Institutionen spaltete. Während das professionelle Theater im Þjóðleikhús unterkam, behielt die Gesellschaft ihren Sitz im Iðnó. Zahlreiche Darstellende waren indes an das neue Haus gewechselt, sodass es an Akteuren und Akteurinnen im Iðnó fehlte. Die Teilung in das semi-professionelle Theater¹²¹⁴ und das Nationaltheater hielt etwas mehr als ein Jahrzehnt an, im Jahre 1963 wurde das Leikfélag Reykjavíkur endgültig professionalisiert. „Það var greinilega orðið aðkallandi að finna Leikfélaginu nýtt húsnæði sem myndi rúma alla starfsemi Leikfélagsins undir einu þaki og svara kalli tímans um aðstöðu fyrir nútíma leikhúsreksturs.“¹²¹⁵ Dieser Ruf wurde getragen von der in den 1960er Jahren steigenden Anzahl an Stücken, die von den nun zahlreichen und verbreitet agierenden Schauspielgruppen aufgeführt wurden. Zudem wurden vermehrt isländische Autoren und Autorinnen aktiv, die vorwiegend in Europa studiert hatten.¹²¹⁶ Die Schauspieler des Leikfélags Reykjavíks arbeiteten trotz dieser Differenzen eng mit dem Ensemble des Þjóðleikhús‘ zusammen und beeinflussten einander.

¹²¹¹ Þjóðleikhúsið: „The National Theatre of Iceland. About Us“, (<http://www.leikhusid.is/english/about-us>, 12. Juni 2019).

¹²¹² Vgl. Leikminjasafn Íslands, wie Fußnote 1139.

¹²¹³ Þjóðleikhúsið, wie Fußnote 1143.

¹²¹⁴ „The Reykjavík Theater Company [...] was semiprofessional in that the actors acquired their acting skills through practice. Their talent was second to none, as this was the only outlet available [in den Jahren vor der Eröffnung des Nationaltheaters] for those who had an ambition to pursue an acting career.“ Ibsen und Sigurjónsson 2006, S. 572.

¹²¹⁵ Übersetzung: „Es war für die Theatergesellschaft offensichtlich geworden, dass dringend eine neue Bleibe gefunden werden müsse, die alle Geschäftsfelder der Theatergesellschaft unter einem Dach vereinen und eine Antwort auf den Ruf der Zeit darstellen solle, um die Einrichtungen in die Gegenwart des Theaterhausbetriebs zu bringen.“ Borgarleikhús, wie Fußnote 43.

¹²¹⁶ Vgl. Ibsen und Sigurjónsson 2006, S. 564.

Die Suche nach einer Bühne für die Theatergesellschaft wurde unterdessen fortgesetzt, 1975 beschloss die Gemeinde Reykjavik den Bau eines Hauses für Drama als Gemeinschaftsprojekt mit dem Leikfélag Reykjavíkur. Als Architekten wurden Guðmundur Kr. Guðmundsson, Ólafur Sigurðsson und Þorsteinn Gunnarsson beauftragt. Ende des folgenden Jahres wurde mit den Plänen und Vorbereitungen für den Bau begonnen. Den Grundstein legte 1986 Davíð Oddsson, der damalige Bürgermeister Reykjavíks, zum 89. Jubiläum der Theatergesellschaft. Im September 1989 bezog das Leikfélag Reykjavíkur schließlich das Borgarleikhús und eröffnete am 20. Oktober desselben Jahres den Betrieb.¹²¹⁷ Das Gebäude liegt nicht im historischen Zentrum Reykjavíks, sondern im neu entstandenen, östlich gelegenen Stadtteil Kringlumýri, sodass sich die beiden großen Theaterbauten in Reykjavik seitdem auf verschiedene Stadtbereiche verteilen. Die Theatergesellschaft Reykjavíks ist nach beinahe 100 Jahren im historischen Stadtzentrum mit den dortigen Holzhäusern in ein vor allem durch Betonbauten bestimmtes Gebiet übergesiedelt. Kringlumýri ist geragt von Kringlan, einem der größten Einkaufszentren Islands, mehreren Schulen sowie zahlreichen Wohn- und Geschäftsbauten, die mit einer guten Verkehrsanbindung die regelmäßige Nutzung des Theaters unterstützen. Bereits 1990 wurde der positive Einfluss der Lage auf das Theater deutlich: Die Besucherzahlen hatten sich im Vergleich zum Jahr 1985 und den Vorstellungen in der Altstadt nahezu verdoppelt.¹²¹⁸

Das Borgarleikhús zeichnet sich von außen durch die typisch isländische Fassadenverkleidung mit Wellblech aus, die optisch an die Holzhäuser in der Altstadt erinnern. Der Bau setzt sich aus mehreren Körpern zusammen, die aufeinandergestapelt erscheinen und in dessen Mitte der unregelmäßig geformte Bühnenturm thront. Das Logo des Borgarleikhús‘ greift diese Formen auf und überträgt sie als Linien, die die seitliche Silhouette des Hauses skizzieren. Sie umgrenzen unregelmäßig geformte Rechtecke, die ineinander übergehen und sich nach oben hin verjüngen.¹²¹⁹ Durch seine Farbgebung korrespondiert das Borgarleikhús mit den Bauwerken der direkten Umgebung, die eine vornehmlich helle Fassadengestaltung aufweisen. Im Inneren sind inzwischen drei Säle untergebracht: Der große Theatersaal ist mit 550 halbkreisförmig in Reihen um die Bühne angeordneten, aufsteigenden Sitzplätzen ausgestattet, die mit dunkelblauem Stoff überzogen sind. An den Seitenwänden verdeckt die Holzvertäfelung das untere Drittel komplett, darüber sind einzelne, diagonal und durch Holzpilaster getrennte Holzleisten auf blauem Grund angebracht, die scheinbar wie Strahlen von der Sonne ausgehen. Die Deckengestaltung wirkt wie Wellen, die über die Zuschauer hinwegziehen.¹²²⁰

Die Geschichte des isländischen Theaters zeigt, dass dem ersten, vollendeten Theaterbau mehr als 150 Jahre an Aufführungspraxis vorangegangen sind. Die Begeisterung der Bevölkerung für das Theater manifestiert sich in den beiden Theatergebäuden in Reykjavik. Die seit den 1960er Jahren festgehaltenen Besucherzahlen des statistischen Amtes in Island belegen diesen Trend für die einzelnen Einrichtungen.¹²²¹ Das Theater stellte die Weichen für eine öffentliche

¹²¹⁷ Vgl. Borgarleikhús, wie Fußnote 43.

¹²¹⁸ Fünf Jahre zuvor hatte das Leikfélag insgesamt 42 624 Zuschauer, kurz nach der Eröffnung der neuen Spielstätte bereits 81 027. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 868.

¹²¹⁹ Vgl. Borgarleikhús, wie Fußnote 43.

¹²²⁰ Neben einem kleineren Saal beherbergt das Borgarleikhús seit 2001 ein Black-Box-Theater. Vgl. Borgarleikhús: „Salir Borgarleikhússins“, (<https://www.borgarleikhus.is/um-okkur/salir>, 17. Juni 2019); Borgarleikhús, wie Fußnote 43.

¹²²¹ Im Jahre 1965 konnten für professionelle Aufführungen insgesamt 122 807 Karten verkauft werden, im Jahre 1980 bereits 175 307 und nach einem kleinen Rückgang Mitte der 1980er wurden ein Jahr nach Eröffnung des Borgarleikhús, im Jahre 1990, 193 935 Karten verkauft. Ab 1975 sind auch die Besucherzahlen anderer Theater in Reykjavik gelistet, die deutlich stärker variieren, aber eine sehr diverse Theaterlandschaft demonstrieren. Der Anteil der Bevölkerung, der eine solche Aufführung besucht hat,

Aufführungspraxis, an der sich die Opern und das Konzertwesen orientieren und als eigenständige Kulturzweige aufbauen konnten. Insofern kann die Nähe der Harpa zum Þjóðleikhús als eine Stärkung der Bindung der aufführenden Kultur in Reykjavík angesehen werden. Rein visuell wird dieser Eindruck zudem durch das zur Stadt hin geneigte Dach der Harpa gefördert, das wie eine Verneigung des älteren Baus und somit der älteren Kulturtradition wirken kann. Während das Theater im 19. und 20. Jahrhundert als Institution das kulturelle und gesellschaftliche Leben zunehmend bestimmte, musste die weltliche Musik erst an Bedeutung gewinnen: „For many centuries Iceland was a country without music. There were no musical instruments; dancing was banned by the church.“¹²²² Das Jahr 1950 war eines der bedeutsamsten in der Geschichte der Aufführungskultur Islands, im Zuge der Eröffnung des Þjóðleikhús‘ wurden dort erstmals Opern auf die Bühne¹²²³ gebracht und es gründete sich zusätzlich das Isländische Sinfonieorchester, Sinfóníuhljómsveitin Íslands. Damit läuteten die 1950er Jahre eine neue Ära der Kulturangebote ein, die sich zunächst noch etablieren mussten, um eine eigene Heimat und damit ein speziell für diese Aufführungen konzipiertes Haus zu rechtfertigen.

Gunnar Egilson sieht den Anfang eines öffentlichen Interesses an weltlicher Musik in Island bereits im Jahre 1874.¹²²⁴ Das erste Orchester wurde demnach noch Ende des 19. Jahrhunderts von Helgi Helgason gegründet, der vorher in Kopenhagen Musik studiert hatte.¹²²⁵ Im Jahre 1910 wurde mit Lúðrasveitin Harpa ein weiteres Orchester ins Leben gerufen, zwei Jahre später folgte Lúðrasveitin Sumargjöfin. In den darauffolgenden Jahren fanden mehrere Konzerte unterschiedlicher Initiatoren statt. 1921 formierte sich das Reykjavíker Orchester, Hljómsveit Reykjavíkur, das einen wesentlichen Beitrag zum Erfolg des Konzertwesens in Island beitrug.¹²²⁶ Es trat unter anderem während des tausendjährigen Jubiläums des Parlaments im Jahre 1930 in Þingvellir auf und konnte dabei eine breite Öffentlichkeit erreichen. Mit der Etablierung des isländischen Rundfunks, ríkisútvarpið (rúv)¹²²⁷ und einer Musikschule in Reykjavík erhielt das Musikleben eine gemeinsame Basis.¹²²⁸

In den darauffolgenden Jahren entwickelte sich insgesamt ein deutlich gewachsenes Interesse an Musik und dem gemeinsamen Singen und Musizieren: Es bildeten sich zahlreiche Chöre und Vereine sowie Kammerorchester und Streichquartette aus, die sich zum Teil gänzlich der Aufführung klassischer Musik verschrieben. Damit wurden die Forderungen nach geeigneten Konzertsälen zunehmend lauter. Nach der langen Fremdherrschaft konnten Konzerthäuser – wie auch Opernhäuser – nicht in zeitlicher Nähe des Nationaltheaters entstehen, die Präsenz solch elitärer Bauten wäre zunächst schwer mit dem egalitären Zeitgeist der Unabhängigkeit vereinbar gewesen. „Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es kaum Voraussetzungen für eine

lag 1965 bei 63 %, im Jahre 1990 waren es bereits 76 %. Vgl. Jónsson und Magnússon 1997, wie Fußnote 15, S. 868.

¹²²² Helgason 2011, wie Fußnote 1032 Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹²²³ Auf der Homepage des Musikmuseums ist bereits zuvor eine Operaufführung angegeben, jedoch finden sich außer dort keine weiteren Hinweise auf den Veranstaltungsort. Das Orchester Reykjavíks unter der Leitung Franz Mixas hat Wenzel Müllers *Die Schwestern von Prag* gespielt. Vgl. Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 31.

¹²²⁴ In Verbindung mit der Gedenkfeier zur 1000 Jahre zuvor stattgefundenen Ansiedlung Ingólfur Arnarsons, soll dieses begonnen haben. Vgl. Egilson, Gunnar: „Saga og stofnun“, (<https://www.sinfonia.is/hljomsveitin/um-hljomsveitina/saga-si/saga-og-stofnun-hljomsveitarinnar>, 10. Oktober 2013).

¹²²⁵ Vgl. Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 38.

¹²²⁶ Vgl. Egilson, wie Fußnote 1162.

¹²²⁷ Vgl. Bergendal und Krummacher 2016, wie Fußnote 1123.

¹²²⁸ Es gab unter anderem auch ein Blasorchester, das 1923 bereits ein eigenes Gebäude errichten ließ, um dort zu üben. Vgl. Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 31; Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26.

idiomatische instrumentale Ensemblesmusik in Island.“¹²²⁹ Einen wichtigen Beitrag leistete Jón Þórarinnsson, der zuvor in den USA studiert hatte und im Sommer 1947 nach Island zurückkehrte und die Gründung eines Sinfonieorchesters an der Spitze der Musikgesellschaft in die Wege leitete.¹²³⁰ Am 9. März 1950 fand das erste Konzert des Isländischen Sinfonieorchesters im Austurbæjarbíó statt.¹²³¹ „Hljómsveitin var skipuð 40 manns, þar af fimm tré- og málmblásurum frá Þýskalandi sem voru fengnir til að leika á hljóðfæri sem enginn Íslendingur hafði náð nægilega góðum tókum á.“¹²³²

Das Austurbæjarbíó wie auch das Þjóðleikhús dienten gleichermaßen als Aufführungsstätten des Isländischen Sinfonieorchesters, das jedoch zunächst nur wenige Jahre bestehen konnte, da bereits im Jahre 1954 die Finanzierung, die anfangs vom staatlichen Rundfunk getragen wurde, nicht mehr gewährleistet war. Fünf Monate später kamen andere Unterstützer dem Orchester zu Hilfe, das in der Folge lukrative Aufführungsmöglichkeiten suchte, allerdings fünf Jahre danach abermals aus finanziellen Gründen vor der Auflösung stand. Der staatliche Rundfunk nahm sich im Frühjahr 1961 erneut des Orchesters an, das im Oktober desselben Jahres im neu entstandenen Háskólabíó unterkam.¹²³³ Das Konferenz- und Kulturzentrum Háskólabíó, das von 1956 bis 1961 nach den Plänen der Architekten Gunnlaugur Halldórsson und Guðmundur Kristinn Kristinsson errichtet worden war, befindet sich unweit der Altstadt und sollte ursprünglich ein Kino beherbergen.¹²³⁴ Am 6. Oktober 1961 fand die Eröffnung zum 50-jährigen Bestehen der Universität am Hagatorg eingeweihten Hausees statt. Das aus Beton, Stahl und Glas gefertigte Háskólabíó besteht aus drei Baukörpern, die vom Niedrigsten zum Höchsten aufgereiht erscheinen. Das dem Formalismus verschriebene Gebäude überzeugt durch die beiden hinteren, weiß ummantelten Volumen, denen ein horizontal ausgerichteter, niedriger Eingangsbereich vorgelagert ist. Der vordere Bereich besteht aus Glas und Stahl und bildet durch die flachen Satteldächer – die wie Wellen wirken – einen deutlichen Kontrast zu den kubischen Baukörpern dahinter. Im Inneren befindet sich ein großer Saal, der bis zu 970 Zuschauern Platz bietet und mit einer Bühne sowie einem dahinterliegenden großen Projektionsbereich auf eine multifunktionale Nutzung ausgelegt ist.¹²³⁵ Die Harpa hat die Gestalt des Háskólabíó scheinbar aufgegriffen, anstelle von drei Baukörpern besteht es aus lediglich zwei Quadern, die nicht hintereinander, sondern nebeneinander angeordnet sind. Anfangs wurde das Háskólabíó sehr positiv aufgenommen, in erster Linie als ersehnte, große Spielstätte des Sinfóníuhljómsveits Íslands. In einer Rezension nach der Einweihungsfeier im Morgunblað wurde der Klang des

¹²²⁹ Bergendal und Krummacher 2016, wie Fußnote 1123.

¹²³⁰ Vgl. Egilson, wie Fußnote 1162.

¹²³¹ Vgl. Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 31.

¹²³² Übersetzung: „Das Orchester bestand aus 40 Mitgliedern, von denen fünf Holz- und Blechbläser aus Deutschland kamen, die dazu veranlasst wurden, auf Musikinstrumenten zu spielen, für die kein Isländer ausreichend Übung hatte.“ Sinfóníuhljómsveit Íslands: „Sinfóníuhljómsveit Íslands“, (<http://www.sinfonia.is/umhljomsveitina/nr/9>, 10. September 2013).

¹²³³ Vgl. Egilson, wie Fußnote 1162.

¹²³⁴ Vgl. Háskólabíó: „About us“, (<http://www.haskolabio.is/en/about-us>, 02. Juli 2019); Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹²³⁵ „Á árunum 1985-1990 var reist viðbygging við húsið sem hýsir skrifstofur og minni sýningarsali. Árið 2002 hætti Háskóli Íslands rekstri á kvikmyndasýningum í Háskólabíói.“ [Übersetzung: „In den Jahren 1985-1990 wurde ein Nebengebäude neben dem Háskólabíó errichtet, in dem Büros und kleinere Aufführungssäle hausen. Im Jahre 2002 beendete die Universität Islands den Betrieb der Kinovorstellungen im Háskólabíó.“] Das Gebäude wird weiterhin als Kino und Konferenzzentrum genutzt, das Kino wird seit dem Jahre 2007 von Sena betrieben, einer größeren Kette. Daneben werden die vorhandenen Räumlichkeiten mit den insgesamt sechs Sälen für Konferenzen und verschiedene andere Veranstaltungen vermietet. Háskóli Íslands: „Háskólabíó vígt. 1961“, (<http://aldarafmaeli.hi.is/node/17027>, 15. Juli 2019); vgl. Smárabíó: „Um Háskólabíó“, (<https://www.smarabio.is/haskolabio/um-haskolabio>, 15. Juli 2019).

großen Saals besonders gelobt und der Komponist Páll Ísólfsson zitiert, der von der Akustik begeistert war: „Páll sagðist ekki sjálfur hafa stjórnað tónflutningi í jafn góðum salarkynnum áður og kvaðst raunar efast um að hann hefði nokkru sinni heyrt betri hljómburð en í Háskólabíói.“¹²³⁶ Diese euphorische Rezeption hängt vermutlich damit zusammen, dass es zuvor keinen vergleichbaren Bau gab und die Intention bestanden hatte, klassische Musik aufzuführen. Die problematische Akustik kam im Verlauf des Betriebes durch die vermehrte Aufführungspraxis zutage, sodass die Debatte über einen geeigneten Konzertsaal erneut begann. Eine ähnliche Enttäuschung erlebten die Finnen mit der Finlandiatalo von Alvar Aalto in Helsinki: „Leider stellte sich bei der Eröffnung 1971 heraus, dass sich der Saal des Kultur- und Kongresszentrums akustisch nicht für Sinfoniekonzerte eignet.“¹²³⁷ Da Reykjavík jedoch nun über mehrere Konzertsäle verfügte, blieb das Háskólabíó für 50 Jahre Sitz der Sinfóníuhljómsveit Íslands. Erst im Jahre 2011 konnte das Orchester in ein Haus mit einer geeigneten Akustik ziehen.

Die Sinfóníuhljómsveit Íslands hat seit ihrer Gründung eine bewegte Geschichte erlebt, sich zugleich sukzessive international profilieren können und mit Dirigenten und Künstlern aus unterschiedlichen Ländern zusammengearbeitet. Zu den bedeutendsten Figuren kann Vladimir Ashkenazy gezählt werden, der 1972 als Dirigent den Taktstock übernommen hatte. „Ashkenazy started his conducting career with the ISO [Isländisches Sinfoneorchester] – since it has taken him to concert halls all over the world.“¹²³⁸ Er setzte sich zudem maßgeblich und regelmäßig während der langwierigen Konzerthaus-Debatte stimmgewichtig für einen Neubau ein.¹²³⁹ Im Jahre 1983 erst wurde ein Gesetz erlassen, das die Unterhaltung des Sinfóníuhljómsveits Íslands unter Aufsicht eines aus fünf Personen bestehenden Vorstands unterschiedlicher Institutionen sicherte.¹²⁴⁰ Die Sinfóníuhljómsveit Íslands war zunehmend erfolgreich und zeigte sich für zahlreiche Konzerte in Reykjavík, Island und der ganzen Welt verantwortlich.¹²⁴¹ Der Umzug in die Harpa bedeutete für das Orchester einen wesentlichen Schritt, der ihm neue Anerkennung brachte, da den Musikern und Dirigenten seitdem ein akustisch hervorragender Konzertsaal in einem spektakulären Gebäude zur Verfügung steht. Das Eröffnungskonzert fand unter der Leitung Vladimir Ashkenazys statt, dessen eigene Geschichte sehr eng mit dem Isländischen Sinfoneorchester verknüpft ist. Insbesondere seit dem Umzug in die Harpa erhielt die Sinfóníuhljómsveit Íslands mehrere Preise, das eigene Haus hat demnach den Erfolg des Orchesters wesentlich beeinflusst.¹²⁴²

¹²³⁶ Übersetzung: „Páll sagte, dass er selbst vorher einen ähnlich guten Musikklang in einem bekannten Saal dirigiert habe, er entschied sich allerdings, zu bezweifeln, dass er jemals eine bessere Akustik als im Háskólabíó gehört habe.“ Hrafnsson, Björn Ingi: „Ljósín slökkt og filman rúllar. Saga Félags sýningar-manna við kvikmyndahús“, (<https://www.rafis.is/fsk/bokin>, 05. Juli 2019).

¹²³⁷ Ähnlich verhielt es sich auch in Finnland, wie bereits eingangs erwähnt: „Als sich die Helsinki Philharmonie vor fast zwei Jahrzehnten [um 1990] mit dem finnischen Radio-Sinfoneorchester und der Sibelius-Musikakademie zusammentat, um für ein adäquates Musikhaus zu werben, war klar: Hier soll der Klang im Mittelpunkt stehen, nicht die Hülle. Akustik-Guru Toyota saß bereits in der Jury des Architektenwettbewerbs, der 1999 endlich ausgeschrieben wurde.“ Hanssen 2011, wie Fußnote 89.

¹²³⁸ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹²³⁹ Vgl. Jónsdóttir, Bergþóra: „Hlýlega vafinn í straumanna arm“, (https://www.mbl.is/frettir/inn-lent/2005/09/22/hlylega_vafinn_i_straumanna_arm, 22. Juli 2019) [22.09.2005].

¹²⁴⁰ Im Vorstand war zunächst ein Vertreter des Þjóðleikhúss, weshalb die Sinfóníuhljómsveit Íslands an dieses Haus gebunden war und dort Konzerte aufführen musste. Dies wurde erst später geändert, nach Einsetzen eines entsprechenden Komitees durch den Bildungs- und Kulturminister, dessen Ergebnis war, das Orchester vom Theater zu trennen Vgl. Egilson, wie Fußnote 1162.

¹²⁴¹ Vgl. Jónsdóttir 2003, wie Fußnote 26.

¹²⁴² Vgl. Sinfóníuhljómsveit Íslands: „Harpa Concert Hall“, (<https://en.sinfonia.is/visits/harpa>, 04. Juli 2019).

Die Oper wurde im 20. Jahrhundert in Reykjavík sukzessive als Teil des abendlichen Unterhaltungsangebots anerkannt, durch die Integration in den eigenen Sprachraum und die vermehrte Präsenz auf der Bühne konnte ihre Akzeptanz gefördert werden. Bereits vor der ersten Opernaufführung im Rahmen der Eröffnung des Nationaltheaters wurde im Jahre 1934 das erste Mal eine Operette des Leikfélag Reykjavíks in Zusammenarbeit mit einem Orchester aufgeführt.¹²⁴³ Die Institution Isländische Oper, Íslenska óperan, wurde im Jahre 1978 von einigen Sängerinnen und Sängern um Garðar Cortes gegründet. Der Tenorsänger Garðar Cortes war bis 1999 Direktor der Íslenska ópera, die als eigenständige Gesellschaft in der Tradition der Theatergesellschaft zunächst an verschiedenen Spielorten tätig war. Bereits im März 1979 inszenierten sie im Háskólabíó Leoncavallos kurze Oper *I Pagliacci*, die auf großes Interesse stieß. Im darauffolgenden Jahr konnte sich die Gesellschaft dank einer großzügigen Zuwendung etablieren und 1981 das Gamla Bíó im Zentrum erwerben.¹²⁴⁴

Das in der direkten Nachbarschaft des Þjóðleikhús‘ liegende Kino war von 1925 bis 1926 nach Plänen des Architekten Einar Erlendsson errichtet worden.¹²⁴⁵ Es ist ein neoklassizistischer Bau, dessen Fassade direkt an die umgebenden Bauten grenzt. Das Gamla Bíó sticht durch seine weiße Farbe und den Mittelrisalit ausdrücklich hervor. Das Erdgeschoss ist von fünf Rundbogentüren und einem gekröpften Gurtgesims geprägt, darüber befinden sich je fünf rechteckige Fenster. Deutlich hervor tritt die zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Obergeschosses eingerückte, rechteckige Nische, in der die Worte Gamla Bíó in Versalschrift aufgesetzt sind. Oberhalb des zweiten Obergeschosses befindet sich ein weiteres Feld mit Schrift, neben dem Baujahr 1926 ist hier ebenfalls das Jahr 1906.¹²⁴⁶ Darüber befindet sich ein durch ein gekröpftes Kranzgesims hervorgehobener Dreiecksgiebel, der zusätzlich aus dem Baukörper nach vorne heraustritt und mit einem runden Blendfenster versehen ist. Die beiden Fenster der Seitenrisalite im Piano Nobile greifen den Giebel wieder auf; sie sind jeweils mit einem Dreiecksgiebel versehen. Der Saal ist rechteckig angelegt, an der Rückseite bildet ein Balkon den aufsteigenden Rang. Die Seitenwände sind mit geordneten Pilastern versehen, die den Saal in zwei Geschosse gliedern. Die Farbgebung im Saal war von einer auffällig blassroten Wandgestaltung mit gelben und pastellgrünen Akzenten geprägt und mit einer in derselben Farbe gehaltenen Polsterung der Stühle ausgestattet. Die mit Stuck verzierte Decke ist in Weiß gefasst, mit einem rechteckig angelegten, farbigen Akzent in verschiedenen, blasser werdenden Violetttönen. Nach dem Auszug der Íslenska ópera im Jahre 2011 wurde das Innere des Gebäudes umgestaltet, insbesondere der große Saal hat viel von seiner ursprünglichen Ausstattung verloren.¹²⁴⁷

Peter Petersen gab dem Bau den Namen Gamla Bíó nachdem im Jahre 1920 das Nýja Bíó, ein von der Konkurrenz geführtes Unternehmen, gegründet worden war.¹²⁴⁸ „Gamla bíó er ein af merkustu byggingum í Reykjavík frá tímabili steinsteypuklassíkur og eitt helsta verk Einars

¹²⁴³ Leikminjasafn Íslands: „1934. Óperettusýningar hefjast í Reykjavík“, (<http://leikminjasafn.is/greinar/1934>, 03. Juli 2019).

¹²⁴⁴ Vgl. Íslenska óperan: „Saga Íslensku óperunnar“, (<http://opera.is/is/io/saga-islensku-operunnar/>, 23. Mai 2018).

¹²⁴⁵ Vgl. Gamla Bíó: „Sagan“, (<https://www.gamlabio.is/p/sagan>, 02. Juli 2019).

¹²⁴⁶ Um 1906 hatte der Auftraggeber des Gamla Bíó, Peter Petersen, auch genannt Bíópetersen, sein erstes Kino errichtet. Vgl. Ebd.

¹²⁴⁷ Neben der Bestuhlung wurde die Farbgebung – außer der Decke – komplett verworfen; der weiß gefasste Raum mit den goldverzierten Pilasterkapitellen kann inzwischen für verschiedenste Veranstaltungen gemietet werden. Siehe auch die Bilder auf der Homepage des Gamla Bíó. Gamla Bíó: „Gamla bíó“, (<https://www.gamlabio.is/p/gamla-bio>, 05. Juli 2019).

¹²⁴⁸ Vgl. Bragason, Björn Jón: „Gamla og Nýja Bíó“, (<http://101reykjavik.is/2013/05/gamla-og-nyja-bio>, 05. Juli 2019) [16.05.2013].

Erlendssonar með listrænu tilliti.“¹²⁴⁹ Im Jahre 1939 verkaufte Petersen das Haus an die Aktiengesellschaft Gamla Bíó, die es bis ins Jahr 1981 bewirtschaftete und schließlich der Íslenska ópera überließ.¹²⁵⁰ Bereits am 9. Januar 1982 fand mit *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss die erste Aufführung in der neuen Spielstätte statt, die sehr erfolgreiche Inszenierung wurde insgesamt 49-mal gespielt und lockte etwa 23 000 Besucher ins Gamla Bíó.¹²⁵¹ Die Íslenska ópera blieb beinahe drei Jahrzehnte in diesem historischen Haus in der Altstadt und setzt seit ihrer Gründung den Fokus auf die Förderung isländischer Talente.

[W]ith the great ambition and energy of its artists and staff through the years, it certainly plays an established and important role in Icelandic musical life and has [...] staged over 60 operas, ranging from Verdi to Britten to new works by Icelandic composers. certainly plays an established and important role in Icelandic musical life.¹²⁵²

Die Popularität der Opernaufführungen in Island ließ zunehmend evident werden, dass das Gamla Bíó als Sitz der Isländischen Oper nicht mehr adäquat war. Die Bemühungen, die Íslenska ópera mit dem Sinfonieorchester unter einem Dach zu vereinen blieben trotz aller öffentlichen Anstrengungen unerfüllt. Die Zugeständnisse vonseiten der Politik zielten in Richtung einer eigenständigen Lösung für beide Institutionen. Das nach dem Jahr 2000 bereits in der Planung befindliche Konzerthaus sollte Opernaufführungen als Gastspiel und nicht permanent möglich machen. Im Jahre 2002 verwies der Bildungs- und Kulturminister Tómas Ingi Olrich auf ein eigenständiges Opernhaus.¹²⁵³ Während die Vorbereitungen für ein neues Opernhaus langsam voranschritten, wurde kurzzeitig diskutiert, ob die Íslenska ópera ins Borgarleikhús umziehen sollte, wegen des größeren Platzangebots und der technischen Ausstattung. Diese Idee fand allerdings nur wenig Anklang.

Für das Projekt eines eigenen Opernhauses in Reykjavík wurden drei Architekten zu einem internationalen Wettbewerb eingeladen. Der Neubau sollte an einem neuen Standort und in Zusammenarbeit mit isländischen Architekten entstehen.¹²⁵⁴ Im August 2008 wurden im Rahmen einer Pressekonferenz die Gewinner des Wettbewerbs bekannt gegeben und deren Pläne vorgestellt.¹²⁵⁵ Der Siegerentwurf stammte von dem dänischen Architekturbüro Arkitema und von Arkþing aus Island.¹²⁵⁶ Das Opernhaus sollte in Kópavogur in der Nähe der prominent gelegenen Kirche, Kópavogskirkja, errichtet werden. Kópavogur gehört zum Höfuðborgarsvæð und grenzt direkt an Reykjavík, die Kirche ist wegen ihrer Lage auf einem Hügel weithin gut sichtbar. Damit wäre der neue Standort nicht in der Hauptstadt selbst gewesen, sondern in der Umgebung und hätte eine Streuung der verschiedenen Bühnen und eine Stärkung der Stadt

¹²⁴⁹ Übersetzung: „Gamla Bíó ist eines der berühmtesten Gebäude in Reykjavík aus der Zeit der Betonklassiker und in künstlerischer Hinsicht eines der besten Werke Einar Erlendssons.“ Gamla Bíó, wie Fußnote 1183.

¹²⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹²⁵¹ Vgl. Íslenska óperan, wie Fußnote 1182.

¹²⁵² Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „The Icelandic Opera. The voices of Harpa“, (<https://en.harpa.is/harpa/residents/the-icelandic-opera>, 23. März 2018).

¹²⁵³ Vgl. Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26.

¹²⁵⁴ „Three teams were invited to the competition, with each team having a locally based collaborator in their team. Out of the three teams, two teams progressed to the second stage, that of Alark (IS) and David Crossfield Associates (NY) and Arkitema (DK) and Arkthing (IS)“. McManus, David: „Icelandic Opera House. Reykjavik Architecture“, (<http://www.e-architect.co.uk/iceland/icelandic-opera>, 13. Februar 2017) [04.08.2008].

¹²⁵⁵ Vgl. „Icelandic Opera House“, (<http://www.e-architect.co.uk/iceland/icelandic-opera>, 01. Juli 2015) [04.11.2008].

¹²⁵⁶ „Arkitema and the Icelandic architectural practice Arkthing have a well established working partnership, where they have worked together on many projects including the Cultural Building in Akureyri which is at present under construction.“ McManus 2008, wie Fußnote 1192.

Kópavogur bedeutet, mit dem Þjóðleikhús im alten Zentrum Reykjavíks, der bereits im Entstehen befindlichen Harpa am Hafen, dem Borgarleikhús im östlichen neuen Zentrum und dem Opernhaus im Süden, außerhalb Reykjavíks. Der Bau hätte 2011 fertiggestellt werden sollen, er wurde allerdings infolge der Finanzkrise nicht weiterverfolgt und seit dem Jahre 2011 beherbergt die Harpa die Isländische Oper.

Das Opernhaus in Kópavogur wäre auf dem Borgarholt entstanden, einem Hügel, in dem der Überlieferung zufolge Elfen wohnen sollen. „When building in Iceland [...] it demands a special in depth understanding of Iceland’s history.”¹²⁵⁷ Der Entwurf sieht einen horizontal ausgerichteten, rechteckigen Baukörper als Basis vor, mit zwei zentral angeordneten, darüberliegenden Kuben, die verschieden hoch sind. Sie lugen zwischen lamellenartigen, schmalen Streben hervor, die in ihrer Gestaltung dem höheren Kubus folgen:

Udgangspunktet for operaen er et kubisk formsprog, der går igen igennem hele huset både på facaden og i interiøret. Facaden er kendetegnet ved en markant mørk base, der gennembyrdes af store kubiske vinduespartier. Oven over kontrasteres basen af en lysende og markant kube, der fortsætter ned i gennem hele bygningen. Huset er fleksibelt og enkelt opbygget med alle sine kuber, der også gentages inde i den store sal, hvor væggene og balkonerne består af varierende kubiske former, der udover at gentage det kubiske formsprog samtidig er akustikregulerende.¹²⁵⁸

Das Auditorium sollte mit 820 Sitzplätzen ausgestattet werden, das Gebäude eine Gesamtfläche von lediglich 8000 Quadratmetern umspannen und somit ein, zumindest in Bezug auf die Größe, eher moderater Sitz der Íslenska ópera entstehen.¹²⁵⁹ Die Pläne zeigen es vor allem im Dunkeln, als eine von Weitem sichtbare, angestahlte Landmarke. Ein von Arkitema online veröffentlichter Imagefilm erklärt zudem bildlich die Situation des zukünftigen Opernhauses innerhalb der umgebenden Häuser, am Fuße des Borgarholts und in Relation zur Kópavogskirkja, deren Höhe die Gesamthöhe des geplanten Neubaus vorgeben sollte.¹²⁶⁰ Die angrenzenden Bauten im Bereich des Eingangs wären eine Bücherei, ein Museum und Kulturzentrum gewesen, sodass das Opernhaus sich in einen gewachsenen Stadtteil eingliedert hätte, der von der Geschichte und der isländischen Tradition geprägt ist, gleichzeitig aber durch die – teilweise bereits bestehende – Architektur als kulturell geprägten, urbanen Raum definiert werden sollte.¹²⁶¹

¹²⁵⁷ „Deep underground, in the highlands and under the cliffs around Iceland live the elves. Their dens are not visible from the outside, but it is believed that they live underground somewhere or other. From the outside the elves’ homes are dark and enclosed, but from the inside a radiant and crystalline space is revealed.” Ebd.

¹²⁵⁸ Übersetzung: „Ausgangspunkt für die Oper ist eine kubische Formensprache, die sich durch das gesamte Haus wiederholt, sowohl in der Fassade als auch im Inneren. Die Fassade ist gekennzeichnet von einer markanten, dunklen Basis, die von großen, kubischen Fensterpartien durchbrochen ist. Die Basis kontrastiert mit einem lichten und markanten Kubus darüber, der über das ganze Gebäude hinaus fortgeführt wird. Das Haus ist flexibel und allein aus seinen Kuben aufgebaut, die sich auch im großen Saal wiederholen, dessen Wände und Balkone aus variierenden kubischen Formen bestehen, die, außer die kubische Formensprache zu wiederholen, gleichzeitig die Akustik regulieren.“ Arkitema Architects: „Den Islandske Opera. Nyt Operahus i Kópavogur“. 2008, (<http://www.mynewsdesk.com/dk/arkitema-architects/documents/den-islandske-opera-21457>, 01. Juli 2019) [27.08.2012].

¹²⁵⁹ „We [Arkitema] are very proud of winning the competition. It is seldom that one gets the opportunity to create such an exciting and prestigious project as an opera. [...] We at Arkitema, have worked for a long time in the Icelandic market. With this competition in our practice, our presence there will be strengthened even more, furthermore it is a cultural project which has a great sense of meaning not only for the Opera, but for the town’s residents and provides Reykjavik with a new shining landmark.” Hallgrímur Thor Sigurdsson, Architekt von Arkitema, zitiert nach McManus 2008, wie Fußnote 1192.

¹²⁶⁰ Vgl. „Den Islandske Opera“, (<http://www.mynewsdesk.com/dk/arkitema-architects/videos/den-islandske-opera-7804>, 01. Juli 2019) [29.09.2008].

¹²⁶¹ Vgl. McManus 2008, wie Fußnote 1192.

Die Verlegung des Sitzes der Íslenska ópera in die Harpa stärkt die Funktionalität des Hauses. Gleichzeitig kann das im Vergleich zu dem geplanten Haus mehr als doppelt so große Auditorium eindeutiger offenbaren, ob die Veranstaltung populär ist oder nicht. Sicherlich bietet die Harpa eine Chance, größere Produktionen zu verwirklichen und auch mit dem Isländischen Sinfonieorchester zusammen zu arbeiten. Kritisch zu bewerten ist die nicht umgesetzte Streuung der verschiedenen Kulturbauten, vielmehr liegt der Fokus auf Reykjavík. Dadurch werden die umgebenden Städte zunehmend als Trabanten der Hauptstadt und weniger als eigenständige Gemeinden angesehen. Inwieweit die Architekten von Arkitema und Arkþing die Pläne für die Ausgestaltung der kleineren Säle in Harpa kannten, oder die Architekten von Henning Larsen den Entwurf für das Opernhaus, ist nicht nachvollziehbar. Die offensichtliche visuelle Anlehnung beider Häuser an das Nordlicht kann ein auf der Natur beruhender Designgedanke sein. Die Ausstattung und Farbwahl des Konzertsaals Norðurljós mit seinen Lamellen erinnert sehr stark an die oberen Geschosse des Entwurfs für das Opernhaus in Kópavogur.

Die Íslenska ópera zeigt seit ihrem Einzug in die Harpa in jeder Spielzeit zwischen zwei und vier verschiedenen Opern sowie andere Musikveranstaltungen. Im Eröffnungsjahr wurde ab dem 22. Oktober Mozarts *Zauberflöte* in isländischer Übersetzung aufgeführt, zusammen mit dem Isländischen Sinfonieorchester. Diese Oper zählt zu den beliebtesten Stücken in Island, die Interpretation in der Harpa ist die vierte Produktion seit dem Beginn der Íslenska óperan.¹²⁶²

Die Mehrzahl der inszenierten Opern wird in ihrer Originalsprache aufgeführt, einige wenige davon sind ins Isländische übersetzt. Die Íslenska ópera führt zudem isländische Opern auf, wie etwa *Ragnheiður* von Gunnar Þórðarson im Jahre 2014. Der Erfolg der Íslenska ópera lässt sich seit dem Jahre 1999 gut nachverfolgen: „Most productions at the Icelandic Opera in recent years have been completely sold out [...]. The Icelandic Opera has from the beginning been a non-profit organisation, but up to 70% of the total budget now comes from government subsidy.“¹²⁶³

Des Weiteren erfolgt eine Finanzierung über die Einnahmen aus dem Ticketverkauf. Seit Ende des 20. Jahrhunderts wurden insgesamt 37 Opern in Szene gesetzt, weitere sind für die kommenden Spielzeiten geplant, die Begeisterung des isländischen Publikums an Opern ist demzufolge nachweislich vorhanden.¹²⁶⁴

Mit der Etablierung von Musikschulen, Orchestern und Vereinen wuchs das Interesse an Musik zusehends. Die isländische Musikkultur mit ihrem eigenständigen Opern- und Konzertwesen hat sich seit ihren zaghaften Anfängen nachdrücklich verändert, sowohl in ihrer Professionalität als auch dem dargebotenen Spektrum konnten sich verschiedene Ausprägungen entwickeln. Sie sind zu einem festen Bestandteil der isländischen Kultur geworden. „So we [die isländische Bevölkerung] have gone from almost no music to a blooming musical scene in little more than a century. Icelandic music is much more than Björk and Sigur Rós. Music education is quite strong. All kinds of music genres thrive side by side.“¹²⁶⁵

4.2.2 Die Debatte über ein Konzerthaus in Reykjavík

Die Suche nach einem eigenständigen Konzertsaal wurde in Reykjavík mit der Einrichtung der Musikschule und in der Folge der Gründung der Musikgesellschaft Reykjavíks konkreter. In

¹²⁶² Im Zusammenhang mit der Premiere am 22. September 2001 wurde mitgeteilt: „Þetta er í þriðja sinn sem Töfraflautan er sett upp hjá Íslensku óperunni en fyrri uppfærslurnar voru 1982 og 1991.“ [Übersetzung: „Dieses ist das dritte Mal, dass Die Zauberflöte von der Isländischen Oper produziert wird, die früheren Inszenierungen waren 1982 und 1991.“] Íslenska óperan: „Töfraflautan. EFTIR W.A. Mozart“. FRUMSÝNING 22. september 2001, (<https://opera.is/is/syningar/t%C3%B6fraflautan/>, 02. Juli 2019).

¹²⁶³ Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1190.

¹²⁶⁴ Vgl. Íslenska óperan: „Sýningar“, (<https://opera.is/is/syningar/>, 01. Juli 2019).

¹²⁶⁵ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

den frühen 1930er Jahren haben Musiker wie Páll Ísólfsón die Diskussion über ein Konzerthaus angefangen, die sich über beinahe 80 Jahre hielt, ehe tatsächlich mit der Errichtung eines solchen Gebäudes im Jahre 2006 begonnen werden konnte. Neben den zuvor genannten Sälen in den verschiedenen Vereinshäusern und öffentlichen Bauten gab es bereits einen 1922 errichteten Pavillon, Hljómskálinn genannt, der sich am Reykjavíkurtjörn befindet, explizit als Haus für Musikaufführungen.¹²⁶⁶ Der Bau auf achteckigem Grundriss ist im neoklassizistischen Stil nach den Plänen Guðmundur H. Þorláksson entstanden. Über dem einfach gehaltenen Sockelgeschoss erhebt sich das von jeder Seite mit zwei großen Sprossenfenstern ausgestattete Hauptgeschoss, in dem sich der Konzertsaal befindet, und schließt mit einem durchgehenden Geländer auf dem flachen Dach ab. Die zahlreichen Fenster des Pavillons zeugen von dem Verlangen nach natürlichem Licht im Inneren und zeigen zudem auf, dass die Harpa mit ihrer beinahe ganz aus Glas bestehenden Fassade auf diesen Bau und seine Durchlässigkeit zurückgreift. Das begehbare Dach sollte der Brassband Lúðrasveit Reykjavíkur dazu dienen, je nach Wetterlage von dort aus zu spielen, sodass ihre Musik im Park zu hören gewesen wäre. Hljómskálinn stand zunächst der ersten Musikschule des Landes, Hljóðfræraskólinn, später auch der Musikschule Reykjavíks und dem Orchester Reykjavíks als Proben- und Aufführungssaal zur Verfügung.¹²⁶⁷

Hljómskálinn mit seinem beschränkten Platzangebot konnte indes nicht mit dem gewachsenen Interesse an Musik und der auflebenden Musikszene in Reykjavík mithalten, sodass weitere geeignete Spielstätten nötig waren. Nachdem in den 1930er Jahren der Bau des Þjóðleikhús nicht weiter voranschreiten konnte, ist es nicht verwunderlich, dass zunächst kein weiterer Neubau durchgesetzt wurde, obwohl seit den 1940er Jahren die Öffentlichkeit nach einem Konzerthaus verlangte und auch Veranstaltungen stattfanden, die einen solchen Bau unterstützen sollten.¹²⁶⁸ Als Teilerfolg kann das Austurbæjarbíó angesehen werden, das noch im Jahre 1945 nach den Plänen der Architekten Hörður Bjarnason und Gunnlaugur Pálsson begonnen wurde. Ab seiner Fertigstellung im Jahre 1947 diente es als Aufführungsstätte des Tónlistarfélag Reykjavíkurs.¹²⁶⁹ Im Austurbæjarbíó fanden mehrere Konzertaufführungen statt, die teilweise sehr populär waren, neben Orchestern traten hier zahlreiche Sänger und Sängerinnen auf.¹²⁷⁰

Im Jahre 1958 teilte das Tónlistarfélag Reykjavíkur mit, den Bau eines Konzerthauses stärker vorantreiben zu wollen. Obwohl sie bereits ein Grundstück dafür erhalten hatten, kamen ihre Bestrebungen nicht weiter, sodass diese Pläne zunächst ad acta gelegt werden mussten. Etwa zur selben Zeit wurde das Háskólabíó errichtet, das als Konzertgebäude fungierte. Da das Háskólabíó noch sehr jung und Reykjavík rein rechnerisch mit einer hohen Anzahl an Aufführungsstätten ausgestattet war, die den Bedarf durchaus abdeckten, wurde die Wiederaufnahme der Diskussion immens erschwert. Die Musikgesellschaft Reykjavíks trieb dennoch die öffentliche Diskussion in den Jahren nach der Eröffnung des Háskólabíó voran. „Upp úr 1970 hafði Tónlistarfélagið fyrirætlanir um að byggja tónlistarhús við Sigtún.“¹²⁷¹ Die Lage dieses Gebäudes wäre vom alten Zentrum entrückt gewesen. Die Pläne sahen eine Konzerthalle mit drei

¹²⁶⁶ Vgl. Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 31; Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 14.

¹²⁶⁷ Vgl. Minjastofnun Íslands: „Reykjavík Hljómskálinn við Reykjavíkurtjörn. Hljómskálinn við Reykjavíkurtjörn“. Sóleyjargata 2, (<http://www.minjastofnun.is/hus-og-mannvirki/fridlyst-hus-og-mannvirki/reykjavik/hljomskalinn-vid-reykjavikurtjorn>, 12. Juli 2019); Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 14.

¹²⁶⁸ Vgl. Tónlistarsafn Íslands: „Sagan. 1950–1959“, (<http://tonlistarsafn.is/sagan/1950-1959>, 04. Juli 2019).

¹²⁶⁹ Vgl. Hrafnsson 2003, wie Fußnote 1174; Salir: „Austurbær veislusalur. Veislur og viðburðir í miðborginni - án veitinga eða með veitingum“, (<http://www.salir.is/index.php/is/skoda/1351>, 05. Juli 2019).

¹²⁷⁰ Vgl. Sveinbjörnsson 1997, S. 75 f.

¹²⁷¹ Übersetzung: „Seit 1970 hatte die Musikgesellschaft den Plan, ein Konzerthaus bei Sigtún [eine Straße, die ins Laugardal führt] errichten zu lassen.“ Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 1206.

Konzertsälen und Raum für die Musikschule vor: „Gerðar voru teikningar og líkan af fyrirhugaðri tónlistarhöll, en ekkert varð úr framkvæmdum.“¹²⁷² Dieser Entwurf kam nicht zur Ausführung, trotz zeitweiliger Unterbrechungen kam die Debatte über einen Neubau indes nicht zum Erliegen. Im Jahre 1983 gründete sich ein Verein mit dem Ziel, die Errichtung eines Konzerthauses voranzutreiben. Der Verein hatte bereits kurz nach seiner Gründung ein Grundstück erhalten, das sich in dem Stadtteil Laugardal befand.¹²⁷³ Daraufhin erfolgte ein Wettbewerb, den der Architekt Guðmundur Jónsson im Jahre 1986 mit seinem Entwurf für ein Konzerthaus am vorgegebenen Standort gewann. Es wurde zunächst beschlossen, diesen Vorschlag bis zum Ende des folgenden Jahres zu konkretisieren.

Im Sommer 1986 wurde die Überlegung angestellt, die erst wenige Jahre zuvor gegründete Íslenska ópera und Sinfóníuhljómsveit Íslands unter einem Dach zu vereinen und damit die Forderung nach einer neuen Aufführungsstätte zu stärken. Unter anderem Guðmundur Jónsson setzte sich während der Hauptversammlung der Musikgesellschaft dafür ein, die Opern mit dem Sinfonieorchester zu verknüpfen und beiden ein gemeinsames Haus zu errichten. Der Verein für die Errichtung eines Konzerthauses entschied hingegen, dass seine Aufgabe in erster Linie darin bestünde, eine Heimat für die Sinfóníuhljómsveit Íslands vorzubringen.¹²⁷⁴ Weder der Entwurf noch die Finanzierung des möglichen Bauwerks konnten in der Folge realisiert werden. Das Grundstück im Laugardal schien ebenfalls ungeeignet zu sein, sodass im Jahre 1992, nach Verhandlungen mit der Stadtverwaltung der Wunsch vonseiten des Vereins aufkam, ein neuer Bauplatz beim Ingólfsgarður am Alten Hafen Reykjavíks zu akquirieren: „Þá voru uppi hugmyndir um að tengja tónlistarhús fyrirhugaðri byggingu ráðstefnumiðstöðvar við höfnina. Enn var þó allt með kyrrum kjörum og ekkert bar á framkvæmdum.“¹²⁷⁵

In der Folge wurde die Debatte um das Konzerthaus zunehmend öffentlich und politisch besetzt, im März 1994 nahm die sozialistisch orientierte Wählervereinigung Reykjavíkurlisti im Zuge der Bürgermeisterwahlen die Errichtung eines Konzerthauses in ihr Wahlprogramm auf, dessen Bau zu einer Prioritätsangelegenheit für das Kulturprogramm Reykjavíks werden sollte.¹²⁷⁶ Daraufhin forderten einige linksgerichtete Mitglieder der Unabhängigkeitspartei dazu auf, die Pläne für ein Konzerthaus zu unterstützen. Im Mai des darauffolgenden Jahres

¹²⁷² Übersetzung: „Fertiggestellt wurden Zeichnungen für die Pläne und Modelle der Konzerthalle, aber nichts wurde aus der Unternehmung.“ In einem anderen Artikel schrieb Bergþóra Jónsdóttir konkret über die mögliche Größe der Halle und die Verbindung von Konzertsaal und Kino, um ein wirtschaftlich nutzbares Haus zu erhalten: „Höllin átti að rúma um þúsund manna sal, annan er tæki um 300 manns í sæti, og svo 500 manna kvikmyndasál auk þess sem höllin átti að hýsa starfsemi Tónlistarskólans í Reykjavík.“ [Übersetzung: „Der Saal sollte etwa tausend Zuschauer beherbergen, ein zweiter sollte Sitze für 300 Personen bieten und ein Kinosaal sollte für 500 Personen ausgerichtet werden, außerdem sollte in der Halle die Musikschule Reykjavíks untergebracht werden.“] Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26; Jónsdóttir 2003, wie Fußnote 26.

¹²⁷³ „Tveimur árum síðar fengu samtökin úthlutað lóð fyrir byggingu hússins í Laugardal, nálægt Glæsibæ, eða gegnt þeirri lóð sem Tónlistarfélagið hafði á sínum tíma fengið til byggingar tónlistarhallar.“ [Übersetzung: „Zwei Jahre später erhielt der Verein ein Grundstück für den Bau des Hauses in Laugardal, nahe Glæsibær, oder gegenüber dem Grundstück, das die Musikgesellschaft zu diesem Zeitpunkt für den Bau einer Konzerthalle erhalten hatte.“] Jónsdóttir 2003, wie Fußnote 26.

¹²⁷⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁷⁵ Übersetzung: „Im Zuge dessen kamen Ideen auf, die eine Verbindung des Konzerthauses mit dem geplanten Konferenzgebäude und dem Hafen vorsahen. Trotz dessen blieb es zunächst ruhig um diese Pläne und kein Bauvorhaben ging voran.“ Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26.

¹²⁷⁶ Von 1994 bis 2006 stellte die Reykjavíkurlisti insgesamt drei verschiedene Bürgermeister Reykjavíks. Ingibjörg Sólrún Gísladóttir war von 1994 bis 2003 Bürgermeisterin und wurde von ihrem Parteikollegen Þórólfur Árnason abgelöst. Dieser war von 2003 bis 2004 Bürgermeister, ehe Steinunn Valdis Óskarsdóttir das Amt übernahm. Reykjavíkurborg: „Borgarstjórar í Reykjavík frá upphafi“, (<https://reykjavik.is/borgarstjorar-i-reykjavik-fra-upphafi>, 11. Juli 2019).

versprach der isländische Bildungs- und Kultusminister Björn Bjarnason, das Vorhaben innerhalb der Wahlperiode aufzunehmen und ein Vorankommen zu versuchen.¹²⁷⁷ Diese politischen Zugeständnisse waren äußerst verhalten und sie trieben die Errichtung des Konzerthauses in Reykjavik nur sehr langsam voran: der Leiter des Sinfonieorchesters, Vladimir Ashkenazy, bemängelte diese Vorgehensweise öffentlich und verlangte ein konkretes Handeln. Im Februar 1996 beriet das Bildungs- und Kultusministerium erneut über einen möglichen Konzertbau und berief einen Ausschuss, der sich mit der Errichtung eines Konzerthauses beschäftigen sollte.¹²⁷⁸ Im Juni des darauffolgenden Jahres entschied der zuständige Minister Björn Bjarnason, dass ein solches Gebäude in Reykjavik tatsächlich entstehen sollte.

Lagðir voru fram þrír kostir um staðsetningu hússins: í Laugardal, við Hótel Sögu eða í Öskjuhlíð. Tveir síðarnefndu kostirnir gerðu ráð fyrir því að tónlistarhúsið yrði reist í tengslum við ráðstefnuaðstöðu. Nefndin gerði ráð fyrir því að tveir tónleikasalar yrðu í húsinu, fyrir 1.200-1.300 manns og fyrir 300-400 manns. Ekki var gert ráð fyrir óperuflutningi í húsinu, þar sem Íslenska óperan taldi stærri salinn of stóran fyrir íslenskar aðstæður. Kostnaður var áætlaður að lágmarki 1.550 milljónir króna.¹²⁷⁹

Im Anschluss an diesen Vorschlag wurde die Errichtung des Konzerthauses mit der isländischen Regierung besprochen und ein Gutachten angefordert, das die drei Standortmöglichkeiten genau untersuchen sollte. Während das Gutachten erstellt wurde, erklärte die Bürgermeisterin Reykjavíks, dass sie einen zentralen Standort befürworten würde, um so die Innenstadt zu stärken. Damit zog sich die Isländische Oper endgültig aus dem Vorhaben zurück, die zentrale Verortung hätte zu einer großen Variante geführt.

„Vorið 1998 lýsti nýkjörin borgarstjórn Reykjavíkur því yfir að bygging tónlistarhúss hefjist á kjörtímabilinu.“¹²⁸⁰ Im Juni 1998 wurden im Ausschuss des Verkehrsministeriums die Ergebnisse des Gutachtens bekannt gegeben: das Konzerthaus sollte zusammen mit Konferenzräumen im Zentrum Reykjavíks entstehen. Des Weiteren wurde darauf verwiesen, dass in der Nähe entweder ein bestehendes Hotel oder ein neues Hotel eine sinnvolle Ergänzung wäre. Im selben Jahr ließ der Bildungs- und Kultusminister seine Unterstützung für den Bau des Konzerthauses noch einmal verlauten. Bereits im Januar 1999 einigten sich der isländische Staat und die Gemeinde Reykjavik darauf, das zukünftige Konzert- und Konferenzzentrum gemeinsam zu unterhalten.¹²⁸¹ Im Zuge der Diskussionen waren die vorgeschlagenen Baukosten deutlich angehoben worden, sodass von dreieinhalb bis vier Milliarden Kronen ausgegangen wurde. Der Bau sollte weiterhin zwei Säle mit der bereits geplanten Raumgröße beherbergen, eine

¹²⁷⁷ Vgl. Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26.

¹²⁷⁸ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 14.

¹²⁷⁹ Übersetzung: „Vorgeschlagen wurden drei Alternativen als Standort des Hauses: im Laugardal, neben dem Hotel Saga [am Hagatorg in der Nähe der Universität und des Háskólabíó] oder am Öskjuhlíð [einem Hügel in Reykjavik auf dem sich Perlan befindet, das sich seit 1991 als eine öffentliche Aussichtsplattform mit Restaurant über sechs großen Wassertanks erhebt, Vgl. dazu Arbrecht 2018]. Die zwei zuletzt genannten Alternativen für das Konzerthaus nahmen eine Errichtung in Verbindung mit Konferenzräumlichkeiten an. Der Ausschuss ging von zwei im Haus untergebrachten Konzertsälen aus, einer für 1200 bis 1300 Personen und der andere für 300 bis 400. Es wurde nicht davon ausgegangen, dass die Oper unterkommen sollte, da die Isländische Oper meinte, der größere Saal sei zu groß für isländische Umstände. Die Kosten wurden auf ein Minimum von 1550 Millionen [Isländischen] Kronen geschätzt.“ Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26; vgl. Abrecht 2018, S. 136 f.

¹²⁸⁰ Übersetzung: „Im Frühling 1998 erklärte die wiedergewählte Bürgermeisterin Reykjavíks, dass der Bau des Konzerthauses innerhalb der Wahlperiode beginnen würde.“ Tónlistarsafn Íslands, wie Fußnote 1206.

¹²⁸¹ „This decision was presented at a press conference in Háskólabíó on 6th January 1999 and the conference started with the Icelandic Symphony Orchestra playing Hátíðarmars by Páll Ísólffson.“ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 15.

Änderung wurde für den kleineren Saal getroffen, dessen Ausstattung explizit auf Konferenzen zugeschnitten werden sollte.¹²⁸²

Nachdem die Weichen für ein eigenständiges Konzerthaus gestellt schienen, fehlte lediglich der anvisierte zentrale Standort. Nur wenige Monate später wurde daher ein weiterer Ausschuss für ein Konferenz- und Konzerthaus gebildet, der sich unter anderem mit der Finanzierung des Baus auseinandersetzte. Diese Kommission zog mehrere Beratungsfirmen hinzu, unter anderem bereits zu diesem Zeitpunkt die New Yorker Akustikberater Artec, die in der Folge die Akustik der Harpa planten. Die Hafenverwaltung Reykjavíks genehmigte im März des Jahres 2000 den Vorschlag zur Abgrenzung eines Baugrundstücks für den Bau eines Konzert- und Konferenzgebäudes mitsamt einem Hotel entlang dem Austurbakki im Hafen von Reykjavík. „Þar með var loks endanlega búið að ákveða staðsetningu hússins.“¹²⁸³ Im November darauf stellte der neue Ausschuss seine Ergebnisse vor, die besonders die Finanzierung durch private Träger vorschlugen, sowohl für den Bau des Konzert- und Konferenzbereichs als auch für das Hotel. Die finanzielle Beteiligung der Regierung und der Gemeinde Reykjavík sollte hingegen gering sein, sowohl im Hinblick auf die anfänglich anfallenden Kosten als auch bezüglich der Subventionierung des laufenden Betriebs.¹²⁸⁴ Im selben Jahr entbrannte erneut die Diskussion über die Unterbringung der Íslenska ópera und der Sinfóníuhljómsveit Íslands in einem gemeinsamen Haus. Die Oper hatte sich inzwischen etabliert und war im Gegensatz zu den 1980er Jahre als Institution der isländischen Musiklandschaft gefestigt. Daher diskutierten einige Opernsänger, dass auch ihnen ein geeigneter Sitz zustehen würde und sie mit denselben Problemen konfrontiert seien wie die Sinfóníuhljómsveit Íslands. Eine eindeutige Entscheidung über die Integration der Oper im geplanten Konzerthaus wurde zunächst nicht getroffen, sodass dieser Aspekt im weiteren Verlauf erneut aufgegriffen werden musste.¹²⁸⁵

Die nächsten Schritte zur Realisierung des Gebäudes wurden nach dem Durchbruch der Verhandlungen mit der Hafenverwaltung erst im Jahre 2001 konkretisiert. Am 13. Juni wurde ein Ideenwettbewerb für eine neue Organisation der Innenstadt in Form eines Masterplans gestartet, der mit einem Preisgeld von insgesamt viereinhalb Millionen Kronen ausgezeichnet war, finanziert vom Staat und der Gemeinde Reykjavík. Das Konzert- und Konferenzhaus sollte im Zuge des Wettbewerbs mit insgesamt drei Sälen ausgestattet werden, die zuvor genannten Anforderungen waren zu dieser Zeit bereits an eine andere Dimension angepasst: Der große Konzertsaal wurde nun für einen 1500 Sitzplätze großen Zuschauerraum geplant,¹²⁸⁶ während der kleine für 450 Sitzplätze ausgeschrieben wurde. Neu war zudem die konkrete Anlage eines eigenen Konferenzsaals für rund 750 Personen. Die Bürgermeisterin Ingibjörg Sólrún Gísladóttir schätzte im Rahmen dieser Auftaktveranstaltung, dass mit dem Bau des Hauses im Jahre 2003 begonnen werden könne und die Errichtung etwa zwei bis drei Jahre später abgeschlossen werde.¹²⁸⁷ Diese optimistische Beurteilung der Bauzeit konnte in der Folge nicht eingehalten werden, unter anderem weil sich seit den ersten konkreten Angaben für das geplante Konzerthaus nicht nur die Größe, sondern auch die Ausstattung deutlich verändert hatten.

¹²⁸² Vgl. Jónsdóttir 2003, wie Fußnote 26.

¹²⁸³ Übersetzung: „Damit wurde endlich der Standort des Hauses endgültig bestimmt.“ Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26.

¹²⁸⁴ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 15 f.

¹²⁸⁵ Vgl. Jónsdóttir 2003, wie Fußnote 26.

¹²⁸⁶ Der Ausschuss hatte im November 2000 bereits bestimmt, dass im Großen Saal 1500 Sitzplätze – „[...] including 200 seats backstage which could be used for a choir [...]“ – entstehen sollten. Diese Anordnung wurde tatsächlich übernommen und sorgt für die ungewöhnliche Sitzordnung in Eldborg sowie vermutlich für die differierenden Angaben über die Sitzplätze. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 15.

¹²⁸⁷ Vgl. Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 26.

Zudem diene der Ideenwettbewerb dazu, explizit die Strukturen des gesamten Baugrundstücks im Verhältnis zur Umgebung und die Lage der Bauwerke aufzuzeigen.¹²⁸⁸ Das Innere des Konzerthauses sollte dezidiert noch nicht dargestellt werden.

Im Januar 2002 wurden die Ergebnisse des Wettbewerbs vorgestellt und alle eingereichten Entwürfe im Rahmen einer Ausstellung im Rathaus gezeigt. Damit konnte sich die Öffentlichkeit ein Bild von den verschiedenen Möglichkeiten des zu revitalisierenden Areals machen. Von den insgesamt 44 Vorschlägen konnte sich der Entwurf der isländisch-dänischen Architekten Guðni Tyrfinngsson, Lotte Elkjær, Mikel Fischer-Rasmussen und Lasse Grosbøl durchsetzen, der sich optimal der Umgebung anpassen und die vorgegebenen Strukturen, insbesondere des Hafens, berücksichtigen würde. Da sich der Siegerentwurf deutlich von den weiteren Vorschlägen abhob, entschied die Jury, keinen zweiten, dafür aber drei dritte Plätze zu vergeben.¹²⁸⁹ Nach dem erfolgreichen Wettbewerb waren die Bürgermeisterin und die weiteren Mitglieder der Jury zuversichtlich, dass die Ausführung der Pläne bald vorankommen würde. Die Suche nach geeigneten privaten Investoren wurde im Anschluss verfolgt.¹²⁹⁰ Einige Tage nach der Präsentation des Wettbewerbs gab Vladimir Ashkenazy in einem Interview mit der Tageszeitung Morgunblaðið zu bedenken, dass es sinnvoll sei, den Konzertsaal von Anfang an auch für Opern und andere Aufführungsmöglichkeiten nutzbar zu gestalten. Er wies darauf hin, dass die Akustik entsprechend modifizierbar sein müsse, um den verschiedenen Anforderungen gerecht zu werden, die Implikation dieser Aspekte während der Planungsphase aber deutlich günstiger sein könne als ein späterer Umbau.¹²⁹¹ Im März 2002 erklärte der Bildungs- und Kultusminister dass für die Íslenska ópera eine andere Lösung gefunden werden müsse.

Am 11. April 2002 wurde der Vertrag über die Errichtung des Konzerthauses zusammen mit Konferenzräumlichkeiten und einem Hotel mit etwa 250 Zimmern unterzeichnet. Der Baubeginn wurde für das Jahr 2004 angesetzt, eine Ausschreibung für einen privaten Investor sollte Ende des Jahres 2002 erfolgen. Die Aufteilung und Größe der Säle müsse der im Jahr zuvor öffentlich bekannt gegebenen Details entsprechen. Die Gesamtfläche war zunächst noch mit 15 000 Quadratmetern angegeben, die geschätzten Kosten beliefen sich zu dieser Zeit auf sechs Milliarden Isländische Kronen. „Kostnaðurinn við ráðstefnu- og tónlistarhúsið skiptist þannig að ríki greiðir 54% kostnaðar og Reykjavíkurborg 46%.“¹²⁹² Im Februar 2003 wurde eigens ein

¹²⁸⁸ „The City of Reykjavík has demarcated a 20,000-m² [sic!] lot (Lot A) for a concert hall, conference centre and hotel to the north of Geirsgata. The lot would be delivered in the present condition, except for the petrol station at Geirsgata which will be removed at the cost of the City of Reykjavík [...] Currently, the lot contains Faxaskáli, a 14,000-m² building which will become the possession of the holder of the ground rights. The entrepreneur would be able to utilize the Faxaskáli building or remove it at his own cost. The City of Reykjavík has also demarcated a 7,200-m² lot between Geirsgata and Tryggvagata (Lot B) on which an office block and a commercial building and/or covered parking spaces and a bus depot could be constructed. The two lots could be connected by a construction covering Geirsgata or by a tunnel under it. [...] There is thought to be no need to make any changes to main roads Kalkofnsvegur and Geirsgata.” Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 57.

¹²⁸⁹ Vgl. Morgunblaðið: „Íslendingur og Danir sigruðu í samkeppni um skipulag tónlistarhúss“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2002/01/20/islendingur_og_danir_sigrudu_i_samkeppni_um_skipula, 11. Juli 2019) [20.01.2002].

¹²⁹⁰ Eine Zusammenfassung der Siegerehrung und Informationen zur Zusammensetzung der Jury finden sich hier: Tómasson, Jóhannes: „Verður vonandi til að lifga miðborgina við“, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/648160>, 11. Juli 2019) [22.01.2002].

¹²⁹¹ Vgl. Jónsdóttir, Bergþóra: „Það er ekki örvandi að vera í Rússlandi“, (https://www.mbl.is/greinasafn/grein/649062/?item_num=181&searchid=8af254f33b462560087b97ceb4b745c9b6c0d3b4, 11. Juli 2019) [26.01.2002].

¹²⁹² Übersetzung: „Die Kosten für das Konferenz- und Konzertzentrum werden so aufgeteilt, dass der Staat 54 % und die Gemeinde Reykjavík 46 % der Kosten übernimmt.“ Morgunblaðið: „Skrifað undir samning

Unternehmen gegründet, das als öffentliche Einheit auftreten sollte, um den Betrieb des Konzerthauses und der Konferenzbereiche in die Wege zu leiten: „Austurhöfn-TR – an enterprise company owned by the City of Reykjavík and the Icelandic State.“¹²⁹³ Der ehemalige Stadtplanungsingenieur Stefán Hermansson wurde Geschäftsführer und Ólafur B. Thors Vorstandsvorsitzender, der im Jahre 1999 den Vorsitz über die Kommission zur Finanzierung innehatte. Damit war nach vielen Jahren der Diskussionen, Verhandlungen und Nutzung der weniger adäquaten Säle endlich der Weg für ein eigenständiges Konzerthaus in Reykjavík geebnet worden, das dank der Berater von Artec eine der klassischen Musik angepasste Akustik haben würde. Die neue Heimat des Isländischen Sinfonieorchesters rückte in greifbare Nähe. „The expectation is that the complex as a whole will be fully developed and operational during 2008, with the calendar year 2009 being its first full year of trading operations.“¹²⁹⁴

4.2.3 Der Masterplan für die Revitalisierung der Austurhöfn mit einem Konzerthaus als zentralem Element

Nachdem die Rahmenbedingungen für das Konzerthaus in Reykjavík vertraglich festgelegt waren, konnte mit der Ausschreibung eines Wettbewerbs für einen Masterplan des Areals der Austurhöfn, des östlichen Bereichs des Alten Hafens begonnen werden. Die Besonderheiten dieses Wettbewerbs sowie die verschiedenen eingereichten Entwürfe sollen im Folgenden genau betrachtet und analysiert werden, um so einen anschaulichen Vergleich zwischen dem gewählten Entwurf von Henning Larsen Architects und den weiteren Möglichkeiten herzustellen. Aufgrund der Auswirkungen der Finanzkrise im Jahre 2008 auf das Projekt werden anschließend die wichtigen Meilensteine der Errichtung des Konzert- und Kongressgebäudes aufgeführt, ehe der Fokus auf die Krise gelegt wird. Im Zuge dieser wurde insbesondere die Fassade des geplanten Gebäudes massiv verändert, während gleichzeitig die umfangreichen Maßnahmen an der Austurhöfn nicht weiterverfolgt werden konnten.

Im Zuge des Wettbewerbs für die Revitalisierung der Austurhöfn wurde die Gestaltung eines großflächigen Quartiers ausgeschrieben, das mit einer eigenen, eng verknüpften Infrastruktur einen neuen urbanen Raum entstehen lassen sollte, der dem ehemaligen Hafengebiet eine neue Funktion geben sollte. Dieses Vorhaben wurde auch als East Harbour Project bezeichnet. „Den overordnende intention er at generere liv i området og skabe en bedre forbindelse mellem midtby og havn.“¹²⁹⁵ Das dafür ausgewählte Grundstück bildet den östlichen Rand des Alten Hafens: die Austurhöfn entlang dem Austurbakki. Hier befanden sich das in den 1960er Jahren entstandene Fabrikgebäude der Firma Faxaskáli sowie ein Lagerhaus. Faxaskáli beherbergte zuletzt den Fischmarkt, ehe dieser in die Vesturhöfn, dem weiter westlich gelegenen Teil der Gamla höfn, umgesiedelt wurde.¹²⁹⁶ Die Bauten versperrten den direkten Zugang zum Hafen und boten zudem wenig Anreiz, das dortige Ufer aufzusuchen. Die andere Seite der Geirsgata war bereits mit dem beliebten, wöchentlich stattfindenden Flohmarkt in Kolaportið, dem Kunstmuseum und dem Museum für Fotografie sowie Tjörnin weiter südlich attraktiver gestaltet.

um byggingu tónlistarhúss”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2002/04/11/skrifad_undir_samning_um_byggingu_tonlistarhuss, 12. Juli 2019) [11.04.2002].

¹²⁹³ Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹²⁹⁴ Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 47.

¹²⁹⁵ Übersetzung: „Die übergeordnete Intention ist es, Leben im Umkreis zu generieren und eine bessere Verbindung zwischen Stadtzentrum und Hafen zu schaffen.“ Henning Larsen Architects: „Harpa - Reykjavík Konzert- og Conferencecenter“, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_4056.pdf, 11. Januar 2011).

¹²⁹⁶ Vgl. Visir: „Faxaskálinn rifinn“, (<https://www.visir.is/g/200660907047/faxaskali-rifinn>, 03. September 2019) [07.09.2006].

Der Wettbewerb für das Projekt an der Austurhöfn – bestehend aus den Konzertsälen, dem Kongressbereich, einem Hotel und den die Revitalisierung des Alten Hafens unterstützenden, urbanen Strukturen – wurde im Jahre 2004 als Public Private Partnership¹²⁹⁷ ausgeschrieben.

When the government and the City of Reykjavík decided to build a music and convention centre it was decided at an early stage to take advantage of co-operation with private parties in its construction. The reason was, [...] that the operation of the building would not only be funded by public entities and intended for public events, but that the advantages of private sector participation would be used to bring life to the building through a variety of musical and conference events in addition to other happenings. Furthermore, such a co-partnership was expected to mean that some aspects of operating the building would be arranged more efficiently in its final design. It was thought important that this large investment would be designed with the best efficiency as its guiding light.¹²⁹⁸

Diesen Fokus auf der Effizienz des Hauses, das sich zu einem großen Teil im Verlauf des Unterhalts selbst tragen würde, stellte Peer T. Jeppesen als wesentlichen Aspekt heraus. Er verwies darauf, dass das Zusammenspiel des Ensembles ein wichtiges Merkmal für das Funktionieren des Projektes war, während gleichzeitig weniger Diskussionen mit den Investoren über die zu verwendenden Materialien entstanden, da dabei eine gewisse Freiheit herrschte, die nicht von Sparmaßnahmen bestimmt war.¹²⁹⁹ Die Details für das zu bebauende Grundstück mit den einzelnen Bauten und den weiteren Bedingungen standen anfangs noch nicht vollkommen fest, sie wurden erst im Verlauf des Wettbewerbsvorhabens konkretisiert. Dazu gab es insgesamt drei Phasen, eine Präqualifikation, im Zuge derer sich zunächst die privaten Investoren vorstellten. „[I]n Iceland’s age of financial hallucination, when consortia of banks, architects and others were invited to bid for the privilege of building the home, long wished-for in this music-loving country, of concerts and opera.”¹³⁰⁰ Der eigentliche Wettbewerb, der sich wiederum in verschiedene, inhaltliche und zeitliche Abschnitte gliederte, folgte auf die erste Phase. Im April 2004 wurde bekannt gegeben, dass eben jene Vorauswahl getroffen werden sollte. Die Ergebnisse der Präqualifikation wurden am 1. Juli 2004 im Rahmen einer Präsentation bekannt gegeben: Alle vier Einreichungen hatten sich für den Wettbewerb qualifiziert. Die Investorengruppen waren Fasteign-Klasi, Multiplex, Portus und Viðhöfn. Von diesen reichten drei Bieter konkrete Vorschläge für die Bebauung während der Wettbewerbsphase ein. Multiplex war ursprünglich mit dem Architekten Norman Foster in die Vorauswahl getreten, unterließ indes die weitere Beteiligung an dem Vorhaben.¹³⁰¹ Die einzelnen Investoren hatten jeweils

¹²⁹⁷ „PPP-competition [...] means that the competing project groups – both private and public parties – are responsible for investments, construction and operations themselves.” Teilweise wird auch von Privat Finance Initiative gesprochen, es handelt sich dabei um eine Form des PPP Wettbewerbs, bei dem deutlicher wird, dass die Finanzierung öffentlicher Projekte über private Unternehmen erfolgt. designboom: „henning larsen architects: harpa concert hall and conference centre nears completion”, (<http://www.designboom.com/architecture/henning-larsen-architects-harpa-concert-hall-and-conference-centre-nears-completion>, 26. Juni 2015) [30.03.2011]; Vgl. Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 9.

¹²⁹⁸ Thorgeirsson, Thorsteinn: „fjr.is. English translation of the Weekly Web Release”, (https://www.government.is/media/fjarmalaraduneyti-media/media/wwr2005/wwr109-220905_ABS.pdf, 17. Juli 2019) [22.09.2005].

¹²⁹⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

¹³⁰⁰ Moore benennt an dieser Stelle auch die Isländische Oper, die jedoch ursprünglich nicht direkt als feste Institution geplant war. Moore 2011, wie Fußnote 28.

¹³⁰¹ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 16; Morgunblaðið: „Einn hópur dregur sig út úr forvali fyrir tónlistarhús”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/01/21/einn_hopur_dregur_sig_ut_ur_forvali_fyrir_tonlistar, 25. Juli 2019) [21.01.2005].

eigene Architekten und Bauunternehmen engagiert, mit denen sie im weiteren Verlauf des Wettbewerbs zusammenarbeiteten und sich berieten.

Der Wettbewerb gliederte sich in zwei Phasen, die unterschiedlich detaillierte Entwürfe verlangten. Für die Vorauswahl waren den Investoren Beschreibungen des Projekts gereicht worden, die im Verlauf des Jahres 2004 sukzessive weiter ausgeführt und differenziert ausgearbeitet wurden. Zusätzlich erstellten die Berater von Artec klare Direktiven über den Aufbau und die Anforderungen der einzelnen Hallen und der Innenräume des Konzerthauses insgesamt.¹³⁰² Ende 2004 wurde die finale Version dieser Vorgaben festgelegt. „In December 2004 the board of Austurhöfn suggested that the owners' contribution and consequently their installments [sic] should be divided over 35 years and that the contract would be an exclusive contract for the same number of years.”¹³⁰³ Im November 2000 war der Ausschuss noch von einem Vertrag mit 25 Jahren Laufzeit ausgegangen und hatte diese Länge empfohlen.¹³⁰⁴ Nachdem die angepassten Modalitäten von allen drei Investoren bestätigt wurden, begann im Jahre 2005 die Präsentation des eigentlichen Wettbewerbs.

Die erste Phase des Wettbewerbs sah die Erstellung eines Masterplans für das zu revitalisierende Areal an der Austurhöfn vor. Dieser musste bereits im Januar 2005 vorgestellt werden. Die Entscheidung über die drei eingegangenen Vorschläge erfolgte innerhalb eines Monats. Im Februar konnte die Bewertung über die Entwürfe bekannt gegeben werden: Die Investorengruppen mit den beiden am besten bewerteten Vorschlägen wurden dazu eingeladen, ihre Pläne entsprechend den detaillierteren Direktiven zu konkretisieren. Von den drei Investoren reichten lediglich Fasteign-Klasi und Portus ihre detailreichen Abschlussentwürfe mitsamt Modellen für die dritte Phase des Wettbewerbs ein.¹³⁰⁵ Diese mussten im Mai eingereicht werden und wurden anschließend von einer Jury begutachtet.¹³⁰⁶ Die Entscheidung über den Ausgang des Wettbewerbs wurde im September getroffen. Die Präsentation des Siegers anhand eines Modells – mitsamt den zum anschaulichen Vergleich dargebotenen Entwürfen der beiden anderen Investorengruppen – fand am 21. September 2005 statt. Den Zuschlag erhielt die Portus Gruppe, deren Entwurf von Henning Larsen Architects stammt, die mit den isländischen Architekten Batterið und mit Tryggvi Tryggvason von Att Arkitektar – der die Zusammenarbeit zwischen den isländischen und den dänischen Architekten wesentlich gefördert hatte¹³⁰⁷ – sowie mit Ólafur Eliasson zusammenarbeiteten.

Der Masterplan für die Austurhöfn der Investorengruppe Viðhöfn – die sich aus der Bank Sparisjóðsbanki Íslands, dem Bauunternehmen Eykt und der Holding Festing zusammensetzte – wurde von dem französischen Atelier Jean Nouvel und den isländischen Architekten T.ark entworfen. Er sah eine kontrastreiche Gestaltung des Areals mit einem großen, organisch geformten Bau direkt am Austurbakki vor, aus dem zu beiden Seiten sehr geordnete wirkende Häuser

¹³⁰² „Dass Akustiker bereits bei Planungsbeginn eines neuen Konzerthauses miteingebunden werden und den gesamten Bauprozess begleiten, ist üblich und notwendig. Dabei beeinflusst die Akustik mal mehr und mal weniger die Gesamtoptik eines Gebäudes.“ Stampa 2017, S. 18.

¹³⁰³ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 17.

¹³⁰⁴ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 15 f.

¹³⁰⁵ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Portus Group submitted winning bid for concert hall project“, (<https://www.iav.is/en/news/article/2005/09/22/portus-group-submitted-winning-bid-for-concert-hall-project>, 16. Juli 2019) [22.09.2005].

¹³⁰⁶ Die Jury untergliederte sich in mehrere Ebenen, zu den verantwortlichen Mitgliedern gehörten: „[...] Stefán Baldursson [ehemaliger Direktor des Þjóðleikhúss], Krístrún Heimisdóttir, and Orri Hauksson. Assisting the judging panel were various sub-committees, consultants, and experts.” Zu den Beratenden der Austurhöfn-TR im Bereich der Architektur wurden die Architekten Albína Þorðarson, Ásdís Ágústsdóttir und Dagný Helgadóttir hinzugezogen. Ebd.; vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 17.

¹³⁰⁷ Vgl. Att Arkitektar: „Harpa Planning“, (<http://attark.is/projects/harpa-planning>, 16. Juli 2019).

hervorragend sollten. Das Ensemble hatte bereits während des Wettbewerbs die Bezeichnung *Hljóðaklettur* erhalten.¹³⁰⁸ Ins Deutsche übersetzt lautet sie Echofelsen, und verweist damit auf die als Hljóðaklettur bezeichneten Hügel im Nord-Osten Islands, von denen insbesondere einer, Kirkja, sich wellenförmig erhebt und eine Höhlenöffnung aufweist.¹³⁰⁹ An diesen erinnert der Entwurf Jean Nouvel; der mittig gelegene Teil seines Projektes erhebt sich aus dem Grundstück und erstreckt sich als flacher werdendes, zur Platzanlage transformiertes Dach zur Stadt und den beiden Gebäudeblöcken hin.

Hljodaklettur est un objet-paysage montrant ouvertement ses contrastes et ses contradictions. Lieu de haute culture et de détente, familier et étrange, mystérieux et ouvert, simple et sophistiqué, il est opaque, lumineux, modeste, aristocratique et suscite la curiosité. Comme son nom même: *Hljodaklettur*, la voix de la roche [Hervorhebungen im Original].¹³¹⁰

Die beiden Konzertsäle sollten in dem organisch geformten Teil des Ensembles liegen, getreu dem namentlichen Verweis des Bauwerks auf die akustischen Besonderheiten der Hügel im Norden. Der große Saal sollte von außen durch die Erhebung deutlich erkennbar sein, während rechts davon der Konferenzbereich beginnen sollte, mit dem daran angrenzenden Hotelbereich. Dieser sollte als einzelner Bau aus dem Dach, beziehungsweise Platz herausragen, ähnlich wie die links außen gelegenen, für die weiteren Nutzungsbereiche vorgesehenen Gebäude.¹³¹¹ Das Foyer hätte sich von dem kleinen Konzertsaal links über einen großen Bereich im Eingang, zwischen den Konferenzsälen bis hin zum Hotel erstreckt und wäre auf die Stadt ausgerichtet gewesen. Der Entwurf sah eine markante, rot gefasste Dachbedeckung vor, sodass der *Hljóðaklettur* wie ein ewig glühender Hügel aus Magma am Rande des Hafens gewirkt hätte oder:

[...] like a grass hill – in harmony with Arnarhóll, a grassy hill which stands in the centre of town, right by the site of the concert house. Perhaps this idea was thought to be too reminiscent of the time when most Icelanders lived in houses made of mud and grass, and so it didn't have appeal at the time.¹³¹²

Diese Verschlossenheit, bei der das Innere des Hauses von außen hin beinahe vollkommen uneinsichtig gewesen wäre, war vermutlich ein wesentlicher Aspekt in der Entscheidung gegen diesen Entwurf, besonders im Vergleich zu den beiden anderen.¹³¹³ Andererseits hätte die Bauung mit diesem Vorschlag den Hafen und die Stadt nicht vereint, vielmehr wäre dadurch eine Grenze zum Meer hin entstanden, da nicht nur der Blick verschlossen worden wäre, sondern auch der Zugang zwischen den Bauten fehlte. Es sollte zwar eine Promenade hinter den Häusern direkt am Meer entlangführen, aber die Verbindung zwischen Hafen und Stadt wäre

¹³⁰⁸ Vgl. Nouvel, Jean: „Centre national islandais de Conférences & Concerts. Reykjavík, Islande“, (<http://www.jeannouvel.com/projets/centre-de-conference-de-concert-national-islandais>, 26. Juni 2019).

¹³⁰⁹ „[...] Kirkjan, the Church. Don't expect any bell towers or gothic facade. Here you'll simply find an almost perfectly symmetric arch as an entrance to an amazing cave that will make you ponder on how beautiful mother nature's works can be, and in which you'll be able to test your singing skills. Kirkjan, with the unique acoustic qualities of basaltic rocks, is the perfect location.“ Visit Húsavík: „Hljóðaklettur & Vesturdalur Rock Formation“, (<https://www.visithusavik.com/attractions/around-husavik/hljodaklettur>, 18. Juli 2019).

¹³¹⁰ Nouvel, wie Fußnote 1246.

¹³¹¹ Neben dem Konzertbereich zum Ingólfsgarður hin sollte ein neuer Bankenhauptsitz entstehen. Im rechten Bereich, zur Stadt hin sollten Büros, ein Kino, die isländische Kunstakademie, Läden und der Parkplatz für das gesamte Areal errichtet werden. Vgl. Ebd.

¹³¹² Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹³¹³ P. T. Jeppesen beschrieb im Gespräch mit der Verfasserin den Bau als: „[...] a covering mountain without anything to see inside“. Er bezog sich in seinen Ausführungen auf die Bedeutung dieses Aspekts des Sehens von Außen: „Because not so many people live in Iceland, if you are in the neighbourhood of the area you need to have a feeling of being able to see them inside.“ Jeppesen 2013.

damit nicht gelungen. Unter Umständen hätte darüber hinaus der rote Hügel eine allzu deutliche, visuelle Verbindung zu dem Vulkanausbruch im Jahre 1973 auf den Vestmannaeyjar¹³¹⁴ evoziert. Die Entscheidung gegen diesen Entwurf wurde nach der zweiten Phase des Wettbewerbs getroffen:

Jean Nouvel's idea [...] was very original and interesting [...]. There are many good things [...] about this proposal but when proposals started coming in in May there were other flaws that led to this proposal getting the lowest mark of the three. In accordance with the original ideas about the development of the building this firm was not invited to participate in the final stage.¹³¹⁵

Der Íslandsbanki trat als einzelner Investor von Fasteign-Klasi auf,¹³¹⁶ die zusammen mit den dänischen Architekten Schmidt Hammer Lassen und den isländischen Architekten Halldór Guðmundsson einen Masterplan für die Revitalisierung der Austurhöfn einreichten. Die Entscheidung zwischen diesem Vorschlag und dem von Henning Larsen Architects fiel in der dritten Phase sehr knapp aus, sie erreichten den zweiten Platz im Wettbewerb. Im Vergleich zum vorgeschlagenen Masterplan von Portus hätte diese Variante zudem günstiger sein sollen.¹³¹⁷ Der Entwurf von Schmidt Hammer Lassen hat ebenfalls im Rahmen des Wettbewerbs eine Bezeichnung erhalten: *Spiladós*, im Deutschen Spieldose.¹³¹⁸ Insofern wurde dezidiert ein Bezug zu dem Konzerthaus und dem innen liegenden Saal mit seiner expliziten Funktion hergestellt. Der Name des Projektes verweist darauf, dass die Architektur nicht allein als Hülle des Konzertsaaes zu degradieren sei, sondern sie vielmehr den umgebenden Korpus aufweist,

¹³¹⁴ „The eruption started in the early hours of January 23rd 1973 on the island of Heimaey, the only inhabited island of the Vestmannaeyjar islands and it lasted for 5 months. Lava and ash destroyed almost 400 homes and businesses, a third of all buildings on Heimaey. [...] Before the eruption the population on Heimaey was around 5.300 people. The entire population, apart from about 200 rescue workers who stayed behind, fled to the mainland to live with relatives or in temporary housing where they waited in anguish for what the future would bring. [...] Lava and ash covered 2,5 km², about 20%, of the island, and a new volcano, Eldfell, had risen 220m tall and Heimaey was now 2 km² bigger than before.“ Eldheimar: „Interactive Exhibition“, (<http://eldheimar.is/en/about-museum>, 28. Oktober 2020).

¹³¹⁵ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 17.

¹³¹⁶ Die Bank Íslandsbanki ist als einziger Investor in dem Buch der ÍAV angegeben. Im Morgunblað steht jedoch, dass Klasi eine Immobiliengesellschaft der Íslandsbanki und der Versicherung Sjóvá sei, während Fasteign eine Investmentgesellschaft von sieben Landgemeinden („Fjarðabyggð, Garðabær, Grímsnes- og Grafningshreppur, Reykjanesbær, Sandgerði, Vestmannaeyjar og Vogar“) sowie der beiden Banken Íslandsbanki und Sparisjóður Mýrasýslu sei. Morgunblaðið: „Mjög jafnt milli aðila“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/mjog_jafnt_milli_adila, 19. Juli 2019) [22.09.2005]; Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 16.

¹³¹⁷ „Það var mjög jafnt á milli aðila. Við unnum að okkar tillögu eins vel og við gátum og ég sá þeirra tillögu fyrst í dag og hún var mjög glæsileg,“ segir Ragnar [Atli Guðmundsson, Geschäftsführer von Fasteign-Klasi] og bendir á að þeir hafi fengið heildareinkunnina 9,7 en Portus 9,8. Talsverður verðmunur var á tillögunum, tilboð Klasi var metið á um 8,5 milljarða [ISK] en Portusar á rúmlega 12 milljarða [ISK].“ [Übersetzung: „Die Parteien erreichten sehr ähnliche Ergebnisse. Wir haben an dem Entwurf hart gearbeitet und einen sehr guten Vorschlag eingereicht, aber der Entwurf von Portus war sehr beeindruckend, ihn habe ich heute zum ersten Mal gesehen,“ sagt Ragnar und merkt an, dass sie eine Gesamtpunktzahl von 9,7 und Portus ein Ergebnis von 9,8 erhalten haben. Beide Entwürfe haben zudem erhebliche Unterschiede bei den Baukosten, während das Angebot von Klasi sich auf etwa 8,5 Milliarden ISK belief, ging die Portusgruppe von 12 Milliarden ISK aus.“] Morgunblaðið 2005, wie Fußnote 1254.

¹³¹⁸ Im Gegensatz zu Jean Nouvel haben Schmidt Hammer Lassen keine Zeichnungen und Pläne über den Bau auf ihrer Homepage, in den Zeitungen und Publikationen finden sich ebenso nur wenige Bilder. Ich stütze meine Beschreibung auf die Video-Präsentation, die im Verlauf des Wettbewerbs erstellt wurde und über die Website des Morgunblaðs unter „Tillaga Fasteignar/Klasi“ abrufbar ist. Vgl. Morgunblaðið: „Myndband af tillögu Fasteignar/Klasi um tónlistarhús“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/myndband_af_tillogu_fasteignar_klasi_um_tonlistarhu, 19. Juli 2019) [22.09.2005]; Morgunblaðið: „Gullnir lúðrar eða músíkfley“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/23/gullnir_ludrar_eda_musikfley, 19. Juli 2019) [23.09.2005].

mithilfe dessen der Klang an Volumen erreicht. Spíladós sollte an einer ähnlichen Position wie die Harpa stehen, zwischen dem Ingólfsgarður – „One of the first structures that was built when construction began at the Old Harbour [...]“¹³¹⁹ – und dem Austurbakki, allerdings etwas zurückgesetzt, um so eine Erweiterung des Uferwegs zu ermöglichen. Vom Wasser aus gesehen hätte das Konzerthaus entfernt an die Schauseite des Kilden erinnert, mit der geschwungenen Form der Fassade, die zum Dach hin immer weiter nach vorn ragt und so wie eine riesige Welle erscheint, die am Rande des Meeres scheinbar zum Stillstand gekommen ist. Die Glasfassade sollte die innen liegenden Räume zeigen, die Aufteilung ist ähnlich wie die der Harpa, mit dem großen Konzertsaal im Osten und dem Konferenzsaal sowie einem kleineren Konzertsaal im Westen. Die Konzertsäle wären baulich vom Konferenzsaal getrennt gewesen, mit organisch geformten Hüllen, die deutlich Raum dazwischen frei gelassen hätten. Das Foyer sollte sich bis unter das Dach erstrecken und war auf die nordöstliche Ecke, in Richtung Esja ausgerichtet, wo eine Rundtreppe wie ein überdimensionalisierter Trichter bis zum Dach reichen sollte. Das hervorkragende Dach, das von der Fassade begleitet wird, zeichnet alle vier Seiten des Entwurfs von Schmidt Hammer Lassen aus, während aus dem Dach heraus deutlich erkennbar der große Konzertsaal als ein rechteckiger Kasten in der Art eines Bühnenturms ragen sollte. Der Bereich zwischen dem Haus und des Kalkofnsvegur sollte begrünt werden und so eine optische Abgrenzung zur Straße darstellen. Links, entlang dem Austurbakki und zur Stadt hin fächerartig angelegt, sollten in etwas Entfernung das am Ufer gelegene Hotel und die weiteren geforderten Bauten entstehen. Dadurch hätte sich zwischen dem Konzerthaus und diesen Gebäuden eine Platzanlage ergeben, eine Kultur Plaza, die tiefergelegt worden wäre und mit verschiedenen Cafés, Schrägen und Ebenen ausgestattet worden wäre, um sie von allen Seiten vor Wind zu schützen. Zusätzlich sah der Entwurf eine Bebauung weiter im Osten des Ingólfsgarður vor, mit einem großen Areal, das aufgeschüttet hätte werden sollen, um etwa so weit wie das Konzerthaus ins Meer zu ragen.

Tillaga hópsins gerði ráð fyrir mikilli uppbyggingu á svæðinu með ýmiss konar menningarstarfsemi, smáverslun, íbúðar- og skrifstofubyggingum, með starfsemi sem drægi fólk að svæðinu, auk opinna svæða og torga; - [sic] allt til að efla líf í miðborginni. Gert var ráð fyrir góðum tengslum við Kvosina og aðra hluta hafnarsvæðisins, með göngugötum og almenningssvæðum og Menningartorgi, sem hefði orðið vettvangur ýmissa viðburða í borgarlífinu.¹³²⁰

Interessanterweise gibt es einige Ähnlichkeiten zum bestehenden Bau: Neben der Lage des Hauses auf dem Grundstück, der Verknüpfung des Konzert- und Konferenzbereichs, der Anordnung der Hallen im Inneren und der Öffnung des Gebäudegrundrisses zum Hafen hin, sollte auch die Fassade der Spíladós hauptsächlich aus Glas bestehen. Schmidt Hammer Lassen strebten ein Spiel mit dem Licht an, die Fassade sollte das Innere nach außen bringen und nicht verbergen, während die Innenwände das Tageslicht reflektieren sollten. Bei Nacht würde dieser Bau weithin von Innen heraus leuchten. Besonders auffällig ist die goldene Farbgebung der

¹³¹⁹ Faxaflóahafnir: „Gamla höfnin ásamt Örfirisey í Reykjavík/Old harbour along with Örfirisey in Reykjavík. Hugmyndasamkeppni – keppnislýsing/Competition on ideas – competition specification”. Isländisch/Englisch, (https://www.competitionline.com/upload/downloads/13xx/1344_3018042_hafnarsamkeppnin_june09_LR.pdf, 03. September 2019) [07.06.2009], S. 37.

¹³²⁰ Übersetzung: „Der Entwurf der Gruppe sieht eine umfassende Aufwertung des Gebiets durch verschiedene kulturelle Aktivitäten, kleine Einzelhandels-, Wohn- und Bürogebäude sowie mit Freiflächen und Plätzen vor, die die Menschen in das Gebiet locken würden – alles, um das Leben im Zentrum der Stadt anzukurbeln. Gute Verbindungen sollten zu Kvosin [ein Stadtteil Reykjavíks] und anderen Bereichen des Hafengebiets entstehen, indem Fußgängerzonen, öffentliche Bereiche und die Kultur Plaza, die als Schauplatz verschiedener Ereignisse im Stadtleben nützlich wäre, verwendet würden.“ Morgunblaðið 2005, wie Fußnote 1256.

Innenwände, die zu dem Vergleich geführt haben, dass das Dach von vier Trompetentrichtern getragen werden oder wie ein Schiff aussehen würde.¹³²¹

Obwohl dieser Entwurf für die Gestaltung und das Gesamtkonzept die Höchstpunktzahl erhielt, überzeugten einige Aspekte die Jury weniger, insbesondere die Kompetenz des Bieters – es waren überwiegend Banken vertreten, während die anderen beiden Entwürfe auch von Baufirmen mitgetragen wurden – war ausschlaggebend.¹³²² Peer T. Jeppesen bemängelte die Anordnung des Konzerthauses zum Kollafjord: Das Foyer wäre in erster Linie auf das Wasser und die Aussicht darauf ausgerichtet gewesen, während die Konzertsäle zur Stadt hin gelegen hätten und das Gebäude nicht einsichtig gewesen wäre.¹³²³ Dahingegen ist eine Öffnung zur Stadt hin förderlich, um anzuzeigen, dass es sich nicht um einen elitären, sondern um einen dezidiert öffentlichen Bau handelt, der allen Bewohnern offen steht.

Die Investoren der Portus Gruppe waren Íslenskir aðalverktakar (ÍAV), Nýsir und Landsafl, durch Letztere war auch die Landsbanki¹³²⁴ indirekt an dem Wettbewerbsentwurf beteiligt. Zudem war der Vorstandsvorsitzende von Portus, Björgólfur Guðmundsson, gleichzeitig der Vorsitzende von Landsbankinn gewesen – ein Umstand, der in den Veröffentlichungen der ÍAV über die Harpa nicht deutlich herausgestellt wurde.¹³²⁵ Diese Verbindung ist hingegen für die Baugeschichte der Harpa wesentlich, besonders im Hinblick auf die Finanzkrise im Jahre 2008. „The winning group was led by Landsbanki, which would be a leading player in Iceland’s Gatsby moment.“¹³²⁶ Die Portus Gruppe arbeitete darüber hinaus mit einer Bandbreite an Unternehmen zusammen.¹³²⁷ Der Bezug zu Björgólfur Guðmundsson und Landsbanki wurde in einigen Rezensionen besonders herausgegriffen und thematisiert:

Björgólfur was at this time seen as a patron of the arts. He funded theatre, concerts and galleries. [...] Always well groomed [sic] and a bit of a dandy, Björgólfur, with his

¹³²¹ „Ytra útlit hússins minnir á bjöllur fjögurra lúðra, sem standa í hnapp undir þakplötunni. Þegar horft er á bygginguna frá hafi, minnir hún líka á risavaxið skipsstafr.“ [Übersetzung: „Das Äußere des Hauses erinnert an die Glocken von vier Trompeten, die eng beieinander unter der Dachplatte stehen. Vom Hafen aus betrachtet erscheint das Gebäude wie ein hoch hinausragender Schiffsstern.“] Ebd.

¹³²² Vgl. Ebd.; Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2005, wie Fußnote 1243.

¹³²³ Vgl. Jeppesen 2013.

¹³²⁴ Die Verknüpfung der Portus Gruppe mit der Landsbanki wird anhand des Immobilienzweigs deutlich. „At the end of 1998, IAV owned an 80% share in two real estate companies, Landsafl hf. and Skafl hf.“ Landsafl gehört aber nicht nur zur ÍAV, sondern ist zu „20% í eigu Landsbanka Íslands hf.“ [Übersetzung: „20 % Eigentum der Landsbanki Islands.“] Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „History - continued“, (<https://www.iav.is/en/news/article/2011/07/02/history-continued>, 17. Juli 2019) [02.07.2011]; Morgunblaðið: „Fasteignarekstur aðskilinn frá verktakastarfsemi“, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/465227>, 17. Juli 2019) [04.05.1999].

¹³²⁵ Björgólfur wird in dem Buch *We built Harpa* nicht im Fließtext erwähnt, er ist allerdings auf zwei Bildern zu sehen, für die die Beschreibungen nicht übersetzt wurden. Das erste Bild stammt von der Präsentation des Siegerentwurfs, es findet sich ebenfalls in einem Artikel des Morgunblaðs. Es zeigt einige Architekten und Investoren der Portus-Gruppe zusammen mit Mitgliedern der Jury und Politikerinnen. Björgólfur ist in der vordersten Reihe zu sehen, er steht zwischen der Bürgermeisterin Reykjavíks (Steinunn V. Óskarsdóttir) und der Bildungs- und Kultusministerin (Þorgerður K. Gunnarsdóttir). Das zweite Foto Björgólfs in der Publikation des ÍAV zeigt, wie die Bürgermeisterin Reykjavíks mit ihm Verträge unterzeichnet, daneben sitzen der Vorsitzende von Landsafl (der hier fälschlicherweise als zu Portus angehörig angegeben wurde) und von Nýsir. Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 13; Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 1177.

¹³²⁶ Moore 2011, wie Fußnote 28.

¹³²⁷ „IPC [ÍAV] will act as the prime contractor for the project. Portus Group’s architects are HLT – Henning Larsens Tegnastue A/S – and Batteríid Ltd. Design management will be carried out by Batteríid, HLT, and the engineering firm Rambøll Danmark A/S. The engineering firms Hnit Ltd. and Hönnun Ltd. will act as technical consultants. The building’s appearance is, to a large extent, the creative work of artist/designer Ólafur Eliasson. Vladimir Ashkenazy will be Portus Group’s artistic consultant regarding events scheduling for the first years of operation.“ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2005, wie Fußnote 1243

charming ways, was the man about town – and by far the most popular of the financiers who were revered by the nation at the time.¹³²⁸

Der Entwurf der Portus Gruppe sah eine umfangreiche Bebauung am Austurbakki vor, im Gegensatz zu den beiden anderen eingereichten Entwürfen erhielt dieser jedoch vorab keine Bezeichnung. Das vermutlich erste Modell von Henning Larsen Architects folgte im Wesentlichen dem Masterplan aus dem Jahre 2002 mit dem Konzerthaus am Rande des Wassers und einem weiteren Gebäude zwischen diesem und der Sæbraut. Während in diesem Entwurf das Konzerthaus als ein rechteckiger Bau an der Wasserkante erscheint, wurde das Gebäude im Verlauf des Wettbewerbs erweitert und deutlich markanter gestaltet. Die Architekten präsentierten das Konzerthaus als einen aus zwei Quadern bestehenden Bau, dessen Fassade bereits die Formen der von Ólafur Eliásson gestalteten Quasi-Bricks aufweist. Die Zusammenlegung des Konzertbereichs mit den Konferenzräumlichkeiten anstelle mit dem Hotel erfolgte laut Peer T. Jeppesen auf Empfehlung von Henning Larsen Architects, um die Nutzung der Konzertsäle zu unterstützen und mehr Besucher über den gesamten Tag hinweg zu generieren. Auf diese Weise wollten Henning Larsen Architects sicherstellen, dass weniger Leerstand erfolgen würde – ein Aspekt, der der Ausschreibung als Public-private-Partnership geschuldet ist.¹³²⁹ Zudem wurde das Konzerthaus an die Spitze des oberen Grundstücks verschoben, während es in dem früheren Modell in erster Linie an der Wasserkante lag und teilweise von Bauten verdeckt werden sollte, präsentierte es sich nun als markanter Akzent entlang der leicht diagonal verlaufenden Achse vom innerstädtischen See Tjörnin aus.

Im Verlauf des Wettbewerbs veränderte sich der Entwurf des Konzert- und Konferenzhauses von Henning Larsen Architects deutlich: „During the second phase, renowned Icelandic artist, Ólafur Eliásson, joined the design team and the idea for the kaleidoscopic glass facade was born.“¹³³⁰ Wie zuvor erwähnt, kam Ólafur Eliásson nach der gelungenen Zusammenarbeit am Opernhaus in Kopenhagen zu diesem Projekt dazu. Während der Hängung der drei großen Lampen im Foyer des Opernhauses sprach Peer T. Jeppesen mit Ólafur über den Einfluss von Licht und Möglichkeiten der Lichtbrechung, woraufhin Jeppesen vorschlug, gemeinsam einen Entwurf für ein öffentliches Gebäude in Island zu erarbeiten.¹³³¹ Durch seine frühzeitige Beteiligung konnte Ólafur Eliásson deutlichen Einfluss auf die Gestaltung des Konzert- und Konferenzhauses nehmen.¹³³² Peer T. Jeppesen berichtete, dass neben dem künstlerischen Aspekt seine isländischen Wurzeln eine wichtige Rolle spielten: „He could explain what would be important for Icelanders when they look at something.“¹³³³ Zusätzlich fügten die Architekten einen

¹³²⁸ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹³²⁹ „The rest of the world also mixes hotel with conference, so why not using it different, by bringing conference and concert together, and making it more unique?“ Andererseits wurde bereits im Memorandum festgelegt: „There are clear advantages of combining the building and operation of a concert hall and a conference centre. The intention is to enable the sharing of common area facilities, such as the entrance, the lobby and support facilities. The intention is to enable the sharing of use of spaces. [...] An easy flow between the main and the supporting facilities is imperative, facilitating all necessary traffic flows. [...] The site planning and the design of buildings should take into account the possibility of large international meetings.“ Jeppesen 2013; Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 13.

¹³³⁰ Att Arkitekta 2018, wie Fußnote 1245.

¹³³¹ Vgl. Jeppesen 2013.

¹³³² „When my studio team and I [Ólafur Eliásson] got involved with the team of architects, it was already quite a complex situation.“ Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹³³³ Jeppesen 2013.

vierten Saal in das Gebäude ein, in der der Bekanntmachung nach der Präsentation der Sieger wurde explizit darauf aufmerksam gemacht.¹³³⁴

Das Konzerthaus in Reykjavik sollte als dynamisch und spektakulär gestalteter Solitär den re-vitalisierten Hafen ordnen. Im Zusammenhang mit der finalen Phase des Wettbewerbs entstand ebenfalls eine Filmpräsentation des geplanten Hauses.¹³³⁵ In dieser überziehen die Quasi-Bricks die Nordfassade des linken Korpus nicht vollständig, sondern lediglich den oberen Bereich, darunter waren plane Glasfenster vorgesehen. Der Entwurf sah insgesamt eine helle Gestaltung vor, diese ist bei allen späteren Entwürfen und Zeichnungen zu sehen, da die Rahmen der Quasi-Bricks weiß gefasst sind und die Glasscheiben direkt darauf angebracht werden sollten. Dies führte zu einer visuellen Veränderung und lässt das Gesamterscheinungsbild des Baus dunkler sein – ein Umstand, der die Wirkung der Harpa deutlich beeinflusst hat und meines Erachtens vorab aus den Plänen hätte hervorgehen sollen. Lediglich ein Modell des Masterplans der Austurhöfn zeigt eine dunklere Gestaltung des Hauses, insbesondere des Daches. Das Innere sollte ebenfalls heller gestaltet und die große Treppe nicht mit Sitzplätzen, sondern mit Stehplätzen versehen werden. Der Konzertsaal entsprach zu diesem Zeitpunkt bereits in etwa dem ausgeführten Raum, er war jedoch nicht in Rot gekleidet, sondern in hellen Holztönen, mit deutlich auszumachenden vertikalen Lamellen entlang der Rückwände der Bühne.¹³³⁶ Ferner hat sich die Gestaltung der Balkone seitdem durchgezogen, ihre Anordnung und die Einkerbungen an den Vorderseiten wurden im heutigen Saal umgesetzt.

Zwischen dem Konzert- und Konferenzgebäude und dem Hotel am Austurbakki sah dieser Entwurf eine große Platzanlage vor. Diese auf das Wasser ausgerichtete Plaza war von den dänischen Landschaftsarchitekten LiW Planning entworfen worden und sollte über einer Tiefgarage entstehen, die sowohl den Gästen des Hotels als auch des Konzert- und Konferenzhauses zur Verfügung stehen sollte. Darüber hinaus sollte Reykjatorg die Harpa mit der urbanen Umgebung verknüpfen und an diese anbinden und sich als öffentlicher Treffpunkt und Veranstaltungsraum zugleich etablieren.¹³³⁷ Hier sollten mehrere, verschieden große Öffnungen im Boden entstehen, die mit teils hohen Kuppeln aus Glas abgedeckt und so den Blick in eine unterirdische Fußgängerzone, freigeben würden, durch die Besucher von der Lækjargata in das Konzerthaus gelangen würden, ohne zunächst die Hauptverkehrsader Reykjaviks überqueren zu müssen.¹³³⁸ Gegenüber dem Hotel am Austurbakki war ein Büro- und Geschäftsgebäude vorgesehen, das gleichzeitig als Abtrennung zur Straße und zur Beruhigung der öffentlichen Bereiche dazwischen dienen sollte. Die als Reykjastræti bezeichnete, neu entstehende Straße würde zwischen diesen Bauten, unter der Geirsgata und zwischen den Wohnhäusern und dem neuen Hauptsitz der Landsbanki auf der anderen Seite der Geirsgata verlaufen und so eine direkte Verbindung zum Haupteingang des Konzerthauses darstellen. Das Bankengebäude sollte

¹³³⁴ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2005, wie Fußnote 1243.

¹³³⁵ Diese Präsentation ist noch immer online über die Tageszeitung Morgunblaðið verfügbar. Daneben sind dort die Entwurfsbilder, auf die ich mich in der Beschreibung stütze. Vgl. Morgunblaðið: „Myndband af væntanlegu tónlistarhúsi og ráðstefnumiðstöð“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/myndband_af_vaentanlegu_tonlistarhusi_og_radstefnum, 19. Juli 2019) [22.09.2005].

¹³³⁶ Interessant ist, dass für den Entwurf des Saales die Decke des Auditoriums im Opernhaus in Kopenhagen übernommen wurde.

¹³³⁷ Vgl. Hauksson, wie Fußnote 990.

¹³³⁸ „In their original ideas Portus showed Geirsgata [die Straße führt vom Hafen aus direkt in den Kalkofnsvegur] in a tunnel. That solution was not approved of and in later proposals a pedestrian street underground from Lækjargata to Harpa was suggested.“ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 17.

gegenüber von Arnarhöll entstehen und die Lækjargata dominieren.¹³³⁹ Die verschiedenen Modelle und Entwürfe offenbaren, dass die Gestaltung der umgebenden Bauten im Anschluss an die Entscheidung über den Wettbewerb noch nicht konkretisiert war. Der Fokus des Masterplans lag demnach auf dem Konzert- und Konferenzgebäude und der Anordnung der einzelnen Bauten innerhalb des Areals sowie auf der Relation der Bebauung zu den Freiflächen.

Durch die Wettbewerbsausschreibung als Public-private-Partnership hatte sich das Projekt des Konzerthauses zunehmend auf den Konferenzbereich fokussiert:

[T]he private entity pushed [...] to use more commercial building materials, for instance, opting for items that would increase the commercial potential. Portus were less interested in the cultural aspects of Harpa, so there was a strong focus in that period on optimising and detailing the commercial parts of the building, the conference centre aspect, whereas the cultural aspects – the music part, the public cultural institution part, where it all started – were toned down. During that time there was strong pressure to create something with a very sound business plan. This steered a number of design decisions, the insides of the building were optimised for its commercial potential. So in the beginning stages, during the competition process, there was a strong focus on it being a music hall with a conference centre on the side, but it very quickly became a conference centre with some music on the side.¹³⁴⁰

Das Konzert- und Kongresshaus sollte eine Fläche von 23 000 Quadratmetern einnehmen, während das gesamte zu bebauende Areal etwa 60 000 Quadratmeter umfassen würde.¹³⁴¹ Das zu errichtende Hotel am Austurbakki sollte, entsprechend dem angestrebten Konferenzpublikum, mit 250 Zimmern ausgestattet werden. „[T]hat will be as large as the concert hall/conference centre complex and will be built on the western portion of the lot.“¹³⁴²

Der Wettbewerb für die Revitalisierung der Austurhöfn mit dem Konzert- und Konferenzgebäude als Zentrum des Projekts gestaltete sich demnach äußerst vielfältig und spannend, nicht nur weil Jean Nouvel mit seinem Entwurf scheiterte,¹³⁴³ sondern auch weil der deutliche Favorit der zweiten Phase am Ende nicht überzeugen konnte. „In the end, though, the winning proposal

¹³³⁹ „The whole area around the house [Harpa] was going to be the stomping ground of Björgólfur [Guðmundsson] and his son, billionaire Björgólfur Thor. Plans called for new and very futuristic headquarters for the now infamous Landsbanki, owned by the father and son. They bought up a lot of old houses downtown with the purpose of tearing them down and building new and bigger houses instead, malls and offices and even a University of the Arts, right in the middle of Laugavegur, the main shopping street.” Helgason 2011, wie Fußnote 1032. „The whole area around the house [Harpa] was going to be the stomping ground of Björgólfur [Guðmundsson] and his son, billionaire Björgólfur Thor. Plans called for new and very futuristic headquarters for the now infamous Landsbanki, owned by the father and son. They bought up a lot of old houses downtown with the purpose of tearing them down and building new and bigger houses instead, malls and offices and even a University of the Arts, right in the middle of Laugavegur, the main shopping street.” Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹³⁴⁰ Ó. Eliasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹³⁴¹ Im Memorandum aus dem Jahre 2003 waren einige Details über die erwünschte Größe der Bauten bereits festgelegt worden: Der Konzert- und Konferenzbereich sollte etwa 15 000 m² Fläche einnehmen, das Hotel ca. 20 000 m² bis 27 000 m². Insgesamt waren 57 000 m² neu zu bebauender Fläche vorgesehen, ohne die zu erwartenden Parkplätze. Später entstandene Berichte verzeichnen indes ein deutlich größeres Areal: „The master plan includes development of 85,000m² of area on the eastern harbour site to improve the connection between the city centre and the harbour.” Vgl. Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 57–59; Designbuild Network: „Harpa Concert Hall and Conference Centre, Iceland”, (<http://www.designbuild-network.com/projects/harpa-concert>, 01. Juli 2015).

¹³⁴² „The proposal also includes plans for the development of the adjacent lots, which the winning bidder will purchase and build on at his own expense. The total construction involved exceeds 80,000 m² and will transform the look of downtown Reykjavík.” Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2005, wie Fußnote 1243.

¹³⁴³ Im Film der Portus Gruppe wird angegeben, dass diese Präsentationsform Teil der dritten Wettbewerbsphase war, ganz zu Anfang ist „May 2005“ eingeblendet. Vgl. Morgunblaðið 2005, wie Fußnote 1273.

from Portus Group received the top score in five of eight categories; that is, architecture, garage operations, business plan, financial and executive strength, and scheduling and operational plans.”¹³⁴⁴ Inwieweit die Entscheidung der Jury von der Verbindung der Portus Gruppe mit der Landsbanki und vor allem mit Björgólfur Guðmundsson und seinem Sohn Björgólfur Thor abhing, ist nicht eindeutig nachvollziehbar. Es ist jedoch anzunehmen, dass insbesondere die finanzielle Stärke der Portus Gruppe an dem Vermögen der einzigen beiden Millionäre Islands gemessen wurde und ihre Bedeutung innerhalb der Investorengruppe wird durch die beiliegenden Fotos in der Publikation der ÍAV zur Bekanntmachung des Wettbewerbs hervorgehoben: Björgólfur Guðmundsson steht in der ersten Reihe und umfasst die Bildungs- und Kultusministerin mit einem Arm, die Bürgermeisterin Reykjavíks mit dem anderen. Seine Position ganz vorne lässt seine Bedeutung innerhalb der Gruppe und seine politische Macht evident werden.¹³⁴⁵ Während der Präsentation des Siegentwurfs am 21. September 2005 erklärte Stefán Baldursson die Entscheidung der Jury: „Er það einróma álit matsnefndarinnar að vinningstillagan sé afar glæsileg í alla staði og að byggingin verði áhrifamikið kennileiti í ásýnd Reykjavíkur.“¹³⁴⁶ Im Anschluss daran wurden die Verträge zwischen der Austurhöfn-TR und der Portus Gruppe ausgearbeitet¹³⁴⁷ und nach den Verhandlungen am 9. März 2006 unterschrieben. Zu diesem Termin erschienen auch die Bürgermeisterin Reykjavíks und einige Minister, die als offizielle Vertretung der Gemeinde und des Staats die Vereinbarungen ebenfalls unterzeichneten.¹³⁴⁸

„After the design team’s contribution was declared the winner of the competition, the project was appointed as the first Icelandic contribution to the Venice Architectural Biennale, in the summer of 2006.”¹³⁴⁹ Dort wurde das Projekt des Konzert- und Konferenzhaus erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt und als wesentlicher Aspekt der Revitalisierung des Hafens und der Altstadt Reykjavíks präsentiert. Neben einem Modell der Harpa, wurden Informationen über die geplante Entwicklung des neuen Areals mitsamt den Auswirkungen auf das städtische Leben gezeigt.¹³⁵⁰ Erste Prototypen der Quasi-Bricks wurden ebenfalls ausgestellt, die bereits zu diesem Zeitpunkt mit LED-Leuchten versehen waren und so einen Eindruck der Fassadengestaltung mitsamt den möglichen Lichteffekten geben konnten.¹³⁵¹ „Ólafur [Elíasson] installed a glass wall which changed colour in accordance with the colour spectrum on Reykjanes peninsula as it was measured for 24 hours summer solstice.”¹³⁵² Der anlässlich der 10. Architekturbienale von Ólafur Elíasson und der Portus Gruppe herausgegebene Band zeigt die aus der

¹³⁴⁴ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2005, wie Fußnote 1243.

¹³⁴⁵ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 13; Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 1177.

¹³⁴⁶ Übersetzung: „Es ist die einstimmige Auffassung des Bewertungsausschusses, dass der Siegerentwurf in jeder Hinsicht besonders ausgezeichnet ist und das Gebäude als eine eindrucksvolle Landmarke das Stadtbild Reykjavíks prägen wird.“ Stefán Baldursson zitiert nach Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 1177.

¹³⁴⁷ „Both bidders are bound by their proposals for a period of 120 days following the submittal deadline, so that in the unlikely event that it proves impossible to conclude an agreement with the winning bidder, the East Harbour Project may initiate negotiations with the other party.” Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2005, wie Fußnote 1243.

¹³⁴⁸ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 17 f.

¹³⁴⁹ Att Arkitekta 2018, wie Fußnote 1245.

¹³⁵⁰ Im Begleitband der 10. Architekturbienale wird das Projekt in seiner Gesamtheit vorgestellt, das Konzert- und Konferenzhaus wird mit einer Gesamtfläche von 25 000 m² und einem Fünf-Sterne Hotel mit 300 Räumen angegeben. Es fällt deutlich auf, wie unklar in dieser Zeit noch die Dimensionen der Bauwerke waren und welche Bedeutung die vollständig ausgearbeiteten Pläne haben. Vgl. Biennale di Venezia: *Cities. Architecture and society: 10. Mostra internazionale di architettura, la Biennale di Venezia*. Venedig 2006, S. 86 f.

¹³⁵¹ Vgl. Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

¹³⁵² Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 18.

Natur und der Landschaft Islands genommene Inspiration für das Gebäude auf. Neben einer Vielzahl an Landschaftsaufnahmen folgen Darstellungen der Quasi-Bricks, sowohl einzelner als auch mehrerer, teilweise allein, teilweise als Fotomontagen innerhalb der Natur. Die Reihen an Quasi-Bricks sind in den unterschiedlichsten Ausrichtungen dargestellt, die scheinbar willkürlich angeordneten Aufnahmen zeigen die Quasi-Bricks zusammen mit Moos, überwachsenen Hügeln, dem blauen Himmel und weiteren schlichten Landschaftsbildern.¹³⁵³ Von besonderem Interesse ist die Darstellung der Nordfassade. Die beiden Quader sollten eine unterschiedliche Anordnung der Quasi-Bricks aufweisen: die Stapelung entlang der östlichen Fassade sollte diagonal von links nach rechts und entlang der westlichen vertikal übereinander verlaufen, sodass sich zwei sehr verschiedene Gestaltungen ergeben hätten.¹³⁵⁴

4.2.4 Die Errichtung des Konzert- und Kongressgebäudes an der Austurhöfn

Im Jahre 2006 mussten in erster Linie vorbereitende Maßnahmen ergriffen werden, um die Bebauung gemäß den Plänen von Henning Larsen Architects zu ermöglichen.¹³⁵⁵ Im Zuge dessen wurde die geplante Fertigstellung des Konzert- und Konferenzhauses von Dezember 2009 auf das Frühjahr 2010 verschoben.¹³⁵⁶ Die Bauten auf dem ehemaligen Hafenareal, insbesondere auf dem äußersten Grundstücksbereich, wurden abgerissen, während zugleich Kanäle entlang der Geirsgata verlegt werden mussten, um die neue Straßenführung möglich zu machen.¹³⁵⁷ Erst im Anschluss konnte die Errichtung des neuen Quartiers am Alten Hafen beginnen.¹³⁵⁸ Während dieser Vorbereitungsphase besuchte eine Delegation der Austurhöfn-TR Konzerthallen und Konferenzzentren, die als Vorbild für das Haus in Reykjavik dienen sollten. „In the contract the opera house in Copenhagen, designed by HLA, is actually mentioned as a norm for

¹³⁵³ Zusätzlich sind zahlreiche Zeichnungen P. T. Jeppesens zu sehen, sie sind zu einem geringen Teil auf weißem Grund, häufig mit einem Foto als Hintergrund abgebildet und sie zeigen Ausschnitte der Harpa, Außenansichten im Verhältnis zum Menschen, Skizzen der Quasi-Bricks mit Maßangaben (1,8 m Höhe) und Personen daneben. Vgl. Eliasson, Ólafur und Portus (Hgg.): *The Icelandic National Concert and Conference Centre Reykjavik. La Biennale de Venezia: 10. Mostra Internazionale di Architettura*. Partecipazioni nazionali. Berlin 2006, hier S. 37–84.

¹³⁵⁴ Vgl. Eliasson und Portus (Hgg.) 2006, S. 91.

¹³⁵⁵ In dieser Zeit wurden die Entwürfe des Areals konkretisiert und detaillierter ausgearbeitet: „During the project design phase, the Harpa 3D model was the largest digital 3D model of a building in the world. The model was shared online as companies around the world were working on it simultaneously. [...] The 3D models have been used to avoid conflicts between beams, vents, pipes and ceilings that are placed close to one another as a complicated puzzle. Ramboll has been responsible for all engineering disciplines.” Exner, Hans: „Harpa Concert and Conference Center: designed in 3D”, (<http://www.ramboll.com/projects/rdk/harpa>, 24. Juni 2015).

¹³⁵⁶ Vgl. Morgunblaðið: „Tónlistarhús gæti verið opnað vorið 2010 í stað hausts 2009”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2006/07/25/tonlistarhus_gaeti_verid_opnad_vorid_2010_i_stad_ha, 25. Juli 2019) [25.07.2006].

¹³⁵⁷ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Preparation underway for construction of music hall and conference centre”, (<https://www.iav.is/en/news/article/2006/03/21/preparation-underway-for-construction-of-music-hall-and-conference-centre>, 23. Mai 2018) [21.03.2006].

¹³⁵⁸ „The first construction work involved the removal of pipes and the installation of drainage and approach pipes. Thereafter, the building called Faxaskáli was torn down, and the excavation for the foundation of the concert hall and conference centre began.” Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Music hall — largest concrete casting day in the history of Iceland”, (<https://www.iav.is/en/news/article/2007/04/19/music-hall-largest-concrete-casting-day-in-the-history-of-iceland>, 23. Mai 2018) [17.04.2007].

various tasks.“¹³⁵⁹ Zusätzlich konsultierte die Portus Gruppe Vladimir Ashkenazy und engagierte im Jahre 2007 den internationalen Musikberater Jasper Parrot.¹³⁶⁰

Am 12. Januar 2007 wurde mit der Errichtung der Konzerthalle begonnen,¹³⁶¹ beinahe 57 Jahre nach der Gründung der Sinfóníuhljómsveit Íslands. Im Verlauf des Jahres 2007 und bis zum Herbst des darauffolgenden Jahres schritten die Arbeiten an der Konstruktion der Harpa stetig voran, ihre Errichtung hatte Priorität;¹³⁶² Für das angrenzende Hotel wurde in diesem Zeitraum zwar bereits der Boden vorbereitet, weitere Fortschritte gab es indes nicht. Im Sommer 2007 waren die Vorhersagen über die Fertigstellung sehr optimistisch, nach gerade einmal drei Jahren sollte die Konzert- und Kongresshalle komplett errichtet sein: „The new building is scheduled for completion and delivery in December 2009.“¹³⁶³ Um das Projekt über die Revitalisierung an der Austurhöfn, insbesondere das sensationelle und verhältnismäßig große Konzerthaus der breiten Öffentlichkeit näher zu bringen, wurde in der Gestastofa am Lækjartorg, mit Blickkontakt zur Baustelle, eigens eine Ausstellung darüber installiert. In ihr wurden die spektakuläre Fassade sowie die ersten Schritte hin zu diesem Bau thematisiert, um so das Verstehen und das Miterleben der Bevölkerung zu fördern. Diese Form der öffentlichen Partizipation war vermutlich ein wesentlicher Schritt, mithilfe dessen das Projekt nach den Folgen der Finanzkrise überhaupt vorangetrieben werden konnte.¹³⁶⁴

Als im Herbst 2008 die Finanzkrise Island traf, „[...] endete jäh Islands Wirtschaftsboom und mit ihm auch die Bauarbeiten am Rohbau, der bereits 90 Millionen Euro verschlungen hatte.“¹³⁶⁵ Besonders schwierig war die Verbindung der Portus Gruppe zu Björgólfur Guðmundsson und damit zur Landsbanki, die am Abend des 7. Oktobers 2008 durch die isländische Finanzaufsicht verstaatlicht wurde, um den Staatsbankrott abzuwenden.¹³⁶⁶ Durch die Insolvenz des Hauptinvestors¹³⁶⁷ blieb den übrigen Investoren keine Möglichkeit, weitere Zahlungen vorzunehmen. Die Arbeiten an dem Konzert- und Konferenzgebäude und die

¹³⁵⁹ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 18.

¹³⁶⁰ „In 2007 the developers of Harpa Hall invited HarrisonParrott to become consultants to the project, with a remit to develop an artistic vision for the hall and deliver a programme of high profile international content for its initial three years. The consultancy also included aiding the developers with their due diligence and modeling around governance, staffing and funding, in addition to managing the recruitment of a new Artistic Director for the hall.” HarrisonParrot: „Harpa Hall, Reykjavik”, (<https://www.harrisonparrott.com/consultancy/harpa-hall-reykjavik>, 25. Juli 2019).

¹³⁶¹ Vgl. Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹³⁶² Das wird unter anderem daran ersichtlich, dass detaillierte Zeichnungen und Berechnungen über die Stabilität der zu verbauenden Elemente und Verbindungen bereits im Jahre 2007 in einer Masterthesis, die mit Unterstützung der beteiligten Ingenieure von Rambøll entstehen konnte, aufgegriffen worden sind. Vgl. Lopes 2007, wie Fußnote 306.

¹³⁶³ Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2007, wie Fußnote 1296.

¹³⁶⁴ Während eines Auslandsaufenthalts in Reykjavik hat die Verfasserin Anfang Oktober 2008, kurz vor dem Zusammenbruch des Bankenwesens, die Ausstellung besucht. „The exhibition consists of two parts; a process and a project part. The process part presents all of the participants who have contributed to the project, their thoughts, sketches, challenges and cooperation. The project part presents the final drawings, visualizations and pictures of the building site.” „En stor del af denne udstilling er nu permanent udstillet,” [Übersetzung: „Ein großer Teil dieser Ausstellung ist nun permanent ausgestellt,“] lauteten die Informationen auf der Website von Henning Larsen Architects im Jahre 2011, vor Vollendung des Gebäudes. Louise Bay: „Gestastofa, Reykjavik Iceland”, (<http://www.louisebay.dk/projects/gestastofa>, 24. Juni 2015); Henning Larsen Architects, wie Fußnote 1233.

¹³⁶⁵ Käßlinger 2011, wie Fußnote 981.

¹³⁶⁶ „Iceland, the country that went so spectacularly bust that the British government mobilised anti-terrorism laws to freeze its assets.” Moore 2011, wie Fußnote 28.

¹³⁶⁷ Durch die Krise waren die Vermögen Björgólfur Guðmundssons und Björgólfur Thor Björgólfurssons direkt betroffen. „[T]heir companies went bankrupt, and he himself [Björgólfur Guðmundsson] suffered a personal bankruptcy of almost 100 billion ISK.“ Landsbankinn: „Saga. Landsbankinn hf.”, (<https://www.landsbankinn.is/um-bankann/saga>, 22. Juli 2019); vgl. Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

Vorbereitungen für das Hotel mussten am 9. Oktober 2008 stillgelegt werden.¹³⁶⁸ „No real capital had been put into the project; it was all on loan from Björgólfur’s now defunct bank. In October 2008, it seemed that the house would remain a big hole in the ground, a reminder of the folly of the boom years.“¹³⁶⁹ Die Kosten für die Fertigstellung des Baus wurden zunehmend diskutiert und verglichen. Nicht allein öffentliche Gelder waren verloren gegangen, viele Privatpersonen hatten durch die Insolvenz der Banken ihre Ersparnisse verloren, sodass die Frage nach der Vollendung der Harpa zunächst unbeantwortet bleiben musste, da andere Bedürfnisse der Bevölkerung dringender waren.¹³⁷⁰

Im Jahre 2009 konnte die Fertigstellung des Konzert- und Konferenzgebäudes nach der Debatte auf der politischen Ebene wieder aufgenommen werden. Dies hatte mehrere Gründe: Zum einen war der Rohbau größtenteils fertig,¹³⁷¹ die Lage des Gebäudes sorgte jedoch dafür, dass hier unmissverständlich ein Großprojekt zum Erliegen kam, das in seinem unvollendeten Zustand als ein Mahnmal, als Erinnerung an die Finanzblase Islands dienen hätte können.¹³⁷² Gleichzeitig sollte der Bau eine Landmarke in Reykjavík darstellen und wurde mit dieser Intention geplant.¹³⁷³ Diese Hoffnung bliebe jedoch unerfüllt, wenn sich der Zustand des Rohbaus nicht ändern würde. Der markante Standort garantiert die Sichtbarkeit des Gebäudes, das in seinem unfertigen Zustand das Gegenteil der ursprünglichen Intention erreichen würde. Der Hafen wäre noch mehr von der Stadt getrennt und eine Revitalisierung würde nicht stattfinden können. Zum anderen ergaben sich deutliche Parallelen zur Geschichte des Þjóðleikhúss, das über viele Jahre hinweg unvollendet bleiben musste, nachdem die Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren Island traf. Der Stillstand während der Errichtung des Theaters sollte sich für das am Hafen gelegene Konzerthaus nicht wiederholen.¹³⁷⁴ Aus diesen Gründen entschlossen sich – nach mehreren Diskussionen im Gemeinderat – im Februar 2009 die Bürgermeisterin Reykjavíks und die Bildungs- und Kultusministerin, die beide zuvor maßgeblich an der Revitalisierung der Austurhöfn und besonders der Errichtung des Konzerthauses beteiligt waren, den Bau des Konzert- und Konferenzzentrums fortzuführen. Im März wurden die entsprechenden Verträge unterzeichnet, die unter anderem vorsahen, dass ein Kredit aufgenommen werden sollte, um die Fertigstellung des Gebäudes zu garantieren.¹³⁷⁵ Damit konnte die Errichtung des Konzerthauses de facto fortgesetzt werden,¹³⁷⁶ jedoch beriet im Mai 2009 das isländische Parlament erneut

¹³⁶⁸ Vgl. Björnsson, Björn Jóhann: „Tónlistarhús í óvissu“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2008/10/09/tonlistarhus_i_ovissu, 25. Juli 2019) [09.10.2008].

¹³⁶⁹ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹³⁷⁰ „Die drei führenden Banken des Landes gingen binnen Tagen in die Knie, die Bevölkerung auf die Barrikaden.“ „In a time of crisis, when schools and healthcare are being cut, this [die Fertigstellung der Harpa] is bound to be a hotly debated issue.“ Bührig 2011, wie Fußnote 1005; Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹³⁷¹ Henning Larsen Architects: Harpa im Oktober 2008, Reykjavík: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Future_concert_hall_of_Reykjavik_\(2966517837\).jpg&oldid=929136553](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Future_concert_hall_of_Reykjavik_(2966517837).jpg&oldid=929136553).

¹³⁷² „[...] its structure was four storeys out of the ground and, [es war] faced with the alternative of abandoning it as an instant ruin and all-too-eloquent symbol of failure.“ Moore 2011, wie Fußnote 28.

¹³⁷³ Stefán Baldursson stellte diese Intention deutlich während der Präsentation des Siegerentwurfs heraus. Es wurde als eines der Ziele im Rahmen des Wettbewerbs definiert. Vgl. Jónsdóttir 2005, wie Fußnote 1177; Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 8.

¹³⁷⁴ Vgl. Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹³⁷⁵ Der angepasste Zeitplan für das Konzerthaus sah eine Fertigstellung des Hauses im Januar 2011 vor, mit der Inbetriebnahme im Frühjahr 2011. Vgl. Morgunblaðið 2009, wie Fußnote 1312; Morgunblaðið: *Í samræmi við fjárreiðulög* [16.03.2009], unter: https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/03/16/i_samræmi_vid_fjarreidulog/, Zuletzt geprüft am 25.07.2019.

¹³⁷⁶ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Harpa afhent vorið 2011“, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/harpa-afhent-vorid-2011/>, 17. Juli 2019) [18.03.2011].

über das Vorhaben, da der Haushalt die geplanten Ausgaben nicht decken würde und weiterhin Unklarheiten über die Finanzierung des aufwendigen Vorhabens herrschten.¹³⁷⁷

Die Politiker fällten die mutige Entscheidung, das Projekt weiterzuführen, trotz der verheerenden wirtschaftlichen Lage damals. Dafür bin ich [Steinunn Birna Ragnarsdóttir] sehr dankbar, es wäre ein enormer Schock sowohl für die gesamte Nation wie für das Kulturleben gewesen, wenn nicht weitergebaut worden wäre. Der Staat Island und die Stadt Reykjavik übernahmen die Finanzierung je zur Hälfte. Es ist jetzt die Musikhalle der gesamten Nation, wir besitzen sie alle.¹³⁷⁸

Der Masterplan für die Austurhöfn konnte im Gegensatz dazu nicht weiterverfolgt werden, das bereits ausgehobene Grundstück blieb etwa zehn Jahre lang in diesem unbebauten Zustand.¹³⁷⁹ Um das Konzert- und Kongresshaus fertigstellen zu können, mussten im Wesentlichen zwei Dinge geschehen: die Baukosten reduziert und die Öffentlichkeit eingebunden werden. Zudem sollte das Gebäude zur Heimat der Isländischen Oper werden, deren eigenes Bauvorhaben vollständig zum Erliegen gekommen war, und die letztlich unter einem Dach mit dem Isländischen Sinfonieorchester vereint wurden. Damit sollte das Haus an der Austurhöfn gestärkt werden und gleichzeitig die Möglichkeit bieten, ein möglichst breites Publikum anzuziehen und somit langfristig die Funktionalität als Aufführungsstätte garantieren.

Die kulturelle Nutzung gewann jedoch gegenüber dem Konferenzzentrum wieder an Bedeutung, was mit vielen Kosteneinsparungen viele Änderungen am Projekt nach sich zog, das aber letztendlich konzeptionell erstaunlich unbeschadet die umfangreichen Umlanungen überlebte.¹³⁸⁰

Zu den wesentlichen Veränderungen der Pläne für das Konzertgebäude gehört die bereits diskutierte Reduktion der Fassaden aus Quasi-Bricks in die Aufteilung der Südfassade als einziger dreidimensionale gestalteter Fassade und den übrigen Fassaden mit den Quer- und Längsschnitten dieser Glas-Stahlbausteine. Nach anfänglichen Schwierigkeiten konnten die Architekten und Ólafur Elíasson sich auf diese Gestaltung einigen. Die Lösung bestand darin, aus dem Gebäude selbst eine Art Studie der Quasi-Bricks zu machen. Die Entwicklung dieses Konzepts benötigte etwa zwei Monate. Peer T. Jeppesen formulierte die nötige Umgestaltung der Fassade als eine positive Erfahrung für die Architekten und als Chance für die Auseinandersetzung mit der Architektur. Die Entscheidung über die dezidierte Fokussierung der Quasi-Bricks auf die Südfassade war zunächst auf Unverständnis in Island gestoßen. Die Architekten blieben aber optimistisch: „Instead of having a half project we end up having a much better project in the end. We [Henning Larsen Architects] were really lucky to save some money because it helped us to make a much better project. So sometimes it is not a bad idea to look into it again.”¹³⁸¹ Zu Beginn der Finanzkrise war zudem die Inneneinrichtung mit ihren Materialien noch nicht detailliert ausgearbeitet, sodass die Architekten erneut ansetzten, um auch dabei Einsparungen zu gewährleisten.

Things became simpler. They were scaled back to their most basic element, away from the ambitions that had led the project in a different direction. The private investors had

¹³⁷⁷ Kurz zuvor war bekannt geworden, dass das Haus teurer werden würden als geplant, das beeinflusste besonders die Gegner des Weiterbaus. Vgl. Morgunblaðið: „Tónlistarhúsið yrði 650 milljónum dýrara“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/05/18/tonlistarhus_650_millj_dyrra, 25. Juli 2019) [18.05.2009]. Morgunblaðið: „Deilt um tónlistarhús á Alþingi“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/05/20/deilt_um_tonlistarhus_a_thingi, 25. Juli 2019) [20.05.2009].

¹³⁷⁸ Steinunn Birna Ragnarsdóttir, erste Musikdirektorin der Harpa, zitiert nach Bührig 2011, wie Fußnote 1005.

¹³⁷⁹ Vgl. Iceland Magazine: „Iceland Magazine guide to the Old Harbour area“, (<http://icelandmag.is/article/iceland-magazine-guide-old-harbour-area>, 22. Mai 2018) [24.03.2017].

¹³⁸⁰ Käpplinger 2011, wie Fußnote 981.

¹³⁸¹ Jeppesen zitiert nach Jeppesen 2013.

wanted something that would stand out and were applying a lot of pressure to [...] follow an international style of ,nouveau [sic] riche good taste'. They didn't want it to be too contemporary, they wanted neutral and accepted ,current' styles. This was at least my [Ólafur Eliassons] impression. I believe that the architects were also happy that we could simplify the language. We got a better building out of it. For example, we redesigned some handrails so that they were left pretty raw, not sandblasted and painted over. I think this is refreshing and much more in sync with what Iceland is today.¹³⁸²

Zusätzlich wurden Sparmaßnahmen bei der Wahl der Materialien sowie bei weiteren kleineren Elementen in der Gestaltung des Inneren durchgesetzt. Ólafur Eliásson wies darauf hin: „The architects had to take a lot of things back to the drawing board, [...] to be able to redraw with a focus on creating a stronger cultural signature, while of course maintaining commercial efficiency to an extent.“¹³⁸³ Als Resultat der Finanzkrise konnten während der Fortführung des Baus deutlich mehr isländische Firmen beteiligt werden als zuvor geplant. Die Beauftragung lokaler Unternehmen führte zu einer stärkeren Beteiligung der einzelnen Mitarbeiter. „[T]his maybe also creates a better sense of ownership for the building; it belongs more to Icelanders.“¹³⁸⁴ Während in Oslo das Opernhaus mit dem begehbaren Dach der Bevölkerung ein Gefühl von Eigentum, Zugehörigkeit oder gar Teilhabe an dem öffentlichen Bau geben soll,¹³⁸⁵ argumentierte Ólafur Eliásson, dass das gemeinsame Arbeiten an der und für die Harpa denselben Zweck erfüllen könnte.¹³⁸⁶ Trotz der vorgenommenen Einsparungen in der Gestaltung und Ausarbeitung des Gebäudes wurde das Konzert- und Konferenzgebäude mehr als doppelt so teuer wie geplant: „Originally, the cost was projected at about 12,5 billion Icelandic krónur, now it is more like 27 billion.“¹³⁸⁷

Eine wesentliche Aktion, um die Bevölkerung an das Konzert- und Konferenzhaus zu binden, war die Suche nach einem Namen dafür. Im Februar 2009 wurde ein Wettbewerb für die Namensgebung ausgerufen. „Alls bást 4156 tillögur að nafni frá 1200 einstaklingum. 54 lögðu til að húsið fengi nafnið Harpa.“¹³⁸⁸ Am 11. Dezember 2009 wurde die Entscheidung über die Namensgebung auf der Baustelle des Konzerthauses verkündet und ein Banner mit dem Namen *Harpa* darauf enthüllt. Diese Einbindung der Einwohnerschaft bot die Möglichkeit, das Gebäude der Öffentlichkeit näher zu bringen. Zudem fand die Veranstaltung in dem unvollendeten Bau statt, während die Namensfindung mittels eines Wettbewerbs für Transparenz gesorgt

¹³⁸² Ó. Eliásson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹³⁸³ Ó. Eliásson zitiert nach Ebd.

¹³⁸⁴ Ó. Eliásson zitiert nach Ebd.

¹³⁸⁵ Die Begehrbarkeit des Daches ist eine der zentralen Ideen für das Gebäude und die Zusammenbringung sowie die Akzeptanz mit der Bevölkerung gewesen: Craig Dykers von Snøhetta hat dies mehrfach betont, indem er darauf verwies: „If you can step on something you feel you own it.“ In Oslo war damit eine Öffnung für die Bewohner intendiert: „[...] to return the location on which the opera house was constructed to the public. This is a rarity today. Most architectural projects, whether private, corporate or public, end up somewhat closed off to the general public. At best it is possible to walk around and admire the architecture from the kinds of angles we are most used to seeing buildings from. The experience of walking on the destructed roof of the Oslo Opera House, however, is quite different. Rather than focus on the building itself, we use it to look at other things.“ Craig Dykers zitiert nach Newhouse 2012, S. 102; Hammer 2011, S. 88.

¹³⁸⁶ Vgl. Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹³⁸⁷ Im Jahre 2010 wurden die prognostizierten Baukosten öffentlich gemacht, Pétur J. Eiríksson, Vorstandsvorsitzender der Portus Gruppe, gab im Morgunblaðið rund 28 Mrd ISK als Berechnungsgrundlage für den Kredit mit 35 Jahren Laufzeit an, der entsprechend auszuzahlen wäre. Helgason 2011, wie Fußnote 1032; Morgunblaðið: „Átti við um kostnað frá gjaldþrotinu“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2010/07/01/atti_vid_um_kostnad_fra_gjaldthrotinu, 25. Juli 2019) [01.07.2010].

¹³⁸⁸ Übersetzung: „Insgesamt 4156 Vorschläge wurden von 1200 Personen eingebracht. 54 schlugen vor, das Haus Harpa zu nennen.“ Morgunblaðið 2009, wie Fußnote 72.

hatte.¹³⁸⁹ Die Entscheidung für die Bezeichnung Harpa hat sicher weitere Gründe als die Zahl der eingegangenen Vorschläge. Neben der einfachen Aussprache¹³⁹⁰ ist er zugleich die Bezeichnung für das Instrument Harfe dar. Harpa bezieht sich damit auf den musikalischen Schwerpunkt des Hauses, der besonders nach der Finanzkrise wieder aufgegriffen wurde, um den Bau voranzubringen. Darüber hinaus ist Harpa der erste Sommermonat im altnordischen Kalender: „Fyrsti dagur mánaðarins er haldinn hátíðlegur sem sumardagurinn fyrsti og markar upphaf jákvæðra tíma þar sem náttúran lifnar við og litirnir í umhverfinu verða skarpari.“¹³⁹¹ Der Sommeranfang ist eine wichtige Zeit in Island, da die Tage zunehmend hell werden und der dunkle, kalte Winter gewichen ist. Diese Konnotation kann auch auf das Gebäude und die Situation in Island symbolisch übertragen werden: Die Harpa evoziert als architektonischer Meilenstein, als Landmarke den Beginn einer neuen Zeit und verdeutlicht das Überwinden des Winters – in diesem Fall der Finanzkrise. Durch die Beständigkeit des Bauwerks wäre die Funktion nicht allein zeitlich und namentlich, sondern zudem räumlich verortet. Ein weiterer Aspekt ist sicherlich bei der Namensfindung von Bedeutung gewesen, denn die Harpa verweist auch auf das im Jahre 1910 in Reykjavík gegründete Blasorchester, Lúðrasveitin Harpa. Es gehörte zu den ersten Orchestern Islands, insofern besinnt sich das Konzerthaus dem Namen nach auf die Anfänge des isländischen Konzertwesens und rekurriert als öffentlicher Bau auf diese Geschichte.

Das Logo der Harpa verweist ebenfalls auf den Kalender und den Jahreszyklus:

Harpa's logo was designed by The Icelandic Ad Agency and consists of a ring of outstretched tuning forks. It finds its roots in a classic and universal symbol of music arranged in a way that also resembles the sun or a snowflake. The circular arrangement calls to mind people coming together and represent [sic] the 12 months of the year, while the forks' colours symbolize the colours of the different halls.¹³⁹²

Die vereinfacht dargestellten zwölf Stimmgabeln zeigen mit ihren zwei Zinken nach außen. In seiner Farbgebung spiegelt das Logo die in der Architektur verwendeten Farbtöne wider. Auf der Homepage des Konzerthauses ist es in erster Linie in Weiß auf schwarzem Grund zu sehen, während es in den Printmedien in Schwarz auf gelbem Untergrund dargestellt wird. Innerhalb dieses Farbspektrums sind weitere Varianten möglich, sie alle gelten als Logo für das Konzert- und Konferenzgebäude, ohne auf spezifische Säle hinzuweisen.¹³⁹³ Das Logo wird teilweise mit dem Namen Harpa als Schriftzug darunter oder seitlich verwendet. Es verweist auf die Funktion der Harpa als Aufführungsstätte von Musik, indem es visuell einen Moment evoziert: das Stimmen von Instrumenten, das Einsingen eines Chores und damit an den Beginn eines Konzertes, einer musikalisch untermalten Darbietung.

¹³⁸⁹ Fortgeführt wird die Teilhabe an der Harpa weiterhin, denn auf der isländischen Homepage steht „Harpa – húsið þitt“, also Harpa – dein Haus, nicht aber auf der englischen Seite. Es erinnert entfernt daran, wie bei der Landung von Icelandair in Keflavík die isländische Bevölkerung von der Besatzung mit „Velkominn heim!“ begrüßt wird. Vgl. Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Saga hússins. Langþráður draumur verður að veruleika“, (<https://www.harpa.is/harpa/sagan>, 25. Juli 2019).

¹³⁹⁰ „A jury reviewed the suggestions and submitted its top-five favorites to Minister of Education and Culture Katrín Jakobsdóttir and Mayor of Reykjavík Hanna Birna Kristjánsdóttir, who made the final decision. [...] The name was supposed to be Icelandic and easily pronounceable in most foreign languages.“ Iceland Review: „Icelandic Concert Center Named Harpa“, (<https://www.icelandreview.com/news/icelandic-concert-center-named-harpa/>, 25. Juli 2019) [15.12.2009].

¹³⁹¹ Übersetzung: „Der erste Tag des Monats wird als erster Tag des Sommers gefeiert und markiert den Anfang einer positiven Zeit, in der die Natur lebendig wird und die Farben in der Umwelt stärker herausstechen.“ Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1326.

¹³⁹² McManus 2013, wie Fußnote 322.

¹³⁹³ Vgl. Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1033; Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 1033.

Anfang des Jahres 2010 wurde mit der Errichtung der Tiefgarage mit ihrer auffälligen Lichtgestaltung begonnen,¹³⁹⁴ bereits vor dem Baustopp wurden einige Bereiche davon angelegt, da die Eingänge unterirdisch in die Harpa führen. Die 15 000 Quadratmeter große Platzanlage wurde über dem Parkplatzbereich ausgeführt. Die Reykjatorg genannte Plaza musste infolge der Finanzkrise deutlich verändert und eine moderatere Lösung gefunden werden. Die Landschaftsarchitekten von Landslag wurden daher im Frühjahr 2010 mit der Gestaltung beauftragt. Nachdem sie eine temporäre Lösung als zu kostspielig verworfen hatten, entschieden sie sich für eine einfache Erscheinungsform, die umso mehr als Rahmen für die spektakuläre Fassade dienen könnte und deren Wirkung unterstützen würde.

By accepting an almost industrial approach to scale, forms and materials for the square, the aim was set for a durable new public space for Reykjavik. The appearance should in materials nod to the former industrial character of the area and the old coastline. The design pays tribute to the area's former role, recreating the atmosphere where water mirrors the sky and reflects the weather through long days of summer and short days of winter.¹³⁹⁵

Durch das angehobene Wasserbecken an der westlichen Seite hat auch diese Version der Plaza einen Zugang zum Meer erhalten, der durch den starken Kontrast zwischen dem Becken und der deutlichen Grenze zum Hafen wie ein Meer auf zwei Ebenen erscheint. Die moderatere Gestaltung lässt zudem mehr Freiraum als öffentlicher Platz zu, da durch die Schlichtheit und die beinahe monochrome Farbgebung weniger Bewegung herrscht und diese Ruhe einen Gegensatz zur aufregenden Fassade darstellt.

Die Fassadengestaltung der Harpa stellte infolge der Finanzkrise die größte Hürde dar. Mit der Montage der Nordfassade, die nun mit den zweidimensionalen Glaselementen versehen werden sollte, wurde bereits im Jahre 2009 begonnen, im Anschluss erfolgten die Übergänge zu den planen und seitlichen Fassaden, ehe die Südfassade angebracht wurde. Die Komplexität der Quasi-Bricks sorgte dafür, dass für jede Verbindung eines Glas-Stahlbausteins mit einem anderen ein eigens dafür gegossenes Verbindungsstück verwendet werden musste.¹³⁹⁶ Im November 2009 waren bereits die ersten Quasi-Bricks für die Südfassade in Reykjavik angekommen.¹³⁹⁷ Anfang des Jahres 2010 wurde mit deren Anbringung begonnen; dies war nicht nur wegen der Eckverbindungen und der erforderlichen genauen Arbeitsweise zeitaufwendig, sondern auch, weil die Glasscheiben einzeln angebracht und schließlich mit Silikon abgedichtet werden mussten. Da die Quasi-Bricks selbsttragend sind,¹³⁹⁸ war es immens wichtig, dass alle zur Südfassade gehörigen Bauteile perfekt zueinander passen und die Materialien

¹³⁹⁴ „Rósa Dögg Þorsteinsdóttir, who was responsible for the scheme, explains: ‚Car parks are not known to be attractive or enticing and more often than not have poor lighting which create [sic!] a sense of insecurity. Our goal was to create a car park that was bright, even when filled with black cars and to make foot-paths and exits clear and easy to navigate.‘ By painting the ceilings white and suspending the lamps, illuminating both ceiling and walls, Verkis [das für die Tiefgarage zuständige Unternehmen] was able to get bright visual effects regardless of how many cars are in the garage.” Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995.

¹³⁹⁵ Hauksson, wie Fußnote 990.

¹³⁹⁶ Vgl. Designbuild Network, wie Fußnote 1279.

¹³⁹⁷ Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Gluggavirki Tónlistar- og ráðstefnuhússins tekur á sig mynd”, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/gluggavirki-tonlistar-og-radstefnuhussins-tekur-a-sig-mynd/>, 19. Juli 2019) [24.11.2009].

¹³⁹⁸ Diese Eigenschaft, wie auch ihr Aufbau, lässt die Quasi-Bricks dezidiert als eigene Baumaterialien erkennen. Sie vereinen „[...] die Lichtdurchlässigkeit von Fenstern mit den Sicherheitsanforderungen an feste [...] Wände“, im Gegensatz zu Glasbausteinen, die vollkommen aus Glas bestehen und einen Hohlraum aufweisen, sind die Quasi-Bricks selbsttragend, da die einzelnen Glasscheiben an den Stahlrahmen angebracht sind. Seidl, Ernst: „Glasbaustein“, (<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95496>, 19. November 2019) [2014].

die Anforderungen an die Gesamttragfähigkeit erfüllten. Die Stahlkonstruktionen der Quasi-Bricks wurden in China hergestellt, wo das beauftragte Unternehmen weitere Subunternehmen mit einzelnen Bauteilen beauftragt hatte. Als die ersten Reihen der Quasi-Bricks bereits angebracht waren,¹³⁹⁹ fiel auf, dass die Eckverbindungen zu brechen drohten, weshalb sie wieder abgenommen werden mussten.¹⁴⁰⁰ Dies führte zu einer erneuten Verschiebung der Eröffnung der Harpa, die auch aufgrund weiterer, kleinerer Details erfolgen musste. Die Südfassade war der kritischste Bereich des Projektes, ihre Errichtung benötigte deutlich mehr Zeit als angenommen.

Am 29. Juni 2010 gab der Vorsitzende der Portus Gruppe, Pétur J. Eiríksson, bekannt, dass die offizielle Eröffnung im Mai 2011 stattfinden würde.¹⁴⁰¹ Als offensichtlich wurde, dass die Arbeiten an den Fassaden bis zur geplanten Einweihung nicht vollendet sein würden, entschieden sich die Beteiligten dafür, eine etappenweise Eröffnung zu feiern. Diese in Phasen erfolgende Öffnung von großen Kulturbauten ist ein Vorgehen, das mehrfach in der Vergangenheit Anwendung fand: Bereits Friedrich II. von Preußen hat das von ihm beauftragte Opernhaus Unter den Linden im Dezember 1742 mit einem eigens für dieses Ereignis geschriebenen Stück, *Cleopatra e Cesare*, eröffnet, obwohl es sich im Wesentlichen noch im Rohbau befand:

Dennoch ließ sich Friedrich die Uraufführung nicht nehmen, zu der er unter der Leitung seiner Garde einmarschierte ins Auditorium, um sich *Cleopatra e Cesare* von Graun anzuschauen. Die Botschaft dahinter war die des aufstrebenden Cäsars, der sich durch nichts aufhalten lässt. Erst 10 Monate nach der Uraufführung galt die Oper Unter den Linden als fertiggestellt.¹⁴⁰²

Das Kultur- und Kongresszentrum in Luzern erfuhr eine ähnliche Eröffnung. Der Konzertsaal wurde mit einem Festakt im August 1998 eingeweiht, während das gesamte Haus im Jahre 2000 eröffnet werden konnte.¹⁴⁰³ Im Jahre 2015 sollte die ebenfalls von Jean Nouvel entworfene neue Philharmonie in Paris einer vergleichbaren Vorgehensweise unterliegen. Der Architekt boykottierte jedoch diese Form der Eröffnung, unter anderem da ihm die Verzögerungen und die immensen Kosten zum Vorwurf gemacht wurden.¹⁴⁰⁴

Das Innere der Harpa sowie die drei Fassaden mit den Querschnitten der Quasi-Bricks waren bis zum Frühjahr 2011 fertiggestellt.¹⁴⁰⁵ Im März desselben Jahres öffneten erstmals die

¹³⁹⁹ Henning Larsen Architects: Harpa (die ersten Quasi-Bricks an der Südfassade im März 2010), Reykjavik: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Harpa_\(4492910359\).jpg&oldid=1149912359](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Harpa_(4492910359).jpg&oldid=1149912359).

¹⁴⁰⁰ Ólafur Elíasson erklärte, dass aufgefallen sei, dass manche der verwendeten Materialien nicht dem vorgegebenen Standard entsprochen haben: „[S]pecifically, the iron cast for the metal used in the corners. Upon discovering this, the construction, which was already being assembled, was inspected, and it was decided to reproduce the entire south façade to ensure that the high standards were met. This was obviously a big problem for all involved, and could have had enormous consequences had it been left unchecked. It was a matter of safety. The contractors didn't argue; the mistake was obviously theirs and they just went and dismantled what they had already built. And then they built the whole thing again.” Magnússon 2011, wie Fußnote 984; Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Nýtt stálvirki fyrir suðurhlíð Hörpu“, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/n%C3%BDtt-stalvirki-fyrir-sudurhlid-horpu/>, 17. Juli 2019) [04.08.2010].

¹⁴⁰¹ „On 14 May 2011, Harpa will stage a grand opening program featuring a diverse range of music events and many of Iceland's most prominent musicians.” Vgl. McManus 2013, wie Fußnote 322.

¹⁴⁰² Scheurmann 1998, S. 68.

¹⁴⁰³ Vgl. KKL: „Geschichte“, (<https://www.kkl-luzern.ch/de/dienstleistungen/das-kkk-luzern/geschichte/>, 28. August 2019).

¹⁴⁰⁴ Vgl. Glaubitz 2015.

¹⁴⁰⁵ Der Bereich vor der Nordfassade, der im Wasser liegen würde, war zuvor mit einem Fundament versehen worden. Im Anschluss an die Fertigstellung wurde der Bereich geflutet und ist nicht mehr unterscheidbar vom übrigen Hafenbecken. Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2011, wie Fußnote 1313; Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Toppnum náð“, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/toppnum-nad/>, 17. Juli 2019) [31.03.2011].

Kassen, und Karten für die bereits geplanten Konzerte und Veranstaltungen konnten ab diesem Zeitpunkt erworben werden. Am 4. Mai schließlich begannen die zur Einweihung gehörenden Veranstaltungen, die bis zum 20. August 2011 andauern sollten. Das Eröffnungskonzert – das an zwei aufeinander folgenden Abenden gespielt wurde, um der hohen Nachfrage gerecht zu werden – wurde vom Isländischen Sinfonieorchester bestritten.

The conductor is Vladimir Ashkenazy, adopted son of Iceland, and the soloist is the young piano virtuoso Víkingur Heiðar Ólafsson. The program consists of a piece by Icelandic composer Þorkell Sigurbjörnsson, Grieg's Piano Concerto and, to make it all very festive, Beethoven's 9th symphony.¹⁴⁰⁶

Eine aus verschiedenen Programmpunkten bestehende Veranstaltung fand am Freitag, dem 13. Mai 2011, statt. Neben der Isländischen Oper und dem Sinfonieorchester waren Popmusiker wie Páll Óskar, die Band Dikta und weitere Akteure beteiligt. Am darauffolgenden Wochenende fanden die ersten Führungen durch die Harpa statt und es wurde ein Kindermusikfest mit weiteren Musikangeboten für ein breites Publikum veranstaltet.¹⁴⁰⁷

Im Verlauf des Sommers wurde die Südfassade vollständig, diesmal ohne Materialprobleme, angebracht und „[...] zusammen mit Reykjavíks langer Nacht der Kultur konnten am 20. August schließlich die Vollendung des Neubaus und die erstmalige Beleuchtung der Fassade gefeiert werden.“¹⁴⁰⁸ Das Lichtspektakel der Harpa ist eines der wesentlichen Merkmale des Gebäudes, sowohl bei Tag als auch bei Nacht. Die LED-Leuchten lassen zahlreiche Farbvarianten und -gestaltungen zu, mit denen es gelingt, „[...] Licht als transzendentes Ereignis zu inszenieren, dessen Lichtquelle im Verborgenen bleibt.“¹⁴⁰⁹

Das außerordentlich diverse Eröffnungsprogramm zeigt auf, wie stark die Öffnung der Harpa betrieben wurde und wie sehr darauf bedacht war, ein möglichst breites und großes Publikum in das noch unvollendete Gebäude zu locken. Gleichzeitig wurde dadurch evident, für welche Bandbreite an Veranstaltungen das Haus konzipiert worden war. Damit konnten die Notwendigkeit und die Berechtigung zur Vollendung des Bauwerks unterstrichen werden.

Harpa is fully booked for 2011, with 230 music events scheduled for the remaining 32 weeks of 2011. That's an average of one concert per day. While Harpa doesn't have a written cultural manifesto when it comes to booking concerts, Music Director Steinunn Ragnarsdóttir, who is also a concert pianist, is responsible for transmitting Harpa's unwritten manifesto. „Part of my [Steinunn Birna Ragnarsdóttirs] job is to have an artistic vision for the hall, to keep a versatile programme that follows parameters of professionalism regardless of the genre of music [...]. It's important that the hall portrays the best quality, whether international or Icelandic. There will be exciting concerts, whether they're classical, pop, rock or whatever style you favour.“¹⁴¹⁰

Besonders interessant an dieser etappenweisen Form der Eröffnung sind zwei Aspekte: „The building is now opening from the inside out.“¹⁴¹¹ Damit geht die Harpa auf ihren Ausgangspunkt als Haus für Musik zurück, während die Öffnung des Inneren im Hinblick auf die Architektur die Grenzen durchbricht, die durch die Glasfassade erst noch gesetzt werden mussten. Es gelingt ein Vermischen des Inneren mit dem Äußeren, des Kerns mit dem Gehäuse, der

¹⁴⁰⁶ Im Rahmen der Eröffnung stellte sich zudem die Frage, ob der ehemalige Vorsitzende der Landsbanki und Investor des Projektes daran teilnehmen würde: „[T]here is speculation whether Björgólfur [Gumundsson] will be invited to the festivities for the opening of the house.“ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹⁴⁰⁷ Vgl. McManus 2013, wie Fußnote 322.

¹⁴⁰⁸ Pejtin, Igor: „‘Harpa‘ in Reykjavík“, (<http://build-magazin.com/?p=644>, 24. Juni 2015) [07.01.2013].

¹⁴⁰⁹ Zumtobel 2011, wie Fußnote 1001.

¹⁴¹⁰ Steinunn Birna Ragnarsdóttir zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁴¹¹ Ebd.

Funktion mit der Architektur selbst. Die Farben und verschiedenen Glasfenster erinnern an die in den Monaten der Einweihung veranstalteten Programmpunkte in ihrer Vielfalt, in ihrer Wechselhaftigkeit und in ihrer Einheit. Der Erfolg des Konzert- und Kongresshauses Harpa wurde innerhalb der ersten Monate nach der Eröffnung evident, von Mai bis August hatten die Veranstalter „[...] bereits mehr als 100.000 Besucher gezählt“¹⁴¹². Mit der Illumination des Gebäudes im Rahmen der Kulturnacht, Menígarnótt, sollten noch einmal deutlich mehr Menschen in die Harpa strömen. In den ersten beiden Jahren haben mehr als zwei Millionen Gäste das Konzerthaus besucht, die Veranstaltungen sind weiterhin divers und die Räumlichkeiten entsprechend ausgelastet.¹⁴¹³

4.3 Harpa, Hafen, und Hauptstadt: die Revitalisierung der Austurhöfn und der Altstadt Reykjavíks mittels des Konzert- und Kongresshauses

Mit der Eröffnung der Harpa und der einige Monate anschließend stattgefundenen Einweihung der Fassade konnte im Jahre 2011 der lang gehegte Wunsch der isländischen Bevölkerung nach einem Konzerthaus, das eine adäquate Akustik aufweist, erfüllt werden. Die Bedingungen und die Erwartungen, die mit dem Gebäude verknüpft wurden, veränderten sich immens im Verlauf der Debatten über die geplante Errichtung und zogen immer weitere Kreise, besonders innerhalb des urbanen Kontextes. Das Konzert- und Kongressgebäude hat sich in den vergangenen Jahren als kulturelles Flaggschiff am Hafen etabliert, es ist die erste Adresse für Konzerte in Reykjavík und in ganz Island. Hier wurde mithilfe einer spektakulären Architektur ein urbaner, allen zugänglicher Raum geschaffen, der dank kultureller Angebote einen Strukturwandel auslösen konnte. Die während der Bauphase zunehmend wichtige Einbindung der Öffentlichkeit spiegelt sich in den Öffnungszeiten, den dargebotenen Aufführungen und den vielfältigen Veranstaltungen wider. Zusätzlich wurde das Konzerthaus zum Wegweiser, zum Symbol für den Weg aus der Finanzkrise: „Harpa’s story of uncertainty and phoenix-like revival parallels that of Iceland itself, giving the building a new layer of meaning for the people of Reykjavík.“¹⁴¹⁴ Die möglichen Aspekte des Symbolcharakters der Harpa, auch über die Finanzkrise hinaus sollen im Anschluss detailliert herausgestellt werden. Speziell die frühe Rezeption des Hauses wird in diesem Zusammenhang betrachtet, da zahlreiche Rezensionen und Besprechungen im Jahre 2011 erschienen sind.

Darauf folgt eine kurze Betrachtung der Aufmerksamkeit generierenden Architektur der Harpa, die sich insbesondere anhand der Auszeichnungen und Preise ablesen lässt, die das Gebäude für verschiedene architektonische, aber auch funktionale Aspekte erhalten hat. Im Zusammenhang mit der Verleihung des Mies van der Rohe Preises im Jahre 2013 entstanden darüber hinaus weitere Artikel, die, aufgrund des zeitlichen Abstands, teils bereits eine andere Perspektive einnehmen und in denen der Finanzkrise sukzessive weniger Bedeutung beigemessen wurde. Dazu werden erste Untersuchungen erwähnt, die sich mit der Harpa als Kulturstandort und ihrer Bedeutung für die Bevölkerung sowie mit verschiedenen Nutzern auseinandergesetzt haben, um so die Veränderung der Rezeption des Gebäudes zu thematisieren. Dabei fällt besonders auf, dass die Funktion des Konzert- und Kongressgebäudes vermehrt in den Vordergrund gerückt ist, während gleichzeitig durch die zahlreichen Preise die internationale Bekanntheit und damit die aufsehenerregenden Elemente der Architektur als anerkannt zu gelten scheinen.

¹⁴¹² Bührig 2011, wie Fußnote 1005.

¹⁴¹³ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁴¹⁴ Henning Larsen Architects 2019, wie Fußnote 982.

Zudem soll die Revitalisierung der Austurhöfn unter der Prämisse betrachtet werden, dass zwar der Masterplan von 2005 nicht zur Ausführung kommen konnte, jedoch die Harpa in ihrer Rolle als Landmarke eine Neubesetzung der ehemaligen Hafenanlagen wesentlich beeinflusste. Weder das Hotel noch die Büro- und Wohnbauten noch der neue Sitz der Landsbanki konnten errichtet werden und dadurch fiel die großflächige Neubebauung weg, die nicht nur den Alten Hafen revitalisieren sollte, sondern auch die Altstadt Reykjavíks mit dem Hafen verbinden sollte. Die Harpa sollte sich innerhalb dieses wiederbelebten Quartiers als Landmarke behaupten und gleichzeitig verschiedene Nutzungen zulassen und unterstützen. Diese Intention bestand im Anschluss an die Finanzkrise weiterhin, obwohl außer der Harpa zunächst kein anderes Bauwerk ausgeführt werden konnte, da es sowohl an privaten Investoren fehlte als auch der Haushalt der Gemeinde eine Weiterentwicklung der Austurhöfn nicht möglich machte. Das neben dem Konzert- und Kongresshaus gelegene Grundstück etwa, das bereits ausgehoben worden war, lag über mehrere Jahre hinweg brach. Erst seit 2018 wird die Revitalisierung des Hafens durch die Gemeinde wieder dezidiert vorangetrieben.¹⁴¹⁵ Zuvor hatte sich die Harpa bereits als Ikone bewiesen, indem sie nicht nur durch ihre Architektur die Aufmerksamkeit auf sich zog, sondern darüber hinaus die Wiederbelebung des Hafens förderte und so neues Leben am Wasser generierte: Seit ihrer Eröffnung etablierten sich Läden, Geschäfte und Restaurants an der Austurhöfn sowie weitere diverse Aktivitäten.¹⁴¹⁶ Diese Entwicklung wirkte sich positiv auf das Areal aus und der Masterplan wurde in abgewandelter Form aufgegriffen. Dies soll abschließend beleuchtet werden, um ein umfassendes Bild des Konzert- und Kongressgebäudes im Zusammenhang mit dem Hafen und der Altstadt Reykjavíks zu erhalten.

4.3.1 Die Harpa als Landmarke und ihre Rezeption

Die Funktion des Konzert- und Kongressgebäudes Harpa als Landmarke entwickelte sich bereits im Verlauf der Debatte über die Notwendigkeit eines solchen Hauses. Es geht

[...] bei der Entscheidung für den Neubau eines Konzerthauses grundsätzlich um weit mehr als nur um die Schaffung eines Ortes zur Aufführung klassischer Musik. Nicht zuletzt aufgrund des gesteigerten Rechtfertigungszwangs bei der Planung und Umsetzung neuer Kulturbauten scheinen die Anforderungen an ein solches Haus, aber auch die Hoffnungen und Erwartungen, die man mit einem Neubau verknüpft, immer größer zu werden.¹⁴¹⁷

In Helsinki – die mit mehreren Architektur-Ikonen des berühmten finnischen Architekten Alvar Aalto bestückt ist – konnte ein neues Konzerthaus errichtet werden, das dezidiert nicht dem Trend der spektakulären Kulturgebäude folgen musste, sodass sich die Architektur dieses Hauses der Funktionalität vollkommen unterordnete.¹⁴¹⁸ In Reykjavík sahen sich hingegen die Verantwortlichen mit der Möglichkeit konfrontiert, sich mithilfe eines aufsehenerregenden Konzerthauses als kultureller Standort zu positionieren, sowohl innerhalb Skandinaviens als auch weltweit. Die Entwicklung des Konzerthauses als Landmarke und die daran geknüpften Bedingungen sollen im Folgenden eruiert werden.

Nachdem die Entscheidung für den Bau des Konzerthauses gefallen war, das mit einem Konferenzbereich und einem Hotel erweitert werden sollte, wurde zudem ein zentraler Standort ausgemacht. Das vorgeschlagene Grundstück überzeugte durch seine außergewöhnliche Lage

¹⁴¹⁵ Vgl. „Reykjavík’s new hotel a Marriott EDITION“, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/culture_and_living/2015/08/20/reykjavik_s_new_hotel_a_marriott_edition, 23. März 2018) [20.08.2015]; Marriott Hotel Development/ News Center 2015, wie Fußnote 989.

¹⁴¹⁶ Vgl. Lidegaard et al. 2018, S. 14.

¹⁴¹⁷ Stampa 2017, S. 15.

¹⁴¹⁸ Vgl. Hanssen 2011, wie Fußnote 89.

in der Gamla Höfn, am Austurbakki, und somit am Rande der Stadt. Der Standort förderte die Voraussetzungen, die der Architektur zugrunde gelegt wurden. Mit dem Ende der 1990er Jahre erstellten Gutachten, Schätzungen und Machbarkeitsstudien wurden die architektonischen Anforderungen nach und nach verfestigt: „The initial estimate (1997) does not mention the Concert hall in an *architectural context*. The feasibility assessment (1998) mentions the importance of *good design and finishing* [Hervorhebungen im Original].“¹⁴¹⁹ Im Zuge des Wettbewerbs wurden die Bedingungen in jeder Phase konkreter, sowohl an die Architektur als auch im Hinblick auf die Situation im urbanen Raum. Diese wurden von der Austurhöfn-TR im Jahre 2003 im Projektmemorandum aufgenommen:

The buildings within the designated area will have high visibility from the sea, the harbour area, the central Kvos area and from Sæbraut (the main road along the shoreline). It is intended that the visual impact and the dimension of the prospective buildings will create a „beacon“ or icon symbolising Reykjavik City Centre [Hervorhebung im Original].¹⁴²⁰

Diese Entwicklung lässt den angestiegenen Stellenwert des Konzerthauses als Teil der urbanen Stadtplanung evident werden. Die Harpa sollte die Funktion vergleichbarer Kulturbauten anderer Groß- und Hauptstädte einnehmen und sich als Landmarke innerhalb des urbanen Gefüges etablieren und dieses strukturieren. Zudem sollte sie als eine unverkennbare Architektur-Ikone (weltweit) die Stadt symbolisieren.

Die im Zusammenhang mit dem Bilbao-Effekt gestiegenen Anforderungen an die Architektur sind bereits bei der Auswahl der namhaften Architekturbüros durch die privaten Investoren ersichtlich. Es wurden vier weltweit agierende, teilweise skandinavische Architekten herangezogen, die mit lokalen Büros zusammenarbeiten würden: Jean Nouvel hat das Konzert- und Kongresszentrum in Luzern entworfen und dabei ähnliche Anforderungen gemeistert und mit denselben Akustikern gearbeitet.¹⁴²¹ Foster + Partners waren ebenso bewandert in der Errichtung von Kultur- und Konzertbauten und haben unter anderem das von 1993 bis 1998 erbaute Kongresszentrum im spanischen Valencia und den im Jahre 2004 eröffneten neuen Sitz der Northern Sinfonia, The Sage Gateshead in Newcastle entworfen. Im Jahre 2004 begann das Büro mit dem Bau des Zéniths in Saint-Etienne – das 2008 fertiggestellt wurde und dessen Flugdach deutlich an das Opernhaus in Kopenhagen und das Konzert- und Kongresszentrum in Luzern erinnert –: „[T]he first purpose built state-of-the-art music venue for the Rhone-Alpes region of central southern France.“¹⁴²² Schmidt Hammer Lassens Erweiterung der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen, Den Sorte Diamant, die 1999 fertiggestellt wurde, beherbergt ebenfalls einen Konzertsaal und hat die Bekanntheit der dänischen Architekten vorangetrieben. Sie schufen mit diesem Gebäude eine Landmarke auf einem ehemals brach gelegenen Hafengrundstück, das visuell deutlich aus seiner Umgebung heraustritt.¹⁴²³ Henning Larsen Architects haben sich mit dem Opernhaus in Kopenhagen und dem Kultur- und Kongresszentrum in Uppsala

¹⁴¹⁹ Ólafsson, Jón Ólafur: „Success & failures of grand concert halls and opera projects. Harpa - Case study“. Thesis, Master of Project Management, Universität Reykjavik, (<http://hdl.handle.net/1946/19626>, 27. August 2019) [05.2014].

¹⁴²⁰ Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 8.

¹⁴²¹ Das Gebäude hat ihm zusätzlichen Ruhm eingebracht und er konnte sich international mehr etablieren. Vgl. Morgan, Conway Lloyd: „Centre de Culture et des Congrès (KKL). Lucerne, Suisse“. extrait de Jean Nouvel: Les Éléments de l'Architecture, Adam Biro, 1999, (<http://www.jeannouvel.com/projets/centre-de-culture-et-des-congres>, 28. August 2019).

¹⁴²² Foster+Partners: „Zénith de St Etienne“, (<https://www.fosterandpartners.com/projects/zenith-de-st-etienne>, 28. August 2019).

¹⁴²³ Vgl. Schmidt Hammer Lassen Architects: „Det Kongelige Bibliotek. København/ Danmark“, (<https://www.shl.dk/dk/the-royal-library>, 28. August 2019).

für Kulturbauten etablieren können.¹⁴²⁴ Im Januar 2005 wurden mit Beginn des Wettbewerbs die Anforderungen klar definiert.¹⁴²⁵ Die drei eingereichten Entwürfe zeigen spektakuläre Bauten.

Die sensationelle Fassadengestaltung Ólafur Eliásson's war ein Beweggrund, der die Jury für die Wahl des Entwurfs von Henning Larsen Architects. Zusätzlich sollte dem gesamten Austurhöfn-Projekt der Name des isländisch-dänischen Künstlers anhaften, da durch die Quasi-Bricks seine Beteiligung eine eindeutige Präsenz haben würde. Im Gegensatz zum Opernhaus in Oslo, für das Ólafur Eliásson im Foyer *The other wall* gestaltet hat und diese in erster Linie nur im Inneren erfahrbar ist,¹⁴²⁶ während andere Installationen von ihm als weithin sichtbare Signale Gebäude zieren, wie der Panoramaring auf dem Kunstmuseum in Aarhus.¹⁴²⁷ Mit der Fassade sollte die Harpa – ähnlich dem Guggenheimmuseum in Bilbao – eine definierende Struktur erhalten, die darüber hinaus dem Standort ein einprägsames Bild geben und eindeutig gerade diesem Bauwerk zuordenbar sein würde.¹⁴²⁸ Die Form der Quasi-Bricks ist etwas Neues, und während sie in ihrer Gesamtheit eine homogen gestaltete Oberfläche bilden, so ist die Harpa nicht allein darauf zu reduzieren.

The new challenge is [...] no longer to design an industrial 'glass box', but a 'one of a kind' glass structure. A building with an eye-catching form, [...] with a distinctive colour, texture or media façade, [...] that is not at all, not entirely, transparent, but plays with transparency and translucency.¹⁴²⁹

Der Wiedererkennungswert des Hauses wurde mit den Quasi-Bricks gefestigt und die Zusammenarbeit zwischen den Architekten und dem Künstler lassen die Grenze zwischen der Architektur und dem Kunstwerk verschwimmen, während zugleich eine deutliche Zuweisung des künstlerischen Beitrags möglich ist. Anders verhält es sich mit dem Dach des Osloer Opernhauses, dessen Marmorverkleidung von den Künstlern Jorunn Sannes, Kalle Grude und Kristian Blystad geplant wurde: „[T]he art reaches the level of indistinguishability from the architecture. [...] this huge contribution deliberately runs the risk of being seen as a 'mere' element of the architecture.“¹⁴³⁰ Als nach der Finanzkrise die Fortsetzung des Projektes unklar war, wurde die intendierte Funktion des Konzerthauses als Landmarke zu einem wesentlichen Anstoß dafür. Die aufwendige und kostenintensive Fassadengestaltung musste indes angepasst werden. Das Projekt wurde dadurch diverser und die einzelnen Ansichten bieten mehrere Perspektiven. Ólafur Eliásson wollte noch 2011 in der Reduktion der Quasi-Bricks eine Überwindung der Repräsentationsfunktion der Harpa sehen:

I [Ólafur Eliásson] also think we have got past the need for glamour and more representational luxury. For the nation it seems it is time to focus on the essentials, and the music being made and performed inside is its essence. In the end, I am lucky to have

¹⁴²⁴ Vgl. Henning Larsen Architects, wie Fußnote 322; Henning Larsen Architects, wie Fußnote 308.

¹⁴²⁵ Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 21.

¹⁴²⁶ Vgl. Heiser 2011, S. 39.

¹⁴²⁷ Vgl. Klingbeil 2011.

¹⁴²⁸ Tatsächlich hat Frank Gehry die Gestaltung mit Metallschuppen bereits mehrfach angewendet: So zieren sie die Walt Disney Concert Hall in Los Angeles (für die er den ersten Preis im Jahre 1987 erhielt, die erst 2003 fertiggestellt wurde) und das Richard B. Fisher Center for the Performing Arts in Annandale-on-Hudson, New York. Dieser ebenfalls 2003 vollendete Bau erfuhr eine deutlich reduzierte Anwendung der Metallschuppen, sie beschränken sich im Wesentlichen auf die geschwungenen Dachflächen. Diese beiden Beispiele, die im Anschluss an das Guggenheimmuseum in Bilbao errichtet wurden, offenbaren eindeutig den Erfolg der markanten Metallverkleidung. Vgl. Newhouse 2012, S. 123–129.

¹⁴²⁹ Hannema, Kirsten: „Sculptural glass“. In: *A10*, 2011: 41, S. 47–48, hier S. 48.

¹⁴³⁰ Heiser 2011, S. 40.

been able to create the façade, and I hope that the building will eventually be an icon for the city of Reykjavík.¹⁴³¹

Die Harpa ist ein dezidiert repräsentatives Gebäude, das durch die Verbindung des Konzertbereichs mit Konferenzen zwar nahbarer und zugänglicher erscheinen soll, jedoch nicht an Prestige verloren hat durch den Kompromiss mit den Quasi-Bricks lediglich an der Südseite. Ihre Positionierung markiert die Bedeutung der zur Stadt hin ausgerichteten Fassade, die das Augenmerk auf sich zieht, während vom Meer her die verschiedenen Winkel für Spannung sorgen. Damit konnte die Funktion als Landmarke gesichert und die Anbindung an die Stadt zusätzlich verstärkt werden.

Mit der Eröffnung und Einweihung der Fassade während der Kulturnacht konnte die Harpa durch zahlreiche Rezensionen internationale Aufmerksamkeit generieren. In mehreren dieser frühen Artikel wird sie als ein architektonisch auffälliges Gebäude beschrieben, das als Ikone und als Landmarke fungiert und sich als Flaggschiff der Kultur etablieren konnte.

Even before its official opening, this gemlike venue breathed new life into the Icelandic capital's once-sleepy harbor, captivating locals and luring visitors with its kaleidoscopic façade of multicolor glass. The crystalline shell [...] wonderfully complements the structure's aggregate of jagged, geometric volumes. At night, exterior LED strips activate, transforming the waterfront landmark into a shimmering beacon of beauty.¹⁴³²

Obwohl in manchen Besprechungen ein zögerlicher Umgang mit solchen Begriffen erkennbar wird, wurden die Besonderheiten der Architektur dezidiert herausgestellt. Claus Käßlinger setzte in seiner Auseinandersetzung mit der Harpa auf eine englische Schreibweise und Anführungszeichen bei diesen Begriffen und drückt somit nicht nur Verhalten deren Möglichkeiten und Wirkung aus, sondern verdeutlicht die teils sprachlichen Schwierigkeiten, die hinter einer exuberanten, frühen Wertung stecken können:

Ein „Icon“ wurde von Henning Larsen Architects und dem Künstler Olafur Eliasson geschaffen, das weit über Reykjavik hinaus ganz Island zu verkörpern vermag und auf ganz besondere Weise „nordisch“ leuchtet.¹⁴³³

Die Wahrnehmung des Konzerthauses als Landmarke¹⁴³⁴ wurde mit der Finanzkrise in einen besonderen Zusammenhang gebracht: „Harpa – [...] a landmark in the area and at the same time a symbol of the economic recovery of Iceland.“¹⁴³⁵ Diese Korrelation wurde politisch und populistisch ausgeschöpft, das Gebäude wurde so zum „Symbol für Islands erneuerten Tatendrang und Dynamik.“¹⁴³⁶ Die Entscheidung für die Vollendung begründete eine Wirkung des Konzerthauses als Symbol für die Überwindung der Krise, die ihr weiterhin anhaftet.¹⁴³⁷ Die Harpa zeigt, dass sich das souveräne Island schneller von der Finanzkrise erholt hat – insbesondere im Vergleich zur Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre und der in diesem Zusammenhang langwierigen Bauzeit des Þjóðleikhús‘.

In der Rezeption der Harpa fällt in erster Linie auf, dass neben der Architektur die Funktionalität des Gebäudes als Konzerthalle im Vordergrund steht. Die technische Ausstattung sowie

¹⁴³¹ Ó. Eliasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁴³² Architectural Digest (AD) 2018, wie Fußnote 1099.

¹⁴³³ Käßlinger 2011, wie Fußnote 981.

¹⁴³⁴ „The Harpa Centre is a landmark building located between the North Atlantic Ocean and Reykjavik city centre.“ Designbuild Network, wie Fußnote 1279; Dow Performance Silicones 2018, wie Fußnote 998.

¹⁴³⁵ McManus 2013, wie Fußnote 322.

¹⁴³⁶ Pejin 2013, wie Fußnote 1344.

¹⁴³⁷ Vgl. Henning Larsen Architects 2019, wie Fußnote 982.

die Akustik wurden viel gelobt.¹⁴³⁸ „[T]he city now has a world-class performance space for the arts [...]. Like many large projects, people complain when they are being built but once they are up and running and being experienced, the mood tends to turn positive.“¹⁴³⁹ Die außergewöhnliche Lage, zusammen mit den in diesem Zusammenhang zu erlebenden Erfahrungen durch die Glasfassade haben eine positive Resonanz hervorgerufen. Der Standort birgt Parallelen zu anderen berühmten Kulturbauten, wie den Opernhäusern in Sydney, Oslo und Cardiff.¹⁴⁴⁰ Obwohl die Wiederaufnahme der Bauarbeiten und die Kosten in der Mehrheit der Artikel durchaus kritisch besprochen wurden, lässt sich insgesamt große Zustimmung feststellen. Betont wird vor allem die Funktion des Konzerthauses als Landmarke im urbanen Raum und als Symbol für die Überwindung der Krise. Diese Konnotation hängt mit der temporären Verzögerung bei der Fertigstellung des Baus zusammen, aus der sich ein größerer zeitlicher Abstand zur Finanzkrise ergab.

Zu den größten Kritikern gehört der Brite Rowan Moore, dessen Besprechung nicht nur durch eine saloppe Sprache auffällt, sondern auch durch seine scharfe Verurteilung des Projekts: „Harpa belongs to a new genre of building, the boomtime icons that arrived late at the party.“¹⁴⁴¹ Beinahe zynisch beschrieb er die Kollaboration zwischen Henning Larsen Architects und Ólafur Eliasson, die Gestalt der Harpa und stellte darüber hinaus die Frage nach der Notwendigkeit eines solchen Hauses. Moore verwies explizit auf die Auswirkungen der Finanzkrise auf Großbritannien und zeigte Unverständnis für die Motivation des nur wenige Jahre zuvor bankrotten Staates einen solchen Prestigebau zu vollenden: „Now the official blurb declares Harpa ‘a symbol of Iceland’s renewed dynamism’.“¹⁴⁴² Diese Sichtweise verstärkt seine Kritik, die im Wesentlichen der eigenen Herkunft des Autors verschuldete, subjektive Diskussion des Hauses zeigt jedoch deutlich auf, welche Auswirkungen die Krise auf die britischen Anleger hatte.

Das Konzert- und Kongresshaus gilt zudem als Sinnbild dafür, dass in Krisenzeiten der Kultursektor nicht vernachlässigt oder gar geopfert werden darf.¹⁴⁴³ Dieser Aspekt ist in der aktuellen Zeit von besonderer Bedeutung, denn seit Beginn der Coronapandemie erlebt die Kultur eine Krise bisher ungeahnten Ausmaßes. Die Harpa sollte in Reykjavik in erster Linie als adäquates Haus für die Aufführung von Musik entstehen, das nach einer langen Debatte in die Wege geleitet worden war, und an den gewagten Spekulationen einiger Banker zu zerschellen drohte. „Some think it is built in the taste of the bankers, the modern day Vikings who are blamed for bankrupting the country, with lots of steel and glass.“¹⁴⁴⁴ Dass sich die Isländer dafür entschieden, die Geschichte des Þjóðleikhús nicht wiederholen zu lassen, liegt zwar auch daran, dass die Harpa noch kein Dach besaß und der Rohbau einen längeren Aufschub vielleicht nicht überstanden hätte, in erster Linie aber an dem Willen einen für die Bevölkerung zugänglichen Raum zu schaffen. Die Form der Harpa als Landmarke war lange zuvor entschieden worden und eine stärkere Abweichung von den ursprünglichen Entwürfen war für Henning Larsen Architects

¹⁴³⁸ „The performance is outstanding, particularly regarding clarity and high-frequency detail. You could argue that what we have is too powerful for the space, but that just means we will never run out of headroom.“ Ingvar Jónsson, Technischer Manager, zitiert nach Meyer Sound 2012, wie Fußnote 1029.

¹⁴³⁹ MacKin, Laurence: „Iceland opens stunning new arts centre in the teeth of a recession“, (<http://www.irishtimes.com/blogs/pursuedbyabear/2011/08/03/iceland-opens-stunning-new-arts-centre-in-the-teeth-of-a-recession>, 01. Juli 2015) [03.08.2011].

¹⁴⁴⁰ Vgl. Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995

¹⁴⁴¹ Moore 2011, wie Fußnote 28.

¹⁴⁴² Ebd.

¹⁴⁴³ Sullivan, Paul: „Harpa. A masterpiece of glass in the city centre“, (<https://readcereal.com/harpa>, 27. August 2019).

¹⁴⁴⁴ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

und Ólafur Elíasson nicht möglich. Die Harpa ist nicht nur „[...] ein weiterer, wasserumspülter Prestigebau“¹⁴⁴⁵.

Harpa now has to build its own history. If the façade can serve as its identity. [...] [T]he signature lies in the success of running the building. Ideally this will be a famous concert hall, renowned for its concerts and acoustics, that happens to have a fantastic work of art surrounding it. It would be sad if it were thought of the other way, as a fantastic work of art with OK concerts. The façade doesn't make the concerts sound better, but the concerts can make the façade more meaningful that the public could enjoy and appreciate as its own.¹⁴⁴⁶

4.3.2 Die Harpa als architektonisches Spektakel: Preise und Auszeichnungen

Der Erfolg des Konzerthauses in Reykjavík, das durch seine spektakuläre Architektur mit der leuchtenden Fassade und der gelungenen Akustik die Bevölkerung und internationale Gäste angelockt hat, spiegelt sich in den zahlreichen Auszeichnungen und Preisen wider. Das Gebäude hat als Gesamtes renommierte Preise erhalten, neben der Architektur und der Akustik wurden darüber hinaus der Konferenzbereich und die Konstruktion gewürdigt.¹⁴⁴⁷ Die ersten Auszeichnungen erhielt die Harpa im Jahr ihrer Eröffnung, so wurde sie etwa vom FORM Magazine, der schwedischen Zeitschrift für nordische Architektur und Design, zum Gebäude des Jahres gewählt.¹⁴⁴⁸ Die Plaza wurde auf Arkitekturmässan in Göteborg als bester öffentlicher Platz unter den nordischen Ländern gekürt, während das Konzerthaus in der Kategorie für das beste nordische Gebäude nominiert war.¹⁴⁴⁹ „It was chosen as one of the best concert halls of the new millennium by *Gramophone* magazine and best performance venue in 2011 by *Travel & Leisure* magazine [Hervorhebung im Original].“¹⁴⁵⁰ Im Jahre 2012 folgten der britische Civic Trust Award,¹⁴⁵¹ eine Auszeichnung des amerikanischen Reisemagazins *Travel + Leisure* für den besten Veranstaltungsort sowie weitere Preise in verschiedenen Kategorien.¹⁴⁵² Die bedeutendste Auszeichnung erhielt die Harpa im Jahre 2013 als sie mit dem Mies-van-der-Rohe-Preis, der „[...] den Beitrag europäischer Architekten zur Entwicklung neuer Ideen und Technologien bei der modernen Stadtentwicklung hervorheben“¹⁴⁵³ soll, geehrt wurde. Henning Larsen Architects zählte bereits im Jahre 2001 mit dem Hauptsitz der Bank Nordea in

¹⁴⁴⁵ Péus Architektur & Wohnen, Ausgabe 2011, wie Fußnote 326.

¹⁴⁴⁶ Ó. Elíasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁴⁴⁷ So erhielt die Harpa etwa den „Icelandic Concrete Award 2012, The Icelandic Heating, Ventilating and Sanitary Award 2012.“ Batterið Architects: „Harpa concert and conference hall. Reykjavík – Iceland“, (<https://arkitekt.is/projects/project-8>, 17. Juli 2019).

¹⁴⁴⁸ Henning Larsen Architects zitieren auf ihrer Webseite aus dem Artikel in FORM: „Whether the new Harpa Concert Hall is a symbol of a new, reborn Iceland or of the same old island that suffered from financial hubris is a hot topic now. The fact that charter trips featuring Harpa as the main attraction are already being sold in Sweden might point to the fact that the optimists drew the longest straw.“ Henning Larsen Architects: „Harpa Selected as Building of the Year in Scandinavia“, (<https://henning-larsen.com/en/news/archive/2011/12/20-harpa-selected-as-building-of-the-year-in-scandinavia/>, 31. August 2019) [20.12.2011].

¹⁴⁴⁹ Vgl. Batterið Architects, wie Fußnote 1383.

¹⁴⁵⁰ HarrisonParrot, wie Fußnote 1298.

¹⁴⁵¹ „More than 300 international projects were short-listed for the prestigious ‘Civic Trust’ Award, which was presented at a ceremony in Edinburgh [sic!] on 2 March. The award is given to projects of high architectural value that have contributed to the social, cultural or economic development of the local community. Launched in Britain in 1959, the purpose of the award scheme is to recognise outstanding architecture and landscape planning.“ McManus 2013, wie Fußnote 322.

¹⁴⁵² Vgl. Íslenskir aðalverktakar (ÍAV) 2013, S. 198.

¹⁴⁵³ Popp, Peter: „Mies van der Rohe Award 2013 für Harpa“, (www.detail.de/artikel/mies-van-der-rohe-2013-fuer-harpa-10509, 22. Mai 2018) [01.05.2013].

Kopenhagen zu den fünf Finalisten des Preises.¹⁴⁵⁴ Das Büro profitierte bereits von der Nominierung und schließlich von der Vergabe. „Der Preis ist zum ersten Mal an dänische Architekten vergeben worden.“¹⁴⁵⁵ Mit der Bekanntgabe der Entscheidung richtete sich das internationale Interesse erneut auf Reykjavik, und die Harpa wurde ein weiteres Mal in zahlreichen Medien besprochen. Die Jury des Mies-van-der-Rohe-Preises wies in ihrer Begründung über die Vergabe des Preises hin:

The jury noted with satisfaction that the **Harpa Concert Hall and Conference Centre** captured the myth of a nation – Iceland – that has consciously acted in favour of a hybrid-cultural during the middle of the ongoing Great Recession. [...] By giving an identity to a society long known for its sagas, [...] this project is an important message to the world and to the Icelandic people, fulfilling their long-expected dream [Hervorhebung im Original].¹⁴⁵⁶

Durch den Vergleich der Harpa mit den Sagas suggeriert die Jury eine kulturelle Identität: Die ehemals mündlich tradierten, mittelalterlichen Schriften gehören zu dem wichtigsten Kulturgut Islands. Das Konzert- und Kongresshaus Harpa greift dem Namen nach auf die Entstehungszeit dieser Sagas zurück und transportiert zugleich die Tradition des Konzertwesens und der Opernkultur, indem es als eindeutig erkennbares Zeichen durch seine Architektur Beständigkeit evoziert. Die Aussage der Jury wurde in der Folge mehrfach zitiert und kann als eine der wichtigsten Rezensionen über das Konzert- und Kongressgebäude gewertet werden.¹⁴⁵⁷

Die Auszeichnung mit dem Mies-van-der-Rohe-Preis stellt den bis dato unübertroffenen Höhepunkt für die Architektur der Harpa dar, die seitdem weiterhin Auszeichnungen und Preise erhält, die nun vermehrt mit ihrer Funktionalität zusammenhängen.¹⁴⁵⁸ Regelmäßig wird sie, wie die Opernhäuser in Oslo, Kopenhagen oder Guangzhou, in verschiedenen Ranglisten aufgenommen.

These buildings have been designed by well-known firms and have become important cultural anchors in their respective cities. Opera houses designed to exhibit grand theatrical performances have become culturally significant hubs that encourage gatherings and facilitate a social dialogue. They don't just deliver narratives through the performances they house within, but the very construct of these buildings speaks volumes about their strong design concepts.¹⁴⁵⁹

Das Konzerthaus in Reykjavik bietet den Zuschauern bereits vor Beginn der eigentlichen Vorstellung mittels der Architektur eine außergewöhnliche Erfahrung.¹⁴⁶⁰ Solche wiederkehrenden

¹⁴⁵⁴ McManus 2013, wie Fußnote 322.

¹⁴⁵⁵ „Insgesamt wurden 335 architektonische Werke aus 37 europäischen Ländern für den Preis von 2013 vorgeschlagen. Der Gewinner wurde von einer internationalen Jury ausgewählt.“ „Das Konzerthaus „Harpa“ auf Island gewinnt den Mies-van-der-Rohe-Preis 2013“, (<http://www.bau-links.de/webplugin/2013/0806.php4>, 24. Juni 2015) [02.05.2013].

¹⁴⁵⁶ Arets, Wiel, Pedro Gadanho und Antón García-Abril und Louisa Hutton und Kent Martinussen und Frédéric Migayrou und Ewa P. Porębska und Giovanna Carnevali: „Jury Proceedings“. In: Diane Gray (Hg.): *Mies van der Rohe Award, 2013: European Union Prize for Contemporary Architecture*. Barcelona 2013, S. 24-27, hier S. 26.

¹⁴⁵⁷ „Fittingly, however, as both a concert hall and as an object of national pride, the building takes one on a journey through another world, reminiscent of scenes in the Icelandic sagas.“ Priest 2011, S. 50.

¹⁴⁵⁸ Wie den USITT Architecture Award 2018, der von der britischen Association for performing arts and entertainment professionals vergeben wird. Vgl. Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Awards“, (<https://en.harpa.is/harpa/awards>, 31. August 2019).

¹⁴⁵⁹ Raut, Avni: „Opera House: 7 contemporary, stunning structures from the world“, (<https://www.architecturaldigest.in/content/opera-houses-top-best-world/?fbclid=IwAR12hEaz4bT5t5h7lvif0TdS-BXJPYaOIWvhYjr3xTiwWjc9uSiE0Jm4-E#s-cust1>, 31. August 2019) [01.08.2019].

¹⁴⁶⁰ Vgl. Emporis: „Music to the Eyes: The World's Most Spectacular Concert Halls“, (<https://www.emporis.com/press/press-release/31/music-to-the-eyes-the-worlds-most-spectacular-concert-halls>, 31. August 2019) [06.02.2014].

Nennungen und besonders die Rezensionen einzelner Vorstellungen spielen eine bedeutsame Rolle für den weltweiten Vergleich und ihre Funktion als Flaggschiff der Kultur. Die Harpa ist ein dem isländischen Staat und der Gemeinde Reykjavik zugehöriges Unternehmen, das insbesondere in den frühen Jahren nach seiner Inbetriebnahme von beiden Eigentümern stark subventioniert wurde.¹⁴⁶¹ Die Veranstaltungen im Anschluss an die Eröffnung erhielten großen internationalen Zuspruch, die diversen Konzerte und Aufführungen lockten zahlreiche Besucher an.¹⁴⁶²

Jón Ólafur Ólafsson, der selbst als Architekt an der Errichtung der Harpa beteiligt war, hat im April 2014 anhand einer Umfrage mit insgesamt 215 vollständigen Rückmeldungen die Bedeutung der Harpa zu ermitteln versucht. Er hat unter anderem die Funktion der Harpa als Wahrzeichen untersucht.¹⁴⁶³ In diesem Zusammenhang hat Jón Ólafur Ólafsson zudem die Bedeutung einzelner Aspekte für diese Einstufung erfragt, macht jedoch keine konkreten Angaben zum Prozentsatz der Antworten, sondern stellt lediglich fest, dass die Akustik von den meisten Befragten als wichtigster Faktor erachtet wurde. Der Standort ist der zweitwichtigste Faktor, gefolgt von der Architektur, den Quasi-Bricks, den Konferenzbereichen, den öffentlich zugänglichen Plätzen und zuletzt den Restaurants und Läden in der Harpa.¹⁴⁶⁴ Die Ergebnisse der Umfrage zeigen eindeutig, dass die Harpa die gehegten Erwartungen und Anforderungen erfüllt und sich als Flaggschiff der Kultur mit internationaler Ausrichtung aus Sicht der Bevölkerung erwiesen hat. Für die Befragten waren die Akustik und der Standort wesentlich bedeutender als die Architektur und die Quasi-Bricks, die besonders zur weltweiten Aufmerksamkeit beigetragen haben. Die Identifizierung der Isländer mit dem Gebäude wurde zwar nicht abgefragt, aber 84,3 Prozent bestätigten, dass es ihre Erwartungen an ein Konzerthaus erfüllt oder gar übertroffen habe. Gleichzeitig wirkt die Harpa nahbar, obwohl es sich um einen prestigeträchtigen Bau handelt, der traditionell für eine Elite geschaffen wurde.¹⁴⁶⁵

Die Ergebnisse von Jón Ólafur Ólafssons Untersuchung bieten einen ungefähren Einblick in die Wahrnehmung der Bevölkerung, die geringe Beteiligung mit weniger als 0,1 Prozent der Gesamtbevölkerung kann jedoch lediglich ein eingeschränktes Bild vermitteln. Er hat unter anderem festgestellt, dass das Konzert- und Kongressgebäude für eine große Mehrheit (78 Prozent) der Befragten internationale Aufmerksamkeit generierte, besonders als Kulturstandort.

¹⁴⁶¹ Bereits am 19. September 2011 war eine Beschwerde bei der EFTA-Überwachungsbehörde eingegangen, die die Subventionierung des Konferenzbereichs und der Service-Leistungen (Restaurant, Catering) aus staatlichen Mitteln unterstellte, die so den Wettbewerb verzerren würden. Der Staat und die Gemeinde Reykjavik dürfen nur den Kulturbereich der Harpa subventionieren. In der Folge hat die EFTA-Überwachungsbehörde die Einnahmen und Ausgaben der Harpa kontrollieren lassen und deutlich strengere Strukturen für die Differenzierung des Konzert- und Konferenzbereichs veranlasst, um somit Transparenz innerhalb der betrieblichen Prozesse zu schaffen. EFTA Surveillance Authority 2014, wie Fußnote 1034, S. 36.

¹⁴⁶² „Since opening in May 2011, the hall has welcomed the Berliner Philharmoniker and Sir Simon Rattle, the Gothenburg Symphony Orchestra and Gustavo Dudamel, Shakespeare’s Globe Theatre, Jonas Kaufmann, Maxim Vengerov, Kraftwerk and Cyndi Lauper.” „[...] presently the interest is great, most of the events planned in the house are sold out, including concerts of the Symphony Orchestra and events planned for the Reykjavik Art Festival.” HarrisonParrot, wie Fußnote 1298; Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹⁴⁶³ „According to the total responses [...] 85,3% agree or strongly agree that Harpa is a landmark near the city centre, a symbol for Iceland and the capital city. Furthermore when asked to sort by importance, 57,9% define Harpa as a Cultural flagship, 51,4% define Harpa as a Landmark and 30,3% define Harpa as a Destination Icon.“ Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 21.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 21. Vgl. Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 21.

¹⁴⁶⁵ „77,4% agree or strongly agree that Harpa appeals to ordinary people and offers them welcome. 71,0% of the respondents had visited Harpa more than 10 times.” Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 23.

Die Qualität der Architektur bewerteten beinahe 85 Prozent als hoch. Jón Ólafur Ólafsson hat in seiner Fallstudie die Nutzung der Harpa in den Jahren 2012 und 2013 verglichen und ein Anstieg der Besucherzahlen lässt sich bereits in dieser Zeit vermerken, einen Zusammenhang zwischen dem Zuwachs und dem Mies-van-der-Rohe-Preis stellt er indes nicht her.¹⁴⁶⁶ Die Größe des Gebäudes insgesamt, insbesondere der einzelnen Säle, sieht er jedoch kritisch. Er verweist auf die Debatte um das Konzerthaus, in dessen Verlauf die Dimensionen und zugehörigen Komponenten stetig erweitert wurden.¹⁴⁶⁷ Käßlinger geht ebenfalls skeptisch mit der bebauten Fläche um und bezeichnet den Raum als „[...] verschwenderisch großzügig, [...] der hier den Isländern wetterunabhängig zum Promenieren und Verweilen im Haus angeboten wird.“ Er weist jedoch auf die Wirkung der Quasi-Bricks als Einzelelemente hin: „[...] mit ihnen stellt sich erst ein menschlicher Maßstab im kleinteiligen Reykjavik her.“¹⁴⁶⁸ In einer ersten Bilanz aus dem Jahre 2016, fünf Jahre nach der Eröffnung, wurden Daten wie die Besucherzahlen und die verkauften Tickets des vergangenen Jahres ausgewertet und zudem bietet der darin enthaltene Rückblick einen Eindruck über die verschiedenen Veranstaltungen und macht so den Erfolg des Gebäudes deutlich. „Árið 2016 var viðburðaríkt í Hörpu. Tæplega 2.000.000 gesta heimsóttu okkur á þessu ári og þökkum við þeim öllum kærlega fyrir komuna.“¹⁴⁶⁹

Inwieweit und ob die kulturelle Sparte eigenständig und ohne Subventionierungen unterhalten werden kann, bleibt sicher fraglich.¹⁴⁷⁰ Kritisiert werden besonders die hohen Mieten für die Räumlichkeiten, welche nicht nur junge Musiker abschrecken, sondern auch zu einem Großteil die staatlichen Mittel der Institutionen in der Harpa, wie der Íslenska ópera, verschlingen.¹⁴⁷¹ Guðrún Hilmarsdóttir hat im Rahmen ihrer Masterthesis mit Musizierenden gesprochen, die in der Harpa aufgetreten sind und mit ihnen über verschiedene Aspekte des Gebäudes diskutiert. Neben den relativ langen Wegen zwischen der Bühne und dem Backstage-Bereich wurde die Parkplatzsituation bemängelt. Die Akustik erhielt indes viel Zuspruch und auch die Erfahrung, in Eldborg aufzutreten, wurde als positiv bewertet: „Participants believe that all types of music

¹⁴⁶⁶ Vgl. Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 19 f.

¹⁴⁶⁷ „In addition [...] the size requirements for Harpa [...] increased during the planning period. The committee appointed by the Minister of Education concluded in 1997 that the size of the Concert Hall building was suitable at approx. 8-8.500 sqm., more than 2.000 sqm smaller than the original requirement analysis for a new concert hall from 1985. A year and [sic!] half later the size had grown by 61%, now almost 13.700 sqm. In April 2002 the Government of Iceland and City of Reykjavik agreed on a scheme that had grown by another 10% to 15.000 sqm. At the start of the competitive [sic!] design phase in late 2004 the requirement went up by 17% again and the competitors were meant to deliver a 17.500 sqm. Concert and Conference Hall. The final project is 29.865 sqm., almost 71% bigger than requested by the Client and almost 251% bigger than estimated by the first committee in 1997 which made the grounds for the initiating decision to proceed with the project.“ Während Jón Ó. Ólafsson von einer Gesamtgröße von 29 865 m² berichtet, wurden von den Architekten 28 000 m² angegeben. Siehe auch Anmerkung 1341. Ólafsson 2014, wie Fußnote 1355, S. 17.

¹⁴⁶⁸ Käßlinger 2011, wie Fußnote 981.

¹⁴⁶⁹ Übersetzung: „Das Jahr 2016 war für die Harpa ein ereignisreiches. Fast 2 Millionen Gäste besuchten uns in diesem Jahr und wir danken allen für ihr Kommen.“ Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús, wie Fußnote 994.

¹⁴⁷⁰ „Will there be events enough to pay for its day-to-day use? Copenhagen, a much larger and wealthier city, is struggling under the weight of cultural houses built in the last years, an opera, a large theatre, a concert house. Programmes have had to be cut because it is in fact cheaper to have no activity at all in these houses.“ Helgason 2011, wie Fußnote 1032.

¹⁴⁷¹ Vgl. Atladóttir, Elma: „Íslenska óperan. Aurar og eldsálir“. Masterthesis, Universität Bifröst 2015, (<http://hdl.handle.net/1946/22035>, 31. August 2019) [15.06.2015].

have a right of entry to the building, however there is an issue of an extremely high rental fee for use of the facility and how it prevents young musicians holding a concert at Harpa.”¹⁴⁷²

Die Annahme des Hauses als öffentlicher Raum war in den folgenden Jahren sehr erfolgreich, sie ging allerdings über das angestrebte Ziel hinaus: „The hallways and public areas of Harpa have filled up with travellers who have been napping at the comfortable sofas and benches, taking out their packed lunch to eat on the floor or sitting around to make sandwiches.“¹⁴⁷³ Da diese Nutzung der Foyerbereiche das Ansehen des Hauses schmälern sowie die Gäste der unterschiedlichen Veranstaltungen stören könnte, wurden von der Direktion im Sommer 2017 Maßnahmen ergriffen, um das Haus zwar weiterhin zugänglich zu erhalten, jedoch diese Form der Nutzung zu unterbinden.

4.3.3 Die Revitalisierung des Hafens und des Zentrums von Reykjavik durch die Harpa

Die Revitalisierung des Hafens ist eines der entscheidenden Ziele bei der Auswahl des Standorts und der Architektur des Konzert-, Konferenz- und Hotelprojekts gewesen. Das Memorandum aus dem Jahre 2003 stellte verhalten diesen Aspekt des in seinen Ausmaßen noch nicht endgültig angepassten Bauvorhabens heraus: „The location for the proposed development is in the heart of the city of Reykjavik. The designated site overlooks the East Harbour adjacent to the commercial centre of the city and linking directly to the principal retail areas.“¹⁴⁷⁴ Den Investoren wurde freigestellt, ob sie im Rahmen ihres Entwurfs die beiden bestehenden Bauten direkt am Austurbakki beibehalten und umfunktionieren wollen oder sie zurückbauen lassen: „[T]he interplay of buildings and aesthetic values will be paramount and great emphasis is put on ensuring that the urban planning and conceptual architectural forms of the proposed buildings on the site [...] shall be the highest standards.“¹⁴⁷⁵ Damit zeigt sich, dass die zu diesem Zeitpunkt noch deutlich moderater geplante Umgestaltung an der Austurhöfn dazu dienen sollte, den Hafen als urbanen Ort wieder zu beleben. In den Jahrzehnten zuvor war die Suburbanisierung vorangetrieben worden und besonders solche Viertel wie die zuvor angesprochenen, Laugardal und Krinnglunni, waren ausgebaut worden. Die Orientierung zurück in den ursprünglichen Stadtkern sollte neben der Gamla höfn auch das Zentrum stärken, das von älteren Profan- und Sakralbauten bestimmt ist. Zunächst sollen daher die Entwicklung und Bedeutung des Hafens von Reykjavik kurz umrissen werden, ehe anschließend auf den Einfluss der Harpa auf die umliegenden Areale eingegangen wird.

Der Hafen ist als ein wesentlicher Katalysator für die Stadtgeschichte und die Entwicklung Reykjaviks als Hauptstadt anzusehen, neben dem Handel hatten sich der Fährverkehr und der damit einhergehende Kontakt mit anderen Ländern hier etablieren können.¹⁴⁷⁶ Der Hafen war im 18. und 19. Jahrhundert, als Reykjavik in erster Linie noch als eine dänische Handelsstadt anzusehen war, zunächst in seiner natürlichen Form genutzt, da er gut geschützt lag: „The islands of Engey and Örfirisey, which is connected to the mainland by the Grandi isthmus,

¹⁴⁷² Hilmarisdóttir, Guðrún: „Harpa, tónlistar- og ráðstefnuhús: upplifun og viðhorf tónlistarmanna sem fram hafa komið í húsinu“. Masterthesis, Universität Bifröst 2013, (<http://hdl.handle.net/1946/17462>, 31. August 2019) [25.03.2014].

¹⁴⁷³ Iceland Magazine: „Harpa concert hall fed up with visitors napping or making sandwiches in the public space“, (<https://icelandmag.is/article/harpa-concert-hall-fed-visitors-napping-or-making-sandwiches-public-spaces>, 17. Juli 2019) [21.06.2017].

¹⁴⁷⁴ Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 13.

¹⁴⁷⁵ Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.) 2003, wie Fußnote 125, S. 9.

¹⁴⁷⁶ Vgl. Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1316.

proteted [sic] the harbour from the waves of the open sea.”¹⁴⁷⁷ Er wurde im weiteren Verlauf mit einer größeren Anlegestelle versehen. „The pier, where people used to gather waiting for ships to come in, was much closer to the city center.”¹⁴⁷⁸ Entlang des Fjordes hatten sich Fischereibetriebe mitsamt den notwendigen Lagerstätten sowie Werften angelagert. In Reykjavík, wie in ganz Island, etablierte sich die Fischerei als maßgebender Wirtschaftszweig im ausgehenden 19. Jahrhundert zusehends, während zuvor der Fokus auf der Viehzucht lag, hauptsächlich auf der Wollverarbeitung.¹⁴⁷⁹ Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Seehafen ausgebaut: „The Reykjavík coastline and port has gone through radical changes over the last hundred years.”¹⁴⁸⁰ Bis dahin wurden Güter und Personen von den Schiffen aus mit Booten an den Pier oder die weiteren Landungsstege gebracht. Die größeren Schiffe mussten weiter draußen im Kollafjord ankern.¹⁴⁸¹

Die Debatte über den Ausbau des Hafens begann bereits mit der Einführung der Handelsfreiheit im Jahre 1855, es dauerte jedoch mehr als ein halbes Jahrhundert ehe der Bau permanenter, wetterfester Anlagen in Angriff genommen werden konnte.¹⁴⁸² Im Jahre 1912 wurde schließlich der Hafenausbau ausgeschrieben, nachdem Reykjavík bereits seit Jahren keine größeren Seeschiffe aufnehmen konnte und im Vergleich zu anderen Handelsstädten mit einem Hafen nicht mehr mithalten konnte.¹⁴⁸³ Ein wesentlicher Anstoß für die Entscheidung des Ausbaus war ein Sturm im Frühjahr 1910, durch den mehrere Schiffe starke Schäden erlitten hatten und die mit einer entsprechenden Anlage geschützt gewesen wären.¹⁴⁸⁴ Im Jahr darauf wurde mit dem Ausbau begonnen. „The mole was built in 1915 and since then the site developed as an industrial port.”¹⁴⁸⁵ Im Jahre 1917 war der Seehafen zunächst fertiggestellt. „The modern harbour area is the creation of extensive landfills, and the original shoreline lies roughly where the street Hafnarstræti is today.”¹⁴⁸⁶ Der immerwährende Ausbau des Hafens wurde auch in Reykjavík von den steten Veränderungen im Schiffsbau diktiert und dieser Wandel des Hafens bewirkt eine stete Neupositionierung desselben zur jeweiligen Stadt.¹⁴⁸⁷

Die Fischerei und der Fischexport nahmen in den folgenden Jahren deutlich an Bedeutung zu, besonders in den 1920er Jahren entwickelte sich dieser als industrieller Sektor heraus, jedoch sorgte die Weltwirtschaftskrise für eine Stagnation des Fischhandels in den 1930er Jahren. Durch die Krise und den Bürgerkrieg in Spanien war der Absatzmarkt für Salzfisch eingebrochen und mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde offensichtlich, dass die bestehende

¹⁴⁷⁷ Ebd.

¹⁴⁷⁸ Hauksson, wie Fußnote 990.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1316; Nowak et al. 2008, S. 235.

¹⁴⁸⁰ Hauksson, wie Fußnote 990.

¹⁴⁸¹ Einige Abbildungen, die etwa die ehemaligen Hafenanlagen zeigen, sind in den digitalen Sammlungen verschiedener isländische Museen zu finden: <https://sarpur.is/en/>.

¹⁴⁸² Eine erste permanente Anlage war der 1884 errichtete Steinkai, Bæjarbryggjan genannt, der aufgrund seiner ungünstigen Lage immer wieder von den Wellen beschädigt wurde. Vgl. Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 19.

¹⁴⁸³ In den Jahren vor dem Ausbau des Hafens gab es bereits mehrere Fischereien, die Hochseeschiffe unterhielten und sich entsprechend eigene Piers in Ufernähe bauen ließen. Der damalige Bürgermeister Reykjavíks konsultierte mit dem norwegischen Hafendirektor, ehe schließlich die Kopenhagener Firma Monberg den Ausbau des Hafens übernahm. Vgl. Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 20.

¹⁴⁸⁴ Neben der Art der Anlage wurde insbesondere der mögliche Standort des Hafens diskutiert, so etwa wurde das weiter südlich gelegene Hafnafjörður vorgeschlagen. Einige Vorschläge sind detailliert auf der Homepage der Faxaflóahafnir beschrieben. Die dort zusammengefasste Geschichte des Hafens basiert auf mehreren Quellen, die zwar genannt, aber nicht konkret zitiert werden. Vgl. Faxaflóahafnir: „Sagan”, (<http://www.faxaflaohafnir.is/sagan>, 23. Mai 2018).

¹⁴⁸⁵ Hauksson, wie Fußnote 990.

¹⁴⁸⁶ Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1316.

¹⁴⁸⁷ Vgl. Schubert 2002, S. 48 f.

Hochseeflotte zunehmend ungeeignet und veraltet war. Die ländlichen Gegenden Islands blieben nicht unbetroffen von der Weltwirtschaftskrise und ihren Folgen. „Während andere Regionen des Landes mit Bevölkerungsabwanderung leben müssen, wächst die Hauptstadtregion ständig.“¹⁴⁸⁸ Eine Erneuerung des Bestands der Hochseeschiffe war nötig geworden: „World War II proved a turning point in the trawler business [...] as almost all fish was iced and taken to Britain to be sold.“¹⁴⁸⁹ Dieser Wohlstand machte sich auch nach dem Krieg bemerkbar. Zahlreiche Reedereien bauten ihre Lager um Kühllhäuser aus und erweiterten ihre Areale entlang der Küste über den Hafen hinaus, dessen Fläche nun nicht mehr ausreichte. Im Verlauf dessen wurde der Hafen in einen östlichen und einen westlichen Bereich – Austurhöfn und Vesturhöfn – eingeteilt, um den Überblick zu erhalten. Durch die andauernde, flächenmäßige Ausdehnung der einzelnen Betriebe entbrannte eine öffentliche Diskussion über die Möglichkeiten der Erweiterung oder gar der Neuanlage des Hafens. Da in dieser Zeit bereits die ersten Containerschiffe verkehrten, und um Reykjavíks Hafen international aufzustellen, wurde von der Gemeinde beschlossen, ein weiteres Areal im Osten, bei Viðey dafür auszuschreiben.¹⁴⁹⁰

Der als Sundahöfn bezeichnete neue Hafenbereich der isländischen Hauptstadt wurde ab dem Jahre 1971 von den Reedereien angesteuert, während Importeure Teile dieses Hafengebiets bereits vier Jahre zuvor zum Abladen von Getreide genutzt hatten.¹⁴⁹¹ Dadurch ergaben sich seitdem für den Reykjaviker Seehafen zwei voneinander getrennte Bereiche, die unterschiedliche Funktionen innehatten. Die Verlagerung der Reedereien nach Sundahöfn sorgte dafür, dass ihnen die Großhändler folgten, die sich auf dem größtenteils unbebauten Gebiet in der direkten Nachbarschaft ansiedeln konnten. Der Ausbau der Sundahöfn wurde stetig vorangetrieben, so dass dieser Hafenbereich um zahlreiche Uferanlagen erweitert wurde. Die Sundahöfn entwickelte sich zum wesentlichen Umschlagpunkt für Schiffe, mit einer besonderen Ausrichtung auf die Lagerung von Containern. Hier entstand im Jahre 2006 eine Anlegestelle für die immer größer werdenden Kreuzfahrtschiffe, für die die Infrastruktur entsprechend erweitert wurde, um den Touristen nicht nur die direkte Anbindung an die Stadt, sondern zugleich Entdeckungstouren der näheren Umgebung zu ermöglichen.¹⁴⁹² Der im Jahre 2005 gegründete Betreiber der Sundahöfn und der Gamla höfn, Faxaflóahafnir, ist zudem für zwei weitere Seehäfen zuständig, die nördlich von Reykjavík liegen.¹⁴⁹³ Akranes und Grundartangi sind am Hvalfjörður angesiedelt, einem Fjord in der Faxabucht. Grundartangi ist ein an zwei große Fabriken angeschlossener Hafen und dient im Wesentlichen der Materialanlieferung sowie dem weltweiten Vertrieb.¹⁴⁹⁴

Mit der Ausdehnung des Reykjaviker Seehafens in dessen westliches Areal wurde die Gamla höfn zunehmend weniger genutzt.¹⁴⁹⁵ Im Verlauf der Jahre siedelten insbesondere die

¹⁴⁸⁸ Nowak et al. 2008, S. 231.

¹⁴⁸⁹ Árbæjarsafn, wie Fußnote 1132.

¹⁴⁹⁰ „Various ideas about expansion of the harbour had been broached, and the most radical was a breakwater from Örfirisey out to Engey Island with a breakwater from Laugarnes opposite it. [...] Nevertheless, further studies led to the decision to build a new seafreight harbour along the coast at Sund, from Laugarnes to Gelgjutangi in Ellidaárvogur Bay, Sundahöfn Harbour. The approach there is deep in many places, and there is sufficient space for ample support areas.“ Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 24.

¹⁴⁹¹ Vgl. Faxaflóahafnir, wie Fußnote 1419.

¹⁴⁹² Vgl. Ebd.

¹⁴⁹³ Faxaflóahafnir: „About“, (<https://www.faxaflolahafnir.is/en/about>, 05. September 2019).

¹⁴⁹⁴ Hier befinden sich seit 1977 das Ferrosiliciumwerk von Elkem Iceland und seit 1997 der Aluminiumhersteller Norðurál sowie kleinere Betriebe. Vgl. Faxaflóahafnir: „Grundartangi“, (<https://www.faxaflolahafnir.is/en/grundartangi-2>, 05. September 2019) [13.10.2013]; Norðurál: „What we do“, (<https://nordural.is/en/what-we-do>, 05. September 2019); Elkem: „Elkem Iceland“, (<https://www.elkem.com/contact/elkem-iceland>, 05. September 2019).

¹⁴⁹⁵ Vgl. Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 24.

Reedereien um und zu Beginn des 21. Jahrhunderts waren die meisten Fisch verarbeitenden Betriebe entweder bereits umgezogen oder kurz davor. Durch den Standortwechsel der Fabriken und Unternehmen standen zudem die Wohnungen der ehemaligen Arbeiter entlang der Wasserkante leer. Diese Bauten konnten zurückgebaut und die freien Grundstücke mit neuen Wohn- und Geschäftshäusern versehen werden. Die modernen Bauwerke sollten die Bevölkerung wieder an den Hafen ziehen, da die Fischfabriken – und mit ihnen die starken Gerüche des Fischereibetriebs – verschwunden waren.¹⁴⁹⁶ Das Gebiet östlich der Gamla höfn erfuhr ab Ende des 20. Jahrhundert einen Strukturwandel, so etwa war das als Skuggahverfið bezeichnete Viertel bereits in den 1990er Jahren mit neuen Hochhäusern umgestaltet worden.¹⁴⁹⁷ Die Jahrzehnte zuvor geplante Revitalisierung der Innenstadt mit modernen Bauten und Verkehrsadern war in den 1970er Jahren noch auf starken Widerstand gestoßen, der Ausbau zentraler Areale erfolgte erst in den 1990er Jahren bis zum Jahr der Finanzkrise sukzessive in teils größeren Dimensionen.¹⁴⁹⁸

Dennoch hat der Alte Hafen nicht vollends seine Funktion verloren, beide Bereich des Hafens werden weiterhin betrieben: „Gamla höfn (Old Harbour) is mainly used for landing of marine catches, ships repair and small passenger vessels (expeditions vessels). Sundahöfn is a multi-purpose cargo port and is also used for large passenger vessels.“¹⁴⁹⁹ Trotz dieser Entwicklungen wird der Hafen weiterhin genutzt, neben der Küstenwache und den Segelklubs, legen Schiffe zur Walbeobachtung und auch größere Passagierschiffe an den Ufern der Gamla höfn an. Der Miðbakki ist der zentrale Kai, der Schiffe mit einer Länge von bis zu 170 Metern aufnehmen kann.¹⁵⁰⁰ Die Bereitstellung des Grundstücks im östlichen Gebiet des Alten Hafens für den Bau des Konzert- und Konferenzgebäudes war der Beginn der Transformation der Wasserkante und des ehemaligen Seehafengebiets, die mit neuen Aktivitäten besetzt werden sollten.

Die Revitalisierung des Alten Hafens in Angriff zu nehmen und das Areal an die bereits gegebenen und neu entwickelten Strukturen anzubinden, war ein wesentlicher Schritt zur Wiederbelebung des Stadtzentrums. „Med sin placering uden for byens masse vil koncerthuset udgøre et markant og centralt fikspunkt i byen – en visuel attractor med et stærkt og varierende udtryk.“¹⁵⁰¹ Der insgesamt 85 000 Quadratmeter umfassende Masterplan, den Henning Larsen Architects entwarfen, sah neben den wesentlichen, im Rahmen des Wettbewerbs vorgeschriebenen Bereichen, zusätzliche Bauten vor, die die Austurhöfn und das umgebende Areal wiederbeleben würden. Zentraler Ausgangspunkt für die Anbindung des Ufers sollte die große Platzanlage Reykjatorg sein, die zwischen der Harpa und den weiteren Bauten geplant war. Daneben sollte eine möglichst diverse und teilweise exklusive Infrastruktur aufgebaut werden, um das Gebiet zu beleben: „[E]t stort femstjærne hotel med tilhørende kurbad, et kunstakademi,

¹⁴⁹⁶ „Sú lykt sem áður var kölluð peningalykt, heitir í dag bara fýla sem fólk vill burt úr miðbænum.“ [Übersetzung: „Der Geruch, der früher Geldgeruch genannt wurde, und der heute nur Gestank heißt und den die Menschen aus dem Stadtzentrum verbannt haben möchten.“] Hafliðason, Tómas: „Gamla höfnin í Reykjavík“, (<https://www.deiglan.is/2191>, 18. Mai 2018) [01.04.2003].

¹⁴⁹⁷ In Skuggahverfi siedelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg Fischereibetriebe an bzw. erweiterten ihr Betriebsgelände dorthin. In den 1970er Jahren wechselten zahlreiche dieser Betriebe allerdings in die Sundahöfn und hinterließen brach liegende Grundstücke entlang der Sæbraut. Vgl. Faxaflóahafnir, wie Fußnote 1419.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Abrecht 2018, S. 37.

¹⁴⁹⁹ Faxaflóahafnir: „Port of Reykjavík and Port of Akranes“, (<http://www.faxaflaohafnir.is/en/port-of-reykjavik-and-port-of-akranes>, 23. Mai 2017) [01.06.2017].

¹⁵⁰⁰ Vgl. Faxaflóahafnir: „Port of Reykjavík“, (<https://www.faxaflaohafnir.is/en/port-of-reykjavik>, 03. September 2019).

¹⁵⁰¹ Übersetzung: „Mit seiner Platzierung draußen vor der Stadt wird das Konzerthaus einen markanten und zentralen Fixpunkt der Stadt bilden – eine visuelle Attraktion mit einer starken und variierenden Gestaltung.“ Henning Larsen Architects, wie Fußnote 1233.

et bankhøvedsæde, en biograf, en ny shoppinggade, et bytorv samt adskillige bolig- og forretningsbygninger langs fjorden.“¹⁵⁰² In der Folge der Finanzkrise mussten diese umfassenden Pläne für die Revitalisierung der Austurhöfn aufgegeben werden. Eine Wiederaufnahme des Masterplans, ob in der von Henning Larsen Architects ausgearbeiteten oder in veränderter Form, war zunächst nicht absehbar.

Die Harpa hat mit ihrer Architektur und ihrer Funktion als Landmarke den Alten Hafen nachhaltig beeinflusst und eine Revitalisierung gefördert, die nicht mit dem Masterplan erfolgen konnte. Das durch ihre Fassade verstärkte, „[...] viel gerühmte Licht des Nordens hat eine Erweiterung erfahren, um ein artifizielles, von Menschen geschaffenes Leuchten.“¹⁵⁰³ Zahlreiche Besucher sind unter anderem wegen dieses Effekts seit der Eröffnung des Konzerthauses an das Ufer geströmt und haben dazu beigetragen, das Gebiet der Gamla höfn wieder zu beleben. Dazu trägt unter anderem der mit Skulpturen besetzte Uferwanderweg bei, der parallel zur Sæbraut direkt an der Harpa vorbei und weiter in Richtung Westen läuft. Entlang dieses Weges erleben Besucher die Nordküste Reykjavíks und den Alten Hafen.¹⁵⁰⁴ Die bekannteste Skulptur ist *Sól-farið* – in der Übersetzung bedeutet der Titel Sonnenfahrer – von Jón Gunnar Árnarson, die sich an der Wasserkante befindet,¹⁵⁰⁵ ungefähr gegenüber des Höfði Hauses und sowohl an eine Sonnenuhr als auch an das Skelett eines Bootes erinnert. Über das gesamte Stadtgebiet sind weitere Skulpturen verschiedener isländischer Künstler und Künstlerinnen verteilt, vor der Harpa wurde inzwischen *Tónlistamaðurinn* von Ólöf Pálsdóttir aufgestellt:

This sculpture changes location based on the home of the Iceland Symphony Orchestra. It was first erected on Hagatorg in Vesturbær when the orchestra resided there in Háskólabíó. The model was the cellist Erling Blöndal Bengtsson, who played constantly for the artist as she worked on the sculpture. [...] When Harpa was opened the statue was moved there when Erling's widow requested it. He belongs with the orchestra, so it was the right move.¹⁵⁰⁶

Zudem befindet sich seit dem 9. Oktober 2007 der *imagine peace tower* – im Isländischen *Fríðarsúlan* – auf Viðey. Die Lichtskulptur in Gedenken an John Lennon wurde von Yoko Ono gestaltet und durch PK Arkitektar umgesetzt.¹⁵⁰⁷ Sein Leuchten ist vom Hafen von Reykjavík aus weithin sichtbar.¹⁵⁰⁸ Die Skulptur besteht aus einer Plattform mit einem an einen Wunsbrunnen erinnernden Kreis, in dessen Rand die Worte „Imagine Peace“ in 24 Sprachen eingraviert sind.

Out of the well emerges a strong, tall tower of light that is composed of a number of individual lights that join together to form a single beam. Six of the lights travel through

¹⁵⁰² Übersetzung: „[E]in großen Fünf-Sterne-Hotel mit zugehörigem Spabereich, eine Kunstakademie, einen Bankenhauptsitz, ein Kino, eine neue Einkaufsstraße sowie einen Marktplatz mit mehreren Wohn- und Geschäftsgebäuden entlang des Fjords.“ Henning Larsen Architects: „East Harbour Project“, (da.henning-larsen.com/PdfArchive/Project_3784.pdf, 20. Januar 2011).

¹⁵⁰³ Käßlinger 2011, wie Fußnote 981.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Iceland Magazine: „A quick guide to the Reykjavík Sculpture and Shore walk“, (<https://iceland-mag.is/article/a-quick-guide-reykjavik-sculpture-and-shore-walk>, 01. September 2019) [15.01.2019].

¹⁵⁰⁵ Vgl. Morgunblaðið: „Sum-arpvott-ur Sólars-ins við Sæ-braut“, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2020/05/27/sumarthvottur_solfarsins_vid_saebraut, 10. Oktober 2020) [27.05.2020].

¹⁵⁰⁶ The Reykjavík Grapevine: „Written In Stone: The Statue Walk Around Reykjavík“, (<https://grapevine.is/mads/2016/05/18/statues-of-reykjavik>, 01. September 2019) [18.05.2016].

¹⁵⁰⁷ Vgl. PK Arkitektar: „Peace tower“, (<https://pk.is/projects/peace-tower>, 10. Oktober 2020).

¹⁵⁰⁸ Yoko Ono & PK Arkitektar: imagine peace tower, Viðey: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Imagine_Peace_Tower_19.jpg&oldid=1150642433.

corridors across a platform that surrounds the well and are reflected upwards to the sky with mirrors.¹⁵⁰⁹

Die Lichtsäule strahlt vom 9. Oktober bis zum 8. Dezember jährlich in die Höhe strahlt und markiert damit den Geburts- und den Todestag John Lennons. Inzwischen wird die Lichtskulptur zwei weitere Male aktiviert: Von der Wintersonnenwende bis zum Neujahrstag sowie in der ersten Woche im Frühjahr erhellt sie den Himmel über dem Kollafjord. Die mediale Aufmerksamkeit, die diese Lichtinstallation und ihre Enthüllung durch Yoko Ono generierte, trug dazu bei, ein internationales Publikum nach Reykjavik zu locken.

Die Zunahme an Besuchern wirkte sich positiv auf den Hafen aus. „[I]n recent years tourism and whale watching have gradually replaced fishing vessels while shops and restaurants have occupied warehouses.“¹⁵¹⁰ Die in hellem Petrol gestalteten ehemaligen Bootshütten westlich neben dem Miðbakki an der Geirsgata beherbergen mehrere, kleinere Läden und Restaurants. Die vormalige Wiegestation an der Ecke der Ægisgata und der Geirsgata blieb ebenfalls erhalten. In dem kleinen, eingeschossigen Gebäude mit zahlreichen, hohen Fenstern und einem deutlich hervorragenden Uhrenturm hat sich ein Restaurant angesiedelt. Entlang der als Pier in den Hafen hineinragenden Ægisgata sind diverse Walbeobachtungsunternehmen in kleinen Hütten untergebracht, die von hier aus ihre Touren starten. Auf der anderen Seite dieses Piers befinden sich noch Reste einer Werft, die von einem, inzwischen als Hotel genutzten Gebäude geradezu gesäumt wird.

Grandagarður war ursprünglich eine Landenge, die bereits im Jahre 1917 erstmals aufgeschüttet wurde, um die Halbinsel Örfirisey besser an Reykjavik anzubinden.¹⁵¹¹ Diese Verbindung wurde im letzten Jahrhundert zunehmend erweitert, sodass sich inzwischen in diesem Areal nicht nur allerhand Restaurants und Geschäfte angesiedelt haben, sondern auch Museen und Ausstellungen.¹⁵¹² Neben dem Saga Museum befinden sich hier das Aurora Reykjavik, das Ausstellungen zum Polarlicht zeigt, und das Sjóminjasafn, das Schifffahrtsmuseum.

The Reykjavík Maritime Museum is located [...] in a building that was originally built as a fish freezing plant. It was founded in the year 2004, and opened it's [sic] first exhibition in June 2005. In February 2008 the museum got a new addition to it's [sic] exhibitions, namely the former Coast Guard Vessel Óðinn.¹⁵¹³

Örfirisey hat sich in den vergangenen Jahren zu einem diversen, urbanen Ort entwickelt. Trotzdem wird auch dieser Bereich weiterhin als Hafen genutzt, entlang des Ufers befinden sich Anlegestellen und Kaie, weiter im Norden liegt zudem ein Öldepot.¹⁵¹⁴ Vom Wasser entferntere Bereiche sind indes mit einer Vielzahl unterschiedlichster Unternehmen, Läden und Cafés

¹⁵⁰⁹ Listasafn: „Friðarsúlan. Ono, Yoko“. 2007, (<https://safneign.listasafnreykjavikur.is/en/verk/H-130>, 01. September 2019).

¹⁵¹⁰ Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1316.

¹⁵¹¹ „This construction created shelter and, at the same time, the foundation for further build-up of the harbour in Reykjavik over the next several years and decades. [...] In the years following World War II, a settled area began to rise along Grandagardur, which was connected, for the most part, with the build-up of fishing vessel operation and fish processing. Harbour structures were built at Grandagardur.“ Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 26 f.

¹⁵¹² Vgl. Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1316.

¹⁵¹³ Borgarsögusafn: „About the museum“, (<http://borgarsogusafn.is/en/reykjavik-maritime-museum/about>, 04. September 2019).

¹⁵¹⁴ „The oil depot's location in Örfirisey limits the area's planning around it, but repositioning oil tanks in stages on landfill within the area could somewhat lighten the impact of the depot on its closest environment.“ Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 36.

bestückt.¹⁵¹⁵ Zusätzlich haben sich an der Nordostspitze das Nýlistasafn und die von mehreren Künstlern im Jahre 2003 gegründete Galerie Kling & Bang angesiedelt, in der zahlreiche nationale und internationale Kunstschaaffende ausstellen.¹⁵¹⁶ Beide Institutionen befinden sich im Marshallhús, wo auch Ólafur Eliásson eine Dependance seines Studios untergebracht hat.¹⁵¹⁷ Dahinter ist einer der letzten Fisch verarbeitenden Betriebe in der Gamla Höfn angesiedelt, die inzwischen Brim genannt wird und sich aus mehreren kleineren Unternehmen gebildet hat. Die Firma Grandi zählt zu diesen, sie ließ im Jahre 2013 an der äußeren Spitze Norðurgarðurs eine Skulptur errichten,¹⁵¹⁸ die im Rahmen eines Wettbewerbs zusammen mit der Faxaflóahafnir und der Vereinigung der isländischen Künstler entstand. Ólöf Nordal gewann den ersten Preis mit ihrer Idee eines grasbewachsenen, begehbaren Hügels: *Púfa*.¹⁵¹⁹ Diese Bezeichnung verweist auf ein Grasbüschel, einen kleinen Berg oder auf die Erhebungen, die im Packeis durch Druck mehrerer Eisschollen entstehen können.¹⁵²⁰ Dieser anschauliche Name entspricht denn auch den verschiedenen Erscheinungsformen der Land-Art-Skulptur, die im Sommer grün und im Winter von Eis und Schnee bedeckt sein kann. *Púfa* weist eine halbrunde Form auf, mit einem spiralförmig angelegten Weg, der auf den Hügel führt. „On top stands a wooden frame where fish is dried. *Púfa* is a bridge between nature and the city. The piece is designed to work both close up and at a distance, and it can be seen from around the city.“¹⁵²¹ Durch ihren Standort am Ende des Stegs liegt *Púfa* beinahe gegenüber der Harpa und zusammen bilden sie zwei Blickpunkte zu beiden Seiten der Einfahrt in die Gamla höfn.

Ende des Jahres 2008 wurde von den Eigentümern des Hafens, Faxaflóahafnir, ein Ideenwettbewerb für die Entwicklungsmöglichkeiten der Gamla höfn im Zuge mehrerer öffentlicher Diskussionen und eines Symposiums ins Leben gerufen. Die Vorbereitungen dafür begannen noch vor der Finanzkrise und es sollten die Möglichkeiten ausgeschöpft werden, wie mit der veränderten Situation des Areals umgegangen werden kann, nachdem bereits mehrere Grundstücke nicht mehr dem Hafen zugehörten:

Since the main purpose of the competition is to develop a comprehensive vision of the Old Harbour area and its connection with the adjacent settled area and City Centre, participants are urged to take these areas into consideration, as well as others, in examining the overall picture. Planned hotel construction next to the Concert and Conference Centre and the pedestrian axis planned between Lækjartorg and the concert hall shall be taken into account.¹⁵²²

¹⁵¹⁵ Das Hafengebiet auf Örfirisey hat sich zunehmend zu einem Mischgebiet entwickelt, im Stadtentwicklungsplan sollte eine Umfunktionierung der Areale mit Geschäften erfolgen. Vgl. Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 27 f.

¹⁵¹⁶ „Kling & Bang“, (<http://this.is/klingogbang/text.php?lang=en&>, 04. September 2019).

¹⁵¹⁷ „Marshallhúsið, an old herring factory has recently been turned into a gallery and exhibiton [sic] space. The house was built in 1948, with counterpart funds from the Marshall plan (hence the name) and remained in operation until the end of the turn of the century.“ Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1316; Vgl. „Marshallhúsið“, (<https://marshallhusid.is>, 04. September 2019).

¹⁵¹⁸ Nordal, Ólöf: „*púfa*. 2013“, (<https://olofnordal.com/thufa>, 06. September 2019).

¹⁵¹⁹ Vgl. Brim: „About Brim“, (<https://www.brim.is/brim/english/brim/about-brim>, 04. September 2019).

¹⁵²⁰ Vgl. Nordal, wie Fußnote 1452.

¹⁵²¹ „Soil from the Ísbjörninn [sic] foundation [dem im Jahre 2013 neue errichteten Gefrierhaus an Norðurgarður] and rocks from the hillock at Hlemmur form the core of the mound. To build-up the steep slope, the best method proved to be the stone wall loading, which is an ancient Icelandic construction method where the earth and stones are arranged alternately, forming a very strong wall. The wooden frame at the top is made of driftwood. The land on which *Púfa* is built is landfill and is therefore man-made frontier land, without natural nature, culture or history. [...] The main objective in the conceptual work of *Púfa* was to create a piece that would have universal and multi-cultural context. *Púfa* was inaugurated at a ceremony on 21 December 2013.“ Brim, wie Fußnote 1453.

¹⁵²² Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 33.

Der Zeitplan sah eine Entscheidung durch die Jury im November 2009 vor, mit einer öffentlichen Ausstellung der gewählten Siegevorschläge. Den Hintergrund dafür bildet die geringe Beachtung, die dem Gebiet des Alten Hafens in den Plänen für die Stadtentwicklung gegeben wurde. Mit dem Ideenwettbewerb sollten neue Vorschläge in den Gemeinderat eingebracht werden, die zumindest die Umgestaltung der Gamla höfn möglich machen würden.¹⁵²³ Den Wettbewerb gewannen die in Edinburgh ansässigen Graeme Massie Architects, deren Entwurf trotz der Krise bis zum Jahre 2012 detailliert ausgearbeitet haben und der als Vorlage für die weitere Transformation dienen soll.

Our [Graeme Massie Architects] plan provides a timeline for the phased decommissioning of the port and redevelopment of the harbour as a low-rise, mixed-use extension of the historic city centre. Simultaneously, it reinvisages [sic] the harbour as a leisure landscape, maintaining the operation of the port for small scale fishing vessels, recreational sailing, cruise ships and tourist boats.¹⁵²⁴

Ein besonders auffälliges Merkmal ist die Veränderung der Geirsgata und der Mýrargata, die zusammen mit der Tryggvagata als lang gezogene, leicht diagonal verlaufende breite Achse vom Árnarhóll aus als aufgeschüttete Landfläche Platz für zahlreiche Gebäude schaffen soll. Die Architekten schlagen zudem mehrere Zugänge zum Wasser vor sowie die Errichtung neuer öffentlicher Bauten direkt im Zentrum, durch die eine Verbindung zwischen diesem und dem Hafen.

Die Aussicht auf eine zeitnahe Umsetzung der Vorschläge wurde innerhalb des Wettbewerbs jedoch nicht garantiert: „It is pointed out that in many parts of the area, plat lease agreements are in effect for the parties with operations in the area. Most of these agreements are for 15-20 years”.¹⁵²⁵ Im November 2013 wurde ein Teil des Masterplans für den Alten Hafen im Gemeinderat als Bebauungsplan der Vesturbugt, das Gebiet zwischen der Werft und Grandagarður, gebilligt. Neben Wohn- wurden auch Gewerbeflächen ausgeschrieben, um so eine diverse Nutzung zu garantieren.¹⁵²⁶ Der Wettbewerb für diesen Teil des Alten Hafens wurde in den Jahren 2016 bis 2017 ausgeschrieben. Der Siegerentwurf ist eine Zusammenarbeit zwischen mehreren Architekten und mit der Ausführung sollte im Herbst 2019 begonnen werden. Schätzungen zufolge soll die Bauzeit dieses Areals fünf Jahre betragen.¹⁵²⁷

Das ursprüngliche East Harbour Project wurde indes nicht vollständig aufgegeben, sondern in den ersten Jahren nach der Eröffnung der Harpa zunächst pausiert und später aufgeteilt. Das bereits ausgehobene Grundstück neben dem Konzert- und Kongresshaus wird mit dem geplanten Fünf-Sterne-Hotel versehen. Im Januar 2014 wurde diese Entscheidung bekannt

¹⁵²³ Vgl. Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 26.

¹⁵²⁴ Graeme Massie Architects: „Old Harbour”, (<https://www.graememassie.com/oldharbour>, 04. September 2019).

¹⁵²⁵ Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 40.

¹⁵²⁶ Vgl. Reykjavíkurborg: „Vistvæn byggð í Vesturbugt”, (<https://reykjavik.is/frettir/vistvaen-byggd-i-vesturbugt>, 04. September 2019).

¹⁵²⁷ „Til grundvallar samningnum liggja niðurstöður í samkeppnisútbóði sem Reykjavíkurborg stóð fyrir. Að vinningstillögunni standa VSÓ Ráðgjafar ehf., BAB Capital ehf., PK Arkitektar ehf., Basalt arkitektar ehf., Tripóli arkitektar sf. og Krads arkitektar ehf. Tilboðsgjafi hefur nú stofnað sérstakt félag. Vesturbugt ehf., sem annast mun uppbyggingu svæðisins í samstarfi við Reykjavíkurborg.“ [Übersetzung: „Die Vereinbarung basiert auf den Ergebnissen einer Ausschreibung der Gemeinde Reykjavíks. Der Siegerentwurf stammt von VSÓ Ráðgjafar ehf., BAB Capital ehf., PK Arkitektar ehf., Basalt arkitektar ehf., Tripóli arkitektar sf. Und Krads arkitektar ehf. Die Bieter haben eine eigenständige Gesellschaft gegründet, Vesturbugt ehf., die nun in Zusammenarbeit mit der Gemeinde Reykjavík die Errichtung des Areals betreuen werden.“] Reykjavíkurborg: „Ný íbúðabyggð við gömlu höfnina”, (<https://reykjavik.is/frettir/ny-ibudabyggd-vid-gomlu-hofnina>, 05. September 2019) [06.04.2017].

gegeben.¹⁵²⁸ Nach einer längeren Planungsphase hat die international ausgerichtete Hotelkette Marriott im Jahre 2015 der Errichtung eines Hotels zugestimmt.¹⁵²⁹ Im Jahre 2017 wurde mit dem Bau des Luxushotels begonnen, ursprünglich sollte bereits zwei Jahre später die Eröffnung stattfinden.¹⁵³⁰ Im April 2020 war es jedoch noch nicht fertiggestellt.¹⁵³¹ Zusammen mit dem Hotel entstehen fünf weitere Gebäude, die als Wohn- und Geschäftsbauten entlang der Geirsgata, der Reykjastræti – die als eine der beiden neuen Straßen im Zuge der Umgestaltung des Hafnartorgs seit Januar 2019 für die Öffentlichkeit freigegeben wurde und die eine Verbindung für Fußgänger von der Tryggvagata bis zur Harpa herstellen soll¹⁵³² – und dem Austurbakki verlaufen und somit den äußeren Rand des Grundstücks umrahmen. „They form a courtyard which is sheltered from the streets around and is a garden for the local residents. [...] This development is a cooperation between Mannvit, T.Ark architects and Arion Bank.”¹⁵³³ Der Bereich gegenüber Arnarhóll, zwischen Geirsgata, Tryggvagata und Kolaportið gehörte ebenfalls zum Masterplan für die Austurhöfn von Henning Larsen Architects, wurde indes im Anschluss an die Finanzkrise eigenständig als Hafnartorg entwickelt. Insgesamt sieben Gebäude wurden hier errichtet, in denen Wohn- und Büroflächen mit Läden und Restaurants vereint werden sollen. Die Räumlichkeiten, insbesondere die Wohnungen, werden über die Hafnartorg Gesellschaft vertrieben, die ähnlich wie die Austurhöfn und die Vesturbugt Gesellschaften die Entwicklung und Verwaltung des Viertels verantworten. Die Architekten von PK Arkitektur, die auch das Gebäude der isländischen Botschaft in Berlin entworfen haben,¹⁵³⁴ erhielten den Zuschlag für die Bebauung.¹⁵³⁵ Im Laufe der Vorbereitungen für die Errichtung der Bauten wurde ein Abschnitt der ehemaligen Hafenanlage aus dem Jahre 1917 entdeckt. Die im Anschluss rege, öffentliche Diskussion sorgte dafür, dass diese in die Pläne für das Hafnartorg aufgenommen wurden.¹⁵³⁶

¹⁵²⁸ Die Architekten von T.Ark waren bereits seit 2009 mit der Baufirma Mannvit wegen eines möglichen Hotels im Gespräch gewesen, jedoch mussten diese Pläne zunächst beiseitegelegt werden. Im Jahre 2011 entschied sich der Eigentümer des freien Grundstücks, Sítus, für den Verkauf des Areals, das schließlich 2013 von Auro investments gekauft wurde. Damit konnte die Bebauung vorangetrieben werden. Vgl. Ásgrímsson, Þorsteinn: „Hótel og íbúðir fyrir 14,4 milljarða”, (https://www.mbl.is/vidskipti/frettir/2014/01/23/hotel_og_ibudir_fyrir_14_4_milljarda, 05. September 2019) [23.01.2014].

¹⁵²⁹ Vgl. „Iceland's most luxurious hotel to open next to Harpa”, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/news/2015/04/15/iceland_s_most_luxurious_hotel_to_open, 23. Mai 2018) [15.04.2015].

¹⁵³⁰ Vgl. Marriott Hotel Development/ News Center 2015, wie Fußnote 989; 2015, wie Fußnote 1351.

¹⁵³¹ Vgl. O'Donnel, Sam: „Plans To Open First Five-Star Hotel In Reykjavík On Schedule (For Now)”, (<https://grapevine.is/news/2020/04/24/plans-to-open-first-five-star-hotel-in-reykjavik-on-schedule-for-now>, 05. Juni 2020) [24.04.2020].

¹⁵³² Vgl. Morgunblaðið: „New streets constructed in Reykjavik city centre”, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/news/2018/11/08/new_streets_constructed_in_reykjavik_city_centre, 05. September 2019) [08.11.2018].

¹⁵³³ Mannvit hf.: „Hotel Marriott Edition and Apartments”, (<https://www.mannvit.com/projects/hotel-marriott-edition-and-apartments>, 05. September 2019).

¹⁵³⁴ Vgl. PK Arkitektur: „Embassy”, (<https://pk.is/projects/embassy>, 10. Oktober 2020).

¹⁵³⁵ „[T]he project connects the old centre to the new cultural structure Harpa and blurs the lines between old and new Reykjavík. Moreover, the project, centred on seven distinct buildings, creates a public space that stimulates movement through the area, carried over from adjacent areas.” PK Arkitektur: „Hafnartorg”, (<https://pk.is/projects/hafnartorg>, 05. September 2019).

¹⁵³⁶ „An old harbour wall that emerged from under the concrete when construction work began is set to be reconstructed in the square's underground parking and will be visible from a pedestrian street that will run through the area.” Iceland Magazine: „Old harbour quay to be reconstructed below new square in downtown Reykjavík”, (<https://icelandmag.is/article/old-harbour-quay-be-reconstructed-below-new-square-downtown-reykjavik>, 05. September 2019) [08.01.2016].

Das verbliebene, noch unbebaute Grundstück des Masterplans der Austurhöfn wird ebenfalls bebaut werden und soll den neuen Hauptsitz von Landsbankinn beherbergen. Die Bank gab dieses Vorhaben im Mai 2017 bekannt. Das Gebäude soll direkt an der Ecke der Geirsgata und dem Kalkofnsvegur errichtet werden und die verschiedenen Bereiche des Bankengeschäfts unter einem Dach vereinen. Zusätzlich sollen Wohn- und Geschäftsräume entstehen, die vermietet oder verkauft werden.¹⁵³⁷ Im Oktober 2017 wurden sieben Architekten zum Wettbewerb für dieses Projekt eingeladen, sechs von ihnen – darunter Henning Larsen Architects, die erneut mit den Architekten von Batterfið kollaborierten, sowie mit PK Arkitektur, die das Hafnartorg verantworteten – reichten ihre Entwürfe im Januar 2018 ein. Der als *Kletturinn* bezeichnete Vorschlag von Arkþing und C. F. Møller wurde ausgewählt.¹⁵³⁸ Der Entwurf zeigt im Wesentlichen mehrere ineinander übergehende Baukörper, die sich durch verschiedene Ebenen auszeichnen, die Höhe der Landsbankinn wird variieren und die Nischen und Winkel verleihen dem Bau eine eigene Struktur. Diese wird durch die vertikale Fassadengestaltung zusätzlich gelenkt, während zugleich eine Korrelation zur Harpa und den Bauten im Stadtzentrum mittels neuer, sich erschließender Wege ergeben sollen sowie zum Arnarhóll.

Das Gebäude unterstützt die Werte und Ideale von Landsbankinn, in engem Austausch mit der Umwelt zu stehen. Dies geschieht durch die Schaffung einer ortsspezifischen, einladenden, erlebnisreichen, flexiblen und effizienten Konstruktion, die zu einem alltäglichen Wahrzeichen von Reykjavik werden wird.¹⁵³⁹

Der Beginn der Arbeiten an dem Komplex sollte Anfang des Jahres 2019 geschehen.¹⁵⁴⁰ Diese zeitlich versetzte Erschließung und Bebauung des Grundstücks ist bedingt durch die Zusammengehörigkeit des Areals und die Verbindung zu dem benachbarten Hotelprojekt.¹⁵⁴¹ Die Austurhöfn-TR, die nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form wie zur Ausschreibung des Masterplans für das gleichnamige Hafengebiet besteht, wird die entstehenden Wohnungen vertreiben.¹⁵⁴²

Die beschriebenen Bauprojekte an der Gamla höfn zeigen die seit einigen Jahren verstärkt vorangetriebene Transformation der ehemaligen Hafenbereiche und die Notwendigkeit, die Was-serkante attraktiv zu gestalten und mit verschiedenen Funktionen zu besetzen. Die Harpa hat sich als ein wesentlicher Faktor für die Fortführung dieser vor der Finanzkrise gehegten Ziele und Ideen erwiesen. Daran wird ihre Bedeutung für die Revitalisierung des Alten Hafens, insbesondere der Austurhöfn, als urbaner Ort evident. „From the beginning, the Old Harbour has been an important link in the life of the city, being closely linked with Reykjavik City Centre

¹⁵³⁷ Vgl. Landsbankinn: „Landsbankinn decides to build on its plot at Austurhöfn“, (<https://www.landsbankinn.com/investor-relations/news/2017/05/17/Landsbankinn-decides-to-build-on-its-plot-at-Austurhofn/?p=6>, 05. September 2019) [17.05.2017].

¹⁵³⁸ Vgl. Landsbankinn: „Frumtillögur að hönnun. Nýbygging Landsbankans“. Austurbakka 2, Reykjavík, (<https://corporate.landsbankinn.com/Uploads/Documents/Frettir/Austurbakki-2-Frumtillogur-ad-honnun.pdf>, 05. September 2019) [23.02.2018].

¹⁵³⁹ C. F. Møller Architects: „Landsbankinn“, (<https://www.cfmoller.com/p/-de/Landsbankinn-i3496.html>, 05. September 2019).

¹⁵⁴⁰ Vgl. Landsbankinn: „Arkþing and C.F. Møller chosen to design Landsbankinn building“, (<https://corporate.landsbankinn.com/media/news-and-notifications/2018/02/23/Arkthing-and-C.F.-Moller-chosen-to-design-Landsbankinn-building/?p=9>, 05. September 2019) [23.02.2018].

¹⁵⁴¹ „[L]egally they are considered one plot because they share underground parking. That means they have to coordinate development and design plans. ÞG Verk: „Iceland recovers, and Reykjavik becomes a hive of development“, (<http://tgverk.is/iceland-recovers-and-reykjavik-becomes-a-hive-of-development>, 05. September 2019).

¹⁵⁴² Vgl. Austurhöfn: „Matur og menning í 101 Reykjavík“, (<http://austurhofn.is/hverfid>, 23. Mai 2018); Austurhöfn: „About the Project“, (<http://austurhofn.is/en/project>, 23. Mai 2018).

and the social life there.”¹⁵⁴³ Das Leben ist an den Hafen zurückgekehrt und zahlreiche Restaurants, Cafés und Läden haben sich in den leer stehenden Bauten angesiedelt. Zusätzlich zur Harpa sind weitere kulturelle Einrichtungen entstanden, die eine diverse Unterhaltungskultur anbieten, sodass die Gamla höfn keine zeitliche Einschränkung der Kultur- und Freizeitmöglichkeiten hinnehmen muss, sondern ganztätig Menschen an die Wasserkante zu locken vermag. Die Bereitstellung neuer Wohnflächen wird zudem vorangetrieben, inwieweit diese jedoch von der Bevölkerung genutzt werden, ist fraglich. Die Exklusivität der Architektur und der Lage schlagen sich auf die Preise nieder. Während in der Planungsphase eine gemischte Wohnbebauung mit Sozialwohnungen gefordert wurde, scheint dies an der Austurhöfn nicht entscheidend gewesen zu sein: „The most expensive apartments are at Hafnartorg and Höfðatorg squares.“¹⁵⁴⁴ Kritisiert an der Transformation der Umgebung der Harpa wurde zudem die immer größere Zahl an Touristen, die es in die Gegend der Gamla höfn zieht und für die eine Vielzahl an Angeboten dort vereint wurden. Neben dem teils schwierigen Verhalten in dem Konzert- und Kongresszentrum selbst,¹⁵⁴⁵ bewirkte die Anhäufung von Touristen teilweise ein Fernbleiben der Einwohnerschaft. Unter anderem um die Bevölkerung wieder näher an den Alten Hafen zu locken, wurden die Neubauten mit Büroflächen ausgestattet.¹⁵⁴⁶

Die Harpa hat – ähnlich wie das Guggenheimmuseum in Bilbao – neues Leben am Alten Hafen generiert. Im Jahre 2016 bestätigte Dagur B. Eggertsson, Bürgermeister Reykjavíks, den Wert, den sie für die Transformation des Hafens von einem industriellen zu einem urbanen Ort hat. Er betonte die Notwendigkeit, den Masterplan fortzuführen: „[T]he success of Harpa needed to be followed up by completing the development at the harbour.“¹⁵⁴⁷ Ein wesentlicher Aspekt für die erfolgreiche Revitalisierung ist die Architektur des Gebäudes, dessen Fassade viel internationale Aufmerksamkeit generiert und die medial äußerst präsent ist. Daneben sind die Architekten und Ólafur Elíasson unverkennbar mit der Harpa verknüpft. Der Bedeutung von Stararchitekten für den Erfolg eines Gebäudes und damit der Stadt, Region oder gar dem Land wird zunehmend mehr beigemessen.¹⁵⁴⁸ Das spektakuläre Konzerthaus am Rande der Altstadt dient dazu, den wiederbelebten Hafen mit dem Stadtzentrum zu verbinden.

¹⁵⁴³ Faxaflóahafnir 2009, wie Fußnote 1257, S. 28.

¹⁵⁴⁴ Hafstað, Vala: „Hundreds of Downtown Apartments for Sale“, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/news/2019/06/27/hundreds_of_downtown_apartments_for_sale, 05. September 2019) [27.06.2019].

¹⁵⁴⁵ Vgl. Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1409.

¹⁵⁴⁶ „A big driver of this project and the larger construction boom in Iceland has been the deluge of tourists, who have helped Iceland bounce back much more quickly than some of its European neighbors like Greece and Italy. In 2009, Iceland, then a country of about 320,000, had 494,000 visitors, according to the Icelandic Tourist Board. In 2015, nearly 1.3 million people visited, and more than 1.6 million visitors are expected by the end of this year, according to Islandsbanki Research. Promotions by Icelandair offering free layovers in Reykjavik on the way to Europe; the popularity of the television series ‚Game of Thrones,‘ which has filmed in Iceland; and the eruption of a major volcano in 2010, which brought spectacular photos into the mainstream and counterintuitively drew positive attention from travelers, have played a part in putting the country on the map for tourists. They come to explore the landscape, venture into volcanoes, clamber atop glaciers and dip into steaming geothermal lagoons.“ Vgl. ÞG Verk, wie Fußnote 1475.

¹⁵⁴⁷ 2015, wie Fußnote 1463.

¹⁵⁴⁸ Im Jahre 2019 erhielten Henning Larsen Architects 2010 ins Leben gerufenen Europäischen Preis für Architektur und im Zuge dieser Verleihung wurde dezidiert auf die Wahrnehmung des Architekturbüros als Stararchitekten verwiesen: „Henning Larsen Architects is the second Danish winner after Bjarke Ingel, who was the award’s first laureate in 2010, while fellow starchitect Santiago Calatrava won the prize in 2015.“ Mafi, Nick: „Henning Larsen Architects Wins the Prestigious 2019 European Prize for Architecture“, (<https://www.architecturaldigest.com/story/henning-larsen-architects-wins-2019-european-prize-architecture>, 05. September 2019) [20.08.2019].

Die Harpa hat sich als Landmarke etabliert und bildet dank ihrer Dimensionen eine visuelle Verbindung und gleichzeitig einen Kontrast zu der mächtig wirkenden Hallgrímskirkja.¹⁵⁴⁹ Die Ausrichtung der Harpa, die mit ihren 43 Metern Höhe die Gamla höfn dominiert, in Richtung der Stadt und damit zur auf einem Hügel gelegenen, aus hellem Beton gegossenen Kirche, deren Turm mit einer Höhe von 73 Metern weit über die Dächer Reykjavíks hinweg ragt.¹⁵⁵⁰ Mit den Planungen für die Kirche wurde im Jahre 1929 begonnen, Gúðjón Samúelsson – der auch das Þjóðleikhús und das Hauptgebäude der Universität verantwortlich zeichnete – legte im Jahre 1937 seine Entwürfe vor.¹⁵⁵¹ Mit der Errichtung wurde im Jahre 1945 begonnen. „The whole church [was] finally consecrated on 26 October 1986.“¹⁵⁵² Auf dem Platz vor der Kirche, in einer Achse mit dem Hauptportal, befindet sich die Statue *Leifur heppni*, die von Alexander Stirling Calder zwischen 1929 und 1931 angefertigt und 1932 hier aufgestellt wurde. „At the time the statue would have crowned the small town of Reykjavík, whose eastern limit was on the eastern slopes of the hill.“¹⁵⁵³ Sie zeigt der überlebensgroßen Leifur Eiríkssons auf einem von Calder bildlich gestalteten Granitpodest,¹⁵⁵⁴ das wie ein angedeuteter Schiffsbug mit stilisierten Wellen am Fuße erscheint, wie er Ausschau nach Westen hält. Dadurch erinnert die Skulptur an die *Nike von Samothrake*. Leifur Eiríksson war von Island aus um das Jahr 1000 in diese Richtung aufgebrochen und hat als erster Europäer den nordamerikanischen Kontinent entdeckt. Die Skulptur wurde Island von den USA als Geschenk übergeben, um das Tausendjährige Bestehen des isländischen Parlaments zu commemorieren, die Größe der Statue, ihr Gewicht und der geforderte Standort vonseiten der Schenkenden sorgten indes für viel Kritik im Vorfeld der Übergabe und der Enthüllungsfeierlichkeiten.¹⁵⁵⁵

Die Hallgrímskirkja bildet den point de vue mehrerer Straßenachsen und sticht durch ihren erhöhten Standort auf dem Skólavörðuholt – der Hügel wurde nach der ehemaligen Steinwarte der Schule benannt, die hier vor der Kirche und der Statue stand¹⁵⁵⁶ – zusätzlich aus dem Stadtbild heraus. Sie ist eine der bekanntesten Landmarken Reykjavíks und hat sich durch ihre äußere Form, ihre schiere Größe und die auffallend helle Gestaltung als Architekturikone etabliert.

¹⁵⁴⁹ Gúðjón Samúelsson: Hallgrímskirkja, Reykjavík: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Hallgr%C3%ADmskirkja.jpeg&oldid=649638724>.

¹⁵⁵⁰ The Icelandic parliament was responsible for the church being built. The rules for the design competition [...] specified that the church should [...] have a high tower that could potentially be used for transmission of radio signals.” Hallgrímskirkja: „History. A Short History of Hallgrímskirkja”, (<https://en.hallgrimskirkja.is/about>, 05. September 2019).

¹⁵⁵¹ Einige weitere Modelle und Entwürfe bekannter isländischer Architekten können über das Þjóðminjasafn in Augenschein genommen werden.

¹⁵⁵² Einzelne Bereiche waren bereits vorher eingeweiht worden, so etwa im Jahre 1948 die Krypta und später die Basis des Turms, die beide für Gottesdienste genutzt worden. Die lange Bauzeit war einerseits der noch jungen Pfarrei geschuldet, die erst 1940 gegründet wurde, andererseits der Finanzierung von 60 % der Kosten über Spenden. Hallgrímskirkja, wie Fußnote 1483.

¹⁵⁵³ Helgason, Magnús Sveinn: „Ten fascinating facts about the statue of Leifur Eiríksson”, (<https://icelandmag.is/article/ten-fascinating-facts-about-statue-leifur-eiriksson>, 10. Oktober 2020) [02.11.2015].

¹⁵⁵⁴ Vgl. Listasafn: „Leifur heppni. Stirling Calder, Alexander”, (<https://safneign listasafnreykjavikur.is/is/verk/H-009>, 10. Oktober 2020).

¹⁵⁵⁵ „The majority of city council therefore wanted the statue placed on Laugaholt hill, east of Laugardalurinn recreational area, which at the time was far outside the city limits. Others wanted Iceland to decline the gift altogether, arguing that in any case there were no trucks in Iceland capable of transporting the statue from the harbour to the hilltop. The US would have none of this, and insisted the statue be placed on Skólavörðuholt, and finally an agreement was reached: The statue was not placed on the very top of the hill, but slightly to the west, leaving ample room for behind it for the future Hallgrímskirkja.” Helgason 2015, wie Fußnote 1486.

¹⁵⁵⁶ Vgl. Ebd.

Der Haupteingang der Hallgrímskirkja ist nach Westen gerichtet, zur Altstadt und zum Alten Hafen hin. Zusammen mit der Harpa bestimmt die Kirche das Zentrum der isländischen Hauptstadt und markiert die wichtigen Verbindungen innerhalb des Stadtgefüges. Sie korrespondieren zudem mit ihrer Fassadengestaltung, indem beide die Form der Basaltsäulen auf unterschiedlichste Weise aufgreifen und die Architekten die bestimmenden Materialien ihrer Entstehungszeit verwendeten: am Hafen Glas und im Zentrum Beton. Diese Verbindung zur Hallgrímskirkja verdeutlicht die Wirkung der Harpa zusätzlich und stellt sie mit der einprägsamen Kirche gleich, die beide als architektonische Wahrzeichen Reykjavíks und Islands angesehen werden.

5 Die Opern- und Konzerthäuser in ihrer Rolle als Flaggschiffe der Kultur

„In den letzten Jahren sind in den Metropolen des Nordens zahlreiche Kulturbauten entstanden, die als städtebauliche Wahrzeichen die Silhouetten von Großstädten [...] verändert haben und eine zentrale Rolle in Stadtentwicklungsprozessen spielen.“¹⁵⁵⁷ Insbesondere die neuen Konzert- und Opernhäuser wurden für diese Vorgehen instrumentalisiert und sie zeichnen sich durch bestimmte Charakteristika aus, anhand derer sie als Flaggschiffe der Kultur eindeutig erkennbar werden. Die insgesamt fünf eingangs herausgestellten Merkmale beziehen sowohl die Baumaterialien und die Form der Architektur ein als auch den jeweiligen Standort und lassen somit verschiedene Ausprägungen zu, die im Folgenden eruiert werden. Neben den beiden von Henning Larsen Architects entworfenen, detailliert analysierten Bauten sollen beispielhaft weitere Häuser aus Skandinavien, Europa und darüber hinaus zusammengetragen werden, die diese Kennzeichen ebenfalls aufweisen. Dadurch soll eine umfassende Betrachtung der einzelnen Merkmale durch andere kulturelle Gebäude bereichert werden und zugleich die Möglichkeit geschaffen werden, die herausgestellten Charakteristika der Flaggschiffe der Kultur für weitere Bautypen als Kriterien anzuwenden.

Im Verlauf der Untersuchung hat sich gezeigt, dass einzelne Kennzeichen andere direkt beeinflussen und sie zusammen eine Einheit bilden. So etwa verhält es sich mit der Lage des Kopenhagener Opernhauses und der Harpa in Reykjavík, die beide Teil einer umfassenden Revitalisierung eines Hafenbereichs und dezidiert entlang der Hafenkante errichtet wurden, um die Transformationsprozesse zu unterstützen. Der großflächige Einsatz von Glasfassaden oder Glaselementen bei beiden Häusern zielt ebenfalls auf eine Wechselwirkung ab, die ganz offensichtlich mit dem Wasser zusammenhängt und den Spiegelungen und Reflexionen, die den Bau dadurch umgeben können. Zugleich wird mit den Glasflächen das Gebäude offener sowie das Innere erleb- und erfahrbar gestaltet, sodass die Wahrnehmung etwa der Harpa als öffentlicher Raum wesentlich durch die Glaselemente unterstützt wird. Auf diese Verschmelzungen der fünf Charakteristika wird im Folgenden näher eingegangen, um die verschiedenen Ebenen zu verdeutlichen, mit denen die neuen Konzert- und Opernhäuser in Skandinavien als Flaggschiffe der Kultur besetzt werden können.

¹⁵⁵⁷ Detail: „Architektur-Termine: Facetten skandinavischer Kulturarchitektur“, (<http://www.detail.de/architektur/themen/facetten-skandinavischer-kulturarchitektur-021097.html>, 26. Juni 2015) [23.04.2013].

5.1 Glas als bestimmendes Baumaterial

Der Einsatz teils großer, teils zahlreicher Glasfenster, die sich zu einer Fläche zusammenfügen oder gar „[...] als gläserne Haut“¹⁵⁵⁸ die Fassade eines Gebäudes vollkommen bestimmen, wird seit der Verbesserung der thermischen Eigenschaften des Materials gezielt verfolgt. Insbesondere in Skandinavien fällt auf, dass seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Glas für Außenwände nicht nur vermehrt eingesetzt wurde, sondern die Flächen zugleich größer wurden.

And although glass is certainly not cheap, production methods are so advanced that you can easily make an entire building out of it. Not least because the (climatic) properties of glass have been vastly improved – there is now good quality insulating glass, solar-control glass, anti-glare glass and switchable glass.¹⁵⁵⁹

Aufgrund dessen konnte das Glas vermehrt angewendet werden und es hat sich als Baumaterial durchgesetzt, das eine vielfache Nutzung zulässt. Als Material besitzt Glas seit jeher verschiedene Eigenschaften, mit denen unterschiedliche, teils ästhetische Funktionen verbunden sind und es wird dementsprechend eingesetzt. Im Verlauf der historischen Entwicklung haben sich diese Funktionen herausgebildet.¹⁵⁶⁰ Während es etwa in den gotischen Kathedralen eingefärbt und kleinteilig der Gestaltung der bekannten Fensterbilder diente¹⁵⁶¹ und im Barock zunehmend den Innenraum definierte,¹⁵⁶² war „[...] Joseph Paxtons Kristallpalast aus dem Jahre 1851 [...] vielleicht der erste moderne Bau, dessen Transparenz nur im Schattenwurf [...] sichtbar wurde“¹⁵⁶³. Das „[...] Bauen mit Glas ist also nicht in und durch sich selbst bereits eine Stilform, sondern eine Konstante der gesamten Entwicklung und damit auch jeder Stilausprägung.“¹⁵⁶⁴ Das Glas wurde in der Folge dennoch „selbst ästhetisches Objekt. Es ist nicht in ihm etwas dargestellt, es stellt sich vielmehr selbst dar, es ist selbst Dargestelltes.“¹⁵⁶⁵ Diese Erhebung von Glas zum definierenden Merkmal eines Gebäudes lässt sich für die beiden besprochenen Bauten Henning Larsens – wie auch für sein Gesamtwerk insgesamt – besonders nachvollziehen.

In Skandinavien zählen zu den wichtigsten Wegbereitern einer Architektur mit Glas als zentralem Baumaterial, die Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Tätigkeit aufnahmen: „Erik Bryggman and Alvar Aalto in Finland, Gunnar Asplund and Sigurd Lerentz in Sweden, and Arne Jacobsen in Denmark“¹⁵⁶⁶ Von diesen ließ sich Henning Larsen inspirieren, der Glas bereits frühzeitig

¹⁵⁵⁸ Fischer 1970, S. 220.

¹⁵⁵⁹ Hannema 2011, S. 48.

¹⁵⁶⁰ „Glass in architecture. It started out as decoration. The first application of glass in buildings, in the centuries before the Christian era, consisted of cast ‚lumps‘ of glass. Even medieval stained glass had little to do with the values of transparency and boundlessness that the material has come to represent in the modern era. For a long while after that glass was used primarily to fill window openings.“ Hannema 2011, S. 47.

¹⁵⁶¹ „Gerade das Mittelalter entwickelt die figurative Technik, durch die am stärksten die Lebendigkeit der elementaren Farben in Verbindung mit dem sie durchdringenden Licht genutzt wird: das gotische Glasfenster. Die gotische Kathedrale wird von messerscharfen Lichtstrahlen durchschnitten, die durch das bunte Glas eindringen, das mit Blei verbunden ist. Solche Fenster existierten schon in den romanischen Kirchen, doch in der Gotik streben die Wände in die Höhe, und die Fenster reichen bis in die Spitzbögen. Der Platz für die Fenster und Rosetten wird vergrößert, die Mauern verschwinden beinahe in einem Spiel von Strebpfeilern und Stützbögen, und der ganze Bau ist darauf angelegt, den Einfall des Lichts durch ein Gitterwerk durchbrochener Strukturen zu ermöglichen.“ Eco 2004, S. 117.

¹⁵⁶² Vgl. Frey 1946, S. 133.

¹⁵⁶³ Flagge 2002, S. 75.

¹⁵⁶⁴ Fischer 1970, S. 283.

¹⁵⁶⁵ Frey 1946, S. 101.

¹⁵⁶⁶ Plummer 2012, S. 7.

in seiner Karriere auf verschiedene Weise verwendete, um das Innere mit Licht zu erfüllen. So etwa nutzte er bei dem Universitätsgebäude in Trondheim Glas für die Dachgestaltung, auch das Opernhaus in Kopenhagen weist Glaspaneele auf, die das Tageslicht von oben ins Foyer und in die obersten Probenräume einfallen lassen. Diese Behandlung der Funktionsräume und des öffentlichen Bereichs zeugt einerseits von der Bedeutung des natürlichen Lichts für die Nutzer des Hauses, andererseits verdeutlicht die Verwendung in beiden Bereichen einen demokratischen Gedanken im Bau, die bei diesem Prestigegebäude wenig offensichtlich ist und sich dem Betrachtenden nicht sofort erschließt.

Das Licht war sowohl bei der Harpa in Reykjavik als auch beim Opernhaus in Kopenhagen eine bestimmende Größe, die von den Architekten und Ólafur Elíasson berücksichtigt wurde. Im Opernhaus wurde der Versuch unternommen, allen Mitarbeitern den Einfall von direktem Tageslicht zu ermöglichen oder dieses zu simulieren.¹⁵⁶⁷ Der unterirdisch gelegene Orchesterprobenraum wurde daher mit einer Beleuchtung ausgestattet, die mithilfe von Sensoren das natürliche Licht widerspiegeln sollte. „Als natürliche Lichtquelle ist das Tageslicht jedoch keine gleichbleibende Größe, so daß die Erscheinungsformen desselben im Innenraum nicht immer konstant sind.“¹⁵⁶⁸ Dieser Umstand wurde im Verlauf der Nutzung dieses Lichtsystems deutlich und die stetig wechselnde, oftmals dunkle Ausleuchtung des Probenraums wurde abgeschaltet und stattdessen wurde auf konstanten Sonnenschein umgestellt.¹⁵⁶⁹ Insgesamt muss bedacht werden, dass das Tageslicht zwei wesentliche Erscheinungsformen zulässt, das direkte Sonnenlicht und die Himmelsstrahlung. Beide weisen „[...] unterschiedliche Beleuchtungsfaktoren, (z. B. Lichtquelle, Lichtstärke, Lichtbewegung bei Reflexion, Farbe etc.) [auf ...]. Bei wolkigem Himmel gibt es die Lichtreflexerscheinung oder Diffusion, diese ist nicht künstlich änderbar.“¹⁵⁷⁰ Entsprechend muss auch dieser Variante des natürlichen Lichts Rechnung getragen werden. In Reykjavik hat Ólafur Elíasson den Verlauf des Sonnenlichts im Alten Hafen beobachtet, um so die Zusammenstellung der Fassaden, der nördlichen und der mit den Quasi-Bricks sowie die Auswirkungen auf den Innenraum zu ermitteln.¹⁵⁷¹

Die Beschäftigung mit der Raumgestaltung durch Hell und Dunkel setzt die Kenntnis meteorologischer und astronomischer Abhängigkeiten voraus. Es muß geklärt werden, wie sich im Verhältnis zum Standort die Sonne in den verschiedenen Jahreszeiten und im Ablauf über einen Tag gesehen darstellt. Bei einer Tageslichtmessung müssen der Stand und die Bewegungsrichtung der Sonne berücksichtigt werden. Der Stand der Sonne ist sehr unterschiedlich, je nachdem wo und zu welcher Uhrzeit man sich an einem Ort befindet. Es gibt eine Formel, mit der man den Sonnenstandort bestimmen kann. [...] Mit Hilfe dieser Formeln kann der Einstrahlwinkel der Sonne in die Räume ermittelt werden.¹⁵⁷²

Durch verschiedene Winkel, unterschiedliche Glasscheiben und differenzierte Anschauungsmöglichkeiten – sei es vom Auto aus, vor dem Gebäude stehend, im Inneren – ergeben sich

¹⁵⁶⁷ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁵⁶⁸ Hofmann 1990, S. 21.

¹⁵⁶⁹ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁵⁷⁰ Inoue, Kenji: *Die Wahrnehmung des Raumes in Abhängigkeit der Tageslichtmenge. Versuch, die Raumgestaltung durch die Wechselwirkung von Hell und Dunkel zu untersuchen*. Dissertation. Hannover 1982, S. 13.

¹⁵⁷¹ „I [Ólafur Elíasson] looked a lot into the difference between the colour palette of the north and south sides of the façade. The coloured glass integrates different colours from inside and outside, which resemble colours you find when you look at different types of light and minerals. They reference a sense of geology.“ Ólafur Elíasson zitiert nach Magnússon 2011, wie Fußnote 984.

¹⁵⁷² Inoue 1982, S. 10.

beim Anblick der Harpa eine Vielzahl an denkbaren Erfahrungen für die Betrachtenden.¹⁵⁷³ Die Glasfassade reagiert mit dem Tageslicht, dem Licht der Umgebung und den Farben, die die Umwelt bietet: „The changing daylight and surroundings stage the building in an endless variety of colours.“¹⁵⁷⁴ Daher liegt der oftmals gewählte Vergleich zu einem Kaleidoskop nahe.¹⁵⁷⁵ Ein eindrucksvoller Effekt wird in Island zudem durch den Wechsel der Jahreszeiten sowie durch das Polarlicht, das oft über dem unbeleuchteten Fjord erscheint und eine unbestimmbare Größe darstellt, hervorgerufen. Das natürliche Licht spielt für alle nordischen Länder eine besondere Rolle, denn während im Sommer die Sonne kaum untergeht, taucht sie im Winter oft nur für einen kurzen Zeitraum auf. Entsprechend war es in der Vergangenheit möglich, in Europa regionale Besonderheiten anhand der Fenstergröße zu erkennen, die „[...] von Süden nach Norden kontinuierlich zunimmt. Je geringer die natürliche Lichtstrahlung und je kürzer die Sonnenscheindauer ist, desto größer werden die Fensteröffnungen, damit von dem wenigen Licht so viel wie möglich in die Räume gelangt.“¹⁵⁷⁶ Eine solche starre Einordnung ist für die zeitgenössische Architektur zwar nicht mehr unbedingt gültig, jedoch verdeutlicht diese Tendenz die Bedeutung des natürlichen Lichts in Skandinavien, die auf einem zeitlich begrenzten, sich jährlich wiederholenden Mangel an Licht beruht.

Die Gefahr einer rein von Glas bestimmten Architektur, die allein von Licht erfüllt ist, vollkommen offen und ohne einen Raum definierenden Schatten auskommen muss,¹⁵⁷⁷ besteht in Skandinavien aufgrund des Wechsels der Jahreszeiten und den damit einhergehenden Veränderungen der Lichtverhältnisse nicht. Zwar lassen die Glasfassade des Opernhauses und in ähnlicher Weise die sich über das Dach hinweg streckende Glashülle der Harpa eine Verschmelzung von Innen und Außen zu, diese Funktion stellt jedoch mehr eine klimatische Lösung dar, mit der dem Wind und dem Wetter getrotzt werden kann.¹⁵⁷⁸ In der Harpa wird im Sommer der Schattenwurf der Quasi-Bricks genutzt, mit der das Konzerthaus einer Tradition folgt, die ihren Ursprung im Kristallpalast Paxtons hat. Für beide Kulturbauten Henning Larsen Architects in Skandinavien war die Erschließung eines öffentlichen Raums intendiert, der mithilfe von Glasflächen eine Transparenz erfahren und als solcher wahrnehmbar werden sollte.

Mit der gläsernen Aufschließung der Hausfronten hatten die Menschen nördlicher Breiten für das architektonische Problem der Beziehung zwischen Innen und Außen, zwischen Privat und Öffentlich, zwischen Geborgenheit und Freiheit eine befriedigende

¹⁵⁷³ In dieser Hinsicht folgt Ólafur Elíasson Le Corbusier: „In his attempts to activate light in a human way, and stitch that experience into the sky, Le Corbusier gave a pivotal role to the moving observer. Optic appeals are arranged to invite, but also sustain, a series of continuous encounters, as the eye grazes over alternate perspectives in its surroundings, or is set into motion by walking through space. This promenade architecturale, as he called it, is based upon a processional experience whose unfolding attractions are controlled, in part, by each person's own unique pauses and movements, perceptions and memories. Within these scenarios light does more than merely illuminate forms. It reveals and conceals space, creates cues to discover and follow, while unveiling its own charms of radiance or shadow, coolness or warmth, softness or hardness, clarity or secrecy – a capacity to rivet and lure the eye that stems from our animal origins, and evolutionary forces in our past.“ Plummer 2013, S. 7.

¹⁵⁷⁴ Mondoarc Issue 63 Oct / 2011: Architecture: Performance, wie Fußnote 995.

¹⁵⁷⁵ Vgl. Grima 2011, wie Fußnote 1008.

¹⁵⁷⁶ Fischer 1970, S. 24.

¹⁵⁷⁷ „Der immer stärker werdende Gebrauch von Glas in der heutigen Architektur setzt die Sichtweisen des Neuen Bauens konsequent fort. Wer mit Glas arbeitet, denkt an Licht, aber nicht unbedingt an den Schatten.“ Flagge 2002, S. 69.

¹⁵⁷⁸ „For good reason, climate is mentioned as an important factor [...]. If it is too cold, too hot or too wet, outdoor activities are reduced or rendered impossible. Another very important factor is the physical quality of city space. Planning and design can be used to influence the extent and character of outdoor activities. Invitations [...] should include protection, security, reasonable space, furniture and visual quality.“ Gehl 2010, S. 21.

Lösung gefunden. [...] Die im Norden bewirkte intensive visuelle Einbeziehung des öffentlichen Außenraumes, die Erschließung des Innen nicht nur zum Licht, sondern auch zum Ausblick, erfüllt die physischen und psychischen Bedingungen von Menschen, die durch die klimatischen Bedingungen gezwungen sind, den weitaus größten Teil ihres Lebens in Räumen zu verbringen.¹⁵⁷⁹

Während der dunkleren Phasen im Jahr offenbaren die Glasfassaden das Innere der Foyers und leuchten mithilfe von künstlichem Licht gleichzeitig den Außenbereich aus. In der Harpa wird dadurch nur ein Teil preisgegeben, die großflächigen Glaspaneele zeigen klar das Treiben in ihr, während die Quasi-Bricks aufgrund des Hohlraums und der Stahlrahmen lediglich diffuse Bewegungen erkennen lassen. Dafür sind sie mit Lichtbändern ausgestattet und können ein buntes Farbenspiel in den Nachthimmel projizieren. Hier wirkt die solitäre Lage noch als Hintergrund, vor dem das Gebäude selbst erstrahlt – und ähnelt damit einer Bühnenvorstellung, bei der das Licht als effektvolles „[...] Mittel der Inszenierung“¹⁵⁸⁰ eingesetzt wird. Die Akzentuierung mittels verschiedener Glasscheiben bewirkt zudem, dass die Harpa den Betrachtenden wie ein Gemälde zu erscheinen vermag. Die individuelle Rezeption von Architektur ist visuell geleitet, bestimmt durch eine Bewegung des Auges, das immer wieder zu einigen Akzenten zurückkehrt, die sich jedoch stetig verändern. Das Auge ist – in Abhängigkeit von der Größe des Gebäudes und der Entfernung zu diesem – im Zuge dieser Wahrnehmung in ständiger Bewegung, um es im Bildbereich aufzunehmen. Es muss sich also unweigerlich bewegen, um das Bauwerk, die einzelnen Elemente und Ornamente sowie die Dimensionen vollständig erfassen zu können. Eine fortwährende Neufokussierung des Auges ist dabei unabdingbar. Ähnliches stellte Cézanne in seinen Stillleben dar: er verwendete verschiedene Perspektiven innerhalb desselben Bildes, sodass der Betrachter gezwungen ist, neu zu fokussieren und seine Wahrnehmung zu überdenken.¹⁵⁸¹ Auf ähnliche Weise verhält es sich mit der Architektur: Die Glasfassaden der Harpa erinnern dabei an eine wandelbare überdimensionierte Leinwand.

In Kopenhagen werden die drei Kronleuchter, die aufgrund ihrer Dimensionen, ihrer Farbigkeit und ihrer Hängung die Hülle des Auditoriums effektiv als Hintergrund bedienen, eingesetzt und erstrahlen als weithin sichtbare Signale, während sich gleichzeitig das Licht des Foyers im Hafen spiegelt. Das Licht im Inneren des Opernhauses erfüllt besondere Funktionen, es erhellt die Bühne, während es zugleich das dortige Geschehen zu verschleiern vermag und seine Macht im Auditorium und im Foyer entfaltet.

Der in festlichem Licht erstrahlende Zuschauerraum stellt den Höhepunkt einer das Publikum anziehenden, es geschickt umschmeichelnden und feierlich einstimmenden umfassenden Lichtdramaturgie dar. Schon das hellerleuchtete Gebäude selbst wirkt auf den Ankommenden wie eine sanfte Verheißung inmitten des flirrenden Scheinwerferlichts vorbeifahrender Autos [...].¹⁵⁸²

Um diese Anziehungskraft des Lichts, das über die Glasfassaden nach außen getragen wird, noch zu verstärken, wurden die Bedingungen an die Architektur öffentlicher Bauten angepasst. Durch die Möglichkeit der Glasfenster, die klimatischen Bedingungen wie zu große Hitze, Blendungen und andere Gegebenheiten zu überwinden,¹⁵⁸³ wurde insgesamt ein Wandel angestrebt, der nicht nur in Skandinavien zu beobachten ist.

¹⁵⁷⁹ Fischer 1970, S. 61.

¹⁵⁸⁰ Scheurmann 1998, S. 41.

¹⁵⁸¹ Vgl. Thorsen, Kjetil Trædal und Hans Ulrich Obrist: „Long Duration“. In: Mortensen (Hg.) 2011, wie Fußnote 1514, S. 49.

¹⁵⁸² Scheurmann 1998, S. 40.

¹⁵⁸³ Vgl. Hollenstein, Roman: „Schöner neuer Norden“, (https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/auf-der-suche-nach-der-baukuenstlerischen-identitaet-1.17629726, 23. Mai 2018) [21.09.2012].

The new challenge is thus no longer to design an industrial ‚glass box‘, but a ‚one of a kind‘ glass structure. A building with an eye-catching form, [...] with a distinctive colour, texture or media facade [...]. Or a building that is not at all, not entirely, transparent, but plays with transparency and translucency¹⁵⁸⁴.

Die Harpa hat mit ihrer Fassade aus Quasi-Bricks diese Anforderung gemeistert: Sie definiert sich über ihre einzigartige Struktur. „The design provides an organic image of glass as through a microscope that is strongly focused on the surrounding volcanic crystallized basalt columns and glaciers of the Icelandic landscape.“¹⁵⁸⁵ Auf ähnliche Weise zielt auch die Elbphilharmonie mit ihrer geschwungenen Dachform als eindeutig erkennbare, aufsehererregende Form die Spitze des Hafens von Hamburg. Ólafur Elíasson setzte in Reykjavik zudem gezielt verschiedene Glasscheiben ein, um vom Standpunkt der Betrachtenden aus, differierende Effekte zu erhalten, wie etwa eine verstärkte Reflexion oder eine komplementäre Brechung des Lichts durch farbige Gläser.¹⁵⁸⁶ Punktuell wurde auch Spiegelglas angebracht, mithilfe dessen die Harpa zusätzlich farbige Akzente wiedergibt. Norman Foster hat im Jahre 1975 im englischen Ipswich erstmals „[...] eine vollflächig verspiegelte Fassade realisiert [...] und seitdem] sind Spiegelglasfassaden aus unseren Städten nicht mehr wegzudenken.“¹⁵⁸⁷ Foster + Partners setzten sie auch in Liverpool für The Sage Gateshead ein, dessen organisch geformtes Dach Spiegelungen der Umwelt in einem Raster wiedergibt.¹⁵⁸⁸ Dramatisch eingesetzt wurden solche Spiegelgläser bei der Gestaltung der Decke im Foyer des Konzert- und Kongresshauses in Reykjavik: Hier werfen sie in Form von kleinteiligen, sechseckigen Flächen ein Spiegelbild des Treibens im Inneren zurück. Aus der teils großen Entfernung sind diese Bilder durch die Bewegungen zwar eher diffus, es wird dadurch und durch die Form der Eindruck von Waben in einem belebten Bienenstock evoziert.

Diese Verwendung von unterschiedlichen Glasscheiben in einer Glasfassade, wie bei der Harpa, kann als eine Rezeption der seit der Romanik als Ornamente und Dekorationen genutzten Glasfenster angesehen werden. Dadurch setzt sie sich dezidiert von den als „Glasarchitektur“¹⁵⁸⁹ zu bezeichnenden Bauten ab, bei denen die Auflösung des Inneren und des Äußeren im Vordergrund stand: „How can I admit as much daylight as possible? How can I create the illusion that there are no frames, doors or walls, just views out? Those were the questions that exercised glass-house architects like Mies van der Rohe and Philip Johnson.“¹⁵⁹⁰ Die zeitgenössischen Architekten setzen sich mit diesen Fragen weiterhin auseinander. Henning Larsen Architects und Ólafur Elíasson entschieden sich entsprechend mit den Quasi-Bricks in Reykjavik für ein unkonventionelles Format und für verschiedene Arten von Glas, um ein Gebäude zu erschaffen, dessen Hülle selbst skulptural wirkt. Eine weniger stark strukturierte Form der Glasfassade hatte Henning Larsen zuvor für das Opernhaus in Kopenhagen geplant. Die Architekten Herzog & de Meuron der Elbphilharmonie in Hamburg verwendeten gekrümmte Glaspaneele, die einen deutlichen Kontrast zu den planen Glasfassaden von vor allem Bürogebäuden bilden.

¹⁵⁸⁴ Hannema 2011, S. 48.

¹⁵⁸⁵ Priest 2011, S. 50.

¹⁵⁸⁶ „Instead of standard glass sheets, architects are increasingly opting for custom-made, sometimes even handmade, products. Coloured, screen-printed, wavy glass; ultra-transparent or enigmatically opaque. The latest crop of projects shows that the possibilities are endless.“ Hannema 2011, S. 48.

¹⁵⁸⁷ Philipp 2006, S. 413.

¹⁵⁸⁸ Foster + Partners: The Sage Gateshead, Newcastle: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sage_Gateshead_\(geograph_3067383\).jpg&oldid=981477378](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sage_Gateshead_(geograph_3067383).jpg&oldid=981477378).

¹⁵⁸⁹ Fischer 1970, S. 285.

¹⁵⁹⁰ Hannema 2011, S. 48.

„Wir [Jacques Herzog und Pierre de Meuron] wollten, dass das Gebäude etwas Spiegelndes und Glitzerndes hat. Wie die unstete Erscheinung einer Wasseroberfläche.“¹⁵⁹¹

Der Auflösung der Trennung zwischen Innen und Außen wird in der Architektur seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in besonderer Weise nachgegangen und die zunehmende Transparenz beobachtet.¹⁵⁹² Mithilfe einer gesteigerten Verwendung von Glas kann die Grenze überwunden werden, sodass es scheint, als würde der Innenraum in den Außenraum vordringen und umgekehrt. Dieser illusorische Einsatz ist von mehreren Faktoren wie den Eigenschaften, dem Format und der Struktur des Glases abhängig. Henning Larsen Architects haben dezidiert diese Wahrnehmung für die Harpa in Reykjavik und das Opernhaus in Kopenhagen generieren wollen, um einen Eindruck von Partizipation‘ an dem Geschehen im Inneren auch für Beobachtende und Fußgänger außerhalb der Bauten zu ermöglichen. Das Erleben und visuelle Erfahren der Geschehnisse vor und hinter der Glaswand lässt insbesondere die Harpa zu einem urbanen Raum werden: das Konzert- und Kongressgebäude bietet verschiedene Möglichkeiten der Nutzung an, die in wesentlichem Maße von der gläsernen Fassade und den Elementen im Innenraum unterstützt werden. Gleichzeitig wird damit ein voyeuristischer Aspekt transportiert,¹⁵⁹³ der besonders an Orten zu wirken vermag, wo der Kontrast zwischen einer offenen Fassadengestaltung und einer geschlossenen am deutlichsten wird. Die Stadtbibliothek in Malmö bildet ein sehr eindrucksvolles Beispiel mit dem älteren Baukörper und der gläsernen Erweiterung, die durch einen explizit rund ausgeformten, mittleren Bauteil miteinander verbunden sind.

Ausgehend von diesem Diskurs über die möglichen Funktionen, die das Glas als Baumaterial aufweisen kann, lässt sich seine Bedeutung für die beiden untersuchten Bauwerke konkret erfassen. Die klimatischen Bedingungen, die geografische Lage und die Effekte, die über die Glasfassaden vermittelt und errungen werden, wirken auf die Wahrnehmung dieser beiden Häuser als Flaggschiffe der Kultur ein. Die Harpa zeichnet sich in besonderem Maße durch die Quasi-Bricks aus und auch die Nordfassade dient durch die gekrümmte Anordnung entlang der Hafenkante als abwechslungsreiches Farbenspiel, das mit dem Wasser einen weiteren, spiegelnden Effekt hervorbringt. Das Opernhaus in Kopenhagen ist mit seiner zur Stadt zeigenden Glasfassade deutlich auf die Spiegelungen und Reflexionen des Wassers, der vorbeifahrenden Schiffe und dem Stadtbild hin ausgerichtet, die sich aufgrund der Lamellen nur aus der Nähe erfahren lassen. Durch die Anordnung der verschiedenen Ebenen des Foyers entlang der konvexen Glaswand erleben die Zuschauer einen eindrucksvollen Ausblick und mit der Beleuchtung lässt es sich entlang des Hafens als weithin sichtbares Gebäude wahrnehmen. Das Glas gibt beide Bauten als Flaggschiffe der Kultur zu erkennen.

¹⁵⁹¹ J. Herzog zitiert nach Creutz, Oliver und Stephan Maus: „‘Die Leute haben sich von der Elbphilharmonie verführen lassen‘. STERN-GESPRÄCH Jacques Herzog und Pierre de Meuron“, (<http://www.stern.de/kultur/musik/elbphilharmonie--die-architekten-herzog-und-de-meuron-im-stern-gespraech-7198382.html>, 31. Januar 2017) [19.11.2016].

¹⁵⁹² Vgl. Eco 2004, S. 374.

¹⁵⁹³ „By watching, listening and experiencing others, we gather information about people and the society around us.“ Die Faszination am Beobachten führt Jan Gehl als eine Eigenschaft an, die die Menschen seit jeher zu begleiten scheint und sie charakterisiert. Er verweist in diesem Zusammenhang auf mittelalterliche, altnordische Verse: „The statement that ‚man is man’s greatest joy‘ comes from Hávamál, a more than 1,000-year-old Icelandic Eddic poem, which succinctly describes human delight and interest in other people. Nothing is more important or compelling.“ Gehl 2010, S. 23.

5.2 Die Wahrnehmung als öffentlicher Raum: zur Transparenz und Zugänglichkeit von Opern- und Konzerthäusern

Die neuen Opern- und Konzerthäuser werden auf unterschiedliche Arten offener gestaltet und auf diese Weise funktionalisiert, um als öffentlicher Raum wahrgenommen zu werden. „Bauten, die weniger für das Private als für das Öffentliche, weniger für das Individuelle als für das Soziale bestimmt sind, erlauben und verlangen ein höheres Maß an Offenheit und Transparenz.“¹⁵⁹⁴ Um den Eindruck von Offenheit zu unterstützen und damit die Möglichkeit der Partizipation zu generieren, muss ein solches Gebäude Transparenz, die sowohl mithilfe der Architektur – etwa durch die vermehrte Anbringung von Glasfenstern oder durch vielfältigere Aufenthaltsbereiche – als auch mithilfe von Prozessen erreicht werden kann sowie Zugänglichkeit aufweisen. Diese wird von mehreren größtenteils operativen Bedingungen bestimmt. Beide Aspekte müssen daher für sich genommen diskutiert werden, um die Funktionalisierung der Opern- und Konzerthäuser als öffentlichen, urbanen Raum erfassen zu können. Die prestigeträchtigen Bauten sollen einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stehen und durch ihre Architektur Besucher anlocken.

Le Corbusier sprach [...] von der Architektur als einer „Maschine“, die beim Benutzen und Betrachten Gefühle erzeuge – zu Recht, denn Räume und Bauten dienen nicht nur definierten Zwecken oder sind Ausdruck kulturellen Selbstverständnisses, sondern entfalten auch eine Wirkung auf unsere Sinne, vermögen sowohl unsere Gefühle als auch unseren Verstand anzusprechen, uns glücklich zu stimmen oder zu ängstigen.¹⁵⁹⁵

Mit den neuen Opern- und Konzerthäusern soll nicht allein die Kultur gefördert werden, vielmehr soll erreicht werden, dass sie demokratisch wirken und als der Öffentlichkeit zugängliche Bauten wahrgenommen werden. Denn die „[...] Demokratie braucht Orte, die allen offen sind, an denen wir uns frei bewegen, begegnen und gleichberechtigt austauschen können.“¹⁵⁹⁶ Dies kann mithilfe von Transparenz und einem neuen Konzept von Zugänglichkeit erreicht werden. Die Architektur wird mithilfe von teils großen, teils zahlreichen und teils geschickt zueinander angeordneten Glasflächen transparent gestaltet. Diese Form der Transparenz ist die offensichtliche Instrumentalisierung des Baumaterials und die einfachste Variante, mit der eine Öffnung der Gebäude bewirkt werden kann. Zahlreiche neuere Bauten in Skandinavien zeichnen sich auf diese Weise aus und lassen den Blick von außen ins Innere zu. Die Freigabe des Inneren wird in der Harpa noch weitergetrieben, hier wird nicht nur das Foyer von Glas begrenzt und einsehbar, sondern auch zwei der Säle sind mit Glaswänden versehen, die das Geschehen preisgeben und den Besuchern des Hauses einen Blick auf die Bühne gewähren können. In der Musiikkitalo in Helsinki ist es sogar möglich – bei entsprechenden Lichtverhältnissen – von außen, durch die Glasfassade hindurch, in den großen Konzertsaal hineinzuschauen, da dieser ebenfalls mit einem Fenster versehen ist, welches durch ein Rollo verdunkelt werden kann.¹⁵⁹⁷ Diese doppelte Öffnung bietet den Menschen vor dem Konzerthaus die Möglichkeit, das Orchester bei Proben zu beobachten; mithilfe der gläsernen Wände wird „[...] Transparenz und Offenheit signalisiert“¹⁵⁹⁸ und das Publikum angezogen.

¹⁵⁹⁴ Fischer 1970, S. 254.

¹⁵⁹⁵ Kastorff-Viehmann 2010, S. 11.

¹⁵⁹⁶ Steinmeier, Frank-Walter: „Testfall Corona – Wie geht es unserer Demokratie?“. Schloss Bellevue, 29. Juni 2020, (https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Downloads/DE/Reden/2020/06/200629-Forum-Bellevue-IX.pdf?__blob=publicationFile, 30. Juni 2020).

¹⁵⁹⁷ Vgl. Kivistö, Marko: „Musiikkitalo in Helsinki“. Berlin, 05. September 2011.

¹⁵⁹⁸ Stampa 2017, S. 16 f.

Das Erreichen von Transparenz allein durch Glasfassaden läuft indes Gefahr, als eine Auflösung der normativen Funktionalität von Architektur angesehen zu werden. Dies muss unterbunden werden:

Das gesamte gesellschaftliche Leben tendiert zur Transparenz. Vom Staatshaushalt bis zu dem in den Medien zur Schau gestellten Privatleben, von der Kleidung auf den Laufstegen der Mode bis zur Architektur, es scheint, als ob alles zu dem Ziel einer immer transparenter werdenden Gesellschaft hin tendiere. Für das Bauen ergibt sich daraus eine unmittelbare Konsequenz: Es entsteht eine vom Licht durchdrungene, transparente Architektur, die dazu führt, dass sich die Unterschiede zwischen innen und außen immer mehr auflösen. Damit verschwinden gleichzeitig wesentliche Bestandteile der traditionellen Baukunst.¹⁵⁹⁹

Entsprechend ist es nötig, Transparenz über Prozesse zu erreichen, etwa indem Wettbewerbe für kulturelle Bauten öffentlich ausgeschrieben werden. Diese Vorgehensweise ist für die meisten öffentlichen Projekte bereits gegeben. Das Opernhaus in Kopenhagen stellt eine Ausnahme dar, die jedoch vor Augen führt, dass Sponsoren die Architektur und den Standort bestimmen können, wenn Stadtverwaltungen und Staat nicht bereit sind, einen solchen Bau zu entwickeln – die Ausschreibung einer Public-private-Partnership, wie sie in Reykjavik für das Konzert- und Kongressgebäude geschehen war, ist eine von möglichen Alternativen. Die Harpa und die Musiikkitalo in Helsinki wurden beide vor der Finanzkrise im Jahre 2008 begonnen und ihre Fortsetzung musste im Anschluss gerechtfertigt werden. Wegen dieses „[...]“ gesteigerten Rechtfertigungszwangs bei der Planung und Umsetzung neuer Kulturbauten scheinen die Anforderungen an ein solches Haus, aber auch die Hoffnungen und Erwartungen, die man mit einem Neubau verknüpft, immer größer zu werden.“¹⁶⁰⁰ Während in Reykjavik der Bauprozess aufgelockert und gleichfalls transparenter gestaltet wurde, indem die Bevölkerung unter anderem in die Namensfindung einbezogen wurde, konnte sich in Helsinki auf die Notwendigkeit des Konzerthauses berufen werden. Da die Finlandiatalo als akustisch unzureichend bekannt war, wurde die Musiikkitalo zum neuen Sitz des Finnischen Radiosinfonieorchesters, des Helsinki Philharmonieorchesters sowie der Sibelius-Akademie auserkoren.¹⁶⁰¹ Das Musikzentrum vereint nicht nur diese verschiedenen Institutionen, es ist zudem auf die unterschiedlichen Nutzer ausgerichtet. „Formal gibt sich der vom Architekten Marko Kivistö vom Büro LPR-Architects entworfene Bau zurückhaltend, in seiner Funktionalität erfüllt er aber jeden Wunsch.“¹⁶⁰²

Die vergleichsweise transparenter gestalteten Bauprozesse in Reykjavik und Helsinki zielten in besonderer Weise auf die Unterstützung der Bevölkerung ab, da sie trotz der Finanzkrise – in Reykjavik erst infolge dieser – von Steuergeldern finanziert werden mussten. Die Frage nach mehr Transparenz bei den Baukosten stellt sich insgesamt bei öffentlichen Bauten. Während die Musiikkitalo im Verhältnis nur geringfügig das anvisierte Budget überschritt, überstieg etwa die Elbphilharmonie die ursprünglich veranschlagten Kosten um das Vierfache.¹⁶⁰³ Gleichzeitig wird zu wenig diskutiert, wie sich diese kulturellen Häuser im Anschluss an ihre Einweihung finanzieren, denn die staatlichen Subventionen und die Einnahmen aus dem

¹⁵⁹⁹ Cruz, Antonio und Antonio Ortiz: „Licht und Schatten (Light and shade)“. In: Deutsches Architektur Museum (Hg.) 2002, wie Fußnote 1531, S. 154.

¹⁶⁰⁰ Stampa 2017, S. 15.

¹⁶⁰¹ „Angeblich sind Glückstränen geflossen, als die Musiker der beiden Orchester [...] im Mai [2011] zum ersten Mal ihr neues Zuhause ausprobieren durften. Man glaubt es gerne. Denn im Vergleich mit der dumpfen, kongresssaalgrauen Akustik der Finlandia-Halle, die viele Nuancen wegschluckt, muss der neue Saal für die Interpreten wie ein Geschenk des Himmels wirken.“ Stäbler 2011, wie Fußnote 274.

¹⁶⁰² Ebd.

¹⁶⁰³ Ehlert 2016, wie Fußnote 73; Vgl. Stäbler 2011, wie Fußnote 274.

Kartenverkauf reichen oft nicht aus, daher bedürfen diese Aspekte ebenfalls mehr öffentliche Aufmerksamkeit und Transparenz.¹⁶⁰⁴ Die Einbindung der Bevölkerung ist auch für die Zeit nach der Errichtung dieser Bauten wesentlich, denn für den Unterhalt werden die Steuern genutzt.¹⁶⁰⁵ Daher müssen die Opern- und Konzerthäuser ein breites Programm anbieten und multifunktional angelegt sein.

Obwohl der Bauprozess des Osloer Opernhauses insgesamt transparent gestaltet wurde und gerade auch die Beteiligung verschiedener Kunstschaffender viel Aufmerksamkeit generierte, indem etwa ein Projekt das öffentliche Gießen des Grundsteins zum Thema nahm,¹⁶⁰⁶ führte der Kulturhaus-Boom in Norwegen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Finanzierung dieser Häuser. Insbesondere die Kosten für den Unterhalt, die aufgrund der zahlreichen neuen, kulturell ausgerichteten Häuser explodiert waren, entfachten die Diskussion. Speziell die multifunktionalen Bauten, die mehrere Institutionen unter einem Dach vereinen, hatten sich als teurer erwiesen als veranschlagt: „26 kulturhus av 61 har siden 2003 sprengt sine budsjett.“¹⁶⁰⁷ Die Investition in kulturelle Projekte kann zwar nicht allein von wirtschaftlichen Faktoren abhängig gemacht werden, dennoch wurde in Norwegen die intensive Kulturpolitik zum Anlass für öffentliche Kritik.¹⁶⁰⁸ Insbesondere das Kulturbudget, das sich von 2005 bis 2014 verdoppelt hatte und dessen Ausmaß erst durch die Recherche der norwegischen Tageszeitung *Aftenposten* aufgedeckt wurde, verdeutlichten die fehlende Offenheit über die Finanzierung der Kultur.¹⁶⁰⁹ In diesem Zusammenhang sind besonders die Nutzer von Bedeutung, denn obwohl im Dezember 2013 im Rahmen einer Umfrage der Körber-Stiftung 88 Prozent der Befragten angaben, dass „[...] klassische Musik ein wichtiges kulturelles Erbe“¹⁶¹⁰ sei, so nutzen doch in erster Linie ältere Menschen die Konzerthäuser. Von den Personen, die zum Zeitpunkt der Umfrage zwischen 18 und 29 Jahre waren, besuchten nur sehr wenige Konzerte, ihnen fehlte oft ein Zugang zu klassischer Musik und entsprechend war bei ihnen „[...] die Akzeptanz dafür, dass Konzerthäuser auch von Steuergeldern finanziert werden, am geringsten. Während dies 65

¹⁶⁰⁴ Vgl. EFTA Surveillance Authority 2014, wie Fußnote 1034, S. 36; Grüttner und Hanke 2013; A. P. Møller Fonden 2018, wie Fußnote 845.

¹⁶⁰⁵ Für ihre Dissertation hat Trine B. Hansen im Jahre 1993 eine Umfrage durchgeführt. „[T]he results show the Danish population in fact is willing to pay the amount the theatre costs in state subsidy. Even though a large proportion of the Danish population never visit the theatre, they are willing to pay an optionprice for the possibility of being able to go there and for the non-use value of the theatre, i.e. educational value, bequest value, prestige value and vicarious consumption. In this way the public subsidy to the Royal Theatre can be legitimized on the basis of the preferences of the population.“ Hansen, Trine Bille: „The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good“, (http://culturalheritage.ceistorvergata.it/virtual_library/Art.TRINE_BILLE_HANSEN.pdf, 24. Juni 2015) [Journal of Cultural Economics 21, S. 1-28], S. 22.

¹⁶⁰⁶ Vgl. Mortensen 2011, S. 7.

¹⁶⁰⁷ Übersetzung: „26 Kulturhäuser von 61 haben seit 2013 ihr Budget gesprengt.“ Gjestad, Robert, Ann Christiansen und Davis Bach: „Kulturhus-sprekken: 1,2 milliarder kroner. 26 kulturhus av 61 har siden 2003 sprengt sine budsjett.“, (<https://www.aftenposten.no/kultur/i/X3Rn/kulturhus-sprekken-12-milliarder-kroner>, 22. Oktober 2019) [11.03.2014].

¹⁶⁰⁸ Vgl. Hørrigmo, Aase Marthe J.: „Kulturhus lønner seg ikke“, (<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/GG8X9/kulturhus-loenner-seg-ikke>, 22. Oktober 2019) [06.11.2011]; Arnestad, Georg: „Kulturhusvekst utan kontroll“, (<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/6naRz/kulturhusvekst-utan-kontroll>, 22. Oktober 2019) [19.11.2012].

¹⁶⁰⁹ Vgl. Gjestad, Robert Hoftun: „Kulturhus-boom til nesten 14 milliarder“, (<https://www.aftenposten.no/kultur/i/j2eL/kulturhus-boom-til-nesten-14-milliarder>, 22. Oktober 2019) [11.03.2014].

¹⁶¹⁰ Körber-Stiftung: „Kaum Interesse an klassischer Musik“, (<http://www.koerberstiftung.de/presse/presse-meldungen/presse-details-stiftung/artikel/kaum-interesse-an-klassischer-musik.html>, 01. Juli 2015) [14.01.2014].

Prozent der Über-60-Jährigen für gerechtfertigt halten, stimmen nur 49 Prozent der Unter-30-Jährigen einer Steuerfinanzierung zu.“¹⁶¹¹ Um dieser Tendenz Einhalt zu gebieten, muss daher die Vermittlung von klassischer Musik und der Zugang zu den Bauten aufgelockert werden: „Es geht [...] darum, wie ein Konzerthaus seinen Besuchern als Ganzes gegenübertritt, wie es mit Musik umgeht und Besucher teilhaben lässt.“¹⁶¹² In diesem Zusammenhang spielt die Nachhaltigkeit eines Gebäudes eine wesentliche Rolle, wie sie Jacques Herzog für seine Architektur festlegt:

Nachhaltig ist ein Haus erst, wenn es angenommen, gerne benutzt und vielleicht sogar geliebt wird, dann wird es geschützt und erhalten. Von Generation zu Generation. Häuser müssen deshalb auch schön sein. Sie müssen den Menschen gefallen – aber nicht in einem dekorativen, sondern in einem politischen, gesellschaftlichen Sinn. Schönheit hat ja auch ein subversives Potenzial. Das Schöne oder auch das Sinnliche: Darin stecken große Energien.¹⁶¹³

Die Zugänglichkeit und dadurch die Möglichkeit der Teilhabe der Bevölkerung an den Konzert- und Opernhäusern ist zunehmend in den Vordergrund gerückt, denn dadurch werden weitere Aktivitäten unterstützt. „What [Jane] Jacobs and fellow urban critics including Richard Marshall and Charles Landry emphasize is the importance of a diversity of spaces and places with multidimensional character that will encourage the interplay of people and ideas.“¹⁶¹⁴ Gerade das Opernhaus von Sydney, das ebenfalls mehrere Bühnen vereint und einer Vielzahl an Veranstaltungsmöglichkeiten Raum bietet, wird durch seine Restaurants und Bars, die breiten Treppen und die Promenade ergänzt: „Auf der 100 Meter breiten Freitreppe und vor dem Gebäude finden Open-Air-Veranstaltungen statt.“¹⁶¹⁵ Diese Art der Zugänglichkeit kann als Vorbild für die neuen Aufführungsstätten angesehen werden. In der Harpa sind neben Cafés und Restaurants ein Souvenir-, ein Design-, ein Buch- und Blumenladen und eine Niederlassung eines Reiseunternehmens untergebracht, die auf vielfältige Weise die Nutzung des Hauses unterstützen. Darüber hinaus sind die Öffnungszeiten sehr ausgedehnt und dadurch ist das Gebäude nicht allein im Zusammenhang mit Veranstaltungen begehbar. Daneben ist das Foyer das bestimmende Element der Zugänglichkeit: „Alles ist offen, alles ist frei. Licht, Raum, freies Herumgehen. Was die gotischen Baumeister dramatisch gesucht und in den Kathedralen verwirklicht haben, ist plötzlich durch Stahl und Beton ermöglicht worden.“¹⁶¹⁶ Im großzügig angelegten Foyer der Harpa werden die Besucher mithilfe von Sitzmöglichkeiten zum Verweilen angeregt, während gleichzeitig verschiedene Ebenen und Aussichten dazu dienen, Platz für intimere Treffen zu bieten. Mit der Plaza vor und neben dem Konzerthaus wurde zusätzlicher Stadtraum geschaffen, der den Nutzern und Gästen des Konzert- und Kongressgebäudes zur Verfügung steht und der dank des offenen Kanals eine visuelle Abschirmung zum Autoverkehr bietet. Diese diversen Möglichkeiten, die die Harpa zum Aufenthalt anbietet und die die

¹⁶¹¹ Ebd.

¹⁶¹² Körber-Stiftung: „Türöffner für Konzerthäuser. Die Körber-Stiftung experimentiert mit neuen Wegen für die Musikvermittlung“, (http://www.koerber-stiftung.de/fileadmin/user_upload/allgemein/presse/2014/Hintergrundtext_Fuer-Musik-begeistern.pdf, 01. Juli 2015) [01/2014].

¹⁶¹³ J. Herzog zitiert nach Matzig, Gerhard: „Das Projekt Elbphilharmonie. „Architektur ist Marathon““. Interview, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/das-projekt-elbphilharmonie-architektur-ist-marathon-1.3282111>, 13. Februar 2017) [07.12.2016].

¹⁶¹⁴ Ryan, Zoë: „A Typology of Building on Water. Arts and Culture, Recreation, Living, Industry and Infrastructure“. In: Ryan (Hg.) 2010, wie Fußnote 1546, S. 56.

¹⁶¹⁵ Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

¹⁶¹⁶ Le Corbusier: *Von der Poesie des Bauens*. Zürich 1957, S. 17.

Zugänglichkeit des Hauses deutlich beeinflussen, ermöglichen ihre Wahrnehmung als öffentlicher Raum. Dies geschieht auch, weil ein breites Angebot an Aktivitäten offeriert wird:

[S]ee and hear activities are the largest category of social contact. This is also the form of contact that can most directly be influenced by urban planning. Invitations largely determine whether city spaces have the life that gives people the opportunity to meet. The issue is important because these passive see and hear contacts provide the background and springboard for the other forms of contact.¹⁶¹⁷

In Oslo gelang die Zugänglichkeit des Opernhauses auch durch die Form des Daches, das zudem begehbar ist und auf dem sich täglich Menschen befinden, die zum Verweilen dorthin gehen und den Blick auf den Oslofjord und zur Stadt hin genießen: „[T]he Oslo National Opera House functions as both[,] an arresting new cultural centre and meeting point for the steadily evolving corner of the city.“¹⁶¹⁸ Darüber hinaus werden hier Open-Air Konzerte aufgeführt oder Veranstaltungen übertragen¹⁶¹⁹ und diese Funktionalisierung eines repräsentativen Bauwerks, genauer seines Daches, lassen es zu einem Allgemeingut werden, an dem Partizipation auf mehreren Ebenen erfolgen kann. Die Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit sieht Kjetil Thorsen, einer der Partner des für den Bau verantwortlichen Architekturbüros Snøhetta, als essenziell an:

Because that's the only way you can defend to the public that what you're doing today is as good as the things they admire from yesterday. If you don't generate public ownership while these things are happening – while they are being built – then there's no reason to believe they will be protected when a crisis happens.¹⁶²⁰

Die Architekten um Henning Larsen sahen ebenfalls eine Zugänglichkeit des Opernhauses in Kopenhagen vor, das inmitten eines belebten Areals entstehen sollte. Peer T. Jeppesen berichtete, dass mithilfe des Gastronomiebereichs die Öffnungszeiten verlängert werden sollten und währenddessen das Haus und insbesondere das Foyer verschiedenen Besuchergruppen geöffnet sein sollte.¹⁶²¹ Da jedoch einzig das Opernhaus auf Dokøen errichtet wurde, nicht aber die vorgesehene Randbebauung, konnte bisher nur eine gewisse Transparenz mittels der Glasfassade erreicht werden, die ihr vorgelagerten Lamellen geben den Blick in das Foyer in erster Linie im Dunkeln preis.¹⁶²² Der Aspekt der Zugänglichkeit, der die Wahrnehmung als öffentlicher Raum unterstützen würde, konnte allerdings nicht umgesetzt werden. Dies liegt zum einen daran, dass die Errichtung des Opernhauses ohne die Zustimmung der Öffentlichkeit vollzogen wurde, hier zählte scheinbar vielmehr die Meinung eines Einzelnen, während die zahlreichen Einwürfe aus der Bevölkerung missachtet wurden – eine unter Berücksichtigung der geplanten Erweiterung von Stårekassen gänzlich untypische Vorgehensweise. Durch die fehlende Transparenz während des Bauprozesses und die fehlende Zustimmung der Einwohner, konnte das Opernhaus nicht als öffentliches Eigentum erkannt werden. Kjetil Thorsen erachtet diesen Aspekt als elementar für öffentliche Bauten: „[B]ecause once you manage to move something into a certain relationship with its public, then it's the memory of the experience rather than the representation

¹⁶¹⁷ Gehl 2010, S. 23.

¹⁶¹⁸ Ryan 2010, S. 56.

¹⁶¹⁹ Die Übertragung von Inszenierungen auf dem Dach oder in der Nähe eines Konzert- oder Opernhauses erfreut sich großer Beliebtheit. Damit soll ein breiteres Publikum erreicht werden. So etwa wurde im Jahre 2008 zum ersten Mal aus dem Bayreuther Festspielhaus „[...] eine Inszenierung – Katharinas *Meistersinger* – öffentlich übertragen: an die 38 000 Zuschauer sahen die Oper auf einer Großleinwand auf dem Volksfestplatz mitten in Bayreuth.“ Millington 2012, S. 301.

¹⁶²⁰ Thorsen zitiert nach Thorsen und Obrist 2011, S. 52.

¹⁶²¹ Vgl. Jeppesen 2013.

¹⁶²² Vgl. Wefing 2005, wie Fußnote 27.

of the experience that makes the difference.”¹⁶²³ Zum Anderen schlug die Erweiterung der Öffnungszeiten fehl: Das Café und Restaurant mussten nach einer kurzen Probephase, während derer sie tagsüber geöffnet hatten, wieder schließen, da sie zu wenige Gäste anzogen. Damit ist ein Zugang zum Opernhaus – insbesondere zum Foyer, von dem aus die Aussicht über den Inneren Hafen und zum Schloss Amalienborg für jene interessant wäre, die das Haus im Rahmen einer Operninszenierung nicht besuchen – außerhalb des zeitlichen Rahmens der Veranstaltungen ausgeschlossen.¹⁶²⁴ Inwieweit oder ob der Opernpark eine wesentliche Änderung des alltäglichen Zugangs zum Opernhaus generieren wird, ist noch nicht abzuschätzen. Die Belebung Dokøens wird damit vorangetrieben, auch wenn eine Parkanlage ein eher geringes Spektrum an Aktivitäten mit sich zieht, so bieten die angrenzenden und aktuell in der Entwicklung befindlichen Quartiere wie Christiansholm Elemente an, die die sekundäre Nutzung des Opernhauses unterstützen werden.¹⁶²⁵

Die Opern- und Konzerthäuser werden in unterschiedlicher, subjektiv äußerst differenzierter Manier als öffentlicher Raum wahrgenommen und dadurch können sie als öffentliches Eigentum Anerkennung finden. In besonderer Weise werden sie durch ihre Architektur, durch die Glasfassaden und zugänglichen Elemente als demokratische Bauten anerkannt. Sie generieren dadurch eine stärkere Partizipation verschiedener Nutzergruppen und somit zugleich eine größere Akzeptanz. Folglich kann wiederum ein breiteres Publikum angezogen werden: Sie sprechen vermehrt auch jene an, die zuvor kein oder nur wenig Interesse an klassischer Musik oder an Opern hatten.

Sowohl in der Wahl des Standorts als auch in der Architektur und dem Nutzungskonzept drückt sich der oft nur schwer zu realisierende Anspruch aus, zwar durchaus die Hochkultur zu fördern, diese jedoch zu demokratisieren und Schwellenängste abzubauen. Zugleich möchte man Orte der Kultur schaffen, die bereits rein räumlich betrachtet frei zugänglich sind und von denen alle Menschen – ungeachtet ihres jeweiligen Bildungshintergrunds und Einkommens – profitieren können.¹⁶²⁶

Dieses Ziel verfolgen nicht nur die Konzert- und Opernhäuser, sondern kulturelle Einrichtungen insgesamt. Darin liegt ein weiterer Grund für die zahlreichen Kulturhäuser im skandinavischen Raum, die mit Bibliotheken und anderen Institutionen unter einem Dach verein sind. Sie agieren nicht nur aus wirtschaftlicher Notwendigkeit heraus gemeinsam, sondern auch, um Schwellenängste zu überwinden, indem sie über ein breit gefächertes Angebot Zugang zu Konzerten und Operninszenierungen schaffen.

5.3 Die Lage am Wasser: zur Bedeutung des Elements für die Architektur

Das Wasser ist eines der wichtigsten Elemente, das die skandinavischen Länder verbindet: Die Nord- und Ostsee, der Atlantik sowie das Wasser in seinen verschiedenen Aggregatzuständen bilden das Zentrum der Region, den Mittelpunkt des Lebensraums. Das Meer war entscheidend für die historische Entwicklung der urbanen Strukturen, indem es den Handel und die Schifffahrt begünstigt hat. „Die Präsenz des Meeres in Sprache und Bewusstsein ist angesagt vor dem Hintergrund, dass die Ozeane eine der wichtigsten natürlichen und wirtschaftlichen Ressourcen der Menschheit sind. [...] Mit dem Meer sind Sehnsüchte verbunden, aber auch Mythen.“¹⁶²⁷

¹⁶²³ K. Thorsen zitiert nach Thorsen und Obrist 2011, S. 53.

¹⁶²⁴ Vgl. Nielsen 2013.

¹⁶²⁵ Vgl. Jacobs 1964, S. 203.

¹⁶²⁶ Stampa 2017, S. 16.

¹⁶²⁷ Henningsen, Bernd: „‘Identity is the very Devil!’ Die Ostseeregion als literarische und kulturelle Konstruktion“. Tübingen, 15. Mai 2013.

Diese Sehnsüchte und Mythen nach dem Meer und dem Wasser haben Einklang in die Literatur, die Kunst und die Architektur gefunden. Das Wasser ist zum „[...] Gegenstand von Planungen, Projekten und Visionen“¹⁶²⁸ der Architektur geworden und zahlreiche neue Bauten setzen sich auf verschiedene Weise mit dem Element auseinander: Neben einer sinnlich-ästhetischen Erfahrung spielt der Umgang mit dem Wasser als Ressource zunehmend eine Rolle.¹⁶²⁹ Die Reduktion der Wasserverschwendung und die Möglichkeiten, mithilfe des Wassers die Eigenschaften der Gebäude zu beeinflussen, wurden in der jüngsten Vergangenheit vermehrt thematisiert.¹⁶³⁰

Die neuen Kulturbauten wurden vermehrt mit dem Element Wasser in einen räumlichen Zusammenhang gebracht und verschiedene Funktionen werden mit ihm belegt. Während zum einen die Gestaltung der Architektur durch Brunnen und Wasserläufe beeinflusst wird und das Wasser insofern als „[...] Metapher der Beherrschung der Natur“¹⁶³¹ dienen kann, unterstützt es zum anderen die Glasarchitektur, indem es die Reflexionen und Spiegelungen aufnimmt und erweitert. Das Wasser wird in dieser Relation zur idealisierten Oberfläche, das in ruhigem Zustand verharrend oder aufbrausend, vom Wind gepeitscht oder vom Menschen spritzend in die Höhe getrieben in Erscheinung treten kann, sodass die „[...] Bilder der Architektur transformiert werden.“¹⁶³² Es reagiert in all diesen Formen in besonderer Weise mit dem Licht, mit dem es einen intensiven Nexus eingeht: „An sich farblos, vermag es den Lichtstrahl zu lenken und zu brechen und aus einem Sprühnebel können alle Farben der Skala hervorleuchten.“¹⁶³³ Des Weiteren wird es explizit als Filter eingesetzt, um Geräusche zu dämmen und mit einem eigenen Rauschen zu übertönen. All diese Funktionen werden dezidiert evoziert, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, die den Opern- und Konzerthäusern bereits seit ihrer Entstehung anhaftet und die ehemals durch eine prächtige Platzanlage oder, durch die Platzierung als *point de vue* erreicht wurde. Diese Verortung im städtischen Raum musste mit dem Wasser neu belegt werden, weshalb es nun „[...] nicht mehr Attribut der Architektur zu sein [braucht] – in sinnvollem Kontrast kann es heute als flüssiges Element mitwirken im organischen Ganzen des Bauwerks.“¹⁶³⁴ Während zwar eine vergleichsweise hohe Zahl an Kulturbauten in Skandinavien, insbesondere in den kleineren Gemeinden, noch traditionell in urbanen Zentren errichtet wurden, zumeist an eine Platz- oder Parkanlage angegliedert, ist dennoch eine konzentrierte Ansiedlung an Wasserflächen als Folge einer städtebaulichen Umstrukturierung zu beobachten. Die Revitalisierung der Hafenanlagen hat zwar eine typologische Vorgabe für die Bauten bedingt,¹⁶³⁵ zugleich konnte die erneute Annäherung des Menschen an die natürlichen Gegebenheiten einer Stadt unterstützt werden. „Besonderheiten wie der Duft der Seeluft, das Rauschen des Flusses und die Unendlichkeit des Meeres verleihen Orten am Wasser ein einzigartiges

¹⁶²⁸ Gleiniger, Andrea: „Die Metaphorik des Wassers und das Konzept des Liquiden in der Architektur der Gegenwart“. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 2004-2005, (<http://doi.org/10.5169/seals-720108>, 07. Juli 2020), S. 204–221, hier S. 205.

¹⁶²⁹ Vgl. Ryan 2010, S. 18.

¹⁶³⁰ So wurden im Zuge von Expositionen und Ausstellungen Pavillons errichtet, bei denen das Wasser über die Dächer seitlich herunterfloss, um eine passive Kühlung zu erreichen. Vgl. Ryan 2010, S. 55.

¹⁶³¹ Gleiniger 2004-2005, S. 205.

¹⁶³² Fumagalli, Paolo: „Architektur und Wasser“. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 1988: 1/2, (<http://doi.org/10.5169/seals-56960>, 07. Juli 2020), S. 26–29, hier S. 26.

¹⁶³³ Pfannschmidt, Ernst-Erik: *Wasserspiele. Brunnen, Quellen und Fontänen*. Tübingen 1967, S. 5.

¹⁶³⁴ Ebd.

¹⁶³⁵ Vgl. Fumagalli, Paolo: „Typologische Aspekte Wasser als Thema in der zeitgenössischen Architektur = La présence de l'eau dans l'architecture contemporaine“. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 1988: 1/2, (<http://doi.org/10.5169/seals-56961>, 07. Juli 2020), S. 30–35, hier S. 33.

Flair.“¹⁶³⁶ Diese Atmosphäre begünstigt in besonderer Weise die Wahrnehmung der Konzert- und Opernhäuser als Flaggschiffe der Kultur.

Aus der historischen Perspektive ist die Ansiedlung von Bauwerken für Musik am Wasser mit ihrer Entstehung aus dem höfischen Milieu verknüpft. Ähnlich wie sie die Ausstattungselemente und Baumaterialien von den herrschaftlichen, repräsentativen Bauten übernommen haben,¹⁶³⁷ kann auch ihre Nähe zu natürlichen und künstlichen Wasserflächen auf diese zurückgeführt werden. Dies liegt einerseits darin begründet, dass das Wasser als Grenze genutzt wurde und damit dem Schutz und der Abwehr diente, wie etwa bei mittelalterlichen Burganlagen und besonders bei den Wasserburgen.¹⁶³⁸ In ganz Europa haben sich mehrere Bauten bewahrt, die das Wasser auf diese Weise einsetzen. Einige der jetzigen Anlagen gehen auf Vorgänger aus dem späten Mittelalter zurück, die Burgen aus dem 14. und 15. Jahrhundert stellen die frühesten erhaltenen Vertreter dar. Insbesondere in Frankreich haben sich mehrere frühe Bauten erhalten, die als reich geschmückte Vorbilder dienten, eine der bekanntesten Wasserburgen ist das Schloss Sully-sur-Loire.¹⁶³⁹ Andererseits entstanden ab der Renaissance und insbesondere im Barock Brunnen, die als ästhetische Komponenten einen direkten Bezug zu den Anlagen herstellen sollten. Das ab 1528 auf einer mittelalterlichen Burg neu errichtete Schloss Fontainebleau, dessen Garten im Zuge dessen ebenfalls neu angelegt wurde, gehört zu den wichtigsten Vorreitern der Bauten, die Brunnen und Wasserstraßen als Dekorationselemente einsetzen.¹⁶⁴⁰ Das Schloss und der Park wurden seit der Renaissance mehrfach erweitert und der Park erhielt zusätzliche Kanäle, Wassertreppen und Teiche.¹⁶⁴¹ Die Tradition der im oder am Wasser situierten Schlösser hat sich auch in Skandinavien manifestiert: Das Schloss Gripsholm, das Kurt Tucholsky zum Schauplatz seiner gleichnamigen Erzählung werden lies, liegt inmitten des Sees Mälaren, unweit Stockholms.¹⁶⁴² Seit 1380 befand sich auf der Insel die Burg Gripsholm, die im Jahre 1537 im Auftrag Gustav Vasas von dem Architekten Henrik von Cöllen neu errichtet wurde.¹⁶⁴³ Schloss Frederiksborg ließ der dänische König Christian IV. zu Ehren seines Vaters im Renaissance-Stil Anfang des 17. Jahrhunderts erbauen. Frederik II. hatte 1560 das Gut Hillerødsholm erworben und mit der Errichtung eines Schlosses begonnen. Frederiksborg liegt inmitten eines Sees und wurde im 19. Jahrhundert nach einem Brand wiederhergestellt.¹⁶⁴⁴

Das bedeutendste Schloss, das die Tradition der königlichen Residenzen am Wasser begründet und europaweit am meisten Einfluss ausgeübt hat, ist das Château de Versailles, das von André Le Nôtre mit einem aufwendig gestalteten Garten ausgestattet wurde, der ebenfalls von

¹⁶³⁶ Fischer, Joachim: *Water. Wasser = Eau*. Königswinter 2008 (= Architecture compact), S. 9.

¹⁶³⁷ Die luxuriöse Ausstattung von Opernhäusern führt Scheurmann auf die Schlossanlagen zurück: „[...] weite Räume, imposante Treppen, glitzernde Lüster, flirrende Spiegel, Wandelgänge, Teppiche, samtene Vorhänge und seidene Tapeten, golden bemalter Stuck und kostbarer Marmor.“ Scheurmann 1998, S. 13.

¹⁶³⁸ Vgl. Koepf, Hans und Günther Binding: *Bildwörterbuch der Architektur*. 4. überarbeitete, Stuttgart 1968 [1968] (= Kröners Taschenbuchausgabe; 194), S. 91 ff.

¹⁶³⁹ Vgl. Koepf und Binding 1968, S. 93.

¹⁶⁴⁰ Vgl. Marksches, Alexander: *Ikonen der Renaissance-Architektur*. München 2003, S. 76 f.

¹⁶⁴¹ Vgl. Château Fontainebleau: „130 hectares de parc et de jardins“, (<https://www.chateaufontainebleau.fr/le-chateau-et-les-jardins-de-fontainebleau/a-la-decouverte-des-cours-et-jardins>, 08. Juli 2020).

¹⁶⁴² Henrik von Cöllen und Fredrik Nussdorfer: Schloss Gripsholm, Strängnäs: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Gripsholms_slott_view2.jpg&oldid=835684375.

¹⁶⁴³ Vgl. Statens fastighetsverk: „Gripsholms slott“, (<https://www.sfv.se/fastigheter/sok/sverige/sodermanlands-lan/gripsholms-slott>, 10. Oktober 2020).

¹⁶⁴⁴ Ferdinand Meldahl (Wiederaufbau 1860-84): Frederiksborg, Hillerød: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Frederiksborg_Castle_and_boat_crop.jpg&oldid=1017638390.

zahlreichen Wasserspielen definiert ist. Das auf den Spiegelsaal folgende Parterre d'Eau wurde zwischen 1683 und 1685 unter der Leitung von Jules Hardouin-Mansart errichtet. Hier befinden sich zwei monumentale Brunnen, die mit Fontänen versehen die Gartenfassade des Versailler Schlosses spiegeln, während Skulpturen, welche die großen Flüsse Frankreichs versinnbildlichen, ringsum angeordnet sind. Dass diese Wasserflächen, die das Äußere widerspiegeln, direkt auf den Spiegelsaal folgen, ist kein Zufall, sondern ist dezidiert ein Element der aufwendigen Inszenierung des Sonnenkönigs.¹⁶⁴⁵ Das Schloss von Versailles verfügt zusätzlich über ein Opernhaus, das am 16. Mai 1770 zur Hochzeit des Thronfolgers mit Marie-Antoinette eröffnet wurde. Das im Jahre 1780 eingeweihte, deutlich kleinere Théâtre de la Reine im Petit Trianon ergänzte die Unterhaltungsmöglichkeiten in Versailles.¹⁶⁴⁶ Der Einfluss des Château de Versailles lässt sich anhand verschiedener Schlossbauten des 18. Jahrhunderts eindrucksvoll nachvollziehen. Es wurde zum bedeutenden Archetyp der höfischen Gesamtanlagen, sowohl bezüglich seiner Architektur als auch des politischen Potenzials. In Schweden etwa entstand das Königliche Schloss in Stockholm nach dem französischen Vorbild.¹⁶⁴⁷ Nicodemus Tessin der Jüngere war für den Wiederaufbau des zuvor bei einem Brand zerstörten Schlosses verantwortlich.¹⁶⁴⁸ Die seit dem Barockzeitalter zunehmend künstlich geschaffenen Wasserlandschaften erfüllen demnach nicht mehr eine Abwehrfunktion, sondern übernehmen vielmehr eine ästhetische Rolle. „Historically, there is a long tradition of using water as a sculptural element and object of reverence, and inspiration for creativity, defence, art, agriculture and tourism; at the same time, what power has been harnessed for many centuries entrepreneurial activities.“¹⁶⁴⁹ Die Architektur der Gebäude erfahren durch das Wasser eine erheblich veränderte Wirkung und Wahrnehmung. Die Bindung von Kulturbauten an Brunnen, Seen und Häfen verstärkt die repräsentative Wirkung der Architektur. Dies lässt sich nicht nur anhand der beiden Bauten aus der Diskussion beobachten, sondern gilt für zahlreiche Opern- und Konzerthäuser weltweit. In erster Linie ist die Einbindung von Gewässern immer mit einer mehr oder weniger großen, nicht anders nutzbaren Fläche verbunden, sodass der Architektur oftmals Raum freigegeben wird, der für die Ansicht und den Ausblick entscheidend ist. Bei Ersteren spielt die Reflexion des Bauwerks im Wasser eine entscheidende Rolle: Steht ein Betrachter hinter dem Gewässer und schaut zu dem Gebäude hin, so ist ein Spiegelbild des Baus auf der Wasseroberfläche zu sehen. Dadurch wirkt die Architektur auf den ersten Blick meist imposanter und mitunter ist zudem die Grenze zwischen der Spiegelung und dem realen Bauwerk nicht sofort auszumachen. Die vielfältige Wirkungsweise des Wassers auf die Architektur wird anhand von größeren Wasserlandschaften besonders erfahrbar, während mithilfe von Brunnen in erster Linie spiegelnde Flächen entstehen, die mit Fontänen aufgelockert werden können, bieten andere Wasserbereiche

¹⁶⁴⁵ Um die unglaublich große Schlossanlage mit Wasser zu versorgen, wurde hier zudem ein ausgeklügeltes Wassersystem entwickelt. Vgl. Toman, Rolf: *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*. Sonderausg., [Köln] 2007, S. 154–157.

¹⁶⁴⁶ Geplant wurde der Bau bereits von Louis XIV, aus Kostengründen musste der Entwurf Hardouin-Mansarts allerdings verworfen werden. Im Jahre 1768 beauftragte Louis XV Ange-Jacques Gabriel mit der Errichtung des Opernhauses. Außen greift der Bau die klassizistische Fassade des Schlosses auf, sodass eine einheitliche Gestaltung der Anlage gewahrt wurde und das Opernhaus nicht aus diesem Ensemble hervorsticht. Der mit 800 Sitzplätzen ausgestattete Saal war bei seiner Eröffnung der größte Frankreichs, er besteht gänzlich aus Holz, das marmoriert bemalt wurde. Aufgrund der hohen Unterhaltskosten wurde der Bau bis zum Ausbruch der Französischen Revolution 1789 jedoch kaum genutzt. Nach aufwendigen Restaurationen in den vergangenen hundert Jahren und verschiedenen Nutzungen werden seit 2009 wieder Operninszenierungen hier gezeigt. Vgl. Pecqueur et al. 2013, S. 127–130.

¹⁶⁴⁷ Nicodemus Tessin d. J.: Königliches Schloss, Stockholm: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Swedish_Royal_Castle.JPG&oldid=879898953.

¹⁶⁴⁸ Vgl. Larsson et al. 2016, wie Fußnote 201.

¹⁶⁴⁹ Grau und Kekez 2010, S. 23.

weitere Möglichkeiten. Insbesondere Glasflächen an der zum Wasser gelegenen Seite eines Gebäudes lassen verschiedene Wechselwirkungen mit dem Wasser zu. Das Glas nimmt die Reflexionen von Lichtpunkten auf der Wasseroberfläche auf und spiegelt diese. Die zweifache Spiegelung von Wasser und Licht bestimmt wiederum die optische Wahrnehmung eines solchen Gebäudes: Indem sie die menschlichen Sinne nicht nur durch das faszinierende Spiel des Wassers, sondern auch des Lichts anregen, wirkt die Architektur vielfältiger.

Die Harpa ist auf der einen Seite vom rauen Meer begrenzt, das bei entsprechendem Wind hochgepeitscht wird und eine Spiegelung des Hauses gar nicht oder lediglich punktuell und schemenhaft zulässt. Der Anblick des turbulenten Wassers kann für die im Inneren befindlichen Besucher die Naturgewalt erfahrbar machen, die rein visuell von der Glasfassade gelastet ist. Die entstehende Gischt, die Wellen und das Schaukeln der im Hafen verankerten Boote verdeutlichen die Dynamik des Wassers.¹⁶⁵⁰ Gleichzeitig präsentiert sich der Standort der Harpa eindrucksvoll am Rande der Stadt, geradezu an der Grenze zwischen Reykjavik und dem Kollafjord, zwischen dem Land und dem Meer. Bei ruhigen Verhältnissen kann sich auch die Nordfassade im Wasser spiegeln und bildet durch die getrennten und leicht versetzt zueinander angeordneten Fassaden, die das Licht unterschiedlich reflektieren, ein beeindruckendes Wechselspiel an Farben, Bewegung und Lichtreflexion. Die verschiedenen Glasscheiben spiegeln sich als einzelne, optisch herausragende Komponenten in der Fassadengestaltung, sie unterstreichen die Bewegtheit des Wassers „[...] durch stets wechselnde, schillernde Reflexe.“¹⁶⁵¹ Der Kanal vor der Harpa ist ebenfalls ein gestalterisches Element, das in die Platzanlage integriert wurde. Die Überbrückung des Kanals und die damit gleichzeitige Unterbrechung desselben dezimieren zwar dessen Dimension, die Stege trennen – in Abhängigkeit vom Standort des Betrachtenden – darüber hinaus die Spiegelung der Fassade der Harpa. Da die Südseite zudem mit den LED-Leuchten verschiedene Lichteffekte erzielt, sind sehr unterschiedliche Reflexionen auf der Wasseroberfläche möglich. Der Kanal wurde zudem von den Architekten dezidiert angelegt, um den Verkehrslärm zu filtern. Das Wasser kann aufgrund seiner Absorptionsfähigkeit und vorzugsweise in schneller Bewegung als Dämpfer für Geräusche eingesetzt werden. Es filtert Umgebungsgeräusche oder überlagert diese mit seinem Getöse. Genutzt wird dieser Aspekt etwa im Tivoli in Kopenhagen, wo ein Bereich an den viel befahrenen H-C-Andersen Boulevard grenzt und im Park mehrere Brunnen zu dieser Straße hin angelegt wurden, deren Wasser laut aus Düsen spritzt. Dadurch konnte der Verkehrslärm deutlich gedämpft werden. Die Anordnung von Opern- und Konzerthäusern am Wasser kann als eine logische Verbindung des Akustischen mit dem Visuellen angesehen werden. Das Wasser ist immer in Bewegung, egal ob in einem Brunnen, See oder Fluss. Die Musik, genauer der einzelne Ton, breitet sich durch Schallwellen aus und entsprechend können die Wellen des Wassers symbolisch für die Schallwellen von Musik stehen. Damit dienen die Wasserflächen als eine optische Erweiterung dessen, was in den Auditorien gespielt wird, und verweisen somit nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Funktion. Die Analyse der geografischen Beschaffenheit der skandinavischen Länder, speziell der Hauptstädte, zeigt darüber hinaus ihre enge Verbundenheit mit dem Wasser. Das Meer ist das definierende Element in Kopenhagen, Oslo, Reykjavik, Stockholm und sogar in Helsinki, es hat die Anlage der Städte vorgegeben und begrenzt sie. Der urbane Raum wurde um die Hafenanlagen herum errichtet und musste sich diesen bei Veränderungen

¹⁶⁵⁰ Diese Beziehung hat Claus Spahn deutlich vor Augen geführt und die Fassade als „Gischt aus Glas“ bezeichnet. Vgl. Spahn, Claus: „Gischt aus Glas. Olafur Eliassons spektakuläre Fassade für das neue Konzerthaus in Reykjavik“, (<http://www.zeit.de/2011/35/Architektur-Konzerthaus-Reykjavik/komplettansicht>, 15. September 2011) [25.08.2011].

¹⁶⁵¹ Fumagalli 1988, S. 31.

anpassen. Die letzte große Entwicklung der Häfen begann in den 1960er Jahren, sie führte zu einer extensiven Erweiterung der Anlagen und gerade in den Großstädten Nordeuropas zu neuen Hafenstandorten, die beinahe uneingeschränkt außerhalb der Zentren entstanden. Dies führte zu einem Brachfallen der innerstädtischen Areale, die wiederentdeckt und mit neuen Bauten am Wasserrand wiederbelebt wurden: „The popularity and necessity of living by the water's edge still remains a fundamental catalyst for re-discovery of the world's waterfronts as attractive locations to live, work and play.“¹⁶⁵² Die Anziehungskraft, die das Wasser auf den Menschen ausübt, zeigt sich darüber hinaus in seiner Relevanz für den Tourismus, wie auch die Landschaft und die Natur der nordischen Länder eine medial weite Verbreitung erfahren haben und diese als antreibende Kraft genutzt wird, um Besucher in die jeweiligen Regionen zu locken.¹⁶⁵³ Die Hauptstädte – auf der nationalen und regionalen Ebene sind es die größeren und kleineren Gemeinden – stehen in enger Konkurrenz zueinander, denn die Natur allein reicht nicht aus, um Gäste anzulocken. Daher profilieren sich die Kommunen mit architektonischen Reizen am Wasser und vermarkten ein Image, das durch die Kanäle, Buchten und Seen verstärkt wird.

Creating a compelling reinterpretation of the water's edge, islands like Singapore and Stockholm have flourished as thriving waterfront locations. They offer world-class cultural, commercial, recreational and residential amenities near water and encourage ecological exploration of this precious natural resource. In the case of Stockholm, intrinsic natural resources such as Stockholm Archipelago, Lake Mälaren, the Baltic Sea and the Riddarfjärden Bay offer a strong sense of place for the waterfront itself, blurring boundaries between water and environment.¹⁶⁵⁴

Der Erlebnischarakter ist in diesem Zusammenhang für den Tourismus besonders entscheidend. Das Dach des Opernhauses in Oslo hat sich zu einem beinahe eigenständigen, von dem Vorgehen im Inneren unabhängigen Erlebnis entwickelt. „It is fitting that the roof of the opera house has become a kind of crossover between architecture and landscape, a perceived hybrid of culture and nature.“¹⁶⁵⁵ Es weckt eine Begehrlichkeit, eine Sehnsucht danach, es zu betreten und selbst zu erfahren.¹⁶⁵⁶ Mit dem Fokus auf die natürlichen Gegebenheiten, auf das Wasser und damit auf der Natur wird ein Bewusstsein für die eigene Gesundheit der anziehenden Besucher nicht nur gestärkt, sondern zugleich instrumentalisiert. Die skandinavischen Länder präsentieren sich eindeutig als begehrtenswerte, zu erfahrende Landschaften, die es zu erleben gilt. Insofern kann auch das durch die UNESCO ausgerufene Jahr des Süßwassers 2003 nicht als Auslöser des Booms um das Wasser bewertet werden, es stellt vielmehr den Ausdruck dieser Tendenz zum Erleben und Leben am Wasser dar.¹⁶⁵⁷ Die Seen, Flüsse und das Meer können als Projektionsfläche des Begehrens danach angesehen werden.

¹⁶⁵² Grau und Kekez 2010, S. 30.

¹⁶⁵³ „In Norway our primary source of spectacular consumption has always been nature.“ Hammer 2011, S. 99.

¹⁶⁵⁴ Grau und Kekez 2010, S. 23.

¹⁶⁵⁵ Hammer 2011, S. 99.

¹⁶⁵⁶ In diesen Zusammenhang reiht sich die Idee der öffentlichen Besitznahme durch das Betreten des Daches ein, die Craig Dykers von Snøhetta propagierte. Das Opernhaus kann entsprechend von Einheimischen und Besuchern aus anderen Ländern auf dieselbe Weise erfahren werden. Die Identifikation mit dem Gebäude würde demnach sogar für jene funktionieren, die das Haus in erster Linie durch die mediale Verbreitung kennen. Das Begehren, selbst auf dem Dach zu schreiten, kann erst durch einen Besuch vor Ort gestillt werden. Vgl. Newhouse 2012, S. 102.

¹⁶⁵⁷ Vgl. Schneider, Ingo: „Zwischen Kultur und Natur. Über die Konstruktion von Wasserräumen in gegenwärtigen Tourismuskonzepten“. In: Doris G. Eibl (Hg.): *Wasser und Raum: Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen 2008, S. 225-253.

Die Zunahme an neu errichteten Kulturbauten in der Nähe vom Wasser verfolgt demnach auch touristische Ziele wie sie seit dem Guggenheimmuseum in Bilbao vielerorts angestrebt werden.¹⁶⁵⁸ Eine Assoziation mit dem Opernhaus von Sydney, das als bekanntestes Bauwerk für Musik im Hafen der australischen Stadt gilt und das durch seinen Standort besonders auffällt, scheint erstrebenswert. Die solitäre Lage wurde genutzt, um ein singuläres Gebäude zu erschaffen, das sich im Hafen wie ein Schiff anmutet und dem das Wasser als spiegelnde Fläche dient, die selbst das abendlich angestrahlte Haus reflektiert. Das Opernhaus von Sydney verdeutlicht zusätzlich, dass sich durch den Standort die Anforderungen an die Architektur verändert haben, indem hier als Reminiszenz an die Schifffahrt und ihr Ingenieurwesen eine technisch schwierige, überaus gewagte Dachkonstruktion verwirklicht wurde.

In addition to designing on waterfront sites, water as an essential component of the design of buildings for environmental, technological, social and aesthetic reasons has been the focus of inventive architectural designs and has opened up new areas for debate within the fields of architecture and design.¹⁶⁵⁹

Dieser Aspekt ist ebenso bei den neueren Bauten in Skandinavien zu beobachten: Das Opernhaus von Oslo greift den Standort in seiner Architektur auf und erinnert an einen aus dem Wasser herausragenden Eisberg, das Kilden in Kristiansand überträgt die Wellenformation des Wassers auf die Fassade, die sowohl in der Vertikalen durch einen Wechsel von konkaven und konvexen Formen übernommen wurde als auch durch die horizontale Form, mit derer sie sich scheinbar als eine riesige Welle am Ufer erhebt.

Die Nähe der öffentlichen Kulturbauten zum Wasser zieht verschiedene Wechselwirkungen nach sich, die unterschiedlich von der Architektur funktionalisiert werden. Die Bedeutung des Wassers für Skandinavien ist evident und die neuen Opern- und Konzerthäuser zeichnen sich durch eine zunehmende und differenzierte Auseinandersetzung mit den natürlichen Gegebenheiten des Wassers aus. Während im öffentlichen Raum künstliche Wasserspiele bereits als etabliertes Gestaltungselement der Architektur genutzt wurden, zeigt sich in den Ländern Nordeuropas eine Verschiebung hin zu größeren Wasserbereichen, insbesondere zu den Hafenkanälen und Fjorden, die als scheinbar unberührte Natur durch ihre Dimensionen bestechen. Das Wasser wird dezidiert als visuelles Mittel eingesetzt, das den repräsentativen Charakter widerspiegelt, gleichzeitig nimmt die Architektur in unterschiedlichen Ausprägungen einen Bezug zum Standort auf. Das Erlebnis eines Besuchs im Opern- oder Konzerthaus wird um die Erfahrung des Wassers erweitert, in Kopenhagen muss sogar vor dem Betreten des Opernhauses das Wasser des Inneren Hafens oder der kleineren Seitenkanäle erst überwunden werden. Damit wird das Wasser zu einem Element, das eng mit den jeweiligen Bauten verknüpft ist und diese als Flaggschiffe der Kultur erkennbar werden lässt.

5.4 Die Revitalisierung der Häfen

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfuhren die Industriehäfen in zahlreichen Städten weltweit eine massive Veränderung, die insbesondere durch das Aufkommen der Containerschiffe ihren Anfang nahm.¹⁶⁶⁰ Während die nah am Wasser gelegenen Gebiete infolge der ursprünglichen Ansiedlungspolitik in erster Linie der Verteidigung und als

¹⁶⁵⁸ Vgl. Grodach, S. 363.

¹⁶⁵⁹ Ryan 2010, S. 55.

¹⁶⁶⁰ Vgl. Priebs 1992, S. 91.

Handelsumschlagplätze dienten,¹⁶⁶¹ wurden die bestehenden Hafenanlagen ab den 1950er und 1960er Jahren zunehmend obsolet und mussten entweder vollends aufgegeben, in einem Randgebiet erweitert oder an einem anderen Standort neu aufgebaut werden.¹⁶⁶² Die Containerschiffe brachten einen höheren Bedarf an Lagerplätzen und eine neue, anders dimensionierte Verladetechnik mit sich, während gleichzeitig die Schiffe selbst, aufgrund ihrer Größe, neue Anforderungen an die Anlagen stellten. Die stete Erweiterung und Anpassung der Areale an die Entwicklungen in der Schifffahrt ist grundsätzlich ein Aspekt der Geschichte der Häfen.¹⁶⁶³ In Kopenhagen etwa wurden im 19. Jahrhundert neue Kanäle angelegt, während andere zugeschüttet wurden und die Inselgruppe Holmen entstand erst in jener Zeit, als die Hafeneinfahrten zudem tiefer werden mussten. „Das Brachfallen von Arealen wie den Hafen- und Uferzonen ist ein ‚normaler Vorgang‘ der Stadtentwicklung.“¹⁶⁶⁴ Im Zuge der Globalisierung wurden jedoch auch einzelne Gewerke der Schifffahrt zentralisiert. So etwa verlagerte sich in den 1970er- und 1980er Jahren der Schiffsbau von Europa und Nordamerika zu großen Teilen nach Asien und Australien, weil die Löhne dort niedriger waren. „The profound restructuring of the global trade, emergence of a new international geography and increased environmental regulations signalled a remarkable change in the economic vitality of waterfronts worldwide.“¹⁶⁶⁵ Eine Ausdehnung des Industriehafens auf das Stadtgebiet stellte seit dem Siegeszug der Containerschiffe keine angebrachte Lösung mehr dar. Dabei mussten nicht nur die Entwicklungen der Stadt berücksichtigt werden, sondern die enormen Lagerflächen, die nötig waren,¹⁶⁶⁶ sowie die Folgen für Mensch und Umwelt.¹⁶⁶⁷ Der Wandel in der Schifffahrt führte zu einer Verlagerung der Hafengebiete aus den städtischen Zentren heraus und fort von den nicht mehr erweiterbaren Arealen in neue Gebiete. Da sich dieser Prozess in der Regel über mehrere Jahre und Jahrzehnte hinzog, entstanden in den Stadtgebieten im Verlauf dessen vermehrt brach liegende Flächen am Wasser, für die eine neue Nutzung möglich wurde. In Hamburg

[...] hat die Stadt einen großen Teil des Hafens als Gebiet für Wohnungen, Arbeit, Freizeit und Kultur ausgewiesen. Auch wenn man sich bewusst macht, dass die neue Vielfalt eine künstliche und keine gewachsene Vielfalt sein wird, die sich erst durch den Gebrauch beweisen muss, so liegt hier doch ein Ansatz vor, der die durch die Funktionstrennung erzeugten Monokulturen von Schlafstädten, Einkaufszentren und Kulturzentren überwinden kann.¹⁶⁶⁸

¹⁶⁶¹ „Throughout history, canals, rivers, lakes, seas and oceans forming an edge to or bisecting urban metropolises have determined the topographical character of urban areas. Used for defence, trade, transportation, industry and recreation, these bodies of water often provided a reason for founding a city in the first place and have come to define these cities and play a major role in their lively and unique characters.“ Ryan 2010, S. 8.

¹⁶⁶² „Transformations of the waterfronts' functional and spatial conditions were initially triggered by deindustrialization of the port and the price and changes in the predominant trade routes. Global trends and logistics of water transportation became apparent by the 1950s [...]“. Grau und Kekez 2010, S. 29.

¹⁶⁶³ Vgl. Ryan 2010, S. 8.

¹⁶⁶⁴ Schubert 2002, S. 48.

¹⁶⁶⁵ Grau und Kekez 2010, S. 29.

¹⁶⁶⁶ „Im Hafen zog die Globalisierung ein, der normierte Container, diese Allerweltskiste, die etliche der alten Lagerhäuser überflüssig machte.“ Rauterberg, Hanno: „Elbphilharmonie. Wellen der Zuversicht“, (<http://www.zeit.de/2016/46/elbphilharmonie-hamburg-architektur-eroeffnung/komplettansicht>, 13. Februar 2017) [03.11.2016].

¹⁶⁶⁷ „In addition to the potential hazards of machinery from heavy industry, these areas of intense activity suffered from high levels of pollution, making them uninhabitable as well as unsuitable for recreational activities. A disconnection grew between the waterfront and the social, cultural and environmental life of the city.“ Ryan 2010, S. 8.

¹⁶⁶⁸ Philipp 2006, S. 422 f.

Im Zuge dieser Tendenz wurde das Wasser als Lebensraum wieder entdeckt und neu belebt und durch die Errichtung von neuem Wohnraum, der nun exklusiv am Hafen entstehen würde, konnte zudem der Suburbanisierung entgegengewirkt werden. Die Abwanderung von den Zentren hatte sich besonders in den 1980er und 1990er Jahren vollzogen, weshalb der Rückgang der Steuereinnahmen die Subventionierung der kulturellen Einrichtungen gefährdete, zudem war dadurch ein Teil der Zielgruppe dieser Institutionen nicht mehr im Stadtgebiet angesiedelt.¹⁶⁶⁹ Entsprechend nötig wurde die Revitalisierung des Hafens durch Wohneinheiten, Kulturbauten und weiterer Aktivitäten: „The waterfront has become a significant location for new building and redevelopment projects, helping cities go beyond industrial heritage and remaking development as contemporary places to live and work.“¹⁶⁷⁰

Die Umstrukturierung der ehemaligen Hafengebiete war eine politisch initiierte Aufgabe, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in zahlreichen Städten und Gemeinden herauskristallisierte und die ihren Anfang in den USA bereits in den 1960er Jahren genommen hatte.¹⁶⁷¹ Die frühen Revitalisierungen in Baltimore, Seattle und Boston hatten zum Ziel, die Bevölkerung wieder in die innenstadtnahen Gebiete zu ziehen und diese erneut zu beleben. „These large-scale initiatives with recreational, commercial, cultural and residential venues providing new live, work, and play spaces became models for other cities.“¹⁶⁷² Die Errichtung einer umfassenden Infrastruktur und individuell angepasste Masterpläne waren für solche Projekte nötig. Neben den erfolgreichen Revitalisierungen führten manche Maßnahmen nicht zum gewünschten Ergebnis, da ein auf das Profil der jeweiligen Stadt und der Bevölkerung zugeschnittener Projektentwurf erforderlich ist. Ein modellhaftes Vorgehen, wie es ursprünglich in den USA geplant war, funktioniert, wenn überhaupt, nur bedingt.¹⁶⁷³ Die gescheiterten Projekte dienten den späteren Revitalisierungsvorhaben als wichtige Anhaltspunkte und Erfahrungswerte.¹⁶⁷⁴ So etwa beruht der Erfolg des von 1992 bis 1997 errichteten, von Renzo Piano entworfenen Nationalen Zentrums für Wissenschaft und Technik (NEMO) in Amsterdam¹⁶⁷⁵ auf dem schräg ansteigenden Dach und der zum Wasser hin gekrümmten Fassade, die dem Bau eine schiffsartige Form verleihen.¹⁶⁷⁶ Das Dach bietet Platz zum Spazieren und ist gleichzeitig ein Aussichtspunkt über die Stadt und den Hafen hinweg. Die von verschiedenen Designern

¹⁶⁶⁹ Lenger 2013, S. 489.

¹⁶⁷⁰ Ryan 2010, S. 50.

¹⁶⁷¹ „Large-scale renewal projects along the waterfronts of various US-American cities such as the Inner Harbour of Baltimore, begun in the 1960s.“ Die Revitalisierung wurde in mehreren Großstädten in den USA umgesetzt, mit dem Inner Harbour Project von Baltimore als Vorbild, so etwa in den 1970er Jahren in Seattle, in den 1980er Jahren in Boston und Anfang der 1990 Jahre in San Francisco. Ryan 2010, S. 10.

¹⁶⁷² Ryan 2010, S. 10.

¹⁶⁷³ „Throughout history, similar experimental and thought-provoking urban development near the water's edge led to comparable patterns of environmental use. [...] Important wetland habitats, coral reefs, rivers and estuaries were being degraded or destroyed. Struggling with conflicting agendas, generations of government leaders have mismanaged long-term waterfront visions producing only mediocre results.“ Grau und Kekez 2010, S. 26.

¹⁶⁷⁴ Nachdem in der ersten und zweiten Generation der Revitalisierungen die Projekte gekennzeichnet waren von der Übernahme der erfolgreichen Konzepte, ohne eine komplette Einbindung zu realisieren, wurden in den 1990er Jahren die Vorhaben individueller gestaltet. „Die Vielfalt der Örtlichkeit wurde berücksichtigt, schrittweises und behutsames Vorgehen und eine Verschränkung von Masterplänen mit partizipativen Planungskulturen praktiziert.“ Schubert 2002, S. 49.

¹⁶⁷⁵ Renzo Piano: Nationales Zentrum für Wissenschaft und Technik, Amsterdam: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:NEMO_\(Amsterdam\).jpg&oldid=906746560](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:NEMO_(Amsterdam).jpg&oldid=906746560).

¹⁶⁷⁶ „NEMO beweist, dass spektakuläre Bauten nicht narzisstisch sein müssen, sondern durch direkte Bezüge zu ihrer Umgebung einer Stadt eine neue Touristenattraktion – und einen neuen Blick auf sich selbst – beschieren können.“ Cattermole, Paul: *Gebaute Utopien. Architektur für morgen*. 1. Aufl., München 2007, S. 68.

und Architekten entworfene Erweiterung des Museums in Gröningen aus dem Jahre 1994 ist mit verschiedenfarbigen strukturierten Elementen und Bauteilen gestaltet.¹⁶⁷⁷ Das auf einer Insel im Verbindungskanal situierte Museum ist über eine durchgehende Brücke mit den beiden Ufern verbunden und stellt so eine Verbindung zwischen Bahnhof und Innenstadt her.¹⁶⁷⁸ In Göteborg wurde das Nordufer des Göta Älv erfolgreich zu einem „[...] Stadtteil für alle“¹⁶⁷⁹ transformiert. „Kvar från varvsepoken är den stora kranen som utgör ett landmärke för området.“¹⁶⁸⁰ Sie verweisen auf die lange Geschichte des Göteborger Hafens. Das im Jahre 1994 eröffnete Opernhaus befindet sich am südlichen Ufer, der Seite des Stadtzentrums und ist von zahlreichen Hafenanlagen und Schiffen umgeben. Die große Glasfassade des Hauses ist auf das Wasser hin ausgerichtet. Die Londoner Docklands und die South Bank beruhen auf einem umfassenden urbanen Programm, das in den 1990er Jahren begonnen wurde. Seit der Eröffnung der von Foster + Partners entworfenen Millennium Bridge¹⁶⁸¹ – die kurze Zeit später geschlossen werden musste und erst nach umfangreichen Nachbesserungen zwei Jahre später wiedereröffnet werden konnte¹⁶⁸² – und der Tate Modern besitzt London seit dem Jahre 2000 zwei neue, zentral gelegene Landmarken. Das in Basel ansässige Architekturbüro Herzog & de Meuron verantwortete die Konvertierung der ehemaligen Bankside Power Station zu einem modernen Ausstellungsbereich. Die Tate Modern, die sich in dem prägnanten Backsteingebäude befindet,¹⁶⁸³ hat sich als ein bedeutender Museumsstandort in der Metropole etabliert und hatte bereits im Jahre 2006 fünf Millionen Besucher angezogen.¹⁶⁸⁴ Im Hinblick auf diesen Erfolg wurde eine Erweiterung der Tate Modern angestrebt, die ebenfalls von Herzog & de Meuron umgesetzt und im Jahre 2016 vollendet wurde.¹⁶⁸⁵ In Deutschland ist die HafenCity in Hamburg

¹⁶⁷⁷ Vgl. Gröninger Museum: „Gebäude“, (<https://www.groningermuseum.nl/museum/gebouw>, 15. Juli 2020).

¹⁶⁷⁸ Vgl. Ryan 2010, S. 52.

¹⁶⁷⁹ Schubert 2002, S. 49.

¹⁶⁸⁰ Übersetzung: „Aus der Werftzeit hat sich der große Kran erhalten, der das Wahrzeichen des Gebiets ist.“ Göteborgs hamn: „Hamnens historia“, (<https://www.goteborgshamn.se/om-hamnen/hamnenshistoria>, 15. Juli 2020).

¹⁶⁸¹ Foster + Partners: Millennium Bridge, London: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Millenium_Bridge_with_St_Paul%27s_Cathedral.jpg&oldid=764192670.

¹⁶⁸² „The bridge opened in June 2000 and an astonishing 100,000 people crossed it during the first weekend. However, under this heavy traffic the bridge exhibited greater than expected lateral movement, and as a result it was temporarily closed. Extensive research revealed that this movement was caused by synchronised pedestrian footfall – a phenomenon of which little was previously known in the engineering world. The solution was to fit dampers discreetly beneath the deck to mitigate movement.“ Dabei war durchaus bekannt, dass „[...] Menschen in Gleichschritt – wie etwa eine Soldatentruppe – für gefährliche Schwingung bei einer Brücke sorgen können. Die weiteren Untersuchungen ergaben jedoch eine auffällige Abhängigkeit von der Zahl der Leute auf der Brücke: die Schwankungen traten nur auf, wenn genügend viele Personen die Brücke nutzen. Diese Beobachtung lieferte den entscheidenden Hinweis: Bei der Millennium Bridge war nicht ausreichend berücksichtigt, dass eine Brücke durch anfänglich leichte Schwingungen selbst dafür sorgen kann, dass die Menschen in Gleichschritt geraten.“ Und dadurch wurde die Resonanz verstärkt. Foster + Partners: „Millennium Bridge“, (<https://www.fosterandpartners.com/projects/millennium-bridge>, 27. Januar 2020); Eckhardt, Bruno: „Gefährliche Resonanz“, (<https://www.weltderphysik.de/gebiet/technik/bauphysik/bruecken-resonanz>, 27. Januar 2020) [19.02.2008].

¹⁶⁸³ Herzog & de Meuron: Tate Modern (Modernisierung und Erweiterung), London: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Tate_Modern_-_Bankside_Power_Station.jpg&oldid=545901883.

¹⁶⁸⁴ Den Erfolg der Tate Modern begründen die Architekten mit der Konzeption der Turbinenhalle als „[...] neuartigen öffentlichen Raum“ und bemerken dazu, dass Orte „[...] mit positiven wie negativen Emotionen verbunden oder aufgeladen werden können. Identifikation ist hier an Zeit und Raum geknüpft. [...] Öffentliche Orte wie Stadien, Museen oder eben auch Konzertsäle sind für die Menschen gemacht und man muss sich vor allem überlegen, wie man es schafft, dass der Raum angenommen und so zum Teil der Stadt und der Gesellschaft gemacht wird.“ J. Herzog zitiert nach Matzig 2016, wie Fußnote 1545.

¹⁶⁸⁵ Vgl. Ryan 2010, S. 53 f.

das bedeutendste Revitalisierungsprojekt im 21. Jahrhundert. Die Elbphilharmonie an der Spitze zwischen Land und Wasser ist zum Wahrzeichen dieses Transformationsprozesses geworden. Die ehemaligen Speicher- und Kontorbauten wurden umfangreich neu besetzt und bieten Wohn-, Geschäfts- und Freizeitbereiche an.¹⁶⁸⁶ Das Konzerthaus, das den Spitznamen „Elphi“¹⁶⁸⁷ erhalten hat, weiß „[...] mit Hotel und Wohnungen als Mantelnutzungen“¹⁶⁸⁸ die öffentlichen Funktionen mit dem Privaten zu einen.

In den skandinavischen Ländern setzte die Revitalisierung der Hafengebiete in größerem Umfang gegen Ende des 20. Jahrhunderts ein. In Kopenhagen lagen weit verstreute und teils große Areale über einen längeren Zeitraum brach, da unter anderem die Hafenverwaltung die Grundstücke nicht freigab und sich Verhandlungen mit der Stadt und privaten Investoren hinzogen.¹⁶⁸⁹ Die Zusammenlegung mit dem Hafen von Malmö an einem neuen Standort im Öresund war zudem eine Herausforderung für beide Städte, die im laufenden Betrieb erfolgte. Mit der Verlegung des Marinehafens im Jahre 1994 wurden weite Teile des Hafengebiets gegenüber des Schlosses Amalienborg frei und als öffentlicher Raum nutzbar. In Kopenhagen war die Entwicklung des Hafenareals besonders komplex, da es sich weithin über den Stadtraum erstreckt und eine etappenweise Erschließung und Bebauung der Gebiete erfolgen musste. Die unterschiedlichen Phasen verfolgten teils äußerst differierende Ziele, weshalb individuelle Pläne entwickelt werden mussten. Nach anfänglich teils dezentralisierten Transformationsprojekten einzelner Grundstücke, erforderte insbesondere die Revitalisierung des Inneren Hafens die Ausarbeitung eines vielseitig angelegten Masterplans. Im Zuge dieser Überlegungen wurden mehrere Kulturbauten, unter anderem das Opernhaus und das Schauspielhaus, entlang der Wasserkante errichtet.

In der norwegischen und der isländischen Hauptstadt entstanden Anfang des 21. Jahrhunderts zwei Bauwerke für Musik, die aufgrund ihrer eindrucksvollen Architektur den Tourismus und damit die Wirtschaft wesentlich beeinflussen. Ihre Architektur erregt Aufmerksamkeit und die Anforderungen an diese Bauten sind mit eindeutigen Erwartungen verknüpft:

The world is experiencing an explosion of design and celebration of cultures on the water's edge. Capitalising on topographical context, cities are commissioning architecturally distinctive landmarks and city icons to honor interactions with their natural resource, water – the *raison d'être* for different idiosyncratic urban identities.¹⁶⁹⁰

Als Vorbild einer Landmarke, die als Katalysator einer umfassenden Revitalisierung fungierte und damit einen wirtschaftlichen Erfolg als Kulturmarke erreichen konnte, gilt das Guggenheimmuseum in Bilbao. Zahlreiche Städte haben diesen Effekt nachzuahmen versucht.¹⁶⁹¹ Auch in Oslo und Reykjavik hat eine ähnliche Intention die Wettbewerbe für die neuen Aufführungsstätten bestimmt.¹⁶⁹² Als Landmarken sollten sich die Harpa und das Opernhaus in Oslo innerhalb des städtischen Gefüges etablieren.

¹⁶⁸⁶ Vgl. Lösel 2005, wie Fußnote 860.

¹⁶⁸⁷ Matzig 2017, wie Fußnote 69.

¹⁶⁸⁸ P. de Meuron zitiert nach Mischke 2017, wie Fußnote 67.

¹⁶⁸⁹ Vgl. Priebs 1992, S. 93 f.

¹⁶⁹⁰ Grau und Kekez 2010, S. 23.

¹⁶⁹¹ Vgl. Alaily-Mattar, Nadia und Alain Thierstein: „Urban transformations through exceptional architecture: introduction to the special issue“. In: *Journal of Urban Design* 23, 2018: 2: Urban transformations through exceptional architecture, (<https://doi.org/10.1080/13574809.2018.1429903>, 23. Mai 2018), S. 165-168.

¹⁶⁹² „The competition brief stated that the operahouse [sic!] should be of high architectural quality and should be monumental in it's [sic!] expression.“ Archdaily: „Oslo Opera House / Snohetta“, (<http://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta>, 01. Juli 2015) [07.05.2008].

The re-use of obsolete industrial sites is creating new opportunities for cities [...] to providing space for buildings that contribute to recreating a city's identity and international image. [...] The high visibility of waterfront projects and their attractiveness can forge new identities for metropolitan areas and allow for an expression of urban vitality that is key to the image of a city.¹⁶⁹³

In Oslo begann die Erschließung des Hafens bereits in den 1980er Jahren im Gebiet Aker Brygge, das als eines der bekanntesten, frühen Revitalisierungsprojekte aus Skandinavien anzusehen ist. Die ehemaligen Werftanlagen am Oslofjord mussten schließen und wichen einem mit verschiedenen Aktivitäten besetzten, vitalen Stadtquartier, das mit einer öffentlichen Promenade zahlreiche Besucher anzieht, sowie mit weiteren Nutzungen:

Amenities include protection from inclement weather and an area for strolling that has become the focal point of the harbour and the entire city of Oslo. Tourists and locals enjoy the cafés, playgrounds, sittable steps, engaging public art, floating restaurants and small fishing boats that sell their catch at the dock. A few old industrial buildings were demolished, while several of the major workshop halls were rebuilt as retail shops.¹⁶⁹⁴

Das neue Opernhaus auf Bjørvika ist der erfolgreiche Ausgangspunkt einer weiteren Phase der umfangreichen Revitalisierungsvorhaben entlang des Oslofjords, die großflächig und weitläufig geplant sind.¹⁶⁹⁵ Das als Fjordbyen bezeichnete Projekt soll die Küstenlinie Oslos völlig neu ordnen. „Fjordbyen [...] skal gi tilgjengelighet, variasjon, og kultur- og rekreasjonsopplevelser for alle.“¹⁶⁹⁶ Das Opernhaus ist der erste explizit für die Aufführung von Opern und Ballette errichtete Bau in der norwegischen Hauptstadt und hat sich durch die mit hellem Marmor versehene, ansteigende Dachlandschaft als ein Besuchermagnet etabliert. Das monumentale Dach wird, ähnlich dem NEMO in Amsterdam, als öffentlicher Raum wahrgenommen und lädt zum Verweilen am Wasser ein. Die von der norwegischen Architektengruppe Snøhetta entworfene Architektur wirkt spektakulär und reiht sich optisch und in ihrer prestigeträchtigen Tradition mit dem Opernhaus in Sydney als ein Flaggschiff der Kultur ein.¹⁶⁹⁷

In Reykjavik wurde das Konzerthaus Harpa ebenfalls im Zuge der Umstrukturierung des Hafens geplant. Durch den Bevölkerungszuwachs im 20. Jahrhundert hat sich die isländische Hauptstadt deutlich ins Landesinnere ausgedehnt und während der Debatte über ein eigenständiges Konzerthaus ergaben sich mehrere Standorte innerhalb dieser neu zu entwickelnden Gebiete. Mit dem Rückzug in die Altstadt stellt die Harpa eine Verbindung zwischen dem Hafen und der Stadt her. Die Verzögerungen durch die Finanzkrise, die das Transformationsprojekt der Austurhöfn auf die Harpa fokussieren ließ, tragen dazu bei, dass der ursprüngliche Masterplan mit einigen Veränderungen wieder aufgenommen und inzwischen von verschiedenen Architekten gestaltet wird. Damit wird das Gebiet diverser und gleichzeitig verdeutlicht das Projekt in Reykjavik – wie auch der Masterplan um den Inneren Hafen von Kopenhagen –, die Unvorhersehbarkeit dieser über einen längeren Zeitraum angesetzten

¹⁶⁹³ Ryan 2010, S. 50.

¹⁶⁹⁴ Grau und Kekez 2010, S. 31.

¹⁶⁹⁵ „The operahouse is the first element in the planned transformation of this area of the city. In 2010 the heavy traffic beside the building will be moved into a tunnel under the fjord. Due to its size and aesthetic expression, the operahouse [sic!] will stand apart from other buildings in the area. [...] The building connects city and fjord, urbanity and landscape.“ Archdaily 2008, wie Fußnote 1618.

¹⁶⁹⁶ Übersetzung: „Fjordben [...] soll Zugänglichkeit, Variation sowie Kultur- und Freizeiterlebnisse für alle bieten.“ Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten: „Fjordbyplanen. Prinsipper for utvikling av helheten i Fjordbyen og for delområder“, (<https://www.oslo.kommune.no/getfile.php/134073-1421674380.pdf>, 27. Januar 2020). S. 6

¹⁶⁹⁷ Vgl. Smith und van Krogh Strand 2011.

Revitalisierungsprozesse.¹⁶⁹⁸ „Waterfront planning and development requires preparing for the future that is often impossible to predict, and so must incorporate uncertainty. Forecasts should usually describe ranges of possibilities.“¹⁶⁹⁹ Die ausgefallene Architektur der Harpa und ihre Funktionalität haben den Standort am Hafen gestärkt und neu besetzt, weshalb das Konzerthaus als Flaggschiff der Kultur angesehen werden kann. Es hat seinen weitreichenden Einfluss auf den Tourismus und die Wirtschaft bereits demonstriert.

5.5 Sehen und Gesehen-Werden: die Politisierung von Opern- und Konzerthäusern als Landmarken und Wahrzeichen

Konzert- und Opernhäuser gelten traditionell als Bauwerke, die für die Hochkultur bestimmt und politisch aufgeladen sind. Sie werden als Zeichen der Macht und zur Repräsentation der sie errichtenden Akteure eingesetzt und bilden „[...] die geläufigste Form politischer Architektur.“¹⁷⁰⁰ Waren es vormals die Könige und Fürsten, die sich eigene Räumlichkeiten für die Aufführung von Musik in ihren Palästen und Schlössern errichten ließen, so wurden die Bauten sukzessive eigenständig und frei stehend, während sich Auftraggeber und Publikum auf das Bürgertum ausweiteten. Sie wandelten sich zu Orten, „[...] die einen zentralen Platz in der bürgerlichen Lebensführung einnahmen.“¹⁷⁰¹ Die Errichtung dieser elitären Bauwerke bietet seit jeher kulturpolitische Möglichkeiten: „Since its birth in the Renaissance, opera has been claimed as a reincarnation of community-forming Greek drama, while being used to represent the power of the state – whether feudal, dictatorial or democratic.“¹⁷⁰² Die Mäzene der Opern und der klassischen Musik setzten diese Konnotation gezielt durch die Errichtung von Bauten für beide Darbietungsformen um und nutzten das damit verbundene Prestige für sich. Die politische Dimension der Konzert- und Opernhäuser lässt sich hervorragend anhand von zwei Beispielen erkennen, die verdeutlichen, dass sich seit ihren Anfängen nur wenig gewandelt hat. Die Errichtung von Architektur scheint seit jeher

[...] von einem Konkurrenzbetrieb bestimmt [...], der die Bauten anderer Bauherren nicht nur nachahmen, sondern übertreffen, verneinen oder gar vernichten will. Es dürfte ein latentes Strukturprinzip der Architekturgeschichte sein, daß Bauten sich weniger einem Harmoniebedürfnis als einem Überbietungswillen verdanken.¹⁷⁰³

Friedrich II. von Preußen leitete der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden bereits kurz nach seiner Thronbesteigung ein, um mit dem Gebäude seinen Machtanspruch zu festigen. Er beabsichtigte, sich mit dem im Jahre 1742 noch unfertig eröffneten Gebäude unter den Herrschenden Europas zu etablieren und Berlin als eine bedeutende Hauptstadt darzustellen. „In Zukunft sollten die benachbarten Fürsten neiderfüllt nach Berlin schauen und hier in der Oper die Vorboten des Klassizismus bestaunen. Scharen von Bewunderern aus ganz Europa hatten sich bereits auf der Baustelle eingefunden.“¹⁷⁰⁴

¹⁶⁹⁸ Vgl. Schubert 2002, S. 48.

¹⁶⁹⁹ Grau und Kekez 2010, S. 33.

¹⁷⁰⁰ Nerdinger 1992, S. 14.

¹⁷⁰¹ „Dabei darf das Attribut ‚bürgerlich‘ aber nicht den Blick dafür verstellen, dass diese Institutionen häufig und insbesondere in Residenzstädten höfischen Traditionen verhaftet waren, nicht selten auch stark von adligen Gruppen geprägt waren und vor allem ein Publikum ansprachen, das weit über die Sozialformation des Bürgertums hinausreichte.“ Lenger 2013, S. 208.

¹⁷⁰² Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

¹⁷⁰³ Warnke, Martin: „Bau und Gegenbau“. In: Hermann Hipp and Ernst Seidl (Hgg.): *Architektur als politische Kultur: Philosophia practica*. Berlin 1996, S. 11-18, hier S. 11.

¹⁷⁰⁴ Scheurmann 1998, S. 69.

Mehr als 250 Jahre später wurde mit dem Einverständnis des Stadtrates¹⁷⁰⁵ in Hamburg ein Konzerthaus auf den Weg gebracht, das als Leuchtturm den Hafen prägen und mit einem „[...] der besten Musiksäle der Welt“¹⁷⁰⁶ ausgestattet werden sollte. Die Stadt war die Auftraggeberin und das Projekt wurde von Steuergeldern und Spenden finanziert, trotz der explosiv angestiegenen Baukosten.¹⁷⁰⁷ Die kulturelle Bedeutung des Baus musste eindeutig sein: „Im Nachkriegsdeutschland war Kultur noch so etwas wie die geistige Notwehr gegen eine finstere Vergangenheit und eine trübe Gegenwart. Das hat sich geändert. Heute ist sie eher die Verge-
wässerung, dass die Zeiten besser sind.“¹⁷⁰⁸ Die Krise des Bauvorhabens der Elbphilharmonie wurde zu einer Krise der Stadt Hamburg, der politisch begegnet werden musste. Der Erste Bürgermeister Olaf Scholz und die Kultursenatorin Barbara Kisseler trieben eine Wende voran,¹⁷⁰⁹ die schließlich die Zustimmung der Hamburger Bürgerschaft erhielt.¹⁷¹⁰ Die Einweihung des Hauses, nach Jahren der Verspätung, wurde daher auf vielschichtige Weise zelebriert: Zunächst wurde die Plaza eröffnet, zur Feier kamen „[...] Journalisten aus aller Welt“¹⁷¹¹ in die Elbphilharmonie. Das Eröffnungskonzert des NDR Elbphilharmonie Orchesters im Großen Saal fand einige Wochen später statt – im Zuge dessen wurde der „[...] Einmarsch von Gauck, Bundeskanzlerin Angela Merkel, Bundestagspräsident Lammert und anderer Politiker nicht nur durch Beifall, sondern durch kollektives Aufstehen“¹⁷¹² geehrt. Kurz darauf standen Musiker und Bands unterschiedlichster Stilrichtungen auf der Bühne, die verdeutlichten, dass die Elbphilharmonie für die Bürger Hamburgs errichtet worden war und für diese ein vielseitiges Programm bieten sollte.¹⁷¹³ Die HafenCity, eines der größten Revitalisierungsprojekte

¹⁷⁰⁵ „8. Februar 2007: Die Hamburgische Bürgerschaft stimmt einstimmig für den Bau der Elbphilharmonie.“ NDR.de: „Elbphilharmonie: Die wichtigsten Etappen. Wie die Elbphilharmonie entstanden ist“, (<http://www.ndr.de/kultur/elbphilharmonie/Elbphilharmonie-Die-wichtigsten-Etappen,elbphilchronologie100.html>, 13. Februar 2017) [12.01.2017].

¹⁷⁰⁶ Creutz und Maus 2016, wie Fußnote 1523.

¹⁷⁰⁷ „Der Entwurf [...] war einzigartig. Und Hamburg wie trunken, als 2003 ein Holzmodell des Bauwerks vorgestellt wurde. [...] Dafür schien der genannte Preis akzeptabel: 77 Millionen Euro für die Stadt. 2007 war Baubeginn. Eröffnung sollte 2010 sein. Während des Bauens wurde weiter geplant. Die Kosten liefen aus dem Ruder. Nur eineinhalb Jahre nach dem ersten Spatenstich hatte sich der Betrag für die öffentliche Hand bereits vervielfacht: 323 Millionen Euro. Auch der Terminplan musste korrigiert werden. Neues Eröffnungsdatum: 2012. Das war erst der Anfang. Die Stadt Hamburg und das Bauunternehmen Hochtief begannen, sich mit Klagen zu überziehen. Es kam zum Baustopp. Immer wieder verschob sich die Eröffnung. Zwei Parlamentarische Untersuchungsausschüsse wurden eingesetzt, um das Chaos zu analysieren. Hauptgrund für all die Konflikte: ein unglückliches Vertragskonstrukt zwischen den Architekten, dem Baukonzern Hochtief und der Stadt Hamburg. [...] Insgesamt kostet die Elbphilharmonie den Steuerzahler 789 Millionen Euro und eröffnet – im Januar 2017 – sieben Jahre später als geplant.“ Ebd.

¹⁷⁰⁸ Kreye 2017, wie Fußnote 102.

¹⁷⁰⁹ „Vieles ist schief gelaufen in den Geburtsjahren des Bauwerks. Die Geschichte der Elbphilharmonie ist aber auch eine [sic!] von vielen Glücksfällen. Angefangen von den Erfindern dieses Projekts, einem visionären Hamburger Architekten und seiner Frau, über Bürgermeister Olaf Scholz und die verstorbene Kultursenatorin Barbara Kisseler, die den Karren dann schließlich doch noch aus dem Dreck zogen, bis hin zum Intendanten der Elbphilharmonie, Christoph Lieben-Seutter, der nun seit zehn Jahren hartnäckig die Stellung in Hamburg hält. Ganz einfach, weil es die ‚spannendste Aufgabe ist, die derzeit im internationalen Konzertbetrieb zu haben ist‘, wie er sagt. Sie waren es, die der Elbphilharmonie den entscheidenden Tritt auf dem Weg bis zur Vollendung gaben.“ Felixmüller 2017, wie Fußnote 69.

¹⁷¹⁰ Vgl. NDR.de 2017, wie Fußnote 1631.

¹⁷¹¹ Ehlert 2016, wie Fußnote 73.

¹⁷¹² Brembeck, Reinhard, J.: „Elbphilharmonie. Auf Tuchfühlung im Vulkankrater“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/elbphilharmonie-auf-tuchfuehlung-im-vulkankrater-1.3330010>, 13. Februar 2017) [12.01.2017].

¹⁷¹³ „Soll keiner mehr sagen, die Elbphilharmonie sei nur für die feinen Leute gebaut worden: Auf den Stufen, die sich von der Plaza breit nach oben in Richtung Konzertsaal drehen, haben sich an diesem Samstag-nachmittag Gestalten versammelt, die das Establishment sonst eher meiden: Alt-Punks, spiddelige Biertrinker in Schwarz, dazwischen Bela B. von den ‚Ärzten‘.“ Creutz 2017, wie Fußnote 173.

Deutschlands, erhielt mit der Elbphilharmonie ein Zentrum für Musik, ein kulturelles Highlight. „In Hamburg wird der urbane Transformationsprozess durch die Elbphilharmonie sicher beschleunigt. [...] Das ist der große Nutzen des Projekts, Architektur hin oder her.“¹⁷¹⁴ Die politische Dimension des Konzerthauses zeigt sich auch darin, dass es sich als Wahrzeichen etabliert hat. Ob es „[...] mit dem Hamburger Michel [...] eine Kirche als Wahrzeichen ablösen“¹⁷¹⁵ wird, ist indes fraglich, vielmehr werden beide Bauten Hamburg gleichzeitig prägen. Die beiden Beispiele aus Deutschland verdeutlichen die politische Aufladung dieser Bautypen, die als Zeichen oder Ausdruck von Macht funktionalisiert werden. „Lange galt die Faustregel: Drama, Architektur und Programmmusik sind künstlerische Ausdrucksformen des Staatlichen.“¹⁷¹⁶ In den Opernhäusern und Konzerthallen werden Bühnenstücke mit Orchestermusik, Gesang und Tanz oder reine Instrumentalstücke aufgeführt, wodurch sich eine doppelte Belegung der politischen Dimensionen dieser Bauten ergibt: zum einen durch die Architektur an sich und zum anderen durch die dargebotenen Aufführungsformen. Der Besitz eines eigenen Theaters, Opernhauses oder einer Konzerthalle war und ist von großer Bedeutung für eine Stadt.¹⁷¹⁷ Das Programm der Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien reflektiert ihre Ausrichtung auf ein breites Publikum, neben klassischer Musik und Opern treten unterschiedliche Musikvereine, Chöre und Musizierende auf ihren Bühnen auf. Dadurch soll Demokratie vermittelt werden, denn die meisten dieser Bauten wurden von der Bürgerschaft initiiert und finanziell getragen. Entsprechend ist etwa das Programm des Konzerthauses in Reykjavik organisiert, aber auch das Opernhaus in Oslo zeichnet sich durch verschiedene Aktionen und Attraktionen aus.

Die Architektur von Aufführungsstätten war im Verlauf ihrer Geschichte stets wegweisend für neue Baustile und hat sich an zeitgemäße Bedürfnisse angepasst und diese aufgenommen. Durch ihre prunkvolle Ausstattung, ihre aufwendigen Dekorationen, ihre Formensprache und ihre Monumentalität behaupten sich die Opern- und Konzerthäuser als Architekturikonen. Gleichzeitig überzeugen sie durch ihre Präsenz innerhalb des jeweiligen städtischen Ensembles, wo sie als point de vue, als beherrschender Bau einer Platzanlage oder gar als Solitär gesetzt wurden. Ihr Einfluss auf die urbanen Strukturen als Landmarken oder als „Leuchttürme“¹⁷¹⁸ beruft sich auf eine Tradition, die sich stetig fortsetzt und einen Höhepunkt in Bilbao gefunden hat. Seitdem ist weltweit ein neuer Trend von Architekturikonen für die Kultur zu beobachten.¹⁷¹⁹ Während in Bilbao das Renommee des Architekten Frank Gehry, sowie die einprägsame Form und Fassade das Gebäude zu einer kulturellen Landmarke haben werden lassen, so

¹⁷¹⁴ J. Herzog zitiert nach Mischke 2017, wie Fußnote 67.

¹⁷¹⁵ Kreye 2017, wie Fußnote 102.

¹⁷¹⁶ Beyme, Klaus von: „Politische Ikonologie der Architektur“. In: Hipp und Seidl (Hgg.) 1996, wie Fußnote 1642, S. 22.

¹⁷¹⁷ Vgl. Lenger 2013, S. 212.

¹⁷¹⁸ Der „[...] Begriff des Leuchtturms ist ja schon Programm: etwas, das leuchtet und eine Orientierung und Verortung vorgibt. Gerade in Zeiten, wo Bescheidenheit und soziale Programme im Vordergrund stehen, bleiben Verführungskraft und Schönheit von Architektur wichtig. [...] Dies waren immer die Merkmale von Städten: früher die Kirchen, heute die Museen oder Konzerthäuser. Die Menschen fühlen sich davon angezogen und identifizieren sich damit. Vielleicht, weil sie eben nicht alltäglich, nicht notwendig sind wie ihr eigener Wohn- und Arbeitsraum, vielleicht ganz einfach, weil sie schön sind.“ Jacques Herzog zitiert nach Creutz und Maus 2016, wie Fußnote 1523.

¹⁷¹⁹ Es „[...] löste sich die Formfindung mit der Postmoderne [...] und noch mehr mit der ‚Star-Architektur‘ der ‚Starchitects‘, die seit den 1990er Jahren global agieren [...]. *Guggenheim-Bilbao* läutete eine Phase ein, die im globalen Wettbewerb der Städte und Regionen um Aufmerksamkeit und Investitionen auf den spektakulären Bau setzt, dessen kulturelle wie anschauliche Attraktivität geeignet scheint, weltweit Interesse zu wecken und Interessenten anzulocken. [Hervorhebungen im Original]“ Kastorff-Viehmänn 2010, S. 476 f.

sind diese Kriterien doch beschränkt und bewirken bei einer Übernahme nicht zwingend denselben Effekt für ähnliche Kulturbauten in vergleichbar aufgestellten Städten.¹⁷²⁰ In China werden seit den 1990er Jahren Konzert- und Opernhäuser in zahlreichen Städten errichtet, mit denen sich die Volksrepublik international aufstellt.¹⁷²¹ Das von Paul Andreu konzipierte Nationaltheater in Peking,¹⁷²² das zwischen der historischen Kaiserstadt und den Regierungsgebäuden unweit des Tian'anmen-Platzes gelegen ist, umschließt drei Auditorien unter einer organisch gewölbten Konstruktion.¹⁷²³ Das Opernhaus in Guangzhou von Zaha Hadid Architects,¹⁷²⁴ zählt ebenso zu den bekannten Bauten dieser Welle an großen Aufführungsstätten in China, die beinahe ausschließlich von Stararchitekten errichtet wurden.¹⁷²⁵

Die Annäherung kultureller Landmarken zum Wasser wurde vermehrt gefördert: „[T]he potential for new architecture to transform the city's edge, encouraging interaction between the city and its waterfront, and providing fresh icons with which to identity [sic] and interpret city life.“¹⁷²⁶ Mithilfe der neuen Kulturbauten werden besonders die ehemaligen Hafenareale und damit Randgebiete neu besetzt, die durch die Architektur einen visuellen Anreiz erhalten. In Skandinavien gehören die auffälligen Aufführungsstätten wie die Harpa und die Opernhäuser in Kopenhagen und Oslo zu den international bekanntesten neuen Gebäuden, die sich als Ikonen am Wasser präsentieren. Gleichzeitig liegen diese drei Bauten in den Hauptstädten als Teil von Revitalisierungsprojekten im gegenseitigen Wettstreit, der sich auf globaler Ebene fortsetzt und dessen Ziel es ist, Interessenten zu erreichen und sie an den jeweiligen Ort zu ziehen.¹⁷²⁷ Darüber hinaus gibt es weitere, markante Konzert- und Opernhäuser in den skandinavischen Ländern, die sich durch ihre Architektur und ihre Lage am Wasser als Landmarken identifizieren lassen. Denn „[...] Projekte an den Rändern, an bisher wenig vertrauten Orten einer Stadt sind immer auch eine Chance, dieser Stadt zu einer neuen Dimension zu verhelfen.“¹⁷²⁸ Besonders erwähnenswert sind das Kilden in Kristiansand mit seiner sanft geschwungenen Fassade zum Hafen hin und das scheinbar aus verschiedenen Kuben zusammengesetzte Musikhaus in Aalborg von dem österreichischen Architekturbüro Coop Himmelb(l)au, das seit 2014 auf den Fjord gerichtet ist.¹⁷²⁹ Diese kulturellen Bauwerke, die sich durch eine außergewöhnliche Architektur auszeichnen, sind die bedeutenden Treiber der urbanen Transformationsprozesse.¹⁷³⁰ Sie stellen sich als Signale des Öffentlichen dar und definieren den städtischen Raum dauerhaft. Zusätzlich entstehen einige Konzert- und Opernhäuser mit der Intention, dass sie symbolisch und außenwirksam die Stadt oder gar ein Land repräsentieren sollen und dadurch Identität

¹⁷²⁰ In Minden wurde im Jahre 2005 ein von Frank Gehry entworfenes Museumsgebäude aus Backstein eröffnet und damit ein ähnlich „[...] kommerzieller Erfolg“ erhofft. Eine Forschergruppe der TU München haben über die Rolle von Bauwerken von Star-Architekturbüros für die Neuaufstellung und Neubewertung verschiedener Städte geforscht. Sie untersuchten als Fallbeispiele das Kunsthaus in Graz, das KKL in Luzern und das Phaeno in Wolfsburg. Philipp 2006, S. 429; vgl. Alaily-Mattar et al. 2017, S. 179.

¹⁷²¹ Vgl. Newhouse 2012, S. 166.

¹⁷²² Paul Andreu: Nationaltheater, Peking: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Las-car_National_Centre_for_the_Performing_Arts_\(The_Egg\)_4474852849.jpg&oldid=1010480359](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Las-car_National_Centre_for_the_Performing_Arts_(The_Egg)_4474852849.jpg&oldid=1010480359).

¹⁷²³ Vgl. Newhouse 2012, S. 174 f.

¹⁷²⁴ Zaha Hadid: Opernhaus, Guangzhou: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Guangzhou_Opera_House\(Near\).JPG&oldid=1147185285](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Guangzhou_Opera_House(Near).JPG&oldid=1147185285).

¹⁷²⁵ Vgl. Söldner und Söldner 2009, S. 232–234.

¹⁷²⁶ Ryan 2010, S. 11.

¹⁷²⁷ Vgl. Grau und Kekez 2010, S. 33.

¹⁷²⁸ J. Herzog zitiert nach Matzig 2017, wie Fußnote 69.

¹⁷²⁹ Coop Himmelb(l)au: Musikkens Hus, Aalborg: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Haus_der_Musik_\(Aalborg\).jpeg&oldid=449709110](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Haus_der_Musik_(Aalborg).jpeg&oldid=449709110)

¹⁷³⁰ Vgl. Alaily-Mattar und Thierstein 2018.

stiften. Als bedeutendstes und eindrucksvollstes Vorbild für diese Funktionalisierung gilt des Opernhauses von Sydney.¹⁷³¹ Hans Scharouns

[...] *Philharmonie* in Berlin, ist ein Wahrzeichen für Stadt und Republik: Bis heute sind der atemberaubend schöne, akustisch ausgezeichnete Konzertsaal, [...] die Foyers [...] und die in der Dachform einem Gebirgsmassiv ähnliche Umrisslinie der *Philharmonie* unübertroffen [Hervorhebungen im Original].¹⁷³²

Während Scharouns *Philharmonie* in einem von Leerstellen geprägten Stadtgebiet sich als isoliert stehender Bau darbietet, wirkt sie als Wahrzeichen, aufgrund der innovativen Baukunst die sie verkörpert – sie beherbergt den ersten Weinbergkonzertsaal überhaupt. Der Konzertsaal, die Konzentration auf seine Funktion und eben die Dachform verdeutlichen ihre zukunftsweisende Fortschrittlichkeit.

Die solitäre Lage des Opernhauses von Sydney ist ein wesentlicher Aspekt, der ihre Wahrnehmung als Wahrzeichen explizit unterstützt, denn der Hafen und die Harbour Bridge bilden einen ruhigen Hintergrund vor dem es sich präsentieren kann. Das Dach des Opernhauses wird seit einigen Jahren als Projektionsfläche genutzt und es werden „[...] spektakuläre Farbspiele und bewegte Bilder“¹⁷³³ darauf abgebildet, mit denen die mediale Aufmerksamkeit obendrein gefördert wird. „Jährlich besuchen mehr als acht Millionen Menschen das Opernhaus. Die Weltkulturerbe-Stätte ist damit Australiens meistbesuchte Sehenswürdigkeit.“¹⁷³⁴ Dass das Opernhaus sich als Wahrzeichen etablieren würde, war während des Wettbewerbs und sogar nach der Eröffnung noch nicht absehbar.¹⁷³⁵ Der Skandal um Jørn Utzon hat zu internationalen Aufmerksamkeit geführt, die die Bekanntheit des Hauses wie auch des Architekten maßgeblich unterstützt haben. Daneben ist die Tatsache, dass Utzon das fertige Bauwerk nie in Augenschein genommen hat, ein wichtiger Teil der Baugeschichte des Opernhauses, das noch immer von Belang zu sein scheint und selbst in neueren Besprechungen aufgenommen wird, obwohl Jørn Utzon im Jahre 2003 den Pritzker-Preis für Architektur für sein Werk erhielt.¹⁷³⁶ Jedoch lässt sich eine als Wahrzeichen fungierende Architektur

[...] nicht einfach so bestellen. Das ist ähnlich wie bei Bestsellern, Hits und Blockbusterfilmen. Kultur bleibt unberechenbar. Zwischen Idee und Wirklichkeit vergehen oft Jahre, und man kann nie abschätzen, wie große und größere Öffentlichkeiten dann gerade so gelaunt sind, was ihnen nahe und was ihnen so gar nicht ans Herz geht. Man kann es natürlich darauf anlegen.¹⁷³⁷

Das Opernhaus von Sydney ist ein Beweis dafür, welche Rolle der Architektur zukommen kann und wie sie sich auf das menschliche Leben überträgt. Sie bietet nicht nur ein Dach für Musik, stellt nicht allein eine expressive Silhouette aus Segeln dar, sie ist in der Sprache bildlich verankert: Mit der Bezeichnung Sydney wird eine Ansicht des Opernhauses im Geiste evoziert.¹⁷³⁸ Dies ist die endgültige Form der Funktionalisierung als Wahrzeichen, wenn es als Synonym mit seinem Standort verbunden ist und nicht mehr eines Abbildes bedarf. Die Erreichbarkeit dieses Aspekts ist aber abhängig davon, inwieweit andere Bauten den jeweiligen Stadtraum

¹⁷³¹ Als „[...] Kernstück der nationalen Identität“ wurde es von Kim Williams, dem Vorsitzenden der Trägerstiftung bezeichnet. Williams zitiert nach Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

¹⁷³² Kastorff-Viehmänn 2010, S. 517.

¹⁷³³ Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

¹⁷³⁴ Neue Zürcher Zeitung online: „Opernhaus von Sydney wird erneuert“, (https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/australiens-meistbesuchte-sehenswuerdigkeit-opernhaus-von-sydney-wird-erneuert-id.110323, 23. Mai 2018) [11.08.2016].

¹⁷³⁵ Vgl. Philipp 2006, S. 399.

¹⁷³⁶ Vgl. Astbury und Oelrich 2013, wie Fußnote 84.

¹⁷³⁷ Kreye 2017, wie Fußnote 102.

¹⁷³⁸ Vgl. Hammer 2011, S. 93.

erobern und somit, ähnlich wie in Hamburg, eine Neubesetzung der architektonischen Wahrzeichen geschieht. Die Elbphilharmonie ist das bedeutendste kulturelle Bauprojekt Deutschlands im 21. Jahrhundert, bei dem die Funktionalisierung als Wahrzeichen gelungen ist.¹⁷³⁹ Das Konzerthaus steht an der Spitze der Elbinsel, und „[...] wächst über zahllosen, in den Grund gerammten Pfählen direkt aus dem Wasser“¹⁷⁴⁰ majestätisch empor. Sie erinnert an eine Gali-onsfigur, wie sie an der Spitze der Elbinsel über das Wasser ragt und den Weg zu weisen scheint: „Mit diesem Bauwerk beginnt eine neue Epoche.“¹⁷⁴¹

In Skandinavien hat die politische Brisanz solcher Aufführungsstätten zugenommen und damit sind gleichzeitig die Anforderungen an die Architektur gewachsen. Das Kulturleben insgesamt war in der Vergangenheit, ohne die Ikonen, weniger elitär geprägt, die Bühnen waren differenzier gestaltet und zugleich diverser in ihrem Programm bespielt worden. In Norwegen ist das sehr deutlich ersichtlich, denn die zahlreichen Kulturhäuser und Konzertsäle, die sich über das ganze Land verstreuen und die selbst in kleineren Gemeinden Bestand haben, zeugen von einem großen Interesse an Kultur (Tab. 1–2). Die Architektur spiegelt den demokratischen Anspruch an diese Bauten wider. Die teils verschiedenen kulturellen Institutionen unter einem Dach und die sich daraus ergebende intimere Raumfolge führen dazu, dass mögliche Schwellenängste abgebaut werden. Die größeren Bauten wie das Opernhaus in Oslo sind auf eine breite Nutzung ausgelegt, indem sie sich etwa als öffentlicher Platz präsentieren. Die physische Beteiligung während des Begehens des Daches erweitert die Erfahrung der Nutzer, die das Gebäude nicht mehr nur betrachten, sondern es von oben erleben können. Während des Schreitens über die Marmorplatten können die Linien in ihnen genau wahrgenommen werden. Ähnlich wie bei Jackson Pollocks Action-Paintings hat die einzelne Linie keine übermäßige Bedeutung, sie dient vielmehr der Führung des Auges. Es gibt auch keinen definierten Weg auf dem Dach, es steht den Nutzenden vollkommen frei, einen eigenen zu wählen. Die Betrachtenden von Kunst oder berühmten Plätzen neigen oft dazu, diese weniger genau anzusehen als eigene Abbilder – präferiert im Zusammenhang mit einem Selbstporträt, anhand dessen gleichzeitig die eigene Anwesenheit, das eigene Erleben dieses Bauwerks unter Beweis gestellt werden kann – davon zu erschaffen, weshalb sich eine mediale Pseudo-Erfahrung ergeben kann.¹⁷⁴²

In Reykjavik hat sich im 20. Jahrhundert ein breites Spektrum an Musikgesellschaften und Vereinigungen aufgestellt, die in den unterschiedlichsten Räumlichkeiten ihre Aufführungen darboten. Mit der Harpa als exklusivem Konzerthaus konnte sich die Stadt international aufstellen und durch das Wachstum der Tourismusbranche in den letzten Jahren, zieht das Gebäude zunehmend Besucher an. Die dadurch generierten Einnahmen konnten die Fortsetzung der Revitalisierung des Hafens voranbringen. Das Gebäude ist zudem medial weit verbreitet und gehört nach beinahe zehn Jahren neben der imposanten Hallgrímskirkja zu den bekanntesten Bauten Islands. Das Kopenhagener Opernhaus behauptet sich durch seine Nähe zum neuen Schauspielhaus und in besonderer Weise entlang der historischen Achse im städtischen Raum. Der Bau hat bereits während seiner Entstehungszeit heftige Debatten ausgelöst und polarisiert bis heute. Die Diskussion über die Ästhetik des Opernhauses verdeutlicht, welche Bedeutung diesem ausschließlich subjektiv wahrnehmbaren Kriterium beigemessen wird und welche Rolle mit dem

¹⁷³⁹ Vgl. Große-Wilde, Carola: „Elbphilharmonie. Hamburgs neues Wahrzeichen“, (<http://www.stern.de/fotografie/elbphilharmonie-hamburgs-neues-wahrzeichen-3287502.html>, 26. Juni 2015) [24.10.2005]; Brembeck, Reinhard, J. 2017, wie Fußnote 1638; Kreye 2017, wie Fußnote 102

¹⁷⁴⁰ Knapp, Gottfried: „Die Elbphilharmonie - vom Problemkind zum Architekturwunder. Architekturkritik“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/elbphilharmonie-in-hamburg-vom-problemkind-der-stadtplanung-zum-architekturwunder-1.3231416>, 13. Februar 2017) [03.11.2016].

¹⁷⁴¹ Rauterberg 2016, wie Fußnote 1595.

¹⁷⁴² Vgl. Hammer 2011, S. 96 f.

Opernhaus als öffentlicher Kulturraum verbunden wird. Obwohl noch immer die Gestaltung im Vordergrund steht, ist eine Verlagerung dieser Debatte denkbar: „Schönheitsbegriffe unterliegen dem Zeitgeschmack. Der Eiffelturm galt den Parisern zum Zeitpunkt seines Baus als monströses Schandmal. Jetzt ist er das gefeierte Wahrzeichen der Stadt.“¹⁷⁴³ Die Wahrnehmung der Bevölkerung ist noch von den Debatten geleitet, es erscheint schwer vorstellbar, dass das Opernhaus mit der Statue der Kleinen Meerjungfrau, dem mit 125 cm Höhe ungewöhnlich kleinen Wahrzeichen,¹⁷⁴⁴ gleichgestellt sein kann. Außerhalb Dänemarks hat sich das Gebäude trotz seiner Hintergründe etabliert: „The Royal Danish Opera House [...] stands as the city’s cultural landmark today.“¹⁷⁴⁵

Die Umstände und die Geschichte des Opernhauses in Kopenhagen – wie auch die spektakulären, angesprochenen Bauten insgesamt – lässt die Frage aufkommen, inwieweit die kulturpolitisch initiierte, „[...] ikonische Wahrzeichen-Architektur [...] letztlich überkommene Pharaonenarchitektur“¹⁷⁴⁶ darstellt. Teilweise sind populistischen Tendenzen gerade in den Feuilletons oder Kommentaren der Zeitungen zu lesen, in denen öffentliche Kulturbauten mit Sportstadien oder Bildungs- und Sozialeinrichtungen verglichen und ihre Zweckmäßigkeit, ihr Nutzen aus dem Kontext eines breiten Kulturangebots herausgenommen, diesen entgegengestellt

Stadtplaner und Architekten stehen doch vor einer Entscheidung: Positioniere ich eine Stadt mithilfe eines ikonischen Wahrzeichens als Marke im globalen Städtewettbewerb? Das macht man dann mit einer elitären Elbphilharmonie. Oder plane ich die ganze Stadt so nachhaltig, dass sie mit ihren Problemen fertig wird? Dann muss ich günstigen Wohnraum schaffen, das Migrationsproblem angehen und Segregation in den einzelnen Vierteln beseitigen, indem ich soziale, kulturelle und ethnische Vielfalt fördere.¹⁷⁴⁷

Die Opportunität in der Errichtung von Kulturbauten liegt nicht allein darin, dass sie der Auf-
führung dienen, sondern sie „[...] wurden und werden in jeder Stadt zu Monumenten, eventuell zu Wahrzeichen. Sie tragen zur Identität einer Stadt bei.“¹⁷⁴⁸ Mithilfe der Konzert- und Opernhäuser werden Ikonen geschaffen, die den Stadtraum definieren. Die Architektur allein drückt nicht diese Präsenz aus, sie kann durch die Funktionalität ebenfalls erreicht werden. Die Musiikkitalo in Helsinki funktioniert auch ohne eine imposante Architektur als wichtiges Zentrum für Musik, das Gebäude befindet sich in der direkten Nachbarschaft des Opernhauses, der Finlandia Halle und gegenüber dem Parlament¹⁷⁴⁹ und entstand mit der Intention, einen akustisch adäquaten Konzertsaal für seine Nutzer zu bieten. Darüber hinaus vereint es mehrere Institutionen unter einem Dach, sodass die Funktion im Vordergrund stand und dieses „a mezza voce“¹⁷⁵⁰ errichtete Konzerthaus fügt sich in den urbanen Raum und die umgebenden Bauten ein. Es ist insofern ein nachhaltiges Gebäude, denn

[...] Architektur hat sehr viel mit Zeit zu tun. Es ist ja auch wichtig, dass man Architektur als etwas Langlebiges begreift. [...] Architekturen, vor allem öffentliche

¹⁷⁴³ Matzig 2016, wie Fußnote 1545.

¹⁷⁴⁴ Vgl. Findeisen und Husum 2008, S. 115 f.

¹⁷⁴⁵ Raut 2019, wie Fußnote 1395.

¹⁷⁴⁶ Creutz und Maus 2016, wie Fußnote 1523.

¹⁷⁴⁷ Ebd.

¹⁷⁴⁸ Jacques Herzog zitiert nach Ebd.

¹⁷⁴⁹ Das Parlamentsgebäude wurde von 1927-1931 im klassizistischen Stil nach den Plänen von J. S. Sirén errichtet. „Der rote, rechteckige Granitbau besitzt in der Mitte einen hohen, runden Saal. Riesige *Kolonaden* verlaufen an der Vorderfront, zu der eine imposante Freitreppe im antiken römischen Stil hinaufführt. [Hervorhebung im Original]“ Reid und Hipp 2000, S. 386.

¹⁷⁵⁰ Kivistö 2011.

Gebäude oder Kulturräume sollten über Generationen hinweg funktionieren. Gute Architektur hat ja immer etwas Zeitloses. Das ist wahre Nachhaltigkeit.¹⁷⁵¹

Die Musiikkitalo stellt sich durch ihre rundum gläserne Architektur dezidiert als neues Haus für Musik dar und hebt sich dadurch – und durch den weinbergförmigen Konzertsaal – explizit von der akustisch ungeeigneten, mit Marmor verkleideten Finlandiatalo ab.¹⁷⁵² Sie sticht nicht durch eine skulpturale Form aus dem Gefüge hervor und kann daher nicht als „übliche[s] Architektenbohei, das in London (Riesengurke), New York (Riesenrochen) oder auch Bilbao (Riesenauffahrunfall) für Spektakel sorgt“¹⁷⁵³, oder durch ähnliche Vergleiche abgetan werden.¹⁷⁵⁴ Diese Ambivalenz unterstreicht und verstärkt die Funktionalität der Musiikkitalo in Helsinki.

¹⁷⁵¹ Jacques Herzog zitiert nach Matzig 2016, wie Fußnote 1545.

¹⁷⁵² Vgl. Stäbler 2011, wie Fußnote 274.

¹⁷⁵³ Rautenberg 2016, wie Fußnote 1595.

¹⁷⁵⁴ Santiago Calatravas Opernhaus in Valencia wurde etwa von Tom Wilkinson als „[...] severed head of a Power Ranger“ bezeichnet, während Jürgen Tietz das Londoner Swiss-Re-Gebäude Norman Fosters nicht als Gurke abtut, aber fragt: „Ist es eine gläserne Zigarre im Rauten-Look? Oder doch eher eine Rakete, die gleich zum intergalaktischen Raumflug abheben wird?“ Der Spielraum für die Verurteilung allzu skulpturaler Bauten ist groß. Der Eisberg-Vergleich des Osloer Opernhauses ist zwar ebenfalls evident in den Rezensionen, er wirkt indes nicht abwertend, sondern birgt eine Relation zum Standort und einem bekannten Objekt, das gleichermaßen sinnbildlich für die kälteren Klimazonen steht. Wilkinson 2013, wie Fußnote 59; Tietz 2006, wie Fußnote 1; Vgl. Ryan 2010, S. 128.

6 Das Phänomen der Flaggschiffe der Kultur

Die skandinavischen Länder haben durch ihre geografische Lage und ihre sozio-historische Entwicklung kulturelle Beziehungen gebildet, die innerhalb dieses Gebiets einander bedingt haben und eng miteinander verknüpft sind. Aus diesen über die Landesgrenzen hinauswirkenden Verbindungen wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert zunehmend der Ruf nach nationalen Kulturbauten laut, die als Ausdruck von Souveränität im skandinavischen und globalen Rahmen meist den im Jahrhundert zuvor erbauten Theatern folgen sollten. In besonderer Weise manifestierte sich dieses neue Verständnis in den Haupt- und Großstädten der jeweiligen Staaten durch die Errichtung eigenständiger Konzert- und Opernhäuser. So entstanden in Kopenhagen, Oslo, Reykjavik und Helsinki neue Bauwerke für Musik, während auch die dezentriert gelegenen, kleineren Gemeinden, insbesondere Norwegens, von diesem Trend profitierten und zahlreiche Kulturhäuser erweitert, erneuert oder erstmals errichtet wurden. Damit stellt die verhältnismäßig hohe Anzahl und verdichtende Entstehung von Aufführungsstätten unterschiedlicher Dimensionen ein Phänomen dar, das speziell in Nordeuropa zu beobachten ist, während das Guggenheimmuseum in Bilbao einen Impuls gab, „[...] der sich seitdem in einer Art Dominoeffekt um die ganze Welt fortsetzt“¹⁷⁵⁵ und bereits eine Vielzahl an Kulturbauten hervorgerufen hat.

Die detaillierte Analyse der beispielhaft gewählten Bauten aus Kopenhagen und Reykjavik hat ergeben, dass sie ein breit angelegtes Spektrum an Aufgaben übernehmen. Dazu zeichnen sie sich anhand diverser Charakteristika aus, die von der Materialität über die Architektur bis hin zum Standort reichen. Insofern positionieren sich die neuen Opern- und Konzerthäuser in Skandinavien als Flaggschiffe der Kultur. Die fünf herausgestellten Merkmale haben in der Diskussion erkennen lassen, dass insbesondere die jüngeren Bauwerke für Musik, die in den Hauptstädten errichtet wurden, sie alle verwirklichen. Das Opernhaus von Oslo – das in dieser Untersuchung lediglich zweitrangig als Beispiel hinzugezogen wurde, da es insgesamt weniger kontrovers rezipiert wurde, als etwa das Kopenhagener Opernhaus und eindeutiger, geradezu uneingeschränkter diese Charakteristika erfüllt¹⁷⁵⁶ – und die Harpa in Reykjavik zählen zu den populären und international bekannten Bauten Skandinaviens, die sich als Flaggschiffe der Kultur etabliert haben. Ihre sensationelle und medienwirksame Architektur zielt dezidiert darauf ab, ein breites Publikum anzuziehen, dies wird in erster Linie durch ein Zusammenspiel verschiedener Aspekte erreicht.

Die Harpa überzeugt durch ihre Position an der Schnittstelle zwischen dem Land und dem Meer, sie liegt am Rande der Stadt, direkt am Fjord; und diese Ambivalenz des Standortes wurde eindrucksvoll in der rundum umhüllenden Glasfassade wiedergegeben. Die beiden beinahe rechteckigen Baukörper der Harpa greifen dies wiederum auf und verstärken seine Brisanz durch die klare Schnittkante, an der sie aufeinandertreffen und die sie gleichzeitig – auch durch die Positionen zueinander – in den Konferenz- und den Konzertbereich teilt. Die Glasfassade nimmt mit ihren planen und dreidimensionalen Komponenten die Umgebung, die verschiedenen Lichtquellen und das Wasser auf und spiegelt, verstärkt oder kontrastiert ihre Farbigkeit mittels unterschiedlicher Gläser. Dadurch ergibt sich ein stets im Wandel befindliches Erscheinungsbild der Harpa, deren kristalliner Baukörper als Leinwand der Natur und des urbanen

¹⁷⁵⁵ Tietz 2006, wie Fußnote 1.

¹⁷⁵⁶ Die Architektur des Gebäudes erhielt zudem zahlreiche Auszeichnungen und Preise, unter anderem den Mies-van-der-Rohe-Preis im Jahre 2009, diese unterstützen ebenfalls diese Funktionen maßgeblich. Vgl. Gray, Diane (Hg.): *European Union Prize for Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award 2009*. Barcelona 2009.

Lebens funktioniert. Die Harpa wirkt durch wie skulpturale Architektur, der Eindruck entsteht weniger durch ihre Form als vielmehr durch die Glaselemente und die Positionierung zwischen Land und Wasser. Durch die multifunktionale Ausrichtung des Gebäudes, insbesondere auf die beiden Kerngeschäfte – das Konzertwesen und den Konferenzbereich¹⁷⁵⁷ – konnte die Harpa Besucher auf verschiedene Weise anziehen. Bereits die Plaza vor dem Haus und das großräumige Foyer bieten mehrere Möglichkeiten, das Gebäude als Treffpunkt zu nutzen und hier, unter Einhaltung einer bestimmten Verhaltensweise,¹⁷⁵⁸ zu verweilen. Darüber hinaus ist der Zugang nicht auf die Zeiten vor und nach den Veranstaltungen beschränkt, sodass die Läden, Restaurants und öffentlichen Bereiche auch tagsüber genutzt werden können. Damit wurde erreicht, dass sich die Harpa als urbaner Ort präsentiert: Während zuvor auf dem Gelände kein öffentlicher Zugang zur Wasserkante geboten werden konnte, ist dieser nun dezidiert ein integrativer Bestandteil des neuen Quartiers an der Austurhöfn: Die Besuchenden können den Blick auf den noch in Betrieb befindlichen Bereich des Hafens und den Fjord genießen, während sie gleichzeitig im Inneren geschützt vor Wind und Wetter sind. Mit der Harpa ist ein urbaner Ort entstanden, der zuvor nicht erreichbar war und von dem aus die Menschen sowohl Reykjavik als auch das Meer „[...] in einem ganz neuen Licht sehen“¹⁷⁵⁹ können.

Die Lage am Wasser evoziert eine neue Wahrnehmung des Alten Hafens von Reykjavik. Die aufsehenerregende Architektur des Konzert- und Kongressgebäudes wird davon maßgeblich beeinflusst. Die Insellage Islands, auf der Wasser in verschiedenen Aggregatzuständen, vom gefrorenen Gletscher bis hin zum Dampf der heißen Quellen vorzufinden ist, förderte die Positionierung des öffentlichen Gebäudes an der Wasserkante. Die Harpa generiert mittels der Glasfassade und ihren differierenden Möglichkeiten der Partizipation eine Form von Anerkennung als offenes Haus für alle und erfüllt so die angestrebte Rolle als urbaner Ort. Durch die Zugänglichkeit der Harpa wurde sie zugleich zu einem demokratischen Ort am Hafen von Reykjavik. Die Revitalisierung der Austurhöfn wurde bereits mit Beginn der konkreten Planungen angestrebt, entsprechen wurden sowohl das Projekt als auch das für die Umstrukturierung zuständige Unternehmen nach dem Standort bezeichnet. Da durch die Finanzkrise die Weiterführung des umfassenden Masterplans nicht weiterverfolgt werden konnte, ergaben sich zunächst lediglich vereinzelte Umnutzungen in den bestehenden Bauten entlang der Wasserkante. Die neu angesiedelten Restaurants, Läden und Cafés profitierten maßgeblich von der Attraktivität der Harpa als bedeutendstes Konzerthaus des Landes. Die Revitalisierung des Alten Hafens konnte daher fortgesetzt werden, jedoch unter veränderten Bedingungen, um so ein höheres Maß an Diversität zu erreichen und gleichzeitig eine Wiederholung der prekären Umstände des ehemaligen Masterplans zu vermeiden. Mit der Harpa wurde die Transformation des Industriestandorts zu einem Raum für Kultur in die Wege geleitet, bereits mehrere Museen und Ausstellungsflächen haben sich im Hafengebiet niedergelassen. Der hohe Stellenwert der Kultur in Island wird auch daran ersichtlich.

Die Harpa hat sich durch ihre eindrucksvolle Architektur als eine Landmarke in Reykjavik etabliert. Die Lichtspiele – sowohl des natürlichen Lichts als auch der künstlichen LED-Beleuchtung der Quasi-Bricks – an der Glasfassade, ihre Zugänglichkeit und Positionierung als urbaner Ort, ihre Nähe zum Meer und ihre Funktion als Katalysator der Revitalisierung

¹⁷⁵⁷ Die operative Trennung der beiden Kernbereiche ist essenziell und muss seit der Inbetriebnahme stattfinden, wie die EFTA-Überwachungsbehörde im Jahre 2013 entschied, um den Wettbewerb der kommerziellen Bereiche der Harpa nicht durch die staatliche Subventionierung zu verzerren. Vgl. EFTA Surveillance Authority 2014, wie Fußnote 1034, S. 50 f.

¹⁷⁵⁸ Vgl. Iceland Magazine 2017, wie Fußnote 1409.

¹⁷⁵⁹ Ehler 2016, wie Fußnote 73.

verdeutlichen die Bedeutung und die Wirkung des Konzerthauses auf die Stadt und den Staat. Einzig die auf dem Hügel stehende zentrale Hallgrímskirkja vermag es, eine ähnliche ikonische Wirkung zu erreichen. Die Harpa und ihre Architekten haben zahlreiche Preise erhalten, die das Gebäude als einzigartig auszeichnen. Gleichzeitig kann sie als ein Selbstausdruck Islands durch die Architektur gewertet werden, nicht aber im Sinne eines Nationalstils,¹⁷⁶⁰ sondern vielmehr durch die Faszination und das Interesse, die sie zu generieren vermag: „[I]f a bulding gives gives you a monumental experience, you could [...] in a modern theory define it as a monumental building.“¹⁷⁶¹ Dass es sich als Landmarke, als Wahrzeichen Reykjavíks und Islands etabliert hat, verdeutlicht auch ihre Wirkung auf die Revitalisierung des Hafens, die zunächst im Rahmen des Masterplans nicht verfolgt werden, aber durch den Einfluss des Gebäudes entstehen konnte.

Award-winning masterpieces and decorative implementations by the water are certainly helpful for urban identity but do not contribute to long-lasting success and livability [sic] of our environment. [...] Without the water, neither iconic architecture, nor incredible art, nor cutting-edge design can achieve such a lively and constantly changing world, increasing the stimulation of our senses and elevating our experience to live in harmony with the natural environment.¹⁷⁶²

Das Kopenhagener Opernhaus erfüllt die Rolle eines Flaggschiffes für Kultur mit anderen Paradigmen als die Harpa. Beide Bauten stammen zwar von Henning Larsen Architects und integrieren typische Gestaltungskonzepte – wie die natürliche Lichtführung im Innenraum – die sich teils über sein gesamtes Œuvre erstrecken. Sie sind indes für unterschiedliche Städte entworfen worden und ihre Architektur ist entsprechend an den vorgegebenen Raum angepasst. Darüber hinaus entschied eine Jury über das Konzert- und Kongressgebäude in Reykjavík, während in Kopenhagen die öffentlichen Mittel fehlten, um ein neues Opernhaus auszuschreiben.

With the decline of public funding for the arts, operas are once more the playthings of financiers and autocrats. Shipping magnate AP [sic] Møller paid for Copenhagen's opera house (opened in 2005) in exchange for complete control of the design process, and architect Henning Larsen called the finished building 'a failed compromise'.¹⁷⁶³

Die Subventionierung der Kultur durch den Staat und die Kommunen ist unablässig ein heikles Thema und führt zum Teil zu Diskussionen, die den Sinn solcher Bauten zu eruieren versuchen. Inwieweit kann die Errichtung eines neuen Konzert- oder Opernhauses gerechtfertigt sein, wenn sie etwa mit den Kosten anderer öffentlicher Bauvorhaben verglichen werden?¹⁷⁶⁴ Diese Debatte hat insbesondere im Jahre 2020 durch die Auswirkungen der Coronapandemie auf die kulturellen Institutionen insgesamt an Brisanz gewonnen. Der Wert der Kultur lässt sich nur schwer ausmachen, vor allem nicht anhand von Baukosten. Es bedarf jedoch einer größeren öffentlichen Unterstützung, sowohl ideell als auch monetär. Bereits vor dieser Krise der Kultur mussten andere Investoren für das kulturelle Erbe gefunden werden:

In Italien hat sich das Verhältnis zwischen öffentlichen Geldern und privaten Geldgebern im Kulturbetrieb von 60 zu 40 Prozent genau umgedreht. Unternehmen wie Prada, Salvatore Ferragamo und Furla haben eigene Stiftungen gegründet, die in Kunst investieren. Der Tod's-Gründer Diego della Valle restauriert für mehr als 20 Millionen Euro das Kolosseum in Rom.¹⁷⁶⁵

¹⁷⁶⁰ Vgl. Nerdinger 1992, S. 21.

¹⁷⁶¹ Kjetil Thorsen zitiert nach Thorsen und Obrist 2011, S. 64.

¹⁷⁶² Grau und Kekez 2010, S. 39.

¹⁷⁶³ Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

¹⁷⁶⁴ Vgl. Mischke 2017, wie Fußnote 67.

¹⁷⁶⁵ Grüttner und Hanke 2013, S. 68 f.

Die A. P. Møller Stiftung wirkt in Dänemark auf ähnliche Weise: Sie hat in zahlreiche Kulturprojekte investiert und unter Mærsk Mc-Kinney Møller als Vorsitzendem die Finanzierung des Opernhauses übernommen. Die an diese Schenkung geknüpften Bedingungen beeinflussten die Architektur, den Standort und die Rezeption des Gebäudes in überdurchschnittlichem Maße. Der Bevölkerung fehlte und fehlt teilweise noch immer die emotionale Verbindung zum Opernhaus, wie sie etwa während der Finanzkrise zur Harpa entstehen konnte. Es ist problematisch anzusehen, wenn ein so großes und teures Gebäude, dessen Unterhalt und laufende Kosten nach der Fertigstellung über Steuergelder ausgeglichen werden müssen,¹⁷⁶⁶ keinen Erfolg zu haben scheint. Damit entfällt auch eine Grundlage „[...] weiter für eine offene Kultur zu denken, die in einer demokratischen Gesellschaft ihren Platz haben muss.“¹⁷⁶⁷ Seit der Eröffnung des Opernhauses wurden verschiedene Maßnahmen ergriffen und in jüngster Zeit die Bebauung von Dokøen vorangetrieben, durch die ein Wandel der subjektiven, der emotional geleiteten Rezeption hervorgerufen werden soll.¹⁷⁶⁸

Die einladende, gebäudehohe Glasfassade des Opernhauses öffnet das Foyer zum Hafen und zur Altstadt hin und gibt so einen Einblick in das Geschehen im Inneren, während sich gleichzeitig den Besuchern ein anschauliches Stadtpanorama eröffnet. Die vor der gekrümmten Glasfassade vorgelagerten Stahllammellen lassen den Bau horizontaler erscheinen und weniger hoch, darüber erstreckt sich das auffällige Flugdach, das wie ein Baldachin den Vorplatz und damit die Ankommenden schützt. Die sehr präsente Südseite des Gebäudes lenkt häufig von den weiteren gläsernen Ergänzungen an den Außenwänden und im Dach des Opernhauses ab, die deutlich die Handschrift des Architekten markieren: Zu beiden Seiten wurden horizontale, schmale Fenster eingelassen, die zwar das Innere verdecken – ein den geplanten Nebengebäuden geschuldeter Umstand – aber zugleich die funktionalen Bereiche des Opernhauses kennzeichnen. Das Foyer der experimentellen Bühne ist im Gegensatz dazu mit großflächigen, planen Glasfenstern definiert. Im Dach sind sowohl über dem Foyer als auch durchgängig entlang der seitlichen inneren Gänge Fenster eingelassen, die das Tageslicht hineinlassen. Der Einlass des natürlichen Lichts in das Opernhaus lässt sich nicht nur durch die zahlreichen verschiedenen Glaselemente nachvollziehen, sie zeigt sich in besonderer Weise in der Lichttechnik des Orchesterprobenraums, mithilfe derer das Tageslicht wiedergegeben wird, obwohl der Raum unterirdisch liegt. Da die ausladende Glasfassade auf den Inneren Hafen ausgerichtet ist, spiegelt sich in ihr das Wasser des Kanals und durch die drei kolossalen Kronleuchter Ólafur Elíassons, die wie überdimensionierte Kugeln erscheinen, ist das Gebäude auch abends weithin als hell erleuchtete Landmarke zu erkennen.

Da die Auswahl des Architekten und der Bauprozess für die Öffentlichkeit nicht transparent gestaltet wurden, war die Wahrnehmung des Opernhauses als öffentliches Kulturgut von Anfang an erschwert. Die vorgeschlagene, gläsern-transparente Architektur musste einer maßgeblichen Verkleidung durch Kalksteine und Stahl weichen, sodass rein visuell das Gebäude unnahbarer wirkt als die Harpa. Die fehlende Infrastruktur und die freien, nicht genutzten Flächen sowie die fehlende Identifikation haben dazu geführt, dass ähnlich wie in Reykjavik eine Verlängerung des Zugangs zum Opernhaus langfristig nicht erfolgreich waren. Das Gebäude allein konnte sich nicht als offener, urbaner Ort etablieren, die innen liegende Gastronomie

¹⁷⁶⁶ Im Zuge der Eurokrise mussten einige Opernhäuser neue Konzepte für ihren Haushalt entwickeln, der rapide gesunken war. Das Opernhaus von Barcelona wie auch die Opéra National de Paris haben mit verschiedenen Stiftungen in den USA Anfang des 21. Jahrhunderts versucht, „[...] vom Mäzenatentum der Amerikaner [zu] profitieren.“ Grüttner und Hanke 2013, S. 69.

¹⁷⁶⁷ J. Herzog zitiert nach Ehlert 2016, wie Fußnote 73.

¹⁷⁶⁸ Vgl. Matzig 2016, wie Fußnote 1545.

lockte noch nicht genügend Gäste an, um eine Verlängerung der Öffnungszeiten zu gewährleisten. Seit seiner Eröffnung entstanden neue Fußgänger- und Fahrradbrücken über den Inneren Hafen, die die Erreichbarkeit deutlich verbessert haben. Mit dem bereits begonnen Opernpark soll ein naturnahes Ausflugsziel am Wasser entstehen, das Potenzial als urbaner Raum birgt und die Wahrnehmung des Opernhauses verändern kann. Die Errichtung eines neuen Quartiers auf der benachbarten Insel Christiansholm wird ebenfalls mehr Interessenten rund um das Opernhaus generieren.

Das Gebäude ist von allen Seiten von Kanälen umgeben, mit denen verschiedene Funktionen erreicht werden. Die Besucher müssen sie überqueren und eine räumliche Grenze überschreiten, die auch eine metaphorische Trennung darzustellen vermag. Das Opernhaus und das Geschehen darin können erst erlebt werden, nachdem in eine eigene, scheinbar entrückte Welt eingetaucht worden ist: Sie verströmt „[...] eine Atmosphäre phantasievoller Verheißung, [...] und die Architektur [...] dazu angelegt, die ohnehin schon vorhandene Spannung der Besucher durch einen sorgfältig geplanten Rhythmus“¹⁷⁶⁹ zu steigern, indem sie den Vorplatz, die Eingänge, das Foyer mit seinen Treppen und Brücken erst durchlaufen müssen, um ins Auditorium zu gelangen. „The exterior of a free-standing building, properly lit at night, may itself be an advertisement, creating a sense of excitement.“¹⁷⁷⁰ Darüber hinaus wird durch die Kanäle ein visueller Bezug zum Standort hergestellt, da Dokøen ehemals der Marine diente und durch Landaufschüttung entstand. Mit dem breiten Kanal des Inneren Hafens wird zudem die Südan- sicht kunstvoll in Szene gesetzt, denn sowohl im Wasser spiegelt sich das gesamte Haus, als auch in der Glasfassade spiegelt sich das Wasser – dieser Effekt lässt sich von der gegenüber- liegenden Seite, von Amaliehaven aus besonders gut beobachten. Obendrein wurde das Opern- haus entlang der historischen Achse der Marmorkirche, des Schlosses Amalienborg und des prominenten Reiterstandbilds inmitten des Schlossplatzes errichtet. Mit der Platzierung entlang der Achse konnte eine eindeutige Erweiterung über den Hafen hinweg erreicht werden – im Gegensatz dazu ist die Philip de Langes Allé auch aufgrund ihrer Entfernung vor allem auf dem Stadtplan erkennbar, zuvor war sie von dem Treiben am Hafen verdeckt. Das Wasser ist damit nicht mehr trennendes, sondern verbindendes Element und untermalt die Bedeutung der drei Gebäude.

Die Revitalisierung der ehemaligen Hafenflächen wurde in Kopenhagen in mehrere Abschnitte geteilt, da der Hafen weit in die Stadt hineinragte und es verschiedene Anlegeplätze und Be- triebe entlang des Hafens gab. Durch die Containerschiffe mussten die innerstädtischen Hafen- areale zunehmend aufgegeben werden. Die Planungen für den Inneren Hafen begannen in den 1990er Jahren, insgesamt drei größere Kulturbauten sollten entlang der Wasserkante entstehen. Ein Schauspielhaus wurde bereits in Nyhavn geplant, ehe Mærsk Mc-Kinney Møller Dokøen aufkaufte, um dort ein Opernhaus errichten zu lassen. Der Masterplan sah eine Randbebauung und somit eine diverse Nutzung des Quartiers vor, diese wurde jedoch nicht ausgeführt, weshalb sich das Opernhaus über Jahre hinweg als Solitär auf Dokøen präsentieren musste, während zugleich die Erreichbarkeit erschwert war. Daneben wurde das neue Schauspielhaus – das um einen öffentlichen Platz erweitert wurde, auf dem sich täglich zahlreiche Menschen tummeln und der mit mehreren Pavillons Raum für lang- und kurzfristige Verkaufs- und Gastronomie- konzepte bietet – errichtet und zusätzlich entstanden mehrere neue Brücken, die einzelne Inseln und die Ufer des Hafens verbinden. Das seit 2018 auf Papirøen entstehende Viertel nimmt in seiner Architektur einige Elemente des Opernhauses auf und wird ein dicht bebautes

¹⁷⁶⁹ Scheurmann 1998, S. 76.

¹⁷⁷⁰ Hardy 2006, S. 1.

Wohngebiet mit öffentlichen Einrichtungen, Gastronomie und Handel vereinen und somit den Inneren Hafen weiter beleben. Das Bauvorhaben des Opernparkes greift die gesteigerte Popularität des Areals rund um das Opernhaus als Treffpunkt am Wasser auf und erweitert das Angebot nicht nur um eine vielfältige Flora, sondern auch um veränderte Zugänge zum Wasser, um Parkplätze und um ein Café.

Das Opernhaus hat sich seit seiner Eröffnung als wichtiges Zeichen in der Stadt Kopenhagen etabliert. Die Architektur bietet einen Fixpunkt entlang des Hafens an und im erleuchteten Zustand strahlen die drei Kronleuchter vor der Hülle des Auditoriums weithin sichtbar. Das große Flugdach und seine Position entlang der historischen Achse sowie die Relation zum gegenüberliegenden, im Vergleich dunkler gestalteten, Schauspielhaus geben es als Landmarke zu erkennen, die besonders visuell die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es definiert klar seinen Standort und wird mit der im Entstehen begriffenen Parkanlage eine Architekturikone mit deutlichem Naturbezug ergeben. Während manche das Opernhaus bereits als Wahrzeichen ansehen,¹⁷⁷¹ streiten andere ihm diese Funktion ab.¹⁷⁷² Das Streben nach immer neuen Ikonen ist gerade in Kopenhagen sehr deutlich: Hier entstanden in den vergangenen 30 Jahren zahlreiche neue Kulturbauten, die um die Aufmerksamkeit ringen: „Egal ob gläsern kühl oder betongrau, ob geschwungen oder spitz, zeichenhafte Architektur ist dank dem Bilbao-Effekt von Frank O. Gehrys Guggenheim Museum auf dem ungebremsen Vormarsch.“¹⁷⁷³ Die Platzierung des monumentalen Opernhauses entlang der historischen Achse hat dafür gesorgt, dass es immer mit einer gewissen Symbolkraft besetzt sein wird und es zudem aufgrund seiner Monumentalität kaum als Landmarke abgelöst werden kann.

Das Streben nach Flaggschiffen der Kultur ist ein globales Phänomen, das in Nordeuropa eine besondere Ausprägung besitzt: Denn „Skandinaviens Architektur erlebte in den vergangenen Jahren einen einzigartigen Höhenflug“¹⁷⁷⁴ und im Zentrum dieser Entwicklung stehen die multifunktionalen Kulturhäuser. Sie sollen eine demokratische Gesellschaft fördern, indem sie sich als architektonisch ansprechende Bauten präsentieren, die allen Menschen offenstehen und doch als Attraktion verheißungsvoll das Publikum anlocken. Denn das „[...] Spiel mit Sehen und Gesehenwerden entfaltet noch immer seinen Reiz – selbst in Zeiten wo Frack und Robe nicht mehr zwingend sind und Jeans, Turnschuhe und Pullover Einzug in das hohe Haus gehalten haben.“¹⁷⁷⁵ In den größeren Städten ist eine institutionelle Differenzierung der verschiedenen Kulturbauten möglich, mit der eine breite Kulturlandschaft aufgestellt wird, die eigene Bauwerke für die einzelnen Sparten hervorbringt. Diese sind vermehrt mit ergänzenden Nutzungsmöglichkeiten besetzt; neben der Gastronomie spielt vor allem die Schaffung eines urbanen Raums, eines Bereichs zum Verweilen und Treffen, eine wesentliche, unterstützende Rolle. Wie das Beispiel des Opernhauses in Kopenhagen verdeutlicht, sind diese Aspekte Kernelemente, um die Zustimmung der Bevölkerung zu erhalten und damit erfolgreich zu sein. Wirtschaftlicher Erfolg kann zudem über eine spannungsvolle, spektakuläre Architektur erreicht werden.

Seit der frühere Staatspräsident Francois Mitterands den Pariser Louvre mit einer Glaspypiramide aufdonnerte, gilt es als zulässig, ja sinnvoll, mit Kultur nicht nur die Pflege des nationalen Erbes zu verbinden, sondern sie auch marktgängig aufzubereiten und ihr merkantilistische Vorteile abzugewinnen.¹⁷⁷⁶

¹⁷⁷¹ Vgl. Raut 2019, wie Fußnote 1395.

¹⁷⁷² Vgl. Nielsen 2013.

¹⁷⁷³ Tietz 2006, wie Fußnote 1.

¹⁷⁷⁴ Hollenstein 2012, wie Fußnote 1516.

¹⁷⁷⁵ Scheurmann 1998, S. 85.

¹⁷⁷⁶ Grüttner und Hanke 2013, S. 69.

Diese Zieldirektiven führten dazu, dass weltweit renommierte Architekturbüros engagiert wurden, um Bauwerke für die Kultur zu errichten, die sich jeweils zu übertreffen suchen. In besonderer Weise erfuhren die Opernhäuser einen Boom: „Despite relatively small audiences (only two per cent of Americans went to the opera in 2008, and even Italian audiences are dwindling), the first decade of the millennium saw the completion of at least 20 opera houses all over the world.“¹⁷⁷⁷

Das in globaler Hinsicht erstrebenswerte Ideal ist das Opernhaus in Sydney, das nicht nur den „[...] größten medialen Triumph“¹⁷⁷⁸ der nordischen Architektur verkörpert, sondern das sich als internationales Wahrzeichen etabliert hat und jährlich zahlreiche Besucher anlockt. Die langwierige Bauzeit, die enorme Kostensteigerung und die unzureichende Akustik sind zwar präsen- te Kritikpunkte an dem Gebäude, sie evozieren unter Umständen jedoch ein geändertes Vorgehen mit besseren Planungen und spielen im Kulturmarketing lediglich eine untergeordnete Rolle. Es scheint, als ob „[...] jede Kritik an der Funktionalität des Gebäudes wegen seiner überragenden skulpturalen Form verstummen“¹⁷⁷⁹ muss. Die Elbphilharmonie mutet wie eine Wiederholung der Baugeschichte Sydneys an und verdeutlicht die Kraft, die ein Entwurf entfalten und die Wirkung, die zeichenhafte Architektur hervorbringen kann.

Die internationalen Opern- und Konzerthäuser des 21. Jahrhunderts werden zunehmend wieder als Ausdruck des Staatlichen und der Macht Einzelner instrumentalisiert,¹⁷⁸⁰ insbesondere die großen Häuser in China, aber auch die weitestgehend von Einzelpersonen oder Stiftungen getragenen Bauten wie das Margot und Bill Winspear Opernhaus in Dallas verdeutlichen diesen Trend.¹⁷⁸¹ Damit ist auf der internationalen Bühne die Entwicklung, die solche Bauten als Bestrebungen des Bürgertums hat entstehen lassen, insgesamt rückläufig. In Skandinavien veranschaulicht die schiere Menge an neuen Bauten (Tab. 1–2) zwar ebenfalls das mit ihnen verbundene Prestige, indem die Architektur mit den Vorstellungen verschmolzen wird. Gleichzeitig wird gerade durch die Anzahl, aber auch durch die enge räumliche Anbindung an weitere kulturelle Institutionen deutlich, dass die multifunktionalen Bauwerke für Musik in Nordeuropa vermehrt als Ausdruck des Interesses an der Aufführung von Musik errichtet wurden. Sie spiegeln insofern „[...] die kulturellen, gesellschaftlichen, geschichtlichen, landschaftlichen und klimatischen Eigenheiten“¹⁷⁸² ihres geografischen Raumes wider. Die Opern- und Konzerthäuser zeichnen sich als öffentliche Bauten aus, denen die traditionelle Besetzung des Elitären nominell anhaftet, die sie aber auf verschiedene Weise zu überwinden suchen, um demokratische Offenheit zu präsentieren und als Landmarken im urbanen Raum anerkannt zu werden. Sie stellen „[...] ein kulturgeschichtlich weithin ausstrahlendes Faszinosum [... dar], das als kreativer Mikrokosmos auch der Welt um sich herum immer wieder den Spiegel vorhält.“¹⁷⁸³ Mit ihrer Architektur schaffen sie „[...] immer wieder den Spagat zwischen der Neuinterpretation traditioneller Typologien und der Auseinandersetzung mit internationalen Einflüssen“¹⁷⁸⁴ und haben sich dadurch als Flaggschiffe der Kultur etabliert.

¹⁷⁷⁷ Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

¹⁷⁷⁸ Hollenstein 2012, wie Fußnote 1516.

¹⁷⁷⁹ Philipp 2006, S. 399.

¹⁷⁸⁰ Wilkinson 2013, wie Fußnote 59.

¹⁷⁸¹ Newhouse 2012, S. 110–113, 166–209.

¹⁷⁸² Hollenstein 2012, wie Fußnote 1516.

¹⁷⁸³ Scheurmann 1998, S. 15.

¹⁷⁸⁴ Hollenstein 2012, wie Fußnote 1516.

7 Anhang

7.1 Abbildungen

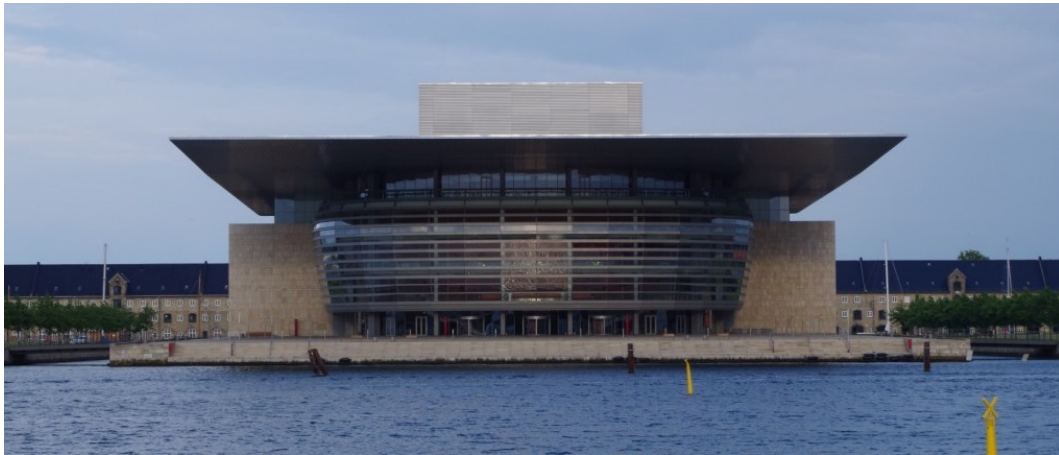


Abbildung 1: Henning Larsen: Opernhaus in Kopenhagen.



Abbildung 2: Henning Larsen: Konzert- und Kongresszentrum Harpa in Reykjavik.



Abbildung 3: Foyer, Konzert- und Kongresszentrum Harpa Reykjavik.

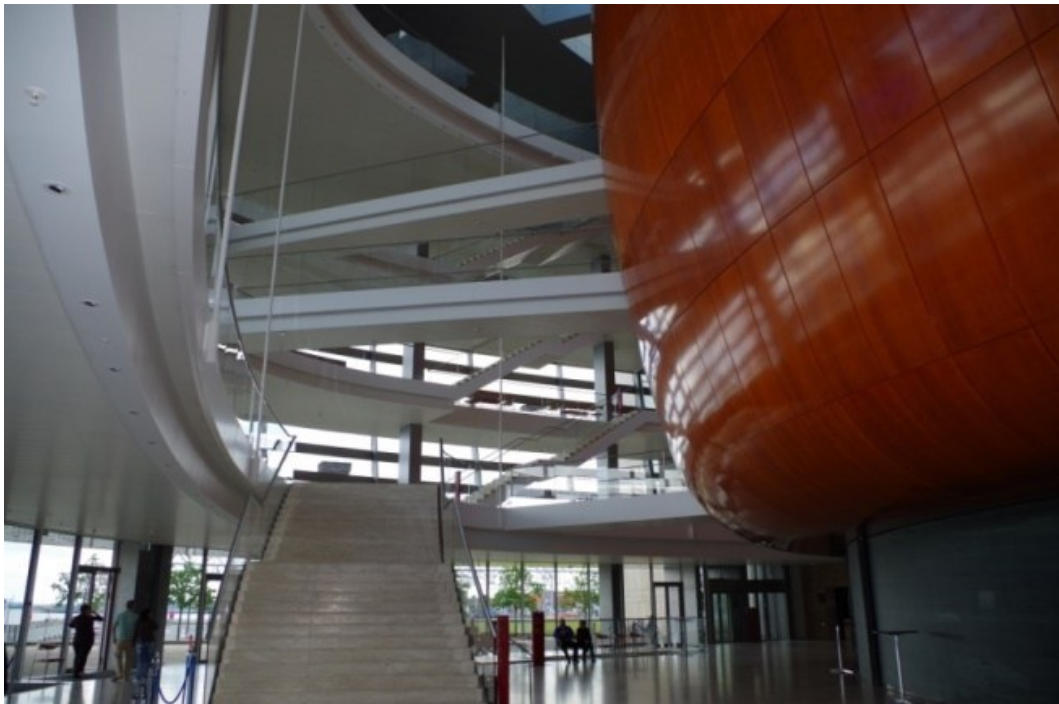


Abbildung 4: Foyer, Opernhaus Kopenhagen.



Abbildung 5: Jean Nouvel: Konzerthaus des Dänischen Rundfunks, Kopenhagen.



Abbildung 6: Blick von Norden auf das Foyer mit Flugdach und dem Platz darunter, Opernhaus Kopenhagen.



Abbildung 7: Südfassade, Opernhaus Kopenhagen.

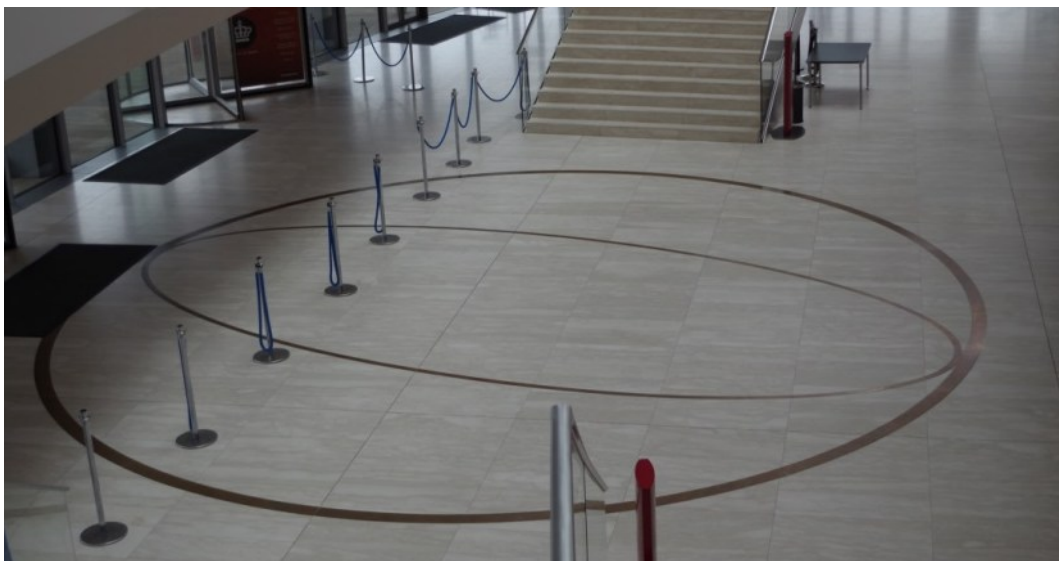


Abbildung 8: Logo im Boden des Foyers, Opernhaus Kopenhagen.



Abbildung 9: Die Leuchter von Ólafur Elíasson im Foyer, Opernhaus Kopenhagen.

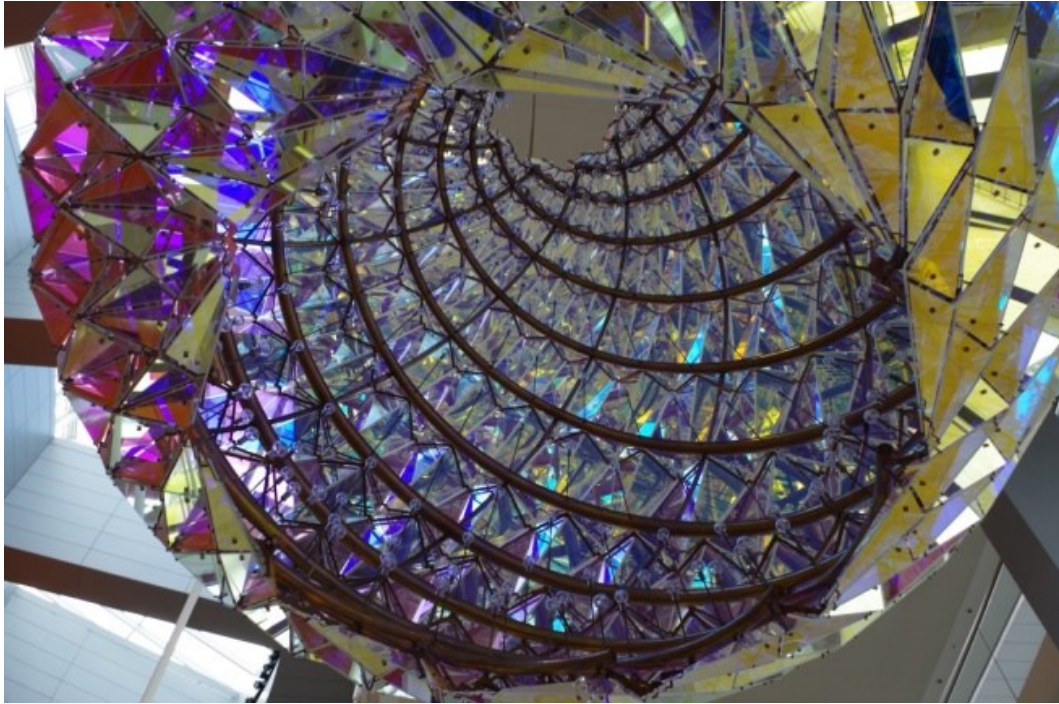


Abbildung 10: Aufbau eines Kronleuchters Ólafur Elíassons im Opernhaus Kopenhagen.



Abbildung 11: Lundgaard & Tranberg arkitekter: Schauspielhaus Kopenhagen.



Abbildung 12: Nahaufnahme Südfassade, Harpa Reykjavik.



Abbildung 13: Südfassade, Harpa Reykjavik.



Abbildung 14: Nordfassade, Harpa Reykjavik.



Abbildung 15: Nordfassade bei Sonnenuntergang, Harpa Reykjavik.

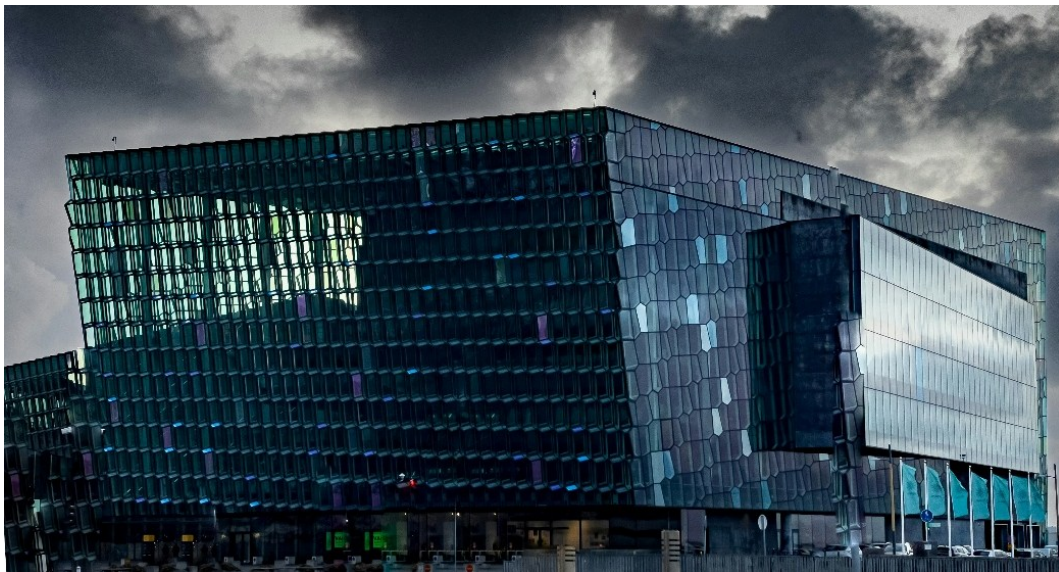


Abbildung 16: Ostfassade, Harpa Reykjavik.



Abbildung 17: Westfassade, Harpa Reykjavik.



Abbildung 18: Foyer mit Blick nach Süden, Harpa Reykjavik.

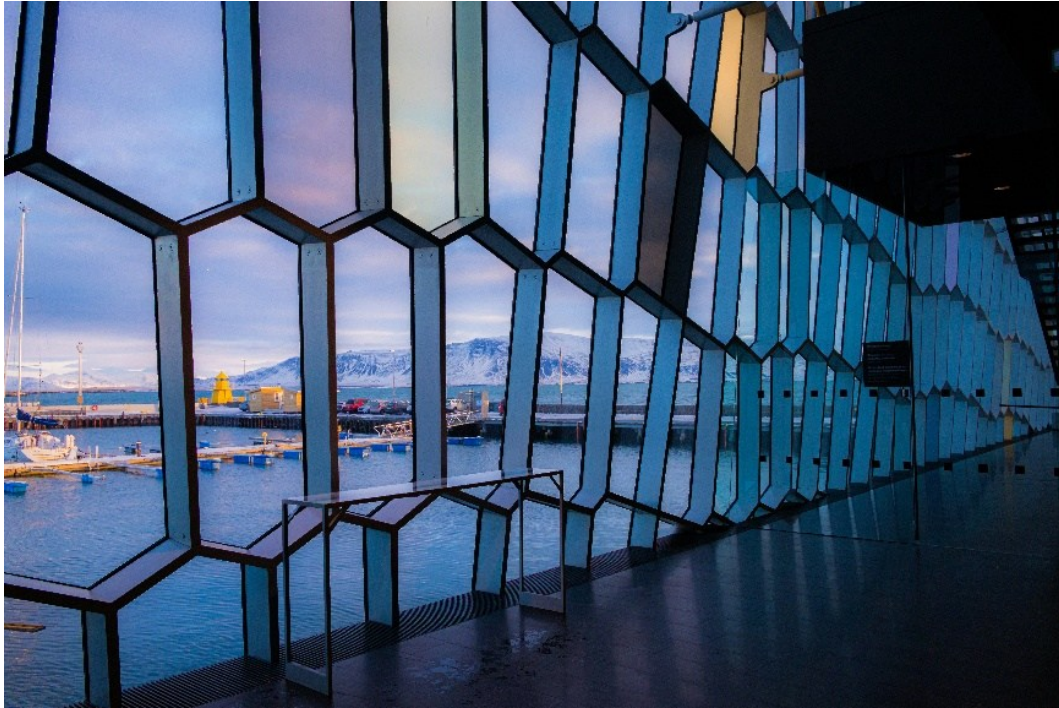


Abbildung 19: Foyer mit Blick auf den Hafen, Harpa Reykjavik.

7.2 Tabellen

Tabelle 1: Opern-, Konzert- und Kulturhäuser in Dänemark

Ort	Bau	Architekten	Jahr
Aalborg	Musikkens Hus	COOP Himmelb(l)au	2008-2015
Aarhus	Musikhuset	Kjær & Richter; C. F. Møller Erweiterung	1982, 2005-2007 erwe- tert
Albertslund	MusikTeatret	Henning Larsen	1974, 1996 erweitert
Assens	Kulturhuset Tobaks- gården	Per Weber	2004 als Kulturhaus
Bjerringbro	Gudenåhuset kultur- hus	Kjelgaard & Pedersen	1993-2000
Brøndby	Kulturhuset Brønden	Link Arkitektur	2008-2009
Brøndby	Kulturhus Kilden	Tage Nielsens Tegnestue	1999-2000, 2011-2012 er- weitert
Esbjerg	Musikhuset	Jørn & Jan Utzon	1995-1997, 2010 erwei- tert
Frederikshavn	Det Musiske Hus	Kjær & Richter	2004
Gilleleje	Kulturhus	Skovhus Arkitekter	2016
Hedeland	Opera Hedeland	Landschaftsarchitekt Erik Juhl	1996
Holstebro	Musikteatret	Kjær & Richter; Søren Andersen; 3XN	1966, 1990 umgebaut, 2006 renoviert
Kopenhagen	Kulturhuset auf Pa- pirøen	Cobe	in Planung
Frederiksberg, Kopenhagen	Radiohuset	Vilhelm Lauritzen	1936-1940
Kopenhagen	Odd Fellow Palæet	J. G. Rosenberg unter N. Eigtved; Umbau J. Schrøder & G. Wittrock	1751-1755, 1894-1890
Kopenhagen	Mogens Dahl Kon- certsal	Maali og Lalanda	1901, 2005 restauriert
Kopenhagen	DR Koncerthus	Jean Nouvel	2009
Kopenhagen	Royal Danish Opera	Henning Larsen	2001-2005
Kopenhagen	Tivoli Koncerthus	Richard Bergmann, Knud Arne Petersen; Frits Schlegel und Hans Han- sen; 3XN restauriert	1902 (1944 zerstört), 1954-1956, 2004 restau- riert
Kopenhagen	VEGA Folkets Hus	Vilhelm Lauritzen	1956
Odense	Odeon Musik- & Teaterhus	C. F. Møller	2008-2017
Randers	Værket	N. N.	1906, 1985-1990 Umbau, 2000-2001 Sanierung
Skanderborg	Kulturhus	Kjær & Richter, gpp 2014	1998, 2014
Sønderborg	Alsion Kulturcenter	3XN (Kim Herforth Niel- sen)	2004-2007
Tingbjerg	Kulturhus	Cobe	2013-2018
Vejle	Musikteater	N. N.	N. N.

Tabelle 2: Opern-, Konzert- und Kulturhäuser in Norwegen

Ort	Bau	Architekten	Jahr
Ål kommune	Kulturhus	Årstiderne Arkitekter	1992, 2018-19 erweitert und saniert
Ålesund	Parken kulturhus og Arbeideren	Sandbakk & Pettersen Arkitekter	1998
Ås	Kulturhus	Bjart Mohr; KODA arkitekter	1967-1970/71, 2009-10 restauriert
Arendal	Kulturhus	LPO arkitekter Grindaker AS	2005
Asker	Kulturhus	Dyrvik Arkitekter med Link Arkitekter	1982, 2002-2004
Askim	Kulturhus	N. N.	1938 als Kino & Lager
Bergen	Grieghallen	Knud Munk	1965-1978, 2015-2015 erneuert
Nesttun, Bergen	Fana kulturhus	Bjerk og Bjørge	2009
Ytre Arna, Bergen	Kulturhuset Sentrum	Erlend Tryti	1946 eröffnet
Bodø	Stormen konserthus	DRDH Architects	2011-2014
Brattvåg (Haram)	Ingebrit-Davik Huset	N. N.	2006
Brekstad, Ørland	Kultursenter	Per Knudsen Arkitekter	2009
Bryne	Storstova	N. N.	1964, 2010 Umbau
Bygland	Kulturhus	N. N.	1994
Drammen	Scener/ Teater	Emil Victor Langlet	1896-1870
Egersund	Kulturhus	N. N.	N. N.
Elverum	Kulturhus	N. N.	1993
Fagernes, Nord-Aurdal	Fagernes kulturhus & kino	N. N.	1979
Finnsnes	(Lenvik) Kulturhuset	A3 Arkitektkontor	1993-1995
Flekkefjord	Flekkefjord kultursenter	Helen & Hard	2016
Fosnavåg	Konserthus	SE Arkitekter	2012-2014
Fredrikstad	Kulturhusene Blå Grotte og St. Croix	Arthur Brynhildsson (G), Axel Fronth; Griff arkitekter	1938 (Grotte), 1967 Erweiterung um Speilet, 2007 Modernisierung
Gjøvik	Kultursenter	JAF Arkitektkontor	2011, Umbau zum kultursenter
Grimstad	Kulturhus	N. N.	1985
Grong	Kulturhus Kuben	Letnes Arkitektkontor	2017
Halden	Brygga kultursal	N. N.	2008

Hamar	Kulturhus	Tegnesturen Vandkunst, Andersen & Fremming	2009-2014
Hammerfest	Arktisk kultursenter	N. N.	2004-2008
Harstad	Kulturhus	Per Knudsen Arkitektkontor & PW arkitekter	1992 eröffnet
Haugesund	Festiviteten konserthus	Aksel Brekke, Alexis Pontvik, Per O. Haaland	1986
Heggelia	Istindportalen	N. N.	2002-2005
Hommelvik, Malvik	Bruket kulturhus	Vis a Vis Arkitektene	2014, Erweiterung und Umbau
Horten	Bakkenteigen	Arkitektgruppen Lille Frøen	1991
Hovdebygda (Ørsta)	Ivar Aasen-tunet (Nynorsk kultursentrum)	Sverre Fehn	2010
Husnes (Kvinnherad)	Kulturskulesenter	Rambøll, LEAD Arkitekter og Smedsvig landskapsarkitekter	2013 eröffnet
Jessheim	Ullensaker kulturhus	LPO Arkitekter	1999
Kolbotn	Kolben kulturhus	Dyrvik Arkitekter	2005
Kongsberg	Kultur- og kunnskaps-senter <i>Krona</i>	CODE Arkitekter	2016 eröffnet
Kongsvinger	Rådhus-Teatret	Narve Ludvigsen	1951
Kristiansand	Kilden teater- og konserthus	ALA Architects	2011
Kristiansand	Samsen kulturhus	N. N.	1995-2002 Umbau, 2019 Renovierung
Kristiansund	Festiviteten	N. N.	1910-1914; 2011 saniert
Kristiansund	Opera- & Kulturhus	C. F. Møller	2010-2022
Liknes, Kvinesdal	Kulturhus	Kristiansen & Selmer-Olsen Sivilarkitekter	2011-2014
Larvik	Bølgen kulturhus	Niels Torp Arkitekter	2009
Leirvik, Stord	Kulturhus	Knut Eide	1973-1978
Leknes, Vestvågøy	Meieriet kultursenter	Stein Hamre Arkitektkontor	2011-2014 Umbau
Levanger	Festiviteten konserthus	Petter Hofstad	1897, 2019 saniert
Lillehammer	Kulturhuset Banken	Ove Ekman, Willy Sveen (Renovierung)	1895, 1991 renoviert
Lillestrøm, Skedsmo	Kultursenter	N. N.	1926, 2003-2006 erweitert
Longyearbyen	Kulturhus	PW Arkitekter	2009-2010

Lørenskog	Kulturhus	L2 Arkitekter	2011
Lyngdal	Kulturhus	Einar Myraker	1994-2004
Mandal	Buen kulturhus	3XN	2009-2012
Molde	Plassen Kultursenter	3XN	2012
Molde	Kino-, Teater- og Kon- sertsal	Knut P. Bugge, Håkon Mjelva	1962
Mosjøen	Kulturhus	N. N.	N. N.
Moss Kommune	Kulturhus	Jansen Arkitekter	2017-2020
Namsos	Kulturhuset	Cathrine Aursand og Dag Spangen.	1986-1988
Narvik	Kulturhus	N. N.	1956
Nittedal	Kulturhuset FLAMMEN	L2 Arkitekter AS	2017
Nordfjordeid, Eid	Operahuset	Nordplan	2009
Sand, Nord-Odal	Milepelen Kulturhus	N. N.	1988
Notodden	Teater/Bok & Blueshuset	Askim/Lantto Ark., Børve & Borchsenius	2010-2013
Borgheim, auf Nøtterøy, kommune Færder	Nøtterøy Kulturhus	N. N.	1994
Odda	Meieriet kulturhus	N. N.	1951
Oppdal	Kulturhus	Selberg Arkitektkontor	2007
Ørsta	Kulturhus	N. N.	2005 erweitert
Osøyro, Os	Oseana kunst og Kul- turhus	Per Grieg Arkitekter	2009-2011
Oscarsborg	Oscarsborg Operaen	N. N.	N. N.
Oslo	Den Norske Opera	Snøhetta	2008
Oslo	Konserthus	Gösta Åbergh	1977
Oslo	Melahuset	Askim/Lantto Arkitekter	2016
Oslo	Schous kulturbygg (Riksscenen)	Umbau durch Scenario Interiørarkitekter	2011 zum Kulturhaus umgebaut
Otta, Sel	kulturhus	N. N.	2010
Porsgrunn	kulturhus Ælvespeilet,	dyrvik Arkitekter	2013
Råde kommune	Kulturhus	Bas Arkitekter	in Diskussion
Mo i Rana Kom- mune	Kulturhuset Mo	Entwurf von Dyrvik arkitekter (2009)	in Diskussion
Randaberg	Varen kulturscene	Helen & Hard	2012-2013
Raufoss	Fyrverkeriet kulturhus	N. N.	1978

Åndalsnes, Rauma	kulturhus	Kosbergs Arkitektkontor	2006-2007
Rena	Åmot kulturhus	N. N.	1999
Hønefoss, Ringerike	Ringerike kultursenter	N. N.	1962, 2006-2009 Erweiterung
Røros	Storstuggu	Ola Steen Arkitektkontor	2000
Røyken	Sekkefabrikken kulturhus	N. N.	N. N.
Sandane, Gloppen	Kulturhuset Trivsels-hagen	Nordplan (Erweiterung)	2014 erweitert
Sandefjord	Hjertenes kulturshus	Anders Jahre	1975
Sandnes	Kunst og kulturhus KF	Knut Hoem og Ole Tonning	1999
Sandvika, Bærum kommune	Bærum kulturhus	Snøhetta	2003, erweitert 2014
Sarpsborg	Scene	N. N.	1933
Seljord	Granvin kulturhus	Gösta Åbergh	N. N.
Sistranda (Frøya)	Kultur- og kompetanse senter	Eggen arkitekter	2011-2014
Ski	Rådhus-teatret	Kvernaas Arkitekter (Erweiterung)	1957, 2015-17 renoviert & erweitert
Skien	Ibsenhuset	4b arkitekter	1973
Sola	Kulturhus	AROS	1987
Sortland	Kulturfabrikken	LPO Arkitekter	2012-2014
Stavanger	Konserthus	RATIO Arkitekter	2008-2012
Steinkjer	Dampsaga kulturhus	Kåre Herstad	1991-1992
Stokmarknes, Hadsel	Hurtigrutens hus	N. N.	1999
Stjørdalshalsen, Stjørdal	Kimen kulturhus	Lusparken Arkitekter, Reiulf Ramstad Arkitekter, JSTArkitekter	2010-2015
Stranda	Storfjord Kulturhus	N. N.	1999
Suldal	Kulturhuset	Asplan Viak	2002
Skei/Surnadal	kulturhus	Per Knudsen Arkitektkontor	1998-2001
Svarthammerlia i Tyllidalen i Tynset kommune,	Opera di Setra (Freilufttheater)	N. N.	N.N.
Svolvær, Vågan	Lofoten Kulturhus	A3 Arkitektkontor	2007 eröffnet
Svortland	Bømlo kulturhus	LINK-arkitekter	2004-2005
Tromsø	Kulturhus	John Krisoffersen, Eifill Hallset	1984 (2015 umgebaut)

Trondheim	Olavshallen	LINK-arkitektur	1987-1989
Ulsteinvik	Sjøborg kulturhus og kino	Slyngstad Aamlid Arkitekter	2004-2008, 2007 eröffnet
Vennesla	Kulturhuset	Helen & Hard	2008-2011
Vestnes	Kulturhus	Kosberg Arkitektkontor	in Planung
Vikersund, Mo-dum	Kulturhus	N. N.	1991
Volda	Kulturhus	Nordplan	2018
Vossevangen, Voss	Kulturhus	Per Knudsen Arkitekt-kontor	2008-2010

Tabelle 3 Übersicht über die Kunstwerke im Opernhaus Kopenhagen

Künstler/Künstlerin	Werk(e)	Raum im Opernhaus
Pia Andersen	Vier Gemälde	In der Lounge vor dem Orchesterprobenraum ¹⁷⁸⁵
Per Arnoldi	Logo des Opernhauses	Im Boden des Foyers und auf dem Bühnenvorhang
Kaspar Bonnén	Gemälde	Im Rezeptionsbereich ¹⁷⁸⁶
Jesper Christiansen	Gemälde	Im Aufenthaltsbereich vor dem Ballettprobenraum ¹⁷⁸⁷
Ólafur Elíasson	Drei Kronleuchter	Im Foyer
Erik A. Frandsen	Gemälde	Im Chorprobensaal ¹⁷⁸⁸
Nils Erik Gjerdevik	Fries	In der Mitarbeiterkantine ¹⁷⁸⁹
Per Kirkeby	Vier Bronzereliefs und Wandgestaltung	Im Foyer
Lars Nørgård	Gemälde und Skulptur ¹⁷⁹⁰	In der Lounge des Opernprobesaals ¹⁷⁹¹
Tal R.	Gemälde <i>Et skib er ikke en ø</i>	Im Foyer des Takkelloft

¹⁷⁸⁵ Vgl. Andersen, Pia: „The Opera“, (<http://www.piaandersen.com/commissions/the-opera>, 13. März 2020).

¹⁷⁸⁶ Vgl. Larsen 2009, S. 104.

¹⁷⁸⁷ Wie bei den weiteren, weniger öffentlichen Kunstwerken findet sich auch für das Fries nur eine sehr stark verzerrte Abbildung in den größeren Publikationen. Vgl. Sommer 2007, S. 224.

¹⁷⁸⁸ Vermutlich wird der Raum auch für externe Veranstaltungen vermietet. In einer Broschüre ist ein Raum im Opernhaus zu sehen, in dem zwei sehr unterschiedliche Gemälde angebracht sind. Vorrichtungen einer Trennwand sind dabei ebenso zu erkennen, weshalb es sich bei dem rechten Gemälde um das Werk Erik A. Frandsens handeln könnte. Vgl. Det Kongelige Teater: „Det kgl. Teater“, (<https://kglteater.dk/globalassets/brug-teatret/erhverv/01---det-kongelige-teater.pdf>, 20. August 2019), S. 6.

¹⁷⁸⁹ Vgl. Sommer 2007, S. 232.

¹⁷⁹⁰ Auf der Homepage der A. P. Møller Stiftung wird lediglich das Gemälde genannt, Nørgård gibt indes auch eine Skulptur an: „Ask for a Spoon, 40 x 20 x 20 cm, bronze, 2003 Edition of 8 + 2 E. A.“ Das Gemälde trägt den Titel *Wax* (220 x 200 cm) und wurde mit Acryl und Öl auf Leinwand im Jahre 2004 gefertigt. Nørgård, Lars: „The Opera Copenhagen“, (<https://larsnorgard.dk/public-display/?c=the-opera-copenhagen>, 13. März 2020); vgl. A. P. Møller Fonden 2013, wie Fußnote 352.

¹⁷⁹¹ Vgl. Nørgård, wie Fußnote 1713.

¹⁷⁹² Bei dem linken Gemälde des in Anmerkung 1715 beschriebenen Raumes könnte es sich um das Werk Sonny Tronborgs handeln. Vgl. Det Kongelige Teater, wie Fußnote 1711, S. 6.

7.3 Literaturverzeichnis

- „Dómkirkjan í Reykjavík. Sagan”. Hér til hliðar finna valda kafla úr bókinni „Saga Dómkirkjunnar” eftir sr. Þóri Stephensen., (<http://old.kirkjan.is/domkirkjan/sagan>, 08. Juni 2019).
- „East Harbour Project - Reykjavik CCC Conceptual Design 1:400 Date: 27.01.2006 Rev.: 31.03.2006”, (http://epiteszforum.hu/files/HLA_Harpa_Reykjavik_Concert_Hall_Longitudal_EE.pdf, 10. Mai 2019).
- „ELDBORG CRATER”, (<https://www.west.is/en/west/place/eldborg-crater>, 08. Mai 2019).
- „Historik, Ulrikdals slott”, (<http://www.kungahuset.se/besokkungligaslotten/ulriksdalsslott/slottet/historik.4.19ae493103f9816b7080006337.html>, 26. Juni 2015).
- „Holmen and the Mast Crane”, (<http://en.natmus.dk/museums/the-ships/the-vessels-at-holmen/holmen-and-the-mast-crane>, 18. Februar 2015).
- „Kling & Bang”, (<http://this.is/klingogbang/text.php?lang=en&>, 04. September 2019).
- „Konservatoriets Koncertsal”, (<http://copenhagenphil.dk/backstage/konservatoriets-koncertsal>, 12. März 2018).
- „Marshallhúsið”, (<https://marshallhusid.is>, 04. September 2019).
- „Nyheder”, (<http://reffen.dk/section/nyheder>, 06. Februar 2018).
- „Paper Island - Christianshavn”, (<https://www.competitionline.com/de/projekte/anzeigen/detail/id/65384/?print>, 02. Februar 2018).
- „Sydney Opera House”, (http://www.arup.com/Projects/Sydney_Opera_House.aspx, 01. Juli 2015).
- „Den Islandske Opera”, (<http://www.mynewsdesk.com/dk/arkitema-architects/videos/den-islandske-opera-7804>, 01. Juli 2019) [29.09.2008].
- „Icelandic Opera House”, (<http://www.e-architect.co.uk/iceland/icelandic-opera>, 01. Juli 2015) [04.11.2008].
- „Harpa – Reykjavik Concert Hall and Conference Centre”, (<http://www.competitionline.com/de/projekte/45575>, 24. Juni 2015) [30.06.2011].
- „Harpa Concert and Conference Centre Reykjavík by Henning Larsen Architects”, (<http://www.dezeen.com/2011/08/25/harpa-concert-and-conference-centre-reykjavik-by-henning-larsen-architects>, 26. Juni 2015) [25.08.2011].
- „Theater- und Konzerthaus in Kristiansand”, (<https://www.detail.de/artikel/theater-und-konzerthaus-in-kristiansand-8778>, 14. Oktober 2019) [24.05.2012].
- „Das Konzerthaus „Harpa“ auf Island gewinnt den Mies-van-der-Rohe-Preis 2013”, (<http://www.baulinks.de/webplugin/2013/0806.php4>, 24. Juni 2015) [02.05.2013].
- „Iceland's most luxurious hotel to open next to Harpa”, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/news/2015/04/15/iceland_s_most_luxurious_hotel_to_open, 23. Mai 2018) [15.04.2015].
- „Reykjavik's new hotel a Marriott EDITION”, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/culture_and_living/2015/08/20/reykjavik_s_new_hotel_a_marriott_edition, 23. März 2018) [20.08.2015].

- „Mere af den oprindelige Papirø skal bevares. Teknik og miljøborgmester Morten Kabell er positiv overfor forslaget til udviklingen af Papirøen, dog med en række ønsker til forbedringer”. Pressemeldelse den 11. Februar 2016, (<https://kabel.kk.dk/artikel/mere-af-den-oprindelige-papir%C3%B8-skal-bevares>, 05. Februar 2018) [11.02.2016].
- 3XN: „Tivoli Concert Hall”, (<https://3xn.com/project/tivoli-concert-hall>, 24. Februar 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Det Kongelige Ballet. De sætter barren højt”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/den-kongelige-ballet>, 20. Mai 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Om Fonden. Historie”, (<https://www.apmollerfonde.dk/om-fonden/historie>, 08. Mai 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Operaparken. Et nyt grønt frirum”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/operaparken>, 14. Mai 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Amalienhaven. Havnefrontens grønne plet”, (<http://www.apmollerfonde.dk/projekter/amaliehaven.aspx>, 16. Juli 2015).
- A. P. Møller Fonden: „Operaen. Når lyset tændes”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/operaen>, 28. März 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Amalienborgs Rytter. Majestætisk statue i ny beklædning”, (www.apmollerfonde.dk/projekter/amalienborgs-rytter, 15. Mai 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Operapavillon. Cirkelrund anløbsplads”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/operapavillon>, 12. Februar 2018).
- A. P. Møller Fonden: „Inderhavnsbro i Københavns havn. Let's cross that bridge!”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/inderhavnsbro-i-koebenhavns-havn>, 12. Mai 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Kernerepertoire i Operaen. Operaens guld”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/kernerepertoire-i-operaen>, 13. Mai 2020).
- A. P. Møller Fonden: „Hofteatret. Teatermuseum i Hofteatret”, (<https://www.apmollerfonde.dk/projekter/hofteatret>, 22. Mai 2020).
- A. P. Møller-Maersk: „Maerskline at 90 (1928-1918). Part 10: Branding”, (<https://www.maersk.com/maerskline-at-90/branding>, 26. März 2020).
- A. P. Møller-Maersk: „Our history”, (<https://www.maersk.com/about/our-history/explore-our-history>, 26. März 2020).
- Abrecht, Birgit: *Arkitektúr á Íslandi. Discover Icelandic Architecture*. Entdecke Islands Architektur (isl./engl./deut.). Reykjavík 2018.
- Alaily-Mattar, Nadia, Johannes Dreher und Alain Thierstein: „Repositioning cities through star architecture: how does it work?”. In: *Journal of Urban Design* 23, 2017: 2: Urban transformations through exceptional architecture, (<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13574809.2017.1408401?scroll=top&needAccess=true>, 23. Mai 2018), S. 169-192.
- Alaily-Mattar, Nadia und Alain Thierstein: „Urban transformations through exceptional architecture: introduction to the special issue”. In: *Journal of Urban Design* 23, 2018: 2: Urban transformations through exceptional architecture, (<https://doi.org/10.1080/13574809.2018.1429903>, 23. Mai 2018), S. 165-168.

- Almaas, Ingerid Helsing: *Made in Norway*. Oslo, Basel 2010.
- Almaas, Ingerid Helsing (Hg.): *Made in Norway. New Norwegian architecture*. Oslo, Basel 2016.
- Alvar Aalto Foundation: „Finlandia hall”, (<https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/finlandia-hall>, 26. Februar 2020).
- Alvar Aalto Foundation: „House of culture”, (<https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/house-of-culture>, 22. Februar 2020).
- Andersen, Carsten: „Opera-arkitekt kunne lære meget af Frank Gehry. Et byggeri som Operaen ender nemt i en ’nær- Utzon-oplevelse’, hvis spillereglerne ikke er glasklare.”, (<https://politiken.dk/kultur/kunst/art4833365/Opera-arkitekt-kunne-l%C3%A6re-meget-af-Frank-Gehry>, 23. Mai 2018) [05.12.2009].
- Andersen, Pia: „The Opera”, (<http://www.piaandersen.com/commissions/the-opera>, 13. März 2020).
- Andersson Møller, Vibeke: „Stærekassen i Den Store Danske, Gyldendal”, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=166348>, 14. April 2020).
- Appleton, Ian: *Buildings for the performing arts. A design and development guide*. 2. Auflage, Amsterdam, Boston, London 2008.
- Árbæjarsafn: „History of Reykjavik: Farm to City. 1918-1945”. Mechanisation and Specialisation, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/1918-1945, 08. Juni 2019).
- Árbæjarsafn: „History of Reykjavik: Farm to City. 874-1200”. Ingólfur Arnarson and his Descendants, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/874-1200, 25. März 2019).
- Árbæjarsafn: „History of Reykjavik: Farm to City. 1870-1918”. Capital at the Dawn of a New Age, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/1870-1918, 08. Juni 2019).
- Árbæjarsafn: „History of Reykjavík: Farm to City. 1946-2000”. Modern Reykjavík, (http://www.anok.is/arb/saga_reykjavikur/rvk_e/1945-2000, 08. Juni 2019).
- Archdaily: „Bahrain National Theatre / AS.Architecture Studio”, (<http://www.archdaily.com/431262/bahrain-national-theatre-as-architecture-studio>, 01. Juli 2015) [26.09.213].
- Archdaily: „Oslo Opera House / Snohetta”, (<http://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta>, 01. Juli 2015) [07.05.2008].
- Architectural Digest (AD): „10 Best Designed Buildings in the World From Top Architects. From undulating skyscrapers to marvelous museums, discover some of the most exciting recent building designs to pop up in skylines across the globe”, (<https://www.architecturaldigest.com/story/best-architectural-projects-article>, 23. Mai 2018) [19.03.2018].
- Arcspace: „DR Concert Hall. Ateliers Jean Nouvel”, (<http://www.arcspace.com/features/ateliers-jean-nouvel-dr-concert-hall>, 24. Juni 2015) [21.07.2009].
- Arets, Wiel, Pedro Gadanho und Antón García-Abril und Louisa Hutton und Kent Martinussen und Frédéric Migayrou und Ewa P. Porębska und Giovanna Carnevali: „Jury Proceedings”. In: Diane Gray (Hg.): *Mies van der Rohe Award, 2013: European Union Prize for Contemporary Architecture*. Barcelona 2013, S. 24-27.

- Arkitema Architects: „Den Islandske Opera. Nyt Operahus i Kopavogur”. 2008, (<http://http://www.mynewsdesk.com/dk/arkitema-architects/documents/den-islandske-opera-21457>, 01. Juli 2019) [27.08.2012].
- Arnestad, Georg: „Kulturhusvekst utan kontroll”, (<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/6naRz/kulturhusvekst-utan-kontroll>, 22. Oktober 2019) [19.11.2012].
- ArtEngineering: „Leuchter für das Opernhaus Kopenhagen. 2004”, (http://www.art-engineering.net/index.php/project/project_detail_ger/46/148, 01. April 2020).
- Arup Acoustics: „Copenhagen Opera House”, (http://www.arup.com/Projects/Copenhagen_Opera_House.aspx, 19. Februar 2015).
- Asbjørn Staunstrup Lund: „FILM: ALTERNATIVT AFGANGSPROJKTET ‘THE FAIRYTALE OF MÆRSK’”, (<https://www.faod.dk/film-alternativt-afgangsprojket-the-fairytale-of-mrsk>, 17. August 2018).
- Ásgrímsson, Þorsteinn: „Hótel og íbúðir fyrir 14,4 milljarða”, (https://www.mbl.is/vidskipti/frettir/2014/01/23/hotel_og_ibudir_fyrir_14_4_milljarda, 05. September 2019) [23.01.2014].
- Astbury, Sid und Christiane Oelrich: „Vom Alptraum zum Wahrzeichen: 40 Jahre Opernhaus Sydney”, (<http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/vom-alptraum-zum-wahrzeichen-40-jahre-opernhaus-sydney>, 30. Juni 2015) [23.09.2013].
- Ateliers Jean Nouvel: „Danish Radio Concert House. Denmark”, (<http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>, 31. Januar 2017).
- Atladóttir, Elma: „Íslenska óperan. Aurar og eldsálir”. Masterthesis, Universität Bifröst 2015, (<http://hdl.handle.net/1946/22035>, 31. August 2019) [15.06.2015].
- Att Arkitekta: „Harpa Planning”, (<http://attark.is/projects/harpa-planning>, 16. Juli 2019).
- Austurhöfn: „About the Project”, (<http://austurhofn.is/en/project>, 23. Mai 2018).
- Austurhöfn: „Matur og menning í 101 Reykjavík”, (<http://austurhofn.is/hverfid>, 23. Mai 2018).
- Batterið Architects: „Harpa concert and conference hall. Reykjavík – Iceland”, (<https://arkitekt.is/projects/project-8>, 17. Juli 2019).
- Baunetz: „Kein „Vorhang“ für Sverre Fehn. Kopenhagen stoppt Theateranbau”, (http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_Kopenhagen_stoppt_Theateranbau_1399.html, 24. Juni 2015) [09.01.1997].
- Baunetz Wissen: „Oper in Kopenhagen/DK. Weit ausladendes Metaldach”, (<https://www.baunetzwissen.de/flachdach/objekte/kultur-und-freizeit/oper-in-kopenhagen-dk-70864>, 04. März 2020).
- Bayliss, Daren: „The Rise of the Creative City: Culture and Creativity in Copenhagen”. In: *European Planning Studies* 15, 2007: 7, (<https://doi.org/10.1080/09654310701356183>, 02. Mai 2020), S. 889-903.
- Beranek, Leo L.: *Concert and opera halls. How they sound*. Woodbury 1996.
- Bergendal, Göran und Annika Krummacher: „Island. III”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New

- York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15519&v=1.1&rs=id-42ef4751-6103-3f6f-080d-35658920ca32>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Beyme, Klaus von: „Politische Ikonologie der Architektur“. In: Hermann Hipp and Ernst Seidl (Hgg.): *Architektur als politische Kultur: Philosophia practica*. Berlin 1996, S. 19-34.
- Bichel, Lotte: „Kirkeby udsmykker operahuset“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/kirkeby-udsmykker-operahuset>, 03. April 2020) [15.01.2004].
- Bichel, Lotte: „Stjerner på tæppet“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/stjerner-paa-taepet>, 16. Februar 2015) [25.09.2004].
- Bichel, Lotte und Michael Bjerre: „Skibsrederens model“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/skibsrederens-model>, 21. Mai 2020) [17.10.2002].
- Persönliche Nachricht an die Verfasserin von Aleksandra Bielas. Aleksandra Bielas, 05. April 2019. Berlin. Quasi-Bricks.
- Biennale di Venezia: *Cities. Architecture and society: 10. Mostra internazionale di architettura, la Biennale di Venezia*. Venedig 2006.
- Björnsson, Björn Jóhann: „Tónlistarhús í óvissu“, (https://www.mbl.is/fret-tir/innlent/2008/10/09/tonlistarhus_i_ovissu, 25. Juli 2019) [09.10.2008].
- Bobé, Louis: *Operahusets brand paa Amalienborg den 19de april 1689. Et mindeskraft*. København 1889.
- Bodmer, Frederick: *Die Sprachen der Welt. Geschichte – Grammatik – Wortschatz in vergleichender Darstellung*. Köln 1997.
- Borgarleikhús: „Leikfélag Reykjavíkur“, (<https://www.borgarleikhus.is/um-okkur/leikfelag-reykjavikur>, 14. Juni 2019).
- Borgarleikhús: „Salir Borgarleikhússins“, (<https://www.borgarleikhus.is/um-okkur/salir>, 17. Juni 2019).
- Borgarsögusafn: „About the museum“, (<http://borgarsogusafn.is/en/reykjavik-maritime-museum/about>, 04. September 2019).
- Bragason, Björn Jón: „Gamla og Nýja Bíó“, (<http://101reykjavik.is/2013/05/gamla-og-nyja-bio>, 05. Juli 2019) [16.05.2013].
- Brembeck, Reinhard, J.: „Elbphilharmonie. Auf Tuchfühlung im Vulkankrater“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/elbphilharmonie-auf-tuchfuehlung-im-vulkankrater-1.3330010>, 13. Februar 2017) [12.01.2017].
- Persönliche Mitteilung an die Verfasserin von Herwig Bretis. Herwig Bretis, 10. April 2019. Schorndorf. Harpa.
- Brim: „About Brim“, (<https://www.brim.is/brim/english/brim/about-brim>, 04. September 2019).
- Bühlig, Agnes: „Der Krise zum Trotz. Eröffnung des neue [sic!] Konzerthaus „Harpa“ in Reykjavik“, (http://www.deutschlandfunk.de/der-krise-zum-trotz.691.de.html?dram:article_id=55942, 23. Mai 2018) [20.08.2011].
- By og Havn: „„Københavns haller' vinder konkurrence om masterplan på Christiansholm“, (<http://www.byoghavn.dk/presse/nyheder/2016/kbenhavns+haller+vinder+konkurrence+om+masterplan+p+christiansholm.aspx>, 02. Februar 2018) [11.02.2016].

- C. F. Møller Architects: „Landsbankinn“, (<https://www.cfmoller.com/p/-de/Landsbankinn-i3496.html>, 05. September 2019).
- C. F. Møller Architects: „Operapavillonen“, (https://www.cfmoller.com/g/-da/_The-Opera-Pavilion-i13134.html, 12. Februar 2018).
- Carlsson, Anders und Olle Edström: „Göteborg. IV.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15437&v=1.1&rs=id-dd8afef9-2a84-6195-4ba2-d3d5911c7903>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Carter, Tim: „Das siebzehnte Jahrhundert“. In: Roger Parker (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*. aus dem Engl. v. Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel. Stuttgart, Weimar 1998, S. 1-51.
- Cattermole, Paul: *Gebaute Utopien. Architektur für morgen*. 1. Aufl., München 2007.
- CDU Hessen: „Kulturelle Flaggschiffe unseres Landes werden künftig unter einer gemeinsamen Flagge segeln“, (<https://www.cdu-fraktion-hessen.de/presse/kulturelle-flaggschiffe-unseres-landes-werden-kuenftig-unter-einer-gem>, 05. Februar 2020) [23.06.2017].
- Château Fontainebleau: „130 hectares de parc et de jardins“, (<https://www.chateaufontainebleau.fr/le-chateau-et-les-jardins-de-fontainebleau/a-la-decouverte-des-cours-et-jardins>, 08. Juli 2020).
- Cleary, Richard Louis: *The Place Royale and Urban Design in the Ancien Régime*. Cambridge 1999.
- CMP: „Company History. (Copenhagen-Malmö-Port)“, (<http://www.cmport.com/corporate/cmp-history-56>, 18. Februar 2015).
- Cobe: „Paper Island“, (<http://www.cobe.dk/project/paper-island>, 31. Januar 2018).
- Cobe: „The Opera Park“, (<https://www.cobe.dk/idea/operapark>, 14. Mai 2020).
- Colville-Andersen, Mikael: „Copenhagen's Fantastic & Stupid Bicycle Bridge Inderhavnsbro“, (<http://www.copenhagenez.com/2017/04/copenhagens-fantastic-stupid-bicycle.html>, 02. Februar 2018) [06.04.2017].
- Comunian, Roberta und Oliver Mould: „The weakest link: Creative industries, flagship cultural projects and regeneration“. In: *City, Culture and Society* 5, 2014: 2, (18. Dezember 2019), S. 65-74.
- Corradi, Maria: „Larsen und Eliasson: Auditorium in Reykjavik“, (<https://www.floor-nature.de/larsen-und-eliasson-auditorium-in-reykjavik-7255>, 17. Mai 2019) [10.11.2011].
- Creutz, Oliver: „Lärm in der Bel-Etage. Die Einstürzenden Neubauten erschüttern die Elbphilharmonie“, (http://www.stern.de/kultur/musik/einstuerzende-neubauten-in-der-elbphilharmonie--schoener-laermen-7293632.html#mg-2_1486969877825, 13. Februar 2017) [22.01.2017].
- Creutz, Oliver und Stephan Maus: „‘Die Leute haben sich von der Elbphilharmonie verführen lassen‘. STERN-GESPRÄCH Jacques Herzog und Pierre de Meuron“, (<http://www.stern.de/kultur/musik/elbphilharmonie--die-architekten-herzog-und-de-meuron-im-stern-gespraech-7198382.html>, 31. Januar 2017) [19.11.2016].
- Cruz, Antonio und Antonio Ortiz: „Licht und Schatten (Light and shade)“. dt./engl. In: Deutsches Architektur Museum (Hg.): *Das Geheimnis des Schattens. Licht und*

- Schatten in der Architektur (The secret of the shadow. Light and shadow in architecture)*. dt./engl., Ausstellungskatalog [anlässlich der Ausstellung "Das Geheimnis des Schattens - Licht und Schatten in der Architektur" im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt am Main (22. März - 16. Juni 2002)]. 2., unveränd. Aufl, Tübingen und Berlin, Tübingen und Berlin 2002, S. 154-155.
- Czaja, Wojciech: „Harpa Konzerthaus und Konferenzzentrum. Alles neu macht die Harfe”, (<https://www.nextroom.at/building.php?id=34745>, 17. Mai 2019) [27.08.2011].
- Danielsen, Thilde und Turi Kjestine Meyhoff: „10 år efter Operaens åbning: Færre ser opera”, (<https://www.dr.dk/nyheder/indland/10-aar-efter-operaens-aabning-faerre-ser-opera>, 22. Mai 2020) [15.01.2015].
- Danish Architecture Center: „Inderhavensbroerne”, (<http://www.dac.dk/da/dac-life/copenhagen-x-galleri/cases/inderhavnsbroerne>, 01. Februar 2018).
- Danmarks Kunstbibliotek: „Arkitekturmodeller. Kalvebod Brygge, Hotel- og Conferencecenter Indbudt konkurrence 1989”. Henning Larsen, (<http://kunstbib.dk/samlinger/arkitekturmodeller/modeller/000055143>, 07. Oktober 2020).
- Danmarks Kunstbibliotek: „Christians Brygge, Musikhus. Konkurrenceforslag 1993, 1. præmie; ikke opført”. Henning Larsen, (<http://www.kunstbib.dk/samlinger/arkitekturmodeller/modeller/000035330>, 07. Mai 2020).
- Danmarks Radio: „Arkitektur og akustik”, (<https://drkoncerthuset.dk/akustik-og-arkitektur>, 14. März 2018).
- Das Erbe Schinkels, Sammlung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: „Schinkel und seine Zeit. Die Zauberflöte. Oper von Wolfgang Amadeus Mozart. Entwurf zur 2. Dekoration. Die Sternenhalle der Königin der Nacht”, (http://schinkel.smb.museum//index.php?page_id=40, 03. April 2020).
- Delfante, Charles: *Architekturgeschichte der Stadt. Von Babylon bis Brasilia*. Darmstadt 1999.
- Delonge, Angela: „Rettung für digitales Kultur-Flaggschiff?”, (https://www.aachener-zeitung.de/nrw-region/rettung-fuer-digitales-kultur-flaggschiff_aid-26339245, 05. Februar 2020) [26.08.2013].
- Desfor, Gene und John Jørgensen: „Flexible urban governance. The case of Copenhagen's recent waterfront development”. In: *European Planning Studies* 12, 2004: 4, (<https://doi.org/10.1080/0965431042000212740>, 02. Mai 2020), S. 479-496.
- designboom: „henning larsen architects: harpa concert hall and conference centre nears completion”, (<http://www.designboom.com/architecture/henning-larsen-architects-harpa-concert-hall-and-conference-centre-nears-completion>, 26. Juni 2015) [30.03.2011].
- Designbuild Network: „Harpa Concert Hall and Conference Centre, Iceland”, (<http://www.designbuild-network.com/projects/harpa-concert>, 01. Juli 2015).
- Det Danske Filminstitut: „Et skib er ikke en ø”, (<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/et-skib-er-ikke-en-o>, 04. April 2020).

- Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering: „Teaterfuglen. Sverre Fehn”. 1996, (<https://www.arkitekturbilleder.dk/bygning/teaterfuglen>, 14. März 2017).
- Det Kongelige Teater: „Det kgl. Teater”, (<https://kglteater.dk/globalassets/brug-teatret/erhverv/01---det-kongelige-teater.pdf>, 20. August 2019).
- Det Kongelige Teater: „Teatrets historie. De første 250 år og frem til i dag”, (<https://kglteater.dk/om-os/om-teatret/teatrets-historie?section=27711>, 06. April 2020).
- Det Kongelige Teater: *Führung durch das Opernhaus in Kopenhagen am 29.06.2013*. In: Kopenhagen 2013.
- Detail: „Kompositionen aus Raum und Licht: Praemium Imperiale an Henning Larsen”, (<https://www.detail.de/artikel/kompositionen-aus-raum-und-licht-praemium-imperiale-an-henning-larsen-9334>, 26. Mai 2020) [14.09.2012].
- Detail: „Architektur-Termine: Facetten skandinavischer Kulturarchitektur”, (<http://www.detail.de/architektur/themen/facetten-skandinavischer-kulturarchitektur-021097.html>, 26. Juni 2015) [23.04.2013].
- Deutsche BauZeitschrift online: „Elbphilharmonie von innen. Ein Besuch auf der umstrittensten Baustelle in Deutschland”, (https://www.dbz.de/artikel/dbz_Elbphilharmonie_von_innen_Ein_Besuch_auf_der_umstrittensten_Baustelle_in_1404537.html, 22. Januar 2020) [04/2012].
- Deutscher Musikrat (Hg.): *Musik und Architektur. Gebaute Klänge*. Mainz 2017.
- Deutsches Architektur Museum (Hg.): *Das Geheimnis des Schattens. Licht und Schatten in der Architektur (The secret of the shadow. Light and shadow in architecture)*. dt./engl., Ausstellungskatalog [anlässlich der Ausstellung "Das Geheimnis des Schattens - Licht und Schatten in der Architektur" im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt am Main (22. März - 16. Juni 2002)]. 2., unveränd. Aufl, Tübingen und Berlin 2002.
- Dietel, Gerhard: *Musikgeschichte in Daten*. München, Kassel 1994.
- Dietmar Feichtinger Architekten: „Butterfly Bridge. Kopenhagen, Dänemark - 2015”, (http://www.feichtingerarchitectes.com/display_project.php/1/448, 02. Februar 2018).
- DISSING+WEITLING: „DR Byen News HQ”, (<http://www.dw.dk/dr-byen>, 12. März 2018).
- Dow Performance Silicones: „Silicone Enables Spectacular Glass Curtain Wall on Icelandic Landmark Concert Hall. Case Study: Harpa Reykjavík Concert Hall and Conference Centre”, (<https://consumer.dow.com/documents/en-us/case-study/62/62-16/62-1697-01-harpa-reykjavik-iceland.pdf?iframe=true>, 27. August 2019) [2018].
- Duden: „quasi-, Quasi-”, (https://www.duden.de/rechtschreibung/quasi_, 10. April 2019).
- Dyrbye, Martin: „Operahuset i Bredgade i Gyldendals Teaterleksikon”, (https://teaterleksikon.lex.dk/Operahuset_i_Bredgade, 10. April 2020) [09.07.2012].
- Eckhardt, Bruno: „Gefährliche Resonanz”, (<https://www.weltderphysik.de/gebiet/technik/bauphysik/bruecken-resonanz>, 27. Januar 2020) [19.02.2008].
- Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit*. München 2004.

- EFTA Surveillance Authority: „EFTA SURVEILLANCE AUTHORITY DECISION. No 496/13/COL of 11 December 2013 concerning the financing of Harpa Concert Hall and Conference Centre (Iceland)”, (<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:E2013C0496&qid=1549876163906&from=EN>, 11. Februar 2019) [12.06.2014].
- Eggertsdóttir, Margrét: „From Reformation to Enlightenment”. In: Daisy Neijmann (Hg.): *A History of Icelandic Literature*. Lincoln 2006, S. 174-250. (= Histories of Scandinavian Literature; 5).
- Egilson, Gunnar: „Saga og stofnun”, (<https://www.sinfonia.is/hljomsveitin/um-hljomsveitina/saga-si/saga-og-stofnun-hljomsveitarinnar>, 10. Oktober 2013).
- Ehlert, Jan: „Elbphilharmonie-Architekt: „Erleichterung ist groß””. Interview, (<http://www.ndr.de/kultur/Elbphilharmonie-Architekt-Herzog-im-Gespraech,herzogelbphilharmonie100.html>, 13. Februar 2017) [23.11.2016].
- Eibl, Doris G. (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen 2008.
- Eisenberg, Erik und Søren Jakobsen: „Mærsk gave en kæmpe skattefidus. FSLØRING: Skibsrederens fond får større skattefradrag, end Operahuset koster”, (<https://ekstrabladet.dk/nyheder/samfund/article4470050.ece>, 22. Mai 2020) [06.11.2002].
- Eldheimar: „Interactive Exhibition”, (<http://eldheimar.is/en/about-museum>, 28. Oktober 2020).
- Elíasson, Ólafur und Portus (Hgg.): *The Icelandic National Concert and Conference Centre Reykjavík. La Biennale de Venezia: 10. Mostra Internazionale di Architettura. Partecipazioni nazionali*. Berlin 2006.
- Elkem: „Elkem Iceland”, (<https://www.elkem.com/contact/elkem-iceland>, 05. September 2019).
- Ellingsen, Thomas: „A High-Tech Opera Stage”. In: Jon Otterbeck (Hg.): *Oslo Opera House*. Oslo 2009, S. 118-123.
- Elmenhorst, Lucas: *Kann man national bauen? Die Architektur der Botschaften Indiens, der Schweiz und Großbritanniens in Berlin*. Berlin 2010.
- Emporis: „Music to the Eyes: The World's Most Spectacular Concert Halls”, (<https://www.emporis.com/press/press-release/31/music-to-the-eyes-the-worlds-most-spectacular-concert-halls>, 31. August 2019) [06.02.2014].
- En arbejdsgruppe med repræsentanter for københavnske museer og kulturmiljøråd: „Burmeister & Wain. Refshaleøen, Københavns Kommune”, (<http://slks.dk/kommuner-plan-arkitektur/kommune-og-turisme/industrikultur/industrihistoriens-danmarkskort/burmeister-wain>, 26. Juni 2017).
- Engberg-Pedersen, Anna, Ólafur Elíasson und Philip Ursprung: *Studio Olafur Eliasson. An encyclopedia*. Köln 2012.
- Exner, Hans: „Harpa Concert and Conference Center: designed in 3D”, (<http://www.ramboll.com/projects/rdk/harpa>, 24. Juni 2015).
- Faxaflóahafnir: „About”, (<https://www.faxaflaohafnir.is/en/about>, 05. September 2019).

- Faxaflóahafnir: „Port of Reykjavík”, (<https://www.faxaflaohafnir.is/en/port-of-reykjavik>, 03. September 2019).
- Faxaflóahafnir: „Sagan”, (<http://www.faxaflaohafnir.is/sagan>, 23. Mai 2018).
- Faxaflóahafnir: „Gamla höfnin ásamt Örfirisey í Reykjavík/Old harbour along with Örfirisey in Reykjavík. Hugmyndasamkeppni – keppnislýsing/Competition on ideas – competition specification”. Isländisch/Englisch, (https://www.competitionline.com/upload/downloads/13xx/1344_3018042_hafnarsamkeppnin_june09_LR.pdf, 03. September 2019) [07.06.2009].
- Faxaflóahafnir: „Grundartangi”, (<https://www.faxaflaohafnir.is/en/grundartangi-2>, 05. September 2019) [13.10.2013].
- Faxaflóahafnir: „Port of Reykjavík and Port of Akranes”, (<http://www.faxaflaohafnir.is/en/port-of-reykjavik-and-port-of-akranes>, 23. Mai 2017) [01.06.2017].
- Felixmüller, Catarina: „Hamburg kann stolz auf die Elbphilharmonie sein”. Kommentar, (<http://www.ndr.de/kultur/elbphilharmonie/Hamburg-kann-stolz-auf-die-Elbphilharmonie-sein,elbphilharmoniekommentar100.html>, 13. Februar 2017) [12.01.2017].
- Fellah, Farid (Hg.): *Harpa and Other Music Venues*. Ostfildern 2013.
- Findeisen, Jörg-Peter und Poul Husum: *Kleine Geschichte Kopenhagens*. Regensburg 2008.
- Fischer, Joachim: *Water. Wasser = Eau*. Königswinter 2008 (= Architecture compact).
- Fischer, Manfred F., Dietmar Vonend und Ludger J. Sutthoff: *Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog*. Teil 2: Östliche Bundesländer. Erfurt 1994 (= Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland; 3–4).
- Fischer, Wend: *Geborgenheit und Freiheit. Vom Bauen mit Glas*. Krefeld 1970.
- Flagge, Ingeborg: „Der dunkle Bruder des Lichts”. (Light's dark brother); dt./engl. In: Deutsches Architektur Museum (Hg.): *Das Geheimnis des Schattens. Licht und Schatten in der Architektur (The secret of the shadow. Light and shadow in architecture)*. dt./engl., Ausstellungskatalog [anlässlich der Ausstellung "Das Geheimnis des Schattens - Licht und Schatten in der Architektur" im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt am Main (22. März - 16. Juni 2002)]. 2., unveränd. Aufl, Tübingen und Berlin, Tübingen und Berlin 2002, S. 64-77.
- Flagge, Ingeborg und Wolfgang Jean Stock (Hgg.): *Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1992.
- Fleischer, Jens: „København. Kulturhistoriek opslagsbog med turforslag. Bremerholmen”, (http://www.kobenhavnshistorie.dk/bog/kko/b/kko_b-33.html, 22. Juni 2017) [Kbh., 1985; Kbh., kobenhavnshistorie.dk, 2006].
- Flyvbjerg, Kim: „The master of light. Henning Larsen”, (<http://stayhotelmagazine.dk/articles/the-master-of-light>, 24. Juni 2015).
- Forsvaret: „The Royal Danish Navy”, (<https://www2.forsvaret.dk/eng/Organisation/Navy/Pages/Navy.aspx>, 20. Juli 2017).
- Forsyth, Michael: *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München, London, New York, Paris 1992.

- Foster + Partners: „Millennium Bridge”, (<https://www.fosterandpartners.com/projects/millennium-bridge>, 27. Januar 2020).
- Foster + Partners: „Winspear Opera House. 2009, Dallas, USA”, (<https://www.fosterandpartners.com/projects/winspear-opera-house>, 02. April 2020).
- Foster+Partners: „Zénith de St Etienne”, (<https://www.fosterandpartners.com/projects/zenith-de-st-etienne>, 28. August 2019).
- Frey, Dagobert: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien 1946.
- Fumagalli, Paolo: „Architektur und Wasser”. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 1988: 1/2, (<http://doi.org/10.5169/seals-56960>, 07. Juli 2020), S. 26–29.
- Fumagalli, Paolo: „Typologische Aspekte Wasser als Thema in der zeitgenössischen Architektur = La présence de l'eau dans l'architecture contemporaine”. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 1988: 1/2, (<http://doi.org/10.5169/seals-56961>, 07. Juli 2020), S. 30–35.
- Fundació Mies van der Rohe: „Kvæsthus Pier”, (<http://miesarch.com/work/3390>, 21. März 2018).
- Gabriel, Andreas: „ArtEngineering – Ingenieurleistungen für die Kunst. ArtEngineering – Engineering Services for Art”. Dt./Engl. In: *Detail structure*, 2016: 2, (http://www.art-engineering.net/images/DETAIL_structure_02-2016_ArtEngineering_-_Ingenieurleistungen_fuer_die_Kunst.pdf, 20. Januar 2020), S. S. 6-12.
- Gamla Bío: „Gamla bío”, (<https://www.gamlabio.is/p/gamla-bio>, 05. Juli 2019).
- Gamla Bío: „Sagan”, (<https://www.gamlabio.is/p/sagan>, 02. Juli 2019).
- Gehl, Jan: *Cities for people*. Washington 2010.
- Generalanzeiger Bonn: „Zu laut: Platz über Kölner Philharmonie 1 000 Mal im Jahr gesperrt”, (<http://www.general-anzeiger-bonn.de/region/Zu-laut-Platz-%C3%BCber-K%C3%B6lner-Philharmonie-1-000-Mal-im-Jahr-gesperrt-article184000.html>, 08. Mai 2019) [06.11.2018].
- Gjestad, Robert, Ann Chrisiansen und Davis Bach: „Kulturhus-sprekken: 1,2 milliarder kroner. 26 kulturhus av 61 har siden 2003 sprengt sine budsjett.”, (<https://www.aftenposten.no/kultur/i/X3Rn/kulturhus-sprekken-12-milliarder-kroner>, 22. Oktober 2019) [11.03.2014].
- Gjestad, Robert Hoftun: „Kulturhus-boom til nesten 14 milliarder”, (<https://www.aftenposten.no/kultur/i/j2eL/kulturhus-boom-til-nesten-14-milliarder>, 22. Oktober 2019) [11.03.2014].
- Glaubitz, Sabine: „Vom Traum zum Alptraum. Der Architekt der neuen Philharmonie in Paris, Jean Nouvel, boykottiert die Eröffnung des Bauwerks”. In: *Reutlinger General-Anzeiger*, 17. Januar 2015, S. 40.
- Gleiniger, Andrea: „Die Metaphorik des Wassers und das Konzept des Liquiden in der Architektur der Gegenwart”. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 2004-2005, (<http://doi.org/10.5169/seals-720108>, 07. Juli 2020), S. 204–221.
- Göteborgs hamn: „Hamnens historia”, (<https://www.goteborgshamn.se/om-hamnen/hamnenshistoria>, 15. Juli 2020).

- Göteborgs operan: „Om operahuset”, (<https://sv.opera.se/om-oss/om-operahuset>, 30. Januar 2020).
- Göteborgs symfoniker: „Göteborgs konserthus. Ett hus med musiken i centrum”, (<https://www.gso.se/konserthuset/goteborgs-konserthus>, 22. Februar 2020).
- Gottlieb Paludan Architects: „DR Byen, Segment 3”, (<http://www.gottliebpaludan.com/da/project/dr-byen-segment-3>, 12. März 2018).
- Graeme Massie Architects: „Old Harbour”, (<https://www.graememassie.com/oldharbour>, 04. September 2019).
- Grage, Joachim: „Standards und Normen der Skandinavistik. Versuch einer Standortbestimmung”. In: *Journal of Literary Theory*, 2011: Band 5, Heft 2, (<https://doi.org/10.1515/JLT.2011.017>, 20. Oktober 2019), S. 187–194.
- Grau, Dieter und Zeljka Carol Kekez: „Where Water Meets the Land: The Rediscovery of the Waterfront”. In: Zoë Ryan (Hg.): *Building with Water: Concepts, Typology, Design*. Basel 2010, S. 22-39.
- Gray, Diane (Hg.): *European Union Prize for Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award 2009*. Barcelona 2009.
- Gray, Diane (Hg.): *Mies van der Rohe Award, 2013. European Union Prize for Contemporary Architecture*. Barcelona 2013.
- Greene, Eric: „ICELAND SPAR. Did the Vikings Use It for Navigation?”, (<http://www.vis-iteskifjordur.is/icelandic-spar/iceland-spar-vikings-use-navigation>, 13. Mai 2019) [26.10.2014].
- Griegshallen: „Griegshallen - fra kongstanke til konserthus”, (<https://www.griegshallen.no/om-oss/historien>, 22. Februar 2020).
- Grima, Joseph: „Eliasson's kaleidoscope. With the design of the facade for Harpa, Olafur Eliasson builds an ambiguous visual device in close collaboration with Henning Larsen Architects”. Erstveröffentlichung in *Domus* 950, September 2011, (www.domusweb.it/en/architecture/eliasson-s-kaleidoscope, 15. September 2011) [08.09.2011].
- Grodach, Carl: „Beyond Bilbao: Rethinking Flagship Cultural Development and Planning in Three California Cities”. In: *Journal of Planning Education and Research* 29, 2009 (online), 2010 (gedruckt): 2, (DOI: 10.1177/0739456X0935445, 18. Dezember 2019), S. 353-366.
- Gröninger Museum: „Gebäude”, (<https://www.groningermuseum.nl/museum/gebouw>, 15. Juli 2020).
- Große-Wilde, Carola: „Elbphilharmonie. Hamburgs neues Wahrzeichen”, (<http://www.stern.de/fotografie/elbphilharmonie-hamburgs-neues-wahrzeichen-3287502.html>, 26. Juni 2015) [24.10.2005].
- Grüttner, Anne und Thomas Hanke: „Krise auf der Bühne”. In: *Handelsblatt*, 19. April 2013, S. 68-69.
- Gutierrez, Adrian Francisco Guachalla: *The role of cultural flagships in the perception and experience of urban areas for tourism and culture. Case study: The Royal Opera House in Covent Garden*. Dissertation. Westminster 2011.
- Haflíðason, Tómas: „Gamla höfnin í Reykjavík”, (<https://www.deiglan.is/2191>, 18. Mai 2018) [01.04.2003].

- Hafstað, Vala: „Hundreds of Downtown Apartments for Sale”, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/news/2019/06/27/hundreds_of_downtown_apartments_for_sale, 05. September 2019) [27.06.2019].
- Hallgrímskirkja: „History. A Short History of Hallgrímskirkja”, (<https://en.hallgrimskirkja.is/about>, 05. September 2019).
- Hammer, Erlend: „Beyond Iconic”. In: Jørn Mortensen (Hg.): *Visual art in the Oslo Opera House*. Oslo 2011, S. 88-99.
- Hannema, Kirsten: „Sculptural glass”. In: *A10*, 2011: 41, S. 47-48.
- Hansen, Anders Lund, Hans Thor Andersen und Eric Clark: „Creative Copenhagen: Globalization, Urban Governance and Social Change”. In: *European Planning Studies* 9, 2001: 7, (<https://doi.org/10.1080/09654310120079805>, 02. Mai 2020), S. 851-869.
- Hansen, Trine Bille: „The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good”, (http://culturalheritage.ceistorvergata.it/virtual_library/Art.TRINE_BILLE_HANSEN.pdf, 24. Juni 2015) [Journal of Cultural Economics 21, S. 1-28].
- Hanssen, Frederik: „Konzerthaus-Bauboom. Hallen des Volkes”, (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/konzerthaus-bauboom-hallen-des-volkes/4572176.html>, 16. September 2019) [03.09.2011].
- Hardy, Hugh (Hg.): *Building type basics for performing arts facilities*. Hoboken 2006 (= Building type basics series, herausgegeben von Stephen A. Kliment).
- Hardy, Hugh: „Planning the Theater”. In: Hugh Hardy (Hg.): *Building type basics for performing arts facilities*. Hoboken 2006, S. 1–7. (= Building type basics series, herausgegeben von Stephen A. Kliment).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Awards”, (<https://en.harpa.is/harpa/awards>, 31. August 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Eldborg. A truly world-class concert hall”, (<https://en.harpa.is/harpa/conference-and-concert-halls/eldborg>, 16. Mai 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Eldborg. Hjarta Hörpu”, (<https://www.harpa.is/harpa/salir-og-rymi/eldborg>, 10. Mai 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Harpa — húsið þitt. Ný vídd í íslensku menningar- og ráðstefnulífi”, (<https://www.harpa.is/harpa>, 21. Oktober 2020).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Jólaþveðja 2016”, (<https://www.harpa.is/jolakvedja-2016>, 04. Januar 2017).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Maxímús Músíkús. Frægasta og færasta tónlistarmús Íslands!”, (<https://www.harpa.is/harpa/ibuar/maximus-musikus>, 04. Juli 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Norðurljós. Heillandi umgjörð viðburða”, (<https://www.harpa.is/harpa/salir-og-rymi/nordurljos>, 08. Mai 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Norðurljós. Recital Hall”, (<https://en.harpa.is/harpa/conference-and-concert-halls/nordurljos>, 08. Mai 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Price List 2019. Conference Facilities”, (<https://en.harpa.is/wp-content/uploads/2016/05/har-verdlisti2019-a4-0918-ens-1.pdf>, 10. Mai 2019).

- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Saga hússins. Langþráður draumur verður að veruleika”, (<https://www.harpa.is/harpa/sagan>, 25. Juli 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Silfurberg. Conference Hall”, (<https://en.harpa.is/harpa/conference-and-concert-halls/silfurberg>, 10. Mai 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „The Icelandic Opera. The voices of Harpa”, (<https://en.harpa.is/harpa/residents/the-icelandic-opera>, 23. März 2018).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „The Reykjavik Big Band. A big band with an even bigger heart”, (<https://en.harpa.is/harpa/residents/the-reykjavik-big-band>, 04. Juli 2019).
- Harpa tónlistar- og ráðstefnuhús: „Viltu finna svörin í Reykjavík? Harpa tónlistarog ráðstefnuhús”, (https://www.harpa.is/wp-content/uploads/2016/05/viltu_finna_svorin_i_reykjavik.pdf, 16. Mai 2019).
- HarrisonParrot: „Harpa Hall, Reykjavik”, (<https://www.harrisonparrott.com/consultancy/harpa-hall-reykjavik>, 25. Juli 2019).
- Hartoft-Nielsen, Peter: „Faglig debat om Københavns genrejsning”, (<https://www.byplanlab.dk/sites/default/files/Hartoft-Pedersen.pdf>, 26. Juni 2019).
- Háskólabíó: „About us”, (<http://www.haskolabio.is/en/about-us>, 02. Juli 2019).
- Háskóli Íslands: „Short History of the University”, (<https://english.hi.is/node/17089>, 05. Juli 2019).
- Háskóli Íslands: „Háskólabíó vígt. 1961”, (<http://aldarafmaeli.hi.is/node/17027>, 15. Juli 2019).
- Hauksson, Thraínn: „Harpa Public space. 7 A Biennal 2012”, (https://www.architectes.cat/iframes/paisatge/cat/mostrar_projecte.php?id_projecte=7267&lan=en, 26. Juni 2015).
- Heilmeyer, Wolf-Dieter und Wolfram Hoepfer (Hgg.): *Licht und Architektur*. Tübingen 1990 (= Schriften des Seminars für klassische Archäologie der Freien Universität Berlin).
- Heiser, Jörg: „Beginning to Understand the Role of Public Art”. In: Jørn Mortensen (Hg.): *Visual art in the Oslo Opera House*. Oslo 2011, S. 14-45.
- Heister, Hanns-Werner: „Konzertwesen. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016”, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11495>, 30. Januar 2020) [1996, online 2016].
- Helgason, Egill: „The troubled history of the harp”, (<http://grapevine.is/mag/articles/2011/05/18/the-troubled-history-of-the-harp/>, 24. Juni 2015) [18.05.2011].
- Helgason, Hallgrímur: „Island. I”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15519&v=1.1&rs=id-3712140e-1f97-1ba5-a258-4b6cd9eaa21e>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Helgason, Magnús Sveinn: „Ten fascinating facts about the statue of Leifur Eiríksson”, (<https://icelandmag.is/article/ten-fascinating-facts-about-statue-leifur-eiriksson>, 10. Oktober 2020) [02.11.2015].

Henning Larsen Architects: „1960s: The early years of the studio Henning Larsen”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/21-40/33-1960s-the-early-years-of-the-studio-henning-larsen/>, 27. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „1970s: Making a name for ourselves in Denmark”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/21-40/40-1970s-making-a-name-for-ourselves-in-denmark/>, 27. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „1980s: The start of an international golden age”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/55-1980s-the-start-of-an-international-golden-age/>, 27. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „1990s: Grappling with the changing visions of design”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/53-1990s-grappling-with-the-changing-visions-of-design/>, 27. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „2000s: Stepping into the future of architecture”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/57-2000s-stepping-into-the-future-of-architecture/>, 27. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „2010s: Beginning to design with knowledge - for people and communities”, (<https://henninglarsen.com/en/hl60/60-stories/41-60/52-2010s-beginning-to-design-with-knowledge/>, 27. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „Christiansbro Masterplan”, (<http://www.henninglarsen.com/projects/0400-0599/0430-christiansbro-masterplan.aspx>, 26. Juni 2017).

Henning Larsen Architects: „DRs Koncertsal”, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_5242.pdf, 07. Mai 2013).

Henning Larsen Architects: „East Harbour Project”, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_3784.pdf, 20. Januar 2011).

Henning Larsen Architects: „Harpa - Reykjavik Koncert- og Konferencecenter”, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_4056.pdf, 11. Januar 2011).

Henning Larsen Architects: „Henning Larsen Architects prækvalificeret til Papirøen”, (<https://henninglarsen.com/en/nyheder/nyhedsarkiv/2015/06/henning-larsen-architects-praekvalificeret-til-papiroeen/>, 02. Februar 2018).

Henning Larsen Architects: „Københavns Inderhavn”, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_3780.pdf, 21. Februar 2011).

Henning Larsen Architects: „Opéra Bastille”, (<https://henninglarsen.com/en/projects/1700-1799/1719-op%C3%A9ra-bastille/>, 29. Februar 2020).

Henning Larsen Architects: „Operaen i København”, (da.henninglarsen.com/PdfArchive/Project_4053.pdf, 07. Mai 2013).

Henning Larsen Architects: „Operaen i København”, (<https://henninglarsen.com/da/projects/0400-0599/0553-operaen>, 26. Mai 2020).

Henning Larsen Architects: „People”, (<https://henninglarsen.com/en/people/>, 27. Februar 2022).

Henning Larsen Architects: „Projects”, (<https://henninglarsen.com/en/projects/>, 28. August 2019).

Henning Larsen Architects: „Selected Awards”, (<https://henninglarsen.com/en/about-us/awards>, 27. Februar 2022).

- Henning Larsen Architects: „The Master of Light”, (<https://henninglarsen.com/en/about-us/the-master-of-light/>, 27. Februar 2020).
- Henning Larsen Architects: „Your Magazine”, (www.henninglarsen.com/your-magazine/HenningLarsen_20121219-105142.pdf, 19. Dezember 2012).
- Henning Larsen Architects: „Harpa Selected as Building of the Year in Scandinavia”, (<https://henninglarsen.com/en/news/archive/2011/12/20-harpa-selected-as-building-of-the-year-in-scandinavia/>, 31. August 2019) [20.12.2011].
- Henning Larsen Architects: „Ti år med Operaen”, (<https://henninglarsen.com/da/news/archive/2015/01/13-ten-years-with-the-royal-danish-opera>, 26. Mai 2020).
- Henning Larsen Architects: „How Harpa Concert Hall Became the Symbol of Iceland's Re-birth”, (<https://henninglarsen.com/en/news/archive/2019/04/15-harpa-is-the-resurrection-of-iceland/>, 23. Mai 2018).
- Henningsen, Bernd: „‘Identity is the very Devil!’ Die Ostseeregion als literarische und kulturelle Konstruktion”. Tübingen, 15. Mai 2013.
- Herresthal, Harald: „Oslo”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19593>, 30. Januar 2017).
- Hesse, Michael: *Handbuch der neuzeitlichen Architektur*. Darmstadt 2010.
- Hilmarsdóttir, Guðrún: „Harpa, tónlistar- og ráðstefnuhús: upplifun og viðhorf tónlistarmanna sem fram hafa komið í húsinu”. Masterthesis, Universität Bifröst 2013, (<http://hdl.handle.net/1946/17462>, 31. August 2019) [25.03.2014].
- Hipp, Hermann und Ernst Seidl (Hgg.): *Architektur als politische Kultur. Philosophia practica*. Berlin 1996.
- Hofmann, Barbara: „Freiräume – Innenräume. Überlegungen zum Verhältnis von Licht und Raum am Beispiel der griechischen Stoa”. In: Wolf-Dieter Heilmeyer and Wolfgang Hoepfer (Hgg.): *Licht und Architektur*. Tübingen 1990, S. 20-26. (= Schriften des Seminars für klassische Archäologie der Freien Universität Berlin).
- Hollenstein, Roman: „Schöner neuer Norden”, (https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/auf-der-suche-nach-der-baukuenstlerischen-identitaet-1.17629726, 23. Mai 2018) [21.09.2012].
- Holm, Bent: „Lille Grønnegade teatret i Gyldendals Teaterleksikon”, (https://teaterleksikon.lex.dk/Lille_Gr%C3%B8nnegade_teatret, 22. April 2020) [09.07.2012].
- Holm, Knud: „Production and Restoration of Nineteenth-century Zinc Sculpture in Denmark”. In: David A. Scott, Jerry Podany and Brian B. Considine (Hgg.): *Ancient & historic metals: Conservation and scientific research: proceedings of a symposium organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Conservation Institute, November 1991*. Marina del Rey 1994, S. 239-248.
- Horrigmo, Aase Marthe J.: „Kulturhus lønner seg ikke”, (<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/GG8X9/kulturhus-loenner-seg-ikke>, 22. Oktober 2019) [06.11.2011].

- Hospitality Consulting International (Austurhöfn-TR ehf.): „Information Memorandum. Proposed Concert Hall, Conference Centre and Hotel Complex Reykjavík”, (<https://www.mbl.is/media/96/96.pdf>, 22. Juli 2019) [29.09.2003].
- Hrafnsson, Björn Ingi: „Ljósinn slökkt og filman rúllar. Saga Félags sýningarmanna við kvikmyndahús”, (<https://www.rafis.is/fsk/bokin>, 05. Juli 2019).
- Ibsen, Árni und Hávar Sigurjónsson: „Icelandic Theater. Icelandic Theater, 1780-1975: Árni Jabobsen”. In: Daisy Neijmann (Hg.): *A History of Icelandic Literature*. Lincoln 2006, S. 552-585 (S. 552-571). (= Histories of Scandinavian Literature; 5).
- Ibsen, Árni und Hávar Sigurjónsson: „Icelandic Theater. Icelandic Theater since 1975: Hávar Sigurjónsson”. In: Daisy Neijmann (Hg.): *A History of Icelandic Literature*. Lincoln 2006, S. 552-585 (S. 571-585). (= Histories of Scandinavian Literature; 5).
- Iceland Magazine: „Old harbour quay to be reconstructed below new square in downtown Reykjavík”, (<https://icelandmag.is/article/old-harbour-quay-be-reconstructed-below-new-square-downtown-reykjavik>, 05. September 2019) [08.01.2016].
- Iceland Magazine: „Iceland Magazine guide to the Old Harbour area”, (<http://icelandmag.is/article/iceland-magazine-guide-old-harbour-area>, 22. Mai 2018) [24.03.2017].
- Iceland Magazine: „Harpa concert hall fed up with visitors napping or making sandwiches in the public space”, (<https://icelandmag.is/article/harpa-concert-hall-fed-visitors-napping-or-making-sandwiches-public-spaces>, 17. Juli 2019) [21.06.2017].
- Iceland Magazine: „A quick guide to the Reykjavík Sculpture and Shore walk”, (<https://icelandmag.is/article/a-quick-guide-reykjavik-sculpture-and-shore-walk>, 01. September 2019) [15.01.2019].
- Iceland Review: „Icelandic Concert Center Named Harpa”, (<https://www.icelandreview.com/news/icelandic-concert-center-named-harpa/>, 25. Juli 2019) [15.12.2009].
- Ifversen, Karsten R. S.: „Vi skulle give Operaen en krammer. Operaen er understimuleret, ensom og forladt.”, (<https://politiken.dk/kultur/musik/art5561158/Vi-skulle-give-Operaen-en-krammer>, 23. Mai 2018) [15.01.2015].
- Ingólfsson, Einar Falur: „Eins og ég vildi hafa það”, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/1339700/>, 11. April 2019) [04.07.2010].
- Inoue, Kenji: *Die Wahrnehmung des Raumes in Abhängigkeit der Tageslichtmenge. Versuch, die Raumgestaltung durch die Wechselwirkung von Hell und Dunkel zu untersuchen*. Dissertation. Hannover 1982.
- Ísleifsson, Atli: „Nýja vitanum komið fyrir við Sæbraut”, (<https://www.vísir.is/g/2019190409777>, 16. Mai 2019) [02.04.2019].
- Íslenska óperan: „History”, (<https://opera.is/en/io/saga-islensku-operunnar/>, 02. Juli 2019).
- Íslenska óperan: „Saga Íslensku óperunnar”, (<http://opera.is/is/io/saga-islensku-operunnar/>, 23. Mai 2018).
- Íslenska óperan: „Sýningar”, (<https://opera.is/is/syningar/>, 01. Juli 2019).
- Íslenska óperan: „Töfraflautan. EFTIR W.A. Mozart”. FRUMSÝNING 22. september 2001, (<https://opera.is/is/syningar/t%C3%B6fraflautan/>, 02. Juli 2019).

- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Portus Group submitted winning bid for concert hall project”, (<https://www.iav.is/en/news/article/2005/09/22/portus-group-submitted-winning-bid-for-concert-hall-project>, 16. Juli 2019) [22.09.2005].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Preparation underway for construction of music hall and conference centre”, (<https://www.iav.is/en/news/article/2006/03/21/preparation-underway-for-construction-of-music-hall-and-conference-centre>, 23. Mai 2018) [21.03.2006].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Music hall — largest concrete casting day in the history of Iceland”, (<https://www.iav.is/en/news/article/2007/04/19/music-hall-largest-concrete-casting-day-in-the-history-of-iceland>, 23. Mai 2018) [17.04.2007].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Gluggavirki Tónlistar- og ráðstefnuhússins tekur á sig mynd”, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/gluggavirki-tonlistar-og-radstefnuhussins-tekur-a-sig-mynd/>, 19. Juli 2019) [24.11.2009].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Nýtt stálvirki fyrir suðurhlið Hörpu”, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/n%C3%BDtt-stalvirki-fyrir-sudurhlid-horpu/>, 17. Juli 2019) [04.08.2010].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Harpa afhent vorið 2011”, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/harpa-afhent-vorid-2011/>, 17. Juli 2019) [18.03.2011].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „Toppnum náð”, (<https://www.iav.is/frettir/almennar-frettir/toppnum-nad/>, 17. Juli 2019) [31.03.2011].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): „History - continued”, (<https://www.iav.is/en/news/article/2011/07/02/history-continued>, 17. Juli 2019) [02.07.2011].
- Íslenskir aðalverktakar (ÍAV): *Við byggðum Hörpu. We built Harpa; isl./engl.* o. O. 2013.
- Íslenskur músík- og menningararfur (Ísmus): „Sigvaldi Kaldalóns. (Sigvaldi Stefánsson Kaldalóns) 13.01.1881-23.07.1946”, (<https://www.ismus.is/i/person/uid-e474a3d8-dbf0-4902-9605-77ccc67b2d63>, 10. Mai 2019).
- Jacobs, Jane: *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. gekürzte Erstausgabe, Berlin 1964 (= Bauwelt Fundamente; Bd. 4, herausgegeben von Ulrich Conrads).
- Jencks, Charles: „The truth about icons”, (<https://www.architectsjournal.co.uk/home/the-truth-about-icons/139749.article>, 18. Dezember 2019) [09.09.2004].
- Jensen, Thomas Klose: „Oversigt. Balladen om Operaen”, (<https://www.dr.dk/nyheder/kultur/kunst/oversigt-balladen-om-operaen>, 22. Mai 2020) [15.01.2015].
- Jeppesen, Peer Teglgaard: „The Opera in Copenhagen and Harpa in Reykjavik”. Gespräch der Verfasserin mit Peer Teglgaard Jeppesen. Kopenhagen, 26. Juni 2013.
- Jespersen, Leon: „Christian 4. i Den Store Danske, Gyldendal”, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=254984>, 02. April 2020).
- Jochum, Manfred und Isolde Schmid-Reiter (Hgg.): *Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend*. Strategien und Konzepte. Innsbruck 2006 (= Kultur und Wirtschaft, herausgegeben von Erhard Busek; 4).

- Jónsdóttir, Bergþóra: „Það er ekki örvandi að vera í Rússlandi”, (https://www.mbl.is/greinasafn/grein/649062/?item_num=181&sear-chid=8af254f33b462560087b97ceb4b745c9b6c0d3b4, 11. Juli 2019) [26.01.2002].
- Jónsdóttir, Bergþóra: „Tónlistarhús í tæpa öld”, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/723780>, 16. Juli 2019) [06.04.2003].
- Jónsdóttir, Bergþóra: „Hlýlega vafinn í straumanna arm”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/hlylega_vafinn_i_straumanna_arm, 22. Juli 2019) [22.09.2005].
- Jónsdóttir, Bergþóra: „Sér fyrir endann á aldargömlum hugmyndum”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/23/ser_fyrir_endann_a_aldargomlum_hugmyndum, 04. Juli 2019) [23.09.2005].
- Jónsson, Guðmundur und Magnús S. Magnússon: „Hagskinna. Sögulegar hagtölur um Ísland”. Icelandic Historical Statistics, (<https://baekur.is/bok/000155104/0/6/Hagskinna>, 01. Juni 2019).
- Käpplinger, Claus: „Nordisches Leuchten. Konzerthaus und Konferenzzentrum Harpa in Reykjavik/IS”, (http://www.dbz.de/artikel/dbz_Nordisches_Leuchten_Konzert-haus_und_Konferenzzentrum_Harpa_in_Reykjavik_IS_1252848.html, 24. Juni 2015) [09/2011].
- Karadensky, Karina: *Zeitgenössische Kulturbauten als „Flaggschiffe“ urbaner Regeneration am Beispiel der Salford Quays im Großraum Manchester*. Magisterarbeit. Wien 2011.
- Karlsson, Henrik: „Historik”, (<http://www.musikaliskaakademien.se/omakademien/historik.38.html>, 21. Februar 2020).
- Kastorff-Viehmann, Renate: *Meilensteine der Architektur. Baugeschichte nach Personen, Bauten und Epochen*. Stuttgart 2010 (= Kröners Taschenbuchausgabe; 347).
- Katz, Bruce und Luise Norin: „The Copenhagen City and Port Development Corporation. A Model for Regenerating Cities”, (https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2017/05/csi_20170601_copenhagen_port_paper.pdf, 05. Februar 2018).
- Keel, Aldo: „Alle wollen in die Oper: Norwegens Nationalsymbol steht für den neuen Reichtum”, (<https://www.nzz.ch/feuilleton/so-feiert-man-auf-norwegisch-ld.1380949>, 16. September 2019) [27.04.2018].
- Kiser, Kirsten: „Esbjerg Performing Arts Center”, (<https://dac.dk/en/knowledgebase/architecture/esbjerg-performing-arts-center/>, 24. Februar 2020).
- Kivistö, Marko: „Musiikkitalo in Helsinki”. Berlin, 05. September 2011.
- Kjeldsen, Kjeld, Jeanne Rank Schelde und Michael Asgaard Andersen und Michael Juul Holm (Hgg.): *New Nordic. Architecture & Identity*. Ausstellung Louisiana Museum of Modern Art vom 29.06.2012 bis 21.10.2012. Dänemark 2012.
- KKL: „Geschichte”, (<https://www.kkl-luzern.ch/de/dienstleistungen/das-kkl-luzern/geschichte/>, 28. August 2019).
- Klingbeil, Kirsten: „Das Paradies als Ring. Installation auf dem Dach des Museum für moderne Kunst”. In: *Bauwelt*, 2011: 33, (<https://www.bauwelt.de/themen/betrifft/Das-Paradies-als-Ring-Olafur-Eliasson-Your-Rainbow-Panorama->

- Installation-Dach-Museum-fuer-moderne-Kunst-Aarhus-2153359.html, 17. Mai 2019), S. 8-11.
- Kluckert, Ehrenfried: „Architektur des Klassizismus und der Romantik in Skandinavien“. In: Rolf Toman (Hg.): *Klassizismus und Romantik: Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*. 1750-1848. [Köln] 2007, S. 194-197.
- Knapp, Gottfried: „Die Elbphilharmonie - vom Problemkind zum Architekturwunder. Architekturkritik“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/elbphilharmonie-in-hamburg-vom-problemind-der-stadtplanung-zum-architekturwunder-1.3231416>, 13. Februar 2017) [03.11.2016].
- Knudsen, Daniel C., Jillian M. Rickly-Boyd und Charles E. Greer: „Myth, national identity, and the contemporary tourism site: the case of Amalienborg and Frederiksstadten“. In: *National Identities* 16, 2014: 1, S. 53-70.
- Københavns Kommune: „Papirøen - Københavns Haller. Masterplan Christiansholm“. Projektkonkurrance, (<https://www.kk.dk/sites/default/files/edoc/92a02adc-9b69-4e98-b060-0fa49c2f9ba0/0680a159-de98-4216-a7da-837d1a0a7047/Attachments/14528570-17018476-1.pdf>, 05. Februar 2018).
- Københavns Kommune (Hg.): *København 2001 +- 12. Copenhagen 2001 +- 12*. o. O. 2001.
- Københavns Kommune: „Inderhavnsbro bag vild cykelrekord. Rekordmange bevæger sig rundt på cykel i København, efter Inderhavnsbroen åbnede i sommer“, (<https://www.kk.dk/nyheder/inderhavnsbro-bag-vild-cykelrekord>, 02. Februar 2018) [03.11.2016].
- Københavns Museum: „Købmændenes Havn – 850 år, eller hvad?“, (<https://cphmuseum.kk.dk/artikel/koebmaendenes-havn-850-aar-eller-hvad>, 07. April 2020).
- Koepf, Hans und Günther Binding: *Bildwörterbuch der Architektur*. 4. überarbeitete, Stuttgart 1968 [1968] (= Kröners Taschenbuchausgabe; 194).
- Köhler, Florian: „Kommunikativer Wellengang: Neue Uferpromenade in Kopenhagen“, (<http://www.detail.de/artikel/kommunikativer-wellengang-neue-uferpromenade-in-kopenhagen-11894/>, 23. Juni 2017) [11.04.2014].
- Kolding, Per: „The Royal Danish Theatre“, ([www.cieri.net/Documenti/JBL/A%20JBL%20Installation%20-%20The%20Royal%20Danish%20Theatre%20\(1987\).pdf](http://www.cieri.net/Documenti/JBL/A%20JBL%20Installation%20-%20The%20Royal%20Danish%20Theatre%20(1987).pdf), 27. Februar 2014) [1987].
- Konserthuset Stockholm: „Byggnaden. Ett tempel till musikens ära“, (<https://www.konserthuset.se/om-oss/byggnaden/>, 22. Februar 2020).
- Konserthuset Stockholm: „Stora salen. Tengboms öppna torg“, (<https://www.konserthuset.se/om-oss/byggnaden/stora-salen/>, 22. Februar 2020).
- Körper-Stiftung: „Türöffner für Konzerthäuser. Die Körper-Stiftung experimentiert mit neuen Wegen für die Musikvermittlung“, (http://www.koerber-stiftung.de/fileadmin/user_upload/allgemein/presse/2014/Hintergrundtext_Fuer-Musik-begeistern.pdf, 01. Juli 2015) [01/2014].
- Körper-Stiftung: „Kaum Interesse an klassischer Musik“, (<http://www.koerber-stiftung.de/presse/pressemeldungen/presse-details-stiftung/artikel/kaum-interesse-an-klassischer-musik.html>, 01. Juli 2015) [14.01.2014].

- Köstler, Andreas: *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*. München 2003.
- Koudal, Jens Henrik: „Dänemark. II.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-d666d468-744c-c5c8-6313-78000cedb494>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Krabbe, Niels, Sven Lunn und Annika Krummacher: „Kopenhagen“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16937>, 30. Januar 2017) [1996, online 2016].
- Kreye, Adrian: „Elbphilharmonie: Symbolstresstest für ein Gebäude. Die Freiheitsstatue Deutschlands“, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/architektur-die-freiheitsstatue-deutschlands-1.3327032>, 13. Februar 2017) [11.01.2017].
- Kristiansen, Peter: „Sophie Amalienborg i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=162391>, 02. April 2020).
- Kühn-Nielsen, Peter: „ørelisen i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=184982>, 10. April 2020).
- Kulturministeriet Danmark: „Kulturkanon“, (http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/kulturkontakten_kulturkanon_2006.pdf, 17. Februar 2015).
- Kungliga Operan: „VÅR HISTORIA“, (<https://www.operan.se/om-operan/historik/>, 18. Februar 2020).
- Kungliga Slotten: „Drottningholm slott. Drottningholms slottsteater“, (<https://www.kungligaslotten.se/vara-besoksmal/drottningholms-slott/drottningholms-slottsteater.html>, 28. Januar 2020).
- Kuttruff, Heinrich: *Akustik. Eine Einführung*. Stuttgart, Leipzig 2004.
- Lambek, Bjørn, Stig Ørskov und Peter Suppli Benson: „Mærsk Mc-Kinney bestemte alt i Operaen“, (<https://politiken.dk/oekonomi/art5690267/M%C3%A6rsk-Mc-Kinney-bestemte-alt-i-Operaen>, 23. Mai 2018) [18.09.2004].
- Landsbankinn: „Saga. Landsbankinn hf.“, (<https://www.landsbankinn.is/um-bankann/saga>, 22. Juli 2019).
- Landsbankinn: „Landsbankinn decides to build on its plot at Austurhöfn“, (<https://www.landsbankinn.com/investor-relations/news/2017/05/17/Landsbankinn-decides-to-build-on-its-plot-at-Austurhofn/?p=6>, 05. September 2019) [17.05.2017].
- Landsbankinn: „Arkþing and C.F. Møller chosen to design Landsbankinn building“, (<https://corporate.landsbankinn.com/media/news-and-notifications/2018/02/23/Arkthing-and-C.F.-Moller-chosen-to-design-Landsbankinn-building/?p=9>, 05. September 2019) [23.02.2018].
- Landsbankinn: „Frumtillögur að hönnun. Nýbygging Landsbankans“. Austurbakka 2, Reykjavík, (<https://corporate.landsbankinn.com/Uploads/Documents/Frettir/Austurbakki-2-Frumtillogur-ad-honnun.pdf>, 05. September 2019) [23.02.2018].

- Larsen, Henning: „How to live architecture. Farewell lecture”. Gekürztes Transkript des Vortrags. Ceremonial Hall, The Royal Danish Academy of Fine Arts Copenhagen, 11. Mai 1995.
- Larsen, Henning: *De skal sige tak! Kulturhistorisk testamente om operaen*. Kopenhagen 2009.
- Larsen, Henning: „On Architecture. Originally published in *Living Architecture* 4 (1984)”. In: Farid Fellah (Hg.): *Harpa and Other Music Venues*. Ostfildern 2013, S. 130–131.
- Larsson, Gunnar, Hans Åstrand und Martin Tegen: „Stockholm. IV”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg16099&v=1.0&rs=id-2542999e-350f-5c46-84b2-ed188b648e2d>, 30. Januar 2017) [1998, online 11.2016].
- Larsson, Gunnar, Hans Åstrand und Martin Tegen: „Stockholm. III”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg16099&v=1.0&rs=id-5fec52f2-2595-9718-d586-d4e0b0e93b80>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Le Corbusier: *Von der Poesie des Bauens*. Zürich 1957.
- Leikminjasafn Íslands: „1934. Óperettusýningar hefjast í Reykjavík”, (<http://leikminjasafn.is/greinar/1934>, 03. Juli 2019).
- Leikminjasafn Íslands: „Annáll íslenskrar leiklistarsögu”, (<http://www.leikminjasafn.is/yfirlit/annall>, 13. Juni 2019).
- Leikminjasafn Íslands: „Breiðfjörðsleikhús („Fjalakötturinn“)", (<http://www.leikminjasafn.is/sagan/islensk-leikhus/fjalakotturinn>, 13. Juni 2019).
- Leikminjasafn Íslands: „Icelandic Theatre History”, (<http://www.leikminjasafn.is/yfirlit/english/history>, 13. Juni 2019).
- Leikminjasafn Íslands: „Iðnaðarmannahúsið (Iðnó) í Reykjavík”, (<http://www.leikminjasafn.is/sagan/islensk-leikhus/idno>, 13. Juni 2019).
- Lenger, Friedrich: *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850*. München 2013 (= Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung).
- Leopold, Silke und Dörte Schmidt: „Oper (Hauptartikel)”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11628>, 30. Januar 2017) [2008, online 2016].
- Levanger kommune: „Om Festiviteten. Vår historie”, (<https://www.festivitetenlevanger.no/om-festiviteten>, 22. Februar 2020).
- Lidegaard, Christina, Massimiliano Nuccio und Trine Bille: „Fostering and planning urban regeneration: the governance of cultural districts in Copenhagen”. In: *European Planning Studies* 26, 2018: 1, (<https://doi.org/10.1080/09654313.2017.1364352>, 02. Mai 2020), S. 1-19.
- Listasafn: „Leifur heppni. Stirling Calder, Alexander”, (<https://safneign listasafnreykjavikur.is/is/verk/H-009>, 10. Oktober 2020).
- Listasafn: „Friðarsúlan. Ono, Yoko”. 2007, (<https://safneign listasafnreykjavikur.is/en/verk/H-130>, 01. September 2019).

- Loewenberg, Alfred (Hg.): *Annals of Opera 1597–1940*. Compiled from the original sources. 2. überarbeitete und korrigierte, Genf 1955.
- Lopes, Jorge Humberto Pacheco: „Non Linear Seismic Analysis of the New Icelandic Conference and Concert Centre”. M.Sc Thesis in Civil Engineering, (<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395137444227/MScThesisCCC2.pdf>, 10. Mai 2019).
- Los Angeles Times: „Sverre Fehn dies at 84; prominent Norwegian architect”, (<http://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-sverre-fehn3-2009mar03-story.html>, 24. Juni 2015) [03.03.2009].
- Lösel, Anja: „Jahrhundertprojekt. Die neue Stadt am Hafen”, (<http://www.stern.de/reise/jahrhundertprojekt-die-neue-stadt-am-hafen-3291716.html>, 26. Juni 2015) [01.06.2005].
- Lösel, Anja: „Elbphilharmonie. Ufo an der Elbe”, (<http://www.stern.de/reise/elbphilharmonie-ufo-an-der-elbe-3294786.html>, 26. Juni 2015) [02.06.2005].
- Louise Bay: „Gestastofa, Reykjavik Iceland”, (<http://www.louisebay.dk/projects/gestastofa>, 24. Juni 2015).
- Luehrs-Kaiser, Kai: „Die Laune eines reichen Mannes”, (<http://www.welt.de/print-welt/article364259/Die-Laune-eines-reichen-Mannes.html>, 18. Februar 2015) [15.01.2005].
- Lundevall, Tarald: „Design and Construction Process”. In: Jon Otterbeck (Hg.): *Oslo Opera House*. Oslo 2009, S. 16–39.
- Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Kvæsthusmolen”, (<http://www.ltarkitekter.dk/kvaesthusmolen>, 01. Februar 2018).
- Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Om os”, (<https://www.ltarkitekter.dk/om-os-0>, 31. Januar 2018).
- Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Skuespilhuset”, (<http://www.ltarkitekter.dk/skuespilhuset>, 31. Januar 2018).
- Lundgaard & Tranberg arkitekter: „Teaterstolen”, (<https://www.ltarkitekter.dk/teaterstolen-da-0>, 31. Januar 2018).
- Lyding, Henrik: *Dronningens teater*. København 2009.
- MacKin, Laurence: „Iceland opens stunning new arts centre in the teeth of a recession”, (<http://www.irishtimes.com/blogs/pursuedbyabear/2011/08/03/iceland-opens-stunning-new-arts-centre-in-the-teeth-of-a-recession>, 01. Juli 2015) [03.08.2011].
- Mafi, Nick: „Henning Larsen Architects Wins the Prestigious 2019 European Prize for Architecture”, (<https://www.architecturaldigest.com/story/henning-larsen-architects-wins-2019-european-prize-architecture>, 05. September 2019) [20.08.2019].
- Magnússon, Haukur S.: „Is Harpa just a façade? The house Ólafur Eliásson built”. Interview mit Ólafur Eliásson, (<http://grapevine.is/mag/feature/2011/05/06/is-harpa-just-a-facade>, 24. Juni 2015) [06.05.2011].
- Maier, Florian: „Konzert- und Kongresszentrum „Harpa“ in Reykjavik”, (http://www.detail.de/artikel_harpa-konzerthaus-reykjavik_28432_De.htm, 04. Oktober 2011) [29.08.2011].

- Maloney, Rebecca: „Arup integrates Artec Consultants Inc into global practice”, (<https://www.arup.com/news-and-events/arup-integrates-artec-consultants-inc-into-global-practice>, 03. März 2020) [04.03.2013].
- Mannvit hf.: „Harpa, Reykjavik's Concert and Conference Centre”, (<https://www.mannvit.com/projects/harpa-reykjaviks-concert-and-conference-centre>, 22. August 2019).
- Mannvit hf.: „Hotel Marriott Edition and Apartments”, (<https://www.mannvit.com/projects/hotel-marriott-edition-and-apartments>, 05. September 2019).
- Mark, Laura: „Henning Larsen (1925-2013)”, (<http://www.architectsjournal.co.uk/news/henning-larsen-1925-2013/8649734.article>, 25. Juni 2015) [24.06.2013].
- Markschies, Alexander: *Ikonen der Renaissance-Architektur*. München 2003.
- Marriott Hotel Development/ News Center: „Marriott International and Ian Schrager to Debut The Reykjavik EDITION in 2018”, (<http://news.marriott.com/2015/08/marriott-international-and-ian-schrager-to-debut-the-reykjavik-edition-in-2018>, 23. Mai 2018) [21.08.2015].
- Marschner, Bo: „Dänemark. VIII.”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-3d9332cc-49e6-b91d-1575-507bda7fe11e>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- MasthamnsOpera föreningen: „Masthamnsoperan. Nyheter”, (<https://www.masthamnsoperan.se/index.php/nyheter>, 22. Januar 2020).
- Matzig, Gerhard: „Das Projekt Elbphilharmonie. „Architektur ist Marathon””. Interview, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/das-projekt-elbphilharmonie-architektur-ist-marathon-1.3282111>, 13. Februar 2017) [07.12.2016].
- Matzig, Gerhard: „Elbphilharmonie. Sie schufen das Covergirl unserer Zeit”, (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/architektur-es-soll-leben-1.3325416>, 13. Februar 2017) [09.01.2017].
- Mayer, Benedikt: *Revitalisierung innenstadtnaher Waterfronts. Vom Seehafen zur Waterfront der postfordistischen Stadt in Oslo, Kopenhagen und Stockholm*. Saarbrücken 2008.
- McManus, David: „Icelandic Opera House. Reykjavik Architecture”, (<http://www.e-architect.co.uk/iceland/icelandic-opera>, 13. Februar 2017) [04.08.2008].
- McManus, David: „Harpa Reykjavik. Mies van der Rohe Awards Winner”, (<http://www.e-architect.co.uk/iceland/harpa-reykjavik-concert-hall>, 13. Februar 2017) [29.04.2013].
- Mederer, Hanns-Peter: *Musikgeschichte Dänemarks*. Marburg 2012.
- Meyer, Dominique: „Die Eisernen Vorhänge in der Wiener Staatsoper”. In: Kaspar Mühlmann Hartl, museum in progress and Dominique Meyer (Hgg.): *CURTAIN – VORHANG: the Vienna State Opera Safety Curtain - a living museum space = Vorhang: der Eiserner Vorhang der Wiener Staatoper - ein lebendiger Museumsraum*. Wien 2017, S. 8.

- Meyer Sound: „Iceland's Magnificent Harpa Concert Hall & Conference Centre is Complete with Meyer Sound”, (<https://meyersound.com/news/harpa>, 08. Mai 2019) [07.03.2012].
- Millington, Barry: *Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt*. Aus dem Englischen von Michael Haupt. Darmstadt 2012.
- Minjastofnun Íslands: „Reykjavík Hljómskálinn við Reykjavíkurtjörn. Hljómskálinn við Reykjavíkurtjörn”. Sóleyjargata 2, (<http://www.minjastofnun.is/hus-og-mann-virki/fridlyst-hus-og-mannvirki/reykjavik/hljomskalinn-vid-reykjavikurtjorn>, 12. Juli 2019).
- Mischke, Joachim: „Konzerthaus. Die Architekten der Elbphilharmonie”. Interview, (<http://www.abendblatt.de/hamburg/elbphilharmonie/article209240425/Die-Architekten-der-Elbphilharmonie.html>, 13. Februar 2017) [11.01.2017].
- Møller Institute, Churchill College, University of Cambridge: „History and inspiration”, (<https://www.mollerinstitute.com/about/history>, 28. März 2020).
- Mondoarc: „Harpa, Reykjavik, Iceland”, (http://www.mondoarc.com/projects/Architectural/1078950/harpa_reykjavik_iceland.html, 24. Juni 2015) [Issue 63 Oct / Nov 2011: Architecture: Performance].
- Moore, Rowan: „Harpa. Reykjavik's dazzling new concert hall basks in the reflective glory of Olafur Eliasson's inspired design”. review, (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/28/harpa-concert-hall-eliasson-reykjavik>, 01. Juli 2015) [28.08.2011].
- Morgan, Conway Lloyd: „Centre de Culture et des Congrès (KKL). Lucerne, Suisse”. extrait de Jean Nouvel: *Les Éléments de l'Architecture*, Adam Biro, 1999, (<http://www.jeannouvel.com/projets/centre-de-culture-et-des-congres>, 28. August 2019).
- Morgunblaðið: „Fasteignarekstur aðskilinn frá verktakastarfsemi”, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/465227>, 17. Juli 2019) [04.05.1999].
- Morgunblaðið: „Íslendingur og Danir sigruðu í samkeppni um skipulag tónlistarhúss”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2002/01/20/islendingur_og_danir_sigrudu_i_samkeppni_um_skipula, 11. Juli 2019) [20.01.2002].
- Morgunblaðið: „Skrifað undir samning um byggingu tónlistarhúss”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2002/04/11/skrifad_undir_samning_um_byggingu_tonlistarhuss, 12. Juli 2019) [11.04.2002].
- Morgunblaðið: „Einn hópur dregur sig út úr forvali fyrir tónlistarhús”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/01/21/einn_hopur_dregur_sig_ut_ur_forvali_fyrir_tonlistar, 25. Juli 2019) [21.01.2005].
- Morgunblaðið: „Mjög jafnt milli aðila”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/mjog_jafnt_milli_adila, 19. Juli 2019) [22.09.2005].
- Morgunblaðið: „Myndband af tillögu Fasteignar/Klasa um tónlistarhús”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/myndband_af_tillogu_fasteignar_klasa_um_tonlistarhu, 19. Juli 2019) [22.09.2005].
- Morgunblaðið: „Myndband af væntanlegu tónlistarhúsi og ráðstefnumiðstöð”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/22/myndband_af_vaentanlegu_tonlistarhusi_og_radstefnum, 19. Juli 2019) [22.09.2005].

- Morgunblaðið: „Gullnir lúðrar eða músikfley”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2005/09/23/gullnir_ludrar_eda_musikfley, 19. Juli 2019) [23.09.2005].
- Morgunblaðið: „Tónlistarhús gæti verið opnað vorið 2010 í stað hausts 2009”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2006/07/25/tonlistarhus_gaeti_verid_opnad_vorid_2010_i_stad_ha, 25. Juli 2019) [25.07.2006].
- Morgunblaðið: „Allt að 600 störf vegna framkvæmda við Tónlistarhús”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/02/19/allt_ad_600_storf_vegna_framkvaemda_vid_tonlistarhu, 25. Juli 2019) [19.02.2009].
- Morgunblaðið: „Tónlistarhúsið yrði 650 milljónum dýrara”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/05/18/tonlistarhus_650_millj_dyrara, 25. Juli 2019) [18.05.2009].
- Morgunblaðið: „Deilt um tónlistarhús á Alþingi”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/05/20/deilt_um_tonlistarhus_a_thingi, 25. Juli 2019) [20.05.2009].
- Morgunblaðið: „Harpa skal tónlistarhúsið heita”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2009/12/11/harpa_skal_tonlistarhusid_heita, 25. Juli 2019) [11.12.2009].
- Morgunblaðið: „Átti við um kostnað frá gjaldþrotinu”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2010/07/01/atti_vid_um_kostnad_fra_gjaldthrotinu, 25. Juli 2019) [01.07.2010].
- Morgunblaðið: „New streets constructed in Reykjavik city centre”, (https://icelandmonitor.mbl.is/news/news/2018/11/08/new_streets_constructed_in_reykjavik_city_centre, 05. September 2019) [08.11.2018].
- Morgunblaðið: „Sum-arþvott-ur Sólfars-ins við Sæ-braut”, (https://www.mbl.is/frettir/innlent/2020/05/27/sumarthvottur_solfarsins_vid_saebraut, 10. Oktober 2020) [27.05.2020].
- Mortensen, Jørn: „Preface. Encountering a New Awareness”. In: Jørn Mortensen (Hg.): *Visual art in the Oslo Opera House*. Oslo 2011, S. 7-13.
- Mortensen, Jørn (Hg.): *Visual art in the Oslo Opera House*. Oslo 2011.
- Moyes, Jojo: *Me before you*. London 2012.
- Mühlemann Hartl, Kaspar, museum in progress und Dominique Meyer (Hgg.): *CURTAIN – VORHANG. the Vienna State Opera Safety Curtain - a living museum space = Vorhang: der Eiserne Vorhang der Wiener Staatoper - ein lebendiger Museumsraum*. Wien 2017.
- museum in progress: „Eiserner Vorhang”, (<https://www.mip.at/projects/eiserner-vorhang>, 02. Oktober 2020).
- Musikhuset Aarhus: „Om Musikhuset”, (<https://musikhusetaarhus.dk/om-musikhuset>, 24. Februar 2020).
- Musikhuset Aarhus: „Store Sal”, (<https://musikhusetaarhus.dk/om-musikhuset/musikhusets-sale/store-sal>, 24. Februar 2020).
- Musikhuset Esbjerg: „Historien og arkitekturen”, (<https://www.mhe.dk/om-musikhuset-esbjerg/historien-og-arkitekturen>, 24. Februar 2020).
- NDR.de: „Zwei Stararchitekten und die Elbphilharmonie”, (<http://www.ndr.de/nachrichten/hamburg/Stararchitekten-planen-Elbphilharmonie,herzogunddemeuron100.html>, 22. Januar 2020).

- NDR.de: „Elbphilharmonie: Die wichtigsten Etappen. Wie die Elbphilharmonie entstanden ist“, (<http://www.ndr.de/kultur/elbphilharmonie/Elbphilharmonie-Die-wichtigsten-Etappen,elbphilchronologie100.html>, 13. Februar 2017) [12.01.2017].
- Neijmann, Daisy (Hg.): *A History of Icelandic Literature*. Lincoln 2006 (= Histories of Scandinavian Literature; 5).
- Nerdinger, Winfried: „Politische Architektur. Betrachtungen zu einem problematischen Begriff“. In: Ingeborg Flagge and Wolfgang Jean Stock (Hgg.): *Architektur und Demokratie: Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1992, S. 10-31.
- Neue Züricher Zeitung online: „Opernhaus von Sydney wird erneuert“, (https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/australiens-meistbesuchte-sehenswuerdigkeit-opernhaus-von-sydney-wird-erneuert-ld.110323, 23. Mai 2018) [11.08.2016].
- Newhouse, Victoria: *Site and Sound. The Architecture and Acoustics of New Opera Houses and Concert Halls*. New York 2012.
- Nielsen, Bendt Viinholt: „Tivolis Koncertsal i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=172495>, 24. Februar 2020).
- Nielsen, Peter Juul: „Copenhagen and the New Opera“. Gespräch der Verfasserin mit Peter Juul Nielsen. Kopenhagen, 28. Juni 2013.
- Nordal, Ólöf: „þúfa. 2013“, (<https://olofnordal.com/thufa>, 06. September 2019).
- Nordic House: „A venue for inspiration and creative thinking“, (<https://nordichouse.is/en/about-the-house>, 22. Februar 2020).
- Nordische Botschaften: „Flagships of Culture. NEUE NORDISCHE KULTURHÄUSER“, (<https://www.nordischebotschaften.org/ausstellungen/flagships-culture>, 22. Januar 2020).
- Norðurál: „What we do“, (<https://nordural.is/en/what-we-do>, 05. September 2019).
- Nørgård, Lars: „The Opera Copenhagen“, (<https://larsnorgard.dk/public-display/?c=the-opera-copenhagen>, 13. März 2020).
- Nørting, Ole: *Kolossen. Bygningshistorie og teaterdebat*. 2. Auflage, o. O. 2002 (= Det Kongelige Teaters Info-Serie; 1).
- Norske Arkitekters Landsforbund: „Griegshallen, Bergen. Hedret med A.C. Houens fonds diplom i 2014“, (<https://www.arkitektur.no/griegshallen?arcca=c61f35b1-13ab-4fc1-aabb-885731b6c192>, 22. Februar 2020).
- Norske kulturhus: „Medlemmshus“, (www.kulturhus.no/medlemmer, 15. Oktober 2019).
- Nouvel, Jean: „Centre national islandais de Conférences & Concerts. Reykjavík, Islande“, (<http://www.jeannouvel.com/projets/centre-de-conference-de-concert-national-islandais>, 26. Juni 2019).
- Nowak, Christian, Odin Hug und Hans Klüche: *Island. Reiseführer*. 3. Aufl., Ostfildern 2008 (= Baedeker-Allianz-Reiseführer).
- Odd Fellow Palæet: „Berckentin og Det berckentinske Palæ“, (<https://ofp.nu/historie/berckentin-1751-1888>, 21. Februar 2020).

- O'Donnel, Sam: „Plans To Open First Five-Star Hotel In Reykjavík On Schedule (For Now)”, (<https://grapevine.is/news/2020/04/24/plans-to-open-first-five-star-hotel-in-reykjavik-on-schedule-for-now>, 05. Juni 2020) [24.04.2020].
- Oeding, Stefanie: „Oper Kopenhagen: Blattgold und Rotstift. Kultur in Dänemark”, (<https://www.shz.de/regionales/schleswig-holstein/oper-kopenhagen-blattgold-und-rotstift-id101666.html>, 18. Mai 2020) [17.01.2012].
- Oehlmann, Werner: *OPER in vier Jahrhunderten*. Stuttgart, Zürich 1984.
- Ofelia Plads: „Ofelia Plads. Kontakt”, (<https://ofeliaplads.dk/kontakt>, 31. Januar 2020).
- Ólafsson, Guðmundur Óli: *Skálholt*. Reykjavík 1989.
- Ólafsson, Jón Ólafur: „Success & failures of grand concert halls and opera projects. Harpa - Case study”. Thesis, Master of Project Management, Universität Reykjavík, (<http://hdl.handle.net/1946/19626>, 27. August 2019) [05.2014].
- Operabase: „Kulturinstitutionen. ISLAND”, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=is>, 04. Juni 2014).
- Operabase: „Kulturinstitutionen. NORWEGEN”, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=no>, 04. Juni 2014).
- Operabase: „Kulturinstitutionen. DÄNEMARK”, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=dk>, 04. Juni 2014).
- Operabase: „Kulturinstitutionen. FINNLAND”, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=fi>, 04. Juni 2014).
- Operabase: „Kulturinstitutionen. SCHWEDEN”, (<http://operabase.com/view.cgi?lang=de&cc=se>, 04. Juni 2014).
- Orama, Ilkka: „Finnland. V. 3.”, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15381&v=2.0&rs=id-f5f75869-c88e-03d8-2329-116867d46c2d>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Orama, Ilkka: „Helsinki”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52660>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Ordbog over det danske Sprog 1700-1990: „Takkelloft”. fra ODS bind 23, 1946, (<https://ordnet.dk/ods/ordbog?select=Takkelloft&query=takkelloft>, 15. März 2020).
- Óskarsson, Þórir: „From Romanticism to Realism”. In: Daisy Neijmann (Hg.): *A History of Icelandic Literature*. Lincoln 2006, S. 251–307. (= *Histories of Scandinavian Literature*; 5).
- Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten: „Fjordbyplanen. Prinsipper for utvikling av helheten i Fjordbyen og for delområder”, (<https://www.oslo.kommune.no/getfile.php/134073-1421674380.pdf>, 27. Januar 2020).
- Oslo Konserthus: „Om Oslo konserthus”, (<https://www.oslokonserthus.no/om-oslo-konserthus>, 22. Februar 2020).
- Otterbeck, Jon (Hg.): *Operaen*. Oslo 2008.
- Otterbeck, Jon (Hg.): *Oslo Opera House*. Oslo 2009.

- Parker, Roger (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*. aus dem Engl. v. Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel. Stuttgart, Weimar 1998.
- Pecqueur, Antoine, Guillaume de Laubier und James Levine und Nicholas Elliott: *The most beautiful opera houses in the world*. New York 2013.
- Pejin, Igor: „‘Harpa‘ in Reykjavik“, (<http://build-magazin.com/?p=644>, 24. Juni 2015) [07.01.2013].
- Performing Arts Iceland: „COMPANIES“, (<http://stage.is/Companies>, 14. Juni 2019).
- Petrus, Denisa: „Opera House, Copenhagen: Architectural Backstage Stories“, (<http://www.globalsiteplans.com/environmental-design/opera-house-copenhagen-architectural-backstage-stories>, 24. Juni 2015) [05.12.2012].
- Péus, Camilla: „Konzert- und Konferenzhalle Harpa. Innovative Baukunst“, (<http://www.awmagazin.de/architektur/architektenportraits/artikel/henning-larsen-architects/page/2>, 24. Juni 2015) [Architektur & Wohnen, Ausgabe 05/2011].
- Pevsner, Nikolaus: *Das Englische in der englischen Kunst*. München 1974 [1956].
- Pfannschmidt, Ernst-Erik: *Wasserspiele. Brunnen, Quellen und Fontänen*. Tübingen 1967.
- Philipp, Klaus Jan: *Das Reclam Buch der Architektur*. Stuttgart 2006.
- PK Arkitektar: „Embassy“, (<https://pk.is/projects/embassy>, 10. Oktober 2020).
- PK Arkitektar: „Hafnartorg“, (<https://pk.is/projects/hafnartorg>, 05. September 2019).
- PK Arkitektar: „Peace tower“, (<https://pk.is/projects/peace-tower>, 10. Oktober 2020).
- Plummer, Henry: *Nordic light. Modern Scandinavian architecture*. New York 2012.
- Plummer, Henry: *Cosmos of light. The sacred architecture of Le Corbusier*. Bloomington 2013.
- Popp, Peter: „Mies van der Rohe Award 2013 für Harpa“, (www.detail.de/artikel/mies-van-der-rohe-2013-fuer-harpa-10509, 22. Mai 2018) [01.05.2013].
- Priebs, Axel: „Strukturwandel und Revitalisierung innenstadtnaher Hafenflächen. Das Fallbeispiel Kopenhagen“. In: *Erdkunde*, 1992: 46, (https://www.erdkunde.uni-bonn.de/archive/1992/strukturwandel-und-revitalisierung-innenstadtnaher-hafen-flaechen-das-fallbeispiel-kopenhagen/at_download/attachment, 15. Oktober 2019), S. 91-103.
- Priebs, Axel: „Der Südliche Freihafen in Kopenhagen“. In: *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 2012: 54, (<https://doi.org/10.11588/ih.2012.0.20565>, 24. April 2020), S. 113-121.
- Priest, Isabelle: „Glass is centre stage“. In: *A10*, 2011: 41, S. 50.
- Raab, Klaus: „Stadt mit Einhorn. Bilbao-Effekt“, (<https://www.zeit.de/entdecken/2018-02/bilbao-effekt-guggenheim-architektur-wolfsburg-phaeno/komplettansicht>, 23. Mai 2018) [08.03.2018].
- Raut, Avni: „Opera House: 7 contemporary, stunning structures from the world“, (<https://www.architecturaldigest.in/content/opera-houses-top-best-world/?fbclid=IwAR12hEaz4bT5t5h7lvif0TdS-BXJPYaO1WvhYjr3xTi-wWjc9uSiIE0Jm4-E#s-cust1>, 31. August 2019) [01.08.2019].

- Rauterberg, Hanno: „Elbphilharmonie. Wellen der Zuversicht“, (<http://www.zeit.de/2016/46/elbphilharmonie-hamburg-architektur-eroeffnung/komplettansicht>, 13. Februar 2017) [03.11.2016].
- Reid, Richard und H. Rüdiger Hipp: *Baustilkunde. 3500 Bauten aus der alten und neuen Welt*. Leipzig 2000.
- Remlov, Tom: „A House for the Future“. In: Jon Otterbeck (Hg.): *Oslo Opera House*. Oslo 2009, S. 8.
- Reykjavíkurborg: „Borgarstjórar í Reykjavík frá upphafi“, (<https://reykjavik.is/borgarstjorar-i-reykjavik-fra-upphafi>, 11. Juli 2019).
- Reykjavíkurborg: „Vistvæn byggð í Vesturbugt“, (<https://reykjavik.is/frettir/vistvaen-byggd-vesturbugt>, 04. September 2019).
- Reykjavíkurborg: „Ný íbúðabyggð við gömlu höfnina“, (<https://reykjavik.is/frettir/ny-ibudabyggd-vid-gomlu-hofnina>, 05. September 2019) [06.04.2017].
- Ritchie, Ian: „Glashalle Neue Messe Leipzig“. In: Deutsches Architektur Museum (Hg.): *Das Geheimnis des Schattens. Licht und Schatten in der Architektur (The secret of the shadow. Light and shadow in architecture)*. dt./engl., Ausstellungskatalog [anlässlich der Ausstellung "Das Geheimnis des Schattens - Licht und Schatten in der Architektur" im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt am Main (22. März - 16. Juni 2002)]. 2., unveränd. Aufl, Tübingen und Berlin, Tübingen und Berlin 2002, S. 168.
- Røllum-Larsen, Claus: „Dänemark. IX.“. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-a1498fea-d9d1-7d42-8f53-2cfc30e30d55>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Rosenblum, Charles L.: „Jørn Utzon: Opernhaus. Sydney 1957–1973“. In: Sabine Thiel-Siling (Hg.): *Architektur!: Das 20. Jahrhundert*. München, Berlin, London, New York 2005, S. 96-97.
- Rosselli, John: „Oper als gesellschaftliches Phänomen“. In: Roger Parker (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*. aus dem Engl. v. Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel. Stuttgart, Weimar 1998, S. 507-546.
- Royal Danish Defence College: „History“, (<http://www.fak.dk/en/about/history/Pages/history.aspx>, 22. Juni 2017).
- Rushton-Read, Sarah: „ETC's dimming for Copenhagen Opera House“, (<http://www.lsionline.co.uk/news/story/ETC-s-dimming-for-Copenhagen-Opera-House/IBQR4A>, 24. Juni 2015) [11.02.2005].
- Ryan, Zoë: „A Typology of Building on Water. Arts and Culture, Recreation, Living, Industry and Infrastructure“. In: Zoë Ryan (Hg.): *Building with Water: Concepts, Typology, Design*. Basel 2010, S. 50-70.
- Ryan, Zoë (Hg.): *Building with Water. Concepts, Typology, Design*. Basel 2010.
- Ryan, Zoë: „Buildings and Projects. Lake – River – Sea“. In: Zoë Ryan (Hg.): *Building with Water: Concepts, Typology, Design*. Basel 2010, S. 71-157.
- Ryan, Zoë: „Introduction. Fluid Dynamics: Building on Water“. In: Zoë Ryan (Hg.): *Building with Water: Concepts, Typology, Design*. Basel 2010, S. 6-21.

- Ryom, Peter: „Kong Christian stod ved højen mast i Den Store Danske”, (https://denstoredanske.lex.dk/Kong_Christian_stod_ved_h%C3%B8jen_mast, 28. September 2020).
- Salir: „Austurbær veislusalur. Veislur og viðburðir í miðborginni - án veitinga eða með veitingum”, (<http://www.salir.is/index.php/is/skoda/1351>, 05. Juli 2019).
- Sandnes Kulturhus: „Om Sandnes kulturhus”, (<http://sandneskulturhus.no/om-kulturhuset>, 22. Juni 2014).
- Scavenius, Alette: „kongeloge i Gyldendals Teaterleksikon”, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=428788>, 10. April 2020) [2007].
- Scavenius, Alette: „kongsede i Gyldendals Teaterleksikon”, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=428789>, 10. April 2020) [2007].
- Schauser, Søren: „Kopenhagen: Vom Findelkind zum Wunschkind”, (<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article590674/Kopenhagen-Vom-Findelkind-zum-Wunsch-kind.html>, 01. November 2010) [09.01.2009].
- Scheurmann, Ingrid: *Szenenwechsel. Eine Kulturgeschichte der Oper und der Berliner Staatsoper Unter den Linden*. Bonn 1998.
- Schmidt Hammer Lassen Architects: „Det Kongelige Bibliotek. København/ Danmark”, (<https://www.shl.dk/dk/the-royal-library>, 28. August 2019).
- Schneider, Ingo: „Zwischen Kultur und Natur. Über die Konstruktion von Wasserräumen in gegenwärtigen Tourismuskonzepten”. In: Doris G. Eibl (Hg.): *Wasser und Raum: Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen 2008, S. 225-253.
- Schørring, Nils und Carsten E. Hatting: „Dänemark. VI.”. Erschienen in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Stuttgart, New York 2016, (<https://mgg-online.com/article?id=mgg15286&v=2.0&rs=id-4d17af32-ae68-6582-159d-fd30050969a2>, 30. Januar 2017) [11.2016].
- Schubert, Dirk: „Revitalisierung von brachgefallenen Hafen- und Uferzonen. Transformationsprozesse an der Waterfront”. In: *Raumforschung und Raumordnung / Spatial Research and Planning* 60, 2002: 1, (10.1007/BF03185693, 15. Oktober 2019), S. 48-60.
- Scott, David A., Jerry Podany und Brian B. Considine (Hgg.): *Ancient & historic metals. Conservation and scientific research: proceedings of a symposium organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Conservation Institute, November 1991*. Marina del Rey 1994.
- Seidl, Ernst: „Glasbaustein”, (<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95496>, 19. November 2019) [2014].
- Sinfónúhljómsveit Íslands: „Harpa Concert Hall”, (<https://en.sinfonia.is/visits/harpa>, 04. Juli 2019).
- Sinfónúhljómsveit Íslands: „Sinfónúhljómsveit Íslands”, (<http://www.sinfonia.is/um-hljomsveitina/nr/9>, 10. September 2013).
- Siren, Vesa: „In Helsinki plant man schon seit 100 Jahren”, (<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article106765508/In-Helsinki-plant-man-schon-seit-100-Jahren.html>, 30. Januar 2017) [02.01.2009].
- Slots- og Kulturstyrelsen: „Stærekassen”, (<https://slks.dk/omraader/slotte-og-ejendomme/andre-ejendomme/staerekassen>, 14. April 2020).

- Slumstrup, Lydia: „København – historie i Den Store Danske, Gyldendal”, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=113228>, 02. April 2020).
- Smárabíó: „Um Háskólabíó”, (<https://www.smarabio.is/haskolabio/um-haskolabio>, 15. Juli 2019).
- Smart, Mary Ann: „Chronologie”. In: Roger Parker (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*. aus dem Engl. v. Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel. Stuttgart, Weimar 1998, S. 547-557.
- Smed, Mette: „Amalienborg i Den Store Danske, Gyldendal”, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=36675>, 14. Mai 2020).
- Smith, Andrew und Ingvild van Krogh Strand: „Oslo’s new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination icon?”. In: *European Urban and Regional Studies* 18, 2011: 1, (DOI: 10.1177/0969776410382595, 06. September 2018), S. 93-110.
- Söldner, Barbara und Tobias Söldner: „High Culture – Buildings for the Arts in the 21st Century”. In: *Detail (English Edition)*, 2009: 3, S. S. 230–234.
- Sommer, Anne-Louise: *The Copenhagen Opera House. Cultural history – the project – the architecture*. Kopenhagen 2007.
- Spahn, Claus: „Gischt aus Glas. Olafur Eliassons spektakuläre Fassade für das neue Konzerthaus in Reykjavik”, (<http://www.zeit.de/2011/35/Architektur-Konzerthaus-Reykjavik/komplettansicht>, 15. September 2011) [25.08.2011].
- Spiegel: „Architektur. Scharoun”. Musik mit Wänden, (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46172387.html>, 01. Juli 2015) [16.10.1963 in DER SPIEGEL 42/1963].
- Staatstheater Stuttgart: „Delegationsreise des Verwaltungsrats der Staatstheater Stuttgart. (16.11.2015)”, (<https://www.staatstheater-stuttgart.de/sanierung/opernhaus/entwicklung>, 13. März 2020) [16.11.2015].
- Stäbler, Marcus: „Dezenter Auftritt, phänomenaler Klang”, (https://www.nzz.ch/dezenter_auftritt_phaenomenaler_klang-1.12619563, 30. Juni 2020) [23.09.2011].
- Stadt Wuppertal: „Kultur in Wuppertal”, (https://www.wuppertal.de/tourismus-freizeit/wuppertal_erleben/wmg_kultur.php, 05. Februar 2020).
- Stampa, Benedikt: „MUSIK für alle? Moderne Konzerthausarchitektur und der Versuch einer demokratischen Öffnung”. In: Deutscher Musikrat (Hg.): *Musik und Architektur: Gebaute Klänge*. Mainz 2017, S. 14-18.
- Statens fastighetsverk: „Gripsholms slott”, (<https://www.sfv.se/fastigheter/sok/sverige/sodermanlands-lan/gripsholms-slott>, 10. Oktober 2020).
- Statistics Iceland: „Landshagir 2015. Statistical Yearbook of Iceland; isl./engl.”, (<https://www.statice.is/media/49296/landshagir2015.pdf>, 23. Mai 2018).
- Steinmeier, Frank-Walter: „Testfall Corona – Wie geht es unserer Demokratie?”. Schloss Bellevue, 29. Juni 2020.
- Stensballe, Olliver Sequeira: „Frederikskaj. Forkromet organisering bag kobberbeklædt byggeri”, (<http://www.byggeplads.dk/byggeri/bolig/frederikskaj>, 26. Juni 2017) [02.2009].

- Stern: „Elbphilharmonie-Eröffnung. Die ersten Stimmen über Hamburgs neues Wahrzeichen“, (<http://www.stern.de/kultur/elbphilharmonie--die-ersten-stimmen-ueber-hamburgs-neues-wahrzeichen-7278392.html>, 13. Februar 2017) [11.01.2017].
- Stonecon: „Finlandia Hall“, (http://www.stonecon.fi/case_finlandiatalo_en.html, 26. Februar 2020).
- Studio Bednarski: „Inderhavnen bridge, Copenhagen“, (<http://www.studio-bednarski.com/COPEN.php>, 01. Februar 2018).
- Studio Ólafur Eliasson: „Opera House chandeliers. 2004“, (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100839/opera-house-chandeliers#slideshow>, 01. April 2020).
- Studio Ólafur Eliasson: „Quasi brick wall, 2002“, (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101083/quasi-brick-wall>, 09. April 2019).
- Sullivan, Paul: „Harpa. A masterpiece of glass in the city centre“, (<https://readce-real.com/harpa>, 27. August 2019).
- SUPERFLEX: „The Mærsk Opera“, (https://superflex.net/tools/the_maersk_opera, 17. August 2018).
- Sveinbjörnsson, Bjarki: *Tónlist á Íslandi á 20. öld. Með sérstakri áherslu á upphaf og þróun elektrónískrara tónlistar á árunum 1960-90*. Dissertation, Universität Aalborg 1997.
- Teatermuseet i Hofteatret (Hg.): *Das Theatermuseum im Hoftheater*. Kopenhagen 2007.
- Teknik- og Miljøforvaltningen: „Basisanalyse af Københavns havn. Havneatlas 2011“, (http://kk.sites.itera.dk/apps/kk_pub2/pdf/1169_A8E3DteAr2.pdf, 27. Juni 2017).
- The Árni Magnússon Institute for Icelandic Studies: „Reykjavík and its surroundings“, (https://www.arnastofnun.is/page/reykjavik_and_its_surrounds, 08. März 2019).
- The Finnish National Opera and Ballet: „Century of dance and song“, (<https://oopperaballetti.fi/en/about-us/history>, 29. Januar 2020).
- The Reykjavik Grapevine: „Written In Stone: The Statue Walk Around Reykjavík“, (<https://grapevine.is/mads/2016/05/18/statues-of-reykjavik>, 01. September 2019) [18.05.2016].
- ÞG Verk: „Iceland recovers, and Reykjavik becomes a hive of development“, (<http://tgverk.is/iceland-recovers-and-reykjavik-becomes-a-hive-of-development>, 05. September 2019).
- Thiel-Siling, Sabine (Hg.): *Architektur! Das 20. Jahrhundert*. München, Berlin, London, New York 2005.
- Þjóðleikhúsið: „The National Theatre of Iceland. About Us“, (<http://www.leikhusid.is/english/about-us>, 12. Juni 2019).
- Þjóðleikhúsið: „Um Þjóðleikhúsið“. Byggingarsagan, (<http://www.leikhusid.is/um-okkur/um-thjodleikhusid>, 14. Juni 2019).
- Thorgeirsson, Thorsteinn: „fjr.is. English translation of the Weekly Web Release“, (https://www.government.is/media/fjarmalaraduneyti-media/media/wvr2005/wvr109-220905_ABS.pdf, 17. Juli 2019) [22.09.2005].
- Thorsen, Kjetil Trædal und Hans Ulrich Obrist: „Long Duration“. In: Jørn Mortensen (Hg.): *Visual art in the Oslo Opera House*. Oslo 2011, S. 46-65.

- Tietz, Jürgen: „Gebaute Zeichen“, (<https://www.nzz.ch/articleDCLQS-1.7318>, 05. Februar 2020) [30.01.2006].
- Tivoli: „Tivolis historie“, (<https://www.tivoli.dk/da/om/tivolis+historie>, 22. Februar 2020).
- Toman, Rolf: *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*. Sonderausg., [Köln] 2007.
- Toman, Rolf (Hg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. 1750-1848*. [Köln] 2007.
- Tómasson, Jóhannes: „Verður vonandi til að lífga miðborgina við“, (<https://www.mbl.is/greinasafn/grein/648160>, 11. Juli 2019) [22.01.2002].
- Tónlistarsafn Íslands: „Sagan. 1950–1959“, (<http://tonlistarsafn.is/sagan/1950-1959>, 04. Juli 2019).
- Tónlistarsafn Íslands: „Sagan. 1840–1929“, (<http://tonlistarsafn.is/sagan/1840-1929>, 04. Juli 2019).
- Tónlistarsafn Íslands: „Sagan. 1960–2000“, (<http://tonlistarsafn.is/sagan/1960-2000>, 04. Juli 2019).
- Tønnes, Rikke: „Philip de Lange i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=114422>, 24. März 2020).
- Uecker, Heiko: *Geschichte der altnordischen Literatur*. Stuttgart 2004 (= Reclams Universal-Bibliothek; 17647).
- Variotrans-Glas: „Objects of art. The new opera house in Copenhagen: „Chandeliers““. Artist: Olafur Eliasson, 2005, (https://www.variotrans-glas.de/htdocs_en/indoorappliance/olafur_eliasson_copenhagen.html, 02. April 2020).
- Veðurstofa Íslands: „Earthquakes“, (<https://en.vedur.is>, 25. März 2019).
- Ventegodt, Ole und Ulrik Brandt: „Holmen i Den Store Danske, Gyldendal“, (<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=92527>, 08. April 2020).
- Vielhauer, Cordula: „Architektur Planen. Dimensionen, Räume, Typologien“. Interview mit Bert Bielefeld, (<https://www.detail.de/artikel/interview-bert-bielefeld-architektur-planen-28666>, 26. Mai 2020) [14.10.2016].
- Vilhelm Lauritzen arkitekter: „DR-Byen“, (<https://www.vla.dk/project/dr-byen>, 12. März 2018).
- Vilhelm Lauritzen arkitekter: „Radiohuset“, (<https://www.vla.dk/project/radiohuset>, 06. März 2018).
- Vísir: „Faxaskálinn rifinn“, (<https://www.visir.is/g/200660907047/faxaskali-rifinn>, 03. September 2019) [07.09.2006].
- Visit Denmark: „Kopenhagens neue Hafenfront“, (<http://www.visitdenmark.de/de/daenemark/bauwerke-und-staedtische-umwelt/kopenhagens-neue-hafenfront>, 01. Juli 2015).
- Visit Húsavík: „Hljóðaklettur & Vesturdalur Rock Formation“, (<https://www.visithusavik.com/attractions/around-husavik/hljodaklettur>, 18. Juli 2019).
- Visit Oslo: „Die Geschichte von Oslo“, (<https://www.visitoslo.com/de/artikel/geschichte>, 18. September 2019).

- Wagner, Lorenz: „Paris? London? Oslo!“, (<http://www.abendblatt.de/reise/article119071601/Paris-London-Oslo.html>, 01. Juli 2015) [16.08.2013 in Hamburger Abendblatt].
- Warnke, Martin: „Bau und Gegenbau“. In: Hermann Hipp and Ernst Seidl (Hgg.): *Architektur als politische Kultur: Philosophia practica*. Berlin 1996, S. 11-18.
- Wefing, Heinrich: „Bei Nacht ist auch diese Katze schön. Kopenhagens neue Oper“, (<https://www.faz.net/-gs3-pxtb>, 23. Mai 2018).
- Weidenfeld, Adi: „Iconicity and flagshipness of tourist attractions“. In: *Annals of Tourism Research*, 2010: 37 (3), (<https://eprints.mdx.ac.uk/10783/2/ResearchNote.pdf>, 18. Dezember 2019), S. 851-854.
- Weirup, Torben: „Tre sole i operaen“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/tre-sole-i-operaen>, 28. März 2020) [12.08.2004].
- Weirup, Torben: „Danske malere går til operaen“, (<https://www.berlingske.dk/kultur/danske-malere-gaar-til-operaen>, 28. März 2020) [13.08.2004].
- White Arkitekter: „Sara Kulturhus“, (<https://whitearkitekter.com/se/project/sara-kulturhus>, 24. Januar 2020).
- Wilkinson, Tom: „Typology Quarterly: Opera Houses“, (<http://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-quarterly-opera-houses/8653735.article>, 01. Juli 2015) [25.10.2013].
- Wind-Friis, Lea: „Herude er der ingen, der kan lide Operaen. Henning Larsen får respekt, men Operaen ER for klodset, lyder dommen på Arkitektskolen.“, (<https://politiken.dk/kultur/arkitektur/art4962242/%C2%BBHerude-er-der-ingen-der-kan-lide-Operaen%C2%AB>, 23. Mai 2018) [27.11.2009].
- Wulff, Reinhold: „Rezensionen. Ingrid Bohn: Kleine Geschichte Stockholms. ; Jörg-Peter Findeisen und Poul Husum: Kleine Geschichte Kopenhagens“. In: *NORDEURO-PAforum – Zeitschrift für Kulturstudien*, 2010: 1, (<https://doi.org/10.18452/8047>, 08. April 2020), S. S. 184-186.
- Yeomans, John: *The other Taj Mahal. What happened to the Sydney Opera House*. Camberwell 1973.
- Zimmermann, Reiner: „War Oper immer schon so teuer? Ein kurzer historischer Streifzug“. In: Manfred Jochum and Isolde Schmid-Reiter (Hgg.): *Teure Kunstform Oper?: Musiktheater im neuen Jahrtausend*. Strategien und Konzepte. Innsbruck 2006, S. 93-96. (= Kultur und Wirtschaft, herausgegeben von Erhard Busek; 4).
- Zumtobel: „Neues Konzerthaus „Harpa“ in Reykjavik. Emotional und energiegeladen wir Island selbst“. Presseinformation, (www.zumtobel.com/media/downloads/Pressinformation_ZT_Harpa_ConcertHall_D.pdf, 27. Februar 2014) [11.2011].

7.4 Abbildungsnachweis

Abbildung 1

Foto von Franziska Boll.

Abbildung 2

Foto von [Steve Smith](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 3

Foto von [Lance Anderson](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 4-10

Fotos von Franziska Boll.

Abbildung 11

Foto von [Yohan Marion](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 12

Foto von [Max S.](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 13, 14

Foto von [Michael Held](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 15

Foto von [Laila](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 16

Foto von [Bernd Dittrich](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 17

Foto von [Julia Taubitz](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 18

Foto von [Ole Kloth](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.

Abbildung 19

Foto von [Scott Xu](https://unsplash.com/de) auf <https://unsplash.com/de>.