

Objektyp: **Competitions**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **83 (1965)**

Heft 5

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Im Heft Nr. 27 wird unter bewusster Vernachlässigung des Wölbwiderstandes (St.-Venantsche Torsion) die Integration der Differentialgleichung vorgenommen, das heisst, es werden die Torsionsmomente bei verschiedenen Stablagerungsarten bestimmt. Für elastisch gelagerte durchlaufende Stäbe, sowie für schief gelagerte Durchlaufträger ergeben sich hier interessante Lösungen.

Das Heft Nr. 28 hat zur zentralen Aufgabe, die sektoriellen Grössen, sowie die Normal- und Schubspannungs-Verteilung über den Querschnitt für Wölbkrafttorsion zu ermitteln. Insgesamt erscheinen neun Querschnittswerte, die nur dann noch übersichtlich geordnet werden können, wenn eine konsequente Bezeichnungsweise eingeführt wird.

In einem vierten Heft wird im ersten Teil die Lösung des Randwertproblems für jene Fälle durchgeführt werden, bei denen der St.-Venantsche Torsionsanteil vernachlässigbar klein ist. Im zweiten Teil dieser vorgesehenen Arbeit wird die Lösung der vollständigen Differentialgleichung behandelt, und abschliessend werden Kriterien aufgestellt, unter welchen Voraussetzungen nur der eine der beiden Torsionsanteile berücksichtigt werden darf.

b) Zum Einwand von Professor Stüssi

Zur Illustration der Spannungsverteilung über den Querschnitt ist im Heft Nr. 28 die Berechnung eines einfach gelagerten Stabes unter gleichmässig verteilter Belastung durchgeführt worden (Abb. 6.2).

Die Normalspannungen aus dem Biegeanteil geben zu keiner Bemerkung Anlass. Diejenigen aus Torsion sind, dem Aufbau dieser vier Arbeiten entsprechend, unter der Annahme vernachlässigbar kleiner St.-Venantscher Torsion durchgeführt worden. Damit diese Voraussetzung nicht verletzt wird, und um die Abgrenzung dieses Bereiches im vierten Heft nicht vorwegzunehmen, ist absichtlich *kein* numerischer Wert für die Wandstärke (bzw. die Flächeneinheit F_0) und die Stablänge verwendet worden, sondern das Resultat noch in offenen Parametern angegeben.

Professor Stüssi misst nun aus einer vorangehenden Figur (Abb. 6.1) eine Scheibenstärke (bzw. die Flächeneinheit F_0) heraus, wählt eine Stablänge und erhält dadurch Proportionen, die etwa gleiche Einflüsse von St.-Venantscher- und Wölbkrafttorsion ergeben, trotzdem im Vorwort zu diesem Heft Nr. 28 folgendes steht: «Oft überwiegt der eine Torsionsanteil den anderen derart, dass nicht beide simultan betrachtet werden müssen. Es ist vorgesehen, in einer ab-

schliessenden Arbeit Kriterien zur Beurteilung der Frage aufzustellen wann die Vernachlässigung des einen Anteiles gegenüber dem anderen möglich ist und wie bei gemischter Torsion vorgegangen werden kann.»

Die von Professor Stüssi für seine Rechnung gewählten Abmessungen führen also zu einer Aufgabe, die zum Problemkreis des vierten Heftes gehört. Hätte Professor Stüssi die oben erwähnten Bemerkungen im Vorwort des Heftes Nr. 28 beachtet, so wäre er wohl nicht dazu gekommen, von einem «Trugschluss Kollbrunner-Basler» zu sprechen.

C. F. Kollbrunner und K. Basler

Duplik

Die Replik von C. F. Kollbrunner und K. Basler auf meine Stellungnahme zur «Torsion von Stäben mit offenem Querschnitt» bestätigt die Berechtigung meines Einwandes. Sie führt nämlich zur Feststellung folgender Sachlage:

Wenn ein Leser der Torsionsschriften Kollbrunner-Basler eine einfache Verdrehungsaufgabe der normalen Konstruktionspraxis, wie z. B. die Verdrehung eines Stabes mit I-Querschnitt zu lösen hat, so kann er diese Aufgabe auf zwei verschiedene Arten durchführen, nämlich gestützt auf Heft 23 unter Vernachlässigung der Wölbkrafttorsion und gestützt auf Heft 28 unter Vernachlässigung der de St.-Venantschen Torsion. Er wird dabei zwei verschiedene Ergebnisse erhalten, die beide falsch sind. Wenn er richtig rechnen will, so hat er entweder auf das in Aussicht gestellte weitere Heft dieser Schriftenreihe zu warten oder sich auf vorhandene richtige Darstellungen des Torsionsproblems zu stützen.

F. Stüssi

Triplik

Sowohl in der Replik wie auch in den Mitteilungen der Technischen Kommission der Schweizer Stahlbau-Vereinigung (Hefte 23, 27, 28) ist die Sachlage deutlich erklärt. Aus Prof. Stüssis Duplik ist ersichtlich, dass sich eine weitere Diskussion erübrigt.

C. F. Kollbrunner und K. Basler

Schlusswort

Persönlich und im Einverständnis mit Prof. Stüssi soll hier festgehalten werden, dass wir keinen Streit miteinander suchen. Wenn auch hier die Klängen gekreuzt wurden, kann doch durch gegenteilige Auffassungen in Sachfragen eine über dreissigjährige Freundschaft nicht getrübt werden. Die heutige Generation hat darüber zu entscheiden, welchem Weg sie folgen will.

C. F. Kollbrunner

Städtebauliches zum Schauspielhaus-Wettbewerb in Zürich

DK 725.822:711.4

Von Hanspeter Rebsamen, Zürich

«Die Zusammenhänge zwischen Wirtschaft, Wohlfahrt und Kunst aufzudecken, sie auszubreiten und dem Volke zu erklären, wäre eigentlich Aufgabe einer Akademie, die leider weder bei uns noch in anderen Staaten anzutreffen ist. Diese müsste die Konzeption für unsere Städte liefern, nicht die Stadtplanungsideen, die in der Rangordnung der Aufgaben auf niedrigerer Stufe stehen, selbst dann, wenn einzelne Architekten sie an allen Anfang stellen möchten.»

Hans Marti in «Städtebau als staatsbürgerliche Aufgabe der Demokratie» («Werk» Nr. 1/1958).

Für das Gebiet der Stadt Zürich wird im Vollausbau mit 500000 Einwohnern gerechnet. In der Region, ausserhalb der Stadtgrenzen, wird eine weitere Million Menschen wohnen. Da, wie man weiss, die Stadtbevölkerung die Halbmillionengrenze in absehbarer Zeit erreichen wird und das verfügbare Stadtgebiet schon heute praktisch vollständig überbaut ist, richtet sich die Aufmerksamkeit des Zürchers auf die Region, das heisst, er versucht, sich über diesen Begriff und die dringenden Aufgaben, die sich in diesem Zusammenhang stellen, klar zu werden. Wir haben in neuester Zeit ja erfahren, dass jedes öffentliche grössere Bauvorhaben in Zürich sofort politische, finanzielle und kulturelle Probleme aufwirft, die nicht mehr die Stadt allein betreffen.

Nach dem Erreichen der Stadtgrenzen wird nun der Expansionsdrang durch die Besinnung auf das Wesen der Stadt abgelöst werden müssen. Hans Martis Akademie-Idee sollte deshalb in diesem Zeitpunkt gründlich untersucht werden. Zu den Grundlagen jeder Betätigung gehört die Beschäftigung mit dem schon Bestehenden. Als Grundlage für Städtebau, der diesen Namen verdient, müsste für jede Stadt eine Analyse ihrer Struktur vorliegen, damit durch die Erhellung ihrer

Vergangenheit sich auch ihre Zukunft klarer darstellen liesse. Eine Analyse des baulichen Gesichtes von Zürich wäre sicher eine der Aufgaben der erwähnten Akademie. Wenn man die städtebaulichen Voraussetzungen für den Schauspielhaus-Wettbewerb betrachtet, zeigt sich das Fehlen einer solchen Untersuchung wieder einmal an vielen ungelösten Fragen. Auf diese soll zuerst eingegangen werden. Die positiven Aspekte der verschiedenen Projekte werden sich vor diesem Hintergrund um so deutlicher abheben.

Die Bedürfnisfrage

Es hiesse den Begriff «Städtebau» sehr eng fassen, wollte man Gestalt und Wirkung eines Bauwerks nur im «realen» Raum betrachten. Vielmehr ist es auch beim Zürcher Wettbewerb angezeigt, zuerst den geistigen Ort zu bestimmen, den das zu erneuernde Objekt einnimmt. Im kulturellen Bewusstsein des Zürchers hat das Schauspielhaus eine ziemlich klar umrissene Gestalt, die geprägt ist von der Rolle, die diese Bühne während des letzten Krieges im deutschen Sprachraum spielte und von der Aufgabe, die sie für die ganze Welt als eine der wenigen Bewahrerinnen der Integrität deutschen Geistes übernommen hatte. Was jene Epoche für Zürich bedeutet, kam in den Nachrufen für den kürzlich verstorbenen Direktor des Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld, und für den Schauspieler Ernst Ginsberg wieder besonders stark zum Ausdruck. Auch mit der Verleihung des städtischen Kunstpreises für 1964 an den Bühnenbildner Theo Otto wird indirekt das Schauspielhaus geehrt. Die Berufung Leopold Lindtbergs zum neuen Direktor zeigt ebenfalls die Kontinuität einer lebendigen Tradition an.

Es sei in diesem Zusammenhang auf das 1963 erschienene Buch über die Geschichte des Schauspielhauses hingewiesen. («Sein oder

Nichtsein» von Curt Riess). Man erfährt in diesem Buch unter andern, wieviel Mühe und Zeit es brauchte, um aus dem Vorstadt-Amüsiertheater ein Haus von einigem Niveau zu machen und vor allem ein Publikum heranzubilden, das einem solchen Theater Treue hielt. Die «grosse Zeit» des Schauspielhauses beginnt ja erst 1933.

Mit dem Begriff «Schauspielhaus» verbindet sich auch das Bild des Gebäudes, in dem gespielt wird. Das Schauspielhaus ist ein intimes Theater. Kurt Hirschfeld hatte noch in einem Gespräch auf die organisatorisch ideale Grösse des heutigen, leicht überblickbaren Betriebes hingewiesen.

Der eigentliche Theaterbau liegt im Innenhof eines 1888–89 von Chiodera & Tschudy erbauten Gebäudes. Der nach drei Strassen orientierte «Pfauen»-Komplex am Heimplatz dient gleichzeitig verschiedenen Zwecken. Heute sind im «Pfauen» Wohnungen, Läden, eine Bibliothek, ein Tea-Room, ein Restaurant und Hotel und das Theater vereint. Dass der «Pfauen» der lebendige Mittelpunkt des Heimplatzes, ja des ganzen Quartiers ist, zeigt die Tatsache, dass sein Name auf Platz und Quartier übergegangen ist. Das architektonische Erlebnis des Theaterbesuchers ist in einer besonderen Art durchaus theatergemäss und stimmungsvoll. Durch die betonte Mitte der flächig-dekorativen und massvoll repräsentativen Fassadenkulisse am Platz gelangt man in die Tiefe des Gebäudes und erreicht das Theater als eine verborgene Zauberhöhle. Der Theaterinnenraum in der Gestaltung von 1926¹⁾ hat den Stimmungsgehalt jener Jahre bewahrt und ist, wenn auch als Architektur nicht von höchstem Rang, seither vielen ein bedeutsamer Ort des kollektiven künstlerischen Erlebnisses geworden. Dass nun diesem Ort, der dem Schweizer – und nicht nur ihm allein – für die weltgeschichtliche Periode 1933–1945 eine Mahn- und Gedenkstätte bedeutet, mit der Begründung der «unbefriedigenden baulichen und betrieblichen Verhältnisse» schon kurze 20 Jahre später der Abbruch angekündigt wird, erstaunt allerdings jeden, der ein Gefühl für geschichtliche Verpflichtung besitzt und das Erinnerungsvermögen an jene Jahre bewahrt hat. Die junge Generation zwar sieht das Schauspielhaus nicht als Abbruchobjekt, und es ist bedenkenswert, dass im öffentlichen und privaten Gespräch und im öffentlichen Bewusstsein – wenn man die Presse als solches annimmt – vom Bedürfnis eines Neubaus nie die Rede war. Sollte aber wirklich ein legitimes Bedürfnis für einen Neubau bestehen, liesse sich sicher eine starke Verwirklichungsbereitschaft des Bürgers feststellen. Wie steht es damit?

Der Besuch des Schauspielhauses ist zwar für eine bestimmte Schicht der Bevölkerung ein regelmässiges Bedürfnis, aber dass diese Schicht nicht mit der Mehrzahl der Stimmbürger identisch ist, hat sich verschiedentlich gezeigt, unter andern schon 1951, als die Übernahme der Pfauenliegenschaft durch die Stadt abgelehnt wurde. Es zeigte sich dies aber auch wieder vor einem Jahr, als die verlangte Kulturkrediterhöhung abgelehnt wurde, und es zeigt sich allgemein im grossen Propagandaaufwand, der bei jeder Theaterabstimmung – auch über das Stadttheater – getrieben werden muss, um die Vorlage durchzubringen. Die Planung eines grossen Neubaus (kurz nach dem Wettbewerb für ein neues Stadttheater) erscheint deshalb in einer Stadt, die man bisher nicht als besonders theaterfreudig gekannt hat, als ein Wagnis oder mindestens als ein Experiment. Von der gefestigten Tradition des bestehenden Hauses her würde es dagegen als legitimer Versuch erscheinen, eine Vergrösserung des Foyers, die Neugestaltung des Künstlergarderoben-Traktes und die Erweiterung der Bühne nach hinten anzustreben. Dass die baulichen Verhältnisse des Schauspielhauses verbessert werden können, beweist unseres Erachtens die Tatsache, dass sie in 30 Jahren Spieldauer nie für eine Schliessung des Theaters aus «technischen» Gründen ausgereicht haben. Gewisse Teile des Wettbewerbsprogrammes, wie zum Beispiel eine Probephase, die auch als öffentliches Kleintheater verwendbar sein soll, lassen sich auch unabhängig von einem Neubau des gesamten Theaters in der Nähe verwirklichen (wie später gezeigt wird).

Es sei noch darauf hingewiesen, dass die Vereinigung verschiedener Zwecke in einem Gebäude, wie sie die «Pfauen»-Liegenschaft heute verwirklicht, wirtschaftlich günstig ist und für das Quartier einen nicht zu unterschätzenden Anziehungs- und Schwerpunkt bedeutet. Der private Anteil schliesslich (die Schweizerische Bankgesellschaft ist Besitzerin der Liegenschaft) hat sich bewährt und gereicht dem Finanzinstitut zur Ehre. Der Gedanke des privaten Mäzenatentums verdiente ohnehin eine grössere Verbreitung. Im Kunsthaus-Neubau am gleichen Platz hat dieser Gedanke ja, wie man weiss, schon Gestalt angenommen.

¹⁾ Dargestellt in der SBZ Bd. 99, S. 220* (23. April 1932).

Die Bedürfnisfrage lässt sich nun natürlich auch ganz anders darstellen. Ausschlaggebend für die Ausschreibung des Wettbewerbes sind nicht nur die realen Verhältnisse am bestehenden Theater gewesen, sondern – wie übrigens auch beim Stadttheater – der Wille der zürcherischen Behörden, einen Akt der Kulturpolitik zu leisten, ein «grosses Werk» zu schaffen. Dieser behördliche Wille, sich Städtebau zur Aufgabe zu machen, drückt sich in der Wettbewerbsausschreibung deutlich aus (vgl. SBZ 1965, H. 3, S. 29).

Es besteht heute in Fachkreisen die Tendenz, international verbindliche Wertmassstäbe in der Architektur aufzustellen. Andererseits ist durch die Konjunktorentwicklung nach dem Krieg nicht nur ein Bauboom auf wirtschaftlichem Gebiet ausgebrochen, sondern es gehört zum kulturellen Prestige jeder grösseren Stadt, sogenannte «Kulturzentren» zu schaffen.

Es werden zu diesem Zweck offizielle Wettbewerbe ausgeschrieben, für die man sich internationale Namen sowohl für die Teilnahme wie auch für die Jury verpflichtet. Es sei nun die Vermutung ausgesprochen, dass auch für Persönlichkeiten von internationalem Rang Beurteilung und Teilnahme an Wettbewerben ausserordentlich heikel sein dürfte, wenn sie die Örtlichkeiten, wo die geplanten Bauten zu stehen kommen sollen, sowohl von den architektonischen Verhältnissen wie auch von der Bevölkerung und deren Traditionen her nur dürftig kennen.

In dieser Lage, da wohl an und für sich hohe architektonische Leistungen entstehen können, ist es aber sicher überflüssig, die bestehenden Traditionen zu opfern. Wir finden, Zürich sollte beim Schauspielhaus wie beim Stadttheater, wenn neu gebaut wird, das gute Bestehende daneben erhalten. Solche Grosszügigkeit ist beim Schauspielhaus wegen der reichen Tradition der Stätte, beim Stadttheater wegen der architektonischen Substanz durchaus am Platz!

Das Wettbewerbsgebiet als Teil des Zürcher Hochschulviertels

«Die Hügelsstadt für Wissenschaft und Erziehung war die städtebauliche Tat der ersten liberalen Periode Zürichs, die zweite unter den grossen Ideen, die Zürichs Antlitz geprägt haben. Die Axe des Handels, die durch das «Stadttor», das Portal des Bahnhofs, mit der Welt in Verbindung steht und die ausgebreiteten Arme der Uferbebauung, die den See in dem Stadtorganismus einbezieht, sind in der Reihe der städtebaulichen Konzeptionen gefolgt.» (W. F. Steinebrunner in: Gedanken beim Umbau der Anatomie, «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 2859 vom 1. Juli 1964).

Das Gebiet des Schauspielhauswettbewerbes ist ein Teil der «Hügelsstadt für Wissenschaft und Erziehung». Der Verfasser hat in der Artikelreihe «Zur Umgestaltung des Pfauenquartiers» bereits vor der Veröffentlichung der Wettbewerbsergebnisse die baugeschichtlichen Zusammenhänge des engeren Wettbewerbsgebietes dargestellt («Neue Zürcher Zeitung» 1964, Nrn. 811, 842, 1059 und 1346).

Folgende architektonische und städtebauliche Zusammenhänge in der für das Zürcher Stadtbild charakteristischen Zone sind bei Bauabsichten sorgfältig zu beachten:

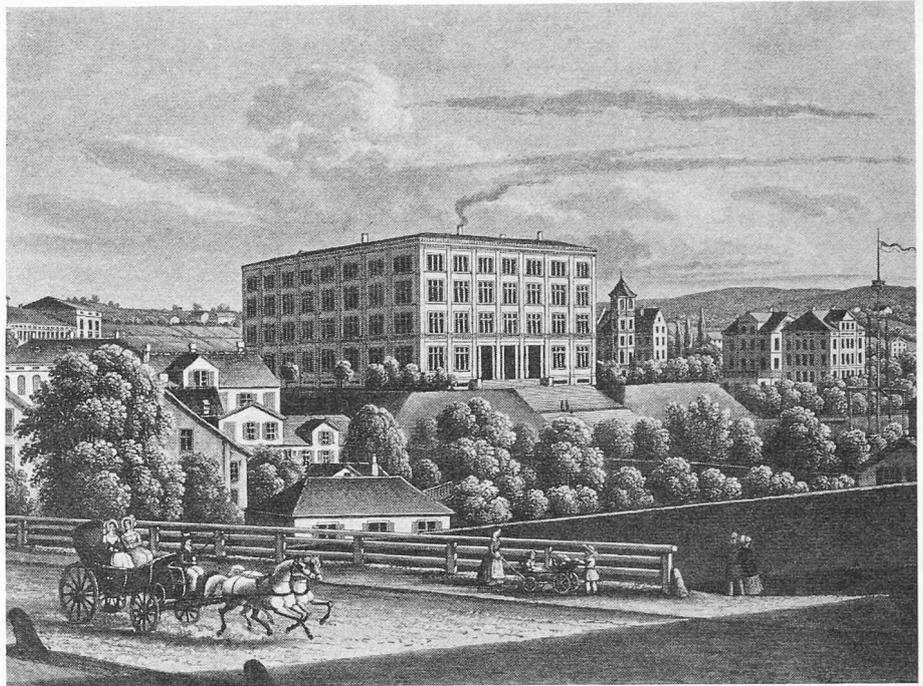
die dominierende Lage der Gebäude auf der zweiten Stufe des Zürichberg-Abhanges (Bürgerasyl, Pfundhaus, ETH, Universität, Schanzenberg), die das Bild der Innenstadt bestimmt;

der Zusammenhang der barocken Bebauung an der Halde unterhalb der Universität mit derjenigen am mittleren Hirschengraben (Florhofgebiet) und derjenigen am oberen Hirschengraben hinter dem neuen Kunsthausflügel.

Der vordere Zeltweg, anschliessend an den Heimplatz, ist der letzte erhaltene, biedermeierlich-klassizistische Strassenraum Zürichs.

Die Rämistrasse zwischen Heimplatz und ETH bietet ein sehr schönes, zusammenhängendes Strassenbild. Es hat *im oberen Teil* Ringstrassencharakter, der sich, wie bei der weltstädtischen Parallele des Wiener Ringes, durch die lockere Reihung von öffentlichen Gebäuden mit repräsentativer Haltung ergibt, während *im unteren Teil*, d. h. im eigentlichen Wettbewerbsgebiet, die Rämistrasse durch den Raum vor der Kantonsschule mit dem Heimplatz in Beziehung gesetzt ist. Dieser Raum ist als parallel der Strasse gelegener, aber vertiefter Turnplatz mit grossen Bäumen gestaltet. Vom Heimplatz abgetrennt und gleichzeitig mit ihm verbunden wird der Turnplatz durch die beiden alten Kantonsschulturnhallen. Als vorgelegerte Flügelbauten sind diese Turnhallen mit ihrer klassischen Gliederung räumlich und formal auf die in der Kurve der Rämistrasse stehende und im Hintergrund des Platzes erhöht thronende klassische Kantonsschule ausgerichtet. Auf der einen Seite des freien Turnareals stellen Privathäuser und das Schulhaus Wolfbach den Zusammenhang mit dem gegen den Hirschengraben gelegenen Florhof-

Die «alte» Kantonsschule, erbaut 1837—1842 von Gustav Albert Wegmann (1812—1858) auf dem ehemaligen Rämibollwerk. Dieses Bauwerk, ein Hauptwerk des Zürcher Klassizismus, ist eine freie Nachbildung der Berliner Bauakademie von C. F. Schinkel. Die dominierende Stellung dieses Kunstdenkmals auch in einer Neuanlage des Heimplatzes zu erhalten, ist eine wichtige Aufgabe im Schauspielhauswettbewerb. Reproduktion aus der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich



und Schönberg-Komplex (Barockzone) her. Auf der Bergseite der Rämistrasse säumen sechs Privathäuser aus dem 19. Jahrhundert als zusammenhängendes Ensemble den Rand des Rämibühlparkes.

Von dieser ganzen, aufeinander abgestimmten Bebauung und charakteristischen räumlichen Gestaltung soll nach den Wettbewerbsbestimmungen einzig die Kantonsschule in der zukünftigen Bebauung erhalten bleiben. Nicht sehr verbindlich heisst es, dass die Projektierung «die kunsthistorisch bedeutsame Kantonsschule berücksichtigen» soll. Als Monument im klassizistischen Sinne erhebt sich die Schule auf der zum Sockel umgebildeten ehemaligen Schanze. Die Erhaltung der dominierenden Stellung der Schule ist deshalb die primäre Bedingung, die der Wettbewerbsteilnehmer erfüllen muss. Von kantonalen Seite – der Turnplatz gehört ja dem Kanton – wurde deshalb schon bei den Verhandlungen über eine Abtretung des Platzes an die Stadt vom damaligen Kantonsbaumeister Heinrich Peter verlangt, dass die Theaterbauten auf das Areal des Wolfbachschulhauses zu stehen kommen müssten, um die Stellung der Kantonsschule zu bewahren.

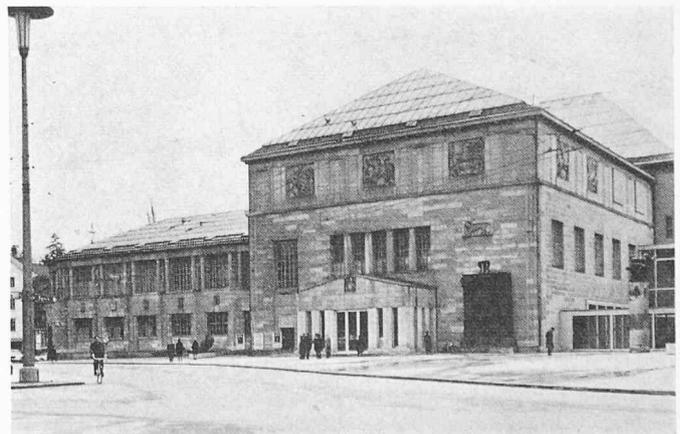
Das architektonische Gesicht der Hochschulzone wird von den Bauten des 19. Jahrhunderts bestimmt. Verschiedene von ihnen sind eigentliche Hauptwerke der zürcherischen Architektur und haben über die Stadt hinausgehende Bedeutung. Zu ihnen sind vor allem

Blick vom Platz vor dem Kunsthaus gegen das Schauspielhaus, im Vordergrund eine Plastik von Marino Marini. Der repräsentative «Pfauen»-Komplex mit dem Schauspielhaus wurde 1888/89 von Chiodera und Tschudi erbaut (Alfred Chiodera 1850—1916) «... ziemt es sich, zuerst der Jahre zu gedenken, in denen es diesem Haus vergönnt war, die europäische Botschaft von der Freiheit des Menschen inmitten einer zerrütteten Welt zu verkünden und die Würde der deutschen Dichtung zu wahren.» (Emil Staiger)



die Bauten Gottfried Sempers zu rechnen: das Polytechnikum, die Sternwarte und das ehemalige Wohn- und Geschäftshaus Fierz, in dem sich heute das gerichtsmedizinische Institut befindet. Unbedingt erhaltenswert sind aber auch die Werke von Stadler, Zeugheer und Wegmann (Anatomie des Kantonsspitals, der einzig erhaltene Teil der ganzen Anlage; Pfrundhaus, Kantonsschule, Komplex der Gerichtsgebäude). Während die Bauten Karl Mosers (Universität und Kunsthaus) neuerdings in ihrem Wert erkannt werden, kommt man erst langsam dazu, die Bauten des Historizismus aus ihrem Tabudasein zu erlösen. Die Werke dieser Zeitepoche tragen in hervorragender Weise zum Bild der Zone bei, zum Beispiel das alte Physik-Physiologiegebäude der Universität und die ehemalige Augenklinik, beide von Staatsbauinspektor Otto Weber (1844—1898). Ein eigenes Kapitel wäre den Privatbauten in dieser Zone zu widmen, die heute fast alle Hochschul- oder andern öffentlichen Zwecken dienen. Ihr Schicksal ist das von dauerhaften Provisorien. Einst meist auf Abbruch gekauft, werden sie heute vom Staat mit Sorgfalt gepflegt, wo der kunsthistorische Wert bereits erkannt ist, wie etwa beim Stockargut «Im Berg» und beim «Rechberg» aus der barocken Epoche. Es gibt aber noch eine ganze Anzahl von Privatbauten aus der Zeit des Klassizismus und des Historizismus, die aus dem Bild des Hochschulviertels nicht beseitigt werden sollten, weil sie es in einzigartiger

Der Altbau des Zürcher Kunsthauses von Karl Moser (1860—1936) wurde 1907—1910 erbaut. Rechts hinten noch sichtbar die Erweiterung von 1925, ebenfalls von Moser. Der (hier nicht sichtbare) Neubautrakt der Gebr. Pfister von 1955—1958 steht im rechten Winkel zum Altbau. Das Kunsthaus bildet den talseitigen Abschluss des erweiterten Heimplatz-Raumes, die Kantonsschule den bergseitigen Abschluss. Kunsthaus wie Kantonsschule setzen Wertmassstäbe am Platz, mit denen auch ein Schauspielhaus gemessen wird. — Photos E. Bernath, Zürich



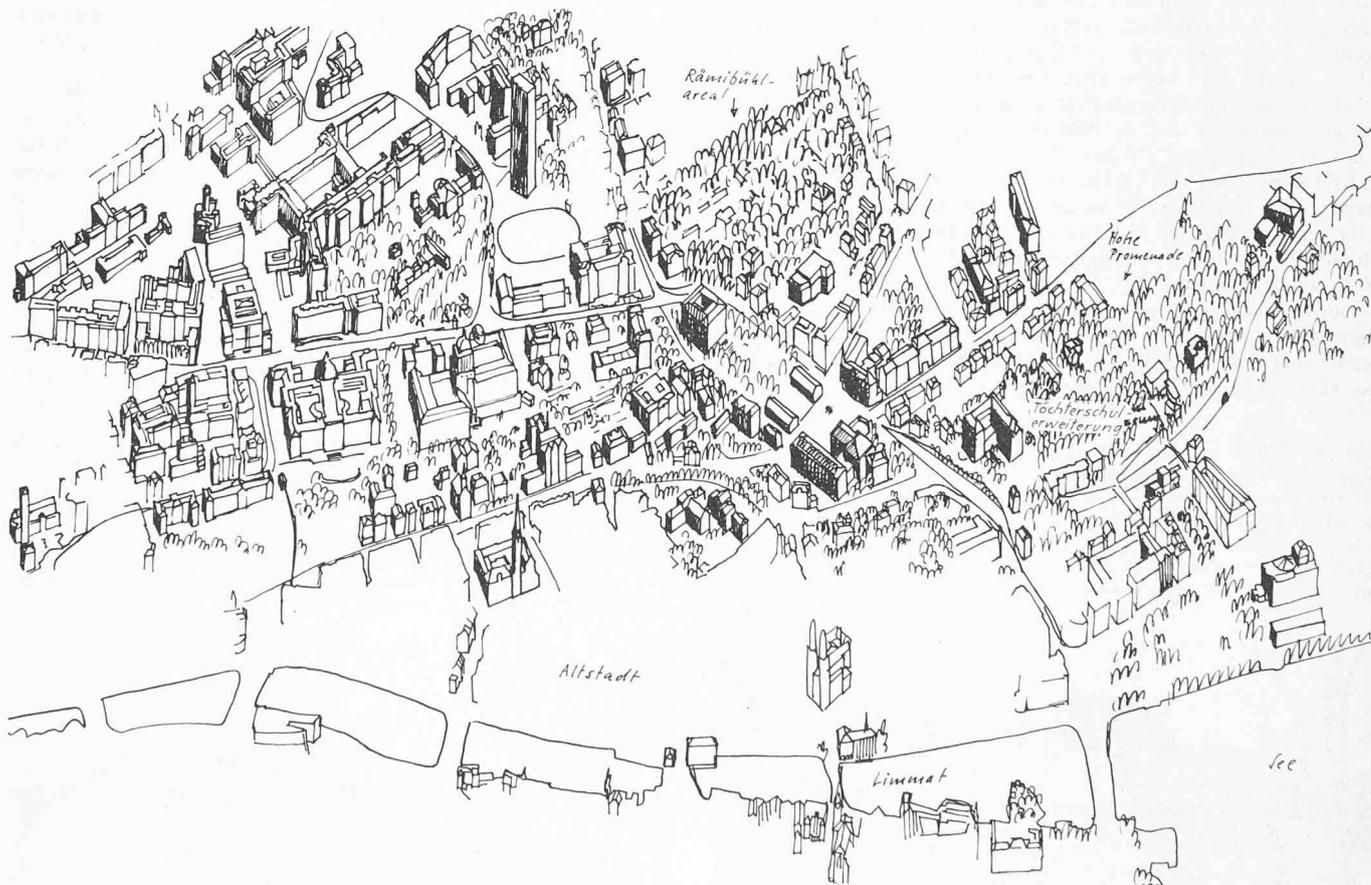
Weise bereichern. Als Beispiel sei das General Wille-Haus zum «Belmont», Rämistrasse 67, genannt. Dieses Postulat führt aber mitten in das Problem der heutigen prekären Raumverhältnisse im Hochschulgebiet.

Städtebau und Planung im Hochschulgebiet nach dem zweiten Weltkrieg. Bis zum zweiten Weltkrieg ermöglichten die Raumreserven eine fast ungehinderte bauliche Erweiterung aller Institutionen im Hochschulgebiet. Abbruch und Neubau kam nur in seltenen Fällen vor, etwa bei der Universität, die an die Stelle des alten Künstlergütelis und der Blinden- und Taubstummenanstalt trat, oder beim Neubau des Maschinenlaboratoriums der ETH von O. R. Salvisberg 1930–35. Der ausgedehnte Neubaukomplex des Kantonsspitals von 1942–51 steht am Anfang der heutigen Periode, da den Institutionen ohne Abbruch von bestehenden Bauten zwecks besserer Ausnützung des Bodens eine Erweiterung nicht mehr möglich ist. Die Ausdehnung über die «natürlichen Grenzen» des Gesamtareals hinaus in die angrenzenden Wohngebiete ist ferner aus finanziellen Gründen kaum mehr zu verantworten. Bereits hat denn auch die Dezentralisation in andere Stadtteile begonnen. Im Bau sind die Erweiterung der ETH auf dem Höggerberg und die Hochschulsportanlagen in der Allmend Fluntern; für die Erweiterung der Universität auf dem Strickhofareal soll ein Wettbewerb, ausgeschrieben werden.

Es ist aber mit Recht darauf hingewiesen worden, dass jene Areale als Grünräume innerhalb der Stadt hätten freibleiben sollen, was wiederum darauf hinweist, dass das Problem der ständig wachsenden Schülerzahlen wohl nicht mit einer Dezentralisierung innerhalb der Stadt, sondern nur regional oder interkantonal gelöst werden kann. Wichtig in dieser Übergangsphase ist die Einsicht, dass durch eine unkoordinierte Planung die grossen städtebaulichen Linien des Hochschulgebietes zerstört werden können. Diese Entwicklung hat bereits eingesetzt. Durch die Erweiterung der Töcherschule auf der Hohen Promenade ist ein parkartiges Gebiet von einzigartiger Prägung überbaut worden. Die geplante Erweiterung der Kantonsschule im Rämibühlareal würde den einzigen Park in der rechtsufrigen Innen-

stadt zum Verschwinden bringen, der gerade als Erholungsraum im Hochschulviertel dringend nötig ist. Die Verkehrssanierung des Heimplatzes bringt in der vorliegenden Planung ein System von Rampen und Umfahrungen, das die architektonischen Zusammenhänge des Gebietes um den Platz, vor allem in der barocken Zone am Hirschengraben weitgehend zerstören würde, nachdem schon die Erweiterung des Kunsthauses diese Entwicklung eingeleitet hat. Auch das neue Physikgebäude der Universität beeinträchtigt bereits die einzigartige barocke Gartenanlage am Hang hinter dem «Rechberg», und geplant ist der Abbruch der Augenklinik, des alten Physikgebäudes, des Wille-Hauses Belmont, des Grossen Schanzenberges und der ganzen Reihe der klassizistischen Mietshäuser in der Kurve der Rämistrasse gegenüber der alten Kantonsschule.

Die geplante Überstellung des Areals am Heimplatz mit einem neuen Schauspielhaus gehört auch in diese Entwicklung, die man mit «Ausstopfung» aller irgendwie noch nicht «ausgenützten» Räume im Gebiet bezeichnen kann. Solche Ausstopfungen sind das Gegenteil der «Verdichtung», die als städtebauliche Idee mit Recht sich Bahn bricht. Ein Blick auf die Skizze beweist wiederum, dass das Hochschulgebiet in der heutigen Gestalt bereits als Produkt ständigen Wachstums einen Grad von architektonischer Verdichtung erreicht hat, der durch den Repräsentativ-Charakter der einzelnen Bauten das Maximum in quantitativer wie qualitativer Hinsicht bedeutet. Die Skizze beweist aber auch, dass der Heimplatz im Ganzen des Gebietes die Rolle des freien Platzes, des Treffpunktes des Kollektivs spielen muss. Als Treffpunkt der Mittelschüler und Studenten ist ja der Heimplatz seit langem bereits bekannt. Die Idee des ganz dem Fussgänger reservierten neuen Heimplatzes ist deshalb richtig, nur sollte diese Idee in der Praxis die Erhaltung des Raumes vor der Kantonsschule bedeuten, oder noch besser: die Spannung des gesamten Raumes, die in der Axe Kunsthaus-Kantonsschule liegt, sollte hervorgehoben werden. Die Projekte für ein neues Schauspielhaus, die diese Spannung berücksichtigen, verdienen denn auch, städtebaulich gesehen, die grösste Aufmerksamkeit.



Das Zürcher Hochschulviertel legt sich als Gürtelzone um die rechtsufrige Altstadt. Der Raum zwischen Kantonsschule und Kunsthaus erscheint im stark verdichteten Gefüge der Zone als auch räumlich-architektonisch fixierter Mittelpunkt und Ort der Begegnung. Diesen Raum nicht nur auf den heutigen Heimplatz (mit * bezeichnet) zu beschränken, sondern ihn in der Axe Kunsthaus — Kantonsschule zu erweitern, ist eines der städtebaulichen Postulate des Hochschulviertels. Das Rämibühl-Areal zu einer parkartigen Erholungs- und Verpflegungszone zu machen, anstatt es mit einer neuen Mittelschule zu überbauen, wäre ein anderes Postulat . . .

Die öffentlichen Zwecken dienenden Gebäude sind mit Schatten versehen, die erhaltenswerten, privaten Gebäude in der Zone sind ebenfalls — ohne Schatten — eingezeichnet. Die Skizze wurde nach dem Bildstadtplan von Zürich von H. Bollmann (1963) im Verlag H. L. Balzer, Zürich, gezeichnet

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass unseres Erachtens die städtebaulich konkreten Aufgaben im Hochschulviertel sich heute so stellen:

1. Der Heimplatz ist der Treffpunkt der Zone, soll dem Kollektiv als Platzraum, als «Forum» zur Verfügung stehen. Eine Verbesserung der heutigen Verhältnisse ist auch ohne den Bau eines neuen Schauspielhauses und ohne die geplanten riesigen Verkehrsrampen möglich, indem man den Turnplatz vor der Kantonsschule verlegt und diesen Raum dem Fussgänger zur Verfügung stellt. Die Turnhallen könnten zu einem Kleintheater (und Probebühne des Schauspielhauses), zu Läden und Ausstellungslokalen umgebaut werden.

2. Das dem Heimplatz unmittelbar benachbarte Rämibühl-Areal wäre durch seinen herrlichen Park in hervorragender Weise zum Erholungs- und Verpflegungsgebiet für Hoch- und Mittelschulen, sowie als öffentlicher Park geeignet gewesen. Es bestehen in diesem Areal (das sich im Besitze des Kantons befindet) bereits verschiedene Gebäude, die zu Mensen und Restaurants umgebaut werden könnten. Hierhin wäre auch der Turnplatz zu verlegen, wobei seine Fläche ausserdem für Freilichtaufführungen des Schauspielhauses benützt werden könnte. Die geplante Mittelschule in diesem Areal wird alle diese Möglichkeiten zunichte machen²⁾. Wäre es nicht möglich gewesen, zuerst für die Schüler des rechten Seeufers im Einzugsgebiet, also am See ausserhalb der Stadt, eine Mittelschule zu errichten und nur die Schüler der rechten Stadthälfte in der bestehenden Schule zu belassen?

3. Das Hochschulgebiet mit seiner Konzentration von Bauten und Instituten stellt in seiner heutigen Gestalt eine städtebauliche Leistung dar. Eine Erweiterung in diesem Raum ist nicht mehr möglich. «Übergangslösungen», die notwendigerweise die Zerstörung der architektonisch-städtebaulichen Struktur zur Folge haben, müssen deshalb vermieden werden.

4. Vom Schauspielhauswettbewerb wird erwartet, dass er nebst «Theaterbau» und «Architektur» auch Ergebnisse bringt, die für das Hochschulviertel eine städtebauliche Bereicherung sein können. Der bereits erwähnte Text der Wettbewerbsbedingungen (SBZ 1965, H. 3, S. 29) hat diese Richtung angedeutet. Doch hat das Preisgericht die Projekte, welche sich eine solche Auffassung besonders zu eigen machten, nicht in dem Masse ausgezeichnet, wie sie es verdient hätten.

Die Wettbewerbsergebnisse

Die Projekte Utzon, Kopenhagen (1. Preis) und van den Broek/Bakema, Rotterdam (Ankauf).

Utzon überstellt das verfügbare Areal vollständig, aber nicht, wie andere, mit einem Gebäude-Berg. Das Theater wird auch nicht so in den verfügbaren Raum gestellt, dass die bestehende und die geplante Bebauung durch Wechselbeziehungen ein neues Ganzes schafft. Utzon interpretiert vielmehr in seinem Bau den topographischen und architektonischen Charakter des Standortes. Das Preisgericht spricht von einem «flachen, reliefartigen Gebäudetepich mit strukturierter Dachkonstruktion». Es entsteht tatsächlich der Eindruck, die Haut des Abhanges sei gehoben und der Theaterraum darunter in den Berg eingebettet worden. Der gehobene Boden als Dach ist zudem in Falten gelegt, was neben dem Teppich auch an die Furchen eines Ackers, die parallel zum Abhang laufen, denken lässt. Das ganze Dach ist dazu dreimal gestuft. Wer alte Ansichten des Gebietes betrachtet, ist verblüfft, wie auch eine längst verschwundene Stufung des Hanges, nämlich die der barocken Schanzenanlage, in Utzons Theater wieder auflebt. Aus dem Architektur gewordenen Gelände erhebt sich der Bühnenturm. Dieser glatte Kubus ist einerseits als Vertikale der Horizontalen des Daches gegenübergestellt. Seine eigene Dachlinie fällt andererseits nach hinten zurück, die Verankerung ins abfallende Gelände angehend als Gegenrichtung zu den dreifach in der Hanglinie abfallenden Stufen des Daches. Seine Wände sind seitlich gerade, vorne und hinten aber eingebogen und damit formal den Dachschaalen verwandt. Dies alles ergibt von der Seite das Bild eines stämmig emporwachsenden Kubus. Von vorn aber gibt sich dieser Turm als klares Rechteck, als nur leicht in die Tiefe gewölbte Scheibe. Diese Frontalansicht des Turmes wiederholt das Bild der dahinter erscheinenden Kantonsschule – so wird nach der topographischen auch die architektonische Situation des Standortes abgewandelt. Die am Hang wie auf einer Kanzel thronende Kantonsschule steigt – übersetzt – nochmals als Bühnenturm aus dem Dach gewordenen Abhang.

²⁾ Das Kreditbegehren von 67 000 000 Fr. für die Erstellung der genannten Schulanlage wird demnächst der Volksabstimmung unterbreitet werden.

Die vom eigenwilligen Eingehen auf die örtlichen Gegebenheiten getragene Grundidee des Projektes müsste allerdings an Hand eines direkten Studiums im Gelände noch zu einer besseren Lösung der räumlichen Übergänge zu Kantonsschule und Kunsthaus führen. Vor der Kantonsschule tritt nämlich in der vorliegenden Fassung an Stelle von Sockel und Treppen, die für das klassizistische Gebäude (wenn man es schon nur als Bild und nicht direkt einbezieht) vital notwendig sind, der Trakt mit den Turnhallen. Diese Turnhallen stellen für das Wettbewerbsprogramm ohnehin schon eine unnötige Belastung dar und führten in den meisten Projekten zu einer Beeinträchtigung der Kantonsschule. Sie könnten ruhig aus dem Programm gestrichen werden, da ja ihre spätere Verwendung «für Theaterzwecke» bereits angekündigt wird, was ihre nur als vorübergehend taxierte Lebensberechtigung an diesem Orte beweist.

Aus dem Innern des Utzonschen Theaters stösst eine Plattform – wie ein halb herausgezogener Teppich – auf den Heimplatz hinaus. Dieser erhöhte Platz im Platz stellt wieder, wie das Gebäude als Ganzes, den Boden dar, nur ist er diesmal begehbar. Auf ihm gelangt man zwischen den beiden flankierenden Flügeln über Treppen ins Innere. Abschliessende Wände sind hier keine vorhanden (sie sind durch Vitrinen mit Pflanzen und Vorhängen ersetzt), wie überhaupt die Wände – an den Seitenfronten sind sie niedrig und vom Dach abgesetzt – kaum in Erscheinung treten. So gelangt man fast unmerklich ins Innere, sobald man einmal den erhöhten Platz im Platz betreten hat. Dieser als «Boden» mit architektonischen Mitteln definierte Platz setzt sich im Inneren, analog dem Dach, als ansteigende Halde fort, als Foyer, das nach den eigenen Worten des Architekten ein «Amphitheater für den Zuschauer, zum selbst Agieren» ist. Vom höchsten Punkt aus steigt der Besucher dann abwärts in den Zuschauerraum, wo er wie in einer Schale aufgenommen wird.

Wie bei der Kantonsschule, wäre auch beim Kunsthaus der Anschluss besser durchzustudieren; im heutigen Projekt rückt nämlich Utzons Platz im Platz dem Moserschen Werk zu nahe auf den Leib.

Auf einen formalen Zusammenhang sei noch verwiesen: so wie die Stufung des Theaters an die Stufung der barocken Schanzen erinnert, findet man in der Folge der Dachfallen bei Utzon eine Parallele zum neugotischen Zinnenkranz von Wegmanns Kantonsschule. Die Wiederkehr von bestimmten Motiven in der Architektur lässt sich bei diesen Dächern sehr gut verfolgen, wenn auch Proportion und Funktion wechseln.

Über den städtebaulichen Wert des Projektes ist zusammenfassend zu sagen, dass seine Qualität in der Interpretation der Situation liegt. Utzon stellt die vorgefundenen Begebenheiten noch einmal auf rein architektonische Weise dar. Wie in einem Brennglas sammelt er diese Begebenheiten in seinem Bau, der damit nicht eigentlich ein isoliertes Gebäude im bisherigen Sinn ist, sondern eine neue Gestaltung, die Innen- und Aussenraum vereinigt. Von dieser Idee her verdient Utzons Projekt Anerkennung. Von der Rolle des Platzes im ganzen des Quartiers her kann dieses Projekt aber kaum unterstützt werden, weil es den offenen Raum als organischen Gegensatz zur übrigen Verdichtung nicht erhält. Wenn man allerdings das gedeckte Theaterfoyer, zu dem der Platz grossenteils gemacht wird, als allgemeinen und immer möglichen Ort der Begegnung nicht nur des Theaterbesuchers sehen will, kann dieses Projekt eine neue Ära einleiten. Die Rolle des Theaters im ganzen des öffentlichen Lebens dürfte allerdings dieser Vision nicht entsprechen. Der Anspruch des Utzonschen Projektes, eine solche Rolle durch seine Architektur zu verwirklichen, müsste den bestehenden Möglichkeiten gegenübergestellt werden.

*

Wenn bei Utzon ein genaues Eingehen auf den Ort, nämlich die Halde über dem Heimplatz hervortritt, so gehen van den Broek/Bakema mit ihrem Projekt «Stadtter» von der ganzen Bebauung des Zürichberges, ja eigentlich von der ganzen Stadt aus. Ihre sorgfältige und weitreichende Studie – sie war die bestdokumentierte und weitaus umfänglichste, wie sich Besucher der Projektausstellung erinnern werden – nimmt die Stadt Zürich und dabei mehr die Stadt an und für sich, als das spezifisch Zürcherische, als «knetbares» Material. Material, das man beliebig umgestalten kann, wo neue Akzente gesetzt und alte verstärkt werden können. Im Heimplatz finden die holländischen Architekten das «Tor» zur Stadt im übertragenden Sinne wieder. Wo sich einst die Hottinger-Porte der barocken Befestigung befand und wo für uns heute der Heimplatz als Schwerpunkt des Hochschulviertels Ort der Begegnungen ist, soll nach dem holländischen Projekt wieder ein «Stadtter» entstehen, im Brennpunkt der

hier von der Innerstadt und von aussen her zusammentreffenden Verkehrsströme. Das Auto ist denn auch als dynamisches Element ins Projekt einbezogen. Über eine Spirale, die sich um das Theater in die Höhe schraubt und ringsum mit Rampen an die Verkehrsströme angeschlossen ist, gelangt der autofahrende Theaterbesucher ans Ziel. Entsprechend diesem kombinierten Grossbau über dem Platz, der als freie Aussparung vollständig verschwindet, setzen van den Broek/Bakema auch in den umliegenden Gebieten am Zürichberg durch Grossbauten neue Akzente. Dass mit dieser Verherrlichung des Autos und der Umbildung ganzer Stadtteile keine Rücksicht auf spezifisch topographische und städtebauliche Gegebenheiten genommen werden kann, ist klar. Das Theater-Rampengebilde erscheint im Heimplatzgebiet wie der Elefant im Porzellanladen.

Dieses Projekt, dem man wegen oder trotz seiner über die gestellte Aufgabe und Situation hinausgehenden Gestaltung Kühnheit nicht absprechen wird, dürfte dem Zürcher vor Augen gehalten haben, welch verheerende Konsequenzen die «Einbeziehung des Verkehrs in die Stadt» im überlieferten Bild haben muss, auch wenn sie mit weniger Fantasie als im holländischen Projekt durchgeführt wird.

Die Projekte Schwarz (Entschädigung), Zürich; Guyer (3. Preis), Zürich; Pauli (Entschädigung), Zürich; Prof. Scharoun (nicht prämiert), Berlin; Gebr. Pfister (nicht prämiert), Zürich, und Paillard (Entschädigung), Zürich.

Diesen sechs Projekten liegt – bei aller architektonischen Verschiedenheit – die Absicht zugrunde, die bestehende Gestalt des Platzes aus zwei kommunizierenden Teilen zu übernehmen und sie, verwandelt und entwickelt, als ein neues Ganzes wiederzubringen.

Das Projekt von *Fritz Schwarz* geht dabei in einem hervorragenden Masse von der architektonischen Struktur des Wettbewerbsgebietes aus. Dazu seine Erläuterung: «Die klassizistischen Bauten stehen wie Möbel im Areal der ehemaligen Schanzen. Sie sind allseitig plastisch und stehen zueinander in weiträumiger Beziehung. Das neue Schauspielhaus ist ein neues Glied in dieser lockeren Möblierung. Die Weiträumigkeit bleibt erhalten. Die Beziehung von Kunsthaus zu Kantonsschule wird nicht unterbrochen. Als Gegensatz zu den geometrischen Kuben in der Umgebung ist das Schauspielhaus aus liegenden Prismen geschichtet, es wächst aus den Terrassen zwischen Kunsthaus und Kantonsschule heraus.»

In Schwarz' Theater ist die Substanz der rings im Gebiet verstreuten klassizistischen Bauten und vor allem des Höhepunktes, der Kantonsschule, gleichsam verdichtet. Die isoliert thronenden klassizistischen Kuben sind auf weite Räume angewiesen. Wie in einer Linse eingefangen sind diese Räume in dem grossen, dreimal abgestuften und mit Treppen verbundenen Platz, der axial zwischen Kantonsschule und Kunsthaus eingespannt ist. Das Theater, die Stufung in seiner Komposition wiederholend, liegt links in der Verlängerung des Kunsthaus-Neubaues und bildet sowohl den Auftakt des Terrassenplatzes am unteren, tiefer gelegenen heutigen Heimplatz, wie es auch Bestandteil der Terrassen ist – durch vorzügliche Einbindung. Das ganze System von verschiedenen hoch gelegenen Ebenen wird noch fortgesetzt in der mit Treppen verbundenen Überdeckung der Rämistrasse vor dem heutigen Altbau des Schauspielhauses, wobei diese Plattform auch Bestandteil des dortigen – ebenfalls in kubischem Aufbau gedachten – Neubaues ist. Diese Überdeckung der Rämistrasse, die auch von einzelnen anderen Wettbewerbsteilnehmern geplant wird, dient als Verbindung des Fussgängerzentrums mit der durch Verkehrsströme getrennten Umgebung. Schliesslich ist im unterem Platz noch einmal eine weitere Ebene eingetieft; sie führt zu den Haltestellen der unterirdischen Tram- und Buslinien.

Mit diesem Platz gelingt es Schwarz auch, den Charakter der Kantonsschule als thronendes Monument hervorzuheben. In der neuen Gesamtanlage wird der Schule nicht nur die Stellung zurückgegeben, die sie vor der Bepflanzung des Turnplatzes mit Bäumen innehatte, sondern ihre Stellung wird noch gesteigert. Im Gegensatz zum Urteil des Preisgerichtes: «der Anteil der Terrassen wirkt im Verhältnis zum städtebaulichen Ganzen überdimensioniert und führt zu einer Überbewertung des Gebäudes der Kantonsschule» finden wir, dass das neue Schauspielhaus und die Kantonsschule mit dem Treppenplatz zusammen ein ganzes bilden, in dem jedes Glied seinen begründeten Platz hat. Es ist unerfindlich, wieso dieses Projekt, das wie kein anderes sorgfältig aus der baulichen Struktur, aus den räumlichen Verhältnissen und städtebaulichen Erfordernissen des Gebietes und aus dem Charakter der Kunstdenkmäler am Platz selbst herausentwickelt ist, in der Bewertung erst nach acht Preisen und drei Ankäufen als Entschädigung erscheint.

Das ist auch unbegreiflich, weil Schwarz die Idee des Fussgängerplatzes, die eine der wichtigsten Voraussetzungen des Wettbewerbs war, in einmaliger Konsequenz durchführt. Schwarz erklärt: «Tagsüber wird der ganze Platz zum Theater. Von allen Seiten strömen Schüler und Studenten auf den weiten Platz, der wie eine offene Hand daliegt.» Schwarz gibt exakt an, wer den Platz bevölkern wird: «2000 Studenten, Kantonsschüler, 2000 neue Kantonsschüler (aus dem Rämibühl-Schulhaus), 2000 Töchter Schülerinnen, Besucher des Kunsthauses, Bummler (von der Altstadt her).» Schwarz' Vision der von Menschen bevölkerten Piazza überzeugt uns mehr als die chthonische Auffassung des mit dem Boden und dem Berginnern verbundenen Theaterprojektes von Utzon oder die den Menschen primär als Autofahrer auffassende Lösung von van den Broek/Bakema.

*

Das Projekt von *Rudolf und Esther Guyer* ist in der Gliederung dem Utzonschen Entwurf verwandt. Auch hier findet man eine Anlage, die die ganze Breite des Turnplatzes einnimmt, sowie eine dreifache Stufung parallel zum Hang, auch hier wird der Theaterbesucher im Innern in der Hangaxe auf einer breiten Treppe empor und dann wieder in den Zuschauerraum hinabgeführt. Auch hier wird die Vertikale des Bühnenturmes den Horizontalen der Stufungen von Foyer und Zuschauerraum gegenübergestellt und schliesslich wird auch hier das Motiv der länglichen Schale oder Wanne, das man von Utzons Dach her kennt, verwendet. Diese Schale erscheint hier allerdings nur einmal. Zusammen mit vier im rechten Winkel zu ihr stehenden Scheiben, die sie stützen, bildet sie ein riesiges Tor. Als durchsichtige Architekturplastik markiert dieses Tor den Theatereingang zwischen den Aussentritten, die, das Theater flankierend, zu einem oberen Platz führen. Dieser zweite Platz liegt auf der Basis der Kantonsschule und wird von dieser und dem ihr gegenüberliegenden Bühnenturm beherrscht. Vor der Schule ist eine Reihe Bäume erhalten, die durch einen Schacht vom ursprünglichen Platzniveau heraufwachsen.

Aus den Erläuterungen der Projektverfasser sei zitiert: «Bildung einer Brücke für Fussgänger zwischen Kunsthaus und Hochschulen einerseits und Rämibühl-Hottingen andererseits. Schaffung eines Pausen- und Turnplatzes für die Kantonsschule und eines erhöhten und abgasfreien Erholungsraumes für das Publikum. Der markante Bau der Kantonsschule ist in die architektonische Gestaltung der Schauspielhausanlage als Akzent einbezogen. Die Zugänge zur Kantonsschule befinden sich am Pfauen und führen über differenzierte Treppen- und Platzanlagen. Die Gebäulichkeiten des Schauspielhauses bilden keine eigentliche Platzwand gegen den Pfauen, sondern nehmen die heutige Anlage des ansteigenden Platzes wieder auf.»

Die eigentliche Leistung der Verfasser ist die Verbindung der Theateranlage, bei der sie zu formal ähnlichen Grundfiguren wie Utzon kommen, mit einer Platzanlage, die der Öffentlichkeit zugänglich ist. Der Grundgedanke des Guyerschen Projektes ist dabei die Abfolge von offenen Räumen, Durchgängen und geschlossenen Körpern. Zu diesem Grundgedanken tritt eine Bereicherung, die in der Durchdringung der Einzelelemente und der Variation des Ablaufes liegt. Sie zeigt sich in der Auflösung in Terrassen und Treppen und in dem abschliessenden und eröffnenden Monumentaltor, das offenes Gerüst und raumschaffende Plastik zugleich ist. Interessant ist schliesslich, wie die heutige symmetrische Stellung der Turnhallen im Guyerschen Projekt in der Umkehrung der Massen weiterlebt. An die Stelle des heutigen Zwischenraumes zwischen den Turnhallen tritt das Theater, an die Stelle der Turnhallen treten die beiden Seitentritten.

*

Wie bei den Projekten Schwarz und Guyer wird auch beim Projekt von *Manuel Pauli* die Axe Schule-Kunsthaus bewusst in der Neugestaltung verwendet und auch hier soll sie als erweiterter Platz dem Publikum dienstbar gemacht werden. Pauli nimmt wie Schwarz das Theater nach links, auf das Areal des Wolfbach-Schulhauses und lässt den Raum vor der Schule offen. Von allen Wettbewerbsteilnehmern verändert Pauli den heutigen Turnplatz am wenigsten und belässt den hier bestehenden Baumbestand vollständig. Pauli stellt in dieser wie auch in anderer Beziehung den Gegenpol zu Utzon dar, der den Turnplatz vollständig zum Verschwinden bringt. Utzon wie Pauli gehen zwar von der vorgefundenen Situation aus, Utzon verwandelt alles in seinen Gebäudetepich, beansprucht also den ganzen Platz für das Theater, während Pauli fast alles belässt und durch die architektonische Konzentration an einer Stelle auch das scheinbar

Unveränderte verwandelt und steigert. Pauli vereinigt in seinem Projekt den terrassierten Platz, wie ihn auch Schwarz (anders akzentuiert) bringt, einen architektonischen Ablauf und die Führung des Fussgängers, wie sie bei Guyer erscheinen – aber mit einem anderen Ziel. Im Guyerschen Projekt wird das Publikum in der Axe zwischen Kunsthaus und Schule aus dem untern auf den obern Platz und von dort aus nach den verschiedenen Instituten geführt. Schwarz dagegen lässt das Publikum auf seinen Platz als Ziel herbeiströmen, Pauli schliesslich führt das Publikum vom untern (Heim-) Platz her auf einen leicht erhöhten Platz vor der Kantonsschule und von dort aus in der Gegenrichtung über das Dach des Theaters und endlich wieder in der Bergrichtung über eine monumentale Treppe am Bühnenturm in die Höhe. Wenn man die Piazza von Schwarz, wo sich das Publikum nach allen Seiten frei ergehen kann, als klassisch bezeichnen könnte, empfindet man Paulis Gestaltung als romantisch.

Es ist interessant, die Rolle des Fussgängers bei Schwarz, Guyer und Pauli zu vergleichen. Die drei gleichaltrigen Architekten verkörpern hier die junge Zürcher Generation, die nach der Periode eines einseitigen Verkehrsdenkens eine starke Konzeption der «Stadt für den Menschen» entwickelt hat. Am Heimplatz, im Zentrum des Hochschulviertels, gibt nun Schwarz dem Menschen am meisten Freiheit, Guyer gestaltet den Raum zum differenzierten Durchgangsort, Pauli engagiert den Fussgänger. Sein Stufenturm wirkt von weither als Anziehungspunkt, der Mensch soll auf diesem Platz nicht nur stehen und gehen, sondern er soll auch steigen, sich über den untern und obern Platz, über die umliegenden Gebäude, ja selbst über die hohen Bäume, die geschickt als Massstab einbezogen sind, erheben. Das Motiv der Treppe, das Utzon aus dem Abhang bezieht und zur freien Form wandelt, die selbstherrlich als «freie Architektur» auftritt, das Guyer als Station in einen Ablauf einfügt und Schwarz zur öffentlichen Bühne entwickelt, bringt Pauli so pointiert wie Utzon und ebenso extrem, nur dass bei Pauli die Treppe nicht ohne den sie bestiegenden Menschen sein kann und es auch nicht will. In diesem Sinn ist Paulis Architektur eigentliche «Gebrauchsarchitektur», seine Treppe kann man sich nicht ohne den Massstab der menschlichen Figur vorstellen. Die echte Monumentalität seines Treppenturmes unterscheidet sich von der angestrebten Monumentalität anderer Projekte, die an diesem Wettbewerb zu sehen waren (angestrebt durch die Vergrößerung einer Naturform wie Nuss, Tannzapfen, Pfau etc.) durch die Anziehungskraft, die sie ausübt.

Man hat von mexikanischen Einflüssen gesprochen, und das Preisgericht sagt: «Der treppenförmige Aufbau über Theateraum und Bühnenhaus sowie die Gestaltung der Eingangspartie wirken theatralisch.» Man kann beide Bemerkungen in positivem Sinne durchaus gelten lassen. Von der mexikanischen Stufenpyramide unterscheidet sich Paulis Treppenturm insofern, als dort der Mensch sich dem Göttlichen entgegenbewegt, während er hier recht eigentlich selbst ein Denkmal bekommt – man könnte sogar ein mit feiner Ironie errichtetes Denkmal für den Fussgänger erblicken, der auf den das Theater rings umgebenden Autozirkus hinabschaut. «Theatralisch» aber möchte man die Treppe nennen, wenn sie als Symbol für den unter ihr liegenden Theateraum verstanden wird. Im barocken Sinne der Welt als Theater kann man auf der Paulischen Treppe sowohl den sich selbst darstellenden wie auch den die Welt als Zuschauer betrachtenden Menschen finden. Diese neuartige Symbolisierung des Gebäudezweckes unter Einbeziehung des «Mannes von der Strasse» muss positiv hervorgehoben werden. In der Eingangspartie setzt Pauli in ähnlichem Sinne wie Guyer mit seiner «Portalplastik» einen Akzent, der als Verdichtung des Ganzen erscheint. Hier wie dort ist die Senkrechte gegen die Waagrechte ausgespielt, das Tragende gegen das Lastende, bei Pauli tragen kräftige Pfeiler eine ebenso kräftige Terrassenbrüstung. Hinter den Pfeilern gibt eine Glashaut den Blick frei auf den «inneren Turm» des plastisch durchgeformten Zuschauer- raumes, der mit einem System von den Rängen entsprechenden Balkonen umgeben ist. Treppen und verschieden hoch gelegene Foyerebenen sind ebenfalls von aussen her sichtbar. Wieder wird so, wie oben auf dem Bühnenturm, der Mensch «vorgeführt» oder «ausgestellt». Wenn bei Tag die Turmtreppe das Publikum anzieht, so bei Nacht der festlich beleuchtete Betrieb im Innern, der auf den Platz ausstrahlt.

*

Prof. Hans Scharoun stellt in seinem Projekt (veröffentlicht im «Werk», Nr. 12/1964) einen wuchtigen Block an den Heimplatz, der ebenfalls nach links aus der Axe gerückt ist und dort eine sehr starke Konzentration der Massen bringt. Wichtig ist auch hier die Verbindung zwischen Heimplatz und Kantonsschule: der Heimplatz öffnet

sich gegen die Schule in einem länglichen Ausläufer, begleitet von der zweimal gebrochenen Längsfront des Theaters, die, vor- und zurückspringend, bis vor die Schule gezogen ist. Durch die Bewegung der Theaterflanke wird auch der Fussgänger gegen die Schule hin oder von der Schule zum Heimplatz hin geleitet. Schule und Kunsthaus stoppen diese Bewegung und erhalten so eine neue Rolle als die Fixpunkte an den Enden einer Welle.

Das Projekt der *Gebr. Pfister* (der Erbauer des neuen Kunsthausflügels) bringt einen Ablauf von stark gegliederten Trakten und begehbaren Terrassen zwischen Kantonsschule und Heimplatz. Die Platzfront am Heimplatz wird gebildet aus dem von links her schräg zur Axe vorstossenden Theatertrakt und dem die rechte Ecke markierenden Verwaltungs- und Probepühnentrakt, der mit dem Theater durch einen gedeckten Durchgang verbunden ist. Dieser Durchgang führt in einen kleinen Innenhof. Von hier aus wiederum gelangt man in den grossen grünen Hof, der gegen die Rämistrasse hin offen ist, an dem der Turnhallentrakt gegen die Schule leitet und den gegen die Kantonsschulstrasse hin die Aufenthalts- und Arbeitsräume säumen. Die Idee des Ablaufs von Plätzen und Durchgängen, wie sie schon beim Projekt Guyer in Erscheinung tritt, wird auch hier gegeben. Beim Projekt Guyer wird der Fussgänger straffer und teilweise symmetrisch geführt, beim Projekt Pfister erlebt er eine lockere Folge von Trakten und Räumen.

Auch beim Projekt *Pailard* stösst die Masse des Theaterbaues übereck von links her in den Raum vor. Mit der Kantonsschule verbunden ist das Theater wie bei Schwarz durch Stufungen, die einen freien Platz ergeben. Vor der Schule ist wie bei Guyer ein Schacht zu finden, aus dem die Bäume wachsen. Die einzelnen Teile zeigen im Gegensatz zum Projekt Schwarz nicht bewusste Abstimmung auf die umliegende Bebauung, sondern ergeben, trotz gleicher Situation, ein Ganzes, das sich selbst genügt und mit der Umgebung keinen Kontakt pflegen will.

Die Projekte Huber (7. Preis), Zürich; Schwarz/Gutmann/Gloor (6. Preis), Zürich; Held (Entschädigung), Zürich, und Hammel (Ankauf), Rüslikon und Rotterdam.

Bei diesen vier Projekten erscheint der Theaterbau als Block oder Komplex, der den verfügbaren Raum zwischen Kantonsschule und Kunsthaus aufteilt in einen untern, mehr oder weniger geschlossenen Platz und einen oberen Raum, der nicht mehr Platz, sondern Zwischenraum zwischen Schule und Theater ist. Der Kantonsschule wird also nur noch ein kleines Vorgelände zugestanden, ihre Ausstrahlung bis zum Heimplatz wird unterbunden.

Beim Projekt *Schwarz/Gutmann/Gloor* ist das Gelände vor der Schule durch die Turnhallen, deren Dach begehbar ist, mit dem Theaterneubau verbunden. Dieser Theaterbau beansprucht ungefähr die gleiche Grundfläche wie Utzons Projekt. Der Anspruch, den verfügbaren Raum einem weiteren Publikum zu reservieren, ist hier realistischer durch einen gedeckten Mehrzweckbau verwirklicht. Dem Theater sind nämlich Läden, Cafés und Restaurants vorgelagert und seitlich angegliedert. Die Tradition des heutigen Pfauen-Komplexes wird also weitergeführt. Die architektonische Gestaltung übernimmt die Formel des Kunsthaus-Neubaus: die Restaurants und Läden sind unter das pfeilergestützte Hauptgeschoss geschoben.

Das Projekt *Huber* verwendet die kubische Gliederung sowohl zur Auflockerung des grossen Blockes wie auch zu einer allgemeinen Einordnung in die Umgebung, während die Projekte *Held* und *Hammel* kubische und frei bewegte Formen gegeneinander ausspielen.

Die Projekte Rebmann/Anderegg/Preisig (8. Preis), Zürich; Casoni (2. Preis), Basel; Füeg-Henry (5. Preis), Solothurn und Zürich; Züger (4. Preis), Dübendorf und Wien; Studer (Ankauf), Gockhausen bei Zürich.

Diese letzte Gruppe von Projekten geht weder von der Axe Kantonsschule-Kunsthaus noch vom Raum des Heimplatzes aus, sondern in erster Linie vom Bau des Theaters, das monolithisch in den verfügbaren Raum hineingestellt wird. Eine Würdigung dieser Projekte müsste also vorwiegend von rein architektonischen Gesichtspunkten her geschehen (wenn ein Bau überhaupt ganz ohne seine Umgebung gesehen werden kann.) Städtebaulich betrachtet, verhalten sich diese Theaterbauten zu ihrer Umgebung mit kleinen Varianten gleich: sie distanzieren sich von ihr. In der Gestalt des Bauwerkes scheinen vor allem *Rebmann* und *Casoni* vom Grundriss des zur Verfügung stehenden Raumes auszugehen, der seinerseits von der geplanten und für die Wettbewerbsteilnehmer als verbindlich erklärten Verkehrsführung bestimmt ist. Diese Verkehrsführung geht vom

Postulat des Fussgängerplatzes aus. Das Fussgängerreservat wiederum hat zur Konzeption einer «Theaterinsel» geführt, die ebenso abgekapselt vom Leben des Quartiers erscheint, wie es der Fussgänger-Kulturplatz von der baulichen Struktur der Umgebung ist.

Diese Isolierung sucht Füg durch die Verbindung des Theaterbaues mit anderen Zwecken zu durchbrechen, also ähnlich wie das Projekt Schwarz/Gutmann/Gloor. Wie bei jenem Projekt bestimmt auch hier das Shopping-Center das Gesicht des ganzen Bauwerks und also auch des Theaters. Fügs Bau steht zudem völlig überdimensioniert in der Umgebung. Die mangelnde Einfühlung in die Situation wird auch durch das Hotelhochhaus dokumentiert, das mitten in den Zusammenhang der barocken Bebauung am Hirschengraben gestellt wird – wobei allerdings das Zerstörungswerk des dort geplanten Abfahrtsrampensystems nur konsequent weitergeführt wird. Füg umgibt seinen Bau dreiseitig mit einem Baummantel, der die Isolierung von der Umgebung wieder herstellt.

Diese Abschirmung erscheint auch bei Casoni und am extremsten bei Rebmann, wo die «Theaterinsel» als Wäldchen aufgefasst ist. Rebmann wie Casoni suchen mit dieser Bepflanzung den Kontakt zu den benachbarten Grünzonen herzustellen und damit die Abschneidung durch den Verkehr zu durchbrechen. Man sieht daraus, dass hier zwei Bestrebungen gegeneinander ausgespielt werden, die beide an diesem Ort verfehlt sind. Die heutige Situation des wahrhaft urbanen Platzes wird nämlich sowohl von der geplanten Verkehrsführung durch die Herauslösung aus der Umgebung zerstört, wie auch durch eine Aufforstung, die das gleiche erreicht. Darum ist nicht genug zu betonen: Grünzonen sollen nicht überbaut werden und Plätze und andere architektonische Zusammenhänge sollen nicht auseinander gerissen und nachher mit dem Kitt der Bepflanzung notdürftig wieder verbunden werden!

Während bei Füg, Casoni und Rebmann noch eine gewisse Beziehung der Theaterbauten zu den andern Gebäuden am Heimplatz besteht, konzipiert Züger sein Theater als «Grossplastik», die er an der Rämistrasse mit einem langgestreckten Geschäftshaus-Untertum auf Elefantenbeinen begleitet. Mit diesem Projekt ist wohl der Nullpunkt an städtebaulicher Beziehung erreicht. Die Beurteilung des Preisgerichtes geht von der «sensiblen Gestaltung» der «imposanten Freiplastik» aus, sieht aber immerhin auch deren «Monumentalität» im «gegebenen kleinmasstäblichen Rahmen» als «fragwürdig» an. Dass der Entwurf den 4. Preis erhalten hat, illustriert, dass die städtebaulichen Belange bei der Beurteilung nicht im Vordergrund standen. Der Satz in der Beurteilung des gleichen Projekts: «Immerhin sind die räumlichen Ausstrahlungen des Heimplatzes, die sich aus dem Abheben der Baumassen vom Erdboden ergeben, bemerkenswert» zeigt, dass das Preisgericht vom Wesen eines Platzes eine eigene Auffassung hat. Wenn ein Platz nur von seiner Bodenfläche gemessen wird, mag man hier wohl eine Ausstrahlung feststellen, wenn aber ein Platz ein dreidimensionales Gebilde ist, erkennt man hier eher ein Auslaufen nach allen Richtungen, die Zerstörung der Gesamtsituation und die Auflösung des Platzes vor dem Kunsthaus!

André Studer versucht mit seinem Projekt die bestehende Situation völlig umzuformen. Wie bei den anderen Projekten dieser Gruppe ist das Theater Mittelpunkt. Im Gegensatz aber zu Rebmann und Casoni, die es von der Umgebung ablösen und von Füg und Züger, die mit der Doppelstellung aus Theater und Vertikal-Akzent (Hotel-Hochhaus von Füg) oder aus Theater und sekundierender Horizontaler (Geschäftshaus von Züger) die Umgebung vergewaltigen, will Studer alles in einen neuen Rhythmus bringen. Die Kantonsschule wird Ausgangspunkt einer gewaltigen Plattform, die gegen das Kunsthaus hin vorstösst und über die das Dach des Theaters wie mit den gefrorenen Kaskaden eines Wasserfalls oder Gletschers stürzt. Dieser ausschweifenden Bewegung ist die einspringende Form des Freilicht-theater-Platzes und des dahinter sich erhebenden Geschäftshauses am

Heimplatz gegenübergestellt. Die Nebenbauten gegen den Hirschengraben und die Überdeckung der Rämistrasse sind Konsequenzen der Verkehrsführung, die in diesem Projekt überhaupt eine bewusste Einbeziehung erfährt, wenn man nicht überhaupt sagen will, dass die Dynamik des Verkehrs und die Linienführung der zahlreichen geplanten Rampenbauten bestimmend für die Konzeption Studers seien. Dafür spricht die erhöhte Fussgängerplattform und das Freilicht-theater als Platz, die gegen den rollenden Verkehr, der noch mehr als in der offiziellen Variante vom Heimplatz verbannt ist, ausgespielt werden.

Das Projekt Studer lässt sich daher am ehesten mit dem Projekt van den Broek/Bakema vergleichen. Beide gehen vom Verkehr aus, aber gelangen zu entgegengesetzten Ergebnissen. Wie die Holländer aber verfügt Studer frei über die vorliegende städtebauliche Situation, will aber nicht wie die Gruppe Schwarz/Pauli/Guyer einen Zusammenklang aus Alt und Neu, sondern die Unterordnung des Bestehenden unter das Neue. Nun ist Unterordnung immerhin auch Ordnung, und vom Formalen aus gelingt es Studer denn auch in einem gewissen Mass, die Kantonsschule in einen Zusammenhang mit der Plattform zu bringen und das Kunsthaus mit seiner leisen Bewegung der Fassaden als Urahne und entfernten Verwandten seines originalgenialen Theaterdaches darzustellen!

Schlusswort

Zusammenfassend seien vier *Postulate* formuliert, die Anlass zum Neuüberdenken und zur Diskussion des *ganzen Problemkomplexes* geben sollen:

1. Der Heimplatz ist städtebaulich im Zusammenhang mit dem ganzen Hochschulviertel zu betrachten, ebenso das Rämibühlareal.
2. Der Raum vor der Kantonsschule sollte aus verschiedenen (oben dargelegten) Gründen hauptsächlich der Erweiterung der öffentlichen Zone, also des Heimplatzes dienen. In diesem Sinne sollte der Träger des ersten Preises beauftragt werden, ein neues Projekt an diesem oder ein neues Projekt an einem anderen Ort auszuarbeiten³⁾. Eine Aussiedlung einzelner Institutionen aus dem Hochschulviertel käme aus architektonischen und soziologischen Gründen sowohl diesem, wie auch dem neuen Standort zugute.
3. Die Tradition des Hauses am Pfauen könnte trotzdem gewahrt werden, indem das bestehende Schauspielhaus nicht abgebrochen wird und weiterhin dem Theaterspielen dient.
4. Die Verkehrslösung für den Heimplatz hat aus architektonischen und städtebaulichen Gründen für das Gebiet verheerende Auswirkungen. Eine neue Lösung, die von architektonischer Rücksichtnahme bestimmt ist und nicht Isolierung des Heimplatzes von der Umgebung sondern Integration anstrebt, muss ausgearbeitet werden.

Adresse des Verfassers: Hanspeter Rebsamen, Plattenstrasse 47, 8032 Zürich.

³⁾ Dem Postulat einer Erweiterung des Heimplatzes kommt die Empfehlung des Preisgerichtes entgegen, indem für die Ueberarbeitung des Projektes Utzon zur Bedingung gemacht wird, «dass die Fussgängerzone des Heimplatzes weniger überbaut, nach Möglichkeit vergrössert und vereinfacht wird. Die bestehende Freifläche vor der Kantonsschule soll weitgehend erhalten bleiben».

Dass andererseits ein neues Projekt an einem andern Ort ausgearbeitet werden soll (als weitere Schlussfolgerung Rebsamens), wäre gemäss den «Grundsätzen für architektonische Wettbewerbe» (S. I. A. Norm 152, Art. 43) nicht unmöglich, würde allerdings zu weitreichenden persönlichen und finanziellen Konsequenzen führen. Ob sich solche rechtfertigen liessen, wäre nicht allein von den Ueberlegungen des Verfassers aus zu erwägen, sondern vielleicht auch im Hinblick darauf zu prüfen, ob die Möglichkeit einer Zusammenlegung beider zürcherischen Theaterbauvorhaben (Neubauten für Opernhaus und Schauspielhaus) bestände. G. R.

Innenraumprojekte des Zürcher Schauspielhaus-Wettbewerbes

Von Walter Steinebrunner, Zürich

Leben wir in einer theaterintensiven Zeit? Umfasst die zeitgenössische Architektursprache den künstlerischen Wortschatz, den das Theater in seiner Mischung aus Sinnlichkeit, intellektueller Zucht und ins Extreme stilisiertem Affekt fordert? Vollständige, eindeutige Antworten darauf sind kaum zu erbringen. Teilantworten, positive und negative, hat der Wettbewerb für den Neubau des Zürcher Schauspielhauses gegeben.

Axiome des Theaterbaues

Drei grundsätzliche Dinge werden von der Theaterarchitektur verlangt:

1. Die gute visuelle und akustische Verbindung zwischen allen Plätzen des Zuschauerraums und der Bühne: eine technische Voraussetzung für das Funktionieren des Theaters, die nicht verabsolutiert werden soll.

2. Zusammenschluss der Zuschauer zu einer Gemeinschaft, die nicht nur die Aktion auf der Bühne, sondern auch sich selbst erlebt: die zentrale festliche Idee jeglichen Theaters.

3. Rampe und Guckkasten, welche Bühne und Zuschauerraum trennen und damit unterstreichen, dass die Handlung auf der Bühne nicht nur Spiel, sondern zugleich Aussage, manchmal sogar Kanzelredner sei: eine fakultative, erst aus dem barocken und nachbarocken Stilwillen herausgewachsene Forderung.

Einfache geometrische Überlegungen zeigen, dass in einem Projekt nur immer zwei dieser Forderungen konsequent genügt werden kann. Folglich sind drei Kombinationen möglich, die sich mit den drei wichtigsten, in Diskussion stehenden Theaterformen decken:

1/2. (Bild 1). Beim antiken Amphitheater strahlt das Spiel von der Bühne frei in den Zuschauerraum hinein. Sein Halbkreis sammelt die Zuschauer, umschliesst die Vorbühne (Orchestra) und «reflektiert» gewissermassen das Geschehen auf der Bühne. Die moderne Wiederbelebung dieser Form ist das «Raumtheater» (zum Beispiel: Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus Berlin, 1919).



Bild 1. Klassisches Amphitheater (als Vorbild für das «Raumtheater»)

2/3. (Bild 2). Der Barock schuf sich das logenornamentierte Rangtheater. Sein Zuschauerraum schliesst sich praktisch in sich selbst. Der Proszeniumsrahmen trennt die Bühne davon ab. Dementsprechend wird die Handlung, die sich darauf abspielt, nicht nur exemplarisch, sondern auch moralisierend sein können. Die barocke Theaterform ist bis in die jüngste Vergangenheit fast allein massgeblich geblieben.

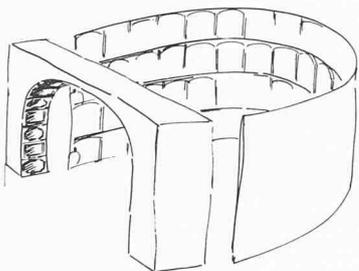


Bild 2. Rangtheater (Barock)

1/3. (Bild 3). Die dritte Möglichkeit wird gern als «elegantes Parkett-Theater» bezeichnet. Sie ist in letzter Zeit oft versucht worden. Es fehlt ihr die Plastizität, man möchte sagen: die Sinnhaftigkeit als Grundlage des Theatererlebnisses. Es ist die Kino-Lösung, die für das Theater ein Irrweg sein muss. Sie erfüllt zwar technische Ansprüche perfekt, verwirklicht das Gemeinschaftserlebnis des Theaters aber nur in dürftigen Ansätzen oder gar nicht.

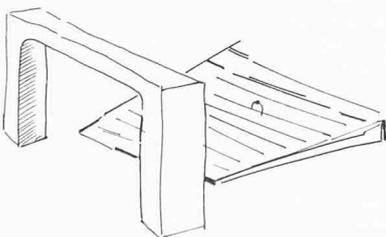


Bild 3. Neuzzeitliches Parkett-Theater

Einige weniger «gute» Plätze müssen für ein *festliches* Theater des *Guckkastentypus* als Preis bezahlt werden. Technischer Perfektionismus ist ohnehin ein Feind des Theaters, dem die Quellen der ungestümen Spielfreude und der Improvisation erhalten bleiben müssen.

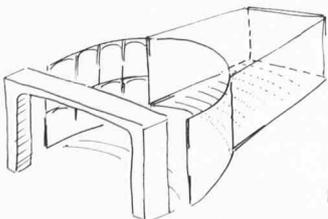


Bild 4. Typus des Guckkasten-Theaters

Zur Frage Raumtheater-Guckkastentheater

Das «Parkett-Theater» ist nicht theatergemäss. Die Diskussion konzentriert sich also auf die beiden überlieferten Konzeptionen, das antike Amphitheater und das Barocktheater.

Es ist seltsam, dass gerade Max Frisch sich so ausschliesslich für die Guckkastenbühne ausspricht und strenge Korrelationen zwischen Stil des Stückes und Bühnenform aufstellt (Exposé als Teil der Wettbewerbsanleitung, vgl. SBZ, H. 3, S. 31). Als bedeutender Dramatiker hätte er vor vielen andern das Recht, das Dichterwort und seine Interpretation ganz ins Zentrum zu rücken und der *Form* des Theaters den Hauptanteil am Gelingen einer Interpretation abzusprechen. Denn wir stehen ja wirklich immer wieder vor dem Phänomen, dass sich das Wort und die Art seiner Aussprache den «Theaterraum» im geistigen Sinne selbst schafft, ob es in einen amorphen, durchaus nicht zur «Gemeinde» zusammengefassten Menschenknäuel hineinstösst, ob es eine hindernde architektonische Rampe überwinden oder sich eine fehlende immateriell erschaffen muss, ob es sich in der absoluten Architektur des antiken Theaters Aktualität erkämpfen oder eine wohl in Logenplüsch eingebettete Gesellschaft zum Mitskandieren revolutionärer Parolen hinreissen muss. Das Schauspielhaus hat sich seinen Ruf auf einer Bühne geschaffen, die für Boulevardtheater bestimmt war.

Anders ist die Situation bei der Oper. Ihre verschiedenen Formen stilisierter und reduzierter Dramatik vertragen sich kaum mit architektonischen Stilisierungen, die Gegensätzliches anstreben. Tadellos interpretierten Wagnerschen Musikdramen fehlt in barocken Logentheatern die Luft für ihre grossen, endlosen Atemzüge. Mozart-Opern erfrieren zuweilen in modernen Theaterräumen. Es würde zu weit führen, Gründe dafür an dieser Stelle zu erläutern. Sicher ist es nicht eine Frage der *Raumgrösse* allein.

Das Sprechtheater ist viel weniger an diese stilistischen Korrelationen gebunden. Sein Spielplan ist weniger museal. Sogar Klassiker können durch «unklassische» Inszenierungen gewinnen. Zeitgenössische Regisseure haben denn auch auf Guckkastentheatern Raumtheater gespielt, ja sie haben für einzelne Stücke ohne materiellen Aufwand eigene «Theaterformen» geschaffen. Dass auch Missgriffe in solchem Suchen nach neuen Möglichkeiten impliziert sind, ist klar. Aber ebenso entstehen die sogenannten «grossen Theaterabende», in denen der Zusammenklang von szenischer Gestaltung, dichterischer Aussage und unabwägbaren Faktoren der Publikumsreaktion Erinnerungswürdig und nicht reproduzierbar ist.

Die Architektur des Theaterraums kann ein statisches Gegengewicht der Dynamik gegenüber sein, die das Theater in seinem künstlerischen Suchen beherrscht. Man denke an den Reiz geistvoller, ganz unserer Zeit verpflichteter Inszenierungen vor der grossen absoluten Theaterarchitektur der Vergangenheit (zum Beispiel in den antiken Theatern oder im Theater des Palladio in Vicenza). Auch der moderne Theaterraum muss in seinem Sinne absolut sein, losgelöst von extremen Spielereien, welche irgendeine eigenwillige Atmosphäre schaffen wollen. Keine verblüffenden Manierismen, sondern unspektakuläre, in logischen Gedankengängen erfassbare Substanz! Es ist dies eine Kernfrage jeglicher Architektur. Am Problem des Theaterbaues äussert sie sich besonders stark, weil die formalistischen Verschleierungen vor einer solch eindeutigen, schon seit Jahrtausenden unüberbietbar klar formulierten Bauaufgabe versagen. Daher die sogenannte «Unsicherheit» im Theaterbau. «Kombinationstheater», wo die Theater«form» durch das Verschieben von Wänden variiert werden soll, sind gleichsam das Eingeständnis dieser Unsicherheit: Kapitulation der Architektur. Geniale Visionen, die Zuschauer und Theateraktion in einen einzigen, dynamischen Kreis einbeziehen, sind davon zu unterscheiden (zum Beispiel Walter Gropius, Totaltheater 1927). Für unser Problem eines repräsentativen Sprechtheaters haben sie aber wenig Bedeutung.

Das Wettbewerbsprogramm

Dass beim Schauspielhauswettbewerb kein Kombinationstheater gefordert wurde, ist positiv. Der apodiktische Entscheid für das Guckkastentheater wirkt forciert. In Anbetracht des gegenwärtigen Repertoires repräsentativer Sprechtheater ist er allerdings vertretbar. Das konsequent und künstlerisch durchgestaltete Raumtheater bedeutet aber sicher eine gleichwertige Alternative. Mit den Mitteln der heutigen Architektur ist es wohl besser zu verwirklichen als das Guckkastentheater. Die Stücke, wo rahmenfreie, vorhanglose Inszenierungen gemacht werden können, sind zahlreich. Die antiken Autoren und Shakespeare werden seit Jahrhunderten ohne Zeichen

künstlerischer Vergewaltigung auf dem ihnen ursprünglich fremden Guckkastentheater gespielt. Umgekehrt ist sicher auch möglich. In dieser Hinsicht ist die künstlerische Intensität einer Inszenierung Legitimation, weniger die Form des Theaters, für die das Stück geschrieben wurde. Unbestritten ist die von Max Frisch in seinem Exposé geäußerte Ansicht, dass zum Guckkastentheater Ränge gehören. Sie ist in den hier am Anfang formulierten Grundsätzen eingeschlossen.

Anzugreifen ist das Programm in der Frage der Bühnenmaschinerie. Wie in fast allen seit Kriegsende entstandenen europäischen Theatern soll sie gigantisch werden: zwei Neben- und eine Hinterbühne in der Grösse der Hauptbühne mit entsprechend dimensionierten Bühnenwagen.

Über alle handwerkliche und künstlerische Kleinarbeit hinaus, ohne die gutes Theater nicht möglich ist, wohnt den besten Inszenierungen die Kunst des Andeutens, der genialen Unvollständigkeit inne. Sie zwingt das Publikum, die Illusion durch eigene geistige Aktivität, «Phantasie», zu vervollständigen. Davon hängt das sogenannte «Überspringen des Funkens» von der Bühne ins Publikum ab, die Frage, ob der Schauspieler auf der andern Seite der Rampe geistiges Engagement, abgestufte Reaktionen oder nur anonyme Unverbindlichkeit spürt. Die Bühne maschinell zu perfektionieren bedeutet, eine wichtige Möglichkeit des Theaters nicht zu nutzen, denn Einblick in die Mechanik der Bühnengestaltung kann stellvertretend Einblick in die «geistige Mechanik», die Dramaturgie des Stückes erlauben. Man kann nur hoffen, dass das kolossale Instrumentarium, das man heute wünscht, soweit abgebaut werde, dass es menschlichem Massstab wieder entspricht. Es ist auf alle Fälle teuer und entbehrlich. Seine städtebaulichen Auswirkungen sind katastrophal: architektonisch meist mangelhaft bewältigte erratische Blöcke werden in die kleinmassstäblichen Kulturzonen unserer Städte verpflanzt.

Die Bühnenverhältnisse im heutigen Schauspielhaus sind zu eng. Was aber für das neue gefordert wird, führt ins andere Extrem. Man bedenke, was im Schauspielhaus unter «unhaltbaren» Verhältnissen an szenischer Kunst geleistet wurde!

Prämierte Projekte

Da die überlieferten Konzeptionen, in theaterintensiver Zeit geschaffen, kaum zu übertreffen sind, wird es auch für den gegenwärtigen Architekten notwendig sein, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. In einer Zeit, wo die Schimpfwörter «Historizismus» oder gar «Nachahmeri» gerne voreilig in die Diskussion geworfen werden, wo der eine Künstler sich krass vom andern unterscheiden muss, um als Originalgenie zu gelten, bedeutet es wohl ein Opfer, auf eine eigenwillige bauliche Demonstration zu verzichten. Das Können an einer bedeutenden überlieferten Konzeption zu messen, sollte aber eine künstlerische Leistung wert sein. Bedeutende Barockarchitekten begnügten sich damit, über die unveränderte Grundform des Theaters immer neue Variationen von Logenornamenten zu breiten. Ketzer könnten auch fragen, ob die Zürcher Theater, bedeutende Leistungen einer theaterfreudigen Provinzstadt, wirklich so abbruch- und so wenig umbauwürdig seien. Der Provinzialismus ist auch heute noch eine der positivsten Seiten unserer Stadt. Daneben besteht leider ein unerfüllter Grosstadttraum, der sich manchmal im Willen der Behörden äussert, kolossale Spuren ihres Regnums zu hinterlassen.

Will man zu einem Urteil über die Innenraumlösungen des Wettbewerbs gelangen, so empfiehlt es sich, zuerst einen Massstab anzulegen, der objektivierbar ist, Empfindung und persönlichen Kunstgeschmack möglichst beiseite lässt. Man wird in diesem Sinne etwa fragen nach: 1. Art der Konzeption, ihre historischen oder zeitgenössischen Wurzeln, ihre Originalität. 2. Gleichgewicht zwischen «Integration» der Zuschauer zum Erlebnis ihrer selbst und ihrer «Konzentration» um den Schwerpunkt der Bühne. 3. Theatergemässheit des Raums, seine Erlebarkeit für den einzelnen Zuschauer.

Zu den einzelnen Lösungen:

Einen interessanten Versuch, die Gegensätzlichkeit von Guckkasten und Amphitheater zu überspielen, zeigt das angekaufte Projekt «Stadttor». Bei kleiner Bühnenöffnung wird für die seitlichen Plätze ein eingeschränkter Sichtwinkel in Kauf genommen, Bühne und Zuschauerraum werden unter Bildung einer breiten Vorbühnenzone auseinandergerückt. Der Zuschauerraum gewinnt dabei eine ausgeprägte, feste Integration.

Obwohl die Loge heute keine gesellschaftliche Funktion mehr hat, erscheint sie im Projekt «Prolog» (Ankauf) in einer Form, die stark trennt und willkürlich unterteilt. Das Barock-Theater, dem man heute vorhält, Ausdruck einer überholten, feudalen Epoche zu sein, ordnete

die Loge in jedem Falle der grossen, integrierenden Gesamtform unter. Das Projekt lehnt sich an eine historische Konzeption an, berücksichtigt aber nicht den Kern, der göltig geblieben ist.

Einen beinahe sakralen Eindruck gibt der Blick auf die rückwärtige Saalwand des Projektes «Pfaue» (Ankauf). Eine solch extreme Stimmung kann theatergemäss sein. Der Raum ist aber so konzipiert, dass der Zuschauer erst beim Hinausgehen diese Atmosphäre abgerundet empfinden wird. Ein an sich stimmungsvoller Raum, der nur beschränkt erlebbar ist.

Das Projekt «Samt» (Entschädigung) belegt, dass die grosse integrierende Geste des Rangtheaters aus dem Geist unserer Zeit heraus verwirklicht werden kann. Einige wenige Plätze mit eingeschränkter Sicht müssen in Kauf genommen werden. In den Logen wird das barocke Vorbild zitiert.

Beim Projekt «Pantalone» (Entschädigung) ist der Raum desintegriert. Eine intensive Sichtverbindung zwischen Parkett und Galerie fehlt, aber auch die einzelnen Sitzreihen der Galerie werden durch bandförmige, leere Stufen voneinander isoliert. Die Grundidee des Theaterraums wird einer abstrakten Form zuliebe preisgegeben.

Die künstlerischen Mittel des Theaters studieren!

Die Ausdrücke «Dichte», «Konzentration», «Integration» bedeuten Vergleichbares. Sie sind im Rahmen dieses Aufsatzes nicht zufällig gefallen. Denn das Theater will menschliche Konflikte «verdichten», «dichterisch» bewältigen. Es kristallisiert aus alltäglichen Handlungen Beispielhaftes und Absolutes heraus. Die reine Ästhetik ist ihm fremder als jeder andern Kunstform. Bei jeder Konfrontation mit dem Publikum muss es den Schritt vom Unverbindlichen zum Göltigen in seiner ganzen Weite neu tun. Nirgends findet man deshalb klareren Einblick in schöpferische Vorgänge. Der Theaterarchitekt wird Wesentliches daraus ableiten können. Denn seine Schöpfung soll ja mit dem Drama in seiner Vielfalt zu einer neuen künstlerischen Einheit verschmelzen. Das Preisgericht hat diese Gesichtspunkte wenig berücksichtigt. Denn die *ersten sechs rangierten Projekte* lassen alle mehr oder weniger stark einen sammelnden Impuls vermissen, schaffen nicht jene göltige Theaterform, wo der eine auf dem Gesicht des andern die Reaktion lesen kann, die das Geschehen auf der Bühne auslöst. Überwinden wir diese Auffassung des Theaterraumes, der – reichlich mit allerlei abstrakten Ästhetizismen bedacht – den Einzelnen die Theater«gemeinde» als anonyme Sammlung von Hinterköpfen erleben lässt! In einer Zeit, wo überreichlich sozialpsychologisiert wird, sollte man die *Grundlagen* eines Kollektiverlebnisses, wie es das Theater in exquisiter Form ist, nicht vernachlässigen.

Adresse des Verfassers: *Walter F. Steinebrunner*, cand. med., Wasserwerkstrasse 31, 8006 Zürich.

Gedanken zu Utzons Schauspielhaus

DK 725.822

Utzon fasst offenbar den Theaterbau anders auf als wir es gewohnt sind. Wir denken beim Wort «Theater» an den Schwerpunkt innerhalb einer Gruppe kultureller Bauten, an das Hauptglied in der Fassadenfront eines bedeutsamen Platzes, an die Pariser Opéra, die Wiener Staatsoper, an San Carlo in Neapel, an unser Stadttheater, das – glücklich in die Zürcherischen Dimensionen eingefügt – die Dominante des Sechseläutenplatzes bildet. Sollen und können wir diese repräsentative Form des Theaters aber mit der heutigen architektonischen Formensprache ausdrücken? Müssen wir nicht das Schwergewicht auf die Gestaltung des Innenraums legen, um die äussere Hülle, das Kleid sozusagen, nicht zu überbewerten? Und ist es nicht gerade eine Errungenschaft der Moderne, dass sie im kulturellen Leben wie auch auf andern Gebieten die Schranken fallen lässt? Das Theater selbst und sein Publikum könnte von der Freiheit vieler, noch nie dagewesener Möglichkeiten profitieren. Die Theaterarchitektur könnte dieser Entwicklung mit einer Abkehr von der Zweiteiligkeit: Fassade–Innenraum, mit einem Ineinanderwachsen von Aussen und Innen, gerecht werden. Sie müsste sich dann nicht mehr krampfhaft bemühen, die voluminösen technischen Anhängsel des Theaters, Bühnenturm, Neben Bühnenräume usw. in ein monumentales, den banalen technischen Inhalt möglichst verschleiendes Gefäss zu zwingen. Oder sie müsste auch nicht mehr jenen andern, ebenso unerfreulichen Weg gehen, wo funktionelle Dinge wie Treppenhäuser oder Bühnenturm zu kolossalen, geistig leeren Skulpturen umgeformt werden.

Utzon macht einen neuen, sehr einleuchtenden Vorschlag. Vielleicht werden ihn moderne Dramatiker aufgreifen und wird damit eine