

Das neue Teatro Carlo Felice in Genua

Autor(en): **Savi, Vittorio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **77 (1990)**

Heft 12: **Dolf Schnebli**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-58421>

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.

Das neue Teatro Carlo Felice in Genua

Architekten: Aldo Rossi, Mailand,
Ignazio Gardella, Genua,
Fabio Reinhart, Lugano

Der eine oder andere erinnert sich vielleicht noch an *Litania*, das Stück, in dem Giorgio Caproni, Dichter und verzweifelter Liebhaber Genuas 195(?) die öffentlichen Ereignisse und privaten Wechselfälle in der bewegten Zeit des Übergangs von den dreissiger zu den vierziger Jahren beschwört. Er begann mit Zweizeilern voller Zuneigung: «Genua, meine heile Stadt / *Geranium. Pulverfass. / Genua, aus Eisen und Luft / meine Schiefergrau, Sandige / Genua, die Saubere. / Brise und Licht bergauf. / Genua, die Senkrechte / Schwindel, Luft, Treppen. / ...*». Er fuhr weiter mit Zweizeilern voller Sachlichkeit: «Genua, Stadt kluger Männer / *Ansaldo, San Giorgio, Sestri. / Genua, Stadt der Kais / transatlantisch, Stadt der Spitzen. / ...*» und voller Gefühle: «Genua, Stadt der Mietshäuser / *meine ewigen Qualen. / Sündenpfehl. / Der Waschküchen. Latrine. / ...*». Und schon viel früher, in der Zeit um 1943: «Genua mit seinen grauen Mauern. / *Gefängnis. Angst. / Genua, Stadt des Hinterlands / rote Felsen, der Krieg. / ...*». Noch früher die Tragödie: «Genua, Klagestadt. / *Aeneus. Bombardierungen. / Verzweifeltes Genua / von mir vergeblich angefleht. / ...*». Und schliesslich die schmerzliche Erinnerung: «Genua, die Stadt meines ganzen Lebens. / *Meine ewige Litanei. / Genua der Stockfische / und der Nelke, fest / aller Hingebungen Ziel / die Schwalbe: der Vogelgesang*». Seit 195(?) und der Wende von den dreissiger zu den

vierziger Jahren ist viel Zeit verfloßen. Aber wer weiss, wenn er nicht im vergangenen Jahr gestorben wäre, käme der Dichter vielleicht zurück und würde erschrecken. Er hätte noch einmal Hand an *Litania* gelegt und seine Beschwörung der Stadt mit folgenden Versen beendet: «das Genua Carlo Felices / *eine vollendete Stadt*».

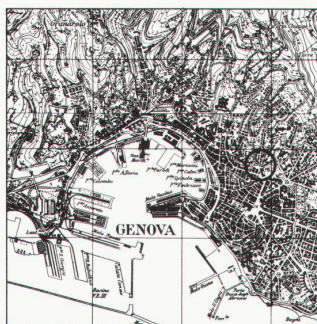
1. 1943 noch war das Zentrum Genuas städtebaulich abgerundet: eine Art Becken zum Hafen hin, mit schräg abfallenden, von gewundenen Strässchen durchzogenen alten Quartieren, begrenzt von der durch Strada Nuova und Via Dante gebildeten Linie mit ihren wichtigen Verzweigungen und Scharnieren: den Plätzen, Palästen und öffentlichen Gebäuden wie dem Opernhaus, das den Namen des Königs von Savoyen, Carlo Felice, trägt, ein Werk Barabinos von 1828. Eine glühende, charakteristische und zugleich stabile Situation, die für die Dauer angelegt schien. Statt dessen schlugen die Bomben der Alliierten Schneisen in die Quartiere und trafen Baudenkmäler, so auch das Theater. Die Stadt musste all dies ohnmächtig über sich ergehen lassen, erholte sich allerdings rasch und begann schon bald mit dem Wiederaufbau. Man schätzte den Schaden am Teatro Carlo Felice und beschloss zu erhalten, was zu erhalten war: die angeschlagene Hauptfassade, die dünnen Kreuzgewölbe, den Portikus, die ungepflasterte Vorhalle gegen die Piazza San Domenico in Verbindung mit der Piazza de Ferrari. Das Abreissbare – die baufälligen Ruinen also – sollte abge-

rissen werden. Techniker wurden aufgerufen, einen vom verbliebenen Fundament ausgehenden Wiederaufbau zu studieren. Dann sollten die Projekte verglichen, die besten ausgewählt und anschliessend zum Wiederaufbau geschnitten werden.

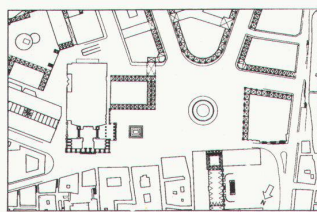
Nicht dass die Gemeinde sich nicht um Erhaltung der Bausubstanz bemüht, nicht abgerissen oder die Architekten nicht zur Arbeit ermuntert hätte, wie eine Wettbewerbsauschreibung von 1946–1949 beweist. Dann aber kam das Zögern, die Unentschlossenheit angesichts der Projekte, die viel zu unwesentliche Methoden vorschlugen, unfähig, die Lösung zu bieten. Die endgültige Wahl fiel auf das Projekt Chessa; aber nachdem Chessa den Entwurf überarbeitet hatte, war die Stadt unfähig, für ihn einzutreten und ihn zu vervollkommen, ganz zu schweigen davon, ihn auszuführen.

Es verfloss eine unglaublich lange Zeit, mehr als ein Jahrzehnt. 1963 übertrug die Gemeinde den Auftrag direkt an Carlo Scarpa. Scarpa unterbreitete in den folgenden vierzehn Jahren Entwürfe zur Bestimmung der funktionalen und typologischen, wenn auch nicht der räumlichen und dekorativen Parameter. Aber die Gemeinde Genua konnte sich nicht entschliessen, den Beitrag Scarpas anzunehmen und hätte ihn offensichtlich auch später nicht akzeptiert, als der Tod Scarpas den Vorschlag unglücklicherweise entkräftete.

Von nun an erging sich die öffentliche Verwaltung bezüglich des Theaters Carlo Felice in einer Folge



1



2

1 2
Situation

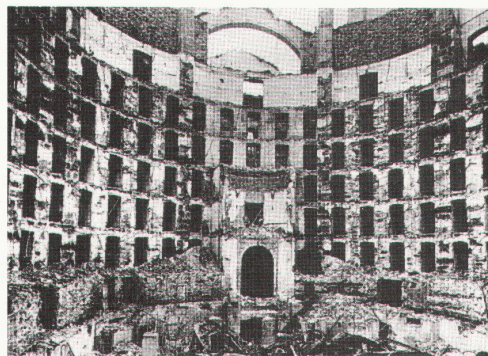
3 4
Das Theater Carlo Felice nach dem Bombardement 1942 und 1944

5
Flugbild

6
Projekt von Paolo Chessa, 1949

7
Projekt von Carlo Scarpa, 1963

2



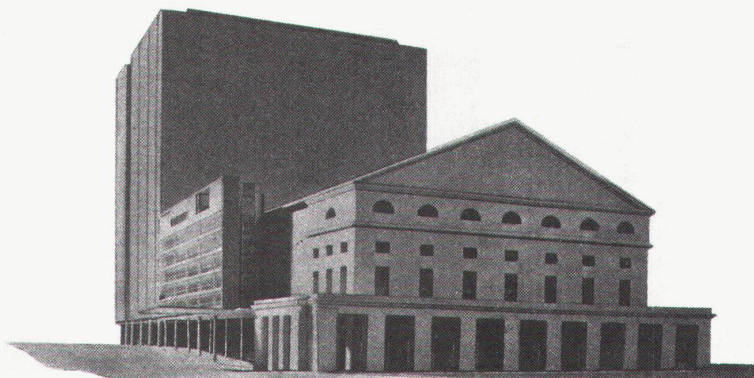
3



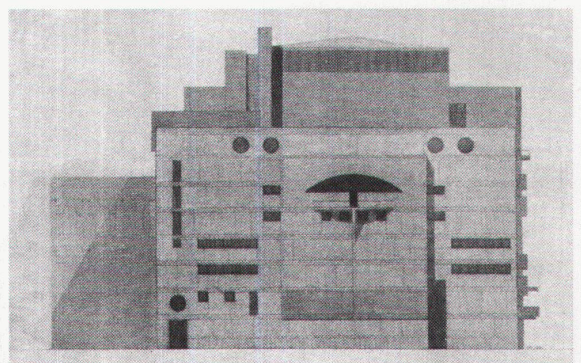
4



5



6



7

verlorener Argumente, die eine Instandstellung in weite Ferne zu rücken schien.

1981 schrieb die Gemeinde einen Wettbewerb aus mit dem erklärten Ziel, nicht bloss ein Verfahren auf dem Papier einzuleiten, sondern vielmehr den eigentlichen Realisierungsprozess. Die Architekten Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Fabio Reinhart und eine fachlich ausgewiesene Bauunternehmung unterbreiteten ein ausgezeichnetes, aber überdimensioniertes Projekt. Die Stadt litt schreckliche Ängste, wusste aber jedes Vorurteil und jeden Rückschlag zu vermeiden und nur das Wertvollste zuzulassen. 1983 schrieb die Gemeinde die zweite Stufe des Wettbewerbs aus. Gardella, Rossi und Reinhart modifizierten ihren Entwurf nur wenig – und die Stadt

gab das Projekt offenbar nie ganz auf. Genua bereitete sich darauf vor, dem Mosaik des Wiederaufbaus seine eigene und eigenwillige Prägung aufzudrücken. Tatsächlich eröffnete die Stadt nun die Baustelle und baute das Opernhaus wieder auf.

Um es mit den Worten des unechten Zweizeilers zu sagen, es ist *die vollendete Stadt*, und ihre Vollendung fällt mit dem Ende der Baustelle zusammen. In der Stadtplanung Genuas, und nicht nur der Hauptstadt Liguriens, ist die eigentliche Ausführung eine seltene Tugend, und findet sie tatsächlich statt, sollte man sich darüber freuen. Auch architektonisch ist die Ausführung positiv zu bewerten, und im Augenblick der Verwirklichung gilt es zu feiern. Seien wir also zufrieden und klatschen wir Beifall.

Aber schon bald nimmt die Disziplin uns Architekten wieder in Beschlag und führt uns an einen unwirklichen Ort oder in einen versteckten Winkel, von wo aus wir die grosse Theatermaschine, die aus der Baustelle entstand und nun bereit zum Einsatz ist, beurteilen können.

2. Für ein derartiges Unterfangen ist die gängige Terminologie des architektonisch-städteplanerischen Wörterbuchs wohl kaum ausreichend, wie reich dieses an Stichwörtern auch immer sein mag. Wenn überhaupt dient dazu der aus Albertis *De re aedificatoria* ableitbare Begriff der *instauratio* (des Wiederaufbaus). Die Architekturleiche nehmen, sie neu zusammensetzen und den Körper integrieren, nun aber kritisch, baulich und – wenn möglich – einheitlich und total: Den Organismus wieder auf die Beine stellen, ihm Leben einflössen. Und weil man für gewöhnlich *instauratio* ungenau mit *restauro* (Restauration) übersetzt, können wir auch einfach von der Restauration des Teatro Carlo Felice sprechen, einer Wiederherstellung à la Alberti, ein nicht nur vor den Restaurationen à la Ruskin, Viollet-le-Duc, Boito, Giovannoni und ihrer jeweiligen Schüler stattfindender, sondern von diesen auch ganz verschiedener Wiederaufbau. Das Paradigma wäre der Tempel Malatestas in Rimini und kein anderes Beispiel eines restaurierten Gebäudes, wie auch kein Gebäude *ex novo*, nicht einmal ein so kanonisches Werk wie die Pariser Oper, jenseits ihrer melodramatischen Stilverzweigung. Man kann sagen, dass das Ziel, das ganze

Theater, so wie es 1828 war, als Synthese von Bautechnik, -material und -form zu restaurieren, erreicht wurde und dass die Stereometrie die volumetrischen Komponenten bestimmte: das Hauptparallelepiped mit dem Relief des Portikus' und der Auskragung der Vorhalle, das kleinere von den Lünetten durchbohrte Parallelepiped, das dreieckige Prisma oder Dach. Dann unterteilte man das ganze Gebäude normgemäss in gleich grosse Abschnitte: den Vorraum, das Parkett und die Bühne; allerdings nicht ohne zuvor diese Aufteilung durch eine unterirdische Schicht und den emporragenden Turm zu kompensieren. Für jeden Sektor wurden mehrere zur Restauration geeignete Interventionen durchgeführt, Zeugen einer einfallsreichen Kunstfertigkeit, und mithin jener Einfallsgabe, die die Architekten von heute, allen voran aber Gardella und Rossi, auszeichnet und sie der grossen Tradition dieser Disziplin würdig macht.

3.1. Es ist nicht ganz klar, wo nun der Eingang liegt, aber wenn man die architektonische Signifikanz einbezieht, muss man wohl auf die Vorhalle der Piazza San Domenico verweisen. Die Säulenreihe stützt hier ein Maxitraw mit der Inschrift *REGE CAROLO FELICE DUCE NOSTRO* und das von der allegorischen Statue der Fama gekrönte Dach. Ein für sich stehendes Gebäude, das jene Gebäude Aldo Rossis vorwegnimmt, bei denen pilasterförmige Säulen das darüberliegende Wohnprisma stützen. Es bildet den Auftakt zum offenen Foyer, das quer zur Sym-

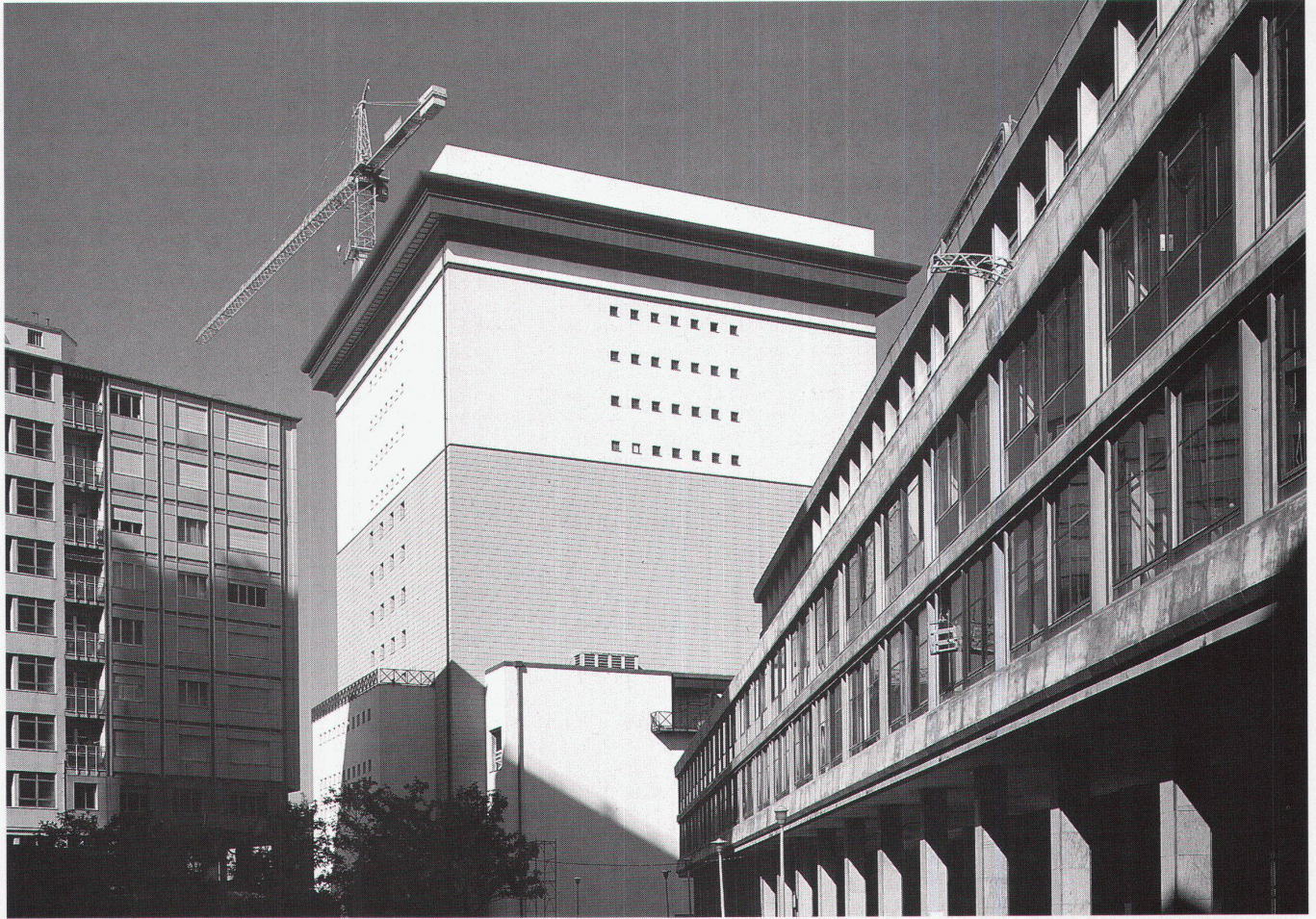


8

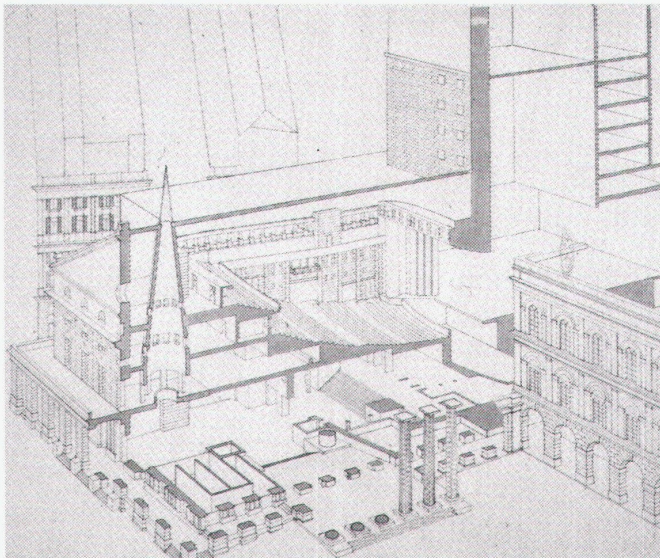
8
Gesamtansicht

9
Bühnenturm

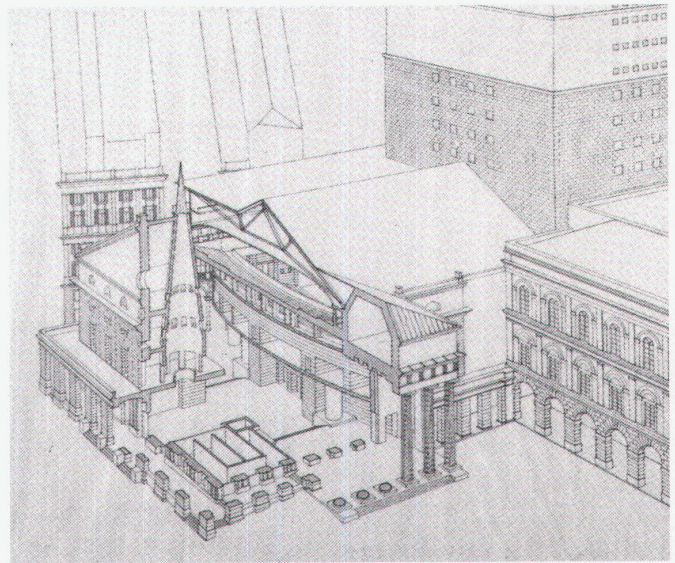
10 11
Schnittaxonomerien



9



10



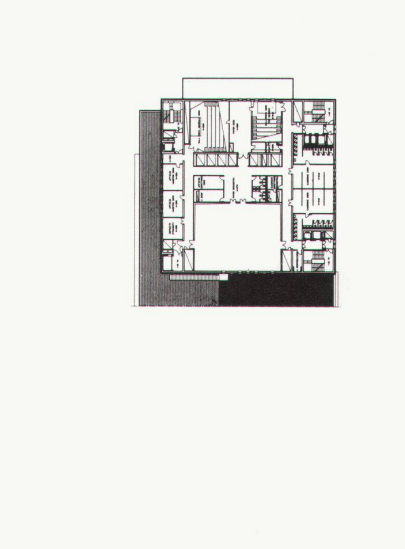
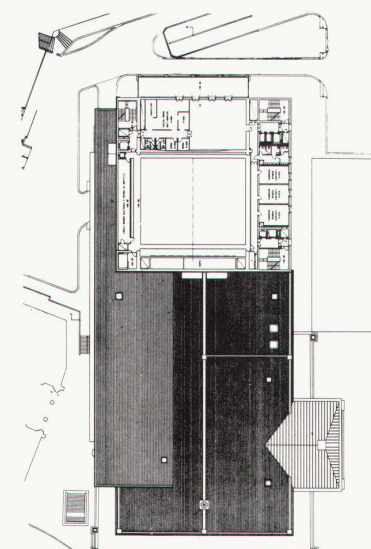
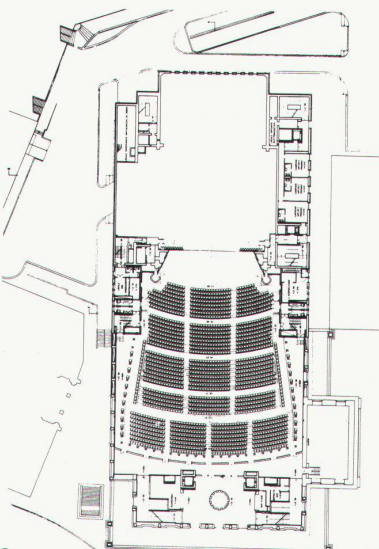
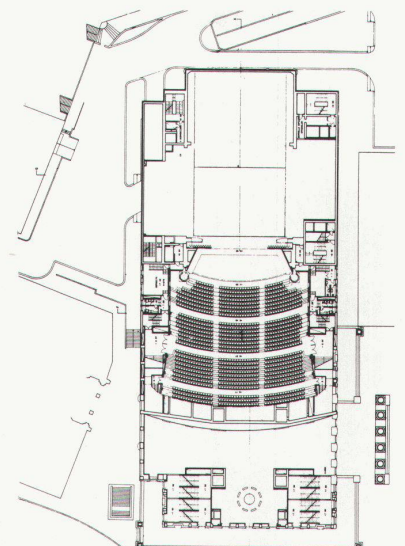
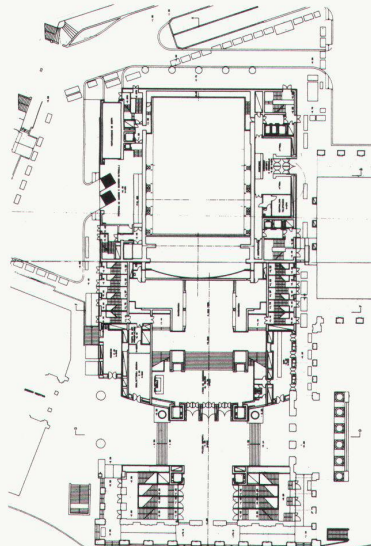
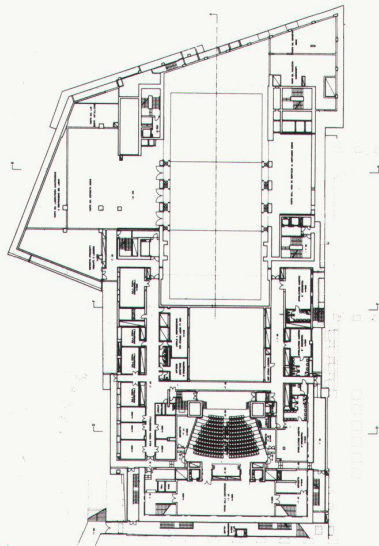
11

metrieachse des Theaters liegt. Grosszünftig angelegt, die Wände mit Steinplatten verkleidet und ausgestattet mit megalithisch wirkenden Säulen, endet dieses Foyer in einem gewaltigen Trilith mit grossen Säulen und metallischem Architrav – dort, wo andere, wenn auch nicht gerade die direkte Verbindung von früher wiederhergestellt, so doch wenigstens das Nordportal des Theaters Carlo Felice mit dem Südportal der angrenzenden Galleria Mazzini in Einklang gebracht hätten, einer Galerie aus Eisen und Glas, ein langgestrecktes Reich

schummrigen Lichts, flüsternder Stimmen, hallender Schritte. Die Decke wäre hässlich, eine Art Fussgängertunnel, wenn sie nicht dank des Bullauges einen faszinierenden Schnitt hätte, eine ins Gigantische vergrösserte Lochschablone, ähnlich jenem Instrument, mit Hilfe dessen die Wissenschaftler optische Phänomene studierten.

Über dem äusseren Foyer befinden sich die inneren Vorräume. Der konische Lichtschacht durchbohrt die vertikale Abfolge von Foyers, und in jedem dieser Foyers finden wir die

Aussenwand des durch kleine Fensterluken durchbrochenen Lichtschachts wieder, der den Raum natürlich beleuchtet. Seit einem Jahrhundert triumphieren die Zinnen von Gaudís Palast Guëll in Barcelona, nun aber verkörpert sich die Schönheit im umgekehrten Turm, der wie ein Handschuh aufsteigt und sich an die Laterne schmiegt, die den Himmel Genuas einfängt, während die steinernen Wachtposten das Wunderwerk überwachen. Ich denke, dass den Besucher, der den Fuss in den Kreis setzt und den Kopf dreht, um nach oben zu se-





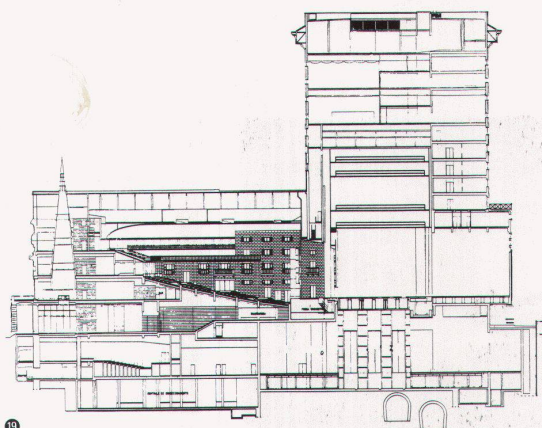
18

12-17
 Niveau -7,40, Niveau 0 (Erdgeschoss mit dem gedeckten Vorplatz vor dem Haupteingang), Niveau 8,00 und Niveau 15,55 (Theatersaal, Foyer und Nebenräume), Niveaus 23, 35 (Bühnenleerraum, Nebenräume), Niveau 48,70 (Orchesterraum, Nebenräume)

18
 Theaterraum

19
 Längsschnitt

Werk, Bauen+Wohnen 12/1990



19

hen, der gleiche Schwindel befällt wie Sappho, als sie Gôngila und seine milchweisse Tunika bewunderte.

3.2. Im alten Theater Carlo Felice war der Saal der Drehpunkt des ganzen Theaters. Dies ist auch im neuen Theater so. Dennoch folgte das alte Theater dem Modell des Parketts und der wabenförmigen Logen. Da es geräumiger werden sollte, musste sich das neue Theater an das Modell des Hufeisens mit Rängen und Galerien halten. Beim Betreten des Saals wird der Zuschauerraum greifbar, kristallisiert sich als typologische Abstraktion heraus, ähnlich wie in Gardellas Studien für das Theater in Vicenza. Eine Erscheinung, die für sich selbst das Schauspiel evoziert: von den antiken über die modernen Spektakel bis hin zu den allerneuesten, multidirektionalen und polyzentrischen Inszenierungen.

Die Galerie konkretisiert sich. Die Ränge sind regelmässig geformt und verbinden sich mit den seitlichen Wänden. Sowohl rechte wie linke Proszeniumsloge erscheinen wie Hausbalkone. Die Galerie weist die Form einer u-förmigen, aus hölzernen Halbsäulen gestaffelten Arkade auf und ist weniger Architektur als Innenarchitektur. Ihre Eleganz erinnert an die oberen Partien von Asplunds Kino in Stockholm oder an Gardellas Theater von Busto Arsizio, durchdrungen von nordisch-klassizistischen Tönen.

Die Seitenwände sind ausserordentlich: Vorhangwände mit Steinverkleidung, Türen, Fenstern und Balkonen erinnern an «genua picta», ans

Provisorische des Bühnenbilds und verschiedene andere ästhetische Fiktionen. Aber das ist noch nicht alles; tatsächlich neigen die Fassaden dazu, die Vorbühne zu absorbieren. Eine einfache Sache, denn die Vorbühne ist ebenfalls eine Fiktion: die Säulen verbergen das Gitterwerk der Bühnenbeleuchtung, und das Wohnprisma verdeckt das Gebälk. Der Bühnenbogen simuliert Rossis Gallaratese-Wohnblock in Mailand.

Die Bühne vollendet das Rund des Parketts, der Galerie, der vorgetäuschten Häuser, und auf diese Weise wird der Saal zu einer räumlich-städtischen Form. Auch der Sternenhimmel, vertreten durch einen Kronleuchter mit Kristalltropfen (ein beliebtes Emblem des italienischen Theaters), fehlt nicht.

Heute nachmittag ist der Saal leer, das Licht gedämpft, die Klimaanlage summt leise. Jemand kommt herein und setzt sich in die erste Reihe. Vielleicht ein potentieller Zuschauer einer sagenhaften Aufführung, die noch inszeniert werden soll; doch wer weiss, wann es dazu kommen wird. Er grübelt, um die Zeit zu überbrücken. Vielleicht denkt er, dass der Saal nicht einfach einem Platz gleicht, sondern ein Platz ist wie der Platz des Amphitheaters von Lucca, und sicherlich der schönste unter Genuas neueren Plätzen.

3.3. Die Bühne ist keine Erfindung. Oder, wenn man will, ist der entsprechende Erfindungsreichtum bereits vollumfänglich in der Übernahme des Projekts durch die technische Abteilung einer Spezialfirma

enthalten. Die gleiche Firma hat die Doppelbühne entworfen, die mit jedem Zusatz, jeder Ergänzung und jeder nur möglichen Maschine ausgestattet wurde. Ein Nonplusultra, auch wenn heute Abend das Ganze wie die der Pupille beraubte Augenhöhle eines Riesen wirken mag.

Der riesigen, perfekten Leere sollte, ja musste man zwei Stockwerke für die Probesäle sowie einen für die Klimaanlage einschreiben. Dem Anschein nach handelte es sich hier um eine Vertikalisierung des Bühnenblocks, in Wirklichkeit aber um eine mechanische Installation aus drei Schachtelformen, bedeutend weniger interessant als jenes suggestive Hochsteigen der verschiedenen Typologien, wie bei den von Rossi ausgedachten Türmen des Verwaltungszentrums in Mailand und des Universitätsgeländes von Miami. Um die Architektur einer solchen Installation beurteilen zu können, müssen wir nach draussen gehen. Der Turm scheint die Bänder zu lösen, die ihn an das Theater binden; er scheint sich aus den Fesseln der Accademia Ligustica zu befreien und so auch vom unglücklichen Kontext der Piazza Piccapietra. Tatsächlich ist er autonom. Die Baumasse ist kompakt, sogar sehr kompakt; das Bauvolumen hingegen wirkt fast schon träge, so dass es sich sogar vom dorisch starken und ruhigen Ausdruck entfernt, sich auf den ligurischen Purismus bezieht und in einer klassizistischen Übertreibung endet, dem Beaux-Arts-Klassizismus von jenseits des Ozeans. Der Anblick ist befreit von bildlichen Zwischenfällen, abge-

sehen von der von den Bühnenräumen kontrollierten Auskrugung und dem riesigen Kranzgesims, in der Tat ein technologischer Heiligenschein. Die Fassaden werden mit einem unteren Bandgesims aus Rauhverputz und einem Gitter, einem oberen Streifen aus glattem Putz und einem klein gerasterten Gitter unterschieden. Sie weisen geringe Variationen auf, gut ausgedachte Abweichungen von der Norm, würdig des protomodernen Umbruchs, wie zum Beispiel der Hoffmannschen Schachbrettmuster.

Nun steht der Turm gelassen da, ohne Unsicherheiten zu verraten, als ob ihm dies den Charakter eines Stadtturms verliehe, mithin eines städtischen Monuments, oder eines «Stilungetiers», das heisst einer grossen Metapher stilistischer Kohärenz. Vorübergehend oder von Dauer, die Identitätskrise ist keine Sünde und verdient doch Bestrafung. Später, mitten in der Nacht, wird einer kommen und das Bild der Skyline rauben. Er wird entkommen und das Bild in der x-ten Zusammenfassung des modernen Klassizismus deponieren, neben dem Humana Building in Louisville von Michael Graves. Und das ist wohl die gerechte Strafe.

Vittorio Savi

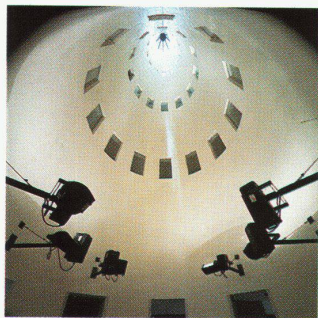
20-22

«Cone», Blick vom Erdgeschoss, Foyer im 2. und 1. Obergeschoss

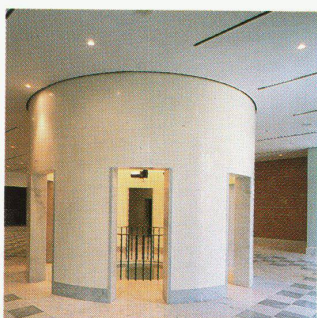
23

Ostseite des Bühnenturms

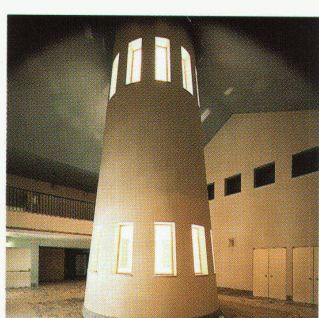
Fotos: Stefano Topuntoli



20



21



22

