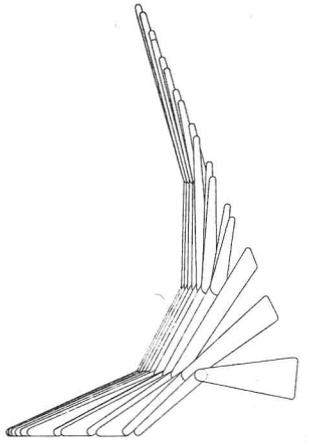


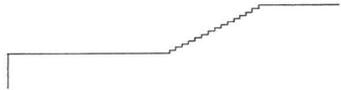
Raum, Zeit, Architektur

S. Giedion

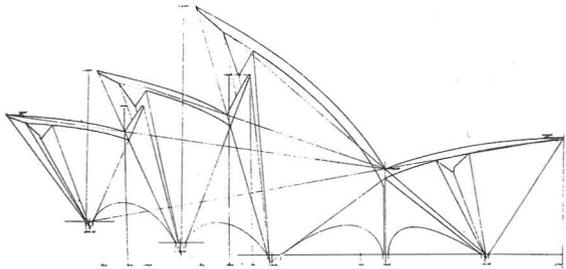
Studio paperback



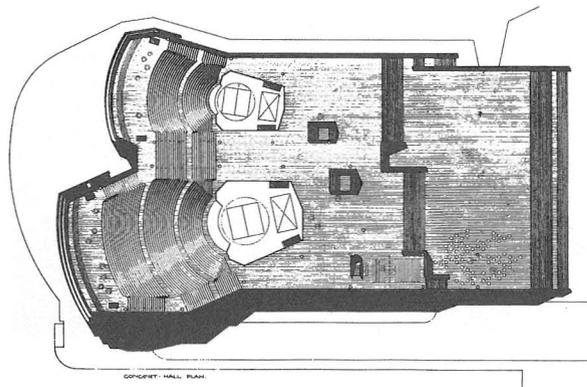
423 a. Aufnahme eines flügel-schwingenden Adlers. Die organische Entfaltung der Bewegung regte die Konzeption ebenso an wie die Bestandteile eines automatischen Telefons die technische Durchführung.



423 b. Die Glaswände, die an den Schalen des Opernhauses in Sydney aufgehängt sind, werden als fächerartige, flexible Gebilde behandelt.



424. Die Sehnen der Gewölbe treffen sich in einem einzigen Punkt.



425. Opernhaus von Sydney: Grundriß mit beiden Sälen; der größere für 3500, der kleinere für 1200 Plätze.

So wurde es möglich, die hohen Schalen aus vorfabrizierten Rippelementen, die teils auf dem Bauplatz und teils in Schweden entstanden, zusammenzusetzen und diese in einem Stahlschuh zusammenlaufen zu lassen.

Und wozu dies alles? Wozu der Aufwand an Zeit und an Kosten? – Für nichts, als für das Recht auf Ausdruck, wie ihn die Imagination forderte. Diese Unnachgiebigkeit, mit der das Recht auf Ausdruck erkämpft wurde, öffnete ein neues Kapitel in der heutigen Architektur.

Die Durchdringung künstlerischen Willens und konstruktiver Gesetzmäßigkeiten ist die Grundlage jeder architektonischen Schöpfung. Was sich im Laufe der Zeit geändert hat, sind die konstruktiven Methoden.

Decke und Gewölbe

Man hat sich über die »funktionelle« Zusammenhanglosigkeit zwischen Decke und Gewölbe aufgehoben. Die hängende hölzerne Decke hat aber eine andere Funktion als das Gewölbe, das die 5000 Besucher nicht durch eine Achse, sondern »wie Bienen zu Blumen« anziehen soll.

Die leichte Decke ist frei aufgehängt. Sie besteht aus vorfabrizierten Holzschienen, deren komplizierte, akustisch bedingte Profilierung wiederum mit Hilfe einer regelmäßigen Form, diesmal derjenigen des Zylinders, hergestellt wurde.

Diese Idee der aufgehängten Decke geht, wie Utzon in einem unserer Gespräche ausdrücklich betonte, auf Le Corbusiers Projekt für den Palast der Sowjets zurück, wenn sie auch damals in ganz anderer und primitiverer Form auftrat. Dort sollte die Decke des großen Saales an Drahtseilen hängen, die an dem frei in die Luft ragenden, parabolischen Eisenbetonbogen befestigt waren (◀ 420).

Totalität des Baues

Der Bau muß in seiner Totalität gesehen werden und nicht zuletzt, wie er seine menschliche Aufgabe erfüllt. Hier geht es darum, alles zu tun, um die Festlichkeit vorzubereiten.

Wer das Theater von Delphi betritt, hoch über den Heiligtümern, muß den Zugang über die gewundene Heilige Straße durchleben. Im Theater umfängt ihn dann die ganze Gewalt der Landschaft.

In kleinerem Maßstab ist in Sydney ähnliches versucht: in dem gemessenen Aufgang über verschiedene Niveaus, verbunden durch Treppen von einer Breite (◀ 415), wie man sie – abgesehen von den Heiligtümern der Azteken oder Mayas – sonst kaum kennt. »Der Bau enthält in sich die Möglichkeit, Hallen und Foyers während der Pausen zu öffnen, und gibt dem Zuschauer, der durch die Foyers geht, die volle Sensation der aufgehängten Schalen, die den weiten Blick über den Hafen beherrschen.« (Jørn Utzon)

Eero Saarinen hat von Anfang an erkannt, daß das Opernhaus Sydney zu den großen Bauten unserer Epo-

che gehören wird. Wie seine Ausstrahlung sein wird, kann nur die Zukunft zeigen.

Einzelheiten eines Baues nicht bis ins letzte zu fixieren, ist keine Zufälligkeit. Im Städtebau, der am stärksten unter dem Zwang eines explosiven Bevölkerungszuwachses steht, formt sich immer mehr die Tendenz, so zu planen, daß trotz dynamischer Entwicklung nichts zerstört werden muß, was vorher gebaut wurde.

Die gleiche Tendenz zeigt sich bei großen Bauten. An den Bauten Louis Kahns, des Philadelphier Architekten, wird gerühmt, sie seien so entworfen, daß Erweiterungen vorgenommen werden können, ohne die Konzeption zu beeinträchtigen.

Bei Utzon ist die Gestalt eines Baukörpers fest umrissen, die Flexibilität liegt in der Durchführung des Inneren.

Le Corbusier hat in seinen Entwürfen für sein »musée à croissance illimitée« (1931) mit seiner unbegrenzt fortzusetzenden Spirale diese Idee zum erstenmal durchgeführt.

Die Verbindung von Beständigkeit und Wechsel als einer komplementären Einheit und nicht als eines unversöhnlichen Gegensatzes dringt immer stärker ins Bewußtsein. Wenn die Vergangenheit heute in das Jetzt miteinbezogen wird, so ist dies nur ein Problem auf weiterer Stufe.

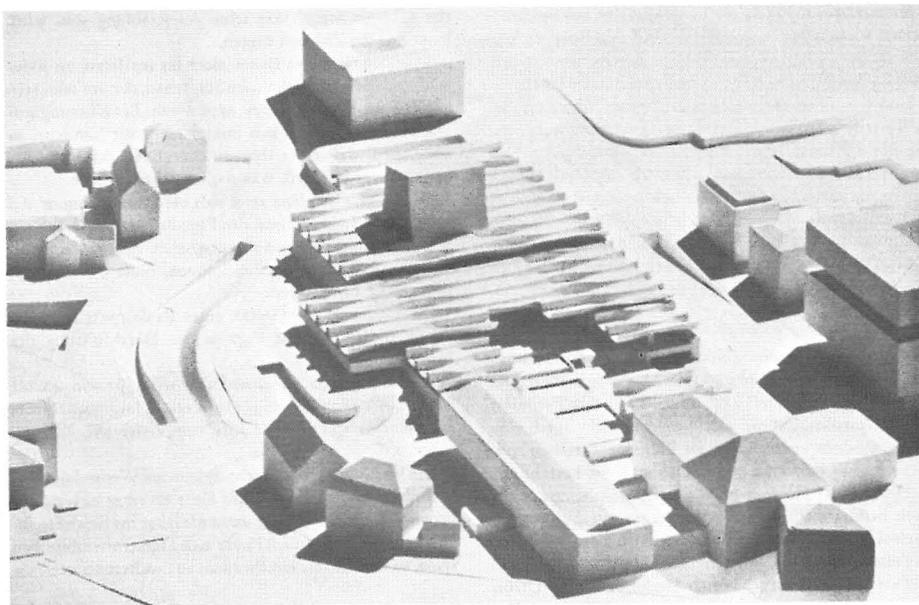
Einführung in die Situation:

Das Schauspielhaus Zürich, 1964

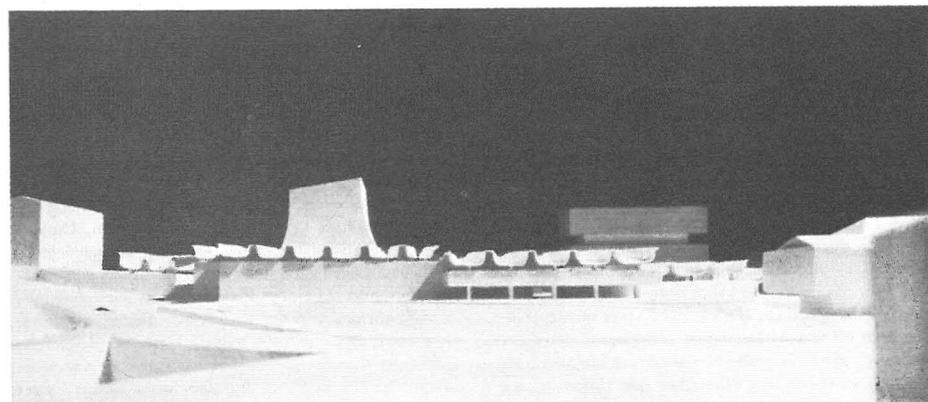
Als ein Zug der Dritten Generation wurde die verstärkte Einführung in eine landschaftliche und architektonische Umgebung angedeutet. Umgebung und Architektur sollen so intensiv wie möglich aufeinander eingespielt werden.

In Sydney war es der Zusammenklang eines hochgelegenen Baus auf vorspringender Halbinsel mit der kosmischen Weite von Meer und Himmel.

Im Juni 1964 gewann Jørn Utzon den ersten Preis im Wettbewerb für den Neubau des Schauspielhauses Zürich (◀ 426). Die Situation ist hier grundverschieden. Hier geht es um die Eingliederung in eine festgelegte Atmosphäre und gleichzeitig um eine entscheidende städtebauliche Akzentsetzung: um die Schaffung des Brennpunktes eines weit ausgedehnten Bezirks eng aneinandergereihter Lehranstalten: Gymnasium, Universität, Technische Hochschule, Kliniken, Institute jeder Art. Ein solcher Brennpunkt fehlte bis heute. Die Situation versandt an einem Platz, der von Verkehrslinien durchfurcht und von der wichtigsten Ausfallstraße tangiert wird: ein armseliger grüner Fleck mit Bedürfnisanstalt und Kiosk in der Mitte. Das Rückgrat dieses bescheidenen Platzes bildet der edle Bau des Kunsthauses von Karl Moser (1910), der allerdings durch einen späteren Anbau – auch städtebaulich – schwer beeinträchtigt wurde. Bergaufwärts und weit zurückliegend befindet



426. JØRN UTZON. Schauspielhaus Zürich. Im Juni 1964 erhielt Utzon den ersten Preis für den Entwurf des Zürcher Schauspielhauses. Situation: grundverschieden von Sydney. Hier geht es um die Eingliederung in eine festgelegte Atmosphäre und um die Akzentsetzung eines weiten Bezirks von Universität, Technischer Hochschule, Kunsthaus und anderen Instituten. Der Bau Utzons entwickelt sich, den Hang aufsteigend, in leicht gestuften horizontalen Ebenen. Ein flacher, reliefartiger Gebäudeteeppich mit strukturierter Dachkonstruktion.



427. Schauspielhaus Zürich: Seitenansicht. Die fast organisch strukturierten Träger ermöglichen außerordentliche Spannweiten und eine bedeutende Reduktion der Stützen, verbunden damit: flexible Ausgestaltung des Innern.

sich ein Schulbau (1839) in der guten Tradition von Schinkels Berliner Bauakademie. In den dazwischenliegenden Grünanlagen ist das neue Schauspielhaus als Bindeglied gedacht, um einer zersplitterten Umgebung inneren Halt zu geben.

Wie kann das durch einen einzigen Bau geschehen?

Eine Flüssigkeit ist nirgends faßbar. Sie fließt zwischen den Fingern hindurch und plötzlich, bei der gleichen Temperatur, unter Zuschießung von Energie, gewinnt sie feste Form und Gestalt. Nicht anders verhält es sich im Städtebau.

Die Situation ist keineswegs auf den lokalen Einzelfall einer Stadt von einer halben Million Einwohner beschränkt. Sie ist symptomatisch in einer Zeit, die, wohin man auch blickt, auf verschiedenste Weise die Bruchstücke eines verlorenen Gemeinschaftsbewusstseins wieder zusammenzuleimen versucht. Es zeigt sich nun im Zürcher Fall, daß es dafür durchaus nicht immer riesiger Neuanlagen bedarf, vielmehr der Heilung einer wunden Stelle.

Das Eingehen auf eine vorhandene Situation ist nur zu rechtfertigen, wenn es ohne Verlust der reinen architektonischen Gestalt geschieht. Hier handelt es sich nicht, wie in Sydney, um ein Ausstreken der Fühler in den Kosmos. Hier handelt es sich um eine Eingliederung in die puritanische Atmosphäre der Stadt, ohne Verlust der künstlerischen Vision. Der Bau Utzons entwickelt sich, den Hang aufsteigend, in leicht gestuften horizontalen Ebenen: »ein flacher, reliefartiger Gebäudeteeppich mit strukturierter Dachkonstruktion« – bemerkt das Preisgericht. Die plastischen Abstufungen bestehen durchwegs aus nahezu organisch geformten Trägern, die schon in Sydney vorkommen. Ihr wechselndes, auf statischen Überlegungen beruhendes Profil dient zur Überwindung der außergewöhnlichen Spannweiten. In Zürich treten sie entscheidend an die Oberfläche, und ihre Form wird zum plastischen Rückgrat des ganzen Baues (427). Doch handelt es sich dabei nicht nur um Spannweiten, die den freien Ausbau des Theaters gestatten; es geht innere Bewegung und eine expressive Wirkung von ihnen aus, wie von den Konstruktionen Robert Maillarts.

Auch sonst spürt man die gleiche Hand. Den Verhältnissen angepaßt wird das Foyer mit seinen Horizontal-schichten behandelt, und wie in Sydney sind es der ganzen Breite nach angelegte Treppen, die den Auftakt bilden, wo – wie Utzon in seiner Erläuterung sagt – »der Zuschauer zum Schauspieler wird«.

Den Sog ins Innere deuten nicht Gewölbe an, sondern eine »in die Tiefe entwickelte Eingangspartie« (Preisgericht).

Ob man es bedauert oder nicht, Utzon arbeitet weder in Sydney noch in Zürich mit verschiedenen Bühnenanordnungen. Daran dürfen nicht nur Programmvorschriften schuld sein. Hier wie dort bildet er den Zu-

schauerraum amphitheaterähnlich »als vertiefte Schale« (Utzon) aus.

Mit der Einfühlung in die Situation bei unbedingter Wahrung des eigenen Ausdrucks steht Utzon in seiner Generation nicht allein. Erinnert sei nur an das horizontal geschichtete Stadttheater in Helsinki, 1959, des damals achtundzwanzigjährigen Timo Penttilä, dessen Bühnenräume teilweise in die Felsmasse vorstoßen.

Es ist aufgefallen, daß der Entwurf des Schauspielhauses nicht bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet ist und daß – durch die weitgespannten Träger – ein Minimum an Zwischenstützen nötig wird; das heißt, daß für die spätere Durchbildung des Baues die nötige Flexibilität vorhanden ist.

Einfühlung in den anonymen Auftraggeber

Die Beziehung zwischen individuellem und kollektivem Bereich ist ein Problem, an dem seit Generationen gearbeitet wird, und das immer dringender nach Lösungen verlangt. Dieses in architektonischer Form zum Ausdruck zu bringen ist sehr wenigen gelungen.

Zu den Bauten, die Utzon in Dänemark ausführen konnte, gehören, wie erwähnt, zwei Siedlungen: die Kingo-Häuser bei Helsingör (1956) mit 63 Einfamilienhäusern und die kleinere Siedlung für Auslandsdänen bei Fredensborg (1962), 50 km nördlich von Kopenhagen. Gemeinsam ist beiden eine große Sensibilität im Eingehen auf die Struktur des Geländes. Dieses dem Auf und Ab willige Folgen im Plazieren der Häuser, die wie Schmetterlingsschuppen aneinanderhängen, sowie der flexible Einzeltyp, verschaffen dem Individuum sein Recht auf Abgeschlossenheit.

Die Häuser beider Siedlungen verwendeten den oft benutzten L-Grundriß, jedoch auf ihre Art. Sie wurden derart aneinandergereiht, daß so wenig wie möglich von der gemeinsamen Trennungsmauer an Wohnräume grenzt (430). Das war möglich, weil die L-Form des Hauses zu einem Quadrat ergänzt wurde und so ein offener Hof entstand. Soll man diesen Hof nicht besser Patio nennen? Denn er ist es, der die private und doch offene Sphäre des Hauses bildet.

An Einzelheiten zeigt sich, daß Utzon zu modellieren versteht. Es genügt Utzon, die Außenmauer nicht einheitlich hochzuführen. Er schneidet sie rechtwinklig aus (429), so daß die Landschaft, der gärtnerisch behandelte Außenraum, frei hereinflutet. Beim Chirurgen kommt alles auf den treffsicheren Schnitt an; beim Architekten ist es nicht anders. Anstatt kleinlicher Miniaturgärten verleiht die gemeinsame Gartenanlage räumliche Großzügigkeit. Der gleiche Gedanke, wenn auch völlig anders formuliert, beschäftigt uns bei den gemeinsamen Gärten der *Bloomsbury Squares* aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (vgl. S. 435).