

# **GASTROPAVILLONS AM ZÜRICHSEE**

**ETH Zürich**

**Departement Architektur**

**Diplomthema C**

**Herbstsemester 2013**



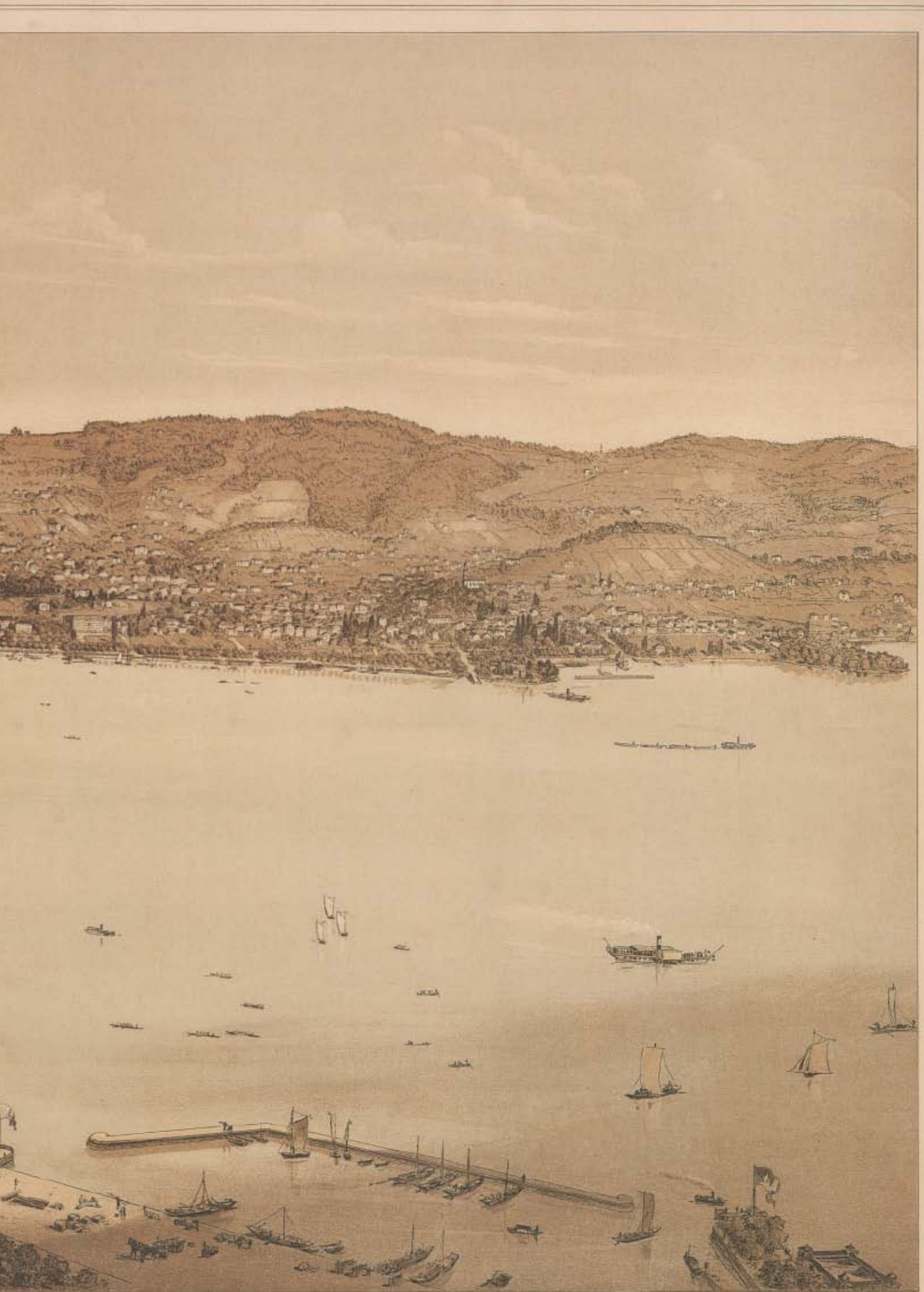
# INHALT

<b>Einleitung</b>	<b>07</b>
<b>Aufgabenstellung</b>	<b>09</b>
<b>Raumprogramm</b>	<b>11</b>
<b>Anforderungen Abgabe</b>	<b>13</b>
<b>Termine</b>	<b>14</b>
<b>Arbeitsunterlagen</b>	<b>15</b>
<b>Begleitfächer</b>	<b>17</b>
<b>Bild-, Karten-, Plan-, Textsammlung</b>	<b>23</b>
<b>Kratzquartier</b>	<b>29</b>
<b>Arnold Bürkli</b>	<b>35</b>
<b>Vom Stadtingenieur zum Quai-Bürkli</b>	<b>37</b>
<b>Öffentliche Promenaden im 18. Jahrhundert</b>	<b>45</b>
<b>Quai- und Kuranlagen</b>	<b>48</b>
<b>Neubepflanzung des Alpinums im Arboretum Zürich</b>	<b>51</b>
<b>Zürichs weiche Seefront</b>	<b>55</b>
<b>Der Pavillon</b>	<b>65</b>
<b>Pavillonbauten des oberen Zürichseeufers</b>	<b>71</b>
<b>Literatur</b>	<b>86</b>

**Vorbereitung**

**Professur Annette Gigon & Mike Guyer: Stefan Bernoulli, Felix Jerusalem**







**Freistehende, kleine Baukörper haben zuweilen eine grössere Wirkung, als wir gemeinhin annehmen – dies gilt vor allem im Zusammenspiel mit der offenen Landschaft, wo sie Kristallisationspunkt für die Wahrnehmung bilden, es gilt aber erstaunlicherweise immer wieder auch im städtischen Kontext. Mitunter liegt es daran, dass die kleinen Bauten Solitäre sind und sich von der Natur oder von der umstehenden Bebauung abheben. Vielleicht gründet das Phänomen auch darauf, dass wir ihnen auf ‚Augenhöhe‘ begegnen, ihre Gestalt, vom Sockel bis zum Dach, auf einen Blick erfassen können. Gleichwohl sind die kleinen Bauten aber auch einfach zu übersehen, verschwinden hinter einem Lastwagen oder werden von Vegetation verdeckt.**

**Das Masterthema C beschäftigt sich mit Kleinbauten am Ufer des Zürichsees, im Bereich der Uferanlagen zwischen der städtischen Bebauung und der Weite des Seebeckens.**

**Entlang der Uferpromenade und teilweise auch im rückwärtigen städtischen Raum findet sich heute eine ganze Palette von Pavillons unterschiedlichen Alters, mit verschiedenen Nutzungen und Charakteristika – vom Kiosk über die Voliere und technische Infrastrukturbauten bis zum offenen Musik- und geschlossenen, schwimmenden Badepavillon. Sie reichen konkret vom neu gebauten Pedalo-Verleih von Stoos Architekten bis zur umgenutzten Pumpstation aus den Neunzigerjahren des vorletzten Jahrhunderts, von der Tramwartestation am Bellevue aus den Dreissigerjahren von Herter und Stüssi bis zum Musikpavillon von Fissler und Maillart auf dem Bürkliplatz oder dem Heidi Weber Ausstellungspavillon von Le Corbusier (vgl. Seite 70 ff.) Hingegen bieten nur einige der Kleinbauten Verpflegungsmöglichkeiten und sind Rastpunkte für Spaziergänger und Sportlerinnen. Bemerkenswert ist auch, dass man entlang des Ufers grösseren Baukörpern in Form von Seerestaurants erst weit seeaufwärts auf der Höhe des Zürichhorns (Fischer Stube) und am Mythenquai, beim Hafen Enge begegnet (Aqua/Quai 61). Viel mehr als die gastgewerbliche Nutzung der Seeidylle scheint Zürich seinen Bewohnern und Gästen seit der Erstellung der Uferanlagen durch Arnold Bürkli den unverstellten, freien Seeblick gönnen zu wollen.**

**Die Masteraufgabe C sieht die Platzierung zweier neuer Kleinbauten/Pavillons in je einem sowohl landschaftsgestalterisch als auch städtebaulich sensiblen Bereich des Ufersaumes vor: Ein Ersatzbau beim Schiffslandesteg gegenüber des Bürkliplatzes und ein Neubau im Bereich der mehrreihigen Allee zwischen Seeufer und dem General-Guisan-Quai (vgl. Seite 8 ff.).**

**Weil auch verhältnismässig kleinmasstäbliche architektonische Eingriffe, wie die geplanten Pavillons, an der besonderen Lage städtebauliche und vor allem landschaftsgestalterische Implikationen haben, führt die vorliegende Broschüre eine Bild-, Karten-, Plan- und Textsammlung zur Entwicklung der Stadt und der Uferanlagen an (vgl. Seite 23 ff.). Darüber hinaus hat sich Prof. Günther Vogt bereit erklärt, zum Thema der Zürcher Uferanlagen einen Vortrag zu halten.**



50 m

© 2023 Google Earth Pro

# AUFGABENSTELLUNG

**Am General-Guisan-Quai sollen im Rahmen des Themas C der Diplomarbeit zwei Pavillons entworfen werden:**

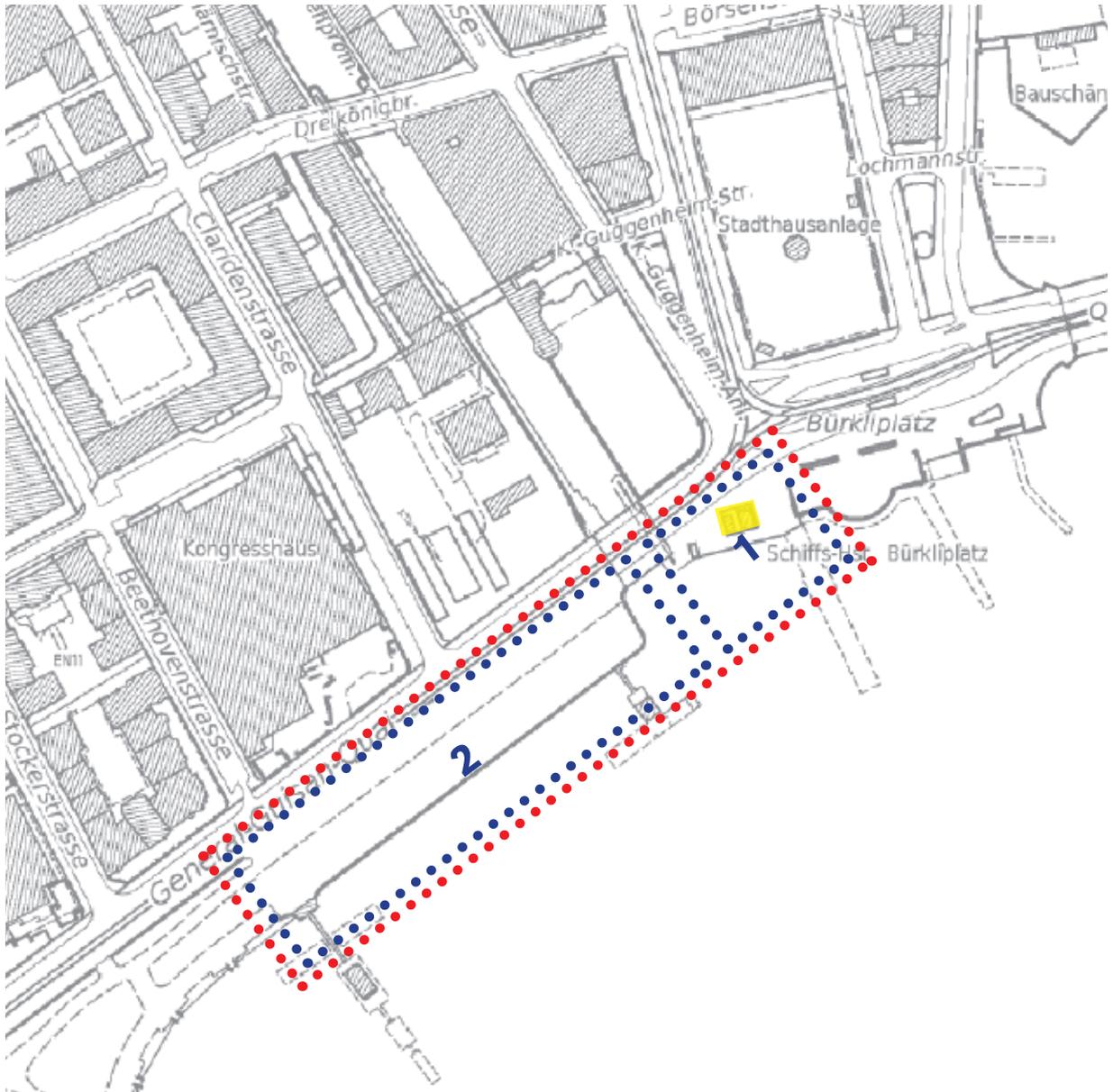
**Erstens ein Ersatzneubau des heutigen kleinen Ticket- und Kioskpavillons unmittelbar beim Schiffslandesteg am General-Guisan-Quai, nahe dem Bürkliplatz. Die Lage des Ersatzneubaus zwischen Schiffslandesteg und Schanzengraben soll beibehalten werden, damit der Pavillon die Funktion einer Infrastrukturbauweise für die Schifffahrt erfüllen kann (vgl. Programm Pavillon 1).**

**Zweitens ein grösserer, ebenfalls dauerhafter Gastro-Pavillon im Bereich der Allee-Anlage zwischen Schanzengraben und Arboretum. Er ersetzt und erweitert den temporären Pavillon, der jeweils in den Sommermonaten zwischen den Bäumen aufgestellt wird, und beinhaltet einen Gastraum, Küche und Nebenräume, einen Verkaufsraum sowie Aussensitzplätze (vgl. Programm Pavillon 2). Die Lage des zweiten Pavillons ist innerhalb des Perimeters frei wählbar, sollte aber möglichst wenig Bäume tangieren.**

**Das Programm der beiden Pavillons kann auf mehrere Baukörper aufgeteilt werden, es könnte aber allfällig auch in einem Baukörper zusammengefasst werden. Das würde bedeuten, das Programm des Pavillons 2 mit dem des Pavillons 1 zu überlagern - sofern die beengte, sensible Situation beim Schiffslandesteg die Kumulation der Nutzungen erlaubt.**

**Eine Herausforderung bildet insbesondere die Setzung der Baukörper, deren Proportionen, Materialisierung und Konstruktion, anspruchsvoll ist aber auch die Bewältigung der jeweils unterschiedlichen Sommer- und Winternutzungen, abhängig wiederum von der Tageszeit, der Witterung und dem unterschiedlichen Besucheraufkommen.**

# PERIMETER



# RAUMPROGRAMM

<b>PAVILLON 1 ERSATZNEUBAU TICKETPAVILLON/ KIOSK BEIM SCHIFFSLANDESTEG</b>	<b>Ticketschalter</b> 3 Kassen Garderobe/Aufenthalt	<b>ca. 30m<sup>2</sup></b>
	<b>Wartebereich</b> mit gedeckter Sitzgelegenheit	<b>projektabhängig</b>
	<b>Kiosk</b> Lager Verkauf	<b>ca. 30m<sup>2</sup></b>
	<b>Öffentliches WC *</b> 1 WC rollstuhlgängig Damen: 2 WC, Vorraum Herren: 1 WC, 2 Pissoir, Vorraum Putzraum	<b>ca. 30m<sup>2</sup></b>
	<b>TOTAL</b>	<b>ca. 90m<sup>2</sup></b>

<b>PAVILLON 2 GASTRO PAVILLON AM GENERAL-GUISAN-QUAI</b>	<b>Gastroraum innen</b>	<b>ca. 45m<sup>2</sup></b>
	<b>Bartresen/Theke und kleiner Küchenbereich</b> gekühlte Vitrine für Lebensmittel auf Theke angegliedertem Küchenbereich mit Arbeitsflächen, Wasch- becken, Stellplatz für Kaffeemaschine, Getränkezapfstellen und Gestellen für Gläser und Geschirr separierter Abwaschbereich mit Maschinen für Gläser und Geschirr mit Handwaschbecken direkter Ausgang von Bartresen/Theke/Küchenbereich zu Aussensitzplätzen	<b>ca. 35m<sup>2</sup></b>
	<b>Vorbereitungsraum/Lagerraum</b> Gestelle für nicht gekühlte Lebensmittel, zwei Kühlzellen, Arbeitsfläche direkter Zugang/Anlieferung von aussen, nahe Küchen- und Abwaschbereich	<b>ca. 15m<sup>2</sup></b>
	<b>Entsorgungsraum</b> mit Kühlzelle für Lebensmittelabfälle mit Lagerplatz für Leergebinde, mit 2 Containerstellplätzen direkter Zugang von aussen	<b>ca. 10m<sup>2</sup></b>
	<b>WC *</b> 1 WC rollstuhlgängig Damen: 3 WC, Vorraum Herren: 2 WC, 3 Pissoirs, Vorraum Putzraum	<b>ca. 35m<sup>2</sup></b>
	<b>Technik</b>	<b>ca. 5m<sup>2</sup></b>
	<b>TOTAL</b>	<b>ca. 145m<sup>2</sup></b>
	<b>Aussenraum</b>	<b>100 Sitzplätze</b>

\* Anzahl WCs kann verringert werden, wenn nur ein Pavillon auf dem Standort 1 vorgesehen wird.



# ANFORDERUNGEN ABGABE

## **Format**

Den Diplomierenden stehen 4 Stellwände (Breite 120cm, Höhe 180 cm) zur Verfügung

## **Situationsplan 1:500**

## **Projektpläne 1:50**

Alle zum Verständnis des Projekts notwendigen Grundrisse, Schnitte und Ansichten

## **Konstruktion**

Darstellung des konstruktiven Aufbaus mit detaillierten Angaben zur Materialisierung. Massstab, Darstellungsart und Ausschnitt in Absprache mit der Diplomprofessur

## **Struktur**

Darstellung der Tragkonstruktion in Absprache mit der Diplomprofessur

## **Visualisierungen**

Aussen- und Innenraumperspektiven in geeigneter Form

## **Modell**

Massstab der Modelle in Absprache mit der Diplomprofessur

## **Unterlagen Begleitfächer**

In Absprache mit den begleitenden Professuren - wenn möglich in die Pläne integriert

## **Skizzenbuch**

## **Urheberzeugnis**

Vorlage des Departements benutzen

# TERMINE

## **Ausgabe**

**Montag, 16. September 2013**

## **Vortrag über das Seebecken**

**Professor Günther Vogt, Institut für Landschaftsarchitektur**

**Donnerstag, 26. September 2013, 16:00, Hörsaal wird noch bekanntgegeben**

## **Begehung**

**Individuell**

## **Themenwahl**

**Freitag, 20. September 2013, 11:00**

**Mitteilung an das Departement, die Diplomprofessur und die Professuren der Begleitfächer**

## **Einführungen der Begleitfächer**

**Siehe Begleitfachtexte**

## **Zwischenkritiken**

**Bekanntgabe der Diplomprofessur**

## **Abgabe**

**Donnerstag, 5. Dezember 2013, 18:00**

**Hauptgebäude ETH Zürich**

# ARBEITSUNTERLAGEN

## **Katasterplan**

Format dxf / dwg

## **Pläne des zu ersetzenden Pavillons**

Format tif

## **Historische Karten**

Format pdf

## **Leitbild Seebecken Zürich, Baudirektion Kanton Zürich**

Format pdf

## **Luftbild**

Format tif

## **Umgebungsfotos**

Format tif

[www.gigon-guyer.arch.ethz.ch](http://www.gigon-guyer.arch.ethz.ch) -> Diplom download



# BEGLEITFÄCHER

Die Begleitfächer sollen integraler Bestandteil der Projektarbeit werden.

## **Konstruktion (obligatorisch)**

Dozent Ruedi Seiler oder Konstruktionslehrstuhl der Diplomprofessur

[www.buk.arch.ethz.ch](http://www.buk.arch.ethz.ch)

HIL E 45.3

## **Architektur und Kunst**

Prof. Karin Sander

[www.sander.arch.ethz.ch](http://www.sander.arch.ethz.ch)

HIL F 46-48

## **Kunst- und Architekturgeschichte**

Prof. Philip Ursprung

[www.ursprung.arch.ethz.ch](http://www.ursprung.arch.ethz.ch)

HIL D 63.1

# KONSTRUKTION

## **BUK**

### **Bautechnologie und Konstruktion**

#### **Dozentur Mettler/Studer**

**Zielvorstellung der Zusatzaufgabe Konstruktion ist es, auf die Komplexität der Baurealität - soweit in der Schule möglich und in für das Projekt wichtigen Teilbereichen - bewusst und nachvollziehbar einzugehen, z.B. durch die Anwendung des im Studium und im Praktikum erarbeiteten Grundlagenwissens (wie Konstruktion, Materialkenntnisse, Tragstruktur, Bauphysik, Haustechnik, Ökologie, Ökonomie, ...)**

**Im Arbeitsprozess zu berücksichtigen sind z.B.:**

- **Konstruktives Entwickeln als Teil des Entwurfes, nicht als nachgeschalteter Prozess**
- **das Gestalten mit realen Materialien**
- **ein bewusster, auch gestalterischer Umgang mit erforderlichen Bauelementen wie Stützen, Unterzügen, Sockel, Dachrand, Sonnenschutz, etc.**
- **das Einbeziehen heutiger Auflagen wie Dämmvorschriften, Schallschutz, Raumakustik, Feuerpolizei**
- **bewusstes Analysieren, Recherchieren**
- **Denken in Varianten**
- **Umgang mit erhöhter Komplexität (durch zusätzliche Kriterien)**

**Die Konstruktive Bearbeitung soll nachvollziehbar sein, z.B. an:**

- **Projektpläne, Perspektiven, Modelle, etc. mit höherem Informationsgehalt**
- **Konstruktions-Pläne, -Modelle, -Skizzen, etc., die auch die Gestaltung präzisieren**
- **Ein Bericht, der den Arbeitsprozess dokumentiert, „Lesehilfen“ und/oder auf den Plänen bewusst weggelassene Informationen und Präzisierungen.**

**Die konkreten Anforderungen werden im Laufe der Projektbearbeitung, spätestens aber bei der 2. Zwischenkritik festgelegt.**

# ARCHITEKTUR UND KUNST

**Prof. Karin Sander**

**Dozent: Nikolai von Rosen, vonrosen@arch.ethz.ch**

## **Zielsetzung**

**Die Kunst ist der Bereich, in dem Begriffs- und Wahrnehmungsrealitäten immer neu erzeugt werden. Diese Form des Wissens, welche die Kunst hervorbringt, kommt im Begleitfach zur Anwendung. Der Entwurfstätigkeit wird das künstlerische Denken und Arbeiten zur Seite gestellt.**

**Im Dialog der Methoden von Architektur und Kunst soll insbesondere das konzeptuelle Vorgehen präzisiert werden. Zudem wird Wert darauf gelegt, dem Entwurfsergebnis durch künstlerische Mittel Ausdruck zu verleihen.**

## **Leistungen**

**Die methodischen Reflexionen fließen integriert in den Entwurf ein. Es wird ein systematisches Vorgehen für jeden Schritt des Entwurfs erwartet, von der Ideenfindung über die Detaillierung bis zur Darstellung. Dies kann sich auf vielfältige Art und Weise im Ergebnis niederschlagen.**

## **Teilnahmebedingungen**

**Die Voraussetzung zur Wahl dieses Begleitfachs ist der Besuch eines Wahlfachs oder die Erstellung einer Wahlfacharbeit am Lehrstuhl für Architektur und Kunst .**

**Die Studierenden werden gebeten, sich schriftlich per e-mail bei der Professur Sander, bei Nikolai von Rosen anzumelden: vonrosen@arch.ethz.ch**

## **Termine**

**Dienstag, 17. September, 11h: Eingangsbesprechung am Lehrstuhl, HIL F 47.**

**Die Zwischenbesprechungen und die Kritiken erfolgen nach Absprache.**

# KUNST- UND ARCHITEKTURGESCHICHTE

**Prof. Philip Ursprung**

## **Frei stehen: Pavillons am See**

**Im Pavillon verbinden sich Architektur und Kunst, Landschaft und Interieur, Flüchtigkeit und Dauer, Utopie und Nützlichkeit, Rückzug und Öffnung, Provokation und Versöhnlichkeit, Freiheit und Kontrolle. Die Wurzeln des Pavillons liegen in den Festzelten des Barock, und bis heute schwingt in der Pavillonarchitektur das Aussergewöhnliche, Einmalige, Verspielte nach. Pavillons sind in jeder Hinsicht frei und für sich stehende Bauten. Sie bieten Anlass, mit neuen Materialien und Formen zu experimentieren. Sie sind architektonische Manifeste. Sie gehören, Embleme des friedlichen Wettstreits der Nationen, zu Weltausstellungen und Biennalen. Sie bilden Orientierungspunkte in Parks und Städten. Von Johann Gottfried Bührings Chinesischem Teehaus im Park Sancssouci (1764), Mies van der Rohes Barcelona Pavillon (1929), Philip Johnsons Glass House in New Canaan (1949), bis zu Sou Fujimotos Serpentine Gallery Pavilion (2013) führt eine Kette von Bauten, die aus der Geschichte von Kunst und Architektur nicht wegzudenken sind.**

**Dass ein Pavillon polarisieren kann, zeigte sich in Zürich anlässlich der Auseinandersetzung um das Nagelhaus von Thomas Demand und Caruso St John (2010). Aus der Perspektive von Kunst- und Architekturgeschichte ist unser Anliegen, dass die Diplomarbeiten das Potenzial der Gattung ebenso wie deren Situierung in einem weiteren politischen, sozialen und ökonomischen Kontext kritisch reflektieren. Die Projekte sollen dazu beitragen, das heutige Funktionieren der Stadt Zürich, ihre Veränderung und innere Widersprüchlichkeit besser zu sehen und zu hinterfragen. Besonderes Gewicht legen wir auf die Frage, wie die Darstellung mit dem Entwurfskonzept zusammenhängt und wie das Projekt sprachlich und visuell in Form von Texten, Renderings, Modellen, vermittelt wird. Wie für Pavillons üblich, sollten die Studierenden für ihr Projekt einen Namen wählen.**

**Die Betreuung der Studierenden findet in Form einer einführenden Vorlesung am 26. September 2013, 15 Uhr, zweier gemeinsamen Seminarsitzungen, sowie auf Wunsch individuellen Kurzbesprechungen vor der Abgabe statt. Wir beurteilen das fertige Projekt. Es wird kein separates Produkt verlangt.**

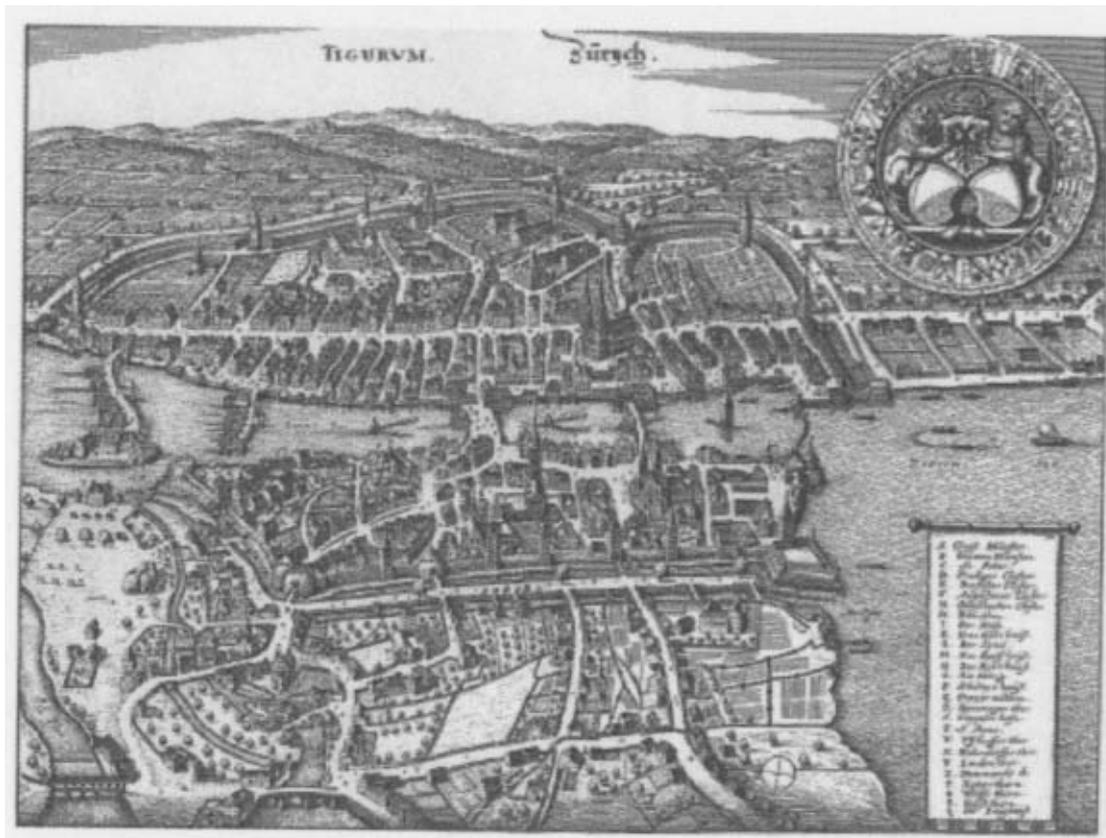
**Einführung: Donnerstag, 26. September 2013, 15:00**

**Hörsaal wird noch bekanntgegeben**

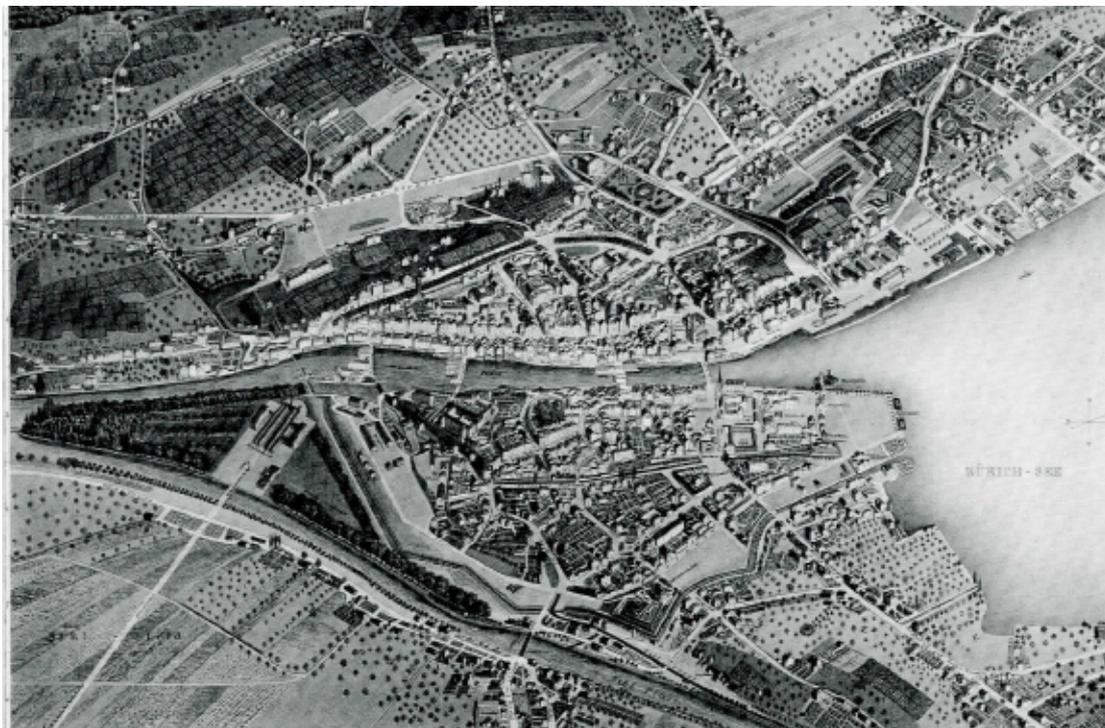




# **BILD-, KARTEN-, PLAN-, TEXTSAMMLUNG**



Planvedute Tigurum, 1638



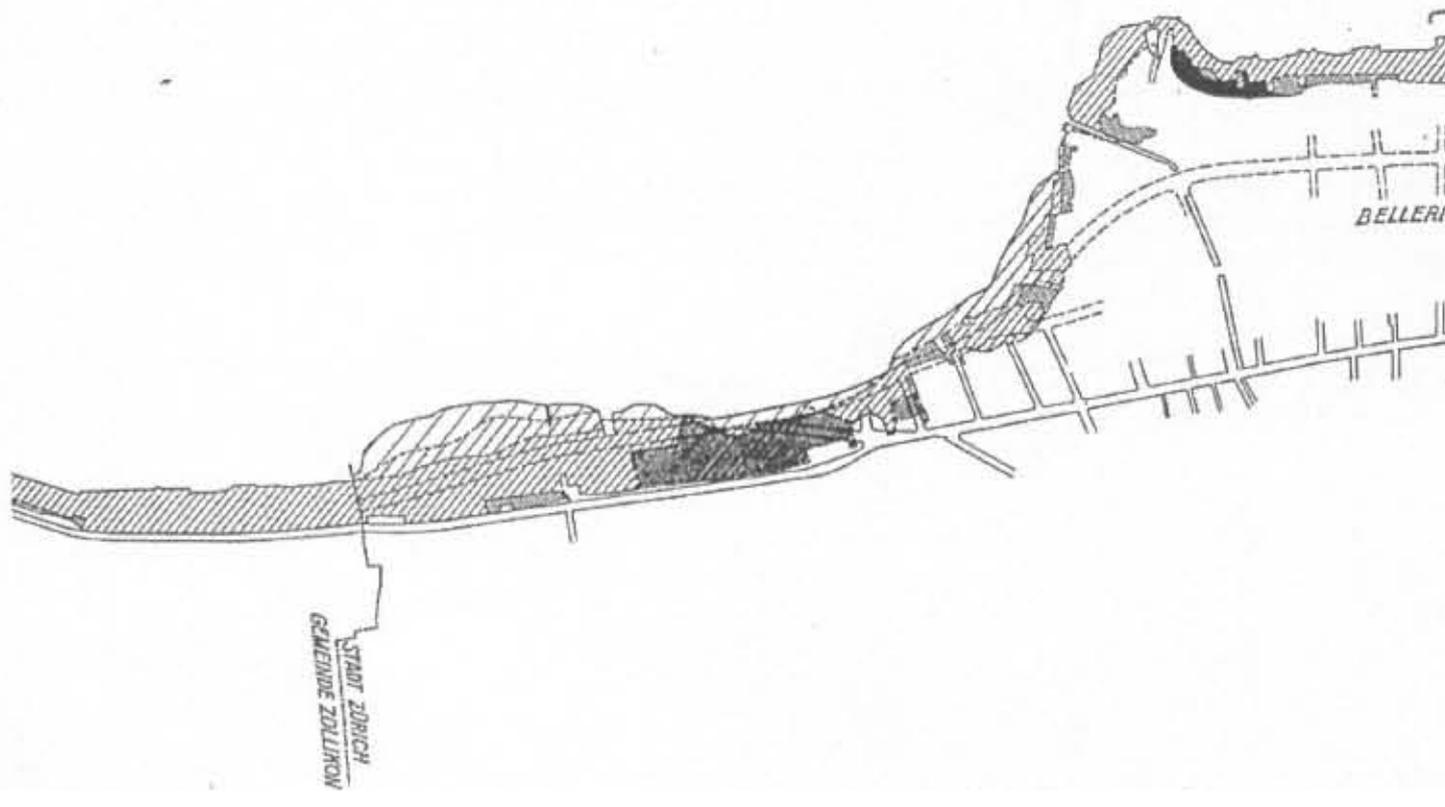
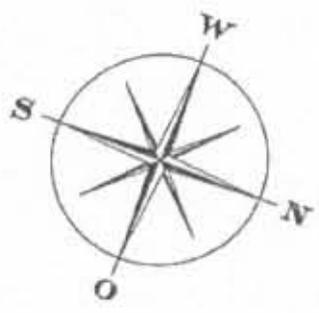
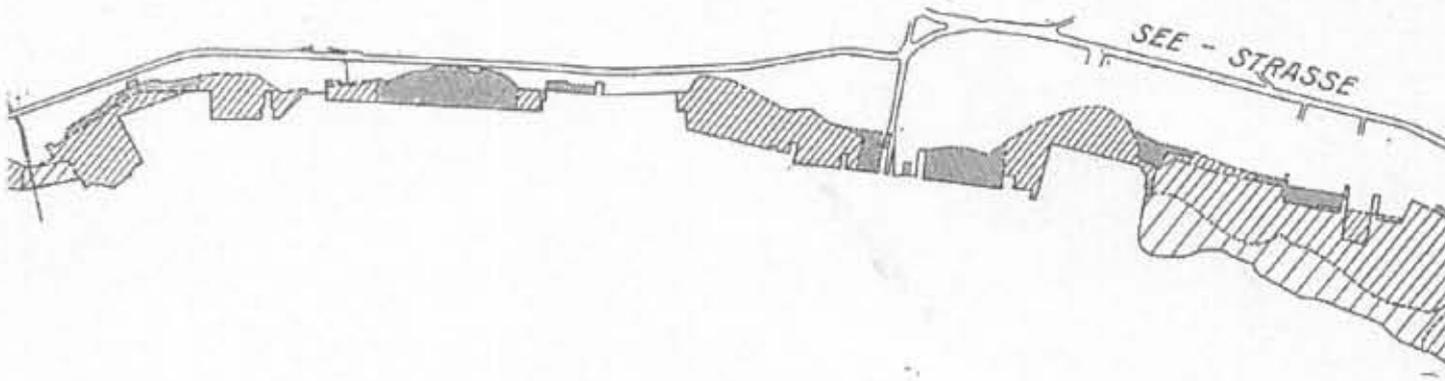
Malerischer Plan der Stadt Zürich und ihrer Umgebungen, Franz Schmid, 1846



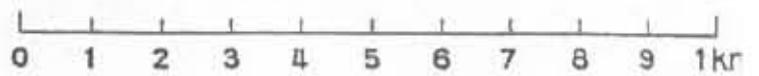
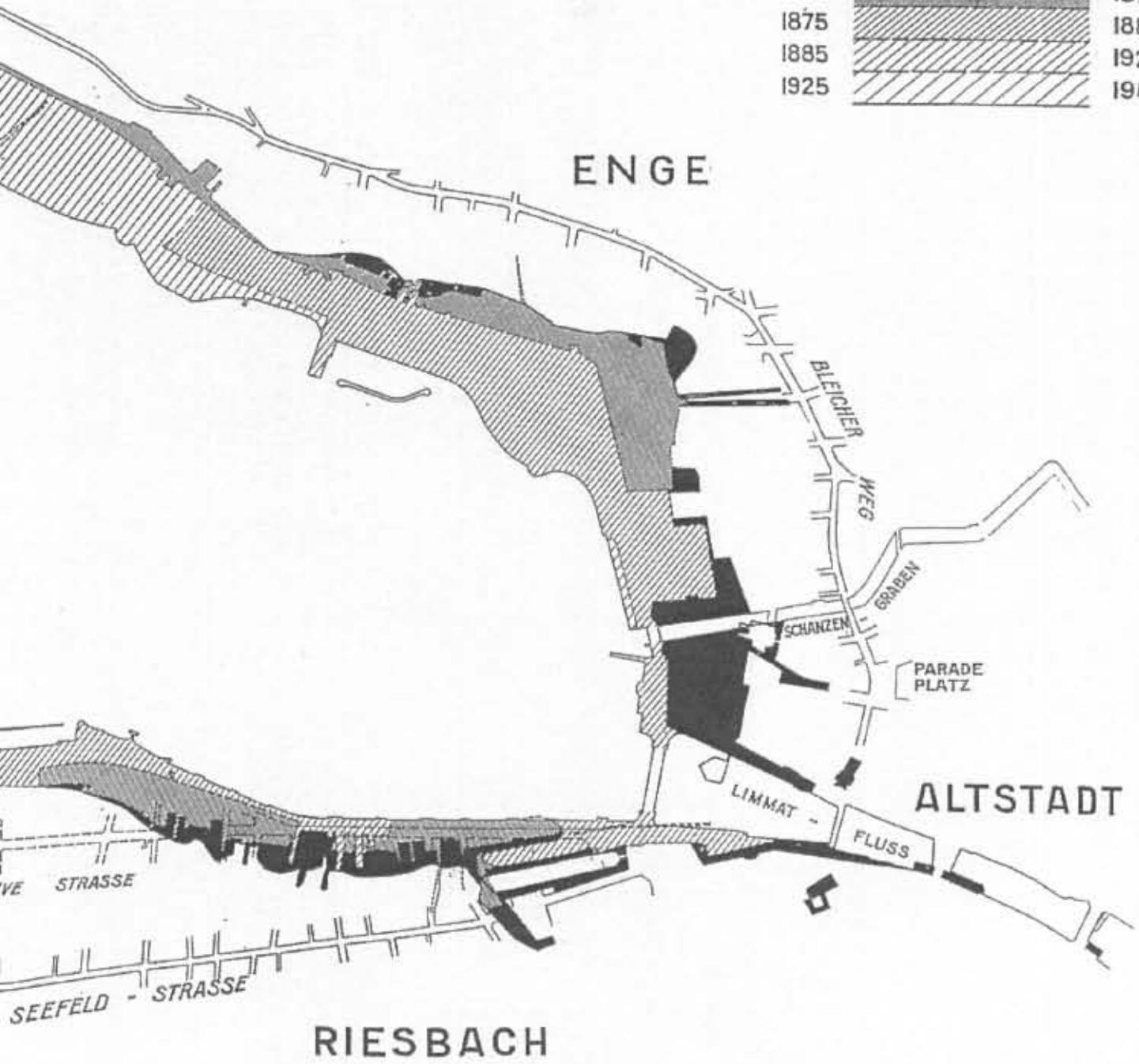
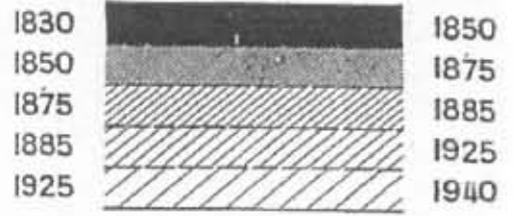
Übersichtsplan der entfestigten Stadt Zürich, 1859, J. Hottinger und G. von Escher



Zürich, 1863



SEEAUFFÜLLUNGEN AUS DEN  
JAHREN 1830 - 1940





# KRATZQUARTIER

Die Umgestaltung des Kratzquartiers um 1800,  
Hochbaudepartement der Stadt Zürich Amt für Städtebau, 2001

## Sichere und hypothetische Entwicklungsphasen im Kratz

### Zwei hypothetische ältere Phasen:



9./10. Jahrhundert (?). Das Areal des Fraumünsters und die ihm westlich vorgelagerten Gebäude weisen eine regelmässige Krümmung weg vom See in Richtung Norden auf und scheinen damit auf den Hügel von St. Peter und Lindenhof zu reagieren. Hier könnte eine älteste Entwicklungslinie (mit oder ohne Stadtbefestigung) vorliegen.



11./12. Jahrhundert (?). Es ist denkbar, dass sich anstelle der alten Kappelergasse eine ältere Befestigung mit Wall und Graben befunden hat, analog zum 1997 entdeckten Graben in der Fortuna- und der Kuttelgasse im Gebiet des Rennweges. Die Kappelergasse verlief mit ihren beiden Häuserzeilen ziemlich genau rechtwinklig von der Limmat zum Kappelerhof in der Stadtmauer am Fröschengraben.

Bei diesen beiden Entwicklungsstufen handelt es sich um Hypothesen. Es sind Fragestellungen für zukünftige archäologische Untersuchungen. Die Hypothesen beruhen einzig auf der bemerkenswert unterschiedlichen Ausrichtung der angesprochenen Bebauungen.

### Die sicheren jüngeren Phasen:



Im 13. Jahrhundert wurde der Kratzturm als Abschluss der mächtigen Befestigung am Fröschengraben auf eine vorgeschobene Position in den See hinaus gebaut. Die Seeseite versah man mit einer Stadtmauer, welche vom Kratzturm in spitzem Winkel an die Limmat führte.

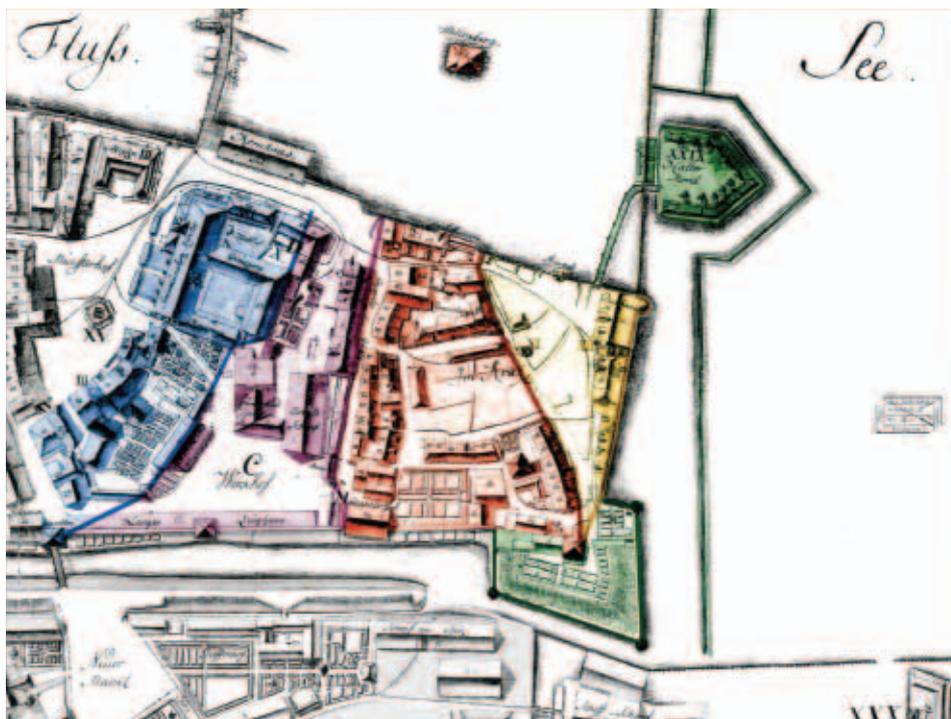


Um 1540 wurde ein dreieckiges Stück Land aufgeschüttet und mit einer neuen Stadtmauer gegen den See geschützt.



1621 wurde vor dem Kratzturm eine Bastion aufgeschüttet und 1660 gegenüber dem Bauhaus in der Limmat das Bauschänzli als Teil der barocken Stadtbefestigung errichtet.

Im 19. Jahrhundert erreichte das feste Land mit der Aufschüttung der Stadthaus- und Quaianlagen das heutige Seeufer.



Bearbeiteter Ausschnitt aus dem Müllerplan von 1788/93

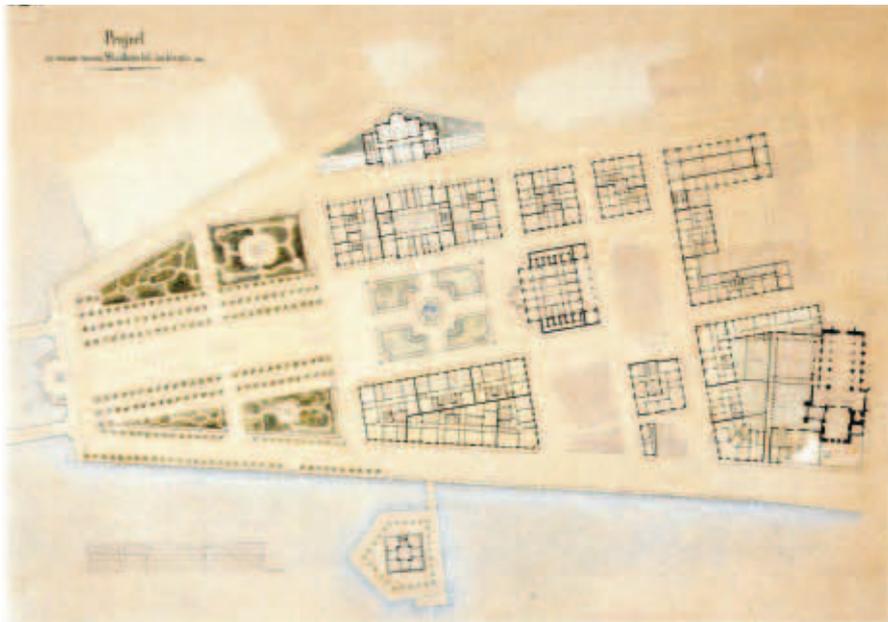
## **PLANUNG EINES STADTQUARTIERS**

**Am 18. Mai 1858 beschloss der Stadtrat auf Anregung des Bauherrn, „einige anerkannte hiesige Architekten“ einzuladen, Pläne zu entwerfen für ein zentralisiertes städtisches Verwaltungsgebäude (ein neues Stadthaus) auf dem Areal des Kratzquartiers – das schon bisher Sitz der Stadtverwaltung war – sowie für die Anlage eines entsprechenden Stadtquartiers auf dem übrig bleibenden Teil des Areals. Projekte wurden eingereicht von Architekt Breitingen zusammen mit Ingenieur C. Pestalozzi, von Hans Locher, Franz Meyer, Karl Pestalozzi, Professor Gottfried Semper, Ferdinand Stadler und Julius Stadler.**

**Eine dreiköpfige Expertengruppe (Architekten aus Neuenburg, St.Gallen und Zürich) glaubte ganz allgemein, dass „das neue Stadtquartier zu einer merklichen neuen Zierde für Zürich werden und ohne allen Zweifel auch in finanzieller Beziehung ein sehr günstiges Resultat liefern“ würde. Zweckmässigkeit und Schönheit der Quartieranlage würde verlangen, dass der Baugarten beseitigt werde, ebenso der Kratzturm, „um so mehr, als derselbe weder historisch noch künstlerisch einen erheblichen Wert hat“. Den Plan von Gottfried Semper erachteten die Experten als den bei weitem besten. Es „böte sich hier Gelegenheit, ein Bauquartier zu erlangen, wie keine Schweizerstadt ein schöneres aufzuweisen hätte“. Das Problem lag bei den dafür notwendigen Enteignungen.**

**War der Semper'sche Plan der schönste, so kam derjenige von Franz Meyer den vorgegebenen Anforderungen am nächsten. Er sei „für die Folgezeit auf wohlgeordnete Häusermassen berechnet, die zu einem zweckmässigen Ganzen sich schön gruppieren“. Zwangsenteignungen gebe es nur für die Erstellung städtischer Gebäude, und die neuen Strassen kämen „unter möglichster Schonung des Privateigentums“ zu Stande. Der Meyer'sche Plan hatte den Vorteil, dass er schrittweise verwirklicht werden konnte.**

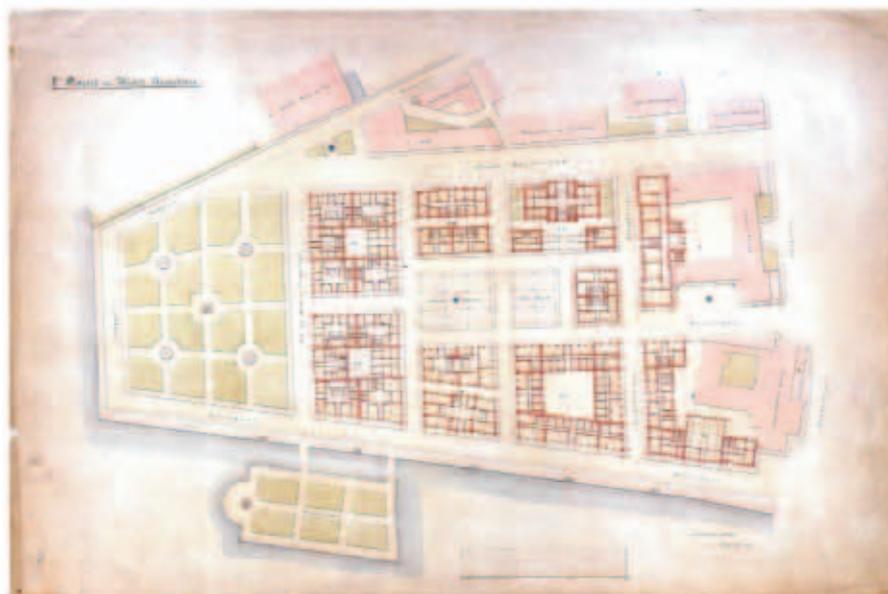
**Projekt A von Gottfried Semper, 1858. Neues Stadthaus als Zentrum des Quartiers, ausgerichtet gegen den See und mittels Park und Promenade mit diesem verbunden. Schmalseite offen gegen Limmat und rechtsufrige Stadt. Verzicht auf maximale Ausnützung.**  
 (Plan: Institut gta, ETH Höggerberg, 120-150 -1-5)



**Projekt von Ferdinand Stadler, 1858. Neues Stadthaus anstelle des Kappelerhofs. Davor kleiner Park und gedeckte Markthalle. Stadtschulen beim Fraumünster. Baugarten und Kratzturm bleiben stehen.**  
 (Plan: BAZ H 19d)



**Projekt II von Franz Meyer, 1858. Neues Stadthaus anstelle des Kappelerhofs an der Bahnhofstrasse. Gemüse- und Obstmarkt im Zentrum des Quartiers. Zwei mächtige Blockrandgevierte gegen den See. Sehr dichte Bebauung.**  
 (Plan: BAZ 3 Ld 46:7)



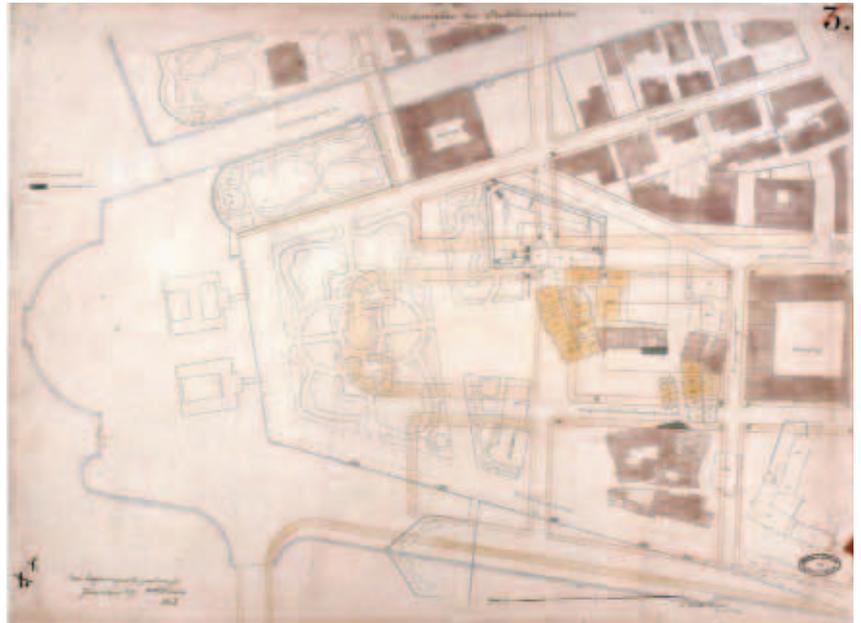
## UMSETZUNG 1880



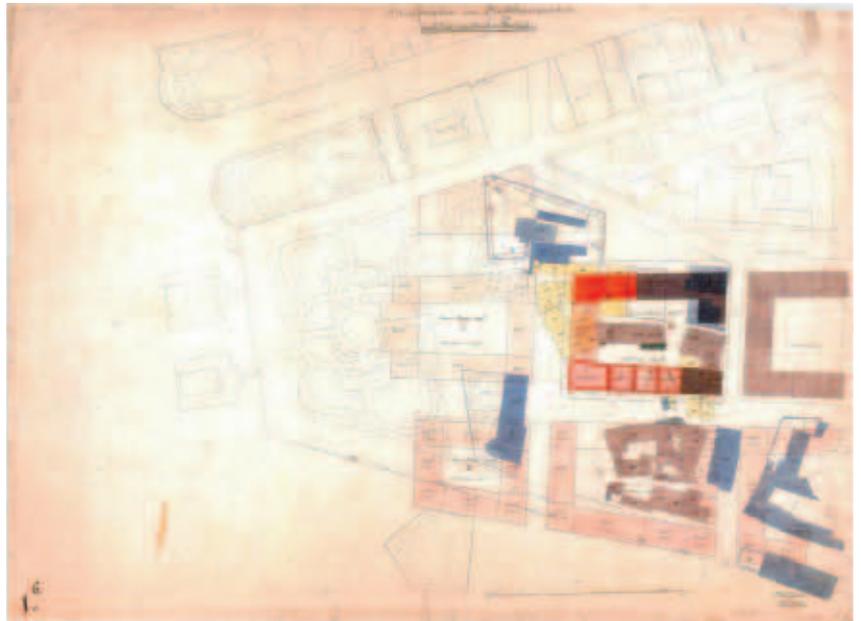
Übersichtsplan der Stadt Zürich, 1910.  
Die Bauarbeiten an Stadthausquartier und  
Quaianlagen sind abgeschlossen.

Während mehr als 15 Jahren blieben die Pläne von 1858 ruhen. Als 1872 die Diskussion um den Bau einer Quaianlage einsetzte, wurde auch die Umgestaltung des Kratzquartiers wieder aktuell. Der Neubau der Börse an der Bahnhofstrasse drängte zu planerischen Entscheiden im Stadthausquartier. Erste Schritte zur Umsetzung der Projekte waren Festsetzungen von Baulinien, die den rechtwinkligen Raster von breiten Strassen vorgaben. Die Stadt kaufte Liegenschaften, die zum Abbruch vorgesehen waren. Die geradlinige Fortsetzung der Bahnhofstrasse zum See und damit der Abbruch von Baugarten und Kratturm war schon 1863 beschlossen worden. Der Bebauungsplan des städtischen Hochbaubureaus und derjenige eines gemeinderätlichen Motionärs um 1880 unterschieden sich nur wenig voneinander. Von der Grosszügigkeit des Semper'schen Entwurfs blieb nicht mehr viel übrig.

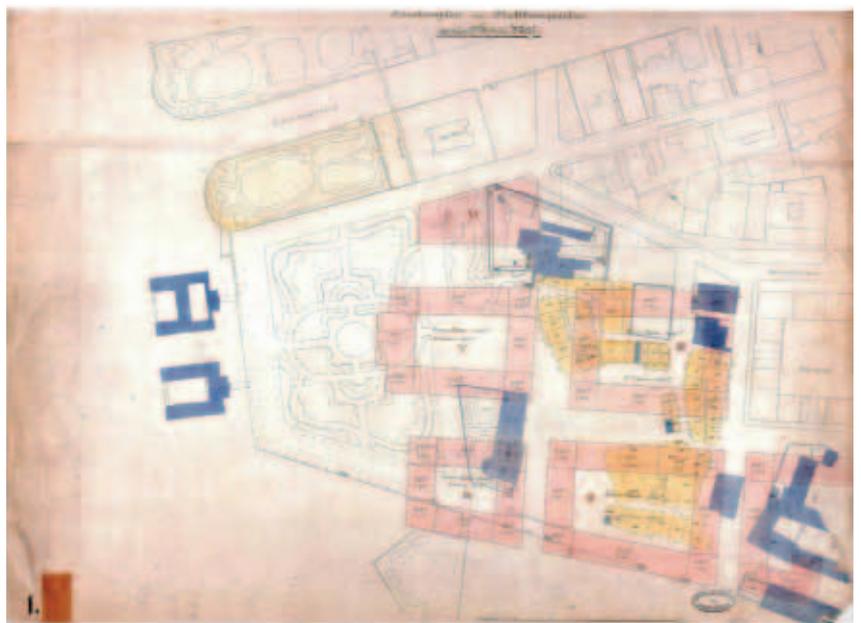
**Situationsplan vom Stadthausquartier mit den (durch Kleinbuchstaben bezeichneten) vom Regierungsrat 1877 festgesetzten Baulinien für die neuen Strassen Kappelergasse, Börsenstrasse und Fraumünsterstrasse. (Plan: BAZ H 19i)**



**Situationsplan vom Stadthausquartier nach dem städtischen Projekt, 1880. Blockrandbebauung. Limmatseitig mittleres Geviert einseitig geöffnet. Repräsentative Mittelbaute gegen den See (heute Standort Nationalbank). Ausdehnung gegen Limmat. (Plan: BAZ H 19f)**



**Situationsplan vom Stadthausquartier gemäss Motion Näf, 1880. Blockrandbebauung. Alle Gevierte geschlossen. Repräsentative Mittelbaute gegen den See (nicht ausgeführt). Ausdehnung gegen Limmat (nicht ausgeführt). (Plan: BAZ H 19g)**





Dieser Übersichtsplan zeigt das Wirken Arnold Bürklis; die realisierten Projekte sind schraffiert.

# ARNOLD BÜRKLI

- INSA, Architektur und Städtebau 1850-1920, Zürich  
Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte,  
Orell Füssli Verlag Zürich, 2001  
- Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik,  
Arnold Bürkli 1833-1894, Meilen 1994

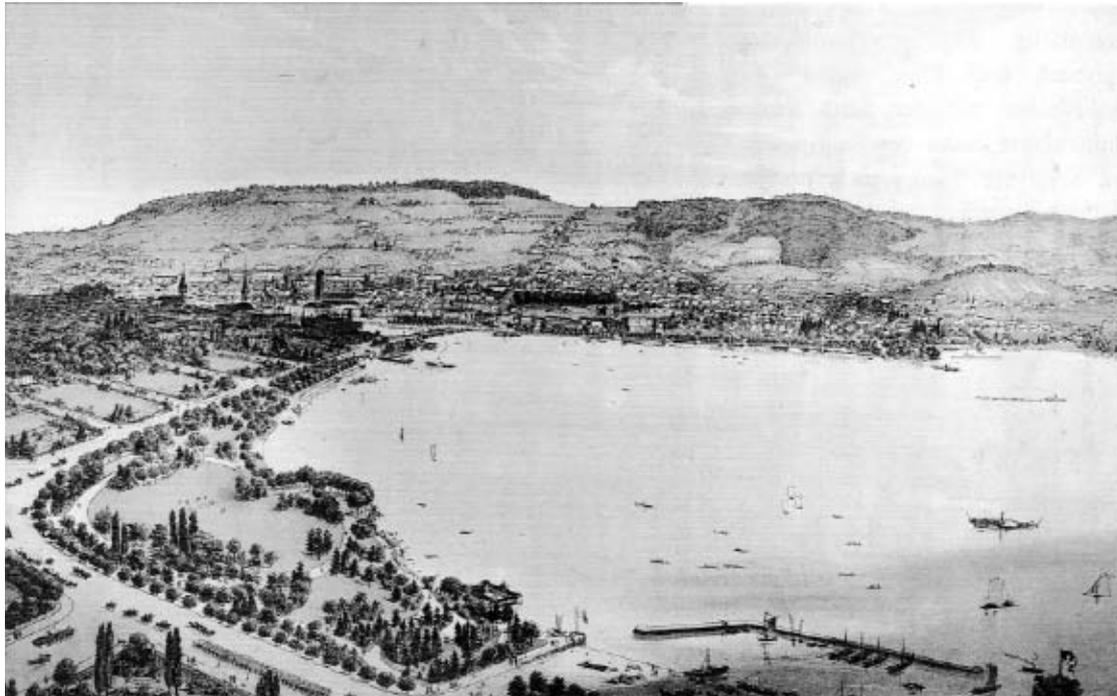
Der Bau der neuen Seefront war die sichtbarste Verwandlung der alten Flussstadt, wo seit 1860 die neugebildete Baubehörde eine moderne «Infrastruktur» verwirklicht hatte. Im Ausstellungsjahr 1883 erhielt der 1860-1882 im Amt stehende erste Stadtgenieur Arnold Bürkli (1833-1894) den Ehrendokortitel der medizinischen Fakultät der Universität für seine Verdienste um die «Sanierung» seiner Vaterstadt und ähnliche Projektierungen für andere Städte. So, wie Jakob Friedrich Wanner (1830-1903) als «Palastbauer» (Hauptbahnhof, Kreditanstalt) erschien, wurde der gleichaltrige Bürkli zur Verkörperung des Stadtorganisations. Unter seiner Leitung entstanden Bahnhofbrücke, Bahnhofstrasse und Bahnhofquartier, ab 1862 das Stadelhofer-Quartier und 1863 die neue Bauordnung. Nach der Cholera-Epidemie von 1867 wurden die Reform des Abfuhrwesens, die Anlage einer neuen Wasserversorgung und die Durchführung der Kloakenreform an die Hand genommen. Die Neuanlage des Zähringer-, Fraumünster- und Industriequartiers sowie der Bau der Gemüsebrücke fallen ebenso in die Amtszeit Bürklis. Er erstellte ausserdem eine Reihe wichtiger Expertisen, sowohl für zürcherische wie auch für schweizerische Wasserver- und -entsorgungsanlagen. Erst das Amt des leitenden Ingenieurs der Quaibau-Kommission, das er 1882-1887 ausübte, machte ihn aber berühmt. Zwar fällt der einfache Denkstein in den Grünanlagen am See kaum auf, doch der Ort, wo er die Bahnhofstrasse mit den Quaianlagen verband, erhielt seinen Namen: Der Bürkliplatz ist eine Tribüne, geschaffen zur Wahrnehmung von Zürichs Lage am Wasser, zur Bewunderung von See und Alpen, zur Abfahrt per Schiff, um selbst in die Naturszenerie eintauchen zu können.

Die Entwicklung von Naturerschliessung, Tourismus und Sport fand ihren Niederschlag auch in der Gründung des Seeclubs 1863, der Gründung des Verschönerungsvereins 1873 und der Gründung des Verkehrsvereins 1885.

Die Schweizerische Bauzeitung widmete Bürkli 1894 einen ausführlichen Nekrolog, der den exemplarischen Lebenslauf dieses Ingenieurs nachzeichnete und daran erinnerte, dass mit H. C. Escher von der Linth und Arnold Bürkli Pionieretappen in der Geschichte des schweizerischen Wasserbaus von Grassvater und Enkel bestimmt wurden.

Bürkli wird gewürdigt als einer der ersten Ingenieure der Schweiz, der sich «sowohl um seine Vaterstadt Zürich als auch um die gesamte schweizerische Technikerschaft unvergessliche Verdienste erworben hat». Besonders hervorgehoben wird Bürklis Begabung, «die von ihm entworfenen Pläne mit einer fast rücksichtslosen Energie durchzuführen ... und alle Einwürfe, welche Neuschöpfungen stets entgegengestellt werden, nachdrücklich zu widerlegen». Bürkli habe «in baulicher Beziehung aus Zürich das gemacht ... was es heute ist: eine schöne, gesunde, aufblühende Stadt». Der Übersichtsplan über Bürklis Werke zeigt den imponierenden Zusammenhang der Stadterweiterungsplanung nach der Entfestigungsphase der 1830er bis 1850er Jahre. Mit Bahnhof-, Rathaus- und Quaibrücke über die Limmat werden Querverbindungen geschaffen oder gesichert. Bahnhofquartier, Bahnhofstrasse und Fraumünsterquartier ergänzen die linksufrige, Zähringer- und Stadelhoferquartier die rechtsufrige Altstadt. Die Ausdehnungsrichtungen der Stadt werden durch die Quaianlagen und das Industriequartier (samt gegenüberliegendem Wasserwerkkanal für das Elektrizitätswerk Letten) bezeichnet.

Seit den 1870er Jahren arbeitete Bürkli, vor allem in der Planung der Wasserver- und -entsorgung, bewusst auf die Vereinigung der Stadt mit den umliegenden Vororten hin; die Daten 1880 und 1885 bezeichnen politische Etappen auf diesem Weg.



**Die Quaianlage in Zürich im Juli 1887,  
Hofer und Burger**



**Luftaufnahme des Ballonfahrers Eduard Spelterini, 1907**

# VOM STADTINGENIEUR ZUM QUAI-BÜRKLİ

Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik,  
Arnold Bürkli 1833-1894, Meilen 1994

Die Arbeiten der sechziger Jahre, vor allem die Kanalisation und Wasserversorgung, hatten Bürkli im In- und Ausland berühmt gemacht. So ist es nicht verwunderlich, dass auch andere Städte seine Dienste in Anspruch nahmen. Luzern zog ihn 1870 als Experten für seine Wasserversorgung bei, bald folgten Schaffhausen, Basel, Glarus, La Chaux-de-Fonds. Für Winterthur entwarf er eine Kanalisation, in Neuenburg und Basel begutachtete er das Strassenbahnprojekt. Galt es schwierige technische Probleme zu lösen, so wandte man sich öfters an den Zürcher Stadtingenieur, zum Beispiel bei den Sicherungsarbeiten nach dem Bergsturz in Elm, dem Versinken des Ufers in Zug oder nach dem grossen Eisenbahnunglück in Münchenstein.

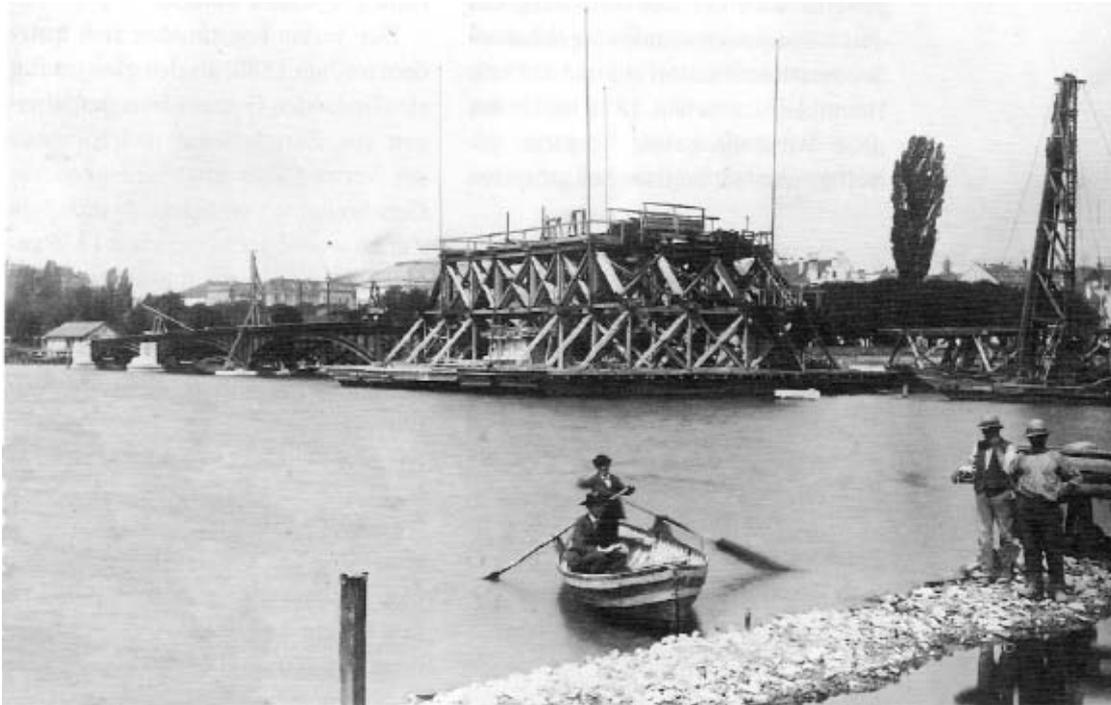
Auch ins Ausland wurde Bürkli mehrfach gerufen: In Triest, Mailand, Messina und Genua hatte er Gutachten über die Wasserversorgung zu erstellen. In Bukarest erarbeitete er ein Konzept für die Flussregulierung, Kanalisation und Wasserversorgung, in Budapest ein solches gegen Überschwemmungen.

## Konkurrenz durch die Rechtsufrige

Doch die Arbeit in Zürich nahm Bürkli immer mehr in Anspruch. Hier sollte er im Verlauf der nächsten Jahre mit dem Bau der Quaianlagen ein bedeutendes Werk verwirklichen. Die Sache drängte, denn ein kühnes Projekt drohte, eine Barriere zwischen Zürich und die Seegemeinden zu legen: Nach den Plänen des Kantonsingenieurs Kaspar Wetli sollte die zu erstellende rechtsufrige Zürichseebahn stadtwärts des Bahnhofs Stadelhofen nach links abbiegen, auf einer eisernen Brücke den Seeabfluss überqueren und zum Bahnhof Enge fahren. Am 3. Mai 1873 versammelten sich 2000 empörte Bürger zu einem energischen Protest. Redner war Stadtrat Arnold Vögeli-Bodmer. Auf allgemeinen Wunsch arbeitete Bürkli ein Gegenprojekt zu Wetlis «eisernem Ring» aus, der die Stadt gegen ihren Willen hätte abschnüren sollen. Am 18. Mai 1873 bewilligte dann die Gemeindeversammlung als Zürichs



Die Quaianlagen nach der Aufschüttung



**Gerüst der grossen Taucherglocke  
für den Bau der Brückenpfeiler**



**Die Quaibrücke, Heinrich Bachmann, 1884**

Anteil einen Kredit von 1,5 Millionen Franken unter der Bedingung, dass nach Bürklis Projekt gebaut werde. Die Nordostbahn übernahm die Konzession und begann am letzten Termin, dem 31. Dezember 1874, bei der Münchhaldenstrasse mit den Erdarbeiten. Der Riesbachtunnel war noch lange nicht fertiggestellt, als 1877 im Zusammenhang mit der allgemeinen Wirtschaftsflaute auch die Nordostbahnkrise begann. Erst am 1. Oktober 1894 konnte das letzte Teilstück Letten-Stadelhofen in Betrieb genommen werden.

## Die Bildung des Seequai-Garantievereins

Die Gemeindeversammlung vom 18. Mai 1873, welche die rechtsufrige Bahn auf das richtige Geleise gebracht hatte, hatte zugleich den Stadtrat beauftragt, eine «Vorlage betr. Ausführung der neuen Quaianlagen samt Brücke über die Limmat» vorzulegen. Der Stadtrat hatte aber schon von sich aus, im August 1872, den Gemeinden Riesbach, Enge und Wollishofen einen Vorschlag zu gemeinsamer Ausführung der Quaibauten unterbreitet. Wollishofen lehnte, weil zu weit entfernt, ab, dagegen fiel die Anregung in Enge und Riesbach auf günstigen Boden. Nach dem erwähnten Gemeindebeschluss von 1873 arbeitete Bürkli zusammen mit dem damaligen Bauvorstand der Gemeinde Riesbach, Oberst Peter Emil Huber-Werdmüller, das erste Projekt aus, das bei der Plankonkurrenz von 1874 über 27 andere Vorschläge den Sieg davon trug. Bürkli gehörte auch der aus Vertretern der drei Seequaigemeinden gebildeten Seequai-Kommission an, und auf sein Betreiben war schon 1871 durch das neue Wasserbaugesetz Vorsorge getroffen worden, so dass bei grösseren Quaianlagen die Anstösler zu einem entsprechenden Beitrag an die Kosten verpflichtet werden konnten. Doch blieben immer noch grosse Schwierigkeiten zu überwinden. In der «Freitagszeitung» äusserte sich 1879 eine heftige Opposition gegen den «Quaibautenschwindel», welcher es zuzuschreiben war, dass die am 18. Mai 1880 für die Bildung eines Seequai-Garantievereins verlangten Beiträge nicht gezeichnet wurden.

Der Verein konstituierte sich trotzdem im Juni 1880, als den gleichzeitig stattfindenden Gemeindeversammlungen von Zürich, Enge und Riesbach der Vertrag über die Quaibauten zur Genehmigung vorgelegt wurde. In Zürich wurde der Vertrag mit 1576 gegen 373 Stimmen angenommen, in Enge und Riesbach nahezu einstimmig, und mit Kanonendonner wurde das grosse Ereignis gefeiert. Die Ausführung übertrug man einer besonderen Quai-Unternehmung, die im Februar 1882 Bürkli zu ihrem leitenden Ingenieur berief. Darauf legte Bürkli sein Amt bei der Stadt nieder, aber nur, um eine noch grössere Wirksamkeit für ein neues Zürich zu entfalten, denn der Zusammenschluss der drei Quai-gemeinden zur Durchführung des grossen Unternehmens war nur der Vorläufer der ein Jahrzehnt später erfolgenden Vereinigung Zürichs mit seinen Aussengemeinden.

## Die Bauten

Grosse Schwierigkeiten bereitete beim Bau der Quaibrücke – projiziert von der Zürcher Firma Locher & Cie. – die schlechte Beschaffenheit des rechtsseitigen Ufers. Das Unternehmen «Quaianlagen» umfasste ausser dem Bau dieser Brücke die gewaltige Seeaufschüttung, wobei dem Zürichsee 216'256 Quadratmeter Fläche abgerungen wurden. Die mit der Seeaufschüttung beauftragten Bauunternehmen schafften nach Roman G. Schönauer 1,24 Millionen Kubikmeter Steinmaterial und Seeschlamm herbei, 340'000 Kubikmeter mehr als angenommen.

Mit der Seeaufschüttung ging die Gestaltung der Quaianlagen einher. Dazu gehörten eine stattliche Reihe von Kunstbauten wie Ufermauern mit Geländern, Steinböschungen, Treppen und Rampen, Hafenanlagen und Landungsstege für Schiffe. Es wurden die verschiedensten Pflanzungen, Uferstrassen mit Baumalleen, in der Enge und in Riesbach zwei grössere Parkanlagen geschaffen. Ein besonderes Werk war, um die Monotonie zu vermeiden, das Arboretum mit seinen malerischen Gruppierungen von Bäumen und Sträuchern. Die Quaianlagen sind wohl das bedeutendste städtebauliche Werk für Zürich aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie brachten, wie im Werk «Hundert Jahre Gross-Zürich» des Stadtarchivs und des Baugeschichtlichen Archivs der Stadt Zürich nachzulesen ist, mit der Quaibrücke die zweite innerstädtische Querverbindung und erschlossen das untere Seebeck mit seiner Aussicht auf See und Alpen der Bevölkerung und Generationen in- und ausländischer



**Transport des Auffüllmaterials, 1885**



**2. und 3. Juli 1887: Einweihung der Quaianlagen**

**Touristen. Gleichzeitig verbanden sie augenfällig die Vorortsgemeinden Riesbach und Enge, später auch Wollishofen mit der Stadt Zürich, einige Jahre bevor der Schritt durch die Stadtvereinigung auch politisch vollzogen wurde.**

## **Die Einweihung**

**Da man von einer förmlichen Einweihung der Quaibrücke absah, veranstaltete Bürkli von sich aus eine kleine Festlichkeit: Am Silvesternachmittag des Jahres 1884 bewegte sich über die zum ersten Mal geöffnete Brücke ein vom Seefeld kommender langer Zug, voran die Tambouren und die Arbeiter mit ihren Werkzeugen, dann eine endlose Reihe von Wagen, eleganten Equipagen, Müllerei- und Bierfuhrwerken sowie Geschäftswagen aller Art. Zweieinhalb Jahre später war die ganze Quaianlage, soweit sie vorerst geplant war, vollendet. Die zweitägige Einweihung im Juli 1887 wurde zu einem eigentlichen Volksfest. Ein fröhlicher Kinderumzug, eine internationale Regatta, ein eigentlicher Festakt, ein Bankett mit 200 Geladenen, darunter auch Gottfried Keller, sowie ein grossartiges Feuerwerk standen auf dem Programm. Anerkennung, Lob und Auszeichnung wurden dem Erbauer des grossen Werkes von allen Seiten zuteil; die drei Quaigemeinden stifteten einen Lorbeerkranz, und der Vertreter Zürichs, Stadtpräsident Melchior Römer, versicherte, dass der Name Bürklis für immer mit den Quaianlagen verbunden sein werde, die ein «Denkmal zu seiner Ehre seien, dauernder als Erz».**

**Mehr noch freute Bürkli wohl das schlichte Gedenkblatt seiner Untergebenen: «Die Arbeiter der Direktion am Quaubau in Zürich stiften dieses Andenken dem Quai-Ingenieur Dr. A. Bürkli-Ziegler von Zürich, in Erinnerung an dessen väterliche Fürsorge für die Arbeiter. Überreicht am Tage der Eröffnung des Quais nach fünfjähriger Bauzeit am 3. Juli 1887.» Der Sprecher der Abordnung fügte hinzu: «Möge dieses Andenken Ihnen dienen zur Erinnerung, dass Sie zu dem grossen Werke, das Sie geschaffen, auch manch gutes Werk getan haben.»**

**Mit der Quaifeier war auch eine feierliche Taufe von Brücke und Quais verbunden: Quaibrücke, Stadthausplatz (jetzt Bürkliplatz), Alpenquai, Mythenquai, Utoquai und Seefeldquai lauteten die von der Terrasse verkündeten Namen.**

**Noch im gleichen Jahr, am 18. Dezember 1887, beschloss die Gemeinde Riesbach die Fortsetzung des Seefeldquais bis zum Zürichhorn, das sie schon am 17. Dezember 1882 angekauft hatte, um es in eine öffentliche Anlage umzuwandeln. Mit den neuen Quais wurde auch der Hafen Riesbach eröffnet, der den einstigen Hafen beim Bellevue ersetzte.**

# SITUATIONSPLAN DER QUAIANLAGEN ZÜRICH

Nullpunkt des Pegels	411,28
Niedrigster Seestand	408,50
Mittlerer Seestand	409,40
Hochwasser 1876	410,70
Quaihöhe	411,0

Grenze des Quaigebietes.  
 Anlagen ausgeführt auf Rechnung  
 des gemeinsamen Quaiunternehmens.  
 Anlagen ausgeführt auf Rechnung  
 der einzelnen Gemeinden.  
 Aufgeschobene Ergänzungen des gemein-  
 samen Projectes und anderweitige durch  
 den Quaivertrag betroffene Anlagen.

Uferlinie bis 1830.

Maasstab 1:5000.





Jm Stock

Neugut-Quartier

Enge

Linksufrige Zürichseebahn

Belvoir

Gabler

Schnitzerei

Bürgli

Venedigli Station + Enge

Villen-Quartier

Mythen-Str.

Tidi-Strasse

Stocker-Str.

Haridor-Str.

Gem. Enge Stadt Zürich

Scharzen

Hotel Baur

Baumhof-Strasse

Stadthaus

Stadt

Barthelstrasse

Limmat

Gem. Riebach Stadt Zürich

Ste. Strasse

Juneros Seefeld

St. Jakob

Zürcher

Strasse



Zürich, Laubengang auf dem Platzspitz, Ölbild von Heinrich Wüst, um 1800

# ÖFFENTLICHE PROMENADEN IM 18. JAHRHUNDERT

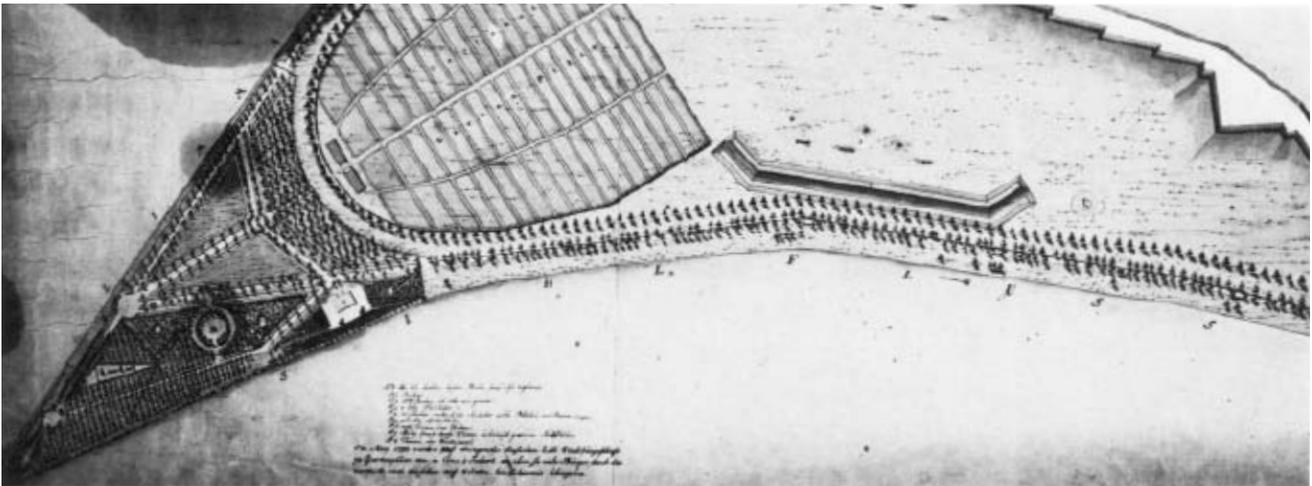
Historische Gärten der Schweiz, Hans-Rudolf Heyer, Benteli Verlag Bern, 1980

Zu den bereits bekannten Stadtplätzen und Schützenplätzen des Mittelalters und der Neuzeit traten im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts die Baumbepflanzungen der Bastionen und Wälle und deren Umwandlung in Promenaden. Die Tendenz, Teile von Bastionen in Friedenszeiten für Gärten und Spaziergänge einzurichten, war nicht aufzuhalten, weil sich die Wohnverhältnisse im 18. Jahrhundert durch das Bevölkerungswachstum in den Städten zusehends verschlechtert hatten. Gleichzeitig verschwanden zahlreiche innerstädtische Gärten und machten den Vorstädten Platz. Wir denken dabei an St. Gallen, das mit dem Brühl eine Aue besass, die der Stolz der St. Galler war. Josua Wetter besang sie 1642 als «Fürst der grünen Heiden» und der «Bürger reichster Schatz». Trotzdem wurde dieser Ort des Lustwandels und Rekreationsplatz der Städter bereits 1791 aufgegeben und überbaut.

Die Sehnsucht nach Befreiung von der städtischen Enge wuchs, und es entstanden in nahezu allen grösseren Städten die ersten öffentlichen Gärten. In den meisten Fällen lagen diese am Stadtrand, bei einem Musterungs- und Schützenplatz oder bei einem Aussichtspunkt. Das wichtigste Element aller dieser Anlagen war die Allee, die im 17. Jahrhundert im klassischen französischen Garten mit seinem Wege- und Achsensystem zur Blüte kam. In der Schweiz war die Allee vorerst als Zufahrt für die barocken Landsitze verwendet worden, denn die Städte verzichteten darauf, ihre Zufahrtsstrassen mit schattenspendenden Alleeen zu verschönern. Einzig Bern konnte sich in dieser Hinsicht dank dem Muri- und dem Aargauerstalden nach Ansicht Hirschfelds mit andern deutschen Städten messen. Die Verbesserung der Verpflanzungstechnik von Bäumen in England kam dieser Entwicklung zu Hilfe. Bei der Auswahl der Bäume spielten neben der Standorteignung und der Schnittverträglichkeit vor allem ästhetische Gesichtspunkte eine wichtige Rolle. Bevorzugt waren Baumarten mit schönem, aufrechtem Wuchs, dichter, lange ausdauernder Belaubung und schöner Rinde. Zu den beliebtesten Alleebäumen zählten verschiedene Linden und Ulmen, ferner Ahorn, die Edel- und Rosskastanie und die um 1630 in Frankreich eingeführte Platane.

Die Bäume oder Baumreihen auf den Stadtwällen oder Bastionen waren die Vorläufer der Allee-gürtel, die im 19. Jahrhundert die Städte umzogen. Sie bildeten den repräsentativen Rahmen der Stadtkerne und grenzten diese gegen die Vorstädte ab. Ausserdem dienten sie den dort wohnenden Bürgern als Treffpunkt und Promenade. Doch erst mit der Entfestigung der Städte im 19. Jahrhundert entstanden die uns noch heute bekannten Anlagen. Dass aber bereits im 18. Jahrhundert in der Schweiz an zahlreichen Orten Promenaden entstanden sind, ist uns heute weniger bekannt.

In Zürich erhielt der alte Lindenhof um 1780 eine geometrische Anlage mit einem Achsenkreuz und Diagonalen im Übergangsstil zum englischen Landschaftsgarten. Ausserdem bepflanzte man das Bollwerk «Die Katz» mit Bäumen, doch die grösste öffentliche Promenade entstand im 17. und 18. Jahrhundert auf dem Platzspitz, dem Dreieck zwischen Limmat und Sihl. Der ehemalige Schützenplatz wurde zwischen 1672 und 1707 durch Alleeen begrenzt. J. F. Meiss vermittelt davon folgendes Bild: «Zwar ausser der Stadt, aber zierlich situiert von den beiden Flüssen der Limmat und der Sihl und dem Schanzengraben umgeben, so dass er eine völlige Insel usmachtet, schön eben und mit wohl gewachsenen Weiden und Linden rings herum umgeben, so dass man komod im Schatten spazieren kann. Eben um dieser Anmutigkeit willen ist er bei hellem Wetter und nachmittags von den Jungen und Alten beiderlei Geschlechts besucht.» Es war nichts anderes als der Sammelplatz oder Treffpunkt der galanten und schönggeistigen Zürcher Welt. Johann Jakob Bodmer hielt hier mit seinen Freunden und Schülern seine der freien Besprechung literarischer, ästhetischer und politischer Fragen gewidmeten Zusammenkünfte ab, wodurch der Platz an Ansehen gewann. Die von 1780 an durch den Schanzenherrn Johann Caspar Fries geschaffene Anlage ging eindeutig auf fremde Vorbilder zurück, die Fries als Offizier in französischen Diensten kennengelernt hatte. Die Linienführung der grossen Bogenwege eröffnete die Anlage, die sich mit drei Alleeen auf einem Rondellplatz schloss. Daran fügten sich im Norden asymmetrische Zickzackwege und einige gewundene Fusswege, weshalb dieser Teil von den Zeitgenossen als englischer Garten bezeichnet wurde, obschon er eher den Anlagen von



Zürich, Anlage des Platzspitzes, um 1780



Zürich, Sihlhölzli, 1768-1770

**St-Cloud oder beim Grand Trianon in Versailles glich. Um 1790 erhielten die neueren Teile der Anlage eine dichtere Bepflanzung und als Staffage für die gewünschte elegische Stimmung einen Pavillon, der auf Ruinen stand, sowie auf einem Hügel das von Trauerweiden umschlossene Denkmal Salomon Gessners. Der Lusthain und der Platz waren so beliebt, dass hier 1784 der Physiker David Breitinger einen unbemannten Luftballon steigen liess.**

**Die erste, einzig der Erholung dienende öffentliche Parkanlage grösseren Umfangs war jedoch das Sihlhölzli, das als Wäldchen nach dem Plan und unter Leitung von Ingenieur Hauptmann Römer in der Zeit von 1768 bis 1770 angelegt worden ist. Mit seinem sechsstrahligen Kreuz innerhalb einer elliptischen Umfassungsstrasse darf es als ein Meisterstück der französischen Gartenkunst bezeichnet werden. Es war offensichtlich bewusst als Kontrast zu den zahlreichen Armen der Sihl eingeschoben. Nach der Bauabrechnung wurden dort 425 Ulmen, 6700 Weisstannen, 1300 Rottannen und Pappeln, 8900 Buchen, 1600 Föhren und 225 Eichen gesetzt.**

**Ebenfalls ins 18. Jahrhundert reicht die Hohe Promenade oberhalb des Bahnhofs Stadelhafen zurück, denn sie entstand 1748 als eine 210 Meter lange Allee von Ahorn, Linden und Platanen und diente vor allem der Aussicht auf den See. Ins späte 18. Jahrhundert geht auch die Parkanlage des Zürichhorns zurück, denn der erste Plan für die Ausgestaltung des Horns mit grossen Alleen stammt von 1784. So verfügte Zürich bereits im 18. Jahrhundert im Umkreis der Stadt und am Seeufer über öffentliche Gartenareale, die den Kern für die Anlagen des 19. Jahrhunderts bildeten.**

**In zahlreichen anderen Schweizer Städten blieben die Projekte auf dem Papier, doch schufen diese und die damals aufkommenden Ideen zusammen mit den im 18. Jahrhundert realisierten öffentlichen Gärten die Grundlage für spätere Anlagen. Noch beschränkte man sich im 18. Jahrhundert auf die beliebten Alleen und Spazierwege. Vereinzelt schuf man jedoch auch Rasenflächen und stattete die Promenaden mit Kabinetten, Brunnen, Wasserbecken oder Denkmälern aus, doch hielt man sich in den öffentlichen Gärten mit der Ausstattung sehr zurück und verwendete auch den Blumenschmuck nur sparsam. Die wichtigsten Elemente dieser ersten öffentlichen Anlagen waren die schattenspendenden Alleen und die Sitzbänke. Man wollte spazieren, sich erholen und die Aussicht geniessen.**

**Gesamthaft betrachtet schuf man in dieser Gartengattung im 18. Jahrhundert die Grundlagen und Voraussetzungen für die öffentlichen Gärten des 19. Jahrhunderts. Inhaltlich und gestalterisch hielt man sich noch an die klassische französische Gartenkunst, doch setzte in Zürich gegen Ende des Jahrhunderts jene Bewegung ein, die im 19. Jahrhundert zur englischen Parkanlage führen sollte. Mit der Schaffung der Stelle eines Stadtgärtners bereitete sich Zürich damals bereits auf die zukünftigen Aufgaben vor.**

# QUAI- UND KURANLAGEN

Historische Gärten der Schweiz, Hans-Rudolf Heyer, Benteli Verlag Bern, 1980

Gewiss liessen sich die Quaianlagen der Seestädte aus dem 19. Jahrhundert auch unter die öffentlichen Gärten einordnen. Sie stehen jedoch den Kuranlagen und den durch den Tourismus bedingten gärtnerischen Bemühungen des 19. Jahrhunderts näher. Ausserdem begegnen wir den Quais auch an Orten, wo sie nur dem Tourismus und nicht auch der einheimischen Bevölkerung dienten. Zwar entstanden einige Seepromenaden oder Quais im Zusammenhang mit Entfestigungen, doch sind sie als neuartige gartenarchitektonische Leistungen des Zeitalters des Tourismus zu bewerten.

Während des ganzen Mittelalters hatten sich die Seeufer der Städte kaum verändert. Schiffsstege, Wuhr- und Befestigungsanlagen und später auch Korn- und Warenhäuser säumten die Ufer oder den Auslauf der Seen. Das meist versumpfte Seeufer war Lagerplatz für Holz, Steine und andere Rohmaterialien, oft von Überschwemmungen bedroht und deshalb keineswegs attraktiv. Erst durch den Tourismus und die Zunahme der Bevölkerung begannen die Seestädte damit, Seepromenaden oder Quais anzulegen, die das mittelalterliche Stadtbild vom See her vollständig veränderten. Vor den neuen Hotels am See suchten die Touristen die Promenaden zum Spazieren, zur Erholung an der kühlen und frischen Seeluft und zum Ausblick auf die so bewunderte Alpenwelt auf.

## Zürich

Wohl die bedeutendsten Quaianlagen der Schweiz, deren Ausbau im 19. Jahrhundert begann, sind jene des Zürcher Seebeckens, die sich vom Zürichhorn bis nach Wollishofen erstrecken. Sie bieten nicht nur die genannten Vorzüge, sondern auch den Blick auf die Altstadt und den Zürichberg. Als ältesten Quai in Zürich könnte man die Anlegung eines steinernen Wuhrs längs des damals noch versumpften Limmatufers zwischen dem Helmhaus und dem Rüden aus dem Jahre 1580 bezeichnen. Zwischen 1637 und 1643 folgte die Wühre dem linken Ufer zwischen Kornhaus und Weinplatz. Bis in die Mitte der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts war jedoch die Stadt durch Palisadenreihen und Festungswerke oder Schanzen vom See, das heisst vom unteren Seebecken abgeschlossen, das früher allseitig weiterreichte. Als daher am 30. Januar 1833 nach einer zehnstündigen Grossratsdebatte aus politischen Gründen der Beschluss fiel, die Schanzen um die Stadt zu schleifen, war das Signal zur Erweiterung der Stadt in Richtung See gegeben, denn kurz nach diesem Beschluss begann die Landaufschüttung. 1837-1843 entstand so durch die Seeauffüllung südwestlich des Bauschänzli der neue Stadthausquai. Das dem See abgerungene Landstück blieb vorerst noch verwahrlost und wurde erst 1849 in einen englischen Park umgestaltet.

Damit war jedoch der Grundstock zur Ausgestaltung der Seeufer gelegt, ohne zunächst Folgen zu haben. Die Landaufschüttungen im Gebiete der damaligen Gemeinden Riesbach und Enge schoben zwar die Seeuferlinie weiter hinaus, erschwerten aber der Bevölkerung den Zugang zum See und verunstalteten den Blick auf die Stadt, weil das neugewonnene Land als Lagerplatz verwendet wurde. Von 1835 an entstanden dann neue Quais an der Limmat vom Rathaus bis zum Helmhaus und zur Torgasse mit dem Durchbruch der Rämistrasse. Es folgte in der gleichen Zeit die neue Hafenanlage mit dem Kaufhaus am See auf dem heutigen Sechseläuteplatz. Nach dem Bau der Münsterbrücke von 1836-1838 und dem Hotel Baur au Lac von 1844 waren diese Brücke, der Garten des genannten Hotels, die Bauschanze und der Baugarten die einzigen Stellen am See, die einen freien Blick auf den See und die Berge boten. Als man dann den Bahnhof mit dem See durch die Bahnhofstrasse verband, verschwand der Baugarten. In den sechziger Jahren befasste sich Zürich mit der Seeufergestaltung nur im Blick auf zukünftige Strassenbauten.

Das Verständnis für die Schönheit der Seeanlage erwachte erst, als das Seeufer durch das Projekt einer Bahnlinie längs des Sees bedroht war und ein sogenannter «eiserner Ring» die Stadt vom See abschneiden sollte. Nach einer heftigen Opposition der Bevölkerung erarbeiteten der Stadtingenieur Arnold Bürkli-Ziegler und Ingenieur Huber-Wertmüller 1873 ein Projekt, das den 1881-1884 unter der Leitung von Arnold Bürkli ausgeführten Quaibauten am Seeufer zugrunde gelegt wurde. An die hohen Verdienste des Quai-Ingenieurs erinnern der Bürkliplatz, die Bürkliterrasse und ein Denkmal

am Alpenquai. Die Kosten der mit den Quaianlagen verbundenen Bauten beliefen sich auf rund 8 1/2 Millionen Franken. Für die Gestaltung der Uferlinien und der Parkanlagen war eine Kommission eingesetzt, der ausser Bürkli die Architekten J. Stadler, G. Kelterborn, der Handelsgärtner O. Fröbel und der Hofgartendirektor C. von Effner aus München angehörten. Effner hatte bereits in Basel durch ein Gutachten den Grünring mitbestimmt. Als Gartenarchitekt, der unter anderem den Englischen Garten von München entworfen und ausgeführt hatte, übte er auch in Zürich seinen Einfluss aus und schuf die Voraussetzung für die Parkanlagen am See.

In den achtziger Jahren bemühten sich einige Zürcher darum, in die ausschliesslich ästhetischen Gesichtspunkte bei der gärtnerischen Planung der Quaianlagen auch wissenschaftlich-botanische einfließen zu lassen. Auf diese Weise entstand zwischen dem Alpenquai (heute General-Guisan-Quai) und dem Mythenquai das Arboretum, in dem die Holzgewächse nach pflanzengeographischen, systematischen und pflanzengeschichtlichen Gruppen zusammengestellt wurden. Die ausgedehnten Quaianlagen am linken Seeufer gehören ihrer Bepflanzung wegen zu den schönsten öffentlichen Anlagen der Stadt. Durchblicke auf den See, die freie Aussicht auf die Hügelketten und Alpen schaffen einen vollen Genuss, auch wenn der Verkehr auf der Nordseite vorbeiströmt. Der reiche Baumbestand umfasst ungarische Silberlinden, Mammutbäume, Eiben- und Sumpfyypressen. Vor dem Kongressgebäude stehen die seltenen Brissagobäume. Aus Nordamerika stammen die virginische Flusszeder, die Lawsonsche Scheinzypresse, die amerikanische Papierbirke, die Sumpfyypresse, die Amberbäume, die Magnolien und der Tulpenbaum. Asiatischer Herkunft sind die japanische Lotuspflaume, die Stechfichte, der Ginkgobaum oder die Farreneibe, der kaukasische Ahorn, der weinblättrige Birnbaum, der chinesische Surenbaum und die chinesische Flügelnuss. Das Mittelmeer vertritt der Judasbaum und den Norden eine schnitzblättrige Abart der Hängebirke. In den Stadthausanlagen stehen eine Libanonzeder und ein japanischer Schnurbaum zusammen mit lorbeerblättrigem Weissdorn. – Auf dem rechten Seeufer folgt auf den Utoquai und den Seefeldquai die Zürichhornanlage mit einem anmutigen Hain von Silberweiden neben kanadischen Pappeln als Abschluss.



Zürich, Bürkliplatz mit Baumreihen und Blick auf die Terrasse Richtung See mit Sitzbänken und Geländer



**Blick vom Arboretum über den See auf die Berge. Mitte rechts der Hügel mit dem Alpinum. Kolorierte Postkarte, undatiert, vermutlich um 1800 Zentralbibliothek Zürich**



**Gesamtansicht. Links das „Alpinum“, rechts das Bürklidenkmal hinter den Säuleneichen. 1989**

# NEUBEPLANZUNG DES ALPINUMS IM ARBORETUM ZÜRICH

Guido Hager, Landschaftsarchitekt BSLA, Zürich, Anthos 1/90

Im Sommer 1987 feierte die Stadt Zürich das hundertjährige Bestehen der Quaianlagen und damit auch die Schaffung des Arboretums in der Enge. Das Alpinum bildet darin das Kernstück. Nach Jahren der Vernachlässigung wurde es 1989 durch das Gartenbauamt wieder mit Stauden bepflanzt.

Das Arboretum entstand als öffentlicher Park unter der gartenkünstlerischen und wissenschaftlichen Leitung einer international zusammengesetzten Kommission. Für die Gesamtgestaltung war Otto Fröbel (1844-1906) verantwortlich, für die Detailgestaltung wurde Evariste Mertens (1846-1907) zugezogen. Das Ziel war die Schaffung einer Parkanlage für «Genuss und Belehrung» des Publikums. Arboreten erfreuten sich im 19. Jahrhundert grosser Beliebtheit. Die Schaffung einer wissenschaftlich angeordneten Baumsammlung, wie Museologie ganz allgemein, entsprach dem Bildungsbürgertum und dessen Sammelleidenschaft. Die Pflanzenauswahl wurde jedoch nicht nach streng wissenschaftlichen Standpunkten vorgenommen, sondern von gärtnerischen, dem «Genuss» verpflichteten Kriterien bestimmt.

Das Arboretum wurde der Zeit gemäss «landschaftlich» gestaltet. Damit wurde der damals in Zürich fehlende Bezug zum See und zu den Bergen künstlich hergestellt und als Touristenattraktion, ganz im Sinne des «englischen Gartens» mit vorbestimmten Blickpunkten, hier die Alpen, miteinbezogen. Im Arboretum selber wurde, um einer «Flachheit und Langeweile der ganzen Disposition» entgegenzutreten, «ein Wechsel im Bodenrelief für die Wirkung der Anlage im Allgemeinen und der Bepflanzung im Speziellen durchaus (als) notwendig» erachtet. Zwei Hügel binden die Hauptsichtachse vom zentralen Parkeingang über den «Strand» auf die Bergwelt ein. Der grössere, zentrale Hügel zeigt zum Park hin eine sanfte Rasenböschung. Die gegen den See hin steil abfallende Seite wird durch «das Vorhandensein und Sichtbarwerden von Steinen das Bestehen des Hügels begründen und erklären ( ... ), durch welche der Hügel sich als Moräne darstellt». Darin wird die Pflanzenwelt der Voralpen diesen quasi spiegelbildlich über den See hin entgegengehalten. Dadurch wird der besondere landschaftliche Reiz gartenarchitektonisch neu erlebbar gemacht. Der Sonntagsspaziergang wird zum Ausflug in die zwar sichtbaren und doch zu fernen Alpen.

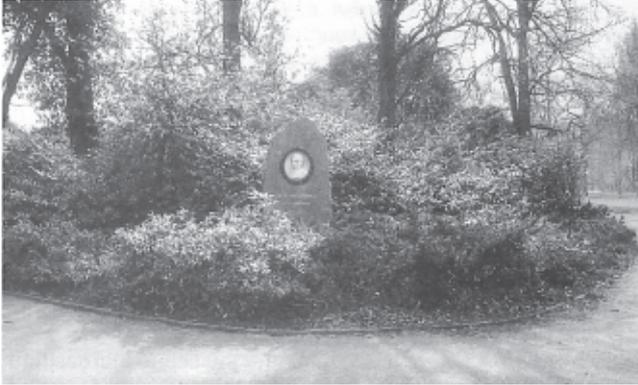
In den vergangenen Jahren wurden die anspruchsvollen Stauden aus Pflegegründen durch anspruchslose Kleingehölze ersetzt. Die letzten Cyripeden verschwanden in den 60er Jahren. *Prunus laurocerasus* und *Potentilla fruticosa* überwuchsen die Steine, Berberis- und *Chaenomeles*-Hecken hielten die Hunde fern; ein Paradies für Spatzen. Das Publikum reagierte auf den langsamen Wechsel kaum und erfreute sich im Ökotrend allenfalls an der Verwilderung.

Inzwischen wird der historische Wert der Gesamtanlage und der aufwendigen Details wieder erkannt. Aufgrund eines Parkpfliegerwerkes von 1985 wurde beschlossen, das Alpinum als einzige grosse Staudenpflanzung im Arboretum wieder zu unterhalten. Ein bunter Teppich von alpinen und voralpinen, einheimischen wie fremdländischen Blumen, Gräsern und Farnen sollte dem Namen der Anlage und der historischen Dimension wieder gerecht werden.

Als Grundlagen für die Auswahl der Pflanzen dienten in erster Linie die Notizbucheintragungen von Mertens. Eine spezifische Pflanzenaufstellung für das Alpinum existiert nicht. In den minutiösen und gut nachvollziehbaren Protokollbeschrieben der Arboretumskommission wird einzig erwähnt: «An den Böschungen des Hügels sind die vorgesehenen Alpenpflanzen gesetzt, es handelt sich aber noch um Bepflanzung der Zwischenräume, sei es mit Gras oder mit rasenbildenden Pflanzen. Als für den Unterhalt vorteilhaft wird letzteres beschlossen.»

Von der Anlage ist nur eine historische Abbildung bekannt, die das Bürkli-Denkmal von Baptist Hoerbst (1899) mit der Begleitpflanzung zeigt. Die erste Bepflanzung von 1887 kann also nur errahnt werden anhand von vergleichbaren Staudenpflanzungen von Mertens (z. B. Villa Bleuler, Zürich), wobei die eigentliche Ausführung dem damaligen Stadtgärtner Kreis und nicht Mertens selber oblag.

An eine Detailrekonstruktion war bei dieser Quellenlage nicht zu denken. Als weiterer Grund gegen eine Rekonstruktion sprachen die veränderten Standortgegebenheiten: Die Säuleneichen und die



**Das Bürklidenkmal, 1984**



**Das Bürklidenkmal, 1989**



**Der südliche Ausgang, 1984**



**Das „Alpinum“ im Alpinum, 1989**

Zwergnadelgehölze sind ausgewachsen und bestimmen das räumliche Gefüge. Der Schattenwurf wird durch die für ein Alpinum ohnehin extreme Nordlage noch zusehends verstärkt. Was von gesamthaft 800 m<sup>2</sup> Pflanzfläche bleibt, ist ein gutes Dutzend an sonniger, warmer Lage an der Südecke. Seit dem Frühjahr 1989 präsentieren sich dort wieder *Leontopodium* und *Gentiana* zwischen *Antennaria*, *Sempervivum*, *Carlina* und *Anthericum*. Weiter nördlich, zu den *Quercus* r. «*Fastigiata*» hin, bestimmen zusehends Schattenstauden das Bild. Die Auswahl umfasst über 200 Stauden, Farne, Gräser, Zwiebel- und Knollenpflanzen, Rosen und Kleingehölze. Sie bilden eine dichtdurchwirkte Decke, rhythmisch in Höhe und Farbe zueinander und zu den ausgewachsenen Zwerggehölzen und Azaleen abgestuft. Zurückhaltende Farben in blauen, rosa und weissen Tönen mit wenig Gelb und Rot überwiegen, einige Solitäre in Blüte oder Blatt setzen Akzente. Was aber haben Schattenstauden mit einem «Alpinum» gemein?

Der Begriff «Alpinum» gemäss Wahrig (1986) wäre ein «Steingarten mit Alpenpflanzen», also Hochgebirgspflanzen. Eine streng wissenschaftliche Sammlung alpiner Pflanzen wurde bei der Anlage wie Neubepflanzung des Alpinums sowenig wie beim Arboretum selber angestrebt. Dazu bietet der botanische Garten bessere Voraussetzung. Das «Alpinum» im Arboretum versucht eine Vielzahl von Pflanzen und etwas vom gärtnerischen Umgang im landschaftlichen Park des vergangenen Jahrhunderts in die heutige Zeit zu bringen.

Nicht verwunderlich sind dazu die Reaktionen der Passanten: Ältere Leute bleiben erfreut stehen und können diese und jene Pflanze bezeichnen. Jugendliche sehen gar nichts. Und die 25- bis 40-jährigen protestierten während der Rodungsarbeiten von *Prunus lauroc.*, *Berberis* und *Chaenomeles* über den Verlust des vorher wuchernden Parkteils. Mit Informationen in der Presse und vor Ort wurde die Öffentlichkeit vor und während der Neugestaltung über die Umwandlung orientiert. Die Gesamterscheinung wird in wenigen Jahren kaum mehr Anlass zu diesen Diskussionen geben.

Das Alpinum wurde im Herbst 1989 fertig bepflanzt. Das wichtigste Anliegen im weiteren Bestand ist die aufwendige und sorgfältige Pflege. Zwei Staudengärtnerinnen sind dafür zuständig. Die befürchteten Vandalenakte, wie sie im Arboretum und anderen öffentlichen Anlagen vorkommen und zur allgemeinen Verflachung der aufwendigen Ausstattung beitragen, blieben bis anhin aus. Gleichzeitig (Sommer 1989) wurde eine Turnerstatue von B. Hoerbst ganz in der Nähe zweimal vom Sockel gerissen. Ist es die reaktionäre Siegerpose, die den Unmut und die Aggression fördert? Oder verkennen die Vandalen den historischen Wert und damit den Grund der Neugestaltung des Alpinums? Ich glaube, dass eine Skulptur heute viel schneller «gelesen» werden kann und damit Emotionen provoziert. Vegetabile Elemente entziehen sich weitgehend der direkten Einordnung durch das jüngere Publikum. Das wiederbepflanzte Alpinum entspricht zudem in weiten Teilen einem heute gewünschten Bild des «Wildgartens». Die Künstlichkeit und der Aufwand, die hinter der Anlage stehen und die eine solche gärtnerische Anlage in zeitgemässer Gartenarchitektur verbieten, werden vom Betrachter nicht direkt erkannt. Dem Besucher wird nicht eine historische Szenerie vorgeführt. Beiläufig und untergeordnet im gesamten, wird der Wert erst vom stillen und aufmerksamen Liebhaber, dem botanisch und gartenarchitektonisch Eingeweihten erkannt und über das spezifische Wissen richtig, das heisst im kunsthistorischen Zusammenhang gelesen. In diesem zur Vergangenheit und Gegenwart hin offenen Verständnis liegt meiner Ansicht nach ein Grund für die gute Aufnahme beim Parkbenützer. So präsentiert sich dem heutigen Publikum eine grosszügige Anlage, die auch wieder den Absichten der Gründer des Arboretums entspricht: «Dieser Park, welcher den Wellen des Sees entsteigen soll, muss, seinem seltenen Ursprung gemäss, auch reich ausgestattet und sorgsam gepflegt sein.»



**Kongresshaus, Terrassenrestaurant mit Aussicht auf den Zürichsee, 1939  
Fotografie, Michael Wolgensinger**

# ZÜRICHS WEICHE SEEFRONT DAS KONGRESSHAUS ALS STÄDTEBAULICHE SETZUNG

Bruno Maurer

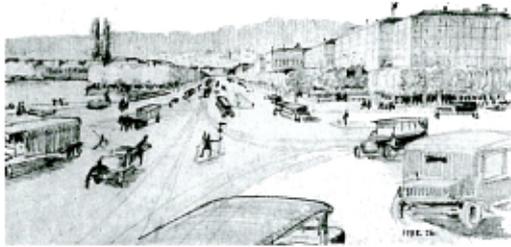
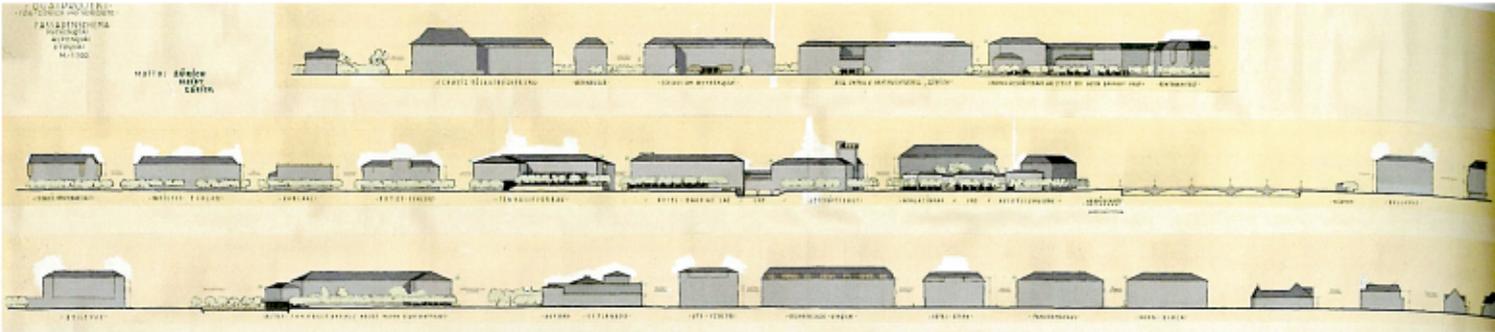
Kongresshaus Zürich 1937-1939, Moderne Raumkultur,

Arthur Rüegg & Reto Gadola, gta Verlag 2007

Auch wenn der Streubereich des Gesamtwerks von Haefeli Moser Steiger alle Landesteile und sogar einige Bauten im Ausland umfasst, und auch wenn die drei Architekten, insbesondere im Rahmen der CIAM, internationale Kontakte pflegten und so dem berühmten «Diskurs in der Enge» entronnen sind, gelten sie zu Recht als «Zürcher Architekten». Für Haefeli und Steiger war Zürich die Vaterstadt, und auch der in Karlsruhe aufgewachsene Werner M. Moser liess sich nach seinen ausgedehnten Wanderjahren definitiv in Zürich nieder, wo er bereits einen Teil seiner Studienzeit verbracht hatte. Die Hauptwerke von Haefeli Moser Steiger - die Siedlung Neubühl, das Kongresshaus, das Bad Allenmoos, das Kantonsspital, das Hochhaus zur Palme- und ihre besten Wohnbauten befinden sich in Zürich oder in dessen engster Nachbarschaft. Man könnte es auf die Formel bringen, dass das Büro Haefeli Moser Steiger international orientiert, aber auf Zürich fokussiert war. Eine «kunstgeografische» Betrachtung des Werks, basierend auf der These, dass sich die besondere Affinität zu Zürich in einer spezifisch lokalen Ausprägung der Bauwerke niedergeschlagen hat, ist wenigstens implizit schon versucht worden. Anlass bot etwa der Umstand, dass die Siedlung Neubühl ein gemeinsames Werk von Basler und Zürcher Architekten darstellt. Dass die Bauten von Haefeli Moser Steiger zwar Vertreter des «Internationalen Stils» sind, ihnen aber gleichzeitig das Manifestartige, die ideologische Strenge fehlte, ist schon früh bemerkt und auch kritisiert worden. Zwar suchten Haefeli Moser Steiger bei jeder neuartigen Bauaufgabe das Prinzipielle und Typische. Kam es zu einer Realisierung, war diese dann aber immer eine spezifische Antwort auf die konkrete Aufgabenstellung. Das beste Beispiel ist das Thema des Bades, das sie im Rahmen einer Ausstellung mit einer gleichzeitig diachronen und synchronen Untersuchung in all seinen Aspekten, vom Städtebau bis zur Duschbrause, untersuchten, um dann unmittelbar danach mit dem Freibad Allenmoos eine nur an diesem Ort mögliche Lösung abzuliefern, die ganz dem Genius loci (Geländeform, bestehende Vegetation und «Quartiercharakter») Rechnung trug. Was für diesen peripheren vorstädtischen Bauplatz galt, traf erst recht zu auf den privilegierten Ort an Zürichs Schauseite, an dem das neue Kongresshaus vorgesehen war. Seine vergleichsweise kurze Planungs- und Baugeschichte muss als Teiletappe einer fast vier Jahrzehnte dauernden Auseinandersetzung mit der Ufergestaltung des unteren Zürcher Seebeckens betrachtet werden. Sie beginnt mit dem Seeufer-Wettbewerb vom Winter 1925/26 und endet mit dem Hochhaus zur Palme, das der Ufersilhouette von Zürich ein prägnantes neues Element verlieh.



Kratzturm und Baugarten mit Gartenwirtschaft.  
Fotografie Johann Ganz, 1878



Seeufer-Wettbewerb, Zürich,  
1925. Projekt Max Haefeli und  
Max Ernst Haefeli  
oben: Fassadenschema Mythenquai, Alpenquai, Utoquai  
unten: Perspektive Bürkliplatz mit Hochhaus

## Der Seeufer-Wettbewerb 1925/26

1925 schrieb die Stadt Zürich den «Ideenwettbewerb für die Ausgestaltung der Seeufer im Gebiet der Stadt Zürich und ihrer Vororte» aus. In der Nachfolge des 1915 bis 1918 durchgeführten Gross-Zürich-Wettbewerbs und auf dessen Resultaten basierend, sollten Vorschläge für die Bebauung des unteren Seebeckens gemacht werden. Die 29 eingegangenen Projekte wurden von einem prominenten Preisgericht beurteilt. Unter dem Vorsitz des späteren Stadtpräsidenten Emil Klöti, damals noch Vorstand des Bauwesens I, wirkten als Fachpreisrichter u. a. die Architekten Hans Bernoulli, Hermann Jansen aus Berlin, bereits 1918 Jurymitglied, Fritz Schumacher aus Hamburg, und - vielleicht auf Empfehlung von Karl Moser - Granpré Molière aus Rotterdam. Ein erster Preis wurde nicht vergeben. Die beste Rangierung erreichten die Gebrüder Pfister und Kaczorowski & Hohlach mit je einem zweiten Preis ex aequo.

Als der Ideenwettbewerb lanciert wurde, befand sich Werner M. Maser noch in den USA; Haefeli und Steiger beteiligten sich getrennt und wählten einen ganz unterschiedlichen Projektansatz. Steigers zusammen mit Carl Hubacher und (der offiziell nicht erwähnten) Flora Steiger-Crawford erarbeiteter Wettbewerbsbeitrag scheint nicht erhalten zu sein. Dank eines im Haefeli Moser Steiger-Nachlass aufbewahrten Typoskripts und den allerdings erst im hohen Alter niedergeschriebenen Lebenserinnerungen von Flora Steiger-Crawford ist immerhin der methodische Ansatz bekannt. Das Wettbewerbsprogramm verlangte neben Bebauungsvorschlägen auch ein neues Verkehrskonzept, das die Haupt- und Nebenzubringer zur City ebenso umfasste wie die Verbindung der beiden Seeufer mit der Brücke, respektive den Brücken über den Seeausfluss. Dieses von Steiger offenbar als übergeordnet eingeschätzte Problem war also nur auf Grund verlässlicher statistischer Grundlagen zu lösen. Da diese weitgehend fehlten, bestand die erste Aufgabe darin, mit Verkehrszählungen die nötigen Daten zu erhalten, die es erlaubten, die Führung und Dimensionierung der Strassen auf eine objektive Planungsgrundlage zu stellen.

In die Zeit des Wettbewerbs fällt die Mitarbeit Steigers beim Bau des Mythenschlosses, des neoklassizistischen Stadtschlosses mit Luxuswohnungen von Arminio Cristofari beim Hafen Enge. Bei allen Vorbehalten gegenüber der Architektur, hinter deren Fassadenkleid sich allerdings neueste Bautechnik verbarg, betrachtete Steiger diese Anstellung als Chance, den Prozess einer grossen baulichen Realisierung kennenzulernen. Das Verkehrsproblem an Zürichs Seeseite erlebte er auf seinem Arbeitsweg aus eigener Anschauung: «Also radelte er täglich auf seinem uralten Velo (von uns Rosinante genannt) vom Tiefenbrunnen über die Seefeldstrasse zum Strandbad in der Enge.» Flora Steiger-Crawfords Erinnerungen an den Wettbewerb sind aussagekräftig und amüsant zugleich. Für einen der für die Querschnittszählungen ausgewählten Standpunkte war sie zuständig. «Ich stand also am Morgen in aller Frühe an der Seestrasse beim Tiefenbrunnen und zählte die Autos in beide Richtungen. Am Ende des Stossverkehrs ging ich blaugefrozen heim, aber doch mit dem Gefühl, eine



Situationsplan

wichtige Quelle der Erkenntnis erschlossen zu haben.»

Das Verkehrsaufkommen war schon damals im Bereich der Seeuferstrassen rund um das untere Seebecken ein grosses Problem, das sich - vor der Einführung der englischen Arbeitszeit - besonders in den Mittagsstunden manifestierte. Steiger und Hubacher versuchten aber auch herauszufinden, wie sich die Stadtentwicklung insgesamt auf den «Flächenbedarf» im Wettbewerbsgebiet auswirken würde. «Durch die Darstellung einiger wichtiger Aktivitäten, wie Brief-, Telegramm-, Telefon-, Postscheckverkehr sowie das Anwachsen der Sparguthaben, versuchten wir, dem Problem Stadtentwicklung näher zu kommen. Methoden, die heute [i. e. 1970] sehr entwickelt sind.» Entgegen der noch anlässlich des Gross-Zürich-Wettbewerbs geltenden Annahme, dass sich das Bevölkerungswachstum innerhalb der damaligen Stadtausdehnung linear weiterentwickeln würde, sahen die beiden «eine abnehmende Bevölkerungszunahme» voraus. Ohne dies explizit zu benennen, hatten sie den für die Innenstadt und auch für die Bebauung des unteren Seebeckens so verhängnisvollen City-Druck und die Abwanderung der Stadtbevölkerung in die Vororte richtig vorausgesehen. Man kann wohl behaupten, dass sich der nachmalige Pionier der schweizerischen Orts-, Regional- und Landesplanung Steiger hier zum ersten Mal manifestierte.

## Zürich bleibt Zürich

Ein Vergleich der eingereichten Projekte der beiden nachmaligen Haefeli Moser Steiger-Patrons wäre natürlich im Hinblick auf ihre Zusammenarbeit interessant. Doch selbst Flora Steiger-Crawford musste in ihren Lebenserinnerungen in Bezug auf das fertige Projekt ihrer Arbeitsgruppe kapitulieren: «An das Resultat unserer Pläne kann ich mich einfach nicht mehr erinnern.» Aus einer amüsanten Randbemerkung in ihren Lebenserinnerungen lässt sich aber zumindest eine wesentliche Übereinstimmung mit dem Projekt von Vater und Sohn Haefeli ableiten, das durch seinen skrupulösen Umgang mit dem historischen Zürich auffiel: «Giedion, den wir damals kennenlernten, schlug vor, das Gelände um das Seebecken herum auf derselben Höhe zu überbauen. Auch die Brücke über die Limmat beim Bellvue dachte er sich überbaut. Die ganze Altstadt, dieses so reizende, plastische Gebilde, war für ihn alter Quatsch. Gut, dass er kein Architekt war.»

Das Projekt von Max und Max Ernst Haefeli wurde mit einem dritten Preis ex aequo ausgezeichnet und findet sich deshalb in der Wettbewerbsberichterstattung der Schweizerischen Bauzeitung ausführlich gewürdigt. Im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich ist zudem der komplette Plansatz erhalten. Zum umfangreichen Konvolut gehört das «Fassadenschema Mythenquai, Alpenquai, Utoquai». Im Massstab 1:500 wird darin die Abwicklung der Uferbebauung dargestellt, wobei zum einen die bestehenden Bauten modifiziert, zum anderen für die damaligen Baulücken Volumen und Nutzungen («Wohnblock», «Neues Wohn- und Geschäftshaus») vorgeschlagen werden. Die bestehenden Baukörper variieren in der Gesimshöhe von 17 bis 23 Metern (das höchste Gebäude ist ausgerechnet



Seefront, vom Wasser her gesehen.  
H. Wolf-Senders Erben, um 1936

das kurz vor der Jahrhundertwende errichtete «Utoschloss» von Pflughard und Haefeli). Die damals nach zürcherischem Baugesetz gültige zulässige Höhe des Hauptgesimses über Strassenniveau war 20 Meter. Die von Vater und Sohn Haefeli vorgeschlagenen Ergänzungen respektieren diese Vorgabe fast durchweg. Den einzigen vertikalen Akzent setzt das allerdings hinter die Quai-bebauung zurückversetzte Geschäftshochhaus am Eingang der Bahnhofstrasse. Es sind aber nicht die Vorschläge zur Verkehrsführung, die landschaftsplanerischen Massnahmen oder die zahlreichen baulichen Eingriffe zugunsten einer modernen Grossstadt, welche die Jury überzeugten, sondern die im Projekt zu Tage tretende grundsätzliche Haltung gegenüber der charakteristischen, «historischen» Ufersilhouette Zürichs.

«Besonders wertvoll am Projekt ist die Art, wie der Verfasser einen neuen Teil der Bebauung in das Bestehende einfügt. Er versucht dabei, die unerfreulichen Erscheinungen abzuschwächen und dem historischen Stadtbild gerecht zu werden. Abgesehen von der Höhenbemessung der Gebäude hat er zu diesem Zweck trichterförmige Ausweitungen im Uferbilde vorgesehen», heisst es im Jurybericht. Gemeint ist damit ein auffälliges Charakteristikum des Projekts, die Zurückversetzung der Baulinie im Bereich der Altstadt beidseitig der Limmat zwischen der Tonhalle und dem alten Tonhalleareal. Das eine Gelenk bildet auf der linken Seite ein winkelförmiger «Tonhalle-vorbau» als Ersatz für den Tonhallepavillon mit seiner Doppelturmfassade. Dessen Pendant auf der rechten Seeseite ist nicht ein einzelner Bau, sondern eine Baugruppe bestehend aus dem um einen «Aufbau» ergänzten Esplanade-Gebäude, dem Stadttheater und einem neuen Wohn- und Geschäftshaus auf der heutigen Sechseläutenwiese. Zwischen diesen beiden Polen sollte eine Kette von repräsentativen Bauten entstehen. Die Villa Rosau wäre einer Erweiterung des Hotels Baur au Lac geopfert worden. Die Stadthausanlage sollte, zum See und zur Bahnhofstrasse durch eine nur 14 Meter hohe Randbebauung gefasst, in eine fast allseitig geschlossene Platzanlage umgewandelt werden. Insgesamt schlugen die Haefelis also einen bis zum Fluss reichenden baulichen Abschluss der linksseitigen Stadt zum See vor, der allerdings durch die Rückversetzung und Höhenabstufung abgeschwächt war und eine Verbindung zum Flussraum schuf. Das einzige aus dieser Randbebauung heraustretende Element ist neben dem erwähnten Hochhaus an der Bahnhofstrasse das Restaurant am linken Übergang vom See zum Fluss. Der Jurybericht lobt diese beiden städtebaulichen Dominanten explizit: «Die Anlage eines unmittelbar aus dem Wasser aufsteigenden Baues am linken Ende der Quai-brücke sowie die Anlage eines Turmes am Ausgang der Bahnhofstrasse ergibt beim Bürkliplatz einen rhythmisch gut wirkenden Aufbau.» Als idealer Standpunkt für die Wahrnehmung der «Visitenkarte» Zürichs war eine künstliche Insel etwa auf der Höhe der Falkenstrasse und nahe am rechten Seeufer vorgesehen. Das verblüffendste Element des Projekts von Haefeli & Haefeli ist aber die Volumetrie des «Tonhalle-vorbaus». Der Winkelbau besteht aus einem parallel zur Tonhalle gelegten Trakt und einem zum See hin senkrecht angewinkelten Baukörper. Genau zehn Jahre vor dem Kongresshauswettbewerb wurde also die städtebauliche Grundidee des Siegerprojekts antizipiert.

## Streit im Baukollegium

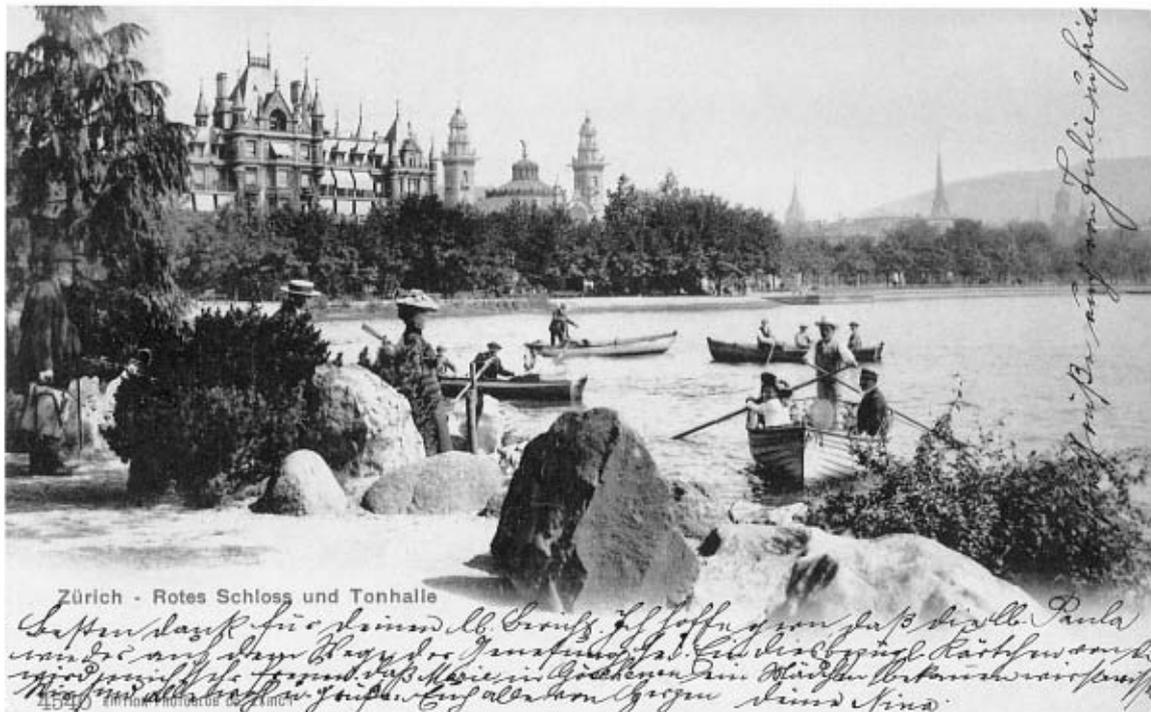
Am 18. Januar 1937 begab sich das Baukollegium der Stadt Zürich in den Untergrund, in die «Untergeschossgarage» des von Stadtbaumeister Hermann Herter in Zusammenarbeit mit Robert Maillart geplanten und im Jahr zuvor dem Betrieb übergebenen Amtshauses V. Die Sitzung bestand einzig in



der Führung durch die in diesem eindrucksvollen Ambiente mit den mächtigen gedrungenen Pilzstützen in Szene gesetzte Ausstellung der «Wettbewerbsentwürfe für ein Tonhalle - und Kongresshausgebäude am Alpenquai ». Protokolliert wurde die vom Direktor der Landesausstellung Armin Meili übernommene Führung nicht, vermerkt sind nur die An- und Abwesenden. Unter den Letzteren figurierte auch «M. E. Haefeli», ein Freudscher Lapsus, denn tatsächlich hatte dessen Vater Max Einsitz im Gremium. In verschiedenen Sitzungen des Baukollegiums wurde in den folgenden Monaten immer wieder über das Resultat des Wettbewerbs diskutiert, wobei dem siegreichen Projekt eine steife Brise entgegen blies. Die vehementesten Kritiker waren O. R. Salvisberg und Gustav Gull, aber auch Stadtpräsident Klöti verbarg seine Enttäuschung über das Fehlen «einer gewissen Monumentalität» beim erstrangierten Projekt keineswegs. Salvisberg kritisierte die verpasste städtebauliche Chance, die die Möglichkeit geboten hätte, «auch in Zürich einen repräsentativen Empfang durchzuführen», und die «Baugesinnung» des siegreichen Projekts. Gull liess es sich nicht nehmen, einen Gegenentwurf in den Raum zu stellen, den er aber dem Baukollegium vorenthielt, weil er ihn dem Stadtrat vorstellen wollte. Seiner Ansicht nach sollte «an dieser Stelle des Alpenquais [ ... ] unter Beanspruchung des gesamten zur Verfügung stehenden Platzes ein monumentaler Bau geschaffen werden». Und weiter: «Dass bei dem von mir vorgeschlagenen Verzicht auf die L-Form der Garten verschwindet, ist schade. Dieser Nachteil wird jedoch durch die vielen Vorteile mehr als aufgewogen.»

Auf Befürworterseite standen der Chef des Bebauungsplanbureaus Konrad Hippenmeier - «Die kubische Gliederung beim ersten Projekt gefällt mir. Ich bin nicht der Ansicht, dass an dieser Stelle grosse Baumassen am Platz wären.»- und der unter Befangenheitsverdacht stehende Max Haefeli, der das erste seiner wenigen Voten zur Kongresshausfrage mit den Worten einleitete: «Ich erkläre jedoch ausdrücklich, dass ich an diesem Projekt in keiner Weise beteiligt bin. Ich habe dieses Projekt vor der Ablieferung nicht einmal gekannt.» Salvisbergs Votum konnte er dann nicht unwidersprochen lassen, indem er darauf hinwies, «dass die Möglichkeit eines repräsentativen Empfanges in einem grossen Kongresssaal für uns Schweizer, die ganz andere Dinge zu bieten haben (Berge, See, usw.), nicht die Hauptsache ist».

Die Idee der Winkelanlage wurde mittlerweile Armin Meili zugeschrieben, der sich im Vorfeld in einem Artikel für diese Lösung ausgesprochen hatte. Albert Froelich beklagte dann auch dessen Einflussnahme: «Prämiert worden sind alles Projekte, die einen Flügel entsprechend der Auffassung des Direktors der Landesausstellung gegen den See hin vorgeschlagen haben.» Das Kongresshaus wäre zweifellos nicht in der heutigen Form realisiert worden, wenn das Baukollegium, das am 7. Juni 1937 eine Empfehlung zur Ausführung mit vier zu zwei Stimmen bei zwei Enthaltungen ablehnte, nicht durch die «Siebnerkommission» neutralisiert worden wäre. Tatsächlich bestand diese Kommission, in der neben Vertretern der Stadt auch Meili und Tourismusdirektor Ith Einsitz hatten, nur aus sechs Mitgliedern, weil Stadtbaumeister Herter wegen seiner grundsätzlichen Ablehnung des erstrangierten Projekts in den Ausstand getreten war. Der Zeitdruck bis zur Eröffnung der Landesausstellung tat dann sein Übriges. Meilis Beitrag war sicher entscheidend, auch wenn er sich in seiner späteren Darstellung etwas gar viel vom Kuchen abschnitt: «In der Frage des Kongresshauses durchhieb ich den gordischen Knoten mit einem Projektvorschlag ohne Verwendung der Türlerwiese [eigentlich Dürlerwiese, die Parzelle nördlich der Tonhalle]; Abbruch des Tonhallepavillons, an dessen Stelle ein grosser [sic] Foyer vorgelagert wird, nebst einem auf der Westseite angebauten Kongressaal. [ ... ] Er wurde in der Folge dem Wettbewerbsprogramm zu Grunde gelegt. Was heute dasteht, folgte



«Rotes Schloss», 1893, Architekt Heinrich Ernst, und Neue Tonhalle («Trocadero» ), 1895, Architekten Fellner & Helmer. Ansicht vom Mythenquai. Postkarte, vor 1905 (Schweizerische Landesbibliothek, Bern)

weitgehend meinem Vorschlag.» Zur Eröffnung vermerkte er: «Am 3. Mai wurde das neue Kongresshaus - auch dieses ist exakt zur Zeit fertig geworden - eingeweiht. Dieses Bauwerk ist ausgezeichnet gelungen; die drei Architekten Steiger, Moser & Haefeli haben mit grosser künstlerischer Sicherheit ein Werk geschaffen, das an Eigenwilligkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Dass ich einst den Baugedanken gegeben habe, wissen nur noch wenige, vielleicht heute nur noch Klöti.»

Wie die Quellen beweisen, liegt diese Darstellung gleich weit von der Wahrheit entfernt wie Haefeli Seniors Bestreitung jeglicher Autorschaft am Wettbewerbsprojekt von Haefeli Moser Steiger.

### Sowohl Fluss- als auch Seestadt

Im umfangreichen Fotokonvolut zum Kongresshaus des gta Archivs findet sich auch eine panoramatische Aufnahme des Seebeckens von Zürich. Der Fotograf ist unbekannt, datieren lässt sich die Aufnahme nur approximativ. Die Doppelturm-Seefassade des alten Tonhallepavillons beweist, dass sie vor 1938 entstanden sein muss. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um ein Foto handelt, das Haefeli Moser Steiger als Grundlage für ihre Wettbewerbsbeteiligung anfertigten oder anfertigen liessen. Der Standpunkt des Fotografen war mit aller Wahrscheinlichkeit ein schwankendes Schiff, das sich etwa auf der Höhe des Zürichhorns nahe beim Ufer befand. Trotzdem ist die Aufteilung von Wasser, Uferstreifen - die Uferlinie trennt das Foto in zwei Hälften - und Himmel so präzise, dass man an Hodlers «Parallelismus» gemahnt wird. Am rechten Bildrand, gerade noch sichtbar, ist die von Bischof & Weideli 1908 für die Baugenossenschaft Utoquai errichtete Wohnüberbauung. Auf der linken Seite bildet das Arboretum den Abschluss. Und präzise in der Bildmitte befindet sich der Einschnitt der Bahnhofstrasse. Wenige vertikale Akzente beidseits des Seeausflusses rhythmisieren den lang gezogenen Uferstreifen. Die Kuppeln über den Eckrisaliten des Utoschlusses und das mächtige Walmdach der Nationalbank rahmen den vom See aus sichtbaren Ausschnitt der Altstadt, aus der die Doppeltürme des Grossmünsters und die aus dieser Perspektive ebenfalls wie Zwillinge erscheinenden Türme von Fraumünster und St. Peter über dem Limmat-Ausfluss aufragen.

Mittels des extremen Bildformats wird die seeseitige Ansicht der Altstadt von Zürich in einen buchstäblich «breiten» Kontext gestellt. Dieser von Dichtern und Malern seit jeher gepriesenen Stadtansicht wird auch von der Wissenschaft Einmaligkeit attestiert. Vor rund zwanzig Jahren schrieb der Städtebauhistoriker Paul Hofer: «Soweit ich sehe, kann keine Stadt Mitteleuropas in der Ebenbürtigkeit beider Stadtteile samt ihren Signalen, den beiden Münstern samt St. Peter und Lindenhof links



Kongresshaus, Ansicht vom Utoquai, 1939. Fotografie Michael Wolgensinger

und rechts der Limmat den Wettbewerb mit Zürich aufnehmen. Das gilt selbst für die durch Situierung am Austritt eines Flusses am unteren Ende eines Sees lagemässig nahe verwandten Luzern und Genf. Man muss, um strukturell verwandte Stadtanlagen aufzufinden, auf Kleinstädte wie Thun ausweichen.» Störendes, buchstäblich «aufdringliches» Element ist die vielleicht einst in Anlehnung an die Grossmünstertürme gestaltete Doppelturmfassade des Tonhallepavillons.

Ende Oktober 1937, unmittelbar nach der haushoch gewonnenen Gemeindeabstimmung, wurde mit der Schleifung des Pavillons begonnen, und bereits ein halbes Jahr danach konnte das neue Teilstück der Uferbebauung in Umrissen wahrgenommen werden. Für Peter Meyer war diese Ansicht die gelungenste des ganzen Baus: «Am schönsten ist die Seeseite, in der die neuen Teile allein den Ton angeben: gewichtslos, sauber - präzise, mit einer vorzüglichen Abwägung der Baumassen, die mit Raffinement der Enge des Platzes abgerungen wurde, präsentiert sich der Neubau auch von Weitem und vom See her: ruhig, heiter und mit nobler Selbstverständlichkeit fügt er sich in das Bild der schön begrünten Ufer.»

Zu dem von Peter Meyer so gelobten «Starken Gefühl für die landschaftliche Situation» - er bezog dies nicht nur auf Haefeli Moser Steiger, sondern auf die Architekten der Landesausstellung insgesamt - gehört aber auch die Erinnerung an die Geschichtlichkeit des Ortes. Der Bauplatz des Kongresshauses gehört zu den 216'256 Quadratmetern Land, die der Zürcher Stadttingenieur Arnold Bürkli zwischen 1882 und 1887 dem See abgerungen hatte. Die Fundierung des Kongresshauses in der Seekreide war äusserst aufwendig. Aber im Vergleich zu den benachbarten Monumentalbauten, die ebenfalls von Tausenden von Pfählen hochgestemmt werden, wirkt das Kongresshaus tatsächlich «gewichtslos», wie ein am Ufer vertäutes Schiff. Die für viele Bauten der Moderne typische, an diesem Ort aber besonders sinnfällige Dampfästhetik zeigt sich besonders beim Gartensaal, dessen darüber liegendes Terrassenrestaurant dem Deck eines Zürichseeschiffes gleicht.

Die zweite Schauseite des Kongresshauses, die «Null-Linie», von der aus das Gebäude erschlossen ist, liegt an der Claridenstrasse. Hans Bernoulli pries diese 1926, provoziert durch einen in Zürich gehaltenen «achsenfeindlichen» Vortrag von Heinrich de Fries (dem Schwager von Max Ernst Haefeli!), als «feinste, zarteste Schöpfung, die je von geraden Linien begrenzt war»! Das hier anklingende «leitende Thema der Verschränkung von Alt und Neu» hat auch eine städtebauliche Dimension. Kongresshaus und Tonhalle, durch «ein weit auskragendes, mit Lichtöffnungen versehenes, leicht aufruhendes Vordach» miteinander verbunden, orientieren sich hier - wie das Stadttheater, das Pendant auf der anderen Seeseite - am Flussraum und an der Altstadt. Mit seiner doppelten Ausrichtung auf

den See und auf die Stadt steht die städtebauliche Lösung des Kongresshauses in der Tradition der Semperschen Entwürfe für das Kratzquartier. Auch wenn es dafür in den Quellen keine Belege gibt, kann man vermuten, dass die Architekten das durch den Winkel der beiden grossen Bauvolumen geschützte Restaurant und vor allem die Restaurantterrasse als Reminiszenz und Realersatz des alten, idyllischen Baugartens, «Sitz der Baugartengesellschaft und Treffpunkt der kulturell interessierten Zürcher», auffassten, gegen dessen Zerstörung sich Gottfried Semper 1865 in einem Gutachten so dezidiert ausgesprochen hatte.

## Die Vision von der Stadt am Wasser

In Le Corbusiers *Urbanisme* (1925) findet sich im Kapitel «L'ordre» eine Plandarstellung von Zürich, die simultan die drei grundsätzlichen Besiedlungstypen zeigt: Das Pfahlbauerdorf am, respektive im See («La cité lacustre»), die römische Provinzstadt am Fluss («Turicum») und die «heutige Stadt» mit ihrer doppelten Ausrichtung. Sie ist seeseitig mit einer feinen, die Quaianlagen markierenden Linie gekennzeichnet. Die scheinbar zufällige Verwendung eines Planschemas der Stadt Zürich hat einen biografischen Hintergrund. Seit 1915 hielt sich Le Corbusier beruflich häufig in Zürich auf; er war deshalb mit dessen topografischen und städtebaulichen Eigenheiten bestens vertraut. 1933 beteiligte sich Le Corbusier «hors concours» am Wettbewerb für den neuen Hauptsitz der Rentenanstalt. Für den prominenten Bauplatz zwischen dem Arboretum und dem alten Bahnhof Enge, in einer der letzten Baulücken der linksufrigen Quai bebauung, schlug er ein elegantes zehngeschossiges Scheibenhochhaus vor. Zwar begründete Le Corbusier die Wahl des Hochhauses in erster Linie mit der «Organisation rationelle». Dass er sich die städtebaulichen Konsequenzen eines Hochhauses an dieser Gelenkstelle zwischen dem linken Seeufer und dem Alpenquai dabei aber gut überlegt hatte, beweist die dem Wettbewerbsprojekt beigelegte Fotomontage, die er sich vom befreundeten, in Zürich ansässigen Bauingenieur Charles Chopard anfertigen liess, und die das Attikageschoss als «élément richement architectural» in einer Komposition mit der Kirche Enge zeigt. Vielleicht hatte er deren Terrasse als erhöhte Warte gewählt, als er die auf einem der Wettbewerbspläne dargestellte «vue absolument saisissante sur les bautés naturelles» skizzierte. Zu diesen gehörten nicht nur der See und die Bergketten, sondern auch die alte Stadt am Fluss.

Der allgemeine Konsens unter den modernen Architekten, dass alle baulichen Eingriffe im Bereich des unteren Seebeckens mit der historischen Substanz verträglich sein sollten, zeigte der ein knappes Jahr nach dem Kongresshauswettbewerb durchgeführte «Ideenwettbewerb über die Gestaltung des Zürichseeufers zwischen Tonhalle und Theater». Nicht nur das siegreiche Team Albert Heinrich Steiner und Robert Landolt, sondern auch andere Teilnehmer übernahmen die städtebauliche Setzung des Kongresshausprojektes als Ausgangspunkt. Die Jury, der auch Max Ernst Haefeli und Armin Meili angehörten, lobt diesen Anschluss beim Siegerprojekt ausdrücklich: «Die Rückwärts-Staffelung der Bebauung nimmt Bezug auf die Baumassen des Kongressgebäudes und ist grundsätzlich zu begrüssen. [ ... ] Der Verfasser sieht eine Neuüberbauung des Blockes zwischen Börsen-, Fraumünsterstrasse und Stadthausquai vor mit Zurückrücken der seeseitigen Gebäudefront. Dieser Vorschlag ist kostspielig, jedoch als Idee interessant, da sich die Stadthausanlagen so mit breiter Front gegen die Limmat öffnen könnten.» Weiterverfolgt wurde danach das Projekt einer «Seeterrasse» mit Seerestaurant und Badeanstalt am Übergang vom See zum Fluss, ganz ähnlich der Idee der Haefelis von 1926. Es erstaunt nicht, dass Werner M. Moser 1945 als Mitglied des Baukollegiums den mittlerweile zum Stadtbaumeister ernannten Steiner lebhaft unterstützte - allerdings unter Beigabe einiger Optimierungsvorschläge. Zürich ist, wenigstens was das untere Seebecken betrifft, Zürich geblieben. Bester Beleg für die nachhaltige Wirkung der in den späten dreissiger Jahren in Zusammenhang mit der Kongresshausplanung festgeschriebenen städtebaulichen Richtlinien ist der aktuelle Zonenplan mit den darin festgelegten Freihaltezonen. Wenn sie je durch massive Verkehrsplanerische oder städtebauliche Grossprojekte in Frage gestellt wurden, fand sich jedes Mal ein Korrektiv. Als Werner Müller 1956 sein erstes «Seepark»-Projekt vorstellte, äusserte sich das Baukollegium, «dem damals die Architekturgrössen Prof. H. Hofmann, Dr. A. Meili, W. M. Moser und Dr. R. Steiger angehörten», begeistert: «Die eingehende Diskussion zeigt, dass das Baukollegium den grundsätzlichen Gedanken voll unterstützt. Die Idee müsse unbedingt weiterverfolgt werden. Einer Erweiterung der Stadt gegen den See könne bedenkenlos zugestimmt werden, da sie der städtebaulichen Physiognomie Zürichs nicht schaden, sondern ihr im Gegenteil einen grosszügigeren Anstrich im Sinne der Stadt Genf geben würde.» Max Ernst Haefelis Einschätzung der Idee ist leider nicht überliefert. In diesem Fall war das Korrektiv der Souverän, der einem redimensionierten Projekt 1974 eine Abfuhr erteilte.



**Streetparade 2005**



# DER PAVILLON UND DIE ERWEITERTEN MÖGLICHKEITEN VON ARCHITEKTUR

Barry Bergdoll, *Der Pavillon Lust und Polemik in der Architektur*,  
Herausgegeben von Peter Cachola Schmal, Hatje Cantz, 2009

Seinen Ursprung hat der Pavillon in Festen, Festivals und Bällen - er ist immer ein Raum für Fantasien gewesen: ein Raum für Architekturdesigner, für Auftraggeber und für Besucher. Die etymologische Wurzel des Wortes »Pavillon«, das seit seinen Anfängen eine Reihe von Gebäuden bezeichnet - von eigenständig überdachten Flügeln größerer Gebäude bis hin zu vergänglichen, leichten Konstruktionen, die für Messen oder Ausstellungen gebaut werden-, kann auf den altfranzösischen Begriff »pavellun« zurückgeführt werden, der seinerseits auf dem lateinischen »papilio«, also „zelt“ oder wortwörtlich »Schmetterling«, beruht. Oft vergänglich, umfasst sein historischer Baldachin mindestens so viele Gebäude, die durch ihre kurzlebige Erscheinung berühmt geworden sind, wie Gebäude, die überdauert haben - gewollt oder ungewollt-, um die Struktur des täglichen Lebens in Parks, Gärten und Städten zu verwandeln. Die Kurzlebigkeit hat sich oft als Sprungbrett für Erneuerungen erwiesen. Vielleicht ist es daher sogar möglich, die Geschichte der großen Entwicklungen der Architektur hin zu neuen Aufgaben, neuen Erfahrungen und neuen formalen, räumlichen und strukturellen Experimenten zu verfolgen, indem man dem verschlungenen Weg der Pavillons folgt: genauso wie bei den Erlebnisreisen, welche die Pavillons und Architekturfantasien in den Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts in Szene setzten.

Im Laufe der langen Entwicklung der Architektur seit der Aufklärung hat sich die Funktion des Pavillons radikal gewandelt. Dieser Wandel spiegelt, in erweiterter Form, die Veränderung der Architektur selbst, von einem Streben nach neuen Formen gegenständlicher Natur zu einer Suche - die etwa um 1900 herum beginnt - nach der Unabhängigkeit des Ausdrucks und nach der Gestaltung von Raum. Im 18. Jahrhundert war der Pavillon einer der Hauptbestandteile der Kunst und der Bedeutung von Landschaftsgärten auf beiden Seiten des Kanals. Der Pavillon war als ein höchst privater Ort entstanden und war gleichzeitig sowohl ein unabhängiger, selbstständiger Bereich, als auch Teil der ganzheitlichen Vorstellung von der Natur als einem Zufluchtsort, wo man den Konventionen der Zivilgesellschaft und den Zwängen der königlichen beziehungsweise adligen Gesellschaft entkommen konnte. Während man sich oftmals auf die Freiheit und die Freuden bezog, die man mit den Gärten der Antike in Verbindung brachte - man denke nur an die Hadriansvilla - oder auch auf den Orient, wo die chinesischen und japanischen freistehenden Gartengebäude mit ihrer aufwendigen Bedachung in den europäischen Sprachen als Pavillons bezeichnet wurden, wurde der Gartenpavillon des 18. Jahrhunderts ebenso oft als Medium für Erneuerungen wie als Rückzugsmöglichkeit verwendet. Neue Formen des gesellschaftlichen Umgangs und Innovationen in der Gestaltung von Architektur und der Erschaffung von Raum wurden zu einer echten Symbiose, so zum Beispiel bei den Rokokopavillons am Hofe der Wittelsbacher im Garten von Schloss Nymphenburg (Pagodenburg, Amalienburg) oder bei dem mit vielen Fenstern ausgestatteten Petit Trianon in Versailles. Bei Francois de Cuvillies Amalienburg wurde die Architektur des Innenraumes zu einer übermütigen Darstellung der neuen Herausforderung von Gegenständlichkeit und Illusion: Vergoldete Imitationen natürlicher Formen erschufen in Verbindung mit Spiegeln Räume, die nur in der Vorstellung entstehen konnten.

In den englischen Landschaftsgärten sollten die Gartengebäude- Pavillons, Fantasiearchitekturen und oft auch Tempel - die anspruchsvollsten repräsentativen Aufgaben bekommen. Hier wurde eine neue Ebene ikonografischer Genauigkeit zum Vorläufer der Semantik des Historismus der nächsten zwei Jahrhunderte. Erinnerten die kontinentaleuropäischen Rokokopavillons immer noch an die Ursprünge des Pavillons in der Form des Zeltes, ganz im Sinne eines temporären Schutzes vor den Elementen in Verbindung mit einer Ästhetik der Offenheit, nahm der Pavillon in den englischen Landschaftsgärten seinen Platz als ein Gebäude in einer Reihe ein, welche die Aufgabe hatte, eine Rolle innerhalb einer Reise oder Entdeckungsfahrt zu spielen. Die Boycott-Pavillons am Eingang des Landschaftsgartens von Stowe in Buckinghamshire zum Beispiel, 1728 von James Gibbs entworfen, waren sowohl Pavillons im herkömmlichen Sinn als auch Torhäuser einer Einfriedung, aber auch die ersten Beispiele in einer Reihe von Bildern, die man in einer Landschaft sah, die sich sowohl räumlich und im Laufe der nächsten Jahrzehnte auch zeitlich als Teil einer komplizierten politischen Ikonografie entwickelte. Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt vielleicht in der Oppositionspolitik des Temple of British Worthies von William Kent und vor allem in Kents Temple of Liberty (1741-1744), einem frü-

hen Beispiel der Verwendung neogotischer Stilelemente als Ausdruck des Englischen und als einem Evozieren uralter englischer Freiheiten in Bezug auf die geteilte Macht von König und Aristokratie, und somit nationaler Identität.

Es fallen einem die Fantasiearchitekturen der idyllischen Landschaftsgärten ein, seien sie nationalistisch oder exotisch „andersartig“, die unzähligen türkischen, japanischen und vor allem chinesischen Pavillons in ganz Europa - die türkischen Zelte und chinesischen Pavillons von Drottningholm Palace in der Nähe von Stockholm oder der chinesische Pavillon in L'Isle-Adam nördlich von Paris - alle sind sie Vorfahren der Länderpavillons der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts. Auf den Geländen der Weltausstellungen erreichten die semiotische Aufgabe, nationale Identität im dichten Feld des Handels darzustellen, und die Bemühungen um politische und kulturelle Anerkennung einen übertriebenen Höhepunkt. Wenn – unter dem großen Zelt von Joseph Paxtons Kristallpalast für die erste Weltausstellung im Londoner Hydepark im Jahr 1851 – die Repräsentation der Nationalstaaten auf die Gestaltung von Ausstellungsständen innerhalb des auf Modulen basierenden Gitters des Glas- und Eisenrahmens beschränkt war, war bereits bei der Weltausstellung 1867 (der zweiten Weltausstellung in der französischen Hauptstadt) das große Glas- und Eisengebäude von über hundert Pavillons umgeben. Der Ausdruck nationaler Identität und Intention hatte sich von der Ausstellung von Objekten auf die Erschaffung einer einzelnen bedeutungstragenden Konstruktion verschoben; eine Konstruktion, die eine ebenso große Rolle in den entstehenden Versionen nationaler Geschichte zu Hause wie auch in der Politik des Nationalismus auf der internationalen Bühne spielte. Geschichten von Veränderungen nationaler Identität können verfolgt werden (und sind auch oft verfolgt worden), indem man die sich entwickelnde Stilpolitik eines bestimmten Landes anhand mehrerer Ausstellungen betrachtet. Nachdem sie zunächst frei stehende Pavillons in grünen Umgebungen waren, wie in früheren Landschaftsparks, wurden die Länderpavillons bei der Weltausstellung von 1878 in Paris zum ersten Mal in Form von Straßenfassaden angeordnet. Die „Rue des Nations“ war ein Vorläufer des zunehmend eklektischen Umgangs mit der urbanen Struktur der europäischen Stadt nach Baron Haussmann.

Während viele Länder nicht nur ihren nationalen Stil, sondern auch die Arbeit eines führenden historistischen Künstlers demonstrierten, hatten die französischen Architekten keine Bedenken, ihre Dienste mehreren Auftraggebern anzubieten. Im Jahr 1878 entwarf zum Beispiel der in Paris arbeitende Alfred Vaudoyer die Länderpavillons in entsprechenden nationalen Stilen für Luxemburg, Uruguay, Peru und andere Länder. Manchmal wurden Pavillons nach der Messe wieder „eingebürgert“, manchmal wurden sie verkauft oder für neue Verwendungszwecke gestiftet, wobei die ursprüngliche Bedeutung bewusst vertuscht wurde. So geschehen zum Beispiel bei Frederick Law Olmsteds Ankauf des Modellschulhauses, das Teil des schwedischen Pavillons bei der Weltausstellung in Philadelphia im Jahr 1876 gewesen war und als Marionettentheater im Vergnügungsteil des Central Parks in New York, wo es heute noch steht, wiederverwendet wurde.

Zum ersten Mal im 20. Jahrhundert begegnete man dem Pavillon bei der Pariser Weltausstellung von 1900 mit einem doppelten Vermächtnis. Oftmals noch mit der Thematik der nationalen Identität aufgeladen, wie in einer aktualisierten Version der »Rue des Nations«, hatte er für andere Bereiche repräsentative Aufgaben bekommen, die alle überkommenen Strukturen von Architektur zum explorieren brachten, und der Pavillon wurde dadurch stattdessen zu einem Ort für den experimentellen Umgang mit Architektur, für noch nie gesehene Bilder und neue Erfahrungen. Zum Beispiel hatte der siebenundzwanzigjährige Architekt Henri Sauvage einen fast ebenso spektakulären Auftritt wie die amerikanische Tänzerin Lore Fuller mit einem Pavillon, in dem sie ihre innovativen Tänze mit fließenden, wirbelnden Seidenkostümen und neuen, farbigen Lichtsystemen zeigte. Fullers Tänze hatten bereits neue formale Experimente im Bereich der Malerei und in der jungen Kunst des Kinos (Brüder Lumière) hervorgebracht, und sie inspirierten nun Sauvage, sich eine Architektur vorzustellen, die selbst den Eindruck der Bewegung entstehen lassen könnte. Die gesamte Hauptfassade des Fuller-Pavillons fing die sich verändernden Muster und die Dynamik der verschiedenen Tänze, vor allem der „Serpentine“, ein und hatte ein wenig von der Kraft der Standbilder, die neueste Entwicklung in der Fotografie, indem er dem Publikum erlaubte, das Theater mit einem Schaudern zu betreten, wenn es durch den Bühnenvorhang gehen musste, der auch als Metapher für die berühmten fließenden Kleider der Tänzerin diente. Hier wurde die Architektur zur Darstellung der Zeit in Beziehung auf neue Schwellen der Wahrnehmung, anstatt die Gliederung historischer Zeit zu sein, welche die Länderpavillons des 19. Jahrhunderts zu Gerüsten für die Ornamentik der nationalen Vergangenheit gemacht hatte. Seitdem war die Herausforderung für Pavillonarchitektur, eine Umgebung zu schaffen, in der

man neue Erfahrungen machen konnte; Erfahrungen, die typischerweise modern und noch nie da gewesen sein sollten. Nach 1900 zeichneten sich die Messegelände durch eine doppelte Landschaft aus: die überkommene Tradition historistischer Repräsentation und die Herausforderung, die Überraschung des Rokokopavillons als einem Ort, welcher der Vorstellung Flügel verleiht, wiederzuentdecken. Dies sollte sich auf jeder der Weltausstellungen im Lauf des Jahrhunderts abspielen, von Paris nach Sevilla und Hannover, wie auch an den anderen Orten nationaler Repräsentation auf dem Kontinent, wie auf dem Gelände der Biennale von Venedig. Hier gab es sowohl Länderpavillons, deren Gestalt von der Darstellung nationaler Architekturtraditionen geprägt war - bei den frühen Arbeiten wie zum Beispiel A. V. Schusevs russischem Pavillon von 1914 - als auch Pavillons, die das Können und die Erneuerungen in der Architektur zeigten, bei Werken wie Sverre Fehns Pavillon der nordischen Länder von 1962 mit seiner außergewöhnlichen Gegenüberstellung eines über eine weite Strecke offenen Raumes und der Integration vorhandener Bäume unter seinem Baldachin. Die Moderne sollte sich sofort des Pavillons als einem Ort bedienen, an dem man noch nie zuvor Gesehenes erschaffen konnte, und sie machte den Pavillon wieder zu einem provisorischen Zelt mit einer minimalen Abgrenzung nach außen und einer vorsichtigen Bestimmung des Ortes.

Während die Weltausstellungen zu immer vielschichtigeren semantischen Plattformen der Darstellung wurden und zu Orten, an denen sich der Konflikt der Ansprüche eines weiten Feldes von Akteuren auf der Weltbühne, von Ländern zu Kooperationen hin zu individuellen Künstlern oder Künstlergruppen bemerkbar machte, nahmen diese Gegensätze immer neue Formen an. Während 1925 bei der Ausstellung Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes an den Champs-Élysées in Paris die Pavillons von Kooperationen, Herstellern und Kaufhäusern dominierten - kleine Monumentalgebäude, deren Ausstellungen ungeniert kommerziell waren - entstanden hier aber gleichzeitig zwei radikal neue Pavillons, die sowohl nach neuen Formen als auch nach neuen Inhalten verlangten. Le Corbusier zeigte in seinem Pavillon de l'esprit nouveau seine Vision der neuen räumlichen Organisation für das moderne Leben in einer Modelleinheit, die an eine Ausstellungshalle angrenzte, wo die städtebaulichen Theorien des Architekten gezeigt wurden. In der Nähe bot Konstantin Melnikow zum ersten Mal dem Westen eine Demonstration der radikal neuen Ideen der Architekturexperimente der Sowjetunion in Originalgröße. Seine Pavillons waren unverhohlene Propagandamittel für neue universelle Systeme, Gesellschaften aufzubauen und Gebiete zu bebauen; beide waren gleichzeitig Demonstrationen grundsätzlich neuer Raumerfahrungen in Originalgröße. Um zu der Tradition zurückzukehren, maßstäbliche Modellwohnungen bei Weltausstellungen zu zeigen - die im Auftrag von Prinz Albert durch ein Modell eines Mietshauses gegenüber des Kristallpalastes 1851 eingeführt worden war -, baute Le Corbusier aus vergänglichen Materialien ein 1:1-Modell seines Projektes von 1922 für die Immeuble-Villas. Hier konnte man die neue Lebensform erfahren, mit ihrem ganzen Spektrum an „Ausstattung“ von industriell produzierten Thonet-Stühlen bis hin zu den „casier standard“ oder Aufbewahrungseinheiten, die gleichzeitig als der räumliche Ausdruck von Funktion in einem offenen Raumplan fungierten.

Immer mehr sollten die Pavillons die Möglichkeit bieten, mit vergänglichen Materialien und mit Ideen, die für dauerhafte Architekturprojekte erst noch einen Kundenkreis finden mussten, zu experimentieren. Bevor er im Jahr 1925 beauftragt wurde, die acht Jahre alte Sowjetunion bei der Pariser Weltausstellung zu repräsentieren, hatte Melnikow noch wenig gebaut. Da er bei solchen Messebauten wie seinem Pavillon für die Allrussische Landwirtschafts- und Handwerksausstellung zu Hause bereits Versuche unternommen hatte, radikal neue, abstrakte Gebäudeformen und Raumeffekte aus den einfachsten Materialien entstehen zu lassen, war Melnikow der erste, der zugleich die Revolution von Architektur und Politik exportierte. Dies wurde durch die dynamische Gegenüberstellung von einzelnen geneigten Dächern, der diagonalen räumlichen Aufteilung und großen Glasfeldern, die sogar um Ecken herumliefen, verkörpert. In dem Pavillon, der im Schatten der offiziellen Messearchitektur erbaut worden war, veränderten die ornamentbeladenen Straßenlandschaften von Paris für eine Saison die Landschaft der Stadt. Als er nach Moskau zurückkehrte - sein Pavillon wurde von einem Team, das nur aus zehn Arbeitern bestand, innerhalb von wenigen Wochen erbaut - konnte Melnikow seinem Versuch bei dem neuen Sukharev-Markt in Moskau (mittlerweile zerstört!) eine dauerhafte Form geben und Teilaspekte davon für seine berühmte Reihe von Arbeiterclubs anwenden. Der Pavillon wurde zu einem Ort der Projektion anstatt der Rückschau.

Ludwig Mies van der Rohes Pavillon, der Ausstellungspavillon des Deutschen Reiches, wie das Gebäude, das er im Auftrag der Weimarer Republik 1929 für die Weltausstellung in Barcelona baute, offiziell hieß, wurde über Nacht zur ikonischen Verkörperung des räumlichen Potenzials einer neuen

Architektur der Abstraktion, bei der man glaubte, dass das statische System und die Erschaffung von Raum freigesetzt werden würden, um sich unabhängig voneinander und entgegengesetzt zu entwickeln und in der eine neue Palette von Materialien entwickelt wurde, um Stahl, Glas und Chrom so edel aussehen zu lassen, wie die traditionell kostbaren Materialien Onyx, Travertin und Granit, welche die einzigen Formen der Innendekoration sowie der Unterteilung des Raumes bildete. Mies schuf ein Gebäude, das so reich an Dialektik war, dass es, auch Jahrzehnte nach seinem Abbau, immer weiter zu neuen, kritischen Interpretationen inspirierte - sowohl in Form von Worten als auch in Form von Interpretationen, und vor allem von Leuten, die es niemals gesehen hatten. Auf den Seiten von Henry-Russell Hitchcocks und Philip Johnsons *The International Style*, das zwei Jahre nach der Zerstörung des Pavillons veröffentlicht wurde, bekam das Gebäude ein kanonisches Leben; es zirkulierte als Schwarz-Weiß-Fotografien, die das Gebäude so bekannt machten, wie die Gesichtszüge lange verstorbener Staatsoberhäupter, welche die Währung des täglichen Handels zieren. Nachdem sie sich im letzten Moment entschieden hatte, an der Weltausstellung in Barcelona teilzunehmen, erließ die Weimarer Republik einen Auftrag von noch nie da gewesener Offenheit. Im Pavillon sollte keine Ausstellung untergebracht werden, und es gab keine bestimmten programmatischen Raumerfordernisse, die erfüllt werden mussten. Bei diesem Gebäude, für das es fast überhaupt keine Aufgabe gab, erreichte die Architektur sofort, in politischer Hinsicht, ihren ultimativen Status als reine Repräsentation, sogar als Mies die Aufforderung annahm, ein Werk auf einem Niveau architektonischer Abstraktion zu erschaffen, das selbst seine eigenen einige Jahre zuvor entstandenen, die nominell als Häuser, Hochhäuser oder Bürohäuser konzipiert waren, übertraf. Das Ergebnis ist eine Choreografie von Bewegung und Innehalten sowohl abstrakten als auch erlebten Raumes und gleichzeitig von einer solchen Intensität und Ruhe, dass es fast so scheint, als habe es sich Mies zur Aufgabe gemacht, sich vorzustellen wie es wohl wäre, durch den Vorhang von Henri Sauvages Pavillonfassade hindurchzugehen. Und tatsächlich ist ein knallroter Vorhang einer der wenigen Teile von Mies van der Rohes Gebäude, die sich bewegen lassen; hier jedoch sollte der theatralische Effekt durch nichts anderes als durch die reinen Architekturelemente erzeugt werden und durch eine einzige gegenständliche Skulptur, die der einzige Akteur außer den Besuchern selbst war. Während der Pavillon die räumliche Vorstellung der Besucher im Jahr 1929 freisetzte, wurde er jahrzehntelang, durch seinen ikonischen Status eines verlorenen Baudenkmalers reiner Architektur, ein symbolischer Wallfahrtsort für Architekten und Architekturstudenten. Obwohl viele Skeptiker das Vorhaben der Stadt Barcelona, den Pavillon in den 1980er-Jahren wieder aufzubauen, ablehnten, wurde durch seine Fertigstellung - und den Schock, die Räume in ihren ganzen Farbigkeit zu erleben - eine neue Lebensphase des Pavillons eingeleitet, in der seine Vielseitigkeit, seine sich verändernden Wirkungen und möglichen Bedeutungsebenen und der verwirrende Kontrast zu den historistischen Gebäuden der Messe, die noch auf den Hängen des Montjuïc stehen, dem Pavillon eine ganz neue Resonanz in den Auseinandersetzungen mit kritischer und architektonischer Dekonstruktion verliehen. Auf diese Weise hatte der Pavillon die Suche nach einer einheitlichen Bedeutung zerstört, die angemessen für die Länderpavillons in der üblichen Weltausstellung war, auch indem der Pavillon auf seinen Ursprung zurückgeführt worden war: als eine Konstruktion, die dauerhaft in einem Spannungsgefüge zwischen Gebäude und Landschaft, Eingrenzung und Offenheit gehalten wird. Viele der originellsten Pavillonkonstruktionen - die in den achtzig Jahren gebaut worden sind, seit Mies seinen einzigen Pavillon fertiggestellt hatte (auch wenn der Pavillon für alle Zeiten ein Ideal innerhalb seiner eingeschränkten Systematik von Gebäudetypen bleiben sollte) - sind auf der Grundlage dieses Versuchs entstanden, vor allem Gerrit Rietvelds bemerkenswerter Skulpturenpavillon in Sonsbeek von 1954, der an anderer Stelle im Jahr 1965 für das Kröller-Müller Museum in Otterloo rekonstruiert wurde.

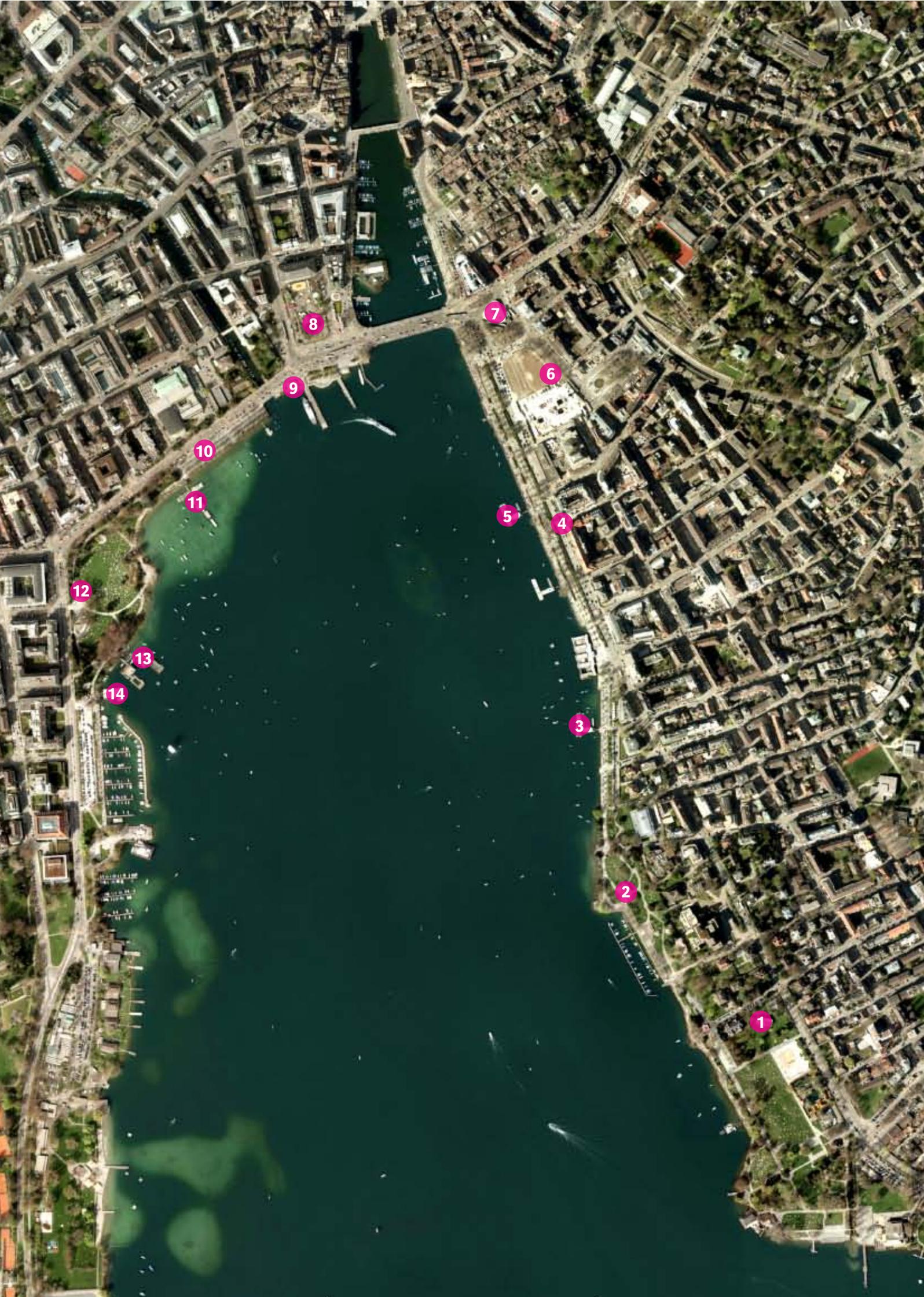
Wenn der Barcelona-Pavillon den Höhepunkt des Experimentierens mit Raum in der Architektur darstellt, erlebten nachfolgende Jahrzehnte die Entwicklung des Pavillons als ein Versuchslabor für neue statische Experimente. Im Pavillon des temps nouveaux für die Pariser Weltausstellung von 1937 ließ Le Corbusiers neuestes Interesse an hochstabilen Konstruktionen nicht nur ein modernes Zelt von der Art entstehen, von der er einst als einem primitiven Anfang in den Illustrationen von *Vers une architecture* träumte, sondern verlieh seiner Einstellung der Technologie gegenüber ihren Ausdruck, die in einem dramatischen Kontrast mit dem monumentalen Staatsymbolismus der Pavillons Deutschlands und der Sowjetunion stand, die noch wenige Jahre vorher Erneuerer gewesen waren. Zwei Jahre später erschuf Alvar Aalto in New York eine monumentale geschwungene Wand aus Holzplatten für den Innenraum des finnischen Pavillons. Dies war gleichzeitig ein Vorführen von Finnlands größtem Exportprodukt und eine monumentale Ankündigung neuer Anfänge im Werk des Architekten, mit frei-

en Formen auf jeder Ebene, von alltäglichen Glasobjekten hin zur Definition fließender, strukturierter Innenräume. Kein Pavillon drückte die Kluft zwischen dem Erbe der historistischen Repräsentation in der Pavillonarchitektur des 19. Jahrhunderts und der neuen Kultur des 20. Jahrhunderts, in der die Ansprüche an Erfindung sogar noch höher waren, besser als der Pennsylvania-Pavillon im Hof der Bundesstaaten bei der New Yorker Weltausstellung von 1939. Für den Innenraum einer maßstäblichen Replik von Philadelphias kolonialer Independence Hall wurden Walter Gropius und Marcel Breuer - die beide kurz zuvor nach der Schließung des Bauhauses in die Vereinigten Staaten eingewandert waren - beauftragt, eine Ausstellung zu entwerfen. Eine monumentale frei stehende Wand aus grauer Kohle war einer abgehängten Aluminiumbrücke gegenübergestellt und ließ eine völlig neue Verbindung aus sowohl den Rohmaterialien als auch produzierten Erzeugnissen der Wirtschaft von Pennsylvania entstehen, und stellte so das andere, noch nie gesehene Bild dieser Messe dar, an das man sich am besten erinnern kann - ein ungeplantes Pendant zu Aaltos geschwungener Holzwand.

Statische Innovation war nach dem Zweiten Weltkrieg eher die Norm als die Ausnahme, am interessantesten vielleicht in der Zusammenarbeit zwischen Le Corbusier und dem Architekten/Komponisten Iannis Xenakis bei der Weltausstellung in Brüssel im Jahr 1958 für den Pavillon der holländischen Elektronikfirma Philips, in dem ein Multimediaspektakel aus Ton, Licht und Film zu sehen war. In einer Ansammlung von neun hyperbolischen Paraboloiden - von der Art, die bald bei Felix Candela, Pier Luigi Nervi, Marcel Breuer, Chamberlain, Powell und Bon und vielen anderen die Bausteine monumentaler Architektur werden sollten - wurde eine räumliche Ton- und Bildkulisse mit ihrer innovativer Komposition von Edgard Varese für Le Corbusiers Poeme electronique erschaffen. Nur Bruno Tauts Glashaus von 1914 in Köln ist vielleicht einer synthetischen Erfahrung näher gekommen. Wie vor ihm der Barcelona-Pavillon sollte der vergängliche Philips-Pavillon immer wieder aufs Neue unerwartet Interesse wecken und neuen Einfluss ausüben, auch lange nachdem er verschwunden war. In den letzten Jahren ist er wiederentdeckt worden: im Hinblick darauf, dass vielschichtige Strukturen durch computergesteuerte Algorithmen ermöglicht werden und im Hinblick auf neue Arten komplexer Oberflächen, wie sie häufig in den Arbeiten von Frank Gehry und anderen auftauchen.

Seit den 1960er-Jahren wurde die Darstellung von landestypischen oder historischen Traditionen als Marketingstrategie vornehmlich für Nationen, die nicht der westlichen Welt angehörten, eingesetzt, oder im Zusammenhang mit Themenparks, in denen der imaginistische Zugang der früheren Weltausstellungen immer noch Marktwert hat, verwendet. Bei der Weltausstellung von 1967 in Montreal war statische Innovation - am Höhepunkt des Kalten Krieges - fast zur Pflicht geworden, und der Wettbewerb der Länder hatte in gewisser Weise die Syntax der nationalen Geschichte vollständig ersetzt. Richard Buckminster Fullers geodätische Kuppel für den Pavillon der Vereinigten Staaten und Frei Ottos Zelte für den deutschen Pavillon waren die auffälligsten Experimente der Ausstellung. Sie waren beide zugleich einzigartige Eingriffe und Bilder sowie Systeme, die dazu bestimmt waren, einen bleibenden Einfluss auf die nächste Generation auszuüben.

Während die Rolle der Weltausstellungen, Hauptwallfahrtsorte für säkulare, kommerzielle Kultur zu sein, an Bedeutung verloren hat, hat der Pavillon eine überraschende neue Rolle als temporäre Installation für Kunstmuseen und Galerien gefunden, wodurch das alte Problem, wie man Architektur ausstellt, dadurch gelöst wurde, dass man sie in Auftrag gab. Das P.S.1 hat in dieser Hinsicht mit seinem alljährlichen Programm für Junge Architekten (YAP) Pionierarbeit geleistet, aber es war die Londoner Serpentine Gallery, welche die Möglichkeiten des neuen Genres am vollständigsten ausschöpfte. Gänzlich ohne inhaltlichen Auftrag werden Architekten wie beispielsweise Rem Koolhaas oder Frank Gehry eingeladen, sich auf ein Level von Innovation einzulassen, das einzig und allein durch Budget und Zeitrahmen eingeschränkt ist. Seit Zaha Hadids Pavillon aus dem Jahr 2000 hat es verschiedene Lösungen gegeben: Da gab es auf den Innenraum fokussierte Baukörper, in denen sinnliches Erfahrung und Erleben entstehen sollte - vor allem in dem Entwurf des Künstlers Olafur Eliasson und des Architekten Kjetil Thorsen von 2007 - bis hin zu Zelten und Baldachinen der Art, wie sie oftmals am New Yorker P.S.1 bevorzugt werden. Der bis heute vergänglichste Pavillon bestand aus einer Reihe wolkenartiger Baldachine, den die japanischen Minimalisten SANAA im Sommer 2009 vorgestellt haben; ein Projekt, das gleichzeitig ein nie vorher dagewesenes Nichts darstellt, und eines, das anscheinend auf die etymologischen Wurzeln des Wortes Pavillon zurückgehen möchte. Von seiner lange dauernden Beschäftigung mit dem Versuch, eine verlorene Vergangenheit wiederzugewinnen, ist der Pavillon im Lauf des 20. Jahrhunderts zu seiner ursprünglichen Aufgabe, die Vorstellungskraft freizusetzen, um noch zu verwirklichende Gegenwarten und Zukünfte in Angriff zu nehmen, zurückgekehrt.



1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

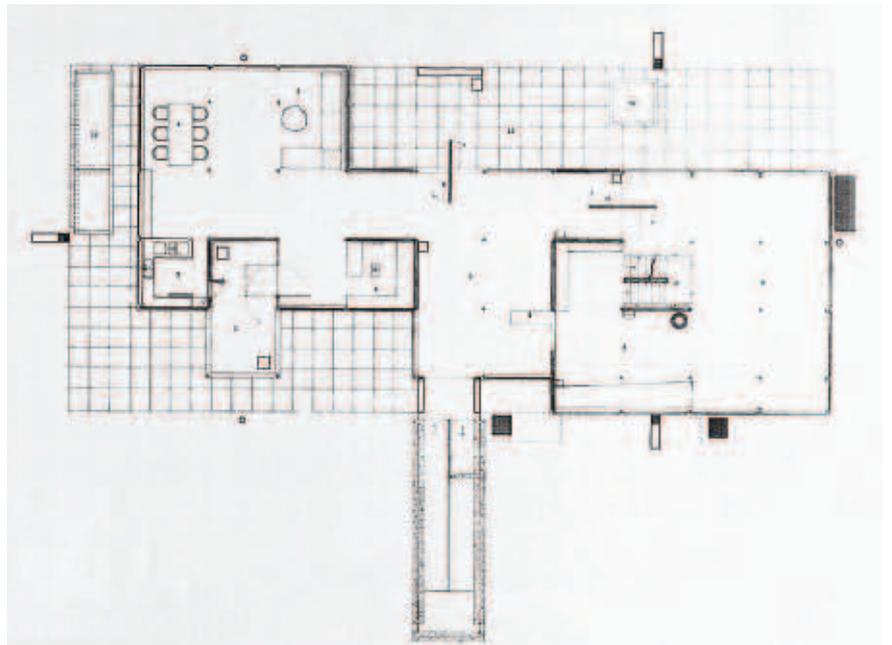
# PAVILLONBAUTEN DES OBEREN ZÜRICHSEEUFERS

01. Centre Le Corbusier
02. Riesbach Pavillon
03. Bootsvermietung Seefeld
04. Pumpstation
05. Bootsvermietung Utoquai
06. Parkhaus Opera Pavillon
07. Bellevue
08. Musikpavillon
09. Wartehalle und Ticketpavillon
10. Piazza
11. Clubhaus Yachtclub
12. Voliere
13. Seebad Enge
14. Bootsvermietung Enge

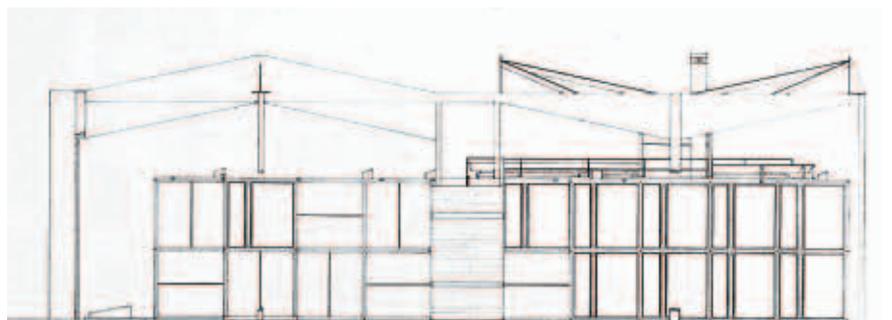




**01 Centre Le Corbusier, Le Corbusier, 1964–1967**



**Grundriss 1:400**



**Ansicht Nord 1:400**



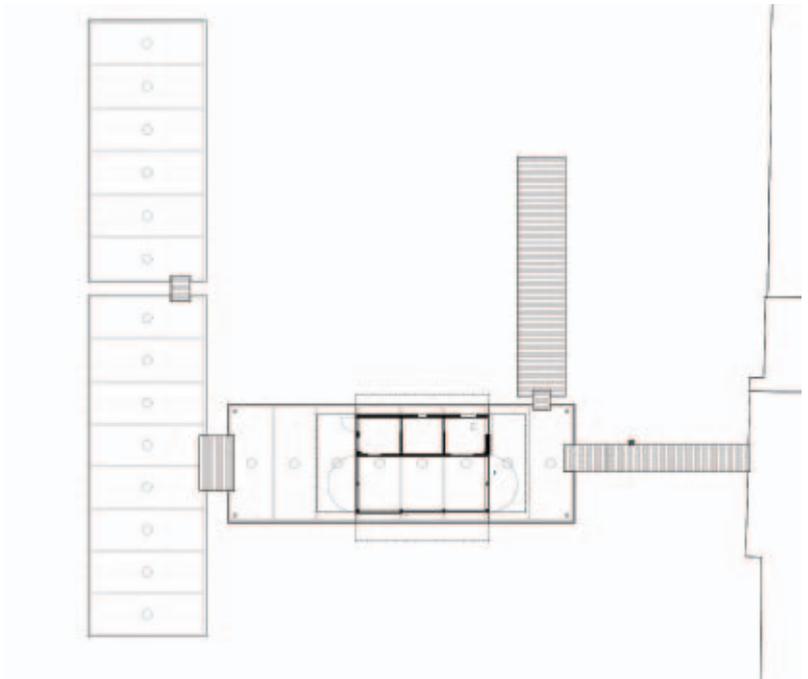
**02 Pavillon Riesbach, Andreas Fuhrmann & Gabrielle Hächler, 2004**



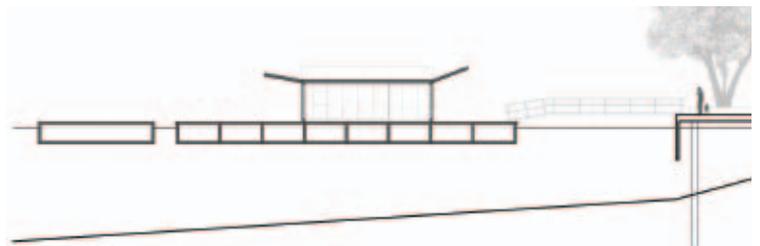
**Grundriss 1:400**



**03, 05, 14, Kleinbauten der Stadt Zürich;  
Bootsvermietungen Seefeld, Utoquai, Enge, Stoos Architekten, 2004**



**Grundriss 1:400**



**Schnitt 1:400**

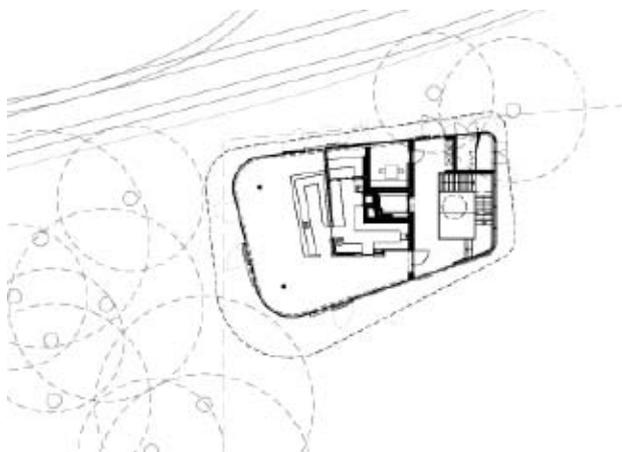


**04 Pumpstation Utoquai, Robert Zollinger, 1892**

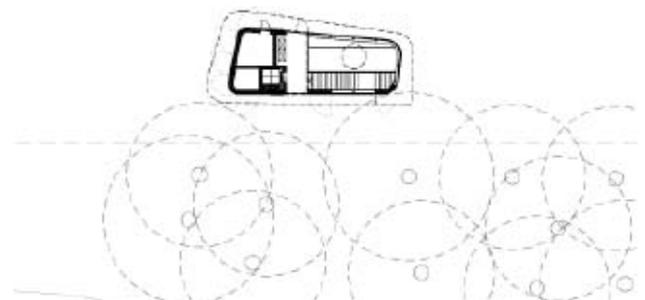




06 Pavillons Parkhaus Opera, Architekten: Gundula Zach & Michel Zünd, 2012

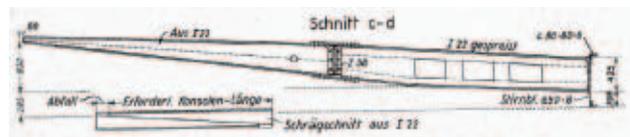


Grundrisse 1:400

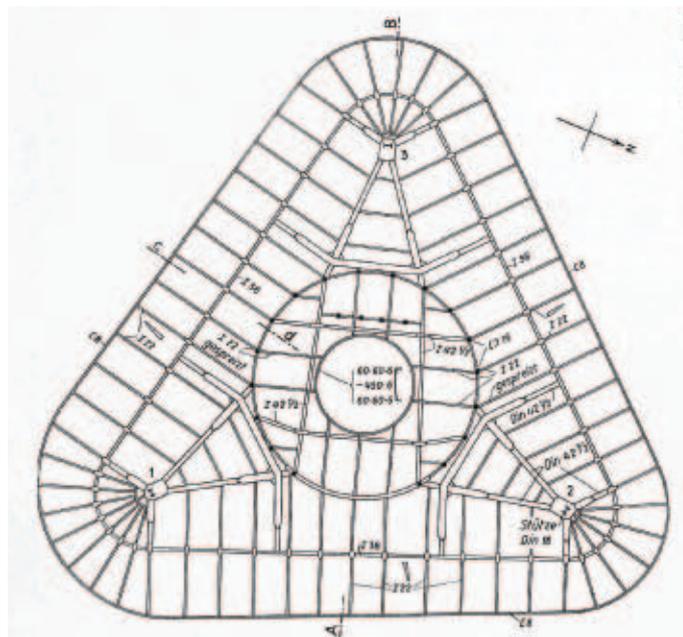




07 Bellevue, Stadtbaumeister Hermann Herter und Fritz Stüssi, 1937–1938



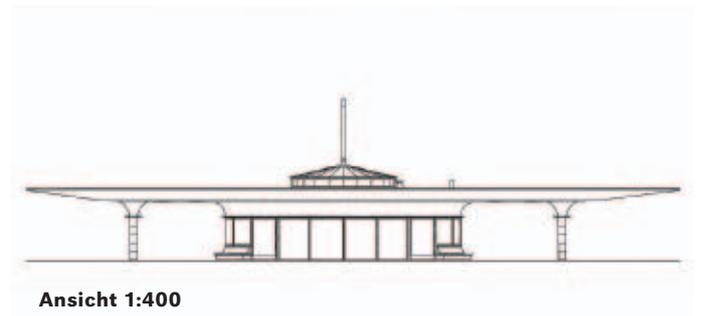
Konsolenträger 1:80



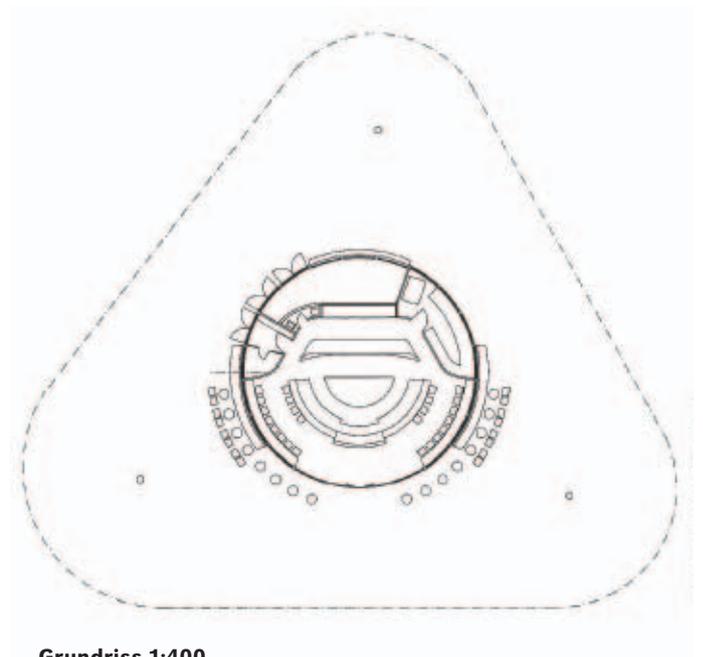
Dachkonstr. 1:400



**07 Umbau Bellevue, form.c, 2005**



**Ansicht 1:400**



**Grundriss 1:400**



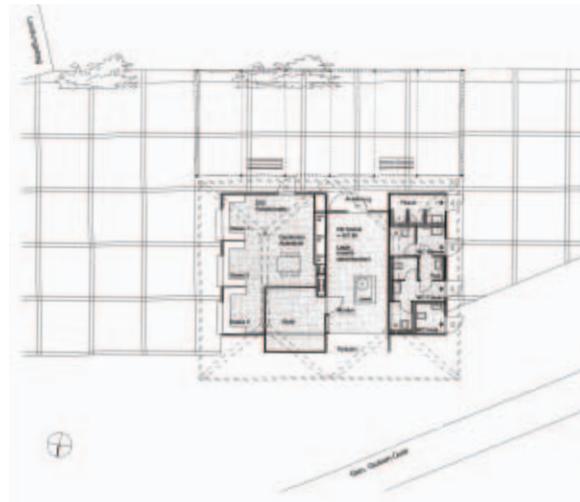
**08 Musikpavillon am Bürkliplatz, F. Fissler und R. Maillart, 1908**



**Ansicht 1:400**



**09 Wartehalle, „Ticketpavillon“, Bürkliplatz 10, 1986, Umbau 2005  
(bestehender Ticketpavillon ist zu ersetzen durch Pavillon 1)**



**Grundriss 1:400**



**10 „Piazza“, Sommernutzung General-Guisan-Quai  
(bestehender Gastronomiestand ist zu ersetzen durch Pavillon 2)**





11 Clubhaus des Zürcher Yacht-Clubs, O. Pflegard und M. Häfeli, 1916



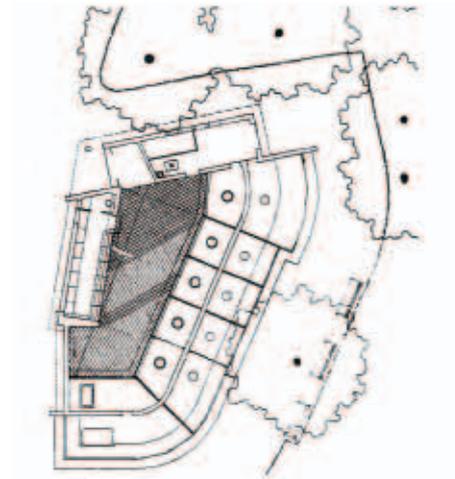
Ansicht 1:400



Umbau E. Halter, 1936



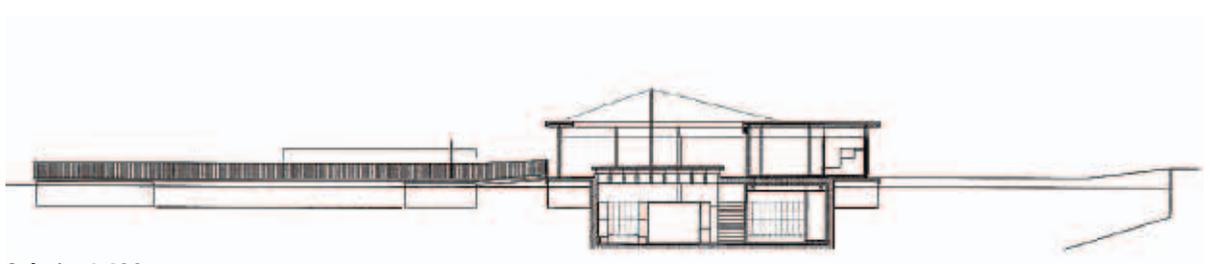
**12 Voliere, Ernst F. Burckhardt, 1937**



**Grundriss 1:400**



**13 Seebad Enge, Robert Landolt, 1959–1960  
Umbau, Meier Hug Architekten, 2003–2004**



**Schnitt 1:400**

**Nic Barlow, Caroline Holmes: Von Lustschlössern, Tempeln und Ruinen, Architekturspielereien und Blickpunkte in europäischen Parkanlagen, DVA, München 2009**

**Christine Barraud Wiener, Regine Abegg: Stadt Zürich, GSK, Bern 1999**

**Cornelia Bauer, Jan Capol: Kleinbauten der Stadt Zürich, Ein Architekturführer zu den Kleinbauten der Stadt Zürich 1877-1995, Wiese, Basel 1995**

**Walter Baumann: Zürich-Bahnhofstrasse, Orell Füssli, Zürich 1972**

**Walter Baumann: Zürich, Orell Füssli, Zürich, 1978**

**Walter Baumann: Arnold Bürkli 1833-1894, Aufbruch in eine neue Zeit, Verein für wirtschaftshistorische Studien, Meilen 1994**

**Peter Cachola Schmal (Hrsg.): Der Pavillon, Lust und Polemik in der Architektur, Hatje Cantz, Ostfildern 2009**

**Catherine Dumont d'Ayot, Tim Benton: Le Corbusiers Pavillon für Zürich, Modell und Prototyp eines idealen Ausstellungsraums, Institut für Denkmalpflege und Bauvorschung, ETH Zürich, 2012**

**Kurt W. Forster: Pavillon - Papillon, Die Beständigkeit des Vergänglichen, Du - Zeitschrift der Kultur, 11.1994**

**Martin Fröhlich und Martin Steinmann: Imaginäres Zürich, Die Stadt die nicht gebaut wurde, Verlag Huber, Frauenfeld 1975**

**Thomas Germann: Zürich im Zeitraffer, Gezeichnetes und kommentiertes Stadtbild, Werd-Verlag, Zürich 1997-2000**

**Beat Haas, Thomas Meyer, Dölf Wild: Fast wie in Paris, Die Umgestaltung des Kratzquartiers um 1880, Amt für Städtebau und Baugeschichtliches Archiv, Zürich 2001**

**Guido Hager, Anthos 1/90**

**E.A. Heiniger: Das Fotobuch der Landesausstellung 1939, Orell Füssli, Zürich 1939**

**Hans-Rudolf Heyer: Historische Gärten der Schweiz, GSK und Benteli Verlag, Bern 1980**

**Werner Jehle: Zelte im Architekturmuseum, Architekturmuseum, Basel 1986**

**Philip Jodidio: Sereptine Gallery Pavillons, Taschen, Köln 2011**

**Marc-Antoine Laugier: Allgemeine Prinzipien der Architektur, aus: Essai sur l'architecture, Paris 1753, Das Manifest des Klassizismus, in: Fritz Neumeyer (Hrsg.), Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002**

**Hanspeter Rebsamen: Winterthur, Zürich, Zug, INSA Band 10, Orell Füssli, Zürich 1992**

**Rudolf Schilling: Ideen für Zürich, Orell Füssli, Zürich 1982**

**Andreas Sonderegger, Pool Architekten, Zürich: BSA Kamingespräche - Das Zürcher Seebecken zwischen Idylle und Grossstadtkulisse, Postkartensammlung 2008 - 100 Jahre Bund Schweizer Architekten**

**Conrad Ulrich: Zürich um 1770, Johann Balthasar Bullingers Stadtansichten, 1967**

**Vitruv: Vom Ursprung der Gebäude, aus: De architectura libri decem, um 30 v. Chr., Zehn Bücher über Architektur, in: Fritz Neumeyer (Hrsg.), Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002**

**Julius Wagner (Hrsg.): Festliche Landi 1939, Verkehrsverlag, Zürich 1940**

**Werk, Bauen + Wohnen, Pavillons, 1-2.2013**

**Jon von Wetzlar (Hrsg.): Urbane Anarchisten, Jonas Verlag, Marburg 2003**