

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 2-3

Artikel: Die Neubauten der Universität Fribourg im Rahmen der
Architekturentwicklung
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86914>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

dert vom vollkommenen Architekten nicht nur die Kenntnis des Zeichnens, der Geometrie, der Optik, Arithmetik, Physik, sondern auch noch der Astronomie (wegen des Einflusses der Sterne, der Sonne, der Jahreszeiten, des Wetters auf die Bauten), der Medizin, der Geschichte, der Musik, der Rechtswissenschaft, der Literatur, der Philosophie.

Aber vor allem muss er doch Architekt sein, er muss die Gabe haben, alle Einzelkenntnisse konzentrisch auf sein Ziel zu lenken, auf das Bauwerk. Diese Gabe ist der Anlage nach angeboren, aber sie muss, wie alle geistigen Anlagen, gepflegt, entwickelt werden, sonst verkümmert sie. Sie kann aber durch eine verfehlte Erziehung mit rezeptmässigen Vorschriften auch in blosser Geschicklichkeit abgedrängt oder ins einseitig Theoretische entwickelt werden, wobei der praktisch-schöpferische Elan verlorengeht. Aus diesem Grunde ist es zu bedauern, dass der akademische, schulmässige Unterricht die alte Berufslehre verdrängt hat, die eigentlich dem Architektenberuf als einem, bei dem alles auf die Realisierung hindrängt und von ihr aus seinen Sinn bekommt, allein angemessen wäre. «Kunstschulen» und «Architektenschulen» mit ihrem wissenschaftlichen Fachlehrersystem sind in sich selbst Wi-

dersprüche, weshalb denn auch begabte Künstler, wie Cézanne oder Perret, sich immer wieder dagegen auflehnen haben, denn es kommt nicht in erster Linie auf diese Einzelkenntnisse an, sondern auf die geistige Haltung, aus der heraus sie angewendet werden, und diese ist unserer Überzeugung nach nur durch die direkte Lehre bei einem Meister zu erwerben, und wir wollen mit allen unseren Kräften versuchen, diese gesunde Tradition wieder herzustellen. Schon gibt es im Tessin, in Genf, in Fribourg, selbst in Zürich Kollegen, die, vom gleichen Ideal beseelt, an der Wiederaufrichtung des Architektenberufes arbeiten, und das ist um so nötiger, als auch in unserem Lande Titelschutz und Standesordnung zur Diskussion stehen. Berufsordnungen dieser Art sind in zahlreichen Ländern bereits Gesetz geworden: aber es sind äusserliche Reglemente mit den gleichen Fehlern, wie sie der schulmässigen Erziehung anhaften, die auch sie zur Erwerbung des Architektentitels voraussetzen. Sie tragen der besonderen Struktur des Architektenberufes zu wenig Rechnung, der nur die Werkgemeinschaft von Meister und Lehrling angemessen ist, die Erziehung im Atelier an Hand konkreter Aufgaben.

D. H.

Die Neubauten der Universität Fribourg im Rahmen der Architekturentwicklung

Das Werk der Architekten Dumas und Honegger bekennt sich zum Schulzusammenhang mit Auguste Perret. Wenn es auf der einen Seite vielleicht nicht in allen Teilen die abgeklärte Reife der Perretischen Bauten erreicht — und infolge der Kompliziertheit des Bauprogramms wohl auch nicht erreicht hätte, wenn es von Perret selbst gebaut wäre — so versucht es andererseits noch mehr ausgesprochen funktionelle Formelemente in die Komposition einzubauen, wie sie vor allem im anderen Lager der Modernität entwickelt worden sind, das man mit dem Namen Le Corbusier bezeichnen kann, ohne dass dieser damit als der einzige Urheber dieser Formenwelt hingestellt sein soll. Dass der kühne und grosszügige Versuch, die beiden wichtigsten Zweige der Modernität zu einer Synthese zusammenzuspannen, nicht ganz ohne einige Härten ablaufen konnte, versteht sich von selbst und vermindert das Verdienstliche des Unternehmens nicht; doch kommt es hier nicht darauf an, die einzelnen Komponenten auf die Richtung Perret auf der einen, auf Le Corbusier auf der andern Seite zu verteilen.

Entscheidend wichtig und überlegenswert ist vielmehr, dass diese Universitätsbauten im Gegensatz zu allem, was bei uns seit zwanzig Jahren als allein mo-

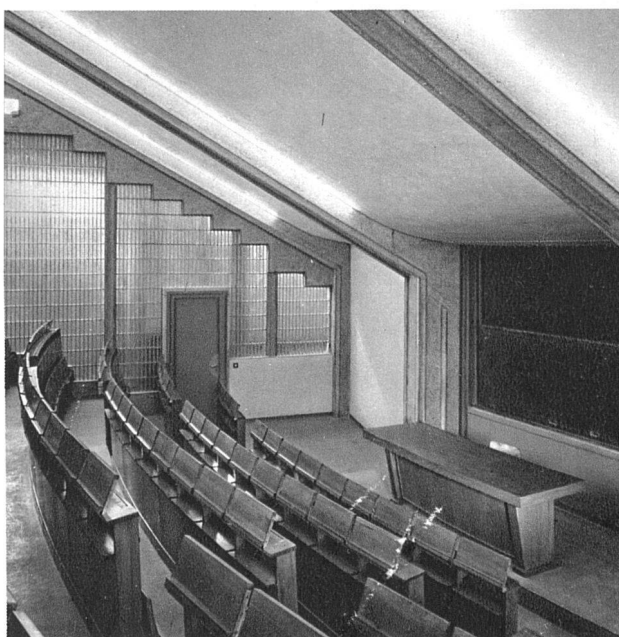
dern gilt, nach einem Ausdruck des Monumentalen suchen, ohne in einen retrospektiven Klassizismus zu verfallen und damit den Anspruch auf spezifische Modernität preiszugeben. In die Nähe des Klassischen freilich führt jedes Streben nach Monumentalität, nur darf man die Idee des Klassischen nicht einfach mit einer ihrer einmaligen, zeitgebundenen Verwirklichungen gleichsetzen, wie dies meistens unbesehen geschieht, wodurch man sich dann das Verständnis der europäischen Kunstentwicklung in der Vergangenheit ebenso radikal verbaut, wie das der heutigen Lage und der zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten.

Monumentalität strebt stets zur abstrakt-vollkommenen Form — also nach regelmässiger Gruppierung der Baukörper, und sie erfordert ein nicht nur faktisch, sondern auch ästhetisch festes Gerüst — eine Gliederung, der jedermann ihre Festigkeit und Ordnung ansieht.

Ein festes, regelmässig-rechtwinkliges Gerüst haben auch die Skelettbauten konstruktivistischer Richtung, und auch bei ihnen bestimmt dieses Gerüst die äussere Erscheinung. Aber dieses Gerüst wird zum völlig immateriellen, abstrakten Ordnungsschema entsinnlicht, zum stereometrischen Achsenkreuz, dessen einzelne



Der kleinere Hörsaal (150 Plätze) im Untergeschoss,
links Gang zwischen Hörsälen und Aussenwand
Auditoire de 150 places, à gauche le déambulatoire
le long des auditoires

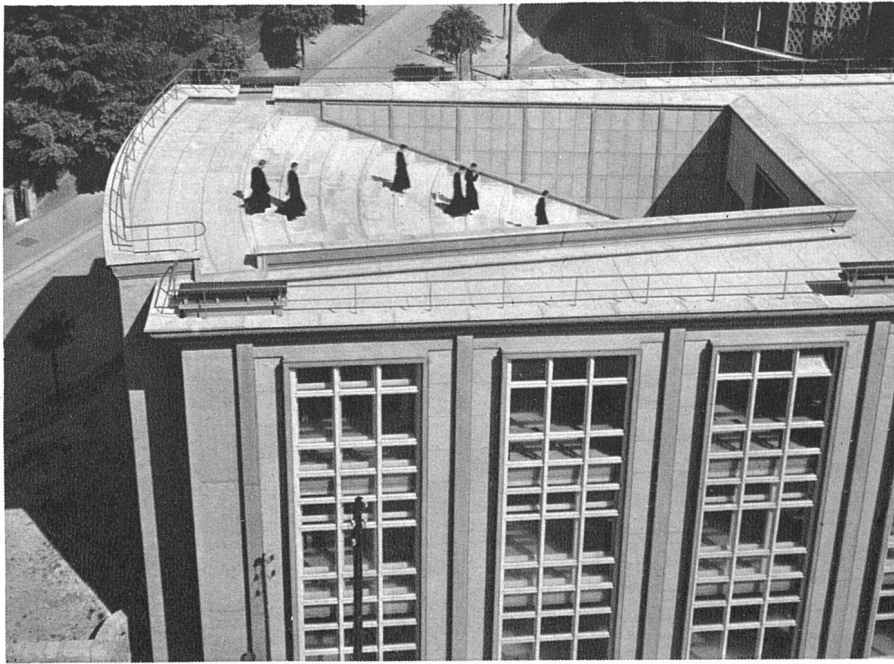




Grosser Hörsaal (300 Plätze) am Südwestende des Kollegienhauses. Unter diesem Hörsaal befindet sich der auf Seite 53 abgebildete kleinere Hörsaal, darüber das Freiluftauditorium, abgebildet auf Seite 55; oben: Blick gegen die Rückwand, nach Süden; unten: Blick gegen das Katheder, nach Norden

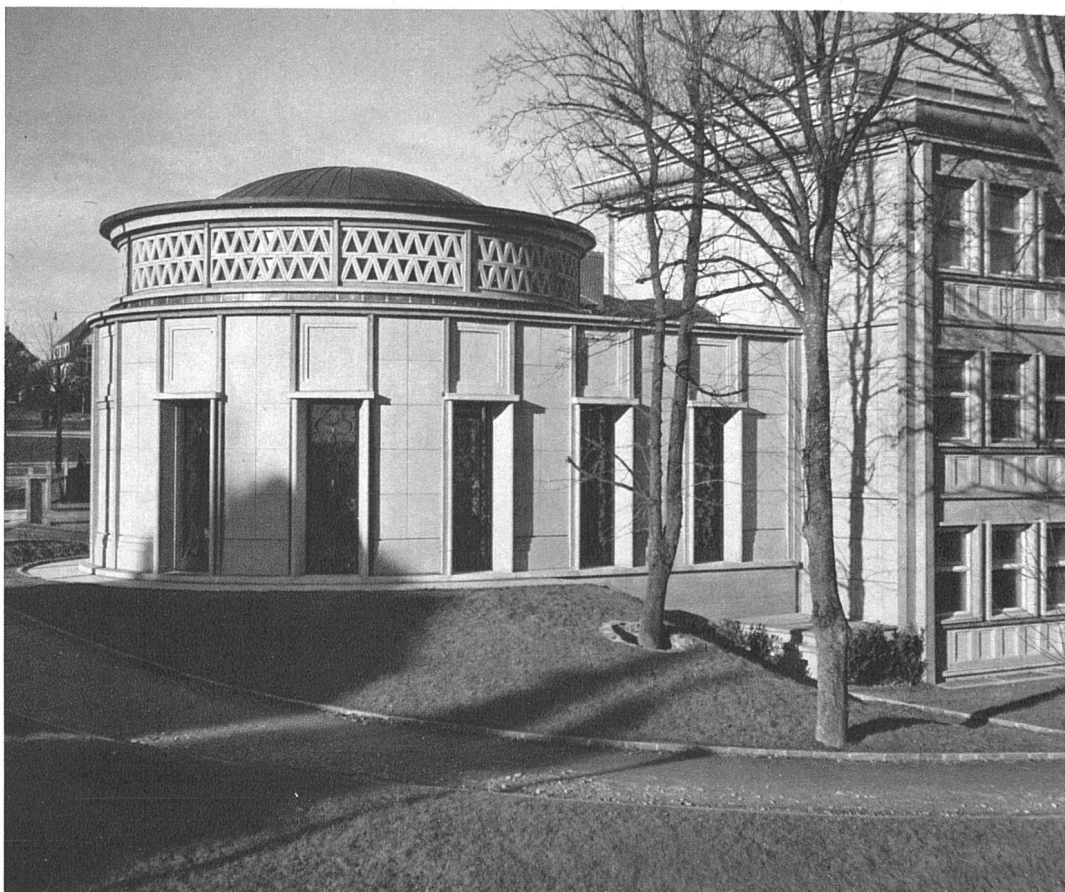
L'auditoire de 300 places, bâtiment des cours, au-dessus de cet auditoire l'auditoire en plein air (voir page 55), en dessous l'auditoire de 150 places (voir page 53)





Das Freiluftauditorium
Blick aus Südosten
L'auditoire en plein air,
bâtiment des cours





Le pavillon de Musicologie



Pavillon der Musikwissen-
schaft am Südwestende des
Seminarflügels
oben: Aussenansicht aus
Südosten
unten: Inneres,
Holzvertäfelung

Ständer und Traversen nur noch praktisch das statisch zulässige Minimum an Materie umschliessen, diese aber nicht sinnlich auswerten, sondern verleugnen. Die eigentlich raumbildenden Teile — Zwischendecken und Wände — werden soweit als möglich von diesem tragenden Gerüst unabhängig gemacht: am Bauhaus waren die Zwischendecken nicht bis zur gläsernen Aussenwand geführt, es war ein Spalt freigelassen, so dass die Glashaut wie ein freihängender Teppich von oben bis unten herabhing, ohne jede Bezugnahme auf die Geschosstrennung. Und was hier mit extremer Deutlichkeit ausgesprochen wurde, ist im Prinzip die Auffassung der modernen Fassade überhaupt, auch wo man aus praktischen Gründen nicht bis in diese letzte Konsequenz der freischwebenden Glashaut geht. Bei den Innenwänden ist es noch einfacher, ihre Unabhängigkeit vom Stützensystem sinnfällig zu machen: man lässt sie etwa in geschlängelten, weichen Kurven wie fliessend zwischen den Pfeilern spielen — so bei Le Corbusier, in den prominenten Bauten von Mies van der Rohe, bei einigen schwedischen Beispielen. Und um die Unabhängigkeit dieser scheibenhaft-immateriell empfundenen Wände vom Traggerüst zu betonen, werden sie gern aus völlig anderem, mehr möbelartigem Material erstellt und vielleicht gar nicht bis zur Decke hinaufgeführt, oder auf Füsse gestellt, so dass die Horizontalflächen über oder unter diesen gleichsam lose hineingestellten Paravents durchstreichen und einen Gesamtraum bilden, in dem die durch solche Schirmwände gefassten Möbelgruppen sich nur so weit absondern, wie einzelne landschaftliche Situationen in der Gesamtlandschaft. Im Haus Tugendhat bei Brunn hat Mies van der Rohe eine solche Paravent-Wand aus Palisanderholz, eine andere aus poliertem Marmor errichtet, um den unarchitektonischen Charakter dieser Schirme zu betonen, die Stahlprofile des Traggerüsts aber, die frei vor der gläsernen Aussenhaut stehen, sind spiegelnd verchromt: also für das Auge bis zum äussersten entmaterialisiert. Immateriell im gleichen Sinn sind aber auch die häufig verwendeten zylindrisch ummantelten schlanken Säulen, die ohne Basis aus dem Boden aufsteigen und ohne Kapitell oder Kämpfer in der Decke verschwinden — sehr im Gegensatz zur antiken Säule und allen ihren Ableitungen, die durch Ausscheidung eines irgendwie geformten Kopf- und Fussgliedes deutlich machen, dass sie nur gerade diese und keine andere Länge haben, und somit ein ganz bestimmtes Quantum Materie enthalten und formen. Das moderne Traggerüst vermeidet gerade diese ästhetische Bestimmtheit; die Einzelformen, also z. B. die Pfeiler, bleiben ästhetisch unbestimmt, sie laufen gleitend durch alle Geschosse durch, und die Einzelräume fliessen ineinander über. Dadurch bekommen die Bauten ihre spezifisch moderne Gewichtslosigkeit, das Schwebende, das es früher in der Architektur nie gegeben hat, den Reiz des Fliessenden, Unbeschwer-

Unverbindlichen, das sich der Benützung anschmiegt wie die Falten eines Kleides dem bewegten Körper. Nur zu einem ist diese Architektur grundsätzlich nicht fähig, und zwar gerade auf Grund ihrer Vorzüge: zum Ausdruck des Monumentalen.

Denn alle Monumentalität zielt auf Endgültigkeit, auf Festigkeit und Dauer. Sobald Bauten der vorhin skizzierten Art über das Nur-Apparatmässige hinausgehen, haben sie immer etwas von einem rasch aufgeschlagenen Zelt für ein heiteres Fest, das Unbeschwerthe einer geschickten Improvisation für eine Ausstellung; darin liegt ihr Reiz — und ihre Grenze. Wo sich dieser Charakter mit der Zweckbestimmung deckt, entstehen vollkommen reine, beglückende Lösungen: bei Fabriken, bei Ausstellungen, Kleingebäuden, Theatern, Restaurants; bei Grossbauten mit kultureller Zweckbestimmung stellt sich leicht eine gewisse Ernüchterung ein — eben wie bei Festdekorationen am nächsten Morgen. Der Esprit der überraschenden Erfindung verblasst, die schwebende Leichtigkeit wird mit leisem Frösteln als Substanzlosigkeit empfunden. Mit der künstlerischen Qualität der Lösung hat das nichts zu tun. Das Zürcher Kongresshaus ist hiefür ein lehrreiches Beispiel: seine neuen Teile sind qualitativ sehr viel besser als die alten Tonhallsäle und zudem an Volumen viel grösser — und trotzdem werden die alten Säle als Schwerpunkt, als die geistige Mitte des Ganzen empfunden, um die sich alles andere als luftiger Anbau gruppiert, weil diese alten Säle eben die zur Monumentalwirkung nötige substantielle Gliederung haben.

Es bedeutet keine Umkehr auf dem eingeschlagenen Wege, sondern ein Fortschreiten zu grösserer Klärheit, wenn wir uns heute fragen, wo diese Architektur berechtigt ist und wo nicht. Denn so wie es ein Fehler war, die Formen der monumentalen Architektur auf schlechthin alle Bauaufgaben zu übertragen, so wäre es ein Fehler, irgend eine andere Formenwelt — um das harmlosere, aber verpönte Wort «Formensprache» zu vermeiden — nun auch wieder unterschiedslos auf alle Aufgaben zu übertragen. Diese Frage der Grenzziehung ist heute dringlich — wer das noch nicht wusste, hätte es aus der erregten Reaktion entnehmen können, den die Aufsätze des Schreibenden zum Problem der Monumentalität und zur Situation der Architektur ausgelöst haben, die dieser Abklärung dienten. Und auf die Gefahr hin, von neuem Missfallen zu erregen, müssen auch hier wieder einige weitverbreitete Irrtümer klargestellt werden — der Irrtum vor allem, die moderne Architektur technischer Richtung sei die vergleichsweise objektivere, rationalere, weniger ästhetisch betonte und auf den persönlichen und zeitbedingten Geschmack des Architekten und Betrachters angewiesene.

Alles Maschinenmässige — und zu ihm zählt auch die moderne, bewusst von technischen Formen ausgehende

Architektur — ist nämlich «rational» nur für den Fachmann, den in die Statik und Dynamik der betreffenden Konstruktion speziell Eingeweihten. Für das öffentliche Bewusstsein dagegen hat alles Technische höherer Ordnung den Charakter des Zaubers, der Magie, denn das wissenschaftliche Raisonement, nach dem die Maschine funktioniert, ist für den Laien nicht durchschaubar: er muss daran glauben, dass es richtig ist; das Resultat bestätigt diesen Glauben, aber wie es zustande kommt, bleibt dunkel. Der moderne Ingenieur und der sich ihm anschliessende Architekt ist dem Publikum gegenüber durchaus Zauberer, Priester, das heisst Verwalter einer Geheimlehre, und ob diese in sich selbst eine rationale oder irrationale Struktur und Dogmatik besitzt, ob der Zugang zu ihr über magische Initiationsriten oder über ein Hochschulstudium führt, ist für ihre Distanz zum öffentlichen Bewusstsein, zum spontanen Verständnis unerheblich. Jede komplizierte Apparatur oder Struktur ist für den Nichtfachmann Zauber, das muss man sich nachdrücklich vor Augen halten. Nur schon das Telephon ist für den Nichtelektrotechniker eine durchaus magische Angelegenheit, und so auch ein Bauwerk mit scheinbar schwebenden Zwischendecken und Glasschleiern und mit Stützen aus dünnsten Stahlprofilen, denen man nicht ansehen kann, dass sie trotz ihrer Dünne die nötige Tragfestigkeit haben, und dass die Decken daran irgendwie befestigt sein müssen, obwohl die Stützen scheinbar glatt und gleitend durch die Geschosse durchlaufen. Das alles muss man der Konstruktion schlechthin glauben — *credo quia absurdum* — auf das Prestige der Technik hin, ohne es gefühlsmässig-spontan nachkontrollieren zu können.

Die Wirkung des Zaubers richtet sich nach dem Anspruch, mit dem er auftritt und dem Bildungsgrad dessen, auf den er wirkt. Er kann den Charakter der Bestürzung haben, die bis zur Panik gehen kann, des Staunens, der Verblüffung, der heiteren Neugier (wie der Trick wohl gemacht wird?), der scherzhaften Überraschung — nur niemals den der ruhigen Selbstverständlichkeit.

Demgegenüber ist alles Klassische, gleichviel, welcher Formulierung, zugleich sinnlich und rational, für jedermann durchsichtig; das Ganze ist übersichtlich in Teilformen gegliedert, und diese Teile stehen zueinander in einem ästhetisch eindeutigen Verhältnis — es gibt grundsätzlich nichts Zweideutiges, nichts Geheimnisvolles im Sinne der Undurchschaubarkeit, nichts, was der spontanen Einfühlung des Betrachters unzugänglich wäre. Dies ist das einzige, was zum Eindruck der Klassizität unerlässlich ist, alle Einzelformen sind beliebig auswechselbar.

Denn hier handelt es sich um die Idee des Klassischen, nicht um einen neuen Klassizismus, und diese Idee fordert keineswegs die Nachahmung irgendwelcher bestimmter historischer Bau- oder gar Ornament-

formen und den Ausschluss moderner technischer und organisatorischer Errungenschaften, sondern einzig ein sichtbares Gleichgewicht zwischen der sinnlichen Erscheinung einer Form und ihrer Leistung im baulichen Zusammenhang. Um den Eindruck des «Klassischen» in der Architektur zu erreichen, ist nichts anderes nötig, als dass jede rationale Funktion eines Bauteils sich auch in seiner Gestalt ausspricht, also zugleich als ästhetische Funktion sichtbar wird. Es gibt also keine ästhetisch-statische Funktion, z. B. kein Tragen einer Zwischendecke, der nicht eine in sich begrenzte, stoffliche Form, also z. B. eine Säule oder ein Pfeiler von sinnlich plausiblen Volumen zugeordnet wäre. Dadurch wird der Baukörper in eine Vielzahl von Einzelelementen gegliedert, deren Ineinandergreifen eindeutig ist oder scheint, wodurch dann das Ganze den Charakter eines freiwilligen Zusammenwirkens einzelner selbständiger Formen annimmt und der Einfühlung durch das menschliche Körpergefühl zugänglich wird.

Hieraus gewinnt das Gebäude auch ästhetisch eine gewisse Objektivität — es ist auch für sich allein, im Zustand des Nichtbenütztseins, sinnvoll, im Gegensatz zu Gebäuden der funktionalistischen Richtung, die nichts anderes sein wollen als sozusagen weiche, verschiebbliche Futterale ohne Eigenbedeutung, Apparate für die jeweilige Benützung, der sie sich widerstandslos anschmiegen. Die Vorzüge dieser Bauten sind unbestritten, wo immer es auf die Befriedigung genau umschriebener materieller Notwendigkeiten ankommt — also vor allem im Fabrikbau und im Profanbau überhaupt, aber sie sind untauglich als Ausdruck des Monumentalen, dessen Wesen es nun einmal ist, den Augenblick überdauern zu wollen. Denn «monumentum» kommt von «monere», das «erinnern», «ermahnen» heisst. Das Denkmal, die reinste Verkörperung der Monumentalidee, dient überhaupt keinen praktischen Zwecken, es hat als einzigen Sinn, eine bestimmte Idee in die Zukunft weiterzutragen; der Anspruch auf eine, auch äusserlich erkennbare Festigkeit und Dauerhaftigkeit und Unabhängigkeit von den augenblicklichen Tagesbedürfnissen gehört zum Wesen des Monumentalen — während ihm der Charakter des Provisorischen, Beweglichen, der Dienst an vorübergehenden Bedürfnissen widerspricht.

Es ist angesichts der radikalen Verwirrung der Geister gerade auch in den Kreisen der heutigen Architektenschaft nicht unnötig, zu unterstreichen, dass es sich dabei ausschliesslich um die ästhetisch-symbolische Leistung handelt, nicht um die effektiv-statische; denn dass diese auch ohne ästhetische Eindeutigkeit auskommen kann, das beweisen gerade die modernen Bauten, die aus dem Paradox scheinbar schwebender Decken, scheinbar körperlos dünner und scheinbar durchlaufender Stützen und scheinbar gegen aussen geöffneter Räume ihren eigenen Reiz ziehen.

Solche geistreiche Zweideutigkeiten und Überraschungen muss sich ein Bauwerk klassischer Haltung grundsätzlich versagen, denn es sucht den Ausdruck selbstverständlicher Sicherheit, des ohne weiteres Verständlichen, der nach der Seite des Traditionellen oder Modernen pointiert, ins Wichtige oder Leichte, Reiche oder Knappe nuanciert werden kann, in dem jede Art von technischer Neuerung Platz findet und nur das eine grundsätzlich ausgeschlossen bleibt: das Element des Zaubers, des Magischen. Eine von langer Hand her verfehlt ästhetische Erziehung im allgemeinen und der Architekten im besonderen hat es dahin gebracht, dass das Klassische — das wir hier ganz grundsätzlich fassen und letztlich mit keiner einzigen seiner einzelnen historischen Erscheinungsformen gleichsetzen — heute als der Inbegriff des Toten, Künstlichen, Gipsern-Akademischen angesehen wird, während es darauf ankommt, es als den Ausdruck des Natürlichen, zugleich Menschlich-Sinnlichen und Allgemeinverständlich-Rationalen zu sehen, als das Gleichgewicht zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, das von jeder Generation von neuem errungen werden muss und somit eine Aufgabe von nie erlöschender Aktualität bildet.

Die Freiburger Bauten sind ein dankenswerter Schritt in dieser Richtung nach der heute fälligen neuen Auseinandersetzung mit der Idee des Klassischen, wozu der Schreibende seit langem gemahnt hat, ohne zu wissen, dass schon an einem Beispiel zur Weiterführung der Diskussion gebaut wurde, und kein Architekt wird sich davon dispensieren können, sich nun diese Probleme sehr ernstlich zu überlegen. Dass das Bedürfnis nach Monumentalität stets die Gefahr enthält, in einen neuen Klassizismus umzuschlagen, ist allerdings nicht zu leugnen, und hiefür kann die Entwicklung in Deutschland als warnendes Beispiel dienen. Richtig an diesen neudeutschen Bauten ist das wohl mehr gefühlsmässige als begrifflich-klare Bewusstsein, dass es zum Ausdruck der Monumentalität keine andere Formsprache gibt als die klassische; falsch daran ist nach unserer Überzeugung der vor-eilige Kurzschluss, mit dem man fertige Formen der Kunstgeschichte entlehnt, also der Rückgriff auf eine ganz bestimmte, historisch einmalige Erscheinungsform der klassischen Idee, statt dass man — wie Perret — neue Formen aus dem Geist des Klassischen in der Ebene und mit den Mitteln der Modernität entwickelt. Und dabei war der historische Klassizismus von einer echten Modernität viel weniger weit entfernt — von Schinkels Bauakademie und einigen verwandten Bauten aus hätte sich die Architektur unmittelbar ins Moderne, in der Richtung auf Perret entwickeln können — heute aber ist diese Richtung die einzige Art von moderner Monumentalität, die die Gefahr eines neuen Klassizismus abwenden kann.

Peter Meyer

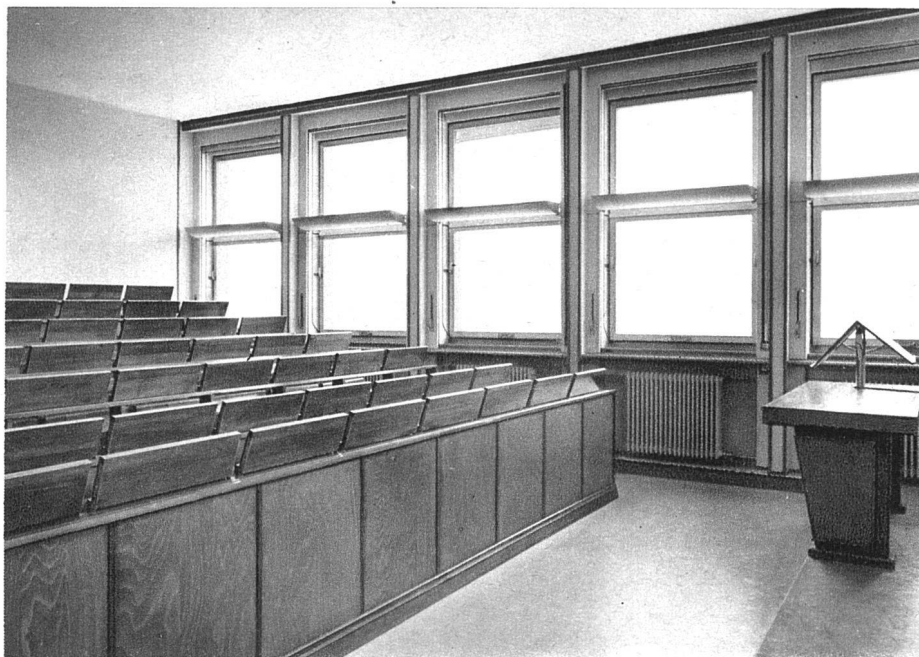


Senatssaal mit alten Gobelins. Nordecke des Traktes über dem Haupteingang, II. Obergeschoss

La salle du sénat avec ses tapisseries anciennes (gobelins), 2^{me} étage

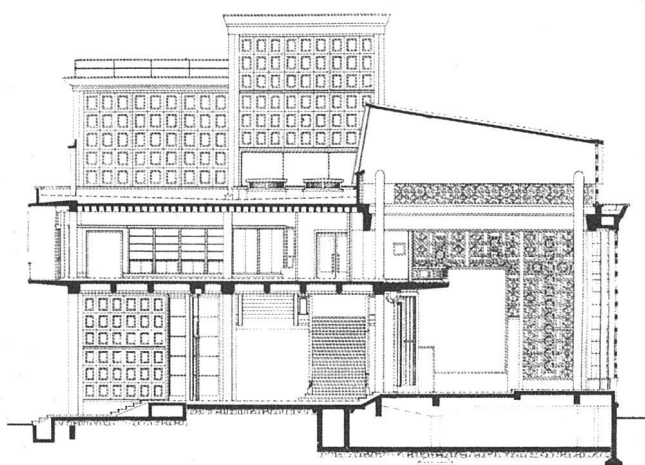
Dekanat der philosophischen Fakultät
Le décanat de la faculté des lettres





Einer der kleinen Hörsäle
Indirekte Beleuchtung aus
Hohlkehlen am Fensterkämpfer
Salle de cours de 56 places
Eclairage indirect par gouttières

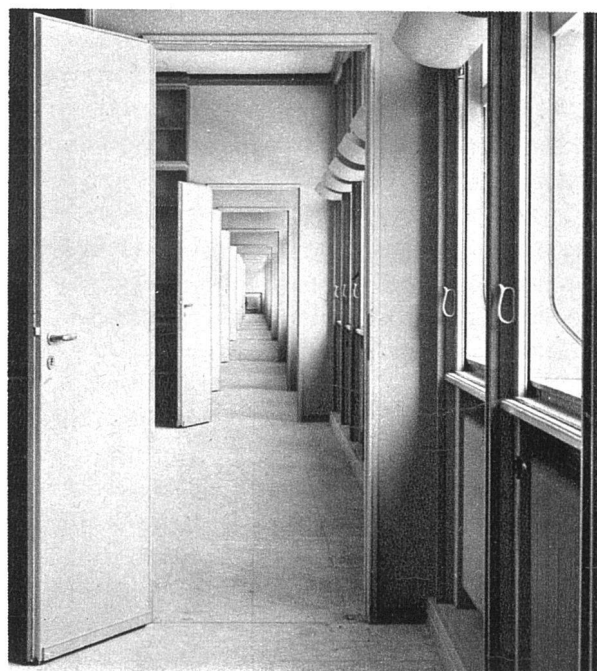
In den Hörsälen ist die vielerorts üblich gewordene Ueberinstrumentierung der technischen Apparatur an Bänken und Wandtafeln auf sympathische Weise vermieden.



Schnitt durch die Eingangshalle des Seminartraktes, rechts durch die Kapelle; im Obergeschoss Gemeinschaftsräume und Bibliothek der Seminarien.

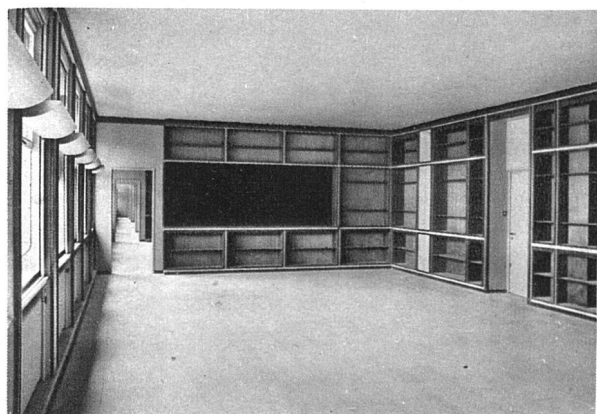
Kapelle und Gemeinschaftsräume sind noch im Ausbau begriffen; wir werden im «Werk» später darauf zurückkommen.

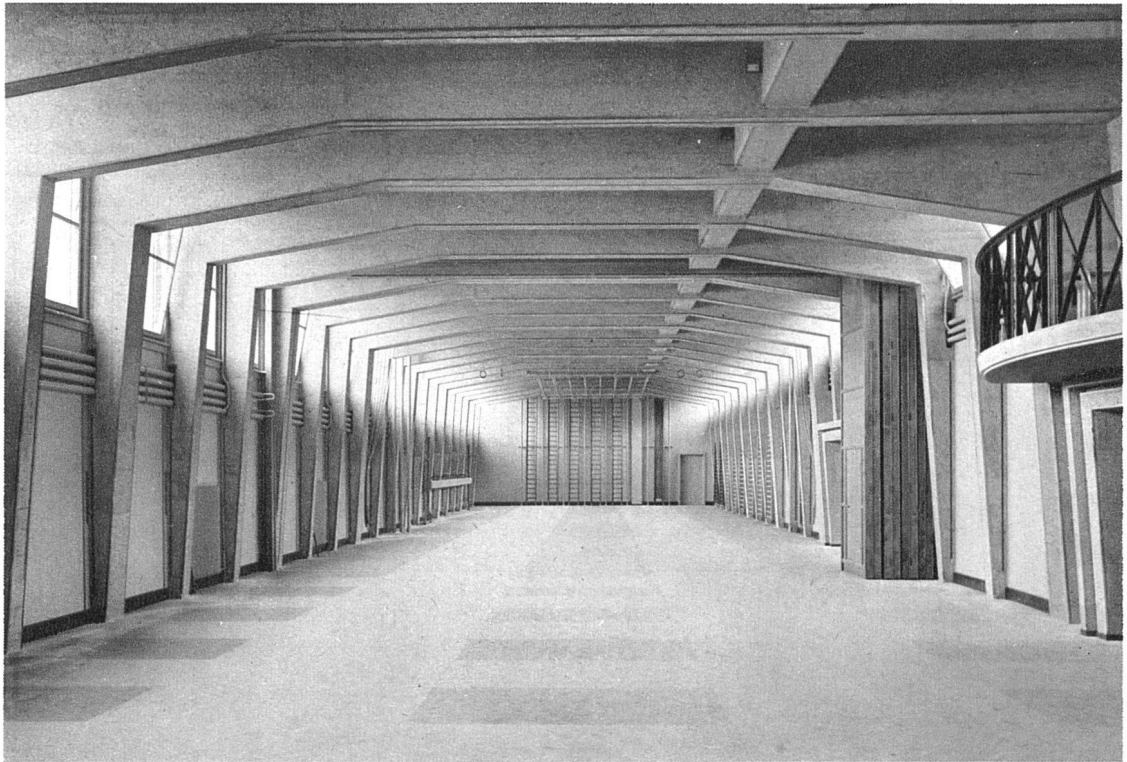
Coupe sur l'accueil, bâtiment des séminaires, à droite la chapelle, à l'étage supérieur la bibliothèque des séminaires. L'aménagement des salles communes et la décoration de la chapelle ne sont pas encore terminés; le «Werk» y reviendra après l'achèvement.



Gang

unten: Bibliothek der Seminarien (unfertig)
La bibliothèque des séminaires





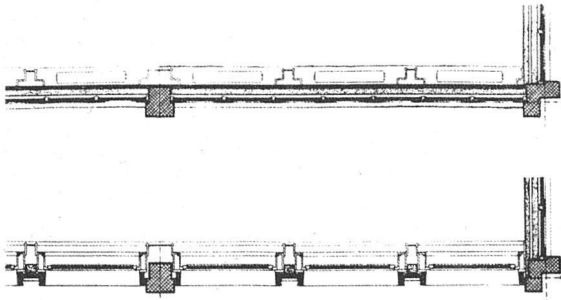
Turn- und Fechthalle im Untergeschoss des Seminartraktes
Salles de gymnastique et d'escrime au sous-sol du
bâtiment des séminaires



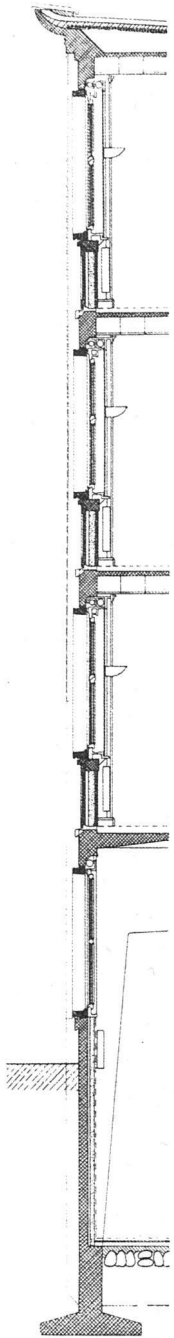
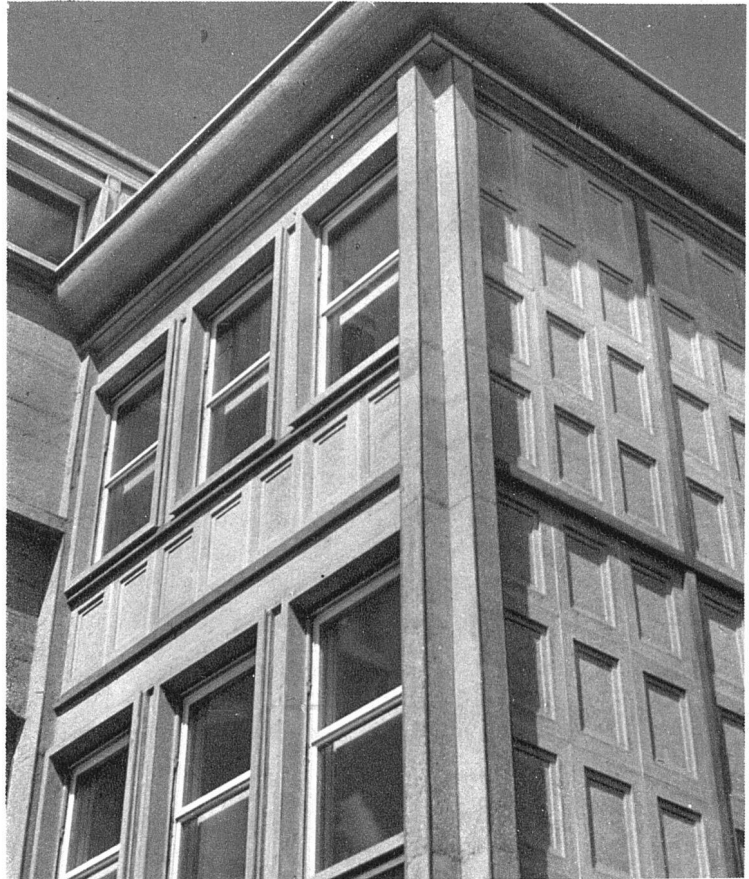
Verbindungsgang zwischen
Mitteltrakt und Seminartrakt,
Obergeschoss
Galerie reliant le bâtiment
central des services généraux
au bâtiment des séminaires,
étage supérieur

Wandfeld, Betonskelett, mit Füllungen und
Fensterrahmen aus Beton

Horizontalschnitte durch die Wand auf
Brüstungshöhe und (unten) auf Fensterhöhe
Coupes horizontales de la façade,
au niveau des allèges et au niveau
des fenêtres

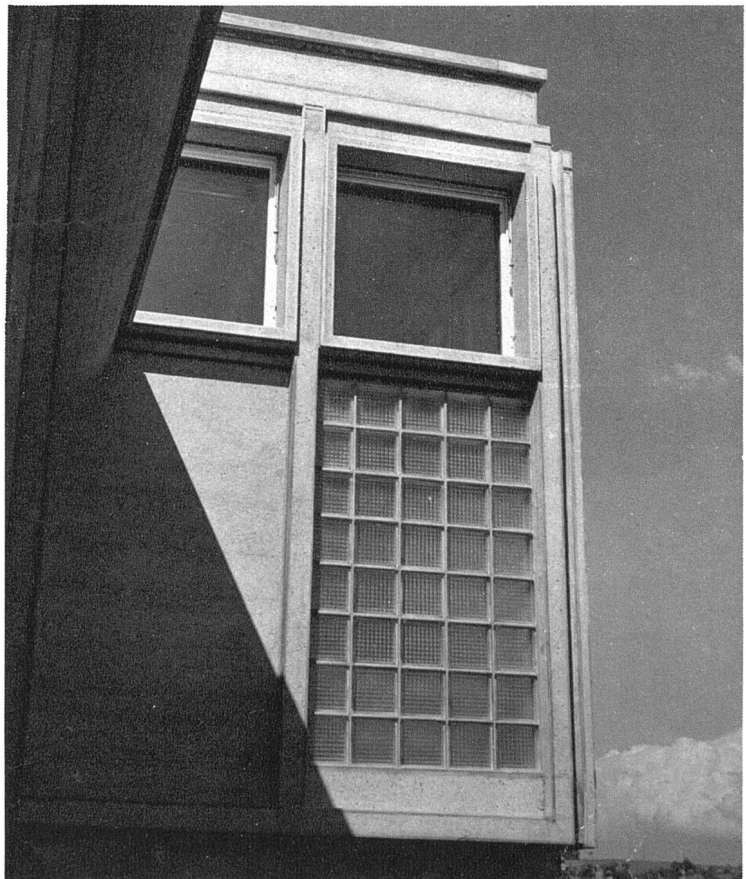


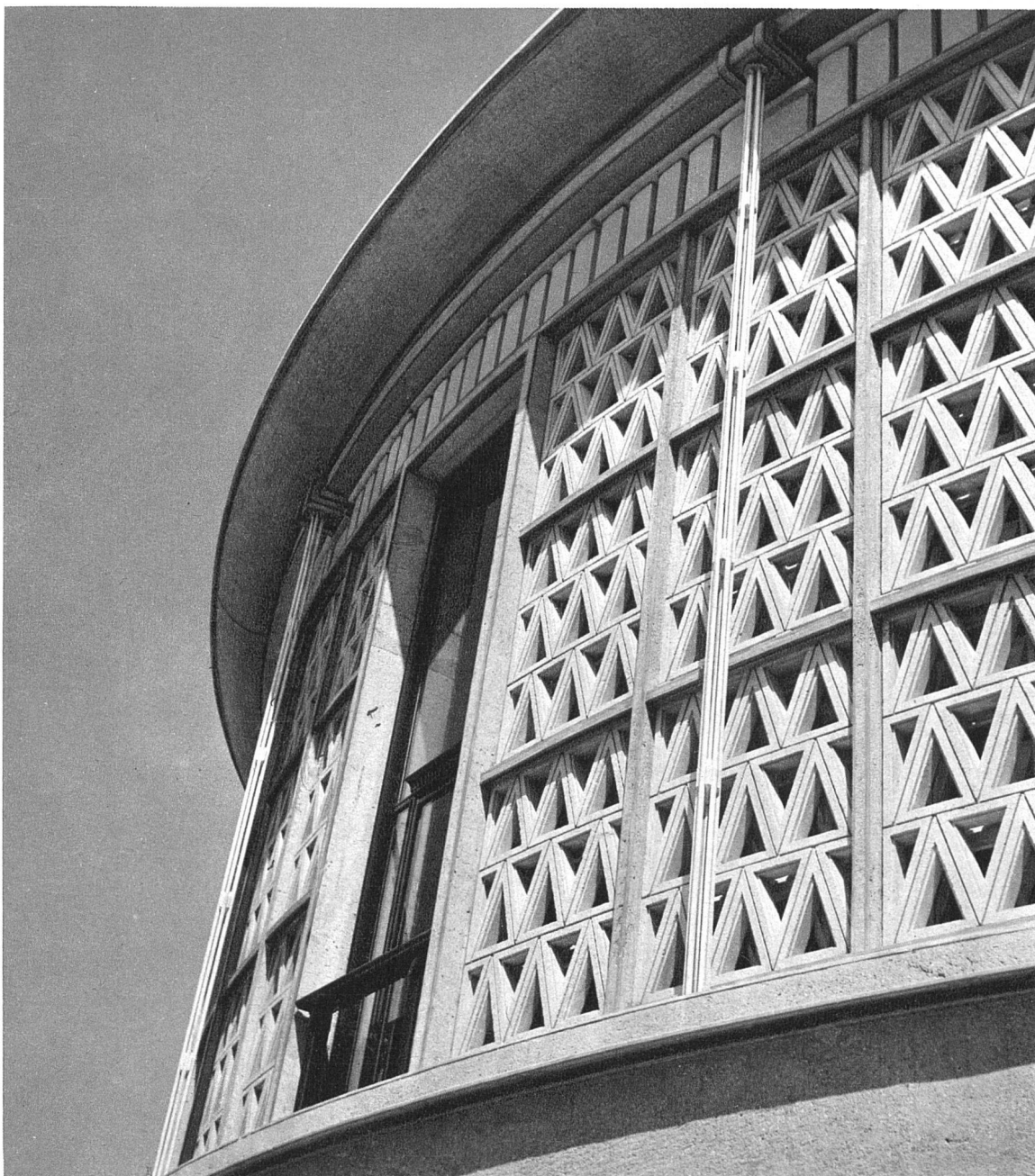
Ostecke des Kollegiengebäudes
Angle est du bâtiment des cours



Vertikalschnitt durch die Aussenwand
des Seminartraktes
Coupe verticale de la façade
du bâtiment des séminaires

Südostecke einer der drei auskragenden
Hörsäle im obersten Geschoss des
Kollegienhauses
Angle SE d'un des trois auditorios
en surplomb, bâtiment des cours



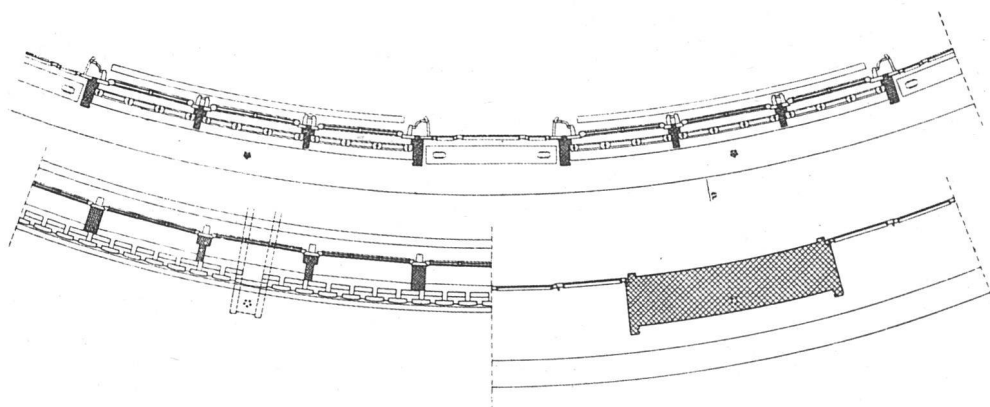


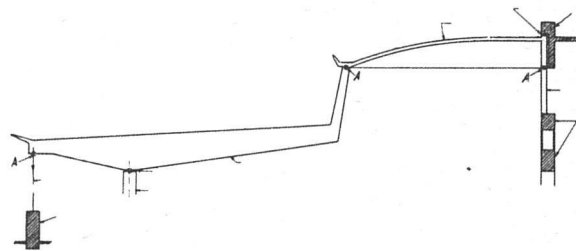
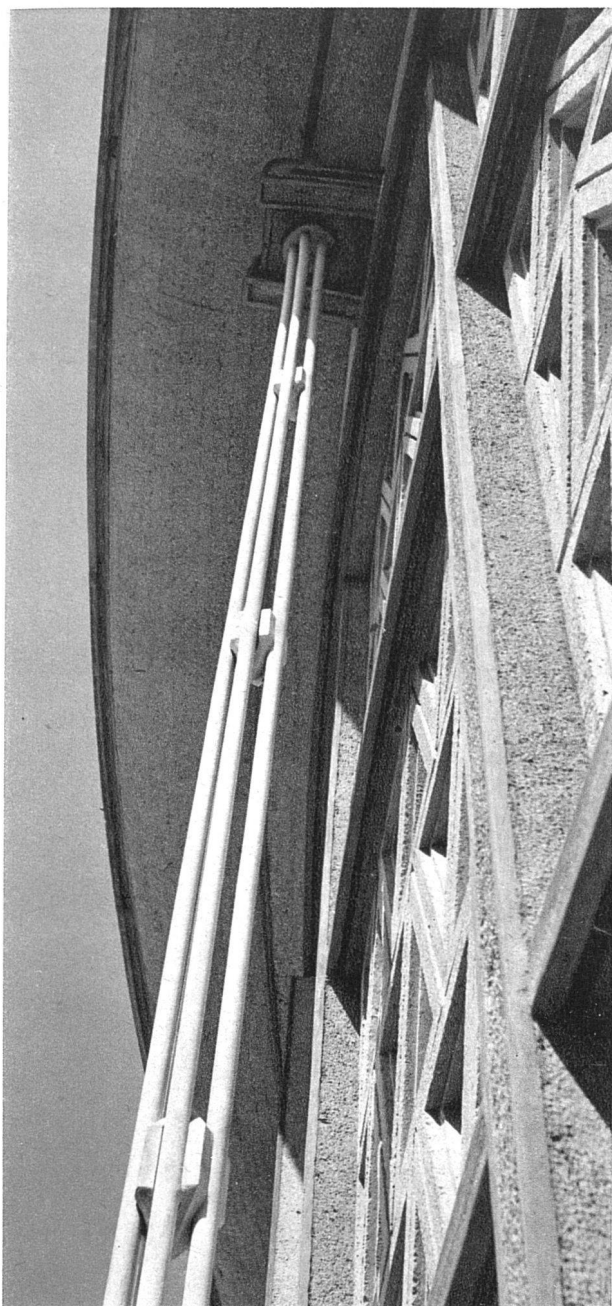
Aula, Aulus — Aula magna, vue extérieure, les claustras

Konstruktion der Aussenwand der Aula Etude d'une travée de l'aula

oben: Horizontalschnitt in Höhe der Betongitterungen
 unten, linke Hälfte: in Höhe der Ventilationsöffnungen,
 rechts in Höhe der Türen

Coupe horizontale supérieure au niveau des claustras
 Coupe inférieure à gauche: au niveau des éléments
 de ventilation, à droite: au niveau des portes



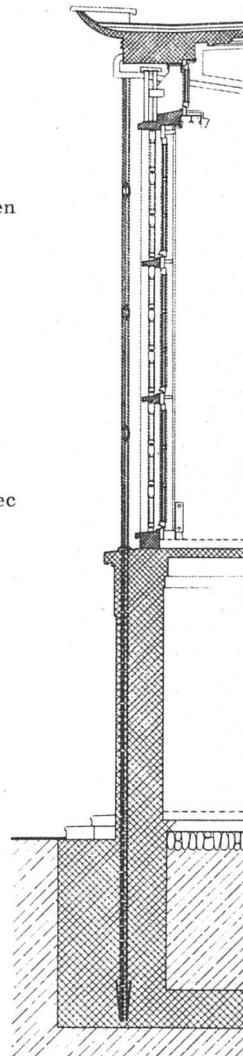


Konstruktion der Aula

oben: Skizze der statischen Gesamtanordnung

rechts: Schnitt durch die Wandkonstruktion mit den sichtbaren vertikalen Zugbändern

links: Ansicht eines Wandstückes mit Zugbändern



Construction de l'aula magna

en haut: dispositif statique de la couverture

à droite: coupe de la paroi

à gauche: la paroi des claustres avec les tirants perpendiculaires visibles

unten: Gesimsbildungen in Beton
en bas: la modénature

