

Großer BDA-Preis 2017

Peter Zumthor

Bund Deutscher Architekten

BDA

Großer BDA-Preis 2017

Peter Zumthor

Inhalt

Inhalt

Großer BDA-Preis 2017 Peter Zumthor

Der Große BDA-Preis Heiner Farwick	4	Die Freude, den Ort zu spüren Peter Zumthor im Gespräch mit Andreas Denk	27
Begründung der Jury	7	Vita	42
Bauten und Projekte	9	Projektverzeichnis	44
Therme Vals	10	Impressum	46
Kunsthaus Bregenz	12		
Topographie des Terrors	14		
Kolumba Kunstmuseum	16		
Ein berufener Architekt und Baumeister Werner Oechslin	19		



Der Große BDA-Preis

Mit dem „Großen BDA-Preis“ würdigt der Bund Deutscher Architekten BDA alle drei Jahre bedeutende Leistungen oder ein außergewöhnliches Werkverzeichnis eines Architekten oder einer Architektin, eines Stadtplaners oder einer Stadtplanerin des In- und Auslands. Erstmals wurde mit dem Preis 1964 Hans Scharoun geehrt, nachfolgend unter anderen Ludwig Mies van der Rohe, Egon Eiermann, Günter Behnisch oder Oswald Mathias Ungers – Architekten, die jeweils eine spezifische Epoche der Architekturgeschichte geprägt und begleitet haben. Im Jahr 2017 wird nun erstmals ein Architekt aus dem Ausland gewürdigt.

Die renommierte Ehrung wird als Goldmedaille verliehen, die Daidalos und einen Irrgarten in Anlehnung an das Labyrinth von Knossos zeigen. Der geniale Erfinder, Baumeister und Konstrukteur Daidalos war durch die Jahrhunderte Symbolfigur der Architekten. Seinen Einfallsreichtum, seinen Forschergeist und seine Freude an der Lösung komplexer Aufgaben teilt er mit den Erfolgreichen seiner Erben.

Der diesjährige Preisträger des Großen BDA-Preises, Peter Zumthor, hat sich in besonderer Weise um die Architektur unserer Zeit verdient gemacht. Sein kompromissloses Qualitätsbewusstsein von der Stadtgestalt bis zu Material und Detail ist Herausforderung für alle an einem Projekt Beteiligten und setzt zugleich höchste Maßstäbe, die Gültigkeit für alle Architekten beanspruchen. Peter Zumthor widmet sich ausgewählten Aufgaben und führt sie mit Beharrlichkeit zu Ergebnissen, die alle Sinne staunen machen.

Nicht erst seine präzise aus Licht, Wasser und Beton komponierte Therme in Vals im heimischen Graubünden machte die Architekturwelt auf den Haldensteiner Architekten aufmerksam. Mit dem Diözesanmuseum Kolumba, das Gottfried Böhm's Kapelle „Madonna in den Trümmern“ einbezieht, überzeugte er Besucher und Fachwelt gleichermaßen. Nun ist es uns eine große Ehre, Peter Zumthor den höchsten auf eine Person zugeschnittenen deutschen Architekturpreis zu verleihen.

Heiner Farwick, Präsident des Bundes Deutscher Architekten BDA



*Peter Zumthor, Feldkapelle
Bruder Klaus, Wachendorf,
Eifel 2005–2007, Modellfo-
to: Atelier Peter Zumthor &
Partner*

*Peter Zumthor, Steilneset,
Memorial for the Victims
of the Witch Trials, Vardø,
Finnmark, Norwegen
2007–2011, Modellfoto:
Atelier Peter Zumthor &
Partner*



Begründung der Jury

Die Jury würdigt den Schweizer Architekten Peter Zumthor für sein herausragendes architektonisches Werk, das die Architektur wieder auf das „Urschaffen“ des Menschen zurückführt. Wie kaum ein zweiter zeitgenössischer Architekt steht er zeichenhaft für das, was Bauen und Behausen ursprünglich bedeutet.

Seine konsequente Konzentration auf die Idee von Licht, Material und Raum und sein enormer Qualitätsanspruch im Detail geben seinem Werk eine zeitlose Gültigkeit. Als kompromisslose Künstlerpersönlichkeit macht sich Zumthor frei von äußeren Zwängen und setzt damit die vermeintlich alternativen Standards, Techniken und Abläufe des heutigen Baubetriebs für sich außer Kraft. Lieber verzichtet er auf ein Projekt, als ein klares Konzept aufzugeben. Das Wissen um dieses Beispiel stärkt auch allen anderen Architekten beim Streben nach Qualität den Rücken.

Beispielhaft für diese architektonische Haltung, die das Ursprüngliche wieder in den Mittelpunkt rückt, stehen Bauten wie das Thermalbad in Vals, das Kunsthaus Bregenz oder das Diözesanmuseum Kolumba in Köln.

*Dipl.-Ing. Peter Berner,
Architekt BDA, ASTOC Architects and Planners,
Köln*

*Dipl.-Ing. Heiner Farwick,
Architekt und Stadtplaner BDA,
farwick + grote architekten BDA stadtplaner,
Ahaus (BDA-Präsident)*

*Gerhard Matzig,
Leitender Redakteur Feuilleton,
Süddeutsche Zeitung, München*

*Prof. em. Dr. Werner Oechslin,
Kunst- und Architekturhistoriker,
Einsiedeln (Schweiz)*

*Dipl.-Ing. Elke Reichel,
Architektin BDA, Reichel Schlaier Architekten,
Stuttgart*

*Prof. Dipl.-Ing. Axel Schultes,
Architekt und Stadtplaner,
Schultes Frank Architekten, Berlin*

*Prof. Dipl.-Ing. Ansgar Schulz,
Architekt BDA, Schulz&Schulz Architekten,
Leipzig*

Bauten und Projekte

Therme Vals

Kunsthaus Bregenz

Topographie des Terrors

Kolumba Kunstmuseum

Therme Vals



Planungs- und Bauzeit

1990 bis 1996

Bauherr

Gemeinde Vals

Adresse

7132 Vals,
Schweiz

Fotos

Hélène Binet/
Margherita Spiluttini

So wirkmächtig sich die ikonischen Fotos der Therme in das Gedächtnis gebrannt haben, so unscheinbar ist der Bau zunächst, wenn man in die Graubündner Gemeinde Vals kommt. Unzählige Besucher müssen seitdem – die Bilder vor dem inneren Auge – an den vier Hotelbauten aus den 1960er Jahren vorbei und bis ans Ortsende gefahren sein, um sich plötzlich am Ende des Orts zu finden.



Umso eindrücklicher ist dann der Gang vom Hotel hinüber zur angegliederten Therme. Hölzerne Wege führen zwischen den Häusern der Anlage herum, der Neubau entfaltet hier bereits seine Wirkung und scheint auf subtile Weise länger am Ort zu sein als die umgebenden Bauten. Als Besucher betritt man den Bau durch einen Eingang auf der Bergseite. Durch die Umkleidekabinen und über eine lange, flach abfallende Treppe betritt man die Badeebene.

Der Bau ist offenkundig aus dem Voll zum Hohl gedacht, vom Massiv zum Raum. Um das zentrale Innenbad gruppieren sich vier raumhaltige Körper, die verschiedene Bäder aufnehmen. Um sie herum sind weitere Volumen verteilt, die Ruheräume, Duschen und weitere Bäder beinhalten, die auf unterschiedlichen Niveaus über Stufen zu erreichen



sind. Zwischen ihnen gibt der Raum immer wieder gerahmte Blicke nach außen frei. Im Untergeschoss finden sich dazu verschiedene Räume für Massagen und weitere therapeutische Anwendungen. Dazu kommt ein außenliegendes Bad, wo sich der Blick, dem Tal folgend, weiten kann. Das Thema der aus dem Massiv herausgearbeiteten Blöcke ist hier variiert, die raumhaltigen Blöcke werden durch flache Liegesteine ergänzt.

Da all das mit rund 60.000 je einem Meter langen Steinplatten aus Valser Gneis verkleidet ist, verstärkt sich der Eindruck, man wandle hier durch einen ehemaligen Steinbruch, aus dem im Laufe der Zeit



mehr und mehr Material herausgearbeitet wurde, bis irgendwann die nun vorhandene Volumetrie stehenblieb. Das Kunstlicht kommt von kleinen, an langen Rohren hängenden Leuchten, Lichtfugen durchziehen die Decken und lassen Tageslicht von oben an den Steinblöcken herabfallen. Was bleibt, ist ein Raumeindruck von hoher atmosphärischer Dichte, dass kaum zu erklären ist, wie dieser Bau zunächst beim Wegsuchen verfehlt werden konnte.

Kunsthhaus Bregenz

Planungs- und Bauzeit

1990 bis 1997

Bauherr

Land Vorarlberg

Adresse

Karl-Tizian-Platz,
6900 Bregenz,
Österreich

Fotos

Hélène Binet



Das zweiteilige Ensemble des Kunsthauses Bregenz – kurz KUB – ist nur durch die Seestraße und die Bahnlinie entlang des Ufers vom Bodensee getrennt. In unmittelbarer Nähe zum Bregenzer Hafen zeigt sich der Ausstellungsbau von der Seeseite aus als Solitär neben Landesmuseum und Landestheater – es ist ein selbstbewusster Bau, dennoch im wahrsten Sinne undurchsichtig. Im Hintergrund steigen die ersten Hügel, und dahinter die Berge auf. Das Haus ist gehüllt in ein Kleid aus geätzten Glastafeln. Subtil greift der



Entwurf damit ein regionales Thema auf und transformiert die tradierte Holzschindelung Vorarlbergs in ein zeitgenössisches Pendant anderer Materialität. Eine vom thermisch abgekoppelten Innenraum getrennte Tragstruktur hält die „Glasschindeln“, die sich von oben nach unten sowie von rechts nach links überlappen, ohne dabei luftdicht miteinander verbunden zu sein. Je nach Tageszeit und Lichtverhältnissen lässt sich dabei mal mehr, mal weniger vom Gebäudeinneren erahnen.

In diesem Inneren wachsen drei Wandscheiben aus dem Boden, die den Grundriss auf allen Ebenen gliedern. Zwar nimmt das Erdgeschoss die Kasse und einen kleinen Verkauf auf, der Großteil der fast 500 Quadratmeter Fläche kann für Ausstellungen genutzt werden. Hinter den drei in den Raum eingestellten Wandscheiben aus Sichtbeton verbergen sich das Treppenhaus, Aufzüge für Personen und Fracht und



eine Fluchttreppe. Der polierte Estrichboden ist mit einer abgehängten Glasdecke gekontert, die das geätzte Glas der Außenhaut im Innenraum erneut aufnimmt. Das Glas wirkt dabei wie ein Diffusor, streut und bricht das Licht, das über die Lichtdecken in die Ausstellungsräume gelangt.

Die drei weiteren Ausstellungsräume in den Obergeschossen schreiben diese räumliche Struktur fort, werden jedoch, anders als auf der Eingangsebene, allseitig von Sichtbetonwänden umschlossen. Je nach Bedarf können sie als große Säle genutzt oder durch mobile Elemente individuell unterteilt werden.

Auf der Südostseite des Ausstellungshauses befindet sich das dreistöckige Verwaltungsgebäude, das neben Bibliotheks- und Verwaltungsräumen ein Café-Restaurant beherbergt. Mit seiner dunklen Fassade nimmt es sich sowohl gegenüber dem Haupthaus, also der umgebenden Bebauung, deutlich zurück, greift deren Größenverhältnisse aber vermittelnd auf. Gemeinsam



definieren die beiden Gebäude einen kleinen Platz, der sich wie selbstverständlich in der Folge vom Kornmarktplatz im Süden zur Nepomukkapelle im Norden in das Gefüge der öffentlichen Stadträume einfügt. Mit dem KUB ist ein Ausstellungshaus gelungen, das nicht nur städtebaulich seinen Dienst an der Umgebung leistet, sondern auch in seiner architektonischen Prägnanz der inhaltlich-programmatischen Ausrichtung des Museums in nichts nachsteht.

Topographie des Terrors



Planungs- und Bauzeit

1993 bis 2003
(nicht realisiert)

Bauherr

Land Berlin

Adresse

Niederkirchnerstraße 8,
10963 Berlin,
Deutschland

Fotos

Hélène Binet/Atelier
Peter Zumthor & Partner

Das Scheitern von Peter Zumthors ambitioniertem Projekt „Topographie des Terrors“ in Berlin kann als tragisch bezeichnet werden. Vordergründig mit Kostensteigerungen und bautechnischen Problemen begründet, steckt dahinter vielmehr ein grundlegender Dissens über die Aufgabe von Architektur im Museums- und Ausstellungswesen einerseits und die generelle Verständnislosigkeit der Politik gegenüber anspruchsvollen Werken der Baukunst andererseits.

Das ehemalige SS- und Gestapo-Gelände an der Prinz-Albrecht-Straße war als geräumte Stadtbrache auf der Westseite der Berliner Mauer in die 1980er Jahre überkommen. Grabungen brachten die Kellergeschosse ehemaliger Häftlingszellen zum Vorschein. Der Ort, an dem die Herrschaft der



Nationalsozialisten über das eigene Volk geplant und verwaltet wurde, sollte als „Lern- und Denkort, als Ort der Aufklärung und der geistigen Auseinandersetzung mit den Entstehungsbedingungen und Strukturen des nationalsozialistischen Terrorsystems“ (Auslobung) gestaltet werden. Dieser kaum lösbaren Aufgabe begegnete Peter Zumthor (mit



Thomas Durisch) im Jahr 1993 bei dem Realisierungswettbewerb für Ausstellungshalle, Besucher- und Dokumentationszentrum mit dem Entwurf eines 150 Meter langen, schmalen, dreigeschossigen Riegels, der sich zwischen zwei (zufällig dort aufgetürmten) Schutthügeln in das Gelände hineinschiebt. Dafür bekam der Schweizer den 1. Preis.

Zumthors Entwurf sah eine Fassade aus einem schmalen Stabwerk aus Weißbetonstäben vor, die in Anmutung und Konstruktionsweise dem Holzbau entlehnt waren. Das Unternehmen, das die Betonstäbe bauen sollte, wurde insolvent; einen Nachfolger, der die Stäbe zum veranschlagten Preis hätte bauen können, ließ sich nicht finden. Die

Bautätigkeit war zum Erliegen gekommen, jahrelang standen die in Ortbetonbauweise gegossenen Treppenkerne einsam auf dem Grundstück. Eine reduzierte Umplanung, „Zumthor II“, wurde vorgenommen, aber die vom Betreiber eigentlich gewünschte dezentrale Lösung hätte Zumthors Ansatz komplett verwässert. Er sah sein „Objekt“ als „Mahnmal“; eine „didaktisch-wohltdosierte Geschichtsvermittlung“ in mehreren kleinen Gebäuden lehnte er hingegen ab. Der Betreiber war an Architektur als Kunst nicht interessiert; die Politik wollte sich mit kunstvoller Architektur zwar schmücken, brachte aber nicht den dafür erforderlichen Willen (und das Budget) auf. Im Herbst 2004 wurden Zumthors Kerne abgerissen. Peter Eisenmans Holocaust-Mahnmal ist aus der Berliner Mitte nicht mehr wegzudenken, Zumthors „Topographie“ hat hier wohl nie eine echte Chance.

Kolumba Kunstmuseum

Planungs- und Bauzeit

1998 bis 2007

Bauherr

Erzbistum Köln/
Generalvikariat

Adresse

Kolumbastraße 4,
50667 Köln,
Deutschland

Fotos

Hélène Binet/Roland
Halbe



Es gibt diesen einen Blick, der die ganze Vielschichtigkeit dieses Projekts bereits in sich zu tragen scheint. Wer auf dem unwirtlichen und vom tosenden Verkehr der Nord-Süd-Fahrt tangierten Offenbachplatz in Köln steht, kann sich nicht nur einem der wunderbarsten Opernhäuser des Landes zuwenden, sondern sich um die eigene Achse drehen und – neben der Heterogenität von Stadt im allgemeinen – diesen einen speziellen Blickwinkel treffen.



Zwischen den soliden Bauten aus den 1950er Jahren von Wilhelm Koep und Wilhelm Riphahn – von dem auch das Ensemble aus Oper, Schauspielhaus und zugehörigem Restaurant stammt – fällt der Blick in die Glockengasse und auf die Ecke jenes Gebäudes, das seit 2007 das Kunstmuseum des Erzbistums Köln birgt. Und wie dieser Blick, der urbane Elemente unterschiedlicher Epochen eint, schichtet auch das Haus, auf das er fällt, die Zeiten dieses Ortes.

Da sind die Reste der Seitenschiffwand der spätgotischen Kolumbakirche, von deren Eingangsportal ebenfalls ein Fragment erhalten ist. Dazu die Außenwand der von Gottfried Böhm entworfenen Sakramentskapelle aus dem Jahr 1956, die an dieser Stelle auf die Kapelle „Madonna in den Trümmern“ (1949) nur hindeutet. All das wird umfasst von den massiven Wänden aus flachliegenden Ziegeln des Museumsneubaus aus der Jahrtausendwende. Wie die in die Fassade aufgenommenen historischen Spoli-



en weisen auch die beiden unterschiedlich großen Felder innerhalb des Mauerwerks aus dem speziell für dieses Projekt angefertigten Backstein darauf hin, dass sich hinter den Mauern noch mehr verbirgt. Die Kapellenbauten von Böhm wie auch die archäologischen Ausgrabungen, die vor allem in den Jahren 1973 bis 1976 zutage gefördert wurden, werden umfasst von diesem architektonischen Amalgam und sind teils unabhängig vom Museum zugänglich.

Dieses wiederum überzeugt sowohl durch seine Sammlung wie auch durch die Ausstellungen, die Historisches ebenso unvermittelt auf Zeitgenössisches prallen lassen, wie Stadt und Haus es an diesem Ort tun. Fließende Räume, die immer wieder Blicke in die Stadt, auf den Dom – und wieder – die Riphahnsche Oper rahmen, wechseln sich ab mit introvertierten



Raumzellen, die sich turmartig nach oben strecken und von dort ihr Licht empfangen. Neben diesem ausgezeichneten innenräumlichen Wechselspiel, dessen formalästhetische karge Materialien durch die Opulenz des Lesezimmers und den edlen Hölzern kontrastiert wird, die etwa für Vitrinen, Theken- und Treseneinbauten Verwendung finden, beeindruckt auch der Raum, der Ausgrabung und Kapelle umschließt. In diesem Bau wird Architektur auf ihr Grundwesen zurückgeworfen und überzeugt durch das Zusammenspiel von Raum und Licht, die im Einklang mit den verwendeten Materialien eine beeindruckende Atmosphäre schaffen.

Ein berufener Architekt
und Baumeister

Werner Oechslin

Ein berufener Architekt und Baumeister



Foto: Brigitte Lacombe

Eine herausragende, starke Persönlichkeit macht es jeder Jury einfach: Die Wahl Peter Zumthors für den Großen BDA-Preis stellt insofern einen Glücksfall dar. Es geht hier nicht um ein mühsames Abwägen und Vergleichen, stattdessen bietet sich – zu unserem Nutzen – die Chance einer vertieften Begründung. Man will verstehen, was zu einem so sehr bewunderten Werk führt, und man kommt dabei zur (vielleicht) noch viel wichtigeren Frage, welche Persönlichkeit dahinter steht und sich damit verbindet. Man versucht das *Exemplarische*, das ebenso Bezeichnende wie Vorbildhafte zu erkennen. Und handkehrum ist man bei der didaktischen Zielsetzung angelangt, die sich mit der Auszeichnung eines so bedeutenden Preises seit jeher verbindet und verbinden soll. Vorbildhaft will es sein und insbesondere junge Menschen ermutigen. Es soll deshalb im Folgenden die Person, die Persönlichkeit Peter Zumthors mehr als sein Werk im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.

Die Persönlichkeit

Wir wollen also nicht beweisen, sondern verstehen. Die hohe internationale Anerkennung ist Peter Zumthor seit langem sicher. Es ist längst geschehen und das Faktum unbestritten. Weniger selbstverständlich – und bekannt – ist vielleicht das, was sich dahinter verbirgt. Eine starke Persönlichkeit, das was man früher schlicht Charakter nannte, ist Peter Zumthor eigen. Man hat ihm zuweilen Dickköpfigkeit oder gar Sturheit vorgeworfen, etwa dort, wo er im Zusammenhang mit der Gedenkstätte zur Topographie des Terrors auch die letzten, scheinbar so günstigen Angebote zur Umsetzung seines Projekts zurückgewiesen hat. Sturheit? Nein, Standfestigkeit ist es, die ihn an seinen Grundsätzen festhalten lässt. Charakter zeichnet Peter Zumthor aus und lässt ihn – leider – allzu oft als Einzelgänger erscheinen. Kennzeichen, die sich schon immer mit außerordentlichen Persönlichkeiten verband. Es überwiegen die Person und der Charakter, sodass das ohnehin als bedeutend anerkannte Werk auch einmal zurückstehen kann.

Ein Beispiel: Johann Gottfried Herder setzte 1781 im „Teutschen Merkur“ an den Beginn seines Charakterbildes Winckelmanns die Feststellung, es zeige sich doch, selbst wenn er (Winckelmann) „keinen Buchstaben gedrucktes Werk hinterlassen“ hätte, „dass er ein außerordentlicher Mensch war, der sich zu etwas gebohren fühlte.“ Natürlich kannte Herder Winckelmanns Werke. Doch über allem steht seine Persönlichkeit, der Mensch. „Zu etwas gebohren“, es ist die Berufung, der er unbeirrt folgt. Es entspricht einem Topos, der spätestens seit Andrea Palladio auch für Architekten immer mal wieder beansprucht worden ist. Palladio begann das *Proemio* zu seinen „Quattro Libri“ 1570 mit dem Satz: „Da naturale inclinazione guidato mi diedi ne i miei primi anni allo studio dell’Architettura“. Man wird zum Architekten geboren, und man folgt einer solchen Eingebung ein Leben lang. Nach diesem Bekenntnis und wenigen grundsätzlichen Überlegungen konnte sich Palladio dann allzu ausführliche Begründungen sparen; „*fuggirò la lunghezza delle parole*“.

Die Einheit von Denken und Tun: Bauen

Es entscheidet *das Werk*. Man soll nicht seine Zeit mit unnötigem Geschwätz, ‚um den Brei herum‘ verschwenden. In der Berufung ist die unbedingte Ausrichtung auf das Ziel enthalten. Und des Architekten Bestimmung ist das Tun, das Bauen. Dass Peter Zumthor bei seinem Vater zuerst in eine Schreinerlehre ging, so wie Palladio und Borromini und viele mehr als Steinmetzen begannen, dokumentiert diesen geradlinigen Werdegang. Die vitruvianische „ratio“ hat sich bei ihm nicht zu einem freigesetzten Hang zur Theorie ab- und freigesetzt, sondern ist, wie das schon Vitruv ausdrücklich vorgab, voll und ganz auf das Tun ausgerichtet. Das Tun, die Erfahrung und die die beiden zusammenführende „*ratiocinatio*“, die allseits waltende Vernunft, bilden ein Ganzes. Keine selbständig gewordene, irgendwie geartete moderne Genievorstellung stellt sich zwischen den Architekten und sein Werk. Das Bauen ist das A und O.



Foto: Atelier Peter Zumthor & Partner



Foto: Atelier Peter Zumthor & Partner

Kein Exzentriker, kein wandelnder Mythos: Bei Peter Zumthor zeigt sich stattdessen in überzeugender Weise die Einheit von Denken und Tun. Man muss es hervorheben; was so selbstverständlich erscheint, ist gerade in der Architektur seit einiger Zeit häufig auseinandergeraten. Das Projekt als künstlerischer oder intellektueller Akt hat allzu oft zu einem übermäßig hochstilisierten Eigenleben gefunden. Was einst als „rendering“ ganz spezifisch der Vermittlung zu Bauherr und Publikum zugeordnet war, hat im Zeitalter der ‚flotten Darsteller‘ zu einer einseitigen, äußerlichen Bewunderung architektonischer Talente geführt. Dann wundert man sich, wenn der Architekt vielerorts nur noch als Dekorateur, als Star und Autor für besondere Effekte gewünscht wird. Ob dies oder jenes gebaut wird, erscheint dann nachgeordnet; man steht, so scheint es häufig, immer noch im Banne von Josef Pontens „Architektur, die nicht gebaut wurde“.

Auf der anderen Seite von Geniekult und Traumarchitektur steht das Bauen, das Machen, das Zusammenfügen und Bilden von Materie zu Form, alles im Rahmen der alten architektonischen Tugend des Haushalts, der *Oeko-Nomie*, gemäß eines Begriffes, der ja vom Hausbau („oikos-nomos“) abgeleitet ist.

Wir haben uns heute – aus vielen Gründen – von diesen elementaren Grundlagen des Bauens entfernt. Umso wichtiger, vorbildhaft, ist Zumthors Position. Er steht für das Bauen, für die Einheit des Denkens und des Tuns. Man darf nochmals ein historisches Beispiel anführen, um zu illustrieren, was das genau meint: Es müsse der Architekt sein Tun und Trachten stets auf die „Verwirklichung“ richten, schreibt Schinkel und fügt hinzu, es müsse dabei die Kritik heraustreten, „die dem schöpferischen Geiste nothwendig beiwohnen muss“. Alles was der Architekt durch seine Arbeit, durch seine Beurteilung der Bedingungen, des Zweckes in sein Werk einfließen lässt, „muss hier, im Werk, zur Darstellung gelangen“ und natürlich nicht in einem von ihm selbst oder anderen hinzugefügten Text. Das „Schöpferische“ muss „aufs praktische“ gehen. Das ist „Verwirklichung“, sie zeigt sich im Werk. Kreativität ist nicht bloß die Angelegenheit eines schnellen Einfalls, sondern muss sich erst den Weg zur Wirklichkeit im ständigen Austausch von Denken und Tun bahnen. Wer würde nicht sofort zustimmen, dass gerade dies bei Zumthor auf exemplarische Weise stets erkennbar ist.

Man versteht so vielleicht auch die radikale Geste Zumthors gegenüber dem lange verehrten Tadao Ando, dem er in einem Interview kurzerhand vorwarf, nicht zu bauen, sondern bloß zu planen. Zumthor zeigte sich skandalisiert, dass ein Architekt ein Projekt abliefert, ohne den Ort der geplanten Umsetzung je besucht zu haben. Wer hätte sich in unserer Generation dieser Form des architektonischen Jetsets durch sein eigenes Werk besser und überzeugender entgegengestellt als gerade Peter Zumthor?

Gebundenheit an den Ort

Projekte über die ganze Welt ohne Ortskenntnis zu verteilen, ist nicht Zumthors Art. Umgekehrt, der Ort – um es noch präziser zu sagen, nicht der ‚genius loci‘ (bei aller guten Erinnerung an Christian Norberg-Schulz), sondern der spezifische, jeweils unverwechselbare, einzigartige Ort – bildet für Zumthor eine unabdingbare Voraussetzung allen architektonischen Tuns. Die präzise Kenntnis und Erfassung des Ortes ist für ihn ein zentrales Konzept. Ohne konkreten Ort keine „Wirklichkeit“. Ort ist kein *abstractum*. Der Ort ist stets konkret gegeben, fassbar, fühlbar, riechbar.

Unvergessen die Einführung für die Architekturstudenten in Mendrisio bei Zumthors erstem Auftritt als Lehrer. Er lässt sie an Heu schnuppern und riechen; er will ein konkretes Erlebnis – über die Sinne – provozieren. Die Wahrnehmung der äußeren Welt geht über die Sinne und bildet die Voraussetzung der Feststellung des Ortes, an dem jedes einzelne Bauwerk zu stehen kommt. Gras, Strauch, Baum; jede Pflanze mit ihrem eigenen Lebenszyklus, mit der eigenen Standfestigkeit – und Nachhaltigkeit. Alles will erwogen sein. Und natürlich lässt sich, muss sich, manches verallgemeinern lassen, indem es auf das Grundsätzliche hin weitergedacht wird. Jene der ‚Verwirklichung‘ eingeebene ‚Kritik‘ meint all jene Erwägungen, die zu einer gültigen Antwort auf die konkrete Herausforderung führen, die nach dieser Maßgabe auch exemplarisch ist. Die Architektur wird sich wohl doch nicht mit Gräsern und Sträuchern als Baumaterial zufrieden geben. Gültigkeit ist auch eine Herausforderung an die Zeit. Dauerhaft soll es sein. Le Corbusier verbindet das Ideal einer „éternité“ mit dem römischen Kolosseum, und die Verbindlichkeit



Foto: Janna Göldi



Foto: Janna Göldi

der geometrischen Form erkennt er in Delphi. Auch das sind Orte. Auch in Delphi findet Le Corbusier den aus regelmäßigen Quadern gebildeten Sockel zwischen den Sträuchern. Auch hier ist es der spezifische Ort, der ihn herausfordert und inspiriert. Die Wahrnehmung des Wesentlichen!

Die Bruder-Klaus-Kapelle steht in der Eifel, an jenem ganz präzisen erhöhten Ort, aber sie überstrahlt den konkreten Ort, weil der Architekt eine so überzeugende Antwort auf die Herausforderung gefunden hat. Es ist jetzt ein Pilgerort... Man weiß nicht immer, aus welchem Grund und mit welchem Ziel. Umso überzeugender. Ein Monument für den Ort und alles, was sich damit verbindet.

Erfindung und Erfahrung

Doch wenn am Ende das Bauwerk den Ort ganz wörtlich überhöht, wie gelangt man zu dieser Erfindung? Die „inventio“ war schon immer das A und O eines Kunstwerks, das alles Gegebene transzendiert, die zur Form und zur Bewunderung führt. Wenn dem der konkrete Ort zugrunde liegen soll, dann kann es sich nicht nur um ein Zeichen künstlerischer Virtuosität handeln. Es muss ja dem

spezifischen Ort und dessen Besonderheiten gerecht werden. Der Geistesblitz, der geniale Einfall reicht meist nicht aus; es bedarf der umsichtigen Anpassung an alle erdenklichen Bedingungen und Gründe. Der Vorgang der „inventio“ ist anspruchsvoll, ein steiniger Weg; es soll ja am Ende eine überzeugende Lösung dastehen, die alle Zeichen des mühsamen Wegs abgelegt hat. Und trotzdem muss der Architekt diesen Weg gehen – in der alten „inventio“ soll sich ganz besonders die Befähigung, das besondere Talent des Architekten erweisen. Die Ausgefallenheit einer Idee, die sich zwar blitzartig mitteilt, sich jedoch auch oft genug im schnellen Eindruck und im Bild erschöpft, und umgekehrt, der aus der innigen Verbindung von Denken und Erfahrung gebildete Weg hin zur „Verwirklichung“ harmonisieren selten. Eine Erfindung ist nicht einfach da, gottgegeben oder kraft genialem Einfall, sie muss sich erst noch ‚bilden‘; gemäß der Autorität Ciceros bedarf eine Erfindung (inventio) der „constitutio“, einer ‚Konstituierung‘.

Und diese Herstellung ergibt sich aus einer „conflictio causarum ex depulsione intentionis profecta“, kurzum aus dem Konflikt und genauer aus der Ausmachtung möglicher Gründe im Ausgleich mit Absicht und Zielsetzung. Schritt für Schritt muss dieser Prozess abgegangen werden. Und um Wiederholungen zu vermeiden, hilft die Erfahrung, die in zunehmendem Maße an Bedeutung gewinnt: „vuole (Vitruvio) che la l'esperienza sia con la cognitione accompagnata“. Und so ergibt sich für diesen, alle Erfahrungen und die damit gewonnenen Einsichten und Erkenntnisse zusammenführenden Weg, was wiederum Daniele Barbaro festhält: „Il nascimento dell'Arti da principio è debole, ma col tempo acquista forza, & vigore.“ Und dabei hatte er vorausgeschickt, dass der Gewinn der Erfahrung denjenigen des „ammaestramento“, bloßer Unterweisung, übertrifft.

Bei Zumthor wird evident, dass Erfahrung auf Erfahrung gesetzt immer wieder und in jeder veränderten Situation und an jedem anderen Ort zu überzeugenden Werken führt. Unverkennbar, Schritt für Schritt, der Verwirklichung entgegen.

...und das Ethos des Architekten

Nimmt man das alles zusammen, so gelangt man zu dem, was sich mit dem *Ethos* verbindet. Die konsequente Haltung, die Standfestigkeit und Zielgerichtetheit. Ein wahrhaft berufener Architekt und Baumeister. Man weiß nicht, ob man nun eher sein Werk oder seine Person ehren soll oder umgekehrt. Es ist ein und dasselbe; seine Werke machen Peter Zumthor, und Peter Zumthor ist sein Werk, einmalig, unverkennbar, großartig.

*Prof. em. Dr. Werner Oechslin (*1944) studierte Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Mathematik in Rom und Zürich, wo er 1970 promoviert wurde. 1980 folgte die Habilitation in Berlin. Von 1985 bis zu seiner Emeritierung 2009 war er Ordinarius für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich und von 1987 bis 2006 Direktor des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta). Er ist Stifter und Gründer der „Stiftung Bibliothek Werner Oechslin“ in Einsiedeln.*

Die Freude, den Ort
zu spüren

Peter Zumthor
im Gespräch mit
Andreas Denk

Die Freude, den Ort zu spüren



Peter Zumthor bei einer Besprechung, Foto: Andreas Denk

Andreas Denk: Herr Zumthor, wir sind in Ihrem Atelier in Haldenstein, einige Kilometer entfernt von Chur. Am Rand des Churer Stadtkerns stehen die Schutzbauten, die Sie 1986 für Ausgrabungen einer römischen Siedlung entworfen haben. Das ist das erste Projekt, mit dem Sie größeres Aufsehen erregt haben. Bis dahin waren Sie eine ganze Reihe von Jahren in der Graubündner Denkmalpflege tätig. Warum haben Sie damals den Schritt in die Freiberuflichkeit gewagt? Und welchen Einfluss hatte die denkmalpflegerische Tätigkeit auf Ihre Vorstellung von zeitgenössischer Architektur?

Peter Zumthor: In den 1970er Jahren war jede Form von „Gestaltung“ verpönt. Das war eine unmittelbare Folge der Zeit um 1968. An den Hochschulen entstanden eher Text- als Entwurfsarbeiten. Die Arbeit in der Denkmalpflege war in unserem Empfinden eine „politisch korrekte“ Arbeit, weil da nicht gestaltet, sondern materielle Zeugnisse erhalten wurden. Mein Einstieg war interessant, weil man mir damals einige kleinere Anbauten überlassen hat,

so dass ich mich sowohl mit dem Bauen beschäftigen konnte wie auch den Kanton – und insbesondere seinen kunsthistorisch wichtigen Bestand – nach und nach gut kennengelernt habe. Für mich war es interessant, die unterschiedlichen Typologien anzuschauen: Was davon kommt aus Italien, was aus Frankreich und was von den Bündnern selbst? Ich habe besonders die Dorfstrukturen studiert: Warum gibt es in dem einen Dorf Vieh in den Heuschobern, während es im Nachbardorf schon wieder anders ist? Wie kommt das Heu dort ins Dorf und welche Haustypen hat das zur Folge?

Ich habe – auch über die vielen Jahre – gerne in der Denkmalpflege gearbeitet und sie immer als Bereicherung, nicht als Behinderung eigener Kreativität empfunden. So habe ich fast sieben Jahre lang Inventare angefertigt und dabei Tausende von Bauernhäusern angeschaut. Gleichzeitig wurde dies auch von Kollegen im Tessin gemacht – unter dem Einfluss von Aldo Rossi. Diese Verbindung war mir damals nicht klar, aber später haben Luigi Snozzi und ich festgestellt, dass die Feldarbeit Rossis nichts anderes als eine Röntgenaufnahme der Erdgeschosszone war, die alle Haustypen einer Siedlung und ihre

Entwicklung zeigt. Ich bin das Thema der Typologie ähnlich angegangen, habe mich aber mehr darauf konzentriert, die Gesetzmäßigkeiten des Bauernhofs zu verstehen. Die alten Dörfer in Graubünden sind immer Gehöfte, die aus verschiedenen Gebäuden bestehen. Sie stehen immer in einer bestimmten Art und Weise zueinander, was wiederum an den Tieren liegt, die dort gehalten werden. Gestartet war ich bei meiner Arbeit mit der Idee, alle diese Zusammenhänge verstehen und erklären zu können. Interessant war, dass ich bei meinen Beobachtungen und Analysen an eine gewisse Grenze gelangte, jenseits der man bestimmte Phänomene nicht mehr rational erklären konnte. In solchen Fällen nicht mehr plausibel machen zu können, wieso etwas so und nicht anders ist, war für mich eine heilsame Lehre. Ich habe damals auf eine neue Art schreiben gelernt – nämlich, lediglich das festzuhalten, was ich weiß, was ich sehe und erkenne und über das, was ich nicht erklären kann, einfach nicht zu sprechen: eine Art Zurücknahme also.

Wie ist Ihnen mit diesem theoretischen Wissen der Übergang in die eigene Praxis gelungen? Das Wissen um die Dinge und ihre Gründe kann ja auch zum Ballast werden...

Wir haben gesehen, dass die Neo-Linken und Neo-Kommunisten im Tessin den umgekehrten Schluss wie wir anderen Schweizer Architekten gezogen hatten. Sie haben sich weiterhin als entwerfende Architekten begriffen, um nicht den Spekulanten das Feld zu überlassen. Wir hingegen hatten uns zurückgezogen. Diese Verhärtung hat sich allmählich wieder gelöst, Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre war es dann auch – wie für viele andere in Deutschland und der Schweiz – für mich so weit, mich gestalterischen Fragen zu widmen. Wir haben uns untereinander gut kennengelernt: Luigi Snozzi, Livio Vacchini und die anderen. In dieser Zeit habe ich an einem ersten Wettbewerb teilgenommen: Es ging um eine Schule in Graubünden, und ich habe sie mit den Augen eines Denkmalpflegers gemacht – mit all dem Wissen über die Hintergründe, welche Formen man aufnehmen kann, wo man sich anpassen muss. Ich bin gleich in der ersten Runde hinausgeflogen. Als ich die Wettbewerbsresultate später gesehen habe, war das ein heilsamer Schock: Ich merkte, dass ich zurecht ausgeschieden war. So kam das Thema des Entwerfens zurück. Es hat sich dann verbunden mit meiner früheren

Kunstgewerbeschulerfahrung. Beim zweiten Wettbewerb hatte ich bereits einen Ankauf, und den vierten konnte ich gewinnen.

Aber wenn Sie weiter nach den Auswirkungen meiner Tätigkeit bei der Denkmalpflege fragen: Typologische Fragen beschäftigen mich noch heute sehr stark. Vor einiger Zeit erhielt ich die Ehrenmitgliedschaft des finnischen Architektenverbands. Eine junge Architektin kam zu mir und fragte nach einem Praktikum. Ich fragte sie, was sie bisher gemacht habe, sie antwortete, dass sie sich mit einer historischen Siedlung außerhalb Helsinkis beschäftigt, sich mit deren Geschichte auseinandergesetzt und ihren neuen Entwurf mit den tradierten Bautypen in Beziehung gesetzt hätte. Sie habe versucht, die Prinzipien der alten Typologien zu verstehen und daraus ihre Entwürfe entwickelt. Ich habe geantwortet: Ich denke, du kannst bei mir arbeiten.

Das ist vielleicht ein Geheimnis guter Architektur: Prinzipien zu entdecken, die hinter Typologien stecken und sie dann als Mutation

anzuwenden, deren Bezugspunkt unsere Gegenwart ist. Ist es das, was Sie bei Ihren ersten Entwürfen entdecken mussten?

In den frühen achtziger Jahren lernte ich die Zeitschrift „Archithese“ und eine ganze Generation junger Schweizer Architekten kennen: Mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, die damals noch weitgehend unbekannt waren, Michael Alder, der damals noch lebte, und einigen anderen haben wir gemeinsam viel über Erinnerung und über die Bedeutung von Formen gesprochen. Ich denke, der Auslöser dafür war Aldo Rossi, der an der ETH lehrte und viele von uns mit seinem Nachdenken über die architektonische Geschichte als biografische Angelegenheit beeinflusst hat. Er begriff Geschichte nicht als klassisch-akademische Herangehensweise, die beinhaltet, dass die Geschichte der Architektur durch unsere Geschichte geprägt ist. Vielmehr betrachtete Rossi die Geschichte der Architektur als Prägekraft unserer Psyche. Das war ein Feld, aus dem bald danach auch Fabio Reinhardt und Miroslav Sik mit ihrer Idee der „analogen Architektur“ herauswachsen. Wir haben diese Dinge – mehr noch als die Tessiner, die Traditionalisten und Neo-Rationalisten blieben – aufgenommen, und ich habe diese Erkenntnis auf

meine Art und Weise übersetzt. Zudem bin ich stark von der bildenden Kunst dieser Jahre beeinflusst. Vor allem waren es die amerikanischen Minimalisten wie Carl Andre, Sol LeWitt und Donald Judd mit ihrer Beschränkung auf einfachste Geometrien, die eine elementare Grammatik eines reinen Raums vorlebten. Alles zusammen hat sich für mich zu einer aufregenden Basis verbunden, auf der ich meine eigenen Dinge tun musste. Das hat sich – bis heute – verstärkt. Derzeit schreibe ich gemeinsam mit einer norwegischen Professorin für Geschichte und Theorie der Architektur ein Buch ab, das „Feeling of History“ heißen wird. Wenn ich zurückschaue, sehe ich, dass ich schon immer versucht habe, meine Gebäude in der Geschichte des Ortes zu verankern. Das hat damals bereits begonnen, und die Denkmalpflege ist ein Teil davon, ebenso wie die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule mit dem Vorkurs und der Fachklasse, die eigentlich als Weiterbildung für Schreiner gedacht war. Dazu kommt ein praktisches Wissen vom Handeln und vom Sehen zusammen mit dem Einfluss Aldo Rossis und seiner Vorstellung von der Geschichte als Teil der Biografie.

Auch die Grammatik hat etwas mit Rossi zu tun, der die Idee hatte, dass es auf einer unteren Ebene des Bewusstseins eine Erkennbarkeit von Architektur geben sollte, die im Zeichenhaften wurzelt. Gerade wenn man sich die Schutzbauten in Chur anschaut, von denen zu Anfang unseres Gesprächs die Rede ist, scheint heute noch erkennbar, was Sie damals bewegt hat: der Versuch, durch Materialanordnung und Licht eine Atmosphäre der Erinnerung zu schaffen an das, was einmal war...

Ja, das war damals das Hauptthema des Entwurfs. Erst später habe ich für das, was mich daran interessiert, den Begriff der „emotionalen Rekonstruktion“ gefunden. Es geht um ein emotionales Verhältnis, ein sinnliches, körperhaftes, am Ort festgemachtes Verhältnis zur Geschichte, das wenig zu tun hat mit der Geschichte, die an Universitäten gelehrt wird und die sich von Dokument zu Dokument, von Papier und nochmal Papier hangelt. Mein Ansatz ist ein anderer – auch wenn es inzwischen Historiker gibt, die mehr von dem ausgehen, was sie sehen und davon, was ist. Das, was ich heute als „emotionale Rekonstruktion“ bezeichne, fanden die Historiker, mit denen ich zusammengearbeitet habe, unzulässig...

...lässt sich dieser Begriff als eine Art nachvollziehender Raumgeschichte, als eine Geschichte des „Sich-im-Raum-Fühlens“ verstehen?

Das stimmt, es betrifft auch den Raum. Aber für mich wäre es noch einfacher zu sagen: Es geht um den Ort. Weil ich dann mehr festen Boden unter den Füßen habe – auch als Raum-Liebhaber. Das heißt, dass jeder Ort voll von eingelagerter Geschichte ist, die wir zum Teil lesen oder spüren können, von der wir aber teilweise gar nichts wissen. Ich liebe es, so etwas auf mich einwirken zu lassen, es zu spüren und mich dort einzuklinken. Bei allen Entwürfen gibt es dieses Element. Schaut man sich die Schutzbauten in Chur an, so sind sie, so wie Sie sagen, eine abstrakte volumetrische Rekonstruktion dessen, was da hätte sein können: Man geht hinein und spürt, dass diese römischen Häuschen, die dort ausgegraben worden sind, sehr bescheiden gewesen sein müssen, wenn in diesem einen kleinen Raum eine ganze Sippe Platz gehabt hat. Man kann so indirekt ablesen, dass es nur eine kleine, bescheidene Ansiedlung gegeben hat, keine große, bedeutende römische Stadt. Dass die Hütten in Holz ausgeführt

sind, das die Römer sicher nicht verwendet haben, lässt wiederum die lokale Tradition aufschimmern, die jetzt etwas ehemals Steinernes abbildet. Die Entwürfe versuchen immer, sich zu erden und eine Erfahrung der Geschichte des Ortes zu stimulieren.

Das Empfinden und Wahrnehmen eines Ortes lässt sich nur mit großer Sensibilität in einen eigenen Entwurf übersetzen. Wie kommt bei Ihnen der Entwurfsprozess in Gang? Ab welchem Punkt ist Ihnen klar, dass Sie die Essenz eines Ortes so erkannt haben, dass Sie entwerferisch damit umgehen können?

Freude spüren an etwas, das man sieht: Das ist schon der Anfang des Entwurfsprozesses. Ich habe Freude an bestimmten Dingen – und dann ist die Idee schon da, denn sie kommt *aus* dieser Freude und Entdeckerlust. Die Museumshütten des ehemaligen Bergwerks in Allmannajuvet in Norwegen beispielsweise habe ich alle auf Stützen gestellt, damit sie nur leicht

auftreten. Ich habe sie so platziert, dass man neben ihnen immer gleich die alten Fundamente sieht. Durch die richtige Anordnung und Platzierung der Gebäude wird der alte Bergwerkspfad sichtbar, den man vorher gar nicht sehen konnte. Es geht um ganz einfache Dinge: Wenn man plötzlich Dinge sieht, die man vorher nicht gesehen hat, funktioniert der Entwurf. In der römischen Siedlung in Chur war nicht mehr die ganze Geschichte präsent. Aber die Häuser und die Art, wie sie gebaut sind – einfachste Bauweisen, frühindustrielle Holzbauten – sagen etwas aus über die Lebensumstände der Menschen, über ihre Armut und ihre Existenznot. Ich habe immer das Gefühl, dass solche Vorstellungen eigentlich bei jedem da sind, man muss nur die Offenheit mitbringen, sich bei den Entwürfen von diesen Gefühlen leiten zu lassen und nicht mit einer theoretischen Vorstellung an das Ganze heranzugehen.

Gibt es eine Entwicklung in Ihrem Werk, die Sie bewusst steuern?

Ich denke nie darüber nach, was ich in meiner Karriere eigentlich noch machen müsste, nach dem Motto: Ich habe schon Holzbau gemacht, jetzt muss etwas

anderes kommen. Solche Dinge kommen mir kaum in den Sinn. Ich habe Freude, Orte zu spüren und aus diesem Spüren heraus emotionale Kommentare zu schaffen. Das braucht sicher eine gewisse Reife oder Selbstsicherheit. Wenn ich etwas mache, dann ist es so, wie ich fühle, und dabei schiele ich nicht mehr nach Vorbildern.

Hat es denn Vorbilder gegeben, an denen Sie sich architektonisch orientiert haben?

Bis heute ist für mich Le Corbusier der Größte – mit Abstand. Das ist alles so berührend, so kräftig, so präsent, so schön und klar, und trotzdem nicht dürr. Es gibt jede Menge Architekten aus dieser Zeit, die mir gut gefallen, auch Mies und andere Klassiker der Moderne. Frank Lloyd Wright war ein guter Typ, der viele verrückte Dinge gemacht hat. Das Spätwerk von Louis Kahn mit seiner Erfindung der geschlossenen und offenen Räume hat mich sicherlich auch beeinflusst. Die Art, wie bestimmte Teile eines Hauses geschlossen und andere offen zu halten sind, habe ich von ihm gelernt.

Sehen Sie bei diesen Architekten Parallelen zur „emotionalen Rekonstruktion“? Gibt es das bei Le Corbusier oder Ludwig Mies in der Art und Weise, wie Sie davon gesprochen haben?

Nein, eher wenig. Wenn Le Corbusier ein Kloster wie La Tourette schafft, dann sehe ich, dass er an einen Bautyp denkt, der aus der Geschichte kommt. Ich denke aber genauso, dass es bestimmte Dinge gibt, sogar in den großen Unités d’Habitation, die mit dem Gefühl für etwas Bestimmtes vor Ort zu tun haben.

Bei Mies ist das auch so: Er hat aus dem griechischen Tempel und aus der gotischen Kathedrale gelernt und etwas Drittes daraus gemacht...

... Mies ist eigentlich ein verkappter Japaner, oder? Aber im Ernst: Bei ihm gibt es diese direkte Linie zu alter japanischer Architektur in diesem heiteren Klassizismus, den er pflegt. Bei ihm erkennt man besonders gut, dass die klassische Moderne ihre Verbindungen in die Geschichte nicht gekappt hat – anders, als uns das immer gelehrt wurde.

Ganz bestimmt. Die Protagonisten haben damals nur nicht darüber gesprochen. Bei Ihnen spielen Geschichte, Material und Licht eine zentrale Rolle, damit die Architektur emotional wird. Dass diese drei Bestandteile in fast jeder Ihrer Arbeiten einen so wichtigen Part einnehmen, ist vielleicht ein gradueller Unterschied zur klassischen Moderne...

Das glaube ich nicht. Über das Licht und den Schatten haben sie damals auch gesprochen. Das Spiel der Formen unter dem Himmel, das gab es doch schon bei Le Corbusier. Es wurde vielleicht nicht so offen deklariert, wie ich es heute von meinem Entwurfsvorgang sagen kann. Die Verknüpfung mit der Geschichte ist in der klassischen Moderne eher subkutan.

In einem Text, in dem Sie die frühkindlichen Erinnerungen an das Haus Ihrer Großmutter schildern, benennen Sie sehr sensible Dinge, die Sie geprägt haben und für deren atmosphärischen Wert Sie Vorlieben entwickelt haben. An manchen Stellen scheint sich der Text an Gedanken und stilistischen Wendungen zu orientieren, die Martin Heidegger in seinem berühmten

Vortrag über „Bauen Wohnen Denken“ verwendet hat, und gelegentlich erinnert er an Gaston Bachelards Ausführungen in seiner „Poetik des Raums“. Haben Sie solche theoretisch-philosophischen Annäherungen an die Architektur interessiert?

Ich habe den Text von Heidegger zum Darmstädter Gespräch gelesen, obschon er sehr anstrengend ist. Die Ausführungen sind elementar. Ich habe das Gefühl, ich weiß irgendwie, wie er das gedacht hat, ohne dass ich behaupten könnte, ich habe den Text durchdrungen. Aber sein alemannischer Fundamentalismus kommt mir vertraut vor. Ich kenne nur diesen einen Aufsatz von ihm, aber ich glaube, verstehen zu können, wie er denkt. Gaston Bachelard habe ich nie gelesen: Man hat mir den Text viele Male gegeben, ich müsste ihn lesen, habe es aber nie getan.

Die Art, wie Heidegger argumentiert, ist auf eine bestimmte Art wiederum sehr anschaulich, weil er nur mit Begriffen umgeht, die er durch

die etymologische Herleitung sehr bildhaft werden lässt. Wenn er eine andere, leichter verständliche Sprache spräche, hätten Ihr und sein Text viele Gemeinsamkeiten...

...ich weiß es nicht. Heidegger ist sehr abstrakt, und ich bin sehr konkret. Ich denke in Bildern. Ich habe kürzlich gelesen, dass Hölderlin auf einer Schiffsreise nach Griechenland nicht an Land ging, weil er sein inneres Bild von Griechenland nicht verlieren wollte. Das zeigt, dass es um mehr geht als um abstrakte Begriffe. Es geht um konkrete Bilder, die wiederum sehr emotional sein und wirken können. Ich kann nur in solchen Bildern denken. Das ist, glaube ich manchmal, nicht ungewöhnlich. Eigentlich können wir alle nur in Bildern denken. Wenn ich zum Beispiel einen Theoretiker wie Martin Seel lese und sehe, wie er sich mühsam in einer eigenen Systematik von einem definierten Begriff zum nächsten hangelt, um etwas zu konstruieren, das zusammenhängt und in sich stimmig ist, stelle ich fest, dass all das am Ende abstrakt bleibt. Dann bin ich sehr froh, dass ich ganz bei meinen Bildern sein und mit meinen praktischen Erfahrungen arbeiten kann, die weich und tief und strahlend und weniger zerebral sind...

...und sich dabei offensichtlich dem menschlichen Erfahrungsfeld sofort erschließen. Die Rechtfertigung dieser Vorgangsweise stellt sich durch ihren unmittelbaren Erfolg ein, wohingegen man bei theoretischen Konzeptionen immer wieder nach dem letzten Grund fragen kann...

...deswegen finde ich es so wichtig, „ich“ zu sagen: *Ich* empfinde jetzt dieses Licht, *ich* empfinde dieses oder jenes. Dagegen kann dann niemand etwas sagen. Ich bin der einzige, der diese Empfindung hat und dafür zuständig ist. Niemand kann mir sagen: Nein, das empfindest du nicht. Ich habe einige Zeit gebraucht, um herauszufinden, dass es in Ordnung ist, so zu arbeiten. Und ich habe mindestens so lange Zeit gebraucht, um zu bemerken, dass das nicht artistisch ist, sondern dass es viele Menschen gibt, die offenbar ähnlich oder genauso empfinden. Meine Arbeit ist also nicht abgehoben, sondern im Gegenteil sehr irdisch.

Dass sich das mitteilt, liegt im Prinzip an basischen Wirkstoffen wie etwa Erinnerung, Atmosphäre oder Raumempfindung. Was, glauben Sie, war in dieser Hinsicht Ihr kompliziertestes Projekt?

Das kann ich nicht genau sagen. Wenn ich von jetzt an zurückschaue, sehe ich eine lange und tiefe Anstrengung. Alle Versuche, auch die nicht gebauten, gehören irgendwie zusammen. Ich lerne immer wieder etwas. Ich gewinne immer wieder eine gewisse neue Sicherheit. Die frühen Arbeiten sind noch akademischer und erklärender als die späteren, die nicht mehr in der gleichen Form didaktisch sind. Aber die Anliegen sind die gleichen geblieben.

Ich habe damit gerechnet, dass Sie jetzt die Gedenk- und Dokumentationsstätte „Topographie des Terrors“ in Berlin nennen. Das ist einer Ihrer Entwürfe, der bedauerlicherweise nicht realisiert wurde. Das gebaute Ergebnis ist keine Verbesserung zu dem Bauwerk, das Sie damals vorgeschlagen hatten. Wie sehr hat es Sie getroffen, dass Ihr Entwurf nach vielen Differenzen nicht umgesetzt wurde?

Es war eine große Enttäuschung. Aber auch aus dieser Erfahrung habe ich gelernt. Zum Beispiel, dass ich mich immer auch kulturpolitisch umschaue muss, dass mein Horizont breit sein und ich sehen muss, wie ein Projekt aufgestellt ist, welche Gründe es für welche Entscheidung gibt. Es ist für mich seitdem wichtig, dass es eine wichtige Person gibt, die hinter dem Projekt steht und es wirklich von Herzen – also von innen – will und nicht etwa aus taktischen politischen Erwägungen heraus. Früher gab es viele Architekten, die als Eiferer auftraten und jeden, der ihren Entwurf nicht verstand, als Idioten beschimpften. Ich war auch so. Deswegen verurteile ich das nicht. Aber der bessere Architekt ist der Architekt, der ich jetzt versuche zu sein. Mit dem Blick für politische, menschliche und künstlerische Konstellationen, den ich heute habe, hätte ich damals wahrscheinlich schon nach zwei Wochen mit großem Bedauern gesagt: Da kann ich nichts machen, da ist alles falsch. Ich mache mir das heute nicht zum Vorwurf. Ich war zu jung, und es hat mir zu sehr geschmeichelt, diesen Wettbewerb gewonnen zu haben. Heute würde ich diplomatischer vorgehen. Eigentlich glaube ich aber nicht, dass das etwas geholfen hätte. Die Differenzen waren grundsätzlicher Art.

Machen Sie Kompromisse?

Nein. Ich mache keine Kompromisse. Ich lerne aber dazu. Es gibt viele Dinge, die ich beginne, bei denen ich im Laufe des Prozesses von äußeren Umständen oder von Bauherren lerne, dass ich es besser anders machen sollte. Allerdings nicht schlechter – sondern besser! Ob das geht, versuche ich schon früh festzustellen.

Sie würden also, wenn etwas nicht geht, wenn es mit dem Bauherrn nicht passt, wenn die Konstellation nicht stimmt, ein Projekt lieber abgeben als es durchzukämpfen?

Ja. Inzwischen versuche ich, so etwas so früh wie möglich auszuloten. Für das Gelingen eines Projekts mit mir braucht es ein Herz oder eine Seele, also eine Bauherrschaft, einen Auftraggeber, der das wirklich will. Das war in Wachendorf in der Eifel bei der Bruder-Klaus-Kapelle so und in Köln beim Diözesanmuseum. In Los Angeles, bei der Erweiterung des Los Angeles County Museum of Art, habe ich

jetzt das gleiche Gefühl. Und dann kommen gute Resultate heraus, weil wir in einen Prozess kommen. Wir sehen heute häufig das Phänomen, dass irgendwer ein Programm schreibt, das der Architekt umsetzen muss, ohne darüber noch einmal nachdenken zu können. Da mache ich nicht mit. Ich will zusammen mit dem Auftraggeber gemeinsam am Konzept arbeiten, es prüfen und verbessern. So kommt ein Unikat heraus. Oder vielleicht etwas zurückhaltender: Dann ist die Chance groß, dass dabei ein originäres Baukunstwerk herauskommt. Das war eigentlich bei allen meinen Häusern so, die realisiert worden sind – es sind ja nicht viele. Schwierig, wie es die Leute gerne sagen, bin ich natürlich nicht. Der „schwierige“ Zumthor ist eine Außenansicht, die gerne kolportiert wird. Oft sind aus Projekten Freundschaften entstanden, nachdem wir sieben oder zehn Jahre gemeinsam an einer Sache gearbeitet haben. Meine Bauherren kommen immer wieder zu mir zu Besuch, oder ich gehe zu ihnen – das ist immer eine große Freude.

Sie haben viele Sonderbauten entworfen, die fast immer eine herausgehobene Funktion haben und für besondere Bauherren entstanden sind. Im Wohnungsbau gibt es – bis auf wenige

Ausnahmen wie Ihre eigenen Häuser in Vals oder dem frühen Wohnungsbau für Betagte in Chur – keine Beispiele aus Ihrem Büro. Hat die Bauaufgabe Sie nicht interessiert?

Doch, der Wohnungsbau interessiert mich sehr. Aber die Aufgaben wurden nicht an mich herangetragen. Ich habe einmal einen großen Wohnbau-Wettbewerb in Chur gewonnen, den dann aber die lokale Bau-Mafia unter sich aufgeteilt hat, so dass ich doch nicht zum Zuge kam. Wir haben jetzt ein schönes Projekt in Antwerpen, bei dem ich gespannt bin, ob wir durchkommen. Ich kann allerdings an so einem Thema nur arbeiten, wenn man mir erlaubt, meine Art von Architektur als Einzelanfertigung zu konzipieren. Dafür muss ein Auftraggeber das entsprechende Verständnis mitbringen. Es gab einmal eine Wohnbaugesellschaft in Stuttgart, die hatte das offenbar nicht. Sie hatten von meinem Interesse am Wohnungsbau gehört und wollten es mit mir versuchen. Wir haben uns in einem freundlichen Prozess gegenseitig angeschaut, und ich fand das Projekt wirklich interessant. Aber die Gesellschaft ist grundsätzlich von ihrem Minimalpreis pro Quadrat- und

Kubikmeter nicht abgewichen. Ich bin an die unterste Grenze gegangen, an der ich überhaupt noch etwas tun kann – und das passte nicht zusammen.

Die Therme in Vals ist das Gegenteil davon. Tut es Ihnen manchmal leid, dass Bad und Hotel so erfolgreich sind, weil sich der Ort als solcher stark verändert hat?

Das Hotel ist nicht mehr erfolgreich, und das Dorf hat sich zu seinem Nachteil verändert. Vals war ursprünglich ein soziales Projekt von meiner Frau, mir und einigen Valsler Freunden. Das Hotel war im Besitz der Gemeinde, und wir haben es fast fünfzehn Jahre lang begleitet. Es wurde von Jahr zu Jahr erfolgreicher: Wir hatten am Schluss die Intelligenzia von überall her zu Besuch, obwohl das Hotel nicht besonders gut war. Aber es wurde sehr liebevoll von meiner Frau geführt, die eine gute Gastgeberin war. Die touristische Belegung in Vals lag zwischen 90 und 95 Prozent, was für diese Region ziemlich sensationell ist. All das wurde von einer Mehrheit der Einheimischen selbst zerstört. Das Hotel und das Bad hat die Gemeinde an einen privaten Financier verkauft. Das tut weh. Manchmal sind die Umstände schwierig – dann geht es einfach nicht weiter. Vals lief zehn Jahre lang fantastisch, weil wir sicher waren, dass wir das zusammen mit dem Dorf schaffen.

Diese zehn Jahre strahlen immer noch sehr. Aber auch das Scheitern gehört zum Leben, auch zum Leben eines Architekten. Wir bewegen uns schließlich in einem gesellschaftlichen Rahmen. Unter dem Strich bin ich eigentlich zufrieden mit dem, was dort entstanden ist.

Was wird Ihr nächstes wichtiges Projekt werden?

Die beiden Projekte in Norwegen, die Museums- und Gedenkstätte am Bergwerk in Allmannjuvet und die Hexengedenkstätte in Vardø, sind abgeschlossen. Wir haben mit der Erweiterung der Fondation Beyeler in Basel begonnen. Und die Arbeiten am Los Angeles County Museum of Art werden noch sechs Jahre bis zur Eröffnung dauern – aber da arbeiten wir auch schon sechs Jahre dran. Wenn es klappt, bauen wir ein Haus in Göttingen für den Kunstverlag Little Steidl. Dann gibt es diverse kleinere Projekte in Korea: Wir entwerfen gerade ein Teehaus und ein Literaturarchiv eines Dichters, der in Korea eine lebende Legende ist. Ich kann mich nicht beschweren. Ich bin zufrieden.



Peter Zumthor mit Mitarbeitern im Atelier, Foto: Andreas Denk

Anhang

Vita

Projektverzeichnis

Impressum

Peter Zumthor

1943

geboren in Basel

1958 bis 1962

Ausbildung zum Möbelschreiner in der Werkstatt des Vaters, Oscar Zumthor

1963 bis 1967

Ausbildung zum Gestalter und Architekten an der Kunstgewerbeschule Basel, Vorkurs und Fachklasse, sowie am Pratt Institute, New York

seit 1967

Arbeit als Bauberater und Inventarisor historischer Siedlungen bei der Kantonalen Denkmalpflege Graubünden, daneben Ausführung einiger Umbauten und Renovierungen

seit 1978

Eigenes Architekturbüro in Haldenstein

1988

Gastprofessur am Southern California Institute of Architecture (SCI ARC), Santa Monica

1989

Gastprofessur an der TU München

1996

Ehrenmitglied des BDA

1996 bis 2008

Professor an der Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio

1998

Carlsberg Architectural Prize und Mies van der Rohe Award for European Architecture

1999

Gastprofessur an der Graduate School of Design, Harvard University

2006

Prix Meret Oppenheim des Bundesamtes für Kultur der Schweiz

2008

Praemium Imperiale der Japan Art Association in der Kategorie Architektur und DAM Preis für Architektur in Deutschland

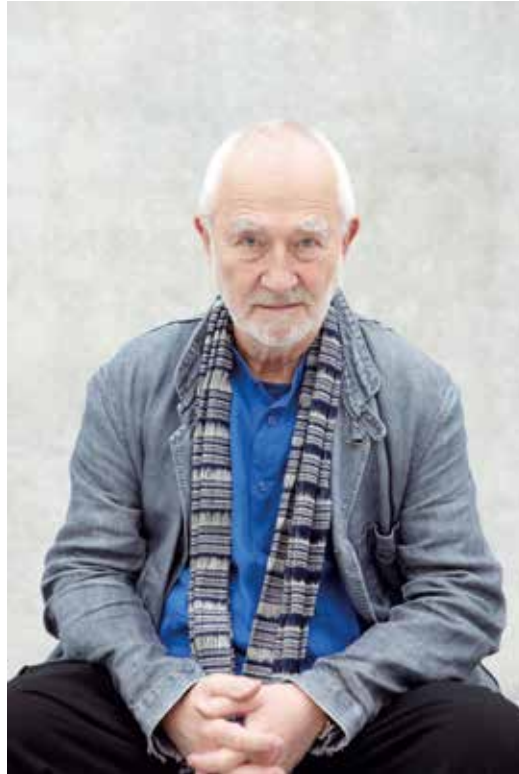
2009

Pritzker Architecture Prize der Hyatt Foundation

2013

RIBA Royal Gold Medal, Royal Institute of British Architects, und Große Nike des BDA für das Kolumba Kunstmuseum in Köln

Peter Zumthor ist verheiratet mit Annalisa Zumthor, geborene Cuorad. Das Paar hat drei erwachsene Kinder: Anna Katharina, Peter Conradin und Jon Paulin Zumthor. Zumthor lebt und arbeitet in Haldenstein in der Schweiz.



*Peter Zumthor, Foto:
martinmischkulnig.com*

Projektverzeichnis (Auswahl)

1986

Schutzbauten für Ausgrabung mit römischen Funden,
Chur, CH

1988

Kapelle Sogn Benedetg, Sumvitg, CH

1994

Wohnhaus Truog, Gugalun, Versam, CH

1996

Therme Vals, CH

1997

Kunsthhaus Bregenz, A

2000

Klangkörper Schweiz, Schweizer Pavillon auf der
Expo 2000, Hannover, D

2007

> Kolumba Kunstmuseum, Köln, D
> Feldkapelle Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, D

2011

> Serpentine Gallery Pavilion, London, GB
> Steilneset, Memorial for the Victims of the Witch
Trials, Vardø, Finnmark, NOR

2013

Werkraumhaus, Andelsbuch, A

2016

Zinkminenmuseum Allmannajuvet, Sauda, NOR

2018

Chivelstone House, Devon, GB

Impressum

Großer BDA-Preis 2017 Peter Zumthor

Diese Festschrift erscheint anlässlich der Verleihung des Großen BDA-Preises 2017 am 1. Juli 2017 im LWL-Museum in Münster.

Herausgeber

Bund Deutscher Architekten BDA
Köpenicker Straße 48/49
10179 Berlin
kontakt@bda-bund.de
www.bda-architekten.de

Konzept

Andreas Denk, Benedikt Hotze und David Kasperek

Redaktion

Alice Sárosi

Satz und Layout

David Kasperek

Auflage

1.000

Druck

Heider Druck GmbH, Bergisch Gladbach

Autoren

Prof. Andreas Denk (*1959) studierte Kunstgeschichte, Städtebau, Technik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie Vor- und Frühgeschichte in Bochum, Freiburg i. Brsg. und Bonn. Er ist Architekturhistoriker und Chefredakteur der Zeitschrift *der architekt* und lehrt Architekturtheorie an der Technischen Hochschule Köln. Er lebt und arbeitet in Bonn und Berlin.

Dipl.-Ing. Benedikt Hotze (*1964) studierte in Braunschweig und Lausanne Architektur, war 22 Jahre lang Redakteur bei *Bauwelt* und *BauNetz* und hat in Bochum und Cottbus Architekturvermittlung gelehrt. Er ist Pressereferent des BDA. Benedikt Hotze lebt und arbeitet in Berlin.

Dipl.-Ing. David Kasperek (*1981) studierte Architektur in Köln. Er war Mitarbeiter an der Kölner Kunsthochschule für Medien und als Gründungspartner des Gestaltungsbüros *friedwurm: Gestaltung und Kommunikation* als freier Autor, Grafiker und Journalist tätig. Nach einem Volontariat in der Redaktion von *der architekt* ist er dort seit 2008 als Redakteur beschäftigt. David Kasperek lebt und arbeitet in Berlin.

Bund Deutscher Architekten **BDA**

Berlin 2017

Das Copyright für die Abbildungen liegt bei den Fotografen/Inhabern des Bildrechts.

