

Hannah Schiefer

HANDWERK UND BAUKUNST

Kollaborative Prozesse
moderner Architekturproduktion

INHALT

DANKSAGUNG	10
------------	----

1

HANDWERK – MATERIELLE KULTUR KULTURELLE IDENTITÄT	13
1.1 HANDWERK IN DER FORSCHUNG	15
1.2 HANDWERK ALS KULTURTECHNIK	16
MIT DER HAND VOLLBRACHTES WERK	18
HANDWERKLICHES KÖNNEN	19
GESCHLOSSENE GESAMTHEIT EINES GEWERBES	25
1.3 HANDWERK DER ARCHITEKTUR	27
1.4 UNTERSUCHUNG EINER AN HANDWERKLICHKEIT ORIENTIERTEN ARCHITEKTUR	31
HANDWERKLICHKEIT BEI LUDWIG MIES VAN DER ROHE, RUDOLF SCHWARZ UND PETER ZUMTHOR	33

2

HANDWERK UND BAUKUNST	37
2.1 LUDWIG MIES VAN DER ROHE UND DIE FOLGEN DER INDUSTRIELLEN REVOLUTION	37
2.1.1 GRUNDLAGEN DER PRODUKTION ZU BEGINN DES 20. JH.	37
Allgemeine Veränderungen durch Rationalisierung und Massenproduktion	37
Ökonomisch bedingte Neuordnungen innerhalb der Arbeitsorganisation am Bau	39
Veränderungen in der Bautechnik	41
Neuausrichtungen bei Architekturberufen	46
Veränderungen bei Handwerksberufen	48
Verschiebungen im Verhältnis von Kunst und Handwerk	50
2.1.2 DISKURSE ÜBER MENSCH, MASCHINE, HANDWERK UND TECHNIK	51
Maschinenkult versus »Vergegenständlichung der Arbeit«	51
Ästhetik der Technik	55

Kunstgewerbliche und künstlerische Reformbestrebungen bis Anfang der 1930er	57
Trennung von Schön- und Nutzbauten?	83
Architektonische und künstlerische Reformbestrebungen bis zum Zweiten Weltkrieg	86

2.1.3 BIOGRAFISCHER KOMPLEX: DER BACKSTEIN ALS »LEHRMEISTER«	110
--	-----

Ordnung und Wahrheit	110
Reduktion auf das Absolute	112
Zwischen Arts-and-Crafts und De Stijl	116
Materielle Hybridität	119
Bildung »von Hand, Auge und Geist«	137
»Natur, Häuser und Mensch«	145

2.1.4 WERKANALYTISCHER KOMPLEX: DIE HÄUSER LANGE UND ESTERS	159
---	-----

2.1.4.1 Vor- und Entwurfsgeschichte	159
2.1.4.2 Praktische Ausführung	174
2.1.4.3 Baukünstlerisches Konzept und Baubeschreibung	192
2.1.4.4 Raum, Mensch und Ordnung – zusammenfassende Bemerkungen	233

2.2 RUDOLF SCHWARZ UND DER WANDEL NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG	243
--	-----

2.2.1 GRUNDLAGEN DER PRODUKTION AB DER MITTE DES 20. JH.	243
--	-----

Allgemeine Herausforderungen der Nachkriegszeit	243
Veränderungen durch Rationalisierung und Innovationen im Bausektor	244
Auswirkungen für Architekten	245
Auswirkungen für Handwerker	246

2.2.2 DISKURSE ZU WIEDERAUFBAU, HANDWERK UND TECHNIK	249
--	-----

Kritik am Funktionalismus	249
Rückkehr zur Bescheidenheit	252
Transformationen der klassischen Moderne	257

2.2.3 BIOGRAFISCHER KOMPLEX: ÜBER DIE LEBENDIGE MITTE ZUR »LEIBGEWORDENE[N] WIRKLICHKEIT«	266
---	-----

Die Lehre zum Tun	266
Gottesland	268
Bücher und Bilder	270

Wegweisung der Technik	277
Werklehre	281
Neues Bauen?	290
Vom Bau der Kirche	293
Das Unplanbare	302
2.2.4 WERKANALYTISCHER KOMPLEX: DIE DÜRENER ANNAKIRCHE	302
2.2.4.1 Vor- und Entwurfsgeschichte	302
2.2.4.2 Praktische Ausführung	324
2.2.4.3 Baukünstlerisches Konzept und Baubeschreibung	368
2.2.4.4 Arbeit, Bau und Leib – zusammenfassende Bemerkungen	392
2.3 PETER ZUMTHOR UND DER EINFLUSS VON DIGITALISIERUNG UND GLOBALISIERUNG	395
2.3.1 GRUNDLAGEN DER PRODUKTION AM ENDE DES 20. UND ANFANG DES 21. JH.	395
Veränderungen im Bausektor durch neue Koordinationsmodelle sowie fortschreitende Rationalisierung und Technisierung	396
Auswirkungen für Architekten	400
Auswirkungen für Handwerker	404
2.3.2 DISKURSE ZU HANDWERK UND HANDARBEIT IM ZEITALTER VON DIGITALISIERUNG UND GLOBALISIERUNG	409
Utopien und Ambivalenzen eines ›handwerklichen‹ Bauens	413
2.3.3 BIOGRAFISCHER KOMPLEX: »VON DEN LEIDENSCHAFTEN ZU DEN DINGEN«	422
»Zusammenklang« der Materialien	422
Handwerkliche Präzision	424
Denkmalpflege	429
Ausbildungskonzept	433
Bedeutung des <i>Genius Loci</i>	437
»Denken in Bildern«	440
»Emotionale Rekonstruktion«	448
Formfindungsprozesse	453
Arbeit von vielen	462
Dinge um einen herum	469

2.3.4 WERKANALYTISCHER KOMPLEX: DAS HAUS LUZI	477
2.3.4.1 Vor- und Entwurfsgeschichte	477
2.3.4.2 Praktische Ausführung	486
2.3.4.3 Baukünstlerisches Konzept und Baubeschreibung	496
2.3.4.4 Handwerk, Material und Erinnerung – zusammenfassende Bemerkungen	510
3	
HANDWERK DES 20. UND 21. JH.	513
3.1 HANDWERKLICHES IN ARCHITEKTURPRODUKTION UND -REZEPTION	513
3.2 HANDWERK UND GESCHICHTE	520
4	
ANHANG	
ANMERKUNGEN	523
Gendergerechte Sprache	632
Abkürzungen	632
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	633
QUELLEN	633
LUDWIG MIES VAN DER ROHE	633
RUDOLF SCHWARZ	637
PETER ZUMTHOR	647
LITERATUR	647
VIDEO- UND AUDIOMEDIEN	673
INTERNETLINKS	673
VORTRÄGE	674
ABBILDUNGSNACHWEIS	676

HANDWERK UND BAUKUNST

2.1 LUDWIG MIES VAN DER ROHE UND DIE FOLGEN DER *INDUSTRIELLEN* REVOLUTION

2.1.1 GRUNDLAGEN DER PRODUKTION ZU BEGINN DES 20. JH.

Die Moderne ist gekennzeichnet durch eine Diskontinuität, in der eine Pluralität von Vorstellungen herrschte, weshalb Simultanität und Zirkulation als ihre Leitbilder verstanden werden können, und Gesellschaft bestimmende Aspekte aus Philosophie, Religion, Kunst, Politik, Gesetzgebung, Wirtschaft und Wissenschaft einer ständigen wechselseitigen Beeinflussung unterlagen. Um die Einflüsse aus Kunst und Kultur zu ordnen, wurde es daher hier wie auch in den folgenden Hauptkapiteln 2.2 und 2.3 als zielführend erachtet, zunächst die grundsätzlichen durch äußere Faktoren bedingten Veränderungen auszumachen, um anschließend zu erörtern, wie sich diese auf die künstlerische Praxis ausgewirkt haben könnten. Wie sich zeigen wird, verliefen nämlich auch in diesen Bereichen nicht alle Entwicklungen so gradlinig und allumfassend, wie es in der Geschichtsschreibung üblicherweise dargestellt wird.

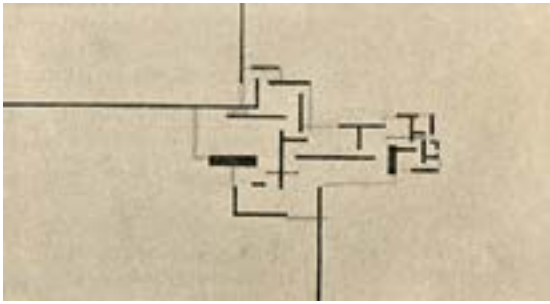
← Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, Gartenansicht (Detail), Fotografie von 2019

ALLGEMEINE VERÄNDERUNGEN DURCH RATIONALISIERUNG UND MASSENPRODUKTION

Grundlegend für das Verständnis vieler mit der Industrialisierung zusammenhängender Veränderungen erscheint zunächst die Marxistische Geschichtsauffassung, nach der die Geschichte von ökonomischen Faktoren in Form von materiellen Produktionsbedingungen bestimmt wird und Geschichte als eine Geschichte von Klassenkämpfen zu verstehen ist, bei der Gebilde wie Kunst,

Religion oder Moral und politische und rechtliche Institutionen als Überbaugebilde an die materielle Basis rückgebunden sind. Produktivkräfte und die Produktionsverhältnisse bestimmten nicht nur die ökonomische Struktur der Gesellschaft in ihrer jeweiligen Form, sondern bildeten auch die Basis gesellschaftlicher Realität, in der Mitglieder, institutionelle Formen und ideologische Mechanismen aufeinandertrafen.

Die Voraussetzungen gesellschaftlicher Veränderungen lagen demnach in der seit der Mitte des



15 | Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus in Backstein, Projekt von 1924, Grundriss

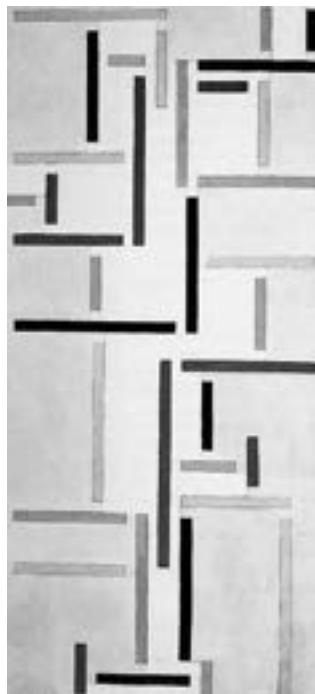
auch bewusst geschaffen haben dürfte, sondern veranschaulicht ebenso die Verbindung zu den Ideen der *De-Stijl*-Bewegung, welche wiederum Mies' »open plan solutions« beeinflusst haben dürften,¹³⁸⁶ wofür beispielhaft sein Entwurf für das 1924 entworfene *Landhaus in Backstein*¹³⁸⁷ (Abb. 15) oder auch das ein Jahr zuvor konzipierte *Landhaus in Eisenbeton*¹³⁸⁸ (Abb. 16) angeführt werden können. Neben der spätestens ab 1923 erfolgten Zusammenarbeit mit Richter bei der Zeitschrift *G* müsste Mies die Arbeiten der *De-Stijl*-Gruppe auch aus in früheren Jahren stattgefundenen Berliner Ausstellungen gekannt haben. Durch ein Treffen mit van Doesburg im Dezember 1923 hatte er »wohl erstmals Gelegenheit«, van Doesburgs »neue [...] Zeichnungen und ihren Entstehungszusammenhang kennenzulernen und daraus den entscheidenden innovativen Schritt« für sein *Landhaus in Backstein* zu ziehen, indem er die *Kontra-Konstruktionen* für die räumliche Anordnung seiner versetzten Wandscheiben nutzbar machte.¹³⁸⁹ Statt des in der frühen Mies-Forschung vermuteten Einfluss Mondrians bestärkte auch Tegethoff jenen durch van Doesburg, da sich



16 | Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus in Eisenbeton, Projekt von Anfang 1923, vermutlich Entwurf zu einem Wohnhaus des Architekten, Potsdam, Berliner oder Nauener Vorstadt (?), Fotografie des Modells, Hofansicht

z. B. bei dessen *Rhythmus eines russischen Tanzes* eine ähnlich hohe »Feldintensität in der Mitte des Bildraums« erkennen lasse wie bei dem Grundriss zum Backsteinhaus (Abb. 17).¹³⁹⁰ Noch eindrücklicher erscheinen die Bezüglichkeiten zu van Doesburgs und Cornelis van Eesterens *Maison Particulière* von 1923. Die Verbindung zu van Doesburg legt auch ein von Werner Hegemann und van Doesburg verfasster Aufsatz in *Wasmuths Monatsheften für Baukunst* von 1925 nahe, in dem Mies' Modell für ein *Glashochhaus* auf der gegenüberliegenden Seite von van Doesburgs Entwurf *Zerlegung in architektonische Elemente* abgebildet und mit ihm in einen Zusammenhang gebracht wurde.¹³⁹¹ Drexler bestärkte diese Beziehung ebenfalls und nannte das *Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg* in Berlin-Friedrichsfelde von 1926 als weiteres Beispiel für *De-Stijl*-Einflüsse bei Mies (Abb. 18), da er dort nicht nur einen materialikonografischen Bezug über die verwendeten »holländische[n] Ziegelsteine« geschaffen, sondern mit der Form auch Prinzipien der holländischen Künstlergruppe aufgegriffen habe, was Drexler letztlich dazu verleitete, das Denkmal als »große *Stijl*-Skulptur« zu bezeich-

17 | Theo van Doesburg, *Rhythmus eines russischen Tanzes*, 1918, Öl auf Leinwand, 135,9 × 61,6 cm



18 | Ludwig Mies van der Rohe, Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, Berlin, 1926, Fotografie

nen.¹³⁹² Dennoch bestanden zwischen Mies' Entwürfen und denen der *De-Stijl*-Gruppe durch Mies' stärkere Betonung der Kontinuität der Räume auch wesentliche Unterschiede, was auch erklärt, warum er die axonometrischen Perspektiven nie als absolut adäquate Darstellungsmedien für seine Architektur begriff.¹³⁹³ Auch Reyner Banham sah die Ähnlichkeiten zu *De Stijl* eher als oberflächlich an, sprach Mies' Projekten eine höhere Komplexität zu und wollte die den Entwurf zum *Landhaus in Backstein* bestimmenden Ziegelplatten stattdessen als sich im unendlichen Raum befindliche »Elemente« im Sinne« des Architekten und Designers Friedrich Kieslers betrachten.¹³⁹⁴ Demnach würde sich der Raum bei Mies' Entwurf als eine universelle Einheit dynamisch in alle Richtungen entfalten und zwischen Boden- und Dachflächen lediglich durch begrenzte Elemente wie Wände und freistehende Säulen geleitet werden. Tegethoff stellte hinsichtlich dieser auf Mies' zukünftige architektonische Ideen verweisender Erklärungen allerdings fest, dass sich bei den Entwürfen zum Backsteinhaus auch eine gewisse »Unvereinbarkeit der resultierenden offenen Raumgestaltung mit den konstruktiven Möglichkeiten des traditionellen Ziegelbaus« zeige,¹³⁹⁵ was auch noch einmal die Nähe zu seinen mit den Mitteln dieser Zeit noch nicht praktisch umsetzbaren Hochhausentwürfe offenbart.¹³⁹⁶ Eine Rückbindung an vergangene Projekte stellte auch Banham fest, indem er die Form

der Landhäuser nicht nur auf Einflüsse der auf Wright und Berlage aufbauenden *De-Stijl*-Bewegung zurückführte, sondern aufgrund ihrer »pyramidenartig auf einen höheren Zentralblock« zusammenführenden Wände auch mit der »Silhouette [...] einer ›Stadtkrone‹ en miniature bzw. einer malerisch gruppierten neo-klassizistischen Villa« verglich und den Entwürfen so nicht nur expressionistische, sondern auch Schinkelsche Tendenzen zuschrieb.¹³⁹⁷ Auch Tegethoff sah in dem Landhaus-Entwurf noch Rückbezüge auf traditionelle typologische Motive der »Herrschaftsarchitektur« (Palast-, Villen- und Schloßanlagen)« und die Arbeit »von Schinkel und seinen Schülern«.¹³⁹⁸

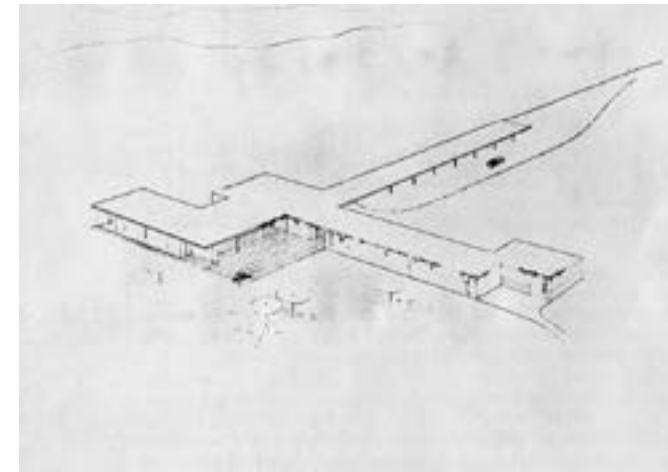
Mies' Entwurf zum *Landhaus in Eisenbeton* führte Weber weniger auf formale Einflüsse bestimmter künstlerischer Positionen zurück, als dass er ihn durch die Verwendung eines in einem anderen Kontext stehenden Gestaltungselements beeinflusst sah. So sei Mies durch die Lektüre von Emil von Menseffys Publikation *Die künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten* von 1923 dazu angeregt worden, die Gestaltung einer Bahnsteig-halle für den Entwurf seines *Landhauses in Eisenbeton* nutzbar zu machen, wobei er sie »kontrafaktisch mit einem japanischen Empfangszimmer assimiliert« habe.¹³⁹⁹ Das Innovative könnte also in dem von Richard Sennett für handwerkliche Prozesse als paradigmatisch beschriebenen Wech-



43 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Esszimmer, Krefeld, Fotografie von 1930, Berliner Bildbericht, Serien-Nr. 13



44 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Damenzimmer, Krefeld, Fotografie von 1930, Berliner Bildbericht, Serien-Nr. 12



45 | Ludwig Mies van der Rohe, Entwurf für ein Golfclubgebäude, Krefeld-Taar, 1930, Außenperspektive, Nachlass Lange, Krefeld



46 | Ludwig Mies van der Rohe, Färbereigebäude der Versheidag, Krefeld, 1930–31, Zustand 2006, Außenansicht, Fotografie: Karl Heinrich Eick

hinzu.¹⁹⁷⁷ Wer die einzelnen nicht überwiegend aus Holz bestehenden Elemente herstellte und an die Möbel anpasste und ob daran auch in Krefeld ansässige Unternehmen beteiligt waren, bleibt weitestgehend unklar.¹⁹⁷⁸ Lediglich bei der Herstellung des Damenzimmer-Sofas (siehe oben Abb. 44) konnte eine Beteiligung der Berliner Polsterei Günther & Co nachgewiesen werden.¹⁹⁷⁹ Umso mehr nicht in der näheren Umgebung Krefelds ansässige Unternehmen wie diese Polsterei in Berlin an den Möbeln beteiligt waren, desto größer dürfte der Anteil an Möbeln gewesen sein, die nicht fertig montiert angeliefert, sondern ähnlich wie später bei einer Vitrine für das *Haus Henke* in Einzelteilen nach Krefeld transportiert und durch einen aus der Umgebung beauftragten, »geschickten Tischler« zusammengesetzt und aufgestellt wurden.¹⁹⁸⁰ Während die Qualität der Einzelelemente und die genaue Einhaltung der Pläne über die Herstellung der Objekte durch bekannte Handwerksbetriebe weitestgehend sichergestellt worden wären, dürfte die Qualität der Zusammensetzung der einzelnen Teile in diesem Fall ähnlich wie bei den Maurerarbeiten durch Walther Junior überprüft worden sein. Dass sich Mies' Büro nicht nur bei den Möbeln, sondern auch bei anderen Ausstattungsdetails wie Gardinenhaken, an denen die bodenlangen, vermutlich in der Firma des Bauherrn hergestellten »Tages-

vorhänge aus [...] transparenten Stoffen«¹⁹⁸¹ angebracht wurden, mit der Form der Einzelelemente und ihrer Integration in die Architektur auseinandersetzte,¹⁹⁸² veranschaulicht zuletzt noch einmal, wie umfassend sich der Gestaltungsanspruch bei den *Häusern Esters* und *Lange* darstellte.

Abschluss der Arbeiten

Der Einzug der Familie Lange erfolgte zu Beginn des Jahres 1930, nachdem der Bau fertiggestellt worden war und man die Herstellung seiner Ausstattung größtenteils abgeschlossen hatte.¹⁹⁸³ Da das Ergebnis wohl auch den Ansprüchen der Bauherren gerecht wurde, entwickelten sich Lange und die Versheidag in den 30er-Jahren sogar zu Mies' »wichtigsten Auftraggebern«,¹⁹⁸⁴ wobei Mies noch während des Krefelder Bauprozesses auf der Weltausstellung in Barcelona nicht nur mit Entwurf und Bau des Deutschen Pavillons beschäftigt, sondern zusammen mit Reich auch für die »Schau *Die Seide* auf der Textilausstellung im *Palacio del Arte Textil*« verantwortlich gewesen war,¹⁹⁸⁵ die wie das ebenfalls von ihm konzipierte Ausstellungskonzept für die 1937 stattfindende *Reichsausstellung der deutschen Textilindustrie* der öffentlichen Präsentation des Verbandes dienen sollte.¹⁹⁸⁶ Neben einem über Lange initiierten,¹⁹⁸⁷

1930 entstandenen Entwurf für ein Krefelder Clubhaus (Abb. 45)¹⁹⁸⁸ begleitete Mies im selben Jahr auch den Bau des *HE-* und *Färberei-Gebäudes* für die Versheidag (Abb. 46),¹⁹⁸⁹ worauf 1937 mit dem Entwurf einer neuen Hauptverwaltung (Abb. 47) noch ein weiterer Auftrag folgte, der allerdings trotz seiner planerischen Fertigstellung vor Mies' endgültiger Übersiedlung nach Amerika aufgrund des Kriegsausbruchs unausgeführt blieb.¹⁹⁹⁰ Im privaten Bereich hatte man Mies zusammen mit Reich damit betraut, für Langes Tochter, Mildred Crous, eine Wohnung in Berlin

zu entwerfen,¹⁹⁹¹ während er von Ulrich Lange, dem Sohn des Textilindustriellen, 1935 mit dem Entwurf eines weiteren Wohnhauses in Krefeld beauftragt wurde (siehe oben Abb. 22).¹⁹⁹² Nach Mies' Emigration nach Amerika im Jahr 1938 und dem Tod Hermann Langes im Jahr 1942 »wurde die Zusammenarbeit von [...] Reich und Ulrich Lange fortgeführt«. ¹⁹⁹³ Erst nach Mies' Ablehnung einer Umsetzung des 1935 für Ulrich Lange begonnenen Hausentwurfs in einer »verkleinerten Form [...] endete der Kontakt zur Familie Lange endgültig«. ¹⁹⁹⁴

47 | Ludwig Mies van der Rohe, Entwurf für die Hauptverwaltung der Versheidag, Krefeld, 1937, Fotografie des Modells, Nachlass Lange, Krefeld



dies auch im Zusammenhang mit neuesten Renovierungsarbeiten bisher nicht berücksichtigt, sodass der künstlerische Wert des Baus bis heute ohne die Bepflanzung nur unvollständig anschaulich gemacht wird.

2.1.4.3.3 Innenraum

Im Gegensatz zur Fassade, die zum größten Teil auf Repräsentation zielt, war der Innenraum auch im 20. Jh. zunächst als »Schutzstätte« zu verstehen, »die den Aufenthalt im Freien [ergänzt], die körperliche und geistige Entwicklung des Menschen nicht hemmt und seinen beweglichen Besitz [...] aufnimmt«. ²⁰⁹² Um sowohl den Grundbedingungen für »Gesundheit, Zweckmässigkeit« als auch den ästhetischen Vorstellungen von Architekt und Bauherren gerecht zu werden, mussten die Räume hell und ihre Zuordnung, Form und Größe für eine zweckmäßige Nutzung gestaltet werden, ohne die Bewohner im Bestreiten ihres Alltags zu hindern. ²⁰⁹³ Indem die Räume der Durchführung von Tätigkeiten zum »Erwerb des Lebensunterhaltes« und »Führung des Haushaltes«, ²⁰⁹⁴ gleichzeitig aber auch der Erfüllung individueller und gesellschaftlicher Bedürfnisse dienen sollten, mussten im Innenraum sowohl Bereiche der Herstellung und Arbeit als auch der Gemeinschaft und Erholung angesprochen werden.

Bei der Konzeption des *Hauses Lange* gab es neben den einzelnen, sich durch ihre individuellen Bedürfnisse unterscheidenden Familienmitglieder mit den Bediensteten auch noch eine zweite Gruppe, deren Bewegungs- und Tätigkeitsmuster berücksichtigt werden musste. Für die Gestaltung des Grundrisses und der Aufteilung der Räume richtete Mies sich dazu nach einer seit Jahrhunderten für weltliche, aber auch kirchliche Wohnanlagen genutzten Zuteilung der u. a. an den Himmelsrichtungen orientierten Funktionsbereiche. Während die zur Straßenseite gerichtete Fassade die öffentliche Seite verkörpert, wo sich im Erdgeschoss die große Festhalle und der Eingangsbereich sowie im Obergeschoss der Flur mit dem »Fremden«- und »Tuchzimmer« befinden sollten, ²⁰⁹⁵ verortete man die wirtschaftlichen sowie

die für das Personal gedachten Räume hauptsächlich an der Ostseite (siehe oben Abb. 50). ²⁰⁹⁶ Die Süd- und Westseite verkörpern den privaten Bereich. Im Erdgeschoss liegen hier Herren-, Damen- und Esszimmer, im Obergeschoss die Schlafzimmer der Familie. ²⁰⁹⁷ Zwar mag diese Einteilung oberflächlich auf funktionalistische Denkmuster verweisen, ist letztlich aber eher dem traditionellen Verständnis von Architektur und dem Vertrauen auf bewährte Raumpläne zuzuschreiben. Mies begriff das Haus nicht wie Le Corbusier als Wohnmaschine, sondern bezog vor allem bei dem Entwurf der zu dieser Zeit noch auf ihre Funktion beschränkten Räume wie Bad und Küche rationale Gestaltungs-kategorien mit ein, während er Form und Anordnung der Wohnräume in erster Linie an den Bedürfnissen der Bewohner ausrichtete und ihnen eine zwischen den Bewohnern und der umgebenden Natur vermittelnde Funktion zuschrieb. Die Bedeutung von Zweckhaftigkeit resultiert demnach nicht aus einer funktionalistischen Doktrin, sondern ähnelt eher einem Verständnis, nach dem der »Zweck der Architektur« als Vorausformung des »festen Schauplatz[es] für Handlungen von bestimmtem Ablauf« verstanden wird, bei der die Architektur »Wege für ein bestimmtes Nacheinander in diesen Handlungen« gibt und einen »logischen Verlauf« hat, aber dabei eine »sinnliche Erscheinung« nicht ausschließt. ²⁰⁹⁸ Trotz einer nachträglich erfolgten, teilweisen »Entfernung bzw. Verkleidung von Einbauschränken, Vitrinen, Wandkonsolen oder Heizkörpern« ²⁰⁹⁹ tragen auch die Ausstattungselemente noch heute zu einer dieser architektonischen Logik entsprechenden, dem Originalzustand nahekommenden Wirkung bei, da »Materialien und Farben von Böden, Wänden, Holzwerk und Fensterbänken ebenso wie [...] zahlreiche Details« weitestgehend dem Ursprungszustand entsprechen. ²¹⁰⁰

Erdgeschoss

Der Bereich des Erdgeschosses setzt sich aus einer Folge von ca. 2,90 m hohen Räumen zusammen, die sich um die zentral gelegene große Halle gruppieren und als Grundflächen Rechteck- oder Winkelformen aufweisen. Nach dem Durch-



65 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, Fotografie von 1930, Blick in die Halle von Nordosten, Berliner Bildbericht, Serien-Nr. 9

66 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, Fotografie von 1930, Blick in die Halle von Nordwesten, Berliner Bildbericht, Serien-Nr. 10

67 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, Fotografie von 1930, Blick in die Halle von Südwesten, Berliner Bildbericht, Serien-Nr. 8



dern. Leute- und Bürstenzimmer mit WC, Küche und Anrichteküche erhielten gemäß den damals geltenden, rationalen Anforderungen an Helligkeit, Frischluft und Hygiene jeweils ein großes mehrteiliges, für »eine gute Erhellung durch Tageslicht und gleichmässige Lichtverteilung«²²¹⁶ sorgendes Fenster (siehe oben Abb. 36, 37), während man

im Vorratsraum mithilfe eines schmalen quereckigen Fensters für Helligkeit und die nötige Belüftung sorgen konnte. Abgesehen vom Leutezimmer und »Treppenhaus«, wo man ursprünglich Linoleum verlegen wollte, sollten alle EG-Funktionsräume mit 44 cm breit vorgesehenen,²²¹⁷ heute aber ca. 25 cm breiten, quadratischen, grau-beige marmorierten Solnhofer Platten und etwas kleineren, weiß-glasierten Wandfliesen ausgestattet werden, die ursprünglich nur bis Türhöhe vorgesehen waren, heute aber bis zur Decke fortgeführt sind, womit man einen wasserdichten Schutz der »Fußböden und Wände vor Nässe« gewährleisten wollte.²²¹⁸ Die Farbe und Musterung der Bodenplatten erzeugt ähnlich dem Parkett in den Wohnräumen einen leichten Kontrast zu den hellen Wandflächen, lässt aber auch Verschmutzungen weniger stark auffallen.²²¹⁹ Die abgerundeten Abschlüsse der weißen Wandfliesen zum Boden und an Außenkanten sorgen nicht nur für hygienischere, da besser zu reinigende, sondern auch elegantere Übergänge (Abb. 76, 77). Trotz dieser detailverliebten Abrundungen gehen die Fliesenspiegel der Wände und Fugenraster der Böden nicht immer auf, indem Linien nicht fortgeführt werden und an den Ecken und Übergängen teilweise halbe, Viertel- oder sogar Achtelfliesen zu finden sind.²²²⁰ Gegen eine von Mies bewusst in Kauf genommene



76 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, 1927 – 1930, Küche (Detail), Fotografie von 2017

Gestalt der teilweise gestückelt wirkenden, nicht aufeinander Bezug nehmenden und keinem System folgenden Fliesen- und Platten-Bereiche spricht zunächst, dass Mies' Bäder und Wirtschaftsräume in einem Grundriss zum *Haus Esters* zumindest am Boden einen ununterbrochenen Raster aufwiesen (siehe oben Abb. 51), der Fugenverlauf bei Entwürfen anderer Projekte auch grundsätzlich als perspektivische Hilfe zur Veranschaulichung der Raumverhältnisse mitgedacht, entsprechend präzise gezeichnet wurde und damit die Fugenlinien teilweise so grundlegend für die architektonische Gestaltung waren,²²²¹ dass man sie nicht einfach in dieser Weise hätte vernachlässigen können.²²²² Andererseits verlaufen sowohl bei einzelnen Krefelder Grundrissen als auch solchen anderer Häuser verschiedene Boden-Fugen zwar entlang bestimmter, durch konstruktive Elemente wie tragende Wände vorgegebener Linien, in Übergangszonen zeigen sich jedoch häufig ebenfalls halbe, Viertel- oder Achtelfliesen, die damit die Grenzziehung der durch vertikale Elemente betonten Zäsur relativieren und die Räume nicht geschlossen, sondern

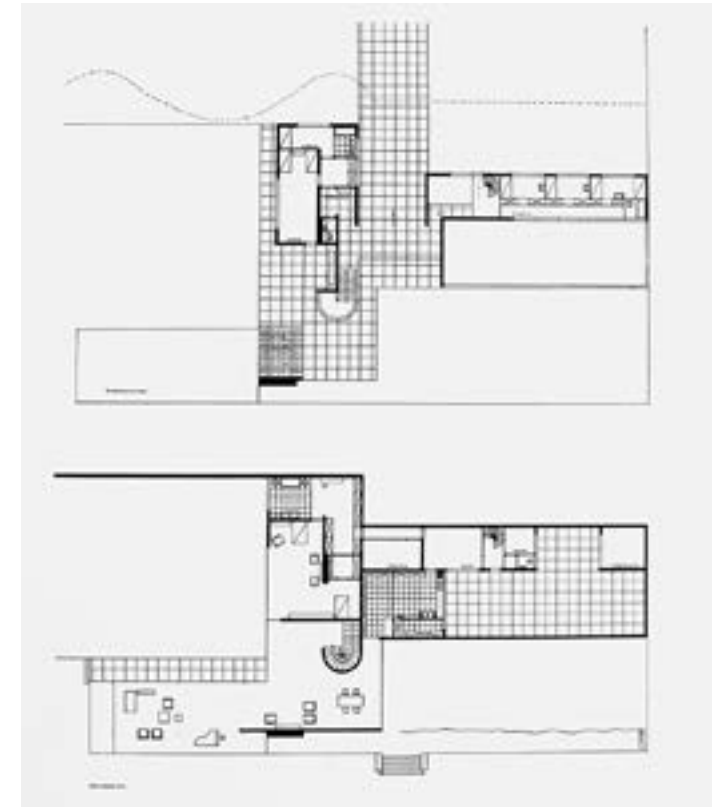


77 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, 1927 – 1930, Küche (Detail), Fotografie von 2017

als Teil eines übergeordneten Gesamttraumes darstellen, der durch einen hintergründig fortlaufenden, an Durchgängen sichtbar fortgesetzten Raster markiert wird (siehe oben Abb. 50, 72 und Abb. 78).²²²³ Da der Boden-Raster im Krefelder Fall im Innenraum über mehrere Räume fortgeführt wird, zwar an keiner Stelle direkt an das des Außenraums grenzt, aber die Außenpflastersteine und -platten Materialität und Form einzelner Elemente des Hauptbaukörpers aufgreifen, könnten Wahl und

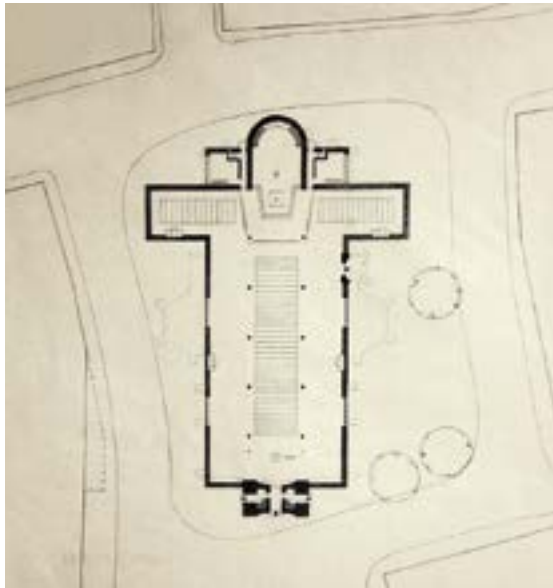
Anordnung der Fliesen-, Platten- und Pflasterelemente sowohl als Veranschaulichung eines den fließenden Innenraum bezeichnenden Konzepts wie auch als Visualisierung eines Innen- und Außenraum verbindenden Prinzips verstanden werden. Für ein grundsätzlich übergeordnetes, den gesamten Bau betreffendes System spräche, dass es in gewisser Weise auch der in der japanischen Architektur angewandten Vorstellung zur Anordnung der *Tatami*-Matten ähnelt, deren Proportion als eine Art »Modulor« im ganzen Haus angewandt wird, wobei die Maße von Wänden, Türen usw. entweder dem Normmaß entsprechen oder »Bruchteile von ihm bilden«.²²²⁴ Eine Verbindung hätte demnach nicht nur in der strukturellen Auffassung des Raumes, sondern auch in der Nutzung eines standardisierten, mehrere Räume in Beziehung setzenden Elements bestanden. Ohne »mechanisch angewandt« zu werden, konnte auf diese Weise eine Variation veranschaulicht werden, welche »die Vielfalt des Lebendigen« wahrt und »eine innere Einheitlichkeit und Harmonie« ausstrahlt,²²²⁵ womit ebenso das u. a. auch von Frank Lloyd Wright beeinflusste und von Mies bereits bei seinem Entwurf für das *Landhaus in Backstein* (siehe oben Abb. 15) genutzte Prinzip der radialen Ausbreitung, einzelner aufeinander folgender Baukörper bzw. Räume veranschaulicht worden wäre.

Während die unterschiedlichen Plattengrößen am Boden mit der sich über den gesamten Bau ziehenden und auch dessen Außenbereiche einschließenden, an der Bewegung des Bewohners orientierten Ausweitung der horizontalen Flächen erklärt werden könnten, dürften die manche Ecken mit ihrem vollständigen Gesamtmaß abschließenden, aber an andere Ecken auch als gekürzte Teil-Elemente zu findenden Wandfliesen als Resultat einer Verlegetechnik verstanden werden, bei der die Wandflächen entsprechend einzelner, allgemein üblicher Fliesenlegeprinzipien weitestgehend unabhängig von angrenzenden Flächen und stattdessen als eigenständige Elemente in Abhängigkeit von bestimmten Hauptsichtachsen gestaltet wurden, sodass an promi-



78 | Ludwig Mies van der Rohe, Haus Gericke, Berlin, Wannsee, Projekt vom 1930, Plan des oberen (oben) und unteren (unten) Geschosses

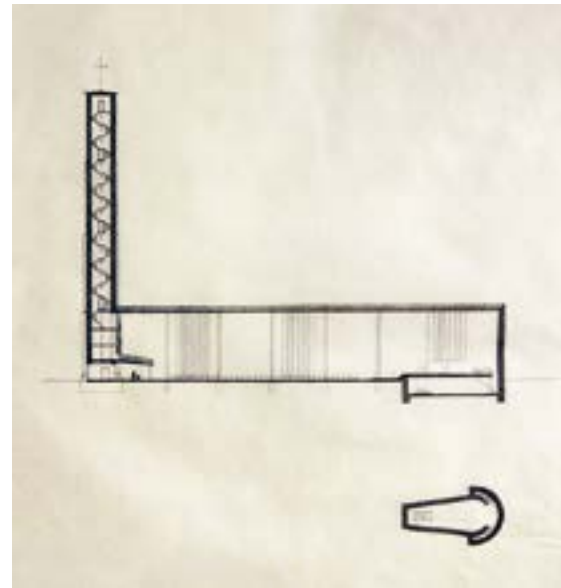
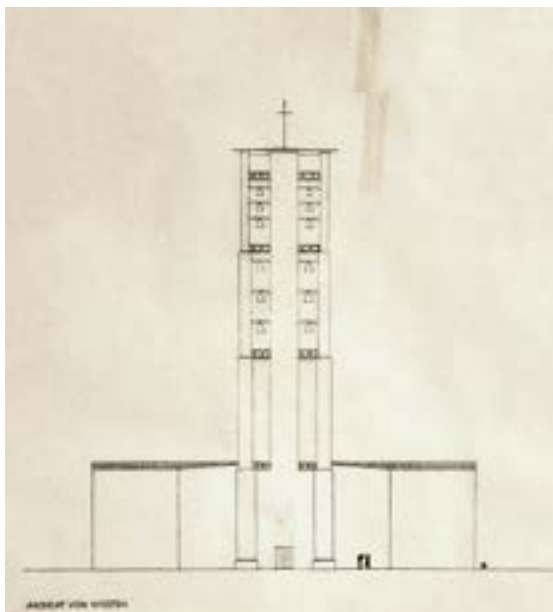
nenteren Außenecken, Vorsprüngen oder Pfeilern gefälligeren Übergängen mit unbeschnittenen Fliesen geschaffen wurden, während man an weniger präsenten, teilweise von Schränken verdeckten Innenecken den Wandmaßen angepasste Fliesen-Teil-Elemente anbrachte.²²²⁶ Wie die Bodenplatten übernehmen auch die Wandfliesen eine formale Funktion zur ästhetischen Gliederung des Raumes, dienen dabei aber weniger einer Veranschaulichung eines zusammenhängenden Raumgefüges als der optischen Strukturierung einzelner Flächen. Warum man die Maße von Wandfliesen und Bodenplatten aber nicht aufeinander abstimmt, sodass man von Wand zum Boden fortlaufende Fugen erhalten hätte, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Möglicherweise hatte die Veränderung des ursprünglichen Plattenmaßes von 44 auf 25 cm zu Missverständnissen geführt, aus denen über eine unglückliche Kombination unpräziser Ausführungspläne, ungenügender Kontrolle bei der Ausführung, Produktions-



110 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951 – 1963, Wettbewerbsentwurf »121121 B«, »Grundriss«, Filzstift auf Transparentpapier

seits hob sich Schwarz' Entwurf für Düren durch die geplante Gestaltung seiner Oberfläche mit Bruchsteinmauerwerk aber gleichzeitig von diesen und damit der durch die dort umgesetzte, weiße Verputzung hervorgerufenen stärker mo-

112 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951–1963, Wettbewerbsentwurf »121121 B«, »Ansicht von Westen«, feiner Filzstift auf Transparentpapier



111 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951 – 1963, Wettbewerbsentwurf »121121 B«, »Längsschnitt Blick gegen Norden« »Krypta der Heiligen Anna«, feiner Filzstift auf Transparentpapier

dernistischen³²¹⁷ Wirkung ab. Dass die Gestaltung des Dürener Turms nicht aus der Orientierung an anderen Bauten, sondern aus der individuellen Bauaufgabe resultierte, bestärken auch andere Erkenntnisse. So lag ein Grund für die

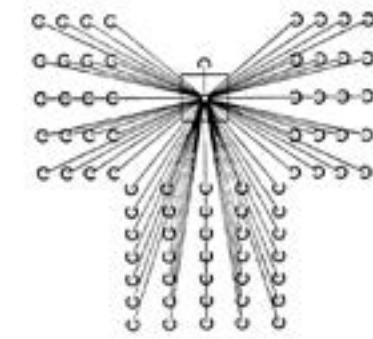
113 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951 – 1963, Wettbewerbsentwurf »031021«, »Längsschnitt Blick gegen Norden« »Krypta der Heiligen Anna«, Filzstift auf Transparentpapier



skelettartige Form des Turms z. B. in dem Wunsch begründet, dass man in den Turm ein Glockenspiel einbauen wollte, das ehemals als »ein Wahrzeichen der Kirche« fungiert hatte und nun außen sichtbar werden sollte.³²¹⁸ Gleichzeitig hatte man in den ursprünglichen Bedingungen zum Wettbewerb Wert »auf die Einbeziehung einer für das Stadtbild markanten Turmpartie« gelegt,³²¹⁹ wobei der Turm als Ganzes wie die außen am Turm sichtbar zu machenden Glocken eine besondere Außenwirkung erzielen sollten, was man durch die Platzierung des Turms als *point de vue* am Ende der Straßenachsen erreichen wollte. Statt wie umgesetzt südlich an den Hauptbau angeschlossen zu werden, stand der Turm bei diesem Entwurf in Verlängerung des Langhauses und nahm die volle Breite des Hauptschiffes ein.³²²⁰ Die Variante 121121 B ähnelte mit ihrem ebenfalls kreuzförmigen Grundriss und dem skelettartigen Turm der Gestalt des Entwurfs 121121 A, integrierte jedoch nicht die Mauerreste des Vorgängerbaus in die Gestaltung der seitenschiffartigen Baukörper.³²²¹

Während man unterhalb des nun rund abschließenden Chores im Osten außerdem eine kleine »Krypta« der hl. Anna vorsah, die von Schwarz aber nicht weiter ausgestaltet, sondern lediglich über ihren Zugang in den Entwurf integriert wurde, sollte sich im Westen der Haupteingang für die Gestaltung einer wirkungsvolleren Eingangssituation nun innerhalb des Turmes befinden, der deshalb vor den Baukörper des Langhauses gelegt wurde (Abb. 110 – 112).³²²²

Der Entwurf mit dem Kennzeichen 031021 berücksichtigte zwar noch den alten Grundriss, indem er den Chor auch an der Stelle des ehemaligen Chores vorsah, verließ im Gegensatz zu dem ersten Entwurf dann aber die rekonstruktive Bindung und ähnelte damit bereits dem später ausgeführten Bau (siehe oben Abb. 107 und Abb. 113).³²²³ Zusammensetzen sollte sich die Kirche



114 | Rudolf Schwarz, Variation des ersten Plans, heiliger Ring

dabei aus einem hohen Hauptbaukörper, bei dem man an zwei aneinander grenzenden Seiten große Fensterzonen vorsah, einem an diese Seiten ansetzenden niedrigeren Anbau, der im Folgenden auch als Pilgerhalle, -kirche oder -schiff bezeichnet wird, und einem südwestlich platzierten Turm.³²²⁴

Im Gegensatz zum Entwurf 121121 basierte der Entwurf

031021 auf einem winkelförmigen Grundriss. Als Ursprung der Winkelform scheint wie bei den Entwürfen 121121 A und 121121 B das seit dem frühen Mittelalter gebräuchliche und hier in weiter abgekürzter Variante genutzte Grundrisskreuz und damit dessen Verweis auf eine Oranten-Figur gedient zu haben.³²²⁵ Ähnlich wie bei der T-Form könnte man bei dem sich so ergebenden, die Kreuzform reduzierenden Grundriss aber auch von einer Variation des *Offenen Rings* bzw. des *Auges* sprechen, zu diesem ersten Plan Schwarz in *Vom Bau der Kirche* feststellte, dass er sich, ohne die Bezogenheit auf den »Altar als der gemeinsamen Mitte« aufzugeben, abkürzen lasse (Vgl. siehe oben Abb. 94, 95 und Abb. 114).³²²⁶ Neben den hier beschriebenen zu der Winkelform führenden, theoretisch-abstrakten Erklärungsansätzen dürften ebenso die konkreten Ausschreibungsbedingungen zu der Entwicklung einer auch durch additive Zusammensetzung zu erklärenden, charakteristischen Gestalt beigetragen haben.³²²⁷ In den Zeichnungen tauchen beim Grundriss jedenfalls sowohl eine Variante mit einem nach Norden angeschlossenem Querschiff (siehe oben Abb. 102, 105) als auch eine dazu gespiegelte Version mit einem nach Süden führenden Querschiff auf (siehe oben Abb. 103 und Abb. 115, 116), welche erst später aber laut einem Schreiben von Schwarz vor Juni 1952 entwickelt worden sein muss.³²²⁸ Sowohl die Winkelform als auch die bei mehreren *Annakirchen*-Entwürfen (z. B. Abb. 117) vorkommenden drei Kreuze an der Dachkante bestärken die Vermutung eines Rückgriffs auf einen früheren, 1928



157 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951 – 1963, Südfassade mit ursprünglichen Glasbausteinen, ohne Windfang und Turm, Fotografie

rechteckige Bahnen, auf die drei weitere hochrechteckige Bahnen und ein abschließendes, diagonal angeschnittenes Feld auf der sich im 90-Grad-Winkel anschließenden, nach Westen ausgerichtete Wandfläche folgen. Statt der heute dort sichtbaren Unterteilung in Dreierreihen wiesen die hochrechteckigen Bahnen ursprünglich einen kleinteiligeren Raster auf, welches in der Höhe 45 und in der Breite bis zu 13 Glasbausteine beinhalten (vgl. Abb. 157 mit Abb. 158).³⁹⁸⁹ Trotz der auch eine Wiederaufnahme konstruktiver Elemente der Architektur beinhaltenden Neugestaltung der Fensterflächen wurde die ursprüngliche Wirkung der ehemals dort befindlichen Glasbausteine durch die von Schaffrath gestalteten Glasfenster konterkariert, da die Glasbausteine aufgrund ihres kleineren Formates eine flächigere Optik erzeugten, so einen spannungsvolleren

158 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951 – 1963, Südfassade (Detail), Fotografie von 1954 – 1956



Kontrast zu den Mauerflächen bildeten und eine stärker immaterielle Wirkung des Lichtes erzielten.³⁹⁹⁰ Im Gegensatz zu den größeren, teilweise farbig gestalteten Glasscheiben griffen sie durch ihre Plastizität das Prinzip der Schichtung besser auf, betonten »das Geschützte, Dauernde und Verlässliche«³⁹⁹¹ und trugen im Innern über das gebrochen eintretende Licht eher zu einer Nobilitierung des Mauerwerks als einer selbstreferentiellen Akzentuierung ihrer eigenen Form bei, womit zwischen den einzelnen, scheinbar antagonistischen Materialien und Elementen kein binäres System entstand, sondern eine zugunsten der höheren Idee wirkende Komplizenschaft.³⁹⁹² Über die rasterförmig angeordneten Glasbausteine konnte neben der Analogie zum Prinzip der Schichtung auch eine Verbindung zu Schwarz' *viertem Plan* geschaffen werden, sodass über dessen in die vertikale Fläche übertragene Version der Zusammenhalt des Baus noch in weiteren Dimensionen veranschaulicht werden konnte.³⁹⁹³

Westfassade mit Turm

Die Westfassade zeigt sich als eine Kombination aus den Stirnseiten von Hauptschiff und Pilgerhalle, dem Turm sowie dem diesen und die Pilgerhalle verbindenden Zwischenbaukörper (Abb. 159). Die Stirnseite des Hauptschiffs ist hier fensterlos gestaltet und wird vom Bruchsteinmauerwerk dominiert, was durch seine Flächigkeit das Augenmerk auf den Dachabschluss mit seinem



159 | Rudolf Schwarz, Annakirche, Düren, 1951 – 1963, Westfassade, Fotografie

niedrigen Giebel lenkt. Das eine Dreiecksform schaffende Motiv des Giebels taucht in ähnlicher Weise nicht nur bei dem Querhaus, Ausstattungselementen und Baudetails auf, sondern kann aufgrund seines Vorkommens bei anderen Schwarz-Bauten auch generell als eines der Grundmotive innerhalb seines Formenrepertoires verstanden werden.³⁹⁹⁴ Obwohl sich mit dem Satteldach auch Bezüge zur Heimatschutzbewegung herstellen ließen, legt die Art und Weise, wie der diese Bewegung kritisierende und auch das Flachdach nicht generell ablehnende Schwarz dieses Motiv anwandte, nahe, dass es nicht als Ausdruck einer

streng konservativ-traditionalistischen Haltung misszuverstehen ist. Gleichzeitig richtete sich die Wahl für ein modern gestaltetes Satteldach ähnlich wie bei der Gestaltung der Wand, wo Schwarz Glas, Stahl und Beton mit unverblendeten Trümmersteinen kombinierte, aber auch gegen die einer funktionalistischen Doktrin folgende Richtung des Neuen Bauens, welche sich vor allem für Flachdächer einsetzte, und veranschaulichte stattdessen eine Aspekte aus beiden Bewegungen verbindende Vorstellung von Geschichte und Dauerhaftigkeit, die im Einklang mit zeitgenössischer Technik wirken sollte. Sowohl im Motiv der aus



177 | Peter Zumthor, Therme Vals, Vals (Schweiz), 1986 – 1996, Fotografie: Hélène Binet

aterialien zueinander« hänge dabei nicht nur von deren Platzierung innerhalb des Raums, sondern auch vom jeweiligen ästhetischen Gewicht ab.⁴⁴⁹⁴ So gäbe es »einen Punkt, wo sie zu weit weg sind« und nicht miteinander schwingen würden, als auch »einen Punkt, wo sie zu nahe sind« und deshalb »tot« seien.⁴⁴⁹⁵ Dass für Zumthor die Aufgabe, die Materialien »auf richtige Weise und in der richtigen Menge« zusammen zu bringen,⁴⁴⁹⁶ nicht nur eine der grundlegendsten, sondern auch langwierigsten Aufgaben des Architekten innerhalb des Entwurfsprozesses ist, bestärkt seine Aussage, nach der es bei dem Valser *Thermalbad* sieben oder acht Jahre gedauert hätte, bis Zumthor verstanden habe, dass der Stein und das Wasser eine »Liebesbeziehung« eingehen mussten (Abb. 177).⁴⁴⁹⁷

HANDWERKLICHE PRÄZISION

Zumthors besonderes Interesse an Materialien und der Wunsch, ihre genuinen Eigenschaften hervorzuheben, schien während seiner ab 1958 in der Werkstatt des Vaters absolvierten Ausbildung zum Möbelschreiner verstärkt worden zu sein.

Dort gemachte Erfahrungen verhalfen ihm nicht nur zu einer besseren Kenntnis der Materialeigenschaften, sondern auch zu einem Wissen um einen ihnen entsprechenden, professionellen Umgang mit den Materialien bei der Herstellung, sodass auch die mit den verschiedenen Materialien verbundenen Handwerkstechniken von Beginn an einen besonderen Stellenwert in seinem Architekturkonzept einnahmen. In dem später veröffentlichten *Atmosphären*-Buch schrieb er daher auch, dass die Schaffung von »architektonischen Atmosphären« besonderer Arbeit bedürfe, die spezielle »Verfahren, Interessen, Instrumente und Werkzeuge« erfordere und daher im besonderen Maße auch eine handwerkliche Auseinandersetzung einschließe.⁴⁴⁹⁸ Die Materialien müssten dazu durch die verschiedenen Techniken so konkretisiert werden, dass sie eine Form erhalten, die ihnen entspreche und zeige, was sie können.⁴⁴⁹⁹

Auch wenn Form und Konstruktion zu Zumthors Ausbildungszeit in der Regel vom Meister oder Kunden bestimmt wurden, gelang es ihm bereits in dieser Lebensphase, seine eigenen Vorlieben bei der Wahl von Materialien und der Gestaltung von Details zu entwickeln.⁴⁵⁰⁰ Am Ende seiner Lehrzeit im Alter von 18 Jahren baute er so auch seine »ersten, selbstentworfenen Möbel«, wobei er sich ganz bewusst dem Brauch widersetzte, »Rückseiten von Möbel etwas billiger und weniger aufwendig auszuführen«.⁴⁵⁰¹ Noch Jahre später erinnerte er sich an die Bewegung des Schleifklotzes und das dabei entstandene Gefühl, was ihn »in einen Zustand der Konzentration« versetzt und »etwas Frisches in seine Umgebung« gebracht habe.⁴⁵⁰² Möglicherweise entwickelte er durch solche Erfahrungen bei der Ausübung handwerklicher Tätigkeiten auch die Überzeugung, dass die »Arbeit wirklich in den Dingen« stecke und dass in manchen Objekten diese »Sorgfalt und das Können des Menschen, der den Gegenstand geschaffen hat«, verspürt werden könne.⁴⁵⁰³

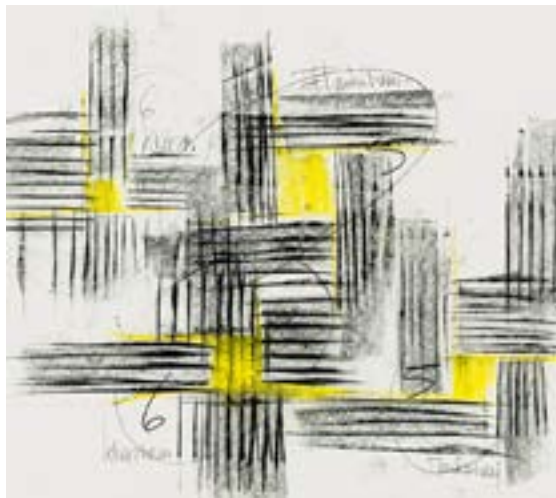
Auch Gebäude sollte er später als »künstliche Gebilde« verstehen, die aus Einzelheiten bestehend »miteinander verbunden werden müssen« und bei



178 | Peter Zumthor, Haus Rätth, Haldenstein (Schweiz), 1981 – 1983, Fotografie von 2016

denen die »Qualität dieser Verbindungen [...] in hohem Masse die Qualität des fertigen Objektes« bestimme.⁴⁵⁰⁴ Im Gegensatz zum bildenden Künstler habe Zumthor als Architekt dabei auch »von den funktionalen und technischen Aufgaben« auszugehen, die jedes Bauwerk erfüllen müsse, weshalb seine Aufgabe so erweitert werde, dass er nicht nur »aus unzähligen Einzelteilen«, die sich in Form, »Material und in der Grösse«, sondern auch in der Funktion unterscheiden, ein Ganzes zu bilden« habe.⁴⁵⁰⁵ Vor allem bei Übergangsstellen wie aneinanderstoßenden Flächen müssten dabei laut Zumthor »Detailformen« gefunden werden, welche »die feinen Zwischenstufen innerhalb der grossen Proportionen des Baukörpers« festlegen und »den formalen Rhythmus, die Feinmassstäblichkeit des Gebäudes« bestimmen.⁴⁵⁰⁶ Diese Details werden von ihm nicht auf ihre dekorative Funktion reduziert, sondern würden »hin zum Verständnis des Ganzen« führen, für das sie wesentlich seien.⁴⁵⁰⁷ Nicht selten betont er daher auch, welchen Respekt er vor den »vielen Handwerker und Bauarbeiter« habe, die seine »Gebäude mit viel praktischem Verstand

und dem Geschick ihrer Hände gebaut« und dabei auch die Details geprägt hätten.⁴⁵⁰⁸ Zumthor zeigt sich nicht nur beeindruckt von dem »Wissen der Menschen über die Herstellung von Dingen, das in ihrem Können enthalten sei«, sondern versucht auch, seine Bauten so zu entwerfen, dass sie »diesem Wissen gerecht werden« und es auch wert seien, »Können herauszufordern«.⁴⁵⁰⁹ So habe er bereits bei einem seiner frühesten Projekte, dem 1981–1983 entwickelten *Haus Rätth* (Abb. 178), laut den Bauherren recht viel von den auszuführenden Maurern verlangt, ihnen aber gleichzeitig auch Wertschätzung entgegengebracht, weshalb diese »sichtlich Freude an der Arbeit« gehabt hätten.⁴⁵¹⁰ Zumthor selbst scheint ähnlich wie Mies eine gewisse Regelmäßigkeit bei dem Besuch seiner Baustellen für wichtig zu erachten, um die Arbeiten zu verfolgen, gegebenenfalls Änderungen vorzunehmen oder die Handwerker entsprechend zu instruieren. Bei dem *Haus Rätth* kam hinzu, dass sich der Bauplatz in der Nähe seines eigenen Wohnhauses befand, sodass Zumthor unabhängig davon, ob es sich um den zugehörigen Kleinviehstall oder das Haus



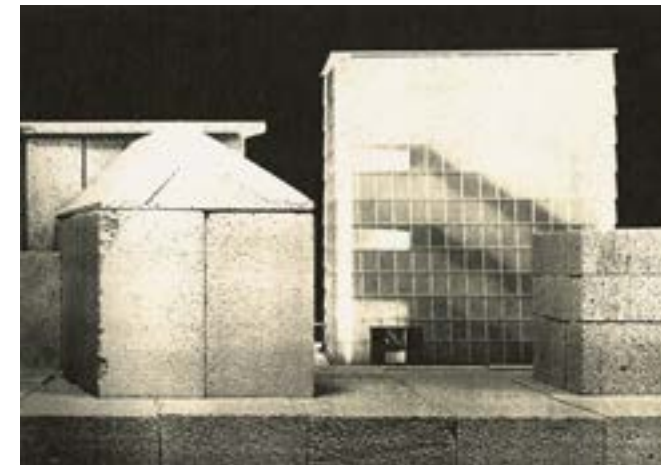
198 | Peter Zumthor, Klangkörper Schweiz, Expo 2000 Hannover, 1997 – 2000, Strukturskizze mit Kreuz- und Flankenhöfen

»Mit einem plötzlich auftauchenden inneren Bild, einem neuen Strich auf der Zeichnung scheint sich das ganze Entwurfsgebäude in Bruchteilen von Sekunden zu verändern und neu zu formieren.«⁴⁹⁰⁵

Während das zu schaffende Bild zu Beginn meist noch unvollständig sei, würde die »konkrete Sinnfälligkeit« individuell gewonnener Bilder dazu beitragen, dass das »Entwurfsthema immer wieder neu« gefasst und geklärt werde, ohne sich von »den konkreten Qualitäten der Architektur« zu entfernen.⁴⁹⁰⁶ Der Bezug zu solchen Bildern würde außerdem helfen, sich »nicht in die grafische Qualität [der] Zeichnungen zu verlieren und diese mit wirklicher architektonischer Qualität zu verwechseln.«⁴⁹⁰⁷ Statt über die Anstrengung, mit der Zeichnung etwas veranschaulichen zu wollen, »die Unzulänglichkeit jeglicher Darstellung« deutlich werden zu lassen, könne so vor allem eine »Neugier auf die in der Darstellung versprochene Wirklichkeit« oder auch eine »Sehnsucht nach seiner Gegenwart« geschaffen werden.⁴⁹⁰⁸

Um sich der Realität physisch anzunähern, arbeitet Zumthor nicht nur mit Zeichnungen und Plänen, die letztlich doch auf der »Idee eines Gegenstandes« beruhen, der in der Imagination entsteht, bevor man ihn materialisiert,⁴⁹⁰⁹ sondern

auch mit skulptural formbaren, eine gewisse Eigenaktivität verkörpernden, daher den Entwurfsprozesses auf ihre Art dynamisierenden Materialien und sich über diese ergebenden Modellen und modellartigen Objekten. Ähnlich den Zeichnungen könnten auch diese nur die Form einer ersten Idee andeuten, im Gegensatz zu Zeichnungen und am Computer produzierten Simulationen aber sowohl Körperlichkeit als auch Maßstäblichkeit auf unmittelbare Weise veranschaulichen.⁴⁹¹⁰ Über die körperliche Form würden laut Zumthor die abstrakten Bedingungen des architektonischen Entwurfs hinterfragt und es könne erkannt werden, »ob das abstrakt Vorausgedachte auch konkret funktioniert.«⁴⁹¹¹ Einen guten Überblick für die Vielzahl und Variabilität der Modelle und modellartigen Objekte in Zumthors Werk bildete die 2007/2008 gezeigte Retrospektive *Bauten und Projekte 1986 – 2007* im Bregenzer *Kunsthhaus*. Dabei wurden dem Besucher nicht nur Modelle realisierter Bauten wie zum *Kunsthhaus* (Abb. 199), *Klangkörper*, *Kolumba-Museum* (Abb. 200) und zur Feldkapelle *Bruder Klaus* (Abb. 201) präsentiert, sondern auch von nicht gebauten Projekten wie der *Poetischen Landschaft* für Bad Salzuflen, dem für Graubünden zwischen 1999 – 2002 geplanten *Berghotel Tschlin*, der *Wohnüberbauung Güterareal* für Luzern von 2005 – 2006 und dem *Harjukulma Apartment Building* von 2001 – 2004 (Abb. 202).⁴⁹¹² Da einzelne der durch eine Vielzahl von Techniken und Materialien bestimmten, in der Ausstellung gezeigten Modelle integraler Bestandteil des für das jeweilige Projekt kennzeichnenden Formfindungsprozesses waren, weisen sie oftmals einen urtümlichen, einer Momentaufnahme ähnelnden Charakter auf oder können wie bei den Objekten, die Zumthor im Rahmen der Entwurfsarbeit für das zwischen 2003 und 2011 konzipierte *Sommerrestaurant Insel Ufenau* am Zürichsee genutzt hatte, mit der Erscheinung eines zufällig gefundenen *Object trouvé* verglichen werden (Abb. 203). Das Architektonische wird dabei mithilfe von »Anatomie und Dingen, die man nicht sieht«, »als Masse, als Membran, als Stoff oder Hülle, Tuch, Samt, Seide«, also mit den Dingen, die einen



199 | Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz, Bregenz (Österreich), 1989 – 1997, Modell

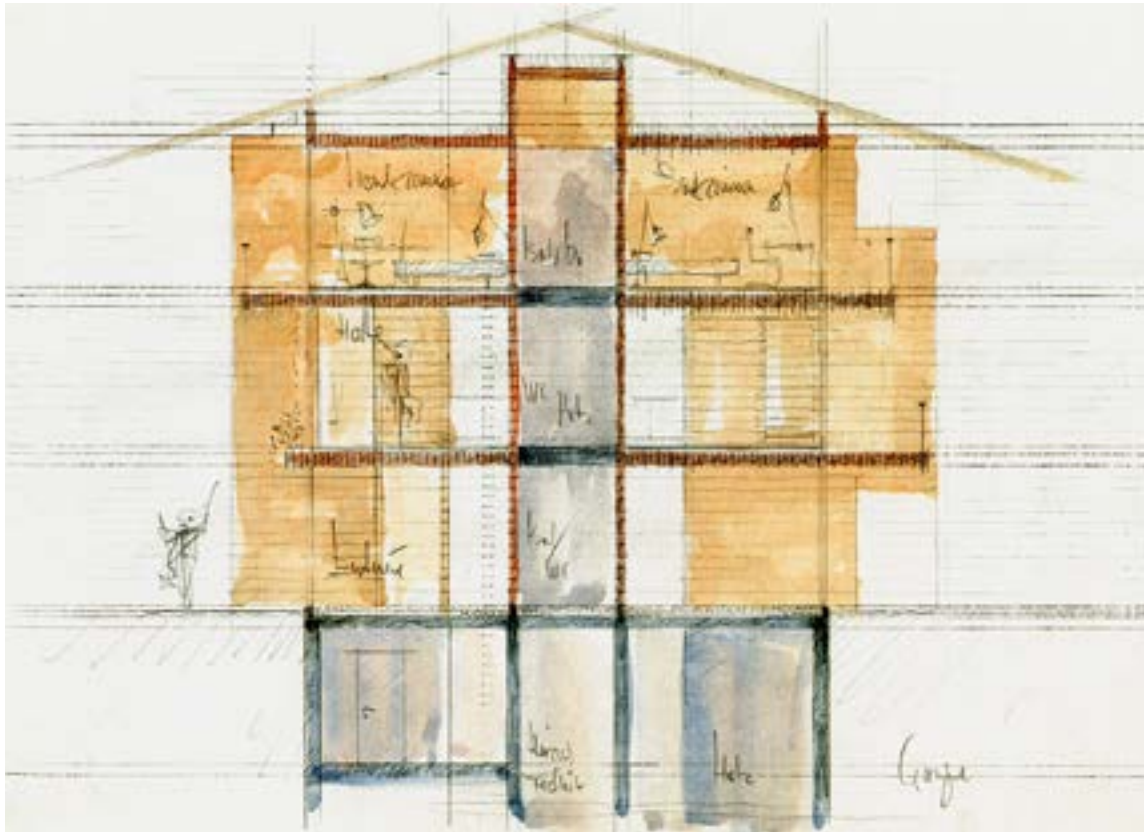
200 | Peter Zumthor, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums, Köln, 1997 – 2007, Modell

201 | Peter Zumthor, Feldkapelle Bruder Klaus, Mechnich-Wachendorf, 2001 – 2007, Modelle

202 | Peter Zumthor, Harjukulma Apartment Building, Jyväskylä (Finnland), 2001 – 2004, Modell, Fotografie: Markus Tretter

203 | Peter Zumthor, Sommerrestaurant Insel Ufenau, Zürichsee (Schweiz), 2003 – 2011, Modelle





215 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Skizze

der Fassaden ergab sich aus einer an die Eigenschaften des Materials Holz angepassten Kombination von konstruktiv bedingter Funktionalität und ansprechender Form und Oberflächenstruktur. Um dem Holz an der Fassade einen gewissen Schutz vor äußeren Einflüssen zu bieten, machten Zumthor und sein Team, obwohl sie ursprünglich keinen weiten Dachvorsprung vorgesehen hatten, so z. B. auch das weit hervorkragende Dach zu einem Hauptthema.⁵¹⁵⁴ Durch die großen Dimensionen der darunter senkrecht bis zum Boden abfallenden, nur selten durch kleine Fenster durchbrochenen, ansonsten zusammenhängenden Holzflächen und ihre über die wechselnde Patina hervorgehobenen Oberflächenbeschaffenheit wollte man die auf eine Präsenz des Material ausgerichtete äußere Wirkung zusätzlich verstärken, während der Blick im Innern vor allem auf die konstruktiven Details der Holzkonstruktion gelenkt werden sollte. Zusammen mit Conzett, Dora und den ausführenden Handwerkern

entwickelten Zumthor und seine Mitarbeiter dazu ein Verbindungssystem, das die vor allem aus dem Möbelbau bekannten Verbindungen der Schwalbenschwanz- und Fingerzinkung miteinander kombinierte (Abb. 216 – 219),⁵¹⁵⁵ was laut Conzett und Dora deutlich mehr Detailarbeit als bei traditionellen Strickbauten erfordert habe.⁵¹⁵⁶ Bei der Holzart entschied man sich für das in der Region übliche und auch generell als optimal für den Holzhausbau angesehene Fichtenholz,⁵¹⁵⁷ wobei für den gesamten Bau ca. 300 m³ Holz notwendig wurden.⁵¹⁵⁸ Da man für den Aufbau der Wände ausschließlich Holzbalken verwenden wollte, in die lediglich bei den außen liegenden Freiwänden und einzelnen innenliegenden Wänden zur Stabilisierung Gewindestangen aus Stahl eingesetzt werden sollten, ergab sich die Wandhöhe fast unmittelbar aus der Höhe der einzelnen Balken, die zu Beginn Maße von 19 cm Höhe und 11 cm Breite aufwiesen.⁵¹⁵⁹ Wie bei dem später entstandenen *Klangkörper* hatte man dabei in



216 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Detail der Holzkonstruktion, Fotografie

217 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Fotografie: Hélène Binet

219 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Detail der Holzkonstruktion, Fotografie



218 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Zimmermänner bei der Arbeit



252 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Westfassade, Fotografie von 2016



Südfassade

Ähnlich wie an der Westfassade weist das der Sonne am stärksten ausgesetzte Holz an der nach Süden ausgerichtete Fassade größtenteils einen rötlich-warmen Ton auf. Vom Aufbau ähnelt sie der Nordfassade, verfügt statt des Eingangsbereiches im Erdgeschoss aber über eine in Tür- und Fensterbereich zweigeteilte Fensterzone, die im ersten Obergeschoss gespiegelt und im zweiten Obergeschoss wiederholt wird (Abb. 253). Zusätzlich zu den Glastüren, die neben der zum Garten leitenden Tür des Erdgeschosses wie bei der Westfassade in beiden Obergeschossen zu den Balkonen führen, wurde in die Holzfläche links neben der mittleren Glaszone außerdem eine ebenfalls aus Holz gefertigte Tür integriert, die von der Einliegerwohnung im Erdgeschoss einen weiteren Zugang zum Außenraum bietet.

Innenraum

Erdgeschoss

Nach Betreten des Hauses durch die an der Nordfassade liegende Eingangstür befindet man sich zunächst in einem relativ großzügigen Eingangsbereich (Abb. 254), von dem man zunächst frontal auf einen gegenüber der Eingangstür liegenden Bereich mit zwei nach vorne durch kurze Wandflächen abgeschirmten Garderobennischen sowie eine links davon befindliche Tür zu der im Erdgeschoss gelegenen Einliegerwohnung blickt. Diese Wohnung besteht aus drei großen, ineinander übergehenden Haupträumen, einem in deren Mitte verorteten Bad sowie einem in dem süd-östlichen und zwei in dem süd-westlichen Strickturm befindlichen Nebenräumen (siehe oben Abb. 213 unten). Die Anordnung der Innenräume ist fließend und erinnert nicht nur deshalb an das oben beschriebene Architektur-Konzept des



253 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Südfassade, Fotografie von 2016

Krefelder Ensembles von Mies. Wie bei den meisten von Zumthors Bauten zelebrieren nämlich auch hier die drei großen Fenster der Haupträume »den Blick in die Landschaft« und schaffen im Süden und Westen zusätzlich einen direkten Zugang zum Garten.⁵²¹² Um auch bei der Arbeit in der Küche unmittelbar in den Garten blicken zu können, wurde diese lediglich auf eine Küchenzeile mit einer daneben liegenden, in den süd-östlichen Strickturm integrierten Schrankwand beschränkt (Abb. 255). Das vom Eingangsbereich der Wohnung und vom westlichen Wohnraum zu betretende Badezimmer ist allseitig von durchlaufenden Wandflächen umschlossen, dementsprechend durch wenig Helligkeit gekennzeichnet und weist an der südlichen Wand die bereits oben beschriebenen, die Materialität des Bodens in die



254 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, Eingangsbereich, Fotografie von 2016



260 | Peter Zumthor, Haus Luzi, Jenaz (Schweiz), 1997 – 2002, 1. Obergeschoss, Fotografie: Ralph Feiner

Gleichzeitig ist das sowohl bei Wänden als auch Decken und Böden verwendete Material Holz omnipräsent und vermittelt eine warme Atmosphäre, die auch mit dem Adjektiv »heimelig« beschrieben werden könnte (Abb. 260). Zumthor selbst sprach in diesem Zusammenhang von einer »besondere[n] Qualität, die man atmosphärisch und körperlich erleb[e]«, wenn man sich in »einem aus massiven Holzbalken gebauten Haus« bewege.⁵²¹⁴ Für seine These, nach der »jedes Gebäude eine bestimmte Temperatur« habe, scheint hier in zweierlei Hinsicht ein positives Beispiel vorzuliegen.⁵²¹⁵ Neben einer psychologisch erfahrbaren, Wohlbefinden erzeugenden Wirkungsweise erweist sich die Temperatur des Holzes nämlich auch physisch als vorteilhaft, was sich vor allem über den Tastsinn wahrnehmen lässt.⁵²¹⁶

»Im Gegensatz zu Stein oder Beton ziehen kalte Holzbalken vom menschlichen Körper keine Wärme ab und fühlen sich deshalb auch in der Kälte eher warm an. Umgekehrt, wenn es warm oder heiss ist, strahlen die Holzbalken keine zuvor gespeicherte Wärme ab, wie das Steine oder Metall tun würden, und wirken deshalb eher kühlend.«⁵²¹⁷

Ähnlich wie bei Zumthors *Klangkörper* ist es demnach auch in den Räumen des Jenazer Hauses bei Hitze angenehm kühl, während sich bei Kälte das »Gefühl von Wärme« einstellt.⁵²¹⁸ Auch die Bauherren beschrieben das Raumklima auch nach mehr als zehn Jahre als »sehr angenehm«, da ein guter Feuchtigkeitsausgleich herrsche und die Wärmeempfindung im Winter 2–3 Grad höher ausfalle, sodass sie u. a. auch weniger heizen müssen.