

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2013)

Heft: 22

Artikel: Das Material ist immer schuldig

Autor: Blumer, Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918993>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

INTERVIEW

JACQUES BLUMER

Das Material
ist immer
unschuldig.

transMagazin (tm): Sehr geehrter Herr Blumer, wir befinden uns in der Siedlung ‹Thalmatt 1›, welche von 1967 bis 1974 vom ‹Atelier 5› geplant und gebaut wurde. Wie sind Sie zum ‹Atelier 5› gekommen?

Jacques Blumer (jb): Das Atelier wurde 1955 gegründet, ich kam 1958 dazu. Einer der ersten Partner des ‹Atelier 5› war Fritz Thormann. Dieser hatte einen Freund, der mit mir studierte und mir davon erzählte, dass sie in Bern jeman den suchten. Ich arbeitete als Praktikant ein Jahr in Bern, dann ging ich an die ETH zurück, um das Vordiplom zu machen. Danach kam ich wieder ins ‹Atelier 5› und wollte eigentlich mit dem Studium aufhören. Ich sagte mir, das Poly brauche ich nicht. Ernst Gisel hat schliesslich auch nie studiert. Viele gute Architekten der Nachkriegszeit hatten nicht studiert: Niklaus Morgenthaler oder Theo Hotz waren Bauzeichner, Alfredo Pini hatte das Studium am Technikum Biel geschmissen. Ralph Gentner und ich waren dann die ersten Akademiker im ‹Atelier 5›. Niklaus Morgenthaler hat mich aber davon überzeugt, weiter zu studieren. Das Papier zum Schluss vereinfache das Leben.

tm: Was können Sie uns über den Entwurfsprozess damals sagen? Und wodurch unterscheidet sich die Siedlung ‹Thalmatt› von der älteren Siedlung ‹Halen›?

jb: Die Siedlung ‹Halen› wurde von den ursprünglichen ‹Atelier 5› Gründern geplant. Sie besteht aus einheitlichen Häusern und basiert, abgesehen von wenigen Spezialfällen, auf lediglich

zwei Haustypen, die selbst in geringem Masse variiert werden konnten. Als die Siedlung ‹Thalmatt› geplant wurde, stellte sich die Frage: Kann man auch individuelle, grundsätzlich verschiedene Häuser bauen, die dennoch eine Einheit bilden?

Es gibt 16 Häuser in ‹Thalmatt 1›, die sich fast alle in Grundriss und Schnitt unterscheiden. In der ganzen Siedlung sind nur drei Grundrisse identisch. Auch im Preis sind die Häuser sehr unterschiedlich; sie reichten damals von etwa 230.000 CHF bis zu annähernd einer Million. Die Frage war also: Wie schafft man eine Einheit bei so unterschiedlichen Situationen? Wir formulierten dafür zwei Grundprinzipien. Erstens sollte das Material der Gebäude durchgehend gleich sein. Das erreichten wir mit dem Dämmbeton, der damals gerade aufkam. Man konnte damit monolithisch von normalem Beton, wenn er statisch gebraucht wurde, zum Dämmbeton übergehen, ohne dass man die Übergänge sah.

Das zweite Prinzip war die Normierung der Details. Es gibt nur zwei Arten von Fenstern. Holzfenster zum öffnen und nicht zu öffnende Fensterscheiben, die direkt in den Beton eingelassen wurden. Es sind wunderschöne Details, die heute strengstens verboten sind [lacht]. Die Metallelemente wie Pergolen und Gittertüren sind ebenfalls überall dieselben. Dadurch ergibt sich ein einheitliches Erscheinungsbild, obwohl die Häuser sehr verschieden sind.

tm: Haben Sie Grundrisstypen vorgeschlagen oder kamen die Bauherren zuerst mit ihren eigenen Ideen?

jb: Bauherren kommen selten mit echten eigenen Ideen [lacht]. Von den 16 Parteien, welche die Siedlung bewohnen, kamen aber zwölf aus der Siedlung ‹Halen›. Und die waren, wie man auf Englisch so schön sagt, ‹brainwashed›. Die hatten das Ganze schon mal durch, was die Sache wesentlich vereinfachte.

Jeder Bauherr kam aber mit einem durchaus spezifischen und individuellen Programm. Aufgrund dessen entwickelten die Architekten mit ihnen zusammen die Grundrisse. Es wurden insgesamt sicher ca. 60 Grundrisse entworfen bis die 16 gültigen Grundrisse standen. Dann musste verhandelt werden, wo jeder wohnen sollte. Die Lagen im Gesamtkomplex hatten natürlich jeweils verschiedene Qualitäten und Werte. Für alle Häuser wurden Modelle gebaut. Mit den Dingen, welche das Gesamtbild bestimmen, mussten sich die Leute diskussionslos einverstanden erklären, also den Materialien und den Aussendetails.

tm: Mussten Sie dafür viel Überzeugungsarbeit leisten?

jb: Es musste keine Überzeugungsarbeit geleistet werden, um Interessenten anzulocken. Es gab aber natürlich Diskussionen über den Innenausbau, über die Farben etc. Das Erscheinungsbild der Siedlung war jedoch von Anfang an gegeben und wurde so auch ohne weiteres akzeptiert.

tm: In der im Jahr 2000 erschienenen ‹Atelier 5› Monografie von Friedrich Achleitner beschreibt dieser die frühe Festlegung des Ateliers auf die Formensprache Le Corbusiers als ‹Genie-

streich›. Wie beeinflusste diese bewusste Einschränkung Ihr Schaffen?

jb: Le Corbusier kannte man im Büro sehr gut, er war für uns der ‹grosse Meister›. Dabei ging es aber nicht so sehr um seine Werke, sondern vor allem um seine Haltung gegenüber der Arbeit des Architekten. Man muss sich klar machen, die Siedlung ‹Halen› wurde von fünf jungen Architekten realisiert, die kaum 30 Jahre alt waren. Fünf junge Schnösel haben damals also ein Projekt realisiert, das heute teuerungsbereinigt einen Wert von über 60 Millionen darstellen würde. Man konnte sich also untereinander keine Grabenkämpfe leisten. Im Zweifelsfall hat man eben beim ‹grossen Meister› nachgeschaut, wie er es gemacht hat.

Die traditionelle Malerausbildung im 18. und 19. Jh. hat ähnlich funktioniert. Die angehenden Maler gingen in den Louvre oder in die Uffizien und haben dort die alten Meister kopiert. Wenn man dieses ‹man lernt von› als Prinzip betrachtet, dann war das damals einer der Arbeitsmechanismen im ‹Atelier 5›. Ich rede dabei natürlich nicht von ganzen Gebäuden, sondern im wesentlichen von den Details. Wir haben damals einfach geschaut, wie und weshalb der Meister etwas gemacht hat. Dadurch konnte man am Detail auf eine sehr rationelle Art arbeiten. Beim zweiten Mal schaute man dann schon nicht mehr beim Meister sondern bei den eigenen Projekten nach. So entwickelte sich eine Art von Selbstkontrolle und mit der Zeit auch eine eigene Sprache.

tm: Wie lange haben Sie dieses «man lernt von» Prinzip im Büro verfolgt?

Und wie gingen Sie danach mit der Formfrage um?

jb: Das «man lernt von» Prinzip, bezogen auf Corbusier, galt nur am Anfang, das Lernen von sich selbst gilt noch heute. Zur zweiten Frage vielleicht folgendes: Das «Atelier 5» interessierte sich nicht primär für die Formfrage. Wir reagieren als Architekten auf Dinge, die wir erleben, also sehen, fühlen, durchschreiten. Natürlich gibt es dabei das Erleben der Form und diese hat auch eine Wirkung auf uns. Die «Cappella Pazzi» in Florenz ist ein Beispiel dafür. Ich setze zwei Quadrate nebeneinander: das ist der Hauptraum. Über der Trennlinie kommt eine Kuppel auf der Basis eines Quadrates. Vor dem Hauptraum ein mit einer Tonne gedeckter Portikus mit der Tiefe eines halben Quadrates etc. pp. Das Ganze ist eine dichte und komplexe Komposition von Kreis, Halbkreis, Quadrat, Kuppel und Tonne. Die Form, und damit das Gebäude, werden hier – es ist eine Kapelle – richtigerweise zum Meditationsobjekt. Wenn ich auf das Gebäude zugehe und mich dann im Gebäude aufhalte, mache ich mir Gedanken und habe Empfindungen, die über den Bau hinaus gehen. Wenn ich dasselbe aber für ein Pissoir anstrebe, und dieses Beispiel gibt es hier in Bern, ist das einfach blöd.

Wie ein Gebäude aussieht, hat in erster Linie damit zu tun, was das Gebäude leisten soll. Das «Atelier 5» hat sich gesagt, im Wohnungsbau sei darum das Wichtigste die Entwicklung aus dem Gebrauch heraus, also aus dem Grundriss. Eine Entwicklung von innen

nach aussen und nicht umgekehrt. Es ist letztlich egal, wo genau ein Fenster in der Fassade steht. Die Frage ist: Wie kann ich es brauchen?

tm: Das «Atelier 5» war eine Gruppe von fünf verschiedenen Architekten unter einem Namen. Wie hat die Arbeitsweise in der frühen Phase funktioniert?

jb: Entscheide wurden von Anfang an in einer gemeinsamen Diskussion gesucht. Der Einzelne konnte nicht einfach machen, was er wollte. Man zwang sich in einen Erklärungsprozess. Es galt die Frage zu beantworten, «warum machst du das so und nicht anders?» Trotzdem wurde natürlich noch vieles aus dem Bauch heraus entschieden, der Bauch musste allerdings erklärt werden. Man weigerte sich im Prinzip gegen das persönliche Allwissen. Das «hohepriesterliche Zeug» wegwischen war ein Grundsatz. Dazu gab es die Verpflichtung, ein Projekt bereits in der Konzeptphase im Partnerkreis vorzustellen. Die Präsentationen waren dabei alles andere als harmlos. Externe wurden dazu nie eingeladen, weil es zum Teil recht heftig zuging. War jemand mit etwas nicht einverstanden, dann wurde das auch deutlich gesagt. Gleichzeitig hatte die Gruppe aber nicht das Recht, ein Projektteam zu etwas zu zwingen. Das Team war autonom. Gab es an einer solchen Diskussion Widerstand, so überlegte man sich in einer folgenden teaminternen Besprechung, ob man den eingeschlagenen Weg weiterverfolgen oder doch noch einmal über die Bücher gehen solle. Es gab beide Fälle. Und was immer auch passte, das fertige Projekt war ein von

allen vertretenes Projekt des ‹Atelier 5›. Da gab es keine Kompromisse. Die Parteilinie wurde gehalten [lacht]. Das musste so sein, sonst wäre die Gruppe auseinandergebrochen. Es gab nur wenige Fälle, zum Teil von ganz guten Leuten, die das nicht durchgestanden haben.

tm: Ist das noch immer so?

jb: Ja. Wie gesagt, ich bin 76 Jahre alt. Ich bin also ein Architektur-Dinosaurier. Selbst merkt man das nicht so, aber jetzt ist schon die vierte Generation im ‹Atelier 5› aktiv. Da gibt es sicher Verschiebungen.

tm: Sie benutzen das Wort ‹Parteilinie›. War das ‹Atelier 5› politisch?

jb: Ja. Es war nie parteipolitisch. Aber es war auf der richtigen Seite [lacht]. Marx hat den Unterschied gemacht zwischen Marktwert und Gebrauchswert. Das ‹Atelier 5› steht für den Gebrauchswert. Am Anfang waren die Löhne im Büro einer für alle – Partner und Angestellte – gültigen, dem Alter folgenden Lohnkurve angepasst, unabhängig vom Ausbildungsgrad der Leute. Diese Lohnkurve war zuerst beinahe flach, dann stieg sie stark an und wurde gegen Ende wieder flach. Dieses System hatte mit einigen Anpassungen lange Bestand und wurde erst in den 80ern aufgelöst. Waren die Unterschiede bei den Löhnen auch sehr klein, so muss doch gesagt werden, dass das Büro und die Reserven, die nicht ausgezahlt wurden, den Partnern gehörten. In den Anfängen gab es beim ‹Atelier 5› ein Jahr Probezeit, in dem man sich kennenlernen

und auch relativ kurzfristig kündigen konnte, danach war man Teil der Gruppe. In den 1970er und 1980er Jahren hatte man eine Arbeitssicherheit von rund einem Jahr. Der Auftragsbestand, respektive die Arbeit, die man erwartete, war so gross, dass man über diesen Zeitraum hinaus kalkulieren konnte.

Heute gewinnt man einen Wettbewerb und bekommt daraus einen Auftrag. Aber dieser Auftrag wird bloss etappenweise ausgelöst und auch der Planungsprozess wird etappiert. Das ‹Atelier 5› kann selbst mit dem grössten sozialen Verständnis keinem Angestellten eine langfristig sichere Stelle garantieren. Das ist eine der wesentlichen Änderungen. Die andere ist, dass man den Bau nicht mehr von A bis Z verfolgen kann, also von der ersten Idee bis zum gebauten Projekt. Spezialisten, Generalunternehmer, Investoren und deren Büros nehmen sich ein gutes Stück des Kuchens. Dem Architekten bleibt der Entwurf, die Zeichnung – und die gestalterische Leitung. Architektur ist aber weder eine Zeichnung noch ein Gespräch über Architektur, sondern der Bau. Für die Architektur ist die Zeichnung nur ein Mittel. Das haben wir geglaubt und das glaubt das ‹Atelier 5› noch heute. Man muss die Kontrolle über den eigenen Entwurf behalten, doch das ist nicht so einfach.

tm: Was waren die Vorteile dieser Büroorganisation?

jb: Ich meine unsere Art zu arbeiten und das Büro zu organisieren führte letztlich dazu, dass ein gewisses organisatorisches aber auch architektonisches

Wissen gebildet wurde. Man erkennt heute die Arbeiten des ‹Atelier 5› auch an ihrem Aussehen. Das hängt mit der Haltung zusammen, die zum Bau geführt hat.

Viele sagen: ‹Atelier 5›, das sei Beton. Das trifft natürlich nicht zu. Es gibt auch Bauten in Stahl oder Holz. Das Material ist immer unschuldig. Allerdings muss man das Material beherrschen. Darin liegt das Geheimnis. Das ‹Atelier 5› wurde über den Beton bekannt, weil wir viel damit arbeiteten und einfach wussten, wie man das macht. Alvar Aalto zum Beispiel konnte mit Backstein sehr gut umgehen. Konrad Wachsmann wusste, wie man Stäbe und Verbindungen gebraucht.

tm: Es gibt momentan eine Tendenz, die Verantwortung des Architekten gegenüber der Gesellschaft besonders darin zu sehen dem Passanten gerecht zu werden, ihm zu ermöglichen, sich in der gebauten Umwelt zurecht zu finden. Was verstehen Sie unter der Verantwortung des Architekten gegenüber der Gesellschaft?

jb: Der Gesellschaft muss ich als Architekt etwas bieten. Habe ich zum Beispiel eine Strasse und baue links und rechts eine Laube unter die Häuser, wo die Menschen hindurchgehen können wenn es regnet, dann gebe ich der Gesellschaft einen Gebrauchswert. Aber ich brauche der Gesellschaft keine Ansicht zu liefern. Wenn ich an einem Haus vorbei laufe und denken muss, ‹Ach, was für ein Architekt!›, dann hat dessen Arbeit etwas mit Eitelkeit zu tun und nicht mit einer Verantwortung gegenüber der Gesellschaft. Wenn ich

im kollektiven Raum das Haus, welches ich sehe, verstehe, dann ist schon viel passiert. Mir geht dazu ein Bild durch den Kopf. Eine Strasse in Philadelphia mit gegen die Strasse gerichteten ‹front porches›. Wenn ich im ‹front porch› sitze und mich mit den Nachbarn, die vorbei gehen, unterhalten kann, dann hat der Architekt etwas für die Gesellschaft getan. Wenn ich ein Häuslein mit einer schönen Fassade bau, bringe ich der Gesellschaft wenig bis nichts. Es gibt natürlich Fälle, wo so ein Auftritt Sinn ergibt; bei öffentlichen Bauten etwa. Die kann ich dann besser oder schlechter machen. Da ist es aber ein Bestandteil der Aufgabe. Wenn ich jede Hundehütte zu einem öffentlichen Bau mache, ergibt das keinen Sinn.

Es ist ein grosser Unterschied, ob man eine Wohnung oder einen repräsentativen, öffentlichen Bau plant. Der Nolli Plan von Rom zeigt zum Beispiel ein Häusermeer als Hintergrund für den öffentlichen Raum. Dazu gibt es wichtige Objekte im öffentlichen Raum, die heraustreten. Aber bei einem Reihenhaus ist es im Prinzip egal, ob es gleich aussieht wie sein Nachbar.

tm: Aber hilft die Fassade nicht auch dem Haus, sich gegenüber der Stadt zu positionieren?

jb: Sicher und natürlicherweise ist jedes Haus oft ein bisschen anders als das Nachbarhaus. Aber keines braucht völlig aus der Reihe zu tanzen. Will man eine einheitliche Stadt, in der die besonderen Bauten zum tragen kommen – und dies könnte durchaus ein Ziel sein – dann gibt es gewisse Regeln, an die man sich halten muss.

Das Gegenteil sehen wir am ‹Römerberg› in Frankfurt am Main wo jeder Architekt sein kleines, überflüssiges Tänzlein aufführt.

Man muss von innen nach aussen denken und sich dabei bewusst sein, dass man ein Teil des Ganzen ist. So war das, wie ich eingangs ausgeführt habe, auch bei der Siedlung ‹Thalmatt›.

tm: Kommen wir zum Abschluss noch einmal zu einem Kernthema des ‹Atelier 5›, dem Siedlungsbau. Viele Planer und Architekten setzen zur Bewältigung des Bevölkerungswachstums heute nicht mehr auf den Bau von Siedlungen, sondern auf eine urbane Nachverdichtung. Was halten sie davon, gerade im Hinblick auf Ihre eigene Arbeit?

jb: Wenn ‹Thalmatt› eine Siedlung ist, dann ist ganz Venedig eine Siedlung. Oder ist die Altstadt von Zürich, Bern, Basel, Freiburg nicht dicht. Was sagen wir vom historischen Paris, Wien, Budapest oder Barcelona? Warum haben diese städträumlich so reichen, gerne bewohnten Orte so herzlich wenig mit den heute als urban gepriesenen städtebaulichen Entwürfen zu tun? Was wird heute als ‹urban› bezeichnet? Man nehme ein nicht mehr benutztes Industriegelände, bestücke es mit Hausklötzen, die an alte Lagerhäuser erinnern, rufe dreimal Loft und fertig ist die ‹urbane Verdichtung›. Ist Florenz ‹urban› oder New York? Und warum? Und wer verdient wo am meisten Geld mit dem Bauen?

Jacques Blumer, geb. 1937

studierte Architektur an der ETH Zürich. Er war von 1958 - 1963 Mitarbeiter und von 1971 - 2002 Partner des Architekturbüros Atelier 5 in Bern. Von 1966 - 1971 war er Professor an der University of Illinois in Chicago und Partner des Büros Chicago Associated Architects and Planers. Nach zahlreichen Gastprofessuren war er von 1992 - 1997 Professor für Städtebau an der Université de Genève.

Das Gespräch wurde im November 2012 von Fabian Reimer und Benedikt Hengartner aufgezeichnet.