Roger Diener



Laudatio Roger Boltshauser

Roger Dieners Werk nimmt in der Schweizer Architektur eine herausragende Stellung ein. Seit Jahrzehnten behandelt er die zentralen Fragen der Disziplin nicht isoliert, sondern als Teile eines zusammenhängenden Ganzen: Stadt, Wohnen, Gebrauch, Geschichte, Bestand, Fassade und Kunst bilden Konstanten seines Œuvres, die er immer wieder neu befragt, weiterentwickelt und miteinander verknüpft. Mit dem Lifetime Achievement Award würdigt die Jury ein Lebenswerk, dessen Kraft nicht aus vordergründigen Gesten, sondern aus Präzision, Zurückhaltung, beachtenswerter Kontinuität und aussergewöhnlicher Konsequenz erwächst.
Eine seiner grossen Leistungen liegt in der akribischen Arbeit am Grundriss. Seit den frühen Basler Wohnbauten hat Diener gezeigt, dass Wohnungsbau nicht bei der Organisation privater Räume endet. Innenraum und Stadtraum stehen bei ihm in einem unauflöslichen Zusammenhang; Wohnung, Hof, Strasse und Quartier werden gemeinsam gedacht. Diener verbindet typologische Klarheit und rationale Ordnung mit zeitgemässen Ansprüchen an Gebrauch, Offenheit und Aneignung. Seine Wohnungen sind präzise, ohne eng zu wirken; spezifisch aber anpassungsfähig; ökonomisch gedacht, ohne dass es ihnen an Atmosphäre mangeln würde.
Ebenso prägend ist seine Sensibilität für die konkreten Gegebenheiten eines Ortes. Diener aktiviert die Potenziale von Kontext und Bedingungen: vorhandene Bauten und Spuren, Vorgaben und Lärm, schmale Parzellen, politische Konstellationen und historische Brüche. Aus Einschränkungen entstehen bei ihm keine Kompromisse, sondern architektonische Setzungen. Die Erweiterung der Schweizerischen Botschaft in Berlin, der Wiederaufbau des Ostflügels des Museums für Naturkunde und das Mémorial de la Shoah in Drancy beipielsweise zeigen auf unterschiedliche Weise, wie Architektur Geschichte gegenwärtig halten kann, ohne sie zu illustrieren, zu ästhetisieren oder zu glätten. Diese Bauten konservieren kein abgeschlossenes Bild der Vergangenheit. Sie schaffen vielmehr Räume, in denen Spuren lesbar und Widersprüche erfahrbar bleiben. Wenn Diener ein «Recht auf Geschichte» fordert, geht es nicht um Nostalgie, sondern ethische Verantwortung; jene wichtige Rolle, die Architektur im Kontext des kulturellen Gedächtnisses spielt.
Eine Würdigung seines Werkes wäre nicht vollständig, ohne seine grossartigen Fassaden hervorzuheben, die bis heute Vorbildcharakter haben: Sie sind nie blosse Hüllen, sondern sorgfältig proportionierte Kompositionen, Filter und Resonanzkörper im urbanen Raum. Ob perforierte Wand, tiefes Relief, gläserner Vorhang oder ornamentale Schicht: Stets vermitteln sie zwischen Innen und Aussen, Haus und Stadt, Gegenwart und Erinnerung.
Roger Dieners Werk zeigt, dass Architektur zeitlos gut sein kann, wenn der Kontext sorgfältig gelesen und durch die eingefügten Elemente präzisiert wird. Seriös und dezent, doch auch immer mit einer spürbaren Freude am Gestalten und Experimentieren hat Roger Diener einen Kanon an Bauten erschaffen, deren sorgfältiges Gleichgewicht zwischen Bedingungen, Anforderungen und Ideen sie wohltuend aktuell macht und der Schweizer Architektur bis heute Massstab und Orientierung geben.

Foto | Photo Jørg Himmelreich

L'œuvre de Roger Diener occupe une place remarquable dans l'architecture suisse. Depuis des décennies, il aborde les questions centrales de la discipline non pas de manière isolée, mais comme les éléments d'un tout cohérent: la ville, l'habitat, l'usage, l'histoire, le patrimoine, la façade et l'art constituent les constantes de son œuvre, qu'il ne cesse d'interroger, de développer et d'articuler entre elles. En lui décernant le Lifetime Achievement Award, le jury rend hommage à une œuvre dont la force ne réside pas dans des gestes ostentatoires, mais dans la précision, la sobriété, une continuité remarquable et une cohérence exceptionnelle.
L'une de ses grandes réussites réside dans le travail minutieux qu'il consacre au plan d'ensemble. Dès ses premiers projets d'habitation à Bâle, Diener a montré que la construction de logements ne se limite pas à l'organisation des espaces privés. Chez lui, l'espace intérieur et l'espace urbain sont indissociables; l'appartement, la cour, la rue et le quartier sont pensés comme un tout. Diener allie clarté typologique et ordre rationnel aux exigences contemporaines en matière d'usage, d'ouverture et d'appropriation. Ses appartements sont précis sans paraître exigus; spécifiques, mais adaptables; conçus de manière économique sans pour autant manquer d'atmosphère.
Sa sensibilité aux réalités concrètes d'un lieu est tout aussi déterminante. Diener exploite le potentiel du contexte et des conditions existantes: bâtiments et vestiges, contraintes et nuisances sonores, parcelles étroites, constellations politiques et ruptures historiques. Chez lui, les contraintes ne donnent pas lieu à des compromis, mais à des choix architecturaux. L'extension de l'ambassade de Suisse à Berlin, la reconstruction de l'aile est du Musée d'histoire naturelle et le Mémorial de la Shoah à Drancy, par exemple, montrent de différentes manières comment l'architecture peut maintenir l'histoire dans le présent sans l'illustrer, l'esthétiser ou l'édulcorer. Ces bâtiments ne conservent pas une image figée du passé. Ils créent, au contraire, des espaces où les traces restent lisibles et les contradictions perceptibles.
Lorsque Diener revendique un «droit à l'histoire», il ne s'agit pas de nostalgie, mais de responsabilité éthique: le rôle essentiel que joue l'architecture dans le contexte de la mémoire culturelle. Un hommage à son œuvre ne serait pas complet sans mettre en avant ses magnifiques façades, qui font encore aujourd'hui figure de modèles. Elles ne sont jamais de simples enveloppes, mais des compositions soigneusement proportionnées, des filtres et des caisses de résonance dans l'espace urbain. Qu'il s'agisse d'un mur perforé, d'un relief profond, d'un rideau de verre ou d'une couche ornementale, elles font toujours le lien entre l'intérieur et l'extérieur, la maison et la ville, le présent et la mémoire.
L'œuvre de Roger Diener montre que l'architecture peut être intemporelle lorsqu'elle s'inscrit dans un contexte soigneusement analysé et précisé par les éléments qui y sont intégrés. Avec sérieux et discrétion, mais toujours animé par un plaisir manifeste à créer et à expérimenter, Roger Diener a créé un ensemble de bâtiments dont l'équilibre minutieux entre contraintes, exigences et idées leur confère une actualité durable et qui, aujourd'hui encore, servent de référence et de repère à l'architecture suisse.

Roger Diener im Gespräch mit Jørg Himmelreich

Der Lifetime Achievement Award lädt dazu ein, dein Werk nicht nur chronologisch, sondern über wiederkehrende Themen zu lesen. Wenn du selbst auf deine langjährige Tätigkeit zurückblickst: Welche roten Fäden verbinden deine Arbeit?
Architektur setzt ein Studium des Ortes voraus, für den wir entwerfen. Aus dieser Anschauung gewinnen wir Erkenntnisse, Anregungen, ja vielleicht auch Motive, um Neues zu entwickeln. Oft sind es Wissen oder Erinnerungen, die Orte in sich tragen. Unsere Gebäude haben eine Art Gedächtnis. Zugleich sind sie zeitgenössische Räume und Hintergrund für das Leben. Ihre Geschichte schliesst ihre heutige Nutzung nicht aus, sondern wird durch sie weitergeschrieben.

Du wolltest ursprünglich Bildhauer werden. Was ist von diesem frühen Interesse am plastischen Arbeiten geblieben?
Die Skulpturen des Eisenplastikers Bernhard Luginbühl, den ich kennengelernt habe, beeindruckten mich. Doch nicht nur seine Kunst, auch sein Einsatz zum Erhalt von Bauernhäusern im Emmental.
In der Architektur treten zudem Themen wie Volumen, Haptik und räumliche Spannung, auch zwischen Gebäuden, das Programm, der Anspruch der Auftraggebenden und der Zweck hinzu. Bauwerke sind zunächst geprägt vom Gebrauch. Über ihn hinaus entwickelt eine architektonische und städtebauliche Figur eine skulpturale Energie. In unserer Zusammenarbeit mit Künstler*innen kommt sie noch stärker hervor.

Du hast an der ETH Zürich studiert und kamst dort auch mit soziologischen Fragestellungen in Berührung. Wie hat dieser Blick auf Gebrauch, Alltag und Gesellschaft dein Verständnis von Architektur verändert – gerade im Unterschied zu einem primär formalen oder kompositorischen Entwerfen?
Mein erstes Studienjahr an der ETH in Zürich beim Soziologen Hermann Zinn bestand aus dem gesellschaftlichen und ökonomischen Hinterfragen des Wohnungsbaus. Die ästhetische Qualität von Architektur war in diesem Kurs suspekt. Vom Verdacht hat mich erst das Studium bei Luigi Snozzi befreit.
Die Auseinandersetzung mit Typologien – in der Spur der italienischen Rationalisten der 1960er-Jahre – hat den Gegensatz einer von der Funktion geprägten Gestaltung und einem kompositorischen Entwerfen überwunden. Das ist für mich bis heute eine relevante Position.
1986, als Professor an der EPFL, habe ich mit Gilles Barbey und den Studierenden versucht, die Wahrnehmungen von Bewohnenden in ihren Räumen zu erkunden und zu kartieren. An die Stelle gesellschaftlicher Bedingungen ist damals die Erforschung individueller Erfahrungen der Wohnwelt getreten.
Architektur spricht einerseits Menschen direkt an und gehört andererseits zur gesellschaftlich verantwortlichen Kultur. Es geht um ein Feld von Ideen, das in jede neue Auseinandersetzung mit den Aufgaben einbezogen wird, zugleich aber auch um den physischen Kontext eines Gebäudes: Was ist bereits da? Welche räumlichen Beziehungen bestehen, und wie kann man darauf reagieren?

Roger Diener en discussion avec Jørg Himmelreich

Le Lifetime Achievement Award nous invite à considérer ton œuvre d'un point de vue chronologique mais aussi en nous intéressant à ses thématiques récurrentes. Peux-tu nous parler des fils conducteurs qui parcourent une carrière et une production architecturales particulièrement riches?
L'architecture exige que l'on s'intéresse d'abord au lieu dans lequel on construit. À partir de là naissent des observations et des constats, qui débouchent sur des inspirations et des impulsions pour créer quelque chose de nouveau. Il s'agit, la plupart du temps, de connaissances ou de souvenirs que portent en eux les lieux. Par conséquent, nos bâtiments portent, en quelque sorte, eux aussi, une part de cette mémoire. Mais ils sont également des espaces nouvellement créés et destinés à accueillir la vie. Leur histoire n'exclut pas leurs nouvelles affectations. Elle est, au contraire, prolongée par celles-ci.

Plus jeune, tu voulais devenir sculpteur. Qu'est-il resté de cet intérêt pour les œuvres plastiques?
Les œuvres de Bernhard Luginbühl, un sculpteur que j'ai encore connu personnellement, m'impressionnaient. Je parle de sa production artistique bien sûr, mais aussi de son engagement pour la conservation de fermes dans l'Emmental.
Des thèmes tels que les volumes, le toucher et la tension spatiale entre les bâtiments sont en lien avec l'architecture, auxquels s'ajoutent le programme, les exigences des maîtres d'ouvrage et la fonction. Mais un bâtiment est avant tout façonné par son usage. Au-delà de celui-ci, une forme architecturale et urbanistique dégage une énergie sculpturale qui ressort plus particulièrement dans nos collaborations avec des artistes.

Tu as étudié à l'ETHZ. C'est aussi là-bas que tu as été confronté à des problématiques sociologiques. En quoi cette approche axée sur l'usage, le quotidien et la société a-t-elle modifié ta conception de l'architecture – par rapport notamment à une logique conceptionnelle guidée par la forme ou la composition?
En première année, Hermann Zinn enseignait aux étudiant·es l'analyse critique du logement d'un point de vue social et économique. Il mettait volontairement de côté la dimension esthétique de l'architecture, considérée comme subjective. C'est finalement Luigi Snozzi et son enseignement qui m'ont réconcilié avec cette dernière approche.
L'étude des typologies – dans le sillage des rationalistes italiens des années 1960 – m'a permis de dépasser l'opposition entre une approche de l'architecture par la fonction et une autre privilégiant la composition. Une position à mon sens toujours pertinente aujourd'hui.
En 1986, alors que j'étais professeur à l'EPFL, j'ai tenté avec Gilles Barbey et des étudiant·es d'explorer et de cartographier les perceptions qu'ont les habitant·es de leurs espaces de vie. À l'époque, l'étude des conditions sociales avait cédé la place à l'exploration des expériences individuelles du monde de l'habitat.



Wohnhäuser Hammerstrasse, Basel, 1981 | Immeubles résidentiels rue Hammerstrasse, Bâle, 1981
Foto | Photo Lili Kehl

Nach dem Studium bist du 1976 in das Büro deines Vaters Marcus Diener eingetreten, das bereits seit 1942 bestand und das du seit 1980 führst. Wie erinnerst du dich an diesen Anfang und Übergang?
Dieter Righetti, Wolfgang Schett und ich haben als kleine Gruppe an Wettbewerben teilgenommen und das Projekt Hammer I im historischen Basler Arbeiterquartier Matthäus entwickeln können. Mein Vater hat uns Vertrauen geschenkt.
Das Wohnungsbauprojekt fand internationale Beachtung. Die Häuser liegen nicht an irgendeinem Ort. In den ehemaligen Fabrikhallen an der Hammerstrasse hatte zuvor die Hammerausstellung stattgefunden, eine der frühen wichtigen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Basel, die internationale Künstler*innen in einem industriellen, nicht-konventionellen Raum versammelte. Damit markiert der Ort einen doppelten Übergang: von der Industrie zur Kunst, von der Kunst zum urbanen Wohnraum. Die Siedlung Hammer I wurde zu einem architektonischen Schlüsselwerk des sozialen Wohnungsbaus in Basel.
Danach gewannen wir Wettbewerbe: in Basel für die Wohnhäuser im St. Alban-Tal und in Salzburg für den Hans-Sachs-Hof. Danach haben Dieter Righetti und Wolfgang Schett die Verantwortung für alle neuen Studien und Projekte des Büros übernommen. Wir hatten damit enorme Chancen und waren damit zugleich gefordert – sowohl in den Konzepten als auch in der Ausführung der Ideen.

Une fois tes études terminées, tu as intégré le bureau que ton père, Markus Diener, avait créé en 1942 et que tu diriges depuis 1980. As-tu des souvenirs de cette transition?
Dieter Righetti, Wolfgang Schett et moi-même formions à l'époque une équipe. Nous faisions des concours et avons développé le projet Hammer I, un projet de logements situé dans l'ancien quartier ouvrier bâlois de Matthäus. Mon père nous faisait confiance.
Hammer I a trouvé un certain écho à l'échelle internationale. Les nouvelles constructions n'occupaient pas un lieu quelconque, puisque les anciennes halles industrielles de la Hammerstrasse accueillaient alors la Hammerausstellung, l'une des premières expositions majeures d'art contemporain à Bâle, qui réunissait des artistes internationaux dans un espace industriel et moins conventionnel. Il s'agit d'un lieu de transition à deux titres: de l'industrie à l'art, puis de l'art à l'habitat urbain. C'est à ce titre qu'Hammer I est d'ailleurs devenu un projet phare de la construction de logements sociaux à Bâle.

Hammer I et II, à Bâle, ont suscité un vif intérêt en raison de leurs plans organisés avec précision, de leur rapport à l'îlot urbain et du fait qu'ils associaient logements, commerces et espaces semi-publics. Ils témoignent d'une recherche constante d'équilibre entre typologies urbaines, attentes et idées contemporaines.
Nous avons pour habitude d'intégrer des aspects traditionnels de l'urbanisme ou de la construction de logements pour développer de nouveaux potentiels.

Die Basler Wohnanlagen Hammer I und II wurden wegen ihrer präzisen Grundrissorganisation, der Auseinandersetzung mit dem städtischen Block und ihrer Verbindung von Wohnen, Gewerbe und halböffentlichen Räumen viel beachtet. Du scheinst darin städtische Typologien und zeitgenössische Anforderungen und Ideen neu austariert zu haben.
In unserer Arbeit ist es ein wiederkehrendes Verfahren, traditionelle Aspekte des Städtebaus oder Wohnungsbaus einzubeziehen, um aus ihnen Neues zu gewinnen.

In deinen Wohnungsgrundrissen zeigt sich über Jahrzehnte eine kontinuierliche Arbeit an den Typologien – von den frühen Basler Bauten über den Warteckhof bis zu neuen Projekten wie dem Mehrfamilienhaus am Rennweg 24 in Basel. Wie findest du das Gleichgewicht zwischen spezifischen Lösungen für das Programm und einer generischen Offenheit; oder anders gesagt zwischen präziser Setzung und langfristiger Adaptierbarkeit?
«Hugo, mach die Kiste nicht zu klein!», soll Mies van der Rohe dem Architekten Hugo Häring zugerufen haben, der die organische Gestalt von Räumen aus der Funktion zu entwickeln suchte, während Mies das grosse Ganze im Auge hatte. Wir haben sukzessive die räumliche Auflösung der exakt strukturierten Raumprogramme erlebt und an diesem Prozess teilgenommen, sowohl beim Wohnraum wie in Räumen für die Arbeit. Immer bestrebt, die grösstmögliche Dimension als Erfahrung des kollektiven Raums zu generieren, sollten die Räume darüber hinaus stets zu einer spezifischen Gestalt finden.

Bei Wohnungen scheint dir der Gebrauchswert einen höheren Stellenwert zu haben als der architektonische Ausdruck. Wie neutral soll Architektur sein – und wie viel Charakter ist wichtig?
Die architektonische Identität muss mit einem hohen Gebrauchswert zusammengehen. Die Proportionen, die Fenster, die Lichtführung, die Oberflächen … Interessante Räume sind sehr differenziert und erschöpfen sich nicht in einer einzigen starken architektonischen Geste. Wir versuchen, Architektur beziehungsreich zu gestalten. Das lässt sich auch an späteren Wohnbauprojekten erkennen, die mit industrieller oder administrativer Geschichte an ihrem Ort in

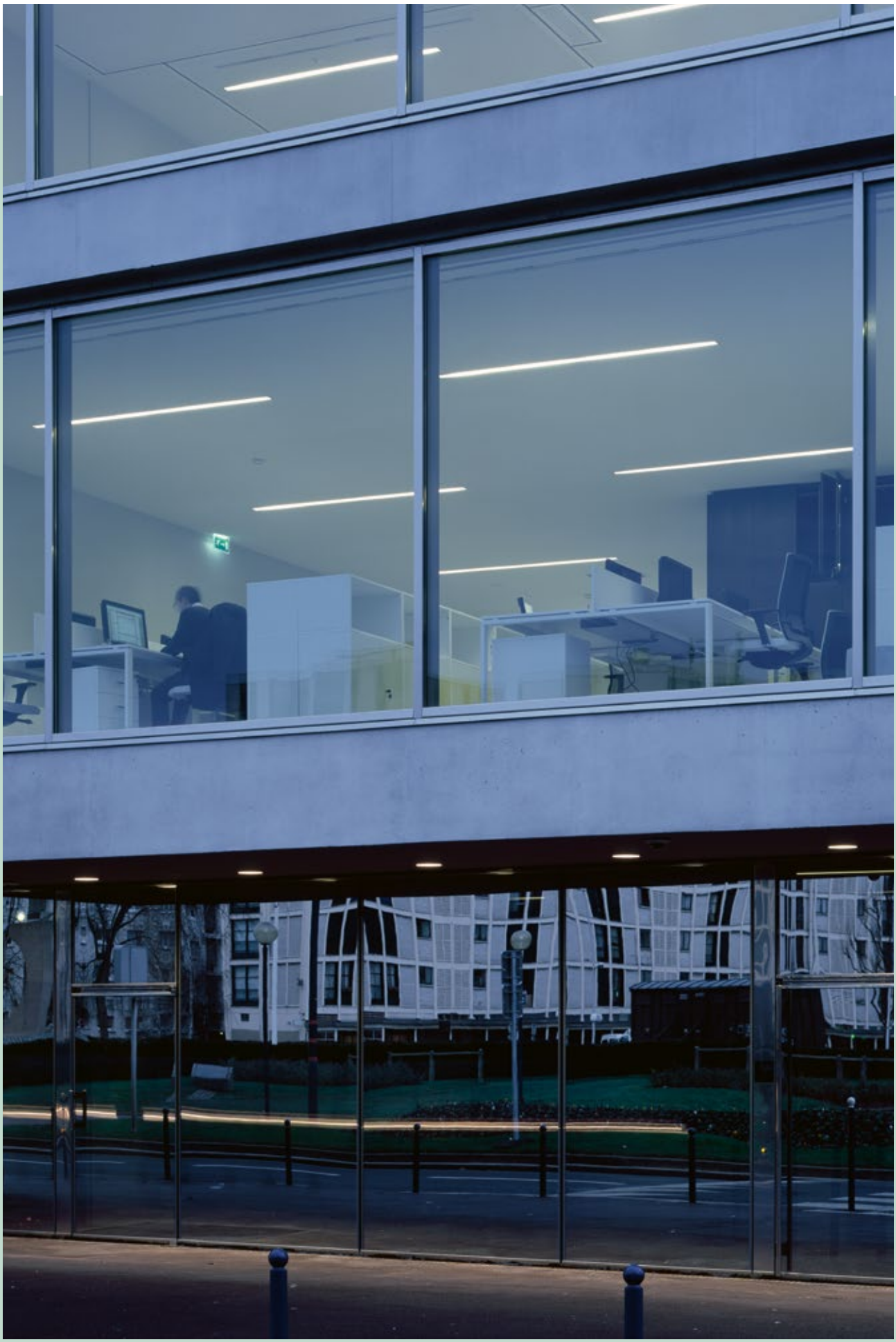
Tes plans de logement témoignent, au fil des décennies, d'un travail continu sur les typologies – de tes premières réalisations à Bâle, en passant par le Warteckhof, jusqu'à des projets plus récents comme l'immeuble d'habitation du Rennweg 24, également à Bâle. Comment trouves-tu l'équilibre entre des solutions spécifiques adaptées au programme et une ouverture permettant d'autres usages? Ou, en d'autres termes, entre une définition précise et une adaptabilité à long terme?
«Hugo, ne rétrécis pas trop la boîte!», aurait lancé Mies van der Rohe à l'attention de Hugo Häring. Ce dernier cherchait à développer des espaces de formes organiques à partir de leur fonction, tandis que Mies été attaché à la vision d'ensemble. Nous avons assisté – et pris part – à la progressive dissolution de la stricte définition spatiale des programmes, tant dans les espaces de vie que dans les espaces de travail. Si la conception spatiale collective exige une amplitude maximale, elle impose tout autant une spécificité formelle rigoureuse.

Pour ce qui est du logement, tu sembles plus concerné par la valeur d'usage que par l'expression architecturale. Jusqu'à quel point l'architecture doit-elle être neutre – et quelle est la dose minimum de caractère nécessaire?
L'identité architectonique d'un bâtiment doit aller de pair avec sa valeur d'usage. Proportions, fenêtres, lumière, surfaces … Des espaces différenciés sont des espaces intéressants. De tels espaces ne se résument pas à un seul geste architectural fort, et nous nous efforçons en cela de concevoir une architecture riche en relations. C'est aussi le cas de projets de logement plus récents dont la conception est liée à l'histoire industrielle ou administrative de leur site. Les logements construits dans le périmètre de l'ancienne brasserie Warteck à Bâle, ou encore ceux des îles KNSM et Java dans la zone portuaire d'Amsterdam, rappellent dans leur organisation les bâtiments logistiques qui se tenaient là auparavant. C'est aussi le cas des logements actuellement en construction dans et autour de la mairie d'arrondissement de Hambourg-Eppendorf. Conçu à la fin des années 1950 par l'ancien architecte municipal Paul Seitz, cet ensemble a fait l'objet d'une intervention qui concilie sa nouvelle affectation avec la préservation de son identité architecturale.



Erweiterung Stadtmuseum Aarau, Schlossplatz, 2015 |
Extension du musée de la ville d'Aarau, Schlossplatz, 2015
Foto | Photo Christian Richters

Shoah Memorial, Drancy, 2011 |
Mémorial de la Shoah, Drancy, 2011
Foto | Photo Hélène Binet





Brauerei Warteck und Warteckhof, Basel, 1996 |
Brasserie Warteck et Warteckhof, Bâle, 1996
Foto | Photo Hansruedi Disch

einem Zusammenhang stehen: Bei den Wohnhäusern auf dem Brauereiareal Warteck in Basel und denen auf KNSM- und Java-Eiland im Hafengebiet von Amsterdam haben wir eine räumliche Organisation der Wohnungen gefunden, die an die Logistikgebäude an diesem Ort denken lässt. Auch für die aktuell vor der Realisierung stehenden Wohnungen in und um das von dem ehemaligen Stadtbaumeister Paul Seitz in den späten 1950er-Jahren entworfene Bezirksamt in Hamburg-Eppendorf haben wir die neue Nutzung und die im Ensemble begründete Identität zusammengeführt.

Viele deiner Projekte entstehen aus Bedingungen, die zunächst wie Einschränkungen wirken: schmale Parzellen, Bestandsschutz, historische Brüche, technische Anforderungen oder schwierige städtebauliche Situationen. Wann wird aus einer Einschränkung ein Potenzial für den Entwurf?
Heterogenität und Widersprüche bilden die Voraussetzungen unserer Arbeit, nicht eine Beschränkung. Wir gewinnen aus den vermeintlichen Einengungen die Gestalt.

Kann man sagen, dass ihr Gebäude nicht nur aus dem Programm und dem Ort heraus entwickelt, sondern auch aus der Frage, welchen Gewinn es für den öffentlichen oder kollektiv wahrgenommenen Raum erzeugt?
Das kann ich am besten an zwei Beispielen erläutern. Für den öffentlich wahrnehmbaren Raum erzeugen die leise Knickung der Fassade und die 134 Menschenbilder am Stadtmuseum Aarau Qualitäten, die den Schlossplatz beleben. Eigentlich generiert die Erweiterung auf dieser Seite des mittelalterlichen Wohnturms, dem Schlössli, sogar den Platz neu. Die Erweiterung war auf der gegenüberliegenden Seite geplant. Wir haben die Rochade im Wettbewerb vorgeschlagen. Dieses Projekt macht deutlich, dass Architektur diese Kraft entwickeln kann.

Bon nombre de tes projets naissent de conditions pouvant être perçues comme des entraves au premier coup d'œil: parcelles étroites, bâti existant protégé, cassures historiques, exigences techniques ou situations urbaines difficiles. À quel moment ces présumées entraves deviennent-elles un potentiel pour le projet?
L'hétérogénéité et les contradictions sont les fondements de notre travail. Elles nous permettent de lui donner forme et ne sont en aucun cas un frein.

Peut-on dire de vos bâtiments qu'ils sont développés non seulement à partir du programme et du site, mais aussi en cherchant à savoir quel bénéfice ils apporteront à l'espace public ou collectif?
Prenons deux exemples qui illustrent parfaitement cela. La légère courbure de la façade et les 134 portraits de personnes du musée municipal d'Aarau créent des qualités qui animent la place du château. L'extension de ce côté du «Schlössli» – le donjon médiéval – redéfinit d'ailleurs la place et l'espace public en question. Le programme prévoyait initialement une extension de l'autre côté. C'est nous qui avons proposé ce changement de perspective lors du concours. L'architecture est en mesure de développer cette force, et ce projet le montre clairement.
C'est aussi le cas pour le centre de documentation «Mémorial de la Shoah» à Drancy. Les miroirs du hall d'entrée, qui capturent la vue sur la Cité de la Muette et, en la reflétant, mettent en relation le passé et le présent dans l'espace public. Ils participent ainsi à la dynamisation de l'espace urbain, répondant, à mon sens, aux besoins des passant·es comme à ceux des visiteur·euses.

Professeur à l'ETHZ, la ville était aussi au cœur de ton enseignement. Tu as cofondé et contribué à façonner le Studio Basel pendant seize ans. Les réflexions sur la «ville contemporaine» qui y ont été développées ont influencé le discours architectural bien au-delà des frontières suisses.

Ein anderes Beispiel ist das Dokumentationszentrum Mémorial de la Shoah in Drancy. Die Verspiegelung der Eingangshalle, welche die Sicht auf die Cité de la Muette einfängt und Vergangenheit und Gegenwart im öffentlichen Raum sichtbar macht und in Beziehung setzt, folgt auch der Absicht, den städtischen Raum zu aktivieren, was, glaube ich, Bedürfnisse der Betrachtenden und Besuchenden beantwortet.

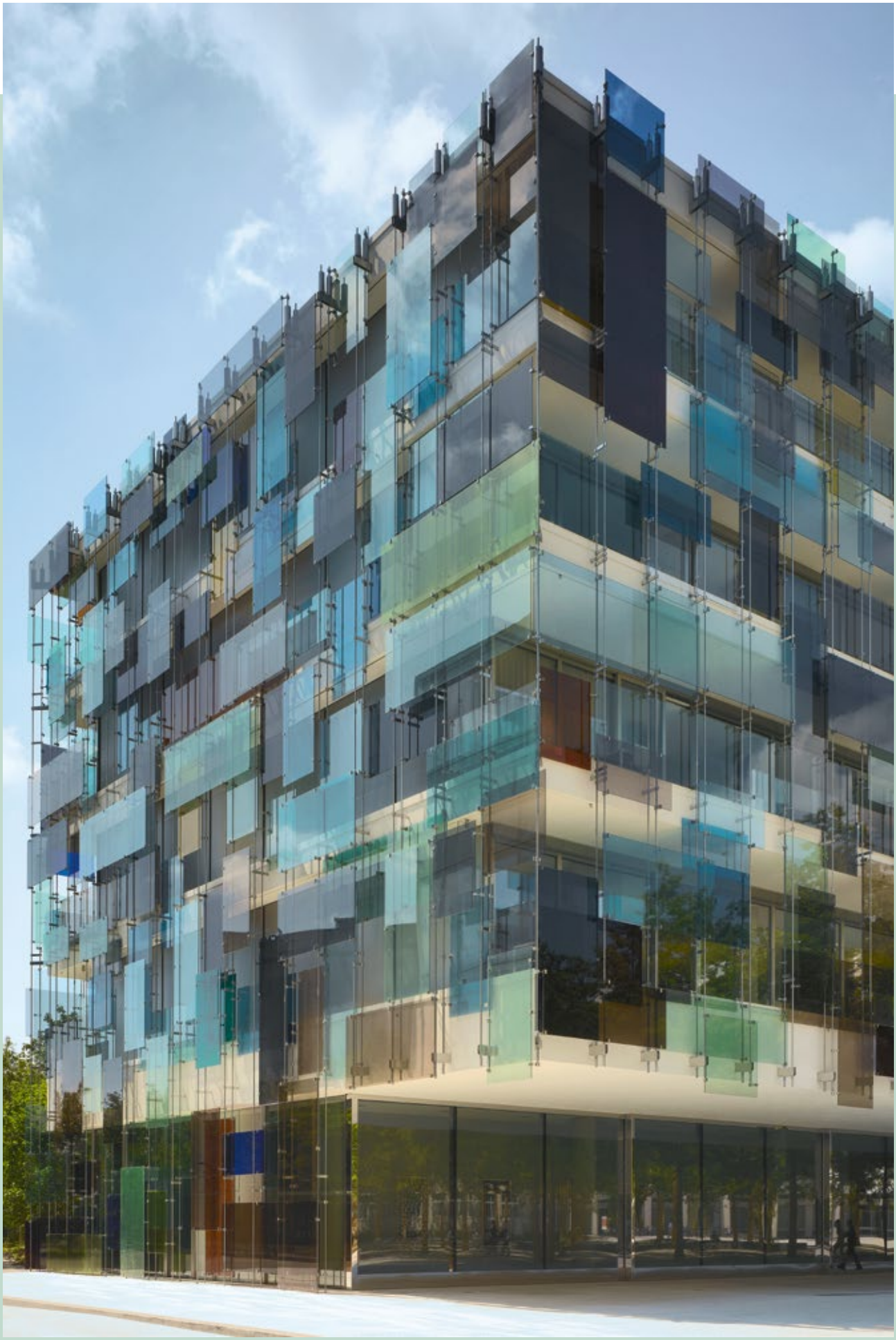
Auch bei deiner Tätigkeit als Professor an der ETH stand die Stadt im Fokus. Du hast das Studio Basel mitbegründet und während sechzehn Jahren mitgeprägt. Die dort entwickelte Auseinandersetzung mit der «Stadt der Gegenwart» hat den Architekturdiskurs weit über die Schweiz hinaus beeinflusst.
In diesem Format haben wir zunächst den Schweizer Städten und Landschaften innewohnende Identitäten zu erforschen versucht. Die Perzeption und Beschreibung der «urban conditions» – also der städtischen Verhältnisse – weiteten wir auf Städte rund um den Globus aus. Methodisch war uns die empirische Arbeit vor Ort wichtig, das Erkennen und Beschreiben der dynamischen Kräfte, die einer Stadt ihre Gestalt verliehen und die oft immer noch wirken. Gleichzeitig faszinierte uns Aldo Rossis Fokus auf die Permanenz urbaner Typologien. Die kontrastierenden Methoden – das empirische Erfassen und das typologische Denken – bildeten für die Arbeit im Studio Basel die Grundlage.
Theorie und empirische Praxis zu verschmelzen, Feldarbeit, Interdisziplinarität, Analyse waren pädagogische Anliegen. Es entstanden insgesamt drei grosse Untersuchungen: «Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt», internationale Stadtporträts und territoriale Forschung.

Avec Studio Basel, nous cherchions d'abord à explorer les identités inhérentes aux villes et aux paysages suisses. Nous avons ensuite élargi notre champ d'observation et de description de ces «urban conditions» à des villes dans le monde entier. Sur le plan méthodologique, nous accordions une grande importance au travail empirique sur le terrain, à l'identification et à la description des dynamiques qui ont façonné une ville et qui, souvent, continuent d'agir. Parallèlement, l'accent mis par Aldo Rossi sur la permanence des typologies urbaines nous fascinait. Ces méthodes contrastées – l'observation empirique et la réflexion typologique – ont constitué le fondement du travail au Studio Basel.
Notre pédagogie se focalisait sur la fusion entre théorie et pratique empirique, en combinant travail de terrain, interdisciplinarité et analyse. Trois grands projets d'étude ont vu le jour: «La Suisse. Portrait urbain», des portraits urbains au-delà de nos frontières et des recherches territoriales.

Tes premières réalisations, en particulier, sont généralement associées au rationalisme, à la Nouvelle Objectivité et à la Modernité classique. Les références directes sont-elles importantes pour toi, ou ces similitudes sont-elles plutôt le fruit du hasard, issues de recherches comparables en matière de précision, d'économie et de pertinence urbaine?
Ces courants ont directement influencé nos premiers projets. Il est vrai que la recherche de la précision, de l'économie et de l'adéquation à l'espace urbain nous renvoie sans cesse à la modernité européenne, et plus particulièrement à l'œuvre d'Adolf Loos et de Josef Frank, ou encore à celle des architectes italiens BBPR et Asnago Vender. Ces relations référentielles se sont ensuite assouplies pour aboutir.

Wohnhäuser KNSM- und Java-Eiland, Amsterdam, 2001 |
Immeubles d'habitation KNSM- et Java-Eiland, Amsterdam, 2001
Photo | Foto Christian Richters





Insbesondere deine frühen Bauten werden mit Rationalismus, Neuer Sachlichkeit und der Klassischen Moderne allgemein in Verbindung gebracht. Sind direkte Bezüge für dich wichtig – oder entstanden Ähnlichkeiten eher zufällig aus vergleichbaren Suchen nach Präzision, Ökonomie und städtischer Angemessenheit?
Diese Bewegungen haben unsere frühen Projekte unmittelbar beeinflusst. Es ist richtig, dass uns die Suche nach Präzision, Ökonomie und stadträumlicher Angemessenheit immer wieder die europäische Moderne wachruft, etwa auch das Werk von Adolf Loos und Josef Frank oder der italienischen Architekten BBPR und Asnago Vender. Später haben sich diese Bezüge gelockert.

Frühere Fassaden waren eher neutral, glatt und dünn wie Passepartouts, welche die Blicke zwischen Innenwelten und Stadt rahmen. Beim Novartis Campus Forum 3 in Basel, bei Swiss Re Next am Mythenquai in Zürich oder beim Stadtmuseum Aarau sind sie hingegen vielschichtige Medien: Filter, Reliefs und Bildträger von Erinnerungen. Kannst du ein wenig über diese Entwicklung sprechen?
Die unterschiedlichen Arten von Fassaden folgen einer Lektüre der Stadt, welche die Blockrandquartiere mit Wohnbauten von den öffentlichen Gebäuden, den «Monumenten» unterscheidet, welche den Ausdruck einer Stadt permanent prägen. Auch wenn die Blockränder der Wohnquartiere heute oft aufgelöst sind, halten wir die Unterscheidung für relevant. Wohnbauten sind vielmehr noch Teil einer starken übergeordneten städtebaulichen oder architektonischen Konvention.
Im Wohnungsbau verwenden wir meist Typen von traditionellen Fenstern, die wir jedoch zu dehnen versuchen, um im Inneren die umgebenden Stadt- oder Landschaftsräume gestalterisch einzubeziehen. Das Fenster soll nicht nur einen gerahmten Blick in den Stadt- oder Landschaftsraum zulassen; Innen und Aussen sollen in Relation geraten. Selten lösen wir die Innenräume in ihrer Wirkung durch wandgrosse Fenster auf.
Die «monumentalen» Gebäude sind auf sich gestellt, Bedeutungsträger, Vermittler von der Identität eines öffentlichen Programms und eines Ortes. Daher sind Bauwerke von öffentlicher Relevanz anders zu gestalten.

Die Zusammenarbeit mit Künstler*innen zieht sich durch dein Werk – etwa mit Helmut Federle, Pipilotti Rist, Josef Felix Müller, Marc Camille Chaimowicz, Gerda Steiner, Jörg Lenzlinger und anderen. Was eröffnet die Kunst der Architektur, was diese allein nicht leisten könnte? Soll sie harmonieren oder Reibung und Spannung entstehen?
Die Zusammenarbeit macht in jedem der genannten Beispiele eine besondere Aussage. In Colaboration mit Helmut Federle sind die künstlerischen Beiträge im Forum 3 auf dem Novartis Campus in Basel und in der Schweizer Botschaft Berlin unerlässliche Teile der Gestalt geworden, ein inneres Argument.

Novartis Forum 3, Basel, 2005 |
Forum Novartis 3, Bâle, 2005
Foto | Photo Christian Richters

Il y a quelques années, vos façades étaient plutôt neutres, lisses et fines, à l'image de passe-partout encadrant les relations visuelles qui s'établissent entre les intérieurs et la ville. Les façades du Campus Forum 3 de Novartis à Bâle, du Swiss Re Next sur le Mythenquai à Zurich ou du musée d'Aarau constituent en revanche des supports aux multiples facettes: des filtres, des reliefs et des supports d'images porteuses de souvenirs. Peux-tu nous en dire un peu plus sur cette évolution?
Les types de façades découlent d'une lecture de la ville qui fait la distinction entre les îlots d'habitation et les bâtiments publics, ces «monuments» qui marquent en permanence l'identité d'une ville. Et même si les îlots en question sont de nos jours souvent effacés, nous considérons que cette distinction reste pertinente. Les bâtiments de logement s'inscrivent davantage dans une convention urbanistique ou architecturale globale bien établie.
Dans les projets de logements, nous utilisons généralement des types de fenêtres traditionnels, que nous essayons toutefois de décliner afin d'intégrer de manière aussi créative que possible les espaces urbains ou paysagers environnants à l'intérieur. La fenêtre ne doit pas seulement offrir une vue cadrée sur l'espace urbain ou paysager; elle doit aussi permettre à l'intérieur et à l'extérieur d'entrer en relation. Il est d'ailleurs rare que nous dissolvions les spatialités intérieures en utilisant des fenêtres toute hauteur.
Les bâtiments que je qualifiais de «monumentaux» sont quant à eux autonomes, porteurs de sens, vecteurs de l'identité d'un programme public et d'un lieu, raison pour laquelle ils doivent être conçus différemment.

La collaboration avec des artistes est un fil conducteur de ton œuvre – Helmut Federle, Pipilotti Rist, Josef Felix Müller, Marc Camille Chaimowicz, Gerda Steiner, Jörg Lenzlinger et d'autres. Qu'apporte l'art que l'architecture ne peut offrir? Doit-il apporter une harmonie ou plutôt susciter frictions et tensions?
Les collaborations que tu évoques véhiculent toutes un message particulier. Les contributions artistiques d'Helmut Federle pour le Forum 3 du Campus Novartis à Bâle et pour l'ambassade de Suisse à Berlin sont devenues des éléments indispensables et des arguments intrinsèques de la conception.
Si nous avons cherché à établir une collaboration dans les projets mentionnés, c'est parce que le corpus de l'œuvre artistique et notre conception du lieu approfondissent le travail architectural et que nous souhaitions exprimer cela symbiotiquement.

La façade permet par ailleurs une lecture de vos travaux qui dépasse la simple fonction de revêtement pour réunir bâtiment et paysage, architecture et histoire, espaces extérieurs et intérieurs, individu et collectivité.
À titre de comparaison: le relief d'Helmut Federle placé sur le mur coupe-feu ouest de l'ambassade de Suisse à Berlin a été développé dans le cadre du projet architectural de 1995, et fait écho à l'histoire de la destruction et de la reconstruction. En revanche, l'œuvre «Ein Blatt im Wind» de Pipilotti Rist est un excellent exemple de la rencontre entre art et architecture. Dans le cadre d'un concours auquel participaient plusieurs artistes, Pipilotti s'est rendue sur le chantier du gros œuvre et a conçu, à ce stade, une réponse poétique à la rue aseptisée et à cet espace soumis au plus haut niveau de

Wenn wir bei den genannten Projekten eine Zusammenarbeit angestrebt haben, dann deshalb, weil der Korpus des künstlerischen Werks und unsere Auffassung des Ortes die architektonische Arbeit vertiefen und wir eine gemeinsame Fassung dafür entwickeln wollten. Am Beispiel der Fassaden beschrieben, geht ihre so gewonnene Lesart über die reine Zweckbestimmung hinaus und vereint Gebäude und Landschaft, Architektur und Geschichte, Aussen- und Innenräume, Individuum und Kollektiv.
Im Vergleich: Helmut Federles Relief vor der westlichen Brandwand der Schweizer Botschaft in Berlin ist als Teil des architektonischen Entwurfs von 1995 entstanden, der auf die Geschichte der Zerstörung und den Wiederaufbau reagiert. Hingegen ist die Arbeit «Ein Blatt im Wind» von Pipilotti Rist ein hervorragendes Beispiel für Kunst und Bau. Pipilotti hat mit anderen Künstler*innen im Rahmen eines Wettbewerbs den Rohbau besucht und in diesem Stadium eine poetische Antwort konzipiert auf die saubere Strasse und den streng kontrollierten Raum höchster Sicherheitsstufe, der keine Spuren menschlicher Präsenz zulassen will. Um das zu kontern, hat sie eine Maschine installieren lassen, die farbige Blätter in das Atrium spuckt.

Die Botschaft ist ein Solitär wider Willen: eines der wenigen erhaltenen Gebäude eines kriegszerstörten Quartiers, unmittelbar im Regierungsviertel der Bundesrepublik Deutschland und später ergänzt durch deinen Anbau und Helmut Federles Betonrelief. Was interessierte dich an dieser Situation und wie hast du architektonisch auf diesen ungewöhnlichen Kontext reagiert?

sécurité et strictement contrôlé, et dans lequel aucune trace de présence humaine n'est autorisée. Son installation – une machine qui crache des feuilles colorées dans l'atrium – contre ces aspects.

L'ambassade est un solitaire malgré elle: l'un des rares édifices préservés d'un quartier que la guerre a détruit. Il est situé en plein cœur du quartier gouvernemental de la République fédérale d'Allemagne et complété par votre projet d'extension et le relief en béton d'Helmut Federle. Qu'est-ce qui t'intéressait dans cette situation et comment as-tu réagi, sur le plan architectural, à ce contexte inhabituel?
Sa qualité de fragment alloue justement à l'ambassade toute son importance: un bâtiment qui a survécu à la destruction du quartier de l'Alsen et qui s'est ensuite retrouvé, du jour au lendemain, au cœur du nouveau quartier gouvernemental de l'Allemagne réunifiée. Nous ne voulions pas déformer son histoire, ni le traiter comme un monument isolé, mais plutôt témoigner de ce qui manque dans ce contexte de destruction, à savoir le quartier dans lequel ce palais cossu s'inscrivait pleinement. Construit pour servir de résidence au directeur de la Charité, il fut ensuite quelques années durant le salon mondain d'un producteur berlinois. Selon les plans d'Albert Speer et d'Adolf Hitler, le bâtiment – qui était déjà à l'époque la légation suisse – devait céder la place, avant même le début de la Seconde Guerre mondiale, à la construction d'un immense «Gauforum». Presque entièrement détruit par un incendie, il servit de base à l'Armée rouge pendant le siège du Reichstag, en 1945. Après la guerre, il subsista en tant que fragment historique et spatial,

Schweizer Botschaft, Berlin, 2001 |
Ambassade de Suisse, Berlin, 2001
Foto | Photo Christian Richters



Die Schweizer Botschaft ist gerade als Fragment bedeutsam: ein Gebäude, das die Zerstörung des Alsenviertels überstanden hat und später dann auf einmal im Zentrum des neuen Regierungsviertels des wiedervereinigten Deutschlands stand. Wir wollten seine Geschichte nicht überformen, nicht als isoliertes Denkmal behandeln, sondern in seiner Situation der Zerstörung das Abwesende bezeugen, das Viertel, in das dieses vornehme Palais lebhaft einbezogen war. Erbaut als Wohnort des Leiters der Charité, war es einige Jahre der gesellschaftliche Salon eines Berliner Produzenten. Nach Plänen Albert Speers und Adolf Hitlers sollte das Haus – zu dem Zeitpunkt bereits eidgenössische Gesandtschaft – noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs dem Bau eines riesigen Gauforums weichen. Beinah abgebrannt, diente es 1945 während der Belagerung des Reichstags der Roten Armee als Stützpunkt. In der Nachkriegszeit blieb es als historisches und räumliches Fragment bestehen, bis wir es nach der Deutschen Wiedervereinigung erweitert haben.
Der L-förmig um einen Hof organisierte Anbau nach Osten ist einfach gehalten. Abstrakt-kubisch ergänzt er die bestehende Südfassade durch eine von Öffnungen rhythmisierte Wand. Wir wollten weder eine Konkurrenz zum Historismus noch eine Nachahmung. Das Palais wird Teil eng verbundener architektonischer und skulpturaler Komponenten. Die Erhaltung der historischen Substanz und die funktionale Kontinuität des alten Gebäudes waren dabei selbstverständlich. Auf der anderen Seite liegt das Betonrelief Helmut Federles. Die gerasterte Form lässt an Öffnungen denken, durch die wir aber weder hineinsehen noch hinaussehen können. Man könnte sagen, dass dieses Relief und seine täuschenden Fenster unseren Blick auf etwas anderes lenken: Vergangenes.

Auch die Reparatur des kriegszerstörten Ostflügels des Museums für Naturkunde in Berlin ist eine Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen. Du hast keine Rekonstruktion im klassischen Sinn vorgenommen, sondern einen Abdruck der alten Fassade – eine Neufassung in Form eines Betonreliefs geschaffen. Damit bleibt die Zerstörung ablesbar, setzt aber gewisse intellektuelle Fähigkeiten bei den Betrachtenden voraus. Hast du einen didaktischen Anspruch an Architektur?
Das Museum dient wie andere Naturkundemuseen längst nicht mehr nur der Erschliessung und Taxierung der gesammelten Arten. Auch die 250 000 Nasspräparate, die in Alkohol oder Formaldehyd konserviert werden, gelten als Archive der Biodiversität und helfen, ihre DNA zu sichern. Der neue Ostflügel ist innen ein Hochsicherheits-Schaudepot, eine Sammlungspräsentation zwischen Wissenschaft und Museumsbetrieb. Die Reproduktion in Beton soll für sich stehen, die ganze Fassade in ihrer stilistischen Eigenart vergegenwärtigen und zugleich lesbar machen, dass der Flügel im Zweiten Weltkrieg zur Ruine geworden war.
Wir hatten im Entwurf ein Gemälde vor Augen, das während eines Feuers durch Löschwasser beschädigt worden war. Paul Klee hat das Bild «Tierschicksale» von Franz Marc restauriert und dessen farbige Formen mit gedämpften Tönen ergänzt.
In Berlin wurden Silikonabdrücke der erhaltenen Fassaden inklusive der Fenster mit Beton ausgegossen, an die Stelle der zerstörten Bereiche gesetzt und fugenlos Stück für Stück montiert. So ist die

jusqu'à ce que nous l'agrandissions après la réunification allemande. Organisée en forme de L autour d'une cour, l'extension à l'est est relativement simple. De forme abstraite et cubique, il prolonge la façade sud existante, rythmée par une série d'ouvertures. Nous ne voulions ni rivaliser avec l'historicisme, ni l'imiter. Le palais s'intègre plutôt dans un ensemble de composantes architecturales et sculpturales étroitement liées. La préservation de la substance historique et la continuité fonctionnelle de l'ancien bâtiment allaient de soi. Le relief en béton de Helmut Federle en marque la fin. Son quadrillage ne fait que suggérer des ouvertures. Le relief et ses fenêtres illusoires détournent notre regard vers autre chose: le passé.

La reconstruction de l'aile est du Musée d'histoire naturelle de Berlin, détruite pendant la guerre, constitue elle aussi une réflexion sur la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences. Il ne s'agit pas d'une reconstruction au sens classique du terme, mais de la création d'une empreinte de l'ancienne façade – une réinterprétation sous la forme d'un relief en béton. Si la destruction reste ainsi perceptible, ne suppose-t-elle pas certaines capacités intellectuelles de la part des observateurs et observatrices? As-tu une ambition didactique en matière d'architecture?
Comme c'est le cas de nombreux musées d'histoire naturelle, la fonction de cet établissement ne se limite plus depuis longtemps uniquement à répertorier et à classer les espèces collectionnées. Les 250 000 spécimens conservés dans l'alcool ou le formaldéhyde sont également considérés comme des archives de la biodiversité et contribuent à préserver l'ADN. L'intérieur de la nouvelle aile est un dépôt d'exposition hautement sécurisé, une présentation des collections à mi-chemin entre la science et la pratique muséale.
La reproduction en béton doit se suffire à elle-même, mettre en valeur toute la façade et sa spécificité stylistique tout en établissant clairement que l'aile avait été réduite à l'état de ruine pendant la Seconde Guerre mondiale.
Nous avons conçu le projet en référence à un tableau endommagé par l'eau lors de l'extinction d'un incendie. Paul Klee a restauré le tableau «Tierschicksale» de Franz Marc, en complétant ses formes colorées par des tonalités plus sourdes.
À Berlin, des empreintes des façades conservées, fenêtres comprises, ont été réalisées en béton à partir de moules en silicone, puis mises en place dans les parties détruites et assemblées pièce par pièce, sans joints apparents. La forme d'origine demeure ainsi perceptible à travers les empreintes de la maçonnerie, de l'appareillage de pierre et des encadrements des ouvertures. Le béton se distingue de la substance bâtie conservée. Les destructions de la guerre font ainsi partie intégrante du bâtiment. Elles ne sont ni expliquées ni mises en scène de manière explicite, mais se lisent dans la différence entre ce qui a été conservé et ce qui a été rajou-

Ostflügel des Museums für Naturkunde, Berlin, 2010 |
Aile Est du Musée d'histoire naturelle, Berlin, 2010
Foto nächste Doppelseite | Photo de la double page suivante
Christian Richters





frühere Gestalt als Abdruck von Mauerwerk, Steinschnitt und Gewänden gegenwärtig. Der Beton lässt sich von der erhaltenen Bausubstanz unterscheiden. Die Kriegszerstörung bleibt damit Teil des Gebäudes. Sie wird nicht eigens erklärt oder inszeniert, sondern ist in der Differenz zwischen dem Erhaltenen und dem Neuen ablesbar. Natürlich setzt das Projekt eine gewisse Aufmerksamkeit beim Betrachter voraus. Aber Architektur sollte meiner Ansicht nach nicht alles vorwegnehmen. Sie kann in der Wahrnehmung Spuren hinterlassen, die sich den Betrachtenden erst im Zusammenhang erschliessen.

Im Zusammenhang mit deinem Werk fällt auch der Ausdruck «Ein Recht auf Geschichte». Was bedeutet das für dich?
Gebäude werden nicht neben der Geschichte entworfen. Sie beschreiben keinen abgeschlossenen historischen Zustand, sondern schreiben Geschichte weiter. Das erfahren wir gerade bei denkmalgeschützten Ensembles als ein grosses Potenzial.
Denken wir an das Kongresshausprojekt von Haefeli Moser Steiger am General-Guisan-Quai in Zürich. Die Architekt*innen entschieden sich im Wettbewerb von 1936 bewusst gegen die «tabula rasa»-Variante und für den Erhalt der bestehenden Tonhallensäle von 1895. In ihrem Entwurf suchten sie eine «behutsame Verschränkung der beiden Teile», wobei das neue Konzertfoyer und das anschliessende Kongressfoyer den erhaltenen Saaltrakt mit dem seeseitig angebauten Kongresshaus verbinden. Dieser Entwurf liess durch die verschiedenen Bauphasen nicht eine Nachbarschaft zur Zürcher Tonhalle entstehen, sondern quasi eine räumliche Durchdringung beider und Schicht um Schicht ein unteilbares Ganzes. Ihr Vorgehen beschreibt: Gebäude können so durch Veränderung Bedeutung gewinnen.
Zusammen mit Elisabeth & Martin Boesch Architekten und den Ingenieuren Conzett Bronzini Partner haben wir bei der Instandsetzung, dem Umbau und der Erweiterung von Tonhalle und Kongressté. Le projet exige bien sûr une certaine attention de la part de celle ou celui qui le regarde. Mais l'architecture ne devrait à mon avis pas tout anticiper. Elle peut laisser dans la perception des traces qui ne se révèlent au regard que dans leur contexte.

L'expression «un droit à l'histoire» est souvent associée à l'évocation de ton travail. Qu'est-ce que cela signifie pour toi?
Les bâtiments ne sont pas conçus en marge de l'histoire. Ils ne décrivent pas un état historique figé, mais continuent d'écrire l'histoire. C'est précisément là que réside, selon nous, un immense potentiel, notamment dans le cas des ensembles classés au patrimoine.
Prenons l'exemple de la Kongresshaus, le palais des congrès de Haefeli Moser Steiger sur le quai General-Guisan à Zurich. Lors du concours de 1936, les architectes ont délibérément rejeté la variante «tabula rasa» et opté pour la conservation des salles existantes de la Tonhalle – la salle de concert – construite en 1895. Leur projet propose un «entrelacement délicat des deux parties» attribuant au nouveau foyer de la salle de concert et à celui du palais des congrès attenant la fonction de liaison entre l'aile existante et le Palais des congrès construit côté lac. Au fil des différentes phases de construction, ce projet n'a pas débouché sur un simple voisinage avec la Tonhalle, mais articule l'interpénétration spatiale des deux structures pour former, couche après couche, un tout indivisible.
En collaboration avec Elisabeth & Martin Boesch Architekten et les ingénieurs de Conzett Bronzini Partner, nous avons intégré les interventions ultérieures au processus de transformation continue lors de la remise en état, de la transformation et de l'extension de la Tonhalle et du Kongresshaus. Le choix de supprimer la salle panoramique et les aménagements du vestibule était dicté par la volonté d'un retour aux qualités spatiales initiales. La matérialité et le savoir-faire artisanal ont joué un rôle central: les surfaces en sgraffito ont été mises au jour et partiellement reconstituées selon les techniques artisanales d'origine.

Arge Boesch Diener, Tonhalle und Kongresshaus, Zürich, 2021 |
Groupe Boesch Diener, Tonhalle et Palais des Congrès, Zurich, 2021
Foto | Photo Georg Aerni



haus spätere Eingriffe in den Prozess des Weiterbauens einbezogen. Der Rückbau des Panoramasaals und der Einbauten im Vestibül war eine bewusste Wiederannäherung an die räumlichen Qualitäten der Entstehungszeit. Materialität und Handwerk spielten eine zentrale Rolle: Sgraffito-Oberflächen wurden freigelegt und teilweise mit originalen Handwerkstechniken rekonstruiert.
Auch die historische Tragstruktur wurde nicht einfach ersetzt, sondern instand gesetzt und an heutige Anforderungen angepasst. Dazu gehören etwa die Maillart-Pilzstützen und das alte Stahltragwerk der Tonhalle. Der Bestand war eine Quelle für den Entwurf, Material und Handwerk betreffend wie methodisch. Das Projekt zeigt: Ein Denkmal muss lebendig bleiben, sich verändern. Das Neue muss sich jedoch nicht überall als neu darstellen.

Mehrere deiner Arbeiten setzen sich mit Orten auseinander, die von Krieg, Nationalsozialismus, Zerstörung oder Deportation geprägt sind – neben den bereits angesprochenen auch das Projekt zum Gauforum Weimar. Was reizt daran oder drängt dich dazu, sich mit derart schicksalsschweren Stätten zu beschäftigen?
Auch wenn viele Vorstösse von uns vergeblich sind, halte ich einen sorgsamen Umgang mit diesen Orten für unsere Verantwortung. Beim Gauforum Weimar wollte ein Investor ein Shoppingcenter in eine monumentale Versammlungshalle des nationalsozialistischen Regimes einbauen. Wir haben eine Alternative vorgelegt und plädierten dafür, die «Halle der Volksgemeinschaft» in die Form des unvollendeten Rohbaus von 1944 zurückzuführen, nachträgliche Einbauten und Verkleidungen aus der DDR-Zeit zurückzubauen, um die nackte Stahlbetonkonstruktion als Zeugnis der NS-Herrschaft und als Symbol ihres Scheiterns zu erhalten. Für das Einkaufszentrum haben wir einen neuen Baukörper vor dem ehemaligen Aufmarschplatz vorgeschlagen. Dennoch wurde die Halle 2000 bis 2005 zum Einkaufs- und Erlebniszentrum Weimar Atrium umgebaut. Erst mit späteren Ausstellungen und der Eröffnung des Museums «Zwangsarbeit im Nationalsozialismus» im Südflügel erhielt das Forum 2024 einen angemessenen Ort der Vermittlung.

In Weimar ist die monumentale Architektur des Nationalsozialismus noch physisch präsent. In Drancy hingegen dienten Wohngebäude der Cité de la Muette als Lager – eine Geschichte, die ihrer heutigen Gestalt kaum anzusehen ist.
Der Entwurf für das Mémorial de la Shoah in Drancy, ein Erinnerungszentrum für die Opfer, die von dort aus nach Auschwitz deportiert worden sind, versucht bewusst nicht, das Thema der Shoah architektonisch zu verkörpern. Stattdessen wollten wir ein «expressives Haus» schaffen, das zur Erinnerung und Auseinandersetzung mit diesem Thema anregt. Das Gebäude ist bewusst «sober and dignified» – nüchtern und respektvoll – gehalten. Expressiv ist es gleichwohl in seinem präzisen geschossweisen Aufbau. Es spricht von der Erinnerungsarbeit, die dort geleistet wird.
An solchen Orten entsteht eine besondere Verantwortung: Architektur muss hier fast still sein und nicht versuchen, durch formale Gestik die Geschichte zu überlagern oder zu bewältigen. Beim Mémorial in Drancy verzichtet die Architektur bewusst darauf, «par l'architecture elle-même l'histoire du génocide» zu erinnern. Stattdessen schafft sie einen Rahmen – einen vier-

La structure porteuse historique n'a pas non plus été simplement remplacée, mais remise en état et adaptée aux exigences actuelles. Cela concerne notamment les piliers en forme de champignon de Maillart et l'ancienne charpente métallique de la Tonhalle. Le patrimoine existant a été une source d'inspiration pour la conception, tant dans le choix des matériaux et des savoir-faire artisanaux que dans l'approche méthodologique. Ce projet montre qu'un monument doit rester vivant, évoluer.

Plusieurs de tes travaux traitent de lieux marqués par la guerre, le nazisme, la destruction ou la déportation – outre ceux déjà évoqués, citons également le projet consacré au «Gauforum» à Weimar. Qu'est-ce qui t'attire ou te pousse à t'intéresser à des lieux au destin si tragique?
Même si bon nombre de nos initiatives restent vaines – à l'image de celle que tu mentionnes –, je considère qu'il est de notre responsabilité de traiter ces lieux avec le plus grand soin. À Weimar, un investisseur souhaitait installer un centre commercial dans une salle monumentale du régime nazi. Nous avons proposé une alternative et plaidé pour que la salle en question retrouve l'aspect du gros œuvre inachevé de 1944. Pour ce faire, les aménagements et revêtements ajoutés à l'époque de la RDA ont été déposés afin de laisser apparente la structure nue en béton comme un témoignage du régime nazi et un symbole de son échec. Quant au centre commercial, nous avons proposé un nouveau bâtiment devant l'ancienne place d'armes nazie. Pour finir, c'est le bâtiment historique et sa halle qui ont été transformés entre 2000 et 2005 pour accueillir le centre commercial et de loisirs «Weimar Atrium». Ce n'est qu'avec des expositions ultérieures et l'ouverture du musée «Travail forcé sous le nazisme» dans l'aile sud que le Forum 2024 a trouvé un lieu de médiation approprié.

À Weimar, l'architecture monumentale du régime nazi est encore très concrètement présente. À Drancy, en revanche, les immeubles d'habitation de la Cité de la Muette ont servi de camp – une page de leur histoire que l'on devine à peine lorsqu'on les regarde aujourd'hui.
Le projet du Mémorial de la Shoah à Drancy, un lieu de mémoire dédié aux victimes déportées depuis Drancy vers Auschwitz, évite délibérément toute incarnation architecturale du thème de la Shoah. Nous avons plutôt souhaité créer un «bâtiment expressif» qui invite à la mémoire et à la réflexion sur ce sujet. Le bâtiment se veut délibérément «sober and dignified» – simple et digne. Il n'en reste pas moins expressif par sa composition verticale, et témoigne du travail de mémoire qui y est accompli.
Une responsabilité particulière règne dans des lieux tels que celui-ci: l'architecture doit y être presque silencieuse et ne pas tenter, via des gesticulations formelles, de recouvrir ou de dominer l'histoire. Au Mémorial de Drancy, l'architecture renonce délibérément à rappeler «par l'architecture elle-même l'histoire du génocide», et propose plutôt un cadre. À chaque étage une fenêtre toute largeur projette le regard des visiteur·euses sur l'ancien camp. La vue dégagée sur la Cité de la Muette permet de garder visible la trace historique. Il s'agit d'un bâtiment qui n'efface pas cette histoire, mais qui la rend lisible, sans l'instrumentaliser ni se l'approprier esthétiquement.



Entwurf für den Garten der Via Giulia, Rom | Projet pour le jardin de la Via Giulia, Rome
Visualisierung | Visualisation Diener & Diener

geschossigen, lasierten Betonquader mit grossem gestuftem Fenster zum ehemaligen Lager. Der freie Blick auf die Cité de la Muette hält die historische Spur sichtbar. Es geht um ein Gebäude, das diese Geschichte nicht vergessen, sondern sie lesbar werden lässt, ohne sie zu instrumentalisieren oder ästhetisch zu vereinnahmen.

Arbeitet ihr auch aktuell an einem Projekt, das sich mit einem vergleichbar aufgeladenen Kontext beschäftigt?
Wir stehen 2026 kurz vor der Fertigstellung des öffentlichen Gartens an der Via Giulia in Rom. Im Wettbewerb 2011 waren wir eingeladen, das historische Strassenprofil des von den Faschisten in den 1930-Jahren zerstörten Strassenblocks durch ein Gebäude wiederzugewinnen. Wir hingegen haben gemeinsam mit Vogt Landschaftsarchitekten vorgeschlagen, die äusseren Kanten des Gevierts mit Mauern zu fassen und innen einen öffentlichen Garten anzupflanzen, dem einzigen im historischen Zentrum. Wir wollten die mutwillig entstandene Brache als geschichtliches Zeugnis nicht unkenntlich machen und konnten uns kein neues Haus zwischen der historischen Bebauung entlang der Via Giulia vorstellen. Die römische Verwaltung hat das Projekt trotz der Empfehlung der Jury mehrmals auf Eis gelegt. Nach jahrelangen Protesten der dortigen Bürgerschaft, die das Anlegen des Gartens unterstützt hat, wird er jetzt – 15 Jahre später – realisiert.

Travaillez-vous actuellement sur un projet qui s'inscrit dans un contexte tout aussi chargé d'histoire?
Oui. Il s'agit du jardin public sur la Via Giulia, à Rome, dont la réalisation est sur le point d'être achevée. Le concours organisé en 2011 avait pour objectif de créer un bâtiment rétablissant le profil historique d'un îlot détruit par le régime fasciste dans les années 1930. En collaboration avec Vogt Landschaftsarchitekten, nous avions proposé de délimiter le périmètre à bâtir à l'aide de murs pour y aménager un jardin public, le seul du centre historique. Nous ne voulions pas effacer cette friche qui constitue un témoignage à part entière. Il nous était d'ailleurs impossible de nous imaginer un nouveau bâtiment inséré dans le tissu historique de la Via Giulia. Malgré la recommandation du jury, l'administration romaine a stoppé le projet à plusieurs reprises. Après des années de protestations en soutien à la création du jardin de la part des habitant·es du quartier, celui-ci va enfin voir le jour – 15 ans plus tard.

As-tu des projets, des idées et des plans que tu aimerais concrétiser ces prochaines années? Y a-t-il quelque chose qui a été négligé ou mis de côté jusqu'à présent et auquel tu souhaiterais consacrer plus de temps et d'attention?
Je ne tiens pas de liste de projets que je coche une fois réalisés. Si la redéfinition des types architecturaux nous a toujours captivé, nous mettons aujourd'hui l'accent sur une construction respec-

Hast du für die nächsten Jahre Projekte, Ideen und Pläne, die du gerne umsetzen möchtest? Ist bisher etwas zu kurz gekommen oder liegen geblieben, dem du mehr Zeit und Aufmerksamkeit schenken möchtest?

Nicht, dass ich eine Liste von Projekten abarbeite. Wir haben uns immer wieder mit der Neudefinition von Bautypen gewidmet und jetzt stehen für uns ressourcenschonendes Bauen, Kreislaufwirtschaft und Fragen zur Nachhaltigkeit im Fokus. Es geht um Raum für Innovation, für Korrektur, angesichts der aktuellen gesellschaftlichen Notwendigkeit von Veränderungen wie zum Beispiel im Wohnen und angesichts von Klimaschutz und Klimaanpassung.

In Basel beschäftigt uns konkret das zwischen Rhein und Wiese gelegene Transformationsareal Klybeck, wo es um die Frage geht, wie man die bestehenden Strukturen der Basler Industrie weiterbaut, neue Wohnungen zu vernünftigen Preisen schafft sowie Schatten und Wasserspeicher generiert. So ist unsere Arbeit hier Teil eines grossen Themas der Stadtentwicklung.

tueuse des ressources, sur l'économie circulaire et sur les questions de durabilité. Il s'agit de laisser place à l'innovation et à l'ajustement, compte tenu des actuels changements par ailleurs nécessaires de nos sociétés en matière de logement notamment, mais aussi de préservation et d'adaptation climatique.

À titre d'exemple, nous travaillons actuellement à Klybeck, un périmètre de la ville de Bâle en mutation, situé entre le Rhin et la Wiese. Nous nous interrogeons sur les moyens à mettre en œuvre pour tirer parti des structures industrielles existantes tout en permettant la construction de nouveaux logements à des prix raisonnables ainsi que la création d'espaces ombragés capables de retenir l'eau. Il s'agit là d'un développement d'envergure amenant son lot d'enjeux urbains dans lequel notre travail s'inscrit aujourd'hui.

