

Zeitschrift: Beiheft zum Bündner Monatsblatt
Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung
Band: 13 (2008)

Artikel: Über Architektur : ein Gespräch mit Bruno Giacometti
Autor: Frischknecht, Roland / Walser, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-825838>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

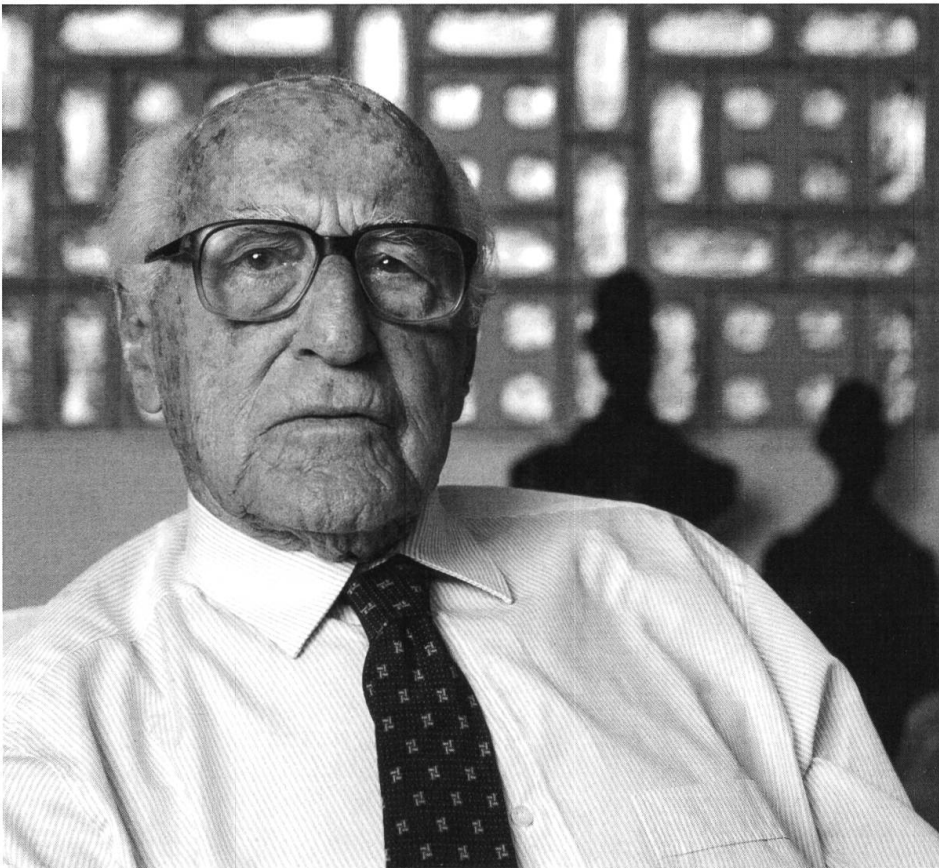
Terms of use

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

Download PDF: 14.03.2025

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

Über Architektur – ein Gespräch mit Bruno Giacometti



Bruno Giacometti, Porträtaufnahme 12. August 2000 (Gaechter+Clahsen, Zürich)

Weshalb haben Sie sich entschieden, den Architektenberuf zu ergreifen? Welche Umstände spielten dabei eine Rolle?

Ich habe im Herbst 1926 mein Studium an der ETH aufgenommen, und zwar an der Bauingenieurabteilung. Eine Zeit lang, als Bub, habe ich mit Bleistift und Farbstift immer Stadtpläne mit krummen Strassen und Plätzen skizziert. Ich habe mich so für Städte interessiert, ohne dass ich je eine Stadt gekannt hätte. Chur habe ich zum ersten Mal gesehen, als ich in die Kantonsschule gegangen bin; Zürich habe ich zum ersten Mal gesehen, als ich an die ETH gekommen bin. Für uns im Bergell war eigentlich die nächste Stadt Chiavenna. Also nicht St. Moritz. Ich bin früher in Chiavenna gewesen als in St. Moritz.

Mein Vater hätte es gerne gesehen, wenn ich mich an der Architekturabteilung der ETH eingeschrieben hätte. Aber ich habe immer an Architektur als Fassadenarchitektur gedacht, an klassische Architektur eben, und das interessierte mich wenig. Ich bin als Bauingenieurstudent mit dem Gedanken hingegangen, dass ich einmal Schiffbauingenieur werden wollte. Ich war der Meinung, Schiffbau muss auf alle Fälle funktionell sein. Also, wie es dann aussieht, ist eine andere Frage, aber mich interessierte der Schiffbau, interessierte das Schiff als schwimmender Körper mehr als die Architektur, von der ich vielleicht ein wenig eine falsche Auffassung gehabt habe. Wir hatten zu Hause Bücher über Architektur, aber vor allem über klassische Architektur.

Dann habe ich zum Studienbeginn als Ingenieur – ich hatte einen Freund im Semester von Karl Moser – den Zeichnungssaal von Moser besucht und gesehen, dass eigentlich Architektur auch aktuell ist, also eine lebende Architektur, funktionelle Architektur sein kann, und ich habe sofort auf Architektur umgesattelt. Dies geschah eigentlich als Folge dieses zufälligen Besuches in besagtem Zeichnungssaal.

Hat Le Corbusier zu dieser Zeit in Zürich Vorträge gehalten?

Nein. Corbusier hielt viel, viel später einen Vortrag. Und ich weiss noch, einmal waren wir bei Werner Moser zusammen mit Le Corbusier zum Essen eingeladen. Und nach dem Vortrag waren wir mit Alfred Roth, Le Corbusier und Georges-Pierre Dubois in der Altstadt. Nachher besuchten wir Heidi Weber, die in der Nähe des Kunsthauses eine Galerie hatte und später das Haus beim Zürichhorn bauen liess. Das war in den 50er Jahren. Wir waren zum Aperitif eingeladen, da waren Le Corbusier und ein paar Architekten anwesend, und dann kamen junge Studenten, junge Architekten, und Le Corbusier fragte sie, was sie von ihm wollten. Worauf diese antworteten, sie wollten ihm einige Fragen stellen, und die Antwort Le Corbusiers lautete: «Ich habe so viele Bücher geschrieben, da steht alles drin, was ihr wissen wollt, das könnt ihr in meinen Büchern lesen.» Er wollte mehr oder weniger sagen: «Lasst mich in Ruhe.»

Eine Anstellung bei Le Corbusier, auch nach dem Diplom, das kam für Sie nicht in Frage? Wie es Alfred Roth oder auch andere machten?

Nein. Ich habe 1930 diplomiert, das war zur Zeit der grossen Krise in ganz Europa. Und wenn man bei Le Corbusier hätte arbeiten wollen, hätte man vielleicht dafür bezahlen müssen. Ich

aber wollte etwas verdienen, selbständig sein und unabhängig von der Familie. Ich habe im Herbst 1930 als Angestellter im Büro von Adolf Steger und Karl Egender angefangen. Steger und Egender waren diejenigen der sogenannten modernen Architekten, die damals am meisten Aufträge hatten.

An was für Projekten arbeiteten Sie damals bei Steger und Egender?

Hallenstadion, Landesausstellung, ja, das kam später, aber vorher arbeitete ich an allen möglichen Projekten mit. Wir haben für eine Genfer Exportfirma ein Haus in Colombo gebaut. Dafür habe ich alle Pläne gezeichnet, und was interessant ist: Ich nahm deshalb Englischstunden – ich konnte kein Englisch –, um die Pläne auf Englisch zu beschriften. Ich lernte noch etwas anderes: englische Masse. Und bei den englischen Massen erlebte ich etwas Weiteres: Le Corbusier und Modulor. Das englische Mass, wenn man es kennt, ist sehr einfach. Bei uns kann man eine Türe 60, 67, 90 cm, 1m breit machen, wie man will. Im englischen Mass sind es meistens 3 Fuss. Die Masse sind in sich auf dem menschlichen Mass aufgebaut. Das lernte ich bei den Plänen, die ich für Colombo gezeichnet habe. Dann sind die Pläne verpackt und nach Colombo geschickt worden. Der Bau ist ausgeführt worden und Egender hat mir vorgeschlagen, ich solle nach Colombo reisen, um dort die Bauführung und die Bauleitung zu übernehmen. Aber in dem Moment waren andere Aufgaben für mich wichtiger.

Damals war Robert Maillart unser Ingenieur. Für das Albisriederhaus habe ich auch die Pläne gezeichnet, dort war ebenfalls Maillart als Ingenieur zuständig. Ich erinnere mich, dass ich einige Details der Konstruktion mit ihm besprechen wollte, es ging um runde Metallstützen, und er meinte: «Das müssen Sie als Architekt wissen, was Ihnen am besten passt, ich kann alles machen.» Und die Pilzdecke, die war von Maillart. Was die Kunstgewerbeschule betrifft, so hatte ich eine Frage an Maillart wegen der Eingangshalle mit den Garderoben, die wollte ich aus Beton und auskragend haben, und Maillart kam selber vorbei und meinte, als ich mich entschuldigte, ihn mit einer solchen Detailfrage zu behelligen: «Nein, nein, jede Frage ist wichtig.»

Wie muss man sich die Zusammenarbeit mit Robert Maillart vorstellen?

Er konnte auch architektonisch denken und nahm folgenden Standpunkt ein: «Ich bin Ingenieur, Architektur ist eure Sache,

aber ich bin da für den Architekten.» Er sagte nicht: «Das mache ich so», sondern: «Was wollen Sie? Und dann mache ich das.» Er war sehr bescheiden. Er sah sich als Diener der Architektur. Er vollbrachte sehr gewagte Konstruktionen, war aber auch architektonisch sehr interessant. Die Zusammenarbeit mit ihm war sehr interessant, und nachher diejenige mit seinem Nachfolger ebenfalls. Danach arbeitete ich oft mit dem Ingenieur Emil Schubiger zusammen. Ich entwarf für die Biennale in Venedig einen offenen Raum für Bildhauerei mit einer gewölbten Dachkonstruktion in Eisenbeton, die 6 cm dick ist. Die Grundkonstruktion ist viereckig, und die Dachkonstruktion ist abfallend vom offenen Eingang her. In Venedig standen mir für die Ausführung die besten Handwerker zur Verfügung, die ich je in meinem Leben gehabt habe, in jeder Hinsicht. Als das gewölbte Dach des Skulpturensaals betoniert wurde, bin ich mit Ingenieur Emil Schubiger hingefahren. Was den Malereisaal an der Biennale in Venedig betrifft, so weist dieser Oberlichter und röhrenförmige Träger auf, die von der Firma Innocenti in Mailand hergestellt wurden.

Sie haben nach dem Krieg als Architekt für den Wiederaufbau der kriegszerstörten Länder in Europa gearbeitet. Welche Aufgaben waren damals am vordringlichsten?

Ich habe nach dem Krieg für den Wiederaufbau mit der Firma Durisol zusammengearbeitet. Die Besitzer waren zwei Schweizer: Schnell und Bosshard. Für die Firma Durisol arbeitete ich in meinem Büro mit einem internierten Italiener zusammen, für den Wiederaufbau, wir erstellten Pläne für Siedlungen in Paris, eine ganze Strasse. Eine französische Firma wollte dies finanzieren, es ging um Überbauungen und einzelne Häuser, aber immer in vorfabrizierter Bauweise. Das war in Neuilly. Durisol war eine sehr fortschrittliche Firma. Wir haben Prospekte entworfen für alle möglichen Häuser.

Sie haben auch später noch oft mit der Firma Durisol zusammengearbeitet?

Ja, ich habe oft mit Durisol zusammengearbeitet. Zuerst gab es Durisol-Platten. Nachher gab es auch Durisol-Steine, die mit Beton ausgefüllt wurden. Das Haus hier in Zollikon habe ich damit gebaut. Und mit Platten habe ich das Haus an der Drusbergstrasse in Zürich 1950 gebaut. Ein Physiker ist nach Zürich gekommen, Professor Staub, der in Palo Alto gearbeitet hatte, wo die Atombombe entwickelt worden war. Professor Staub sass im

Flugzeug und las die Bauzeitschrift «Bauen und Wohnen», in der ein Haus von mir in Durisolbauweise besprochen und abgebildet war. Darauf meldete er sich bei mir, es war im Mai, und er sagte, er müsse bis Dezember ein Haus haben, da er als Professor nach Zürich komme. Er fragte mich, ob ich Interesse hätte, ein Haus für ihn zu bauen. Ich sagte zu und entwarf übers Wochenende ein Vorprojekt. Es war mir klar, dass für einen solchen Zweck nur die Durisolbauweise in Frage kommt. Er war während zweier Tage in Zürich, und ich stellte ihm das Vorprojekt vor. Ich sagte ihm, dass er mir grünes Licht geben müsse, wenn er mit dem Projekt einverstanden sei. Er meinte: «In Ordnung, machen Sie weiter.» Am 6. Dezember ist er eingezogen. Bei der Einweihung des Hauses war auch Professor Pauli anwesend, der grosse Nobelpreisträger.

Nach dem Krieg haben Sie auch mit dem Baustoff Aluminium gearbeitet, wie kam es dazu?

In Mailand und in Paris war es nach dem Krieg schwierig, Baumaterialien zu bekommen. Weil dies so war, habe ich vorgefabrizierte Aluminiumelemente aus der Schweiz nach Paris mitgenommen. Ich nahm mit der Alusuisse Kontakt auf, als ich die Ausstellungspavillons in Paris und später in Mailand für die Schweizerische Verkehrszentrale in Angriff nahm. Die ganze Konstruktion mit Aluminiumelementen war auf kreuzförmigen Stützen aufgebaut, um das Problem möglichst elegant zu lösen. Dasselbe Prinzip habe ich zuvor beim Einfamilienhaus in Uster in Holz angewendet. Man braucht weniger Material. Bei beiden Pavillons waren die tragende Konstruktion und auch die Decke aus diesen Elementen zusammengesetzt. Diese Kreuzform habe ich selber entwickelt und sie ist von der Alusuisse speziell für meine Zwecke konstruiert worden. Sie erlaubt bei der Verbindung von tragenden Elementen einen grossen Variantenreichtum. In Paris und Mailand musste ich Farbe, Draht, ja sogar die Pinsel mitbringen, ich musste alles von der Schweiz aus organisieren. 14 Tage nach Kriegsende reiste ich zum ersten Mal nach Paris, von Fliegen keine Rede, man musste über Strassburg und andere Umwege fast 12 Stunden mit dem Zug fahren.

Sie haben nach Kriegsende auch mit Rudolf Steiger zusammengearbeitet.

Ja, wir haben die reformierte Heimstätte Boldern in Männedorf zusammen gebaut. Dort habe ich vor allem die Jugendhäuser projektiert. Es ging darum, Pritschen zu konstruieren, und meine

Erinnerung an den Aktivdienst war, dass man aus den Pritschen, die übereinandergestellt waren, kaum aufstehen konnte. So baute ich für die Jugendhäuser gegeneinander verschobene Pritschenräume. Für Boldern wurde das meiste in meinem Büro gezeichnet.

Da stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Innenarchitektur und Architektur. Sie kennen diese Trennung gar nicht, Sie haben beides gemacht.

Ich finde, die Möblierung in einem Wohnhaus gehört zum Raum. Zum Beispiel bei meinen Einfamilienhäusern: Ich wollte nie bewegliche Schränke, sondern immer eingebaute. Ich fand immer, Möblierung, das bedeutet, nicht einfach etwas in den Raum zu stellen. Ich habe Möbel für den Pavillon in Venedig Möbel entworfen, weil es damals schwierig war, in Italien etwas Passendes zu finden. Dort habe ich sehr leichte Aluminiumstühle entworfen. Für die Schweizerische Verkehrszentrale am Boulevard des Capucines in Paris habe ich einen Umbau projektiert und ausgeführt. Für diesen Umbau habe ich alle Stühle entworfen und die ganze Einrichtung dazu. Ich habe Stühle als Rohrkonstruktion entworfen, die derart gebaut waren, dass man sie auseinandernehmen und einen Teil der Stühle als Ablagefläche für Prospekte brauchen konnte, etwa an einer Ausstellung.

Es gibt davon eine Abbildung in der Zeitschrift «Das Werk». Haben Sie nie daran gedacht, ihre Möbel als Serie produzieren zu lassen?

Nein. Ich habe die Möbel immer nur für spezielle Räume entworfen.

Wie war das in Venedig, als Sie den Schweizer Pavillon für die Biennale bauen konnten?

Es gab einen Wettbewerb, den habe ich Ende August 1951 gewonnen und ich musste sofort nach Bern. Da war der Direktor der eidgenössischen Bauten, Jakob Ott, ein sehr netter Kollege, der mir sagte: «Der Pavillon muss Anfang Juni fertig sein. Arrangez-vous!» Er hat mir grünes Licht gegeben. Und darum habe ich sämtliche Pläne, das Projekt sowieso, die Bauleitung, Bauführung, alles selber gemacht, weil ich keine Zeit gehabt hatte, in Venedig jemanden zu finden, der uns vertreten hätte.

Als ich den Pavillon baute, machte ich Bekanntschaft mit Carlo Scarpa. Er baute den Eingangsbereich der Biennale und ich den Schweizer Pavillon; so kamen wir zusammen. Wir pflegten lange Kontakt zueinander.

Sie haben für die 1955 errichtete Siedlung Manegg in Zürich mit Robert Winkler zusammengearbeitet. Wie muss man sich diese Zusammenarbeit vorstellen?

Robert Winkler hatte die Bauleitung und Bauführung, ich die Planbearbeitung. Das war für die Stadt Zürich, im Rahmen des sozialen Wohnungsbaus. Bauvorstand war der Architekt Heinrich Oetiker. Er hatte den sozialen Wohnungsbau unter sich. Die Pläne sind bei mir entstanden.

Die Wohnsiedlung weist Minimalgrundrisse auf.

Der Kredit war sehr beschränkt und meine Devise war: «Das Maximum aus dem herausholen, was vorhanden ist!» Die Gebäude sind verschoben angeordnet, das haben wir so entworfen, um eine gute Besonnung der Wohnräume zu gewährleisten. Durch die Verschiebung hatte man aus jedem Wohnraum freie Aussicht. Beim reinen Zeilenbau, wie er eine Zeit lang in Mode war, sah man immer von der Südseite aus auf die Fassade des Nachbargebäudes. Bei der Manegg-Siedlung sah das Bauprogramm gemäss Stadtrat Oetiker kostengünstige Wohnungen vor. Es sind 4-Zimmer-Wohnungen mit einer Wohnküche statt einer reinen Arbeitsküche. Für die Kleinwohnungen haben wir den Wohnraum mit einer Kochnische kombiniert. Und wir hatten keinen Kredit für Warmwasser in der Küche, so gab es nur im Bad warmes Wasser. Wir mussten sehr sparsam kalkulieren. Es sind 4-Zimmer- und 2½-Zimmer-Wohnungen in einem Haus mit Laubengang. Die Meinung war, dass die älteren Leute später in der gleichen Siedlung, aber in einer kleineren Wohnung bleiben konnten.

Es ist interessant, dass Sie Backstein gewählt haben. Das war ja nicht unbedingt ein sehr übliches Material, wir kennen Backstein eher von Bauten aus Schweden.

Die Seitenfassaden waren in Sichtbackstein. Die laufen schräg an, damit hatte es folgende Bewandnis: Die normalen Dachvorsprünge, die man damals oft gesehen hat, mit vorstehenden Balken, die schätzte ich nicht sehr, und deshalb wollte ich eine Seitenfassade ohne Dachvorsprung, sie besteht aus einer einzigen Fläche, in sich geschlossen. Was die Backsteine betrifft und auch den Naturstein: Das waren spezielle Backsteine, verhältnismässig billig, und es ging auch darum, dass man keinen Unterhalt hatte, bei einer Putzfassade kommt es auch beim Unterhalt zu höheren Kosten. Und darum habe ich auch beim Naturmuseum in Chur und beim Stadthaus in Uster Naturstein gewählt, nämlich Travertin, das war damals der kostengünstigste Naturstein.

In Chur hätten sie gerne gehabt, dass ich Bündner Granit nehme, aber der war damals dreimal so teuer.

Im Bergell haben Sie auch Bruchstein verwendet.

Ja, der Bruchstein lag sozusagen auf der Baustelle in Castasegna! Und Bruchstein und Holz, gerade in Castasegna bei der Siedlung für das Elektrizitätswerk der Stadt Zürich. Das Erste, was ich in Angriff genommen habe, war, eine Bestandesaufnahme sämtlicher Kastanienbäume zu erstellen, die noch erhaltenswürdig waren, und bei der ganzen Situation, bei der Stellung der Häuser habe ich dann darauf Rücksicht genommen. Das ist einer der grössten Kastanienwälder in der Schweiz, von Castasegna bis nach Soglio hinauf! Dort wollte ich nicht irgendwie eingreifen. So habe ich Giebeldächer projektiert. Ich fand, dass die Siedlungen in Castasegna und Vicosoprano zu den bestehenden Dörfern wie kleine Dörfer sein sollten. Ich wollte keine ganz fremden Formen einführen, aber ich übernahm keine architektonischen Details der alten Häuser: also keine Anpassung der Architektur selbst!

In der EWZ-Siedlung in Castasegna führt eine Treppe vom Wohnzimmer aus an der Gebäudeaussenseite direkt ins Obergeschoss, wie in den Laubenganghäusern der Siedlung Manegg. Welche Grundrisstypologie liegt dieser Erschliessungsart zugrunde?

Da stand die Idee des *Hauses im Haus* dahinter. Die Unité d'Habitation von Le Corbusier ist auch so konzipiert. In Marseille hat man das Gefühl, man wohnt wie in einem Haus. Bei einem normalen Haus ist es nicht notwendig, dass alles auf der gleichen Ebene liegt.

Welche Funktion hatte die Farbe in Ihren Bauten?

Ich wollte nie, das man sagt: «Das ist ein rotes Haus.» Aber im Innern habe ich mehrmals die gelbe Farbe gewählt. Zum Beispiel bei Spitalbauten, bei Nebenräumen wie Stationszimmern und anderen, die nicht besonnt sind und wo die Arbeit oft nicht ganz einfach ist, wählte ich Gelb, weil ich die unbesonnten Räume mit der gelben Farbe beleben und dem Raum eine aufheiternde Stimmung verleihen wollte, sodass eine positive Wirkung entsteht auf diejenigen, welche dort eine wenig angenehme Arbeit zu verrichten haben. An verschiedenen Orten habe ich Gelb für Treppenhäuser verwendet.

Im Stadthaus Uster wie im gleichzeitig entstandenen Gebäude des Instituts für Hygiene und Pharmakologie der Universität Zürich an der Gloriosastrasse sind die Decken braun.

Ja, im Hörsaal ist die Decke beinahe tabakbraun. Ich finde, eine dunkle Decke wirkt nicht irgendwie drückend. Ah, im Kunsthaus, als ich dort das Restaurant umgebaut habe, das keine sehr hohe Raumhöhe aufweist, wählte ich ebenfalls eine dunkle Decke. Bei einer dunklen Decke hat man nicht das Gefühl: «Da ist die Decke!», sondern sie lässt den Raum leben. Es öffnet mehr, als dass es schliesst, meiner Ansicht nach.

Sie sind Mitglied im BSA und im SIA. Zudem haben Sie sich den Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) und der Union Internationale des Architectes (UIA) angeschlossen. Haben Sie selbst einmal an einem Kongress teilgenommen?

Der CIAM nie, aber der UIA schon. In der UIA war ich Schweizer Delegierter. Der Hauptsitz der UIA war in Paris. Es gab Fachgruppen und ich war in der Fachgruppe für Sportbauten. Als die Olympiade in Rom geplant war, wurden wir als Experten für ein neues Stadion beigezogen; Ingenieur Pier Luigi Nervi war auch mit dabei. Durch die UIA habe ich sehr viele ausländische Architekten kennengelernt, zu denen ich später zahlreiche Kontakte pflegte. Unsere Fachgruppe für Sportbauten war sehr aktiv: Ich reiste nach Mexico, ebenfalls zur Zeit der Olympiade.

Sie haben nie Hochhäuser gebaut. Hat Sie das nie interessiert? Weil Sie vorhin von der Unité gesprochen haben: Ist das für Sie keine Wohnform, die Sie als menschlich erachten?

In einem Hochhaus? Ich war einmal an einem Kongress der UIA in Mexico und nachher in Acapulco. Dort waren wir in einem Hotel, in einem Hochhaus mit einer Glasfassade, und es war sehr unangenehm, in diesem Raum zu sein, nur schon für ein paar Nächte.

Was ist unangenehm, die Höhe, die Aussicht, die Enge?

Die Verbindung zum Aussenraum, sie führt ins Leere. Ich denke, ein Raum hört nicht bei der Fassade auf. Ein Haus sollte über seine Fassade hinauswachsen.

Die Frage der Menschlichkeit taucht bei Ihnen immer wieder auf, was den Massstab und das Räumliche betrifft. Da liegt das Stichwort Alvar Aalto relativ nah. Sie haben ihn ja selbst einmal getroffen, wenn wir richtig gehen in unserer Annahme?

Ich war zwei-, dreimal in Finnland, weil mich Finnland so beeindruckt hat. Einmal in Helsinki und einmal in Tampere, das liegt im Innern von Finnland. Ich empfand Finnland, Alvar Aalto, auch Schweden als Vorbilder für Architektur. Schweden kenne ich nur vom Flugplatz, aber in Finnland war ich dreimal. In Finnland habe ich mich auch für die Menschen interessiert. Wenn man damals Helsinki mit Zürich verglich, so war Folgendes zu konstatieren: An der Bahnhofstrasse in Zürich hat man möglichst viele grosse Wagen gesehen: der Status! Jetzt vielleicht nicht mehr, aber eine Zeit lang war das so; und in Finnland, in Helsinki gab es eine ausgeglichene Gesellschaft. Man hat keine Armut gesehen, man hat keinen übertriebenen Luxus gesehen. Als Finnland mit Russland im Krieg war, besetzten die Russen das Gebiet rund um Viipuri, wo die Bibliothek von Alvar Aalto steht, und dann verschlechterten sich die Lebensbedingungen der dort lebenden Finnen zusehends. Alvar Aalto kommentierte dies folgendermassen: «Die Finnen haben sich sofort an alle Bedingungen angepasst.»

Das war für Sie auch eine schwierige Situation, als Sie sich 1940 selbstständig gemacht haben.

Ja, das war eine schlimme Situation 1939.

Trotzdem konnten Sie drei Häuser bauen in den 40er Jahren.

Also mein erstes Haus, das ich gebaut habe, gerade nach dem Diplom, war für uns zu Hause in Maloja Capolago, vis-à-vis des grossen Hotels Palace, das 1886 von den Belgiern mit Flachdach gebaut worden ist. Ich habe übrigens selten gesehen, dass an diesem Dach etwas repariert werden musste. Ich habe im Sommer 1930 dieses Gebäude mit Flachdach projektiert und ausgeführt, mein Vater war sofort einverstanden damit. Die anderen in der Familie waren eher dagegen. Das war ein zweigeschossiges Haus. Für meinen Bruder Alberto habe ich im Heustall nebenan noch ein Atelier ausgebaut. Dieses Atelier habe ich später, 1960–61, zum Ferienhaus für meine Frau und mich umgebaut. Das zweigeschossige Haus hatte ein Flachdach mit Holzschalung und mit einer ganz einfachen Isolierung. Später habe ich auch die Post in Maloja mit Flachdach gebaut. Dort habe ich einen meterbreiten Luftzwischenraum eingefügt. Rudolf Gaberel in Davos hat sehr viele Flachdachhäuser gebaut. Mit der Unterlüftung besteht nicht die Gefahr, dass die Wärme aus dem Innern trotz aller möglichen Isolierungen entweicht. Auf einem Flachdach in den Bergen soll der Schnee liegen bleiben.

In den Jahren 1941/42 haben Sie Ihr erstes Einfamilienhaus in Chur erstellt.

Ja, dort habe ich eine Holzfassade gewählt. Ich habe alles gemacht: Bauführung und Bauleitung. Das war während der Urlaube. Ich bin damals mit dem Velo von Zürich nach Chur gefahren und nicht mit dem Zug, weil es billiger war. Ich habe dann beim Bauherrn übernachtet. Das Haus hat ungefähr 30 000 Franken gekostet. Das Land hat mehr gekostet als das Haus.

Sie haben während des Krieges an einem raumplanerischen Konzept zur Hotel- und Kurortsanierung in St. Moritz mitgearbeitet, das Hans Hofmann initiiert hat.

Das war von Meili. Armin Meili war Direktor der Landesausstellung 1939. Nachher kam der Krieg, und bei Kriegsende war die Lage für Architekten nicht sehr einfach. Meili plante eine Kurortsanierung, eine Sanierung der alten Hotels, damit, wenn die Grenzen wieder offen sind, gewisse Verbesserungen bereits da sind. Damals war ich in der Gruppe für St. Moritz. Werner Moser war der Leiter unserer Gruppe.

Sie haben im Zusammenhang mit Ihrer Tätigkeit als Architekt auch den Kontakt zu Künstlern gesucht. Ein sehr schönes Beispiel für einen Dialog zwischen Architektur und Kunst ist das 1960 erstellte Institutsgebäude an der Gloriatrasse in Zürich.

In Zürich habe ich eine Plastik von Ödon Koch vorgesehen, und korrespondierend zur Plastik hat Ödön Koch einen Türgriff entworfen. Das Betonrelief stammt ebenfalls von Koch. Die Zusammenarbeit mit ihm kam folgendermassen zustande: Der Baukredit für das Hygieneinstitut ist erteilt worden und damals war es so, dass soundso viele Prozente vom Baukredit für Kunst am Bau vorgesehen waren. Bevor das Gebäude erstellt wurde, ging ich bereits zum Regierungsrat: «Ich möchte von dem Kredit für Kunst soundso viel zur Verfügung haben, weil ich das Betonrelief giessen möchte.» Darauf seine Antwort: «Ja, aber mein Lieber, der Kunstkredit kommt am Schluss.» Und ich sagte: «Nein, ich benötige das Geld schon vorher, weil es bereits zum Betonieren gebraucht wird!» Daraufhin hat er mir die Bewilligung dazu erteilt. Die Idee kam von mir. «Das Relief, die Plastik und der Türgriff», beauftragte ich Ödön Koch. Beim Hygieneinstitut ist die Stirnfassade aus Rohbeton gestaltet und zwar mit einer sichtbaren, ungehobelten Verschalung. Die Fassadenteile bei den Fensterfronten und beim Hörsaal sind mit Keramikplatten verkleidet.

Gibt es in Ihrem Werk ein Gebäude, das Ihnen besonders ans Herz gewachsen ist, einen Lieblingsbau sozusagen?

In dem Moment, als ich ein Haus baute, war mir jedes wichtig. Was einem als Architekten am meisten Freude bereitet, ist, wenn man vor 50, 60 Jahren ein Haus gebaut hat und es immer noch den heutigen Bedürfnissen entspricht. Und bei einem grösseren Bau wie dem Stadthaus Uster – bei der Biennale war es ähnlich – habe ich versucht, das Gebäude als Einheit zu gestalten, unabhängig davon, was sich rundherum befindet. Zum Beispiel in Uster: Auf der einen Seite befindet sich ein Platz, mit Granitplatten gestaltet, fast dieselben wie im Innern, und auf der anderen Seite breitet sich eine Grünfläche aus. Die Kirche in der Epilepsie-Klinik: Der Fussweg, der zur Kirche führt, ist gepflastert. Den Boden habe ich bis in den Innenraum der Kirche geführt. Es ging darum, eine natürliche Verbindung zwischen Aussen- und Innenraum zu schaffen. Die Lichtführung ist indirekt: Man hat keine Aussicht! Die Lichtführung soll eine gewisse Ruhe bewirken, die sich im Kirchenraum ausbreitet. Aber beim Boden, da ist es sinnvoll, eine Verbindung zwischen Innen und Aussen herzustellen. Es waren zwar kostengünstige Pflastersteine, aber ich konnte meine Idee bei der Bauherrschaft erst nach und nach durchsetzen. Im Innenraum der Kirche befindet sich eine gewölbte Wand, die das Licht aufnimmt. An derjenigen Stelle, wo früher eine Wasserleitung existiert hatte, habe ich einen Brunnen errichtet. Das Sonnenlicht schafft im Innern der Kirche ein sich veränderndes Wandbild, das durch die Lichtreflexe im Wasser des Brunnenbeckens wellenartig verläuft. Ich weiss nicht, ob das heute noch so ist. Es ist eine reformierte Kirche, aber die Kirche sollte auch für Katholiken und Angehörige anderer Religionen offen sein; das war meine Bedingung, dass sie immer offen steht und jederzeit frei zugänglich ist.

Wie haben Sie entworfen, wie sind Sie an ein Projekt herangegangen?

Der erste Entwurf war eine Skizze. Bei jedem Bauherr, ob es sich um ein Einfamilienhaus handelt oder um ein Spital, war die erste Frage: «Was kostet das?» Zu meiner Zeit war das so. Eine erste Kostenberechnung habe ich deshalb mit dem Vorprojekt dem Bauherrn unterbreitet.

Was hat das Modell für Sie für eine Rolle gespielt?

Erst in einer späteren Phase war das Modell für mich wichtig, wenn überhaupt. Zuerst ging es um eine Skizze; nach Auguste

Perret muss jeder Entwurf auf einem Fingernagel Platz haben. Ein Modell wurde erst ausgeführt, nachdem man für die Baueingabe Pläne im Massstab 1:100 eingereicht hatte, aber für Einfamilienhäuser nie. Bei der ersten Skizze erklärte ich jeweils: «Entweder machen wir weiter oder wir lassen es bleiben.» Wenn der Bauherr mit der ersten Idee einverstanden war, haben wir weitergemacht.

Herr Giacometti, wir danken Ihnen für das Gespräch!

Zollikon, 22. April 2008

Gespräch: Roland Frischknecht und Daniel Walser
Transkription und redaktionelle Bearbeitung: Martina Fiklocki