



Der Große BDA-Preis

Mit dem „Großen BDA-Preis“ würdigt der Bund Deutscher Architekten das Werk und das außergewöhnliche Wirken eines Architekten oder einer Architektin. Erstmals wurde mit diesem Preis 1964 Hans Scharoun geehrt, nachfolgend unter anderem Ludwig Mies van der Rohe, Egon Eiermann, Oswald Mathias Ungers und zuletzt 2008 Margot (postum) und Joachim Schürmann, Architekten, die jeweils eine spezifische Epoche der Architekturgeschichte geprägt und begleitet haben.

Diese renommierte Ehrung wird als Goldmedaille verliehen, die Daidalos und einen Irrgarten in Anlehnung an das Labyrinth von Knossos zeigen. Daidalos, durch die Jahrhunderte Symbolfigur des Architekten, steht mit dem von ihm entworfenen Labyrinth für den Schaffensprozess in der Architektur. Das Labyrinth mit seinen Irrgängen und seinen Umwegen zwingt immer wieder zu neuen Anläufen und führt nur langsam zum Ziel. Es steht für die verschlungenen Pfade, die in jeder Kunst, auch der Baukunst, erst nach stetigem Suchen und Verbessern zu einem besonderen Ergebnis führen.

Das Werk des diesjährigen Preisträgers, Volker Staab, zeugt von dieser intensiven Auseinandersetzung mit dem Raum. Viele seiner Bauten verdanken ihre kraftvolle Architektur der beharrlichen und erfolgreichen Suche nach angemessenen Proportionen, Materialien

und Kontexten. Das Neue Museum in Nürnberg, die Sanierung des Albertinums in Dresden und das Kanzleigebäude der Deutschen Botschaft in Mexiko zählen zweifellos zu den Glanzpunkten der heutigen Baukultur.

Begründet sind sie in einer architektonischen Haltung, die sich durch große Sensibilität gegenüber dem Bestehenden und ein hohes Maß an Selbstreflexion des Architekten auszeichnet. Das – von Daidalos symbolisierte – kritische und nachdenkliche Hinterfragen des eingeschlagenen Weges übersetzt Volker Staab in unsere Zeit.

Sein Werk ist in zweierlei Hinsicht vorbildlich und zukunftsweisend. Zum einen entspricht seine Architektur den Besonderheiten des jeweiligen Ortes und den funktionalen Anforderungen, zum anderen zeigt sie, wie ohne selbstherrliche Zeichen eine elegante, sinnliche und intensive Raumwirkung geschaffen werden kann. Etwas Schöneres kann Architektur kaum leisten.

Michael Frielinghaus, Präsident des Bundes Deutscher Architekten BDA

Begründung der Jury



*Maximilianeum München,
Umgestaltung des Plenarsaals
des Bayerischen Landtags,
München 2000–2005, Foto:
Werner Huthmacher*

Volker Staab formuliert mit seinem Werk ein starkes Plädoyer für die Architektur als Kunst. Der zunehmenden Technisierung von Gebäuden stellt er eine präzise ästhetische Setzung entgegen, die in ihrer zweckgebundenen Schönheit meisterliche Proportionen und noble Eleganz verbindet. Souverän und doch mit größter Bescheidenheit gegenüber dem Bestehenden erreicht Volker Staab dabei Raumschöpfungen von greifbarer Atmosphäre und fesselnder Bildhaftigkeit.

Der Architekt Volker Staab zeichnet sich in seinem über Jahre kontinuierlich entwickelten Werk durch den Mut und durch das selbstreflektierende Verständnis aus, auf den billigen Triumph der großen Geste zu verzichten. Sensibel und dennoch mit einer unverwechselbaren Handschrift baut er das Prägende des Ortes weiter. Damit setzt Staab für heutige Architektur einen Maßstab, wie ohne selbstherrliche Zeichensetzung auf heutige Anforderungen mit gestalterischen Mitteln zu reagieren ist.



*Deutsche Botschaft Mexiko,
Kanzleigebäude, Mexiko-
Stadt, 2002–2006,
Foto: Christian Richters*

*Prof. Dr. Gerd de Bruyn, Stuttgart
Michael Frielinghaus, Präsident BDA, Friedberg
Prof. Heribert Gies, Architekt BDA, Mainz
Doris Gruber, Vizepräsidentin BDA, Berlin*

*Prof. Andreas Meck, Architekt BDA, München
Prof. Dr.-Ing. Annette Rudolph-Cleff, Darmstadt
Laura Weißmüller, Süddeutsche Zeitung, München*

Bauten

Neues Museum Nürnberg, 1991 – 1999



Die Lage in der klein parzellierten Nürnberger Altstadt stand ebenso im Zentrum der architektonischen Auseinandersetzung wie die konzeptionellen Fragen, die sich bei der Planung eines Museums für zeitgenössische Kunst und Design stellen. Die doppelsinnige Antwort zeigt sich am Bild des aufgeschnittenen Quartiersblocks. Der Entwurf von Staab Architekten hat auf die verschiedenen Betrachtungsebenen mit einer einfachen architektonischen Intervention reagiert: Sowohl der Wi-



derspruch von Anpassung und Eigenständigkeit im historischen städtischen Gefüge wie auch die Öffnung des Blockinnern und die damit verbundene Zurschau-stellung des Museums und seiner Sammlung in der Stadt wurden thematisiert. Die verschiedenen Museumsbereiche sind in einer Collage von Bauteilen und Raumstrukturen organisiert, die durch den gläsernen Schnitt am Platz für den Besucher offenliegt. Der Bau bekam den Großen Nürnberger Kulturpreis 2000, den Deutschen Natursteinpreis 2001, eine Besondere Anerkennung beim Deutschen Städtebaupreis 2001 und den Architekturpreis der Stadt Nürnberg 2004.



Bundesoffener Wettbewerb: 1. Preis 1991

Mitarbeit: Filiz Doğu

Bauherr: Freistaat Bayern

Planungsbeginn – Fertigstellung: 1992 – 1999

Leistungsphasen: 2 – 9

Gesamtbaukosten: 51,1 Millionen Euro

HNF: 7.000 Quadratmeter

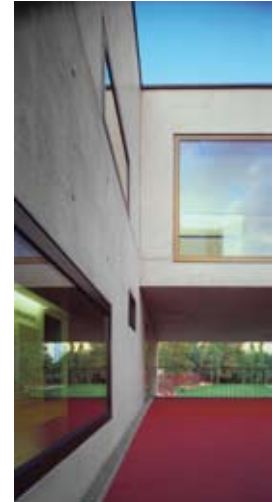
Mitarbeit Realisierung: Stefan Reik (Projektleitung), Thomas Schmidt, Kathrin Zimmermann, Alexander Böhme, Peter Deluse, Martina Pongratz, Stefan Matthey, Angelika Gaul, Birgit Hübner, Klaus Gehrmann, Mareike Krautheim, Barbara Hubl, Carole Chuffart

Örtliche Bauleitung: BAL

Kunst am Bau: Rémy Zaugg

Fotos: Margherita Spiluttini (3), Georg Aerni (1)

Kindergarten Jerusalemmer Straße Berlin, 2000–2002



Der Kindergarten ist kein verspieltes Haus, sondern ein Haus zum Spielen. In der heterogenen Bebauung der Umgebung gibt eine präzise Form dem kleinen Baukörper den nötigen Halt im stadträumlichen Gefüge. Das Gebäude öffnet sich zum Garten im Osten mit einem offenen Terrassenraum, der durch das gesamte Haus führt und alle Etagen über außen liegende Treppen mit dem Garten und dem Spielgelände verbindet. Durch

eine Drehung des U-förmigen Grundrisses ergeben sich in jedem Geschoss weitere große versetzte Terrassenflächen. Im Inneren führen großzügige Flure zu den einzelnen Gruppenbereichen. Kleine Spielerker, die entsprechend ihrer geringen Raumhöhe nur von den Kindern benutzt werden können, sind in den Fassaden als Gliederungselemente sichtbar. Der Kindergarten wurde 2004 mit einer Anerkennung beim Preis „Bauen für Kinder“, einer Anerkennung beim „3. Bundesdeutschen Architekturpreis Putz“ und dem Gestaltungspreis der Wüstenrotstiftung ausgezeichnet.



Beschränkter Realisierungswettbewerb: 1. Preis 2000

Mitarbeit: Thomas Schmidt, Hanns Ziegler

Bauherr: DSK Deutsche Stadt- und Grundstücksentwicklungsgesellschaft

Treuhänder und Entwicklungsträger des Landes Berlin

Planungsbeginn – Fertigstellung: 2000–2002

Leistungsphasen: 1–9 (Generalplaner)

Gesamtbaukosten: 3,45 Millionen Euro

HNF: 1.280 Quadratmeter

Mitarbeit Realisierung: Madina v. Arnim (Projektleitung), Alexander Böhme, Saskia Hoffmann, Per Pedersen

Bauleitung: Birgit Knicker, Nicole Braune, Birgit Knicker, Manuela Jochheim

Landschaftsarchitekten: Levin Monsigny, Berlin

Kunst am Bau: Fritz Balhaus, Berlin

Fotos: Werner Huthmacher

Servicezentrum auf der Theresienwiese München, 2002–2004



Das Servicezentrum ist ein Infrastrukturelement des Oktoberfestes. Während des Festes soll es seine Funktion offensiv verdeutlichen, in den restlichen festfreien Monaten muss es die aufwendigen technischen Einrichtungen seines Innenlebens bewahren. Der Baukörper liegt mit seiner unprätentiösen Form auf dem großen flachen Feld und geht dank der Materialität seiner Außenhaut in der Farbigkeit der Theresienwiese auf. Der mit Kupferblech überzogene Baukörper verrät seine innere Struktur nur über die Differenz der Oberfläche, die der Wechsel von geschlossenen und perforierten Blechen bewirkt. Durch die vollständige öffnungslose Einhüllung des Gebäudes werden alle begehbaren und benutzbaren Bereiche geschützt – nur die von außen nicht zugänglichen Innenhöfe sind großflächig verglast. Mit der Inbetriebnahme des Gebäudes ändert sich die äußere Erscheinung: Drei große, nach oben zu öffnende Tore markieren weithin sichtbar die drei öffentlichen Eingänge des Gebäudes. Das Bauwerk erhielt den Deutschen Fassadenpreis 2005, eine Auszeichnung zum Deutschen Architekturpreis 2005, eine Auszeichnung beim European Copper in Architecture Award 2005 und den 1. Preis des TECU Architecture Award 2005.



Beschränkter Realisierungswettbewerb: 1. Preis 2002

Mitarbeit: Juergen Rustler, Petra Wäldle

Bauherr: Landeshauptstadt München

Nutzer: Polizei, Bayerisches Rotes Kreuz, Stadtwerke München GmbH, Kreisverwaltungsreferat, Referat für Gesundheit und Umwelt, Sozialreferat (Jugendamt), Referat für Stadtplanung und Bauordnung

Planungsbeginn – Fertigstellung: 2002–2004

Leistungsphasen: 1–8

Gesamtbaukosten: 13 Millionen Euro

HNF: 2.200 Quadratmeter

Mitarbeit Realisierung: Alexander Böhme (Projektleitung), Madina v. Arnim, Babette Schumacher

Bauleitung: Birgit Knicker, Helga Blocksdorf, Michael Schmid, Manuela Jochheim

Örtliche Bauleitung: Aichner Kazzar Architekten, München

Landschaftsarchitekten: Pregler, München

Fotos: Werner Huthmacher

Museum Gunzenhauser Chemnitz, 2004–2007



Das ehemalige Bankgebäude nach Plänen des Architekten Fred Otto sollte in ein Haus für eine als Stiftung eingerichtete Kunstsammlung verwandelt werden. Dazu führten die Architekten es zunächst auf seine statische Struktur zurück, um dann mit einfachen, an der Art der formalen Gestaltung erkennbaren Eingriffen die spezifische räumliche Qualität herauszuarbeiten und für die neue Museumsnutzung zu organisieren. Durch die



Gutachten: 1. Rang 2004
 Mitarbeit: Patric Eckstein
 Bauherr: Stiftung Gunzenhauser
 Nutzer: Kunstsammlungen Chemnitz
 Planungsbeginn – Fertigstellung: 2005–2007
 Leistungsphasen: 1–8
 Gesamtbaukosten: 9,5 Millionen Euro
 HNF: 3.600 Quadratmeter
 Mitarbeit und Realisierung: Madina v. Arnim (Projektleitung), Alexander Böhme, Oliver Kampmann, Corinna Moesges, Jens Achtermann, Stephan Ernst, Daniel Angly, Per Pedersen
 Bauleitung: Birgit Knicker, Daniela Gottschalk, Max Metz, Franz Schommers, Gerd Eder, Manuela Jochheim
 Örtliche Bauleitung: Söllner Architekten (Oskar Söllner, Frank Kotzerke, Johann Göhler, Matthias Döhler)
 Fotos: Werner Huthmacher

Wiederherstellung der ursprünglichen Lichtdecke wurde die ehemalige Kassenhalle der Bank zum Raum für Wechselausstellungen. Bauliche Eingriffe haben sich auf die Ausstellungswände und die neue Treppe beschränkt, die auf der Brandwand der Gebäuderückseite in einer großen Fensteröffnung in Erscheinung tritt. Das Gebäude wurde 2010 mit dem Architekturpreis des BDA Sachsen ausgezeichnet.

Fraunhofer-Institut für Digitale Medientechnologie Ilmenau, 2006–2008



Die Büros, Labore, Prüfstände und akustischen Spezialräume des Medientechnologiezentrums gruppieren sich im zweigeschossigen Gebäude um vier Innenhöfe. Der massive Baukörper ist mit einer durchsichtigen Hülle aus Kunststoffelementen bekleidet, die mit Glasfaser verstärkt sind. Die opaken Fassadenelemente, hinter denen das Baumassiv je nach Lichteinfall sichtbar wird, geben der Gebäudeoberfläche eine diffuse Tiefe. Zugleich bewirken sie den Eindruck einer strukturierten, aber optisch nicht exakt fassbaren Schicht, die zur zeichenhaften Entsprechung des komplexen Innenlebens des Instituts wird. Das Bauwerk erhielt beim Wettbewerb „eins:eins. Ausgezeichnete Bauten in Thüringen 2011“ einen Preis der 2. Kategorie.



Verhandlungsverfahren: 1. Rang 2006
Bauherr: Fraunhofer-Gesellschaft
Nutzer: Fraunhofer-Institut für Digitale Medientechnologie IDMT
Planungsbeginn – Fertigstellung: 2006–2008
Leistungsphasen 1–8
Gesamtbaukosten: 17,3 Millionen Euro
HNF: 2840 Quadratmeter
Mitarbeit und Realisierung: Thomas Schmidt (Projektleitung), Florian Nusser, Tanja Klein, Kiri Westphal
Bauleitung: Michael Schmid (Oberbauleitung), Manuela Jochheim, Jens Helmich,
Örtliche Bauleitung: Jan Weyh
Landschaftsarchitekten: Levin Monsigny, Berlin
Fotos: Werner Huthmacher

Neubau des Zentraldepots und Sanierung des Albertinums Dresden, 2004–2010



Nachdem 2002 ein Hochwasser der Elbe die Lagerflächen im Keller des Albertinums flutete und zahlreiche Kunstwerke bedrohte, sollte der Neubau des Depots vor erneuten Fluten geschützt werden. Das Büro Staab hob die neuen Lagerflächen über den Innenhof des Denkmals, dessen raumhaltiges Dach sie nun bilden. Mit zwei Lichtfugen zur natürlichen Belichtung des Hofes sitzt die Depot-Arche, aufgelagert auf einem neuen Aufzugsschacht und zwei Stützen hinter der bestehenden Hoffassade, über dem Innenhof. Dieser blieb unberührt und wurde gleichzeitig zum zentralen Raum des Museums, in dem alle öffentlichen Infrastruktureinrichtungen untergebracht sind. Der neue Besuchereingang am Georg-Treu-Platz, der im Zuge der Sanierung angelegt wurde, bindet das Museum in die Stadt ein.



1. Rang bei einem Verhandlungsverfahren mit vorgeschaltetem Wettbewerb 2004
 Mitarbeit: Patric Eckstein, Johan Kramer, Johannes Löbbert
 Bauherr: Staatsbetrieb Sächsisches Immobilien- und Baumanagement
 Nutzer: Staatliche Kunstsammlungen Dresden
 Planungsbeginn – Fertigstellung: 2005–2010
 Leistungsphasen: 2–8
 Gesamtbaukosten: 45,9 Millionen Euro
 HNF: 2.300 Quadratmeter Neubau / 9.500 Quadratmeter Sanierung
 Mitarbeit und Realisierung: Juergen Rustler (Projektleitung), Patric Eckstein, Ulf Theenhausen, Sebastian Haufe, Michael Zeeh, Dirk Wischnewski, Birgit Hübner,



Tanja Klein, Anja Mathesius, Corinna Moesges, Diana Šarić, Rita Wirth, Helga Blocksdorf, Jens Achtermann, Augustinus Clüsener
 Bauleitung: Dirk Richter, Axel Michaelis, Gerd Eder (Oberbauleitung), Marcus Ebener, Sabine Zoske, Yvonne Stanko, Tobias Steib, Ralf Grubert, Franz Schommers, Manuela Jochheim, Daniela Gottschalk, Martin Hänig, Urs Krüger, Matthias Döhler, Robert Günzel, Anna Jankowicz, Anne Hartzsch, Patrick Neubeck
 Fotos: Marcus Ebener (1), Werner Huthmacher (3)

Arbeit an der Realität

Volker Staab im Gespräch
mit Andreas Denk

Arbeit an der Realität



*Museum Georg Schäfer,
Schweinfurt, 1997–2000,
Foto: Ivan Nemeč*

Andreas Denk: Prägung und Haltung sind zwei wesentliche Ausgangspunkte für die Entwicklung eines architektonischen Œuvres. An welche Prägungen, an welche Eindrücke und Personen erinnern Sie sich?

Volker Staab: Auf der Ebene der Prägung geht es um Personen: Das fängt mit meinem Lehrer Bernhard Hösli an der ETH in Zürich an, bei dem ich nach ersten inneren Widerständen verstanden habe, worum es in der Architektur wirklich geht. Vielleicht war es dieser Widerstand, der unser Verhältnis und damit mich als erstes geprägt hat. Schließlich war meine Zeit bei Axel Schultes prägend für mich, auch wenn sie ebenfalls mit Widerständen verbunden war. Trotzdem waren Hösli und Schultes die beiden Persönlichkeiten, bei denen die Selbstfindung in der Auseinandersetzung am intensivsten war – und solche „Reibungsflächen“ sind oftmals produktiver als harmonische Verhältnisse.

Sie meinen die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Typen und Charakteren...

Ja. Bei Architekturschaffenden gibt es wahrscheinlich immer eine persönliche Prägung, die möglicherweise gar nicht architektonisch begründet ist. So entsteht eine innere Verfassung, eine Mentalität, die man nicht überspielen kann und die man später in die eigene Arbeitsweise mit hinein nimmt. Wenn ich darüber nachdenke, was mich architektonisch interessiert und was das mit persönlichen Prägungen zu tun hat, so habe ich den Eindruck, dass es eine Sehnsucht nach etwas Verbindendem ist, die stärker ist als der Wunsch nach einer konfrontierenden Aussage. Diese grundsätzliche Auffassung prägt jedenfalls die Architektur unseres Büros.

Ist Architektur bei Ihnen eine Charakterfrage?

Jedenfalls ist sie eine Charakter- oder – eher noch – eine Mentalitätsfrage. Es geht bei mir offenbar um das Grundbedürfnis, mich zu anderen in Beziehung zu setzen. Die Zusammenarbeit mit anderen Menschen ist ein großer Teil meines Lebens. Ich finde es wesentlich, Dinge zusammen zu entwickeln.

Sie gehen also nicht von einer „klassischen“ Arbeitshaltung aus, die Setzungen produziert, um die eigene Entwurfshaltung durchzufechten, sondern sehen sich eher als Mediator...

Genau, aus der Erfahrung des Erwachsenwerdens ist mir alles Ideologische suspekt. Insofern sind mir Personen, die einen absoluten Wahrheitsanspruch hatten, immer schon unheimlich gewesen.

Wie war das in der Zusammenarbeit mit Axel Schultes, der doch – in einem durchaus positiven Sinne – ein Besessener ist?

Wir sind völlig unterschiedlich. Axel Schultes verkörpert den klassischen Entwerfer. Die Art, wie wir heute in unserem Büro an Projekte herangehen, ist ganz anders als bei ihm: Schultes hat eine Art von immanentem Werkbegriff, während mich das Spezifische jeder Aufgabe umtreibt. Das ist eine grundsätzlich andere Art der Herangehensweise.

Hat sich Ihre Entwurfshaltung erst an Persönlichkeiten wie Hösli und Schultes entwickelt oder hatten Sie vorher schon eine Vorstellung, mit welchen Methoden und Strategien Sie entwerfen würden?

Ich bin relativ „unbeleckt“ ins Studium gekommen. Zunächst dachte ich daran, Kunst und Philosophie zu studieren, aber nach einem Semester habe ich dann zur Architektur gewechselt. Ich kann nicht behaupten, von Kindesbeinen an gewusst zu haben, dass ich Architekt werden will. Es gab keine Architekten in unserer Familie und somit kam ich auch als Kind damit kaum in Berührung. Ich bin vielmehr mit einer naiven – oder eigentlich überhaupt keiner – Vorstellung an die ETH Zürich gekommen. Und dort machten wir alles andere, als Häuser zu entwerfen. Wir haben Übungen zu räumlichen Übergängen oder zu Figur-Grund-Prinzipien gemacht. Das war tatsächlich etwas sehr Prägendes: Hier habe ich eine Art Rohstoff bekommen, mit dem ich operieren kann. Das wurde mir aber erst nach einiger Zeit klar. Deswegen hat Bernhard Hösli Einfluss vielleicht um so nachhaltiger gewirkt.

Nach der Arbeit bei Axel Schultes, bei dem Sie unter anderem am Kunstmuseum Bonn arbeiteten, haben Sie sich selbständig gemacht...

Der Wettbewerb für das Neue Museum Nürnberg 1991 war der erste Wettbewerb, den unser Büro gewonnen hat. Dann wurde Edmund Stoiber Minister-



präsident und stoppte erst einmal alle Kulturprojekte, unter anderem auch das Nürnberger Museum. Zum Trost hat man uns zum Wettbewerb für die Erweiterung des Maximilianeums für den Bayerischen Landtag eingeladen – das wurde unser erstes realisiertes Gebäude.

Aber im Prinzip blieb der Nürnberger Wettbewerb für uns der Start. Es war einer der großen Glücksfälle, dass ich das Neue Museum später doch noch bauen durfte. Das waren noch Zeiten: Heute könnte man das Museum nicht mehr so bauen – es würden Heerscharen von Gutachtern durchlaufen und Dutzende

*Neues Museum, Nürnberg,
1991 – 1999,
Foto: Margherita Spiluttini*

möglicher Schadensfälle anmahnen. Dabei steht das Gebäude gut da, und es gibt kein einziges wirkliches Problem.

Was waren die Entwurfskriterien beim Nürnberger Museum?

Rückblickend beschreibt es eigentlich sehr gut die Facetten, die mich interessieren. Unsere Arbeit besteht aus Verdichtungsarbeit: Wir versuchen, möglichst komplexe Umfelder in möglichst einfache und plausible, beinahe selbstverständliche Figuren zu übersetzen. Mir liegen innerstädtische Projekte mehr als das Bauen auf der „grünen Wiese“ – das sieht man unseren Projekten sicher an. Die Bedingungen, die den Entwurfsprozess zu etwas sehr Spezifischem werden lassen, interessieren mich. Am Museum in Nürnberg kann man viele dieser Dinge sehen: Es ist ein Teil der Altstadt, aber ganz modern, es versucht eine gewisse Öffnung zum städtischen Raum, aber auch eine präzise Bildung der Innenräume; es webt sich in den städtischen Kontext ein, formuliert aber auch eigene Ansichten.

Damals hat der Bau Maßstäbe definiert. Wie die einzelnen städtebaulichen Bezüge funktionieren, die Durchblicke, die das Gebäude aufnimmt, die Eigenständigkeit, die die große Glasfassade gewinnt, im Gegensatz zu den kleinen untergeordneten Giebelstücken in der Stadt – das war damals ein anderer Umgang mit dem Bestand, als man ihn gewohnt war...

Zumindest war es ein Versuch einer Architektur, die sich an diesem Ort nicht nur autonom verhält. Ich fand es interessant, zu sehen, ob wir etwas Radikales

machen können, das nicht nur dadurch radikal ist, dass es anders ist, sondern dadurch, dass es eigen und autonom ist und trotzdem Verbindungen aufnimmt. Wenn das gelingt, finde ich die Dinge gut.

Welche Folgen hatte das Nürnberger Museum für Ihre Arbeit?

Ein typisches Merkmal unserer Gesellschaft ist die Zwangsspezialisierung. Wir galten nach dem Nürnberger Bau plötzlich als Spezialisten für Museumsbauten. Danach wurden wir nach Schweinfurt eingeladen. Wir haben bis heute kein Wohnhaus gebaut. Anders betrachtet hat sich die Vision, dass das Büro nach einem Auftrag wie in Nürnberg zum Selbstläufer wird, nicht erfüllt. Die meisten Aufträge bekommen wir weiterhin durch Wettbewerbe.

Was hat sich in Ihrem Entwurfsansatz vom Neuen Museum Nürnberg bis zum Dresdner Albertinum, das 2010 fertiggestellt wurde, verändert?

Ich habe festgestellt, dass sich an unserem Grundinteresse nicht viel geändert hat, aber an der Form, in der es umgesetzt wird. Gleichgeblieben ist das Interesse für ein komplexes Beziehungsgeflecht. Für ein Gebäude wie das Albertinum war eine ganz andere Antwort notwendig als sie in Nürnberg oder in Schweinfurt richtig war. Das Repertoire verändert sich den Umständen entsprechend, auch weil man durch

die fortschreitende Erfahrung mehr an Programm zur Verfügung hat. Wenn man ehrlich ist, sieht man unseren ersten Projekten in Schweinfurt und Nürnberg in einigen Teilen auch die Schule Axel Schultes' an.

Wie lässt sich mit der Komplexität solcher Bauaufgaben operieren? Gibt es Strategien, die Sie haben, mit denen Situationen analysiert werden?

Der Entwurfsprozess hat sich durch die Größe des Büros zwangsläufig im Ablauf geändert. Derzeit ist es so, dass unsere Arbeit wie eine Forschungsarbeit betrieben wird. Es werden möglichst viele Felder geöffnet, alles kommt auf den Tisch, was Relevanz hat. Wir beginnen rasch, Modelle zu bauen. Daran werden verschiedene Denkweisen ausprobiert – und zwar möglichst diametral, damit das Feld abgesteckt ist. Schließlich wird mit diesen Erkenntnissen der Verdichtungsprozess in Gang gesetzt. Der schwierigste Punkt ist der, zu entscheiden, welche Kriterien angewandt, welche Entscheidungsmerkmale die Oberhand behalten sollen. Je mehr Ebenen wir abdecken können, desto griffiger wird die Gestalt. Am schönsten ist es, wenn man mit einem Griff die Sache so drehen kann, dass weitgehend alles stimmig ist. Ich bin überzeugt, dass die Halbwertzeit eines Gebäudes dadurch beeinflusst wird, wie viele Kontaktstellen es bietet und wie sehr es mit dem Ort verwoben ist.

Es ist – in meiner Anschauung – für die Wahrnehmung von Architektur wesentlich, ob sie ein „Geheimnis“ birgt, das zumeist daraus besteht, dass sie mehr ist als bloße Form oder reine Konstruktion oder die eine Antwort auf eine bestimmte Frage...

Ja, das ist das Entscheidende. Es geht um etwas, was man nicht wirklich benennen kann. Deshalb glaube ich übrigens nicht, dass uns der Computer irgendwann den Rang abläuft, sondern bin davon überzeugt, dass er uns weiterhin lediglich unterstützen wird. Der Verdichtungsprozess, durch den solche „Geheimnisse“ entstehen können, lässt sich nicht mathematisch führen, auch nicht über noch so komplexe Rechenmodelle abdecken. Dafür spielen zu viele Ebenen eine Rolle. Die Mischung aus Intuition und Verstand, die gute Architektur hervorbringt, lässt sich nicht in einen mathematischen Vorgang transformieren...

Was fangen Sie mit dem Begriff der Intuition beim Entwerfen an? Setzen Sie sie bewusst ein?

Ich war lange Zeit der Illusion erlegen, man könne den Entwurfsprozess rationalisieren. Aber ich habe inzwischen immer noch keinen Prozess erlebt, der ausschließlich rational abläuft – das ist das, was das



Geheimnis ausmacht. Ein Assistent des Malers Gerhard Richter hat mir einmal erzählt, was für Richter Kunst ausmacht: Es ist der Moment, bevor man etwas benennen kann, bevor etwas sprachlich fassbar wird. Ähnliches gibt es auch in der Architektur, wenn die Sprache versagt. Der schönste Moment ist für mich der, wenn ich merke, dass die Besucher unserer Gebäude so etwas wie Rührung empfinden.

Durch spezifische Eindrücke des Raums oder die Erzeugung von bestimmten Atmosphären kann man stimulieren, aber auch manipulieren. Würden Sie sich zu einer didaktischen Ebene von Architektur bekennen?

Ich verstehe Architektur nicht so, dass ich damit etwas erklären will. Architektur selbst kann nur insofern didaktisch sein, indem sie Ebenen für jemanden eröffnet, der sich sonst nicht mit Architektur auseinandersetzt; dies geschieht jedoch nicht auf einer didaktischen Ebene, sondern indem jemand in ein Haus geht und etwas bemerkt. Das Beste ist es, wenn man ein Haus betritt und eine Art Wohlgefühl empfindet oder eine Anregung erfährt, falsch ist es, mit dem erhobenen Zeigefinger etwas erklären zu wollen.

Damit diese unterschwellige Ebene der Architektur wirken kann, gibt es etwas, das ich mit dem „autonomen Terrain von Architektur“ umschreibe. Dahinter steht die Idee, dass jedes Bauwerk für sich eine innere Logik besitzt. Idealerweise legt man im Konzept schon eine Art Regelwerk fest, das einem auch bei

*Maximilianeum München,
Erweiterung des Bayerischen
Landtags, München,
1992 – 1994,
Foto: Werner Huthmacher*

der Detaillierung hilft. Im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt beispielsweise sind alle Flächen und Materialien als Intarsien gearbeitet. Das muss nicht von jedermann wahrgenommen werden, aber vielleicht schlägt es sich in der Stimmung im Gebäude nieder. Der Betrachter würde vielleicht sagen, dass es gut gemacht ist, aber er wird möglicherweise gar nicht bemerken, was diesen Eindruck vermittelt.

Wie gelingt es Ihnen, bei momentan etwa 50 Mitarbeitern diese feinsinnige Haltung zu gewährleisten?

Wir unterliegen dem klassischen Phänomen eines Architekturbüros: Entweder man hat zuviel oder zuwenig zu tun – und dabei ist es völlig egal, ob da 20 oder 50 Mitarbeiter sitzen. Am Anfang war das Problem, dass wir immer nur ein oder zwei Projekte hatten, was strukturell schwierig war, weil beim Wegfall eines Projekts das gesamte Büro in seiner Substanz gefährdet war. Das hat sich heute verändert, weil wir mehr Projekte gleichzeitig bearbeiten, was die Arbeitsweise verändert hat. Viele Dinge entstehen in unserem Büro dadurch, dass wir darüber sprechen – und weniger dadurch, dass ich die Zeit habe, selbst zu zeichnen und zu entwerfen. Dafür gibt es ein gut eingespieltes Team.

*Museum Georg Schäfer,
Schweinfurt, 1997–2000,
Foto: Ivan Nemeč*



Unsere Arbeit zielt immer auf eine innere Logik: Es muss ganz am Anfang gelingen, begrifflich zu klären, wie ein Haus gedacht ist. Gibt es zu Beginn diese Logik, weiß man an jedem Punkt des Prozesses, wie man sich zu verhalten hat, weil es eine Art Rezeptbuch für das Gebäude gibt, eine innere Organisation. Dann



ist es ungleich einfacher, auch in der Detailarbeit, bis zum Ende durchzuhalten, als wenn es konzeptionelle Schwächen gibt. Es gibt im Büro so genannte Detailpaten, die für verschiedene Gewerke Patenschaften übernehmen. Das sind Mitarbeiter, die schon länger dabei sind. Sie wissen, worauf es ankommt und haben die entsprechende Erfahrung. Durch Personalkontinuität entwickelt sich so eine verlässliche Bürokultur.

Würden Sie bei Ihrem prozesshaften Entwerfen von Forschung sprechen?

Wenn man Forschung als etwas begreift, das hinterher ein allgemeingültiges Resultat liefert, würde ich es verneinen. Unser Fahnden nach einem spezifischen Resultat kann man als forschendes Suchen begreifen: Die Arbeitsweise ist forschend, dem wissenschaftlichen Anspruch an Forschung genügt es aber nicht.

Aber Architektur ist auch Kunst, oder?

Ja, ohne Frage. Es gibt in der Architektur glücklicherweise Elemente, die nicht wirklich mathematisch oder klassisch naturwissenschaftlich betrieben werden können. Es ist aber auch gar nicht nötig, vielleicht auch gar nicht möglich, die unterschiedlichen Bestandteile der Architektur auseinanderzuidividieren. Zumindest gelingt es mir nicht. Architektur bleibt immer ein in Teilen unerklärbarer Prozess – das begreife ich als Reiz des Entwerfens.

*Universität Heidelberg,
Neubau Bioquant,
Heidelberg, 2002–2007,
Foto: Werner Huthmacher*

Dass immer andere Kriterien, andere Entscheidungsmotive in der Abwägung untereinander vorrangig oder nachrangig behandelt werden können, erklärt, weshalb viele Ihrer Projekte ganz unterschiedlich aussehen. Würden Sie sagen, dass damit der bewusste Verzicht auf eine wiedererkennbare Handschrift verbunden ist?

So ist es. Mich interessiert nicht die Form an sich. Für mich ist eine Form dann gut, wenn sie sinnfällig ist und einen Zugang auf vielen geistigen, räumlichen und formalen Ebenen schafft. Deshalb interessiert mich beispielsweise die Arbeit von Gerhard Richter. Mir hat sein ständiges Ausloten des malerischen Gebiets, der malerischen Mittel zwischen absoluter Abstraktion und weitgehendem Realismus gefallen. Im besten Sinne würde ich gerne dieses Ausloten in der Architektur betreiben. Hier braucht man allerdings – anders als in der freien Kunst – die Sinnfälligkeit und die Begründung. Nur Formen auszuloten, die neu sind, reicht nicht. Es bedarf der Haftung an Bedingungen.

Wie konstituiert sich das, was Sie unter Raum verstehen? Was sind die Faktoren der Raumbildung?

Es gibt auf der städtebaulichen Ebene eine Art Grammatik, die der Ort liefert. Eine mittelalterliche Stadt hat ein anderes Raumverständnis als der Siedlungs-

bau des angehenden 20. Jahrhunderts. Für uns gilt es, zu begreifen, wie die Stadt gedacht ist – als wichtigstes Faktum, mit dem man sich auseinandersetzen muss. Das Interessante des räumlichen Entwurfs besteht dann darin, eine architektonische und räumliche Struktur auf verschiedenen Ebenen – sowohl strukturell wie atmosphärisch – zu schaffen. Im Übereinanderbringen dieser verschiedenen Ebenen findet wieder der besagte Verdichtungsprozess statt, mit dem die Mittel ausgelotet werden, mit denen ich ein Haus als Struktur denken kann und mit denen ich die Räume atmosphärisch beeinflussen kann. Hier klärt sich, wie die Dinge zueinander gedacht sind.

Im Neuen Museum Nürnberg beispielsweise gibt es eine Grundstruktur aus Beton. Das ist das Gerüst für die unterschiedlichen Funktionsbereiche, die additive Teile sind: Die Ausstellungsbereiche sind wie Schubladen in das Gerüst gestellt. Der Vortragsraum ist wie ein Möbel im großen Raum. Das war dort die innere Logik, das Zusammenspiel der Elemente: Die Fragen danach, wie ein Ausstellungsraum, wie ein Foyer mit einem Vortragssaal in einem übergeordneten Kontext grundsätzlich verstanden werden kann, hat unterschiedliche räumliche Bedingungen entstehen lassen.



Im Entwerfen ergibt sich die Vorstellung vom Raum bei Ihnen erst durch Einzelstudien, die ineinandergefügt werden. Es ist also nicht so, dass Sie sich mit geschlossenen Augen einen Raum oder eine Abfolge von Räumen imaginieren, die

über eine bestimmte Materialität verfügen, sondern die Raumwirkung in mehreren Schritten erarbeiten...

Genau – und zwar anhand einer konkreten Aufgabe. Natürlich gibt es subjektive Erfahrungen, die eine Rolle spielen. Bilder und Raumerfahrungen, die man selbst gemacht hat, fließen als inneres Werkzeug in die Lösung der Aufgabe mit ein. Aber es ist nicht so, dass ich primär eine Vorstellung von einem Raum hätte, den ich gerne bauen möchte.

Parallel müssen dann auch Entscheidungen über Textur, Materialität, Haptik, Licht getroffen werden. Sind solche Entscheidungen der Raumvorstellung untergeordnet oder kann beispielsweise ein haptischer Parameter über das Raumgefüge gestellt werden? Oder lassen sich die Entscheidungsebenen gar nicht voneinander trennen?

Ich weiß nicht, ob man sie getrennt betrachten kann. Wenn es uns gelingt, die atmosphärischen oder materiellen Differenzen als integralen Bestandteil eines Gerüsts zu definieren, dann werden sie zu immanenten Teilen des Entwurfs, dann sind sie mitgedacht und integral. Allerdings kann ein Haus auch so gedacht werden, dass es Bereiche gibt, die eine gewisse Offenheit zulassen, Bereiche, die nicht definiert werden müssen.

*Neues Museum, Nürnberg,
1991 – 1999,
Foto: Margherita Spiluttini*

Wie viel Offenheit gegenüber künftigen Entwicklungen muss oder darf ein Entwurf haben?

Die Wahrscheinlichkeit, dass ein Museum umgenutzt wird, ist gering. Ich meine aber, dass ein Gebäude jeglichen Charakter und jede physische Präsenz in dem Augenblick verliert, indem es auf seine spezifischen Elemente verzichtet.

Wir haben vor allem über Ihre Museumsbauten gesprochen. Aber es gibt den Bereich der Labor- und Institutsgebäude, der in Ihrem Werk eine große Rolle spielt. Wie verschieben sich dort die Entwurfsparameter?

Der Freiheitsgrad ist eindeutig geringer – sowohl in ökonomischer als auch in funktionaler und technischer Hinsicht. Aber trotzdem gilt dort dasselbe Prinzip, wenngleich auf einer weniger offensichtlichen Ebene: Auch hier muss es gelingen, das Spezifische und Unverwechselbare eines Gebäudes zu finden.

Spielen Überlegungen wie branding bei der Konzeption Ihrer Architektur eine Rolle?

Interessanterweise wird *branding* für die Hochschulen heute immer entscheidender, da sie sich in stetem Wettbewerb um Exzellenzen und andere Geldverteilungsmechanismen befinden. Überraschend ist, dass auch die Architektur als Argumentationshilfe dafür entdeckt worden ist, was bei den Naturwissenschaft-



lern – für die wir derzeit vorwiegend arbeiten – vor zehn Jahren weniger der Fall war. Trotzdem glaube ich, dass unser *branding* immer nur so weit gehen kann, dass wir mit der spezifischen Aufgabe eine Eigenheit entwickeln. Ein Anderssein allein um des brandings willen kann ich mir nicht vorstellen.

Gibt es Verweigerungshaltungen beim Moderator Staab? Wieweit reicht Ihre Toleranz, wenn es um Dinge geht, die Sie eigentlich nicht machen wollen?

Wir waren bisher kaum in einer solchen Situation. Ich kann mit allem von uns Gebauten immer noch gut umgehen. Aber natürlich gibt es Bereiche, an denen ich wegen ethischer Bedenken nicht beteiligt sein möchte.

*Deutsche Botschaft Mexiko,
Kanzleigebäude, Mexiko-
Stadt, 2002–2006,
Foto: Christian Richters*

Welche Rolle spielt die Ewigkeit?

Ich habe ein sehr pragmatisches Verhältnis dazu. Ich könnte damit leben, dass etwas von mir Gebautes wieder verschwindet. Ehrlich gesagt: Ich rechne damit, dass das eine oder andere Haus mich nicht überleben wird.

Es gibt Architekten, die meinen, dass ästhetische Nachhaltigkeit in Form des Monotonen und materiell Dauerhaften die beste Form langlebiger Architektur ist. Wenn ich Sie richtig verstanden habe, spielen bei Ihnen eher die Vielfältigkeit und die Komplexität eine Rolle, die immer neue Anregung und Assoziationen zulassen?

Wenn bei Architekturen die gerade modische Form das einzig Interessante ist, dann ist das meist zu dünn, als dass es lange hält. Es hängt aber auch nicht an der Dicke der Backsteinwand, wie dauerhaft ein Gebäude ist, sondern wie komplex und zusammenhängend es gedacht ist.

Ihre kontextbezogene Arbeitsweise könnte vermuten lassen, dass Sie immer neue Räume und Formen entwickeln, immer andere Materialien verwenden müssen. Oder gibt die stetige Arbeit

doch Hinweise auf einen nützlichen architektonischen Kanon, den Sie inzwischen – nach einer ganzen Reihe von Projekten – anwenden? Gibt es Raumtypen, formale oder materielle Vorlieben, die Ihre Bauten prägen?

Das ist zwangsläufig so. Früher dachte ich, man müsste jedes Mal von neuem beginnen, aber das ist faktisch unmöglich. Erfahrungen führen zur Wiederkehr bestimmter Elemente, die in Varianten wieder auftauchen. Natürlich schleichen sich auch Vorlieben ein, die nicht absichtlich formuliert sind: Dabei laufen ganz unbewusst Prozesse im Hintergrund des Entwerfens ab, die meine ästhetische Sichtweise prägen und verändern. Das fällt mir meistens erst in der Rückschau auf. Die Vorliebe für Sichtbeton und Holz ist aus der Schweizer Schule entstanden und nicht zu leugnen. Den Gegensatz von massiven und leichten Teilen, für materielle Spannungen lässt sich ebenfalls an unseren Objekten gut erkennen. Inzwischen versuche ich, solche Prinzipien auf andere Strukturen zu transformieren.

Nehmen wir an, Architektur sei ein Spiegel der Gesellschaft und ihrer Zeit. Glauben Sie, dass die krisenvolle Phase, in der wir jetzt leben, die Architektur wesentlich verändern wird?

Das wird der Fall sein – aber nicht im höheren Maß als zu anderen Zeiten. Denn es verhält sich mit der Architektur so, wie mit fast allen neuen Stuhle ntwür-

Laborgebäude für Medizinische Genomforschung, Berlin, 2001–2006, Foto: Werner Huthmacher

fen, die die Möbelform, aber nicht die Art des Sitzens verändert haben. Es gibt Dinge, die sich bewährt haben und die nur mit gutem Grund neu erfunden werden müssen. Aber es ist unsere Aufgabe, Bereiche zu finden, in denen sich etwas ändern muss. Es ist ein spannendes Thema, wie Nachhaltigkeit räumlich und architektonisch Einfluss gewinnt. Ich hoffe, dass das nicht nur auf der technischen Ebene passiert, sondern auch auf der konzeptionellen. Ein weiteres Beispiel ist die Veränderung der Arbeitsformen: Plötzlich entdecken wir, dass Kommunikation eine ganz andere Bedeutung hat, als man früher gedacht hat. Das wiederum erzeugt neue räumliche Antworten.

Wagen Sie eine Prognose, wie sich die Architektur durch die Nachhaltigkeitsdebatte verändern wird?

Ich finde es sehr bedauerlich, dass dieser Diskurs mehr von den Haustechnikern beherrscht wird als von den Architekten. Es überwiegt die Idee, dass mit Geothermie, Solarzellen und einer Pelletheizung Effizienz gewährleistet sei. Dabei gibt es so viele andere Ebenen, die für die Architektur interessant sind. Es gibt räumlich-organisatorische Antworten auf diese Problematik, es gibt baukonstruktive und auch technische Antworten. Das Zusammenspiel aller dieser Teile hat bisher kaum angefangen. Dazu gehört ein gesellschaftlich-normativer Prozess, der endlich eingeleitet werden müsste.



Ist es Aufgabe des Architekten, gesellschaftlich zu denken, tätig zu sein und Einfluss zu nehmen?

Das muss jeder für sich selbst entscheiden. Natürlich ist jeder Architekt Mensch und damit Teil der Gesellschaft, aber die Vorstellung, dass man mit Architektur die Gesellschaft verändern könnte, ist eine Illusion. Aber ich verstehe mich als gesellschaftliches Wesen, wenn ich Architektur denke.

*Volker Staab (*1957), Architekt BDA, studierte Architektur an der ETH Zürich. Nach seinem Diplom 1983 arbeitete er von 1985 bis 1990 im Büro Bangert, Jansen, Scholz und Schultes in Berlin. Seit 1991 ist er freiberuf-*



*Erweiterung Nya Nordiska,
Dannenberg, 2008–2010,
Foto: Marcus Ebener*

licher Architekt, seit 2007 in Partnerschaft mit Alfred Nieuwenhuizen. Staab war Gastprofessor an der TU Berlin, der FH Münster und lehrte an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Volker Staab ist seit 2005 Mitglied der Akademie der Künste Berlin, 2008 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen.

*Andreas Denk (*1959) ist Architekturhistoriker und Chefredakteur der Zeitschrift ‚der architekt‘. Er lehrt Architekturtheorie an der Fachhochschule Köln, lebt und arbeitet in Bonn und Berlin.*

Impressum

**Diese Festschrift erscheint anlässlich der Verleihung des
Großen BDA-Preises an Volker Staab beim 7. BDA-Tag in Leipzig im
Mai 2011**

Herausgeber

Bund Deutscher Architekten BDA
Köpenicker Str. 48/49
10179 Berlin
www.bda-bund.de

Konzept

Andreas Denk,
Daniel Hubert,
David Kasperek

Redaktion

Andreas Denk,
Alice Sárosi

Satz und Layout

Daniel Hubert,
David Kasperek

Auflage

750

Druck

Messedruck Leipzig GmbH

Berlin 2011