

Heimatstil und Regionalismus : zur Diskussion über zwei architekturgeschichtliche Begriffe

Autor(en): **Dosch, Leza**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 5

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-398863>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Heimatstil und Regionalismus

Leza Dosch

Zur Diskussion über zwei architekturgeschichtliche Begriffe

Im Vor- und Umfeld der Heimatschutzbewegung des frühen 20. Jahrhunderts bildete sich eine architektonische und bildkünstlerische Strömung aus, die auf regionale und lokale Traditionen zurückgriff. Während man in der Zeit selbst mit einer Bezeichnung für dieses Phänomen grosse Vorsicht übte und allenfalls von «Heimatschutzarchitektur» sprach, verbreiteten sich später die Begriffe «Heimatstil» und «Heimatschutzstil». Ersterer hat sich inzwischen in der schweizerischen Kunstgeschichte durchgesetzt und meint eine abgeschlossene Periode, zur Hauptsache die Jahre um 1900 bis zum Ersten Weltkrieg.¹ Wie viele Begriffe der Kunstgeschichte war «Heimatstil» lange Zeit negativ besetzt, erst in den letzten Jahrzehnten begann man zwischen seinen schöpferischen und klischeehaften Seiten zu unterscheiden. Ein weiterer Heimatstil wird in den späteren 1930er-Jahren als Reaktion auf den Rationalismus des Neuen Bauens fassbar: der so genannte Landi-Stil der Landesausstellung von 1939 in Zürich, der die Schweizer Architektur der folgenden zwei Jahrzehnte dominieren sollte.²

Der Schweizer Heimatstil des frühen 20. Jahrhunderts stellt gleichsam die Summe verschiedener Regionalismen dar. In einzelnen Gebieten wie in Graubünden kann man diese Periode deshalb auch als frühen Regionalismus kennzeichnen. Gebräuchlicher wird der Begriff des Regionalismus für die an bestimmte geografische Räume gebundene Architektur nach 1945. Während der Heimatstil des frühen 20. Jahrhunderts als Teil der Reformbewegung das Gesamtkunstwerk anstrebte, fokussieren die Nachkriegsregionalismen stärker auf die Architektur und die nur unmittelbar damit verbundenen Künste und Handwerke. Regionalismus erscheint als Begriff offener und insofern auch sachlicher, als er vorerst lediglich die geografische Dimension anspricht. Dass sich damit aber sehr rasch Emotionen und der Mythos einer selbstversorgenden, nach aussen hin abgeschlossenen Gesellschaft einstellen, macht ihn anfällig für Sentimentalitäten. Und doch ist die unterschwellige Sehnsucht nach einem nicht entfremdeten Alltag selbst wiederum Realität – so, wie es alle Träume von einem besseren Leben sind.

Der vorliegende Beitrag möchte zur Klärung einiger Begriffe beitragen und das bündnerische Phänomen vor dem Hintergrund der allgemeinen, internationalen Diskussion beleuchten. Vor allem das Thema des Regionalismus ist in den letzten Jahren sehr ausführlich und engagiert erörtert worden, und es macht gewiss Sinn, die daraus gewonnenen Erkenntnisse auch für den konkreten regionalen Rahmen fruchtbar zu machen. Man muss sich dabei allerdings bewusst sein, dass wir vom heutigen Stand des Wissens aus argumentieren. Der Stellenwert der einzelnen Werke und Tendenzen war in der jeweiligen Zeit selbst nicht in dieser Klarheit auszumachen. Andererseits ist inzwischen aber auch vieles an Bausubstanz und Wissen verloren gegangen und die Unmittelbarkeit der zeitlichen Nähe nicht mehr möglich.

I Allgemeine Debatte

Als der norwegische Architekturhistoriker Christian Norberg-Schulz 1979 sein Buch «Genius loci» publizierte, läutete er auf breiter Basis eine Wiederentdeckung des Ortes ein.³ Seine Thesen fielen in eine Zeit, die noch ganz von den funktionalistischen Stadtbaukonzepten des so genannten International Style geprägt waren. Wer es wagte, Ort und Landschaft als wesentliche Kategorien des Bauens hervorzuheben, machte sich in diesem Milieu schon als hoffnungsloser Romantiker und Reaktionsär verdächtig.

Bezeichnenderweise, möchte man sagen, kam die Stimme aus der Peripherie Europas, besonderen Widerhall erfuhr sie Jahrzehnte später in den Alpen.

Genius loci

Als Essay angelegt, durchschreitet Norberg-Schulz' Betrachtung in atemberaubender Weite die westliche und nahöstliche Welt. Die Umgebung beeinflusst den Menschen, lautet sein Credo, und das heisst, dass der Zweck der Architektur über die vom frühen Funktionalismus aufgestellte Definition hinausgeht. Als Phänomenologe geht der Autor dabei nicht einfach von angelesenen Theorien, sondern von persönlichen Erfahrungen und Überlegungen aus. Diese führen zu einer eigenen Typologie, die erst einmal grossräumige Landschaften zu charakterisieren versucht.

Verlust des Ortes

Defizite der nach dem Zweiten Weltkrieg wiederaufgebauten Städte sind nach Norberg-Schulz das Fehlen einer ausgeprägten Beziehung zwischen der Gestalt und dem Baugrund und eine allgemeine, durch die schwache Präsenz der meisten Neubauten entstandene Monotonie. Beklagt wird der abstrakte Schematismus der Unorte, des Nirgendwo: «Verloren ist die Siedlung als Ort in der Natur, verloren sind die städtischen Zentren als Orte des Gemeinschaftslebens, verloren ist das Bauwerk als sinnvoller Unter-Ort, wo der Mensch zugleich Individualität und Zugehörigkeit erfahren konnte.»⁴ Norberg-Schulz übersieht die sozialen Anliegen der frühen Moderne nicht, wie sie unter anderen Le Corbusier formulierte, er würdigt auch das sich bei Frank Lloyd Wright manifestierende Bedürfnis nach konkreten Phänomenen. Das Schlagwort der Neuen Sachlichkeit interpretiert er denn auch eher als Rückkehr zu den Dingen denn als neue Rationalität. Dass beide Protagonisten die Wohnung und damit das Alltagsleben in den Mittelpunkt stellten, bedeutete nichts weniger als eine Umkehrung bestehender hierarchischer Vorstellungen zugunsten des Konkreten. Eher zu einem Verlust des Ortes als zu dessen Wiedergewinnung habe die moderne Bewegung jedoch deshalb geführt, weil Siedlungen statt als städtischer Raum als aufgeblasene Häuser konzipiert worden seien, die nicht zwischen dem Aussen und dem Innen, nicht zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten unterschieden. Norberg-Schulz spricht hier von einer Konfusion der Masstäbe.

Monotonie vs. Emotion

Zweiter Grund für den Ortsverlust war die Vorstellung eines Internationalen Stils. «In den zwanziger Jahren lautete die Forderung, moderne Architektur solle weder lokal noch regional sein, sondern überall denselben Prinzipien folgen. Bezeichnenderweise hatte der erste Band in der Reihe der *Bauhausbücher* den Titel *Internationale Architektur*. Obgleich Gropius das Wort «Stil» ablehnte, pflegte er doch die Idee des Internationalismus.»⁵ Die asketische Ablehnung der Dekorationsfreude und die Forderung nach Massenproduktion hatte eine «Architektur des Ausschlusses» (Robert Venturi) zur Folge. Seltsames beobachtet Norberg-Schulz, wenn Mies van der Rohe «less is more» (weniger ist mehr) auf die Ebene der Stadt übertragen wird: eine sterile

Monotonie. «Das Wesen einer Siedlung besteht im *Versammeln*, und das bedeutet, dass verschiedene Sinngehalte zusammengebracht werden. Dagegen teilt die Architektur des Ausschlusses hauptsächlich mit, dass die moderne Welt «offen» ist; eine Feststellung, die in gewissem Sinn anti-urban ist. Offenheit lässt sich nicht versammeln, Offenheit bedeutet Weggehen, Versammeln bedeutet Zurückkehren.»⁶

Norberg-Schulz weist aber auch darauf hin, dass der Publizist der modernen Bewegung, Sigfried Giedion, in späteren Jahren den rigiden Kurs zunehmend korrigierte. 1944 schrieb dieser von der Notwendigkeit einer neuen Monumentalität und vom Bedürfnis des Menschen nach Symbolen, 1954 gar über den neuen Regionalismus.⁷ Vor dem Entwurf eines Projekts sei die betreffende Lebensform mit Achtung zu erkunden. Als Antriebskraft des neuen Regionalismus sieht Giedion den Respekt vor der Individualität und den Wunsch, die emotionalen und materiellen Bedürfnisse einer Gegend zu befriedigen. Die Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) setzten sich 1951 – wenn auch diffus – mit dem Thema des Stadtkerns auseinander. Aus diesen Entwicklungen schliesst Norberg-Schulz, dass es nicht die Führer der modernen Richtung waren, die bei den Vorstellungen von einer grünen Stadt – wir würden sagen, von der Stadt auf der grünen Wiese – und standardisierten Formen stehen blieben, sondern die Epigonen und Vulgarisierer der modernen Architektur.

Organische Architektur und neuer Historismus

Weitere Stationen auf dem Weg zur Wiederentdeckung des Ortes sieht Norberg-Schulz in Robert Venturis Buch «Komplexität und Widerspruch in der Architektur» und in den Bauten Alvar Aaltos, des späten Le Corbusier und Louis Kahns.⁸ Aaltos organische Anpassung der räumlichen Strukturen an die Umgebung zeugt vom Interesse für den lokalen Charakter von Bauwerken. Seine romantische Haltung ging über die «kosmischen» Abstraktionen der frühen europäischen Moderne hinaus und brachte eine konkrete Dimension ein.

Die Gefahr des Formalismus, in dem sich die Formenwelt von der existentiellen Grundlage einer Aufgabe ablöst, wird in einer Disziplin wie der Architektur wohl immer bestehen bleiben. Bei den nordischen Nachfolgern Aaltos analysiert Norberg-Schulz eine Tendenz, den romantischen Ansatz zu einem Spiel mit antiklas-

sischen Formen verkommen zu lassen und den Kontakt mit der Natur auf Nostalgie zu reduzieren. Umgekehrt kann der Rationalismus des klassischen Südens in dieser Gegenüberstellung leicht zur Verwechslung von Ordnung mit konkreter Realität führen. Die Arbeiten des Mailänders Aldo Rossi, die von einer surrealen Zeitlosigkeit ausgehen, erscheinen so gesehen abstrakt und leblos. Rossis Konzeption einer «Typologie» ist «sicherlich bedeutend, bleibt aber steril, solange die jeweils besonderen örtlichen Verhältnisse ausser acht gelassen werden.»⁹ Eine weitere Gefahr sieht der um ein gerechtes Urteil bemühte Norberg-Schulz im modernen Historismus der Vereinigten Staaten, der den Charakter eines Gebäudes auf eine blosse rhetorische Geste reduziere. Mit Formen, die einst geschaffen worden seien, um dem Menschen ein Gefühl der Freiheit und Identität zu vermitteln, werde die Macht von Firmen und Institutionen demonstriert. «Wollte der Historismus des neunzehnten Jahrhunderts dem Menschen ein <kulturelles Alibi> verschaffen, so will der moderne Historismus ihm beweisen, dass er <up to date> ist.»¹⁰

Zentrum und Peripherie

Im Zentrum-Peripherie-Modell von Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg erweist sich die regionale Betrachtungsweise als Konzeption von politischer Sprengkraft. Die beiden Autoren übertrugen den in den Sozialwissenschaften verbreiteten Ansatz auf die italienische Kunstgeschichte.¹¹ Unter Hinweis auf geografische Studien wird «Peripherie» als zugleich räumliche und politische Allegorie dargestellt. Zentrum/Peripherie verstehen Castelnuovo/Ginzburg eher als komplementäres denn als antithetisches Begriffspaar.

Rückständigkeit vs. Widerstand

Wenn man wie Kenneth Clark das Zentrum als Ort der künstlerischen Schöpfung und die Peripherie einfach als den Abstand vom Zentrum definiere, werde die Peripherie zum Synonym für künstlerische Rückständigkeit. Dieser Vorstellung halten die beiden Autoren das Postulat entgegen, die Begriffe Zentrum und Peripherie in ihrer geografischen, politischen, ökonomischen, religiösen und künstlerischen Komplexität zu begreifen. Dabei gehe es nicht einfach um das Problem der Verbreitung,

sondern um einen Konflikt um symbolische Herrschaft. Das Zentrum neigt auch bei Castelnovo/Ginzburg dazu, zum Ort der künstlerischen Neuerung zu werden, die Peripherie zum Ort der Rückständigkeit.

«Es lassen sich unterscheiden: eine Rückständigkeit von mehreren Jahrhunderten wie im Fall der als ‹Volkskunst› bezeichneten, von Bauern für die Bauern hervorgebrachten Kunstproduktion; eine mehrere Generationen umfassende Rückständigkeit wie im Fall der zwar von professionellen Künstlern, aber für eine bäuerliche Kundschaft ausgeführten Produkte; und eine Rückständigkeit von wenigen Jahren, die jedoch als traumatisch empfunden wird, weil sie mit Momenten und Situationen zusammentrifft, die durch plötzliche Änderungen des Geschmacks gekennzeichnet sind.»¹² Die drei Kategorien werden ökonomisch durch künstlerischen Eigenverbrauch, Halbmonopol und Konkurrenzsituation charakterisiert.

Das Verdikt des Monozentrikers Giorgio Vasari, der in seinen einflussreichen «Vite» nur Florenz und später Rom gelten lässt, liegt Castelnovo und Ginzburg jedoch fern. Sie kommen vielmehr zum Schluss, dass nicht alle Rückständigkeiten peripher und nicht alle Peripherien rückständig seien. «Die Peripherie ohne weiteres mit Rückständigkeit gleichzusetzen bedeutet letztendlich, sich damit abzufinden, die Geschichte auf immer vom Standpunkt des jeweiligen Siegers aus zu schreiben.»¹³ Peripherie könne auch ein Ort der alternativen Produktionen im Sinne von «unvermittelte Seitenbewegung gegenüber einer vorgegebenen Bahn» sein. Letztere verstehen die Autoren als die geläufige künstlerische Sprache. Von Rückständigkeit sei Widerstand zu unterscheiden.

Kritischer Regionalismus

Auch der New Yorker Architekturhistoriker Kenneth Frampton hob die Bedeutung der Kategorien des Regionalen und des Ortes im Kontext der Moderne hervor.¹⁴ Er weist auf Le Corbusiers Bruch mit der dogmatischen Ästhetik des Purismus und auf die nachlassende Begeisterung des berühmten Architekten für eine Kultur des Maschinenzeitalters hin. Le Corbusiers Rückkehr zum Regionalen lasse sich an der Entwicklung vom Sommerhaus für Hélène de Mandrot (1931) bis zur Pilgerkapelle in Ronchamp (1950–55) festmachen. Eine grosse Rolle spielte dabei das Zurückdrängen synthetischer Materialien zugunsten natürli-

cher und die Auseinandersetzung mit primitiven Baumethoden. Le Corbusiers Vorliebe für das Mediterrane führte nach dem Zweiten Weltkrieg zu eher regionalen als klassischen Bauformen. Im Falle von Ronchamp trägt die Entlegenheit des Bauplatzes, der einst einer vorchristlichen Kultstätte diente, viel zur Aratio-nalität des Entwurfs bei. Die als monumentale Plastik konzi-pierte Kapelle antwortet mit ihren merkwürdigen Formen der «visuellen Akustik» einer welligen Landschaft. Der Verputz hat nicht mehr die maschinelle Präzision des Purismus, sondern im Sinne der Romantik die unregelmässige, getünchte Struktur me-diterraner Hausbauten.

Kritischer Regionalismus vs. sentimentaler Heimatstil

In einem Postskriptum von 1983 plädiert Frampton für einen «kritischen Regionalismus», dessen positive Wirkkraft er von ei-nem sentimentalen Heimatstil abgrenzt. Als Vertreter dieser Hal-tung nennt er unter vielen anderen den Dänen Jørn Utzon, die katalonische Bewegung der 1950er- und 1960er-Jahre, den Portu-giesen Alvaro Siza y Viera, den Mexikaner Luis Barragán, den Kalifornier Bernard Maybeck, Gino Valle in Udine, den Venezi-aner Carlo Scarpa, den Tessiner Regionalismus um Tita Carloni sowie den Japaner Tadao Ando. Schon der US-Amerikaner Harwell Harris unterschied 1954 einen Regionalismus der Be-grenzung von einem der Befreiung. Letzteren sah er als Manifes-tation einer Region, die besonders eng mit dem Denken ihrer Zeit verbunden ist. Regional werde eine solche Manifestation nur deshalb genannt, weil sie anderswo noch nicht aufgetreten sei. «Um diesen Regionalismus architektonisch auszudrücken, müssen möglichst viele Bauten zur gleichen Zeit entstehen. Nur dann wird die Ausdrucksform so allgemein, so vielfältig und so kraftvoll, dass sie die Phantasie der Menschen anregt und ein freundliches Klima fördert, in dem sich allmählich eine neue Schule der Architektur entwickeln kann.»¹⁵

Für Frampton ist der sentimentale Heimatstil ein Populismus, der auf Zeichen der Populärkultur zurückgreift und lediglich das Bild, nicht die Realität sucht. Mangelnde Erfahrung wird durch Simulation und blosser Vermittlung von Information sublimiert. Der Populismus nähert sich damit den rhetorischen Techniken der Reklame. Als dialektische Ausdrucksform will der kritische Regionalismus dagegen die Werte und Bilder der universalen Moderne auf die lokale Geltung hin analysieren und

umgekehrt die autochthonen Elemente mit allgemeinen anreichern. Eklektizistisches Herauslösen einzelner Motive aus dem Zusammenhang führt zu einer konsumorientierten Ikonografie, «die sich als Kultur verkleidet.»¹⁶

Die Nähe des Raumes

Beim kritischen Regionalismus geht es um «die Schaffung von Orten und um eine intime Beziehung zwischen Architektur und der Gesellschaft eines bestimmten Ortes».¹⁷ Gemeint ist nicht die regionale Architektur früherer Zeiten als spontanes «Zusammenwirken von Klima, Kultur, Mythos und Handwerk», sondern ein Bauen, das sich seiner ideologischen und formalen Bezüge bewusst ist. Als Vorbedingungen nennt Frampton eine gewisse Prosperität und eine dezentralistische Einstellung, «ein Streben nach kultureller, ökonomischer und politischer Unabhängigkeit».

Die Brisanz einer solchen Konzeption ist in unserem heutigen Zeitalter der Globalisierung evident. Frampton zog 1983 eine kämpferische Schlussbilanz:

«Wenn man ein einzelnes Prinzip des kritischen Regionalismus hervorheben kann, so ist es sicherlich ein Interesse am Ort und weniger am Raum oder, um mit Heidegger zu sprechen, ein Interesse an der Nähe des Raumes und nicht an der Ferne des *spatium*. Die universale Megalopolis verhindert zwangsläufig die reiche Differenzierung lokaler Kultur. In einem ständig weitergehenden Prozess wird die städtische Umwelt auf wenig mehr als einen Güterumschlagplatz reduziert, auf ein halluzinatorisches Gelände, wo die Natur mit der Maschine verschmilzt und umgekehrt. Der kritische Regionalismus bietet vielleicht die einzige Möglichkeit, diese mörderische Tendenz aufzuhalten. Da es ihm um die Schaffung von Orten geht, müssten überall «Enklaven» geschaffen werden, das heisst, abgegrenzte Reviere, die den ständigen Verlust an Orten zumindest zeitweise aufhalten.»¹⁸

Kulturalismus

Die neue Beachtung des Regionalen wurde für einzelne Gebiete in den Alpenländern zu einem eigentlichen Stimulans. Das Verhältnis eines Gebäudes zur Landschaft und zur dörflichen Besiedlung interessierte nun zunehmend auch ein städtisches Pu-

blikum, das die Bergwelt komplementär zum eigenen Lebensraum erfährt und sie durch Projektionen natürlich auch verzerrt wahrnimmt. Zu einer Institution entwickelte sich der seit 1992 ausgerichtete Architekturpreis der Südtiroler Gemeinde Sexten, der jeweils von einem ausführlichen Katalog begleitet wird.¹⁹

Kulturlandschaftliche Totalität

Eine theoretische Grundlage in der Auseinandersetzung zwischen modernen Postulaten und der Einfügung des Gebauten in die Landschaft bietet die Analyse von Bruno Reichlin im zweiten Band der Katalogreihe.²⁰ Aufschlussreich sind dabei die Ausführungen zu Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) und zum Deutschen Heimatschutz, der entscheidenden Einfluss auf die schweizerische und bündnerische Bewegung ausübte. Schultze-Naumburg war Maler, Architekt und Kunstschriftsteller und erreichte mit seiner Schriftenreihe «Kunturarbeiten» (1907–1917) ein großes Publikum. Mit Blick darauf bezeichnet Reichlin jenen Ansatz der Zeit um 1900 als «kulturalistisch», der ein kulturlandschaftliches Universum in seiner Totalität zu begreifen sucht, «in dem unterschiedslos Menschen und Dinge, unbefleckte Bergspitzen, kristallklare Seen, reine Luft, demütige Hütten, einfaches Brauchtum, überlieferte Gewohnheiten, heilige Wälder und grüne Wiesen moralischen Wert erhalten.»²¹ Diese Position führte 1904 zur Gründung des Deutschen Bundes für Heimatschutz, dessen Schutzprogramm von der Monumentalarchitektur bis zum anonymen ländlichen Leben, vom Landschaftsbild bis zum gesunden Leben fast alles umfasste.²² Initiant des Vereins war der Musiker und Pädagoge Ernst Rudorff, erster Präsident Paul Schultze-Naumburg. 1907 noch Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, wandte sich dieser zunehmend von den Idealen einer konservativ-bürgerlichen Kunstreform ab und propagierte seit den späten 1920er-Jahren die nationalsozialistische Ideologie.²³ Sein Kampf richtete sich nun gegen das Neue Bauen und die «Entartete Kunst». 1928 erschien Schultzes Buch «Kunst und Rasse»; als Kunst- und Rassentheoretiker Hitlers war der Autor massgeblich an der Schliessung des Bauhauses beteiligt.²⁴ Im Nachhinein berüchtigt ist die Methode seiner Schriften, durch antithetische Bildpaare das Gute und Schlechte («Beispiel/Gegenbeispiel») und später das Deutsche und Undeutsche einander gegenüberzustellen. Die Teilung in «Beispiel» und «Gegenbeispiel» wurde vom Organ des schweizerischen Heimatschutzes übernommen.

Biedermeier und Urtyp

Auch wenn es angesichts dieser Entwicklung nicht leicht fällt, sich mit Schultze-Naumburg zu beschäftigen, verdienen seine Schriften und Bauten der Frühzeit doch eine besondere Beachtung. Klar wie sonst nirgends treten hier ganzheitliche Tendenzen auf, die für den frühen Heimatschutz insgesamt von Bedeutung sind. Die «Kulturarbeiten» waren ein beispielloser verlegerischer Erfolg und wurden zum Anwalt auch der kleinsten Zeugnisse im menschlichen Siedlungsraum. Reichlin sieht hinter den minutiösen Fotografien all der Felsen, Strassen und Hecken die Aufmerksamkeit des Entomologen und in der Haltung den Dingen und der Schöpfung gegenüber einen Reflex der Dichtung und Malerei von Adalbert Stifter. Erwiesenermassen ein bedingungsloser Verehrer des österreichischen Biedermeier-Autors war ein anderer konservativer Vertreter der Reformbewegung, der sich später dem Nationalsozialismus anschloss: der Architekt und Ordinarius an der Technischen Hochschule in Stuttgart Paul Schmitthenner.

Grosse Sorgfalt wandten die Kulturalisten bei der handwerklichen Umsetzung eines Entwurfs und bei der Durchbildung der Details an. Als vorbildlich galt das Zusammenwirken der Architekten und Handwerker der Biedermeier-Zeit um 1800 – der letzten Periode der gesicherten Werte.²⁵ Inbegriff einer bürgerlich-deutschen Architektur wurde Goethes Gartenhaus in Weimar, Orientierung suchte man aber auch in der Tradition des ländlichen Bauens. Bauinventare aus jener Zeit schwanken zwischen wissenschaftlichem Erkenntniswillen und Mystifikation. Vermeintliche Urtypen sollten eine Kontinuität rückwärts bis über die Geschichte hinaus belegen; sie seien so alt, nahm man an, wie das Volk selbst. Der erforschte Haustyp ist bei Schmitthenner einmal ganz nüchtern das Produkt einer Selektion des Erprobten und Guten, dann jedoch wird das Resultat plötzlich wesentlich in einem animistischen Sinn: Der Bau hat Augen, die in die Welt schauen und die innere Ordnung spiegeln. Anders als die Modernen kann Schmitthenner keinen mechanistischen Ansatz zulassen, der den Typ für die Industrialisierung des Bauens nutzen will.

Natur vs. Landschaft

Im Verhältnis von Architektur und Landschaft steht die Natur über dem Gebauten. Darin äussert sich dessen Verwurzelung im Boden und im Ort. Angestrebt wird weder der Kontrast noch

die Nachahmung. «Nicht im Kontrast zur Natur ruht die Stärke der Baukunst», meint der Architekturlehrer Theodor Fischer, «sondern nach einem höheren Sinne in der Einpassung.»²⁶ Und: «Alles, was die Natur liefert, soll nicht verwischt, sondern ausgebildet, gesteigert werden.» Schmitthenner präzisiert, die Einfügung müsse mit «baulichen Mitteln erfolgen und nicht durch unnatürliche Nachahmung der Natur.» Geländelinien müssen lesbar bleiben, Gebäude können Anhöhen besetzen und in eigenen Formen ansteigende Bewegungen unterstreichen. Bei allem gilt die Regel der Unterordnung, des Nicht-Auffallen-Wollens – «eigentlich eine Anstandsregel». Die Einpassung strebt eine malerische Verschmelzung mit der Landschaft an.

Bruno Reichlin hat die Landschaftsauffassung von Schmitthenner und anderen konservativen Mitstreitern sehr prägnant jener eines Modernen wie Lois Welzenbacher gegenübergestellt. Für die Kulturalisten ist die Landschaft ein Ganzes, ein Bild, in das sich eine neue Komposition einzufügen hat. «Der Entwurf geht von diesem Landschaftsbild aus, und in seiner andächtigen Betrachtung entdeckt er die Natur der Orte, der Materialien und der Gefühle, und indem er jede Gegenwart, jede Anekdote auf den Typ und auf den Ursprung zurückführt, ruft er sie in Erinnerung.»²⁷ Die Moderne spricht lieber von «Natur» und «Gelände» als von «Landschaft». Ausgangspunkt ist nicht das von einem vorbestimmten Betrachterstandort aus gesehene Hintergrundbild, sondern das physische Terrain. Damit verabschiedet sich die bilderskeptische Moderne aber auch von der ikonografischen Tradition, die sich vor allem in der Malerei mit dem Begriff der Landschaft verbindet. Zugunsten einer neuen Sicht verzichtet die Moderne auf die kulturgeschichtliche Dimension. Die Natur wird zum abstrakten Gestaltungsmaterial für die plastische Wirkung eines Gebäudes im Gelände. Das Verhältnis von Innen und Aussen erfährt eine Umkehrung: Die grossen und reichlichen Öffnungen eines Hauses holen die Natur ins Innere der Räume. Ort des Schutzes und der Innerlichkeit ist nicht mehr das biedermeierliche Interieur, sondern die Natur selbst und damit das Aussen. Architektur und Natur sind nicht weiter getrennte Orte.

Region und Regionalismus

Framptons Vision eines kritischen Regionalismus stiess zum Teil auf heftige Abwehr. Der Wiener Architekturkritiker Friedrich Achleitner sprach dem Regionalismus eine ernstzunehmende Position im Kontext der aktuellen Architekturentwicklung

schlichtweg ab.²⁸ Meist diene der Regionalismus der touristischen Selbstdarstellung von Regionen nach aussen hin oder privater Identifikation. Die Ergebnisse seien über grosse Distanzen oftmals verwechselbar. Der kritische Regionalismus habe keinen inhaltlichen Bezug mehr zur Region und widme sich einer individuellen Auseinandersetzung mit dem Ort im gesellschaftlichen Kontext. Eine Erneuerung des «regionalen Bauens» erwartet der Autor eher vom Dialog zwischen «Ort» und «Welt», wie er ihn bei Peter Zumthor beobachtet, oder von der gründlichen Recherche baulicher und urbanistischer Traditionen und Ressourcen.

Als architekturhistorischer Begriff sei der Regionalismus unklar, von der jeweiligen Definition von Region abhängig und ein Phänomen des Historismus. Die Schwierigkeit, bäuerliche Formen für städtische Bauaufgaben zu adaptieren, habe zur modischen Rezeption signifikanter Formen und damit paradoxerweise zu einem internationalen Phänomen mit geringen Variationen geführt.

Vorindustrieller Austausch

Schon in früheren Schriften warnte Achleitner vor dem Begriff des Regionalismus, der in die Falle der formalen Interpretation gehe und kulturell meist verflachend wirke.²⁹ Er unterscheidet regionales Bauen von regionalistischer Architektur, auch wenn sich diese Begriffe nie ganz auseinander halten liessen.³⁰ Mit dem regionalen Bauen ist wie bei Frampton der weitgehend unreflektierte Ausdruck einer in sich geschlossenen Lebenswelt der Zeit vor 1800 gemeint. Das Bauen ergab sich aus den überlieferten Erfahrungen und artikulierte sich in erprobten Haustypen, die im Zusammenhang mit einer oft über Jahrhunderte entwickelten Wirtschaftsform standen. Es war auch vom Klima, von den vorhandenen Materialien, der Topographie, der Religion, der Politik und den Besitzverhältnissen abhängig. Dieses vorindustrielle, sozusagen paradiesisch-unschuldige System existierte aber nicht einfach in reiner, unvermischter Form. Es kannte durchaus auch den Einfluss von aussen – vor allem dort, wo Beiträge als Verbesserungen wahrgenommen wurden. Vermittler waren Wanderbewegungen wie jene der Händler, Handwerker, Künstler und Söldner oder gar ganzer Völkerschaften – im Falle Graubündens kann man da die Walser anführen.³¹ Bäuerliche Bauten standen in der gesellschaftlichen Hierarchie unten, so gab es auch keinen Grund, ihnen vornehmere Bauten wie Kirchen, Klöster und Herrschaftshäuser anzupassen.

Infolge der Industrialisierung wurde die bäuerliche Kultur im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer stärker zurückgedrängt und verändert. Ausgangspunkt dieser Entwicklung war der Aufbruch in den liberalistisch-kapitalistischen Städten. Auf dem Lande stiessen nun zwei Geschwindigkeiten aufeinander und die stabilere, in sich ruhende, fast innovationsfreie Baukultur wurde von der Dynamik neuer, egalisierender Aufgaben und Formen überrollt.

Formalismus

«Es war charakteristisch für die bürgerliche Kultur und Vorstellungswelt, dass sie auf die Veränderungen der Landschaft durch Industrie und Verstädterung, die auch als Zerstörung alter Werte empfunden wurde, nicht mit einer Bekämpfung der Ursachen, sondern mit einer Kosmetik der Symptome reagierte.»³² Man stellte nicht den Wandel der Wirtschaftsformen in Frage, sondern lediglich deren ästhetische Auswirkungen und begann, neue Bauaufgaben in ländliche Formen und Typologien einzukleiden. Die einst selbstverständliche Koppelung von Inhalt und Form, die Ausgewogenheit von Bedürfnis und Ausdruck, geriet aus den Fugen. «Es ist klar, dass ein so missionarisches Grossprojekt, wie es zum Beispiel die Heimatschutzbewegung war, zunächst wenig mit den Betroffenen zu tun haben konnte.»³³ Diese waren froh um wirtschaftliche Verbesserungen; das ästhetische Problem war ein Problem der Gäste, die das Land als Erholungsraum entdeckten. «Die ländliche Armut eignete sich schon damals besonders gut zur Entspannung der Städter. Und diese erlebten das von Hans Magnus Enzensberger wahrscheinlich erstmals formulierte Grundgesetz des Tourismus als Schock, dass nämlich der Tourist die Welt, die er entdeckt, in die er eindringt und die er auch liebt, gleichzeitig zerstört.» Er wird zum Zeuge des Verfalls einer Kultur, den nicht zuletzt sein eigenes zurückgelassenes Geld anrichtet.

Der architektonische Regionalismus macht gemäss Achleitner die formalen Merkmale einer Region zum Thema und versucht, ihre Verwendung in verbindlichen Formeln festzulegen. Dies bedeute eine Entwertung, ja Verfremdung dieser Formen zumindest aus der Sicht der Originale.

Der Regionalismus ist demnach ein Phänomen des Historismus, der nun nicht über einen bestimmten akademischen Stil, sondern über das Erscheinungsbild markanter Bauformen in einer

Region verfügen will. Und dies ist für Achleitner eine Art von Kulturkolonialismus, der Anbiederung und Herrschaft in einem zeigt. Versuche, regionalistisch zu handeln, liefen in die Falle der formalen, kulturell meist verflachend wirkenden Interpretation. Mit dem Begriff verbinde sich die Vorstellung eines unveränderlichen Bildes und verklärter Vergangenheit. Regionalismus sei ein Thema der Architekturrezeption und nicht ihrer Produktion. Aufschlussreicher als die Konzeption eines Regionalismus schien Achleitner schon damals die Tatsache zu sein, dass Architektur wie kein zweites Medium an den Ort gebunden ist und im Schnittpunkt seiner materiellen und geistigen Ressourcen sowie dem allgemeinen Wissensstand der Zeit entsteht.

Rhetorik

Roberto Maria Dainotto wandte gegenüber Frampton ein, dass «Regionalismus» fast durchwegs in der übertragenen Bedeutung einer Sprachfigur verwendet werde. Region erscheint als Ort der Differenz, des Widerstandes gegen Standardisierung, International Style und globalen Kapitalismus, als «locus amoenus» und damit idealisierend – ohne seinem in Wirklichkeit aus Verschiedenem zusammengesetzten, hybriden Charakter Rechnung zu tragen.³⁴ «Locus amoenus» steht für das «liebliche, natürliche und glücklich grüne Tal, fern jedweder Stadtverkommenheit» und ist mit dem Topos der «laudatio temporis acti», jenem der guten alten Zeit verwandt.

Gemeinschaft

Der Regionalismus als rhetorischer Topos kann die realpolitischen Gegebenheiten nicht sprengen. Nach Dainottos Analyse definiert er Region als «Gemeinschaft», als Ort der kulturellen Zusammengehörigkeit. Der Regionalismus stellt damit dem globalen Kapitalismus einen ideologischen Ort zur Verfügung, «an welchem Konflikte – Unterschiede, die entweder durch Klassen- oder Migrationsbewegungen bestimmt sind – friedfertig aus der Welt geschafft werden.»³⁵ Hinter diesen Vorstellungen steht die Sehnsucht nach einer Poetik, die sich nicht auf die Produktionsbedingungen reduzieren lässt – das Verlangen nach einer Architektur, die mehr ist als kompensatorische Fassade. Regionalismus meint Bindung an einen Ort. Der Be-

griff der Bindung evoziert nach Dainotto die Nostalgie für die Authentizität einer in sich geschlossenen, «verwurzelten Kultur» und ist von der Furcht vor dem «Fremden» «der hybrid modernen Industrie- und Einwanderungsgesellschaft» geprägt.³⁶

Kultur vs. Zivilisation

Mit Regionen werden eher randständige Gebiete assoziiert, die stärker mit der Natur harmonieren und nicht den Gesetzen des modernen Kapitalismus folgen. Antithese ist weniger der Nationalismus als der freie Markt und die Weltvereinigung. In Opposition wurde das Regionale aber auch zu Progressivität und liberaler Erziehung gesehen. Als regional gilt der besondere Ausdruck der Kultur, als universal der technische Charakter der Zivilisation. Regionale Identitäten gehen bei diesem Weltbild der Aufklärung als dem Ursprung der Zivilisation und dem Nationalstaat voraus. Sie existieren nicht nur vor jeder Geschichte, sie überleben sie auch – «geisterhaften Wesen gleich».³⁷ «Nation» erfährt eine Historisierung, «Region» eine Dehistorisierung. Der Ort wird damit zur zeitlosen, rückwärtsgewandten Kategorie, die von der korrumpierenden Geschichte losgelöst ist. Framponts Konzeption eines kritischen Regionalismus, so Dainotto, gründet in der Annahme, dass die Kultur ein kohärentes, organisches und einheitliches Ganzes sei. «Die Frage ist nur, ob der Geist des Regionalismus, dieses Phantom eines Wunsches nach verlorener Einheit, die ohnehin nie vorher bestand, jemals <kritisch> sein kann (...)».³⁸

II Positionen im bündnerischen Rahmen

Dieses Fazit ist ernüchternd. Man kann zur Auffassung gelangen, die ganze Regionalismus-Diskussion habe sich im Kreise gedreht. Und doch wurden viele Standpunkte berührt und hinterfragt, die auch für die schweizerische und bündnerische Entwicklung von Bedeutung sind. Auffassungen, die im konkreten Bereich isoliert auftreten und kaum in einen Zusammenhang gebracht werden, erscheinen vor dem allgemeinen Hintergrund verständlicher. Bezogen auf die Geschichte des Heimatschutzes, des Heimatstils und des Regionalismus im 20. Jahrhundert ist die heute möglich gewordene Diskussion ein Rückblick. Von einer solchen Warte aus liessen sich einzelne Phänomene und Ereignisse natürlich

leicht kritisieren. Darum geht es hier aber nicht. Vielmehr soll der Diskurs wie angemerkt dazu beitragen, die auf die Region ausgerichteten Tendenzen in der Bündner Architektur des 20. Jahrhunderts präziser charakterisieren zu können.

Im Umfeld des frühen Heimatschutzes

Ein Problem des Regionalismus besteht darin, dass er real mehr oder weniger gegebene Gebietseinteilungen und Unterteilungen auf einen gemeinsamen Nenner bringen will und damit Räume unterschiedlichster Grösse zu einem Abstraktum destilliert. Konkreter wird das Ganze, wenn man sich auf bestimmte Regionen einlässt, im Falle von Deutschland etwa auf Bundesländer, im Falle der Schweiz auf Kantone. Die Begrifflichkeit stimmt dann mit jener geografischen Definition überein, die in der Region ein Zwischending zwischen der Nation und dem sozialen Raum einer Gruppe sieht.³⁹ Der flächenmässig grösste Schweizer Kanton Graubünden kennt wie andere schweizerische Stände darüber hinaus die Unterteilung in kleinere, mehr oder weniger deutlich umrissene geografisch-ökonomische Regionen (Mittelbünden, Surselva etc.) und in präzis definierte politische Bezirke und Kreise. Kleinste politische Einheit ist die Gemeinde, die sich ihrerseits in Dörfer, Fraktionen und Quartiere gliedert. Von dieser durchaus vorhandenen, bündnerischen Realität soll hier ausgegangen werden. In der Heimatschutz- und Heimatstildiskussion, das sei hier bereits angemerkt, ist vereinfachend meist nur vom Bündnerischen und Engadinischen die Rede.

Heimatstil als Teil der Reformarchitektur

Architektonische Regionalismen lassen sich in Graubünden im späten 19. Jahrhundert und durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch beobachten.⁴⁰ Eine breite Grundlage schuf die Zeit um 1900 bis 1914 und mit Ausläufern bis in die 1920er-Jahre hinein. Markante Daten sind die Gründung des Schweizerischen und Bündnerischen Heimatschutzes (1905) und der Beginn des Ersten Weltkrieges. Für die landeskundlich orientierte Architektur und bildende Kunst dieser Periode hat sich in der Schweizer Kunstgeschichte der Begriff des Heimatstils durchgesetzt.⁴¹ Heimatstil ist pragmatisch gesehen jene Strömung, die sich im Vor- und Umfeld des frühen Heimatschutzes entwickelt hat. Daran soll auch hier

festgehalten werden, allen Bedenken gegenüber dem arglos naiv daherkommenden Begriff zum Trotz. Die Problematik der Vorstellungen von «Heimat» ist in der Regionalismuskonzeption deutlich geworden, «Stil» lässt an den berühmten Gänsemarsch denken, bei dem ein Stil brav und trennscharf auf den nächsten folgt. Realistischer erscheint da für jene Zeit das Bild einer gestalterischen Tendenz, die gleichzeitig von anderen überlagert wird. «Der Heimatstil kann als Teil der Reformarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts betrachtet werden, die als weitere Strömungen den späten Jugendstil und von den zehner Jahren an die Sachlichkeit kannte. Letztere trat vor allem in Form des Neoklassizismus auf. In der Praxis vermischten sich diese ästhetischen und gesellschaftspolitischen Konzepte».⁴²

Der Heimatstil schweizerischer und bündnerischer Observanz konnte ideologisch und ästhetisch auf die architektonische und kunstgewerbliche Reformbewegung zurückgreifen, die sich in verschiedenen Gegenden Europas in Verbreitung befand.⁴³ In der Deutschschweiz und in Graubünden war der Einfluss aus Deutschland dominant, wo sich 1904 die «Deutsche Heimatschutzbewegung» und 1907 der «Deutsche Werkbund» gebildet hatte. 1913 entstand der «Schweizerische Werkbund». Die beiden Vereinigungen bezeichnen zwei Flügel der Reformbewegung: der Heimatschutz den konservativen, bewahrenden, der Werkbund den fortschrittlichen, neuer Gestaltung zugewandten.

Architekten und bildende Künstler

Die führenden Architekten des Bündner Heimatstils, Nicolaus Hartmann d. J. vom gleichnamigen Büro und Baugeschäft in St. Moritz und Martin Risch vom Churer Architekturbüro Schäfer & Risch, waren Mitglieder beider Vereine. Heimatschutz und Werkbund beriefen sich ihrerseits auf das englische «Arts and Crafts Movement» des 19. Jahrhunderts und dessen Begründer John Ruskin und William Morris. Eine weitere Quelle stellten die Architekturschulen in Süddeutschland dar, die sich damals auf die traditionelle und regionale Bauweise hin öffneten. Risch hatte in München bei Friedrich von Thiersch und Gabriel von Seidl studiert, Hartmann in Stuttgart bei Theodor Fischer. Nicolaus Hartmann sass im ersten Vereinsjahr mit Benedikt Hartmann im erweiterten Vorstand des Bündner Heimatschutzes und trat 1918 in den Zentralvorstand des Schweizerischen Heimatschutzes ein. Er war zudem Mitglied der Eidgenössischen Kommission für Denkmal-

pflege und der Eidgenössischen Kunstkommission – beide Funktionen nahm zeitverschoben auch Martin Risch ein.⁴⁴ Rischs Kompagnon Otto Schäfer gehörte zum Kreis der Begründer des Bündner Heimatschutzes.

Auftrieb erhielt der Heimatstil durch die Baukonjunktur der Vorkriegszeit, die im Zeichen einer wirtschaftlichen Blüte stand. Architektonische Vorbilder waren malerische Beispiele der alten Baukultur, vor allem Bauernhäuser und herrschaftliche Barockbauten. Als Teil der Reformbewegung orientierte sich der Heimatstil am Ideal des Gesamtkunstwerks, das die verschiedenen Künste und Handwerke an einem Bau zusammenzuführen trachtete. Als Bildhauer zog man oftmals den Zürcher Wilhelm Schwerzmann bei, als Maler verschiedentlich den Churer Christian Conradin, der Vorstandsmitglied des Bündner Heimatschutzes war. Der Zeichenlehrer an der Bündner Kantonsschule Hans Jenny begleitete den Prozess durch die Publikation gezeichneter und aquarellierter Beispiele der alten Bauweise und der Volkskunst.

Benedikt Hartmann

Während sich die Architekten und Künstler der Bündner Bewegung nur selten schriftlich äusserten, avancierte der evangelische Malanser Pfarrer Benedikt Hartmann, ein Cousin des Architekten Nicolaus Hartmann, zum eigentlichen Wortführer.⁴⁵ Theoretische Positionen lassen sich zudem von den in den Statuten formulierten Zielen des Bündner Heimatschutzes und von den behandelten Geschäften ableiten. Wenn von einem ästhetisch wie praktisch befriedigenden Wiederaufbau abgebrannter Dorfteile gesprochen wird, ist dies eine Spitze gegen die spätklassizistische Wiederaufbauarchitektur im Unterengadin mit ihren flachen Dächern. Dem vom Kanton 1871 aus Feuerschutzgründen erlassenen Obligatorium einer harten Bedachung bei Neubauten suchte der Heimatschutz durch die Propagierung einheimischer Steinplatten zu genügen. Seine Feindbilder waren das Eisenblech, das Eternit und das Holzzementdach.

Gegenwartswert

Benedikt Hartmann betrachtete die Heimatschutzbewegung als «Teilerscheinung einer mächtigen Kulturströmung», der durchaus auch politisch vorwärts Drängende angehörten.⁴⁶ Das Wesen

dieser Strömung, einer eigentlichen Kulturreform, lag nach seiner Auffassung in der Reaktion gegen den Intellektualismus der vorausgegangenen fünfzig Jahre. Siegeszug der Technik und erbarmungsloser Kapitalismus heissen die Stichworte. Als Vorreiter im Kampf führt Hartmann John Ruskin, auf den er immer wieder rekurriert, die Deutschen Paul de Lagarde und August Julius Langbehn sowie die deutsche Heimatschutzbewegung an. «Ich habe die Sache mitverfolgt und miterlebt von ihren ersten Anfängen weg in Deutschland».⁴⁷ Im Unterschied zum Verfechter einer politischeren Sicht des Heimatschutzes Tommaso Semadeni aus Valendas – auch er ein evangelischer Pfarrer – interessierte Hartmann nicht die Befreiungsgeschichte des Volkes, sondern der Kampf gegen den Niedergang des Formempfindens. Hartmann war Augenmensch und Pädagoge.⁴⁸ Seine auf die Ästhetik eingeschränkte Position vermischte konservative mit fortschrittlichen Ideen, man würde sagen, Ideen des Heimatschutzes mit solchen des Werkbundes. So ergänzte er die Namen der Vorbilder um Alfred Lichtwark, den Hamburger Kunstpädagogen und Wegbereiter der Reformbewegung.⁴⁹

Hartmann setzte sich vor allem für das Alte, aber auch für das Neue ein, «kleinliche Altertumskrämerei» lehnte er ab, und er sah die Gefahr einer antiquarischen Liebhaberei: «Unsere Architekten mussten den Beweis leisten, dass es sich nicht um ein romantisches Rückwärtsschauen handelte, sondern um Verarbeitung der Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben im Sinne einer wirklichen heimatlichen, ästhetischen Kultur.»⁵⁰ Und: «Ich halte dafür, dass wir erst dann eingedrungen sind in den eigentlichen Gegenwartswert unserer Heimatschutzbewegung, wenn sie uns ein heftiger Impuls geworden ist zur Reform unserer ästhetischen Kultur im allgemeinen.»⁵¹

Sachlichkeit und Giebeldach

Hartmanns erste Sorge galt dem Handwerk und dem Kunstgewerbe: «Vom Handwerk bin ich ausgegangen und seinem ästhetischen Zerfall, und von der reinen Unfähigkeit unseres Volks, ein ästhetisches Urteil abzugeben.»⁵² Die Forderungen der fortschrittlichen Kräfte seiner Zeit nach Sachlichkeit und Materialgerechtigkeit projizierte er rückblickend auf die Kirchen sowie auf die Bauern- und Herrschaftshäuser seiner Heimat. In diesem Gedanken kommen Heimatschutz und Werkbund zusammen. Sachlichkeit ist nicht nur beim Werkbund, sondern auch bei

Hartmann ein Schlüsselbegriff. Einziges Stilgeheimnis eines Schanfigger oder Engadiner Bauernhauses sei neben der Sachlichkeit die leichte Erkennbarkeit des Zwecks der einzelnen Bauteile. «Es ist nicht ein Funke von Schönseinwollen in diesen Häusern, wenn wir von der eigentlichen Dekoration absehen, die gar nicht wesentlich dazu gehört.»⁵³ Hartmann warnt ganz grundsätzlich vor dem Wort «Stil», das die völlig unrichtige Vorstellung enthalte, beim Bau seien bewusste ästhetische Gesetze befolgt worden.⁵⁴ So lehnt er auch den «Engadinerstil» ab: «Es gibt keinen Engadinerstil. Aber es gibt und gab bestimmte Engadiner Wohn- und Lebensverhältnisse, die in den Bauten zum Ausdruck kamen.»⁵⁵ Als Jugendtorheit und Spielerei der Heimatschutzbewegung bezeichnet Hartmann die gewollt asymmetrische Gliederung von Hausfassaden. Schön sei vielmehr das vom Inneren her Gegebene. Merkwürdig naiv mutet dann aber die anthropologische Begründung an: «Die Symmetrie ist uns angeboren. Kein Menschenantlitz mit einem geschwollenen Backen ist schön.»

Die konservative Forderung nach dem Giebeldach trägt auch Hartmann mit. Diese Form sei nicht nur von praktischer Bedeutung, sondern auch ein Stimmungswert. Der grösste Bau höre auf, kalt und kasernenhaft zu wirken, wenn ihm ein richtiges Dach aufgesetzt werde, meint Hartmann offenbar mit Blick auf das von ihm einige Zeilen später erwähnte flache Hoteldach. Vorbildlich seien das RhB-Verwaltungsgebäude und die Graubündner Kantonalbank in Chur. «In gewissen Fällen» könne sich allerdings auch im Norden ein flaches Dach rechtfertigen.

Materialgerechtigkeit und Ornament

Materialgerechtigkeit – «Echtheit und Ehrlichkeit des Materials» – gehörte für Hartmann zu den wichtigsten ästhetischen Werten: die Einsicht, dass nichts verkehrter sei als die Vortäuschung von Nichtvorhandenem. Diese moralische Argumentation schien ihm unter allen reformerischen Postulaten am meisten Aussicht auf einen erneuten Eingang ins Volksempfinden zu haben. Geisselt werden die gemalten Marmor- und Hartholzimitationen. Gegen eine Bemalung, die ehrlich auch als solche auftrete, sei jedoch nichts einzuwenden. So stelle die farbige Blumenornamentik auf alten Truhen und Buffets natürlich keine Materialfälschung dar. Das Votum für Sachlichkeit und Materialgerechtigkeit wird dann sogleich von einer lokalpatriotischen und da-

mit wieder konservativen Vorliebe überlagert: Einheimische Materialien sind auswärtigen vorzuziehen, lehrt Hartmann am Beispiel der Grabzeichenkultur auf evangelischen und katholischen Friedhöfen. Holzzeichen und einheimische Steinplatten müssten zunehmend dem Marmor weichen, bedauert er, schmiedeeiserne Kreuze viel billigeren aus Gusseisen.

Schmuck darf nie Hauptsache und Selbstzweck sein. Gemäss Ruskin macht er nur dann Sinn, wenn er zurückhaltend und ausschliesslich dort eingesetzt wird, wo man ihn in Ruhe wahrnehmen kann. In einem Gegensatz zur fortschrittlichen, industriefreundlichen Werkbund-Ansicht jener Zeit steht Hartmanns Ausführung, Ornament müsse Handarbeit sein oder im Falle einer Tapete oder eines Bodenbelags doch deutlich die Spuren der entwerfenden Hand tragen. Hier hat er wiederum die alte Bündner Baukultur und nicht beispielsweise eine Reform der Berliner Fabrikkultur vor Augen. «Die erkennbare Hand dessen, der's gearbeitet hat, seine Mühe, seine Liebe, seine Freude, vielleicht seine arge Unbeholfenheit» fasziniert ihn am reichen Bestand der alten Bau- und Ausstattungsteile.⁵⁶ «Kunst muss Seele haben. Kunst und Fabrik sind zwei Welten, die nie zusammenkommen können», lautet der Schluss.⁵⁷

Einzelne Architekturbeispiele

Als gute zeitgenössische Beispiele zum Thema «Dekoration und Ornament» erwähnt Benedikt Hartmann drei Bauten von Nicolaus Hartmann: das Hotel La Margna in St. Moritz, das Hotel Alpenrose in Sils Maria und das Verwaltungsgebäude der Rhätischen Bahn in Chur sowie ein Werk der Architekten Otto Schäfer & Martin Risch: die Graubündner Kantonalbank in Chur. Später erweiterte er die Liste der Bauten, «die in den letzten acht Jahren im Sinn und Geist eines in der Tiefe erfassten Heimatschutzes» erstellt wurden.⁵⁸ Nicht mehr aufgeführt ist das Hotel Alpenrose in Sils Maria, neu kommen das Hotel Margna in Sils Baselgia, das Hotel Silvretta in Klosters, das Segantini Museum in St. Moritz, die umgebaute und erweiterte Kirche St. Johann in Davos Platz sowie die katholische Kirche und das Schulhaus in Landquart hinzu.⁵⁹ «Damit sind aber nur die Bauten genannt, an die sich am meisten Kritik und – Belehrung des Publikums anschloss». ⁶⁰ Als Architekten, «deren Werden und Wachsen mit der Heimatschutzbewegung Hand in Hand ging», finden Nicolaus Hartmann, Schäfer & Risch, Va-

lentin Koch & Ernst Seiler aus St. Moritz, Emil Schäfer aus Landquart und Alfons Rocco aus Arosa Erwähnung.⁶¹ Wohl auch im Hinblick auf solche Aufzählungen sah man durchaus die Gefahr, dass sich der Heimatschutz einfach zum Schrittmacher einer bestimmten künstlerischen Partei machen könnte.⁶²

Begrifflichkeit

Benedikt Hartmann postulierte keinen Heimatstil und bedauerte den damals populären Begriff «Heimatschutzbauten», als deren Charakteristikum das dominierende Dach angesehen wurde. Er sprach vielmehr ganz allgemein vom Entstehen neuer Bauten aus dem Wesen der ästhetischen Reform heraus, das ihm sogar noch wichtiger schien als die didaktische Arbeit der Vereinigung für Heimatschutz. Regional orientiert ist aber der von ihm konstatierte Wille einer Reihe von jüngeren, einheimischen Architekten «zu einer spezifisch bündnerischen Architektur» nicht minder. Die Rede ist auch von «sogeannter Heimatschutzarchitektur» und von «Heimatschutzarchitekten».⁶³ Baupläne der Gegenseite erhalten die Attribute «banal» und «heimatlos».⁶⁴ Somit ist das Problem des historischen Begriffs «Heimatstil» in diesem Kontext nur noch der «Stil», was in der Tat noch weiter zu vertiefen wäre.⁶⁵ Architekturgeschichtlich denkt man dabei jedenfalls an eine abgeschlossene Periode, keineswegs an einen normativen Begriff. Der Heimatstil ist damit wie der Regionalismus eine Frage der Rezeption, nicht der Aufruf zu einer Handlung, um den Gedanken Friedrich Achleitners aufzunehmen und weiterzuspinnen.

Kriegs- und Nachkriegsregionalismus

In der Bündner Heimatstil- und Regionalismus-Diskussion des 20. Jahrhunderts vermischten sich Analyse und Aufruf fast durchwegs. Die Autoren, die sich zur Frage äusserten, waren wie Benedikt Hartmann Propagandisten einer bestimmten Idee oder bauende Architekten. Die Architektur der späten 1920er- und der frühen 1930er-Jahre stand ganz im Zeichen der Moderne des Neuen Bauens. Im Hinblick auf die Landesausstellung 1939 in Zürich erwachte in der Schweiz ein neues Interesse am Nationalen und Regionalen, das auch die Jahre des Zweiten Weltkriegs und die Zeit danach bestimmte. Die Liebe zum Detail wurde als

ein Charakteristikum schweizerischer Eigenart betrachtet, die hohe durchschnittliche Qualität der Architektur und das weitgehende Fehlen von Gipfelpunkten als ein Merkmal der demokratischen Struktur des Landes. In Graubünden stehen für die Kriegs- und vor allem für die Nachkriegszeit drei Architekten im Vordergrund, die sehr unterschiedlich an die Tradition der regionalen Bauweise anknüpften: Iachen Ulrich Könz, Bruno Giacometti und Rudolf Olgiati.⁶⁶ Einzelbeispiele schufen Pierre Zoelly und Robert Obrist zwischen den 1960er- und den frühen 1980er-Jahren.⁶⁷ Danach verlagerte sich die Diskussion von der Region auf den Ort.⁶⁸ Scheinbar paradoxerweise ist diese Kategorie nicht nur konkreter, sondern gleichzeitig auch welthaltiger. Sie spricht nicht die idealisierende Vorstellung geschlossener geografischer Räume an, sondern das Vorgefundene in seiner Alltäglichkeit und Erhabenheit – nicht nur das Kollektive, sondern auch das Individuelle. Zeichen einer Architektur, die bewusst und in einem offenen Sinn auf den Ort reagiert, wurde die Kapelle Sogn Benedetg von Peter Zumthor.

Bruno Giacometti

Bruno Giacometti (geb. 1907), der Bruder des Bildhauers und Malers Alberto Giacometti, führte sein Büro im städtischen Milieu von Zürich und war Mitglied von Fachvereinigungen wie SWB und CIAM, die Positionen der Moderne vertraten. Sein Arbeitsgebiet in der Region Zürich umfasste vor allem Einfamilienhäuser, Siedlungen, Schul- und Gemeindehäuser sowie Spitäler. Verschiedene Aufträge kamen auch aus Graubünden. In seinem Heimattal, dem Bergell, konnte Giacometti unter anderem die Schulhäuser von Vicosoprano und Stampa sowie Betriebsbauten und zwei Siedlungen für die Bergeller Kraftwerke errichten. Während die Angestelltenhäuser in Vicosoprano als vorstädtische Reihenhausezeilen konzipiert sind, bedienen sich andere Werke wie die Siedlung in Castasegna sozusagen eines ländlichen Dialekts. Die Lage des Bauplatzes – der alte Kastanienwald Brentan oberhalb des Dorfes – war ortsbildlich äusserst heikel. Giacometti folgte dem Ideal einer mimetischen Einfügung in die Landschaft. Als Grundlage der Planung diente eine Bestandsaufnahme der gesunden Bäume. Dazwischen streute er die Wohnhäuser der neuen Siedlung ein – ähnlich, wie die Dörrhäuschen und Stallscheunen im Kastanienwald in Piazza unterhalb von Soglio in das Terrain eingefügt sind. Grundriss und

Form der Wohnhäuser entsprechen den damals modernen Bedürfnissen, als prägende Materialien fanden jedoch Kastanien- und Lärchenholz sowie Bruchsteine der Umgebung Verwendung. Giacomettis Bezug zum ländlichen Raum betrifft generell die Topografie und das Material, nicht aber die Formensprache alter Häuser. Kategorisch wies er darauf hin, nie einen Bogen gebaut zu haben.

Rudolf Olgiati

Bei Rudolf Olgiati (1910–1995) war das anders. Er, der den Korbbogen und die Säule als charakteristische Formmotive einsetzte, sah sich verschiedentlich genötigt, dem Verdacht auf Heimatstil und Rustikalität zu begegnen. Dies ist umso verständlicher, als «Heimatstil» zu Olgiatis Zeit zum Schimpfwort geworden war, und seine Architektur zwar Elemente der heimischen Bautradition aufnimmt, diese jedoch mit anderen zu einer eigenständigen, unabhängig vom Ort angewandten Sprache synthetisiert. Olgiatis Liebe galt der einfachen, kubischen Bündner Architektur aus vortouristischer Zeit, die er als sachlich einstufte: «Mit ‹Heimat› ist nicht das gemeint, was man unter Heimatstil versteht, sondern eine Bauerei, die bis ca. 1880 die alltägliche und normale Architektur war. D.h. es war noch nicht diese Wichtigtuerei mit verschiedensten Putzarten und Farbanstrichen am Werk.»⁶⁹ In einem engeren Sinn hielt das Gefühl für Formen und Materialien nach Olgiatis Einschätzung bis in die Zeit um 1500 an. Quadratische Fenster sind nach seiner Beobachtung bei alten Häusern nur dort angeordnet, wo es die Zimmer erforderten und nicht exakt in einer horizontalen Achse; eine Achse würde die plastische Wirkung der Gebäudeschale zerschneiden. Olgiati ging es in seinen Schriften und Statements stets um eine Sehschule und Anleitung, die dieses Gefühl wieder zum Allgemeinut machen sollte. «Wenn die Gefühlskultur nur mehr Fälschungen produziert, muss eben der Verstand in Funktion gesetzt werden», meinte er unter Hinweis auf Le Corbusier, der die Errungenschaften der Moderne um eine Wiederentdeckung der griechisch-klassischen Architektur erweiterte. Olgiati baute hauptsächlich an seinem Wohnort Flims. Im Ortsteil Waldhaus hat sich ein ganzes Ensemble herausgebildet, das vom Ideal einer körperhaften Architektur zeugt, wie er sie in der griechischen Antike, bei Le Corbusier und in der traditionellen Bündner Bauweise verwirklicht sah.

Der Flimser widmete sich auch dem Umbau von Herrschafts- und Bauernhäusern und sammelte alte Bauteile, Möbel und Gebrauchsgegenstände. Seine Absicht war es, diese an ihren angestammten Ort zurückzuführen oder – wie er es oftmals praktizierte – in seine Neu- und Umbauten zu integrieren. Olgiati war gewiss nicht Regionalist in einem engen Sinne und schon gar kein Buchhalter der Geschichte.⁷⁰ Bei allem Vorrang des Ästhetischen spielte jedoch der formale Bezug zur regionalen Bauweise und der reale Einbezug einiger Teile aus diesem Bestand eine entscheidende Rolle. So rückte sein Werk 1977 durch die Ausstellung an der ETH Zürich erstmals ins Bewusstsein der allgemeinen Fachwelt und wurde international im Rahmen der Regionalismusdebatte rezipiert.⁷¹ «Dass Olgiatis Bauten als regionalistisch interpretiert werden, scheint unvermeidlich, auch wenn er sich sehr dagegen gewehrt hat. Mehr noch: sein Werk stellt eine Art Brücke dar zwischen der fortgeschrittenen, regionale Einflüsse verarbeitenden Moderne der vierziger und fünfziger Jahre und dem Regionalismus der späten siebziger Jahre.»⁷²

Iachen Ulrich Könz

Iachen Ulrich Könz (1899–1980) war der älteste des Dreigestirns und mit den Anliegen des Heimatschutzes direkt verbunden – als Mitglied der kantonalen Natur- und Heimatschutzkommission sowie als Obmann der Engadiner Sektion der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz. Dem Kollegen Olgiati erschienen die Bauten von Könz und Giacometti zu nüchtern und brävllich; sie erinnerten ihn an die «moderate, zwinglianische Zürcher Moderne».⁷³ Gewiss sind sie viel zurückhaltender als der unverwechselbare und zweifellos gestalterisch bedeutende Individualstil des Flimsers. Bei Könz kommt noch dazu, dass er sich zur Hauptsache Renovationen und Restaurierungen widmete, die vom jeweiligen Architekten schon per definitionem ein Sich-Zurücknehmen verlangen. Das Spannungsfeld zwischen Erhaltung und Gestaltung erschliesst sich bei diesen Objekten erst durch eine vertiefte Auseinandersetzung. Man kann somit nicht nur bei regionalistischen Architekturkonzeptionen, sondern auch bei der Umsetzung von Erhaltungsbestrebungen von Widerstand sprechen. Das fotogene, rasch konsumierbare Bild ist hier nicht zu haben.

In jungen Jahren hatte Könz am Wiederaufbau der niedergebrannten Dorfteile von Sent (1921) und Susch (1925) mitgear-

beitet. Seine grosse Leistung wurde die Gesamtrestaurierung des Dorfes Guarda während des Zweiten Weltkriegs. In Guarda nahm er 1939 auch Wohnsitz. Das frühneuzeitliche Engadiner Bauernhaus – Flaggschiff der Heimatstile und Regionalismen im bündnerischen Bereich – war ihm damit nicht fernes Ideal, sondern tägliche Realität. Könz renovierte Engadinerhäuser und schrieb über sie.⁷⁴ Der Typus hatte auch Vorbildcharakter für das eigene Bauen. Mit einem ähnlichen Ansatz wie Olgiati, aber näher bei der Gesamterscheinung der alten Häuser suchte er eine Synthese zwischen Tradition und Moderne.⁷⁵

Diese Mittelstellung kommt auch in den Äusserungen von Könz zum Ausdruck. Sein Kampf richtete sich sowohl gegen die Massstabslosigkeit von Neubauten als auch gegen die «architektonisch schlechten Heimatstilhäuser und -häuschen.»⁷⁶ Das Gebot der Massstäblichkeit sah er bereits «in der Zeit der Hotelbauten» verletzt. Dass Könz Entwicklungen des späten 19. Jahrhunderts jedoch nicht einfach ablehnte, belegt sein Eintreten für eine Neubewertung der Zernezer Wiederaufbauarchitektur.⁷⁷ Auch unter jenen Bauten befände sich eine Anzahl ordentlicher, sogar guter Objekte, meinte er. «Heimatstil» ist für Könz ein Gefilde der «verfälschten Bodenständigkeit», in dem die Menschen auf der Flucht vor der «Unerbittlichkeit der Technik und der Vermassung» Unterschlupf suchten.⁷⁸ Den Widerspruch sah er darin, dass einerseits «neu auf rückständige Art» gebaut werde, andererseits alte Bauten unnötig verdorben würden. Um musealer Konservierung zu entgehen, müsse man sich aber auch mit «den neuesten Problemen von Technik und Kunst» auseinandersetzen. «Wie viele Werke der modernen Technik stehen geistvoll und elegant in der wilden Berglandschaft; sie verherrlichen die Errungenschaften des menschlichen Schaffens wie die alten Burgen, Strassen und Siedlungen; denn sie entsprechen den dem Kosmos abgerungenen ewigen Gesetzen.» Man könne nicht neue Bedürfnisse wie grosse Fenster, Garagen und elektrisches Licht mit Sentimentalitäten verkleiden. Bauten und technische Werke sollten «menschlich bleiben, sich dem Gelände anpassen, einen künstlerischen Wert besitzen».

Die Anpassung eines Gebäudes an das Gelände und die Berücksichtigung der praktischen Bedürfnisse der Bewohner allein genügten noch nicht. «Um harmonisch zu wirken, muss der neue Baukörper auch mit den bereits im Tale vorhandenen Gebäuden, die ihrerseits eine bedeutende Entwicklung durchgemacht haben und in früherer Zeit einen hohen Grad bewusster, stolzer Architektur erreichten, in Einklang gebracht werden. Dabei ist nicht

die sklavische Wiederholung einzelner Detailformen, wie z. B. die kleinen, vertieften Engadiner Fenster oder das spielerische Gitterwerk, gemeint, sondern vielmehr eine Gesamtkonzeption der Gebäudekuben, die der Tradition und der Entwicklung des Engadiner Hauses nicht widerspricht. Das Haus soll dabei die heutigen Bedürfnisse befriedigen und kann einen durchaus modernen Charakter erhalten. Wichtig vor allem in dieser Beziehung ist der Massstab: Massstabsfehler sind gerade bei Neubauten sehr häufig, manchmal sogar bei sonst guter Architektur. Besonders störend wirken sie, wenn sich der Neubau in einer geschlossenen Siedlung oder in einer Gruppe von bestehenden Häusern befindet.»⁷⁹

Das Ziel der Bestrebungen sieht Könz darin, «unsere Eigenart» zu bewahren.⁸⁰ Dies setze eine Lösung der Gegenwartsprobleme in Übereinstimmung mit der Tradition, aber ohne Fälschung voraus. Dem Schimpfwort «Heimatstil» setzt der Architekt und Autor den «idealen Heimatschutz» entgegen, der moderne Bauaufgaben in «zeitentsprechender, aber doch charakteristischer Art und Weise» zu lösen habe. Dazu gehöre ein «Verständnis und Gefühl für die Feinheit der Landschaft und Architektur» und eine «Sensibilität für das wirklich Schöne.»

Dr. phil. Leza Dosch ist Kunsthistoriker, Verfasser zahlreicher Publikationen zur Architektur und bildenden Kunst sowie Mitglied der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege. Im Auftrag des Vereins für Bündner Kulturforschung entstand sein Buch «Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780».

Adresse des Autors: Dr. phil. Leza Dosch, Laubenhof, Gäuggelistrasse 49, 7000 Chur.

- 1** Elisabeth CRETAAZ-STÜRZEL, *Heimatstil. Reformarchitektur in der Schweiz 1896–1914*, 2 Bände, Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2005.
- 2** Christoph ALLENSPACH, *Architektur in der Schweiz. Bauen im 19. und 20. Jahrhundert*, Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung Information, Zürich 1998, S. 79.
- 3** Christian NORBERG-SCHULZ, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano 1979. – Deutsch: *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart 1982.
- 4** NORBERG-SCHULZ, *Genius loci* (wie Anm. 3), S. 190.
- 5** NORBERG-SCHULZ, *Genius loci* (wie Anm. 3), S. 194.
- 6** NORBERG-SCHULZ, *Genius loci* (wie Anm. 3), S. 195.
- 7** Im Vorwort von «Raum, Zeit, Architektur» (Ravensburg 1965) schätzte Giedion die Frage als unentschieden ein, ob die Bevölkerungsentwicklung auf eine einzige, globale Stadt zu führe, «oder ob vorab Städte von menschlich übersehbaren Dimensionen wieder zu einer inneren Notwendigkeit werden.»
- 8** Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966 (deutsch Braunschweig 1978).
- 9** NORBERG-SCHULZ, *Genius loci* (wie Anm. 3), S. 198.
- 10** NORBERG-SCHULZ, *Genius loci* (wie Anm. 3), S. 198.
- 11** Enrico CASTELNUOVO und Carlo GINZBURG, *Centro e periferia*, in: Giovanni Previtali (Hrsg.), *Storia dell'arte italiana, Parte prima, Volume primo*, Torino 1979, S. 283–352. – Deutsche Ausgabe: Enrico CASTELNUOVO und Carlo GINZBURG, *Zentrum und Peripherie*, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band 1, Frankfurt am Main und Wien 1988, S. 21–91.
- 12** CASTELNUOVO/GINZBURG, *Zentrum und Peripherie* (wie Anm. 11), S. 40.
- 13** CASTELNUOVO/GINZBURG, *Zentrum und Peripherie* (wie Anm. 11), S. 59.
- 14** Kenneth FRAMPTON, *Modern Architecture*, London 1980. – Erweiterte deutsche Ausgabe: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart 1983.
- 15** FRAMPTON, *Architektur der Moderne* (wie Anm. 14), S. 255.
- 16** FRAMPTON, *Architektur der Moderne* (wie Anm. 14), S. 252.
- 17** FRAMPTON, *Architektur der Moderne* (wie Anm. 14), S. 250.
- 18** FRAMPTON, *Architektur der Moderne* (wie Anm. 14), S. 261.
- 19** *Neues Bauen in den Alpen / Architettura contemporanea alpina*, Architekturpreis / Premio d'architettura 1992, 1995, 1999, hrsg. von Christoph Mayr Fingerle, Bozen 1992, Basel/Boston/Berlin 1996 und 2000.
- 20** Bruno REICHLIN, *Die Moderne baut in den Bergen*, in: Christoph Mayr Fingerle (Hg.), *Neues Bauen in den Alpen / Architettura contemporanea alpina*, Architekturpreis / Premio d'architettura 1995, Basel/Boston/Berlin 1996, S. 85–130.
- 21** REICHLIN, *Die Moderne* (wie Anm. 20), S. 89–90.
- 22** Dass mit «Heimat» Deutschland gemeint war, geht aus den Statuten hervor: «Der Zweck des Bundes ist, die deutsche Heimat in ihrer natürlichen und geschichtlich gewordenen Eigenart zu schützen.» REICHLIN, *Die Moderne* (wie Anm. 20), S. 128, Anm. 6.
- 23** *Lexikon der Kunst*, Band VI, Leipzig 1994, S. 542.
- 24** Luzi [Leza] DOSCH, *Die Bauten der Rhätischen Bahn. Geschichte einer Architektur von 1889 bis 1949*, Chur 1984, S. 137.
- 25** Programmatisch war hier die Beispielsammlung von Paul MEBES, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 Bände, München 1908. – Im Vorwort zur dritten Ausgabe (München 1920) meint Walter Curt Behrendt distanziert, durch die Erneuerung der klassizistischen Überlieferung sei dem architektonischen Schaffen der Zeit wenigstens der Schein einer inneren Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit gegeben worden. An die Stelle früherer Unsicherheit sei wenigstens die Fiktion eines einheitlichen Wollens getreten.
- 26** REICHLIN, *Die Moderne* (wie Anm. 20), S. 96.
- 27** REICHLIN, *Die Moderne* (wie Anm. 20), S. 113.
- 28** Friedrich ACHLEITNER, *Regionalismus*, in: *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Ostfildern-Ruit 1998 (2. Aufl.), S. 308–309.
- 29** Friedrich ACHLEITNER, *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* Basel/Boston/Berlin 1997. – Vorausgegangen war das Beitragsbuch: Friedrich ACHLEITNER, Hg., *Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs*, Salzburg 1977.
- 30** ACHLEITNER, *Region* (wie Anm. 29), S. 101–111.
- 31** Bei allen Vorstellungen autochthoner geografischer Räume ist vorerst einmal festzuhalten, dass eine so konstitutive religiöse und gesellschaftliche Basis wie jene des Christentums von aussen kam. Allgemeine Einflüsse zei-

gen sich aber auch in kunstgeschichtlichen Details: So fand etwa ein Stilmotiv wie der spätgotische Eselsrücken Eingang in die geschnitzte Ornamentik der Bauernhäuser.

- 32** ACHLEITNER, Region (wie Anm. 29), S. 106.
- 33** ACHLEITNER, Region (wie Anm. 29), S. 107.
- 34** Roberto Maria DAINOTTO, Die Rhetorik des Regionalismus. Architektonischer Ort und der Geist des Gemeinplatzes, in: Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt, Stuttgart/München 2000, S. 15–30.
- 35** DAINOTTO, Rhetorik (wie Anm. 34), S. 17.
- 36** DAINOTTO, Rhetorik (wie Anm. 34), S. 20.
- 37** DAINOTTO, Rhetorik (wie Anm. 34), S. 24.
- 38** DAINOTTO, Rhetorik (wie Anm. 34), S. 27.
- 39** DAINOTTO, Rhetorik (wie Anm. 34), S. 19. – Klimatische Regionen erstrecken sich dagegen über ganze Kontinente, politische und ökonomische vielfach über mehrere Länder.
- 40** Im späten 19. Jahrhundert entstanden beispielsweise unter Nicolaus Hartmann d. Ä. verschiedene Sgraffitodekorationen.
- 41** Man vergleiche dazu die Bände des «Inventars der neueren Schweizer Architektur 1850–1920» (INSA), die zwischen 1982 und 2004 von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte in Bern herausgegeben wurden, und CRETТАZ-STÜRZEL, Heimatstil (wie Anm. 1).
- 42** Leza DOSCH, Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780, hrsg. vom Verein für Bündner Kulturforschung und von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Zürich 2001, S. 165; Leza DOSCH, 1900–1925. Raumkunst und Reform, in: Arthur Rüegg (Hg.), Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert, Basel/Boston/Berlin 2002, S. 63–81; CRETТАZ-STÜRZEL, Heimatstil (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 37 (zur Definition von Elisabeth Crettaz-Stürzel, S. 35).
- 43** DOSCH, Kunst und Landschaft (wie Anm. 42), S. 162–178; DOSCH, Bauten der RhB (wie Anm. 24), S. 129–166.
- 44** Leza DOSCH, Nicolaus Hartmann (1880–1956), in: Bündner Kalender 165, 2006, S. 93–97; Albert KNOEPFLI, Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen, Jahrbuch 1970/71 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1972, S. 218–219; Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes, hrsg. vom Bundesamt für Kulturpflege, Bern 1988, S. 191, 192.
- 45** Werner GRAF, Benedikt Hartmann 1873–1955, in: Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten, Band II, Chur 1970, S. 495–506.
- 46** Benedikt HARTMANN, Die volkserzieherische Bedeutung der Heimatschutz-Bewegung mit besonderer Berücksichtigung der Schule. Korreferat am bündnerischen Lehrertag in Poschiavo [21. Oktober 1911], in: Jahresbericht des Bündnerischen Lehrervereins 30, Chur 1912, S. 1–32 (30).
- 47** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 7.
- 48** Während seines Theologiestudiums an der Universität Basel war er im Winter 1892/93 Hörer von Jacob Burckhardt; Oskar VASELLA, Pfarrer Dr. Benedikt Hartmann (1873–1955) zum Gedenken, in: Bündner Tagblatt, 29. März 1955. – Vom Augenmenschen künden nur schon einige Aufsatztitel HARTMANN'S: Augen auf! In: Bündner Kalender 1907–1910; Vom Sehen. Wieder eine ästhetische Plauderei, von B. Hartmann, Malans, in: Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch 1914, S. 13–16.
- 49** B[enedikt] HARTMANN-MALANS, Heimatschutz in Graubünden, Separat-Abdruck aus «Graubünden», allgemeines Fremdenblatt für sämtliche Kurorte [1913]. Kantonsbibliothek Graubünden, Br 88.12.
- 50** HARTMANN, Heimatschutz (wie Anm. 49), S. 13. – S. 16: «Der Heimatschutz aber will nicht Romantik sein, sondern ästhetische Volkserziehung.»
- 51** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 7.
- 52** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 6. – «Heimat und Volk gehören zusammen. Dass auch Kunst und Volk wieder zusammenkommen müssen, ist für uns der erste Satz des Programms einer Heimatschutzbewegung.» HARTMANN, Heimatschutz (wie Anm. 49), S. 17.
- 53** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 10.
- 54** Auch in Christian Conradins Verdikt über historische Möbel «Vor lauter «Stil» hat man nichts geschaffen, was unsern Bedürfnissen entsprach» kommt die Aversion jener Zeit gegenüber Stilvorstellungen zum Ausdruck; Chr[istian] CONRADIN, Über Heimatschutz, in: Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch für das Jahr 1912, S. 19–20 (19).
- 55** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 11.
- 56** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 18.

- 57** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 19.
- 58** HARTMANN, Heimatschutz (wie Anm. 49), S. 12–13.
- 59** Zu den «Kirchenbauten St. Johann in Davos und in Landquart»: Die katholische Kirche in Landquart von Schäfer & Risch entstand 1907/08, die dortige evangelische Kirche der gleichen Architekten erst 1925. – Peter Meyer hebt die Graubündner Kantonalbank in Chur und das Kraftwerk Küblis hervor. «In diesen Jahren entstehen auch einige Hotels in Graubünden mit einheimischen Stilelementen, die an künstlerischem Niveau die früheren weit überragen.» Peter MEYER, Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Zürich [1944] (5. Aufl.), S. 235.
- 60** Offenbar stiess der Heimatstil trotz seines populären Ansatzes effektiv auch auf Kritik: «Wie breit stellte er [der Heimatschutz] sich in den Weg, als in den ersten Jahren ein Sturmlaufen begann gegen die sog. «Spielerei» der neuen Architektur! Er [der Heimatschutz] machte die ganze Leidensgeschichte jeder aufstrebenden Idee mit und liess sich mitschelten, wo man nicht verstehen konnte oder wollte.» HARTMANN, Heimatschutz (wie Anm. 49), S. 14.
- 61** «... neuerdings auch Rocco in Arosa»: 1913 gewann Alfons Rocco den Wettbewerb für die Zwischenstationsbauten der Chur–Arosa-Bahn; DOSCH, Bauten der RhB (wie Anm. 24), S. 91.
- 62** HARTMANN, Heimatschutz (wie Anm. 49), S. 16.
- 63** HARTMANN, volkserzieherische Bedeutung (wie Anm. 46), S. 12.
- 64** HARTMANN, Heimatschutz (wie Anm. 49), S. 13–14.
- 65** Den Ansatz zu einer solchen Diskussion bietet wiederum Benedikt HARTMANN, Was ist stilvoll? Ästhetische Plauderei von B. Hartmann, Malans, in: Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch für das Jahr 1912, S. 87–89.
- 66** DOSCH, Kunst und Landschaft (wie Anm. 42), S. 348–370.
- 67** Robert OBRIST, Silva SEMADENI und Diego GIOVANOLI, Construir – Bauen – Costruire 1830–1980. Val Müstair, Engiadina bassa, Oberengadin, Val Bregaglia, Valle di Poschiavo, Zürich/Bern 1986 (2. Auflage 1990), S. 41, 69, 163, 229. – Pierre ZOELLY, Footholds in the Alps. Architectural Notes, Basel/Boston/Berlin 1992. – Robert Obrist. Bauten, Projekte und Planungen 1962–2002, Monografien Schweizer Architekten und Architektinnen 6, hrsg. von Hannes Ineichen, Blauen 2002, S. 34–37, 44–45.
- 68** Leza DOSCH, Region und Ort, in: Köbi Gantenbein, Jann Lienhart und Cordula Seger, Bauen in Graubünden. Ein Führer zur Gegenwartsarchitektur, Zürich 1999, S. 14–37.
- 69** Rudolf OLGATI, Architekt. Eine Streitschrift, Stuttgart 1994, S. 4; zur Sachlichkeit S. 6.
- 70** Nach Ansicht von Peter Märkli war das Regionale bei Olgiati nur Ausgangspunkt oder Stoff; Ursula RIEDERER, Rudolf Olgiati. Bauen mit den Sinnen, Chur 2004, S. 14; zur Frage des Regionalen auch S. 18–24, 29.
- 71** Thomas BOGA, Die Architektur von Rudolf Olgiati. Dokumentation zur Ausstellung an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 1977; Martin TSCHANZ, Regionalismus als Utopie. Zum Werk von Rudolf Olgiati, in: Magnago Lampugnani, Architektur, Tradition und Ort (wie Anm. 34), S. 417–443.
- 72** TSCHANZ, Regionalismus (wie Anm. 71), S. 436.
- 73** RIEDERER, Olgiati (wie Anm. 70), S. 20.
- 74** Iachen Ulrich KÖNZ, Guarda, Schweizer Heimatbücher 179, Bern 1982 (2. Aufl.); DERS., Das Engadinerhaus, Schweizer Heimatbücher 47/48, Bern 1978 (3. Aufl.); DERS., Sgraffito im Engadin und Bergell, Zürich 1977.
- 75** In der Gegenüberstellung von Könzens Haus für den Maler Turo Pedretti (1946) zur Architektur Olgiatis wird die vergleichbare Verbindung der Kubatur und der Gestaltung der Mauerflächen zur traditionellen Bauweise gesehen. «Könz verwendet zusätzlich das Schmuckelement des Sgraffito, das bei Olgiati nie vorkommt, verzichtet andererseits aber auf Zitate wie Trichterfenster und Torbogen.» TSCHANZ, Regionalismus (wie Anm. 71), S. 438.
- 76** Unsere Rundfrage zum Thema Natur- und Heimatschutz, in: Bündner Jahrbuch, 1961, S. 145–146.
- 77** Iachen Ulrich KÖNZ, Zernez, in: Bündner Wald 31, 1978, Nr. 4/5, S. 115–124.
- 78** Unsere Rundfrage (wie Anm. 76).
- 79** Iachen U. KÖNZ, Heimatschutz im Engadin, in: Werk 41, 1954, Nr. 9, S. 359–361.
- 80** Unsere Rundfrage (wie Anm. 76).