

Matthias Walter



REFORMARCHITEKTUR
UND KIRCHENBAU 1900–1920

SCHWABE VERLAG

**INSZENIERUNG
DES HEIMISCHEN**



Matthias Walter

Inszenierung des Heimischen

Reformarchitektur und Kirchenbau 1900–1920

Schwabe Verlag

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Spiez, ref. Kirche, Eingangsbereich. Foto Autor, 2020.

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpar

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4004-2

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4222-0

DOI 10.24894/978-3-7965-4222-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Meiner Familie

Vorwort des Autors	9
Zum Geleit	11
Einleitung	13
Thema	13
Forschungsstand	15
1 Die Bautätigkeit der Kirche	19
1.1 Politische und konfessionelle Voraussetzungen	19
1.1.1 Der Kulturkampf und seine Folgen in der Schweiz	19
1.1.2 Die soziale Frage	20
1.1.3 Das Diasporawesen	21
1.1.4 Gründe für Neubauten	22
1.1.5 Finanzierung der Kirchenbauten	25
1.2 Liturgie und Architektur im evangelisch-reformierten Kirchenbau	28
1.2.1 Die theologisch-liberale Bewegung	28
1.2.2 Dispositionsreform und Zentralbau	36
1.3 Liturgie und Architektur im römisch-katholischen Kirchenbau	63
1.3.1 Reformkatholizismus	63
1.3.2 Stil und Bautypen	70
2 Stilistische Tendenzen der Reformarchitektur	83
2.1 Übersicht	83
2.2 Die Überwindung des Historismus	91
2.2.1 Historismuskritik	91
2.2.2 Die englische Kunstreform	104
2.3 Die monumentale Tendenz	111
2.3.1 Übersicht	111
2.3.2 Die Richardsonian Romanesque	114
2.3.3 Monumentale Ideologien	137
2.4 Die Tendenz zum Heimatstil	144
2.4.1 Übersicht	144
2.4.2 Die reformerische Tendenz	147
2.4.3 Die vernakuläre Tendenz	177
2.4.4 Putz und Farbwirkung	194

2.5	Die klassisierende Tendenz	205
2.5.1	Übersicht	205
2.5.2	Ziele der Bewegung	208
2.5.3	Reformbarock	213
2.5.4	Reformklassizismus und Neoklassizismus	236
3	Ästhetik der Inszenierung	257
3.1	Räumliche Präsentation und Kontextualisierung	257
3.1.1	Die Kritik am freistehenden Kirchenbau	258
3.1.2	Die gruppierte Wirkung	264
3.1.3	Die Berücksichtigung der Umgebung	280
3.1.4	Die Erwanderung des Bauwerks	296
3.2	Charisma und Physiognomie	307
3.2.1	Das organische Entwurfsprinzip: «Von Innen nach Aussen Bauen»	308
3.2.2	Die organische Ästhetik naturnaher Wirkung	311
3.2.3	Ausstrahlungskraft durch künstlerische «Empfindung»	323
4	Inszenierungen des Heimischen	333
4.1	Der territoriale Aspekt einheimischer Bautraditionen	333
4.1.1	Kulturraum und Volkscharakter als Grundlage	334
4.1.2	Konzepte schweizerischer Nationalarchitektur	336
4.1.3	Differenzierung regionaler Bautraditionen	353
4.2	Der wohnliche Aspekt «heimeliger» Ausstrahlung	399
4.2.1	Der Kerngedanke der Familie	400
4.2.2	Wohnhaus und Alltäglichkeit als Leitkultur	403
	Zusammenfassung	433
	Anhang	437
	Katalog mehrfach erwähnter Schweizer Kirchenbauten 1880–1920	437
	Archive	442
	Literaturverzeichnis	442
	Abkürzungen	467
	Register	468

Vorwort des Autors

Das Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2015 an der ETH Zürich bei Prof. Dr. Dr. h.c. Ákos Moravánszky am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (Lehrbereich Architekturtheorie) eingereicht und 2017 mit der Promotion abgeschlossen wurde. Der Inhalt besteht aus einer wissenschaftlich vertieften Bearbeitung von Fragen, die ich mir zum Teil bereits in der Jugend gestellt habe. Seit jeher fasziniert von Kirchenbauten, ihrer Präsenz und Zeichenhaftigkeit in Stadt und Landschaft, ihrer äusseren Erscheinung und der Wirkung der Innenräume, beschäftigten mich scheinbar platte, aber teilweise schwierig zu beantwortende Fragen nach den Ursachen des Aussehens, nach den baukünstlerischen Absichten, den Ähnlichkeiten mit anderen Bauten sowie den regional-, zeit- oder urbertypischen Elementen. Gerade für die Epoche zwischen 1900 und 1920 mit ihrer überdurchschnittlichen Diversität stilistischer Erscheinungsformen blieben viele Rätsel offen. Zugleich machte die grössere Übersicht bald klar, dass sich auch über die Landesgrenzen hinaus gleiche Merkmale fanden, die nicht dem Zufall geschuldet sind. Im Übrigen war zu erwarten, dass künstlerische Absichten debattiert wurden, aus denen sich auch ein genereller Diskurs rekonstruieren lässt.

Diese Fragen generierten die Bausteine der Arbeit. Im Nachgang zu meiner 2004 bei Prof. Dr. Volker Hoffmann an der Universität Bern eingereichten Lizentiatsarbeit zur Pauluskirche in Bern sollten die dort nur oberflächlich vergleichenden Bildanalysen mit architektur- und sozialtheoretischen Begründungen sowie Quellenmaterial untermauert werden, nicht zuletzt um weiterführende Antworten auf die eingangs gestellten Fragen zu erhalten. Hierfür war die Architekturtheorie – gleichsam die Diskussion der Fragen, was man eigentlich will und wie man es machen soll – mit den Erscheinungsformen der Bauten zu verschränken. Aus den Beobachtungen der Deutschschweizer Kirchenbauten, dem Studium ihrer Einweihungsschriften und dazugehörigem Quellenmaterial, das häufig auch soziale Aspekte und deren Absichten miteinschloss, ergaben sich manche Überein-

stimmungen zwischen Theorien und dem Gebauten, wobei immer wieder die Absicht durchdrang, etwas Vertrautes, Heimisches zur Geltung zu bringen und zu inszenieren.

Mit dem Schliessen von Forschungslücken werden gleichzeitig neue aufgetan. Jedes Thema, jedes Kapitel liesse sich noch erschöpfender ausgestalten und rief nach der Analyse weiterer Zusammenhänge. Entsprechend gebe ich der Hoffnung Ausdruck, dass die Arbeit auch weitere Steine ins Rollen bringen möge und eine Basis für erweiterte Fragestellungen bildet. Erlaubt ist aber auch die Frage, ob der Buchinhalt jemals über die Grenzen der architekturhistorischen Interessens- und Wissenschaftsdomäne hinaus nützlich sein kann. Zurecht beklagt wird derzeit der Mangel an qualitativvoller Alltagsarchitektur, und allmählich verleiden auch die «stylistischen» gläsernen Rasterfassaden und Schachtelbauten, vielleicht auch, weil ihnen oft gerade dasjenige fehlt, was die Reformarchitektur auszeichnet und ihre damaligen Theoretiker immer wieder beschäftigt hat: Das künstlerisch empfindende Bewusstsein des Entwerfers, den Ausserraum mit Gebäuden zu gestalten, die eine Message haben, Charisma zeigen und durch die Ausstrahlung menschlich-seelischer Qualitäten in den Betrachtenden Assoziationen auslösen. Analysiert man die ästhetischen Fachurteile der Reformepoche, so wiederholen sich Bewertungen wie «freundlich», «traulich» oder «heimelig» sowie Bezugsherstellungen zur Imaginationsfähigkeit des Menschen, in welchem bei der Betrachtung eines Gebäudes durch dessen illusionserzeugende Physiognomie eine «ästhetische Lust» erzeugt wird. Diese vergeistigten Qualitäts- und Ausdrucksmerkmale zeugen von einer reifen und sozialen Optik auf die Architektur, die heute sowohl als Massstab für die Fachanalytik als auch als entwerferischer Leitfaden etwas abhandengekommen ist und eine Aufwertung verdient hätte. Es scheint mir weder gestrig noch gefühlsdusselig, bei einem Gebäude im Zusammenhang mit seiner entwerferischen Qualität einmal zu fragen, inwiefern es nach menschlichen, seelischen Massstäben mit uns Betrachtenden kommuniziert.

Die aktuelle Durchschnittsarchitektur enttäuscht meist durch banale Lochfassaden, anfällige Materialien und unsensibel aufgesetzte, durchlöchernde Dächer; eine ‹menschliche› Gestik fehlt normalerweise. Suchte die Reformarchitektur oft die Ausstrahlung sozialer Qualitäten und dabei auf funktionaler und assoziativer Ebene eine bergende, schützende, freundliche oder einladende Wirkung, so vermisst man entsprechende Bestrebungen bei der Betrachtung typischer gesichtsloser Planerarchitektur. Selbst eine Verkörperung von Stolz oder Arroganz wäre immer noch charaktvoller, interessanter und künstlerisch nachhaltiger als die triste Realität. Damit sei keineswegs zu einem formalen Wiederaufgreifen der Reformarchitektur aufgerufen. Die ästhetischen Prinzipien und deren theoretische Diskussion hätten aber wohl das Potenzial, frischen Wind in den heutigen Mainstream zu tragen. Würden sich alle Entwerfenden zunächst fragen, nach welchen seelischen Werten sie ihren Bau letztlich verstanden wissen möchten und ihn kongenial danach gestalteten, so enthielte jedes Projekt bereits eine grossartige, gestaltungsleitende und künstlerisch reflektierte Implikation. So sei immerhin die Hoffnung ausgesprochen, dass die in diesem Buch behandelten ästhetischen Grundsätze und Ideen der Reformarchitektur auch einige Keime bergen, einem neu zu planendem Bauwerk zu architektonischer Qualität zu verhelfen.

Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Ákos Moravánszky für seine kompetente Unterstützung, für seine Geduld und die bewundernswerte Fähigkeit, mich ohne jegliche Druckausübung immer wieder anzusporren. Ebenfalls zu viel Dank verpflichtet bin ich dem Korreferenten Prof. Dr. Bernd Nicolai von der Universität Bern, insbesondere für die Mitbetreuung der Arbeit und für viele anregende Gespräche über die Thematik. Zusammen mit der Prüfungsvorsitzenden, Prof. Annette Spiro, haben die beiden Dissertationsleiter meine Arbeit zur Auszeichnung durch die ETH-Medaille nominiert, was mich besonders gefreut hat. Prof. em. Dr. Georg Germann, der mich bereits während der Erarbeitung beraten und mich auf zahlreiche Forschungsaspekte aufmerksam gemacht hat, schloss sich als Drittgutachter dem Auszeichnungsvorschlag an und gab mir – kurz vor seinem Tod – noch letzte Hinweise. Auch ihm sei herzlich gedankt dafür. 2008–2010 wurde die Arbeit vom *Schweizerischen Nationalfonds* SNF unterstützt. Ich danke allen

Gutachtern für ihre wohlwollende Prüfung des Gesuchs, ebenso Sebastian Schritt aus Trier für die kritische Durchsicht des Manuskripts und für den Austausch über die Eigenheiten der Kirchenbauten.

Parallel zur Erarbeitung der Dissertation durfte ich eine Anstellung bei der Denkmalpflege des Kantons Bern als Inventarisator und seit 2014 auch als Autor für die Buchreihe *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* wahrnehmen. Der Austausch mit meinen dortigen Kolleginnen und Kollegen hat mir immer wieder Impulse gegeben. Insbesondere danke ich meinen Vorgesetzten Anne-Marie Biland und Dr. Richard Buser für ihre Bereitschaft, mir zwischen 2009 und 2013 im Zusammenhang mit der Inventarisierung der Gemeinde Thun wiederholt einen Zeitraum für die Beschäftigung mit Themen der Reformarchitektur zuzugestehen. Ein weiterer grosser Dank geht an Christian Indermühle, der mir 2008 eine exklusive Sichtung des Nachlasses von Karl Indermühle gestattete.

Nicht einzeln genannt werden können die vielen Personen, die mir in weiteren Archiv- und Bibliotheksrecherchen zur Seite standen: Besonderer Dank gebührt allen Kirchgemeindebehörden, die mir zwischen 2008 und 2013 die Sichtung ihrer Kirchgemeindearchive gewährten; ein grosser Dank geht auch an die Mitarbeiter vom gta-Archiv sowie von der Baubibliothek ETH-Hönggerberg, die mir unzählige Male bequemen Einlass in die Depot-Magazine gestatteten, so dass ich erleichterten Zugriff auf die historischen Zeitschriften hatte. Meinen Eltern danke ich für die vielen Ermunterungen und das stete, motivierende Interesse am Gedeihen der Arbeit. Mein grösster Dank geht an meine liebe Familie und speziell an meine Partnerin Christa, die mich immer wieder mit einer Engelsgeduld der Arbeit nachgehen liess.

Die Herstellung des Buches als OpenAccess-Publikation wurde vom *Schweizerischen Nationalfonds* SNF unterstützt. Für wertvolle Spenden und Beteiligungen an den Druckkosten danke ich meinen Eltern Marianne und Erhard Walter, Ursula Schweizer, Marianne und Andreas Käser, der reformierten Kirchgemeinde Degersheim und der katholischen Pfarrei St. Margrethen.

Für die aufmerksame Begleitung der Publikation möchte ich schliesslich dem Schwabe Verlag Basel, insbesondere Jelena Petrovic und Dr. Sebastian Schmitt, herzlich danken.

In ihren Untersuchungen zur Reformarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts hat die Architekturgeschichte dem Kirchenbau bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Diese auffallende Lücke ist nicht ganz überraschend. Die breit gefächerte Reformbewegung um 1900 wollte die Lebenspraxis auf neue Grundlagen stellen. Dabei standen die Räume des Wohnens und der Arbeit, vor allem die Siedlung und das Arbeiterhaus im Zentrum des Interesses. Nach neuen spirituellen Erfahrungen hat die Reformbewegung ausserhalb der etablierten Kirchen gesucht.

Selbst wenn die sakrale Reformarchitektur als blinder Fleck der Architekturgeschichtsschreibung galt, prägen diese Kirchen das Bild vieler Städte und Dörfer der Schweiz. Die Reformarchitektur war eine Bewegung, die sich mit dem Historismus des 19. Jahrhunderts, dem Jugendstil oder der Secession Wiener Prägung genauso überschneidet wie mit der frühen Moderne. Dieser Pluralismus der Erscheinungsformen macht die einheitliche Betrachtung schwierig.

Matthias Walter betrachtet Reformarchitektur nicht als eine Stiletikette, sondern anerkennt die stilistisch unterschiedlichen Ausprägungen und untersucht insbesondere die übergreifende Tendenz, «das Heimische» zu inszenieren. Der glücklich gewählte Begriff des Heimischen erlaubt ihm, die wohnliche, domestische Dimension dieser Bauten mit den regionalistischen Heimatstil-Bestrebungen zu verbinden. Zu den wesentlichen Aspek-

ten zählen dabei nicht nur die Anknüpfungen an die traditionelle Baukunst einzelner Ortschaften und Regionen, sondern auch die verstärkte Einbeziehung des Menschen als ästhetischer Massstab.

Die Tatsache, dass das Heimische in der sakralen Reformarchitektur «inszeniert» wird, heisst nicht, dass das Ergebnis nicht als authentisch gelten kann, wie es später von den Vertretern der klassischen Moderne behauptet wurde. Es wird deshalb auf stereotypische Aussagen über die Reformarchitektur und Reformarchitekten als «Wegbereiter der Moderne» verzichtet. Stattdessen zeichnet der Verfasser ein detailreiches und nicht auf Dichotomien reduzierbares Bild der komplexen sozialen, theologischen und künstlerischen Zielsetzungen. Er analysiert die Schriftquellen aus Kirchgemeinearchiven, Architektennachlässen und Zeitschriften ebenso wie die von den Architekten verwendeten Formen der Visualisierung. Der Autor betont, dass die entwerferische Haltung der Inszenierung der Bauwerke in ihrer Umgebung grundlegend für das Verständnis der Reformarchitektur ist.

Die hier vorliegenden Ergebnisse der Forschung wird nicht nur der Kunst- und Architekturgeschichtsforschung neue Impulse geben, sondern auch zur Wertschätzung, Inventarisierung und Pflege dieser Bauten beitragen.

Ákos Moravánszky

Thema

Kernthema des Buches sind die zwischen 1900 und 1920 entstandenen Kirchenbauten der Deutschschweiz. Um deren architektonischen und ästhetischen Eigenheiten besser zu verstehen, thematisieren die ersten beiden Kapitel vor allem die theologischen und architekturhistorischen Voraussetzungen. Dabei wird insbesondere zur Strömung der Reformarchitektur im Allgemeinen eine besonders breite Umschau geboten, die zwangsläufig den Blick auf ausländische Bewegungen und zahlreiche andere Baugattungen ausweitet. Die beiden folgenden Kapitel bauen darauf auf und untersuchen spezifische Kirchenbauten auf der Basis damaliger ästhetischer und kunstpsychologischer Theorien. Im Zentrum stehen dabei zunächst die entwerferischen Absichten, um die Bauten in Gesamtgestalt und Einzelformen wiedererkennbar zur Wirkung zu bringen, ihnen trotz beschränkter Finanzmittel und einfachem Habitus «Schönheit» zu verleihen. Das Schlusskapitel analysiert die Ästhetik des vertrauten und heimischen Ausdrucks in der Sakralarchitektur und schliesst den Bogen zu den gesellschaftlichen Hintergründen.

Die «Inszenierung des Heimischen» als übergeordneter Grundgedanke des Forschungsthemas kristallisierte sich mit der fortschreitenden Bearbeitung fast unweigerlich heraus, weil aus dem Untersuchungszeitraum eine Vielzahl entsprechender Debatten aufzufinden ist. Einen überraschend umfassenden Einblick ins Thema gibt ein Brief, den 1904 der liberale reformierte Pfarrer Hans Bader in Degersheim an seinen Kollegen Robert Weiss in Wallisellen schrieb. Beide Gemeinden planten damals stattliche reformerische Kirchenbauten, die kurz darauf realisiert wurden, und Bader spricht in propagandistischer Manier bereits diverse Themen unseres Forschungsgegenstandes an:

Sehr geehrter Herr Collega!

Bevor ich mit meinen Darlegungen anfangen will, muss ich

Sie um Nachsicht bitten für meine Unverfrorenheit, mit der ich in dieser Angelegenheit – Ihrer Kirchenbaufrage – an Sie gelange. Zu der Erklärung dieses Schrittes muss ich Ihnen gestehen, dass es eine kleine Schwäche von mir ist, mich mit Bauereien aller Art zu beschäftigen, da mir die Architektur von jeher als eine mit grossen Massen arbeitende Kunst besonders Eindruck gemacht hat. So beschäftigte ich mich schon auf der Universität nebensächlich mit den Fragen des baulichen Geschmacks u. die paar Jahre seither habe ich das Glück gehabt, mit Männern bekannt zu werden, deren Künstlerauge die Formenwelt als Ausdruck von Seelenwerten zu erfassen vermag u. die mir selbst die Augen öffneten für die schlichte Schönheit unserer alten Schweizerbauten. Denn diese alle sind getreue Abbilder unseres Volkslebens und tragen so viel Heimeligkeit und praktische Anpassungsfähigkeit in sich, dass einem das Herz blutet, wenn man sieht, wie landauf landab im rohesten und unsinnigsten Geschmack ganze Dörfer mit sinn- und formlosen Häusern verbarrikadiert werden, ein uniformes, gedankenloses Drauflosbauen unter dem einzigen Gesichtspunkt der Spekulation und des reichen Scheines. Und nicht zum mindesten im Kirchenbau herrscht bis in die neueste Zeit eine Geschmacklosigkeit, dass z. B. ein Architekt Reber aus Basel sogar in Zürich seine Baukastenkirchen ausführen durfte. Und daneben haben wir aus früheren, solideren Zeiten eine grosse Anzahl von wunderschönen, freilich meist anspruchslosen und schlichten Kirchen, grosse und kleine in Stadt und Dorf, dass man meinen könnte, es sei nicht menschenmöglich, dass in unserer evangelischen Art der Sinn für die einfache Formenschönheit durch die falsche Ueberladung in irgend einer Stilart verdrängt worden sei. Sie wissen vielleicht, dass die gothisierenden Kirchen besonders en vogue sind, wie ja sehr oft das extremste und unausführbarste in kleinen Verhältnissen erstrebt wird. So gibt es nun in der Schweiz eine grosse Zahl Architekten, die vielleicht solide Rahmen- und Reisssschienenhelden sind, die aber keine Ahnung haben, dass die Schönheit eines Baues nicht in dem liegt, was man an ihn klebt, sondern in seinen Verhältnissen und in der edeln Führung der Silhouette, und die deshalb gedankenlos eine «gothische» oder «romanische» oder eine «Barockkirche» entwerfen, ganz nach Wunsch, indem sie die charakteristische Fensterform und die dazugehörige Façade an den zumeist zu niedrig gegiebelten Kirchenkasten zeichnen. Von der Bedeutung des Daches für einen Bau u. von der ruhigen breiten Wirkung

der Dachflächen haben die meisten keine Ahnung. Um so erfreulicher ist, dass neben diesen «Machern» einige – allerdings wenige – wirkliche Künstler im Baufache anfangen, mit Mühe und Not mehr Boden zu gewinnen: z.B. Pflughard & Häfeli in Zürich, Karl Moser in Aarau-Karlsruhe, Gull, Zürich, und einige andere mehr, unter denen aber Moser entschieden der weitaus genialste und eigenartigste ist.¹

Bader thematisiert hier sowohl die Historismuskritik, Wesenszüge der Reformarchitektur als auch die Auffassung der vom «Künstlerrauge als Ausdruck von Seelenwerten erfassten Formenwelt» (Kap. 3.2). Im Vergleich zum einflussreichen Dresdener Pfarrer Emil Sulze, für den das Kirchengebäude vor allem den christlichen Gemeindebestrebungen dienen sollte (s.u.), begeisterte sich der heimatschützerisch gesinnte Bader auch ausdrücklich für architektonische Werte und bekannte sich zu den führenden Schweizer Reformarchitekten, deren Werke er offensichtlich mit einem sicheren Blick studierte und bewunderte.

Eine öffentliche Bauaufgabe wie die Kirche war im industriellen und bürgerlichen Zeitalter nicht mehr dafür prädestiniert, dass sich an ihr die für die Baukunst entscheidenden Fortschritte ereignen. Diese Problematik hatte M. Escherich bereits 1904 erörtert: Der Geist der Zeit dränge «zu individuellen Äusserungen», was sich bei kollektiv beschlossenen öffentlichen Gebäuden nicht in der selben Masse manifestieren konnte wie bei Privatbauten. «Sakralstil kann nur der grosse starke Ausdruck des religiösen Gefühls einer Zeit sein. Und heutzutage glaubt jeder Mensch etwas anderes, wo schon kleine Städte oft eine ganz stattliche Liste von Glaubensgemeinden der verschiedensten Richtungen aufzuweisen haben.» Für Escherich stand allerdings ebenso fest, dass sich damals vor allem im protestantischen Kirchenbau ein Fortschritt vollzog.² Auch der in der Schweiz tätige deutsche Architekt und Herausgeber Casimir Hermann Baer rühmte in seiner 1911 publizierte Übersicht zur neueren Schweizer Architektur vor allem den protestantischen Kirchenbau, wo «von den Architekten mit lebhafter Unterstützung der Geistlichkeit nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten»

gesucht wurde. Die hier vielfach diskutierten Landkirchen Karl Indermühles, Curjel & Mosers, Bischoff & Weidelis und Rittmeyer & Furrers führte er als die gelungensten an, unter den Stadtkirchen erwähnte er besonders Curjel & Mosers Berner Pauluskirche sowie Pflughard & Haefelis Kirche Oberstrass als «vorbildliche Beispiele».³ Tatsächlich wird der katholische Kirchenbau hier etwas weniger ausführlich behandelt als der protestantische, wo die reformerischen Strömungen pointierteren Ausdruck fanden. Manche katholische Bauten des frühen 20. Jh. liegen zudem trotz ihrer Entstehung im Untersuchungszeitraum letztlich ausserhalb des Forschungsschwerpunkts, weil sie stilistisch noch dem Historismus verpflichtet sind.⁴

Die angesprochenen Architekten verfolgten künstlerisch unverkennbar ähnliche Ziele. Vorbilder und Inspirationen für die Bauentwürfe bilden einen Mittelpunkt der Forschung, dagegen erscheinen die Ausbildungsorte und -weisen der Architekten weniger entscheidend, wenn auch die meisten Schweizer Reformarchitekten Ausbildungsjahre in Deutschland absolvierten. Weil viele damalige Architekturbüros aus zwei führenden Köpfen bestanden und bisweilen ein gesamtes Team hinter den Entwürfen steckte, wurde davon abgesehen, individuellen Architektenpersönlichkeiten und deren persönlichen Handschriften nachzugehen. Von Curjel & Moser, Pflughard & Häfeli oder Albert Rimli ist beispielsweise explizit bekannt, dass wiederholt auch Mitarbeiter für einzelne Kirchenbauten verantwortlich zeichneten, ohne hierfür offiziell genannt zu werden (S. 77, 89, 352). Bereits um 1900 herrschte zudem die Überzeugung, dass alle «mittleren Künstler» auf «führende Kräfte» angewiesen sind, denn der grossen Menge bleibe keine andere Wahl, als anzuknüpfen an die Art einer anerkannten Künstlerpersönlichkeit, von denen es nur wenige gebe, da «nicht jeder ein Prometheus» sein könne.⁵ Gleichwohl war hier auch zu untersuchen, welche Persönlichkeiten oder Architekturbüros für die Reformarchitektur jene Vorreiterrolle spielten wie etwa Brunelleschi für die Renaissance, Michelangelo oder Vignola für den Barock oder später Le Corbusier, Mies van der Rohe und Walter Gro-

1 Kga Wallisellen, Schreiben Pfr. Bader an Pfr. Weiss vom 28. 1. 1904.

2 Escherich 1904, 265.

3 Baer 1911, 57.

4 Dementsprechend ist auf die Behandlung dieser Bauten bei Meyer 1973 hinzuweisen.

5 Baer 1904, 163 ff.

pius für die Moderne. Ging auch keine Bewegung nur von Einzelnen aus, so dürften doch insbesondere Architekten wie der Nordamerikaner Henry Hobson Richardson sowie die Deutschen Alfred Messel, Theodor Fischer, Bruno Schmitz und Wilhelm Kreis in ihrer Bedeutung für die Reformarchitektur bislang eher unterschätzt worden sein, während bekanntere, für die Moderne als wegweisend geltende Persönlichkeiten wie Otto Wagner, Victor Horta oder Henry van de Velde für das vorliegende Thema eine untergeordnete Rolle spielten.

Die Aktionsradien der Architekten, deren Ausbildung und Austausch verliefen häufig über gleichsprachige Landesgrenzen hinaus, aber selten über die Schwelle zwischen Deutschschweiz und Romandie bzw. Tessin. Dies ist die Hauptursache, dass auch der Korpus der besprochenen Kirchenbauten auf die Deutschschweiz beschränkt bleibt und Beispiele aus der französischen Schweiz nur vereinzelt herangezogen werden. Die Forschungsergebnisse legten zudem alsbald nahe, aus dem Fundus von etwa einhundert Kirchenbaubeispielen – davon über dreissig näher und zumeist auch archivalisch untersucht – für die spezifischen Untersuchungen die jeweils aussagekräftigen Beispiele hervorgreifen zu können und auf monografische Darstellungen zu verzichten. Zur Genüge wurden bisher Publikationen ausgehend von Einzelbauten erarbeitet, wobei der Autorschaft normalerweise zwangsläufig die Zeit fehlte, übergeordnete Vorbilder und Zusammenhänge näher zu ergründen. Ihnen gilt die Untersuchung hauptsächlich, und durch Register und elektronische Aufbereitung wird es gleichwohl möglich sein, sämtliche Textpassagen zu einem spezifischen Bauwerk zusammenzutragen.

Forschungsstand

Die hauptsächlichlichen Forschungsquellen bildeten zum einen die Fachzeitschriften aus dem Untersuchungszeitraum und zum andern Kirchgemeinearchive, die häufig Baukommissionsprotokolle, den Schriftverkehr mit den Architekten sowie deren Pläne und Erläuterungsberichte

zu Wettbewerbsentwürfen enthalten. Zudem kam in den noch vorhandenen Nachlässen von Architekten bedeutendes und vielfach unpubliziertes Planmaterial zum Vorschein. Da das Thema und seine Schwerpunkte annähernd von Grund auf neu erforscht wurden, fällt die Übersicht zum Forschungsstand vergleichsweise kurz aus. Spezifische Themen, vor allem innerhalb der Darstellung stilistischer Tendenzen der Reformarchitektur, werden ausführlicher in den jeweiligen Kapiteln mit anderen Forschungen konfrontiert. Die folgende Darstellung beschränkt sich deshalb auf Nachkriegsliteratur, die den Kirchenbau im Zusammenhang mit der Reformepoche oder die Reformarchitektur ausführlich behandelt hat.

Eine Darstellung der sakralen Reformarchitektur wurde bislang nicht in einem grösseren Rahmen geleistet. Auch die ästhetikbezogenen Untersuchungen zur Inszenierung von Architektur und zur Ausstrahlung des Heimischen konnten nicht auf umfassenden Arbeiten aufbauen. Publikationen zur Kirchenarchitektur des späten 19. Jh. sind auf den Historismus fokussiert und besprechen Debatten und Einzelwerke nach der Wende zum 20. Jh. allenfalls als Schlusspunkt ihrer Forschungen, ohne der sakralen Reformarchitektur vertiefte Studien widmen zu können.⁶ Umgekehrt durchleuchten die Übersichtswerke zum Kirchenbau des 20. Jh. das Bauschaffen vor dem Ersten Weltkrieg vor allem als Ausklang des Historismus oder aber als Vorstufe zum Neuen Bauen, womit sie der Reformarchitektur als eigene Epoche ebenfalls nicht gerecht werden.⁷ Einen kurzen Überblick zum Schweizer Kirchenbau beider Hauptkonfessionen gab immerhin bereits 1975 Othmar Birkner mit seinem Standardwerk *Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920*.⁸ Stefanie Wettstein publizierte 1996 ihre Arbeit über farbige Innenausstattungen Schweizer Sakralbauten des Späthistorismus und der Reformarchitektur. Darin finden sich einige gute Zusammenfassungen der theoretischen Debatten der Zeit, insgesamt aber berühren sich die Inhalte trotz der Behandlung teilweise derselben Kirchenbauten nur wenig mit den vorliegenden.⁹ Auf die Sakraldekoration der Zeit um 1900 ist auch die fundierte

⁶ Bringmann 1968; Bahns 1971; Meyer 1973; Seng 1995; Heinig 2004.

⁷ Distel 1933; Schnell 1973; Kahle 1990; Brentini 1994; Stock 2006.

⁸ Birkner 1975, 95–103.

⁹ Wettstein 1996.

Publikation von Anne Heinig gerichtet.¹⁰ Ihr Gesamtprogramm ist besonders ambitiös und eröffnet viele Hintergründe zur sakralen Bauaufgabe in Deutschland, wobei die Kirche als Auftraggeberin für Kunst im Zentrum steht. In den besprochenen Fallbeispielen (darunter die Münchner Erlöserkirche und die Dresdener Christuskirche) wird auch die Architektur gut dargestellt und in die Entwicklung verankert, kann allerdings themenbedingt nicht vertieft betrachtet werden.

Die erwähnten Publikationen zum Kirchenbau des Späthistorismus bieten Grundlagen für das Aufkommen neuer Bautypen im späten 19. Jh. (hier im evangelischen Bereich Dispositionsreform genannt, S. 34), die auch den Kirchenbau der Reformepoche massgeblich geprägt haben. Die Dispositionsreform und der reformerische Architekturentwurf an der Wende zum 20. Jh. wurden 1994 von Hans Christof Brennecke auch vor dem Hintergrund des liberalen Kulturprotestantismus untersucht.¹¹ Für den katholischen Schweizer Kirchenbau des 20. Jh. existiert seit 1994 ein sorgfältiges Standardwerk von Fabrizio Brentini.¹² In diesem Werk sind auch einige reformerische Kirchenbauten Adolf Gaudys übersichtlich und mit Grundrissen dargestellt, allerdings betreffen die verdienstvollsten Recherchen und Hintergrundforschungen auch in dieser Arbeit vielmehr die Kirchen der Moderne.

Weitere Studien, die den Kirchenbau der Reformepoche näher unter die Lupe nehmen, sind einigen Architektenmonografien der letzten Jahrzehnte zu entnehmen. Bekannt sind die frühen Heimatstilbestrebungen des süddeutschen Reformarchitekten Theodor Fischer, dessen Frühwerke manche Parallelen zu Schweizer Kirchenbauten aufweisen und auch abgesehen von kleinen Kunstführern bereits selbständige Publikationen gerechtfertigt haben.¹³ Ein bedeutender Nachfolger Theo-

odor Fischers, Martin Elsaesser, wurde als Kirchenarchitekt ebenfalls bereits in einer umfassenden Studie gewürdigt, die zudem hervorragend ausgebaut ist durch die immanenten liturgischen Kirchenbaudiskussionen, welche allerdings die Schweiz und die Zeit vor 1920 nur partiell betreffen.¹⁴

Ebenfalls nur untergeordnet, namentlich im Katalog, werden einige Schweizer Kirchenbauten in Wilhelm Rösslings 1986 veröffentlichter Publikation zu Karl Moser und Robert Curjel gestreift; die beiden Architekten bauten in Karlsruhe zwei grosse evangelische Gemeindekirchen, deren Entstehung und Planphasen ausgezeichnet aufgearbeitet wurden.¹⁵ Gut dargestellt ist das Sakralwerk Curjel & Mosers auch in einem Ausstellungskatalog¹⁶ und besonders in der 2010 erschienenen Karl Moser-Monografie, wobei sowohl die Katalogbeiträge als auch ein Aufsatz Thomas Gnägis zum Kirchenbau insgesamt überzeugen.¹⁷ Zwangsläufig konnten auch in diesen Artikeln viele angeschnittene Bezugsthemen wie das Vorbild der Richardsonian Romanesque oder die Absicht der Gebäudeinszenierung nicht vertieft dargestellt werden. Zu den übrigen hier relevanten Schweizer Kirchenarchitekten besteht lediglich eine kleine Monografie zu Robert Rittmeyer und Walter Furrer¹⁸ sowie eine Lizentiatsarbeit zu Bischoff & Weideli.¹⁹ Adolf Gaudys Werk wurde in zwei Publikationen bereits umrissen,²⁰ einige Sakralbauten August Hardeggers – allerdings Zeugen des spätesten Historismus – hat André Meyer dargestellt.²¹ Für die Erforschung des Kirchenbaus der jeweiligen Architekten und deren theoretischen Hintergründe enthalten auch diese Werke kaum über die Grundlagendarstellung hinausgehende Aufarbeitungen übergeordneter Bewegungen.

In der Schweiz ist die Forschung durch publizierte Übersichtsinventare so weit ausgebaut, dass die Bauwerke

¹⁰ Heinig 2004.

¹¹ Brennecke 1994.

¹² Brentini 1994.

¹³ Hangleiter 1999; Hinkfoth 2001.

¹⁴ Spitzbart-Maier 1989.

¹⁵ Rössling 1986.

¹⁶ Curjel & Moser 1987.

¹⁷ Hildebrand/Oechsli 2010, Bd. 2; Gnägi 2010.

¹⁸ Dosch et al. 1986.

¹⁹ Schrödter 1993.

²⁰ Anderes 1993, Mathis 1992.

²¹ Meyer 1973.

und deren Urheber grundsätzlich auffindbar sind. Die einschlägigen, in der Schweiz flächendeckend erarbeiteten Inventare²² müssen sich allerdings mit Kurzdarstellungen der kirchlichen Bauten begnügen und behelfen sich für die Charakterisierung der Bauten zumeist mit Bezeichnungen von Neostilen, Jugendstil oder Heimatstil, ohne die wesentlichen Charakterzüge näher detaillieren zu können. Ergiebiger ist für wissenschaftliche Untersuchungen die kunsttopografische Reihe *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, wo bislang allerdings nur wenige der relevanten Werke eingehend besprochen werden konnten,²³ insbesondere weil das Inhaltskonzept der Buchreihe bis um etwa 1980 die Zeit nach 1850 noch gar nicht für darstellungswürdig erachtete und weil das Projekt noch bei weitem nicht flächendeckend abgeschlossen ist.

Mit Elisabeth Crettaz-Stürzels zweibändiger Publikation ist 2005 eine gross angelegte Studie zum Heimatstil als Reformarchitektur in der Schweiz erschienen, die mit reichem Illustrationsmaterial die architekturhistorische Epoche zugänglich macht.²⁴ Das kirchliche Bauschaffen kommt dabei nur untergeordnet zur Sprache, und für die Konkretisierung künstlerischer Zusammenhänge fehlt der Platz. Weitere Übersichtswerke zur Architektur des 20. Jh. vor dem Ersten Weltkrieg sind nur spärlich vorhanden. Viele Inhalte beschränken sich zudem auf Feststellungen, während Zusammenhangs- und Ursachenforschungen sowie vertiefte wissenschaftliche Erklärungsansätze auf der Strecke bleiben. Bereits weit zurück (1967) liegt die Publikation *Stilkunst um 1900* von Richard Hamann und Jost Hermand. Diese kann die Architekturentwicklung zwar keineswegs erschöpfend behandeln, erweist sich aber immer noch als sehr lesenswert, insbesondere weil sie wie kaum eine andere Veröffentlichung die Vorgänge in allen Kunstgattungen miteinander verwebt und anhand einer umfassenden Kenntnis der Belletristik auch die gesellschaftlichen Hintergründe analysiert. Sehr gute Grundlagen zum Ver-

ständnis der Reformarchitektur, wenn sie auch auf die Stadt Berlin fokussiert sind und den Kirchenbau kaum thematisieren, bietet Julius Poseners Buch *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur* von 1979.²⁵ Diese Publikation hat viele Folgeforschungen ausgelöst und erleichtert das Verständnis der Reformarchitektur und ihrer Entwicklung vor allem in einer gleichermassen analytischen wie angenehm zu lesenden Sprache. Bietet Poseners Werk vor allem für die urbane Architekturentwicklung eine gute Informationsquelle, beleuchtet die von Ákos Moravánszky 2002 herausgegebene Publikation *Das entfernte Dorf* vor allem die Hintergründe des gleichzeitigen Interesses an der vernakulären Architektur und der Volkskunst im Rahmen des Primitivismus und Folklorismus.²⁶ Aus den Perspektiven mehrerer europäischer Länder wird die Thematik untersucht, die Schweiz dabei allerdings vornehmlich im Zusammenhang mit dem Holzstil des Schweizerhauses tangiert. Unter den jüngeren Publikationen zur Epoche ist nebst Crettaz-Stürzels erwähntem Werk vor allem Sigrid Hofers Buch zur *Reformarchitektur* von 2005 zu nennen, das einige Grundströmungen als Spezialgebiete einzelner Architektenpersönlichkeiten darstellt.²⁷ Kirchenbauten werden darin nicht behandelt, und bedauerlicherweise kommen auch die Vorstufen und Theorien der Reformarchitektur etwas zu kurz, weil – trotz der zeitlichen Beschränkung bis 1914 – überwiegend die architektonischen Vorstufen zum Neuen Bauen interessieren.

Kaum vorhanden sind bislang schweizbezogene Publikationen, welche die häufige Wiederaufnahme einheimischer Bautraditionen um 1900 und deren Rechtfertigungen untersuchen. Ein Versuch zur Innerschweiz gelang André Meyer,²⁸ und der 2. Band von Crettaz-Stürzels erwähnter Publikation bietet mit seinen zahlreichen Aufsätzen zu spezifischen kantonalen Eigenheiten immerhin einige Ansätze und Beispiele hierzu. Weitere Publikationen zum Heimatstil im Sinne eines Regionalis-

22 Kunstführer durch die Schweiz, Wabern 1971–1982, Neue Aufl. Bern 2004 ff.; Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920 (INSA), 11 Bde., Zürich 1982–2003, beide hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (GSK).

23 Die ergiebige Darstellung betrifft die Kirche in Brütten ZH, verfasst von Hans Martin Gubler, Kdm ZH VII, 218–234. – Eine oder mehrere ausführlichen monografischen Darstellungen reformerischer Kirchenbauten sind ausserdem enthalten in Kdm VS III, Kdm ZG II, Kdm ZH IX.

24 Crettaz-Stürzel 2005. – Als schweizerisches Standardwerk zur Übersicht galt bis dahin Birkner 1975.

25 Posener 1979.

26 Moravánszky 2002.

27 Hofer 2005.

28 Meyer 2003.

mus in der Architektur sind thematisch weit gefasst und betreffen in vielen Fällen weder die Schweiz noch die Reformepoche.²⁹ Eine andere Kategorie analytischer Publikationen untersucht vorwiegend die nationalromantische Architektur Nordeuropas und teilweise deren

Zusammenhänge mit transatlantischen Einflüssen.³⁰ Diese teilweise sehr umfassenden Analysen weisen mehr als andere Studien auf das internationale Wesen der architektonischen Strömungen, beschränken sich allerdings vor allem auf die Tendenz zum Monumentalismus.

²⁹ Gubler 1975; Achleitner 1997; Vigato 1994; Fetz/Spiegel 1996.

³⁰ Eaton 1972; Ringbom 1987; Miller Lane 2000.

1 Die Bautätigkeit der Kirche

1.1 Politische und konfessionelle Voraussetzungen

1.1.1 Der Kulturkampf und seine Folgen in der Schweiz

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. konsolidierten sich die drei landesweit vorherrschenden christlichen Konfessionen der evangelisch-reformierten, der römisch-katholischen und der christkatholischen Kirche in ihren Mehrheits- und Minderheitsgebieten. Im Zusammenhang mit dem Bevölkerungswachstum und demografischen Veränderungen versuchten die Kirchgemeinden, sich durch Kirchenneubauten als religiöse und soziale Einrichtung zu bestätigen oder in der Diaspora zu etablieren. Die Bundesverfassung von 1848 gewährte unter anderem Niederlassungs-, Glaubens- und Kultusfreiheit, so dass die zuvor vielfach strikte konfessionelle Trennung der Schweizer Kantone in römisch-katholische und evangelisch-reformierte Gebiete aufgehoben wurde und in den folgenden Jahrzehnten zu allmählicher Durchmischung führte.³¹ Die grössten Stadtgemeinden standen aber nach wie vor unter einer radikal-liberalen protestantischen Führung, und auch die wirtschaftliche und militärische Dominanz lag in reformierten Gebieten.³² Die katholischen Gebiete lagen vorwiegend in der Innerschweiz und in landwirtschaftlich geprägten, ökonomisch schwächeren Kantonen. Durch die Säkularisierung, die Ausweisung der Jesuiten und Klosteraufhebungen hatte der Katholizismus bereits seit Beginn des 19. Jh. mehrere Rückschläge erlitten, die in der Niederlage des interkantonalen Sonderbundes (Kantone Uri, Schwyz, Unterwal-

den, Luzern, Zug, Fribourg, Wallis), der 1847 gegen die Verfassungsrevision protestiert hatte, kulminierten.³³

In der vom Freisinn angetriebenen Schweiz stiessen auch die antiliberalistischen Signale der römisch-katholischen Kirche auf Missbilligung: Unter Papst Pius IX. (1846–1878) wurden als Reaktionen auf den Freiheitsoptimismus 1854 das Dogma der ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau Maria, 1864 der päpstliche Syllabus, schliesslich auf dem *Ersten Vatikanischen Konzil* 1869/70 die Unfehlbarkeit und der Jurisdiktionsprimat des Papstes verkündet. Unter dem Eindruck des daraufhin eskalier-ten Kulturkampfes ächteten auch in der Schweiz gerade die protestantischen Eliten den föderalistischen Konservatismus unter dem Vorwurf des Ultramontanismus, jener kompromisslosen Papsttreue an den Kirchenfürsten *ultra montes*, also jenseits der Alpen in Rom.³⁴ Antikatholische Diskreditierungen begleiteten auch die 1872 noch gescheiterte und erst 1874 definitiv durchgesetzte schweizerische Bundesverfassungsrevision, mit der die geistliche Gerichtsbarkeit abgeschafft und das Zivilstandswesen säkularisiert wurde.

Nach der Erklärung der päpstlichen Unfehlbarkeit spaltete sich die zunächst lose Gruppe der dagegen opponierenden Katholiken von der römisch-katholischen Landeskirche ab und gründete 1872 in Olten die Gemeinde der Christkatholiken, die sich in der Schweiz besonders im Kanton Solothurn und in protestantischen Städten etablierte. Pfarrer Eduard Herzog (1841–1924) führte seine freiwillig aufgegebenen römisch-katholischen Professur an der 1874 gegründeten christkatholischen Fakultät der Universität Bern weiter und wurde 1876 erster christkatholischer Schweizer Bischof.³⁵ Eine simultane Benutzung römisch-katholischer Kirchengebäude fiel aufgrund

³¹ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 228 f., 232. – Zu den Auswirkungen auf den Kirchenbau im 19. Jahrhundert vgl. Meyer 1973, 35 f. – Zur Situation in Deutschland vgl. Heinig 2004, 35.

³² Stadler 1987, 85 f.

³³ Zur «objektiven» und «subjektiven» Säkularisierungstendenz im 19. Jahrhundert vgl. Altermatt 1989, 119–121.

³⁴ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 230–234.

³⁵ Ebenda, 235–236.

des päpstlichen Verbots für die Christkatholiken ausser Betracht. Gleichwohl brauchten einstweilen keine Neubauten erstellt zu werden, da römisch-katholische Bauten durch Mehrheitsbeschlüsse den Christkatholiken zugewiesen werden konnten.³⁶

Der Kulturkampf brachte weder innerhalb der Konfessionen noch zwischen Politik und Katholizismus einen Sieger hervor. Seine Auswirkungen förderten paradoxerweise auch den Frieden zwischen den Konfessionen, denn die Landeskirchen wandten sich zunehmend vom politischen Machtanspruch ab und konzentrierten sich auf die religiösen, moralischen und sozialen Anliegen der Bevölkerung.³⁷ Mitgetragen durch die Päpste Leo XIII. und Pius X. entspannte sich auch die allgemeine Lage zwischen Katholizismus und Politik: 1890 erhielten die Schweizer Katholiken ihre erste theologische Fakultät an der zuvor gegründeten Universität in Fribourg, ein Jahr darauf schaffte mit Josef Zemp erstmals ein Vertreter der katholischen Opposition die Wahl in den Bundesrat, und bald darauf stärkten Katholikentage und parteipolitische Vereinheitlichungen deren gesellschaftliche Präsenz.³⁸

1.1.2 Die soziale Frage

Das verstärkte soziale Engagement und die subjektbezogene, Identität vermittelnde Annäherung an alltägliche und geistige Bedürfnisse bildete auch eine Grundlage für die Ästhetik des Heimischen im reformerischen Kirchenbau. Der Kampf gegen das soziale Elend des Proletariats in den industrialisierten Städten beschäftigte die Organisationen beider Hauptkonfessionen und galt insbesondere der Reduktion der Kinderarbeit und der Förderung der Schulbildung. Das katholische Sozialwesen hatte im 19. Jh. bedeutende Impulse erhalten, als viele Ordensschwwestern ausserhalb der Klöster in Schulen, Krankenpflege, Altersfürsorge und Waisenanstalten zu wirken begannen, was die Etablierung von Kongregationen mit schulischen Einrichtungen und Bildungschancen für die Unterschicht förderte. Katholische Bewegungen und Verbände vermochten den ländlichen Bauern- und Gewerbe-

flügel anzubinden, verstanden sich aber trotz christlich-sozialen Interessen als Gegenpartei zu den Sozialdemokraten.³⁹ Auf die Errungenschaften im Sozialwesen blickte die katholische Kirche nicht ohne Stolz zurück: Laut dem Altstätter Anwalt Josef Schöbi (1873–1936) war die Not der «niederen Volksklassen» stark gelindert worden, und man verwehrte sich zunehmend gegen die Ansicht, die katholische Kirche beabsichtige «dem Arbeiter nur Steine statt Brot zu geben und ihn nur auf den Lohn im Jenseits zu vertrösten», sondern auch das Erdendasein sei nach der Devise «Gerechtigkeit und Nächstenliebe» verbessert worden.⁴⁰

Auch aus der evangelischen Kirche kamen Anstösse zur Bekämpfung des sozialen Elends. Das erste Diakonissenhaus zur Ausbildung von Schwestern wurde bereits 1842 nach deutschen Vorbildern gegründet und zog nach der Jahrhundertmitte weitere Gründungen nach sich. Reformierte Theologen wie Heinrich Hirzel (1818–1871) hoben die positiven Seiten der Industrialisierung hervor, riefen aber zu mehr Menschlichkeit in der Fabrikarbeit auf und beriefen sich dabei auf die christliche Gemeinde von Gebern und Nehmern. Der Berner Pfarrer Georg Langhans (1830–1898) plädierte für eine auf christlicher Nächstenliebe basierende Kirche, die sich nicht auf Lehre und Gottesdienst beschränkt. In dieser Strömung entstanden bereits in den 1850er Jahren zahlreiche christliche Sozialwerke (*Christlicher Verein junger Männer CVJM*), 1864 das schweizerische *Rote Kreuz*, 1877 das *Blaue Kreuz* zur Alkoholismusbekämpfung, gegründet vom Pfarrer Louis-Lucien Rochat).⁴¹ Im Sog der sozialdemokratischen Bewegung stand die Arbeiterschaft um 1900 der Kirche allerdings desinteressiert und kritisch gegenüber. Die religiös-soziale Bewegung ging deshalb aktiver auf die Arbeiter zu und näherte sich vor allem mit Leonhard Ragaz (1868–1945) und weiteren sozial engagierten Zürcher Theologen der sozialdemokratischen Bewegung an. Zu dieser das bürgerliche Milieu kritisierenden Bewegung bekannte sich auch der bereits erwähnte, von der Reformarchitektur begeisterte Degersheimer Pfarrer Hans Bader (1875–1935), der zusammen mit Ragaz religiös-soziale Konferenzen ins Leben rief, die

³⁶ Meyer 1973, 127.

³⁷ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 232, 265.

³⁸ Pfister 1894, 301. – Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 254–256.

³⁹ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 254–259.

⁴⁰ Kirchengemeinderarchiv St. Margrethen, Tagesreferat Dr. Schöbi 28.2.1909 im Zusammenhang mit dem Kirchenneubau.

⁴¹ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 240–245.

das liberale reformierte Kirchenwesen mit der sozialdemokratischen Bewegung in Einklang brachten.⁴²

1.1.3 Das Diasporawesen

Die Toleranz gegenüber der anderen Konfession und die Gewährung von deren Gottesdienstfeiern waren im frühen 19. Jh. je nach Kanton sehr unterschiedlich.⁴³ Im frühen 20. Jh. waren die Stammesgebiete der Konfessionen trotz allmählicher Durchmischung noch von der Situation vor der Jahrhundertmitte geprägt: Die Bevölkerung der grösseren Städte wie Zürich, Basel und Bern war mehrheitlich evangelisch-reformiert, die Innerschweiz sowie die Kantone Wallis, Solothurn und Fribourg überwiegend römisch-katholisch, während vor allem in den Kantonen Aargau, Thurgau, St. Gallen und Graubünden die Konfessionszugehörigkeiten je nach Region unterschiedlich und insgesamt relativ ausgeglichen waren. Der Weg zur Gründung von Diasporagemeinden war seit 1848 beiderseits definitiv frei geworden, konnte jedoch nur durch die Unterstützung konfessioneller – normalerweise benachbarter – Stammkantone ermöglicht werden.⁴⁴

Die katholische Diaspora, die um 1900 zu einem beträchtlichen Teil aus Einwanderern und vorwiegend aus dem Arbeiter-, Dienstboten- und Handwerkermilieu bestand, gründete vielerorts zunächst sogenannte Missionsstationen, von denen ein Priester mehrere Gemeinden einer Region betreute, noch ehe man zur Errichtung neuer Kirchenbauten und Pfarrhäuser schritt.⁴⁵ Zur Unterstützung der reformierten Diaspora wurden auf Anregung des Freiburger Pfarrers Wilhelm Legrand *protestantisch-kirchliche Hilfsvereine* gegründet, darunter der erste 1842 in Basel, der danach landesweit einen Dachverband der kantonalen Sektionen bildete. Bis zur Fertigstellung eigener Kirchenbauten blieben die Diaspora-Organisationen jedoch meist lockere Verbindungen wie Genossenschaften oder Vereine, deren Verhältnisse

und Einflussmöglichkeiten als unbefriedigend empfunden wurden.⁴⁶

Im Zuge der allmählichen konfessionellen Vermischung überwogen katholische Diasporagemeinden bis zum Ersten Weltkrieg in Industriestandorten und Stadtgebieten, die durch Binnenwanderung, aber auch von ausländischen Arbeitskräften Frankreichs, Italiens und Süddeutschlands aufgesucht wurden. Während die Katholiken das Bedürfnis nach einem kirchlichen Gebäude für die Messfeier als äusserst dringlich einstufen, warteten die Protestanten in katholischen Gebieten teilweise mehrere Jahrzehnte auf ihr neues Gotteshaus. Das Wachstum evangelischer Bevölkerungsteile in katholischen Gebieten war vor allem beruflichen Perspektiven bei Eisenbahn, Hotellerie und Militär geschuldet und deshalb auch proportional geringer, obwohl aufgrund der evangelischen Duldung von Mischehen vor allem in den Städten nicht wenige Katholiken zu den Protestanten übertraten.⁴⁷

Abgrenzungen blieben bestehen. Gerade in ländlichen Gebieten blieb das emotionale Misstrauen zwischen verschiedenen Konfessionsangehörigen hartnäckig, wie beispielsweise die Planung des reformierten Kirchenbaus im katholischen Frick AG darlegt: Noch um 1900 wurden reformierte Gottesdienste in einem Schulzimmer abgehalten, was die Katholiken im Ort belächelten. Die Inferioritätsgefühle der Diasporagemeinde kommen in einem Bittbrief um finanzielle Zuwendung an den Hilfsverein zum Ausdruck, denn die neue Kirche solle «trotz der Einfachheit noch einen würdigen Eindruck machen, damit sich nicht das Gespött unserer katholischen Mitbürger rege, die mit Recht stolz sind auf ihre kürzlich in Brugg erstellte neue röm.-kath. Kirche».⁴⁸ Wie sehr den Verantwortlichen die selbstbewusste äussere Erscheinung eines neuen Kirchenbaus in der Diaspora am Herzen lag, belegt auch eine Mahnung der reformierten Baukommission in Frick, die 1908 nach einer Erkundungsreise zur neuen ref. Kirche Balsthal mit ihrem rustikalen Oberländerturn (S. 346) anmerkte, dass ein solcher für Frick

⁴² Pfister 1984, 216 f., 224; Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 259 f.

⁴³ Walter 2016, 33 f.; Pfister 1984, 315–330.

⁴⁴ Walter 2016, 34.

⁴⁵ Renfer 1992, 5–7.

⁴⁶ Karl Stockmeyer, *Bilder aus der Diaspora. Kurzgefasste Geschichte des protestantisch-kirchlichen Hilfsvereins in der Schweiz*, Basel 1908; Eberhard Vischer, *Das Werk der schweizerischen protestantisch-kirchlichen Hilfsvereine 1842–1942*, Basel 1944.

⁴⁷ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 247 ff., 266 f.

⁴⁸ Kga Frick, Brief an den Hilfsverein, vermutlich 1909.

nicht geeignet sei, «zudemalen auch die katholische Kirche daneben steht und dadurch leicht den Eindruck von wirklich zu grosser Bescheidenheit wecken könnte». ⁴⁹ Umso grösser dürfte die Genugtuung gewesen sein, als es der reformierten Genossenschaft gelang, für die zu erstellende Kirche einen prominenten Bauplatz zu erwerben, was die katholische Bevölkerung daraufhin notariell solange zu verhindern suchte, bis Pfarrer Richard Preiswerk vom Hilfsverein mit einer Klage in Aarau drohte. Erst nach der Einweihungsfeier der neu erbauten Kirche wurde auch festgehalten, dass nun «jeder das freundliche Verhältnis zwischen Protestanten und Katholiken erkennen konnte». ⁵⁰

Das solidarische Verhältnis zwischen den Konfessionen schien in anderen, etwas stadtnäheren Gemeinden bereits besser etabliert: An einer Extragabensammlung für die reformierte Diaspora-Kirche in Rheinfelden beteiligte sich eine «ziemliche Zahl besser situierter Katholiken mit sehr verdankenswerten Beiträgen», ⁵¹ und für den Bau der kleinen Diasporakirche in Mellingen 1909–10 steuerte die katholische Pfarrei 2000 Fr. bei. ⁵² Zahlreiche Einweihungsfeiern im Untersuchungszeitraum belegen überhaupt eine gewachsene ökumenische Brüderlichkeitsethik zwischen den Konfessionen. Gerade in traditionell bikonfessionellen Kantonen wie St. Gallen und Thurgau funktionierte die Ökumene vergleichsweise gut, wie Beispiele aus Walenstadt oder Romanshorn darlegen. ⁵³ Die meisten Vorkommnisse weisen darauf hin, dass Gehässigkeiten zwischen unterschiedlichen Konfessionsangehörigen zumeist nur unterschwellig waren, dass aber in den Ambitionen nach prominent situierter und qualitätvoller Architektur durchaus auch das Selbstbewusstsein der Diaspora gestärkt werden sollte.

Diese Verhältnisse sind für die Architektur insofern von Belang, als die reformierten Diasporakirchen häufig eine ländliche Bescheidenheit ausstrahlen sollten oder im Verbund mit ebenfalls notwendigen neuen Nebenbauten wie Pfarrhäusern eine traulich wirkende Baugruppen bilden. Dies war nicht nur eine Folge zwangsläufiger Spar-

samkeit, sondern kam auch den Maximen der heimischen Ästhetik besonders nahe.

1.1.4 Gründe für Neubauten

Die wichtigsten Entstehungsgründe für kirchliche Neubauten um 1900 hängen vor allem mit dem Bedürfnis nach eigenen Bauten für die Diaspora oder nach mehr Platzkapazität infolge des allgemeinen Bevölkerungswachstums zusammen. Den mitunter schon vor dem Bauvorhaben gegründeten Kirchgemeinden fehlte zwar im Normalfall kein Gottesdienstlokal, doch die Platzknappheit in den häufig gemieteten und bisweilen nur schulzimmergrossen Räumen verstärkte die Forderung nach eigenen Kirchenbauten. Dabei war der Wunsch nach einem grösseren Gottesdienstraum normalerweise gepaart mit dem Verlangen nach einem würdevolleren Bauwerk. Die Wahl des Standortes konnte durch den Vorgängerbau gegeben sein, so in Zermatt, wo der Abriss der alten Kirche heftige Diskussionen auslöste. ⁵⁴ Mehrfach wählte man aber neue, vor allem siedlungs- und erschliessungstechnisch günstigere Bauplätze in Dorfzentrumsnähe, wobei Vorgängerkirchen vereinzelt abgebrochen (Wallisellen, Brütten, Bristen, Zermatt u. a.), teilweise aber auch beibehalten wurden, weil die Kantonsregierungen diese dem Gesetz zur Erhaltung der Kunstalertümer unterstellen konnten (z. B. Arosa, Jaun, Spiez, Romanshorn). Seit etwa 1909 setzte sich auch die für damalige Verhältnisse überraschend denkmalpflegerische Praxis durch, Kirchenbauten substanzbewahrend zu vergrössern. Dies betraf beispielsweise die reformierten Kirchen in Davos-Platz, ⁵⁵ Fehraltorf ⁵⁶ und Interlaken (S. 346). Im Kanton Thurgau ersetzte man die ehemals zahlreichen paritätischen Kirchen mehrfach durch Neubauten beider Konfessionen, in Mammern 1909 auch aufgrund eines Dorfbrandes. In Romanshorn geschah der Ersatz vor allem bedingt durch die Platzknappheit in der alten Kirche und in Weinfelden, wo 1901 die Erstellung

⁴⁹ Kga Frick, Rapport einer Erkundungsreise der Baukommission nach Balsthal und Egerkingen 1908.

⁵⁰ Kga Frick, Akten und Chronik, darunter der Zeitungsbericht von Pfarrer Richard Preiswerk in den *Basler Nachrichten* vom 9.7.1910.

⁵¹ Graf 1904, 55.

⁵² Merkli 2010, 5.

⁵³ Walter 2016, 36.

⁵⁴ Kga Zermatt, Akten Herbst 1911/Frühling 1912.

⁵⁵ Dranger 1907, 7.

⁵⁶ Heimatschutz (1912), 163.

getrennter Neubauten von den Konfessionen gemeinsam beschlossen wurde, vorrangig als Folge des baufälligen Zustandes der alten Kirche.⁵⁷

Nicht selten war mit Neubauten aber auch die Hoffnung auf ein intensiveres Gemeinde- und Kirchenleben verknüpft, ja manche Bauten wurden geradezu als ideale Werbung für die Verbesserung und die weitere Verbreitung kirchlichen Lebens aufgefasst. Der seit dem Aufklärungszeitalter andauernden Schwierigkeit, sich als Kirche in einer säkularisierten Welt zu positionieren, hoffte man durch gefällige kirchliche Neubauten zu begegnen. Wie schon die Gründerzeit, so galt auch die Reformepoche nicht als eine Zeit des tiefen Glaubens, wie ein Rezensent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* festhielt: «Die Kirche ist nicht Mittelpunkt des Lebens und Ausdruck des Denkens unserer Zeit [...], und auch dem religiösen Menschen ist sie nur eine sichere Zufluchtsstätte innerer Sammlung und Erbauung für Augenblicke.»⁵⁸ Die theologische Sichtweise versuchte aber gerade die Bedeutung der Kirche für das Gemütsleben zu betonen und qualifizierte sie «für die innere Sammlung und Erbauung» gegenüber dem alltäglichen «Strom des Schaffens» als umso bedeutungsvoller. Somit setzte sie, parallel zu den Reformbewegungen, der nervösen und materialistischen Kapitalismuszivilisation den Entwurf eines tiefer empfundenen, christlichen Seelenlebens entgegen.⁵⁹ In Arlesheim verwies der neue Pfarrer Eduard Ringgenbach in der Einweihungspredigt 1912 auf die Offenbarung des Johannes 21,22: «Und ich sah keinen Tempel darin, denn der Herr, der allmächtige Gott und das Lamm sind ihr Tempel.» Im Diesseits jedoch, so Ringgenbach, müsse es sich anders verhalten: «Jerusalem ist das Bild der Zukunft! Im vollendeten Gottesreich braucht es keine Kirche, hier schon.»⁶⁰

Aus mehreren Zeugnissen um 1900 geht hervor, dass die Gründerzeit, gleichsam die vorreformerische Generation, als religionslos und kirchenfremd betrachtet wurde und man sich immer wieder mit der Frage kon-

frontiert sah, weshalb überhaupt noch Geld für Kirchenneubauten ausgegeben werde. Der verbreiteten Idee, diese Gelder besser für Schulen und Museen, Krankenhäuser und Theater oder «Stätten der Erholung und Freude» aufzuwenden, wurde im Allgemeinen das archaische, ewig währende geistige Bedürfnis nach Religion und Gott entgegengehalten: «Die stärksten Geister wollen wieder etwas haben, was sie erhebt, zur Andacht und Ehrfurcht zwingt. Sie wollen, übersättigt mit Darwinismus und Entwicklungslehre, aus materialistischer Flachheit und rein verstandesmässiger Weltbetrachtung durchdringen zum vollen, tiefen Gemütsleben.» Der diese Worte verkündende protestantische Pfarrer in Altstätten argumentierte gleichzeitig im reformerischen Sinne sozialpragmatisch und rief auch dazu auf, mit der Kirche eine «Hütte der bürgerlichen Pflichttreue» zu bauen, «welche das Christentum vor allem nach seiner praktischen Seite auffasst als den göttlichen Lebens- und Liebesquell zur Heilung der sittlichen und sozialen Schäden, zur Erneuerung des persönlichen, häuslichen und öffentlichen Lebens.»⁶¹ Pfarrer Weiss in Wallisellen sah im Kirchenneubau eine «Sehnsucht nach Gott», denn parallel zu den «Sorgen und Genüssen des Alltags» existiere immer noch die Frage nach dem Woher, Wohin und Wozu des Lebens, welche das Evangelium besser beantworte als die Wissenschaft. Auch er argumentierte mit dem günstigen Einfluss christlicher Lebensführung auf den kräftigen tugendhaften Menschen und auf den hohen sozialen Wert des Familienlebens.⁶²

Die evangelische Kirche näherte sich dem gesellschaftlichen Alltagsleben und entsprechenden Aktivitäten im Gemeindeleben an, insbesondere nachdem mit der Etablierung der Freikirchen die Kirchenaustritte zugenommen hatten.⁶³ Die persönliche Ausübung der Religion wurde zwar gerade von der liberalen protestantischen Kirche toleriert, doch sollte man sich auch «als Glieder einer Gemeinde fühlen» und die Gedanken nicht bloss als Privatsache, sondern als Gemeindeangelegenheit erle-

57 Kga Weinfelden, Korrespondenz. Hierbei wurde die reformierte Kirche am ehemaligen, aussichtsreichen Platz der alten paritätischen Kirche neu errichtet.

58 SBZ 52 (1908), 283.

59 Ews Altstätten 1906 (Rede zur Grundsteinfeier 1904), 120 f.

60 Ews Arlesheim, 14.

61 Ews Altstätten 1906 (Rede zur Grundsteinfeier 1904), 120 f.

62 Ews Wallisellen 1908, 51.

63 Ews Oerlikon 1908. – Zur vergleichbaren Situation in Deutschland vgl. Spitzbart-Maier, 19.

ben.⁶⁴ Laut Pfarrer Karl Huber in Oerlikon bedeutete der Kirchenbau 1906–08 für die Gemeinde eine «Notwendigkeit», denn die Kirche sage nach ihrer Vollendung nicht nur: «Hier wohnen Christen, hier ist eine christliche Gemeinde», sondern der Neubau werde auch das Gemeindeleben fördern. Man lebe in einer Zeit der geistig religiösen und konfessionellen Zerfahrenheit, «und alle diejenigen, die in den verflossenen Jahrzehnten der Landeskirche treu geblieben sind, wissen, dass gerade der Mangel einer rechten Kirche die kirchlichen Verhältnisse hier nicht besser gestaltet hat». Auch als Zufluchtsstätte und Sammelort geistiger Gemeinschaft und geistigen Austausches bezeichnete Pfarrer Huber den Kirchenneubau als Fortschritt.⁶⁵ Solche Äusserungen stammen vor allem aus Orten, wo die Gemeinde ihren ersten Kirchenbau erhalten hat. Dementsprechend sah man gerade auch in der Diaspora in einem Kirchenneubau ein Symbol erstarkten Gemeindegewissens: «Wenn erst einmal der Turm unserer neuen [reformierten] Kirche in die Lüfte emporragt und die hellen Glockenklänge der eigenen Kirche zum Gottesdienst rufen, dann erst wird im Herzen eines jeden unserer Glaubensgenossen das richtige Gefühl der Zusammengehörigkeit, das richtige Empfinden, ein Glied einer gesunden, kräftig emporstrebenden Familie zu sein, erwachen.»⁶⁶ Auch der um 1909 von der Fricker Genossenschaft an den Hilfsverein gerichteten Bittbrief um finanzielle Hilfe zugunsten des anvisierten Kirchenbaus gab solcher Hoffnung Ausdruck: «Wenn auch das protestantisch-religiöse Leben in erfreulicher Weise pulsiert, so dürfte doch durch Erstellung eines angemessenen Baus dasselbe sich noch bedeutend mehr, was hier im Centralpunkt des katholischen Fricktales von nicht zu unterschätzender Wirkung zu Gunsten unserer reformierten Landeskirche wäre.»⁶⁷

In der katholischen Diaspora wurden städtische Neubauten geradezu als Magnete für neue Gottesdienstbesucher gepriesen, die zuvor lediglich aufgrund der fehlenden Quartierkirche den Messen ferngeblieben waren.

Im Anschluss an die Einweihung von St. Antonius in Zürich wies man demzufolge auf die «Notwendigkeit und Dringlichkeit weiterer Kirchenbauten» hin, denn ein grosser Teil der Christen in den Städten sei nur dann für das religiöse Leben zu haben, wenn ihnen in ihrem Quartier eine Kirche eröffnet werde: «Das ist das grosse Geheimnis, das Mittel, um die grosse Hälfte der Katholiken zu gewinnen.»⁶⁸ In der katholischen Kirche waren Glaube und Opfersinn durch Taten und Werke besonders eng miteinander verbunden,⁶⁹ aber auch reformierte Neubauten wurden häufig als Symbole von Opferwilligkeit interpretiert, wenn Gemeindegossen Zuschüsse an den Bau entrichteten.⁷⁰

Während die Diasporagemeinden vornehmlich darum besorgt waren, überhaupt einen Kirchenbau realisieren zu können, lassen sich vor allem in traditionell bikonfessionellen Regionen auch Rivalitätsgedanken gegenüber den Nachbargemeinden festmachen. So wurden in Romanshorn, wo die paritätische Kirche der Gemeinde bereits 1897 nicht mehr genügte, die Neubauten beider Konfessionen nicht zuletzt mit dem selbstbewussten Verteidigungswillen der wirtschaftlichen und kulturellen Vormachtstellung in der Region sanktioniert: Die protestantischen Romanshorer betrachteten einen Kirchenneubau auch als «Ehrensache», nachdem die Nachbarstädte Amriswil, Weinfelden, Egelshofen (heute Teil von Kreuzlingen) und Rorschach schon neue Kirchen gebaut hatten, obschon Romanshorn «doch sonst in allen Teilen führend ist im Kanton Thurgau».⁷¹ Aus dem Programm der katholischen Romanshorer Kirche von 1909 geht hervor, dass sie mit den geplanten 1000 Sitzplätzen die Kapazitäten der soeben erstellten Neubauten in Kreuzlingen-Emmishofen (800) und Frauenfeld (963) übertreffe und damit die grösste im Kanton Thurgau werde.⁷²

64 Kga Weesen, Artikel aus dem Gemeindeblatt, Januar 1914.

65 Ews Oerlikon 1908, 14–16.

66 Kga Biberist-Gerlafingen, *Kirchenbau der reformierten Kirchgemeinde Biberist-Gerlafingen*, Solothurn 1909, 3.

67 Kga Frick, gesammelte Akten.

68 Ews St. Antonius Zürich 1909, 26 f.

69 Gurlitt 1906, 36.

70 Kga Biberist-Gerlafingen, Aufruf an die Kirchgenossen September 1909 sowie Ews, 3–4; Eine neue Kirche 1905, 126.

71 Ref. Kga Romanshorn, Bkp.

72 Mathis 1992, 18.

1.1.5 Finanzierung der Kirchenbauten

Reformierte Neubauten

Die Finanzierungsweise für Kirchenbauprojekte unterschied sich konfessionell erheblich. Bauvorhaben reformierter Kirchen in protestantischen Kantonen hatten verhältnismässig wenige finanzielle Schwierigkeiten, denn die regelmässige Verteilung von Kirchgemeinden erlaubte die Unterstützung durch Steuergelder, die teilweise durch Sammelaktionen für eine künstlerisch hochstehende Ausstattung⁷³ oder Staatsbeiträge ergänzt wurden.⁷⁴

Diasporagemeinden, die sich zunächst in Vereinen und Genossenschaften organisieren mussten, waren generell auf externe Hilfe angewiesen. Die Erhebung zu einer regierungsrätlich genehmigten Kirchgemeinde, welche zur Steuererhebung befugte, gelang grösseren Gemeinden wie Walenstadt SG bereits neun Jahre nach der ersten Kommissionsgründung,⁷⁵ während Kleingemeinden aufgrund zu geringer Anzahl Konfessionsangehöriger mitunter erst nach der Erstellung ihrer Kirche überhaupt eine Kirchgemeinde zu gründen vermochten. Im Falle genügend grosser Kirchgemeinden wurden Bauprojekte der reformierten Diaspora durch die kantonal organisierten, protestantisch-kirchlichen Hilfsvereine seit 1897 mittels einer landesweiten «Reformationskollekte» unterstützt. Dazu angeregt hatte der Basler Antistes und Präsident des dortigen Hilfsvereins, Jakob Arnold von Salis (1847–1923).⁷⁶ Drei Belege weisen darauf hin, dass durch die Kollekte regelmässig ungefähr 70'000 Fr. zusammenkamen, was oft rund die Hälfte der Baukosten zu decken vermochte;⁷⁷ mehrere der hier besprochenen Kirchen kamen auch durch solche Sammlungen zustande (Walenstadt 1904, Biberist-Gerlafingen 1907, Frick und

Mellingen AG gemeinsam 1908, Arlesheim 1910, Sursee 1912). Die Hilfsvereine hatten ein Mitspracherecht bei der Vergabe von Kirchenbauprojekten, was mehrfach dazu führte, dass die Bauten schliesslich von regional anerkannten Reformarchitekten entworfen wurden, nachdem erste, von den Genossenschaften besorgte Bauprojekte nicht befriedigt hatten.⁷⁸ Kleinstgemeinden wie Weesen SG hatten mit ihren weniger als 200 reformierten Einwohnern keinen Anspruch auf eine Reformationskollekte geschweige denn auf Steuererhebung.⁷⁹ Zwar durfte Weesen von der ebenfalls schweizweit erhobenen Konfirmandenkollekte von 1912/13 profitieren,⁸⁰ doch die Geldsammlung für die letztlich notwendigen 50'000 Fr. ging äusserst zäh voran: Sechs Monate nach Beginn der ersten Sammlung im Ort waren erst 500 Fr. beisammen, die daraufhin trotz weiterer Zuwendungen durch den Erwerb eines schöneren, dafür teureren Bauplatzes bald wieder auf wenige 100 Fr. schmolzen. Erst ein Aktiengeschäft (Abb. 1) und die explizite Verbilligung des Bauprojekts Schäfer & Risch verbesserten die Finanzlage so weit, dass der Bau verwirklicht werden konnte.⁸¹

Katholische Neubauten

Die katholische Kirche strebte auch bei schwieriger finanzieller Situation überraschend grosse und reich ausgestattete Neubauten an. Selbst für kleine Ortschaften wurden bisweilen Kirchenbauten konzipiert, welche nahezu die gesamte Gemeindebevölkerung aufzunehmen vermochten. Für die neue Kirche der kleinen Oberwalliser Gemeinde Grengiols waren beispielsweise 360 Plätze für Erwachsene sowie deren 100 für Kinder vorgesehen, insgesamt also 460, und die Gemeinde zählte damals gerade mal 680 Einwohner.⁸² Auch in katholischen Gebieten waren Kirchensteuern nicht überall eingeführt

73 Zum Bau der neuen Pauluskirche 1904, 12, 28 f.

74 Kga Röthenbach, Bkp.

75 Ews Walenstadt 1906, 8 f.

76 Ews Arlesheim 1913, 24.

77 Kga Arlesheim, Bkp und Artikel aus dem Arlesheimer Bezirksblatt.

78 In Frick handelte es sich um ein Projekt des Badener Architekten Otto Bölsterli (vgl. Kga Frick, Bkp 6.1.1909), in Wollerau um Projekte der Architekten Friedrich Wehrli sowie Edwin Wipf (vgl. Kdm SZ IV, 212).

79 Fs Weesen 1983, 6, 19 f. Die Kirchgemeinde konnte erst 1920 gegründet werden, nachdem der Kirchenbau bereits errichtet war.

80 Um Zuschüsse aus der Konfirmandenkollekte bemühte sich 1910 auch Pfarrer Jakob Kündig in Arlesheim zwecks Finanzierung der Orgel (Kga Arlesheim).

81 Kga Weesen; Fs Weesen 1983, 26–29.

82 SBZ 56 (1910), 132.



Abb. 1: Prospekt zur Sammelaktion für die ref. Diasporakirche in Weesen, 1912. – Kirchengemeindearchiv Weesen.

worden und hingen vom Entscheid der politischen Gemeinde ab.⁸³

Die gängige Methode für die Finanzierung katholischer Kirchenbauten bestand in der Einrichtung von Lotterien, die jeweils vom kantonalen Regierungsrat bewilligt werden mussten und in denen sich oft eine grosse Spendefreudigkeit manifestierte. Dank mehrfacher Ziehungen über vier Jahre kamen beispielsweise in Göschenen UR 90'000 Fr. zusammen, welche die Realisierung der Kirche bereits sicherstellten. Die meisten Projekte für katholi-

sche Kirchen erforderten aufgrund der verhältnismässig unbescheidenen Bauvorhaben und der reicheren Ausstattung erhebliche Zuschüsse. Viele Pfarrer nahmen ihre Kirche als Statussymbol sehr ernst und sahen sich nicht selten veranlasst, bei der Übernahme einer Gemeinde auch den Kirchenbau nach ihrem Geschmack zu verändern oder gar zu ersetzen. Dabei besorgten sie oft im Alleingang die Korrespondenz oder bezahlten die Ausstattung.⁸⁴ Auch durch private Spendengelder konnten mitunter – selbst beim ambitionierten Bauvorhaben von Kirche und Pfarrhaus Gerliswil LU – über die Hälfte der Baukosten gedeckt werden, was man in reformierten Kreisen kaum zustande brachte, nicht zuletzt weil diese an der katholischen Lehre zweifelten, «dass ein Opfer an die Kirche ein Gott wohlgefälliges, das eigene Seelenheil förderndes Werk sei».⁸⁵ Tatsächlich erbettelte man 1908 in der Walliser Berggemeinde Ried-Mörel mit heilsversprechenden Hintergründen finanzielle Beiträge für den Kirchenbau: «Es bedarf dazu noch des Scherfleins der Armen & des Goldes der Reichen. Jede Gabe der Verehrer Mariens wird ins Wohlthäterbuch eingetragen zum Anteil an den Gebeten & Andachten dieses Gotteshauses für ewige Zeiten» (Abb. 2).⁸⁶

Auch in der katholischen Diaspora konnten die Kirchenneubauten aufgrund zu geringer Steuererträge nicht ohne externe Hilfe bestritten werden: Als Kollektivorganisationen verfolgten Kultusvereine das Ziel, katholische Gottesdienste und Seelsorge, mithin auch Kirchenbauten in der Diaspora sicherzustellen. Wesentliche Beiträge zum Bau der Kirche St. Josef in Winterthur flossen vom Churer Kultusverein,⁸⁷ und für den 1902–04 erfolgten Pfarrhaus- und Kapellenbau von St. Josef in Zürich erwarb der Luzerner Kultusverein sogar das Grundstück und fungierte als Bauherrschaft.⁸⁸ In Stadtgebieten brachten aber dank der erhöhten Anzahl der Katholiken und deren sozio-ökonomischem Status auch Sammlungen verhältnismässig rasch die nötigen Beiträge ein. Für St. Antonius in Zürich, erbaut 1906–08, war bereits 1898 ein Kultusverein gegründet worden, der in katholischen Gemeinden der Schweiz, aber auch Deutschlands und

83 Fs Bristen 2003, 11 f., 24f.

84 Wettstein 1996, 159. – Kdm UR IV, 254, Kdm UR II, 94.

85 Ews Altstätten 1906, 69.

86 Kdm VS III, 238.

87 Fs Töss 1989, 16.

88 Kga St. Josef, Zürich, Diaspora-Kalender 15 (1915), 16.

katholischer Kirchen erst etwa 10 oder mehr Jahre nach Bauvollendung ein.⁹⁴

Aufgrund der Neigung zu glamouröserer Selbstdarstellung und historisierend-städtischer Erscheinung entsprachen manche katholischen Bauprojekte gerade im dörflichen Bereich auch nicht den reformerischen Vorstellungen. So rügte etwa der Schaffhauser Heimatschutz Hectors Kirchenbau in Neuhausen als fremdartig und zu städtisch,⁹⁵ und die gleichaltrigen Kirchen von Schindellegi, Laufen oder Wohlenschwil dürften ähnlich beurteilt worden sein. Demgegenüber kamen die zwangsläufig bescheidenen Ansprüche für reformierte Diasporakirchen den reformerischen Vorstellungen eines beschaulichen und ländlichen, «anspruchslosen» und doch schmucken Kirchleins mit Bezügen zur heimischen Wohnhaus- und Kulturlandschaft entgegen. Mehrere reformierte Diasporakirchen (Arlesheim, Balsthal, Biberist-Gerlafingen, Cham, Frick, Sursee, Weesen u. a.) wurden demzufolge auch von Fachzeitschriften gewürdigt.

1.2 Liturgie und Architektur im evangelisch-reformierten Kirchenbau

In der evangelischen Kirche herrschte bereits seit der Mitte des 19. Jh. eine Gesinnungsspaltung zwischen einer konservativen und einer liberalen Theologie, die sich auch auf den Zeitraum nach 1900 auswirkte. Für die fortschrittlichen Strömungen im evangelischen Schweizer Kirchenbau hinsichtlich liturgischer Disposition und moderner Baukunst bildete die theologisch-liberale Bewegung eine wichtige Grundlage. Sie war in der Schweiz verhältnismässig erfolgreich und auch künstlerischen Neuerungen gegenüber sehr tolerant bis fördernd eingestellt. Meinungsbildende Instanzen (Pfarrer, Mitglieder von Baukommissionen, Synoden und Hilfsvereinen etc.) trugen die fortschrittlichen künstlerischen Bestrebungen gewöhnlich mit und vermochten diese gegenüber einem konservativer eingestellten Bevölkerungsteil durchzusetzen.

Nachdem die Mittelalterbegeisterung der Romantik in beiden Konfessionen dazu geführt hatte, dass sich die äussere und innere Disposition neuer Kirchenbauten auf die Gotik bezog, orientierten sich die liberale Theologie und Distinktionsbestrebungen einzelner Architekten wieder stärker an den liturgischen Erfordernissen, mithin auch wieder an bereits in der Barockzeit ausgeprägten Systemen: Die Forderung nach einer Gemeindekirche mit guter Sicht- und Hörbarkeit des Predigers löste Dispositionsreformen zu zentralisierten, chorlosen Räumen aus. Sie kulminierte im 1891 formulierten *Wiesbadener Programm*, von dem auch die Aussendisposition der Kirchenbauten abhängen konnte. Das zentralisierte Dispositionsprinzip feierte seine Blütezeit um 1900 und wirkte das gesamte 20. Jh. hindurch nach, obwohl die konsequente Hinwendung zum Programm bereits nach der Jahrhundertwende wieder abnahm.

1.2.1 Die theologisch-liberale Bewegung

Im Protestantismus breitete sich, getragen von der allgemeinen nationalen und liberalen Aufbruchsstimmung nach 1848 eine liberale Theologie aus, die sich in der Zeit des Kulturkampfes vor allem in städtischen und akademischen Kreisen als kunst-, vaterlands- und alltagsfreundliche Bewegung profilierte.⁹⁶ Das geistige Programm der theologisch-liberalen Bewegung strahlte von Deutschland aus auch auf die österreichische *Los-von-Rom-Bewegung* und auf die Schweiz aus. Die Bewegung hing eng zusammen mit dem Einsetzen für verbesserte soziale Lebensverhältnisse und gipfelte als liberale, christlich-soziale Gemeindeideologie bereits vor 1890 in den Anstrengungen des Pfarrers Emil Sulze in Dresden. Sulzes Konzepte wirkten auch auf die Schweiz und sind als theologische Triebfeder für die Zentraldisposition sowie die gesellschaftliche und städtebauliche Verankerung der Sakralbauten mit dem profanen Umfeld zu betrachten.

⁹⁴ Basel (St. Joseph, vollendet 1902) 1913, Brugg 1921, Laufen 1921, St. Margrethen 1922, Neuhausen 1922, Stein am Rhein 1923, Gerliswil 1924, Bülach 1926, Winterthur (St. Josef Töss) 1929, Richterswil 1930, St. Gallen-Neudorf 1930, Zürich (St. Josef) 1931, Zermatt 1932.

⁹⁵ Fs Neuhausen 1993, 21.

⁹⁶ Zu den nationalen und reichstreuern Verhältnissen in Deutschland um 1900 vgl. Graf/Müller 1996.

Programmatik

Die theologisch-liberale Bewegung bestand in der Annäherung der Kirche an die moderne Alltagskultur und fand besonders in akademischen und gebildeten Kreisen viele Befürworter. Als Ziel galt «eine Erneuerung der protestantischen Kirche im Geiste evangelischer Freiheit und im Einklang mit der gesamten Kulturentwicklung unserer Zeit».⁹⁷ Man verfolgte mit Interesse den Fortschritt in Technik und Naturwissenschaften,⁹⁸ fand in der Zeitschrift *Schweizerische Reformblätter* (SRB) das Sprachrohr der Reformideen und kritisierte die dem modernisierten Alltagsleben unverändert gegenüberstehende «religiöse Auffassungs- und Ausdrucksweise», der nicht nur die Katholiken, sondern auch das «katholisierend protestantische» Christentum anhängen. Die alte religiöse und die neue wissenschaftliche Weltanschauung standen sich unversöhnlich gegenüber, und der aufklärerische Reformverein betrachtete es als grotesk, wenn die traditionalistische Kirche biblische Geschehnisse inklusive ihrer Zeitdauer konkret prophezeite oder den Glauben an biblische Wunder verlangte. Anstelle eines durch göttliche Inspiration entstandenen Buchs ohne Unwahrheiten fasste man die Bibel zwar als «herrliches Buch», jedoch auch als Menschenwerk seiner Zeit auf. Glaube und Wissen sollten nicht im Widerstreit, sondern gleichermassen als Wahrheiten betrachtet werden, die der menschlichen Natur zur Förderung ihrer Entwicklung gegeben waren und zusammen mit dem verbindlichen Gesetz einer Moral «über sich selbst» die Handlung nach religiöser Vorstellung erlaubten.⁹⁹ Emil Ryser, um 1905 Herausgeber der SRB und erster Pfarrer der Berner Pauluskirche, begrüßte deshalb auch deren Standort mitten im Umkreis naturwissenschaftlicher Universitätsinstitute: «Für eine Kirche, in der nach Lehrsätzen vergangener Jahrhunderte gepredigt werden müsste, wäre der Platz nicht wohl gewählt. Aber die Kirche des Paulus soll die Wissenschaft nicht fürchten. Was jenseits der Strasse als wahr erfunden wird, das soll diesseits der Strasse nicht bekämpft und nicht ignoriert werden. Wer ins Gottes-

haus kommt, darf nachher auch hinübergehen und wird dort drüben keine entgegengesetzte Welt- und Lebensanschauung hören müssen. [...] Achte die Kirche jede wissenschaftliche Arbeit, aber achte auch die Wissenschaft, was anderen heilig ist.»¹⁰⁰

Kritiker der liberalen Bewegung fürchteten eine Zerstörung der Landeskirche und derer Gemeinschaften. Der Zwiespalt über wichtige Lebensfragen in öffentlichen Einrichtungen äusserte sich auch in Hass und Ablehnung gegenüber der Kirche und löste in der Bevölkerung Orientierungslosigkeit aus. Zwar wurden die Parteien durch übergreifende Organisationen wie die 1858 gegründete *Evangelische Kirchenkonferenz* überbrückt,¹⁰¹ doch diverse Vereins- und Zeitschriftengründungen bekräftigten allmählich den Aufschwung der liberalen Bewegung, deren Protagonisten in Deutschland und der Schweiz zusammenarbeiteten: Der Zürcher Rechtswissenschaftler Johann Caspar Bluntschli (1808–1881) gründete 1863 mit dem in Heidelberg wirkenden Theologen Richard Rothe (1799–1867) den *Deutschen Protestantenverein*, der bald gegen 25'000 Mitglieder zählte und seit 1865 regelmässig öffentliche Tagungen zur kulturellen Reflexion organisierte. Der Vereinsgründung folgten auch in der Schweiz mehrere organisatorische Zusammenschlüsse. 1866 schlossen sich vorwiegend jüngere Geistliche des Kantons Bern zum liberalen *Kirchlichen Reformverein* zusammen, dessen bald schweizweit erfolgreiche Zeitschrift *Reformblätter aus der bernischen Kirche* seit 1881 parallel mit *Schweizerische Reformblätter* (SRB) betitelt wurde.¹⁰² 1871 schlossen sich reformtheologische Kreise landesweit zum *Eidgenössischen Verein für freies Christentum* zusammen, der die kirchlichen Lehren und Einrichtungen zeitgemäss fortbilden wollte und das Gewicht auf die Verbesserung der sozialen Lebensverhältnisse legte statt auf eine Pflege des konfessionellen Bekenntnisses und religiöser Sprüche. Weil das Volk aber gleichwohl «die innern, seelischen Güter» nicht vernachlässigen sollte, musste die soziale Reform auch durch eine religiöse Reform mitgetragen werden. Mit Stolz fühlte sich die kirchliche Reform zugleich als eine patriotische Bewe-

⁹⁷ Hübinger 1994, 1–2. Hier auch zu Deutungen des Soziologen Max Weber, nach dessen Theorie das Milieu des liberalen Protestantismus den Kapitalismus als Kulturmacht voraussetzte.

⁹⁸ Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 236 ff.

⁹⁹ Anonymus 1905, 299–302, 305 f.

¹⁰⁰ SRB 31 (1902), 362 f. Diese Worte gab (vermutlich) Pfarrer Emil Ryser der Grundsteinlegung zum Geleit.

¹⁰¹ Pfister 1984, 261–262; Heinig 2004, 33.

¹⁰² Bloesch 1898, 370. Zu den übrigen Gebieten s. ders., 372–379.

gung, die alle Schichten gleich behandeln wollte, den Ultramontanismus als Feind betrachtete und gegen die «verödende» materialistische Weltanschauung kämpfte: «So wollen wir moderne Menschen, Christen und Patrioten sein.»¹⁰³

Das Verhältnis zu modernen Kunstströmungen

Die theologisch-liberale Bewegung, in Deutschland unter dem Begriff *Kulturprotestantismus* bekannt, war einer künstlerischen Moderne im Kirchenbau günstig gesinnt.¹⁰⁴ Zwischen liberalprotestantischen Theologen und den künstlerischen Reformern um 1900 herrschte eine Milieuverwandtschaft. Einer der bedeutendsten deutschen Vertreter der theologischen Bewegung, Adolf von Harnack (1851–1930), war Gründungsmitglied des *Deutschen Bundes Heimatschutz*¹⁰⁵ und mit Martin Rade befreundet, der die kulturprotestantische, auch den reformerischen Kirchenbau fokussierende Halbmonatsschrift *Die Christliche Welt* herausgab. Nebst den hier mehrfach zu nennenden Schweizer Pfarrern Julius Ganz, Hans Bader oder Karl Huber zeigte sich auch der Berner Pfarrer und Herausgeber der SRB, Emil Ryser, als Verfechter der kirchlichen und der künstlerischen Reform. Davon zeugt nicht nur sein Eintreten für Standort und Architektur der Berner Paulus- und Friedenskirche, sondern auch seine Begeisterung für das seinerzeit recht neuartig anmutende Innere von Karl Indermühles reformierter Kirche in Röthenbach (S. 431).

Konkreter wurden die reformerischen Gedanken zu einer kirchlichen Kunst vor allem im Rahmen der Dresdener Kirchenbautagung 1906 diskutiert. Der Dresdener Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938) als Mitorganisator und der Theologe David Koch (1869–1920) als Herausgeber des *Christlichen Kunstblatts* (CKB) hoben beide auf ihre Weise das enge Verhältnis zwischen Kirche und Kunst als einander bedingende menschliche Bedürfnisse hervor; Gurlitt verfasste zudem rechtzeitig

zur Tagung den Band *Kirchen für das Handbuch der Architektur*.¹⁰⁶ Dass Christentum und Kunst sich zwar berühren, aber auch beide «ohne das andere leben» können, wie der konservative CKB-Redaktor Johannes Merz noch 1903 berichtete,¹⁰⁷ bestritt dessen reformerisch gesinnter Nachfolger David Koch energisch: «Die Kunst [...] hat allezeit wie ein edler Freund die Kirche und die Religion begleitet» und war für ihn eine «Emanation des Gottesgeistes mit höchsten Zweckbestimmungen für die Menschheit».¹⁰⁸ Auch der bedeutende Kunsthistoriker Paul Clemen (1866–1947) wollte die grosse Kunst nicht nur als «Dienerin» der Kirche sehen, wie es die Theologen Friedrich Spitta und Julius Smend (s. u.) ausgedrückt hatten, sondern als wesentlichen Faktor, durch ihre Kraft das Religiöse darzustellen und die religiöse Empfindung zu erzeugen.¹⁰⁹

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass liberale Theologen mit diesen Äusserungen sympathisierten und dass zumindest das allgemeine Interesse an progressiver Architektur und Ausstattung nach 1900 gewachsen war. Gerade in der damaligen Schweiz, wo den reformerischen Tendenzen in Liturgie und Kirchenbaukunst kaum ein dezidierter Konservatismus gegenüberstand, war der Aufruf zum «modernen Menschen, Christen und Patrioten» (s. o.) mit der Sympathie für heimisch anmutende und dennoch von modernen Kunstrichtungen geprägte Kirchenneubauten leicht zu vereinbaren.

Gemeindeprinzip und Kirchenbau

Sulzes und Spittas Theorien und deren Echo in der Schweiz

Für die Entwicklung neuer Sozialmodelle im städtisch-evangelischen Gemeindeleben war Emil Sulze (1832–1914), 1876–1895 Pfarrer an der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt, eine bedeutende Figur. Literatur über seine Person und sein Wirken ist reichlich vorhanden,¹¹⁰ so dass hier vor allem die Auswirkungen seiner Ideen auf

¹⁰³ Anonymus 1905, 314f., 321.

¹⁰⁴ Brennecke 1994, 126.

¹⁰⁵ Borrmann 1989, 65.

¹⁰⁶ Gurlitt 1906, 304.

¹⁰⁷ CKB 46 (1904), 40.

¹⁰⁸ Koch 1906, 279f.

¹⁰⁹ Clemen 1907, 68ff.

¹¹⁰ Vornehmlich die Monografie von Wolfgang Lorenz (Lorenz 1981). Zu einer kritischen Würdigung von Sulzes Aktivitäten vgl. Hübinger 1994, 220–223 sowie Kaiser 1998, 583ff. – Zum Verhältnis von Sulze und dem Kirchenbau vgl. Seng 1995, 164–167.

den Kirchenbau und die Rezeption in der Schweiz interessieren. Als Schüler Richard Rothes und unter dem Einfluss marxistischer Sozialdemokratie begründete Sulze in Opposition zum hierarchisierten lutherischen Staatskirchentum das an städtische Quartiere adaptierte «Gemeindeprinzip». Bereits in den 1880er Jahren hatte er neue Ansichten zum Kirchenbau und zur sozialen Frage publiziert, und mit seiner reformprogrammatischen Schrift *Die evangelische Gemeinde* von 1891 postulierte Sulze das neuartige Modell, wonach ein Stadtquartier anstelle einer einzigen mächtigen Kirche eher mehrere kleine Gemeindekirchen enthalten sollte.¹¹¹ Seine Kritik zielte auf Beispiele wie die riesige neugotische Hamburger Nicolaikirche (Baubeginn 1846, Einweihung 1863) und deren weiträumiges Einzugsgebiet: «Sie kostete Millionen und ist, wie mir an Ort und Stelle wiederholt gesagt ward, nahezu unbrauchbar.»¹¹² «Mit drei Türmen weniger und zwei schlichten Betsälen mehr», so Sulze, «liesse sich die Kirche besser in der Gesellschaft verweben» und werde auch wieder reifere künstlerische Leistungen zeitigen.¹¹³ Sulzes Idee der Aufteilung der Kirchengemeinde in kleinere, von Laien betreute Seelsorgebezirke trug den modernen sozialen Entwicklungen Rechnung und deckte sich mit liberalprotestantischen Vorstellungen und der reformerischen Grossstadtkritik. Die Durchsetzung dieser Anliegen gelang allerdings nur ansatzweise.¹¹⁴

Vor dem Hintergrund der Kritik an der Grossstadtvivilisation wurde auch in der Schweiz die Gründung kirchlicher Gemeinden und Vereine vorangetrieben, wie Pfarrer Friedrich Meili, Herausgeber der *Theologischen Zeitschrift aus der Schweiz* (TZS), 1891 berichtete. Er versuchte die soziale Gemeindeidee auch gegenüber der katholischen Kirche auszuzeichnen, wo das Laientum seit jeher «derart kalt gestellt» und die Gemeinde «zum passiven Objekt klerikaler Tätigkeit» wurde, dass es ihr kaum gelang, die Gemeinde zu einer werktätigen sozialen Mithilfe aufzurufen. Meili bezog sich dabei auch auf Otto von Bismarck, der die Gemeinde als Grundlage der protestantischen Kirche voraussetzte, wogegen die katholische Kirche «auch ohne Gemeinde bestehen konnte».

Nach protestantischer Auffassung des allgemeinen Priestertums stand jedermann in der Pflicht dafür zu sorgen, dass auch die soziale Gemeinde gedeihe. Meili berief sich hier konkret auf Sulzes Gemeindeideal, das Bismarcks Aufruf organisatorisch verdeutlichen wollte.¹¹⁵

Wie Sulze, so kritisierte Meili die Gefahr klerikaler Bevormundung durch den einen Prediger gegenüber einer passiven Gemeinde sowie den daraus folgenden Zustand der vom Alltagsleben und gegenseitiger christlicher Hilfe zu sehr abgekapselten Kultustätigkeit. Die Gemeinde sollte der Sammelort der sozialen Kräfte und Aufgaben der Gegenwart sein, und diese Zielsetzung hoffte Meili in Anlehnung an Sulze durch die Schaffung kleinerer Gemeinden von etwa 5'000 anstelle von 50'000 Mitgliedern zu erreichen. Meili konnte für Sulzes Theorien in Anspruch nehmen, dass dieser sie in Dresden seit Jahren erfolgreich erprobt hatte und dass andere Städte wie Karlsruhe daran waren, Sulzes Gemeindeordnung modifiziert einzuführen.¹¹⁶ Aus der Sicht des Berner Theologieprofessors Rudolf Steck (1842–1924) war es in Zürich gelungen, die neuen Aussenquartiere rasch mit Kirchenbauten zu versorgen. Er beantragte deshalb seit 1894, auch in Bern durch finanzielle Sondermassnahmen in den damals drei noch kirchenlosen Aussenquartieren Neubauten zu erstellen und regte 1902 «im Schoss des *kirchlichen Reformvereins*» an, «statt der grossen, fast unübersehbaren Gemeinden mit vielen Geistlichen nach und nach kleinere Gemeinden mit 1–2 Pfarrern» zu schaffen.¹¹⁷ Steck, der 1867–1881 als Pfarrer der reformierten Gemeinde in Dresden amtierte, war vermutlich mit Sulze persönlich bekannt und mit dessen Gedanken offensichtlich vertraut. Er hatte zudem beobachtet, wie sich beispielsweise in Bern seit dem Bau der Johanneskirche im Lorrainequartier 1893 ein besonders «friedliches Zusammenleben» ergeben habe und kritisierte deshalb die gegenteiligen Bestrebungen, angewachsene Wohnquartiere lediglich auf die Gemeinden der Altstadtkirchen zu verteilen. Der liberale *kirchliche Reformverein* protestierte mit Ideen zu mehr einzelnen Gemeindebildungen zugleich gegen die Meinung, die Kirche hätte in

111 Sulze 1891, bes. 1–21, 99–133.

112 Sulze 1891, 215.

113 Spitzbart-Maier 1989, 23; ferner Mai 1992, 13; Schwebel 2006, 156.

114 Lorenz 1981, 173 f.

115 Meili 1891, 177 f.

116 Ebenda, 249 f.

117 SRB 31 (1902), 361 f. – Kga Bern, Lgk (Schreiben Steck 1899).

der Gegenwart keine Aufgabe mehr, und er verstand das System als Kampf gegen die zunehmende «Unkirchlichkeit» und gegen die freikirchliche Konkurrenz.¹¹⁸ Die Berner Gesamtkirchengemeinde hielt den Bau neuer Quartierkirchen durchaus für notwendig, allerdings insbesondere als Bekämpfung des «überhand nehmenden Indifferentismus» und hielt fest, dass ein Kirchenbau zunächst vor allem tatkräftige Kirchenbehörden erfordere.¹¹⁹ In Bern erhielt die 1902–05 im Länggassquartier neu erbaute Kirche vor diesem Hintergrund den Namen «Pauluskirche», weil sie analog zu Paulus, der als Apostel «rastlos die Länder durchwanderte [...], mitten im Getriebe der Welt unerschrocken und unermüdlich arbeiten will».¹²⁰

Parallel zu Sulzes Gemeindebestrebungen postulierte in Deutschland insbesondere der Theologe Friedrich Spitta (1852–1924) eine Reform des evangelischen Kults. Diese unter dem Namen «ältere liturgische Bewegung» bekannte Reformprogrammatik beruhte auf der Gemeindeftheologie Friedrich Schleiermachers (1768–1834),¹²¹ der sich für eine relative Unabhängigkeit der Kirche vom Staat einsetzte und die Gemeinde mehr als Familie und den Gottesdienst als mystische Erlebnisfeier für das Individuum verstand. Folglich sollte an die Stelle des belehrenden Predigervortrags eine auf Gefühl und Reflexion, Glauben und Empfindung aufbauende Feier mit festlicher Kanzelrede treten. Die Gemeinde war «über Sinn und Gemüt» zur Teilnahme im Gebet und Gesang zu aktivieren und auch der Kirchenraum sollte durch künstlerische Ausstattung «weihevoll» und anregend wirken – eine Forderung, die auch Cornelius Gurlitt und mit ihm die Mehrheit der Reformarchitekten vertrat.¹²² Spitta war zugleich daran gelegen, dass die Laien an der Reform mitredeten und dass die Gottesdienstfeier wie die Architektur «grössere Volkstümlichkeit» anstrebten.¹²³ Er war den Schweizer Theologen allgemein bekannt, und als

Herausgeber der Zeitschrift MGKK nahm er unter die guten Beispiele kirchlicher Neubauten auch Curjel & Mosers Werke in Karlsruhe (Christuskirche) und Basel (Pauluskirche) sowie Paul Rebers Johanneskirche in Zürich auf, mithin frühe, teilweise bereits der Reformarchitektur angehörende Beispiele, in denen der Zentralbaugedanke (Kap. 1.2.2) künstlerisch überzeugend verwirklicht worden war.¹²⁴

Die Auswirkung des Gemeindeprinzips auf den Kirchenbau

Sulze ist auch für die Schweiz eine Schlüsselfigur für den Zusammenhang der liberaltheologischen Bewegung mit dem reformerischen Kirchenbau. Die bekannte Formulierung «Beim Kirchenbau ist die Liturgie Bauherrin» prägten 1877 Moritz Meurer und 1882 Karl Jaehn, allerdings noch als Anhänger des *Eisenacher Regulativs*, das den Kirchenbau des neugotischen Systems (S. 37) förderte.¹²⁵ Bereits 1881 unterschied aber Sulze in einem öffentlichen Vortrag das «katholische Gotteshaus» vom «evangelischen Gemeindehaus» und lehnte für protestantische Kirchen die für (katholische) «Messkirchen» ausgebildete Anlage mit Chor und mehreren Schiffen strikte ab.¹²⁶ Er betrachtete den Gottesdienst in Berufung auf das Urchristentum als «Zusammenschluss einer Familie in dem Leben Christi, das [...] vor allem in den lebendigen Seelen zu suchen ist». Folglich forderte er die Umwandlung der meist balkonhaft hohen, seitlichen Kanzel hin zu einem einfachen Predigtstuhl, das in axialer Stellung vor dem Abendmahlstisch steht.¹²⁷ Als ideale Ausprägung des Gemeindegottesdienstes sah er die Sammlung der Gemeinde um einen Tisch und dürfte mithin die Halbkreis- oder Hufeisenform der Sitzreihen befürwortet haben. Im Übrigen betrachtete er die Gemeindekirche als Vielzweckbau, «mit dem der gesamte Raumbedarf einer

118 Kga Bern, Lgk.

119 Kvkp 1899/1900.

120 SRB 31 (1902), 362 f.

121 Spitzbart-Maier 1989, 16–21. – Zur jüngeren liturgischen Bewegung der Zwischenkriegszeit, die den Kirchenraum noch verstärkt mit dem Kult verbindend gestalten wollte vgl. ebenda, 24 f., 30 ff. – Weiterführend zu Schleiermacher vgl. TZS 2 (1885), 5 ff.

122 Spitzbart-Maier 1989, 19–22; Heinig 2004, 45.

123 Spitta 1891, bes. V, VI, zum Kirchengebäude S. 91–102.

124 MGKK 1 (1896/97), 2.

125 Meurer 1877, 99; Jaehn 1882, 2; Bahns 1971, 232.

126 Sulze 1891, 228. Sekundär dazu vgl. Gurlitt 1906, 42 f. und Koch 1906, 276.

127 Sulze 1891, 212 f.; Sulze 1881, 253 f.; Lorenz 1981, 152.

Gemeinde wie Gottesdienstraum, Gruppenräume u. a. m. abzudecken ist».¹²⁸

Nicht zufällig erntete Sulzes Schrift *Die evangelische Gemeinde* von 1891 Kritik aus dem konservativen staatskirchlichen Lager der Lutheraner und der Zeitschrift CKB, fand aber in liberalen und reformierten Kreisen Anerkennung. Sulze idealisierte den evangelischen Kirchenbau wieder als Hörsaal, ausgerichtet an den Prinzipien des 18. Jh. und dem Ideal der «herzlichen Innigkeit» der von ihm gepriesenen barocken Dresdener Frauenkirche.¹²⁹ Er schaltete sich auch in die späthistoristische Stildebatte ein, bezeichnete eine «gotische Gemeindegemeinde» als Widerspruch in sich und sprach sich für eine freie Verwendung der Renaissance oder des Barock aus.¹³⁰ Mit dieser Favorisierung nachreformatorischer Kunstepochen gewann Sulze auch Architekten und den vom Dresdener Barock ebenso begeisterten Cornelius Gurlitt als Mitstreiter, obwohl Letzterer weniger den Stil als «die im barocken Kirchenbau wirkenden *Gedanken* aufzunehmen» riet (Kap. 2.5.3).¹³¹ Diese waren später auch für Sulze, der sich 1902 lobend über die Erneuerung des reformierten Kirchenbaus in der Schweiz aussprach, viel zentraler.¹³² Weil die Gemeinde im Gottesdienst einer Familie gleich «innig geeint» erscheinen sollte, schlug Sulze auch den Verzicht auf die Teilung der Sitzbänke vor. Ausgehend von einem schlichten Betsaal, der künstlerisch zu kirchlicher Würde aufgewertet werden sollte, förderte er für den Kirchenbau den Wohnhaus- und Hüttencharakter,¹³³ der auch dem generellen reformerischen Ausgangspunkt des einfachen Hauses für architektonische Aufgaben entsprach (Kap. 4.2.2).

Das Vorbild angelsächsischer Freikirchen

Ohne dass Emil Sulze zu Beginn seiner Bestrebungen davon wusste, hatten seine Gemeindeprinzipien in angelsächsischen Freikirchen bereits vor 1890 eine adäquate Verwirklichung gefunden. Die Entdeckung bestärkte auf dem Kontinent sowohl die Verfechter des auf die Gemeindefeier ausgerichteten Innenraums als auch des sogenannten Gruppenbaus, bei dem das Kirchengebäude mit weiteren Gemeinderäumen und Wohnungen zu einer organisatorischen Einheit verbunden wurde. Bauliche Zusammenfassungen von Kirche, Pfarrhaus und Gemeindegemeinde oder gar Schulhäusern wurden zwar bereits zu Beginn des 19. Jh. einheitlich geplant (etwa Friedrich August Stülers Jakobskirche in Berlin oder Friedrich Weinbrenners evangelische Stadtkirche in Karlsruhe), doch fehlte diesen aus Sicht der Reformer der Ausdruck einer «besonderen Lebensform der Gemeinde».¹³⁴ Am Beginn der Entdeckungen standen die Studien der angelsächsischen *Dissenters-Kirchen* (d. h. der Freikirchen der Methodisten, Presbyterianer, Kongregationalisten und Baptisten) des Berliner Architekten Otto March (1845–1913), der 1888 erstmals England bereiste.¹³⁵ Eine signifikante Rolle für die Vermittlung spielte auch der Herausgeber der *Deutschen Bauzeitung* (DBZ), Karl Emil Otto Fritsch, der das Thema sowohl in der DBZ und kurz darauf auch in seinem Buch *Der Kirchenbau des Protestantismus* von 1893 aufgriff und den «immer noch im Steigen begriffenen Einfluss» des dortigen «unbefangenen Sinns für die zweckmäßige Anlage» würdigte.¹³⁶ Die in Perspektivzeichnungen und Grundrissen dargestellten Freikirchen stammten aus angelsächsischen Bauzeitschriften, die sowohl Herausgebern wie Fritsch als auch den Hochschulbibliotheken vorlagen. Die Abbildungen gaben einen guten Einblick in die unbefangene,

¹²⁸ Lorenz 1981, 153; Distel 1933, 17.

¹²⁹ Sulze 1891, 225.

¹³⁰ Sulze 1891, 216, 229.

¹³¹ Gurlitt 1906, 83.

¹³² Sulze 1902, 300.

¹³³ Sulze 1905a, 547 f.

¹³⁴ Otto Bartning nannte diese rückblickend «ästhetische Gruppenbauten». Anstelle der «architektonischen Folie» für die Kirche und der praktischen Angliederung bestehe im reformerischen Gruppenbau deshalb ein tieferer Ausdruck «des Wertverhältnisses». Bartning 1919, 14.

¹³⁵ Wegbereitende Aufsätze und Abbildungen wurden vor allem in der DBZ verbreitet: DBZ 26 (1892), 352 ff., 361 ff., ebenso Lippert 1893. – Ebenfalls ausführlich hierzu Otto Marchs Schriften *Unsere Kirchen* 1894, *Gruppirter Bau bei Kirchen* 1896 und *Der Gedanke des ev. Kirchenbaus* 1904, zusammengefasst bei Spitzbart-Maier 1989, 49–54; Muthesius 1901, 121–157.

¹³⁶ Fritsch 1893, 489 f.

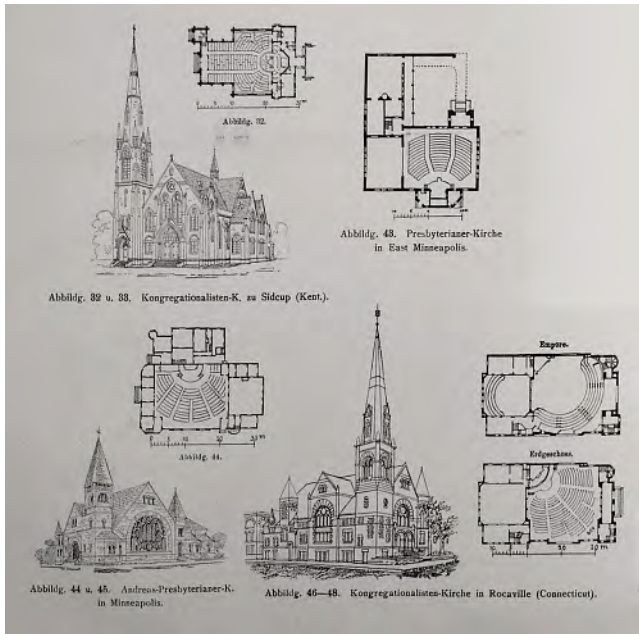


Abb. 3: Auswahl von Grundrissen und Perspektivzeichnungen jüngerer nordamerikanischer Freikirchen mit konzentrischer Bestuhlung und diversen ergänzenden Gemeinderäumen. – DBZ 26 (1892), 361.

von konkreten gesellschaftlichen Bedürfnissen ausgehende architektonische Umsetzung der Freikirchen und deren Ergänzungsbauten. Die meisten Beispiele waren Gruppenbauten, deren Innenräume sich mit ihren Emporen, der Mittelstellung der Kanzel, der konzentrischen Bestuhlung und dem Verzicht auf Chor und Mittelgang ganz auf die <familiäre> Gemeindefeier ausrichteten (Abb. 3).¹³⁷ 1901 publizierte auch Hermann Muthesius (1861–1927) eine grundlegende Analyse des englischen Freikirchenwesens, dessen Bauprogramme weitgehend übereinstimmten und sich primär von der Staatskirche distanzieren.¹³⁸ Emil Sulze gestand 1902, dass ihm der Kirchenbau in England anfänglich ganz unbekannt war und zeigte sich freudig überrascht, «dass dort Wirklichkeit ist, was uns das Ergebnis des Nachden-

kens über evangelischen Kirchenbau war». Vom «noch reicher entwickelten Kirchenbau der Sekten der vereinigten Staaten» hoffte Sulze, bald auch noch tiefer unterrichtet zu werden.¹³⁹

Auch den Schweizer Theologen blieben die gesellschaftlichen Qualitäten und das Vorbildpotenzial dieser Freikirchen nicht verborgen. Pfarrer Julius Ganz, der sich im Zusammenhang mit der Kirche Zürich-Enge (S. 41) bereits 1891 zum Vorteil der Kanzel im Mittelpunkt der Gemeinde äusserte, kannte beispielsweise das 1859–61 errichtete, stark an die Theaterarchitektur angelehnte *Metropolitan Tabernacle* des englischen Baptistenpredigers Charles Haddon Spurgeon in London.¹⁴⁰ 1895 veröffentlichte der Schweizer Pfarrer Richard Preiswerk einen persönlichen Bericht über einen Englandsaufenthalt, wo er sich von der «wankenden Staatskirche» und vom aufstrebenden Kirchenwesen der Dissenters, insbesondere der Presbyterianer, die der reformierten Kirche am engsten verwandt waren, überzeugen konnte.¹⁴¹ Hans Nabholz beobachtete 1896 das regere kirchliche Bewusstsein in England und Nordamerika und wie die Anhänger jeweiliger Freikirchen stets grosses persönliches Interesse mitbrachten – Verhältnisse, wie man sie sich hier auch für die Landeskirche erhoffte.¹⁴²

Dass mit den angelsächsischen Freikirchen, ihren zentralisierten Innenräumen mit konzentrisch angeordneter Bestuhlung und axialer Kanzel ein Ideal des Gemeindeprinzips bereits verwirklicht war, als Emil Sulze seine vergleichbaren theoretischen Überlegungen dazu publik machte, kam den architektonischen Konfigurationen hierzulande entgegen.¹⁴³ Gemeinsam mit Otto March befürwortete Sulze auch den kirchlichen Gruppenbau, mithin die Idee eines Gemeindezentrums mit einer Anzahl sozialer Einrichtungen sowie einer Wohnung für den Geistlichen.¹⁴⁴ March, als Jugendlicher in der Brüdergemeinde engagiert, war als Berliner mit der Grossstadtproblematik und der damit einhergehenden Furcht

¹³⁷ March 1901, 258 f.

¹³⁸ Muthesius 1901a, bes. 2 f., 107 ff., 122, 128. Laut seinem Urteil waren «vorbildliche Werke» eher in Nordamerika als in England zu finden.

¹³⁹ Sulze 1902, 301.

¹⁴⁰ Ganz 1891, 220 f.; Franck 1897, 41 ff.; Muthesius 1901, 147 ff. – Zur Kritik von dessen «griechischem Stil» vgl. Seng 1995, 130 f.

¹⁴¹ Preiswerk 1895, 150.

¹⁴² Nabholz 1896, 10.

¹⁴³ Fritsch 1893, 513.

¹⁴⁴ Brennecke 1994, 124 f.; Heining 2004, 57, 62. – Zur Verknüpfung mit pietistischen Strömungen vgl. Stalling 1974, 30. – Zum Rückbezug auf den Barock vgl. Seng 1995, 319 ff. und Weiss 1983, 120.



Abb. 4: Karlsruhe, Lutherkirche (Curjel & Moser, 1905–07). Angeschlossene Gemeindebauten an der Rückseite mit der halbrunden Exedra des Konfirmandensaals. – MBF 7 (1908), 134.

um den Verlust des Gemeindelebens vertraut. Deshalb begeisterte er sich für die angelsächsisch-freikirchlichen Bestrebungen «im Dienst der Menschenfreundlichkeit»¹⁴⁵ und für die Gruppenbauten, die einen «engeren persönlichen Zusammenschluss der Gemeindemitglieder auch ausserhalb der Gottesdienste» anstrebten.¹⁴⁶ Den Vorwurf der «Verweltlichung» solcher Anlagen konterte March mit der Umdeutung zur «Vermenschlichung», denn in den stark veränderten Verhältnissen und Bedürfnissen der Gesellschaft in neuen Grossstädten wuchs das Bedürfnis nach Räumen für Kleinkinder und Sonntags-

schulen, für Vereine, Gemeindeglieder, Übungsräume für den Kirchenchor, Gemeindebibliothek und Verwaltung, Wohnungen für Pfarrer, Diakone und Sigrist etc.¹⁴⁷ Bei der im späten 19. Jh. typischen Bevorzugung frei stehender Kirchenbauten waren entsprechende Einrichtungen geografisch zersplittert in meist ungeeigneten Räumen untergebracht.¹⁴⁸

Der Gruppenbau¹⁴⁹ bildete einen Höhepunkt der Tendenz zur evangelischen Gemeindekirche als umfassende christlich-soziale Institution und interessierte überdies die Bewegung der Reformarchitektur¹⁵⁰ und deren auf gruppierten Ensembles basierende Ästhetik (Kap. 3.1.2).¹⁵¹ Mit Curjel & Moser nahmen bedeutende Schweizer Architekten diese Konzepte auf und setzten sie in Deutschland mehrfach um, beispielsweise mit der Johanniskirche in Mannheim oder der Lutherkirche in Karlsruhe (Abb. 4), deren Gesamtanlage besonders gewürdigt wurde: «Die Kirche und ihre zugehörigen Gebäude [...] ergeben eine ausserordentlich malerische Baugruppe, was sowohl den praktischen Anforderungen, als auch der architektonisch-ästhetischen Wirkung zugutekommt. [...] Die Kirche wächst in angenehmer Steigerung organisch aus dem Leben, aus der Baugruppe zum Mittelpunkt hervor.»¹⁵² Dass vor 1920 in der Schweiz gerade reformierte Kirchen kaum als Gruppenbauten verwirklicht worden sind, ist damit erklärbar, dass sich das Konzept vorwiegend für noch nicht etablierte, neue städtische Quartierkirchen der Diaspora (zu der gewissermassen auch angelsächsische Freikirchen gehörten) aufdrängte. Dementsprechend manifestierten sich ähnliche Bestrebungen in der Schweiz eher im katholischen Kirchenbau (S. 80). Zudem gab es generell auch kritische Stimmen zum Gruppenbau, die vor Übertreibungen warnten. Der preussische Baubeamte und Architekt Oskar Hossfeld (1847–1915) etwa fürchtete trotz seiner reformerischen Einstellung,¹⁵³ dass durch die zahlreichen «Auswüchse am Hauptkörper» der «würdevolle Ernst»

¹⁴⁵ March 1901, 258 f.

¹⁴⁶ March 1896, 318 f.

¹⁴⁷ March 1896, 299.

¹⁴⁸ Franck 1897, 41 ff.

¹⁴⁹ Besprechungen weiterer deutscher Beispiele bei Gurlitt 1906, 105–120, oder bei Wanckel 1914, 10.

¹⁵⁰ Vgl. verallgemeinert z. B. Lichtwark 1901, 53.

¹⁵¹ Sitte 1889.

¹⁵² Lehmann 1908, 129. – Zur Diasporasituation vgl. Walter 2016, 56.

¹⁵³ Walter 2016, 56.

verloren gehe.¹⁵⁴ Auch der liberale Theologe David Koch wandte sich gegen allzu viele soziale Angebote der Kirche, weil das Familienleben zuhause schon genügend durch andere Abendveranstaltungen konkurriert wurde.¹⁵⁵ Diese Ansichten hemmten indes die prinzipiellen Absichten nicht, neue Kirchenbauten zumindest mit dem Pfarrhaus zusammenzulegen und das christliche Leben in und um die Kirche stärker mit Profanbauten und dem Alltag gemeinhin zu verbinden.

1.2.2 Dispositionsreform und Zentralbau

Die Raumkonfiguration des Kirchengebäudes und die Disponierung der Ausstattung (Kanzel, Abendmahlstisch, Orgel) hängen mit liturgischen Bedürfnissen, aber auch mit der künstlerischen Innenraumwirkung, der gesamten Grundrissorganisation und somit der äusseren Erscheinung des kirchlichen Gebäudes zusammen. Das Kapitel behandelt insbesondere die Entwicklung der von theologischen Prämissen ausgehenden Disposition des Innenraums und die davon abhängigen Konventionen und Schemen der äusseren Baumassengruppierung.

Die Entwicklungen im protestantischen Deutschland und ihre Auswirkungen auf den Kirchenbau zur Zeit des Kulturkampfes sind mehrfach nachgezeichnet worden.¹⁵⁶ Das zentrale Thema, um das sich die folgenden Untersuchungen drehen, ist das 1891 verbreitete *Wiesbadener Programm*, mithin der zentralisierende Dispositions- und Raumgedanke mit axialer Stellung von Abendmahlstisch und Kanzel sowie dahinter liegender Orgelempore. Die Geschichte des *Wiesbadener Programms* ist gut erforscht,¹⁵⁷ dagegen ist dessen initialzündender Einfluss auf die Schweiz angesichts der sich überstürzenden Ereignisse um 1891 zu hinterfragen, gerade weil die Schweiz bereits vor 1890 wesentlich weniger stark als Deutschland von den lutherischen Eisenacher Thesen abhängig war und deshalb auch mit der Adaptation des *Wiesbadener Programms* nur bedingt einen revolutionären Schritt vollzog. Schwach erforscht sind für die Schweiz auch die

zahlreichen, sich nach 1900 häufenden und konzeptionell vielfältigen Abwendungen vom Zentralraum und dem *Wiesbadener Programm*, die nicht nur in Theologen, sondern auch in bedeutenden Architekten ihre Verfechter fanden.

Die Diskussion um die Disposition des Kirchenraums und dessen liturgischen Einrichtungen verlief mitunter überaus kontrovers, ehe nach dem ersten Jahrzehnt des 20. Jh. die Einsicht wuchs, dass jegliche Ausformulierungen von richtlinienartigen Programmen längerfristig zum Scheitern verurteilt sind. 1914 glättete Alfred Wanckel in seiner Übersicht zum protestantischen Kirchenbau die Wogen, indem er als verbindenden Grundgedanken des evangelischen Kirchengebäudes nur noch aufführte, dass alle kirchlichen Handlungen in feierlicher Weise durchgeführt werden können, dass die Sichtbarkeit von Kanzel und Altar gewährleistet sei sowie dass die Grösse und Lage aller Räume zweckmässig ist und der Besuchermenge entspreche.¹⁵⁸

Die Dispositionsreform

Etwa um 1880 geriet das in der zweiten Hälfte des 19. Jh. für evangelische Kirchen vorherrschende Grundschema des «neugotischen Systems» ins Wanken. Der Kulturkampf hatte im protestantischen Lager neue Fragen zur architektonischen Abgrenzung ausgelöst und mündete verbreitet in spezifiziertere evangelische Kirchenbauprogramme. Viele Prinzipien der Disponierung waren bereits im Kirchenbau des Barocks entwickelt worden, mussten sich aber gegenüber dem neugotischen System erst wieder durchsetzen. In der Schweiz wurde die liturgische Ausstattung vor allem in den Bauten des Architekten Paul Reber (1835–1908) zugunsten gottesdienstlicher Erfordernisse neu angeordnet und zunächst dem neugotischen System einverleibt. Der Zentralisierung der Ausstattung folgte eine Zentralisierung des Raumes und mit diesem der gesamten Aussenarchitektur, die sich den vor allem in Deutschland verbreiteten lutherischen Vorstellungen des Kirchengebäudes nach dem *Eisenacher Regu-*

¹⁵⁴ Hossfeld 1905, 49 f.

¹⁵⁵ Koch 1906, 270.

¹⁵⁶ Spitzbart-Maier 1989, 13–64, auch die Beiträge von Paul Kaiser und Hans Christof Brennecke in: Raschzok/Sörries 1994, 114–127; Seng 1995; Heinig 2004, 54–63. – Direkte Zusammenhänge zwischen Kulturkampf und den innerprotestantischen, theologischen und sozialen Entwicklungen werden dabei im Hinblick auf die Reform der Kirchenbauprogramme kaum angesprochen.

¹⁵⁷ Bahns 1971, Seng 1995.

¹⁵⁸ Wanckel 1914, 4.

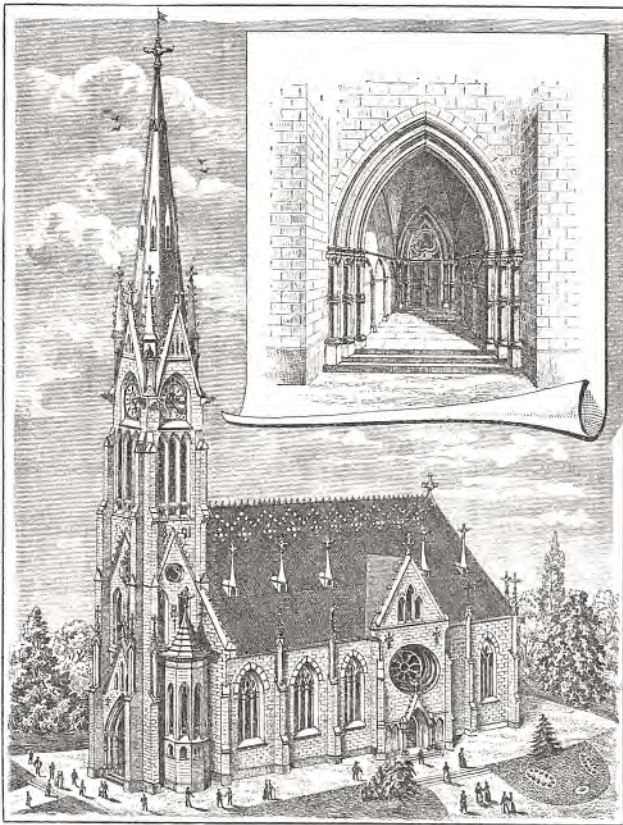


Abb. 5: Amriswil TG, ref. Kirche (August Hardegger, 1891–92) als typischer Vertreter des neugotischen Systems. – SBZ 21 (1893), Werbeteil.

lativ widersetzten. Kurz nach 1890 kulminierten die Bestrebungen zu einer evangelischen Gemeindekirche sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz. Hier interessieren vornehmlich die reformierte Kirche Zürich-Enge, die Johanneskirche in Bern und die Wiesbadener Ringkirche als frühe Projektierungen mit axialen Kanzeln und dahinterliegender Orgelempore, weil an diesen Kirchenbauten verhältnismässig unabhängig zukunftsweisende Dispositionsprogramme umgesetzt wurden.

Das neugotische System

Mit dem neugotischen System wird hier jene Kirchenbaudisposition umrissen, die im historistischen 19. Jh. in beiden Konfessionen vorherrschte. Sie ist hier meist das

Gegenmodell der reformerischen Bemühungen und kennzeichnet die zahlreichen Kirchenbauten der Neugotik und gegen Ende des 19. Jh. auch deren romanisierenden oder renaissanceistischen Abwandlungen. Essentiell für das System sind der schmale Longitudinalbau mit Frontturm; in den meisten Fällen entspricht der Anlage auch ein Chor und im Inneren eine seitliche Kanzel, während die Orgel auf der Empore über dem Haupteingang platziert ist. Dieses System war in ganz Mittel- und Nordeuropa für den Kirchenbau des 19. Jh. tonangebend.¹⁵⁹ Besonders aufwändig ausformuliert wurde es an George G. Scotts Hamburger Nikolaikirche mit Basilikalanlage, Querhaus, Chor und symmetrischer Turmfassade. Es schliesst aber auch die zahlreichen, an bescheidenere Bedürfnisse adaptierten Reduktionen sowie Variationen im Stil und der Schiffsteilung mit ein (Abb. 5).

Das neugotische System sollte von der liberalen Theologie und der Reformarchitektur überwunden werden: Es wurzelte im katholischen Kirchenbau, repräsentierte den formalistisch-schablonenhaften Historismus schlechthin und erwies sich in mehrfacher Hinsicht als unpraktisch: Es widersprach dem Gemeindeprinzip, und allein der Frontturm stellte im kleinen Massstab oft ein «ungenügend gelöstes Problem» dar, weil er mit dem Eingang kombiniert werden musste und bei bescheidenen Dimensionen gegenüber dem Kirchenschiff oft kleinlich wirkte. Der Kirchenhistoriker Erwin Preuschen, der sich 1903 mit «unnötigen Kostspieligkeiten» im Kirchenbau befasste, verlästerte das Schema gar als «Lokomotivenstil» (Turm vorne als Kamin, Schiff hinten als Kessel).¹⁶⁰ Nach der Mitte des 19. Jh. verstand sich die Anwendung des neugotischen Systems auch im reformierten Schweizer Sakralbau noch von selbst. Nicht nur das grösste Kirchenbauprojekt dieser Epoche (Ferdinand Stadlers Basler Elisabethenkirche 1857–66), sondern auch die Mehrheit der übrigen Bauten (etwa die Kirchen in Rapperswil BE 1860–62, Birsfelden BL 1866, Kilchberg BL 1868 u.a. – letztere zwei von Paul Reber) entsprachen diesem Schema, weil die doktrinäre Phase des Historismus und die künstlerisch und theologisch motivierte Bevorzugung der Gotik als «Kirchenstil» fast

¹⁵⁹ Zum französischen Einturmschema samt der «architecture ogivale» vgl. Germann 1974, 128–137. Trendsetzende Frontturmkirchen waren in Frankreich z.B. das Projekt für St-Nicolas in Nantes und in Deutschland Ohlmüllers Mariahilfkirche in München von 1831–1839 (Meyer 1973, 41).

¹⁶⁰ Preuschen 1903, 295.

unweigerlich dazu veranlasst hatten. In England hatte der Herausgeber John Carter bereits 1775 befunden, die Gotik eigne sich im Vergleich zu den klassischen Stilen besonders für den Kirchenbau, weil sie das Gemüt mehr berühre und die frömmen Gedanken eingebe, und in Deutschland wurde das Ideal der Gotik als Kirchenstil später im Zusammenhang mit dem Ausbau des Kölner Doms auch mit nationalen Gedanken besetzt und propagiert.¹⁶¹ Zwar wurden innerhalb des Systems, etwa mit der Basler Elisabethenkirche, auch alternative Wege eingeschlagen, die von der klassischen Konfiguration etwas wegführten (Hallenkirche mit Seiteneemporen und kleinem Polygonalchor, Verzicht auf Querschiffe, wie kurz zuvor in Friedrich Eisenlohrs Entwurfsammlung publiziert¹⁶²), doch insgesamt hielt die Dominanz des neugotischen Systems an. Selbst von der theologisch-liberalen Bewegung der Schweiz sind vor 1890 kaum verbreitete Absichten zu erkennen, an der Programmatik etwas zu ändern,¹⁶³ auch weil sich bis dahin kaum die Fügung ergab, dass ein liberaler reformierter Theologe und ein progressiver Architekt überzeugt und projektbezogen zusammengearbeitet hatten.

Rezeption des Eisenacher Regulativs

In Deutschland, wo eine starke neulutherische Orthodoxie die Anwendung des neugotischen Systems im grossen Stil propagierte, war die Entwicklung des Kirchenbaus von heftigen theoretischen Diskussionen begleitet, an der sich Theologen wie Architekten beteiligten. Die lutherische Staatskirche betrachtete die zu Martin Luthers Zeiten vorherrschenden, also vorwiegend mittelalterlichen Kirchenbauwerke als massgeblich für Neubauten und befürwortete deshalb das Prinzip eines «mittelalterlichen», vorzugsweise neugotischen Grossbaus mit Basilikalsystem, Querhaus sowie einem mächtigem spitzen Turm oder Turmpaar an der Front.¹⁶⁴ Die Bestrebungen fanden seit den 1850er Jahren ihren Ausdruck in ver-

schiedenen Leitprogrammen, darunter auch im mittlerweile gründlich erforschten *Eisenacher Regulativ*, das mit seinen 16 Programmpunkten 1861 von der Eisenacher Konferenz verfasst wurde.¹⁶⁵ Die Inhalte entsprachen der im Historismus gängigen, vom mittelalterlichen Stilkanon aus entwickelten Kirchenbaupraxis, und die liturgischen Einrichtungen waren demnach gleich anzuordnen wie im katholischen Kirchenbau: die Kanzel seitlich an einem Vierungspfeiler, der Altar in der Mitte des Polygonalchors und die Orgel auf der Haupteingangsempore. Das Programm, von liberalen und reformierten Kreisen von Anbeginn kritisiert, sollte das deutsche Kirchenbauwesen einer Kontrolle der Landeskirchenregierungen unterstellen, war aber weder rechtlich sanktioniert noch eine weitem bekannte und deshalb respektierte Vorgabe. Unter dem Titel *Eisenacher Regulativ* wurde das Programm vermutlich erst durch Fritschs Publikation (Fritsch 1893) breiter bekannt gemacht, was nahezu eine Rechtsnorm suggerierte und die These der direkten Beeinflussung auf den historistischen Kirchenbau vermeintlich stärkte.¹⁶⁶ Dass fast alle zwischen 1860 und 1890 entstandenen deutschen Kirchenbauten dem *Eisenacher Regulativ* entsprechen, hängt eher damit zusammen, dass die idealistischen Programmpunkte von den Bauherrschaften und seit Karl F. Schinkel auch von den doktrinären Gotikern (Conrad W. Hase, Ernst F. Zwirner, Christian F. von Leins, Friedrich August Stüler u. a.) als Selbstverständnis galten.¹⁶⁷ Daher ist das Eisenacher Regulativ auch für die Schweiz nicht als konkrete Voraussetzung für das zwischen 1860 und 1890 modische neugotische System zu betrachten.

In Deutschland sind vor allem seit etwa 1870 Versuche zu beobachten, das mit Seitenschiffen und Querhaus ausgestattete neugotische System durch praxisorientiertere Lösungen zu ersetzen, wobei einige davon auch in der Schweiz angewandt wurden.¹⁶⁸ Der Architekt Johannes Otzen, der später als Architekt der Wiesbadener Ringkirche den wichtigsten Bau der Dispositionsreform schuf,

¹⁶¹ Germann 1974, 54; Publikationen von Christian Karl Josias von Bunsen 1842 (Besprechung bei Mothes 1898, 172 f.) oder von Carl A. Heideloff und Friedrich Hoffstadt, Georg G. Ungewitter und Wilhelm Löhe.

¹⁶² Meyer 1973, 111–124, bes. 120; Eisenlohr 1852, o.S.

¹⁶³ Altmann 2000, Bd. 1, 122 f.

¹⁶⁴ Spitta 1891, 95.

¹⁶⁵ Seng 1995, 112–161.

¹⁶⁶ Kaiser 1994, 114–118.

¹⁶⁷ Escherich 1907, 102.

¹⁶⁸ Walter 2004, 69 f.

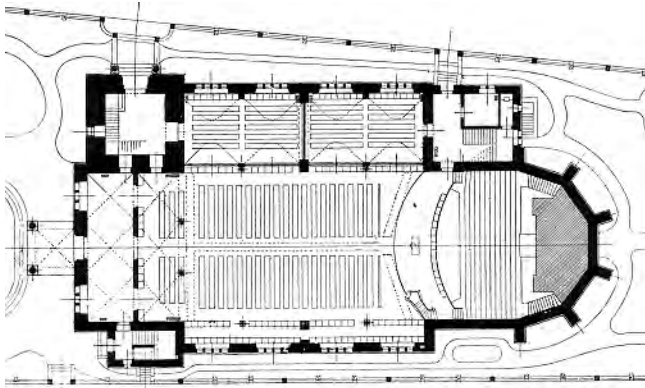


Abb. 6: Zürich, St. Jakob (J. Vollmer & H. Jassoy 1899–1901), Grundriss. Vertreter des in der Schweiz seltenen Zweischiffsystems. – Gurlitt 1906, 145.

erstellte mit der Wiesbadener Bergkirche bereits 1876–79 einen zentralisierten Kreuzbau, überwand in den 1880er Jahren mit Wandpfeilersystemen in Hamburger Kirchen die Mehrschiffigkeit und führte Bauten im Zweischiffsystem aus. Dieses Zweischiffsystem entsprach sowohl den Ansprüchen des *Eisenacher Regulativs* und den auf liturgische Praktikabilität ausgerichteten, reformerischen Dispositionen. Es besteht aus einem länglichen Hauptschiff mit Chor, verfügt lediglich über ein Seitenschiff mit Empore, womit die Stellung der seitlichen Kanzel klar definiert und der Prediger – unter Aufopferung der Innenraumsymmetrie – von den meisten Plätzen aus gut sichtbar ist. Generell steht der Turm an der Gebäudeflanke in der Achse des Seitenschiffes (Abb. 6, 356). Der Typus, in mittelalterlichen Bettelordenskirchen Hessens vorgeprägt, war bereits 1865/68 durch Georg Gottlob Ungewitter für die Predigt besonders empfohlen worden, wurde von Karl Aemilius Jaehn in seinem Buch *Das evangelische Kirchengebäude* 1882 propagiert und von Karl Emil Otto Fritsch erläutert.¹⁶⁹ Der Schweizer Architekt Paul Reber empfahl dieses Zweischiffsystem 1888 für die Kirche Gebenstorf, die Kirchgemeinde jedoch wünschte den Typus der einfacheren und kostengünstigeren Saalkirche.¹⁷⁰ Das seit 1890 weit verbreitete und auch von Curjel & Moser mehrfach entworfene (jedoch

nie ausgeführte¹⁷¹) Schema wurde in der Schweiz an St. Jakob in Zürich 1901 und in Zürich-Oberstrass 1910 verwirklicht.

Wenig überraschend sprachen sich die Reformer einhellig gegen das *Eisenacher Regulativ* aus. Auch die 1898 als «Ratschläge» überarbeiteten Eisenacher Thesen bildeten einen Gegenpol zu liberalen Anschauungen und insbesondere zu den Gemeindeidealen Emil Sulzes, der die Eisenacher Bewegung und deren Forderung monumentaler Kirchen besonders ablehnte, weil sie «die Vermehrung der Gemeinden hindert und dadurch die Seelsorge schädigt».¹⁷² Auch Wortführer wie Franz Rudolf Vogel und Cornelius Gurlitt rechneten mit den Eisenacher Ratschlägen und mit Oscar Mothes' strengen gesetzhaften Forderungen von 1898 ab, sahen in den Fesseln die Gefahr künstlerischen Niedergangs und forderten, dass Kirchengemeinden frei von Gesetzen an der Planung und Gestaltung der Kirchen mitwirken.¹⁷³

Zentralisierungsversuche

Die Zentralisierung der Disposition kennzeichnet sich vor allem durch eine axial positionierte Kanzel, durch kürzere, zum quadratischen Grundriss tendierende Schiffe und ferner durch konzentrische Sitzreihen und Emporen. Vor 1890 sind in der Schweiz wie erwähnt kaum theologische Diskurse zur Gestaltung des Kirchenbaus auffindbar. Andererseits konnte die theologisch-liberale Bewegung für eine Emanzipation vom katholisch geprägten, neugotischen System zugunsten einer spezifisch reformierten Kirchenbaureform nur empfänglich sein. Auch das helvetische, bauhistorische Erbe (zahlreiche reformierte Barockkirchen, ebenso die klassizistischen Querkirchen Felix W. Kublys¹⁷⁴ in Heiden AR von 1840 oder Wattwil SG 1844–48, beide in dispositiv-architektonischer Nachfolge von Johann Nepomuk Pertschs protestantischer Münchner Matthäuskirche von 1827–33¹⁷⁵) umfasste eine stattliche Gruppe einheitlicher Emporensäle mit axialen Kanzeln und teilweise direkter Verbindung mit dahinterliegender Orgel, mithin Prinzipien, an die

169 Fritsch 1893, 319–326. – Schuchard 1979, 67.

170 Kdm AG VII, 41.

171 Vorschläge in den Wettbewerben für die Berner Johanneskirche 1888 (modifiziert) und für die Kirche in Rorschach 1899.

172 Sulze 1902, 296.

173 Vogel 1904a, 109. – Gurlitt 1906, 308, 309.

174 Germann 1963, 133 ff.; Meyer 1973, 39.

175 Fritsch 1893, 185 f.

theoretisch noch in der Jahrhundertmitte ohne Kontinuitätsbruch anzuknüpfen gewesen wäre.¹⁷⁶ Die stark auf Gottfried Semper's Theorien basierende akademische Architekturlehre am Zürcher Polytechnikum schliesslich konnte sich konsequenterweise auf Semper's 1845 ursprünglich anonym publizierte Schrift *Ueber den Bau evangelischer Kirchen* berufen,¹⁷⁷ die den spezifisch reformierten Anschauungen in vielerlei Hinsicht nahe steht. Vor diesem Hintergrund sprach in der Schweiz kaum etwas gegen eine Abkehr vom Selbstverständnis des neugotischen Systems zugunsten einer Zentralisierung der Disposition.

Die grosse Reform liess aber auf sich warten, vermutlich auch weil der Bedarf an reformierten Neubauten bis 1880 verhältnismässig gering war. Die seit der Jahrhundertmitte am häufigsten durch die Architekten Ferdinand Stadler (1813–1870) und seit 1866 auch durch Paul Reber errichteten Kirchen waren zunächst prinzipiell dem neugotischen System verpflichtet. Stadler's Kirchen sind zumeist dreischiffig und weisen teilweise nach englischem Vorbild Rechteckchöre auf (Matthäuskirche Luzern, Kirche Oberentfelden AG), die Kanzel ist immer seitlich angeordnet. Auch Paul Reber's frühe Saalkirchen nach neugotischem System in Birsfelden BL (1866) und Kilchberg BL (1868) waren noch mit seitlichen Kanzeln ausgestattet. Die 1880/81 errichtete Kirche in Bubendorf BL erhielt dagegen bei völliger Fortlassung des Chors vielleicht als erste neugotische Deutschschweizer Kirche eine axiale Kanzel.¹⁷⁸ Aufgrund welcher Schriften, Theorien oder praktischer Vorbilder sich Paul Reber seit etwa 1880 prinzipiell entschloss, die Kanzel axial zu positionieren, bleibt vorderhand offen. Allgemein bekannt wurde kurz zuvor Émil Salomons «Neue Kirche» in der Strassburger Altstadt von 1873–76, die mit ihrer axialen Kanzel später auch bei Fritsch abgebildet wurde.¹⁷⁹ Mit ziemlicher Sicherheit kannte Reber als Schüler am Karlsruher Polytechnikum die seit dem Jahr seines Eintritts

1852 publizierte, weitem bekanntgewordene architektonische Entwurfssammlung des dortigen Professors Friedrich Eisenlohr (1805–1854), in der ein kirchlicher Zentralbau mit axialer Kanzel inklusive dahinter aufgestellter Orgel abgebildet ist (Abb. 15).¹⁸⁰ Zudem hatte die axiale Kanzel in der schweizerischen Romandie seit dem Barock auch in neugotischen Kirchen ungebrochene Kontinuität, was Reber bekannt gewesen sein könnte.¹⁸¹

Mit der im März 1883 begonnenen Kirche in Unterstrass (heute in Zürich eingemeindet) setzte Reber das in Bubendorf verwirklichte System in einem grösseren Bau um. Der Längsbau nach neugotischem System – aber nicht nach dem *Eisenacher Regulativ*¹⁸² – war innen mit seitlichen Emporen nach englischem Vorbild bestückt, anstelle eines Chors stand ein kleiner Annexbau, der dem Pfarrer den verdeckten Aufstieg auf die axiale Kanzel erlaubte (Abb. 7, 8). Die relativ ausgedehnte Besprechung der Kirche in der SBZ hob diese Besonderheit allerdings nicht hervor.¹⁸³ Auch die samt Juryvoten gut dokumentierte Konkurrenz für die St. Galler Leonhardskirche von 1884 zeigt, dass Neuerungen in der liturgischen Disposition trotz der liberalen Bewegung in der Schweiz kaum interessierten: Im Vergleich zur Zeit um 1900, als für Kirchenbauwettbewerbe normalerweise ein Theologe im Preisgericht sass und die Architekten an praktischen Lösungen interessiert waren, bestand das St. Galler Preisgericht aus drei Architekten und dem Kantonsbaumeister, welche vorderhand formale, stilistische und finanzielle Aspekte diskutierten.¹⁸⁴ Paul Reber's Entwurf rangierte an dritter Stelle, und seine Idee der axialen Kanzel wurde entweder übersehen oder gereichte ihm zumindest nicht zur Bevorzugung gegenüber den beiden konservativer disponierten, aber höher prämierten Projekten mit Säulenstellungen und Schiffsteilungen.

Das Ereignis ist symptomatisch dafür, dass sich in der Schweiz damals noch kein theologischer Standpunkt zugunsten neuer Dispositionslösungen etabliert hatte.

176 Kdm AR III, 175 f., 178 ff; Jakob 1983, 30 ff.

177 Semper 1845.

178 Kdm BL II, 50.

179 Fritsch 1893, 289.

180 Eisenlohr 1852; Fritsch 1893, 234; Meyer 1973, 37.

181 Fritsch 1893, 481 ff. (Genf, Temple des Pâquis; Ouchy VD; Fribourg, ref. Kirche).

182 Der Bau entsprach aufgrund der axialen Kanzel und des fehlenden Chors keineswegs «streng dem Eisenacher Regulativ» wie es Meyer 1973, 68 formuliert.

183 SBZ 4 (1884), 100 f.

184 SBZ 3 (1884), 12, 99 f.

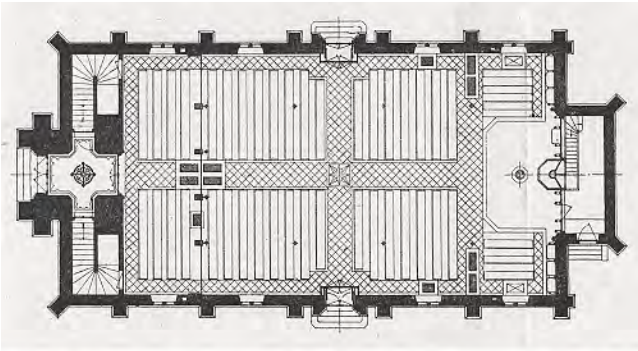


Abb. 7, 8: Zürich-Unterstrass, ref. Kirche (Paul Reber, 1883–84), Grundriss und Blick zur Kanzelwand. An die Stelle eines Chors tritt ein kleiner Annexraum mit grossem Stirnwandfenster und Treppenaufgang zur axialen Kanzel. – SBZ 4 (1884), 99–100 | Kga Zürich-Unterstrass.

Erst im Wettbewerb für die Basler Matthäuskirche 1889 sind erste Anzeichen sichtbar: Das Siegerprojekt von Felix Henry aus Breslau wurde nicht zuletzt deshalb ausgezeichnet, weil der kurze Chor ohne Lichteinfall «dem protestantischen Cultus» besonders entsprach (der äusserlich als kleiner Polygonalchor erscheinende Annexbau sollte lediglich als Sakristei dienen). Gleichwohl enthiel-

ten nach damaligem Selbstverständnis sämtliche prämierten Projekte Säulenstellungen, Chor und seitliche Kanzeln, drei davon auch Querhäuser, in denen zahlreiche Sitzplätze gar keine Sicht auf den Pfarrer ermöglicht hätten.¹⁸⁵ Paul Reber, zweifellos auch hier Wettbewerbs Teilnehmer, sah sich in seiner Heimatstadt bitter von der Konkurrenz geschlagen und setzte sich darauf der Gleichgültigkeit gegenüber praktischen Anforderungen für einen evangelischen Kirchenbau zur Wehr, zunächst in den *Basler Nachrichten*, anschliessend auch, von der Redaktion als «verdienstvoll» eingestuft, in der SBZ: Reber verfasste damit 1889 nichts weniger als ein von seiner Kirche Unterstrass ausgehendes Kirchenbau-Manifest, beklagte die Massgeblichkeit mittelalterlicher, für den katholischen Kult bestimmten Kirchenbauten, obschon der Chor im protestantischen Kirchenbau keine Berechtigung habe. An dessen Stelle solle die Kanzel der Gemeinde in der Mitte gegenüberstehen, keine Pfeiler und Säulen sollten stören, kein Steingewölbe die Akustik beeinträchtigen, sondern vorzugsweise Eisen für die Konstruktion sowie Holz oder Gips zur Verkleidung der Raumflächen und Decken eingesetzt werden. Das Ganze habe kirchlich zu wirken, doch dem gesprochenen Wort und der akustischen Wirkung seien alle anderen Zwecke unterzuordnen.¹⁸⁶

Paul Reber legte einen praxisorientierten, fortschrittlichen Standpunkt dar, der allerdings kurz darauf durch grössere bauliche Ereignisse und deren Programme noch konsequenter umgesetzt wurde, etwa in der Ringkirche in Wiesbaden und in der Schweiz in der Kirche in Zürich-Enge, bei der Paul Reber als Mitglied des Preisgerichts immerhin seinen Einfluss geltend gemacht haben dürfte. Beide Bauvorhaben sind durch Mitwirkungen liberalprotestantischer Theologen entstanden und brachten trotz beachtlicher Dimensionen das Platzproblem mit den liturgischen Erfordernissen in Einklang.

Die Kirche Zürich-Enge

Mit der ref. Kirche in Zürich-Enge schuf Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930) zusammen mit einem fortschrittlich gesinnten Preisgericht einen für die Dispositionsreform wegweisenden Kirchenbau.¹⁸⁷ Bluntschli

¹⁸⁵ SBZ 14 (1889), 82–100, zum Siegerprojekt von Felix Henry bes. 97.

¹⁸⁶ SBZ 14 (1889), 115.

¹⁸⁷ Altmann 2000, Bd. 1, 85, 362 f., ausführlicher Katalogeintrag Bd. 2, 13–26.



Abb. 9: Zürich, ref. Kirche Enge (Alfred Fr. Bluntschli, 1892–94). – SBZ 25 (1895), 18.

war Sohn des kulturprotestantisch aktiven Juristen Johann Caspar Bluntschli (S. 29), am Zürcher Polytechnikum Schüler von Gottfried Semper und seit 1881 dessen Nachfolger, folglich sowohl theologischen als auch architektonisch-funktionalen Lösungen aufgeschlossen. Als Einwohner des Quartiers gehörte er der Kirchenpflege an und arbeitete im Dezember 1888 einen Vorentwurf zu einer Kirche aus, um deren Eignung an den diskutierten Bauplätzen zu illustrieren. Der gegenüber dem neugotischen Mainstream unbefangene Entwurf in italienischer

Renaissance nahm die heutige Aussengestaltung und die zentralisierende Anlage bereits vorweg, im Inneren sah er allerdings noch einen (immerhin weiten) Längsraum mit grossem Chor und seitlicher Kanzel vor.¹⁸⁸ Bluntschli wandte sich damit von der generellen, neugotischen Stilvorstellung und der «billigen Architektur»¹⁸⁹ von Paul Rebers kürzlich erbauten Kirche Unterstrass ab, und zu seinem Ärger schrieb die Baukommission im Oktober 1890 einen internationalen Wettbewerb aus. Als aber von dessen preisgekrönten Entwürfen keiner eine Mehrheit fand, setzte sich das Preisgericht unter dem Vorsitz von Bluntschlis Vetter und Kollegen Julius Stadler sowie Gustav Gull für ein Rückkommen auf Bluntschlis ursprünglichen Entwurf ein. Schliesslich beauftragte man Bluntschli am 31. März 1891 mit einem neuen Projekt, das im August angenommen, darauf ausgeführt und am 24. Juni 1894 eingeweiht wurde (Abb. 9–11).¹⁹⁰

Bluntschlis neues Projekt enthielt in der Mittelachse die charakteristische Staffelung von Abendmahlstisch, Kanzel und Orgel und war gemäss Altmann bereits vom *Wiesbadener Programm* (S. 44) beeinflusst.¹⁹¹ Dieses wurde bereits seit 1889 vorbereitet, allerdings erst am 30. Mai 1891, also knapp zwei Monate nach der Beauftragung und kurz vor der Planeinreichung Bluntschlis veröffentlicht, so dass eine Beeinflussung durch dieses Manifest wenig plausibel ist. Zwar bescheinigt der Aufsatz vom Engener Pfarrer Julius Ganz (1854–1928) noch aus demselben Jahr, dass er und somit auch das Preisgericht vom *Wiesbadener Programm* (Wortlaut S. 46) Notiz genommen haben, doch Bluntschlis Entwurf kann auch ohne diese konkrete Voraussetzung entstanden sein: Bereits das Wettbewerbsprogramm von 1890 verlangte «eine gute Predigtkirche, in welcher der Prediger von allen Sitzplätzen aus gesehen und gehört werden kann».¹⁹² Das Preisgericht bestand nicht zufällig aus mehreren Vertretern, die eine Gemeindekirche ohne Chor mit axialer Kanzel befürworteten: Paul Reber war Mitglied, ebenso der von der Gemeindekirche begeisterte Julius Ganz und der sozialreformerische

188 Bluntschlis Hinwendung zur italienischen Renaissance wirkte sicherlich fördernd auf den Zentralbau. 1888 behandelte Bluntschli auch in seinen Vorlesungen zahlreiche kirchliche Zentralbauten der italienischen Renaissance. Vgl. Altmann 2000, Bd. 1, 122 f.

189 Bluntschli 1905, 275.

190 Altmann 2000, Bd. 1, 85 (Bluntschlis Kommentar).

191 Altmann 2000, Bd. 2, 13 f.

192 SBZ 16 (1890), 127 f. Tatsächlich wurden auch zwei Wettbewerbsentwürfe mit axialen Kanzeln und dahinter angeordneten Orgelemporen (von den bislang dem neugotischen System treuen Architekten Johannes Vollmer und Felix Henry!) prämiert und hinsichtlich der liturgischen Lösung auch gewürdigt, allerdings aufgrund architektonischer Mängel verworfen (SBZ 17 (1891), 79–98. Eingehendere Besprechung der Entwürfe auch bei Walter 2004, 76 f.).

Theologe Heinrich Kesselring (1832–1919). Am 26. Februar 1891 stellte das Preisgericht das entscheidende Programm zur Dispositionsreform als Empfehlung an die Baukommission gleich selbst auf, und am 18. April 1891 wurde es, anderthalb Monate früher als das *Wiesbadener Programm*, sogar in der SBZ publiziert: «Weil der Gottesdienst in der reformierten Kirche wesentlich in Predigt und Gemeindesang besteht, muss die Kanzel zum Richtungspunkt der innern Anordnung werden, resp. die Gemeinde sich so um die Kanzel gruppieren, dass die Predigt von allen Plätzen aus deutlich gehört und verstanden werden kann. Als grösste zulässige Distanz der Sitze von der Kanzel wird 25 m angenommen. Orgel und Sängerempore sind statt wie gewöhnlich im Rücken besser im Angesicht der Gemeinde zu placieren. Taufstein und Abendmahlstisch sollen von allen Plätzen gut sichtbar sein. [...] Durch möglichst zentrale Raumdisposition und Vermeidung akustisch ungünstiger Bauformen wird allen diesen Bedingungen am besten Genüge geleistet.»¹⁹³ Indem Bluntschli diesen Ansprüchen nachkam (Abb. 10, 11), stimmte sein Ausführungsprojekt mit dem *Wiesbadener Programm* weitgehend überein. Die gegenüber Paul Rebers bisherigen Bauten neue Lösung der Orgel gegenüber der Gemeinde hatte barocke Vorbilder, welche Bluntschli spätestens 1863 kennen gelernt haben muss, als sein Lehrer Gottfried Semper Entwürfe zu einem entsprechenden Orgelprospekt für die ref. Kirche in Thalwil ausarbeitete.¹⁹⁴

Als bedeutsamer Verfechter der Dispositionsreform erweist sich nebst Reber der erwähnte Pfarrer Julius Ganz, Mitglied des Preisgerichts, der die Diskussionen zur Kirche Enge in der TZS im Dezember 1891 zusammengefasst als Aufsatz veröffentlichte.¹⁹⁵ Darin behandelte er zunächst die entscheidenden Unterschiede zwischen der reformierten und lutherischen Kirche, denn Luther lehrte trotz entschiedener Verwerfung der Transsubstantiation doch «in mystischer Weise die Allgegenwart Christi in Brod und Wein des Abendmahles», während die Schweizer Reformatoren Huldreich Zwingli und Johannes Calvin im Brot und Wein «nur Sinnbilder sehen und nur ein geistliches Geniessen Christi annehmen». Betonte das Luthertum den Priester, so betonte die reformierte Kirche eher den Prediger, woraus sich hier der Primat der Kanzelstellung ablei-

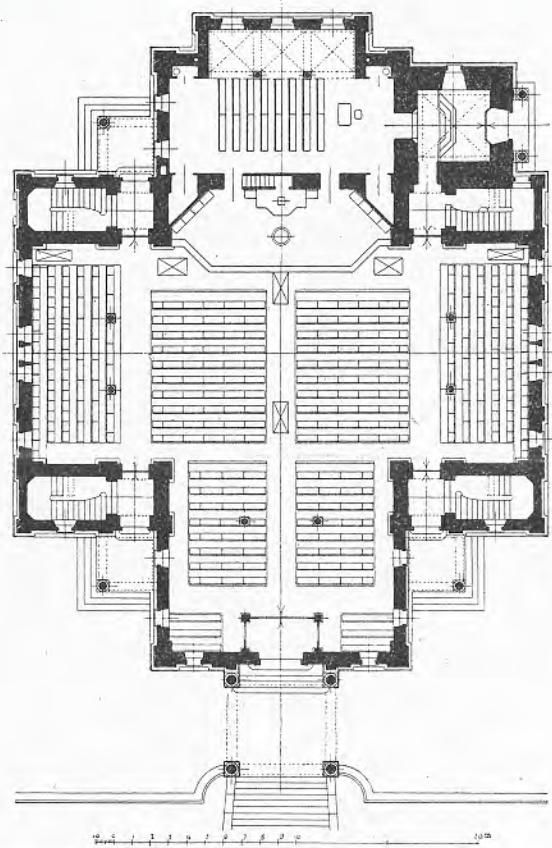
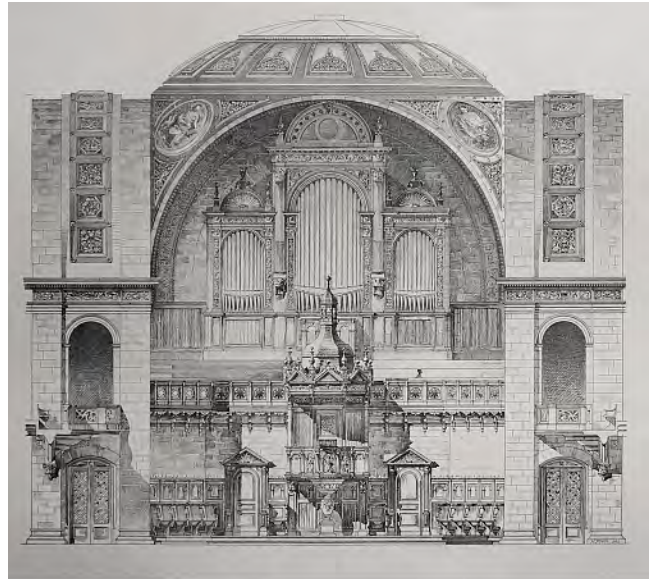


Abb. 10, 11: Zürich, ref. Kirche Enge. Schnitt mit Blick zur Kanzelwand und Grundriss. – SBZ 25 (1895), 33, 40).

¹⁹³ Altmann 2000, Bd. 2, 16. – SBZ 17 (1891), 97 f.

¹⁹⁴ Altmann 2000, 129. Sempers Vorhaben zu dieser Aufstellung scheiterte damals an der Gemeinde und dem Orgelbauer, welche die traditionelle Stellung über der Eingangsempore vorzogen. – Jakob 1983, 39 f.

¹⁹⁵ Ganz 1891.

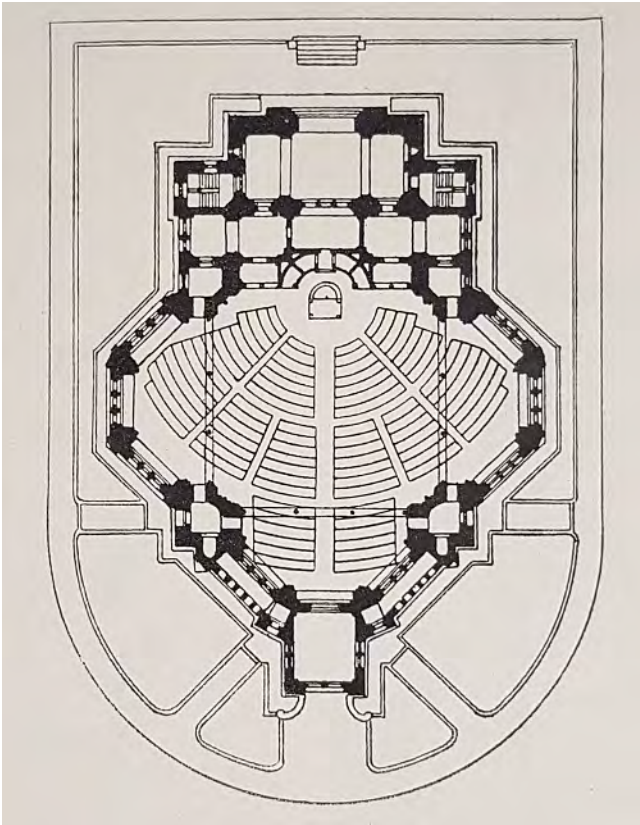


Abb. 12: Wiesbaden, Ringkirche (Johannes Otzen, 1892–94), Grundriss. – *Moderne Neubauten* 2 (1894), 2. Lieferung, 1.

tete. Dafür gab es anders als bei Lutheranern kein Bedürfnis nach einem prioritär platzierten Altar, vielmehr wurde an höheren Feiertagen ein Abendmahlstisch benötigt, der zugleich als Taufstein dienen konnte.¹⁹⁶ Ganz trat für die Bezeichnung der reformierten «Gemeindekirche» ein, welche «die Glieder einer Gemeinde traulich umfassen muss» und deshalb den Einraum erforderte, wie er bereits 1544 von Luther selbst mit der als erster evangelischer «Neubau» geweihten Schlosskapelle in Torgau verwirklicht

worden war.¹⁹⁷ Daraufhin behandelte er Gottfried Sempers 1845 veröffentlichte Broschüre *Ueber den Bau evangelischer Kirchen*,¹⁹⁸ dann konkret zur Kirche Enge die vielleicht zum Programm beitragenden Wettbewerbsentwürfe Johann Vollmers und Felix Henrys und schliesslich auch das *Wiesbadener Programm* und dessen Variantengrundrisse von Architekt Johannes Otzen. Er kam auch auf die Vorbildwirkung angelsächsischer Freikirchen zu sprechen und schwärmte, wie sehr die Kanzel dort den «Mittelpunkt des gottesdienstlichen Lokales» bilde.¹⁹⁹

Was Julius Ganz schliesslich programmatisch empfahl, entspricht sowohl der Ringkirche Wiesbaden als auch der Kirche Enge, wobei vor allem die axiale Staffellung von Abendmahlstisch, Kanzel und Orgelepore sowie die darunter platzierten Nebenräume (Unterrichtszimmer und Sakristei) die wesentliche Neuerung darstellten – nicht nur gegenüber dem neugotischen System, sondern auch gegenüber Paul Rebers Manifest und seinen bis dahin jüngsten Schweizer Kirchenbauten.

Die Rezeption des *Wiesbadener Programms*

Wege zum *Wiesbadener Programm*

Hauptmerkmale des *Wiesbadener Programms* sind, architektonisch betrachtet, die axiale (mittige) Stellung von Abendmahlstisch und Kanzel, eine unmittelbar dahinter ansetzende Sängerepore mit der Orgel sowie ein weitgehend zentralisierter Raum, dessen Sitzreihen (oft auch auf seitlichen Emporen) auf die mittige Kanzel ausgerichtet sind (Abb. 12). Wie bereits angedeutet, waren die meisten dieser Forderungen mitunter bereits in evangelischen Barockkirchen verwirklicht und sporadisch auch im 19. Jh. entworfen worden.²⁰⁰ 1881 forderte auch Emil Sulze die axial gestellte Kanzel, die in Halbkreis- oder Hufeisenform von den Sitzen der Gemeindeglieder umgeben

¹⁹⁶ Ganz 1891, 214.

¹⁹⁷ Ganz 1891, 218. Ganz erwähnt ausserdem Beispiele aus dem deutschen Barock, die er aus Gurlitts Werk zum Barockstil (Gurlitt 1887–1889) kannte: Dreifaltigkeitskirche in Regensburg, Katharinenkirche in Frankfurt, protestantische Kirche in Worms. – Zur Schlosskapelle Torgau vgl. Gurlitt 1906, 71 f.

¹⁹⁸ Ganz 1891, 221. Sempers Schrift (Semper 1845) war als verbitterte Reaktion auf seinen Misserfolg im Wettbewerb um die Hamburger Nikolaikirche 1844 entstanden, wo Sempers Entwurf eines überkuppelten Zentralbaus – wenn auch mit seitlicher Kanzel – dem neugotischen Projekt George Gilbert Scotts unterlag. Sie enthielt allerdings keine konkreten Vorgaben zur Disposition, sondern vor allem die Empfehlung, dass die Schiffsdurchkreuzung einer Vierung für Predigtkirchen besonders günstig sei.

¹⁹⁹ Ganz 1891, 219–221.

²⁰⁰ Sulze 1891, 219. – Fritsch 1893, 480, nennt bei der Besprechung der Heiliggeistkirche den für die Orgel in der Schweiz und «auch in Deutschland üblichen Platz hinter der Kanzel». – Walter 2016, 68.

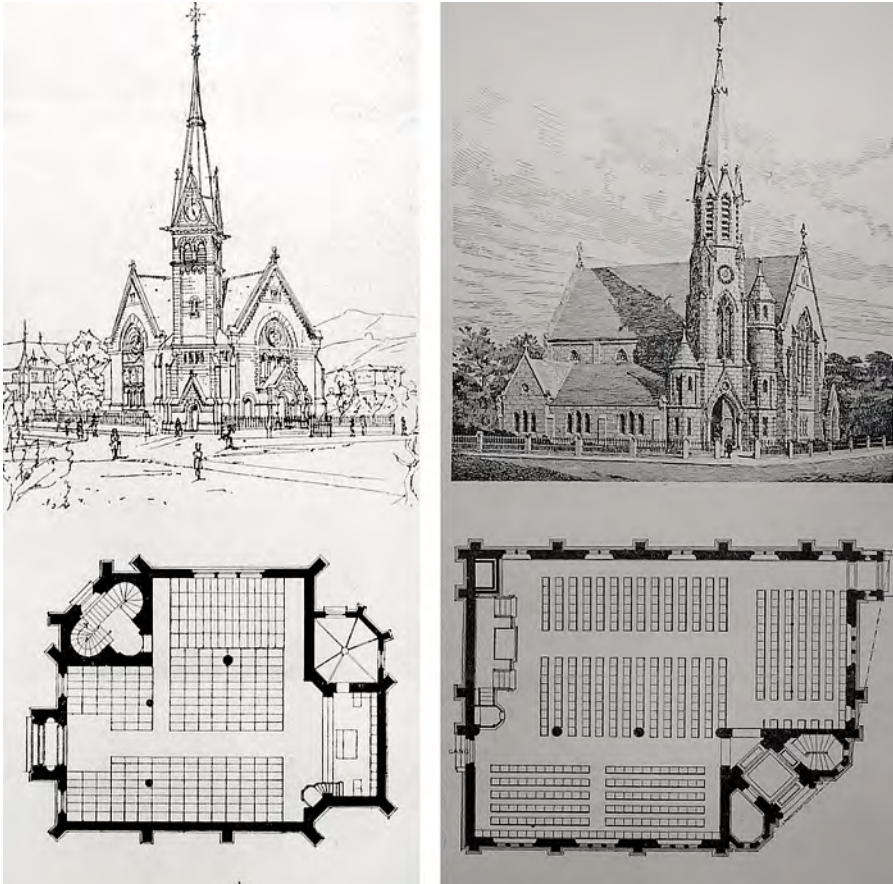


Abb. 13, 14: Bern, Johanneskirche. Wettbewerbsprojekte Curjel & Moser, 1888 (links, 1. Preis) und Alexander Koch, 1888 (rechts, 2. Preis). Im Gegensatz zum schliesslich ausgeführten Bau waren diese Entwürfe noch für ein (sehr kleines) Grundstück im flachen Terrain an der Lorrainestrasse gedacht. – SBZ 13 (1889), 46, 47.

wird,²⁰¹ und mit der 1887–90 erbauten reformierten Kirche (heute bekannt als «Gemarker Kirche») in Barmen (Wuppertal) der Architekten Bummerstedt & Berger war das *Wiesbadener Programm* bis auf die konzentrischen Sitzreihen bereits kurz vor dessen Publikation umgesetzt.²⁰² Auch Curjel & Moser kamen mit ihrer ersten ref. Kirche, der Berner Johanneskirche, noch vor der Publikation der Wiesbadener Lösung dem Prinzip äusserst nahe: Bereits die beiden prämierten Wettbewerbsentwürfe von 1888 waren mit ihrer Zentralität sowie dem bei Curjel & Moser kleinen und bei Alexander Koch vollständig weggelassenen Chor trotz seitlicher Kanzeln fortschrittlich (Abb. 13, 14).²⁰³ Im März 1890 reichte Moser für ein neu gewähltes, grossflächigeres Bau terrain einen veränderten Zentralbauentwurf mit Vierungstürmchen ein.²⁰⁴ Höchstwahrscheinlich besass bereits dieses Projekt die schliess-

lich ausgeführte Disposition mit axialer Kanzel, dahinterliegender Sängerempore und Orgel, denn für den im Januar 1891 vorliegenden definitiven Entwurf wurde vorwiegend der Turm verändert und nunmehr seitlich angeordnet.²⁰⁵ Das im Dezember 1893 vollendete Ergebnis wurde offensichtlich unabhängig von der Wiesbadener Ringkirche und der Kirche Enge entworfen, entspricht aber wie die Kirchen Barmen und Enge abgesehen von den geraden und nicht konzentrischen Sitzreihen im Wesentlichen dem *Wiesbadener Programm*. Anregend könnte hier – nebst Rebers Manifest und dem Bau in Unterstrass, der vorwiegend mit seinem longitudinalen Grundriss konventioneller war – vor allem Friedrich Eisenlohns Entwurf zu einer Zentralkirche gewirkt haben,²⁰⁶ zumal Curjel & Moser das Werk des Karlsruher Professors zweifelsohne kannten, denn Robert Curjel und

²⁰¹ Sulze 1881, 249–257, 274–279; Bahns 1971, 232; Distel 1933, 17.

²⁰² Fritsch 1893, 371. – Bahns 1971, 38.

²⁰³ Näheres zu den Systemen und den Vorbildern der Entwürfe vgl. Walter 2016, 71.

²⁰⁴ Nachlass Karl Moser.

²⁰⁵ Kvkp 1890–1891, bes. S. 582.

²⁰⁶ Dort schlicht mit «Entwurf zu einer Kirche» betitelt, vgl. Eisenlohr 1852, o.S.; Abbildung auch bei Fritsch 1893, 234.



Abb. 15: Friedrich Eisenlohr: Entwurf für eine Zentralkirche, publiziert 1852. – Eisenlohr 1852, o.S.



Abb. 16: Bern, Johanneskirche (Curjel & Moser, 1891–93), Inneres mit Kanzelwand im Originalzustand. – Neubauten (1894), 8.

Karl Mosers Vater Robert waren Eisenlohr-Schüler (Abb. 15, 16). Anders als bei der Kirche Enge weist in den Protokollen zur Erbauung der Berner Johanneskirche allerdings kein einziger Passus darauf hin, dass man diese neuartige Lösung diskutiert oder bewusst verfolgt hätte, auch wurde der Kirchenbau nach seiner Vollendung – im Gegensatz zu Kurzpräsentationen in der deutschen Zeitschriftenliteratur²⁰⁷ – von der Schweizer Fachpresse nicht weiter behandelt, so dass er trotz pionierhafter Leistung nicht wegweisend wirkte. Er zeigt aber schweizweit am klarsten auf, dass das *Wiesbadener Programm* weder alleine noch revolutionär die Dispositionsreform auslöste.

Die konkreten Ansätze zum *Wiesbadener Programm*, dessen Begriff samt dem Bezug auf die Ortschaft Karl Emil Otto Fritsch geprägt hat,²⁰⁸ reichen ihrerseits ins Jahr 1889 zurück, als der an der Wiesbadener Bergkirche tätige Pastor Emil Veesenmeyer (1857–1944) neue Grundsätze für den protestantischen Kirchenbau zu entwickeln begann. Es gelang ihm schliesslich, die kirchliche Gemeindevertretung des traditionell reformierten und nicht lutherischen Wiesbadens für den Bau ihrer dritten evangelischen Kirche zu gewinnen. Architekt war, wie schon für die Bergkirche, Johannes Otzen (1839–1911), mit dessen Einverständnis Veesenmeyer seine Programmpunkte formulierte. Otzens Entwürfe waren im Mai 1891 auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen, das Programm und historische Notizen wurden 1891 in der *DBZ* und 1893 in Fritschs *Kirchenbau des Protestantismus* veröffentlicht, womit die mediale Streuung sowohl in Architekten- als auch in Theologenkreisen gewährleistet war und als Voraussetzung für die baldige allgemeine Bekanntheit gewertet werden kann. Das *Wiesbadener Programm* enthält im Wortlaut folgende vier Punkte:²⁰⁹

1. Die Kirche soll im allgemeinen das Gepräge eines Versammlungsraumes der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauses im katholischen Sinne in sich tragen.
2. Der Einheit der Gemeinde und dem Grundsatz des allgemeinen Priestertums soll durch die Einheitlichkeit des Raums Ausdruck gegeben werden. Eine Theilung des letzteren in mehrere Schiffe sowie eine Scheidung von Schiff und Chor darf nicht stattfinden.
3. Die Feier des Abendmahls soll sich nicht in einem abgesonderten Raume sondern inmitten der Gemeinde vollziehen. Der mit einem Umgang zu versehende Altar muss daher, wenigstens symbolisch, eine entsprechende Stellung erhalten. Alle Sehlinien sollen auf denselben hinleiten.

4. Die Kanzel, als derjenige Ort, an welchem Christus als geistige Speise der Gemeinde dargeboten wird, ist mindestens als dem Altar gleichwertig zu behandeln. Sie soll ihre Stelle hinter dem letzteren erhalten und mit der im Angesicht der Gemeinde anzuordnenden Orgel- und Sängerbühne organisch verbunden werden.

Bereits die vier ersten Planskizzen für die Ringkirche von 1889 berücksichtigen das spätere Programm.²¹⁰ Angesichts der zahlreichen vorbereitenden Beispiele lag die Neuerung vor allem in der «organischen Verbindung» der Orgel mit der Kanzel «im Angesicht der Gemeinde», ausserdem in der öffentlichen Kommunikation des Programms, die schliesslich zur erfolgreichen Verbreitung geführt hat.

Die Hegemonie des *Wiesbadener Programms* um 1900

Die fanalartige Wirkung, die in Deutschland und der Schweiz von der 1892–94 errichteten und vielfach publizierten Wiesbadener Ringkirche ausging, lässt sich anhand zahlreicher im Folgejahrzehnt entstandener evangelischer, vor allem reformierter Kirchenneubauten belegen. Die Verbreitung in der Schweiz in den folgenden Jahren manifestiert sich vor allem in den Neubauten Paul Rebers, der sich 1895–97 mit seinen neugotischen Bauten in Zürich-Wiedikon und Wetzikon ZH sichtlich nicht nur vom *Wiesbadener Programm*, sondern auch von der (in Rebers Werk neu auftauchenden) Dreikönchenanlage der Ringkirche und überhaupt von Johannes

Otzens Stil beeinflusst zeigte, wenngleich Reber den hölzernen Gewölbedecken und Kanzeln zunächst treu blieb und auf konzentrische Sitzreihen verzichtete.²¹¹ Weil die Ringkirche aber städtebaulich und funktional nicht kritiklos davonkam,²¹² ging eine grössere integrale Vorbildwirkung von Johannes Otzens nachfolgendem Bau aus, der ref. Kirche in Elberfeld (heute Wuppertal) von 1893–98. Der quadratische Zentralbau mit Vierungsturm, kurzen Kreuzarmen und Emporentreppen in den Zwickeln galt mit seiner geschlossenen Makrostruktur und den vereinfachten romanischen Formen als besonders geglückte Zentralbaulösung, die, als aktuellstes und modernstes Beispiel in Fritschs wegweisendem Buch, im nächsten Jahrzehnt zum bedeutendsten Muster für grössere Gemeindekirchen nach dem *Wiesbadener Programms* wurde.²¹³ Auch mehrere Schweizer Entwürfe nahmen auf dieses Muster Bezug (Abb. 62). Die entscheidenden Punkte des *Wiesbadener Programms* hatten sich in der Schweiz vor 1900 insgesamt durchgesetzt und beherrschten durch bekannte Umsetzungen Curjel & Mosers oder Pflughard & Haefelis die grossen reformierten Kirchenbauprojekte um 1900 (Abb. 74, 335).²¹⁴ Entsprechende Entwürfe stiessen auch in Wettbewerben auf besondere Zustimmung, obwohl im Vergleich zu Deutschland²¹⁵ das *Wiesbadener Programm* nie explizit, sondern offener gefordert wurde: Für die Basler Pauluskirche, in der Schweiz der erste auch äusserlich konsequent durchgeführte Zentralbau in Anlehnung an Otzens erwähnte Elberfelder Kirche, sollte – wie danach mehrfach so formuliert – die Kanzel «von möglichst vielen Sitzen aus gesehen werden» und für die Orgelstellung

207 Neubauten (1894), 2, 7–11. – AChb (1900), Von unseren Baumeistern, o.S.

208 Fritsch 1893, 298 f. Hossfeld 1905, 2, spricht bereits vom «Wiesbadener Programm». – Nithack-Stahn 1906, 432, ebenso M. Escherich in der DBH 1908, sprachen vom «sog. Wiesbadener System».

209 DBZ 25 (1891), 257 f. – Fritsch 1893, 298.

210 Bahns 1971, 41.

211 Zum Grundrissystem vgl. auch Meyer 1973, 93 f.

212 Die ostseitige Chor-/Turmfassade zur Hauptstrasse hin enthält wider Erwarten nicht den Eingang, vgl. Walter 2016, 70.

213 Fritsch 1893, 400.

214 In Verbindung mit Zentralbauten sind dies von Curjel & Moser zwischen 1894 und 1906: Linsebühlkirche St. Gallen (nicht ausgeführt), Pauluskirche Basel, französisch-reformierte Kirche Biel (nicht ausgeführt), Kreuzkirche Zürich (nicht ausgeführt), Pauluskirche Bern und die ref. Kirche St. Gallen-Bruggen. – Von Pflughard & Haefeli: Kirche Gossau SG, Kreuzkirche Zürich und die Kirche Weinfelden. Ausserdem von anderen Architekten (vgl. Katalog) die Kirchen in Walenstadt, Zug, Rorschach, Altstätten, Zürich-Wipkingen, Richterswil und Zürich-Oerlikon.

215 Etwa in den Wettbewerben für die schliesslich von Curjel & Moser ausgeführten Kirchenbauprojekte in Karlsruhe (Christuskirche) und Mannheim (Johanniskirche), vgl. Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 41, 88, ebenso für die von Friedrich Pützer erbaute Lutherkirche in Wiesbaden (Heinig 2004, 158).

wurde den Bewerbern «freie Hand gelassen».²¹⁶ Expliziter lautete die Forderung einzig für die Berner Pauluskirche, deren Orgel ausdrücklich auf einer Empore hinter der Kanzelwand anzubringen war.²¹⁷ Allerdings war es Karl Moser, der die Bauherrschaft darauf hinwies, dass sich durch konzentrische Stuhlung die Blicke auf die Kanzel richten sollten, die deshalb auch mit einer Figurengruppe künstlerisch auszuzeichnen sei. Ein erster Entwurf mit dem Gekreuzigten fand allerdings keinen Anklang. Kirchengemeinde und Bauherrschaft wünschten wenn möglich keine Bilder menschlicher Figuren, nicht zuletzt, weil jegliche Anbringung die Funktion des Organisten dahinter beeinträchtigte. Letztlich wurde dennoch eine dominierende Figurengruppe «Jesus als Kinderfreund» geschaffen (Abb. 61).²¹⁸

Dem *Wiesbadener Programm* und dem damit verbundenen Zentralraum wurden auch aus sozial-theologischer, künstlerischer und funktionaler Sicht wesentliche Vorteile zugutegehalten. Friedrich Spitta anerkannte den gelungenen Mittelweg zwischen mittelalterlich-katholischem Dom und reformiertem Predigthaus im künstlerischen sowie zwischen «reformierter Klarheit und lutherischer Innigkeit» im theologischen Sinn.²¹⁹ In Anlehnung an Spitta hob der Verfasser der Einweihungsschrift von Paul Rebers Kirche Altstätten (1906) weiterführende Interpretationen des Programms und dessen sozialen Implikationen hervor: «Die innere Anordnung der Kirche muss dem Besucher sofort die Gleichheit aller Glieder der Gemeinde zum Ausdruck bringen und den Gedanken, dass es hier einen Unterschied von Priestern und Laien gebe, sofort verschwinden lassen.» Aufgrund der Konzentration auf Predigt, Gebet und Gesang «muss das Innere der Kirche einen Raum bilden, in dem die ganze Gemeinde in möglichst gedrängter Menge platziert ist. Der Prediger muss in eine geschlossene Versammlung hineinsehen, in der auch jedes Gemeindeglied das Gefühl der Zusammengehörigkeit empfindet. In dieser einheitlichen und geschlossenen Anlage des Kirchenraums, dessen Decke [...] die ganze Versammlung räumlich und sinnbildlich gemeinsam überspannt, muss die Einheit der



Abb. 17: Rorschach, ref. Kirche. Wettbewerbsentwurf von Pflughard & Haefeli, 1899. – Nachlass Pflughard & Haefeli.

Gemeinde zum sichtbaren Ausdruck gelangen.»²²⁰ Spitta erhoffte sich vom Programm auch eine kunstfördernde Wirkung, insbesondere dank der Möglichkeit einer künstlerischen Gestaltung über der axialen Kanzel durch ein «bedeutsames Bildwerk oder Symbol», das zugleich den «zappelnden» Chordirigenten vor der Orgel verdeckt.²²¹ Diese Lösung zeitigte rege Nachfolge, wie vor allem die Werke Curjel & Mosers darlegen.

Die Dispositionsreform bewirkte auch für die praktische Organisation des Kirchenbaus Veränderungen, welche den evangelischen Sakralbau um 1900 noch weiter vom neugotischen System weg zu einem flexibleren und zweckmässigeren Organismus führten. Der Zentralraum mit Scheitelpunkt im Gewölbe förderte die Einrichtung eines natürlichen Oberlichts, das die Sitzplätze zusätzlich aufhellte und vor allem Ende 19. Jh. zur Ausführung kam. Anders als die in der Zwischenkriegszeit bevorzug-

²¹⁶ SBZ 28 (1896), 185.

²¹⁷ SBZ 36 (1900), 128.

²¹⁸ Kvkp 1903, S. 259. – Diskussion um den Rückbau bereits 1916 (Kvkp 1916, S. 61).

²¹⁹ Spitta 1891, 98–102.

²²⁰ Ews Altstätten 1906, 72f. Hier wird auch aus Oscar Mothes' *Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues* von 1898 zitiert, wonach die menschliche Stimme nach vorn auf ca. 20–25 m gut vernehmbar sei, seitwärts nur noch ca. 11 m.

²²¹ Spitta 1891, 100ff.

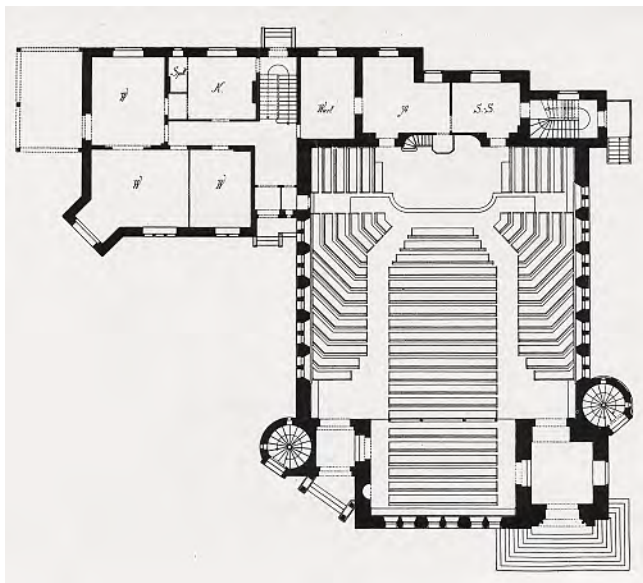


Abb. 18: Osnabrück, ref. Kirche. Wettbewerbsprojekt von Otto March, 1892, im deutschen Raum frühes Beispiel einer dreigeteilten Bestuhlung ohne Mittelgang. – Gurlitt 1906, 382.

ten und theologisch begründeten indirekten Seiten- und Oberlichtführungen²²² handelte es sich, analog zu den überkuppelten Sälen politischer Gebäude, vorwiegend um einen praktischen Vorzug. Diese Belichtungsweise wurde an der Kirche Enge – höchstwahrscheinlich ausgehend von Sempers Plan der Hamburger Nikolaikirche 1844 – durch den Kuppeltambour²²³ und bei der Wiesbadener Ringkirche durch eine Laternenarchitektur am kleinen Vierungstürmchen verwirklicht. Auch Sulze empfahl die Einrichtung,²²⁴ und Fritsch hob die dadurch «höchst eigenartige» Raumwirkung lobend hervor. Nach diesem Vorbild wurden auch Schweizer Kirchenbauten durch Vierungslaternen mit Oberlicht versorgt: Pfleg-hard & Haefeli verwirklichten das System 1899–1900 an der Kirche Gossau SG und hätten es auch für die zeit-

gleich geplanten Kirchen Rorschach (Abb. 17) und Weinfeld (Projektvariante ohne Vierungsturm 1902) vorgesehen; Adolf Asper plante es in der bevorzugten Variante seiner beiden Wettbewerbsprojekte für die Kirche Oerlikon, verwarf es allerdings für die definitive Ausführung 1906 wieder. Kostengründe, die Bevorzugung ruhiger Dachlandschaften und die Verbesserung der elektrischen Beleuchtung dürften dazu geführt haben, dass das System nach 1900 einem bewussteren Konzept aus natürlichen und elektrischen Lichtquellen Platz machte. Bereits die Wiesbadener Ringkirche war mit einer damals fortschrittlichen elektrischen Beleuchtung aus Glühlicht-Kandelabern und Bogenlampen ausgestattet worden.²²⁵

Die konzentrische Anordnung der Sitzbänke um Altar und Kanzel ist in Otzens Projekten und Ausführung der Wiesbadener Ringkirche realisiert, war allerdings bereits zu Beginn des 18. Jh. von Leonhard Sturm propagiert und in der Dresdener Frauenkirche²²⁶ und später durch viele Barockarchitekten verwirklicht worden und lässt sich auch in angelsächsischen Freikirchen bis vor die Mitte des 19. Jh. zurückverfolgen.²²⁷ Aufgrund der hohen Kosten gerundeter Bänke wurde die Variante mit geknickten Bänken häufig bevorzugt.²²⁸ Vereinzelt wurden die Sitzbänke auch in drei Felder mit zwei Seitengängen aufgeteilt, damit die Hauptachse direkt vor der Kanzel mit Menschen besetzt ist und nicht einen leeren Mittelgang enthält.²²⁹ Diese Anordnung, die beispielsweise in der schweizerischen Romandie seit dem Barock fast ungebrochen etabliert war,²³⁰ wurde in Deutschland spätestens im 1892 durchgeführten Wettbewerb für die reformierte Kirche in Osnabrück wieder als zweckmäßiges System gewürdigt (Abb. 18).²³¹ Alle prämierten Teilnehmer (Otto March, Karl Doflein, Reuter & Fischer) dürften dazu auch von den Grundrissen angelsächsischer Freikirchen angeregt worden sein, die kurz vor 1890

²²² Spitzbart-Maier 1989, 78.

²²³ Altmann 2000, Bd. 1, 234.

²²⁴ Sulze 1891, 234.

²²⁵ DBZ 43 (1891), 258. – Solche Bogenlampen sollten auch in Enge eingesetzt werden, wurden aber aufgrund des zu störenden Geräusches durch einen schmiedeeisernen Ring von 16 Glühlampen ersetzt (SBZ 25 (1895), 30. – Die 1884 vollendete Kirche Unterstrass hatte im Unterschied dazu noch ein Beleuchtungssystem aus Petrollampen mit Vulkanbrennern und Albatrinkugeln. SBZ 4 (1884), 101.

²²⁶ Von Sulze 1891, 234, besonders hervorgehoben.

²²⁷ Fritsch 1893, 78–81, 516–530; DBZ 26 (1892), 361.

²²⁸ Gurlitt 1906, 394.

²²⁹ Fritsch 1893, 24–27, 42, 51, 59.

²³⁰ Ebenda, 482 f.

²³¹ Ebenda, 398 f.

publiziert worden waren.²³² Solche Beispiele schlossen nebst Otzens Elberfelder Kirche Fritschs wegweisendes Buch zum protestantischen Kirchenbau ab und konnten als aktuelle, zukunftsweisende Vorbilder betrachtet werden. So verwirklichte Paul Reber, der Fritschs Publikation spätestens am Kirchenbaukongress 1894 kennen gelernt hat, diese Gestühlsanordnung auch für die Kirchen in Schaffhausen (Steigkirche), Zürich-Wiedikon und Wetzikon. Curjel & Moser setzten es gemäss den «Wünschen der Herren Pfarrer» – letztlich die Geistlichen der Berner Heiliggeistgemeinde – nach anfänglich anderem Plan 1902–05 in der Berner Pauluskirche um (Abb. 20), so dass man «familienweise, ohne Sonderung der Geschlechter, beisammen sitzen kann».²³³ Auch in Degersheim 1906–08 wurde das Gestühl dreigeteilt, wobei die Frauen den mittleren Teil und die Männer die beiden äusseren einnahmen, was sich der liberale dortige Pfarrer Hans Bader bereits 1902 ausgedacht haben dürfte.²³⁴ Ungeteilten Beifall erhielt das System in der Schweiz aber nicht. Reber etwa verzichtete 1904–06 für Altstätten wieder darauf, und weil die Geschlechter im Normalfall immer noch getrennt sassen und sich eine Zweiteilung des Gestühls mit Mittelgang auch für den Brautzug besser eignete, setzte sich die Dreiteilung bis 1920 nie gänzlich durch.²³⁵

Die letzte bauliche Konsequenz des Zentralbauge-dankens ging über die Pionierbauten der Dispositionsreform um 1892 hinaus und bestand im vollständigen Verzicht auf ein Längsschiff und in einer äusserlichen Vollendung durch eine zentrale Dominante wie Vierungsturm oder Vierungskuppel. Der überkuppelte Zentralbau kannte bereits im Kirchenbau des 18. Jh. seine Blütezeit und wurde im protestantischen Kirchenbau aufbauend auf Georg Bährs Dresdener Frauenkirche auch im 19. Jh. wiederholt diskutiert oder ausgeführt (u. a. Schinkels Nikolaikirche in Potsdam, Sempers Entwurf für die

Hamburger Nikolaikirche 1844, Entwürfe für den Berliner Dom 1868).²³⁶ In der Schweiz realisierte erst Blunt-schli mit der Kirche Enge eine sakrale Kuppel, auf welcher auch Pflughard & Haefelis Entwurf zur Zürcher Kreuzkirche 1899/1905 aufbaut (Abb. 219).²³⁷ Den neugotischen Vierungsturm brachte vor allem Johannes Otzen zunächst mit der Wiesbadener Bergkirche 1877–79 oder der Jakobikirche in Kiel 1882–85 in Umlauf;²³⁸ in der Schweiz sahen Curjel & Moser in einem Wettbewerbsentwurf für die Basler Matthäuskirche 1889 ihren ersten Vierungsturm vor. Das folgenreichste Modell für konsequente Zentralbauten mit quadratischem Grundriss und Vierungsturm wurde Otzens Kirche Elberfeld. Die durch die klimaxartige Besprechung bei Fritsch ausgelöste Nachfolge setzte auch in der Schweiz sogleich ein und etablierte sich – nebst gescheiterten Wettbewerbsprojekten Rebers für Basel und Curjel & Mosers für St. Gallen-Linsebühl – definitiv durch den künstlerisch vielgelobten Bau der Basler Pauluskirche Curjel & Mosers (Abb. 74, 77).²³⁹

Diese Baukonfigurationen hingen mit einem Interesse am theologisch-liturgischen Symbolgehalt zusammen. 1901/02 verwarfen die Architekten Pflughard & Haefeli für die Kirche Weinfeldens ihr Projekt mit «Freiturm»-stellung und schlugen das für eine Landkirche neuartige System mit Vierungsturm vor, «weil er die Idee der evangelischen Kirche prägnanter auszeichnet und weil er für Ihren Ort ein charakteristisches Merkmal sein wird» und zum zentralisierten Grundriss «ein starkes äusseres Ausdrucksmittel gehöre».²⁴⁰ Die Architekten legten hierzu Bilder u. a. von der Basler Pauluskirche und Julius Ganz' Aufsatz von 1891 bei.²⁴¹ Nach anfänglichem Zögern befürwortete die Baukommission das Zentralturmschema, und an der Einweihungsrede 1904 erklärte Pfarrer Diethelm Meyer sogar: «Das Gotteshaus erinnert unwillkürlich an das freudige Glaubenslied der Reformation:

232 Diverse Beispiele in AABN (1888).

233 Laut dem bauleitenden Architekten Walter Joss, vgl. *Der Bund*, 4. 12. 1905. – Kvkp 1901, S. 94.

234 SBZ 53 (1909), 109–112.; Kga Degersheim, Kirchenvorsteherchaftssitzung 26. 11. 1902.

235 Walter 2016, 76. – Bezeugt auch für Basler Pauluskirche (Ritter 2001, 5) oder für die Kirche Romanshorn (SBZ 62 (1913), Taf. 13, 53). – Zum Brautzug vgl. Gurlitt 1906, 387.

236 Meyer 1973, 148. Die Entwürfe wurden einstweilen nicht ausgeführt und der Baubeginn des Berliner Domes war erst 1894.

237 SBZ 45 (1905), 91 f.

238 Fritsch 1893, 276, 377, 382.

239 SBZ 29 (1897), 164–184; Widmer 1904, 12.

240 Kga Weinfeldens, Bericht Pflughard & Haefeli zur Gesamtbeschreibung des Projekts, 23. 1. 1902.

241 Kga Weinfeldens, Korrespondenz vom Februar 1902.

Ein feste Burg ist unser Gott! [...] Wir haben damit in der Tat etwas Aussergewöhnliches gewagt, aber nach erfolgter Aufklärung doch die Mehrheit der Kirchgemeindeeinwohner dafür gewinnen können.»²⁴² Bereits 1902 hatte sich der Rorschacher Pfarrer Trechsler bei der Grundsteinlegung zur neuen Zentralkirche mit Vierungsturm auf diesen Lutherchoral berufen und erblickte in der Einheit des Aussenbaus auch ein Abbild der Gemeindeeinheit: «So, wie die Kirche [...], so soll auch unsere Gemeinde sein, fest zusammengegliedert, zusammengefügt die Seelen, die Geister, die Hände, eine feste Burg in den Donnerrollen von Gefahren, die unser Glaubensleben umgeben.»²⁴³ Baukünstlerische Maximen und reformiertes Gemeindeprinzip stimmten hier überein, und die Kongruenz sollte sich in den folgenden Jahren von den machtvoll-schweren Worten und Architekturgesten verstärkt zum Gedanken familiärer Traulichkeit weiterentwickeln.

Das Prinzip des dehnbaren Kirchenraums

Zur Dispositionsreform ist auch die Ende des 19. Jh. vermehrt diskutierte Eingliederung eines Konfirmandensaales im Kirchenbau zu zählen, denn der religiöse Jugendunterricht gehörte zu den wichtigsten Themen evangelischer Gemeindebestrebungen.²⁴⁴ Der Konfirmandenunterricht fand zumeist nach dem Sonntagsgottesdienst statt und erforderte einen kirchlich geprägten Raum, der zugleich mit Pulten und Bänken auszustatten war.²⁴⁵ Emil Sulze vertrat generell die Meinung, dass Nebenräume bei Gelegenheit dem Gottesdienst dienstbar gemacht werden sollten und propagierte hiermit den «dehnbaren Kirchenraum», wie er im folgenden Jahrzehnt häufig verwirklicht wurde.²⁴⁶ Es gab verschiedene Methoden von Raumkombinationen. In Längsbauten

wurde, wie in Unterstrass 1884 und Röthenbach 1905, der beim Haupteingang nächstgelegene Teil des Kirchenraumes unter der Eingangsempore als Konfirmandensaal benutzt und durch bewegliche Wände abgetrennt.²⁴⁷ In Balsthal und Arlesheim waren an derselben Stelle die Trennwände generell eingesetzt und mussten nicht jeden Sonntag eingesetzt, sondern nur sporadisch für besonders gutbesuchte Anlässe entfernt werden. Die grösseren emporenreichen Zentralräume nach *Wiesbadener Programm* boten hier teilweise neue Lösungen; in den frühen Beispielen wurde der Konfirmandensaal meist unter die Orgelempore verlegt, wie es der Zürcher Kirchenrat Salomon Vögelin bereits um 1820 vorgeschlagen hatte.²⁴⁸ Wollte man diesen Raum allerdings wie in Rebers Kirchen Zürich-Wiedikon und Wetzikon bei Grossandrang auch zum Kirchenraum hin öffnen, konnte der Pfarrer von den dortigen Plätzen nicht gesehen werden (Abb. 19).²⁴⁹ Seit etwa 1896 disponierte man den Konfirmandensaal deshalb vermehrt dergestalt, dass dessen Sitzplätze eine vollwertige Teilnahme am Gottesdienst gewährten. Dieses von Sulze beworbene und bei Fritsch kommunizierte Prinzip war erneut bereits in angelsächsischen Freikirchen ausgeprägt, wo die dem Unterricht dienende *Chapel* nur von einer Zwischenwand mit Rollläden oder zusammenklappbaren Schiebewänden von der Kirche getrennt war und bei Bedarf leicht mit dieser vereinigt werden konnte.²⁵⁰ 1897 wurden im Wettbewerbsprogramm für St. Jakob in Zürich vermutlich erstmals (gleich zwei) Konfirmandensäle mit Vereinigungsmöglichkeit verlangt, und die Preisträger fanden dazu vielfältige Lösungen.²⁵¹

Eine ideale Balance zwischen Praktikabilität und vollkommener Innenraumästhetik wurde allerdings nie erreicht, was auch Architekt Gottfried Schindler 1905 in der TZS resümierte.²⁵² In Johann Vollmers Ausführung

²⁴² Kga Weinfeld, Bericht sowie Festpredigt Pfr. Meyer zur Einweihung der Kirche, gedruckt im Thurgauer Tagblatt 61 (1904), 12. März 1904.

²⁴³ Kga Rorschach, Rede Pfr. Trechsler vom 20. 4. 1902.

²⁴⁴ Nabholz 1896, 20 f.

²⁴⁵ Gurlitt 1906, 375.

²⁴⁶ Sulze 1891, 232.

²⁴⁷ Bluntschli 1905, 275.

²⁴⁸ DBZ 43 (1891), 258; Guex 1978, 13; SBZ 38 (1901), 11; Jakob 1983, 24.

²⁴⁹ Bluntschli 1905, 280. – Diese Lösung wurde noch 1910 für die Kirche Frick umgesetzt (SBZ 57 (1911), 330–331; Kga Frick).

²⁵⁰ Fritsch 1893, 514 f. – Muthesius 1901, 130.

²⁵¹ SBZ 29 (1897), 27; detailliert bei Walter 2016, 81.

²⁵² Schindler 1905, 103.



Abb. 19: Zürich-Wiedikon, ref. Kirche (Paul Reber, 1896). Der Blick zur Kanzelwand veranschaulicht das System der faltbaren Trennwände, hinter denen sich weitere Sitzplätze befanden, die je nach Anlass für den Konfirmandenunterricht oder für den Gottesdienstbesuch genutzt werden konnten. – Meyer 1973, 93.

nach ohnehin asymmetrischem Zweischiffsystem waren die Konfirmandensäle im Seitenschiff untergebracht und durch versenkbare Glaswände vom Kirchenraum abgetrennt.²⁵³ Bei kreuzförmigen Zentralräumen mit Konfirmandensaal in einem der zwei Seitenarme, wie etwa in Rorschach, litt allerdings die Raumsymmetrie. Deshalb wurde 1900 Curjel & Mosers Idee, den Konfirmandensaal der Berner Pauluskirche in der Achse der Kirche zu platzieren, «ohne dass dadurch die Schönheit des Kirchenraumes beeinträchtigt wird», besonders gewürdigt.²⁵⁴ Allerdings verzichtete man dabei auf den gewohnt zentralen Haupteingang und gab ein konformistisches Schema auf, indem statt eines Haupteingangs zwei gleichwertige Eingänge den aus dem Baukörper hervorragenden Konfirmandensaal flankieren (Abb. 20, 226). Ein Vorbild dazu boten erneut die angelsächsischen Freikirchen und die Wettbewerbsentwürfe für die reformierte Kirche in Osnabrück 1891, die sowohl in der DBZ als auch bei Fritsch publiziert worden waren (Abb. 18).²⁵⁵ In

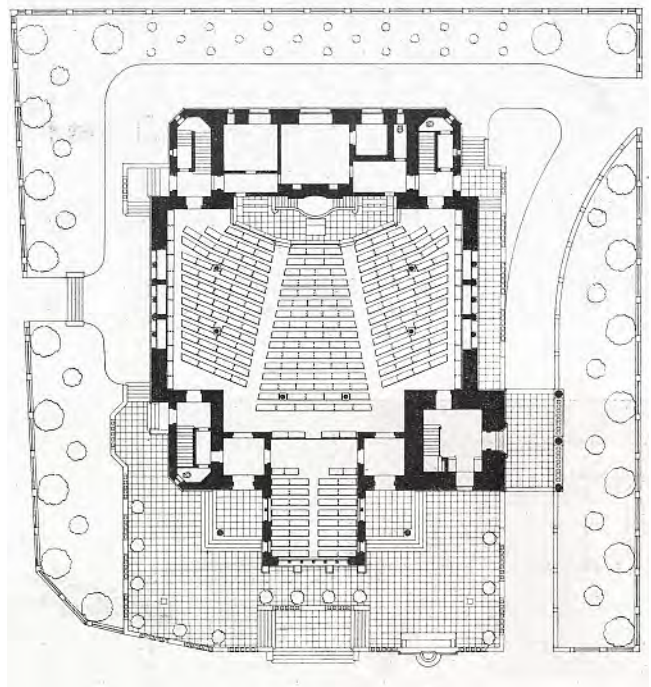


Abb. 20: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05), Grundriss. Der von zwei Eingangsvorhallen flankierte Konfirmandensaal mit seiner sechsfachen Fenstergruppe stösst axial hervor, gleichzeitig sind seine Sitzplätze direkt auf die Kanzel gerichtet. – SBZ 46 (1905), 276.

der Schweiz sah 1899 der zuvor bei Curjel & Moser angestellte Basler Architekt Wilhelm Mund dieses System für seinen Entwurf zur Kirche Rorschach vor, was von den akademischen Autoritäten des Preisgerichts (Hans W. Auer, Friedrich Bluntschli) als «interessanter Versuch» gewertet wurde.²⁵⁶ Solche Dispositionen beeinflussten auch die Aussenerscheinung der Kirche massgeblich, und im Innern entsprachen den zwei seitlichen Eingängen zwei Seitengänge im Gestühl, was einmal als passendes Symbol betrachtet wurde, da die evangelische Kirche «keinen Processions-Mittelgang braucht [...] und verschiedene Wege zum Ziel führen».²⁵⁷

Im Vergleich zu Deutschland favorisierte man die Lösung in der Schweiz nicht länger.²⁵⁸ Curjel & Moser schlugen das System in ihren Wettbewerbsentwürfen für

253 Ews Zürich-Aussersihl, 67. Dort auch zur Sonderlösung zweier gegenüberliegender Säle in Paul Rebers Johanneskirche, 58.

254 SBZ 37 (1901), 191 f.; Walter 2004, 20–22, 83–88; SBZ 37 (1901), 120; SBZ 46 (1905), 275.

255 Fritsch 1893, 316 (die Publikation ist Teil von Karl Mosers Bibliothek, Nachlass Karl Moser). Zu Osnabrück vgl. bereits DBZ 26 (1892), 37 ff.

256 SBZ 35 (1900), 206.

257 Ref. Kga Romanshorn, Jury-Bericht zum Projekt Albert Müllers.

258 Abbildungen bei Wanckel 1914, 81–90.

Romanshorn 1905 und Flawil 1908 zwar nochmals vor, doch beide wurden nicht realisiert. Einerseits sah man sich offenbar nur sporadisch veranlasst, den Konfirmandensaal zwecks vergrösserten Platzangebots zu öffnen, und gemäss Pflughard & Haefeli absorbierte der axiale Konfirmandensaal eine Menge der besten Sitzplätze.²⁵⁹ In der Schweiz behielt die seitliche Anordnung die Oberhand, vor allem weil nach 1905 zahlreiche Schweizer Reformkirchen nach dem «malerischen System» (S. 265) als Längsbauten mit kurzem Querarm konzipiert wurden, in denen teilweise unter der Empore der Konfirmandensaal untergebracht war.²⁶⁰ In den kleinen Diasporakirchen von Weesen und Cham, beide in steilen Geländeböschungen situiert, verlegte man den Konfirmandensaal in ein Untergeschoss, das talseitig zutage tritt. Eine direkte Verbindung mit dem Kirchenraum wurde somit zwar verunmöglicht, dafür der kleine Grundriss auf sparsame Weise ausgenutzt.

Die funktionalistischen Kniffe des dehnbaren Kirchenraums traten gegen 1910 allgemein zurück: Zum einen weil dem überhand nehmenden Reformbarock das einheitliche Raumgebilde wichtiger war als praktische Lösungen, zum anderen weil die Sitzplätze im Konfirmandensaal für die Teilnahme am Gottesdienst stets nachteilig waren.²⁶¹ In gewissen angelsächsischen Freikirchen oder in deutschen Beispielen um 1900 erhielt der Konfirmandensaal keine Doppelfunktion und wurde architektonisch mit dem Pfarrhaus oder weiteren Nebengebäuden verbunden, so etwa in Theodor Fischers Erlöserkirche in München, zugleich in Curjel & Mosers Johankirche Mannheim und später in der Schweiz auch in der ref. Kirche in St. Gallen-Heiligkreuz in der damals noch eigenständigen Gemeinde Tablat (fortan nur mit Tablat bezeichnet) derselben Architekten.²⁶² An der longitudinalen Berner Friedenskirche von 1920 wurde der Konfirmandensaal in einem Querarm, der zum Pfarrhaus führt, untergebracht. Da sich die Bankreihen zum liturgischen Zentrum ausrichteten, wären hier ganz ordentliche Zusatzplätze geschaffen worden, ohne dass der Unter-

richtssaal in den Kirchenraum hineinragte oder dessen Symmetrie störte.

Der Rückgang des Zentralbaus

Das *Wiesbadener Programm* erntete nicht überraschend Kritik im konservativen Luthertum und der Eisenacher Konferenz, fand aber vor allem bei den Reformierten, teilweise auch bei Lutheranern und Unitariern verschiedener Länder Zustimmung.²⁶³ In Deutschland fanden noch bis 1906, als die Ratschläge der Eisenacher Bewegung liberalisiert wurden, heftige Auseinandersetzungen um die richtige Disposition statt. Dabei überrascht, wie wenig der schon 1891 von Julius Ganz einleuchtend thematisierte Wesensunterschied des lutherischen und reformierten Gottesdienstes zur Sprache kam, dessen Berücksichtigung zu einer früheren Aussöhnung der verschiedenen Richtungen hätte führen können.²⁶⁴ Etwa seit 1906 vollzog sich aber generell eine allmähliche Abkehr vom *Wiesbadener Programm*, weniger aufgrund eines ideologischen Umschwenkens als infolge einer Lossagung von starren Regeln zugunsten verbesserter Anpassung an konkrete praktische Bedürfnisse. So eigneten sich der zentralisierte Grundriss und seine Konsequenzen allein schon aus finanziellen Gründen für kleinere Kirchenbauten nicht. Andere Triebfedern waren mehr ideologischer Natur und betreffen erneut die Stellung von Orgel und Kanzel sowie die Frage nach dem Chor, wobei auch hier die Ursachen sowohl in theologischen als auch in künstlerischen Anschauungen zu suchen sind.

Wesentliche Impulse zu dieser Liberalisierung gingen vom *II. Kongress für protestantischen Kirchenbau* in Dresden 1906 aus, hier fortan «Dresdener Kirchenbautagung» genannt. Diese fiel zeitlich und örtlich bewusst mit der *Dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung* 1906 (S. 168) zusammen und wurde im Vorfeld auch in der Schweiz bekanntgemacht.²⁶⁵ Verlauf und Ergebnisse des von Franz Dibelius (1847–1924) und Cornelius Gurlitt geleiteten Kongresses sind bereits gut nachgezeichnet

²⁵⁹ Ref. Kga Romanshorn, Gutachten Preisgericht August 1905.

²⁶⁰ Ausführlich besprochene Beispiele bei Walter 2016, 84.

²⁶¹ Kga Flawil, Bkp 11. 1. 1908, Bericht vom 1. 2. 1910.

²⁶² Koch 1903, 20, 25; Antrag Tablat 1910, 6 f.

²⁶³ Mai 1992, 144/148; ausführlicher vgl. Walter 2016, 78.

²⁶⁴ Mothes 1898, 260; Brennecke 1994, 25; Spitzbart-Maier 1989, 48–64.

²⁶⁵ SBZ 48 (1906), 23.

worden.²⁶⁶ Die vielen neuen und «gärenden» Gedanken sollten verarbeitet und die «künstlerischen Forderungen der Schönheit mit den kirchlichen Interessen des Kultus und der Zweckmässigkeit in Einklang» gebracht werden. Die verschiedenen Anschauungen sollten primär vorge-tragen werden, um auch die anderen verstehen und schätzen zu lernen. Vor diesem Hintergrund herrschte bei überraschend zahlreichen Diskussionspunkten Einig-keit, gerade in der Verbannung des «Schablonen- und Fabrikantentums» und in der «Gedankenfreiheit des Künstlers». Die Frage nach der Stellung von Kanzel, Altar und Orgel sorgte vor allem in lutherischen Kreisen für viel Gesprächsstoff ohne Ergebnis, während das *Wiesbadener Programm* für eine reformierte Kirche – Pastor Veesenmeyer war anwesend – prinzipiell wenig umstritten war. Gleichwohl löste die Tagung durch die Auflo-ckerung der Fesseln auch eine allmähliche Abkehr vom Zentralbaugedanken aus. Veesenmeyer selbst gab bei-spielsweise die Norm der axialen Orgel im Blickfeld der Gemeinde auf, und der Kulturreformer Paul Schumann (1855–1927) berichtete vom Tenor der Debatte, wonach die axiale Kanzelstellung als eher zweckmässig denn als schön empfunden wurde.²⁶⁷ Der Kunsthistoriker Paul Clemen befand, dass die Theologen den Künstlern so wenig als möglich die Hände binden sollten und sprach damit vielen aus dem Herzen.²⁶⁸ Für M. Escherich war die Gemeinsamkeit der christlichen Idee vergessen worden, denn die katholische Kirche kannte die Predigt auch, ebenso die lutherische Kirche den Altarkult.²⁶⁹

Adaptationsprobleme für einfachere Kirchen

Nachdem in der Schweiz nicht nur in Stadtquartieren, sondern auch in Land- oder Diasporagemeinden bis etwa 1905 überraschend ambitionierte Projekte mit Kreuzgiebelkirchen nach *Wiesbadener Programm* umgesetzt worden waren (Gossau, Weinfeld, Altstätten, Zug, Richterswil, Walenstadt), begann sich die Kostspieligkeit des *Wiesbadener Programms* wegen dessen Emporenstellungen und nachgerade bei der Variante Vierungsturm zu

entlarven. Mit Curjel & Mosers 1903 entworfenen und 1906 vollendeten Kirche St. Gallen-Bruggen wurde das Programm zunächst unauffällig vereinfacht: Einer der Querarme des Zentralbaus wurde bereits im Wettbe-werbsprojekt weggelassen und nur noch am Aussenbau durch den Giebel und zwei Strebepfeiler angedeutet (Abb. 21, 90).²⁷⁰ Oskar Hossfeld kritisierte den Zentralbau aus technischen Gründen, da sich die Kosten, die Notwendigkeit dicker Stützen sowie die mangelhafte Beleuchtung und Akustik negativ auf das Gesamtprojekt auswirkten. Gerade für Landkirchen eignete sich das Sys-tem aus seiner Sicht nicht,²⁷¹ und auch Gottfried Schindler monierte, dass die inneren Raumverhältnisse von Zentralbauten bei kleineren Anlagen zu eng werden.²⁷²

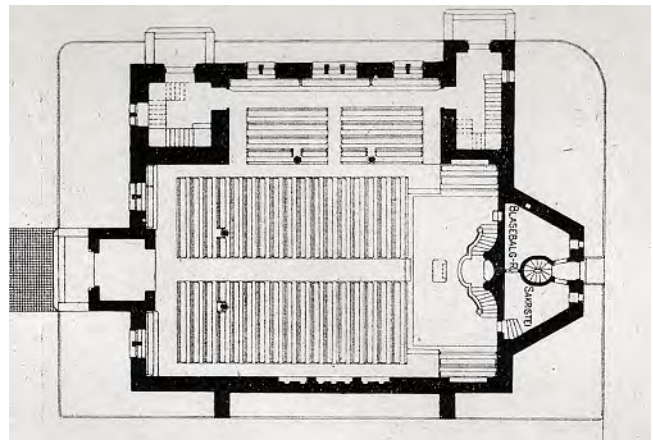


Abb. 21: St. Gallen-Bruggen, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1904–06), Grundriss. Durch die Fortlassung eines Querarms wird der konsequente Zentralbau durch Gewölbe und den äusseren Giebel nur noch angedeutet. – SBZ 47 (1906), 20.

Diese Auffassung hatte bereits 1898 im Wettbewerb zur Diasporakirche in Bremgarten AG zum Resultat geführt, dass der Basler Architekt Julius Kelterborn mit einer einfachen Saalkirche mit Flankenturm das erfolgsverwöhnte Büro Curjel & Moser austach, das trotz der bescheidenen Ausmasse versucht hatte, mit Zentralbau und Zweischiffsystem zu punkten (Abb. 22, 23). Die Kirche Weinfeld von 1902–04 war bereits das letzte Schweizer

²⁶⁶ Z.B. Seng 1995, 237–246.

²⁶⁷ Koch 1906b, 323; Wallenstein 1906, 322.

²⁶⁸ Schumann 1906a, 172 ff.

²⁶⁹ Escherich 1907, 99–101, 104.

²⁷⁰ SBZ 47 (1906), 21 ff.

²⁷¹ Hossfeld 1905, 31.

²⁷² Schindler 1905, 105.

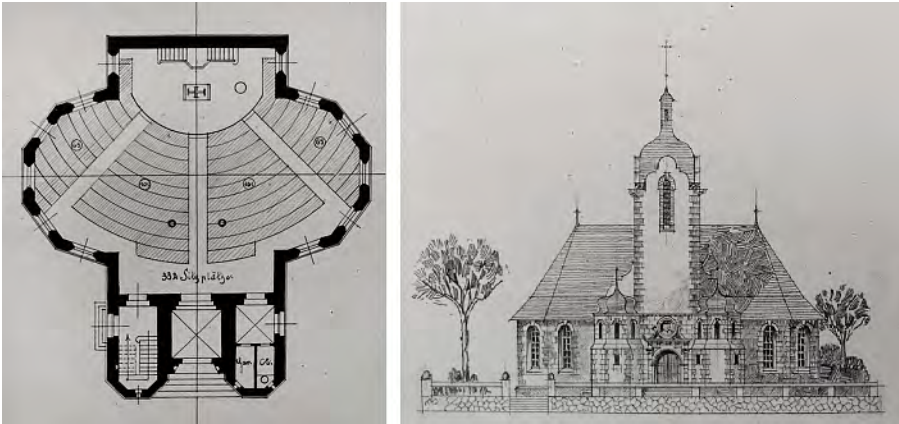


Abb. 22, 23: Bremgarten AG, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, 1898, Grundriss und Aufriss. Der stark in die Breite gedehnte Zentralbau entpuppte sich als zu kostspieliger und funktional wenig geglückter Versuch, die für grosse Stadtquartierkirchen entwickelten Systeme auf kleine Diasporakirchen zu übertragen. – Nachlass Karl Moser.

Beispiel eines Zentralbaus mit Vierungsturm, von dem man aus verschiedenen Gründen wieder abkam: Selbst Curjel & Moser, ihrerseits durch Zentralbauten mit Vierungsturm in Karlsruhe und Basel bekannt geworden, wichen 1905 im Entwurf für die ref. Kirche Romanshorn von diesem Schema ab, obwohl es im Bauprogramm als Option angegeben worden war. Sie führten die hohen Kosten als einen Grund an, «aber auch weil durch den seitlich gestellten Turm die malerische Wirkung der Gruppe ganz wesentlich bereichert und erhöht wird». Dies werde dem Charakter der Gegend besser entsprechen, während eine Vierungsturmanlage vor allem aus der Ferne die Identifikation eines kirchlichen Gebäudes verunklärt hätte, da die Kirche «ausschliesslich als Turm wirken» würde.²⁷³ Es handelt sich hier zweifellos auch um ein taktisches Vorgehen im Erläuterungsbericht eines Wettbewerbs: Eine prinzipiell gängige, im eigenen Wettbewerbsprojekt aber nicht verfolgte Dispositionslösung wird geflissentlich abgewertet, um Konkurrenzprojekte dieser Art aus dem Rennen zu drängen. In Zürich-Oberstrass machte sogar die Bauherrschaft 1907 geltend, die Beispiele in Weinfelden und Rorschach würden im Äusseren mit ihrem Vierungsturm «nicht den besten Eindruck» machen.²⁷⁴ Wie sehr Kostenersparnis und malerisch-asy-mmetrischer Entwurf zusammenhingen, erklärt der ebenfalls 1907 vermutlich durch Julius Kelterborn eingereichte Erläuterungsbericht für seinen in zwei Varianten eingereichten Wettbewerbsentwurf der Diaspora-Kirche in Biberist-Gerlafingen. Er beabsichtigte

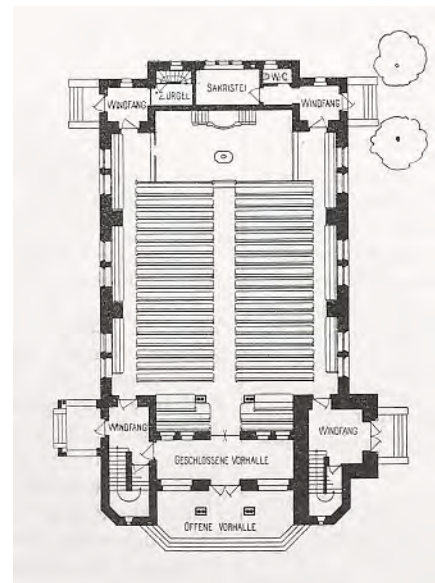


Abb. 24: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07), Grundriss. Typisches Beispiel einer mittelgrossen reformerischen Saalkirche mit liturgischer Anordnung nach Wiesbadener Programm. – SBZ 51 (1908), 173.

zunächst eine Vierungsturmanlage, reichte aber eine Variante mit Flankenturm ein, die er am Ende offenkundig selber bevorzugte: Die Kirche sollte «einen malerischen, heimeligen Eindruck machen. Mehr malerisch als monumental, der Kosten wegen».²⁷⁵

Cornelius Gurlitt reihte unter kirchliche Zentralbauten auch «kurze Saalkirchen oblongen Grundrisses», was die Architekten La Roche, Stähelin & Co. für ihre Kirche in Arlesheim explizit in Anspruch nahmen.²⁷⁶ Tatsäch-

273 Ref. Kga Romanshorn, Erläuterungsbericht zum Projekt Curjel & Moser.

274 Kga Zürich-Oberstrass, Bkp.

275 Kga Biberist-Gerlafingen.

276 Gurlitt 1906, 398.

lich bedeuten die zahlreichen nach 1905 entstandenen kurzen Saalkirchen keine entschiedene Ablehnung des *Wiesbadener Programms*, zumal das liturgische Zentrum mit zentraler Kanzel, Kanzelwand und dahinterliegender Orgel noch mehrfach nach diesem System ausgerichtet war. Diese Disposition weisen mehrere mittelgrosse Kirchenbauten aus der Zeit um 1906 auf (Degersheim, Wallisellen, Arosa, Bütschwil, Brütten und Spiez), die etwa zwischen 300 und 600 Sitzplätze boten (Abb. 24, 132). Damit vollzog sich zugleich eine Abkehr von den kreuzförmigen Grundrissen. Gurlitt propagierte solche zwar noch,²⁷⁷ doch möglicherweise setzte implizit jene Kritik dagegen ein, die der bedeutende protestantische Kirchenarchitekt der Zwischenkriegszeit, Otto Bartning (1883–1959), 1919 rückblickend aussprach: Er erwähnte Curjel & Mosers Kreuzgrundrisse (Mannheim, Berner Pauluskirche u. a.), die zwar «einer praktischen Lösung nahekommen, aber an ihrer raumkünstlerischen Divergenz scheitern». Gerade die einander gegenübergestellten, jedoch ungenügend auf die Kanzel gerichteten Seitenemporen führten zu einer «Zersplitterung der räumlichen Beziehungen», so dass sich die Besucher «verwirrt statt gesammelt» fühlen.²⁷⁸ Emil Sulze hatte bereits 1891 empfohlen, auf Besucheremporen wenn möglich zu verzichten,²⁷⁹ und bekannte Voten Karl Mosers aus der Zeit um 1910 lassen darauf schliessen, dass er bereits damals Bartnings Kritik beigeplant hätte (S. 253), denn auch sein Büro verwarf den Kreuzgrundriss zunehmend.²⁸⁰

Zwischen etwa 1905 und 1910 verfolgten viele Architekten eine Lösung zwischen länglichem Saalbau und Anklängen an die Kreuzanlage, indem sie die Kreuzarme stark verkürzten oder das Saalschema lediglich durch ein einarmiges Querschiff ausweiteten (Abb. 25, 300). An Curjel & Mosers unverwirklichtem Entwurf für Zug (1903) und kurz darauf an den Kirchen in Wallisellen und Niederscherli wurde dem Saalbau ein kleines emporenloses Querschiff mit reduzierter Firsthöhe hinzugesellt (Abb. 26). Die Akzentuierung des Nebensaales durch einen eigenen Quergiebel lässt sich auch als ästhetisch motivierte, «malerische» Bereicherung²⁸¹ deuten

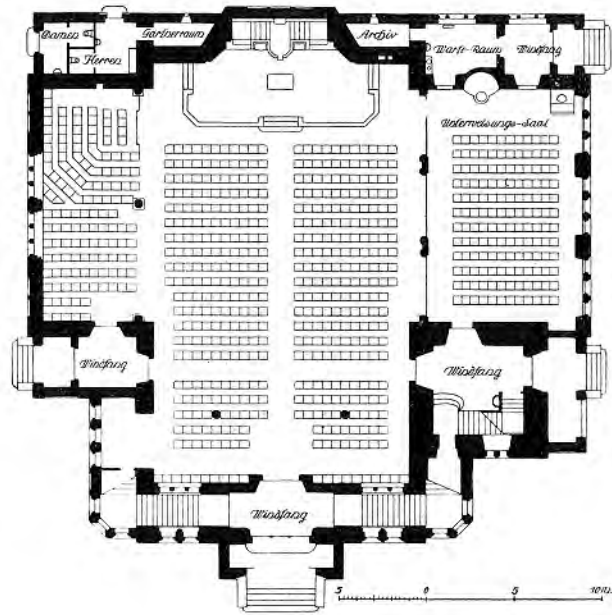


Abb. 25: Romanshorn, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1906–11), Grundriss. Im rechten, etwas längeren Querarm verläuft ein kleines Seitenschiff mit Empore. – SBZ 62 (1913), 53.

(S. 265) und fand ihre typologischen Vorläufer in angelsächsischen Freikirchen, denen oft ein einzelner Kreuzarm angelegt ist, der normalerweise abgetrennt als Vortragssaal genutzt wurde und durch eine verschiebbare Wand zum Kirchenraum geöffnet werden konnte.²⁸² In noch kleineren Saalkirchen wie in Röthenbach 1904 setzte man die Kanzel zwar axial, die Orgel jedoch über die Eingangsempore, wohl weil aufgrund der bescheideneren Ansprüche gar nicht erst an eine zweite Sonderempore zu denken war.²⁸³ In Weesen, wo sich der Saalgrundriss terrainbedingt einem Quadrat nähert, wurde die Kanzel axial platziert und die Orgel steht ebenerdig an einer Längsseite. So begannen sich die Dispositionen trotz gewisser prinzipieller Berücksichtigung des *Wiesbadener Programms* in Dorfkirchen je nach Grösse und spezifischem Bedürfnis stark zu diversifizieren.

277 Gurlitt 1906, 398 ff.

278 Bartning 1919, 69.

279 Sulze 1891, 234.

280 Gnägi 2010, 179.

281 Wölfflin 1907, 16–19.

282 Muthesius 1901a, 130.

283 Die Kanzel wurde nach einer umgestaltenden Renovation nachträglich an die Seite versetzt.



Abb. 26: Zug, ref. Kirche, Wettbewerbsprojekt Curjel & Moser, 1903, Perspektive (nicht ausgeführt). – Nachlass Karl Moser.

Akustik und Orgelstellung

Spätestens nach 1906 führten Debatten zur Akustik und zur Stellung der Orgel ebenfalls zu einer Aufweichung der Prinzipien typischer Zentralanlagen. Das gut verstandene Wort war eine Hauptbedingung für die Anteilnahme gerade am reformierten Gottesdienst.²⁸⁴ Laut 1892 durchgeführten akustischen Untersuchungen zur Ver-

ständigkeit der Predigtworte ergaben Kuppelkirchen und lange gotische Kirchen besonders schlechte Resultate.²⁸⁵ Hohe Räume galten generell als akustisch ungünstig und wurden normalerweise vermieden. Auch in den beiden Schweizer Kuppelbauten Zürichs (Enge und Kreuzkirche) waren, wie schon in Sempers Projekt für Hamburg 1844, die Gewölbe *unterhalb* des Tambours eingezogen, so dass die Kuppel nur äusserlich wirkte. Bei den vielen neugotischen Räumen wirkten sich gerade bei steinernen Rippengewölben die Höhlungen als Kugelanstelle von Zylindersegmenten besonders nachteilig aus, weil dann die Schallstreuung noch uneinheitlicher ausfiel.²⁸⁶ Abgesehen davon aber stellten sich die gotischen Gewölberippen, für die in manchen Zentralbauten die Netzstruktur der Wiesbadener Ringkirche exakt übernommen wurde, als vorteilhaft heraus. Curjel & Moser machten davon nach guten Rückmeldungen von der Karlsruher Christuskirche und der Basler Pauluskirche rege Gebrauch und setzten das Rippensystem auch für <ungotische> reformerische Zentralbauten ein.²⁸⁷ Die zunehmende Komprimierung ihrer Kirchenräume (S. 420) begünstigte die Akustik abermals. In Rorschach hingegen, wo Albert Müller dem Zentralbau eine Kuppelwölbung einzog, wurde sogleich bemängelt, dass die Akustik nur bei gefüllter Kirche gut und ansonsten unbefriedigend sei, dasselbe in Weinfelden, wo sich zusätzlich das Problem einer zu tiefen Kanzelnische stellte.²⁸⁸ Die Architekten Pflughard & Haefeli plädierten nach den schlechten Erfahrungen in Weinfelden bereits im Wettbewerb 1905 in Romanshorn für flachere und tiefere Decken und sprachen – wie vor ihnen schon Paul Reber – die Erfahrung aus, «dass die reichliche Verwendung von Holz die Akustik begünstigt».²⁸⁹ Emil Sulze wies bereits 1902 auf das von Otto March empfohlene Schriftchen Aurel Sturmhoefels von 1897 hin, wonach das Rechteck auch aufgrund der Akustik dem Zentralgrundriss überlegen war, weil die Reflexe den Schall mehr

²⁸⁴ Zur Akustik im Allgemeinen vgl. Gurlitt 1906, 518–522; Ews Altstätten 1906, 70 f.; Spitta 1891, 97.

²⁸⁵ Darunter Schinkels Friedrichswerdersche Kirche in Berlin, Ohlmüllers Kirche Maria Hilf in München, aber auch für die reformierte Basler Elisabethenkirche.

²⁸⁶ J. B. 1892, 97–99.

²⁸⁷ SBZ 38 (1901), 11; Ews Pauluskirche Basel 1901, 40; Koch 1908, 20.

²⁸⁸ Detaillierter vgl. Walter 2016, 90; Kga Rorschach; Kga Zürich-Oberstrass, Bkp; J. B. 1892, 97 ff.

²⁸⁹ Ref. Kga Romanshorn, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf «Akustisch», 1905. – Zu Paul Rebers Favorisierung der Holzdecken (s. o.) vgl. SBZ 14 (1889), 115.

unterstützten als störten.²⁹⁰ Auch Curjel & Moser machten mit ihren ersten Longitudinalbauten (z. B. Garnisonskirche in Kiel mit offenem Dachstuhl oder in Flawil mit kassetierter Tonne) sehr gute Erfahrungen.²⁹¹ Die zunehmende Bevorzugung rechteckiger Longitudinalbauten mit flacheren oder flachgewölbter Decken und Gewölbe brachte offensichtlich akustische Vorteile und war zudem gut vereinbar mit dem Ziel eines trauten, heimischen Kirchenraumes (Kap. 4.2.2).

Die Orgelstellung²⁹² wurde seit der Dispositionsreform schier endlos diskutiert. Was im neugotischen System die hohen Chorfenster waren, nämlich der optische «Horizont» des liturgischen Zentrums, sollte im *Wiesbadener Programm* vorwiegend der Orgelprospekt sein.²⁹³ Dies begünstigte die bereits im Historismus aufgekommene Gewohnheit, den Orgelprospekt durch die Architekten entwerfen zu lassen. Weil die Orgelbauer zunehmend mit technischen Neuerungen beschäftigt und mit den vielsträhligen stilistischen Entwicklungen überfordert waren, überwog um die Jahrhundertwende die optische Gestaltung die musikalischen Qualitäten des Instruments, so dass auch mehrfach stumme, dafür teils farbig gefasste Prospekt Pfeifen gebaut wurden (Abb. 247).²⁹⁴ Auch in Flawil weist die dekorative Fassung sämtlicher Orgelpfeifen sowie die eigenwillig rahmende Verbindung des Prospektes mit einem Bildwerk und dem Chorfenster darauf hin, dass die Orgel nicht nur im Dienst musikalischer Kunst stehen sollte. Die Positionierung fand einen ausdrücklichen Befürworter in Otto March, der einen «musikalischen Gottesdienst» propagierte, in dem Orgelspieler und Sänger «nicht rücklings auf uns eindringen», sondern «zur Gemeinde sprechen [...] und ihren Gesang leiten» sollten.²⁹⁵ March hatte aber wie Spitta bereits 1894 eine Niedergerlegung der Orgelepore vorgeschla-

gen, auf die kurz nach 1900 möglicherweise auch die Anlegung in St. Jakob in Zürich sowie in zwei Krefelder Kirchenbauten (Lutherkirche und Pauluskirche) zurückgeht.²⁹⁶ Eine noch tiefere, nahezu direkt auf dem Fussboden auflagernde Stellung wie in Balsthal oder Arlesheim barg hingegen die Gefahr der Schädigung durch Bodenkälte und verhinderte den Eindruck der Klangherkunft «aus hehrer Höhe».²⁹⁷

Kontroversen betrafen aber generell eher die insgesamt ungewohnte Stellung von Orgel und Sängerkorps gegenüber der Gemeinde.²⁹⁸ Nach dem Architekten Oskar Hossfeld und dem Heilbronner Pfarrer Gotthold Friedrich Weizsäcker sollte die Orgel örtlich nicht mit den kultischen Objekten zusammengehören und deshalb keine dominierende Stellung einnehmen. Hossfeld, allgemein dem Luthertum näherstehend und immerzu gegen die Parallelen zu Freikirchen oder Synagogen eingestellt, sah vor allem im Sängerkorps, der unglücklich im Rücken des Predigers stand, einen Hauptgrundsatz der gemeinschaftlichen Gottesdienstfeier verletzt. Deshalb plädierte er für den traditionellen Platz der Orgel auf der Eingangsseite, was auch Superintendent Franz Dibelius und Architekt Julius Graebner befürworteten.²⁹⁹ Theodor Fischer ordnete in seiner berühmten, 1901 vollendeten Erlöserkirche in München die Orgel auf einer Seitenempore an (Abb. 174). Die Schweizer Kirchenarchitekten, die anfänglich die Orgelstellung nach *Wiesbadener Programm* wählten, schwenkten später ebenfalls um. Pflughard & Haefeli etwa verwarfen ab 1905 die Stellung über der Kanzelwand: «Die Orgel soll nicht dominieren, aber dienen, und auch Freude bereiten, durch ihr Aeusseres sowohl wie durch ihren Wohlklang im Verein mit den Sängern.» Nicht zuletzt weil die Stellung auf der Eingangsempore zum Verlust der besten Sitzplätze führte,

290 Aurel Sturmhoefel, *Centralbau oder Langhaus? Eine Erörterung der Schallverhältnisse in Kirchen*, o.O. 1897, zit. nach Sulze 1902, 301.

291 Kga Flawil, Bkp. Das Kieler Beispiel wurde angeführt, weil die Massverhältnisse des Saalbaus in Flawil ähnlich werden sollten.

292 Jakob 1983.

293 Zum historischen Verhältnis der Orgel in der Liturgie vgl. Gurlitt 1906, 348–352, zur Aufstellung allgemein Gurlitt 1906, 460 f.

294 U. a. in der Zürcher Johanneskirche (Ews Zürich-Aussersihl 1901, 58) oder in der Berner Pauluskirche (Walter 2004, 59), zu erwähnen auch das Extrembeispiel im ref. Winterthurer Kirchgemeindehaus von 1913, wo über 80 stumme Pfeifen die gesamte Bühne rahmen. – Jakob 1983, 26.

295 Bode 1907, 10; Ews Altstätten 1906, 73 f.

296 DBZ 36 (1902), 497; Sulze 1904, 91.

297 Kga Arlesheim, Schreiben der Rekurskommission Anfang 1911.

298 Sulze 1902, 298.

299 Hossfeld 1905, 18, 49; Weizsäcker 1906, 201–203; Schumann 1906a, 172 ff.



Abb. 27: Niederscherli, ref Kirche (Karl Indermühle, 1912). Empore mit raumsparender, ästhetisch hübscher Lösung zur Orgelplatzierung. – Autor, 2010.

platzierten sie die Orgel in Zürich-Oberstrass und in Romanshorn auf einer Seitenempore über dem Konfirmandensaal (Abb. 264), wobei jene in Romanshorn 1964 auf die Eingangsempore versetzt wurde.³⁰⁰ Mit der seitlichen Platzierung wurde auch wieder eine künstlerische Gestaltung des Chorraums betont, und in Zürich schufen die grossen figürlichen Flachreliefs mit Christus inmitten der Engelschar in der Chornische eine besondere «Feierlichkeitsstimmung».³⁰¹ Aus ähnlichen Gründen befürworteten 1910 Curjel & Moser für die Kirche Tablat die traditionelle Orgelstellung über dem Haupteingang, denn «die Entfaltung des grössten Schmuckes liegt im Angesicht aller Kirchgänger in der Taufsteinnische, welche im unteren Teil eine einfache Marmorverkleidung, in der

Halbkuppel eine Malerei oder Mosaikdarstellung einer bedeutenden Begebenheit aus der Schrift erhalten soll».³⁰² Zwar machte Karl Moser in der Einweihungsschrift derselben Kirche darauf aufmerksam, dass für grössere Kirchen auf die Anordnung des *Wiesbadener Programms* zurückgegriffen werden müsse, doch offensichtlich nicht mehr aus ästhetischen oder theologischen, sondern nur noch «aus ökonomischen und praktischen Gründen».³⁰³ Karl Indermühle platzierte die Orgeln in seinen kleinen Kirchen stets auf der Eingangsempore, jedoch an die eine Wandseite gerückt, um die günstigen mittigen Emporensitzplätze freizuhalten (Abb. 27). Wie stark die Zeit nach 1906 von einer verstärkten Sensibilität für die künstlerische Vorrangstellung für Plastik und Malerei im liturgischen Zentrum geprägt war, bezeugt auch Karl Mosers Beurteilung von Indermühles Kirche der Schweizer Landesausstellung 1914. Er begrüsste die Aufstellung der Orgel im Rücken der Besucher zugunsten einer «höheren baukünstlerischen Wirkung der Kanzelwand», denn «das etablierte und bequeme System der Konzertkirche [gemeint ist das *Wiesbadener Programm*]» habe den Nachteil, «dass eine künstlerisch vollkommene Lösung der Kanzelwand ausgeschlossen ist».³⁰⁴

Kanzel versus Chor

Das Bedürfnis nach einem künstlerisch vollkommeneren, zentralen Blickpunkt für die Gemeinde fand auch in theologischen Argumentationen Unterstützung. Mit einer ging eine Rückkehr zu seitlichen Kanzeln, die gerade in kleineren Saalkirchen keinerlei praktischen Nachteile hatten.³⁰⁵ Vielmehr brachte der Wegfall der Sängerempore, deren Treppenanlagen, der Ausgestaltung der Kanzelwand und ihren dahinterliegenden Räumen eine beträchtliche Kostensenkung, was in Biberist-Gerlafingen, durch die Juroren 1906 mitbewirkt, zu einer exem-

³⁰⁰ Ref. Kga Romanshorn, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf «Akustisch», 1905; SBZ 55 (1910), 264ff. Vgl. auch Kga Zürich-Oberstrass, Baubeschrieb.

³⁰¹ Kga Zürich-Oberstrass, Baubeschrieb.

³⁰² Kga Tablat, Zusammenfassung des Auftrags durch Curjel & Moser.

³⁰³ Ews Tablat 1913, 96ff. Moser konnte sich dabei auch auf seine bereits 1904 vollendete Johanniskirche in Mannheim beziehen, wo trotz des üblichen Zentralraums mit axialer Kanzel die Orgel auf der Eingangsempore positioniert wurde, um an einer grossen Rückwand oberhalb der Kanzel eine Kreuzigungsdarstellung inmitten eines mächtigen bläulichen Fliesenfeldes Max Laegers zur Wirkung kommen zu lassen. Auch hier wird der künstlerischen Durchbildung des Kirchenraumes besondere Bedeutung beigemessen (Ews Mannheim 1904, 13).

³⁰⁴ Moser 1915, 105–116.

³⁰⁵ Weizsäcker 1906, 200; Clemen 1907, 99–103.

plarischen Abkehr vom Zentralbau zur Saalkirche mit Seitenkanzel führte (Abb. 527).³⁰⁶ Kurz zuvor hatte bereits die Kirche Balsthal wieder eine seitliche Kanzel erhalten, und in Zürich-Oberstrass legte man die Kanzel nicht nur wegen des Zweischiffsystems seitlich an, sondern auch, um im Chor genügend Raum bei Taufe und Konfirmation zu erhalten.³⁰⁷ Über die Jahrzehnte ist eine allmähliche Tieferlegung der Kanzel feststellbar. Setzten noch Mitte 19. Jh. axiale Kanzeln wie etwa in Heiden AR hoch über dem Boden an, senkte sich die Höhe mit dem *Wiesbadener Programm*, bei dem der Scheitel der Kanzelnische die Emporenbrüstung nicht überhöhen sollte. Teilweise lag die Kanzel gar zu tief und war von den hinteren Sitzreihen der Seitenemporen nicht zu sehen. Emil Sulze hatte 1891 eine «nur um einige Stufen erhöhte» Kanzel gefordert, bezog sich dabei auf die in der Dresdener Frauenkirche verwirklichte Lösung eines axialen Ambo und betonte als Pfarrer: «Ich will die Gemeinde erbauen [...], aber die Gemeinde soll auch mich erbauen [...] ein oben und unten darf es da nicht geben. [...] Mit der Kanzel schwindet der Kanzelton.»³⁰⁸ Frühe Beispiele mit Vorbildwirkung entstanden denn auch in Dresden: Der Kanzelkorb in Schilling & Graebners Christuskirche erhebt sich nur unwesentlich über die Sitzbänke, und Fritz Schumachers vielbeachteter Kirchenraum der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung von 1906 enthielt eine axiale Kanzel, die mit ihrer geringen Höhe über dem Boden ebenso als Ambo zu bezeichnen wäre, der bereits im Mittelalter bisweilen ebenfalls auf einem Podest ruhte und durch symmetrische Treppen zugänglich war (Abb. 244).³⁰⁹ Pfarrer Hans Bader würdigte eine vergleichbare Lösung in seiner Kirche Degersheim, wo die Kanzelhöhe gerade zum Überschauen der Gemeinde reichen sollte, ohne dass der Prediger von oben herab zur Gemeinde redet (Abb. 28).³¹⁰ Vergleichbare Kanzeln wurden danach auch in den Kirchen Flawil und Tablat, Spiez und Wallisellen, Romanshorn oder Mellingen verwirklicht, und 1919 bestätigte Johannes Ficker im Sinne Baders die praktischen und sozialen Vorteile dieser Kanzeln «in altchristlicher Ambonenform».³¹¹ Schumachers



Abb. 28: Degersheim, ref. Kirche (Curjel & Moser 1906–07). Inneres gegen Kanzelwand nach Wiesbadener Programm mit betont niedrig angesetzter Ambokanzel. – Kga Degersheim.

Kirchenraum mit seinem nischenartigen Abschluss zeigte zudem einflussreich auf, dass die den ebenerdigen Raum stets abrupt abschliessende Kanzelwand des *Wiesbadener Programms* auch etwas Beengendes hatte und, wie etwa in der Karlsruher Lutherkirche, trotz Beibehaltung der axialen Kanzel mit dahinterliegender Orgel überwindbar war (Abb. 518). Daneben hielt sich gerade in den kleinen Heimatstil-Landkirchen das altbekannte Schema der seitlichen, aber ebenfalls nur noch schwach erhöhten Kanzel mit polygonalem Korb und Schalldeckel.

Die in Deutschland zwischen Lutheranern und Reformierten sowie Konservativen und Liberalen ausgetragenen Dispute um Chorexistenz und Kanzelstellung³¹² waren in der Schweiz aus naheliegenden Gründen weniger intensiv. Kirchenneubauten erhielten aber seit etwa 1905 wieder vermehrt traditionelle, ebenerdige Chöre. Jene in Balsthal, Biberist-Gerlafingen und Arlesheim nahmen darin vorwiegend die Orgel auf, während die Beispiele in Zürich-Oberstrass (1910), Mellingen (1910), Oberwangen (1911, von aussen nicht zu erkennen), Cham und Frauenfeld-Kurzdorf (1915) trotz liturgisch beschränkter Notwendigkeit eine Raumergänzung bildeten. Architekten und Theologen lieferten im MGKK und

306 Kga Biberist-Gerlafingen, Expertenbericht 16. 5. 1906.

307 Kga Zürich-Oberstrass, Baubeschrieb.

308 Sulze 1891, 233.

309 Adolf Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter*, Darmstadt 1988, 40.

310 SBZ 53 (1909), 109–112; Weizsäcker 1906, 200.

311 SBZ 73 (1919), 229.

312 U. a. Auseinandersetzungen mit den dogmatistischen Chorbefürwortern wie Paul Bratke bei Schubring 1903, 65–67.

im CKB ästhetische Argumentationen für den Chor, die auch in der Schweiz eine Geltung beanspruchen dürften. Der bedeutende Theologe Karl Sell, der um 1900 zwischen lutherischen und reformierten Bestrebungen vermittelte, befürwortete den leeren Chor, «weil er dem Auge während der Predigt als Ruhepunkt diene», was sogar Emil Sulze gelten liess.³¹³ Auch Oskar Hossfeld hielt den abgesonderten Altarraum für protestantische Kirchen für wünschenswert, weil die Fläche für Taufen, Trauungen, Leichenfeierlichkeiten, Konfirmationen und Abendmahl gut genutzt werden konnte. Zudem erhalte der Raum dadurch Richtung, Gliederung, Charakter und «ein Haupt», das auch am Aussenbau von «formal-künstlerischem Werte» sei. Der Kirche als «bedeutsamsten Gebilde menschlichen Bauschaffens» sollte nicht jenes Kunstmittel genommen werden, mit dem sie «seit Urzeiten die Wirkung des Hervorgehobenen, des Feierlichen, des Geweihten» erzielte und auf das selbst Bähr mit dem protestantischen Predigtbau der Dresdener Frauenkirche nicht verzichtet hatte.³¹⁴ Eine weniger pragmatische als transzendente Befürwortung eines Chors kennzeichnet die Ausführungen des Pastors Arthur Neuberger (1866–1961) anlässlich der Dresdener Kirchenbautagung 1906: «Treibt auch manchmal meine Sympathie ein stark protestantischer Zug nach der Seite derer hin, die in dem Chor einen katholischen Rest [...] sehen, so will es mir doch nicht in den Sinn, dass es durchaus katholisch sein müsste, wenn die feiernde Gemeinde in ihrem Festgebäude aus ihrem Raume her [...] nach einem [...] «Räumlein» schaut, das durch seine Anlage, durch seine Ausschmückung, durch seine Einsamkeit, durch seine feierliche Stille als die herausgehobene Darstellung von etwas wirkt, was man noch nicht hat, wonach man sehend schaut, ein Gruss vom Vollendeten [...]. Die Seele wird deshalb noch nicht meinen, dass dort Gott wohnt [...]; sie sehnt sich einfach nach einem solchen Ort, dem sie ihre reine, ungestörte Pietät und Ehrfurcht zuwenden kann.»³¹⁵ Diese offenherzige Grundeinstellung, in der

MGKK publiziert und folglich auch Schweizer Theologen potenziell bekannt, fand in den genannten, mit einem Chor ausgestatteten Reformkirchenbauten hierzulande ihre Entsprechung.

Diese religiös-psychologisierende Argumentation ergänzte der Heilbronner Pfarrer Weizsäcker mit ästhetischen Gesichtspunkten. Ein Chor stimme mehr zur Andacht und unterscheide gemäss Fritsch die Kirche vom «Bedürfnisbau». Auch Weizsäcker dachte vorwiegend an einen Sonderraum für den Altar und für besonders wirksame ästhetische Ausschmückung.³¹⁶ Der bedeutende Theologieprofessor Johannes Ficker berichtete im Zusammenhang mit der neuen Lutherkirche in Freiburg i. Br. von der Signifikanz des Chors, der dem Raum meist erst das «feierliche, kirchliche Gepräge» gebe.³¹⁷ Dieses Bedürfnis bestätigen die um 1894 errichteten chorlos und abrupt schliessenden Anlagen der Berner Johanneskirche und der Rheinfelder Kirche, denen jedoch bereits 1909 bzw. 1933 chorartige Anbauten hinzugefügt wurden.³¹⁸ Der Wettbewerbsentwurf von Architekt Hans Klauser für die Kirche Lyss, 1915 noch nach dem *Wiesbadener Programm* ausgerichtet aber vorerst nicht verwirklicht, wurde 1926 vom Kirchgemeinderat im Hinblick auf die Ausführung neu beurteilt: «Man sollte [...] zur Erlangung eines stimmungsvollen Kircheninneren einen freien Chor mit Fenstern schaffen u. das dort vorgesehene Unterweisungslokal anderswo unterzubringen suchen. Es wird dabei auf verschiedene geschmacks- und stimmungslose Predigerkirchen der Neuzeit aufmerksam gemacht u. auf den Wunsch gerade jüngerer Theologenkreise, die Kanzel seitwärts wieder anzubringen und den Vorderraum für die Sakramente freizuhalten [...] das Chor hat sicher auch heute noch seine Berechtigung, da wir ja auch in der reform. Kirche zwei Sakramente kennen.»³¹⁹ Ein gemeindeweiter Streit, der sich 1910/11 im Nachgang zum Wettbewerb der Kirche Arlesheim (Abb. 29) um die Chor- und Kanzelstellungsfrage ereignet hat, ist schweizweit die einzige bekannte

313 Sell 1900; Sulze 1902, 298 f.

314 Hossfeld 1905, 18.

315 Neuberger 1906, 252.

316 Weizsäcker 1906, 201 ff.

317 SBZ 73 (1919), 229.

318 Zum durch Joss & Klauser geleiteten Umbau der Berner Johanneskirche, zu dem Curjel & Moser ihre ausdrückliche Zustimmung gaben, vgl. Thomas Gnägis Beitrag in: Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 20, zur Kirche Rheinfelden vgl. Kdm AG IX, 256.

319 Kga Lyss, Kirchgemeinderatsprotokolle 1926.

grössere Uneinigkeit in dieser Angelegenheit.³²⁰ Als drei ausgewählte Wettbewerbseingaben von den Verfassern nochmals überarbeitet werden sollten, standen sich der am *Wiesbadener Programm* orientierte chorlose Zentralbau mit axialer Kanzel auf der einen Seite (Projekt Albert Brändli, Burgdorf) und die Disposition mit Longitudinalbau, seitlicher Kanzel und Chor mit Orgel auf der anderen Seite (Projekt La Roche, Stähelin & Co., Basel) gegenüber. Für Brändli widersprach ein Chor den «Grundsätzen der modernen Baukunst *Wahrheit, Zweckmässigkeit und Schönheit*».³²¹ La Roche, Stähelin & Co. rechtfertigten den Längsbau für eine kleine Kirche als «zweckmässige Form». Sie kritisierten die ungünstige Wirkung der Kanzel an der Mitte der Schlusswand, wogegen auf einer seitlichen Kanzel «der Prediger nicht als Hauptstück einer grossen symmetrischen Wand, sondern als schlichter Mann vor einem Pfeiler» wirke und zudem einen Einblick in den Chor, letztlich also mehr Übersicht hatte.³²² Die neu einberufene, unter anderem mit Architekt Julius Kelterborn besetzte Jury favorisierte wie Pfarrer Jakob Kündig den Längsbau, eine andere Partei verfocht aber vehement Brändlis «wahrhaftiger protestantisches» Projekt.³²³ Kündig sympathisierte unerschwellig mit dem Luthertum, dessen Gottesdienst laut Paul Brathe «ein Gemeinschaftsverkehr der gläubigen Gemeinde mit ihrem Gott» war: «Gott und die Gemeinde, also zwei, treten miteinander in Verkehr», was durch die Schaffung zweier verbundener Raumeile, mithin Schiff und Chor, räumlich zur Darstellung gebracht wurde:³²⁴ «Wir wollen ja alle eine Kirche und nicht nur einen Versammlungssaal», und der Chor gebe dem Inneren der Kirche «eine gewisse Weihe die man in einer Dorfkirche nur ungern missen möchte». Nachdem die Abstimmung der Kirchengenossenschaft 1910 knapp zugunsten des Projekts La Roche ausfiel, rekurierte die unterlegene Partei und entgegnete, «wir besuchen den Gottesdienst nicht, um in süssliche Stimmung gewiegt zu werden, sondern um der kräftigen Nahrung, die das von der Kanzel gesprochene Wort vermitteln soll, teilhaftig zu wer-



Abb. 29: Arlesheim, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co., 1911–12). Blick zum Chor mit seitlicher Kanzel und Orgel im Chorraum, gegenüber dem Originalzustand nur unwesentlich verändert. – Autor, 2011.

den».³²⁵ Die Brändli-Partei unterlag im Januar 1911 aber erneut, symbolhaft für das leise Scheitern des vollendeten Zentralbaugedankens, der gerade in Landkirchen nicht konsequent durchsetzbar war.³²⁶

Bei allen Abkehrtendenzen vom *Wiesbadener Programm* ereignete sich im reformierten Schweizer Kirchenbau keineswegs ein kollektiver Rückfall in die Dispositionen des 19. Jh., sondern die meisten prinzipiellen Errungenschaften des *Wiesbadener Programms* setzten sich auf Dauer durch. Für klassisierende Grossbauten Ende der 1910er Jahre wie in Zürich-Fluntern und in der Berner Friedenskirche wurde hinsichtlich der zentralen Kanzelstellung mit dahinterliegender Orgelempore weiterhin auf die Dispositionsreform zurückgegriffen (Abb. 272, 273), wobei die niedrigen, amboartigen Kanzeln und im Falle von Bern das reformerische Gestühl

³²⁰ Detailliert bei Walter 2016, 95 ff.

³²¹ Kga Arlesheim, Schreiben Albert Brändli vom 30.9.1910.

³²² Kga Arlesheim, Erläuterungsbericht La Roche, Stähelin & Co., Schreiben La Roche, Stähelin & Co. vom 27.9.1910; Ews Arlesheim 1912, 29.

³²³ Kga Arlesheim, Bkp; Sommerer/Walter 2012, 8 f.

³²⁴ Ganz 1891, 219; zu Brathe vgl. Gurlitt 1906, 367, 371.

³²⁵ Kga Arlesheim, Schreiben der Rekurskommission, Januar 1911.

³²⁶ Kga Arlesheim, Bkp; Sommerer/Walter 2012, 8 f.

ohne Mittelgang hervorzuheben sind. Ein Ausblick auf die grösseren reformierten Schweizer Kirchenbauten und deren in der SBZ wiedergegebenen Wettbewerbsprojekten der 1920er und 1930er Jahre zeigt auf, dass Longitudinalbauten gegenüber Zentralbauten oder Zwischenlösungen wieder leicht bevorzugt wurden, die axiale Kanzelstellung gegenüber der seitlichen deutlich dominiert und die Emporen seltener dreiseitig, dafür bisweilen auf der Eingangsseite verdoppelt übereinander angelegt werden.³²⁷ Die meisten Bauprojekte enthalten einen axialen Haupteingang und einen Mittelgang in der Sitzordnung, bis auf wenige Ausnahmen, die ähnlich der Berner Pauluskirche einen Konfirmandensaal in die Hauptachse anlegten.³²⁸ Die Dispositionsreform war eine Folge der theologisch-liberalen Bewegung, zu der aber auch die Auffassung gehörte, Kirchen und ihre liturgische Ausstattung nicht streng nach Programmen, sondern frei nach spezifischen Bedingungen zu disponieren. Als theologische Grundlage leistete der Gedanke der Zentralisierung des Kirchenraumes für die familiär verstandene Kirchgemeinde einer heimischen Inszenierung der Bauten wesentlich Vorschub, sowohl für den vertraut wirkenden Aussenbau als auch für die freundlich-geborgene Atmosphäre des Innenraums.

1.3 Liturgie und Architektur im römisch-katholischen Kirchenbau

Parallel zur theologisch-liberalen Bewegung der Protestanten reagierte auch ein von sozialen Bestrebungen ausgehender Reformkatholizismus auf die veränderte gesellschaftliche Situation des 19. Jh. Die Verhältnisse in Deutschland, wo sich die klerikalen Standpunkte zwischen den Diözesen stark unterschieden, sind untersucht worden,³²⁹ jedoch nur beschränkt auf die Schweiz übertragbar. Gemeinsam ist den Konfessionen in der Schweiz

seit Ende des 19. Jh. eine auf liberalen Gedanken basierende Neigung zum kirchlichen Einheitsraum. Dagegen blieb das traditionelle liturgische System mit Altarraum und seitlicher Kanzel sowie der übrigen Ausstattung in der katholischen Kirchenbaupraxis vorerst unangefochten, und die Orgel wurde prinzipiell gegenüber dem liturgischen Zentrum auf einer Eingangsempore aufgestellt.³³⁰ Für die Debatte zum Verhältnis zwischen Klerus, Reformkatholizismus und der modernen kirchlichen Kunst- und Architekturfrage war in der Deutschschweiz die Gestalt des Paters Albert Kuhn von zentraler Bedeutung. Da seine Urteile auf einer Neigung zum Barock und zugleich einer Billigung der modernen, zeitgenössischen Kunstbewegung beruhten, beeinflusste er die stilistisch und typologisch verhältnismässig liberale und fortschrittliche Grundhaltung im katholischen Schweizer Kirchenbau massgeblich.

1.3.1 Reformkatholizismus

Das Verhältnis zur Kurie

Die Kurie lehnte unter dem Eindruck des Kulturkampfes eine Auseinandersetzung mit modernem Gedankengut ab: Papst Leo XIII. (im Amt 1878–1903) legte seinem Kampf gegen den Modernismus die Neuscholastik auf der Basis des Dominikaners Thomas von Aquin zugrunde, was sogleich reformkatholizistische Gegenbewegungen auslöste.³³¹ Papst Pius X. (im Amt 1903–1914) verurteilte die modernistischen Lehren gar als Häresien, veröffentlichte 1907 eine Zusammenstellung «modernistischer Irrtümer» und forderte 1910 von allen Priestern einen Antimodernisteneid.³³² Das ambivalente Verhältnis der katholischen Kirche zum Modernismus ist wissenschaftlich gut aufgearbeitet worden.³³³ Gegen den römischen Zentralismus und dessen hierarchische Gedanken, das Pflichtzölibat, die Ausschliesslichkeit lateinischer

327 SBZ 1920–1935. Der Überblick betrifft insbesondere die Wettbewerbsprojekte für die Kirchen in Dietikon ZH, Arbon TG, Buchs SG und Solothurn, ausserdem die Lukaskirche in Luzern und die Pauluskirche in Zürich.

328 Beispielsweise die Kirchen in Buchs SG (SBZ 94 (1929), 264–267) und Arbon TG (SBZ 88 (1926), 191 ff.). Der Konfirmandensaal von Arbon lässt sich nicht zum Kirchensaal hin öffnen.

329 Heinig 2004.

330 Zu den Gesetzen katholischer Liturgik und zum Chor-, Kapellen- und Altarwesen im Kirchenbau um 1900 vgl. Gurlitt 1906, 176–249.

331 Pfister 1984, 302–308.

332 Vischer/Schenker/Dellsperger 1998, 257; Frei 2004, 87–93.

333 Altermatt 1989.

Sprache in der Liturgie und die naiv-konservative Frömmigkeit opponierte eine reformkatholizistische Bewegung, die vornehmlich im Bildungsbürgertum Unterstützung fand.³³⁴ Vor allem im süddeutschen Raum stemmten sich mehrere liberale Theologen gegen die Politik der römischen Kurie und befürworteten einen unpolitischen «religiösen Katholizismus». In München prangerten um 1900 Karl Muth (1867–1914) und Georg Freiherr von Hertling (1843–1919) die «literarische Inferiorität» der Katholiken an und versuchten ähnlich wie die Protestanten, die Theologie mit der Wissenschaft zu verknüpfen. Muths 1903 gegründete Zeitschrift *Hochland* war ein auf christlich-katholischer Grundlage aufbauendes Organ, das in Abkehr von übertriebenem Dogmenkult ein reformerisches, bürgerliches und verstandesgemässes Kultur- und Gemütsleben fördern und dadurch auch «grosse künstlerische und dichterische Taten» begünstigen wollte.³³⁵ In der Schweiz gab es vergleichbare Bestrebungen, die vor allem in der Zeitschrift *Schweizerische Rundschau* ein aufgeschlossenes Diskussionsforum für sozial-, kultur- und staatspolitische Fragen fanden.³³⁶

Pater Albert Kuhn als Kunstexperte

Als Kunsthistoriker, Professor und Publizist war der Einsiedler Benediktinerpater Albert Kuhn (1839–1929) in kirchlichen Bau- und Kunstfragen ein anerkannter Experte, der mit seiner Autorität grossen Einfluss auf das Baugeschehen ausübte. An den Einweihungsfeiern der drei zürcherischen katholischen Kirchenneubauten Liebfrauen, St. Antonius und St. Josef hielt Kuhn gar die Festpredigten.³³⁷ Sein Wirken als Experte bei Kirchenrestaurierungen wurde untersucht,³³⁸ demgegenüber ist seine Beratungstätigkeit für kirchliche Neubauten weniger erforscht. Zumeist wurde Kuhn im Vorfeld von Kirchenneubauten durch die zuständigen Pfarrer als Experte bei-

gezogen. Nicht wenige dieser Geistlichen gehörten zu seinen ehemaligen Einsiedler Schülern und zollten ihm generell grossen Respekt.³³⁹ Kuhns Einwirken lockerte primär die Vorherrschaft des auch im katholischen Kirchenbau vorherrschenden neugotischen Systems zugunsten von Einheitsräumen und dem Barockstil.

Kuhns Verhältnis zum Klerus und zu Stilfragen

Zwischen 1860 und 1890 hatten die Pfarrherren aufgrund des Mangels an akademisch gebildeten Architekten vor allem für ländliche Schweizer Kirchenbauten mitunter einen wesentlichen Anteil an der Gestaltung eines Neubaus.³⁴⁰ Obwohl Diözesanbestimmungen oder «weltliche Verordnungen» Baukommissionen verlangten, gab es laut Kuhn wiederholt «geistliche Herren, die selbst und allein alles einleiten und durchführen wollen, wenn ein Kirchenbau [...] zu leisten ist». Auf der anderen Seite hielten Baukommissionen gegenüber den Pfarrherren die kirchliche Ausstattung oftmals für geradezu unnötig, was die Pfarrer gemäss Kuhn zu Recht bekämpften, weil diese nach liturgischen Vorschriften und «im Interesse der Kunst [...] gefordert war».³⁴¹ Das Kirchenbauklima im deutschsprachigen Raum war Ende des 19. Jh. beherrscht von ultramontan gesinnten rheinischen Diözesen und deren Selbstverständnis eines stilreinen mittelalterlichen Kirchengebäudes. Das Rheinland stand unter einem derart gewaltigen Eindruck des 1880 vollendeten Kölner Doms, dass Erzbischof Antonius Kardinal Fischer noch 1912 ankündigte, nur romanische und gotische Kirchenbauten zu bewilligen.³⁴² Von der lange nachwirkenden Forderung August Reichenspergers (1808–1895), wonach katholische Kirchen nur gotisch zu bauen waren, löste sich auch die *Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst* – nicht zuletzt dank Cornelius Gurlitts Aufarbeitung des Barockstils – erst um 1905.³⁴³ Die Gotik hielt

³³⁴ Frei 2004, 98 f.

³³⁵ Karl Muth, Vorwort zur Zeitschrift *Hochland*, in: *Hochland* I, Bd. 1 (1904), 3–5; Klöcker 1998.

³³⁶ Frei 2004, 87–93.

³³⁷ Kga St. Josef, Zürich, Diaspora-Kalender 15 (1915), 18.

³³⁸ Pescatore 2001, Pescatore 2002.

³³⁹ Wettstein 1996, 159; Pescatore 2001, 10 f.

³⁴⁰ Mathis 1992, 13.

³⁴¹ Kuhn 1917, 36.

³⁴² Heinig 2004, 54, 123–133; Parent/Stachelhaus 1993, 23. Zu erwähnen bleibt, dass gotisierende Kirchen nach 1900 auch nicht immer doktrinär historistisch waren, sondern teilweise mit der Zeit gehende Heimatstil- oder Expressionismuszüge erkennen lassen.

³⁴³ Gurlitt 1906, 69.

sich in einzelnen Regionen Deutschlands noch länger, und zwar explizit nicht als «zeitgenössischer» Kunststil, sondern laut dem Münchener Kardinal Michael von Faulhaber noch 1924 ausdrücklich mit der Absicht, «die kirchliche Kunst von der zeitgenössischen Kunst mit aller Deutlichkeit abzusetzen».³⁴⁴

Kuhn aber gehörte unter jenen Klerikern, die zur Baukunst Position bezogen, nebst dem deutschen Priester und Autor Georg Heckner in eine antikonservative Garde. Heckner hatte bereits 1891 die «archäologische Schule» kritisiert, welche «das, was in alten Kirchen sich finde, als Willen der Kirche und ihre Tradition annehme»; er beanstandete demzufolge kostspielige Einrichtungen, die dem praktischen Bedürfnis hinderlich seien, beispielsweise Altäre, auf denen das Messelesen nahezu unmöglich war.³⁴⁵ Berufen durch den Würzburger Domkapitular Franz Hergenröther, legte auch Kuhn bereits 1893 an einem deutschen Katholikentag dar, dass sich die katholische Kirche der neueren Entwicklung nicht verschliessen dürfe und dass die doktrinäre Neuauflage mittelalterlicher Baustile abzulehnen sei. Stattdessen trat er für eine Gleichberechtigung der Stile ein und warb für die «einheitliche und gemeinsame Feier des Gottesdienstes», für welche die Raumideale des Barock – weniger dessen Dekorformen – die geeignete Hülle böten. Kuhn erntete offenbar viel Beifall, und sein Plädoyer wurde auch durch die Presse verbreitet.³⁴⁶ Nachdem sich Kuhn bereits 1878 mit den Denkmälern Roms intensiv auseinandergesetzt hatte, bildete seine 1883 erstmals in Buchform publizierte, 1913 neu aufgelegte Monografie zum Stiftsbau in Einsiedeln den Auftakt zu seiner Beschäftigung mit dem Schweizer Barock. Behandelte er den Barockstil 1883 noch etwas geringschätzig und in Berufung auf Jacob Burckhardt als «verwilderten Dialekt» der Renaissance, bestätigte er 1913 sein liberalisiertes Verhältnis zu den Stilen.³⁴⁷ Inzwischen war die

Barockforschung deutlich vorangeschritten, und bereits seit dem Ende des 19. Jh. empfahl Kuhn den Barockstil auch für Kirchenbauten und propagierte die Zweckdienlichkeit in Verbindung mit der barocken, von Stützen unzertheilten Weiträumigkeit und Helligkeit, woraus auch abzuleiten ist, dass ihn weniger der Dekorkanon im historischen Sinn, sondern vielmehr die räumlichen Qualitäten interessierten. Für die Erfüllung praktischer Bedürfnisse forderte Kuhn «grosse einheitliche Zentralräume, die für jeden Besucher freie, ungehemmte Aussicht auf den Altar und die Kanzel gestatten», wobei er sich sowohl auf den Stil Roms, «der Stil des kirchlichen, katholischen Aufschwungs», auf die jesuitischen Kirchentypen der «grossen katholischen Reformatoren» wie die heiligen Kajetan, Ignaz von Loyola und Philipp Neri, aber auch generell auf das Vorbild des süddeutschen Barocks bezog.³⁴⁸ Diese zwar stilistisch exemplifizierte, letztlich aber prinzipiell raumtypologische Fixierung war progressiv. Kuhn folgte damit analog zu den Protestanten auch der Auffassung August Schmarsows, der 1894 historismuskritisch über Architektur als Raumgebilde und die Erfassung des Raumes als Gesamtheit schrieb.³⁴⁹ Den Barock beurteilte er wie viele Reformarchitekten (S. 208) auch deshalb als besonders zeitgemäss, weil er dem Profanbau immer noch innewohne und dieser «dem Volksbewusstsein näher steht». Sakral- und Profanbau sollten aus seiner Sicht, ganz anders als in der Beurteilung Faulhabers, nicht prinzipiell unterschiedliche Wege gehen,³⁵⁰ was dem reformerischen Gedanken vollständig entsprach. Künstlerisch betrachtete Kuhn die Stile allerdings als gleichwertig, dementsprechend stellte er beispielsweise auch Adolf Gaudys Kirche in Romanshorn trotz der romanischen Stilhaltung und des basilikalischen Querschnitts (S. 76) als hervorragende Lösung dar (Abb. 30, 465).³⁵¹

Kuhns Autorität als Experte dürfte vor 1900 noch nicht so unbestritten gewesen sein wie nach der Jahrhun-

³⁴⁴ Fahmüller 1992, 71, Pescatore 2002, 28–29.

³⁴⁵ Gurlitt 1906, 67f.

³⁴⁶ Fahmüller 1992, 71.

³⁴⁷ Kdm SZ III.I, 131–140.

³⁴⁸ Kuhn 1917, 34ff. – Vgl. auch einen Vortrag Albert Kuhns anlässlich der Planung zu St. Paul in Luzern 1909, Nachlass Kuhn, zit. nach Pescatore 2001, 33.

³⁴⁹ Schmarsow 1894, 10; Wettstein 1996, 82.

³⁵⁰ Pescatore 2001, 33.

³⁵¹ Vgl. Kuhns Vortragsmanuskript zum Referat über den modernen Kirchenbau in der Schweiz, gehalten am Instruktionkurs für kirchliche Kunst in Bern am 20. Juli 1914 (im Zusammenhang mit der schweizerischen Landesausstellung 1914), zit. nach Pescatore 2001, 37.

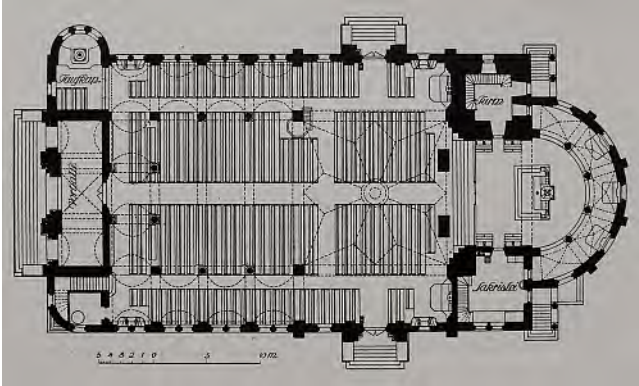


Abb. 30: Romanshorn, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1911–13). Verhältnismässig konservativer Grundriss mit longitudinalem Basilikalsystem und bestuhlten Seitenschiffen. – SBZ 62 (1913), 221.

dertwende. Nachdem er 1892–94 Hardeggers Bau der Liebfrauenkirche in Zürich mitentwickelt und durch die Wahl des frühchristlich-römischen Stilvorbilds eine Verbindung zum Papsttum bekräftigt hatte,³⁵² wandte er sich, bereits gegen 60-jährig, zunehmend vom Ultramontanismus ab. Für die Pfarrkirche Göschenen schlug er 1896 den «edlen Barockstyl als vorherrschende Geschmacksrichtung unserer Zeit» vor. Der zuständige Churer bischöfliche Kanzler, Georg Schmid von Grüneck (1851–1932, ab 1908 Bischof von Chur) war jedoch die bedeutendere Instanz und schlug konkret einen Bau in romanischem Stil aus unverputztem Granit vor sowie August Hardegger (1858–1927) als dafür geeigneten Architekten. Schmid von Grüneck hatte lediglich noch aus verschiedenen Skizzen Hardeggers auszuwählen, und die Gemeinde folgte dem Vorschlag ohne weitere Abstimmung. Kuhn trat demgegenüber für beschränkte Wettbewerbe und demokratische Entscheide ein: In Kreuzlingen um 1900 oder in Romanshorn um 1910 wurden Konkurrenzen ausgeschrieben, Expertengutachten breiter diskutiert, und schliesslich stimmte die Kirchenversammlung über die Projekte ab.³⁵³ Vermehrt wurde eine Baukommission eingesetzt, die sich im Fall der Kirche Flüelen allerdings mit einer eigens bestellten Jury (mit Friedrich von Thiersch) gegen den von Kuhn

1908 vorgeschlagenen Entwurf Gaudys entschied – aus naheliegenden Gründen favorisierte die Jury das Projekt des gebürtigen Flüeler Architekten Paul Siegwart, das sich hinsichtlich Stellung der Kirche sogar gegen eine bischöfliche Intervention durchsetzte.³⁵⁴ Aufgrund der fortschrittlichen, heimisch-barockisierenden Architektur der Flüeler Kirche ist allerdings anzunehmen, dass Kuhn seine künstlerischen Maximen nicht unterlaufen sah, sondern diese in hohem Grade umgesetzt wurden.

Kuhn als Förderer der Reformarchitektur

In vielen Fällen wurde dem Urteil Albert Kuhns Folge geleistet. Mehr Lehrer und Kenner als Wissenschaftler und Forscher, hatte sich Kuhn intensiv mit Kunstgeschichte befasst und einige vielgelesene Bücher veröffentlicht, darunter sein opus magnum *Allgemeine Kunstgeschichte* 1891–1907.³⁵⁵ Obwohl er sich als Benediktinerpater gegen Schopenhauers und Nietzsches «dünnkelhafte und materialistische Weltanschauung [...] ohne Jenseits und Ewigkeit» stemmte, war er vielen modernen Lebensbereichen, der Heimatschutzbewegung und auch der Reformarchitektur gegenüber aufgeschlossen, was angesichts der konservativen Grundhaltung vieler damaliger Kleriker hervorzuheben ist. Er fand Anerkennung in Karl Muths reformkatholizistischer Zeitschrift *Hochland*, die für einen zeitgemässen Stil eintrat und sogar protestantische Beispiele als «bemerkenswerte Ansätze» für einen modernen Stil des 20. Jh. heranzog.³⁵⁶ Aus Kuhns Gutachten ist zudem herauszulesen, dass er selber regelmässig architektonische Fachzeitschriften konsultierte und sich eine reformerische Grundhaltung eigenständig aneignete. So betrachtete Kuhn den Historismus kritisch und trat für die fortschrittliche Kunstaübung des frühen 20. Jh. ein: «Auch Kirchen entstehen, die anders aussehen, als die bisher bekannten, – Kirchen, die gotische Form haben und doch nicht gotisch sind [...] Auch das sind Äusserungen, Versuche des neuen Stils. Sollen wir diesen neuen Stil zulassen? Gewiss. Die Romantik in der bil-

³⁵² Pescatore/Winzler 1997, 12.

³⁵³ Kath. Kga Romanshorn, Abstimmung am 27.2.1910 mit 14 zu 0 Stimmen bei einer Enthaltung für das Projekt Adolf Gaudy.

³⁵⁴ Kdm UR II, 95.

³⁵⁵ Pescatore 2001, 13–15.

³⁵⁶ Theodor Fischers Münchner Erlöserkirche und Schilling & Graebners Dekoration der Dresdener Kreuzkirche, vgl. *Hochland* I, Bd. 2 (1904), 248 ff.

denden Kunst, das Zurückgreifen auf das Mittelalter war ein Notbehelf. Diese Romantik ist vorüber.»³⁵⁷ Wie die Reformarchitekten, so sah Kuhn lediglich in der allzu subjektivistischen und individualistischen Ausartung der Kunst eine Gefahr, hielt indes eine geistige Selbständigkeit des Künstlers für eine «Grundlage allen künstlerischen Schaffens», was er im Monumentalismus von Curjel & Mosers Basler Pauluskirche erfüllt sah: «Grösste Einfachheit, strengste Sachlichkeit, Ableitung der Formen aus dem Organischen und Notwendigen [...] Gegenüber der Zierlust und dem Prunk, die sich an früheren Stilbauten oft so sehr bemerklich machen, sucht das Streben nach Einfachheit die Hauptwirkung in grossen Linien, Umrissen, Flächen.»³⁵⁸ In seiner bedeutendsten Abhandlung zum Kirchenbau (*Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Restauration*, 1917) bekräftigte Kuhn diese Haltung und würdigte auch Adolf Gaudys Kirche in Romanshorn als «trotz einer Totalauffassung eines Stils individuelles Meisterwerk», das den (romantischen) Stil weiterbildet.³⁵⁹ Auch in der «Heimatkunst» sah Kuhn künstlerisches Potenzial, denn sie sollte insbesondere der gegenwärtigen Kunstbewegung «Stilnuancen» verleihen, um «bei jedem Volke etwas Eigenartiges hineinzulegen: Und das ist eben das Heimatliche, das Nationale».³⁶⁰

Kuhn befürwortete auch neue Baustoffe wie Eisen und Beton, ebenso die junge Technik der Rabitzgewölbe, die im Vergleich zu den Lattengewölben der Renaissance- und Barockzeit (deren Lattenzüge im Verputz ausserdem durch hellere Schattierungen oft sichtbar wurden) geeignet waren, weite Räume wasser- und feuerfest zu überwölben, was für ihn auch den religiösen Bedürfnissen der Gegenwart am besten entsprach. Hier vereinigen sich Kuhns Plädoyer zum Barock, zur liturgisch sinnvollen Weiträumigkeit und zur architektonischen Moderne, denn in barockisierenden Einheitsräumen sah Kuhn alles vereinigt, was von einem Gotteshaus zu verlangen war: «Praktische Zweckmässigkeit, Würde, Einführung in die religiöse Stimmung, Erhebung der Seele zum Gebet und Andacht.»³⁶¹ In diesen Qualitäten äussert sich, analog zu

den Bestrebungen im reformierten Kirchenbau, die Höherbewertung der subjektbezogenen, seelisch direkt wirksamen Eigenschaften der Architektur gegenüber idealistischen (Stil-)maximen, wie sie die konservativ-katholische Bewegung verfocht.

Kuhns Verhältnis zu den Architekten

Die Anschauungen Albert Kuhns wirkten massgeblich auf den katholischen Kirchenbau der Schweiz ein. Gerade die zu Beginn des 20. Jh. meistbeschäftigten Architekten katholischer Kirchenbauten, August Hardegger, Albert Rimli (1871–1954) und Adolf Gaudy, kamen nicht um Kuhns Urteil herum. Hardegger mit St. Joseph in Basel und Rimli mit Kreuzlingen-Emmishofen erstellten kurz nach 1900 die beiden ersten neubarocken Schweizer Kirchen und arbeiteten damit weitgehend im Sinne Kuhns. Während Hardegger aber weitgehend Historist blieb und sich Rimli anfänglich einem wenig reformerischen Neubarock verpflichtete, wandte sich Adolf Gaudy stärker der Reformarchitektur zu und wurde um 1910 zu Kuhns bevorzugtem Architekten. Dieser an Protektion grenzende Zustand prägte das katholische Kirchenbauwesen der Schweiz bis zu Kuhns Ableben 1929 und wurde teilweise auch kritisiert.³⁶² Gaudys Wirken setzte aber erst etwa um 1905 ein. Während der schon um 1890 etablierte August Hardegger eher mit der Neugotik aufgewachsen war, war der Winterthurer Technikumsabsolvent Rimli als Gasthörer der Technischen Hochschule München bei Friedrich von Thiersch zum Architekten des Neubarock prädestiniert: Nachdem sich für die neue katholische Kirche in Frauenfeld 1895 zunächst zwei neuromanische Projekte Hardeggers und Rimlis gegenüberstanden, fand schliesslich Rimlis zweiter Entwurf im Neubarock aufgrund seiner Hellig- und Freundlichkeit den Vorzug.³⁶³ Ausgeführt wurde der Kirchenbau zwar erst 1903–1907, doch Rimlis Versiertheit im kirchlichen Neubarock war Kuhn nunmehr so weit bekannt, dass er ihn in Kreuzlingen-Emmishofen im Sommer 1899 für die Auftragsvergabe einer Kirche «im edlen Barockstil» empfahl, den

³⁵⁷ Kuhn 1909, 8–11, 15 f.

³⁵⁸ Kuhn 1909, 17.

³⁵⁹ Kuhn 1917, 10–13, 17 f.

³⁶⁰ Was ist Heimatkunst [Bemerkungen zu einem Vortrag von P. Albert Kuhn], in: Heimatschutz (1914).

³⁶¹ Kuhn 1917, 34 f.

³⁶² Pescatore 2001, 11.

³⁶³ ALS 1998, 445.

Rimli, obwohl zwischenzeitlich im Wettstreit, am Ende erneut auf Kuhns Vorschlag ausführen durfte.³⁶⁴ Seine Konformität mit Kuhns Ansichten bekräftigte Rimli 1903 in einem Vortrag am schweizerischen Katholikentag, wo er zwar laut Titel vorwiegend die als zu profan getadelte Renaissance als adäquat für den «modernen Kirchenbau» verteidigte, doch letztlich galten die erwähnten Vorzüge (ungehinderter Ausblick auf alle Altäre und Kanzel, Helligkeit, Akustik bei Säulenverzicht) jenen barocken Raumprinzipien, wie sie Kuhns Theorien und auch Rimlis ersten Kirchenbauten entsprachen. Rimli sprach sich zudem gegen die «älteren Bauweisen» [Romanik und Gotik] aus, weil diese stets teures Material verlangten, um reich zu wirken, während die Renaissance [und der Barock] viel kostengünstiger «etwas für das Auge Erfreuliches herzustellen» vermochten.³⁶⁵

Obwohl August Hardegger 1903 in Niedergösgen und 1909 in Schindellegi zwei grosse neubarocke Kirchen mit weiten Einheitsräumen erbaute, traf er als entschiedener Historist Kuhns Geschmack immer weniger. André Meyer nennt ihn zwar Kuhns «Hofarchitekt»,³⁶⁶ doch das traf, wenn überhaupt, höchstens auf die Zeit vor der Jahrhundertwende zu. Selbst als Architekten der Zürcher Liebfrauenkirche schlug Kuhn 1892 Heinrich Viktor v. Segesser vor, dem Hardegger erst auf Wunsch der Baukommission vorgezogen wurde.³⁶⁷ Als August Hardegger für die 1901 erbaute Kirche in Haslen AI einen gotisierenden kreuzförmigen Zentralbau empfahl, beurteilte Kuhn diesen zwar als schön, vermutlich aufgrund des Stils aber nicht als empfehlenswert,³⁶⁸ und 1913 schrieb Kuhn an die Baukommission in Steinebrunn TG: «Ich schätze Hardegger sehr hoch, aber der Mann hat sich überlebt. Er steckt immer in den alten Formen. Er entwirft schöne Kirchen, die überall und nirgends passen, nichts Individuelles, Örtliches, vor allem nichts Modernes haben.»³⁶⁹ Auch Curjel & Moser kamen bei Kuhn nicht durchgehend gut an. Ihre Basler Pauluskirche, als Initialbau der sakralen Schweizer Reformarchitektur zu



Abb. 31: Luzern, St. Paul. Neubarocker Entwurf Curjel & Moser, wohl von 1909. Der konservative, neubarocke Entwurf fand Pater Kuhns Gnade nicht, obwohl er sich in seinen Einzelformen offensichtlich – und womöglich anbiedernd – ganz eng an die Einsiedler Klosterkirche anlehnt. – Nachlass Karl Moser.

bezeichnen, schien Kuhn zwar wie erwähnt als fortschrittliches Kunstwerk hoch zu schätzen. Die stilistisch freie Ornamentierung an St. Antonius in Zürich (1908) lehnte er jedoch als «gesuchte, unchristliche, primitive Formen» ab (Abb. 79),³⁷⁰ und einen in konservativem Neubarock gehaltenen Entwurf für St. Paul in Luzern mit raumzerklüftenden Querschiffen und dekorlastigem Äusseren (Abb. 31) diskreditierte er als «ganz unbegreiflich schwache Leistung».³⁷¹ Diese Abwertungen sowohl des zu Progressiven als auch des zu Konservativen sind symptomatisch dafür, dass sich Kuhn vorwiegend für gemässigte Weiterentwicklungen historischer Stile einsetzte, offenbar in jener Art, wie Adolf Gaudy in seiner wohl reifsten Kirche in St. Gallen-Neudorf den «modernen

³⁶⁴ Kdm TG VII, 214.

³⁶⁵ SBZ 42 (1903), 171 f.

³⁶⁶ Meyer 1973, 85.

³⁶⁷ Pescatore/Winzler 1997, 11.

³⁶⁸ Kdm AI, 424.

³⁶⁹ Zit. nach Wettstein 1996, 33.

³⁷⁰ Vgl. Kuhns Vortragsmanuskript (wie Anm. 351), zit. nach Pescatore 2001, 37.

³⁷¹ Pescatore 2001, 33 (demnach entstand der Entwurf um 1909); Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 128 (geschätzte Datierung um 1906).

Barock» zu einem «echten Werk der Gegenwart» vervollkommnete.³⁷² Auch in der Zeitschrift *Die christliche Kunst* (DCK) 1914 berichtete Kuhn begeistert über kirchliche Neubauten Gaudys und bezeichnete sie mit ihrer künstlerischen Individualität, dem Anschluss an die örtliche Überlieferung und der Bevorzugung der Weiträumigkeit als «auf der ganzen Front im Zeichen der Moderne» und dennoch Mass haltend.³⁷³

Adolf Gaudy (1872–1956) studierte am Zürcher Polytechnikum und gründete 1904 in Rorschach ein eigenes Architekturbüro.³⁷⁴ Bereits kurz darauf genoss er das Vertrauen mehrerer geistlicher Autoritäten der Schweiz und nannte 1906 in einer Bewerbung um den Kirchenneubau von St. Margrethen als Referenzen Albert Kuhn, aber auch den Churer Bischof, ebenso dessen Hofkaplan Dr. J. H. Ruofs, Pfarrer Mayer in Oberriet SG sowie den Pfarrer im aargauischen Brugg, wo Gaudy 1907 seinen ersten grösseren Kirchenbau erstellte.³⁷⁵ Gaudy wechselte mit Kuhn seit der Jahrhundertwende häufig Briefe, und seine stilistische Ausrichtung genoss Kuhns besondere Wertschätzung, die bisweilen protektionistische Züge annahm.³⁷⁶ Zwar empfahl Kuhn bei grösseren Bauvorhaben die Ausschreibung von Wettbewerben, doch die Quellenlese brachte einige Vorkommnisse, die an Kuhns Neutralität zweifeln lassen. So wurde der Kirchenneubau in Zermatt 1910 «aufgrund des guten Rufs» direkt an Adolf Gaudy vergeben, was dieser mit einer niedrigeren Honorarforderung erleichterte, dazu aber einräumte: «Ich bitte Sie um Diskretion über mein Honorar, da mich sonst die [...] Walliser Architekten beim SIA verklagen könnten: wenn ich mit diesen in Konkurrenz gestanden wäre, so hätte ich meine Ansprüche nicht so niedrig stellen dürfen.»³⁷⁷ Bereits kurz zuvor für die Kirche in Ried-Mörel war Gaudy unter die minimale Honorarforderung von 5 % der Bausumme gegangen, weil es im Wallis seine erste Kirche war und ihn Pater Kuhn eigens zu einer billigen Offerte aufgefordert hatte.³⁷⁸ Gaudy war dem Pfar-

rer in Ried-Mörel «durch verschiedene Geistliche der Ostschweiz und zuletzt durch Hochw. Herr Pater Albert Kuhn in Einsiedeln» empfohlen worden. Für den Kirchenbau in Zermatt hatte sich Gaudy 1910 immerhin selbständig beworben, nachdem er in Ried-Mörel von der Planung in Zermatt vernahm, und im Schreiben an den Zermatter Pfarrer Johann Bittel gab er den Pfarrer von Ried-Mörel sowie Pater Albert Kuhn als Referenz an.

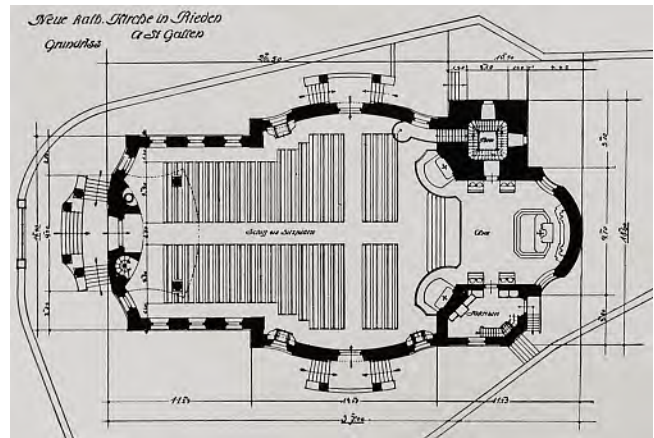


Abb. 32: Rieden, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1912–14), Grundriss. – DCK 10 (1914), 294.

Zwei Wochen später geht aus einem Brief hervor, dass die Beauftragung bereits in Aussicht war.³⁷⁹

Das Zusammenwirken Kuhns und Gaudys einerseits und der Verschmelzung von Barock, zentralisierter Weiträumigkeit und Reformarchitektur andererseits fand in der Kirche Rieden seinen ersten Höhepunkt (Abb. 32–34).³⁸⁰ In Romanshorn hingegen erhielt Gaudys Projekt, nachdem es während der Auswahl lange Zeit fast unbeachtet an letzter Stelle hinter Rimlis und Hardeggers Eingaben rangiert hatte, den plötzlichen Zuschlag auch ohne Kuhns Involvierung, weil ein Gutachten Pflughard & Haefelis dem Gaudy-Projekt die niedrigsten Kosten bescheinigte.³⁸¹ Auch im auf sechs Architekten

³⁷² SBK 10 (1918), 115–118.

³⁷³ Kuhn 1914, 291–296.

³⁷⁴ ALS 1998, 205 f; Anderes 1993.

³⁷⁵ Kga St. Margrethen, Schreiben Gaudy 17.7.1906.

³⁷⁶ Pescatore 2001, 34, allerdings kaum mit schriftlichen Zeugnissen, welche die Behauptung unterstreichen.

³⁷⁷ Kga Zermatt.

³⁷⁸ Brief Gaudy an Pfr. Bittel in Zermatt vom 11. 10. 1910, Kga Zermatt.

³⁷⁹ Kga Zermatt.

³⁸⁰ Kdm SG V, 143 f.

³⁸¹ Mathis 1992, 26 f.

beschränkten Wettbewerb zur Kirche St. Marien in St. Gallen-Neudorf hatte Gaudy zunächst hinter dem St. Galler Architekten Johannes Scheier und Albert Rimli nur den dritten Rang belegt. Gaudy, der von Kuhns Einsitz im Preisgericht gewusst hatte, ging deshalb nach eigenen Angaben siegessicher und verhältnismässig spät an die Arbeit und konnte deshalb das Innere zu wenig gründlich ausarbeiten. Dennoch wurde sein Projekt zusammen mit dem erstprämiierten in eine engere Konkurrenz befördert, was Gaudy dem Benediktinerpater innig verdankte: «Die Hoffnung [...] wäre gleich Null gewesen, wenn nicht Sie im Preisgericht als guter Stern geleuchtet hätten. [...] Gewiss haben Sie, mein stets gültiger Freund und Fürsprecher, mich [für die Ausführung] empfohlen.»³⁸² So sollte es, weil «fachliche Gesichtspunkte» für Gaudy sprachen, im Beschluss ein halbes Jahr später auch kommen, obwohl die Verantwortlichen den St. Galler Architekten Scheier als Einheimischen gern vorgezogen hätten.³⁸³

Noch 1923 gab ein Gutachten Kuhns den Ausschlag, Gaudy als Architekten für die neue katholische Kirche in Dietikon ZH zu beauftragen, nachdem sich eine Expertenkommission ursprünglich klar für ein Projekt Anton Higgs ausgesprochen hatte.³⁸⁴ Kuhns Einstehen für Gaudy fand immerhin in den Ergebnissen seine Rechtfertigung: Gaudys Leistungen wurden, wie aus diversen Zeugnissen in seinem Nachlass hervorgeht, auch von den örtlichen Instanzen immerzu hoch geschätzt, ebenso der Umgang mit ihm, seine Kenntnis des katholischen Kults³⁸⁵ und seine realen Kostenvoranschläge, die beispielsweise in Romanshorn trotz diversen Änderungswünschen der Baukommission für kostspieligeres Material bei

517'000 Fr. Voranschlag um gerade mal 1000 Fr. überschritten wurden.³⁸⁶

1.3.2 Stil und Bautypen

Vorrang von Grösse und historischem Stil

Der in stilistischen Fragen eher konservativen Gesinnung katholischer Kleriker stand in der Schweiz nicht zuletzt dank Pater Kuhns Einwirken ein verhältnismässig progressiver katholischer Kirchenbau gegenüber. Dennoch gelangten selbst im Falle von Kuhns Expertentätigkeit bis weit in die 1910er Jahre neugotische und neuromanische Basiliken, die weitgehend im Historismus verharrten, zahlreich zur Ausführung. August Hardeggers erstes, etwas formenüberladenes neubarockes Projekt zu St. Martin in Olten von 1904 etwa fand beim Basler Bischof Leonhard Haas keinen Gefallen, dagegen überzeugte der Entwurf einer neuromanischen Basilika 1907 die Verantwortlichen und wurde schliesslich auch gebaut (Abb. 35).³⁸⁷ Für die von Curjel & Moser erstellten Kirchen St. Antonius in Zürich und St. Paul in Luzern waren von den Ortsgeistlichen ebenfalls Projekte auf der Basis mittelalterlicher Stile gewünscht worden, denen gegenüber die teilweise von Kuhn vorgeschlagenen barocken Alternativentwürfe verworfen wurden.³⁸⁸ Die das gesamte 19. Jh. prägende Überzeugung, dass Romanik und Gotik besonders christliche Stile seien, prägte bauherrschaftliche Beschlüsse gerade im katholischen Bereich auch noch im frühen 20. Jh., während – wie für St. Paul in Luzern – «moderne Architektur» explizit nicht erwünscht war.³⁸⁹ Wortführer waren zumeist die Pfarrherren, und die kleri-

³⁸² Nachlass Gaudy, Brief Gaudy an Kuhn vom 14.6.1913. Darin in anderem Zusammenhang: «Dürfte ich dann die lang ersehnte Freude haben, Sie im Auto nach Rorschach zu holen.»

³⁸³ Gegen Scheiers Entwurf sprachen allerdings am Schluss auch die weniger glückliche städtebauliche Lösung der von Nebengebäuden umgebenen Kirche, ausserdem soll seine «rein architektonisch und künstlerisch hochstehende» Auffassung zu modern gewesen sein und «zu unvermittelt mit der Kirchenbau-Tradition gebrochen haben». Nachlass Gaudy, Bericht und Anträge der Kirchenbaukommission St. Fiden an die Kirchenossen-Versammlung vom 7. Dezember 1913, 4f.

³⁸⁴ Kdm ZH IX, 120.

³⁸⁵ Kga Zermatt, nach Worten des Pfarrers in Ried-Mörel: «Er ist überdies ein gut praktizierender Katholik, fähig katholische Ideale künstlerisch zu realisieren.»

³⁸⁶ Nachlass Gaudy, Zeugnisse zu den ausgeführten Kirchenbauten, besonders Zeugnis zur Pfarrkirche Romanshorn, Juni 1913. – Vgl. auch Kga Gerliswil, wo Gaudys Vorprojekt einer beschränkten Konkurrenz nicht nur von «Sachkennern» empfohlen wurde, sondern auch bei allen Instanzen am meisten Beifall fand.

³⁸⁷ Oltner St. Martinskirche 1992, 8.

³⁸⁸ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd.2, 128; Rebsamen 2005, 9.

³⁸⁹ Urs-Beat Frei, *Kirche St. Paul Luzern*, Kriens 2012, 21.



Abb. 33, 34: Rieden, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1912–14). Der Einheitsraum mit ausgebustem Zentrum unter Flachkuppel in reformbarocken Formen muss Pater Kuhns Vorstellungen einer zeitgenössischen Kirche sehr entsprochen haben. – Autor, 2007.

kale Debatte – teils mit Unterstützung konservativ gesinnter Architekten – hatte zudem diverse Argumente für das Festhalten an mittelalterlichen Stilen und an de-



Abb. 35: Olten, St. Martin (August Hardegger, 1908–10) in konservativer Neuromanik ohne reformerische Anklänge. – Autor, 2019.

ren traditioneller Mehrschiffigkeit zur Hand. Der protestantische Pfarrer Emil Sulze kritisierte zudem die katholische Neigung zu grossen Gebäudedimensionen, die sich «nicht nach dem Bedürfnis, nach dem Umfange der Gemeinde» richten, sondern «Gott eine Wohnung bereiten und ihn verherrlichen» und daher immer so gross als möglich sein mussten.³⁹⁰

Während in der evangelischen Kirche die Stilwahl bereits Ende des 19. Jh. zunehmend freigestellt wurde, hielt sich in der katholischen Kirche das Selbstverständnis eines historischen Baustils wesentlich stärker. Selbst die stilistisch reformerischen katholischen Kirchenbauten verkörpern allesamt noch einen klar erkennbaren historischen Stil: Romanik, Gotik oder Barock sind bis 1920 gleichermassen und als eindeutige Ausgangspunkte anzutreffen.³⁹¹ Der Essener Prälat und Architekt Joseph Prill veröffentlichte in der *Zeitschrift für christliche Kunst*

³⁹⁰ Sulze 1891, 213.

³⁹¹ Die Romanik liegt u. a. den kath. Kirchen Göschenen, Seewis-Pardisla, Bern (Dreifaltigkeitskirche), Reussbühl, Küsnacht, Wohlen-schwil, Neuhausen, Olten, Zürich (St. Anton), Landquart, Samedan, Balzers und Romanshorn zugrunde, die Gotik den kath. Kirchen in

(ZCK) 1898/99 eine längere Abhandlung zur Stilfrage im katholischen Kirchenbau und sah den Standpunkt bereits überwunden, dass nur mittelalterliche Stile für den Kirchenbau in Frage kommen, tolerierte auch Renaissance und Barock, mithin aber dennoch vorwiegend die etablierten Stile und keine individuelleren oder vernakulär ausgerichteten Schöpfungen.³⁹² Galt der Neubarock allgemein eher als moderne Alternative, wurden Neugotik und Neuromanik hinsichtlich ihrer Vorzugsberechtigung wiederholt miteinander konfrontiert. Dass die Romanik als «Massenstil» im Vergleich zum «Gerüststil» der Gotik dem «modernen Empfinden» eher entsprach, war nicht nur die Ansicht Karl E. O. Fritschs,³⁹³ sondern seit 1890 auch in katholischen Kreisen zu hören, etwa 1897 vom Theologieprofessor und späteren Bischof Paul Wilhelm von Keppeler.

Daneben gab es genügend Verfechter der Gotik, die August Reichenspergers Sichtweise vertraten und den Stil in technischer, ästhetischer, entwicklungsgeschichtlicher, christlicher und praktischer Beziehung (etwa die Zulassung schlanker Stützen zugunsten weiterer Durchblicke, übersichtlicherer und lichter Räume) propagierten.³⁹⁴ Architekt Wilhelm Hector etwa erklärte dem Interlakener Pfarrer während der Planung der dortigen neugotischen Kirche: «Leider findet diese Formensprache bei ihren Landsleuten wenig Anklang, auch in Wohlenschwil wurde nach dem ersten gotischen Entwurf der zweite in Romanik gewählt, eher zum Nachteil der Sache».³⁹⁵ Die Hinwendung zum kirchlichen Barock konnte Hector erst recht nicht nachvollziehen, denn christliche Andachtsstimmung, die ihm als höchstes Gut galt, hatte er nur in gotischen und romanischen Kirchen gefunden. Demzufolge lehnte er den «modernen Geist» ab, der den Barockstil für «nacheiferungswürdig» betrachtete.³⁹⁶ Die Renaissance wurde gar als «gewaltsame Wiedereinführung antiker Formen» abgewertet, so

dass sie im katholischen Kirchenbau nördlich der Alpen nur sehr selten zum Zuge kam.³⁹⁷

Eine Übersicht zu den stilistischen Verkörperungen eröffnet im katholischen Schweizer Kirchenbau seit etwa 1900 ein annäherndes Gleichgewicht zwischen Hinwendungen zu Romanik, Gotik und Barock; eindeutig überwiegende Tendenzen lassen sich kaum herausdestillieren. Im Urteil der Reformarchitekten fehlte jedoch vielen katholischen Kirchen die zeitgemässe künstlerische Auffassung. Der reformerisch gesinnte Casimir Hermann Baer beurteilte 1911 den katholischen Schweizer Kirchenbau insgesamt als konservativ, wogegen im protestantischen Kirchenbau von den Architekten «mit lebhafterer Unterstützung der Geistlichkeit» nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten gesucht werde: «Der katholische Kirchenbau bewegt sich in der Schweiz noch immer in ausgelassenen historischen Bahnen; gotische Kathedralen und barocke Landkirchen, in denen bald mit mehr und bald mit weniger Geschick alte Formen nachempfunden sind, liebt der Klerus.» Als erfreuliche Ausnahmen nannte er die katholischen Kirchenbauten Curjel & Mosers in Zug und Zürich, die Kapellen Paul Siegwarts sowie Schäfer & Rischs «mit ganz geringen Mitteln erbaute Kirche» in Landquart, die mit dem Pfarrhaus zu einer reizvollen Gruppe vereinigt sei.³⁹⁸ Hinzuzufügen wären dieser Aufzählung aus heutiger Sicht durchaus einige weitere Bauten, in denen die Stile trotz historisierendem Ausgangspunkt ebenfalls weiterentwickelt wurden, etwa Curjel & Mosers Dorfkirche in Seewis-Pardisla und St. Paul in Luzern, ebenso Paul Siegwarts Kirche Flüelen.

Im Diskurs zur Neuerbauung katholischer Kirchen ist allerdings nicht zu übersehen, dass ein Rückbezug auf einen historischen Stil bei aller Toleranz gegenüber modernen Strömungen grundlegend war. Obwohl auch für reformerische und stilistisch freiere Schöpfungen

Bülach, Zug, Hildisrieden, St. Gallen (St. Othmar), Interlaken, St. Margrethen, Basel (Heiliggeistkirche), Luzern (Pauluskirche), Mammern, Horn, Winterthur-Töss, Laufen, der Barock schliesslich den kath. Kirchen in Basel (St. Joseph), Emmishofen, Widnau, Niedergögen, Weinfelden, Frauenfeld, Brugg, Schindellegi, Schlatt AI, Eschenbach LU, Flüelen, Rieden, Bristen, Zürich (St. Josef), Gerliswil und St. Gallen-Neudorf.

³⁹² Prill 1898/99, 246–251.

³⁹³ Fritsch 1890.

³⁹⁴ Prill 1898/99, 246–251.

³⁹⁵ Schreiben Hector an Pfarrer Karl Peter vom 19.2.1906, Kga Interlaken.

³⁹⁶ Kga Interlaken, Schreiben Hector an Pfarrer Karl Peter in Interlaken, 19.2.1906.

³⁹⁷ Prill 1898/99, 246–251.

³⁹⁸ Baer 1911, 57.



Abb. 36: Luzern, St. Paul (Curjel & Moser, 1910–11). Trotz modernisierten Formen und weitgehendem Verzicht auf Gesimse zugunsten monolithischer Wirkung ist die Gotik die unverkennbare und bewusst gewählte Grundlage des Entwurfs. – Autor, 2019.

evangelischer Kirchen (Weinfelden, Walenstadt, Altstätten, Degersheim) in den Debatten teilweise noch von «romanischen Formen» die Rede ist,³⁹⁹ so war die Bezugsbemühung auf einen historischen Stil im katholischen Kirchenbau wesentlich stärker als im evangeli-

schen: Zumeist wurde von den Verantwortlichen die stilistische Zugehörigkeit bereits im Vorfeld ausdrücklich gewünscht. Im ursprünglichen Bauprogramm für St. Paul in Luzern wurde beispielsweise gefordert, «keine moderne Architektur» zu realisieren, «sondern die Kirche nach einem der bekannten Baustile streng richtig durch[zuführen]», wobei ein gotischer Entwurf von Anbeginn weg bevorzugt worden war (Abb. 36).⁴⁰⁰ Dass die ausführenden Architekten Curjel & Moser zwischenzeitlich auch barocke Entwürfe einreichten, dürfte mit der Beteiligung Pater Kuhns im Auswahlverfahren zusammenhängen, die um 1909 aktuell war.⁴⁰¹ Auch Curjel & Mosers Kirche St. Antonius in Zürich, ein für den katholischen Schweizer Kirchenbau sehr progressives Werk romanischer Reformarchitektur (Kap. 2.3.2, Abb. 79, 87), basierte letztlich auf dem ausdrücklichen Wunsch der Bauherrschaft, die ein Bauwerk «im Typus romanischer dreischiffiger Basiliken» wünschte. Auch hier sind aus dem beschränkten Wettbewerb vom Dezember 1905 trotz der ursprünglichen Vorgabe der romanischen Basilika sowohl von Rimli als auch von Curjel & Moser barocke Entwürfe bekannt, vermutlich weil Albert Kuhn – hier nebst Friedrich von Thiersch und den Neugotikern Gustav Gull und Max Meckel – in der Jury sass. Curjel & Moser hatten anschliessend den Entwurf weitgehend neu zu bearbeiten.⁴⁰² Beide Beispiele zeigen auf, dass selbst bei wechselnden stilistischen Vorstellungen die Basis eines historischen Stils gefordert blieb. Ein einziger von Curjel & Moser bekannter, eklektizistisch von Spätgotik und Barock gleichermaßen inspirierter Entwurf für Luzern von 1911 (Abb. 37) gelangte vielleicht auch deshalb nicht über die Entwurfszeichnung hinaus.

Raumtypen und Liturgie

Tendenz zu Einräumigkeit und Zentralbau

In der katholischen Schweizer Kirchenbautätigkeit blieb die Bindung an mittelalterliche und tridentinische Messformulare vorerst bindend für strenge Riten und eine durch den erhöhten Altarraum klar zum Ausdruck gebrachte Hierarchie zwischen Priester- und Laienum.

³⁹⁹ Vgl. die entsprechenden Kga.

⁴⁰⁰ Hildebrand/Oechsli 2010, Bd.2, 128.

⁴⁰¹ Pescatore 2001, 33.

⁴⁰² Den endgültigen Zuschlag erhielt Karl Moser nicht zuletzt aufgrund seiner schweizerischen Nationalität und seiner katholischen Konfession, vgl. Rebsamen 2005, 9.

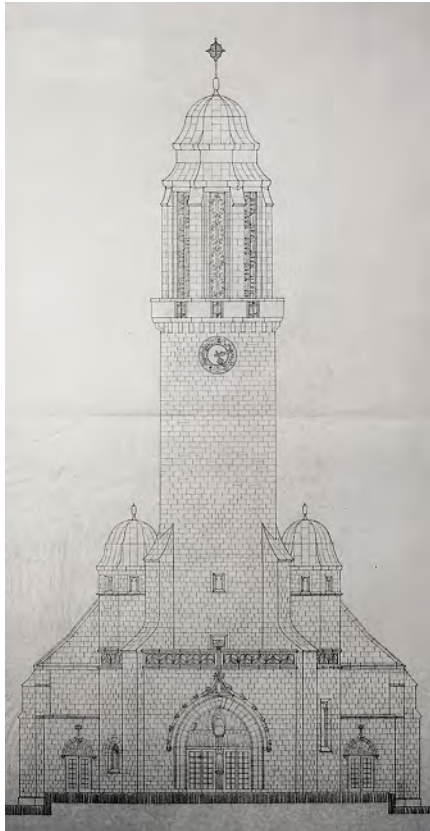


Abb. 37: Luzern, St. Paul, unverwirklichter Entwurf Curjel & Moser, 1911, der Gotik und Barock modern vereinigt hätte. – Nachlass Karl Moser.

Diese Vorgabe bezeichnete auch der protestantische Pfarrer Julius Ganz – gerade im Vergleich zu den um 1890 wieder aktuell gewordenen Freiheiten im reformierten Gotteshaus – als unveränderbar: «Immer wird die Aufgabe bleiben, dem Altar, beziehungsweise der Priesterschaft einen Raum zu schaffen, der vom Raum der Laien abge sondert ist, doch diesen überragt und beherrscht.»⁴⁰³ Innerhalb dieser Konstante aber weisen in der Schweiz zahlreiche Baubeispiele auf eine verbreitete Akzeptanz des liberalen Reformkatholizismus. Für die liturgische Popularisierung und deren Konsequenz des weiträumigen oder zentralisierten katholischen Kirchenraums hatte bereits die *Liturgische Bewegung* der 1863 gegründeten

deutschen Benediktiner-Kongregation Beuron wegweisenden Anteil. Sie strebte eine aktivere Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie an, und den Raumidealen kamen Typen des süddeutschen Barockbaus entgegen.⁴⁰⁴ 1888 verlangte auch der Mainzer Prälat Friedrich Schneider (1836–1907) in der ZCK, dass die katholischen Pfarrkirchen so zu konzipieren seien, dass in einer möglichst einschiffigen Halle «die Theilnehmer am Pfarrgottesdienst [...] der hl. Handlung auf dem Altar wie der Predigt folgen können». Altar und Kanzel sollten bequem gesehen, «tote Räume» dagegen vermieden werden.⁴⁰⁵ Diese angesichts der kirchlichen Bau tradition überraschend progressive Forderung nach guter Sicht und Vernehmlichkeit in einem möglichst stützenlosen Raum ging sogar dem ähnlich gerichteten reformierten *Wiesbadener Programm* (Erarbeitung 1889–1891) voraus (die interkonfessionelle Übereinstimmung von Zeit, Programmprinzip und des städtischen Doppelzentrums Mainz-Wiesbaden lässt überhaupt aufhorchen). Prälat Schneider wandte sich auch gegen die prinzipielle Bevorzugung der Gotik als Kirchenstil und setzte sich somit annähernd zu dem Zeitpunkt für Renaissance und Barock als Sakralstile ein, als Heinrich Wölfflin und Cornelius Gurlitt ihre bahnbrechenden, den Barockstil verehrenden Werke publizierten. Allerdings vermochte Schneider seine Theorien offenbar nicht an einen auszuführenden Kirchenbau zu koppeln, und seine reformerischen und betont praktischen Vorschläge ernteten im konservativen Lager wenig überraschend Kritik.⁴⁰⁶ Die Ansichten Pater Albert Kuhns stimmten dagegen weitgehend mit Schneiders Aufrufen überein und könnten durchaus von diesen angeregt worden sein. Emil Sulze hatte schon 1891 mit Genugtuung beobachtet, dass «auch in katholischen Kreisen der Gemeindegedanke erwacht» und Einheitsräume geschaffen wurden. Er nahm dabei auf Publikationen Bezug, die auch Prälat Schneider angeregt haben dürften, nämlich Johann Graus' Schriften *Die katholische Kirche und die Renaissance* (2. Auflage Graz 1888) und *Über einige Kunstanschauungen* von 1889.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Ganz 1891, 188 f.

⁴⁰⁴ Fahmüller 1992, 117 f.

⁴⁰⁵ Friedrich Schneider, *Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnis der Zeit*, in: ZCK 1 (1888), Spalte 153 ff., zit. nach Busse 1989, 131–154. – Vgl. auch Gurlitt 1906, 285, 298, der auch die grossen einschiffigen Kirchen Südfrankreichs und Nordspaniens als erste Vorläufer einschiffiger Kirchenbauten erklärt.

⁴⁰⁶ Friedrich Schneider; verfügbar unter [http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schneider_\(Geistlicher\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schneider_(Geistlicher)) [25. 2. 2014].

⁴⁰⁷ Sulze 1891, 212.

Wie im evangelischen, so vollzog sich demnach im katholischen Kirchenbau ebenfalls eine Hinwendung zum Einheitsraum, der selbstredend prinzipiell auf den Raum der Gläubigen beschränkt war und in jedem Fall durch einen gesonderten Altarraum erweitert wurde. Der konservative Flügel war indes nicht der Meinung, dass die Handlung am Altar überhaupt gut gesehen werden müsse. Gegen diese Voraussetzung äusserte sich beispielsweise der auch in der Schweiz tätige Architekt Max Meckel, der als Neugotiker bis nach 1900 konsequent an der Basilika festhielt.⁴⁰⁸ Die im reformierten Kirchenbau um 1900 zunehmende Zentralisierung des Raumes unter weitgehendem Verzicht auf ein Langhaus ereignete sich im katholischen Kirchenbau nur sehr selten, die Forderung nach hellen einschiffigen Sälen zeitigte aber ihre Wirkung. Friedrich Schmidts neugotische Kirche Maria vom Siege in Wien wurde zwar bereits 1868–75 in Zentralgestalt erbaut, hatte ihre Gestalt aber eher durch den Zwang eines terrainverkleinernden Strassenbaus annehmen müssen und blieb ausserdem stark durch Säulen unterteilt, nahm mithin Schneiders Aufrufe nicht vorweg. In der Schweiz legte August Hardegger 1893 für die Kirche in Haslen AI Pläne für einen kreuzförmigen Zentralbau vor, die Pater Kuhn zwar für schön, vermutlich aufgrund des gotischen Stils aber nicht für empfehlenswert hielt.⁴⁰⁹ Dennoch sollte sich die zentralisierte Weiträumigkeit allmählich etablieren: 1899–1900 schuf Christoph Hehl mit der Rosenkranzkirche in Berlin-Steglitz einen byzantinisierenden Zentralraum, der zudem kostengünstiger war als ein wesentlich kleinerer Basilikalbau.⁴¹⁰ Der Zentralanlage kam ausserdem das neue Mittel der Eisenkonstruktion entgegen, etwa für die Überwölbung von Gabriel von Seidls Kirche St. Rupert in München 1901–03 oder Otto Wagners bewusst weiträumige Anstaltskirche am Steinhof bei Wien 1904–07.⁴¹¹

In Bayern und der Schweiz wurden Einheitsräume insbesondere im Zusammenhang mit der Hinwendung zum Neubarock bevorzugt. Mit ihrer Helligkeit und der

freieren Sicht auf das Altarsgeschehen überwandene sie aus der Sicht liberaler Kreise den neugotischen und neuromanischen Longitudinalbau und dessen meist «dunkel schimmernden atmosphärischen Stimmungsraum»⁴¹² sowie dessen strikte Trennung von dunklerem Langhaus und heller belichtetem Chor.⁴¹³ Noch bevor die Bewegung des neubarocken Kirchenbaus in der Schweiz Fuss fasste, sollten im bayrischen Obertraubling 1896 explizit keine durch Pfeilerstellungen behinderte Seitengänge zugelassen werden, und von allen Seiten wurde «offener Ausblick auf den Hochaltar» verlangt. Um diesen erneut dem *Wiesbadener Programm* ähnelnden Bedingungen gerecht zu werden, empfahl der süddeutsche Architekt Johann Baptist Schott etwa seit der Jahrhundertwende vermehrt Barockformen.⁴¹⁴ Auch die 1898/1902 errichtete neubarocke Münchener Kirche St. Joseph (Architekt Hans Schurr) wurde mit ihrem tonnengewölbten Wandpfeilersystem dahingehend gewürdigt, dass «einheitliche, lichte Räume, wie sie die Renaissance- und Barockzeit geschaffen habe», den Bedürfnissen entgegenkamen und durch ihre «festliche Grossartigkeit [...] und gleichmässig klares Licht das christliche Gemüt erheben und zur Andacht stimmen».⁴¹⁵ Zweifellos lag solchen Gedanken auch die Rückbesinnung auf das regionale Erbe zugrunde: Bezog man sich im Rheinland eher auf die mittelalterliche Sakralarchitektur, waren gerade in Bayern, Süddeutschland und der Schweiz prachtvolle und weiträumige Barockkirchen häufig anzutreffen. In der Schweiz nahmen die neubarocken katholischen Kirchenbauten nicht selten ebenfalls konkret Bezug auf ehrwürdige Originalbauten der Region (S. 214). August Hardegger verwirklichte 1901–02 zunächst die Basler Kirche St. Joseph in einer Mischung zwischen Neubarock und toskanischer Renaissance⁴¹⁶ und 1903 mit der Kirche Niedergösgen geradezu in Abkehr von seinem bisherigen Gesamtwerk einen neubarocken Zentralbau im Kreuzschema. Hier wurden sogar die Sitzbankreihen konzentrisch gebogen, was im damaligen katholischen Kirchen-

408 Gurlitt 1906, 299.

409 Die 1901 errichtete Kirche richtete sich schliesslich nach dem Basilikalschema, vgl. Kdm AI, 424f.

410 Gurlitt 1906, 293–300.

411 Ebenda, 301.

412 Nach Bringmann 1968, 111f.

413 Fahmüller 1992, 114–116, teilweise zit. nach Albrecht Mann, *Die Neuromanik*, Köln 1966, 98.

414 Ebenda, 117f.

415 Ebenda, 119 (zit. aus *Jahres-Ausgabe der Deutschen Gesellschaft*, 1904).

416 Brentini 1994, 19.



Abb. 38: Niedergösgen, kath. Kirche (August Hardegger, 1903–04). Inneres des neubarocken, vierkonchigen Zentralraums. – Autor, 2016.

bau eine beachtliche Rarität bedeutete, die sich jedoch vom zentralisierten Grundriss und von den damals zunehmenden Umsetzungen im reformierten Kirchenbau leicht herleiten lässt (Abb. 38). Zahlreiche weitere barockisierende Kirchenbauten mit stützenlosen Einheitsräumen schufen in den folgenden Jahren nebst Hardegger vor allem Albert Rimli und Adolf Gaudy.

Ein seltenes und weitem einzigartiges Beispiel bleibt Wilhelm Hectors katholische Kirche in Interlaken, deren polygonaler Zentralbau durch eine grosse Mittelsäule gestützt und zusammengefasst wurde. Wie der damalige Pfarrer festhielt, wurde somit trotz der Verwertung mittelalterlicher Formen originell und nach den Bedürfnissen der Zeit gebaut. Hector hielt den ästhetischen Wert der Säule hoch und bezeichnete sie als wertvoll für eine gute Akustik, womit er angesichts seiner mehrheitlich konservativen Grundeinstellung überraschend reformerisch argumentierte.⁴¹⁷ Die ästhetische Motivation zu dieser Lösung wäre mit einer Hommage an englisch-gotische *Chapter Houses* erklärbar, zumal auch die gotischen Fenster mit lotrechtem Masswerk stark an die englische Gotik erinnern, deren Stil bei den zahlreichen britischen Touristen vermutlich Wiedererkennung und Gefallen

auslösen sollte. Die eigenwillige Disposition hätte Hector in der Region seiner Hauptbetätigung, dem Saarland, offenbar durch die Voreingenommenheit der Bauherrschaften im vornherein gar nicht erst vorgeschlagen, weil die Trierer Bischofsbehörde die «protestantische Einheitlichkeit» des Raumes nicht goutierte.⁴¹⁸

Die Konvention der Mehrschiffigkeit

Den Debatten um die Disposition der liturgischen Einrichtungen im Protestantismus entsprach in der katholischen Kirche die Frage nach der Anlage des Kirchenraumes, in der sich vor allem die Typen der dreischiffigen Basilika und des stützenlosen Einheitsraums gegenüberstanden. Bedingt durch Stilkonservatismus sowie durch die Prozessionen an Hochfesten wie Maria Lichtmess, Palmsonntag, Fronleichnam und Auferstehungsfeier⁴¹⁹ hielt sich während der Reformepoche trotz Bestrebungen zum Einheitsraum häufig eine Tendenz zur Schiffsteilung. Diese gehörte neben der Auffassung des Chores als «Haus Gottes» sowie der Scheidung von Klerus und Laien zu den Charakteristika der katholischen Kirche, und der Heilbronner Pfarrer Gotthold Friedrich Weizsäcker betonte 1906 ausdrücklich: «Die Zerlegung in mehrere Schiffe, die vielfältige Zertrennung des Raumes durch Pfeiler und Säulenstellungen stört den katholischen Gottesdienst keineswegs, sondern entspricht ganz dem Wesen der Sache.»⁴²⁰ Dazu zählte auch die Tradition, Seitenschiffe für Beichtstühle zu nutzen und am Chorende der Seitenschiffe Nebenaltäre anzubringen.

Ähnlich wie im reformierten, so zeichnete sich auch im katholischen Kirchenbau um 1890 eine Trendwende zu weiten, einheitlicheren Haupträumen ab, die einerseits zu stützenlosen barocken Raumtypen und andererseits zu einer Modifikation des mehrschiffigen Systems führte. Dabei wurden entweder die Seitenschiffe des Basilikal-schemas zu schmalen Zirkulationsgängen reduziert oder aber eine Staffelhalle mit schlanken Säulen und ebenfalls schmalen Seitenschiffen geschaffen. Eine dem *Wiesbader Programm* vergleichbare Fanalwirkung lässt sich in

417 Schreiben W. Hector an Pfr. Peter 19.2.1906, Kga Interlaken.

418 Friedrich Schneider, Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnis der Zeit, in: ZCK (Hg. Alexander Schnütgen), Jg. 1 (1888), Spalte 153 ff., zit. nach Busse 1989, 141.

419 So gefordert vom Münchener Geistlichen Georg Heckner in der 1892 erschienenen 2. Auflage des *Praktischen Handbuchs der kirchlichen Baukunst* (zit. nach Fahmüller 1992, 122). – Vgl. auch Gurlitt 1906, 259.

420 Weizsäcker 1906, 204.



Abb. 39: Dussnang TG, kath. Kirche (August Hardegger, 1889–90). In der Schweiz frühes Beispiel einer Staffelhalle mit stark reduzierten Seitenschiffen. – Sebastian Schritt, 2015.

den Entwicklungen des katholischen Kirchenbaus allerdings nicht ausmachen. Laut André Meyer hatte August Hardegger mit einem seiner ersten Kirchenbauten in Dussnang TG 1889–90 diese «neue Entwicklung» eingeleitet, zumal hier in den verengten Seitenschiffen bereits keine Sitzbänke und Seitenaltäre mehr aufgestellt wurden – Letztere stehen vor einer zum Triumphbogen überleitenden Wange (Abb. 39).⁴²¹ Hierin besteht der hauptsächlichste Unterschied zu den ersten katholischen Schweizer Kirchenbauten der Neugotik um 1850–60 (Leuggern AG, Bünzen AG, Grosswangen LU und Villmergen AG),⁴²² die ebenfalls bereits als Staffelhallen disponiert wurden und nur schmale, durch schlanke Säulen getrennte Seitenschiffe enthielten, die aber noch Platz boten für Seitenaltäre. Eine elegante Zwischenlösung gelang später Albert Rimli mit der Kirche St. Margrethen,



Abb. 40: St. Margrethen, kath. Kirche (Albert Rimli, 1909–10). Blick zum Chor. – Sebastian Schritt, 2019.

wo die Stirnwand der Seitenschiffe mit der Triumphbogenmauer vereinigt wird und die Seitenaltäre mittig davor platziert sind (Abb. 40).⁴²³ Daneben blieb aber das herkömmliche dreischiffige Basilikalschema auch im frühen 20. Jh. bestehen, teilweise auch mit Sitzbänken in weiten Seitenschiffen, wie sie selbst in Curjel & Mosers reformerischer Kirche St. Michael in Zug oder für die Kirche Romanshorn 1909 mehrfach projektiert und dort durch Gaudy auch umgesetzt wurden (Abb. 41, 522). Dabei sind die Seitenschiffe in beiden Fällen nicht sonderlich schmal,⁴²⁴ auffällig sind vielmehr die Verkürzung, die Verbreiterung und in Zug zudem die Höhenkomprimierung des Langhauses, die auch in protestantischen Kirchenbauten um 1900 zunahmen.

In zahlreichen Neubauten leiteten praktische Überlegungen hinsichtlich einer verbesserten Sicht auf Hauptaltar und Kanzel die architektonische Gestaltung. Inwiefern diese Leitgedanken dem konservativen, idealistischen Kanon widersprachen, zeigt die 1896 entworfene Berner Dreifaltigkeitskirche, deren Basiliken-

⁴²¹ Meyer 1973, 74.

⁴²² Ebenda, 40–43.

⁴²³ Dieser Kirchenbau dürfte, wie auch die gotisierenden Kirchen in Mammern und Horn im Büro Rimli von Hermann Weilenmann aus Elgg respektive den in Karlsruhe geschulten Architekten Birkenseher und Alexander Skell entworfen worden sein (Mathis 1995, 248; ALS 1998, 445 f.).

⁴²⁴ Meyer 1973, 87 f.



Abb. 41: Romanshorn, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1911–13). – Autor, 2020.

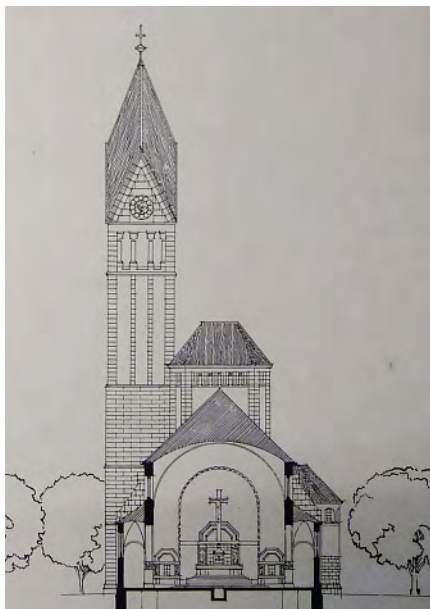


Abb. 42: Romanshorn, kath. Kirche. Wettbewerbsprojekt Albert Rimli, 1909. Die zugunsten eines weiten Mittelschiffs schmal projektierten Seitenschiffe bedingten eine Verschiebung der Seitenaltäre. – Kath. Kga Romanshorn.

querschnitt die Seitenschiffe explizit «nach alter Regel» und aus Gründen der «schöneren Verhältnisse» mit der halben Breite des Mittelschiffs dimensionierte. Umso mehr achtete man auf ein richtiges Verhältnis von Säulendicke und Säulenabstand, um dennoch zu versuchen, Altar und Kanzel von den Seitenschiffen aus möglichst gut sichtbar zu machen.⁴²⁵ Ähnliche Überlegungen dürften die Anlage von Hardeggers St.-Martins-Kirche in Olten gerechtfertigt haben, die noch 1908–10 mit verhältnismässig konservativer Schiffsteilung ausgeführt wurde. Probleme dieser Art diskutieren auch die Expertengutachten der Wettbewerbsentwürfe für die kath. Kirche in Romanshorn von 1909, wo ebenfalls eine gute Sicht auf den Hochaltar gewünscht war. Dabei wurde August Hardeggers Entwurf einer typischen Basilika aufgrund zahlreicher Plätze in den Seitenschiffen kritisiert, denn nicht zuletzt wegen der im Vergleich zum praktischen Wert zu grossen Säulen würden 230–240 Personen (also etwa jeder Vierte) «nicht auf die Mitte des Hochaltars sehen und würde es ihnen verunmöglicht, dem hl. Messopfer zu folgen».⁴²⁶ Albert Rimli begegnete diesem Manko mit einem breiteren Hauptschiff, so dass lediglich 50 Personen die Mitte des Hochaltars nicht gesehen hätten, dagegen mussten die Seitenaltäre vor die Triumphbogenwand am Rand des Mittelschiffs platziert werden (Abb. 42). Derselbe Missstand betraf auch Adolf Gaudys Projekt, fiel hier jedoch weniger nachteilig ins Gewicht, weil die vorderste Säule zwischen Mittel- und Seitenschiff weggelassen wurde (gemeint war vermutlich der Wegfall infolge des Querschiffs). Dennoch vermochten bei vollbesetzter Kirche – der Entwurf gelangte zur Ausführung – ganze 130 Personen nicht auf die Mitte des Hochaltars zu blicken.⁴²⁷

Während Pater Albert Kuhn stets einen «durch keine Säulen oder Pfeiler zerschnittenen Gesamttraum» forderte, wo die Gläubigen eine einzige – nicht in drei Schiffe zerteilte – Volksmasse bilden,⁴²⁸ belegen mehrere Beispiele bei allen weiträumigen Absichten die Beharrlichkeit der Säulenstellung. Geriet auch der Basilikaltyp mit der Moderne der Zwischenkriegszeit immer stärker

⁴²⁵ SBZ 35 (1900), 19f.

⁴²⁶ Kath. Kga Romanshorn, *Bericht der kath. Kirchenbaukommission an die kath. Kirchgemeinde Romanshorn über die Kirchenbaufrage*, 3. 3. 1910.

⁴²⁷ Nachlass Gaudy, Expertengutachten über Projekte für die Kirche Romanshorn, 24. 2. 1910 (Stiftsbibliothekar Adolf Fäh, Pfarrer Johann Baptist Amrein und die Baumeister O. Balthasar, Viktor Konrad und Franz Zech); Mathis 1992, 20–27.

⁴²⁸ Vortrag Albert Kuhns anlässlich der Planung zu St. Paul in Luzern 1909, Nachlass Kuhn, zit. nach Pescatore 2001, 33.



Abb. 43: Basel, Heiliggeistkirche (Meckel/Doppler, 1911–12), Blick aus dem Seitenschiff in Richtung Altarraum, der durch die dichte Stellung massiver Rundpfeiler kaum sichtbar ist. – Autor, 2020.

in eine Krise, blieb die Mehrschiffigkeit bis 1920 ein liturgisches Bedürfnis, dem Wilhelm Hector beispielsweise auch ästhetische Qualitäten bescheinigte: Zu leicht stosse man sich in der Schweiz an den Säulen «aus sog. praktischen Gründen, [...] und doch geben diese verschmähten Säulenstellungen mit den schönen perspectivischen Durchblicken jene feierliche Stimmung!»⁴²⁹ Die 1910–12 erbaute Basler Heiliggeistkirche von Gustav Doppler, Max Meckel und dessen Sohn⁴³⁰ scheint trotz vergleichsweise kurzem Langhaus gar jegliche Tendenz zum Einheitsraum zu ignorieren: Die Seitenschiffe der Basilikalanlage sind für Sitzplätze vorgesehen, verhältnismässig breit und durch massive Rundpfeiler vom Mittelschiff getrennt (Abb. 43, 46).⁴³¹ Aber nicht nur die Neugotiker Hector und Meckel neigten zur Säulenstellung. Selbst für die kleine reformerische Kirche in Landquart sahen trotz der geradezu evangelisch anmutenden Forderung eines «Predigtraums» und der geringen Platzkapazität sowohl die prämierten Wettbewerbsentwürfe als auch der verwirklichte Bau Schäfer & Rischs eine mehrschiffige Anlage vor (Abb. 524).⁴³² Adolf Gaudys Kirche in Bristen von 1912 ist trotz geringer Grösse immerhin zweisechiffig konzipiert und weist in Dorfrichtung ein durch niedrige Säulen geschiedenes Seitenschiff auf (Abb. 44). Curjel &

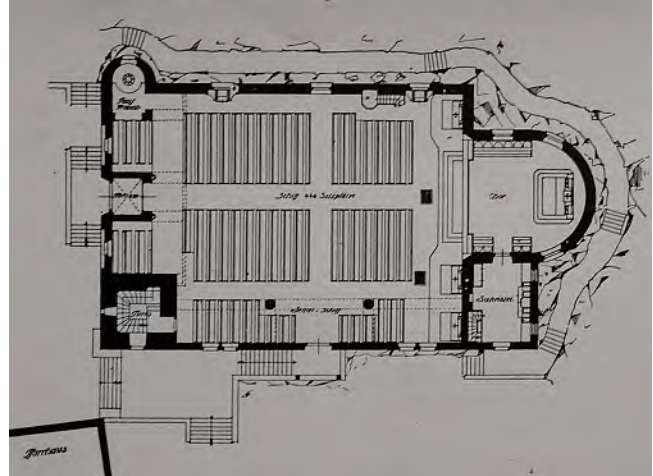


Abb. 44: Bristen, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1910–11). Grundriss, dorfsseitig ergänzt durch ein mit Säulen abgesetztes Seitenschiff. – DCK 10 (1914), 296.

Moser schliesslich realisierten für die Kirche St. Josef in Zürich eine Staffelhalle mit Säulenunterteilung, obwohl ihnen architektonisch zweifellos sowohl die Aussen- als auch Innenraumgestaltung ihrer kurz zuvor erbauten reformierten Kirche Flawil vorgeschwebt hat, die jedoch einen Einheitsraum aufweist. Entsprechend schlank wurden die Säulen in St. Josef konzipiert (Abb. 45).⁴³³ Adolf Gaudy verband in seinen grossen Kirchen Gerliswil und St. Gallen-Neudorf (Abb. 48, 256, 257) eine zentrale Weiträumigkeit mit kurzen Langhäusern und schmalen Seitenschiffen, für andere Kirchen (Jaun, Flüelen, Richterswil, Steg, Ried-Muotathal) wählten die Architekten trotz beträchtlicher Grösse eine Saalanlage.

Die von Kuhn geförderten und teilweise auch realisierten zentralisierten Einheitsräume setzten sich im katholischen Kirchenbau der Schweiz vorläufig nicht durch. Während in Deutschland Rudolf Schwarz und Johannes van Acken einen breiteren und kürzeren Chor sowie den Verzicht auf Säulen und Nebenschiffe forderten und Dominikus Böhm 1923 ovale Grundrisse und gerundete Sitzbänke einführte, wurden diese neuen Systeme in der Schweiz erst nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgegriffen, wobei die Architekten Hermann Baur

⁴²⁹ Kga Interlaken, Schreiben Hector an Pfarrer Karl Peter, 19.2.1906.

⁴³⁰ Gustav Doppler erarbeitete die ersten Pläne inklusive aller Nebenbauten bereits 1905. Erst 1909 zog er Max Meckel als Spezialisten bei, um der Ausschreibung eines Wettbewerbs auszuweichen. Infolge Krankheit Max Meckels dürften die Umarbeitungen in dessen Sinne von Carl Anton Meckel vorgenommen worden sein, vgl. Wolf-Holzäpfel 2000, 268.

⁴³¹ Ews Heiliggeist Basel 1912, 27. Vgl. auch Meyer 1973, 98.

⁴³² SBK 3 (1911), 63 ff.

⁴³³ Kga St. Josef, Zürich, Baubeschrieb innerhalb der Protokolle des Kirchenvorstandes, 1912.



Abb. 45: Zürich, St. Josef (Curjel & Moser, 1911–14), Inneres. – Autor, 2019.

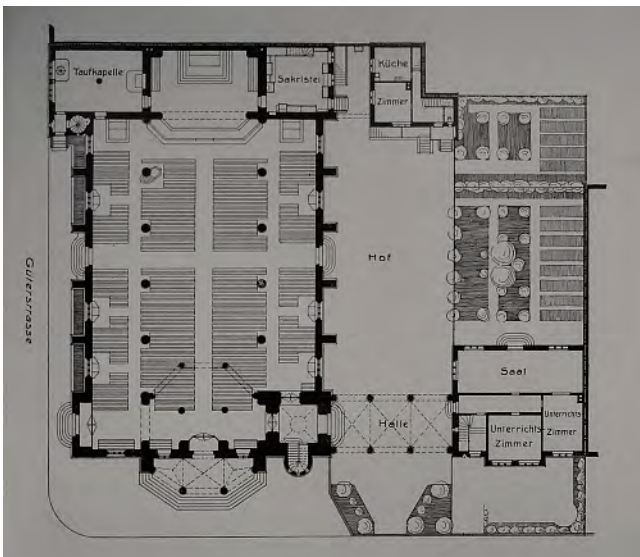


Abb. 46: Basel, Heiliggeistkirche (Meckel/Doppler 1911–12). Grundriss der gesamten Anlage. Kirche, Pfarrhaus (unten rechts) und Sakristanshaus neben der Sakristei gruppieren sich um einen Innenhof. – Ews Heiliggeist Basel 1912, 23.

und Fritz Metzger eine wichtige Rolle spielten.⁴³⁴ Mit dem Einzug der internationalen Moderne Ende der 1920er Jahre verzweigten sich dagegen die stilistischen Tendenzen, und neben dem konservativen modernekriti-

schen Flügel, der sich von Architekten wie Josef Steiner oder Meyer & Gerster bedienen liess,⁴³⁵ machten Bekenntnisse zum Neuen Bauen wie Karl Mosers Kirche St. Antonius in Basel (1925–27) oder Fritz Metzgers St.-Karli-Kirche in Luzern 1932–34 nicht zuletzt aufgrund ihrer progressiv eingestellten Bauherrschaft europaweit von sich reden.⁴³⁶

Nebengebäude und Friedhofsanlage

Die Vereinigung der Kirche mit einem Pfarrhaus und weiteren Nebenbauten zu einem Gruppenbau wurde von den Katholiken nicht weniger gefördert als von den Protestanten. Vor allem die katholischen Kirchenbauten der Diaspora in Stadtquartieren und in reformierten Gegenden wurden mehrfach nicht nur in Verbindung mit Pfarrhäusern, sondern auch gemeinsam mit Versammlungs- und Unterrichtssälen sowie einer Wohnung für den Sakristan entworfen. Die Schweiz besitzt mehrere Beispiele davon.⁴³⁷ Eine der in dieser Hinsicht komplettesten Anlagen ist die Basler Heiliggeistkirche von 1910–1912, die zusätzlich ein Pfarrhaus mit Verbindungsflügel zur Kirche sowie ein Vereinshaus mit Saal und Unterrichtszimmer erhalten sollte. Schliesslich gesellte man der Anlage mit Verbindungsflügel, Arkadenhalle und Hofgarten auch eine Sakristanswohnung hinzu (Abb. 46).⁴³⁸ Die Konzeption des Architekten Gustav Doppler folgte möglicherweise Berliner Tendenzen in dortigen katholischen Kirchenbauten des Architekten Christoph Hehl, mithin ebenfalls Modellen, die für grossstädtische Diasporakirchen entwickelt worden waren.⁴³⁹ Zur Erfüllung ähnlicher Zwecke entwarf Doppler 1914 auch für die bereits 1886 vollendete Basler Marienkirche, die ursprünglich nach historistisch-städtischem Modell frei und mit der Front zur Strasse stand, zwei Flügelbauten, die seither die Kirchenfront einrahmen und architektonisch gleichzeitig eine Hofsituation, Tordurchgänge wie auch einen Übergang zur städtischen Blockrandbebauung schaffen. Diese Ergänzung nach nur einem Vierteljahrhundert ist bezeichnend für die raschen, durch die

⁴³⁴ Brentini 1994, 3 ff., 115–126.

⁴³⁵ Ebenda, 30.

⁴³⁶ Ebenda, 52–81.

⁴³⁷ Beispielsammlung bei Walter 2016, 123.

⁴³⁸ Wyss 1999, 5 ff.

⁴³⁹ Wolf-Holzäpfel 2000, 268.



Abb. 47: St. Gallen-Neudorf, St. Marien (Adolf Gaudy, 1914–17), Gesamtansicht des Gruppenbaus. – Nachlass Adolf Gaudy.

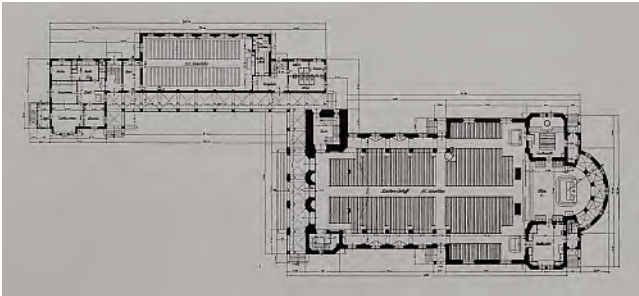


Abb. 48: St. Gallen-Neudorf, St. Marien, Grundriss. – DCK 10 (1914), 301.

Reformströmungen ausgelösten Anpassungen an soziale Bedürfnisse.

Eine eindrucksvolle Gesamtanlage verwirklichte Adolf Gaudy für St. Marien in St. Gallen-Neudorf (Abb. 47, 48), wo bereits 1904 auch ein Pfarrhaus neben der neu zu erstellenden Kirche beschlossen worden war. Hinzu kam das Bedürfnis eines «in der modernen Pastoration überall nötig werdenden» Unterrichtslokales, mit dem zugleich die Sakristanswohnung verbunden werden konnte. Das Unterrichtslokal kam auch aus familiär-sozialen Gründen auf, denn so konnte der Kindergottesdienst gleichzeitig mit dem Hauptgottesdienst stattfinden, so dass die Sonntagnachmittage nicht länger als «einzige Gelegenheit zum Beisammensein der Familien» für Kindergottesdienste geopfert werden mussten.⁴⁴⁰ In

Richterswil entwarf Adolf Gaudy nach den dortigen spezifischen Verhältnissen einen niedrigeren Quertrakt für eine Mädchen-Erziehungsanstalt, ebenso waren ein Saal im Gesamtbau einzufügen und Erweiterungsmöglichkeiten zu schaffen.⁴⁴¹ Diese auf das säkulare Leben reagierenden Erweiterungen sind reformkatholisch geprägt, wobei der Beitrag der Architekten an diesen städtebaulichen Lösungen nicht zu unterschätzen ist. Der architektonische Wandel besteht nämlich darin, dass vor allem während der zweiten Hälfte des 19. Jh. in beiden Konfessionen noch die denkmalhafte Freistellung der Bauwerke idealisiert worden war und dass diese Bevorzugung frühestens mit Camillo Sittes Schrift 1889 (S. 258) zugunsten einer stärkeren Kontextualisierung der Baumassen verbreitet zurückgedrängt wurde. Zunehmend stimmten die pastoralen Gemeindebedürfnisse mit der baukünstlerischen Neigung zu malerischen Gruppenbauten und städtebaulichen Einheiten überein. Während aber in angelsächsischen Freikirchen und evangelischen Gruppenbauten die Nebengebäude mit dem Kirchenbau sehr kompakt arrangiert, ja geradezu ineinander verschachtelt wurden, stehen die meist longitudinalen katholischen Bauten freier, die Nebengebäude sind eher durch Höfe oder Zwischentrakte von den Kirchen abgesondert oder erweitern, wie vor allem in Stein am Rhein (Abb. 310) und St. Gallen-Neudorf, als axial leicht versetzte Verlängerung den Kirchenbau.

Dem katholischen Kirchenbau bot sich noch eine weitere Möglichkeit, das kirchliche Hauptgebäude gestalterisch zu erweitern, indem die Landkirchen häufig in einer gleichzeitig neu erstellten Friedhofanlage ihre funktionale und räumliche Ergänzung fanden. Bei der evangelischen Kirche bedeutet die Totenbestattung weniger einen sakramentalen Akt für die Toten als eine kirchliche Hilfeleistung für die Hinterbliebenen, die an die christliche Lehre, das bussfertige Leben und die Auferstehung nach dem Tod erinnern soll. Demzufolge brauchten die Friedhöfe nicht in unmittelbarer Nähe zum Kirchenbau zu stehen. Das Begräbnis in der katholischen Kirche besteht dagegen gemäss dem *Codex Juris Canonici* (c. 1204) aus drei Bestandteilen, für welche die unmittelbare Nachbarschaft von Kirche und Friedhof vorteilhaft ist: Die Überführung der Leiche in die Kirche, die Abhaltung

⁴⁴⁰ Nachlass Gaudy, Bericht und Anträge der Kirchenbaukommission St. Fiden an die Kirchgenossen-Versammlung vom 7. Dezember 1913, 6f.

⁴⁴¹ Nachlass Gaudy, Zeugnis zum Kirchenbau Richterswil, 1915.



Abb. 49: Flüelen, kath. Pfarrkirche (Paul Siegart, 1910–12). Gesamtanlage mit Kirche, rechts davon der erhöhte Verbindungsgang zur kleinen Marienkapelle und zur rahmenden Friedhofshalle. – Autor, 2019.

der Exequien in der Kirche in Gegenwart der Leiche und die Beisetzung im geweihten Friedhof.⁴⁴² Nur wenige Architekten konnten diesen Ausgangspunkt auch als Anreiz für eine aussenräumliche Gestaltung nutzen. Vor allem Paul Siegart gelang mit seiner Kirche in Flüelen 1910–11 eine malerische Gesamtanlage, indem vom Seitenportal des Schiffes ein überdachter Verbindungsbau samt einem Torbogen über die Zugangsstrasse führt und

in die Vorhalle des Beinhauses (Marienkapelle) und in die Friedhofshalle mündet, die kreuzgangartig das Gräberfeld umrahmt (Abb. 49).⁴⁴³ Das ebenfalls zur Baugruppe gehörende Pfarrhaus ist auf der anderen Seite des Friedhofs situiert und bildet mit der Kirche vom niedriger am Seeufer gelegenen Dorf aus eine gelungene Paarwirkung (Abb. 324).

⁴⁴² Jung 1966, 21 f.

⁴⁴³ Kdm Uri II, 1986, 97.

2 Stilistische Tendenzen der Reformarchitektur

2.1 Übersicht

Zum Verständnis internationaler Stilströmungen und zur Ergründung stilistischer Charakteristika einzelner reformerischer Kirchenbauten werden Vorbildwirkungen mit theoretischen Debatten verknüpft. Der Begriff «Reformarchitektur» wird als Sammelbezeichnung verschiedener Stilströmungen verwendet, die dem Formalismus und luxuriösen Prunk historistischer Stilarchitektur ablehnend gegenüberstanden und die Architektur künstlerisch freier, formal aber dennoch auf einer wiedererkennbaren Tradition aufbauen wollten. Diese Bewegung, die im deutschen Sprachraum um 1900 einsetzte, wird hier in drei stilistische Tendenzen aufgliedert: Erstens in eine *monumentale Tendenz*, die zugunsten denkmalhafter Romantik die Fassadengliederung vereinfacht und an ihre Stelle die grossteilig-übersichtliche Baumasse sowie deren Gruppierung, Materialisierung und funktional differenzierte Fensteröffnungen setzt. Zweitens in eine Tendenz zum *Heimatstil*, dem die traditionellen Gattungen des ländlichen oder bäuerlichen Wohnhauses und die Volkskunst zugrunde liegen, welche im sozialen Sinn modernisiert und auf andere Bauaufgaben übertragen werden. Drittens in eine *klassiszierende Tendenz*, welche den Entwicklungsfaden der Baukunst dort wieder aufnehmen und weiterentwickeln wollte, wo sie zu Beginn des 19. Jh. vom Historismus unterbrochen worden war, nämlich im bürgerlich-biedermeierlichen Spätbarock und dem Klassizismus.⁴⁴⁴

Die Einteilungsmethodik eignet sich nicht nur für Schweizer Kirchenbauten, sondern lässt sich für die Reformarchitektur allgemein als Kategorisierungshilfe anwenden. Die Kirche als Baugattung war kaum noch

beteiligt an der Etablierung der Stilströmungen, zeigte aber an allen dreien mehr oder weniger affirmatives Interesse. Die monumentale Tendenz findet ihre ideologisch konzieste Formulierung in mächtigen Denkmalbauten, der Heimatstil in malerisch gruppierten Wohn- und Schulhausbauten, die klassiszierende Tendenz schliesslich in der universalen Bevorzugung des klassischen Formenkanons am Wohnhaus und in einer städtebaulichen Gesamtheit. Diese Zunahme von einem Einzelmonument hin zu einer räumlich umfassend geplanten Anlage lässt sich als chronologische Entwicklung nachverfolgen. Ebenso die Gipfelpunkte der «Modewellen», die, obwohl sämtliche Tendenzen bereits Ende 19. Jh. ihre Anfänge nahmen, für den Monumentalismus um 1900, für den Heimatstil um 1905–10 und für die klassiszierende Tendenz in den 1910er Jahren anzusiedeln sind. Die Tendenzen lösten einander prinzipiell aber nicht chronologisch ab, standen sich auch nicht unversöhnlich gegenüber und wurden nur in wenigen Fällen explizit gegeneinander ausgespielt. Vielmehr durchschritten die meisten Architekten, ob Koryphäen oder Mitläufer, mehrere dieser Tendenzen oder wandten sich je nach Grösse und Standort der Bauwerke und sozialem Milieu der einen oder anderen Tendenz verstärkt zu. Dass ein Architekt wie Karl Indermühle praktisch gleichzeitig Kirchen im vernakulären Heimatstil für Dorfgemeinden und dagegen eine städtische Kirche in neoklassizistischen Formen entwarf, war kein Widerspruch, sondern Teil einer Anpassungsstrategie. Es wird zudem weder möglich sein noch darum gehen, einzelne Bauwerke explizit *einer* Tendenz zuzuordnen, sondern die Tendenzen bilden eher Pole des vielfältigen Stilrepertoires, in dem zunehmend alle Mischungen und Kreationen denkbar und «erlaubt» waren. Nicht selten sind in einzel-

⁴⁴⁴ Die drei hier ausersehenen Tendenzen haben ansatzweise Parallelen zu den drei «Phasen», die Richard Hamann und Jost Hermand 1967 in *Stilkunst um 1900* (Hamann/Hermand 1967) aus den Entwicklungen herausdestilliert haben, dort eine «ästhetisch-dekorative», eine «volkhaft-monumentale» und eine «werkbetont-sachliche» Phase. Für eine Übersicht zur Reformarchitektur, die sich dem ästhetisch-dekorativen Jugendstil weitgehend widersetzte und dafür klassiszierende Tendenzen miteinschliesst, lässt sich diese Aufteilung nicht übernehmen.

nen Bauwerken mehrere dieser Tendenzen auf ihre Weise präsent. Bauwerke wie die Berner Pauluskirche, die Zürcher Universität (Abb. 226, 230) oder Fritz Schumachers Hamburger Bauten vereinigen gar geradezu ausgewogen alle drei Tendenzen in sich, wenn auch in ganz unterschiedlicher Ausprägung, und zusätzlich sind insbesondere um 1900 noch Kombinationen mit Relikten der historisierenden Stilarchitektur und mitunter des Jugendstils auszumachen.

Die gewählte Systematik erlaubt es auch, die auf den ersten Blick so unterschiedlichen Reformbauten derselben Schöpfer und derselben Zeit einer gemeinsamen Grundströmung unterzuordnen: Curjel & Mosers Zürcher Universität etwa verkörpert zwar stilistisch andere Attitüden als die Heimatstilkirchen desselben Büros, doch die aus den Divergenzen im Milieu, der Baugattung und der regionalen Anpassung hervorgehenden Unterschiede finden in der Vereinigung der angesprochenen Stiltendenzen wieder ihre folgerichtige, epochentypische Gemeinsamkeit.

Die hier vorgenommene Einteilung der Architekturströmung erhebt gleichwohl keinen Anspruch auf absolute Gültigkeit, sondern wird als *eine* Möglichkeit betrachtet, die Stilphänomene und deren Entwicklungen zu kategorisieren. Die beiden anschließenden Kapitel werden unter den Bauentwürfen weitere stilistische und ästhetische Aspekte untersuchen, die zum vertieften Verständnis der Epoche beitragen. Es wird und kann auch mit diesen Methoden nicht gelingen, jedes Bauwerk der Epoche mit einer einzelnen Stilideologie zu etikettieren, wie das in kunsthistorischen Übersichtswerken gern geschieht – vielmehr muss man sich von der Gewohnheit verabschieden, die Bauten dieser Zeit mit einer Zuweisung zu einer einzelnen Stilrichtung ausreichend erklären zu können. Die Stile waren und sind nicht abgeschlossene Kategorien oder Sprachen mit Regeln, denen ein Objekt zugewiesen werden kann oder nicht. Vielmehr gab es stilistische Ideologien und dazugehörige Tendenzen, denen gewisse Bauwerke in ihrem Habitus mehr oder minder verpflichtet sind. In ebendiesem Sinne werden auf Bauobjekte angewandte Stilbezeichnungen in dieser Arbeit generell begriffen, ohne jedes Mal erneut den Charakter der Tendenz zu benennen.

Die Reformarchitektur war eine kollektiv vergleichsweise geeint getragene künstlerische Strömung, gerade im Vergleich zu den vorangehenden Stildebatten des Historismus und den um 1930 virulenten Disputen zwischen Neuer Sachlichkeit und konservativem Heimatstil. Die architektonischen Bewegungen und deren Fortschritte wurden zwar während der Reformepoche von der Fachwelt vielfach kritisch hinterfragt, jedoch zumeist mit einem optimistischen Blick in die Zukunft verbunden. Stets lässt sich das gemeinsame, zu überwindende Feindbild des Historismus mit dessen Stilarchitektur und Prunkgebaren erkennen. Wie nahe die damaligen Architekturvereinigungen samt deren Protagonisten einander standen, erhellt beispielsweise das Programm der Zeitschrift *Das Werk*, das 1914 den Werkbund als «Zusammenschluss der führenden Kreise auf allen Gebieten künstlerischen Bestrebungen» propagierte, die «modernen Kunstanschauungen» nach englischem und deutschem Beispiel übernehmen wollte, um der Spezialisierung und Arbeitsteilung des 19. Jh. «einen vernünftigen Zusammenschluss» entgegenzusetzen. Einen fruchtbaren Zusammenschluss habe der *Bund Schweizer Architekten* (BSA) bereits aufgezeigt, und die neue Zeitschrift sei nur eine Fortsetzung und Erweiterung dieses Programms.⁴⁴⁵ Der deutsche Kunsthistoriker Konrad Lange erblickte auch im Werkbund und im Heimatschutz praktisch dieselben Ideologien, weil beide eine «Förderung der Entwicklung der Formen aus dem Gebrauchszweck und dem Material heraus» anstrebten und den «gesunden Kern unserer ganzen modernen Architekturbewegung» gar nicht auf dem Felde der Kunst, sondern auf dem des «höheren Handwerks» orteten.⁴⁴⁶ Auch die schweizerischen Zeitschriften des BSA (*Die Schweizerische Baukunst* SBK), des *Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverbandes* SIA (*Schweizerische Bauzeitung* SBZ) sowie der *schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz* verfolgten vor 1920 ideologisch weitgehend dieselbe Stossrichtung. Alle drei Zeitschriften hatten zwischen 1903 und 1911 wechselweise C. H. Baer als Herausgeber, einen eifrigen Vertreter des Heimatstils.

Im Gegensatz zu den revolutionäreren Umwälzungsideen der internationalen Moderne der 1920er Jahre war die architektonische Reformbewegung stärker von einer formal ausdruckshaften und handwerklichen Anknüp-

⁴⁴⁵ Zur Einführung, in: *Das Werk* 1 (1914), 1–4. – Der BSA wurde nach Vorbild des *Bundes Deutscher Architekten* gegründet, über diesen s. *Die Kunst* 10 (1904), 427–431.

⁴⁴⁶ Lange 1910, 278–284.

fung an die Tradition geleitet, die nicht gewaltsam oder über Nacht durchsetzungsfähig war, sondern als Prozess der «Gärung» akzeptiert wurde. Die architektonische Reformbewegung war andauernd von der Hoffnung durchzogen, dass allmählich ein neuer einheitlicher Stil näher rücke. Entsprechend selten wurde die Gesellschaft mit neuartigen, nie dagewesenen Entwürfen provoziert oder schockiert. Skandalöse Vorkommnisse wie die Rezeption von Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz in Wien sind als Ausnahmen zu taxieren. Wahrheit, Sachlichkeit, Gediegenheit, künstlerische Gestaltung aus dem Zweck waren die Forderungen, um zu einem neuen «Zeitstil» hinzuzuführen: «Vieles muss sich und wird sich noch klären, [...] manche Blüte wird vom Baume der Kunst abfallen bevor sie noch angesetzt hat, mancher wilder Schössling [...] muss noch entfernt werden, aber der junge kräftige Baum wird Stürme überdauern können und schliesslich reiche Früchte tragen.»⁴⁴⁷ Auch Pater Albert Kuhn hielt 1909 fest, dass die Moderne in der Architektur noch nicht am Ende ihrer Entwicklung angekommen sei⁴⁴⁸ und kam noch 1917 zum Schluss, dass «der neue einheitliche Stil noch weit entfernt ist».⁴⁴⁹ Obwohl die formgebenden Vorstellungen eines «einheitlichen Stils» hierbei nicht formuliert wurden, so zog doch während der Reformepoche eine überraschend einheitliche Gesinnung durch die Leistungen der Architekten und die Meinungen der Theoretiker. Selbst Friedrich Ostendorfs Kritik am für den Heimatstil typischen, malerisch-organischen Entwurf war eher Auslöser für ein gemeinschaftliches Umschwenken zur klassisierenden Tendenz als Zündstoff für ideologische Auseinandersetzungen. Ebenso wenig vermochte der Werkbundstreit 1914 zwischen den Anhängern Hermann Muthesius' und Henry van de Velde die Architekturbewegung vor 1920 in zwei Lager zu spalten. Trotz unterschiedlicher Nuancen und persönlicher Fehden präsentierten die Zeitschriften vergleichsweise einträchtig immer wieder dieselben Neubauten und würdigten dieselben Architektenpersönlichkeiten, die dem Zeitgeist Gestalt verliehen.

Untersuchungsmethodik

In der Architektur des Historismus fallen oberflächliche Herleitungen zu Vorbildern häufig nicht schwer: Referenzgebend waren die Stile und ihre in Musterbüchern zusammengetragenen Merkmale, die z. B. in den doktrinären Phasen der Neugotik oder Neuromanik meist von der Makrostruktur der Gebäude bis in den Dekorkanon übereinstimmten. In der Reformarchitektur fallen solche Zuweisungen weit weniger leicht. Erstens verschwinden die groben Strömungen oftmals hinter individuelleren Formkreationen, zweitens fehlt bislang ein Standardwerk, das die stilistischen Themen und Merkmale der Reformarchitektur gründlich und überzeugend ausgearbeitet hat. Das Bedürfnis, Bauwerke präziser kulturellen Strömungen zuzuordnen, scheint deshalb gerade für die Reformarchitektur noch aufrecht geblieben zu sein, so dass Orientierungshilfen anhand von Bildvergleichen unabdingbar sind. Es kann angesichts der Vielfältigkeit der stilistischen Ausprägungen heute nicht mehr befriedigen, wenn die Bauwerke der Reformepoche lediglich mit ihrer Anlagetypologie und als «Heimatstilbauten mit Jugendstileinflüssen» abgehakt werden, wie es in den vergangenen Jahrzehnten zumeist geschehen ist. Würde dadurch jedermann die kulturgeschichtlichen Voraussetzungen der Bauwerke verstehen, wäre ein ausgedehntes Kapitel zur Reformarchitektur nicht nötig. Doch die vorherrschende Architekturströmung zwischen 1900 und 1920 war in der Schweiz keineswegs von den exklusiven und teilweise zukunftsweisenden Bauten geprägt, die in den heutzutage einschlägigen Baustilkunden und internationalen Übersichtswerken gemeinhin dargestellt werden. Zwischen den in der jüngeren Sekundärliteratur aufgeführten Hauptwerken der Epoche und der in Mitteleuropa tatsächlich verbreiteten, aufgrund der Fachzeitschriften um 1900 herauszudestillierenden Stilströmungen herrscht eine Diskrepanz, die es sowohl Laien als auch Fachleuten erschwert, die Reformbauten mittels einschlägiger Stilkundenliteratur überhaupt einer übergeordneten Strömung zuzuordnen. Denn die Architektur des frühen 20. Jh. wird in populärwissenschaftlichen Publikationen vorwiegend durch einige kokette oder pionierhafte Einzelwerke illustriert, was aber das Verständnis der breiten Bewegung massiv hemmt. Die weitem

⁴⁴⁷ Bruck 1906, 124.

⁴⁴⁸ Kuhn 1909, 16. – Ähnlich auch Kuhn 1917, 13, vgl. auch Oechslin 2010, 40.

⁴⁴⁹ Kuhn 1917, 29.

geschätzten Jugendstilbauten in Brüssel, Paris, Nancy, Barcelona, Glasgow oder Wien sind jedenfalls nicht als wesentliche Voraussetzungen für die Schweizer Reformarchitektur zu betrachten, ebenso wenig die Vorboten der Moderne wie Frank Lloyd Wrights Präriehäuser, Sullivans Hochhäuser oder Peter Behrens' Turbinenhalle der AEG. Die Problematik liegt darin, dass die Reformbauten – wenn überhaupt – primär unter dem Aspekt der Progressivität als Vorstufen zur Moderne betrachtet wurden, was den Blick auf die Epoche selber aber häufig vernebelte. Jüngere Fachpublikation monieren zurecht, dass die gesamten Leistungen um 1900 bis zum Neuen Bauen nur wie Vorstufen zum «Sieg des neuen Baustils» behandelt wurden, um welchen man nach Walter Curt Behrendt (1927) so lange gerungen hatte,⁴⁵⁰ oder dass die Frage nach künstlerischen Strategien in der Baukunst um 1900 selten gestellt wurde, weil man die Architektur selber häufig nur als «Durchgangsstadium» von *Arts and Crafts* zum *Deutschen Werkbund* und der Neuen Sachlichkeit darstellte.⁴⁵¹

Wer die reich illustrierten deutschsprachigen Zeitschriften 1900–1920 und die darin thematisierten Neubauten studiert, trifft vielmehr auf die hier vornehmlich behandelten Stiltendenzen, deren Ursprünge im Folgenden thematisiert werden. Zeitschriften wurden Ende des 19. Jh. erstmals in der Architekturgeschichte zu den wichtigsten Vermittlern stilistischer Ideen, was der Architekt und Kunstpublizist Othmar von Leixner (1874–1925) bereits 1910 festhielt: «Waren es früher die historischen Bauten, die bei den individuellen Künstlern anregend, bei den flacheren Naturen zum strengeren Anlehnen resp. Kopieren führten, sehen wir jetzt die moderne Richtung im Banne der Kunstzeitschriften.»⁴⁵² Dank der verbesserten Technik des seit 1870 entwickelten Lichtdruckverfahrens⁴⁵³ konnten Neubauten auf qualitativ hervorragenden Fotografien publiziert werden, die seit den 1890er Jahren auch in Tafelbänden und Sammelmappen verbreitet wurden und die Darstellungsweise in Rissen und Federzeichnungen ablösten. Es darf deshalb nicht verwundern, wenn sich viele Formverwandtschaften zwischen einzelnen Bauten durch Abbildungsmaterial

aus Zeitschriften illustrieren lassen und die Vermutung einer Vorbildwirkung bekräftigen. Wie einzelne Funde in Aktenarchiven belegen, zirkulierten zudem von zahlreichen Neubauten Postkartenansichten, die das inspirierende Abbildungsmaterial aktueller Neubauten in jedem Architekturbüro vervollständigten.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Übertragungsmechanismen zeichnet sich die Reformarchitektur trotz der programmatischen Distanzierung gegenüber einem Stilformalismus wiederholt durch international verbindende Formen und Merkmale aus. Viele Konventionen gingen aus einem baukünstlerischen Klima hervor, wie es der Kunstkritiker Karl Scheffler beschrieb: «Nie hat ein Einzelner eine neue Baukunst hervorgebracht oder solch entscheidenden Einfluss darauf ausüben können, wie etwa Maler und Dichter auf Malerei und Poesie ihrer Zeit; es bedurfte immer der straff organisierten Schöpferkraft vieler Generationen und einer Konvention, in der alle subjektivistisch schweifende Originalitätssucht gebändigt wurde, um wenige gültige Bauformen aus dem Chaos des Möglichen heraus zu krystallisieren. Der bedeutende Architekt war der gross und weise Dienende, nicht autokratisch genial, sondern Glied einer genialen Gemeinschaftsidee und immer mehr Instrument als Spieler.»⁴⁵⁴ Diese Gemeinschaftsidee ist es, die durch viele bisherige wissenschaftliche Untersuchungen der Reformarchitektur – meist in Einzelaspekten oder durch biografisch fokussierte Architekten-monografien – noch zu wenig analysiert worden ist. Die Aufdeckungen von Zusammenhängen und Herleitungen bleiben signifikant für das Verständnis der Architekturbewegung und die Einsicht, dass trotz der Höherbewertung individuellen künstlerischen Ausdrucks unter den Werken verschiedenster Architekten zahlreiche Übereinstimmungen herrschen. Dabei sind im Vergleich zum Historismus kaum je eindeutige Nachahmungen oder kopierendes Vorgehen auszumachen, sondern vielmehr stilistische Ähnlichkeiten, die durch ebendieses «Klima» einer Stiltendenz konstituiert worden sind. Wenn im Folgenden wiederholt Vorbildwirkungen und Herleitungen für die Schweizer Sakralarchitektur erforscht werden, so soll deswegen kei-

⁴⁵⁰ Oechslin 2010, 16f.

⁴⁵¹ Schumann 2010, 143.

⁴⁵² Leixner 1910/11, 63f.

⁴⁵³ BM 1 (1902), 1.

⁴⁵⁴ Scheffler 1903, 471.

neswegs den Bauten ihre Eigenständigkeit und den Architekten ihre künstlerische Kreativität aberkannt werden. Ebenso wenig bescheinigt die Vermutung künstlerischer Anregungen etwaige Mängel, sondern soll vielmehr aufzeigen, dass Entwurfsgedanken und Formenkompositionen auch in der Reformarchitektur eher übernommen als erfunden wurden und dass nebst dem kulturell übergeordneten Zeitgeist auch innerhalb der Architektenschaft stilistische Entwicklungsprozesse auf die Bauentwürfe Einfluss nahmen.

Reformarchitektur als Begriff

Als vorwiegende Sammelbezeichnung für die Architekturströmungen Mittel- und Nordeuropas zwischen etwa 1900 und 1920 befindet sich der Begriff der Reformarchitektur allgemein noch im Prozess der Etablierung. Stefan Muthesius betitelte 1974 seine Arbeit zur deutschen Wohnhausarchitektur und dem Kunstgewerbe des späten 19. Jh. mit «Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe».⁴⁵⁵ Norbert Huse gebrauchte den Begriff der Reformarchitektur 1975 in seinem Werk über Neues Bauen, worauf sich später Sigrid Hofer für ihre Standardpublikation berief.⁴⁵⁶ Als Bezeichnung für die Baukunst des frühen 20. Jh. in Mitteleuropa begann sich der Begriff in den 1990er Jahren allmählich durchzusetzen: Hartwig Bargs Arbeit über den Architekten Hans Ross (1873–1922) benutzt den Begriff bereits im Titel,⁴⁵⁷ Nils Aschenbeck verwendet ihn insbesondere für die auf Gesundheit, Licht, Luft, Natur und Hygiene ausgerichtete Sanatorienarchitektur.⁴⁵⁸ Elisabeth Crettaz-Stürzel und Sigrid Hofer behandeln in ihren grossen Übersichtswerken vorwiegend Bauten derselben stilistischen Ausrichtungen wie die hier vorkommenden Kirchen; auch sie werden unter dem Sammelbegriff der Reformarchitektur in den Zeitraum zwischen 1900 und 1920 eingeordnet, korrekterweise also in jenen Zeitraum, in dem die traditionsorientierte Reformbaukunst die progressiv verstandene Architekturbewegung war und noch nicht als konservativer Strang neben einer

avantgardistischen Entwicklung verlief.⁴⁵⁹ Aus dieser bisherigen Begriffsbenutzung geht hervor, dass sich der Begriff als Sammelbezeichnung für jene Bewegung eignet, die in Berufung auf Natur und Tradition eine Überwindung der gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen des Historismus anstrebte (Kap. 2.2). Der hier gewählte Zeitraum von 1900 bis 1920 erklärt sich daraus, dass die schweizerische Baukunst bis 1900 trotz erster fortschrittlicher Versuche noch klar dem Historismus zuzuordnen ist und weil sich hier die Architekturentwicklung während des Ersten Weltkriegs vorläufig ohne einen durchgreifenden Bruch fortsetzte. Erst mit der definitiv neuen wirtschaftspolitischen Situation nach 1920 begannen sich entscheidende neue Kräfte zu regen, die auch die Reformarchitektur und ihre ästhetischen Gedanken zu überwinden trachteten.

Im Hinblick auf die vom Schlagwort der «Reform» ausgehenden Begriffe wie «Reformarchitektur», «Reformer» für deren Vertreter, «Reformepoche» für deren zeitliche Eingrenzung und «reformerisch» für deren Charakterisierung, verdient der Grundbegriff zunächst eine semiotische Erklärung. Die allgemeine Bedeutung von «Reform» als planvolle und allmähliche Umgestaltung rechtfertigt sich aus drei Gründen: Erstens aufgrund der künstlerischen Strömung, die in England ihren Ursprung hatte und zunächst dort, seit der Jahrhundertwende aber auch im deutschsprachigen Raum bereits unter dem Begriff der «Reform» besprochen wurde. Zweitens aufgrund der geistigen Haltung der Reformbaukunst, die den Historismus als vorangehende Epoche kollektiv ablehnte und bei aller Akzeptanz des langjährigen Prozesses sich doch immer wieder weiterer Verbesserungen und «allmählicher» Fortschritte bewusst war. Drittens fällt die Architekturepoche mit dem zeitlichen Höhepunkt verschiedener weiterer gesellschaftlicher Bewegungen zusammen, die unter dem Begriff der Lebensreformen und der Reformbewegungen ebenfalls gegenüber dem Historismus alternative Gesellschaftsmodelle bezeichnen und teilweise in Wechselwirkung zur Entwicklung der Baukunst standen.⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Muthesius 1974.

⁴⁵⁶ Norbert Huse, Neues Bauen 1918–1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, München 1975 (zit. nach Hofer 2005, 10 f., hier auch weiterführende Begriffsanalysen).

⁴⁵⁷ Hartwig Barg, Hans Ross 1873–1922, Zur Heimatschutz- und Reformarchitektur in Schleswig-Holstein. Hamburg 1992.

⁴⁵⁸ Aschenbeck 1997, bes. 30–34.

⁴⁵⁹ Crettaz-Stürzel 2005 (1896–1914), Hofer 2005 (1900–1918).

⁴⁶⁰ Kerbs/Reulecke 1998.

Möglicherweise hielt der Begriff als englisches Lehnwort in die deutsche Sprache Einzug, nachdem er vorwiegend von John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896) im Sinne von Neugestaltung und Verbesserung geprägt wurde – wenn auch stark auf den handwerklichen Prinzipien der Gotik und der Bauhüttenkultur basierend.⁴⁶¹ Um 1900 benutzten auch die deutschen Kunst- und Architekturdebatten den Begriff der Reform vorrangig für die im soziaethischen, kunstgewerblichen und architektonischen Bereich modernen und vorbildlichen englischen Bewegungen, die das künstlerische Handwerk dem Industrieerzeugnis und die lokale Architekturtradition dem kosmopolitischen und prunküberladenen Historismus entgegensetzten.⁴⁶² Trotz gleichzeitiger Abgrenzungsversuche bestehen keine Zweifel, dass die mittel- und nordeuropäische Kunstbewegung damals eine mit England vergleichbare Entwicklung anstrebte.⁴⁶³ In der Schweiz verwendete der Berner Gewerbemuseumsdirektor Otto Blom den Begriff der Reform bereits 1904 für die aktuellen baukünstlerischen Strömungen: «Englische und amerikanische Erzeugnisse dienten den Deutschen bei ihrer Reformbewegung als Vorbilder.»⁴⁶⁴ Blom bezog sich insbesondere auf Fritz Schumachers Veröffentlichung *Das Bauschaffen der Jetztzeit und historische Überlieferung* von 1901,⁴⁶⁵ ein für die mitteleuropäische Reformarchitektur bedeutendes theoretisches Bekenntnis und Grundlagenwerk. Auch darin wurde Ruskin als Vorkämpfer der kunstgewerblichen Reformbewegung bezeichnet, und mit ihm «gehen alle Reformer einig, dass man die Werke vergangener Zeiten schätzen, aber sie nicht nachahmen soll». Auch Gottfried Semper habe «an der Reform der Bau- und gewerblichen Kunst» gearbeitet, und in der Architektur wolle «die heutige Reformbewegung [...], wo es sich nicht nur um Äusserlichkeiten, sondern um Grundsätze und das Wesen selbst handelt, alte Bauweisen wieder zu Ehren ziehen».⁴⁶⁶ «Re-

form» und «Reformer» waren demnach auch in der Schweizer Architekturdebatte bereits um 1900 gebräuchliche Begriffe, wenn es sich um traditionsbewusste Neugestaltungen handelte.⁴⁶⁷

Schweizer Reformarchitekten im Austausch mit Deutschland

Lag auch der Keim der Stilendenzen teilweise im angelsächsischen Raum, so kamen doch wesentliche Impulse für die schweizerische Reformarchitektur aus Deutschland. Symptome dafür sind alleine schon die nach deutschem Beispiel gegründete Vereinigung für Heimatschutz (1905) und der Schweizerische Werkbund (1913). Gerade um 1900 intensivierte sich der Austausch mit Deutschland sowohl für die Aus- und Weiterbildung als auch für die Suche nach Vorbildern, was 1914 in der Zeitschrift SBK treffend festgehalten wurde: «Der Schweizer Architekt in Deutschland ist eine ständige Erscheinung seit der Zeit des Umschwungs, da Paris seinen Einfluss auf unsere Schweizer Baukunst abtreten musste an Deutschland.» Die Zahl der Schweizer Architekturstudenten in Deutschland war verblüffend gross gegenüber der eigenen Anzahl am Polytechnikum in Zürich. Zahlreiche suchten die Ausbildung in den Zentren und bei bekannten Namen in Deutschland und kehrten nach ein bis zwei Jahren zurück, andere blieben länger und tauchten erfolgreich in Wettbewerben auf, etwa Curgel & Moser, Hans Bernoulli, Albert Froelich, Albert Rieder oder Otto R. Salvisberg.⁴⁶⁸ Das Zürcher Polytechnikum wird immerhin 1902 nebst neun deutschen Architekturhochschulen als gleichberechtigte Schweizerische Universität genannt, die für jeglichen Wechsel der Schulen offen standen.⁴⁶⁹ Mit Karl Moser, Pflughard & Haefeli, Adolf Gaudy und Otto Schäfer studierten mehrere der hier relevanten Schweizer Reformarchitekten am

⁴⁶¹ Germann 1974, 172.

⁴⁶² U. a. Scheffler 1918, 16.

⁴⁶³ Anonymus 1900, 445–450. Demnach habe Ruskin aufgerufen «zu schönem Leben, das zu schönem Menschen führe und dessen schönem Arbeiten [...] Da wird der moralisierende Ästhetiker zum sozialen Reformier.» – Leixner 1910/11, 1 sprach in Bezug auf Architektur vom «Eintritt der neuen Reformbewegung zu Ende des XIX. Jh.».

⁴⁶⁴ Blom 1904, 113.

⁴⁶⁵ Schumacher 1901.

⁴⁶⁶ Blom 1904, bes. 114.

⁴⁶⁷ Vgl. auch Hartmann 1911, 353 f., 357–360 sowie Behrendt 1920, 77.

⁴⁶⁸ Müller 1914, 237.

⁴⁶⁹ Licht 1902, 2.

Zürcher Polytechnikum, wo sie bei Friedrich Bluntschli abschlossen. Bis auf Schäfer ist jedoch auch von diesen bekannt, dass sie nach Abschluss ihrer Ausbildung teilweise mehrere Jahre in Deutschland arbeiteten. Nachdem deutsche Architekten in den avantgardistischen Künstlergruppen des 19. Jh. kaum zu finden waren, veränderte sich dieses Bild mit der Jahrhundertwende zusehends, und um 1900 hatte sich Deutschland zu einer führenden Architekturnation mit diversen Kunstzentren hochgearbeitet.⁴⁷⁰ Die folgende Übersicht, die zugleich Kurzbiografien der im Kirchenbau wichtigsten Schweizer Reformarchitekten bietet, gibt Hinweise zu deutschen Ausbildungsjahren und ebenso zum bilateralen Austausch, zumal auch deutsche Zeitschriften und Buchpublikationen Beispiele zeitgenössischer Schweizer Sakralarchitektur veröffentlichten.

Karl Moser (1860–1936) schloss in Zürich bei Bluntschli ab, studierte darauf bei Jean-Louis Pascal und arbeitete bei Jules Reboul in Paris, danach bei Friedrich Lang in Wiesbaden. Mosers Partner Robert Curjel (1859–1925) studierte in Karlsruhe bei Ludwig Eisenlohr, Josef Durm, Heinrich Lang und Otto Warth, dann bei Friedrich von Thiersch in München, schliesslich arbeitete er bei Friedrich Lang in Wiesbaden und bei Griebach & Dinklage in Berlin.⁴⁷¹ Auf seine Initiative hin schlossen sich Curjel und Moser, die sich spätestens während ihrer gemeinsamen Anstellung bei Lang in Wiesbaden kennen gelernt hatten, 1888 zu einer Büropartnerschaft in Karlsruhe zusammen, liessen sich für ihre Architektur vom dortigen Bauklima inspirieren und zählten mehrere spätere Schweizer Reformarchitekten (Bischoff & Weideli, Gebrüder Pfister) zwischenzeitlich zu ihren Mitarbeitern.⁴⁷² Die Gebr. Pfister, in Zürich um 1910 sehr anerkannte Reformarchitekten, führten als Architekturbüro keinen Kirchenbau aus, zeigten aber Interesse dafür und waren offenbar sowohl in ihrer frü-

heren Anstellung bei Curjel & Moser als auch bei Pflughard & Haefeli mit dem Kirchenbau betraut.⁴⁷³ Unnötig zu erwähnen, dass zahlreiche Bauten Curjel & Mosers nicht nur in schweizerischen, sondern auch in diversen deutschen Fachzeitschriften besprochen und abgebildet wurden.

Pflughard & Haefeli, ungefähr zehn Jahre jünger als Curjel & Moser, schlossen in Zürich bei Bluntschli ab und arbeiten beide 1893–95 bei Alfred Schellenberg in Wiesbaden. Otto Pflughard (1869–1958) kehrte danach zurück nach Zürich und arbeitete vor der Gründung des gemeinsamen Büros bei Stadtbaumeister Gustav Gull. Max Haefeli (1869–1941) arbeitete 1896/97 noch je ein Jahr bei Erdmann & Spindler in Berlin sowie bei Schilling & Graebner in Dresden. Ab 1898 bestand die Bürogemeinschaft in Zürich.⁴⁷⁴

Robert Rittmeyer (1868–1960) studierte an der Technischen Hochschule in Stuttgart und arbeitete vor seinem Aufenthalt in Winterthur (seit 1899 Professor am Technikum, seit 1905 Architekturbüro mit Walter Furrer) in Berlin, Frankfurt am Main, Stuttgart und Essen, zudem unterrichtete er 1896–98 an der Baugewerkschule in Köln. In der Kruppschen Kolonie Altenhof in Rütten-scheid bei Essen realisierte er mit der katholischen Kapelle bereits 1899–1900 seinen ersten Kirchenbau.⁴⁷⁵ Walter Furrer (1870–1949) studierte in Stuttgart und München, eher er sich ab etwa 1900 in Winterthur als Architekt niederliess.⁴⁷⁶ Die von Rittmeyer & Furrer erstellte Kirche in Brütten wurde auch in der deutschen Zeitschrift *AR* gezeigt.⁴⁷⁷

Robert Bischoff (1876–1920) stammte aus Stuttgart, erlernte den Architektenberuf offenbar grösstenteils im Selbststudium, bildete sich aber auch an der Baugewerkschule in Stuttgart aus und arbeitete dort bei Oberbaurat Heinrich Dolmetsch, ehe er 1894 ins Büro von Curjel & Moser eintrat und mit wichtigen Bauleitungen (Karlsru-

⁴⁷⁰ Junghanns 1988, 281.

⁴⁷¹ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 406 f.

⁴⁷² ALS 1998, 384 ff. Zum Architekturbüro vgl. Strebel 2010.

⁴⁷³ Aus Karlsruhe schrieben sie 1906 an Wallisellen in einer Bewerbung: «Längere Zeit beschäftigten wir uns in den Firmen Curjel & Moser und Pflughard & Haefeli speziell mit Kirchenbauten» (Kga Wallisellen, Schreiben Gebr. Pfister vom 19.6.1906). Sie sandten ein Projekt der Kirche Spiez mit, das später auch in MBF abgebildet wurde.

⁴⁷⁴ ALS 1998, 418 f.

⁴⁷⁵ ZBB 20 (1900), 593; nach teilweiser Zerstörung im Zweiten Weltkrieg verändert wiederaufgebaut.

⁴⁷⁶ ALS 1998, 448 f.

⁴⁷⁷ AR 26 (1910), T. 84.

her Christuskirche, Bankhaus Veit Homburger) beauftragt wurde.⁴⁷⁸ Sein späterer Partner Hermann Weideli (1877–1964) verzichtete ebenfalls auf eine Hochschule, gelangte durch eine Lehre bei Gustav Gull zum Beruf, arbeitete bei Jakob Rehfuß, um 1900 bei Pflughard & Haefeli und beim Hochbauamt in Zürich. Eine einjährige Anstellung bei Hermann Billing in Mannheim ging einer Anstellung bei Curjel & Moser voraus, zumal er dort Bischoff kennengelernt haben muss, mit dem er spätestens seit 1904 zusammenarbeitete.⁴⁷⁹ 1904/05 wurde ihr gemeinsamer Entwurf für das Primarschulhaus Solothurn auch in der AR veröffentlicht, bezeichnet mit «Bischoff & Weideli in Karlsruhe».⁴⁸⁰ Zahlreiche ihrer Bauten und Projekte erschienen, ausführlich besprochen, 1906/07 in der *Süddeutschen Bauzeitung* (SDBZ), das Basler Börsengebäude ausserdem 1910 in der Zeitschrift *Architektur des XX. Jh.* (AXXJ),⁴⁸¹ und ihre Arbeiten wurden 1912 in MBF vorgestellt.⁴⁸² 1908 äusserte der junge Le Corbusier den Wunsch, bei Bischoff & Weideli als Zeichner zu arbeiten.⁴⁸³ Die künstlerische und entwerferische Kraft des Architekturbüros schien bei Robert Bischoff zu liegen. Hermann Weideli erschien dann auf den Baustellen, wenn es um technische Fragen und Submissionen ging.⁴⁸⁴

Martin Risch (1880–1961), der mit Otto Schäfer (1879–1953) in Chur ein Büro führte, bildete sich in München sowohl an der Technischen Hochschule (Thiersch, Gabriel von Seidl) und der Akademie der Bildenden Künste aus. 1904–06 war er bei Pflughard & Haefeli angestellt.⁴⁸⁵

Karl Indermühle (1877–1933) besuchte in Bern die Kunstschule und absolvierte eine Lehre beim Berner

Münsterbaumeister August Müller. Die Ausbildung setzte er in Karlsruhe bei Carl Schäfer fort, ehe er um 1900 die Berner Münsterbauhütte übernahm und gleichzeitig ein eigenes Architekturbüro gründete.⁴⁸⁶ Offenbar wurde er aber auch bei Max Laeuger an der Technischen Hochschule Karlsruhe geschult.⁴⁸⁷ Seine Kirche in Röttenbach war nach der Publikation in der SBZ auch der deutschen Zeitschrift AR eine Kurzbesprechung wert.⁴⁸⁸

Auch der Bündner Nicolaus Hartmann (1880–1956) bildete sich nach seinem Studium an der École d'Industrie in Lausanne 1900–03 in Stuttgart bei Theodor Fischer weiter, ehe er in St. Moritz das Büro seines Vaters übernahm.⁴⁸⁹

Adolf Gaudy (1872–1956) besuchte die Mittelschule in Darmstadt und liess dem Studium in Zürich Arbeits- und Studienaufenthalte in Paris und Berlin folgen.⁴⁹⁰

Die gebürtigen Glarner Streiff & Schindler – Johann Rudolf Streiff (1873–1920) und Gottfried Schindler (1870–1950) – arbeiteten nach dem Studium in Zürich ebenfalls in Deutschland, Streiff sowohl in Stuttgart als auch in Berlin bei Alfred Messel.⁴⁹¹

Für den Austausch zwischen Deutschland und der Schweiz sowie die übereinstimmend vorgetragenen Architekturphilosophien ist schliesslich der Architekt Casimir Hermann Baer (1870–1942) nicht zu unterschätzen. Baer stammte aus Mannheim und wirkte in der Schweiz 1903–1911 als prägende Figur für die architektonische Fachpresse, 1903–1908 als Redaktor für die SBZ, 1906–1910 für die ersten fünf Jahrgänge der Zeitschrift *Heimatschutz* und schliesslich 1909 auch für das BSA-Organ SBK, ehe er 1911 als neuer Herausgeber der Zeitschrift MBF nach Stuttgart zog.⁴⁹² Baer verfolgte den

⁴⁷⁸ Schrödter 1993, 11–15.

⁴⁷⁹ ALS 1998, 62–63, Strebel 2010, 86.

⁴⁸⁰ AR 21 (1905), 52.

⁴⁸¹ AXXJ 10 (1910), T. 32.

⁴⁸² MBF 11 (1912), 493 f.

⁴⁸³ Schrödter 1993, 1.

⁴⁸⁴ Kga Wallisellen, Bkp.

⁴⁸⁵ ALS 1998, 477 f.

⁴⁸⁶ ALS 1998, 287 f.

⁴⁸⁷ Gubler 1980, 194.

⁴⁸⁸ AR 22 (1906), o.S.

⁴⁸⁹ ALS 1998, 253.

⁴⁹⁰ ALS 1998, 205.

⁴⁹¹ ALS 1998, 519.

⁴⁹² ALS 1998, 35.

deutschen Architekturdiskurs aufmerksam und integrierte diesen während seiner Schweizer Jahre in zahlreiche Baubesprechungen, Vorträge und architekturtheoretische Artikel. Seine «gründliche Sachkenntnis» wurde in der Schweiz sehr geschätzt.⁴⁹³ In seinen Beiträgen offenbarte sich Baer als einer für Schweizer Verhältnisse besonders eifriger Verfechter einer nationalen, heimischen Baukunst und versuchte mit Verweisen auf traditionelle Schweizer Eigenarten deren Erkenntnis zu fördern. Dieser Impetus mochte von Baers deutscher Herkunft herühren, wo sich Ende des 19. Jh. ein intensives Ringen um eine heimische Kunst im nationalen Sinne ereignete. Wie Baer betonte, sah er sich vor allem als propagandistischer Vermittler dessen, «was hervorragende Männer, wie Hermann Muthesius in Berlin, Fritz Schumacher in Dresden, Alfred Lichtwark in Hamburg, Carl Neumann in Heidelberg, Schultze-Naumburg u.a.m. über dieses Thema [das moderne Bauschaffen] gesprochen haben».⁴⁹⁴ Nach diesen Bekanntmachungen des Gedankenguts deutscher Reformarchitekten in der Schweizer Fachpresse verbreiteten sich in den 1910er Jahren auch diverse Schweizer Reformbauten in deutschen Publikationen: Baer publizierte 1912 in der Zeitschrift *Moderne Bauformen* MBF eine grössere Auswahl schweizerischer Neubauten und erläuterte deren Qualitäten. Einzelne davon waren zuvor bereits in der *Architektonischen Rundschau* AR gezeigt worden, und in Otto Schönhagens 1919 publiziertem Bildband reformerischer Kirchenbauten unter dem Titel *Stätten der Weihe* waren zahlreiche Schweizer Beispiele quantitativ nahezu ebenbürtig neben deutschen Neubauten vertreten, wobei das Illustrationsmaterial vornehmlich aus der SBZ stammte.⁴⁹⁵

2.2 Die Überwindung des Historismus

Die Missbilligung der Stilarchitektur des Historismus bildet eine wichtige Basis für die Bestrebungen der Reformarchitektur, die bis dahin kaum vertieft unter diesem

Aspekt erforscht wurde. Zwar ist die Kritik an der Historismusarchitektur fast so alt wie die Bewegung selbst, löste aber erst Ende des 19. Jh. ein Umschwenken aus.⁴⁹⁶ Die Reformströmung in der Baukunst war zugleich nur Teil einer umfassenderen Kritik an der grossstädtischen Industriegesellschaft des 19. Jh. Lösungsansätze zur Überwindung der Historismusarchitektur bot um die Jahrhundertwende vor allem die gründliche Entdeckung der englischen Kunstbewegung, die sich vorwiegend durch das Wirken John Ruskins und William Morris' verbreitet hatte. Die breite Rezeption von Ruskins emotionaler, unidealistischer Architekturästhetik in Mitteleuropa um 1900 und die auf Handwerk und Ländlichkeit basierende Kunstreformbewegung Englands wurden als Schlüssel zur Historismusüberwindung begrüsst und äuserten sich auch in den ablehnenden Urteilen über die erst wenige Jahre alte späthistoristische Schweizer Sakralarchitektur.

2.2.1 Historismuskritik

Fachliche Historismuskritik

Kritik an der Stilarchitektur

Historismus ist der geeignete Begriff für die idealistisch geprägte gesellschaftliche Bewegung der zweiten Hälfte des 19. Jh., die weit mehr als nur die Architektur umfasste. Die Grundlage des Historismus in der Baukunst bildete eine moralisch breit akzeptierte Neuauflage historischer Baustile, die meist symbolhaft, formenreich und prunkvoll, häufig auch masken- und schemenhaft eingesetzt wurden. Projektionsfläche bildete die streng axierte und durch kräftige Gesimsteilungen oft rasterartige Fassade.⁴⁹⁷ Ungeachtet ihrer jeweiligen stilistischen Ausprägung steht die Architektur des Historismus der Renaissance nahe, weil, wie Walter Curt Behrendt formulierte, in beiden Fällen «fertige Formen benutzt werden», um diese «funktionslos» und dekorativistisch zur «Belebung und Gliederung der Baumassen» zu verwenden.⁴⁹⁸ Die

⁴⁹³ Coulin 1908, 58.

⁴⁹⁴ Baer 1904, 163–192.

⁴⁹⁵ Schönhagen 1919. Unter den Schweizer Beispielen finden sich in der Publikation die protestantischen Kirchen von Weesen, Cham, Oberwangen, Romanshorn, Brütten, Zürich-Oberstrass, Röthenbach, Flawil, die Kirche der Landesausstellung 1914, ausserdem mehrere deutsche Kirchenbauten Curjel & Mosers abgebildet.

⁴⁹⁶ Döhmer 1976, 26, 31.

⁴⁹⁷ Heinig 2004, 12–15.

⁴⁹⁸ Behrendt 1920, 126.



Abb. 50, 51: St. Gallen-Linsebühl, ref. Kirche (Armin Stöcklin, 1897). Beispiel eines Schweizer Kirchenbaus im Stil prunkvoller deutscher Neurenaissance. Stilistisch verwandt sind in der Schweiz die französisch-ref. Kirche Biel-Pasquart oder die Johanneskirche in Zürich. – Autor, 2019.

hauptsächlich Zielscheiben der Historismuskritik waren zum einen die weniger repräsentativen Bauten, in denen die kostspieligen Qualitäten des Historismus reduziert oder vereinfacht werden mussten. Zum anderen waren es die durch spekulative Interessen erstellten Mietwohnhäuser, die hinter ihrem blenderischen Fassadenprunk keinen sozial- und hygieneverträglichen Wohnkomfort boten, in schematisch entworfenen Grossstadtplänen ihren Platz erhielten und dadurch problembehaftete Siedlungen bildeten.⁴⁹⁹ Zu den einflussreichsten deutschen Kritikern des Historismus zählten um 1900 die Architekten Hermann Muthesius und Fritz Schumacher (1869–1947). Beide verfochten damit zusammenhängend in diversen Schriften ihre Ideen für eine reformerische deutsche Kunst und kritisierten nicht nur die Neostile, sondern auch die Normierung und Technisierung des Alltags sowie die Architekturausbildung, die zu sehr auf Detailnachahmung ausgerichtet war.⁵⁰⁰

In der Baukunst Mitteleuropas setzte um 1900 ein markantes Umdenken ein, das der Publizist und Stilanalytiker Karl Otto Hartmann 1911 als Abkehr vom Idealismus, also auch vom Historismus und seiner akademistischen Stilarchitektur charakterisierte.⁵⁰¹ Bereits seit den 1850er Jahren beeinflussten neue Gedanken und Weltanschauungen auch die streng historische Richtung der Literatur: Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* drang in die Kreise der Gebildeten, Friedrich Nietzsche folgte mit der Heranbildung des «Ichs» und des Willens zur Macht, und in Leo Tolstois und Henrik Ibsens Werken bildeten «der Kampf der Geister gegen die geltenden Autoritäten, neue Ideen und egoistisches Vorwärtsdrängen» neue Hauptthemen. Gleichzeitige Fortschritte in Wissenschaft und Technik sowie Umwälzungen im sozialen Bereich führten dazu, dass «überall [...] Neues an die Stelle des Alten» gesetzt wurde. Demgemäss lehnte man sich auch gegen den

⁴⁹⁹ Fatio 1904, 148; Scheffler 1918, 17; Moravánszky 1988, 56; Nerdinger 1988, 22; Kurz 2008, 47, 97.

⁵⁰⁰ Schumacher 1907 (darin enthalten die meisten seiner früheren Schriften seit 1900), Muthesius 1900, Muthesius 1902.

⁵⁰¹ Hartmann 1911. – Auch Cornelius Gurlitt sprach ablehnend vom Idealismus, weil er gegenüber malerisch-bescheideneren Werken wie Dorfkirchen den ästhetischen Blick trübte und das «Nicht Vollkommene» in der Baukunst ablehnte (Gurlitt 1906, 508).



Abb. 52: Zufällig ausgewählte, typische städtische Mietshausfassade des Historismus mit hohen «Palastfenstern» in orthogonaler Anordnung, eine Zielscheibe der Historismuskritik. – Bauten und Entwürfe, hg. vom Dresdener Architektenverein, o. J., 188.

Gebrauch historischer Bauformen auf, denen im Historismus die Zweckmässigkeit in Anlage, Material, Konstruktion und Bauform meist untergeordnet wurden. So sahen die modernen Architekten auch im Aufruf zu neuen Formen einen Grundsatz ihres Schaffens.⁵⁰² Karl Scheffler nannte in diesem Zusammenhang die autodidaktischen Architekten, die als Maler und Kunstgewerber begonnen hatten und um die Jahrhundertwende mit neuen Versuchen von Jugendstilbauten trotz manchen Mängeln «den Blick gewaltsam auf die Schäden in unserm gesamten Bauwesen» hinlenkten und so einen Anfang machten, dem Architektenberuf «Bedeutung und Würde» zurückzugeben.⁵⁰³

Die Kritik an der Stilarchitektur und insbesondere an der überladenen Formen- und Stilvielfalt des Eklektizismus entzündete sich vor allem an der deutschen Neurenaissance, der auch einige Schweizer Kirchenbauten verpflichtet sind (Abb. 50, 51, S. 102). Mit der Reichsgründung 1871, die vom wilhelminischen Protestantismus in historisierendem Sinne auf die Reformationszeit (und somit auf die künstlerische Epoche der deutschen Renaissance) bezogen wurde, hatte sich diese Entwicklung angebahnt.⁵⁰⁴ Wilhelm Lübkes 1873 publizierte *Geschichte der Renaissance in Deutschland* feierte den Stil der deutschen Renaissance aufgrund seiner Eigenwilligkeit und der angeblichen Distanz zu französischen und italienischen Stilschöpfungen folgenreich als neuen Nationalstil.⁵⁰⁵ Naturgemäss liess sich der Stil leicht mit gotischen oder barocken Elementen verbinden, und die Inhalte und Titel diverser Tafelwerksammlungen belegen, dass der daraus hervorgegangene Eklektizismus noch bis 1895 nahezu architektonisches Programm und Hoffnungsträger für «gute» Architektur war.⁵⁰⁶

Doch um die Jahrhundertwende wurde die Neurenaissance und mit ihr der Historismus im Allgemeinen zum Gegenbild des künstlerisch freien, persönlichen Entwerfens. Das Bewusstsein einer zeitlichen Zäsur am Beginn eines neuen Jahrhunderts begünstigte die kollektive Aufbruchsstimmung: Das 20. Jh. sollte, ohne alles über Bord zu werfen, den «Sprung ins Neuland» wagen und die «gewaltige Bewegung beenden, die im XV. Jh. von Italien ausging».⁵⁰⁷ Bruno Möhring (1863–1929), mit seinen Berliner Hochbahnbauten ein zum Jugendstil und Eisenverwendung tendierender Architekt, propagierte den freischöpferischen Künstler und verlästerte die durch Schulen und Akademien vermittelte Renaissance.⁵⁰⁸ Alfred Lichtwark (1852–1914), um 1900 Direktor der Hamburger Kunsthalle, wehrte sich gegen die Missachtung einheimischer Baukunst und gegen jene Kunst- und Architekturlehre, die «immer noch auf Athen, Rom, London und Paris» gerichtet war. Aufgrund der herrschenden Architekturlehre kannte man laut

⁵⁰² Hartmann 1911, 353 f., 360.

⁵⁰³ Scheffler 1918, 16.

⁵⁰⁴ Lichtwark 1901 (Wandlungen, 1894), 145.

⁵⁰⁵ Schuchard 1979, 59 f.

⁵⁰⁶ Issel/Krusewitz 1884, Vorwort; DtKo; A. Brausewetter, *Das Bauformenbuch. Die Bauformen des bürgerlichen Wohnhauses*. Leipzig 1895.

⁵⁰⁷ Gurlitt 1901, 2 f.

⁵⁰⁸ Bruno Möhring, *Renaissance*, in: AChb (1900), o.S. – Zur Akademiekritik vgl. auch Beutinger 1905, 8.

Lichtwark nur noch die französische Mode und damit die Gestalt des Palastfensters mit tiefer Fensterbank (Abb. 52), habe dagegen alles aufgegeben, was dem klimatischen Bedürfnis und der künstlerischen Empfindung entspreche.⁵⁰⁹ C. H. Baer rapportierte die Gedanken zustimmend, und Roland Anheisser beklagte 1907: «Unsere modernen Städte sehen sich alle so ziemlich gleich. Nirgendwo etwas wahrhaft Charakteristisches, alles ist nach einer Schablone, trotz der oft geradezu wahnsinnigen Häufung aller möglichen und unmöglichen Requisiten der alten Stilformen.» Dezidierter als andere wandte er sich auch gegen die Stilmachung überhaupt: «Ein Nachahmen alter Stilarten, sei es nun Gotik oder Renaissance, Romanisch oder auch Barock, es ist vom Übel!»⁵¹⁰

Am gründlichsten argumentierte Hermann Muthesius in seiner Schrift *Stilarchitektur und Baukunst* von 1902, welcher er Morris' bekanntes Zitat voranstellte, wonach eine neue und echte Architektur von den «notwendigen und anspruchslosen Bauten» ausgehen sollte und nicht aus dem Experimentieren mit Stilen.⁵¹¹ Letztlich war es zwar an der «führenden Architektur», mit besseren Beispielen die Baukultur zu retten, doch gelingen sollte dies gerade durch das vertiefte Studium der unscheinbaren, aber «in ihrer naiven Schlichtheit eine so feine Cultur verrathenden alten Kleinbürger- und Dorfbauten».⁵¹² Statt diese «Alltagsbauten auf grosse Werke anzuwenden» tat man in der Gründerzeit genau das umgekehrte, denn das «Treiben der Architektur» war sehr äusserlich, und das Wort Stil hatte grösste Bedeutung. Daraus folgte, dass der Durchschnittsarchitekt «stilistisch» baute, d.h. «er legt Achsen an und presst die Fenster ein, verzichtet auf Dachdurchbildung und auf alles andere, was der italienischen Fassade zuwiderläuft». Muthesius hielt ein Zeitalter nur dann für «künstlerisch», wenn auch das Volk an ihr Teil habe und – wie in vorindustrieller Zeit – jeder Handwerker und Kleinkünstler eine verbindliche Formensprache gleichermassen kannte. Demgegenüber waren Handwerk und Geschmack mit

dem Historismus und dem Einsatz der Maschine als Kunstproduzentin völlig abhandengekommen.⁵¹³

Rückblickend kritisierte Karl Scheffler 1917 auch den architektonischen «Betrieb» des Historismus. Damit meinte er die unternehmerhafte Arbeitsweise, die nebst den Geschäftsleuten auch Architekten und Künstler ergriff und letztlich darin bestand, möglichst viele Aufträge zu erhalten, die aber durch die notgedrungene Delegation der Aufgaben an diverse Angestellte qualitative Verluste zeitigen musste. Mitten im Ersten Weltkrieg blickte Scheffler in diesem Zusammenhang geradezu hoffnungsvoll in die Zukunft, in welcher die Sparsamkeit den Architekten wieder zum sorgfältigeren Entwerfen drängen werde.⁵¹⁴

Normierungs- und Akademismuskritik

Die Historismuskritik hing eng zusammen mit einer Ablehnung von Technokratie und Normierungswesen, das die baupolizeilichen Vorschriften beherrschte und Fortschritte hemmte. Muthesius hob die gesetzlichen Vorteile Englands hervor, durch welche das Strassenbild viel abwechslungsreicher werde.⁵¹⁵ Camillo Sitte (1843–1903) und Fritz Schumacher sahen die Ursache der «mangelhaften Wirkung» historistischer Stadtteile darin, dass die Architekten aufgrund der Verwaltungsvorschriften am Reissbrett arbeiteten, die Gebäude lediglich zweidimensional erdachten und deshalb gar nicht spezifisch auf die Situation abstimmten.⁵¹⁶ Auch in der Schweiz bedauerte der Genfer Guillaume Fatio (1865–1958), dass alles, was vorspringe, den Blick fesseln und «vom Gewöhnlichen ablenken könnte», polizeilich verboten war.⁵¹⁷ Die Reformer orteten die Ursache dieser Malaise auch in der damaligen Ausbildung der Architekten und Baumeister bzw. in der akademistischen Vorstellung, unter Architektur zu wenig eine gefühlsmässige, schöpferisch-ästhetische Kunst zu verstehen – die Bestürzung der SBZ-Redaktion über die 1888 vom Bundesrat beschlossene Förderung zur

509 Lichtwark 1901, 8, 21, 34.

510 Anheisser 1907, 1.

511 Muthesius 1902, 7. – Zur Verbreitung der Schrift vgl. Junghanns 1982, 15.

512 Muthesius 1902b, 641; Schultze-Naumburg 1897, Vorwort o. S.

513 Muthesius 1902, 12f., 48, 55, 62.

514 Scheffler 1918, 18.

515 Muthesius 1905a, X. Hier auch weitere Anprangerungen gegen sinnlose baupolizeiliche Einschränkungen.

516 Sitte 1889, 77; Schumacher 1907 («Architektonische Aufgaben der Städte»), 139, 141–144.

517 Fatio/Luck 1904, 148.

Hebung schweizerischer Kunst, die aber fast ausschliesslich an die Malerei dachte und alle Vorschläge des SIA ignoriert hatte, ist hierfür exemplarisch.⁵¹⁸ Weil man die Architekturausbildung überproportional auf erlernbare, administrative, bau- und materialphysikalische Werte konzentrierte, wurde der Stil zu einem Überzug, zu einer weitgehend beliebig wechselbaren Maske degradiert, welche nur die Banalität des generell simpel gerasterten Fassadenentwurfs kaschierte. Auch der historistische Kirchenbau, dessen Längsseiten häufig aus strengen Achsenrepetitionen bestehen, war von dieser Kritik betroffen.

In Deutschland kämpfte Fritz Schumacher gegen die Akademisierung der Lehre und für eine Rückkehr zur Architektur als künstlerische Disziplin. Nach englischem Vorbild ermöglichten für ihn vor allem das Studium der einfachen Architektur und deren handwerklichen Grundlagen einen Neuanfang im Entwurfsgedanken. C. H. Baer verbreitete Schumachers Sorgen und Bildungsideale auch in der Schweiz und resümierte: «Die Architekten wurden zu halben Technikern, aber auch nur noch zu halben Künstlern.»⁵¹⁹ Immerhin bahnte sich der postulierte Umschwung gleichzeitig an: Bereits vor 1900 hatten sich in Deutschlands Architekturausbildung erste Fortschritte zu einer praxisbezogenen und von lokalen Vorbildern ausgehenden Lehre abgezeichnet. Schumacher, Möhring und Muthesius waren nicht die einzigen, die in diesem Zusammenhang den seit 1894 an der Karlsruher Hochschule lehrenden Architekten Carl Schäfer (1844–1908) als Urheber eines heimat- und denkmalbezogenen Architekturunterrichts würdigten.⁵²⁰ Als Schäfer nach Karlsruhe berufen wurde, fielen seine Ideale einer malerischen, handwerklich basierten Architektur auf fruchtbaren Boden. Das von ihm entworfene Pfarrhaus der Karlsruher Altkatholischen Kirche (1895–96) «im deutschen Fachwerkstil» öffnete damals, obwohl es in seiner Art nicht

das erste war,⁵²¹ offenbar manchen die Augen dafür, «dass es für die Aufgaben des modernen Lebens noch andere und vielleicht dankbarere Anregungen gebe als das abstrakte Einerlei römischer Prunkfassaden».⁵²² Obwohl Schäfers eigene Architektur mässig inspirierte,⁵²³ erhoffte man sich aus seiner «liebvollen Versenkung auf das deutsche Mittelalter» und der Poesie seiner Neubauten die allmähliche Verdrängung der «oberflächlichen und verlogenen Renaissance».⁵²⁴

Populäre Historismuskritik

Hauptsächlicher Träger der Reformbewegung war das Bürgertum, das sich nicht zuletzt durch die Lektüre von Zeitschriften und Belletristik implizit den neuen Ideen öffnete. Stark verbreitete Kulturzeitschriften wie *Der Kunstwart* oder in der Schweiz die *Berner Rundschau* enthielten auch Beiträge von Architekturreformern, deren Ideen somit auch das nicht fachlich ausgerichtete Bürgertum vermittelt bekam. Konkret auf die architektonischen Unzulänglichkeiten des Historismus bezog sich auf populärer Ebene vor allem Paul Schultze-Naumburg, dessen *Kulturarbeiten* auch in der Schweiz Wirkung zeitigten.

Nietzsche und Langbehn

Die Impulse Friedrich Nietzsches (1844–1900) und Julius Langbehns (1851–1907) wurden von der Forschung im Zusammenhang mit der Reformarchitektur bereits mehrfach thematisiert.⁵²⁵ Der vielgelesene Nietzsche kritisierte in den vier 1873–1876 veröffentlichten *Unzeitgemässen Betrachtungen* das «angesammelte Wissen» als Faktor für die Lähmung des lebendigen, schöpferisch-ursprünglichen Handelns und bot damit der Historismuskritik eine philosophische Grundlage. Nietzsches Werk löste eine Begeisterung für jegliche Absonderungen von der Masse

518 SBZ 12 (1888), 20, 26. Nebst Anker und Böcklin sowie weiteren Malern war nur ein Architekt, J. J. Stehlin, in der Kommission.

519 Baer 1904, 163/192.

520 Schuchard 1979.

521 Auf der Grundlage von G. G. Ungewitters Serie grosser Hefte mit Baubeispielen von 1849 waren Beispiele von Fachwerk-Landhäusern schon seit der Jahrhundertmitte bekannt und wurden auch umgesetzt. Vgl. Muthesius 1974, 80–87.

522 Widmer 1904, 9; Kabierske 2010, 98 ff.

523 Claus 2010, 114. Aus der Sicht Karl Mosers hatte auch Schäfer unter Tradition zu sehr lediglich einen «Formenschatz» verstanden.

524 Möhring 1900, o.S.

525 Ringbom 1987, Aschenbeck 1997, Miller Lane 2000, Paul 2003, Hofer 2005, im Zusammenhang mit National- und Heimatbewegung bereits bei Roszbacher 1975.

und der städtischen Zivilisation aus,⁵²⁶ und seine Tiraden gegen Verstellung, Verhüllung und Dekoration trafen auch den architektonischen Ausdruck des Historismus im Kern. Damit büsste die historische Wissenschaft als Grundlage der Architektur an Legitimation ein, gleichzeitig wurde der Weg zur Bevorzugung des subjektiven und individuellen Kunstwerks frei.⁵²⁷ Nietzsches Philosophie begünstigte somit den Jugendstil, aber auch den Monumentalismus deutscher Denkmalarbeit.⁵²⁸ In christlichen Kreisen war Nietzsches Werk umstritten. Der evangelische Theologieprofessor Paul Christ (1836–1908) anerkannte 1898 zwar einige sehr lesenswerte Aperçus, hielt Nietzsche aber insgesamt für eine pathologische Erscheinung und brachte dem grossen allgemeinen Interesse an seinen Schriften wenig Verständnis entgegen.⁵²⁹ Der liberale evangelische Theologe Carl Albrecht Bernoulli dagegen begrüsst Nietzsches Grosstadtfeindlichkeit und seine damit zusammenhängende Äusserung, dass der deutschen Kultur eine «Verschweigerung» Not täte.⁵³⁰ Zusammengefasst leistete Nietzsches Werk der Historismuskritik und der Reformkultur als Grundlage der Architektur sicherlich Vorschub, lässt sich aber nicht als explizite Voraussetzung für die Phänomene der allgemeinen Architekturentwicklung postulieren.

Als eines der wichtigsten literarischen Werke für die populäre Historismuskritik wird die 1890 von Julius Langbehn anonym herausgegebene Schrift *Rembrandt als Erzieher* erkannt. Rembrandt galt dem Autor als Verkörperung des von der klassischen Schule emanzipierten «urdeutschen» Künstlers und seine Kunst als diejenige, die Emotionen anspricht, volkstümlich, charakterfest und natürlich ist. Ähnliche Geltung genossen hierfür Luther, Goethe, Schiller und Bismarck.⁵³¹ Langbehns inhaltlich über weite Strecken abstruser, antiintellektueller und teilweise antisemitischer Bestseller, der bereits in seinem

Erscheinungsjahr 13 Auflagen erlebte, wurde zweifelsohne auch von vielen Architekten und Architekturtheoretikern (nachweislich von Muthesius, Richard Streiter und Cornelius Gurlitt⁵³²) gelesen.⁵³³ Unter den Architekturpublizisten würdigte vor allem Otto March Langbehns Appell an die progressiv «schaffenden» Neigungen und die Anklagen an das «Epigonentum» – mithin den Historismus – in der Architektur. Der «persönliche Stil der aristokratischen Künstlernatur» sollte klar über der demokratischen Mode stehen.⁵³⁴ In der deutschen Bevölkerung im Allgemeinen, die Ende des 19. Jh. in einer Krise zwischen romantisch-patriotischer Selbstüberschätzung und kulturellen Minderwertigkeitskomplexen gegenüber Frankreich steckte, vermochte die emotionale Schrift das kulturelle Bekenntnis zum Germanentum entscheidend zu beflügeln.

Schultze-Naumburg und Fatio

Die wichtigste Figur der baubezogenen Historismuskritik war Paul Schultze-Naumburg (1869–1949). Seit 1897 publizierte er in der von Ferdinand Avenarius (1856–1923) gegründeten und herausgegebenen Zeitschrift *Der Kunstwart* seine *Kulturarbeiten*, die den Lesern mit plakativen Texten und fotografischen Bildvergleichen die Augen für die Schönheiten traditioneller Bauwerke samt ihrer Umgebung öffnen sollten. Als schlechte Gegenbeispiele geisselte Schultze-Naumburg die damals jungen, gründerzeitlichen Bauten sowie deren Formalismen und Prunkgebaren (Abb. 53). Schultze-Naumburgs reformerische Gesinnung mochte dadurch mitbeeinflusst worden sein, dass der junge Nietzsche im Haus seines Vaters verkehrte; zudem studierte sein älterer Bruder Richard Schultze bei Carl Schäfer in Berlin.⁵³⁵ Die *Kulturarbeiten* beargwöhnten nicht nur die Architektur, sondern die

526 Aschenbeck 1997, 70 f., 74, 175; Hepp 1987, 51–57.

527 Heinig 2004, 14, 257, 273.

528 Zu Schumacher vgl. Frank 1994, 42, 58 ff., hier auch zum so genannten «Zarathustra-Stil» (letztlich eher ein international zeittypischer Monumentalismus, Kap. 3.3) in Schumachers Dresdener Krematorium. – Zu Kreis vgl. Nerdinger/Mai 1994, 14.

529 Christ 1898, 55 f.

530 Bernoulli 1907, 12–16.

531 Rossbacher 1975, 118.

532 Muthesius 1900a, 43; Streiter 1896a. – Gurlitt war Langbehn zwar nur kurze Zeit freundschaftlich verbunden, wies aber wiederholt verfechtend auf sein Werk hin (Paul 2003, 29, 45, 66, 70 f.).

533 Paul 2003, 69–73.

534 March 1890, 322 f.

535 Borrmann 1989, 15.

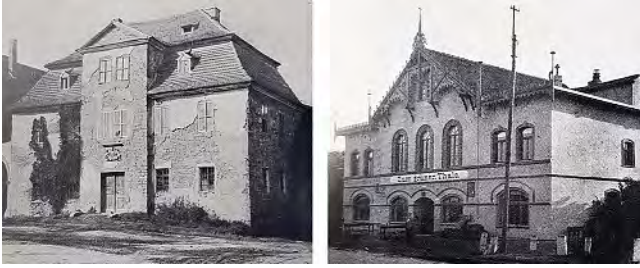


Abb. 53: Beispiel aus Paul Schultze-Naumburgs «Kulturarbeiten». Typischer Vergleich eines aus seiner Sicht reizvollen, vorindustriellen Gebäudes (links) mit einem aufdringlichen historistischen «Gegenbeispiel». – Schultze-Naumburg 1897, 24–25.

gesamte durch die Industrialisierung «entstellte Kultur des Sichtbaren», mithin auch Strassen und Brücken, Kleider und Gesellschaftsformen, Wald- und Flurbearbeitungen, Viehzucht und Maschinen. Der Anspruch lag darin, die in den bürgerlichen Gesellschaftsschichten bereits in Gang gekommene heimatschützerische Reformbewegung auch ins Volk der Kleinbürger, Bauern und Arbeiter zu tragen. Schultze-Naumburg betonte, dass er die wuchern den «schlechten» Beispiele der Historismusarchitektur nicht etwa als Grottesken im ganzen Land, sondern im Umkreis von zehn Gehminuten vom eigenen Wohnhaus entfernt zusammengestellt habe. Die «guten Beispiele» waren bewusst nicht katalogisierte Kunstdenkmäler, die allgemein anerkannt und verehrt wurden, sondern zumeist einfache «bürgerliche» (d.h. nicht fürstliche) Bauten vorindustrieller Zeit. So wollte Schultze-Naumburg mit möglichst alltäglichen Beispielen auf die Problematik hinweisen.⁵³⁶

Hermann Muthesius zeigte sich 1902 als Rezensent optimistisch, dass die Kritik über die Fachkreise hinaus auch von der Allgemeinheit und künftigen Bauherren gelesen werde und rühmte die Schriften Schultze-Naumburgs und Lichtwarks, die imstande schienen, «mehr Wunder zu tun als zwanzig Jahrgänge unserer besten Fachzeitschriften».⁵³⁷ Auch Casimir H. Baer wies darauf hin, dass die «feine Kultur» der Volksbauweise wieder aufzunehmen sei und nur dann gelinge, wenn das breite Publikum dazu erzogen werde; den «frischen, derb-kräf-

tigen Ton» der *Kulturarbeiten*, die 1903 in der SBZ in Text und Bild auszugsweise wiedergegeben wurden, empfand Baer für die weniger gebildeten Schichten zudem als sehr wichtig.⁵³⁸ Schultze-Naumburgs Argumentationen in seinen *Kulturarbeiten* gaben den Heimatschutzbestrebungen wesentliche Impulse und waren wohl jedem Reformarchitekten ein Begriff; Karl Moser übersandte dem Präsidenten der Walliseller Kirchenbaukommission bereits 1904 die bis dahin erschienenen drei Bücher und fügte hinzu: «Ich zweifle nicht, dass Sie darin viel Anregung und manch kostbares Werk finden werden.»⁵³⁹

Auch in der Schweiz zirkulierte mit Guillaume Fatio und Georg Lucks 1904 zweisprachig erschienenem Buch *Ouvrons les yeux! / Augen auf!* in weiten Bevölkerungskreisen eine Publikation, welche die Historismusarchitektur scharfzüngig anprangerte. Wie Schultze-Naumburg, den Fatio auch zitierte, so vermochte auch dieser Bildband noch kaum zeitgenössische Bauten darzustellen, die er für gelungen hielt, denn die architektonische Reformströmung hatte sich damals erst in Einzelfällen bemerkbar gemacht. Während Schultze-Naumburg mit seinen fotografischen Schnappschüssen vor allem die Problematik des Historismus vor Augen führen wollte, operierten Fatio und Luck mit kolorierten Federzeichnungen, mit welchen sie auf die missachteten Schönheiten hinweisen wollten. Wie Schultze-Naumburg aber brandmarkte Fatio den Historismus als «Zeitalter der Banalität» und dessen Auswüchse unverblümt als hässlich oder «tödlich langweilig» (Abb. 54).⁵⁴⁰ Umso optimistischer versprach sich Fatio aus dem Studium der Vergangenheit eine neue, durch «urwüchsige und bodenständige Formen» erwachsende Baukunst, was C. H. Baer insbesondere mit der sozialen Hoffnung auf einen neuen Zusammenhang der Schweizer Kunst «mit Land und Leuten» bekräftigte.⁵⁴¹

Baer gebrauchte schon damals den Begriff des Historismus in ablehnender Weise, wollte seine Kritik aber nicht als prinzipielle Ablehnung der Wiederaufnahme antiker oder mittelalterlicher Formen missverstanden wissen. So erwähnte er später bedeutende Reformbauten wie Alfred Messels Warenhaus Wertheim oder Hendrik

⁵³⁶ Schultze-Naumburg 1897, 92.

⁵³⁷ Muthesius 1902b, 641; Schultze-Naumburg 1897, Vorwort o. S.

⁵³⁸ Baer 1903, 96–100.

⁵³⁹ Kga Wallisellen, Schreiben Karl Moser vom 11. 3. 1904.

⁵⁴⁰ Fatio/Luck 1904, 5, 145–148.

⁵⁴¹ Ebenda, 153; Baer 1904a, 290 ff.



Abb. 54: Die Schmäheite zum Historismus in Fatio/Lucks «Augen auf!» (1904), 129.

Petrus Berlages Amsterdamer Börse als hervorragende Denkmäler zeitgenössischer Architektur, die sich durchaus organisch aus klassischen Vorbildern heraus entwickelt hatten.⁵⁴² Die Problematik sah Baer weniger in der Stilmacherei als in der generellen Maskerade und dem übertriebenen Formenaufwand. Dieser und weitere Beiträge in der *Berner Rundschau* zeugen davon, dass die Fachmeinungen Muthesius' oder Schumachers auch in den verbreiteteren Kulturzeitschriften aufgenommen und zumindest in der bürgerlichen Bevölkerung gestreut wurden.⁵⁴³

Historismuskritik am Schweizer Kirchenbau

Die Kritik am Historismus lässt sich auch anhand der zeitgenössischen Beurteilung schweizerischer Kirchenbauten exemplifizieren. Vor allem aus Juryberichten wird ersichtlich, an welchen Aspekten die Reformer Anstoss nahmen und wie sie hofften, gerade mit einer öffentlichen Bauaufgabe wie dem Sakralbau die allgemeine

Geschmacksverbesserung zu fördern. Als Ortsbildbeherrschende Gebäude waren Kirchenbauten während der Reformepoche eine viel diskutierte Bauaufgabe und erhielten in manchen Fällen grosse Anerkennung von der Fachwelt, die im Gegenzug viele der historistischen eidgenössischen Bauten für Post, Militär und Verwaltung als «geschmacklich rückständige» Arbeiten der Semperschule oder der *École des Beaux-Arts* diffamierte.⁵⁴⁴

Materialverwendung

Die Verwendung der Baumaterialien war seit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes gegen Ende des 19. Jh. durch vereinfachte Transportmöglichkeiten und industrielle Erzeugnisse (vornehmlich auf Eisen- und Zementbasis) geprägt. Die daraus erwachsende Vielfalt und alle Vereinfachungen durch Imitate betrachtete man vor 1900 vornehmlich als Errungenschaften und Qualitätsmerkmale. Paul Rebers Kirche in Unterstrass (1884) wurde auf Betonfundamenten mit Sichtmauerwerk aus Zementsteinen der Fabrik Käpfnach erbaut; im Inneren wurde das Mauerwerk verputzt und mit einem Gipsüberzug und Ölfarbenanstrich behandelt, gusseiserne Säulchen trugen die Emporen.⁵⁴⁵

Für St. Marien in Basel (1886) verwendete man eine Vielzahl an Gesteinen vom Berner Sandstein über Alpenkalk aus St-Triphon bis zum Veroneser Marmor. Die Pfeiler des Schiffes wurden aus Zementstein aufgemauert und durch Stuck verkleidet.⁵⁴⁶ Für die Dachflächen der Basler Matthäuskirche und andere setzte man violetten und blaugrünen Ardennenschiefer ein.⁵⁴⁷ August Hardeggers Kirche in Amriswil wurde 1891–92 aus künstlichen Zementsteinen der Firma Greppi in Wollishofen/Unterstrass errichtet, die den St. Margrether-Sandstein explizit «imitieren» sollen.⁵⁴⁸ Das Täfer von St. Jakob in Zürich (1899–1901) war als Imitat «im Tone von altem Eichenholz» gehalten.⁵⁴⁹ Den Sichtbackstein an der ref. Kirche Zürich-Wiedikon schliesslich begründete man damit, dass in der Gemeinde eine leistungsfähige Back-

⁵⁴² Coulin 1908, 57–60.

⁵⁴³ Coulin 1908, Zysset 1908, 591 ff.

⁵⁴⁴ Baer 1911, 57.

⁵⁴⁵ SBZ 4 (1884), 51, 101.

⁵⁴⁶ SBZ 7 (1886), 59 f.

⁵⁴⁷ SBZ 29 (1897), 92 f. (verfasst von G. Kelterborn).

⁵⁴⁸ SBZ 21 (1893), Werbeseite.

⁵⁴⁹ SBZ 39 (1902), 78.

steinfirma angesiedelt war, welche die Steine auch herstellte.⁵⁵⁰

Es handelte sich für Jahrzehnte um den letzten Sichtbacksteinbau einer Schweizer Kirche. Besonders der Sichtbacksteinbau, gusseiserne Säulen und Holzimitate waren in der Schweizer Reformarchitektur kaum mehr denkbar. Materialien wie Gusseisen wurden üblicherweise ohnehin in historisierende Formen gegossen, was dieser Materialverwendung bereits von Ruskin und Semper und schliesslich von allen Reformern die Kritik billiger Nachahmung eintrug.⁵⁵¹ Guillaume Fatio diskreditierte die Verwendung von Metall- und Glaskonstruktionen, welche als Blechfahnen und Dachspiesse die Gebäude-Silhouetten prägten und als «scheussliche Auswüchse von Glas, Gusseisen oder Wellblech» Eingangsvorhallen zierten.⁵⁵² Für die Ende 19. Jh. ausgeschriebenen Wettbewerbe zur Basler Pauluskirche und St. Jakob in Zürich waren für die Architekturteile Haustein, für die Bekleidung der Wandflächen Spitzstein, Tuffstein oder Verputz vorzusehen, während Backstein oder künstliche Zementsteine als Imitate nicht mehr in Frage kamen.⁵⁵³ Tatsächlich hielten die Schweizer Reformarchitekten Distanz zu Sichtbackstein, Gusseisen und Glasarchitektur, wogegen der bearbeitete Kunststein, teilweise durchaus imitatorisch, aufgrund seiner Dauerhaftigkeit und den sichtbaren Kieseinschlüssen bevorzugt eingesetzt wurde.

Prunk und Schablone

Hauptgegenstand der Historismuskritik war weniger die Imitation eines historischen Stiles als die prunkvolle, ornamentlastige und vorwiegend dekorative Stilmacherei, welche die Baufassaden überlud und nach Meinung der Reformen häufig die Schwächen im eigentlichen Entwurf tarnte. Der grosse Aufwand für Pfeilerstellungen, Verdachungen, Gesimse, Konsolen, Ädikulen und weitere Elemente, die man als ursprünglich konstruktive Notwendigkeiten nur noch ästhetisch und klebestreifenmässig einsetzte, sollten zugunsten der vom Gemüt gesuchten «heimeligen» Schlichtheit und funktionalen Bedürfnissen im Bauentwurf zurücktreten.⁵⁵⁴



Abb. 55: Zürich, Johanneskirche (Paul Reber, 1897–98), Äusseres als typisches Beispiel eines Kirchenbaus des Späthistorismus mit grossem Detailreichtum. – Ews Zürich-Aussersihl 1901, Frontispiz.

Ein mustergültiges Beispiel eines späthistoristischen Kirchenbaus ist Paul Rebers Johanneskirche in Zürich von 1897–98 (Abb. 55). Wie die vorangehenden neugotischen Bauten in Zürich-Wiedikon oder Wetzikon konzipierte Reber eine Anlage mit länglichem Kirchenbaukörper, Querausweitung und seitlichem Flankenturm, der hier dicht an einer Strassenkreuzung platziert wurde. Anders als zuvor wählte er als Stil die Neurenaissance und ihre ganze Vielfalt an Architekturformen: Strebpfeiler gliedern den verwinkelten Umriss, die Front und die Eingänge. Achtecktürmchen treten an allen Ecken hervor, Seitenschiffjoche und Annexbauten sind separat übergiebelt und mit Profilgesimsen und kleinen Obelisken geziert. Den seitlichen Haupteingang schützte ein Glasdach, und der Turm ist allein bis zum Glockengeschoss in fünf unterschiedlich hohe und von Gesimsen getrennte Geschosse geteilt, wobei jedes in etwas anderer Anordnung mit teilweise repräsentativ umrahmten und verdachten Fenster- und Blendfensterreihen ausgezeichnet ist. Kein Mauerwerk, keine aufgehende Fläche ist

⁵⁵⁰ SBZ 28 (1896), 161.

⁵⁵¹ Rübél/Wagner/Wolff 2005, 59. – Nach Ruskin (Ruskin 1900, Leuchter der Wahrheit), 102, hat das Gusseisornament dem Volksgeschmack mehr geschadet als alles andere. – Muthesius 1904, 48, 68.

⁵⁵² Fatio/Luck 1904, 160.

⁵⁵³ SBZ 28 (1896), 185; SBZ 29 (1897), 26 f.

⁵⁵⁴ Anheisser 1907, 2.

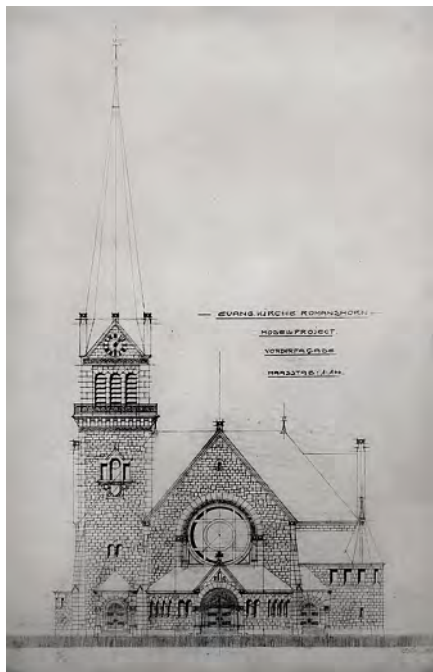


Abb. 56: Romanshorn, ref. Kirche, zweiter Wettbewerbsentwurf von Paul Reber, Januar 1906. – Ref. Kga Romanshorn.



Abb. 57: Abbildungsseite der Zeitschrift Heimatschutz mit abfälliger Kritik an den neuen Kirchen Altstätten und Niedergösgen. – Heimatschutz 1906, 6.

blank gelassen, selbst die Dachoberfläche erhielt durch den Einsatz farbiger Ziegel eine dekorative Struktur. Hier wird unter dem Zwang eines *horror vacui* der Stil richtiggehend zelebriert, hier wird an den Fassaden im Verständnis einer Anreicherung meist dekorativ eingesetzter Stilelemente Architektur «gemacht». ⁵⁵⁵ Derselben Stilhaltung verpflichtete sich um 1897/98 auch Armin Stöcklin

mit der Kirche St. Gallen-Lindebühl (Abb. 50) und der französisch-reformierten Kirche Biel (ausgeführt erst 1902–04), ebenso Chiodera & Tschudy mit ihrem Kirchturm in St. Moritz.

Wie rasch und heftig diese Spätphase des Historismus in Kritik geriet, manifestiert sich darin, dass Paul Reber und seine Generation trotz ihrer Bemühungen, auch mit den reformerischen Vereinfachungen Schritt zu halten, nach 1900 allmählich ihre Aufträge verloren, weil sie bereits in den Wettbewerben mit ihren Entwürfen nicht mehr zu überzeugen vermochten. In den symptomatischen Gutachten für die Konkurrenzentwürfe zur ref. Kirche Romanshorn 1905 bekräftigten klare Voten der mehrheitlich reformerisch gesinnten Preisrichter Eduard Vischer, Eduard Joos und Robert Rittmeyer die Abneigung gegen den Historismus. Sie werfen ein Schlaglicht auf die Beurteilungen der Projekte jener Architektengeneration, die im Späthistorismus geradezu gefangen blieb und trotz Vereinfachungsversuchen den Weg zu reformerischen Entwurfsprinzipien nicht fanden und sich eher in eine schablonenhafte Langeweile verirrten (vgl. auch Kap. 3.2.3). Die kollektive Kritik der Romanshorer Jury an den historisierenden Projekten Stöcklins und Rebers mit ihren «umgehängten historischen Mäntelchen» hätte den oben erwähnten Kirchenbauten genauso gegolten, und die Jury hob in ihrem Bericht hervor, dass sie trotz unterschiedlicher Schulherkunft und Alters im Urteil völlig übereinstimmte: «Es mag dies speziell betont werden für solche, die sich von dem einen oder andern Project durch seinen *Aufwand* an sogenannter Architectur, d.h. Gesimsen und Verdachungen u.s.w. oder durch die Mache der Darstellung haben blenden lassen. [...] Dass unsere Zeit endlich anfängt so viel künstlerische Kraft zu entwickeln, dass sie an ihren Bauwerken ihre eigene Sprache aus ihrem eigenen Geist heraus zu reden weiss, das ist von einsichtigen Kunstkennern und speziellen Fachleuten längst mit Genugtuung konstatiert worden.» ⁵⁵⁶ Dementsprechend lehnte man Stöcklins historisierenden Entwurf mit der Argumentation ab, die Architektur «suche durch Verzierungen ihren Mangel an innerem Gehalt zu verdecken». Auch Rebers Entwurf (Abb. 56) wurde, nachdem er 1904 der (generell) aus Architektur Laien bestehenden Baukommission noch am besten gefallen hatte, vor allem in seiner Zweit-

⁵⁵⁵ Ews Zürich-Aussersihl 1901, 58 ff.

⁵⁵⁶ Ref. Kga Romanshorn, Jury-Bericht vom August 1905.



Abb. 58: Münsingen, ref. Kirche. Eines von mehreren Kirchturmprojekten des Baumeisters Joh. Thomi, 1901. – Kga Münsingen.

bearbeitung ungünstig beurteilt: «Kleinliche Motive, scheinbar unorganisch mit dem Ganzen verbundene Anhängsel lassen jene Grösse und Würde nicht aufkommen, die wir an einem Gotteshaus vor allem wünschen. [...] Wir vermissen [...] modernes Fühlen [...] des aparten, besonderen. [...] Sehr unschön schneidet z.B. der Turmbalkon die Verhältnisse des Turmes, ungeschickt sind auch die diagonalen Strebepeiler und die Schneewinkel zwischen der Turmmauer und den Dächern der Schiffe. Die Decoration mit den farbigen Wäppchen am Turm passt doch nicht für ein kirchlich monumentales Bauwerk und ist etwas gar bescheiden in der Erfindung.»⁵⁵⁷ Was dem Architekten am Ende des 19. Jh. noch Erfolg bescherte, war mit der aufgekommenen Reformdebatte nicht mehr gefragt: Stöcklin und Reber zeigten sich trotz reformerischer Ansätze und Vereinfachungsversu-

chen noch im Bann des Historismus und dem schablonenhaften städtischen Fassadenentwurf, den man auf dem Reissbrett mit im Endeffekt unnötigen Motiven gestalterisch anzureichern versuchte.

Auch im Heimatschutzblatt richtete sich die Kritik gegen die prunkvollen Fronten und bewegten Silhouetten, wie sie noch bis 1910 nachwirkten: Die neuen Türme der ref. Kirche St. Moritz – mittlerweile durch die Entfernung des Dachreiters bereits wieder etwas zurückgebaut – wurden gebrandmarkt als «unschön durch zerrissene Silhouette und den aufdringlichen Formenschmuck», Stöcklins Linsebühlkirche in St. Gallen galt mit ihrem Formenaufwand als unbefriedigend in der Gesamtwirkung, das Sarganser Ortsbild durch den aufdringlichen neuen Kirchturm als zerstört (S. 371), Rebers ref. Kirche Altstätten als schlechtes Beispiel eines Innenraums, August Hardeggers kath. Kirche Niedergösgen als durch «klotzige Bauformen» beeinträchtigt (Abb. 57).⁵⁵⁸

Gerade für bescheidene, ländliche Kirchenbauten empfanden die Reformer historistischen Prunk als Zumutung. Die kirchlichen Behörden mehrere Berner Landgemeinden, für die am Ende jeweils der Reformarchitekt Karl Indermühle den Kirchenbau erstellte, hatten zunächst von örtlichen Baumeistern Pläne eingeholt, die noch stark vom Historismus geprägt waren. So sind aus Münsingen (S. 189) mehrere Pläne des einheimischen Baumeisters Joh. Thomi bekannt (Abb. 58), die schliesslich unter der mutmasslichen Argumentation Indermühles abgelehnt wurden: Ecksteinquader, Konsolengesimse, industrielle Holzbearbeitung, Spitzgauben sowie neugotische Friese, Fialen, Pfeilerstellungen und Kreuzblumen waren allesamt Merkmale, die nach reformerischer Meinung einer Landkirche nicht gut anstanden. Zwar mochte Indermühles schmucklosere Lösung (Abb. 185) auf dem Papier «langweiliger» anmuten, sollte aber in dreidimensionaler und materieller Wirklichkeit umso besser zur Geltung kommen.⁵⁵⁹ In Röthenbach argumentierte Indermühle, sein Projekt werde die Gemeinde nicht teurer zu stehen kommen als dasjenige des Worber Baumeisterbüros Könitzer, das offenbar ein banales Schema mit zentralem Frontturm vorsah,⁵⁶⁰ und rückblickend schien es Indermühle geradezu unmöglich, «beim Baue

557 Ref. Kga Romanshorn, Jury-Bericht vom September 1906.

558 Hartmann 1907, 3–6.

559 Kga Münsingen.

560 Kga Röthenbach, Bkp 16.9.1903.

einer neuen Kirche noch die Vorlageblätter irgend eines längst vergessenen Professors der Baukunst zu benutzen, wenn [...] in der nächsten Umgebung so prächtige Vorbilder Anregung zu neuem Schaffen bieten».⁵⁶¹ Auch für die gleichzeitig zu erstellenden Kirchen in Oberwangen und Niederscherli hatte die Kirchgemeinde ursprünglich den Berner Architekten Theodor Gränicher beauftragt, doch 1908 wurde sein Bauprojekt «von verschiedenen kompetenten Seiten als für unsere ländlichen Verhältnisse nicht passend angefochten». Das Projekt ist nicht bekannt, doch die Voten dazu und Indermühles zahlreiche Einwände lassen erahnen, dass es sich auch hier um einen Entwurf handelte, der noch zu sehr im Historismus verharnte.⁵⁶²

Auch die Innenräume späthistoristischer Kirchen galten vor allem in der Gestaltung der Emporen, Orgelprospekte, Sitzbänke, Altäre und Decken als zu prunkbeladen. Selbst jenen mit eher bescheiden anmutender «holzmässiger» Ausgestaltung wurde vorgeworfen, dass sie zu sehr Zimmermanns- statt Tischler- bzw. Schreinerarbeit enthielten, mithin Unmengen an Fleissarbeiten wie Abfasungen, Kopfbänder, Sattelhölzer, profilierte Balkenköpfe, Brüstungen mit Pföstchen, Schwellen und Rähm, die aber «wenig künstlerisch» wirkten.⁵⁶³ Implizit lässt sich diese von Oskar Hossfeld geäußerte Kritik auf etliche Bauten Paul Rebers (Abb. 19) und weiterer übertragen, denen seit etwa 1900 tatsächlich zunehmend Innenausbauten mit Schreinerarbeiten wie Täferungen und Schalungen folgten.

Stilarchitektur und Publikumsgeschmack

Gottfried Semper stellte die vor allem im doktrinär-neugotischen Kirchenbau grassierende Stilnachahmung bereits 1845 im Zusammenhang mit George G. Scotts Hamburger Nicolaikirche als gesellschaftliches Problem

hin: «Unsere Kirchen sollen Kirchen des 19. Jh. sein. Man soll sie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jh. halten müssen. Man begeht sonst ein Plagiat an der Vergangenheit und belügt die Zukunft. Am schmachlichsten aber behandelt man die Gegenwart, denn man spricht ihr die Existenz ab und beraubt sie der monumentalen Urkunden.»⁵⁶⁴ Semper seinerseits verstand zwar unter den gegenwärtigen Entwürfen nicht neue Stilformen, sondern vor allem den funktionalen Erfordernissen adäquate Organisationen der Gebäude. Doch seine zitierte Äusserung rief gleichwohl zum Studium aktueller Bedürfnisse auf, gewann um 1900 wieder besonders an Aktualität und wurde 1904 beispielsweise auch in einer theologischen Schweizer Zeitschrift niedergelegt, um die kirchlichen Behörden auf die reformerische Strömung im Kirchenbau aufmerksam zu machen.⁵⁶⁵ Karl Moser notierte den Satz offenbar 1904 vermutlich im Zusammenhang mit seinen Entwürfen für die Kirche in Kiel-Wik in sein Notizbuch.⁵⁶⁶

Die Berner Kirchenverwaltungskommission hielt es um 1900 bereits nicht mehr für angezeigt, «in modernen Arbeiter- und Villenquartieren kostspielige romanische oder gothische Kirchen zu erbauen» und schlug eher kostengünstige Kirchen vor.⁵⁶⁷ Auch Richard Bürkner warnte im *Kunstwart* 1902 davor, dass «spätere Geschlechter über die romantische Nachbildung lächeln werden», wogegen man die kleinen Kirchen schätzen werde, die treuherzig «durch unverbildete Maurermeister und Pfarrer errichtet worden sind, ohne Schielen nach vergangenen Stilen». Er erkannte aber auch, dass Pfarrer und Publikum unter einem Kirchenbau generell immer noch ein gotisches Bauwerk mit viel Zierrat und Beiwerk verstanden, was auch manche Debatten in der Schweiz bestätigen.⁵⁶⁸ So wurde etwa Curjel & Mosers romanische Basler Pauluskirche von der Einwohnerschaft anfänglich kritisch beobachtet, bis sie fertig dastand.⁵⁶⁹ An der Ber-

⁵⁶¹ Indermühle 1905, 293.

⁵⁶² Kga Oberwangen (Köniz), Bkmp 1908.

⁵⁶³ Hossfeld 1903, 581 ff. Die Abteilung für Kirchenbau im preussischen Ministerium liess im ZBB entsprechende Skizzen für Tischlerarbeiten abbilden.

⁵⁶⁴ Gottfried Semper, Über den Bau evangelischer Kirchen. Mit besonderer Berücksichtigung auf die gegenwärtige Frage über die Art des Neubaus der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Project. Leipzig 1845, 28. Zit. nach Schindler 1904, 245.

⁵⁶⁵ Schindler 1904, 245.

⁵⁶⁶ Claus 2010, 113.

⁵⁶⁷ Kga Bern, Lgk.

⁵⁶⁸ Bürkner 1902, 383–386.

⁵⁶⁹ Basler Nachrichten, 17. 1. 1901, 1.

ner Pauluskirche missfiel offenbar vielen Kritikern, «dass die Kirche nicht in den üblichen, mittelalterlichen Formen aufgeführt wurde», und den meisten gefiel die (historistische und in der Struktur neugotische) Johanneskirche im Lorrainequartier von 1893 immer noch besser.⁵⁷⁰ Die Berner Tageszeitung *Der Bund* berichtete hier von der «ziemlich abfälligen Kritik» der Laien, während «von Anhängern der neuen Baukunst die Pauluskirche geradezu als ein Markstein im Kirchenbau bezeichnet wurde». Weil ein grosser Teil der Bevölkerung der neuen Pauluskirche fremd gegenüberstand, bemühte sich der kunstverständige Journalist zu erklären, dass die Pauluskirche bei näherer Betrachtung «in künstlerischer Beziehung weit über der Johanneskirche steht», an der er das «unsichere Hin- und Herschwanken zwischen verschiedenen Stilen» kritisierte.⁵⁷¹ Karl Moser selber trat dieser Kritik bereits im Vornherein selbstbewusst entgegen, als die Bauherrschaft 1901 seine ersten Ausführungspläne zur Pauluskirche (Abb. 148) mit Änderungswünschen kommentierte. Dabei empfahl er, dem Publikumsgeschmack nicht zu viel Wert beizumessen, denn «wenn einmal etwas Neues [...] dasteht, ist es meist dankbar dafür, dass Baubehörde und Architekt sich durch die erste Kritik nicht haben beirren lassen. [...] Die moderne Stilisierung soll gerade ein Grund zur Annahme des Planes sein. Warum sollen wir Architekten immer gezwungen werden, Jahrhunderte hinter der Gegenwart herzuhinken, obwohl es doch keinem Menschen einfällt, den Wunsch zu äussern, lieber früher als jetzt gelebt zu haben. Gerade in der heutigen Zeit darf man auch den Architekten mehr glauben, als früher, denn die Grundsätze und der Ernst und die schwere Arbeit um selbstständiges Schaffen mit denen heute Architektur getrieben wird, versprechen eine Entwicklung der Kunst, wie sie seit Jahrhunderten nicht da war.»⁵⁷² Auch von der 1908 vollendeten Heimattilkkirche in Wallisellen wird in der Einweihungsschrift berichtet, dass sich noch nicht alle Gemeindeeinwohner mit deren Baustil und Ausstattung befreundet hätten. Man war jedoch überzeugt, «dass das mit der Zeit geschehen wird», denn die moderne Kunst dränge nach

neuen Formen und Tönen, und gerade mit einigen älteren Bewohnern hatten die Architekten ihre Mühe, «ihre Ideen unsern konservativen Anschauungen gegenüber zur Geltung zu bringen».⁵⁷³ Von der Fachwelt weniger geschätzte, weil stilistisch etwas inkonsistente Bauten wie die reformierten Kirchen in Altstätten (Paul Reber) oder Zürich-Oerlikon (Adolf Asper) ernteten in der Bevölkerung dagegen laut den Einweihungsschriften «nur wirklichen Wohlgefallen».⁵⁷⁴

Auf der anderen Seite finden sich explizite Ablehnungen der Neostile vergleichsweise selten. Selbst der vielleicht heftigste Historismuskritiker Paul Schultze-Naumburg respektierte eine Neigung zu Stilmachungen im Falle repräsentativer Kirchenarchitektur, weil im Kirchenbau die Stile als Tradition eine höhere Bedeutung hatten als im Privatbau. So konnte er gar die mächtigen historistischen Kirchen Gabriel von Seidls in München einigermassen bejahen, denn er wusste, dass die meist konservativen Kirchenbauherrschaften normalerweise nichts anderes zuließen.⁵⁷⁵ Bei den fortschrittlich und reformerisch gesinnten Redaktionen der Fachzeitschriften jedoch weckten derartige Bauten wenig Interesse. Die SBZ und die SBK bildeten in der Schweiz einen einigermassen repräsentativen Spiegel dessen, was aus der Auswahl kirchlicher Neubauten als qualitativ voll zu betrachten war. Daher fanden sich in diesen Zeitschriften etwa seit 1900 kaum noch Besprechungen von Neubauten Paul Rebers geschweige denn August Hardeggers.⁵⁷⁶ Auch die katholischen Kirchenbauten Albert Rimlis und Wilhelm Hectors oder die beiden verspätet vollendeten reformierten Kirchen Jacques Kehrsers im neugotischen Stil (Richterswil 1905, Zürich-Wipkingen 1909) waren den Herausgebern vermutlich deshalb keine Besprechungen wert, weil sie zu sehr im Historismus stecken geblieben waren.

Was in katholischen Kirchen mehreren Bauherrschaften noch als würdevoll und stiltreu galt, wurde bei offenen oder beschränkten Wettbewerben und deren Fachdebatten unter den Preisrichtern spätestens seit etwa 1905 missbilligt oder abgelehnt. Nebst der bereits aus-

570 SBZ 46 (1905), 291 f.

571 Der Bund, 1. 12. 1905, Fortsetzung 2. 12. 1905.

572 Kga Bern, Lgk, Schreiben Karl Moser 8. 11. 1901.

573 Ews Wallisellen 1908, 68.

574 Ews Altstätten 1906, 69–75; Walter 2012, 10.

575 Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten – Kirchen, in: Der Kunstwart 15 (1902), 15–19.

576 Wettstein 1996, 33.

führlich dargelegten Diskussion in Romanshorn lassen sich in dieser Zeit die abschätzigste Bemerkung der «Zusammenstellung bekannter Motive» zu Friedrich Wehrli's Entwurf für Wallisellen oder Fritz Scotoni's als «künstlerisch ungenügend» abgelehnter Entwurf zur Kirche Oerlikon zitieren.⁵⁷⁷ Die Juroren in Wallisellen, Ernst Jung (1841–1912) und der Zürcher Kantonsbaumeister Hermann Fietz (1869–1931), vertraten die reformerische Anschauung, dass gerade öffentliche Bauten wie Kirchen «ganz besonders dazu berufen sind, unserem Volke nach und nach den Begriff beizubringen, dass auch das Neue, das heute auf dem Gebiete der Architektur geschaffen wird, schön ist, oder wenigstens schön sein kann [...]. Es scheint uns doch Pflicht eines jeden ernst zu denkenden Architekten, die schon längst ausgetretenen Pfade zu verlassen und andere bessere und schönere Wege einzuschlagen».⁵⁷⁸

Die ausgeführten Bauten legen dar, wie sich die Historismuskritik kurz nach 1900 vor allem im Urteil von Fachjuroren durchgesetzt hatte und die Wahl für Neubaupläne zu beeinflussen begann. Die noch kurz vor 1900 in der SBZ gewürdigten Neubauten Paul Rebers in Zürich (Wiedikon und Johanneskirche) konnten nicht länger vorbildlich wirken für die nachrückende Generation. Die Historismuskritik stellte allerdings den geschmähten gründerzeitlichen Entwürfen zunächst kaum zeitgenössische Alternativen oder Vorbilder entgegen. Der Mangel an Vorzeigebauwerken mündete für die Architekten zwangsläufig in die Frage, von welchen realisierten Bauten sie sich leiten lassen sollten und welche stilistischen Haltungen erfolgsversprechend waren. Auf der anderen Seite dürfte sich die Kritik am Historismus um 1900 gerade deshalb so verstärkt haben, weil die Fachleute mittlerweile auch Alternativen kannten, und diese kamen vorwiegend aus dem angelsächsischen Raum, der in der gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklung des Industriezeitalters in vielen Bereichen vorausgegangen war und dessen Vorreiterrolle mit vergleichsweise wenig Neid akzeptiert wurde. In diesen reformerischen Bauten Englands und Nordamerikas fand die Orientierungslosigkeit einen ersten Halt, und zugleich wurden die dafür

prägenden theoretischen Gedanken im deutschsprachigen Raum stärker verbreitet.

2.2.2 Die englische Kunstreform

Die Rezeption der englischen Kunstströmungen während des 19. Jh. ist für Deutschland und Österreich gut untersucht und kann für die Schweiz ebensolche Geltung beanspruchen.⁵⁷⁹ England war durch Pioniertaten in der Industrialisierung auch in zahlreichen sozialen und künstlerischen Bewegungen dem Kontinent voraus. Das englische Vorbild in der Kunstphilosophie in Bezug auf die Überwindung des Historismus war im deutschen Sprachraum schon um 1900 erkannt worden: «Keiner, der die Kunstwandlungen des 19. Jh. auch nur in grossen Zügen kennt, [...] wird den ungeheuren Einfluss, den England auf die ganze Welt geübt hat, unterschätzen. Unsere Lebenswirkungen sind durch englische Einwirkungen geändert worden, unsere Kleidung, unser Sport, ja unser Schönheitsideal ist durch die englische Malerei umgeformt worden.»⁵⁸⁰ Die wichtigste Basis bildeten die Kunsttheorien von John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896).⁵⁸¹ Besonders Ruskin lieferte mit seinem Frühwerk *Modern Painters* (1843/60) und der vielgelesenen Schrift *The Seven Lamps of Architecture* (*Die sieben Leuchter der Baukunst*) von 1849 bedeutsame Impulse für die theoretischen Prinzipien und die Ästhetik der Reformarchitektur, die sich in William Morris' *Red House* in Bexleyheath (1859) und Richard Norman Shaws traditionsbasierten englischen Landhäusern⁵⁸² als erstes manifestierte.

Die Rezeption von Ruskins Architekturästhetik

Die Entdeckung Ruskins im deutschsprachigen Raum

Ruskin stellte den Stildiskussionen, dem Streben nach Dekorreichtum, Prunk, Materialsurrogaten und industriellen Neuentwicklungen des Historismus ein kategorisch anderes Interesse gegenüber, nämlich die seelische

⁵⁷⁷ Kga Oerlikon, auch Walter 2012, 9.

⁵⁷⁸ Fs Wallisellen 1976, 6, 11 f.

⁵⁷⁹ Muthesius 1974.

⁵⁸⁰ Fred 1902, 18. – Ferner Muthesius 1905, Behrendt 1920, 33–46.

⁵⁸¹ Zu Morris vgl. Bott 1977 oder Parry 1996, zu Ruskin vgl. Oechslin 2002, allgemeiner Muthesius 1974.

⁵⁸² Zum Einfluss Ruskins auf die Wohnhausarchitekten Shaw, Nesfield und Webb vgl. Muthesius 1974, 59.

Beschäftigung mit der Wirkung der Baukunst und ihrem Verhältnis zu Naturerscheinungen. Auch seine subjektiv-romantische Sichtweise und die Begeisterung für natürliche Materialien, für das Bescheiden-Ländliche, das Altgewordene und gar Ruinöse bildeten für die Reformen um 1900 Grundlagen im Kampf gegen den Historismus, selbst wenn sie Ruskins extremste Positionen (etwa die heftige Ablehnung der Eisenbahn und des Prinzips der Maschine) nicht teilten. Das Interesse an England und dessen Kunstausübungen war während der Jahrhundertwende im deutschen Sprachraum gigantisch. Fritz Schumacher hatte sich als wichtige Figur der deutschen Kunstgewerbebewegung bereits 1897 mit Ruskin auseinandergesetzt und war fasziniert von dessen Kulturkritik sowie der Verbindung von moderner Gestaltung und der sozialen Frage in den *Seven Lamps of Architecture*.⁵⁸³ Als just nach Ruskins Tod 1900 der Leipziger Verlag Eugen Diederich seine Schriften in deutscher Übersetzung publizierte,⁵⁸⁴ galt die gesamte englische Kunstbewegung als Ruskins Werk. Hermann Muthesius erwähnte als an Einfluss vergleichbare Schriften für das Kunstleben lediglich Johann Joachim Winckelmanns Veröffentlichungen sowie Langbehns *Rembrandt als Erzieher*,⁵⁸⁵ Cornelius Gurlitt beschrieb die englischen Errungenschaft als glücklichen romantischen Gegensatz zur «rationalen» französischen Kunstwelt: «In England suchte man in die Starrheit der Regel und in die Einseitigkeit klassischen Gesetzes dadurch eine Bresche zu legen, dass man eine Kunst der Empfindung, des Gemütes, eine solche des seelischen Erfassens der Schönheit erstrebte. [...] Sie suchte die Natur in der Kunst, das Schlichte, Ländliche, Gemütsiefe, Schwermütige.»⁵⁸⁶ Auch die schwärmerischen Texte in Fatio/Lucks *Augen auf!* (1904) argumentierten vorzugsweise mit Ruskin, der die alpinen Schweizerhäuschen als «das schönste Erzeugnis der Architektur, das er je gesehen» bezeichnete. Als «Naturprodukte dieser Alpen-

welt» lag die Schönheit hier weniger im Artifizialen in der Architektur, sondern in der Übereinstimmung mit der Umgebung, der Eignung für seinen Zweck und der «Abwesenheit jeglicher Künstelei oder Anmassung».⁵⁸⁷ Georges de Montenach (1862–1925) setzte 1908 seinem fast 500-seitigen Buch *Pour le visage aimé de la Patrie!* ein Zitat Ruskins voran, dessen Übersetzung letztlich den Titel seines Buches konstituierte.⁵⁸⁸

Die ästhetische Verknüpfung von Baukunst und Natur

Obwohl Ruskin wie seine vom englischen Mittelalter begeisterten Vorgänger Horace Walpole, James Wyatt oder Augustus W. N. Pugin viele ästhetische Ziele in der Gotik verkörpert sah,⁵⁸⁹ legte er sich weniger als die Historisten Heinrich Hübsch, Eugène Viollet-le-Duc oder Gottfried Semper auf ein Stilideal fest, sondern suchte die Konstanten in seelischen, unmittelbareren und letztlich auch volkstümlicheren Vorstellungsbereichen.⁵⁹⁰ Hermann Muthesius, der 1896–1903 als Abgeordneter des preussischen Ministeriums in London lebte, beschrieb Ruskins Ideale mit «Einfachheit und Natürlichkeit im Bilden und Empfinden, Aufrichtigkeit in der tektonischen Gestaltung, für die im Zweck, im Material und in der Konstruktion die Bedingungen zu suchen sind, Betonung des Werkmässigen, Charakteristischen, Bodenwüchsigen, Zusammenfassen von Kunstschaffenden und Naturbeobachtung».⁵⁹¹ Für Ruskin war Architektur dann «schön», wenn sie im weiteren Sinne Natur imitiert.⁵⁹² Alles, was den Menschen erfreut, war nach Ruskin unmittelbar natürlichen Gegenständen entnommen, während alles, was nicht der Natur entnommen ist, hässlich sein musste.⁵⁹³

Ruskin fand bereits in seinem früh begonnenen Werk *Modern Painters* (1843/60) zu einer neuen Sicht-

583 Frank 1994, 14 f.

584 Oechslin 2002, 7–10.

585 Muthesius 1900a, 43 f.

586 Gurlitt 1901, 1.

587 Fatio/Luck 1904, 12.

588 Montenach 1908, Frontispiz.

589 Zu Walpole vgl. Baur 1981, 17 f., zu Wyatt ebenda, 32 f.

590 Anonymus 1900, 445–450.

591 Muthesius 1905, Bd. 1, 96.

592 Oechslin 2002a, 75 f.

593 Ruskin 1900, 194.

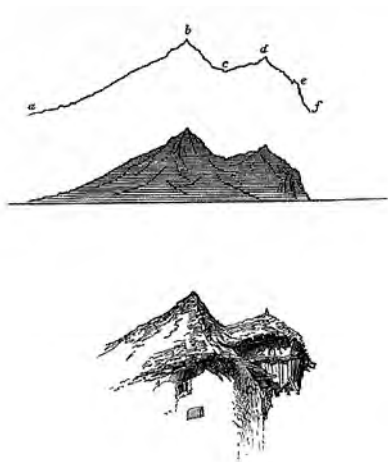


Abb. 59: John Ruskin: Ästhetische Analogien zwischen Naturformen und Architektur in «Modern Painters», vol. IV (London 1856), 187.

weise von Natur und Kunst und setzte diese in einen Dialog. So, wie Natur und Berge der Erde geben, was Muskulatur und Aktion dem männlichen Körper geben, so verglich er auch Berg- mit Dachformen und setzte Gebirgsformationen mit Stadtmauern oder ländlichen Dachlandschaften ästhetisch in Beziehung (Abb. 59).⁵⁹⁴ Ruskins Neigung zum Pittoresken und Erhabenen, also auch zum Erodieren und Ruinösen, hing eng zusammen mit dieser Analogievorstellung von Architektur und Naturformationen.⁵⁹⁵ Damit hob Ruskin die Wichtigkeit eines visuellen Zusammenklanges von Architektur und Landschaft hervor. Seine Überlegung, dass Architektur nicht nur lokal verhaftet und materiell aus ihrem unmittelbaren natürlichen Untergrund entwächst, sondern auch formal und farblich damit in Einklang zu bringen ist, blieb in der Programmatik des Historismus völlig ausgeblendet, sollte aber die Inszenierungsabsichten und Ausdruckskultur der Reformarchitektur stark prägen (Kap. 3, 4).

Architektonische Qualitätsmerkmale

In *The Seven Lamps of Architecture* lieferte Ruskin entscheidende Grundlagen zur Moral und Wirkung der

Reformarchitektur. Ruskin formulierte von Stilformen völlig unabhängige ästhetische Qualitätskriterien für die Architektur wie Kraft, innere Grösse, Monumentalität, Einfachheit in Umriss und Massengruppierung, günstige Wirkung aus Nähe und Ferne, Beziehungen und Proportionen der Bauteile zueinander, Anpassung an die Landschaft, Förderung des Heimischen und der Tradition. Bezeichnend war seine Entdeckung des ländlich-traditionellen Bauens und die damit verbundene Bemerkung, die Schlichtheit einer ländlichen Kapelle sei «lieblicher als die stolze Würde einer Stadtkirche».⁵⁹⁶ Dementsprechend rief Ruskin dazu auf, das Kunstwerk an jenen Platz zu bringen, wo es am meisten zur Geltung komme (Kap. 3.1), anstatt ein Gebäude – wie im Historismus typisch – über seine gesamte Breite und Höhe mit Friesen zu überzieren.⁵⁹⁷ In diesem Zusammenhang befasste sich Ruskin stark mit der grundlegenden proportionalen Komposition eines Bauwerks und forderte – in eklatantem Gegensatz zum historistischen Entwurfsverfahren am Reissbrett – ein skizzenhaft-imaginäres Erdenken des Architekturentwurfs. Weitere Voraussetzungen für qualitätvolle Architektur waren für Ruskin Materialwahrheit und die Wirkung des «Natürlichen». Ruskin favorisierte rohbehauenes Steinwerk aus Granit und vulkanischen Gesteinen, deren Glättung und Politur derartigen Aufwand verursacht hätte, dass er es für vernünftiger hielt, dem Entwurf auch einen granithaften Charakter zu verleihen.⁵⁹⁸ Entsprechend empfahl Ruskin für kleine Gebäude nicht eine reiche, proportional heruntergerechnete Miniaturierung der Gliederung, sondern denselben absoluten Massstab wie für grosse Bauwerke, weil so auch kleine Gebäude «kraftvolle Würde» erhalten, was vor allem im Werk Henry H. Richardsons (Kap. 2.3.2) und davon abhängigen Bauten gut zu beobachten ist (Abb. 92, 101).⁵⁹⁹

Ruskins ästhetische Kunstbetrachtung stiess beim englischen Publikum auf unmittelbares Verständnis und stand im Gegensatz zur historistischen Anschauung von Kunst als Wissenschaft in Verknüpfung von «Sein und Wissen», wie sie beispielsweise vom aufklärerischen Wie-

⁵⁹⁴ Oechslin 2002a, 55–60, 73.

⁵⁹⁵ Ruskin 1900, 131 («Leuchter der Kraft»). – Zu Ruskins Theorie des Erhabenen als Antithese zur Schönheit s. «Leuchter der Erinnerung» bei Ruskin 1900, bes. 353–361.

⁵⁹⁶ Ruskin 1900, 37.

⁵⁹⁷ Ebenda, 40.

⁵⁹⁸ Ebenda, 151.

⁵⁹⁹ Ebenda, 148.

ner Philosophen Carl Leonhard Reinholds (1757–1823) vertreten wurde.⁶⁰⁰ Auch Hermann Muthesius erklärte sich Ruskins Erfolg mit dessen Kraft der Rede und Schönheit der Sprache, die in England starke Wirkung zu entfalten vermochte, wogegen man in Deutschland im Einfluss Immanuel Kants zu sehr im wissenschaftlichen Denken gefangen war.⁶⁰¹ Muthesius bescheinigte nebst Ruskin auch dem schottischen Publizisten Thomas Carlyle (1795–1881) das Verdienst, in England eine «Begierde nach vertieftem Seelenleben» ins Volk getragen zu haben, mithin eine gesellschaftliche Grundeinstellung, welche die Reformer um 1900 auch der mitteleuropäischen Gesellschaft wünschten.⁶⁰²

Zusammenhänge zwischen Kunst- und Sozialreform

Kunstsoziologische Zielsetzungen bei Ruskin und Morris

Der Maler und Dichter William Morris (1834–1896) verbreitete Ruskins Gedanken und Schriften bereits früh in einer Clique um den Poeten und Maler Dante Gabriel Rossetti (1828–1882).⁶⁰³ Während Ruskin sein Hauptaugenmerk auf die Gesellschaft als Kunstkonsumenten richtete, förderte Morris insbesondere die Aufwertung handwerklicher Fertigung, die durch die Industrialisierung zurückgedrängt worden war und deren Zerfall er für die Malaise im Kunstgeschmack verantwortlich machte. Dabei konzentrierte er sich auf die Lebensbedingungen der Handwerker- und Lohnarbeiterschicht.⁶⁰⁴ Seine Vorstellung von einer Welt, in der die Menschen nur aus Vergnügen arbeiten, legte er in seinem utopischen Roman *News from Nowhere* 1890 nieder, der – wie Ruskins Schriften – um 1900 erstmals in deutscher Übersetzung erschien (*Kunde von Nirgendwo*) und angeregt diskutiert wurde.⁶⁰⁵ Um 1900 feierte man Morris als

Kunstmoralapostel, der Handwerk und Kunstgewerbe wieder in eine gegenseitig fördernde Balance geleitet und die Kleinkunst von der ausschliesslich seriellen Produktion befreit hatte.⁶⁰⁶ Durch die Qualität des Handwerks und der Produkte versprach sich Morris auch die Hebung des allgemeinen Geschmacks, der als Voraussetzung für eine gesundende Kunst galt. Für die Architektur schlug er einen (dreidimensional erdachten) Entwurfsprozess vom Strukturell-Proportionalen ausgehend vor, das wie ein Knochengerüst das organische Leben umfassen musste.⁶⁰⁷ Sein an Ruskin erinnerndes, verbreitetes Zitat «das Haus in der Strasse steht da [...] stets befähigt, den Vorbeigehenden durch seine Hässlichkeit zu beleidigen, oder durch seine Schönheit aufzurichten oder zu veredeln»⁶⁰⁸ verdeutlicht, welche soziale Aufgabe die Reformer der Baukunst zudachten, nämlich den Betrachter *direkt* zu erheben und nicht – wie für den Historismus typisch – *über den Umweg* stilkorrekturer Ausführung, bildwissenschaftlichen Studiums oder luxuriösen Prunks.

Handwerkliche Materialästhetik

Die von Ruskin geäußerte Kritik gegen industriell hergestellte Materialien und deren für den Historismus typische imitatorische Verwendung (insbesondere das gepresste oder gegossene, also vervielfältigte Ornament) basierten vor allem auf dem Feindbild des *Crystal Palace* der ersten Weltausstellung in London von 1851: Diese Schöpfung Joseph Paxtons, bedeutender Vorbote moderner Systeme für Materialien und Verarbeitungsprozesse, war mit seinem ausgesprochen seriellen Wesen aus vorgefertigten Gusseisenelementen und Glas sowie den musterhaften Stildekorationen ein gebautes Manifest industriell fabrizierter Architektur. Ebenso unter Ruskins Kritik fiel die Arbeitsteilung, wie sie etwa durch den

⁶⁰⁰ Oechslin 2002a, 75.

⁶⁰¹ Muthesius 1901a, 27.

⁶⁰² Muthesius 1907, 67.

⁶⁰³ Muthesius 1905, 79–85. Hier auch ausführlich zu Morris' Firmenkarriere (vor allem für Tapetenmuster) und der Zusammenarbeit mit Webb, Rossetti und Burne-Jones.

⁶⁰⁴ Behrendt 1920, 35.

⁶⁰⁵ Haenel 1903, 281.

⁶⁰⁶ Schwab 1916, 65–75.

⁶⁰⁷ Rübél/Wagner/Wolff 2005, 107.

⁶⁰⁸ Fred 1902, 18.

Architekten George Gilbert Scott gefördert wurde, jedoch keinen Urheber am Werk glücklich mache.⁶⁰⁹ Ruskin forderte genau das Gegenbild, nämlich das individuelle Werk, Einzigartigkeit, inspirierte Natürlichkeit, instinktive Entstehung, schöpferischen Gehalt und handwerkliche Herstellung, mithin Wahrhaftigkeit, die in sichtbarer Handarbeit (etwa durch Meisselschlag oder Schmiedehammer) erkennbar wird. Arbeit, Aufwand und Fleiss durch «Herz und Hand» sollten im Kunstwerk Spuren hinterlassen, denn der Betrachter werde «eine Befriedigung empfinden, wenn in der Arbeit sich die Aufopferung für ein Prinzip, eine Idee, oder die Vermeidung einer Täuschung ausdrückt».⁶¹⁰ Auch darin lag die soziale Vorstellung einer Kunst für den Menschen, denn der imaginative Akt des Künstlers und des Handwerkers sollten im Kunstwerk nachvollziehbar werden und Assoziationen an den Schaffensprozess wecken.⁶¹¹ Die innere Freude an der Arbeit war für Ruskin die Ursache der Schönheit, was schliesslich auch den Volkskunstbestrebungen und deren Theorien bei Alois Riegl und Oskar Schwindrazheim (Kap. 2.4.3) Auftrieb gab.⁶¹²

Ruskin setzte dem Eisen und Glas aber auch die Ästhetik unbearbeiteter natürlicher Materialien gegenüber, etwa den Stein, der allein schon mit seiner Farb- und Materialwirkung und seiner langen Entstehungsgeschichte («there is history in it») grösste Ausdrucksfähigkeit besass.⁶¹³ In diesem Zusammenhang befürworteten die Reformer die prunklos schlichte, monumentale Flächenwirkung von Gebäudefronten, die bei guter Materialwirkung gar keine Bereicherung benötigten. Morris empfand den Anblick einer grossen blanken Gebäudewand als «ausnehmendes Vergnügen»,⁶¹⁴ und auch der Architekt William Lethaby (1857–1931) exemplifizierte die «art of building» mit einer blossen Mauer ohne Dekoration.⁶¹⁵ Der Berner Otto Blom, der 1904 über

aktuelle Kunstbestrebungen schrieb, nahm wie viele weitere diese Überlegungen auf und befürwortete das «echte, schöne Material und dessen Flächenwirkung» ohne ornamentale Zergliederung, ebenso begrüsst er es, wenn die Arbeit des Messers und des Meissels nicht verdeckt, sondern demonstriert werde (S. 192).⁶¹⁶

Von Morris gingen wichtige Impulse zur Reform des Kunstgewerbes aus. Mit seinem 1861 gegründeten Geschäft für Innenausstattung (Morris, Marshall, Faulkner & Co.) erreichte er an der Weltausstellung in London 1862 Aufsehen, und fortan galten nüchterne sachliche Möbel als «englischer Stil». 35 Jahre eher als auf dem Kontinent wurden hier farbiges Glas, Stickereien, Textilkunst, Tapetendruck, Teppichweberei und später Buchkunst wieder handwerklich in «Werkstätten» hergestellt.⁶¹⁷ Walter Crane, ein mit Morris befreundeter Maler, leitete schliesslich die 1888 gegründete *Arts and Crafts Exhibition Society*, von deren zahlreichen Ausstellungen wiederholt Abbildungen in der Zeitschrift *The Studio* publiziert wurden.⁶¹⁸ Morris strebte nach einer Kunst «aus dem Volk fürs Volk», was nur bedingt gelang, weil die Ware allgemein kaum bezahlbar war. Ideologisch wirkte sie gleichwohl auf den Heimatstil und die Reformkunst ein (S. 192).⁶¹⁹ Den Zusammenhang zwischen der Historismuskritik und den englischen Reformen Ruskins und Morris' erläuterte 1909/10 der Kulturschriftsteller Joseph August Lux in der *Berner Rundschau* unter dem Titel «Geschmack im Alltag»: Als Voraussetzung zur Kunst als alltägliche Lebensbegleiterin habe Ruskin die Hebung des Geschmacks als «sittliche Eigenschaft» postuliert, die zur Pflege des «Schönen» verpflichtete. Anschliessend war auch die Heimatschutzbewegung an der Verdrängung des Historismus beteiligt, indem dessen Bauten ganz schlicht der «Hässlichkeit» bezichtigt oder als «Maskerade von Lüge und Heuchelei»

609 Zu Scott vgl. Germann 1974, 118, Muthesius 1901a, 26.

610 Ruskin 1900, 19, 42, bes. im Leuchter der Schönheit, 325–328.

611 Oechslin 2002a, 43, 49 f.

612 Moravánszky 1988a, 179.

613 Kemp 2002, 123 f.

614 Rübél/Wagner/Wolff 2005, 107.

615 Muthesius 1974, 126.

616 Blom 1904, 112.

617 Muthesius 1905, Bd. 1, 97, 99.

618 Ebenda, 11 f.

619 Muthesius 1904, 54. – Vgl. auch Schumacher 1901, 28, Muthesius 1907, 64.



Abb. 60: Bexleyheath, Red House (William Morris und Philip Webb, 1859), Hofansicht. – www.curiosity.org.uk.

bezeichnet wurden.⁶²⁰ Zudem trug die englische Kunstreformbewegung viel dazu bei, den Kunstbegriff überhaupt neu zu definieren: Wurden im Historismus vor allem Stil und Form als Basis für das Kunstschaffen betrachtet, wandelte sich die Auffassung in der Reformepoche dahingehend, dass die Qualität der Baukunst auf Handwerk, Geschmack und seelischer Wirkung aufbauen sollte. Der Form kam dabei vielmehr die Rolle zu, sich der lokalen Kultur und der Natur anzupassen, während sich der Stil weniger im dekorativen Detail als im Massenbilden, Proportionieren und in seinen assoziativen Wirkungsmöglichkeiten manifestiert.

Bauprojekte als Gesamtkunstwerk

Seinem ethischen Ideal, wonach sich Handwerker und Künstler im Sinne mittelalterlichen Bauhüttengedankens verwirklichen konnten, verschaffte Morris Ausdruck mit seinem Eigenheim, dem *Red House* in Bexleyheath (South-East-London), das er 1859 zusammen mit dem erst 25-jährigen Architekten Philip Webb ausführte (Abb. 60). Das Bauwerk, äusserlich eine Anknüpfung an George Edmund Streets und William Butterfields Backstein-Cottage-Typ,⁶²¹ ist vor allem aufgrund der von

Morris bis ins Detail durchgeplanten handwerklichen Gesamtgestaltung als Vorreiter der Reformarchitektur zu verstehen. Muthesius beurteilte das Haus als «erstes individuelles Haus der neuen künstlerischen Kultur, als erstes, das innen und aussen als Ganzes gedacht und ausgeführt war, das erste Beispiel in der Geschichte des modernen Hauses überhaupt».⁶²² Der am *Red House* verwirklichte Gedanke des Gesamtkunstwerks reagierte auf die Mitte des 19. Jh. einsetzenden Spezialisierung und Arbeitsteilung in allen Sparten. Sowohl Richard Wagner wie auch Morris setzten der Arbeitsteilung je auf ihre Weise das Konzept des einzelnen Schöpfers entgegen, der die verschiedenen Kunstgattungen in einen harmonischen, ja einander ästhetisch bedingenden Zusammenhang zu bringen hat und nicht einem einzelnen absoluten Kunstzweig alle anderen unterordnete.⁶²³ Jean-François Blondel hatte bereits 1738 vorgeschlagen, dass Architekten ihre Werke bis zur Ausstattung selber entwerfen sollten. Unter den Historisten gehörte George Edmund Street (1824–1881) zu den ersten, die das Konzept der Arbeitsteilung ablehnten, und sowohl Morris als auch Philip Webb waren 1856/57 in Streets Architekturbüro angestellt.⁶²⁴

Das künstlerische Konzept eines stilistisch zusammenhängenden Organismus sowie funktionaler und künstlerischer Interaktion von Aussenhülle, Innenraum und Ausstattung prägte auch die Reformepoche. Der Karlsruher Professor Karl Widmer charakterisierte um 1900 das Gesamtkunstwerk dahingehend, dass an einem Kunstwerk nichts nebensächlich sei und die Sorgfalt dem Kleinsten wie dem Grössten zuteilwerden musste, was an den Architekten aber auch wesentlich umfassendere künstlerische Anforderungen stellte.⁶²⁵ Josef Maria Olbrich (1867–1908) soll bemerkt haben, dass die Unterscheidung zwischen Architekten, Malern und Bildhauern ein Unsinn sei: «Entweder man ist ein Künstler und dann müsse man alles können, oder man ist nur Techniker, der sich in einem Fache eine besondere Fähigkeit angeeignet hat.»⁶²⁶ Karl Scheffler betonte noch 1917, wie der Beruf des Architekten als eine der wenigen Tätigkei-

⁶²⁰ Lux 1910, 253–259.

⁶²¹ Muthesius 1974, 60; Imhof 1996, 58.

⁶²² Muthesius 1905, Bd. 1, 106.

⁶²³ Döhmer 1976, 86 f.

⁶²⁴ Germann 1974, 117.

⁶²⁵ Widmer 1900.

⁶²⁶ DBH 12 (1908), 281.



Abb. 61: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05). Inneres mit integraler Prägung durch Rechteck- und Bandornamentik. – Autor, 2019.

ten noch die «Herrschaft über ein Ganzes» gestatte, jedoch auch die Vereinigung des Künstlers, Gelehrten, Handwerkers, Unternehmers und Organizers in einer Person erfordere, was aufgrund der stetig drohenden Arbeitsteilung nur selten auftritt.⁶²⁷ Vom Büro Curjel & Moser ist bekannt, dass sich Karl Moser seit etwa 1902 als koordinierender Gestalter verstand und alle inneren Einrichtungen bis ins kleinste Detail einheitlich zusammengehalten und aus einer Hand geleitet werden mussten,⁶²⁸ und aus vorhandenem Planmaterial vieler weiterer Reformarchitekten ist dieselbe Arbeitsweise spürbar.⁶²⁹ Besonders konkret lässt sich dieses Konzept an der fast integral erhaltenen Ausstattung der Berner Pauluskirche illustrieren. Hier wurden zum einen Oskar Kiefer für Skulpturen und Max Laeuger für die Glasmalereientwür-

fe als Künstler beigezogen,⁶³⁰ doch die gesamte Ausstattung wie Kronleuchter, Opferstöcke, Türblätter, Sitzbankwangen, Abendmahlgeräte, Heizkörper oder die Glocken samt ihren Jochen, ursprünglich auch der Orgelprospekt, ist vom einheitlichen gestalterischen Konzept einer Rechteck- und Linearornamentik sowie der Farbe Blau geprägt (Abb. 61). Es deutet alles darauf hin, dass das Büro Curjel & Moser für das Konzept und die entsprechenden Entwürfe verantwortlich zeichnete. Dass häufig sogar die Glockenzier, die mit der optischen Gesamterscheinung der Kirche weniger zwingend zusammenhängt, dem entwerfenden Architekten anvertraut wurde, ist für den leitenden Gedanken des Gesamtkunstwerks besonders symptomatisch; nebst Karl Moser entwarfen etwa auch Pflughard & Haefeli, Rittmeyer & Fur-

⁶²⁷ Scheffler 1918, 4–5.

⁶²⁸ Strebel 2010, 84.

⁶²⁹ Ausführlich dargestellt für die Kirche Arlesheim bei Walter/Sommerer 2012, bes. 31.

⁶³⁰ Schumann 2010, 129, 133. Die Zusammenarbeit Mosers mit anderen Künstlern wie Max Laeuger oder Oskar Kiefer ist aus zahlreichen Kirchenbauten bekannt, an einem Privatbau wurden sogar bereits in ersten Bauplänen Beiträge der Künstler vermerkt. Moser hatte im Frühling 1896 England gemeinsam mit Max Laeuger besucht (ders., 137–139). Zur Zusammenarbeit mit Kiefer vgl. ders., 135 f.

rer, Emanuel La Roche oder Karl Indermühle jeweils die Gestaltung der Glocken ihrer Kirchen.⁶³¹ Die Einheit der Künste und des Handwerks bildeten im Einfluss der *Arts and Crafts*-Bewegung für Reformarchitekten das künstlerische Leitbild. Entsprechend ablehnend äusserte sich die Fachmeinung, wenn, wie in Paul Siegwarts Kirche Reinach-Menziken, bei der Beschaffung der Kultgegenstände, Leuchter, Monstranz oder Altardecken der leitende Architekt «in keiner Weise befragt» wurde und die Auftraggeber stattdessen die Gegenstände aus verschiedenen «Devotionalienhandlungen» zusammenkauften.⁶³²

2.3 Die monumentale Tendenz

2.3.1 Übersicht

Die Hinwendung zum grossteiligen, formal reduzierten und dafür massig gruppierten Baukörper war eine der wichtigsten entwerferischen Strategien der Historismusüberwindung. Für diese Reformbewegung setzten vornehmlich zwei kulturelle Phänomene die Impulse: Zum einen die seit den 1880er Jahren begeistert begrüßte Art und Weise, wie der nordamerikanische Architekt Henry Hobson Richardson und seine Nachfolger in den Vereinigten Staaten einen eigenständigen und doch kulturgeschichtlich verwurzelten Stil kreierte hatten. Zum anderen regte sich in Europa eine allgemeine Strömung, die entgegen der dekorativistischen Stilarchitektur die ästhetischen Qualitäten in der grossteiligen Form und einer vereinfachten Gestik suchte. Was sich in der französischen Sakralarchitektur bereits vor der Jahrhundertmitte abzeichnete und seinerseits auf Richardson gewirkt hatte, nahm im wilhelminischen Deutschland Ende des 19. Jh. abermals gesteigerte, monumentale Gestalt an: Der im Vergleich zur Gotik und dem Klassizismus nicht durch Gerüst und Konstruktion, sondern vornehmlich durch Massengruppierung entwickelte Entwurf steigerte sich mit den Kaiser- und Bismarckdenkmälern oder Architekturphantasien Ende des 19. Jh. zu monolithischer Einheit und innerer Grösse. Theoretische Debatten, angeführt von Adolf v. Hildebrand oder Fritz Schumacher und

durch Schriften Langbehns oder Heinrich Pudors gestützt, begleiteten diese Architekturtenenz, die sich keineswegs auf Nordamerika und Deutschland beschränkte, sondern um 1900 auch in Nordeuropa und der Schweiz zur Blüte gelangte.

Begriff

Ein «Monument» bezeichnet ein zumeist grosses Denkmal sowie ein Zeichen der Vergangenheit und der Erinnerung. «Monumentalität» bedeutet Denkmalhaftigkeit, eindrucksvolle Grösse und Grossartigkeit, «Monumentalismus» das Streben danach. In der etymologischen Herleitung von *monere* (erinnern) zu *monumentum* hat demnach denkmalhaft und monumental dieselbe Bedeutung.⁶³³ Das Ideelle des Denkmals manifestiert sich im Augenfälligen und Unmittelbaren, dem die monolithische Grossteiligkeit entgegenkommt. Auch die reformerische monumentale Tendenz charakterisiert sich zum einen in der Fortlassung kleinteiliger Strukturen wie Profilgesimsen, Konsolen oder Verdachungen, zum andern setzt sie an die Stelle der rasterhaft-zweidimensionalen Fassadengliederung zeichnerhafte, bewusst dreidimensional und übersichtlich gruppierte Baumassen, intensiviert deren Materialwirkung und drückt durch funktional differenzierte, mit der ruhigen Wand kontrastierende Fensteröffnungen Individualität, Kraft und Gravität aus.

Aus der Architekturgeschichte waren bereits mehrere monumentale Phasen oder Ideologien bekannt, auf die um 1900 häufig auch verwiesen wurde. Im Vordergrund stehen dabei die ägyptische Antike, Michelangelos Kolossalordnung, Giambattista Piranesis Architekturveduten und «Carceri» oder die utopische Revolutionsarchitektur bei Étienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux. Alle implizieren im Sinne des Grossteiligen auch Reduktionen von Ornamentierung und Vereinfachungen, setzen aber an deren Stelle zugleich künstlerische Intentionen und einen schöpferisch-innovativen Gehalt. Der Begriff des Monumentalen, den Anne Heinig ausführlich bespricht, während ihn Sigrid Hofer wenig einleuchtend verwirft,⁶³⁴ wurde Ende des 19. Jh. zunehmend diffus benutzt und konnte Inhalt, Stil, Gestalt und Beschaffen-

⁶³¹ Ausführliche Zusammenstellung von Beispielen bei Walter 2016, 159 f.

⁶³² SBZ 51 (1908), 260 f.

⁶³³ Gurlitt 1906, 34.

⁶³⁴ Heinig 2004, 258 f.; Hofer 2005, 10. – Zur Begriffsdebatte vgl. Walter 2016, 161.

heit betreffen. Gemeinsam ist den Bezeichnungen, dass ihnen stets eine Grösse, eine heroische Bedeutung oder Erinnerung innewohnt. Der monumentalistisch entwerfende deutsche Architekt Josef Reuters propagierte die Stiltendenz und bezog sich in seinem Aufsatz «Monumentale Architektur» im Jahr 1900 auf die Fortschritte Brunelleschis und Michelangelos gegenüber dem «kleinlichen Schaffen der Renaissance-Architekten» und setzte die aktuelle Überwindung des Historismus mit der Umwälzung während der Spätrenaissance gleich: «Es ist besonders im Villenbau geradezu eine Sucht vorhanden, an Vorbauten, Erkern das nur Menschenmögliche zu leisten. Abgesehen davon, dass solche Vorbauten die Bauten verteuern [...], sind sie gerade dazu angetan, dem Bauwerke einen kleinlichen Charakter zu verleihen. Bauen wir in einfacheren, grösseren Linien, in grösseren Verhältnissen. Unser Gefühl verbindet mit dem Gedanken an Monumentalität entschieden schwere Formen [...]. Verbannen wir jeden kleinlichen Zug aus unseren Fassaden! Die Fassade soll als einziger Guss vor uns stehen!»⁶³⁵

Besonders eingehend untersuchte der Architekt Franz Rudolf Vogel die Monumentalität in der Baukunst, die er in den Denkmalbauten von Bruno Schmitz oder Wilhelm Kreis am anschaulichsten ausgedrückt sah: «Wir verstehen darunter ein in grossen Verhältnissen in echtem Material gedachtes und ausgeführtes Bauwerk von einer gewissen Schwere und Mächtigkeit der Behandlungsweise.» Vogel bemerkte zudem, dass sich einige historische Stile wie das Ägyptische, Assyrische, Römische, Byzantinisch-Romanische und die Frührenaissance Italiens besonders gut für einen monumentalen Ausdruck eignen.⁶³⁶ Der Historismus, in dem die Masse in Einzelheiten aufgesplittert wurde, sollte abgelöst werden «von der Vorliebe für ruhige, geschlossene Massenwirkungen und für schlichte, zusammengehaltene Flächen»,⁶³⁷ die auch Kleinbauten «vor kleinlicher Wirkung» schützen sollten.⁶³⁸

Neuromanik als Vorstufe

Der Beginn der monumentalen Tendenz hängt mit einer Begeisterung für den «byzantinisch-romanischen» Stil zusammen.⁶³⁹ Zunächst vor allem in Frankreich, später in Deutschland und kurz vor der Jahrhundertwende auch in der Schweiz vollzog sich vorwiegend im Sakralbau ein Orientierungswechsel von der Gotik zur Romanik bzw. nach Karl E. O. Fritsch vom (gotischen) «Gerüststil» hin zu einem (romanischen) «Massenstil». Die Verdrängung der neugotischen Kleinteiligkeit zugunsten stärkerer Flächenbetonung und -kontraste zeichnete sich in Frankreich bereits vor der Jahrhundertmitte bei mehreren Architekten ab. Charles Auguste Questel (1808–1888) erbaute bereits seit 1835 die Kirche St-Paul zu Nîmes in neuromanischen Formen, nachdem Victor Hugo in seinem Roman *Notre-Dame de Paris* von 1831 die Romanik als Rundbogenstil in die vier Schwesterkünste (sächsisch, romanisch, byzantinisch und lombardisch) geteilt hatte.⁶⁴⁰ Seit 1844 entwickelte Paul Abadie (1812–1884) aufbauend auf der aquitanischen Romanik eine byzantinisierende Neuromanik, die er in ebendieser Gegend verbreitete und mit dem Gewinn des Wettbewerbs für die Kirche Sacré-Cœur 1874 auch nach Paris trug. Dort hatte zuvor vor allem Théodore Ballu mit seinen seit 1863 entstandenen Kirchenbauten (St-Ambroise, St-Joseph) eine «Rundbogengotik» zur Entfaltung gebracht, zeitgleich erbaute Émile Vaudremer 1865–70 in Paris die Kirche St-Pierre-de-Montrouge nach romanischen und syrischen Vorbildern.⁶⁴¹ Rein neugotische Kirchen mit Spitzbögen waren seit damals in Frankreich nur noch selten anzutreffen. In Südostfrankreich erdachte Pierre Bossan (1814–1888) bereits 1850 seinen ersten Entwurf der Votivkirche Notre-Dame-de-Fourvière in Lyon in einer monumentalen Gotik, die er später in der gesamten Gegend verbreitete und die sich trotz feingliederigem Bauschmuck äusserst grossteilig gebärdete. In Marseille entstanden seit 1852–53 die grossen romano-byzantinischen Kirchen Ste-Marie-Majeur unter Léon Vaudoyer und Notre-Dame-de-la-Garde unter Henri-Jacques

⁶³⁵ Reuters 1900, 65.

⁶³⁶ Vogel 1900a, 189.

⁶³⁷ AR 27 (1911), 29.

⁶³⁸ Hossfeld 1905, 83 f.

⁶³⁹ Vogel 1900a, 189.

⁶⁴⁰ Germann 1974, 44.

⁶⁴¹ Hitchcock 1961, 31.

Espérandieu. Auch die Schweiz besitzt ein kirchliches Denkmal dieser Richtung, nämlich den vom *École des Beaux-Arts*-Schüler Henri-John Junod (1835–1908, Aufenthalt in Paris 1853–1860) erbauten Temple des Pâquis in Genf von 1867–68, den auch Fritsch in seinem Buch zum protestantischen Kirchenbau ausführte.⁶⁴² Das zeitgleiche Auftreten ungotischer Entwürfe in Frankreich könnte mit dem Akademiestreit in Paris von 1846 zusammenhängen, in dem der Archäologe Raoul Rochette (1789–1854) den Neugotikern Viollet-le-Duc und Jean-Baptiste-Antoine Lassus gegenüberstand und die Vormachtstellung der Neugotik entkräftete.⁶⁴³ Hermann Muthesius attestierte Vaudoyer und Abadie «hohes Können der architektonischen Werte» und hielt 1902 rückblickend fest, dass die Gotik im französischen Kirchenbau des 19. Jh. eine kleinere Rolle gespielt habe als angenommen werde,⁶⁴⁴ wogegen sich der Hang zur byzantinisierenden Romanik in zahlreichen Gegenden bis ins 20. Jh. hielt.⁶⁴⁵

Ogleich auch in Deutschland mit Heinrich Hübschs Schrift von 1828⁶⁴⁶ und dessen zeitgleich entstandenen Kirchenbauten sowie jenen Johann Claudius von Lassaulx' schon früh Neigungen zur Wiederaufnahme des romanischen Baustils zu beobachten sind, setzte dort die verbreitete Vorliebe für die Romanik später ein. Restaurierungsprojekte am Speyerer Kaiserdom (1854–58 unter Heinrich Hübsch) oder seit 1847 an der Wartburg bei Eisenach und der damit zusammenhängende Bau von Ludwigs II. Schloss Neuschwanstein förderten die Auseinandersetzung mit der Romanik als deutsches Nationalgut. Die salische und staufische Romanik deutscher Kaiserdome wurde aber erst seit den späten 1880er Jahren konfessionsunabhängig zur stilistischen Grundlage mächtiger Kirchenbauten Münchens, der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin und vieler weiterer. Auch in der Schweiz gewann die Romanik gegen Ende des 19. Jh. an Wertschätzung. Vor allem der Katholizismus bevorzugte die Neuromanik oder gar den frühchristlichen Stil zunächst vor allem für städtische Diasporakir-

chen (St. Marien in Basel 1886,⁶⁴⁷ Liebfrauenkirche in Zürich 1894, Dreifaltigkeitskirche in Bern 1899), möglicherweise auch um gegenüber den meist gotischen reformierten Hauptkirchen die älteren Wurzeln zu demonstrieren: Als «Sinnbild ihrer fundamentalen Macht» bringe die katholische Kirche diesen Stil wieder zur Geltung, um «das Gepräge der Entstehungszeit» zu vermitteln und um sich, wie z.B. in Basel, von den gotischen Türmen des Münsters u. a. abzugrenzen.⁶⁴⁸ Die neuromanische Mode erfasste aber den protestantischen Kirchenbau ebenso. Paul Reber versuchte es mit der Romanik sowohl für die katholische Kirche St. Michael in Zug als auch für die Basler Pauluskirche, welche dann auch in einer modernisierten Romanik ausgeführt wurde durch Curjel & Moser, die ihrerseits 1894 in St. Gallen-Linsebühl mit ihrem Entwurf (Abb. 62) in der Art von Otzens Elberfelder Kirche noch nicht überzeugen konnten. David Koch forderte noch 1905 von neuen evangelischen Kirchenbauten, dass man sie schon an der «monumentalen Wucht ihres Turmes» erkennen sollte. «Diese Wucht aber soll nicht Ausdruck des Protestes sein, sondern der Schwerkraft des Evangeliums und der deutsch-vertieften Erfassung der Religion. Uns moderne Deutsche zieht es doch unwillkürlich zu den klaren einfachen, wuchtigen Linien und Massen des romanischen Stils.»⁶⁴⁹

Fritsch propagierte als angesehene Autorität bereits 1890 die Romanik, einerseits weil die «durch das Schematische der Gerüst-Stile übersättigte Zeit [...] zu der ruhigen Monumentalität der Massen-Stile» dränge, andererseits weil im romanischen Stil ebenso wie in der deutschen Renaissance «die Verschmelzung des eigenartigen, germanischen Empfindens mit den Ueberlieferungen der antiken Welt» enthalten sei. Ebenso aber begeisterte sich Fritsch bereits für die verblüffend eigenständige, vom Architekten Henry H. Richardson in Nordamerika ausgehende Stilrichtung der «Richardsonian Romanesque», in der er die «beste Behandlung romanischer Stilprinzipien» erkannte. Dort sei «nicht selten eine Fülle so geistvoller eigenartiger Gedanken enthalten, dass man zur

⁶⁴² ALS 1998, 302; Fritsch 1893, 482.

⁶⁴³ Mignot 1983, 95.

⁶⁴⁴ Muthesius 1902, 31.

⁶⁴⁵ Walter 2016, 164.

⁶⁴⁶ Hübsch 1828.

⁶⁴⁷ Der Bau ist der erste streng neuromanische Sakralbau der Schweiz, vgl. Meyer 1973, 69.

⁶⁴⁸ SBZ 7 (1886), 59 f.

⁶⁴⁹ Koch 1905c, 290.

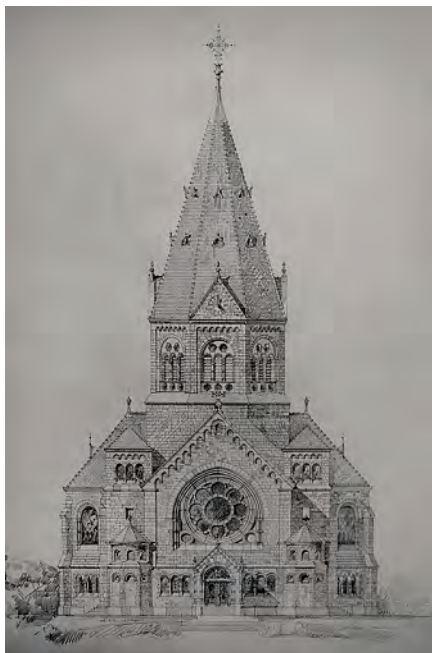


Abb. 62: St. Gallen-Linsebühl, ref. Kirche. Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser von 1894 in rheinischer Neuromanik, hauptsächlich nach dem Vorbild von Johannes Otzens Friedhofskirche Wuppertal-Elberfeld. – Nachlass Karl Moser.

Bewunderung gereizt wird und von der Gestaltungs-Fähigkeit des romanischen Stils auch für neuzeitliche Aufgaben völlig ungeahnte Vorstellungen empfängt». ⁶⁵⁰ Dass Fritsch derart hoffnungsvoll eine ausführliche Stilbetrachtung abschloss, konnte durchaus als Propaganda für einen zeitgemässen Baustil verstanden werden. Die monumentalistische, von Richardson ausgehende «Reformromanik», im Folgenden näher behandelt, wird hier generell «romanesk» genannt.

2.3.2 Die Richardsonian Romanesque

Die monumentale Tendenz der Reformarchitektur weist häufig enge formale Parallelen mit der amerikanischen Richardsonian Romanesque auf. Die vom Architekten Henry Hobson Richardson (1838–1886) ausgehende und von dessen Folgegeneration weitgehend unverändert fortgeführte nordamerikanische Baukunst hat auf zahl-

reiche mittel- und nordeuropäische Architekten um 1900 vorbildlich gewirkt, denn sie zeigte einen formal überzeugenden Weg auf, unauffällig und ohne Bruch den Historismus zu überwinden. In der Verarbeitung dieser «Richardsonian Romanesque» ist zu unterscheiden zwischen frühen Anleihen einzelner Elemente, einer integraleren Nachahmung und einer Nachwirkung im Heimatstil. Die Vorbildwirkung wurde durch das kulturelle und politische Klima gestärkt und war um 1900 auch Gegenstand theoretischer Diskussionen. Unter den Schweizer Kirchenbauten verkörpern die Werke Curjel & Mosers diese Entwicklung am augenfälligsten, insbesondere der frühe Reformbau der Basler Pauluskirche und St. Antonius in Zürich. Aber auch Pflughard & Haefelis Kirche Weinfelden oder Rittmeyer & Furrers Kirche Brütten sind ohne die Richardsonian Romanesque nicht erklärbar. Wie wesentlich zudem das Vorbild nordamerikanischer Wohnbauten für die gesamte Heimatstiltendenz war, wird im Kapitel 2.4.2 untersucht, und in manchen weiteren Analysen des 3. und 4. Kapitels wird auf weitere Parallelen Bezug zu nehmen sein.

Rezeption in Europa

Richardsons Bedeutung

Zu Richardsons wichtigsten Bauten in seinem gut erschlossenen Gesamtwerk ⁶⁵¹ zählen vorwiegend Kirchen, Kleinbibliotheken, Universitätsbauten und City Halls in Massachusetts, so die Brattle Square Church (1870) und die Holy Trinity Church (1872) in Boston, die Kleinbibliotheken in North Easton (1877), Quincy (1880) und Malden (1883), die City Hall in Albany N.Y. (1880), die Sever Hall (1878) und die Austin Hall (1881) in Cambridge. Auch das Privatanwesen von Frederick Lothrop Ames mit seiner Gate Lodge in North Easton (1880–81) und einige weitere Privatwohnhäuser werden mehrfach zu nennen sein. ⁶⁵² Richardson studierte seit 1860 an der Pariser *École des Beaux-Arts* und praktizierte bei Louis-Jules André (1819–1890), an dessen Stilvorliebe er trotz insgesamt mässiger Begeisterung bereits den breiten niedrigen Bogen geschätzt haben soll. ⁶⁵³ In Paris brodelte damals der Streit zwischen der romtreuen *École*

⁶⁵⁰ Fritsch 1890, 436 f.

⁶⁵¹ Rensselaer 1888, Hitchcock 1961, O’Gorman 1987.

⁶⁵² Gemäss Werkkatalog bei Rensselaer 1888, 139 f.

⁶⁵³ Vogel 1910, 63; Hitchcock 1961, 40 f.

des *Beaux-Arts* und den Anhängern Viollet-le-Ducs. Richardson machte zwar aus Loyalität bei den Protesten gegen Viollet-le-Duc mit, eignete sich aber letztlich dessen Credo an, dass nur «primitive Quellen die Basis für eine lange Karriere» seien. Nach Lewis Mumford befasste er sich deshalb besonders mit der byzantinischen Architektur Syriens und der Romanik Südfrankreichs und fand weitere Anregungen in den Florentiner Palazzi und im spanischen Mittelalter,⁶⁵⁴ ehe er 1865 nach Nordamerika zurückkehrte.

Dort herrschte seinerzeit ein an Europa orientierter Historismus mit starker Stiltypologie.⁶⁵⁵ Richardsons Frühwerk zeigt sich denn auch noch im Bann des viktorianischen Historismus und englischer Landhäuser, doch ab 1870 entwickelte er einen zunehmend persönlichen Stil mit kräftigem Bossenquaderwerk, der zunächst vorwiegend byzantinische und romanische Motive zu einem neuen Ganzen verarbeitete und schliesslich in einen davon abstrahierten, individuelleren Monumentalstil mündete. In der primitiven Strenge, Kraft und Vitalität der erwähnten Vorbilder fand Richardson eine über das Formale hinausgehende Gemeinsamkeit. Seine Entwurfsideologie war weder archäologisch noch symbolisch oder politisch, sondern vorwiegend ästhetisch motiviert, und aus seinen Vorlieben resultierte eine ausgesprochen expressive und dadurch auch emotionale Architektur, die sich von den beiden akademischen Hauptpolen der Stilarchitektur – Klassizismus und Gotik – gleichermassen distanzierte.

Richardson selber war eine sehr emotionale Persönlichkeit, der sich für die architektonische Komposition und Materialwahl von seinem Naturell auch leiten liess, was jeglichen Hang zum Imitatorischen verhinderte.⁶⁵⁶ Für seine Bauten in Neu-England entwickelte Richardson auch einen «Heimatstil», der die lokalen Steinbrüche, die bräunlich-hellen Granit- und Sandsteine sowie die Shingle-Style-Häuser aufgriff.⁶⁵⁷ Für diesen Umgang mit regionalen «Ressourcen» lieferte der Philosoph Ralph Waldo Emerson (1803–1882) die prägenden Ideen.⁶⁵⁸ Richardsons Wille, das geologische Bild in Architektur zu übertragen, war von Emersons Literatur und Ruskins



Abb. 63: Henry H. Richardsons Ames Monument, Sherman, Wyoming, 1879. – Wikimedia Commons.



Abb. 64: North Easton, Gate-Lodge des Anwesens F. L. Ames (Henry H. Richardson, 1880). Der weitem bekanntgewordene Bau verband die Ausstrahlung kraftvoller Natürlichkeit und Grösse mit bescheidenem Hüttencharakter, der an Ruskins Skizzen (Abb. 59) erinnert. – AABN 17 (1885), Taf.

Modern Painters vermutlich gleichermassen beeinflusst (Abb. 63, 64).⁶⁵⁹

Richardsons meistbeachtetes Bauwerk war die Holy Trinity Church in Boston, ab 1875 erbaut, bereits 1885 in einem Wettbewerb zum besten amerikanischen Gebäude gewählt und erst nach seinem Tod 1894–97, teilweise mit Planänderungen an der Fassade durch Shepley, Rutan &

⁶⁵⁴ Hitchcock 1961, 101 f.

⁶⁵⁵ Vogel 1910, 211; Mumford 1941, 83; Eaton 1972, 13; O’Gorman 1987, 33.

⁶⁵⁶ Hitchcock 1961, 50; Mumford 1941, 87, 94.

⁶⁵⁷ Mumford 1941, 99–103.

⁶⁵⁸ O’Gorman 1987, 92.

⁶⁵⁹ O’Gorman 1987, 93–101; Moravánszky 2000, 20 f.; Moravánszky 2002a, 97.



Abb. 65: Boston, Trinity Church (Henry H. Richardson, 1875–76 mit Ergänzungen 1895). Am Turm und dem Querhaus ist der an die Kolossalordnung erinnernde Entwurf sichtbar, mehrere horizontale Abschnitte zu übergreifen und auf durchgehende Gesimse zu verzichten. – Autor, 2007.

Coolidge vollendet (Abb. 65, 305). Die Holy Trinity Church ist nicht Richardsons reifstes und persönlichstes Werk. Die äussere Chorpforte ist noch unübersehbar der Romanik der Auvergne verpflichtet, und im Turm lässt sich das Vorbild der alten Kathedrale von Salamanca in Spanien erkennen.⁶⁶⁰ Trotz teilweise bis ins Detail reichender Imitationen begründete die Kirche Richardsons Ruhm und lässt sich als frühes Werk einer monumentalen Reformtendenz bezeichnen: Richardson verzichtete auf die typisch romanische, additive Baukörpergruppierung und auf die Einteilung in umlaufende Horizontalgesimse und komponierte stattdessen in grossen Volumen, kleidete das Gebäude gänzlich – James O’Gorman nennt es den «Overall-Effekt» – in kräftiges Bossenquaderwerk und integrierte horizontale Elemente in eine umfassende-

re Vertikalrahmung, ähnlich wie Michelangelo am Konservatorenpalast und St. Peter in Rom die Kolossalordnung durchgesetzt hatte.⁶⁶¹ In seinem Spätwerk seit etwa 1880 steigerte Richardson den monumentalen Ausdruck seiner Bauten, indem die Gebäudeumrisse stumpfer und übersichtlicher, Wand und Mauer massiger, die Bossenquaderdimensionen noch grösser, die Bögen noch weiter, die niedrigen Säulen noch gedrungener und die Farben noch intensiver und kontrastierender wurden (Abb. 101).

Trotz des historischen Formenvorrats kam Richardsons reife Architektursprache ohne die von den Reformern kritisierten Eigenschaften des Historismus aus (Kap. 2.2.1), ebenso wenig schockierte er mit ungewohnten Neuheiten. Richardson und sein Werk wurden bereits 1888, kurz nach seinem Tod, in einer Biografie

⁶⁶⁰ Streiter 1898a, 264. – Der Turm wurde von Richardsons Schüler Stanford White entworfen, und das Vorbild aus Salamanca war 1865 als Skizze in einer Veröffentlichung von George Edmund Street publiziert (Eaton 1972, 65). Zu den Vorbildern aus der lateineuropäischen Romanik vgl. O’Gorman 1987, 60.

⁶⁶¹ O’Gorman 1987, 66. Mehrere Architekturpublizisten verglichen bereits um 1900 Richardson mit Michelangelo, vgl. Lippert 1893, 234; Pfeifer 1899, 197; Hildebrand 1904, 8.

von Mariana Griswold van Rensselaer gewürdigt.⁶⁶² Der Erfolg von Richardsons Bauwerken in Nordamerika war beispiellos. Die meisten Architekten der folgenden Generation übernahmen seinen Stil ohne wesentliche Weiterentwicklungen, was zur weit verbreiteten «Richardsonian Romanesque» führte,⁶⁶³ deren Bezeichnung der Ehemann der erwähnten Richardson-Biografin, Montgomery Schuyler, 1891 im ersten Jahrgang von *Architectural Record* einführte.⁶⁶⁴ Diese noch heute in unzähligen US-amerikanischen und kanadischen Zentren spürbare Epoche endete ungefähr mit der Weltausstellung 1893 in Chicago,⁶⁶⁵ als unter der Ägide von Richardsons Nachfolgern McKim, Mead & White eine neue Phase des Klassizismus überhandnahm. Die europäische Kritik reagierte zwar enttäuscht auf diese neue, imitatorische Strömung, die «nur noch das antike Kleid über ein Eisengerippe hängte» und auf einen nationalen eigenen Stil folgte, der «infolge seiner Kraft und Schönheit» bereits Bauten anderer Völker zu beeinflussen begonnen hatte.⁶⁶⁶ Für die Entdeckung der Richardsonian Romanesque jedoch bedeutete die Chicagoer Weltausstellung 1893 auch ein Schlüsselereignis, denn sie lockte zahlreiche europäische Architekten an und vermochte daher deren Interesse erst grundlegend auszulösen.

Nach 1890 folgten in Europa bis zum Ersten Weltkrieg in vielen Fachzeitschriften ausgedehnte Besprechungen, die nicht nur Richardson, sondern generell das amerikanische Vorbild für europäische Bauwerke behandelten (s. u.). Nach der Erscheinung von Henry Russell Hitchcocks kritischer Biografie 1936 und deren Neuauflage 1961⁶⁶⁷ folgten die ersten analytischen Studien zur

Beeinflussung der europäischen Architektur durch Richardsons Werk.⁶⁶⁸ Vor allem Leonard Eaton gelangen mehrere Entdeckungen von Vorbildern Richardsons für europäische Bauten.⁶⁶⁹ Dass auch die schwedische und finnische Architektur um 1900 massgeblich von Richardson beeinflusst war, fehlt in keiner ausführlichen Studie zur dortigen Reformbaukunst.⁶⁷⁰ Für Curjel & Mosers Werk um 1900 wird seit Eaton immer wieder auf das amerikanische Vorbild verwiesen.⁶⁷¹ Die jüngste Darstellung zur Rezeption amerikanischer Architektur in Deutschland und Österreich legte Claudia Sohst vor,⁶⁷² doch gewöhnlich bleiben sämtliche Studien in der Aufdeckung oder Negation expliziter Nachahmungen stecken und übersehen das Ausmass der impliziten Vorbildwirkung. Insgesamt ist die Kenntnis dieses Stiltransfers noch nicht genügend in der Kunsthistoriografie verbreitet, was auch unlängst erschienene Kunstführer zu Curjel & Moser-Kirchen darlegen, in denen die Parallelen zur Richardsonian Romanesque völlig unerwähnt bleiben.⁶⁷³

Transfer und Diskussion des Vorbilds

1908 konstatierte Joseph August Lux, wie stark die europäische Welt im industriellen Bereich bereits vom Amerikanischen umstrickt war und wies auf den amerikanischen Ursprung von Schreibmaschine, Telefon, Nähmaschine, praktischer Herrenmode, guter Büromöbel und weiterer Utensilien hin.⁶⁷⁴ Auch auf kultureller Ebene war amerikanischer Einfluss im späten 19. Jh. nicht mehr unüblich.⁶⁷⁵ Seit den 1870er Jahren mehrten sich in europäischen Architekturzeitschriften Beiträge

⁶⁶² Rensselaer 1888.

⁶⁶³ Zu den Nachfolgern vgl. Mumford 1955, Henderson Floyd 1994, Vogel 1910, Zabel/Scott 1989, Gruner 1902; Zitierung des Kunsthistorikers Montgomery Schuyler bei Lippert 1893, 234.

⁶⁶⁴ Ákos Moravánszky, *To captivate a romantic modern mind... Transatlantische Diskussionen über Materialwahrheit um 1890*, Typoskript o. J., 5.

⁶⁶⁵ Zur Weltausstellung und deren Rezeption in Deutschland vgl. Sohst 2006, 28–62, 90.

⁶⁶⁶ Graef/Hinckeldeyn 1897, 1; Möhring 1900, o.S; Muthesius 1902, 42; Muthesius 1904a, 345–356.

⁶⁶⁷ Hitchcock 1961.

⁶⁶⁸ Koch 1959, bes. 67 f.; Lewis 1962; Lewis 1972.

⁶⁶⁹ Eaton 1972.

⁶⁷⁰ Hitchcock 1970, 32; Ringbom 1987; Korvenmaa 1991, 106, 117; Miller Lane 2000.

⁶⁷¹ Curjel & Moser 1987, Hildebrand/Oechslin 2010.

⁶⁷² Sohst 2006.

⁶⁷³ Rebsamen 2005; Dany Jacqueline Gotzmann, Jürgen Krüger, *Die Lutherkirche in Karlsruhe*, Karlsruhe 2007; Strebel 2009, 94.

⁶⁷⁴ Innen-Dekoration 19 (1908), 275.

⁶⁷⁵ Eaton 1972, 5/6.



Abb. 66, 67: Links: St. Augustine (Florida), Hotel Ponce de León, entworfen von Carrère & Hastings 1885–88. – Rechts: Zürich, Tonhalle. Zweiter Wettbewerbsentwurf von Bruno Schmitz, 1891 (1. Preis, nicht ausgeführt), formal offensichtlich angelehnt an die Türme des Hotel Ponce de León sowie an die mittige Struktur des Vierungsturms der Trinity Church in Boston (Abb. 65), die damals auch in Nordamerika an unzähligen Gebäuden rezipiert wurde. – AABN (1888), 661 | SBZ 19 (1892), 81.

über die Verhältnisse in Nordamerika,⁶⁷⁶ und die Architekten begannen auf ihrer beschwerlichen Suche nach neuem Stilausdruck, die Werke der Richardsonian Romanesque als Inspirationsmaterial zu benutzen.

Zu den frühesten bekannten Architekten zählt Bruno Schmitz (1858–1916), der nach einer Wettbewerbsteilnahme für ein Denkmal in Indianapolis mehrmals in der Gegend von Chicago weilte und seine Stilhaltung kurz nach 1890 auffallend wandelte.⁶⁷⁷ Nachdem sich sein preisgekrönter Entwurf für die Zürcher Tonhalle von 1887 noch klar an den *Trocadero-Palast* der Pariser Weltausstellung von 1878 gelehnt hatte, präsentierte sich der monumentalisierte zweite Entwurf von 1891 – entstanden kurz nach Schmitz' Nordamerika-Aufenthalt – mit ganz andersartigen Türmen, die der Richardsonian Romanesque nahestehen (Abb. 66, 67).⁶⁷⁸ Auch die bis 1896 ausgeführten Nationaldenkmäler bei Porta Westfalica und auf dem Kyffhäuser zeigen nach völlig unamerikanischen Erstentwürfen 1889/90 eine Umarbeitung zu monumentalem Mauerwerk und Einzelformen, die man

aus der Konsultation des AABN seit 1888 gewinnen konnte.⁶⁷⁹

Nebst Schmitz waren vor allem der Schwede Ferdinand Boberg (1860–1946) mit seiner Feuerwache in Gävle (1890)⁶⁸⁰ und Franz Rudolf Vogel (1849–1926) frühe Verwerter des US-Vorbilds. Seit der Weltausstellung in Chicago 1893 weitete sich der Kreis stark aus. F. R. Vogel führte 1901 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift DBH jene deutschen Architekten auf, die in Richardsonscher Weise «in das innere Wesen der Baukunst einzudringen» verstanden und erwähnte nebst Bruno Schmitz auch Franz Brantzky, Otto March, Schilling & Graebner, Aage von Kauffmann und Josef Reuters.⁶⁸¹ Vier Jahre später bescheinigte Vogel diese «Tüchtigkeit» auch den Architekten Hermann Billing, Martin Dülfer, Curjel & Moser und August Stürzenacker.⁶⁸² Aus heutiger Sicht unbedingt zu nennen sind auch die Kölner Schreiterer & Below (Abb. 68),⁶⁸³ Hermann von Endt (Abb. 71) oder Friedrich Pützer mit seinem Wettbewerbsentwurf für die Charlottenburger Brücke,⁶⁸⁴ dem

⁶⁷⁶ Die Eisenbahn IX (1878), 33; Lewis 1972, 276 f., 280 ff.

⁶⁷⁷ Tselos 1970.

⁶⁷⁸ SBZ 19 (1892), 80f. Ausgeführt wurde letztlich dennoch ein am Trocadero-Palast orientiertes Projekt von Fellner & Helmer.

⁶⁷⁹ AABN (1885), 511, AABN (1888), 61; ZBB (1889), 389, ZBB (1896), 307; BAK 3 (1890). – Abb. 116 bei Walter 2016, Bd. 2.

⁶⁸⁰ ACA 5 (1893), 91, 131, dagegen weit weniger Carl Gustaf Clason (Eaton 1972, 143 f., 149 sowie Fig. 87).

⁶⁸¹ Vogel 1901, 201. – Zu Aage von Kauffmanns bekannt gewordenem Landhaus von 1897 vgl. Lewis 1972, 284.

⁶⁸² Vogel 1905, 21. Zu Richardsons Einfluss bei Billing s. auch Kabierske 2010, 101.

⁶⁸³ ZBB 14 (1894), 195 (Entwurf) sowie ZBB 19 (1899), 306f. (Bericht zum ausgeführten Bau); DtKo 4/2 (1895), 13–16, AChb (1901), Taf.

⁶⁸⁴ BAW 3 (1901), 279.



Abb. 68: Köln, Synagoge, Wettbewerbsentwurf von Schreiterer & Below, 1894. Der darauf in denselben Formen ausgeführte Entwurf ist im Bereich des Vierungsturms unübersehbar von Richardsons Trinity Church angeregt. – ZBB (1894), 195.

Bismarckturm für Remscheid⁶⁸⁵ und der Doppelvilla in Darmstadt.⁶⁸⁶

Seit den 1880er Jahren häuften sich in Europa Berichterstattungen, die Richardsons Architektur würdigten und als Vorbild empfahlen. Das Abbildungsmaterial entstammte zumeist der Zeitschrift *American Architect and Building News* (AABN), die hier spätestens seit der Übernahme vieler darin enthaltener Skizzen bei Fritsch 1893 und dem ZBB stark konsultiert wurde. Der deutsche Architekt Karl Hinckeldeyn (1847–1927), der 1884–87 als technischer Attaché in der Botschaft in Washington weilte, verfasste 1886 im ZBB einen panegyrischen Nekrolog zu Richardson, berichtete von der Trinity Church in Boston und seiner «mächtigen, zur Nachahmung zwingenden, ursprünglichen Schaffenskraft».⁶⁸⁷

In der orientierungslosen Zeit der Stilarchitektur musste eine solche Würdigung eines einzelnen Architekten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hinckeldeyn publizierte weitere Besprechungen⁶⁸⁸ und ab 1897 zusammen mit Paul Graef den grossformatigen Tafelband *Neubauten in Nordamerika*,⁶⁸⁹ dessen hervorragende Illustrationen ausdrücklich «anregendes Studienmaterial» bieten sollten (Abb. 69–71). Die Rezensionen nahmen den Tafelband überaus positiv auf,⁶⁹⁰ die DBZ reproduzierte 1899 mehrere Tafeln und die SBZ würdigte diese Reformarchitektur ungeschmälert, denn «aus allem geht das Bestreben auf Erzielung malerischer Wirkung, bei fast vollständiger Vermeidung von Gesimsen und sich wiederholenden Umrahmungen hervor, während das sparsam, aber vorzüglich, in künstlerischer Vollendung klar und schlagend durchgebildete Ornament nur an bedeutsamen Stellen sich entwickelt. [...] Das Werk] giebt bedeutsame Fingerzeige auch für die Weiterentwicklung unseres Bauwesens; denn es klingen doch so viele alte heimische Bestrebungen darin durch!»⁶⁹¹

Auch andere Zeitschriften wie etwa die AR publizierten seit 1894 Skizzen amerikanischer Wohnhäuser.⁶⁹² Am intensivsten jedoch wurde die Richardsonian Romanesque und ihr Vorbildcharakter in der *Deutschen Bauhütte* verfolgt. Der Hannoveraner Herausgeber und Architekt Franz Rudolf Vogel, der selber in Richardsons Büro tätig gewesen war, sah in der nordamerikanischen Architektur den Urquell schlechthin für die Erneuerung der Baukunst in Europa um 1900.⁶⁹³ Die Zeitschrift besprach unter Vogels Ägide mit namhaften Autoren viele reformerische Architekturthemen etwas schwärmerisch, aber auch eingehend und kritisch. Vogel ermunterte seine Kollegen unverhüllt, Richardsons Stil zu adaptieren⁶⁹⁴ und begrüßte die Rezeption nordamerikanischer Baukunst in Deutschland als Erlösung gegen den sich gegenseitig stets an Reichtum übertrumpfenden

⁶⁸⁵ DKD 6 (1900), 246.

⁶⁸⁶ AXXJ 2 (1902), T. 4.

⁶⁸⁷ Hinckeldeyn 1886, 221 f.

⁶⁸⁸ Hinckeldeyn 1889, 102–106; Hinckeldeyn 1892, 64 ff.

⁶⁸⁹ Graef/Hinckeldeyn 1897.

⁶⁹⁰ ZBB 17 (1897), 500, DBZ 33 (1899), 31 f.

⁶⁹¹ SBZ 36 (1900), 59.

⁶⁹² AR (1894), Taf. 8 sowie weitere 1896.

⁶⁹³ Vogel 1910, 63.

⁶⁹⁴ Lewis 1972, 287.



Abb. 69, 70: Oben: Cleveland (Ohio), Wohnhaus Chisholm von Charles F. Schweinfurth, 1888. – Unten: Chicago, Wohnhaus Cable von Henry Ives Cobb, 1885–86. – Graef/Hinckeldeyn 1897, Taf.



Abb. 71: Düsseldorf, Wohnhaus Ahnfeldstrasse 7 (Hermann von Endt, um 1900), unübersehbar von der Richardsonian Romanesque inspirierte Architektur mit auffälligen Gemeinsamkeiten im Formenaufbau, Bossenquaderung und Bauschmuck. – AXXJ 6 (1906), T. 1.

«Formenradau» der Neurenaissance:⁶⁹⁵ «Dass Amerika die moderne Bewegung bei uns in Europa allerorten hervorgerufen, ist klar für jeden, der Augen hat zu sehen, und der nicht in blindem Chauvinismus sich dieser Erkenntnis verschliesst.»⁶⁹⁶ So sehr Vogel zu leichter Übertreibung neigte, so wenig irrte er mit der Feststellung, dass die Richardsonian Romanesque um 1900 überraschend einhellig als formal und moralisch gelungene und gleichzeitig fortschrittliche Lösung akzeptiert wurde – wohl nicht zuletzt, weil sie einem deutschen «Empfin-

⁶⁹⁵ Vogel 1898, 54; Vogel 1901a.

⁶⁹⁶ Vogel 1901, 201.

den» entgegenkam, was 1902 auch Otto Rudolf Gruner, ebenfalls ein einstiger Mitarbeiter Richardsons, bestätigte.⁶⁹⁷ Mit dem «Hervorheben und Charakterisieren der verschiedenen Bauteile im Aufbau und in der Fassade» gegenüber der «gedankenlosen Symmetrie- und Fenster-Achsentheorie»⁶⁹⁸ stimmte auch Alfred Lichtwarks Empfehlung für mehr Monumentalität und breitere Fenster überein, welche in Deutschland zur einheimischen Tradition gehörten.⁶⁹⁹

In der Schweiz dürften die meisten Architekten eine generelle Kenntnis der Richardsonian Romanesque gehabt haben. 1901 veröffentlichte Friedrich Bluntschli in der SBZ seine «Reiseeindrücke aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika» mit zahlreichen Abbildungen und äusserte sich, notabene überzeugter Historist, sehr begeistert: «Keine Spur von Langeweile, wie man nach dem Stadtplane annehmen sollte, sondern eine Fülle von schönen Ansichten. [...] Viele der neueren [Bauten sind] geradezu hervorragende architektonische Leistungen mit viel Sinn für Gesamtwirkung und grossem Geschmack in der Detailausbildung.»⁷⁰⁰ Ein Jahrzehnt später berichtete zudem ein Rezensent über Vogels Publikation *Das amerikanische Haus* in der SBK 1910: «Als in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts [...] Kunde zu uns drang von Wohnstätten jenseits des Kanals und des Ozeans, die [die...] unseren weit übertrafen, war es die junge Architektenschar, die ihr begierig lauschte.» Der Rezensent rühmte Richardsons Architektur und den davon ausgehenden Werdegang der Moderne, die «viel besser vorbereitet war als unsere Neubewegung, die etwas sprunghaft einsetzte, da ihr Anstoss von aussen, eben von England und Amerika kam».⁷⁰¹

Die Rezeption im Schweizer Kirchenbau

Bossenquaderwerk

Das Bossenquaderwerk war ein Kennzeichen Richardsonscher Architektur und zeichnet sich durch Werksteine aus, deren rau und grob behauene Oberfläche konvex über die Fugen hervorsteht. Lagerfugen werden biswei-

len verdoppelt und sind oft nicht auf der ganzen Gebäudebreite durchgehend. Die daraus entstehende, kräftig-archaische Wirkung ist zu unterscheiden vom renaissancezeitlichen Rustika-Mauerwerk, das stets eine geordnete, bisweilen mit Randschlag versehene Fugenstruktur und homogenere Oberflächenbearbeitung zeigt. Man bezeichnete das Bossenquaderwerk Richardsonscher Manier seinerzeit oft als «schottischen Verband», obschon bereits die geschichteten Mauern von Mykene entsprechende Strukturen aufgewiesen hatten.⁷⁰² Tatsächlich hatte die für die besonders harten Granitsteine adäquate Technik auch in Schottland eine Tradition, doch der Impuls hierzulande scheint aufgrund der Diskurse und der Zeitschriftenliteratur eher der Begeisterung für nordamerikanische Bauten zuzuschreiben sein. Auch Siegfried Giedion merkte später an, dass die einheitliche «Haut» der Bossenquader ein Erbe Richardsons sei und in Europa nicht in dieser Form zu finden war, ehe dessen Architektur bekannt wurde.⁷⁰³

In ganz Nord- und Mitteleuropa setzte um 1890, ziemlich zeitgleich mit der Erstentdeckung Richardsonscher Bauten, die Mode des Bossenquaderwerks ein (Abb. 306). Jung & Bridlers 1889–91 erbautes Schloss Wart in Neftenbach ZH wurde bereits dementsprechend verkleidet, ebenso August Hardeggers katholische Kirchen in Männedorf ZH von 1892–93 (Abb. 355) oder Rorschach (Herz-Jesu-Kirche) 1897. Anhand von Curjel & Mosers Kirche St. Sebastian in Wettingen lässt sich auch das Umschwenken zu dieser Mode verfolgen: 1889 noch in anglisierender Neugotik geplant, zeigt der erst 1894 begonnene Bau im Vergleich zum Wettbewerbsentwurf kaum noch architektonische Aussengliederung, sondern flächig bossiertes Kalkstein-Mauerwerk. War der Wettinger Entwurf historisierend geblieben, setzten Curjel & Moser den einheitlichen Mantel aus Bossenquadern an der katholischen Kirche St. Michael in Zug 1899–1902 konsequent und wirkungsvoll um, erneut entgegen einer konservativeren, 1893 entstandenen Erstplanung (Abb. 72). Selbst der Historist Paul Reber verwendete für die Johanneskirche in Zürich Bossenquaderwerk, aller-

⁶⁹⁷ Gruner 1902.

⁶⁹⁸ Gruner 1903, 76f.

⁶⁹⁹ Lichtwark 1900a, 4f., vgl. auch Lichtwark 1896; Muthesius 1974, 174.

⁷⁰⁰ Bluntschli 1901, 35.

⁷⁰¹ SBK 1910, 115.

⁷⁰² Egle 1905, T. 3.

⁷⁰³ Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1949, 292 ff., zit. nach Tselos 1970, 162.



Abb. 72: Zug, St. Michael (Curjel & Moser, 1899–1902). Im Gegensatz zum Wettbewerbsentwurf mit Lisenengliederung und Variationen in der Steinsichtigkeit wurde der ausgeführte Bau, symptomatisch für die Monumentalisierung, fast gänzlich in Bossenquader gehüllt. – Autor, 2019.

dings nur als Füllmaterial und nicht als «Overall». Zum konsequentesten Beispiel der Anwendung wurde Curjel & Mosers Kirche St. Antonius in Zürich (S. 125). Aber auch die 1905 ausgesprochene Empfehlung des Preisgerichts der Kirche Zürich-Oerlikon mit Gustav Gull und Otto Bridler, die Kirche sei mit «primitiv bearbeiteten Werksteinen» zu bekleiden, meinte letztlich entsprechendes Bossenquaderwerk. Beispiele aus der Zeit nach 1910 (kath. Kirche Romanshorn, St. Paul in Luzern, Neuhausen, Turm in Laufen, Kleinlützel SO noch 1924) belegen, dass die Bossenquaderung während über zwei Jahrzehnten ein probates Mittel war, anstelle einer Stildogmatik

den Ausdruck von Monumentalität zur Wirkung zu bringen (Abb. 36, 465). Selbst sachlichere Entwürfe der 1930er Jahre sind von dieser Wirkung geprägt, etwa Meyer & Gersters kath. Kirche Derendingen SO, ferner auch Karl Zölligs kath. Kirche Flawil SG.

Die Eigenschaften des Bossenquaderwerks hängen eng mit der Vorstellung von Kraft und Monumentalität zusammen. In Nordamerika mochte auch das vieldiskutierte geologische Bild der Natur dazu inspiriert haben.⁷⁰⁴ Auch der Architekturpublizist Hermann Pfeifer untersuchte das «raue Bossenquaderwerk» in Analogie zu natürlichen Schichten im Steinbruch, sprach von einer günstigen Belebung der Wandflächen, die durch «kernigen Ausdruck des echten Materials [...] das Gepräge der Monumentalität» erhielten.⁷⁰⁵ Nach dem Architekten Wilhelm Freiherr von Tettau hatte Richardson hiermit das technische zum künstlerischen Prinzip gemacht, «denn die Wirkung solchen Fugengewirrs ist gerade die Erzielung einer ruhigen Fläche, dass kein langweilendes Streifensystem, wie etwa bei unserem Backsteinverband, sich herausstellen kann».⁷⁰⁶ Die Anwendung von Bossenquaderwerk war deshalb weniger eine Vereinfachung, sondern vielmehr eine Kompensation der historistisch überstrukturierten Fassadengliederung durch materiell-haptische und symbolische Wirkung. Zugleich wurde sie nicht als schockierende Neuheit empfunden, sondern liess sich auch gut mit dem (wenn auch etwas anders verlegten) Mauerwerk europäischer Burgenbauten vorwiegend des 12. Jh. vergleichen.⁷⁰⁷

Grossteiligkeit und flächiger Bauschmuck

An Curjel & Mosers Basler Pauluskirche (1898–1901) lässt sich die direktere und indirektere Vorbildwirkung der Richardsonian Romanesque auch abgesehen von der Bossenquaderung – die hier nicht angewandt wurde – gut darstellen.⁷⁰⁸ Das Bauwerk ist keineswegs eine explizite Nachahmung Richardsonscher Bauten, zeigt aber eine eng verwandte Entwurfsstrategie. Bereits die Wahl eines gravitätischen Vierungsturms bedeutete im Vergleich zum zierlicheren Vorgängerbau der Christuskirche in

⁷⁰⁴ Walter 2016, 175.

⁷⁰⁵ Pfeifer 1899, 206.

⁷⁰⁶ Tettau 1900, 6f.

⁷⁰⁷ Walter 2016, 175.

⁷⁰⁸ Entwürfe publiziert in: SBZ 29 (1897), 182f., Taf. – Parallelen zu Richardson werden, allerdings ohne genauere Anhaltspunkte, bereits von Meyer 1973, 69, erwähnt.

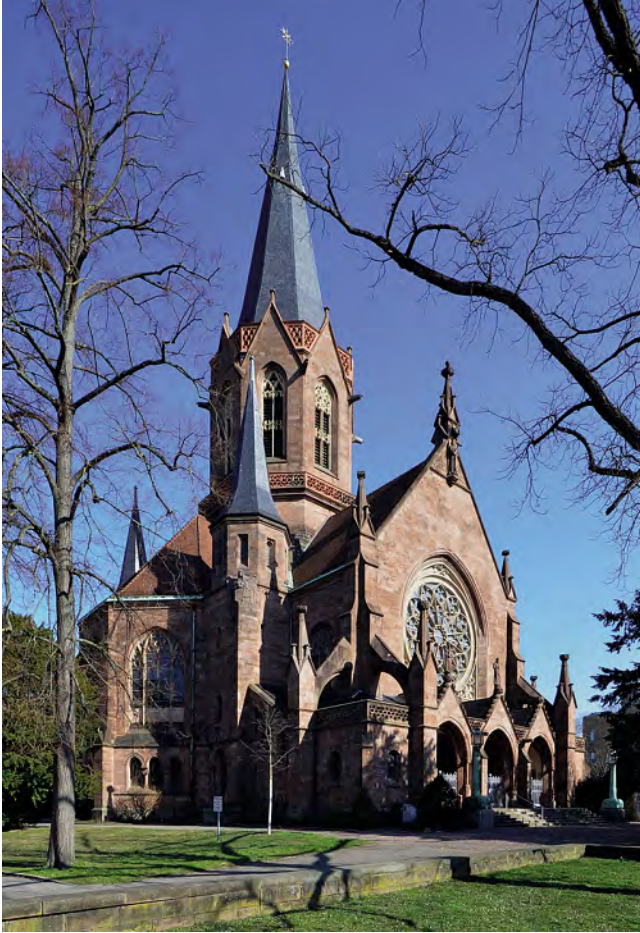


Abb. 73: Karlsruhe, Christuskirche (Curjel & Moser, 1896–1900). – Sebastian Schritt, 2017.

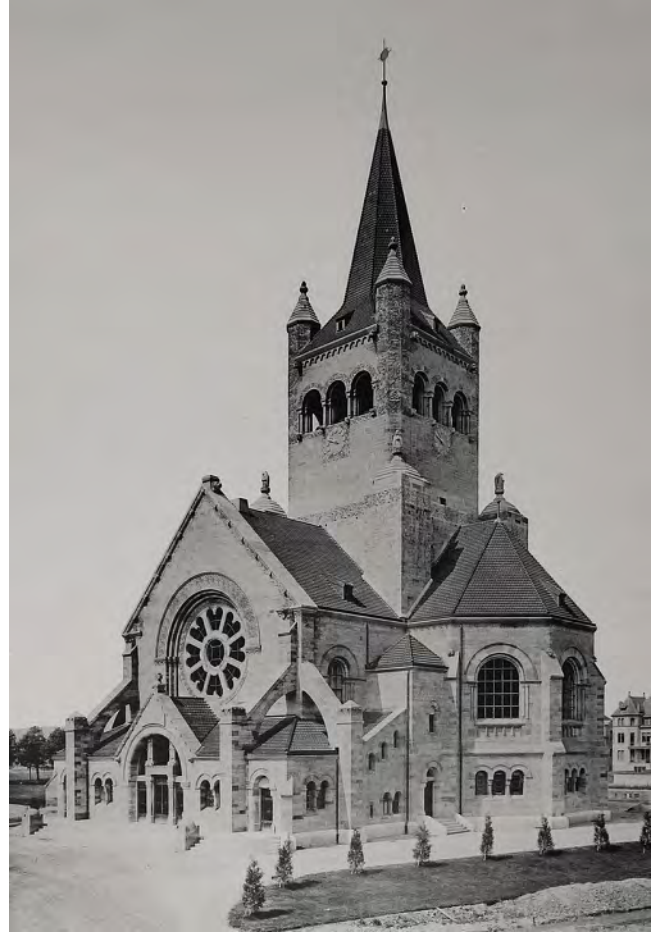


Abb. 74: Basel, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1898–1901). – AXXJ 2 (1902), T. 7.

Karlsruhe (Abb. 73, 74) einen Schritt zum Monumentalismus. Anders als in ihren früheren, rheinisch geprägten romanischen Entwürfen (Matthäuskirche Basel, Linsebühlkirche St. Gallen) beschränkten Curjel & Moser hier die romanischen Elemente auf die Rundbögen und einige historistische Derivate wie das Radfenster und die Arkadenfriese. Insgesamt aber fallen die schweren abgestumpften Formen, die kaum unterteilte Flächenwirkung, mithin die monumentale Gestaltung aus einem Guss auf. Mosers erste Wettbewerbsskizze zeigt am Turm das Vorbild der Boston Trinity Church besonders augenfällig (Abb. 75), und in der Ausführung treten flächig-ornamental behandelte Bandfriese an die Stelle von Lisenen, Gesimsen und Rahmungen oder freiere Formen wie die Einteilung des Hauptportals oder die vier überkuppelten

Ecktürme an die Stelle korrekter Stildetails. Schweizer Autoren sahen in der Pauluskirche, wo im Vergleich zur additiven romanischen Bauart «eins aus dem anderen fließt», bereits den Jugendstil verwirklicht.⁷⁰⁹ Was immer genau darunter zu verstehen ist, so sind die hauptsächlichen Voraussetzungen zu dieser Stilhaltung bereits im Werk Richardsons ausgeprägt worden, während der grafische Jugendstil allenfalls im Bauschmuck zur Wirkung kommt (S. 164).

Auch die zeitgenössische Würdigung der Basler Pauluskirche ähnelte den Bewertungen der Bauten Richardsons: Der romanische Stil sei nur Ausgangspunkt; «die Formen sind zum Teil weiterentwickelt, neu gestaltet, aber alle sind dem ganzen Baugedanken unterthan, dessen Programm es sei: Schönheit in Zweckmässigkeit und

⁷⁰⁹ Meyer 1973, 142, bezogen auf Gantner/Reinle 1962.



Abb. 75: Karl Moser: «Erste Skizze» für den Entwurf der Basler Pauluskirche, 1897, im Vergleich zum endgültigen Wettbewerbsentwurf noch mit Längsbau und einem Vierungsturm, der vor allem in den Konturen stark an denjenigen von Richardsons Trinity Church erinnert. – Nachlass Karl Moser.

Einfachheit zu suchen».⁷¹⁰ In der MGKK wurde die Basler Pauluskirche zweimal besprochen und konnte innerhalb rezensionsartiger Aufsätze zu Marchs und Muthesius' anglo-amerikanischen Annäherungen als gutes Exempel dafür dienen, dass der Stilformalismus endlich tot sei.⁷¹¹ In den *Basler Nachrichten* wurde der Stil als «individuelle Auffassung des Frühromanischen» charakterisiert und der Turm richtigerweise als Seitenstück zum Turm der Kirche Gross-St. Martin in Köln erkannt, ohne jedoch «der individuellen Züge zu entbehren». Dass daneben das Missverhältnis der über dem Eingangsgiebel angebrachten gelenkigen Michaelsfigur zum massigen Turm und dessen Tierfiguren kritisiert wurde, bekräftigt das Bewusstsein für den Widerspruch zum ruhigen Monumentalismus der Architektur.⁷¹²

Dass die Basler Pauluskirche eher indirekt an die Richardsonian Romanesque erinnert, hängt damit zusammen, dass ihre Stilhaltung noch stärker dem ebenso monumentalen Œuvre des englischen Architekten Charles Harrison Townsend nahesteht, der seinerseits

laut mehreren Autoren ebenfalls von Richardsons Werk beeinflusst war und im *Magazine of Art* 1894 einen fünfseitigen Aufsatz zu Richardson publiziert hatte.⁷¹³ Townsends bekannte und vielfach publizierte Londoner Bauwerke haben Karl Moser 1896 auf seiner Englandreise offensichtlich beeindruckt. Der Entwurf zum *Bishopsgate Institute* mit seinem flächig-bandförmig angebrachten Schlingpflanzendekor gegenüber freien Flächen, monumentalen Quadrat-Blendfriesen und skulptural gestalteten Türmchen war bereits 1894 in der britischen Zeitschrift *The Builder* zu sehen (Abb. 76).⁷¹⁴ Der Bau wurde auch in Deutschland publik gemacht und der Bezug zu Richardson bereits in der zeitgenössischen Besprechung – hier von Hermann Muthesius – nachgewiesen. Entscheidend war auch der als neuartig gewürdigte bildhauerische Bauschmuck, der dichtes Blattwerk in den Gegensatz zu sonst ruhigen Flächen setzte – «ein Beispiel der [...] neuen englischen Ornamentschule, die [...] auf eine glänzende Entwicklung gebracht ist».⁷¹⁵ Die vergleichbaren Flachreliefs und das «abstrakte Flechtwerk» am Turm der Basler Pauluskirche erscheinen letztlich gar von keltischen Ornamenten sowie der insularen Buchmalerei, beispielsweise dem *Book of Kells* angeregt (Abb. 77). Townsend kennzeichnete seine Monumentalbauten häufig mit dem Überzug flächig-floralen Dekors oder mit gerundeten Ecken, was Curjel & Moser auch für die Basler Pauluskirche und andere Entwürfe übernahmen.⁷¹⁶

Die Idee weithin sichtbarer flächiger Skulpturen am Turm hatte spätestens in der englischen Architektur des 19. Jh. ihren Anfang genommen und an Richardsons Turm der Bostoner Brattle Square Church – auch von italienischen Vorbildern motiviert – eine besondere Ausprägung erfahren (Abb. 302). Seither mangelte es in der Zeitschrift AABN und im angelsächsischen Raum nicht an Beispielen mit bildhauerischen Figuren- und Flächendekorationen an oberen Turmgeschossen, und kaum zufällig wiederholten Curjel & Moser die vier hohen Engelsfiguren an den Turmschaftecken in Basel.

⁷¹⁰ SBZ 40 (1902), 18.

⁷¹¹ MGKK 7 (1902), 111; AXXJ 2 (1902), 9.

⁷¹² *Basler Nachrichten*, 17.1.1901, 1.

⁷¹³ Townsend 1894.

⁷¹⁴ *The Builder* (1894), Taf. o.S.

⁷¹⁵ Muthesius 1895, 77–80; Eaton 1972, 26.

⁷¹⁶ Vgl. den Entwurf zu den Wohn- und Geschäftshäusern Weiss & Kölsch und Sexauer in Karlsruhe 1897 (Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 61).



Abb. 76: London, Free Library des Bishopsgate Institute (Charles H. Townsend, 1893). – AXXJ 1 (1901), T. 29.

Der monumentale Baukörper der Richardsonian Romanesque wurde demnach nicht mehr wie bis dahin mit Architekturdetails wie Pfeilern, Konsolen, Ornamentfriese und Gesimsen angereichert, sondern die massige Einheit wird durch flächige bildhauerische Bearbeitungen durchgestaltet und durch die Feinstruktur des Schmuckes kontrastiert (Abb. 77, 78). Curjel & Moser verfolgten diese Behandlung ihrer Gebäude während der Jahrhundertwende häufig und bedachten beispielsweise auch die Bank Veit Homburger in Karlsruhe oder das oberste Turmgeschoss der Mannheimer Johanniskirche (Abb. 83) mit flächig-pflanzlichem Bildhauerdekor,



Abb. 77: Basel, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1898–1901), Turm, u. a. mit flächiger Flechtornamentik in Anlehnung an keltische Motive und Buchmalerei. – Autor, 2020.

wobei hier auch der Turm von Townsends *Horniman Free Museum* in London mit seinen Blattwuchsskulpturen im Obergeschoss vorbildlich gewirkt haben dürfte. Das Prinzip des zarten Flächenreliefs gegenüber der monumentalen Makrostruktur war in der angelsächsischen Monumentalarchitektur überhaupt vielfach vorgeprägt (Abb. 69, 76) und wurde zu einem Grundzug der monumentalistischen Reformarchitektur.⁷¹⁷

Gravität und Stumpfung

Unter den ausgeführten Schweizer Kirchenbauten weist Curjel & Mosers katholische Kirche St. Antonius in Zürich von 1907–08 die auffälligsten Bezüge zur monumentalen romanischen Reformarchitektur Nordamerikas auf (Abb. 79, 87). Der campanileartig an die Fassadenflanke

717 U. a. diverse Beispiel in Graef/Hinckeldeyn 1897.



Abb. 78: Köln, Gross St. Martin. Der Vergleich mit dem Turm der Basler Pauluskirche verdeutlicht die Übereinstimmungen in der Makrostruktur ebenso wie die Unterschiede in der Binnengliederung zwischen rheinischer Romanik und reformerischer Lösung. – Autor, 2018.

gesetzte Glockenturm wirkt durch Gesimslosigkeit, einheitliche Materialverwendung und die leicht gekrümmte Verjüngung geradezu monolithisch. Vertikale Bahnen verstärken das Hochstreben des Turmschafts, und das kolonnadenartig inkorporierte Glockengeschoss unterstützt die ruhige Gesamtwirkung. Die Portalvorhalle ist expressiv proportioniert, die kastenförmige Einhüllung scheint die ungewöhnlich niedrigen gereihten Doppelsäulen mit ihren Kapitellen auf menschlicher Schulterhöhe fast zu erdrücken, während ein mächtiger ornamentierter Rundbogen das Übergewicht ausgleicht und der Schwere trotzt. An den Seitenschiffen überhöhen Derivate von Strebepfeilern die Traufen, enden allerdings – wie die vier pylonenartigen Trabantentürmchen – bewusst flach und ohne spitze Bekrönung. Der ornamentale Bauschmuck ist, wie schon an der Basler Pauluskirche beschrieben, überall atektonisch eingesetzt, beschränkt sich auf bandartige oder flächige Behandlungen des Werksteins und wirkt eher textil verspinnt als konstruktiv-



Abb. 79: Zürich, St. Antonius (Curjel & Moser, 1907–08). Mit Ausnahme vereinzelter Werksteine für Bauschmuck ist der gesamte Aussenbau in Bossenquader gehüllt, und nebst der schweren Massigkeit kommt auch eine malerische und dynamische Baumassen-gruppierung zum Ausdruck. – Autor, 2019.

onsbetonend. Das 1906 entworfene und 1907–08 errichtete Bauwerk bildet einen Schlusspunkt in Curjel & Mosers monumentaler Schaffensphase, deren bedeutendsten kirchlichen Beispiele ausserhalb der Schweiz liegen. Zwar konnte das Architekturbüro bereits 1899 mit der kleinen katholischen Kirche im bündnerischen Seewis-Pardisla (Abb. 80) erstmals diesen von Natursteinwirkung, grossen Bögen und monolithischem Ausdruck geprägten Stil ansatzweise umsetzen, doch die erste grössere Wettbewerbseingabe dieser Art scheiterte knapp, und zwar just an ihrer (zu) monumentalen Expressivität: Für die ref. Kirche in Rorschach legte das Büro 1899



Abb. 80: Seewis-Pardisla, kath. Kirche (Curjel & Moser, 1899) als erstes ausgeführtes Beispiel eines ausdrücklich monumentalistischen Sakralbaus des Büros. – Autor, 2003.

einen Entwurf vor (Abb. 81), dessen Monumentalität dem mit Ernst Jung und den Renaissance-Akademikern Auer und Bluntschli besetzten Preisgericht offensichtlich zu verwegen war: «Die äussere Architektur mit ihrem derben, rauhen Quaderwerk ist für unsere Anschauungen zu einfach gehalten und in der Hauptsache zu sehr auf Massenwirkung berechnet. Etwas mehr Gliederung und namentlich grössere Fensteröffnungen wären wünschbar.»⁷¹⁸ Was die Jury hier kritisierte – auf hohem Niveau, denn der Entwurf erhielt den 2. Preis –, waren exakt die Qualitäten angelsächsischer Monumentalbauten, die Curjel & Mosers seinerzeit beschäftigten und beim gleichzeitigen Entwurf für die Johanniskirche in Mannheim zum Wettbewerbserfolg führten.⁷¹⁹ Vorgesehen waren nebst der kontrastreichen Flächenwirkung auch die bei Richardson beliebten, bandartig-flächigen Schachbrettmuster inmitten der Bossenquader, während die Gesamtanlage mit den beiden Zwerchgiebeln am Seitenschiff und dem spannungsgeladenen, dynamisch-unauffällig geknickten Turmschaft vor allem Charles R. Mackintoshs Entwurf für die St. Matthew's Free Church in Glasgow nachempfunden war, welchen der schottische

Architekt im Büro John Honeyman & Keppie entworfen hatte und der kurz zuvor 1898 in der Zeitschrift *ACA* publiziert worden war (Abb. 82).⁷²⁰



Abb. 81: Rorschach, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, 1899 (nicht ausgeführt). Beispiel des im frühen 20. Jahrhunderts häufig angewandten Schemas mit Längsbau, mächtiger Eingangsbebauung und Flankenturm. Zu beachten auch die für die Richardsonian Romanesque typische Schachbrettmusterung der Quader und die an Bruno Schmitz' Denkmäler erinnernden Terrassenbrüstungen, die Curjel & Moser an der Basler Pauluskirche und an St. Michael in Zug umsetzten. – Kga Rorschach.

Mit der Johanniskirche in Mannheim und der Lutherkirche in Karlsruhe verwirklichten Curjel & Moser kurz darauf recht integrale Umsetzungen in romanischer Architektur, in die sich stilistisch auch St. Antonius in Zürich einreihen lässt. Die Mannheimer Kirche (Abb. 83) zeigt mit ihrem kompakten zentralisierten Grundriss eine besonders monolithisch wirkende Massengruppierung. Charakteristisch ist gegenüber den frü-

718 SBZ 35 (1900), 205.

719 DtKo 12/10 (1901), 5.

720 ACA 13 (1898), 65.

heren Vierungsturmbauten der an der Gebäudeecke exponierte Glockenturm, der eine seit Richardsons Brattle Square Church in Boston (Abb. 302) häufig gewordene Lösung verkörpert, die den Turm auch nach Ruskinschen Überzeugungen durch seine Stellung zu guter Wirkung bringt, was auch F. R. Vogel bekräftigte.⁷²¹ Erst in den Ausführungsplänen ab 1902 gelangten Curjel & Moser zur Turmkontur mit ihrem dynamischen, von geringfügig konvexen Pylonen bestimmten Umriss, der eindeutig amerikanischen Vorbildern verpflichtet ist (Abb. 84). Zeichnungen diesbezüglich vorbildlicher nordamerikanischer Kirchen waren bereits 1893 in der DBZ und bei Fritsch abgebildet (Karl Moser besass diese Publikation), und während der für den Entwurf entscheidenden Zeit war Hayes' Entwurf mit besonders lobenden Worten bezüglich malerischer Anlage ohne wesentliche Schmuckornamentik auch in der DBH abgebildet.⁷²² Der charakteristische, leicht gekrümmte Verlauf des Turmschafts war bereits 1889 in einem eigenwilligen, die monumentale Tendenz konzis verkörpernden nordamerikanischen Denkmalgebäude umgesetzt worden, das zumindest den US-Architekten bekannt gewesen sein und indirekt auch auf die Kirchtürme in Mannheim und Zürich gewirkt haben dürfte: Es handelt sich um das obeliskhafte *Battle Monument* in Bennington (Vermont) vom Architekten J. Philip Rinn von 1887–89,⁷²³ das aus einem monolithisch wirkenden, von der Basis an leicht konischen und zuoberst allmählich konvexen, letztlich im Umriss fast parabelförmigen Turmschaft besteht, dem als einziger Kontrast in der oberen Hälfte eine kleine Kolonnade eingelagert ist (Abb. 85). Richardson hatte diese stumpf und konvex gedeckten Türme wohl nach dem Vorbild südwestfranzösischer Romanik vor allem am Turm der Kleinbibliothek in Malden vorbereitet, der 1902 in der DBH auch unter vier Beispielen «zur Ausbildung moderner Bauformen» figurierte.

Der in nordamerikanischen Romanesque-Bauten herrschende Formengeist war für weitere Elemente an St. Antonius in Zürich tonangebend. Selbst für den Rundchor mit der engen Achsengliederung, den in verti-



Abb. 82: Glasgow, St. Matthew's Free Church (Charles R. Mackintosh in Büro Honeyman & Keppie, 1897), Entwurfszeichnung. Makrostrukturelle Gemeinsamkeiten mit Curjel & Mosers Rorschacher Entwurf sind evident. – ACA 13 (1898), 65.

kale Bahnen gegliederten Turmschaft mit vier Pylonen sowie für die Drillingsfenster im Obergaden bot die Zeitschrift AABN ein zusammenhängendes Vorbild (Abb. 86, 87). Auch Curjel & Mosers Lutherkirche in Karlsruhe (Abb. 88) weist als Gruppenbau und mit der einheitlichen Steinquaderbekleidung, die 1910 bereits den jungen Le Corbusier faszinierten, auf Richardson, und insbesondere der Turm nimmt das Prinzip der Venezianer Campanili auf, das schon Ruskin begeistert hatte und das Richardson in der Albany City Hall (1880–82, Abb. 89) und im Allegheny County Building (Gerichtshaus) in Pittsburgh (1883–88) eindrucksvoll seinem persönlichen Stil anpasste.⁷²⁴

Die durch Schrägungen abgeschlossenen Vertikalen oder die konvexen Abstumpfungen krönender Bauglieder sind ein Charakteristikum der Richardsonian Romanesque. In einer Planphase zur Karlsruher Lutherkirche sollte sogar der Kirchendachgiebel konvex verlaufen, was etwas verändert an der Kirche St. Gallen-Bruggen

721 Vogel 1905, 23.

722 DBZ 26 (1892), Abb. 49; DBZ 27 (1893), 249; Fritsch 1893, 526; DBH 6 (1902), 27.

723 AABN 22 (1887), T. 608. – In den 1880er Jahren war das Thema des leicht konvex verjüngten Turmschafts vorwiegend an nordamerikanischen Villengebäuden sichtbar (vgl. diverse Abbildungen in AABN).

724 Kabierske 2010, 93; Ruskin 1900, 239.



Abb. 83, 84, 85: Links: Mannheim, Johanniskirche (Curjel & Moser, 1902–03). – Mitte: Minneapolis, methodistisch-bischöfliche Kirche (Warren H. Hayes, um 1890). – Rechts: Bennington (Vermont), Battle Monument (J. Philip Rinn, 1887–89). – AXXJ 6 (1906), Taf. | AABN 1890, 774. | AABN 1887, 608.



Abb. 86, 87: Links: Entwurf zu einer Kirche des Architekten R. H. Robertson im State New York. – AABN 31 (1891), 784. – Rechts: Zürich, St. Antonius (Curjel & Moser, 1907–08). – Autor, 2019.

(Abb. 90) dann auch umgesetzt wurde.⁷²⁵ In der Theorie kaum behandelt, zeichnet die Neigung zur konvexen Abstumpfung nebst den erwähnten Bauten der Richardsonian Romanesque, Townsends und Curjel & Mosers zahlreiche weitere Reformbauten aus, z.B. die beiden Türme der evangelischen Ulmer Garnisonskirche von Theodor Fischer, mehrere Entwürfe von Josef Reu-

ters (Abb. 91), Martin Dülfers Dortmunder Bühnenhaus oder auch zahlreiche Beispiele der skandinavischen Reformarchitektur.⁷²⁶ Die Formenvorliebe beschränkte sich nicht auf monumentale öffentliche Bauten, sondern griff auch auf den Wohnhausbau des Heimatstils über. Auch in der Schweiz sind stumpf gebrochene Abschlüsse in diversen sakralen Entwürfen zu erkennen, in kleiner

⁷²⁵ Abb. 147 bei Walter 2016, Bd. 2.

⁷²⁶ In Helsinki Onni Tarjannes Oper, Saarinen/Lindgrens/Gesellius' Pohjola-Versicherungsgebäude oder Lars Soncks Telegrafengebäude, sodann Bobergs Uppenbarelse-Kirche bei Stockholm oder die Masthuggs Kirche in Göteborg, 1911–14 von Sigfrid Ericson.



Abb. 88, 89: Links: Karlsruhe, Lutherkirche (Curjel & Moser, 1905–07). Gliederung und Aufbau des Turmes, die Bossenquaderung und der stumpfe Steinhelm zeigen die integrale Verwandtschaft mit der Richardsonian Romanesque auf. – Rechts: Albany (USA), City Hall (Henry H. Richardson, 1880–82). Der Turm mit seinem schlanken, von Lisenen statt Gesimsen besetzten Schaft, dem hochliegenden Zwischengeschoss und Pyramidenhelm ist ein Markenzeichen des späten Richardson und wurde in Nordamerika für diverse City Halls nachgeahmt. – AXXJ 8 (1908), T. 80. | Rensselaer 1888, Taf.

Ausformung beispielsweise an der Diasporakirche in Mellingen (Abb. 92).

Solche Stumpfungen verleihen den Bauwerken einen generellen Eindruck von Gravität, der oft durch gedrungene Säulengruppen und mächtige, zusammengefasste Rundbögen noch verstärkt wird. Ein bedeutendes Vorreiterbeispiel dafür bildet Richardsons *Austin Hall* der Harvard University in Cambridge, die bei Graef/Hinckeldeyn abgebildet war. Die pflanzlichen Kapitelle der byzantinisierenden Säulengruppen am Portal verschmelzen miteinander, und weil die schweren Bögen zu einer niedrigen, kastenartigen Vorhalle gehören, wirkt die Dunkelheit dahinter effektiv kontrastierend. Bereits Eaton erkannte an St. Antonius in Zürich einen Reflex auf die vielen amerikanischen Vorbilder dieser Art (Abb. 93–95).⁷²⁷ Mehrere Kirchen Curjel & Mosers, als erstes die Mannheimer Johanniskirche, besitzen eine sogenannte Unterfahrt, d. h. eine längliche Vorhalle, die

einen befahrbaren Weg überdeckt, damit Ankommende mit dem Wagen witterungsgeschützt das Gebäude betreten können. Solche Unterfahrten traten in Nordamerika spätestens seit Richardson vorwiegend im Landhausbau,⁷²⁸ in der Bahnhofsarchitektur⁷²⁹ und auch im Kirchenbau auf.⁷³⁰ Das oftmals 1 x 2-achsige Schema mit niedrigen Säulen und grossen Bögen wurde sowohl für Wohnhäuser als auch für Kirchen Curjel & Mosers bis 1910 zu einer Konstante (Abb. 79, 83). Charakteristisch für die übergreifende Bündigkeit des Monumentalismus war bereits in Mannheim die ungeteilte Verbindung der flächigen Fassadenfront mit dem Flankenturm. Solche Baukörperverschmelzungen sind auch an St. Antonius in Zürich zu erkennen oder an Adolf Gaudys kath. Kirche in Romanshorn (1913), deren Querschiff mit den Seitenschiffen und dem Turm in einer einzigen Flucht liegt, womit ausdrücklich bezweckt wurde, «dem Ganzen monumentale Ruhe zu verleihen».⁷³¹

⁷²⁷ Eaton 1972, 76.

⁷²⁸ Noch als einfacher Annexbau unter Pultdach bereits bei Richardsons Sherman House in Newport (1874/75, Hitchcock 1961, Abb. 37), in monumentaler Gestaltung dann beispielsweise Mason & Rices Stephen's-Haus in Detroit (1890–91), vgl. Graef/Hinckeldeyn 1897, Taf. 77.

⁷²⁹ AABN (1882), No. 334; DBZ 22 (1888), 613, 617; DBZ 33 (1899), 305 f. (über den 1892/94 erbauten Hauptbahnhof in St. Louis des Architekten Theodore C. Link).

⁷³⁰ AABN (1891), No. 799.

⁷³¹ SBZ 62 (1913), 220/221.



Abb. 90: St. Gallen-Bruggen, ref. Kirche (Curjel & Moser 1904–06). Durch die zahlreichen konvex gebrochenen Verläufe an Kirchen- und Turmgiebel, des Vorhallendachs und bei genauer Betrachtung auch des Turmschafts (bereits auf Höhe der Schiffstraupe) entsteht eine ausdrucksvolle Gravität, zu welcher der nadelspitze Turmhelm einen eleganten Kontrast setzt. – Autor, 2020.

In seinem Text der Einweihungsschrift von St. Antonius in Zürich vermied es Karl Moser, Verwandtschaften mit der Richardsonian Romanesque anzusprechen. Eher lenkte er vom Vorbild ab und legte das Hauptgewicht auf das Verständnis der ungewohnt «modernen Architektur». Indem er aber das Wesen und die gesellschaftliche Auswirkung dieser Architektur und ihrer «Schönheiten» schilderte, unterstrich er implizit, wie signifikant die Triebfeder der Richardsonian Romanesque für eine «mo-



Abb. 91: Kirchenentwurf des Architekten Josef Reuters für die Grosse Berliner Kunstausstellung 1906. – AR 1906, 2. Beilage Heft 12, 1.



Abb. 92: Mellingen, ref. Kirche (Eugen Schneider, 1910). Die Charakteristik des gebrochenen Kirchendaches wiederholt sich an Vorhalle und Turmbekrönung, ebenso am nachträglich erstellten benachbarten Pfarrhaus. – Autor 2020.

derne» Architektur war und rechtfertigte die monumentale Tendenz gerade für einen Kirchenbau der Diaspora: «Die einfachen wichtigen Formen entsprechen der demokratischen Grundlage unserer Diasporakirchen, harmonieren mit den kleinen Mitteln, die zu Gebote standen, die aber doch nicht verhindert haben, bei aller



Abb. 93: Cambridge (Mass.), Harvard University, Austin Hall (Henry H. Richardson, 1881–83) mit ihrer dreibogigen Portalvorhalle. – Autor, 2007.



Abb. 94: Detroit (Illinois), Presbyterianer-Kirche (Mason & Rice, 1890–91). Die Portale wirken wie aus einer kastenartigen Rahmung geschnitten. – Graef/Hinckeldeyn 1897, Taf.

Armut geschmackvoll zu bauen.»⁷³² Zur stilistisch identischen Johanniskirche in Mannheim (Abb. 83) hob auch der Theologe David Koch die sozialen, heimischen Qualitäten der monumentalen Tendenz hervor: «Der Turm wirkt auf den ersten Blick etwas knorrig, aber echt, solid, massiv und treu, wie einer festen Burg sicherer Burgfried.»⁷³³ Auch in diesen Zeugnissen wird, analog zum



Abb. 95: Zürich, St. Antonius. Front mit Portalvorhalle (Autor, 2019).

Bossenquaderwerk, Monumentalität mit Primitivität in Verbindung gebracht. Entscheidend erscheint dabei, dass der Monumentalismus auch einen burg- oder refugiumsartigen, heimischen Charakter ausstrahlte, der Sicherheit, Schutz und Stärke symbolisieren konnte.

Gesamtausdruck

Nebst Curjel & Moser haben weitere Schweizer Architekten mit ihren Kirchenbautentwürfen mehr oder minder auf die Richardsonian Romanesque reagiert. Kurz vor 1900 plante Robert Rittmeyer (damals noch an der Bauwerksschule Köln tätig, später in der Firma Rittmeyer & Furrer in Winterthur) die katholische Kirche in der Friedrich-Kruppschen Siedlung Altenhof in Essen-Rütenscheid, und die starke Ähnlichkeit mit einer amerikanischen Kirche, deren Skizze im Rahmen des ausführlichen, reich illustrierten Aufsatzes «Art in The Modern Church» in der bekannten Zeitschrift AABN 1895

⁷³² Ews St. Antonius Zürich 1909, 11. – Vgl. auch Schweizer 2004, 3, wonach Moser bezüglich Innenraum auf Übereinstimmungen mit der flächenhaften Wirkung altchristlicher Kirchen wie S. Marco in Venedig oder S. Vitale in Ravenna hinwies.

⁷³³ Koch 1905, 36–40.



Abb. 96: Orange (Mass.), First Congr. Church (Entwurf von H. M. Francis, um 1891). Eines von zahlreichen Beispielen von Kirchenbaurstellungen in dieser Zeitschrift, das sowohl die lockere funktionale Gruppierung der Kirche Brütten sowie einige Formendetails vorwegnimmt. – AABN (1892), 867.

erschienen war, ist vor allem im Bereich des Turmes und dessen Proportion zur Kirche kaum Zufall.⁷³⁴ Die Vermutung liegt äusserst nahe, dass Rittmeyer zahlreiche Jahrgänge der AABN zur Verfügung hatte, denn auch seine beiden nächsten bekannten Kirchenentwürfe ähneln bei aller Eigenständigkeit dort abgebildeten Beispielen. Für die Kirche Brütten und ihre malerisch-freie Massengruppierung mit breiter Gesamtfront und dem über einen Querarm vom Schiff abgesetzten Turm lassen sich in der Zeitschrift mindestens zehn mögliche Vorbildbeispiele nachweisen, für die in diesem System im Gebäudezwickel eingepasste Vorhalle deren vier, für die monumentale rundbogige Dreifenstergruppe mit überhöhtem Mittelfenster an der Giebelfront sieben, und für den niedrigen Turm mit inkorporierter, luftiger Aussichtsplattform dicht unter einem stumpfen (Ziegel)helm deren 13.⁷³⁵ Für die Turmlösung dürften zudem ein mehrfach publizierter Dorfkirchenentwurf des Wilmersdorfer Architekten und Richardsonian-Rezipienten Josef Reuters sowie ein Entwurf zu einem «Kaiserturm im

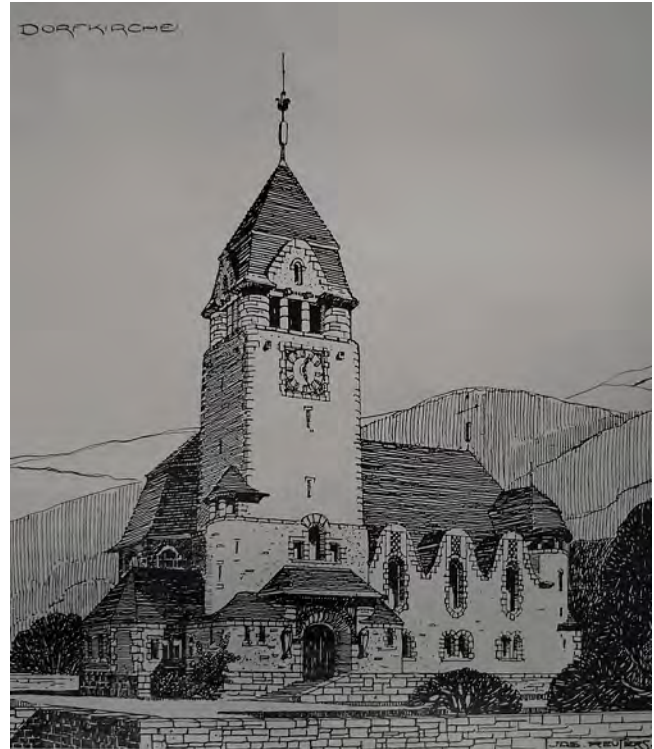


Abb. 97: Entwurf zu einer Dorfkirche von Josef Reuters für die Grosse Kunstausstellung Berlin 1905. – AR 22 (1905), 76.

Odenwald» eine Rolle gespielt haben, die beide – wie die Brüttener Kirche – in Bossenmauerwerk gekleidet sind (Abb. 96–98).⁷³⁶ Rittmeyer & Furrers unausgeführter Entwurf für die ref. Kirche Wallisellen von 1906 (Abb. 364), der sich vor allem durch eine eigenwillige vertikale Holzbalkenvergitterung an der Vorhalle sowie einen polygonalen, fast rundlich wirkenden Turmoberbau auszeichnet, findet im AABN ebenfalls vorangehende Parallelen.⁷³⁷

Auch Pflughard & Haefeli dürften mit einem entscheidenden Entwurf zur Kirche Weinfeldern nicht nur von der Basler Pauluskirche, sondern zugleich direkt von nordamerikanischen Vorbildern geleitet worden sein: Im bereits weitgehend in den ausgeführten Formen gehaltenen Entwurf vom 2. Januar 1902 wird das amerikanische Vorbild nicht nur im Gesamthabitus, sondern insbesondere in der Kombination des Halbkreisfensters mit dar-

⁷³⁴ Abb. 156 bei Walter 2016, Bd. 2. – Zur Essener Kirche vgl. ZBB (1900), 593 sowie Dosch et al. 1986, 18 (ohne Verweis auf Nordamerika), zum mutmasslichen Vorbild der (nicht weiter spezifizierbaren) Skizze einer Landkirche vgl. Ferree 1895, 95 (Fig. 38).

⁷³⁵ AABN 1891–1895.

⁷³⁶ AR 22 (1905), 76; BAW 8 (1905), 164; DtKo 20/10 (1906), 11 ff.

⁷³⁷ Abb. 159 bei Walter 2016, Bd. 2. – Ferree 1895, bes. 96 (Fig. 42), ferner 108 (Fig. 53). – Zur Holzvergitterung vgl. AABN 1882.



Abb. 98: Brütten, ref. Kirche (Rittmeyer & Furrer 1906–08). – Autor, 2009.

unterliegender Fensterreihe und den mächtigen Natursteinquadern sichtbar (Abb. 100). Zwei Monate später lag derselbe, definitive Entwurf mit weissem Verputz anstelle der Granit- und Bruchsteinquaderverkleidung vor, weil sich dies unter Berücksichtigung örtlicher Bau-traditionen besser rechtfertigte (Abb. 335). Aber auch am ausgeführten, weissen Putzbau verkörpern letztlich das Halbkreisfenster mit darunter liegendem Fensterband sowie das Hauptportal mit seinem mächtig wirkenden Bogen auf gedrungenen Auflagern den Formengeist der Richardsonian Romanesque. Dass sich Pflughard & Haefeli damals damit befassten, bestätigt die Einsendung von Fritschs Publikation von 1893 an die Weinfelder Bau-kommission, um gerade während dieser Planung Mitte Februar 1902 «namentlich auf die englischen und ameri-kanischen Kirchenbauten aufmerksam zu machen».⁷³⁸ Zwei Wochen später bezogen sich die Architekten in einem Schriftverkehr auch auf englische Wohnbauten, weil diese gut zeigten, dass nicht nur das «Schlanke» schön sei.⁷³⁹ Auch diese Bemerkung, die vermutlich mit

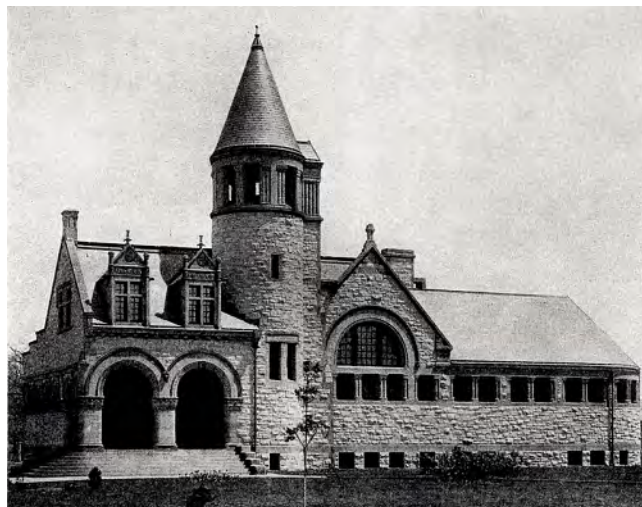


Abb. 99: Cambridge (Mass.), Public Library (van Brunt & Howe, 1887–89), eine Nachahmung von Richardsons zahlreichen Kleinbibliotheken, jedoch mit der deutlichsten Darstellung des beliebten Motivs mit Halbkreisfenster über rhythmisierten Reihenfenstern. – Vogel 1910, 52.

der etwas ungewohnt wirkenden Breitenausdehnung des neuen Entwurfs zusammenhängt, war ein dezidiertes Votum für die künstlerische Bevorzugung monumentalen Ausdrucks.

Der grosse Rundbogen und das Halbkreisfenster

Zu den Merkmalen der Richardsonian Romanesque gehörte das charakteristische Arrangement von Fensterformationen, die in den (gegenüber historistischen Skelettstrukturen) kaum gegliederten Wänden viel zum Ausdruck der Fassaden beitrugen. Die soeben erwähnte «Formel» des Halbkreisfensters mit darunter liegendem Reihenfenster ist in der Rezeption der Richardsonian Romanesque vielfach anzutreffen. Sind auch die halb-kreisförmigen Thermenfenster römischen Ursprungs und als effiziente Lichtquellen bereits in der Ausstellungs-, Fabriks- und Bahnhofsarchitektur des Historismus modifiziert wieder aufgenommen worden, so entsprang die erwähnte Formenkombination vor allem der Richardsonian Romanesque. Obwohl das Motiv wahrscheinlich auf Richardsons Converse Memorial Library in Malden zurückgeht, waren es hier – wie im Fall der konvexen und stumpfen Turmabschlüsse – insbesondere seine

⁷³⁸ Kga Weinfelden, Brief Pflughard & Haefeli vom 15.2.1902.

⁷³⁹ Ebenda, Brief Pflughard & Haefeli vom 28.2.1902.

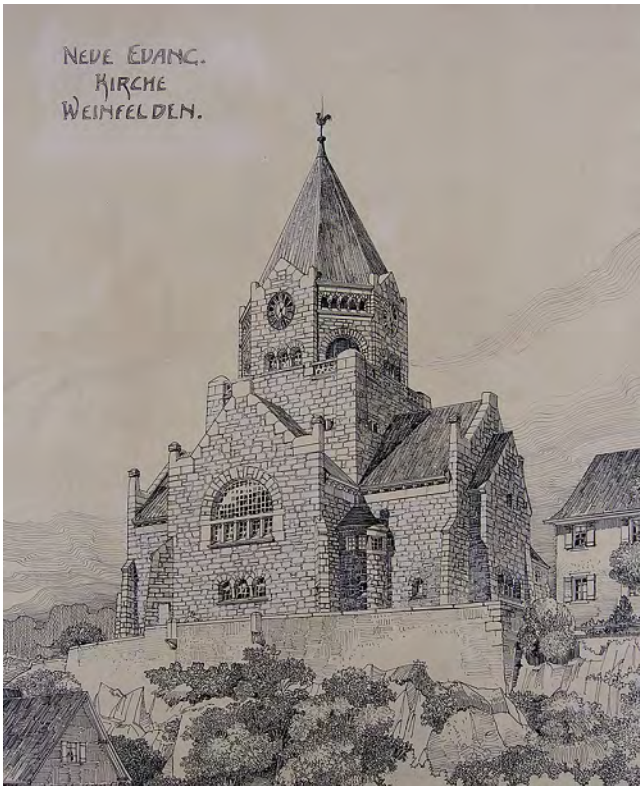


Abb. 100: Weinfelden, ref. Kirche. Perspektivische Entwurfszeichnung von Pflughard & Haefeli, 1902. – Nachlass Pflughard & Haefeli.

Nachfolger, die es seit den 1880er Jahren zur Geltung brachten (Abb. 99).⁷⁴⁰ Progressive deutsche Architekten griffen das Motiv bereits im späten 19. Jh. auf, etwa Carl Doflein im Entwurf für eine ref. Kirche in Osnabrück 1891⁷⁴¹ oder Hermann Billing mit einem seiner wenigen Sakralbauentwürfen für eine ev. Kirche in Magdeburg um 1894.⁷⁴² Unmittelbar nachdem der Kölner Franz Bran-

tzky seine vielbeachtete Kohlenzeichnung der «Architektur-Studie» für die *Grosse Berliner Kunstausstellung* von 1901 veröffentlicht⁷⁴³ und F. R. Vogel in der Zeitschrift *DBH* das Motiv in einem Entwurf für ein Krematorium abgebildet hatte,⁷⁴⁴ wechselten interessanterweise sowohl die Planstadien zur Kirche in Weinfelden von Pflughard & Haefeli (Januar 1902) und zur Pauluskirche in Bern von Curjel & Moser (April 1902) zu ebensolchen Halbkreisfenstern.⁷⁴⁵ Sowohl an den Kirchen in Weinfelden als auch in Bern wurde das System übernommen, um die Querhäuser zu belichten (Abb. 100, 102). Die Evidenz des Vorbilds der Richardsonian Romanesque erhärtet sich in Bern durch die Beobachtung, dass die alternierenden Säulen- und Doppelsäulen zwischen den Reihenfenstern ebenfalls auf Richardson zurückzuführen sind, der diese Formel an diversen Kleinbibliotheken (North Easton, Woburn, Quincy, Malden, Burlington) und an der *Austin Hall* in Cambridge zur Entfaltung brachte (Abb. 101, 102).⁷⁴⁶ Dass Richardson seinerseits das Vorbild vermutlich in südfranzösischen Bauten der Romanik vorgefunden hatte, ist in diesem Zusammenhang unerheblich.⁷⁴⁷ Die monumentalisierende Weiterentwicklung des Formenapparats übte eine eindringliche Wirkung auf alle Reformarchitekten aus, die trotz gewohnter Einzelformen neuartige Fassadenphysiognomien zu schaffen trachteten.

Das grosse Halbkreisfenster an der Giebelfront wurde im Anschluss an die Ausführungen in Weinfelden und der Berner Pauluskirche zu einem beliebten Motiv im Schweizer Kirchenbau und vorwiegend zwischen 1902 und 1906 von zahlreichen Architekten zur Wirkung gebracht oder zumindest entworfen (Degersheim, Spiez,

⁷⁴⁰ AABN (1885), No. 510, ferner weitere Skizzen zu anderen Bauwerken in AABN (1885), No. 491, AABN (1888), No. 653, AABN (1891), No. 789, AABN (1893), No. 892,

⁷⁴¹ *DBZ* 26 (1892), 37–39. Das Motiv wurde für Dofleins Kirchenbauten zu einem typischen Merkmal, vgl. Hammerschmidt 1985, 296.

⁷⁴² *DtKo* 3/12 (1894), 21. – Es handelte sich um die Kirche für die Kirchgemeinde St. Ulrich und Levin, vgl. Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 343.

⁷⁴³ *DBH* 5 (1901), 166. – Eine vergleichbare Architektur hatte er bereits 1900 für den Wettbewerb der Düsseldorfer Synagoge entworfen, vgl. *Architektonische Monatshefte* (1901).

⁷⁴⁴ *DBH* 5 (1901), 257. – Abb. 161–164 bei Walter 2016, Bd. 2.

⁷⁴⁵ Nachlass Karl Moser, ETH Zürich; Nachlass Pflughard & Haefeli, ETH Zürich.

⁷⁴⁶ Die Bauten der Harvard University in Cambridge scheinen Karl Moser beschäftigt zu haben: Für die Planung der Pauluskirche in Bern wurde für ein Planstadium die Fensterreihe von Richardsons Sever Hall (mit auffällig gerundeten Schulterecken) übernommen, am Ende dienten aber die Fensterreihen der Austin Hall als Vorbild.

⁷⁴⁷ Verwiesen sei beispielsweise auf die Fassade des alten Rathauses in St-Antonin-Noble-Val (Tarn-et-Garonne) aus dem 12. Jahrhundert.



Abb. 101: Quincy (Mass.), Library (Henry H. Richardson, 1881), eines seiner reifsten Bauwerke und ein typisches Beispiel für die zahlreichen Bibliotheksbauten mit alternierenden Säulenbündeln und stark eingetieften Portalen. – Graef/Hinckeldeyn 1897, T. 162.

Arosa, Wallisellen, drei von vier prämierten Entwürfen sowie die Ausführung der Kirche St. Gallen-Bruggen, Jacques Kehrer's Entwurf für Oerlikon (Abb. 103), Flügel & Widmer's Wettbewerbsentwurf für Biberist-Gerlafingen und Ferdinand Wachter's nach Weinfeldens Vorbild gestaltete Friedhofskapelle in Arbon). Zählt man geringfügige Formenabweichungen und die Verwendung von Masswerk in den grossen Bogenfenstern hinzu, so erhöht sich die Anzahl der Beispiele noch markant. Die Vorliebe für den mächtigen Bogen ist ein wichtiger Aspekt der monumentalen Tendenz und symbolisiert auch deren «modernen» Gehalt: Im grossen Rundbogenfenster deckte sich das monumentale Empfinden mit den zeitgleichen technischen Fortschritten, durch Eisenkonstruktionen zu weiten Überspannungen zu gelangen – erinnert sei vor allem an Pariser Bahnhöfe und die dortigen Weltausstellungsbauten von 1889 – und dadurch ganz neue Dimensionen für das Raumgefühl zu erschliessen.⁷⁴⁸ An der Fassade bildete ein mächtiges Halbkreisfenster das sprechende Abbild eines weit überwölbten Raumes, und der Schweizer Semperschüler Albert Müller berichtete in diesem Zusammenhang bereits 1883 begeistert über die Industriehalle der Zürcher Landesausstellung (Abb. 104), deren grosses Bogenmotiv zudem «in glücklichster Weise [...] von je zwei Thürmen flankiert» wurde, die den Ein-



Abb. 102: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05). Querhausfassade mit Halbkreisfenster und Reihenfenster, ebenfalls mit alternierenden Säulenbündeln. – Autor, 2016.

gang besonders gut markierten und die Silhouette wirksamer machten.⁷⁴⁹ Ebendieses Motiv wurde in der reformerischen Bahnhofs- und Sakralarchitektur zu einem Abbild des grosszügigen Raums, kulturpsychologisch zur Allusion des Stadttors und teilweise auch zu einem technischen Meisterstück sublimiert (Abb. 132, 135). Den «mächtigen Rundbogen» mit seiner «Feierlichkeit» anerkannte man um die Jahrhundertwende geradezu als Sinnbild der Architekturmoderne.⁷⁵⁰ Insbesondere im Kirchenbau wirkten grosse Halbkreisfenster gegenüber den im Historismus gewohnten hochformatigen Fenstern neuartig, nicht zuletzt weil sie implizite an moderne Materialien und Bauaufgaben erinnerten, was auch Hermann Muthesius unterstrich.⁷⁵¹ Schliesslich drückte das

⁷⁴⁸ Für Brücken, Bahnhöfe und Fabriken wurde der Einsatz von Eisen bereits von Semper toleriert. Vgl. Rübel/Wagner/Wolff 2005, 61.

⁷⁴⁹ Albert Müller, Die Hochbauten der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883, in: SBZ III (1884), 1 ff.

⁷⁵⁰ Plehn 1904, 175.

⁷⁵¹ Muthesius 1902, 50.

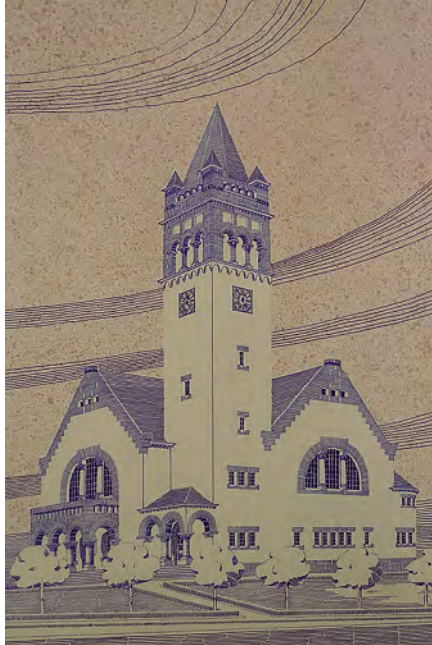


Abb. 103: Zürich-Oerlikon, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf von Jacques Kehler, 1906 (nicht ausgeführt) mit richardsonischer Prägung, die letztlich von Stilanleihen an der Kirche Weinfelden und den romanischen Kirchen Curjel & Mosers herrührt. – Kga Oerlikon.

grosse Bogenfenster nebst Moderne und Monumentalität gleichermaßen sakrale Würde, Einheit und Geborgenheit aus und widerspiegelte den von liberalen theologischen Konzepten angestrebten Einheitsraum.⁷⁵²

2.3.3 Monumentale Ideologien

Um die Übereinstimmungen der monumentalen Tendenzen zwischen Nordamerika und Europa zu erörtern, ist an die Voten Vogels, Gruners und anderer anzuknüpfen. Aus dem wilhelminisch-national gesinnten Deutschland kommend, wiesen diese auf die Logik der ethnischen Verwandtschaft hin und versuchten dadurch in der amerikanischen Architektur ein «germanisches» oder gar deutsches Element zu erkennen.⁷⁵³ Richardson war gleichsam das Kunststück gelungen, nach welchem sich vor allem deutsche Architekten in der Spätzeit des Historismus sehnten: Einen persönlichen, den Historismus überwindenden Stil zu finden, in welchem die traditio-



Abb. 104: Zürich, Landesausstellung 1883, Industriehalle. – SBZ 3 (1884), 3.

nellen Elemente frei, «naiv» und unvoreingenommen eingesetzt sind. Die Richardsonian Romanesque fand aber in Mittel- und Nordeuropa auch einen günstigen Nährboden vor, denn im politischen Umfeld des Nationalismus gediehen im Zusammenhang mit der Emanzipation vom Historismus künstlerische Entwicklungen insbesondere auf der Basis glorifizierter germanischer Vergangenheit. Die Wiederbelebung primitiver architektonischer Relikte der frühmittelalterlichen Kaiserzeit spielte für die Ausbildung einer monumentalen Tendenz eine wichtige Rolle, und die junge angelsächsische Architekturbewegung kam deren architektonischen Konfiguration helfend entgegen.

Stimmungsarchitektur

Deutschnationale Denkmalskunst

In Deutschland brachte das Jahr 1888, in dem Kaiser Wilhelm II. nach der Entlassung Bismarcks an politischem Einfluss im Deutschen Reich gewann, eine ganze «Welle von Bestrebungen, die neuen politischen deutschen Ereignisse zu verewigen». Im Zusammenhang mit deutschnationalem Machtstreben entwickelte sich ein Bedürfnis zu monumentaler Repräsentation und einem Nationalstil, wofür laut Muthesius nur die «wahrhaftige, primitive und unkomplizierte Baukunst» der richtige Weg sein konnte.⁷⁵⁴ In diesem Zusammenhang strebte

⁷⁵² Brennecke 1994, 126.

⁷⁵³ Zum Wilhelminismus in der Architektur vgl. Posener 1979, 81–103.

⁷⁵⁴ Muthesius 1904, 38.



Abb. 105: Leipzig, Völkerschlachtdenkmal, siegreicher Wettbewerbsentwurf von Wilhelm Kreis, 1896. – BAK 10 (1897), T. 12.

man auch Bezüge zu den Machthöhepunkten früherer germanischer Herrscher wie Theoderichs des Grossen (um 500) an, und seit den 1890er Jahren fand dieser nationale Monumentalismus mit dem Kaiserdenkmal in Porta Westfalica, dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal und den zahlreichen um 1900 errichteten Bismarcktürmen der Architekten Bruno Schmitz und Wilhelm Kreis einen besonders konzisen Ausdruck.⁷⁵⁵ Das Prinzip eines turmartigen Architekturdenkmals war zwar nichts bahnbrechend Neues und findet etwa im Ernst-Moritz-Arndt-Denkmal des Architekten Hermann Eggert aus Berlin (1869 geplant und bis 1877 ausgeführt) einen Vorläufer, dem aber durch die strenge Geschossordnung das Monolithische und Skulpturhafte der monumentalen Reformbauten noch völlig abgeht. Die «Modernen» um 1900 jedoch verbanden die historisch gerechtfertigten Motive und Archetypen germanischer Kaiserzeiten wie das Theoderichs-Grabmal in Ravenna, das Castel del Monte oder normannische Architektur mit dem Pathos der



Abb. 106: Leipzig, Völkerschlachtdenkmal (Bruno Schmitz, 1898/1913). – NDBZ 10 (1914), 733.

Richardsonian Romanesque. Vor allem Wilhelm Kreis' siegreicher Wettbewerbsentwurf für das Leipziger Völkerschlachtdenkmal (Abb. 105) rüttelte 1896 die Kunstkreise auf, denn «die Gliederung des eingussigen Entwurfes ist derart organisch mit der Massenwandbildung verwachsen, dass beide eine unlösbare Harmonieeinheit ausmachen».⁷⁵⁶ Bruno Schmitz' spätere Ausführung des Völkerschlachtdenkmal zeigt im Zusammenspiel von Bossenquaderwerk und Befensterung klare Parallelen zur Richardsonian Romanesque und zitiert zugleich unübersehbar das Theoderichs-Grabmal (Abb. 106). Walter Curt Behrendt bezeichnete Schmitz und Kreis noch 1914 in einem Atemzug als Protagonisten einer «Monumentalarchitektur»,⁷⁵⁷ und Karl Scheffler bescheinigte Schmitz eine Pionierrolle für diese wirkungsvolle Manier, obwohl er den Habitus der Bauten etwas abwertend mit «Cyklopenstil» betitelte.⁷⁵⁸ Insgesamt verkörperten die skulptur-

⁷⁵⁵ Zur nationalen Deutung des Theoderichsgrabmals vgl. Gmelin 1899, bes. 90f. – Zu Kreis' Denkmälern vgl. Mai 1994.

⁷⁵⁶ Hanftmann 1904, 2.

⁷⁵⁷ Behrendt 1914, 381.

⁷⁵⁸ Scheffler 1901, 254.

haften, wie aus dem Fels gehauenen Denkmalbauten mit ihrer Verwurzelung im Boden das Gegenbild zum historischen Denkmal der Plastik oder Statue auf einem Sockel oder Postament. Letztere setzte Schumacher einem verschiebbaren Möbel gleich, während er in Schmitz' Denkmälern einen «Ausdruck über den Begriff des grossen geeinten Reiches» sah.⁷⁵⁹

Wie bedeutsam um 1900 die Namen Schmitz und Kreis für die Architekturmoderne waren, ist in der häufig teleologisch auf das Neue Bauen hin analysierenden Literatur über Architektur der Reformepoche früh vergessen gegangen. Schmitz wurde seinerzeit etwa im Vergleich zu mitunter kritisierten Figuren wie Hendrik P. Berlage oder den Wiener Secessionisten auch in der Schweizer Fachpresse in hohen Tönen gelobt: Seine «monumentalen Nationaldenkmäler» (Kyffhäuser, Porta Westfalica, Deutsches Eck bei Koblenz) hätten das Ansehen im Ausland massiv gesteigert, und das neueste Werk des genialen Architekten, der Rosengarten zu Mannheim (S. 219), trage dazu bei, «seinen Ruhm zu festigen und zu mehreren».⁷⁶⁰ Auch Kreis galt als Koryphäe und grosse Hoffnung.⁷⁶¹ 1899 erhielt er mit monumentalen Entwürfen gleich alle drei ersten Preise im grossen Wettbewerb für Bismarcksäulen zugesprochen⁷⁶² und bekannte sich auch schriftlich zur Monumentalität und gegen die kleinteilige Ornamentik.⁷⁶³ In der Zeitschrift MBF wurden Kreis' Neubauten noch bis zur Zeit des Ersten Weltkrieges wiederholt und häufiger als jene irgendeines anderen Architekten vorgeführt und besprochen. Auf die Bedeutung beider Architekten wird auch im Zusammenhang mit der klassisierenden Tendenz der Reformarchitektur nochmals zurückzukommen sein.

Architekturphantasien

Aus der Sicht mehrerer deutscher Reformarchitekten hatte sich die monumentale Tendenz auch in einem historistischen Grossbau angekündigt, nämlich in Paul Wallots Berliner Reichstagsgebäude (1884–1894), an dem sich trotz des akademisch-klassischen Formenkanons eine Neuausrichtung zu monumentaler Grossteiligkeit manifestierte.⁷⁶⁴ Gerade die stilistischen und konstruktiven Elemente waren einem grösseren, makrostrukturellen Baugeanken untertan, der mit seiner Glaskuppel und den vier Ecktürmen Charakter ausstrahlte und dessen Architektur sich nicht allein vom Fassadenüberzug nährte, wie es den verhöhten historistischen «Reissbrettentwürfen» angelastet wurde. Vom Reichstagsgebäude führt ein unmittelbarer Weg zum Architekten und Maler Otto Rieth (1858–1911), dessen Skizzen von Phantasiegebäuden 1889 im Kunstgewerbemuseum Berlin ausgestellt und ab 1891 in Zeitschriften verbreitet wurden. Durch ihre Kombination von Monumentalität und dekorativer Verspieltheit erinnern die Skizzen stark an das Reichstagsgebäude, übersteigern jedoch dessen Pathos (Abb. 107). Rieth setzte sich ausdrücklich die «Bildung des Geschmacks und die Erziehung des Gefühls für das Monumentale» zum Ziel und widmete Wallot die Veröffentlichung der Skizzen,⁷⁶⁵ deren stimmungs- und phantasievollen Eingebungen und die «gefühlvolle Spontaneität» viel Beifall ernteten.⁷⁶⁶ Um 1900 steigerte Fritz Schumacher mit seinen Kohleskizzen vergleichbare Architekturphantasien in höchste monumentale Emotionalisierung (Abb. 108).⁷⁶⁷ Mit ihren gravitatischen Formen und den übermächtigen Quaderblöcken in nächtlicher Stimmung bilden diese einen Höhepunkt des Monumentalismus in Deutschland und wirkten auch auf Stimmungsbilder weiterer deutscher Architekten wie Josef Reuters, Rudolf Bitzan oder Franz Brantzky.⁷⁶⁸

⁷⁵⁹ Schumacher 1902, 569–572; Schumacher 1907 («Denkmalkunst», 1901), 80–110.

⁷⁶⁰ SBZ 42 (1903), 275 f. – Vgl. auch BAW 6 (1904), 121; Leixner 1904a, 45.

⁷⁶¹ Scheffler 1902, Scheffler 1903, 473, Hanftmann 1904, 1.

⁷⁶² ZBB (1899), 46 f. – Zu den Bismarckdenkmälern vgl. Krauskopf 2002.

⁷⁶³ Kreis 1900, 175.

⁷⁶⁴ Möhring 1900, o.S.

⁷⁶⁵ Brückner 1899, 173.

⁷⁶⁶ Schumacher 1898, 105–115.

⁷⁶⁷ Die Zeichnungen wurden bei Baumgärtner verlegt, der bereits Otto Rieths Skizzen herausgebracht hatte, und dürften dadurch eine weite Verbreitung gefunden haben. Vgl. Weller 1994, 56. Schumacher näherte sich diesen Skizzen in seinem gebauten Werk insbesondere mit seinen Krematoriumsbauten.

⁷⁶⁸ Heyden 1900; DKD (1900), S 240–245; DKD 9 (1902), Taf.; Haanel 1903, 292.



Abb. 107, 108: Links: Otto Rieth: Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., November 1888. – Rechts: Fritz Schumacher: Studie «Hängebrücke», Kohleskizze 1898/1900 mit Zweiturm-motiv, das wohl auch auf Schilling & Graebners Christuskirche in Dresden gewirkt hat. – Rieth 1896, 115. | Frank 1994, 56.



Abb. 109: Arnold Böcklin, Die Toteninsel, dritte Version, 1883. Alte Nationalgalerie, Berlin. – Wikimedia Commons.

Die monolithische Auffassung der Architektur

Granit, Gebirge und Archaismen als Anregung

Der Granit und die mit dessen Eigenschaften verbundenen Assoziationen des Dauerhaften, Harten, Rauhen, Schweren und Natürlichen faszinierte um 1900 viele Architekturtheoretiker. Julius Langbehn (S. 95) sah in diesem Gestein ein «germanisches» Element und im Wesen der rauen Natürlichkeit eine Basis für eine neue deutsche Nation und deren Kunst.⁷⁶⁹ Das beliebte Bos-

senquaderwerk war die adäquate Ausformung des soliden, aber schwer zu behauenden Granits: Bereits Ruskin war davon überzeugt, dass Quader in Lava oder Granit grundsätzlich rau belassen werden sollten,⁷⁷⁰ und F. R. Vogel pflichtete ihm bei.⁷⁷¹ Allerdings war die Anwendung von bossiertem Granit oder anderem Naturstein eine weiter verbreitete modische Strömung, die schon zuvor in England, Schottland und Nordamerika bekannt war und um die Jahrhundertwende nebst den deutschen auch die finnischen oder schweizerischen Bauten charakterisierte – in der Schweiz häufig aus Sandstein, jedoch mit derselben ästhetischen Motivation, wurzelbetonte Monumentalität auszudrücken.⁷⁷² Solche war bereits ein künstlerischer Leitfaden im musikalischen Werk Richard Wagners (1813–1883), mit dem Othmar von Leixner den «echt germanischen Geist» der Denkmalar-chitektur Kreis' und Schmitz' gleichsetzte.⁷⁷³ Auch das Gemälde der «Toteninsel» Arnold Böcklins (1827–1901), dem bevorzugten Künstler einflussreicher Architekturpersönlichkeiten⁷⁷⁴, verbildlichte die Monumentalgedanken in einer Vermischung von Gebirge und Architektur (Abb. 109).⁷⁷⁵ Der Lebensreformer und

⁷⁶⁹ Rübél/Wagner/Wolff 2005, 202 f.; Miller Lane 2000, 172.

⁷⁷⁰ Ringbom 1987, 16.

⁷⁷¹ Vogel 1900a, bes. 189.

⁷⁷² Ringbom 1987, 50 f.

⁷⁷³ Leixner 1910/11, 67.

⁷⁷⁴ Nachweislich bei Fritz Schumacher (Weller 1994) oder Cornelius Gurlitt (Paul 2003, 26).

⁷⁷⁵ Moravánszky 2000, 20.

Kulturpublizist Heinrich Pudor (1865–1943), ein Anhänger der Architektur im Einflussbereich Richardsons,⁷⁷⁶ stellte dem Historismus die «gewaltigen Formen» einer «Plastik im Grossen» und gar die «Formenkunst des Gebirges» entgegen, die fürs Bauen anregend wirken sollte. Damit trat er nicht nur für eine monolithische Ganzheit ein, sondern ebenso für das Bossen- oder Bruchsteinmauerwerk, das demnach auch für Alpenländer wie die Schweiz als regionaltypisches Ausdrucksmittel aufgefasst werden konnte.⁷⁷⁷

Vergleichbare Eindrücke archaischer Ästhetik vermittelten die steinernen Bauzeugen früher Hochkulturen. Während das bereits genannte Theoderichs-Grabmal in Ravenna vor allem eine politisch-symbolische Legitimation für monumentale Entwürfe im kaiserzeitlichen Deutschland vorgab, scheinen noch wesentlich frühere Bauwerke ästhetisch vorbildlich gewirkt zu haben. Altägyptische Monumente (u. a. Medinet Habu, Sakkarä) zeichnen nicht nur in ihrer steinernen Gravität die Ideale monumentaler Reformarchitektur vor, sondern auch mit ihren lapidaren Blendgliederungen und den megalomanen figürlichen Skulpturen, die mehr oder weniger stark reliefiert die Sichtsteinmauern besetzen oder ergänzen. Sowohl Richardsonian-Bauten, der Turm der Basler Pauluskirche oder Schmitz' Leipziger Völkerschlachtdenkmal sind Beispiele eines Wiederaufgreifens solcher Prinzipien, deren Verwandtschaft F. R. Vogel bereits thematisierte.

Die skulpturale Auffassung Hildebrands

Bauwerke der monumentalen Tendenz lassen sich durch ihre einheitlich materialisierte Grossteiligkeit häufig wie eine Bauskulptur betrachten, die «aus einem Guss» entstanden zu sein scheint.⁷⁷⁸ Am besten verkörpern diese Vorstellungen die besprochenen Denkmalentwürfe, für welche Fritz Schumacher eigens den Begriff «Denkmalkunst» verwendete. Auch Adolf von Hildebrand unterschied die konstruierte Erscheinung des historistischen Baues «als ein Zusammengesetztes von Baugliedern» gegenüber dem Bau «als Gesamtmasse [...], aus der die

Form erst gewonnen wird, gleichsam wie aus dem Felsen gehauen».⁷⁷⁹ Laut Hildebrand wurden im Historismus Bauglieder mächtigster Paläste und Kathedralen als Miniaturen behandelt und bestimmten selbst die Gestaltung von Möbeln. Diese Arbeitsweise führte nach Hildebrand, exemplifiziert am Mailänder Dom, zu «Wiederholungen und Kumulierungen der Motive» und somit aufgrund mangelnder formender Kraft zu einem «billigen Gestaltungsprinzip». Demgegenüber favorisierte Hildebrand die vom Bildhauerverständnis ausgehende Vergrößerung des Dekorativen ins Architektonische, exemplifiziert durch Albertis «ornamentale Schnecke» an der Fassade von Santa Maria Novella in Florenz und Michelangelos Art, «die Form aus dem Stein herauszuholen».⁷⁸⁰

Hier klingt erneut die ideologische Übereinstimmung zwischen der Kunst Michelangelos und der monumentalen Tendenz an. Das bildhauerisch geleitete Entwerfen in grossen Zügen bewertete auch die Gesamtproportionen höher als historistische Fassadenzier, und Hildebrands Ausführungen dazu erinnern an Ruskins Passagen im «Leuchter der Kraft»: «Das Schaffen in Verhältnissen, die innere Formkonsequenz, das Schalten und Walten mit Gegensätzen, Richtungen u.s.w. ist ein künstlerischer Vorgang und Inhalt [...] Das, was bei einem Bau noch im Halbdunkel als grosse Masse und in grossen Gegensätzen [...] noch wirkt, also das Hauptmotiv in seinen Verhältnissen, bildet den Kern der architektonischen Leistung und ist als solcher geniessbar, ohne dass wir erkennen, in welcher Stilart sich der Bau ausdrückt.» Schumachers Kohleskizzen entsprechen bereits dieser Denkweise, ebenso gewisse Schaubilder von Wettbewerbsentwürfen (Abb. 341). Hildebrand erwähnte auch den «inneren Massstab» eines Gebäudes, der im Falle einer kleinen Hausfassade viel grösser sein konnte als der einer grossen Kaserne, was sich ebenso übertragen lässt auf die Wirkung kleiner «monumentaler» Kirchenbauten gegenüber grösser dimensionierten, letztlich aber kleinmassstäblichen Historismusbauten.⁷⁸¹ Hildebrand ebnete damit den Weg zu einer neuen Architekturästhetik, in welcher die dreidimensional erdachte Massengruppierung und die skulpturale, körperhafte Auffassung gegen-

⁷⁷⁶ AChb (1900), Von unseren Meistern, o.S.; Walter 2016, 190.

⁷⁷⁷ Pudor 1902 (Grundzüge einer natürlichen Sittenlehre), 150. – S. dazu auch Hamann/Hermand 1967, 370, 394, 403.

⁷⁷⁸ Schmarsow 1894, 24.

⁷⁷⁹ Hildebrand 1904, 18 f.

⁷⁸⁰ Ebenda, 7 f.

⁷⁸¹ Ebenda, 18 f.

über dem zweidimensionalen, fassadenhaften Entwurf (Kap. 3.1) vorrangig war. Ernst Vetterlein übertrug Hildebrands Theorie in die konkretere Baupraxis, als er die «Gesundung» des reformerischen Villenbaus thematisierte, wo Wand und Dach wieder die wichtigsten Bauelemente geworden seien, während im Historismus «die Umrahmungen der Öffnungen eine aufdringliche Sprache redeten». Der Reformarchitekt stand vor der schwierigen Aufgabe, das Gebäude «durch geschickt aufgebaute Massen» zur Wirkung zu bringen und «durch die Verhältnisse der Teile zueinander einen Ersatz für die fehlende Zierform zu schaffen».⁷⁸¹ Die meisten romanischen Reformkirchen entsprechen diesen Vorstellungen, selbst Curjel & Mosers Kirche St. Paul in Luzern negiert gerade im Bereich des monolithischen Turmes den skelettartigen Aufbau des gotischen Stilvorbilds und lässt vornehmlich die Baumasse wirken (Abb. 36).

Der denkmalhafte Kirchenbau

Heroische Selbstdarstellung

Die eindrucksvolle innere Grösse und die heroische Inszenierung der Denkmalkunst zeitigten auch in der Schweiz Wirkung. Robert Rittmeyer war exakt Schumachers und Hildebrands Auffassung, wenn er 1902 vor der nachteiligen Wirkung der vorgesehenen Kriegerfigur für das Schlachtendenkmal Vögelinsegg bei Speicher AR warnte. Selbst Kolossalfiguren wie die Bavaria in München oder der Carlo Borromeo in Arona «wirken auch fast ein bisschen komisch und haben trotz grosser Dimensionen keine Grösse», wogegen Werke der Architektur in «monumentaler Weise den Gedanken am besten zum Ausdruck zu bringen vermögen.» Dabei verwies er auf die «gross und erhaben» erscheinenden Denkmäler Schmitz' und Kreis'.⁷⁸² Wie sehr Rittmeyer in seinen eigenen Bauwerken die monumentale Wirkung suchte, bezeugt bereits eine 1896 entstandene Idealzeichnung eines Denkmals in Riethscher Manier (Abb. 110),⁷⁸³



Abb. 110, 111: Links: Robert Rittmeyer: Entwurf zu einem Denkmal, 1896. – Rechts: Morgarten-Denkmal bei Morgarten ZG (Rittmeyer & Furrer, 1908). – ACA 14 (1898), o.S. | SBK 1 (1909), 163.

ebenso das Äussere der Kirche Brütten (Abb. 98) sowie sein siegreicher Wettbewerbsentwurf für ein Morgarten-Denkmal von 1904, das trotz wesentlich geringerer Grösse als die deutschen Kaiserdenkmäler zu einem vergleichbaren Ausdruck findet (Abb. 111).⁷⁸⁴

Die durch steinerne Einheit, raue Quader, grosse Freitreppen mit massiven Wangen, mächtige Bögen und geböschte Turmschäfte evozierte Monumentalität wurde in Verbindung mit dem nordamerikanischen Vorbild und der Bevorzugung heroisch-beherrschender Freistellung des Bauwerks um 1900 zu einem bevorzugten Ausdrucksmittel im gesamten mittel- und nordeuropäischen Kirchenbau.⁷⁸⁵ In der Schweiz zeugen davon vornehmlich die bereits erwähnten Werke Curjel & Mosers, insbesondere der Entwurf für Rorschach sowie die Pauluskirche in Basel und St. Antonius in Zürich, die Kirchen in Brütten und Weinfelden, Adolf Aspers Kirche Oerlikon und die Diasporakirchen in Zug und Walenstadt, entfernter auch einige kleinere katholische Bauten in der Nachfolge von Curjel & Mosers Kirche Seewis-Pardisla (1899), darunter August Hardeggers Kirche auf der Meglisalp von 1905 oder Paul Siegwarts Kapelle auf der Göschenalp UR von 1909.⁷⁸⁶ Diese Bauten wurden, teilweise noch im His-

⁷⁸¹ Vetterlein 1905, 72.

⁷⁸² SBZ 40 (1902), 11 f.

⁷⁸³ ACA 14 (1898), Review-Teil o.S.

⁷⁸⁴ DBZ 44 (1904), 17. – Der zweitplatzierte Entwurf des Zürchers Jakob Haller weckt Erinnerungen an Kreis' Bismarcktürme.

⁷⁸⁵ Als aussagekräftige Beispiele seien genannt der Dom im finnischen Tampere (1902/07 Lars Sonck), die Vasakyrkan im schwedischen Göteborg (1907 Y. Rasmussen), die Kirche im finnischen Muuruvesi (1904, Stenbäck), Curjel & Mosers besprochene Kirchen in Mannheim, Karlsruhe (Lutherkirche) und Zürich (St. Anton) sowie deren unausgeführter Entwurf für die Lutherkirche in Chemnitz (1904), die Lutherkirche in Bochum (1911/12 Arno E. Fritsche).

⁷⁸⁶ Zur Kapelle Meglisalp vgl. Kuhn 1917, 21. – Zur Kirche Göschenalp vgl. Kdm UR IV, 280 f.



Abb. 112: Walenstadt, ref. Kirche (Abundi Schmid, 1903–06) mit evidenten Anklängen an den Monumentalismus Curjel & Mosers. – Autor, 2008.



Abb. 113: Roland Anheisser: Frauenfeld, Schloss, Bergfried mit Megalithmauerwerk, das auch in der Schweiz um 1200 aus funktionalen Gründen gewählt worden war, einerseits als Arbeitersparnis, zugleich aber, um dem Feind das Heraufschieben von Sturmleitern zu erschweren. – Anheisser 1910, 87.

torismus verharrend, durchaus im Sog des Monumentalismus entworfen, jedoch ohne in auffälliger stilistischer Abhängigkeit von der Richardsonian Romanesque oder deutscher Denkmalkunst zu stehen. Ihre Architekten dürften aber vornehmlich das bekannte Œuvre Curjel & Mosers gekannt und zum Ausgangspunkt ihrer Entwürfe gemacht haben, und an der Kirche Walenstadt (Abb. 112) gelang es dem Architekten Abundi Schmid, «dem Tempel in seiner äusseren Erscheinung etwas Grosses und zugleich Gefälliges zu geben, nicht durch grosse Dimensionen, sondern durch klaren, monumentalen Sinn und durch die Wahl des verwendeten Materials».⁷⁸⁷

Burgencharakter

Nicht zufällig erinnern manche der erwähnten Kirchen an Burgen, für deren Denkmalhaftigkeit Ende 19. Jh. eine besondere Begeisterung ausgebrochen war (S. 340). Allein schon die Verwendung mächtiger Bruchstein- und Bossenquader findet ihre Wurzeln nicht zuletzt im Megalithmauerwerk des im 12. und 13. Jh. verbreiteten Burgenbaus (Abb. 113),⁷⁸⁸ und es war letztlich weniger eine Übereinstimmung einzelner Bauformen als der monumentale Ausdruck, der den reformerischen Kirchenbau mit dem Burgenbau verband. So wurden nicht nur diverse lutherische Kirchen Deutschlands, sondern auch die grossen reformierten Schweizer Vierungsturmkirchen zumeist mit Martin Luthers 1529 verfasstem Choral «Ein' feste Burg ist unser Gott» in Zusammenhang gebracht:⁷⁸⁹ Die Basler Pauluskirche (Abb. 74) soll «im Hinblick auf deren etwas massigen Turm den Namen einer festen Burg» erhalten haben, und auch Baudepartementsvorsteher Heinrich Reese begrüsst diesen Vergleich: «Lassen Sie dieses neue Haus Gottes eine solche feste Burg in dem Sinne sein, dass die Herren Geistlichen hier eine sichere Stätte finden [...] und] Segen bringen in alle Teile ihrer Gemeinde und über diese hinaus in Stadt, Kanton und Vaterland».⁷⁹⁰ Albert Müllers Kirche in Rorschach (Abb. 114), ohne das Vorbild der Basler Pauluskirche nicht denkbar, sollte «den Eindruck einer Burg im

⁷⁸⁷ NZZ vom 11.3.1906 (Kga Walenstadt).

⁷⁸⁸ Hotz 1965, 41; Piper 1905, 85.

⁷⁸⁹ U. a. die zahlreichen Kirchenbauten der Architekten Cornehlis & Fritsche im Ruhrgebiet; vgl. Parent/Stachelhaus 1993, 21, oder Theodor Fischers Kirchenbauten für Gagstatt und Ulm; vgl. Hangleiter 1999, 48.

⁷⁹⁰ Ews Pauluskirche Basel, 45 f.



Abb. 114: Rorschach, ref. Kirche (Albert Müller, 1902–04). Trotz historistischer Derivate in Stil und Steinverwendung steht die Gesamtanlage und der trutzige Turmaufbau einem burghaften Monumentalismus nahe. – Sebastian Schritt, 2014.

Lande machen, nicht einer Burg, die Leibeigene des Geistes unter sich haben will, sondern eine, welche ein Schutz und Trutz ist freien Bürgern. Sie wird dastehen, wie ein gemauerter Choral: «Ein feste Burg ist unser Gott».⁷⁹¹ Ganz ähnliche Worte vernahm man in der Festpredigt der Einweihung zur Weinfelder Zentralturmkirche.⁷⁹² Der Theologe David Koch, der sich im CKB der Burgmetapher besonders bediente, bewunderte den Turm der Basler Pauluskirche und sprach auch ein monumentales «Machtzentrum» an: «Unter den mir aus neuerer Zeit bekannt gewordenen evangelischen Kirchen hat mich nur ein Turm befriedigt und das ist der einzigartige Turm der Pauluskirche in Basel [...] Dieser zentral aufgebaute Turm hat etwas burgartig Sicheres – Ein' feste

Burg ist unser Gott! – Er ist nicht allzu hoch und ragt doch empor aus seinen vier Seitenanlagen, die wie Paladine um ihren König stehen».⁷⁹³ Auch am Turm der Mannheimer Johanniskirche (Abb. 83) gefiel Koch, «dass er nicht an dem langhalsigen Gigerltum so vieler moderner Kirchturmspitzen leidet. [...] Ein protestantischer Kirchturm soll nicht Gegenstand einer Ansichtspostkarte sein, sondern etwas monumental Deutsches, Ernstes haben [...] Auf den ersten Blick mag er meinerwegen etwas knorrig wirken, aber echt, solid, massiv und treu, wie einer festen Burg sicherer Bergfried!»⁷⁹⁴

Sämtliche Beispiele stehen dafür, dass an die Stelle der Stilneuaufgaben des Historismus ein Bedürfnis nach Primitivität und Vereinfachung getreten war. Eine Vereinfachung allerdings, die sich nicht mit dem Verzicht auf Ornament und Stilmaske begnügte, sondern an deren Stelle neue ästhetische Werte der Materialwirkung, der Masse, deren Gruppierung und Grossteiligkeit setzte. Bereits die zeitgenössische Debatte sah diese Werte im Begriff der Monumentalität vereint, deren Favorisierung in der Architektur nicht zuletzt einem Zusammenspiel von politischer Machtdemonstration mit dem stilistischen Vorbild der Richardsonian Romanesque entsprang. In vielen nordalpinen Ländern konnte der Monumentalismus als Rückkehr zu den Wurzeln und zur Verwachsenheit mit dem eigenen Boden verstanden und somit als national konnotierte Architektur auch «heimisch» gedeutet werden (Kap. 4.1). Da vielen Bauten des Heimatstils und des Reformbarocks durchgehend eine Grossteiligkeit innewohnt, äussert sich der Monumentalismus abgeschwächt auch in den übrigen Stilrichtungen der Reformarchitektur.

2.4 Die Tendenz zum Heimatstil

2.4.1 Übersicht

Zeitlich parallel zur monumentalen Tendenz entfaltete sich im deutschsprachigen Raum seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh. eine weitere antihistoristische Stilströ-

⁷⁹¹ Kga Rorschach, Rede Pfr. Trechsler vom 20.4.1902.

⁷⁹² Kga Weinfelden, Bericht sowie Festpredigt Pfr. Meyer zur Einweihung der Kirche, gedruckt im Thurgauer Tagblatt 61 (1904), 12. März 1904.

⁷⁹³ Koch 1905c, 292.

⁷⁹⁴ Koch 1905, 40.

mung. Sie fand zunächst vornehmlich im Wohnhausbau ihren Niederschlag, verarbeitete ländliche Bauweisen und Baumotive traditioneller bürgerlicher Wohnhausarchitektur und vermischte diese teilweise mit Merkmalen angelsächsischer Landhausarchitektur, die auf dem Kontinent ‹neumodisch› wirkten, in England selber aber aus der dortigen Tradition wiederaufgenommen worden waren. So entstand eine am Wohnhausbau orientierte Baukunst, die klassische Formenmotive repräsentativer Architektur bewusst vermied, dafür mitunter regionale Bautraditionen wieder zur Geltung brachte und diese danach auch lokal transferierte (Kap. 4.1.3). Insgesamt wurden soziale Gesten des Schützenden, Bergenden und Abholenden betont und zu einem wohnlichen Erscheinungsbild komponiert: Überall am Bau wähnt man angenehme Aufenthaltsbereiche und ‹Örtchen›, an denen man sich geschützt aufhalten könnte und die deshalb einladender wirken als die typisch historistischen Spitztürmchen und Firstgrate, Säulchen und Gesimskanten.

Diese Strömung, die gewöhnlich mit ‹Heimatstil› bezeichnet wird, erfasste auch Baugattungen wie Kirchen-, Schul- oder Fabrikbauten und verlieh diesen eine wohnhaushafte und – nicht zuletzt durch den Einsatz der Farbe – auch eine volkstümliche Erscheinung. Innerhalb der Heimatstiltendenz lassen sich vornehmlich in der hintergründigen Attitüde und der handwerklichen Detailbehandlung zwei Stilhaltungen differenzieren: Zum einen die *reformerische Tendenz*, die sich eher die progressiven, meist angelsächsisch beeinflussten Kunstströmungen zum Vorbild nahm und mit neuen, modischen Dekorformen aufwartet (im Schweizer Kirchenbau vornehmlich vertreten durch Curjel & Moser, Bischoff & Weideli, Pfleghard & Haefeli und Rittmeyer & Furrer). Zum andern die *vernakuläre Tendenz*, deren Bauten der jeweils lokalen Tradition nahestehen und deshalb geradezu wie an ihrem Standort ‹gewachsen› wirken sollten (im Schweizer Kirchenbau vornehmlich vertreten durch Karl Indermühle oder Schäfer & Risch).

Begriff

Das alt- und mittelhochdeutsche Wort ‹Heim› bedeutet, wie noch heute im emotionalen und poetischen Sinn, Haus oder Wohnung. Der Begriff der Heimat wurde im deutschen Sprachraum seit der Mitte des 18. Jh. unter dem Einfluss des englischen Wortes *home* zunehmend verwendet. Den Begriff Heimatstil empfiehlt Henrik Karge für die ‹gesamte vernakular ausgerichtete deutsche Reformarchitektur›, insbesondere als Gegensatz zum Neoklassizismus und dem technischen Funktionalismus. Der englisch-verdeutschte Begriff des ‹Vernakularen› oder Vernakulären – hervorgegangen aus dem lateinischen Wort für das Einheimische – bezeichnet demnach vor allem das traditionelle, mithin vorindustrielle Bauen einer Region.⁷⁹⁵ Das Schlagwort der Heimat und des Heimischen waren um 1900 ungemein präsent, so dass auch aus heutiger Sicht Begriffe wie Heimatstil und Heimatkunst durchaus tauglich erscheinen, um die künstlerische Strömung treffend zu bezeichnen. Von ‹Heimatstil› war – nebst dem auch für die Literatur gebräuchlichen, in der Zeitschrift *Kunstwart* geprägten Begriff ‹Heimatkunst› – bereits um 1900 die Rede. Redaktor Hans August Waldner nahm dabei Bezug auf Karl Hocheders und Theodor Fischers Schulbauten in München, die mit Putz, Wandflächen und grossem Dach wieder an die ortsübliche Bauweise anknüpften.⁷⁹⁶ C. H. Baer verwendete den Begriff Heimatstil 1903 für die in Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* veröffentlichten Baubeispiele vorindustrieller Zeit,⁷⁹⁷ jedoch auch ‹Heimatkunst› für die aktuelle Strömung, die im Gegensatz zum ‹Neuen Stil› durch vertiefte Berücksichtigung der historischen Entwicklung ihre Ausdrucksformen finde.⁷⁹⁸ Diese historische Überlieferung konnte sich in Neubauten je nach Region in spezifischer Materialienverwendung oder Formgewohnheiten konkretisieren, jedoch, wie Bruno Möhring betonte, durch internationalen Austausch auch als generelle weltanschauliche Basis für aktuelle Architektur dienen.⁷⁹⁹

Je nach Region hat der Begriff Heimatstil unterschiedliche Konnotationen vom Chaletstil bis zu nationalistischen Zusammenhängen erfahren.⁸⁰⁰ Für die Schweiz

⁷⁹⁵ Karge 2012, 96–99, darin Verweis auf: Andrea Bastian, *Der Heimat-Begriff*, Tübingen 1995; Kluetting 1991, 158 f.

⁷⁹⁶ Waldner 1900, 339. Zu Hocheder im Besonderen s. den Aufsatz desselben in *DBH* 6 (1902), 93 f.

⁷⁹⁷ Baer 1903a, 222.

⁷⁹⁸ Baer 1904, 163–192.

⁷⁹⁹ *ACHb* (1900), Mit auf den Weg, o.S.

⁸⁰⁰ Lehne 1989.

hat vor allem Jacques Gubler mit seiner Publikation von 1975 den Begriff «Heimatstil» zur Bezeichnung der Architektur des frühen 20. Jh. eingeführt, was sich hierzulande einigermassen etabliert hat.⁸⁰¹ Da eine wohnhaus- und regionsbezogene Architekturbewegung aber auch in den nachfolgenden Jahrzehnten, verstärkt in den 1950er Jahren und letztlich bis heute fortgelebt hat, wird «Heimatstil» vornehmlich seit dem Einsetzen des Neuen Bauens Ende der 1920er Jahre nicht mehr als reformerische, sondern eher als alternative, konservative Strömung neben stilistisch progressiveren Bewegungen betrachtet. Es gibt Vorbehalte für den Begriff des Heimatstils zur Bezeichnung entsprechender baukultureller Phänomene. «Heimat» bezieht sich generell auf eine Gegend oder einen Ort der Herkunft oder ständigen Aufenthalts, ursprünglich eher rechtlich, später eher gefühlsbetont.⁸⁰² Mit der für die Baukultur prägenden Basis des Wohnhausprinzips hat Heimatstil deshalb eher assoziativ zu tun, so dass der Begriff des Heimischen, der auch das Zuhause im Sinne der Unterkunft miteinschliesst, die eigentliche Strömung besser umschreiben würde. Die Arbeit differenziert denn die abgeleiteten Begriffe auch und benutzt «heimatlich» eher für den Bezug auf die politische Heimat, «einheimisch» für den regional-historischen Bezug und «heimisch» generalisierter, auch im Sinne des emotional Vertrauten und Wohnlichen, gesteigert durch das sentimentale Schlagwort des «Heimeligen». Als Stilbezeichnung für eine baukünstlerische Tendenz hat sich der Begriff «Heimatstil» hingegen derart etabliert, dass dessen Ablehnung die Architekturhistoriografie nicht weiterbringt. Auch das problematische Suffix des «Stils», unter dem man vorwiegend übereinstimmende Architektur- und Ornamentformen versteht, braucht nicht zur Verwerfung des Begriffs zu veranlassen.⁸⁰³ Peter Behrens etwa bezeichnete mit «Stil» nicht nur einen spezifizierten Formenapparat, sondern vielmehr einen Ausdruck «des Gesamtbefindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit», die sich «im Universum aller Künste» zeige.⁸⁰⁴

Die konkreten stilistischen Voraussetzungen des reformerischen Heimatstils sind noch immer wenig erforscht. Elisabeth Crettaz-Stürzel hat in ihrer 2005 veröffentlichten Buchpublikation mit dem Titel *Heimatstil* reichhaltiges Bildmaterial und Erklärungsansätze zum Wesen der Heimatstilarchitektur zusammengetragen und erklärt die Voraussetzungen der Stilphänomene vorwiegend mit einigen politgeschichtlichen Fakten, Nietzsche-Literatur, der Heimatschutzgründung und insbesondere den Lebensreformbewegungen im Nachgang zu Nils Aschenbeck.⁸⁰⁵ Die im 19. Jh. herrschende europäische Sichtweise auf die Schweiz als vom Alpenmythos geprägte Nation wird als Ausgangspunkt der schweizerischen Reformarchitektur erklärt und als Grundlage des reformerischen Heimatstils die lebensreformerische Licht-Luft-Kultur sowie das Prinzip der Hütte und des alpinen Chalets gesehen, allerdings (folgerichtig) ohne konkrete Zusammenhänge mit den vielfach aus Henry Baudins Werk abgebildeten Heimatstilvillen darlegen zu können.⁸⁰⁶ Die hier vorzulegenden Forschungsergebnisse unterscheiden sich davon über weite Strecken grundlegend⁸⁰⁷ und sehen die entscheidenden Voraussetzungen vielmehr in der deutschen Rezeption des *Domestic Revival*, wo überdies auch die vermehrte Berücksichtigung von Licht, Sonne und Luft aufgekeimt war.⁸⁰⁸

Bedeutsamer als die Problematisierung von Begriffsverwendungen erscheint die Abhandlung der tatsächlich belegbaren Diskurse und künstlerischen Mechanisierungen, welche die Ursachenforschung zu einer zusammenhängenden Architekturbewegung vertiefen. Hier bezeichnet der reformerische Heimatstil eine international weit verbreitete, von starken Anlehnungen an das Wohnhaus und an regionale Bautraditionen geprägte Stil Tendenz, die einen affirmativen Ausdruck des Heimischen im geografischen, kulturellen, sozialen und psychologischen Sinne verfolgte und zugleich den Anspruch hatte, modern und zweckmässig zu sein.

⁸⁰¹ Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 30–39, bezogen auf Gubler 1975.

⁸⁰² Kluetting 1998, 47.

⁸⁰³ Hofer 2005, 34.

⁸⁰⁴ Zit. nach Hamann/Hermant 1967, 205.

⁸⁰⁵ Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 299; Aschenbeck 1997, bes. 35–40.

⁸⁰⁶ Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, bes. 55, 80–89.

⁸⁰⁷ Walter 2016, 199 f.

⁸⁰⁸ Sohst 2006, 193 f.

2.4.2 Die reformerische Tendenz

Die formalen Charakteristika des reformerischen Heimatstils in der Schweiz beschränken sich keineswegs auf eine Wiederaufnahme regionaler Bauformen (S. 368). Vielmehr hat die kunstphilosophische Vorreiterrolle des in regionalen Traditionen wurzelnden englischen, nordamerikanischen und schliesslich deutschen Landhausbaus eine nahezu internationale Heimatstilarchitektur konstituiert, die mitunter durch regionale Formen angereichert wurde und sich besonders in der Schweiz auch auf den Kirchenbau ausdehnte. Der am Wohnhaus orientierte Heimatstil wurde als «modern» und sachlich betrachtet und laut Muthesius prinzipiell im englischen Wohnhaus entwickelt, wo die «sachgemässe Erfüllung» praktischer Ziele gegenüber der Stilfrage im Vordergrund stand.⁸⁰⁹ Mit der englischen Reformbewegung entwickelte sich auf der Basis englischer und deutscher Kunstgewerbeausstellungen zudem eine kunstgewerbliche Strömung, die hier als modern verstandene «Reformkunst» vorwiegend auf den Schmuckbereich und auf Innenraumkonzepte einwirkte.⁸¹⁰ Das Bedürfnis, nicht nur sachlich und traditionell, sondern auch «en vogue» und progressiv zu bauen, wird auch an den reformerischen Heimatstilbauten und ihrer dekorativen Ausstattung erkennbar und steht in einem gewissen Gegensatz zum vernakulären Heimatstil, der verstärkt auf einer einfacheren, lokal gefärbten Volkskunst aufbaute.

Die Rezeption des *Domestic Revival*

Das englische Landhaus

Die für die Reformarchitektur entscheidende Prämisse einer Baukunst, die nicht primär das Neue suchte, sondern auf der in ihrem Territorium gewachsenen Formensprache aufbaut, keimte in der englischen Architekturpraxis auf. Bereits Pugin hatte um 1840 die englische Pfarrkirche der Gotik wieder zum idealen Vorbild für neue kirchliche Bauten erhoben und damit nach eigenen Worten den Geschmack in England revolutioniert.⁸¹¹ Jo-

seph August Lux sah aber vor allem in John Ruskin den Urvater der Heimatstilbewegung: «Auf ihn ist der Gedanke einer nationalen volkstümlichen Baukunst, die bei der lokalen Überlieferung ansetzt, zurückzuführen, der in der Landhausarchitektur in Europa und auch Amerika greifbar geworden ist, und auf den Städtebau, das Mietshaus, auf die landwirtschaftlichen Nutzbauten, auf die Fabriken [...] übergreift.» Dank Ruskins psychologisierender Architekturästhetik lösten vor allem grosse Dächer sowie traute Strassen- und Hausbilder wieder reiche künstlerische Erlebnisse aus, und «von diesen liebenswerten Eindrücken erfüllt, erwacht in der sentimental gewordenen Menschheit der Wunsch, diese köstlichen Formen wieder aufleben zu lassen, nicht nur auf dem Lande, [...] sondern auch in der Grossstadt, wo bereits alles ins Gigantische gewachsen ist und nun die heimatische Tracht anlegen sollte».⁸¹² Im «Leuchter des Gehorsams» 1849 verglich Ruskin mehrfach Architektur mit der Sprache und begriff auch das Erlernen der Baukunst analog zum Erlernen einer Sprache, die vortrefflich zu beherrschen war, ehe eine persönliche künstlerische Auffassung überlieferte Formen erweitern oder verändern durfte.⁸¹³ Damit leistete er dem Verständnis der reformerischen Bau- und Landschaftskultur Vorschub, in der auch die bescheidene Architektur in Harmonie zu Geschichte, Tradition und Landschaft zu gestalten war, dagegen subversive Versuche «neuer Stile» abzulehnen waren.⁸¹⁴

Die Engländer fanden eine lokal verwurzelte Architektur vorwiegend in ihrer ländlichen Baukunst des 16. und 17. Jh.: Nach der Jahrhundertmitte griffen die Architekten Richard Norman Shaw (1831–1912), Philip Webb (1831–1915) und William Eden Nesfield (1835–1888) die Eigenständigkeiten der Wohnhausbaukunst des Elisabethanischen Zeitalters (Abb. 115) für ihre Landhausneubauten wieder auf, was auch die deutsche Architekturdebatte um 1900 festhielt.⁸¹⁵ Hermann Muthesius anerkannte vor allem Shaws Anschliessen an die «Volksbauweise» als emanzipatorische Leistung und empfand dessen praktisch und ästhetisch motivierte Wiederauf-

⁸⁰⁹ Muthesius 1903, 82 f.

⁸¹⁰ Zimmermann 1902, 145 f., 159; Zimmermann 1904, 128; Creutz 1906, 187.

⁸¹¹ Germann 1974, 66 f.

⁸¹² Lux 1909a, 103.

⁸¹³ Ruskin 1900, 372, 377, 385.

⁸¹⁴ Ruskin 1900, 378–381.

⁸¹⁵ Muthesius 1900b; Tettau 1901, 3; Imhof 1996, 81.



Abb. 115: Surrey, Tangle Manor (16. Jahrhundert). Beispiel eines typisch elisabethanischen Hauses, das mit seiner reichen Holzverwendung, den Fenstergruppen und Giebelfolgen die englischen Landhausarchitekten um Shaw ab 1860 inspirierte. – Muthesius 1903, Bd. 1, Abb. 29.

nahme englischer Landhäuser des Queen-Anne-Stils «auf das Seltsamste mit der modernen Bewegung verknüpft» (Abb. 116).⁸¹⁶ Auch C. H. Baer zeigte sich in der Schweizer Fachpresse angetan, wie die Engländer «im Anschluss an ihre einheimische, bäuerliche und kleinbürgerliche Architektur ein nationales modernes Wohnhaus» geschaffen haben, dessen Stil, unbeeinflusst von Frankreich und Italien, allein dem Bedürfnis entspricht und selbst bei uns allmählich eine mächtigere Anziehungskraft ausübt als irgend welche Gedanken, die von einheimischen Architekten ausgehen».⁸¹⁷ Baer dürfte unter diesen Stilelementen vor allem an die malerisch-freien Entwürfe mit Baywindows, Erkern, wellenförmigen Traufen und Gauben sowie grossflächigen Fenstern mit ihren Gittersprossungen im obersten Drittel gedacht haben. Diese als *Vernacular Revival* und zugleich *Domestic Revival* bezeichnete Bewegung fand ihre Theorien in der von Ruskin verbreiteten Begeisterung für ländliche Architektur sowie in den programmatischen Schriften Morris'.⁸¹⁸ Bei Ruskin war das Wohnhaus zu einem sozialen und ästhetischen Ideal geworden, auf das sich Hermann Muthesius in seinem bedeutenden dreibändigen Werk *Das englische Haus* mehrfach berief.⁸¹⁹ Der reformerische



Abb. 116: Pinner bei London, Haus für den Maler Frederick Goodall (Richard Norman Shaw, 1872, Entwurfszeichnung). Typisches Beispiel eines Landhauses des englischen Domestic Revival mit betont freier Grundrissentwicklung, Fensterdifferenzierung und Hervorhebung wohnlicher Elemente. – Muthesius 1903, Bd. 1, Abb. 89.

Landhausbau Englands betont den funktionalen Organismus an der Aussenarchitektur und arbeitet mit einer freien, meist asymmetrischen Gruppierung der Gebäude und ihrer Baumassen. Nach Muthesius waren diese Landhäuser «eher niedrig und langgestreckt als hoch, die Wirkung der Fassaden wird aus den Fenstern, ihrer Anordnung und Einfassung geholt. Die Erker, die [...] des Klimas wegen [...] die Balkone verdrängt haben, sind das hauptsächlichste Mittel zur Belebung der Aussenansicht, und die Giebel und Schornsteine [...] geben dem Haus seine Besonderheit.»⁸²⁰

Dieser englische Wohnhausbau, der in einem scharfen Gegensatz zum dortigen Palladianismus stand, beschäftigte bald auch die mitteleuropäische Architekturbedebatte. Nachdem 1878 Jacob Falke und 1888 Robert Dohme das Thema in Deutschland aufgegriffen hatten,⁸²¹ stieg das Interesse daran auf dem Kontinent sowohl unter ästhetischen, praktischen als auch unter nationalen Gesichtspunkten. Schultze-Naumburg plädierte dafür auch in Deutschland die alte Hausbautradition mit «Umwertung und Anpassung» weiterzuführen, um wie die Engländer ein «nationales Haus» zu besitzen.⁸²² Am bes-

⁸¹⁶ Muthesius 1900b, 18; Muthesius 1903, 81.

⁸¹⁷ Baer 1904, 163–192.

⁸¹⁸ Muthesius 1989, 171.

⁸¹⁹ Muthesius 1905, Bd. 1, 1, 147; Muthesius 1902, 7; Frank 1986, 39.

⁸²⁰ Fred 1902, 30.

⁸²¹ Dohme 1888, 3 f.; Stalder 2008, 27 f.

⁸²² Schultze-Naumburg 1897, 112.



Abb. 117: Blackwell bei Bowness, Cumbria, Landhaus für Edward Holt (M. H. Baillie Scott, 1898–1900) als typisches Beispiel für den englischen Landhausbau Ende des 19. Jahrhunderts. – Wikimedia Commons.

ten machte Hermann Muthesius den englischen Wohnhausbau auf dem Kontinent bekannt. 1896 war er von Berlin aus für sieben Jahre nach London abgeordnet worden, um Englands erfolgreiche Strömungen in Baukunst, Kunstgewerbe und öffentlicher Kunstpflege zu analysieren und die Erkenntnisse dem ambitiösen, aber wirtschaftlich noch etwas nachhinkenden Industrieland Deutschland nutzbar zu machen.⁸²³ Seit 1900 veröffentlichte Muthesius mehrere Werke zur englischen Baukunst der Gegenwart, darunter seine Dissertation *Der neuere protestantische Kirchenbau in England*.⁸²⁴ Sein Hauptwerk *Das englische Haus* hielt fest, dass England der Bewegung in Deutschland um mindestens 30 Jahre vorausgeeilt war und verdiente im Urteil der SBZ nach C. H. Baer grösste Verbreitung.⁸²⁵ Muthesius beschrieb darin nicht nur die Leistungen Shaws und anderer eingehend, sondern auch die bedeutenden Arbeitersiedlungen (S. 277) und die von Morris angekurbelte Kunstgewerbebewegung, die erst in der Zimmergestaltung der Wohnhäuser Charles Francis Annesley Voyseys (1857–1941) und Mackay Hugh Baillie Scotts (1865–1945) definitiv mit der Landhausbewegung zusammenfand



Abb. 118: W. E. Chamberlin: Siegreicher Wettbewerbsentwurf «Bumpkin» von 1883. – DBZ 21 (1887), 341.

(Abb. 117).⁸²⁶ Weitere britische Architekten wie Townsend, Charles R. Ashbee, Charles R. Mackintosh, Edgar Wood oder Richard Lethaby arbeiteten in dieser Weise und anerkannten Morris als Vorbild,⁸²⁷ und mit dessen Tod 1896 setzte auch in Belgien, Frankreich, Deutschland und Schottland die Bewegung ein, auch das Zimmer als Ganzes zu betrachten und «als künstlerische Einheit auszubilden».⁸²⁸

Das nordamerikanische Landhaus

Das Englische Haus, das sich gemäss obiger Darlegung von Muthesius geradezu als prinzipieller Bautyp bezeichnen lässt, wurde auch in Mitteleuropa zu einem Leitfaden der entwerferischen Grundhaltung, doch die meisten konkreten Beispiele waren für deutsche Gewohnheiten zu gross und zu platzbeanspruchend.⁸²⁹ Zwar übernahmen Architekten wie Otto March oder Alexander Koch Ende 19. Jh. die typischen Merkmale des englischen Landhausbaus bis ins Detail, doch für den reformerischen Heimatstil Mitteleuropas stand auch die Weiterentwicklung des englischen Hauses in Nordamerika und deren Rezeption in Deutschland Pate. Nach Hugo Licht und Karl Hinkeldeyn übertrafen amerikanische Landhäuser die engli-

⁸²³ Muthesius 1905, Bd. 1, Einführung von Henning Bock 1999, 8 ff. – Zum Erfolg dieser «Wirtschaftsspionage» vgl. Junghanns 1982, 10.

⁸²⁴ Muthesius 1900b, Muthesius 1901b.

⁸²⁵ Muthesius 1900b, II; SBZ 44 (1904), 73 f.

⁸²⁶ Muthesius 1905, 160 f.; Fred 1903; Kornwolf 1972, 25 f.

⁸²⁷ Tettau 1901, 18.

⁸²⁸ Muthesius 1902a, 196.

⁸²⁹ Aschenbeck 1997, 29.

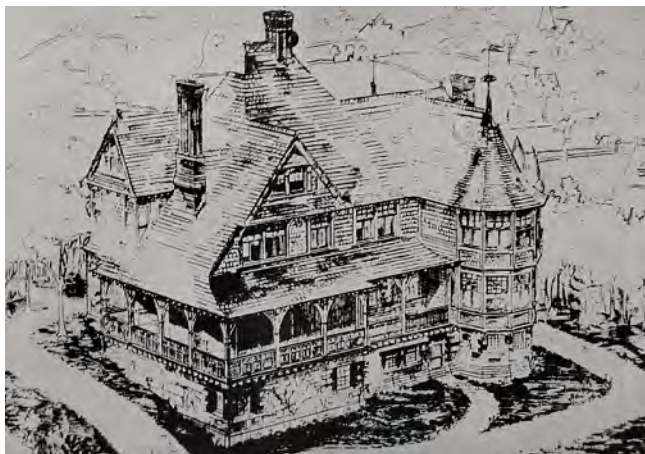


Abb. 119: Newton Lower Falls, Blake House (Henry H. Richardson, entworfen 1874), ein Vorreiterbeispiel des amerikanischen Hauses. Der gruppenweise befensterte und von sanft hervortretenden Annexbauten wie Erkern belebte Bau wird vornehmlich von einem mächtigen Einzeldach zusammengefasst, das sich tuchartig über den Gebäudekern und mittels Traufenerstreckungen sämtliche Annexbauten ausbreitet. Die gewohnt hohen englischen Schornsteine sind zudem gedrungenen, monumentalen Gestaltungen gewichen. – Hitchcock 1961, Abb. 40.

schen «vielfach durch ihren malerischen Reiz»,⁸³⁰ und auch F. R. Vogel, der 1910 in verknappter Analogie zu Muthesius das Buch *Das amerikanische Haus* veröffentlichte, hielt die nordamerikanischen Landhäuser für das Wohnhaus auf dem Kontinent für «noch vorbildlicher» als die englischen, nicht zuletzt weil das Empfinden des Amerikaners eine «Mischung aus Deutschtum und angelsächsischem Stamm» sei.⁸³¹ Dies überrascht zwar angesichts der amerikafreundlichen Sichtweise Vogels nicht, doch stimmten mit dieser Überzeugung bereits 20 Jahre zuvor nicht wenige überein. Das ZBB und die DBZ besprachen 1887 amerikanische Landhäuser, deren Illustrationen aus der Zeitschrift AABN kopiert wurden und junge Architekten inspiriert haben dürften.⁸³² Fachjournalisten wiesen auf das berechtigte Interesse aufgrund der ähnlichen Klimaverhältnisse hin und bewunderten, dass auch minder bemittelte Amerikaner über eigene einfache Häuser verfügten, welche von den Architekten mit «un-

läugbarem Geschick» und ohne Schablonenarchitektur entworfen wurden. 1883 und 1886 fanden dort auch Wettbewerbe für kostengünstige Landhäuser statt, und das Ergebnis zeitigte viele betont «malerische Ansichten», wobei die meisten Bewerber mit dem Apparat von Erkerfenstern, Giebeln, Treppentürmen, Balkonen und überhängenden Stockwerken dennoch Mass zu halten wussten, was als überaus lehrreich galt (Abb. 118). Der Verzicht auf fürstliche und kirchliche Stilgebaren fiel gegenüber einem damals in Europa üblichen, neurenaissanceistischen Landhaus, in dem vorwiegend Palastarchitektur miniaturisiert wurde, besonders auf.⁸³³

Tatsächlich scheint die nordamerikanische Wohnhausbaukunst als künstlerisches Vorbild für den Heimatstil ähnlich bedeutend wie die Richardsonian Romanesque für die monumentale Tendenz. Henry H. Richardsons Wohnhausbauten lagen selbst den jüngeren Architekten Englands näher als diejenigen von Shaw, der mit Fachwerk, Materialvielfalt und ausgreifenden Grundrissen operierte.⁸³⁴ Richardsons Frühwerke mit stark überlagerten Satteldachgiebeln, zahlreichen einzeln überdachten Annexbauten, gotisierenden Holzmotiven, besonders grossflächiger Verglasung und hohen Schornsteinen waren zwar von Shaw und Nesfield angeregt,⁸³⁵ doch schon hier treten die für das wärmere Klima in New England geschätzten, weitläufigen offenen Veranden hinzu. 1874 begann Richardson, die Dachlandschaft zu vereinheitlichen, indem beispielsweise die Annexbauten in der Silhouette nicht mehr hervorstechen, sondern der Gesamtbedachung durch Firststreckung untergeordnet werden (Abb. 119). Er schuf damit das für den Heimatstil charakteristische Prinzip des «Gebirgsdaches», das von gratartigen Firsten unterschiedlicher Ausrichtungen und Höhen geprägt ist und nach unten in verschiedenen Giebel-, Hauben- oder Kegelformen ausklingt, ohne dass jähe Spitzhelme die einheitliche Gesamtheit durchkreuzen (vgl. auch Wölfflins und Pudors Gebirgevergleich S. 356 und bei Hermann Pfeifers Dach im malerischen System, S. 267). 1880 wandte Richardson auch den seit der Weltausstellung 1876 etablierten Shingle Style an, wobei der Schindel-

⁸³⁰ Vogel 1910, IV; Licht 1902, 2; Graef/Hinckeldeyn 1897, 2; Erklärungen zum amerikanischen Landhaus bei Sohst 2006, 171–210.

⁸³¹ Vogel 1910, IV.

⁸³² Claudia Sohst scheint diese entscheidenden Aufsätze in ihren Forschungen zur amerikanischen Rezeption übersehen zu haben, weil ihre Recherchen erst im Jahr 1890 einsetzen. Vgl. Sohst 2006, 231.

⁸³³ W. S. 1887, 337 f.; Mühlke 1887, 11 f., 18 f.

⁸³⁴ Kornwolf 1972, 36.

⁸³⁵ Vgl. das Andrews house (Entwurf 1872) oder das Sherman house (1874/75), beide in Newport (Hitchcock 1961, 100 ff).



Abb. 120: Kupferhammer bei Brackwede, Villa Möller (Christoph Hehl, um 1882) als typisches Beispiel eines späthistoristischen Wohnhauses, das mit seinen Unruhen in Grundriss und Silhouette trotz Fenstergruppen und grosser Dachflächen noch keineswegs den reformerischen Prinzipien entsprach. – ZBB 1 (1882), 5.

mantel wie eine Epidermis alle Geschosse umfasst und die rahmenlosen Fenstergruppen wie herausgeschnitten wirken lässt.⁸³⁶ Mit der bekannten Ames Gate Lodge in North Easton und dem Anderson House in Washington⁸³⁷ verschmolz Richardson um 1880 den Wohnhausstil mit seinem Monumentalismus (Abb. 64, 137). Dieser Richardsonsche Wohnhausstil fand, wie schon sein Monumentalismus, in Nordamerika zahlreiche Nachahmer, und die viel konsultierte Zeitschrift AABN illustrierte unzählige Beispiele davon.⁸³⁸ Alle entsprachen dem organischen Prinzip (Kap. 3.2.), und die die breitgelagerte Kompaktheit, die geräumigen Erker, die Veranden, vereinheitlichenden Dächer (häufig mit der mansard-artig gebrochenen, sogenannten «Gambrel»-Form⁸³⁹), gruppierte Fenster mit Gittersprossung im oberen Bereich, Fledermausgauben und Wellentraufen in derselben Augenlidform wiederholen sich dabei haufenweise. Die meisten Motive gehen auf den englischen Wohnhausbau zurück, werden aber eher «hypotaktisch» zu einer einheitlich überschaubaren Masse zusammengeballt und weniger, wie in

England selber, «parataktisch» auseinanderdividiert. Im Übrigen sind die englischen Landhäuser generell mit mässig geneigten Satteldächern bedeckt, während die amerikanischen oft steil sind und die gesamte Apparatur zusammenfassen. Dieser nordamerikanische Beitrag zur Landhausarchitektur blieb angesichts der Bekanntheit der Richardsonian Romanesque allgemein unterschätzt, hat aber mehr oder weniger direkt auch den mitteleuropäischen Heimatstil massgeblich mitgeprägt.

Das deutsche Wohnhaus

Das grossbürgerliche deutsche Haus des Späthistorismus war bereits durch vielschichtigen Aufbau und Asymmetrien im Entwurf geprägt, insgesamt aber aus reformerischer Sicht architektonisch viel zu verzettelt. Verschachtelte Grundrisse bildeten unzählige Aussen- und Innenecken, die Fassaden waren durch Materialvielfalt sowie gotische oder renaissancestische Gliederungen und Fensteröffnungen gekennzeichnet, die Obergeschosse mitunter bereits mit rustikaleren Elementen wie Fachwerk, Teilwalmdächern oder Holzschalungen erweitert, die zusammen mit den spitzbehelmteten Türmchen und den First- und Helmstangen auf den Dächern einen prunkvollen, aber stilistisch wirren oberen Abschluss bildeten, der eine sehr unruhige Gesamterscheinung ergab (Abb. 120). In Georg Gottlob Ungewitters Entwurfsammlung zu Stadt- und Landhäusern von 1849 (1865 in der zweiten Auflage publiziert) fanden sich für den gotisierenden Historismus zahlreiche Vorzeigebispiele deutscher Wohnbauten, die bis Ende des 19. Jh. Nachahmungen zeitigten. Die meisten Entwürfe zeigten jedoch schlossartige Grossbauten mit turmartigen Auswüchsen sowie Dekorreichtum und taugten für bürgerliche Landhäuser nicht als direktes Vorbild, obgleich sie bereits als Gegenbewegung zur malerisch prunkenden Neugotik mit Gusseisenmasswerk, Zementwimpergen und Zink-Krabben gedacht waren. Es fanden sich darin aber auch Beispiele, die sich dazu eigneten, auch einfachen und «ärmsten Werken ihren Anteil von Kunstschönheit zu sichern»,⁸⁴⁰ und diese vermochten am ehesten auch auf

⁸³⁶ Hitchcock 1961, Abb. 62, 63; Sohst 2006, 177.

⁸³⁷ Hitchcock 1961, Abb. 58, 59, 72.

⁸³⁸ Beispiele auch in DBZ 1887, 1899/1900, bei Gmelin 1894, in den BAK sowie in BM 1 (1903), 103 f.

⁸³⁹ Vgl. hierzu Vogel 1910, 83.

⁸⁴⁰ Ungewitter 1865, Vorwort.



Abb. 123: Darmstadt, Entwurf für das Pfarrhaus von St. Martin (Aage von Kauffmann, 1886). Der noch von der Gotik geprägte Bau nimmt u. a. mit dem Fachwerk und der standerkerartigen Auslucht sichtlich Elemente aus Ungewitters Beispielsammlung auf und arrangiert diese zu einem kompakteren malerischen Entwurf, wie er gleichzeitig auch im amerikanischen Landhausbau angestrebt wurde. Für den reformerischen Heimatstil war das Haus ein bedeutender Wegbereiter. – AR 1886, T. 56.



Abb. 121, 122: Beispiele aus G. G. Ungewitters Sammlung von Stadt- und Landhäusern, die mit Fachwerkkonstruktionen und malerischem Aufbau traditionelle bürgerliche und ländliche Traditionen aufnahmen und zugleich reformerische Tendenzen vorwegnahmen. – Ungewitter 1865, Pl. 5, 20.



Abb. 124: Entwurf «Boulder» aus einem amerikanischen Wettbewerb, publiziert 1886 in AABN und anschliessend 1887 im ZBB. – ZBB (1887), 11.

das deutsche Landhaus zu wirken. Besonders vermittelnd wirkte dabei etwa das bekanntgewordene Pfarrhaus zur St.-Martins-Kirche in Darmstadt des dänischstämmigen Frankfurter Architekten Aage von Kauffmann (Abb. 121, 122).

Es blieb jedoch nicht dabei, sondern im reformerischen deutschen Wohnhausbau wurde zusätzlich der Einfluss angelsächsischer Landhausarchitektur spürbar.



Abb. 125: Kirchberg (Sachsen), Entwurf zur Villa Kramer (F. Rudolf Vogel). Die dispositive und makrostrukturelle Übereinstimmung sowie die Vorliebe für dieselbe Motivik wie im amerikanischen Wettbewerbsentwurf sind nicht zu übersehen. – AR (1892), T. 44.

Eine Wiederbelebung von deren wohnlichen Architekturmerkmalen war unschwer mit einem gleichzeitigen Rückgriff auf einheimische Traditionen begründbar, weil die Baumotive beidseits des Kanals ihre funktionalen Wurzeln hatten und zudem die ethnische Verwandtschaft germanischer Volksgruppen allgemein akzeptiert war. Demgegenüber enttarnten einige Kenner die als originell und neu dargestellten Leistungen durchaus als Nachahmung des angelsächsischen Vorbilds. So kritisierte 1904 der Publizist Ernst Zimmermann (1855–1929), dass «die Modernen, indem sie jene [...] englischen Elemente der *modernen Richtung* in sich aufgenommen haben, ganz unmerklich und wider ihren eigenen Willen doch an die Tradition angeknüpft, die sie, wo ihre Tätigkeit eine bewusste ist, so ängstlich zu vermeiden suchten».⁸⁴¹ Die erste erkennbare Reaktion auf das amerikanische Haus war das Frühwerk F. R. Vogels, der in Richardsons Architekturbüro tätig gewesen war. Für seine *Villa Heimchen* in Hannover, die ganz der amerikanischen Innendisposition mit verbundenen Wohnräumen verpflichtet ist und 1890 vollendet war, wurden gar die Baumaterialien aus Nordamerika importiert.⁸⁴² Das



Abb. 126: Berlin-Grünwald, Landhaus Kalisch-Lehmann (Hermann Solf, 1890–91) mit evidenten formalen Bezügen zu Chamberlins Wettbewerbsentwurf «Bumpkin» (Abb. 118), jedoch materiell und formal ebenso den regionalen Verhältnissen angepasst. – BAK 4 (1891), Taf.

Wohnhaus Linkelmann in Hannover war eine architektonische Weiterentwicklung davon, während die *Villa Kramer* in Kirchberg in Sachsen offensichtlich nach dem Vorbild eines bereits 1885/86 im AABN und im ZBB publizierten Preisträgerentwurfs aus einem nordamerikanischen Hauswettbewerb entworfen wurde (Abb. 124, 125).⁸⁴³ Die übrigen Villen Vogels sind eher amerikanische Nachahmungen und weniger Vorboten eines davon beeinflussten deutschen Heimatstils. Dasselbe gilt für Martin Dülfers bekanntes «Landhaus Curry» bei Riederau am Ammersee, das er für eine Amerikanerin explizit nach deren persönlichem Geschmack errichtete.⁸⁴⁴

Eine breitere, kreativere und nachhaltigere Rezeption setzte um 1890 vor allem in der Berliner Region ein.

⁸⁴¹ Zimmermann 1904, 128.

⁸⁴² Sohst 2006, 196, Abb. 172, 173.

⁸⁴³ AABN (1886), No. 551; Lewis 1972, 280–282, spricht von einem Plagiat; Sohst 2006, 114f.; AR 8 (1892), Taf. 44.

⁸⁴⁴ Sohst 2006, 197, 203.



Abb. 127: Eberswalde (Brandenburg), Forstkasino (Emil Jacob, 1892–93), ein klarer Reflex auf Ungewitters Pfarrhaus für Darmstadt (Abb. 123), jedoch von den gotischen Stilreminiszenzen weitgehend befreit und verstärkt auf flächig-physiognomische Wirkung ausgerichtet. – BAK 6 (1893), Taf.

Heute wenig bekannte Architekten wie Hermann Solf, Hermann von Holst (1874–1955), Otto Rieth und Emil Jacob, die zum Leserkreis des ZBB und der DBZ gehört haben dürften, überraschten mit Landhausneubauten in Berliner Stadtteilen Grunewald, Neu-Babelsberg oder Steglitz, die sich deutlich von den unruhigen eklektizistischen Prunkvillen der Nachbarschaft unterschieden.⁸⁴⁵ Mit ihrer kompakten Anlage und der tendenziellen Höhenwirkung, den beruhigten Silhouetten, hellem Putz, breiten und funktional stark differenzierten Fenstern, Ziegelbehang, grossen Erkern, sogenannten Bay- oder Oriel-Windows⁸⁴⁶, Schornsteinen und Fledermausgauben

standen die Entwürfe dem amerikanischen Haus besonders nahe (Abb. 126, 127).⁸⁴⁷ Gleichzeitig bauen diese deutschen Landhäuser etwa mit ihrer Putzverwendung und steilen Ziegeldächern auf regionalen Traditionen auf und überwinden dabei im Sinne der Reformarchitektur sowohl Historismus als auch eindeutige Nachahmung bereits, die beispielsweise noch den späteren Wohnhausbauten des wesentlich bekannteren England-Rezeptors Otto March anhaftet.⁸⁴⁸

Die Bedeutung dieser Berliner Landhäuser für die Entwicklung des reformerischen Heimatstils blieb in der Forschung bislang unterschätzt,⁸⁴⁹ obwohl die vorwiegend in den *Blättern für Architektur und Kunsthandwerk* (BAK) abgebildeten Neubauten damals nicht unbekannt waren.⁸⁵⁰ Gerade die Villen in Grunewald gehörten nebst Kolonien in München deutschlandweit zu den ersten Ansammlungen bürgerlicher Wohnbauten, welche konkret selbst aus Schultze-Naumburgs Sicht bereits Ende 19. Jh. allmähliche «Besserung» versprachen.⁸⁵¹ Während in München oder Frankfurt am Main bereits regionsspezifischere vernakuläre Strömungen eingesetzt hatten, kamen die erwähnten amerikanisch inspirierten Wohnbauten vielleicht aufgrund der dynastischen Beziehungen vor allem in der Berliner Region auf.⁸⁵² Auf diesen Konzepten baute auch Alfred Messel (1853–1909) auf, der kurz nach 1900 als weitem geschätzte Autorität in Architektenkreisen diesen Stil offenkundig und mit wesentlicher Wirkung auf die Schweiz weiterverbreitet hat.

Wie sehr Messels Wohnhausbauten für den reformerischen Heimatstil formprägend gewirkt haben, haben zwar Julius Posener und Stefan Muthesius bereits hervorgehoben, doch selbst die jüngste Publikation zu Messel

⁸⁴⁵ BAK 4 (1891), 5 (1892), 6 (1893). Jacobs Forstkasino in Eberswalde auch in DBZ 28 (1894), T. 1. – Zu Hermann Solfs Villa Kalisch-Lehmann vgl. Walter 2016, 210.

⁸⁴⁶ Von diesen eine grosse Skizzensammlung in AABN (1882), 327. – Zur englischen Gewohnheit der Dachziegel als Wandbekleidung sowie weiteren Eigenheiten vgl. Issel 1923, 204–211. – Das «Oriel-Window» ist ebenfalls eine Ausbuchtung, reicht im Vergleich zum Bay-Window jedoch nicht bis an den Boden und weitet normalerweise in geringer Höhenausdehnung ein Obergeschoss oder einen Giebel aus. Besonderen Bezug nahm darauf der deutsche Architekt Fritz Schumacher mit seinen Villenbauten.

⁸⁴⁷ W. S. 1887, 339.

⁸⁴⁸ BAK 9 (1896); Abb. 201 bei Walter 2016, Bd. 2.

⁸⁴⁹ Die Herkunft des reformerischen Wohnhausbaus ist trotz thematischer Behandlung oft nicht analysiert worden, vgl. Hofer 2005, 41 f., 72 f., 133 f.

⁸⁵⁰ BAK 4 (1891), 5 (1892), 6 (1893). Jacobs Forstkasino in Eberswalde auch in DBZ 28 (1894), T. 1. – Über die Villenkolonie Grunewald vgl. ZBB (1894), 55 f., 533 f.

⁸⁵¹ Schultze-Naumburg 1897, 18.

⁸⁵² Muthesius 1974, 111.



Abb. 128: Chicago, Wohnhaus Jamieson, J. L. Silsbee, 1892. – Graef/Hinckeldeyn 1897, Taf. 112.



Abb. 129: Berlin-Wannsee, Landhaus Springer (Alfred Messel, 1901–02). Sowohl in der gebrochenen Dachgestaltung (sog. amerikanisches Gambrel-Dach), der Verschindelung als auch im asymmetrisch in die Giebelfront hineingestalteten Schornstein sind Parallelen zum bei Graef/Hinckeldeyn abgebildeten Wohnhaus Jamieson erkennbar. Die Gambrel-Form wurde im Heimatstil weitem zu einem bevorzugten Giebelmotiv. – Muthesius 1905a, 19.

von 2009 hat es versäumt, diese Beobachtung zu vertiefen.⁸⁵³ Messel gehörte nach 1900 zu den angesehensten Architekten im deutschen Sprachraum. Sein berühmtestes Bauwerk, das (zerstörte) Berliner Warenhaus Wertheim, erhielt schon kurz nach Vollendung des letzten Bauabschnitts 1906 grösste Anerkennung,⁸⁵⁴ und in zahl-

reichen Zeitschriften wurde Messel als ein Architekt gepriesen, der alle Zeitgenossen überragte.⁸⁵⁵ Bereits sein Frühwerk, etwa das Haus Lessingstrasse 38 in Berlin, verband regionale Eigenheiten wie das Motiv der Auslucht (Abb. 123) mit dem angelsächsischen Vorbild.⁸⁵⁶ Dass Messel gerade für seine Landhausentwürfe auch den nordamerikanischen Wohnhausbau verfolgte, ist nicht von der Hand zu weisen (Abb. 128, 129). Als einer der ersten Villenarchitekten liess er jegliche applikative Dekoration fort, verzichtete im Vergleich zum angelsächsischen Vorbild aber auf die hohen Schornsteine und prägte mit den grossflächigen Steildächern eine durchaus «unenglische» Bauweise, die sich in Formulierung und Materialisierung verstärkt mitteleuropäischen Traditionen annäherte. Zudem inszenierten die Architekten der Berliner Region die Ziegelbedeckung in struktureller Auffälligkeit, Messel vorwiegend mit Pfannenziegeln, andere wie Albert Gessner oder Fritz Schumacher eher mit sogenannten Kronendächern (Abb. 127, 132). Um 1900 etablierte Messel auf dieser Grundlage das Prinzip eines einfachen organischen Entwurfs (Kap. 3.2.1) mit starker Betonung des kontinentalen Ziegeldaches über hell verputztem Massiv- oder Fachwerkbau. Die um 1890 noch starke Inszenierung des Fachwerks reduzierte Messel auf eine schlichte Gestaltung der Dachgiebel und nach 1900 zunehmend auf eine einheitliche Putzfläche, und F. R. Vogel qualifizierte die ausgestanzt erscheinenden, gruppierten Fenster im schlichten Putzbau als wichtig für ein «Schönheitsgefühl» am malerischen Aufbau.⁸⁵⁷

Diese entwerferische Haltung erstreckte sich auf zahlreiche Bauaufgaben, ist in den BAK in hervorragenden Abbildungen nachzuverfolgen und kennzeichnet den deutschen und schweizerischen Heimatstil grundlegend. Die meisten Bauten Messels wurden in weiteren Zeitschriften wie BM, AXXJ oder AChb abgebildet und haben unmittelbar offensichtlich grosse Wirkung entfaltet. Dass z.B. das Giebelmotiv mit Auslucht auch im Schweizer Reihenmietshausbau mehrfach rezipiert wurde, lässt sich kaum anders als eine Reaktion auf Messels Strahlkraft deuten, zumal diese vorwiegend sächsische

⁸⁵³ Muthesius 1974, 111. – Vgl. auch Posener 1979, 160, 346; Blauert et al. 2009.

⁸⁵⁴ Nachtlicht 1907, 6.

⁸⁵⁵ MBF 4 (1905), 61; Scheffler 1905a; DBH 12 (1908), 281 (Nekrolog Olbrich); DBH 13 (1909, Nekrolog Messel); BM 9 (1910), Beilage o.S.; SBZ 53 (1909), 197.

⁸⁵⁶ Entwurf im ZBB 14 (1894), 355. – Die fortschrittlichen Qualitäten des Reihenmietshausbaus im Werk Messels behandeln insbesondere Bullock/Read 1985, 130 f. – Zur Auslucht vgl. Issel 1923, 329.

⁸⁵⁷ Muthesius 1905a; Muthesius 1907a; Vogel 1898, 53.



Abb. 130: Berlin-Grünwald, Villa Braun (Alfred Messel 1899–1900). – AChb 2 (1901), Taf.



Abb. 131: Darmstadt, Villa Back (Alfred Messel 1901–02). – Muthesius 1907a, Taf. 1.

Bauform in der Schweizer Traditionsarchitektur nicht bekannt war.⁸⁵⁸ Messels Villa Braun in Grünwald (Abb. 130) dürfte mitverantwortlich dafür sein, dass sich der sogenannte Niedersächsendach, also die aus Sattel- und Teilwalmdach zusammengemischte Dachform mit der Wiederaufnahme des ursprünglich offenen und aus bäuerlicher Architektur stammenden Rauchabzuges («Ulenloch», «Eulenloch»), in Form einer kleinen Giebelwand als Heimatstilelement weit verbreitete.⁸⁵⁹ Auch die Wellentraufe am Teilwalmdach und der mit Gebäudeflucht und Dachhaut verbundene Erker, in der Folge häufig appliziert, treten in Messels Bauten in der Darmstädter Villa Back (Abb. 131) und am Pfortnerhaus der Villa Dotti in Berlin-Grünwald bereits kurz nach 1900 auf. Selbst Paul Schultze-Naumburg, der nur selten aktuelle Bauwerke würdigte, erwähnte dieses Pfortnerhaus in seinen *Kulturarbeiten* als «Gehäuse für ein bescheidenes aber behagliches Dasein» und machte dadurch zusätzlich auf diesen Bau aufmerksam.⁸⁶⁰ Gemäss den Originalabbildungen aus der Zeit der Jahrhundertwende hat sich

auch die weisse Fassung der Fenstersprossen, ein gesamtästhetisch nicht zu unterschätzendes Motiv des Heimatstils, erst seit Messels Villen richtig verbreitet, nachdem die meisten angelsächsischen Vorbilder und auch die deutschen Landhäuser des späten 19. Jh. noch dunkle oder holzfarbene Sprossen besaßen.

Weitgehend gleichzeitig und teilweise in unverkennbarer Nachfolge zu Messel haben deutsche Reformarchitekten wie Fritz Schumacher, Hart & Lesser, Heinrich Metzendorf, Hugo Eberhardt, Richard Riemerschmid, Friedrich Pützer, Albert Gessner oder der etwas exzessiv entwerfende Freiburger Rudolf Schmid diesen Heimatstil weiter verbreitet und vermutlich ergänzend dazu beigetragen, dass die Stil Tendenz und der entsprechende Formenschatz zu einem weitem anerkannten Allgemeingut wurde.⁸⁶¹ Auch Pflughard & Haefelis für die Schweiz einflussreiches Eigenheim «Öpfelbäumli» in Zürich (1903–04)⁸⁶² zeigt sich in der stilistischen Grundhaltung und baulichen Details wie dem Stubenerker besonders stark von Messels Wohnbauten angeregt.⁸⁶³ Fritz Schumacher

⁸⁵⁸ Abb. 202 bei Walter 2016, Bd. 2.

⁸⁵⁹ Hahm 1928, 68. Die Dachform wurde in vorindustrieller Zeit bereits für Vorrats- und Bodenraum genutzt, vgl. Kiehl 1904, 26, und war auch im angelsächsischen Landhausbau wieder aufgenommen worden (AABN (1884), 432).

⁸⁶⁰ Posener 1979, 206.

⁸⁶¹ Hart & Lessers oder Paul Baumgartners Wohnbauten in Berlin-Grünwald besonders augenfällig, abgebildet in: BM 6 (1907/08), 3 ff., 118.

⁸⁶² Im Heimatschutz 1 (1906), 14f. als eines der ersten Beispiele «eines guten modernen Landhauses» propagiert, vgl. Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 102.

⁸⁶³ Abb. 205 bei Walter 2016, Bd. 2.



Abb. 132: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07). Das Halbkreisfenster und die alternierenden Säulenbündel erinnern noch an das amerikanische Vorbild, der materielle und stilistische Ausdruck weisen jedoch direkter auf den Heimatstil der Berliner Region wie in Abb. 127. – Autor, 2019.

ist nahezu gleichberechtigt neben Messel zu stellen, zumal er nach seinem Besuch in England 1898 seine Landhäuser mit demselben «Anschluss an die handwerkliche Tradition» und mit «Rücksicht auf die Lebensbedingungen des Bewohners» ausgebildet hatte. Auch er hatte die angelsächsische Landhausarchitektur studiert und verband sie mit einheimischen Traditionen,⁸⁶⁴ und der Aufbau des Inneren seiner Wohnhäuser entsprach bereits dem englischen Dielensystem, das Hermann Muthesius erst später grundsätzlich bekannt machte.⁸⁶⁵ Schliesslich vermochten auch gründliche Lehrbücher wie Hans Issels erstmals 1906 erschienenes *Entwerfen der Fassaden* den Formgeist der dort häufig abgebildeten Berliner Wohnhäuser in alle Winkel des deutschsprachigen Europas zu tragen. Hermann Muthesius' Wohnhausbauten erhielten demgegenüber im Gegensatz zu seinen bedeutenden Schriften nicht jene Beachtung, die oft angenommen wird, nicht zuletzt, weil ihr Äusseres ent-

wurfskünstlerisch eher hinter dem Werk anderer bedeutender Reformarchitekten zurücksteht.⁸⁶⁶

Auswirkungen auf den Schweizer Kirchenbau

Zahlreiche Schweizer Kirchenbauten des Heimatstils werden nur durch die Vorkenntnis der oben beschriebenen Landhausarchitektur verständlich. Und obwohl zahlreiche Schweizer Heimatstilbauten in ihrer Gesamtgestalt auch von regionalen Bauweisen geprägt sind (S. 368), konstituierten vorwiegend die Prinzipien der Wohnhausarchitektur Englands, Nordamerikas und Deutschlands den reformerischen Heimatstil im Sinne eines baukünstlerischen Klimas, das auch die schweizerischen Architekten ihren Entwürfen für Wohnbauten,⁸⁶⁷ Ausstellungsbauten, Schul- und Sozialbauten, Bahnhöfen, Fabriken und Kirchen zugrunde legten. Hell verputzte Baukörper mit differenzierten Fenstern, Schutzgesten, Eingangsvor-

⁸⁶⁴ Abb. 206 bei Walter 2016, Bd. 2.

⁸⁶⁵ Haenel 1903, 293 f.

⁸⁶⁶ Posener 1979, bes. 127 f.

⁸⁶⁷ Baudin 1909.



Abb. 133: Spiez, ref. Pfarrhaus (Bischoff & Weideli, 1905–07), das sich dem Stil der Kirche bewusst angleicht und ebenso an die frühen deutschen reformerischen Wohnhausbauten erinnert. – Autor, 2006.

hallen, Loggien im Ecken- und Dachbereich, erkerartige Auskragungen, teilweise Ziegelbehang, Holzbaudetails, bossierte Sockel- und Eckquader und grossflächige steile Ziegeldächer mit auffälligen Fledermaus- oder Schleppegauben, wie sie sich im reformerischen deutschen Wohnhaus der Berliner Region verbreitet hatten, wurden zur prägenden Gestaltungsgrundlage (Abb. 132, 134, 138 u. a.) und formierten die Sprache des reformerischen Heimatstils. Teilweise ergänzt durch einige monumentale Elemente, war auch der Schweizer Kirchenbau gänzlich davon erfasst, ohne des ehemals vermuteten Vorbilds der rustikalen anglikanischen Schweizer Touristenkirchen englischer Architekten zu bedürfen.⁸⁶⁸ Waren auch direkte Einflüsse aus England vor allem im Œuvre des Architekten Alexander Koch schon vor 1900 präsent und weisen auch einige Reformkirchen formale Parallelen zu den Touristenkirchen auf, so scheint dennoch kaum eine kausale Korrelation zu bestehen, nicht zuletzt weil diese Kapellen aufgrund der fehlenden Verbreitung durch damalige Architekturzeitschriften den Reformarchitekten wohl gar nicht bekannt waren.⁸⁶⁹

Dagegen zeigen sich zwischen Schweizer Reformkirchen, dem Domestic Revival und dessen deutscher



Abb. 134: Degersheim, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1906–07). Die hohen, grossflächigen und gaubenbesetzten Steildächer mit funktionalen Traufenversätzen und die Quereingänge erinnern stark an die reformerische deutsche Landhausarchitektur. Sakral wirken fast einzig die gekuppelten Rundbogenfenster, die analog zum Wohnhausbau gruppiert sind. – Autor, 2020.

Rezeption auch in entwerferischen Details diverse Ähnlichkeiten, von denen hier nur die auffälligsten herausgegriffen seien: Die häufige, zugleich an angelsächsische Wohnhausarchitektur und Stadttore erinnernde Fassadengestaltung mit einem oder zwei erkerartig eingebundenen Treppentürmen und grossflächigem Hauptfenster wurde an der Kirche Degersheim vielleicht erstmals für einen Sakralbau in funktional konsequenter Wirkung vorgesehen, hat aber vorwiegend in Wohn- und Ausstel-

⁸⁶⁸ Meyer 1973, 81 f.; deutlich vorsichtiger Muthesius 1974, 111. – Ausführliche Besprechung bei Walter 2016, 202–205.

⁸⁶⁹ Generell hat die relativ konservative Neugotik der anglikanischen Kirche allenfalls auf den Schweizer Späthistorismus abgefärbt (vgl. Curjel & Mosers Johanneskirche Bern, Wettingen und St. Michael in Zug), jedoch kaum auf die kontinentale Reformarchitektur (Muthesius 1901a, 161).



Abb. 135: Worcester (Mass.), House C. F. Washburn (Roussiter & Wright, um 1888) als eines von unzähligen Beispielen des anglo-amerikanischen Landhausbaus mit dominanten polygonalen Standerkern, die hier symmetrisch eine Vorhalle einschliessen und meist organisch aus der Dachfläche herauswachsen. – AABN (1888), 630.

lungsbauten ihre Vorläufer (Abb. 135, 308).⁸⁷⁰ In der Nachfolge der Kirchen Degersheim und Spiez wurde dieses Motiv – teilweise auf einen einzelnen Treppenturm beschränkt – von diversen Architekten und konfessionsunabhängig für die Kirchen Arosa, Biberist-Gerlafingen, St. Margrethen, Romanshorn (Rimlis Entwurf für die kath. Kirche), Ried-Mörel, Arlesheim und entfernter auch in den Kirchen Plaffeien und Gerliswil übernommen (Abb. 136, 368, 370 u. a.).

Die Dächer von Bischoff & Weidelis Kirchenbauten in Spiez und Wallisellen sind als sogenannte Kronendächer ausgeführt (Abb. 132), bei dem die Ziegel jeweils in doppelten Horizontalreihungen gepaart angeordnet sind.⁸⁷¹ Diese Eigenheit böhmischer und nordostdeutscher Tradition war in der Schweiz vor 1900 kaum gebräuchlich, dürfte sich aber im Zusammenhang mit der frühen Heimatstilarchitektur der Berliner Region als neuartige Besonderheit verbreitet haben und wurde um 1905–1910 mehrfach eingesetzt.⁸⁷² Vordergründig aus lieferungstechnischen, hintergründig aber vermutlich aus



Abb. 136: Biberist-Gerlafingen, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf von Flügel & Widmer, 1906. Eine verkleinerte Variante der oben erwähnten Fassadengestaltung mit Vorhalle und Emporentreppenturm, ausserdem mit charakteristischer, danach jedoch nicht ausgeführter Wellentraufe am Teilwalmdach. Einzigartig, jedoch stiltypisch ist der Einsatz des beliebten Halbkreisfensters am Glockengeschoss. – Zürcher 2009, 6.

ästhetischen Gründen schlugen Bischoff & Weideli bereits im Sommer 1905 für die Kirche Spiez dieses Kronendach vor,⁸⁷³ denn was Hans Bernoulli später über dessen Vorzüge niederschrieb, dürfte für die besonders gefühlvoll entwerfenden Bischoff & Weideli ebenfalls gegolten haben: «Die Kronendachdeckung, wie sie gegenüber der einfachen und Doppeldeckung des Südens im nördlichen Deutschland gebräuchlich ist, ergibt wagrecht verlaufende Schattenstreifen. Dadurch wird dem schwachen Relief des Materials eine immer noch deutliche Teilung abgewonnen und eine gewisse Zusammenfassung erreicht.»⁸⁷⁴

⁸⁷⁰ ACA (1889), 8, mehrere Beispiele in *The Builder* (1891, 1893, 1894). Als mögliche bildliche Vorstufe zu erwähnen ist auch der Entwurf zum Stadtgarten-Restaurant in Gelsenkirchen des Architekten G. R. Risse in *DtKo* 8 (1898), Heft 6, Nr. 90, 22 sowie Architekt Rudolf Brünings Gebäude an der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung von 1902, das damals besonders gewürdigt wurde, vgl. *SBZ* 40 (1902), 123 f., 153.

⁸⁷¹ Zum Kronendach vgl. *Der Dachdecker und Bauklempler* (Leipzig 1901), 32 f.

⁸⁷² Bereits bei der Villa in Neu-Babelsberg, 1891–92 von Architekt Holst, Berlin (*BAK* 5 (1892), T. 65) oder im Forstkasino Eberswalde (*BAK* 6 (1893)).

⁸⁷³ Kga Spiez, Bkp.

⁸⁷⁴ Bernoulli 1912, 37–40, 49 f.



Abb. 137: North Easton, Ames Gate Lodge (Henry H. Richardson, 1883), als frühes Beispiel des Wiederaufgreifens der Wellentraufe und der Fledermausgauben. – Wikimedia Commons.

Zum häufigen Motivschatz des Heimatstils gehören auch Fledermaus- oder Froschmaulgauben und die formal vergleichbare Wellentraufe, welche auch für den physiognomischen Eindruck der Architektur eine wichtige Rolle spielen (Kap. 3.2). Beide Motive gehen auf die traditionelle Reetbedachung am Hausbau des flachen Nord- und Osteuropas zurück, wurden im östlichen Deutschland bereits um 1800 auch mit Ziegeldächern eingesetzt und in reformerischen Landhäusern und darauf u. a. auch im Schweizer Kirchenbau wieder aufgenommen (Abb. 137, 138).⁸⁷⁵ In Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* sind die Motive in den Abbildungen «guter Beispiele» vorindustrieller Zeit ebenfalls häufig zu sehen, und kurz darauf verbreiteten sie sich auch in der Schweiz, wo sie zuvor oft nur in verkümmelter Kleinform zu sehen waren. An der Kirche Degersheim wurde das Motiv der Fledermausgau-

be zur prägenden Dachflächengestaltung (Abb. 134), seither nahmen es manche Schweizer Architekten für den Kirchenbau auf, und heute ist das Motiv landesweit ein nahezu sicherer Fingerzeig für die Entstehung eines Bauwerks zwischen 1907 und 1914. Seiner geschwellten Gestalt wegen wurde es auch schon als Motiv des Jugendstils missverstanden, dessen Formempfinden es immerhin entgegenkam.⁸⁷⁶

Die Gleichzeitigkeit von gewellten Dachformen und Kronendächern über Putzbauten mit saumartigem Dekor, wie es an den schweizweit trendsetzenden Bauten Bischoff & Weidelis häufig anzutreffen ist, ähneln insbesondere Beispielen aus dem östlichen Deutschland bzw. Dresden, die auch in anderen Bereichen festzustellen sind (S. 170, 227). Gerade das bekannte Architekturbüro Schilling & Graebner wurde damals, ähnlich wie Alfred Messel, verbreitet als Vorreiter anerkannt. Bischoff & Weidelis Annakapelle in Zürich scheint in ihrer äusseren Erscheinung mit zentralem Risalit unter Mansardwalmdach (bereits von Alfred Messel oder Ludwig Hoffmann mehrfach dergestalt komponiert⁸⁷⁷) bis in Detailbereiche von neuer Architektur der Dresdener Umgebung ange-regt, etwa von Rudolf Kolbes kleiner Kirche in Graupa⁸⁷⁸ sowie von Schilling & Graebners Badehausneubauten im sächsischen Bad Elster, die während des Baubeginns der Zürcher Kapelle 1909 in MBF abgebildet waren und all-fällige Planänderungen noch beeinflusst haben könnten (Abb. 139, 140). Das Konzept der ornamentierten Bogenleibungen und der Interieurkunst nimmt ebenfalls Dresdener Vorbilder auf.⁸⁷⁹ Auch Rittmeyer & Furrers Entwurf zur Winterthurer Friedhofskapelle⁸⁸⁰ ähnelt auffallend dem kurz zuvor in MBF publizierten Konkurrenzentwurf einer klassisierenden Kapelle für den Dresdener St.-Pauli-Friedhof, so dass eine Vorbildwirkung

⁸⁷⁵ Walter 2016, 215; Hitchcock 1961, 203; Brunskill 1981, 81–93; Thiede 1936, 46, 58. – An sächsischen Bauerngehöften exemplifiziert in Bauernhaus 1906, Taf. Königreich Sachsen Nr. 5. – Koch 1894, 119f. besagt, dass das Motiv noch um 1890 kaum appliziert wurde.

⁸⁷⁶ Dosch et al. 1986, 23.

⁸⁷⁷ Vgl. Messels Berliner Handelsgesellschaft, abgebildet in: BAW 4 (1902), 312f., oder Hoffmanns Rudolf-Virchow-Krankenhaus am Augustenburger Platz in Berlin (DBZ 41 (1907), T. o. S.

⁸⁷⁸ MBF 9 (1910), 223, jedoch bereits um 1908 erbaut.

⁸⁷⁹ MBF 8 (1909), 63. – Bischoff & Weidelis Pläne zur Annakapelle wurden zwar bereits am 11. Dezember 1908 eingereicht, doch sind nachträgliche Änderungen auch nach Beginn der Bauarbeiten (Januar 1909) noch wahrscheinlich, zumal der Hauptbaukörper ursprünglich beidseitig mit einem quer zum heutigen Firstverlauf stehenden Krüppelwalmdach hätte abgeschlossen werden sollen und die Leibungen der Drillingsfenster ursprünglich mit versetzten Quadern und noch nicht ornamentiert angenommen waren (vgl. Fs Annakapelle 1989, 16–19).

⁸⁸⁰ SBK 2 (1910), 216f.



Abb. 138: Wallisellen, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1907–08) mit auffälligen Wellentraufen an Eingangsvorhalle und Turm, ebenso mit dem damals modischen Kronendach und Fledermausgauben. – Autor, 2020.



Abb. 139: Bad Elster, Badehausneubauten (Schilling & Graebner, 1908). – MBF 8 (1909), 63.



Abb. 141: Dresden, St.-Pauli-Friedhof, Kapelle, Entwurf Schilling & Graebner, um 1908. – MBF 8 (1909), 62.



Abb. 140: Zürich, Annakapelle (Bischoff & Weideli, 1909–10). Die formale Ähnlichkeit mit den Badehausbauten in Bad Elster geht über die Makrostruktur und Detaillierung bis zur Gemeinsamkeit eines mittigen, zwischen zwei symmetrische Nachbarbauten eingeschobenen Traktes. – Autor, 2007.

sehr plausibel erscheint (Abb. 141, 142).⁸⁸¹ Genannt sei schliesslich die eigenwillige Chorpartie der ref. Kirche Mammern, deren seichte, eingezogene Konche von einem kongruent gewölbten Dach gedeckt ist, das sich vom Walm des Hauptdaches wie ein spitz zulaufender Buckel abhebt – ein Motiv, das dem Architekten von Schilling & Graebners Dresdener Christuskirche bekannt gewesen sein dürfte.

Reformkunst

«The Studio» als Vermittlungsmedium

Die im Kunstgewerbe kurz nach 1900 vorherrschenden Formenmerkmale wirkten stark auf die Innen- und Ausstattungskunst des reformerischen Heimatstils und ergänzten den meist sparsam gegliederten architektonischen Entwurf massgeblich. Diese Reformkunst und ihre handwerkliche Herstellung gehen auf die englische Reformbewegung zurück, wobei vor allem die Zeitschrift *The Studio*, das vom Künstler Gleason White gegründete programmatische Magazin der *Arts and Crafts Exhibition Society*, kurz vor der Jahrhundertwende eine wesentliche Rolle für den geistigen Kunsttransfer spielte.⁸⁸² Hier wurden die Werke der Ausstellungen der *New Gallery* in London publiziert, durch welche «auch auf dem Kontinent ein heftiges Verlangen auftauchte, aus dem alten stilreproduzierenden Getriebe der Kunstaübung her-

⁸⁸¹ MBF 8 (1909), 62.

⁸⁸² Zur Zeitschriftenkultur um 1900 und der Vermittlung von *The Studio* und anderen s. Darmstadt 1976, 192–195.



Abb. 142: Winterthur, Abendkonditionshalle (Rittmeyer & Furrer, Entwurf 1909/10). Die Frontgliederung mit Portikus, die kleinen Quadratfenster und das weich gebrochene Walmdach erinnern nicht zufällig an die abgebildete Kapelle des St.-Pauli-Friedhofs. Deren definitive und etwas modifizierte Ausführung war zudem in derselben Nummer der Zeitschrift MBF abgebildet und zeigt eine Dreibogenvorhalle sowie ein stärker geknicktes Mansard-Walmdach, die schliesslich auch die ausgeführte Winterthurer Abendkonditionshalle aufweist. – SBK 2 (1910), 216/217.

auszukommen und neue Wege zu suchen». ⁸⁸³ Dass der Reformkunst auch ein Wille zur «neuen Form» inneohnt, die durch den «Ruf nach dem neuen Stil» vor allem das Kunstgewerbe der 1890er Jahre zu erfassen begann, ist eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis des reformerischen Heimatstils. ⁸⁸⁴ Alfred Lichtwark bestätigte um 1900, dass durch *The Studio* die englischen Ideen im deutschen Hausbau und dessen Einrichtung mittlerweile eine mächtigere Anziehungskraft ausübten als alle Gedanken von Akademien und Bau-schulen, ⁸⁸⁵ und André Lambert durchschaute die erste Ausstellung der *Darmstädter Künstlerkolonie* auf der Mathildenhöhe 1901 trotz der Betitelung *Ein Dokument deutscher Kunst* primär als Zeitdokument englischer Rezeption: «Wir leben so rasch, dass «Studio», «Moderner Stil», «Jugend», «Sezessionsstil», «Art Nouveau», kaum einige Jahre am Leben, schon alte Begriffe sind

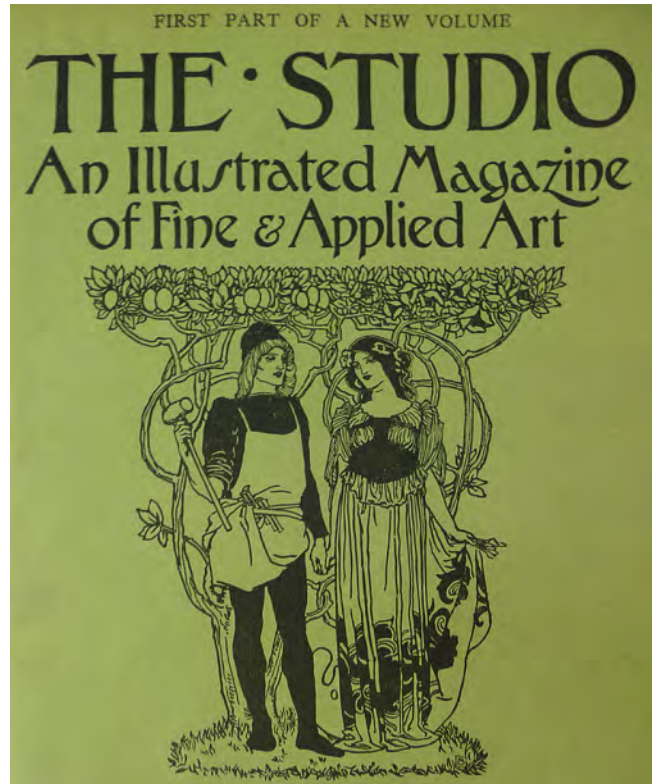


Abb. 143: Titelbild der bekannten Zeitschrift «The Studio» mit ihrem einflussreichen Bäumchenmotiv. – The Studio, Ausgabe 1898.

[...] Sprechen wir es offen aus: Der neue Stil ist in England entstanden», und den Beweis erbringe die Zeitschrift *The Studio* seit 1892. ⁸⁸⁶

Die in *The Studio* enthaltenen Illustrationen regten nicht nur zur Gründung ähnlicher Zeitschriften auf dem Kontinent an, sondern wirkten auf die kunstgewerbliche Produktion und das Architekturschaffen in ganz Europa ein. ⁸⁸⁷ Weder der Münchner noch der Brüsseler Jugendstil, weder die volkskunsthafte Einrichtungen noch die nüchternen Keramiken der Innenkunst sind unabhängig von den in *The Studio* vermittelten Kunstbewegungen betrachtbar. Die Zeitschrift war aber nicht nur unter neuerungssüchtigen «Modernen», sondern auch in Heimatschutzkreisen beliebt, klassifizierte doch der Schwei-

⁸⁸³ Muthesius 1905, Bd. 1, 98 f., hier auch zur englischen Entwicklung des Schulwesens im Kunstgewerbe auf der Basis von Prinz Albert, Gottfried Semper und dem Southkensington Museum.

⁸⁸⁴ Behrendt 1920, 55, 74.

⁸⁸⁵ Lichtwark 1901, 79.

⁸⁸⁶ SBZ 38 (1901), 77 ff., 87 f., 99 f. – Als mutmassliches Vorbild besonders zu beachten ein Haus von C. F. A. Voysey in Bedford Park.

⁸⁸⁷ Moravánszky 1988, 149, konkreter zu Max Laeuger in Zusammenarbeit mit Curjel & Moser vgl. Preiswerk-Lösel 2007, 71 f.

zer Carl Albert Loosli *The Studio* als ein wichtiges Periodikum für heimatschützerische Anliegen.⁸⁸⁸ Im deutschen Kirchenbau lässt sich vor allem Schilling & Graebners stuckierte Deckengestaltung der Dresdener Kreuzkirche (1897–1900) dem japanisch beeinflussten Bäumchen-Jugendstil aus *The Studio* (Abb. 143) zuordnen.⁸⁸⁹ Im Schweizer Kirchenbau wurden die stilisierten Rosenblüten an den Beschlägen der Kirchentüren in Degersheim (Abb. 193) oder den Glasmalereien der Kirche Weinfeld eindeutig von Arbeiten in *The Studio* angeregt, letztlich wohl von den Glasmalereientwürfen Selwyn Images oder Talwin Morris'.⁸⁹⁰

Das Verhältnis von Reformkunst und Jugendstil

Das Echo auf *The Studio* war auf dem Kontinent immens und äusserte sich in Kunstausstellungen und in Künstlerindividuen, die ganz neue Gestaltungsfreiheiten suchten. Die ersten für die neue Kunstgewerbeströmung relevanten Ausstellungen wurden 1906 demgemäss zusammengefasst, dass in Dresden 1897 erstmals die Belgier um Henry van de Velde auftraten; zwei Jahre später, in Dresden 1899, schufen die Deutschen vergleichbare Werke, denen man «heute nur mit einem mitleidigen Lächeln begegnen würde», denn Pflanzenstilisierungen und die gegenstandslosen empfindungsreich peitschenden Linien galten 1906 längst als überwunden.⁸⁹¹ Diese künstlerischen Betätigungen um die Jahrhundertwende wurden schon bald unter dem Begriff Jugendstil zusammengefasst, der sich in der populären Anwendung inzwischen auch als Bezeichnung für die gesamte Architektur zwischen 1895 und 1920 etabliert zu haben scheint. Dagegen ist kaum anzukommen, doch ob die generelle Bezeichnung aller Phänomene mit Jugendstil Sinn macht oder nicht, ist gegenüber dem differenzierten Interesse an spezifischen Strömungen letztlich zweitrangig. Jedenfalls hat bereits die Architektur- und Kunstkritik um 1900 die dekorativen kunstgewerblichen Bewegungen zu Recht differenziert, und die Reformen verstanden unter «Jugendstil» bestenfalls die Marotte, aus den linearen For-



Abb. 144: Basel, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1898–1901). Jugendstilornamentik am Kanzelbogen mit stiltypischen Engelsgestalten. – Autor, 2020.

menschöpfungen Henry van de Veldes oder Victor Horta's «kitschige» Fabrikate aller Art herzustellen oder die Architektur damit zu schmücken. Fritz Schumacher setzte sich just im Vorfeld zur Dresdener Kunstgewerbeausstellung mit stilistischen Zielen auseinander, wobei für ihn der Sinn für Qualität «sicherlich nicht in der Linien- und Ornamentationsart» lag, «wie die blöden Karikaturen findigen Geschäftssinnes dem Publikum unter der Firma «Jugendstil» oder «Sezessionsgeschmack» glauben machen wollen.»⁸⁹² Demgegenüber dürften Schumacher und die Reformen zahlreiche Arbeiten der Dresdener Ausstellung 1906, die zum Begriff der Reformkunst passen, befürwortet haben: Wenn auch keine scharfe Trennlinie setzbar ist, erscheint deshalb eine Abgrenzung zwischen Jugendstil und Reformkunst insgesamt sinnvoll:

⁸⁸⁸ Loosli 1906, 57f., 63. Im selben Zuge genannt wurden die *Flugschriften des deutschen Bundes für Heimatschutz, Volkskunst und Volkskunde, Hohe Warte* und die *Berner Rundschau*.

⁸⁸⁹ ACA 1901, 138. – Auch Schilling & Graebners eigene Arbeiten – vorwiegend quirlige Jugendstilportale in Dresden um 1900 – wurden in *The Studio* 22 (1900), 282f., publiziert.

⁸⁹⁰ Zu Selwyn Images Arbeiten vgl. *The Studio* 14 (1898), 4–6; zu Talwin Morris' Arbeiten vgl. *The Studio* 21 (1900), 56f.

⁸⁹¹ *Die Kunst* 14 (1906), 394.

⁸⁹² Schumacher 1907 («Die Ziele der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung», 1906), 209–226, bes. 222.



Abb. 145: Zug, St. Michael (Curjel & Moser, 1899–1902). Chorbereich und Chorgestühl mit typischer Jugendstilornamentik. – Autor, 2020.

Verfolgte der eigentliche Jugendstil vor allem eine lineare Grafik mit biomorphen, parallelistischen, konstruktiven Formen sowie konkreten Naturgebilden (Blattwerk, Stängel, Blüten, Nixen, Engel, Pfauen, Leiern, Gewänder, Haare etc., Abb. 143–145), ist die auf dem Kontinent erst nach 1900 auftretende Reformkunst primär vom Ideal handwerklicher Fertigung geprägt, formal abstrakter, rhythmisierter, geordneter und geometrischer gehalten. Jugendstil ist generell emanzipatorisch, effekthascherisch und am Kunstwerk dominant hervortretend, Reformkunst will eher handwerkliche Tradition sublimieren und gibt sich zurückhaltender, indem sie ruhevoll und punktuell Schmuck anbringt. Beide Strömungen galten in ihrer Zeit als modern, wobei «Jugendstil» in der Fachkritik zunehmend pejorativ konnotiert war und für das «Revolutionäre», Unfruchtbare stand, das die «Überlieferung verwarf» und ohne stichhaltige Resultate alles neu beginnen wollte.⁸⁹³ In England selber stand man dem «new art» genannten Jugendstil, obwohl er aus den dortigen Bewegungen hervorgegangen war, äusserst skeptisch gegenüber: «Was soll all der Aufwand, dieses Liniengewirr, diese gezwungenen Kurven und gesuchten Verbiegungen?» war in England die kollektive Meinung, die laut Hermann Muthesius Laien, Bildungsbürgertum, Künstler und Architekten teilten.⁸⁹⁴ Entwürfe und Des-



Abb. 146: Zürich, Reihenmiethäuser an der Klostbachstrasse 105–109 (August Veith, 1905–06). Für die Schweiz typisches Beispiel für Jugendstilornamentik an historisierender Fassade. – Autor 2019.

igns mit den typischen biomorphen und peitschend-linearen Merkmalen des Jugendstils tauchten zwar spätestens seit etwa 1896 wiederholt in *The Studio* auf, beschränkten sich aber vorwiegend auf Druckgrafik oder Tapetenentwürfe und griffen generell nicht auf Architekturgliederung und -dekoration über.

Literatur zu Jugendstilarchitektur ist reichlich vorhanden. Es erscheint sinnvoll, unter dem Begriff Jugendstil im heutigen deutschen Sprachgebrauch die Gesamtheit der teilweise miteinander verwandten Kunstströmungen zu verstehen, die sich von etwa 1893 bis 1905 unter verschiedenen Namen, vorwiegend durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten geprägt, in grossstädtischen Zentren wie Brüssel, Paris, Nancy, Glasgow, Wien, München und Barcelona verbreitet haben und in viele weitere urbane Zentren, insbesondere nach Prag, Budapest oder Riga ausstrahlten. Das Wesen der Jugendstilarchitektur in der Schweiz liegt dabei meist im Blüten- und Liniendekor, der einen im Kern klassisch-historistischen Fassadenaufbau schmückt (Abb. 146). Kern der Bewegung war die Grafikkunst, die von englischen Künstlern vorwiegend über *The Studio* verbreitet wurde und seit 1895 in den deutschen Zeitschriften *Pan* (Herausgeber Julius Meier-Graefe) und kurz darauf der *Jugend* (davon abgeleitet auch der Name, Herausgeber Georg Hirth) aufgenommen wurde. Der teilweise auf die Architektur

⁸⁹³ Stahl 1902a, 16.

⁸⁹⁴ Muthesius 1903, 81.



Abb. 147: München, Wohn- und Geschäftshaus Bayerstrasse 57/59 (Martin Dülfer, 1900–01), ein Bauwerk, das gleichermassen der angelsächsisch beeinflussten Reformarchitektur wie auch dem individualistisch-linearen Jugendstil verpflichtet ist. – AXXJ 1 (1901), T. 88.

übertragene Formenschatz war entsprechend den Bezeichnungen wie *Art nouveau* oder *Sezessionsstil* grundsätzlich als von den historischen Stilen getrennte Richtung aufzufassen. Formales Hauptcharakteristikum des Jugendstils ist das grafische Element der Linie, die vorwiegend in expressiven Schriftarten sowie pflanzlichen, tierischen oder menschlichen Figuren (vor allem Vögel und Fabelwesen) oder aber durch geometrische Musterungen und Rechteckornamentik zur Wirkung kommt. In den frankophonem Zentren haben auch die Konstruktionsmöglichkeiten des Werkstoffs Eisen die

architektonische Bevorzugung der Linie gefördert. Die Vielfalt der Kunstrichtungen wurde bereits um 1900 erkannt.⁸⁹⁵

Als konzeptuell von Grund auf eigenständiger Architekturstil konnten sich die für den Jugendstil charakteristischen Prinzipien kaum durchsetzen, weil die meist grafisch vorgeprägten Darstellungsthemen lediglich applizierend auf die Baukunst übertragen wurden. Die Bezeichnung einer «Jugendstilarchitektur» mag auf Victor Hortas Brüsseler Bauten und Fassaden, Hector Guimards Pariser Metro-Stationen, Henry van de Veldes Innenräume oder Josef M. Olbrichs Wiener Bauten zutreffen, doch die zahlreichen Reformbauten des frühen 20. Jh. haben letztlich wenig mit diesen zu tun. Eher noch entwickelte sich innerhalb der Neurenaissance und der klassisierenden Tendenz eine deutsche Richtung, welche die Baukörper in einer dynamisch-linearen Jugendstilmanier umformulierte (S. 215). Im Bereich der Raumgestaltungen hatten Henry van de Veldes Werke der Dresdener Ausstellung 1897 zunächst fanalartig auf Münchner Kunstgewerbler wie Hermann Obrist, Hans Eduard von Berlepsch-Valendàs, August Endell, Richard Riemerschmid und Bernhard Pankok gewirkt,⁸⁹⁶ doch bereits bei Martin Dülfers Münchner Grossbauten der Jahrhundertwende mit ihren opulent gestalteten Giebeln und Dachzonen herrscht mit Erkern, Dachgauben und Giebelbetonungen bis in die Detailformen der gruppierten Fenster das angelsächsisch-reformerische Grundkonzept vor (Abb. 147).⁸⁹⁷ Dülfer nahm hier wie die Karlsruher Architekturbüros von Hermann Billing und Curjel & Moser um 1900 eine vermittelnde Stellung zwischen bodenständiger Reformarchitektur und individualistischen Freiheiten im Sinn des Jugendstils ein.

Bereits seit der Jahrhundertwende standen die meisten reformerischen Wortführer dem «Jugendstil» ablehnend gegenüber. Albert Baur konstatierte 1908 befriedigt, dass die Zürcher Raumkunstausstellung bzw. das Schweizer Kunstgewerbe überhaupt «fast ganz vom Jugendstil verschont geblieben sei».⁸⁹⁸ Während eine Vorliebe für «weiche» und wellige Formen, geschweifte Linienführungen und künstlerisch bereicherte Naturnachahmung beide Richtungen auszeichnet, lässt sich ab etwa 1900 ein

⁸⁹⁵ Blom 1904, 112 ff.

⁸⁹⁶ Muthesius 1974, 147; Henry van de Velde, Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, in: Pan (1897), H. 3–4, 260–264.

⁸⁹⁷ Neubauten J. Kalb, Friedrichsstrasse 9, 11 (DBZ 33 (1899), 135), Haus der Allgemeinen Zeitung (DBZ 35 (1901), 369).

⁸⁹⁸ Gubler 1980, 197.

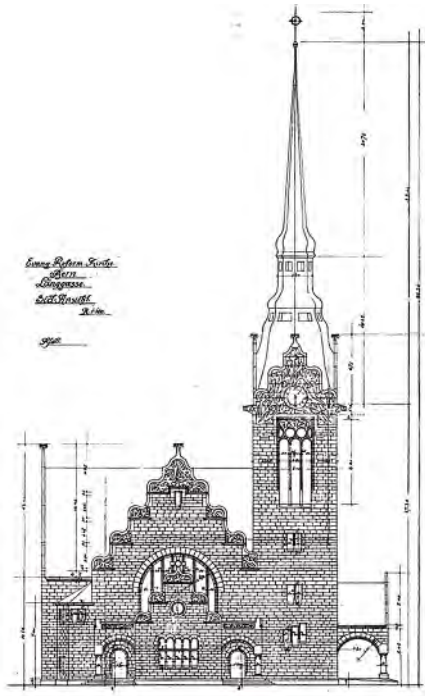


Abb. 148: Bern, Pauluskirche. Erster Ausführungsentwurf Curjel & Moser, 1901, dessen Jugendstil-Ausprägungen an den Giebeln mässig gefielen und zur Bitte an Karl Moser veranlassten, die Gründe «für und wider die praktische Verwendung» nochmals zu erwägen. – Nachlass Karl Moser.

fließender Übergang vom luxuriösen Jugendstil zur bescheideneren Reformkunst beobachten, an dem mitunter dieselben Künstler Anteil hatten. Die erwähnten Münchner Jugendstilkünstler Berlepsch-Valendàs, Obrist oder Endell etwa gehörten um 1900 zu den Verfechtern der Reformbewegung, und Architekten wie Peter Behrens, Billing, Olbrich oder Riemerschmid, aber auch Curjel & Moser oder Pflughard & Haefeli, deren Werk aus der Zeit um 1900 durchaus Jugendstileinflüsse enthält, wandten sich der Reformkunst zu. Die Wertschätzung der extravagant geschmückten und ausgestatteten Bauten aus der Zeit um 1900, z. B. Olbrichs Ausstellungshäuser auf der Darmstädter Mathildenhöhe oder die in den ersten beiden Jahrgängen der Zeitschrift MBF verbreiteten Farbwürfe der Architekten Erwin Puchinger, Marcel-

lus Kammerer, Oskar Felgel aus Wien oder Alphonse Laverrière aus Paris⁸⁹⁹ hatte sich rasch gelegt. Auch allzu verwegene, «nach moderner Art stylisierte» Giebelformen etwa in Curjel & Mosers erstem Ausführungsentwurf zur Berner Pauluskirche 1901 (Abb. 148, 226) befremdeten sowohl die Kirchgemeinde als auch deren Berater Hans Wilhelm Auer, der sich als Historist immerhin tolerant gab und nichts einwenden wollte: «das ist moderner Geschmack & dem Architekten zu überlassen».⁹⁰⁰ Weil manche Bauten eher «Festkunst, nicht Alltagskunst» boten,⁹⁰¹ waren auch der praktischen Umsetzung Grenzen gesetzt. Ein Widerhall auf Olbrichs Secessionsbestrebungen ist in der Schweiz zwar da und dort zu sehen – etwa in der Villa «Heimeli» des Architekten Sepp Kaiser in Luzern –,⁹⁰² doch weder der Kirchenbau noch die Fachkritik waren dem Wiener Stil besonders zugeneigt. Viele Reformer wie Avenarius, Schultze-Naumburg, Schumacher, Muthesius oder Richard Streiter besetzten den Jugendstil und die Wiener Richtung um Wagner und Olbrich gerade gegenüber den angelsächsischen Reformbewegungen eher mit Antipathien.⁹⁰³ In ihrem Urteil war die krampfhaft erfundene, formalistische Jugendstilbewegung als Historismusüberwindung generell zum Scheitern verurteilt und die Übertragung grafischer und kunstgewerblicher Moden oder «Bäumchenmotive» auf Architektur nicht das Rezept für eine moderne sachliche Baukunst.⁹⁰⁴ Auch Otto Wagners oder Henry van de Veldes für die Moderne bedeutsame Prämisse, dass sich die ästhetische Formgebung aus den konstruktiven Funktionen entwickeln müsse, billigten die Reformer nicht. Insbesondere Fritz Schumacher hielt solche Gestaltungen mit Majolika- oder Terrakotten als Füller des Eisenrahmens für «un-architektonisch» und bewertete die Wahrhaftigkeit und die symbolische Ausdruckshaftigkeit der Architekturform als künstlerisch höher.⁹⁰⁵ Auch die SBZ rapportierte die wienerischen Bestrebungen reichlich distanziert. Otto Wagners überhebliche und rechthaberische Statements, welche die Moderne vor allem als sein Verdienst bezeichneten, wurden ebenso kritisiert wie das «mit zeichnerischen Knall-

⁸⁹⁹ MBF 1902/03.

⁹⁰⁰ Kvkp 1901, S. 93; Kga Bern, Lgk, Schreiben Auer 1901.

⁹⁰¹ Luthmer 1906, 316 f.

⁹⁰² Beitrag von Barbara Hennig bei Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 91, 298.

⁹⁰³ Schumann 1899, 335–339; Schultze-Naumburg 1902a, 326–330; Avenarius 1903, 422 f.; Muthesius 1904b, 80; Schumacher 1901.

⁹⁰⁴ DK 5 (1901), 49; Muthesius 1902, 48 f.

⁹⁰⁵ Schumacher 1901, 17. – Vgl. auch Weller 1994, 52.



Abb. 149: Gotthold Riegelmann: Schnitzereien am Treppenhaus in der deutschen kunstgewerblichen Abteilung der Pariser Weltausstellung 1900. – BAW 3 (1900), 120.

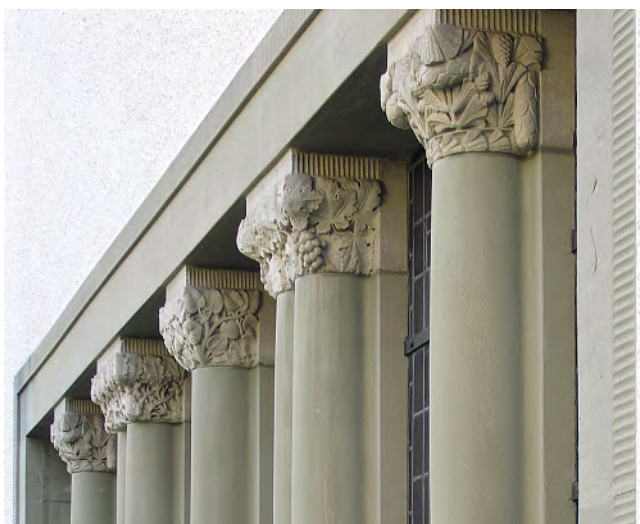


Abb. 150: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser 1902–05), Querhausfront. Kapitelle nach dem Entwurf Oskar Kiefers mit einheimischer Flora, die stilistisch trotz anderer Technik (hier Kunststeinfassung nach Gipsmodellen) sehr eng mit Riegelmanns Schnitzereien verwandt ist. – Autor, 2015.

effekten» blendende, populistische Imponiergehabe des Architekten Jan Kotera.⁹⁰⁶

Kurz nach 1900 setzten im deutschen Raum auch ornamentale Gegenbewegungen zum Jugendstil ein. 1903 befasste sich Carl Zetsche, Mitherausgeber der Zeitschrift AR, in einem reich illustrierten Aufsatz mit «Neuen Formen deutscher Ornamentik». Das Ornament interessierte damals nach wie vor und man erhoffte sich davon auch die Ausprägung nationaler Eigenarten. Während Zetsche den Jugendstil und dessen «abstraktes Ornament der Konstruktionslinie» ablehnte, bewunderte er die «entzückenden» Szenen aus der Natur mit «geistigem Inhalt», wie sie etwa Karl Hoffacker, Gotthold Riegelmann und – wohl unter dessen Einfluss – Oskar Kiefer schufen (Abb. 149, 150). Zetsche bildete auch mehrere abstrahierte Ornamente ab, die aber ebenfalls mit naturalistischen Figuren verbunden wurden und «gute Flächenfüllung und angenehmen Rhythmus» erlaubten. Diese «freudige Wiedergabe der Naturformen» war zwar schon in der gotischen Schule ganz wesentlich, dennoch schafften diese Künstler im Vergleich zu den Jugendstilkünstlern «ohne Aufhebens neue Gebilde». Zetsche propagierte insbesondere die «Freude an sinnigen Bildern» und humoristische Einschläge. Auch Häute, Schuppen, Federn und Behaarung boten eine Fülle von Abwechslungen in der Flächengestaltung, und Ernst Haeckel hatte seit 1899 mit seinen *Kunstformen der Natur* und den mikroskopischen Ansichten von Kleintieren gezeigt, dass die Natur genügend «neue Motive» für ornamentale Formen liefern konnte.⁹⁰⁷ Mit Karl Gross in Dresden gab es bereits um die Jahrhundertwende Künstler, die Haeckels ornamentalen Anregungen folgten.⁹⁰⁸

Die Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906 und das Prinzip Raumkunst

1901 brachte die *Künstlerkolonie Darmstadt* auf der Mathildenhöhe erstmals den Versuch einer stärkeren Verbindung von Kunst mit dem Leben, mithin das «Zusammenschmieden der Künste zu einer Gesamtwirkung».⁹⁰⁹ Diese Darmstädter Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* unter der künstlerischen Leitung Josef Maria Olb-

⁹⁰⁶ SBZ 35 (1900), 282–285. – Vgl. auch DBH 1 (1897), 3.

⁹⁰⁷ Haeckel 1899; Zetsche 1903, 1–3, 9–12, 17–19.

⁹⁰⁸ DKD 6 (1900), 245 f. – Zur Karl Gross vgl. KHW 49 (1898/99), 81–85.

⁹⁰⁹ Die Kunst 14 (1906), 394.

richs bildete den Auftakt zu einer Serie vergleichbarer Ausstellungen mit gezielt praktischem und wohnkünstlerischem Charakter, in denen auch das Interieur, sein Kunstgewerbe und dessen Fertigung besondere Beachtung genossen.⁹¹⁰ Obwohl die Ideen der Wohnhauskolonie und der künstlerisch einheitlich geleiteten Gestaltung unmittelbar Anerkennung ernteten, sah sich die erste Ausstellung aufgrund mancher zu extravaganter Produkte teilweise scharfer Kritik der Autoritäten ausgesetzt.⁹¹¹ Von den zahlreichen folgenden Ausstellungen war die *Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung* in Dresden 1906 – fortan nur «Dresdener Ausstellung» genannt – die Bedeutendste. Bewusst zusammen mit dem *Zweiten protestantischen Kirchenbaukongress* geplant, ging sie unmittelbar der Gründung des *Deutschen Werkbundes* voraus, wurde in allen einschlägigen Kunst- und Architekturzeitschriften reich illustriert vorgestellt und so zu einem bedeutenden Manifest deutscher Reformkunst.⁹¹²

An dieser Dresdener Ausstellung sollte in erster Linie «Raumkunst» vorgeführt werden, in welcher sich «alle Einzelleistungen von Kunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie zum zweckentsprechenden und stimmungsvollen Raum zusammenfügen».⁹¹³ Der für heutige Benutzung etwas unspezifisch wirkende Begriff der Raumkunst, der mit der Reformarchitektur insgesamt zwar eng zusammenhängt, aber für einzelne Handwerksleistungen im Vergleich zu Reformkunst weniger geeignet ist, wurde bereits 1895 von Max Klinger formuliert. Raumkunst war das Leitmotiv der Dresdener Ausstellung und der Titel einer von Theodor Fischer herausgegebenen Zeitschrift,⁹¹⁴ Fritz Schumacher unterrichtete nebst Stilkunde das erst 1902 eingeführte Fach Raumkunst an

der Technischen Hochschule in Dresden,⁹¹⁵ das schon vor 1900 mit den Dresdener Werkstätten unter Richard Riemerschmid zu einem bedeutenden Zentrum der Kunsthandwerks- und Architekturreform geworden und für die Bewegung prädestiniert war.⁹¹⁶ Seit 1906 war der Begriff der Raumkunst insbesondere für Innenraumgestaltungen in aller Munde, auch in der Schweiz folgten (zunächst in Zürich 1908,⁹¹⁷ dann in Basel 1909⁹¹⁸) mehrere Raumkunst-Ausstellungen. Sie waren stets edukativ gedacht, wollten von der Museumsschau des «Alten» ablenken und im Besucher eher «das Verlangen nach Besitz» entfachen, um die Prinzipien auch in der Praxis zu verwirklichen.⁹¹⁹ Anna L. Plehn verstand unter Raumkunst vor allem ein Mittel zur Behaglichkeit des Innenraumes durch «schöne und stimmungsvolle Raumverhältnisse». Grosse Bogen und breite Fenster sollten ein räumliches Einheitsgefühl und eine gute Belichtung gewähren, gänzlich eine Gegenbewegung zur historistischen Neurenaissance mit ihrer ungünstigen Abwechslung von Fenstern und Wandstreifen, durch welche die Augen derart «viele kleine blendende Flecken vor sich hatten». Nachdem der Innenraum lange als Nebensache behandelt worden war und in den deutschen Honorar-Normen eine andere Klasse darstellte, sollte er nicht länger Sache der Dekorateure sein, sondern «eine der besten Aufgaben der Architekten von Eigenart».⁹²⁰ Nach Cornelius Gurlitt sollten in der Raumkunst vorwiegend Kunstwerke in einer Raumumgebung vorgeführt werden, «die ihre Wirkung im Zusammenhange mit dem täglichen Leben zeigen solle».⁹²¹ Grundlegend war auch, dass der Künstler hinter seine Werke zurücktritt, was laut Ernst Zimmermann typischen Jugendstilkünstlern wie Henry

910 Huber 1976, 58 f.

911 Besonders abfällige Kritiken kamen von Henry van de Velde, Julius Meier-Graefe und Karl Scheffler, vgl. Darmstadt 1976, 180 ff.

912 Schumann 1906, 25. – Beitrag von Fritz Schumacher zur Geschichte der Ausstellung in: *Deutsches Kunstgewerbe* 1906, 11 ff. Hier auch ausführlich über die organisatorischen Belange der Ausstellung.

913 *Deutsches Kunstgewerbe* 1906, 14.

914 Nerdinger 1988, 65.

915 Karl Ernst Osthaus, *Baukunst*, in: *Deutsches Kunstgewerbe. Wanderausstellung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, 1912/13*, Nachdruck in: *Moderne Baukunst* 1993, 50 ff., hier S. 51.

916 Zimmermann 1902, 145 f., 159; Creutz 1906, 187; Laudel 1994, 45.

917 In der Ersten Zürcher Raumkunstausstellung (September-November 1908), schufen u. a. Rittmeyer & Furrer, Bischoff & Weideli und Haller & Schindler die Innenräume. Vgl. *SBZ* 52 (1908), 274–277.

918 E. Thommen, *Die Basler Raumkunstausstellung*, in: *SBK* 1 (1909), 221 f.

919 Röthlisberger 1911, 241–244, 257 f.

920 Plehn 1904, 175–178.

921 Schumann 1906, 167 f.



Abb. 151: Dresden, Kunstgewerbeausstellung 1906. «Sächsisches Haus» von Wilhelm Kreis, das mit seinen textilen und teppichartigen Fassadengestaltungen für Aufsehen sorgte. – BM (1906), 130.

van de Velde, Bernhard Pankok und Josef Maria Olbrich nicht recht gelang.⁹²²

Auf den Kirchenbau dürfte die Raumkunsteuphorie insgesamt dahingehend eingewirkt haben, dass die künstlerische Ausschmückung (z.B. Kapitelle, Bemalungen) gerade im Vergleich zum historischen Kirchenbau tendenziell von Decken und höheren Lagen auf die menschliche Augenhöhe hinabsank, somit die Betrachtung angenehmer machte und verstärkt an ein Zimmer erinnerte (Abb. 153, 470 u.a.). Es ist unverkennbar, dass die Räume und Gegenstände der Dresdener Ausstellung nicht nur auf deutschen Traditionen, sondern besonders auch auf modernen Wohnraumlösungen Englands aufbauten. Vor allem die von den englischen Architekten Voysey und Baillie Scott bekannten Einrichtungsgegenstände waren damals bedeutende Aushängeschilder englischer Wohnkunst, die zusammen mit Illustrationen aus *The Studio* stark auf die Innenräume der Dresdener Ausstellung wirkten: «Bei den besten Schöpfungen fallen uns doch unweigerlich die englischen Werke ein, die vor Jahrzehnten durch Originalität und Einfachheit entzückten.»⁹²³ Letztlich wirkten aber die Arbeiten der Dresdener Ausstellung mit ihrer textilartigen Strukturierung äusserer wie innerer Gebäudeflächen, mit ihrer pastos-barockisierenden Ornamentik abstrakter und geometrisierender Formen und letztlich mit der Betonung der Werkstoffe und ihrer Bearbeitung stark auf die Folgejahre. Während die meisten Ausstellungsräume in bereits

bestehenden Gebäuden untergebracht wurden, erstellte Wilhelm Kreis mit seinem «Sächsischen Haus» einen Neubau in der Tradition des *Hôtel entre cour et jardin*, das bei jeder Vermeidung von Extravaganzen «durchweg eigenartig und wohltuend» wirkte und zahlreiche Interieurs besass, die auf die Reformkunst wirkten.⁹²⁴ Das Äussere des «Sächsischen Hauses» (Abb. 151) zeigte eine eigenwillige Fassadengestaltung; dabei wurden nicht, wie noch um 1900, Konstruktionsdetails oder stilisierte Naturmotive appliziert, sondern die äusseren Wandflächen erhielten eine geradezu teppichartige, textile Flächenbehandlung mit geometrisch angeordneten Mustern. Fast scheint es, als würden Elemente des Innenausbau wie Teppiche, Tapeten oder Stuckdekor (Abb. 165) zur Ausstrahlung besonderer Intimität nach aussen gekehrt. Die bereits im Monumentalismus praktizierte, reliefartige Durchgestaltung äusserer Wandflächen wurde hier abstrahiert fortgeführt und kennzeichnete schliesslich auch die Raum- und Reformkunst, welche stets – freilich ohne aufwandmässig zu überborden – auch eine rein schmückende Komponente besass. Der textilhafte Wandflächenschmuck feierte darauf mit skulptierten, aber auch gemalten Flächenbehandlungen seine Blütezeit (Abb. 152, 153, 257), und die dekorative Reformkunst (s. Folgekapitel) ist unabhängig von ihren Einzelformen stark von dieser Gestaltungsidee geprägt.

Reformkunst im Schweizer Kirchenbau Bischoff & Weidelis

Das Verhältnis von Kirche, Stil und moderner Kunst wurde an der Dresdener Ausstellung eingehend diskutiert, so dass es nicht verwundert, dass die dortige Reformkunst die Ausgestaltung nachfolgender Kirchenbauten mit progressivem künstlerischem Anspruch mitbestimmte.⁹²⁵ Im Zentrum der Ausstellung standen Fritz Schumachers evangelischer und Richard Berndls katholischer Kirchenraum, bis dahin vielleicht die ersten rein künstlerisch motivierten und liturgisch funktionslosen «kirchlichen» Räume.⁹²⁶ Zudem war mit der zufällig kurz vor der Ausstellung vollendeten Christuskirche Schilling

⁹²² Zimmermann 1906a, 759 f.

⁹²³ Lambert 1906, 193–196.

⁹²⁴ Ebenda, 223.

⁹²⁵ CKB 46 (1904), 197.

⁹²⁶ Gurlitt 1906a.



Abb. 152: Wallisellen, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1907–08). Diverse Flächen und Gewände am Aussenbau sind mit textilhaft-flächigen Musterungen durchgestaltet, teilweise skulptiert, teilweise gemalt. – Autor, 2020.



Abb. 153: Flawil, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1909–11). Raumkunst mit «textilen» Bemalungen. – Autor, 2020).

& Graebners in Dresden-Strehlen (1902–05) auch ein echter progressiver Kirchenbau mit Reformkunst zu besichtigen (Abb. 165), der von der zeitgenössischen Fachwelt begeistert aufgenommen und als zukunftsweisend beurteilt wurde: «In dieser Kirche hat nach einer langen kunstfeindlichen und kunstartmen Zeit jener Meister sein reifstes Werk geschaffen, [...] die erste klar durchdachte Raumschöpfung in dem neuen und feierlichen sachlichen Stil des 20. Jh.»⁹²⁷

Die Dresdener Ausstellung löste vornehmlich durch Vermittlungen des Zürcher Kunstgewerbemuseumsdirektors Jules de Praetere und des Ehepaars Hahnloser-Bühler auch in der Schweiz Raumkunstausstellungen aus, an denen fast alle für den Reformkirchenbau wichtigen Architekturbüros wiederholt teilnahmen.⁹²⁸ Die englischen Arbeiten und das Kunstgewerbe im Umfeld der Dresdener Ausstellung bestimmten das künstlerische Klima für die Schweizer Reformer, und gerade im dekorativen Bereich der Sakralarchitektur lassen sich zahlreiche stilistische Verwandtschaften entdecken. Im Zentrum der Betrachtung stehen die beiden nahezu gleichzeitig entstandenen und von der zeitgenössischen Kritik gewürdigten reformierten Kirchen von Spiez und Wallisellen, erbaut vom Architekturbüro Bischoff & Weideli, das zwischen 1905 und 1910 besonders erfolgreich war und in der Schweiz auf weitere Baukünstler gewirkt hat.⁹²⁹ Beide Kirchenbauten (Abb. 159, 166) verfügen über eine verhältnismässig reichhaltige künstlerische Ausstattung und weisen vielfältige Bezüge zur damals herrschenden Architekturströmung auf. Gerade die Spiezer Kirche war offensichtlich ein Vorbild für viele nachfolgende Bauprojekte und wurde auch vom Münchner Architekten und Hochschulprofessor Friedrich von Thiersch bewundert, der bereits nach der Fertigstellung des Aussenbaus das Architekturbüro beglückwünschte und sich sehr freute «an der vortrefflichen Verbindung alteinheimischer Kunst und neuer Auffassung».⁹³⁰ Als ausgewähltes Fallbeispiel eines guten kirchlichen Bauwerks ist die Kirche Spiez auch im *Schweizerischen Bau-Jahrbuch* von 1914 gewürdigt.⁹³¹ Der gelungene Bezug zur regionalen Tradition wurde der Spiezer Kirche damals mehrfach bescheinigt (S. 376),⁹³² während die betont «neue Auffassung» offensichtlich in der Verbindung zwischen dem angelsächsisch geprägten Landhausstil und der Reformkunst besteht. Die 1906 in diversen Zeitschriften⁹³³ abgebildeten Arbeiten der Dresdener Ausstellung fielen zeitlich zusammen mit den Ausstattungsentwürfen für Spiez sowie



Abb. 154, 155, 156: Links: M. H. Baillie Scott, Haus Dr. R. K. in Mannheim, verschiedene Möbelstücke mit Intarsien, ausgeführt von Epple & Ege, Stuttgart. – Mitte: Wilhelm Kreis, Flügel im Salon des Sächsischen Hauses an der Dresdener Ausstellung 1906.– Rechts: Schaumstrahlunge – Spumellaria aus Ernst Haeckels «Kunstformen der Natur». – Innen-Dekoration (1902), 193. | MBF 5 (1906), 229. | Haeckel 1899, Taf.

den Projektplänen zur Kirche Wallisellen und können deshalb nebst älteren Interieurbeispielen aus England auf diese gewirkt haben.⁹³⁴

In Spiez scheinen vor allem die Intarsienarbeiten an Kanzel und Abendmahlstisch von Wilhelm Kreis' Interieurkunst im «Sächsischen Haus» angeregt, denn erst im Herbst 1906 wurde die Erstellung der Spiezer Kanzel Gustav Wieland in Zürich übergeben und die Intarsienarbeit von I. Bräm ausgeführt.⁹³⁵ Auch die – nicht mehr vorhandene – Kanzel der Kirche Arosa des damals in Hannover tätigen Architekten Albert Gysler zeigte eine vergleichbare Gestaltung mit auffällig hellen Einsatzhölzern auf dunklem Holzgrund, die beispielsweise im mehrfach publizierten Werk Baillie Scotts vorzufinden ist, während die Formen zumindest indirekt von den Arbeiten Ernst Haeckels oder dem Künstler Paul Bürck angeregt scheinen (Abb. 154–157).⁹³⁶ Der offene Dach-

stuhl der Spiezer Kirche mit seinen kassettenartig strukturierten Holzbalken und weissen Zwischenfeldern erinnert an zahlreiche englische Wohninterieurs, etwa in Webbs *Red House* oder an Baillie Scotts 1896 publizierten Entwurf eines *Bed-Room for an artist's House* (Abb. 158, 159); dem eigenwilligen Dachstuhl-Hängewerk mit Pfostengruppen begegnete man kurz vor der Erbauung in Eliel Saarins Entwurf von 1903 für das Innere der Kirche im finnischen Nilsjään, die in MBF publiziert wurde, ebenso in Entwürfen Bruno Möhrings für die Weltausstellung in St. Louis.⁹³⁷ Auffallend ist zudem die grossflächige Ausstattung des Spiezer Innenraumes durch eine einfache, unprofilierte Rechtecktäferung aus unbehandeltem Holz, die kurz zuvor mit Curjel & Mosers Berner Pauluskirche im Schweizer Kirchenbau Einzug gehalten hat und ebenfalls auf eine englische Tradition zurückgeht, die laut Muthesius bereits Philip Webb in seinen

927 CKB 48 (1906), 288; Clemen 1907, 99–103.

928 Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 74 ff.

929 Die Spiezer Kirche nebst der Besprechung in der SBZ 51 (1908), 171 f. auch im Schweizerischen Bau-Jahrbuch 1914 als Paradebeispiel einer Kirche behandelt und der Wettbewerbsentwurf in SDBZ 16 (1906), 236 f., die Walliseller Kirche in Preconi 1909 und der Entwurf bereits in der SDBZ 17 (1907), 89. Ähnlichkeiten mit dem Werk Bischoff & Weideli sind u. a. dem Hauptbahnhof in Lausanne anzusehen (Monod & Laverrière, 1911–13).

930 Kga Spiez, Zitat im Brief Bischoff & Weideli vom 2. 9. 1907.

931 Baujahrbuch 1914.

932 SBZ 51 (1908), 171 f.

933 U. a. Deutsches Kunstgewerbe 1906, Schumann 1906, Lambert 1906, Creutz 1906, Zimmermann 1906a, Bruck 1906, ausserdem Beiträge in den Zeitschrift MBF 1906, AR 1906, KHW 1906, um nur einige zu nennen.

934 Kga Wallisellen, Planmaterial; SBZ 51 (1908), 171 f.

935 Kga Spiez, Bkp.

936 Zum Werk Wilhelm Kreis' in Dresden 1906 vgl. vor allem die Abbildungen in MBF 5 (1906), 225–229, zu Scotts Intarsien-Möbel in Herrn Dr. K.'s Haus in Mannheim vgl. Innen-Dekoration 13 (1902), 193, zu Paul Bürck vgl. AR 19 (1903), Heft 1, 2.

937 The Studio 9 (1896), 34; MBF 4 (1905), T. 16; KGB 15 (1904), Taf. 23.



Abb. 157: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07). Kanzel und Abendmahlstisch mit blütenartigen Intarsien. Das technisch-ästhetische Vorbild Baillie Scotts und Wilhelm Kreis' erscheint auffällig, ebenso die vielleicht von Ernst Haeckel beeinflussten, bereits von Paul Bürck in Darmstadt aufgenommenen Detailformen. – Autor, 2020.



Abb. 158: M. H. Baillie Scott, Bed-Room in an Artist's House. – *The Studio* 9 (1896), 34.

frühen Wohnhausbauten wiederaufgenommen hatte, worauf sie vor allem Voysey gezielt unbehandelt wieder zur Wirkung brachte.⁹³⁸

Das Innere der Kirche Wallisellen ist mit seiner «inigen Zusammenziehung von Wand und Decke» ein Paradebeispiel der Raumkunst nach Ernst Zimmermanns Definition.⁹³⁹ Die Schmuckmotive sind von anderen Kunstwerken, doch aus etwa denselben Quellen wie jene der Spiezer Kirche herleitbar, obwohl den Rezensenten der SBK die Kanzel und den Taufstein eher an altorientalische Kunst erinnerten.⁹⁴⁰ Die aufwändig mit knorpelförmigem Werk bearbeiteten Elemente wie Gipsdecke, Kanzel und Türrahmungen erscheinen jedoch direkter durch das Werk Hermann Kirchmayrs inspiriert, das wie Baillie Scotts Intarsien in der Zeitschrift *Innen-Dekoration* abgebildet und teilweise ebenfalls von Ernst Haeckels Natur-

⁹³⁸ Muthesius 1903, Bd. 1, 107, 112, 165.

⁹³⁹ Zimmermann 1906a, 759 f.

⁹⁴⁰ Preconi 1909, 143 f.



Abb. 159: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07). Innenraum mit offenem Dachstuhl. Wie im Beispiel Baillie Scotts kontrastiert das Balkengerüst zu einer weissen Gipsfläche und verleiht dem Raum trotz der Grösse einen stubenhaften Charakter. Hinter der Kanzel die typisch englische Täferung aus simplen Quadratfeldern. – Autor, 2020.

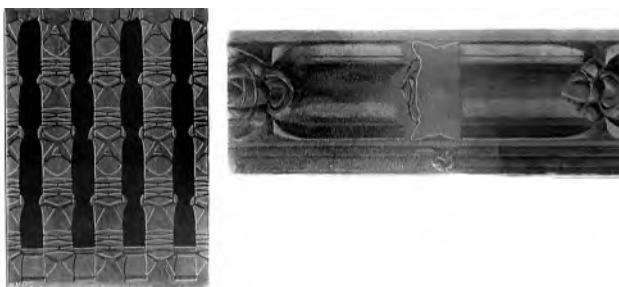


Abb. 160: Hermann Kirchmayr, Entwürfe für Holzmöbel. – Innen-Dekoration 13 (1902), 82.

formen angeregt war (Abb. 160, 161).⁹⁴¹ Die Eingliederung dieser Dekorformen in alle ornamental gemalten Fensterleibungen gegenüber weissem Putz wie in Wallisellen ähnelt auffallend Oswald Biebers katholischer Sakristei an der Dresdener Kunstgewerbeausstellung,⁹⁴² und die bildhauerischen Arbeiten am Turmuhrengeschoss von Paul Abry sind ebenfalls von Exponaten der Dresdener Ausstellung angeregt, präziser von Ernst Hottenroths Deckenornamenten in Hans Erlweins Sitzungszimmer der städtischen Sparkasse (Abb. 162, 163),⁹⁴³ wobei auch Hermann Billing für die Türrahmung des

⁹⁴¹ Innen-Dekoration 13 (1902), 82.

⁹⁴² Abb. 227 bei Walter 2016, Bd. 2. – Deutsches Kunstgewerbe 1906, 70.

⁹⁴³ MBF 5 (1906), 243.



Abb. 161: Wallisellen, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1907–08), Kanzelwand von Bildhauer Emil Schneebeil. Die knorpelartige Motivik der Bildhauer- und Malerarbeiten erscheint auch an der Emporenbrüstung und erinnert an die von Haeckel angeregten Vorlieben, u. a. auch an das Werk Kirchmayrs. Formverwandte Motive erscheinen auch an den Fensterleibungen und den gekehlten Dachuntersichten. – Autor, 2020.

Hauptausstellungsgebäudes der Deutschen Kunstausstellung in Köln 1906 vergleichbare Details entwarf.⁹⁴⁴

Die grafische Struktur der mit Ovalfeldern und Würfelformen stuckierten Decke in Wallisellen dürfte –

weniger formal als prinzipiell – erneut von Werken der Dresdener Ausstellung ihre Impulse erhalten haben, etwa von Oswin Hempels Decke des Musikzimmers im Sächsischen Haus⁹⁴⁵ oder Alfred Grenanders «Galerie und Raum»,⁹⁴⁶ möglicherweise auch von Schilling & Graebners Dresdener Christuskirche. Bischoff & Weideli müssen gerade Kirchmayrs und Grenanders genannte Werke aus der AR von 1906 gekannt haben, zumal in derselben Nummer ihr Entwurf für ein Schulhaus in Solothurn abgebildet wurde.⁹⁴⁷ Indirekt stammt die Idee der grafisch gestalteten, weissen Auftragstuck-Decke aus England, von wo Muthesius flächig und bandartig stuckierte Beispiele des Shaw-Schülers William Lethaby publiziert hat.⁹⁴⁸ Ebenso erschien in *The Studio* die kleine Landkirche St. Mary the Virgin in Great Warley bei London von Charles H. Townsend mit einer vergleichbaren Gestaltung der Chorkalotte, welche ebenfalls kurz vor der Bearbeitung der Walliseller Kirche publiziert wurde (Abb. 164–166).⁹⁴⁹ Wie auch Bischoff & Weidelis Vorzimmer des Basler Börsensaales mit seinem «englischen» Deckenstück zeigt, hat die erwähnte britische Tradition auf die Gestaltungsvorlieben des Architektenteams besonders gewirkt.⁹⁵⁰

Da in manchen zeitgleichen reformierten Kirchenbauten weitgehend auf ein grösseres Schmuckkonzept verzichtet wurde und katholische Kirchen zumeist noch nach historischen Stilen ausgerichtet waren, lassen sich nicht beliebig weitere Beispiele aufzählen. Die Vorbilder aus den oben erwähnten Kategorien sind aber weiteren Schweizer Reformkirchen anzusehen. Das Innere der Kirche Oerlikon, im dekorativen Bereich hauptsächlich von Paul Abry gestaltet, weist nebst Bezügen zu Voysey und Bernhard Pankok Parallelen zur Reformkunst englischer Interieurs und der Dresdener Christuskirche auf (Abb. 165, 472),⁹⁵¹ und die Innenräume der ref. Kirche Romanshorn, der Zürcher Annakapelle oder der kath. Kirchen Gerliswil und Flüelen (Abb. 204, 205, 256) weisen je nach Detail stilistische Ähnlichkeiten zu den Kirchen in Spiez oder Wallisellen auf. Starke Bezüge zur

⁹⁴⁴ AR (1907), 30 f.

⁹⁴⁵ Abgebildet in MBF 4 (1906), 239.

⁹⁴⁶ U. a. abgebildet in SBZ 48 (1906), 201.

⁹⁴⁷ AR 19 (1906), 52.

⁹⁴⁸ Muthesius 1905, Bd. 1, 152 f. – Zur Technik des englischen Auftragsstucks vgl. Klein 1981, 47.

⁹⁴⁹ *The Studio* 32 (1904), 3–10. – Zur englischen Decke allgemein vgl. Muthesius 1905, Bd. 3, 16.

⁹⁵⁰ SBZ 52 (1908), 6; *The Studio* (1899), 99.

⁹⁵¹ Walter 2012, 22–29.



Abb. 162, 163: Links: Ernst Hottenroth, Deckenornamente in Hans Erlweins Sitzungszimmer der städtischen Sparkasse an der Dresdener Ausstellung 1906, Eisenbeton mit Glasmosaik.- Rechts: Wallisellen, ref. Kirche, Uhrengeschoss mit Ornamenten des Bildhauers Paul Abry, eng verwandt mit Hottenroths Ornamenten der Dresdener Ausstellung. – MBF 5 (1906), 243. | Autor, 2020.



Abb. 164: Great Warley bei London, St. Mary the Virgin (Charles H. Townsend, 1902–04), Kalotte mit reihenartigem Blattwerk entworfen von William Reynolds-Stephens. – The Studio 34 (1905), 10.



Abb. 165: Dresden, Christuskirche (Schilling & Graebner, 1902–05), Inneres gegen Chor. – MBF 5 (1906), 176.



Abb. 166: Wallisellen, ref. Kirche. Der bandartig-geometrisierende, weisse Deckenstück auf der Basis englischer Innenräume wurde um 1905 in Dresdener Arbeiten bevorzugt aufgenommen und von Bischoff & Weideli auch in Anlehnung an regionale Traditionen (Abb. 471) in Wallisellen eingesetzt. – Sebastian Schritt, 2014.

Dresdener Reformkunst zeigt auch das Werk mancher weiterer Schweizer Reformarchitekten, die keine kirchlichen Bauwerke erstellt haben. Alfred Lanzrein und Arthur Meyerhofer in Thun etwa haben sich während ihrer Studienzeit in Dresden aufgehalten und unübersehbar an die Dresdener Ausstellung, aber ebenso an nordamerikanische Wohnhausarchitektur und an das Werk Fritz Schumachers angeknüpft.⁹⁵² Weitere Parallelen zwischen der Dresdener Ausstellung und dem Schweizer Kirchenbau sind in anderen Zusammenhängen anzusprechen (S. 227).

2.4.3 Die vernakuläre Tendenz

Die vernakuläre Tendenz des Heimatstils unterscheidet sich ideologisch nicht grundlegend von der reformerischen, ging aber stärker von der Volkskunst als von der angelsächsischen Strömung aus. Die für die Bewegung hauptsächlich verantwortlichen Persönlichkeiten waren zwar auch hier meist akademisch geschulte Architekten, doch vor allem im Bereich der Fassadengestaltung und Ausstattung liessen sie sich weniger von modischen Idealen als von einem betont einfachen Schmuckbedürfnis ländlicher, zumeist einheimischer Traditionen vorindustrieller Zeit leiten. Die Tendenz findet denn auch vorwiegend in ländlichen Bauten ihre sinnfälligsten Entsprechungen. Dabei schufen die Künstler kaum neue Formen, sondern die Architektur und ihre Dekorformen erinnern vorwiegend an die in der Region bereits in vorindustrieller Zeit gepflegte, einheimische Tradition, aus der sie mitunter auch weiterentwickelt wurden. Der vernakuläre Heimatstil hängt daher enger mit schlichter handwerklicher Betätigung zusammen als mit formalen Ideologien und bildete deshalb ein besonders affirmatives Gegenkonzept zum Historismus.

Volkskunst

Das volkskundliche Interesse

Volkskunst wurde häufig mit Bauernkunst gleichgesetzt und als volkstümliches und nationales Gut der grossstädtischen «Luxuskunst» gegenübergestellt.⁹⁵³ Der Begriff der Volkskunst hängt eng mit Johann Gottfried Herders Interesse an der Volkskunde zusammen und verbreitete sich im 19. Jh. auch durch das Interesse an den englischen Reformbewegungen.⁹⁵⁴ Bei Gottfried Semper und August Reichensperger sind Kritiken an der Massenproduktion gegenüber der Handarbeit zu lesen, und die Weltausstellungen von Paris 1867 und Wien 1873 (unter dem Titel «nationale Hausindustrie») belegen das erwachende Interesse an volkstümlichen Schnitzereien oder Stickereien.⁹⁵⁵ 1889 gründete der Hamburger Maler Oskar Schwindrazheim die Vereinigung *Volkskunst*, rief zum Fotografieren und Zeichnen derselben auf und argu-

⁹⁵² Walter 2013, 74–77, 80 ff.

⁹⁵³ Obrist 1901.

⁹⁵⁴ Meyer 1942, 185 ff.

⁹⁵⁵ Muthesius 1974, 137; Deneke 1980, 11 f.



Abb. 167: Oskar Schwindrazheim: Abbildung aus *Deutsche Bauernkunst* (1903). Der Autor verwies unter anderem auf den Windschutz durch tief herabgezogene Dächer, «Panzerung» der Häuser durch Brettverschalung, Schindeln, Ziegel oder Schiefer. – Schwindrazheim 1903, T. 4.

mentierte mit Sempers Grundgesetzen eines Stils als Resultat technischer, stofflicher und künstlerischer Bildungsfaktoren von vorwiegend nationaler Grundlage.⁹⁵⁶ Seither intensivierten sich die Beschäftigungen mit der Thematik. Der Schweizer Edmund Hoffmann-Krayer verstand darunter jene Kunst, die nicht von Künstlerhand auf Bestellung ausgeübt wird, allen voran die Maleien und Schnitzereien an Kästen, Deckenbalken und Giebeln, «soweit sie eine ungeübte Hand und volkstümli-

chen Geschmack verraten».⁹⁵⁷ Nach Alfred Lichtwark und Alois Riegls Werk *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* von 1894 wurde Volkskunst «innerhalb der Familie und für die Familie» überall dort produziert, wo ein Schmuckbedürfnis herrschte und sich die allen Angehörigen vertrauten Formtraditionen kaum wandelten.⁹⁵⁸ Riegl wollte die Volkskunst nicht wiederbeleben, sah aber darin «fruchtbare Keime für ein modernes Weiterschaffen».⁹⁵⁹ Indem er die Sehnsucht nach der kindlichen Entwicklungsstufe des Volkes thematisierte, begründete er auch ein Verständnis für primitive und künstlerisch simple Formbildungen, was auf die reformerische, historismuskritische Haltung anregend wirkte.⁹⁶⁰ Tatsächlich zeigte sich um 1900 das Verlangen nach den Qualitäten der Volkskunst wie Urwüchsigkeit, Frische, Naivität, Einfachheit und Kindlichkeit,⁹⁶¹ und Cornelius Gurlitt erklärte im Zusammenhang mit der Dresdener Ausstellung die künstlerischen Berufungen auf Volkskunst als modern und sachlich, indem «nicht die Eigenart des einzelnen, sondern die Eigenart einer örtlichen Überlieferung» gepflegt werde.⁹⁶²

«Instinktives» Bauen

Die an der Tradition orientierte, anonyme und anspruchslose Volkskunst handwerklicher oder häuslicher Produktion bezeichnete vorwiegend Werke der Möbel-, Textil- und Schnitzkunst sowie Töpferei, Trachten oder Haushaltsgeräte. Zur Volkskunst gehörte aber auch jede von Maurern, Zimmerleuten und Schreibern geprägte ländliche Bauweise, die sich primär an regionalen Eigenheiten des Klimas, der materiellen Ressourcen und der Wirtschaftsform ausrichtete und ihre Gewohnheiten in Konstruktionsformen und Bauschmuck kannte. Ihre Entwerfer waren bis zur Industrialisierung keine Gelehrten, Polytechniker oder Beamten, sondern einfache Handwerker, deren Arbeiten «durch den Adel ihrer Formen und Verhältnisse heute entzücken».⁹⁶³ In seinem Buch zur *Deutschen Bauernkunst* dehnte Oskar

⁹⁵⁶ Moravánszky 2002a, 108; Stalder 2008, 67 f.

⁹⁵⁷ Hoffmann-Krayer 1897, 5.

⁹⁵⁸ Lichtwark 1894 (*Dilettantismus und Volkskunst*, 1896), 86 f.

⁹⁵⁹ Riegl 1894; Muthesius 1974, 138.

⁹⁶⁰ Heinig 2004, 71.

⁹⁶¹ Deneke 1980, 15 f.

⁹⁶² Gurlitt 1906a; *Deutsches Kunstgewerbe* 1906, 15.

⁹⁶³ Scheffler 1918, 7.

Schwindrazheim die Heimat- und Volkskunstbewegung ebenfalls auf die Baukunst aus. Allein schon die Zwischentitel seiner Publikation weisen auf die Themen, die in diesem Kapitel hauptsächlich beschäftigen.⁹⁶⁴ Wie kurz darauf Guillaume Fatio in der Schweiz,⁹⁶⁵ bediente er sich der Vorstellung des «Augen Öffnens», um das an der Alltagsarchitektur desinteressierte Publikum auch auf die Schönheiten bäuerlicher Baukunst aufmerksam zu machen. Im Bereich ruraler Architektur untersuchte Schwindrazheim vor allem die Einflüsse des Klimas auf bestimmte Bauweisen und Anlagen in verschiedenen deutschen Regionen und stellte diese zeichnerisch dar (Abb. 167). Wie es der Bauernhausforschung jener Zeit entsprach, führte Schwindrazheim die Eigenheiten auch auf die verschiedenen «Stammesarten» zurück und verglich die als Selbstverständlichkeiten angenommenen Charaktereigenschaften deutscher Volksgruppen mit ihren Bau- und Wohnsitten.⁹⁶⁶ Zwar erklärte die spätere Forschung solche ethnologischen Herleitungen als unrichtig, doch für die Prosperität des Heimatstils bildete die Systematik kulturell-ethnischer Zusammenhänge wie jene Schwindrazheims einen wichtigen Nährboden.⁹⁶⁷

Volkskunst wurde geradezu als Ergebnis einer <instinktiv> funktionierenden Arbeitsweise qualifiziert, die im Vergleich zum Historismus nicht von einem bewussten Kulturwillen gesteuert war. Wie die ländlichen Bauleute, die mit gutem Geschmack «instinktiv» die bescheidenen volkstümlichen Bauten erstellt hatten, ohne Künstler gewesen zu sein, sollten heutige Architekten mit «Respekt vor bodenständiger Bauweise, Verständnis für den inneren Zusammenhang zwischen Zweck, Konstruktion und Form» an ihre Aufgabe gehen.⁹⁶⁸ Fritz Schumacher verwies in diesem Zusammenhang auf die damalige Baukunst Münchens und die skandinavischen Pavillons der Weltausstellung 1900 in Paris, die mit kraftvollen volkstümlichen und doch modernen und brauchbaren Leistungen auftrumpften. Obwohl sein eigenes Frühwerk ebenso angelsächsisch angeregt ist, wies Schumacher auf

die Traditionsressourcen der eigenen Heimat hin, die er seit den 1910er Jahren auch in seinen Hamburger Backsteinbauten verfolgen sollte: «Wecken wir doch die schlummernden entwicklungsfähigen Keime in unserer Volkskunst und versuchen sie weiterzubilden, anstatt von auswärts unerhörte Inspirationen von hyperkultivierten Reformatoren zu erwarten.»⁹⁶⁹ Zahlreiche Reformer stellten nach 1900 befriedigt fest, dass ein vernakulärer Heimatstil allmählich Fuss gefasst habe.⁹⁷⁰ Sie waren überzeugt, dass der Anstoss zu einer gesunden bodenständigen Architektur nur von der Basis des Volkes und dessen gehobenem und verbreitetem Geschmack ausgehen konnte. Auf diese Weise ist unter anderem sowohl Absicht als auch die Wirkung der Kulturarbeiten Schultze-Naumburgs zu erklären: Volkserziehung, Volkstümlichkeit und vom Volk verstandene Kunst und Architektur wurden in diesem Sinn in einen Zusammenhang gebracht und fanden ihre Entsprechung in Neubauten, die sich an den immerzu einfach und ländlich wirkenden Bauweisen lokaler Tradition orientierten. So erhoffte sich beispielsweise auch der Heimatstilarchitekt Karl Indermühle, dass in diesem Sinne sein Entwurf für die Landkirche in Röthenbach (Abb. 196) verstanden werde und dem zweifellos historisierenden Konkurrenzprojekt der Worber Baumeisterfirma Könitzer vorgezogen werde, denn «es wird in der Gemeinde keinen Mann geben, der, wenn er objektiv urteilt, die Projekte nicht gegeneinander abwägen kann, denn bis jetzt habe ich immer gefunden, dass der unverbildete Verstand am richtigsten urteilt».⁹⁷¹

Volkskunst im Ausstellungsbau

Die schweizerische Landesausstellung 1896 in Genf war aufgrund der wirtschaftlichen Lage auf nationale Selbstversorgung ausgerichtet und wollte gleichsam in Entsprechung darauf auf das landestypische Patrimonium und dessen Vielfältigkeit aufmerksam machen. Die Frage nach einer schweizerischen Kunst stand im Rahmen der

⁹⁶⁴ «Dorfhandwerk, Einfluss der Heimatsart, Einfluss der Stammesart, praktischer Sinn, Humor, Hängen an der Tradition, Unbefangenheit, Formenfreude, Farbenlust, Naturmotive» und dergleichen; vgl. Schwindrazheim 1903, bes. Vf.

⁹⁶⁵ Fatio/Luck 1904.

⁹⁶⁶ Schwindrazheim 1903, 32–36.

⁹⁶⁷ Ebenda, 58.

⁹⁶⁸ Böhrin 1909/10, 417–420. – Högg 1910, bes. 36.

⁹⁶⁹ Schumacher 1901, 28 f.

⁹⁷⁰ Obrist 1901; Hart 1902, 230; Hossfeld 1905, 2 f.; Seyffert 1906, 229 ff., Anheisser 1907, 1.

⁹⁷¹ Kga Röthenbach, Bkp 16.9.1903.



Abb. 168: Genf, Teil der «Village suisse» an der Landesausstellung 1896. – SBZ 28 (1896), Taf.

künstlerischen Erzeugnisse im Vordergrund.⁹⁷² Nach Versuchen und Ideen von ethnografischen Dörfern an den Weltausstellungen in Paris 1867 und 1889⁹⁷³ sowie Altstadtarchitektur an Ausstellungen in Antwerpen, Amsterdam und Wien in den frühen 1890er Jahren wurden im sogenannten *Village suisse* in Genf 1896 unter der Leitung von Charles Henneberg nach dem Plan von Charles Haccius (dem Vizepräsidenten des Zentralkomitees) erstmals bäuerliche wie städtische Haus- oder Fassadentypen verschiedener Herkunft in einer Schau zusammengestellt (Abb. 168).⁹⁷⁴ Die insgesamt 78 teilweise nachgebildeten, teilweise translozierten Gebäude lenkten mitten im prunkvollen Späthistorismus den Blick auf das Bescheidene und Ländliche der Volkskunst. Henneberg stützte sich auf die Bildtafelwerke über Schweizer Holzarchitektur von Gladbach, Varin sowie Graffenried und Stürler und sandte ausserdem Zeichner ins Land, um die Auswahl zu treffen, und selbst der Bauernhausforscher Jakob Hunziker äusserte sich lobend zu diesem Ergebnis der jungen «demokratischen» wissenschaftli-

chen Strömung der Folkloristik.⁹⁷⁵ Das *Village suisse* löste im Bauschaffen zwar keinen unmittelbaren Wandel aus, vermochte aber das Bewusstsein einer regionalen und kulturellen Diversität generell zu steigern.⁹⁷⁶

Hans Eduard von Berlepsch-Valendäs schrieb den Grosse Erfolg des *Village suisse* auch dem Konzept zu, dass in den Häusern analog zu den Freilichtmuseen mit «leibhaftigen Menschen» die handwerkliche Arbeit von Töpfern, Schmieden, Weberinnen oder Spinnerinnen zur Schau gestellt wurde. Er verwies auf die Museumspraxis Nordamerikas und vor allem Skandinaviens, wo Artur Hazelius 1872 mit dem Skansen-Museum in Stockholm das erste Freilichtmuseum eröffnet hatte und damit eine «grossartige Schilderung der gesamten Kulturentwicklung des skandinavischen Nordens» zustande brachte.⁹⁷⁷ Spätestens seit der Pariser Weltausstellung 1900 bewunderte man die künstlerischen Leistungen Skandinaviens auch im deutschsprachigen Raum als nachahmenswerte Innovationen. Standen auch zahlreiche wichtige skandinavische Reformarchitekten wie die Mitteleuropäer zunächst unter dem angelsächsischen Einfluss, so vermochten sich in Paris 1900 der schwedische Pavillon Ferdinand Bobergs und der finnische Pavillon des Architekturbüros Eliel Saarinen, Armas Lindgren und Hermann Gesellius (Abb. 169) davon zu emanzipieren, indem sie verstärkt aus der vernakulären Tradition schöpften. Gerade der finnische Pavillon kann zwar äusserliche Ähnlichkeiten mit Richardsons Kleinbibliotheken nicht verleugnen, doch die verstärkte Tendenz zu handwerklich primitiven, bäuerlich oder phantastisch wirkenden Arbeiten (stilisierte Flora- und Faunathemen nach dem Vorbild des finnischen Malers Akseli Gallén-Kallela) unterschied ihn insgesamt von der englischen Reformkunst.⁹⁷⁸ Schweden hatte bereits seit 1888 auch die wirtschaftspolitische Vergangenheit der Holzverarbeitung und der Seefahrt glorifiziert,⁹⁷⁹ und Bobergs Pavillon in Paris nahm, «halb Schiff, halb Festung», wichtige Metaphern der Nationalkultur auf, die später

⁹⁷² Bächler 1970, 71 f., 87–92.

⁹⁷³ Hunziker 1897, 13; Jöhler 2002, 75.

⁹⁷⁴ Bächler 1970, 94. – Zum früheren Versuch André Lamberts mit ähnlichen Ambitionen vgl. Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 63.

⁹⁷⁵ Hunziker 1897, 18–22; Von Graffenried/von Stürler 1844, Gladbach 1868 sowie vermutlich weitere seiner zahlreichen Publikationen über den Schweizer Holzbau.

⁹⁷⁶ Bächler 1970, 95 ff.

⁹⁷⁷ Berlepsch-Valendäs 1903, 48 f. – Konrad Hahm erwähnt allerdings auch die Gründung des Museums für deutsche Volkskunde in Berlin durch Rudolf Virchow 1889, vgl. Hahm 1928, 12.

⁹⁷⁸ SBZ 36 (1900), 153; SBZ 47 (1906), 225–228; Quantrill 1995, 5.

⁹⁷⁹ Ringbom 1987, 47; Miller Lane 2000, 167.



Abb. 169: Saarinen, Lindgren und Gesellius: Finnischer Pavillon an der Weltausstellung 1900 in Paris, Gesamtansicht und Detail des Eingangs. Beide Abbildungen zeigen die bemerkenswerte Verknüpfung von volkskunsthafter Bodenständigkeit, Richardsonian Romanesque und Erfindungsreichtum. – AChb (1900), 50.

auch in Kirchenbauten umgesetzt wurden (z. B. Stockholm, Engelbrektskyrkan von Lars Israel Walmans oder Göteborg, Masthuggskyrkan von Sigfrid Ericson, beide 1914 vollendet).⁹⁸⁰ Fritz Schumacher lobte diese Pavillons mehr als die übrigen, weil sie durch «Echtheit und Originalität» am besten einen spezifisch volkstümlichen Charakter ausstrahlten,⁹⁸¹ und der Schweizer Reformarchitekt Richard Kuder (1852–1912), regte sogar an, «die nationale Kunst in gutem, modernen Geist, wie sie z. B. die skandinavischen Völker so ehrlich schaffen, zum Endziel all unserer Bestrebungen in Kunst und Kunstgewerbe zu machen».⁹⁸²

Die Vorreiter Carl Schäfer und Theodor Fischer

Carl Schäfer und die lokale Überlieferung

Inwiefern um 1900 im Sinne der «Altvordern» nach lokaler Überlieferung gebaut werden sollte, lebten im deutschsprachigen Raum theoretisch vor allem Carl Schäfer (1844–1908) und dann im praktischen Sinn vorwiegend Theodor Fischer (1862–1938) vor, dessen Früh-

werk weit über die deutschen Landesgrenzen ausstrahlte und auch auf den Schweizer Kirchenbau wirkte. Carl Schäfers Bedeutung als «zukunftsreicher» Lehrer ist im Vergleich zu seinen Bauten weniger untersucht, obwohl ihm bedeutende Schüler wie Schumacher, Muthesius, Hans Poelzig oder Paul Schmitthenner angeblich viel zu verdanken hatten.⁹⁸³ Seine historisierenden Restaurationen (Heidelberger Schloss, Meissener Domtürme, Freiburger Stadttore u. a.) lehnten die Reformer zwar ab, doch seine theoretische Attitüde, wonach Handwerker und Künstler wieder in Personalunion zu bringen seien, standen dem deutschen Bauhüttengedanken und auch den englischen Reformprinzipien sehr nahe.⁹⁸⁴ Seit 1894 an der Technischen Hochschule in Karlsruhe tätig, befasste sich Schäfer mit lokalen Bauweisen, dem deutschen Bauernhaus und der Geschichte des Fachwerks, um auf deren Basis einer «neuen bodenständigen Kunst im Geiste der Alten» Vorschub zu leisten.⁹⁸⁵ Seine Sichtweise, dass auch die Gotik auf dem Bauplatz und nicht im Studierzimmer entstanden sei und dass das praktische Dienen «von der Pike auf» künstlerisch höher zu stellen

⁹⁸⁰ Ringbom 1987, 199; Miller Lane 2000, 56.

⁹⁸¹ Schumacher 1907 («Geschmacksentwicklung auf der Pariser Weltausstellung», 1900), 202 ff.

⁹⁸² SBZ 36 (1900), 193.

⁹⁸³ Schuchard 1979, 9.

⁹⁸⁴ Ebenda, 56 f.

⁹⁸⁵ Ebenda, 24–26; Imhof 1996, 339, 340, 342.

sei als die Lehre durch «theoretisch vorgetragene Kathederweisheit», stiess auf breite Akzeptanz.⁹⁸⁶

Schäfer befasste sich auch mit der ursprünglichen Farbigekeit gotischer Bauwerke und trat – anders als die Neugotiker Reichensperger und Ungewitter – für die Anwendung von Putz ein, weil seiner Ansicht nach fast alle mittelalterlichen Bauten ursprünglich verputzt waren. Dass er dabei seinerseits auch von der englischen Baukunst angeregt war, vermutet Jutta Schuchard angesichts der Parallelen zu Butterfields Eckquaderungen oder zu Streets kontrastierenden Materialkombinationen.⁹⁸⁷ Auch die freien Grundrisse und die reiche Fachwerkverwendung im englischen Landhausbau dürften auf Schäfer gewirkt haben, doch formal verfiel Schäfer den englischen Einflüssen weniger und neigte verstärkt zu Höhenwirkung, Fachwerkdekor und dem Teilwalmdach, das für das deutsche spätmittelalterliche Bürgerhaus typisch war.⁹⁸⁸ Mit dieser Kombination etablierte Schäfer in Süddeutschland möglicherweise die im Späthistorismus beliebte Bauweise des hellen, von versetzten Eckquaderungen gefassten Putzbaus mit Fachwerk-Dachgeschossen unter Steildächern, der auch auf die Reformen wirkte. Gerade frühe Karlsruher Wohnbauten Curjel & Mosers oder Hermann Billings lassen sich auf Schäfers dortiges Wirken als Lehrer und Architekt zurückführen, obgleich sie sichtbar reformerischer sind.⁹⁸⁹ Karl Moser und dessen zwischenzeitlicher Mitarbeiter Walter Joss, der 1902–05 den Bau der Berner Pauluskirche leitete, waren auch Hörer bei Schäfer in Karlsruhe,⁹⁹⁰ ebenso der für den vernakulären Heimatstil bedeutende Schweizer Architekt Karl Indermühle. Er absolvierte ein Semester bei Schäfer und war zugleich mit dem Handwerks- und Bauhüttenwesen vertraut, das er als Mitarbeiter August Müllers an der Berner Münsterbauhütte, wo er zunächst Steinmetzlehrling und Zeichner war, kennengelernt hatte.⁹⁹¹

Theodor Fischers Vorbildwirkung

Im süddeutschen Raum nahm als Reformarchitekt vor allem Theodor Fischer eine Vorreiterrolle ein, die auch auf die Schweiz ausstrahlte. Er studierte 1880–1885 in München bei den Gebrüdern Thiersch und Karl Hocheder, unterrichtete 1901–08 an der Technischen Hochschule in Stuttgart und 1909–29 in München die Fächer Städtebau und Entwerfen. 1907 wurde er ausserdem zum ersten Vorsitzenden des *Deutschen Werkbundes* gewählt. Im Gegensatz zu anderen einflussreichen Reformarchitekten wie Schmitz, Kreis, Messel oder Schumacher erweist sich Fischer weitgehend unabhängig von angelsächsischen Formenvorbildern, sondern schöpfte für seine frühen Bauten vorwiegend aus dem traditionellen Erbe bayrischer, süddeutscher oder teilweise auch gemeinhin aus der «germanischen» Baukunst. Für Fischer war die Auseinandersetzung mit der Überlieferung elementar, und die formalen Anlehnungen an die lokalen Vorbilder sollten die Neubauten als kulturgeschichtliche Werke innerhalb einer örtlichen Tradition legitimieren.⁹⁹² Besonders der Blick auf sein Frühwerk bis etwa 1910 zeigt, dass sich Fischer hauptsächlich mit zwei Bezugsebenen befasste: Zum einen wie die Norddeutschen mit «archaischen», spätantiken oder frühmittelalterlichen Bauwerken, die eher für die Verkörperung eines nationaldeutschen Stils Pate standen und deren Reverenzerweisung bereits im Zusammenhang mit der Denkmalkunst besprochen wurde – dazu zählen der Bismarckturm am Starnberger See von 1896–99, der unübersehbar die römische Igeler Säule des 3. Jh. bei Trier zum Vorbild hat, aber auch die Bevorzugung verschränkter Bögen an zylindrischen Turmbekrönungen, wie sie in der frühmittelalterlich-normannischen Architektur häufig vorkamen und die Fischer für mehrere Kirchenbauentwürfe vorsah (Abb. 178, 289) und in Stuttgart (Erlöserkirche, Abb. 181) und Ulm (ev. Garnisonskirche) auch umsetzte.⁹⁹³ Zum anderen baute Fischer entschieden auf der regionalen Traditionsarchitektur auf. Dazu

⁹⁸⁶ Widmer 1900.

⁹⁸⁷ Schuchard 1979, 56 f.

⁹⁸⁸ Ebenda, 64.

⁹⁸⁹ Claus 2010, 114.

⁹⁹⁰ Nekrolog Walter Joss, SBZ 65 (1915), 159 f.

⁹⁹¹ ALS 1998, 287; Meili-Rigert 2000, 11–18.

⁹⁹² Nerdinger 1988, 68.

⁹⁹³ In Planzeichnungen auch in einem frühen Entwurf für die Erlöserkirche in München (Koch 1903, S: 19) sowie für die unrealisiert gebliebene Kirche an der Danneckerstrasse in Stuttgart (Abb. 178).



Abb. 170: München, ev. Erlöserkirche in Schwabing (Theodor Fischer, 1899–1901), Gesamtansicht von Südwesten. – AXXJ 3 (1903), T. 5.

zählt vor allem die evangelische Erlöserkirche in München von 1899–1901, die zusammen mit zwei annähernd gleichzeitig erstellten Münchner Schulbauten umgehend bekannt wurde und den vernakulären Heimatstil ausdrucksstark verkörpert (Abb. 170).

Bauweise und manche Bauformen dieser Quartierkirche im Münchner Stadtteil Schwabing orientieren sich an bayerischen Kirchenbauten des Spätmittelalters. Typisch sind dabei insbesondere die von der Backsteinverwendung gekennzeichneten Mauern und Blendgliederungen mit ihrem milchigen Putzüberzug sowie die schlanke Turmform mit ihrem Satteldach, wie sie beispielsweise in den historischen Dorfkirchen von Mil-

bertshofen oder Ampermoching anzutreffen war.⁹⁹⁴ Wirken auch manche Merkmale gerade im Bereich des Chors und der Lisenengliederung romanisch, so handelt es sich doch nicht um die im Historismus gepflegte, vorwiegend rheinische Neuromanik, in der auch in München Ende 19. Jh. noch mehrere katholische Kirchenbauten errichtet wurden (St. Benno, St. Maximilian, St. Anna), sondern man hat eine Übersteigerung regionaltypischer romanischer Merkmale vor sich. Fischer griff somit einen traditionellen Stil und vor allem die vorindustrielle Bauweise auf, wie sie in der Region für vorwiegend ländliche und kleinstädtische Kirchenbauten ausgeprägt worden ist. Er suchte für die Münchner Erlöserkirche trotz künstlerischer Freiheiten im Bereich der Kapitellgestaltung auch bewusst keinen neuen, progressiven Formenschatz und ging jeglicher Verknüpfung mit angelsächsischen Formen oder Monumentalisten aus dem Weg. Die Ausgewogenheit des Entwurfs, die Formenkonsistenz und die einheitliche repetitive Motive der Fenster, Strebpfeiler und Blendgliederungen zeichnen den Aussenbau auf den zweiten Blick dennoch als ein «modernes» Bauwerk aus. Reich an der Zahl sind die Kirchen in Bayern, die im frühen 20. Jh. formale Gestaltungselemente von Fischers Erlöserkirche wiederaufnahmen. Selbst im katholischen Kirchenbau sind mehrere Beispiele zu nennen, die entweder das städtebaulich raffinierte System der Anlage mit Umfriedung und Quereingang adaptierten oder stilistisch vergleichbar gehalten sind.⁹⁹⁵ Auch Paul Bonatz folgte dem Fischerschen Vorbild für seinen drittplatzierten Entwurf für eine protestantische Kirche in Innsbruck,⁹⁹⁶ und der Fischer-Schüler Martin Elsaesser arbeitete in seinem Frühwerk mit zahlreichen Sakralbauten generell nach seines Lehrers Prinzipien. Auch seine Bauten verraten keinerlei angelsächsischen Einfluss, sondern stehen vornehmlich lokalen Bautraditionen nahe.

Erich Haenel beschrieb Fischers Stilhaltung 1902 dahingehend, dass sich seit seiner Münchner Anstellung ein «Umschwung, [...] mehr auf intimere, bürgerliche Wirkungen ausgehenden, mit historischen Faktoren stammeseigener Entwicklung operierenden architektoni-

⁹⁹⁴ Der Turm der Milbertshofener Kirche abgebildet in BTZ 22 (1907), 350 in einem Aufsatz über Oberbayrische Kirchtürme.

⁹⁹⁵ Etwa Franz Ranks 1902–06 erbaute Kirche in München-Solln bezüglich Anlage, Michael Kurz' Herz-Jesu-Kirche in Augsburg-Pfersee 1905 mit der Bauweise, ebenso in dessen unausgeführten Wettbewerbsentwürfen der Kirchen in Milbertshofen (1905), Ringelai (1907) oder Ranfels (1911). Laible 2003, 35 ff., 158–161 sowie Werkkatalog. – Zudem Berndl-Entwürfe in BM 4 (1906), 112–115 sowie für Hausham in BTZ 22 (1907), 284.

⁹⁹⁶ Voigt/May 2010, 184.



Abb. 171: Gaggstatt, ev. Kirche (Theodor Fischer, 1902–05). – SBZ 49 (1907), 317.

schen Geschmacksrichtung der Süddeutschen» vollzogen habe.⁹⁹⁷ Weitere Bauwerke Fischers fassen ebenfalls auf diesen vernakulären Gegebenheiten mit ihren «ursprünglichen Kunstwirkungen» sowie den für Süddeutschland typischen Werten von «festlichem Glanz und heiterer Stimmung»,⁹⁹⁸ etwa die erwähnten Münchner Schulbauten, das Volkshaus «Pfullinger Hallen», das bekannte Gasthaus Gmindersdorf, aber mit spezifisch lokaler Verankerung auch die Knabenschule in Lana (Südtirol). Weil an sämtlichen Bauten die Vorrangstellung der lokalen Tradition gegenüber dem individuellen Entwurf höher gewichtet wird, gebärden sich die Bauwerke in ihrer stilistischen Erscheinung oft unterschiedlich, denn sie stehen, wie es Walter Curt Behrendt ausdrückte, «wie

gewachsen auf dem Boden einer natürlichen Bautradition, und dieser erfreuliche Eindruck echter Bodenständigkeit wird noch verstärkt durch den leisen, doch niemals übertriebenen Anklang an die Motive und die Materialien der lokalen Bauepflogenheiten».⁹⁹⁹

Zwar findet sich in der Schweiz kein ausgeführtes kirchliches Bauwerk, das in seiner Gesamtheit unbestritten von Theodor Fischer beeinflusst ist. Jedoch stehen zahlreiche Entwürfe und Teile ausgeführter Kirchenbauten Fischers Bauwerken auffallend nahe. Die folgende Beispielauswahl ist nicht durchgehend repräsentativ für einen vernakulären Heimatstil, sondern zeigt vielmehr auf, dass auch gestandene Schweizer Reformarchitekten für die Entwürfe ihrer Kirchenbauten bedeutende Neubauten anerkannter Architekten studierten und Merkmale davon zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Schöpfungen machten. Selbst Karl Indermühle, vielleicht der Hauptvertreter des vernakulären Heimatstils in der Schweiz, dessen Ideologie vom Handwerk und der regional verankerten Baupraxis ausging, liess sich unverkennbar auch von Theodor Fischers Bauten inspirieren.

Nachdem Fischers neue Kirche von Gaggstatt in der SBZ 1907 abgebildet worden war,¹⁰⁰⁰ übernahmen Schäfer & Risch mit ihrem Wettbewerbsentwurf für die ref. Kirche Flawil im Frühling 1908 sowie Karl Indermühle mit einer Skizze für eine Kirche der evangelischen Minorität auf der Choismatte in Bern (1910) wohl kaum zufällig das von Fischer in Gaggstatt ausgeprägte Schema mit den über dem Chorübergang aufgehenden, niedrigen Doppeltürmen und dazwischen gesetzten Schallarkaden (Abb. 171–173).¹⁰⁰¹ Schäfer & Risch hatten 1908 für ihre katholische Kirche Landquart und Adolf Gaudy 1911 für die Kirche Bristen auch Fischers eigenwillige, durch eine Verschränkung von Säulen und Arkaden gekennzeichnete Kapitellformen der Münchner Erlöserkirche (Abb. 174, 491) adaptiert.¹⁰⁰² Auffällig ist schliesslich, wie sehr Schäfer & Rischs reformierte Kirchenräume für Weesen und Davos-Platz (Abb. 175) in ihrer Grundkonzeption quaderförmiger Hauptvolumen mit flachen Holzdecken und

⁹⁹⁷ Haenel 1902, 155, 162. Hier auch Skizzen zu Bismarcktürmen, die nach Haenel ebenfalls süddeutsche Prägung verraten.

⁹⁹⁸ Behrendt 1914, 275. Hier auch Abbildungen zu Gmindersdorf und Lana.

⁹⁹⁹ Ebenda, 272.

¹⁰⁰⁰ SBZ 49 (1907), 317 f.

¹⁰⁰¹ Zu Flawil vgl. Kga Flawil, Planmaterial, zu Indermühle vgl. Nachlass Karl Indermühle. – Schäfer & Risch könnten zudem auch von Martin Elsaessers erstprämiiertem Entwurf für die Kirche in Lichtenthal (Baden-Baden) angeregt worden sein, die 1906 u.a. in DtKo abgebildet war (DtKo 20/4 (1906), 7).

¹⁰⁰² Abb. 262 bei Walter 2016, Bd. 2.

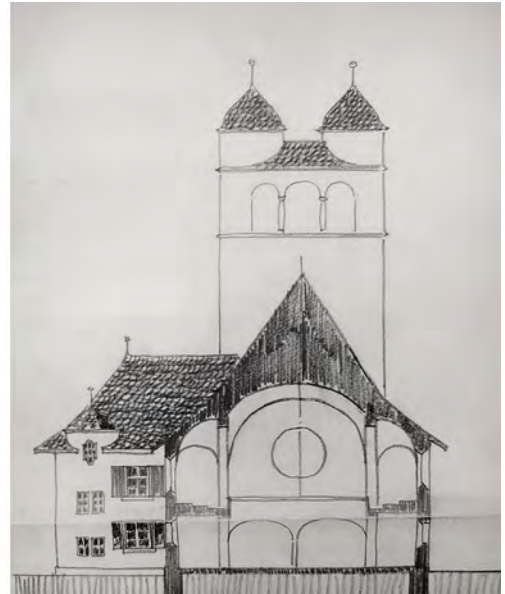


Abb. 172, 173: Links: Flawil, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf von Schäfer & Risch, 1908, 2. Platz (nicht ausgeführt). – Rechts: Bern, Entwurf für eine Kirche für die evangelische Minorität (Karl Indermühle, 1910, nicht ausgeführt). – Kga Flawil. | Nachlass Karl Indermühle.



Abb. 174: München, Erlöserkirche (Theodor Fischer, 1899–1901). Inneres mit ‹ausgeschnittenen› Scheidbögen, flacher Holzdecke mit Unterzügen und charakteristischen Kapitellen, die Schäfer & Risch wie Curjel & Moser inspirierten. – AXXJ 3 (1903), T. 6.



Abb. 175: Davos-Platz, ref. Kirche (Schäfer & Risch, 1909). Der gotische Chor und die barocke Kanzel stammen vom Vorgängerbau, der Hauptraum wurde – wesentlich breiter als zuvor – komplett neuerbaut. Wie in Theodor Fischers Münchner Erlöserkirche, so stand ursprünglich auch die Orgel auf der Seitenempore. – Autor, 2020.

aus der Wand ‹ausgeschnittenen› Emporenarkaden Fischers bekannten Raumschöpfungen der Erlöserkirchen in München und Stuttgart ähneln und wie der Davoser Kronleuchter jenem der Kirche Gaggstatt gleicht. La Roche, Stähelin & Co. verwirklichten an der Kirche Arlesheim Umfriedungen, ziegelbedeckte Gesimse und überhaupt mit der materiellen Beschränkung auf weissen Putz und rote Ziegel eine farbliche Gesamterscheinung, die in der Münchner Erlöserkirche ihren Vorläufer haben

dürfte. Vor allem die Anwendung, jedes vortretende Bauglied eigens mit einem Ziegeldächlein zu bedecken, ist so prinzipiell vernakulär wie ein spezifisches Charakteristikum an der Münchner Erlöserkirche (Abb. 176, 177).¹⁰⁰³

¹⁰⁰³ Vgl. auch Walter/Sommerer 2012, 27.



Abb. 176: München, Erlöserkirche. Umfriedung und malerische Gliederung mit Ziegeldächlein. – Autor, 2008.



Abb. 177: Arlesheim, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co., 1911–12). Eingangsbereich mit umfriedetem Vorplatz und Vorhalle mit Annexbauten. Die Aufsplitterung der Bauvolumen und die Bedeckung der hell geputzten Bauglieder und Pfosten mit roten Ziegeldächlein wurden, nicht zuletzt im Nachgang zu Fischers berühmter Münchner Erlöserkirche, zu einer Mode des vernakulären Heimatstils. – Autor, 2011.

In einem Alternativprojekt für die Kirche Oberwangen nahm Karl Indermühle Fischers häufige Lösung eines stumpfen Viereckturmes mit zylindrischem Blendbogensgeschoss auf, wie dieser es bereits an einem frühen Entwurf für den Turm der Münchner Erlöserkirche und im Entwurf für die Kirche an der Danneckerstrasse in Stuttgart vom Juli 1902 vorgesehen hatte (Abb. 178, 179).¹⁰⁰⁴ Die Baugruppierung der Kirche an der Danneckerstrasse in Stuttgart, die zwar nicht ausgeführt wurde, aber im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Städtebau*



Abb. 178: Theodor Fischer (gez. P. B.), Entwurf für eine Kirche an der Danneckerstrasse in Stuttgart, 1902. – Gurlitt 1906, 100.

(SB) und bei Gurlitt 1906 abgebildet war,¹⁰⁰⁵ dürfte auch auf Indermühles Kirche in Niederscherli gewirkt haben, denn die Gruppierung der Baukörper samt ihrer Bedachung sowie die von einer Stützmauer substrierte Vorhalle, die hierher führenden Treppenanlagen und der niedriger gesetzte Quertrakt weisen anlagentechnisch und formal überraschende Ähnlichkeiten auf (Abb. 178, 180). Für den siegreichen Wettbewerbsentwurf für die Berner Friedenskirche 1915, die anschliessend in ganz anderen Formen ausgeführt wurde, schien sich Indermühle ebenfalls an Theodor Fischer zu orientieren, diesmal vorwiegend an der städtebaulich vergleichbar auf einer Anhöhe stehenden Stuttgarter Erlöserkirche (Abb. 181, 182).¹⁰⁰⁶ Ein weiterer, späterer Indermühle-Entwurf aus der Planungsphase der Berner Friedenskir-

¹⁰⁰⁴ Der wenig bekannte Entwurf zur Münchner Erlöserkirche mit diesem noch ganz andersartigen Turm abgebildet in: DK 5 (1901), 168.

¹⁰⁰⁵ SB 1 (1904), T. 35; Gurlitt 1906, 100.

¹⁰⁰⁶ Nachlass Karl Indermühle, Skizzen zur Friedenskirche Bern.



Abb. 179: Oberwangen, ref. Kirche, Erste Skizze von Karl Indermühle, um 1911, wobei vor allem der Turmaufbau mit dem Übergang zur Rotunde und deren Bedeckung an Fischers Entwürfe erinnert. – Nachlass Karl Indermühle.



Abb. 181: Stuttgart, Erlöserkirche (Theodor Fischer, 1906–07). – AR (1909), T. 24.



Abb. 180: Niederscherli, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1912). Trotz des erst nachträglich hinzugetretenen Chorbaus (links im Bild) bestehen in der Massengruppierung offenkundige Verwandtschaften zu Fischers Stuttgarter Entwurf. – Autor, 2016.

che weist Ähnlichkeiten mit der Portalfassade von Fischers evangelischen Ulmer Garnisonskirche auf. Dass Indermühle diese bahnbrechende Schöpfung¹⁰⁰⁷ gut kannte und davon beeindruckt war, bezeugt auch seine seit 1910 sichtbare Vorliebe für karniesförmig fassonierte Abwandlungen traditioneller Bogenformen (Abb. 183, 526) und insbesondere die Gestaltung des reformierten Kirchenraumes der Schweizer Landesausstellung 1914, dessen Wandaufbauprinzip mit dreiteiliger Pfeilerkolonnade demjenigen der Ulmer Kirche auffallend ähnlich sieht (Abb. 183, 184). Auch Fischers Autorität war unter den Schweizer Architekten anerkannt. Der Bündner Architekt Nicolaus Hartmann gehörte zu Fischers Schülern und arbeitete ganz im Sinne einer vernakulären Ausrichtung (Abb. 451),¹⁰⁰⁸ und als sich die Konkurrenz um die Entwürfe der ref. Kirche Wallisellen zuspitzte, schlugen Rittmeyer & Furrer für eine neutrale, auswärtige Begutachtung der Entwürfe

¹⁰⁰⁷ Ausführliche Beschreibung insbesondere der neuartigen Betonkonstruktionen: H. Spangenberg, Zwei monumentale Hallenbauten in Eisenbeton, in: SBZ 56 (1910), 273–278.

¹⁰⁰⁸ Rucki 1989, 153 (Essay Kristiana Hartmann 1984).



Abb. 182: Bern, Friedenskirche, Wettbewerbsentwurf von Karl Indermühle, 1915 (verändert ausgeführt). Wie in Niederscherli scheint sich Indermühle für die Disposition und Massengruppierung an einer Fischerschen Schöpfung orientiert zu haben, der Erlöserkirche in Stuttgart. Auffällig ist die Übereinstimmung der Gesamtanlage mit dem Längsschiff und dem axialen, äusserst breiten und gedrungenen Glockenturm mit Galerie, verjüngtem Geschoss und Haubendach. – Kga Friedenskirche.

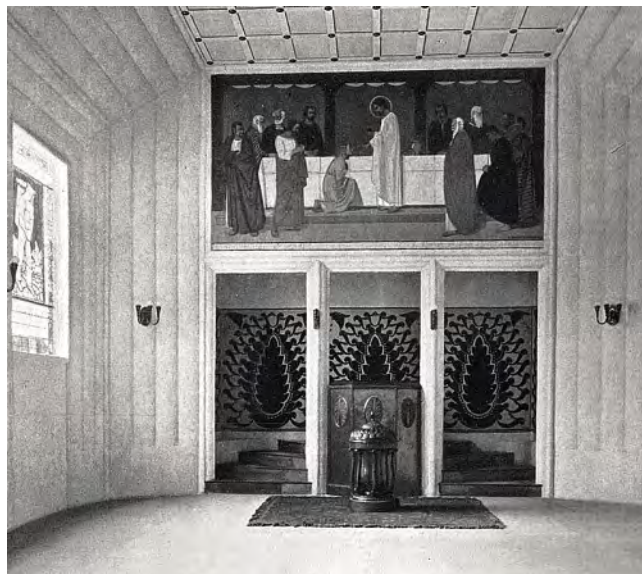


Abb. 184: Bern, ref. Kirchenraum von Karl Indermühle an der schweizerischen Landesausstellung 1914. – Nachlass Indermühle.



Abb. 183: Ulm, ev. Garnisonskirche (Theodor Fischer, 1908–10), Inneres. – Hangleiter 1999, 79.

Theodor Fischer vor, den sie als «Mann mit absolut vorurteilsfreiem, modernem, aber über der Mode stehendem Urteil und Urheber zahlreicher hervorragend

gelungener Bauten, insbesondere auch einfacher Kirchen» bezeichneten. Die Architekten versprachen, sich Fischers Urteil gerne zu fügen, allerdings verzichtete die Walliseller Baukommission mit Rücksicht auf die Mitbewerber und die bereits beigezogenen Experten darauf, Theodor Fischer zu konsultieren.¹⁰⁰⁹

Traditionelle Bauweisen und Handwerksideologien

Karl Indermühles Auffassung der Volksbaukunst

Karl Indermühle wurde bereits 1907 in Roland Anheissers Werk *Altschweizerische Baukunst* als einziger zeitgenössischer Architekt explizit und zugleich lobend hervorgehoben: «Wie schön hat er es verstanden, den Charakter seiner heimatlichen Baukunst in seinen modernen Schöpfungen zum Ausdruck zu bringen, ohne dabei die eigene Individualität zu verleugnen. Die Kirchen, die er im Bernbiet baute, wie passen sie zur Landschaft!»¹⁰¹⁰ Bereits in Indermühles Frühwerk fällt auf, wie er im Vergleich zu den angelsächsisch beeinflussten Reformarchitekten ein verstärktes Interesse an den Bautraditionen der Berner Region zum Ausgangspunkt machte. Er liess sich von der Ideologie leiten, dass sich der akademisch gebildete Reformarchitekt gleichsam in die Position eines leitenden Werk- oder Zim-

¹⁰⁰⁹ Kga Wallisellen, Brief Rittmeyer & Furrer an Pfr. Weiss vom 5. 8. 1906.

¹⁰¹⁰ Anheisser 1907, 3.

mermeisters vorindustrieller Zeit setzt und sein Gebäude samt Ausbau nach den Gepflogenheiten des unakademischen Handwerkers und seiner Werkstatt-Tradition entwirft, um es auf diese Weise besonders gut dem Formengeist der Umgebung anzupassen. Indermühle, seit 1900 amtierender Berner Münsterbaumeister, war stark vom Bauhüttengedanken geprägt, und die Umgestaltung des Kirchturms in Münsingen erklärt seine Arbeitsweise aufschlussreich: Die untere Turmhälfte, ein schlichter Mauerwerkschaft, war beizubehalten, und Indermühle versuchte, im Sinne der Volkskunst früherer Maurer- und Zimmermeister den Turm neu zu bekronen. Die schliesslich gewählte Gestalt eines «Oberländerturms» mit Laube und weit überstehendem schlankem Spitzhelm (S. 346) legitimierte Indermühle aufgrund seines fundierten Studiums des regionalen Baubestandes, an dem ihn nicht nur die Formenvorlieben, sondern auch die Ästhetik der Unregelmässigkeiten reizten. Dementsprechend hielt er seine Entwürfe «im Charakter unserer traditionellen bernischen Kirchtürme», die er ausführlich beschrieb. Als deren Eigentümlichkeit hob er hervor, «dass die Figur des Grundrisses keine regelmässige ist», sondern dass «durch die Ungenauigkeit der Maurer eine rautenähnliche oder sogar eine parallelogrammähnliche Figur entsteht. Im Fernern verjüngt sich die beidseitige Turmbreite nach oben [...] Diesen Unregelmässigkeiten folgten dann stets auch die Zimmerleute [für die über dem Mauerwerk ansetzende Dachkonstruktion], so dass sie für gewöhnlich dem unbewaffneten Auge nicht bemerkbar sind, sondern durch die glückliche Form des Helmes schon fast aufgehoben, die Reize des Bauwerkes noch erhöhen.» Auch der Münsinger Turm zeigte diese Eigenschaften, die durch eine allfällige Anwendung von Giebeln unglücklich verschärft worden wären, während sie «bei einem Helm mit ausladendem Rand reduziert werden». Die sonst übliche Holzlaube ersetzte Indermühle im Entwurf durch ein gemauertes Geschoss mit 3 zu 4 Bögen (Abb. 185), und die Schallfenster erhielten dieselbe Form wie die Kirchenfenster.¹⁰¹¹ Die beschriebenen Entdeckungen machte Indermühle auch in seinem späteren Werk mehrfach zum Programm: insbesondere die Verjüngung des Turmschaftes zeichnet die meisten seiner von Grund auf entworfenen Kirchtürme aus, und selbst an der neoklassizistischen Berner Friedenskirche



Abb. 185: Münsingen, ref. Kirche, mit Gouache kolorierte Aufrisszeichnung Karl Indermühles von 1901. Der Turm wurde am Ende etwas anders aufgeführt. – Nachlass Karl Indermühle.

(S. 242, Abb. 268) liess Indermühle unauffällige Unregelmässigkeiten zum Ausdruck kommen. So ist auch hier der Turmschaft nahezu unmerklich verjüngt, und das gewohnte Grundrissquadrat ist knapp in ein Quereck gedehnt, was sich auch an der unterschiedlichen Anzahl der Rosetten am Kranzgesims des Turmschafts bemerkbar macht.

Indermühle zeigte in seinen Erklärungen zu Münsingen auf, dass er gleichsam spürte, wie der vorhandene

¹⁰¹¹ Kga Münsingen, Brief Indermühle Januar 1902.



Abb. 186: Münsingen, ref. Kirche, Perspektivzeichnungen Karl Indermühles um 1901–02. – Nachlass Karl Indermühle.

Turmschaft sinnvoll zu ergänzen sei und wie die Bauformen aufeinander Bezug nehmen sollten. Eine fachliche Würdigung des Ergebnisses in der SBZ ergänzte zudem, dass auch die umliegenden vorhandenen Münsinger Häuser «wie von selbst» die Form des Turmhelms bestimmten, womit das gesamte bauliche Ensemble in einer Harmonie aufging (Abb. 186).¹⁰¹² Hier klingt das besprochene Moment des «instinktiven» Bauens an, in das sich der Architekt hier gleichsam hineinversetzt hat. Indermühle handelte analog zu den alten Baumeistern, denen sich nach Viollet-le-Ducs Ansicht der Stil durch das am Ort Vorzufindende noch «aufgedrängt» hatte, während ihn die Architekten des Historismus «wiederfinden» mussten.¹⁰¹³ Die sorgfältige Recherche und die schlüssig dargelegte Logik, mit der Indermühle die vernakuläre Tradition als selbstverständlichen Weg rechtfertigte, stehen in auffälligem Gegensatz zur historistischen Reissbrettarchitektur und deren orthogonalen Perfektion, wie sie auch der ortsansässige Baumeister Thomi in den

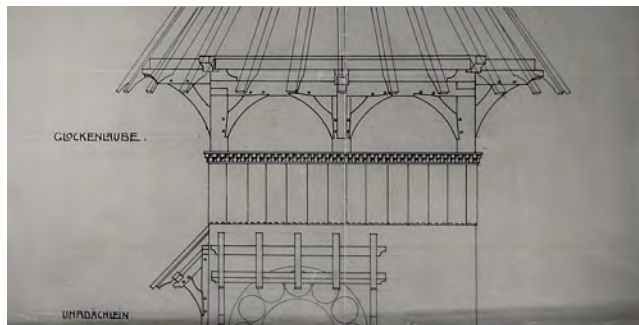


Abb. 187: Röthenbach, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1904–05). Detailriss für den Glockenturm. – Nachlass Karl Indermühle.



Abb. 188: Aus Ernst Gladbachs «Schweizer Holzstyl» das Bauernhaus Stettler in Eggiwil im Emmental. – Gladbach 1868, T. H VI 1.

bereits erwähnten, zumeist übergiebelten Entwürfen (Abb. 58) verfolgt hatte.

Indermühles Werk und insbesondere auch sein Plannachlass lassen keine Zweifel daran, dass sein Entwurfsgedanke von handwerklichen Prämissen ausging. Die in der Grundhaltung schlichten Heimatstilbauten zeichnen sich durch eine im Detail sorgfältig entworfene und die Erscheinung ergänzende Behandlung durch Zimmermanns- oder Schmiedearbeiten aus, wobei die Musterrungen auch in den kleinmassstäblichen Gesamtaufrißen erkennbar werden und beispielsweise in Detailplänen zur Kirche Röthenbach bis zur Vorgabe des Eierfas und den Holznägeln an den Kopfhölzern reichen (Abb. 187). Zimmermeisterkonstruktionen nach Art der regionalen Emmentaler Tradition bereichern den weissen Röthenbacher Putzbau, wobei vor allem Würfelriese, gedrehte Pfosten, konturierte Büge und Konsolen sowie im Innern

¹⁰¹² SBZ 43 (1904), 53.

¹⁰¹³ Germann 1974, 11.



Abb. 189, 190: Röthenbach, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1904–05). An der Eingangsempore mit ihren gedrehten Pfosten, konturierten Kopfhölzern und den Brüstungsausschnitten werden Bearbeitungsweisen aufgenommen, wie sie der lokalen Zimmermeistertradition der Umgebung entsprechen, die teilweise auch in der Abbildung bei Gladbach dargestellt ist. An der Vorhalle wird das Motiv noch freier umgesetzt und in Arkaturen gebogen. – Autor, 2019.

auch eine Empore mit balusterförmig gesägten Brüstungsausschnitten an die bäuerliche Architektur der Region erinnern. Diese ortstypischen Motive wurden allerdings für die besondere Baugattung der Kirche freier behandelt, mit Farbfassungen und Formenalterationen in den Arkaturen versehen und zudem in veränderten funktionalen und konstruktiven Zusammenhängen eingesetzt (Abb. 188–190). Die in der Bauernkunst üblicherweise für Stützbügel benutzten Dekorformen werden beispielsweise an der Sumiswalder Friedhofskapelle von 1907 auf die Pfosten der ausgedehnten Vorhalle übertragen, an den Windfangtüren der Berner Inselfalkapelle erinnern die Würfelfrieze und die schlangenartigen Schmiedeeisenbeschläge an die ländliche Holzbauweise, und an der Kirche in Niederscherli sind die Vorhalle und Glockenlaube mit ihren fassonierten Brettarkaden und den spindelförmigen Pfosten von den Lauben jener Speicher oder «Stöckli» bekannt, wie sie in der engeren Region des stadtbernischen Umlandes im Spätbarock üblich waren (Abb. 191, 192). Indermühle differenzierte demnach die Bautraditionen auch innerhalb der hügeländischen Holzbauregionen des Kantons Bern. Andernorts erinnern Möblierungen und Zimmermannsarbeiten an kirchlichen Treppen und Emporenbrüstungen ebenfalls an die teils bäuerliche Volkskunst, insbesondere in Biberist-Gerlafingen, Weesen oder an der Kapelle Grimmialp, welche in

ihrer gesamten Erscheinung und sämtlichen Details den vernakulären Heimatstil sehr konzis verkörpert (Abb. 496).

Solche konkreten Anpassungen der traditionellen Bauweise, die bis ins handwerkliche Detail reichen, unterscheiden sich vom reformerischen Heimatstil, was ein Kurzvergleich der beiderseits «bernisch» entworfenen Heimatstilkirchen Spiez und Röthenbach verdeutlicht: Sind die Detailformen und die stichbogige Holzdecke in Röthenbach formal schlüssig regionaltypischen Holzbautraditionen entnommen,¹⁰¹⁴ so sind in Spiez bei aller Zelebrierung der (an sich typisch bernischen) Zimmermannskunst der offene Dachstuhl des Schiffs und das exzessive Holzwerk der Eingangsvorhallen und des Glockengeschosses bei genauer Betrachtung keineswegs ortsüblich. Indermühle dagegen suchte wie Carl Schäfer und Theodor Fischer eine von Modeströmungen weitgehend befreite «Anknüpfung an die heimische Überlieferung», die auch Oskar Hossfeld 1903 als «vernünftigste architektonische Betätigung» propagierte: Dass ein Werk gut sei und nach dauernd gültigen Kunstgesetzen erbaut ist, wurde für wichtiger gehalten als dass es «neu» sei.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ Vergleichbare Arkaden eines Speichers in Lauperswil waren auch in der zeitgenössischen Literatur abgebildet, vgl. Bauernhaus 1903, Bern Nr. 13.

¹⁰¹⁵ Hossfeld 1903, 581 ff.



Abb. 191: Bern-Bümpliz, «Gfellerstöckli» von 1792 an der Wangenstrasse 7, einstiges Wohnhaus des Gfellergruts. Bäuerlich geprägtes Beispiel des in der Berner Umgebung typischen spätbarocken Bauernbarocks mit spindelförmigen, teilweise gefasteten Bügen und Pfosten sowie karniesförmig fassonierten Brettlaubenbögen. – Autor, 2019.



Abb. 192: Niederscherli, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1912). Vorhalle mit bewusst gleichartiger handwerklicher Bearbeitungstechnik wie an historischen Landbauten des Umlands. – Autor, 2016.

Handwerkliche Bearbeitung «natürlicher» Materialien

Gegenüber den neuen, industriell produzierten Baumaterialien (Gusseisen, Walzeisen oder Zementstein) hingender Gebrauch von Stein und Holz, deren handwerksmäßige Bearbeitung und der Bauhüttengedanke eng zusammen. Walter Joss hob als bauleitender Architekt der Berner Pauluskirche hervor, wie sorgfältig die Arbeiten nach den Handwerksregeln mittelalterlicher Bauhütten ausgeführt wurden: «Wir sehen das besonders an der ornamentalen Bildhauerarbeit, wo, wie bei der romanischen Architektur, das naturalistische Blätterwerk so in die Flächen der konstruktiv nötigen Form eingehauen ist, dass sie immer noch deutlich sichtbar bleibt, wobei jeder Meisselschlag des Bildhauers seine besondere wohlbeachtete Wirkung hat.» Auch im Inneren wurden die Malereien direkt aufgetragen und die Abtönung der Fenster nach Art mittelalterlicher Glasmalerei vorgenommen (Letzteres aus heutiger Sicht zwar ein Irrtum, denn die schwärzliche Tönung damals vorgefundener historischer Kirchenfenster war nicht ein mittelalterliches Konzept, sondern eine altersbedingte Korrosionserscheinung).¹⁰¹⁶ Zudem wurden selbst an dieser städtischen Quartierkirche einfache hölzerne Emporenbrüstungen angebracht und mit blauen, schachbrettartigen Mustern volkskünstlerhaft bemalt. Zusammen mit den unterschiedlichen, eingemeisselten Linienmusterungen in den Eckquadern des Aussenbaus oder den zahlreichen Würfelriesen riefen diese offenbar den Gedanken hervor, «reinste Kindergartenarbeit» zu sein, doch der Rezensent staunte über die «oft mit den denkbar einfachsten Mitteln erzielte Wirkung».¹⁰¹⁷ Häufig anzutreffen waren seither schmückende, teilweise geometrisierende Dekormalereien, die zwar in ihrer künstlerischen Faktur eher bescheidenes Können erforderten, jedoch Teil eines künstlerisch hochstehenden Gesamtentwurfs waren und eine hervorragende Wirkung erzielten. Die Kirche Weinfelden enthält einfache Schachbrettbemalungen an den Emporen, und an der Kirche Brütten sind die Deckleisten der grossflächigen Vertäferung mit simplen geometrischen Mustern geziert. Curjel & Moser förderten vor allem im Bereich der Säulenschäfte, Gurtbögen und Bogenleibungen an gut sichtbaren Partien selbst in Quartier- und grossdörflichen Kirchen die volkskünstlerische Bemalung, insbesondere seit der Raumkunstphase ab 1906 und nicht überraschend mit textiler Gestaltungsweise (Abb. 153, 253, 529). Das dabei besonders häufig ver-



Abb. 193: Degersheim, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1906–07). Die handwerkliche Bearbeitung wird in antiindustrieller Weise demonstriert: Der Bereich vereint die Leistungen von Maurern, Steinmetzen, Zimmermeistern, Schreibern, Glasmalern, Schmieden und Malern, wobei grundsätzlich versucht wird, die «werkgerechte» Arbeit zu verdeutlichen. – Autor, 2020.

wendete, archaisch-volkskünstlerische Zierelement der Spiralformen schätzten auch Kirchenarchitekten wie Paul Siegwart oder Schäfer & Risch für Innendekorationen, auch in der Schmiedeeisenzier war es weit verbreitet. In den Bündner Reformkirchen in Davos und Samedan beobachtet man zudem unzählige Formen geometrisch-farbiger Schablonenbemalung der Unterzüge und Leisten flacher Holzdecken (Abb. 175).

Das spontane «kindliche» Verständnis und die Nachvollziehbarkeit einer handwerklichen Bearbeitung oder farbigen Wirkung lag den Reformern seit Ruskin und Morris besonders am Herzen. Auch die schroff bearbeiteten Bossenquader (S. 121) demonstrierten den Stein in

seinen natürlichen Eigenschaften, Polituren wurden vermieden, dafür der Meisselschlag spürbar gemacht, so wie man am Schmiedeeisen die gehämmerte Bearbeitung durch Unebenheiten und Vertiefungsspuren darstellte. Mit der Zurschaustellung solcher Techniken verwies man zugleich auf einheimisches Handwerk, das keine Spezialfirmen oder Importe bedingte. So stammten beispielsweise die am Röthenbacher Kirchenbau beteiligten Baumeister, Zimmermeister, Dachdecker, Spenglermeister, Schreinermeister und Malermeister gemäss ausdrücklichem Wunsch der Baukommission alle aus der näheren Umgebung zwischen Bern, Thun, Worb und Langnau.¹⁰¹⁸ Von Curjel & Mosers Kirche Degersheim berichtete Pfarrer Hans Bader stolz, dass die Schlosser, Maler und Zimmermeister vom Ort kamen,¹⁰¹⁹ worüber sich offenbar viele sachverständige auswärtige Besucher wunderten (Abb. 193).¹⁰²⁰ Bereits Oskar Hossfeld legte gemäss einem Bericht von 1903 auch im Bereich zeitgemässer Kirchenbauten auf einfache Behandlungsweise Wert. Örtliche Handwerker sollten die Arbeiten ausführen, was nicht zuletzt auch im Falle späterer Reparaturen von Vorteil sei. Die beigelegten Abbildungen zeigten Sitzbankwangen mit Schnitzwerk, wie sie kurz darauf für die Bänke der Schweizer Kirchen Weinfelden, Arosa und Zürich-Oerlikon geschaffen wurden.¹⁰²¹ Ein Anschliessen an die Volkskunst nicht nur im formalen, sondern auch in diesem sozialen und fertigungstechnischen Sinn galt als echt, einheimisch und gleichsetzbar mit «wahrer» handwerklicher und materialgerechter Herstellung. Sie strebte ausserdem eine breite gesellschaftliche Akzeptanz an, denn es handelte sich um Kunst aus dem Volk fürs Volk, sozusagen von denselben geschaffen wie jenen, die sie betrachten.¹⁰²²

Ruskins Ausspruch, Kunst sei «Ausdruck der Freude, die jemand an seiner Arbeit hat», gehörte ebenso zur reformerischen Handwerksideologie wie die Ablehnung jeglicher materieller Surrogate und Täuschungen, wie sie für den Historismus typisch waren.¹⁰²³ Ruskin und Mu-

¹⁰¹⁶ Der Bund, 12. Dezember 1905. – Mitteilung Stefan Trümpler, Vitrocentre, Romont.

¹⁰¹⁷ Der Bund, 2. Dezember 1905.

¹⁰¹⁸ Kga Röthenbach, Bkp 29.3.1904; Emmentaler Blatt 12.4.1905.

¹⁰¹⁹ SBZ 53 (1909), 109–112.

¹⁰²⁰ Ews Degersheim 1908, 40.

¹⁰²¹ Hossfeld 1903, 595. – Mögliche Vorbilder dazu waren bereits in The Studio zu sehen, etwa die Werke vom Arts and Crafts-Künstler H. Wilson in The Studio 9 (1896); Haenel/Tscharmann 1907, XLVII.

¹⁰²² Nerdinger 1988, 48; Stalder 2008, 67.

¹⁰²³ Schlatter 1910, 347 f., 357 ff.

thesius verunglimpften seriell hergestellte Fabrikornamente wie gestanzte Blechornamente, maschinenmässige Holzornamente oder «Phantasien in Gusseisen und Papiermaché» als «Afterkunst», wogegen bei handwerklichen Arbeiten «ein Geist zum anderen Geist» spreche, da der Betrachter virtuell den Arbeiter fühle und seinen Eifer erlebe.¹⁰²⁴

In der Praxis allerdings wurde das Bekenntnis zu natürlichen Materialien nicht immer so konsequent umgesetzt, wie die Theorien proklamierten: Waren die oben beschriebenen Holz- und Schmiedearbeiten besonders materialgerecht, so zogen viele Reformarchitekten dem örtlichen Naturstein nicht selten gegossenen und nachträglich bearbeiteten Kunststein vor. In der Berner Architektur etwa war der lokale graugrüne Molassesandstein sogar das übliche Baumaterial des Historismus, während in der Reformepoche gewöhnlich Putzbauten mit Kunststeingliederungen an seine Stelle traten. Auch Curjel & Mosers Berner Pauluskirche veranschaulicht ein buntes Nebeneinander von Natursteineinsatz und Kunststein-Surrogaten – Letztere etwa in den quaderartig bemalten Beton-Vierungsbögen (Abb. 525), den Einfriedungsbalustern und gewissen Kapitellen (Abb. 150).¹⁰²⁵ Auch einzelne «Cappriccios» aus der Fremde erschienen den Vertretern des vernakulären Heimatstils offenbar nicht als Sakrileg, vielleicht gerade weil sie auch die von Ruskin propagierte «Freude» am Entwerfen widerspiegeln: Architekt Emanuel La Roche etwa, der mit der Kirche Arlesheim durchaus um Anpassungen an örtliche Gepflogenheiten bestrebt war, flocht in deren Ausstattung wohl aus rein persönlicher Vorliebe nicht wenige Elemente aus der orientalischen Baukunst ein, die er auf seiner grossen Studienreise festgehalten hatte und später in seinem Buch zur Indischen Baukunst 1921/22 publizierte.¹⁰²⁶ Selbst Karl Indermühle gewährte sich mitunter ästhetische Freiheiten, plante zwischenzeitlich das Eingangportal der Kirche Röthenbach mit wienerisch-secessionistisch anmutenden Säulen und Kapitellen, und das eigenwillige Ort Brett am Quergiebel der Berner Inselfalkapelle erinnert mit seinen geschnitzten figürlichen Motiven (Abb. 367) eher an eine skandinavische als lokale Tradition.¹⁰²⁷

Insgesamt erweist sich die vernakuläre Tendenz des Heimatstils als eine Spielart der Reformarchitektur, die in der Anknüpfung an (regional-)spezifische Traditionen weder eine progressive Neuigkeit noch ein nostalgisches Zurückschauen verstand. Vielmehr geht aus dem Diskurs die Absicht hervor, die lokaltypische Bauweise im Sinne einer Zeitlosigkeit wiederaufzunehmen, um damit bewusst «über der Mode» zu stehen. Sie zeigte sich somit nicht nur vom Historismus und dessen Stilmoden, sondern auch von den innovativen monumentalen und angelsächsisch inspirierten Strömungen relativ unbeeindruckt. Indem gerade die neuen Heimatstilkirchen bis in die Detaillierungen auf eine harmonische und künstlerisch homogene Gesamtgestalt abzielten, unterscheiden sie sich gleichwohl auffällig von den über Jahrhunderte gewachsenen Dorfkirchen. Ein Blick auf die reformierten Schweizer Kirchenbauten eröffnet auch Zusammenhänge zwischen dem reformerischen Heimatstil und liturgisch fortschrittlichen Programmen sowie der vernakulären Tendenz und traditionellen liturgischen Dispositionen: Die grossen Kirchen der reformerischen Tendenz stehen mit ihren Kanzelwänden meist dem *Wiesbadener Programm* nahe, während die kleineren, eher vernakulär ausgestatteten Bauten vorwiegend über hölzerne Kanzeln mit herkömmlichen Schalldeckeln verfügen, die häufig seitlich positioniert sind. Dass diese Ursachen nicht nur in Vorlieben der Architekten, sondern ebenso in der Vorstellung einer milieugerechten Architektur liegen, geht auch daraus hervor, dass die reformerischen Heimatstilbauten eher in urbanen Quartieren sowie in klein- oder vorstädtischen Zentren stehen, wogegen die vernakulär ausgerichteten Bauten vorwiegend in Dörfern oder in der Diaspora anzutreffen sind.

2.4.4 Putz und Farbwirkung

Während sich die monumentale Tendenz vor allem durch Materialwirkung, Kraftausstrahlung, Silhouette und den Kontrast zwischen Mauer und Öffnung auszeichnete und die klassisierende Tendenz bei farblicher Neutralität wieder verstärkt nach klarem Aufbau strebte,

¹⁰²⁴ Ruskin 1900 («Leuchter der Wahrheit»), 99; Muthesius 1904, 48, 66.

¹⁰²⁵ Hassler/Zurfluh 2010, 202 f.

¹⁰²⁶ Walter/Sommerer 2012, 31.

¹⁰²⁷ Zur skandinavischen Tradition vgl. Abb. bei Thiede 1936, 37, zum Humor in der Volkskunst vgl. Schwindrazheim 1903, 81 ff.

kennzeichnen sich Bauwerke des Heimatstils beider Nuancierungen häufig auch durch ihre farbige Behandlung. Insbesondere die Farbbemalung einzelner Bauteile hängt eng mit der Wiederbelebung der Volkskunst sowie mit der um 1900 wieder aufkeimenden Wertschätzung des hellen oder gänzlich weissen Putzbaus zusammen, der für kontrastierende und effektvolle Farbwirkungen eine wichtige Rolle spielte. So ersetzten Farbwirkungen die historistischen Fassadengliederungen, und auch im Inneren wurden der detailliert-formalen Dekorbemalung des Historismus flächige Farbgebungen oder primitivistische Grobmusterungen vorgezogen.

Rückkehr des Putzbaus

Viele Schweizer Heimatstilbauten zeichnen sich durch einen hellen Verputz aus, dessen wiederkehrende Bevorzugung um 1900 breit diskutiert wurde. Nach seinen historischen Blütezeiten im süddeutschen und osteuropäischen Barock galt der Putzbau im Historismus generell als minderwertig, wurde deshalb unterlassen oder aber an bescheidenen Fachwerk- oder Holzbauten als Camouflage eingesetzt.¹⁰²⁹ Als Bekleidung anspruchsvoller Bauten wurde die Technik erst durch die Gleichzeitigkeit der Suche nach vorindustriellen Bautraditionen und die konsequente Anwendung an englischen Landhäusern Ende des 19. Jh. wieder salonfähig. Die schlichte Wirkung des Putzbaus konnte sich erst mit dem Verzicht auf den axiierten historistischen Entwurf wieder durchsetzen, als zugleich die Gebäudefronten durch differenzierte Fenster einen funktionaleren Entwurfsgedanken widerspiegelten. Mit derartigen Hausbauten, entworfen auf der Grundlage englischer Putzbauten des 17. und 18. Jh., erregten Ende des 19. Jh. vor allem die englischen Architekten Charles F. A. Voysey und Mackay Hugh Baillie Scott Aufsehen (Abb. 117). Voysey soll dabei ebenso den besonders grobkörnigen, sogenannten Rapp-Putz eingeführt

haben,¹⁰³⁰ und auch Charles R. Mackintosh setzte dem Putzbau mit seinem Hill House in Helensburgh 1902–03 ein bedeutendes Denkmal.¹⁰³¹

Im deutschen Raum näherte man sich dem Putzbau zögerlich, weil er nach einzelnen Meinungen die Konstruktion verhülle und deshalb eine Lüge sei. Zugleich wuchs aber auch die Überzeugung, dass er nur dann nachteilig wirke, wenn er wie in der Schinkelschen Schule als Materialtäuschung verwendet wurde und Quader imitierte.¹⁰³² Vor allem Carl Schäfer trat wieder für die Anwendung von Putz ein und bezog sich dabei wohl auf seinen Lehrer Georg Gottlob Ungewitter, der sich trotz kritischer Haltung zum Putz für die praktische Anwendung eingehend mit dem hessisch-fränkischen Fachwerk, den dortigen vorspringenden Geschossen und den abgewalmten Dächern befasste und eine gesonderte Publikation zu dieser Bauweise plante.¹⁰³³ Da zahlreiche mittelalterliche Bauten verputzt waren und gerade im süddeutschen Raum als charakteristisch galten, förderte Schäfer während seiner Professur in Karlsruhe seit 1894 den Putzbau zumindest in Kombination mit Architekturgliedern oder Eckquaderungen aus Werkstein.¹⁰³⁴ Die Zeitschrift DBH trat seit ihrem Bestehen 1897 für den Putzbau ein, und ihr Herausgeber F. R. Vogel bezeichnete 1902 zahlreiche Methoden neuartigen Putzbaus (Kamm-, Rechen-, Schablonenbehandlung sowie Besenputz und grobe Kieszuschläge) als amerikanische Methoden, die der Gebäudehülle – analog zum Bossenquadermauerwerk, dem Shingle-Style oder dem Ziegelbehang – trotz der flächigen Einheit eine materielle Licht- und Schattenwirkung verleihen.¹⁰³⁵ Um 1900 wuchs auch das technische Interesse für Putzbau, und die Techniken des Rieselputzes, Besenputzes, Rauputzes oder Kammputzes wurden historisch erforscht und beschrieben.¹⁰³⁶ Nach Franz Geiger vereinte der Putzbau den praktischen Vorteil der geglätteten Oberfläche mit dem ästhetischen Bedürfnis «nach der Zusammenfassung zu einer einheit-

¹⁰²⁹ Germann 1974, 107; Meyer 1973, 66; Rübel/Wagner/Wolff 2005, 155 f.

¹⁰³⁰ Muthesius 1905, Bd. 1, 103, 166, Zum Rapp-Putz (für diesen wird Zement verwendet, auf den in nassem Zustand kleine Kiesel mit der Kelle geworfen werden. Dann wird die Schicht geweisst und kann immer wieder farblich neugefasst werden) s. Bd. 2, 187 (Anwendung durch Voysey, Scott, Cave). – Muthesius 1974, 135 spricht vom Rauhputz, den man in England «roughcast» nannte.

¹⁰³¹ Besprochen in: DKD 15 (1904/05), 337 f.

¹⁰³² Gurlitt 1906, 61.

¹⁰³³ Muthesius 1974, 86.

¹⁰³⁴ Schuchard 1979, 57.

¹⁰³⁵ DBH 1/20 (1897), 2; Sohst 2006, 189.

¹⁰³⁶ BTZ 22 (1907), 185 ff.

lichen Flächenmasse», was eng mit dem monolithischen Gedanken der monumentalen Tendenz zusammenhängt. Geigers Analyse steht für die neue Auffassung der Architektur als primär raumbildende Kunst anstelle historistischer Fassadengestaltung, und in Berufung auf Adolf v. Hildebrands *Problem der Form* (S. 141) betonte Geiger, dass Schatten und Licht stärker wirken als die Form, Farbkontraste jedoch noch stärker als Erstere.¹⁰³⁷ Zehn Jahre später hatte der Putzbau bereits weite Verbreitung gefunden, nicht zuletzt weil er praktisch, gegenüber Mauerwerk etwas kostengünstiger und zudem überall anwendbar war, aber auch «aus Schönheitsgründen, weil er der jetzigen Geschmacksrichtung entsprechend eine ruhige Massenwirkung durch einheitliche Farbe und ungeteilte Flächen ermöglicht».¹⁰³⁸

Viele Zentren beriefen sich wieder auf ihre Tradition der Putzbauten. Die Heimatstilvillen in Berlin-Grunewald (Abb. 126, 130), Messels Bauten oder Albert Gessners bunte Charlottenburger Mietshausfassaden (Abb. 380) brachten die Schlichtheit des Putzbaus in der Berliner Gegend wieder zu hoher künstlerischer Wirkung.¹⁰³⁹ Aber auch in Bayern hatten Architekten wie Gabriel und Emanuel von Seidl und später Karl Hocheder, Theodor Fischer und Martin Dülfer (dieser mit zahlreichen regionaltypischen Nachbearbeitungen und Sgraffitomalereien) und weitere den Putzbau als einheimische Tradition wieder entdeckt und der Verbreitung Vorschub geleistet.¹⁰⁴⁰ Um 1911 wurden in Bayern bereits zwei Drittel der Neubauten verputzt, und der allgemeine Boom löste diverse Einschränkungen und gar Schliessungen von Natursteinbrüchen aus.¹⁰⁴¹ Theodor Fischer propagierte die Putzbauten gegenüber den «ledergelben und kaltröten Backsteinkästen» und sah im Form- und Farbenreichtum grosse Chancen.¹⁰⁴² Dülfers Putzbauten wurden auch von F. R. Vogel als Werke «natürlichen Materialstils» anerkannt, während er im Putz der Wiener Secessionsbauten vor allem einen Träger für Ornamentik sah, wodurch das Haus zu einer Art Kleiderpuppe werde.¹⁰⁴³ Tatsächlich führte Otto Wagner in Wien insbesondere die Tradition der Fertigstuckelemente (Architrave, Halbsäulen, Kapitel-



Abb. 194: Trimbach, christkath. Kirche (v. Arx & Real, 1908–09). Die bewusst vereinfachte perspektivische Idealzeichnung veranschaulicht die Beschäftigung mit der Ästhetik des Putzbaus, der durch seine Grobkörnigkeit flächentönend zur Wirkung kommen sollte. – Heimatschutz 4 (1909), 9.

le) und somit den Putz als aufgetragene Hülle wieder ein, und auch Josef Maria Olbrich liess den Putz an seinen Bauten der Darmstädter Künstlerkolonie vorwiegend als Dekorträger zur Wirkung kommen.

Auch in der Schweiz wuchs die Vorliebe für Putzbauten, obgleich die Technik bei genauer Betrachtung im Historismus nicht völlig verdrängt worden war. Vielmehr ist zu unterscheiden zwischen den häufigen Beispielen historisierender Kirchen, deren Mauerwerk zwischen Eckquaderungen einen glatten (Zement-)Verputz erhielt (Gebenstorf, Amriswil, Merenschwand, Gossau) und den reformerischen Bauten, die entweder einheitlich verputzt sind oder an denen der Putz in seiner plastischen Materialität (Grobkörnigkeit, Kamm) zelebriert wird. Die Bevorzugung des grobkörnigen Rapp-Putzes setzte etwa um 1903 verstärkt ein und trat sogleich den Siegeszug an. Sichtbackstein, rahmende Kalk- und Sandsteinquader und auch die etwa bis 1906 noch sehr häufige Fachwerk-

¹⁰³⁷ Geiger 1901, 301 f.; Geiger 1902, 370; Rübél/Wagner/Wolff 2005, 114.

¹⁰³⁸ Wanckel 1914, 153. – Kostenvergleich bei Kvkp 1902, S. 134.

¹⁰³⁹ Klein 1981, 45.

¹⁰⁴⁰ Hammerschmidt 1985, 296.

¹⁰⁴¹ Rieger 1976, 19.

¹⁰⁴² Fischer 1902, 182; Fahmüller 1992, 81.

¹⁰⁴³ Sohst 2006, 189.



Abb. 195: Biberist-Gerlafingen, ref. Kirche (Widmer & Erlacher, 1909). Spiel mit den durch Grobkörnigkeit und Schattenwirkung belebenden Putzflächen an Emporentreppenturm, Fensterleibungen und Seiteneingangspfeiler. – Autor, 2020.

bauweise in den Obergeschossen traten dagegen innerhalb weniger Jahre zurück und machten baugattungsübergreifend dem einheitlichen Putzmantel Platz.¹⁰⁴⁴ Im Schweizer Kirchenbau der Jahrhundertwende lassen sich frühe derartige Inszenierungen des Verputzes vor allem an den Kirchen Weinfeld, Röthenbach und – als frühes Beispiel mit grobkörnigem Putz – an der Berner Pauluskirche feststellen. Der dortige Entscheid, Verputz statt Haustein zu verwenden, brachte eine Einsparung von ca. 10'000 Fr., und Karl Moser empfahl umgehend, die Hälfte des eingesparten Betrags für die Vermehrung wirkungsvoller Bildhauerarbeiten einzusetzen.¹⁰⁴⁵ Die meisten darauffolgenden Schweizer Heimatstilkirchen wie Degersheim, Spiez, Wallisellen, Trimbach und weitere sind ebenfalls von grobkörnigem, weissem Verputz geprägt (Abb. 194), der dadurch die Farbwirkung aller übrigen Bauteile stark erhöht. An der Kirche in Biberist-Gerlafingen ist am Seiteneingang und am Emporentreppenturm der Anspruch eines kompletten grobkörnigen Putzüberzugs bis in die Tiefen der Fenstergewände hinein besonders konsequent durchgeführt (Abb. 195).

Farbe als Gliederungskompensation

Die Putztechnik bedeutete auch eine Grundvoraussetzung für die Vorliebe der Farbwirkung im Heimatstil.¹⁰⁴⁶ Die seit der Jahrhundertwende allgemein bekannten, auf Ruskin beruhenden Theorien für die Rolle der Farbe in der Architektur erläuterte Fritz Schumacher 1901 in *Kunstwart* besonders aufschlussreich. Nach Ruskin waren Farbe und Form in dekorativer Verwendung Feinde: «Das eine kann also nur dort zur Wirkung kommen, wo das andere verschwindet – ein reich skulptiertes Blattkapitell gewinnt durch Farbfassung nichts. Dabei ist die Natur im Laubblatt und im Tierfell massgebend.» Deshalb liege der Töpferei die primitive Form, den Fenstern und Wandbildern die primitive Zeichnung. Und so erforderte auch der Wunsch nach Farbe in der Architektur eine grössere Veränderung, als einfach das Tote bunt zu machen. Die koloristische Wirkung eines Gebäudes beruhte nicht nur auf den wirklichen Farbtönen, sondern auch auf den Schattenwirkungen. «Wo durch lebhaft Formgebung der Schatten bereits färbt, ist Farbe unnötig oder übel.» Schatten war nach Ruskin Farbe, und nicht zuletzt deshalb galt für Schumacher die praktische Folgerung, die Formen zu vereinfachen, um «mit Erfolg farbig wirken zu können».¹⁰⁴⁷ Die Vorliebe für Farbbehandlung wurde aber auch durch das Interesse an Volkskunst und Bauernhausbau ins Rollen gebracht. Im *Kunstwart* hatte Ferdinand Avenarius seit 1896 zu farbigem Putzbau ausgerufen und trat vier Jahre später für die Wiederaufnahme einheimischer Baukunst ein: «Alle unsere alten deutschen Putzhäuser hatten Farbe. Müssen wir die künstlerische Gescheitheit wieder erst auf dem Modeweg von England beziehen?»¹⁰⁴⁸ Nach Schumacher erfasste seinerzeit die «Sehnsucht nach Farbe» auch die Architektur. Schon durch einfache Putztönung könne farbige Wirkung erreicht werden, und anknüpfend an das Bauernhaus habe man den Farbenmut in Fluss gebracht, so Martin Dülfer in München mit koloristischen Reizen im Putz oder Schilling & Graebner in Dresden mit lebendiger Tönung des Holzwerks. Noch beobachtete Schumacher aber viel Ratlosigkeit, vor allem weil man – ganz

¹⁰⁴⁴ Vgl. beispielsweise die vorgestellten Schweizer Landhäuser bei Baudin 1909.

¹⁰⁴⁵ Kga Bern, Lgk, Schreiben Karl Moser 19.11.1902.

¹⁰⁴⁶ Rieger 1976, 19.

¹⁰⁴⁷ Schumacher 1901a, 297–302.

¹⁰⁴⁸ Zit. nach Rieger 1976, 17. Weitere Literaturangaben zu kunsthistorischen Theorien mit dem Problem der Farbe ebenda, 18.

nach Ruskin – nicht ein Gebäude hinterher farbig gestalten sollte, wenn nicht von vornherein «die ganze ästhetische Ökonomie eines Gebäudes [...] auf Farbe angelegt» war.¹⁰⁴⁹ Ebenfalls 1901 beschrieb der psychologisch argumentierende und reformerische Kunsthistoriker Konrad Lange (1855–1921), wie die Stimmung, in die ein gutes Bauwerk den Menschen versetze, zunächst durch die Farben und Formen erzeugt werde: «Bauwerke, an denen kalte oder dunkle Farben in kleinen Intervallen dominieren, machen einen ernsten Eindruck, solche, an denen helle, warme Farben (z. B. weiss, rot, gelb, blau und grün) in grösseren Intervallen vorkommen, versetzen uns in eine heitere gemütliche Stimmung.» Lange sprach auch die Kompensation der Gliederung durch Fläche und Farbe an und lieferte damit ein Plädoyer für den einfachen Fassadenentwurf reformerischer Bauten.¹⁰⁵⁰

Bereits um 1900 wurden zahlreiche weitere Vorbildungen zur Modeströmung farbiger Architektur genannt, so die Plein-Air-Malerei Frankreichs, die Kunst der Präraffaeliten in England,¹⁰⁵¹ Sempers Entdeckung der farbig bemalten Antike, Impressionismus und das moderne farbenfrohe Kunstgewerbe der Keramik bis zur Plakatkunst.¹⁰⁵² Letztlich wird aber deutlich, dass sich die helle Gesamtwirkung mit Buntanteilen erst in der ländlich und bäuerlich geprägten Heimatstilarchitektur verbreitet durchsetzte. Architekt Wilhelm Matthies sah in der Farbe eine ländliche Konstante, «weil der Bauer die Natur mit gesundem Auge und nicht durch eine graue Brille ansieht. Der Maler auf dem Lande arbeitet nur mit kräftigen Farben, die er wohl instinktiv so schön zusammenstellt, dass sich mancher Maler in der Stadt ein Beispiel daran nehmen könnte. Die Hauptfarben sind immer weiss, grün und rot, und mit diesen paar Tönen ist immer eine Wirkung erreicht, die gar nicht besser sein kann.»¹⁰⁵³ Konkret erzielt wurde die Farbwirkung im Schweizer Heimatstil zumeist durch den Kontrast zwischen dem hellen Putz, dunkleren Sockel- oder Eckquadern, der dunklen Befensterung und rötlich-braunen Ziegeldächern, mitunter noch in Verbindung mit Fensterläden im Hausbau oder farbigen Zifferblättern im

Kirchenbau. Otto Blom lobte dieses Konzept bereits 1904: «In der Aussenarchitektur ist die glatte, unverzierte Mauerfläche, die dem Bau den Eindruck der Ruhe und des Geschlossenseins gibt, wieder mehr zu Ehren gekommen. Kontraste zwischen Stein und Holz sind beliebt, und die warme Farbe des naturfarbenen Ziegels ersetzt das kalte Grau des Schiefers.»¹⁰⁵⁴

Die farbige Aussenarchitektur im Sinne dieser Darlegungen war um 1900 ein neues Phänomen. Nachdem im Historismus eine zweifarbige, zumeist konstruktionsbedingte Fassadenpolychromie durchaus üblich war (etwa in Vollmers Kirche Rheinfelden oder Paul Rebers Kirche in Zürich-Wiedikon), zeichnet sich das reformerische Farbkonzept vielmehr durch Flächenkontraste zwischen aufgehendem Massivbau, Bedachung und Befensterung aus und wird durch eine farbige Bemalung einzelner Kleinflächen oder Bauglieder ergänzt. Wilhelm Freiherr von Tettau beschrieb diese Wirkung und stellte der historistischen, durch Formenreichtum kompensierten «grauen Öde» den koloristischen Reichtum von weissem Putz und roten Ziegeln, braunem Fachwerk und grünen Läden, weissen Fensterkreuzen und blauen Blumenbrettern gegenüber: «Das Ineinandergreifen dieser Faktoren kann allein schon ohne jede Einzelform zu einem architektonischen Kunstwerk werden», und der Aufruf zu «mehr Mass in der Form zugunsten der Farbe» ist vielen Heimatstilbauten anzusehen, und die Debatte darüber erhielt auch in der *Berner Rundschau* ihren Platz.¹⁰⁵⁵

In der Baupraxis setzte die farbige Architektur schrittweise ein. Die Vorreitergebäude des deutschen Heimatstils wie die Grunewalder Villen oder Messels Landhäuser entsprachen der Konzeption bereits ansatzweise, Schumacher erwähnte Dülfers und Schilling & Graebners um 1900 entstandenen Werke. Seit der Jahrhundertwende liess es zudem die Druckgrafik allmählich zu, in Publikationen auch Farbtafeln abzubilden, wovon vor allem die Zeitschrift MBF in ihren ersten beiden Jahrgängen wirkungsvoll Gebrauch machte. Im Kirchenbau erweist sich erneut Theodor Fischers Münchner

1049 Schumacher 1901a, 297–302.

1050 Lange 1901, 129.

1051 Zimmermann 1897, bes. 71.

1052 KGB 15 (1904), 125.

1053 Matthies 1900, 9.

1054 Blom 1904, 114.

1055 Tettau 1900a, 72 ff.; Pfander 1906/07, 142–145.



Abb. 196: Röthenbach, ref. Kirche, Karl Indermühle, 1904–05. – Autor, 2019.

Erlöserkirche als ein frühes Beispiel unter vielen folgenden. Die Portalgewände und das Zifferblatt des Turmes heben sich durch farbige Bemalungen besonders kontrastreich vom weissen Putz ab, und die volkskunsthafte Bemalung am Portal setzt sich im Innenraum fort. Karl Indermühles Kirche in Röthenbach bezeichnet für die Schweiz einen Beginn der mit farbig gefassten Holzkonstruktionen ergänzten Architektur, die in dunklen Rottönen mit weissen Tupfern zum hellen Putzbau kontrastiert. Die Zifferblattscherme und die geböschert vortretende, rein ästhetisch motivierte Lisene am Turm erinnern zudem an die Theorien der Schattenwirkung (Abb. 196). An seinen späteren Kirchenbauten verfuhr Indermühle mit dem Farbkonzept sehr ähnlich. Bereits die mit Gouache kolorierten Aufrisse des Münsinger Kirchturms 1902 verdeutlichen Indermühles Interesse an



Abb. 197: Gerliswil, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1912–14), mit auffälligem gelbfarbenem Putz. – Autor, 2019.

der farblichen Wirkung (Abb. 185), gerade im Gegensatz zu den zeitgleichen Baumeisterentwürfen (Abb. 58). Das Umschwenken auf weissen Putz mit farbigen Kontrastwirkungen zeigt sich sehr schön auch an Pflughard & Haefelis Kirche Weinfelden (Abb. 335), wie die Architekten 1903 selber bekannten: «Ursprünglich nahmen wir die Architekturteile in Granit und die Flächenbekleidung aus ausgefugtem Bruchsteinmauerwerk an, mussten uns aber bald überzeugen, dass nicht nur der Anwendung von Bruchsteinmauerwerk in Ihren Gegenden erhebliche Schwierigkeiten im Wege stehen, sondern dass auch hell verputzte Flächen in der grünen Landschaft weit freundlicher wirken und besser zur Geltung kommen.»¹⁰⁵⁶

In Weinfelden scheint aber nicht nur die konkrete lokale Bedingung, sondern überhaupt die Einwirkung der neuen Putzströmung zu diesem Entschluss geführt haben. Genau gleichzeitig machte beispielsweise auch Curjel & Mosers städtische Berner Pauluskirche während ihrer Planung 1901–1903 einen Wandel vom Sichtmauerwerk zum Putzbau durch. Solche Farbkonzepte prägten, oft auch in bewusster Verbindung mit der Landschaft (S. 291), daraufhin die reformerischen Kirchenbauten beider Konfessionen, nachgerade die barockisierenden Entwürfe (Abb. 197). An der Kirche Degersheim fallen nebst dem unvergleichlich grossflächig-

1056 Kga Weinfelden, Bericht Pflughard & Haefeli vom 13. 1. 1902.



Abb. 198: Spiez, ref. Kirche, Bischoff & Weideli, 1905–07, Front. – Autor, 2019.



Abb. 199: Wallisellen, ref. Kirche, Bischoff & Weideli, 1907–08, mit Farbmustern akzentuierte Partie hinter dem Emporentreppenturm mit Sitzbanknische und Brunnenanlage. – Autor, 2020.

gen Anteil roter Ziegelflächen die Seiteneingänge und Zifferblätter mit volkskunsthafte Bemalungen auf, in Spiez, Wallisellen und an der Annakapelle in Zürich wird die Bemalung des Äusseren durch teilweise farbigen Putz, ornamentierte Gewände und Dachkehlen abermals gesteigert, stets ohne die einheitliche Flächenwirkung zu konkurrieren (Abb. 198, 199, 140). In Wallisellen erinnern die wirkungsvollen Malereien wie jene des zeitgleich erstellten Riedtli-Schulhauses in Zürich an Dresdener Arbeiten von 1906 und ergänzen hervorragend den bildhauerischen Schmuck der Eingangspartie. Die Ornamentik am Dachgiebel der Kirche Spiez erinnert dagegen eher an den «Style sapin» sowie an einen frühen Entwurf Bruno Tauts,¹⁰⁵⁷ der daraufhin mehrfach mit Malern zusammenarbeitete und vor allem nach 1920 einer der bedeutendsten Förderer farbiger Architektur wurde.

Farbenräume

Die farbige Behandlung der Innenräume, die bereits im Historismus eingesetzt hat, ist für die Schweizer Reformkirchen dank der Dissertation von Stefanie Wettstein bereits gut untersucht.¹⁰⁵⁸ Während sich Historismus-Architekten wie Wilhelm Keller oder noch August Hardegger normalerweise gar nicht erst um die Ausmalung kümmern konnten und das Farbkonzept den Spezialisten überliessen, hatte bereits die Semperschule stärker das Gesamtkunstwerk im Blick und konzipierte die Ausführung im Austausch mit den Künstlern. Den früheren Bemalungstypen durch Architekturmalerei (ca. 1840–1880) und der Tapisseriemalerei (ca. 1870–1910) folgte um 1900 der «Farbenraum», der sich durch eine Vorrangstellung der Stimmungserzeugung gegenüber dem liturgischen Programm auszeichnet.¹⁰⁵⁹ Alfred Lichtwark hoffte bereits 1894 auf eine Vereinfachung der Ornamentik, eine Beruhigung der Wände nach dem Stilwarrwarr und wirkliche Farben anstelle der «Wurst-, Erbsen- und Sauerkrauttönen». Dabei argumentierte er pädagogisch und bezog sich auf den verbreiteten Volksgeschmack, und auf derselben Grundlage publizierte Fritz Schumacher 1901 im *Kunstwart* den Aufsatz «Farbige Architektur».¹⁰⁶⁰ Sachsen war offensichtlich ein Zentrum des Far-

¹⁰⁵⁷ MBF 3 (1904), Taf.

¹⁰⁵⁸ Wettstein 1996.

¹⁰⁵⁹ Ebenda, 155.

¹⁰⁶⁰ Ebenda, 29.



Abb. 200: Weinfelden, ref. Kirche (Pflegard & Haefeli, 1902–04), Inneres. – Autor, 2009.

benraums, wo damals Schumacher wie Schilling & Graebner und der mit ihnen zusammenarbeitende Maler Otto Gussmann (s. u.) tätig waren. 1903 beschrieb Paul Schumann den reformerischen Farbengebrauch bei Schilling & Graebner im Vergleich zum Historismus: «Bei dieser Farbigkeit ist nicht an die Art der Neugotiker zu denken, welche die Farbe darin sehen, dass sie die Wände mit Streumustern und die Fenster mit Teppichmustern ausstatten, vielmehr besteht die Farbigkeit [...] in Gegensätzen, z. B. zwischen weissen Wänden und farbigen Bänken, oder es sind einzelne Teile der Kirche bemalt, um sie aus den übrigen hervorzuheben.»¹⁰⁶¹ Nach David Koch waren auch Wandgemälde zu fördern, allerdings nicht an

der Decke, sondern vorwiegend angenehm sichtbar an der Chor- oder Kanzelwand.¹⁰⁶²

Frühe Schweizer «Farbenräume» finden sich in St. Jakob in Zürich und der ref. Kirche Weinfelden. Dabei ist das Innere mit flächigen oder bordürenartigen Farbfeldern noch stark kontrastierend auf die Architekturglieder aufgeteilt, und die intensive Farbigkeit beschränkt sich auf den Chorraum. Mehrfach führte der Dekormaler Christian Schmidt die Entwürfe nach Vorbildern aus *The Studio* aus,¹⁰⁶³ und auch an den Kirchen von Walenstadt und Zürich-Oerlikon folgten die Gewölbemalereien teilweise solchen Beispielen. In der Weinfelder Einweihungsschrift sprachen die Architekten Pflegard & Haefeli vom «farbenfreudigen Zug der Zeit», der zum ungewohnten Konzept mit dunkelblauen Bänken und Emporenbrüstungen, hellgelben Gewölben und tiefrot ornamentiertem Chorgewölbe geführt hatte. Auch die Möblierung und der Orgelprospekt sind in bunt bemaltem Holz ausgeführt (Abb. 200). Die blauen Bänke der Kirche polarisierten zwar zunächst, doch an der Einweihung stellte Pfarrer Meyer fest, dass diese «wundervoll zum ganzen Milieu» passen und wohl niemand mehr an ihnen Anstoss nehme. Auch die SBZ-Kritik anerkannte, dass man «vom nichtssagenden Braun einmal befreit» sei,¹⁰⁶⁴ und Cornelius Gurlitt nannte generell die «traurigen Farben, die bei uns als «Eiche» oder als «Crème» so beliebt sind, oft den Grund der Ernüchterung der Kirche, die mit so angestrichenen Bänken einem Eisenbahnwartesaal III. und IV. Klasse bedauerlich ähnlich sieht».¹⁰⁶⁵ Oskar Hossfeld ging konform und beklagte den stets «beherrschenden hässlichen hellbraunen Ton», wogegen die Farbe gerade dasjenige Mittel war, das dem Kirchenraum «mit verhältnismässig geringem Kostenaufwand nicht nur ein stimmungsvolles, sondern auch eigenartiges, persönliches Gepräge» gab. Zur Problematik gehörten ebenso die Fussböden, die noch allzu häufig aus den stark ornamentierten grauen Tonplatten nach «Mettlacher Art» bestanden. Hossfeld erhoffte sich mehr einfarbige Fliesen oder Werksteinplatten und war gegenüber neueren Belägen wie Linoleum skeptisch, das man jedoch in

¹⁰⁶¹ Schilling/Graebner 1903, Geleitwort von Paul Schumann, o.S. – Ähnliche Argumentation vgl. Koch 1905a, 180.

¹⁰⁶² Koch 1906, 271.

¹⁰⁶³ Wettstein 1996, 46.

¹⁰⁶⁴ Kga Weinfelden, Korrespondenz 30.12.1903; SBZ 45 (1905), 43/44; Kga Weinfelden, Thurgauer Tagblatt 61 (1904), 12. März 1904.

¹⁰⁶⁵ Gurlitt 1906, 432.

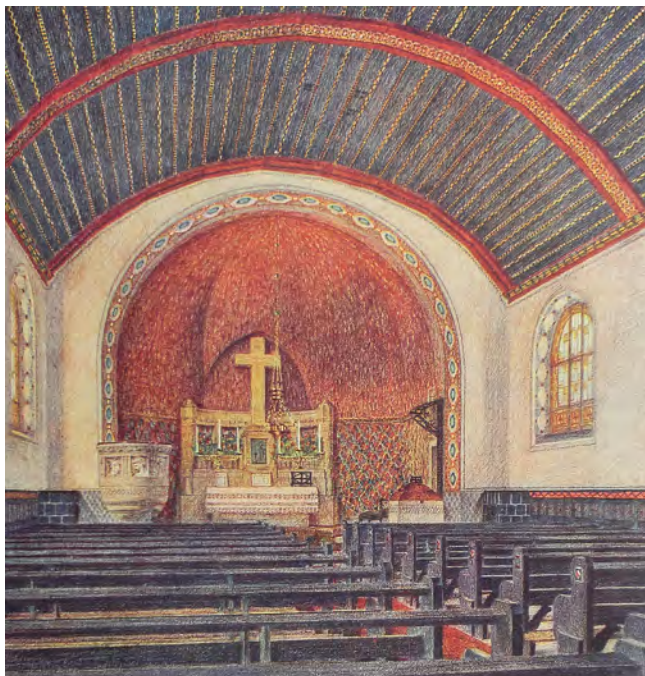


Abb. 201: Trimbach, christkath. Kirche (v. Arx & Real, 1908–09), Inneres nach einer Farbzeichnung der Architekten. – SBK 1 (1909), Taf. bei S. 199.

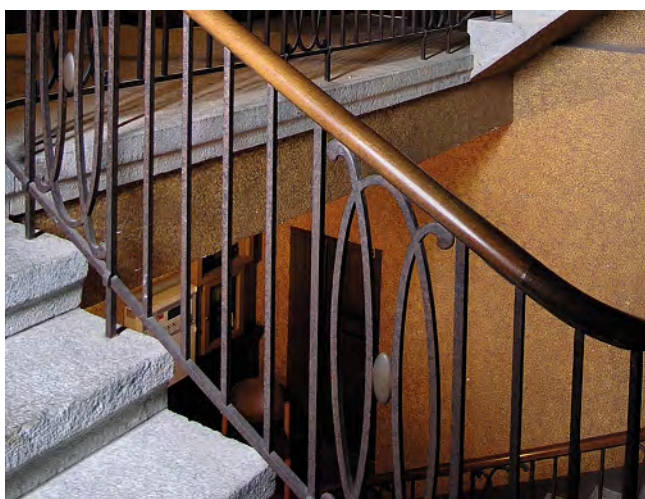


Abb. 202: Flawil, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1909–11), Treppenhaus. Die pointillistische Bemalung verleiht den Wänden und dem Geländer eine weiche Tönung. – Autor, 2010.

der Schweiz aufgrund praktischer Vorteile und der frei wählbaren Farbgebung häufig einsetzte.¹⁰⁶⁶

Die um 1904/05 fertiggestellten Kirchen wie Weinfelden oder die Pauluskirche in Bern sind von sehr satten kontrastierenden Farben mit erheblichem Buntanteil beherrscht. Auch die Kirche in Trimbach (Abb. 201), schweizweit ein Hauptwerk eines Farbenraums, zeigt noch starke Bunttöne: «Die Grundstimmung ist blau; das Gestühl, das tannene Getäfer an den Wänden, die Emporenbrüstung, das Orgelgehäuse und die flachgewölbte Holzleistendecke sind blaugrau gebeizt mit aufschablonierten geometrischen Ornamenten in Gelb und Rot. Ein roter Plattenboden in den Gängen, die leicht gelblich getönten Wände und das warme Licht, das durch die verschieden gelb nuancierten Bleiverglasungen der Fenster den Kirchenraum durchflutet, mindern und vermehren die Eindringlichkeit des beruhigenden Grundtons. Dahinter leuchtet die Chornische in sattem pompejanischem Rot, bis auf Altarhöhe belebt ein streng geometrisches Muster in Grau, Gelb und Grün die Wandfläche; im Rabitzgewölbe flimmern in gleichmässig verteilter freier Musterung graue Tropfen in verschieden starker Abtönung.»¹⁰⁶⁷ Dass im Chorraum generell noch eine «Steigerung des Ausdrucks» erwünscht war, liegt auf der Hand. An der Berner Pauluskirche bedachten Curjel & Moser diesen mit einem hellen Blau, und die textilen Muster gestalten auch die Kapitelle der Eckpfeiler (Abb. 61). Zudem setzten Curjel & Moser hier, wie auch in Degersheim und Flawil, zunehmend auf drei- bis vierfarbig getupfte Flächen, die dem Putz durch den Effekt des Pointillismus eine lebendige Wirkung und, wie es für Bischoff & Weidelis Zürcher Riedtli-Schulhaus bezeichnet wurde, «eine besondere Weichheit» verleihen.¹⁰⁶⁸ In Flawil erstreckt sich die pointillistische Bemalungstechnik auf das gesamte Innere bis zu den Schmiedeeisenbrüstungen im Treppenhaus in unterschiedlichen farblichen Zusammenstellungen (Abb. 202), selbst die Orgelpfeifen sind bemalt.¹⁰⁶⁹ Vielleicht im Anschluss an die Dresdener Ausstellung 1906 und Otto Gussmanns Entwürfe (Abb. 203) steuerten vor allem Curjel & Moser in Flawil und Tablat, Bischoff & Weideli in Wallisellen und ebenso Pflughard & Haefeli in Romanshorn insgesamt auf seichtere Gelb- und Ockertöne zu, die nebst dem Weiss in wesentlich geringerem Kontrast als noch

¹⁰⁶⁶ Hossfeld 1905, 91; Kga Weinfelden, Schreiben Pflughard & Haefeli 4.3.1903.

¹⁰⁶⁷ SBK 1 (1909), 194. Vgl. auch Wettstein 1996, 15, 28; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 283.

¹⁰⁶⁸ Wettstein 1996, 130; SBK 1 (1909), 15 f.

¹⁰⁶⁹ Wettstein 1996, 176–179.



Abb. 203: Otto Gussmann, Entwurf (Aquarell) für die Innenbemalung der Christuskirche in Mannheim im Wettbewerbsentwurf Schilling & Gräbner 1906, nicht ausgeführt. – MBF 5 (1906), T. 43.

um 1905 die Innenräume prägen (Abb. 204, 166, 247 u. a.). Seit etwa 1906 gingen die «auffallenden, kühnen Farbenzusammenstellungen» allgemein zurück, vielmehr sollten natürlichere Farben «zu Frieden und beschaulichem Genuss stimmen» und sich der Architektur auch unterordnen, indem sie «rahmen und tragen».¹⁰⁷⁰

Gegenüber den vom Farbklima beherrschten evangelischen Räumen des Heimatstils zeigen sich die Innenräume katholischer Kirchen wesentlich stärker von figürlicher Gemäldekunst geprägt. Die Debatte zur später durch Fritz Kunz reich mit Malereien ausgestatteten Kirche Romanshorn weist darauf hin, dass für den Innenraum vielmehr reichhaltige «Architektur» und nicht

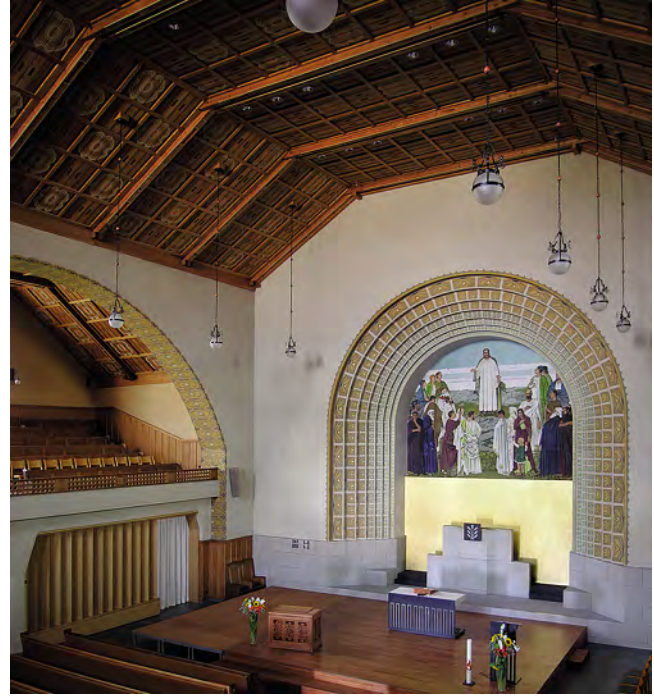


Abb. 204: Romanshorn, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1906–11), Inneres mit zeittypischer ockerfarbener Tönung. Die Knorpelornamentik am Chorbogen und pointillistische Maltechniken stehen vorangehenden Schweizer Reformkirchen nahe. – Autor, 2010.

bemalte Flächen gewünscht waren: Albert Rimlis Entwurf beispielsweise «habe wenig Architektur und müsste kostspielig bemalt werden, um die Kirche wirkungsvoll zu gestalten», und an Hardeggers Projekt wirkte «das an Architektur sehr reiche Innere» daher «anziehend» trotz der «herkömmlichen, längst bekannten [gotischen] Formen».¹⁰⁷¹ Dennoch bewegten sich auch die Architekten der katholischen Schweizer Kirchenbauten in Richtung Farbe und Flächenwirkung. Vor allem Paul Siegwarts 1907 vollendete und als eine der wenigen katholischen Neubauten auch in der SBZ besprochene Kirche in Reinach-Menziken näherte sich mit dem einstigen markigfarbigen Dekorkonzept, der hölzernen Flachtonne und manchen ornamentalen Details den erwähnten reformierten Bauten an.¹⁰⁷² Erhaltene Höhepunkte katholischer Farbenräume sind die ebenfalls von Siegwart erstellte Kirche Flüelen und Curjel & Mosers Kirche St. Paul in Luzern, die – abgesehen von ihren durch Beuroner Mönche bzw. Théophile Robert figürlich ausge-

¹⁰⁷⁰ Jaumann 1907a, 153 ff.

¹⁰⁷¹ Kath. Kga Romanshorn, Bericht der Kirchenbaukommission vom 3.3.1910.

¹⁰⁷² SBZ 51 (1908), 239, 260 f.; Hagmann 2000.



Abb. 205, 206: Flüelen, kath. Kirche (Paul Siegwart, 1910–12), Inneres. – Autor, 2019.



Abb. 207: Luzern, St. Paul (Curjel & Moser, 1910–11). Die volkskünstlerisch bemalten Rundpfeiler und Emporenwände schaffen eine eindringliche Farbstimmung. Die barocke Gewohnheit heller Stützen und dunkler bemalter Gewölbe wird ganz im Sinn der Raumkunst umgekehrt. – Autor, 2019.

malten Chören – mit vielfarbigen, flächig eingesetzten Schablonen- und Rankenmalereien ausgestattet sind, die letztlich bei aller edlen Wirkung eine volkskünstlerisch-handwerkliche Arbeit verkörpern (Abb. 205–207). Vor allem die Farbgestaltung in Luzern war möglicherweise von Dresdener Entwürfen angeregt, die 1906 in der Zeit-

schrift MBF publiziert wurden,¹⁰⁷³ und sie wirkte offensichtlich noch 1922/24 auch auf die Kirche Steinebrunn TG. Viele katholische Schweizer Reformkirchen verharren jedoch gerade in der Innenraumgestaltung noch stärker im Historismus, entweder in konstruktionsbegleitenden Akzentmalereien der Neugotik oder in barocken Stuckaturen und Ausmalungen. Selbst die in ihrem Äusseren durchaus als reformerischer Heimatstilbau zu bezeichnende Kirche in St. Margrethen enthält einen dezidiert neugotischen Innenraum, in dem sich vor weissem Grund besonders die neugotischen Altäre und seitlich die Kreuzwegstationen und Beichthäuser hervorheben, während dieselben Einrichtungen in Flüelen gegenüber der kräftigen Farbgestaltung zurücktreten.

Wie es die Reformer gemäss den Gedanken Ruskins und Schumachers verfochten, zeigen sich die Farbenräume architektonisch überaus schlicht und flächenbetont, so dass die Farbe nicht wie im Historismus ein komplexeres Architekturkonzept verdeutlicht und ausschmückt, sondern als elementares Gestaltungselement zur Geltung kommt. Letztlich ist der Farbenraum für die Charakteristik der Heimatstilarchitektur aber nicht im gleichen Masse kennzeichnend wie die Vorliebe für farbige Aussenbauten, nicht zuletzt weil vielerorts – gerade in der Diaspora – die Finanzmittel ohnehin beschränkt waren und vor allem in reformierten Kirchen häufig auf eine üppige Farbbehandlung verzichtet werden musste. In Kirchenräumen wie Röthenbach, Biberist-Gerlafingen oder Arlesheim liessen die Architekten eher das unbe-

1073 MBF 5 (1906), T. 93 (Ausmalungsentwurf vom Dresdener Paul Rössler für die Kirche in Döbeln).

handelte Holz wirken, verzichteten auf raumfüllende Farbgebung und belebten die Wände durch dekorative Bordürenmalereien.

2.5 Die klassisierende Tendenz

2.5.1 Übersicht

In der Reformarchitektur ist seit der Jahrhundertwende, dann von etwa 1910 an verstärkt und bis weit in die 1920er Jahre eine Neigung zu barocken und klassizistischen Stilelementen spürbar. Diese Rückkehr zu etablierten Formen, zur Symmetrie und zum rhythmischen Ordnen der Architekturglieder war eine internationale Erscheinung und vorwiegend eine Gegenreaktion auf die romantisierenden und individualisierenden Strömungen wie den Späthistorismus und den Heimatstil. Diese klassisierende Tendenz, die hier die Gesamtheit aller auf der mediterranen Antike aufbauenden Stiläusserungen wie Renaissance, Barock und Klassizismus in Vereinigung mit reformerischen Themen bezeichnet, ist bislang nur schwach untersucht. Sowohl die ‹grossen Architekten› als auch die progressiv-visionären Dimensionen scheinen zu fehlen, die Bauten werden kurzerhand als neubarock oder neoklassizistisch bezeichnet und erscheinen somit am Vorabend der einsetzenden internationalen Moderne als Vertreter einer unmotiviert-abwartenden, wissenschaftlich vernachlässigbaren Spätphase des Historismus.

Dabei ist der klassisierenden Tendenz der Reformarchitektur nicht abzusprechen, dass sie quantitativ und in ihrer zeitlichen Ausdehnung letztlich erfolgreicher war als die beiden anderen hier thematisierten Richtungen, ja dass sie trotz einer konservativen Note sowohl zu ihrer Bauzeit wie auch heute qualitativ wenig umstritten war und möglicherweise sogar jene klärende Vollendung der vielen Experimente bedeutete, die während der Jahrhundertwende im Bewusstsein der ‹gärenden› Entwicklungen herbeigesehnt worden war: Eine zugleich konsistente, typisierte, traditionelle, städtebaulich funktionierende, materiell und komfortorientiert moderne Architektur, die trotz dem Einzug des Neuen Bauens und damit verbundenen weiteren Vereinfachungen bis in die 1930er Jahre fortbestand.

Die Baustilforschung steht vor dem Problem, dass sich zeitlich überlappend zum auslaufenden Historismus des Neubarocks bereits eine reformerische barocke Bewegung zu entwickeln begann, die weder völlig abgekapselt von der historistischen zu betrachten ist noch in ihren konsequenten Ausführungen damit verwechselt werden sollte. Die Gleichzeitigkeit von barocken und klassizistischen Reformstilen, die gern als neubarock oder neoklassizistisch beurteilt werden und so eher eine historisierende Attitüde suggerieren, hat das Verständnis der Strömung als architekturphilosophisch einheitliche Tendenz zusätzlich erschwert. In der Tat ist aber allen klassisierenden Ausrichtungen das Vorbild des vorindustriellen bürgerlichen Bauens zwischen etwa 1780 und 1830 gemeinsam. Die reformerische, darauf basierende Strömung wurde wie die übrigen Tendenzen durch motivierende zeitgenössische Publikationen vorangetrieben. Die deutschen Architekten Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes und später Friedrich Ostendorf haben vieldiskutierte Schriften verfasst, denen die bisherige Forschung wesentlichen Einfluss auf das Bauschaffen attestiert. Allerdings brachte nicht nur der Kirchenbau bereits vor den publizistischen Wirkungsmöglichkeiten Mebes' oder Ostendorfs klassisierende reformerische Schöpfungen hervor und zeigt damit auf, dass die Ursprünge komplexer und weiter zurückzuverfolgen sind. Die Verschränkungen der Tendenz mit der Entdeckung des Barocks, mit seinen räumlich-städtebaulichen Qualitäten und dem historisierenden Neubarock erweisen sich als diffus, lassen sich aber durch die Betrachtung der Architekturentwicklung im Osten Deutschlands in verständlichere Bahnen lenken.

Im Schweizer Kirchenbau wird die Durchmischung von Neomanierismus, Neubarock, Reformbarock, Reformklassizismus und Neoklassizismus beschäftigt, wobei in der Schweiz vor allem Curjel & Moser führend wirkten, welche auch alle besagten stilistischen Stadien durchliefen. Zahlreiche klassisierende Reformprojekte wurden vom Ersten Weltkrieg unterbrochen oder blieben im Entwurf stecken, während in Deutschland noch vor Kriegsausbruch viele Sakralbauten dieser Stilrichtung entstanden.¹⁰⁷⁴ In der Schweiz standen die zahlreichen damaligen Kleinkirchen noch dem Heimatstil näher, und unter den katholischen Bauten war die Zahl jener, die einem historischen Kirchenstil zu huldigen hatten, auch

¹⁰⁷⁴ Schönhausen 1919 enthält zahlreiche deutsche Beispiele, Übersicht auch bei Walter 2016, 267.

nach 1910 immer noch verhältnismässig gross. Gerade im Sakralbau ist die Trennung zwischen dem historistischen Neubarock und dem Reformbarock schwierig, und so sehr hier unter dem progressiven Aspekt die Verwandtschaften der klassizisierenden Tendenz zu Abstraktionen, Versachlichung, Vereinfachungen und Typisierungen verdeutlicht werden, so wenig kann geleugnet werden, dass gegenüber den monolithisierenden Zügen des Monumentalismus und gegenüber dem funktionalen Moment des Heimatstils auch wieder mehr Parallelen zur Stilarchitektur des Historismus herrschen. Die klassizisierenden Stilattitüden wurden von ihren Verfechtern jedoch nicht als naive Rückschritte beurteilt, sondern im positiven Sinn zu einem vereinheitlichenden Selbstverständnis erklärt, das die historistische Stildebatte überwand.

Begriff

Wie bereits 1907 und darauf noch mehrfach bezeugt ist, sahen die Reformarchitekten in ihren barockisierenden Entwürfen einen «modernen Barock» oder später auch (seltener bezeugt) einen «modernen Klassizismus» verkörpert.¹⁰⁷⁵ Referenzwerke waren nicht die grossen sakralen und fürstlichen Barockbauten und noch weniger die Bauten des Rokoko – den schon Emil Sulze trotz seiner Barockneigung als «Stil der Üppigkeit» für moderne Kirchenbauten ablehnte¹⁰⁷⁶ –, sondern einfachere, bürgerliche Bauten vorindustrieller Zeit, mithin ähnlich wie im Heimatstil verhältnismässig bescheidene, traditionelle Provinzbauten. Dieser «moderne Barock» wurde als integraler Teil der Reformbewegung verstanden und unterscheidet sich architekturphilosophisch vom historisierenden Neubarock, so dass die Bewegung hier die bislang nicht gebräuchliche, aber sinnvoll erscheinende Bezeichnung «Reformbarock» erhält.¹⁰⁷⁷ Dieser macht sich in erster Linie in einer Vereinfachung und Vergröberung des barocken Formenrepertoires bemerkbar und liess sich leicht mit der monumentalen Tendenz, dem Heimatstil oder dem Jugendstil verbinden. Die Charakteristi-

ka des Reformbarocks fasste 1911 der deutsche Architekt Gustav Ebe (1834–1916) unter «modernem Barock» ausserdem dahingehend zusammen, dass die Betrachtung für das Einzelbauwerk im Vergleich zum Städtebau in seiner Gesamtheit schwindet, und die entsprechenden Reformbauten seien letztlich «eine Fortsetzung des Barockstils in abgeänderter Auffassung und ohne die früheren phantastischen Ausschreitungen» aus dem Palastbau.¹⁰⁷⁸ Curjel & Mosers Kirche Flawil, das vielleicht wichtigste Schweizer Beispiel eines reformbarocken Sakralbaus (Abb. 247, 249), wurde vor allem bei zunehmender Betrachtung aus der Nähe als «Neuschöpfung in modernem Barock» erkannt.¹⁰⁷⁹ Das Moderne und Neuzzeitliche des Reformbarocks gegenüber dem Neubarock bestand letztlich darin, dass der Barockstil gleichsam von den beiden bereits behandelten reformerischen Stilendenzen erfasst und zu einem monolithisierenden und heimisch-dachbetonten Entwurf gestaltet wurde. Hinzu trat ausserdem eine verstärkte Neigung zur Baugruppenbildung und zur städtebaulichen Integration.

In den ausgeführten Werken sind mitunter nicht nur die Grenzen zwischen Neubarock und Reformbarock fliessend, sondern auch jene zwischen den Neigungen zum Barock auf der einen und zu einem strengeren, antikisierenden Klassizismus auf der anderen Seite. Gerade in öffentlichen und repräsentativen Baugattungen wie Kirchen, Museen, Schulhäusern und Geschäftshäusern neigte die stilistische Ausrichtung gegenüber dem Wohnhausbau verstärkt zu klassizistischem Pathos ohne barocke Anklänge. Im selben Sinne wie der Ausdruck Reformbarock gerechtfertigt erscheint, lässt sich die damalige antihistoristische Tendenz des Klassizismus mit «Reformklassizismus» bezeichnen. Seit etwa 1910 schliesslich wurden zunehmend wieder stilistisch und archäologisch korrekte, in ornamentalen Details geradezu präzise nach historischen Vorbildern entworfene Bauten realisiert, für welche die Bezeichnung «Neoklassizismus» bereits etabliert ist und treffend erscheint.

¹⁰⁷⁵ So als zeitgenössische Strömung charakterisiert beispielsweise bei Sutter 1907, 83. – Moderner Klassizismus bei Adolf Gaudy für seine Kirche in Dietikon von 1926/27, Kdm ZH IX, 121.

¹⁰⁷⁶ Sulze 1891, 230.

¹⁰⁷⁷ Die Strömung wurde auch schon mit «Zweiter Neubarock» betitelt (so für Curjel & Mosers Zürcher Universität 1911/14 bei Birker 1975, 118).

¹⁰⁷⁸ Ebe 1911, 169 f., 180 f.

¹⁰⁷⁹ SBZ 58 (1911), 364 f.; Baer 1911b, 561.

Das Schlagwort «Um 1800»

1920 hat Walter Curt Behrendt in seiner Publikation *Der Kampf um den Stil* nicht zum ersten Mal die überraschend «einmütige, von wechselnden Modelaunen unabhängige» Bewegung der «erneuten Aufnahme der im Klassizismus wurzelnden Traditionen» festgestellt und mit dem Schlagwort «Um 1800» in Zusammenhang gebracht.¹⁰⁸⁰ Nach Julius Posener setzte in Deutschland seit etwa 1908 eine «Rückbesinnung auf den Klassizismus und das Biedermeier» ein.¹⁰⁸¹ 1908 war das Publikationsjahr des reich illustrierten Buches mit dem Titel *Um 1800* des Berliner Architekten Paul Mebes (1872–1938), der mit dem Titeltzusatz «Architektur und Kunsthandwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung» deutlich machte, dass er seine Studien (entgegen dem Titelschlagwort) einem längeren Zeitabschnitt widmete, also der von Barock und Klassizismus geprägten vorindustriellen Epoche. Mebes' Publikation wird allgemein als Symptom und Initialzündung für die klassisierende Reformtendenz betrachtet. Norbert Borrmann, Elisabeth Crettaz-Stürzel und Sigrid Hofer stellten die reformerische Architektur tendenz auch unter dem Schlagwort «Um 1800» dar und beriefen sich dabei vornehmlich auf die Architekturpublizisten Schultze-Naumburg, Mebes und Friedrich Ostendorf.¹⁰⁸² Schultze-Naumburgs Interesse an der Architektur um 1800 ist bis in seine Studienzeit zu verfolgen, und wie später Mebes befand Schultze-Naumburg, dass sich der Geist um 1900 gegenüber dem Geist um 1800 kaum gewandelt habe, so dass er die ihn interessierende Architekturrichtung auch in der Gegenwart für praxistauglich hielt. Auch die seit 1908 erscheinende NDBZ war eine wichtige Verfechterin dieser Entwicklung. Während Lambert & Stahl mit ihrer bereits 1903 erschienenen Publikation von Bauten von 1750–1850 ebenfalls auf die Reformbewegung wirken konnten, hat Borrmann auch spätere Publizisten untersucht, die mit Goethe-Begeisterung, aber auch völkischem Interesse eine konservative deutsche Bewegung der 1920er Jahre vorbereiteten, die hier nicht Thema ist.¹⁰⁸³

Ob Paul Mebes mit seiner Schrift exklusive und effektive Anregungen für das Bauschaffen gab, ist bislang trotz diverser Andeutungen nicht näher untersucht worden.¹⁰⁸⁴ Sein Schlagwort «Um 1800» bezeichnete vor allem das Interesse an einer Epoche, in welcher am Vorabend des Historismus noch ein kollektiv verbindlicher klassisierender Stil herrschte. Um die reformerische Wiederaufnahme dieser Architektur zu bezeichnen, ist der Begriff «Um 1800» allerdings problematisch, da er nebst der sprachlichen Unfügsamkeit und der Jahrhundertverwirrung vorwiegend eine rückwärts gewandte Haltung impliziert.¹⁰⁸⁵ Auch «Neubiedermeier», das sich fast nur auf Wohninterieurs beziehen lässt, erweist sich für die Stilrichtung als unpraktisch.¹⁰⁸⁶ Die Gemeinsamkeit des Biedermeier, des Landbarocks oder des strengeren Klassizismus liegt letztlich in der klassisierenden Stil tendenz, die in der Reformepoche wiederaufgenommen wurde und von freien Interpretationen bis zu konkreter Nachahmung reichte.

Weder die Anfänge, die Blüte noch der Ausklang der klassisierenden Reformtendenz – oder wie immer sie auch schon bezeichnet worden ist – sind bislang gut untersucht. Indem beispielsweise Sigrid Hofer vornehmlich die Divergenzen prägender Reformarchitekten wie Behrens, Mebes, Messel, Ostendorf, Schultze-Naumburg und Bonatz untersucht, fehlt gerade die Behandlung der vielen übereinstimmenden Attitüden, welche die klassisierende Reformtendenz eingeleitet oder zum Erfolg gebracht hatten. Auch der mehrfach als «Stilbrecher» ins Feld geführte Erste Weltkrieg wird in dieser Hinsicht überschätzt. Obwohl man sich 1920, wie es Walter Curt Behrendt ausdrückte, auf einer «Grenzscheide» stehen sah und das Kriegereignis gewaltige soziale Umwälzungen nach sich zog, herrschte rückblickend in den wenigen Jahren vor, während und auch nach dem Ersten Weltkrieg insgesamt ein überraschendes Selbstverständnis der klassisierenden Tendenz, deren Konstanz verkannt blieb und um 1920 noch nicht erahnt werden konnte. Der Krieg, der selbstredend zu mehr Sparsamkeit zwang, hat die klassisierende Tendenz sowie den ver-

¹⁰⁸⁰ Behrendt 1920, 81. – Ebenso ders. in seiner Einführung in Mebes 1918, 7–10.

¹⁰⁸¹ Posener 1979, 27.

¹⁰⁸² Borrmann 1989; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 173; Hofer 2005.

¹⁰⁸³ Borrmann 1989, 122 ff.

¹⁰⁸⁴ Hofer 2005, 106; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 180.

¹⁰⁸⁵ Heyden 1994, 174.

¹⁰⁸⁶ Ebenda, 175.

einfachen Gebäudeumriss und Fassadenaufbau eher zusätzlich gefördert und dadurch einer bereits vor 1914 angebahnten Stilneigung zum verbreiteten Durchbruch verholfen. Behrendt gab damals nicht als Erster der Hoffnung Ausdruck, das zukünftige und vereinheitlichte Geistesleben werde endlich einen Universalstil gebären, sprach dies aber paradoxerweise just zu einem Zeitpunkt aus, als mit der klassisierenden Tendenz eine überraschend einheitliche, gattungsübergreifende Architekturrichtung eine hegemoniale Stellung innehatte, wie sie in den Jahrzehnten zuvor nicht und seit 1925 vermutlich kaum je wieder erreicht war.¹⁰⁸⁷

2.5.2 Ziele der Bewegung

Die klassisierende Tendenz der Reformarchitektur war eine Gegenreaktion sowohl zum Historismus als auch zum Heimatstil. Der Strömung ging relativ unmittelbar eine vertiefte wissenschaftliche Beschäftigung mit den Bauwerken des Barocks und allgemein der Zeit um 1800 voran. Mehr als bei den beiden anderen Tendenzen, die während ihrer Stilblüte vornehmlich beobachtet und analysiert wurden, ist für die Wiederaufnahme klassisierender Baukunst eine affirmative Propaganda zu beobachten, vornehmlich vertreten durch Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes und Friedrich Ostendorf. Obwohl der Wohnhausbau im Zentrum der Anliegen stand, schaffte es die Bewegung, auch die übrigen Bauaufgaben und somit den Kirchenbau zu erfassen. Die Erkenntnisse weisen auf ein kollektives Bedürfnis nach einem verbindlichen sowie historisch und sozialetisch gerechtfertigten Universalstil hin. Dabei sind die stilistischen Mittel in der reformerischen Debatte weniger zentral als die Vorstellung von einer einheitlichen und verbindlichen Baugesinnung, die durch den Historismus unterbrochen wurde und nun nicht zuletzt mit der Zielsetzung eines homogenen Stadtbildes wieder aufzugreifen war. Dementsprechend ist die Tendenz auch als eine kollektive Einigung und zugleich jeder klassisierende Neubau als Beitrag zu grösseren städtebaulichen Visionen zu verstehen.



Abb. 208: Typisches barockes deutsches Bürgerhaus, abgebildet als eines von mehreren «positiven» Beispielen in Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten*. – Schultze-Naumburg 1897, 62.

Anknüpfung am «abgerissenen Faden»

Paul Schultze-Naumburg erklärte als einer der Ersten, dass für die erhoffte Wiederkunft eines allgemein verbindlicheren Stils die Architektur aus der Zeit um 1800 als beste Referenz gelte. Nach ihm war die traditionelle Einheit von Architektur und Handwerk mit dem Historismus Mitte des 19. Jh. zugrunde gegangen und nun wiederherzustellen, indem man den Faden der traditionellen Entwicklung wieder dort aufnahm, wo er 60 Jahre zuvor «abgeschnitten» worden war. Dass er damit trotz seiner Wertschätzung bäuerlicher Architektur vorwiegend eine Weiterentwicklung der klassisierend-bürgerlichen Traditionsarchitektur anstrebte, belegen seine Abbildungen «guter» Beispiele in den *Kulturarbeiten* sowie sein persönliches Architekturwerk gleichermaßen (Abb. 208).¹⁰⁸⁸ Schultze-Naumburg empfand die Zeit Goethes, Beethovens, Humboldts, Schuberts, Hegels, Schopenhauers, Webers und Schinkels als eine geistig reife Epoche, und dass seither Telefon, elektrisches Licht und Wasserleitung zum modernen Haus gehörten, berechtigten für ihn nicht dazu, die Organisation des Wohnhauses umzuwandeln. Die kopfzerbrechende Suche nach einem zeitgemässen Stil bezeichnete er als überhastete Reaktion und empfahl vielmehr abzuwarten, «ob ein neues Bedürfnis Änderung der überlieferten Bauform fordert», da ja die Alten auch niemals alles Dagewesene ablehnten, um einen neuen Stil zu schaffen. Mit seiner Propaganda und der Konkretisierung von «Tradition» zur vorindustriellen Klassik sah sich Schultze-Naumburg allerdings dem Vorwurf ausgesetzt, erneut Stilkopien aus diesem Zeitalter zu fördern, wogegen er – weder erfolg-

¹⁰⁸⁷ Behrendt 1920, Vorwort Henry van de Veldes, Vorwort Behrendts, 8, 14.

¹⁰⁸⁸ Borrmann 1989, 12, 27–32.



Abb. 209: Aus Paul Mebes' «Um 1800» eine typische Gesamtansicht eines städtischen Ensembles bürgerlicher Wohnhäuser (im Bild Krossen a.O.), deren generelle Gleichförmigkeit zum Ideal der klassisierenden Reformtendenz wurde. – Mebes 1908, 41.

reich noch ganz zu Recht – energisch protestierte. Gerade seinem eigenen Werk haftet eine konservativ-retrovertierte Haltung an, gegenüber der seine Theorien und die Verfechtung eines «Sach-Stils» im Sinne von Avenarius liberaler waren.¹⁰⁸⁹ Hier verfocht er vor allem das Prinzip, wie zuvor die Engländer die Häuser des älteren Bürgertums wieder aufzunehmen und von diesen zu lernen, wie sie trotz Beschränkung der Mittel anmutig geworden seien, was aktuell ebenfalls erstrebenswert war. So war für ihn auch die Verwendung der Mansarddachform keine «Spielerei aus Stilrücksichten», sondern schlicht die billigste und praktischste Dachform, wenn es galt, Wohnungen im Dach unterzubringen.¹⁰⁹⁰ C. H. Baer vermittelte Schultze-Naumburgs Ansichten in der Schweizer Fachpresse und hielt dessen Appell für sehr verdienstvoll. Ebenso würdigte Baer André Lamberts und Eduard Stahls 1903 erschienenen Bildband *Architektur 1750–1850* als Pionierwerk, da dieser vorwiegend bürgerliche Architektur abbildete, an welche «zur Förderung einer gesunden Weiterentwicklung der modernen Baukunst» anzuknüpfen sei.¹⁰⁹¹ Paul Mebes schloss sich in seiner Publikation von 1908 vollumfänglich dieser Optik an (Abb. 209), und im Vorwort zur zweiten Auflage 1918

stellte Walter Curt Behrendt fest, dass mit der verbreiteten Wiederaufnahme der Gepflogenheiten um 1800 die unterbrochene Entwicklungskette geschlossen worden sei.¹⁰⁹² Selbst der kritische Karl Scheffler anerkannte den Weg der Wiederaufnahme der klassischen Tradition und sah ihn 1917 als eine adäquate Möglichkeit, zu einer Kunstform zu finden: Diese Architekten «wollen nicht kopieren, sondern auf Grund des Alten etwas Neues hervorbringen [...] so, wie die Vorfahren bauen würden, wenn sie heute lebten.» Neu seien nicht die Formen, sondern die Art der Anwendung, Gruppierung, Bildung und Variation. Man bediene sich ohne konservativ zu sein des «Erprobten, um mit grösserer Sicherheit fortschrittlich und lebendig sein zu können». Den anderen Weg der romantischen und ausdrucksvollen Neuerung sah Scheffler als «dornenvoller» an, akzeptierte ihn aber als potenziell anregend wirkenden Gegenpol.¹⁰⁹³

Stilistische und städtebauliche Einheit

Besorgt fragte der Architekt Heinrich Wagner 1897 als Mitherausgeber der Reihe des *Handbuchs der Architektur*: «Wo soll das alles in unserer rasch lebenden Zeit hinführen? Die Baukunst ist zur Ware geworden, [...] fast alle Stile werden gleichzeitig angeboten [...] es fehlt die Einheit des Stils.» Diese Einheit sollte mit der klassisierenden Strömung wieder gewonnen werden, und die Architekten waren gleichsam als Kollektiv dazu aufgerufen, diesen Missstand zu überwinden.¹⁰⁹⁴ Schultze-Naumburg erklärte anhand der von ihm verachteten eklektizistischen Späthistorismusbauten, «wohin der Architekt oder Maurermeister [...] heute gerät, wenn ihm nicht die Tradition sagt: so machst Du's und nicht anders, sondern Bauschulen und Bildung mit 1000 Bauformen, die er nicht versteht und die er nicht braucht, ihn überschütten und verwirren».¹⁰⁹⁵ Mehr und mehr sah man die Notwendigkeit einer stilistisch übereinstimmenden Gestaltung zwischen den Bauten zugunsten städtebaulicher Einheit. Die überreizte Suche nach einem Stil habe

¹⁰⁸⁹ Auch André Lambert ehrte Schultze-Naumburg als Literaten, merkte aber auch dessen «Voreingenommenheit» durch Empire und Biedermeier an, vgl. Lambert 1906, 193–196.

¹⁰⁹⁰ Schultze-Naumburg 1905, 130–137. S. auch Borrmann 1989, 69 f.

¹⁰⁹¹ Lambert & Stahl 1903; Baer 1904, 163/192; SBZ 43 (1904), 207.

¹⁰⁹² Mebes 1908, 18; Mebes 1918, 7–10 (Einführung von Walter Curt Behrendt).

¹⁰⁹³ Scheffler 1918, 18.

¹⁰⁹⁴ Wagner 1904, 36.

¹⁰⁹⁵ Schultze-Naumburg 1897, 60.



Abb. 210: Beispiele einheitlicher, für Ostendorf «künstlerische» Stadtplanungen. – Ostendorf 1914, Bd. 1, 249.

zu manchem Unfug geführt, obwohl das späte 18. und das frühe 19. Jh. den Städten bereits einmal das gesuchte «ideale und geschmackvolle Kleid» beschert hätten: Im Gegensatz zum Übertrumpfungswahn der heutigen Bauherren hätten die Nachbarn damals respektvoll «das künstlerische ruhige Strassenbild» im Auge behalten. So wurde der einheitliche Stil eines Zeitalters wieder zum grössten Qualitätsgut, und in der Baupraxis folgte tatsächlich eine «Wiederbelebung» der diskutierten Stile, nicht zuletzt im vorausschauenden Sinn einer gesamthafte Vereinheitlichung und in Anpassung an die historischen Stadtbilder.¹⁰⁹⁶

Für Paul Mebes war der städtebauliche Gedanke ebenfalls zentral.¹⁰⁹⁷ Sein rasch vergriffenes Buch öffnete auch in der Bevölkerung die Einsicht, dass die charakteristischen Orts- und Stadtbilder weniger durch einzelne Kunstdenkmäler, sondern «durch die zahlreichen Bauten alltäglicher bürgerlicher Bedürfnisse» entstanden sind.¹⁰⁹⁸ Friedrich Ostendorf (1871–1915) zielte schliesslich auf eine Verknüpfung des klassisierenden Bürgerhauses mit grösseren städtebaulichen Visionen. Seine Theorien, die von der Stadt als barocke Grossform und der Dominanz des Aussenraumes ausgingen, verbreiteten seit 1914 vorwiegend *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, die besonders viele Bauten klassisierender Tendenz vorstellten.

Das Haus verlor in diesem städtebaulichen Konzept im positiven Sinn seinen Einzelwert, und für eine einheitliche Gestaltung wurden einfache klassisierende Formen zur logischen Voraussetzung.¹⁰⁹⁹ Ostendorf stützte sich vorwiegend auf die Architektur des 18. Jh., als die Aussenräume wie Strassen, Plätze, Höfe und Gärten mehr gewichtet wurden, wobei er exemplarisch die Bebauung an der Place Vendôme in Paris heranzog.¹¹⁰⁰ Dass diese Grundsätze während der Gründerzeit verloren gegangen waren, hätte auch Camillo Sitte unterschrieben (S. 258), dessen Verdienste Ostendorf implizit bereits als Besserung beurteilte.¹¹⁰¹ «Künstlerisch» genügend konnte für ihn jedoch nur ein gross angelegter, einheitlicher Stadtgrundriss sein, wie ihn Ostendorf in Ansichten mehrfach illustrierte (Abb. 210).¹¹⁰²

Seine Entwurfsstrategien konzentrierte Friedrich Ostendorf auf den Wohnhausbau, wo er als Kritiker des malerischen Englischen Hauses und des organischen Heimatstilentwurfs (Kap. 3.2) bekannt wurde. Er suchte einen objektiveren Weg, um auf Grund von situativen räumlichen Vorstellungen «ordentliche und ehrliche und gut durchdachte architektonische Arbeit» zu leisten.¹¹⁰³ Konkret forderte Ostendorf einen Anschluss an die Prinzipien des symmetrischen französischen Wohnhaustyps des 17. und 18. Jh. nach Theorien Jacques-François Blon-

¹⁰⁹⁶ BM 3 (1905), 92, 96.

¹⁰⁹⁷ Posener 1979, 353f.

¹⁰⁹⁸ Mebes 1918, XI, XII.

¹⁰⁹⁹ Posener 1979, 184–186.

¹¹⁰⁰ Ostendorf 1914, Bd. 1, 216; Hauch 2009, 25, Kabierske 2009, 32.

¹¹⁰¹ Ostendorf 1914, Bd. 1, 216, 217; Ostendorf 1914a, 26.

¹¹⁰² Ostendorf 1914, Bd. 1, 258f. – Zusammenhänge mit aktuellen Stadtplanungsdiskussionen in Karlsruhe sind evident (vgl. ebenda, 263f.).

¹¹⁰³ Ostendorf 1914, Bd. 3 (publiziert 1920), 17.



Abb. 211, 212: Friedrich Ostendorfs Gegenüberstellung eines Karlsruher Wohnhauses von Curjel & Moser mit einem Landhaus des 18. Jahrhunderts ist die erste Illustration im sechsbändig angelegten (unvollendeten) Werk «Sechs Bücher vom Bauen». – Ostendorf 1914, 2, 3.

dels.¹¹⁰⁴ Diesem und seinen eigenen Idealentwürfen mit einheitlich durchgebildeten Baumassen stellte er die «gezeichnet, unklar und verworren» wirkenden Heimatstilbauten Muthesius', Dülfers, Pützers, Curjel & Mosers und Theodor Fischers ablehnend gegenüber (Abb. 211, 212), und zwar mit Federzeichnungen in der vergleichenden Manier Schultze-Naumburgs.¹¹⁰⁵ Die klassischen

Zierformen betrachtete Ostendorf nicht als lästigen Prunk, sondern als verständliches Gestaltungsmittel,¹¹⁰⁶ so dass er selbst für einen Kirchenbau inmitten dörflicher Fachwerkhäuser einen konsequenten Klassizismus gewählt hätte, was er als «köstliches Bild» bezeichnete und Theodor Fischers einfühlenen ästhetischen Dorfkirchenkonzepten gegenüberstellte (Abb. 486).¹¹⁰⁷ Seit seinem Wirken als Carl Schäfers Nachfolger an der Technischen Hochschule in Karlsruhe ab 1907 weckte Ostendorf den Enthusiasmus bei den Studenten als auch bei lokalen Architekten wie Curjel & Moser, obwohl deren bisherigen Ideale genau im Schussfeld von Ostendorfs Kritik lagen.¹¹⁰⁸ Ostendorf verurteilte die «willkürlich verworrene» organische Architektur, die nur scheinbar durch die Anordnung des Inneren bedingt sei; vielmehr sollten das Bauprogramm und die Möglichkeiten der Grundrissanlage «nach allen Seiten hin durchdacht» werden, bevor es zur klaren und «abgerundeten» Gestaltung gebracht werde.¹¹⁰⁹ Diesen Willen zur Einfachheit bei nach barockem Vorbild klarer geordnetem Organismus betrachtete Ostendorf gegenüber dem organischen Entwurf als wesentlich höhere geistige Leistung und hielt sie aus seinem pragmatisch-operativen Blickwinkel für «künstlerisch», weil die aktuellen Erfordernisse der Raumaufteilung ungleich schwieriger zu einer Einheit anzuordnen waren als noch im 18. Jh.¹¹¹⁰ In diesem Sinne leitete Ostendorf seinen Unterricht, in dem Entwerfen bedeutete, «die einfachste Lösung für ein Programm zu finden».¹¹¹¹ Medial weit verbreitet wurden Ostendorfs Ideen 1913 mit der Publikation seines polarisierenden Gesamtwerkes *Sechs Bücher vom Bauen*, das die Architekten wie selten etwas anderes zuvor aufgerüttelt haben soll und deren erster Band bereits nach einem halben Jahr vergriffen war und umgehend neu und ergänzt aufgelegt wurde.¹¹¹² Zuvor konnten Ostendorfs Maximen frühestens um 1910 die Fachwelt erreichen, als in der NDBZ und im ZBB auch seine ersten Veröffentlichungen

¹¹⁰⁴ Posener 1979, 27, 175; Kabierske 2009, 37.

¹¹⁰⁵ Ostendorf 1914b, 125; Kabierske 2009, 35; Hofer 2005, 86–89.

¹¹⁰⁶ Hofer 2005, 86, 90.

¹¹⁰⁷ Ostendorf 1914, Bd. 2, 293.

¹¹⁰⁸ Nachlass Karl Moser, ETH Zürich, Gespräch mit Ulrike Jehle-Schulte Strathaus mit Hans Curjel, 1973.

¹¹⁰⁹ Ostendorf 1914, Bd. 1, 4.

¹¹¹⁰ Ebenda, 23.

¹¹¹¹ Gruber 1910, 338 ff.

¹¹¹² Der zweite Band erschien 1914, der dritte erst 1920, nachdem Ostendorf bereits 1915 bei Arras gefallen war. Die übrigen drei Bände blieben ungeschrieben; Hofer 2005, 87.



Abb. 213: Schönrade (Neumark, heute Tuczno/Strzelce Krajeńskie, Polen), Schloss (Alfred Messel, 1897). Mit seiner verhältnismässig einfachen symmetrischen Gliederung, dem sparsamen Bau-schmuck, der Kolossalordnung und der Dachbetonung kommt dem Bau eine überraschende Vorreiterrolle für das reformbarocke Landhaus zu, das im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus die Eigenheimarchitektur seit 1910 zunehmend prägte. – BM 1 (1902) S. 17.



Abb. 214: Friedrich Ostendorf: Gegenentwurf zu Hermann Muthesius' Haus von Velsen (Berlin-Zehlendorf, 1907–08). Dieser und weitere Ostendorf-Entwürfe, darunter auch sein eigenes Wohnhaus an der Weberstrasse 5 in Karlsruhe, erinnern in Aufbau und architektonischer Formulierung nicht nur an das «französische Haus» nach Jacques-François Blondel, sondern ebenso an zahlreiche junge Villen, die in der Gegend um Berlin durch Alfred Messel und weitere bereits zwischen 1900 und 1910 errichtet worden sind. – Ostendorf 1914b, 121.

Zur Einführung in eine Theorie des architektonischen Entwerfens publiziert wurden.

Wichtige Prinzipien Ostendorfs wie die Wiedervereinfachung der äusseren Baumasse und die klassisierenden

de Tendenz sind allerdings bereits in älteren Reformbauten präsent. Während die Theorie, dass Weinbrenners Karlsruhe und die Freundschaft mit Max Laeuger entscheidende Impulsgeber waren, mässig überzeugt,¹¹¹³ ist es wahrscheinlicher, dass sich Ostendorf durch die berühmten klassisierenden Berliner Bauten Alfred Messels und Ludwig Hoffmanns (1852–1932) anregen liess. Zwar hat weder die Ostendorf- noch die Messelforschung den engen Zusammenhang zwischen den klassisierenden Wohnhausidealen der beiden Architekten bislang hervorgehoben.¹¹¹⁴ Ostendorf, bis 1907 Professor in Danzig, war aber immer in Kontakt mit der Berliner Architekturszene und mit dem Werk Messels und Hoffmanns zweifellos vertraut.¹¹¹⁵ Nicht zuletzt angesichts des überraschend frühen Todes Messels 1909 erschiene Ostendorfs Entschluss, dessen wegweisenden Pfade auch im theoretischen Bereich zu verfechten, durchaus plausibel. Messels seinerzeit vielbeachtete klassisierende Wohnbauten, um 1900 zeitlich parallel zu seinen prägenden Heimatstilvillen entstanden und heute grösstenteils zerstört, nahmen ebenso wie Ludwig Hoffmanns amtliche Berliner Bauten wesentliche Merkmale von Ostendorfs Vorstellungen formal vorweg (Abb. 213, 214). Gerade die Idealzeichnungen mit ihren gebänderten Erdgeschossen, Pfeilergliederungen in den Hauptgeschossen und den gebrochenen Mansarddächern zeigen denselben klassischen Aufbau wie Hoffmanns Berliner Bauten. Messels Wohnbauten, bereits zeitgleich mit Schultze-Naumburgs erster medialen Propaganda für eine klassisierende Tendenz entstanden, dürften vielleicht zusammen mit Gabriel von Seidls Werken erste leuchtende Vorbilder für klassisierende reformerische Villen abgegeben haben.¹¹¹⁶ 1912 publizierte Walter Curt Behrendt einen Aufsatz vornehmlich zu Wohnhäusern mit dem Titel «Messels Nachfolge», u.a. mit Entwürfen von Paul Baumgarten, Hans Bernoulli, Max Landsberg, Bruno Taut, Jürgensen & Bachmann oder Paul Mebes, und Ostendorfs 1914 publizierte Idealentwürfe würden ohne Abstrich in diese Übersicht passen.¹¹¹⁷ Dementsprechend ist Ostendorfs Propaganda des barocken Landhauses nur bedingt als Innovation zu verstehen, sondern auch als

¹¹¹³ Kabierske 2009, 38; Kabierske 2010, 106 f.

¹¹¹⁴ Kleinmanns 2009, Blauert et al. 2009.

¹¹¹⁵ Ostendorf 1914, Bd. 1, 26; Hauch 2009, 15–22.

¹¹¹⁶ Haenel/Tscharmann 1907, 114–117.

¹¹¹⁷ Behrendt 1912, 354, 364.

theoretische Unterfütterung einer Strömung, die sich in der Baupraxis bereits angebahnt hatte.

Auch Ostendorfs städtebauliche Maximen waren etwa in Berlin durch die Bauten Messels und Hoffmanns bereits seit der Jahrhundertwende verfochten und in Ansätzen verwirklicht worden. Ludwig Hoffmann, in Berlin 1896–1924 als Stadtbaurat tätig, distanzierte sich bereits mit seinen frühen öffentlichen Grossbauten in überraschender Zurückhaltung vom zeitgleich herrschenden Neubarock und war aufgrund seines Amtes dazu gezwungen, im Sinne des Klassizismus ordnend, einheitlich und unpersönlich zu arbeiten.¹¹¹⁸ Hoffmanns stilistisch konservativ erscheinende Leistungen wurden weitum anerkannt: Die SBZ druckte mehrere Kritiken über Hoffmanns neues Berliner Stadthaus ab,¹¹¹⁹ und Fritz Stahl setzte sich bereits 1902 mit Hoffmanns Architektur auseinander und gab aufschlussreiche Erklärungen für die handwerklich und künstlerisch verstandene Reformarchitektur im Unterschied zum Neubarock ab.¹¹²⁰ Zwar neigte Hoffmann «der historischen Richtung in der Baukunst zu», war aber überzeugt von der zunehmenden Notwendigkeit einer stilistisch kollektiveren Gemeinschaftsarbeit der Architektenindividuen, deshalb verwendete auch er selber die Stile «nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck einer grösseren Gestaltung».¹¹²¹

Ostendorfs Haltung erntete gleichermassen Beifall wie Kritik. Vor allem August Endell schlug mit sozialen und ästhetischen Argumentationen energisch zurück, insbesondere auf Ostendorfs akademistischen Anspruch, die Forderungen in geradezu naturwissenschaftlicher Weise als beweisbare Theorien hinzustellen.¹¹²² Behrendt kritisierte an Ostendorfs Theorie die doktrinäre «Verhärtung», welche «wieder zu jenem leblosen, abstrakten Architekturideal der Akademien» zurückführe.¹¹²³ In der Schweiz schien Ostendorf kollektiv höher geschätzt als in Deutschland.¹¹²⁴ Die Wettbewerbssieger von Gross-Zü-

rich, Albert Bodmer und Konrad Hippenmeier, bezogen sich 1915/18 auf Ostendorf, ebenso der führende schweizerische Städtebaulehrer Hans Bernoulli, der in der SBZ den Nachruf auf Ostendorf verfasste und darin vor allem günstige Urteile über Ostendorfs neue Unterrichtsmethoden, die Typisierungsbemühung und die Bewegung zum klaren, unkomplizierten Aufbau von Wohnhaus und Stadt würdigte.¹¹²⁵ Wie sehr Bernoulli von Ostendorfs Ideologie überzeugt war, bescheinigt auch seine Kritik an den Bauten der schweizerischen Landesausstellung 1914, die trotz individueller Qualitäten zu unabhängig voneinander entworfen und in malerischer Manier zusammengestellt wurden, so dass jegliche vereinheitlichende städtebauliche Idee fehlte.¹¹²⁶

2.5.3 Reformbarock

Im deutschsprachigen Raum herrschte je nach Baugattung das ganze 19. Jh. hindurch eine gewisse klassisierende Richtung. Dazu zählen auch die formengetränkten Strömungen der deutschen Neurenaissance, des Neubarocks und ebenso des in der Architekturgeschichte noch wenig untersuchten Neomanierismus, der auch mit Jugendstiltendenzen verschmolz. Nach der Jahrhundertwende wurden barockisierende Entwürfe durch den Einfluss des Monumentalismus und des Heimatstils vereinfacht, gestrafft, vertikalisiert und intimisiert, womit sie eine reformerische Ausprägung erhielten. Hinzu trat im Inneren wie am Äusseren der Aspekt einer verstärkt räumlich gedachten Einheit, deren Wesenszüge mit dem Streben nach einer Inszenierung der Architektur zusammenhängen (Kap. 3.1). Im Kirchenbau trat eine vereinfachte Raumidee in den Vordergrund, die einherging mit der allmählichen Abkehr vom *Wiesbadener Programm* der Jahrhundertwende. Obwohl sich auch der schweizerische Reformbarock an regionalen Eigenheiten ausrichtete

¹¹¹⁸ Vgl. das Kinderasyl in Berlin (BAW 4 (1902), 89) oder die Gemeindedoppelschule an der Oderbergerstrasse (ebenda, 279); Posener 1979, 107, 112.

¹¹¹⁹ SBZ 59 (1912), 133 ff.

¹¹²⁰ Stahl 1902, 7 f.

¹¹²¹ DBZ 1911, zit. nach SBZ 59 (1912), 133 ff.

¹¹²² Endell 1913, 37 ff.

¹¹²³ Heyden 1994, 186; Behrendt 1914, 330.

¹¹²⁴ Oechslin 1992, 37–44; SBZ 63 (1914), 375–377.

¹¹²⁵ Kurz 2008, 107; Bernoulli 1915, 192 ff.

¹¹²⁶ Gubler 1975, 59; Hans Bernoulli, Die Architektur der Schweiz. Landesausstellung in Bern 1914, in: SBZ 64 (1914), 128.



Abb. 215, 216: Widnau, kath. Kirche (Albert Rimli, 1904) als typisches Beispiel eines neubarocken Kirchenbaus, an dem der Stil insgesamt in eindeutiger Berufung auf originale Stilvorbilder (u. a. Dom in St. Gallen) zelebriert wird. – Autor, 2019.

te, liegen die Wurzeln der barocken Reformtendenz überwiegend im östlichen Deutschland und dessen Zentren

Berlin und Dresden. Von hier strahlte das Werk einzelner Architektenpersönlichkeiten wie Messel, Schumacher, Schmitz oder Kreis aus, das sich letztlich als noch klareres Vorbild erweist als die von der Forschung häufig angeführten wegweisenden Publikationen Schultze-Naumburgs, Mebes' und Ostendorfs, welche die Strömung eher mit Theorien und Hintergrundwirkung begleitet haben. Grösste Bedeutung und Nachwirkung im reformbarocken Schweizer Kirchenbau hatte unstrittig das Werk Curjel & Mosers.

Die Vorstufe des Neubarock

Der Neubarock war eine Strömung des Historismus, die in Frankreich bereits im Second Empire der 1850er Jahre und in Deutschland in den 1880er Jahren einsetzte und sich vorwiegend in repräsentativer und prunkvoller Fassaden- oder Sakralarchitektur (Thierschs Münchner Justizpalast, Raschdorffs Berliner Dom u. a.) manifestiert.¹¹²⁷ Im Kirchenbau Deutschlands wirkte vor allem die Münchner Bewegung bis in die 1910er Jahre nach und erfuhr in Johann Baptist Schotts 1912 geweihter Basilika in Altötting einen Höhepunkt.¹¹²⁸ Vom Münchner Schauplatz aus hielt der Neubarock auch in der Schweiz Einzug, zunächst vorwiegend in Basler Profanbauten¹¹²⁹ und schliesslich vorwiegend im katholischen Kirchenbau, als dessen Hauptwerke Hardeggers Kirchen in Basel (St. Joseph), Niedergösgen und Schindellegi, Adolf Gaudys Kirche in Brugg sowie die katholischen Bauten des Thiersch-Schülers Albert Rimli in Kreuzlingen-Emmishofen, Frauenfeld, Weinfelden und Widnau zu nennen sind. Sämtliche sind zwischen 1900 und 1908 entstanden, und wie im Originalbarock kennzeichnet sich der Stil durch helle, teilweise pastellfarbene getönte Räume, Stuckaturen, architekturplastische Details, klassische Kapitellformen und fein profilierte Gesimse. (Abb. 215, 216). Auch evangelische Schweizer Kirchenbauten der Jahrhundertwende tendieren noch zum Neubarock: Albert Müllers Innenraum der Kirche in Rorschach von 1904 ist trotz des monumentalen Aussenbaus weitgehend in einen süddeutsch-neubarocken Dekormantel mit Stuckdecken, Säulchen und Profiliesimsen gehüllt (Abb. 217).

¹¹²⁷ Mignot 1983, 148; Nerdinger 1988, 47. – Zum Neubarock allgemein und insbesondere in Süddeutschland vgl. Landwehr 2003, bes. 42 ff.

¹¹²⁸ Fahmüller 1992, 65, 209–280.

¹¹²⁹ Walter 2016, 282.



Abb. 217, 218: Links: Rorschach, ref. Kirche (Albert Müller, 1902–04), Inneres, im Vergleich zum romanisierend-schlichten Aussenbau (Abb. 114) beherrscht von neubarocken Deckenstuckaturen. – Rechts: Gossau, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1899–1900). Wie in vielen weiteren Entwürfen des Architekturbüros um 1900 fallen gegenüber dem typischen Neubarock bereits die stringendere Gliederung und die Reduktion ornamentalen Dekors auf, die allerdings noch nicht im typisch reformerischen Sinn durch Monumentalisierung oder heimische Ausstrahlung kompensiert werden. – Sebastian Schritt, 2014. | Autor, 2009.



Abb. 219: Zürich, Kreuzkirche (Pfleghard & Haefeli, 1902–05). – Sebastian Schritt, 2014.

Im Frühwerk Pfleghard & Haefelis beobachtet man bereits eine Neigung zu einem reformerisch vereinfachten Neubarock. Die Zentralkirche in Gossau 1899–1900 und die Zürcher Kreuzkirche (1898–1905) sowie zahlreiche unausgeführten Entwürfe zeichnen sich durch grossflächige Fenster, Stichbogen, starke gefugte Pfeiler- und Lisenengliederungen und auffällig gebrochene Mansarddächer mit Firstreitern oder Vierungskuppeln unter-

schiedlicher Grösse aus.¹¹³⁰ Der künstlerische Leiter des Büros, Max Haefeli, der wie Pfleghard am Zürcher Polytechnikum das Diplom bei Friedrich Bluntschli erwarb, arbeitete 1893 an dessen Kirche Enge mit und liess sich mehrfach von der Makrostruktur der Kirche anregen (Abb. 218). Während der Anstellungen bei Erdmann & Spindler in Berlin 1896 sowie bei Schilling & Graebner in Dresden 1897 konnte Haefeli zudem den dortigen Neubarock kennenlernen, und die stark klassisierende Zürcher Kreuzkirche (Abb. 219) wirkt denn nicht zufällig wie eine Hommage an Bluntschli und dessen Lehrer Semper sowie an die zahlreichen historischen und aktuellen klassisierenden Kuppelkirchen im östlichen Deutschland.

Neomanierismus und Jugendstileinschläge

Kurz vor 1900 begannen sich, vorwiegend von Berlin ausgehend, in der deutschen Architekturentwicklung individualistischere Züge durchzusetzen, die sich im Sinne einer Fortentwicklung der Neurenaissance zur Strömung des Neomanierismus entwickelten. Diese weit ausstrahlende Bewegung ist noch schwach erforscht, basierte hauptsächlich auf den antiakademischen Theorien Adolf Göllers (S. 323) und erlaubte vor allem in Detailformen einen besonders freien Umgang mit dem klassischen Erbe. Die in Berlin von Architekten wie Bernhard Sebring, Bodo Ebhardt, Alfred Messel oder den Wallot-Mit-

¹¹³⁰ Beispiele bei Walter 2016, 282; Nachlass Pfleghard & Haefeli, ETH Zürich, Planmaterial.



Abb. 220: Berlin, königliches Amts- und Landgerichtsgebäude Mitte (Otto Schmalz mit Paul Thoemer und Rudolf Moennich, 1897–1900). – AXXJ 1 (1901), T. 2.

arbeitern Otto Rieth (S. 139) und Theodor Fischer getragene Strömung¹¹³¹ scheint durch zwei Faktoren beflügelt worden zu sein. Zum einen war das als zukunftssträftig bewertete Reichstagsgebäude¹¹³² mit recht quirligem Dekor ausgestattet, den man nach den Kriegszerstörungen jedoch in weiten Teilen nicht wiederherstellte: Aus der bereits gewohnten Verspieltheit deutscher Neurenaissance generierten sich bizarre Formen, die als Neomanierismen eine stilistische Fortentwicklung bedeuteten, die bald auch die historistischen Berliner Bauten der 1890er Jahre begleiteten.¹¹³³ Zum andern löste spätestens Henry

van de Veldes Auftreten auf der Dresdener Kunstausstellung um 1897 eine abermals zunehmende Akzeptanz von Freiheiten in der Detailformulierung aus. Dieser Neomanierismus kulminierte in Otto Schmalz' zweiturmigem Bau des königlichen Land- und Amtsgerichtsgebäudes Berlin-Mitte (Abb. 220) und in Reinhardt & Süssenguths Charlottenburger Rathaus, das 1903 an der grossen Berliner Kunstausstellung, in der DBZ und in der Zeitschrift BM abgebildet wurde.¹¹³⁴ Zusammen mit den Anregungen aus *The Studio* und den allgemein vertieften Naturstudien verbreitete sich hier ein modernisierter Baudekor, der sowohl figürliche Formen, vorzugsweise skulptierte Masken, heimische Flora und Fauna als auch modulierte Klassikformen einsetzte. In der häufigen Favorisierung der Linie und vor allem der Vorliebe für in den Baudekor eingewobene Schriftzüge lassen sich Parallelen zum grafisch wirkenden Jugendstil erkennen. Carl Zetsche diskutierte in der AR auch die Ornamentik dieser Stilrichtung und bildete grösstenteils vom Berliner Robert Schirmer stammende Muster ab (Abb. 221),¹¹³⁵ denen einige Entwürfe zur Seite zu stellen sind, die im Zusammenhang mit der Reformkunst bereits besprochen wurden (S. 164). In dieselbe Reihe gehören Dekorkonzepte wie jene an Messels Warenhaus Wertheim (sowohl am Erstbau als auch an der um 1904 abgeschlossenen Ergänzung) oder an Bruno Schmitz' Mannheimer Festhalle (Abb. 222).

Im Schweizer Kirchenbau applizierte vor allem das Architekturbüro Curjel & Moser zwischen 1896 und 1905 diese Stilrichtung, die oft mit dem Jugendstil gleichgesetzt wird, jedoch nie ganz losgelöst vom englischen Vorbild verständlich wird. An der vielbewunderten Christuskirche in Karlsruhe fanden trotz neugotischem Gesamtkonzept «durchweg der Natur entnommene Motive in frei empfundener Stilisierung Verwendung».¹¹³⁶ Die dynamisch geschwungenen, Seetang und Blattwerk mehr oder weniger naturalistisch abbildenden Bildhauerarbeiten scheinen teilweise durch Werke aus *The Studio* angeregt und stehen den Linien- und Peitschenformen des Jugendstils im engeren Sinne nahe.

1131 Kabierske 2010, 96 f.

1132 S. oben, u. a. Muthesius 1904, 135 (Zeichenunterricht und Stillehre, 1899).

1133 Abbildungen auch in SBZ 33 (1899), 66, 70.

1134 BM 2 (1903), 6; weitere Beispiele bei Walter 2016, 231.

1135 AR 19 (1903), 1–19.

1136 SBZ 38 (1901), 11; Heyden 1903, 10.



Abb. 221: Berlin, Wohnhaus Meineckestrasse 12/13 (Max Welsch, um 1900), Kapitell, modelliert von Robert Schirmer mit zeittypischen, frei empfundenen Voluten, die das klassische Vorbild modulieren. – AR (1903), 9.



Abb. 222: Mannheim, Festhalle «Rosengarten» (Bruno Schmitz, 1900–03), Relief über den Wandstützen im Konzertsaal. – SBZ 42 (1903), 295.

Curjel & Mosers seinerzeit entworfenen Bauwerke von den altbekannten Jugendstilzentren wie Brüssel, Wien, Paris, Nancy oder München herzuleiten, gelingt indes trotz mühevoller Versuche oft nicht.¹¹³⁷ Vielmehr kehrte

Karl Moser auch von seiner Berliner Reise 1898 voller Inspirationen zurück, wie seine sofortige Planumarbeitung eines Karlsruher Geschäftshauses und diverse Merkmale an seinen Kirchenbauten der Folgejahre belegen.¹¹³⁸ Bereits die gemeisselten Spruchbänder an der Basler Pauluskirche scheinen klar von der Berliner Architektur angeregt, die damals bevorzugt Fassaden künstlerisch beschriftete, und insbesondere die verspielten Umbildungen klassischer Formen wie an der Berner Pauluskirche, der Kirche St. Gallen-Bruggen (Abb. 223, 224) und noch um 1910 in der Glockengeschossgestaltung der Kirchen Flawil und Tablat sind vom Neomanierismus geprägt.

Curjel & Mosers Pauluskirche in Bern, generell als bedeutendste Kirche des Jugendstils in der Schweiz bezeichnet, lässt sie sich trotz zahlreicher Verbindungen zu zeitgenössischen Reformkirchen als besonders eigenwilliger Sakralbau bezeichnen, dessen Stilhabitus insgesamt vor allem in den Karlsruher Profanbauten des Büros, vor allem an der Villa Koelle, vorgeprägt worden ist: Weisse Putzflächen mit geriffelten Eckquadrern, gruppierte Fenster, expressiv geschweifte Steilgiebel mit flächigen und figürlichen Skulpturen im Giebelfeld und Bauornamentik mit Anklängen an den Neomanierismus prägen beide Bauten (Abb. 225, 226).¹¹³⁹ Auch dieser Karlsruher Jugendstil, an dessen konstituierenden Merkmalen der Architekt Hermann Billing grossen Anteil hat, ist letztlich weniger von den bekannten Jugendstilzentren herzuleiten, sondern vielmehr von angelsächsischen Vorbildern und dem Neomanierismus abhängig. Billing, der bei den Berliner Architekturbüros von Kayser & von Groszheim und bei Heinrich Seeling angestellt war und dort vermutlich die wesentlichen Impulse für seine temperamentvolle Formensprache empfangen hatte, stand stellvertretend für die von den Reformern geschätzte, moderne Avantgarde in Karlsruhe, die Curjel & Moser mit etwas mehr Besonnenheit und «abgeklärterer Kultur» aufzogen.¹¹⁴⁰ Die stilprägenden, vorwiegend an Karlsruher Geschäftshäusern kultivierten steilen Schweif-

¹¹³⁷ Strebel 2009, 91.

¹¹³⁸ Claus 2009, 102 ff.

¹¹³⁹ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 92 ff.; Neue Architektur. Eine Auswahl der beachtenswertesten Neubauten moderner Richtung aus Deutschland und Österreich, III. Serie, T. 50.

¹¹⁴⁰ Widmer 1904, 1, 11; AChb (1900), Von unsern Meistern, o.S.; Kabierske 2009, 138, 141.

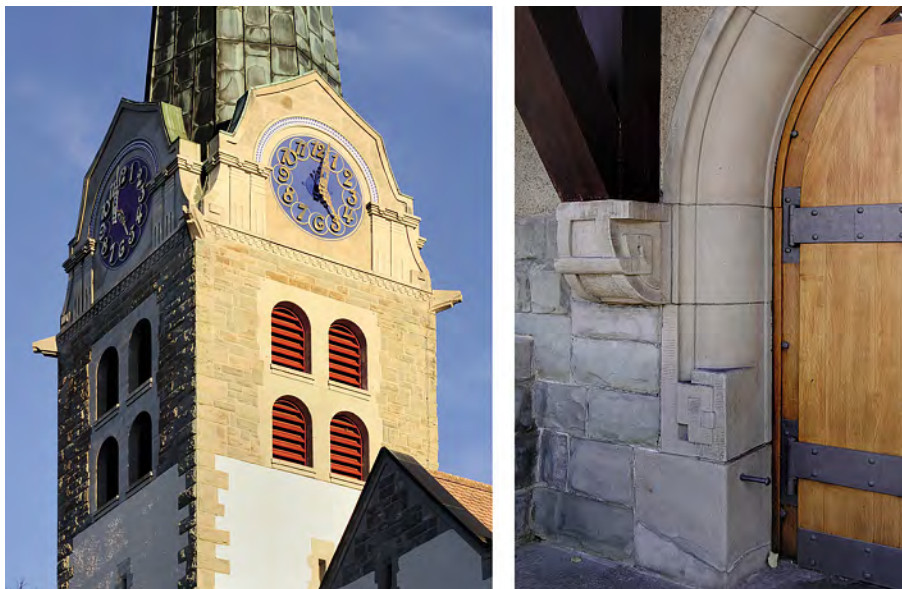


Abb. 223, 224: St. Gallen-Bruggen, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1904–06), neomanieristische Baudetails am Turmgiebel und am Haupteingang mit geometrisierenden, geriffelten Knotenvoluten. – Autor, 2020, 2010.

giebel¹¹⁴¹ sind aus der deutschen Neurenaissance oder der englischen Architektur um 1890 herleitbar,¹¹⁴² finden aber auch in der originalen Renaissance ihre Vorbilder (vgl. etwa die Kirby Hall bei Northampton oder in der nahen Umgebung Beispiele in Heidelberg um 1600).¹¹⁴³ Auch Richard Norman Shaw hat in seinen Londoner Stadthäusern der frühen 1890er Jahre die seichten Schwingungen an insgesamt ruhig verlaufenden Steilgiebeln angewandt,¹¹⁴⁴ und Illustrationen in den BAK seit 1897 oder den DtKo um 1900 zeigen, dass frei geschwungene Giebelformen vor allem in Ostdeutschland und München bereits vor 1900 etabliert waren.¹¹⁴⁵ Ein wenig rächte sich die Verwendung des in der Schweiz an sich unüblichen Steildaches, das Curjel & Moser aus schneeärmeren Gegenden übernommen hatten: Bereits 1916 zeigte sich, dass der Schnee abrutscht, sich aufgrund der Kreuzgiebelung am unteren Dachrand haufenweise sam-

melt und dann durch den Schmelzprozess zwischen den Dachschiefern ins Kircheninnere dringt.¹¹⁴⁶

Auch die linear konzipierten Voluten und Applikationen, die geriffelten Gesimse, der eigenwillige Eierstab am Glockengeschoß und der glockenförmige Turmhelm der Berner Pauluskirche sind mit Berliner Beispielen des Neomanierismus verwandt. Die Kapitelle Oskar Kiefers mit Anklängen an die Skulpturen des Charlottenburgers Gotthold Riegelmann wurden bereits erwähnt (Abb. 149),¹¹⁴⁷ und das Motiv der beiden Putten mit Lorbeerkränzen über dem Konfirmandensaalgiebel findet in Berlin an einem Wohnhaus von Hart & Lesser eine augenfällige Parallele.¹¹⁴⁸ Das flächige Blattwerkornament, das am Hauptgiebel die figürliche Paulusdarstellung umgibt, erinnert wie die vergoldeten Schachbrettfrieße am Turm an Olbrichs Wiener Secessionshaus, bildet aber im Schweizer Kirchenbau einen seltenen

¹¹⁴¹ Walter 2004, 27–31. Die Verwandtschaft der Pauluskirche mit Karlsruher Bauten hatte bereits der Rezensent in der Berner Tageszeitung *Der Bund* (2. 12. 1905) erkannt.

¹¹⁴² Werke von R. A. Briggs in *The Builder* (Juli 1892) Taf. o.S., *The Builder* (Sept. 1894) Taf. o.S., ebenso von Herbert Baker in *The Builder* (März 1900), Taf. o.S.

¹¹⁴³ Issel 1923, 304, 307 f.

¹¹⁴⁴ ACA 2 (1890), 10; ACA 5 (1893), 36; ACA 5 (1893), 61; Muthesius 1903, Bd. 1, 124 f.

¹¹⁴⁵ Vgl. das Wohnhaus Griebenow am Johannplatz in Berlin-Grünwald (1895/96 Ludwig Otte, BAK 10 (1897), T. 18), Dresdener Landhäuser Schilling & Graebners 1895/96 (BAK 10 1897, T. 100), oder ein Wohnhaus in München (W. Spannagl 1894/95, BAK 12 (1899); KHW 50 (1899/1900), 249 f.

¹¹⁴⁶ Kvkp 1916.

¹¹⁴⁷ BAW 3 (1900), 116–122. Bereits zuvor schuf Riegelmann für das «Münchener Augustinerbräu» in Berlin (Architekten Kayser & von Groszheim) Holzschnitzereien mit heimischen Laubbäumen (BAW 1 (1898), 456).

¹¹⁴⁸ BM 4 (1906), 8 (Wohnhaus Händelstrasse 10).



Abb. 225, 226. Links: Karlsruhe, Villa Koelle (Curjel & Moser, 1900–02). – Rechts: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05). – AXXJ 5 (1905), T. 55. | Autor, 2019.

Widerhall des Secessionsstils.¹¹⁴⁹ Dagegen neigten weitere Schweizer Reformarchitekten der neomanieristischen Richtung mit modulierten Klassikformen zu, insbesondere Karl Mossdorf mit der St. Galler Bibliothek 1905–07 oder Adolf Gaudy in seinen barockisierenden Kirchenbauten in Rieden, Gerliswil und St. Gallen-Neudorf.

Themen des Reformbarocks

Theoretischer Überbau

Die seit den 1880er Jahren zunehmenden Publikationen zum Barockstil¹¹⁵⁰ gingen zeitlich einher mit dessen historisierenden Wiederaufnahmen u. a. in München, Wien

und Berlin. Um die Jahrhundertwende verlagerte sich das Interesse am Barockstil zu dessen reformerischen, monumentalen und heimischen Komponenten: Cornelius Gurlitt, einer der Begründer der kunsthistorischen Barockforschung (dreibändiges Werk *Geschichte des Barockstils in Italien* 1887/89, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland* 1889), rehabilitierte beispielsweise zunehmend auch den strengeren protestantischen und bürgerlichen Barock seiner Heimatregion, den er als Bearbeiter eines Inventars der Architektur Sachsens entdeckt hatte.¹¹⁵¹ Den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin beschäftigten in seiner 1888 erstmals aufgelegten Studie weniger das dekorative Stilrepertoire, die Theatralik oder

¹¹⁴⁹ The Studio 13 (1898), 238.

¹¹⁵⁰ Walter 2016, 282.

¹¹⁵¹ Näheres zur damaligen Barockforschung vgl. Paul 2003, 30, 74–78, 106 und Schuchard 1979, 61.



Abb. 227: Mannheim, Festhalle Rosengarten (Bruno Schmitz, 1899–1903), Südseite. Die monumental-barockisierende Ausstrahlung erinnert sowohl an Otto Rieths Skizzen als auch an Wölfflins romantische Barockfaszination für die Wirkung von Schwere, Bewegung, Tiefe, Kraft und Masse. – SBZ 42 (1903), 276.

der Trompe-l'œil-Effekt des Barocks, sondern vielmehr dessen räumliche Qualitäten, die Wirkung der Steigerungen von Grössenverhältnissen, Vereinheitlichung der Komposition, Zunahme der Masse und Schwere, das Wulstige sowie die Kraft und Bewegung, deren psychologischen Triebkräfte er erforschte.¹¹⁵² Im Gegensatz zu Jacob Burckhardt (1818–1897), der im Barock eher eine Entgleisung der Renaissance sah, würdigte Wölfflin, wie im Barock die Architekturglieder nicht zusammengesetzt, sondern – gleichsam im monumentalen Sinn – durch Bewegung zu einer Gesamtmasse verschmolzen sind.¹¹⁵³ Die Parallelen zwischen Wölfflins antihistoristischen Auffassungen und den Merkmalen des Reformbarocks sind beachtenswert, und seine Sichtweise war damals allgemein bekannt.¹¹⁵⁴ Stefan Muthesius bezeichnet bereits das Berliner Reichstagsgebäude mit seiner Straffung und Monumentalität als Parallele zu Wölfflins Vorstellungen, die schliesslich auch in Otto Rieths Skizzen oder Bruno Schmitz' reformbarocken Bauwerken Wiederhall fanden (Abb. 227).¹¹⁵⁵ Auch August Schmarsow (1853–1936)

betrachtete vorwiegend den dreidimensional operierenden, schöpferischen Akt und die Baukunst des Barocks als Raumgestaltung, deren Berücksichtigung in der historistischen Entwurfshaltung vorübergehend verloren gegangen war.¹¹⁵⁶ Schmarsow, welcher der kunstgeschichtlichen Forschung eine wichtige Rolle für die Überwindung des Historismus zuerkannte,¹¹⁵⁷ postulierte damit analog zu Hildebrand eine Ästhetik, in der die Faktoren Ornament und Konstruktionsaufbau vernachlässigbar waren, während die Umrisse und das unmittelbar wirkende Pathos der Gesamterscheinung an Relevanz gewannen.¹¹⁵⁸

Die Wurzeln des Reformbarocks lagen überwiegend im östlichen Deutschland und dessen Kunstzentren Berlin und Dresden. Mit einer eigenen Architekturzeitschrift (BAW) und grossen jährlichen Kunstausstellungen, deren bedeutendsten Architekturentwürfe über mehrere Zeitschriften verbreitet wurden, vermochte Berlin um 1900 das Interesse auf seine Bautätigkeit zu lenken. Das Reichstagsgebäude und die damit zusammenhängenden Architekturphantasien Otto Rieths hatten der jungen Architektengeneration bereits vorgeführt, dass der Barockstil durch monumentale und räumlich wirksame Übersteigerungen zu einem zeitgemässen Entwurfentwicklungsfähig war. Cornelius Gurlitt und Paul Schultze-Naumburg hatten zudem den heimatlichen Landbarock entdeckt, dessen strenge Schlichtheit in Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* seit 1897 verbreitet wurde und für die ostdeutsche Architektur bereits vor 1900 zur Referenz eines regionalen Heimatstils werden konnte. Diese Vorgänge führten gleichsam zu einer Verknüpfung des Barockstils mit den beiden anderen reformerischen Stil Tendenzen, so dass in reformbarocken Gebäuden häufig Neigungen zu monumentaler Straffung und Vereinfachung oder zu bürgerlich-wohnlicher Behaglichkeit zu beobachten sind. Besonders vorbildlich wirkten dabei in unterschiedlicher Weise die Bauwerke von Alfred Messel, Bruno Schmitz, Wilhelm Kreis oder Fritz Schumacher.

1152 Wölfflin 1907, Kapitelübersicht, 52.

1153 Wölfflin 1906/07, 374–377.

1154 Wichert 1909, 74–77, 112 f.

1155 Muthesius 1974, 166 f.

1156 Schmarsow 1897, 5.

1157 Nachwort von Jasper Cepl für die Neuauflage von Schmarsow 1897 (2001, 5, 17 ff.).

1158 Wettstein 1996, 82.



Abb. 228: Berlin, Haus Eduard Simon (Alfred Messel, 1902–04), Gartenseite. – SBZ 54 (1909), T. 7.

Alfred Messel und der Vertikalismus

Messel griff offensichtlich früh auf ländlich-barocke Traditionsarchitektur zurück, was die bisherige Forschung kaum erfasst hat: Das von ihm entworfene Schloss Schönrade in der Brandenburgischen Neumark etwa, heute in Polen gelegen, wurde bereits 1897 errichtet und gleicht mit dem verhältnismässig schlichten Aufbau und der Dominanz des hohen Daches den um 1800 erbauten ländlichen Barockbauten der Region (Abb. 213). Damit distanzierte sich Messel vom fürstlichen Berliner Neubarock, wie ihn zeitgleich etwa Ernst von Ihne (1848–1917) und andere ausprägten. Auch Messels seit 1900 gebaute Berliner Wohnhäuser für Felix und Eduard Simon sind mit ihren kolossalen Pfeilerstellungen, hohen Mansarddächern, Dreiecksgiebeln und Symmetrien von einer monumentalen und wohnlichen Entwurfsstringenz und waren damals in mehreren Zeitschriften abgebildet (Abb. 228).¹¹⁵⁹ Spätere Bauten Messels verkörpern mit ebendiesen Merkmalen, ihrer Strenge und den kompakten Baukörpern mit gebänderten Eckquaderungen genau denjenigen Formenvorrat, der auf die Wohnhäuser des Reformbarocks in Deutschland¹¹⁶⁰ und auch in der Schweiz – seit den Kriegsjahren insgesamt verkleinert und vereinfacht – bis weit in die 1920er Jahre hinein nachwirkte.¹¹⁶¹ Bereits seit 1903 lassen sich auffällige Parallelen zwischen Messels klassiszierenden Wohnbauten



Abb. 229: Berlin, Warenhaus Wertheim (Alfred Messel, 1896, 1904). Links im Bild der Kopfbau am Leipziger Platz von 1904, rechts Teil der Fassade an der Leipziger Strasse von 1896. – AXXJ 5 (1905), T. 1.

und Häusern von Schweizer Architekten wie Streiff & Schindler oder Fritz Stehlin entdecken. Johann Rudolf Streiff war um 1900 bei Messel tätig, und das Berliner Haus Felix Simon war evidentes Vorbild für Streiff & Schindlers Villa Jacques Schuler-Ganzoni in Glarus von 1904–05.¹¹⁶²

Zu Messels grössten Verdiensten gehörte die Warenhausarchitektur und die Etablierung eines dafür geeigneten Konstruktionssystems, das von einem feingliedrigen Skelett durchgehender Pfeiler bis zum Dachansatz ausgeht und möglichst viel Lichteinfall gewährt. Zur aufse-

¹¹⁵⁹ BM 1 (1902), 14–17.

¹¹⁶⁰ Behrendt 1912, 361 f.

¹¹⁶¹ Gute Übersicht nachhaltig formprägender Beispiele u. a. in: Das Werk 2 (1915), 89 ff.; SBK 9 (1917).

¹¹⁶² Abb. 322 bei Walter 2016, Bd. 2. – Rapsilber 1909, 109–113. – Zu den Basler Bauten Fritz Stehlins s. u. a. SBZ 52 (1908), 251 ff.

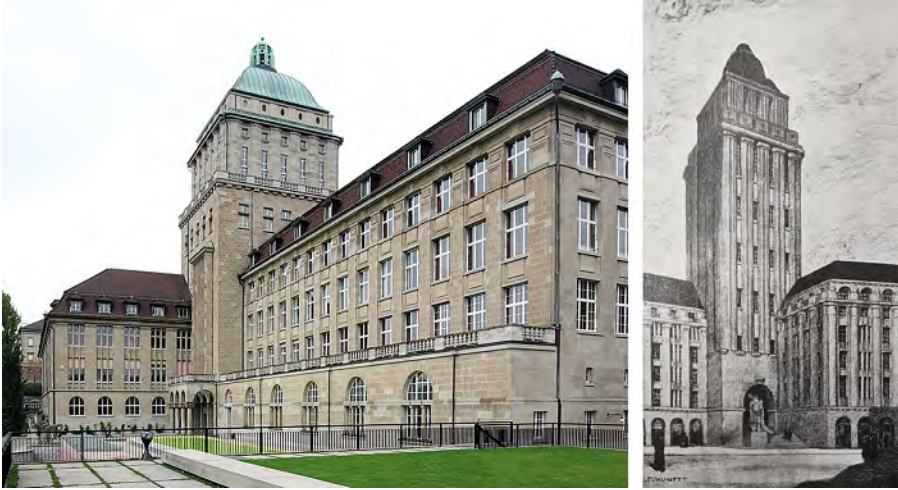


Abb. 230, 231: Links: Zürich, Universität, Hauptgebäude (Curjel & Moser, 1911–14). – Rechts: Dortmund, Bahnhofsumgebung, Wettbewerbsentwurf (Curjel & Moser, 1910–11), 2. Platz. – Autor, 2007 | DtKo 26/6 (1912), 18.

henerregendsten Ausreifung kam dieses System am Berliner Warenhaus Wertheim, das von Messel in zwei Etappen 1896 und um 1904 erbaut wurde (Abb. 229) und ein Gegenmodell bildete zum Horizontalismus des bekannten Pariser Geschäftshauses *Au Bon Marché* (1867). Walter Curt Behrendt und auch Karl Scheffler sprachen in diesem Zusammenhang bereits 1911 vom «Messelstil».¹¹⁶³ Prinzipiell war das System eine ästhetische Vollstreckung des gotischen Skelettbaus, das aber auch in der Kolossalordnung des römischen und Potsdamer Barocks, in der englischen Renaissance und im angelsächsischen Geschäftshausbau des 19. Jh. seine Vorläufer findet.¹¹⁶⁴ Aber nicht nur das Konstruktionsprinzip, sondern noch mehr dessen äusseres Abbild, das mit seiner konsequenten Kolossalordnung dem Monumentalismus nahesteht, prägte in den Folgejahren besonders die klassisierende Architektur und wurde bereits vor 1910 mit «Vertikalismus» bezeichnet.¹¹⁶⁵

Zu den Architekten, die das Messelsche System und den Vertikalismus früh aufgriffen, gehören Curjel & Moser. Bereits kurz vor 1900 finden sich in ihrem profanen Werk erste barocke oder klassizistische Anklänge. Karl Moser arbeitete nach seiner Berliner Reise im Januar 1898 nicht nur den romanischen Entwurf zum Karlsruher

Geschäftshaus Weiss & Koelsch komplett zu einer gotisierenden Pfeiler-Glas-Fassade um,¹¹⁶⁶ sondern entwarf auch ein barockisierendes Projekt für die Realschule in Basel, das den Messelschen Vertikalismus mit einer über vier Geschosse reichenden Kolossalordnung zur Gänze übernahm und auch mit dem zentralen Risalit mit Dreiecksgiebel und dem gebrochenen Mansard-Walmdach bereits zahlreiche Elemente der klassisierenden Phase des Büros vorwegnahm.¹¹⁶⁷ Für das Geschäftshaus Zürcher, Niederer & Cie. in St. Gallen (1907–08) wurde Messels Vorbild des Warenhauses Wertheim bereits von der damaligen Architekturkritik angemerkt,¹¹⁶⁸ und auch am Zürcher Universitätsgebäude (entworfen 1907–08, ausgeführt 1911–1914) oder einer Planung für den Bahnhof in Dortmund manifestiert sich der klassisierende Vertikalismus eindringlich (Abb. 230, 231, 243). Das System wurde aber auch bei niedrigeren Bauten zur Wirkung gebracht. Curjel & Mosers zahlreiche Gebäude deutscher Reichsbankzweigstellen und später auch die Aarauer Ersparniskasse zeigen, wie der Vertikalismus und dessen Kolossalordnung zur ästhetischen Maxime wurden; die Kolossalordnung reicht gleichsam vom Boden bis zum Dachansatz und erinnert an die «monolithischen» Monumentalbauten.¹¹⁶⁹ Moser war bei einem

¹¹⁶³ Alfred Messel, in: SBK 3 (1911), 35 f., 45 f.

¹¹⁶⁴ Rapsilber 1909, 112. – Zur Bedeutung von Shaws Geschäftshaus «New Zealand Chambers» vgl. Tettau 1901, 3, Muthesius 1900b, 18.

¹¹⁶⁵ Wichert 1909, 113; Haenel 1910, 101; Gubler 1975, 62; Posener 1979, 376.

¹¹⁶⁶ Claus 2009, 99 f.

¹¹⁶⁷ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 351.

¹¹⁶⁸ Preconi 1910, 34–38.

¹¹⁶⁹ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 164/165 (Karlsruhe), 168 (Bruchsal).



Abb. 232: Oberursel am Taunus, ev. Kirche (Curjel & Moser, 1912–14). – Autor, 2014.

weiteren Berliner Besuch 1907 von den «guten klaren Linien», der «pastosen» Wirkung und den «weich und schön emporgelassenen Pfeilern» des Warenhauses Wertheim besonders beeindruckt,¹¹⁷⁰ letztlich also von jenen Qualitäten, die den Reformbarock des Büros auszeichnen, jedoch dem frühen vertikalistischen Entwurf für die historisierende und unverwirklichte Basler Realschule von 1898 noch gefehlt hatten.

Auch im Kirchenbau setzte sich ein äusseres Entwurfssystem mit kolossalen und dominanten Pfeiler- oder Pilasterstellungen sowie der Bedeckung durch hohe, oft mansard-artig gebrochene Ziegeldächer durch, wie sie Messel sowohl am Warenhaus Wertheim als auch an seinen reformbarocken Villen zur Ausführung gebracht hatte. Curjel & Mosers Kirchenbauten in Flawil, Tablat, St. Josef in Zürich sowie im hessischen Oberursel am Taunus kennzeichnen sich gerade im Vergleich zu den vorangehenden Heimatstilkirchen von Rhythmisierungsbedürfnissen dieser Art. Die hervortretenden Aussenpfeiler waren in Flawil und Tablat nicht zuletzt konstruktionsbedingt, um den starken Schub der weitgespannten, aber stichbogigen Tonnendecken im Innern aufzunehmen, die ebenfalls ein Charakteristikum des Reformbarocks bilden (Abb. 232, 249).¹¹⁷¹ Noch stärker und in kla-



Abb. 233: Freiburg-Stühlinger, Wettbewerbsentwürfe «Luther» für die Lutherkirche (Curjel & Moser, 1911). Die äussere Wandgliederung ist deutlich vom Vertikalismus bestimmt. – Nachlass Karl Moser.

rer Anlehnung an Messel hätten Curjel & Moser diese kastenförmigen Hüllen mit vertikalistischer Kolossalordnung in einem nicht ausgeführten Entwurf für die Kirche Fluntern umsetzen wollen, ebenso in zwei unverwirklichten Projekten für die Lutherkirche in Freiburg, welche die Maxime dieser ästhetischen Idee im Kirchenbau am klarsten verdeutlichen (Abb. 233).¹¹⁷² In einem Entwurf für St. Josef in Zürich vom Januar 1912, architektonisch gleichsam ein katholisches Pendant zur Kirche Flawil, manifestiert sich die Neigung zu starker vertikaler Pfeilergliederung auch an der konvexen Fassade, bei der die monumentalen Pilaster optisch unentwegt ein mächtiges Gurtgesims «durchstossen» und somit auch den grossen Dreiecksgiebel gliedern.¹¹⁷³ Die Umsetzung erfolgte, nicht zuletzt zugunsten eines höheren gebrochenen Daches, in abgeschwächter Form (Abb. 234).

Weil in der Schweiz während der entscheidenden Jahre vergleichsweise wenige repräsentative städtische Kirchen errichtet wurden und der Krieg weitere Projekte verhinderte, ist diese Stilhaltung neben Curjel & Moser nur wenigen Schweizer Architekten nachzuweisen. Am nächsten kommt dem ästhetischen Prinzip der Entwurf Pflughard & Haefelis für die katholische Kirche in St. Gallen-Neudorf, der ebenfalls durch eine Dominanz

1170 Claus 2009, 105.

1171 Kga Flawil, Bkp 1.2.1910.

1172 SBZ 64 (1914), 35, ebenso ein zweitürmiger Entwurf (Nachlass Karl Moser, ETH Zürich); zu Freiburg vgl. Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 382.

1173 Nachlass Karl Moser, ETH Zürich, Planmaterial. Andere Entwürfe für St. Josef in Zürich zeigen eine auffällige Nähe zur Kirche Tablat, was auf Curjel & Mosers generellen stilistischen Vorstellungsbereich hinweist.



Abb. 234: Zürich, St. Josef. Entwurf Curjel & Moser 1912. – Nachlass Karl Moser.

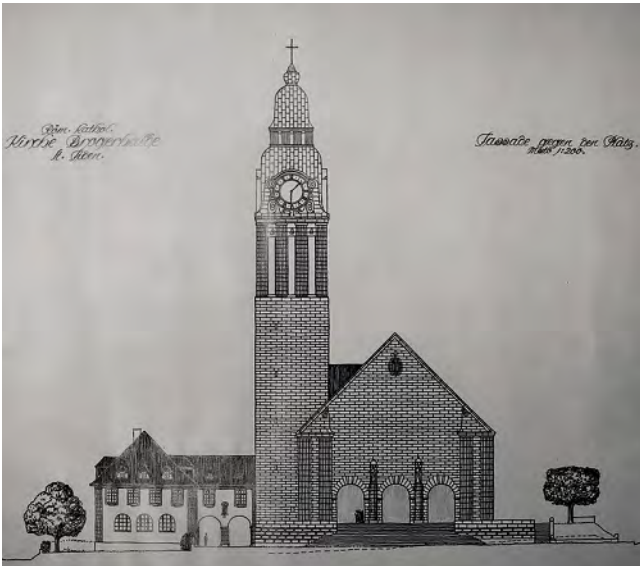


Abb. 235: St. Gallen-Neudorf, St. Marien, Wettbewerbsentwurf Pfleghard & Haefeli, 1913, Motto «Notker». – Nachlass Pfleghard & Haefeli.

durchgehender, breiter Pilaster auffällt.¹¹⁷⁴ Hier manifestiert sich ein weiteres Element des Vertikalismus, nämlich die Bevorzugung der klassisch kannelierten Pilaster, welche, wie bereits in Messels frühen Berliner Villen, den Charakterzug dieser Architekturästhetik abermals stei-



Abb. 236: Solothurn, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf von Paul Hosch, 1917, 1. Variante (nicht ausgeführt), wohl auch vom Vertikalismus des Warenhauses «Peterhof» in Zürich der Gebr. Pfister (1912–13) inspiriert. – SBK 10 (1918), 103.

gern (Abb. 235). In der SBK wurden noch 1918 mehrere Kirchenbau-Entwürfe des Basler Kunstgewerblers und Architekten Paul Hosch präsentiert, wobei vor allem die zweite Variante für die reformierte Kirche Solothurn (Wettbewerb 1917) als reifes Beispiel «gebändigter Kraft und ruhig wirkender Wucht» gewürdigt wurde, was sie nicht zuletzt ihrer vertikalistischen Monumentalität verdankte (Abb. 236).¹¹⁷⁵

Monumentalisierung bei Bruno Schmitz und Wilhelm Kreis

In Bruno Schmitz' vielbeachteter, 1899–1903 erbauten Mannheimer Festhalle *Rosengarten* (Abb. 237), von der bereits der Ausführungsentwurf in der DBZ abgebildet war,¹¹⁷⁶ verbindet sich der barocke Habitus mit der monumentalen Tendenz (mächtige Fenster und Skulptu-

¹¹⁷⁴ Nachlass Pfleghard & Haefeli, ETH Zürich.

¹¹⁷⁵ SBK 10 (1918), 100–106.

¹¹⁷⁶ DBZ 33 (1899), 201 (hier auch zur Funktion einer Festhalle und ihrer Geschichte in Süddeutschland).



Abb. 237: Mannheim, Festhalle Rosengarten (Bruno Schmitz, 1899–1903), Vorderansicht zum Friedrichsplatz. – BAW 6 (1904), 153.



Abb. 238: St. Gallen-Bruggen, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf (Streiff & Schindler, 1903), 2. Platz. – SBZ 41 (1903), 240.

ren, stumpfe Gesamtformen) und dem Heimatstil (grossflächiges Ziegeldach mit Wellentraufen und Fledermausgauben) sehr anschaulich, und in den Baudetails ist auch der Neomanierismus präsent.¹¹⁷⁷ Bereits 1899 erwähnte die Fachkritik die «monumentale Wirkung, [...] möglichste Einfachheit des Architekturmotivs [...] und möglichst grosse Führung der Umrisslinie» dieses Gebäudes, dessen Bedeutung bereits vor der Erbauung erahnt wurde: «Es wird ein hervorragendes Werk moderner Baukunst sein, welches am Anfang des neuen Jahrhunderts die bauliche Entwicklung der aufblühenden oberrheinischen Handelsstadt Mannheim einleitet.»¹¹⁷⁸ Selbst das Äussere der Mannheimer Festhalle wirkte auch

auf Kirchenbauten vorbildlich, so 1903 – wenn auch in der Opulenz stark reduziert – recht untrüglich auf Streiff & Schindlers zweitplatzierten Wettbewerbsentwurf für die Kirche St. Gallen-Bruggen (Abb. 238), an dem sich sowohl ein vergleichbarer longitudinaler Emporenraum, dieselben Dach- und Giebelformen und insbesondere die Abfolge von Rundgiebeln an der Längsseite finden, die durch äusserliche «Stichkappen» in die Hauptdachfläche überleiten.¹¹⁷⁹ Auch der Innenraum setzte neue Massstäbe für Festhallen und Kirchenbauten (S. 227).

Als spätere Nachwirkung deutscher Vorbilder des Reformbarocks interessiert Otto Ingolds Wettbewerbsentwurf für die Berner Friedenskirche, der 1915 «wegen seiner starken künstlerischen Selbständigkeit» mit dem dritten Preis ausgezeichnet wurde (Abb. 239).¹¹⁸⁰ Die Gestaltung des Kirchenschiffes auf kreisrundem Grundriss und kuppelartiger Ziegelbedachung einerseits und die teigige Monumentaldekoration hängen eng zusammen mit vorangehenden Entwürfen Deutschlands, in dessen Osten nach barocken Vorbildern die schlichten, meist turmlosen Rundkirchen wiederaufgenommen worden waren.¹¹⁸¹ Eine entscheidende Inspiration dürfte Ingold dem 1913 publizierten Entwurf für die Dresdener Andre-

¹¹⁷⁷ BAW 6 (1904), 153, 163.

¹¹⁷⁸ Rezensent Albert Hofmann in der DBZ 33 (1899), 209 f.

¹¹⁷⁹ Entwurf abgebildet in: SBZ 41 (1903), 240.

¹¹⁸⁰ SBZ 66 (1915), 254 f.

¹¹⁸¹ Mebes 1908, 129. – Reformerische Beispiele bei Walter 2016, 291.



Abb. 239: Bern, Friedenskirche, Wettbewerbsentwurf (Otto Ingold, 1915), 3. Platz. – SBZ 66 (1915), 254.

askirche von Paul Bender schulden.¹¹⁸² Zeitgleich veröffentlichte die Zeitschrift MBF etliche jüngere Bauten von Wilhelm Kreis, der seit 1908 in Düsseldorf arbeitete und vorwiegend für die dortige Region tätig war. Dabei ist sein aufsehenerregendes Verwaltungsgebäude der Emscher Genossenschaft in Essen (1908–09) sowohl mit seiner malerischen Grossform als auch mit der wulstigen Gliederung als Vorreiterbeispiel des monumentalen Reformbarocks anzusehen (Abb. 240). In Curjel & Mosers reformbarocken Kirchen erinnert die Stilbehandlung von Gesimsen und Rahmungen stark an die Arbeiten Kreis' (Abb. 241), der seit 1906 auch in der Interieurkunst durch markig-barockisierenden Deckenstück und grafisch-geometrische Wandgliederungen aufgefallen ist, die zweifelsohne auf manche Reformarchitekten und speziell auf Otto Ingold gewirkt haben.¹¹⁸³



Abb. 240: Essen-Ruhr, Verwaltungsgebäude der Emscher-Genossenschaft (Wilhelm Kreis, 1908–09). Das Bauwerk vereint malerische Gestaltung, monumentalen Vertikalismus und individuell weiterentwickelte reformbarocke Ornamentik, die auf mehrere Schweizer Reformarchitekten gewirkt hat. – MBF 11 (1912), 157.

Vielleicht auch als Reaktion auf Kreis' Arbeiten prägte in der Schweiz vor allem der Bildhauer Wilhelm Schwerzmann einen sehr erfolgreichen, charakteristischen Monumentalstil aus, der seit 1910 trotz des nahezu romanisierenden Habitus vorwiegend reformbarocke Bauten begleitete. Im Inneren von Curjel & Mosers Kirche St. Josef erhielten die Säulenkapitelle und die markig ornamentierten Altaraufbauten von Schwerzmann und Paul Osswald diesen Ausdruck (Abb. 242), und an der Zürcher Universität verband der Bildhauer vor allem am West- und Südeingang Haeckelsche Naturkunstformen mit der von Hildebrand angeregten und von Kreis vorgelebten Monumentalisierung der Formen im Sinne einer plastischen Vergrößerung und ‹Verwulstung› (Abb. 243), deren Vorzüge Karl Moser persönlich erklärte: «Man ist im Begriffe, sich vom Formalismus zugunsten unmittelbaren Ausdrucks loszulösen [...] Schwerzmann hat ein

¹¹⁸² MBF 12 (1913), 397.

¹¹⁸³ Abb. 343 bei Walter 2016, Bd. 2.



Abb. 241: St. Gallen-Heiligkreuz (Tablat), ref. Kirche (Curjel & Moser, 1911–1913). – Autor, 2020.

starkes plastisches Gefühl, er sucht die grosse architektonische Form durch die Ornamente zu steigern und zu bereichern. Ein Ornament zu erfinden, ist für ihn gerade so wertvoll, wie eine Figur zu entwerfen, und so sollte es überhaupt auch sein. Dieses Prinzip ist eine Errungenschaft der romanischen und gotischen Periode [...] seine Formen eignen sich ausgezeichnet für die Ausführung in Kunststein.»¹¹⁸⁴ Unzählige Denkmäler und Brunnenanlagen der frühen 1910er Jahre lassen sich dieser Stilrichtung zuordnen.

Fritz Schumachers Dresdener Kirchenraum und der weite Pfeilersaal

Fritz Schumachers evangelischer Kirchenraum an der Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906 verkörperte ein neues, seit 1900 mehrfach anzutreffendes Innenraum-Ideal, dem eine längsgerichtete, aber breite, von Pfeilern ergänzte Saalform zugrunde lag (Abb. 244).¹¹⁸⁵ Abbildungen des Kirchenraumes wurden in fast allen deutschsprachigen Kunstzeitschriften verbreitet; seine Bekanntheit ist voraussetzbar und die Rezeption war trotz einiger Kritiken an der Nutzbarkeit überwiegend positiv.¹¹⁸⁶ In seinem räumlichen und stilistischen Konzept steht Schumachers Kirchenraum dem Barock und (im Chorbereich) dem Frühchristentum nahe, findet aber auch in der vorangehenden Reformarchitektur – bezeichnenderweise ausserhalb der Sakralarchitektur – seine Parallelen.

¹¹⁸⁴ Moser 1915, 105–116, 121–135.

¹¹⁸⁵ Für Details, Grundriss und technische Beschreibung vgl. Fritz Schumacher im CKB 48 (1906), 150 f.; Deutsches Kunstgewerbe 1906, 21; Neuberg 1906, 252.

¹¹⁸⁶ Lambert 1906, 193–196; Schumann 1906, 168; Zimmermann 1906, 720 ff.; Clemen 1907, 99/103; Gruner 1907, 4 f.; Junghanns 1988, 303.



Abb. 242: Zürich, St. Josef (Curjel & Moser, 1911–1914), Hauptaltar von Wilhelm Schwerzmann. – Autor, 2019.

Schumacher selber entwarf einen in der Grundstruktur ähnlichen Nischenraum mit Einzug bereits 1903 für die Deutsche Städteausstellung in Dresden,¹¹⁸⁷ und der in zentraler Rundbogennische eingestellte, dreiteilige Orgelprospekt sowie die mächtige Korbbogendecke sind kaum zufällige Parallelen zu Bruno Schmitz' Nibelungensaal der Festhalle *Rosengarten* in Mannheim von 1904 (Abb. 245). Dieses Gesellschaftshaus dürfte zusammen mit Schmitz' *Weinhaus Rheingold* in Berlin (1905–07, Abb. 246) den weiten Pfeilersaal und dessen künstlerisch enge Verbindung mit Plastik und Malerei popularisiert und manche späteren Gesellschaftssäle beeinflusst haben.¹¹⁸⁸ Weitere führende Architekten der Zeit förder-

¹¹⁸⁷ KGB 14 (1903), T. 32.

¹¹⁸⁸ Zu dieser wissenschaftlich bislang wenig untersuchten Baugattung, die in ephemeren konstruierten Festhallen für schweizerische Volksfeste des 19. Jh. möglicherweise einen funktionalen Ursprung und in der mächtigen Stadthalle zu Mainz (Eduard Kreyssig 1882–84) und jener in Karlsruhe wichtige prinzipielle Vermittler hat, vgl. Durm 1904, 240–289.



Abb. 243: Zürich, Universität (Curjel & Moser, 1911–14), Südeingang mit Kapitellen und Skulpturen von Wilhelm Schwerzmann. – Autor, 2019.

ten diesen Raumeindruck: Alfred Messel zelebrierte 1904 mit dem Lichthof des Warenhauses Wertheim die grossen korbbogigen Kassettentonnen und den mächtigen Einheitsraum, der sich durch massige Wandpfeiler fast sakral gebärdet, und Theodor Fischers Aula der Universität Jena wurde von Karl Moser gar eigens erwähnt, um der Bauherrschaft der Kirche Flawil das vorgesehene Sys-



Abb. 244: Dresden, Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung 1906, protestantischer Kirchenraum von Fritz Schumacher auf einem Aquarell von Otto Gussmann. – MBF 5 (1906), T. 55.



Abb. 245: Mannheim, Festhalle Rosengarten, Nibelungensaal evtl. 1. (Bruno Schmitz, 1899–1903). – BAW 6 (1904), 163.

tem schmackhaft zu machen.¹¹⁸⁹ Mit der Ulmer Garnisonskirche schuf Fischer (allerdings erst 1908–10) auch



Abb. 246: Berlin, Weinhaus «Rheingold» (Bruno Schmitz, 1905–07), Kaisersaal. – BM 6 (1907), 76.

für eine Kirche einen weiten Innenraum (Abb. 183), den er zudem nur dank dem bautechnischen Hilfsmittel der Betonverwendung realisieren konnte.¹¹⁹⁰

Karl Moser hatte die Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906 besucht und hielt sich 1907 während der Vollendung des *Weinhauses Rheingold* in Berlin auf. Gerade nachdem die anspruchsvolle Kirchengemeinde Flawil von den ersten Plänen nicht begeistert war und zudem eine reichere Gestaltung von Innenraum und Fassade wünschte, schwenkte das Büro 1908 auf entsprechende Raumtypen um. Dabei übernahm es fast wörtlich Schumachers kassettierte Stichtonne, die grosse Bogennische des Chorbereichs, die amboartige Kanzel sowie deren Hinterfangung durch eine konkave Wand mit hochrechteckigen Paneelen aus edlem Material, schliesslich auch die farbenreiche Stimmung und den in den architektonischen Rahmen eingepassten Freipfeifenprospekt der Orgel (Abb. 247).¹¹⁹¹ Gerade seit der Dresdener Ausstellung und der gleichzeitigen Kirchenbautagung wurde kirchliche Kunst wieder als besonders bedeutende Aufgabe zeitgemässen Kunstschaffens angesehen, und die Kirche galt immer noch oder erneut als jenes Gebiet, das der Kunst «die grössten und edelsten Aufgaben zuweist».¹¹⁹² Trotz der grossen Ausmasse wurde dem Flawiler Kirchenraum auch Intimität attestiert, so dass die Baukommission zunächst gar einen zu gedrückten Raum befürchtete.

¹¹⁸⁹ Kga Flawil, Bkp März 1910.

¹¹⁹⁰ Erläuterungsbericht Theodor Fischers zur Ulmer Garnisonskirche, in: AR 22 (1906), 55.

¹¹⁹¹ Kga Flawil, Bkp 23.9.1908; Strebel 1985, 232.

¹¹⁹² Zimmermann 1906, 720 ff.



Abb. 247: Flawil, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1909–11). – Autor, 2020.

tete und nicht verstand, weshalb dicht über den Fenster-scheiteln das Gewölbe bereits ansetze.¹¹⁹³ Intimität schuf auch der horizontale Einzug der Decke zwischen den Wandpfeilern, um Platz für Leuchten zu erhalten – ein System, das Curjel & Moser bereits im Entwurf für die Garnisonskirche in Kiel-Wik 1904 entwickelt hatten und das auch auf die Kirche Spiez und darauf auf weitere Schweizer Kirchen wirkte (Abb. 159, 258).¹¹⁹⁴ Für die Kirche Tablat verfolgten Curjel & Moser – abgesehen von der dort auf der Eingangsempore aufgestellten Orgel – fast zeitgleich dasselbe Raumideal, wobei die Chornische Schumachers Raum noch nähersteht als jene in Flawil (Abb. 248). Das Architekturbüro warb für die besseren «Raumverhältnisse» einschiffiger Bauten und kritisierte damit sein eigenes Sakralwerk der vergangenen Jahre, dessen verwinkelte Querarme und unübersichtliche Seitenräume als bemüht oder «kleinlich» beschrieben wurden.¹¹⁹⁵

Auf den ersten Blick weniger eng verwandt, aber vermutlich ebenfalls von Schumachers Kirchenraum

angeregt ist Pflighard & Haefelis Kirche Zürich-Oberstrass (Abb. 263). Die formale Nähe offenbart sich abgesehen vom Pfeilersaalkonzept vor allem in der pilastergegliederten Chorkalotte und insbesondere am Aufbau der Längsseite mit der dreiachsigen Empore und ihrer orthogonal gegliederten Rahmung. Dieselben Architekten sahen 1915 für das Kirchgemeindehaus Zürich-Wiedikon einen der Kirche Tablat sehr ähnlichen Raum vor.¹¹⁹⁶ Auch an weiteren Schweizer Kirchen lassen sich Abhängigkeiten vermuten, etwa in Wallisellen (Abb. 166), wo Bischoff & Weideli zwar die klassizistischen Elemente nicht übernahmen, abgesehen davon aber gerade in den Grundproportionen und Formenelementen eine sehr ähnliche, einheitliche Raumstimmung anstrebten. Der Kunstpublizist Eugen Ehmann verherrlichte noch 1919 die geometrische Klarheit, Ruhe und Geschlossenheit kirchlicher Einheitsräume, denen gegenüber er die um 1900 bevorzugten Kreuzgrundrisse mit vier Innenecken als weniger überschaubar und gar stillose, «malerisch bewegte Lösungen» abkanzelte.¹¹⁹⁷ Die Ästhetik der gros-

¹¹⁹³ Kga Flawil, Bkp März 1910.

¹¹⁹⁴ Bischoff & Weideli dürften den Entwurf für Kiel-Wik von 1904 als eines der letzten Projekte während ihrer Anstellungszeit bei Curjel & Moser noch kennen gelernt haben.

¹¹⁹⁵ Antrag Tablat 1910.

¹¹⁹⁶ 4. Platz im Wettbewerb, vgl. SBZ 66 (19159, 118).

¹¹⁹⁷ Ehmann 1919, 55.



Abb. 248: St. Gallen-Heiligkreuz (Tablat), ref. Kirche (Curjel & Moser, 1911–13). – Autor, 2010.

sen Raumidee stand gerade seit 1906 und allgemein im Reformbarock gegenüber dem organisch-funktionalen Aufbau wieder im Vordergrund und erinnern an Wölfflins Charakterisierungen der Kompositionsvereinheitlichung, dem Tiefen, Offenen und der Verschmelzung der Architekturglieder in einer Gesamtmasse. Die einheitliche Weiträumigkeit von Schumachers Kirchenraum, das kassettierte Tonnengewölbe und (vor allem gegenüber dem *Wiesbadener Programm*) die Wiederkehr des auf gesamter Höhe nischenartigen Chors zeitigten im Kirchenbau der Folgejahre auch in Deutschland mehrfach Nachwirkungen. Schumacher selber liess ein ästhetisch vergleichbares (Chor-)Raumkonzept für seine nachfolgenden Entwürfe, eine Kirche in Hagen und die Heilandskirche in Dresden-Cotta,¹¹⁹⁸ einfließen. Auch ein Kirchenraum für die Friedenskirche in Bochum von Architekt Hugo Heinemann aus Dortmund¹¹⁹⁹, Friedrich Pützers Lutherkirche in Offenbach am Main oder seine

Lutherkirche in Worms (1912)¹²⁰⁰ sind im Bereich von Decke und Orgelprospekt auffällig mit Schumachers Raumidee verwandt.¹²⁰¹

Die Kirche Flawil

Ein Hauptwerk des sakralen Reformbarocks der Schweiz ist Curjel & Mosers ref. Kirche Flawil (Abb. 249), auf welche vorangehend bereits einige Bezüge hergestellt worden sind. An ihr lassen sich die künstlerischen Vorgänge, die von der allgemeinen Strömung herzuleiten sind, gut nachzeichnen. Noch bevor Paul Mebes' Publikation *Um 1800* oder Friedrich Ostendorfs Lehre Einfluss nehmen konnten, erdachten Curjel & Moser ihren siegreichen Wettbewerbsentwurf sowie dessen miteingereichte Variante von 1908 reformerisch und barockisierend (Abb. 250, 251).¹²⁰² Als Novum war in beiden Entwürfen die Erweiterung der Eingangsvorhallen durch seitliche

¹¹⁹⁸ MBF 8 (1909), T. 52.

¹¹⁹⁹ NDBZ 9 (1913), 296.

¹²⁰⁰ Schönhagen 1919, Abb. 148, 152.

¹²⁰¹ NDBZ 9 (1913), 296.

¹²⁰² Details vgl. Walter 2016, 283; Kga Flawil, Bkp 11.7.1908; Hildebrand/Oechsli 2010, Bd. 2, 99.



Abb. 249: Flawil, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1909–11). – Autor, 2020.

Arkadengänge beabsichtigt, die zu Nebenbauten führen und hofartige Aussenräume bilden sollten. Das Variantenprojekt inkorporierte zudem die beiden seitlichen Emporentreppen in die Umrisssmauern, so dass sie aussen nicht mehr in Erscheinung treten. Diese Absage an den malerischen, organischen Entwurf (Kap. 3.2) ent-

sprach der Theorie Ostendorfs, der – allerdings erst 1914 publiziert – für den möglichst einfachen Organismus eines Kirchenbaus empfahl, es müssten «die Treppen zu den Emporen und die Nebenräume, wie Sakristei und Sitzungssaal, innerhalb des regelmässigen geschlossenen Grundrisses liegen, und es darf bei solcher Lage auf kei-

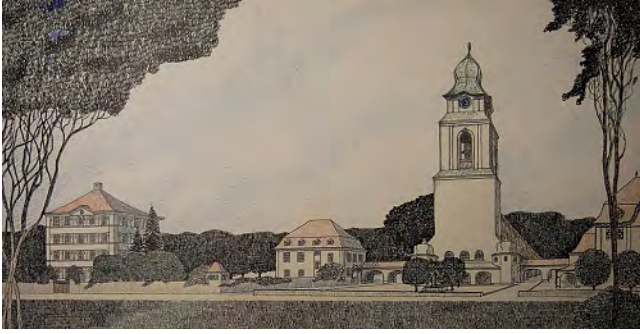


Abb. 250: Flawil, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, 1908 (Motto Dorfplatz), im Bereich der Kirche und der unmittelbar angrenzenden Nebenbauten schematisch eng verwandt mit der Garnisonskirche in Kiel-Wik, die von denselben Architekten 1905–08 gebaut wurde. Die beiden heraustretenden Treppentürme zur Eingangsempore zeigen noch – zum letzten Mal in Curjel & Mosers Sakralwerk – das malerisch-organische Entwurfsverständnis. – Kga Flawil.



Abb. 252: Flawil, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1909–11), reformbarocke Hauptfassade mit betont monumentalen Zügen. – Autor, 2020.



Abb. 251: Flawil, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, 1908 (Motto Dorfplatz), Variante mit seitlichem Turm und kürzerem Schiff, das innen die Gestalt eines Zentralbaus erhalten sollte. Wie bei der Berner Pauluskirche ragte ein axialer Konfirmandensaal aus der Eingangsfront heraus, der stilistisch stark dem damals erbauten Zürcher Kunsthaus derselben Architekten geglichen hätte. – Kga Flawil.

ner Seite ein Anhängsel an den ringsum gleichgebildeten Bau herangeschoben werden».¹²⁰³ Sowohl die Vereinfachung der Makrostruktur und die monumentale Physiognomie der Gebäude als auch die Ergänzung des Kirchenbaus mit stilistisch verwandten Pfarrhaus- und Wohnbauten zu einem Ensemble sind charakteristisch für den Reformbarock.¹²⁰⁴ Indem die Baukommission Ende 1908 entschied, den longitudinalen Grundriss des Hauptentwurfs mit dem architektonischen Aufbau der Variante zu vereinen, wurde in zweifacher Hinsicht von den um 1900 bevorzugten Konventionen (Zentralbau und organischer Entwurf) abgewichen.

Wie sehr sich der Reformbarock der Flawiler Kirche zwischen den beiden anderen besprochenen Stilrichtungen des Monumentalismus und des Heimatstils bewegt, legt eine Betrachtung des ausgeführten Baus dar. Mit der konvexen Front und ihrem Schweifgiebel sowie der Zwiebelhaube des Turmes ist die Stilsprache des Flawiler Kirchenbaus unverkennbar barock (Abb. 252, 249) und nimmt in der Gesamtgestalt ein bereits 1905 entworfenes Projekt für St. Antonius in Zürich wieder auf. Typisch für den Reformbarock sind dabei der ruhige Umriss fast ohne Innenecken, der Verzicht auf feine Profilierungen und auf Kleinplastik zugunsten grossteilig-wulstiger Gesimse und der Verzicht auf kapitellgekrönte Säulen-

¹²⁰³ Ostendorf 1914, Bd. 2, 112.

¹²⁰⁴ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 204 ff.



Abb. 253: Flawil, ref. Kirche, Detail des Innenraumes, dem die durch Wandpfeiler entstehenden Nischen, die vorkragende Decke und die Täferung eine heimisch-intime Note verleihen. – Autor, 2010.

oder Pfeilergliederungen zugunsten grafischer Einteilung in kassettierte Felder bei einheitlichem Putzmantel. Auch im Detail werden die Differenzen zum Neubarock deutlich: Das Ornament wird nirgends feingliedrig und luxuriös eingesetzt, sondern monumental, textilartig und teigig, also vereinfacht und auf seine wesentliche (Fern-) Wirkung beschränkt. Trotz einer Gliederung durch massive Strebpfeiler wirken die verputzten Seitenflächen im Kontrast mit den Fensteröffnungen nahezu monolithisch. Am Glockengeschoss des Turmes erinnern toskanische Säulen, ein Gebälk und Pilaster mit riesenhaften Kanneluren an den klassischen Stilkanon, sind jedoch, wie auch die stereometrisch vereinfachten Rundpfeiler der Vorhalle und Türgewände, in einer monumentalen Ästhetik eingesetzt. Das mächtig dominierende, gebrochene Ziegeldach mit seinen Fledermausgauben steht zugleich dem Heimatstil nahe. Auch im Inneren (S. 229) weist die an das Wandpfeilerschema erinnernde Raumstrukturierung sowie die Kassettierung der Gewölbe, der Seitenpfeiler, Fensterleibungen und der Kanzelwand auf einen strengen Barock mit klassizistischen Elementen, welche die Architekten damals im Zusammenhang mit dem Zürcher Kunsthausbau beschäftigten (Abb. 260). Die Seitenwände strahlen dagegen mit den getäfernten Nischenreihen gleichzeitig eine für den Heimatstil typische, fast wohnli-



Abb. 254: Brugg, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1905–07). – Wikimedia Commons.

che Intimität aus (Abb. 253). Weitgehend dieselben Stileigenschaften weist auch Curjel & Mosers unwesentlich später vollendete Kirche Tablat auf (Abb. 248). Beide sind in ihrer Art schweizweit einzigartig geblieben und dürfen als äusserst reife, stilsichere Schöpfungen eines mittlerweile erfahrenen Architekturbüros betrachtet werden.

Der Reformbarock im katholischen Schweizer Kirchenbau

Nebst Curjel & Mosers erwähnten Kirchen kommen in der Schweiz einige katholische Bauten des Architekten Adolf Gaudy dem Reformbarock am nächsten. Gaudy dürfte die Vorbilder Curjel & Mosers studiert haben, denn im katholisch geprägten Kirchenbau Süddeutschlands fehlen vergleichbare Vorbilder.¹²⁰⁵ Alle entstanden nach 1911 in gewisser Anlehnung an Curjel & Mosers Flawiler Kirche als Longitudinalbauten mit ausgeweitetem Zentrum und Flankentürmen, und Gaudy dürfte die entsprechenden Bauwerke gegenüber den Baukommissionen jeweils selber als in einem «modernisierten Barock» bezeichnet haben.¹²⁰⁶ Das früheste Beispiel, die Kirche in Rieden von 1912–14, illustriert bei einem Ver-

¹²⁰⁵ Walter 2016, 293.

¹²⁰⁶ Nachlass Gaudy, Zeugnisse zu den Kirchenbauten Richterswil (1915) und Rieden (1913).



Abb. 255: Rieden, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1912–14). – Autor, 2007.



Abb. 256: Gerliswil, kath. Kirche, Inneres. – Autor, 2019.

gleich mit Gaudys früherer Kirche für Brugg von 1906–07 nochmals sehr gut die Unterschiede zwischen dem Neubarock und einem zögerlichen Reformbarock: Sind die Kirchenbauten in der Disposition nach dem Vorbild grosser süddeutscher Barockkirchen nahezu identisch, ist der Bau in Brugg noch klassisch proportioniert: fein profilierte Gesimse, Konsolen und Agraffen, Giebelumrisse,

Voluten, Nierenfenster und Wandaufbau haben dieselben Formen, wie sie im Spätbarock und Rokoko des 18. Jh. angewandt wurden (Abb. 254). In der Kirche Rieden, deren Innenraum ebenfalls noch dem Neubarock verpflichtet ist, zeigt sich das übergreifende architektonische Konzept am Aussenbau wesentlich reformerischer (Abb. 255): Der Entwurf ist monumentalisiert und stellt individuell entworfene Formen, Naturstein (Tuff) und vertikalisierte Gliederungen zur Schau. Besonders die Eingangsfront wirkt eher wie eine Epidermis als wie ein tektonisches Gerüst, ist nicht mehr in zwei Geschosse geteilt, sondern hebt sich trotz seitlicher Gesimse als vertikalistische und physiognomische Einheit hervor, die ausserdem durch die expressive Höhenübersteigerung und die weiche Silhouette des dominanten Frontspiz' besonders einprägsam wirkt. Anstelle des rein architektonischen Eingangsgiebels in Brugg steht eine bergende Vorhalle vor dem Hauptportal, die Gesimsprofile sind vergrößert und überdacht, die Voluten eckig alterniert, die Öffnungen des Glockengeschosses wirken mit ihrer Kolonnade und Rechteckfelderung sachlich und modern. Nicht zuletzt ist die spärliche Bauornamentik nicht mehr barock im eigentlichen Sinne, sondern schnörkellos, archaisch-vereinfacht und primitiver.

Ähnliche Eigenschaften zeichnen auch Gaudys mächtige Kirchen in Gerliswil (1912–14) und St. Gallen-Neudorf (1914–17) aus. Die Kirche in Gerliswil greift dabei mit ihren aus Zirkelschlägen geformten Fenstern, Giebeln und Kupferhelmen mehr die verspielte, teilweise grafische Charakteristik von Curjel & Mosers Berner Pauluskirche auf. Im Inneren überwand Gaudy den Neubarock und gelangte zu einer schlicht ornamentierten Hüllengestaltung: Gesimse und Gebälke, der leichtfüssige Stuckaturenluxus und Formenreichtum werden monumentalisiert, gestrafft oder vollends umgangen, Pfeiler gehen unmerklich in Bögen und damit verbundene Wölbungen über, und die Flächen werden lediglich von diszipliniert geordneten Stuckornamenten, groben Musterungen im Verputz und sparsamen Malereien gestaltet (Abb. 256). Auch das Innere von St. Marien in St. Gallen-Neudorf mit seiner monumentalen Kuppel und Chorkalotte lässt trotz reichhaltigeren Schmucks vorwiegend die Flächen der Wände, Bogenleibungen und Wölbungen wirken (Abb. 257). Am Aussenbau, zeittypisch zu einem Gruppenbau vermengt (Abb. 47), verknüpfte Gaudy die reformerischen Elemente von Rieden und Gerliswil zu einer gelungenen Wirkung von einheitlicher Kraft.



Abb. 257: St. Gallen-Neudorf, St. Marien (Adolf Gaudy, 1914–17), Inneres. – Autor, 2019.



Abb. 258: Siebnen SZ, kath. Pfarrkirche (Josef Steiner, 1923–27), Inneres gegen Chor. Die überraschend klare Anlehnung an Curjel & Mosers ref. Kirche Flawil war im Ursprungszustand noch offenkundiger, bevor 1959 die Gipsgewölbe durch Holzkonstruktionen ersetzt wurden. – Autor, 2007.

Allen Beispielen ist zugleich anzusehen, dass Gaudy sich grösstenteils auf die reformbarocken Formulierungen Curjel & Mosers gestützt hat, deren Werk noch bis in die 1920er Jahre auch für weitere Architekten ein wichtiger Ausgangspunkt blieb. Die 1922–23 erstellte Guthirt-Kir-

che in Zürich von Anton Higi, der bei Curjel & Moser gearbeitet und den Bau von St. Josef in Zürich geleitet hatte, oder Gaudys katholische Kirche in Dietikon (1926–27) führten die Tendenz fort und erscheinen (unter dem Eindruck von Karl Mosers ref. Kirche Zürich-Fluntern) mit ihren zentralen Fronttürmen und Säulengliederungen klassizistischer als Gaudys frühere Werke. Für die katholische Kirche von Siebnen SZ (1923–1927) orientierte sich der vielbeschäftigte Schweizer Kirchenarchitekt Josef Steiner unübersehbar an der Kirche Flawil und deren Gliederungssystem mit Wandpfeilern, Zwillingfenstern und darüber ansetzender kassetierter Gipsdecke (Abb. 258), ebenso an deren Turmgestaltung mit Kolonnadengeschoß und barocker Kupferhaube mit Voluten.¹²⁰⁷ Albert Rimli entwarf 1924/25 das Äussere der Kirche Au SG ebenfalls nach Flawiler Muster, wenn auch künstlerisch nicht in derselben Durchgestaltungsreife und mit reichlich konservativem Inneren.

2.5.4 Reformklassizismus und Neoklassizismus

Seit etwa 1906, erneut im Nachgang zur epochalen Dresdener Ausstellung, ist eine Neigung zu einer strengeren

¹²⁰⁷ Kdm SZ II, 371 f.

klassisierenden Reformtendenz zu beobachten, die in den fortgeschrittenen 1910er Jahren einem formal doktrinärem Neoklassizismus Platz machte. Von Schultze-Naumburg, Mebes und Ostendorf hat keiner die Formprobleme zwischen Barock, Klassizismus und Biedermeier voneinander abzugrenzen versucht. Folglich wurden primär die klassische Ästhetik der Architektur und ihre Elemente wie Säulen, rhythmische Gliederung, Axierung, Gesimse und Dachformen wie Mansarddach und Hauben wieder zu einem Selbstverständnis des Entwurfs. Vielen Autoren erscheint es deshalb als müßig, die barockisierende oder klassizistische Reformtendenz auseinanderzuhalten.¹²⁰⁸ Für eine genauere Analyse der Vorgänge erscheint diese Sichtweise dennoch zu unscharf. War auch der Reformbarock seinerseits bereits streng ausgelegt und niemals «übersprudelnd, wunderlich oder individualistisch»,¹²⁰⁹ so trennen doch beispielsweise Curjel & Mosers reformbarocke Kirche Flawil und Mosers neoklassizistische Kirche Zürich-Fluntern nicht nur launenhafte stilistische Unterschiede, sondern eine Zeitspanne von nahezu zehn Jahren, ein Weltkrieg und durchaus divergierende Ideologien, die sich auch an anderen zeitgenössischen Bauwerken manifestieren. Die Tendenzen zu einem Reformklassizismus und zu einem Neoklassizismus führten mehr als der Reformbarock auch zu einer typisierten, sachlichen Vereinfachung sowie zu einem klassizistischen Stilideal in nahezu historisch-nachahmerischem Sinn, das zudem vorwiegend in urbanen Zentren zur Entfaltung kam.

Symmetrie und Typisierung

Dass nach den formenvielfältigen Exzessen von Späthistorismus, Jugendstil und Heimatstil ein Bedürfnis nach zeitloseren und anerkannten Formen und damit eine Rückkehr zur Klassizität aufkam, war nichts als eine logische Wiederholung eines architekturgeschichtlichen Phänomens: Bereits die Folge der Renaissance auf die Spätgotik oder des Klassizismus auf den Rokoko waren Kehrtwenden zur Vernunft gegen stilistische Auswüchse

gewesen. In den USA löste nach der Chicagoer Weltausstellung 1893 ein Neoklassizismus die Richardsonian-Strömung geradezu schlagartig ab, Frankreich versteckte seit 1900 die Ingenieur-Konstruktionen wieder unter einem Stilmantel nach dem Geschmack der *École des Beaux-Arts*, Russland kehrte um 1905 zu einem heroischem Klassizismus zurück, in Österreich wurden moderne Entwürfe Otto Wagners verhindert und keine «Zukunftsbauten» mehr erwünscht. In England stagnierte die Reformarchitektur seit 1895: Geoffrey Scott, ein englisches Pendant zu Friedrich Ostendorf, förderte den Barock und lehnte die Art des englischen Landhauses ab, Lethabys Widerstand konnte den Klassizismus nicht bremsen, Shaw griff noch im Alter von 70 Jahren zum Barock zurück und Voysey ging 1907 zu axialen Raumsystemen über.¹²¹⁰ So fügt sich auch die deutsche Hinwendung zur Klassik in diesen historischen Mechanismus ein.

Im Vergleich zum reformerischen Heimatstil schöpfte die klassisierende Strömung Deutschlands und der Schweiz verstärkt aus dem einheimischen Erbe vorindustrieller Architektur und erweist sich unabhängiger von ausländischen Einflüssen. Bereits die besprochenen Publikationen von Schultze-Naumburg und Mebes beschränken den Überblick entweder auf die unmittelbare Umgebung oder zumindest wie Mebes auf den deutschsprachigen Raum. Etwa seit 1910 begleiteten zudem wissenschaftliche Darstellungen das Interesse am Klassizismus: In der Zeitschrift *KuKü* setzte ab 1909 eine Beschäftigung mit Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel sowie den Berliner Baumeistern Gontard, Langhans und Schadow ein,¹²¹¹ und Paul Klopfer veröffentlichte 1911 sein Buch mit dem Titel *Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*.¹²¹²

Mit dem Reformklassizismus wuchs die Bevorzugung des symmetrischen Architekturentwurfs, nachdem dieser bereits in der «zügellosten» deutschen Neurenaissance vernachlässigt worden war und im Heimatstil eher als Hindernis für die zu betonende Zweckmäßigkeit

¹²⁰⁸ Schumann 2002, 193 f.; Oechslin 2010, 37.

¹²⁰⁹ Klopfer 1911, 1.

¹²¹⁰ Junghanns 1982, 31. – Spezifischer zu Russland vgl. *KuKü* 6 (1908), 273–283. Zu Geoffrey Scott vgl. Posener, Vorlesungen, in: *Arch + 59* (Oktober 1981), 65.

¹²¹¹ *KuKü* 7 (1909), 201–206 (Autor Hermann Schmitz über Gilly) sowie 299–311 (Gustav Pauli über Schinkel), *KuKü* 8 (1910), 250 ff. (Hermann Schmitz über Berliner Baumeister 1736–1806).

¹²¹² Klopfer 1911.

gegolten hatte.¹²¹³ Paul Schultze-Naumburg, obwohl als Architekt klassizistisch gesinnt, urteilte, dass die Baukunst «lange unter der Tyrannei der Symmetrie» gestanden habe. Symmetrie sei allerdings nicht prinzipiell zu meiden: werden schlechte Formen asymmetrisch angeordnet, seien sie auch nicht besser. Die Manie, jeder Symmetrie aus dem Weg zu gehen, «entspringt wohl grösstenteils der Unfähigkeit, den Organismus harmonisch in symmetrischer Gestalt zu fassen», wo hingegen die Asymmetrie aus dem Ganzen hervorgehe, werde niemand sie schelten wollen.¹²¹⁴ Die Bevorzugung der Asymmetrie war unter dem Zeichen des Individualismus und der Freiheit der Künstler einhergegangen mit der Geringschätzung des strengen Versmasses in der Dichtung. Weil die Architektur aber, so der Weimarer Architekt und Zeitschriftenherausgeber Otto Voepel 1908, niemals ihren Ursprung in Mathematik und Gesetzmässigkeit verleugnen könne, habe sie weder die Natur nachzubilden noch einzig praktische Bedürfnisse des Menschen zu erfüllen, sondern als *Baukunst* einem höheren Zweck zu dienen. Es ging Voepel also – wie später Ostendorf – um eine Aufwertung der Architektur als autonome Kunstgattung, die im Sinne Friedrich Schillers dazu da war, «um ästhetische, sittliche, religiöse Bedürfnisse des Menschen zu erfüllen», und als Grundbedingung schöpferischer Tätigkeit galt nun wieder Gesetzmässigkeit. Auch die alten Meister scheuten sich nicht, «der strengen Symmetrie zuliebe auf eine unwesentliche Bequemlichkeit im Grundriss zu verzichten», und Voepel beobachtete, dass «unter Anregung unserer besten Meister die Symmetrie wieder zu Ehren gelangt ist, allerdings im Anschluss an den Stil des Klassizismus und Barock», womit der unterbrochene Faden der Tradition wieder aufgenommen sei.¹²¹⁵ Er sprach mit diesem Plädoyer nicht nur prophetisch ein bald allgemein zurückkehrendes Bedürfnis aus, sondern nahm hier auch viele wesentliche Grundsätze der Architekturtheorie Heinrich Tessenows vorweg.¹²¹⁶

Um die industrielle Produktion mit künstlerischen Gedanken zu vereinigen, gehörte die Typisierung zu den Hauptanliegen der Werkbundprogrammatische. Gerade im

wirtschaftlichen Wettstreit gewann sie an Bedeutung, zumal sich das deutsche Kunstgewerbe nur durch die beste Formgebung (und nicht durch Materialressourcen) grössere Chancen zur Beherrschung des Weltmarktes erhoffen konnte. Das Prinzip der Typisierung, das mit dem Zwang zur Ökonomie vor allem nach dem Ersten Weltkrieg zur Blüte gelangte, war schon vor der Werkbundgründung gewissermassen etabliert, um den «Auswüchsen» des Späthistorismus und des Jugendstils eine puristischere, reproduzierbare Qualitätsform, gleichzeitig Stilsicherheit und Beruhigung entgegenzusetzen. Ein international verbreiteter architektonischer Typisierungswille hing eng mit dem Rückgriff auf die anerkannten, klassischen Bauformen zusammen. Auch der Einsatz vorgefertigter Elemente wurde grundsätzlich toleriert, denn man imitierte kein Material, sondern wandte die Technik aus ökonomischen Gründen und unübersehbar als industriell hergestellt gekennzeichnet und somit material- und werkgerecht an.

Die Typisierung setzte auch dem individuellen Schaffensprozess eine andere Auffassung von Kunstproduktion entgegen. Diese Debatte führte 1914 zum bekannten Werkbundstreit zwischen den Exportverfechtern Muthesius, dem späteren Geschäftsführer Ernst Jäckh und Friedrich Naumann auf der einen und den Künstlern Henry van de Velde, Hans Poelzig, August Endell, Bruno Taut und Walter Gropius auf der anderen Seite. Muthesius wollte aus der Typisierung die Notwendigkeit einer straffen Formdisziplin, die Berücksichtigung des Massenproduktes und eine engere Verbindung von Künstler und Industrie ableiten. Damit anerkannte er Grundformen und Grundtypen, was sich auch auf Sempers Theorien beziehen liess. Van de Velde aber sah in der Typisierung eine Gefahr für die Freiheit.¹²¹⁷ Die Typen waren für Muthesius eng mit der Kulturgeschichte und deren Entwicklung verknüpft: Geigen, Segelboote oder bäuerliche Gehöfte waren ebenfalls das Ergebnis der kontinuierlichen Arbeit von Generationen und erhielten dadurch ihre ästhetisch vollendeten Formen sozusagen «ausserhalb der Kunst», denn hier sei es dem Menschen eingeboren, das Nützliche mit dem Schönen zu verbind-

¹²¹³ Reuters 1900, 65.

¹²¹⁴ Schultze-Naumburg 1905a, 60–73.

¹²¹⁵ Voepel 1908, 305–308.

¹²¹⁶ Tessenow 1916, 33–38.

¹²¹⁷ SBZ 64 (1914), 260 ff.



Abb. 259: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1908–10), Äusseres. – Ews Oberstrass 1911, 3.

den und «ästhetisch wirksam zu gestalten».¹²¹⁸ 1914 verfasste möglicherweise Carl Jegher als Beobachter des Werkbundstreits einen Kommentar, der auch für die Klassisierungstendenz in der Architektur sehr aussagekräftig ist: Demnach führte die Überleitung aus dem Individualistischen ins Typische vor allem zu einer «Verinnerlichung und Verfeinerung». Da Architektur zweckgebunden ist, rächen sich Exzentrizitäten schneller als in anderen Künsten, deshalb müsse die Baukunst zum Typischen drängen, das Ausserordentliche verschmähen und das Ordentliche suchen, nicht zuletzt um eine «Einheitlichkeit des allgemeinen Geschmackes herbeizuführen. Individualistische Sonderheiten verwirren, Konzentrationen schaffen Sicherheit und Beruhigung.»¹²¹⁹ Auch Friedrich Ostendorf, der sich vehement gegen den malerischen

Individualismus wandte, förderte das Regelmässige, Systematische und Typisierte, und gerade «für die häufig wiederkehrenden Bauaufgaben sollten Typen aufgestellt werden, die auch der ausschliesslich technisch Begabte ohne Gefahr der Entgleisung handhaben würde».¹²²⁰

Reformklassizismus: Die Kirche Zürich-Oberstrass

Streben nach Sachlichkeit

Zu den wenigen reformierten städtischen Kirchenbauten zwischen 1906 und 1920 gehört Pfleghard & Haefelis 1908–1910 erbaute Kirche Zürich-Oberstrass (Abb. 259, 263). Die zweischiffige Anlage mit äusserlich wirkendem Quertrakt, die Verwendung von Naturstein, der venezianisch inspirierte Turm, die Konzentration des spärlichen, frei empfundenen Bauschmuckes und die volkskunsthafte Farbfassungen an Gebälk und Giebel sind in bereits behandelten Zusammenhängen zu betrachten. Die Architektur jedoch wirkt mit ihren Anklängen an das antike Tempelschema, der orthogonalen Gliederung, der stereometrischen Morphologie und den Formkonturen klassizistisch. Anstelle jeglicher Barockisierung herrscht ein Hang zur Simplizität und Versachlichung, welche die Architekten mit dem funktionalen modernen Bedürfnis erklärten. Der ruhige, «fast schmucklose Nutzbau», der zurecht auch mit Curjel & Mosers Kunsthaus verglichen wurde, rede die «Sprache strenger Sachlichkeit und Einheit» und sei «von keiner Stiltradition», sondern von der Zweckmässigkeit bestimmt: «Das Dach [...] ist nur so steil, als es für den Abfluss des Wassers notwendig war. Der Turm ist auf die Höhe beschränkt, welche die Unterbringung der Glocken, der Uhr und einer Aussichtszinne erforderte.»¹²²¹ Pfleghard & Haefelis Negation der Stiltradition kann allerdings nicht verhehlen, dass sich der Gesamtentwurf des Äusseren der damals aufkommenden Tendenz zum Reformklassizismus zuordnen lässt, der – im Vergleich zum Neoklassizismus – viele Freiheiten, Stilvermischungen und Nuancierungen zulies. Die stilistische Verwandtschaft mit Curjel & Mosers Zürcher Kunsthaus (Abb. 260) ist im Bereich der Tempelmotivik, der Dachgestaltung, des Eingangs und insbesondere sei-

¹²¹⁸ Junghanns 1982, 42–46.

¹²¹⁹ Anonymus 1914, 248 ff.

¹²²⁰ Bernoulli 1915, 192; Oechslin 1992, 29.

¹²²¹ SBZ 55 (1910), 264 ff.



Abb. 260: Zürich, Kunsthaus (Curjel & Moser, 1908–10). – MBF 15 (1916), T. 3.

ner Vorhalle mit den einschwingenden Hochrechteckfeldern offenkundig. Pflughard & Haefeli hatten im zweiten Wettbewerb für das Kunsthaus 1904 mit einem der Münchener Villa Stuck ähnelnden Projekt ebenfalls einen Preis errungen. Curjel & Mosers Ausführungsprojekt von 1905 lag der Zürcher Bevölkerung 1906 zur Genehmigung vor, muss Pflughard & Haefeli somit bekannt gewesen sein und – wie sie selber zugaben – inspirierend gewirkt haben.¹²²²

Peter Behrens und die freie Anwendung des Klassizismus

Bereits 1897–99 erbaute Fritz Wolff in Berlin das erste Pergamonmuseum als malerische Anlage in einem monumentalen Klassizismus. Obwohl von Kaiser Wilhelm II. persönlich eröffnet und sogleich bekanntgeworden, scheint das 1908 bereits wieder abgebrochene Gebäude aufgrund seiner Exklusivität keine sofortige Wirkung auf eine allgemeine Stilanwendung entfaltet zu haben. Seit etwa 1906 suchten aber auch Architekten wie Peter Behrens (1868–1940) oder die Wiener Josef Hoffmann, Otto Wagner, Karl Moll oder Adolf Loos einen freieren Umgang mit dem Klassizismus durch geometrische und stereometrische Wirkung.¹²²³ Behrens' Musiksaal an der Dresdener Ausstellung 1906, das Eduard-

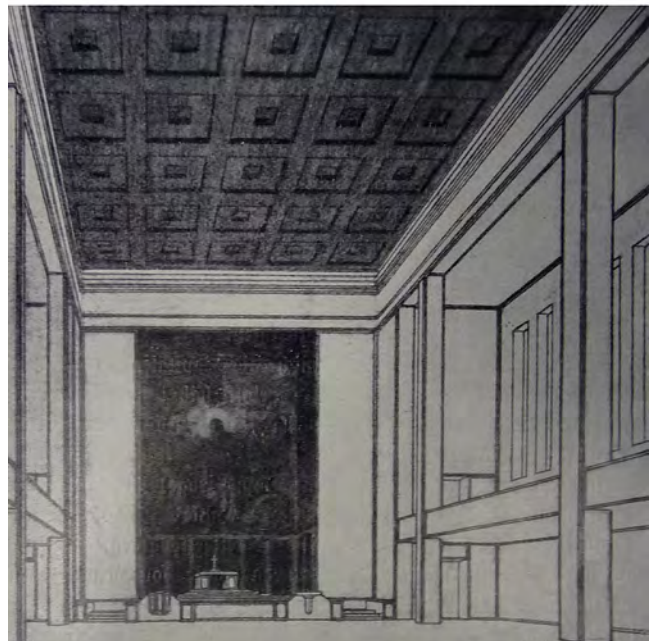
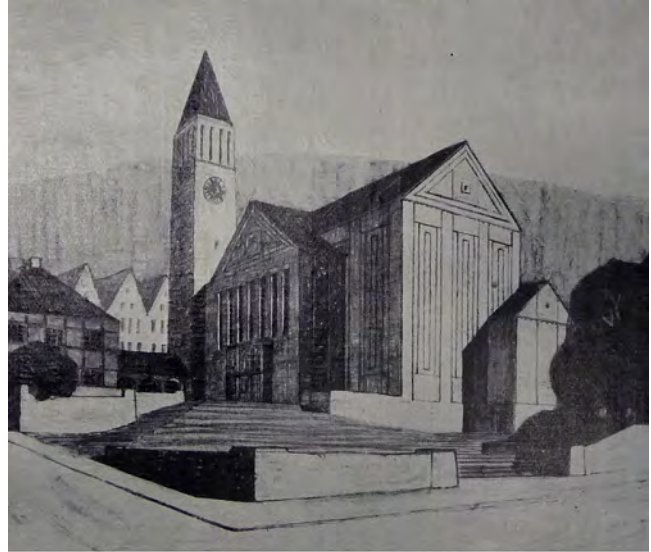


Abb. 261, 262: Hagen, Entwurf für eine evangelische Kirche mit Pfarrhaus (Peter Behrens, 1906). – CKB 1908, 35, 41.

Müller-Krematorium in Hagen-Delstern von 1907 oder die späteren AEG-Bauten in Berlin waren seinerzeit vielbeachtet und erscheinen aufgrund ihrer stilistischen Individualität unter dem Begriff «Reformklassizismus» treffend charakterisiert.¹²²⁴ Curjel & Mosers Zürcher Kunsthaus und das Zoologische Museum der Zürcher

¹²²² Hildebrand/Oechsli 2010, Bd. 2, 134.

¹²²³ Hofer 2005, 114. – Loos' Haus am Michaelerplatz in Wien, gefeiert als wegweisender Bau zur internationalen Moderne, ist durchaus in der Nähe dieser Strömung anzusiedeln, ebenso Entwürfe aus der Zwischenkriegszeit (vgl. Moravánszky 1988, 179).

¹²²⁴ Spitzbart-Maier 1989, 237.

Universität gelten als Reaktion auf Peter Behrens Arbeiten von 1906,¹²²⁵ und auch auf die Kirche Oberstrass dürfte ein Entwurf Behrens' für eine evangelische Kirche samt Pfarrhaus in Hagen (Westfalen) gewirkt haben, der stilistisch ans Hagener Krematorium erinnert und 1908 in den Zeitschriften *KuKü* und dem *CKB* besprochen wurde (Abb. 261, 262). Behrens' Entwurf (er blieb unverwirklicht) bewegt sich stilistisch in der Nähe seiner rationalistisch-klassisierenden, an die Protorenaissance erinnernden Schaffensphase mit geometrischen Fassadeneinteilungen wie am Krematorium in Hagen. Das Projekt für die Hagener Kirche zeigt wie die spätere Kirche Oberstrass einen elementaristischen Flankenturm mit Pfeilerkolonnade und Zeltdach, der von einer niedrigen Quergiebelfassade und der Front umrahmt wird. Die Giebel sind auch an der Vorhalle in Oberstrass ähnlich, die in regelmässigen Linienabständen gekennzeichneten Kassettierungen mit zentrierten Rechteckchen sind zwar nicht wie in Hagen an den Fassadengiebeln, jedoch am Turm im Bereich der Zifferblätter sowie an der Decke der Vorhalle anzutreffen; ähnlich verhält es sich mit den Rautenformen in Rechtecken in der Ornamentik am Giebel sowie an den Kreuzsprossenfenstern.¹²²⁶ Pflughard & Haefeli müssen das *CKB* damals gekannt haben, wurde doch ihre Zürcher Kreuzkirche im selben Jahrgang behandelt.¹²²⁷ Auch der Innenraum von Oberstrass (Abb. 263, 264) erinnert, wenn auch nicht in der Raumorganisation, so doch mit der flachen Kassettendecke, dem leicht eingezogenen und rechteckig abgesetzten Chorbereich und den seitlichen Emporen mit monumentaler Pfeilerstellung in vielen strukturellen Aspekten an Behrens' Entwurf. Pflughard & Haefelis Entwurf datiert von 1907 und ist somit jünger als Behrens' Hagener Entwurf von 1906, allerdings zugleich älter als die Publikation des Hagener Projekts im *CKB*. Falls Pflughard & Haefeli Behrens' Entwurf erst 1908 gesehen hätten, so könnte dieser sie doch noch zur erst nachträglichen Straffung des Turmumrisses, der Kassettierungen, Fenstersprossungen und vor allem zur Aufgabe der Chorkalotte im Innenraum zugunsten eines flachgedeckten Abschlusses umgestimmt haben. Die Unterschiede zum ursprünglichen, stark italianisierenden Projekt für Oberstrass von 1906



Abb. 263: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche (Pflughard & Haefeli, 1908–10). Inneres Richtung Chor. – Autor, 2010.



Abb. 264: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche. Inneres Richtung Norden mit Seitenempore. – Ews Oberstrass 1911, 72.

(Abb. 354) sprechen jedenfalls Bände, und Pflughard & Haefeli selber betonten in der Planänderung «straffere Giebel mit straffen Pfeilern, Turm strenger Mauerkörper mit Galerie, schlanke Fensterpfosten. [...] So herrscht im Ganzen die Vertikale vor. Der Bau hat ein eigenartiges und zeitgemässes Aussehen gewonnen.»¹²²⁸ David Koch prognostizierte im *CKB*, dass Behrens' Entwurf am Konservatismus der Kirchgemeinderäte scheitern werde, äusserte sich aber begeistert über die «antike

¹²²⁵ Strebel 1985, 230 f.

¹²²⁶ *KuKü* 6 (1908), 121 f.; Koch 1908a, Abbildungen davon teilweise ausserhalb des Aufsatzes in *CKB* 1908, 35, 37, 41.

¹²²⁷ Koch 1908.

¹²²⁸ Kga Oberstrass, Brief Pflughard & Haefeli 23. 11. 1907.

Tempelruhe», die «dreibogige heimelige Loggia» und den vereinfacht an S. Marco in Venedig angelehnten Turm. Im Ganzen bilden «gerade Linien, Rechteck und rechtwinkliger Kubus das ornamentale Grundmotiv» und der vierkantige Spitzturm löst das zweite «primitive Grundmotiv aus: das Dreieck, das harmonisch und symbolisch fast, an den zwei Dachgiebeln der Frontseiten wiederklingt». ¹²²⁹ Koch würdigte auch das Prinzip einer Chorwand mit einem Monumentalbild oder Fresko, und seine weiteren Äusserungen verraten, dass die Ausstellung und die Tagung in Dresden als bedeutsame Chance für Neuerungen im evangelischen Kirchenbau betrachtet wurden und dass er die im Aufkommen begriffene Hinwendung zu mehr Klassizität und Vereinfachung begrüßte. ¹²³⁰

Der Reformklassizismus war nach 1910 weiterhin präsent und manifestierte sich etwa in den Ausstellungsbauten Heinrich Tessenows (Bildungsanstalt Dalcroze mit tempelartiger Front in der Gartenstadt Hellerau in Dresden, 1911–12), ¹²³¹ oder Paul Bonatz', der, bereits seit 1906 einer klassischen Haltung zugeneigt, für seine Hannoveraner Stadthalle (1911–14) Bezug auf das Pantheon und den Klassizismus nach 1800 nahm und die Formen in reformerischer Freiheit einer zweckmässigen Baukörpergruppierung einverleibte. ¹²³² In der Schweiz erbaute Alfred Cuttat 1908–09 die Friedhofskapelle auf dem Friedhof zur Kesselhalde in Tablat (heute St. Gallen) mit Giebelportikus in einem bewusst verhärteten Klassizismus, zeitgleich entwarf Albert Froelich (damals in Charlottenburg) das 1913–15 ausgeführte Krematorium Sihlfeld in Zürich, das eine Kuppel und eine dorische Tempelfront zwischen Richardsonian-Anklänge einbindet. Ebenso neigte Otto Ingold mit der Fassade des Berner Volkshauses sowie seinen gleichzeitigen Bauten der Berner Landesausstellung 1914 zum Reformklassizismus: der Eingang an der Länggass-Strasse bestand aus einer vereinfachten Tempelfront mit seitlichen Anbauten, der Pavillon für Keramik und der Pavillon des BSA verkörperten ebenfalls eine strenge symmetrische Stereometrie mit markigen Putzverstärkungen und verhältnismässig

flachen Walmdächern. ¹²³³ Im Schweizer Kirchenbau entsprechen dieser klassisierenden, stilistisch aber noch vielfältigen und freien Tendenz beispielsweise Ludwig Senns und Albert Gyslers Entwürfe eines siegeslosen Wettbewerbs für eine (nie ausgeführte) Kirche an der Thiersteinallee in Basel 1916 und 1917 (Abb. 265), ¹²³⁴ ebenso die um 1917 entworfene, jedoch erst 1922–25 errichtete ref. Kirche Solothurn von Armin Meili (Abb. 266), die insbesondere durch ihre Symmetrie, die Pfeilerarkaden und der eigenständig auf dem klassischen Kanon aufbauenden Bauornamentik den Reformklassizismus verkörpert. Selbst Bischoff & Weideli und Karl Indermühle, die vor allem für ihre Heimatstilbauten berühmt geworden waren, reichten für Solothurn einen nüchtern-klassisierenden Entwurf ein. ¹²³⁵ Die meisten erwähnten Bauten sind trotz gemeinsamer Berufung auf den Klassizismus noch im reformerischen Sinn individuell gestaltet und unterscheiden sich deshalb auch von einem verstärkt stilnachahmenden Neoklassizismus, der abschliessend anhand zweier um 1920 vollendeten Schweizer Kirchenbauten dargestellt wird.

Neoklassizismus: Die Kirche Zürich-Fluntern und die Friedenskirche in Bern

Die Antwort auf das Stilchaos

Die Tendenz zum Neoklassizismus lässt sich, anders als der Neubarock, paradoxerweise eher als Teil der Reformströmung betrachten und bezeichnet die Ansätze zur detailgetreueren Rückkehr zu archäologisch «korrekteren» bzw. exakter nachgeahmten klassischen Bauformen. Doch obwohl der Bewegung eine Form von historistischer Stilimitation anhaftet und deshalb auch das Präfix des «Neo» eine Berechtigung hat, wäre es falsch, darin schlicht einen Rückfall in den Historismus zu sehen. Abgesehen davon, dass die Problematik des Historismus nicht primär in der Stilnachahmung lag (S 102), unterscheiden sich die Stilideologie, die Konzentration auf den Bagedanken, die stete Integration der Bauten in einen grösseren städtebaulichen Zusammenhang und insbeson-

¹²²⁹ Koch 1908a, 44 f.

¹²³⁰ Ebenda, 46 f.

¹²³¹ BAK 26 (1913), T. 45.

¹²³² Hofer 2005, 56–60; Voigt/May 2010, 187 ff.

¹²³³ Das Werk 1 (1914), Heft 9, 1–3, 8, Heft 10, 1.

¹²³⁴ SBZ 67 (1916), 76 f., 86; SBZ 70 (1917), 95.

¹²³⁵ SBZ 70 (1917), 179; Nachlass Karl Indermühle.



Abb. 265: Basel, Entwurf für eine ev. Kirche an der Thiersteinerallee (Albert Gysler, Basel/Chemnitz), 2. Eingabe 1917. – SBZ 70 (1917), 95.

dere der Verzicht auf Prunkwirkung und Dekorreichtum des Neoklassizismus erheblich von der Stilarchitektur des Fin-de-siècle. 1919 fasste Hans Bloesch die Architektur der vorangehenden Jahrzehnte zusammengefasst als «überzeugungsarme, momentan verblüffende und ebenso rasch wieder veraltende Baukunst» zusammen, an deren Überwindung man nun arbeiten müsse. Die stets wieder ausgesprochene Hoffnung, «dass aus dem Chaos der neue zeitgemässe Stil hervorgehen werde», hatte sich aus seiner Sicht definitiv zerschlagen, wogegen nun der Weltkrieg «mit ungeheurer Rücksichtslosigkeit» die zuvor fehlenden Schranken für einen einheitlichen Stil geschaffen habe, in welchem wie in den Zeiten Schinkels und Weinbrenners «wahre Grösse» anstelle von «Blendwerk» dominiere.¹²³⁶

Im Schweizer Sakralbau verkörpern den Neoklassizismus vorwiegend die beiden einander verwandten, achsensymmetrischen Kirchenbauten in Zürich-Fluntern



Abb. 266: Solothurn, ref. Kirche, Armin Meili, 1922–25 nach Entwurf 1917. – Autor, 2008.

von Karl Moser (Wettbewerb 1914, Ausführung 1918–1920) und die Berner Friedenskirche von Karl Indermühle (Wettbewerb 1915, Ausführung 1917–1920). Andere Projekte ähnlicher stilistischer Couleur blieben im Entwurf stecken (Kirchen für Basel und Clarens VD¹²³⁷) oder wurden erst nach 1920 erbaut (ref. Kirche Arbon). Die erwähnten Kirchenbauten in Zürich und Bern stehen an einer städtebaulich exponierten Lage – Bern auf einem «Hubel», Zürich auf einer Anhöhe –, und ein axialer Frontturm baut sich beherrschend über dem abschüssigen Terrain auf und wendet sich dem Stadtzentrum zu (Abb. 267, 268). Bemerkenswert ist, dass die um 1914/15 entstandenen Wettbewerbsentwürfe beider Kirchen noch sehr wenig mit der späteren Ausführung zu tun hatten. In Bern war ein trutziger Turm in der Art von Theodor Fischers bekannter Stuttgarter Erlöserkirche geplant (Abb. 182), und auch in Zürich war die Turmstellung zunächst abgewandt von der abschüssigen Talseite vorgesehen, um diesen nicht zu exponieren und eher im Sinne des Heimatstils bescheiden dem Terrain «anzuschmiegen» (Abb. 269, S. 294).¹²³⁸ Am reformbarocken Wettbewerbsentwurf für Fluntern wurde schliess-

¹²³⁶ Bloesch 1919, 40.

¹²³⁷ SBZ 70 (1917), 93; SBZ 77 (1921), 69f., 131f.

¹²³⁸ SBZ 64 (1914), 35.



Abb. 267: Zürich-Fluntern, ref. Kirche (Karl Moser, 1918–20). Rechts der Kirche zwei zeitgleich erbaute Villen. – Autor, 2020.

lich dieser «zu weit zurückgeschobene und [...] scheunenartige Eindruck» kritisiert, und Karl Moser änderte 1915/16 den «malerisch gruppierten Entwurf» radikal zu einem «symmetrisch organisierten Projekt» mit dominantem Frontturm.¹²³⁹ Die neue Gebäudedisposition entsprach ungefähr der klassizistischen Neumünsterkirche in Zürich (1836–39) von Leonhard Zeugheer sowie der Ludwigskirche in Ansbach, die 1911 in Paul Klopfers Grundwerk zum Klassizismus abgebildet war.¹²⁴⁰ Mosers Wahl gross aufragender, aber schlichter und stilistisch etablierter Formen von «einheitlich architektonischer Klarheit» wurde mit der städtebaulichen Rechtfertigung, dass der «weite häuserbesäte Hang des Zürichbergs noch eine weitere Dominante verträgt, wenn nicht gar verlangt», unterstrichen.¹²⁴¹ 1917 arbeitete Karl Indermühle die Berner Friedenskirche weitgehend in derselben Art

um, den Turm noch kühler als in Fluntern, bei ganzlichem Verzicht auf Bögen, das Schiff dafür verstärkt in Wohnhausgestalt. Wie sehr diese neue Turmdominanz allgemein überzeugte, lässt sich auch am dritten grossen Schweizer Kirchenbau des Neoklassizismus aufzeigen, der Kirche in Arbon, die zwar bereits im Wettbewerbsentwurf 1920 klassizistisch entworfen war, jedoch für die Ausführung noch weitgehend um 180° gedreht wurde, so dass der Turm nun selbstbewusst über der Böschung aufsteigt (Abb. 283).

Den beiden Projekten in Bern und Zürich ist letztlich nicht nur die Planänderung zum neoklassizistischen Stilausdruck und die Disposition gemeinsam, sondern auch das Konzept der Kirchenbauten als architektonisches Zentrum eines Gesamtplanes mit gartenstädtischer Wohnhausumgebung (Kap. 3.1.2). Entscheidend für die

¹²³⁹ SBZ 76 (1920), 295 (Baubeschrieb von Karl Moser); Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 245.

¹²⁴⁰ Klopfer 1911, 61. – Vor allem Strelbel 1985, 238 erkennt im neuen Entwurf Spuren der Auseinandersetzung mit der Zürcher Neumünsterkirche, für deren Aussenrenovation Moser im Bereich des Turmaufbaus beauftragt worden sein soll, letztlich aber nicht zum Zuge kam (Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 389).

¹²⁴¹ SBZ 76 (1920), 282 f.



Abb. 268: Bern, Friedenskirche (Karl Indermühle, 1917–20) samt den 1921 erstellten benachbarten Wohnbauten. – Sebastian Hammer, 2019.

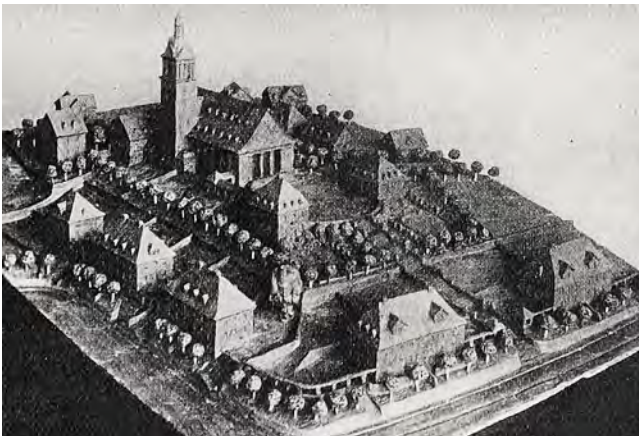


Abb. 269: Zürich-Fluntern, ref. Kirche, Wettbewerbsprojekt Karl Moser, 1914. – SBZ 64 (1914), 35.

Abgrenzung zum Reformklassizismus ist die Tatsache, dass – analog zum Klassizismus des frühen 19. Jh. – auch die Innenräume wieder aus Säulen, Kapitellen, Konsolen, Balustraden und Decken gebildet sind, die zumeist getreu dem klassischen Formenkanon nachgebildet sind. Nicht nur fällt die enge Anlehnung beider Kirchenbauten an Friedrich Weinbrenners evangelische Karlsruher Stadtkirche (1807–1815) und an den alten Berliner Dom



Abb. 270: Karlsruhe, ev. Stadtkirche (Friedrich Weinbrenner, 1807–16), Inneres vor der Zerstörung. Der Gesamthabitus mit flacher Kassettendecke und zwischen Säulen eingespannten Emporen wirkte stark sowohl auf die Kirche Zürich-Fluntern als auch auf die Berner Friedenskirche. – Städtische Galerie Karlsruhe (Hg.), Friedrich Weinbrenner (1766–1826), Petersberg 2015, 248.



Abb. 271: Berlin, Dom, Inneres nach dem 1816–17 erfolgten Umbau durch Karl Friedrich Schinkel, abgebrochen 1894. Gemälde von Eduard Gaertner, 1824. Abgesehen von der Tonnendecke gab das Beispiel vielleicht auch ein Vorbild ab für die neoklassizistischen Kirchen in Fluntern und Bern. Gerade die hohen Säulenpostamente und die darüber ansetzenden Seitenemporen, ebenso die Schmalseite mit zwei Säulen und dahinterliegender Orgelempore werden in der Berner Friedenskirche wiederaufgenommen. – Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin I, München 1941, 203.

auf (Abb. 270–273),¹²⁴² sondern auch die lehrbuchmäßige Ausführung von Säulenbasen, korinthischen oder ionischen Kapitellen, Zahnschnittfriesen und Kassettendecken zeugt von detailgetreuer Übernahme des Vorbilds. Demgegenüber wird aber auch die reformerische, monolithische Idee des Gesamtentwurfs spürbar: Die Fassaden sind von einer strukturellen Einheit und Flächigkeit geprägt, die in der Klassik und auch noch bei Ostendorf oder Messel häufige Erdgeschossgestaltung durch gebänderte oder rustizierte Quader entfällt, Übergebungen fehlen, der Eindruck eines Bauwerks aus

einem Guss steht im Vordergrund. Noch konsequenter als in Fluntern wird an der Berner Friedenskirche eine Kompensation der skelettartigen Fassadengliederung versucht, einerseits indem an Schiff und Turmschaft auf jegliche Vorblendung von Stützelementen verzichtet wird und stattdessen der Edelputz «Jurasit» mit verschiedenen farbigen Zuschlägen und glitzernden Glimmereinschlüssen die Ästhetik der Einheitsfläche betont (Abb. 274).¹²⁴³ Diese leichtgewichtige Belegung der Wandflächen ist eine abermals verfeinerte Konsequenz der reformerischen Idee, die tektonisch gegliederte Wand durch einen «Overall» zu ersetzen, was zunächst vorwiegend durch Bossenquaderung und danach durch (vorzugsweise grobkörnigen) Putz geschehen war, der damals in zahlreichen technisch ausgeklügelten Varianten eingesetzt wurde. Zur Edelputzverwendung zwangen durchaus auch Spargründe, und Architekt Indermühle empfahl den Putz letztlich als Ersatz für vorgesehene Natursteinverkleidungen, weil gerade der Edelputz im Vergleich zum blossen Kalkverputz «die täuschend ähnliche Nachahmung sämtlicher Materialien ermögliche».¹²⁴⁴

Dieser formentreue Neoklassizismus scheint sich weniger aus dem Historismus entwickelt zu haben als dass einige vorangehende, epochale Bauwerke den Stil wieder zelebrierten. Nach Othmar von Leixner war es bereits die vom Maler Franz von Stuck 1897/98 entworfene Villa Stuck in München, mit der wieder Anschluss an einen strengeren Klassizismus gesucht wurde, dem danach beispielsweise Martin Dülfer und Alfred Messel nachgefolgt seien: «Der strenge einfache Zug, der allorts durch die Moderne ging, führte von selbst die Künstler wieder zum Empire.»¹²⁴⁵ Während die DBH die Villa Stuck undifferenziert als Flachdachbau und «Kopie einer römischen Villa» verunglimpfte, sah die DBZ den Bau bereits in einer Reihe antikisierender Wiedererweckungen in München und erwähnte als Parallelen Paul Pfanns Ludwigsbrunnen für Aschaffenburg, Emanuel Seidls pompejanischen Raum der Münchener Ausstellung 1898 sowie die Kraft- und Arbeitsmaschinen-Ausstellung und das letzte Münchner Künstlerfest.¹²⁴⁶ Ist die Villa Stuck in ihrer Eigenschaft als individuelle Sonderleistung

¹²⁴² Strebel 1985, 239, bereits angemerkt bei Jegher 1921, 69–83.

¹²⁴³ Kga Frieden, Bern.

¹²⁴⁴ Kvkp 1917.

¹²⁴⁵ Leixner 1910/11, 68 f.

¹²⁴⁶ Vogel 1900, 133; Hart 1902, 230; DBZ 33 (1899), 289 f.; KHW 49 (1898/99), 185 f.



Abb. 272: Zürich-Fluntern, ref. Kirche (Karl Moser, 1918–20), Inneres. Wie die ionischen Pilasterkapitelle am Äusseren, so imitieren auch die korinthischen Kapitelle des Innenraums bei genauer Betrachtung Vorbilder aus der römischen Antike. – Autor, 2013.

schwerlich als fanalartige Voraussetzung für die generelle neoklassizistische Bewegung zu werten, so regten sich entsprechende Kräfte etwa in Berlin wesentlich breiter gefächert: Ludwig Hoffmann und Alfred Messel haben in ihren klassisierenden Bauten nur selten von korrekten Detailformen Umgang genommen. Vor allem Messels Spätwerk, das nach Behrendt aus der örtlichen Überlieferung der «soliden bürgerlichen Architektur Berlins» um 1800 der Baumeister Gontard, Langhans, Gilly und Schadow hervorgegangen ist,¹²⁴⁷ lebte von der Gestaltung durch Pfeiler mit Basen und Kapitellen, antikisierender Gebälkstruktur mit Balustraden und Dreiecksgiebel. Mit dem Gebäude der Berliner Landversicherungsanstalt 1903–04 oder dem Geschäftshaus der AEG am Friedrich-Karl-Ufer verwirklichte Messel vorwiegend palais-artige Bauten, die zwischen den strukturellen Prinzipien im Warenhausbau und seinen klassisierenden Villen ver-

mitteln.¹²⁴⁸ Sein berühmtes, 1907 entworfenes zweites Pergamonmuseum, von dem trotz seiner späten Vollen-

dung seit 1908 Schauzeichnungen bekannt waren, mag auch der Verwendung klassischer Säulen wieder besonderen Auftrieb gegeben haben und konnte einer neoklassizistischen Bewegung nur zusätzlichen Auftrieb verleihen.

Selbst die einst so jugendlich-individualistischen Reformarchitekten nahmen seit etwa 1906 zunehmend klassizistische Elemente in ihre Entwürfe auf: Martin Dülfer wurde bereits genannt, Josef Maria Olbrich erbaute 1908–09 in Köln-Marienburg die Villa Feinhals in klassisierender Strenge, Hermann Billings Mannheimer Kunsthalle (1905–07) zeigt trotz manchem Überbleibsel seines quirlig-schwungvollen Baustils deutliche Tendenzen zu klassizistischer Disziplinierung. Auch der Stadtkollegiensaal von Billings 1907–1911 erbautem Kieler Rathauses erhielt eine flache klassizistische Kassettende-

¹²⁴⁷ Behrendt 1912, 365.

¹²⁴⁸ BAW 9 (1906), Abb. 478.

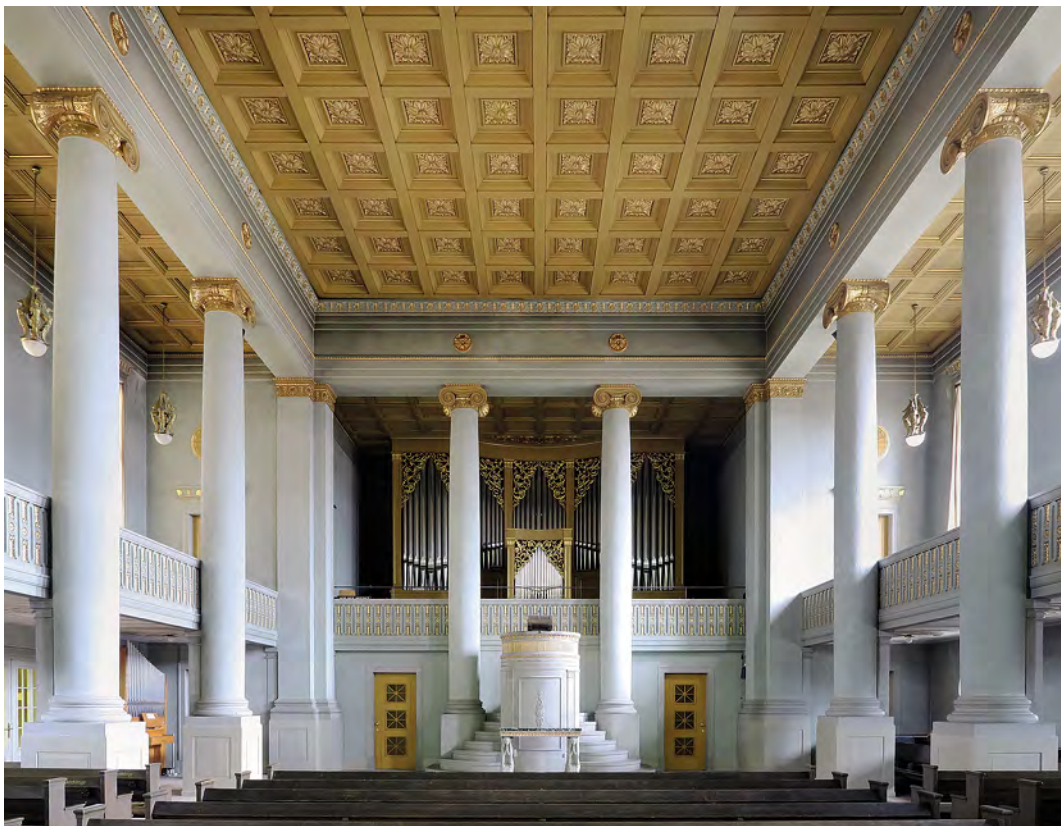


Abb. 273: Bern, Friedenskirche (Karl Indermühle, 1917–20), Inneres. Die Kassettendecke ist wie in Fluntern mit Rosetten besetzt. Wie am äusseren Portikus verkörpern die Kapitelle eindeutig den am Erechtheion in Athen ausgeprägten reichen attisch-ionischen Typus mit profilierter Kanalis zwischen den Voluten sowie einem Palmetten-Lotusblütenfries unter dem Echinus. – Autor, 2020.



Abb. 274: Bern, Friedenskirche. Detail des Äusseren mit dem Edelputz «Jurasit», der einerseits den Berner Sandstein imitiert, andererseits dem Gebäude eine ruhige Flächigkeit verleiht und diese durch glitzernde Glimmereinschlüsse aufwertet. – Autor, 2020.

cke.¹²⁴⁹ 1912 erschien in MBF auch die Illustration der 1909–10 erbauten Mannheimer Reichsbankhauptstelle des Berliner Messel-Hoffmann-Nachfolgers Julius



Abb. 275: Mannheim, Reichsbankhauptstelle (Julius Habicht, 1909–10). – MBF 11 (1912), 17.

Habicht (1874–1912), welche die Rückkehr zu einem kastenförmig-klaaren, monumentalen Klassizismus mit archäologisch korrekten Kapitellen, Balustraden und schwach geneigtem Walmdach ohne Krümmung oder Gaubenbesatz besonders gut illustrierte (Abb. 275). Andere Messel-Nachfolger setzten auch im Wohnhausbau wieder klassische Säulen ein (Abb. 276).¹²⁵⁰ Viele weitere Beispiele folgten. In der Schweiz modifizierten Rittmeyer & Furrer ihren Winterthurer Kunstmuseumsbau, 1912 noch als bürgerhaushafte Anlage mit klassizistischen Motiven geplant, während der Ausführung 1913–16 zu einer klassizistischen Anlage mit Tempelfront und entsprechend flach geneigtem Dach, und der Bau fand grosse Anerkennung.¹²⁵¹ Curjel & Moser gestalteten bereits das 1913–15 erbaute Karlsruher Konzerthaus in einem strengen Neoklassizismus, und Strebel vermutet eine zusätzliche Inspiration Mosers durch eine längere Italienreise.¹²⁵² Unnötig zu erwähnen, dass sich auch Friedrich Ostendorf diesem ›korrekten‹ Kanon verschrieb¹²⁵³ und dass Karl Moser auch Ostendorfs Vorbildwirkung weder verleugnen konnte noch wollte, hielt er doch nach Ostendorfs Tod in Tagebucheinträgen fest, wie jener eine «grosse Rolle» in seinem Leben gespielt habe und Moser ihm «ein Denkmal setzen» wolle, indem er sein begonnenes Werk vollende.¹²⁵⁴ Das verallgemeinerte Zusteuern auf immer korrektere klassizistische Formen, gleichwohl meist in vereinfachte Baukörper verpackt und wesentlich ruhiger gegliedert als im Historismus, war demnach ein überraschend konsequenter Prozess, der sich über mehr als ein Jahrzehnt nachzeichnen lässt.

Die erwähnten Beispiele verkörpern jene künstlerische Haltung, nach welcher die Baukunst letztlich in tieferen Gründen als in Formfragen wurzeln sollte. Der Darmstädter Architekturprofessor Ernst Vetterlein erklärte, ein Baumeister habe mit korinthischen Säulen noch keine Kunst gemacht, sondern erst dann, wenn er andere von der Richtigkeit des Handelns überzeugt habe und sie mitreisse – ob die Formen dann neu oder historisch sind, spiele dann keine Rolle mehr. Wichtig sei vielmehr, dass



Abb. 276: Berlin, Wohnhaus des Malers Max Liebermann am Wannensee (Paul Baumgarten, 1910). – KuKü 10 (1912), 357.

der Architekt mit richtigem Gefühl in den anderen die gewollte Empfindung auslöse.¹²⁵⁵ Otto March zitierte im Zusammenhang mit Messels klassisierendem Stil den Schriftsteller Franz Grillparzer (1791–1872), der bereits die Meinung vertrat, dass ein Künstler, «an dem man die Originalität als künstlerische Eigenschaft in erster Linie hervorhebt, lediglich ›in den zweiten Rang‹ gehört, ›denn die Geister ersten Ranges charakterisiert der Sinn fürs Natürliche; sie machen es wie alle andern, nur unendliche Male besser».¹²⁵⁶ Eine wohlanalytische Begründung für die Bevorzugung des Neoklassizismus gab Walter Curt Behrendt 1918: Der Klassizismus war demnach im positiven Sinne kosmopolitisch, weil er die «Allgemeinverständlichkeit einer Weltsprache» erlangt hatte und unter dem Einfluss der erstarkten Weltwirtschaft «den weltbürgerlichen Neigungen der Gegenwart entsprach». Darin wurde auch eine Überwindung der frühen Reformarchitektur und des Heimatstils gesehen: «Die lokalen und völ-

¹²⁴⁹ MBF 6 (1907), 221 ff; MBF 11 (1912), 88.

¹²⁵⁰ MBF 11 (1912), T. 17.

¹²⁵¹ Das Werk 3 (1916), 17 ff.; Wasmuths Monatshefte für Baukunst 2 (1915/16), 395–401.

¹²⁵² Strebel 1985, 233.

¹²⁵³ Ostendorf 1914, Bd. 1, 26; Kabierske 2009, 36.

¹²⁵⁴ Tagebuch Karl Moser im Nachlass, ETH Zürich, zit. nach Strebel 1985, 236.

¹²⁵⁵ Vetterlein 1909, 97 ff.

¹²⁵⁶ March 1912, 5.



Abb. 277: Zürich-Fluntern, ref. Kirche, Karl Moser, 1918–20. – Autor, 2020.

kischen Überlieferungen sterben langsam ab, und an ihre Stelle tritt ein nivellierender Grossstadtstil mit einheitlich klassizistischem Gepräge, dessen rein künstlerische Physiognomie man zwar kalt und herzlos, aber niemals kleinlich schelten kann.» Allfällige Nachteile des neuen Klassizismus, zu dem auch wieder gerade Strassenzüge und symmetrische Plätze gehörten, wurden also erkannt, aber in Kauf genommen.¹²⁵⁷

Schweizer Wortführer des Neoklassizismus waren die Architekten Alfred Hässig und Hans Bernoulli. Hässig beteuerte ähnlich wie Behrendt, man habe zwar kei-

nen einheitlichen Stil gefunden, jedoch eine «Verständigung», womit er nur die – tatsächlich überraschend breite – Konvention klassischer Motive in der Architektur vor und nach den Kriegsjahren meinen konnte. Auch Hans Bernoulli erklärte den Neoklassizismus als vorherrschend und begründete die Tatsache damit, dass die Form in der zerrissenen Welt keine Rolle spiele und dieser klassische Formalismus weniger «Ausdruck der Zeit», sondern vielmehr «Platzhalter, Auskunftsmittel und Konvention» sei.¹²⁵⁸ Damit argumentierte er letztlich ähnlich wie bereits Karl Friedrich Schinkel ein Jahrhundert vorher, der auch seinen eigenen Klassizismus als Mittel zum Zweck, ja als «Notbehelf» erklärte.¹²⁵⁹

Klarheit und Sparsamkeit

Weil der Neoklassizismus bevorstehender oder konkreter, vollendeter Bauprojekte schwerlich mit Verlegenheitserklärungen wie «Stilplatzhalter» oder «Notbehelf» zu rechtfertigen war, versuchte man die Motivation für den Stil anderweitig zu begründen. So sind sowohl für die Kirche Zürich-Fluntern als auch für die Berner Friedenskirche Diskussionen und persönliche Erklärungen der Architekten zur Umarbeitung ihrer Wettbewerbsentwürfe hin zu den neoklassizistischen Projekten vorhanden. Mosers neu ausgearbeiteter Entwurf für Fluntern bezweckte «in erster Linie eine klar verständliche Formanlage» sowie einen «festgeschlossenen Baukörper, von kräftiger Bestimmtheit der führenden Linien und einfach im Rhythmus ihrer Bauglieder».¹²⁶⁰ Ebenso aber offenbart sich eine ambitionöse Haltung zu repräsentativer Wirkung: Der Turm ist hoch über dem abschüssigen Terrain an die Front gesetzt und erhielt nach mehreren Modellproben zugunsten einem gewünscht «reicherem und flüssigem Ausklingen» eine gebrochene Helmkrone.¹²⁶¹ Die Unterfahrt ist zu einem hohen frontalen Portikus ausgebaut, und das Kirchenschiff erhielt, «um dem Raumkörper mehr Übergewicht über die Privatgebäude zu geben», eine Erhöhung durch eine Attika (Abb. 277). Von «Bescheidenheit und kriegsbedingter Sparsamkeit» kann nur bedingt die Rede sein, obwohl damals beide Aspekte als

1257 Zum Städtebau spezifisch vgl. Mebes 1918, 191 f.

1258 Schnell 2005, 63 f.

1259 Haenel/Tscharmann 1907, IX.

1260 Gysi 1920, 101–104.

1261 Ews Fluntern 1922, 63 ff.

Begründung für den klassizistischen Stilausdruck herangezogen wurden.¹²⁶²

Für die klassisierende Tendenz in jeder Hinsicht bezeichnend ist jedoch die funktionale Strategie des Entwurfs: So umfasst die im Aussenbau ziemlich unauffällige Attikazone eine Menge grosser Räumlichkeiten wie Gemeindesaal, Turmzimmer, Garderoben und eine Teeküche. Angesichts der Tatsache, dass vier grosse Treppenhäuser sowie im Erdgeschoss auch ein Konfirmandensaal in den kastenförmigen Baukörper inkorporiert sind, ist hier abgesehen vom separat stehenden Pfarrhaus im funktionalen Sinn nichts anderes als der Zweck eines Gruppenbaus (S. 33) umgesetzt. Im Unterschied zu den Beispielen um 1900 wurde dieser jedoch nicht malerisch und organisch inszeniert, sondern im Sinne Ostendorfs und der Klassik künstlerisch geschickt in den ruhigen einheitlichen Gesamtentwurf eingegliedert, was den früheren Entwürfen desselben Büros geradezu spottet. Ostendorf sprach bezogen auf den Kirchenbau explizit von der Unterordnung der zahlreichen Nebenräume in die «einfache Idee [...] der äusseren Erscheinung».¹²⁶³

Zum Neoklassizismus der Berner Friedenskirche erläuterte Karl Indermühle 1919 in einem Vortrag, dass er die Planänderungen mit dem 1916 gefällten Beschluss der Namensgebung «Friedenskirche» begründet habe, womit ihm «die Notwendigkeit eines über das Gewöhnliche hinausgehenden architektonischen Ausdruckes für dieses Denkmal an schwere Zeit zur unerlässlichen Forderung» wurde. So sei ihm der Geist des Klassizismus eines Weinbrenner, Schinkel und nicht zuletzt der Berner Heiliggeistkirche Führer und Wegleiter geworden: «Damit war aller Romantik der Abschied gegeben.»¹²⁶⁴ Inwiefern sich der «Geist des Klassizismus» für ein «Denkmal an schwere Zeiten» oder eine Friedenskirche aufdrängte, leuchtet zwar nicht unmittelbar ein. Auch Rezensent Hans Bloesch sah in der Turmerhöhung die Absicht des Friedensdenkmals und, wenig nachvollziehbar, eine Abkehr von gotischen und katholischen Reminiszen-

zen.¹²⁶⁵ Eher überzeugt Indermühles Begründung, wonach sich die Schönheit der während des Kriegs erbauten Friedenskirche «aus ihrer gesetzmässigen, alle Zufälligkeiten vermeidenden Ordnung ergeben» solle.¹²⁶⁶ Eine Sehnsucht nach Friede, Ordnung und Ruhe während des Kriegsgeschehens ist nachvollziehbar und äussert sich nicht zuletzt in den zahlreichen 1:2-Massverhältnissen von Breite und Höhe zur Länge der Kirche.

Der Neoklassizismus war aber bekanntlich bereits vor dem Krieg und nicht nur aufgrund von Sparzwängen im Anmarsch. Tatsächlich verdeutlichte bereits der Ausführungsentwurf des Inneren der Friedenskirche von 1916 mit korinthischen Kapitellen und flacher Kassettendecke die Annäherung zum neoklassizistischen Innenraum.¹²⁶⁷ Schliesslich zwangen Sparmassnahmen ab Mai 1917 aufgrund stark gestiegener Arbeitslöhne und Materialpreise zu einer gründlichen Abänderung und Verkleinerung des Entwurfs. Der ursprünglich vorgesehene Kubikinhalt der Anlage wurde um etwa ein Viertel verkleinert, indem die Turmbreite stark reduziert, die chorartige Ausbuchtung des Schiffs durch eine gerade Rückwand ersetzt, das Schiff schmaler und länglicher gestaltet wurde, zudem wich die Auskleidung mit Naturstein der Verwendung von Edelputz.¹²⁶⁸ Die von den geänderten Entwürfen etwas konsternierte Bauherrschaft liess sich erst aufgrund zustimmender Fachgutachten ehemaliger Jurymitglieder davon überzeugen. Die Gutachten konstatierten, dass Indermühle «vom mittelalterlichen [...] auf den modernen, den klassischen Styl verfallen [sei], der nun wieder in Schwung komme». Auch Indermühle gab zu, dass nebst wirtschaftliche durchaus auch «künstlerische Gründe» zur Änderung beigetragen hätten: «So sei namentlich der neue Turm in künstlerischer Hinsicht hervorragender & entspreche mehr der modernen Auffassung».¹²⁶⁹

Die Innenraumgestalt mit flacher Decke wurde sowohl in Fluntern als auch Bern mit Klarheit, besserer Akustik sowie leichter Beheizung gerechtfertigt.¹²⁷⁰

¹²⁶² Gysi 1920, 101–104.

¹²⁶³ Ostendorf 1914, Bd. 2, 260.

¹²⁶⁴ SBZ 73 (1919), 102. – Weiterführend zur Namensgebung Friedenskirche vgl. Walter 2016, 308 f.

¹²⁶⁵ Bloesch 1923, 109 f.

¹²⁶⁶ Der kleine Bund, 27.3.1921, 1.

¹²⁶⁷ Abb. 374 bei Walter 2016, Bd. 2.

¹²⁶⁸ Kvkp 1916, 197; Kga Friedenskirche, Chronik von Alfred Wirz, Typoskript 1952, Nachdruck 1986, 10.

¹²⁶⁹ Kvkp 1917.

¹²⁷⁰ Ews Fluntern 1922, 66 f.



Abb. 278, 279: Bern, Heiliggeistkirche (Niklaus Schiltknecht, 1726–29), als System und mit ihren Stildetails auch um 1920 Vorbild für die Kirchenbauten namhafter Schweizer Architekten. – Autor, 2019.

Zum dreischiffigen Raum konnte sich die Baukommission Fluntern erst entschliessen, nachdem sie der barocken Heiliggeistkirche in Bern von 1726–29 einen Besuch abgestattet hatte. Deren nach Vorbild des hugenottischen Tempels in Charenton ausgeführte Emporensaal mit durchgehenden Säulen (Abb. 278, 279) genoss damals auch Karl Mosers Bewunderung, die in Fluntern auch in den seitlichen Fenstern und den frontalen Doppelsäulen ihre Spuren hinterlassen hat.¹²⁷¹ In der Berner Friedenskirche führte nach Bloesch die Idee der Predigtkirche «im Sinne Zwinglis» zu neuen, «vielleicht nüchterneren, aber ehrlicheren und zweckentsprechenderen Formen», und wie in der Zeit nach 1800 zwangen die zeitlichen Umstände zu Sparsamkeit in der Architektur, so dass man «auf die Vorbilder Schinkel und Weinbrenner zurückgriff». Dass die «feierliche Erhabenheit» und der «herrliche Innenraum mit der prachtvollen Kassettendecke, getragen von zwölf ionischen Säulen»¹²⁷² schlecht zur Sparsamkeit passte, monierten bereits mehrere zeitgenössische Kritiker, die nach Indermühles Vortrag vor dem Berner Ingenieur- und Architektenverein 1919 auf die Widersprüchlichkeiten zwischen dem theoretischen Entschluss und der praktischen Ausführung hinwiesen.¹²⁷³ Demgegenüber ist zu erwähnen, dass die Hin-

wendung zum Neoklassizismus mit seinen repetitiven Schmuckelementen selbstredend auch die serielle und somit kostengünstigere Produktion begünstigte. Gemeinsam mit dem häufigen Einsatz von Beton, teilweise goldfarben bemaltem Holz für die Decken erlaubte beispielsweise der Einsatz des Kunststeins die rasche Produktion der 18 ionischen Kapitelle und diverser weiterer Schmuckelemente nach jeweils demselben Modell, dessen Ausführung nach dem Guss lediglich durch «Aus- oder Nachhauen» nachbearbeitet werden musste. Dass dabei auch wieder die bekannte Historismuskritik der Täuschung nicht ganz unberechtigt wäre, versteht sich von selbst, doch in Kriegszeiten gegen die werkbundmässige Ökonomie solcher Massnahmen explizit zu protestieren kam kaum jemandem in den Sinn.¹²⁷⁴

Die Ästhetik des «Absoluten»

Die Stilabsichten für die beiden Kirchen waren bestimmt nicht so disparat wie die zeitgenössischen Herleitungen glauben machen. Bei allen kriegsbedingten Zwängen zur Sparsamkeit beabsichtigten zweifellos beide Architekten, den modischen Klassizismus monumental zu zelebrieren. Anders ist es nicht zu erklären, dass die Innenräume

¹²⁷¹ Dem Vorbild des Innenraums der Berner Heiliggeistkirche auffallend nahe kam wenig später der Architekt E. F. Roseng in seinem viertplatzierten Entwurf für die Kirche Arbon 1920 (SBZ 78 (1921), 71.

¹²⁷² Bloesch 1923, 110–115.

¹²⁷³ SBZ 73 (1919), 102.

¹²⁷⁴ Kga Frieden, Bern (Rechnungen des Künstlers Étienne Perincioli, Faltblatt zum Spendenaufruf von 1919).



Abb. 280: Zürich-Fluntern, ref. Kirche. Verworfenen Variante Karl Mosers mit offenen Emporen, 1915. Die umgesetzte Variante erhielt mächtige Kolossalsäulen, die den Raum nobilitieren und Intimität schaffen, jedoch einzelnen Emporenplätzen die Sicht auf das liturgische Zentrum rauben. – Nachlass Karl Moser.

nach Vorbildern Weinbrenners oder der Berner Heiliggeistkirche mit raumprägenden Kolossalsäulen ausgeführt wurden, welche mehreren Plätzen der mächtigen Seitenemporen den Blick auf die Kanzel verwehren. Moser verwarf für Fluntern sogar den zwischenzeitlichen Gedanken offener Seitenemporen ohne Kolonnade, um die praktischen Vorzüge dem ästhetischen Raumerlebnis mit grossartiger Säulenkolonnade zu opfern (Abb. 280). Vorherrschend war hier für Moser offensichtlich der Gedanke einer räumlich vereinfachenden Vervollkommnung gegenüber den funktional erklügelten, aber mit ihren Kreuzgrundrissen zerklüfteten Kirchenräumen der Jahrhundertwende, und dass er die Berner Heiliggeistkirche mit ihrer konsequenten Aufteilung eines längsrechteckigen Kubus' durch Säulen in drei Schiffe für ein leuchtendes Beispiel einer «einfachen Kirche» hielt, teilte er 1914 auch seinem Sohn in einer Grusskarte mit.¹²⁷⁵ Für die Friedenskirche in Bern hatte Karl Indermühle die Idee der Schiffsteilung bereits im Wettbewerbsentwurf 1915 umgesetzt, allerdings noch mit Gurtbögen und einem Tonnengewölbe, die erst mit der Weiterbearbeitung 1916 entfielen, als zudem bereits klassizistische Kapitelle und eine Kassettendecke vorgesehen waren (Abb. 281). Ein weiteres Beispiel dieser Architekturhaltung war nebst diversen Projekten für die ref. Kirche Solothurn der unverwirklichte Wettbewerbsentwurf des

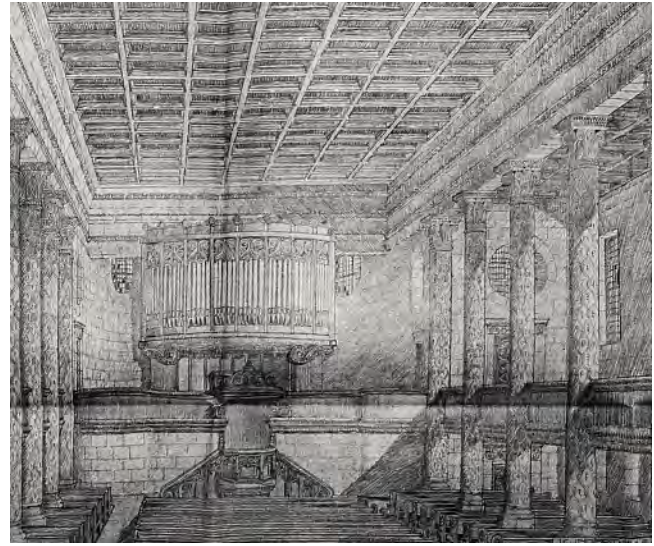


Abb. 281: Bern, Friedenskirche, erster Ausführungsentwurf von Karl Indermühle, 1916. Die kolossale Säulenstellung war von Anbeginn weg integraler Bestandteil der Entwürfe, erste klassizistische Anzeichen sind erkennbar. – Kga Friedenskirche.

späteren Städtebauprofessors Hans Bernoulli (1876–1959) für eine Kirche in Basel von 1917 an der Thiersteinallee im Gundeldingen-Quartier (Abb. 282).¹²⁷⁶ Das ebenfalls neoklassizistische Bauwerk mit Frontturm, Portikus in symmetrischer Gesamtanlage wurde vom Preisgericht primär als «künstlerisch empfunden» taxiert, während die im vorangehenden Jahrzehnt hauptsächlich beurteilten funktionalen Eigenschaften des Predigtraums (hier z.B. zu hohes Inneres, fragwürdige Akustik u.a.) gar nicht mehr als Mängel aufgeführt wurden. Wie Ostendorf, so waren Bernoulli seit 1912 und Karl Moser seit dem 1. Oktober 1915 in der akademischen Lehre tätig, und die beiden Schweizer dürften sich durch ihre Stellungen am Zürcher Polytechnikum gut gekannt haben, womit gar denkbar ist, dass Bernoullis Basler Entwurf und Mosers Idee für die Kirche Fluntern ideell zusammenhängen.

Die unterschiedlichen und insgesamt zugleich wenig schlüssigen Erklärungsversuche für den kirchlichen Klassizismus deuten darauf hin, dass die Stil Tendenz den sozialen und künstlerischen Zielsetzungen der Institution Kirche weniger in die Hände spielte als etwa der Heimatstil (Kap. 4.2.2). Der Neoklassizismus war für viele Architekten die zeitgemässe städtebauliche, ökonomische

¹²⁷⁵ Gnägi 2010, 179 f.

¹²⁷⁶ SBZ 70 (1917), 93.



Abb. 282: Basel, ev. Kirche an der Thiersteinallee (nicht ausgeführt), erstprämiertes Wettbewerbsentwurf von Hans Bernoulli, 1917. – SBZ 70 (1917), 93.



Abb. 283: Arbon TG, ref. Kirche (Klauser & Streit, 1921–24). – Autor, 2020.

und entwicklungstechnische Antwort auf das vorherige Stilchaos, doch für den Kirchenbau als spezifische Baugattung drängte sich für den Stil keine allgemeinverständliche Logik auf. Gerade im Zusammenhang mit dem Kirchenbau stiess der Neoklassizismus auf Kritik. Carl Jegher, Herausgeber der SBZ, reflektierte 1921 die nachahmerische klassizistische Motivik im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für die neue Kirche in Arbon (Abb. 283) äusserst ablehnend, erst recht im Vergleich zu den Leistungen im Vorjahrzehnt: Die um 1908 erbauten Kirchen in Degersheim, Brütten oder Zürich-Oberstrass führte er noch anerkennend als Beispiele des Werkbund-Grundsatzes von «Wahrheit in der Form» auf. Danach aber habe die Säule wieder Einzug gehalten, und unter den sechs prämierten Entwürfen für Arbon zeigten deren fünf klare Anlehnungen an die neoklassizistischen Kirchen Fluntern und Bern mit Kolonnaden im Inneren – eine Auswahl, die angesichts der Mitgliedschaft von Hans Bernoulli und Karl Indermühle als führende Architekten im Preisgericht nicht überrascht.¹²⁷⁷ Jegher allerdings betrachtete das Ergebnis als bedauerliche Krönung der neuen Baugesinnung, welcher «weniger am formalen Ausdruck des besonderen Bauzwecks, als vielmehr an der Schaffung *absolut* schöner, sogar prachtvoller Räume» gelegen sei. So fehle nun den Entwürfen «trotz unbestreitbaren künstlerischen Werts jegliche Beziehung zum Wesen der evangelischen Kirche». Tatsächlich nahmen in Fluntern, Bern und auch im Innern des erstprämierten Arboner Entwurfs von Klauser & Streit die vorgesehenen Stützen sehr vielen Sitzplätzen die Aussicht auf Kanzel und Abendmahlstisch – eine Raumorganisation, die zwischen 1895 und 1910 für eine reformierte Kirche kaum toleriert worden wäre.¹²⁷⁸ Doch gerade diese höhere Gewichtung des «absolut schönen, künstlerischen», sozusagen rein «architektonischen» Entwurfs ist eine grundlegende Eigenschaft des Klassizismus und erinnert an Beispiele des 18. Jh. wie den Dôme des Invalides, das Panthéon und die Madeleine in Paris oder die Superga in Turin, die Paul Klopfer als Beispiele einer «Profanation der Kirche» besprach, deren grosse Hallen «gar nicht dem christlichen Glauben im besonderen, sondern dem Pantheismus, [...] allgemeiner den Tugenden gewidmet waren». In diesen Bauwerken lässt sich die Architektur nicht mehr als Mittel zum Zweck, sondern als Selbstzweck verstehen. Das war der klassizistische Gedanke, der die Formen wieder «um ihrer selbst willen» einsetz-

te,¹²⁷⁹ und der Neoklassizismus tendierte selbst für gewöhnliche Gemeindegkirchen offenkundig in eine ähnliche Richtung.

Jegher erblickte in dieser Stilhaltung eine Resignation,¹²⁸⁰ und der für den deutschen Kirchenbau der 1920er Jahre bedeutende Architekt Otto Bartning (1883–1959) kritisierte 1919 in seinem Buch *Vom neuen Kirchenbau* den Innenraum der evangelischen Karlsruher Stadtkirche als «schlechtes Beispiel» und somit implizit auch Karl Mosers und Indermühles «vorgefasste Raumidee» des Klassizismus und deren Folge eines «unsachgemässen Kirchenraums».¹²⁸¹ Auch in Ostendorfs Konzepten sah man in der Schweiz der 1920er Jahre zunehmend den langweiligen Klassizismus und dessen Odium der Stilmaskerade, was auch der Architekturkritiker Peter Meyer bekräftigte.¹²⁸² Die vollendete Kirche Arbon von Klausener & Streit besprach er 1926 dennoch einigermaßen verständnisvoll, weil diese mit dem «klassizistischen Schema» die Zielsetzung grösster Klarheit und Einfachheit demonstrierte. Meyer beurteilte die Stilwahl zwar als «nicht un widersprüchlich», bewertete sie jedoch als «sympathischer als alle die kunstgewerblichen Experimente, die einfach die klassizistische Ornamentik mit einer «modernen», aber ebenso oberflächlichen Ornamentik vertauschen».¹²⁸³

Gerade weil alle anderen ornamentalen Stilversuche auch keine bessere Durchschlagskraft hatten, feierte die klassisierende Architektur tendenz während der 1920er Jahre trotz des kritischen Diskurses in der Baupraxis einen verbreiteten Erfolg. Obwohl die SBZ der 1920er Jahre avantgardistische Bauten wie Fritz Högers Chilehaus in Hamburg, Auguste Perrets Betonkirche Notre-Dame in Le Raincy oder Walter Gropius' Bauhaus in Dessau publizierte, so dürfen diese Beispiele nicht darüber hinwegtäuschen, dass während der 1920er und noch in den frühen 1930er Jahren in zahlreichen Baugattungen nach wie vor eine klassisierende Tendenz vorherrschte, die überraschend breit akzeptiert war. So sind auch die zahlreichen Besprechungen klassisierender Bauten

Schultze-Naumburgs, Muthesius' oder der Schweizer Albert Froelich und Armin Meili in den Bänden der SBZ der 1920er Jahre zu erklären. Es ist hier deshalb nochmals hervorzuheben, dass die klassisierende Architektur von den historischen Erschütterungen des Ersten Weltkriegs ziemlich unbeeindruckt blieb und etwa von 1910 bis 1930 die allgemein anerkannte und vorherrschende Stil tendenz war, die nicht nur im Dritten Reich mit Albert Speers und Paul Ludwig Troosts Grossplanungen, sondern in den 1930er Jahren überhaupt in zahlreichen Demokratien und Diktaturen mit Grossbauten in reduziertem Neoklassizismus eine übersteigerte Fortsetzung erfuhr.¹²⁸⁴

Die städtebauliche Gesamtheit

Die Untersuchungen offenbarten eine unlösbare Ambivalenz der klassisierenden Tendenz, nämlich die Unentschiedenheit, ob die Stilwahl eher affirmativ motiviert ist oder im Sinne eines Platzhalters als zurückhaltendes Selbstverständnis dient. Die erwähnten Motivationen zum Klassizismus der Kirche Fluntern und der Berner Friedenskirche unterschlugen aber eigenartigerweise auch das zunehmende Streben nach der kollektiven städtebaulichen Stiluniformität, wie sie Hoffmann und Messel in Berlin verfolgt hatten und wie sie Ostendorf mit dem Wiederaufgriff des Klassizismus propagierte, nicht zuletzt weil auch die meisten historischen Städtebilder aufgrund der häufigen Vereinheitlichungen des 18. Jh. klassisierend wirkten. Unerwähnt bleibt in den zeitgenössischen Statements zu den beiden Kirchenbauten auch die vergleichbare, repräsentative Lage über steil abfallendem Gelände: Denn durch die damit verbundene, aus fast sämtlichen Himmelsrichtungen sichtbare Erscheinung waren die Architekten auch vom Bedürfnis geleitet, Symmetrie, Ordnung und Ruhe in den Baukörpern walten zu lassen. In diesem Zusammenhang ist auch auf ein mögliches gemeinsames Vorbild für die äussere Erscheinung hinzuweisen, nämlich auf die topografisch vergleichbar

¹²⁷⁷ Jegher 1921, 69–83.

¹²⁷⁸ Ebenda, 119 ff.

¹²⁷⁹ Klopfer 1911, 31 f.

¹²⁸⁰ Jegher 1921, 119 ff.

¹²⁸¹ Bartning 1919, 69.

¹²⁸² Schnell 2005, 56.

¹²⁸³ SBZ 88 (1926), 191.

¹²⁸⁴ Nüßlein 2012, 139.



Abb. 284: Stuttgart-Gaisburg, ev. Kirche (Martin Elsaesser, 1910–13). Die mögliche Vorbildwirkung für die Kirchen Fluntern und vor allem für die Friedenskirche Bern liegt sowohl in der Gesamtanlage der Kirche, ihrer Positionierung über der Stadt, der rückwärtigen Unterkellerung, der inneren Säulenstellung sowie in klassizisierenden Formulierungen, die hier freilich noch etwas freier ausfielen. – MBF 17 (1918), T. 11.

positionierte Kirche in Stuttgart-Gaisburg, die 1914 in mehreren Zeitschriften und ebenso in Behrendts Aufsatz zur deutschen Baukunst der Gegenwart abgebildet, mit hin unter den Architekten allgemein bekannt war (Abb. 284).¹²⁸⁵ Ihr Architekt war der damals aufstrebende, im Sakralbau bereits erfahrene Theodor Fischer-Schüler Martin Elsaesser, der seit 1912 in Stuttgart auch als Entwurfsprofessor wirkte.¹²⁸⁶ Elsaesser war mit dieser Kirche nach seiner Heimatstilphase erstmalig «auf die andere Linie übergegangen», die das Bauprogramm verstärkt in eine architektonische – klassizistische – Idee zwingt, was der Rezensent für städtische Bauwerke trotz kritischer Äusserungen insgesamt befürwortete.¹²⁸⁷ Denn nachdem der malerische Städtebau des Heimatstils,

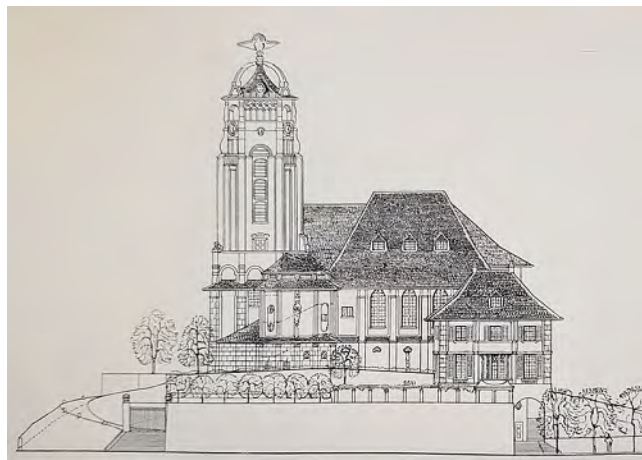


Abb. 285: Bern, Friedenskirche. Entwurf von A. R. Strähle, 1915. – SBK 7 (1916), 18.

exemplifiziert durch Theodor Fischers Münchner Stadtquartiere oder die Berliner Mietshauskomplexe Albert Gessners, noch die «Mannigfaltigkeit in der Einheit» suchte, war der klassisierende Städtebau wieder stärker von Axialität, Ordnung und Klarheit geleitet und suchte vielmehr die vollkommene stilistische Einheit, die mit der Verpflichtung zum Klassizismus und ebenso der Rückkehr zu einem axialen Frontturm leichter zu erlangen war (vgl. auch S. 209). Nachdem seit 1900 – zumeist aufgrund historistisch beeinflusster Planung – nur wenige Kirchen mit Fronttürmen versehen worden waren, leitete die Kirche in Gaisburg gemeinsam mit der Querturmmoden (S. 414) eine Rückkehr zum axialsymmetrischen Kirchenbau für Grossprojekte ein. Zahlreiche Beispiele gebärden sich dabei als trutzige Bauten auf Anhöhen, und die äusserst geräumigen Turmschäfte werden durch Abfasungen oder Innenecken aufgelockert. Elsaessers Schüler A. R. Strähle aus Olten entwarf sein Wettbewerbsprojekt für die Berner Friedenskirche trotz grosser künstlerischer Freiheiten und weniger Klassizismen in offenkundiger Anlehnung an die besagte Kirche (Abb. 285). Karl Moser in Fluntern und Karl Indermühle in Bern zähmten schliesslich das Gaisburger Beispiel, das auch mit seiner einheitlich-farblosen Grautönung und der architektonisch feinen Blendgliederung vielen Nachfolgebauten vorausging, definitiv zu einem züchtigeren Neoklassizismus.

¹²⁸⁵ Behrendt 1914, 266, fälschlicherweise mit der Bezeichnung «Gauberg».

¹²⁸⁶ Hierzu vgl. Spitzbart-Maier 1989, 229–238.

¹²⁸⁷ Fiechter 1918, 42.

3 Ästhetik der Inszenierung

Die reformerischen Bestrebungen, ein Bauwerk gezielt zur Wirkung zu bringen, es gleichsam zu inszenieren, folgten diversen ästhetischen Theorien und Diskursen, die sich im Blickpunkt einer zeittypischen, reformerischen Schönheitslehre analysieren lassen. «Inszenierung» bedeutet vorwiegend im Theater das Einrichten und die Zurschaustellung eines Werkes, das durch äussere Mittel die Intention des Dichters ergänzen und die Wirkung des Werkes verstärken soll,¹²⁸⁸ was sich prinzipiell auch auf das bewegungslose Bild übertragen und somit auf die Wahrnehmung eines Bauwerks anwenden lässt. Wie der Theaterregisseur wählt der Architekt Perspektiven, inszeniert Objekte, Orte und Situationen, und somit lenkt er den Blick der Betrachtenden und nimmt dadurch Einfluss darauf, wie das Bauwerk und seine Eigenschaften wahrgenommen werden. Die Absicht architektonischer Inszenierung feierte bereits im römischen Barock eine Blütezeit. Berninis Petersplatz oder Borrominis Fassaden orientierten sich stark am Betrachter und stimmten die Fassadengestaltung innerhalb der konkreten städtebaulichen Situation auf die Wahrnehmungsmöglichkeit des Betrachters ab. In der Reformdebatte entfiel das für Renaissance und Barock teilweise noch massgebliche mathematische Kalkül und machte der romantisierenden, malerischen Ästhetik Platz. Die Strategie der Inszenierung reichte von der Anlegung der Gebäude im räumlichen Kontext bis zum Entwurf charismatischer Formendetails, welche die Wiedererkennbarkeit und Vertrautheit der Bauwerke steigerten. Das Abbild des inneren Gebäudeorganismus am Äusseren stand dabei in engem Zusammenhang mit der Intention einer «natürlichen» und «physiognomischen» Wirkung. Gegenüber historischen Bauten, welche vorwiegend Konstruktion, Stil und Ornament abbildeten, sollten Reformbauten bei der Betrachtung vor allem Empfindung und Einfühlung wecken und so den tieferen Sinn ihres Wesens vermitteln.

3.1 Räumliche Präsentation und Kontextualisierung

Die Reformarchitektur strebte danach, ein neu erstelltes Bauwerk mit seiner näheren und weiteren Umgebung zu verweben, um ohne aufwändige Repräsentation dennoch die Blicke auf sich zu ziehen und ein räumlich angenehmes Bild zu vermitteln. Bereits die Debatte darüber, wie Kirchenbauten an ihren Platz gesetzt und wahrgenommen werden sollten, ist von einer starken Gegenbewegung zum Historismus geprägt. Zum einen wurden wichtige Entwurfsmechanismen von der Kritik am Städtebau des Historismus ausgelöst, zum anderen verlagerte sich die formalistische Betrachtung der Einzelform zur bewussteren Wahrnehmung eines räumlichen Gesamtbildes. Inszenierte der Historismus primär einen Stil an der Fassade, verfolgte die Reformarchitektur den dreidimensional erdachten Entwurf formaler und räumlicher Elemente sowie deren Wirkung. Dabei liegen den drei Stil Tendenzen differenzierte Ideale zugrunde, deren Entwicklung sich auch chronologisch verfolgen lässt: Strebte der Monumentalismus primär nach einer heroischen Zurschaustellung des Bauwerks an sich, so verfolgte der Heimatstil vielmehr eine Integration des Gebäudes – oder bevorzugt einer Gebäudegruppe – in die bauliche oder landschaftliche Umgebung. Dabei konnte sogar Unauffälligkeit zur Tugend werden, die Interaktion mit dem Umland war entscheidender als die Selbstinszenierung. Die klassisierende Tendenz neigte zwar wieder verstärkt zur grossen Geste, suchte jedoch eine noch flächendeckendere, harmonische Gesamtgestaltung ganzer Siedlungsquartiere in stilistischer Einheit, deren Zentrum ein Kirchenbau sein konnte. Die Integration der terrainbedingten Voraussetzungen in den Entwurf oder dessen Ausweitung auf Gesamtüberbauungen bildete für die

¹²⁸⁸ Erika Fischer-Lichte (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, Definition Inszenierung, 147. – Vgl. auch den Beitrag Inszenierung, verfügbar unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Inszenierung>, aufgerufen im September 2013.

Architekten gleichzeitig eine herausfordernde wie reizvolle Aufgabe, die auch die soziale Komponente massgeblich implizierte. Gerade der Kirchenbau war als öffentliche Aufgabe dazu prädestiniert, mit seinem gesamten umliegenden Bezirk sowohl eine attraktive Aussenerscheinung abzugeben als auch ein gesellschaftliches Zentrum zu bilden, das zum Verweilen einlädt und gerne besucht wird.

Das anziehende Gesamtbild, das mit einem Gebäude durch gruppierte Baukörper, ergänzende Nachbarbauten und Umgebungskulisse erstrebt wurde, war ein Kernpunkt der reformerischen Architekturästhetik. 1909 bemerkte Joseph August Lux, dass seit Ende des 19. Jh. «ein intensives Betrachten der alten Bauweise und des harmonischen Zusammenhanges dieser alten heimatlichen Baukunst mit der landschaftlichen Umwelt» eingesetzt habe, und er sah John Ruskin als Urheber dieser neuen Betrachtungsweise.¹²⁸⁹ War die Platzierung eines Bauwerks im Historismus noch vom Idealismus der Gebäudefreistellung und Achsenbezügen sowie von technischen Gesichtspunkten geleitet, weckten Ruskin und im deutschen Raum konkreter Camillo Sitte das Bewusstsein räumlicher und künstlerischer Wahrnehmung des bebauten Raumes. Neue Prämissen beeinflussten die Wahl und Gestaltung eines Bauplatzes sowie die Grundmorphologie eines Gebäudeentwurfs. Eine achsenbetonte Fronttürmkerche nach neugotischem System wirkte im reformerischen Urteil öde, stattdessen suchte man die Dynamik der malerischen Gebäudegruppierung, die sich teilweise geradezu nach einem System entwickelte. Zugleich wurde unter dem Eindruck des vorindustriellen Bauens versucht, die Gebäude mit ihrer Nahumgebung mittels ergänzender Erschliessungs- und Gartenarchitektur zu kontextualisieren und dadurch ein heimisches Gesamtbild zu inszenieren. Die Entwürfe nach 1905 sind von einem besonderen Bewusstsein geprägt, wie das Bauwerk auf seinem Bauplatz wirkt und mit seiner räumlichen Umgebung harmoniert. Perspektiven, Dispositionen und Gebäudegruppierungen, malerische Asymmetrien, Garten- und Erschliessungsarchitektur wurden ästhetisch eingesetzt und effektiv zur Schau gestellt. Ziel der guten Architekturwirkung war nicht mehr die stilgerechte Fas-

sadenrepräsentation, sondern ein malerisches Gesamtbild, und gerade der Inszenierungswillen förderte in der hügeligen Schweizer Landschaft mit ihren exponierten Bauplätzen auch eine Schlichtheit in der Architekturgestaltung, die häufig durch eine «freundliche» Farbwirkung ausgeglichen wurde.

3.1.1 Die Kritik am freistehenden Kirchenbau

Camillo Sitte und der künstlerische Städtebau

Die vielleicht wichtigste Triebfeder für ein wachsendes Bewusstsein der räumlichen Wirkung von Gebäuden war die 1889 erstmals und danach mehrfach neu aufgelegte Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* des Wiener Architekten Camillo Sitte (1843–1903). Sitte verunglimpfte darin die im Historismus aufgekommenen Städteplanungen mit ihren «rundherum herausgeschälten» Bauwerken als rein technisch-bürokratische Angelegenheit. Zielscheibe der Kritik war die typisch historistische Auffassung Reinhard Baumeisters (1833–1917), der den Städtebau in seinem 1876 publizierten Buch *Stadterweiterungen in technischer, wirtschaftlicher und polizeilicher Hinsicht* vorwiegend nach technischen und ökonomischen Gesichtspunkten untersucht hatte. Sitte dagegen berief sich auf Aristoteles' Vorstellung der zugleich «sicher und glücklich machenden» Stadtanlage und formulierte für die Ästhetik städtebaulicher Ensemblewirkungen neue Sichtweisen, die umgehend als bahnbrechend anerkannt wurden.¹²⁹⁰ Ein Hauptthema der Schrift war die Qualität des geschlossenen Platzes, der den physiologischen Eigenschaften des Auges entgegenkomme, weil dieses, «wie das Barock gut erkannte, auf das Konkave, daher Mehrfaches Überschaubare», angelegt sei. Das diskreditierte Gegenteil war somit das fürs 19. Jh. typische Strassenraster und die raumverdrängende Konvexität des «Baublocks», der mit seinem Primat des Gebäudeschmucks die urbane Raumgestaltung verdrängt habe: «Millionen fließen in die Ausgestaltung von Erkern, Türmen, Giebel, Karyatiden, aber für Kolonnaden, Torbogen wird dem Städtebauer kein Heller gegeben».¹²⁹¹ Obwohl Sitte davor warnte, für

¹²⁸⁹ Lux 1909a, 102.

¹²⁹⁰ Sitte 1889, iii, 34.

¹²⁹¹ Sitte 1889, 89, 106, 144 f., 155. Als besonders misslungene neue Gesamtanlagen bezeichnete Sitte z. B. die Münchner Ludwigstrasse oder den Wiener Rathausplatz.

neue Planungen umgekehrt vorzugehen und absichtlich «erzwungene Ungezwungenheiten» zu schaffen, so hoffte er doch insofern anregend zu wirken, dass sich der Mensch im Stadtraum bald wohler und heimischer fühlen möge.¹²⁹²

Sittes Buch löste weitere Beschäftigungen mit der räumlichen Wirkung von Architektur aus. Theodor Lipps, August Schmarsow oder Heinrich Pudor befassten sich mit Raumgefühl, Raumgestaltung und deren künstlerischem Ausdruck,¹²⁹³ und der Münchner Architekt Karl Hocheder (1854–1917) analysierte das Bedürfnis nach konkaver Raumwahrnehmung eingehend. Bereits Kinder würden ihre Spielsachen «in einer für die ruhige Betrachtung bequeme Weise [...] in einem Viertels- oder Halbkreis um sich herum» zurechtlegen, und demgemäss befürwortete er den geschlossenen Platz und die Bekämpfung des konvex erdachten Stadtbildes. Die weitgehende Umschliessung eines Platzes durch Gebäude, die «Hypäthralanlage», evozierte laut Hocheder ein Gefühl der Sicherheit und des Umfangenseins, wobei bereits ein von Gebäuden gebildeter Innenwinkel grundsätzlich behaglich wirke. Der gelungenen Platzabfolge um den Salzburger Dom oder der einstigen Einbindung des Kölner Doms durch zahlreiche Höfe, Nebenbauten und Kleinkirchen stellte er die Freilegung des Kölner Domes nach dessen Vollendung 1880 gegenüber, mit welcher der «malerische Zauber» dahin war.¹²⁹⁴ Von den Schriften Sittes und seiner Nachfolger liessen sich viele Reformarchitekten anregen, nachweislich auch Karl Moser oder Theodor Fischer, der für die Planung von Münchens Stadtteilen Giesing und Sendling Sittes Ideen einführen wollte.¹²⁹⁵ Dabei achtete er auf gewachsene Strukturen, weitete alte Feldwege zu Durchgangsstrassen aus und vermied so willkürliche Unregelmässigkeiten und malerischen Selbstzweck.¹²⁹⁶ Fischer berief sich auch auf Leon Battista Alberti, der Anfang und Ende der Stadt im Tor sah und schwärmte von sanft gebogenen Strassenlinien, Überraschungseffekten und der noch geheimnisvoll ver-

steckten Kirche im Herzen.¹²⁹⁷ Auch Paul Schultze-Naumburg brauchte in seinen *Kulturarbeiten* zum Städtebau manches aus Sittes Schrift nur noch zu «streifen» und wies im Besonderen darauf hin, wie wenig die Schönheit einer Stadt letztlich von den Werten einzelner Bauwerke abhängig war: Selbst durch eine beliebige Gruppierung der grossartigsten Gebäude der Weltarchitektur entstehe noch lange kein schönes Städtebild, denn dessen Qualitäten lagen vielmehr im Aufbau der Massen zueinander, der räumlichen Gruppierung sowie in Zielpunkten zwischen den Fluchtlinien, geschlossenen Platzwänden oder hellen Hofanlagen.¹²⁹⁸ Roland Anheisser nahm die Problematik 1907 ebenfalls auf und fragte suggestiv, weshalb man immer wieder gerne aus den geradlinigen modernen Verkehrsadern zurück in die «gemütlichen alten» Gassen der Schweizer Städte mit ihren schirmend vorspringenden Dächern gehe und weshalb man nicht die neuen Strassen wieder so baue, «dass man sich wirklich wohl darin fühlt und mit einem gewissen Glücksgefühl in ihnen wandelt».¹²⁹⁹

Die Stellung der Kirche im Stadtplan

Sitte erklärte mit vielen Beispielen, dass ursprünglich die wenigsten Stadtkirchen freistanden, sondern in weitere Gebäude eingebunden und vom Verkehrstreiben abgerückt waren. Dementsprechend verurteilte er die Forderung des Pontifikale, dass katholische Kirchen wenn möglich frei stehen sollten, damit man wie beim Weiheakt um sie herumgehen könne, was nach dem Prager Konzil 1860 wieder häufiger respektiert wurde. Auch das protestantische *Eisenacher Regulativ* (S. 32) verlangte in seiner Ergänzung von 1898 die Freistellung der Kirche, welche in der Praxis bereits etabliert war.¹³⁰⁰ Tatsächlich wurden Kirchenbauten vorwiegend in der 2. Hälfte des 19. Jh. häufig frei auf Plätze gestellt und damit zwar in den lärmenden Verkehr eingebunden, dafür aber von städtebaulichen Zusammenhängen isoliert (Abb. 286).

¹²⁹² SB 1 (1904), 1–4.

¹²⁹³ Schmarsow 1894; Pudor 1902 («Das Rauschbedürfnis im Menschen»), 13; Moravánszky 1988a, 159; Achleitner 1997, 139.

¹²⁹⁴ Hocheder 1903, 20, 25, 30, 50 ff.

¹²⁹⁵ Gurlitt 1904; Gnägi 2010, 185. – Zu Fischer vgl. Nerdinger 1988, 9, 11, 25.

¹²⁹⁶ Nerdinger 1988, 30.

¹²⁹⁷ Fischer 1901, 310 ff.

¹²⁹⁸ Schultze-Naumburg 1906, 22 f., 27.

¹²⁹⁹ Anheisser 1907, 2.

¹³⁰⁰ Gurlitt 1906, 86–89.



Abb. 286: Bad Ragaz, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf von Johann Vollmer, 1887. Kirchenbau nach neugotischem System mit Eingang unweit der Hauptstrasse, bereits auf einem weitem freien Platz erdacht und schliesslich auch errichtet. – SBZ 11 (1888), 8.

Reformer wie Theodor Fischer hoben nebst der ästhetischen auch die gesellschaftliche Problematik solcher Kirchenbauplätze hervor, auf denen «kaum ein Winkel zu finden ist, auf dem man stehen und plaudern möchte». ¹³⁰¹ Karl Hocheder beschrieb diese Malaise damit, dass zumeist «Objekte an Stelle von Bildern» geschaffen worden waren, weil man irrtümlich annahm, die Bauten müssten von allen Seiten gesehen werden können. Er führte das Problem auf die historistische Entwurfspraxis der *in natura* nie zu sehenden Idealperspektiven zurück, denen gegenüber das aus Raumvorstellungen hervorgehende Bild «aus der Konkavkonstellation» anzustreben war. ¹³⁰² Nicht überraschend wurde die Stellung der Kir-



Abb. 287: Aus Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten*, Bd. IV: *Der Städtebau*, 1906: «Ein an sich grosser Kirchenbau, der durch planlose Aufstellung in der Mitte eines Platzes um jede Wirkung kommt». – Schultze-Naumburg 1906, 137.

che im Stadtplan auch in der ersten Nummer der Zeitschrift *Städtebau* SB von 1904 behandelt, wobei Fritz Wolff vor allem die mangelnde Ruhe in der kirchlichen Nahumgebung beklagte. ¹³⁰³ Am folgenreichsten kritisierte aufgrund der weiten Verbreitung seiner *Kulturarbeiten* wohl Paul Schultze-Naumburg die Freistellung der Kirche (Abb. 287), ¹³⁰⁴ und der Architekt und Stadtplaner Theodor Goecke (1850–1919) fasste die Thematik 1907

¹³⁰¹ Fischer 1901, 310 ff.

¹³⁰² Hocheder 1902, 56.

¹³⁰³ Wolff 1904, 23 f.

¹³⁰⁴ Schultze-Naumburg 1906, 137.

in vier Merkpunkten zusammen, die wie ein Programm für künftige Kirchenbauten anmuten:

«1. Die grundsätzliche Forderung der Freistellung lässt sich weder historisch noch ästhetisch begründen. Die Freistellung ist gerechtfertigt, wenn das Gotteshaus den Kirchplatz völlig beherrscht. [...] – 2. Die Masse des Kirchengebäudes ist besonders in Grossstädten durch Angliederung von Pfarr- und Gemeindehaus zu vergrössern, der Aufbau durch Heraushebung aus dem Platzgrunde zu steigern. – 3. Unter Umständen ist aus praktischen und ästhetischen Gründen die Anlehnung der Kirche an die Platz- und Strassenwandungen zu empfehlen. Diese Art der Aufstellung ist nicht veraltet, sondern den modernen Bedürfnissen durchaus entsprechend, weil sich dadurch die Baukosten vermindern lassen, ohne der Würde des Gotteshauses etwas zu vergeben. – 4. Im Bebauungsplane sind von vornherein besondere Kirchplätze vorzusehen – die Kirche soll nicht mitten im Verkehre stehen, aber doch in der Nähe der Hauptstrassenzüge – in würdiger Ruhe. An der Orientierung festzuhalten scheint für das Stadtbild erwünscht.»¹³⁰⁵

Der ästhetische Vorzug der städtebaulich eingebundenen Kirchenbauten wurde für katholische Kirchen mit Beispielen aus der Vergangenheit gerechtfertigt (Rom, deutsches Mittelalter, Jesuitenkirchen),¹³⁰⁶ im evangelischen vor allem mit dem Hinweis auf Sulze und den Gruppenbau (S. 33).¹³⁰⁷ Nach M. Escherich zeugten die freistehenden Kirchenbauten des Historismus von jener Zeit, «in der weltliche und geistliche Interessen denkbar weit auseinandergingen» und die auch im Wohnhausbau zur Epoche der «Heimatlosigkeit und Ungemütlichkeit in den Familien» geworden war. Die bessere architektonische Verankerung der Kirche in ihrem Stadtteilgebilde konnte Abhilfe für diesen gesellschaftlichen und ästhetischen Missstand schaffen, und wie im nordamerikanischen Gruppenbau sollte die Kirche in den umgebenden Profanbauten dominierendes «Glied eines grösseren baulichen Organismus» sein, was auch die Auffindung neuer

Formen und Motive begünstigte (Abb. 4). Escherich kombinierte also die städtebaulichen, gesellschaftlichen Bedürfnisse auch mit einer Propaganda für einen modernen Kirchenstil und verwies dabei auf einen Entwurf des Karlsruher Architekten Alfred Runge vom Dezember 1903.¹³⁰⁸ In der Schweiz erläuterte der Zürcher Architekt Gottfried Schindler Sittes Ideen und empfahl mit Verweisen auf die Münsterkirchen in Basel und Zürich ebenfalls, die Kirchen in enger Verbindung mit ihrer Umgebung zu entwerfen.¹³⁰⁹ Cornelius Gurlitt propagierte zudem den ummauerten Kirchhof, das Aufstellen von Bäumen, Brunnen, Arkadengängen sowie bei katholischen Kirchen die Accessoires von Kreuzfixen, Kapellen, Stationen und Heiligenstatuen, um die Sakralbauten in einen Dialog mit ihrer Umgebung zu setzen.¹³¹⁰ Diese Verankerung der Kirche in ihrer Nahumgebung setzte sich im reformerischen Diskurs nach der Jahrhundertwende zunehmend durch. Ein Satz, wie er noch 1896 im Wettbewerbsprogramm für St. Jakob in Zürich zu lesen war – «Auf die umliegenden Gebäude muss keine Rücksicht genommen werden»¹³¹¹ –, wäre nach 1900 kaum mehr denkbar gewesen.

Auch die Stellung der Kirche im Stadtgrundriss wurde zum Diskussionsgegenstand. Noch im späten 19. Jh. entstanden auch in der Schweiz diverse Kirchen mitten im Strassengeviert oder isoliert auf einer grösseren, geplanten Freifläche in teilweise dichter Frontstellung zur Strasse. Nach 1885 waren dies beispielsweise in Basel die Matthäuskirche und St. Joseph, die Johanneskirche in Zürich, die ref. Kirche Zug, St. Martin in Olten oder in den Landgemeinden die kath. Kirche Bazenhaid SG oder die ref. Kirchen Bad Ragaz, Erlenbach ZH oder Amriswil TG. Die teilweise hügelige Topografie in der Schweiz erleichterte eine wirkungsvolle und zugleich von der Strasse abgehobene Positionierung der Kirche, und Friedrich Bluntschli lobte die sorgfältige Suche und Inkaufnahme höherer Kosten für hoch und frei gelegene Kirchenbauplätze im Raum Zürich bereits für historistische

¹³⁰⁵ Nach Theodor Goecke in: SB 4 (1907), 21.

¹³⁰⁶ Vogel 1904a, 71.

¹³⁰⁷ Fritsch 1893, 336–339.

¹³⁰⁸ Escherich 1904, 265.

¹³⁰⁹ Schindler 1905, 104.

¹³¹⁰ Gurlitt 1906, 89.

¹³¹¹ Ews Zürich-Aussersihl 1901 (Bauprogramm für St. Jakob, Dezember 1896, Mitverfasser waren Friedrich Bluntschli, Stadtbaumeister Geiser und Architekt H. Segesser-Crivelli).



Abb. 288: Basel, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1898–1901). – Autor, 2020.



Abb. 289: München, Erlöserkirche. Früher Entwurf Theodor Fischers mit anderen Architekturformen als im ausgeführten Bau, jedoch bereits mit dem städtebaulich inszenierten Bild der Baugruppe mit hofbildendem Mäuerchen. – Koch 1903, 19.

Kirchen wie Unterstrass.¹³¹² Auch für die Pauluskirche im Berner Länggassquartier, letztlich auf sehr ebenem Terrain im Strassengeviert erbaut, hätte man zunächst einen erhöhten Bauplatz (Donnerbühlgut) bevorzugt, der jedoch bereits vergeben war.¹³¹³

Dass die malerische Inszenierung einer Kirche auf flachem Terrain erst wieder erlernt werden musste, veranschaulicht der Vergleich von Curjel & Mosers Basler Pauluskirche und Theodor Fischers Münchner Erlöserkirche, die beide um 1897 geplant und auf einen Bauplatz in der Weggabelung eines langen geradlinigen Boulevards der historistischen Stadtplanung zu stehen kamen. Der Zentralbau der Basler Pauluskirche, obwohl insge-



Abb. 290: Augsburg, St. Ulrich und Afra mit Vorbauten als Beispiel der von Karl Hocheder bezeichneten «amphitheatralischen Aufstellung», die auch Fischers Erlöserkirche zugrundeliegt. – Hocheder 1903, 15.

samt als fortschrittlicher Bau gefeiert, verkörpert hier eher noch den vorreformierten Umgang mit dem Grundstück, der für den Monumentalismus ebenso prädestiniert war: Die geradlinige Verkehrsachse vom Bahnhof zur Kirche förderte nach historistischer Vorstellung dominante Zentralbauten und Symmetrie, und nur 3 von 56 Wettbewerbsentwürfen sahen eine asymmetrische Turmstellung vor. Curjel & Moser legten zwar Wert darauf, dass der isoliert zwischen den Strassen aufragende Bau mit hübschen Gartenanlagen, Treppenaufgängen und Brüstungen umgeben wurde, aber aufgrund fehlender gebauter Nahumgebung oder Staffagen wie Mäuerchen fehlt der Kirche der sammelnde, abschirmende Aussenraum ebenso wie eine gedeckte Vorhalle. In erster Linie steht hier auf einer grosszügigen Verkehrsinsel ein heroisches Monument, das den Aussenraum einnimmt und keinen Zusätzlichen schafft – was für den Ursprungszustand noch weit mehr zutraf als heute, da die umgebenden Bäume mittlerweile hochgewachsen und dichter sind (Abb. 288).¹³¹⁴ Theodor Fischer dagegen inszenierte mit seiner Erlöserkirche in München-Schwabing an städtebaulich vergleichbarer Lage einen richtigen Kirchenbezirk, wie er es bereits im ersten bekannten Schaubild festhielt (Abb. 289). Er suchte die Breitenwirkung und stellte den Kirchenbau quer zur Weggabelung,

¹³¹² Bluntschli 1905, 274.

¹³¹³ Kga Bern, Lgk.

¹³¹⁴ Bernoulli-Siegfried 1899, 247 ff.; SBZ 40 (1902), 1.



Abb. 291, 292: Zürich, St. Josef (Curjel & Moser, 1912–14). Der Hauptstrasse zugewandt inszeniert sich der Bau mit dem exponierten Turm und Chor, während sich die Eingangsseite mit der schützenden Vorhalle, Freitreppe und Vorplätzchen der ruhigen, parallelen Nebenstrasse zuwendet. – Autor, 2020.

das durchgehende Mäuerchen entlang der Seitenfassade der Kirche bildet einen abschirmenden Aussenraum unmittelbar vor der Kirche, die Vielzahl an Vor- und Anbauten und das traufseitige Hauptportal wirken schützend, einladend und abholend. Die Anlage scheint älter als die umliegenden Strassensysteme zu sein, nutzt deren Vorteile und überwindet deren Nachteile, so dass die Architekturkritik über die städtebauliche Wirkung voll des Lobes war.¹³¹⁵ Die unterschiedliche Wirkung der beiden Beispiele ist bereits in der Planungsphase erkennbar: Während Fischers erste Entwürfe die Kirche bereits in Diagonalspektiven und im räumlichen Zusammenhang darstellten, kennt man von der Basler Pauluskirche – obwohl Curjel & Moser ihre Bauwerke nach 1900 ebenfalls sehr bewusst räumlich kontextualisierten – nur historismustypische Risse und Schnitte. Wurde in Basel noch ein dominanter, ‹raumverdrängender› Monumentalbau errichtet, inszenierte Fischer in München bereits eine ‹raumbildende› Kirchenanlage, die sich von jeglicher Aufplusterung zurückhält und in ihrer Nahumgebung aufgehen will (Abb. 436, 495).

Die Anlage der Münchner Erlöserkirche lag auch dem Idealbild der Baumassenwirkung zugrunde, wie sie um 1903 Karl Hocheder theoretisierte. Er bezeichnete die

dem Auge angenehmste Konstellation als ‹amphitheatralische Aufstellung› und meinte damit eine sich nach dem Hintergrund erhöhende Aufstellung der Baukörper, welche dadurch jeweils ihre wesentlichen Teile zur Geltung bringen. Bei Ortschaften an Bergabhängen erfüllt sich diese Anforderung von selbst. Für den Städtebau und insbesondere für die ideale Wirkung von einem Platz aus illustrierte Hocheder das Prinzip mit der Augsburger Kirche St. Ulrich und Afra, der die Anlage der Erlöserkirche sehr nahesteht: Die einzelnen Gebäudevolumen erscheinen in der Ansicht von Norden durch die Vorlagerung kleiner Bauwerke und den dahinter aufragenden Schiffs- und Turmbau wie gestaffelt, so dass die Grössenwirkung der Hauptbauteile erhöht wird (Abb. 290).¹³¹⁶ Das Prinzip zeitigte Wirkung. Mehrere Zeitschriften publizierten die Münchner Erlöserkirche, kurz darauf auch Otto Spalding und Alfred Grenanders lutherische Kirche im brandenburgischen Guben, wo die Inszenierung eines Bildes mit stark gruppierten Baukörpern und die soziale Idee des mit Sitzgelegenheit und Brunnen ergänzten Umfassungsmäuerchens kongenial umgesetzt wurden.¹³¹⁷ Auch Lars Israel Walmans Engelbrektskyrkan in Stockholm (vollendet 1914) ist, durch eine natürliche felsige Anhöhe noch emporgehoben, im Baumassenaufbau und in

¹³¹⁵ Langenberger 1903, 58.

¹³¹⁶ Hocheder 1903, 17 f.

¹³¹⁷ Die Kirche Guben wurde in mehreren Zeitschriften besprochen, vgl. BAW 7 (1904), 56–59.

städtebaulicher Situation kaum zufällig mit der Münchener Erlöserkirche verwandt.

Auch in der Schweiz wird die Abkehr von der idealistischen Frontstellung zur Strasse seit 1900 zunehmend spürbar. Lagen die Bauplätze auf flachem urbanem Terrain, so wurde durch Zurücksetzung oder podestartige Anhebung zumindest die Unmittelbarkeit zur Strasse abgeschwächt. Hervorragend illustriert diesen Wandel Curjel & Mosers Kirche St. Josef in Zürich, die, 1911–14 auf einem Bauplatz als Längsbau quer zur lärmigen Hauptachse der Limmatstrasse erstellt, noch vor 1900 höchstwahrscheinlich als typische Frontturmkirche mit dem Eingang zur Strasse erstellt worden wäre. Die neuen städtebaulichen Überlegungen setzten den ausgeführten Bau jedoch von der Strasse ab und wandten die Fassade auf der Gegenseite der ruhigeren Parallelstrasse zu – umso stärker wird zur Hauptstrasse hin der Glockenturm neben der Chorflanke als Abholzeichen inszeniert (Abb. 291, 292).

3.1.2 Die gruppierte Wirkung

Die Entdeckung des «picturesque»

Die Bedeutung des «Malerischen» in der Architektur war bereits während der Jahrhundertwende diffus und die Begriffsbenutzung beinahe inflationär. Einig war man sich ungefähr darin, dass vorwiegend ein unidealistisches, meist asymmetrisch angeordnetes Bauwerk im bildlichen Kontext mit seiner Umgebung als malerisch galt. Die englische Architekturhistoriografie des 19. Jh., die oft eher psychologisierend als technisch oder formanalytisch argumentierte, unterschied das «classical» der regelhaften, italienisch-klassischen Villa und das «picturesque» der landschaftskontextualisierten, ausdrucksvollen englischen Cottage.¹³¹⁸ Das für die Baukunst entscheidende Verständnis des englischen «picturesque» geht auf die englische Landschaftsgärtnerei des späten 18. Jahrhunderts zurück. Uvedale Price bezeichnete bereits 1794 die Eigenschaften des Malerischen als «roughness, sudden variation, irregularity», womit auch eine gewisse Emoti-

onsgeladenheit gegenüber der klassischen «Schönheit» angesprochen wird.¹³¹⁹

Nachdem die Symmetrie in der Baukunst während Jahrhunderten zu den ästhetischen Idealen gehört hatte, wurde das scheinbar Unfertige oder Wachsende des Asymmetrischen vor allem in der englischen Architektur sowohl als ästhetisches Element als auch logische Form einer betont zweckmässigen Anlage zum Idealentwurf sublimeriert. Die asymmetrische Planung war bereits in einfachen Cottages um 1800 präsent und durch Pugins Bekenntnis gefördert, weil er das Malerische im Besonderen auch aus der «utility» und der Funktionalität gewonnen wissen wollte.¹³²⁰ Pugins ländliche Pfarrkirchen verkörpern insbesondere die ästhetische Vorstellung, ebenso sein Beitrag an Charles Barrys Entwurf für die *Houses of Parliament* in London, der trotz der repräsentativen Bauaufgabe in der Makrostruktur auf die konsequente Achsensymmetrie verzichtete und mit den differenzierten Türmen markante malerische Akzente setzte. Den funktionalen malerischen Prinzipien schlossen sich die Väter des Domestic Revival wie Shaw, Webb und Nesfield an. Hermann Muthesius begrüßte diese reformerische Wohnhausbewegung, weil sie durch den funktionalen Aufbau die klassizistischen Ideale verdrängte, «die gerade im Hausbau von verhängnisvollem Einflusse geworden waren, indem sie die strengen Symmetrie-Anforderungen der italienischen Kunst auf einen Gebäudetypus verpflanzt hatten, dessen Charakter eine freie Grundrissentwicklung zur Bedingung hat».¹³²¹

Im deutschen Raum wurde die asymmetrische Kirchenanlage bereits Mitte des 19. Jh. von Friedrich August Stüler und G. G. Ungewitter empfohlen.¹³²² In der Praxis häufte sie sich allerdings erst ab etwa 1870,¹³²³ möglicherweise mit ausgelöst durch das englische Vorbild und die architektonischen Freiheiten der deutschen Neurenaissance. Heinrich Wölfflin thematisierte die neue Vorliebe für Asymmetrie 1886: Bereits für die Deutschen des Mittelalters und der Renaissance sollte primär jeder Baukörper für sich wirken, und «ein eigentümliches Bedürfnis drängt unsere Zeit auch in ihrer häuslich-dekorativen Kunst zum Asymmetrischen». Die Einfalt des stabilen Gleichgewichts

¹³¹⁸ Zu nennen sind John Ruskin und Robert Kerrs Werk *The Gentleman's House* von 1864, vgl. Stalder 2008, 57 ff.

¹³¹⁹ Ákos Moravánszky, *Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen*, Typoskript o. J.

¹³²⁰ Meyer 1973, 66.

¹³²¹ Muthesius 1905a, VIII/IX.

¹³²² Meyer 1973, 155.

¹³²³ Schuchard 1979, 67.



Abb. 293: Great Coxwell Barn (Gloucestershire), historische Scheune. – Breuer 1998, 201.



Abb. 294: Wellesborough, Entwurf zu einer Dorfschule von J. Clark, Mitte 19. Jahrhundert. – Muthesius 1974, 58.

sei langweilig geworden, man suche Bewegung und Aufregung, ähnlich dem modernen Verlangen nach dem Hochgebirge und deren mächtigen Massen ohne Regel und Gesetz, dementsprechend würden auch kleinere Unregelmässigkeiten «das Heitere ländlicher Anlagen noch erhöhen».¹³²⁴ Wölfflin sprach hier geradezu prophetisch über eine Entwurfshaltung, die zahlreichen reformerischen Gebäuden anzusehen ist, nämlich eine Neigung zu statischem Ungleichgewicht, das aber trotz Asymmetrien eine übersichtliche Regelmässigkeit verkörpert und nicht verzettelt wirkt, letztlich das Malerische, aber mit System und übersichtlicher Baukörperkomposition.

Das malerische System

Zahlreiche Gebäude der Reformarchitektur wurden als asymmetrische Anlagen komponiert. Dabei folgte die Disponierung der Baukörper häufig einem System, das sich aus einem dominierenden Längsbaukörper und einem kürzeren Quertrakt zusammensetzt, mithin auf einem L- oder T-förmigen Grundrisskern aufbaut. So entsteht im Aussenraum bereits ein zweiseitig umfriedeter Platz, der hofbildend wirkt und dadurch Geborgenheit vermittelt. Tritt ein Turm als Vertikaldominante hinzu, befindet er sich häufig im Bereich der Schnittstelle von Längs- und Quertrakt. Auf diese Weise ballen sich die Gebäudeerstreckungen aller drei Achsen in einem Kernpunkt, gleichzeitig scheiden die Horizontalbaukörper einen Spickel aus, von dem man das Gebäude bei Idealbetrachtung in «konkaver» Gruppierung wahrnimmt und sämtliche Teile überblickt. Ein einzelnes Gebäude entspricht in diesem Fall den von Sitte und seinen Nachfolgern verfolgten Qualitäten der angenehmen Gebäudebetrachtung (S. 258). Die Absicht zu diesem *malerischen System* findet ihre Ursprünge in England, wo sie sich aus einem traditionellen System ableiten lässt: Sowohl steinerne als auch hölzerne Bauernhausbauten und ebenso die primitiven Kirchenbauten waren häufig als longitudinale Anlagen mit einseitigen Quergiebeln, den «Crosswings» angelegt. William Morris soll eine schlichte alte Scheune nach diesem Schema (Abb. 293) «unnahbar» in ihrer Würde und doch so schön und künstlerisch wie eine Kathedrale gefunden haben, und er glaubte, dass solche Bauten auch für neue öffentliche Bauten vorbildlich sein können.¹³²⁵ Bereits eine Vielzahl der Entwürfe von Peter Frederick Robinsons Katalogwerk *Rural Architecture* (1828) für kleine Land- und Pfortnerhäuser folgt diesem System,¹³²⁶ das in den Folgejahrzehnten auch in cottage-artigen Entwürfen zu Häusern, Schul- und Kirchenbauten aufgenommen wurde (Abb. 294).¹³²⁷ Die ansatzweise Nachfolge auf dem Kontinent geschah früh, und der Architekt Alexis de Châteauneuf plante nach englischem Vorbild in diesem Sinne bereits Mitte 19. Jh. das Haus Hess in Hamburg.¹³²⁸

¹³²⁴ Wölfflin 1886, 33 ff.

¹³²⁵ Breuer 1998, 201; Brunskill 1981, 16 f.

¹³²⁶ Robinson 1828.

¹³²⁷ Germann 1972, 122; Abbildungen bei Muthesius 1974, 57 f. Der Autor äussert sich dazu allerdings nicht spezifischer.

¹³²⁸ Muthesius 1974, 72.

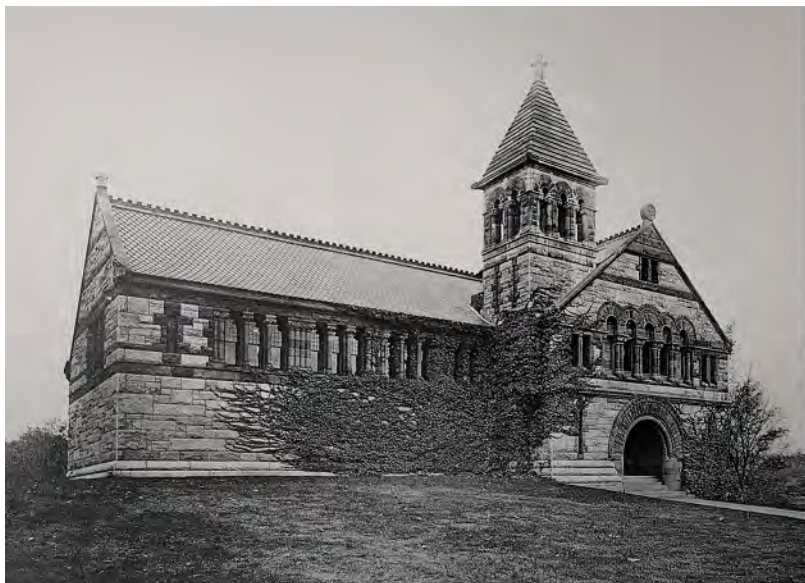


Abb. 295, 296: Links: North Easton (MA), Kleinbibliothek (Henry H. Richardson, 1877) als eines von mehreren Beispielen dieser Baugattung, die das malerische System mit Quertrakt und eingestelltem Turm konzis verkörpern. – Rechts: Stuttgart, Villa Humboldtstrasse 16 (Eisenlohr & Weigele) als typisches Beispiel eines malerischen, aber noch vom formenreichen Historismus durchdrungenen Bauwerks ohne spürbare systematische Grundlage. – Hinckeldeyn 1897, T. 125. | W. Kick, Einfache Neubauten 1896, Serie 1, Heft 6.

Der «Cross-wing» befindet sich entweder am Ende oder anderswie aussermittig zum Längstrakt, so dass der Makrostruktur der Gebäude immer eine Dynamik innewohnt. Eine besonders wirkungsvolle Monumentalisierung dieses Systems vermittelte u. a. Henry H. Richardson, der laut F. R. Vogel nichts weniger als ein «Schöpfer neuer Grundrisslösungen und einer neuartigen Entwicklung des Baus aus denselben heraus» war, der «gänzlich neue Bautypen geschaffen» habe.¹³²⁹ Zweifellos meinte Vogel hier Richardsons zahlreiche Kleinbibliotheken, die tatsächlich allesamt dem genannten Schema folgen, wobei jeweils der Querflügel als Eingang fungiert und mit einem turmartigen Akzent in der Innenecke ausgezeichnet wird (Abb. 295). Diese für die Mittelschichten entworfenen «Free Public Libraries» wurden als Pioniertaten gewürdigt und sollten nach Vogel auf deutschem Gebiet gerade aufgrund ihrer Anlage besonders gefördert werden.¹³³⁰ Das beschriebene Schema war ein Konzentrat reformerischer städtebaulicher Qualitäten, wirkte platz- und raumbildend, respektierte mehrere Richtungen, bildete Zentren und Fronten aus und konnte gleichzeitig entlang eines Strassenverlaufs funktionieren, ohne dass

seine Kompaktheit verlorengeht. Die Teile sind ineinander geschachtelt, wachsen sozusagen auseinander heraus, unterstreichen so den einheitlichen Bagedanken und negieren jeglichen additiven oder verzettelten Entwurfsgedanken. Das System entspricht auch der Architekturästhetik Ruskins, der betonte, das Bauwerk müsse in einem Stück überschaubar sein, um seine Grösse zu zeigen.¹³³¹ Diese «systematische» Kompaktheit steht in einem geläuterten Gegensatz zu den formenvielfältigen und unübersichtlich angeordneten Gebäudegruppierungen, die im deutschen Raum während der Jahrhundertwende entstanden und mit heftigen Unregelmässigkeiten sowie einer Anhäufung von Versätzen und Konstruktionsvariationen so unruhig wie unentschieden wirkten (Abb. 296).

Das malerische System, in dem sich Zweckmässigkeit, Übersichtlichkeit, Fernwirkung und städtebauliche Anpassung gut verbinden liessen, blieb nicht ohne Wirkung auf die kontinentale Reformarchitektur. Wenn es sich auch nicht um ein abgeschlossenes Konstrukt handelt, dem eine Anlage entweder entspricht oder nicht, so gleichen sich doch auffällig viele Baumassengruppierungen darin, dass sie eine L- oder T-förmige Anlage mit einem turmartigen

1329 Vogel 1905, 21.

1330 Vogel 1899a, 186 ff.

1331 Ruskin 1900, 136.



Abb. 297: Berlin, Warenhaus Wertheim, Seite Vossstrasse (Alfred Messel, 1904). – BM 4 (1906), Taf.

Vertikalakzent an einem Eck- oder Angelpunkt verbinden – letztlich auch ein funktional praktisches System, da der Turm ohnehin auch eine Treppe in sich aufnahm, die im Angelpunkt einer entsprechenden Anlage die bequemste Erschliessung gewährte. Alfred Messel setzte das Kompositionsprinzip mit der Erweiterungsanlage des Warenhauses Wertheim 1903–05 entlang der Vossstrasse massiv vergrößert und wirkungsvoll um (Abb. 297). Dasselbe Schema lag, vermutlich direkt von Messels Warenhausbau inspiriert, später Curjel & Mosers Baukörpergruppierung für den Universitätsbau in Zürich zugrunde (Abb. 230), während das Zürcher Kunsthaus (Abb. 260) mit seiner rhythmisierten Längsfassade am Heimplatz und dem massigen Kopfbau trotz Reminiszenzen an die griechische Antike letztlich besonders mit Richardsons Kleinbibliotheken vergleichbar ist.¹³³² Auch für reformerische Schulhäuser wurde das System gern adaptiert. Zu nennen ist schliesslich der reformerische grossstädtische Mietshausbau, der sowohl praktisch als auch theoretisch vorwiegend vom Berliner Architekten Albert Gessner (1868–1953) ausging.¹³³³ Gessner, der mit seinen Mietshauszeilen in Charlottenburg wirkungsreich einen urbanen Heimatstil vorlebte, adaptierte für die zuvor meist monotonen Strassenfronten häufig das malerische System, indem die traufständigen, weit herabgezogenen Dächer durch singuläre, auffällig inszenierte Quergiebel kontrapunktiert wurden (Abb. 380).

Ohne es so zu nennen, griffen mehrere Architekturtheoretiker die Ästhetik des malerischen Systems auf. Hermann Pfeifer begrüßte in seinem Aufsatz «Stimmungswerte in Dachformen» wirkungsvolle Dachgliederungen durch «Richtungskontraste von grossen Hauptfirstrinien und kleinen Querfirstrinien», denn die Firstrinien fallen dann perspektivisch «zu einem wohltuenden Kontrast» zusammen.¹³³⁴ Karl Hocheder, der sich stark mit Architekturwahrnehmung befasste, erklärte ausführlich, weshalb das konkav wirkende malerische System besonderen Gefallen auslöst und betonte das Nebeneinander von Linienkontrasten (Silhouette), Richtungskontrasten (lagernde gegenüber aufrechten Teilen oder Wechsel von Firstrichtungen) sowie Licht- und Schattenkontrasten an den Flächen. Die drei erwähnten Richtungskomponenten des malerischen Systems bilden für das «wohlgefällige Bild» wichtige Grundlagen und kommen durch die diagonal gerichtete Idealperspektive gebührend zur Wirkung.¹³³⁵

Die ästhetische Grundidee des malerischen Systems wirkte auch auf reformerische Kirchenbauten, die, sei es mit oder ohne Erweiterungsbauten, ohnehin bevorzugt als asymmetrische Baukörpergruppierungen entworfen wurden. Otto March liess bereits im ZBB 1896 zwei malerische Landkirchenerweiterungen des Strassburger Münsterbaumeisters Ludwig Arntz abbilden,¹³³⁶ die auch

¹³³² Zur Antikenrezeption vgl. Jehle-Schulte Strathaus 1999, 67.

¹³³³ Für eine Übersicht vgl. Posener 1979, 319–357.

¹³³⁴ Pfeifer 1905.

¹³³⁵ Hocheder 1903 (Vortrag «Baukunst und Bildwirkung», gehalten in München am 17.2.1903, 1906 auch separat publiziert), 2f., 10f.

¹³³⁶ March 1896, 283.

an Marchs Interesse an den anglo-amerikanischen Freikirchen und Gruppenbauten erinnern, welche ihrerseits nicht nur etliche Richardsonsche Charakteristika illustrierten, sondern mit ihren Anbauten häufig den Richtungskontrasten und der Kompaktheit des malerischen Systems entsprachen. Aber auch die reformerischen Entwürfe für freistehende Kirchenbauten verfolgten ähnliche Ziele. Vielfach entstanden Kompositionen aus mehreren Gebäudekompartimenten, vorzugsweise gewinkelte Anlagen mit kirchlichem Hauptraum und einem Nebenraum für Emporen oder Konfirmandensaal in Form eines Quertrakts. Auch Quereingänge mit separatem Dächlein waren nicht selten, die Türme wurden trotz exponierter Flankenstellung dem Schiff häufig nicht additiv angegliedert, sondern stärker dem Kirchengrundriss einverleibt, so dass sie gleichsam aus dem Gesamtbau herauswuchsen und dessen Kompaktheit wahrten.

In der Schweiz setzte die Mode des malerischen Systems im Kirchenbau etwa um 1904 ein. Curjel & Mosers Entwurf für die ref. Kirche Zug (Abb. 26) wurde zwar nicht realisiert, prägte aber entscheidend die Disposition der Kirche Wallisellen (Abb. 298), weil deren Architekten Bischoff & Weidelis damals noch Mitarbeiter bei Curjel & Moser waren und den Zuger Entwurf kannten und als Vorlage benutzten. Dem Degersheimer Pfarrer Hans Bader wurde 1904 das Zuger Projekt vorgelegt, und er legte es seinem ermunternden Schreiben an den Walliseller Pfarrer bei, «damit Sie ein Muster haben, wie Moser arbeitet, durchaus selbständig [...] ein charakteristisches Ganzes schaffend» (S. 13).¹³³⁷ So ergab sich das kompakt gruppierte System eines Saalkirchenbaus mit Quergiebel und einem von der Eingangsfront etwas zurückgesetzten Turm. In Reinach-Menziken setzte Paul Siegwart 1908 durch den L-förmigen Verbund von Kirche und Pfarrhaus mit dem Turm im Angelpunkt fast in Reinkultur das malerische System um, das trotz eines abenteuerlichen Umbaus der Kirche bis heute erfahrbar ist.¹³³⁸ Noch stärker wirkt das System durch einen eigenen Vorhallenflügel an der ref. Kirche Appenzell (Abb. 507). Auch Pflughard & Haefeli kamen mit ihrem Wettbewerbsentwurf für die ref. Kirche in Flawil 1908 dem System besonders nahe (Abb. 299). Ihre Kirchen-

bauten in Romanshorn und Zürich-Oberstrass sind ebenfalls von Quertrakten und zurückgesetzten Türmen in Angelpunkten bestimmt (Abb. 300, 259), und Karl Indermühle fand das Vorbild zur Anlage der Kirche Niederscherli unverkennbar in Theodor Fischers Kirchenplanung an der Danneckerstrasse in Stuttgart, die ebenfalls dem malerischen System entspricht (Abb. 178).

Mehrere Dorfkirchen kommen dem System prinzipiell nahe, etwa Rittmeyer & Furrers Kirche Brütten, Indermühles Kapelle des Berner Inselspitals und Heinrich Meili-Wapfs Kirche in Sursee. Selbst an den quertraktlosen Kirchen Degersheim und Spiez äussert sich das ästhetische Bedürfnis für den Quergiebel in ausgestalteten Vorhallen zu Seiteneingängen, und in beiden Fällen ist der Flankenturm stark an das Kirchenschiff herangerückt. Diese stets enge Verschachtelung der Baukörper folgte dem architekturpsychologischen Ziel, das Pflughard & Haefeli konkret für Zürich-Oberstrass als «trauliches Zusammenwirken» der Baukörper beschrieben, die durch ein eng anschliessendes Pfarrhaus oder weitere Nebenräume in der Wirkung noch gesteigert werden konnte.¹³³⁹ Diese soziale Attitüde liess sich auch in wesentlich bescheideneren Bauprojekten anstreben: In den kleinen Diasporakirchen in Frick, Mellingen oder Wollerau fungieren bereits die Türme im ästhetischen Sinn wie malerisch eingesetzte Nebentrakte, und im kompakten Ineinandergreifen der Bauvolumen wirkt hier das «trauliche Zusammenwirken» besonders augenfällig (Abb. 301, 386, 298 u. a.). Eine ähnlich ästhetische Funktion haben die – statisch völlig unnötigen – geböschten Pfeiler an den Schiffsmauern in Frick oder an der Kapelle Grimmelalp, indem sie den einfachen kleinen Gebäuden dennoch effektvolle Richtungs- und Schattenkontraste und so eine Wirkung von Ausdehnung, Breite und Solidität verleihen (Abb. 301).

Die baugruppenhafte Wirkung entschärfte mitunter auch das Problem, dass neue Kirchen bisweilen etwas abseits der Siedlung auf Freiflächen erstellt werden mussten. In Wallisellen etwa, wo man trotz des ästhetischen Nachteils einen vom damaligen Dorfkern abgelegenen Bauplatz wählte, kompensierte man den fehlenden Dorfplatz, indem der Grundriss der Kirche «nach aussen in

¹³³⁷ Kga Wallisellen, Schreiben Pfr. Bader an Pfr. Weiss vom 28. 1. 1904.

¹³³⁸ SBZ 51 (1908), 239 ff.

¹³³⁹ Kga Oberstrass, Bericht Pflughard & Haefeli für Herrn Bucher 23. 8. 1909. – Zu vergleichbaren Charakterisierungen bei den Gruppenbauten Otto Marchs vgl. Stalling 1974, 34.



Abb. 298, 299, 300: Links: Wallisellen, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1907–08). – Mitte: Flawil, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Pflughard & Haefeli, 1908. – Rechts: Romanshorn, ref. Kirche (Pflughard & Haefeli, 1906–11). – Autor, 2020. | Kga Flawil. | Kga Romanshorn.



Abb. 301: Frick, ref. Kirche (E. Vischer & Söhne, 1910). – SBZ 57 (1911), T. 66.

einer *malerischen Baugruppe* zum Ausdruck gebracht» wurde, die sich zum danebenliegenden Friedhof hin mit einer reizvollen Baugruppe aus Emporentreppenhaus und Brunnen an der Kirchenmauer äusserte (Abb. 199). Hier wird besonders offenkundig, wie sehr man bestrebt war, die fehlenden Vorzüge des an sich gemütlicheren

Dorfplatzes wettzumachen und sich durch die malerische Anlage mit ihrer mehrseitigen Fassadenwirkung auch eine gesellschaftliche Attraktivität des Ortes erhoffte.¹³⁴⁰ Ein ähnliches Vorgehen ist an der Kirche Biberist-Gerlafingen zu beobachten, die ebenfalls (und im Vergleich zu Wallisellen bis heute) abseits der Dorfbebauung steht. Wie bevorzugt man den Begriff der «Baugruppe» selbst für Kirchen ohne funktionserweiternde Nebenbauten gebrauchte, bescheinigt bereits der Bericht zur freistehenden Kirche in Trimbach (Abb. 336), deren Turm sich «mit dem Giebel des Langhauses zu einer reizvollen Gruppe» verbindet, welche auch durch die Vorhalle «zusammengehalten wird».¹³⁴¹ Weil für kleine Längskirchenbauten stets der Ausdruck einer mageren Erscheinung zu vermeiden war, fand die fassadenverbreitende Flankenturmstellung, wie sie auch Ruskin propagierte, grossen Anklang.¹³⁴² Vorbild für Trimbach war hierin wohl die Kirche Röthenbach, für welche der Architekt Karl Indermühle die ästhetischen Vorteile der verhältnismässig grossen, hohen und breiten «Wirkung» der Fassade trotz kleiner Dimensionen hervorhob (Abb. 196).¹³⁴³ Auch Oskar Hossfeld empfahl, durch eine Flächenverbindung die

¹³⁴⁰ Preconi 1909, 143 f. – Zur Bauplatzwahl vgl. Walter 2016, 329 f.

¹³⁴¹ Baer 1909, 193 f. – Der Grundriss der Kirche wurde samt seinen Umgebungsarbeiten und Zugängen abgebildet.

¹³⁴² Ruskin 1900, 132–139.

¹³⁴³ Kga Röthenbach, Brief Indermühle an Pfarrer vom 16.9.1903.



Abb. 302: Boston, Brattle Square Church (Henry H. Richardson, 1872). Der Flankenturm wirkt trotz dem Verbund mit dem Kirchenbau nahezu freistehend und kommt dadurch auch im engmaschigen Strassenraster zur Geltung. Er wurde bereits in der nordamerikanischen Architektur der folgenden Jahrzehnte häufig nachgeahmt. – Autor, 2007.

Flucht des Eingangsgiebels mit dem Turm zu verbinden, um den Kirchenbau trotz geringer Breitenabmessungen «vor kleinlicher Wirkung» zu schützen.¹³⁴⁴ Man wollte, wie es für die Kirche Mellingen bezeugt ist, selbst bei geringen Finanzmitteln generell «etwas Eigenartiges und Charaktervolles» haben, das «bei aller Einfachheit doch nicht gering aussieht».¹³⁴⁵ Gezwungenermassen kleine Dimensionen wurden so durch Fassadenmonumentalisierung, aber auch durch die Inszenierung einer Baugruppe gesteigert und erhielten dadurch dennoch eine

Wirkung von «Grösse», die den Reformern ein wichtiges Anliegen war. Die Baugruppenmaxime war ein wichtiges Mittel zur Inszenierung des Kirchenbaus als gesellschaftliches Zentrum, indem es sowohl von Raumbildungen im Inneren erzählt und somit gleichermassen Aussenräume zu bilden und den heimischen Eindruck zu steigern vermochte.¹³⁴⁶

Der exponierte Flankenturm

Vor allem im ebenen urbanen Terrain mit Blockrändern und gerasterten Strassenzügen ist seit dem späten 19. Jh. eine Bevorzugung der malerisch-asymmetrischen Flankenturmstellung zu beobachten. Diese dominante, fast campanilehafte Inszenierung gewährleistete die integrale Sichtbarkeit und Höhenwirkung des Turmes, die Ruskin und Sitte gleichermassen begeisterte.¹³⁴⁷ Ein Vorreiterbeispiel für diese Baugruppierung war Henry H. Richardsons 1872 erbaute, vielbeachtete Brattle Square Church in Boston, deren exponierter, dennoch eng mit dem Kirchenbaukörper verbundene Flankenturm bereits in Richardsons eigenem späteren Werk und in der nordamerikanischen Architektur grosse Wirkung entfaltete (Abb. 302). Das Schema wurde an angelsächsischen Freikirchen häufig angewandt und auch bei Fritsch und in der DBZ durch Otto Marchs Beiträge publiziert.¹³⁴⁸ In der Schweiz gaben zahlreiche Architekten der asymmetrischen Frontturmstellung den klaren Vorzug (Abb. 72), Paul Reber etwa mit den Kirchenbauten in Zürich-Wiedikon und Wetzikon um 1896, weil der Turm so «dem Auge weithin bis auf den Fuss hinab sichtbar [wird], so recht aus dem Boden herauswächst».¹³⁴⁹ Die Fassadenwirkung war allerdings gerade in Wiedikon aufgrund der weiten Sichtbarkeit der Front weniger glücklich als im engmaschigen Strassenraster, wo die diagonale Idealperspektive ein malerisches Bild gruppierter Baumassen abgab.¹³⁵⁰ Paul Reber schlug umgekehrt als Preisrichter für die Berner Pauluskirche und nachgerade ihren Bauplatz noch vor der Einsendung der Wettbewerbsentwürfe

¹³⁴⁴ Hossfeld 1905, 83 f.

¹³⁴⁵ Für die neue Kirche Mellingen so ausgedrückt in: Reussbote 17.9.2010, 8 (Rubrik «In alten Reussbote-Bänden gestöbert»), Artikel vom September 1910).

¹³⁴⁶ Vetterlein 1905, 73.

¹³⁴⁷ Ruskin 1900, 139; Sitte 1889, 67; BAK 3 (1890), T. 24.

¹³⁴⁸ DBZ 26 (1892), 352 ff., 361 ff.

¹³⁴⁹ Ews Wiedikon 1896, 16 f.; Meyer 1972, 80.

¹³⁵⁰ Abb. 408 bei Walter 2016, Bd. 2.



Abb. 303: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser 1902–05). – Autor, 2019.

einen Kuppel- oder Vierungsturm vor, doch die Auszeichnung der preisgekrönten Entwürfe und die Ausfüh-

rung haben ihm nicht Recht gegeben.¹³⁵¹ Die aussergewöhnliche Dominanz des Turmes von St. Jakob in Zürich wurde denn nicht zufällig mit dem eng bebauten Stadtquartier gerechtfertigt,¹³⁵² und für die Berner Pauluskirche war das Preisgericht bereits vor der Rangierungsfrage der einhelligen Meinung, dass die Eckturmstellung für die Situation die beste sei (Abb. 303).¹³⁵³ Cornelius Gurlitt erklärte 1906 mit Bezug auf Hermann Maertens' physiologische Theorien des «optischen Massstabes», dass man für das Überblicken eines Gebäudes etwa den zwei- bis dreifachen Abstand von dessen Höhe benötige, wobei sich die wirkungsvollste Darstellung des Baues meist von der übereckgestellten Achse ergebe.¹³⁵⁴

Der soziale Effekt des Flankenturms lag nicht zuletzt in der «Begrüssungsgeste»: In Arlesheim sollte der flankierende Turm «an der vorderen Ecke der Kirche [...] dem Herannahenden möglichst bald in Sicht» kommen (Abb. 304).¹³⁵⁵ Auch für den exponierten Turm der ref. Kirche Romanshorn wurde der Gedanke der Begrüssung durch den Turm herangezogen,¹³⁵⁶ und zahlreichen weiteren Reformkirchen ist der Flankenturm – im Vergleich zu den vom Mittelalter bis zum Barock häufigen Chorflankentürmen – wohl nicht zufällig dem Siedlungskern zugewandt. Diesem Abholgedanken entsprach auch F. R. Vogels Besprechung der Massengruppierung im Zusammenhang mit modernen Kirchenbauten, für welche der Architekt von den jeweiligen Hauptstandpunkten verschiedener Seiten den günstigen Aufbau berücksichtigen musste.¹³⁵⁷ Theodor Fischer und Cornelius Gurlitt sprachen auch den städtebaulichen Überraschungseffekt der Flankturmstellung an, die gerade als Gegensatz zur langweiligen Annäherung an eine Kirche am Ende langer Strassenachsen «nicht zu unterschätzen» war.¹³⁵⁸ Curjel & Moser mochten sich auf diesen Effekt besinnen, als sie den Plan zur St.-Josefs-Kirche in Zürich änderten und den Turm an die Chorflanke rückten (Abb. 291). Tatsächlich vermag man die Kirche von der grossen Limmatstrasse aus kaum zu gewahren, ehe man deren Kreuzung zur Fabrikstrasse unmittelbar vor dem Gebäude

¹³⁵¹ Kga Bern, Lgk, Schreiben Reber 1899.

¹³⁵² SBZ 39 (1902), 77.

¹³⁵³ SBZ 37 (1901), 190.

¹³⁵⁴ Gurlitt 1906, 115, bezogen auf Maertens 1877.

¹³⁵⁵ Ews Arlesheim, 29.

¹³⁵⁶ SBZ 63 (1914), 52 f.

¹³⁵⁷ Vogel 1904a, 74.

¹³⁵⁸ Fischer 1901, 310 ff.; Gurlitt 1906, 98.



Abb. 304: Arlesheim, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co., 1910–11). Dem Flankenturm kommt aufgrund der etwas versteckten, von der Strasse abgerückten Stellung des Kirchenbaus eine geradezu signalhafte, abholend-begrüssende Funktion zu. – Kga Arlesheim.

passiert, das sich dann mit seinem exponierten Turm vor den Augen des Passanten besonders imponierend gebärdet. Was hier vorliegt, ist nichts anderes als die günstig wirkende Rückseite des von Karl Hocheder besprochenen amphitheatralischen Effekts. Während dieser für eine Ansicht von einem weiten Platz oder einem zum Bauwerk führenden Boulevard aus ideal erschien, eignete sich der Überraschungseffekt mit dem Flankenturm besonders für das engmaschige Strassennetz.

Die Wirkung des Turmes beschäftigte die Reformer seit Ruskin, der eine möglichst freie Stellung favorisierte. Durch das Vorspringen hochliegender Obergeschosse wie am Palazzo Vecchio in Florenz oder am *Tour de Beurre*

der Kathedrale in Rouen sah er die Höhenwirkung noch gesteigert.¹³⁵⁹ Die Gestaltungsweise beherrscht auch den bekannten Uhrturm der Londoner Parlamentsgebäude oder im Schweizer Reformkirchenbau u. a. die Türme in Degersheim und Spiez (Abb. 437, 438). Ruskin befasste sich ebenfalls mit dem vertikalen Aufbau der Türme und riet zu regelmässig zu- oder abnehmenden Stockwerkhöhen oder einer «wechselweisen Proportion zwischen der Hauptmasse, dem Glockenstuhl und der Krone» wie beim Campanile von S. Marco in Venedig, der in der Vertikale vorzugsweise drei Teile habe.¹³⁶⁰ Dessen Struktur inspirierte auch Richardsons Türme der City Halls (Albany, Abb. 89) und unzählige Nachfolgebauten. Das günstig wirkende Aufstreben und eine waagrechte loggierende Achse zwischen hohem geschlossenem Unterbau und Bekrönung wurden auch im reformerischen Deutschland begrüsst.¹³⁶¹ Nachdem noch kurz vor 1900 die meisten Glockentürme in zahlreiche befenesterte Schaftgeschosse unterteilt wurden (Abb. 5, 55 u. a.), setzte nach 1900 an Rathaus- und Kirchtürmen in ganz Mitteleuropa eine Bevorzugung des venezianischen Proportionsierungssystems ein, das auch auf zahlreiche Schweizer Reformkirchen wirkte. Besonders begeistert beschrieb David Koch diese «beabsichtigte Wirkung» anhand des Turmes der Berner Pauluskirche, dessen Aufwärtsstreben in der reich behandelten Glockenstube ausklinge und in der geschwungenen Linie der Haube «wieder einen angenehmen Gegensatz zur Geradlinigkeit des Turmkörpers» finde (Abb. 303).¹³⁶² Diese Idee wirkte, wie auch die Kirche Zürich-Fluntern oder die Berner Friedenskirche darlegen, prinzipiell bis in den Neoklassizismus nach.

Verbindung von Kirche und Pfarrhaus

Obwohl in der Schweiz das malerische Idealbild eines kirchlichen Gruppenbaus nur selten umgesetzt werden konnte, strebten die Reformarchitekten danach, einen Kirchenbau als Teil eines grösseren Ganzen zu entwerfen oder diesen zumindest mit einem benachbarten Pfarrhaus zu verbinden. Bereits Richardsons Bostoner Trinity Church wurde auch aufgrund der besonders malerischen Verbindung der Kirche mit dem benachbarten Pfarrhaus

¹³⁵⁹ Ruskin 1900, 139, 239.

¹³⁶⁰ Ruskin 1900, 239.

¹³⁶¹ DBH 3 (1899), 316; Wagner 1904, 167 f.

¹³⁶² Koch 1908, 18 f.



Abb. 305: Boston, Trinity Church (Henry H. Richardson, 1872–77), Ansicht der gesamten Baugruppe mit Predigerhaus. – ZBB 1886, 221.

und der Chapel gerühmt (Abb. 305).¹³⁶³ Camillo Sitte empfahl, Kirchen mit den notwendigen Nebenbauten in einen Hof einzubetten,¹³⁶⁴ F. R. Vogel und Otto Gruner stellten eine Aufwertung des städtebaulichen Gedankens fest, indem die Kirchen «im Dreiklang von Kirche, Pfarrhaus und Versammlungsbau» auftreten und sich zu schönen «gemütvollen» Gesamtgruppen vereinigen lassen.¹³⁶⁵ Franz Geiger, der 1904 in der DBH die praktischen Anforderungen der Kirche besprach, hob die soziale Wichtigkeit von Vorhallen sowie einem Platz vor der Kirche hervor, am besten «im Winkel zwischen Kirche und Pfarrhaus»: Die Funktion für Gespräche nach der Kirche, Besprechung der Ereignisse, also als sozialer Treffpunkt, ebenso aber auch für Markt an Missionsfesten oder gar Abhaltung eines besonderen Gottesdienstes bei schönem Wetter rechtfertigten diese Anlage.¹³⁶⁶ Dementsprechend waren den Reformarchitekten Aufträge für Kirchen samt Pfarrhäusern künstlerisch besonders willkommen und gesellschaftlich von Vorteil. Doch obwohl auch theologische Kreise das System empfahlen, war die gleichzeitige Erstellung eines Pfarrhauses mit der Kirche gerade in der Schweiz kein Selbstverständnis. Mehrere Bauherrschaften beurteilten einen gleichzeitigen Pfarrhausbau als ungewohnt, und in Zürich-Oberstrass wurde



Abb. 306: Ingenbohl-Brunnen SZ, ref. Kirche mit stilistisch und formal stark angeglichenem Pfarrhaus (Baur & Nabholz, Zürich, 1886–90). Trotz früher Adaption angelsächsischer Impulse in der englischen Fassade und den Bossenquadern fehlt noch die typisch reformerische, malerische und hofbildende Anlage. – Autor, 2019.

die Frage nach einem gleichzeitigen Pfarrhausbau erst nach Eintreffen erster Wettbewerbsprojekte für den Kirchenbau überhaupt diskutiert.¹³⁶⁷ In der Diaspora war man die Doppelaufgabe zwar bereits im Historismus gewohnt, doch die 1886–90 erstellte Anlage von Kirche und Pfarrhaus in Ingenbohl-Brunnen SZ (Abb. 306) oder Heinrich Meili-Wapfs Kirche in Erstfeld UR von 1899 zeigen noch keine reformtypische Gruppierung nach hofbildendem oder malerischem System, weil die Baukörper entweder parallel nebeneinanderstehen oder – wie in Erstfeld – noch etwas disproportioniert und ungelenkt zu einem einzigen, in sich verschachtelten Gebäude verschmelzen.

Auch nach der Jahrhundertwende liess sich das Ideal einer gruppierten malerischen Wirkung nicht so leicht umsetzen: Die Bevölkerung zeigte sich diesen Ideen gegenüber teilweise derart skeptisch, dass sogar in den zwei bedeutenden, samt Pfarrhaus entworfenen Heimatskirchen in Degersheim und Spiez der Zusammenbau nicht Wirklichkeit wurde, obschon die Zusammengehörigkeit der Gebäude durch die nachbarschaftliche Stellung durchaus spürbar wird (Abb. 307, 308).¹³⁶⁸ In Spiez

¹³⁶³ Lippert 1893, 233; Gruner 1903, 73.

¹³⁶⁴ Sitte 1889, 147.

¹³⁶⁵ Vogel 1904, 18; Vogel 1904a, 58; Gruner 1907, 4.

¹³⁶⁶ Geiger 1904, 165 f.

¹³⁶⁷ TZS 25 (1908), 232, 237; Kga Degersheim, Bkp 1904; Kga Zürich-Oberstrass, Bkp 1907.

¹³⁶⁸ Kga Degersheim, Kirchenvorstandersitzung 8. 2. 1904.



Abb. 307: Spiez, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Bischoff & Weideli 1905 mit direkt angebautem Pfarrhaus, das schliesslich aber abgetrennt vom Kirchenbau erstellt wurde. – SBZ 46 (1905), 67.

setzten sich Bischoff & Weideli während der Erbauung vergeblich dafür ein, dass das Pfarrhaus – wie im siegreichen Wettbewerbsprojekt vorgesehen und in einem Fachzeitschriftenartikel als «besonders interessant» gewürdigt¹³⁶⁹ – direkt mit der Kirche verbunden wird und somit auch dem ästhetischen Grundsatz des malerischen Systems entsprochen hätte: «Eben diese geschlossene Anlage, die Gruppenwirkung, bildet den Reiz unseres erstprämiierten Projektes.»¹³⁷⁰ Auch in Tablat, wo wie in Flawil eine geradezu gartenstädtische Anlage hätte entstehen sollen (s. u.), mussten sich Curjel & Moser 1908 dafür einsetzen, dass die Anlage von Kirche und Pfarrhaus «unbedingt zusammengehört, sowohl aus praktischen als auch aus ästhetischen Gründen».¹³⁷¹ Pflughard & Haefeli wollten in Zürich-Oberstrass ebenfalls das Bild auf der Südseite durch das Zusammenbauen von Kirche und Pfarrhaus beleben (Abb. 309). Das Pfarrhaus gehörte nicht nur mit zur Kirche, sondern man spare bei so teu-



Abb. 308: Degersheim, ref. Kirche und Pfarrhaus (Curjel & Moser, 1906–07). – Autor, 2020.

ren Bauplätzen auch Kosten «und endlich hebt man durch ihr Zusammenziehen die ästhetische Wirkung beider» und trage dazu bei, «die Verhältnisse der Kirche gross erscheinen zu lassen & die Beziehung der benachbarten Wohnbauten wieder herzustellen».¹³⁷² Diese Sichtweise entsprach auch Gurlitts Empfehlung, dass ein Pfarrhaus von der Kirche zu den übrigen Wohnbauten vermitteln sollte.

Die direkte bauliche Verbindung von Kirche und Pfarrhaus konnte ein malerisches Gesamtbild erzeugen und überhaupt den Eindruck heimischer und sozial belebter Ausstrahlung des Ortes steigern. Verwirklicht wurde dieses Ideal in der Schweiz vornehmlich in Stadtquartieren sowie in der Diaspora, im evangelischen Kir-

¹³⁶⁹ SDBZ 30 (1906), 236.

¹³⁷⁰ Kga Spiez, Brief Bischoff & Weideli vom 28. 3. 1907.

¹³⁷¹ Kga Tablat, Brief Curjel & Moser vom 17. 1. 1908.

¹³⁷² Kga Oberstrass, Baubeschrieb Pflughard & Haefeli 1907 u. 27. 6. 1911.



Abb. 309: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche mit angebautem Pfarrhaus (Pfleghard & Haefeli 1908–10). – Ews Oberstrass, 1911, 54.



Abb. 310: Stein am Rhein, kath. Kirche (Paul Siegwart, 1911). Gesamtanlage mit Verbindungsbauten und Pfarrhaus. – Autor, 2019.

chenbau trotz zahlreicher Ideen zwar eher selten (etwa in Zürich-Oberstrass, Sursee, der Berner Friedenskirche und – wenn auch erst 1927/35 umgesetzt – in Lyss), im katholischen wesentlich häufiger, nicht zuletzt weil in kleinen Landgemeinden der Pfarrer häufig allein für das Läuten, Reinigen und das Herrichten der Altäre besorgt war.¹³⁷³ Überzeugende Anlagen wurden 1907 in Reinach-Menziken, 1908 in Landquart,¹³⁷⁴ 1910 in Samedan, 1911 in Stein am Rhein und, in Verbindung mit weiteren Nebenbauten, an der Basler Heiliggeistkirche und in St. Gallen-Neudorf umgesetzt (Abb. 310, 47). Die weniger glückliche Ergänzung der monumentalen Landkirche in Seewis-Pardisla mit einem quer dazu stehenden Pfarrhaus im Laubsägestil von 1899 zeigt, dass auch eine Zusammenfügung nicht immer in überzeugender Harmonie gelang.

Der Kirchenbau als Bestandteil der Besiedlung

Das Ideal der gruppierten, malerischen Wirkung steigerte sich nach der Jahrhundertwende dahingehend, den Ort des Kirchenneubaus zu einer städtebaulichen Anlage auszugestalten. Im Anschluss an Sittes Publikation brach sich immer mehr die Anschauung Bann, dass sich Archi-

tektur in der optischen Ästhetik z.B. von der Plastik darin unterscheidet, dass der «Wahrnehmungseindruck nicht an der Oberfläche eines konvexen Körpers, sondern innerhalb, an der Innenwandung einer konkaven Raumbildung zustande kommt.» So zitierte Bruno Elkuchen Hermann Sörgels Schrift *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst* von 1918, wonach Architektur gerade im Vergleich zu verschwisterten Künsten primär Raumkunst sei, deren Räumliches aus einem inneren und äusseren Hohlraum bestehe – mit anderen Worten: Der entscheidende Eindruck von Architektur war dasjenige, was man im dreidimensionalen Raum wahrnimmt und fühlt, wenn man von Gebäuden umgeben ist. Diese Vorstellung lenkte den ästhetischen Blick auf die Architektur nicht nur weg von der (historistischen) Fassadenbetrachtung, sondern erweiterte auch Hildebrands körperhaft-skulpturale Auffassung (S. 141) zu einer Erfahrung des räumlichen Ganzen, mithin des überbauten oder von der Natur ergänzten Aussenraums.¹³⁷⁵

Gustav Gull bezeichnete 1905 auch eine Dorfkirche nur dann als in jeder Beziehung schön, wenn sie mit andern Häusern und Bäumen umrahmt und zentral gelegen ist.¹³⁷⁶ Curjel & Moser verfolgten solche Zusammen-

¹³⁷³ So übermittelt aus der Situation in Reinach-Menziken, vgl. SBZ 51 (1908), 239.

¹³⁷⁴ Hierzu auch mehrere hinsichtlich der Pfarrhauslösung ähnliche Wettbewerbsentwürfe bekannt durch Publikation in der SBZ 50 (1907), 15–21. Ohne Preis ging ein weiterer vergleichbarer Entwurf für diese Kirche des jungen Dominikus Böhm (1880–1955) aus, dessen Entwurf dem «malerischen System» besonders nahekam (NDBZ 8 (1912), 765, 774).

¹³⁷⁵ Elkuchen 1918, 228 f.

¹³⁷⁶ Kga Wallisellen, Aufruf an die Kirchgenossen von Wallisellen 1905.

wirkungen mehrfach, spätestens seit dem Projekt für die Kirche Flawil 1908, wo sie sich die Ergänzung der Kirche durch ein Pfarrhaus östlich sowie ein Schulhaus mit Turnhalle inklusive Spiel- und Turnplatz westlich des Kirchenbaus erhofften, obwohl diese Profanbauten in keinem Bauprogramm beabsichtigt waren (Abb. 311). Die Idee findet in den vorangehenden Jahren ihre Keime. Die Erkenntnis, dass eine generelle Bildwirkung «gefälliger» wird, «wenn man nicht durch den Hauptgegenstand (das Gebäude) allein den Rahmen ausfüllt, sondern noch Einiges von dem benachbarten Gegenstände, etwas Vordergrund und Himmel, hinein bringt», hielt bereits 1847 Ferdinand Wolff in seiner *Beschreibenden Geometrie* fest – ein Werk, aus dem auch Hermann Maertens 1877 in seinem Buch *Der optische Massstab* mehrfach zitierte.¹³⁷⁷ Nachdem Camillo Sitte den Städtebau ästhetisch einflussreich untersucht hatte, fiel der stilistische Umschwung zum Reformbarock, der räumliche Prämissen hoch gewichtete, zeitlich mit der Dresdener Kirchenbautagung von 1906 und Cornelius Gurlitts bekannter Publikation zum Kirchenbau im *Handbuch der Architektur* zusammen. Inspiriert durch Camillo Sitte, widmete Gurlitt der «Kirche im Bebauungsplan» über 35 Seiten und dürfte dazu beigetragen haben, dass der Kirchenbau seither zunehmend als Teil einer städtebaulichen Anlage betrachtet wurde. Unter anderem verwies der Autor auf künstlerisch gestaltete Stadtpläne Karl Henricis, Theodor Fischers oder Friedrich Pützers, wo die Aufstellung der Kirchenbauten so gelöst worden war, dass sie nicht vollständig von Verkehr umgeben und zentral auf einem Platz stehen, sondern dass vor allem die Zugänge in einer ruhigeren und gefahrenfreieren Zone lagen oder teilweise gar umbaut waren.¹³⁷⁸ Gurlitt kannte Hermann Maertens' Publikation und erklärte die «Schätzungswerte» des menschlichen Auges, nach denen es die Grösse eines Baues misst: «Diese müssen in Verbindung zum Bau gesetzt werden.» Für die damals gemeinhin angestrebte «grosse» Wirkung (S. 142) waren deshalb bereits im Entwurf Darstellungen menschlicher Gestalten hilfreich, noch mehr aber die Ergänzung durch «starkgeteilte,



Abb. 311: Flawil, ref. Kirche, Wettbewerbsprojekt Curjel & Moser, 1908. Der Kirchenbau wird dabei mit einer Ergänzung durch ein Pfarrhaus, einen Dorfplatz und rechts einer Turnhalle mit Verbindungsgang zu einem Schulhaus angenommen. – Kga Flawil.

kleingliedrige Bauten», also präzise dasjenige, was im 19. Jh. entweder fehlte oder zur Freistellung ehrwürdiger Kirchenbauten gar abgebrochen wurde.¹³⁷⁹ Die weit verbreitete falsche Vorstellung, dass Kirchen freistehen müssen, nachdem sie zeit ihres Bestehens sowohl mit Nebengebäuden für die Geistlichkeit als auch für den Handel umgeben waren, bekämpfte Gurlitt ebenfalls: «Das Bild der mittelalterlichen Kirche – nämlich das echte Bild – ist nicht das des Alleinstehens, sondern das innigsten Verflochtenseins mit dem Volksleben»¹³⁸⁰ – eine Vorstellung, die gerade in liberalen Kreisen beider Konfessionen auch um 1900 wieder sehr aktuell war.

Gurlitts Aufruf, es sei *deshalb* (!) Sache der Architekten zu untersuchen, «ob nicht durch Anbauten das künstlerische Bild der Kirche gehoben werden könne», scheint gewirkt zu haben. Das Motto «Dorfplatz» des Flawiler Entwurfs (Abb. 311) stimmte überein mit dem Plan eines sozial genutzten Aussenraums mit Arkadenhallen, Brunnen und Laubbäumen, der darüber hinaus von kirchlichen Nebengebäuden und Wohnbauten umgeben sein sollte. Seinen Wunsch, dass in unmittelbarer Nähe der Kirche ein neues Häuserquartier entstehe, hatte Karl Moser bereits in früheren Verhandlungen mit der Baukommission mehrfach geäussert.¹³⁸¹ Noch im Oktober 1910 war die Hoffnung nicht aufgegeben, wie

¹³⁷⁷ Maertens 1877, 31.

¹³⁷⁸ Gurlitt 1906, 92–99.

¹³⁷⁹ Gurlitt 1906, 115 f., zur Freilegung bes. 120–125 mit Beispielen der Dome in Köln, Metz und Würzburg.

¹³⁸⁰ Gurlitt 1906, 124.

¹³⁸¹ Kga Flawil, Bkp 18.8.1908, 23.9.1908 (hier mehrmals), 26.1.1909 (hier auch das Zitat).

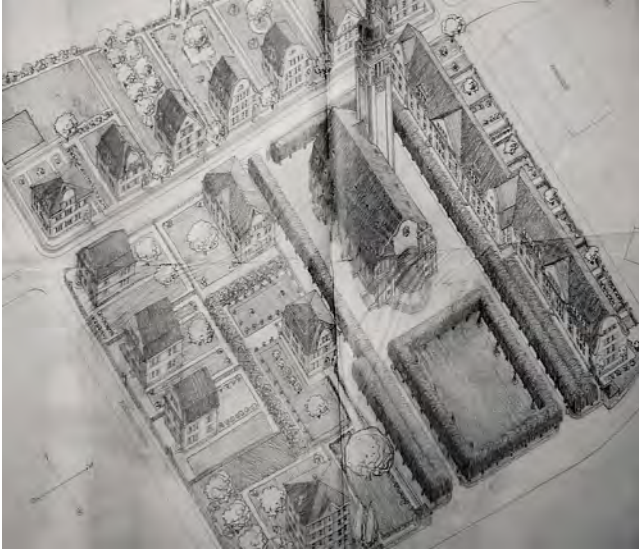


Abb. 312: Flawil, ref. Kirche und geplante reformbarocke Umgebung, Projekt von Curjel & Moser, entworfen um 1910 während der Erbauung der Kirche, die letztlich als einziges der in dieser Isometrie vorgesehenen Gebäude realisiert wurde. – Nachlass Karl Moser.

eine Vogelperspektive des Areals (Abb. 312) wiedergibt,¹³⁸² und sogar der nach Bauvollendung von Moser verfasste Text in der Einweihungsschrift von 1911 stellte das Bestreben des Architekten noch als festen Entschluss der Gemeinde hin: «Die Gemeinde hat einen schönen und grossen Bauplatz zur Verfügung gestellt, [...] dass die Architekten schon im Wettbewerb den Vorschlag einer weitgehenden Bebauung desselben mit Pfarr-, Schul- und Wohnhäusern machten, damit die Kirche nicht gar so einsam und abgetrennt vom öffentlichen Leben dastehe. [...] So besteht heute noch die Absicht, auf dem Kirchenplatz das Pfarrhaus, sowie eine ganze Reihe von Wohnhäusern zu erstellen und dadurch die Anlage zu einem erfreulichen Abschluss, und die Kirche in die richtige Umgebung zu bringen. Es ist gewiss für jedermann klar, dass ein Bau, dessen Dimensionen noch so gross sein mögen, auf einem grossen Platze eine starke Einbusse in seinem Grössenmass erleidet. Die Flawiler Kirche wird um so grösser, je näher die dörflichen

Wohnhäuser an sie heranrücken und je mehr der Eindruck erweckt wird, dass sie aus dem aufblühenden Ort herausgewachsen ist.»¹³⁸³ Indem der Passus auch mit Annäherungen an die regionalen Bautraditionen ergänzt wird, verdeutlicht sich das Bestreben, die Kirche in ihrer sozialen und territorialen Umgebung möglichst gut zu verankern.

Curjel & Mosers 1910 noch weiter entwickelte Idee einer regelmässigen Bebauung mit bürgerlichen Wohnhäusern (Abb. 312) ähnelt bereits den gartenstädtischen Wohnhauskolonien, die, da nach wie vor meist nur mit dem englischen Gartenstadt-Pionier Ebenezer Howard in Zusammenhang gebracht,¹³⁸⁴ hier einen kleinen Exkurs verdienen. Die ästhetische Idee zu einer dichteren Ansammlung von Einfamilienhäusern hatte ihren wohl bedeutendsten Vorläufer jedoch bereits in Richard N. Shaws Kolonie *Bedford Park* in London von 1877–1881, für die er als Auftrag des Unternehmers Jonathan Carr eine Reihe von Typen kleinerer Häuser entwickelte, die allen Ansprüche genügten. Muthesius schwärmte: «Die Kolonie war [...] eine vollkommene Offenbarung für die damalige Welt. Eine stille Behaglichkeit und eine erfrischende Lebensfreude schien aus diesen Strassen mit diesen im Grünen sitzenden lustigen Häuschen zu sprechen.» *Bedford Park* wurde zur Sehenswürdigkeit und hatte eine «ungeheure» Nachwirkung, denn darin lag ein Ausgangspunkt des modernen kleinen Hauses, das «von da an den Weg sogleich übers ganze Land nahm».¹³⁸⁵ Als noch mannigfaltiger in der Form bezeichnete Muthesius das unmittelbar danach ab 1882 erbaute Fabrikdorf *Port Sunlight* bei Liverpool, das mehrfach lobend besprochen wurde und dessen Gründer William Lever später in den Gartenstadt-Gesellschaften Einsitz nahm.¹³⁸⁶ Ebenezer Howard selber zeigte in seiner 1898 erstmals erschieneenen Publikation *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform* die Industriesiedlung Bournville, und auch aus Nordamerika waren bereits vor 1900 kolonieartige Entwürfe für «Artisan's Homes» bekannt, die wie die Idealperspektive für Flawil und danach zahlreiche weitere in einer isometrischen Luftperspektive wiedergegeben wur-

¹³⁸² Nachlass Karl Moser, ETH Zürich, Planmaterial Flawil.

¹³⁸³ Ews Flawil 1911, 78–81. – Auch in der SBZ wurde festgehalten: «Das Pfarrhaus wie die benachbarten Häuser werden erst der Kirche den Massstab und die Gesamtwirkung verleihen.» SBZ 58 (1911), 364f.

¹³⁸⁴ Crettaz-Stürzel 2005, 84.

¹³⁸⁵ Muthesius 1903, Bd. 1, 135–139; Posener 1979, 264.

¹³⁸⁶ Muthesius 1903, Bd. 1, 200 ff., Stübgen 1907, 349.

den (Abb. 313).¹³⁸⁷ 1901 legte Josef Maria Olbrich seine Künstlerhäuser auf der Darmstädter Mathildenhöhe als planmässige Kolonie an und war von der grundsätzlichen Idee begeistert: «Eine Stadt müssen wir bauen. [...] Alles andere ist nichts.»¹³⁸⁸ 1902 war in Berlin-Schlachtensee auch die *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* gegründet worden, die nach 1905 mit dem Sekretär Hans Kampffmeyer rasch anwuchs und deren vorwiegend ökonomischen Ideen auch vom *Kunstwart* und der Zeitschrift *SB* unterstützend kommentiert wurden.¹³⁸⁹ Kampffmeyer förderte die Gartenstadtbewegung besonders in der Region Karlsruhe und überhaupt in Baden, wo in Vorstädten trotz der vielfältigen administrativen Schwierigkeiten mit den Stadtverwaltungen mehrere Umsetzungen gelangten.¹³⁹⁰ Zwischen der Ideologie von Wohnhauskolonien, der deutschen und der englischen Gartenstadtidee bestanden nach Kampffmeyer und weiteren Zeitgenossen klare Unterschiede, andererseits verbanden sich die Bewegungen durch Gemeinsamkeiten in der ästhetischen Idee.¹³⁹¹ 1907 erschien auch das *Handbuch der Architektur* zum Städtebau in zweiter Auflage, wobei Autor Josef Stübben die modernen Beispiele ganzer Stadtbaupläne besprach und dabei dezidiert die «geschlossene Bebauung» (typisch historistisch mit Verkehrslinienbetonung und Blockrändern) gegenüber der «offenen Bebauung» («landhausmässige Ansiedelung») abwägte und dabei zumindest ästhetische Prinzipien der Gartenstadt sowie deren Anliegen der Dezentralisierung von Industrie und Bevölkerung propagierte.¹³⁹² In der Schweiz erhielt die Gartenstadtbewegung spätestens durch eine Ausstellung im Kunstgewerbemuseum in Zürich 1908 mehr Aufmerksamkeit.¹³⁹³ Als 1908 Karl Indermühle eine Gesamtüberbauung auf der Schlossmatte in Bümpliz bei Bern entwarf, war aus Sicht der damaligen Promotoren die Vereinigung des Landlebens mit den Vorteilen der Stadtnähe bereits in vielen Grossstädten «durch die Erstellung von Gartenstädten und Villenquartieren» gelöst wor-

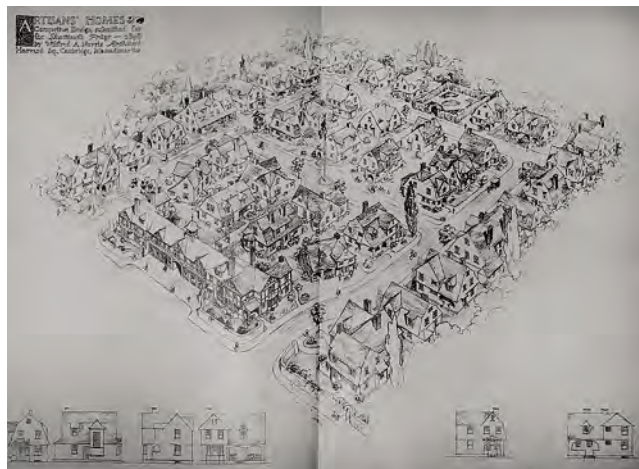


Abb. 313: Wettbewerbsentwurf «Artisan's Homes», gekrönt mit dem «Shattuck Prize» 1898 (Architekt Wilfred A. Norris, Cambridge MA). Frühes Beispiel für eine komplette Einfamilienhausplanung mit leichten Anlage- und Formenvariationen bei weitgehend konsistenter stilistischer Grundhaltung. – AABN 1898, 1201.

den.¹³⁹⁴ Mehrere Wettbewerbe folgten, welche gesamte Alignements- und Bebauungspläne einzelner Stadtquartiere zum Inhalt hatten.¹³⁹⁵ Die Anlegung von Wohnhauskolonien wurde also durchaus im Zusammenhang mit der Gartenstadtidee betrachtet, doch ganz allgemein begannen sich Architekten zunehmend wieder mit Aufgaben des Städtebaus zu beschäftigen, die ihnen im Historismus «aus der Hand genommen worden waren». Nach Scheffler wollte der moderne Architekt die Stadt wieder als einen Organismus verstehen und für viele Menschen eine gesunde und schöne Stätte schaffen, in der durch Auflockerung Arbeiten und Wohnen bzw. Industriebezirke und Wohnorte zunehmend getrennt werden sollten.¹³⁹⁶

Curjel & Moser versuchten auch im urbanen Zürcher Industriequartier, ihre kath. Kirche St. Josef möglichst im Städtebau zu verankern und gingen in der Planung 1911 so weit, den Kirchenbau mit einer zur Strasse

¹³⁸⁷ AABN 1898, 1201; Posener 1979, 264.

¹³⁸⁸ Durth 2012, 59 ff.

¹³⁸⁹ Weiterführend hierzu vgl. Jaeger/Wölfle 2012, 13; HTB 7 (1907), 6.

¹³⁹⁰ Kurz 2008, 126; Hafner 2012, 92.

¹³⁹¹ Jaeger/Wölfle 2012, 13; Hafner 2012, 93; Baur 1914, 25 ff.

¹³⁹² Stübben 1907, 306 f., 335–349.

¹³⁹³ HTB 7 (1907), 6.

¹³⁹⁴ Flückiger-Seiler 2005, 53 f.

¹³⁹⁵ Kurz 2008; SBZ 63 (1914), 283 f.

¹³⁹⁶ Scheffler 1918, 17.

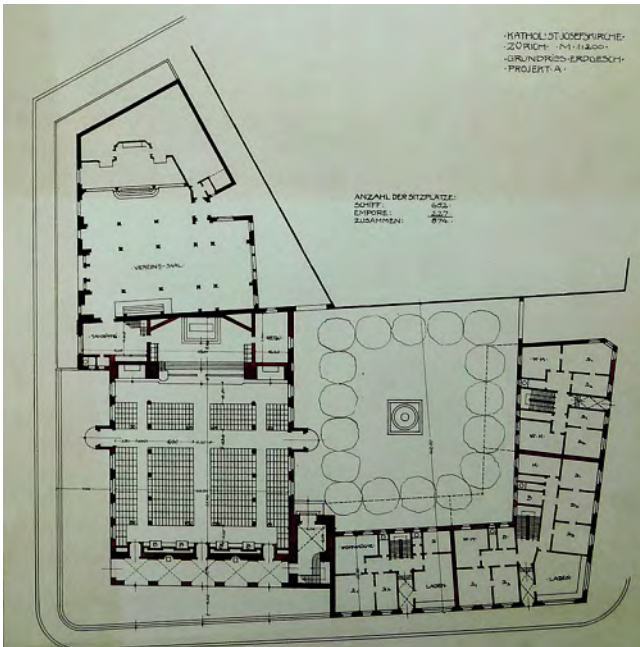


Abb. 314: Zürich, St. Josef, Grundriss des Vorprojekts A (Curjel & Moser, 1911) mit geplanter Umgebung von L-förmig angebauten und hofbildenden Geschäftsbauten, deren Front rechts im Bild sich zur Hauptachse der Limmatstrasse gewandt und so den Kirchenbau vom Verkehr zugleich abgeschirmt hätte. In der Ausführung entfielen die Geschäftsbauten und die Kirchengenauigkeit wurde um 90° nach rechts gedreht. – Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 228.

hin vorspringenden, L-förmigen Blockrandbebauung zu verbinden, vergleichbar zu Jürgen Krögers evangelischer Kirche in Berlin-Charlottenburg-Westend, die bei Gurlitt abgebildet war.¹³⁹⁷ Die anschließende Hauszeile hätte Geschäfte und Wohnungen beinhalten und zusammen mit der Seitenfassade der Kirche einen begrünten Innenhof ausscheiden sollen (Abb. 314). Dabei wäre eine überraschend demokratisierte Baugruppe entstanden, welche die Kirche mit dem profanen urbanen Alltagsleben in eine unmittelbare bauliche Verbindung gebracht hätte.¹³⁹⁸ Den Zusammenschluss mit der städtischen Blockrandbebauung planten Curjel & Moser auch für die Freiburger Lutherkirche (Abb. 233),¹³⁹⁹ doch sämtliche dieser Planungen waren letztlich nicht umsetzbar. Gelungen ist

eine derartige Ergänzung im Glockenhof in der Zürcher Altstadt, wo in einer eindrucksvollen Gesamtkonzeption mit Schul-, Hotel- und Vereinshausbauten auch die Annakapelle erstellt wurde, die sich, obwohl das niedrigste Gebäude der Gruppe, durch Form und Dekor wirkungsvoll hervorhebt (Abb. 315).¹⁴⁰⁰ Weil die Bauherrschaften für Kirchenbauten üblicherweise aber lediglich aus der Kirchgemeinde bestanden, konnte selbst der gute Wille, wie ansatzweise in Flawil, nicht viel zur Umsetzung beitragen: «Herr Prof. Moser ist auch heute noch nicht von der Idee abgekommen, unsere Kirchenbau-Liegenschaft zu einem Dorfplatz zu gestalten [...] Unter allen Umständen soll jedoch darauf Bedacht genommen werden, unsere Kirche so zu stellen, dass wir nichts an dem schönen Platze verderben und nicht eine event. später einsetzende Entwicklung im Sinne Herrn Mosers zum vornherein verunmöglichen.» Die architektonische Umsetzung jeglicher Nebenbauten blieb dem Projekt versagt, und als ironische Folge trat das Gegenteil ein: Obwohl von einigen hübschen Gartenanlagen umgeben, steht aufgrund der ausgesparten, jedoch nach wie vor unbebauten Freiflächen kaum eine Schweizer Reformkirche so solitär auf ihrem Gelände wie die Kirche Flawil. Auch bei der Kirche Tablat, die ganz ähnlich gedacht und beschrieben war, blieb die bereits seit 1907 angedachte Idee erweiternder Bauten in der Planung stecken.¹⁴⁰¹

Verwirklicht wurde das Prinzip einer Kirche als harmonischer Teil eines grösseren Bebauungsplanes am ehesten an der Berner Friedenskirche von Karl Indermühle (S. 242) und ansatzweise bei der Kirche Fluntern in Zürich. Da der Wunsch nach einem grösseren Bebauungsplan letztlich aber von den Bauherrschaften kommen musste und als Idee kaum von den Architekten durchgesetzt werden konnte, setzte eine solche Verwirklichung auch gemeinsame Interessen von Behörden oder Baugenossenschaften voraus. Dass die Kirche Fluntern in ihrer Nachbarschaft einige klassisierende Wohnbauten erhielt, war denn auch behördlichen Bestrebungen und einem Gutachten Pflughard & Haefelis von 1910 zu verdanken. Sie empfahlen hier zusätzlichen Landerwerb für

¹³⁹⁷ Gurlitt 1906, 120.

¹³⁹⁸ Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 227 f.; Plannachlass Karl Moser.

¹³⁹⁹ Nicht ausgeführt, vgl. Gnägi 2010, 190 f.

¹⁴⁰⁰ Baur 1913.

¹⁴⁰¹ Ews Tablat 1913, 94.



Abb. 315: Zürich, St.-Anna-Kapelle (Bischoff & Weideli, 1909–10) als bescheiden dimensionierter, aber mit physiognomischer Fassade sowie durch den Grössengegensatz wirkungsvoller Sakralbau zwischen Schul- und Gastgewerbebauten des «Glockenhofs». – SBK 4 (1913), 76.

einen einheitlichen Bebauungsplan,¹⁴⁰² so dass das Konzept eines einheitlichen Villenviertels durch Wohnhauserrichtungen seit 1913 nahezu Realität wurde, wenn auch Karl Moser selber nur drei der umliegenden Wohnhäuser erbauen konnte (Abb. 267).¹⁴⁰³ An der Berner Friedenskirche wurden zum einen diverse Gemeindelokalitäten bis zur Pfarrers- und Sigristenwohnung dem Baukörper angeschlossen, und als «notwendige Ergänzung ist auch die doppelte Häuserreihe gedacht, die vorne den langen Treppenaufgang beidseitig flankiert». Im Gegensatz zu Fluntern war bereits im Wettbewerbsprogramm verlangt worden, die Wohnbebauung der Umgebung ebenfalls zu projektieren. Die schliesslich ausgeführte Anlegung (Abb. 268) war bereits in Indermühles Wettbewerbs- und ersten Ausführungsentwürfen präsent (Abb. 316). Im Gegensatz zu seinen Konkurrenten zog Indermühle bereits 1915 auch in ästhetischer Hinsicht geschlossene Wohnbauzeilen dem Prinzip freistehender Häuser vor. Abermals gestrafft, wurden diese schliesslich 1921 unmittelbar nach Vollendung der Friedenskirche durch die Baugesellschaft Holligen AG nach Indermühles Entwürfen in klassiszierender Tendenz realisiert: «So ergibt sich von überall her ein geschlossenes Bild, der Turm findet zu seinen Füßen das Gegengewicht, das ihm die Kirche

allein [...] nicht bieten könnte».¹⁴⁰⁴ Die beidseits der axialen Treppenanlage zur Kirche errichteten, stilistisch angeglichenen Häuserzeilen verbanden dadurch das soziale Bedürfnis nach Wohnraum mit jener ästhetischen Maxime, die seit einem Jahrzehnt manchen Kirchenarchitekten vorgeschwebt hatte, und schufen so die angestrebte aussenräumliche Einheit.

3.1.3 Die Berücksichtigung der Umgebung

Wurden kirchliche Neubauten im 19. Jh. häufig in der Mitte ihres Bauplatzes und dicht an der Durchfahrtsstrasse angelegt, liess man sich während der Reformepoche verstärkt von den spezifischen Wirkungsmöglichkeiten leiten. Für eine reizvolle, in der unmittelbaren und mittelbaren Landschaft zur Geltung kommende Erscheinung des Neubaus wurden auch praktische Nachteile in Kauf genommen, sei es durch die Bevorzugung eines dezentralen Platzes oder durch die Notwendigkeit einer aufwändigeren Zugänglichkeit. Anlage und Entwurf der Gebäude ordneten sich vermehrt der Topografie unter, umso mehr herrschte die Absicht, die Bauten trotz ihrer Bescheidenheit mit effektvoller Disposition und Formgebung zu inszenieren. Für die günstige Architekturwirkung arbeitete man nicht mehr an der Fassadenrepräsentation, sondern vielmehr an der unmittelbaren Umgebungsgestaltung, der spezifischen Respektierung des Terrains und dem Bildhintergrund, was architektonische Schlichtheit und Höhenreduktion förderte. Letztlich erstrebte man ein anziehendes Gesamtbild, in welchem das Bauwerk durch seine gruppierte Erscheinung, ergänzende Wohnbauten oder einladende Nahumgebung sowohl heimische Bilder in Erinnerung rief als auch für den gesellschaftlichen Aufenthalt attraktiv war.

Umfriedung und Gartenanlagen

Die Reformarchitektur legte allgemein grossen Wert auf die Umgebungsgestaltung der Kirchenbauten. Mit einem Verweis auf Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* mahnte Heinrich Wölfflin 1906/07 in der Berner Rundschau, «das grösste Gebäude ist kein Ganzes ohne räumliche

¹⁴⁰² Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 243.

¹⁴⁰³ Ebenda, 246.

¹⁴⁰⁴ Bloesch 1923, 110–115; SBZ 73 (1919), 102.



Abb. 316: Bern, Friedenskirche, erstes Ausführungsprojekt (Karl Indermühle, 1916). Vogelperspektive mit vorgelagerten Wohnbauten, noch mit typischen Heimatstil-Häusern. Links der von Kirchgemeinde und Quartier gewünschte Aussichtsplatz mit Pavillonausguck Richtung Stadtzentrum, an dessen Stelle im Wettbewerbsprojekt ebenfalls Wohnhäuser vorgesehen waren. – Kga Friedenskirche.

Umgebung. Man denkt überhaupt zuviel nur an Fassaden und Tore bei der Erhaltung von Stadtbildern, doch es gibt Raumschönheiten ohne besondere architektonische Ausbildung, die ebenso geschont sein wollen.»¹⁴⁰⁵ Im Allgemeinen förderte diese Berücksichtigung räumliche Baumotive wie Höfe, Torbogen, Treppen, Einfriedungen, Mäuerchen, Lauben oder alles Platzbildende. Auch Bäume und andere Bepflanzungen konnten den einfachsten Baumassen und dem Ort eine sympathisierende Wirkung verliehen.¹⁴⁰⁶

Der Schriftsteller und Pfarrer Benedikt Hartmann (1873–1955), Bruder des Reformarchitekten Nicolaus Hartmann, kritisierte das «Dogma» der auf freiem Platz erstellten Kirche 1907 nochmals ausführlich. Nebst dem Nachteil teurer Bauplätze und der kostspieligen Notwendigkeit, alle vier Seiten zu gestalten, thematisierte Hartmann auch das Problem, «Kirche und Dorf oder Gasse zu einem Gesamtbild verwachsen zu lassen, gar nicht zu reden von dem neuerdings oft hervorgehobenen Nachteil, dass der Grösseneindruck eines Baues abnimmt», je mehr er von den umliegenden Häusern abgerückt wird. Habe die Bodenbeschaffenheit der Schweiz auch dazu geführt, dass Landkirchen immer wieder isoliert dastan-

den, so sei durch Friedhofsanlagen und Ummauerung oder beige-pflanzte Bäume «wenigstens eine Steigerung geschaffen» worden.¹⁴⁰⁷ Als gelungenes modernes Beispiel wurde mehrfach Karl Indermühles Kirche in Röthenbach von 1904 gewürdigt, die mit ihrer bewusst gewählten exponierten Stellung über der Strassenkreuzung im Dorf und trotz fehlender Direktverbindung mit Nebenbauten dank ihrer Stellung und der Umgebungsarbeiten sich doch «so neu und doch alt» über dem Dorfplatz erhebt, «als ob sie immer dagewesen sei» (Abb. 317). Die Wirkung eines von einer grossen Linde beschatteten Dorfplatzes, der direkt zur erhöht stehenden Kirche überleitet, war nicht nur dem vernakulären Heimatstil der Kirche geschuldet, sondern ebenso der bewussten Gestaltung der Nahumgebung, für welche an der scharf niederfallenden Bergkante immerhin eine Menge Nagelfluhfels abzusprengen und eine Terrasse zu schaffen war.¹⁴⁰⁸ Eine noch freiere Stellung hätte eine unschöne Stützmauer bedingt, stattdessen sei es doch das Schönste, «das Gras des Abhanges gleichsam in die Kirchenmauer übergehen zu lassen», womit Indermühle zugleich das geradezu organische «Herauswachsen» des Baukörpers aus seinem Grund ansprach. Der Architekt

¹⁴⁰⁵ Wölfflin 1906/07, 374–377.

¹⁴⁰⁶ SBK 3 (1911), 48.

¹⁴⁰⁷ Hartmann 1907, 1 f.

¹⁴⁰⁸ Indermühle 1905, 296; Säemann 21 (1906), 6; Hartmann 1907, 2.



Abb. 317: Röthenbach, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1904–05), Fotografie nach Vollendung. Zu beachten vor allem die (heute weitgehend entfernte) Stützmauerumfriedung mit Postamenten, Torbogen, Treppen und Vorhalle. – SBZ 46 (1905), T. II.

hatte noch in weiteren Bereichen die vom technischen Baumeisterwesen geprägte Baukommission zu überzeugen. So musste er z. B. gegen die für die Umfriedung vorgesehenen einzementierten Eisenstöcke mit Drahtgitterverbund intervenieren und das lieblichere Bild der Holzlatten zwischen Zementpfosten durchsetzen.¹⁴⁰⁹ Zur Treppe vom Dorfplatz zum Kircheneingang führte ein eigens geschaffener Torbogen, der zwar funktional zwecklos war, aber wie die geböschten Stützmauerpfeiler als Ergänzung die Wirkung eines abgeschlossenen Kirchenbezirks steigerte und an Indermühles Vorbild Theodor Fischer erinnert.

Die ästhetisch motivierte Ergänzung neuer Kirchenbauten durch Mäuerchen oder kleine Lattenzäune sollte eine freundliche, eher nach innen gerichtete und Geborgenheit vermittelnde Abgrenzung des Kirchenbezirks

schaffen. Die Abkehr von den im Historismus üblichen, eher absperrenden übermannshohen «hässlichen Eisenumwehrungen» mit Staketenzäunen¹⁴¹⁰ war sozialästhetisch eklatant. C. H. Baer beschrieb 1903 in Anlehnung an Schultze-Naumburg die reizvolle Wirkung des «originellen und innigen Anschmiegens» alter Friedhofsmauern ans Gelände, die auch für friedhofslose Neubauten zu verfolgen sei, da «die Ruhe und Weihe des Gotteshauses gegenüber dem geschäftlichen Treiben der Strasse wirkungsvoll hervorgehoben» werde.¹⁴¹¹ Der Münchner Architekt und Hochschullehrer Karl Hocheder empfahl den Miteinbezug diverser Umgebungselemente auch, weil sie nebst ihrer sozialen Funktion den Ausgangspunkt «für die direkte oder indirekte Beurteilung absoluter Grössen von Räumen und Architekturteilen im menschlichen Körpermass» darboten: Brüstungen, Geländer, Stufen, Sitze und dergleichen sind diesem Körpermass grundsätzlich angepasst, so dass auch die Grösse des Gebäudes eingeschätzt werden kann.¹⁴¹² Bei Curjel & Mosers Berner Pauluskirche wurde die gärtnerische Nahumgebung mit Postamenten und niedrigen, schmiedeeisernen Zäunen umfriedet. Die leichte Terrassierung hebt den Bau etwas empor und gewährt den Besuchern vor und nach dem Gottesdienst angenehmen Aufenthalt in einem nahezu hofartigen Aussenraum, der durch den Wandbrunnen noch gesteigert wird (Abb. 502): «Treppe, Terrassen, Blumenanlage und Vorbauten bereiten auf den Bau vor und vereinigen sich mit diesem zu einem anziehenden Bilde.» Treppchen und Rampen mit bewusst gestalteter Pflasterung schaffen zudem eine charakteristische Atmosphäre, die auch von der internationalen Kritik begeistert aufgenommen wurde.¹⁴¹³ Auch in Degersheim erhielt Curjel & Mosers vergleichbar hervorgehobene kirchliche Gesamtanlage viel Lob. Wie sorgfältig und spezifisch die Inszenierung des Bauwerks in seiner Umgebung hier geplant wurde, belegt beispielsweise die explizit vorgesehene Durchbrechung der Mauerbrüstung vor der Kirche, «damit der Blick auf die Kirchenfassade [gemeint war wohl vor allem die Portallaube] von der Hauptstrasse aus nicht zu sehr gehemmt werde» (Abb. 308).¹⁴¹⁴

¹⁴⁰⁹ Kga Röthenbach, Bkp 1904/05.

¹⁴¹⁰ Hossfeld 1905.

¹⁴¹¹ Baer 1903a, 221 ff.

¹⁴¹² Hocheder 1903, 7 ff.

¹⁴¹³ SBZ 46 (1905), 276 f., 290 ff.; Koch 1908, 18.

¹⁴¹⁴ SBZ 53 (1909), 109–112.



Abb. 318: Hans Klauser (damals Hannover): Wettbewerbsentwurf für eine evangelische Kirche, 1906. – DBH 10 (1906), 93)



Abb. 319: Joss & Klauser: Studie zu einer Landkirche. – SBK 1 (1909), 76.

1908 trat der Peggauer Vikar Hermann Heisler in seiner Schrift *Wie baut man eine evangelische Kirche auf dem Lande?* für «soziale» Komplettierungen durch Hofmauern, Torbauten, Lattenzäune und einen freien Platz vor der Kirche vor, um die Verwandten zu begrüßen und über die Predigt zu debattieren.¹⁴¹⁵ Mehr und mehr beschäftigte die Architekten die Aufgabe, dem umgebenden «Platz» den «Charakter einer Anlage» zu verleihen, wie es Curjel & Moser für ihre Kirche Tablat explizit ausdrückten. Durch eine zusätzliche Einfassung mit Alleebäumen und einem Hag wäre dort ein geschlossener Kirchenplatz geschaffen, «der schon wegen seiner aussichtsreichen Lage gern von Müttern und ihren Jüngsten aufgesucht würde».¹⁴¹⁶ Zumeist konnten solche Vorstellungen nicht wunschgemäss verwirklicht werden. Umso couragierter wirkte das Vorhaben des Büros La Roche, Stähelin & Co., bereits im Wettbewerbsprojekt zur Kirche Arlesheim einen grossen geschlossenen Hof vorzusehen, der zwar im Urteil des Preisgerichts die Wirkung des Baus steigerte, diesen aber auch verteuerte. Dieser Hof war im Wettbewerbsprojekt noch nach allen vier Seiten abgeschlossen, von der Strasse aus durch ein Tor zu betreten und enthielt ausserdem einen laubenartigen Säulengang.¹⁴¹⁷ Die Ausführung wurde schliesslich auf drei Seiten reduziert und die hohen Arkadengänge durch eine niedrige Umfriedung ersetzt, die wie bei Fischers Münchener Erlöserkirche aus ziegelbedeckten Pfosten mit Lattenzäunen besteht. Die Geschichte unterstreicht gleichwohl den zunehmenden Bedacht auf die Umgebung bereits in der Planung. Vom Berner Architekten Hans Klauser schliesslich sind ein Wettbewerbsentwurf von 1906 und eine vergleichbare Studie für eine Dorfkirche bekannt, in denen die idyllische Inszenierung der Nahumgebung gegenüber der Kirchenarchitektur geradezu überwiegt (Abb. 318, 319). Der Kirchenbau und seine Disposition scheinen gar nicht mehr das wichtigste zu sein, sondern die Atmosphäre, die auf den Bildbetrachter wirkt und von den im Vordergrund dargestellten Zugängen, Treppen, Mäuerchen, Tordurchgang, Brunnen und Laubbaum beherrscht wird. Man wähnt den kirchlichen Bezirk, zu dem sich auch das Pfarrhaus gesellt und die Kulisse vom Dorfplatz aus erweitert.¹⁴¹⁸ Paul Siegwart

¹⁴¹⁵ Heisler 1908, zit. nach BTZ 23 (1908), 345–348, 353–356.

¹⁴¹⁶ Antrag Tablat 1910.

¹⁴¹⁷ SBZ 55 (1910), 176 ff.

¹⁴¹⁸ DBH 10 (1906), 93.



Abb. 320: Aus dem Tafelwerk Schilling & Gräbner, *Landkirchen* (1903). Stellvertretend für sämtliche Beispiele die alternative Perspektive der Kirche für Wiesa, umgeben von gestalterisch ergänzenden Gartenanlagen. – Schilling/Graebner 1903, Blatt 17.

schloss in Flüelen an solche Konzepte an, wo die auf steiler Anhöhe über dem Vierwaldstättersee gelegene Kirche mit einer Friedhofshalle ergänzt wurde, und wie in Röthenbach werden gleich zwei Zugangstreppten auch noch von rein ästhetisch eingesetzten Rundbogendurchgängen überhöht (Abb. 49).

Auch Gartenanlagen gehörten zunehmend zur selbstverständlichen Umgebungsgestaltung von Häusern und Kirchen, wobei man sich offenbar für theoretische Argumentationen immer noch auf Abbé Jacques Delilles Publikation *Les Jardins* von 1783 berief. Bepflanzungen um Kirchenbauten herum waren zwar bereits im 19. Jh. keine Seltenheit mehr, doch wurde der künstlerische Entwurf während der Reformepoche häufiger von den Architekten geleistet. Olbrich, Behrens, Laeuger und Schultze-Naumburg sollen darin Gutes geleistet haben.

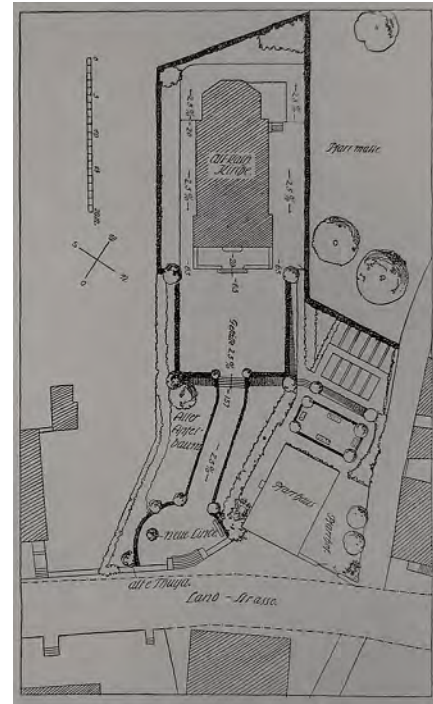


Abb. 321: Trimbach, christkath. Kirche (v. Arx & Real, 1908–09). Lageplan mit genauen Bezeichnungen der Bepflanzung. – SBK 1 (1909), 194.

«Zeitweise Rückkehr zum vegetativen Dasein bedeutet für unseren Körper und Geist Ruhe. Der Garten kann ein Heilmittel unserer Zeit sein.»¹⁴¹⁹ Für die ref. Kirche in Romanshorn wurden um 1900 nicht weniger als zehn Möglichkeiten für einen Bauplatz diskutiert, welche zunächst August Hardegger mit einem Ingenieur hinsichtlich Zentralität, bequemer Zufahrt, «Prospekt» der Kirche an schöner Lage im Landschaftsbild, Nachbargebäude und Baukosten gegeneinander abwägte. Die im Herbst 1900 neu hinzugezogenen Experten Paul Reber und Friedrich Bluntschli rieten von allen Plätzen an Kreuzungspunkten ab und reichten jene in die engere Wahl, die «rings eine Gartenanlage zulassen».¹⁴²⁰ Die 1903 publizierte Tafelsammlung *Landkirchen* Schilling & Graebners lebte mit ihren künstlerischen Zeichnungen die idyllische Einbettung der Kirchen in gärtnerische Anlagen vor (Abb. 320). Für die kleine Kirche von Trimbach wurde in der Rezension der gesamte Weg geschildert, der durch den Garten zum Bauwerk führt und die Umgebung bewusstmachen sollte: «Eine Linde beschattet

¹⁴¹⁹ E.W. 1908, 25 f.

¹⁴²⁰ Ref. Kga Romanshorn, *Bericht und Antrag betreffend die Erwerbung eines Kirchenbauplatzes für die neue evangelische Kirche in Romanshorn*, Romanshorn 1901.

den Zugang von der Strasse, ein breiter Weg in mässiger Steigung führt an einem alten Apfelbaum vorbei zum Kirchplatz empor, der von Thujahecken umgeben wie ein Vorhof vor der Kirche sich ausbreitet. [...] Der harmonische Gesamteindruck ist durch die alles umfassende Gestaltung durch die Architekten beeinflusst worden, die vom Pfarrer verständnisvoll unterstützt wurden» (Abb. 321, 336).¹⁴²¹ Weit weniger leicht lief es den Architekten Bischoff & Weideli in Spiez, aber umso offenkundiger wird die vergleichbare Absicht: Nachdem die Baukommission auf einmal entschied, die Umgebung anders zu gestalten und Rampen anstelle der von den Architekten geplanten Treppchen anzulegen, war deren Entrüstung gross: «Sie erhalten jetzt dann einen Eisenbahndamm zur Kirche hinauf, resp. der Pfarrhausgarten wird in einem Loch liegen und die von uns angestrebte architektonische Begrenzung des Kirchenplateau's ist beim Teufel.»¹⁴²²

Eine zeittypische Besonderheit war die Mauerbedeckung durch Kletterpflanzen, die vor dem Bausockel gepflanzt und für welche im Hausbau bisweilen Spaliergerüste befestigt wurden. Bereits in der Zeit des Biedermeier dürften Efeu oder Wildreben gewisse Wohnhäuser umrankt haben, und die Reformarchitektur des angelsächsischen Raums dürfte für diese Gepflogenheit verbreitet neue Impulse geliefert haben.¹⁴²³ Das *Red House* für William Morris war nach wenigen Jahrzehnten fast gänzlich von Kletterpflanzen umgeben, und Richardsons Bauten zeigen bisweilen ebensolchen Bewuchs (Abb. 295).¹⁴²⁴ Auch einige Schweizer Kirchenbauten waren ursprünglich von Kletterpflanzen umrankt, nachweislich die Berner Johanneskirche, die Basler Pauluskirche, die Kirchen in Zürich-Oerlikon oder in Biberist-Gerlafingen. Die Fassadenbegrünung konnte laut Schultze-Naumburg wie die Monolithisierung der Fassade als Kompensation historistischer Gliederung betrachtet werden: «Es ist ganz ohne Schmuck – der Besitzer wollte keinen Reichtum erheucheln, wo nur leidliche Wohlhabenheit vorhanden war, er begnügte sich mit dem lebenden Schmuck des wilden Weins, der das Haus



Abb. 322: Scheid GR, ref. Kirche. Eine der zahlreichen Zeichnungen des St. Galler Architekten Salomon Schlatter von historischen Bündner Landkirchen. Der historismuskritische Gedanke der schlichten Architektur, die ihre grössten malerischen Reize erst im Zusammenspiel mit der erhaben-kontrastierenden landschaftlichen Umgebung erhält, lag auch vielen reformerischen Entwürfen zugrunde. – SBZ 46 (1905), 172.

umrankt.»¹⁴²⁵ Offenkundig wird bei sämtlichen Diskussionspunkten zur Erschliessungsweise und zur Gartenanlage die Absicht, die im bürgerlichen Wohnhausbau etablierten Bestrebungen einer ästhetischen Interaktion zwischen Gebäude und Garten auf den Kirchenbau zu übertragen.

Der räumliche Bildkontext

Das schlichte Bauwerk in landschaftlicher Erhabenheit

Konzentrierte sich der historistische Gebäudeentwurf auf Selbstrepräsentation, stilistische Korrektheit und ornamentale Details, wurde das reformerische Augenmerk verstärkt auf die Wirkung des Gebäudes in seinem unmittelbaren und mittelbaren räumlichen Kontext gelegt. Diese Berücksichtigung des eigentlich wirksam «Schönen» war nach Posener «impressionistisch» geprägt und begann vornehmlich bei Ruskin, der vielmehr Lehrer des «lebendigen Schauens» als «des Bauens» war und die Schlichtheit einer ländlichen Kapelle im Sinne einer «Poetry of Architecture» der stolzen Würde einer Stadt-

¹⁴²¹ Baer 1909, 193 f.

¹⁴²² Kga Spiez, Brief Bischoff & Weideli vom 28. 3. 1907.

¹⁴²³ Lux 1903, 278.

¹⁴²⁴ Muthesius 1905, Bd. 1, 105; Scientific American, Architects and Builders Edition (1889), 63; Eaton 1972, 59.

¹⁴²⁵ Schultze-Naumburg 1897, 15.



Abb. 323, 324, 325: Links: Glarus, mittelalterliche Burgkapelle auf dem Bergsturz­hügel, 1762–69 barockisiert. – Mitte: Flüelen, kath. Kirche Herz-Jesu (Paul Siegwart, 1910–12), inszeniert auf einem aufgrund seiner Praktikabilität umstrittenen, aber ästhetisch favorisierten Bau­platz. Die monumentalen und vereinfachten Baumassen schaffen trotz imponierender Gebirgskulisse eine für die Reformarchitektur typische, selbstbewusste Grössenwirkung. – Rechts: Bristen, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1910) mit Oberalpstock. Im Gegensatz zur deutlich abgesenkt davon stehenden Vorgängerkirche inszenierte man den Neubau weiter nördlich auf der Felskuppe dicht über der Schlucht. – Scheuber 1911, 17. | Wikimedia commons. | Nachlass Adolf Gaudy.

kirche vorzog.¹⁴²⁶ Hatte Jean-Jacques Rousseau bereits im 18. Jh. das Schweizerhaus in der Alpenlandschaft gerühmt, dabei aber vor allem die Landschaft bewundert,¹⁴²⁷ verglich Ruskin wie keiner vor ihm die Wirkung von Gebäuden in ihrer Landschaft. Er gab zu bedenken, wie kleinlich der grösste Pyramidenbau im gebirgigen Chamonix-Tal wirken würde, während derselbe wie die grossen Kathedralen der Gotik in der Ebene zu bester Wirkung gelange, denn «im Grössenmass ist unmöglich mit der Natur zu wetteifern».¹⁴²⁸ Zahlreiche Autoren, in der Schweiz u. a. C. H. Baer, nahmen Ruskins Sichtweise auf, wonach in der Ebene «die breit gelagerte Masse, das geschlossene Dach, die Baugruppierung und auch der Schmuck» wirke, in der Hanglage dagegen eher die Silhouette und die «Gruppierung bar jeden Zierrats»,¹⁴²⁹ denn der Reiz einfacher alter Dorfkirchen konnte nicht in der architektonischen Strukturierung liegen, «sondern vielmehr in ihrer Gesamterscheinung in Verbindung mit der Landschaft».¹⁴³⁰ So konnte auch eine schlichte, dafür effektiv positionierte Bergkirche in der Landschaft hervorragend zur Geltung kommen.¹⁴³¹ Ebendieser Optik

entsprachen die 1905 veröffentlichten Skizzen des Architekten Salomon Schlatter von kleinen Bündner Landkirchen, die man neuerdings der «liebevollsten Betrachtung würdig» fand, weil diese «einfachen und doch so wirkungsvollen Bauten» örtlicher Handwerker «aus ihrem Boden heraus und in ihre Landschaft hineinwuchsen» (Abb. 322). Diese Würdigung hing eng zusammen mit der Tendenz zum vernakulären Heimatstil, und Baers hoffnungsvolle Erwähnung der damaligen Kirchenbauprojekte in Röthenbach und Spiez unterstreicht die zusammenhängende Sichtweise mit aktuellen Baubeispielen.¹⁴³²

Die Debatte zeigt nicht zuletzt, dass die Reformer stärker zwischen Stadt- und Landkirchen zu unterscheiden begannen. Sogar ein Leserbriefschreiber äusserte sich dahingehend zu Indermühles neuem Kirchturm in Münsingen: «Während die [Stadtkirche] mehr von der Nähe, von der Strasse oder einem Platz aus betrachtet werden muss und deshalb mit reicheren und kleinerem Detail geschmückt werden darf, soll die Landkirche mehr nach der Ferne hin wirken. Hier sind somit einfache Formen,

¹⁴²⁶ Ruskin 1900, 37; DBH 5 (1901), 196; Posener, Vorlesungen 53, Sept. 1980, 12; Hunt 2002, 15, 19.

¹⁴²⁷ Moravánszky 1988, 153; Meyer 2003, 21.

¹⁴²⁸ Ruskin 1900, 131 f.

¹⁴²⁹ Schirmer 1907, 76.

¹⁴³⁰ Baer 1903a, 221 ff.

¹⁴³¹ Hartmann 1907, 1 f.

¹⁴³² Bündner Kirchen, Reiseskizzen von Salomon Schlatter, Baumeister in St. Gallen, in: SBZ 46 (1905), 169 f., 220.

klare Silhouette, ruhige Flächenwirkungen und passende Kontrastfarben zur Umgebung und zum fernerer Hintergrund gegeben.»¹⁴³³ Auch die Würdigung in der SBZ betonte, wie «die breiten Helmdachmassen des Turmes das Bild der nächsten Umgebung ergänzen, während die energisch emporstrebenden Helmlinien den Turm auch gegenüber den Hügeln und fernen Berggipfeln zur Geltung zu bringen vermögen» (Abb. 186). Indermühle arbeitete bereits während der Planung wie ein Bauhüttenmeister auch auf dem Bauplatz und mit perspektivischen Ansichten, was vom SBZ-Rezensenten nachdrücklich empfohlen wurde, da eine gute Wirkung geometrischer Aufrisse «häufig noch lange nicht einen befriedigenden Eindruck der Ausführung» sicherte.¹⁴³⁴ Karl Moser rechtfertigte mit derselben Begründung seinen auf eigene Initiative nochmals geänderten Turmentwurf für die Berner Pauluskirche 1903.¹⁴³⁵ Vergleichbar kommentierten Pflughard & Haefeli 1905 ihren einfachen, aber siegreichen Wettbewerbsentwurf für die Kirche Romanshorn, den die Bauherrschaft zunächst als zu simpel beurteilt hatte (Abb. 344): «Sie finden nun wir seien zu weit gegangen, weil Sie das nur nach geometrischen Zeichnungen & nach einer einfach dargestellten Perspektive beurteilen. Es ist aber eine bekannte Tatsache, dass einfache Bauten in den Plänen nie die gleiche Wirkung tun wie in der Ausführung oder nur schon im Modelle.» Die Architekten legten auch Bilder ihres in der Fachpresse gewürdigten Landhauses «zum Öpfelbäumli» bei, das, «nur aufgrund der Zeichnung beurteilt, wohl von den meisten Bauherren abgelehnt worden wäre, in Wirklichkeit aber fast allgemein entzückt».¹⁴³⁶ Die Überzeugung, dass bereits die traditionellen Bauwerke aus der Anschauung am Bauplatz und «unter Berücksichtigung und im künstlerischen Zusammenhang mit der Umgebung» entstanden waren, verbreitete sich damals wieder, und so hielt man sich automatisch fern von der Schablone und dem «schematisierten Planungsakt».¹⁴³⁷

Je exponierter und ländlicher die Lage war, desto mehr eignete sich eine formale Zurückhaltung, wie der Kunsthistoriker und Schwyzer Kollegiumsprofessor Josef



Abb. 326: Ried-Mörel, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1910–12), wie in Bristen auf einer Geländeterrasse hoch über einem Steilhang inszeniert, so dass der Bau auch vom Tal in Mörel aus eindrucksvoll sichtbar wird. Die Bescheidenheit in Dimension und Bauschmuck wird durch die Wirkung in der Gebirgslandschaft kompensiert. – Autor, 2010.

Scheuber (1881–1961) auch für historische Bauten festhielt. Nach ihm lenkte gerade die hügelige Schweizer Landschaft das Auge von den baukünstlerischen Schönheiten ab, «und doch haben sich Natur und Kunst [...] hier oft zu schönster Bildeinheit vermählt». Scheuber dachte dabei vor allem an die schlichten, aber landschaftlich exponierten Bergkapellen in alpiner Umgebung (Abb. 323),¹⁴³⁸ aber auch in den damals entstehenden reformerischen Kirchen wie Flüelen, Bristen und Ried-Mörel u. a. wurde dieser Effekt aufgegriffen (Abb. 324–

¹⁴³³ Säemann 19 (1903), 96.

¹⁴³⁴ SBZ 43 (1904), 53.

¹⁴³⁵ Kga Bern, Lgk, Schreiben Karl Moser 10.2.1903.

¹⁴³⁶ Ref. Kga Romanshorn, Brief Pflughard & Haefeli vom 24.10.1905.

¹⁴³⁷ *Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst* 13 (1905), 9, zit. nach Fahmüller 1992, 107 f.

¹⁴³⁸ Scheuber 1911, 17 f.



Abb. 327: Weggis, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1918–19). Mit ihrem innerschweizerischen Barockstil und der Stellung dicht am Ufer des Vierwaldstättersees verkörpert sie auch in topografischer Hinsicht ein Idealbild des regionaltypischen Kirchenbaus. Die eng in den Entwurf mit einbezogenen Pappeln unmittelbar hinter der Kirche stehen heute nicht mehr. – Autor, 2008.

326). Vor allem an der weithin sichtbaren Kirche Flüelen fehlen am Turm und Chor jegliche Detaillierungen, und das Gebäude ist auf Fernsicht vor dem Hintergrund der Alpenkulisse ausgerichtet. Bereits seit 1900 wurde dort die Bauplatzfrage eifrig diskutiert, und trotz Opposition aus den Reihen der Dorfbewohner entschieden die Gutachten der ästhetisch argumentierenden Architekten und eines Geologen für den erhabenen Bauplatz hoch über dem Dorf, dem sogenannten Grundbühl.¹⁴³⁹ Adolf Gaudys Kirche in Ried-Mörel grüsst weitgehend schmucklos, aber imponierend zwischen steilen Waldhängen bis ins Tal nach Mörel hinunter und verleiht dadurch der Topo-



Abb. 328: Arosa, Fotografie des Bauplatzes für die neu zu erbauende ref. Kirche, deren Standort mit einem Kreuz gekennzeichnet ist. – SBZ 47 (1906), 11.

grafie noch mächtigere, massstäblich konkretere Dimensionen. Scheuber dehnte seine Gedanken auch auf das landestypische Bild von Kirchen am Seeufer aus und nannte historische Beispiele am Vierwaldstättersee wie Gersau, Beckenried oder Buochs.¹⁴⁴⁰ Für Karl Indermühle dürfte es vor diesem Hintergrund eine Freude gewesen sein, die ref. Kirche Weggis ebenfalls auf einem Bauplatz dicht am Ufer erbauen zu können, wo sich das Gebäude sogar im See spiegelt (Abb. 327). Diskutiert wurden auch die schlanken spitzhelmbekrönten Landkirchtürme im Bündnerland oder in Tirol, die zwar mit ihrem Höhenstreben vordergründig nicht bescheiden wirkten, jedoch durch ihre Schlankheit dennoch «mit richtigem künstlerischem Gefühl in scharfem Gegensatz vor die hohen massigen Bergwände gesetzt» wurden (Abb. 429).¹⁴⁴¹ Wohl in Anbetracht der Überwindung der Neugotik, welche diesen Grundsätzen ebenfalls nahekam, nahmen die Reformarchitekten von derartigen Turmformen jedoch Umgang.

Die Ausnutzung topografischer Vorbedingungen

Das hügelige und teilweise gebirgige Terrain der Schweizer Landschaft regte die vertiefte Beschäftigung mit der Wirkung eines Bauplatzes an. 1904 wurde in der Schweizer Fachpresse vielleicht erstmals ein kirchlicher Neubau

1439 Kdm UR II, 95.

1440 Scheuber 1911, 17 f.

1441 Hossfeld 1905, 83 f.



Abb. 329: Arosa, ref. Kirche. Wettbewerbsentwurf «Auf luftiger Höh'» (1. Preis) von Albert Gysler. – Kga Arosa.

insbesondere durch seine Harmonie mit der umgebenden Natur gewürdigt: Für Curjel & Mosers Kirche St. Michael in Zug (Abb. 72) habe die Kirchgemeinde einen der denkbar schönsten Baugründe zur Verfügung gestellt, und das Bauwerk zeige, «eingebettet in das Grün der aufsteigenden Wiesen und breitkronigen Obstbäumen [...], wie wichtig die umgebende Natur für einen Neubau ist».¹⁴⁴² Für die Dorfkirche in Arosa wählte man 1906 als Bauplatz den exponierten «Piz Erika», der eigens in der SBZ abgebildet wurde, um jedem Bewerber klar zu machen, «welch gigantische Wirkung der zu erstellende Bau im Dorfbild vor der Alpenkulisse» haben würde (Abb. 328, 329).¹⁴⁴³ Entsprechend waren auch Mottos wie «Auf luftiger Höh'», «Auf steiler Höh'» oder «Bärgchirchli» sinnfällig gewählt.¹⁴⁴⁴ Gerade im Vergleich zum historistisch-dekorativ geprägten Entwurf des örtlichen Baumeisters Jösler (Abb. 330, 331) zeichnen sich die prämierten Wettbewerbsentwürfe durch eine Berücksichti-



Abb. 330, 331: Arosa, ref. Kirche. Oben: historistischer Entwurf von Steffi Jösler, um 1905 (nicht ausgeführt). – Unten: erstplatzierter Wettbewerbsentwurf von Albert Gysler, im Vergleich zu Jöslers Baumeisterentwurf im Einklang mit dem Gelände entworfen. – Kga Arosa.

gung der Topografie und dafür rigide Beschränkung der dekorativen Mittel aus und scheinen teilweise angeregt von Schlatters Bleistiftskizzen, die kurz vor der Ausschreibung in der SBZ publiziert worden waren.¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴² SBZ 43 (1904), 12f.

¹⁴⁴³ SBZ 47 (1906), 100–111.

¹⁴⁴⁴ Ebenda, 272.

¹⁴⁴⁵ Insbesondere Hermann Lüthys Entwurf gleicht u. a. den von Schlatter gezeichneten Kirchen in Scheid und Masein im Domleschg.

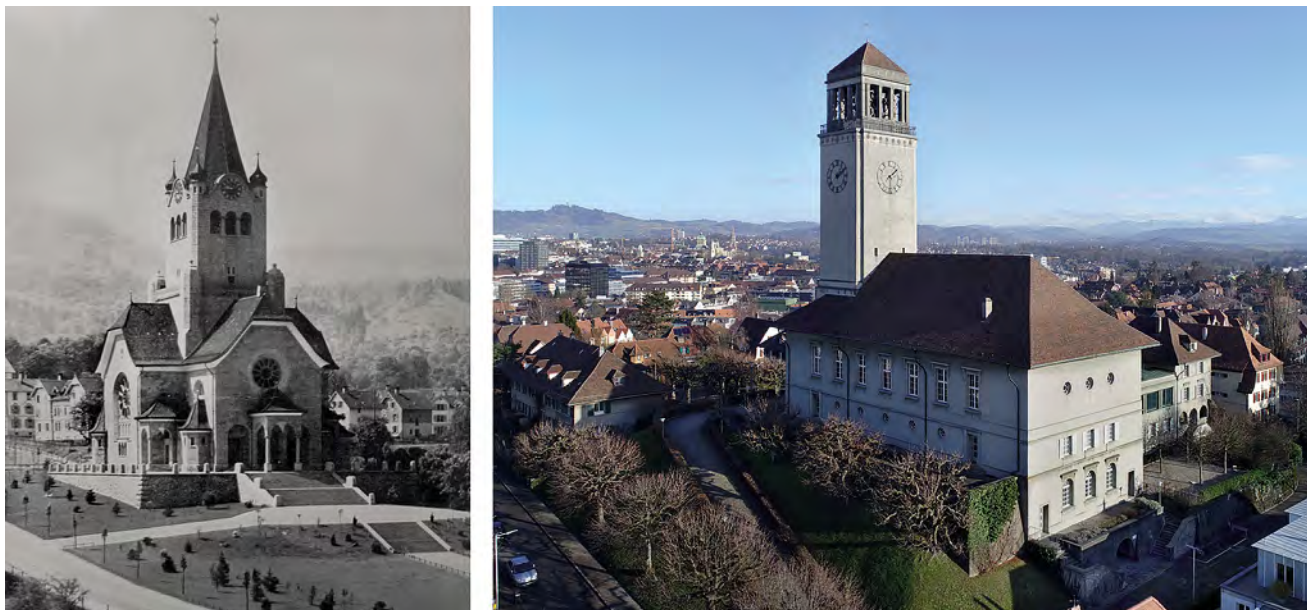


Abb. 332, 333: Links: Rorschach, ref. Kirche (Albert Müller, 1902–04). – Rechts: Bern, Friedenskirche (Karl Indermühle, 1917–20) mit eleganter und sparsamer Ausnutzung des steilen Terrains. – SBZ 49 (1907), T. II. | Sebastian Hammer, 2019.

Zugunsten einer wirkungsvollen Stellung wurde nicht selten eine schwierigere Finanzierung und Erreichbarkeit in Kauf genommen. In St. Margrethen, wo zunächst ein Platz an zentraler Lage bei einer Strassenkreuzung anvisiert war, wuchs 1907 die Begeisterung für den wesentlich höher, dafür «ideal schön gelegenen» Bauplatz «In den Rosenbergen», von dem aus die Kirche das ganze Dorf beherrscht (Abb. 464).¹⁴⁴⁶

Noch konsequenter reformerisch war der Versuch, das vorhandene Terrain ohne Aufschüttung oder Terrassierung nicht nur zu respektieren, sondern auszunutzen. Während im Historismus ein auf einer Anhöhe gelegener Bauplatz gemeinhin terrassiert und planiert wurde (Abb. 332), hatte bereits Sitte empfohlen, Unebenheiten im Terrain nicht schablonenmässig auszugleichen, sondern als willkommene Vorbedingung ästhetisch zu nutzen. Auch nach Oskar Hossfeld waren gerade ausgesprochene Höhenunterschiede gute Ausgangspunkte reizvoller Gestaltungen, denn stattliche Treppen vor dem Eingang, höhere Fundamente für Chorbauten und anderes mehr konnten als «ungesuchte» Architektur motive «Wechsel in das Einerlei bringen».¹⁴⁴⁷ Diese Maxime ver-

folgte stets auch Theodor Fischer, der jahrhundertalte Terrainformungen respektieren wollte und beispielsweise für seine Stuttgarter Erlöserkirche das abschüssige Grundstück dazu nutzte, die über der Böschung herausragende Chorpartie zu unterkellern und darin Gemeinderäume unterzubringen (Abb. 181).¹⁴⁴⁸ Fischer war als Städtebauer auch von ökonomischen Überlegungen geleitet und sparte mit diesem Entwurf sowohl Erd- und Maurerarbeiten als auch die Erstellung zusätzlicher Bauvolumen ein, nicht zuletzt durch die Platzierung des Turms auf der Bergseite, wodurch dieser selbst bei gedrungener Ausmassen beherrschend genug wirkte.¹⁴⁴⁹ Auch Schweizer Reformarchitekten trachteten nach solchen Inszenierungseffekten. Theodor Fischers Vorgehen in Stuttgart nahm Karl Indermühle für die Berner Friedenskirche auf, deren Rückseite, dem schroff abfallenden Hang angepasst, selbst unterhalb der «ebenerdigen» Nebenräume nochmals ganze zwei Stockwerke tiefer hinabreicht als der Kirchenboden und durch einen Gemeindegang mit darunterliegendem Zugang «aufgefüllt» ist (Abb. 333). Während in Zürich um 1915 bereits mehrere Kirchgemeindegänge in Planung waren, verband man

¹⁴⁴⁶ Kga St. Margrethen, Gutachten Rimli vom 22. 8. 1907.

¹⁴⁴⁷ Hossfeld 1905, 4.

¹⁴⁴⁸ NDBZ 6 (1910), 450.

¹⁴⁴⁹ Stephan 1999, 14, nach Vortragsmanuskripten Theodor Fischers.



Abb. 334: Cham, ref. Kirche (Emil Schäfer, 1914–15), Blick vom Lorze-Ufer aus zum unterkellerten Chor, der hauptsächlich einen Unterweisungssaal aufnimmt. – Autor, 2014.

die immer zahlreicher erwünschten Gemeinderäume an der Friedenskirche Bern noch in einem Baukomplex.¹⁴⁵⁰ Bereits in der Diskussion der Wettbewerbsentwürfe hielt das Preisgericht fest, dass eine «rationelle Ausnützung des Terrains [...] unbedingt angezeigt» sei.¹⁴⁵¹ Emil Schäfers Kirche in Cham (Abb. 334) steht am Rande einer steilen Böschung, der Chor thront malerisch über dem Flüsschen Lorze und nimmt in seiner Substruktion am Fels das Unterweisungszimmer samt Garderobe, Toiletten und Zentralheizung auf.¹⁴⁵² Noch zwei Jahrzehnte zuvor hätte die Dominanz des neugotischen Systems den schmalen Bauplatz entlang der Durchfahrtsstrasse wahrscheinlich längsgerichtet besetzt, womit die Kirche ohne

Vorplatz und ohne Möglichkeit der Saalerweiterung zwischen Strasse und Hang eingeklemmt gewesen wäre. So aber konnten Ökonomie, Funktionalität und Inszenierungswillen ebenso vereinigt werden wie in Weesen, wo Schäfer & Risch das Kirchlein mitten im steilen Hang erbauten und aus dem unten liegenden Gemeindesaal und dem darüber liegendem Kirchenschiff eine grosse und doch bescheidene Giebelfassade zur Wirkung brachten (S. 404, Abb. 487). Auch die Berner Inselspitalkapelle wirkt gerade durch die Platzierung im abschüssigen Terrain besonders malerisch, und Albert Kuhn erwähnte auch die Kirche Flüelen (Abb. 49, 324), deren «schöne Baugruppe» die «Unebenheiten des Bodens in vorbildlicher Weise und im Sinne echten Heimatschutzes ausnützte».¹⁴⁵³

«Freundliche» Farbenharmonie

Im hügeligen süddeutschen und schweizerischen Raum galt das häufige Farbensystem von Gebäuden mit hell verputzten Wänden, grünen Läden und rotem Ziegeldach vor dem Hintergrund des blauen Himmels und der grünen Landschaft als Kernpunkt für den «Zauber volkstümlicher Poesie und ländlicher Anmut».¹⁴⁵⁴ Nach C. H. Baer war «die Freude an einer farbenkräftigen Belebung der bürgerlichen Bauten» hier zu allen Zeiten verbreitet gewesen, und zusammen mit dem landschaftlichen Hintergrund ergeben sie das einmalige Bild der Schweiz.¹⁴⁵⁵ Nachdem man im Historismus und in der monumentalen Tendenz häufig Sichtmauerwerk bevorzugt hatte, gewann der helle Putzbau nicht zuletzt auch durch die Hervorhebungsmöglichkeiten vor dem landschaftlichen Hintergrund seine sympathisierende Wirkung und seine Beliebtheit zurück.

Eindrücklichstes Beispiel für dieses Umschwenken ist Pflughard & Haefelis Kirche Weinfeld, bei der die Farbe sowohl am Äusseren als auch im Inneren ohnehin ein wichtiges Gestaltungsmittel ist. Insbesondere aber wurde dem grauen Bossenquaderwerk des ersten Entwurfs (Abb. 100) mit klaren, das Gesamtbild betreffen-

¹⁴⁵⁰ Werk 10 (1923), 149.

¹⁴⁵¹ SBZ 66 (1915), 243 ff., 251.

¹⁴⁵² SBZ 68 (1916), 302 f.

¹⁴⁵³ Kuhn 1917, 21.

¹⁴⁵⁴ Rose 1906, 390.

¹⁴⁵⁵ Baer 1903a, 221 ff., 226; Baer 1908a, 33 f.



Abb. 335: Weinfelden, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1902–04). – Amt für Denkmalpflege des Kantons Thurgau, Frauenfeld.

den Begründungen der helle Putz vorgezogen: «Das alte über der Stadt gelegene Schloss, das mit seinen ruhigen weissen Mauerflächen stimmungsvoll aus bewaldeter Umgebung hervorleuchtet, die noch erhaltenen, guten alten Häuser im Orte mit ihren weissverputzten Wänden, grünen Läden und roten Dächern und dann vor allem der in weichem Umriss vom Horizont sich abhebende Otterberg mit seinen Rebgeländen und Waldbändern als Hintergrund veranlassten, auch dem Neubau weisse Flächen und rote Dächer zu geben» (Abb. 335).¹⁴⁵⁶ Die

Möglichkeit, die Ziegel rötlich zu engobieren, wurde während der Reformepoche mehrfach angepriesen, und die Verwendung derselben auf den Kirhdächern war häufig, wie der Bericht zu Curjel & Mosers Kirche St. Gallen-Bruggen nachweist, wo überdies die Farbgestaltung am Turm sowie die Begrünung durch Linden und Kastanienbäume im Sommer, mithin die Farbenharmonie mit hohen Buntanteilen explizit einen «freundlichen und ansprechenden Eindruck gewähren» sollte.¹⁴⁵⁷ Viele weitere Beiträge sprachen sich lobend über diese Farbenharmonie aus.¹⁴⁵⁸ Die Idealansicht des Kirchleins in Trimbach zeigt das Gotteshaus vor hügeligem, waldigem Hintergrund, von dem es sich mit seinem weissen Verputz und den rötlichen Ornamenten betont hervorhebt (Abb. 336),¹⁴⁵⁹ in Wallisellen brachten «die roten Ziegel und die farbigen Fensterrahmen einen freundlich farbigen Ton in das Bild»¹⁴⁶⁰ und in Niederscherli wirkte «die ganze Anlage ungemein freudig auf dem dunklen Hintergrund des nahen Waldes».¹⁴⁶¹

Hier wird offenkundig, dass man das Bauwerk nicht mehr losgelöst von seiner landschaftlichen Umgebung beurteilte, sondern eine ganzheitliche Harmonie anstrebte. Auch in sich sollten beispielsweise die Farbe der Dacheindeckung und die darunter aufgehende Massivkonstruktion aufeinander abgestimmt sein: «Die Farbe der Ziegel [...] richtet sich nach der Farbe der Fassaden. Bei Steinfassaden in natürlichem Ton sind dunkle Ziegeldächer vorzuziehen, bei weissen Putzfassaden mehr helle, bei grossen, bemalten Flächen ein neutrales Dach in grauem Schiefer.» Nach Hans Pfander konnte der vernünftige Gebrauch der Farbe nicht nur viel Freundlichkeit, Leben und Abwechslung verleihen, sondern überhaupt einen «sehr wichtigen Einfluss auf unseren Intellekt» ausüben und «durch ihre [...] Wirkung auf unsere seelischen Kräfte auch unser Innenleben um einige neue Werte reicher» machen.¹⁴⁶² Diese Ausführungen zeugen auch davon, wie im reformerischen Entwurf die optische Hauptsache in den kontrastierenden Flächen von Hell-Dunkel sowie den Farben bestand. Die (positive) psychologische Wirkung des Objekts auf den

¹⁴⁵⁶ SBZ 45 (1905), 34, 43 f.

¹⁴⁵⁷ SBZ 47 (1906), 22. – Explizit kolorierte Risszeichnung im Nachlass Karl Moser.

¹⁴⁵⁸ Baer 1909a. – Konkreter vgl. Albert Baur, Zum «Sunneschy» in Stäfa, in: SBK 1 (1909), 2 ff.

¹⁴⁵⁹ Baer 1909, 193 f.

¹⁴⁶⁰ Preconi 1909, 143 f.

¹⁴⁶¹ Zesiger 1913, 49–52.

¹⁴⁶² Pfander 1906/07, 142–145.



Abb. 336: Trimbach, christkath. Kirche (v. Arx & Real, 1908–09). – Autor, 2007.

Betrachter war wichtiger als Fragen nach Stil, Materialwahrheit und Konstruktion, und die Vorstellungen der farblichen Hauptwirkung lassen sich durch sinnfällige impressionistische Darstellungen neu gebauter Kirchen illustrieren (Abb. 337).

Die Kirche als Ruhepunkt

In den frühen 1910er Jahren herrschte eine Tendenz, gewohnte Höhenausdehnungen von Bauwerken zu drosseln und eher Ruhe und Breitenausdehnung zu fördern. Noch Ende des 19. Jh. entstanden viele gegenteilig aufgefasste Bauten, etwa die mächtige katholische Kirche im obwaldnischen Lungern oder der Turm der ref. Kirche in St. Moritz, die mit ihren schlanken und architektonisch aufwändigen Formen gerade vor ihren gebirgigen Kulissen aus reformerischer Sicht lächerlich und modellhaft wirken mussten. 1908–10 wurde durch Pflughard & Haefeli



Abb. 337: Kolorierte, vor allem durch Farbflächen wirkende Lithografie der neuerbauten Kirche in Degersheim, 1907, möglicherweise von Karl Otto Ernst. – Kga Degersheim, Konfirmandenkarte.

feli in Zürich die Kirche Oberstrass in einer insgesamt sanft ansteigenden, unterhalb der talseitigen Kirchenfront aber recht jäh abfallenden Hanglage errichtet. Gemäss der Ideologie, das Bauwerk zwar bühnenartig und gut sichtbar zu präsentieren, aber an sich ruhig und stumpf wirken zu lassen, planten Pflughard & Haefeli den Turm bereits 1907 verhältnismässig niedrig und lediglich mit einem kleinen Zelt Dach, was sie allerdings gegen die Kirchgemeinde mühselig durchzusetzen hatten (Abb. 338, 339, 309): Erstens passe das Zelt Dach um der Harmonie willen besser zu den flachen Dächern, zweitens würde ein hoher Spitzturm im Gruppenbau von Kirche und Pfarrhaus zum Missklang: «Vor dem Hintergrunde des Berges kommt augenscheinlich eine dicke, stumpfe Form kräftiger zur Wirkung als eine feine Spitze & gegen den hellen Himmel erhebt sich der Turm infolge seiner hohen Lage über der Stadt so stark & frei aus den Häusermassen, dass eine weitere Erhöhung nur schaden müsste.»¹⁴⁶³ Pflughard & Haefeli gewannen schliesslich die Bauherrschaft für ihr Vorhaben, indem sie ein Modell

¹⁴⁶³ Kga Oberstrass, Bericht Pflughard & Haefeli für Herrn Bucher 23. 8. 1909.

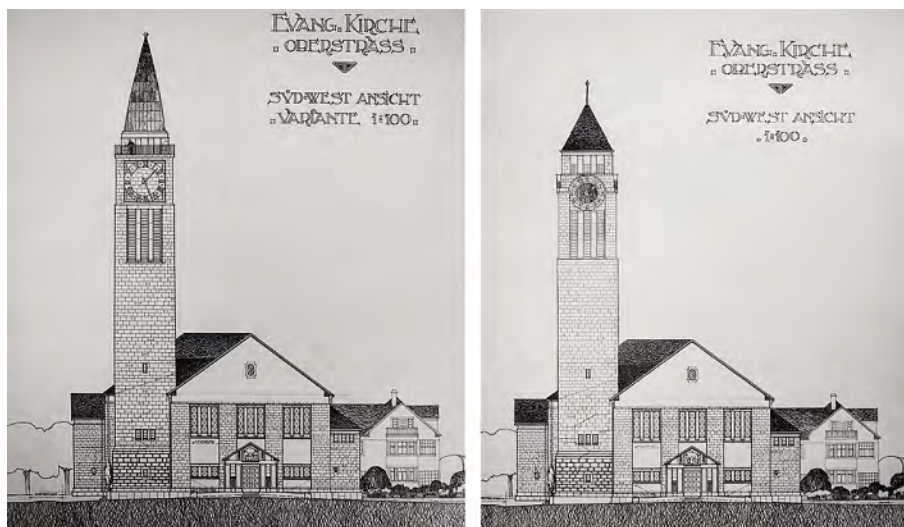


Abb. 338, 339: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche, Entwürfe Pflughard & Haefeli, 1907 mit verschiedenen Turmhöhen, wobei die Architekten klar die niedrigere Lösung favorisierten. – Kga Oberstrass.

gestalteten, an dem ein weiteres Zwischengeschoss des Turmschaftes herausgenommen werden konnte: «Sie müssen erkennen, welche intime Wirkung ihre Kirche dann macht. Man darf sich da wirklich fragen, ob es sich nicht rechtfertigen würde, die erheblichen Kosten des Zwischenbaues zu sparen trotz der weitverzweigten Meinung, dass jede Gemeinde den höchsten Kirchturm haben müsse.» Die Kostenersparnis betrug 15'000–20'000 Fr.¹⁴⁶⁴ Mitten im Verkehrstreiben und der wachsenden Häuseransammlung, um 1900 Inbegriffe der urbanen Alltagshektik, sollte die Kirche sowohl in sozialer als auch ästhetischer Hinsicht Ruhe in die Umgebung bringen: «Der grosse einfache Giebel mit der langen Firstlinie des Daches ragt hoch aus dem unruhigen Häusergewirre hervor. Seine Wirkung ist unterstützt durch den starken Turm mit seinem gedrunenen Abschluss, der sich kräftig vom Hintergrunde & vom Himmel abhebt. Man mag sich das Stadtbild betrachten, wo man will, immer bedeutet die Kirche einen Ruhepunkt in dem bewegten Bilde.»¹⁴⁶⁵

Mehrere Entwürfe dieser Zeit – nicht nur für Kirchen – verfolgten ähnliche Ziele und sahen nur mehr sehr stumpfe, gedrungene Türme vor. In der Zeitschrift MBF von 1909 waren diverse entsprechende Bauentwürfe

abgebildet. Um 1914/15 erschienen auch in der Schweiz gleich mehrere Projekte für die Kirche Lyss, die Kirche Zürich-Fluntern und vor allem für die Berner Friedenskirche (Abb. 340, 182, 285), die sich teilweise der Topografie geradezu «anschmiegen» und auf eine übermässige Höhendominante verzichten.¹⁴⁶⁶ Bereits laut Hossfeld und später der NDBZ sollte die dadurch erreichte «Anpassung des Bauwerks an das umgebende Gelände» durch die mit dem Bergrücken emporsteigenden Konturen und den stumpfen Formen «allzu starke Kontraste mit dem Charakter der Landschaft» vermeiden.¹⁴⁶⁷ In der Schweiz beobachtet man in diesem Zusammenhang eine Bevorzugung extrem breiter Türme wie für die Zürcher Universität (Curjel & Moser) oder das Gebäude der Schweizerischen Unfallversicherungsanstalt in Luzern (Gebr. Pfister).¹⁴⁶⁸ Manche entsprechenden Kirchenentwürfe erinnern vor allem an Theodor Fischers Stuttgarter Erlöserkirche (Abb. 181), und wie sehr sich auch Karl Indermühle mit der ruhigen, geradezu walrossförmigen Silhouette seines ersten Friedenskirchenentwurfs auseinandergesetzt hat, belegen mehrere Schattenrisszeichnungen seiner Wettbewerbseingabe (Abb. 341). Theodor Fischer war überzeugt, dass auch die «Alten» die Kontur des Bauwerks immer mit der Berglinie steigen liessen, so

¹⁴⁶⁴ SBZ 55 (1910), 264 ff.

¹⁴⁶⁵ Kga Oberstrass, Baubeschrieb Pflughard & Haefeli 27.6.1911.

¹⁴⁶⁶ Vgl. unprämierte, aber veröffentlichte Entwürfe für die Berner Friedenskirche des Oltenener Architekten A. R. Strähle und des Berner Architekten Hermann Walliser in SBK 10 (1918), 16f., 37. – Vom Anschmiegen spricht auch der Preisgerichtskommentar zu Curjel & Mosers Wettbewerbsentwurf für Fluntern (SBZ 64 (1914), 35).

¹⁴⁶⁷ Hossfeld 1905, 83; NDBZ 6 (1910), 450.

¹⁴⁶⁸ Beide in der SBZ 1914 als Wettbewerb bzw. Ausführung vorgestellt.



Abb. 340: Bern, Friedenskirche, Wettbewerbsentwurf Hermann Waliser, 1915. – SBK 10 (1918), 37.

dass «die letzten Schönheitswirkungen mit den Zweckgründen nie in Widerstreit sind», während die Historisten den Turm stets «gegen das Tal setzen und so die schärfste Kontrastwirkung hervorrufen, die zu denken ist».¹⁴⁶⁹ Dieses reife ästhetische Konzept einer Verschmelzung von Terrain und Architektur, gleichsam die bei Ruskin und Pudor angesprochene «Gebirgsarchitektur» als fortgestaltendes Element der landschaftlichen Erhebung, hat bedauerlicherweise nicht viele Umsetzungen erfahren. Wie schon für Zürich-Oberstrass, so war auch für die Berner Friedenskirche die ästhetische Idee des gedrungenen Turmes nicht leicht durchsetzbar. Architekt Karl Indermühle berichtete nach der Einweihung, wie eine Plauderei bernischer Architekten über Krieg und Baukunst während der Landesausstellung 1914 in einer kollektiven Begeisterung für die «ungeheure Kraft» des massiven, mittelalterlichen Thuner Schlosssturms geendet hatte. Dieser habe ihn dann in seinen Proportionen auch inspiriert für den siegreichen Wettbewerbsentwurf (Abb. 182, 341). Die von vielen Wettbewerbsteilnehmern gewählte extremistische Trutzigkeit gefiel den Juroren, doch die meisten Laien in den Gremien wünschten einen schlankeren, spitzen Turm. Indermühle musste in mehreren Anläufen erklären, dass dadurch der Grundgedanke seines Projektes vernichtet würde und dass der mächtige Turmgrundriss auch eine Raumgewinnung bedeute, denn Eingangsvorhalle, Windfang sowie eine Eingangsempore konnten gleichsam in den Turm gepackt werden. Er fand im liberalen Pfarrer der Pauluskirche, Emil Ryser, immerhin einen Mitstreiter



Abb. 341: Bern, Friedenskirche, Wettbewerbsentwurf Karl Indermühle, 1915, nächtliche Silhouette. – Kga Friedenskirche.

und vermochte die Bauherrschaft letztlich zu überzeugen – die schliessliche Änderung zum definitiven Projekt mit tatsächlich schlankerem Turm war dann eine Folge kriegsbedingter Sparmassnahmen.¹⁴⁷⁰

Aufgrund dieser heimat-schützerischen Überlegung, dem Landschaftsbild ihre Eigenheiten und Wirkungen nicht streitig zu machen, wurde demnach vor allem in der Höhenausdehnung der Türme besondere Zurückhaltung geübt. Johannes Franz Thoene, der im BM 1908 hohe und niedrige Bauten analysierte, empfand die liegende Linie immer als die schönere als die senkrechte, weil sie den Eindruck des Sicheren und Ruhenden und nicht des Stürzenden, Fallenden mache: «es ist eine wirkliche Erholung für das ästhetisch geschulte Auge, zuweilen auch einmal einen abgestumpften spitzenlosen Turm zu sehen».¹⁴⁷¹ Wilhelm Kreis, der sich bezüglich Wirkung von Bauten in der Landschaft als einer der erfahrensten Architekten fühlte, vertrat die Ansicht, dass vor allem Architekturwerke auf Bergeshöhen vor allem eine kubische Grundgestalt erhalten mussten, womit wohl vor allem die Proportionen, weniger die konkreten Umrisse gemeint waren.¹⁴⁷² Der Schweizer Theologe Carl Albrecht Bernoulli teilte die Auffassung offenkundig und bekannte sich zum unprämiierten Wettbewerbsentwurf seines Verwandten für die Kirche Arlesheim (Abb. 342): «Es gehört nun fast ein bischen ins Kapitel des Heimatschutzes,

¹⁴⁶⁹ Stephan 1999, 15, nach Vortragsmanuskripten Theodor Fischers.

¹⁴⁷⁰ Kvkp 1916.

¹⁴⁷¹ Thoene 1908, 118 ff.

¹⁴⁷² Kreis 1911, 133 ff.



Abb. 342: Arlesheim, Wettbewerbsentwurf «Halleluja» von Daniel Alfred Bernoulli, 1910. – SBZ 58 (1911), 67.



Abb. 343: Grimmialp, Kapelle (Joss & Klausner, 1911). – Autor, 2011.

nicht einen besonders hoch aufragenden Kirchturm aufzupflanzen.»¹⁴⁷³ Die Kapelle Grimmialp, die man ebenfalls bereits in der Bauzeit als hervorragendes Beispiel der Heimatschutzbewegung betrachtete, wirkt nicht nur aufgrund der bescheidenen Grösse als Ruhepunkt über der steilen Lichtung im Waldrand ausnehmend zurückhaltend, ja getarnt, sondern auch weil sie auf aufragende Fassadengestaltung und Giebel völlig verzichtet und mit

ihren geböschten Wänden und weichen Dächern dem Gelände und den Nadelbäumen angepasst ist (Abb. 343). Derlei Entwürfe waren erst möglich, seitdem das historische Selbstverständnis des neugotischen Systems oder vergleichbaren Schemen mit Steilgiebel- und Spitzturmdominanz definitiv überwunden waren.

3.1.4 Die Erwanderung des Bauwerks

Die Betrachtung von Gebäuden unter künstlerischen und städtebaulichen Aspekten hängt eng mit einer bewegten, dreidimensionalen Wahrnehmung des Bauwerks zusammen. Brachte der Historismusarchitekt sein Gebäude normalerweise in Rissen und Schnitten zu Papier und visualisierte das endgültige Aussehen nur zweidimensional, arbeiteten die Reformarchitekten vermehrt mit naturnäheren Skizzen, perspektivischen Gesamtbildern, Aquarellen oder gar mit Modellen, um die allgemeine Wahrnehmung und die Baukörpergruppierung besser zu verdeutlichen. Die durch die angelsächsische Strömung des «picturesque» zunehmende Freiheit in der Gebäudegruppierung löste auch im Kirchenbau eine verstärkte Berücksichtigung der am Ort möglichen Wirkungsweise hervor und beeinflusste die gesamte Ausrichtung und Disponierung der Kirchengebäude. Nachdem die Umwelt vermehrt auch touristisch und allgemein über Spaziergänge, Wanderungen oder Eisenbahnreisen wahrgenommen wurde, rückte auch die diesbezügliche ästhetische Wirkung von Neubauten ins Diskussionsfeld.

Von der Risszeichnung zu Skizze und Modell

Ein wichtiger Impuls zur freieren zeichnerischen Darstellung von Gebäuden ging von England aus. Der in London tätige Schweizer Architekt Alexander Koch berichtete bereits 1889 von den dortigen Verhältnissen und hob das dort bereits «übliche Entwerfen in Schauzeichnungen» (oft als schwarze Schraffurzeichnung oder braune Tinte mit «effectvollen Pinseltönen») gegenüber den hiezulande gebräuchlichen geometrischen Rissen positiv hervor. Werde man auf dem Kontinent zu Säulenordnungen erzogen, schicke man den englischen Studenten zunächst etwa fünf Jahre in die praktische Lehre, wo er am Haus malerische Wirkungen erproben konnte und

¹⁴⁷³ Bernoulli 1911, 1–2.

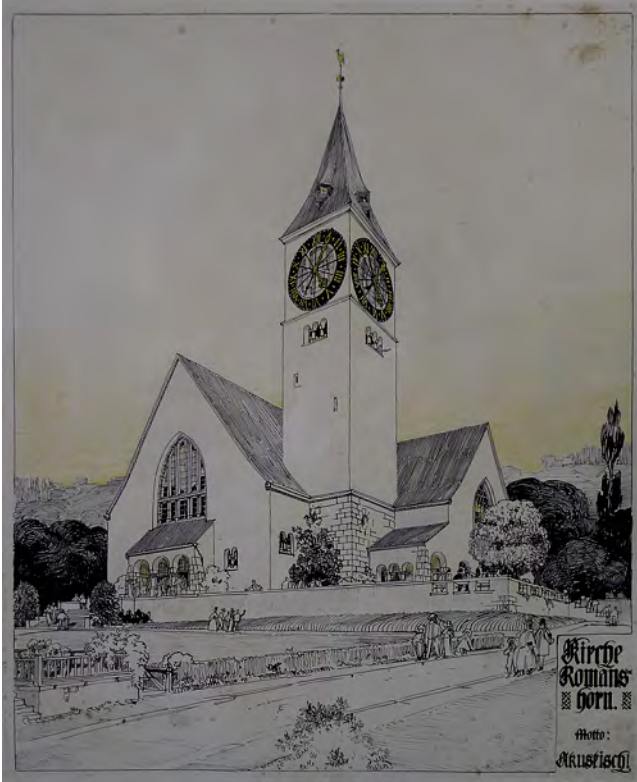


Abb. 344: Romanshorn, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Pflegard & Haefeli, 1905. – Ref. Kga Romanshorn.



Abb. 345: Flawil, ref. Kirche, Modell zum Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, Motto «Dorfplatz», 1908. – Nachlass Karl Moser.

lernte, dass bereits durch die Anwendung von Frontmauern, Erkern, Ziegelverblendungen und Kaminen eine «Baukunst» zu erreichen war.¹⁴⁷⁴ Bereits die englischen Architekten des Domestic Revivals, Nesfield und Shaw, sollen mit schnellen Freihandskizzen gearbeitet haben,

was auch den emotional arbeitenden Henry H. Richardson inspirierte, der stets zuerst skizzierte und erst danach analysierte.¹⁴⁷⁵

Im deutschen Raum wurde die architektonische Skizze auch durch Otto Rieths Phantasiezeichnungen (Abb. 107) wiederbelebt. Angeregt von Handzeichnungen der Renaissancemeister, die Rieth 1886 in den Uffizien sah, betrachtete dieser das perspektivische Freihandzeichnen als eine Hauptgrundlage für die gewaltigen Leistungen der italienischen Baukunst. Gegenüber dem historistischen Entwerfen mit Lineal und Zirkel sollte die Freihandzeichnung die Phantasie fördern und bereits auf dem Papier «eine selbständige poetische Stimmung hervorrufen».¹⁴⁷⁶ Fritz Schumacher sah das Neuartige und Durchschlagende von Rieths Skizzen darin, «dass sich die Wirkung einer architektonischen Idee auch mit den denkbar einfachsten, flottesten Mitteln zur lebendigen Anschauung bringen lässt» und fertigte bekanntlich selber Kohleskizzen von Architekturphantasien an (S. 139).¹⁴⁷⁷

Auch Wilhelm Kreis wurde anfänglich besonders aufgrund seines Zeichentalentes bekannt, und im offensichtlichen Anschluss an Rieth vermochte er schon als 23-jähriger Student mit einfachen, aber effektvollen Federzeichnungen den ersten Preis für das Leipziger Völkerschlachtdenkmal (Abb. 105) einzuheimen.¹⁴⁷⁸ Seit damals wurde immer klarer, dass für fortschrittliche Architektenkreise jene Zeichnung die beste war, «welche mit den einfachsten Mitteln sich verständlich auszudrücken versteht». Man hatte nicht nur erkannt, dass das Publikum geometrische Aufrisse zu wenig auf die endgültige Vorstellung übertragen konnte, sondern dass «die perspektivische Darstellung für den Architekten selbst bei der Thätigkeit des Entwurfes» entscheidend ist, «um sich Rechenschaft über die Wirkung des ausgeführten Bauwerks zu geben».¹⁴⁷⁹ Allemal kam dem Reformarchitekten eine Erfahrung im künstlerischen Gestalten allein schon für überzeugende Entwurfsperspektiven wieder vermehrt zugute. Nicht nur Behrens, van de Velde, Riemerschmid, Endell, Rieth oder Schumacher, sondern zahlreiche Reformarchitekten betätigten sich auch als

¹⁴⁷⁴ Koch 1889.

¹⁴⁷⁵ Mumford 1941, 85, Hitchcock 1961, 102 f.

¹⁴⁷⁶ Rieth 1896, Vorwort (1891).

¹⁴⁷⁷ Gmelin 1899, bes. 90 f.

¹⁴⁷⁸ Nerdinger/Mai 1994, 12, vgl. auch Nerdinger 1985.

¹⁴⁷⁹ Busse 1899, 176.

Maler oder Zeichner; Theodor Fischer skizzierte und karikierte häufig,¹⁴⁸⁰ und Karl Mosers Talent als Aquarellist wurde bereits an der Zürcher Bauschule erkannt und gefördert.¹⁴⁸¹

Nur schon ein Blick in die Zeitschrift DtKo verdeutlicht um die Jahrhundertwende die allmähliche Abkehr von Rissen hin zu skizzenhaften Zeichnungen, die das Bauwerk verstärkt in seiner Körperhaftigkeit betonten. Vermehrt wurde der Entwurf auch als lebendiges Stimmungsbild vermittelt, in welchem die Nahumgebung und die Lichtsituation bereits die erwandernde Echtbetrachtung inszenierte. Dementsprechend ergänzten das Bauwerk gehende Wolken und eine Nahumgebung mit Bepflanzungen oder eine durch spazierende Personen dargestellte Kurzschilderung sozialen Lebens (Abb. 344). Vereinzelt sind derartige Umgebungen bereits in historischen Entwürfen anzutreffen, etwa für Paul Rebers Kirche Unterstrass, allerdings wurde die Kirche hier im Frontalaufriß und nicht in einer perspektivischen Skizze dargestellt.

Auch die Anfertigung von Modellen, obgleich seit Jahrhunderten bekannt und auch für unpräzise Schweizer Historismuskirchen belegt,¹⁴⁸² nahm im frühen 20. Jh. zu. Der Berliner Architekt Ludwig Hoffmann besprach beispielsweise um 1900 Versuche und Änderungen häufig anhand von Modellen, was Fritz Stahl als Ursache dafür ansah, dass Hoffmanns Gebäude trotz des oftmals historisierenden Formenkanons explizit «gebaut» wirken, «so anders als alle akademische und moderne Papierarchitektur».¹⁴⁸³ Detaillierten Einblick in die Arbeit mit Modellen – die bedauerlicherweise häufig nicht aufbewahrt wurden – geben einige Kirchenbauprojekte Curjel & Mosers (Abb. 345). In Degersheim, wo sich mit Pfarrer Hans Bader ein künstlerisch besonders aufgeschlossener Bauherrschaftsvertreter fand, sollte bereits

nach der ersten Planeingabe um 1903 auch ein Modell im Massstab 1:50 geschaffen werden, «damit die Bürger ein wirkliches, naturgetreues Bild von der Kirche erhalten. Die Kosten von Fr. 500 – 600.– würden sich rechtfertigen.»¹⁴⁸⁴ Das Modell wurde im Sternensaal ausgestellt, und um «manches Vorurteil zu beseitigen und manche Unzufriedenheit zu wenden» sollte die Bevölkerung bei der Sichtung durch kleinere Vorträge der Pfarrer (vor allem Bader) zur Architektur «aufgeklärt» werden.¹⁴⁸⁵ Es muss Bader darum gegangen sein, die Bevölkerung von den expressiven Proportionen und der Abkehr vom gewohnten neugotischen System zu überzeugen, und die Verteilung von Ansichtskarten des Modells sollte die Gewöhnung abermals steigern.¹⁴⁸⁶ Die Beschränkung der Entwürfe auf Skizzen barg auch die Gefahr, eine konservativere Bauherrschaft mit vorwiegend dekorativen Ansprüchen zu enttäuschen, deshalb mussten Pflughard & Haefeli in Romanshorn ähnliche Überzeugungsarbeit leisten (S. 287).¹⁴⁸⁷ Nachdem schon in Weinfelden erst das Modell des ungewohnten Zentralbaus richtig Beifall gefunden hatte, schien es recht eindeutig, dass gerade die reformerische Maxime gut proportionierter Baumassen im Medium des Modells am ehesten überzeugen konnte. Weitere Fälle, bei denen mit Modellen gearbeitet wurde, sind im Rahmen schweizerischer Reformkirchen u. a. für die Planungen der ref. Kirchen in Zürich-Oberstrass, Flawil, Tablat, Zürich-Fluntern, Arlesheim, Cham, Niederscherli sowie der kath. Kirchen in Romanshorn, St. Margrethen und Zürich (St. Josef) bekannt.¹⁴⁸⁸

Von der Fernwirkung zur Naherkundung

Ein reformerischer Neubau war nicht nur an die einheimische Bauweise anzupassen, sondern die Einpassung in die Gegend sollte auch effektiv wahrgenommen wer-

¹⁴⁸⁰ Nerdinger 1988, 59.

¹⁴⁸¹ ALS 1998, 384.

¹⁴⁸² Kdm ZH II, 308.

¹⁴⁸³ Stahl 1902, 8.

¹⁴⁸⁴ Hans Bader publizierte nach den guten Erfahrungen eine kleine Schrift *Architekt und Bauherr. Erfahrungen und Meinungen eines Baukommissions-Präsidenten* (o. J.), in welcher er über die Missstände aufklären wollte, die in manchen Baukommissionen immer noch dazu führten, dass der Architekt zu sehr als Handlanger und zu wenig als kenntnisreicher Künstler angesehen wurde (Nachlass Karl Moser).

¹⁴⁸⁵ Kga Degersheim, Kirchenvorstandssitzungen 19. 11. 1903 u. 8. 4. 1904.

¹⁴⁸⁶ Kga Degersheim, Kirchenvorstandssitzung 3. 5. 1904.

¹⁴⁸⁷ Ref. Kga Romanshorn, Brief Pflughard & Haefeli 24. 10. 1905.

¹⁴⁸⁸ Walter 2016, 360.



Abb. 346–348: Arlesheim, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co., 1911–12). Perspektivzeichnungen vom April 1911 aus verschiedenen Standorten. Die Farbbeschränkung und die Betonung der Dächer zeigen hervorragend auf, wie sehr die Kirche integraler Teil des Dorfes werden und in keinem Fall als Fremdkörper wirken sollte. – Kga Arlesheim.

den. La Roche, Stähelin & Co. illustrierten etwa für die ref. Kirche Arlesheim kurz vor Baubeginn in drei kolorierten Perspektiven die erhoffte Fernwirkung von frequentierten Standpunkten aus (Abb. 346–348).¹⁴⁸⁹ Gerade angesichts der aus den Nachbardörfern anreisenden Diasporamitglieder waren die Ansichten von Wanderwegen und Eisenbahnstationen aus besonders prädestiniert für eine Vermittlung der zukünftig beabsichtigten Wahrnehmung. Die Architekten beurteilten denn auch die historistisch-idealisierte Vogelperspektive ihres Konkurrenten Albert Brändli negativ, weil sie so zwecklos sei und «nur ein falsches Bild» vermittele.¹⁴⁹⁰ Diese Inszenierungsweise des Kirchenbaus in der Landschaft dürfte auch mit der um 1900 zunehmend erstarkten Wandervogel- und Jugendbewegung zusammenhängen, die – als Antworten auf die ihnen verhasste bürgerliche Salonkultur – für den Menschen in freier unverfälschter Natur warb und gerade für jene Burgen und Kirchen schwärmte, die nicht im *Baedeker* aufgeführt waren.¹⁴⁹¹ Oskar Schwindrazheim publizierte Kunst-Wanderbücher als «Anleitung zu Kunststudien im Spazierengehen» sowohl für deutsche «Durchschnittsstädtchen, Stadt, Dorf und freie Natur»,¹⁴⁹² und der Berner Mundart-Schriftsteller Otto von Greyerz (1863–1940) schrieb 1910 mit gleichzeitigen Empfehlungen der Bände Roland Anheissers, Adolphe Tièches über Alt-Bern und den ersten Band der

Bürgerhaus-Reihe: «Eines Tages, müde von den Sehenswürdigkeiten Bädikers, kehrten wir heim und entdeckten die Schönheit unserer Vaterstadt. An allen Ecken und Enden ging sie uns auf, und in einem wahren Fieber suchten wie die alten Gassen und Winkel ab, als gälte es ein grosses Unheil gut zu machen.»¹⁴⁹³

Für Wanderer galten Bauwerke als wegweisende Zeichen mit seelischer Konnotation, wie Hermann Muthesius 1904 für den Wohnhausbau ausführte: «Der müde Wanderer ahnt das Behagen voraus, wenn er ein breites Dach und den räuchernden Kamin sieht»,¹⁴⁹⁴ und Guillaume Fatio beschrieb die Wirkung der Berner Oberländertürme ebenfalls aus einer Wandererromantik: «Wenn man zu Fuss das Land durchwandert, so sieht man schon von weitem diese Kirchtürme, wie sie aus einem grünen Meer von Bäumen und Kornfeldern auftauchen und dem Wanderer freundlich die Wege weisen. Bei näherer Betrachtung wird man dann auch unschwer den Zusammenhang erkennen, der zwischen der Bauart des Kirchturmes und derjenigen der Behausungen ringsum besteht.»¹⁴⁹⁵ Fatio verglich die einschwingenden Helmkonturen der Oberländertürme mit den Ästen junger Bergfichten und nahm mit diesem Formenvergleich zwischen Bauwerk und Natur auch Untersuchungen Ruskins und des Landschaftsarchitekten Humphrey Repton auf.¹⁴⁹⁶ Diese bildhafte Verankerung von Natur und Bau-

¹⁴⁸⁹ Kga Arlesheim, vgl. auch Walter/Sommerer 2012, 25.

¹⁴⁹⁰ Kga Arlesheim, Brief La Roche 11. 11. 1910.

¹⁴⁹¹ Reulecke 1991, 1.

¹⁴⁹² AR 24 (1908), 3. Beilage zu Heft 3, Buchbesprechung.

¹⁴⁹³ Von Greyerz 1910, 10.

¹⁴⁹⁴ Muthesius 1904, 98.

¹⁴⁹⁵ Fatio/Luck 1904, 38.

¹⁴⁹⁶ Zu Ruskin s. o., zu Repton vgl. Germann 1974, 59 f.

kultur spiegelte sich auch in den Versuchen, auf neuen Satteldachtürmen wie u. a. in Frick durch die Montage eines Radkranzes Störche anzulocken und so ein Bild von Heimat und Tradition zu inszenieren (Abb. 301).¹⁴⁹⁷

Die bewegte Betrachtung eines Gebäudes im räumlichen Zusammenhang wurde sowohl durch das vermehrte Reisen mit Blick aus dem Eisenbahnwaggon als auch mit der Möglichkeit der Fotografie und dem Panoramablick gefördert. Die Eisenbahn überwand den Raum in massiv höherer Geschwindigkeit als bislang gewohnt und bot den Reisenden wechselnde Bilder dar, was sowohl die Dioramen ablöste als auch eine neue Vorstellung von Raumverkleinerung und Raumerweiterung zugleich bedeutete.¹⁴⁹⁸ Der Panoramablick rechtfertigte den flüchtigeren Blick auf Ortschaften, verlangte aber umso mehr, dass sich die Schönheiten bereits dem flüchtigen Blick offenbaren und förderte so die Gebäudeinszenierung und den Verzicht auf Details.¹⁴⁹⁹ So wurde beispielsweise für die Kirche in Biberist-Gerlafingen in einem Erläuterungsbericht positiv hervorgehoben, dass der Bau «auch von der Emmentalbahn aus gut gesehen werden kann»,¹⁵⁰⁰ und der Turm der neuen ref. Kirche Flawil soll umgehend zum Wahrzeichen des Dorfes geworden sein «fesselte das Auge eines jeden, der in der Bahn sich dem Dorf nähert».¹⁵⁰¹ Über die Diasporakirche in Frick berichtete die Würdigung in der SBZ, wie «das anspruchslose, aber weithin sichtbare» Kirchlein auf einer Hügelkuppe wie im Mittelpunkt eines Kreises steht, der durch eine starke Bahngeleisekurve umgeben sei.¹⁵⁰² Die Beschreibung erinnert an die bekannte Dorfkirche von Wassen im Kanton Uri, die von der 1879–82 erbauten Strecke der Gotthardbahn und deren Spiral- und Kehrtunnels immer wieder aus veränderten Perspektiven gesehen werden kann.¹⁵⁰³ In Frick, wo die Diasporage-

meinde von Anbeginn weg mit einem bescheidenen Bau rechnen musste, löste der Vorschlag für den heutigen Bauplatz trotz höherer Kosten und Zusatzwegen umgehend Begeisterung aus, weil es «durch seine prachtvolle Lage am besten geeignet wäre & jedenfalls die Kirche dort den besten Effect machen würde».¹⁵⁰⁴ Karl Indermühles ref. Kirche Weggis, die dicht am Ufer des Vierwaldstättersees erbaut wurde, wurde offensichtlich auch auf die Fernbetrachtung der Schiffspassagiere abgestimmt. Die Kirche passte sich dem Verlauf der Seemauer und der Turm mit offenen Arkaden und Kuppelhelm formal den hohen Pappeln an, womit zugleich an den unweit jenseits der Alpen gelegenen Tessin erinnert werden sollte, als dessen «Vorgarten» man Weggis mit seinem milden südlichen Seeklima betrachtete (Abb. 327).¹⁵⁰⁵

Einher mit diesen Berücksichtigungen «panoramatischer» Perspektiven ging seit 1896 der von Deutschland ausgehende Durchbruch der Ansichtskarte. Die Fotografie begeisterte die Massen mit ihrem Abbild der Wirklichkeit und förderte gleichermassen den analytischen Blick für das Detail und für das Ganze.¹⁵⁰⁶ Seitdem die Chromolithografie einen preisgünstigeren Farbdruck ermöglicht hatte, kam die farbige Ansichtskarte nicht nur dem Kunstbedürfnis weiter Kreise entgegen, sondern sie verkörperte zugleich, «was man an Heimatidealen, an Wunsch und Sehnsucht kennt». Im Heimatschutzblatt war bereits von einer eigentlichen «Macht» der Ansichtskarte die Rede.¹⁵⁰⁷ Aber auch in der Druckgrafik setzte sich mit der Lichtdrucktechnik ein Verfahren durch, das in sämtlichen Fachzeitschriften gegen 1900 zu einem Umschwung zugunsten fotografischer Illustrationen führte. Kurz zuvor hatte auch der Aufschwung der Amateurfotografie eingesetzt, die Alfred Lichtwark für die

¹⁴⁹⁷ Walter 2016, 362.

¹⁴⁹⁸ Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburg 1955 (1. Auf. 1938), 57, zit. nach Schivelbusch 2004, 60; Becker 1992, 29.

¹⁴⁹⁹ Schivelbusch 2004, 53.

¹⁵⁰⁰ Kga Biberist-Gerlafingen, Erläuterungsbericht zu Projekt «Stern» (Verfasser anonym); Baeschlin 1911, 173 f.

¹⁵⁰¹ St. Galler Tagblatt 6.5.1911.

¹⁵⁰² SBZ 57 (1911), 330 f.

¹⁵⁰³ Kdm UR IV, 186.

¹⁵⁰⁴ Kga Frick, Protokolle der ref. Genossenschaft 1909.

¹⁵⁰⁵ Werk 8 (1921), 29 f.

¹⁵⁰⁶ Heinz Buddenmeier, *Panorama, Diorama, Photographie, Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970, 41, zit. nach Schivelbusch 2004, 60 f.

¹⁵⁰⁷ Ansichtskarten, in: Heimatschutz (1914), 109 ff.

künstlerische Bildung und Seherziehung des Dilettantentums bereits 1893 besonders hoch einstuft, denn sie ermöglichte leichter das «Studium der Heimat», was für ihn eine wichtige Voraussetzung für die Besserung im Bauwesen bedeutete. Dadurch wurde die Landschaft überhaupt intensiver beobachtet und im besten Fall künstlerisch ausgelegt.¹⁵⁰⁸ Wenige Jahre darauf vermochte Paul Schultze-Naumburg durch seine eigenen Fotografien in den *Kulturarbeiten* die Massen zu bewegen. Gerade weil die Umgebung der fotografierten Gebäude immerzu sichtbar wurde und die Bauwerke anders als in Zeichnungen nicht aus dem Kontext heraus isoliert und idealisiert werden konnten, gelang es Schultze-Naumburg auch verstärkt, den Blick für die Gebäudeumgebung und die Tiefenperspektive zu schärfen. Adolf v. Hildebrand hatte die gesteigerte Wirkung des Bildes analysiert, wenn das Objekt auf seinem Terrain in seinem Licht und Schatten betrachtet werde, und «ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe und erleben somit mit den einfachsten Erscheinungsmitteln alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung».¹⁵⁰⁹ Die auf diese Weise eingebrachte Tiefe im Bild verstärkte die Vorstellung einer echten Erwanderung des Bauwerks abermals. Ein gelungenes Wolkenbild war offensichtlich derart wertvoll, dass in Fotoillustrationen der SBZ teilweise derselbe wolkige Hintergrund zu verschiedenen Bauwerktaufnahmen hinzumontiert wurde, etwa für die Tafeln der fertiggestellten Kirchen St. Michael in Zug und der Kirche Weinfelden.¹⁵¹⁰

Idealerweise gelangte man von der Panoramaperspektive zur näheren Erkundung eines Bauwerks. Die Annäherung durch Spaziergang oder Wanderung fand in Beschreibungen von Neubauten ihren Niederschlag, wenn etwa die Zürcher Kreuzkirche 1905 von verschiedenen Perspektiven in ihrer Wirkung vom Autoren demgemäss beschrieben wird, dass er sich in den herannahenden Besucher versetzt: «Den vom Römerhof nahenden begrüßen [...], wer noch weiter steigt, erkennt [...], und

wer noch höher steigt, gewahrt [...]».¹⁵¹¹ Schon Camillo Sitte «erwandert» die Stadt in seinen Darstellungen und genießt das romantische Erlebnis von Vorbereitungen, Ausklängen und Kulminationen.¹⁵¹² Solche Vorstellungen fanden ihre schöpferische Umsetzung bereits im englischen Garten mit seinen eigens auf Wirkung berechneten *Fabriques*, die nach Schiller in «geistreicher Unordnung» verstreut lagen und als Bereicherung des Spaziergangs Kontraste zur Bepflanzung setzten und zu erkunden waren.¹⁵¹³ Das pittoreske Gartenbild wirkte auf den Entwurf neuer kirchlicher Anlagen. Gerade kleinere Kirchen wurden in Idealansichten teilweise hinter Bäumen oder Waldpartien «versteckt», was beim Anblick des Bildes bereits zur Bewegung des Betrachters motiviert. In Karl Indermühles entwerferischer Bleistiftzeichnung der Kirche Niederscherli «wetteifert» beispielsweise ein nebenstehender Baum bewusst mit dem Turm um die Höhe und verdeckt diesen teilweise – eine im Historismus undenkbare Inszenierung eines Bauwerks (Abb. 349, 317), die auch in einem frühen Entwurf Theodor Fischers für die Kirche Gaggstatt ein geradezu groteskes Ausmass annimmt (ein mehrkroniger Laubbaum überdeckt dabei wesentliche Teile von Kirche und Turm und vermittelt dafür umso eindringlicher den Eindruck des «schon immer dagewesenen» Bauwerks).¹⁵¹⁴ Vergleichbar wirkt in Realität vor allem Joss & Klausers Kapelle Grimmelalp, die vom waldigen Zufahrtsweg her erst allmählich hinter den Bäumen hervortritt und an die bereits behandelten Überraschungseffekte im Städtebau erinnert.

Die Naherkundung von Gebäuden und Skulpturen im Unterschied zur Fernwirkung untersuchte vor allem Adolf v. Hildebrand. Nach ihm konnte das menschliche Sehorgan die Gegenstände zweifach auffassen, einerseits sehend und andererseits körperlich abtastend.¹⁵¹⁵ Er unterschied deshalb zwischen der (zweidimensionalen) «Gesichtseindrucksvorstellung» aus der Ferne und der «Bewegungsvorstellung» aus der Nähe, bei welcher das Auge nicht mehr alles überschaut, sondern das Bild durch Augenbewegung zusammensetzt und die Gesamt-

¹⁵⁰⁸ Lichtwark 1894 («Die Bedeutung der Amateurphotographie», 1893), 107.

¹⁵⁰⁹ Hildebrand 1901, 46 f.

¹⁵¹⁰ Gnägi 2010, 183; SBZ 43 (1904), 10 (Zug) und SBZ 45 (1905), T. 2 (Weinfelden); Abb. 455 bei Walter 2016, Bd. 2.

¹⁵¹¹ SBZ 45 (1905), 91 f.

¹⁵¹² Posener, Vorlesungen 5, September 1980, 5.

¹⁵¹³ Zit. nach Piatti 2010, 8 ff. – Vgl. auch Gudrun König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges*, Wien 1996; Aschenbeck 1997, 25.

¹⁵¹⁴ Hangleiter 1999, 49.

¹⁵¹⁵ Hildebrand 1901, 11 f.



Abb. 349: Niederscherli, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1912), Entwurfszeichnung, signiert E.B. – Nachlass Karl Indermühle.

masse «abtastet».¹⁵¹⁶ Details einzelner Schweizer Reformkirchen erinnern an dieses Spiel mit der dreidimensionalen Wahrnehmung. Die Architekten versuchten wiederholt durch ein unauffälliges «Capriccio», die Wahrnehmungslust am Bauwerk zu wecken und den Betrachter zu ermuntern, um das Bauwerk herumzugehen, wofür sich besonders die Türme eigneten. Dieses «lebendige Schauen» wurde dadurch evoziert, dass bauliche Merkmale oder Details je nach Perspektive in unterschiedlicher Profilierung sichtbar werden: So wurden etwa die Ausguckerker am Spitzhelm der ref. Kirche Romanshorn so stark redimensioniert und verformt, dass sie sich nur noch seicht und wellenartig aus dem Spitzhelmverlauf hervorheben und laut der Fachkritik mit dem Betrachter «ein neckisches Spiel» treiben (Abb. 350–352). Bei diagonaler Betrachtung verlaufen die Umrisslinien des Spitzhelms ununterbrochen, bei zunehmend frontaler Betrachtung jedoch bringen die «Erker» zunächst auf nur einer, bei ganz frontaler Betrachtung schliesslich beidseitig einen Unterbruch in die Silhouette, und der Ursache kann ohne Plankennntnis nur durch erwandernde Nahbetrachtung nachgegangen werden.¹⁵¹⁷ Ähnlich verfahren die Architekten Bischoff & Weideli mit der Turmspitze der Kirche Wallisellen, die bei orthogonaler Betrachtung nach ortsüblichen Baufor-

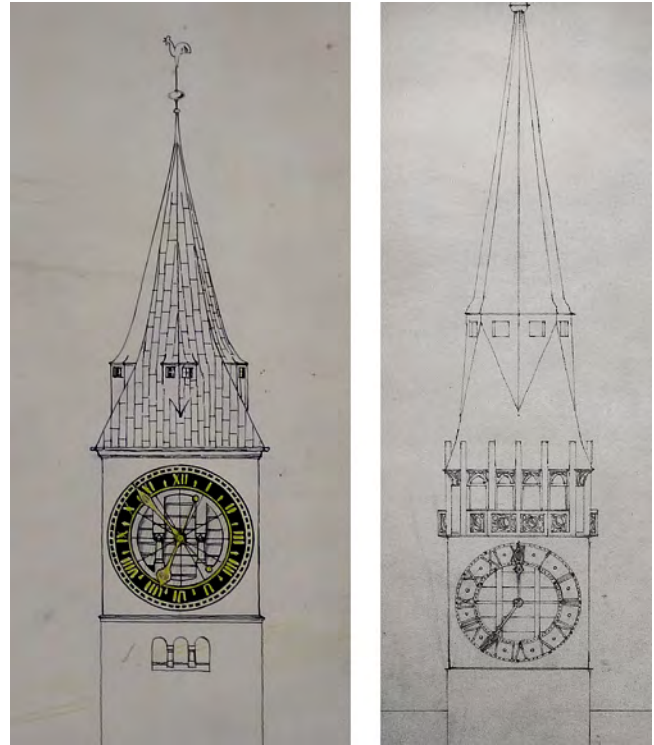


Abb. 350, 351 Romanshorn, ref. Kirche, Aufrisse der Entwürfe Pflughard & Haefeli, links Wettbewerbsentwurf (1905), rechts 2. Planstadium (1906), das die vier Erker im Spitzhelm zu einem zusammenhängenden «Kranzgeschoss» zusammenfasst. – Ref. Kga Romanshorn.

men wie ein Kegel oder ein ungeknickter Pyramidenhelm wirkt, bei diagonaler Ansicht aber die Achteckkonstruktion und die Auskrugung durch Aufschieblinge offenbart und bei leichtem Seitenblick stark asymmetrisch wirkt (Abb. 461). Bereits im Wettbewerbsentwurf offenbaren sich eigenwillige Absichten für die Wirkung des Turmdaches (Abb. 372, 373). Dieses Operieren mit Baukörperformen lässt sich als ein Inszenierungseffekt verstehen, der ein Bauwerk und seine Umgebung mit anderen Mitteln als mit Prunkdekor – und letztlich auch für jeden Laien und jedes Kind – lustvoll erfahrbar, individuell und vertraut machen sollte.

Der Panoramablick in die heimatliche Umgebung

Der kirchliche Eingangsbereich

Das Landschaftspanorama konnte auch von der Kirche selbst aus genossen werden. Gerade ländliche Reformkir-

¹⁵¹⁶ Ebenda, 19. – Vgl. hierzu auch Moravánszky 1988a, 150.

¹⁵¹⁷ SBZ 63 (1914), 52f.



Abb. 352: Romanshorn, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1906–11), Spitzhelm des Turmes mit abermaliger Verschleifung der Erker, die je nach Perspektive eine augenzwinkernde Asymmetrie schaffen. – Autor, 2010.

chen wurden vorzugsweise an Orte platziert, die einen Ausblick auf die Umgebung, sozusagen also auf das ›Heimatland‹ erlaubten. Was Karl Widmer zu den reformerischen Schweizer Landhäusern schrieb, galt durchaus auch für kirchliche Neubauten, nämlich «wie ausserordentlich grosses Gewicht die Schweizer auf Garten- und Landschaftsgenuss legen».¹⁵¹⁸ Aussichten rund um die Kirche brachten eine soziale Aufwertung der Nahumgebung mit sich, schliesslich sollte die Kirchenanlage, wie aus mehreren Debatten hervorgeht, auch werktags, etwa von Müttern und Kindern, gern besucht werden.¹⁵¹⁹ Die Bevorzugung einer aussichtsreichen Lage war zwar kein Novum der Reformepoche,¹⁵²⁰ vielmehr war es die Förde-

rung eines angenehmen, witterungs- und sonnengeschützten Aufenthalts durch grosszügige Vorhallen, die häufig auch mit Sitzbänken bestückt waren, was als bezeichnendes Merkmal alter Landkirchen galt (Abb. 503).¹⁵²¹ Für die Kirche Degersheim etwa habe der Architekt die einzelnen Eingänge «anziehend und heimelig» ausgestattet, und «besonders der Haupteingang mit seiner dreibogigen Vorhalle, dem trotzigen Säulenpaar und den weiss gestrichenen Bänken ladet förmlich zum Eintritt ein und lockt auch wieder zu einem kurzen Anhalten, um sich erfreut und erstaunt umzusehen in der Nähe und in der Ferne. Denn der Blick unter dem Bogen übers Dorf hin ist ein ungemein lieblicher und manchem Kirchenbesucher, der an einem schönen Sonntagmorgen vor dem Gottesdienst etwas warten muss, wird dieses Warten vor der Kirche zu einem wahren Genuss werden».¹⁵²² Vergleichbare Absichten oder begeisterte Beschreibungen sind aus Spiez, Wallisellen, Zürich-Oerlikon (Abb. 449), Romanshorn oder Weesen bekannt.¹⁵²³

Der Blick auf die Naturlandschaft galt in der Lebensreformkultur als Voraussetzung für das Wohl und nachgerade in Sanatorien auch zur Heilung des Menschen.¹⁵²⁴ Im Rahmen der reformerischen Licht-Luft-Freiheit-Metaphorik und im angestiegenen Kurtourismus standen gute Luft und Landgenuss dem auf Natürlichkeit aufbauenden Lebensgefühl besonders nahe und begünstigten nach Nietzsche die individuelle Selbsterkenntnis.¹⁵²⁵ Den meisten reformerischen Kirchenbauten lässt sich ansehen, dass sie selber zu Orten der Begegnung und des Innehaltens werden sollten, von denen der Blick auf die heimatliche Welt von der durchlüfteten und doch witterungsgeschützten Eingangsvorhalle gewährleistet war. So ist vom Haupteingang und der Vorhalle der Kirche Spiez aus kaum zufällig der berühmte Hausberg Niesen in ganzer Pracht sichtbar und wurde 1905 bereits in diversen Wettbewerbs-Mottos herangezogen. Ganz vergleichbar liegt der Fall mit dem Blick auf das Matterhorn von der Kirche Zermatt aus (Abb. 353) oder dem Pilatus von der

¹⁵¹⁸ Widmer 1906a, 330.

¹⁵¹⁹ Ref. Kga Romanshorn, Bkp.

¹⁵²⁰ Walter 2016, 367.

¹⁵²¹ So beispielsweise im Erläuterungsbericht von Rittmeyer & Furrer für die Kirche Brütten vom August 1905, vgl. Kga Brütten.

¹⁵²² Ews Degersheim 1908, 39 f.

¹⁵²³ Walter 2016, 368 f.

¹⁵²⁴ Aschenbeck 1997, 38.

¹⁵²⁵ Aschenbeck 1997, 70 f., 74; Hepp 1987, 51–57.

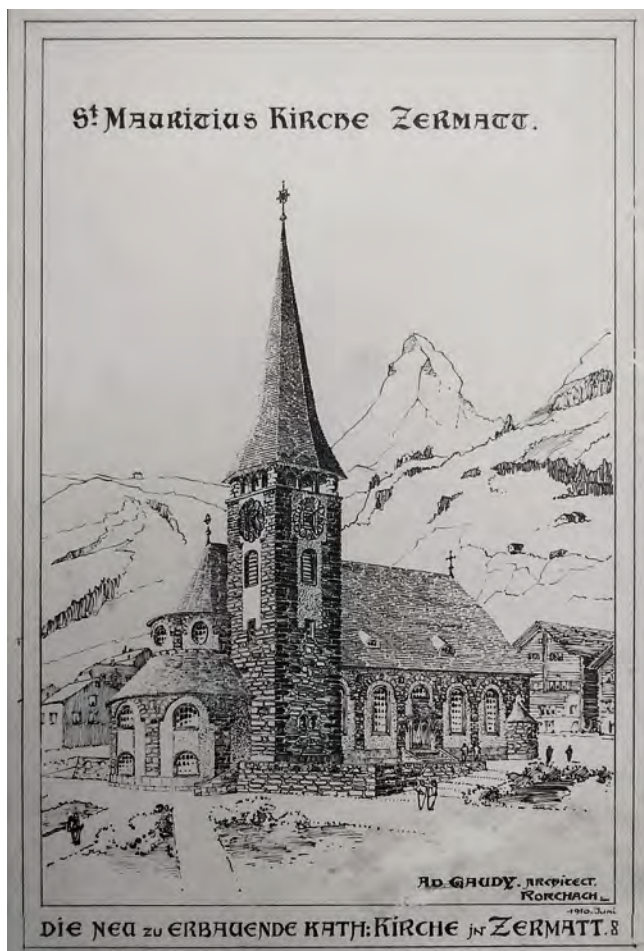


Abb. 353: Zermatt, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1913). Perspektive um 1910 mit Matterhorn im Hintergrund, das auch von der Eingangshalle gut sichtbar ist. – Nachlass Adolf Gaudy.

Kirche Gerliswil aus. Pflegard & Haefeli, bekannt für ihre bahnbrechenden Sanatorienbauten in Davos,¹⁵²⁶ legten auch im Kirchenbau besonderen Wert auf Terrassierungen und durchlüftete Loggien. So beabsichtigten sie in zumindest zwei nicht ausgeführten Entwürfen gar eine Erweiterung dieser aussichtsreichen Vorhallen, indem sie in einem Wettbewerbsentwurf für die Kirche Degersheim eigens eine breite Terrasse zwischen den Haupteingängen vorsahen, die zudem eine gute Zirkulation ermöglichen sollte.¹⁵²⁷ An den Entwürfen zur Kirche Zürich-Ober-



Abb. 354: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche. 1. Entwurf Pflegard & Haefeli von 1906 mit aussergewöhnlich vielgestaltigen Treppen-, Terrassen- und Galerianlagen im Eingangsbereich. – Kirchgemeindearchiv Oberstrass.

strass ist die Absicht nach grösseren überdachten Freiluftflächen ebenfalls spürbar, allerdings wurden die ersten Ideen als übertrieben zurückgewiesen (Abb. 354).¹⁵²⁸

Der geöffnete Kirchturm

Zunehmende Bemühungen um Aussichtsmöglichkeiten sind insbesondere in der reformerischen Kirchturmgestaltung zu erkennen. Nachdem selbst im Villenbau, wo sich Bezeichnungen wie «Schau ins Land» häuften, um 1900 grosses Gewicht auf Weitsicht in die Heimat gelegt wurde,¹⁵²⁹ richtete man auch Kirchtürme zunehmend zur abermals verbesserten Rundschau «ins Land» begehbar ein. Waren auch Einrichtungen zur Aussicht und Wacht seit jeher ein Zweck der Turmarchitektur und das Bedürfnis nach Aussicht bereits ein romantisches Phänomen des frühen 19. Jh.,¹⁵³⁰ so nahm mit der Reformarchitektur die bequemere Aussichtseinrichtung in Kirchtürmen generell zu. Die Ideologie des zeichenhaften

1526 ALS 1998, 418 f.

1527 Kga Degersheim, Erläuterungsbericht «Natur & Kunst» 30.5.1903 (Pfleghard & Haefeli).

1528 Kga Oberstrass, Schreiben Pflegard & Haefeli vom 23.11.1907: «Dann aber fand man die grossen Hallen, welche unsere Kirche umgeben sollen, zu kostbillig [wohl: «kostspielig!»] und entbehrlich und es entstand die Neubearbeitung vom November 1906».

1529 Innen-Dekoration 12 (1901), 17; ACA 1904, 130.

1530 Symptomatisch dafür etwa der 1829 errichtete Aussichtsturm «Belvédère» in Wäldi TG, vgl. Kdm TG VIII, 406.



Abb. 355: Männedorf, kath. Kirche (August Hardegger, 1893–94). – Autor, 2019.

Aussichtsturmes erhielt spätestens im Pariser Eiffelturm 1889 seine Ikone und wurde mit zunehmendem Bewusstsein auf den Kirchturm übertragen. Nachdem die typi-

schen neugotischen Türme gewöhnlich kaum bequeme Aussicht gewährt hatten, wurden mit der Neurenaissance und in der Schweiz mit August Hardeggers Bauten vermehrt Ansätze spürbar. 1892 erwog man, im Turm der Zürcher Liebfrauenkirche zwecks Aussicht einen Lift zu installieren, der allerdings keinen Gönner fand.¹⁵³¹ Kurz darauf erhielt der Turm der Kirche Männedorf über dem Zürichsee kleine, allerdings noch nicht auf bequemen Aufenthalt ausgelegte Ausguckbalkone (Abb. 355). Grössere Balkone oder Galerien weisen die mächtigen Neurenaissancekirchen in St. Gallen-Linsebühl 1897 (Abb. 50) oder in St. Jakob in Zürich auf (Abb. 356, 376), ebenso der etwa zeitgleich entworfene Vierungsturm der Pauluskirche in Basel.¹⁵³² Dessen Galerie fiel während einer Sondage der reformierten Romanshorer Baukommission als bedeutendes Merkmal auf und verstärkte 1906 den ausdrücklichen Wunsch nach Balkonen am Glockenturm, die in Pflughard & Haefelis erstem Entwurf noch nicht vorgesehen waren, schliesslich aber in auffälliger Behandlung ausgeführt wurden (Abb. 352).¹⁵³³ Schliesslich erfreute der vollendete Turm durch seine Erscheinung, denn er «grüsst weit über das Land hinaus und lädt durch seine Aussichtsgalerien zum Besteigen ein».¹⁵³⁴

Während die Galerien in den Grossprojekten eher als dekorative Zusätze zu werten sind, eroberte dieses Merkmal auch die Gestaltung reformerischer dörflicher Kirchtürme. Bereits die in AABN der 1880er Jahre zahlreich abgebildeten nordamerikanischen Kirchtürme waren häufig mit einer Aussichtsgalerie konzipiert, nicht zuletzt, weil die zumeist glockenlosen Freikirchen ihren Turm ohnehin eher als Symbol, als optisches Zeichen oder als Aussichtsturm errichteten (Abb. 84, 96). Aber auch bei Glockentürmen war der Einbau einer Galerie oberhalb oder auf Höhe des Glockengeschosses möglich und konnte mehrere Zwecke miteinander vereinen. Cornelius Gurlitt nannte nebst dem Aussichtspunkt die Zeichengebung, meteorologische Beobachtungen und Turmbläse, die in der Schweiz für mehrere Einweihungen bezeugt ist.¹⁵³⁵ Zu beobachten ist seit der Jahrhundert-

¹⁵³¹ Pescatore/Winzler 1997, 12.

¹⁵³² Die Galerien boten auf Basel und die «grünen Hügel der Umgebung» einen prächtigen Blick (Basler Nachrichten, 17.1.1901, 1).

¹⁵³³ Ref. Kga Romanshorn, Mappe «auswärtige Kirchen» und Bkp 23.1.1906 (Pflughard & Haefeli versprachen die Änderungen gratis, wenn sie den Auftrag erhalten, ansonsten verlangten sie 600 Fr.).

¹⁵³⁴ SBZ 63 (1914), 52f.

¹⁵³⁵ Gurlitt 1906, 495. – Turmbläser zur Einweihung bezeugt in Oerlikon (Ews Oerlikon 1908), 28, und der ref. Kirche Romanshorn (Kga, Bodensee-Zeitung vom 14.6.1911).



Abb. 356: Zürich, St. Jakob, erstprämiertes Wettbewerbsentwurf von Johann Vollmer, 1897. – SBZ 30 (1897), Taf.

wende die zunehmende Öffnung der Glockengeschosse, was nicht nur die schwingenden Glocken zu einem weiteren optischen kirchlichen Zeichen werden liess,¹⁵³⁶ sondern auch eine luftige Durchsicht von unten sowie eine

bequemere, überdachte Aussicht gewährte. In der Schweiz nahm die offene Glockenstube seit etwa 1900 über Jahrzehnte zu, vor allem seit dem amerikanischen Vorbild und Curjel & Mosers venezianisch inspiriertem Turm der Berner Pauluskirche von 1902–05, welchem die Türme von Oberstrass, Flawil, der Berner Friedenskirche und viele weitere folgten.¹⁵³⁷ Der Glockenboden wurde zum Schutz des Turmes deshalb meist mit Asphalt ausgelegt.¹⁵³⁸ Allein schon der Blick von unten auf eine Galerie oder eine offene Turmstube sollte die Lust an der Wahrnehmung und Erwanderung steigern. Gerade in Seenähe entstanden mehrere reformerische Kirchtürme mit Aussichtsgalerien (Romanshorn, St. Margrethen u. a., Neuhausen speziell für die Aussicht auf den Rheinfluss), nicht zuletzt auch aus der Berücksichtigung regionaler Traditionen (S. 368).¹⁵³⁹ Karl Indermühle hob den Vorzug der «galerieähnlichen» Laube auch bei seinem ersten von vielen Türmen nach «Oberländerschema» (S. 346) in Münsingen hervor,¹⁵⁴⁰ und noch konsequenter ist der Kirchturm in Brütten eingerichtet, der als einer der wenigen Dorfkirchtürme noch lange Zeit öffentlich begehbar war (Abb. 98, 357–359). Bereits im Erläuterungsbericht zum Wettbewerb 1905 beabsichtigten die Architekten Rittmeyer & Furrer, den Turmbesuch zum Teil eines Spazierganges zu machen, was gar noch finanziell einträglich werden sollte: «Der Turm soll durch seine Plattform zur Besteigung einladen. Vor der kleinen Mühe der Besteigung werden sich die wenigsten Spaziergänger scheuen um die unvergleichliche Aussicht zu geniessen und damit vielleicht auch zur Deckung der Baukosten etwas beitragen.»¹⁵⁴¹ Nach der Vollendung würdigten die SBZ und die Einweihungsschrift diesen «glücklichen Gedanken»¹⁵⁴² und man stellte befriedigt fest: «Die Aussichtsgalerie [...] ist durch das Turmdach geschützt. Der Blick wird durch die Pfeiler nicht beengt werden, dagegen geben diese den einzelnen Landschaftsbildern geradezu einen Rahmen.»¹⁵⁴³ Der panoramatische Blick vom

¹⁵³⁶ Günther 1904, 44: «Die sichtbare Bewegung der im Freien schwebenden [gemeint ist: schwingenden] Glocken, wenn sie gegen einen leuchtenden Himmel schwingen, hat an sich etwas Freudiges, Jubelndes, Rufendes, Einladendes.»

¹⁵³⁷ Abb. 466 bei Walter 2016, Bd. 2.

¹⁵³⁸ Kvkp 1903, S. 261.

¹⁵³⁹ Fs Neuhausen 1993, 12, 20.

¹⁵⁴⁰ Kga Münsingen, Bericht Indermühle.

¹⁵⁴¹ Kga Brütten, Erläuterungsbericht Rittmeyer & Furrer August 1905.

¹⁵⁴² SBZ 53 (1909), 230/231; Kga Brütten, Ews, 37 f.

¹⁵⁴³ Kga Brütten, Baubeschreibung der Architekten. H. Baltensperger schrieb 1921 eine eigene kleine Broschüre *Panorama von der Kirchturmalerie Brütten*.



Abb. 357, 358, 359: Brütten, ref. Kirche (Rittmeyer & Furrer, 1907–08). Links: Blick vom Galeriegeschoss. Mitte, Rechts: Ausschnitte aus H. Baltenspergers Schrift «Panorama von der Kirchturmalerie Brütten», 1921. – Autor 2010 | Kga Brütten.

Turm war gerade in Brütten durch die «rahmenden Pfeiler» ebenfalls in «Bildausschnitten» zu geniessen, und allgemein trugen solche Aussichtsmöglichkeiten zur Assimilierung des neuen Kirchenbaus mit dem Dorf und der Landschaft bei. Dass grundsätzlich auch bei der Aussenbetrachtung die Vorstellung einer luftigen Stube erweckt werden sollte, zeigt der Turm von St. Paul in Luzern (Abb. 36), wo vier der fünf Glocken unkonventionellerweise in einer Reihe oberhalb der offenen Schallfenster hängen, zweifellos um die Mitte der Glockenstube frei zu lassen und die Durchsicht zwischen den gotischen Masswerkfenstern nicht zu beeinträchtigen.

3.2 Charisma und Physiognomie

Nebst der räumlichen Einbettung berücksichtigte der reformerische Entwurf auch am Bauwerk selber eine sympathisierende Ausstrahlung. Gaben historistische Fassaden vorwiegend konstruktive Gliederungen, Prunk und Ornamentkanon wieder, sollten Reformbauten verstärkt ein bestimmtes Charisma vermitteln, um die Empfindung und Einfühlung zu wecken und um die Ausdruckstärke und Einprägsamkeit eines Bauwerks zu erhöhen. Vielen Entwürfen ist anzusehen, dass die Architekten mit ästhetischen Anlehnungen an das Lebewesen versuchten, den Bauten eindringlichere Körperhaftigkeit und geistige Ausstrahlung zu verleihen. Mit psychologisch argumentierenden Kunsttheorien Fiedlers, Hilde-

brands, Göllers oder Riegls strebte man allgemein mehr Charakteristik und Eigenständigkeit im Kunstwerk an, die sich in der Baukunst mit dem bereits behandelten angelsächsischen Vorbild paarte. Gegenüber der «gedankenlosen Symmetrie- und Fenster-Achsentheorie» würdigte man Richardsons «Hervorheben und Charakterisieren der verschiedenen Bauteile»¹⁵⁴⁴ ebenso wie Curjel & Mosers Entwurfsweise, «deren Künstlerrage die Formenwelt als Ausdruck von Seelenwerten zu erfassen vermag».¹⁵⁴⁵

Die Überwindung des Historismus bestand demnach nicht nur darin, auf Dekor und Stilmacherei zu verzichten und zu vereinfachen, sondern durch eine Verschränkung funktionaler und ästhetischer Ideen das Bauwerk charismatisch und gefällig zu gestalten. Pater Albert Kuhn setzte das «Charakteristische» und das «Schöne» in der Architektur annähernd gleich und verknüpfte es auch mit der Heimatkunst: «Je [...] charakteristischer die Idee und der geistige Gehalt [...] in den sinnlichen Formen des Kunstwerks angesprochen ist, desto grösser ist seine Schönheit», und «da sich die neuere und neueste Kunst in vorzüglicher Weise dem Individuellen und Charakteristischen zuwandte, so besann man sich auch wieder auf das Nationale, das Heimatliche, auf die Heimatkunst».¹⁵⁴⁶ Auch die von Bruno Möhring herausgegebene Zeitschrift *Architektonische Charakterbilder* nahm den Charakterbegriff für die Bezeichnung baukünstlerische Qualität auf und wollte sich ab 1902 vornehmlich der Heimatkunst widmen.¹⁵⁴⁷

¹⁵⁴⁴ Gruner 1903, 76f.

¹⁵⁴⁵ Kga Wallisellen, Schreiben Pfr. Bader an Pfr. Weiss vom 28. 1. 1904.

¹⁵⁴⁶ Kuhn 1917, 19f.

¹⁵⁴⁷ AChb (1902), Vorwort «Mit auf den Weg».

Das allgemeine Streben nach einer physiognomischen Inszenierung hatte in der Reformarchitektur vorwiegend drei Komponenten, die in Einfühlungstheorien Heinrich Wölfflins und Theodor Lipps' ihren Nährboden fanden: Zunächst die Vorstellung des «von Innen nach Aussen Bauens» und der organischen Entwurfsidee, indem die äussere Erscheinung der Gebäude den inneren Organismus abbilden soll. Sodann die naturnahe Wirkung, welche die Prinzipien der biologischen Körper- und Gesichtsgestaltung aufnahm und eine neue, atektonisch ausgerichtete Ästhetik verfolgte. Schliesslich die künstlerische Empfindung, welche die Bauten vorzugsweise durch Betonungen und Kontrastierungen als besonders charismatisch und einprägsam auszeichnete.¹⁵⁴⁸

3.2.1 Das organische Entwurfsprinzip: «Von Innen nach Aussen Bauen»

In der Architekturgeschichte hat sich der Begriff des «organischen Konzepts» als etwas diffuse Bezeichnung für funktionale Entwürfe vorwiegend im Umkreis der in den 1920er Jahren tätigen Architekten Hans Poelzig, Hugo Häring, Erich Mendelsohn oder Hans Scharoun u. a. etabliert.¹⁵⁴⁹ Prinzipiell jedoch lassen sich organische Konzepte in vielen architekturgeschichtlichen Epochen und Baugattungen ausmachen. Eine längere Auseinandersetzung mit der begrifflichen Sinn- und Abgrenzungsfrage würde hier zu weit führen. Fest steht, dass auch die angelsächsisch geprägte Reformarchitektur einen organisch verstandenen Entwurf verfolgte, der weder naturimitierende Details wie Gaudí noch den antiromantischen organischen Funktionalismus Härings oder Scharouns suchte,¹⁵⁵⁰ sondern – allerdings ebenfalls unter funktionalistischem Vorzeichen – vorwiegend auf einer romantisch-assoziativen Ebene wirken sollte. So

begriff insbesondere die Vorstellung des «von Innen nach Aussen Bauens» die Architektur als einen Organismus, dessen Funktionen durch bewusste Betonung der Bauteile oder Fensterdifferenzierungen am Aussenbau ablesbar werden – etwa analog zu den Befensterungen oder Treppentürmen der Kathedralgotik.¹⁵⁵¹ Betont unorganische Konzepte sind demnach vor allem die antiken Tempel oder fassadenbetonte Baukunst, insbesondere die Barockarchitektur mit dem Extrembeispiel der aussen völlig unsichtbaren Hofkirche der Würzburger Residenz oder – und das war die reformerische Reflexionsebene – manche Wohn- und Mietshausbauten des Historismus. Die reformerische Architekturdebatte bezog sich insbesondere für Wohnhäuser auf das organische Prinzip, das bereits in der gotischen Kathedralenarchitektur ausgeprägt war, im 19. Jh. denn auch vorwiegend von England und der dortigen Gotikbegeisterung ausging und stets zweckmässig und antiklassizistisch ausgerichtet war.¹⁵⁵² Wolfgang Kirchbach erklärte den Zusammenhang zwischen der organischen Vorstellung und architektonischer Zweckmässigkeit dahingehend, dass die Bauteile «bei der ästhetischen Beurteilung eines Bauwerkes, beim Genuss seiner organisch-zweckmässigen Gliederungen ebenso wie beim Schaffen und Entwerfen [...] wie die Organe der Natur stets einem Komplex von Zwecken dienen sollen».¹⁵⁵³ Der deutsche Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) rühmte bereits 1855 die Wohnverhältnisse Englands und rief auch hierzulande zu einem Einfamilienhaus auf, das «von Innen heraus» gebaut werden musste.¹⁵⁵⁴ Traditionelle Bauernhäuser, aber auch das englische Haus waren aus Sicht der Reform der Inbegriff der auf Basis von innerem Zweck und dessen Grundrissen ausgehenden Architektur.¹⁵⁵⁵ Alfred Lichtwark setzte um 1900 das «von Innen nach Aussen Bauen» mit einer neuen Verknüpfung von Leben und Architektur gleich und stellte es dem Historismus gegenüber, wo der Entwurf fälschlicherweise von aussen gedacht sei,

¹⁵⁴⁸ Schumann 2002, 171 ff., 187 ff., hat diese Ästhetik der Reformarchitektur mit ihren Überraschungseffekten, dramatischen Akzente sowie physiognomischen und anthropomorphen Anspielungen ebenfalls untersucht und als «Manierismen» bezeichnet.

¹⁵⁴⁹ Sabine Brinitzer, *Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland*, Frankfurt am Main 2006.

¹⁵⁵⁰ Moravánszky 1988a, 85, 186.

¹⁵⁵¹ Zum Wortgebrauch im 19. Jh. vgl. Walter 2016, 373.

¹⁵⁵² Widmer 1906, 55.

¹⁵⁵³ Kirchbach 1903/04, 65.

¹⁵⁵⁴ Hahm 1928, 78; Muthesius 1974, 77.

¹⁵⁵⁵ Zu entsprechenden Voten Bloms, Anheissers, Behrendts und Hinckeldeyns vgl. Walter 2016, 374.

weil niemand auf die Türmchen steige, im engen Erker sitze oder die Ornamente ansehe.¹⁵⁵⁶ Nach F. R. Vogel sollten die Notwendigkeiten des Innenlebens «die Aussehenform des Gebäudes» bestimmen, dort aber auch «malerisch verwertet werden» und die Baukörpergruppierung und Fassadierungen bestimmen.¹⁵⁵⁷ Die Pflicht der Ausgestaltung sollte deshalb nicht entfallen und das «Von Innen nach Aussen Bauen» auch nicht allzu wörtlich genommen werden, sondern es war vor allem als Gegenkonzept zu den «Äusserlichkeiten» des Historismus zu betrachten, indem sich die Fassaden aus dem Grundriss entwickeln, Raumaufteilungen betonen und «einen gewissen Ausdruck und eine Stimmung zur Schau tragen».¹⁵⁵⁸ Dass eine Überinterpretation oder ein zu wörtliches Auslegen des Prinzips auch Gefahren der Übertreibung barg, eröffnet die Kritik des Klassizisten Schultze-Naumburg, der eher davor warnte, von Innen nach Aussen zu gruppieren, «um dann um das Ganze ein architektonisches Mäntelchen in Form von fünf Dachfirsten, sechs Hauben, sieben Erkern, acht Risaliten und neun Giebeln zu hängen und sich hinterher mit ehrlicher Bauweise zu brüsten». Für Schultze-Naumburg, noch mehr für Ostendorf, bestand die eigentliche Arbeit des Architekten gerade darin, beide Herangehensweisen zu verschmelzen. Der Körperbau des Menschen zeige auch nicht alle Organe, zudem verteuerten alle vom Quadrat abweichenden Grundrissgestaltungen mit Vorsprüngen und einspringenden Ecken, die zugleich mehr Dachgraten und -kehlen bedingten, die Projekte wesentlich.¹⁵⁵⁹

Das Entwurfsprinzip hing im Idealfall zusammen mit dem gleichzeitigen Bestreben, entwerferische Qualität in der Beschränkung zu suchen. Hendrik Petrus Berlage, der 1894 die reformerische Bevorzugung grosser architektonischer Gesten und die einfache Massenverteilung als «impressionistisch» betrachtete, betonte die Schwierigkeit, mit wenigen Mitteln einen charaktervollen Entwurf zu schaffen: Der «einprägsame Charakter» sei, wie

schon Ruskin postulierte, durch eine «aussagekräftige Silhouette» und vor allem durch Verzicht zu erreichen, was dem Architekten allerdings viel Talent abverlange, «weil die Reduktion auf die einfache, grossartige Schönheit so unaussprechlich schwierig ist und von uns ganz sicher eine grosse Anstrengung erfordern wird».¹⁵⁶⁰ Auch Schilling & Graebner merkten zum schlichten und monumentalen Entwurf an, «dass in der Einfachheit der Aussenarchitektur bei schöner Massenwirkung das grösste Können liegt, und dass die schwerste Kunst des Architekten im Weglassen besteht!».¹⁵⁶¹ Hans Issel erwähnte in diesem Zusammenhang Goethes Zitat «In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister».¹⁵⁶² Diese Äusserungen legen unmissverständlich dar, dass das Weglassen historistischen Prunks allein noch nicht zu einem ästhetisch befriedigenden Entwurf führte, sondern dass ein Drang zur Kompensation durch eine Charakterisierung bestand. Insgesamt liegt vor allem dem Monumentalismus und dem Heimatstil das organische Entwurfsprinzip mehr oder weniger zugrunde und äussert sich in hervorgehobenen funktionalen Bauteilen wie Treppenhäusern oder Erkern sowie in der Form und Anordnung der Fenster. Gegenüber den historismustypischen axierten «toten» Fensterreihen, die als gefühllos bezeichnet wurden, uns «innerlich veröden», interessierten die Reformer die seelischen Wirkungen differenzierter Fensteranordnung.¹⁵⁶³ Vor allem Wolfgang Kirchbach untersuchte, wie mittels Fensterdifferenzierungen und Fenstergruppierungen in einer schlichten Mauer eine Dynamik in den Fassadentwurf eingebracht werden konnte: «Beim Treppenhaus [...] ist das mit dem Lauf abgetreppte Fenster viel in Gebrauch und sehr wirkungsvoll. [...] Sehr dankbare Motive sind Gruppen von kleinen Fenstern im Wechsel mit grossen oder Auflösung der Wände zwischen Fenstern zu Säulenbündeln zur Betonung einer grossen horizontalen Gruppe.» Eigneten sich hochformatige Fenster eher zum Hinausschauen, so begünstigten breitgelagerte

¹⁵⁵⁶ Lichtwark 1901, 48 ff.

¹⁵⁵⁷ Vogel 1898, 53.

¹⁵⁵⁸ Vogel 1901a, 256; Issel 1923, 2.

¹⁵⁵⁹ Schultze-Naumburg 1905a, 60–73; Posener, Vorlesungen (59, Oktober 1981), 64; Issel 1923, 20.

¹⁵⁶⁰ Nach Berlages Aufsatz «Bouwkunst en Impressionisme» in der niederländischen Zeitschrift *Architectura* 2 (1894). Zit. nach Lampugnani et al. 2004, 17, 19, 21; Ruskin 1900, 136.

¹⁵⁶¹ Koch 1904, 111.

¹⁵⁶² Issel 1923, 4.

¹⁵⁶³ Kirchbach 1903/04, 17 f.



Abb. 360: Chicago, Wohnhaus C. W. Potter, Lakeshore drive 130 (F. R. Schock, 1890–91). – Hinckeldeyn 1897, T. 21.

hochgelegene Fenster den Lichteinfall.¹⁵⁶⁴ Als Vorbild und Meister der wirkungsvollen Fensterdifferenzierung wurde erneut Richardson bewundert, der samt seinen Nachfolgern die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten einer scheinbar einfachen Fassade aufzeigte (Abb. 360, 99, 101).¹⁵⁶⁵

Das organische Entwurfsprinzip gelangte auch im reformerischen Kirchenbau zur Entfaltung. Besonders aussagekräftige Beispiele sind die Kirchen Degersheim, Spiez und Wallisellen sowie die zahlreichen Nachfolgebauten, die das System der hervortretenden Treppenhäuser und Eingangsvorhallen sowie der stark differenzierten Fenstergrößen übernahmen (Abb. 361, 368, 370). So werden die funktional differenzierten Räume durch Hervorhebung sichtbar, bilden aber wie am amerikanischen Haus einen «organischen Teil des Apparates» und sind nicht «zusammenhangslos an den Baukörper angeflickt», was die einheitliche, künstlerisch durchdachte Gesamtgestaltung indiziert.¹⁵⁶⁶ Auch die Logik differenzierter Fens-



Abb. 361: Degersheim, ref. Kirche (Curjel & Moser 1906–07). – Autor, 2020.

tergrößen und -formate äusserte sich im Kirchenbau. An der Berner Pauluskirche bauen sich, wie schon 1905 berichtet wurde, «über der Kreuzform [...] die einzelnen Gebäudeteile in organischer Weise auf als sprechender Ausdruck des Innern» (Abb. 226, 525).¹⁵⁶⁷ Im Endeffekt bedeutet dies, dass die scharf aus der weiss geputzten Fassade geschnittenen Fensterformen die Funktionen dahinterliegender Räume andeuten: Mächtige Halbkreisfenster über den Emporen lassen trotz der Farbverglasung viel Licht einfließen und weisen auf den weiten überwölbten Einheitsraum des Innern; ein durch Säulenbündel unterteiltes, breites Bandfenster mit geradem Sturz belichtet die niedrigen Räume unterhalb der Querhausemporen, während die Sängerempore von zwei hoch liegenden, den zentralen Orgelprospekt flankierenden Rundbogenfenstern erhellt wird. Wesentlich kleinere Fenstergruppen im Giebelscheitel dienen zur Belüftung des Dachstuhls. Der hohe Turmschaft wird im Vergleich zu den im Historismus häufig mit Blendfenstern und Architekturgliederungen versehenen Gestaltungen lediglich durch kleine Fensterschlitze belichtet, die dem Lauf der an den Innenwänden entlang hochführenden Turm-

¹⁵⁶⁴ Kirchbach 1903/04, 46; Issel 1923, 209.

¹⁵⁶⁵ Vogel 1901a, 254; Hinckeldeyn 1897.

¹⁵⁶⁶ Vogel 1901a, 294, 296.

¹⁵⁶⁷ SBZ 46 (1905), 276.

treppen folgen und somit auch die Steigung abbilden, während das ruhende Glockengeschoss umso stärker geöffnet ist. Die Fensterformen und ihre Anordnung haben fast absoluten Gestaltungsvorrang und verleihen den Fassaden Charisma. So sollte der Betrachter die Fenster oder Erschliessungselemente mit deren Funktion assoziieren und das Bauwerk als künstlerisch gestalteten Organismus nachvollziehen und wiedererkennen.

Mehreren Kirchenbauten derselben Zeit liegt dieselbe Entwurfshaltung zugrunde. Insbesondere die aussagekräftige Teilung der Fassaden in grosse Rundbogenfenster und darunterliegende Fensterreihen (entsprechend der inneren Teilung durch Emporen) wurde nebst anderen in Weinfelden, Walenstadt, St. Gallen-Bruggen und Zürich-Oerlikon umgesetzt. Dass diese Teilung keine funktionale Notwendigkeit war, sondern vor allem dem organischen Ausdruck diente, bezeugen die hohen Seitenfenster der «unorganischen» Berner Heiliggeistkirche oder der Kirche Zürich-Fluntern, welche die dazwischengeschobenen Emporen völlig ignorieren. In der organischen Reformarchitektur wurden Reihenfenster zur besseren Raumbelichtung generell beliebter, und an der Inselspitalkapelle gestalten sie sogar die traditionelle Giebelfront, um die dicht unter die Kirchendecke reichende Empore dennoch gut zu erhellen (Abb. 362). Sehr häufig wurden an manchen Kirchenbauten wie im Wohnhausbau Treppenhäuser durch ansteigende Fenster an der Fassade zum Ausdruck gebracht (Abb. 363, 372), und die um 1910 meist von Albert Brändli entworfenen schweizerischen Methodistenkapellen (der Architekt war Mitglied in der landesweit organisierten methodistischen Konferenzbaukommission) zeigen oft stark von der inneren Funktion der verschiedenen Nebenräume determinierte, letztlich asymmetrisch gestaltete Fassaden (Abb. 378). Als aber Rittmeyer & Furrer im Konkurrenzentwurf zur Kirche Wallisellen beidseitig neben dem Haupteingang Toiletten anordneten und mit Aussentürchen und Lüftungsfensterchen versehen wollten (Abb. 364), ging es dem Preisgericht zu weit: «Das ist nicht erlaubt und gewissermassen eine Profanation des Gebäudes, denn schon von weitem wird jedes geübte Auge erkennen, was hinter der kleinen Tür verborgen ist. Warum legt der Verfasser diese Bedürfnisanstalt nicht unter eine der Emporentreppen wo sie doch ganz gut

kann angebracht werden.»¹⁵⁶⁸ Dass die Fensterdifferenzierungen im Allgemeinen zwar von der Funktion abgeleitet, letztlich aber auch ästhetisch motiviert waren, veranschaulichen die Vergleiche mit klassifizierenden Bauten, wo diese organische Ästhetik trotz derselben funktionalen Bedürfnisse zunehmend abgelehnt wurde. Dass jedoch eine Gliederung von Seitenfassaden auch «im Grundriss motiviert» sein sollte, wie 1915 zu lesen ist, hatte weiterhin Gültigkeit.¹⁵⁶⁹

3.2.2 Die organische Ästhetik naturnaher Wirkung

Reformzeitliche Beschreibungen von Bauwerken brachten nicht selten bestimmte Architekturmerkmale mit der menschlichen Gestalt und insbesondere der menschlichen Physiognomie in Zusammenhang. Zwar werden in der Architekturterminologie seit jeher zahlreiche Teile des Baukörpers mit physiologischen Begriffe bezeichnet (Fassade, Arme, Flügel etc.), doch förderte die Reformarchitektur unter bewusster Verbergung des Konstruktionsystems noch verstärkt die Vorstellung einheitlicher Körperhaftigkeit mit einer flächigen, funktional perforierten Haut und erreichte so insbesondere eine prinzipielle Angleichung zum menschlichen Gesichtsaufbau. Diese Assoziationsästhetik negierte im Extremfall den konstruktiven Aufbau und begünstigte den physiognomischen Eindruck eines charismatisch, ja freundlich wirkenden Bauobjekts. Die gesichtshafte Wirkung setzte eine gewisse Beschränkung auf wenige, vorzugsweise rundbogige Fenster voraus und förderte ein rasches Erfassen der Fassade. Im Zusammenhang mit dieser Einfühlungsmöglichkeit bevorzugte man für die körperhafte Wirkung des Bauwerks weiche, abgerundete Formen, die anhand vieler Beispiele darauf hindeuten, dass sich die Reformarchitekten im Entwurfsgedanken – teilweise vielleicht unterbewusst – auch von den ästhetischen Qualitäten der Lebewesen, im Besonderen des Menschen und seiner Gestalt, Physiognomie und Kleidung leiten liessen. Der Idee wohnte nicht nur ein Historismuskritischer, sondern zugleich ein sozialer Gedanke zugrunde, weil dementsprechende Entwürfe die einführende Betrachtung eines Bauwerks und somit den Gefallen daran besser ermög-

¹⁵⁶⁸ Kga Wallisellen, Bericht des Preisgerichts 14. Juli 1906 von E. Jung/H. Fietz.

¹⁵⁶⁹ SBZ 66 (1915), 244.

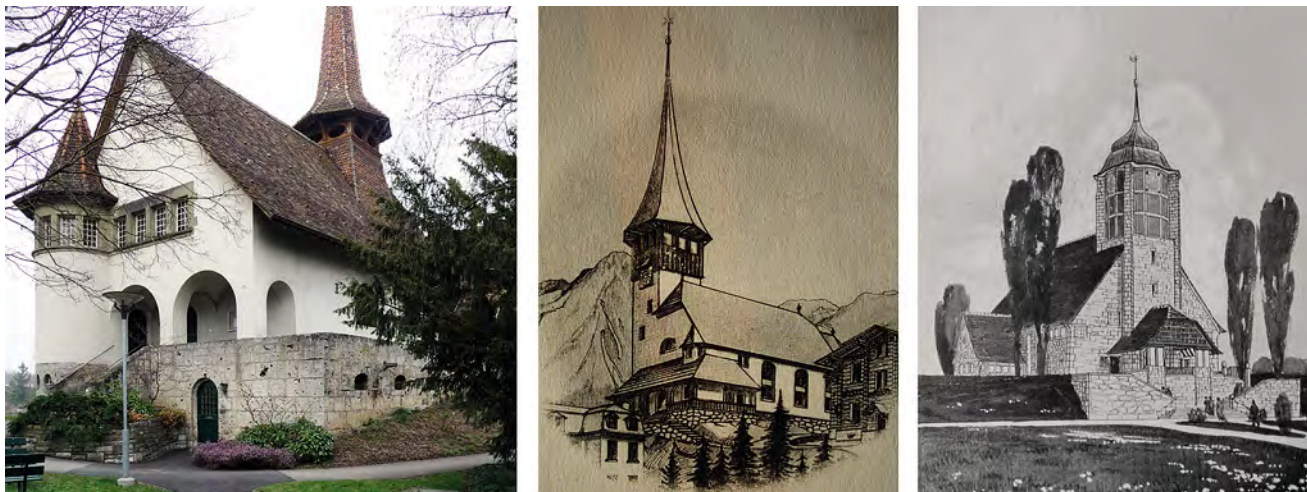


Abb. 362, 363, 364: Links: Bern, Inselspittalkapelle (Karl Indermühle, 1906–07), in ihrer organischen Funktionalität und überhaupt stilistisch weitgehend identisch gestaltet wie das Eigenheim des Architekten (Bern, Peterweg 3, 1906). – Mitte: Arosa, ref. Kirche (Albert Gysler, 1906–07), einfach gehalten, aber sehr organisch durchgestaltet: Die geteilten Seitenfenster bilden die Seitenempore ab, der Treppenturm wächst aus Flucht, Front und Vorhalle hervor, ein Halbkreisfenster weist auf den Einheitsraum, die Turmfront verschmilzt mit der Fassade und zeigt – auch auf der Rückseite – die ansteigenden Fenster des Turmaufgangs. – Rechts: Wallisellen, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Rittmeyer & Furrer, 1906 (nicht ausgeführt). – Autor, 2009. | Kga Arosa. | Kirchgemeindearchiv Wallisellen.

lichten, da man ein Gebäude dadurch leichter als charismatisch, vertraut, analog, schön, freundlich, schützend, wärmend und letztlich auch heimisch auffasste.

Der gesichtshafte Entwurf

Nach dem Architekturästhetiker Herman Sörgel (1885–1952) erforderte Architektur prinzipiell das Bauen «von innen nach aussen», so wie der Charakter des Menschen in der Physiognomie das Innere zum Ausdruck bringe.¹⁵⁷⁰ Bereits 1886 hatte sich der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in seiner Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* mit der seelischen Wirkung der Baukunst durch physiognomische Werte befasst und stellte Analogien zwischen der menschlichen Gestalt und der wirkungsvollen Vertikalgliederung der Architektur fest. Noch 1922 würdigte der Architekt Hans Ninck in seinem Aufsatz zur «Wirkung der Baukunst auf das Gemüt» Wölfflins Schrift als grundlegendes Werk zur Schönheitsfrage der Architektur.¹⁵⁷¹ Demnach nehmen Öffnungen und Feinheit der Gliederung vorzugsweise nach oben zu und klingen in einer kegel- oder kuppelför-

migen Bekrönung aus. Im vieldiskutierten venezianischen Turmtypen (Abb. 88) findet diese Überlegung zur anthropomorphen Proportionierung eine sinnfällige Entsprechung. Dabei macht das Gestell bis zur wahren «geistigen» Funktion, nämlich Glocken und Uhr, einen grossen Teil der gesamten Dimension aus, bleibt aber wie der menschliche Körper unterhalb des Kopfes relativ schmucklos, und die Gestaltung konzentriert sich auf die zweckmässigen, gesichtshafte und bekrönenden Teile. Daneben widmete sich Wölfflin besonders dem Vergleich von Fenstern und Augen, welche beide den ausdrucksvollsten Teil der Physiognomie bilden: «Hierher wendet sich unwillkürlich unser Blick. Hier liegt für uns die Charakteristik, die für das ganze übrige Gebäude bestimmend wird. [...] So wenig Ähnlichkeit auch ein Haus mit einer menschlichen Gestalt hat, wir finden doch in den Fenstern Organe, die unsern Augen ähnlich sind. Man sagt, sie «vergeistigen» den Bau. [...] Der Teil über den Fenstern wird uns zur Stirn.»¹⁵⁷² Vor allem den Bogen betrachtete Wölfflin als besonderes Moment der Charakteristik, wobei er den Rundbogen als ruhig, den gotischen Spitzbogen dagegen pejorativ als «Anstrengung nach

¹⁵⁷⁰ Moravánszky 1988a, 159.

¹⁵⁷¹ Ninck 1922, 49.

¹⁵⁷² Wölfflin 1886, 37 f.



Abb. 365: Röthenbach, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1904–05). Die reihenartig gruppierten Seitenfenster unterscheiden sich stark von traditionellen ländlichen Vorbildern und strahlen Modernität und Stringenz aus. – Autor, 2019.

oben, Abneigung gegen den Stoff» beurteilte.¹⁵⁷³ «Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe, die physiognomischen Möglichkeiten, die die Architektur verkörpern kann, zusammenzustellen. Bei all dem kommt es natürlich nur auf das Prinzip an, es liegt durchaus nicht die Absicht vor, menschliche Gesichtszüge nachzuahmen.»¹⁵⁷⁴

Offensichtlich analysierte Wölfflin nicht nur, sondern regte unzweideutig zu einer charismatischen Architektur an, die auf einem physiognomischen Prinzip aufbaut. Inwiefern er damit die Architektur direkt beeinflusste, ist schwer zu ergründen. Wölfflin war immerhin kein Unbekannter, die Zusammenhänge seiner Vergeistigungstheorie mit der Reformarchitektur um 1900 sind augenfällig und reformerische Architekturtheoretiker haben entsprechende Vergleiche angestellt.



Abb. 366: Widnau, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co.), 1911. – Autor, 2019.

Der fleissige Karlsruher Publizist Karl Widmer etwa bediente sich häufig des Begriffes der Physiognomie, um den Gebäuden eine «Harmonie von Form und Inhalt» zu attestieren.¹⁵⁷⁵ Alfred Lichtwark mahnte in Anlehnung an Ruskin an die entscheidende Wirkung der Fenster, die das Bauwerk selbst aus der Ferne noch zum Sprechen bringen, und würden die Fenster nach dem Bedürfnis der Innenräume umgebaut werden, hätte «unsere ganze Architektur mit einem Schlag ein anderes Gesicht».¹⁵⁷⁶ Wenn der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe 1905 konstatierte, dass die Peripherien Münchens, Berlins und Dresdens in den letzten sieben Jahren neue Gesichter erhalten hätten, die «appetitlich, freundlich, einladender» aussehen und tatsächlich besser seien als das zehn Jahre zuvor Gebaute, fasste er die reformerische Qualität der Architekturvergeistigung sprechend zusammen.¹⁵⁷⁷ Bereits zwei Jahre zuvor sprach Joseph August Lux den Zusammenhang zwischen dem organischen Entwurf und der physiognomischen Wirkung eines Biedermeierwohnhauses an und besprach damit gleichzeitig die charismatischen Züge früher Heimatstilbauten: «Gar nicht sym-

¹⁵⁷³ Ebenda, 40.

¹⁵⁷⁴ Ebenda, 37 f.

¹⁵⁷⁵ Widmer 1905, 81.

¹⁵⁷⁶ Lichtwark 1896, 57 f.; Ruskin 1900, 155.

¹⁵⁷⁷ Meier-Graefe 1905, 17 f., 24.



Abb. 367: Bern, Inselspitalkapelle (Karl Indermühle, 1906–07). Mit den ovalen Paarfenstern am Querhausgiebel, dem Eingang und dem Turmgaden sowie den beiden breiten Seitenfenstern und dem zweiteiligen Masswerk im Chorfenster stellt sich gleich mehrfach eine gesichtshaft-anblickende Wirkung ein. – Autor, 2020.

metrisch sind die Fenster, anscheinend willkürlich angeordnet, und doch gesetzmässig, nämlich von innen her bestimmt, und dort angebracht, wo man sie just braucht. Und dann diese sanften und ganz unregelmässigen Ausladungen der Fenster und der Erker, die zumeist kleine Schindelverdachungen tragen. Das Dach ist aufgestülpt wie eine Grossmutterhaube, die Dachluken blinzeln herab wie freundliche Menschengesichter, und der Schornstein, der ist ganz lustig anzusehen [...] wie ein Ausschauer. Das ganze Haus hat eine so sprechende, schier vermenschlichte Physiognomie.¹⁵⁷⁸ Für den Westschweizer Architekten Henry Baudin war das Einzelhaus ein «organisches Lebewesen, das von einer Idee belebt ist; neben seinem rein anatomischen und konstruktiven Aufbau muss es auch eine Seele haben, ein persönliches Innenleben, das seinem Äusseren einen eigenartigen, charakteristischen Ausdruck verleiht».¹⁵⁷⁹ Auch Fritz Schumachers ästhetisches Programm stand der physiognomischen Wirkung besonders nahe, wenn er für die moderne Architektur eine «charakteristische Verteilung der Schattenflecken von Fenster und Thor gegenüber der geschlossenen Wand» forderte.¹⁵⁸⁰ Tatsächlich war die geschlossene Wand, etwa der im Heimatstil häufige Putzüberzug,

eine wichtige Voraussetzung für diese Kontrastempfindung. So betrachtete auch Franz Geiger die verputzte Wand gegenüber dem «anatomisch präparierten Muskel- oder Knochenkörper» der Antike, der Gotik und des Historismus als wohltuende Einheit und analog zum menschlichen Gesicht als «dünne bildsame Haut», welche die ideale Basis für eine bestmögliche Wirkung der Fensteröffnungen bildete.¹⁵⁸¹

Weit mehr als historistische oder vorindustrielle Bauten zeigen Reformbauten häufig eine sehr bewusste physiognomische Wirkung. Gerade kleine Heimatstilkirchen unterscheiden sich häufig gerade darin vom Vorbild alter Landkirchen: Es gibt kaum einen Reformkirchenbau, an dem nicht mindestens eine Fenstereinheit verhältnismässig grossflächig oder zu einer Gruppe gekoppelt ist, zudem entsprechen die Fensterformate und -formen meist einer kompositorischen Einheit und sind frei von Heterogenität oder historisch gewachsenen Zufälligkeiten. Selbst die Seitenfassade der Kirche Röthenbach fasst die Rundbogenfenster in einem stringenten Entwurf zu einer sechsteiligen Reihe zusammen, was nach aussen sehr charakteristisch wirkt und nach innen den Saal trotz traditioneller Fensterformen effzi-

¹⁵⁷⁸ Lux 1903, 275.

¹⁵⁷⁹ Baudin 1909 (D), 16f., zitiert auch bei Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 207. – Zu den Parallelen des Skeletts bei Morris vgl. Rübél/Wagner/Wolff 2005, 106.

¹⁵⁸⁰ Zit. nach Weller 1994, 56.

¹⁵⁸¹ Geiger 1902, 369.



Abb. 368, 369: Arlesheim, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co., 1911–12). Sowohl an der Fassade mit ausgeschnittenen Fenstern und Wellentraufe als auch am über den First 'guckenden' Turm mit seinem Uhrengeschoss unter der Glockenhaube äussert sich ein physiognomischer Ausdruck. – Autor, 2012.

ent belichtet (Abb. 365). Die Berner Inselfalkapelle, die Kirche Kandersteg oder die ref. Kirche Widnau enthalten trotz ihrer bescheidenen Ausmasse verhältnismässig grosse – in Widnau zudem übergriffene – Rundbogenfenster (Abb. 366), und am Berner Beispiel gibt die Ansicht des Quergiebels und dem darüber liegenden

Türmchen mit den zweifachen ovalen Augenpaaren eines der offensichtlichsten Beispiele gesichtshafter Wirkung ab (Abb. 367). Weil auch die kleinen Reformkirchen «bei aller Einfachheit doch nicht gering» aussehen und damit auch ein gewisses Selbstbewusstsein ausstrahlen sollten, versprachen gerade monumentalistische Züge in den Fensterarrangements charismatische «Grösse» und Freundlichkeit, wie es beispielsweise auf die Kirche in Mellingen mit ihren grossen Rundbogenfenstern zutrifft (Abb. 92).¹⁵⁸² Ovalfenster, gedrungene Rundbogenfenster, Vierpassfenster oder die schon bei Richardson oder Schumacher häufig vorkommenden, horizontal gereihten Kleinfenster (Abb. 370) wirken für sich genommen und erst recht in bestimmter Gruppierung besonders physiognomisch und erlauben oft eine direktere Assoziation an menschliche Augen als z.B. hochformatige Spitzbogenfenster. Auch die paarweise Anordnung hochformatiger Seitenfenster (Abb. 446) steht dem menschlichen Augenpaar näher als Einzelfenster und wurde im Reformbau kaum zufällig besonders häufig angewendet. Entscheidend für den organisch-körperhaften Eindruck ist schliesslich vorwiegend in reformerischen Putzbauten das allgemeine Umschwenken von vorgeblendeten – oft auch materiell differenzierten – Fensterrahmen zu einer Oberflächenverschmelzung zwischen Aussenmauer und Fenstergewände, die sich oft nur in der Kante artikuliert und sich so dem natürlichen Prinzip der Gesichtsoffnungen nähert.

Am Turmbau konnten Zifferblätter oder Laternen die physiognomische Wirkung fördern. An der Kirche Arlesheim etwa wurde der etwas banale Wettbewerbsentwurf mit Kreuzgiebeln und einfachem Spitzhelm diesbezüglich umgeplant. Sparmassnahmen zwangen zu einem niedrigeren Turmschaft, doch nun wäre der Flankenturm von zahlreichen Blickachsen hinter dem Kirchendach nur noch mit den Spitzhelmpartien in Erscheinung getreten. Folglich änderte Architekt La Roche den Entwurf und verlieh dem Turm oberhalb der Glockenstube eine körperhaftere, physiognomischere Gestalt, indem zwischen den Uhrengiebeln eine Kuppelhaube mit Laterne und Spitzhelm aufsteigen sollte, so dass er schliesslich «über alle umliegenden Gebäude sowohl als auch die jährlich grösser werdenden Bäume der Nachbargärten hervorschaut» (Abb. 368, 369). Auf diese Weise entfaltet der relativ niedrige Turm auch dann noch eine charakteristi-

¹⁵⁸² Reussbote 17.9.2010, 8 (Rubrik «In alten Reussbote-Bänden gestöbert», Artikel vom September 1910).



Abb. 370: St. Margrethen, kath. Kirche (Albert Rimli, 1909–10) mit betont physiognomischer Wirkung an der Front, im Dachbereich (Fledermausgauben, Reihenfensterchen an der Front) und am oktogonalen Geschoss des Turmes. – Autor, 2020.

sche Gestalt, wenn nur seine obersten Partien sichtbar sind.¹⁵⁸³

Von allen Dachtypen kommt das in der Reformarchitektur besonders beliebte Teilwalmdach dem menschlichen Haarschopf am nächsten, indem die frontale Traufe analog zu den Stirnfransen auf einer höheren Ebene liegt als die seitlichen Traufen. Der für die Dachform ebenfalls gebräuchliche Name «Schopfwalmdach» deutet wörtlich sowohl auf die einst übliche Bedeckung durch Strohbindel als auch auf den menschlichen Kopfhairbewuchs. Dass gerade bei dieser Dachform auch mit Ziegelbedeckung und gleichzeitig heller Putzfassade mit halbkreisförmigen oder gruppierten Fenstern die physiognomische Wirkung besonders eindringlich zur Geltung

kommt, lässt sich an mehreren Schweizer Reformkirchen ablesen (Abb. 298, 369, 438). Auch die Dachhaut und Dachtraufen erhielten mit Fledermausgauben (Abb. 370, 134) oder Wellentraufen (Abb. 368, 152) physiognomischen Ausdruck. Als «eyelid» in englischer Sprache auch terminologisch etabliert, bilden diese das menschliche Auge bzw. das Augenlid fast naturalistisch ab und wurden, obwohl traditionelles Formengut, vorwiegend im Heimatstil den schablonenhaften Giebellukarnen oder Dreiecksgiebeln vorgezogen. Nach Schultze-Naumburg «blickten» solche Dachlukarnen «wie freundlich blinzelnde Augen»,¹⁵⁸⁴ und Wolfgang Kirchbach befasste sich ausführlich mit der Fledermausgaube, die bereits Ende 18. Jh. vielfach gebräuchlich war und deren Form wirke, «als schaue uns in der That ein menschliches Auge aus dem Dachstuhle an. Niemand wird den Eindruck einer grossen Traulichkeit vergessen, den ein Bauernhaus oder Landhaus mit einem solchen Augenfenster auf ihn macht.» Kirchbach behandelte auch die Wellentraufe, die der Fledermausgaube letztlich zugrunde liege und traditionell vorwiegend an englischen Strohdächern das Fenster überwölbte, «woraus in erhöhtem Masse der Eindruck entsteht, ein menschliches Auge schaue in die Landschaft hinaus.» Epochenbedingt interessierte sich Kirchbach weniger für die baugeschichtlichen Unterlagen als für die ästhetischen Effekte der Fensterformen, die damals verbreitet aufgegriffen wurden und «bei ihrer Ähnlichkeit mit dem Menschengesicht geradezu eine physiognomische Miene» machten, so dass – und das war für die reformerische Inszenierung mitentscheidend – jedem Kinderauge zuzutrauen war, diese «Guckaugen» richtig zu interpretieren.¹⁵⁸⁵ Diese Assoziation sprach vermutlich mehr für die Bevorzugung der Wellenform als die damals ebenfalls bekannte, von Wilhelm Wundt geprägte Auffassung, dass eine Wellenlinie alleine schon für das Muskelgefühl des Auges angenehmer zu verfolgen sei als eine gezackte Linie.¹⁵⁸⁶

¹⁵⁸³ Pfarrer Kündig im Votum an die Versammlung der Kirchengenossenschaft vom 15. 11. 1910 zur Abstimmung über die Entwürfe. Kga Arlesheim.

¹⁵⁸⁴ Schultze-Naumburg 1897, 84; Hofer 2005, 85.

¹⁵⁸⁵ Kirchbach 1903/04, 17f.

¹⁵⁸⁶ Ninck 1922, 50.

Konzentration des Bauschmucks

Ein weiteres Mittel, um die physiognomische und blickfangende Wirkung einer Fassade zu steigern, war die Konzentration des Bauschmucks, der durch seine Beschränkung auf wenige Stellen umso kontrastreicher hervortreten sollte. Wurde der repetitive Bauschmuck des Historismus aus Sicht der Reformen eher *übersehen* als angesehen, war effektvoller Schmuck «nur mit Sparsamkeit zu erreichen».¹⁵⁸⁷ Besonders Hildebrand propagierte diese Schmuckkonzentration, denn «je direkter die Mittel in die Augen springen, d.h. je leichter sie für einen Blick fassbar sind, desto tauglicher».¹⁵⁸⁸ Theodor Fischer pflichtete Hildebrand bei: «Haben wir einige Mittel für reichere Ausstattung, so gelte als erste Regel: den Schmuck zusammenzufassen auf einige funktionell wichtige Punkte.»¹⁵⁸⁹ Dieser Aufruf wurde etwas später auch in der SBZ abgedruckt,¹⁵⁹⁰ und Karl Widmer bezeichnete die Schmuckkonzentration gar als «fundamentales Axiom neuzeitlicher Kunstanschauung [...] was an unnützer Verschwendung mit dekorativem Detail gespart wird, das kommt der künstlerischen und materiellen Gediegenheit der aufgewandten Mittel zu gute. [...] Das ist der sicherste und vielleicht einzige Weg, die Kluft, die Kunst und Leben getrennt hat, wenn nicht auszufüllen, so doch zu überbrücken.»¹⁵⁹¹ Ernst Vetterlein erklärte die Strategie dahingehend, dass gerade die wenigen, aber pointiert ausgedrückten Elemente nicht überfordern, dafür die Lust an der Anschauung wecken und die Wahrnehmungsfähigkeit vertiefen.¹⁵⁹² So sollte gerade eine Relieffierung mit ihren haptischen Qualitäten mit den Augen gleichsam «betastet» werden, und wie Riegl, Hildebrand und Sörgel stellte er die Bedeutung des Plastischen in der Architektur über die tektonisch-konstruktive Wirkung.¹⁵⁹³ Fritz Schumacher sah zudem den skulpturalen Bauschmuck nicht als extern produzierte Zutat, sondern als «von innen heraus belebtes Stück des Baukörpers»,

das sich «zur organischen Schmuckform wie bei einem Krystallisationsprozess» bildet.¹⁵⁹⁴

Die Theorien finden in der Praxis ihre Entsprechung. Figürliche Darstellungen, wie sie beispielsweise an der Berner Pauluskirche (Paulusdarstellung am Frontgiebel) oder der Kirche Tablat (im Frontgiebel Johannes und Paulus, am Turm Männerfratzen) prangen, sind im Vergleich zum Barock und Historismus weniger in silhouettenbereichernder Überhäufung, sondern zahlenmässig beschränkt und in unübersehbarer Konkurrenzlosigkeit inszeniert (Abb. 374, 502). Dasselbe gilt für den plastischen Bauschmuck am Turm der Kirche Wallisellen oder an der Fassade der Kirche Flawil, die Curjel & Moser in der Einweihungsschrift gleich persönlich dahingehend beschrieben.¹⁵⁹⁵ Den gesellschaftlichen Effekt beschrieb Hans Graber anhand des Zürcher Kunsthauses, wo Carl Burckhardts Aussenskulpturen «an der unmittelbaren Öffentlichkeit, an der Strasse [...] direkt und beständig zu den Menschen reden und auf sie wirken [...]. Sie sind selbst wichtiger als Ausstellungen und Museen» und für viele fast die einzige Möglichkeit, im Alltag «etwas Künstlerisches zu sehen».¹⁵⁹⁶ Eine physiognomische Konzentration schmückender Gestaltung ist auch in den Innenräumen erkennbar: Nach Curjel & Moser sollte in der Basler Pauluskirche jeder Blick nach der Kanzel und der Orgel geführt werden (Abb. 516), denn das sei das schöne Zentrum, das dem Bau Seele, Gesicht und Ausdruck gebe, und darin liege der Unterschied zu den Bauten des «Renaissanceprinzips, welches alle Wände und Decken ringsherum ohne Unterschied mit Dekoration überladet, wodurch der Raum keine Richtung, kein Gesicht und keinen Ausdruck, der Beschauer aber auch keinen nachhaltigen Eindruck erhält.»¹⁵⁹⁷ Dem Gestaltungsgrundsatz des Schmuckkonzentrats im Chor entsprechen zahlreiche weitere Reformkirchen (Abb. 263), auch katholische, wo beispielsweise in Romanshorn zum

¹⁵⁸⁷ Stahl 1902, 7.

¹⁵⁸⁸ Hildebrand 1901, 59.

¹⁵⁸⁹ Fischer 1902, 178 ff.

¹⁵⁹⁰ Zuerst der Hof und dann das Haus, in: SBZ 43 (1904), 219 ff.

¹⁵⁹¹ Widmer 1904, 12 f., basierend vermutlich auf Fischer 1902, 180 f., 184.

¹⁵⁹² Vetterlein 1906, 52 ff. Vgl. auch Schumann 2002, 176.

¹⁵⁹³ Moravánszky 1988a, 151.

¹⁵⁹⁴ Schumacher 1902, 509–519, 569–572.

¹⁵⁹⁵ Ews Flawil 1911, 82.

¹⁵⁹⁶ Hans Graber, Die Reliefskulpturen Carl Burckhardts am Zürcher Kunsthaus, in: Das Werk 3 (1916), 1–10.

¹⁵⁹⁷ SBZ 40 (1902), 17.



Abb. 371: Ridgewood (NY), Dr. E. Hanks House, Charles Edwards, um 1890. – AABN 1890, 749.

Hochaltar und Chor hin die Innendekoration so angelegt wurde, «dass der Blick des Eintretenden unwillkürlich auf das Allerheiligste gelenkt wird» (Abb. 41).¹⁵⁹⁸

Der anthropomorphe Entwurf

Die meisten Reformbauten zeichnen sich durch eine Negation der skelettartigen Konstruktion und der Fassadenrasterung aus. Dagegen suchte der Entwurf durch flächige, bisweilen fast modellierende Baukörpergruppierung und durch die Bevorzugung weicher und stumpfer Formübergänge eine mehr oder weniger bewusste Annäherung zu natürlichen Geschöpfen, wobei der Mensch, seine bereits besprochene Physiognomie, aber auch seine Konturen und die Kleidung zur Referenz werden konnten. Die Absicht, dem Bauwerk dadurch Seele und Charisma einzuhauchen und die Erscheinung auffällig und organisch zu inszenieren, sollte die «einfühlende» Betrachtung der Architektur fördern. Wilhelm Worringer, der von den zwei gegensätzlichen Polen im menschlichen Kunstempfinden (Einfühlung und Abstraktion) ausging, verbindet den Gefallen an der Schönheit des «Organischen» mit dem «Einfühlungsdrang», den er dem «Abstraktionsdrang» entgegensetzt: «Einfühlung heisst ästhetisch Geniessen, indem ich mich selbst im Objekt genieße.»¹⁵⁹⁹ Die beiden Kategorien erklärte Fritz

Schumacher als grundlegend für die Aufteilung der Reformarchitektur in eine romantische (der «warme Bereich der Einfühlung mit Primat des Ausdrucks») und eine klassische Tendenz (der «kühle Bereich der Abstraktion mit Primat der Form»).¹⁶⁰⁰ Wölfflin sprach bereits 1886 von der «organischen Ästhetik», die aufgrund ihrer Analogie zum menschlichen Organismus Gefallen auslösen kann, denn «das Recht, die Auffassung des menschlichen Ausdrucks überhaupt zu vergleichen mit der Auffassung der architektonischen Form wird man nicht bestreiten können».¹⁶⁰¹ Später erklärte Hans Ninck, dass körperliche und räumliche Gebilde allgemein vom menschlichen Blick und Eindruck beseelt werden, man gebe dem Berg Kopf, Fuss und Rücken, einer Burg-feste Stirn und Brust, den Baum lasse man das Haupt schütteln und die Hände ausstrecken: «Wir erleben also körperlich die fremde Form mit, ein geheimnisvoller Vorgang, der wahrscheinlich nicht bloss in der Phantasie sich abspielt, sondern sinnlich unsern Körper durchflutet. Unleugbar erleiden wir bei der Betrachtung architektonischer Werke körperliche Affektionen».¹⁶⁰²

Die Reformer erklärten Massengliederung und Umrissbildung zu einer künstlerischen Hauptsache: «Reisschiene, Dreieck und Zirkel meistern ihn nicht, nur die künstlerisch geschulte freie Hand.»¹⁶⁰³ Sind historische Gebäude häufig von scharfen Ecken und Kanten, Spitzen und Knaufstangen geprägt, so stehen reformerische Bauten durch die Bevorzugung stumpfer Übergänge, ruhiger und bisweilen leicht gerundeter Silhouetten biologischen Geschöpfen wesentlich näher. Der Schweizer Pfarrer und Heimatschützer Rudolf Wernly (1846–1925) verlangte in seiner Kritik am «Kasernenhaften und Steinbaukastenmässigen» sogar: «Weg mit aller Geradlinigkeit, diesem Feinde aller malerischen Wirkung!»¹⁶⁰⁴ Schultze-Naumburg bemühte ebenso historismuskritisch die Vorstellung einer gewachsenen Architektur, denn «ein Haus kann nicht aus Motiven zusammengesetzt werden, sondern es muss wachsen, wie ein Mensch und wie eine Pflanze wächst».¹⁶⁰⁵ So wachsen denn auch die

¹⁵⁹⁸ SBZ 62 (1913), 220 f.

¹⁵⁹⁹ Worringer 1919, 4.

¹⁶⁰⁰ Fritz Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Leipzig 1935, zit. nach Frank 2010, 119.

¹⁶⁰¹ Wölfflin 1886, 12 f.

¹⁶⁰² Ninck 1922, 53.

¹⁶⁰³ Kiehl 1904.

¹⁶⁰⁴ Wernly 1907, 49–55.

¹⁶⁰⁵ Schultze-Naumburg 1897, 90.

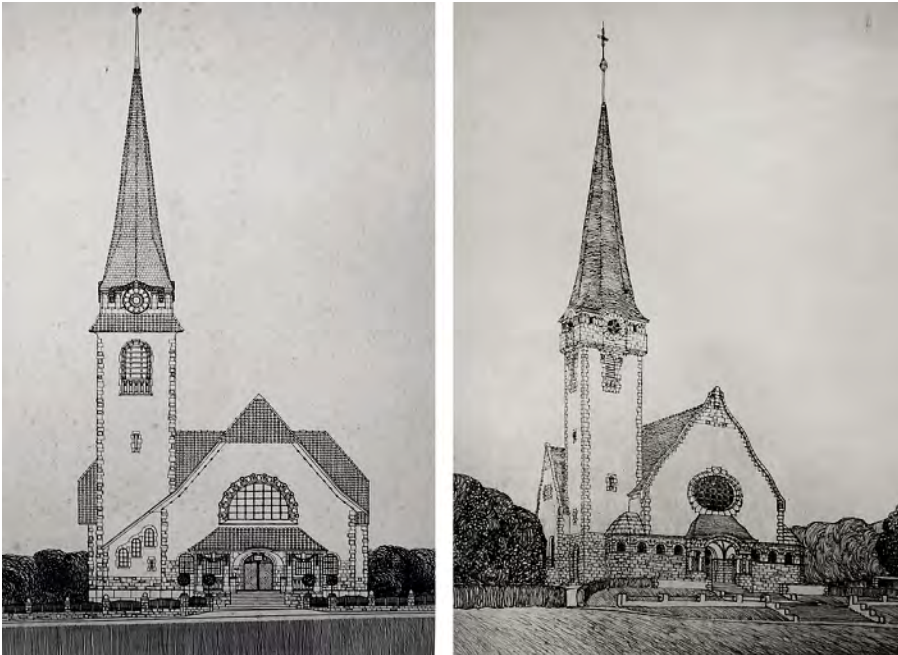


Abb. 372, 373: Wallisellen, ref. Kirche. Wettbewerbsentwürfe von Bischoff & Weideli, 1906. Auffallend im Entwurf links die scheinbar unter der Ziegelhaut des Turmhelms vereinheitlichte Überlagerung verschiedener Bauvolumen, rechts die körperhaft gerundeten Dächer der Annexbauten und Giebelverläufe. – Kga Wallisellen.



Abb. 374: St. Gallen-Heiligkreuz (Tablat), ref. Kirche (Curjel & Moser 1911–13). Hinter der klassizistischen Kolonnade baut sich der Körper des Kirchenschiffs nahezu in Gestalt eines Lebewesens auf. – Autor, 2010.

Baukörper reformerischer Entwürfe häufig gleichsam aus dem Kernbau heraus und sind durch weiche oder bündige Übergänge gekennzeichnet (Abb. 132). Ein amerikanisches Wohnhaus illustriert die Entwurfsstrategie weicher Herausbildungen besonders eindringlich (Abb. 371), Reformarchitekten wie Fritz Schumacher oder Albert Gessner folgten den Beispielen wirkungsreich.¹⁶⁰⁶ Ähn-

lich körperhaft und mit weich «angeschmiegt» Gliedmassen und blinkenden Wellentraufen zeigen sich auch zahlreiche Schweizer Heimatstilkirchen, insbesondere die Kirchen in Wallisellen, Brütten oder Arlesheim, die dadurch den Eindruck einer insgesamt und allmählich aus den Bedürfnissen heraus gewachsenen Anlage suggerieren (Abb. 368). Trotz der Kennzeichnung der funktionalen Bauteile verschmelzen in reformerischen Entwürfen die Bauglieder durch teilweise bündige Übergänge immer wieder miteinander. Gegenbeispiele aus dem Historismus, die auf der Basis geradezu unzähliger Grundrissecken oft in zahlreiche, nicht immer harmonisch integrierte Einzelbauglieder aufgesplittert sind, veranschaulichen diese Strategie besonders gut (Abb. 55).

Auch einzelne Baukörper, insbesondere Türme und Dächer, erhielten mit «weichen» Konturen biomorphen Ausdruck. Gerade die monolithisierend wirkenden Denkmal- und Kirchenbauten (Zürich, St. Antonius; Mannheimer Johanniskirche u. a.) lassen sich mit ihren leicht gebogenen Turmumrissen mit naturnahen Körpern vergleichen (Abb. 81–85), ebenso die dem Jugendstil nahe stehenden Bauten, die im Vergleich zu den historisierenden Vorgängern an ein natürliches Wachstum erinnern (Abb. 377). Gegenüber dem Historismus, der beispielsweise Turmhelme meist mit Lineal und starken Knicken (Abb. 58) entwarf, wirken selbst die vorindustri-

¹⁶⁰⁶ Vgl. diverse Abbildungen in MBF 1904–1910.



Abb. 375: Basel, Wettbewerbsentwurf von Gustav Doppler für die Überbauung des Kannenfeld-Areals mit kath. Kirche, 1911 (1. Rang), nicht ausgeführt und 1926 als St. Antonius von Karl Moser in ganz anderen, modernen Formen neu entworfen. – SBZ 57 (1911), 274.

ellen und reformerischen gekrümmten Konturen bereits wesentlich naturnäher. Auch der Reformbarock kam dem Bedürfnis nach weicher Gestaltung entgegen: An der Kirche Flawil stehen die Seitenfassaden mit ihren wulstigen Gesimsen und den gekurvt geböschten Strebe-pfeilern im gleichen ästhetischen Konzept wie die Giebel und die zahlreichen Fledermausgauben, und an der Kirche Tablat (Abb. 374) zeigt das doppelt gekurvt Mansarddach mit seinen Fledermausgauben über den gekrümmten Pfeilern eine Morphologie, die zugunsten weicher körperhafter Wirkung herkömmliche Zimmermeisterkonstruktionen deutlich überbietet.

Bekleidungsästhetik

Als spezifische anthropomorphe Annäherung zu deuten ist die reformerische Neigung, barockisierende Turmhäuben nicht in der Gestalt einer Zwiebel einzuziehen, sondern über dem Traufansatz zu stelzen und stumpf ausklingen zu lassen. Die Morphologie erinnert stark an eine eng anliegende menschliche Kappe und ist beispielsweise an den Kirchtürmen der Berner Pauluskirche, in Stein am Rhein, Gerliswil, Dietikon sowie in den unverwirklichten Entwürfen für Tablat (erste Ausführungspläne),



Abb. 376, 377: Links: Zürich, St. Jakob (Johann Vollmer & Heinrich Jassoy, 1899–1901). – Rechts: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05). – Autor, 2019.

St. Gallen-Neudorf von Pflighard & Haefeli, Gustav Dopplers Entwurf für eine kath. Kirche in Basel (Abb. 375) und an zahlreichen Beispielen ausserhalb der Schweiz auszumachen. Auch am Turm der Kirche Degersheim ist die «rote Ziegelkappe [...] bis über die Glockenstube heruntergezogen worden als wetterbeständige, solideste Verkleidung» (Abb. 437).¹⁶⁰⁷ Das Spiel wiederholt sich an den beiden erkerartigen Treppentürmen der Kirche, und Guillaume Fatio beschrieb die häufigen eingeschindelten Häuser der Ostschweiz als einem Fischleib ähnlich, wodurch sowohl die naturnahe Darstellung als auch der kleidbezogene Overall-Effekt angesprochen wird.¹⁶⁰⁸ Für die Berner Pauluskirche dürften ähnliche Gedanken leitend gewesen sein, indem die Turmhäube mit Laterne und Spitzhelm mit einem gesimslosen einheitlichen «Kupfermantel» in biomorphen Konturen übergezogen wurde, in dem die elliptisch

¹⁶⁰⁷ SBZ 53 (1909), 109–112.

¹⁶⁰⁸ Fatio/Luck 1904, 54.



Abb. 378: Lyss, methodistische Kirche (Albert Brändli, 1910). – Autor, 2014.

geformten Laternenfenster besonders auffallen und kaum zufällig auch den Eindruck an wachsam rundumblickende Augen wecken. Gerade diese physiognomische Wirkung unterscheidet den Turmhelm von den ähnlich disponierten, aber noch historistisch und tektonischer entworfenen Vorgängertürmen am Hamburger Rathaus oder an St. Jakob in Zürich (Abb. 376, 377). Solche Turmhelme, die sich gleichsam haut- oder kappenartig über einen Kern stützen, sind in der Schweiz ausserdem an den Kirchen in Wallisellen (Siegerprojekt und Ausführungsentwurf, Abb. 372, 372), Balzers, Flüelen, Romanshorn (ref. Kirche, Ausführung sowie Curjel & Mosers Entwurf), Weesen oder in Pflughard & Haefelis Entwurf für die Kirche in Flawil (Abb. 299) anzutreffen. Dachreiter wie in Widnau, Appenzell und an der Berner Inselspitalkapelle wachsen vergleichbar sanft und unmerklich wie Ärmel aus der Dachfläche (Abb. 366, 387). Sämtliche Entwürfe sind von einem Bestreben nach Einheitlichkeit in der Dachdeckung geprägt, denn die strikte Vermeidung materiell disperser oder gar gemusterter Dachflächen war ein wichtiges Gebot der Reformarchitektur.¹⁶⁰⁹ Dementsprechend wurden an der Kirche Arlesheim oder der Methodistenkirche in Lyss



Abb. 379: Dresden, Landhaus Dr. Rudolph (Richard Riemerschmid, 1905) als Beispiel des organischen Entwurfsprinzips sowie körperhafter, physiognomischer Wirkungen. – BAK 1907, T. 102.

(Abb. 378) sogar die schlanken Spitzhelme analog zu den übrigen Bedachungen mit Ziegeln eingedeckt, wofür erhebliche technische Schwierigkeiten in Kauf genommen werden mussten. Auf einer kolorierten Zeichnung der Architekten La Roche, Stähelin & Co. ist sogar die Turmlaterne ziegelfarben vorgesehen, letztlich musste diese aber in Kupferblech erstellt werden (Abb. 304).¹⁶¹⁰

An all diesen typischen Heimatstilbeispielen vereinigen sich schützende Architekturelemente mit der Vorstellung menschlicher Bekleidung, und ergänzt durch kontrastreiche Wandöffnungen sowie – gerade im Falle schweizerischer Kirchtürme – auffällige Zifferblätter (S. 352) verstärkt sich der physiognomische Eindruck. Auch viele reformerische Wohn- oder Schulhäuser sind von dieser Ästhetik geleitet, mustergültig ausgeformt in Richard Riemerschmids Landhaus Dr. Rudolph in Dresden von 1905, dessen Dach- und Fassadengestaltung eine besonders auffällige organische Vergeistigung ausstrahlt (Abb. 379). Mit ihren eng wirkenden Überzügen an konstruierten Körpern erinnern diese Beispiele nicht nur an das menschliche Gesicht, sondern ebenso an zeitgenössische Reformbekleidungen und deren Theorien. Während

¹⁶⁰⁹ Issel 1923, 298.

¹⁶¹⁰ Mitteilung Martin Plattner, 2012; Walter/Sommerer 2012, 14f.; Aeberhard 1980, 61.

Sempers Bekleidungstheorie vor allem der historistischen Stilmaskerade Vorschub geleistet haben soll,¹⁶¹¹ bildete der Vergleich von Architektur mit menschlicher Reformkleidung um 1900 ein bevorzugtes Thema der Historismuskritik: Nachdem sich die Kleidungsreform bereits seit den 1870er Jahren für mehr Bequemlichkeit und Mobilität u. a. gegenüber dem ungesunden Frauenkorsett eingesetzt hatte, entwarfen um 1900 auch Architekten wie Schultze-Naumburg und van de Velde reformerische Damenkleider. Die Schriftstellerin Margarete Bruns (1873–1944) verglich in der DKD 1901 die Entwicklung der Kleidung mit der Architektur und dem Kunstgewerbe und machte sich stark für mehr körperbetonende Kleidung, die mit der natürlichen Figur des Menschen harmoniert.¹⁶¹² Dieser Gedanke stand dem Prinzip des organischen Entwurfs in der Architektur sehr nahe, indem in beiden Domänen gefordert wurde, dass die innere Funktion und deren organische Logik durch die äussere Erscheinung nicht verunklärt, sondern zum Ausdruck gebracht werden.¹⁶¹³ Hermann Muthesius, dessen Ehefrau Anna ebenfalls für ein einfacheres Eigenkleid kämpfte, fand u. a. auch nach britischem Vorbild Analogien zur Baukunst im Männeranzug, der sich einer Sachlichkeit annäherte, indem er die kostbare Seidenstickerei und das Krausenhemd überwand, genauso wie das Domestic Revival die «unnötigen» Säulchen, Gesimse und Ornamente hinter sich liess.¹⁶¹⁴

Das sachliche Overall-Prinzip äussert sich in der Architektur nicht zuletzt im reformerischen Streben nach einheitlicher Hülle. Sowohl die Bossenquaderbauten, die Shingle-Style-Häuser oder schlichte einheitliche Putzflächen entsprechen auch reformerischen Bekleidungstheorien.¹⁶¹⁵ In der Förderung der Buntheit von organischen Putzbauten, etwa in Albert Gessners urbanen Blockrandbebauungen in Berlin-Charlottenburg, finden sich ebenfalls Analogien zur Bekleidung (Abb. 380), und im Schweizer Kirchenbau folgten kurz darauf die dunkelrot getönte Zürcher Annakapelle (Abb. 140) oder die sattgelbe Kirche Gerliswil (Abb. 197). Auch farblich einheitlich bemalte Holzkonstruktionen, wie sie beispielsweise Indermühles Friedhofskapelle in Sumiswald oder die Kir-



Abb. 380: Berlin, «gelbes Haus», Mietshaus an der Mommsenstrasse 5 in Charlottenburg (Albert Gessner, um 1906), dem nebst der organischen Fassade allein schon die konsequente Farbigkeit einen freundlichen und einprägsamen Charakter verleiht. – MBF 7 (1908), T. 3.

che Niederscherli aussen wie innen prägen (Abb. 192), verleihen den Bauwerken Charisma und inneren Zusammenhalt.

¹⁶¹¹ Rübel/Wagner/Wolff 2005, 121.

¹⁶¹² Bruns 1901, bes. 375 f., 379.

¹⁶¹³ Borrmann 1989, 18.

¹⁶¹⁴ Muthesius 1907, 32–36; Muthesius 1974, 66; Ellwanger/Meyer-Renschhausen 1998, 89–96.

¹⁶¹⁵ Muthesius 1905, Bd. 2, 182.

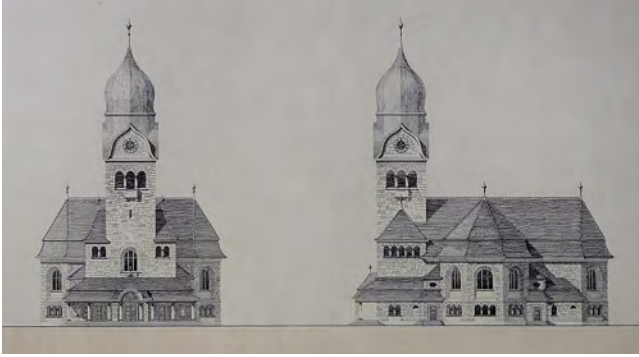


Abb. 381: Romanshorn, ref. Kirche, 2. Wettbewerbsentwurf Albert Müller, 1906. – Ref. Kga Romanshorn.

3.2.3 Ausstrahlungskraft durch künstlerische «Empfindung»

Zu den reformerischen Ansprüchen, einem Bauwerk wiedererkennbaren Charakter, Charisma und Ausstrahlungskraft zu verleihen, gehörte der künstlerisch «empfundene» Entwurf. 1906 kritisierten die modern gesinnten Juroren an Albert Müllers überarbeitetem Wettbewerbsentwurf zur Kirche Romanshorn (Abb. 381), die ganze Architektur sei «mehr erkügelt als empfunden». Trotz gewisser reformerischer Merkmale entlarvte das Preisgericht ein unbewusstes Verharren im Reissbrettentwurf und nahm an verschiedenen entwerferischen Mängeln Anstoss: Die Nahumgebung ist auf eine steife Terrassierung mit steriler Freitreppe reduziert, die auf halber Höhe bis zum Dachfirst angeordnete Dachtraufe lässt weder Spannung noch Dynamik aufkommen, die Rundbogenkumulationen verkörpern einen historismustypischen *horror vacui*, der zudem mit unmotivierten Balkonen und bezugslosen Giebel- und Dachformen zu einer bemühten Formenvielfalt gesteigert wird; dem Entwurf fehlt das Charisma, die unübliche Turmhaube fällt eher durch Disproportionierung als durch Expressivität auf. Dies alles könnten Gründe gewesen sein, weshalb Müllers Entwurf den Juroren «nicht empfunden» erschien, was Schultze-Naumburg den neugotischen Landkirchen bereits generell zum Vorwurf gemacht hatte.¹⁶¹⁶ Was genau aber machten die «künstlerisch empfindenden» Architekten besser? Die reformerischen Diskussionen erhellen, dass Sparsamkeit, Formenkonsistenz,

aber auch Überdehnungen, Komprimierungen und formale Übersteigerungen einem Bauwerk zur charismatischen Inszenierung verhalfen und dass gewisse Betonungen von Dach und Raumbreite auch spezifisch eine Vorstellung des Heimischen zu fördern vermochten.

Theoretische Debatte

Eine wichtige Voraussetzung zur Charakterisierung der Bauwerke lag in der Akzeptanz des gegenüber historistischen Musterbüchern freieren Entwerfens und Proportionierens. Der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler (1841–95), eng mit Hildebrand befreundet, erläuterte in seinen Schriften der 1880er Jahre die Gesetze des autonomen Kunstwerks und übte auf das Kunstgeschehen in Deutschland grossen Einfluss aus. Demnach sollte ein Kunst- oder Bauwerk möglichst auf Nachahmung verzichten und stattdessen persönlichen künstlerischen Gestaltungsideen gehorchen. Wirklichkeit und Wahrheit sollten ihre Grundlage nicht – wie die Historienmalerei oder die Stilarchitektur – in historischen Realitäten finden, sondern in jenen Essenzen, die direkt auf die geistig-menschliche Betrachtung wirkten.¹⁶¹⁷ Das bedeutete, dass auch die Architekturformen ihre Legitimation durch Regelmässigkeit und historisierende Stilvorgabe verloren und dagegen vermehrt auf gewohnheitsmässigen Formen aus der Natur oder aus dem traditionellen Bauen basieren durften.¹⁶¹⁸ Fiedlers Theorien wirkten insbesondere auf den Wandel der deutschen Malerei, dürften aber auch für die Architekturentwicklung von Bedeutung gewesen sein. Wölfflin und Hildebrand knüpften mit ihren Architekturanalysen bei Fiedlers Konzepten an, und auch Adolf Göller entwickelte 1887/88 vermutlich unter Fiedlers Einfluss auf der Basis der Schriften des Psychologen Wilhelm Wundt seine Formenästhetik, die von einer unmittelbar-impressionistischen, von der eigentlichen Formenbedeutung unabhängigen Wirkung auf die psychische Sensibilität ausgeht. Die spontane ästhetische Reaktion wird demnach beispielsweise beim Anblick eines Kapitells nicht von dessen formaler oder ikonografischer Bildlichkeit ausgelöst, sondern primär von der optischen Wirkung der Plastizität, Licht und Schatten. Wie bei Fiedler und Wölfflin lag die ästhetische Wirkung

¹⁶¹⁶ Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten – Kirchen*, in: *Der Kunstwart* 15 (1902), 15–19.

¹⁶¹⁷ W. v. Seidlitz, *Conrad Fiedler (Nekrolog)*, in: *Pan* (1896), Heft 3–4, 236–239, bes. 238.

¹⁶¹⁸ Krauskopf 2002, 66.

mithin weniger in der inhaltlichen Bedeutung oder Gesetzmässigkeit einer Form, sondern in ihrem Wesen und der subjektiven Reaktion darauf.¹⁶¹⁹ Göller leistete damit der für die Reformarchitektur bedeutungsvollen Entakademisierung Vorschub und überzeugte auch die Protagonisten des Neomanierismus wie Sehring, Messel, Theodor Fischer, Rieth oder Billing davon, dass der künstlerische Gesamteindruck höher zu bewerten war als das korrekte Zitieren.¹⁶²⁰

Der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905) trug mit seinen Schriften und dem Begriff des *Kunstwollens* (1901) ebenfalls dazu bei, Kunsterzeugnisse und Stile entkoppelt von allgemeinen Regeln und Gesetzmässigkeiten zu betrachten. Das Kunstwollen galt ihm als psychologischer Urtrieb im Menschen für die Herausbildung und Entwicklung eines Stils, der – als Gegenstück zu Sempers materialistischer Kunstentstehung –, den Vorrang auf den schöpferischen Akt und das wahrnehmende Subjekt richtete.¹⁶²¹ In Berufung auf Arthur Schopenhauer hielt Riegl Gestaltungsfragen nicht für rational erklärbar und leitete sie – anders als im Idealismus des Historismus und gemäss Sempers Theorie – aus Rohstoff und Technik her, sondern die schöpferische Ästhetik setzte sich aus seiner Sicht gegen ebendiese sachlichen Voraussetzungen durch.¹⁶²² Das Kunstwollen als psychologischer Vorgang wurde bekräftigt durch die bei Sigmund Freud (1856–1939) und Carl Gustav Jung (1875–1961) gelehrt Unbewusstheit einer Triebdynamik sowie die damit zusammenhängende Erkenntnis, dass im Menschen etwas angelegt ist, das ihn am Formschönen prinzipiell Gefallen finden lässt.¹⁶²³

Endfragen aller Ästhetik wurden zu Fragen der Psychologie, letztlich der subjektiven Empfindung und der Assoziationen, insbesondere seit der Etablierung der Psychologie als Wissenschaft (S. 429). Der Psychologe und Philosoph Theodor Lipps (1851–1914) leitete die Ästhetik eines Gebäudes von der Projektion des schöpferischen

Ichs auf das Kunstwerk ab, d.h. die Betrachtung konnte Empfindungen auslösen und der visuelle Genuss als eine Art des Nachschaffens gefühlt werden.¹⁶²⁴ Solche Theorien gingen einher mit einer allmählichen Höherbewertung des Subjektiven und des Individuums Ende des 19. Jh. Die Achtsamkeit auf subjektive Mechanismen wie Wahrnehmung, Gedankengang und Schöpfertum gab all jenen Theorien Rückenwind, die sich mit einer Loslösung von Konformismen befassten. Auch die Verwissenschaftlichung, Versachlichung und Entseelung des mechanisierten Industrialisierungszeitalters lösten eine Gegenbewegung der Betonung des Individuell-Emotionalen und des Empfindens aus.¹⁶²⁵ Ernst Vetterlein erklärte im Aufsatz «Unkonstruktive Kunstformen» konkreter anhand von Bauwerken den Gefühlsinhalt zum «wesentlichen Teil jeden Kunstwerkes». Demzufolge sollten Auffälligkeiten und Kontrastbildungen eine Abstumpfung der Gefühle verhindern und die Betrachtungslust erhalten, ebenso wirkungsvoll eingesetzte Baumaterialien: «Wir fühlen die Rauigkeit der Bosse, Glätte der Fläche, Wärme des Holzes. Wenn beim Abtasten die Gefühle angenehm sind, sagen wir, es sei schön.»¹⁶²⁶ Der Autor S. Langenberger erblickte in den jüngsten reformerischen Bauwerken «eine Wiedererweckung eines gesunden Kunstempfindens» und schätzte vor allem Theodor Fischer, der als schaffender Architekt nach eigenen Worten stets versuchte, «das gesunde natürliche Empfinden» über den Verstand zu stellen.¹⁶²⁷ Auch Karl Scheffler stellte 1917 befriedigt fest, dass die Reformbewegung in der Architektur der vergangenen Jahre bereits segensreich gewirkt, Talente wieder gefördert und «bedeutende Persönlichkeiten nach oben gebracht» habe, ohne einem falschen Individualismus zu erliegen.¹⁶²⁸

¹⁶¹⁹ Paul 2003, 98.

¹⁶²⁰ Kabierske 2010, 96 f.

¹⁶²¹ Den Begriff des Kunstwollens prägte Riegl erst 1901 mit der Schrift *Spätromische Kunstindustrie*.

¹⁶²² Moravánszky 1988, 89; Rübél/Wagner/Wolff 2005, 96, 109–110, 121–124.

¹⁶²³ Moravánszky 1988a, 11, 148 f.

¹⁶²⁴ Lipps 1903, 5.

¹⁶²⁵ Schumann 2002, 178.

¹⁶²⁶ Vetterlein 1906, 53; Hofer 2005, 39.

¹⁶²⁷ Langenberger 1908, 66.

¹⁶²⁸ Scheffler 1918, 16.



Abb. 382, 383, 384: Links: Detroit (MI), Kirche der ersten Presbyterianer-Gemeinde (Mason & Rice, 1890–91). Der Vierungsturm des Zentralbaus steigert den persönlichen Stil Richardsons und weist sich gleichsam als Komprimierung des Vorbilds an der Trinity Church in Boston aus. – Mitte: Entwurf von Edwin F. Reynolds für eine Landkirche auf einem Hügel, um 1897. – Rechts: Heinrich Tessenow: Entwurf zu einer Dorfkirche, um 1904. – Graef/Hinckeldeyn 1897, T. 88. | ACA 1898, 24. | DBH (1904), 166.

Proportionssteigerungen

Wiederholt wurde reformerischen Bauwerken die architektonische Qualität dadurch bescheinigt, dass sie organisch, empfunden und aus einem Gefühl heraus geboren seien, was sie zugleich in eine Parallele zu den vorindustriellen Bauten setzte. Die zugrundeliegende, über den Verstand hinausgehende Entwurfspraxis ist wissenschaftlich schwierig darzulegen, scheint indes auch nicht völlig unergründbar und lässt sich in Formenanalysen ansatzweise nachvollziehen. Um der Architekturkomposition Charakter zu verleihen, operierten die Reformarchitekten häufig mit expressiven Kontrastierungen, Zusammenfassungen, Übersteigerungen und Betonungen der Bauvolumen und ihrer Proportionen. Allein schon durch die Steigerung gewohnter Proportionen erhöhte sich beispielsweise der Wiedererkennungswert der Bauten, ohne dass dabei Konventionen der Bautradition allzu verwegen überschritten wurden. Als unmittelbar einleuchtende Beispiele seien die Türme der Reformkirchen genannt, deren Gestaltung entweder ein besonderes Höhenstreben zum Ausdruck bringen oder, häufiger, gegenüber dem Kirchenbaukörper besonders gedrungen gehalten sind.

Um 1900 setzte in Mitteleuropa, vom angelsächsischen Raum angeregt, eine zunehmende Besinnung auf die ästhetische Wirkung der Baukörper und ihrer Proportionen zueinander ein. Bereits Ruskin hatte Betonungen und Wirkungen einzelner Baukörper unter diesem

Gesichtspunkt untersucht, und viele seiner Gedanken lesen sich wie ein Plädoyer für diese reformerische Ästhetik. Ruskin postulierte einen individuellen Stil, der die Bahnen der Tradition nicht verlässt, sondern nur einen persönlichen Hauch auf die Behandlung einer Architektursprache erlaubt. Baukunst war nach Ruskin wie eine Sprache zu lernen, doch erst bei deren vollkommener Beherrschung «mag eine Selbständigkeit gestattet sein und die persönliche Auffassung überlieferte Formen erweitern oder verändern [...] Und so könnte im Lauf der Zeit mit Hilfe einer volkstümlichen Bewegung ein neuer Stil entstehen, der wie eine Sprache eine Umwandlung erfährt.»¹⁶²⁹ Die architektonischen Proportionen verglich Ruskin mit der Musik, jedoch nicht wie antike und frühneuzeitliche Architekturtheorien mit deren mathematischen Gesetzen, sondern mit der Melodie: Die Möglichkeiten der Anwendung sind unendlich, und um das Gefühl zu treffen, seien im Gegensatz zur Anwendung klarer Zahlenverhältnisse vor allem «Sinn und Komposition» erforderlich, die beide nicht gelehrt werden können, sondern lediglich durch allfällige Fehler auf fielen.¹⁶³⁰ Zumal Ruskin häufig gelesen wurde, ist seine Ästhetiklehre nicht zu unterschätzen, und die meisten Reformarchitekten scheinen diese Haltung geteilt und entsprechende Umsetzungen versucht zu haben. Bevorzugt setzten sie Baukörper und ihre Materialbehandlungen kontrastreich – und deshalb leicht einprägsam –

¹⁶²⁹ Ruskin 1900, 384 f.

¹⁶³⁰ Ebenda, 229, 231.



Abb. 385: Weinfelden, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1902–04), Hauptportal. – Autor, 2009.

zueinander in Bezug. Stützelemente, Mauern, Säulen und Pfeiler, Turmschäfte, überhaupt das gesamte Vertikalsystem, wurden gegenüber den klassischen Gewohnheiten häufig komprimiert, was sowohl Baukosten sparte als auch einen charismatischen Zug verlieh. Bereits der französische Architekt Émile Vaudremer und der mit dessen Werk vertraute Richardson hatten in der syrischen Antike die gedungen proportionierten Stützensysteme entdeckt und diese auch in ihrer sehr persönlich gefärbten Architektursprache zum Ausdruck gebracht.¹⁶³¹ Die Neigung Richardsons und seiner Nachfolger, gewohnheitsmässige Proportionen bewusst zu komprimieren bzw. in die Breite zu verzerren, verlieh der Richardsonian Romanesque ihre charakteristische Schwere und Massigkeit, die auch Verwurzelung, Verankerung und Solidität symbolisierte.

Die Komprimierung der Architektur betrifft vorwiegend vertikale Details wie Säulen und Pfeiler, bisweilen aber auch gesamte Baukörper, wobei vor allem die Variierung von Richardsons Turm der Trinity Church in Boston beliebt war (Abb. 382).¹⁶³² Überhaupt waren aus Zeitschriften zahlreiche angelsächsische Reformkirchen



Abb. 386: Wollerau, ref. Kirche (Müller & Freytag, 1917–18). – Autor, 2019.

bekannt, die durch auffällig komprimierte Gestalt individuellen und expressiven Charakter erhielten (Abb. 383).¹⁶³³ Diese buchstäbliche ‹Stauchung› der im Historismus noch besonders opulent inszenierten Architekturmerkmale und Stützensysteme der Fassadenzonen ist auch an zahlreichen kontinentalen Reformbauten zu beobachten. Extrembeispiele sind Bruno Schmitz' Säulen seiner Kaiserdenkmäler oder Heinrich Tessenows Entwurf zu einer Dorfkirche, der stark an die erwähnten angloamerikanischen Beispiele erinnert (Abb. 384). Theodor Fischer, Curjel & Moser und weitere entwarfen die Säulen betont niedrig, so dass die Säulenkapitelle auf die Augenhöhe der Betrachter herabgesetzt sind und die Bögen umso grössere Ausstrahlung erhalten (Abb. 385, 95). Die entsprechend motivierte Gestik zeigt sich ebenso in der (auch akustisch vorteilhaften) Komprimierung kirchlicher Innenräume (S. 420), in der niedrigeren Gestaltung von Wohnzimmern und überhaupt in der Gesamtmorphologie der Kirchenbauten: Nach vorwiegend angelsächsischem Vorbild wurden beispielsweise die Kirchtürme dem Schiff als vergleichsweise gedrungene,

¹⁶³¹ Hitchcock 1961, 31.

¹⁶³² Nebst der abgebildeten Kirche in Detroit zeigt AABN weitere Beispiele, z.B. Architekt McClarrens St. John's Lutheran Church in Pittsburgh (AABN (1892), 888).

¹⁶³³ Diverse Beispiele in ACA, AABN sowie zusammengestellt bei Fritsch 1893, 516–527.



Abb. 387: Bern, Inselspittalkapelle (Karl Indermühle, 1906–07). – Autor, 2009.

nur subtil erhöhte Begleiter hinzugesellt, was man zunächst an Curjel & Mosers Kirche Seewis-Pardisla beobachtet und darauf in den meisten Heimatstilkirchen, besonders affirmativ in Trimbach, Landquart, Mellingen, Cham und Wollerau. Der Charakter des Sympathisch-Bescheidenen und doch Kräftig-Verwurzelten steht dabei in jähem Gegensatz zu den typischen neugotischen Türmen vorangehender Jahrzehnte. Auch das vermehrt gesuchte «trauliche Zusammenwirken» der Bauglieder kommt in diesen Entwürfen zur Geltung, wo sich Kirche und Turm fast zu umschlingen scheinen (Abb. 386, 298–300 u. a.). Dank der Positionierung an der Gebäudeecke wirken sämtliche Türme dennoch sehr exponiert und kommen als starke Vertikalakzente zur Geltung, weshalb bereits Ruskin diese Disposition bevorzugte.¹⁶³⁴

Die Komprimierung des Vertikalsystems gewann im Heimatstil mit der Höhen- und Grössenwirkung des Daches noch an Ausdruck. Die Inszenierung grosser steiler Dachflächen war schon aus ästhetischen Gründen der Architekturpsychologie weit verbreitet. Auch manche Reformkirchen wirken aus der Ferne betrachtet – abgesehen vom Turm – fast ausschliesslich durch ihre Dach-

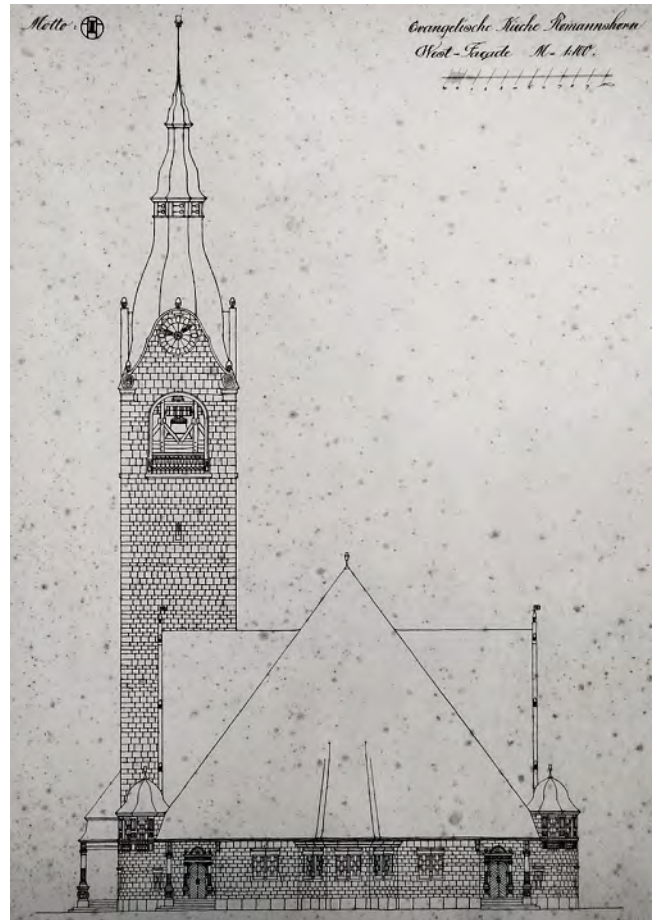


Abb. 388: Romanshorn, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, 1905. – Ref. Kga Romanshorn.



Abb. 389: Chemnitz, Lutherkirche, Wettbewerbsentwurf Curjel & Moser, 1904. – Nachlass Karl Moser.

1634 Ruskin 1900, 139.

flächen, denen sich das Mauerwerk proportional stark unterordnet (Abb. 387). Einzelne Dächer fallen zudem durch weite Überstände und teilweise grosse Gipskehlen auf, worauf im Kapitel zu den Wiederaufnahmen regionaler Traditionsmerkmale zurückzukommen sein wird (Kap. 4.1.3). Die komprimierte Gedrungenheit erhielt so ihren kontrastierenden Ausgleich, der sich teilweise auch in den betont schlanken, hohen Türmen niederschlägt: St. Michael in Zug oder die Kirchen von St. Gallen-Bruggen, Degersheim und Oerlikon fallen durch ihre nadelspitzen Helme auf, an der Berner Pauluskirche und den kath. Kirchen in Romanshorn und St. Margrethen sind bereits die Turmschäfte stark in die Höhe gesteigert. Im Unterschied zu gotischen Entwürfen jedoch erfasste das Vertikalstreben nicht den gesamten Entwurf, sondern wirkte als Kontrast zu expressiv lagernden, ruhenden Architekturkomponenten. Besonders eindringlich erhellt dieses dynamische Spiel der Entwurf der Berner Pauluskirche, wo den Vertikalakzenten von Turmschaft, Turmhelm und Schiffsgiebel die lagernden Themen wie Kolonnade (Glockengeschoss), Halbkreis- und Reihenfenster (Giebelfassaden) oder breite Vorhallen entgegengesetzt werden (Abb. 226).

In Degersheim oder in den Entwürfen zur ref. Kirche Romanshorn (Abb. 388) und insbesondere zur Lutherkirche in Chemnitz wiederholen sich diese vertikalen Spannungen: Hier werden die Fensteröffnungen im monumentalen Quaderbau oder der Turm stark komprimiert, dagegen findet dazwischen mit den überaus steilen und weit herabgezogenen Giebeldächern ein dynamisches Höhenstreben statt, womit die Gesamtmasse des Baus gleichzeitig gedehnt und komprimiert erscheint (Abb. 389). In Gemeinschaft mit der farblichen Kontrastwirkung und den physiognomischen Fassaden gewannen die Bauten durch derartige Proportionsbetonungen an Charisma, wobei es der künstlerischen «Empfindung» des entwerfenden Architekten reserviert blieb, diese Proportionen in einem Gesamtbau auch harmonisch zur Wirkung bringen zu können. Eine Parallele fand diese künstlerische Proportionierungsverschiebung in den Buchstaben neu entwickelter Schriften, wie sie in *The Studio* und später auch in der *Jugend* zu finden waren, wo vorwiegend mit horizontalen Teildehnungen eine neue Expressivität bzw. eine spezifische Charakterisierung im Schriftbild erreicht wurde (Abb. 143).

Formenkonsistenz

In den Kunst- und Bauwerken aller Entstehungszeiten drückt sich entwerferische Qualität nicht zuletzt in einer Konsistenz aus, gleichsam also in einer ästhetischen Widerspruchslosigkeit im Formenvokabular. Vielen künstlerisch schwachen oder missglückt umgebauten Bauwerken mangelt es im ästhetischen Sinn letztlich an Konsistenz, an einer Ausstrahlung des künstlerisch-ästhetischen Vorzugs der Einheit, die gerade während der Reformepoche aufgrund der unerschöpflichen Verfügbarkeit von Formen und deren Kombinationen nicht leicht zu erreichen war. Ferdinand Hodler schätzte, wie er schrieb, sowohl die Einheit der parallelen Baumstämme im Wald wie das einheitliche Gelb der Löwenzahnblüten in der grünen Wiese, deren Wirkung ihn viel mehr entzückte als eine bunte Mischung von Blumen, die in Farbe und Form verschieden seien: «So oft ich in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten spüre, ist es immer ein Eindruck von Einheit.» Wiederholung von Farbe und Form waren für ihn gleichermassen Bedingung eines Ordnungsprinzips, dessen Vorzüge auch in der Betrachtung von Kunstwerken zum Ausdruck kommen, und er rechtfertigte damit nicht nur Schaffensprinzipien seiner Gemälde, sondern sprach einen ästhetischen Gedanken aus, den auch die Reformer verfolgten.¹⁶³⁵

Für eine charismatische Inszenierung war eine Konsequenz im Formenapparat nötige Voraussetzung, denn jegliche Inkonsistenz im Entwurf, sei sie materiell, formal, farblich oder konstruktiv, wirkt sich nachteilig auf die Ausstrahlung eines bestimmten Charakters aus. War in einer stilreinen, grossen neugotischen Kirche stilistische Konsistenz vergleichsweise leicht zu erreichen, konnten im reformerischen, vereinfachten Entwurf etwaige Unsicherheiten nicht länger durch Wiederholungen und Kumulierungen von Stilmotiven kaschiert, sondern nur durch eine gelungene Konsistenz in Stil und Form sowie in Material und Farbe erreicht werden. Curjel & Mosers frühe Kirchen in Zug oder die Basler Pauluskirche strahlen noch einen klaren Stilkanon aus und wirken nicht zuletzt deshalb im Charakter einheitlich und stilsicher. An der stilistisch individuelleren und doch formenreichen Berner Pauluskirche war diese Aufgabe anspruchsvoller, wurde aber künstlerisch ebenfalls über-

¹⁶³⁵ Hodler 1914, 18.



Abb. 390: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05). Trotz vielfältiger Formen herrscht ein in sich abgestimmter, einheitlicher Gesamtausdruck mit einem Gleichgewicht zwischen organischer Dynamik und ruhender Monumentalität. – Autor, 2019.

zeugend gelöst: Die Formen, obgleich aus ganz verschiedenen Stilepochen zusammengewürfelt, ordnen sich trotz ihrer Vielfältigkeit einem überraschend einheitlichen Charakter unter, der sich durch weich einschwingende



Abb. 391: Gerliswil, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1912–14). Die Suche nach formalen Anklängen an die Berner Pauluskirche wird mit eigenen Kreationen verschmolzen, erreicht aber hinsichtlich der Formenkonsistenz nicht dasselbe künstlerische Niveau. – Autor, 2019.

Umrisse an den zahlreichen Giebeln sowie den Turm- und Vorhallendächern, durch weitgespannte Rundbogen an Fassade und Vorhallen sowie durch eindeutige Kontraste zwischen grossen und winzigen, teilweise ellipsenförmig «blickenden» Befensterungen auszeichnet (Abb. 390). In ähnlicher Weise überzeugend wirken insbesondere die Kirchen in Flawil, St. Antonius in Zürich, Pflughard & Haefelis ref. Kirche Romanshorn oder Bischoff & Weidelis Kirche Wallisellen: Überall erkennt man, dass die gesamte Architektur trotz ihrer Formenvielfalt aus denselben, beschränkten Grundmitteln gewonnen wurde und sich die Motive ohne widersprüchliche Disharmonien am gesamten Bau hindurchziehen. Karl Indermühle bezeugte vergleichbare Absichten und kommentierte an seinem Entwurf für Münsingen (Abb. 185) explizit, wie der Turmhelm gleich dem Kirchendach «schützend über die Flucht der Mauern hinausragt [...] Die grossen Schallfenster bekommen gleiche Formen wie die Kirchenfenster, um Kirche und Thurm zusammengehöriger erscheinen zu lassen.»¹⁶³⁶

Häufig lassen sich unter dem Gesichtspunkt der Formenkonsistenz die Entwürfe grösserer und minderer Begabungen voneinander unterscheiden, und nicht selten widerspiegelt sich das Analysenergebnis auch darin, dass konsistentere Bauwerke von der zeitgenössischen Fach-

1636 Kga Münsingen, Bericht Indermühle über die äussere Erscheinung 1902.

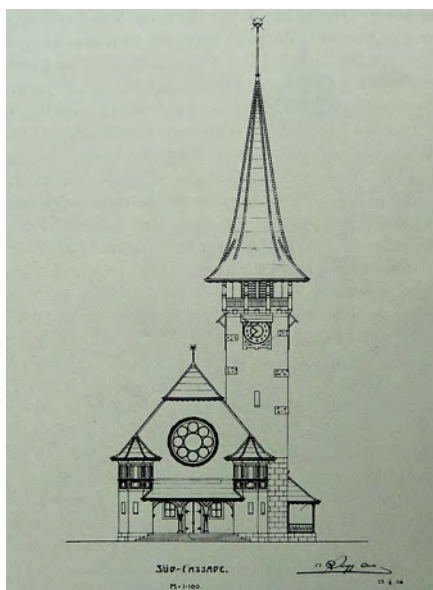


Abb. 392: Brütten, ref. Kirche, Projekt Alwin Rüegg, 1906. – Kdm ZH VII, 225.

presse gewürdigt wurden, während weniger konsistente Entwürfe keine Besprechung fanden. Vergleicht man beispielsweise Curjel & Mosers formkonsistente Berner Pauluskirche (Abb. 390) mit der Kirche Gerliswil Adolf Gaudys, der unübersehbar eine ähnliche Stilhaltung verfolgte, so fällt der Entwurf in Gerliswil trotz unstrittiger künstlerischer Qualität durch ein Zuviel an Formen, die im Ausdruck teilweise mässig harmonieren, etwas auseinander (Abb. 391): An der Eingangsvorhalle stehen sich der Formenreichtum barocker Türen und byzantinischer Kapitelle gegenüber, und entgegen den einfach ausgeschnittenen Bögen wirken die feinen Gesimsprofilierungen darüber widersprüchlich. Die Fassaden zeigen sich unentschlossen zwischen weichen Umrissen und scharfkantigen Elementen (spitz zulaufende Giebel, Treppenaufbauten, Gesimsprofile), und die mathematische Zirkelrhythmik an den Giebelumrissen und Fenstern will nicht recht mit den freien Voluten oder den frei gekrümmten Kupferhauben an Seitenkapellen und Turm harmonieren. Viele weitere Beispiele sind zu finden, die motivisch zu dispers und durch zusätzliche Fremdkörper inkonsistent wirken: Alwin Rüeggs Entwurf für die Kirche Brütten von 1906 (Abb. 392) erinnerte bereits die Wettbewerbsjuroren auf den ersten Blick stark an den Entwurf zur Kirche Spiez, doch die künstlerisch weit schwächere Kombination des bodenständigen Turms mit



Abb. 393: Jaun, kath. Kirche (Léon Hertling, 1907–09). – Autor, 2006.

einer Rosettenfront illustriert ebenso unmissverständlich Gustav Gulls Kritik des «Zusammengelesenen».¹⁶³⁷ Es galt überhaupt als unmöglich, eklektizistisch aus drei guten Entwürfen einen «besseren» generieren zu wollen, wie Paul Reber – argumentativ und theoretisch der Reformarchitektur gegenüber aufgeschlossen – zum Alternativentwurf für die Kirche Arosa des örtlichen Baumeisters Steffi Jösler ausführte: «Die Aussenarchitektur scheint uns unschön. [...] Die im [erstplatzierten Wettbewerbsprojekt Albert Gyslers] mit dem Turm gut & harmonisch verbundene Vorhalle» ist bei Jösler «zu einem angeklebten Vordach geworden», der Turm stehe nun isoliert und hänge nicht mit dem übrigen Bau zusammen. Jösler habe Empfehlungen des Preisgerichts befolgt, ging aber nun «zu weit, wenn er von allen prämierten Plänen das wesentlich Gute in einem Grundriss und einem Bilde vereinigen will», denn «das Reizvolle des einen Planes wird aufgeopfert zugunsten einer vielleicht mehr praktischen Lösung eines anderen Entwurfes [...] Baugruppen werden zusammengefügt oder aufgeteilt. [...] Was den Mitgliedern der Preisjury bei Projekt I [gemeint ist der siegreiche Wettbewerbsentwurf von Albert Gysler] so sehr gefiel, war die wirklich reizvolle Anlage der Turmfaçade mit dem geschlossenen Vorbau

¹⁶³⁷ Kdm ZH VII, 1986, 225–230.



Abb. 394: Balsthal, kath. Kirche (August Hardegger, 1912–14). – Sebastian Schritt, 2013.

und der Halle. Warum dies feine architektonische Bild preisgeben?»¹⁶³⁸

Zumeist herrscht in künstlerisch schwächeren und weniger «empfundenen» Entwürfen eine Unentschiedenheit oder ein Zögern in der Charakterisierung des Entwurfs. Umrisse, Proportionen bleiben steif und undynamisch, Dachformen widersprechen sich ästhetisch: An der Basler Heiliggeistkirche steht beispielsweise das Motiv der barocken Uhrengiebel am Turm etwas quer im ansonsten konsequent neugotischen Entwurf. Dem insgesamt ländlich-heimischen Ausdruck der Kirche Jaun (Abb. 393) stehen ein brüsker neuromanischer Quertrakt und eine reissbrettartige Turmböschung gegenüber, an St. Josef in Winterthur-Töss (Adolf Gaudy) wirkt die enge Verschränkung von einfachstem Reduktionismus und opulenten Masswerkfenstern ähnlich unentschlossen. Hardeggers kath. Kirche Balsthal zeigt trotz eindrucksvoller Gesamtwirkung eine nicht recht verschmelzen wollende, disperse Ausdruckswelt von Kathedrale, Dorfkirche, Kapelle und Schlösschen mit kunterbunten Dachformen (Abb. 394). Dieselben disharmonisierenden Dächer mit verschiedensten Neigungswinkeln und das Nebeneinander rundlicher, geradliniger und paraboloider Formen haftet auch den rustikalen Kirchen desselben Architekten in Goldau (Abb. 475) und Urnerboden an, und Friedrich Wehrlis



Abb. 395, 396: Links: Wallisellen, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Friedrich Wehrli, 1906. – Kga Wallisellen. – Rechts: Spiez, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Yonner & Convert, 1905. – SBZ 46 (1905), 71.

ausdrucksloses Projekt für Wallisellen (Abb. 395) wurde selbst von der älteren Generation abgelehnt, weil eine Zusammenstellung von gotischen Rosetten, Eingangsvorhallen mit hölzernem Sprengwerk und Turmbalkonen mit Maschikuli-Konsolen künstlerisch inkonsistent wirken musste. Viele unausgeführte Wettbewerbsentwürfe könnten diese Aufzählung ergänzen, etwa Yonner & Converts überraschend gut platzierter Wettbewerbsentwurf (2. Rang) für die Kirche Spiez, wo sich modische Motive wie geschweift konturierte Fassadengiebel, Teilwalmdächer, Kolonnaden und Arkaturen sowie ländliche Turmmotive mit antikisierendem Girlandenschmuck in ihrer Überhäufung geradezu beissend gegenüberstehen (Abb. 396). Solche Mängel dürften es den Entwürfen verwehrt haben, kritische Betrachter zu überzeugen und z.B. in Fachzeitschriften in die Reihe gewürdiger Beispiele aufgenommen zu werden. Konsistent und in sich stimmig wirken dagegen manche Kirchenbauten der entwerferisch besonders begabten Schweizer Reformarchitekten wie Curjel & Moser, Bischoff & Weideli, Pflegehard & Haefeli u. a.: Was Albert Baur 1913 über Bischoff & Weideli schrieb, nämlich dass ihre Bauten «in allen ihren Einzelteilen eine eigene Sprache sprechen» und dass dies nebst dem geordneten Aufbau der Massen und ruhigen Dachwirkung «sogleich jedem Beschauer ins Auge springe», trifft für die Werke der erwähnten Architekten im Besondern zu.¹⁶³⁹

¹⁶³⁸ Kga Arosa, Brief Paul Reber vom 9. 2. 1907.

¹⁶³⁹ Baur 1913, 69.

4 Inszenierungen des Heimischen

Der Begriff des Heimischen wurde um 1900 zu einem bedeutsamen Kulturschlagwort und umspannte diverse Gefühlsebenen, die vom Nationalbewusstsein bis zur wohnlichen Behaglichkeit reichen.¹⁶⁴⁰ Ob man sie mit bodenständig, eingebürgert, einheimisch, heimatlich, intim oder vertraut umschrieb, so wurden «Heimatgefühle»¹⁶⁴¹ geradezu als Bedingung für psychische und soziale Gesundheit betrachtet.¹⁶⁴² C. H. Baer sah auch die neuen «Ideale zu grossartiger Kunst» in Heimatliebe und Nationalbewusstsein,¹⁶⁴³ und der Kunsthistoriker Felix Commichau (1874–1902) schwärmte: «Heimatkunst ist ein so liebes, inniges Wort [...], und es wird einem dabei so anheimelnd zu Mut, als höre man vom Vaterhause sprechen, unter dessen altem Giebel man als Kind gespielt. Es ist ein hohes Wort und es atmet das heisse Bestreben, [...] Architektur- und Kunsthandwerke wieder zu einem sichtbaren Ausdruck unserer Eigenart zu gestalten.»¹⁶⁴⁴ Die «heimischen» Auffassungen und deren architektonischen Ausdrucksformen lassen sich auf zwei Gesichtspunkte aufteilen: Zum einen in eine territoriale Dimension, die von politischen, geografischen, landschaftlichen oder örtlichen Vorstellungen geprägt wird (Kap. 4.1), zum andern in eine wohnliche Dimension, in der sich der Ort der Niederlassung, das Haus, seine Wohnung sowie deren Behaglichkeit in einer Vorstellung des Geborgenen, «Heimeligen» äussern (Kap. 4.2). Der im Prinzip einfache, schlichte architektonische Aufbau der Reformarchitektur bildete eine günstige Basis, um regionale oder wohnliche Formenelemente flexibel in den Entwurf hineinzuwoben und zur Geltung zu bringen.

4.1 Der territoriale Aspekt einheimischer Bautraditionen

In der Romantik des 19. Jh. besann sich die bürgerlich-kulturelle Bewegung verstärkt auf nationale und regionale Traditionen, deren Eigenschaften sie entdecken und gegenüber den Konventionen wieder zur Wirkung bringen wollte. Mit Architektur als Ausdruck einer territorialen Bedingtheit befassten sich beispielsweise Heinrich Hübsch 1828 und später Viollet-le-Duc. Beide verwarfen den griechischen Klassizismus als für die nordalpinen Verhältnisse untauglichen Baustil und fanden im Mittelalter eine «nationale», den Bedürfnissen angepasste Architektur vor. Hübsch trat für einen «Rundbogenstil», letztlich für die Romanik der Abteikirche Maria Laach ein, und wie es später die Reformen vertraten, sollte auch das Laienpublikum dank dem «natürlichen Charakter» der Kunstwerke «seine» kulturell geprägte Architektur verstehen.¹⁶⁴⁵ Im Unterschied zu den Reformern legte sich Hübsch aber noch auf ein kirchliches Stilvorbild fest und suchte nicht die engräumigere Verwurzelung in einer vernakulären Bautradition. Hier ging Gottfried Semper bereits einen Schritt weiter mit seinem Aufruf, die Bauaufgabe aus kulturgeschichtlichen Traditionen zu entwickeln, um dem Bauwerk «durch lokale Verhältnisse» einen «individuellen Ausdruck» zu geben.¹⁶⁴⁶ Diese regional bedingte Vorstellung von Architektur wurde stets auch national verstanden und gegen Ende des 19. Jh. zunehmend von der politisch-imperialistisch motivierten Suche nach spezifischeren Nationalstilen beglei-

¹⁶⁴⁰ Walter 2016, 21.

¹⁶⁴¹ Als Begriff um 1900 mehrfach verwendet, z. B. bei Oskar Hossfeld, David Koch u. a. (s. u.).

¹⁶⁴² Wohlleben 1993, 92.

¹⁶⁴³ Baer 1903a, 221.

¹⁶⁴⁴ Commichau 1901, 61.

¹⁶⁴⁵ Hübsch 1828, 49, 52.

¹⁶⁴⁶ Gottfried Semper, *Über den Bau evangelischer Kirchen* (1845), in: ders., *Kleine Schriften*, hg. von Hans und Manfred Semper, Stuttgart 1884, 448, 452, zit. nach Claus 2010, 113 f.

tet, welche die Eigenheiten eines Volkes gegenüber seinen wirtschaftlich konkurrierenden Nachbarländern auszeichnen sollten. Auch in der Schweizer Baukunst beobachtet man eine nationalromantische Suche und Heraufbeschwörung eines landesspezifischen Stils, der mit dem Aufkommen der Reformarchitektur allerdings bereits wieder ausklang und einem verstärkt kulturellen Interesse an der ländlichen Volkskultur Platz machte, die sich auch in der Heimatschutzbewegung manifestierte. Waren auch Rückgriffe auf Holzarchitektur und auf regionale Traditionen immerzu als Pflege ›nationaler‹ Eigenheiten begreifbar, so stand seit 1900 doch vermehrt die Anpassung an die ländliche Natur und Kultur im Vordergrund, wobei man zwischen 1905 und 1910 mit besonderem Eifer lokale und regionale Bautypen wiederaufgriff.

4.1.1 Kulturraum und Volkscharakter als Grundlage

Nachdem das Zeitalter der Aufklärung dem europäischen Raum «einen alles nivellierenden Geist» gegeben hatte, intensivierte sich Mitte des 19. Jh. durch den Aufstieg des Bürgertums die Nationalitätsidee.¹⁶⁴⁷ Hatte der deutsche Maler Friedrich Overbeck (1789–1869) noch für eine Kultursynthese von «Germania und Romania» plädiert,¹⁶⁴⁸ sollte nach Herder jedes Volk seinen Nationalcharakter besitzen.¹⁶⁴⁹ Cornelius Gurlitt erklärte diesen Prozess dahingehend, dass sich die bürgerliche Bewegung sowohl im politischen Leben wie auch in der Baukunst gegen die Regeln und Gesetzmässigkeiten des Staates respektive der Säulenordnungen auflehnte.¹⁶⁵⁰ Bereits Eugène Viollet-le-Duc ergründete das Wesen der Architektur auch unter einem ethnologischen Ansatz; er sah in einer Nation nicht nur die politische Einheit und Rasse, sondern ebenso die kulturgeschichtliche «Volksseele», deren «goût natif» im Architekturschaffen zum Aus-

druck kommen sollte.¹⁶⁵¹ Wie schon Ledoux, Schinkel und Ruskin befasste er sich mit dem zur Landschaft passenden Haus und verurteilte italienische Villen in England ebenso wie Schweizerhäuschen in Nizza als so regionsfremd wie fremde Sprachen.¹⁶⁵² Carl Schäfer bekräftigte die reformerische Meinung, wonach die regionale Baukunst eine Sprache spreche, die von der Volksseele verstanden werde, weshalb auch neue Gedanken in der alten Sprache auszudrücken seien.¹⁶⁵³ Wie Ruskins Schriften, so wurden auch Viollet-le-Ducs kunstgeografische Theorien erst um 1900 im deutschsprachigen Raum gewürdigt.¹⁶⁵⁴

Aufgrund des Bewusstseins gemeinsamer ethnologischer Wurzeln bildete sich allerdings auch über die Nationengrenzen hinaus ein ›germanisches‹ Gemeinschaftsgefühl heraus, das letztlich den germanischen Sprachraum umfasste und sich auch in der Deutschschweiz bemerkbar machte. Der Geologe Friedrich Ratzel (1844–1904) vertrat das Konzept eines germanischen Lebensraums mit der Schweiz als «Passstaat», und August Reichensperger, Richard Wagner oder Julius Langbehn bekannten sich in verschiedenen Facetten zu einer Einheit des germanischen Kulturraums.¹⁶⁵⁵ In Deutschland strebte man spätestens seit der Reichsgründung 1871 eine Distanz zur «welschen Kunst» an und registrierte mit Stolz, wenn sich «germanische» Errungenschaften in romanischen Gebieten ausbreiteten, etwa der von Camillo Sitte beobachtete Einzug des malerischen Wohnhausbaus in Italien.¹⁶⁵⁶ Muthesius hob mit Bezug auf Ruskin wiederholt den Gegensatz des nordisch-germanischen und des italienisch-klassizistischen Kulturkreises hervor, diskreditierte den Historismus als romanisch-klassische Stillehre im Gegensatz zu den dem nordisch-germanischen Geiste entsprechenden Schönheitsidealen der Reformarchitektur. Strebten romanische Völker laut Muthesius das allgemein gültig betrachtete «formal Schöne» an, so wollte die germani-

¹⁶⁴⁷ Ahrenberg 1904, 79.

¹⁶⁴⁸ Heinig 2004, 254.

¹⁶⁴⁹ Miller Lane 2000, 23.

¹⁶⁵⁰ Licht 1902, 1.

¹⁶⁵¹ Leniaud 1994, 46, 48; Germann 1974, 76; Baumgartner 1987, 291.

¹⁶⁵² Vigato 1994, 14, 53; Moravánszky 2002a, 100, 111; Middleton 2002, 88.

¹⁶⁵³ Schuchard 1979, 53; Ruskin 1900, 2.

¹⁶⁵⁴ Die Eisenbahn 11 (1879), 79; Fatio/Luck 1904, 150.

¹⁶⁵⁵ Rübél/Wagner/Wolff 2005, 149, 202; Paul 2003, 67.

¹⁶⁵⁶ Heinig 2004, 254; Sitte 1889, 69.

sche Kunst «das Charakteristische», was dem Individualismus und damit der modernen Kunstauffassung inklusive der Kunstgewerbebewegung näherkomme.¹⁶⁵⁷

Bissige Töne gingen denn auch an die als unweckmässig gescholtene Architektur Frankreichs, dessen Bevölkerung bezeichnenderweise für «unser schönes Wort <heimelig> keine Übersetzung» habe, die primär repräsentiere und deren standesbewussten Bauherren und Bourgeois eher auf das Badezimmer als auf den Salon verzichten würden.¹⁶⁵⁸ Man sah sowohl in der französischen Mentalität und Architektur ein zierliches, gekünsteltes Wesen, dem auch die «germanische» Zivilisation des Historismus noch ausgeliefert war.¹⁶⁵⁹ Reformistische Aufrufe im Kunstwart sowie von Hermann Bahr und dem Psychologen Willy Helpach (1877–1925) propagierten demgegenüber das Gesunde, Starke und Energiegeladene, den Mann als sittlichen Charaktertyp anstelle des Verführers und die Frau als Mutter anstelle des süßen Genusswesens.¹⁶⁶⁰

Diese Eigenschaften standen der Vorstellung sowohl monumentaler Selbstbewusstheit als auch innerlicher, familiärer Heimatverbundenheit sehr nahe und stehen in einem charakterlichen Zusammenhang mit einer national oder heimisch konnotierten germanischen Reformarchitektur, die sich gegenüber Frankreich distinguieren wollte. Einer kulturellen Verbrüderung germanischer Länder wie England, Nordamerika, Schweden oder der Niederlande stand dagegen nichts im Weg, und mit Grundlagen von Luther bis zu Tacitus konnten Übereinstimmungen zwischen Norden, Germanentum, Gotik und Protestantismus festgemacht werden.¹⁶⁶¹ Auch die Schweiz galt aus deutscher Sicht nicht nur als Teil des Germanentums, sondern mitunter sogar als dessen Höhepunkt, müsse sie doch nach Ferdinand Avenarius vielen Deutschen «deutscher» vorkommen als das meiste im Reich, weil sie

mehr als andere «uralte Sitten und uralten germanischen Geist» bewahrt habe.¹⁶⁶²

Auf der Basis mentalitätsbezogener Schriften wie von Nietzsche und Langbehn wuchs das Interesse an der Volksseele, und aus der Literatur gewann man denn auch damalige Vorstellungen schweizerischer Charaktereigenschaften.¹⁶⁶³ Ferdinand Avenarius etwa berichtete 1912, dass in der Schweiz dank fehlender grosstädtischer Dekadenz die insgesamt bäuerlich-konservative Bevölkerung beste Voraussetzungen für die Heimatkunst biete.¹⁶⁶⁴ Der Milieu- und Mentalitätsbezug war typisch für die Analytik der Reformepoche. Auch der Charakter eines Bauwerks sollte «nicht durch die Zweckbestimmung allein, sondern aus dem Milieu [...] und der landschaftlich und geschichtlich bedingten Stimmung der Oertlichkeit heraus» entwickelt werden, und häufig betrachtete man die zeitgenössische Architektur unter dem Einfluss ihrer kulturellen und traditionellen Bedingtheit.¹⁶⁶⁵ Dem revolutionären Art-nouveau-Stil Victor Hortas und Henry van de Veldes mit ihren gebogenen Linien lag aus damaliger Sicht unweigerlich die von der Eisengewinnung und -verarbeitung geprägte Industriekultur Belgiens und deren kollektive Bejahung zugrunde.¹⁶⁶⁶ Die «Gefühlslinie» des Jugendstils wurde überhaupt auf die Mentalität bezogen, etwa auf die Wiener Künstler «mit ihrem impulsiven, liebenswürdigen Wesen», wogegen der «kalte Norddeutsche» kein Interesse an dieser Linie zeigte.¹⁶⁶⁷ Alfred Messels Architektur galt dafür als «wundervolles Paradigma für die nationale Eigenart des Volkes der Denker und Dichter».¹⁶⁶⁸ Für die Schweiz konstruierte Guillaume Fatio etliche Analogien zwischen Bewohner- und Gebäudetypen. Das Bauernhaus im Hochgebirge etwa atme Ruhe und erinnere durch sein «gesetztes Wesen» an den Gesichtsausdruck der Bergbewohner, «der ebenfalls diese Mischung von

¹⁶⁵⁷ Kerbs/Reulecke 1998, 199. – Zum Passstaat vgl. Gamboni 1987, 92; Muthesius 1902, 65; Muthesius 1905, Bd. 1, 148.

¹⁶⁵⁸ Schönbühl 1913, 242–251.

¹⁶⁵⁹ Hamann/Hermann 1967, 101.

¹⁶⁶⁰ Hamann/Hermann 1967, 167–177.

¹⁶⁶¹ Sesselberg 1897; Sesselberg 1906, 2–6; Vogel 1910, 16; Miller Lane 2000, 21 f., hier auch mit Bezug zu Herder.

¹⁶⁶² Linsmayer 1987, 407 ff.

¹⁶⁶³ SAV (Einführung) 1 (1897), 9.

¹⁶⁶⁴ Linsmayer 1987, 408.

¹⁶⁶⁵ Schumann 1899, 335–339.

¹⁶⁶⁶ BM 1 (1903), 20; Behrendt 1920, 47 f.

¹⁶⁶⁷ Leixner 1910/11, 66.

¹⁶⁶⁸ Rapsilber 1909, 109.

freundlicher Offenheit und lächelndem Nachdenken kundgiebt», und angesichts der Schweizer Zimmermannskunst schwärmte er: «Wie die Hauptbalken sich stützen, biegen und ineinanderfügen, glaubt man beinahe die Muskeln eines von starkem Willen regierten Körpers in Tätigkeit zu sehen.»¹⁶⁶⁹ Auch C. H. Baer suchte Zusammenhänge zwischen der Mentalität und der Bau-tradition und synthetisierte den Schweizer Volkscharakter mit der historischen Entwicklung der politischen Struktur von Freiheit und Unabhängigkeit. Daraus resultierte für ihn eine «frischere, herzlichere und vor allem bodenständigere» Hausbaukunst, die «stark genug erscheint, Grundlage und Wegleitung zu weiterer Entwicklung abzugeben» – was Baer 1911 mit Blick auf die aktuelle Baukunst bestätigt sah.¹⁶⁷⁰

Dass solche Vorstellungen auch Wirkung zeigten, erschliesst sich beispielsweise aus der ablehnenden Bewertung von Paul Rebers historisierendem Projekt für die Kirche Romanshorn (Abb. 56), aus dem «mehr ein auf Form und Satzung, auf steife Korrektheit nach nord-deutscher Art gerichteter Geist» sprach. «Es ist nicht der Schweizersinn, den wir auch in unsern Kirchen so gerne verkörpert sehen möchten: Das Heimelige, Gemütvolle, Schlichte, Phrasenlose, die sichere Kraft.» Pflughard & Haefelis Siegerprojekt dagegen (Abb. 344), «unstreitig das reifste der sieben», stehe da «wie ein Mann aus der <guten alten Zeit>, der sich Blick und Sinn für jede gute Neuerung bewahrt hat [...]. Weil unsere heutige Auffassung in allen Dingen sich richtet auf gesunde, natürliche, fast selbstverständliche Form, die aus der Umgebung und der vollendeten Zweckmässigkeit sich entwickelt, eben deshalb berührt unsere moderne Baukunst die ungekünstelte Bauweise unserer Urväter wieder und stempelt sich zur richtigen Heimatkunst.»¹⁶⁷¹ Hier wurden nicht nur die natürlichen und kulturellen Verhältnisse von Klima, Bau- und Ornamenttraditionen zur Erklärung der Eigenarten der Baukunst herangezogen, sondern auch der menschliche Schlag sowie dessen Gemüt und Mentalität

einer bestimmten Region. Diese Herangehensweise erweiterte das vorwiegend kulturelle Verständnis Sempers und Viollet-le-Ducs um seelische Eigenschaften und erinnert damit nicht zufällig an die charismatische Ausprägung der Architektur (Kap. 3.2).

4.1.2 Konzepte schweizerischer Nationalarchitektur

Die Idee, den Nationalstaat durch Symbole auch in der Kunst zu propagieren, reicht bis ins 18. Jh. zurück.¹⁶⁷² Die Wiederauferstehung der Gotik zu Beginn des 19. Jh. war sowohl in England, Frankreich als auch in Deutschland mit verschiedenen Begründungen auch national motiviert und gerechtfertigt worden.¹⁶⁷³ In der «nationalromantischen Ära», wie sie Barbara Miller Lane seit etwa 1885 bezeichnet, wurde der ursprünglich von einzelnen Literaten und Historikern geäußerte Aufruf zu einem Nationalstil zur bürgerlichen Bewegung.¹⁶⁷⁴ Dass der Besitz einer breit akzeptierten nationalen Kunst mit dem Bedürfnis nach nationalem wirtschaftlichem Wohlstand zusammenhing und deshalb als besonders bedeutend eingestuft worden war, erklärte der Architekturkritiker Hans Schliepmann 1897 unter dem Titel «Nationale Kunst – nothwendige Kunst».¹⁶⁷⁵ Die Forderung nach einem Nationalstil ging im Rahmen der Historismuskritik aber auch mit der Hoffnung einher, überhaupt einen neuen Baustil zu finden, wie es Eugen Ehmann 1919 kritisch formulierte.¹⁶⁷⁶ Nach C. H. Baer sollten im Vergleich zum Historismus Nationalbewusstsein und Heimatliebe sogar «die Ideale sein, die die Kunst zu neuen und grossartigen Werken anregen könnten».¹⁶⁷⁷ An der Pariser Weltausstellung 1900 fand die Bewegung der Nationalstile durch die aufgereihten Pavillons der verschiedenen Länder einen Höhepunkt, allerdings verkörperten die meisten Gebäude ihren jeweiligen Nationalstil mit der Anknüpfung an grosse nationale Baudenkmäler ganz im Sinne

¹⁶⁶⁹ Fatio/Luck 1904, 20 f., 41.

¹⁶⁷⁰ Baer 1904b, 115 ff.; Baer 1905, 217–220; Baer 1911, 57.

¹⁶⁷¹ Ref. Kga Romanshorn, Jury-Bericht vom September 1905.

¹⁶⁷² Moravánszky 1988, 139.

¹⁶⁷³ Germann 1974, 65, 81 f.; Baur 1981.

¹⁶⁷⁴ Miller Lane 2000, 70 ff.

¹⁶⁷⁵ Schliepmann 1897, 27 f.

¹⁶⁷⁶ Ehmann 1919, 83 ff.

¹⁶⁷⁷ Baer 1908a, 33 f.

des Historismus.¹⁶⁷⁸ Die schweizerischen Versuche, in der Architektur nationale Eigenart zu repräsentieren, bezogen sich vorwiegend auf ländliche Zimmermannsbauten und auf feudalistische, wehrhafte Gebäude. Daneben lassen sich aber gerade im reformerischen Kirchturmbau mit der Vorliebe für den «Oberländer»-Typus und grosse Turmuhren überraschend nationale Eigenheiten feststellen.

Die politische Nation war immer auch ein heimatliches Refugium. Trotz des Bewusstseins, dass die Schweiz eine kulturell und ethnologisch zusammengesetzte, junge Nation war, sind Ambitionen nach einer spezifisch schweizerischen Kultur unverkennbar. In der Schweizer Baukunst sind nationale Ideen vornehmlich in der historisierenden Rezeption des Chalets und der Feudalarchitektur der frühen Neuzeit festzumachen. Bedingt durch das alpine Zentrum, dessen (Holz-)Ressourcen und durch die historische Vorstellung der wehrhaften Eidgenossen inmitten grösserer staatlicher Gebilde sind einige Spezifika auszumachen, die aus damaliger Optik «national» gedeutet wurden und entsprechend einheimische Werte vermittelten.

Der Weg zum «Schweizer Architekten»

Trotz der Bundesstaatsgründung 1848 konnte aufgrund der Sonderbundsaktionen von einem nationalen schweizerischen Bewusstsein vorerst nicht die Rede sein.¹⁶⁷⁹ Da die Schweiz auch keine ethnische und sprachliche Einheit war, suchten Geschichtsforscher das einigende Element in den Alpen und deren Wasserquellen (Johannes von Müller, Charles Schaub und Eusèbe-Henri Gaullieur) oder in der Vorgeschichte der Pfahlbauer (Ferdinand Keller). Letztlich konnte niemand die ethnologische und kulturelle Pluralität der Willensnation aberkennen.¹⁶⁸⁰ Dennoch gelang nach 1873 dank patriotischer Manifestationen und solider politischer Organisation die Stärkung eines schweizerischen Nationalgefühls, das, wie anderswo in Europa, etwa zwischen 1885 und 1905 zum Höhe-

punkt gelangte.¹⁶⁸¹ Nicht Chauvinismus und Grössenwahn, sondern Stolz, Würde, Volks- und Vaterlandsliebe sollten den Boden bieten für das eigene Selbstvertrauen.¹⁶⁸² Säger-, Turn- und Schützenfeste sollten die Kohärenz belegen, Schulreisen das Vaterland und die Nation zur geliebten Heimat machen und überhaupt galten Unterricht und Arbeit letztlich dem Wohle des Vaterlandes. Auch theologische Kreise zeigten sich an der Idee nationaler Kohärenz interessiert, warben für den Fortbestand der Unabhängigkeit und hoben den Tempel hervor, «wo wir beten für das Heil und Wohl der Eidgenossenschaft, wo gestärkt und gemehrt wird die Liebe zu unserer schönen freien Schweiz».¹⁶⁸³

Der multikulturelle Staat wurde akzeptiert, bot aber keine günstige Grundlage für eine einheitliche Nationalkunst, für welche sich der Zeitgeist interessierte: Der Schweizer Philosoph Eduard Plötzhoff (1874–1961) musste sich die Frage stellen, inwiefern bei einem «aus mehreren Rassen zusammengesetzten Volke von nationaler Kunst – und das ist jede Kunst in gewissem Sinne» die Rede sein könne. Die künstlerische Arbeit des Landes konnte bereits in der Literatur schwerlich Gemeinsamkeiten haben, und Literaten wie Carl Spitteler oder Carl Albert Loosli verwarfen jegliche Ideen von gemeinsamer Volkspsyche als Kunstgrundlage; laut Loosli war der Schweizer Seelenzustand ohnehin «aus der Nahrungssorge entwickelt und ungünstig für die Kunst».¹⁶⁸⁴ Tatsächlich hatte die Schweizer Bevölkerung bescheidene Ansprüche bezüglich einer Nationalkultur, und das Selbstverständnis von Respekt und Inferioritätsgefühl gegenüber dem Ausland schwächte sich erst gegen die Jahrhundertwende ab. So akzeptierte man 1884 auch im Wettbewerb für die St. Galler Leonhardskirche relativ neidlos den Sieg des deutschen Architekten Johann Vollmer und äusserte lediglich den Wunsch, dass ausländische Wettbewerbe auch Schweizer Bewerbern offen stehen sollten.¹⁶⁸⁵ Nachdem Schweizer Architekten häufig nur «als Steinhauer» betrachtet wurden und aufgrund schlechter Anstellungsbedingungen «Millionen von Fran-

¹⁶⁷⁸ SBZ 36 (1900), 96 ff.

¹⁶⁷⁹ Mesmer 1987, 17 f.

¹⁶⁸⁰ Schaub/Gaullieur 1858, 1 ff.; De Capitani 1987, 29 f.

¹⁶⁸¹ Stern 1987, 328.

¹⁶⁸² Anonymus 1902a, 316 ff.

¹⁶⁸³ Ews Zürich-Aussersihl 1901, 55.

¹⁶⁸⁴ Plötzhoff 1899, 245–251.

¹⁶⁸⁵ SBZ 3 (1884), 78.

ken jährlich in's Ausland» gingen, nahm die Anzahl gut ausgebildeter Schweizer Architekten erst seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh. allmählich zu, was auch das Selbstbewusstsein steigerte.¹⁶⁸⁶ Im Anschluss an die Konkurrenz für St. Jakob in Zürich 1897 beschwerte sich der St. Galler Architekt Julius Kunkler in der SBZ über die wiederholte Vergabe aller Wettbewerbspreise an deutsche Architekten oder an solche mit Sitz in Deutschland, weil diese als erfahrene Kirchenbauer selbst den tüchtigsten ortsansässigen Künstlern überlegen seien. Die Schweizer hatten trotz ebenbürtiger Ausbildung kaum Spezialisierungsmöglichkeiten, da sie von der Planung bis zur Ausführung immer «alles machen» mussten. Kunkler empfahl dringend, Wettbewerbe für grössere Schweizer Stadtgemeinden auf einheimische Architekten zu beschränken und rief seine Kollegen und Landsleute dazu auf, sich bei international ausgeschriebenen Wettbewerben für Schweizer Bauwerke nicht mehr zu beteiligen.¹⁶⁸⁷

Tatsächlich standen bereits die seit Ende 1897 ausgeschriebenen Konkurrenzen für Schweizer Kirchenbauten (Biel, Bremgarten, Zürcher Kreuzkirche) ausländischen Bewerbern nicht mehr offen, und St. Jakob in Zürich blieb vorderhand der letzte reformierte Schweizer Kirchenbau eines ausländischen Architekten. Hierbei könnten auch die u.a. von der Landesausstellung 1896 beabsichtigten wirtschaftlichen Überlegungen zum allgemeinen Bedacht auf nationale Ressourcen eine Rolle gespielt haben. Das Preisgericht von Rorschach empfahl der Baukommission 1899 ausdrücklich, den Wettbewerb auf Schweizer Büros zu beschränken und zeigte sich über die Resultate der 86 eingegangenen Entwürfe hochzufrieden.¹⁶⁸⁸ Um die Auswahl zu beschränken, reduzierten Baukommissionen die Bewerber in folgenden Jahren sogar auf kantonale, lokale oder spezifisch angefragte Architekten (Letzteres u.a. in Degersheim, Zug, Zürich-Oerlikon, Brütten, Wallisellen, Romanshorn, Biberist-Gerlafingen, Flawil, Frick, Weesen), was auch im katholischen Kirchenbau häufig war (St. Antonius in Zürich, Flüelen, Romanshorn, St. Gallen-Neudorf). In Arlesheim

war ursprünglich angedacht, den Wettbewerb auf Basler Architekten einzugrenzen, doch weil ein bedeutender Teil der Bausumme aus der landesweiten Reformationskollekte stammte, beschloss die Versammlung dennoch einen nationalen Wettbewerb, für den zum Ärger der Preisrichter ganze 107 Projekte eingingen.¹⁶⁸⁹ Insgesamt aber bewährten sich nicht nur engere Beschränkungen der Wettbewerbe, sondern auch die Vergabe von Kirchenbauten an junge Architekturbüros mit Sitz in der näheren Umgebung: 1905/06 fragte man in Zürich-Oerlikon abgesehen von Jacques Kehrer drei Zürcher Büros ohne vorgewiesene praktische Erfahrung im Kirchenbau an, und die für Wallisellen eingeladenen Büros Rittmeyer & Furrer und Bischoff & Weideli konnten ebenfalls noch keine fertig gebauten Schweizer Referenzen vorweisen. Zugleich erteilten beide Gemeinden dem anerkannten Büro der Schweizer Curjel & Moser in Karlsruhe trotz deren Bewerbung eine Absage: In Wallisellen wollte die Baukommission den Bau möglichst einem Architekten in Zürich oder Winterthur übertragen, «damit die Kosten für die Bauleitung nicht allzu hoch zu stehen kommen»,¹⁶⁹⁰ und in Oerlikon, wo Karl Moser seine Kurzbewerbung etwas spröde und hoffärtig abschloss («Meine Arbeiten auf dem Gebiet des protest. Kirchenbaus werden tit. Baukommission wohl bekannt sein»), dürfte die Konkurrenz aus ähnlichen Gründen auf Zürcher Architekten beschränkt geblieben sein.¹⁶⁹¹

Nationalromantik

Othmar von Leixner benutzte den Begriff einer «nationalromantischen Richtung» bereits 1910 für jegliche Tendenzen, die sich gleichzeitig und antithetisch zu einer klassischen Richtung bemerkbar machten.¹⁶⁹² Die meisten europäischen Nationen besannen sich Ende des 19. Jh. intensiviert auf ihre landesspezifischen kulturhistorischen Werte, die auch in Kunst und Architektur ihren Niederschlag finden sollten. Die nachweislich aus dieser geistigen Haltung hervorgehende Baukunst lässt sich als

¹⁶⁸⁶ SBZ 12 (1888), 22 ff.

¹⁶⁸⁷ Julius Kunkler, Bemerkungen zur Kirchenbau-Konkurrenz in Zürich-Aussersihl, in: SBZ 29 (1897), 178.

¹⁶⁸⁸ SBZ 37 (1901), 120.

¹⁶⁸⁹ Kga Arlesheim, Votum Pfr. Jakob Kündig an Kirchengenossenschaft vom 15. 11. 1910.

¹⁶⁹⁰ Kga Wallisellen, Brief Pfr. Weiss vom 16. 3. 1906.

¹⁶⁹¹ Kga Oerlikon, Brief Karl Moser vom 2. März 1905. Zwei Tage später reichte Moser immerhin Festschriften seiner Kirchenbauten in Karlsruhe, Mannheim und Zug nach und gab einige Referenzen an.

¹⁶⁹² Leixner 1910/11, 6.

«Nationalromantik» bezeichnen und erleichtert das ikonologische Verständnis dieser Architektur, sollte aber nicht als grundlegende Stilbezeichnung mit formal übereinstimmenden Merkmalen missverstanden werden. Friedrich Achleitner bezeichnete Nationalromantik richtigerweise nicht als einen «Stil», sondern als meist subjektive Interpretation echter oder vermeintlicher nationaler Eigenschaften.¹⁶⁹³ Vielfach bereits wurde der Begriff der Nationalromantik in der Architektur mit jener anti-historistischen Strömung gleichgesetzt, die hier mit Monumentalismus und Heimatstil bezeichnet wird, jedoch nicht zwingend eine nationale Komponente impliziert.¹⁶⁹⁴ Barbara Miller Lane verortet die Bewegung des *National Romanticism* 1890–1920 in den skandinavischen Ländern und in Deutschland, spannt den inhaltlichen Bogen von der Entwicklung des historischen Denkens über Nationalmuseen, Denkmalarbeit, das Heim als Kunstwerk bis zur Heimatschutz- und Gartentadtbewegung und thematisiert damit letztlich die Reformarchitektur.¹⁶⁹⁵ In ähnlichem Sinne hatte Othmar Birkner bereits in den 1960er Jahren den Begriff der «nationalen Romantik» für die Schweizer Reformarchitektur eingeführt. Allerdings gelang es ihm nicht, die Kulturphänomene auf nationale Werte und damit überzeugend auf den Begriff zu beziehen, weil er sich letztlich zu stark in der Entdeckung stilistischer Gemeinsamkeiten zwischen Curjel & Mosers Monumentalismus und der finnischen Nationalromantik verstrickte.¹⁶⁹⁶ Nebenbei sei hier angemerkt, dass diese Übereinstimmungen nicht in nationalen Vorstellungen, sondern vielmehr im gemeinsamen Vorbild nordamerikanischer Architektur begründet sind; selbst die charakteristische Baugruppierung mit quer gesetzten Haupttrakten und asymmetrisch gesetzten Türmen am Bahnhof in Helsinki und am Badischen Bahnhof in Basel finden nicht nur im Hauptbahnhof Metz Vorläufer, sondern bereits seit den 1870er Jahren in

mehreren nordamerikanischen Anlagen, die aus Zeitschriften schon vor 1900 bekannt waren.¹⁶⁹⁷

In Finnland fiel die Architektur im Geist einer nationalen Romantik mit der hauptsächlich von den beiden bekannten Architekturbüros Saarinen, Lindgren und Gesellius sowie Lars Sonck getragenen Reformarchitektur zusammen. Massige altfinnische Burgen und Verteidigungsbollwerke mit Granitblöcken und stumpfen Türmen wie bei der Olofsborg in Savonlinna standen Pate für die Bauten und das charakteristische Mauerwerk der dortigen Reformarchitektur.¹⁶⁹⁸ Als geistige Bewegung widerspricht Nationalromantik dem Historismus jedoch nicht prinzipiell, was den Begriff Nationalromantik als Synonym für die Reformarchitektur sehr problematisch macht. Dagegen ist Nationalromantik begrifflich sinnfällig für jene architektonischen Strömungen anwendbar, die sich auf Werke national verstandener Architektur besinnen und diese bisweilen in zitierender Form für Neubauten einsetzen. Im England und Frankreich des 19. Jh. beispielsweise ist die Neugotik, obgleich Inbegriff des Historismus, durchaus auch nationalromantisch zu verstehen.¹⁶⁹⁹ Dasselbe gilt für die seit 1870 verbreitete deutsche Neurenaissance, die als ein Höhepunkt des Historismus zurecht als jener Stil bezeichnet wurde, in dem man nicht nur «Reichtum der Gliederung, Beweglichkeit der Schmuckformen» fand, sondern auch «den nationalen Charakter, den der patriotische Impuls forderte».¹⁷⁰⁰ Auch die nationalromantische Schweizer Architektur stimmt nur zu einem geringen Teil mit der baukünstlerischen Ideologie der Reformarchitektur überein. Barbara Miller Lane selber thematisiert die seit den 1880er Jahren zunehmend verbreitete Idee der Nationalmuseen, die im Nordischen Museum in Stockholm (Baubeginn 1889) einen frühen Vertreter fanden und deren Architektur zumeist unumwundener Ausdruck einer Nationalromantik ist.¹⁷⁰¹

¹⁶⁹³ Achleitner 1986, 11.

¹⁶⁹⁴ Ringbom 1987, 153 sowie die im Folgenden zitierten Publikationen.

¹⁶⁹⁵ Miller Lane 2000, 5, 7, 22–29.

¹⁶⁹⁶ Walter 2016, 416; Birkner 1967, 312 ff.; Birkner 1975, 203.

¹⁶⁹⁷ DtKo 14/11,12 (1902) zeigt mehrere Wettbewerbsentwürfe mit diesem System für Metz. In Nordamerika gab es vorangehende Beispiele in Boston, Worcester, Washington D.C. oder St. Louis; DBZ 22 (1888), 613, 617; DBZ 33 (1899), 305 f.

¹⁶⁹⁸ Beutinger 1903/04, 21.

¹⁶⁹⁹ Baur 1981, Kapitel «Gotisierende und romantische Tendenzen in Frankreich».

¹⁷⁰⁰ Haenel/Tscharmann 1907, X.

¹⁷⁰¹ Miller Lane 2000, 207.

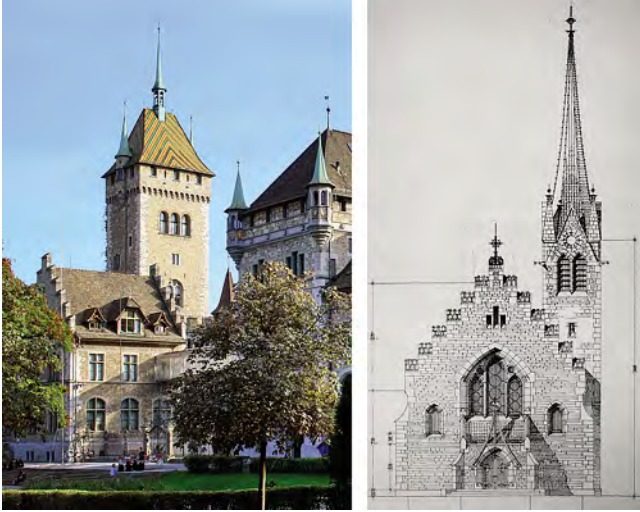


Abb. 397, 398: Links: Zürich, Landesmuseum (Gustav Gull, 1892–98). – Rechts: Baldingen AG, kath. Kirche (Curjel & Moser, 1896–98), Aufriss. – Wikimedia commons. | Nachlass Karl Moser.



Abb. 399: Schaffhausen, ref. Pfarrkirche St. Johann in der Altstadt mit historischem Turm. – Autor, 2019.

Der historisierende Burgencharakter

Tatsächlich begründeten gerade auch in der Schweiz Gustav Gulls Landesmuseum in Zürich (1890–98) und André Lamberts Historisches Museum in Bern (1891–

94) jene kurzlebige Strömung dekorativer Schlösschen- und Wehrturmarchitektur, die mit dem grössten Recht als schweizerische Nationalromantik zu bezeichnen ist, jedoch aufgrund ihrer Stileklektizismen eher in die Epoche des Späthistorismus fällt und mit Reformarchitektur wenig zu tun hat. Der Schweizer Kunstexperte Johann Rudolf Rahn verbreitete 1876 die Überzeugung, dass vorwiegend das 16. Jh. den Höhepunkt der schweizerischen Kunstgeschichte bildete – jene Epoche, in der die dreizehnörtige Eidgenossenschaft, die Reformation und die Etablierung der Stadtstaaten eine lange währende Form erreicht hatten und aus der zahlreiche Schlossbauten vom feudalen Wohlergehen zeugten.¹⁷⁰² Daran knüpfte die Schweizer Nationalromantik an, möglicherweise nicht zuletzt im allgemeinen Sog burgenartiger Grosskonzepte wie dem von Christian Jank entworfenen und 1869 begonnenen Schloss Neuschwanstein für König Ludwig II. von Bayern. Gustav Gulls Entwurf für das Zürcher Landesmuseum (Abb. 397) wurde bereits im Entwurfsstadium 1890 in der SBZ in seiner «an unsere alten Werke sich anlehnenden Bauweise» als originell und qualitativ voll gewürdigt.¹⁷⁰³ Auch das bernische historische Museum war «im Stil der schweizerischen Schlossbauten des XVI. Jh. gehalten, deren unser Land mehrere merkwürdige Beispiele besitzt»¹⁷⁰⁴ und wurde als «malerischer Entwurf im Anklang an nationales feudales Kulturgut» gerühmt. Im Zentrum steht dabei die Wiederaufnahme vorwiegend äusserlicher Architekturmotive wie geböschten Sockeln, rauem Mauerwerk, Türmchen, Eckerkern, Maschikulis, Zinnen, Treppengiebeln, Kreuzstock- und Staffelfenster sowie wehrturmartigen Bekrönungen.¹⁷⁰⁵ Der Berner Museumsbau zeigt im Eingangsbereich und dem Hauptturm eindeutige Parallelen zum Schloss in Avenches und versteht sich überhaupt als Enzyklopädie schweizerischer Architektur des 15. und 16. Jh., welche der Architekt André Lambert als besonders geeignet bezeichnete, um «dem Bau einen nationalen Charakter und ein malerisches Aussehen zu verleihen».¹⁷⁰⁶ Abgesehen vom allgemein aufgekommenen Burgenenthusiasmus¹⁷⁰⁷ waren Burgen und Schlösser durch ihre ursprüngliche Funktion leicht als Symbole einer territo-

¹⁷⁰² Bächler 1970, 57.

¹⁷⁰³ SBZ 16 (1890), 142 f.; Pestalozzi 1898, 35.

¹⁷⁰⁴ SBZ 31 (1898), 1.

¹⁷⁰⁵ SBZ 31 (1898), 191.

¹⁷⁰⁶ Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 173.

¹⁷⁰⁷ Hotz 1965, 5; Miller Lane 2000, 70; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 142, 147.



Abb. 400, 401, 402: Links: Arbon, kath. Kirche mit neuem Turmobergeschoss (Ferdinand Wachter, 1895), der stark an St. Johann in Schaffhausen und an den Landesmuseumsturm erinnert. – Mitte: Oberhofen (Gemeinde Lengwil TG), Turm der ref. Kirche (Albert Seifert, 1899). – Rechts: Niedergösgen, kath. Kirche (August Hardegger, 1903). – Autor, 2020. | Autor, 2010. | Autor, 2016.

rialen Einrichtung aufzufassen und vermochten dadurch auch patriotische oder nationale Assoziationen zu wecken. Diese nationalromantische Architekturbewegung fand denn auch den Weg in andere Baugattungen, wozu namhafte Büros beitrugen: Jung & Bridler 1889–91 mit Schloss Wart in Neftenbach, Chiodera & Tschudy 1892–96 mit dem Hotel Palace in St. Moritz, Gustav Gull mit dem Schulhaus Lavater in Zürich (Baubeginn 1896), Curjel & Moser 1892–95 mit dem Aarauer Gewerbemuseum, den Villen Boveri und Brown in Baden oder der Villa Bally-Marty in Schönenwerd,¹⁷⁰⁸ Vischer & Fueter mit der Erweiterung des Basler Rathauses 1898–1904 oder Karl Koller noch 1906–08 mit dem Hotel Waldhaus in Sils-Maria.¹⁷⁰⁹

Im Kirchenbau bildet Curjel & Mosers Pfarrkirche im aargauischen Baldingen (Entwurf 1893, Erbauung 1896–98), deren Fassade durch Treppengiebel auffällt, ein frühes Zeugnis dieser Stilrichtung (Abb. 398).¹⁷¹⁰ Ein Vorentwurf aus demselben Büro für den Wettbewerb der französisch-ref. Kirche in Biel von 1898 zeigt denselben Treppengiebel,¹⁷¹¹ und in zwei Beispielen aus dem Thur-

gau scheinen die Türme vom wehrturmhaften, 1894 vollendeten Eingangsturm des Zürcher Landesmuseums angeregt. Dieser typisch schweizerische Wehrturm, seinerseits vor allem dem Stadttor in Baden und dem Turm von St. Johann in Schaffhausen (Abb. 399, beide aus dem 15. Jh.) nachempfunden, fand um 1895 in Ferdinand Wachers Turmausbau an der katholischen Kirche Arbon seinen ersten Nachfolger (Abb. 400). 1899 erhielt auch die reformierte Kirche in Oberhofen (Lengwil TG) einen neuen Turmaufsatz mit glasierten Farbziegeln (Abb. 401), wobei trotz Johann Rudolf Rahns Eintreten für eine Rekonstruktion des alten Holzhelms durch Hermann Weideli der doppelt so teure, nationalromantische Entwurf des Kreuzlinger Architekten Albert Seifert ausgeführt wurde, was man allerdings bald bereuen sollte: «Der *Landesmuseumsturm* steht für immer da [...] ein solcher Wunderturm ist nicht teuer genug zu bezahlen. Die Augen sind der Gemeinde bei der Schlussrechnung gründlich aufgegangen.»¹⁷¹² Für Niedergösgen entwarf August Hardegger 1903 an der Stelle der alten Burg Falkenstein eine neue Kirche und funktionierte den Berg-

1708 Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 28 f., 47 f., 52 f., 64 f.

1709 Rucki 1989, 109 f., 115 f.

1710 Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 38–41.

1711 Nachlass Karl Moser, ETH Zürich.

1712 Mitteilung von Regine Abegg, zusammengetragen im Kga Lengwil; Kdm TG VIII, 279 f.



Abb. 403, 404: Balzers, kath. Kirche (Gustav Neumann, 1909–12), Gesamtansicht und Turm. – Autor, 2006.

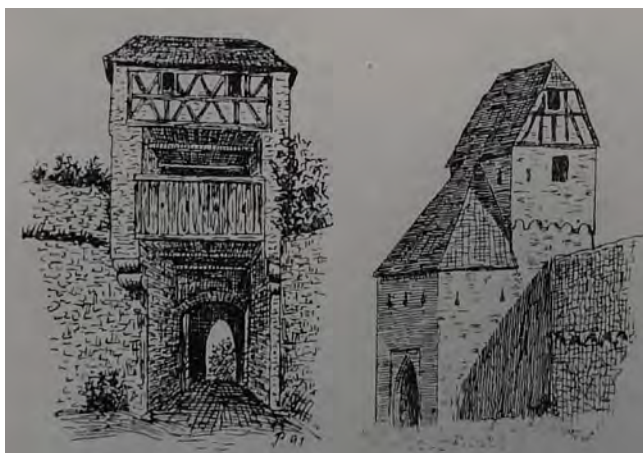


Abb. 405: Gesindehaus und Bergfried aus Otto Pipers *Burgenkunde*. – Piper 1905, 271.

fried der Burgruine zum Kirchturm um, gekennzeichnet durch ein Galeriegeschoss und eine Walmdachbekrönung mit Laternenspitzhelm, die ebenfalls an den Turm des Zürcher Landesmuseums erinnert. Auch das Kirchenschiff unmittelbar über dem felsartigen Abhang nimmt mit seinem rustikalen Bruchsteinmauerwerk und den zweifarbigen Läden an den Dachgauben Themen der Burgarchitektur auf (Abb. 402). Von den Reformern erhielt diese dekorativ übertragene Wehr- und Schlossbaukunst jedoch wenig Anerkennung. C. H. Baer prangerte 1903 in der SBZ die vielen Veröffentlichungen von Burgen und Schlössern an, die für eine neue Architektur-



Abb. 406: Balzers, kath. Kirche. Seitenansicht mit halboffenem Verbindungsgang unter Pultdach. – Autor, 2006.

richtung «mehr schädlich als nützlich» seien,¹⁷¹³ und 1912 rügte Camille Martin in der SBK, man habe die Leute mit der Kopie feudaler Werke Murten, Avenches oder Thun irreführt: «Dieses Bestreben des reaktionären Baukünstlers, patriotischen oder sentimentalen Ursprungs, liess eben doch das Wesen wirklicher Architektur allzu sehr vermissen [...] Was nützen sie, wenn das Bauwerk weder zeitgemäss noch schön ist?»¹⁷¹⁴

¹⁷¹³ Baer 1903, 96–100.

¹⁷¹⁴ Martin 1912, 101 ff.

Der reformerische Burgencharakter

Anders lag die Sache, wenn das Burgartige vorwiegend in seinem ruhig-robusten, bergenden und wehrhaften Charakter anklang, wie es in der monumentalen Reformarchitektur vielfach zu beobachten ist. Gerade zwischen der wehrhaften, vaterlandsverteidigenden Gestik und der Geborgenheitsausstrahlung im christlichen Sinne bestand ein unverkennbarer Zusammenhang, der in den monumentalen kirchlichen Zentralbauten mit ihren mächtigen Vierungstürmen zum Ausdruck kommt. Im Vergleich zu den «malerischen» Anlagen mit Baukörperkompositionen strahlte die Anlage der Vierungsturmkirchen mehr Autorität aus, sozusagen analog zur Nation ein Gebilde totalen Zusammenhalts mit Machtzentrum. Die entsprechenden Beispiele gehören bereits der Reformarchitektur an und stehen weniger für eine spezifisch gesuchte, helvetische Nationalromantik als für eine verallgemeinerte Ausdruckshaltung von Mächtigkeit, Stolz und Kraft, die zwar national konnotiert werden konnte, aber vor allem analog zur Burg ein Gefühl der sicheren und geschützten Unterkunft ausstrahlte. Dieser Ausdruck war den durchgehend auch national deutbaren Bauten der Richardsonian Romanesque, den Kaiserdenkmälern, den Bismarcktürmen und den häufig auf zierliche Helme verzichtenden, stumpfen Kirchtürmen des Monumentalismus gemeinsam. Das architektonische Wesen der «Burg» und die Gestik des «Bergenden» (die Begriffe sind etymologisch verwandt), der Sicherheit und Ruhe, der Verwurzelung mit der Landschaft und ihrer Topografie bot auch für die malerische Inszenierung der Bauwerke eine Vielzahl von Ausdrucksmotiven, die national oder zumindest vaterländisch gedeutet werden konnten.

Vielleicht befinden sich nicht zufällig die meisten Schweizer Beispiele mit starkem Burgenbezug in der Rheingegend oder zumindest in dessen Einzugsgebiet, das Guillaume Fatio 1904 als eine von drei Schweizer Kulturregionen herausdestillierte und «das Land der Burgen und Schlösser» nannte.¹⁷¹⁵ Für die Ostschweiz charakterisierte auch Roland Anheisser die vielen mittelalter-

lichen, aus der Zeit vor der Gründung der Eidgenossenschaft stammenden Bergfriede «in plumpem Mauerwerk» und sah in den vielen Burgen eine besonders schweizerische Eigenart.¹⁷¹⁶ An der Kirche in Weinfelden (1902–04) klingen in den Giebeln an Kirche und Turm bereits in Pflughard & Haefeli's ersten Entwürfen durch die graufarbene Hervorhebung markante Treppengiebel an, wie sie nicht nur in der Burgarchitektur, sondern an zahlreichen historischen Kirchtürmen des Kantons anzutreffen sind (Abb. 335).¹⁷¹⁷ Am Turm sind nebenbei die kleinen Vierlingsfenster mit den kantonalen Standesfarben (grün und weiss) bemalt, ähnlich wie an manchen Burg- und Schlossbauten, wie sie auch in unmittelbarer Nähe vorhanden sind.

Das eindrucksvollste Beispiel für einen Burgencharakter liegt jedoch im Fürstentum Liechtenstein, wo sich Nationalkultur und Regionalkultur gewissermassen decken: Die ab 1909 durch den Wiener Architekten Gustav Neumann erbaute Kirche in Balzers zeigt sich nachdrücklich von der Burgenarchitektur geprägt, die sich hier durch die nahegelegene Fürstenburg in Vaduz geradezu aufdrängte, nicht zuletzt weil die Kirche eine fürstliche Stiftung war und gleichsam als Nationaldenkmal verstanden werden konnte. Die Fürstenburg wurde ihrerseits seit 1904 von Johann II. unter Beratung des Burgenforschers Otto Piper (1841–1921) wieder auf- und umgebaut, nachdem sie sich ein Jahrhundert lang in weitgehend unbewohnbarem Zustand befunden hatte.¹⁷¹⁸ Während zur ebenfalls erst 1905–12 wieder aufgebauten Burg Gutenberg in Balzers auf der Erhebung oberhalb des Kirchenbaus selber kaum architektonischen Bezüge auszumachen sind und obwohl die Quellen lediglich vom romanischen Baustil sprachen,¹⁷¹⁹ fallen an der Kirche Balzers (Abb. 403–406) diverse Zusammenhänge mit der Burgenarchitektur auf, und fast zitatzmässig treten Einzelheiten der Fürstenburg in Erscheinung. Bereits die Inschrift über dem Eingang kündigt: «Jubiläumskirche, erbaut zur Erinnerung an die 50te Wiederkehr des Regierungsantrittes seiner Durchlaucht Fürst Johann II. von Liechtenstein», und demgegenüber wirkt die Inschrift des

¹⁷¹⁵ Fatio/Luck 1904, 58.

¹⁷¹⁶ Anheisser 1907, Vorwort.

¹⁷¹⁷ Nachlass Pflughard & Haefeli, ETH Zürich. – Kirchtürme mit Treppengiebeln, womöglich geprägt von der Turmgestalt der reformierten Stadtkirche Frauenfeld, stehen im Kanton Thurgau ausserdem in Berg, Berlingen, Ermatingen und Lommis.

¹⁷¹⁸ Kdm FL II, 254. Piper widmete sein grosses Standardwerk zur deutschen Burgenkunde in der 2. Auflage 1905 «Seiner Durchlaucht dem regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein» (Piper 1905, Frontispiz).

¹⁷¹⁹ Kdm FL II, 37.

«Soli Deo Honor» im Tympanon des Hauptportals verschwindend klein und sekundär. Zu den auffälligsten Motiven gehört das unregelmässige Schichtenmauerwerk aus kräftigen Bruchsteinquadern aus dem lokalen Marmor, der Turm mit seinem bergfriedartigen Helm und den Pechnasen unter dem Glockengeschoss sowie die schmalen Lichtschlitze am Turmschaft, die an Armbrustscharten erinnern. Dieses Schartenmotiv hatte Neumann bereits für die bereits 1888–93 erbaute Kirche in Schaan angewandt, einen im Wesentlichen noch neugotischen Bau, der aber zur Hälfte ebenfalls von Fürst Johann II. gestiftet wurde.¹⁷²⁰ Sodann wurde über einem Tordurchgang seitlich der Hauptfassade ein kleiner Querbau mit Fachwerkfassade errichtet, der ursprünglich als Mesmer- oder Kaplanwohnung fungierte und – annähernd sinn-gemäss – an die einfacheren Wohngebäude des Gesindes erinnert, die in Otto Pipers Beschreibung ebenfalls mit Fachwerk gezimmert waren (Abb. 405). Auf Gustav Neumanns Schaubild der Kirche vor Baubeginn war an dieser Stelle ein stattliches Pfarrhaus mit Obergeschossen in Fachwerkbauweise angenommen.¹⁷²¹ Abschliessend hervorzuheben ist die eigenwillige Seitenfassade mit ihrem am Langhaus entlangverlaufenden, leicht erhöhten Säulengang (Abb. 406), der zwar in seiner architektonischen Kontextualisierung kein Burgmotiv ist, aber ebenfalls an die zum Burghof jeweils offenen Galerie- oder Verbindungsgänge der Burgenarchitektur erinnert, wie sie in Pipers Publikation anzutreffen sind.¹⁷²²

Generell bezeichnet die Nationalromantik in der Architektur nicht einen einheitlichen, landesübergreifenden Stil, sondern eine kulturelle Bewegung, die je nach Land im Historismus oder in der frühen Reformarchitektur ihre Blüte erlebte. Gemeinsam ist den verschiedenen Ausprägungen um 1900 (sowohl der Richardsonian Romanesque, den deutschen Kaiserdenkmälern und Bismarcktürmen, den Nationalmuseen des späten 19. Jh. und den davon abhängigen Schöpfungen) ein Hauch von Wehrhaftigkeit, wie er sowohl im prunkenden Historismus als auch im nachfolgenden Heimatstil weit weniger

gesucht wurde. Die national verstandene Architektur symbolisierte damit sowohl Macht, Stolz als auch das Eigentum einer Nation, das gegen aussen bildlich und geistig verteidigt wird.

Holzbau

Ein griffiges Element betont schweizerischer Baukultur fanden nationalkulturelle Vorstellungen im weltbekannten Chaletbau und überhaupt in der ländlichen Zimmermannskunst. Indem der charakteristische Ursprung dieser Häuser ins 16. Jh. gelegt wurde, implizierte dieser Schweizer Stil auch den Reformationsgedanken, der für die bürgerliche und bäuerliche Wehrhaftigkeit und die Prosperität, Ordnung und Ökonomie der Eidgenossenschaft von Bedeutung war.¹⁷²³ Die Beliebtheit des am traditionellen Berner Oberländer Bauernhaus orientierten «Schweizerhäuschens» hatte bereits um 1800 eingesetzt und ist mehrfach dargestellt worden.¹⁷²⁴ Seit den 1840er Jahren setzte auch in der Schweiz selber ein publizistisches Interesse am einheimischen Holzhaus sowie zugleich an dessen Wiederbelebung ein. Vor allem Ernst Gladbachs Werk *Der Schweizer Holzstyl* wurde 1876 als erstes gelungenes Werk seiner Art gewürdigt und leitete die Aufmerksamkeit auch auf regionale Differenzierungen innerhalb der Nation.¹⁷²⁵ Gleichwohl blieb für den Schweizerhausstil der Typ des Berner Oberländer Chalets mit schwach geneigtem Satteldach, mächtigen Blockkonsolen und starker Friesornamentierung formprägend. Zimmermannskunst und Holzverarbeitung galten als ein Spezifikum einer Schweizer Bauart. Der Architekt und Semperschüler Albert Müller würdigte die Bauten der ersten Landesausstellung in Zürich 1883 aufgrund ihrer Holzkonstruktionen und nahm für die Schweiz in Anspruch, dass sie auf dem Gebiet des Holzbaues «einen wirklich nationalen Kunststil aufzuweisen hat».¹⁷²⁶ Neue Chaletbauten, Ständer- und Blockkonstruktionen wurden schliesslich auch in der Schweiz häufig als nationale Selbstvermarktung vor allem für touristische Baugattun-

¹⁷²⁰ Piper 1905, 310.

¹⁷²¹ Piper 1905, 271; Hotz 1965, 51; Frick 1994, 343; Kdm FL II, 257. – Mitteilung zur Kaplanwohnung von Mesmer Urs Vogt, 2015; heute Lagerraum.

¹⁷²² Piper 1905, 435.

¹⁷²³ Gubler 1975, 25.

¹⁷²⁴ Blaser 1987; Imhof 1996; Aschenbeck 1997, 25–27; Zusammenfassung bei Walter 2016, 417 f.

¹⁷²⁵ Weber 1876, 11 ff.

¹⁷²⁶ Müller 1884, 1 ff.



Abb. 407: Genf, Landesausstellung 1896, sog. Village Suisse mit Kirche und zahlreichen rekonstruierten Holzbauten. – SBZ 28 (1896), 79.

gen wie Bahnhöfe, Kioske, Hotels und Pensionen, aber auch als Wohnbauten erstellt.¹⁷²⁷ Dabei handelte es sich weniger um eine formale Nachbildung eines traditionellen Urtyps als um eine dekorative Bekleidung eines simplen symmetrischen Satteldachhauses, meist angereichert durch Laubenrisalite und seitliche Lauben.¹⁷²⁸ Das grundlegende Interesse am Chalet und seine reichhaltige landesweite Kultivierung unter dem Begriff des «Schweizerhausstils», «Laubsägestils» oder «Schweizer Holzstils» sind in diesem Lichte ebenfalls Ausdruck einer nationalromantischen Bewegung, die in den 1920er Jahren auch in Stadtgebieten weitergepflegt wurde und im Alpenraum bis heute fortlebt.

Dass dieses typische «Schweizerhaus» vor allem dem Berner Oberländer Bauernhaus mit schwach geneigtem Satteldach – einem «in der ganzen Welt berühmten und gefeierten Kunstgebilde»¹⁷²⁹ – entsprach, stand einer nationalromantischen Sichtweise nicht im Weg. Auch andere europäische Nationen nahmen für ihre nationalromantische Architektur Bezug auf Traditionsarchitektur einer engeren Gegend, und in der Schweiz gehörte das Berner Oberland im 19. Jh. mit Grindelwald, Lauterbrunnen, Brienersee oder Wengen zu den bedeutendsten touristischen Zielen.¹⁷³⁰ Guillaume Fatio bezeichnete das Bernerland und Aaregebiet in architektonischer Hinsicht die «schweizerischste



Abb. 408: Genf, Landesausstellung 1896, Palais des Beaux-Arts von Paul Bouvier. – SBZ 28 (1896), Taf.

Landschaft» der Nation und sah im Holzbau dieser Gegend einen künstlerisch weltweiten Höhepunkt.¹⁷³¹

An der Schweizerischen Landesausstellung 1896 in Genf, wo im *Village suisse* die Diversität der vernakulären Wohnhausarchitektur der 22 Kantone repräsentiert werden sollte, manifestierte sich sowohl die Suche nach Gemeinsamkeiten im traditionellen Erbe als auch die Entdeckung unterschiedlicher regionaler Ausprägungen (Abb. 407).¹⁷³² Der leitende Architekt Paul Bouvier errichtete daneben aber auch selbst entworfene Ausstellungsbauten und sprach sich dabei gegen den Historismus und den prunküberladenen Holzstil aus. Mit den Eingangspavillons und dem Palais des Beaux-arts versuchte er, den Chalet-Stil mit einer individuelleren, echteren und städtischeren Schweizer Architektur zu überwinden (Abb. 408).¹⁷³³ Der von Türmchen, Bügen und anderen Holzkonstruktionen determinierte Stil, den Bouvier noch 1909–10 an seinem Casino in Interlaken anwandte, setzte sich aber nicht durch. Zu unruhig, zu silhouettenreich und extravagant war der Stil für die Reformer, welche den Interlakner Bau gar als «ärgerli-

1727 Gubler 1975, 24–28.

1728 Moravánszky 1988, 19; Lehne 1989, 160; Flückiger-Seiler 2001, 35; Meyer 2003, 17, 23; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 39.

1729 Anheisser 1907, 1.

1730 Quantrill 1995, 4; Miller Lane 2000, 4; Moravánszky 2000; Flückiger-Seiler 2001, 17, 20.

1731 Fatio/Luck 1904, 20, 40 f.

1732 Rezension vgl. SBZ 27 (1896), 148.

1733 Genève 1896 cat. 2000, 93, zit. nach Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 61.

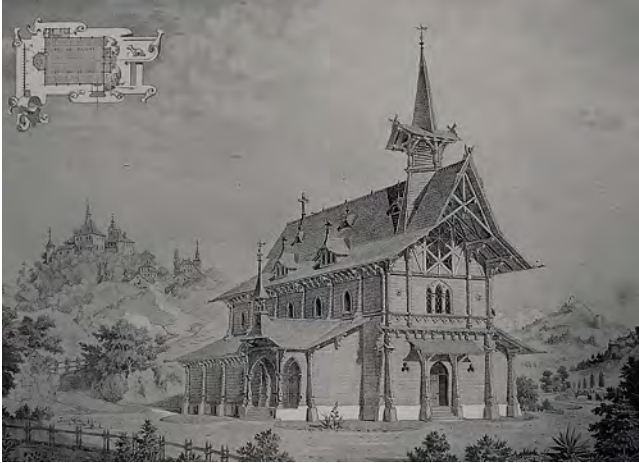


Abb. 409: Jacques Gros: Entwurf für eine Dorfkirche in Blockbaukonstruktion und dekorativen Holzapplikationen. – ACA (1893), 149.

ches Potpourri» verschrien.¹⁷³⁴ Auch der touristische und marktorientierte «Schweizerhausstil» fand keinen Gefallen bei den Reformern, weil er durch seine weitgehend maschinelle Herstellung und seine applikative Laubsäge- und Drechslerzier letztlich alle kritisierten Eigenschaften des Historismus vertrat.¹⁷³⁵ Folglich fanden auch Holzstilkirchen wie nach Entwürfen Jacques Gros' (Abb. 409) oder Baumeisterentwürfe kleiner Kirchen mit Holzstilapplikationen kaum Befürworter. Dagegen deuten die Besprechungen der reformerischen Villa «Heimeli» in Luzern (1906 von Sepp Kaiser mit farbgefassten Holzarbeiten) oder des touristischen Pavillons in Thun (1908–09 von Lanzrein & Meyerhofer) darauf hin, dass eine «handwerklich gesunde» Holzverwendung gegenüber dem «sonst immer noch üblichen Chaletstil und allem laubsägenden Firlefanz» durchaus ihre Würdigung fand.¹⁷³⁶ Die Holzverwendung konnte insbesondere in der Schweiz auch während der Reformepoche eine wichtige Rolle spielen, um ein Bauwerk als einheimisch auszuzeichnen, zumal die materialgerechte Verwendung des Holzes unweigerlich mit Ländlichkeit, dem Bauernhaus-

bau und dem kulturpsychologisch behaglichen Gefühl des Heimischen assoziiert wurde. Der Schweizer Architekt Salomon Schlatter schrieb noch 1916, «das wärmste, heimeligste, bodenständigste gut schweizerische Material ist und bleibt eben doch das Holz!»¹⁷³⁷

Es blieb dem Holzstil allerdings versagt, sich auch auf die Baugattung grosser öffentlicher Bauten zu erstrecken.¹⁷³⁸ Weder politische Gebäude noch Universitäts-, Museums-, Schul- oder Kirchenbauten der Schweiz errichtete man in konsequenter Chaletmanier, und selbst die Verwendung für Teilbereiche musste sich für anspruchsvollere sakrale Bauaufgaben erst wieder durchsetzen. Noch im Wettbewerb zur Kirche Rorschach 1900 tolerierte das Preisgericht Holzarchitekturen nicht.¹⁷³⁹ An der Heimatstilkirche in Wallisellen verwarf die Bauherrschaft den von Bischoff & Weideli vorgeschlagenen, den lokalen Gepflogenheiten angenäherten Holzaufbau am Turm zugunsten eines Steingeschosses, was in der SBK bedauert wurde, weil die Ausführung in Sandstein «für die kleine Kirche fast zu anspruchsvoll» wirke.¹⁷⁴⁰ Unter Berücksichtigung traditioneller ländlicher Bauweisen erfreute sich der Werkstoff Holz im ländlichen Reformkirchenbau als ergänzendes und zur Schau gestelltes Konstruktionsmaterial jedoch zunehmender Beliebtheit. Vor allem im Bereich der Vorhallen, Dachstuhlelemente und der Turmarchitektur wurde das Material bevorzugt inszeniert. Im Innenraum, wo bereits der Historismus im Bereich der Fenster(sprossen), Täferungen und der Möblierung Holz einsetzte, verlagerte sich in der Reformepoche die Bearbeitung vermehrt auf das Tischleranstelle des Zimmermeisterhandwerks.¹⁷⁴¹

Die Wiederaufnahme des Oberländerturms

Spezifisch im Kirchenbau löste die um 1900 einsetzende Wiederaufnahme des hier so genannten «Oberländer-turms» mehrere Diskussionen um nationale oder im engeren Sinne regionale Architektur aus.¹⁷⁴² Der aus

¹⁷³⁴ SBK 1 (1909), 110.

¹⁷³⁵ Schultze-Naumburg 1897, 35; Lambert 1902/03, 10; Fatio/Luck 1904, 20, 153.

¹⁷³⁶ Die Kunst 14 (1906), 365; DBH 10 (1906), 121; SBK 1 (1909), 24; Issel 1923, 326.

¹⁷³⁷ Salomon Schlatter, Etwas über äussere Wandbekleidung, in: Heimatschutz (1916), 97–109.

¹⁷³⁸ Gubler 1975, 29.

¹⁷³⁹ SBZ 35 (1900), 204.

¹⁷⁴⁰ Preconi 1909, 143.

¹⁷⁴¹ Hossfeld 1903, 581–583.

¹⁷⁴² Walter 2010; Walter 2016, 429–435.



Abb. 410: «Oberländertürme» aus Interlaken, Steffisburg und Hilterfingen in Roland Anheissers Publikation «Altschweizerische Baukunst», gezeichnet 1905. – Anheisser 1907, 16.

einem massiven einfachen Turmschaft, einer gezimmer- ten Glockenlaube und weit ausladendem Spitzhelm bestehende Kirchturmtyp war vorwiegend seit dem 16. Jh. in der Traditionsarchitektur des Bernerlandes sowie am Alpennordhang ausgeprägt worden, mithin vorwie- gend in ländlichen Regionen mit überwiegender Holz- bautradition. Historische Beispiele finden sich vorwie- gend im Kanton Bern und in der Region Davos, während in der Innerschweiz viele durch barocke Neubauten ersetzt worden sind.¹⁷⁴³ Indermühles unveröffentlichte Beschäftigung mit dem Turmtypen wurde bereits wieder- gegeben (S. 189), und 1907 beschrieb ihn auch Roland Anheisser als «herrliches Produkt alter Volkskunst», der ausserhalb der erwähnten Regionen «nicht wieder ange- troffen wird». Anhand mehrerer Beispiele diskutierte er die Entwicklung (Abb. 410).¹⁷⁴⁴ Obwohl z. B. auch sie-

benbürgische Kirchenburgen ähnlich gestaltete Türme aufzuweisen haben, betrachtete man um 1900 die erwähnte Konfiguration nicht ohne Recht als helvetisches Spezifikum.¹⁷⁴⁵ Mit dem zunehmenden Studium regio- naltraditioneller Bauweisen wurde Ende des 19. Jh. die Wiedergeburt dieses Turmtypen eingeläutet: 1896 wurde auf dem zentralen Dorfplatz des *Village suisse* an der Genfer Landesausstellung eine Nachbildung des historis- chen Oberländerturms der Kirche Leissigen am Thuner- see errichtet, um das Zentrum der zusammengesammel- ten ländlichen Schweizer Architektur zu bilden (Abb. 411). Mit der Demonstration dieses Turmtyps waren sowohl die Spezialität des Schweizer Holzbaus als auch die ländlich-alpine Volkskunst abgedeckt, und mit der Provenienz aus dem touristischen Berner Oberland – das Original steht dicht an der Eisenbahnroute von Bern nach Interlaken – bot er sich als nationalschweizerisches Symbol geradezu an.¹⁷⁴⁶

Kurz nach der Ausstellung, 1898, erbaute August Hardegger für die bereits 1894 fertiggestellte katholische Marienkirche in Davos-Platz einen Glockenturm, für dessen Formen der Architekt zweifelsohne versucht hat- te, die regional verbreitete Bauweise alter Dorfkirchtürme aufzugreifen. Ob der Entwurf wie die Kirche bereits von 1892 stammt, bliebe zu klären. Freilich ist der Ausfüh- rung im Vergleich zur Genfer Nachbildung und reforme- rischen Beispielen der reissbrettartige Habitus noch gut anzusehen; mit den volkskünstlerischen Prinzipien, die Karl Indermühle an diesem Turmtypen so faszinierten und die er seit 1900 selber wiederaufnehmen wollte, hat Hardeggers Gestaltung noch wenig gemeinsam (Abb. 412). Mit der verbreiteten Reformdebatte begann sich der Typ des Oberländerturms etwa seit 1902 für diverse kirchliche Neubauten zu etablieren, bezeichnen- derweise auch in Regionen, wo er traditionell gar nicht einheimisch war. Gerade in der Romandie, wo man sei- nerzeit in einem national verstärkten Kulturwillen ver- suchte, sich vom französischen Einfluss zu emanzipieren, gelang es dem an der Landesausstellung beteiligten Architekten Edmond Fatio, mit vergleichbaren Turmtyp- en die Aufmerksamkeit der Architekturkritik auf sich zu lenken, und der Rezensent André Lambert zeigte sich

1743 U. a. an der alten Pfarrkirche in Schwyz, bezeugt 1548 (Kdm SZ I, 63).

1744 Anheisser 1907, Neue Folge, 27 sowie Abbildungen Taf. 28, 32, 33, 54.

1745 Piper 1905, 344; Thiede 1936, 101.

1746 SBZ 28 (1896), 79.



Abb. 411: Genf, Landesausstellung 1896, Village Suisse, «Dorfkirche». – Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse, Genf 1896, 119.



Abb. 412: Davos-Platz, kath. Kirche (August Hardegger, 1892–94, Turm 1898). Einer der frühesten Versuche einer Wiederaufnahme des Oberländer Turmes, allerdings bis auf die Grundformen noch klar vom Historismus bestimmt. – Autor, 2020.



Abb. 413: Prégny-Grand-Saconnex GE, ref. Kirche (Edmond Fatio, 1905). – SBZ 47 (1906), 145.

begeistert von den charmanten, von der «Schweizer Architektur» inspirierten Kapellenbauten. Dass sich Fatio insgesamt von der Kirche der Landesausstellung 1896 anregen liess, zeigt sein etwas grösseres, späteres Werk in Prégny-Grand-Saconnex von 1905, das sich – im Vergleich zur stark vereinfachten Kapelle in Rennaz – in seinem gesamten Habitus inklusive Kirchenfront ganz offensichtlich auf den Bau des Village Suisse bezieht (Abb. 413).¹⁷⁴⁷ Der zeitgleich von Gustav Gull für die Kirche Turbenthal ZH entworfene Oberländer Turm kam ebenfalls in eine Region zu stehen, in welcher dieser keine Tradition hatte, und im Zusammenhang mit dem Wappenschmuck am Turmschaft ist Gulls Lösungsvorschlag durchaus «national» deutbar.¹⁷⁴⁸ Die stärkste Renaissance erlebte der Oberländer Turm während der Reformepoche aber dennoch in seinen «Stammregionen». Hauptereignis für die Verbreitung war vermutlich die würdigende Besprechung des durch Karl Indermühle 1901–04 erneuerten Turmes der Kirche in Münsingen im «alt-bernischen Stil».¹⁷⁴⁹ Vor allem die Begeisterung über die Formenübereinstimmung des neuen Turmdaches mit den älteren nebenstehenden Gebäuden und deren «nach unten etwas geschweiften Dachbauten» war gross.¹⁷⁵⁰ Nachfolgende Publikationen von Indermühles vielgerühmter Kirche in Röthenbach (Abb. 317) sowie von Fatio's Kapelle in Prégny scheinen nicht zuletzt durch ihre Abbildung im Schweizer Heimatschutzblatt die Überzeugung besiegelt zu haben, dass eine bodenständige schwei-



Abb. 414: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07). – Autor, 2019.

zerische Turmarchitektur für kleinere Dorfkirchen vor allem über diesen Weg zu erreichen war.¹⁷⁵¹

Als sich 1905 die Aufgabe stellte, für die Kirche Spiez am Thunersee einen Wettbewerbsentwurf mit «ländlicher, zur Umgebung passenden Formen in einfacher würdiger Ausführung» einzureichen, sahen sämtliche der drei prämierten Projekte und zweifellos manche weitere einen Oberländerturm vor (Abb. 307, 396). Die Zürcher Architekten Bischoff & Weideli schufen schliess-



Abb. 415: Bischoff & Weideli: Entwurf zu einer Bergkirche, Auftrag der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz. – Heimatschutz 4 (1909), Taf.

lich mit ihrem ausgeführten Turm ein künstlerisch hochstehendes Werk, das «in seinem hölzernen Glockenhaus und dem hochgezogenen Pyramidendach glücklicher Wiederverwendung echt bernischer Baumotive seine Entstehung verdankt» (Abb. 414).¹⁷⁵² Die Kirche erhielt allgemein viel Lob und wurde zu einem Vorbild für zahlreiche Nachfolgebauten: Dasselbe Architekturbüro, 1908 von der *Vereinigung für Heimatschutz* zu einem unspezifischen Entwurf für eine kleine katholische Schweizer Bergkirche beauftragt, wählte diese für sie völlig selbstverständliche Turmform gleich abermals (Abb. 415), und der Entwurf erschien sowohl in der Zeitschrift *Heimatschutz* als auch in der *SBK*. Auch die Kirchen Arosa und Biberist-Gerlafingen sind als Ganzes ohne das Spiezer Vorbild nicht denkbar, und für die Kirche Brütten reichte der Gustav Gull-Assistent Alwin Rüegg 1906 einen Ent-

¹⁷⁴⁷ Kreis 1987, bes. 58, 61, 63; Lambert 1902/1903, 236; SBZ 47 (1906), 144–147.

¹⁷⁴⁸ Kdm ZH VII, 1986, 38–40.

¹⁷⁴⁹ Nachlass Karl Indermühle, Doss. Münsingen; Kga Münsingen, Bkp 3.3.1902.

¹⁷⁵⁰ Kga Münsingen, Protokoll 2.2.1902.

¹⁷⁵¹ Hartmann 1907, 1–6.

¹⁷⁵² SBZ 45 (1905), 167; SBZ 51 (1908), 171.



Abb. 416: Paul de Rutté: Étude d'un village dans la montagne. – ACA 32 (1907), 107.



Abb. 417: Briefkopf des Architekten Karl Indermühle, entworfen und signiert vom Maler Ernst Linck, mit schematischer Darstellung eines Oberländer Turms, von denen Indermühle eine Vielzahl entwarf und realisierte. – Nachlass Karl Indermühle.

wurf ein, welcher der Spiezer Kirche samt ihrem Turm so unzweifelhaft abgekupfert war, dass man Rüegg des Pla-

giats bezichtigte (Abb. 392).¹⁷⁵³ Der vorwiegend im Elsass tätige Schweizer Architekt Paul von Rütte (1871–1943) lieferte an den Pariser Salon 1907 einen Entwurf «étude d'un village dans la montagne» mit einer Kirche mit Oberländerturm, der auch in der Zeitschrift ACA abgebildet wurde (Abb. 416).¹⁷⁵⁴ Auch Karl Indermühle beabsichtigte den Typen noch für diverse weitere Entwürfe (Kandersteg, Oberwangen, Niederscherli, Schweizerische Landesausstellung 1914, Weggis und Kandergrund – letztere drei nicht dergestalt ausgeführt¹⁷⁵⁵) und verwendete eine schematische Darstellung davon auch als Firmenzeichen (Abb. 417). Dass der Dachschirm über der Glockenlaube entgegen den historischen Vorbildern nicht konkav, sondern konvex ausschwingt, war eine Abwandlung Indermühles: Die diskutierte Bevorzugung stumpfer und weicher Formen vermochte auch an einem Turmdach das Beschirmende noch eindringlicher auszudrücken als der übliche konkave Verlauf.

Der Oberländerturm klingt noch in manchen schweizerischen Turmformen an, etwas entfernter und schöpferisch modifiziert selbst in Rittmeyer & Furrers Kirche Brütten oder in den nicht ausgeführten Alternativ- oder zwischenzeitlichen Entwürfen Bischoff & Weidelis für Wallisellen oder Pflughard & Haefelis für Romanshorn von 1906 (Abb. 98, 373, 351).¹⁷⁵⁶ Selbst Historisten setzten sich im Falle von Bauprojekten in der Schweiz mit dem Oberländer Turmtypen auseinander. Wilhelm Hector, obwohl überzeugter Gotiker,¹⁷⁵⁷ änderte für den Turm seiner kath. Kirche Interlaken die ursprüngliche Planung, liess den Turmhelm «nach Art der Thürme im Berner Oberland vortreten» mit der Begründung, es werde dies «den dort Eingesessenen besser gefallen im Anklang an die dort heimischen Thurmtypen» (Abb. 418).¹⁷⁵⁸ Es fällt überhaupt auf, dass der Oberländer Turmtyp auch ausserhalb des Kantons Bern gerade in internationalen Touristenorten häufig favorisiert wurde. In Arosa, in dessen Region der Oberländer-turm zwar ebenfalls Tradition hatte, zog man 1906 den Typus diversen spezifisch bündnerischen Entwürfen vor.¹⁷⁵⁹ In Goldau am Rigi erstellte Hardegger 1906–09

¹⁷⁵³ Heimatschutz 4 (1909), Tafel; Baer 1909b, 109, Tafel; Kdm ZH VII, 1986, 225–230.

¹⁷⁵⁴ ACA 32 (1907), 107.

¹⁷⁵⁵ Zur Planänderung für die Kirche der Landesausstellung vgl. Rollier 1914, 148 f.

¹⁷⁵⁶ Nachlass Pflughard & Haefeli, ETH Zürich.

¹⁷⁵⁷ Wäny 2008, 24.

¹⁷⁵⁸ Kga Interlaken, Brief Wilhelm Hector an Pfr. Karl Peter in Interlaken, 16. 11. 1905, vgl. auch Wäny 2008, 25.

¹⁷⁵⁹ SBZ 48 (1906), 39–60.



Abb. 418: Interlaken, kath. Kirche (Wilhelm Hector, 1906–08). – Autor, 2008.

eine Kirche mit besagtem Turmtyp, und in Zermatt nahm Adolf Gaudy 1913 die Gestalt des alten Turmes, der bereits dem Oberländertyp entsprach, ganz selbstverständlich auch für den Neubau wieder auf. Aber auch in Ayer bei Zinal, in Sierre oder Champéry im Unterwallis, wo der Turmtyp weniger heimisch war, wurden neue Kirchturmbauten dementsprechend konzipiert.¹⁷⁶⁰ Der Oberländerturm fand auch ausserhalb der Baupraxis Widerhall. Guillaume Fatio begeisterte sich in *Augen auf!* insbesondere für die konstruktionsbezogene Verwandtschaft mit der traditionellen Wohnbebauung und für die Formenähnlichkeit mit der Bergfichte – ein Widerhall von Ruskins imaginären Formenvergleichen, die ausserdem in einzelnen Zeichnungen Anheissers geradezu wörtlich anklingt.¹⁷⁶¹ Der Berner Mundartschriftsteller Rudolf von Tavel offenbarte seine Freude am historischen Oberländerturm von Aeschi bei Spiez und publizierte seine kindlichen Erinnerungen 1908 im Heimatschutzblatt, bereichert durch eine unmissverständliche Propaganda für entsprechende Neubauten.¹⁷⁶² Noch ganz in der Strömung der Heimatschutzgedanken und erzieherischer Konzepte des Schweizerischen Werkbundes für die Spielwarenindustrie wurde 1916 auch ein Entwurf für einen schweizerischen Baukasten vorgestellt, den der Architekt C. Kuster in St. Gallen entwarf und wo ein



Abb. 419: C. Kuster, Architekt in St. Gallen: Schweizerischer Städtebaukasten. – Heimatschutz 11 (1916), 20.

Oberländerturm wie selbstverständlich das kirchliche Ensemble beherrscht (Abb. 419).¹⁷⁶³

Vor dem Hintergrund der genaueren Kenntnis regionaler Bautraditionen seit den Publikationen Fatiots, Anheissers oder der Bauernhausforschung stiess die Wahl eines Oberländerturms um 1910 allmählich auf Unverständnis. Eine vermeintlich «schweizerische Architektur» bei gleichzeitiger Missachtung der engeren regionalen Tradition führte zu heftigen Diskussionen, so im Zusammenhang mit Entwürfen von Oberländertürmen für die Diasporakirchen in Arlesheim 1910 und Saignelégier im (damaligen Berner) Jura 1911.¹⁷⁶⁴ Von den je drei erstplatzierten, also insgesamt sechs in der SBZ veröffentlichten Entwürfen wiesen bis auf eine Ausnahme sämtliche einen Oberländerturm auf (Abb. 421), was in der SBZ, möglicherweise durch den neuen Redaktor Carl Jegher, heftig kritisiert wurde: «Zum grössten Erstaunen [...] sah man die prämierten Entwürfe, darunter den I. Preis, ein ausgesprochenes Bernerkirchlein, mit offener Glockenstube und spitzem Helm, wie es ähnlich wohl vorzüglich nach Münsingen oder Röthenbach oder Spiez, aber niemals in die Basler Juragegend passt. Auf die Frage nach dem Warum erklärte uns einer der Preisrichter, man habe eben ein «Heimatschutz-Projekt» haben wollen!» Schuld daran war nach dem Autor auch in Saignelégier «ein missverständener Heimatschutz» und eine damit verbundene, zu formalistische Vorbildwirkung der im Heimatschutzblatt abgebildeten Kirche Röthenbach oder Verwandten in Münsingen und Spiez. Der Autor verlangte eine differenziertere Auseinandersetzung mit

¹⁷⁶⁰ Weitere Beispiele vgl. Walter 2016, 433.

¹⁷⁶¹ Fatio/Luck 1904, 38, 69; Anheisser 1907/10.

¹⁷⁶² Von Tavel 1908, 8, 14.

¹⁷⁶³ Heimatschutz 11 (1916), 20f.

¹⁷⁶⁴ Zum Wettbewerb Arlesheim vgl. SBZ 55 (1910), 176ff., zum Wettbewerb Saignelégier vgl. SBZ 58 (1911), 183ff.



Abb. 420: Zürich, St. Peter. – Autor, 2013.

der Region und präsentierte auch einen alternativen Wettbewerbsentwurf, der seines Erachtens für die Kirche Arlesheim gepasst hätte (Abb. 342).¹⁷⁶⁵ Gerade in der Berner Region indes wurde der Oberländer Turmtyp auch in den 1920er Jahren weiter gepflegt und erlebte auch im Heimatstil der 1950er Jahre nochmals eine Blütezeit.¹⁷⁶⁶

Das mächtige Zifferblatt

In der Deutschschweiz lässt sich eine Tradition aussergewöhnlich grosser, auffälliger Zifferblätter beobachten. Der Turm von St. Peter in Zürich oder der *Zytglogge* in Bern, die bereits seit 1539 (Zürich¹⁷⁶⁷) und vermutlich noch früher (Bern) über besonders grosse Zifferblätter verfügen, könnten diese Tradition mitbegründet haben. Gerade die architektonische Lösung an St. Peter in Zürich, wo die Zifferblätter aufgrund ihrer Grösse das gesamte Glockengeschoss einnehmen und die Schallöffnungen überlappen (Abb. 420), ist vornehmlich in der Schweiz zu finden, wobei die bekannten Beispiele historischer Kirchen in Zug (St. Oswald), Burgdorf, Kilchberg

ZH, Knonau ZH, Unterstammheim ZH oder Hindelbank teilweise erst im 20. Jh. damit ausgestattet wurden, wie auch die reformzeitlichen Neubauten in Haslen AR (August Hardegger) oder Hausen am Albis (Paul Kuder) von 1905.¹⁷⁶⁸ Seit dem 17. Jh. – möglicherweise im Zusammenhang mit der Erfindung des Pendels und der häufigeren Einrichtung von Uhrwerken – wurde auch die Turmarchitektur vermehrt zur Anbringung von Zifferblättern konzipiert. Städtische Kirchtürme wie in Zofingen, Aarau, Winterthur oder Bern (Heiliggeistkirche) erhielten Giebelaufsätze oder Aussparungen für mächtige Zifferblätter (Abb. 278), auf dem Land sind ebenfalls Uhrengiebel oder neue Zifferblätter am Turmschaft oder – vor allem im Kanton Zürich – direkt am Turmhelm zu beobachten.

Auch in der Reformepoche neigte die Schweiz gewöhnlich zu grösseren und farbigeren Zifferblättern als benachbarte Nationen.¹⁷⁶⁹ Für St. Jakob in Zürich sahen die deutschen Architekten Vollmer & Jassoy im Wettbewerbsentwurf lediglich kleine Zifferblätter unterhalb der Schallfenster vor, mit der Umarbeitung aber erhielt der wesentlich erhöhte Turm oberhalb des Glockengeschosses vier mächtige Zifferblätter von je 6 m Durchmesser (Abb. 356, 376).¹⁷⁷⁰ Es ist kaum anders deutbar, als dass die schweizerische Bauherrschaft diese Umarbeitung ausdrücklich wünschte. Einige Jahre später war im Programm zur Kirche Wallisellen trotz knappen Umfangs zu lesen: «Die Zifferblätter sind möglichst hoch, gross und weithin sichtbar anzubringen»,¹⁷⁷¹ und an der Kirche Spiez mussten die Zifferblätter gegenüber dem Wettbewerbsentwurf erhöht und an der Brüstung der Glockenlaube angebracht werden.¹⁷⁷² Die ref. Kirchen Romanshorn (Abb. 352), Tablat (Abb. 241) sowie der erstplatzierte Wettbewerbsentwurf für die Kirche Arlesheim (Abb. 421) erhielten ebenfalls sehr prägende, geradezu überdimensioniert wirkende Zifferblätter, welche im Falle Romanshorns vor allem im Ursprungsentwurf das System von St. Peter in Zürich aufgriffen (Abb. 344), und

¹⁷⁶⁵ Konkurrenzen-Betrachtung 1911, bes. 63.

¹⁷⁶⁶ Furrer 1995.

¹⁷⁶⁷ Kdm ZH-Stadt II.1, 152.

¹⁷⁶⁸ Paul Kuder sollte aufgrund des allgemeinen Gefallens an diesem Turm auch an den Wettbewerb zur Kirche Wallisellen eingeladen werden (Kga Wallisellen, Baukommissionprotokoll 23.3.1906).

¹⁷⁶⁹ Abbildungsüberblick bei Schönhagen 1919.

¹⁷⁷⁰ Ews Zürich-Aussersihl 1901, 67.

¹⁷⁷¹ Kga Wallisellen, Bauprogramm 27.2.1906.

¹⁷⁷² Kga Spiez.



Abb. 421: Arlesheim, ref. Kirche. Wettbewerbsprojekt Ernst Dürtscher, 1910. – SBZ 55 (1910), 177.

anlässlich des Umbaus des Kirchturms von St. Martin in Chur 1917/18 fügten Schäfer & Risch ein komplett neues Geschoss mit riesigen Zifferblättern ein. Zahlreiche Beispiele könnten die Reihe fortsetzen, und generell lassen sich diese auffälligen Zifferblätter gut in den reformerischen Stilbestrebungen verorten, sind sie doch verstärkt gesellschaftlich, praktisch, funktional und nicht stilidealistisch motiviert und verleihen dem Turmbau seine Physiognomie. Mit der unübersehbaren Hinwendung zu arabischen anstelle römischer Ziffern seit etwa 1900 – vielleicht nicht zufällig zeitgleich mit den epochalen reformerischen Kirchenbauten wie der Münchner Erlöserkirche und der Basler Pauluskirche – symbolisierten die Uhren auch eine Modernisierung der Tradition. Für Bischoff & Weidelis Kirche Wallisellen wurden mit 4 zu 3 Stimmen die arabischen Zahlen gewählt, welche die Architekten nicht zuletzt aufgrund «der besseren Lesbarkeit und der grösseren dekorativen Wirkung wegen» vorgeschlagen hatten.¹⁷⁷³

Haben auch Zifferblätter nur sehr begrenzt mit Baustil zu tun, so leisten mächtige Exemplare doch einen bedeutenden Beitrag zur Gesamterscheinung eines Kirchenbaus. Die genannten Beispiele sind möglicherweise Symptome einer bis in die frühe Neuzeit zurückgehenden Schweizer Eigenart, deren Zusammenhang mit dem Ruf der Pünktlichkeit, den nicht nur die Schweizerische Bun-

desbahn, sondern auch die Bevölkerung der Nation genießt, noch auf eine ausführliche volkskundliche Studie wartet.¹⁷⁷⁴

4.1.3 Differenzierung regionaler Bautraditionen

Gegen Ende des 19. Jh. regte sich eine verbreitete Beschäftigung mit der bescheideneren, anspruchsloseren Architektur, in deren Bautraditionen sich regionale Unterschiede ausgeprägt hatten. Nachdem sich die schweizerische «Nationalarchitektur» vorwiegend am feudalen Schlossbau orientiert hatte, interessierte sich die Reformbewegung weit mehr für Bauern- und Wohnbauten sowie für Dorfkirchen, deren regional unterschiedliche Typen sich vorwiegend vom 17. bis ins frühe 19. Jh. ausgeprägt hatten. Die bäuerlichen Bauten galten ausserdem durch die bautechnische Industrialisierung zunehmend als gefährdet, und ihre Bewahrung zugunsten intakter autochthoner ländlicher Ortsbilder stand im Zentrum der Heimatschutzbewegung. Die Entdeckung des Ländlichen wurde selbst für die urbanen Bauten des Heimatstils zu einer zentralen Voraussetzung. Seitdem die zunehmende Mobilität die Betrachtung der Landschaft und ihrer Baukultur ermöglicht hatte, verbreitete sich in der Stadtbevölkerung eine Landsehnsucht, die sich in der Erforschung, dem Bewahrungsinteresse und der Erkenntnis traditioneller, einheimischer Bauweisen der Landarchitektur manifestierte. Die historische Dorfkirche wurde zum Höhepunkt heimischer Bauart und der Volkskunst sublimiert, weil sich an ihr die an den örtlichen Ressourcen ausgerichtete, «natürliche» und unverdorben Baukultur einer Region ablesen liess. Die neu erwachte Wertschätzung ländlicher Reize beeinflusste auch die Entwürfe für neue reformerische Dorfkirchen, die sich affirmativ von jeglichen städtisch verstandenen Merkmalen distanzieren und so den Heimatstil besonders eindringlich verkörpern.

Die Entdeckung ländlicher Kulturregionen

In auffälligem Gleichschritt mit der Heimatschutzbewegung und der Bauernhausforschung begann sich die Beschäftigung mit unterschiedlichen Kulturregionen inner-

¹⁷⁷³ Kga Wallisellen, Bkp 1908.

¹⁷⁷⁴ Zum Phänomen der Pünktlichkeit in einzelnen Ländern vgl. Levine 1999, zur Schweiz vgl. Messerli 1995.

halb der Nation zu regen. Für die Schweiz wagte Guillaume Fatio den wohl populärsten Versuch, in seinem Bildband *Augen auf!* von 1904 unterschiedliche Regionen in ihren Übereinstimmungen von Natur und Kultur darzustellen. Ansätze zu dieser Bewegung sind bis in die letzten Jahrzehnte vor 1900 zurückzuverfolgen, wobei in Deutschland vor allem Alfred Lichtwark sowohl die vorbereiteten Gedanken zusammenfasste als auch eine breit akzeptierte Argumentation für eine Architektur auf der Basis vernakulärer Tradition vorlegte, auf die sich Theoretiker und Architekten stützen konnten. So wurden auch Neubauten verstärkt mit den Eigenheiten jeweiliger lokaler Bautradition ausgestaltet. Vor allem alte kleine Dorfkirchen wurden mit der Reformbewegung zu eigenständigen Objekten romantisch-verklärter Betrachtung und verliehen zugleich der Bauproduktion erste Impulse, noch bevor sich die Heimatschutzbewegung mit der Gründung politisch agierender Vereinigungen Gehör verschaffte.

Volkskunde und Landsehnsucht

1909 thematisierte Joseph August Lux in der *Berner Rundschau* den Zusammenhang zwischen Natursehnsucht und Kunstauffassung. Lux erkannte im modernen Naturkultus und im erwachten Sinn für das Primitive und Ländlich-Einfache eine Kompensation des Stadtlebens. Trotz der nie gekannten Raum- und Zeitüberwindung durch neue Verkehrsmittel wurde mehr gewandert als in vorindustriellen Zeiten ohne Eisenbahn und Fahrrad, denn nur die Wanderlust befriedigte die Sehnsucht nach der Natur. Natur sei Offenbarung, doch «wer dazu den Bädeler braucht, erlebt sie nie. Denn Offenbarung ist inneres Schauen, Erleben». Durch die Aufzeichnung des psychologischen Inhalts der Touristik steuerte Lux ins Gebiet der Kunst und behauptete in Anlehnung an Ruskin, dass es ohne Naturverständnis kein Kunstverständnis gebe: «Wir werden so lange kunstblind sein, als wir naturblind sind. Darum ist die Erweckung und Übung der Naturfreude für die Kunsterziehung eine Angelegenheit von grundlegender Wichtigkeit.»¹⁷⁷⁵

Die Bewegung insgesamt, vor allem der von Heinrich Sohnrey seit 1896 geführte *Deutscher Verein für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege*, wollte das Land aber auch dem Landvolk «lieb und wert erhalten», denn es sollte mehr bieten als einige idyllische Reize anlässlich des Besuchs der Städter. Hier musste aus Sicht der Reformers die Kunst einsetzen, deren Aufgabe es war, «wenn die Notdurft des Lebens gesichert ist, die Freude am Dasein zu erhöhen und veredeln».¹⁷⁷⁶

Das verstärkte Interesse für Ländlichkeit und deren Baukultur begann mit der Etablierung der Volkskunde, welche die Zusammenhänge zwischen dem Menschen und den regionalen Unterschieden in Sprache, Literatur, Bräuchen und Kunst erforschte.¹⁷⁷⁷ Bereits im späten 18. Jh. hatte Herder eine nähere Auseinandersetzung mit der Folkloristik sowie die Sammlung von Volksdichtungen empfohlen,¹⁷⁷⁸ und Justus Möser publizierte gleichzeitig bereits zahlreiche Beiträge zu Volkskunde und Brauchtümern.¹⁷⁷⁹ Die wissenschaftliche Volkskunde etablierte sich seit etwa 1850 vor allem durch den Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl, der geografische Faktoren, soziale Verhältnisse und deutsche Kultur- und Lebensweisen behandelte und damit zahlreichen Reformbewegungen Vorschub leistete.¹⁷⁸⁰ Riehl bezog den Nationalcharakter der europäischen Völker auf die umgebende Umwelt und setzte den «gezähmten Park» und das «gerodete Feld» der Engländer und Franzosen in Opposition zur Wildnis des deutschen Waldes, den er als vorteilhaften Wegbereiter des Naturschutzes pries. Ebenso kam Riehl bereits auf die Krise der Grossstadt und Industrialisierung zu sprechen, gegenüber welcher gerade die im Landleben typische Begrenztheit der Umgebung und die Festigkeit der Sitten eine gesellschaftliche Stabilität garantierten. Damit nahm Riehl auch reformerische Themen sowie Theorien Camillo Sittes vorweg, allerdings noch ohne in der Baupraxis direkte Wirkung auszulösen.¹⁷⁸¹ Riehl war ein Begründer der positiven Vorstellung von Dezentralisation der Kultur, deren Entwicklung nur dann gut gedeihe, wenn sie sich aufgliedere und lokalgeographisch stark ausprägte.¹⁷⁸² Die meisten

¹⁷⁷⁵ Lux 1909, 634–640.

¹⁷⁷⁶ H. Thiel, Einleitung in: Sohnrey 1905, 1.

¹⁷⁷⁷ Edmund Hoffmann-Krayer, Zur Einführung in: SAV 1 (1897), 1, 10/11.

¹⁷⁷⁸ Klüeting 1998, 47.

¹⁷⁷⁹ Rossbacher 1975, 13.

¹⁷⁸⁰ Zur Vorgeschichte und dem Verständnis von Volkstum vgl. die Zusammenfassung bei Hahm 1928, Vorwort und S. 9–12.

¹⁷⁸¹ Nerdinger 1988, 332.

¹⁷⁸² Ringbeck 1991, 218.

agrarromantischen und grossstadtfeindlichen Bewegungen des späten 19. Jh. gingen auf seine Doktrin von der ständigen Erneuerung und Verjüngung des Volkslebens durch einen starken und beharrenden Bauernstand zurück, wo der Mensch mit seiner Landschaft zusammengehöre.¹⁷⁸³ Auf diesen Geodeterminismus beriefen sich später sowohl der deutsche Heimatschutzgründer Ernst Rudorff als auch Schultze-Naumburg.¹⁷⁸⁴

Auch in der Schweiz wurden solche Zusammenhänge thematisiert. Die romantische Literatur präsentierte als Gegenbild zur Grossstadt das mythologische Bild der vaterländischen Schweiz vornehmlich mit dem Idyll grüner Matten, Seen, Viehherden und «heimeliger» Hütten vor den Schneebergen, so dass auch die Gründungslegende der Eidgenossenschaft und deren geografisches Umfeld mit der touristischen Vermarktung übereinstimmten.¹⁷⁸⁵ Die Schweizer Bevölkerung stand selber unter dem Einfluss der fiktionalen Figur Wilhelm Tells und half seit der Einführung des Fremdenverkehrs mit, die klischeehaften Älplerfeste, Schwinger- und Schützenwettkämpfe sowie Alphornbläserien zu organisieren.¹⁷⁸⁶ Die Begeisterung für den Gründungsmythos der Schweiz als Land von freiheitsliebenden Hirten und Bauern täuschte allerdings darüber hinweg, dass das frühe Ausscheiden adliger und fürstlicher Macht eine Vorherrschaft der städtischen Eliten begünstigte, welche verbreitet Industrialisierung und Reichtum auslösten und die Schweiz bereits Ende 19. Jh. zu einem der bürgerlichsten Länder Europas machten.¹⁷⁸⁷ Der Umstand hinderte die Reformbewegung in der Schweiz jedoch nicht daran, das ländliche Kulturgut als wichtiges geistiges Eigentum hochzuhalten. Die in der Reformepoche besonders häufig angesprochenen Literaten Jeremias Gotthelf (1757–1854) und Gottfried Keller (1819–1890) trugen durchaus dazu bei, dass sich im Schweizer Bürgertum eine verklärte Landsehnsucht und humane tugendhafte Charakterstärken und zivilisationskritische Gedanken in der Bevölkerung verankerten, auf denen auch die Heimatschutzbe-

wegung aufbaute.¹⁷⁸⁸ Die teilweise sentimentale heimat-künstlerische Dialektliteratur Rudolf von Tavel, Simon Gfellers, Otto von Greyerz oder des katholischen Priesters Heinrich Federer (1866–1928) konnten in dieser Hinsicht nur unterstützend wirken.¹⁷⁸⁹ Fatio zitierte 1904 in seinem Bildband Gottfried Kellers an Riehl gemahnende Äusserung, «Die Wahrheit ist, dass alles an seinen Ort gehören und der Umgebung nicht widerstreiten soll», um danach «auf die echte und wahre Schweiz der kleinen Städte und die Landschaft ohne Fremdenverkehr» hinzuweisen.¹⁷⁹⁰ Keller postulierte so ganz im Sinne der Reformen nicht einen verkrampften Nationalstil, sondern eine Anpassung an lokale Bauweise und die kulturlandschaftliche Umgebung. Auch sein zivilisationskritisches, der Heimatschutzbewegung aus dem Herzen sprechendes Gedicht «Ratzenburg» (aus dem zweiten Gedichtband *Epigrammatisches*, u. a. im *Kunstwart* publiziert¹⁷⁹¹) griff die Problematik der Zerstörung dörflich-ländlicher Traditionen auf:

«Die Ratzenburg will Großstadt werden,
Und schlägt die alten Linden um;
Die Türme macht sie gleich der Erden
Und streckt gerad, was traulich krumm.
Am Stadtbach wird ein Kai erbaut,
Und einen Boulevard man schaut
Vom untern bis zum obern Tor;
Dort schreitet elegant hervor
Die Gänsehirtin Katharine,
Die herrlich statt der Krinoline,
Zu aller Schwestern blassem Neide
Trägt einen Faßreif stolz im Kleide
So ist gelungen jeder Plan,
Doch niemand sieht das Nest mehr an!»

Die zivilisationskritische Bewegung der Lebensreformen

Die sich um 1900 mehrenden Konzepte von Lebensreformen umfassten Bereiche wie Umwelt, Heimat, Gesell-

¹⁷⁸³ Hartung 1989, 175; Bergmann 1970.

¹⁷⁸⁴ Kluetting 1998, 47.

¹⁷⁸⁵ Hugger 1987, 190 f.; Gamboni 1987, 168–171; Flückiger-Seiler 2001, 14–34; Rucki 1989, 14–36, bes. 28 f.

¹⁷⁸⁶ Gubler 1975, 26; De Capitani 1987, 37; Meyer 2003, 20 f.

¹⁷⁸⁷ Büchler 1970, 45; Baumann 1998, 358 f.

¹⁷⁸⁸ Baer 1905, 217–220; Heimatschutz (1916), 126 f.; Hamann/Hermand 1967, 372, 388; Rossbacher 1975, 95.

¹⁷⁸⁹ Ris 1987, 356.

¹⁷⁹⁰ Fatio/Luck 1904, 153.

¹⁷⁹¹ Kunstwart 17 (1904).

schaft, Arbeiten, Erziehung, Bildung bis zu Kunst, Kultur und Religiosität lassen sich durch den Überbau der Industriekritik und der Befürwortung des Natürlichen und Ursprünglich-Wahren zusammenfassen. Wie die Bewegungen von Heimatschutz, Denkmalpflege, Heimatkunst und Gartenstadt sollten sie allesamt zu einer gesellschaftlichen Gesundung beitragen und wurden hauptsächlich vom Bürgertum verfolgt, das sich gegenüber den Neuheiten des 19. Jh. zunehmend skeptisch zeigte.¹⁷⁹² Insbesondere die auf Kapitalismus und Industrialisierung basierte, snobistische Grossstadtzivilisation, Rücksichtslosigkeiten in Forschung und Technisierung, Fassaden- und Modezwänge waren in heftige Kritik geraten, und die Gesellschaft im deutschsprachigen Europa erahnte im späten 19. Jh. die Ambivalenz zwischen Fortschritt und Unmenschlichkeit.¹⁷⁹³

Alle Reformbewegungen um 1900 wandten sich gegen Entwicklungen, die sich – aus Sicht der Träger-schaft – im Industrialisierungszeitalter durch gesellschaftliche Zwänge, Technisierungen, Künstlichkeiten und Rücksichtslosigkeiten von der Natürlichkeit entfremdet hatten.¹⁷⁹⁴ Dabei wurde auch die Ländlichkeit zu einer Bezugsebene im Sinne eines gesunden und natürlichen Ordnungszustands. Johanna Spyris (1827–1901) Kinderromane *Heidi* von 1880/81, bereits kurz nach dem Erscheinen über Europas Grenzen hinaus bekannt, leisteten den Vorstellungen der Gesundung im Alpenland mit all seinen positiven natürlichen und kulturellen Eigenheiten (Einfachheit und gesunder Lebenssinn der Bergbewohner, Alpenluft, Naturkost, Brauchtum) literarischen Vorschub. Mitunter plakativ, aber bereits im reformerischen Sinn zeittypisch, wurden diesen Kategorien die urbanen Dekadenzen wie die Unverbundenheit mit seelisch-kindlichen Bedürfnissen, manierenhafte Bürgertümelei und antifamiliärer Geschäftssinn entgegengesetzt. Die Rezeption solcher Romane konnte – unabhängig von deren literarischer Qualität – auch in der Schweiz die Stimmung einer reformerischen Natur- und Landverbundenheit nur fördern.

In einer von Angst und Zorn, aber auch Stolz und Zuversicht durchmischten Gefühlswelt löste das Bewusst-

sein der Jahrhundertwende Aufbruchstimmung und Tatendrang aus. Verhältnismässig unabhängig von politischen Zielen wurde eine Erhebung des menschlichen Individuums in seiner Subjektivität angestrebt, an dem auch Volk und Masse gewinnen sollten.¹⁷⁹⁵ Auch die Architektur sollte die Gunst der Jahrhundertwende zur stilistischen Wandlung nutzen: «Die Arbeit ist noch gewaltig, aber wiederum liegt ein Jahrhundert vor uns mit all seinen Träumen und Hoffnungen [...] Und so wird allmählich das kommende Jahrhundert aus der gesunden Rückkehr eine selbständige Entwicklung, eine eigene Sprache, eigenen Stil, eine Blüte der Baukunst schaffen!»¹⁷⁹⁶ Die Fortschrittlichkeit der Reformbewegungen war rückwärtsgewandt, allerdings nicht im emotional-verklärenden Sinne, sondern in der Zuversicht, dass auf Abwege geratene Entwicklungen wieder auf ihre «natürlichen» Ausgangslagen und Grundsätze zurückgebunden werden sollten, wie es in der Architektur vor allem für die klassisierende Tendenz in Anspruch genommen wurde. Wesentlich weiter zurück blickte Heinrich Pudor, der seit den 1890er Jahren Lebensreformen proklamierte und Zusammenhänge mit der Architekturentwicklung herstellte. Bauernkunst und Holzbau galten ihm als Idealverkörperung einer volkstümlichen Kunst, und weil Baukunst für ihn aus möglichst «natürlichen» Inspirationsquellen zu schöpfen hatte, sollte für ihn vor allem «die Stein- und Gebirgsformation das Vorbild für die Architektur» sein, was im Monumentalismus durchaus seine Entsprechung fand.¹⁷⁹⁷ Die Ästhetik der an der Natur inspirierten und in der Natur geradezu aufgehenden Architektur war für die Reformarchitektur zentral, beschäftigte bereits Ruskin und wurde auch von Schultze-Naumburg oder Fatio aufgegriffen. Angesichts der Tatsache, dass in den Jahrzehnten zuvor massive technische Fortschritte in der industriellen Entwicklung von Baumaterialien gemacht wurden und deren ingenieurtechnische Einsatz bereits gänzlich neue Architektursysteme gezeitigt hatte, ist die antithetische Bemühung um die symbolistisch-ästhetisierende Land- und Naturbegeisterung umso höher zu bewerten. Die Reformarchitektur ist somit insbesondere in ihren Tendenzen zu

1792 Kerbs/Reulecke 1998; Lebensreform 2001 (für die Architekturentwicklung wenig aufschlussreich).

1793 Kerbs/Reulecke 1998, 10–18.

1794 Klüeting 1991, vii–xi.

1795 Kerbs/Reulecke 1998, 10–18.

1796 AChb (1901), An der Wende, o.S.

1797 Pudor 1902 (Grundzüge einer natürlichen Sittenlehre), 123, 133, 150; Pudor 1903, 11 f.; Hamann/Hermand 1967, 370, 394, 403.

ländlichem, «natürlichem» Wesen als integraler Teil der bürgerlichen Reformbewegungen zu sehen.

Hausforschung und regionale Differenzierung

Mit dem Aufkommen der Volkskunde setzte eine vertiefende Erforschung von Bauern- und Bürgerhäusern ein. Wilhelm Heinrich Riehl hatte bereits in den 1850er Jahren die «mannigfaltige Bauart der einheimischen Bauernhäuser» angesprochen und wünschte eine vergleichende Übersicht des überlieferten deutschen Dorfbaustils, der nach Gauen und Stämmen geordnet war. Als einer der Ersten fasste er das Bauernhaus als vollwertigen Teil der Kunstgeschichte auf.¹⁷⁹⁸ In Deutschland hatten seither diverse Veröffentlichungen das allgemeine Interesse geweckt und viele Monografien nach sich gezogen.¹⁷⁹⁹ In der Schweiz intensivierte Ernst Gladbach mit seiner Untersuchung *Der Schweizer Holzstyl in seinen cantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten*¹⁸⁰⁰ die gründliche Schweizer Bauernhausforschung. Er setzte dabei den Schwerpunkt auf die Konstruktionsweisen, wie es dem technischen Interesse im Zeitalter des Historismus entsprach, lenkte aber die Aufmerksamkeit zugleich auf regionale Differenzierungen innerhalb der Nation, «hat doch [...] oft nicht nur jeder Canton, sondern selbst jedes Thal eine originelle Stylart».¹⁸⁰¹ Wenige Jahrzehnte später begründete der Geisteswissenschaftler Jakob Hunziker (1827–1901) noch kurz vor seinem Tod die nach Kantonen geordnete Buchreihe *Das Schweizer Haus* und das mehrbändige Werk *Das Bauernhaus in der Schweiz*, das sich vorwiegend auf vier Haupttypen (Engadinerhaus, jurassisches Haus, alpines «Länderhaus» und «dreisässiges Haus» im Mittelland) konzentrierte.¹⁸⁰² Alle diese Publikationen trugen massgeblich dazu bei, gegenüber nationalen Vorstellungen kleinräumigere regionale Differenzierungen zu entdecken, was in der

Schweiz vergleichsweise leicht fiel: Selbst Johann Rudolf Rahn auf mittelalterliche Sakralkunst konzentrierte *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* von 1876 war bereits von regional differenzierteren Ansichten getragen, die zu den nationalistischen opponierten, denn nach Rahn bildete die Gesamtheit der schweizerischen Denkmäler «ein Bild voller Widersprüche», die der Nation «ein völlig kosmopolitisches Gepräge aufdrückten».¹⁸⁰³ Auch die Zusammenstellung schweizerischer Wohnhaustypen im *Village suisse* der Genfer Landesausstellung 1896 zeigte auf, dass die Unterschiede zwischen den Traditionen leichter zu registrieren waren als die Gemeinsamkeiten und sich gerade im Hausbau deutlich manifestierten. Guillaume Fatio versuchte vor diesem Hintergrund historismuskritisch zu bekräftigen, dass die Idee national übereinstimmender Gemeinsamkeiten gar keine dringliche Voraussetzung sei: «Die Schweiz kann eine nationale Architektur wohl besitzen, weil nicht gesagt ist, dass sie in allen Landesteilen die gleiche sein soll [...] Von dem Tage an, wo unsere Baumeister die Augen öffnen und um sich schauen, statt kosmopolitische Werke zu studieren und ausländische Schulen zu besuchen, wird eine nationale Kunst zur grössten Befriedigung aller Kunstfreunde wieder auferstehen.»¹⁸⁰⁴

Spätestens mit dem ersten Band «Hausbau» in Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* begann sich das eher ethnologisch motivierte, wissenschaftliche Interesse am Bauernhaus auf ein soziales und zukunftsgerichtetes Interesse am Bürgerhaus zu verlagern.¹⁸⁰⁵ 1899 untersuchte Archibald Schotte die Zustände des bürgerlichen Lebens, das sich gegenüber dem Bauernstand, der Arbeiterschaft und den «Reichen» abgrenzte, im Hinblick auf die Baugattung des Bürgerhauses. Der Bürgerstand lebte Ende des 19. Jh. in «Mietskasernen» und entbehrte sozusagen seiner bürgerlichen Baukunst, die einst «Reiz und Schmuck alter Städte» war. Das Schablonieren der histo-

¹⁷⁹⁸ Schuchard 1979, 56.

¹⁷⁹⁹ Z. B. die Veröffentlichungen von Johann Georg Landau aus Kassel 1857–62, August Siccard von Siccardenburgs und schliesslich Carl Schäfers Vorlesungen über deutsche Holzbaukunst ab 1878, denen allerdings erst posthum 1937 die gleichnamige Publikation folgte. Zudem Rudolf Henning (*Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung*, 1882) und August Meitzen (*Das deutsche Haus in seinen volksthümlichen Formen*, 1882).

¹⁸⁰⁰ Gladbach 1868.

¹⁸⁰¹ Weber 1876, 11 ff.

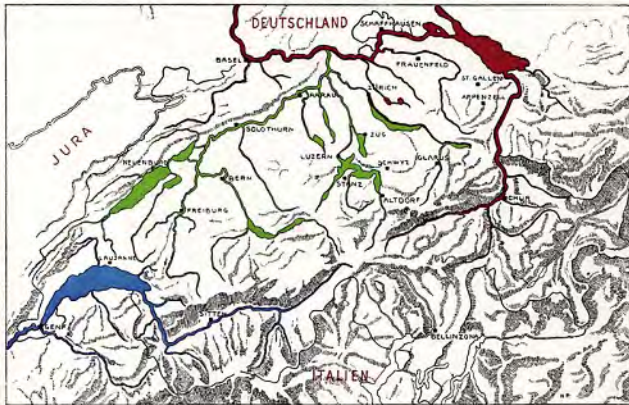
¹⁸⁰² Bauernhaus 1903; Baer 1904b, 115 ff.

¹⁸⁰³ Rahn 1876, 2; Gamboni 1987, 160.

¹⁸⁰⁴ SBZ 48 (1906), 22 f.

¹⁸⁰⁵ Schultze-Naumburg 1897; Lutsch 1897; Bauernhaus 1903; Baer 1905; Baer 1907; Coulin 1908.

Einteilung der Schweiz in Regionen



I. Im Hochgebirge.

II. Das „Grüne Land“ oder Aargebiet.

III. Italienischer Einfluss.

IV. Das „Rote Land“ oder Rheingebiet.

V. Deutscher Einfluss.

VI. Das „Blaue Land“ oder Rhonegebiet.

VII. Einfluss des Jura.

Abb. 422: Aus Guillaume Fatio/Georg Luck: «Augen auf!»: Übersicht der Einteilung der Schweiz in Regionen. – Fatio/Luck 1904, 9, Taf.

ristischen Mietwohnungen war den individuellen Bedürfnissen und dem Verlangen nach Eigenart hinderlich, so dass sich weder Eigentümlichkeiten noch Familiencharakter herausbilden konnten. Schotte propagierte damit das Eigenheim, das entgegen landläufiger Meinungen auch vom Bürger bezahlbar war, bereits vor Muthesius' Hausbaupublikationen. Der Bürgerstand war damit gleichzeitig aufgerufen, mit seinem Bedürfnis nach eigenem Hausbesitz der deutschen Baukunst zu seiner Eigenart zu verhelfen.¹⁸⁰⁶ In der Schweiz regte 1903 der aus Böhmen stammende, seit den 1890er Jahren in Biel tätige Architekt Emanuel Jirka Propper (1864–1933) nach dem Studium der Bauernhaus-Bände zu einem ähnlichen Sammelwerk über das Bürgerhaus an, ebenso für ein Musterbuch für regionale Bauformen, «so dass wieder der lokale Charakter der Gegend deutlich zum Ausdruck



Das „Grüne Land“ oder Aargebiet.

Abb. 423: Aus Guillaume Fatio/Georg Luck: «Augen auf!»: Landschaftsbild des «Grünen Landes» des Malers Alfred H. Pellegrini. – Fatio/Luck 1904, Taf.

käme».¹⁸⁰⁷ 1907 und 1910 veröffentlichte Roland Anheisser mit dem Buch *Altschweizerische Baukunst* didaktische Bildbände, in denen vermehrt auch das Bürgerhaus thematisiert wurde, denn das Bauernhaus sah Anheisser als gefeiertes Kunstgebilde bereits in der ganzen Welt akzeptiert.¹⁸⁰⁸ Er versuchte, schweizerische Eigenheiten bereits von Süddeutschland abzugrenzen, und auch diese Zuweisungsversuche entsprachen nicht nur dem allgemeinen Bedürfnis nach räumlicher Klassifizierung, sondern auch dem Glauben an eine historische Realität.¹⁸⁰⁹

Die kulturelle Identität basierte nach der Jahrhundertwende immer stärker auf subnationalen Regionen, deren künstlerischer Vielfalt man sich zunehmend

¹⁸⁰⁶ Schotte 1899, 299 f.

¹⁸⁰⁷ SBZ 41 (1903), 129 f., 216.

¹⁸⁰⁸ So zitiert auch in einer Kurzbesprechung in der AR 24 (1908), 3. Beilage zu Heft 3.

¹⁸⁰⁹ Stalder 2008, 23.

gewahrt wurde.¹⁸¹⁰ Die dazu notwendige Aufforderung *Augen auf!* bzw. *Ouvrons les yeux!* drückte Guillaume Fatio mit seinem farbigen Bildband 1904 gleich im Titel aus, vor allem aber ist auch der inhaltliche Aufbau des Buches nach «Kulturregionen» gegliedert, die weder an Konstruktionstypen noch ethnischen oder politischen Eigenheiten orientiert sind, sondern vorwiegend nach den Einzugsgebieten wichtiger Flussläufe (Aare, Rhein und Rhône), denen er Zentral- und Randregionen hinzugesellte, was schliesslich zur Kapitelgliederung führte (Abb. 422). Die Grundfarben, die er den Landschaften gab, waren ihm zufolge primär von der Vegetation und der Geologie bestimmt, und die Einteilung in eine grüne, rote und blaue Schweiz, der jeweils Kantone zugewiesen sind, war so unwissenschaftlich wie vereinfachend, dürfte aber gerade durch den gefühlsmässig-ästhetischen Blickwinkel der Popularisierung des nationendifferenzierenden Gedankens zugutegekommen sein.¹⁸¹¹ Fatio nahm auch die teilweise bereits von Riehl formulierte Idee der Anpassung der Architektur an Umgebung, Klima und den Charakter seiner Bewohner auf. So sprach er für ihn im «Grünen Land oder Aaregebiet» aus den grünen prächtigen Feldern «der Geist der Ordnung und der arbeitsame Sinn des kräftigen Bauernstammes». Fatio nannte es architektonisch betrachtet die schweizerischste aller Regionen, wo der warme Grundton des durch beste Zimmerleute verarbeiteten Holzes mit der Landschaft der Wiesen und Wäldern harmoniere (Abb. 423). In der Ostschweiz, wo der Unterschied von arm und reich geringer sei, bekundeten die «hohen Häuser mit den stattlichen Reihen blitzblanker Fenster das Gedeihen häuslicher Industrien, und überall herrscht die peinlichste Ordnung und Reinlichkeit.»¹⁸¹²

Fatio dürfte sich erhofft haben, dass seine Regioneneinteilung die Architekten und Bauherrschaften zur notwendigen Erkenntnis der eigenen Bautraditionen führte, um sich «zuversichtlich auf den eigenen Boden und die eigene Vergangenheit zu stellen und aus dieser die Anregungen und Vorbilder für die Zukunft zu gewinnen».¹⁸¹³

Seine Publikation war wie Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* populär ausgerichtet, erhielt aber auch in Fachkreisen des In- und Auslands grosse Anerkennung,¹⁸¹⁴ so auch in der von Sitte und Theodor Goecke gegründeten Zeitschrift Städtebau (SB), wo der Brüsseler Bürgermeister und Kulturpolitiker Charles Buls (1837–1914) Fatiros bildliche Darstellungen würdigte, welche die Empfindung «für den sinnreichen Reiz und den auserlesenen Geschmack der Bauten von ehemals» wieder zu wecken vermochten. Diese sollten zu einer verbesserten Anpassung an die klimatischen Verhältnisse und die Harmonie der Landschaft anregen, welche die «Gewohnheit und die kosmopolitischen Moden [...] verdunkelt» hatten, die man aber in der Seele des Volkes durch das Verfahren Fatiros wieder erwecken könne.¹⁸¹⁵

In der Schweiz standen vor allem die klimatisch bedingt unterschiedlichen Bautraditionen im Mittelpunkt des Interesses, nicht zuletzt weil hier auf geografisch verhältnismässig kleinem Raum grosse Divergenzen zu beobachten waren. Bereits Ruskin behauptete, ein Volk baue nach einem «unbewussten aber immanenten Schönheitsideal, und ein jeder baute danach, weil er halt nicht anders konnte».¹⁸¹⁶ In der *Berner Rundschau* 1909 führte Jakob Böhrin diesen Satz weiter aus: Das Landschaftsbild war den Bauleuten gleichgültig, «sie kannten wohl auch kein anderes Landschaftsbild als das, in dem sie bauten. [...] Nicht ihr «guter Geschmack» oder gar ihre Rücksicht auf das Naturbild, sondern ihr Formeninstinkt, der aus der Natur spross, die sie tagtäglich vor sich hatten, erschuf die Architektur ihrer Häuser, und so entstanden künstliche Gebilde, die die Formengesetze der umgebenden Natur in sich trugen und deshalb mit ihr harmonisch waren.»¹⁸¹⁷ Die Reformer sahen diese Einheiten durch den eindringenden Historismus gefährdet und erhofften sich die Lösung des Problems darin, für Neubauten der Landschaft ihre Gesetzmässigkeit wieder abzulauschen.

Die Propaganda lokaler Kunstpflege erhielt durch solche Publikationen besonderen Auftrieb, hatte jedoch

¹⁸¹⁰ Baumgartner 1987, 294.

¹⁸¹¹ Fatio/Luck 1904, 68.

¹⁸¹² Ebenda, 11 f., 20, 40, 48, 54, 57 f., 153.

¹⁸¹³ Fatio/Luck 1904, 153.

¹⁸¹⁴ Baer 1904, 290 ff.

¹⁸¹⁵ Buls 1904, 92 f.

¹⁸¹⁶ AChb (1900), Denkmalhof bei St. Nicolai zu Hannover, o.S.

¹⁸¹⁷ Böhrin 1909/10, 417–420.

bereits ältere Wurzeln. Ein Zentrum früher spezifisch-regionaler Rückbesinnung war Bayern, wo bereits während der Regierungszeit Maximilians II. 1848–1864 eine Rezeption bäuerlich-alpiner und bürgerlich-barocker Elemente der Region zu beobachten war.¹⁸¹⁸ Dementsprechend vollzog sich auch der Übergang zur Reformarchitektur recht fließend, was im Werk des Münchner Architekten Gabriel von Seidl besonders augenfällig wird, dem es laut Richard Streiter gelang, «den Charakter eines Bauwerks nicht aus seiner Zweckbestimmung allein, sondern auch aus dem Milieu, aus der Eigenart der jeweilig vorhandenen Baustoffe, aus der landschaftlich und geschichtlich bedingten Stimmung der Örtlichkeit heraus zu entwickeln. [...] Der Anschluss [...] an die alte heimische Bauweise des süddeutschen bürgerlichen Barocks ist darum mehr als eine Mode [...], sondern bedeutet die Rückkehr zur Sachlichkeit, zur Natürlichkeit.»¹⁸¹⁹ Auch regionale Differenzierungen der kirchlichen Neugotik begannen bereits in der Mitte des 19. Jh., doch erst die vertiefte Kenntnis der klimatisch, kulturell und materialtechnisch bedingten Stilvarietäten löste eine verbreitete Bewegung aus. 1892 rief der Heimatschutzbegründer Ernst Rudorff in einem Vortrag Architekten dazu auf, Musterpläne zu entwerfen, die den jeweiligen regionalen Baustil berücksichtigten, was er 1897 und 1901 auch in Aufsätzen verbreitete.¹⁸²⁰ Am nachhaltigsten aber gelang es wohl Alfred Lichtwark, mit Aufsätzen in den Zeitschriften *Pan*, *Kunstwart* und *DK* als einer der Ersten konkret und im reformerischen Sinn zu einer Wiederbelebung lokaler oder regionaler Bautraditionen anzuregen. Er hatte die Wohnbauten des *Domestic Revival* und deren Rezeption gut beobachtet, empfahl aber, für neue Ideen vielmehr «auf Grundlage unserer naiven älteren Baukunst ganz ähnliche Wege zu gehen».¹⁸²¹ Seine Werke wurden viel gelesen und spätestens durch C. H. Baer auch in der Schweiz verbreitet.¹⁸²² Lichtwark bedauerte, dass Ausgrabungen in Chaldäa dem deutschen Publikum

wichtiger schienen als das allmähliche Verschwinden der eigenen, heimischen Baukunst. In Hamburg etwa fehle in Neubauten das Hamburgische völlig, weil auch der Laie der «Kunst» eher in weit entlegenen Monumentalbauten in Rom oder Paris begegne als in heimatlichen Wohn- und Bauernhäusern, deren Baukunst er doch viel mehr «lieben und fühlen» würde.¹⁸²³ Immerhin konstatierte er, dass seit etwa 1890 allmählich «starke Triebe lokaler Kunst und Kunstpflege» eingesetzt hatten. Vor allem dem hohen schmalen «Palastfenster» stellte er die traditionellen, breitgelagerten Fenster norddeutscher Architektur gegenüber, die zugleich besseren Lichteinfall garantierten. Lichtwark betrachtete die deutsche Baukunst überhaupt unter ganz anderen Bedingungen als jene Englands oder Frankreichs, wo die Hauptstädte als unumstrittene Zentren alle Kunstschaffenden anzogen, während Deutschland mehrere Zentren unterschiedlichen Charakters hatte, so dass etwa der Bayer das Bremer oder Hamburger Haus niemals hätte brauchen können:¹⁸²⁴ «Das äussere Gewand dieses Hauses muss, wenn es mit Luft, Licht und Landschaft in Hamburg zusammenstimmen soll, anders aussehen als in München oder im Schwarzwald.»¹⁸²⁵ Lichtwark forderte also eine mehr regional als national orientierte Architektur, wobei er pädagogisch-kunsterzieherisch und auf der Basis eines «Volksgeschmacks» argumentierte.¹⁸²⁶ Er verfocht eine vernakuläre Bewegung, was ihn sowohl mit Oskar Schwindrazheim als auch mit bedeutenden reformerisch gesinnten Architektenpersönlichkeiten verband, von denen er Fritz Schumacher besonders gut kannte.¹⁸²⁷

Viele weitere Reformer bekannten sich explizit zum Wiederaufgreifen regionaler Bautraditionen und warnten zugleich davor, hier formalistisch und naiv ans Werk zu gehen: Nach F. R. Vogel sollte letztlich vor allem «das innere Wesen und die Motivgruppe der Bauwerke» im Menschen das «Heimatsgefühl wecken», und er kritisierte sowohl das Missverständnis, mit ornamentalen For-

¹⁸¹⁸ Achleitner 1986, 11.

¹⁸¹⁹ Streiter 1896a, 249.

¹⁸²⁰ Knaut 1991, 33.

¹⁸²¹ Lichtwark 1901, 3 f., 34.

¹⁸²² Baer 1903, 96–100; Baer 1904, 163–192.

¹⁸²³ Lichtwark 1901, 1–2.

¹⁸²⁴ Lichtwark 1900, 355–362; Lichtwark 1901, 6–9.

¹⁸²⁵ Lichtwark 1901, 82.

¹⁸²⁶ Wettstein 1996, 29; Kerbs 1998, 369 f.

¹⁸²⁷ Miller Lane 2000, 142, 150; Frank 1994a, 22 f.; Bruhns 1994, 94.

men eine Heimatkunst schaffen zu wollen als auch nachahmerische Verirrungen vom ursprünglichen Programm, beispielsweise wie man in der Nürnberger Region den Dachkerker des Nürnberger Markts bereits unzählige Male wiederholt und das Motiv «zu Tode geritten» hatte.¹⁸²⁸ Oskar Hossfeld verlangte von einem Kirchenneubau eine gute Einpassung in die Umgebung, vorwiegend durch Anschluss «an die behäbig bäuerliche oder an die etwas höher und feiner organisierte kleinstädtische kirchliche Baukunst des 17. und 18. Jh. an die heimische Überlieferung». Fragen nach Baustoff und Formensprache sollten durch die Verhältnisse am Ort und Platz des Baues beantwortet werden, der formale Gegensatz zu den umgebenden Wohnhäusern allein aus der Verschiedenheit der Bauaufgaben entstehen und nicht noch «gewalttätig verschärft» werden.¹⁸²⁹ Um 1905 war die reformerische Überzeugung einer Bezugnahme auf lokale Bautraditionen in der Schweiz auf dem Höhepunkt angelangt. Guillaume Fatio's Buch setzte ein verbreitetes Bewusstsein in Bewegung und zitierte zum «Aaregebiet» Conrad Ferdinand Meyers Satz, «Ein Werk, das nicht die trauten Züge der Heimat trägt, mich dünkt es Lüge».¹⁸³⁰ 1904 fragte C. H. Baer: «Warum besinnen wir uns nicht auch [wie die Engländer] auf uns selbst und nehmen unsere eigene letzte künstlerische Vergangenheit zum Ausgangspunkt eines bürgerlichen Baustils örtlichen Charakters?»,¹⁸³¹ und auch der Lausanner Architekt Charles Melley schlug in seinem Aufsatz «Modern style et traditions locales» eine Pflege der lokalen Gewohnheiten vor; jede Region und jeder Kanton sollte seine eigenen Genres und seine Architektur haben.¹⁸³² 1906 meinte auch der heimatschützerisch gesinnte Schriftsteller Carl Albert Loosli, bei Fatio und Roland Anheissers Bildbänden werde eine solche «Fülle alter Formen und Lösungen geboten, die ohne weiteres auf die moderne Architektur übertragen werden können»,¹⁸³³ und eine Bilanzierung in der SBZ hielt 1907 fest: «Das Studium lokaler Baugedanken sollte immer mehr zur Grundlage unseres baulichen

Schaffens gemacht werden. Dann würden auch die kleineren Baumeister und das baulustige Publikum unserer Kleinstädte im Anschluss an gute heimische Vorbilder eine geschmackvollere, oft auch preiswürdigere und praktischere Bauweise betätigen.»¹⁸³⁴ Anheisser selbst schwärmte im Hinblick auf die «altschweizerische Baukunst» von der «Fülle des Interessanten und auch für den modernen Baukünstler Belehrenden. Denn man glaube nur nicht, dass dieser die alten Bauten als seine besten Lehrmeister entbehren könne [...] Schaut sie an, lernt an ihnen edle Verhältnisse kennen, kraftvolle Gliederung, weises Masshalten in Anwendung von Zierformen. Dort ist das Heil für unsere zerfahrene Baukunst.» Dabei ging es auch ihm explizit um ein «Anlehnen» an die alten Gepflogenheiten und nicht um deren «Nachahmen». Er fasste die Sehnsucht nach Heimatkunst darauffolgend mit dem Aufruf zusammen: «Knüpft an die alten Überlieferungen an, lernt wieder so empfinden und so schaffen, wie es Landessitte und Brauch ist. Baut Häuser, die zur Landschaft passen und dem Klima der Heimat entsprechen!»¹⁸³⁵

Die Heimatschutzbewegung

Industrialisierung und Bevölkerungswachstum führten seit Mitte 19. Jh. zunehmend zur Erstellung diverser modernisierter Verkehrsadern und Neubauten, die häufig auf Kosten historischer Bausubstanz, das Landschaftsbild fundamental veränderten und Gegenreaktionen auf den Plan riefen. Im Anschluss an eine denkmalpflegerisch motivierte Schutzbewegung, die vor allem für bedeutende historische Bauten eine neue Moral der Restaurierungspraxis verfocht, erwuchs gegen Ende des 19. Jh. die Heimatschutzbewegung, welche nicht nur den Erhalt von Baudenkmalern förderte, sondern auch die Naturlandschaften und überhaupt das volkstümliche Brauchtum aller Sparten (nebst dem traditionellen Hausbau auch Trachten, Sitten) vor Zerstörung und Verges-

¹⁸²⁸ Vogel 1904b.

¹⁸²⁹ Hossfeld 1905, 83.

¹⁸³⁰ Fatio/Luck 1904, 19.

¹⁸³¹ Baer in einem Vortrag 1904 im Zürcher Ingenieur- und Architektenverein (Birkner 1967, 313).

¹⁸³² Zit. nach Gubler 1975, 34; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 2, 92–96.

¹⁸³³ Loosli 1906, 57 f., 63.

¹⁸³⁴ SBZ 49 (1907), 272 ff., bes. 274.

¹⁸³⁵ Anheisser 1907, 1.

senheit bewahren wollte.¹⁸³⁶ Die deutsche Heimatschutzbewegung der Reformepoche ist in den Publikationen Edeltraud Kluetings gut aufgearbeitet worden.¹⁸³⁷ Diane Le Dinh, Marion Wohlleben und Elisabeth Crettaz-Stürzel haben auch die Anfänge der *Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz* ausführlich untersucht.¹⁸³⁸

Die Bedeutung der Heimatschutzvereinigungen für die Reformarchitektur ist unbestritten. Allerdings scheinen sie, obwohl es immer wieder vorschnell postuliert wird,¹⁸³⁹ für den Anschluss an einheimische Traditionen in reformerischen Neubauten nicht die entscheidende Triebfeder gewesen zu sein, gerade wenn man die hauptsächlichsten Anliegen der Vereinigungen genauer durchleuchtet: Ein Hauptexponent der Bewegung in Deutschland war der Komponist Ernst Rudorff (1840–1916), der seit 1870 vor allem die walddreiche Natur Niedersachsens aufgrund diverser Flurbereinigungen bedroht sah, was ihn zu ersten Aktivitäten im Bereich Natur- und Denkmalschutz anspornte. Das Verschwinden von bodenständiger Bauweise schmerzte ihn gleichermassen wie der Verlust von Tierarten und natürlicher Gewässerläufe durch Begradigungen. Rudorff war es auch, der den Begriff «Heimatschutz» 1897 im *Grenzboten* einführte. Für ihn war eine intakte «Physiognomie des Vaterlandes» Vorbedingung zum Erhalt der kulturellen Identität, so dass er sich mit Gleichgesinnten für entsprechende Gesetzgebungen einsetzte.¹⁸⁴⁰ Die Bewegung führte 1904 zur Gründung des deutschen *Bundes Heimatschutz* und stand im Einklang mit Ruskins, Morris' und Sittes Ideen, so dass sie gerade in agrarromantischen und grossstadtkritischen Vorstellungen des wilhelminischen Bürgertums auf fruchtbaren Boden fiel. Auf Anregung Oskar Hossfelds wählte man Paul Schultze-Naumburg zum ersten Vorsitzenden des Bundes, und weitere Autoritäten aus Kunst- und Architekturkreisen taten sich durch Mitwirkung hervor: Otto March war Beisitzer, Theodor Fischer leitete die Sparte Denkmalpflege, Oskar Schwind-

razheim oder Hans Lutsch betätigten sich nebst anderen publizistisch.¹⁸⁴¹ Das Programm umfasste 1. Denkmalpflege, 2. Pflege der überlieferten ländlichen und bürgerlichen Bauweise: Erhaltung des vorhandenen Bestands, 3. Schutz der landschaftlichen Natur einschliesslich der Ruinen, 4. Rettung der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt sowie der geologischen Eigentümlichkeiten, 5. Volkskunst auf dem Gebiete der beweglichen Gegenstände, 6. Sitten, Gebräuche, Feste und Trachten. – Die Bestrebungen sollten Technik und Wirtschaft explizit nicht ausschliessen, sondern primär verhindern, dass «der Gewinnsucht einzelner Weniger rücksichtslos Natur- und Kunstdenkmäler zum Schaden der Gesamtheit geopfert werden», ähnlich wie dies seit 1894 in England die Gesellschaft *National Trust for plans of historic interest and national beauty* und die in Frankreich 1901 gegründete *Société pour la protection des paysages de France* beabsichtigten. Die Bestrebungen fruchteten auch in der Vorbildlichkeit für andere Länder wie die Schweiz (s.u.) sowie in der Sammlung, Bewahrung und Pflege volkscundlicher Sitten und Dokumente.¹⁸⁴²

Die *Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz* wurde im Sommer 1905 in Bern auf nationaler Ebene gegründet, worauf sich die Kantone während der folgenden Jahre bis 1910 in einzelne Sektionen aufteilten.¹⁸⁴³ Eine Übersicht sowie das 6-Punkte-Programm zur Gründung des *Deutschen Bundes Heimatschutz* (s.o.) kommunizierte auch die Schweizer Fachpresse.¹⁸⁴⁴ Die Ziele der Vereinigung wurden in einer Vornummer der seit 1906 erscheinenden Zeitschrift dargelegt und appellierten an Moral, Bürgerpflicht und Gefühl. Die Bedrohung der Natur- und Kulturschönheiten durch Fremdenverkehr und städtische Hotels galt in der Schweiz als oberste Gefahrenstufe, und die kriegerisch-verteidigende Schutzparole wurde durch den ersten Heimatschutzpräsidenten Albert Burckhardt-Finsler unterstrichen, indem er Investoren mit den politischen Feinden des 15. Jh. verglich,

¹⁸³⁶ Muthesius 1904, 146; Muthesius 1989, 172.

¹⁸³⁷ Klueting 1991; Klueting 1998.

¹⁸³⁸ Le Dinh 1992; Wohlleben 1993; Crettaz-Stürzel 2005.

¹⁸³⁹ U. a. Rucki 1989; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 15.

¹⁸⁴⁰ Knaut 1991, 27 f., 33.

¹⁸⁴¹ Sohnrey 1905; Lutsch 1905; Weber-Kellermann 1987, 388 f.; Knaut 1991, 36, 40 f.; Klueting 1998, 52.

¹⁸⁴² Hahm 1928, 12.

¹⁸⁴³ SBZ 45 (1905), 229, SBZ 45 (1905), 309 f.; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 97–100.

¹⁸⁴⁴ SBZ 43 (1904), 206.



Abb. 424, 425: Typische Ausschnitte aus dem ersten Jahrgang der Zeitschrift «Heimatschutz». Links: Plakatwände am Bahnhof Weesen, die «in unangenehmer Aufdringlichkeit die reizvolle Landschaft verdecken». – Rechts: Stahlkonstruktion des Hametschwandaufzugs am Bürgenstock, abgebildet als «schlechtes Beispiel». – Heimatschutz 1 (1906), 40, 37.

welche mit ebenso viel Unverstand die Heimat gefährdet hatten.¹⁸⁴⁵ Der Feind sei nunmehr der «Unverstand der Menge», ein übertriebener Erwerbssinn sowie die mangelhafte ästhetische und historische Bildung.¹⁸⁴⁶ In der Schweizer Heimatschutzvereinigung sind trotz patriotischer Ausrichtung im Vergleich zu Deutschland kaum nationalistische oder rassistische Äusserungen nachweisbar.¹⁸⁴⁷ Vielmehr beschäftigten die Schweizer Sektionen touristische Themen wie die «ästhetisch gefährlichen Bergbahnen», Hotels und Quaianlagen sowie das «Reklameunwesen» mit seiner «Schokoladenblechpest».¹⁸⁴⁸ Das übergeordnete Interesse des Heimatschutzes wehrte sich zu Beginn weniger direkt gegen den Abriss von Gebäuden als gegen die Beeinträchtigung der Landschaft durch «hässliche» Neubauten, Partikularinteressen wie Werbungen (Tafeln, Plakatsäulen) oder technische Erschliessungen wie Telefondrähte, Eisenbahnschienen und Aufzüge (Abb. 424, 425). Vielerorts gewann die Argumentation die Oberhand, dass die Ausbeutung der Landschaft durch Bergbahnen längerfristig dem Touris-

mus eher schade als nütze, so dass tatsächlich zahlreiche Projekte nicht ausgeführt wurden.¹⁸⁴⁹ Die Heimatschutzbewegung verstand sich deswegen keineswegs als fortschrittsfeindlich, sondern setzte sich für klug verlegte Trassees und gute Hotel- oder Bahnhofsbauten ein, ausserdem für den Schutz von Gewässern, Ufern und Bäumen.¹⁸⁵⁰

Das Interesse am baukulturellen Erbe und die Förderung zeitgemässer Architektur äussern sich darin, dass sich die Schweizer Heimatschutzvereinigung – nicht zuletzt über den in allen Vereinsorganen mitmischenden C. H. Baer – auch mit dem *Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein SIA* und dem *Bund Schweizer Architekten BSA* verband.¹⁸⁵¹ Es steht ausser Frage, dass insbesondere der Heimatstil den heimatschützerischen Vorstellungen guter zeitgemässer Baukultur entsprach. Die Heimatschutzvereinigung förderte in der breiteren Bevölkerung eine weltanschauliche Kollektivierung und Sensibilisierung gegen den Historismus und für den Heimatstil. Gerade seit etwa 1910 scheint sich in manchen Baukommissionen die populäre Argumentation, nach den «Anforderungen» des Heimatschutzes zu bauen, breit durchgesetzt zu haben. Die Kapelle Grimmialp etwa sollte selbst nach den Worten ihres Architekten Hans Klauuser, vermutlich bedingt durch ihre zurückhaltende und der Gegend angepassten Bescheidenheit, «etwas bodenständiges, ein Stück Heimatschutz» verkörpern.¹⁸⁵² Angesichts der in Kapitel 2.4 untersuchten, ins späte 19. Jh. zurückgehenden Herleitungen für den Heimatstil ist jedoch zu bezweifeln, dass die erst 1904/05 gegründeten Heimatschutzvereinigungen massgeblich auf die Keime der Architekturströmung einwirkten. Obwohl just in dieser Zeit die Entwürfe im Heimatstil und seit 1900 auch «Heimatschutz» als Schlagwort stark zunahmen, waren die entscheidenden stilistischen Weichen bereits vor der Vereinsgründung gestellt. Das 1907 im *Heimatschutz* vorgestellte Hotel Margna in St. Moritz, dem konkret der

¹⁸⁴⁵ SBZ 65 (1915), 286 f.; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 101 ff.

¹⁸⁴⁶ Albert Burckhardt-Finsler, Was wir wollen, in: Heimatschutz 3 (1908), Präambel.

¹⁸⁴⁷ Wohlleben 1993, 89 f.

¹⁸⁴⁸ SB 4 (1907), 92 f.

¹⁸⁴⁹ Flückiger-Seiler 2001, 29; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 118.

¹⁸⁵⁰ Die Ramsei-Huttwil-Bahn wurde 1906 mit bewusst der Landschaft angepassten Bahnhofsbauten versehen, ebenso die Bodensee-Toggenburgbahn (Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 106).

¹⁸⁵¹ Röthlisberger 1913, 49–59.

¹⁸⁵² Säemann 27 (1911), 78.

Wohnhauscharakter und die zahlreichen Ähnlichkeiten im Detail mit dem Engadinerhaus nachgelobt wurden,¹⁸⁵³ entwarf Nicolaus Hartmann, bevor durch den Heimatschutz und seine Zeitschrift die Anliegen überhaupt hätten kollektiv verbreitet und etabliert werden können. Isabelle Rucki erklärt das Projekt zu diesem Bau als «konsequent vom *Diktat* des Heimatschutz bestimmt»,¹⁸⁵⁴ doch fehlen sowohl in der Zeitschrift *Heimatschutz* als auch in der Sekundärliteratur Belege dafür, dass die Vereinigung Diktate oder Forderungen zu Entwürfen von Neubauten erlassen hätte.¹⁸⁵⁵ Selbst die Wettbewerbsentwürfe zur Kirche Spiez, die mit ihren Formen und sinnfälligen Mottos wie «Heimatklänge», «Heimweh», «Bodenwüchsig», «Heimatschutz», «Für Land und Leute» oder «Bärner Hus» bereits sehr «heimatschützerisch» daherkommen, wurden noch vor der Schweizer Vereinsgründung eingereicht.¹⁸⁵⁶ Zugleich geben sie einen kräftigen Hinweis auf das Erstarken der Bewegung, gerade im Vergleich zu den noch zwei Jahre zuvor gewählten Mottos für die Kirche St. Gallen-Bruggen, wo sich unter 76 Entwürfen erst deren drei mit heimischen Assoziationen finden (zweimal «Säntisblick» und «Ländlich einfach»).1857

Die Vereinigung scheint demnach für die Pflege des Heimatstils eine wichtige Rolle gespielt zu haben, jedoch nicht für deren stilistischen Entwicklungen. Im Übrigen konzentrierte sich der Heimatschutz vorwiegend auf Oppositionen gegen laufende Projekte, so etwa 1911 (erfolglos) gegen Wilhelm Hectors neuromanische Pfarrkirche in Neuhausen, welche «die heimatlichen Kunstformen und die ländlichen Verhältnisse in Neuhausen» nicht genügend berücksichtigten.¹⁸⁵⁸ In den ersten Jahrgängen präsentierte das Heimatschutzblatt vorwiegend «schlechte Beispiele» der Historismus-Architektur und wies mit «guten» Gegenbeispielen aus vorindustrieller Zeit oder der Reformarchitektur höchstens implizit auf

die Stilvorstellungen der Vereinigung. Mit dieser Gegenüberstellung «schlechter» und «guter Beispiele» nahm man die populäre und wirkungsvolle Taktik von A. W. N. Pugins *Contrasts* (1836/1841) sowie von Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* und anderen auf (Abb. 53).¹⁸⁵⁹ Die vor allem bei Schultze-Naumburg, aber auch im Heimatschutzblatt häufige Darbietung vorindustrieller Bauten für «gute Beispiele» liessen jedoch Hinweise auf Qualitäten «guter» Neubauten vermissen, und nach dem bekannten Schriftsteller Carl Albert Loosli versagte die Heimatschutz-Literatur just darin, dass sie sich über das «wie» des Neuen weitgehend ausschweige, «so [...] dass ich kaum glauben würde, dass eine Anknüpfung an das Alte überhaupt noch möglich sei, wenn ich mich nicht in der praktischen Ausführung [...] davon hätte überzeugen können».¹⁸⁶⁰ Auch Alfred Wanckel erklärte 1914 das Einsetzen der Heimatschutzbewegung nicht als Basis, sondern vielmehr als Anschluss an das (reformerische) «weise Masshalten [...] und die sparsame Verwendung von äusserem Schmuck».¹⁸⁶¹

Die «alte Dorfkirche» und ihr behutsamer Umbau

1895 beklagte der Strassburger Münsterbaumeister Ludwig Arntz die zahlreichen Verluste ländlicher Kirchenbauten, die allzu häufig durch «Neubauten nach vorrätigen Plänen» ersetzt wurden, wogegen sich zugunsten von Sparsamkeit und künstlerischem Gewinn Erweiterungen und Umbauten wesentlich mehr auszahlten.¹⁸⁶² Dass Bauhüttenmeister, wie in Bern auch Karl Indermühle, zur frühen Garde gehörten, die für behutsame Eingriffe warben, liegt nahe, denn sie waren aufgrund ihrer Haupttätigkeit bereits wirtschaftlich weniger auf Aufträge für Neubauten angewiesen und zudem die Arbeit an einem bestehenden Werk gewohnt, das eher der Pflege als des Umbaus bedurfte. Hier drang die nach Otto March «ste-

¹⁸⁵³ Heimatschutz (1907), 71.

¹⁸⁵⁴ Rucki 1989, 125.

¹⁸⁵⁵ Walter 2016, 448.

¹⁸⁵⁶ SBZ 46 (1905), 20f.

¹⁸⁵⁷ SBZ 41 (1903), 237.

¹⁸⁵⁸ Fs Neuhausen 1993, 21f.

¹⁸⁵⁹ Auch die von Joseph August Lux ab 1904 herausgegebene Zeitschrift *Hohe Warte* arbeitete mit derartigen Gegenüberstellungen (Senarclens 2001, 35). – Zeitenössische Analyse bei Loosli 1906, 57f.

¹⁸⁶⁰ Loosli 1906, 63.

¹⁸⁶¹ Wanckel 1914, 98f.

¹⁸⁶² Ludwig Arntz, Über die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen, in: ZCK 8 (1895), 33–56.



Abb. 426: Altengronau (Hessen), ev. Kirche mit neuem Schiff von 1904. – Hossfeld 1905, 179.

tig wachsende Erkenntnis» durch, «dass das Wesen der Baukunst im Werden- und Wachsenlassen besteht, nicht im absichtsvollen Machen». Arntz legte denn auch Wert darauf, dass die verschiedenen Bauzeiten sogleich erkannt werden konnten.¹⁸⁶³ Auch die Zeitschrift *Denkmalpflege*, eine Nebenpublikation des ZBB, wies auf die Gefährdung kleiner historischer Dorfkirchen hin, doch laut dem Autor Karl Hinckeldeyn war die Denkmalpflege trotz allgemeinen Erstarkens noch zu sehr auf die historisch hochbedeutenden Werke konzentriert, sollte mehr «Heimatschutz betreiben» und sich auch der gefährdeten Landschaften und Ortsbildern annehmen: Die Werte des Stimmungsvollen und Erinnerungsreichen, die dicken Mauern und die bemoosten Ziegel waren neu erkannte Reize, die auch die anspruchslose Architektur eindringlich wirken liessen. Dementsprechend sollte niemand von einfachen Kirchlein Schmuck und bedeutende Innenraumwirkung verlangen, dafür sei der Eindruck «traulich und ehrwürdig und bezeichnend für das kirchliche Zusammenleben der Gemeinde». Zu Unrecht schämten sich viele der Schmucklosigkeit und ersetzten solche Bauten durch «nüchterne, kahle, poesielose Machwerke» – gemeint waren fraglos historistische Neubauten –, die

nicht mehr imstande waren, als öffentliches Gebäude Erinnerungen an Vorgänge und Erlebnisse zu wecken, die «den fühlenden Menschen und insbesondere den in stetigen und einfachen Lebensverhältnissen aufwachsenden Dorfbewohner eng mit seinem heimatlichen Gotteshaus verketten».¹⁸⁶⁴

Das Interesse an Dorfkirchen wuchs einhergehend mit der Begeisterung für Bauernhäuser¹⁸⁶⁵ und fand eine wichtige Bestätigung darin, dass Cornelius Gurlitt der Dorfkirche in seinem Handbuch 1906 bereits ein Sonderkapitel widmete: Nachdem sie lange als «verkümmerte Form der Stadtkirche» gegolten und eher für pittoreske Szenen bei Malern oder in der romantischen Dichtung eine Rolle gespielt hatte, habe sie sich auch als Bauwerk unter dem Einfluss der Volkskunstbewegung regeneriert. Gurlitt sah sich hierfür – ebenso wie für die Bauernhausforschung – als Mitentdecker und treibende Kraft für das Interesse, nachdem ihn seine Arbeit als Inventarist für die sächsische Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in hunderte von – teilweise bereits bedauerlich restaurierten – Dorfkirchen geführt hatte.¹⁸⁶⁶ Inzwischen hatte auch die Diskussion eingesetzt, wie neu zu erbauende Dorfkirchen auszusehen hatten bzw. ob und inwiefern sie sich von Stadtkirchen unterscheiden sollten. Auf der *Grossen Berliner Kunstausstellung* 1901 wurden für die österreichisch-deutschnationale *Los-von-Rom-Bewegung* evangelische Dorfkirchen zusammengestellt, die mit ihrer «Feinheit der künstlerischen Ausdrucksweise» für die Bauaufgabe noch etwas luxuriös daherkamen.¹⁸⁶⁷ Zunehmend setzte sich die Meinung durch, dass Dorfkirchen nicht verkleinerte Stadtkirchen sein sollten, sondern mit wenigen Mitteln und vor allen durch Massengruppierungen als bodenständiges Stück des Dorfes erscheinen und damit eine anheimelnd-ansprechende Stimmung auslösen sollten.¹⁸⁶⁸ Auf der Berliner Kunstausstellung 1904 fielen erstmals die Kirchenbauten kleineren Umfanges auf, die in Aquarellen Oskar Hossfelds «mit poetischem Empfinden in ihre Umgebung hineinkomponiert» waren.¹⁸⁶⁹ Im ZBB von 1905 publizierte Hossfeld seinen ausführlichen Aufsatz «Stadt- und Landkirchen» und

¹⁸⁶³ March 1896, 282, 298.

¹⁸⁶⁴ Hinckeldeyn 1900, 41; ganz ähnlich Bürkner 1902, 383–386 und Kiehl 1904, 27.

¹⁸⁶⁵ Spitzbart-Maier 1989, 151–157.

¹⁸⁶⁶ Gurlitt 1906, 507.

¹⁸⁶⁷ DBH 5 (1901), 166; DBZ 35 (1901), 217.

¹⁸⁶⁸ Schilling/Graebner 1903; Baer 1903a, 221 ff., 226 – Schwindrazheim 1903, 152/153, 162; Geiger 1904, 134; Lutsch 1905, 21 f.

¹⁸⁶⁹ BM 2 (1904), 128 (Bericht zur Berliner Kunstausstellung 1904).

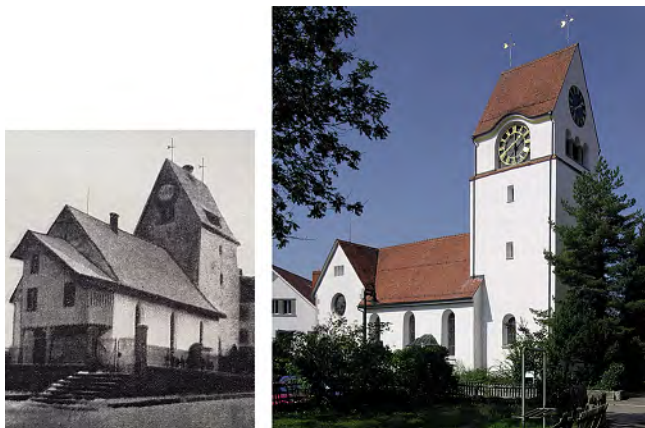


Abb. 427, 428: Fehraltorf, ref. Kirche. Links: Zustand vor dem Umbau 1911. – Rechts: heutiger Zustand nach Umbau durch Rittmeyer & Furrer, 1911. Schiff und Turmunterbau wurden beibehalten, die übrigen Partien erweitert und erhöht. – Heimatschutz 7 (1912), 163 | Autor, 2011.

begleitete diesen mit einer reichen Abbildungssammlung neu erbauter Dorfkirchen, die entweder betont ländlich wirkten oder regionale Bautraditionen aufnahmen (Abb. 426).¹⁸⁷⁰

1908 veröffentlichte Vikar Hermann Heisler *Wie baut man eine evangelische Kirche auf dem Lande?* – eine Schrift, wie sie noch zehn Jahre zuvor schwerlich hätte entstehen können, in der er dazu aufrief, die ortsübliche Bauweise zur beachten, damit die Kirche «Ortstracht trage», weil sonst weder sie heimisch im Dorf werde noch die Dorfbewohner in ihr. Mehr noch als andere Autoren hob er die soziale Notwendigkeit eines Vorplatzes und einer «heimeligen» Umgebung der Kirche hervor.¹⁸⁷¹ Die unterschiedlich gewordene Auffassung zwischen Stadt- und Dorfkirche wirkte sich auch in der Schweiz aus. Im Wettbewerb für die Kirche Arosa 1906 wurden zahlreiche Entwürfe aufgrund ihres «zu sehr städtischen Charakters» ausgeschieden,¹⁸⁷² und in Brütten schrieben die Architekten Rittmeyer & Furrer zu ihrem Projekt 1905: «Es wäre unverantwortlich, auf dem ideal gelegenen Platz, wo das alte, bescheidene Kirchlein steht, einen Schablonenbau nach städtischem Muster stellen zu wollen. Der treu bewahrte Heimatcharakter des Dorfes ver-

langt entschieden eine ausgesprochen ländliche Kirche, welche das freundliche Bild nicht stört.»¹⁸⁷³

Simultan zum Erwachen des heimatschützerischen Interesses an der Dorfkirche häuften sich nach 1900 Projekte, in denen alte Dorfkirchen bei Vergrößerungs- oder Neubaubedarf nicht ersetzt, sondern in einem – für damalige Verhältnisse – behutsam-bewahrenden Sinne erweitert wurden. Der Architekt Gottfried Schindler behandelte das Thema bereits 1905 in der TZS und wies darauf hin, dass auch für diese häufiger werdende Aufgabe nicht versäumt werden solle, einen guten Architekten beizuziehen, da die leichter zu Rate gezogenen Dorfhandwerker zu sehr von verhängnisvollen (historisierenden) Vorlagewerken abhängig geworden seien.¹⁸⁷⁴ 1906 fasste Gurlitt in seinem Standardwerk die neuen Grundsätze für das Restaurieren alter Kirchen zusammen, die seit dem *Ersten Tag für Denkmalpflege* in Dresden 1900 diskutiert worden waren. Stand die Mehrheit anfangs noch hinter der vom Metzger Dombaumeister Paul Tornow vorgetragenen und von Viollet-le-Duc oder George G. Scott praktizierten Attitüde, praktische und funktionale Ergänzungen möglichst unindividuell und im Sinn der ursprünglichen Erbauer auszuführen, verwarf Gurlitt von Anbeginn diese «Täuschungspraxis» und befand, dass sich der Zwiespalt späterer Zutaten deutlicher erkennen machen dürfe. Die Stilpuristen sahen sich seiner Meinung nach dahingehend widerlegt, dass sich Stilverschiedenheiten durchaus vertragen, und er unterschied die Täuschung der künstlerischen Illusion von der tatsächlichen, lügenhaften Täuschung, wie sie Tornow vorschlug. Auch die *Schweizerische Gesellschaft für die Erhaltung historischer Kunstdenkmäler* legte grösstes Gewicht auf die Konservierung und Vermeidung jeglicher Täuschung, die selbst in Fachleuten immer wieder Unbehagen auslöste. Der Stil der Zutat möge sekundär sein, viel wichtiger war die Kennzeichnung der Zutat als solche. Alois Riegl unterschied, was Gurlitt unterstützte, in seinem Werk *Der moderne Denkmalkultus* gewollte Denkmäler, ungewollte Denkmäler und Altersdenkmäler, wobei gerade Letztere nicht zuletzt durch Ruskin erst Ende 19. Jh. an Beachtung gewonnen hatten und dazu führten, dass man

¹⁸⁷⁰ Hossfeld 1905.

¹⁸⁷¹ Heisler 1908, zit. nach BTZ 23 (1908), 345–348, 353–356.

¹⁸⁷² Kga Arosa, Jury-Bericht.

¹⁸⁷³ Kga Brütten, Erläuterungsbericht Rittmeyer & Furrer, August 1905.

¹⁸⁷⁴ Schindler 1905, 241.

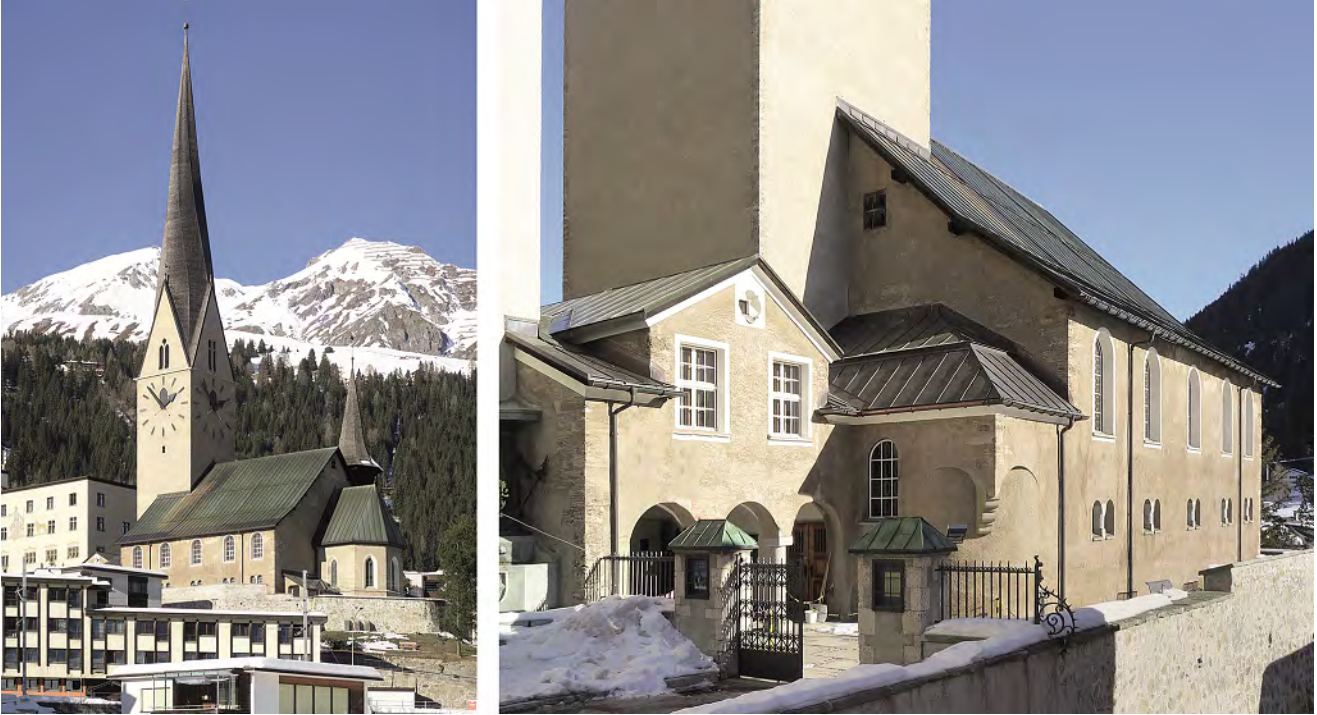


Abb. 429, 430: Davos-Platz, ref. Kirche. Der Eingriff durch Schäfer & Risch 1909 behielt Türme und Chor unverändert bei, das dazwischenliegende Schiff wurde mit zwei Seitenemporen und diversen erweiternden Räumlichkeiten und deren Erschliessungstrakten neuerbaut. Bemerkenswert ist vor allem die empfangende, vielgestaltige Eingangssituation mit Emporentreppenhaus im Gebäudezwickel und einer grosszügigen Vorhalle samt darüberliegendem, wohnlich gestaltetem Unterrichtszimmer. – Autor, 2020.

in Objekten unabhängig von ihrer künstlerischen Bedeutung einen Alterswert anerkannte. Unabhängig der restauratorischen Ansichten, die sich im deutschen Raum zwischen 1900 und 1905 unter dem Eindruck der Schriften Riegls und Dehios offensichtlich von der französischen Praxis abwandten und die ehrliche Kennzeichnung von Zäsuren bejahten, begann sich nun überhaupt die Ideologie durchzusetzen, Bauwerke eher zu erweitern als neu zu bauen.¹⁸⁷⁵

Die reformerisch gelösten Beispiele liessen, kaum verwunderlich seit 1906, nicht lange auf sich warten. Zwar kannte selbstredend auch der Historismus – und die vorindustrielle Zeit ohnehin – die Beschränkung auf Umbauten oder einen Teilneubau (Turm, Schiff oder Teile davon). Neu war in der Reformepoche eher die explizitere Bemühung, trotz teilweise Neubau und massiven Vergrösserungen nicht nur Substanz, sondern möglichst auch den Charakter einer Anlage zu bewahren. Die alte Dorfkirche Fehraltorf, welche die Vorsteherschaft der

Kirchgemeinde zunächst komplett neu zu errichten trachtete, wurde in zwei Etappen 1906/11 von Rittmeyer & Furrer lediglich umgebaut. Auf Empfehlungen des Zürcher Kantonsbaumeisters Hermann Fietz, «um den kostspieligen Modeprojekten auszuweichen», ersetzte Rittmeyer zunächst den «wie ein Abort» ausschauenden Eingang durch einen massiven Querbau mit Emporentreppen. Der über dem Chor aufgehende Käsbissen-Turm wurde 1911 erhöht und – entgegen Rittmeyers erstem Vorschlag und gemäss einem Gemeindebeschluss (!) von 1905 – mit einem «identischen» Abschluss versehen, so dass der Gesamtcharakter der alten Dorfkirche einigermassen gewahrt blieb (Abb. 427, 428). Dass beim Abbruch des alten Turmes auch Fresken zerstört wurden, ohne diese zuvor zu dokumentieren, mag heute erschüttern, doch aus damaliger Perspektive überwog der Eindruck eines vergleichsweise rücksichtsvollen Umbaus, in den auch der Taufstein, die Kanzel und eine Seitentür des Langhauses aus der alten Kirche übernommen worden

¹⁸⁷⁵ Gurlitt 1906, 522–531.

sind.¹⁸⁷⁶ So selbstzufrieden wie herablassend blickte man in der Zeitschrift *Heimatschutz* auf den überwundenen Historismus zurück: «Man stelle sich vor, mit welchem Narrenkleid gelehrter Architekturbetätigung man eine solche Kirche vor zwei Jahrzehnten angetan hätte.»¹⁸⁷⁷

Auch für die reformierte Kirche in Davos-Platz strebte man mit Schäfer & Risch eine sorgfältige Vergrößerung der Kirche unter Beibehaltung von Türmen und Chor an, wobei sich ein Leser in der Zeitschrift *Heimatschutz* bereits 1907 zum Wettbewerb äusserte: «Die Kirche [...] zu Davos ist [...] wohl wert, dass die Freunde des Heimatschutzes auf sie aufmerksam werden. Umso mehr, als sie – wir hoffen es ernstlich – bald Beweis geben wird, dass auch unsere Zeit wieder den Weg gefunden hat, derart Neues an Stelle und zu Altem zu fügen, dass die beiden Geschwister, obwohl ungleichaltrig, doch ohne Missklang nebeneinander stehen können.» Die Architekten leiteten mit einer grossen, durch Nebenzimmer ergänzten Eingangsvorhalle sogar direkt zum nebenstehenden Rathaus über (Abb. 429, 430), und dass die heute so selbstverständlich erscheinende Gesamtlösung auch ganz anders und zur Unzufriedenheit der Jury angegangen werden konnte, belegt die Diskussion der Wettbewerbsentwürfe.¹⁸⁷⁸ In Hindelbank, wo 1911 ein Brand nur die Mauern des Schiffes und den Turm übriggelassen hatte, bezog Karl Indermühle die geretteten Teile in den Wiederaufbau mit ein, der danach gefeiert wurde «wie ein neuer Mittelpunkt der zeitgenössischen Kunst und als würdige Nachfolgerin des alten Gotteshauses».¹⁸⁷⁹ Solche Projekte wurden vom Heimatschutz portiert und entsprachen den Prämissen einer neuen denkmalpflegerischer Haltung, die u. a. auf der Basis der Schriften Alois Riegls (*Der moderne Denkmalkultus*, 1903) und Georg Dehios (*Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, ab 1905) eine möglichst weit gehende Konservierung bestehender Architektur empfahl und die auch Karl Hinckeldeyn bereits um 1900 in konkretem Bezug auf Dorfkirchen reflektierte.¹⁸⁸⁰

Moderne Bodenständigkeit: Anknüpfung an einheimische Bautraditionen

Während der Reformepoche herrschten vielfältige Bemühungen nach einer heimischen, vertrauten und identitätsstiftenden Wirkung der Architektur. Heimat- und Vaterlandsliebe waren um 1900 hoch einzuschätzende geistige und kulturelle Werte, die im Zusammenhang mit der Historismuskritik verstärkt zu formaler und inhaltlicher Bezugnahme auf regionale Bautraditionen veranlassten. Während sich in der kulturell dispersen Schweiz Anknüpfungen an national verstandene Merkmale als schwierig erwiesen, sind Rückgriffe auf ländliche Bautraditionen eines engeren regionalgeografischen Umfelds häufig zu beobachten. Im Vergleich zum Historismus trachtete die Reformepoche auch im Sakralbau danach, traditionelle Motive der profanen Baukultur zu übernehmen, womit die Gebäude eine emotional besonders wirksame, wohnliche «Heimeligkeit» ausstrahlen sollten. Dass diese einheimischen Bauformen im Vergleich zu den historischen Vorbildern nunmehr auch inszeniert, teilweise neu interpretiert und betont wurden, hängt eng mit dem Bestreben nach charismatischer Architektur zusammen. Die Wiederaufnahmen regionaltypischer Überlieferungen waren nicht der Ausgangspunkt des architektonischen Entwurfs, sondern betreffen vor allem die freier ausformbaren Bauelemente wie Dach oder Turmabschluss, denen durch eine Wiederaufnahme regionaltypischer Vorbilder eine charaktervolle und zur Gegend passende Gestaltung verliehen wurde. Dass sich das Wesen des Heimatstils nicht auf eine Wiederaufnahme lokalspezifischer Bauweisen beschränkt, versuchte bereits Kapitel 2.4 zu belegen, zudem gab es bereits im Historismus Bestrebungen, den *genius loci* zu berücksichtigen. Die reformerischen Schweizer Beispiele zeigen, dass man sich vielfältig und mehr oder weniger schöpferisch an den Bautraditionen eines Ortes, einer Talschaft oder des näheren Umlands innerhalb der Nation orientieren konnte. Dabei sind vor allem das Bernbiet, die Zentralschweiz, das Zürichbiet, die Ostschweiz und das Bündnerland wiederholt als klar unterscheidbare Bezugsregionen auszumachen.

¹⁸⁷⁶ Kdm ZH III, 64; Hans Martin Gubler, Baugeschichte der Kirche Fehraltorf, Fehraltorf 1980.

¹⁸⁷⁷ *Heimatschutz* (1912), 163.

¹⁸⁷⁸ Dranger 1907; SBZ 49 (1907), 156 ff.; SBZ 60 (1912), 336 f., Taf.; SBK 4 (1912), 261 f.

¹⁸⁷⁹ *Zesiger* 1913, 49–52.

¹⁸⁸⁰ Hinckeldeyn 1900; Hofer 2005, 22.



Abb. 431: Andelfingen ZH, Turm der ref. Kirche mit neugotischer Gestaltung des regionaltypischen Käsbissendaches durch Johann Caspar Wolff 1862. – Autor, 2018.

Von den Vorstufen im Historismus in die Reformzeit

Die sakrale Neugotik der Deutschschweiz zeigte sich gewöhnlich im Einflussbereich Deutschlands und strebte gerade in den Idealplänen abgesehen von naheliegenden Materialverwendungen kaum regionale Anpassungen an.¹⁸⁸¹ Allerdings sind bereits seit der Mitte des 19. Jh. vor allem im Bereich der Turmgestaltung lokalspezifische Rücksichten zu beobachten. Eine Sonderstellung nimmt dabei die 1846–47 erbaute ref. Kirche Thalwil am Zürichsee von Hans Ulrich Schmid und Ferdinand Stadler ein, deren Turm den 1781–86 neu erstellten Obergeschoss der unverwechselbaren Zürcher Grossmünstertürme getreu nachgebildet wurde. Diese augenfällig zitierende Kopie des örtlichen Zimmermeisters Schmid¹⁸⁸² – der Turm brannte 1943 ab und ist nicht in

dieser Form erhalten – blieb zwar eine Ausnahme, doch kurz darauf wurden in derselben Gegend auch bereits allgemein verbreitete Bautypen aufgegriffen: Der Architekt Johann Caspar Wolff etwa gestaltete die Kirchturmerhöhungen in Küsnacht ZH (1857) und Andelfingen ZH (1861–62) nach den Umrissen des regionaltypischen «Käsbissenturms» mit steilem Satteldach und bereicherte diese neugotisch mit Fialen oder Treppengiebeln (Abb. 431). Diese Praxis machte Schule und wurde auch an den Kirchtürmen in Männedorf ZH (1862/63 durch Caspar Josef Jeuch), Meilen ZH (1864) oder Maur ZH (1874) umgesetzt. Wolff war spätestens seit 1855 mit Gottfried Semper bekannt, der während seines Zürcher Aufenthalts 1860 den Turm für die ref. Kirche Affoltern am Albis ZH in ähnlicher Manier entwarf, wengleich er den Fialenschmuck wegliess.¹⁸⁸³ Es ist nicht unmöglich, dass der Impetus auf die Wiederaufnahme einer lokalen Architektur von Semper gekommen war. Entspricht auch diese Bezugnahme auf regionales Bauen nicht dem hauptsächlichen Theoriegebäude Sempers, so betrachtete er doch die Architekturform als Ergebnis einer kulturellen Entwicklung, die auch aus einer Traditionslinie entwickelt werden sollte.¹⁸⁸⁴ Der mit frühen denkmalpflegerischen Ideologien zusammenhängende Gedanke der Bewahrung traditioneller Formen setzte sich auch in Rapperswil SG durch, als nach dem Brand 1882 selbst Historisten wie Alfred Chiodera und Bluntschli gegen neugotische «Kleinkram»-Projekte wetterten, denen die Erhaltung des alten Käsbissenturms vorgezogen wurde.¹⁸⁸⁵ Diese theoretische Haltung ging der tatsächlichen Architekturproduktion voraus, vertraten doch Bluntschli und gerade Chiodera in ihren eigenen Neubauten bis kurz vor 1900 selber eine teilweise recht überkandidelte Neurenaissance.

Wesentlich früher als in der Schweiz setzte in Deutschland eine verbreitete Pflege regionaler Eigenheiten im neugotischen Kirchenbau ein. Bereits das *Eisenacher Regulativ* von 1861 hatte empfohlen, innerhalb des altchristlichen, romanischen oder «germanischen (gothi-

¹⁸⁸¹ Meyer 1973, 41 f.

¹⁸⁸² Kdm ZH II, 308 f.

¹⁸⁸³ Fröhlich 2007, 109 ff. (hier auch zu einer annähernden Kopie des Turmes in Affoltern durch August Hardegger an der kath. Kirche Lommis TG, 1892); Nerdinger/Oechslin 2003, 354 f. An beiden Orten keine Interpretationen zur regionalistischen Annäherung; Meyer 1973 behandelt das Thema nicht.

¹⁸⁸⁴ Aschenbeck 1997, 83; Piel 1963, 31.

¹⁸⁸⁵ Die Eisenbahn 16/17 (1882), 127.

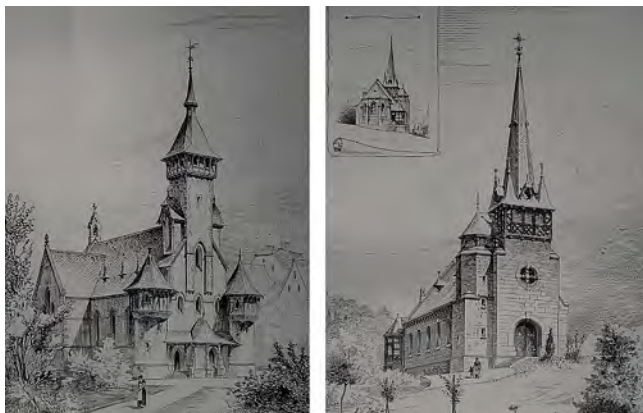


Abb. 432, 433: Links: Darmstadt, Martinskirche (Aage von Kauffmann, 1885), Perspektive. – Rechts: Helba bei Meiningen (Albin Neumeister, 1884–85), Perspektive. – AR 1 (1885), T. 94 | AR 3 (1887), T. 87

schen)» Stils «dem vorwiegenden Charakter der jeweiligen Bauweise der Landesgegend» zu folgen.¹⁸⁸⁶ Auch nach den Theorien Pugins, Reichenspergers und Ungewitters berücksichtigten diverse Architekten mit ihren neugotischen Bauwerken regionale Eigenheiten.¹⁸⁸⁷ Conrad Wilhelm Hase wurde für seine Wiedererweckung des während etwa 300 Jahren unterdrückten, norddeutschen Ziegelrohbaus gelobt,¹⁸⁸⁸ Johannes Otzen differenzierte zwischen norddeutschem Backsteinbau und rheinischer Romanik, Carl Schäfer und danach Max Meckel förderten süddeutsche Eigenheiten der mittelalterlichen Spätgotik (Eckverzahnungen im Kontrast mit Putzflächen sowie reiches Masswerk),¹⁸⁸⁹ der bayrische Architekt Johann B. Schott rechtfertigte 1888 für die Pfarrkirche in Zwiesel die Ausführung in Ziegelrohbau als regionale Anpassung an die «altbayerischen Kirchen der Gotik».¹⁸⁹⁰ Mit der Christuskirche in Karlsruhe (Abb. 73) und dem benachbarten Pfarrhaus nahmen auch Curjel & Moser erstmals bewusst eine heimatliche Formensprache wieder auf, nämlich jene der oberrheinischen Spätgotik, was sich u. a. in der Wahl des rötlichen Sandsteins, dem Masswerk und



Abb. 434: Sargans, kath. Kirche mit für die 1890er Jahre typischer Turmerhöhung von August Hardegger, 1892. – Hidber 2011, 30.

den markant heraustretenden Brüstungen äussert, die beispielsweise an die nahegelegene Stadtkirche in Weil der Stadt erinnern.¹⁸⁹¹ Neben dieser Regional-Neugotik wurden in den 1880er Jahren auch zunehmend rustikale Kirchenentwürfe realisiert, welche in Fachzeitschriften auch abgebildet und besprochen wurden. Zum einen die 1885 vom Frankfurter Architekten Aage von Kauffmann erbaute Darmstädter Martinskirche, deren Glockenturm und Emporentreppentürme in Fachwerk an die Wehrgänge der Wartburg gemahnen und zum ansonsten neugotischen Stillkleid einen rustikal-burgartigen Kontrast bilden (Abb. 432).¹⁸⁹² Besonders regionalbewusst erbaute Albin Neumeister 1884–85 die Kirche Helba bei Meiningen, die in vielerlei Hinsicht den baulichen Gepflogenheiten des Werratales nachempfunden wurde (Abb. 433).¹⁸⁹³

Vermutlich auf der Basis der oben genannten Werke und Theorien, möglicherweise auch auf Rahns *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* von 1876, versuchte

¹⁸⁸⁶ Seng 1995, 122.

¹⁸⁸⁷ Schuchard 1979, 56.

¹⁸⁸⁸ DBH 1/20 (1897), 1; Issel 1923, 65.

¹⁸⁸⁹ Bahns 1971. – Im Werk Max Meckels fällt demgemäss der märkisch gotisierende Bau der Herz-Jesu-Kirche in Landsberg/Ostpreussen von 1891/95 auf (Wolf-Holzäpfel 2000, 347).

¹⁸⁹⁰ Fahmüller 1992, 87 ff., 91–99.

¹⁸⁹¹ Hildebrand/Oechsli 2010, Bd. 2, 41–46.

¹⁸⁹² AR 1 (1885), T. 94. – Der Glockenturm, der offenbar schon bald allgemein missfiel, wurde nach Zerstörungen im 2. Weltkrieg in veränderter Form wiederaufgebaut.

¹⁸⁹³ AR 3 (1887), T. 87; DBZ 20 (1886), 169.



Abb. 435, 436: Links: Kaufbeuren (Bayern), St. Martin, regionaltypisches Beispiel, vorwiegend 15. Jh. – Rechts: München, Erlöserkirche (Theodor Fischer, 1899–1901) mit deutlicher Anlehnung an die regionaltypische Backsteinbauweise mit stark fassonierter Blendarchitektur, weissem Putz und kleinteiligen Ziegelüberdachungen. – Autor, 2008.

in der Schweiz Ende 19. Jh. vorwiegend August Hardegger, in einigen seiner Kirchenbauten regionale Eigenheiten aufzugreifen. Allerdings wurden auch diese noch durchgehend einer historistischen «Reissbrett»-Planung einverleibt. Die bereits behandelte Davoser Marienkirche, deren Turm der regionalen Tradition angelehnt ist (S. 371), war 1892–98 Hardeggers erster Neubau mit entsprechenden Bestrebungen.¹⁸⁹⁴ Der bei Meyer als Vorzeigebispiel für die «Überwindung des dogmatischen Historismus» herangezogene Kirchturm im aargauischen Merenschwand mit seiner Anlehnung an Basler Stadtpfarrkirchtürme entstand 1897–99 und war ein Umbau mit leichten denkmalpflegerischen Rücksichten, der an die Wolffschen und Semperschen Umbauten der Zürcher Landkirchtürme um 1860 erinnert.¹⁸⁹⁵ Doch insgesamt war im Schweizer Kirchenbau Ende 19. Jh. eine bewusste formenkulturelle Anpassung an den Ort keineswegs verbreitet. Stattdessen beklagten die Reformer viele Dorfbilder, deren neurenaissancestischen Kirchtürme mit kleinteiligem Dekor und industriellen Materialien auftrumpfen wollten. Manche davon sind bereits wieder umgebaut worden, etwa Ettingen BL, Konolfingen BE oder Sargans SG. Im letztgenannten Ort war der dortige traditionelle Käsbsenturm seit 1892 hinsichtlich einer Erhöhung und eines Umbaus diskutiert worden, und die im Vorfeld geäußerten Überlegungen zu einfacher Ausführung ohne kleinliche Formen klangen schon ganz

reformerisch. Schliesslich erbaute aber August Hardegger doch einen neuartigen Blechzinkhelm, der schon kurz darauf 1907 im Heimatschutzblatt als «Pagoden- oder Chinesenturm» und «Kitsch» verspottet wurde (Abb. 434). Fast umgehend darauf diskutierte man mit Pater Kuhn und Architekt Adolf Gaudy eine erneute Umgestaltung des Turms zum alten Käsbsentdach, die zwar vorerst an den Kosten scheiterte, jedoch 1933 zur Ausführung gelangte.¹⁸⁹⁶

Zusammenfassend zeigen die erwähnten Beispiele, dass lokale Traditionen bereits lange vor Lichtwarks oder Fatios Aufrufen berücksichtigt wurden, dass aber die allfälligen Referenzen für regionalromantische Ausformulierungen im Historismus gewöhnlich aus dem «gehobenen» Sakralbau kamen und beileibe kein Selbstverständnis waren. Nachdem im Schweizer Kirchenbau um 1900 entweder noch der Historismus vorherrschte oder die ersten Werke Curjel & Mosers dem Monumentalismus nahestanden, häufte sich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die Wiederaufnahme lokaler oder regionaler Bautraditionen. Als einer der ersten begann Karl Indermühle um 1902/03 mit seinen Turmentwürfen zu Münsingen und Röthenbach, regionaltraditionelle Typen im reformerischen Sinn wieder aufzunehmen (S. 346). Der für Indermühle vorbildliche Architekt Theodor Fischer hatte inzwischen mit seiner 1899–1901 erbauten Münchner Erlöserkirche einen für

¹⁸⁹⁴ Zum Kirchenbau vgl. Hans Batz, Die Kirchen und Kapellen des Kantons Graubünden, 8 Bde., Bd. 5, Chur 2004, 32.

¹⁸⁹⁵ Meyer 1973, 78, auch Kdm AG V, 159f. – Der Bau erinnert insgesamt stark an Vorbilder Max Meckels (Wolf-Holzäpfel 2000, Katalog).

¹⁸⁹⁶ Hidber 2011, 26f., 29ff.; Heimatschutz 2 (1907), 6.

den sakralen Heimatstil prägenden, prinzipiellen Vorbildbau geschaffen. Bis dahin war kaum ein Kirchenbau mit derartigem künstlerischem Erfolg so bewusst und integral auf ländliche regionale Bautraditionen bezogen worden. Sowohl die Dachform, die Backsteinmauern mit milchigem Putzüberzug als auch die Blendlisenen, -fenster und -arkaturen sowie die Turmform mit ihrem Satteldach waren in zahlreichen mittelalterlichen bayrischen Kirchen anzutreffen (Abb. 435, 436).¹⁸⁹⁷ Eine zweite vielgerühmte deutsche Reformkirche, Schilling & Graebners Christuskirche in Dresden-Strehlen von 1902–05, setzte teilweise ebenfalls lokale Traditionen fort, auch wenn die Fachliteratur diesem Umstand nicht gleich gebührend wie in München Rechnung trug. Doch vor allem die Turmabschlüsse mit Pfeilerbündel und Gebälküberbrückung sind eine Wiederaufnahme des italianisierenden Dresdener Barocks der Hofkirche, und die berühmte Kreuzkirche dürfte im Bereich des charakteristischen Wandaufbaus mit Attikageschoss, den gerundeten Exedren und der steinernen Turmhaube bei allen Stilunterschieden ebenso vorbildlich gewirkt haben. Zusammen mit den um 1900 verbreiteten Architekturtheorien Ruskins, Schultze-Naumburgs, Lichtwarks, Schäfers oder Fatios sowie mit der aufgekommenen Heimatschutzbewegung und Bauernhausforschung mögen diese Bauwerke auch im Schweizer Reformkirchenbau zum entschlossenen Aufgreifen regionaler Traditionen animiert haben.

Die reformierten Kirchen Degersheim und Spiez

Mehr als anderswo inspirierten sich die Architekten des schweizerischen Reformkirchenbaus auch vermehrt an primitiveren und profanen ländlichen Traditionen, die sich auch auf den Hausbau und dessen Bedachung erstreckten. Besonders anschaulich lassen sich die Anknüpfungen an einheimische Bautraditionen in den beiden fast zeitgleich und nach derselben Disposition erbauten reformerischen Heimatstil-Kirchen in Degersheim (Curjel & Moser, erster Entwurf 1903, Ausführung 1906–07) und Spiez (Bischoff & Weideli, Wettbewerb 1905, Ausführung 1906–07) erläutern. Offiziell stammen

die beiden Kirchen von verschiedenen Architekturbüros, doch der entscheidende Entwerfer der beiden stattlichen Dorfkirchen, die sich im Aufbau nicht zufällig derart ähneln, war offenbar Robert Bischoff, der bis 1905 mit seinem späteren Büropartner Hermann Weideli bei Curjel & Moser angestellt war: «Herr Bischoff hat seinerzeit sowohl Entwurfsskizze als auch Projektpläne für die Kirche Degersheim ganz selbständig ausgearbeitet und betrachtet sich als den geistigen Urheber jener Kirche.»¹⁸⁹⁸ Bereits Ende 19. Jh. hatte Bischoff, der auch den Bau der Karlsruher Christuskirche leitete, sich als selbständiger Architekt betätigt und beispielsweise einen Entwurf für die Chemnitzer Lucaskirche ausgearbeitet.¹⁸⁹⁹ In Degersheim ist bereits 1902 davon die Rede, dass das Architekturbüro Curjel & Moser für den beschränkten Wettbewerb «einen Architekten» nach Degersheim sandte, der sich an Ort und Stelle orientieren wollte,¹⁹⁰⁰ und möglicherweise handelte es sich dabei um Robert Bischoff. Dass die meisten und nachgerade das Karlsruher Architekturbüro Curjel & Mosers ohnehin nicht als Ein-Mann-Betrieb missverstanden werden dürfen, geht auch daraus hervor, dass die Verhandlungen (auch vor Ort in Degersheim) dennoch mit Karl Moser stattfanden, als (büroeigene) Bauleiter schliesslich zunächst H. Huber und später E. Hunziker gesandt wurden und an der Einweihung 1907 zunächst Wilhelm Mund teilnehmen sollte, dann jedoch Emil Höllmüller als Vorsteher des Filialbüros in St. Gallen geschickt wurde.¹⁹⁰¹ Auch die Zürcher Reformarchitekten Gebrüder Pfister hatten sich offenbar sowohl bei Curjel & Moser als auch bei Pflughard & Haeffeli, wo sie vor der Gründung ihres eigenen Architekturbüros 1906 angestellt gewesen waren, «speziell mit Kirchenbauten beschäftigt».¹⁹⁰² Den Wettbewerbsentwurf für Spiez reichte offiziell Hermann Weideli ein, doch ist davon auszugehen, dass auch hier Bischoff der Entwerfer war – möglicherweise weil damals trotz Absichten zu gemeinsamer Tätigkeit das Büro in Zürich noch nicht gegründet war und Bischoff als Deutscher alleine gar nicht teilnahmeberechtigt gewesen wäre.

Die Kirchenbauten von Degersheim und Spiez sind nach demselben Grundmuster mit longitudinalem Saal-

¹⁸⁹⁷ BTZ 22 (1907), 350.

¹⁸⁹⁸ Kga Spiez, Schreiben von Bischoff & Weideli an den Gemeinde- und Baukommissionspräsidenten H. Itten in Spiez vom 21. 1. 1909.

¹⁸⁹⁹ DtKo 9/2 (1898/99), 20/21.

¹⁹⁰⁰ Kga Degersheim, Kirchenvorstandssitzung 16. 12. 1902.

¹⁹⁰¹ Kga Degersheim, Kirchenvorstandssitzungen 1907; Ews Degersheim 1908, 13 ff.

¹⁹⁰² Kga Wallisellen, Schreiben Gebr. Pfister vom 19. 3. 1906.



Abb. 437, 438: Links: Degersheim, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1906–07). – Rechts: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07). – Autor, 2020. | Autor, 2019.

bau, seitlichen Zwillingfenstern, hohem Kirchendach, weissem Putzbau mit kontrastierenden Eckquaderungen, Flankenturm und zwei Emporentreppentürmen seitlich der dreigeteilten Eingangsvorhalle konzipiert (Abb. 437, 438). In den Dach- und Turmformen sowie in der künstlerischen Ausgestaltung des Inneren jedoch unterscheiden sich die beiden Kirchenbauten erheblich voneinander, und die Verschiedenheiten sind offensichtlich differenzierte Wiederaufnahmen jeweiliger regionaler Bautraditionen: Degersheim liegt im unteren Toggenburg im Kanton St. Gallen, Spiez über 200 Kilometer davon entfernt am Thunersee im Berner Oberland. Der

ursprüngliche Entwurf zur Kirche Degersheim ist zwei Jahre älter als jener von Spiez und stammt bereits von 1903. Im Wettbewerb siegreich, sah er in weiten Teilen die spätere Ausführung vor. Die Baukommission mit dem reformerisch gesinnten Pfarrer Hans Bader (S. 13) jedoch gab der Firma Curjel & Moser umgehend den Auftrag, die Pläne «insofern nochmals zu überarbeiten, als im Aufbau der Kirche ein mehr landestümliches Aussehen gewünscht wurde».¹⁹⁰³ Das ungemein grossflächige, steile Kirchendach erhielt nun anstelle der Schleggauben eine Reihe auffälliger Fledermausgauben, vor allem aber wurde vermutlich während der Diskussion

1903 Ews Degersheim 1908, 13.

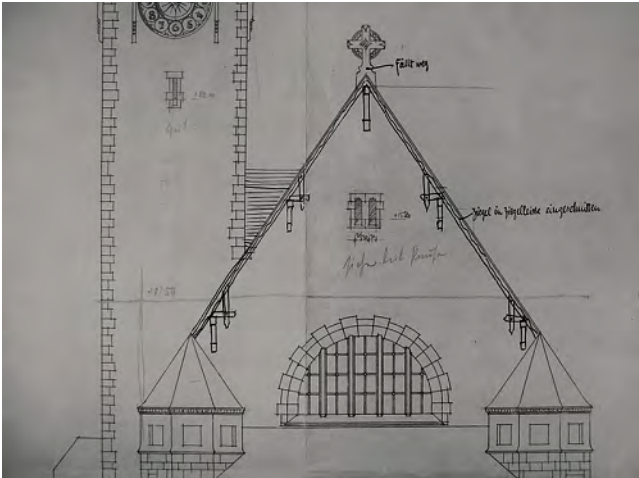


Abb. 439: Degersheim, ref. Kirche. Frontaufriss von 1903 mit vermerkten Planänderungen in Richtung Ländlichkeit. – Kga Degersheim.

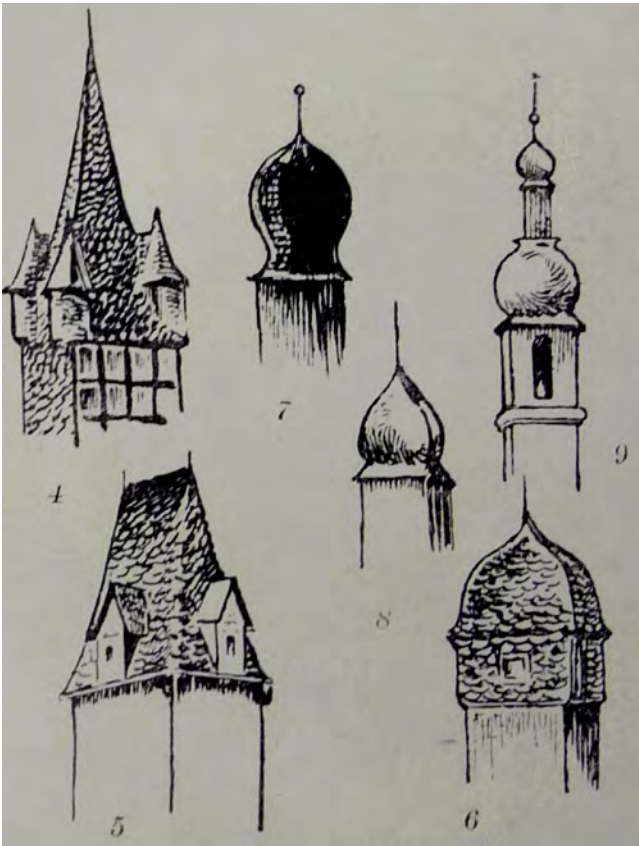


Abb. 440: Beispiele ländlicher, hessischer Glockentürme. – Schwindraheim 1903, 155.

von Planänderungen das ursprünglich vorgesehene, im Monumentalismus häufige Keltenkreuz auf dem Firstgiebel gestrichen («fällt weg»), dafür sollte der Hauptgiebel



Abb. 441: Degersheim, ref. Kirche, Variantenentwurf für die Turmbekrönung, 1903. – Kga Degersheim.

die für das Toggenburgerhaus typischen Sparrendreiecke erhalten, die skizzenartig in den Aufriss hineingezeichnet wurden (Abb. 439). Statisch unnötig, jedoch zur Inszenierung ortstypischer Architektur geeignet, setzte man diese Planänderung dann auch um.

Auch der Turm liesse sich mit seinem durch Ziegelbehang verschalten Glockengeschoss, den vier spitzbekrönten «Wichhäuschen» und dem hohen Helm – allesamt ebenfalls in Ziegel gehüllt – als Anschluss an einige regionaltypische Landkirchentürme deuten, wo das Glockengeschoss meist aus einer farblich vom Turmschaft abgehobenen Holzschalung besteht und teilweise ebenfalls über diesen vorkragt; Beispiele davon fanden sich etwa im benachbarten Tuferschwil und in der weiteren Umgebung auch in St. Margrethen, Balgach SG, Dussnang TG oder Rümlang ZH. Andererseits kam das Gestaltungsprinzip mit Schindelschirm auch in Nordbaden und Hessen (hier mit Schieferdeckung) sehr häufig vor, also in einer Region, in der sowohl Robert Curjel,



Abb. 442, 443: Details typischer Ostschweizer Bauernhäuser mit Schindelschirm und dem Motiv des Abwurfs auf hölzernen Brettkonsolen. Gekoppelte Fenster, Schindelschirm (übersetzt in Ziegelbehang) und Abwurf wurden an der Kirche Degersheim im Glockengeschoss und an der Turmuhr sowie an den Emporentreppentürmen aufgenommen. Zeichnungen von Salomon Schlatter. – Bauernhaus 1903, 13 und Teil Appenzell.

Karl Moser als auch Robert Bischoff bereits während Jahren tätig waren.¹⁹⁰⁴ Im Nachlass Mosers finden sich mehrere Skizzen solcher Kirchtürme, und ein Dachgeschoss des von Curjel & Moser in Karlsruhe verwirklichten Eigenheimkomplexes weist eine ähnliche Gestaltung auf.¹⁹⁰⁵ Oskar Schwindraheim bildete zudem just 1903 in seinem Buch *Deutsche Bauernkunst* drei Typen hessischer Dorfkirchtürme skizzenhaft ab, wobei sowohl der Schindelschirm als auch die vier Wichhäuschen enthalten sind (Abb. 440).¹⁹⁰⁶ Das Buch kam im September 1903 heraus, der Entwurf für Degersheim datiert vom November. Insgesamt im Frontbereich zugleich aus Curjel & Mosers soeben vollendeten Kirche St. Michael in Zug heraus entwickelt, griff Bischoff offenbar auf ein primär «ländliches» Schema zurück, das vielleicht nur durch Zufall auch einigen Türmen der St. Galler Region ähnlich sieht. Darauf deuten zwei weitere Umstände hin: Dem



Abb. 444: Regionaltypisches Haus in Hochsteig bei Wattwil mit steilem Satteldach und Flugsparrendreiecken, wie sie auch für die Kirche Degersheim entworfen wurden. – Gladbach 1868, Taf. F.I.1.

seitlichen Eingang am Turm ist bereits im Entwurf von 1903 eine kleine Vorhalle vorgelagert, die mit ihrem Teilwalmdach und der «Ründe» eher prinzipiell ländlich anmutet, als dass er zur regionalen Tradition passt. Ausserdem scheint kurz darauf ein zweiter Versuch unternommen worden zu sein, um die Turmbekrönung noch spezifischer der ländlichen Ostschweizer Architektur anzupassen, indem ein im November 1903 diskutierter Entwurf mit stumpferem Teilwalmdach eine recht regionaltypische Form in Erinnerung ruft (Abb. 441, vgl. auch S. 382). Man scheint also kurz vor Baubeginn noch einen Schritt konkreter *regionale* Lösungen verfolgt zu haben, wenn sich auch das alternative Turmprojekt nicht durchsetzte.

Immerhin sind sowohl die seit Beginn geplante Schuppenverschalung als auch die Abwürfe mit ihren konsolenartigen Schutzbrettern (d.h. der Witterungsschutz über jedem Einzelfenster durch einen aus dem Schalungsmantel hervorschwingenden Schirm über dem Fenstersturz, Abb. 442, 443) prägende Charakteristika des Toggenburger und nahen Appenzeller Haustyps, von dem auch das steile Satteldach für das Kirchenschiff inklusive den Sparrendreiecken bewusst übernommen wurde (Abb. 444). Der seit dem 17. Jh. gebräuchliche, geschuppte Holzschindelschirm war aus dem Vorarlberg übernommen und damals bereits als praktisches hand-

¹⁹⁰⁴ Karl Moser und Robert Curjel lernten sich im Architekturbüro Lang in Wiesbaden (Hessen) kennen, Bischoff & Weideli arbeiteten beide je mindestens drei Jahre bei Curjel & Moser (ALS 1998, 137, 384 ff.; Schrödter 1993, 11–15).

¹⁹⁰⁵ Nachlass Moser, ETH Zürich; AXXJ 3 (1903), T. 96.

¹⁹⁰⁶ Schwindraheim 1903, 155. – Weitere Beispiele für hessische Typen in: BM 3 (1905), 79.

werkliches Charakteristikum der Ostschweiz erkannt worden.¹⁹⁰⁷ Dass die starke Dachbetonung, die Einfachheit und die bodenständigen Formen zugleich modern waren, musste der kulturprotestantische Pfarrer Hans Bader noch etwas betonen und verteidigen.¹⁹⁰⁸ Das Kirchendach wurde von Bader als praktisch und architektonisch richtig empfunden, denn diese einfache und billige Form sei «aus dem alten Appenzellerstyl, wie viele ältere Bauernhäuser jetzt zeugen, entnommen & dieser Styl gelte gerade heute als schön, künstlerisch».¹⁹⁰⁹ Auch «mit dem Pfarrhaus ist ein echtes, rechtes Toggenburger Haus geschaffen worden mit den heimeligen hohen Giebeln, den praktischen Vordächern über den Fenstern, mit den angenehmen Fensterreihen und dem braungebeizten Schindelschirm» (Abb. 337).¹⁹¹⁰

Für die Kirche in Spiez (Abb. 438) projektierten Bischoff & Weideli (abgesehen von der andersseitigen Position des Flankenturms) dieselbe Disposition, und die hauptsächlichlichen Unterschiede liegen in den regionalen Vorbildern: Zunächst liess man anstelle des steilen Toggenburger Giebels und der Schuppenschalung das im Bernbiet besonders häufige, weit überstehende Teilwalmdach anklingen, orientierte sich am Typ des bernischen Oberländerturms (S. 346) und liess am gesamten Bau, vor allem auch im Inneren, die in der Region vielgerühmte Zimmermeisterarbeit stark zur Wirkung kommen, indem mit dem offenen Dachstuhl, der Vorhalle und ihren Stützen, den Treppentürmen und ihren Fensterpfosten sowie an der Glockenlaube des Turms eine Menge sichtbarer Holzkonstruktionen und Holzschalungen ausgeführt wurden. Die Kirche Spiez entsprach laut der Würdigung in der SBZ dadurch sowohl «allen neuzeitlichen Anforderungen wie lokalen Besonderheiten in trefflicher Weise» und sei von einem Turm überragt, «der wie das an den Schmalseiten abgewalmte hohe Giebeldach der Kirche in seinem hölzernen Glockenhaus und dem hochgezogenen spitzen Pyramidendach glücklicher Wiederverwendung echt bernischer Baumotive seine Entstehung verdankt».¹⁹¹¹ Der Typ des Teilwalmdaches sollte im Falle von Spiez gerade mit dem weiten Über-



Abb. 445: Bauernhaus «Im Styg» bei Diemtigen BE von 1789. Ein für das Berner Oberland bereits seltener, insgesamt aber typischer Vertreter des Berner Hügellandes, der mit seinem weit überstehenden Teilwalmdach, den Reihenfenstern und Holzschalungen mehrere Merkmale enthält, die an der Kirche Spiez wieder aufgegriffen wurden. – Bauernhaus 1903, Teil Bern, Nr. 6.

stand und den seitlichen Lauben mit Holzschalung vermutlich konkret an die Berner Bauernhäuser erinnern (Abb. 445, 446). Letztlich war das Teilwalmdach aber vor allem in der ländlichen Traditionsarchitektur in vielen europäischen Gegenden verbreitet und kam mitunter bereits im barocken Schweizer Landkirchenbau vor. In Peter F. Robinsons *Rural Architecture* von 1828 ist es häufig anzutreffen und wurde später auch von Carl Schäfer propagiert, der dessen Wirkung als «wundervoll» bezeichnete.¹⁹¹² Im Bestreben, das Dach mit seiner bergenden Gestik, der Ziegelbedeckung und deren ruhigen Flächen auch an der Front zu inszenieren, d.h. um die Giebelseite «an der schirmenden Aufgabe des Daches mit teilnehmen zu lassen»,¹⁹¹³ bot sich das Teilwalmdach (auch bekannt als Krüppelwalmdach, Schopfwalmdach, Gerschilddach) im Heimatstil besonders an.

Dass die «regionalen» Formen letztlich auch in die künstlerisch-stilistischen Vorstellungen der Reformarchitektur passen sollten, lässt sich damit verdeutlichen, dass das vorwiegend im Mittelland häufige Teilwalmdach in der Traditionsarchitektur der Spiezer Gegend bereits seltener anzutreffen war. Hier herrschte bereits die für alpi-

¹⁹⁰⁷ Bauernhaus 1903, Appenzell Nr. 1; SBZ 53 (1909), 62f.; Schlatter 1916, 97–109.

¹⁹⁰⁸ Kga Wallisellen, Schreiben Pfr. Bader an Kollege Weiss vom 28. 1. 1904.

¹⁹⁰⁹ Kga Degersheim, Kirchenvorstandersitzung 3. 5. 1904.

¹⁹¹⁰ SBZ 53 (1909), 109–112.

¹⁹¹¹ SBZ 51 (1908), 171 f.

¹⁹¹² Robinson 1828, beispielsweise Design No. III; Schuchard 1979, 64.

¹⁹¹³ Issel 1923, 295.



Abb. 446: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07). – Autor, 2019.

ne Gegenden typische Gestalt des schwach geneigten Satteldachs vor, die allerdings nicht recht zur reformerischen Vorstellung der gesteigerten Dachbetonung passte, so dass man bewusst oder unbewusst auf eine generell ‹bernische› Form zurückgriff. In eine ähnliche Richtung weist der reformerische Materialtransfer an der Kirche Degersheim, indem die Architekten die ortsüblichen, nämlich hölzernen Schindelschirme gleichsam in den dauerhafteren, besonders aus dem Domestic Revival bekannten Ziegelbehang übersetzten, so dass sie die regionale Bautradition eher in Erinnerung riefen als wörtlich übernahmen. Die genannten Merkmale sind demnach weniger in zitierender Weise aus konkreten Bauten abgeleitet, sondern nahmen vorwiegend regional-typische Auffälligkeiten wieder auf, um sich der Tradition künstlerisch, teilweise übersteigert und stilisiert anzupassen, um damit nicht nur moderne Gefälligkeit

auszustrahlen, sondern auch heimische Assoziationen zu wecken.

Dach- und Giebelgestaltung

Die Wiederaufnahmen einheimischer Eigenheiten im Bereich der Dach- und Turmformen fanden in zahlreichen nachfolgenden Kirchenbauten ihre Diskussionen und auf die jeweilige Gegend adaptierte Umsetzungen. Ohne die vollendeten Vorbilder Degersheim oder Spiez bereits kennen zu können, liess beispielsweise Adolf Asper an der Kirche Oerlikon – möglicherweise in Zusammenarbeit mit Gustav Gull – die steilen Knickgiebel mit Gipskehlen der Zürcher Bürgerhäuser des 18. und frühen 19. Jh. anklingen (Abb. 447, 449).¹⁹¹⁴ Ausserdem legte Asper dem Turm das einfache, vor allem in der östlichen Landeshälfte weit verbreitete Schema des Kreuzgiebelturms mit schlankem Spitzhelm zugrunde, das sowohl zürcherisch-ländlich als auch typisiert-einfach war (Abb. 448, 449).¹⁹¹⁵ In der Diskussion der Wettbewerbsentwürfe hatten die Experten Gustav Gull und Otto Bridler an Jacques Kehrsers monumentalistischem Entwurf bemängelt, dass die Bauformen «wenig glücklich gewählt seien, da sie jeden Anklang an heimische Formen vermissen lassen» (Abb. 103). Für die Neubearbeitung der Wettbewerbseingaben verlangten die Experten «mehr Anpassung an die heimische Tradition sowie eine landschaftliche Abstimmung», welche Asper mit seiner Neubearbeitung denn auch umsetzte.¹⁹¹⁶ Während der anschliessenden Grundsteinlegung versprach er, die Kirche Oerlikon werde in «schlichten einfachen Formen ohne Prunkwerk, aber solid und massiv» ausgeführt und eine «echt schweizerische Kirche» werden.¹⁹¹⁷ Dass er letztlich spezifischer ‹zürcherische› Motive anklingen liess, erinnert an die Theorien Fatios, wonach auch die verschiedensten regionalen Ausprägungen innerhalb des Landes unter einer «schweizerischen Architektur» zusammengefasst werden können. Die regionaltypischen steilen Knickgiebel wurden (allerdings ohne Gipskehle) in weiteren reformerischen Zürcher Sakralbauten aufgenommen, etwa zeitgleich an Rittmeyer & Furrers Kirche Brütten (Abb. 459) und 1911 an Bridler & Völkis Crema-

¹⁹¹⁴ Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 2, 377.

¹⁹¹⁵ Walter 2012, 17 f.

¹⁹¹⁶ Kga Oerlikon, Walter 2012, 9.

¹⁹¹⁷ Ews Oerlikon 1908, 11.



Abb. 447: Oetwil am See ZH, Pfarrhaus von 1732 mit dem für das Zürcher Land typischen, steilen Satteldach mit Giebelkehlen. – Autor, 2017.

torium in Winterthur. Möglicherweise galt auch die Front mit drei grossen Rundbogenfenstern, wie sie bereits an den Chören der Zürcher Münsterkirchen oder der Stadtkirche Winterthur vorkommen und in Dorfkirchen wie Dübendorf, Stäfa und weiteren auch für die Fassaden aufgenommen worden sind, als typisches «Zürcher Motiv»; immerhin ist es auch an der Kirche Wallisellen und an den Fronten von Brütten und der Annakapelle in Zürich wieder anzutreffen (Abb. 140, 462).

Giebel- und Dachformen explizit regionaltraditioneller und betont profaner Bauweisen wurden in derselben Weise auch an anderen Kirchenbauten umgesetzt. In der katholischen Herz-Jesu-Kirche in Davos-Dorf nahm Nicolaus Hartmann auch im Bereich der Dachneigung, der Front und der Sgraffito-Ornamentik unverkennbar den Typ des vorwiegend im Engadin und im Albulatal heimischen Bündner Hauses auf, mithin keine streng lokale «Davoser» Tradition, sondern eher eine, die aus schweizerischer (oder noch mehr touristischer) Sichtweise schlicht als kantonsspezifisch zu verstehen ist, was im Ort auch zahlreiche andere Reformbauten unterstreichen (Abb. 450, 451). Die in der städtischen Architektur entstandene, jedoch dann vornehmlich am Berner Bauern-



Abb. 448: Wädenswil ZH, ref. Kirche, Johann Ulrich Grubenmann 1764–67, mit regionaltypischem Glockenturm. – Autor 2018.

haus verbreitete Freibundverschalung der «Rüdi» wurde von Paul Siegwart in zierlicher Form sowohl für Giebel und Vorhalle der Diaspora-Kirche in Reinach-Menziken aufgenommen, wobei die SBZ würdigte, dass der Architekt bodenständige bürgerliche Baumotive benutzte, «die ja im ganzen Wynental zum Glück noch reichlich vorhanden sind, um Kirche und Pfarrhaus in Reinach dem Landschaftsbild einzufügen». Die besagte Holzverschalung wurde bemalt, und der für bernische Tradition ebenfalls bezeichnende weite Dachvorsprung wurde nicht zuletzt aus klimatischen Gründen als praktisch angesehen, weil er bei der erhöhten Stellung der Kirche die Putzflächen gegen Regenwasser schützte.¹⁹¹⁸ Auch das

¹⁹¹⁸ SBZ 51 (1908), 239.



Abb. 449: Zürich-Oerlikon, ref. Kirche (Adolf Asper, 1906–08). – Ralph Feiner, 2011.

sogenannte «Schipfidach» der Kapelle Grimmialp mit Knickwalm und der Holzschindelbedeckung (Abb. 496) entnahmen die Architekten Joss & Klauser 1911 bewusst der Region des Diemtigtals.

In anderen, vorwiegend den katholischen Beispielen wurden weniger die profanen Hausmotive als der ländliche Kirchenbau einer Region aufgenommen: An der Fassade von Curjel & Mosers Kirche St. Josef in Zürich wurde mit den zwei auffälligen Klebdächern ein Motiv zum Ausdruck gebracht, das zwar im Innerschweizer Hausbau entstanden war (Abb. 452, 292), jedoch auch bereits einige historische Kirchenfassaden gestaltete (etwa Dagmersellen LU, 1818–21) und in Zürich wohl nicht zuletzt deshalb eingesetzt wurde, weil die meisten katholischen Zuwanderer im Stadtquartier aus der Innerschweiz stammten. Nobilitiert wird die Fassade durch ihre konvexe Kurvung, wie sie im weiter gefassten süddeutschen Barock an bedeutenden Sakralbauten vorherrscht (Kollegienkirche Salzburg, Klosterkirchen in Weingarten, Einsiedeln und St. Gallen). Dasselbe Motiv hatten Curjel & Moser bereits für ihren barocken, unausgeführten Entwurf für St. Antonius in Zürich vorgesehen.¹⁹¹⁹ Auch Paul Siegwart liess an den Fronten seiner Kirchenbauten in Flüelen und Stein am Rhein das Klebdach anklingen, allerdings beschränkt auf das Motiv der Stichbalken an den Eckpartien der Giebelfassade, wie es auch in historischen Sakralbauten der Region, etwa den Urner Pfarrkirchen in Bürglen und Bauen vorkommt (Abb. 453, 492). In abgekürzter Formulierung entwarf Adolf Gaudy das Stichbalkenmotiv denn auch für seine Kirche in Bristen UR. Auf die Innerschweiz konzentriert war in der



Abb. 450, 451: Links: Bündner Haus in Bergün im Albulatal. – Rechts: Davos-Dorf, kath. Kirche Herz-Jesu (Nicolaus Hartmann, 1915). Front im Stil eines steinernen Bündner Hauses mit Satteldach und Sgraffitos. – Anheisser 1907, 59. | Autor, 2020.



Abb. 452, 453, 454: Links: Beispiele von traditionellen Innerschweizer Häusern mit den typischen Klebdächern. – Mitte: Bürglen UR, kath. Pfarrkirche. Bedeutender Innerschweizer Barockbau, der mit dem Oberländer-Turm, dem Teilwalmdach, den Stichbalken und dem Vorzeichen an der Fassade mehrere traditionelle Eigenheiten aufweist, die auch im reformerischen Kirchenbau der Region wieder aufgenommen wurden. – Rechts: Cham, ref. Kirche (Emil Schäfer, 1914–15). Das Vorzeichen wird hier zur Vorhalle und dergestalt der Terrainsituation angepasst, dass es der Längsseite der Kirche entlang verläuft. – Fatio 1904, 26. | Autor, 2006. | Autor, 2014.

Barockzeit auch das italienisch beeinflusste Vorzeichen am Eingang, ein überdachtes, ein- bis dreijochiges Baldachinmotiv auf schlanken Säulen, das nach 1900 auch für reformierte Bauten wiederaufgenommen wurde. So sind den Diasporakirchen in Cham und Sursee solche «im Luzernergebiet besonders geschätzte Vorzeichen» vorangestellt, allerdings entsprechend der funktionalen Erfordernisse der Reformarchitektur in der Gestalt breiter ausgedehnter, weiträumiger Vorhallen (Abb. 453, 454).¹⁹²⁰

Weitere nobilitierte barocke Dachformen fanden Eingang in die sakrale Reformarchitektur. Für Curjel & Mosers reformbarocke Flawiler Kirche war beabsichtigt, «keinen Fremdkörper in den Ort hineinzusetzen. Die Erbauer waren darauf bedacht, die heimatlichen Bauformen zu Grunde zu legen und so ist denn mit der Kirche ein weiterer Typ des Toggenburger Hauses entstan-

den.»¹⁹²¹ Gemeint war damit offenkundig das mansardartig gebrochene Satteldach (Abb. 455, 249), das bereits am Pfarrhaus in Degersheim desselben Architekturbüros wiederaufgenommen worden war.¹⁹²² In den ausserordentlich präzise aufgezeichneten Baukommissionsprotokollen ist allerdings eher von mehr Prachtentfaltung als von lokaler Anknüpfung die Rede, und die weiteren, regional konnotierten Elemente wie die geschweifte Fassade oder der Zwiebelturm waren bereits vor dem Auftrag für Flawil – etwa im barocken Entwurf für St. Antonius in Zürich von 1905 – Grundthemen des Architekturbüros.¹⁹²³ Im Reformklassizismus wurde auch das vorwiegend im barocken südwestdeutschen und schweizerischen Schloss-, Pfarrhaus- und Bürgerhausbau angewandte Knickwalmdach mit weitem Überstand wieder aufgenommen. Diese Dachform, in Bern mit konkre-

¹⁹¹⁹ Thomas Gnägi (Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 227) vermutet für die Architektur des Zürcher Entwurfs Reflexe auf St. Martin in Schwyz und die Stiftskirche St. Gallen.

¹⁹²⁰ Coulin 1914, 206.

¹⁹²¹ Ews Flawil 1911, 81 (Baubeschreibung von Karl Moser).

¹⁹²² Bei Greminger 2010, Abb. 25, 26, 70, 71 auch treffend mit Moserschen Skizzen von Appenzeller Häusern von 1908 verglichen. Vgl. auch Laura Greminger, Das Toggenburgerhaus – Quelle der Inspiration. Karl Mosers Kirchenbauten in Degersheim und Flawil, in: Toggenburger Jahrbuch 2012, 161–177.

¹⁹²³ Jehle-Schulte Strathaus 1979, 424f. Die dort erwähnten mehrfachen Formparallelen zur Kirche Gommiswald SG treffen zu, sind aber vielleicht auch zufällig, zumal das Architekturbüro erst über mehrere Planänderungen zur letztlich ausgeführten Giebel- und Turmform gelangte.



Abb. 455: Flawil, Haus «Im Feld» gegenüber der ref. Kirche. – Das Bürgerhaus in der Schweiz, 3. Bd., 2. Aufl. 1922, T. 65.



Abb. 456: Bern, Friedenskirche, Wettbewerbsentwurf Klauser & Streit, 1915. Wie in Indermühles Ausführung wird das Schiff von einem ruhigen Knickwalmdach bedeckt, wie es auch aus unzähligen bernischen Landsitzen und Pfarrhäusern des 18. Jh. bekannt war. – Kga Friedenskirche.

ten Bezügen zu regionalen Landsitzen bereits seit 1897 wieder regelmässig angewandt,¹⁹²⁴ löste seit etwa 1910

nicht nur im Schweizer Wohnhausbau generell die tief herabgezogenen und abgewalmten Dächer ab, sondern strömte auch in den späten reformerischen Kirchenbau ein, was vor allem den prämierten Wettbewerbsentwürfen für die Berner Friedenskirche von 1915 anzusehen ist: Karl Indermühle, der die Kirche 1920 fertigstellte, beruhigte seine im siegreichen Wettbewerbsentwurf noch polygonale Chorklösung zu einem geraden Abschluss mit Knickwalmdach, wie er es bereits in seinem Alternativentwurf vorgesehen hatte. Aber auch die konkurrierenden Architekten setzten auf diese bürgerliche Dachform (Abb. 456): Derselbe, hier vielleicht «bernisch» verstandene Dachtyp erscheint kaum zufällig auch im prämierten Entwurf von Klauser & Streit,¹⁹²⁵ und Skizzen Indermühles kombinieren die Dachform kaum zufällig auch mit der für den Berner Barock typischen Wandgliederung mit gefugten Lisenen.¹⁹²⁶ Die geknickte Walmdachform hielt sich noch bis in die frühen 1930er Jahre (u.a. in Arbon TG (Klauser & Streit, 1921–24), Buchs SG (Schäfer & Risch, 1931–32, hier expressiv in die Höhe gesteigert), Dietikon ZH (Emil Schäfer, 1924–25) oder Lyss (Hans Klauser, 1915/35).

In Deutschland gingen die Reformarchitekten ähnliche Wege. Theodor Fischers Münchner Erlöserkirche wurde bereits mehrfach genannt, auch seine Erlöserkirche in Stuttgart soll an die Böblinger Stadtkirche und württembergische Türme erinnern.¹⁹²⁷ Daneben hat allen voran Friedrich Pützer mit seiner Wiesbadener Lutherkirche, der Matthäuskirche in Frankfurt am Main, der Pauluskirche in Darmstadt oder der evangelischen Kirche Bonn-Poppelsdorf die Formen aus der traditionellen Architektur der Region hergeleitet.¹⁹²⁸ Soweit beurteilbar, zeigen jedoch die deutschen Beispiele weit weniger Anleihen an der profanen, ja bäuerlichen Hausbautradition, möglicherweise weil unter dem Eindruck des Wilhelminismus allzu bescheidene, ländliche Aussenerscheinungen gemieden wurden, während man sich in der Schweiz

¹⁹²⁴ Vgl. vor allem die von den Architekten Henry Berthold von Fischer und Albert Gerster erstellten Villen und Wohnhäuser im Berner Kirchenfeldquartier, die, vermutlich ausgelöst durch von Fischers Villa «Le Souvenir» von 1897 mit Ausstattungen aus dem barocken Schloss Reichenbach, schon überraschend früh mit heimatbezogenen Absichten den ländlichen Regionalbarock wieder aufnahmen (vgl. Bauinventar Kirchenfeld-Brunnadern (hg. von der Denkmalpflege der Stadt Bern, 1985, überarbeitet 1995/96), Bern 1998, Nr. 352, 254, 222 u.a.). – ALS 1998, 176.

¹⁹²⁵ SBZ 64 (1915), 244–252. Das Preisgericht vermisste an Klauser & Streits Eingangsfront allerdings den «kirchlichen Charakter».

¹⁹²⁶ Nachlass Karl Indermühle.

¹⁹²⁷ Nerdinger 1988, 75. – Den mässig überzeugenden Vergleich mit Böblingen führt Nerdinger nicht weiter aus; Verwandtschaften finden sich in den (in Stuttgart nur scheinbar) gewachsenen Zufälligkeiten in der Anlage zwischen Schiff und Chor.

¹⁹²⁸ Erwähnt bei Heinig 2004, 159.

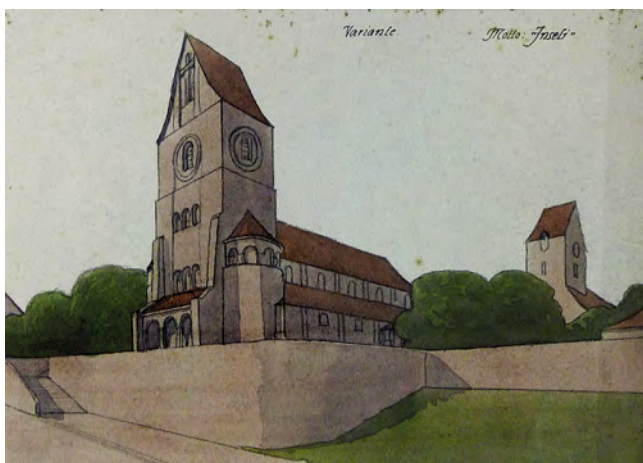


Abb. 457: Romanshorn, kath. Kirche, Wettbewerbsentwurf Adolf Gaudy, 1910. Der Käsbissenturm nimmt die regionaltypische Form des Turms der alten paritätischen Kirche auf, die im Hintergrund sichtbar ist. – Kath. Kga Romanshorn.

und gerade in deren Landgebieten stärker und selbstbewusster mit bäuerlichen und bürgerlichen Bautraditionen identifizierte.

Kirchturmgestaltung

Noch mehr als das Kirchendach bildeten Kirchtürme in ihrer Umgebung häufig imponierende Wahrzeichen, identitätsstiftende Orientierungspunkte und «die ersten Eindrücke, die die Architektur dem unbewussten Kinde machte».¹⁹²⁹ Zu den wenigen reformerischen Wortführern, die dem Kirchturm kritisch gegenüberstanden, gehörten Karl Scheffler und Emil Sulze, dem die formalen Diskussionen zu Turmbauten gegenüber den Bemühungen um neues protestantisches Leben marginal erschienen.¹⁹³⁰ Doch selbst in anglo-amerikanischen Freikirchen fehlte ein Turm nur selten, obwohl dort grundsätzlich sogar auf Glocken verzichtet wurde. Zu sehr war er traditioneller Bestandteil einer Kirche geworden, und das Bedürfnis für vertikale Zeichenhaftigkeit ging so weit, dass selbst reformerische Bahnhöfe massive Turmbauten erhielten. Cornelius Gurlitt bezeichnete den Turm in der

Landschaft als «wichtiges Glied» und eine Art «Wegweiser», an dessen Form man den Ort erkennt, und wie die früheren Baumeister sollte der Architekt darum bestrebt sein, «diesem wichtigen Bauteil eine besonders charakteristische Gestalt» zu geben.¹⁹³¹ Auch nach Pater Albert Kuhn hing am Turm «ein gut Teil unseres heimatlichen Gefühls, das wir aus der Ferne und Nähe grüssen».¹⁹³² So verwundert es nicht, dass sich an der Turmarchitektur auch ein heimischer Charakter am freiesten und zeichenhaftesten verkörpern liess.

Eine nahezu landesweite Wiederaufnahme eines traditionellen Kirchturmtypen wurde bereits erörtert (S. 346). Aber auch weitere Typen wirkten in ähnlicher Weise prägend, etwa die Satteldachtürme, die sogenannten Käsbissen, die sich während der Reformepoche wieder häuften, wobei die meisten Beispiele mit ihren gedrunghenen Schäften und den umso stärker wirkenden Dächern das Heimische noch betonen und etwas von den typischen Originalen abweichen (Fehraltorf, Frick, Wollerlau¹⁹³³, Entwürfe für Arlesheim und die katholische Kirche Romanshorn (Abb. 457), etwas weniger geistreich verarbeitet an den katholischen Kirchen Falera GR, Meglisalp, St. Josef in Winterthur, Balsthal, Richterswil sowie an der ref. Kirche Sursee oder in Curjel & Mosers Entwurf für die Kirche Weesen). Mehrere der genannten Beispiele sind am Scheitel des Satteldaches abgewalmt, vermehren somit die Ziegelfläche und bewegen sich typologisch in Richtung Teilwalmdach, wie es etwa am historischen Beispiel der ref. Stadtkirche Lenzburg AG anzutreffen ist. Die Wiederaufnahme steiler Teilwalmdächer für Kirchturmbekrönungen findet sich womöglich nicht zufällig mehrfach in der Ostschweiz und angrenzenden Gebieten, so in den Rheintaler Türmen der Kirchen in Balzers (FL) 1909–12 und später (1922) im benachbarten st.-gallischen Sevelen, aber auch bereits in einem Alternativvorschlag für Degersheim (Abb. 404, 418).¹⁹³⁴ Auch die Burgturmuine Iberg bei Wattwil erhielt 1902 einen solchen Abschluss. Der formale Zusammenhang dieser Beispiele ist überraschend eindeutig und offenkundig regional konzentriert. Vorbildlich gewirkt haben

1929 Sutter 1907, 80.

1930 Sulze 1905, 469 f.; Hossfeld 1905a; Scheffler 1907, 90.

1931 Gurlitt 1906, 488; BTZ 22 (1907), 350 f.

1932 Kuhn 1917, 38.

1933 Dieses Beispiel zusätzlich mit einem regionaltypischen Klebedach bereichert (Abb. 386).

1934 Kga Degersheim, Kirchenvorstandersitzung 19. 11. 1903.



Abb. 458, 459, 460: Links: Brütten, ehemalige ref. Kirche vor dem Abbruch. – Mitte: Brütten, ref. Kirche (Rittmeyer & Furrer, 1907–08). Der Turmabschluss orientiert sich trotz reformerisch-wohnlicher Formgebung an den regionaltypischen Prinzipien seines Vorgängers. – Rechts: Zell im Tösstal ZH, ref. Kirche mit regionaltypischem, historischem Kirchturm. – Kga Brütten. | Autor, 2009. | Autor, 2017.

könnten der Sarganser Burgturm des 17. Jh. oder aus dem Sakralbau das Münster in Reichenau-Mittelzell oder der niedrige Südturm des Münsters in Überlingen (um 1420), beide zwar knapp ausserhalb der Schweiz, aber letztlich am Bodensee und in derselben Kulturlandschaft gelegen. Unweit davon weisen auch die «Bergkirchen» in Neunkirch und Wilchingen, beide im Kanton Schaffhausen, vergleichbare Turmbekrönungen auf.

Im Falle formenreicherer Turmgestaltungen sind die stilbildenden Archetypen einfacher eruierbar: Den Turmhelm der Kirche Brütten etwa gleichen Rittmeyer & Furrer offensichtlich der im Winterthurer Umland verbreiteten Tradition der einfachen giebellosen Helme an, die mit grossen Lukarnen für Ausguck oder mit Zifferblättern besetzt sind. Solche waren sowohl an der Vorgängerkirche in Brütten vorhanden und kommen auch an den historischen Kirchtürmen in Elgg, Berg am Irchel, Zell, Illnau-Effretikon (ehemals) oder Rümlang vor (Abb. 458, 459). Die «wohnliche» Mansard-Dachform am Brüttener Kirchturm erinnert weniger an die Kirchtürme der Region, ähnelt dafür stark dem ehemaligen Turm der Herren von Wiesendangen im gleichnamigen Dorf bei Winterthur und wirkt unabhängig davon sehr wohnlich.¹⁹³⁵ Das an der Kirche Wallisellen ursprünglich vorgesehene oktagonale, hölzerne Uhrengeschoss und der

darüber ausladende Turmhelm sind häufig an kleineren Zürcher Landkirchen mit Dachreitertürmen wie etwa in der ehemaligen Dorfkirche im nahen Dübendorf anzutreffen.¹⁹³⁶ Auch die endgültige Turmlösung in Wallisellen mit dem in frontaler Ansicht nahezu pyramidal wirkenden Helm erinnert an historische Türme des Kantons, wie sie etwa in Zürich-Altstetten, Elgg oder Zell vorkommen (Abb. 460, 461).

Sowohl der Oberländer Typus, der Käsbissen, das Teilwalmdach als auch die Brüttener Lösung stehen im Vergleich zu den im Historismus bevorzugten Kreuzgiebel- und Spitzhelmvarianten dem Wohnhausbau nahe – ein Vergleich, den bereits Fatio nachdrücklich zog (S. 413). Auch der kuppelartige Turmhelm der Kirche Arlesheim von La Roche, Stähelin & Co. (Abb. 304) scheint sich in seiner Formung eng an die für Arlesheim typischen, geschweiften Walmdächer des Hofgutes Ränggersmatt (1821) sowie der grossen Scheune des Andlauerhofes (1822) anzulehnen.¹⁹³⁷ Der Wettbewerbsentwurf sah noch einen einfachen Spitzhelm zwischen Kreuzgiebeln vor, wich aber in der weiteren Bearbeitung einer Lösung mit besagter Haube, Laterne und kleinem Spitzhelm, mithin auch einem prinzipiellen Aufbau, wie er historisch auch an anderen Schweizer Türmen wie der Berner Heiliggeistkirche oder der Zofinger Stadtkirche

¹⁹³⁵ Kdm ZH VIII, 320.

¹⁹³⁶ Kdm ZH III, 559.

¹⁹³⁷ Walter/Sommerer 2012, 28. Vgl. den Beitrag Albert Gesslers zu Arlesheim in: Heimatschutz 11 (1916), 113–126, bes. 118, ausserdem Kdm BL I, 161, 164. Auch der Basler Architekt Erwin Heman nahm mit seinem Schulhausbau für Arlesheim eindeutig auf dieses Motiv Bezug (Besprechung bei Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 2, 76, ohne Erwähnung der Formenübereinstimmung).



Abb. 461: Wallisellen, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1907–08), deren Turm bei frontaler Ansicht trotz Achteckstruktur den Umriss des einfachen, regionaltypischen Pyramidenhelms vorspiegelt. – Autor, 2020.

anzutreffen ist und bereits an der Berner Pauluskirche 1905 eine Neuauflage zeitigte. Dem Arlesheimer Turm wurden weitere Bezüge gegeben: Nach Darlegung der Architekten klingt er in seiner Form «etwas an die Domkirche an, damit sich das Ganze dem Gesamtbild harmonisch einfüge»,¹⁹³⁸ ebenso lässt sich der Aufbau mit dem Laternenspitzhelm als Hommage an die zahlreichen, unweit entfernt stehenden Basler Pfarrtürme (St. Martin, St. Theodor, St. Peter u. a.) interpretieren, mithin an einen Typus, der sich auch in der Basler Landschaft (beispielsweise in Bennwil und Oberdorf) verbreitet hatte.

Sehr zahlreich sind Turmbekrönungen durch Kuppel- oder Zwiebelhauben, die allerdings aufgrund ihres häufigen Vorkommens im gesamten süddeutschen Raum



Abb. 462, 463: Links: Zürich, Fraumünster, Turm von 1732. – Rechts: Flawil, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Schäfer & Risch von 1905, Variante. – Autor, 2019 | Kga Flawil

weniger spezifisch auf einen archaisch-regionalen Typen verweisen. Dennoch fasste auch die Würdigung von Curjel & Mosers Kirche Flawil den Turm als regionales Spezifikum auf: «Seit Jahresfrist grüsst [...] aus Flawil [...] weithin einer jener Turmhelme, wie sie für die Untertoggenburger und Fürstenländer Gegend charakteristisch sind, man denke nur z. B. an die kath. Pfarrkirche von Gossau oder an die St. Galler Stiftskirche. [...] Das Bestreben, den Kirchenbau den ältern Kirchen der Umgebung und damit dieser selbst anzupassen, hat zur Wahl der Architekturformen geführt.»¹⁹³⁹ Weitere Beispiele beider Konfessionen wären zu nennen, darunter zahlreiche neubarocke Türme katholischer Kirchen, aber auch die originellen reformerischen Ausformungen in Tablat, Flüelen und Gerliswil. Alle finden sich bestimmt nicht zufällig in der Innerschweiz und im St. Galler Land, mithin in Regionen, wo eine rege Bautätigkeit in der Barockzeit die kupferne Zwiebelhaube zur Gewohnheitsform gemacht hatte. Allerdings waren in diesen Gegen-

¹⁹³⁸ Ews Arlesheim, Arlesheim 1913, 28.

¹⁹³⁹ SBZ 58 (1911), 364f.

den auch barocke Spitzhelmtürme weit verbreitet und standen Pate für Wiederaufnahmen: Der Turm von Curjel & Mosers Kirche in St. Gallen-Bruggen etwa (Abb. 90) lehnt sich an die nahen Landkirchtürme mit ihren Spitzhelmen und geschweiften Uhrengiebeln an, wie sie im 18. Jh. nach dem Vorbild des Zürcher Fraumünsterturms (1732, Abb. 462) sowohl im Zürcher, aber auch im St. Galler und im nahen Appenzeller Land ähnlich ausgestaltet worden sind (u. a. Hombrechtikon ZH 1759, Oberrieden ZH 1761, Horgen ZH 1782, Zollikon ZH 1795, Gais AR 1781–82). Während Curjel & Moser für St. Gallen-Bruggen die Gestalt nur im Grundprinzip übernahmen und beispielsweise die Uhrengiebel frei fassonierten, sahen Schäfer & Risch für ihre Entwurfsvariante im Wettbewerb für die Kirche Flawil für den oberen Turmabschluss sogar eine annähernde Kopie des Zürcher Fraumünsterturms vor (Abb. 463). Auch der Turm der Basler Heiliggeistkirche nimmt diese Formen und Proportionen recht unübersehbar – und für eine Basler Kirche in diesem Zusammenhang eher überraschend – wieder auf.

Pfleghard & Haefeli liessen sich von einem anderen Zürcher Altstadturm leiten und scheuten offensichtlich nicht vor dem Vorwurf der Nachahmung zurück, als sie im Wettbewerbsentwurf für die Kirche Romanshorn eine evidente Anlehnung an den berühmten Turm von St. Peter mit seinen grossen Zifferblättern vor den Schallfenstern sowie den Erkern im Spitzhelm vorschlugen (Abb. 344, 420). Die Jury nahm diese Kopie ohne jeglichen Epigontadel zur Kenntnis und erklärte eher beiläufig, dass «die Einzelheiten des Turmes, die im Wesentlichen an diejenigen an St. Peter in Zürich erinnern, noch nicht glücklich gelöst sind».¹⁹⁴⁰ Bereits im Erläuterungsbericht kommentierten Pfleghard & Haefeli die gewählte Form: «Der feste dicke Turm soll auf weite Entfernung hin seine Wirkung tun; er soll die Uhr dem ganzen Orte zeigen. Man soll das Gefühl haben, dass er das schöne Geläute tragen und schwingen lassen könne, ohne zu erbeben. Die Verfasser haben sich für die Turmgestaltung an eine in Schweizergauen vielfach vorkommende und bewährte Form angelehnt, sie erscheint für Ihre Zwecke geeignet.»¹⁹⁴¹ Sowohl Flawil als auch Romanshorn waren aufstrebende Dorfgemeinden, in



Abb. 464: St. Margrethen, kath. Kirche (Albert Rimli, 1909–10). – Autor, 2020.

denen eine Anknüpfung an stattliche städtische Pfarrkirchtürme angezeigt erschien. Allerdings gelangten beide derart eng an Zürcher Vorbilder angelehnten Entwürfe nicht in dieser Gestalt zur Ausführung.

Kaum belegt, aber ähnlich offenkundig scheinen schliesslich vorwiegend in der Bodenseeregion prägende Charakteristika des Leuchtturms aufgegriffen worden zu sein. Solche äussern sich vor allem an den katholischen Kirchen in St. Margrethen und Romanshorn in den ausgesprochen hohen Turmschäften, den darüber liegenden Aussichtsgalerien und den wesentlich verjüngten Kopfgeschossen, die mit ihrer Gestalt und den Öffnungen einer beleucht- oder bewohnbaren Turmstube ähneln (Abb. 464, 465). Dieses System ist auch in bedeutenden historischen Türmen der Region vor allem im gegenüberliegenden deutschen Teil ausgeprägt (Blaserturm in Ravensburg 1553–56, Nordturm des Überlinger Müns-

¹⁹⁴⁰ Ref. Kga Romanshorn, Gutachten des Preisgerichts August 1905.

¹⁹⁴¹ Ref. Kga Romanshorn, Erläuterungsbericht Pfleghard & Haefeli 29. 4. 1905.



Abb. 465: Romanshorn, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1911–13). – Sebastian Schritt, 2014.

ters, ursprünglicher Turm des Münsters in Radolfzell (Riss von Caspar Lindemann 1576).¹⁹⁴² Am 1902–03 erneuerten Turm des Radolfzeller Münsters wurde diese Gestaltung ebenfalls aufgegriffen und diente (gemeinsam mit dem von der fränkischen Gotik geprägten historischen Vorbild der Franziskanerkirche in Salzburg¹⁹⁴³) wahrscheinlich als Muster für Albert Rimlis Turm der Kirche St. Margrethen (Abb. 466). Bereits im (leider nicht erhaltenen) Wettbewerbsentwurf für die reformierte Kirche Romanshorn scheint Rimli von ähnlichen Absichten geleitet gewesen zu sein, allerdings fiel sein Entwurf unter dem sinnfälligen Motto «Hafenstadt» bei

der Jury durch, weil «die eigentlich wilde Architektur» dem vorliegenden Zweck gänzlich fremd sei und «für einen Leuchtturm im See besser passen» würde.¹⁹⁴⁴ Insgesamt ist überhaupt an Hafen- und Seeorten eine grössere Bevorzugung von Ausschau- bzw. Aussichtsmöglichkeiten zu beobachten: Der neu entworfene Turm der ref. Kirche Steckborn am Bodensee erhielt 1833, jener der ref. Kirche Stäfa am Zürichsee 1835–37 im Vergleich zu den meisten Zeitgenossen und historistischen Nachfolgern eine Aussichtsgalerie, ebenso 1846 Thalwil, nach dem Vorbild des Zürcher Grossmünsters sogar inklusive einer Turmstube. Felix W. Kubly entwarf 1840/44 zwei insgesamt recht ähnliche klassizistische Kirchen für Heiden AR und Wattwil SG, und kaum zufällig unterscheidet sich vorwiegend der Turm der hoch über dem Bodensee gelegenen Kirche Heiden von seinem Pendant im Voralpentel durch eine Galerie mit Seeblick und Turmstube. Diese Tendenz setzte sich in der Reformarchitektur fort. Im zweiten Wettbewerbsentwurf für die reformierte Kirche Romanshorn sah gar Paul Reber 1905 mitten im gewohnten neugotischen Turm nach Kreuzgiebeltypus markante Galerien vor (Abb. 56), und Pflughard & Haefelis schliesslich ausgeführte Schöpfung zeigt mit ihren Turmstufenfenstern über der Galerie erst recht eine Verwandtschaft zum Leuchtturmtypus (Abb. 352). Für die insgesamt erstaunlich banale katholische Kirche der Bodenseegemeinde Horn TG entwarf Albert Rimli 1910 am Glockengeschoss eine ungewöhnliche, zweiseitige und laubenartig gedeckte Galerie mit Spitzbogenarkaden (Abb. 467), weitgehend zeitgleich für die Kirche im österreichischen Höchst einen Turm mit barockisierender Gesamterscheinung, jedoch mit überaus hochproportioniertem Schaft und zudem mit vier wachstumartigen Balkonen unterhalb des Zwiebelhelms (Abb. 468).

Die Thematik wurde zu dieser Zeit auch theoretisch behandelt: Cornelius Gurlitt berichtete von Schifffahrts- und Seekarten, auf denen seinerzeit noch die vom Meer aus sichtbaren Türme «ihrem Aufriss nach», mithin als Orientierungspunkte, eingezeichnet wurden. Daher sei einerseits «ein grosser Wechsel in den Turmformen wünschenswert», gleichzeitig «eine sich dem Gedächtnis einprägende, eigenartige Gestaltung».¹⁹⁴⁵ Paul Clemen

¹⁹⁴² Knoepfli 1961, 152 f., 368 sowie Abbildungsmaterial.

¹⁹⁴³ Turm 1496/98 von einem Nürnberger Meister erbaut.

¹⁹⁴⁴ Ref. Kga Romanshorn, Gutachten des Preisgerichts August 1905.

¹⁹⁴⁵ Gurlitt 1906, 480 f.



Abb. 466, 467: Links: Radolfzell, Münster, Turm von 1902–03 nach gotischem Vorgänger. – Rechts: Horn, kath. Kirche (Albert Rimli, 1910–13). – Autor, 2015 | Autor, 2020.



Abb. 469: Bern, Kirche der Landesausstellung 1914 (Karl Indermühle). – Illustriertes Ausstellungs-Album, Bern 1914, 545.



Abb. 468: Höchst (Vorarlberg), kath. Kirche (Albert Rimli, 1908–10). Die für einen barockisierenden Zwiebelturm sehr eigenwilligen Balkone neben den Zifferblättern gewähren einen Blick auf den Bodensee, der vom ebenen Dorfgelände aus ansonsten nicht möglich ist. – Autor, 2012.

erwähnte 1907 den im Jahr zuvor eingestürzten Turm der Hamburger Michaeliskirche, mit dessen hochliegenden der Galerie der Hamburger Senat «zugleich ein Schiffswahrzeichen schaffen wollte, das weithin den Heimkehrenden wie den Anfahrenden den Weg weisen sollte».¹⁹⁴⁶ Der Leuchtturmcharakter verbreitete sich durch die zunehmende Beliebtheit der Aussichtsgalerien bis weit in die 1920er Jahre im schweizerischen Kirchturmbau. Karl

Indermühle betonte die Idee vor allem in seiner Kirche für die Landesausstellung 1914 (Abb. 469), und zahlreiche spätere Kirchtürme weisen ebenfalls grosszügige Aussichtsplattformen und kleine Aufbauten auf (Friedenskirche Bern, reformierte Kirchen Zürich-Fluntern, Arbon, Solothurn, Olten, Lyss u. a.). Daneben war dieser Turmaufbau – erinnert sei an die Beispiele von Überlingen, Salzburg oder Radolfzell – auch typisch für städtische Hauptkirchtürme, die mit Galerien und zurückspringenden Geschossen bequeme Aussicht zu gewähren hatten. Gerade den Berner Münsterturm zeichnet für gotische Grosskirchtürme ein ungewohnt starker Einzug des Oktogons über der Vierecksgalerie aus, und es besteht viel Anlass zur Vermutung, dass gerade die Gestalt vor dem Turmausbau 1889–93 den späteren Münsterbaumeister und Reformarchitekten Karl Indermühle zum ersten Entwurf der Berner Friedenskirche (Abb. 182) sowie zum Turm der Landesausstellung 1914 – die zudem beide am Oktogon die gotischen Masswerkfenster wiederaufnahmen – inspiriert hat.

Der insgesamt durch mehrere Beispiele erweiterbare Überblick zu den Wiederaufnahmen heimischer Turmtypen zeigt, dass sich die gewählten Turmformen vor allem als Möglichkeiten eines Umgangs mit dem Traditionsgut offenbaren, sich aber auch nie alternativenlos aufgedrängt hatten. Ausserdem konnten Kontrast und Anpassung gleichermaßen Argumente für die Wahl der Dach-

1946 Clemen 1907, 84.

oder Kirchturmform sein: Es herrschte ein gewisses Selbstverständnis, dass für die unmittelbare Umgebung, d.h. für denselben Ort, häufig der Kontrast mit dem bereits Vorhandenen gesucht wurde, dagegen sollte sich die Turmform einem in der Region verbreiteten Typen angleichen: In Rorschach etwa galt in der Plankonkurrenz 1900 die Forderung, dass sich die neue reformierte Kirche von der benachbarten katholischen Jugendkirche mit ihrem schlankem Spitzhelmturm vorteilhaft abhebe, und die bekannten Wettbewerbsentwürfe sahen denn auch mehrfach sehr trutzige Silhouetten vor (Abb. 81, 114).¹⁹⁴⁷ Zwei Jahre später wurde in der Wettbewerbsausschreibung für die ref. Kirche in St. Gallen-Bruggen auf den Zwiebelhelmturm der bereits vorhandenen – 1936 ersetzten – katholischen Barockkirche in Bruggen verwiesen, so dass Curjel & Moser schliesslich einen dazu kontrastierenden Spitzhelmentwurf ausführten, der gleichwohl mit zahlreichen anderen Türmen der Region verwandt ist.¹⁹⁴⁸ Auch der vom selben Büro entworfene Flawiler Kirchturm wurde aus zwei Perspektiven betrachtet: Einerseits wurde seine Zwiebelhaube als typisch für die Gegend des Fürstenlandes um St. Gallen bezeichnet, und tatsächlich waren solche Barockhauben auch in den Nachbarorten Gossau, Niederbüren, Andwil oder der damaligen kath. Kirche Bruggen anzutreffen. Andererseits sollte damit auch Abstand genommen werden von den Türmen der unmittelbaren Nachbarschaft: «Als Abschluss ist in bewusstem Kontrast zu den Spitzhelmen der Nachbarschaft [gemeint war wohl vor allem die unweit davon stehende, ältere Kirche Oberglatt im heutigen Flawiler Gemeindegebiet, möglicherweise auch die spitzen Türme der Kirchen Degersheim, Niederuzwil oder Mogelsberg] und in Uebereinstimmung mit dem Gesamtcharakter des Baues eine edel modellierte Kuppel gewählt.»¹⁹⁴⁹ Solche örtlichen Formenkontraste bei gleichzeitiger regionaler Anpassung finden sich auch an den ref. Kirchen Altstätten, Frick, Sursee und Wollerau oder an den kath. Kirchen St. Margrethen, Flüelen, Stein am Rhein, Winterthur-Töss, Balsthal und Richterswil. Der Hintergedanke, dass sich die Türme dadurch «selb-



Abb. 470: Luzern, St. Paul (Curjel & Moser, 1910–11). – Autor, 2019.

ständig im Stadtbild behaupten», findet sich auch in der Besprechung der klassisierenden Lutherkirche in Freiburg i. Br., die sich mit ihrem Kuppelturm bewusst von den gotischen und neuromanischen Türmen der Nachbarschaft absetzte.¹⁹⁵⁰

Innenraumgestaltung

Die Innenräume der Reformkirchen zeigen sich deutlich weniger von regionalen Traditionen geprägt als die formal flexibleren Dach- und Turmformen. Gerade für reformierte Kirchen, die von neuen liturgischen Dispositionsprogrammen geleitet waren, verbot sich häufig die Wiederaufnahme regionaltypischer, meist aus dem Spätmittelalter oder der frühen Neuzeit datierender Systeme. Äusserst selten sind daher auch theoretische Aufrufe zu entsprechenden Anknüpfungen nachzuweisen, und die bislang in der Literatur angestrebten Vergleiche sind eher hypothetisch. Curjel & Moser etwa sollen in St. Paul in Luzern (Abb. 470) bewusst das im Kanton häufige Barockschema der Baumeisterfamilie Singer und Niklaus Purtschert übernommen haben, bei dem das Kirchenschiff mittels eines konkaven Wandstücks und schräggestellten Pfeilern in den eingezogenen Chor überleitet.¹⁹⁵¹ Im Gegensatz zu den barockisierenden Kirchen Gerliswil und vor allem Guthirt in Zürich, wo Anton Higi 1922

¹⁹⁴⁷ SBZ 35 (1900), 205 f.; SBZ 49 (1907), 24.

¹⁹⁴⁸ SBZ 41 (1903), 12.

¹⁹⁴⁹ Antrag Flawil 1908.

¹⁹⁵⁰ SBZ 73 (1919), 229.

¹⁹⁵¹ Meyer 1973, 89.



Abb. 471: Wädenswil ZH, ref. Kirche (Johann Ulrich Grubenmann 1764–67), Inneres. – Autor, 2019.



Abb. 472: Zürich-Oerlikon, ref. Kirche (Adolf Asper, 1906–08). Inneres mit stützenlosen Emporen. – Sebastian Schritt, 2014.

dieses System auch nach Linus Birchler eindeutig übernommen hat,¹⁹⁵² liegt die Sache in Luzern weit weniger klar, zumal das Motiv hier geradlinig abgewandelt wird, in dieser Form auch ganz anderswo bereits in neugotischen Kirchenbauten vorkommt und an diesem gotisierenden Bau ansonsten nichts auf die Beschäftigung mit regionalen Bautraditionen hindeutet.¹⁹⁵³

Andere Anschlüsse an regionaltraditionelle Systeme sind durchaus zu vermuten: Im Bündnerland werden die Kirche in Davos-Platz (neues Kirchenschiff von Schäfer & Risch, Abb. 175) sowie Nicolaus Hartmanns katholische Bauten in Samedan und Davos-Dorf kaum zufällig

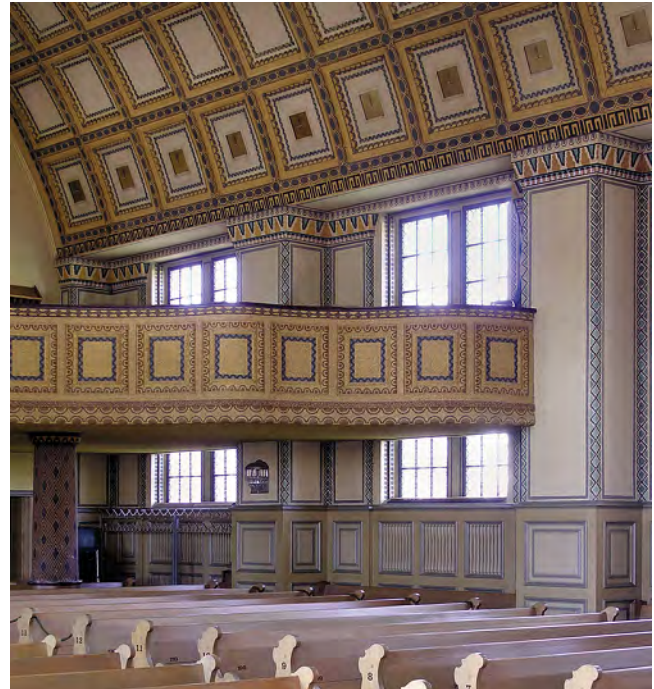


Abb. 473: St. Gallen-Heiligkreuz (Tablat), ref. Kirche (Curjel & Moser, 1911–13), Inneres gegen Empore. – Autor, 2010.

durch eine flache ornamentierte Holzbalkendecke gedeckt, die im Kanton besonders traditionell ist und in St. Martin in Zillis GR ein Zeugnis von kunsthistorischem Weltrang aufzuweisen hat. Zudem wurden in den protestantischen Gebieten des Kantons in nachreformatorischer Zeit vielfach seitliche Emporen mit Balustraden eingestellt (u.a. St. Martin in Chur, Ardez, Maladers, Schiers, ebenso der Vorgängerbau in Davos-Platz),¹⁹⁵⁴ und auffälligerweise enthalten die beiden reformerisch umgebauten Kirchen in Davos-Platz und Davos-Dorf (ebenfalls durch Schäfer & Risch, 1911) sowie die Kirche Arosa ebenfalls prägende, bis auf die Längsseiten ausgehende Emporensysteme mit hölzernen Balustraden, wie sie kaum in übrigen schweizerischen Bauprojekten anzutreffen sind. Im Kanton Zürich und der Ostschweiz passen die – im Vergleich zu vielen anderen grossen Zentralkirchen – stützenlosen Emporen der Zürcher Kreuzkirche oder der Kirchen Weinfelden, Oerlikon, Wallisellen zu den barocken Vorbildern des bedeutenden Baumeisters Hans Ulrich Grubenmann (1709–1783), der in derselben Gegend zahlreiche Kirchen erbaute und ins-

¹⁹⁵² Ews Guthirt Zürich 1926, 14.

¹⁹⁵³ Vgl. die (evangelischen) Beispiele der Paul-Gerhardt-Kirche und Heilandskirche in Leipzig.

¹⁹⁵⁴ Germann 1963, 48.

besondere mit den Emporen der Kirche Wädenswil ZH ein bekanntes, technisches Meisterwerk vollbracht hatte (Abb. 471, 472).¹⁹⁵⁵ Im Kanton St. Gallen schliesslich sollen Curjel & Mosers Kirchen in St. Gallen-Bruggen, Tablat und Flawil «Verbindungen [...] zu Themen der weltweit bedeutenden Textilindustrie» in der St. Galler Region aufweisen, die bedauerlicherweise nicht konkretisiert werden.¹⁹⁵⁶ Tatsächlich erinnern zumindest in Flawil und Tablat die bemalten Dekorationen der Kassettierungen, Säulen, Kämpfer, Bögen und Türen recht deutlich an Fadenmuster und -stiche oder Bordüren (Abb. 473), und vielleicht bezeichnenderweise finden sich in der – stilistisch insgesamt eng verwandten – Christuskirche in Oberursel am Taunus (Hessen) ebendiese Textilmotive nicht. Sollte diese (archivalisch leider nicht nachweisbare) Bezugnahme beabsichtigt gewesen sein, so wäre sie als besonders reizvolle künstlerische Synthese von Wirtschaftszweig, kultargesellschaftlicher Symbolik und Ästhetik zu würdigen.

Anzumerken sind letztlich generell unterschiedliche Tendenzen in der hauptsächlichen Materialverwendung etwa zwischen dem traditionell eher bäuerlichen Berner Land und den eher kleinindustriell prosperierenden Gebieten der Kantone Zürich und der Ostschweiz, was bereits im Vergleich der Kirchen von Degersheim und Spiez anklang: Dominiert im Berner Land die Holzverwendung an Türmen und Eingängen, jedoch auch an den Emporenbrüstungen der Berner Pauluskirche, den zahlreichen Stichbogendecken und der Ausstattung der Indermühle-Kirchen, so finden sich in der Zürcher und Ostschweizer Region – analog zum Hausbau, der hölzerne Dachkonstruktionen häufiger mit Gipskehlen verbarg – weitaus zahlreicher Innenräume mit Gips- oder Rabitzgewölben (Kreuzkirche Zürich, Weinfeld, Rorschach, Degersheim, Wallisellen, Flawil, Tablat u. a.). Bereits die in dieser Region zahlreichen reformierten Barockkirchen weisen helle weite Innenräume mit stuckierten Gipsgewölben und teilweise stützenfreien Emporen auf. Damit präsentierten sie sich eher als nobilitierte denn als rustikale reformierte Landkirchen und schwebten so den Reformarchitekten gerade für Werke der Zürcher und Ostschweizer Region verstärkt als Referenzbeispiele vor,

während sich ähnliche barocke Schöpfungen des Berner Landes – die beispielsweise in Thun oder Herzogenbuchsee ebenfalls zu finden gewesen wären – in ihrer Region nicht als Vorbilder durchsetzten. So steht auch das Innere der Kirche Wallisellen mit der weissen Fassung und der bandartigen Stuckdecke den Zürcher Spätbarockkirchen nahe, wie sie samt dem fast unmerklichen Übergang von der Wand zum Gewölbe in Wädenswil, Hombrechtikon, Horgen und weiteren, ländlicheren Beispielen anzutreffen sind (Abb. 166, 471).

Die angesprochenen Analogien bleiben zwar nicht ohne Ausnahme, entsprechen aber auch Guillaume Fatio's Entdeckungen, der für das «rote Land oder Rheingebiet» – zu dem das Zürichbiet (teilweise) und die Ostschweiz gehören – in den Bautraditionen eine Nuance mehr italienischen Einfluss beobachtete, der sich mit der häufigeren Kaschierung der Holzkonstruktionen und der Gipsverwendung gerade gegenüber den etwas «nordischeren», von mittelalterlichen Stilgewohnheiten und Holzbau geprägten Regionen Berns und der Nordwestschweiz unterschied. Der Unterschied findet auch eine Entsprechung in den unterschiedlichen sprachkulturellen Haltungen der Regionen während der Reformepoche: Indem sich etwa im Bernbiet ein selbstbewusstes, rustikales Beharren auf der typischen Berner Mundart durchsetzte, verbreitete sich in den Regionen um Zürich, St. Gallen und Chur gleichzeitig ein klarer Hang zum als edler verstandenen Hochdeutsch, was wie die Vorlieben in der Architektur auf eine etwas bürgerlichere und urbanisiertere Mentalität hindeutet.¹⁹⁵⁷

Bezüge zu regionalen Naturvorkommen: Gesteine, Flora und Fauna

Nebst der Wiederaufnahme traditioneller Bauformen war die Verwendung ortsüblicher oder am Ort vorhandener Materialien ein Charakteristikum der Reformarchitektur, obgleich es sich dabei nicht um ein sonderlich spezifisches Merkmal der Reformepoche handelt: Der Historismus kannte zwar seit dem Aufkommen der Eisenbahntransporte teilweise kaum noch Grenzen im Transfer von Baumaterialien, was bis zum frühen Reformkirchenbau

¹⁹⁵⁵ Walter 2012, 18, 21 f.

¹⁹⁵⁶ Strebel 2006, 134.

¹⁹⁵⁷ Ris 1987, 368–375.



Abb. 474, 475, 476: Links: Gurtellen-Wiler, kath. Kirche (Adolf Gaudy, 1925–26). – Mitte, rechts: Goldau, kath. Kirche (August Hardegger, 1906–09). – Autor, 2014. | Autor, 2008.

nachwirkte,¹⁹⁵⁸ doch gerade in der Schweiz ist während der Gründerzeit nicht eine Unterdrückung ortsüblicher Materialien zu registrieren, deren Gebrauch sich mit der Reformepoche wieder rehabilitiert hätte. Immerhin hat August Hardegger bereits in seinen historisierenden Bauten geflissentlich Bezug auf örtliche Materialien genommen, etwa in der 1898–99 fast vollkommen in Granit erstellten Kirche Göschenen UR, womit ein Bezug zur dortigen, zentralalpinen Gesteinslandschaft hergestellt wurde. Die Idee wirkte nach, und auch für Adolf Gaudys 1925–26 erstellte Kirche im nahen Gurtellen-Wiler UR wurden zur malerischen Kontrastwirkung mit den Putzflächen bossierte Granitquader eingesetzt (Abb. 474). Für die Kirche in Goldau 1906–09 setzte Hardegger nebst Granitrahmungen vorwiegend Quader aus der nahen Rigi-Nagelfluh ein (Abb. 475, 476). Die Beispiele beziehen sich damit allerdings nicht auf traditionelle Bauweisen, gerade weil der Alpengranit in vorindustrieller Zeit kaum grossflächig verbaut werden konnte. Vielmehr wurde das lokal vorkommende Gestein symbolisch eingesetzt, denn sowohl der alpine Granit als auch die Nagelfluh konnten vor der Industrialisierung gar nicht als Baumaterial für grössere Quadersteinbauten verwendet werden. Hardegger blieb unter den Schweizer Kirchenarchitekten um 1900 der eifrigste Anwender malerisch inszenierter Baumaterialien: Für die Kirche Niedergösgen, die 1903 einem ehemaligen Bergfried hinzugesellt wurde, nahm er Bedacht auf eine Angleichung der Kirchenmauern durch

die Verwendung grober Bruchsteine, 1902 setzte er an der kath. Kirche Bülach Lägernkalkblöcke verschiedener Grössen ein und erzielte damit den archaisierenden Eindruck geglätteter Bruchsteinfassaden.

Nach 1900 nehmen die Beispiele zu, in denen man die Baumaterialien bewusst aus der nahen Umgebung beschaffte. An Curjel & Mosers Kirche St. Gallen-Bruggen beispielsweise benutzte man für den Sockel Herisauer Granit, Bruchsteine aus dem St. Galler Stadtteil St. Georgen, Wienachterstein aus dem nahen Appenzellerland für Mauerflächen und Eckquader, ausserdem Steine aus St. Margrethen und Rorschach.¹⁹⁵⁹ Allerdings findet sich kein intensiv geführter Diskurs, in dem sich eine Befürwortung lokaler Baumaterialien durchgesetzt hätte; möglicherweise lagen zumindest dem Bezug inländischer Materialien auch wirtschaftliche Souveränitätsgedanken zugrunde, die mit der Landesausstellung 1896 aktuell geworden waren. Sehr häufig kam in der Ostschweiz der grau-braune Sandstein aus Bollingen am oberen Zürichseeufer (St. Jakob in Zürich, Kirche Oerlikon) oder St. Margrether Sandstein (Altstätten, Romanshorn, ref. Kirche, Kirche St. Margrethen, Kirche Zürich-Oberstrass) zur Anwendung. Daneben arbeiteten viele Architekten vorzugsweise mit Kunststein auf Zementbasis, der je nach Erfordernis von Steinmetzen oder Bildhauern zusätzlich bearbeitet wurde. Diese Technik ging wahrscheinlich insbesondere von den Zementwerken Schwenk in Ulm aus und verbreitete sich um die Jahrhundertwen-

¹⁹⁵⁸ Birkner 1975, 11–28.

¹⁹⁵⁹ SBZ 47 (1906), 21 ff.

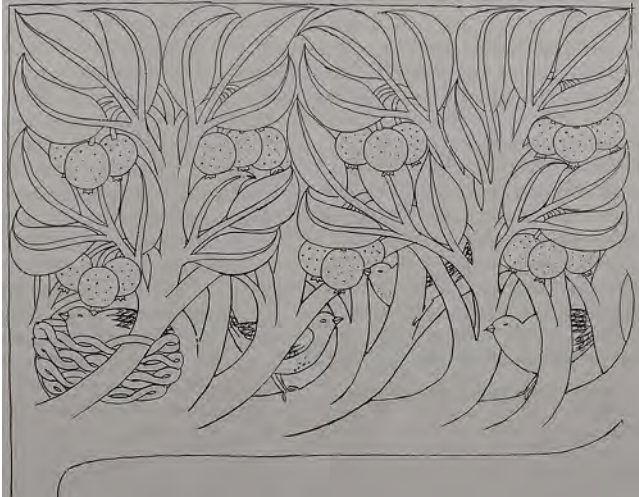


Abb. 477: M. H. Baillie Scott: Friesentwurf. – Muthesius 1905, Bd. 3, 109.

de rasch.¹⁹⁶⁰ In Flawil sollte «Zementstein reichlich Verwendung finden», und erst der örtliche Bauausschuss schlug 1909 vor, am Turm vom Kunststein abzusehen und dafür Tuffstein aus der Region zu verwenden (Abb. 249) – dem Beispiel folgte Adolf Gaudy kurz darauf in St. Gallen-Neudorf.¹⁹⁶¹ In der Hauptmasse wurde die Flawiler Kirche in (verputztem) Beton ausgeführt, der in einer Antragschrift der Kirchgemeinde 1908 als dasjenige Material beschrieben wurde, «das der heimische Boden liefert»,¹⁹⁶² womit vermutlich auf regionale Kiesvorkommen für die Zementherstellung verwiesen werden sollte. Insgesamt aber, und nicht zuletzt weil sich die materielle Wirkung zahlreicher Reformkirchen vor allem durch hellen Putz, rötliche Ziegel und teilweise Holzeinsatz ergab, spielte die Materialverwendung für heimische Assoziationen im Schweizer Kirchenbau keine entscheidende Rolle. Im Gegensatz zu Norddeutschland oder skandinavischen Ländern, wo der Einsatz von Sichtbackstein, Granit oder Kupferdächern geradzu eine Grundlage für eine heimatliche Reformarchitektur bildete, war die Materialverwendungsfrage in der Schweiz auch nicht unabdingbarer Teil einer Programmatik.¹⁹⁶³



Abb. 478: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser 1902–05), Glasgemälde am Seitenfenster nach dem Entwurf Max Laeugers. Das getarnte Vogelnest entdeckt man nur durch genaues Hinschauen. – Autor, 2010.

Dabei ist auch denkbar, dass der Einsatz von Holz als besonders schweizerisch betrachtetes Baumaterial die Fragen zur Bausteinverwendung etwas verdrängte.

Zu den erweiterten Inszenierungsmöglichkeiten gehörten künstlerische Darstellungen aus der (geografisch deutlich weiter gefassten) einheimischen Pflanzen- und Tierwelt, die vorwiegend als Skulpturenschmuck die Gestaltungskonzepte ergänzten. Bereits Viollet-le-Duc hatte die Flora und Fauna nebst den landschaftlichen, geologischen und sozialen Bedingungen zu den Wurzeln einer heimischen Baukunst gezählt, die u. a. stark auf das Werk Antoni Gaudis wirkten.¹⁹⁶⁴ Auch gehörte die Arterhaltung einheimischer Pflanzen und Tiere ebenso wie die Bewahrung naturgeschichtlicher Denkmäler, Bauarten, Sprachen, Sitten oder Bräuche zur Programmatik der Heimatschutzbewegung und sollte das Stammesbewusstsein fördern sowie die Liebe zur Heimat stärken.¹⁹⁶⁵ Eine Grundlage für den Gefallen an dekorativen Pflanzen- und Tiermotiven hatte die japanische Dekorationskunst bereitet,¹⁹⁶⁶ welche auch die «Lust am Seltsamen und den phantastischen Missbildungen zwerghafter Bäume und Wurzelpartien» sowie an der Vegetation samt kleiner Tiere im «schlammigen Wasser der Reissümpfe» förderte. Das Ganze bedeutete Ende des 19. Jh. für den pflanzlichen Dekorkanon der Kunst vor allem, dass die klassische «Alleinherrschaft des Akanthus» vorbei war.¹⁹⁶⁷

¹⁹⁶⁰ Typoskript «Gründung und Entwicklung der Firma A. Bangerter & Cie. A. G. Lyss von 1876–1945», Archiv der Creabeton, Lyss.

¹⁹⁶¹ Kga Flawil, Bkp April 1909.

¹⁹⁶² Antrag Flawil 1908.

¹⁹⁶³ Ringbom 1987, 72–128; Miller Lane 2000, 172 ff.

¹⁹⁶⁴ Moravánszky 2000, 22.

¹⁹⁶⁵ Busse 1899a, 220; Hartung 1989, 276; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 22.

¹⁹⁶⁶ Muthesius 1974, 140.

¹⁹⁶⁷ Metzger 1898, 66.



Abb. 479: Basel, Pauluskirche (Curjel & Moser 1898–1901), Skulpturenschmuck am Turm, unterhalb der Drillingsfenster u. a. mit Zootieren, Baselstab und Fasnachtsmaske. – Autor, 2020.

Auch Nordamerika hatte sich bereits früh um derartige Umorientierungen bemüht: Am Eingang zum Senat des Kapitols in Washington wurden aus gesteigertem Nationalbewusstsein bereits um 1820 unter Architekt Richard Bulfinch Kapitelle mit Tabak- und Maisblättern sowie Maiskolben geschaffen, die sich formal zwar auf die klassischen Ordnungen bezogen, den botanischen Bezug jedoch veränderten und heimische Eigenarten inszenierten. F. R. Vogel bildete 1910 Skizzen davon ab,¹⁹⁶⁸ hatte aber bereits 1898 die naturalistische «Zuziehung von Formen aus dem Pflanzen- und Tierreich» als bedeutsam geschildert, weil sie den «Zufälligkeiten der Bewegung in der freien Natur» mehr Rechnung trage.¹⁹⁶⁹ Das finnische Architekturbüro Gesellius, Lindgren und Saarinen bediente sich für den Skulpturenschmuck mit Vorliebe der einheimischen Natur, und ihr finnischer Pavillon an der Pariser Weltausstellung 1900 (Abb. 169) wurde mit seinem nordländischen Bauschmuck aus Wölfen, Rentieren, Bären, Fröschen, Wasserpflanzen und Tannenzapfen international bekannt und in der SBZ als «anmutig und künstlerisch» gewürdigt.¹⁹⁷⁰ Auch die DBH empfahl die

heimische Flora und Fauna als Ornamentik mehrfach, wobei sich vor allem Darstellungen des Kiefers mit dem Nebeneinander langer Nadeln und den Zapfen besonderer Beliebtheit erfreuten.¹⁹⁷¹

Weniger bekannt ist, dass auch die deutsche «Kunstgewerbliche Abteilung» der Weltausstellung 1900 in den Galeriebrüstungen der Treppen Motive der heimischen Flora und Fauna zur Wirkung brachte: Die vom Charlotterburger Bildhauer Gotthold Riegelmann entworfenen Arbeiten zeigten dabei eine reichhaltige Palette typisch europäischer Waldtiere, umgeben von Laub- und Nadelbäumen (Abb. 149).¹⁹⁷² Manche der szenischen Darstellungen sind mit einer Prise Humor angereichert, wie es verschiedene Autoren mehrfach propagierten.¹⁹⁷³ Nach der Jahrhundertwende wurde mithin auch an der Ausenarchitektur zunehmend aufgenommen, was in der Glasmalerei und den Empfehlungen durch William Morris bereits etabliert war: In Tapetenmustern von Arts & Crafts sollte das Muster von der Natur erzählen und «von den Herrlichkeiten, die sie bevölkern», so dass häufig auch kleine Tierchen in den Mustern versteckt

¹⁹⁶⁸ Vogel 1910, 26.

¹⁹⁶⁹ Vogel 1898, 55f.

¹⁹⁷⁰ SBZ 36 (1900), 153.

¹⁹⁷¹ Reuters 1900, 65.

¹⁹⁷² BAW 3 (1900), 116–122.

¹⁹⁷³ Stahl 1902, 7.



Abb. 480: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05), Unterfahrtsvorhalle mit einheimischem Blattwerk als Kapitellschmuck. – Autor, 2015.

waren.¹⁹⁷⁴ Dieses Prinzip wurde bereits 1898 in Friedrich von Thierschs Entwurf für eine Verglasung am Nordportal des Münchner Justizpalastes aufgenommen,¹⁹⁷⁵ in der Basler Pauluskirche am Aussenbau und in Max Laegers Glasmalereien für die Berner Pauluskirche zum Ausdruck gebracht (Abb. 477, 478). An der Basler Pauluskirche meint man zudem im Bereich der Aussenskulpturen – obwohl sie im Formengewirr etwas untergehen – nebst den Evangelisten, einem Zodiakus und anderem einige reizvolle Bezüge zum *genius loci* auf stadtkultureller Ebene beobachten zu können, so beispielsweise Köpfe von

Zootieren wie Affe und Elefant (der zoologische Garten war schon damals ein Stolz der Stadt und besass einen berühmten Elefanten), ebenso eine Fasnachtsmaske sowie den Baselstab des Stadtwappens (Abb. 479). Die gesamte künstlerische Strategie diente, ähnlich wie die an einheimische Traditionen gemahnende Architektur, einer verbesserten allgemeinen Verständlichkeit und der sozialen Identitätsstiftung. In diesem Sinn ist auch für das Kopenhagener Rathaus (Martin Nyrop, 1892–1905) bezeugt, dass jedes Kind die Materialien, den Dekor und die Skulpturen am Gebäude «verstehen» können sollte, weshalb dort ebenfalls auf heimische Flora und Fauna zurückgegriffen wurde.¹⁹⁷⁶

Auch für reformerische Schulhäuser und Kirchenbauten kam Bauschmuck aus der einheimischen Flora und Fauna in Frage.¹⁹⁷⁷ David Koch widmete der stilisierten Pflanze und dem Tier als Ornamentschmuck sogar im theologischen CKB eine grössere Studie und berichtete dabei von mehrfachen «Auswüchsen» dieses modernen Stils, wobei er gerade für kirchliche Architektur eine Beschränkung auf symbolische oder «ganz edle» Tiere wie etwa den Adler empfahl.¹⁹⁷⁸ Curjel & Moser gehörten nebst Schilling & Graebner wohl zu den wichtigsten Kirchenarchitekten, die sich mit derartigen Darstellungen befassten.¹⁹⁷⁹ Morris' Forderung nach motivischer Wiederholung und Rücksicht auf die Fläche äusserte sich um 1900 vor allem in Curjel & Mosers vielfach angewandtem Bauschmuck der Meeralgel bzw. des Seetangs,¹⁹⁸⁰ der an der Mannheimer Johanniskirche (Abb. 83) mit der skulptierten Bedeckung des gesamten obersten Turmgewölbes seine stärkste Inszenierung erfuhr und auch von weiteren Architekten wie Pflughard & Haefeli, z.B. für ihre Weinfelder Kirche, als Schmuckmittel eingesetzt wurde. Curjel & Moser verwendeten Seetang etwa bis 1905 als bevorzugtes Motiv, zum einen gemalt in Chorgewölben (Zug, St. Michael, Basler Pauluskirche), zum anderen auch skulptiert an exponierten Aussenbauflächen. Als vorwiegend an kälteren Meeresküsten wie an der Nord- und Ostsee auftretende Algenart war Seetang

¹⁹⁷⁴ Muthesius 1905, Bd. 3, 104.

¹⁹⁷⁵ KHW 49 (1898/99), T. 2.

¹⁹⁷⁶ Korvenmaa 1991, 62 f.; Miller Lane 2000, 6, 184.

¹⁹⁷⁷ Stahl 1902, 7.

¹⁹⁷⁸ Koch 1905a, 180.

¹⁹⁷⁹ An Schilling & Graebners bekannter Christuskirche in Dresden sind Tierskulpturen als plastischer Schmuck mit der Architektur verwachsen (Heinig 2004, 182), an der Lutherkirche in Zwickau am Turmfuss.

¹⁹⁸⁰ Muthesius 1974, 120.

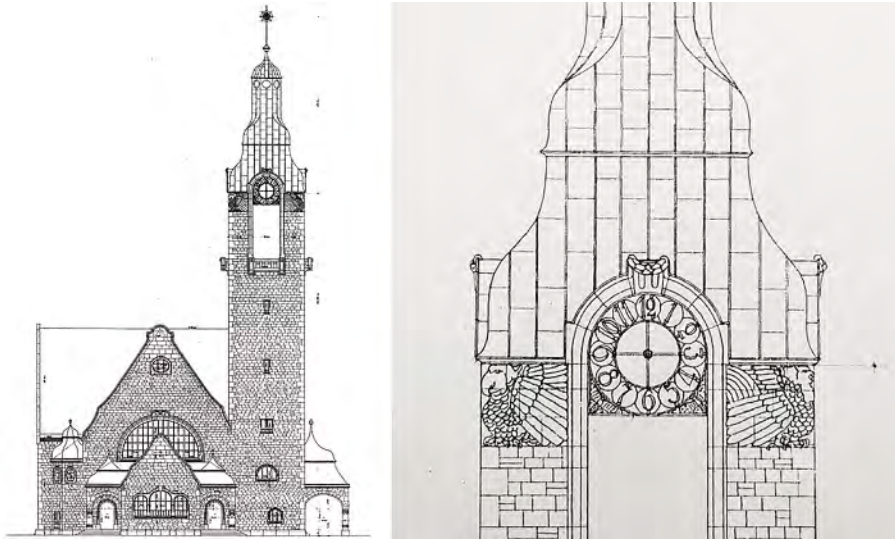


Abb. 481, 482: Bern, Pauluskirche, zwischenzeitlicher Entwurf Curjel & Moser, 1901. Aufriss und Detail der Hühnerköpfe am Turm. – Nachlass Karl Moser.

nicht nur im Sinne des Jugendstils dekorativ, sondern zumindest in nördlicheren Zonen durchaus auch regional motiviert. Es dürfte auf Architekturdekorationen des Berliner Malers Max Julius Bodenstern zurückzugehen, dessen Entwürfe für verschiedene Berliner Architekten bereits 1898 publiziert worden waren.¹⁹⁸¹ Für Süddeutschland oder die Schweiz war das Seetang-Motiv demzufolge eigentlich unpassend, doch an der Mannheimer Johanniskirche wurden Friese und Kapitelle mit weiteren Motiven aus der regionalen Tier- und Pflanzenwelt geschmückt.¹⁹⁸² Für die Berner Pauluskirche schliesslich entwarf der Bildhauer Oskar Kiefer mehrere Kapitelle mit einheimischen Pflanzen, die in Form und Ausführung stark an Riegelmanns Werk der Pariser Weltausstellung (S. 168) erinnern. An den Querhauskapitellen sind Blattwerk und Frucht von Rebe, Föhre, Eiche und Apfelbaum dargestellt (Abb. 150), und die mächtigen Säulenkapitelle der Eingangsvorhallen zeigen tief unterschrittenes Laub der Buche und des Ahorns, die – wie damals üblich sehr «werkhaft» gemeisselt – eindringlich zur benachbarten Naturbepflanzung mit Silberlinden überleiten (Abb. 480). Auch im Innern der Pauluskirche sind die Kapitelldarstellungen – u. a. mit Eule, schlangenfressendem Adler und Kletterbär sowie stilisierten Pflanzen und Handwerksdarstellungen nicht anders zu interpretieren als eine phantasievolle – erneut auch dem kindlichen Verständnis zugängliche – Zurschaustellung vertrauter

Themen des diesseitigen Lebens, der einheimischen Natur und Arbeit. Fast schon grotesk wirkt in diesem Zusammenhang ein zwischenzeitlicher Turmentwurf Curjel & Mosers zur Berner Pauluskirche von 1901: Hier waren an allen vier Ecken über dem Glockengeschoss, also an prominenter Stelle, wo ansonsten (wie noch an der wenig älteren Basler Pauluskirche) meist Engels- oder Evangelistenfiguren angebracht wurden, Flachreliefsitzender Hühnerköpfe (zu deuten als Hühner, Auerhühner und Ähnliches) vorgesehen (Abb. 481, 482). Dieses vermutlich leicht überhastete Echo auf die Weltausstellung 1900 wurde zwar wieder verworfen, auf der anderen Seite begrüßten selbst Theologen die Ablehnung christlicher Symbole zugunsten von Alltagsthemen im Kirchenbau. Pastor Neuberg etwa riet – immerhin in der Zeitschrift MGKK – nachdrücklich von Evangelisten oder Christussymbolen ab, weil diese «Lateinsprache und Messsprache» im Volk niemand mehr verstehe: «Hinweg damit! Daher auch nicht zu viele Engel, sondern überall möglichst viele Ausdrücke einer verklärten, reinen, schönen Menschlichkeit und Lebenswirklichkeit.»¹⁹⁸³

Die Nachwirkung der erwähnten Beispiele und Aufrufe war zwar verhältnismässig bescheiden, einerseits aufgrund des Vormarschs der klassisierenden Tendenz, aber auch weil entsprechender Skulpturenschmuck vornehmlich in reformierten Bauten in Frage gekommen wäre, wo die Finanzlage jedoch häufig keine reichhaltigen

1981 BAW 1 (1898), 452.

1982 Koch 1905, 42.

1983 Neuberg 1906, 254.



Abb. 483, 484: Weinfelden, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1902–04), Sitzbankwangen. – Autor, 2009.

Ausgaben zuliess. An der Kirche Weinfelden etwa wurden die Sitzbankwangen mit Motiven der heimischen Flora beschnitzt (Abb. 483, 484), in Biberist-Gerlafingen zieren in Kunststein skulptierte Sumpfschildkröten, Frösche, Krebse und Schnecken die Ecksporne der drei Vorhallensäulenbasen und geschmiedete Ähren und Rebstöcke die Türvergitterung (Abb. 485),¹⁹⁸⁴ an der Berner Inselspitalkapelle beobachtet man unauffällige, beschnitzte Eselsköpfe am Ortbrett. Anderweitige Nachfolgebeispiele sind abgesehen von häufigem Rosenschmuck in Arts and Crafts-Manier (s.o.) und vereinzelt Konsole- oder Täferschmuck durch jugendstilhafte Hagrosen (etwa in Walenstadt und Zürich-Oerlikon) selten.

Gesellschaftliche Zielsetzungen

Gemeinhin wurde während der Reformepoche angenommen, dass soziale und kulturelle Haltungen die Grundlage für die Architektur bilden mussten, und den beschriebenen Anknüpfungen an einheimische Traditionen und den Inszenierungen von Naturressourcen lagen letztlich dieselben gesellschaftlichen, heimatschützerischen Anliegen zugrunde. C. H. Baer sah 1903 als «Ideale zu grossartiger Kunst» «Heimatliebe und Nationalbewusstsein» und mahnte 1904 mit Verweis auf Fatios Publikation, «dass die von den Vorfahren ererbten, heimeligen Bauformen und Gestaltungen der Orts- und Strassenbilder, vielleicht teilweise unbewusst, eine besondere Anziehungskraft auf Einheimische und Fremde ausüben».¹⁹⁸⁵



Abb. 485: Biberist-Gerlafingen, ref. Kirche (Widmer & Erlacher, 1909). – Autor, 2020.

Die besprochenen Wiederaufnahmen hatten immer auch das soziale Ziel, trotz moderner Baugesinnung heimisch und vertraut zu wirken, wobei ein Spannungsfeld zwischen pädagogischen und anbietenden Auffassungen festzustellen ist. Mitunter musste sich zwar die Bevölkerung noch an den Neubau gewöhnen, letztlich aber war ihr das Gebäude mit seiner Erscheinung und seinen Merkmalen zum spezifischen Gefallen zugeordnet. Die Ästhetik des Heimatstils legte den Wert auf das Charakteristische sowie auf die Anpassung an den Ort, und Oskar Hossfeld folgerte daraus, dass ein Kirchenbau im Besonderen «Heimatgefühl» wecken müsse: «Die Gewöhnung spielt eine grosse Rolle im Begriffe des Heimatlichen. Und den Neubau heimisch, und zwar recht bald heimisch zu machen, darauf muss es doch vor allem ankommen.» Hossfeld war der Auffassung, dass die Landbevölkerung vor allem das Einfachere und Derbere schätze, und auch Franz Geiger bewertete es als Hauptsache, «dass das Volk mit diesem eigenen Werke zufrieden ist, es wird nicht kunstgelehrte Blicke darauf werfen, sondern naive Augen, verklärende Blicke einer liebevoll begeisterten Gesinnung, [...] mit Erinnerungen und Mahnungen will es sich umgeben, nicht mit Kunstwer-

¹⁹⁸⁴ Zürcher 2009, 14.

¹⁹⁸⁵ Baer 1903a, 221; Baer 1904a, 290 ff.

ken. [...] Und wenn der Architekt für seinen Bau mit grosser Sorgfalt alle Feinheiten alter entzückender Bauernkunst zusammenträgt, so wird er insofern Erfolg haben, als er an heimatliche Instinkte appelliert, die [...] dem Volk [...] anheimelnd wohl tun.»¹⁹⁸⁶ Auch Paul Clemen warb für die Heimatbewegung in der Kirchenbaukunst und machte 1907 auf die pädagogische Aufgabe der guten Kirchenkunst auf dem Land aufmerksam, denn «für viele ist die Kirche der einzige Ort, wo die Kunst und wo eine höhere geistige Kultur zu ihnen spricht. Hier können wertvolle Keime gelegt werden.»¹⁹⁸⁷ Der Anspruch an künstlerisch qualitätvolle Neubauten von Kirchen als «bodenständiges Stück Heimat» war dementsprechend gross, und was der Schweizer Heimatschutzautor Rudolf Wernly für neue Schulhäuser festhielt, galt zweifellos auch für neue Kirchenbauten: «Nicht früh und sorgsam genug kann die Schuljugend für das was einfach und edel, was heimatlich und vaterländisch ist, herangezogen werden. Ein gewisser ethischer Wert kann solchen Gebäuden innewohnen. Was liegt nun näher, als dass man dieses Moment schon durch die volkstümliche Formensprache der Schulbauten und die möglichste Hereinbeziehung der Natur nutzbar zu machen suche! Wirkungsvoller als mit theoretischen Erörterungen erzieht man durch Anschauung und Beispiel.»¹⁹⁸⁸

Die Debatten zu Bischoff & Weidelis Kirche Wallisellen sind ein gutes Beispiel dafür, dass Wiederaufnahmen einheimischer Formen nicht nur künstlerischer Selbstzweck waren, sondern auch gesellschaftlichen Bedürfnissen entsprechen sollten. Architekt Robert Bischoff versuchte während der Grundsteinlegungsfeier, dem Publikum die diesbezüglichen Motivationen zu erläutern und legte dabei in eindrucksvoller Kürze sehr wesentliche Programmpunkte des Heimatstils aus: Dem «Gebote der Schönheit» werde am besten mit «bodenständigen Motiven» nachgekommen, welche Bischoff im sozialen Sinne auch «Erinnerungsmotive» nannte, damit die Kirche «nebst dem Vaterhause den Sammelpunkt aller jener lieben Erinnerungen [bilde], denen der führende Mensch so gerne nachhängt, wenn ihn das Geschick von der heimatlichen Scholle hinwegtreibt». Bi-

schoff sah solche Eigenschaften in alten Dorfkirchen gegeben, hingegen gebe es nur wenige jüngere Kirchen, die «in ästhetischer und psychologischer Hinsicht auf den richtigen Ton gestimmt sind» und eine ähnlich befriedigende Wirkung hervorrufen. Nach Bischoff waren die traditionellen Bauwerke stets unter den drei Gesichtspunkten «sachlich, bodenständig und modern» entstanden. D.h. die Baumeister waren *sachlich*, weil sie nie – wie die Historisten – darauf abzielten, aus einer Dorfkirche «einen kleinen Dom zu machen»; zum zweiten bauten sie *bodenständig*, womit Bischoff eine zur weiteren Gegend passende Architektur meinte, ohne lokale Baumotive gleich zitieren zu müssen; zum dritten bauten sie «ihrem Zeitgeist entsprechend [...] nach den Bedürfnissen, wie sie ihnen durch die Gewohnheit des Wohnens und des täglichen öffentlichen Lebens eingegeben wurden», mithin *modern*. Für Bischoff schlossen sich deshalb der «moderne Zeitgeist und das Bodenständige» nicht aus, und «diesen bewährten Prinzipien nachzuleben haben auch wir uns entschlossen».¹⁹⁸⁹ Gerade infolge fehlender «Bodenständigkeit» hatte zuvor die Jury des Wettbewerbs den Entwurf Rittmeyer & Furrers nicht recht goutiert: Der wenig regionaltypische Turm wollte trotz seiner originellen Modernität dem Preisgericht mit Hermann Fietz und Ernst Jung nicht gefallen (Abb. 364): «Statt des sonst für eine Landkirche des Kantons Zürich üblichen Helmdaches oder des sogen. Käsbissendaches ist der Turm mit einem Zwiebdach versehen. Dieses, und ganz besonders die originelle Gestaltung des Turmes resp. dessen Glockenstube geben dem Gesamteindruck etwas fremdartiges, das vielleicht von der Bevölkerung nicht verstanden wird, das aber, weil eben hier ein durchaus neuer Gedanke zum Ausdruck kommt, entschiedenes Verdienst hat. Sosehr wir die Neuheit begrüssen und als kühnen Wert bezeichnen, so sind wir doch nicht so ganz mit der Ausführung [...] einverstanden. Es will uns scheinen, der Turm sei zu massig und zu schwer und passe nicht in die Umgebung.»¹⁹⁹⁰

Der Wiederaufnahme traditioneller Baumotive lag unstrittig auch die soziale Absicht zugrunde, der Bevölkerung einen Neubau hinzustellen, der bei aller modernen

¹⁹⁸⁶ Geiger 1904, 136.

¹⁹⁸⁷ Clemen 1907, 99–103.

¹⁹⁸⁸ Wernly 1907, 49–55.

¹⁹⁸⁹ Ews Wallisellen 1908, 40, 43–45.

¹⁹⁹⁰ Kga Wallisellen, Bericht des Preisgerichts 14. Juli 1906 von E. Jung, H. Fietz.

Zeitgemässheit möglichst rasch vertraut wirkt. Der christkatholische Bischof Eduard Herzog aus Bern bezeichnete die neue Kirche Trimbach gar als «liebliches Gotteshaus» und den geeignetsten Platz, «die Heimat lieb zu gewinnen».¹⁹⁹¹ Pfarrer Karl Huber in Zürich-Oerlikon mochte an die volkstümlichen Giebelformen seiner neuen Kirche gedacht haben, wenn er während der Einweihungsrede auf der Grundlage der Johannes-Offenbarung 21,3 betonte, die neue Oerlikoner Kirche sei «eine Hütte Gottes unter den Menschen und für die Menschen», ausserdem «auch in ihren äusseren Formen so lieb, so bescheiden. Sie will nicht prunken über die andern Häuser hinweg, sie will nicht sagen: Das bin ich und ihr seid nichts. Nein, eine Hütte Gottes ist sie unter den Menschen und unter den andern Häusern unserer Gemeinde [...] Unsere evangelische Landeskirche will sich ja nicht stellen über das Volk, nein, sie will *sein* das Volk, sie will im Volk aufgehen.»¹⁹⁹² Dass sich diese Absicht der volkstümlichen und dadurch vertrauten Ausenserscheinung nicht immer sogleich erfüllte, bezeugt das wiederholte Kopfschütteln in der Bevölkerung über Neubauten wie die Berner Pauluskirche oder die Kirche Degersheim, obwohl vor allem Letztere mit ihrem zeichenhaften Turm und Dach lokale und vertraute Formen zur Geltung bringen sollte. Den meisten Bernern soll die historistische Johanneskirche immer noch besser gefallen haben und ihnen «heimeliger» vorgekommen sein als die neue Pauluskirche, der anfangs viele «wenn auch nicht gleichgültig», so doch fremd gegenüberstanden.¹⁹⁹³ Diesen Kritikern trat die Redaktion der SBZ entschieden entgegen: «Warum soll denn unsere Zeit nicht das Recht haben, wie alle früheren Jahrhunderte, durch ihren eigenen Baustil der Nachwelt Denkmäler ihres Schaffens zurückzulassen? Es erscheint uns als eine unserer wichtigsten Aufgaben, die seit einigen Jahrzehnten verloren gegangenen guten Bauformen wieder aufzugreifen, sie im Sinn und Geist unserer Zeit neu und weiter zu bilden und so einen würdigen, modernen Stil zu schaffen.»¹⁹⁹⁴ Um 1905 sah die Bevölkerung vielleicht anders als um 1910 in einer Kirche generell noch ein gotisches Bauwerk

und schätzte bisweilen auch übermässige Schlichtheit nicht. So fand auch das Äussere der Kirche Degersheim trotz der «anziehend und heimelig» gestalteten Eingänge wegen seiner Einfachheit noch nicht überall Beifall,¹⁹⁹⁵ während der aufgeschlossene Pfarrer Hans Bader und die Fachkritik das Werk hochschätzten.

Die Vorbereitungen zur Kirche Wallisellen zeigen, dass man auch bei der Kennerschaft mit Anklängen an die regionale Bautradition nicht a priori punkten konnte. So bekräftigte Friedrich Wehrli, wie der Turmhelm seiner Wettbewerbseingabe «entsprechend der alten Vorbilder in unserem Lande» gedacht sei. Die durchaus reformerisch gesinnten Preisrichter Ernst Jung und Hermann Fietz urteilten darüber – nicht zuletzt wohl aufgrund der insgesamt starren Stilschematismen – dennoch vernichtend, während sie in den vier anderen Projekten «etwas Originelles» sahen, «das aber doch, selbst von einer ländlichen Bevölkerung, verstanden und gebilligt werden kann». Gerade Bischoff & Weidelis später weitgehend umgesetzter Wettbewerbsentwurf wurde günstig beurteilt: «Auch das Äussere spricht ungemain an und zeigt mehr als andere Projekte den Charakter einer Landkirche, ohne deswegen etwa nüchtern zu erscheinen. Die angewandten Formen sind durchaus originell, ohne aber das Auge, auch dasjenige des in der neuen Richtung Unerfahrenen, zu stören.»¹⁹⁹⁶

Der Theologe David Koch analysierte die Problematik unterschiedlicher und wandelnder Meinungen aus der Bevölkerung und konnte bereits 1903 berichten, dass sich der «Mut zum Neuen» längerfristig dennoch bewähre. Denn das vorschnelle Urteil «Das soll eine Kirche sein?» wandelte sich offenbar nach verlässlichen mündlichen Quellen bald zur Meinung, die Kirche «sieht ja recht «eigen» aus, aber wir fühlen uns recht heimisch darin». Auch gebildeteren Schichten gefielen die Neubauten nach anfänglicher Mühe allmählich immer besser, und Koch folgerte aus diesen Urteilen, dass die «Kirchgenossen aller Stände» ein «gemeinsames Heimatgefühl der Behaglichkeit, der Liebe zu ihrer neuen Kirche» gewonnen haben.¹⁹⁹⁷ Auch der Chefredaktor der kirchlichen Berner

¹⁹⁹¹ Baer 1909, 193 f.

¹⁹⁹² Ews Oerlikon, 45.

¹⁹⁹³ Der Bund, 1. Dezember 1905; Der Bund, 2. Dezember 1905.

¹⁹⁹⁴ SBZ 46 (1905), 291 f.

¹⁹⁹⁵ Kga Degersheim, Kirchenvorstandersitzung 3.5.1904.

¹⁹⁹⁶ Kga Wallisellen, Gutachten Preisgericht Jung/Fietz vom 14.7.1906.

¹⁹⁹⁷ Koch 1903, 26.



Abb. 486: Friedrich Ostendorf: Entwurf zu einem Kirchenneubau an einer gewundenen Bauerndorfstrasse. Das Beispiel zeigt die konsequente Ablehnung des Heimatstils zugunsten eines Stilidealismus, wie er der Tendenz zum Neoklassizismus entsprach. – Ostendorf 1914, Bd. 2, 291, Abb. 169.

Zeitschrift *Säemann*, der sich sehr lobend über die neue Kirche Spiez als «glücklich geratene Neuschöpfung der alten heimeligen Berner Landkirche» äusserte, war sich sicher, dass die Hochschätzung dieser Architektur auch von der Bevölkerung geteilt werde, die noch vor wenigen Jahren nur gotische Kirchen toleriert hatte: «In den letzten Jahren sind glücklicherweise unsern Architekten und Künstlern die Augen dafür aufgegangen, und diesen haben wir es zu verdanken, wenn auch wir Laien anfangen einen ganz andern Massstab an die Schönheit unserer Landkirchen zu legen.»¹⁹⁹⁸ Sprechend für die Absichten der Reformen um ein zeitgemässes, modernes und doch heimisch wirkendes Bauwerk ist auch die Beschreibung des von Karl Indermühle farbig umgestalteten Inneren der Kirche in Wohlen bei Bern: «Trittst du hinein ins Gotteshaus, so fühlst du dich gewiss durch den Anblick, der sich dir bietet, mehr oder weniger überrascht. Du sagst dir, das ist ja etwas ganz anderes, als was ich bisher in Landkirchen zu sehen gewohnt war, und du kannst dich doch sofort damit befreunden, und ich versichere dir, je länger du das Ganze und das Einzelne beschaust, desto besser gefällt es dir, du fühlst dich schliesslich ganz heimelig.»¹⁹⁹⁹

Allerdings begeisterten sich nicht alle Reformer für die Wiederaufnahme lokaler, vor allem bäuerlicher Bauformen. Cornelius Gurlitt bewertete die Versuche der Übertragung bäuerlicher und ortstypischer Motive an neue Kirchenbauten als unzeitgemässe Sentimentalitäten, zumal «der Bauer» zumeist gar keine «Bauernkirche» wollte.²⁰⁰⁰ Bis zu welchem Grad Gurlitt die hier herangezogenen Schweizer Beispiele diskreditiert hätte, ist aufgrund seiner knappen unkonkreten Äusserung jedoch nicht zu ergründen. Während Gurlitts Haltung etwas schillernd erscheint, äusserte sich Friedrich Ostendorf gewohnt konsequent, unterschied im Wesen weder Stadt- und Dorfkirchen noch hielt er etwas von einer Anpassung an Spezifika dörflicher Baukultur. Stattdessen war er überzeugt, dass selbst eine klassizistische Zweiturmkirche zwischen rustikalen Fachwerkbauten ein «köstliches Bild» abgeben könne (Abb. 486).²⁰⁰¹ Auch Emil Sulze, der gegen Oskar Hossfelds architektonische Überlegungen zur unterschiedlichen Ausgestaltung von Stadt- und Landkirchen protestierte, interessierte sich wenig für heimische Traditionen in Dach- und Turmformen, spielte dafür eine nicht unbedeutende Rolle in der Auffassung der Kirche als wohnliches ‹Heim›.²⁰⁰²

4.2 Der wohnliche Aspekt ‹heimeliger› Ausstrahlung

Die reformerische Anwendung, einem Kirchenbau wohnliche und hausähnliche Züge zu verleihen, hatte sowohl in lebensreformerischen Aufrufen zum Hausbau als auch in kirchlichen Gemeinschaftsideologien ihre Grundlagen und Parallelen. Das Heim im Sinne der Wohnstätte und deren architektonische und praktische Eigenschaften beschäftigten um 1900 die Architekturdebatte und die Kirche gleichermassen. Die bürgerliche Einfamilienhausbewegung setzte neue Massstäbe im Lebensentwurf, und der familiäre Gedanke beeinflusste sowohl die Vorstellung des kirchlichen Gemeinwesens als auch die Sakralarchitektur. Die Apparatur des modernen Eigenheims wirkte sich auch auf Organismus, Gestalt

¹⁹⁹⁸ Säemann 26 (1910), 51. – Vgl. auch die Ausführungen zu Karl Indermühles Inselspitalkapelle in: Säemann 24 (1908), 12.

¹⁹⁹⁹ Säemann 27 (1911), 59.

²⁰⁰⁰ Gurlitt 1906, 508 f.

²⁰⁰¹ Ostendorf 1914, Bd. 2, 293.

²⁰⁰² Sulze 1905a.

und Ausstattung der Kirchenbauten aus, wobei die zentrale Grundlage dafür in der Idee bestand, durch Assoziationen an das Heimische den Aufenthalt behaglich und angenehm zu gestalten.

4.2.1 Der Kerngedanke der Familie

Die Einfamilienhausbewegung

1920 kritisierte Walter Curt Behrendt das gesellschaftsbedingte Leben des 19. Jh., das aus reformerischer Sicht seit dem 18. Jh. nach französisch-absolutistischem Vorbild das familienbetonte Leben verdrängt hatte. Behrendt bezog sich auf die Milieutheorien Hippolyte Taines, wonach Mann und Frau um die Mitte des 19. Jh. im Hotel lebten, während die Kinder mit bezahlten Erziehern abgesonderte Räume bewohnten. Auch im Landhaus war der Mittelpunkt der Salon, also das grosse Gesellschaftszimmer, während Rückzugsräume für die Familie kaum vorhanden waren. Um 1900 war die Durchschnittsgrösse einer Familie von weit über zehn auf vier bis sechs Personen gesunken, ebenso bildeten die erwachsenen Verheirateten keine Hausgemeinschaft mehr mit den Eltern.²⁰⁰³ Als Gegenbewegung regte sich deshalb bereits im 19. Jh. der «alte Wunsch, mit seiner Familie ein eigens Heim allein zu bewohnen», und begünstigt durch die Entwicklung der Verkehrsmittel erhielt der Bau von «Einzelwohnhäusern» an den damaligen Stadtsiedlungsrändern wieder Auftrieb.²⁰⁰⁴ Gerade weil die monumentalen Staatsbauten oft in einer entwicklungsunfähigen «Beamtenarchitektur» stecken geblieben waren, wurde das Wohnhaus von den Reformern als kulturell führende, grundlegende Baugattung betrachtet und zum moralischen Spiegel der reformerisch-progressiven Bewegung. Schultze-Naumburgs erster Band seiner *Kulturarbeiten* betraf kaum zufällig den Hausbau.²⁰⁰⁵ 1899 fand in Dresden eine volkstümliche

Ausstellung «Haus und Herd» statt,²⁰⁰⁶ und auch die bereits behandelten marksteinhaften Kunstgewerbe-Ausstellungen 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe und 1906 in Dresden thematisierten zu grossen Teilen Wohnstätte und Behausung. Für Bruno Möhring konnte eine «stetige Entwicklung einer nationalen deutschen Architektur [...] nur vom Familienhause ausgehen»,²⁰⁰⁷ womit er bereits die später durch Heinrich Tessenow verfochtene Vision einer gesunden Gesellschaft durch die Förderung von Handwerk und Kleinstadt ansprach.²⁰⁰⁸ Ernst Vetterlein postulierte, dass «die Gestaltung unserer Wohnungsverhältnisse nicht eine, sondern *die* soziale Frage» sei, und zahlreiche Bauvereine waren bemüht, auch den «weniger Bemittelten die Vorteile eines Einfamilienhauses im Landhaus-Karakter zukommen zu lassen». Zugleich war man sich bewusst, dass der Bautypus künstlerisch nicht einfach zu bewältigen war, da er im Vergleich zu einer Villa «Beschränkung im richtigen Mass» verlangte.²⁰⁰⁹ 1907 hielten Erich Haenel und Heinrich Tscharmann fest, dass die «häusliche Baukunst heute im Begriff ist, sich an die Spitze aller angewandten Künste zu stellen».²⁰¹⁰ Auch die Schweizer Fachpresse diskutierte diese Ansichten. Nach C. H. Baer hatte der Monumentalbau als Vorbild ausgedient, und die Einsicht, «dass zur Erziehung eines leistungsfähigen Geschlechts» intellektuelle, körperliche und vor allem ästhetische Kultur untrennbar vereint sein müssen, führe zu einer definitiven Höherbewertung der «Ausgestaltung der bürgerlichen Wohnung». Ein schönes und gemütliches Heim sei daher auch für die einfachste Familie «die nötige Grundlage jeder ästhetischen Kultur».²⁰¹¹

Das Einfamilienhaus als selbständiger Bautyp für die bürgerliche Mittelklasse war in England aufgekommen und dort insbesondere durch Richard Norman Shaw auf der Basis dörflicher Bauten sowohl entdeckt als auch für die modernen Bedürfnisse umgesetzt worden.²⁰¹² Shaw galt als «Meister der Grundrissausbildung», die englische

²⁰⁰³ Behrendt 1920, 138–143.

²⁰⁰⁴ Haenel/Tscharmann 1907, XXIX; Bullock/Read 1985.

²⁰⁰⁵ Schultze-Naumburg 1897; Möhring 1900, o.S.

²⁰⁰⁶ Innen-Dekoration 11 (1900), 25.

²⁰⁰⁷ Möhring 1900, o.S.

²⁰⁰⁸ Tessenow 1916; Tessenow 1919; Muthesius 1974, 76 f.

²⁰⁰⁹ Vetterlein 1904, 248.

²⁰¹⁰ Haenel/Tscharmann 1907, III.

²⁰¹¹ Baer 1908a, 33 f.

²⁰¹² Muthesius 1903, Bd. 1, 135–139, 202 f.

Wohnung als Verkörperung der Landsehnsucht und als Vorbild für die glückliche Vereinigung von Familie und Individualität.²⁰¹³ Hermann Muthesius schilderte die englische Bevölkerung, die «grundsätzlich am Landleben festgehalten hat» und die Grossstadt nur als Arbeitsstätte besuche, während der von Bismarck beschriebene grossstädtische Menschentyp, der «zwischen Häusern, Pflastersteinen und Papier lebt», in England nicht existierte. Man widmete sich dort abends in seinem Vorstadt- oder Landhaus der Familie und dem Freundeskreis sowie dem kirchlichen Leben, was auch zum besseren Erhalt zahlreicher Sitten beigetragen habe.²⁰¹⁴ Muthesius propagierte auch für den Kontinent energisch die Abkehr vom Stadtleben hin zu Familie und Individualität, also zum Eigenheim ausserhalb des Stadtzentrums. Durch den Verzicht auf einige Konzert- und Theaterbesuche werde der Mensch keine Einbusse erleiden, denn «wer stets nur angeregt wird, dessen innere Betätigungskraft erlahmt». So biete auch Hausmusik oft tiefere Erbauung als der Besuch eines Virtuosenkonzertes, ein Leseabend im Familienkreise bessere Erziehung als ein gewohnheitsmässiger Theaterbesuch, und eine selbstbetriebene wissenschaftliche Beschäftigung mehr Reiz als die ständige Anhörung von Vorträgen.²⁰¹⁵ Der auf dem europäischen Kontinent nach 1900 verbreitet einsetzende Einfamilienhausbau illustriert die Wirkung dieses Lebenswandels, der keineswegs Utopie blieb und zugleich einen Schritt in die Richtung bäuerlichen Lebens und zum Selbsternährer bedeutete.²⁰¹⁶ Nachdem der Begriff des Einfamilienhauses vor 1900 kaum bekannt war und man von «Kleiner Villa» oder «Cottage» sprach, zählte man 1906 in Zürich bereits 30–40 neue Einfamilienhäuser pro Jahr, in den 1920er Jahren waren es jährlich 200–300.²⁰¹⁷ Mit Carl Larssons Büchern *Ein Heim* (1899) und *Das Haus in der Sonne* (1909) verbreitete sich auch eine bebilderte Lektüre, die zum Entschluss für ein Eigenheim nur beitragen konnte.²⁰¹⁸

Das Publikum und die kontinentale Architekturdebatte waren erst mit der historismuskritischen Reformkultur bereit, die Baukunst als eine Wissenschaft von Formen und Ornament abzulegen und im Sinne Ruskins stärker für deren kulturästhetischen Gehalt einzutreten. Erst nachdem um 1900 die Repräsentation der Gründerzeit und das Verweisen auf klassische Bildungsideale in eine Krise geraten waren, fand der bürgerliche Führungsanspruch mit neuen humanen Idealen wie Arbeit, Wille und Besitz im Wohnzimmer seinen Ausdruck.²⁰¹⁹ Hausarchitektur galt im Nachgang zu Ruskin und durch die Vermittlung von Muthesius wieder als «Beginn aller Architektur überhaupt».²⁰²⁰ So wurde das Wohnhaus mit seinem Verzicht auf gesellschaftliche Repräsentation zugunsten der Privatheit zur sozialen und künstlerischen Kernaufgabe der Reformarchitektur und gab damit gleichzeitig die Formenmotive für eine Moderne «ohne verblüffende Ausstellungsleistungen und Jugendstile» vor:²⁰²¹ Fabrikbauten, Industriearchitektur, Schulbauten, Bahnhöfe, Rathäuser, Spitalbauten, Anstalten, Militärbauten, Hotelbauten, Kleinarchitekturen, Transformatorgebäude und eben auch Kirchenbauten wurden mit Motiven aus dem Wohnhausbau entworfen, verzichteten zumeist auf Anleihen aus der Palast-, Sakral- und Industriearchitektur und inszenierten sich mit einfachem Fassadenauftritt, wohnlichen Fenstern und freundlichen, überstehenden Ziegeldächern.²⁰²²

Die Familie im kirchlichen Verständnis

Im englischen *Domestic Revival* ging die gesellschaftliche Aufwertung der Familie mit einem zunehmenden Mangel an Dienstboten einher und verstärkte, auch durch Ruskins Gedanken der «religion of the home», die Einheit der Familie sowie deren Zusammenhalt und religiöse Moral. Die Bescheidenheit des kleinen, aber eigenen Heims stand mit dieser Bewegung in engem Zusammen-

²⁰¹³ SBZ 44 (1904), 73 f.; Moravánszky 1988, 157 f.

²⁰¹⁴ Muthesius 1901a, 2.

²⁰¹⁵ Muthesius 1905a, II.

²⁰¹⁶ SBZ 44 (1904), 73 f.; Baudin 1909, 40; Hamann/Hermand 1967, 190; Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 162, 170.

²⁰¹⁷ Kurz 2008, 74.

²⁰¹⁸ Posener 1979, 19.

²⁰¹⁹ Hamann/Hermand 1967, 12.

²⁰²⁰ Muthesius 1905, Bd. 1, 147.

²⁰²¹ SBZ 44 (1904), 73 f.

²⁰²² Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 224–291.

hang, und der Titel «Home Sweet Home» des seit 1823 bekannten Liedes John Howard Paynes wurde dabei zu einem beliebten Schlagwort.²⁰²³ In Deutschland bezeichnete Wilhelm Heinrich Riehl 1854 das Prinzip der Familie als Hausgemeinschaft als volkstümliche, ländliche und antiurbane Kategorie, was 1887 auch der Soziologe Ferdinand Tönnies wissenschaftlich bekräftigte.²⁰²⁴ August Reichensperger und Ludwig Richter mit seinen Holzschnitten äusserten sich ebenfalls bereits Mitte 19. Jh. zur Aufwertung des gediegenen Familienlebens im einfachen Haus und versuchten – im Vergleich zum politisch und soziologisch argumentierenden Wilhelm Heinrich Riehl – mit dem Postulat nach christlichen Dekorationsmotiven einen Bezug zum christlichen Leben herzustellen.²⁰²⁵ In der grossstädtisch-dekadenten Lebensführung des Industrialisierungszeitalters war dieses gemeinschaftliche Familienleben aus den Fugen geraten, so dass es die Reformer um 1900 wieder eng mit dem vorindustriellen Biedermeier in eine Parallele setzten. Ausgerichtet auf Gemütlichkeit und Zweckmässigkeit, sollte sich das bürgerliche Leben nicht länger an Antikenkult, Exotismen oder Feudalisten orientieren, sondern von der Familiengründung ausgehen. Darin war das Einfamilienhaus Ausdruck des Verzichts auf das Grossstadtleben, stand für Selbständigkeit, gute Lebensart, moralische Festigkeit und Charakterbildung.²⁰²⁶

Kirchliche Kreise der Schweiz begrüsst die reformerisch-bürgerliche Tendenz des Eigenheimbaus und beklagten dementsprechend die Situation im Arbeiter- und Handwerkermilieu, die im frühen 20. Jh. nach wie vor im Stadtleben steckengeblieben war. Der in Zürich-Wiedikon amtierende Pfarrer und Herausgeber der TZS, Friedrich Meili, kritisierte insbesondere die das Selbstwert- und Identitätsgefühl verhindernde Fabrikarbeit und bedauerte im Sinne von William Morris, dass der Handwerker zu einem Stückerbeiter degradiert werde, der zudem durch ständige Entlassungen und Wanderschaften kaum eine «Heimatliebe» entwickeln konnte. Auch Kosthäuser wurden kritisiert, weil sie den

Unverheirateten keinerlei Ersatz für ein Familienleben boten.²⁰²⁷

Diese Gedanken stimmten überein mit den Vorstellungen eines kirchlichen Gemeindelebens, das damals – besonders in neuen Stadtquartieren und in der Diaspora – ebenfalls auf einen «familiären» Zusammenhalt der Gemeindeglieder angewiesen war. In einem *Säemann*-Artikel wurde dabei das Familienleben mit einem «inneren Heimatschutz» verknüpft und «Heimat» auch als häusliche Wohnstätte begriffen. Vaterlandsfreude und Schutz der Heimat im Wehrwesen war dabei das eine, Schutz der Heimat vor «inneren Feinden» das andere, und gemeint waren damit das Wirtshaus- und Vereinsleben, welche das Familienleben gefährdeten: «Die Familie ist der älteste, der beste, der wichtigste Verein, von Gott selber gegründet [...], die Wurzel für die Gesundheit und Kraft eines Volkes», und «wo der Familiensinn abnimmt, da geht es bergab mit einer Nation». Der Zerfall des alt-römischen Reiches wurde mit Zügellosigkeit der Männer, der Entwürdigung der Frau und der Pietätslosigkeit der Kinder begründet, was damals in beschränktem Mass auch für die romanischen Länder galt, wogegen Japan und nordische Länder über einen «hochentwickelten Familiensinn» verfügten.²⁰²⁸

Die Übertragung solcher Ideologien auf das kirchliche Gemeinschaftswesen gehörte zu den Gemeindebestrebungen Emil Sulzes, denen auch die architektonischen Umsetzungen zentralisierter Kirchenbauten entgegenkam: «Nach evangelischen Grundsätzen ist die Gemeinde eine Familie, [...] wo «alle für alle leben».²⁰²⁹ Friedrich Spitta beobachtete Ende des 19. Jh. ein verstärktes soziales Engagement für die kirchliche Gemeinde, indem die «ältere liturgische Bewegung» die Gemeinde als Familie und den Gottesdienst als mystische Erlebnisfeier für das Individuum verstand.²⁰³⁰ An der Dresdener Kirchenbautagung 1906 beschrieb Otto Gruner den Reiz und den Anspruch des protestantischen Gottesdienstes dahingehend, «dass er die Andacht umso mehr fesselt und erwärmt, je enger der Gemeindekreis

²⁰²³ Muthesius 1974, 61.

²⁰²⁴ Moravánszky 2002, 10.

²⁰²⁵ Muthesius 1974, 76.

²⁰²⁶ Hamann/Hermand 1967, 176.

²⁰²⁷ Meili 1891, 171.

²⁰²⁸ Säemann 23 (1907), 75 f.

²⁰²⁹ Sulze 1891, 213.

²⁰³⁰ Spitzbart-Maier 1989, 19–22; Heinig 2004, 45.

gezogen ist, je mehr die Gläubigen sich als eine grosse Familie, als Glieder eines geistlichen Leibes, dessen Haupt Christus ist, fühlen».²⁰³¹ Im Zentralbau der Kirche Weinfelden sprach Pfarrer Meyer bereits an der Einweihung 1904 den zur Architektur passenden Gedanken aus, dass die ganze Anlage des Baues wirkungsvoll darauf hinweise, «dass wir die Reihen enger schliessen und gleich einer einzigen grossen Familie uns versammeln sollen»,²⁰³² und kurz darauf klang es in Altstätten ganz ähnlich: «Abgesehen davon, dass Emporen aus Rücksicht auf Hörsamkeit und Kostenersparnis nötig sind, [...] tragen sie auch schon bei mittelgrossen Gemeinden zu dem familienhaften Charakter einer in sich geschlossenen Versammlung viel bei.»²⁰³³ Generell sah man in neuen Kirchenbauten wohnungshafte Symbole eines gedeihenden Gemeindelebens: Für St. Gallen-Bruggen wurde das Bedürfnis nach einem «gottesdienstlichen Heim» ausgesprochen,²⁰³⁴ von der neuerbauten Kirche Brütten sprach Architekt Robert Rittmeyer ebenfalls vom «neuen Heim», das seinen Vorgängerbau ersetzt.²⁰³⁵ Zur Diasporakirche in Weesen sprechen die kurz nach Bauvollendung niedergelegten Aufzeichnungen des Kirchenvereins-Präsidenten J. Hefti-Albrecht kaum von einer neuen «Kirche», sondern vorwiegend von einem Gemeindeleben, das ihr «Haus» brauche: «Wir stehen auf dem Boden, auf dem sich in kurzer Zeit eine glückliche Gemeinde sammeln wird, wie eine grosse Familie im eigenen Heim.»²⁰³⁶ Auch der architektonische Hauscharakter der Kirche Weesen (s.u.) wurde dahingehend gerechtfertigt, dass dieses Haus Menschen unabhängig ihres Standes versammle und ein demokratischer familiärer Gemeindegedanke im Vordergrund stand. Nachdem sich die Kirche seit dem Industrialisierungszeitalter und vor allem während des Kulturkampfes in einer Krise befand und sich davor verwahren musste, nur einer Ständeselite zu dienen, vermied man bei Bauvorhaben die Vorstellungen von «würdevoll» oder «kirchlich» und setzte bescheidenere, demokratisierte Metaphern ein.

Auch für katholische Kirchenbauten wurde der familiäre Gedanke damals verstärkt aufgenommen, einer-

seits in der liturgischen Bewegung des Reformkatholizismus, aber ebenso in Darstellungsthemen, wie eine Diskussion für die Kirchenfenster von Gaudys Kirche Gerliswil – wie die fast zeitgleich erbauten Kirchen in Steg und Richterswil der *Heiligen Familie* geweiht – bezeugt: Dass nebst Peter und Paul Themen wie die «Hl. Familie bei der Arbeit» oder «Heiland als Kinderfreund», «Jesus als guter Hirt» oder «der verlorene Sohn» und für das Fassadenrelief die Verbildlichung des Matthäusevangeliumsverses «Kommet her zu mir alle» diskutiert wurden, deutet auf eine engere zeittypische Beschäftigung mit unmittelbar sozialen Themen anstelle der Verehrung einzelner Heiliger hin.²⁰³⁷

4.2.2 Wohnhaus und Alltäglichkeit als Leitkultur

Nachdem sich die Stilarchitektur fast ausschliesslich betont sakraler Formmotive bedient hatte, war die Aufnahme profaner Themen in die Gestaltung und Konzeption reformerischer Kirchenbauten ein markanter Richtungswechsel. Diese künstlerische Profanierung insbesondere evangelischer Kirchenbaukonzepte war Gegenstand von Debatten und betraf nebst der Architektur auch figürliche Themen in Skulptur, Wand- oder Glasgemälden. Dabei ging es nicht primär um eine Negation christlicher Themen, vielmehr sollte gerade in der Kunst auch über das konkrete Alltagsleben ein Bezug zum Christentum geschaffen werden. Die Positionierung der Kirchenneubauten und die Möglichkeit, von der Kirche aus das heimatliche Umland betrachten zu können, hängen mit den Qualitäten des Wohnhauses und Eigenheims zusammen, ebenso der zunehmende Bedacht auf einen angenehmen Aufenthalt um und in der Kirche. Bezog man vordergründig vor allem funktionale und praktische Einrichtungen in die Konzeption mit ein, so wurden diese hintergründig durchaus im Sinne einer Gefühlsästhetik verstanden und dementsprechend inszeniert. Der Wohnhauscharakter und die Tendenz zu wohnlichen Innenräumen finden denn auch ihre Ent-

²⁰³¹ Gruner 1907, 4.

²⁰³² Kga Weinfeld, Thurgauer Tagblatt 61 (1904), 12. März 1904.

²⁰³³ Ews Altstätten, 71.

²⁰³⁴ Ews Bruggen 1906, 17.

²⁰³⁵ SBZ 1909, 231; Kga Brütten.

²⁰³⁶ Kga Weesen.

²⁰³⁷ Kga Gerliswil, Bkp 4.7.1913.

sprechung in Ästhetiktheorien, die sich stark mit Assoziationen und Illusionen befassten und den Aufbau der Kunst auf psychologischen Prämissen begrüssten.

Verkörperung der Alltagsarchitektur im Sakralbau

Profanierungstendenzen im reformierten Kirchenraum

Mit dem Wandel vom Historismus zur Reformarchitektur und vor allem zum Heimatstil ging vorwiegend im ländlichen Kirchenbau eine Umorientierung von sakralen Vorbildern hin zum Einbezug wohnlicher Elemente aus der Hausbaukunst und deren Einrichtungen einher. Zugleich unterdrückte man die gewohnt sakralen und repräsentativen architektonischen Pathosformeln. Häufig waren es vorwiegend die Architekten und die Bauherrschaften, vorerst aber nicht die lokale Bevölkerung, die sich im Rahmen eines Kirchenneubaus um den ‹Hauscharakter› bemühten und zu dessen Verständnis aufriefen. Ein Verzicht auf typisch kirchliche Formmotive verstand sich nicht von selbst, und noch 1901 befürwortete der Aachener Architekt und Professor Karl Henrici, dass die Gebäude mit ihren Formen ihre Gattung eindeutig demonstrieren und beispielsweise ausdrücken sollten, ‹ich bin eine Kirche, die du nur mit Ehrfurcht und Andacht betreten darfst [...] ich bin ein bürgerliches Wohnhaus, für schlichtes, glückliches Familienleben, in mir sieht's freundlich, warm und behaglich aus›. Diese Grenze weichte sich mit der Reformarchitektur auf, und Henrici selbst registrierte bereits, dass vor allem neue evangelische Kirchen entstanden, bei denen ‹der Gedanke der Kultusstätte einen abgeschwächten Ausdruck gefunden hat›.²⁰³⁸ Auch in Theologenkreisen wurden die Vorzüge des Bescheidenen mit den Repräsentationsansprüchen im Kirchenbau verglichen. Emil Sulzes Gemeindebestrebungen förderten die Auffassung der evangelischen Kirche als Betsaal, schlichtes ‹Haus› oder einfache Wohnung anstelle eines repräsentativen Grossbaus. Bereits 1891 verteidigte er sein Kirchenbauideal²⁰³⁹ gegenüber dem Vorwurf architektonischer Dürftigkeit: ‹Was in der ganzen Welt ist wohl höher als das Gebet? Und kann es eben deshalb eine höhere Würde für ein

Haus geben als die, ein Bethaus zu sein? Das Todesurteil, das über unseren Herrn ausgesprochen ward, war mit dadurch veranlasst, dass er aus dem Tempel ein Bethaus machen wollte› (Matth. 21,13). Sulze beschrieb sodann den gesellschaftlichen Vorzug der Innigkeit aus seinen persönlichen Erfahrungen: ‹Gehe ich [...] in den Betsaal, sehe ich da meine Gemeindemitglieder vor mir und um mich, fühle ich mit, was sie erwarten – dann schmilzt das eigene Ich dahin.›²⁰⁴⁰

In der Schweiz bekannte sich der Vorsteher der reformierten Basler Kirche, Antistes von Salis, wiederholt zum wohnlichen Kirchenraum und sprach für den Weikeit der Diaspora-Kirchen in Frick und Arlesheim mehrfach vom ‹Haus, das für Gott gebaut wurde›. Zudem bezog er seine Rede auf den Psalm 84 ‹Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!›.²⁰⁴¹ Wie sich die reformierte Kirche auf die moralischen Werte von Heimat und Wohnstätte besann, äussert sich auch in der Predigt Pfarrer Jakob Kündigs in Arlesheim vom 18. Oktober 1908: Vor dem Hintergrund der biblischen Geschichte der Frau von Sunem, die gegenüber Prophet Elischa zugleich stolz und bescheiden sagte, sie brauche als ‹Wohnende unter ihrem Volk› keinen königlichen Schutz, betonte Kündig die Tugend des ‹nicht mehr sein und haben wollen als die Volksgenossen› und empfahl sie auch für die gegenwärtige Bevölkerung ‹in Bezug auf die drei Gemeinschaften: Volk, Familie, Kirche›. Der Wohnhauscharakter im Kirchenbau gemeinsam mit der vernakulären Ausstattung ist ein aussagekräftiges Abbild der reformerischen Ideologie der reformierten Kirche, die drei besagten Gemeinschaften zu vereinigen.

Besonders aussagekräftig widerspiegelt sich die ‹Profanierung› an der Kirche in Weesen, einer kleinen Diasporakirche mit Dachreiter, deren Hauptschauseite sich aber vornehmlich durch eine Giebelfront mit drei grossen Rechteckfenstern am Hauptgeschoss kennzeichnet (Abb. 487). Der an ein grosses Wohnhaus oder noch eher an einen Hospizbau erinnernde Baukörper umfasst unter einem Satteldach den quer zum First gerichteten Kirchenraum und darunter einen weiteren Gemeinderaum mit Unterweisungszimmer, was zunächst nicht alle überzeugte: ‹Vielfach konnte die Äusserung gehört wer-

²⁰³⁸ Henrici 1901, 121–129.

²⁰³⁹ Sulze 1891, 234 f.

²⁰⁴⁰ Sulze 1891, 236; Sulze 1905a.

²⁰⁴¹ Kga Arlesheim, Ews, 16. Kga Frick, Chronik der Kirchgemeinde Frick.



Abb. 487: Weesen, ref. Kirche (Schäfer & Risch, 1912–13). – Autor, 2008.

den, was wir da bauten, sei ja gar keine Kirche, sei nur ein gewöhnliches Haus, & andere hielten davon, es sei eine Kirche mit daran gebautem Wohnhaus. Und *das*, zwar in einer etwas anderen Art als da gemeint wurde, sollte unsere Kirche sein: Ein Gotteshaus, aber auch ein Gemeindehaus. Für menschliche Bedürfnisse ist es erstellt worden. [...] Den Hauscharakter erhöht der quadratische Grundriss. Er steht ganz im Gegensatz zu den landesüblichen Längsbauten. Doch er gerade gibt dem Kirchenraum das Heimelige und Geschlossene. Statt auseinander wird die Gemeinde neben & zueinander gerückt.»²⁰⁴² Der Eindruck des Wohnhauses wird letztlich dadurch noch gesteigert, dass die Giebelfront – ganz in der gewohnten Art der Wohnhausbauten im östlichen Schweizer Voralpengebiet – auf die Talseite ausgerichtet ist, während die üblicherweise länglichen Kirchenbauten (so auch die benachbarte kath. Kirche in Weesen) in entsprechenden Hanglagen normalerweise dem Terrain ent-

lang angelegt wurden und so ihre Längsseite zum Tal wandten.

Diesen Äusserungen liegt ein gewandeltes Verständnis des Kirchenbaus zugrunde. Noch 1890 wurden die profanen Motive an Bernhard Sehrings Entwurf für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin bei aller Akzeptanz der Fortschrittlichkeit abgelehnt.²⁰⁴³ Zur selben Zeit jedoch setzte ein zunehmendes Interesse an der Berechtigung profaner Motive am Kirchenbau ein. Die seit 1892 laufenden Inventarisierungen sächsischer Dorfkirchen durch Otto Gruner und Cornelius Gurlitt führten zur Entdeckung, dass im Dorfkirchenbau viele Parallelen zur Profanarchitektur herrschten.²⁰⁴⁴ M. Escherich sah die Ableitung des Sakralstils aus dem Wohnhaus gerade auf dem Land gar als Tradition: «In diesen abgelegenen Dörfern, wo man vielfach keine grossen Vorbilder kannte, entwickelte sich, ähnlich wie (nach Dehios *Genesis der Basilika*) der klassische Tempelbau aus dem Wohnhaus, der Sakralstil aus dem Profanen. [...] Das zeigt sich in der schlicht bäuerlichen Aussenarchitektur, den Dachbildungen, den Vorkragungen des Obergeschosses.»²⁰⁴⁵ Vergleichbare Erklärungen finden sich in der Schweiz in Fatios *Augen auf!* sowie in Äusserungen Karl Indermühles oder Rudolf von Tavel, der im Heimatschutzblatt in berndeutschem Dialekt schrieb, wie sich der ‹Oberländerturm› einer Berner Landkirche immerzu gut ins Dorf hineinfüge, weil man gut spüre, dass die Kirche mit denselben ‹Sachen› gegen dasselbe Wetter gebaut wurde wie die nebenstehenden Häuser.²⁰⁴⁶ Paul Schumann erklärte im Zusammenhang mit Schilling & Graebners Tafelsammlung *Landkirchen* (1903), weshalb diese so ‹echt deutsch› empfunden werden, denn «nirgends sehen wir Säulen und Pfeiler mit Kapitellen, Attiken, profilreiche, klassische Gesimse, die ganze Skala der akademisch-monumentalen Architekturformen ist mit voller Absicht von diesen Dorfkirchen ferngehalten.»²⁰⁴⁷

Der Verzicht auf diese Pathosformeln fiel gerade für städtische Kirchen nicht immer leicht, wurde aber durch Argumentationen für die Anpassung an die lokale Tradition aufgefangen und auch historisch-theologisch

²⁰⁴² Kga Weesen, handschriftliche Aufzeichnungen der Baugeschichte.

²⁰⁴³ DBZ 24 (1890), 632.

²⁰⁴⁴ Muthesius 1974, 173.

²⁰⁴⁵ Escherich 1907, 104.

²⁰⁴⁶ Von Tavel 1908, 14.

²⁰⁴⁷ Schilling/Graebner 1903, Geleitwort von Paul Schumann, o.S.



Abb. 488: Wilkes-Barre, PA., Entwurf zur Puritan Congr. Church (Albert H. Kipp, um 1887). Eines von vielen Beispielen von Kirchenbauten in dieser einflussreichen Zeitschrift, die in zahlreichen Elementen vom Wohnhausbau bestimmt sind. – AABN 1887, 606.

begründet. Man bekannte sich zu Emil Sulzes Auffassung der evangelischen Kirche als «Gemeindehaus» anstatt als «Gotteshaus» und berief sich auf Luther, der evangelische Kirchen theologisch lediglich als Räume betrachtete, «in denen die Gemeinde zusammenkommt, um Gottes Wort zu hören, das Sakrament zu empfangen und zu beten und zu singen».²⁰⁴⁸ Auch Karl Scheffler betrachtete evangelische Stadtgemeindekirchen primär als Gemeindehaus, wo die Kirchgänger freiwillig und nicht «aus katholischem Gewissenszwang» zusammenkommen und der Priester Angestellter einer Kommune war. Wie Sulze, so kritisierte Scheffler die sozialen Unzulänglichkeiten grosser historistischer Gemeindekirchen wie jener Otzens und deren staatskirchliches Repräsentationsgehabe, das genau dieser «halben Gläubigkeit» entspreche, die «von dem Indifferentismus kaum zu unterscheiden ist». Türme und Glocken waren in der Stadt aus seiner Sicht unnötig, weil sie ihren praktischen Zweck kaum erfüllen konnten. Scheffler verwies deshalb auf die Freikirchen Englands und Nordamerikas, die «den besten Boden abgeben für neuartige Kirchenarchitektur [...]. Diese kleinen Kirchen wirken [...] fast wie Profanbauten und stellen doch sehr wertvolle Keime für die Zukunft dar»,

und darin widerspiegelte sich für ihn die typisch amerikanische oder englische «soziale Einsicht».²⁰⁴⁹

In Nordamerika selber wurde die profane Erscheinung dortiger Kirchenbauten allerdings ebenfalls kontrovers diskutiert. Der Architekturkritiker Barr Ferree unterzog im AABN 1895 etliche Neubauten einer Untersuchung nach ihrer kirchlichen Erscheinung und kritisierte, dass es – gerade in Nordamerika, wo auch Landhäuser, Stadthallen, Bibliotheken, Schulen und andere öffentliche Gebäude häufig mit Türmen oder grossen Fenstern ausgestattet wurden, – nicht mehr möglich war, eine Kirche zu entwerfen, ohne dass sie anderen Gebäudegattungen zum Verwecheln ähnlich sehe.²⁰⁵⁰ Gerade die Bauaufgabe der Landkirche führte nach Ferree den Architekten weg von christlichen Merkmalen, weil ihre Entwicklung von formalen Elementen inspiriert sei, die in der Hausarchitektur wurzelten. Während der stark nach Sakralitätsausdruck trachtende Ferree die exzessiven Vorhallen und Turmbalkone als zu säkular kritisierte,²⁰⁵¹ lassen die zahlreich abgebildeten Beispiele keine Zweifel daran offen, dass die damalige Architekturbewegung in Nordamerika auch im Kirchenbau zum Pittoresken, Wohnlichen, Rustikalen unter starker Anreicherung von sozialen Gesten wie Vorhallen, Dachüberständen und Aussichtsmöglichkeiten neigte, so dass die Unterschiede zum Landhaus nahezu verwischt wurden (Abb. 488).²⁰⁵² Ferree, der einen anglikanisch-eklesiastischen Standpunkt vertrat und demzufolge eher den neugotischen Sakralstil verfocht, stand damit aber sowohl zur Zeitschrift AABN als auch zur späteren reformerischen Meinung in Europa quer, waren doch die meisten seiner diskreditierten Kirchenbauten in der Zeitschrift bereits als abbildungswürdige Entwürfe publiziert worden und hinterliessen – wie die Rezeption in Europa durch March, Fritsch, Gruner, Muthesius, Scheffler und weitere darlegt – auf die Kirchenbaupraxis im evangelischen Europa einen profunden, positiven Eindruck.

1920 sprach auch Walter Curt Behrendt die Profanierung des Kirchenbaus an, der an Sachlichkeit gewonnen und sich «bewusst zu einem tendenzvollen Purita-

²⁰⁴⁸ Heisler 1908, zit. nach BTZ 23 (1908), 345–348, 353–356.

²⁰⁴⁹ Scheffler 1907, 90.

²⁰⁵⁰ Ferree 1895, 29.

²⁰⁵¹ Ebenda, 75.

²⁰⁵² Weitere Beispiele sind die First Congregational Church in Norwood Mass., Entwurf in AABN 1884, 467 von Henry W. Hartwell & William C. Richardson, Architekten in Boston oder die Highland Evangelical Church in Birmingham, Ala. (USA), Chisolm & Green, AABN 1887, 616.



Abb. 489: Wohlen bei Bern, ref. Kirche. Glasgemälde nach Entwurf von Rudolf Mürger 1913, Sämman. – Autor, 2015.

nismus bekehrt» habe, der sich mit einer einfachen formalen Behandlung begnüge. Zwar fehle es der Kirchenarchitektur der Gegenwart an «innerem, an religiösem Gehalt», doch Behrendt hielt diese «Selbstbeschränkung» auch als «einzig sichere Gewähr für den Erfolg» und für weit besser, als «mit übertriebenem Pathos seelische Wirkungen vorzutäuschen». So habe die jüngere Kirchenarchitektur den historistischen Sakralbau seines «falschen Feiergewandes entkleidet und ihn dadurch in gewissem Grad entheiligt», ihn aber auch «einfacher und menschlicher» gemacht.²⁰⁵³ Zeitlich und thematisch fiel diese Hinwendung zur Volkstümlichkeit im Kirchenbau auch mit einer Debatte um die werktags öffentliche Zugänglichkeit evangelischer Kirchen zusammen, was man spätestens seit den 1890er Jahren diskutierte. Der Wunsch, einen Kirchenraum zur Verfügung stellen zu können, wo jeder in der Stille seinen «ernsten und frommen Empfindungen und Gedanken nachhängen könne», wurde getragen von einer «volksfreundlichen Stimmung und Strömung unter den gebildeten Laien».²⁰⁵⁴ Im Anschluss an Sulze forderte David Koch, dass die evangelische Kir-

che an den Werktagen nicht geschlossen bleibe, sondern, u. a. auch zur Betrachtung der Kunst, durch tägliches Offenstehen «etwas heimatliches» erhalten solle, denn nur eine geöffnete Kirche werde den «Charakter des allgemeinen Eigentums» ausstrahlen.²⁰⁵⁵ Solche Propaganda erweist sich als integraler Teil des Gedankens einer Kirche als volkstümliches ‹Heim› und Wohnhaus. Die Realität sah indes etwas anders aus. Zwar befürworteten sowohl Leserbriefschreibende als auch die Redaktion des *Sämman* geöffnete Kirchen, doch erkannte man ein grösseres Bedürfnis dafür eher bei Auswärtigen und weniger in der örtlichen Bevölkerung.²⁰⁵⁶

Profanierung figürlicher Darstellungen

Bereits mit den heimischen Pflanzen- und Tierdarstellungen (S. 390) wurden an reformerischen Kirchenbauten natürliche oder alltäglichere Themen künstlerisch bearbeitet. Im Inneren der Berner Pauluskirche sind an den Säulenkapitellen auch Menschen als Sämman und als Bildhauer dargestellt, die sich trotz fallweiser Nähe zu biblischen Themen gerade neben den Kletterbären und Eulen nicht mehr kirchlich deuten lassen. 1913 entwarf der Berner Künstler Rudolf Mürger (1862–1924) im Nachgang zu Karl Indermühles Restaurierung der Kirche Wohlen bei Bern drei Glasgemälde zum Thema «Segen der Landarbeit», je mit einem Sämman, einer Garbenbinderin sowie einem Küher (Abb. 489).²⁰⁵⁷ Einzelne Tätigkeiten können biblisch, unter anderem mit den Gleichnissen Jesu gedeutet werden, und auch die Flankierung der Figuren durch Engelsgestalten unterstreicht den christlichen Bezug. Dennoch berührt das hintergründige Ambiente, unter anderem mit einer typisch bernischen Fachwerkbauernhausfassade mit «Ründe» doch vorwiegend anheimelnd, und die genrehafte Konzentration auf bäuerliche Saisons- und Alltagsarbeiten hebt sich von den ansonsten doch primär biblischen Themen im Sinne einer Profanierung ab. Mürger, der auch Romane Gottshelms, Johanna Spyris *Heidi*, die Einbände der Romane Rudolf von Tavel sowie die Volksliedersammlung *Im Röseligarte* des Berner Mundartdichters Otto von Grey-

2053 Behrendt 1920, 184–186.

2054 Sell 1897, 2.

2055 Koch 1905b, 163.

2056 Sämman 12 (1910), 75 f.

2057 Heimatschutz (1911), 49 f.; Waber/Gugger 1995, 28.



Abb. 490: St. Gallen-Heiligkreuz (Tablat), ref. Kirche (Curjel & Moser, 1911–13) mit Wandbild von Carl August Liner. – Autor, 2010.

erz illustrierte, hatte wohl bereits 1896 ein historisierendes Glasgemälde für die Kirche Bätterkinden BE geschaffen, in denen eine Szene aus dem Leben Jesu von einem konkreten Bauwerk der unmittelbaren Umgebung – Schloss Landshut – hinterfangen ist, allerdings noch wesentlich diskreter als in Wohlen. Er wurde später von Indermühle auch für Malereien in den Kirchen Hindelbank und Interlaken beigezogen.

In Curjel & Mosers Kirche Tablat griff der Maler Carl August Liner (1871–1946) in einem grossen Wandbild Themen des lokalen Umfelds und der Familie auf. Mit dem grossen reformbarocken Einheitsraum strebte dieser Kirchenbau zwar keine sonderlich heimische Wirkung an, doch das aktuelle Thema familiärer Vertrautheit ist gleichwohl präsent, indem es sich hier gleichsam auf das Gemälde in der Chornische verlagert hat (Abb. 490). Der Typ des religiösen Wandbildes war zwar gerade im katholischen und lutherischen, aber auch im reformierten Kirchenbau nach 1900 nicht aus der Mode gekommen; das bezeugen die Basler Pauluskirche, die Kirchen Oerlikon und Romanshorn – in beiden Kirchen ist die

Bergpredigt dargestellt –, die Kirche Degersheim (hier ein Kanzelbild mit dem Thema «Kommet her zu mir alle» aus dem Matthäusevangelium) sowie Indermühles Kirchen der Landesausstellung 1914. In der Kirche Tablat wurde dagegen explizit von einer biblischen Darstellung abgesehen, stattdessen brachte Liner als einheimischer Tablater Bürger neue und für die Reformepoche bezeichnende Alltagsthemen zur Ausführung, die sich trotz der darüber schwebenden Christusdarstellung als wesentlich bodenständiger und reformerischer als ursprünglich vorgesehen ausnehmen: «Rechts die Heimkehr von der Feldarbeit, Beten, Lehren und Lernen. In der Mitte die Familie: Vater, Mutter, Tochter, Säugling. Links die Freude am Schönen und Guten: Sport, Natur, Musik. Darüber Christus als Licht der Welt.» Noch 1910 sollte diese Nische eine Malerei oder Mosaikdarstellung «einer bedeutenden Begebenheit aus der Schrift» erhalten, doch letztlich werden im Gemälde vielmehr Sehnsüchte und Hoffnungen in den Stadtbewohnern geweckt, um «ein neues Verhältnis zu unserer Umwelt, zur Natur, zum Schönen, zu unseren Mitmenschen zu suchen».²⁰⁵⁸ Liner, der nach dem Studium in München das Leben der Bauern und Sennen im Alpstein studiert hatte und seine Gemälde im Stil Segantinis und Hodlers schuf, porträtierte für die Figuren des Wandbildes damalige Einwohner und thematisierte somit möglichst konkret das «echte gute Zusammenleben», womit er einem kunstfördernden modernen Kulturprotestantismus nahestand und einleuchtend erklärte, dass die «profanierte» Themenwahl letztlich weder antichristlich noch antireligiös war, sondern lediglich moderner und zeitlich adäquater kontextualisiert werden sollte. Mit dem Gemälde als Kunst ging es ihm letztlich darum, «dass wir mit dem Besten aus unserer Kultur die Weihe unserer Tempel stärken wollen. So nimmt die Kirche wieder Fühlung mit dem künstlerischen Leben und Streben [...] Sollen wir uns nicht froh dessen erinnern, was das Christentum für unsere ganze Cultur bedeutete, was es schuf und auch in unserer Zeit fortwährend weckt und schafft? Sind wir damit nicht auf dem Wege, der uns weiter führt, aus den biblischen Darstellungen, in denen nicht mehr viel zu sagen bleibt, heraus, hinein in unser Leben mit Werktag und Sonntag, das wir zur Ehre unseres Schöpfers zu schmücken suchen und zu bereichern mit guten und schönen Werken?» Liner bezeugte dennoch auch eine

²⁰⁵⁸ Antrag Tablat 1910; Kga. Tablat, unpublizierter Text von Pfr. Walter Frei, 1977.



Abb. 491, 492, 493: Links: Helensburgh (Schottland), The White House von M. H. Baillie Scott, Halle mit Kassettendecke, um 1899. – Mitte und rechts: Flüelen, kath. Kirche (Paul Siegwart, 1910–12). Die kassettierten und ornamentierten Dachuntersichten des Aussenbaus sind zimmermässig und ausserdem fast identisch gestaltet wie die Deckentäferung unter der Orgelempore. – ACA (1900), 21. | Autor, 2019.

Analogie zu religiösen Darstellungen der Sakralkunst, die sich aus seiner Sicht profan umdeuten und damit aktualisieren liess. Mittelpunkt war deshalb im Leben wie in seinem Gemälde die Familie mit der Darstellung der Mutterliebe, «wie sie von der Kunst aller christlichen Zeiten in den Madonnenbildern verherrlicht worden ist». Daneben werden Geschwisterliebe, Arbeit und Freude thematisiert, denn «aus der Arbeit erwächst das Recht der Freude».²⁰⁵⁹ Diese Kommentare bekräftigen die allgemeine Neigung zu einer profanierten «Vermenschlichung» der Kirchengebäude, wie sie bereits einige Jahre zuvor auch durch neuartige, am Wohnhaus orientierte Architektorentwürfe gesucht wurde.

Wohnhausanalogie im Kirchenbau

Wand, Dach und Schornstein

Zahlreiche kleinere Reformkirchen ähneln bereits in ihrer Gesamterscheinung insofern einem Wohnhaus, als die traulich zusammengrückte Massengruppierung, ein hohes Dach und vergleichsweise niedrige Aussenwände mehrere von dessen Grundprinzipien aufnehmen. Niedrige Türme, kurze Schiffe, Vorhallen sowie gruppierte, bisweilen rechteckige Fenster unterstützen diesen Eindruck. In der Theorie kaum diskutiert wurde die vielleicht unterbewusste Entwurfsstrategie, wohnliche Aussenwirkung dadurch zu erzielen, dass typische Elemente des Innenausbaus gleichsam nach aussen gekehrt wur-

den, so dass man sich beim Anblick entsprechender Gebäude bereits wie drinnen fühlt. An zahlreichen Heimatstilvillen, aber auch an den Kirchen Zürich-Oberstrass oder Flüelen und weiteren sind die vorkragenden Dachuntersichten kassettiert und volkskünstlerisch-ornamental ausgestaltet wie die Zimmerdecke eines bürgerlichen Wohnhauses (Abb. 491–493, 506). Bischoff & Weideli gestalteten dementsprechend auch die Decke des Vorzeichens der Kirche Wallisellen (Abb. 494), Brenner & Stutz in Frauenfeld-Kurzdorf die Pfeilerschäfte der Eingangshalle. Schliesslich erscheinen auch die äusseren Wandflächen von Curjel & Mosers Kirchen Flawil und Tablat mit ihren ‹gestemmt› Felderungen rein optisch wie eine Wand- oder Schranktäferung aus dem Inneren und strahlen dadurch eine besondere Intimität aus (Abb. 252, 374).

Hermann Muthesius verknüpfte die zweckmässigen Notwendigkeiten des Wohnhauses mit ästhetischen Eigenschaften, die positive Assoziationen hervorrufen. So erfreuten für ihn generell die Ruhe des breiten Daches oder der rauchende Schornstein, welcher «Erquickung und Labung» verspricht. «Die Haustüre, unter einem niedrigen Vordach angebracht, lässt das schützende des Hauses vorahnen. Die Hecke, das Gartentor, sie bergen ästhetische und gemütliche Wirkungen schon in ihrem Wesen. [...] Der müde Wanderer ahnt das Behagen voraus, wenn er ein breites Dach und den räuchernden Kamin sieht. Sie erzählen schon vom Innern, geradeso

2059 Kga Tablat, Bildkommentar von Carl Liner (Evang. Gemeindeblatt Tablat, Nr. 1, Neujahr 1913, 34f.).



Abb. 494: Wallisellen, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1907–08), Vorhalle mit Kassettendecke. – Autor, 2020.

wie das Fenster es auch tut. [...] Diese Motive berühren uns rein menschlich, an der Wurzel unseres Wesens.»²⁰⁶⁰ Während die Dächer des barocken, klassizistischen und historistischen Kirchenbaus mitunter als «unwichtiges Toupet der stilorientierten Fassadenbehandlung» bezeichnet wurden,²⁰⁶¹ bevorzugten die Reformarchitekten «das steile, weithin sichtbare und wirkungsvolle Dach der altdeutschen Bauweise»,²⁰⁶² zum einen als Anpassung an die Bautradition, zum anderen zugunsten der Assoziation an das Heimisch-Bergende. Nach Paul Schumann trugen Vorhallen und überragende Dächer dazu bei, alten Bauernhäusern das «trauliche anheimelnde Gepräge zu geben, das sie eben zu einer ländlichen Heimatkunst stempelt», womit auch der Weg «für einen echt ländlichen Kirchenbau» vorgegeben war.²⁰⁶³ Pfarrer Bader betonte im Zusammenhang mit dem Bau der Kirche Degersheim und ihrem mächtigen Steildach die «Bedeutung des Daches für einen Bau» und die Ästhetik der ruhigen breiten Wirkung der Dachflächen.²⁰⁶⁴ Wie die Massengruppierung und die Farbwirkung, so bildete auch die Dominanz des Daches eine kostensparende und gleichzeitig ausdrucksvolle Kompensation zur histori-

schen Fassadengestaltung. Die hauptsächliche Bedeutung des typisch reformerischen Daches lag zudem in seiner Eigenschaft, als ruhige Einheit zu wirken oder als «Gebirgsdach» (S. 150) alle Teile des Gebäudes unter sich möglichst zu vereinen, womit es sich von der historismustypischen Gestaltung mit ihrer Vielzahl von dispers ausgeformten Einzeldächern distinguerte. Pflegehard & Haefeli rechtfertigten dementsprechend ihren Entwurf für die Kirche Romanshorn: «Die Form des Daches ist so einfach als möglich, alles ist sozusagen unter *einem* Dache. Türmchen und Winkel, kleine Giebelbauten etc. sind vermieden, was sich im Unterhalt angenehm fühlbar machen wird.»²⁰⁶⁵

Im Zusammenhang mit dem englischen Wohnhausbau hatte Hermann Muthesius beschrieben, dass auch «der Ausdruck des Schützenden» gegen Wind und Wetter im nördlichen Klima nicht nur praktisch bedingt sei, sondern in der Romantik zum sprechenden Motiv werde, das in der Betonung des Daches als «altgermanisches Motiv» seine Hauptrolle erhalte, indem es sich von den südlichen Formen der Flachdächer und Hallen, die vorwiegend vor Sonne und Hitze schützen, unterscheidet.²⁰⁶⁶ Für F. R. Vogel gab das Dach dem Haus den «Charakter». Dacherschneidung und Anbringungen von Giebeln und Dacherkern konnten den Bau als gruppiert erscheinen lassen, was Vogel als Qualitätsmerkmal hervorhob. Zur Gruppierung sollten auch Schornsteine beitragen, und obwohl Vogels morphologische Untersuchungsexzesse ermüden, wurden zahlreiche seiner skizzierten Dachformen für den Heimatstil charakteristisch und sein Aufruf zum malerischen Dachentwurf bestätigt.²⁰⁶⁷ Es war aber auch diese Vielfalt an Dachformen, gegen die sich zunächst die klassisierende Reformtendenz und schliesslich auch die von Heinrich Tessenow propagierte, sachliche Vereinfachung auflehnten.

Das einheitliche Gesamtbild eines Dorfes oder einer Stadt kam massgeblich durch die Dachformen zustande, und die Reformer waren sich einig, dass in deutschsprachigen Gebieten das ziegelbedeckte Steildach das einzig

²⁰⁶⁰ Muthesius 1904, 98 f.; Vgl. auch Stalder 2008, 104 f.

²⁰⁶¹ Kiehl 1904.

²⁰⁶² Issel 1923, 287 f. Hier diverse Ausführungen zum ökonomischen und ästhetischen Sinn und Zweck der Dachformen.

²⁰⁶³ Schilling/Graebner 1903, Geleitwort von Paul Schumann, o.S.

²⁰⁶⁴ Kga Wallisellen, Schreiben Pfr. Bader an Pfr. Weiss vom 28. 1. 1904.

²⁰⁶⁵ Ref. Kga Romanshorn, Erläuterungsbericht Pflegehard & Haefeli vom 29. 4. 1905.

²⁰⁶⁶ Muthesius 1905, Bd. 2, 165.

²⁰⁶⁷ Vogel 1899, 49 ff.

Richtige war, um einen Bau der dörflichen oder städtischen Umgebung anzupassen.²⁰⁶⁸ Stark ablehnend äußerte man sich daher über die im Späthistorismus modischen, «künstlich belebten» Dächer durch Musterung mit verschiedenfarbigen Ziegeln und Blechspitzen, die dem Dach den Eindruck eines «Nadelkissens» verliehen (Abb. 120). Besonders gereizt reagierte man auf neue Ideen der Dachdeckung durch Falz-, Nuten- und Zierziegel, die in verschiedensten Farben erhältlich waren, somit der Ruhe der Dachfläche widersprachen und durch die Glasur «für das Auge unerträglich» funkelten und glitzerten. Dagegen gaben die naturrote Farbe und die «alten Formen des Biberschwanzes, Hohlziegels oder der Pfanne» die «beste Wirkung».²⁰⁶⁹ Für die Ästhetik des Daches prägend blieb die Vorstellung des Daches als Schnee- und Regenschutz, und da sich für eine schnelle Wasserabführung eine möglichst ununterbrochene Fläche empfahl, galt eine solche als beste Lösung für den «Eindruck des Schutzes und den Ausdruck behaglicher Stimmung».²⁰⁷⁰

Schornsteine waren im Kirchenbau des Historismus entweder zurückhaltend gestaltet oder als notwendiges Übel betrachtet worden, das den Idealentwurf beeinträchtigte und möglichst gut versteckt werden sollte. Hans Lutsch empfahl noch 1905, die Feuerung einer Landkirchenheizung in einem Nachbarhaus unterzubringen, «um den für den Aufbau lästigen und schwer zu gestaltenden Schornstein unauffällig zu formen [...] am Kirchendache würde er meist stören».²⁰⁷¹ George Edmund Street entwarf jedoch bereits 1857 für das erste Projekt einer anglikanischen Kapelle in Bern eine malerische neugotische Kirche, deren Schornstein in der Frontalansicht nahezu ein Pendant zum Dachreiter bildete.²⁰⁷² Im reformerischen Entwurf sollte der Schornstein wie schon im französischen Schloss oder im englischen Landhaus zur inszenierten Zierde des Gebäudes werden,²⁰⁷³ was erneut F. R. Vogel besonders bekräftigte: «Wenn wir bis dahin gewöhnt waren, den Schornstein als hässlich möglichst zu verstecken, so haben wir diesem Wahrzeiger der spendenden Wärme und Wohnlichkeit eigentlich



Abb. 495: München, Erlöserkirche (Theodor Fischer, 1899–1901). – Autor, 2008.

sehr unrecht gethan, bildet doch der Herd des Hauses, der ja vom Schornstein unzertrennbar ist, den ideellen Mittelpunkt unseres häuslichen Lebens.» Gerade im nördlichen Klima sollte man sich den Schornstein zum «liebsten Freunde» machen und «nicht nur mehr zeigen, sondern d.h. auch freier heraustreten lassen und ihn ornamental behandeln».²⁰⁷⁴ Selbst Oskar Hossfeld konnte den Schornstein auf dem Kirchendach befürworten und empfahl, diesen nicht unglücklich zu kaschieren versuchen, sondern «an schicklicher Stelle zwanglos aus der Dachfläche heraustreten zu lassen und ihn ehrlich als das, was er ist, auszubilden».²⁰⁷⁵

Die Inszenierung des Schornsteins lässt sich im reformerischen Schweizer Kirchenbau bis zu Curjel & Mosers Aufrisszeichnung im Wettbewerbsentwurf für die Kirche Rorschach 1899 zurückverfolgen, wo der behelmte, im Aufriss eigens rauchend gezeichnete Schornstein am Ende des Dachfirstes über dem Chor geplant war. Fast türmchenartig ausgestaltet, übernahm er die ästhetische Funktion eines kleinen Dachreiters, wie es auch Paul Siegwart an der Kirche Flüelen umsetzte (Abb. 49, 81).

²⁰⁶⁸ Heisler 1908, zit. nach BTZ 23 (1908), 347.

²⁰⁶⁹ Kiehl 1904.

²⁰⁷⁰ Lutsch 1905, 41.

²⁰⁷¹ Ebenda, 40.

²⁰⁷² Germann 1972, 121.

²⁰⁷³ SBZ 14 (1889), 1–4; Birkner 1972, 139.

²⁰⁷⁴ Vogel 1901a, 289; Kiehl 1904, 28.

²⁰⁷⁵ Hossfeld 1905, 91.



Abb. 496: Grimmelalp, Kapelle (Joss & Klausner, 1911). – Denkmalpflege des Kantons Bern.



Abb. 497: Arosa, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf von Otto Schäfer (Motto: «Der Heimat»), 1906. – Nachlass Schäfer & Risch.

Eine eher malerische Balance zwischen Funktion und Inszenierungswillen des Schornsteins suchte Theodor Fischer an der Münchner Erlöserkirche, bei der sogar das



Abb. 498: Arbon, ref. Kirche, Klausner & Streit, 1921–24. An beiden Schmalfronten – im Bild die bergseitige Eingangsfassade – erzeugt die wohliche Wirkung der axialen Zimmerfenster eine besondere Spannung mit den Portalen, an der Rückfassade zusätzlich mit den mächtigen Säulen. – Autor 2020.

Satteldach des Turmes von einem auffälligen Schornstein durchstossen wird, der zudem bis heute funktionstüchtig ist (Abb. 495).²⁰⁷⁶ In der Schweiz sind seit 1902 diverse Beispiele auszumachen, wobei vor allem im Falle kleiner Kapellenbauten die Schornsteine zu den wenigen Merkmalen der schlichten Aussenerscheinung wurden, die sich nebst dem Putzmauerwerk und dem alles beherrschenden, bergenden Dach überhaupt behaupten sollten (Abb. 496). Bisweilen nahm die Inszenierung abstruse Dimensionen an, wenn etwa Architekt Otto Schäfer im Wettbewerbsentwurf für die Kirche in Arosa einen Glockenturm mit einem markanten Schornstein vorschlug, der überaus auffällig den schirmenden Turmhelm durchstösst (Abb. 497). Der Entwurf blieb unverwirklicht, zeigt aber in Anlehnung an Fischers Münchner Erlöserkirche den Versuch, Assoziationen an Wohnung, Wärme und Behaglichkeit in möglichst zeichenhafter Aufmachung zu wecken.

Mit dem Reform- und Neoklassizismus ging die Vorliebe für die dominanten steilen Dächer etwas zurück. Pflughard & Haefeli schwenkten bereits in Kirche Ober-

²⁰⁷⁶ Mitteilung der Pfarramtssekretärin Renate Schlottner gemäss Auskunft der Mesnerin, 9. 12. 2014.

strass 1908–10 affirmativ von der romantischen Ausstrahlung auf eine sachlichere Form um, zugleich zweifelten die Bautechniker die Vorteile des extremen Steildaches an: Die «an sich gesunde, volkstümliche Reaktion gegen die früheren, unsichtbaren, flachen Dächer hat zu unwirtschaftlichen, unsachlichen und daher auch unkünstlerischen Übertreibungen geführt».²⁰⁷⁷ Die Dachform sollte zurückgeführt werden auf die primäre Aufgabe des Deckens, obgleich die hohen, mansard-artig gebrochenen Dächer, welche um der behaglichen Ästhetik willen selbst massiv gebaute Obergeschosse umhüllten, noch bis in den Reformbarock der 1920er Jahre bevorzugt blieben. Ökonomisch waren sie aber nicht von Vorteil, weil ein gemauertes Stockwerk letztlich nicht teurer kam als ein Dachgeschoss mit Lukarnen und notwendigen Dämmungen und Unterhaltskosten.²⁰⁷⁸ Aber selbst an den neoklassizistischen Kirchenbauten, die erst um 1920 vollendet wurden und sich insgesamt vom organischen Heimatstil des Vorkriegsjahrzehnts distanzieren, lassen sich Hinwendungen zur Wohnhausarchitektur ablesen. So bildet das regionaltraditionelle geknickte Walmdach und überhaupt die gesamte Rückfront der Berner Friedenskirche einen wohnlichen Kontrast zur repräsentativeren Frontgestaltung und leitet so zur umliegenden Wohnbebauung über (Abb. 333). Auch die Kirche Zürich-Fluntern assimiliert sich an der Rückfront trotz einer Pilasterkolonnade sowohl dem Massstab als auch der Architektur der umliegenden Wohnhäuser: Für zwei Säle reihen sich im Erdgeschoss und im Dachgeschoss wohnhausartige Fenster aneinander, und der attikaartige Aufbau wird von einem zweifach abgestuften Walmdach mit Ziegelbedeckung abgeschlossen. An der ref. Kirche Arbon schliesslich wirken die Längsseiten mit ihren zwei Reihen Rechteckfenster äusserst profan, und an den beiden Schmalfronten mit ihren je zwei aussermittigen Portalen wird die Hauptachse im Erdgeschoss von einem Konfirmandensaal bzw. einem Sitzungszimmer eingenommen, die mit ihren je drei beschaulichen Fenstern wie eine Stubenfront zwischen den Pathosformeln grüssen (Abb. 498, 283).

Wohnhausmetapher am Kirchturm

Auch Kirchtürme wurden in der Architekturdebatte mit Wohnhäusern verglichen, und mehreren Entwürfen glaubt man zumindest wohnliche Hintergedanken anzusehen. Vermochte der typisch neugotische, meist schlanke Turm mit engen Schallfenstern und Spitzhelm kaum wohnliche Assoziationen wachzurufen, wecken reformerische Türme nicht selten die Vorstellung, dass ein angenehmer Aufenthalt darin möglich wäre. So umschrieb Guillaume Fatio den breit rezipierten Typ des Oberländerturns mit Holzlaube und Schirmhelm nicht zufällig als «massiv und geräumig wie die Holzhäuser des Berner Oberlandes» (Abb. 499). Auch der besonders in der Nord- und Ostschweiz häufige traditionelle Typ des Satteldachturmes, der sogenannte Käsbissenturm, wurde als «verkleinertes Abbild der gewöhnlichen Hausdächer» bezeichnet und auch in der Reformarchitektur bevorzugt wiederaufgenommen (Abb. 500).²⁰⁷⁹ Singulärer, aber beachtenswert ist das ziegelbehängene Glockengeschoss der Kirche Degersheim, wie das benachbarte Pfarrhaus mit regionaltypischen Abwürfen ausgestattet, und die bereits für das Englische Haus charakteristische Verkleidung durch Ziegelbehang galt als «entschieden Wohnlichkeitsgefühl verbreitend» (Abb. 308).²⁰⁸⁰ In dieselbe Richtung zielt der Turm der Kirche Spiez, dessen gezimmerte Laube mit ihrer Brüstung und den volkskünstlerisch bemalten und beschnitzten Pfosten an eine balkonhaft vortretende Galerie erinnert und sich auch mit einer Obergeschosslaube des benachbarten Pfarrhauses verwandt zeigt (Abb. 414, 133). Weiter zu erwähnen sind das wohnhausähnliche Dach des Kirchturms in Brütten (Abb. 459) oder das vom Innerschweizer Hausbau übernommene Klebdach am Turm der Kirche Wollerau (Abb. 386).

Auch manche der im Zusammenhang mit der Leuchtturmetapher erwähnten Türme (S. 385) erinnern allein schon durch den oft gedrungenen Aufsatz über der Galerie entfernt an das Wohnhaus; in St. Margrethen ist die oktogonale «Wächterstube» oberhalb der Aussichtsgalerie (Abb. 464) auch durch anheimelnde Kreuzsprossenfensterchen noch zusätzlich mit einem wohnlichen Merkmal ausgezeichnet, obwohl diese auf-

²⁰⁷⁷ HTB 9 (1910), 188 f.

²⁰⁷⁸ Lehwiss 1909, 127 ff.

²⁰⁷⁹ Fatio/Luck 1904, 39, 69.

²⁰⁸⁰ DBH 6 (1902), 372 (Besprechung Heinrich Seipps zu Materialstimmung in der Baukunst).



Abb. 499, 500: Abbildungen und Erklärungen zu den hausähnlich gestalteten Kirchtürmen bei Fatio/Luck 1904, 39, 69.

grund ihrer hohen Position über dem Turmstübchenboden gar keinen Blick nach aussen gewähren. Zweckmässiger sind die Durchblickfenster am Turm der in derselben Region stehenden reformierten Kirche Romanshorn (Abb. 352). Beide Wirkungen waren aber letztlich vorwiegend äusserlich motiviert, und David Koch sprach bereits 1904 bezüglich Schilling & Graebners Entwurf der Kirche Hohenelbe von romantisch-heimischen Assoziationen, die vom oktogonalen Turmabschluss «mit seinen traulichen Fensterreihen» und «dem Ausdruck alter, urbehaglicher und besinnlicher Turmwächterstübchen» geweckt würden.²⁰⁸¹ Joss & Klausner dachten bestimmt an ähnliche Assoziationen, als sie ihren behäbigen Querturm für die Kirche Lyss entwarfen, der zwar zweifellos auch auf die norddeutsche Mode des Wiederaufgreifens romanischer Westwerke zurückgeht, jedoch gerade aufgrund seiner Galerie und der einfachen Bedachung auch an die Wohnhausform gemahnt hätte (Abb. 501).²⁰⁸² Solche Quertürme, teilweise ergänzt durch kleine Seitentürme, waren besonders im deutschen Reformkirchenbau verbreitet (Abb. 171) und wurden in Kiel-Wik auch von Curjel & Moser verwirklicht. In der Schweiz hingegen blieben viele entsprechende reformerische Entwürfe (Abb. 238, 250, 265) bis auf jenen in Lyss im Entwurf stecken, möglicherweise weil sie hierzulande auf keiner Tradition aufbauten. Immerhin befand man auch Otto Salvisbergs entsprechenden Entwurf für die Berner Friedenskirche sehr ausdrucksvoll und künstlerisch gediegen, und mit den vorgesehenen Schlagläden am obersten Turmgang, die analog zu jenen des Pfarrhauses in zweifarbiger Bemalung vorgesehen waren (vermutlich in den traditionellen Berner Standesfarben schwarz/rot), enthält der Turmentwurf einen weiteren spezifischen Bezug zum Wohnhaus.²⁰⁸³

Auch die Bevorzugung der für Turmhelme lange Zeit nicht geläufigen Ziegelbedeckung ist als Charakteristikum der Reformarchitektur zu bezeichnen. Im Historismus bestanden die Turmspitzen zumeist aus Werkstein oder eine Holzkonstruktion wurde mit Kupferblech, Zinkblech oder Schindeln aus Schiefer oder Holz bedeckt (Schieferschindeln beispielsweise noch 1899 an Julius Kelterborns Kirche Bremgarten). Der rötliche, einheitlich wirkende Ziegelhelm krönte dann mit vielleicht fanalarti-

²⁰⁸¹ Koch 1904, 111; Abb. 646 bei Walter 2016, Bd. 2 (Schilling & Graebner 1903, Blatt 10).

²⁰⁸² Zu den Quertürmen vgl. Walter 2016, 283.

²⁰⁸³ SBZ 66 (1915), 245, 252.



Abb. 501: Lyss, ref. Kirche, Wettbewerbsentwurf Hans Klauser, 1915. – SBZ 66 (1915), 61.



Abb. 502: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05), Einladender Eingangsbereich mit Brunnen, Treppenanlagen, bergenden Vorhallen und eigens entworfenen Laternen. – Autor, 2020.

ger Wirkung Richardsons Vierungsturm der Trinity Church in Boston und bestimmte auch bereits im sakralen Frühwerk Curjel & Mosers (Johanneskirche Bern, St. Michael in Zug, Pauluskirche in Basel oder der Entwurf für St. Gallen-Linsebühl) die Erscheinung der Türme. In den prägenden Kirchenbauten des Heimatstils wurden die Ziegelhelme besonders häufig aufgenommen, wobei sie, wie bereits in anderen Zusammenhängen angedeutet, vor allem in den wohnlichen Gestaltungen



Abb. 503: Spiez, ref. Kirche (Bischoff & Weideli, 1905–07), Vorhalle mit zeittypischen Sitzbänken, die direkte Aussicht auf den Niesen gewähren. – Autor, 2019.

(Degersheim, Brütten u. a.) in dieser Hinsicht zur sinnfälligen Entfaltung gelangten.

Erschliessung und praktische Einrichtungen

Funktionale Erschliessungselemente wurden in der Reformepoche bevorzugt wohnlich ausgeformt und unterscheiden sich dadurch stark von ihren typologischen Vorgängern des Historismus. Vorhallen sollten vom Äusseren ins Innere überleiten und als Unterstand, Begegnungs- und Ausruhzone oder Aussichtsplattformen dienen. In der Neugotik wurden derartige Vorhallen zumeist gar nicht erst geplant, weil sie die stilgerechte Portalarchitektur gestört hätten. Der grosse Bedarf dafür lässt sich aber dadurch unterstreichen, dass manchen Historismusbauten die Vorhallen nachträglich doch noch hinzugefügt wurden, so etwa an der Kirche Unterstrass, ebenso an Vollmers ref. Kirche Rheinfelden (1895) im Jahr 1923 oder für die ref. Kirche in Menziken AG (1888) während eines Umbaus 1926–27. Bluntschlis Kirche Zürich-Enge gehörte 1894 schweizweit zu den ersten Quartierkirchen, die mehrere Vorhallen erhielt. Curjel & Moser übernahmen dieses System von Bogenvorhallen in den Gebäudezwickeln für die Berner Pauluskirche, wobei sich der Wandel von der repräsentativen zur sozialen und funktionalen Geste bemerkbar macht: Die Vorhallen sind gedrungener und weiter und bieten so besseren Witterungsschutz als in Enge, ausserdem sind in und neben den Vorhallen besonders anheimelnd wirkende, laternenartige Leuchten angebracht (Abb. 502), wie sie kurz darauf auch in Wallisellen anzutreffen sind. In St. Gallen-Bruggen zeigt die kleine Vorhalle mit ihrem gewalmten, nahezu zeltartig herabgezogenen Schutzdach eine besonders bergende Gestik (Abb. 90), in Degersheim und Spiez



Abb. 504, 505: Brütten, ref. Kirche (Rittmeyer & Furrer, 1907–08), Vorhalle mit volkskünstlerischen Schablonenmalereien sowie originalen Schirmständern und Sitzbänken. – Autor, 2010.

sind geräumige dreibogige Vorhallen vor dem Hauptportal sowie ein seitlicher Zugang unter Teilwalmdach angeordnet (Abb. 503). In Oerlikon und Arosa wurden mehrere Zugänge unter einem durchgehenden Dach vereinigt und somit die grosszügigen Vorhallen gleich um die Gebäudeecken gezogen (Abb. 363, 449). Auch die darin aufgestellten Sitzbänke und Schirmständer weckten durch ihre Praktikabilität wohnliche Assoziationen und fungierten abgesehen von der eigentlichen Funktion wie Empfangsgesten, die man vom «Heimkommen» gewohnt war. Originale Schirmständer sind in Brütten (hölzern) oder an der Inselspitalkapelle in Bern (Metall) noch erhalten, originale Sitzbänke finden sich in Röthenbach, Spiez, Biberist-Gerlafingen, am Krematorium und der Friedhofskapelle in Winterthur sowie erneut in Brütten, wo sie gar zu einer Plauderecke arrangiert sind (Abb. 504, 505).²⁰⁸⁴ In Zürich-Oberstrass wecken selbst die beiden klassisierenden Vorhallen mit Kassettenöffnungen, Laternen, Holzgittern und sinnfälligen Inschriften anheimelnde Gefühle: Der Vordereingang ist überschrieben mit «In Schutz und Schirm», der hintere mit dem Psalm 26.8 «Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort, da deine Ehre wohnt» (Abb. 506). Bemerkenswert ist diesbezüglich schliesslich die kleine

Diasporakirche in Appenzell, deren Eingangspartie eigens durch einen Querflügel mit Vorhalle und praktischen Räumen ergänzt wurde (Abb. 507). Vorhallen wurden immer mehr zum Zeichen des Eingangs, dagegen verkleinerte sich die historistisch-repräsentative Portalarchitektur in Zugangstüren gemässiger Dimension. David Koch stellte dieses neue Verhältnis erstmals bei der Münchner Erlöserkirche fest und legte den Gedanken nahe, «ob nicht gerade unsere Portale an den Kirchen – als Sinnbilder der engen Pforte des Lebens – einfach gehalten sein sollten».²⁰⁸⁵

Die Gestaltung übriger Erschliessungselemente näherte sich ebenfalls dem Wohnhausbau an: Die Treppentürme für den Emporenzugang der Kirchen in Degersheim und Spiez sowie viele ihrer Nachfolgebeispiele sind weiträumig und formal wie die typischen Ständerker des englischen Hauses (S. 147) gestaltet. Sie enthalten zudem typische Kreuzsprossenfenster, wie sie auch an den Emporenzugängen der Kirchen Weinfelden und Brütten anzutreffen sind und dadurch nach aussen wie ein bequemes Vorzimmer wirken (Abb. 508). Für die Kirche in Wohlen bei Bern entwarf Karl Indermühle ebenfalls einen Emporentreppenturm mit (spitzbogigen) Kreuzsprossenfenstern, die ausserdem einen guten Blick

²⁰⁸⁴ Die um 1908 gezimmerten Bänke (Spiez, Biberist-Gerlafingen, Brütten) erinnern stark an die schlicht gestalteten Gartenmöbel, die der Londoner John P. White und Hermann Muthesius für die *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* entwarfen und die 1907 propagierend publiziert worden waren (Jaumann 1907, 140f.). Ähnliche Werke waren, hervorgegangen aus einem Wettbewerb, bereits 1905 publiziert worden (The Studio 35 (1905), 87–91).

²⁰⁸⁵ Koch 1903, 21.



Abb. 506: Zürich-Oberstrass, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli 1908–10), Vorhallen. – Autor, 2019.



Abb. 508: Weinfelden, ref. Kirche (Pfleghard & Haefeli, 1902–04), rückwärtiger Eingang. – Autor, 2009.



Abb. 507: Appenzell, ref. Kirche (La Roche, Stähelin & Co. 1908–09). – Autor, 2020.



Abb. 509: Hindelbank, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1912), Eingangspartie. – Autor, 2009.

auf die Aare (heute der gestaute Wohlensee) gewähren, und die Kirche Hindelbank erhielt 1912 ein schindelverrandetes Geschoss mit Teilwalmdächlein, das wie ein integrales, mittels Holzbug ‹hochgestemmtes› Häuschen

inklusive gerahmter Fensterchen mit Läden den wohnlichen Abschluss des Emporentreppenturms bildet (Abb. 509). Die Giebelfronten der Berner Inselspitalkapelle und der ref. Kirche Mammern verzichten auf die sakraltypische Bogenform und sind stattdessen mit rechteckig geschlossenen Reihenfenstern belichtet. Genannt sei auch der reizvolle Sonderfall der Kirche Stein am Rhein, wo im Giebfeld nicht nur hausähnliche Fenster eingelassen sind, sondern just darüber, vom Schopfwalm förmlich beschirmt, eine Figur des segnenden Christus prangt, deren Stellung zwischen wohnlichen Symbolen (Abb. 510) auf eigenwillige Weise in die Thematik passt.



Abb. 510: Stein am Rhein, kath. Kirche (Paul Siegwart, 1911). – Autor, 2019.

Analog zum häuslichen Leben sollte auch der Aufenthalt in der Kirche praktischer und behaglicher gestaltet werden. Otto March wünschte beispielsweise, dass an die Stelle der Bänke bewegliche Stühle treten und vor allem, «dass die Garderobe in einem Vorraum ablegbar sei».²⁰⁸⁶ Dass der wohnliche Lebensstil auch den Kirchenbau erfasste, entsprach den liberalen theologischen Bestrebungen, welche die Kirche stärker in der Alltagskultur zu verankern trachtete und somit auch im Komfortangebot entgegenkam. Toiletten und Garderoben – Letztere äussert sich beispielsweise an der von Karl Indermühle umgebauten Kirche Interlaken sogar im Kirchenraum durch eine stattliche Anzahl Kleiderhaken – gehörten daher zunehmend zum Selbstverständnis, allerdings ebenso im Schulhaus-, Hotel- und Bahnhofsbau, wo sich die Menschen nicht länger nur als willkommener Gast, sondern sogar «zu Hause fühlen» sollten.²⁰⁸⁷

Besonders in der Kirche Brütten glichen Rittmeyer & Furrer das gesamte Erschliessungssystem der reforme-

rischen Wohnhausarchitektur an: In der Würdigung der SBZ wurde der «besonders heimelige Charakter» vor allem auf das Täfer der Wandverkleidung, die einfachen Linien der Fenster- und Türöffnungen sowie das sichtbare Holzwerk der Dachkonstruktion bezogen,²⁰⁸⁸ doch darüber hinaus ähnelt das gesamte Konzept überraschend stark dem reformerischen Wohnhausorganismus mit Diele, Wohnzimmer, Plauderecke und Sanitärräumen (Abb. 511–513).²⁰⁸⁹ Bereits die Anlegung des Haupteingangs in einen Seitenflügel mit weiter Vorhalle – anstelle der gewohnten axialen Stellung – lässt sich als Zugeständnis an die Praktikabilität deuten, wie es für den Wohnhausbau des Heimatstils typisch ist. Die Haupteingangstür führt nicht direkt in die Kirche, sondern in einen (euphemistisch «Windfang» genannten) Vorraum, der in Form, Funktion und seiner gesamten Raumstimmung einer Diele oder Halle gleichkommt, also dem zentralen Erschliessungsraum reformerischer Wohnhäuser. Obwohl sich der Raum neben dem Kirchenschiff klein ausnimmt und er nicht wie die Halle des Wohnhauses zum «Herzstück» des Inneren wird, so handelt es sich doch um einen grosszügigen, praktischen Verteilerraum, von dem mehrere weitere Raumeinheiten erreicht werden können, selbstredend auch der Kirchenraum und das annexartige Unterweisungszimmer. Diese «Diele» – wie in vielen damaligen Wohnhäusern mit einem «roten Plättliboden» ausgelegt – enthält auch eine Garderobe, Wandschränke für Stauraum, zwei Toiletten, vor denen ein Waschbecken installiert ist, sodann eine offene, mehrfach gebogene Holzterrasse in hölzerner Leistenschalung, welche zu den Emporen führt und eine Sitzbank umschliesst, mithin ein System, wie es in der reformerischen Wohnhausarchitektur generell anzutreffen ist.²⁰⁹⁰ Der Kirchenraum und ein Stockwerk höher auch die Emporen werden wie die Zimmer eines Einfamilienhauses durch schlichte Holztüren erschlossen, selbst architektonisch gleicht der Kirchenraum einem getäferten Zimmer mit Holzdecke. Solche Rezepte erfüllten die Bestrebung nach wohnlichem Eindruck auch im Wohnhausbau selbst, wie die SBZ damals über die Reformarchitekten Kuder & Müller berichtete, welche für eine

²⁰⁸⁶ Bode 1907, 10.

²⁰⁸⁷ Aschenbeck 1997, 40.

²⁰⁸⁸ SBZ 53 (1909), 230 f.

²⁰⁸⁹ Zusammenfassung aus der Publikation Henry Baudins (Baudin 1909) bei Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 216 f.

²⁰⁹⁰ Bei Schultze-Naumburg die «behaglich emporsteigende offenen Stiege», vgl. Schultze-Naumburg 1901, 91. – Zitate zu Brütten vgl. SBZ 53 (1909), 230 f.



Abb. 511, 512, 513: Brütten, ref. Kirche (Rittmeyer & Furrer, 1907–08). Links: Grundriss, wobei der rechte Teil östlich des Hauptraums weitgehend die Erschliessungselemente, Nebensaal, Empore und den Turm einnimmt. – Mitte: Kirchenschiff mit Empore und Zugängen. – Rechts: Blick von der Emporen- bzw. Turmtreppe in den dielenartigen Erschliessungsraum mit Garderobe, Sanitärbereich, Schränken und Sitzbank. – Kdm ZH VII, 230 | Autor, 2010.

Doppelvilla in Zürich-Enge auch viel Sorgfalt auf die Gestaltung von Eingang, Treppenhaus und Vorraum gelegt hatten, «um den Eindruck der Wohnlichkeit möglichst zu steigern».²⁰⁹¹

Ganz ähnliche Motivationen dürften 1909 die Berner Architekten Joss & Klausler geleitet haben, als sie der Nydeggkirche in der Berner Altstadt im Zwickel zwischen Turmschaft und Seitenwand des Schiffes einen Anbau hinzufügten.²⁰⁹² Diese 1953 bereits wieder entfernte Zutat enthielt ein Unterweisungszimmer mit einem Reihenfenster sowie hinter offenen Arkaden eine grosszügige Treppe, die in ein Dachgeschoss vermutlich mit Toilettenanlage oder einem Vorbereitungszimmer führte (Abb. 514, 515), einer praktischen Einrichtung, wie sie Karl Indermühle 1912–13 auch in einem Annexbau an der Französischen Kirche und 1917–20 (wie in Brütten in praktischer Nähe des Eingangs) in der Friedenskirche in Bern unterbrachte.²⁰⁹³ An der Nydeggkirche wurde der gesamte Anbau durch die Verlängerung des Kirchenschiffdaches dem historischen Bau einverleibt und verkörperte mit den drei Giebellukarnen im Dachgeschoss, dem Dach mit seiner weit überstehenden Traufe, der Holzverschalung, den Laubenarkaden zwischen geböschten Pfeilern und dem hohen Schornstein sowohl



Abb. 514, 515: Bern, Nydeggkirche, Anbau des Unterweisungshauses mit Erschliessung (Joss & Klausler, 1911–12). – SBK 4 (1912), 123.

wohnliche Elemente als auch eine geradezu ikonenhafte Abkürzung der typischen Berner Altstadtarchitektur. Kaum anderswo gewannen wohnliche Merkmale im Kirchenbau eine solche Immanenz wie in der Schweiz, doch sind in Deutschland durchaus ähnliche Bestrebungen zu beobachten.²⁰⁹⁴ Vor allem die Reformkirchen Martin Elsaessers zeigen auffällige Schornsteine, wohnhausverwandte Turmdächer, Wohnhausfenster und Dachgauben, etwa jene in Meßstetten (1912–13), Kleineisingen (1912–13), Massenbach (1913) und (Leingarten-)Grossgartach (1913). Der Bauforscher Ernst Fiechter schwärmte, wenn auch ohne die Details zu benennen,

²⁰⁹¹ SBZ 41 (1903), 201 f.

²⁰⁹² SBK 4 (1912), 123.

²⁰⁹³ Zesiger 1914, 6; Kdm BE Stadt V, 94, 250.

²⁰⁹⁴ Schönhagen 1919.

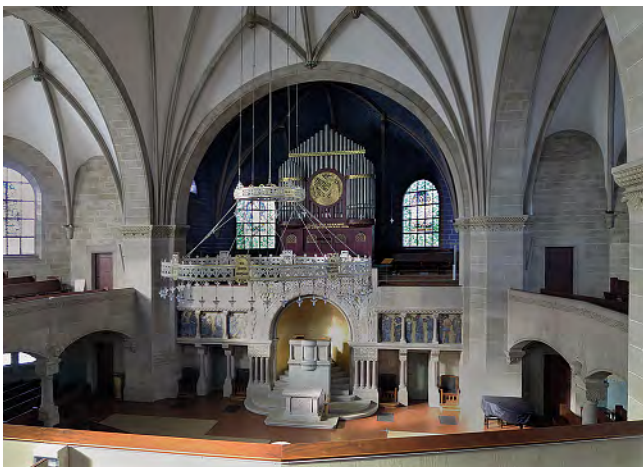


Abb. 516: Basel, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1898–1901). – Autor, 2020.



Abb. 517: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05). – Autor, 2019.

von der «beruhigenden, ja heimlich innigen Behaglichkeit», die Elsaesser mit feinem Empfinden den alten und oft erweitert umgebauten Kirchenräumen zu geben wusste.²⁰⁹⁵ Auch Elisabeth Spitzbart-Maier verweist auf die «Hausfenster» und «Neben- oder Schlafräume» eines Bürgerhauses, allerdings ohne die Motivation dafür zu thematisieren.²⁰⁹⁶ Gerade die an den Giebelfenstern angebrachten Klappläden, die hier normalerweise weder geschlossen noch geöffnet werden mussten, sind aber kaum anders als ästhetische Attrappen zugunsten einer wohnlich-charismatischen Erscheinung zu deuten.²⁰⁹⁷

Der «heimelige» Kirchenraum

In einer Entgegnung an Oskar Hossfeld erklärte Emil Sulze 1905, dass die Kirchgemeinden zu sehr unter dem Einfluss der Staatsmacht standen, die das Glaubensbekenntnis vorschrieb. Deshalb herrschte laut Sulze im Kirchenbau eine Monumentalität, deren Grösse und Schwere über dasjenige hinausging, was für die Sammlung der Gemeindemitglieder notwendig war. Der neuere «zum Selbstbewusstsein gekommene Protestantismus muss diese Art des Monumentalismus ablehnen». Gerade in denjenigen evangelischen Kirchenbaubeispielen, die Hossfeld in seiner Berichtfolge «Stadt- und Landkirchen» 1905 abbildete,²⁰⁹⁸ kam die Konfession nach Sulze zu wenig



Abb. 518: Karlsruhe, Lutherkirche (Curjel & Moser, 1905–07). – MBF 7 (1908), 136.

zum Ausdruck und soll in einem Fall nachweislich von Reisenden verwechselt worden sein. Für Sulze trat man bei einem katholischen Kirchenbau in eine andere Welt ein, wenn man das Haus verliess und zur Kirche ging, während er für den Protestantismus als Grundsatz sah: «alles Menschliche soll Göttlich und alles Göttliche menschlich werden. Jedes Werk in der Erfüllung seines Berufs ist ihm ein Gebet, jedes Gebet eine Tat an seinem inneren Leben. Da vollzieht sich leicht der Übergang vom

²⁰⁹⁵ Fiechter 1918, 41.

²⁰⁹⁶ Spitzbart-Maier 1989, 189–194.

²⁰⁹⁷ BM 8 (1910), T. 77.

²⁰⁹⁸ Hossfeld 1905.

Haus in die Kirche und von der Kirche ins Haus, von der Arbeit zum Gottesdienst und vom Gottesdienst zur Arbeit. Daraus ergibt sich für unseren Kirchenbau die Forderung der grössten Einfachheit und Innigkeit, vor allem der Gebrauch der edelsten Formen der Gegenwart. Die Architektur ist reich genug, durch den ganzen Typus des Baues eine Kirche als Kirche zu markieren.»²⁰⁹⁹ Diesem Aufruf stand die Stimmung im Schweizer liberalen Protestantismus ebenso nahe wie die reformerische Architekturideologie, die auf dem Wohnhaus aufbaute. Das reformerische Bestreben, einen freundlichen, warm und behaglich wirkenden Kirchenraum anzubieten, ist erneut vor allem im reformierten Kirchenbau festzustellen. Wie die Applikation traditioneller Bauformen und die äusserliche Ausstrahlung eines Hauscharakters, so war auch die stubenähnliche Ausgestaltung des Innern nicht grundsätzlich neuartig, sondern fusste auch auf dem Eindruck historischer Landkirchen, denen aus reformerischer Optik wohnliche Qualitäten attestiert wurden. So war etwa im Zusammenhang mit dem Neubau der Kirche Frauenfeld-Kurzdorf der Architekten Brenner & Stutz 1915 bereits das Innere des Vorgängerbaus als «niedrige warme und gemütlich möblierte Predigtstube» bezeichnet worden, deren Eigenschaft auch für den Neubau übernommen werden sollte.²¹⁰⁰

Komprimierung des Innenraums

Vom modernen Kirchenbau forderte David Koch nebst dem «neuen Stil», dass der Raum «hoch, weit und frei» gebaut werde und widersprach damit zahlreichen Pfarrherren, die «intim und traulich» bauen lassen wollten.²¹⁰¹ Der tendenzielle Schritt vom hohen Raumeindruck in Richtung Zimmer oder Stube ereignete sich während der Reformepoche generell. Allein schon in Curjel & Mosers sakralen Zentralbauten vollzog sich um 1900 parallel zur Abkehr von der Neugotik und der Hinwendung zu heimischen Gemeindegirchkn exemplarisch eine schrittweise Komprimierung der Innenräume: In der gotisierenden Karlsruher Christuskirche übersteigt die Scheitelhöhe des Hauptgewölbes die Spannweite zwischen den Eckpfeilern

noch etwa um den Faktor 1,5, in der Basler Pauluskirche noch um ca. 1,3, im Wettbewerbsprojekt für die Berner Pauluskirche und in der Johanniskirche in Mannheim nur noch um ca. 1,1. In der ausgeführten Pauluskirche und den späteren Zentralräumen des Architekturbüros ist das Verhältnis bereits ausgeglichen (1,0). Lag dieser Entwicklung einerseits eine Verbesserung der Akustik zugrunde, so ist das Moment der Raumempfindung nicht zu unterschätzen, dem zugleich eine Veränderung des Architektursystems entsprach: Setzen in der Karlsruher Christuskirche und in der Basler Pauluskirche die Gurtbögen noch stilgemäss über Pfeilerkapitellen an (Abb. 516), so entfällt das System der Stützen in Mannheim bereits und die Auflager der Gurtbögen bestehen aus friesartig skulptierten ‹Kapitellen›, die mit der Wand verwachsen sind. In der Berner Pauluskirche wird durch die Bemalung auch der tektonische Aspekt der Wand negiert und die Bögen werden zu Korbbögen komprimiert (Abb. 517). In der Karlsruher Lutherkirche (Abb. 518) schliesslich wachsen die Vierungsbögen ohne sichtbares Stützensystem gleichsam aus den Wänden hinter den Emporen heraus und sprechen in Vollendung auch den theologischen Gedanken dieser Raumstimmung aus, nämlich «ein inniges Zusammenrücken, ja fast ein Zusammenwohnen mit der Gottheit».²¹⁰²

Diese Entwicklung vom gotischen Höhenstreben über die Vermeidung der Stütze bis zum atektonischen Eindruck der Raumhölhlung zielte auf die Gebärde des Schirmenden und Bergenden, das der protestantischen Reformkirche entgegenkam. Die Kritik an der Gotik für protestantische Kirchen begann spätestens bei Gottfried Semper, den Emil Sulze zitierte: «Der Spitzbogen lässt keine weiten Spannungen [i.e. grosse Spannweiten] zu, die aber bei gewölbten Predigtkirchen unvermeidlich sind. Die schlanken und hohen Verhältnisse des gotischen Domes erheischen auch eine demgemässe Entwicklung nach der Länge, wenn sie wirksam sein sollen, was den protestantischen Grundrissen schnurstracks zuwiderläuft.»²¹⁰³ Auch Friedrich Bluntschli hatte sich gegen «krankhaft überhöhte Innenräume» gotischer Kathedralen geäussert, die Ängstlichkeit hervorriefen und

²⁰⁹⁹ Sulze 1905a.

²¹⁰⁰ Ganz 1979, 8.

²¹⁰¹ Koch 1906, 265.

²¹⁰² Lehmann 1908, 130.

²¹⁰³ Sulze 1891, 230.

ausserdem, wie auch Sulze 1891 gemäss diversen eigenen Beobachtungen schrieb, akustisch nachteilig waren. Deshalb begrenzte Bluntschli in der Kirche Enge trotz zentraler Kuppel den Raum mit einer flache Schale unterhalb des Tambours und erklärte, dass der Innenraum einer protestantischen Kirche nicht über 18 m hoch sein sollte, da ansonsten leicht Widerhall eintrete.²¹⁰⁴ Zur relativen Niedrigkeit der Gewölbe äusserte sich auch Cornelius Gurlitt, der 1906 für die Höhe das 1,3-fache der Achsenweite als Regel annahm; er begründete dieses Verhältnis mit der Furcht vor dem «Loch», d.h. dem grossen leeren Raum über dem Gestühl, welcher öde und unerfreulich wirke, die Akustik störe und die Gemeinde als zu unbedeutend erschienen lasse.²¹⁰⁵ Otto March sah den künftigen Gottesdienstraum der evangelischen Kirche gar als einfachen Saal ohne «himmelanstrebende Kreuzgewölbe», sondern mit einer flachen Decke, die auf Altar und Kanzel hinweise und auch den Geistlichen vor «phrasenhaftem Höhendunst» bewahre. March betonte gerade im Vergleich zu anderen Konfessionen, wo reichere Aufwendungen berechtigt erschienen, dass protestantische Kunst «die Forderung stiller Würde den Ansprüchen der Monumentalität voranstelle».²¹⁰⁶ Als man 1907 u.a. mit Karl Moser die Wettbewerbsentwürfe für das neue Schiff der ref. Kirche Davos-Platz diskutierte, liessen sich die Juroren nebst der technisch-praktischen Beurteilung vor allem vom Kriterium leiten, dass die Raumverhältnisse «schön, gedungen, anregend und heimelig» gestaltet seien; folgerichtig setzten sich Schäfer & Risch mit den vorgeschlagenen Flachbalkendecken (Abb. 175) gegenüber Vorschlägen mit höheren Gewölben und offenen Dachstühlen durch.²¹⁰⁷ Johannes F. Thoene, der hohe und niedrige Bauten in reformerisch-ästhetischer Betrachtung auf ihre Wirkung untersuchte, kritisierte den Spitzbogen und empfand Bauwerke mit Rundbögen und proportional geringerer Raumhöhe als «geräumig, schön angenehm [...] man bekommt das Gefühl des Anheimelnden, Beruhigenden».²¹⁰⁸ Unverkennbar zog die Reformarchitektur den Rundbogen dem Spitzbogen vor. Selbst Karl Indermühle entwarf beispielsweise die Chorfenster der Berner Inselfalkapelle –

trotz des gotisierenden Masswerks – nach einer Planänderung mit rundbogigem statt spitzbogigem Abschluss (Abb. 387), und für die Kirche Hindelbank, die er nach dem Brand erneuerte, übernahm er die Spitzbogen nur im Bereich der erhaltenen Chorfenster und entwarf bei aller stilkonformen Absicht für alle ergänzten Baukörper Rundbögen.

Auch Curjel & Mosers Kirchen des Reformbarocks in Flawil und Tablat zeichnen sich gegenüber barocken Räumen nicht zuletzt durch die niedrigeren Raumproportionen aus. In beiden Bauten ist zudem trotz der monumentalen Einheitsräume eine bemerkenswerte Hinwendung zu «heimeligen» Seitennischen erkennbar, indem die Wölbung gegenüber dem ursprünglichen Entwurf nicht als direkte Fortsetzung der Seitenwände entworfen wurde, sondern «die Decke vielmehr beiderseits je 1,6 m horizontal vorspringen lässt», mithin das Gewölbe etwas einzieht: «In den dadurch entstehenden horizontalen Kassettenfeldern sollen die Beleuchtungskörper Raum finden. Diese Lösung bedingt eine geringe Verbreiterung der Pfeiler durch Anmauerung & verursacht einige Mehrkosten, doch hofft man damit den Raum etwas stilvoller und heimeliger gestalten zu können», was durch die Holztäferung und die Kassettierung der Pfeiler noch gesteigert wird und sowohl englischen als auch Curjel & Moserschen Zimmergestaltungen sehr nahekommt (Abb. 519–521).²¹⁰⁹

Die Tendenz zur Raumkomprimierung ereignete sich auch im katholischen Schweizer Kirchenbau. Insbesondere seitdem Curjel & Moser St. Michael in Zug und St. Antonius in Zürich (Abb. 522, 523) vollendet hatten, beschränkten manche Architekten die Höhen der Kirchenräume durch tief liegende Kapitelle und Gewölbeanfänger sowie durch ausgeprägt korbbofige Gewölbeformen (Bristen, Flüelen, Ried-Mörel) oder hölzerne Stichbogendecken (Reinach-Menziken, Stein am Rhein, christkatholische Kirche Trimbach). Vielfach, vor allem im Werk Adolf Gaudys, stechen auch die Fenster – bei barockisierenden Kirchenbauten möglicherweise nicht zufällig in Anlehnung an die Stichkappen des Jesuitenkirchenschemas – weit in die Gewölbetonne hinein und

²¹⁰⁴ Sulze 1891, 231; SBZ 26 (1895), 48; Guex 1978, 9 f.

²¹⁰⁵ Gurlitt 1906, 403.

²¹⁰⁶ Bode 1907, 9.

²¹⁰⁷ SBZ 49 (1907), 155 f.

²¹⁰⁸ Thoene 1908, 107 f., 118, 120.

²¹⁰⁹ Kga Flawil, Bkp 1.2.1910.

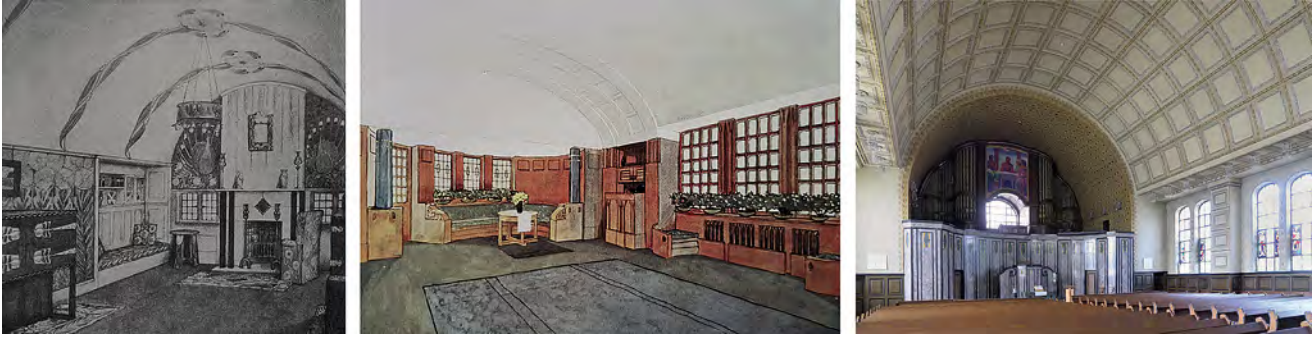


Abb. 519, 520, 521: Links: M. H. Baillie Scott: Drawingroom im Haus St. Mary's Home in Wantage, Berkshire, nach einem Aquarell. – Mitte: Freiburg i. Br., Villa Weyermann (Curjel & Moser, 1903–04), Entwurf zum Esszimmer. – Rechts: Flawil, ref. Kirche (Curjel & Moser, 1909–11), Inneres mit seitlich vorspringendem Gewölbeansatz und darunter entstehenden Nischen wie in den Wohnräumen. – Muthesius 1905. | Hildebrand/Oechslin 2010, Bd. 2, 119. | Autor, 2020.



Abb. 522, 523, 524: Links: Zug, St. Michael (Curjel & Moser, 1899–1902). – Mitte: Zürich, St. Antonius (Curjel & Moser, 1907–08). – Rechts: Landquart, kath. Kirche (Schäfer & Risch, 1907–08), Inneres vor dem Umbau. – Autor, 2019. | Autor, 2019. | SBK 3 (1911), 66.

belichten in Extremfällen die Innenräume fast von oben her (ebenso ursprünglich in Landquart, Abb. 524, Grens, abgeschwächt auch St. Gallen-Neudorf, für kleine Rund- oder Vierpassfenster auch in Zermatt, Richterswil, Gerliswil und Gurtellen-Wiler).

Viele Beispiele dieser Komprimierungstendenz zeigen eine enge Verwandtschaft zu englischen Landhäusern, die ebenfalls nach niedrigeren Räumen strebten. Gerade der Architekt Charles F. A. Voysey sah in der Niedrigkeit ästhetische Vorteile und Sparsamkeit zugleich, ging für die Höhe der Zimmer von der Vorstellung der sitzenden «reposing» Person aus und nicht von der stehenden; auch die Türen sollten eher breit als hoch sein. Zuvor hatte Richard N. Shaw bereits verhältnismässig niedrige Raumhöhen von gut 3 m gewählt, Ende 19. Jh. galten gar 2,45 m als genügend, und Hermann

Muthesius erklärte hierzu, «niedrige Räume erscheinen stets gemütlich und geben dem Zimmer eine geschlossene, einheitliche Wirkung, sie lassen es gross in der Grundfläche erscheinen und machen im allgemeinen die Ausstattung, besonders die Behandlung der Wände und der Decke zur halben Arbeit».²¹¹⁰ Der komprimierte Raum hatte für die Wahrnehmung zudem den Vorteil, dass er wesentlich einfacher auf einen Blick in seiner Gesamtheit erfasst werden konnte. Nach Hermann Maertens' Sehprinzip, das er in den 1870er Jahren auf Hermann von Helmholtz' physiologisch-optischen Grundlagen aufbaute, beträgt der menschliche Augenschlagswinkel 27° , das heisst der Mensch nimmt mit seinem natürlichen Blick ein querrrechteckiges Raumspektrum wahr, und überblickt er alles, wird das Wohlgefühl erhöht.²¹¹¹ Die Theorie fand sowohl in städtebaulich-re-

²¹¹⁰ Muthesius 1905, Bd. 1, 165.

²¹¹¹ Maertens 1877, 32.

formerischen Prämissen (insbesondere in Hocheders «amphitheatralischer Aufstellung» und weiten Plätzen mit ihren Gebäudewänden) als auch in der besagten Neigung zu weiten, in der Höhe begrenzten Innenräumen ihre Entsprechung.

Die Behaglichkeit des Holzes

Nach Paul Schultze-Naumburg machte das Material Holz immer einen besonders «behaglichen Eindruck».²¹¹² Holzdecken waren im ländlichen Kirchenbau traditionell häufig, und durch Vorbilder der dekorativen englischen Gotik, die im deutschsprachigen Bereich spätestens seit August Stülers Bericht über englischen Kirchenbau in der *Zeitschrift für Bauwesen* 1858 bekannt waren,²¹¹³ wurden sie selbst während des Historismus nicht unterdrückt, sondern vor allem in der Spätphase häufig in ornamental aufgeladener und effekthascherischer Zimmermeister-technik zelebriert und mit reicher Ornamentierung (Vierpässe, Sägezier, Hängeknäufe etc.) versehen. Paul Reber konzipierte – auch aus akustischen Gründen – opulent gestaltete offene Dachstühle und lehnte sich dabei laut Meyer an Pugins Architektur an, Alexander Koch propagierte nebst vielen englischen Vorzügen gegenüber der Kontinentalarchitektur auch die Holzdecken, die selbst bei prunkender Zierde als wohnlich galten.²¹¹⁴ Das Innere von Rebers Kirche Zürich-Wiedikon (1896) wurde als «würdig und heimelig zugleich» charakterisiert,²¹¹⁵ und selbst Rebers Zürcher Johanneskirche – aufgrund ihrer dekorativen Neurenaissance eher ein abschreckendes Beispiel für die Reformarchitekten – erhielt nach damaliger Ansicht «mit [...] der wohnlich wirkenden Holzdecke [...] eine «heimelige» Stimmung».²¹¹⁶

Erst mit dem Heimatstil setzte auch wieder eine allgemeine Bevorzugung der flachen oder stichbogig gekrümmten, insgesamt stubenartige Ruhe verbreitenden Holzdecke ein. David Koch berichtete begeistert von der farbigen Flachdecke in der Münchner Erlöserkirche, die

zusammen mit dem Lichteinfall «ein unbeschreibliches Gefühl freundlicher Heimatlichkeit» schaffe und von der es ihm schien, dass er sie schon irgendeinmal in einer Bauernkirche gesehen hatte.²¹¹⁷ Noch häufiger als im Späthistorismus setzte sich in der Reformarchitektur der offene Dachstuhl nach englischem Vorbild durch, hier zumeist in einfacher, volkskunsthafter Gestaltung. Bei den Kirchen von La Roche, Stähelin & Co. in Balsthal, Appenzell und Arlesheim wurde dieser mit Sprengwerken ausgestaltet, in Spiez, Brütten und Romanshorn – dem «heimeligen» Eindruck noch näherstehend – als gebrochene Decken, teilweise mit Hängewerk (Abb. 29, 159, 512).²¹¹⁸ Karl Indermühle bevorzugte dagegen die vernakuläre Ausformung der lokaltypischen Stichbogen- decke, die seit der Bekanntheit am Beispiel Röthenbach von 1904 vielfach (von Paul Siegwart auch im katholischen Kirchenbau sowie bei diversen Restaurierungen von Landkirchen) übernommen wurde.

Während historische Landkirchen häufig lediglich im Chorbereich im Zusammenhang mit Sitzreihen vertäfert worden waren, sind komplette Ausgestaltungen der Kircheninnenräume mit ornamentiertem Brusttäfel bereits in der späten Neugotik keine Seltenheit mehr. Dennoch wurde vor allem während der Reformepoche die Auskleidung des Innenraums durch Täferung zum Normalfall. Dabei übernahm man mitunter gut sichtbar die typisch englische Täferung mit unbehandeltem Holz und der charakteristischen einfachen Gliederung durch quadratische Felder, wie sie aus dem Englischen Haus zunehmend bekannt war und auch im kontinentalen reformerischen Wohnhaus häufig zur Anwendung kam. Hermann Muthesius hob erneut Voysey hervor, der für die Wandverkleidung zu einer Täferung griff, die er «mit Vorliebe in Eichenholz bildete, das unbehandelt stehen gelassen wird».²¹¹⁹

Auch für Emporenbrüstungen, die im Falle mehrseitiger Anlegung den Zusammenhalt der Gemeinde geradezu symbolisieren sollten, hatte sich seit Curjel & Mosers Berner Pauluskirche der Einsatz von natürlich

²¹¹² Schultze-Naumburg 1902, 22.

²¹¹³ Muthesius 1901a, 3.

²¹¹⁴ Meyer 1973, 86, 95; Meyer 2003, 36.

²¹¹⁵ TZS 14 (1897), 55.

²¹¹⁶ Ews Zürich-Aussersihl 1901, 58.

²¹¹⁷ Koch 1903, 21.

²¹¹⁸ Gurlitt 1906, 443.

²¹¹⁹ Muthesius 1905, Bd. 1, 165.



Abb. 525: Bern, Pauluskirche (Curjel & Moser, 1902–05), Inneres. Trotz gotisierender Gewölbe wird vor allem im unteren Bereich mit der hölzernen umlaufenden Empore und den Täferungen eine zimmerhafte Behaglichkeit angestrebt. – Autor, 2019.

wirkendem Holz besonders durchgesetzt. Die Latten und die bemalte Schachbrettmusterung der Brüstung wirken gerade im vielseitigen, bei allen Heimatstiltendenzen noch viel sakrale Würde ausstrahlenden Kirchenraum anheimelnd. Im Werk der Architekten ein Novum, erinnern sie zudem etwas an die Lauben bernischer Bauernbauten und an deren fassonierten Schmuck, ohne allerdings – wie es im vernakulären Heimatstil beispielsweise bei Indermühle der Fall war – konkrete handwerkliche Traditionen nachzuahmen. Beachtlich ist nicht zuletzt die Ausstrahlung familiären Zusammenhalts durch die vor den Pfeilern durchgehende, gerundete und die Gemeinde geradezu ‹umarmende› Anlegung der Empore (Abb. 525). Diese wohnliche Bäuerlichkeit könnte im Fall der Berner Pauluskirche insbesondere von Pfarrer und

Baukommissionsmitglied Emil Ryser befürwortet worden sein, der sich während der Erbauung der Pauluskirche von Indermühles Kirche Röthenbach begeistert zeigte, weil in ihr an Vorhalle und Empore die traditionelle Zimmermannskunst besonders zum Ausdruck kam und der Innenraum mit braunem Täfer, Holzdecke und dem Ofen mit grünen Kacheln besonders wohnlich gestaltet wurde.²¹²⁰

Kachelöfen

Für eine Beheizung der Kirchengebäude plädierte insbesondere Emil Sulze, denn «es ist unfein, mit Mänteln und Pelzen da zu erscheinen, wo die Gemeinde als Familie sich einen soll. Da die Kirchen zur Erbauung, nicht zur Abhärtung da sind, versteht sich von selbst, dass sie geheizt sein sollen».²¹²¹ Auch Otto March, der sich mehrfach für praktische Annäherungen des Kirchenbaus an das Alltagsleben einsetzte, wünschte eine angenehme Temperatur während des Gottesdienstbesuches.²¹²² Je nach Grösse und Nutzung der Kirche bevorzugte man Systeme, die nicht sichtbar in Erscheinung traten. Häufig wurden die Kirchenräume mit Niederdruck-Dampfheizungen oder Warmluftheizungen mit Kanälen unter dem Kirchenboden zentral geheizt, also mit Systemen, die bereits vor der Mitte des 19. Jh. bekannt waren.²¹²³ In katholischen Kirchen lagen die Bedürfnisse anders als in reformierten, da der Innenraum auch an Wochentagen warm sein sollte. Für eine grosse katholische Kirche wie in Gerliswil kamen zwecks dauerhafterer Heizung zwei Systeme in Frage, nämlich zum einen die Luftzirkulations-Heizung, wo die mittels Gaskohle um ca. 8–10 °C erwärmte Luft aus der Heizkammer unter der Sakristei durch einen Kanal durch die Kirche gezogen wird, was für Anlage und Betrieb kostengünstig ausfiel. Als Alternative galt die Warmwasserheizung, deren Anlage und Betrieb aufgrund qualitätvollen Kohlenmaterials teurer waren, dafür einen rascheren Aufwärmprozess erlaubten.²¹²⁴ Zentralheizungen wurden auch im Einfamilienhaus eingesetzt, dennoch erlebten die Kamine und Ka-

2120 Eine neue Kirche 1905, 126.

2121 Sulze 1891, 235, vgl. auch Lorenz 1981, 153.

2122 Bode 1907, 10.

2123 Birkner 1975, 38.

2124 Kga Gerliswil, Bkp 26. 3. 1913.



Abb. 526: Niederscherli, ref. Kirche (Karl Indermühle, 1911–12), Inneres nach Vollendung. – SBK 5 (1913), 54.

chelöfen auch im Wohnhausbau als behaglicher Raumschmuck eine Renaissance.²¹²⁵ Für reformierte Dorfkirchen kamen Zentralheizungen nicht in Frage, deshalb diskutierte Oskar Hossfeld auch die Lokalheizung, die sich für kleinere evangelische Kirchen eigne.²¹²⁶ Er schlug bereits 1903 vor, die sich «mehr und mehr vor allem in protestantischen Kirchen einbürgernden Heizungen» in einem Röhrenwerk unterzubringen, jedoch besondere «Heizkörper» zu vermeiden oder aber für diese «eine passende Verkleidung zu erfinden».²¹²⁷ Laut Hossfeld wollten vor allem protestantische Gemeinden nicht mehr auf Heizungen verzichten, obwohl sich die Geistlichen oftmals dagegen wehrten, weil diese häufig in unmittelbarer Nähe der Kanzel aufgestellt wurden und somit dem Prediger und den vordersten Reihen zu viel, den hinteren aber zu wenig Wärme gaben. Die Aufstellung von Öfen empfahl Hossfeld deshalb in der Nähe der Türen, ausserdem sollten bereits während der Erbauung Nischen vorgesehen werden, in denen die Öfen durch Verkleidungen und Vergitterungen den Blicken entzogen werden sollten.²¹²⁸

Die unumstrittene Hässlichkeit effizienter Eisenöfen oder ummantelter Gasöfen mit Abzugsröhren²¹²⁹ veranlasste Karl Indermühle, womöglich bar jeden sakralen Vorbilds, in der Kirche Röthenbach «zwei Kachelöfen erstellen zu lassen, da eiserne Tambouröfen das innere Bild der Kirche sehr stören würden».²¹³⁰ Indem einer dieser kohle- oder holzbeheizten Öfen ohne liturgische Bedenken im Chorraum, optisch gleichwertig neben der Kanzel, aufgestellt wurde, trug er besonders affirmativ zur erstrebten Wohlfühlatmosphäre bei. Dem Historiker und Redaktor Alfred Zesiger schien eine solche Aufstellung derart selbstverständlich, dass er in seiner Berichterstattung über dieselbe Anordnung in Indermühles Kirche Niederscherli (Abb. 526) von 1912 gar schrieb, dass «die Bedeutung des Chors leicht unterstrichen [sei] durch die Kanzel, den Taufstein und [!] einen monumentalen Ofen».²¹³¹ Hier wird offenkundig, wie sehr der liturgische Raum im Sog der ästhetisierenden, vom Wohnzimmer und der Alltagskunst²¹³² ausgehenden Raumkunstbewegung betrachtet wurde. Indermühles vorwiegend im Bernbiet entstandene Kirchenbauten enthielten mehrheitlich solche Kachelöfen; auch in Oberwangen und Wohlen (zwei vom Berner Hafnermeister Künzi)²¹³³ und der Kapelle Grimmialp sind sie bezeugt. Die Kirche Trimbach besass in den Stirnwanddecken neben dem Chorbogen zwei Kachelöfen (Abb. 201), in der Kirche Biberist-Gerlafingen wurden die Heizkörper mit zwei Kachelöfen «verkleidet», um der erstrebten Stubenatmosphäre gerecht zu werden (Abb. 527): «Die beiden Kachelöfen verleihen dem Kirchen-Innern ganz speziell den Charakter der Heimeligkeit einer grossen Familien-Stube, die verschiedene lauschige Ecken und Nischen enthält.»²¹³⁴ Die in Flügel & Widmers Wettbewerbsentwurf für diese Kirche vorgeschlagenen biblischen Szenen an der Chorwand²¹³⁵ wurden verworfen, und auf den ersten Fotografien nach Fertigstellung ist der Chorraum schliess-

²¹²⁵ Birkner 1975, 40, Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 1, 221.

²¹²⁶ Hossfeld 1905, 91.

²¹²⁷ Hossfeld 1903, 624.

²¹²⁸ Hossfeld 1905, 91.

²¹²⁹ S. hierzu ZBB 26 (1906), 532.

²¹³⁰ Kga Röthenbach, Bkp 25. 5. 1904.

²¹³¹ Zesiger 1913, 49–52.

²¹³² Bekanntlich bei Schumann 1906, 167 f.

²¹³³ Säemann 27 (1911), 60.

²¹³⁴ Kga Biberist-Gerlafingen, Bericht zur Einweihung in der Solothurner Zeitung, 14. 12. 1910.

²¹³⁵ Ebenda, Erläuterungsbericht Flügel & Widmer, 1906.

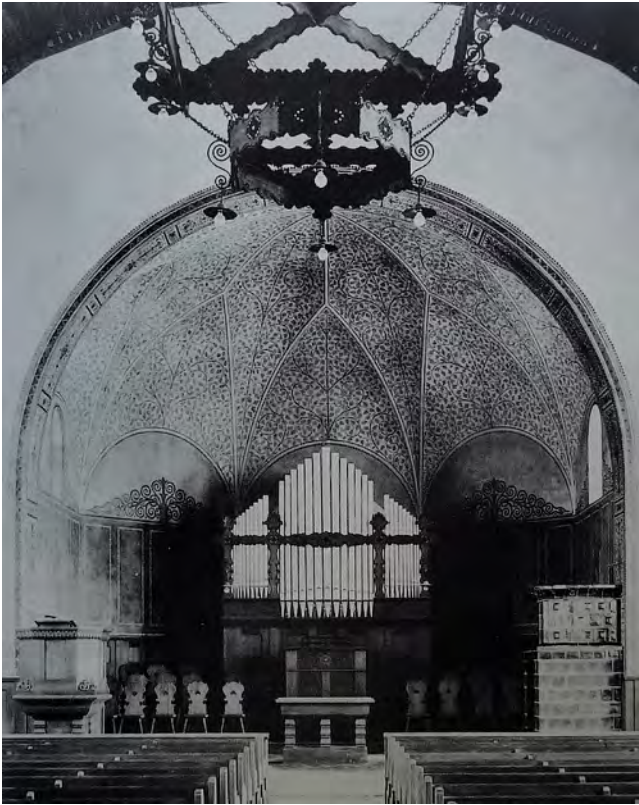


Abb. 527: Biberist-Gerlafingen, ref. Kirche (Widmer & Erlacher, 1909), Inneres nach Vollendung. Die Stabellen befinden sich heute auf der Empore. – Zürcher 2009, 18.

lich mit Kanzel und Abendmahlstisch, äusserst präsentem Kachelofen und Stabellen – den seit dem 16. Jh. typischen Stühlen schweizerischer Bauernstuben – ausgestattet. Auch Joss & Klauser nahmen für die Kapelle Grimmialp Indermühles Konzept des auffälligen Kachelofens im Chor auf,²¹³⁶ Rittmeyer & Furrer schlugen 1905 für die Kirche Brütten eine «Heizung durch drei eiserne, mit Kacheln verkleidete Oefen» vor, womit die Kacheln lediglich eine Attrappe bedeutet hätten.²¹³⁷ Mit der Verwendung von Keramikkacheln wurden nicht nur traditionelle Stubenöfen in den Kirchenraum transportiert, sondern auch ein Material, das aufgrund seiner glatten Sauberkeit und der Verwendung im Sanitärbereich geradezu symbolisch für Gesundheit und Hygiene stand, wel-

che damals auch im Wohn- und Schulhausbau beschäftigten.

In der liturgischen Diskussion um die Stellung der Kanzel besprach David Koch 1906 das Bedürfnis nach einem Pendant zur seitlichen Kanzel, das mit dieser Aufstellung der Öfen auf eigenartig unliturgische Weise erreicht wurde. Koch hatte sich allerdings eher Taufkapellen oder andere liturgisch relevante Einrichtungen vorgestellt.²¹³⁸ Auch Alfred Wanckel riet für die Gestaltung der Öfen in Landkirchen zu möglichst schlichten unauffälligen Formen, da der Ofen kein kirchlicher Gegenstand sei, «auf den im Gotteshaus durch besondere Gestaltung die Blicke der Kirchgänger gelenkt werden müssten».²¹³⁹ Die erwähnten Schweizer Beispiele der Inszenierung des Kachelofens widersprechen dieser Optik beträchtlich. Anscheinend ging hier der protestantische Liberalismus über die reformerischen Vorstellungen deutscher Theoretiker hinaus und brachte die Inszenierung des Heimischen zu einem nahezu absurden Höhepunkt. Allerdings vermochte sich der Kachelofen im Kirchenraum in technischer Hinsicht nicht zu bewähren. Selbst historische, noch vor der Mitte des 20. Jh. entstandene Innenansichten von Indermühles Kirchen Röthenbach und Niederscherli zeigen bereits wieder unansehnliche Eisenöfen, deren Abzugsrohre den Kirchenraum verunstalteten. Heute bildet der eine der ursprünglich zwei Kachelöfen in der Kirche Biberist-Gerlafingen den vermutlich letzten Überrest einer solchen Einrichtung (Abb. 528). Der im Chor als Pendant zur Kanzel aufgestellte zweite Kachelofen wurde bereits in den 1930er Jahren zugunsten einer Elektroheizung entfernt.²¹⁴⁰

Das gedämpfte Licht

Das vielleicht hauptsächliche Ziel, der Gottesdienstgemeinde ein Gefühl von Geborgenheit zu vermitteln, wurde nicht zuletzt durch eine Abschirmung des Innenraums vom natürlichen Licht gesucht. Die damit erzeugte «andächtige» Raumstimmung implizierte gegenüber der

²¹³⁶ SBK 3 (1911), 121.

²¹³⁷ Kga Brütten, Erläuterungsbericht Rittmeyer & Furrer vom August 1905. Auf den Innenaufnahmen nach Bauvollendung sind solche Öfen nicht zu sehen, erhielten also in jedem Falle nicht dieselbe Präsenz wie in Indermühles Kirchen.

²¹³⁸ Koch 1906a, 286.

²¹³⁹ Wanckel 1914, 199.

²¹⁴⁰ Fischer 2009, 21.



Abb. 528: Biberist-Gerlafingen, ref. Kirche, Kachelofen (Verkleidung), heutiger Zustand. – Autor, 2015.

Wohnstube wieder mehr Sakralität, hatte aber mit ihr den Aspekt der Privatsphäre und der Isolation von der Aussenwelt gemeinsam. Die Helligkeit eines Innenraums und insbesondere der Kompromiss mit der dennoch intimen, «weihevollen» Stimmung interessierten Theologen und Architekten gleichermaßen, was vor allem aus Degersheim überliefert ist (Abb. 529). Auf der einen Seite erforderte der Gemeindegesang einen genügend hell erleuchteten Raum, in dem man ohne Anstrengung lesen kann. Auf der anderen Seite sprach der «Zweck des Gebäudes, die Menschen zur inneren Andacht und Ruhe anzuregen» gegen einen allzu hellen Kirchenraum, denn «ein geheimnisvolles Dämmerlicht, das die Kirche durchflutet, lenkt unseren Geist ohne weiteres auf uns selbst zurück und bereitet uns vor auf die Erhebung unserer Gedanken. [...] Es muss in ihr eine gedämpfte, beruhigende und stille Farbe gewählt werden, die dem ganzen Raum ein weihevolleres, andachterregendes Gepräge gibt.»²¹⁴¹ Dieses Gepräge wurde insbesondere durch Ausmalungen sowie grossflächige, aber dunkel patinierte oder undurchsichtige Farbverglasung erreicht. Die durch

Ausmalung und dunkle Farbverglasung zu erreichende «weihevollere Stimmung» ist bereits 1903 in Weinfelden beabsichtigt,²¹⁴² später ist auch in Arlesheim die Rede von der «schlichten Weihe», welche die mit gelblichem Kathedralglas und farbigen Friesen verglasten Fenster dem Kircheninnern geben.²¹⁴³ Die gedämpfte Stimmung wurde mitbeeinflusst durch die Bevorzugung patinierter Scheiben, wie man sie damals aus einem gewissen Missverständnis der mittelalterlichen Glasmalerei bevorzugte. Denn allgemein deutete man die Korrosion, welche den jahrhundertalten Glasscheiben einen zunehmend schwärzlichen Beschlag gab, irrtümlich als mittelalterliche Konzeption und förderte so auch in der um 1900 wieder modischen musivischen Glasmalerei eine schwärzliche Patina.²¹⁴⁴ Solche patinierten Scheiben gefielen der Baukommission Wallisellen zunächst nicht, nach Besichtigung der Kirche Degersheim und St. Gallen-Bruggen aber beschloss man sie einstimmig.²¹⁴⁵ Auch die gegen aussen abschirmende Raumstimmung wurde durch die Glasmalerei mitgetragen, wie für die Kirche Weesen beschrieben wird: Die Fenster «lassen durch ihren zarten Farbschleier ein mildes Licht ins Innere fallen. Alles Grelle Blendende wird sanftes Leuchten. Dadurch bildet sich eine eigenartig wohltuende Stimmung des Geborgenseins. Das schöne Draussen ist verhüllt, das soll so sein, wir müssen auch mal vergessen können, um uns zu finden.»²¹⁴⁶

Die Förderung nach gedämpftem Licht ist nicht mit einem Verlangen nach Dunkelräumen gleichzusetzen, sondern sollte expressis verbis eine leichte, warme Tönung der insgesamt «hellen und freundlichen» Stimmung sein, die im Vorfeld der meisten Kirchenbauvorhaben auch vom «Volkswillen im allgemeinen» erwünscht war.²¹⁴⁷ Bereits im Reformbarock nahm die Förderung der Helligkeit wieder Überhand. In Curjel & Mosers Kirche Tablat beträgt das Verhältnis der Lichtfläche zur Bodenfläche rund ein Fünftel, was positiv hervorgehoben wurde und demselben Verhältnis entsprach, das seinerzeit für Schulzimmer verlangt war und somit einen für damalige Verhältnisse ausnehmend hellen Kirchenraum

²¹⁴¹ SBZ 53 (1909), 109–112.

²¹⁴² Kga Weinfelden, Bkp.

²¹⁴³ SBK 6 (1914), 281 ff.

²¹⁴⁴ Mitteilung Stefan Trümpler, Vitrocentre, Romont, 2018.

²¹⁴⁵ Kga Wallisellen, Bkp 1908.

²¹⁴⁶ Kga Weesen, Artikel aus dem Gemeindeblatt, Januar 1914.

²¹⁴⁷ Kga Flawil, Bkp.



Abb. 529: Degersheim, ref. Kirche (Curjel & Moser 1906–07). Selbst bei seitlichem Sonnenlicht schirmen die patinierten Scheiben die Grellheit ab und schaffen in Verbindung mit der pointillistischen, grau-weißen Bemalung der Wände eine fühlbar gedämpfte, kontemplative Raumstimmung. – Autor, 2020.

bewirkte.²¹⁴⁸ Wie auch im verwandten Kirchenraum in Flawil, so waren in Tablat sorgfältige farbliche Überlegungen der Innenraumgestaltung mitentscheidend für die Lichtverhältnisse.²¹⁴⁹

Schluss: Assoziationsästhetik in der Kunstpsychologie

Die künstlerischen Bestrebungen nach heimeliger Wirkung von Dächern, Turmformen oder Ausstattungsgütern wie Kachelöfen fanden ihre Entsprechung in zeitgenössischen Ästhetiktheorien, die subjektive Emotionen und Assoziationsfähigkeiten der Betrachtenden thematisierten. Was beispielsweise der Psychologe und Philosoph Gustav Theodor Fechner (1801–1887) oder Konrad Lange auf der Basis der erwachenden Wissenschaft der Psychologie festhielten, scheint nach 1900 zumindest soweit zu einem Selbstverständnis geworden zu sein, dass Architekten und Bauherrschaften inhaltlich darauf Bezug nahmen. In der Einweihungsschrift zur Kirche Degersheim führte beispielsweise der liberalprotestantische Pfarrer Hans Bader zahlreiche Assoziationen auf, die sich

beim Anblick bestimmter Bilder ergeben: «Unsere Gemütsstimmung wird unwillkürlich beeinflusst durch das, was unsere Augen sehen. Das Grün des Sommers erfreut uns und stimmt uns heiter. Der goldene Glanz der Sonne, der über den Wiesen liegt, macht uns fröhlich. Die trauliche Farbe, mit welcher ein Zimmer gestrichen ist, weckt in uns das Gefühl des Heimeligen. Die festliche Halle eines Konzertsaaes bereitet unser Gemüt vor auf den Musikgenuss. Das geheimnisvolle Licht, welches eine Kirche durchflutet, lenkt unseren Geist ohne weiteres auf uns selbst zurück.»²¹⁵⁰

Inwiefern bereits der Anblick von Kachelöfen, aber auch von wohnhausähnlichen Architekturmerkmalen sowie heimisch-vertrauten Dach- und Turmformen das Gefühl wohnlicher Geborgenheit wecken konnte und inwiefern dieser Effekt auch ein gesellschaftliches Ziel bedeutete, beschäftigte die Reformarchitekten ebenso wie Ästhetiktheoretiker. Nachdem im Historismus vor allem technische Regeln, der Gebrauch der Stile und deren Ornamentik im Zentrum gestanden hatten, verlagerte sich die Ästhetikdebatte während der Reformepoche auf die direkte sinnliche Wahrnehmung, mithin zur affektiven, emotionalen und imaginativen Betrachtung. Das soziale und künstlerische Bedürfnis nach wohnlicher Architektur im Kirchenbau und die Wertschätzung wohnlicher Ausstattung hingen zusammen mit der wachsenden Psychologisierung des Alltags und der Wissenschaften, nachdem sich die Psychologie als akademische Disziplin seit 1879 etabliert hatte. Die Ästhetiktheorien gingen davon aus, dass auch Architekturbetrachtung vor allem emotionale Assoziationen hervorruft. Dieses wissenschaftlich betrachtete Phänomen war in der Praxis bereits in der englischen Romantik des frühen 19. Jh. angekommen, und zwar im Rückblick auf das elisabethanische Zeitalter des 16. Jh., auf das sich um 1830 auch die literarische Bewegung berief.²¹⁵¹ Gerade in England war auch der Stilbegriff der Gotik vielmehr als etwa in Frankreich an die Assoziationen bei der Betrachtung geknüpft. In dieser romantisch-ästhetisierenden Hinsicht wurde der gotische Stil in Grossbritannien und überhaupt im germanischen Sprachraum auch propagiert, während Viollet-le-Duc und mit ihm Frankreich eher aufgrund

²¹⁴⁸ Antrag Tablat 1910.

²¹⁴⁹ Wettstein 1996, 46 f.

²¹⁵⁰ Ews Degersheim 1908, 29.

²¹⁵¹ Henning Bock, Einführung (1999) zu Muthesius 1905, 16.

der technischen Meisterschaft und der rationalen Logik für die Gotik argumentierten.²¹⁵²

Die durch sinnlichen Eindruck geweckte Assoziation entspricht der Theorie des «ästhetischen Assoziationsprinzips» Fechners (1876, 2. Aufl. 1898), einem Mitstreiter Wilhelm Wundts. Winfried Nerdinger setzte die optischen Effekte von Theodor Fischers Architektur zu Fechners Prinzipien in Analogie, indem Fischer mit seiner heimatverbundenen Architektur nicht im antiquarischen Sinne historische Echtheit vorgegaukelt, sondern auf kognitiv-psychologischer Ebene eine Summe von Assoziationen im Betrachter wachgerufen habe, die durch optische Erinnerungen ein geistiges Erlebnis des Gefallens auslösen.²¹⁵³ Dieselben Qualitäten und Potenziale können die erwähnten, künstlerisch verarbeiteten Haus- und Dachformen im Schweizer Kirchenbau des Heimatstils beanspruchen. Das Assoziationsprinzip war laut Fechner in der Psychologie längst bekannt, aber in der Ästhetik zuvor bei Hegel oder Schelling weitgehend übergangen worden. Mehr als seine Vorgänger wollte Fechner das Assoziationsprinzip mit verschiedensten Gesichtspunkten der Ästhetik verknüpfen und postulierte die halbe Ästhetik als von diesem Prinzip abhängig. Demnach konnte vor allem das Beschauen durch das *geistige* und nicht nur *sinnliche* Auge emotionale Verbindungen wecken. Das Bewusstsein um die Bildinhalte und ihre Bedeutung galten ihm als wichtig für das ästhetische Empfinden, denn bereits eine Ähnlichkeit mit etwas Vertrautem errege sofort Wohlgefallen. Dank seiner Imaginationsfähigkeit fühle der Mensch auch Wärme oder Behaglichkeit beim Anblick von Holz, eines Ofens oder eines Raumes, der wie ein menschlicher Wohnplatz erscheint und in den man sich nicht zuletzt durch das Vermögen der Phantasie gerne hineinsetze.²¹⁵⁴ Diese Theorien scheinen geradezu bildhaft vorzugeben, was auch in den Schweizer Reformkirchen mit den Allusionen an traditionelle Bauweisen und wohnliche Einrichtungen umgesetzt wurde. Wie direkt die Akteure der Reformarchitektur explizit von Fechner geprägt waren, lässt sich nicht belegen, doch finden sich seine Beschreibungsweisen sichtlich wieder in den einflussreichen

Argumentationen Schultze-Naumburgs, Muthesius', Fatio und anderer.

Auch der Tübinger Kunstwissenschaftsprofessor Konrad Lange (1855–1921) legte 1901 mit seinem Buch *Das Wesen der Kunst* eine umfassende Arbeit über die Grundzüge der Ästhetik vor, die er mit psychologischen und historischen Analysen begründete. Im Unterschied zu Fechner traf der Begriff der *Assoziation* für Lange das Wesen des Kunstgenusses nicht, denn die Verkettung von Vorstellungen und Gefühlen in Bezug auf Kunstgenuss brachte für ihn vielmehr die *Illusion* hervor. Für die Architektur spielte diese Unterscheidung keine gewichtige Rolle, denn Lange selbst sah das Gemeinsame der beiden Begriffe vornehmlich darin, «dass es sich [...] um zwei miteinander verknüpfte Vorstellungen oder Gefühle handelt».²¹⁵⁵ Entscheidend ist die Ende des 19. Jh. heranreifende Erkenntnis, dass die gebaute Umwelt auf psychologischer Ebene eine Wirkung auf den Menschen zu entfalten vermag, sowohl im Sinne der persönlichen Aktivierung als auch im Sinne der sozialen Interaktion, wonach Räume und Objekte das soziale Verhalten steuern können. Wie Fechner betrachtete Lange jene Erscheinungen, die zweckgebunden sind, zu Vorstellungen anregen und illusionserzeugend wirken können, gegenüber der rein sinnlichen Erscheinung als überlegen.²¹⁵⁶ Dementsprechend setzte Lange der alten «Form- und Inhaltsästhetik», die (wie noch der Historismus) von Idealen, Gesetzen und Regeln lebte, eine Gefühlsästhetik entgegen, die vom seelischen Bedürfnis des Menschen direkt ausging. Diese Kunstanschauung basierte auf Eindrücken wie «Assoziation [...], ästhetischer Schein [...] oder künstlerische Illusion» und befürwortete die Gestaltungsfreiheit: «Es kommt gar nicht darauf an, dass ein Kunstwerk bestimmte Formen oder auch einen bestimmten Inhalt habe, sondern lediglich darauf, dass auch seine Form und sein Inhalt in einem bestimmten Verhältnis zu dem Bewusstseinsinhalt des Genießenden stehe. Dieses Verhältnis muss derart sein, dass der spezifisch ästhetische Vorgang, d.h. die spezifische ästhetische Lust erzeugt wird.»²¹⁵⁷ Entsprechend konnte auch ein neuer Heimatstil-Kirchenbau in den Betrachtenden – vorwie-

2152 Germann 1974, 26, 30, 72, 169.

2153 Nerdinger 1988, 73.

2154 Fechner 1897/98, 1. Teil, 86–122 (Kapitel Aesthetisches Assoziationsprincip).

2155 Lange 1901, 332 f.

2156 Ebenda, 257.

2157 Ebenda, 18 f.

gend den Einheimischen – zu einer Wiedererkennung des Heimisch-Vertrauten führen. Obwohl sich Langes Architekturanalysen vorwiegend auf grosse Bauwerke der Antike beziehen,²¹⁵⁸ befasste er sich befürwortend mit Heimatkunst, und Cornelius Gurlitt besprach 1906 Langes Publikation im Zusammenhang mit dem ästhetischen Wohlbehagen beim Anblick eines Kirchenbaus.²¹⁵⁹ Lange gab auch Erklärungen dafür ab, weshalb die Wiederverwendung traditioneller Bauformen nicht eine trügerische Vorgaukelung eines älteren Zustands war, denn «jede Kunst muss, wenn sie gut sein, dem Wort der Gattung dienen will, nach Illusion streben».²¹⁶⁰ Die Illusion galt Lange als künstlerischer Genuss, der vor allem illusionsfähigen Menschen vorbehalten blieb.²¹⁶¹

Die Theorien brauchten nicht jedem schaffenden Architekten bekannt gewesen zu sein, sondern lassen sich als Kern damaliger Denkgewohnheiten betrachten, die generell dazu führten, dass das Bauwerk und seine Formenwelt, wie von Pfarrer Hans Bader zitiert (S. 13), als «Ausdruck von Seelenwerten» entworfen und verstanden wurden. Dass gerade im vernakulären Heimatstil auch eine Form der Illusion konstruiert wurde, indem <historische> Qualitäten vermittelt werden sollten, offenbart beispielsweise David Kochs Würdigung von Theodor Fischers Erlöserkirche in München: «Hat der blendende Weissverputz erst die Alterstönung, so werden wir ganz die Illusion einer alten, stattlichen Dorfkirche uns eingeführt sehen. Man kann über die Berechtigung zu solchem Archaismus streiten, und auch ich würde ihn ablehnen, wenn die Schwabinger Kirche stilistisch gewollter, unnatürlicher Archaismus wäre, [...] aber hier haben wir Formen, die wohl an alte anklingen, aber nur da gewählt

sind, wo sie der Zweck und – die Einfachheit verlangen. Und das scheint mir der genialste Gedanke an Fischers Bau zu sein, dass er [...] die einfachsten Formen nimmt und damit ihre absolute Gültigkeit, beziehungsweise Brauchbarkeit, für alle Zeiten anerkennt.»²¹⁶² Koch benutzte den Begriff der Illusion analog zu Lange nicht im Sinn von Betrug oder Kopie, sondern im Sinn eines Reizes zur Steigerung der Schaulust, zur Anpassung an das Alte, ganz ähnlich der Begeisterung über das Kirchlein in Röthenbach im Emmental, das durch seine Stellung inmitten des Ortsbildes und durch die vortreffliche Anpassung durch den Architekten an seinem Platze stehe, «als wäre es immer dort gewesen».²¹⁶³ Pfarrer Emil Ryser würdigte auch den «heimeligen» Innenraum dieses Kirchleins samt seinem braunen Täfer, der gewölbten braunen Decke und dem Kachelofen, der ihn «so freundlich wie eine gepflegte Bauernstube [...] so einfach [...] wie das Bernervolk gotthelfschen Schlages» anmüte.²¹⁶⁴ Diese Schilderung von Architektur und ihre ästhetische Entsprechung mit dem Milieu und Volkscharakter ist die gedankliche Verarbeitung der Inszenierung des Heimischen schlechthin. Während im Historismus vor allem Kategorien wie Stilkanon, technischer Fortschritt oder demonstrativer Einsatz neuer Materialien die Debatten prägten und in der nachreformerischen Epoche des Neuen Bauens Schlagworte wie Elementarismus, Sachlichkeit, Ökonomisierung und Sparsamkeit beschäftigten, wurden in der Reformarchitektur ästhetische Werte anderen Kategorien vorangestellt, und die Inszenierung der Bauwerke und ihrer Innenräume sowie deren heimische Ausstrahlung waren auf unmittelbare Emotionen der Vertrautheit und Behaglichkeit ausgerichtet.

²¹⁵⁸ Ebenda, 228.

²¹⁵⁹ Gurlitt 1906, 50.

²¹⁶⁰ Lange 1901, 20.

²¹⁶¹ Ebenda, 77, 94.

²¹⁶² Koch 1903, 17 f.

²¹⁶³ SBZ 46 (1905), 15 f.

²¹⁶⁴ Eine neue Kirche 1905, 126; SBZ 46 (1905), 15 f.

Zusammenfassung

Die zwischen 1900 und 1920 errichteten Schweizer Kirchenbauten verdanken ihre Entstehung vorwiegend dem Bevölkerungswachstum und der zunehmenden konfessionellen Durchmischung. In der reformierten Kirche wurde im späten 19. Jh. das Verhältnis zwischen Liturgie, sozialem Engagement und Architektur vertieft diskutiert. Die starke liberale Haltung in der Schweiz förderte das Gemeinschaftswesen und begünstigte stilistisch freiere Programme für zentralisierte, chorlose Kirchengrundrisse mit axialen Kanzelstellungen. Der Vorrang der Zweckmässigkeit äusserte sich auch in den zunehmend durch Konfirmandensaal oder Pfarrhaus ergänzten Gesamtanlagen, flaute aber nach 1910 zugunsten gewohnter Muster wieder ab. Der katholische Kirchenbau war nach 1900 erheblich vom Einsiedler Pater Albert Kuhn geprägt. Seine Architekten- und Stilvorlieben beeinflussten die Kirchenbaufragen, wobei er sich im Vergleich zu modernismuskritischen ausländischen Strömungen als progressiver Förderer des Heimatstils, barockisierender Tendenzen und zentralisierter Grundrisse hervortat. Gleichwohl löste sich der katholische Kirchenbau insgesamt nicht mit derselben Entschlossenheit von historistischen Konventionen wie der reformierte.

Die Reformarchitektur als Epoche zwischen Historismus und Neuem Bauen wird in drei stilistische Tendenzen aufgeteilt, nämlich in eine monumentale Tendenz, eine Tendenz zum Heimatstil sowie in eine klassisierende Tendenz. Wichtigste gemeinsame Grundlage sämtlicher Richtungen war die Kritik am Historismus, dessen pejorativ betrachteten Eigenschaften wie Prunk, Maskerade, Eklektizismus, Technisierung, Akademisierung, Äusserlichkeit und schablonierter Dekorativismus zu überwinden waren. Vorschub leisteten dabei vor allem die kunstsoziologischen, auf Gefühlsästhetik, Handwerk und Volkstümlichkeit basierenden Bewegungen, die in England von John Ruskin und William Morris ausgingen und die gegen 1900 durch zunehmende bildliche Vermittlung in Kunstzeitschriften auch im deutschsprachigen Raum eine breite Rezeption erfuhren.

Die monumentale Tendenz äussert sich in der Bevorzugung gravitätischer, monolithisch erscheinender Baumassen mit pathetischen Bogenmotiven. Als romanisierende Antithese zur kleinteiligen Gotik fand sie um 1880 im vielbeachteten Werk des nordamerikanischen Architekten Henry H. Richardson und um 1900 auch im Denkmälerbau deutscher Architekten wie Bruno Schmitz oder Wilhelm Kreis ihre eindringlichsten Ausprägungen. Aber auch für Sakralbauten und andere repräsentative Baugattungen eignete sich diese Tendenz, die den Historismus durch primitivistische Naturnähe und skulpturale Einheitsform überwand. Sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz spielte dabei das Architekturbüro Curjel & Moser eine führende Rolle.

Die Tendenz zum Heimatstil wird aufgegliedert in eine eher progressive reformerische Tendenz und in eine an der heimischen Volkskunst orientierte vernakuläre Tendenz. Die reformerische Tendenz beinhaltet die vom englischen und nordamerikanischen Landhausbau herkommende Architekturbewegung, deren schirmende Gestik mit differenzierten Fenstern zunächst im Kunstzentrum Berlin rezipiert wurde und sich rasch ausdehnte. Ausgestattet und dekorativ bereichert wurde diese malerische Heimatstilarchitektur von der handwerksbasierten Reformkunst, die sich über englische und deutsche Zeitschriften sowie Kunstgewerbe-Ausstellungen verbreitete und hier abgegrenzt wird vom Jugendstil, der gerade im Schweizer Kirchenbau nur sehr punktuell zur Entfaltung kam. Die vernakuläre Tendenz des Heimatstils wurzelt direkter in der theoretischen Beschäftigung mit heimisch-bäuerlicher Volkskunst und ist formal weniger progressiv orientiert, sondern baut mitunter bis in die Details scheinbar instinktiv und traditionsverbunden auf regionalen Handwerkstraditionen auf. Im Schweizer Kirchenbau vertrat vor allem Karl Indermühle diese Richtung. Generell zeichnet sich der Heimatstil zudem durch die auffallend farbige Behandlung einzelner Architekturkomponenten aus, welche die Gliederungsorgien des Historismus kompensieren sollten.

Die klassisierende Tendenz wird unterteilt in Reformbarock, Reformklassizismus und Neoklassizismus. Diese vorwiegend in Deutschland wurzelnden Strömungen sind sowohl als Fortsetzung als auch reaktive Bewegung zum Historismus erklärbar, entsprechend schmal ist der Grat zwischen Progressivität und Imitation. Zentrales Anliegen war die Überwindung der exzessiven Stilvarietät der Jahrhundertwende, an deren Stelle wieder, wie um 1800 vor dem Historismus, ein möglichst einheitlich-verbindliches Formenrepertoire treten sollte. Auch für diese Strömung, die bislang schwach untersucht, jedoch überaus erfolgreich war, lagen die Vorreiterbeispiele für die Schweizer Architektur vornehmlich im nord- und ostdeutschen Raum: Architekten wie Alfred Messel, Wilhelm Kreis und Bruno Schmitz waren für die Bewegung ebenso bedeutsam wie die in diesem Kontext häufiger genannten Theoretiker Paul Mebes und Friedrich Ostendorf. Nebst den freieren Verwendungen barocken oder klassizistischen Formenvorrats etablierte sich Ende der 1910er Jahre auch ein doktrinärer Neoklassizismus, der sich auch um 1920 noch in mehreren Kirchenbauten niederschlug.

Das Wesen der Reformarchitektur wäre unzureichend erklärt, würde nicht der bewussten Inszenierung der Bauten im Aussenraum und dem Streben nach einer charismatischen Physiognomie der Bauwerke vertiefte Aufmerksamkeit geschenkt. Auch hier verfolgten die drei Stilrichtungen differenzierte Ideale. Der Monumentalismus war auf das Einzelobjekt ausgerichtet, das bevorzugt auf Flächen oder landschaftlich exponierten Stellen steht und als architektonisches Werk eine Dominanz der Nahumgebung beansprucht. Die angelsächsische Bewegung und Camillo Sittes Schrift zum Städtebau von 1891 bewirkten neue Strategien zum Gebäudeentwurf, der zunehmend auch die konkrete Nahumgebung und deren Gestaltung umfasste, was im Heimatstil zunehmend zur Entfaltung gebracht wurde. Mit dieser räumlich erweiterten Betrachtung gewannen zunächst asymmetrisch-malerische Gebäudekompositionen an Beliebtheit, wobei den scheinbar individuellen Grundrissen durchaus eine Systematik innewohnte. Vorzugsweise gestaltete man die Kirchen mit Umgebungsanlagen und Nebenbauten, die sich zu einem Gesamtbild vereinigen und menschliche Massstäblichkeit ins Bild bringen sollten. Der Gedanke eines gruppenhaften, grössenmässig mitunter bescheidenen Bauwerks auf spezifischem Terrain prägte die Kirchenbauten, deren Wirkung auf den erkundenden Betrachter aus Nähe oder Ferne zunehmend berücksichtigt wurde.

Indem Eingangsvorhallen oder Türme der Schweizer Reformkirchen eine bequeme Sicht in die Landschaft gewährten, traten Bauwerk und Umgebung gleichsam in einen Dialog, was die Vorstellung einer heimischen Assimilation zwischen Neubau und Landschaft festigte. Die klassisierende Tendenz verfolgte, unterstützt durch das neue Selbstverständnis künstlerischer Stadtplanungen, abermals weiterreichende Gesamtplanungen. Idealerweise sollte ein Kirchenbau geistiges und bauliches Zentrum einer stilistisch einheitlichen und harmonisch ergänzenden Wohnbebauung werden, was allerdings nur in wenigen Fällen umgesetzt werden konnte.

Den Bauwerken ihrerseits sollte auch durch eine organische und physiognomische Gestaltung eine «empfundene» und naturnahe Schönheit verliehen werden. Der Fassadenentwurf wurde dabei nicht nur durch Entschlackung vom historistischen Dekorkonzept vereinfacht, sondern vielmehr der funktionalen Organisation entsprechend physiognomisch wirkungsvoll durchgestaltet. Gerade der häufig genannte Vorzug des «von innen nach aussen Bauens» rückte das Bauwerk in eine Analogie zum Körperbau oder zum Gesicht und dessen organischen Prinzipien. Ziegel- oder Kupferflächen wurden mit Haut- oder Kleidüberzügen verglichen, was die Einfühlung in eine körperhafte und physiognomische Wirkung begünstigte. Epochentypisch waren auch Proportionsexzesse und Kontrastwirkungen, die dem Bauwerk auf eine neue, spontan verständliche Weise Erkennungswert und damit Identität verschafften.

Die Berücksichtigung lokaler, nationaler und (im engeren wie landesübergreifenden Sinn) regionaler Bau-traditionen, gleichsam die Bezugnahme auf die kulturelle Heimat, spielte für die Reformarchitektur eine zentrale Rolle. Dass sich der germanische Sprachraum in Berufung auf ethnologische Gemeinsamkeiten vom romanischen Kulturraum seit Ende 19. Jh. bewusst absonderte, ist ebenso unverkennbar wie die Suche nach spezifisch nationalen Inhalten in der Architektur. In der Schweiz sind unter diesem Vorzeichen zunächst vor allem eine Tendenz zur Feudalarchitektur und die gezielte Verwendung von Holz auszumachen. Prägender waren seit der Jahrhundertwende aber das Interesse an der ländlichen Volkskultur und die daran anknüpfende Heimatschutzbewegung, die sich auch für die Reize alter Dorfkirchen wieder begeisterte und damit deren prinzipiellen Vorbildcharakter für einfache Neubauten begünstigte. Im Schweizer Kirchenbau sind dabei besonders in der Dach- und Turmgestaltung Wiederbelebungen einheimischer

Bauweisen zu beobachten, wobei sich als Kulturregionen wiederholt das Bernbiet, die Zentralschweiz, das Zürichbiet, die Ostschweiz und das Bündnerland voneinander unterscheiden lassen. Viele Belege deuten darauf hin, dass die künstlerische Applikation «bodenständiger» Bauformen letztlich den sozialen Hintergrund hatte, vertraut und freundlich vorzukommen und deshalb zu gefallen, ja edukativ zu wirken. Dächer, Türme, aber auch Innenräume vorwiegend reformierter Landkirchen erhielten zudem häufig eine geradezu wohnliche Aus-

strahlung, indem vom bürgerlichen Wohnhausbau nebst den Bauformen auch praktische Einrichtungen wie Schornsteine, Kachelöfen und bisweilen ganze Erschliessungssysteme übernommen und inszeniert wurden, die alle dem damals aktuellen Streben nach christlich-familiärer Geselligkeit entsprachen. Diese künstlerischen Konzepte stimmten überein mit zeittypischen Theorien zur Assoziations- und Gefühlsästhetik, deren Wiederhall selbst im Kirchenbau die Bevorzugung einer Stubenatmosphäre schuf.

Katalog mehrfach erwähnter Schweizer Kirchenbauten 1880–1920

Die möglichst chronologisch aufgebaute Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern enthält vorwiegend die mehrfach genannten, zwischen 1880 und 1920 entstandenen Kirchenbauten der Deutschschweiz sowie – soweit bekannt – deren unausgeführten Entwürfe, die entweder in öffentlichen oder in beschränkten Wettbewerben prämiert oder angekauft wurden.

A: = Bauausführung; E: = Entwurf.

Ort	Bauwerk	Zeit	Architekturbüro	Preis bei Wettbewerb
Zürich/Unterstrass ZH	ref. Kirche Unterstrass	A: 1883–84	Paul Reber (Basel)	
St. Gallen SG	ref. St. Leonhard	E: 1884, A: 1885–87	Johannes Vollmer u. Ferdinand Wachter (Berlin)	1.
		E: 1884	Vischer & Fueter (Basel)	3.
		E: 1884	Paul Reber (Basel)	3.
Ingenbohl SZ	ref. Kirche	A: 1886–90	Baur & Nabholz (Zürich)	
Bad Ragaz SG	ref. Kirche	E: 1887, A: 1888	Johannes Vollmer (Berlin)	
		E: 1884	Chiodera & Tschudy (Zürich)	
Erlenbach ZH	ref. Kirche	E: 1888, A: 1888–90	Friedrich Wehrli (Zürich)	
		E: 1888	Alexander Koch u. C. W. English (London)	
		E: 1888	Julius Kunkler Sohn (St. Gallen)	
Bern	ref. Johanneskirche	E: 1888, A: 1891–93	Curjel & Moser (Karlsruhe)	1.
		E: 1888	Alexander Koch u. C. W. English (London)	2.
Gebenstorf AG	ref. Kirche	A: 1889–91	Paul Reber (Basel)	
Basel	Matthäuskirche	E: 1889, A: 1892–94	Felix Henry (Breslau)	1.
		E: 1889	Hermann Pfeiffer (München)	2.
		E: 1889	Carl W. Th. Doflein (Berlin)	3.
		E: 1889	Johannes Vollmer (Berlin)	4.
		E: 1889	Curjel & Moser	
Rehetobel AR	ref. Kirche	A: 1891–92	Karl Ramseyer (St. Gallen)	
Zürich	ref. Kirche Enge	E: 1891, A: 1892–94	Friedrich Bluntschli (Zürich)	Ankauf
		E: 1891	W. Martin (Riesbach ZH)	2.
		E: 1891	Felix Henry (Breslau)	2.
		E: 1891	Johannes Vollmer (Berlin)	3.
		E: 1891	Hans Grisebach, G. Dinklage (Berlin)	
		E: 1891	Chiodera & Tschudy (Zürich)	
Amriswil TG	ref. Kirche	A: 1892	August Hardegger	
Zürich	kath. Liebfrauenkirche	A: 1892–94	August Hardegger	
Davos-Platz GR	kath. Kirche St. Marien	A: 1892–94, Turm 1898	August Hardegger	
Rheinfelden AG	ref. Kirche	E: 1892, A: 1894–95	Johannes Vollmer (Berlin)	1.
		E: 1892	Emanuel La Roche (Basel)	2.
		E: 1892	Curjel & Moser	3.
Männedorf ZH	kath. Kirche St. Stephan	A: 1893–94	August Hardegger	
St. Gallen	ref. Kirche Linsebühl	E: 1894, A: 1895–97	Armin Stöcklin (Burgdorf)	1.

Ort	Bauwerk	Zeit	Architekturbüro	Preis bei Wettbewerb
		E: 1894	Robert Rittmeyer, Claus Mess, Stähelin und Paul Schmohl (Frankfurt a.M.)	2.
		E: 1894	Johann Metzger (Riesbach ZH)	3.
		E: 1894	Curjel & Moser	
Zürich	ref. Kirche Wiedikon	A: 1895–96	Paul Reber	
Wetzikon ZH	ref. Kirche	A: 1895–97	Paul Reber	
St. Moritz GR	ref. Kirche (Turm)	A: 1896–97	Chiodera & Tschudy (Zürich)	
Baldingen AG	kath. Kirche St. Agatha	E: 1893, A: 1896–98	Curjel & Moser	
Merenschwand AG	kath. Kirche St. Vitus	A: 1897	August Hardegger (St. Gallen)	
Basel	ref. Pauluskirche	E: 1896, A: 1898–1901	Curjel & Moser	1.
		E: 1896	Curjel & Moser (2. Projekt)	2.
		E: 1896	Hermann Lüthy (Zürich)	2.
		E: 1896	Paul Reber (Basel)	3.
Bern BE	kath. Dreifaltigkeitskirche	A: 1896–99	Heinrich Viktor v. Segesser	
Zürich-Industriequartier	ref. Johanneskirche	A: 1897–98	Paul Reber	
Gossau SG	ref. Kirche	A: 1899–1900	Pfleghard & Haefeli (Zürich)	
Zürich	ref. Predigerkirche, Turm	A: 1899–1900	Gustav Gull, Friedrich Wehrli (Zürich)	
Bremgarten AG	ref. Kirche	E: 1898, A: 1899–1900	Julius Kelterborn (Basel)	
		E: 1898	Curjel & Moser	
Göschenen UR	kath. Kirche Maria Hf.	A: 1898–99	August Hardegger (St. Gallen)	
Seewis-Pardisla GR	kath. Kirche St. Joseph	A: 1899	Curjel & Moser	
Erstfeld UR	ref. Kirche	A: 1899	Heinrich Meili-Wapf (Luzern)	
Zürich-Aussersihl	ref. Kirche St. Jakob	E: 1896, A: 1899–1901	Joh. Vollmer & Heinr. Jassoy (Berlin)	1.
		E: 1896	Curjel & Moser	2.
		E: 1896	Karl Bern (Westerland/Sylt)	2.
		E: 1896	Neff & Grossmann (Magdeburg)	2.
Zug ZG	kath. St. Michael	E: 1893, A: 1899–1902	Curjel & Moser	1.
		E: 1893	Clerc (La Chaux-de-Fonds)	2.
		E: 1893	Paul Reber	3.
Basel	kath. St. Joseph	A: 1901–02	August Hardegger	
Biel BE	franz.-ref. Kirche	E: 1898, A: 1902–04	Armin Stöcklin (Burgdorf)	
		E: 1898	Bracher & Widmer (Bern)	
		E: 1898	Curjel & Moser	
		E: 1898	Ph. Bachmann (Beggingen/Hannover)	
Zürich-Hottingen	ref. Kreuzkirche	E: 1898, A: 1902–05	Pfleghard & Haefeli	3.
		E: 1898	Emil Rudolf Friolet & Hermann Lüthy (Zürich)	1.
		E: 1898	Adolf Asper (Zürich)	2.
		E: 1898	Hermann Lüthy (Zürich)	2.
		E: 1898	Curjel & Moser	Ankauf
Rorschach SG	ref. Kirche	E: 1899, A: 1902–04	Albert Müller (Zürich)	1.
		E: 1899	Curjel & Moser	2.
		E: 1899	Wilhelm Mund (Basel)	3.
Bern	ref. Pauluskirche	E: 1900, A: 1902–05	Curjel & Moser	1.
		E: 1900	Albert Brändli (La Chaux-de-Fonds)	2.
		E: 1900	Bracher & Widmer (Bern)	3.
Arth/Oberarth SZ	ref. Kirche	A: 1900	Friedrich Wehrli (Zürich)	
Richterswil ZH	ref. Kirche	E: 1901, A: 1902–05	Jacques Kehrer (Zürich)	
Laufen BE/BL	ref. Kirche	A: 1901–1903	Paul Reber (Basel)	
Bülach ZH	kath. Dreifaltigkeitskirche	A: 1902	August Hardegger (St. Gallen)	
Münsingen BE	ref. Kirche, Turm	E: 1901, A: 1902–03	Karl Indermühle (Bern)	
Weinfelden TG	ref. Kirche	E: 1902, A: 1902–04	Pfleghard & Haefeli (Zürich)	
Weinfelden TG	kath. Kirche St. Joh. d.T.	A: 1903	Albert Rimli	
Niedergösgen SO	kath. Kirche St. Antonius	A: 1903	August Hardegger	
Walenstadt SG	ref. Kirche	E: 1902, A: 1903–06	Abundi Schmid (Rorschach)	
St. Gallen	Ref. Kirche Bruggen/ Straubenzell	E: 1903, A: 1904–06	Curjel & Moser	3.

Ort	Bauwerk	Zeit	Architekturbüro	Preis bei Wettbewerb
		E: 1903	Bösiger & Daxelhofer (Biel)	2.
		E: 1903	Streiff & Schindler (Zürich)	2.
		E: 1903	Erwin Heman (Basel)	Ehrenmeldung
Turbenthal ZH	ref. Kirche, Turm	A: 1903–04	Gustav Gull (Zürich)	
Röthenbach BE	ref. Kirche	A: 1904–05	Karl Indermühle (Bern)	
Vitznau LU	ref. Kirche	A: 1904	Paul Reber	
Altstätten SG	ref. Kirche	A: 1904–06	Paul Reber	
Meglisalp AI	kath. Kapelle Maria Schnee	A: 1904–05	August Hardegger	
Balsthal SO	ref. Kirche	E: 1904, A: 1905–06	La Roche, Stähelin & Co.	
Brugg AG	kath. Kirche St. Nikolaus	A: 1905–07	Adolf Gaudy (Rorschach)	
Spiez BE	ref. Kirche	E: 1905, A: 1905–07	Bischoff & Weideli (Zürich)	1.
		E: 1905	E. Yonner & R. Convert	2.
		E: 1905	Albert Gysler	3.
		E: 1905	Gebr. Pfister (Zürich)	
Degersheim SG	ref. Kirche	E: 1903, A: 1906–07	Curjel & Moser	1.
		E: 1903	Pfleghard & Haefeli	
		E: 1903	Julius Kelterborn (Basel)	
		E: 1903	Johann Metzger (Zürich)	
St. Gallen	kath. St. Otmar	A: 1905–08	August Hardegger	
Zürich/Oerlikon ZH	ref. Kirche Oerlikon	E: 1905, A: 1906–08	Adolf Asper (Zürich)	2.
		E: 1905	Robert Angst (Zürich)	2.
		E: 1905	Jacques Kehrer (Zürich)	3.
		E: 1905	Fritz Scotoni (Zürich)	
		E: 1899	Paul Reber (Basel)	
Arosa GR	ref. Kirche	E: 1906, A: 1906–07	Albert Gysler	1.
		E: 1906	Hermann Lüthi (St. Gallen)	2.
		E: 1906	M. Risch, P. Vaterlaus, J. E. Meier (Zürich)	3.
		E: 1906	Flügel & Widmer (Basel)	
		E: 1906	Otto Schäfer (Chur)	
Zug	ref. Kirche	A: 1906	Friedrich Wehrli (Zürich)	
		E: 1905	Curjel & Moser	
Bütschwil SG	ref. Kirche	A: 1906	Otto Schröter (Zürich)	
Interlaken BE	kath. Kirche Heiliggeist	E: 1905, A: 1906–08	Wilhelm Hector (Saarbrücken)	
Bern BE	Parit. Insepsitalkapelle	A: 1906–07	Karl Indermühle	
Sumiswald BE	ref. Friedhofskapelle	A: 1907	Karl Indermühle	
Wohlen b. Bern	ref. Kirche, Umbau	A: 1907	Karl Indermühle	
Reinach-Menziken AG	kath. Kirche St. Anna	E: 1906, A: 1907	Paul Siegwart	
Arbon TG	ref. Friedhofskapelle	A: 1907	Ferdinand Wachter (St. Gallen)	
Zürich	kath. St. Antonius	E: 1905, A: 1907–08	Curjel & Moser	
		E: 1905	Friedrich v. Thiersch (München)	
		E: 1905	Ludwig Becker (Mainz)	
Schindellegi SZ	kath. Kirche St. Anna	A: 1907–08	August Hardegger	
Landquart GR	kath. Kirche St. Fidelis	E: 1907, A: 1907–08	Schäfer & Risch (Chur)	1.
		E: 1907	Karl Scheer (Zürich)	2.
		E: 1907	Kündig & Oetiker (Wil SG)	Ankauf
		E: 1907	Dominikus Böhm	
Brütten ZH	ref. Kirche	E: 1905, A: 1907–08	Rittmeyer & Furrer (Winterthur)	
		E: 1905	Paul Reber (Basel)	Ankauf
		E: 1905	Alwin Rüegg (Zürich)	Ankauf
Goldau SZ	kath. Kirche Herz Jesu	A: 1906–09	August Hardegger	
Jaun FR	kath. Kirche St. Stephan	A: 1907–09	Léon Hertling	
Trimbach SO	christkath. Kreuzkirche	A: 1908–09	Arnold v. Arx & Walter Real	
Zürich-Wipkingen	ref. Kirche	E: 1902, A: 1908–09	Jacques Kehrer & Chr. Conrad (Zürich)	
Wohlenschwil AG	kath. Kirche St. Leodegar	A: 1908–09	Wilhelm Hector (Saarbrücken)	
Romanshorn TG	ref. Kirche	E: 1906, A: 1909–11	Pfleghard & Haefeli	
		E: 1906	Albert Müller	
		E: 1906	Paul Reber	

Ort	Bauwerk	Zeit	Architekturbüro	Preis bei Wettbewerb
		E: 1905	Pfleghard & Haefeli	1.
		E: 1905	Albert Müller	1.
		E: 1905	Paul Reber	2.
		E: 1905	Curjel & Moser	2.
		E: 1905	Albert Rimli	3.
		E: 1905	Armin Stöcklin	3.
Wallisellen ZH	ref. Kirche	E: 1906, A: 1907–08	Bischoff & Weideli	1.
		E: 1906	Rittmeyer & Furrer	1.
		E: 1906	Bischoff & Weideli	2.
		E: 1906	Richard Kuder & Goedecke	3.
		E: 1906	Friedrich Wehrli (Zürich)	4.
Biberist-Gerlafingen SO	ref. Kirche	E: 1908, A: 1909	Widmer & Erlacher (Basel)	
		E: 1908	Heinrich Flügel	
		E: 1906	Flügel & Widmer	1.
		E: 1906	Julius Kelterborn	
		E: 1906	Karl Indermühle	
Flawil SG	ref. Kirche	E: 1908, A: 1909–11	Curjel & Moser	1.
		E: 1908	Pfleghard & Haefeli	2.
		E: 1908	Schäfer & Risch	2.
		E: 1908	Rittmeyer & Furrer	
		E: 1908	Bischoff & Weideli	
Appenzell AI	ref. Kirche	A: 1908–09	La Roche, Stähelin & Co.	
St. Gallen (ehem. Gemeinde Tablat)	Friedhofskapelle	A: 1908–09	Alfred Cuttat (St. Gallen)	
Plaffeien FR	Kath. Kirche Mariä Geburt	A: 1908–10	Humbert Donzelli (Fribourg), P. Joseph Mayer	
Olten SO	kath. St. Martin	A: 1908–10	August Hardegger	
Zürich-Oberstrass	ref. Kirche	A: 1908–10	Pfleghard & Haefeli	
Zürich	ref. Annakapelle	A: 1909–10	Bischoff & Weideli	
St. Margrethen SG	kath. Kirche St. Margareta	A: 1909–10	Albert Rimli	
Davos-Platz GR	ref. Kirche, Schiff	A: 1909–10	Schäfer & Risch (Chur)	
Frick AG	ref. Kirche	A: 1910	Eduard Vischer & Söhne (Basel)	
Mellingen AG	ref. Kirche	A: 1910	Eugen Schneider (Ennetbaden)	
Samedan GR	kath. Kirche Herz Jesu	A: 1910	Nicolaus Hartmann	
Winterthur ZH, Friedhof Rosenberg	Krematorium	A: 1910–11	Bridler & Völki (Winterthur)	
Bristen UR	kath. Kirche St. Marien	A: 1910–11	Adolf Gaudy (Rorschach)	
Arlesheim BL	ref. Kirche	E: 1910, A: 1911–12	La Roche, Stähelin & Co. (Basel)	2.
		E: 1910	Ernst Dürtscher (Winterthur)	1.
		E: 1910	Johann Hirt (Baden)	3.
		E: 1910	Albert Brändli (Burgdorf)	
Grimmialp (Gemeinde Diemtigen BE)	ref. Kapelle	A: 1911	Walter Joss & Hans Klausner (Bern)	
Fehraltorf ZH	ref. Kirche, Umbau	A: 1911	Rittmeyer & Furrer	
Stein am Rhein SH	kath. Kirche Herz Jesu	A: 1911	Paul Siegwart	
Balzers (FL)	kath. Kirche St. Nikolaus	A: 1909–12	Gustav Neumann (Wien)	
Oberwangen BE	ref. Kirche	A: 1911	Karl Indermühle	
Widnau SG	ref. Kirche	A: 1911	La Roche, Stähelin & Co.	
Mammern TG	ref. Kirche	A: 1911	Gustav Büeler und K. Gilg (Amriswil)	
Niederscherli BE	ref. Kirche	A: 1912	Karl Indermühle	
Flüelen UR	kath. Kirche Herz Jesu	A: 1910–12	Paul Siegwart (Aarau)	
Ried-Mörel VS	kath. Kirche Maria Lourdes	A: 1910–12	Adolf Gaudy	
Basel	kath. Heiliggeistkirche	A: 1911–12	Max u. Carl Anton Meckel, Gustav Doppler	
Luzern	kath. St. Paul	A: 1910–11	Curjel & Moser	
Hindelbank BE	ref. Kirche, Umbau	A: 1911–12	Karl Indermühle	
Urnerboden UR	kath. Kirche St. Verena	A: 1911–12	August Hardegger	
Horn TG	kath. Kirche St. Franz	A: 1910–13	Albert Rimli	
	Xaver			
Neuhausen SH	kath. Kirche Heiligkreuz	A: 1911–13	Wilhelm Hector (Saarbrücken)	
Romanshorn TG	kath. Kirche St. Johannes	E: 1911, A: 1911–13	Adolf Gaudy	2.

Ort	Bauwerk	Zeit	Architekturbüro	Preis bei Wettbewerb
		E: 1909	Albert Rimli	1.
		E: 1909	August Hardegger	3.
St. Gallen-Heiligkreuz (ehem. Gemeinde Tablat)	ref. Kirche Tablat	E: 1907, A: 1911–13	Curjel & Moser	
Winterthur ZH, Friedhof Rosenberg	Friedhofskapelle	E: 1910, A: 1914	Rittmeyer & Furrer	
Zürich	kath. St. Josef	A: 1911–14	Curjel & Moser	
Sursee LU	ref. Kirche	A: 1912–13	Heinrich Meili-Wapf, Fritz Amberg	
Weesen SG	ref. Kirche	E: 1911, A: 1912–13	Schäfer & Risch (Chur)	1.
		E: 1911	Pflegghard & Haefeli	1.
		E: 1911	Curjel & Moser	2.
		E: 1911	Streiff & Schindler (Zürich)	3.
Zermatt VS	kath. Kirche St. Mauritius	A: 1913	Adolf Gaudy	
Gerliswil (Gemeinde Emmen LU)	kath. Kirche Hl. Familie	A: 1912–14	Adolf Gaudy	
Rieden SG	kath. Kirche St. Magnus	A: 1912–14	Adolf Gaudy	
Winterthur-Töss ZH	kath. St. Josef	A: 1912–14	Adolf Gaudy	
Balsthal SO	kath. Kirche St. Anna	A: 1912–14	August Hardegger	
Laufen BE/BL	kath. Kirche Herz Jesu	A: 1912–14	Wilhelm Hanauer	
Richterswil ZH	kath. Kirche Hl. Familie	A: 1913–14	Adolf Gaudy	
Steg VS	kath. Kirche Hl. Familie	A: 1913–14	Lucien Praz	
Bern BE, Landesausstellung	Kirche ref. u. kath.	A: 1914	Karl Indermühle	
Davos-Dorf GR	kath. Kirche Herz Jesu	A: 1915	Nicolaus Hartmann (Chur)	
Frauenfeld-Kurzdorf TG	ref. Kirche	A: 1915	Albert Brenner & Walter Stutz	
Grensiols VS	kath. Kirche St. Peter	A: 1913–15	Adolf Gaudy	
Cham ZG	ref. Kirche	A: 1914–15	Emil Schäfer	
St. Gallen-Neudorf	kath. St. Marien	A: 1914–17	Adolf Gaudy	
Wollerau (Gemeinde Freienbach SZ)	ref. Kirche	A: 1917–18	Heinrich Müller & Johann A. Freytag (Thalwil)	
Weggis LU	ref. Kirche	A: 1918–19	Karl Indermühle	
Zürich-Fluntern	neue ref. Kirche	E: 1914, A: 1918–20	Curjel & Moser / Karl Moser (Zürich)	2.
		E: 1913	Pestalozzi & Schucan (Zürich)	2.
		E: 1913	Müller & Freitag	3.
		E: 1913	Knell & Hässig	3.
Bern	ref. Friedenskirche	E: 1915, A: 1917–20	Karl Indermühle	1./3.
		E: 1915	Klauser & Streit (Bern)	2.
		E: 1915	Otto R. Salvisberg (Bern)	2.
		E: 1915	Otto Ingold (Bern)	3.
		E: 1915	Hermann Walliser (Bern)	
		E: 1915	A. R. Strähle (Olten)	
Lyss BE	ref. Kirche	E: 1915, A: 1934–35	Hans Klauser (Bern)	1.
		E: 1915	Hermann Rufer (Lyss)	2.
		E: 1915	Widmer, Erlacher & Calini (Bern)	3.
Solothurn	ref. Kirche	E: 1917, A: 1922–25	Armin Meili	1.
		E: 1917	Gebr. Bräm (Zürich)	2.
		E: 1917	Vogelsanger & Maurer (Zürich)	3.
		E: 1917	Arnold Höchel (Genf)	4.
		E: 1917	Bischoff & Weideli	Ankauf
Arbon TG	ref. Kirche	E: 1920, A: 1921–24	Klauser & Streit (Bern)	1.
		E: 1920	Paul Held (Zürich)	2.
		E: 1920	Friedrich Hess (Arbon)	3.
		E: 1920	E. F. Roseng (Frauenfeld)	4.
Steinebrunn (Egnach TG)	kath. Kirche St. Gallus	A: 1922–24	Albert Rimli	
Dietikon ZH	kath. Kirche St. Agatha	A: 1926–27	Adolf Gaudy	

Archive

Kirchgemeindearchive (Kga)

Arlesheim (ref.)
 Arosa (ref.)
 Bern, ref. Gesamtkirchgemeinde
 Bern, Friedenskirche (ref.)
 Bern, Johanneskirche (ref.)
 Biberist-Gerlafingen (ref.)
 Brütten (ref.)
 Degersheim (ref.)
 Flawil (ref.)
 Frick (ref.)
 Gerliswil (kath.)
 Interlaken (kath.)
 Lyss (ref.)
 Münsingen (ref.)
 Niederscherli (ref.)
 Oberwangen (ref.)
 Romanshorn (ref.)
 Romanshorn (kath.)
 Röthenbach (ref.)
 Spiez (ref.)
 St. Gallen, Tablat (ref.)
 St. Margrethen (kath.)
 Walenstadt (ref.)
 Wallisellen (ref.)
 Weesen (ref.)
 Weinfelden (ref.)
 Zermatt (kath.)
 Zürich-Oberstrass (ref.)
 Zürich-Oerlikon (ref.)
 Zürich, St. Josef (kath.)

Nachlässe von Architekten

Adolf Gaudy (Staatsarchiv St. Gallen)
 Karl Indermühle, Bern
 Karl Moser (ETH Zürich, gta)
 Pflughard & Haefeli (ETH Zürich, gta)
 Schäfer & Risch (ETH Zürich, gta)

Literaturverzeichnis

Zeitschriften

AABN American Architect and Building News
ACA Academy Architecture and Annual Architectural Review
ACHb Architektonische Charakterbilder. Eine Auswahl deutscher und fremder baukünstlerischer Werke unserer Zeit

AR Architektonische Rundschau
AXXJ Die Architektur des XX. Jahrhunderts. Zeitschrift für moderne Baukunst
BAK Blätter für Architektur und Kunsthandwerk
BAW Berliner Architekturwelt. Zeitschrift für Baukunst, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe der Gegenwart
BM Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Baupraxis
BTSR Bulletin technique de la Suisse romande
BTZ Bautechnische Zeitschrift. Illustrierte Wochenschrift für die Fortschritte im Bauwesen
CKB Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus
Das Werk Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Malerei/Gewerbe und Plastik
DBH Deutsche Bauhütte. Zeitschrift und Anzeige für alle Zweige des Bauwesens
DBZ Deutsche Bauzeitung. Verkündigungsblatt des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine
DCK Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben
Die Kunst Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst
DK Dekorative Kunst. Zeitschrift für angewandte Kunst
DKD Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in neuzeitlicher Auffassung aus Deutschland, Schweiz, den deutsch sprechenden Kronländern Österreich-Ungarns, den Niederlanden und skandinavischen Ländern
DtKo Deutsche Konkurrenzen
Heimatschutz Heimatschutz. Zeitschrift der «schweizer. Vereinigung für Heimatschutz»
Innen-Dekoration Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration, Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume unter Mitwirkung erster Künstler und Angehörigen des Kunstgewerbes
JSAH Journal of the Society of Architectural Historians
KGB Kunstgewerbeblatt
KHW Kunst und Handwerk. Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereins zu München
KuKü Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe
KW Kunstwart. Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste
MGKK Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst
NDBZ Neudeutsche Bauzeitung. Organ des Bundes deutscher Architekten
Neubauten Neubauten. Eine Sammlung ausgeführter Baupläne zu Wohn- und Geschäftshäusern sowie zu öffentlichen Gebäuden
Pan Pan
Säemann Der Säemann. Monatsblatt für Belehrung und Erbauung des Volkes
SAV Schweizerisches Archiv für Volkskunde

- SB** Der Städtebau. Monatsschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen
- SBK** Die Schweizerische Baukunst. Zeitschrift für Architektur, Baugewerbe, bildende Kunst und Kunsthandwerk
- SBZ** Schweizerische Bauzeitung. Wochenschrift für Bau-, Verkehrs- und Maschinenteknik (Organ des Schweiz. Ingenieur- und Architekten-Vereins und der Gesellschaft ehemaliger Studierender des eidg. Polytechnikums Zürich)
- SBZB** Süddeutsche Bauzeitung. Verkündigungsblatt des Münchener Architekten- und Ingenieur-Vereins, des württembergischen Vereins für Baukunde, des akademischen Architekten-Vereins München, des Verbandes bayerischer Techniker-Vereine etc.
- SRB** Schweizerische Reformblätter
- The Builder** The Builder
- The Studio** The Studio. An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art
- TR** Theologische Rundschau
- TZS** Theologische Zeitschrift aus der Schweiz (ab 1906 Schweizerische theol. Zeitschrift)
- ZAK** Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte
- ZBB** Zentralblatt der Bauverwaltung
- ZCK** Zeitschrift für christliche Kunst

Buchpublikationen, Aufsätze und Artikel

- Achleitner 1986
Friedrich Achleitner, Gibt es einen mitteleuropäischen Heimatstil? (oder: Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft), in: Achleitner 1997, 7–15.
- Achleitner 1997
Friedrich Achleitner, Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite? (Gesammelte Aufsätze), Basel 1997.
- Aeberhard 1980
Robert Aeberhard, Kirchen im Seeland. Gotteshäuser der Stadt Biel des bernischen Seelandes und seiner Randgebiete, Biel 1980.
- Ahrenberg 1904
Johann Jacob Ahrenberg, Der neue Stil in Finnland, in: MBF 3 (1904), 79–82.
- ALS 1998
Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jh. (hg. von Isabelle Rucki und Dorothee Huber), Basel 1998.
- Altermatt 1989
Urs Altermatt, Katholizismus und Moderne. Zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Schweizer Katholiken im 19. und 20. Jahrhundert, Zürich 1989.
- Altmann 2000
Bernd Altmann, «Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance». Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930) (Diss. Univ. Trier), Typoskript 2000.
- Anderes 1993
Bernhard Anderes, Der Kirchenarchitekt Adolf Gaudy (1872–1956), in: Vorarlberger Landesbibliothek, St. Gallusstift Bregenz, Festschrift zur Eröffnung des Kuppelsaales (ehemals Stiftskirche) am 30. April 1993, Bregenz 1993, 36–45.
- Anheisser 1907/10
Roland Anheisser, Altschweizerische Baukunst – Architecture suisse ancienne, 1. Folge Bern und Darmstadt 1907, 2. Folge Bern 1910.
- Anonymus 1900
Anonymus, Bei Ruskin und jenseits von ihm, in: Kunstwart 13 (1900), 445–450.
- Anonymus 1902
Anonymus, «Auf dass die Kirche im Dorfe bleibe!», in: SRB 31 (1902), 67 f.
- Anonymus 1902a
Anonymus, Mehr nationalen Stolz und nationale Würde, in: SRB 31 (1902), 316–318.
- Anonymus 1904
Anonymus, Über amerikanische Landhäuser, in: BM 2 (1904), 97–106.
- Anonymus 1904a
Anonymus, Die Pflege heimatlicher Bauweise, in: Die Kunst 10 (1904), 433–443.
- Anonymus 1905
Anonymus [Pfarrer Emil Ryser?], Was will die kirchliche Reform?, in: SRB 35 (1906), 299–302, 305–309, 313–317, 321–323.
- Anonymus 1914
Anonymus [Carl Jegher?], Werkbundarbeit der Zukunft, in: SBZ 64 (1914), 248–250, 260–263.
- Antrag Flawil 1908
Gutachten und Anträge der Baukommission an die ev. Kirchengemeindeversammlung Flawil vom 10. Januar 1909 betr. den Bau einer neuen Kirche im Dorf, Flawil 1908 (Kga. Flawil).
- Antrag Tablat 1910
Gutachten und Anträge betreffend Kirchen- und Pfarrhausbau in Evangelisch Tablat, 1910 (Kga. Tablat).
- Aschenbeck 1997
Nils Aschenbeck, Die Moderne, die aus den Sanatorien kam. Reformarchitektur und Reformkultur um 1900 (Diss. Univ. Bremen), Delmenhorst 1997.
- Avenarius 1903
Ferdinand Avenarius, Wider Jugend- und Sezessionsstil, in: Kunstwart 16 (1903), 422–423.
- B. 1891
B., Americanische Bahnhofsgebäude, in: ZBB 11 (1891), 176–179.
- Bächtiger 1987
Franz Bächtiger, Konturen schweizerischer Selbstdarstellung

- im Ausstellungswesen des 19. Jh., in: *De Capitani/Germann* 1987, 207–243.
- Baer 1903
Dr. B. [Casimir Hermann Baer], *Kulturarbeiten*, in: *SBZ* 41 (1903), 96–100.
- Baer 1903a
Dr. B. [Casimir Hermann Baer], *Landkirchen*, in: *SBZ* 42 (1903), 221–223.
- Baer 1904
Casimir Hermann Baer, *Modernes Bauschaffen* (Vortrag, gehalten im Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein am 17. Februar 1904), in: *SBZ* 43 (1904), 163–165, 175–179, 189–192.
- Baer 1904a
Casimir Hermann Baer, *Schweizer Bauart*, in: *SBZ* 25 (1904), 290–293.
- Baer 1904b
Dr. B. [Casimir Hermann Baer], *Das Bauernhaus in der Schweiz*, in: *SBZ* 42 (1904), 115–117.
- Baer 1905
Casimir Hermann Baer, *Das Schweizer Bürgerhaus. Seine Bedeutung, Erhaltung und Aufnahme*, in: *SBZ* 46 (1905), 217–220.
- Baer 1906
Casimir Hermann Baer, *Moderner Wohnbau und Geschmack*, in: *Heimatschutz* 8/1906, 58.
- Baer 1906a
Casimir Hermann Baer, *Berechtigung und Möglichkeit eines Heimatschutzes*, in: *Berner Rundschau* 1 (1906/07), 194–201.
- Baer 1907
Casimir Hermann Baer, *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Zürich 1907.
- Baer 1908
Casimir Hermann Baer, *Einfache schweizerische Wohnhäuser. Aus dem Wettbewerb der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz* (hg. von der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz im Heimatschutz-Verlag Benteli Bern-Bümpliz), Bümpliz 1908.
- Baer 1908a
Casimir Hermann Baer, *Das Schweizer Wohnhaus*, in: *Heimatschutz* (1908), 33 f.
- Baer 1909
Casimir Hermann Baer, *Die christkatholische Kirche in Trimbach*, in: *SBK* 1 (1909), 193 f.
- Baer 1909a
Casimir Hermann Baer, *Wert und Kraft der Farbe*, in: *SBK* 1 (1909), 222–225.
- Baer 1909b
Casimir Hermann Baer, *Eine schweizerische Bergkirche*, in: *SBK* 1 (1909), 109.
- Baer 1911
Casimir Hermann Baer, *Neuere schweizerische Architektur*, in: *Moderne Bauformen* 10 (1911), 57–58.
- Baer 1911a
Casimir Hermann Baer, *Voyseys Raumkunst*, in: *MBF* 10 (1911), 247–248.
- Baer 1911b
Casimir Hermann Baer, *Die evangelische Kirche in Flawil*, in: *MBF* 10 (1911), 561–571 (s. auch Baer 1913).
- Baer 1913
Casimir Hermann Baer, *Die evangelische Kirche in Flawil*, in: *SBK* 5 (1913), 317–320 (s. auch Baer 1911b).
- Baer 1914
Casimir Hermann Baer, *Kirchenbauten von Adolf Gaudy, Architekt Rorschach*, in: *SBK*, 44–46.
- Baeschlin 1911
Hermann A. Baeschlin, *Die reformierte Kirche in Biberist-Gerlafingen*, in: *SBK* 3 (1911), 173 f.
- Bahns 1971
Jörn Bahns, *Johannes Otzen 1839–1911. Beiträge zur Baukunst des 19. Jahrhunderts*. München 1971.
- Barg 1992
Hartwig Barg, *Hans Ross 1873–1922. Zur Heimatschutz- und Reformarchitektur in Schleswig-Holstein*, Hamburg 1992.
- Bartning 1919
Otto Bartning, *Vom neuen Kirchenbau*, Berlin 1919.
- Baudin 1909
Henry Baudin, *Villas & Maisons de Campagne en Suisse. Genf/Paris 1909* (Übersetzung durch Albert Baur), *Villen und Landhäuser in der Schweiz, Genf/Leipzig 1909*.
- Bauer 1906
A. Bauer, *Neuer Stil*, in: *CKB* 48 (1906), 191–192.
- Bauernhaus 1903
Das Bauernhaus in der Schweiz (hg. vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein), Zürich 1903.
- Bauernhaus 1906
Das Bauernhaus im Deutschen Reich und in seinen Grenzgebieten (hg. vom Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine), Dresden 1906.
- Baujahrbuch 1914
Schweizerisches Bau-Jahrbuch. *Architektur, Baugewerbe und Kunst-Handwerk 1914*, redigiert von Emil Baur, Zürich 1914.
- Baumann 1998
Werner Baumann, *Verbäuerlichung der Nation – Nationalisierung der Bauern*, in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*, Ausst.-Kat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1998, 356–362.
- Baumgartner 1987
Marcel Baumgartner, «Schweizer Kunst» und «Deutsche Natur». Wilhelm Schäfer, der «Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein» und die neue Kunst in der Schweiz

- zu Beginn des 20. Jh., in: De Capitani/Germann 1987, 291–302.
- Baur 1913
Albert Baur, Der Glockenhof in Zürich, in: SBK 5 (1913), 69–82.
- Baur 1914
Albert Baur, Gartenstädte, in: Baujahrbuch 1914, 25–27.
- Baur 1981
Christian Baur, Neugotik, München 1981.
- Becker 1992
Heidede Becker, Geschichte der Architektur- und Städtebauwettbewerbe, Stuttgart 1992.
- Behrendt 1907
Walter Curt Behrendt, Das Weinhaus Rheingold in Berlin, in: DBH 11 (1907), 101–102.
- Behrendt 1912
Walter Curt Behrendt, Messels Nachfolge, in: KuKü 10 (1912), 354–366.
- Behrendt 1914
Walter Curt Behrendt, Über die deutsche Baukunst der Gegenwart, in: KuKü 12 (1914), 263–276, 328–336, 373–383.
- Behrendt 1920
Walter Curt Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur, Stuttgart/Berlin 1920.
- Behrendt 1998
Walter Curt Behrendt, Alfred Messel. Mit einer einleitenden Betrachtung von Karl Scheffler, Neuausgabe mit einem Nachwort von Fritz Neumeyer (Erstausgabe Berlin 1911), Berlin 1998.
- Bergmann 1970
Klaus Bergmann, Agrarromantik und Grossstadtfeindschaft, Meisenheim am Glan 1970.
- Bergner 1901
Heinrich Bergner, Befestigte Kirchen, in: ZCK 14 (1901), 228–239.
- Berlage 1908
Hendrik Petrus Berlage, Grundlagen & Entwicklungen in der Architektur, Berlin 1908.
- Berlepsch-Valendàs 1903
Hans Eduard von Berlepsch-Valendàs, Volkskunst, Volksbildung, Volks-Museen, in: KHW 54 (1903/04), 47–54, 61–67.
- Bernoulli 1907
Carl Albrecht Bernoulli, Zum Verständnis Nietzsches, in: Berner Rundschau 1 (1906/07), 12–16.
- Bernoulli 1911
Carl Albrecht Bernoulli, Reformierte Dorfkirchen im zwanzigsten Jahrhundert, in: Wissen und Leben 4 (1911), Sonderdruck.
- Bernoulli 1912
Hans Bernoulli, Die Einheit des Materials im Aufbau der Städte, in: SBK 4 (1912), 37–40, 49 f.
- Bernoulli 1915
Hans Bernoulli, Ein Vermächtnis, in: SBZ 65 (1915), 192–194.
- Bernoulli-Siegfried 1899
Karl Bernoulli-Siegfried, Die neue Pauluskirche in Basel, in: MGKK 4 (1899), 247–249.
- Beutinger 1903/04
Emil Beutinger, Die moderne Kunst-Bewegung in Finnland, in: DKD 13 (1903/04), 17–21.
- Beutinger 1905
Emil Beutinger, Heinrich Metzendorf, in: MBF 4 (1905), 1–8.
- Birkner 1967
Othmar Birkner, Die nationale Romantik der Schweiz, in: Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, Künstlerisches Gewerbe, Jg. 54 (1967), 311–314, 379–381.
- Birkner 1972
Othmar Birkner, Alexander Koch: Englandschweizer und Stilpluralist, in: ZAK 29 (1972), 131–140.
- Birkner 1975
Othmar Birkner, Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920, Zürich 1975.
- Blaser 1987
Werner Blaser, Fantasie in Holz. Elemente des Baustils um 1900, Basel 1987.
- Blauert et al. 2009
Elke Blauert, Robert Habel, Hans-Dieter Nägelke in Zusammenarbeit mit Christiane Schmidt (Hgg.), Alfred Messel, 1853–1909. Visionär der Grossstadt, München 2009.
- Bloesch 1898
Emil Bloesch, Geschichte der schweizerisch-reformierten Kirchen, 2 Bde., Bd. 2, Bern 1898.
- Bloesch 1913
Hans Bloesch, Baukunst und Baukultur, in: SBK 5 (1913), 149–153.
- Bloesch 1919
Hans Bloesch, Neue Ziele der Architektur, in: Das Werk 6 (1919), 40–42.
- Bloesch 1923
Hans Bloesch, Die Friedenskirche in Bern, in: Das Werk 10 (1923), 109–115.
- Blom 1904
Otto Blom, Neue Strömungen in der Baukunst (Vortrag, gehalten am 8. Januar 1904 vor dem Bernischen Ingenieur- und Architektenverband), in: SBZ 43 (1904), 112–114.
- Bluntschli 1901
Friedrich Bluntschli, Reiseeindrücke aus den vereinigten Staaten von Nordamerika, in: SBZ 38 (1901), 35 ff.
- Bluntschli 1905
Friedrich Bluntschli, Die neueren Kirchenbauten [in Zürich], in: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des eidg. Polytechnikums, 2 Bde., Bd. 2: Die bauliche Entwicklung Zürichs in Einzeldarstellungen, Zürich 1905, 273–288.

- Bode 1907
Wilhelm von Bode, Künftige protestantische Kirchen, in: BTZ 22 (1907), 9–11.
- Böhrin 1909/10
Jakob Böhrin, Über schweizerische Baukunst, in: Berner Rundschau 4 (1909/10), 417–420.
- Bonjour 1902
Charles-Frédéric Bonjour, Eglises de campagne, in: BTSR 4 (1902), 41–43.
- Borrmann 1989
Norbert Borrmann, Paul Schultze-Naumburg 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich, Essen 1989.
- Bott 1977
Gerhard Bott (Hg.), Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Hanau 1977.
- Brathe 1906
Paul Brathe, Neueste Bestrebungen im protestantischen Kirchenbau, in: ZBB 26 (1906), 532–534.
- Brennecke 1994
Hans Christof Brennecke, Protestantischer Kirchenbau an der Wende zum 20. Jh., in: Raschzok/Sörries 1994, 119–127.
- Brentini 1994
Fabrizio Brentini, Bauen für die Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jh. in der Schweiz, Luzern 1994.
- Breuer 1998
Gerda Breuer, Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts & Crafts als Lebensform (Bauwelt Fundamente 112), Braunschweig und Wiesbaden 1998.
- Bringmann 1968
Michael Bringmann, Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland (Diss. Univ. Heidelberg), Typoskript 1968.
- Bruck 1906
Robert Bruck, Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, in: BM 4 (1906), 121–141.
- Brückner 1899
Othmar Brückner, Otto Rieth's Skizzen, in: DBH 3 (1899), 173–176.
- Bruhns 1994
Maike Bruhns, Grossstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg, in: Frank 1994, 91–106.
- Bruns 1901
Margarete Bruns, Der Stil der neuen Kleidung, in: DKD 7 (1900/01), 374–388.
- Brunskill 1981
Ronald William Brunskill, Traditional Buildings of Britain. An Introduction to Vernacular Architecture, London 1981.
- Büchler 1970
Hermann Büchler, Drei schweizerische Landesausstellungen. Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914, Zürich 1970.
- Bullock/Read 1985
Nicholas Bullock, James Read, The Movement for Housing Reform in Germany and France, 1840–1914, New York 1985.
- Buls 1904
Charles Buls, Die Augen auf!, in: SB 1 (1904), 92–94.
- Bürkner 1902
Richard Bürkner, «Kirchlicher Stil», in: Kunstwart 15 (1902), 383–386.
- Busse 1899
Horst Busse, Das zeichnerische Können des Architekten, in: DBH 3 (1899), 176f.
- Busse 1899a
Horst Busse, Können wir einen nationalen Baustil schaffen?, in: DBH 3 (1899), 219–220.
- Busse 1989
Hans-Berthold Busse, Wilhelm Hector, in: Saarländische Lebensbilder IV (1989), 131–154.
- Christ 1898
P. Christ, Ueber Friedrich Nietzsche, in: TZS 15 (1898), 54–64, 104–118.
- Christiansen 1900
Hans Christiansen, Hie Volkskunst!, in: DKD 6 (1900), 373–376.
- Claus 2009
Sylvia Claus, «Nochmals ansehen». Die Rezeption Alfred Messels in Süddeutschland. Ein Beispiel, in: Blauert et al. 2009, 98–105.
- Clemen 1907
Paul Clemen, Kirche und Kunst, in: SDBZ 17 (1907), 68–70, 83–85, 99–103.
- Commichau 1901
Felix Commichau, Patriz Huber und die Heimat-Kunst, in: Innen-Dekoration 12 (1901), 61–67.
- Coulin 1908
Jules Coulin, Das Bürgerhaus in der Schweiz. Ein Aufruf, hg. vom SIA [Werbeheft], abgedruckt in: Berner Rundschau 2 (1907/08), 57–60.
- Coulin 1914
Jules Coulin, Ein Schulhaus und ein Kirchenbau der Architekten H. Meili-Wapf und F. Amberg, Luzern, in: SBK 6 (1914), 206.
- Crettaz-Stürzel 2005
Elisabeth Crettaz-Stürzel, Heimatstil: Reformarchitektur in der Schweiz 1896–1914, 2 Bde., Frauenfeld 2005.
- Creutz 1906
Max Creutz, Von der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung, in: BAW 9 (1906), 187–189.
- Curjel & Moser 1987
Curjel und Moser. Städtebauliche Akzente um 1900 in Karlsruhe (hg. Badischer Kunstverein), Karlsruhe 1987.
- Darmstadt 1976
Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976,

- Bd. 5 (Ausst.-Kat. Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899–1914). Darmstadt 1976.
- De Capitani 1987
François de Capitani, Die Suche nach dem gemeinsamen Nenner – Der Beitrag der Geschichtsschreiber, in: De Capitani/Germann 1987, 25–38.
- De Capitani/Germann 1987
François de Capitani und Georg Germann (Hgg.), Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914 (8. Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften SAGW), Freiburg 1987.
- Deneke 1980
Bernward Deneke, Europäische Volkskunst (Propyläen Kunstgeschichte, Suppl. Bd. 5), Frankfurt a. Main 1980.
- Deutsches Kunstgewerbe 1906
Das deutsche Kunstgewerbe 1906. III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906, hg. vom Direktorium der Ausstellung, München 1906.
- Distel 1933
Walter Distel, Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland, Zürich 1933.
- Dohme 1888
Robert Dohme, Das englische Haus. Eine kultur- und baugeschichtliche Studie, Braunschweig 1888.
- Döhmer 1976
Klaus Döhmer, «In welchem Style sollen wir bauen?» Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 36), München 1976.
- Dosch et al. 1986
Luzi Dosch, Katharina Furrer-Kempfer, Karl Keller und Robert Steiner, Rittmeyer & Furrer. Eine Architektengemeinschaft zwischen Jugendstil und Neuem Bauen, Winterthur 1986.
- Dranger 1907
Br. Erhard Dranger, Eine Dorfkirche, die vergrößert werden soll, in: Heimatschutz (1907), 7.
- Durm 1904
Josef Durm, Festhallen in: Handbuch der Architektur, 4. Teil (Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude), 4. Halbband (Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke), Stuttgart 1904.
- Durth 2012
Werner Durth, Die Gartenstadt und der Beginn der modernen Stadtplanung, in: Will/Lindner 2012, 54–72.
- E.W. 1908
E.W., Der Garten, in: Heimatschutz (1908), 25 f.
- Eaton 1972
Leonard Eaton, American Architecture Comes of Age: European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan, Cambridge 1972.
- Ebe 1904
Gustav Ebe, Persönlicher Stil im modernen Architekturschaffen, in: BM 2 (1904), 115–118.
- Ebe 1911
Gustav Ebe, Die Moderne und das neue Barock, in: SBK 3 (1911), 169–170 ff.
- Egle 1905
Joseph von Egle, Praktische Baustil- und Bauformenlehre auf geschichtlicher Grundlage, 2 Bde., Stuttgart 1905.
- Ehmann 1919
Eugen Ehmann, Der moderne Baustil. Ein Beitrag zur Klärstellung des Wesens der neuen Architekturen im Anfang des 20. Jh. in Deutschland, Stuttgart 1919.
- Eine neue Kirche 1905
Anonym [Pfarrer Emil Ryser?], Eine neue Kirche [Röthenbach im Emmental], in: SRB 34 (1905), 125–126.
- Elkuchen 1918
Bruno Elkuchen, Architektur-Aesthetik, in: SBZ 72 (1918), 226–229.
- Ews Altstätten 1906
Festschrift zur Erinnerung an die Einweihung der neuen evangelischen Kirche in Altstätten, 25. März 1906, Altstätten 1906.
- Ews Arlesheim 1913
Bericht über die Einweihung der ref. Kirche Arlesheim 3. Nov. 1912, Arlesheim 1913.
- Ews Friedenskirche 1920
Friedenskirche Bern. Einweihungsfeier, Sonntag den 21. November 1920, Bern 1920.
- Ews Bruggen 1906
Die evangel. Kirche Straubenzell [St. Gallen-Bruggen], 14. Januar 1906.
- Ews Degersheim 1908
Die Kirche und das Pfarrhaus der evangelischen Kirchgemeinde Degersheim. Baubericht zuhanden der ordentl. Bürgerversammlung 1908, erstattet von H. Bader, Pfarrer, Präsident der Baukommission, St. Gallen 1908.
- Ews Flawil 1911
Evangel. Kirche Flawil (hg. von der Kirchenvorsteherschaft), Flawil 1911.
- Ews Fluntern 1922
Emil Fehr, Die neue Kirche Fluntern. Denkschrift im Auftrag der Kirchenpflege, Zürich 1922.
- Ews Guthirt Zürich 1926
Die Guthirt-Kirche in Zürich-Wipkingen: eine Gedenkschrift für alle Freunde und Wohltäter, Zürich 1926.
- Ews Heiligeist Basel 1912
Denkschrift zur Einweihung der Hl.-Geist-Kirche in Basel am 26. und 27. Oktober 1912 (hg. von der Vorsteherschaft der Röm.-kath. Gemeinde), Basel 1912.
- Ews Mannheim 1904
Johanniskirche Mannheim, 29. Mai 1904, Mannheim 1904.
- Ews Oberstrass 1911
Die Neue Kirche Oberstrass-Zürich. Denkschrift 1911 (hg. von der Kirchenbaukommission), Zürich 1911.

- Ews Pauluskirche Basel 1901
Die Pauluskirche in Basel. Festschrift zur Erinnerung an den Bau und die Einweihung, hg. vom Kirchenvorstand St. Leonhard, Basel 1901.
- Ews St. Antonius Zürich 1909
Denkschrift zur Einsegnung der St. Antoniuskirche Zürich V, 18. Oct. 1908, Zürich 1909.
- Ews Tablat 1913
Die neue evangelische Kirche Tablat. Denkschrift 1913.
- Ews Walenstadt 1906
Die evangel. Kirche Wal[l]enstadt, 11. März 1906, Ragaz 1908.
- Ews Wallisellen 1908
Denkschrift zur Erinnerung an die Einweihung der Neuen Kirche in Wallisellen am 5. und 6. Juli 1908 (hg. von der Kirchenbau-Kommission), Oerlikon 1908.
- Ews Zürich-Aussersihl 1901
Festschrift zur Vollendung der protestantischen Kirchen in Aussersihl, Zürich 1901.
- Eisenlohr 1852
Friedrich Eisenlohr, Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung als Unterrichtsmittel für Gewerbe- u. technische Schulen, so wie für Baumeister, Karlsruhe 1852.
- Ellwanger/Meyer-Renschhausen 1998
Karen Ellwanger, Elisabeth Meyer-Renschhausen, Kleidungsreform, in: Kerbs/Reulecke 1998, 87–102.
- Endell 1913
August Endell, Architektur-Theorien, in: NDBZ 10 (1914), 37–39, 53–56.
- Escherich 1904
M. Escherich, Vom Sakralstil, in: DBH 8 (1904), 265–268.
- Escherich 1907
M. Escherich, Die moderne evangelische Kirche, in: AR 23 (1907), 99–104.
- Fahmüller 1992
Johannes Fahmüller, Der Architekt Johann Baptist Schott (1853–1913). Ein ländlicher Kirchenbauspezialist des Spät-historismus in Ostbayern, 2 Bde. (Diss. Univ. Bonn), Typoskript 1992.
- Fatio/Luck 1904
Guillaume Fatio und Georg Luck, Augen auf! Schweizer Bauart alter und neuer Zeit (französische Ausgabe: Ouvrons les yeux!), Genf 1904.
- Fechner 1897/98
Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Aesthetik, 2 Teile, 2. Auflage Leipzig 1897/1898 (Erstaufgabe Leipzig 1876).
- Fehr 1912
Dr. Fehr, Aus dem Kanton Zürich, in: Heimatschutz (1912), 17 f.
- Ferree 1895
Barre Ferree, Art in The Modern Church, in: AABN 47 (1895), 27–29, 63–66, 75–77, 95–98, 107–110, 119–120, 143–145.
- Festgabe Landesmuseum 1898
Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898, Zürich 1898.
- Fs Annakapelle 1989
Ewald Walter, Die St. Anna-Kapelle zu Zürich. Zur Wiedereröffnung der St. Anna-Kapelle in Zürich, St. Annagasse 9 am 20. August 1989, hg. von der St.-Anna-Gemeinde, Zürich 1989.
- Fs Bristen 2003
Hans Stadler-Planzer, Bristen. Die ersten 100 Jahre kirchlicher Selbstständigkeit 1903–2003, Bristen 2003.
- Fs Neuhausen 1993
Die Heiligkreuz-Kirche in Neuhausen am Rheinfl. Festschrift zur Einweihung der restaurierten-renovierten katholischen Pfarrkirche Heilig Kreuz in Neuhausen am Rheinfl., hg. vom Kirchenstand, mit Beiträgen von Robert Pfaff und Denkmalpfleger Urs Ganter, o.O. 1993.
- Fs Polytechnikum 1905
Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidg. Polytechnikums, 2 Bde., Zürich 1905.
- Fs Sargans 2011
Katholische Kirchgemeinde Sargans (Hg.), Pfarrkirche St. Oswald und Cassian. 300 Jahre 1711–2011, o.O. 2011.
- Fs Spiez 2007
100 Jahre Dorfkirche Spiez, hg. von der ref. Kirchgemeinde Spiez, Interlaken 2007.
- Fs Töss 1989
Pfarreirat St. Josef, [Winterthur-]Töss (Hg.), 75 Jahre Kirche St. Josef Töss. Sonder-Ausgabe zum Jubiläumsjahr, Winterthur 1989.
- Fs Walenstadt 2005
100 Jahre evangelische Kirche Walenstadt 1905–2005 (hg. von der evangelischen Kirchgemeinde Walenstadt-Flums-Quarten), o.O. 2005.
- Fs Wallisellen 1976
Reformierte Kirche Wallisellen. Renovation 1975/76 (hg. reformierte Kirchenpflege Wallisellen), Wallisellen 1976.
- Fs Weesen 1983
75 Jahre Evang. Kirchengemeinde Weesen-Amden 1908–1983, o.O. 1983.
- Feuchter-Schawelka 1998
Anne Feuchter-Schawelka, Siedlungs- und Landkommunewebewegung, in: Kerbs/Reulecke 1998, 227–244.
- Fiechter 1918
Ernst Fiechter, Bauten von Martin Elsaesser aus den Jahren 1910–1916, II. Kirchliche Bauten, in: MBF 17 (1918), 41–42.
- Fetz/Spiegel 1996
Hermann Fetz und Christine Spiegel (Hgg.), Bau – Kultur – Region. Regionale Identität im wachsenden Europa – das Fremde, Bregenz 1996.

- Fischer 1901
Theodor Fischer, Städtebau, Stenogramm eines Vortrags, in: Münchener Neueste Nachrichten, 27./28.2.1901, zit. nach Kerkhoff 1987, 310–314.
- Fischer 1902
Theodor Fischer, Das Schulgebäude, in: DK 5 (1902), 170–184.
- Fischer/Parici-Ciprys 2005
Sabine Fischer/Zora Parici-Ciprys, Die reformierte Kirche St. Jakob am Stauffacher in Zürich (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 2005.
- Flückiger-Seiler 2001
Roland Flückiger-Seiler, Hotelpaläste zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830–1920, Baden 2001.
- Flückiger-Seiler 2005
Roland Flückiger-Seiler, Die Heimbaugesellschaft Bümpliz. Eine Grosseffensive des bernischen Heimatstils in Berns Westen, in: Crettaz-Stürzel 2005, Bd. 2, 53–58.
- Franck 1897
Gustav Franck, Unsere Kirchen und gruppierter Bau bei Kirchen, in: MGKK 2 (1897/98), 11–16, 36–44.
- Frank 1994
Hartmut Frank (Hg.), Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne, Buch zur Ausstellung «Fritz Schumacher und seine Zeit», Deichtorhallen Hamburg 20. Mai bis 17. Juni 1994, Stuttgart 1994.
- Frank 1994a
Hartmut Frank, «Genius loci und Genius temporis». Fritz Schumachers Aufbruch zu einer modernen Grossstadtarchitektur, in: Frank 1994, 11–36.
- Frank 2010
Hartmut Frank, Romantik und Klassik, in: Voigt/May 2010, 119–164.
- Franzen 1991
Werner Franzen, Auf dem Weg zum Gemeindezentrum. Evangelischer Kirchenbau im Zeitalter der Hochindustrialisierung 1871–1914, in: Dietrich Meyer (Hg.), Kirchliche Kunst im Rheinland. Studien zu Kirchenbau und Denkmalpflege der evangelischen Kirche, Bd. 2., Düsseldorf 1991, 165–226.
- Fred 1902
Alfred Wechsler, Von englischer Baukunst, in: BM 1(1902), 18–21, 29–32.
- Fred 1903
Alfred Wechsler, Häuser von C. F. A. Voysey, in: BM 1 (1903), 61–64.
- Frei 2004
Philipp Frei, Reformkatholizismus im Spannungsfeld zwischen linkskatholischem Modernismus und rechtskatholischem Integralismus, in: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte 98 (2004), 87–117.
- Frick 1994
Florin Frick, Gustav Ritter von Neumann, ein Architekt des Späthistorismus, in: Jahrbuch des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, Bd. 92 (1994), 293–362.
- Fritsch 1890
Karl Emil Otto Fritsch, Stil-Betrachtungen, in: DBZ 24 (1890), 428/437.
- Fritsch 1893
Karl Emil Otto Fritsch, Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart, Berlin 1893.
- Fröhlich 2007
Martin Fröhlich, Gottfried Semper am Zeichenbrett. Architektur Entwerfen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Zürich/Egg 2007.
- Furrer 1995
Bernhard Furrer, Aufbruch in die fünfziger Jahre. Die Architektur der Kriegs- und Nachkriegszeit im Kanton Bern 1939–1960, Bern 1995.
- Gamboni 1987
Dario Gamboni, Kunstgeographie (=Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, hg. von Florens Deuchler, Bd. 1). Disentis 1987.
- Gantner/Reinle 1962
Josef Gantner und Adolf Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, 4 Bde., Bd. 4, Frauenfeld 1962.
- Ganz 1891
Julius Ganz, Der Grundriss des evangelisch-reformierten Kirchenbaues mit besonderer Berücksichtigung der für eine evangelisch-reformierte Kirche in Enge eingereichten Pläne, in: TZS 8 (1891), 185–190, 213–228.
- Ganz 1979
Jürg Ganz, Die Kirchen von Frauenfeld (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1979.
- Gaudy 1923
Adolf Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz, 2 Bde., Bd. 2: St. Gallen, Appenzell, Thurgau, Berlin 1923.
- Geiger 1902
Franz Geiger, Putzbau, in: DBH 6 (1902), 369–370 f.
- Geiger 1904
Franz Geiger, Über Landkirchen, in: DBH 8 (1904), 134–136, 165–166.
- Germann 1963
Georg Germann, Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik, Zürich 1963.
- Germann 1972
Georg Germann, George Edmund Street et la Suisse, in: ZAK 29 (1972), 118–130.
- Germann 1974
Georg Germann, Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974.
- Gladbach 1868
Ernst Georg Gladbach, Der Schweizer Holzstyl in seinen can-

- tonalen und konstruktiven Verschiedenheiten, Darmstadt 1868.
- Gmelin 1894
Leopold Gmelin, Architektonisches aus Nordamerika. Eine Reisestudie, in: DBZ 28 (1894), 453/533 f.
- Gmelin 1899
Leopold Gmelin, Fritz Schumacher's «Im Kampfe um die Kunst» und «Studien», in: KHW 50 (1899/1900), 86–93.
- Gnägi 2010
Thomas Gnägi, «Das Einzelne als Teil des Ganzen zu betrachten». Kirchenbau als städtebauliche Aufgabe, in: Hildebrand/Oechslin 2010, 179–197.
- Graef/Hinckeldeyn 1897
Paul Graef (Hg.), Neubauten in Nordamerika, Tafelsammlung mit einem Vorwort von Karl Hinckeldeyn, Berlin 1897/99.
- Graf 1904
Karl Graf, Die reformierte Gemeinde Rheinfelden in ihrem 50-jährigen Bestehen, Basel 1904.
- Graf/Müller 1996
Friedrich Wilhelm Graf, Hans Martin Müller (Hgg.), Der deutsche Protestantismus um 1900, Gütersloh 1996.
- Gravelius 1894
Gravelius, Hermann von Helmholtz † (Nekrolog), in: ZBB 14 (1894), 393–394.
- Greminger 2010
Laura Greminger, Die Kirchen von Karl Moser im Kanton St. Gallen. Eine Untersuchung der Zusammenarbeit von Architekt und Künstlern (Liz.-Arb. kunsthistorisches Institut der Univ. Zürich), Typoskript 2010.
- Gruber 1910
Karl Gruber, Die Architekturschule von Professor Ostendorf auf der technischen Hochschule zu Karlsruhe, in: NDBZ 6 (1910), 338–340.
- Gruner 1902
Otto Rudolf Gruner, Persönliche Erinnerungen an Henry Richardson, in: DBH 6 (1902), 228.
- Gruner 1903
Otto Rudolf Gruner, Henry Richardson, in: BM (1903), 73–77
- Gruner 1907
Otto Rudolf Gruner, Feste Richtpunkte für den protestantischen Kirchenbau, in: AR 23 (1907), 3–6.
- Gubler 1975
Jacques Gubler, Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse, Lausanne 1975.
- Gubler 1980
Hans Martin Gubler, «Die befreite Farbe – zum Farbklima der Architektur um 1905–1910» in: Von Farbe und Farben, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, 193–199.
- Guex 1978
François Guex, Reformierte Kirche Zürich-Enge (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1978
- Günther 1904
Rudolf Günther, Theodor Fischers Entwurf der Gaggstatter Kirche, in: MGKK 9 (1904), 41–46.
- Gurlitt 1887–1889
Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien, 3 Bde., Berlin 1887–1889.
- Gurlitt 1901
Cornelius Gurlitt, Ziele der Architektur im neuen Jahrhundert, in: AXXJ 1 (1901), 1–3.
- Gurlitt 1904
Cornelius Gurlitt, Über Baukunst, Berlin 1904.
- Gurlitt 1905
Cornelius Gurlitt, Moderner Kirchenbau, in: MGKK 10 (1905), 322–326.
- Gurlitt 1906
Cornelius Gurlitt, Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen (Handbuch der Architektur, hg. von Eduard Schmitt mit Josef Durm und Hermann Ende), Vierter Teil, (Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude), 8. Halb-Bd., Stuttgart 1906.
- Gurlitt 1906a
Cornelius Gurlitt, Ziele der Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden, in: DBH 10 (1906), 101.
- Gysi 1920
Fritz Gysi, Die neue Kirche Fluntern, in: Das Werk 7 (1920), 101–107.
- Haeckel 1899
Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur. Erste Sammlung. Fünfzig Illustrationstafeln mit beschreibendem Text, Leipzig und Wien 1899.
- Haenel 1902
Erich Haenel, Theodor Fischer, in: DK 5 (1902), 153–169.
- Haenel 1903
Erich Haenel, Fritz Schumacher, in: DK 6 (1903), 281–300.
- Haenel 1910
Erich Haenel, Arbeiten von Wilhelm Kreis, in: MBF 9 (1910), 101 f.
- Haenel/Tscharmann 1907
Erich Haenel/Heinrich Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit, Leipzig 1907.
- Hafner 2012
Thomas Hafner, Die Geschichte der deutschen Gartenstadtbewegung, in: Will/Lindner 2012, 72–83.
- Hagmann 2000
Klaus M. Hagmann, Die Herz-Jesu-Kirche von Stein am Rhein, hg. vom Kirchenstand Stein am Rhein-Hemishofen, Stein am Rhein 2000.
- Hahm 1928
Konrad Hahm, Deutsche Volkskunst, Berlin 1928.
- Hamann/Hermand 1967
Richard Hamann/Jost Hermand, Stilkunst um 1900 (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4), Berlin 1967.

- Hammerschmidt 1985
Valentin W. Hammerschmidt, *Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860–1914)*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 37, Architektur, Bd. 3 (Diss. Univ. Stuttgart), Frankfurt a. Main 1985.
- Hanftmann 1905
Bartel Hanftmann, Wilhelm Kreis, in: *BM* 4 (1905), 1–11.
- Hangleiter 1999
Ulrich Hangleiter, *Theodor Fischer als Kirchenbauer*, Weisenhorn 1999.
- Hart 1902
Ludwig Hart, *Die Architektur als Volkskunst*, in: *DBH* 6 (1902), 228–230.
- Hartmann 1887
Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen*, Leipzig 1887.
- Hartmann 1907
Benedikt Hartmann, *Unsere Kirchen*, in: *Heimatschutz* 2 (1907), 1–6.
- Hartmann 1911
Karl Otto Hartmann, *Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart*, Schlusskapitel, in: *SBK* 3 (1911), 353f., 357–360.
- Hartmann 1911a
Benedikt Hartmann, *Die katholische Kirche in Landquart*, in: *SBK* 3 (1911), 63–65.
- Hartung 1989
Werner Hartung, *Denkmalpflege und Heimatschutz im Wilhelminischen Deutschland 1900–1913*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLIII (1989), 173–181.
- Hassler/Zurfluh 2010
Uta Hassler und Lukas Zurfluh, *Pragmatische Materialwahl und das Ideal des Monolithischen. Karl Moser und die Baukonstruktion*, in: *Hildebrand/Oechslin 2010*, 198–218.
- Hauch 2009
Julia Hauch, *Friedrich Ostendorf. Leben und Werk*, in: *Kleinmanns* 2009, 15–28.
- Hausen et al. 1990
Marika Hausen, Kirimo Mikkola, Anna-Lisa Amberg, Tytti Valto, Eliel Saarinen. *Suomen Aika*, Helsinki 1990.
- Heinig 2004
Anne Heinig, *Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert*, Regensburg 2004.
- Heisler 1908
Hermann Heisler, *Wie baut man eine evangelische Kirche auf dem Lande?*, München 1908.
- Henderson Floyd 1994
Margaret Henderson Floyd, *Architecture after Richardson. Regionalism before Modernism*, Chicago 1994.
- Henrici 1901
Karl Henrici, *Über die Wahrheit in der Architektur*, in: *Kunstwart* 14 (1901), 121–129.
- Hepp 1987
Corona Hepp, *Avantgarde: Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München 1987.
- Heyden 1900
Gerhard Heyden, *Fritz Schumachers Studien*, in: *DBH* 4 (1900), 122.
- Heyden 1903
Gerhard Heyden, *Neue Karlsruher Baukunst*, in: *DBH* 7 (1903), 9–10f.
- Heyden 1994
Thomas Heyden, *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910*, Weimar 1994.
- Hidber 2011
Hans Hidber, *Ausbau und Renovationen im Laufe der Zeit [Pfarrkirche Sargans]*, in: *Festschrift Sargans 2011*, 24–36.
- Hildebrand 1901
Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 3. Aufl. (1. Aufl. Strassburg 1893), Strassburg 1901.
- Hildebrand 1904
Adolf von Hildebrand, *Einiges über die Bedeutung von Grössenvorstellungen in der Architektur*, in: *SBZ* 44 (1904), 6–8, 17–19.
- Hildebrand/Oechslin 2010
Sonja Hildebrand und Werner Oechslin (Hgg.), *Karl Moser. Architektur für eine neue Zeit*, 2 Bde., Zürich 2010.
- Hinckeldeyn 1885
Karl Hinckeldeyn, *Die Begründung eines Verbandes der «Architekten des Westens» in Nordamerika*, in: *ZBB* 5 (1885), 38–40.
- Hinckeldeyn 1886
Karl Hinckeldeyn, Henry H. Richardson †, in: *ZBB* 6 (1886), 221–222.
- Hinckeldeyn 1889
Karl Hinckeldeyn, *Deutschlands Stellung in den baulichen Bestrebungen der Gegenwart (nach einem Vortrag am Jahresfest des Architektenvereins Berlin am 13. März 1889)*, in: *ZBB* 9 (1889), 102–103, 105–106.
- Hinckeldeyn 1892
Karl Hinckeldeyn, Henry H. Richardson und seine Bedeutung für die amerikanische Architektur, in: *DBZ* 26 (1892), 64–66.
- Hinckeldeyn 1900
[Karl Hinckeldeyn], *Unsere Dorfkirchen*, in: *Die Denkmalpflege* 2 (1900), 41–42.
- Hinkfoth 2001
Uwe Hinkfoth, *Die evangelische Garnisonskirche in Ulm (1905–1910) von Theodor Fischer und die Bauaufgabe der*

- Garnisonskirche in der Deutschen Kaiserzeit, Hildesheim 2001.
- Hitchcock 1961
Henry-Russell Hitchcock, *The Architecture of H. H. Richardson and His Times* (Erstausgabe 1936), Cambridge 1961.
- Hitchcock 1970
Henry Russell Hitchcock, *American Influence Abroad*, in: Edgar Kaufmann jr. (Hg.), *The Rise of an American Architecture*, London 1970, 3–50.
- Hocheder 1902
Karl Hocheder, *Konvexe und konkave Formen der Baukunst*, in: SDBZ 12 (1902), 50–52, 56–58.
- Hocheder 1903
Karl Hocheder, *Baukunst und Bildwirkung* (Vortrag, gehalten in München am 17. Februar 1903), in: SDBZ 1903.
- Hodler 1914
Ferdinand Hodler, *Die Einheit im Kunstwerk* (nach einem Manuskript übersetzt von Ew. Bendler), in: *Das Werk* 1 (1914), 18–21.
- Hofer 2005
Sigrid Hofer, *Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Stuttgart 2005.
- Hoffmann-Krayer 1897
Edmund Hoffmann-Krayer, *Zur Einführung*, in: SAV 1 (1897), 1–12.
- Högg 1910
Emil Högg, *Erziehung zu heimischer Bauweise*, in: AR 26 (1910), 33–38.
- Hossfeld 1903
Oskar Hossfeld, *Kirchenausstattung*, in: ZBB 23 (1903), 581–583, 594–596, 605–608, 621–624.
- Hossfeld 1905
Oskar Hossfeld, *Stadt- und Landkirchen*, in: ZBB 25 (1905), 2–5, 15–19, 30–32, 47–50, 81–84, 89–91, 176–179, 186–188, 246–248, 260–262.
- Hossfeld 1905a
Oskar Hossfeld, *Der Kirchenbau des neueren Protestantismus*, in: ZBB 25 (1905), 483.
- Hotz 1965
Walter Hotz, *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Burg*, Darmstadt 1965.
- Huber 1976
Eva Huber, *Die Darmstädter Künstlerkolonie – Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzungen*, in: Darmstadt 1976, 56–59.
- Hübinger 1994
Gangolf Hübinger, *Kulturprotestantismus und Politik*, Tübingen 1994.
- Hübsch 1828
Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.
- Hugger 1987
Paul Hugger, *Nationale Identität im Spiegel schweizerischer Autobiographien des 19. Jh.*, in: De Capitani/Germann 1987, 189–200.
- Hunt 2002
John Dixon Hunt, *Ruskin and The Poetry of Landscape Architecture*, in: Oechslin 2002, 15–32.
- Hunziker 1897
Jakob Hunziker, *Zum Schweizer Dorf an der Landesausstellung in Genf*, in: SAV 1 (1897), 13–28.
- Hunziker 1900 f.
Jakob Hunziker, *Das Schweizer Haus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt*. Bände 1–8, Aarau 1900–1914.
- Imhof 1996
Michael Imhof, *Historistisches Fachwerk. Zur Architekturgeschichte im 19. Jh. in Deutschland, Grossbritannien (Old English Style), Frankreich, Österreich, der Schweiz und den USA*, Bamberg 1996.
- Indermühle 1905
Karl Indermühle, *Die neue Kirche zu Röthenbach i.E.*, in: *Berner Blätter* I (1905), 291–296.
- INSA 10
Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920 (hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Bd. 10 (Winterthur, Zürich, Zug, div. Autoren), Zürich 1992.
- Issel/Krusewitz 1884
Hans Issel und Julius Krusewitz, *Der Fassadenbau der deutschen Renaissance. Eine Sammlung der schönsten Motive des Fachwerks- und Steinbaues*, Leipzig 1884.
- Issel 1923
Hans Issel, *Das Entwerfen der Fassaden, entwickelt an zweckmässigen Beispielen bürgerlicher Baukunst der Neuzeit in Putz-, Backstein-, Bruchstein-, Werkstein- und Holzarchitektur unter Berücksichtigung der zugehörigen Einzelformen*, 2. Aufl. (Erstauf. Leipzig 1906), Leipzig 1923.
- J. B. 1892
J. B., *Zur Akustik kirchlicher Bauwerke*, in: SBZ 19 (1892), 97–99.
- Jaeger/Wölfle 2012
Susanne Jaeger, Gunther Wölfle, *Von Letchworth bis Canberra. Zur Verbreitung einer Idee*, in: Will/Lindner 2012, 8–23.
- Jaehn 1882
Karl A. Jaehn, *Das evangelische Kirchen-Gebäude I*, Leipzig 1882.
- Jaffé 1891
Franz Jaffé, *Neubauten in Grossbritannien*, Berlin 1891.
- Jakob 1983
Friedrich Jakob, *Die Orgel und die Kanzel* (Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG in Männedorf), Bern 1983.

- Jaumann 1907
Anton Jaumann, Dresdener Garten-Möbel, in: Innen-Dekoration 18 (1907), 139–141.
- Jaumann 1907a
Anton Jaumann, Die Farbe im modernen Wohnraum, in: Innen-Dekoration 18 (1907), 153–155.
- Jegher 1921
Carl Jegher, Zum Ergebnis des Wettbewerbs für die reformierte Kirche in Arbon, in: SBZ 77 (1921) S. 69–83, SBZ 78 (1921), 119–121.
- Jehle-Schulte Strathaus 1979
Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, «Historismus» und «Regionalismus». Gedanken zu zwei Schlagworten bei der Betrachtung von vier Werken aus dem Büro Curjel und Moser, in: Unsere Kunstdenkmäler 30/4 (1979), 422–427.
- Jehle-Schulte Strathaus 1982
Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Das Zürcher Kunsthau. Ein Museumsbau von Karl Moser, Basel 1982.
- Jehle-Schulte Strathaus 1999
Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Reminiszenzen an griechische Baukunst. Das Zürcher Kunsthau von Karl Moser, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 50 (1999), 66–69.
- Johler 2002
Reinhard Johler, Ethnisierte Materialien – Materialisierte Ethnien, in: Moravánszky 2002, 69–94.
- JSAH
Journal of the Society of Architectural Historians
- Jung 1966
Winfried Jung, Staat und Kirche im kirchlichen Friedhofswesen (Diss.iur. Univ. Göttingen), Göttingen 1966.
- Junghanns 1982
Kurt Junghanns, Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt, Berlin 1982.
- Junghanns 1988
Kurt Junghanns, Architektur und Städtebau [1890–1918], in: Olbrich 1988, 281–353.
- Kabierske 2009
Gerhard Kabierske, Ein gebautes Manifest – Das Haus Ostendorf in Karlsruhe, in: Kleinmanns 2009, 29–44.
- Kabierske 2010
Gerhard Kabierske, Curjel & Moser und Hermann Billing. Wechselwirkungen in der «Jung-Karlsruher Architekturschule» 1890–1915, in: Hildebrand/Oechslin 2010, 92–111.
- Kahle 1990
Barbara Kahle, Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1990.
- Kaiser 1994
Paul Kaiser, Das sogenannte Eisenacher Regulativ von 1861: Ein kirchenrechtliches Phantom, in: Raschzok/Sörries 1994, 114–118.
- Kaiser 1998
Jochen-Christoph Kaiser, Erneuerungsbewegungen im Protestantismus, in: Kerbs/Reulecke 1998, 583–585.
- Karge 2012
Henrik Karge, Die Konstruktion von Heimat. Hermann Muthesius und die Rezeption des englischen «vernacular» in der deutschen Gartenstadtbewegung, in: Will/Lindner 2012, 96–117.
- Kdm
Die Kunstdenkmäler der Schweiz, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (vgl. einzelne Bände unter Kdm).
- Kdm AG IX
Edith Hunziker/Peter Hoegger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. IX: Der Bezirk Rheinfelden, Bern 2011.
- Kdm AG V
Georg Germann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau Bd. V: Der Bezirk Muri, Basel 1967.
- Kdm AG VII
Peter Hoegger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aarau Bd. VII: Der Bezirk Baden II, Basel 1995.
- Kdm AI
Rainald Fischer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden, Basel 1984.
- Kdm AR III
Eugen Steinmann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Ausserrhoden, Bd. III: Der Bezirk Vorderland, Basel 1981.
- Kdm BE Stadt V
Paul Hofer, Luc Mojon, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. V: Die Kirchen der Stadt Bern, Basel 1969.
- Kdm BL I
Hans-Rudolf Heyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basellandschaft, Bd. I: Der Bezirk Arlesheim, Basel 1969.
- Kdm BL II
Hans-Rudolf Heyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basellandschaft, Bd. II: Der Bezirk Liestal, Basel 1974.
- Kdm FL II
Cornelia Hermann, Die Kunstdenkmäler des Fürstentums Liechtenstein, Bd. II: Das Oberland, Bern 2007.
- Kdm LU I
Heinz Horat, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. I: Das Amt Entlebuch, Basel 1987.
- Kdm LU II
Barbara Hennig, André Meyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II: Das Amt Luzern, Landgemeinden, Bern 2009.
- Kdm LU V
Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. V: Das Amt Willisau, Basel 1959.
- Kdm SG V
Bernhard Anderes, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd. V: Der Bezirk Gaster, Basel 1970.
- Kdm SZ I
André Meyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. I: Der Bezirk Schwyz, Basel 1978.

- Kdm SZ II
Albert Jörger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. II: Der Bezirk March, Basel 1989.
- Kdm SZ III.1
Werner Oechslin/Anja Buschow Oechslin, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. III.1: Der Bezirk Einsiedeln I, Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Bern 2003.
- Kdm SZ IV
Anja Buschow Oechslin, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. IV: Der Bezirk Höfe, Bern 2010.
- Kdm TG VII
Peter Erni/Alfons Raimann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau Bd. VII: Die Stadt Kreuzlingen, Bern 2009.
- Kdm TG VIII
Regine Abegg, Peter Erni, Alfons Raimann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau Bd. VIII: Rund um Kreuzlingen, Bern 2014.
- Kdm UR II
Helmi Gasser, Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri Bd. II: Die Seegemeinden, Basel 1986
- Kdm UR IV
Thomas Brunner, Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri Bd. IV: Oberes Reusstal und Ursern, Bern 2008.
- Kdm VS III
Walter Ruppen, Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis, Bd. III: Der Bezirk Östlich-Raron, Basel 1991.
- Kdm ZG II
Josef Grünenfelder, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug Bd. II: Die ehemaligen Vogteien der Stadt Zug, Bern 2006.
- Kdm ZH II
Hermann Fietz, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. II: Die Bezirke Bülach, Dielsdorf, Hinwil, Horgen und Meilen. Basel 1943.
- Kdm ZH III
Hans Martin Gubler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. III: Die Bezirke Pfäffikon und Uster. Basel 1978.
- Kdm ZH VII
Hans Martin Gubler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. VII: Der Bezirk Winterthur, südlicher Teil. Basel 1986.
- Kdm ZH VIII
Hans Martin Gubler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. VIII: Der Bezirk Winterthur, nördlicher Teil. Basel 1986.
- Kdm ZH IX
Karl Grunder, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IX: Der Bezirk Dietikon. Basel 1997.
- Kdm ZH-Stadt II.1
Regine Abegg, Christine Barraud Wiener, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Die Stadt Zürich II.1. Bern 2002.
- Kemp 2002
Wolfgang Kemp, «The Stones of...» – «Materialistische» Architekturästhetik bei Ruskin und Stokes, in: Oechslin 2002, 121–130.
- Kerbs 1998
Diethart Kerbs, Kunsterziehungsbewegung, in: Kerbs/Reulecke 1998, 369–378.
- Kerbs/Reulecke 1998
Diethard Kerbs und Jürgen Reulecke, Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998.
- Kiehl 1904
Reinhold Kiehl, Die architektonische Bedeutung des Daches, in: AR 20 (1904), 25–28.
- Kiem 2010
Karl Kiem, «Im Bannkreis Theodor Fischers»: Die frühen Erfolge des Paul Bonatz, in: Voigt/May 2010, 39–50.
- Kirchbach 1903/04
Wolfgang Kirchbach, Das Fenster. Eine architektonische Geschmacksbetrachtung, in: BM 2 (1903/1904), 17–20, 28–30, 46–47, 64–66.
- Klein 1981
Dieter Klein, Martin Dülfer. Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 8), 2. Aufl. (Erstausgabe 1981), München 1993.
- Kleinmanns 2009
Joachim Kleinmanns (Hg.), Friedrich Ostendorf – Bauten und Schriften. Kolloquium des Arbeitskreises für Hausforschung und des Südwestdeutschen Archivs für Architektur und Ingenieurbau am 13. Februar 2009 in Karlsruhe (Schriften des Südwestdeutschen Archivs für Architektur und Ingenieurbau am Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Bd. 1), Salzburg 2010.
- Klöcker 1998
Michael Klöcker, Erneuerungsbewegungen im römischen Katholizismus, in: Kerbs/Reulecke 1998, 565–580.
- Klopfer 1911
Paul Klopfer, Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus, Esslingen 1911.
- Klueting 1991
Edeltraud Klueting (Hg.), Antimodernismus und Reform. Beiträge zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung, Darmstadt 1991.
- Klueting 1998
Edeltraud Klueting, Heimatschutz, in: Kerbs/Reulecke 1998, 47–58.
- Knaut 1991
Andreas Knaut, Ernst Rudorff und die Anfänge der deutschen Heimatbewegung, in: Klueting 1991, 20–49.
- Knoepfli 1961
Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, 2 Bde., Konstanz/Lindau 1961.
- Koch 1889
Alexander Koch, Die Ausstellung der königl. Academie in London und die englische Architektur, in: SBZ 14, 1–4.

- Koch 1894
Hugo Koch u. a., Dachdeckungen (Handbuch der Architektur, hg. von Eduard Schmitt, Josef Durm, Hermann Ende und Heinrich Wagner), Dritter Teil (Die Hochbau-Constructionen), 2. Band, 3. Heft, Darmstadt 1894.
- Koch 1903
David Koch, Theodor Fischer und seine Erlöserkirche in Schwabing-München, in: CKB 45 (1903), 5–8, 17–26.
- Koch 1904
David Koch, Landkirchen, in: CKB 46 (1904), 106–114.
- Koch 1905
David Koch, Die Johanniskirche in Mannheim, in: CKB 47 (1905), 34–46.
- Koch 1905a
David Koch, Die künstlerische Ausstattung unserer Kirchen, in: CKB 47 (1905), 57–61, 178–180.
- Koch 1905b
David Koch, Machet die evangelischen Kirchen auf! Ein Stücklein kirchlicher Heimatkunst, in: CKB 47 (1905), 161–166.
- Koch 1905c
David Koch, Neuere evangelische Kirchenbauten, in: CKB 47 (1905), 290–296, 350–352.
- Koch 1906
David Koch, Zum Kirchenbautag in Dresden, in: CKB 48 (1906), 234–242, 257–285.
- Koch 1906a
David Koch, Ein neuer Beitrag zur Weiterentwicklung des evangelischen Kirchenbaugrundrisses von Theodor Fischer, Stuttgart, in: CKB 48 (1906), 285 f.
- Koch 1906b
David Koch, Nachklänge zum Kirchenbautag in Dresden, in: CKB 48 (1906), 321–323.
- Koch 1906c
David Koch, Vortrag über die künstlerische Ausgestaltung des protestantischen Kirchenraums auf dem Kirchenbautag in Dresden, in: CKB 48 (1906), 324–330.
- Koch 1908
David Koch, Zwei moderne Predigtkirchen in Zürich und Bern [Kreuzkirche Zürich, Pauluskirche Bern], in: CKB 50 (1908), 12–21.
- Koch 1908a
David Koch, Das Projekt von Peter Behrens zu einer evangelischen Kirche in Hagen i. W., in: CKB 50 (1908), 42–47.
- Koch 1959
Robert Koch, American Influence Abroad, 1886 and Later, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XVIII (1959), 66–69.
- Konkurrenzen-Betrachtung 1911
Carl Jegher [?], Konkurrenzen-Betrachtung, in: SBZ 58 (1911), 62–67.
- Kornwolf 1972
James D. Kornwolf, M. H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement, Baltimore und London 1972.
- Korvenmaa 1991
Pekka Korvenmaa, Innovation versus Tradition. The Architect Lars Sonck; Works and Projects 1900–1910, Helsinki 1991.
- Krauskopf 2002
Kai Krauskopf, Bismarckdenkmäler. Ein bizarrer Aufbruch in die Moderne, Hamburg/München 2002.
- Kreis 1900
Wilhelm Kreis, Moderne Versuche, in: DBH 4 (1900), 175.
- Kreis 1911
Wilhelm Kreis, Meine Gedanken zum Bismarck-Nationaldenkmal, in: KGB 22 (1911), 133–135.
- Kreis 1987
Georg Kreis, Die Besseren Patrioten. Nationale Idee und regionale Identität in der französischen Schweiz vor 1914, in: *de Capitani/Germann* 1987, 56–67.
- Kube 1988
Ricarda Kube, Schilling und Graebner (1889–1917). Das Werk einer Dresdner Architektenfirma, 2 Bde. (Diss. TU Dresden), Typoskript 1988.
- Kuhn 1909
Albert Kuhn, Moderne Kunst- und Stilfragen, Einsiedeln 1909.
- Kuhn 1914
Albert Kuhn, Die neue katholische Kirche in Romanshorn, in: DCK 10 (1914), 289–296.
- Kuhn 1917
Albert Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Restauration, Einsiedeln 1917.
- Kurz 2008
Daniel Kurz, Die Disziplinierung der Stadt. Moderner Städtebau in Zürich 1900 bis 1940, Zürich 2008.
- Laible 2003
Ulrike Laible, Bauen für die Kirche: Der Architekt Michael Kurz 1876–1957, Berlin 2003.
- Lambert & Stahl 1903
André Lambert und Eduard Stahl, Architektur von 1750 bis 1850, Berlin 1903.
- Lambert 1902/03
André Lambert, L'architecture contemporaine dans la Suisse romande, in: SBZ 41 (1902), 221 f., SBZ 42 (1903), 9 f.
- Lambert 1906
André Lambert, Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906, in: SBZ 48 (1906), 193–196, 223.
- Lampugnani et al. 2004
Vittorio Magnago Lampugnani, Ruth Hanisch, Ulrich Maximilian Schumann, Wolfgang Sonne (Hgg.), Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste, Ostfildern-Ruit 2004.

- Landwehr 2003
Eva-Maria Landwehr, *Neubarock: Architektur und Ausstattungskonzepte süddeutscher Sakralbauten um 1900* (Diss. Univ. Augsburg 2002), Osnabrück 2003.
- Lange 1901
Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*, 2 Bde., Berlin 1901.
- Lange 1910
Konrad Lange, *Heimatschutz und Werkbund*, in: *Kunstwart* 24 (1910), 278–284.
- Langenberger 1903
S. Langenberger, *Die neue protestantische Kirche in München-Schwabing*, in: *BM* 1 (1903), 58.
- Langenberger 1908
S. Langenberger, *Über Kunstempfinden in der Architektur*, in: *BTZ* 23 (1908), 65–66.
- Langmaack 1971
Gerhard Langmaack, *Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert. Geschichte, Dokumentation, Synopse*, Kassel 1971.
- Laudel 1994
Heidrun Laudel, *Entwicklung der Raumkunst in Dresden zu Beginn des 20. Jh.*, in: *Nerdinger/Mai* 1994, 45–57.
- Le Dinh 1992
Diana Le Dinh, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté: esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne 1992.
- Lebensreform 2001
Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert (Hgg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausstellungskatalog*, 2 Bde., Darmstadt 2001.
- Lechler 1883
Karl Lechler, *Das Gotteshaus im Lichte der deutschen Reformation*, Heilbronn 1883.
- Lehmann 1908
A. Lehmann, *Die Lutherkirche in Karlsruhe*, in: *MBF* 7 (1908), 129–139.
- Lehne 1989
Andreas Lehne, *Heimatstil – zum Problem der Terminologie*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLIII (1989), 159–164.
- Lehwess 1909
Walter Lehwess, *Einiges über Landhausdächer*, in: *BAW* 12 (1909), 127–129.
- Lei 1979
Hermann Lei, *Evangelisch Weinfeld. Ein Blick zurück. Geschichte der Evangelischen Kirchengemeinde Weinfeld*, hg. aus Anlass des 75jährigen Bestehens und der Restauration der Kirche, Weinfeld 1979.
- Leixner 1904a
Othmar von Leixner, *Camillo Sitte (Nekrolog)*, in: *BM* 3 (1904), 44–46.
- Leixner 1910/11
Othmar von Leixner, *Stilwandlungen in der Architektur von 1750–1908*, in: *BM* 9 (1910), 1–8, *BM* 9 (1911), 43–48, 54–59, 62–70.
- Lemburg 2009
Peter Lemburg, *Alfred Messel – Landhäuser und Villen*, in: *Blauert et al.* 2009, 64–71.
- Leniaud 1994
Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994.
- Lessing 1895
Julius Lessing, *Neue Wege*, in: *KGB* 6 (1895), 3.
- Levine 1999
Robert Levine, *Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit der Zeit umgehen*, München 1999.
- Lewis 1962
Dudley Arnold Lewis, *Evaluations of American architecture by European critics 1875–1900* (Diss. Univ. Wisconsin), Typoskript 1962.
- Lewis 1972
Dudley Arnold Lewis, *Hinckeldeyn, Vogel, and American Architecture*, in: *JSAH* 1972, 276–290.
- Licht 1902
Hugo Licht (Redaktion), *Die Entwicklung der Architektur in Deutschland*, in: *AXX* 2 (1902), 1–4.
- Lichtwark 1894
Alfred Lichtwark, *Erziehung des Auges* (1. Aufl. 1894), Neuaufgabe Eckhard Schaar (Hg.), *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1991.
- Lichtwark 1896
Alfred Lichtwark, *Palastfenster und Flügeltür*, in: *Pan* (1896), H. 1–2, 57–60.
- Lichtwark 1900
Alfred Lichtwark, *Deutsche Kunst*, in: *Kunstwart* 13 (1900), 355–362.
- Lichtwark 1900a
Alfred Lichtwark, *Palastfenster und Flügeltür*, in: *DBH* (1900), 4–5.
- Lichtwark 1901
Alfred Lichtwark, *Palastfenster und Flügeltür*. 2. Aufl. Berlin 1901 (1. Aufl. Berlin 1899).
- Linsmayer 1987
Charles Linsmayer, *Die Eigenschaft «Schweizerisch» und die Literatur der deutschen Schweiz zwischen 1890 und 1914*, in: *De Capitani/Germann* 1987, 403–426.
- Lippert 1893
F. G. Lippert, *Kirchenwesen und protestantische Kirchen in Nordamerika*, in: *DBZ* 27 (1893), 149–151, 157 f., 161 f., 233 f., 245 f. und 257 f.
- Lipps 1903
Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde. (Grundlegung der Ästhetik, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst), Leipzig 1903.

- Loosli 1906
Carl Albert Loosli, Heimatschutz-Literatur, in: Heimatschutz (1906), 57–58, 63.
- Lorenz 1981
Wolfgang Lorenz, Kirchenreform als Gemeindereform dargestellt am Beispiel Emil Sulze (Diss. theol. kirchliche Hochschule Berlin), Berlin 1981.
- Lüthi 2000
Dave Lüthi, Les chapelles de l'Eglise libre vaudoise: histoire architecturale 1847–1965 (Bibliothèque historique vaudoise, Nr. 118), Lausanne 2000.
- Luthmer 1906
F. Luthmer, Das Einfache, in: SBZ 48 (1906), 316 f.
- Lutsch 1897
Hans Lutsch, Neuere Veröffentlichungen über das Bauernhaus in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und in der Schweiz, Berlin 1897.
- Lutsch 1905
Hans Lutsch, Die Dorfkirche, in: Sohnrey 1905, 21–56.
- Lux 1903
Joseph August Lux, Motive aus alter Kultur, in: DK 6 (1903), 274–280.
- Lux 1909
Joseph August Lux, Naturempfinden und Touristik, in: Berner Rundschau 3 (1908/09), 634–640.
- Lux 1909a
Joseph August Lux, Technik und Heimatschutz, in: SBZ 54 (1909), 102–107.
- Lux 1910
Joseph August Lux, Geschmack im Alltag, in: Berner Rundschau 4 (1909/10), 253–259.
- Maertens 1877
Hermann Maertens, Der optische Massstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten, Bonn 1877 (2. Aufl. Berlin 1884).
- Mai 1992
Hartmut Mai, Kirchen in Sachsen. Vom Klassizismus bis zum Jugendstil, Berlin/Leipzig 1992.
- Mai 1994
Ekkehard Mai, Denkmäler im Kaiserreich, in: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hgg.), Wilhelm Kreis, Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873–1955, Leipzig 1994, 28–43.
- March 1890
Otto March, Rembrandt als Erzieher (Rezension), in: ZBB 10 (1890), 322–323.
- March 1896
Otto March, Gruppirter Bau bei Kirchen, in: ZBB 16 (1896), 282–284, 298–299, 317–319.
- March 1901
Otto March, Rezension zu Hermann Muthesius' Die neuere kirchliche Baukunst in England, in: ZBB 21 (1901), 258–259.
- March 1912
Otto March, Monumentale Baukunst, in: AR 28 (1912), 5–6.
- Martin 1912
Camille Martin, Betrachtungen über die örtliche Bauweise, in: SBK 4 (1912), 101–103.
- Mathis 1992
Hans Peter Mathis, Pfarrkirche Johannes der Täufer Romanshorn (historischer Hauptbeitrag), Romanshorn 1992.
- Mathis 1995
Hans Peter Mathis, Albert Rimli, in: André Salathé (Hg.), Thurgauer Köpfe 1, Frauenfeld 1995, 247–255.
- Matthies 1900
Wilhelm Matthies, Über kleine Bauausführungen auf dem Lande und in kleinen Städten, in: DBH 4 (1900), 7–10 ff.
- Mayor et al 1896
Jacques Mayor, Léon Genoud, Daniel Baud-Bovy und E. de Vevey, Le Village Suisse à l'Exposition nationale suisse, Genf 1896.
- Mebes 1908
Paul Mebes, Um 1800. Architektur und Kunsthandwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung, 2 Bde., München 1908.
- Mebes 1918
Paul Mebes, Um 1800. Architektur und Kunsthandwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung, 2 Bde., 2. Aufl., bearbeitet von Walter Curt Behrendt, München 1918 (1. Aufl. München 1908, 3. Aufl., bearbeitet von Walter Curt Behrendt, München 1920).
- Meier-Graefe 1905
Julius Meier-Graefe, Rückblick, in: MBF 4 (1905), 17–24.
- Meili 1891
Friedrich Meili, Die Anforderungen der Gegenwart an unsere protestantischen Kirchgemeinden, in: TZS 8 (1891), 170–179, 247–250.
- Meili-Rigert 2000
Isabella Meili-Rigert, Karl Indermühle (1877–1933) und seine Reihen-Wohnhäuser: eine stilistische und städtebauliche Untersuchung (Liz.-Arb. Univ. Bern), Typoskript 2000.
- Mesmer 1987
Beatrix Mesmer, Nationale Identität – einige methodische Bemerkungen, in: De Capitani/Germann 1987, 11–21.
- Messerli 1995
Jakob Messerli, Gleichmässig, pünktlich, schnell: Zeiteinteilung und Zeitgebrauch im 19. Jahrhundert in der Schweiz (Diss. Univ. Bern 1993), Zürich 1995.
- Metzger 1898
Max Metzger, Die japanische Flächen-Dekoration als Vorbild für unsere moderne Kunst-Richtung, in: Innen-Dekoration 9 (1898), 65–67.
- Meurer 1877
Moritz Meurer, Der Kirchenbau vom Standpunkte und nach dem Brauche der lutherischen Kirche. Geistlichen, Patronen

- und Kirchenvorständen zur Orientierung dargeboten, Leipzig 1877.
- Meyer 1942
Peter Meyer, Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Zürich 1942.
- Meyer 1972
André Meyer, Englische Kirchen in der Schweiz, in: ZAK 29 (1972), 70–81.
- Meyer 1973
André Meyer, Neugotik und Neuromanik in der Schweiz. Die Kirchenarchitektur des 19. Jh., Zürich 1973.
- Meyer 2003
André Meyer, Architektur zwischen Tradition und Innovation. Die Zentralschweiz auf dem Weg in die Moderne, Luzern 2003.
- Middleton 2002
Robin Middleton, Ruskin versus the Rest, in: Oechsli 2002, 84–102.
- Mignot 1983
Claude Mignot, Architektur des 19. Jh., Fribourg 1983.
- Miller Lane 2000
Barbara Miller Lane, National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, Cambridge 2000.
- Moderne Baukunst 1993
Moderne Baukunst 1900 bis 1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, Ausst.-Kat., Krefeld 1993
- Möhring 1900
Bruno Möhring, Renaissance, in: AChb (1900), o.S.
- Montenach 1908
Georges de Montenach, Pour le visage aimé de la Patrie!, Lausanne 1908.
- Moravánszky 1988
Ákos Moravánszky, Die Architektur der Donaumonarchie, Berlin 1988 (Originalausgabe: Budapest 1988).
- Moravánszky 1988a
Ákos Moravánszky, Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940, Salzburg 1988.
- Moravánszky 2000
Ákos Moravánszky, «Materiallandschaften», in: Kritische Berichte Jg. 28 Heft 2 (2/2000), 20–28.
- Moravánszky 2002
Ákos Moravánszky (Hg.), Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, Wien 2002.
- Moravánszky 2002a
Ákos Moravánszky, Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne, in: Moravánszky 2002, 95–123.
- Moser 1915
Karl Moser, Die kirchliche Kunst an der Landesausstellung, in: Das Werk 2 (1915), 105–116 u. S. 121–135 u. 145–151.
- Mothes 1898
Oskar Mothes, Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues, Leipzig 1898.
- Mühlke 1887
Karl Mühlke, Das americanische Landhaus und die Preisbewerbung des «American Architect», in: ZBB 7 (1887), 11–12, 18–19.
- Müller 1884
Albert Müller, Die Hochbauten der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883, in: SBZ 3 (1884), 1–3.
- Müller 1914
A. W. Müller, Otto Salvisberg, ein Schweizer Architekt in Berlin, in: SBK 6 (1914), 237f.
- Müller-Marzohl 1991
Alfons Müller-Marzohl, Flüelen UR. Das Dorf und seine Kirchen (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1991.
- Mumford 1941
Lewis Mumford, The Regionalism of H. H. Richardson, in: Lewis Mumford, The South in Architecture, New York 1941, 79–110.
- Mumford 1955
Lewis Mumford, The Brown Decades: A Study of The Arts in America 1865–1895, New York 1955 (Erstausgabe 1931).
- Muthesius 1895
Hermann Muthesius, Das Volkshaus in Bishopsgate in London, in: ZBB 15 (1895), 77–80.
- Muthesius 1900
Hermann Muthesius, Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende, in: ZBB 20 (1900), 125–128, 145–147.
- Muthesius 1900a
Hermann Muthesius, John Ruskin †, in: ZBB 20 (1900), 43 f.
- Muthesius 1900b
Hermann Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart, Berlin 1900.
- Muthesius 1901a
Hermann Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten, Berlin 1901.
- Muthesius 1901b
Hermann Muthesius, Der neuere protestantische Kirchenbau in England, Berlin 1901.
- Muthesius 1902
Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jh. und ihr heutiger Standpunkt, Mülheim-Ruhr 1902.
- Muthesius 1902a
Hermann Muthesius, Die Glasgower Kunstbewegung: Charles R. Mackintosh und Margaret Macdonald-Mackintosh, in: DK 5 (1902), 193 ff.

- Muthesius 1902b
Hermann Muthesius, «Culturarbeiten» (Rezension zu Paul Schultze-Naumburg), in: ZBB 22 (1902), 641.
- Muthesius 1903
Hermann Muthesius, Landhäuser der Architekten J. W. Bedford und S. D. Kitson in Leeds, in: DK 6 (1903), 81 f.
- Muthesius 1904
Hermann Muthesius, Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart, Wiesbaden 1904.
- Muthesius 1904a
Hermann Muthesius, Amerika, in: Kunstwart 18 (1904), 345–356.
- Muthesius 1904b
Hermann Muthesius, Das sogenannte Moderne in der Architektur der Neuzeit, in: BM 2 (1904), 80.
- Muthesius 1905
Hermann Muthesius, Das englische Haus, 3 Bde., Berlin 1904/05.
- Muthesius 1905a
Hermann Muthesius, Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung, 2. Aufl. (1. Aufl. München 1904), München 1905.
- Muthesius 1907
Hermann Muthesius, Kunstgewerbe und Architektur, Jena 1907.
- Muthesius 1907a
Hermann Muthesius, Landhaus und Garten. Beispiele neuerzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten, München 1907.
- Muthesius 1974
Stefan Muthesius, Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jh., München 1974.
- Muthesius 1989
Stefan Muthesius, Die Diskussion über «Restoration» und «Preservation» sowie die Bewegung «Vernacular Revival» im England der zweiten Hälfte des 19. Jh., in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLIII (1989), 170–173.
- Nabholz 1896
Hans Nabholz, Wie lässt sich das kirchliche Interesse in jetziger Zeit und besonders in unseren zürcher. Gemeinden vermehren?, in: TZS 13 (1896), 2–24.
- Nachtlicht 1907
Leo Nachtlicht, Weinhaus Rheingold in Berlin, in: BAW 10 (1907), 6–8.
- Nerdinger 1985
Winfried Nerdinger (Hg.), Vom barocken Plan zur Axonometrie, Buch z. Ausst. des Dt. Architekturmuseums Frankfurt am Main, 14. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986, München 1985.
- Nerdinger 1988
Winfried Nerdinger, Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer, Berlin/München 1988.
- Nerdinger/Mai 1994
Winfried Nerdinger/Ekkehard Mai (Hg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, München/Berlin 1994.
- Nerdinger/Oechslin 2003
Winfried Nerdinger/Werner Oechslin (Hg.), Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, Zürich 2003.
- Neuberg 1906
Pastor Neuberg, Kirchenkunst auf der Dresdener Ausstellung, in: MGKK 11 (1906), 251–255.
- Ninck 1922
Johannes (H.) Ninck, Die Wirkung der Baukunst auf das Gemüt, in: Werk 9 (1922), 49–54, 79–85, 130–132.
- Nithack-Stahn 1906
Walther Nithack-Stahn, Protestantische Kunst, in: Kunstwart 19 (1906), 432–437.
- Nünlist 1941
Joseph Emil Nünlist, Die katholische Kirche im Bernbiet. Zur Geschichte der Pfarreien des Dekanates Bern, Bern 1941.
- Nüßlein 2012
Timo Nüßlein, Paul Ludwig Troost (1878–1934), Wien 2012.
- Obrist 1901
Hermann Obrist, Luxuskunst oder Volkskunst? In: DK 5 (1901), 81–99.
- Oechslin 1992
Werner Oechslin, «Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden». Missverständnisse zum Zeitlosen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf, in: Lampugnani/Schneider 1992, 29–49.
- Oechslin 2002
Werner Oechslin (Hg.), Ruskin, Werk und Wirkung, Berlin 2002.
- Oechslin 2002a
Werner Oechslin, Ruskins «science of feeling»: Die Herausbildung einer ganzheitlichen Kunstauffassung aus Natur und Kunst, Kunstgeschichte und Religion, in: Oechslin 2002, 45–82.
- Oechslin 2010
Werner Oechslin, Bauen aus der Notwendigkeit. Karl Moser, vor und nach der (und gegen die Epochenschwelle), in: Hildebrand/Oechslin 2010, 14–57.
- O’Gorman 1987
James F. O’Gorman, H. H. Richardson. American forms for American Society, Chicago 1987.
- Olbrich 1988
Harald Olbrich (Hg.), Geschichte der deutschen Kunst 1890–1914, Leipzig 1988.
- Oltner St. Martinskirche 1992
Peter Schärer (Hg.), Die Oltner St. Martinskirche (Separat-

- druck der Zeitschrift *Jurablätter* 54 (1992), Heft 3/4, Derendingen 1992.
- Ostendorf 1914
Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen*, 3 Bde., Bd. 1, 2. Aufl., Berlin 1914 (1. Aufl. Berlin 1913), Bd. 2, Berlin 1914, Bd. 3. Posthum, Berlin 1920.
- Ostendorf 1914a
Friedrich Ostendorf, *Der Architekt und die Geschichte der Baukunst* (Schinkelfestred 1913), in: *BM* 12 (1914), 25–28, ff.
- Ostendorf 1914b
Friedrich Ostendorf, *Haus und Garten. Erster Supplementband zu den sechs Büchern vom Bauen*, Berlin 1914.
- Parent/Stachelhaus 1993
Thomas Parent und Thomas Stachelhaus, *Kirchen im Ruhrrevier 1850–1935*, Münster/W. 1993.
- Parry 1996
Linda Parry (Hg.), *William Morris (Ausstellungskatalog zu William Morris 1834–1896 im Victoria and Albert Museum, London, 9. Mai – 1. September 1996)*, London 1996.
- Paul 2003
Jürgen Paul, *Cornelius Gurlitt: ein Leben für Architektur, Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Städtebau*, Dresden 2003.
- Pescatore 2001
Flurina Pescatore, *Kirchenrestaurierung zwischen Religion, Ästhetik und Stil. Pater Albert Kuhn OSB (1839–1929) und seine Expertentätigkeit bei Kirchenrestaurierungen um die Jahrhundertwende* (Liz.-Arb. Univ. Zürich), Typoskript 2000, Abstract in: *K+A* 52/4 (2001), 68–69.
- Pescatore 2002
Flurina Pescatore, *Pater Albert Kuhn und seine Kirchenrestaurierungen: Kirchenrestaurierungen zwischen Religion, Ästhetik und Stil. Pater Albert Kuhn OSB (1839–1929) und seine Expertentätigkeit bei Kirchenrestaurierungen um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert*, in: *Der Geschichtsfreund: Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz* 155 (2002), 5–180.
- Pescatore/Winzeler 1997
Flurina Pescatore und Marius Winzeler, *Die katholische Pfarrkirche Liebfrauen in Zürich* (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1997.
- Pestalozzi 1898
Hans Pestalozzi, *Der Bau des Schweizerischen Landesmuseums* (Festgabe auf die Eröffnung des Schweiz. Landesmuseums, Zürich 1898).
- Pfander 1906/07
Hans Pfander, *Die Farbe in der Architektur*, in: *Berner Rundschau* 1 (1906/07), 142–145.
- Pfeifer 1898
Hermann Pfeifer, *Die deutsche Baukunst der Zukunft*, in: *ZBB* 18 (1898), 50/58.
- Pfeifer 1899
Hermann Pfeifer, *Neu-romanischer Baustil «Modern Romanesque» in Nordamerika*, in: *DBH* 3 (1899), 197–198, 206–208.
- Pfeifer 1905
Hermann Pfeifer, *Stimmungswerte der Dachformen*, in: *AR* 21 (1905), 89–95.
- Pfenningsdorf 1902
Emil Pfenningsdorf, *Das Christentum und die Philosophie der Gegenwart*, in: *TR* 5 (1902), 1–10.
- Pfister 1984
Rudolf Pfister, *Kirchengeschichte der Schweiz*, 3 Bde., Bd. 3: von 1720 bis 1950, Zürich 1984.
- Piatti 2010
Barbara Piatti, *Von der Kunst, spazieren zu gehen*, in: *Heimatschutz* 2/2010, 8–10.
- Piel 1963
Friedrich Piel, *Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst*, in: *Bauer et al.* 1963, 18–37.
- Piper 1905
Otto Piper, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebiets*, 2. Aufl. (1. Aufl. 1895), München und Leipzig 1905.
- Platzhoff 1899
Eduard Platzhoff, *Kunstleben und Kunstpflege in der Schweiz*, in: *Kunstwart* 12 (1899), 245–251.
- Platzhoff-Lejeune 1909
Eduard Platzhoff-Lejeune, *Die Frage einer schweizerischen Nation* [Besprechung einer Publikation von Diplomat Dr. Max Jaeger], in: *Berner Rundschau* 4 (1909/10), 750–753.
- Plehn 1904
Anna L. Plehn, *Über Raumkunst*, in: *DBH* 8 (1904), 175/178.
- Posener 1979
Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München 1979.
- Posener, Vorlesungen
Julius Posener, *Vorlesungen zur Geschichte der Architektur*, in: *Arch+* 1979/1981, div. Nummern.
- Preconi 1909
Hector G. Preconi, *Die Kirche in Wallisellen*, in: *SBK* 1 (1909), 143 f.
- Preconi 1910
Hector G. Preconi, *Zwei Geschäftshäuser in der Stadt St. Gallen*, in: *SBK* 2 (1910), 34–38.
- Preiswerk 1895
Richard Preiswerk, *Was ein Schweizer Pfarrer in England gesehen hat*, Basel 1895.
- Preiswerk-Lösel 2007
Eva-Maria Preiswerk-Lösel, *«A poor thing, but my own».* Max Laeuger und die Villa Langmatt, in: *Velhagen* 2007, 57–73.

- Preuschen 1903
Erwin Preuschen, Billigere Kirchen, in: MGKK 8 (1903), 294–298.
- Prill 1898/99
Joseph Prill, In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?, in: ZCK 11 (1898), Sp. 245–252, 267–272 und ZCK 12 (1899), Sp. 83–86, 247–255.
- Pudor 1902
Heinrich Pudor, Neues Leben. Essays von Dr. Heinrich Pudor, Leipzig und Dresden 1902.
- Pudor 1903
Heinrich Pudor, Eine neue nordische Architektur-Renaissance, in: Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen u. Dekorkunst, 9 (1903), 11–13.
- Quantrill 1995
Malcolm Quantrill, Finnish Architecture and the Modernist Tradition, London 1995.
- Rahn 1876
Johann Rudolf Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876.
- Randall Phillips 1901
R. Randall Phillips, Architektur in England, in: AXXJ 1 (1901), 17–19.
- Rang 1894
C. Rang, Die Gemeindekirche. Laiengedanken über einen evangelischen Kirchenbaustil, Posen 1894.
- Rapsilber 1909
Maximilian Rapsilber, Messels System, in: BM 7 (1909), 109–114.
- Raschzok/Sörries 1994
Klaus Raschzok/Rainer Sörries (Hg.), Geschichte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag, Erlangen 1994.
- Rebsamen 2005
Hanspeter Rebsamen, Die katholische Pfarrkirche St. Anton in Zürich (Schweiz. Kunstführer GSK), Bern 2005.
- Rensselaer 1888
Mariana Griswold van Rensselaer, Henry Hobson Richardson and His Works, New York 1969 (Erstdruck Boston 1888).
- Reulecke 1991
Jürgen Reulecke, Wo liegt Falado? Überlegungen zum Verhältnis von Jugendbewegung und Heimatbewegung vor dem Ersten Weltkrieg, in: Klüeting 1991, 1–19.
- Reuters 1900
Josef Reuters, Monumentale Architektur, in: DBH 4 (1900), 65.
- Rieger 1976
Hans Jörg Rieger, Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910–1939, Zürich 1976.
- Riegl 1894
Alois Riegl, Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie, Berlin 1894.
- Rieth 1896
Otto Rieth, Skizzen. Architektonische und decorative Studien und Entwürfe von Otto Rieth. 2. Auflage (1. Auflage der ersten Folge Leipzig 1891), Leipzig 1896.
- Ringbeck 1991
Brigitta Ringbeck: Architektur und Städtebau unter dem Einfluss der Heimatschutzbewegung, in: Klüeting 1991, 216 f.
- Ringbom 1987
Sixten Ringbom, Stone, Style and Truth. The vogue for natural Stone in Nordic Architecture 1880–1910, Helsinki 1987.
- Ris 1987
Roland Ris, Die Ausbildung eines sprachlich-kulturellen Bewusstseins in der deutschen Schweiz 1890–1914, in: De Capitani/Germann 1987, 354 ff.
- Ritter 2001
Hans-Adam Ritter, Pauluskirche [Basel], Basel 2001.
- Robinson 1828
Peter Frederick Robinson, Rural architecture, London 1828.
- Rollier 1914
Arist Rollier, Das Dörfli an der Landesausstellung [der Schweiz 1914], in: Heimatschutz 9 (1914), 141–155.
- Rose 1906
Peter Rose, Vom süddeutschen Putzbau, in: DBH 10 (1906), 390 f.
- Rosbacher 1975
Karlheinz Rosbacher, Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft, Bd. 13), Stuttgart 1975.
- Rössling 1986
Wilfried Rössling, Curjel & Moser Architekten in Karlsruhe, Karlsruhe 1986.
- Rothe 1886
Richard Rothe, Gesammelte Vorträge und Abhandlungen Dr. Richard Rothe's aus seinen letzten Lebensjahren, Elberfeld 1886.
- Röthlisberger 1911
Hermann Röthlisberger, III. Zürcher Raumkunst-Ausstellung, in: SBK 3 (1911), 241–244, 257 f.
- Röthlisberger 1913
Hermann Röthlisberger, Der Heimatschutz auf der Landesausstellung 1914, in: Heimatschutz (1913), 49–59.
- Rübel/Wagner/Wolff 2005
Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.), Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.
- Rucki 1989
Isabelle Rucki, Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur von 1860–1914 (Diss. phil. Zürich 1988), Zürich 1989.

- Ruskin 1900
John Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst (=John Ruskin, Werke, Bd. 1), Leipzig 1900 (englische Erstausgabe The Seven Lamps of Architecture, London 1849).
- Schaub/Gaullieur 1858
Charles Schaub und Eusèbe Henri Gaullieur, Die Schweiz, ihre Geschichte, Geographie und Statistik, nebst einem Überblick über die Alterthümer, Literatur, Kunst und die Industrie der zweiundzwanzig Kantone. 2. Abt: Die malerische Schweiz, Genf/Basel 1858.
- Scheffler 1901
Karl Scheffler, Antik und Modern, in: DBH 5 (1901), 193–196.
- Scheffler 1901a
Karl Scheffler, Ein Beispiel moderner Monumental-Architektur, in: DBH 5 (1901), 253 f.
- Scheffler 1901b
Karl Scheffler, Die Kunst Olbrichs, in: DBH 5 (1901), 329–330.
- Scheffler 1902
Karl Scheffler, Ein Bismarckdenkmal von W. Kreis, in: DBH 6 (1902).
- Scheffler 1903
Karl Scheffler, Moderne Baukunst, in: KuKü 1 (1903), 469–480.
- Scheffler 1905a
Karl Scheffler, Wertheims Baumeister, in: KuKü 3 (1905), 155–168.
- Scheffler 1907
Karl Scheffler, Sakralbaukunst, in: DBH 11 (1907), 89–90, 97–99.
- Scheffler 1918
Karl Scheffler, Der Beruf des Architekten (Vortrag vom 24.11.1917 vor dem Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein), in: SBZ 71 (1918), 4–7, 16–19.
- Scheuber 1911
Josef Scheuber, Kirchenbauten im schweizerischen Landschaftsbild, in: Heimatschutz (1911), 17 f.
- Schilling/Graebner 1903
Schilling & Graebner, Landkirchen. Mit einem Geleitwort von Paul Schumann, Leipzig 1903.
- Schindler 1904/05
Gottfried Schindler, Über den Bau protestantischer Kirchen, in: TZS 21 (1904), 242–245; TZS 22 (1905), 25–27, 102–105, 240–242.
- Schirmer 1907
Erich Schirmer, Die Kirche im Strassenbilde, in: DBH 11 (1907), 76–78.
- Schivelbusch 2004
Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrie von Raum und Zeit im 19. Jh., 3. Aufl., (1. Aufl. München und Wien 1977), München, Wien und Frankfurt am Main 2004.
- Schlatter 1910
Salomon Schlatter, Der «neue Stil» und die alte Tradition, in: SBK 2 (1910), 347–348, 357–359.
- Schlatter 1916
Salomon Schlatter, Etwas über äussere Wandbekleidung, in: Heimatschutz (1916), 97–109.
- Schliepmann 1897
Hans Schliepmann, Nationale Kunst – nothwendige Kunst, in: DKD 1 (1897), 25–38.
- Schliepmann 1912
Hans Schliepmann, Geschmackswandlungen in den Miethausfronten, in: AR 28 (1912), 6–8.
- Schmarsow 1894
August Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung (Antrittsvorlesung Univ. Leipzig, 1893), Leipzig 1894.
- Schmarsow 1897
August Schmarsow, Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung, Leipzig 1897 (Neue Aufl. Leipzig 2001).
- Schnell 1973
Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jh. in Deutschland. Dokumentation, Darstellung, Deutung, München/Zürich 1973.
- Schnell 2005
Dieter Schnell, Bleiben wir sachlich! Deutschschweizer Architekturdiskurs 1919–1939 im Spiegel der Fachzeitschriften, Basel 2005.
- Schönbühl 1913
H. von Schönbühl, Pariser Architekten II, in: SBK 5 (1913), 242–251.
- Schönhagen 1919
Otto Schönhagen, Stätten der Weihe. Neuzeitliche protestantische Kirchen, Berlin 1919.
- Schotte 1899
Archibald Schotte, Das Bürgerhaus, in: DBH 3 (1899), 298–300, 313–314.
- Schrödter 1993
Susanne Schrödter, Bischof & Weideli. Architekten in Zürich, 1905–1920 (Liz.-Arb. phil. hist., Univ. Zürich), Typoskript 1993.
- Schubring 1903
Wilhelm Schubring, Die Brathe'sche Theorie von der Nothwendigkeit eines Chorraums in der evangelischen Kirche, in: MGKK 8 (1903), 65–67.
- Schuchard 1979
Jutta Schuchard, Carl Schäfer: 1844–1908: Leben und Werk des Architekten der Neugotik, München 1979.
- Schultze-Naumburg 1897
Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten I (Hausbau), in: Kunstwart 10 (1897), selbständiger Druck: München 1902.
- Schultze-Naumburg 1901
Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Kunstpflege, Leipzig 1901.

- Schultze-Naumburg 1902
Paul Schultze-Naumburg, *Häusliche Kunstpflege*, 4. Auflage, Leipzig 1902. (Gesammelte Aufsätze, Erstpublikation im *Kunstwart*).
- Schultze-Naumburg 1902a
Paul Schultze-Naumburg, Der «Sezessionsstil», in: *Kunstwart* 15 (1902), 326–330.
- Schultze-Naumburg 1905
Paul Schultze-Naumburg, Biedermeisterstil?, in: *Kunstwart* 19 (1905), 130–137.
- Schultze-Naumburg 1905a
Paul Schultze-Naumburg, Zur Baukunst von heute, in: *Kunstwart* 18 (1905), 60–73.
- Schultze-Naumburg 1906
Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten IV (Städtebau)*, München 1906.
- Schumacher 1897
Fritz Schumacher, Ein neuer Entwurf für das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, in: *ZBB* 17 (1897), 337–338.
- Schumacher 1898
Fritz Schumacher, Otto Rieth's Schaffen, in: *KHW* 49 (1898/99), 105–116.
- Schumacher 1901
Fritz Schumacher, *Das Bauschaffen der Jetztzeit und historische Überlieferung*, Leipzig 1901.
- Schumacher 1901a
Fritz Schumacher, *Farbige Architektur*, in: *Kunstwart* 14 (1901), 297–302.
- Schumacher 1902
Fritz Schumacher, *Denkmalkunst*, in: *Kunstwart* 15 (1902), 509–519, 569–572.
- Schumacher 1907
Fritz Schumacher, *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze*, Jena 1907.
- Schumann 1899
Paul Schumann, *Architektonische Zeitfragen*, in: *Kunstwart* 12 (1899), 335–339.
- Schumann 1906
Paul Schumann, Die Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906, in: *KGB* 17 (1906), 165–177, 185–191, 205–212.
- Schumann 1906a
Paul Schumann, Zweiter Kongress für protestantischen Kirchenbau, in: *Kunstwart* 20 (1906), 172–174.
- Schumann 2002
Ulrich Maximilian Schumann, *Wilhelm Freiherr von Tettau 1872–1929. Architektur in der Krise des Liberalismus*, Zürich 2002.
- Schumann 2010
Ulrich Maximilian Schumann, Karl Moser und die bildenden Künste, in: *Hildebrand/Oechslein* 2010, 128–145.
- Schwab 1916
Hans Schwab, Was bedeutet das Bauernhaus für unsere Baukunst?, in: *Heimatschutz* (1916), 65–75.
- Schwebel 2006
Horst Schwebel, Liturgie als Bauherr. Wandlungen im protestantischen Kirchenbau zwischen 1900 und 1950, in: Wolfgang Jean Stock (Hg.), *Europäischer Kirchenbau 1900–1950. Aufbruch zur Moderne*, München, Berlin, London, New York 2006, 148–165.
- Schweizer 2004
Daniel Schweizer, *St. Antoniuskirche in Zürich. Eine architekturhistorische Untersuchung* (Diplomarbeit Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich), Typoskript 2004.
- Schwindrazheim 1903
Oskar Schwindrazheim, *Deutsche Bauernkunst*, Wien 1903.
- Sell 1897
Karl Sell, *Offene Kirchen, tägliche Gottesdienste*, in: *MGKK* 2 (1897/98), 1–9.
- Sell 1900
Karl Sell, «Evangelische Kirchen» oder christliche Kirchen für evangelische Gemeinden, in: *MGKK* 5 (1900), 93–101.
- Semper 1845
Gottfried Semper, *Ueber den Bau evangelischer Kirchen: mit besonderer Beziehung auf die gegenwärtige Frage über die Art des Neubaus der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Project*, Leipzig 1845.
- Senarclens 2001
Antje Senarclens de Grancy, «Moderner Stil» und «Heimisches Bauen». *Architekturreform in Graz um 1900* (Kulturstudien Sonderband 25), Wien 2001.
- Seng 1995
Eva-Maria Seng, *Kirchenbau zwischen Politik, Kunst und Liturgie. Theorie und Wirklichkeiten im evangelischen Kirchenbau des 19. Jh.*, Tübingen/Berlin 1995.
- Sesselberg 1897
Friedrich Sesselberg, *Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung*, 2 Bde., Berlin 1897.
- Sesselberg 1906
Friedrich Sesselberg, Von religiöser Kunst, mit bes. Berücksichtigung der Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden, in: *BM* 5 (1906), 2–8.
- Seyffert 1906
Otto Seyffert, *Volkskunst*, in: *KGB* 17 (1906), 228–231.
- Sitte 1889
Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889.
- Sohnrey 1905
Heinrich Sohnrey (Hg.), *Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im Deutschen Dorfe*, Bielefeld, Leipzig und Berlin 1905.

- Sohst 2006
Claudia Sohst, Die Rezeption nordamerikanischer Architektur um 1900 in Deutschland und Österreich (Forum Architektur und Stadtplanung 2, gleichzeitig Diss. Univ. Kiel 2005), München 2006.
- Spitta 1891
Friedrich Spitta, Zur Reform des evangelischen Kultus, Göttingen 1891.
- Spitta 1899
Friedrich Spitta, Das evangelische Gotteshaus und die Kunst, in: MGKK 4 (1899), 1–5.
- Spitzbart-Maier 1989
Elisabeth Spitzbart-Maier, Die Kirchenbauten Martin Elsaessers und ihre Voraussetzungen in der protestantischen Kirchenbautheorie und Liturgiediskussion (Diss.), Stuttgart 1989.
- SRB
Schweizerische Reformblätter (hg. vom kirchlichen Reformverein des Kantons Bern, Redaktion Pfr. Emil Ryser, Bern), 29 (1900)
- Stadler 1987
Peter Stadler, Konfessionalismus im Schweizer Bundesstaat, in: De Capitani/Germann 1987, 85–93.
- Stahl 1902
Fritz Stahl, Die städtischen Bauten in Berlin, in: BM 1 (1902), 5–9.
- Stahl 1902a
Fritz Stahl, Alfred Messel, in: BM 1 (1902), 13–17.
- Stalder 2008
Laurent Stalder, Hermann Muthesius 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf, Zürich 2008.
- Stalling 1974
Gesine Stalling, Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner «Gotik»-Auffassung, Bern/Frankfurt 1974.
- Stephan 1999
Regina Stephan, Theodor Fischer – Architekt, Städtebauer, Lehrer, in: Hangleiter 1999, 12–16.
- Stern 1987
Martin Stern, Das historische Festspiel – Integration um den Preis scheinhafter Identität, in: De Capitani/Germann 1987, 309–335.
- Stock 2006
Wolfgang Jean Stock (Hg.), Europäischer Kirchenbau 1900–1950. Aufbruch zur Moderne, München, Berlin, London, New York 2006.
- Strebel 1985
Ernst Strebel, Karl Mosers neoklassizistische Architektur, in: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max Vogt (hg. Katharina Medici-Mall), Basel 1985.
- Strebel 2006
Ernst Strebel, Curjel & Moser und die offizielle Schweizer Architekturlehre, in: Kaufmann 2006, 123–140.
- Strebel 2009
Ernst Strebel, Einflüsse der Jugendstilbewegung in der Architektur von Curjel & Moser, in: Jugendstil am Oberrhein 2009, 91–96.
- Strebel 2010
Ernst Strebel, Das Architekturbüro Curjel & Moser. Aspekte des Entwurfs-, Planungs- und Baubetriebs, in: Hildebrand/Oechslin 2010, 80–91.
- Streiter 1896
Richard Streiter, Das deutsche Kunstgewerbe und die englisch-amerikanische Bewegung, in: Innen-Dekoration 7 (1896), 114–115, 125–129.
- Streiter 1896a
Richard Streiter, Aus München, in: Pan (1896), H. 3–4, 248–252.
- Streiter 1898
Richard Streiter, Architektonische Zeitfragen. Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift «Moderne Architektur», Berlin 1898.
- Streiter 1898a
Richard Streiter, Nordamerikanische Architektur, in: DBH 2 (1898), 247–248, 264.
- Stübßen 1907
Josef Stübßen, Der Städtebau (Handbuch der Architektur, 4. Teil (Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude), 9. Halbband, 2. Auflage, Stuttgart 1907.
- Sulze 1881
Emil Sulze, «Der evangelische Kirchenbau», in: Protestantische Kirchenzeitung für das evangelische Deutschland, 1881.
- Sulze 1891
Emil Sulze, Die evangelische Gemeinde (Zimmers Handbibliothek der praktischen Theologie, Bd. 1), Gotha 1891.
- Sulze 1902
Emil Sulze, Kirchliche Kunst – Kirchenbau, in: TR 5 (1902), 292–305.
- Sulze 1904
Emil Sulze, Kirchliche Kunst – Geschichte der kirchlichen Kunst, in: TR 7 (1904), 85–92.
- Sulze 1905
Emil Sulze, Der Kirchenbau des neueren Protestantismus, in: ZBB 25 (1905), 468–470.
- Sulze 1905a
Emil Sulze, Der Kirchenbau des älteren und des neueren Protestantismus, in: ZBB 25 (1905), 547–548.
- Sutter 1907
Conrad Sutter, Der Turm, in: AR 19 (1907), 69–71, 77–84.
- Tessenow 1916
Heinrich Tessenow, Hausbau und dergleichen, Berlin 1916.
- Tessenow 1919
Heinrich Tessenow, Handwerk und Kleinstadt, Berlin 1919.

- Tettau 1900
Wilhelm Freiherr von Tettau, Was lehrt uns der neuromanische Stil?, in: DBH 4 (1900), 6–7.
- Tettau 1900a
Wilhelm Freiherr von Tettau, Farbige Architektur, in: DBH 4 (1900), 172–174.
- Tettau 1901
Wilhelm Freiherr von Tettau, Moderne englische Baukunst, in: DBH 5 (1901), 2–4, 18–19.
- Thiede 1936
Klaus Thiede, Das Erbe germanischer Baukunst im bäuerlichen Hausbau, Hamburg 1936.
- Thoene 1908
Johannes Franz Thoene, Hohe oder niedrige Bauten?, in: BM 6 (1908), 107–108, 118–120, 130–132.
- Tikkanen 1903
Johan Jakob Tikkanen, Dekorative Kunst in Finnland, in: DK 6 (1903), 121–ca. 156.
- Townsend 1894
Horace Townsend, H. H. Richardson, Architect, in: Magazine of Art (1894), 133–138.
- Trog 1907
Hans Trog, Zur Psychologie des Barockstils, in: Berner Rundschau 1 (1906/07), 736–740.
- Tselos 1970
Dimitri Tselos, Richardson's Influence on European Architecture, in: JSAH 20 (1970), 156–162.
- Uhde 1894
Constantin Uhde, Baudenkmäler in Grossbritannien, Berlin 1894.
- Ungewitter 1865
Georg Gottlob Ungewitter, Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern, 2. Aufl. (1. Aufl. 1849), Glogau 1861–65.
- Velhagen 2007
Rudolf Velhagen, Ulrich Maximilian Schumann (Hg.), Max Laeugers Arkadien. Keramik, Garten, Bau, Kunst (Ausst.-Kat. Baden, Villa Langmatt), Baden 2007.
- Vetterlein 1904
Ernst Vetterlein, Zu unsrem Wettbewerbe «Entwürfe zu einem Einfamilienhaus», in: Innen-Dekoration 15 (1904), 247–261.
- Vetterlein 1905
Ernst Vetterlein, Ländliche Architekturen, in: DKD 17 (1905/06), 69–73.
- Vetterlein 1906
Ernst Vetterlein, Unkonstruktive Kunstformen, in: MBF 5 (1906), 52–54.
- Vetterlein 1909
Ernst Vetterlein, Tradition oder Taktgefühl?, in: MBF 8 (1909), 97–99.
- Vigato 1994
Jean-Claude Vigato, L'architecture régionaliste, France 1890–1950, Paris 1994.
- Vischer/Schenker/Dellsperger 1998
Lukas Vischer, Lukas Schenker und Rudolf Dellsperger (Hg.), Ökumenische Kirchengeschichte der Schweiz, 2. Aufl. (1. Aufl. 1994), Freiburg/Basel 1998.
- Voepel 1908
Otto Voepel, Symmetrie, in: BTZ 23 (1908), 305–308.
- Vogel 1898
Franz Rudolf Vogel, Zur neuen Richtung in der Architektur, in: DBH 2 (1898), 53 ff.
- Vogel 1899
Franz Rudolf Vogel, Über Dachgestaltung, in: DBH 3 (1899), 49–51, 61–62.
- Vogel 1899a
Franz Rudolf Vogel, Moderne Stilbestrebungen in Nordamerika, in: DBH 3 (1899), 170, 186–188.
- Vogel 1900
Franz Rudolf Vogel, Vom Künstlerischen in der Baukunst, in: DBH 4 (1900), 133–134.
- Vogel 1900a
Franz Rudolf Vogel, Über monumentale Baukunst, in: DBH 4 (1900), 176, 189–190.
- Vogel 1901
Franz Rudolf Vogel, Der amerikanische Einfluss auf die moderne Baukunst, in: DBH 5(1901), 188–190, 201–202.
- Vogel 1901a
Franz Rudolf Vogel, Die Entwicklung der neuen Architektur (Der Einfluss Amerikas auf die Moderne), in: DBH 5 (1901), 254–256, 274–276, 284–286, 289–290, 294–296.
- Vogel 1904
Franz Rudolf Vogel, Architektonische Ein- und Ausblicke zum neuen Jahre, in: DBH 8 (1904), 17 f.
- Vogel 1904a
Franz Rudolf Vogel, Vom modernen Kirchenbau, in: DBH 8 (1904), 57–62, 70–75, 86–88, 109–110.
- Vogel 1904b
Franz Rudolf Vogel, Heimatkunst, in: DBH 8 (1904), 110.
- Vogel 1905
Franz Rudolf Vogel, Richardsons Bedeutung für die moderne Baukunst, in: DBH 9 (1905), 21–23, 29–31.
- Vogel 1910
Franz Rudolf Vogel, Das amerikanische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung, Innenraum und Umgebung, Berlin 1910.
- Voigt/May 2010
Wolfgang Voigt, Roland May, Paul Bonatz 1877–1956, Berlin 2010.
- von Burg 2000
Dominique von Burg, Gebrüder Pfister. Architektur für Zürich 1907–1950, Sulgen/Zürich 2000.
- von Graffenried/von Stürler 1844
Charles-Adolf von Graffenried und Ludwig von Stürler, Architecture suisse ou choix de maisons rustiques des Alpes du canton de Berne, Bern 1844.

- von Greyerz 1910
Otto von Greyerz, Drei neue Bilderwerke über alte Schweizer Bauart, in: Heimatschutz (1910), 9f.
- von Moos 2010
Stanislaus von Moos, Kraft und Integration. Karl Moser und die «Moderne», in: Hildebrand/Oechslin 2010, 256–293.
- von Rodt 1912
Eduard von Rodt, Bernische Kirchen. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Bern 1912.
- von Tavel 1908
Rudolf von Tavel, Aeschi am Thunersee, in: Heimatschutz 1908, 9–14.
- W. S. 1887
W. S., Amerikanische Landhäuser, in: DBZ 21 (1887), 337–340, 369, 433–434.
- Waber/Gugger 1995
Christoph Waber und Hans Gugger, Die Pfarrkirche von Wohlen bei Bern (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1995.
- Wagner 1904
Heinrich Wagner u. a., Architektonische Komposition (Handbuch der Architektur, hg. von Eduard Schmitt mit Josef Durm und Hermann Ende), Vierter Teil (Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude), 1. Halbband, 3. Aufl., Stuttgart 1904.
- Waldner 1900
Hans August Waldner, Neues von der Münchener Baukunst, in: DBH 4 (1900), 338–339.
- Wallenstein 1906
A. Wallenstein, Zweiter Kongress für Protestantischen Kirchenbau in Dresden, in: MGKK 11 (1906), 319–322.
- Walter 2004
Matthias Walter, Die Pauluskirche in Bern und ihre Stellung zum evangelischen Kirchenbau im Späthistorismus (Liz.-Arb. kunsthistorisches Institut der Univ. Bern), Typoskript 2004.
- Walter 2010
Matthias Walter, Der Oberländer Kirchturm in der Reformarchitektur – Symbol einer schweizerischen Nationalromantik?, in: Edgar Bierende, Sibylle Hoimann, Anna Minta und Matthias Noell (Hgg.), Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jh. (=Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 10), 97–118.
- Walter 2012
Matthias Walter, Reformierte Kirche in Zürich-Oerlikon (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 2012.
- Walter 2013
Matthias Walter, Die Thuner Villa Nussbühl von 1908. Ein Werk des Architekturbüros Lanzrein & Meyerhofer, in: Schlossmuseum Thun (Jahresbericht 2012), Thun 2013, 67–84.
- Walter 2016
Matthias Walter, Inszenierung des Heimischen in der sakralen Reformarchitektur der Deutschschweiz 1900–1920 (Diss. ETH Nr. 23156), 2 Bde., Bd. 1 [Textband], Typoskript 2016. Verfügbar unter <http://e-collection.library.ethz.ch/view/eth:49670>
- Walter/Sommerer 2012
Matthias Walter/Sabine Sommerer, Die reformierte Kirche in Arlesheim (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 2012.
- Wanckel 1914
Alfred Wanckel, Der deutsche evangelische Kirchenbau zu Beginn des 20. Jh. (Die Bücher der Kirche 4–6). Wittenberg 1914.
- Wäny 2008
Ole Wäny, 100 Jahre römisch-katholische Kirche Heiliggeist Interlaken, Interlaken 2008.
- Weber 1876
Julius Weber, Die Holzarchitektur der Schweiz (Rezension zu E. Gladbachs Buch «Der Schweizer Holzstyl»), in: Die Eisenbahn 6 (1876), 11–13.
- Weber-Kellermann 1987
Ingeborg Weber-Kellermann, Landleben im 19. Jahrhundert, München 1987.
- Weiss 1983
Thomas Weiss, Stildiskussion zur Sakralarchitektur des 19. Jh. in Deutschland (Diss. München 1983), München 1983.
- Weizsäcker 1906
Gotthold Friedrich Weizsäcker, Chor und Axenstellung der Kanzel, in: CKB 48 (1906), 198–206.
- Weller 1994
Christian Weller, Reform der Lebenswelt durch Kultur. Die Entwicklung zentraler Gedanken Fritz Schumachers bis 1900, in: Frank 1994, 41–60.
- Wernly 1907
Rudolf Wernly, Das moderne Schulhaus, in: Heimatschutz (1907), 49–55.
- Wettstein 1996
Stefanie Wettstein, Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Sulgen 1996.
- Weyres/Bartning 1959
Willy Weyres/Otto Bartning (Hg.), Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959.
- Wichert 1909
Fritz Wichert, Stilbildung, Stadteinheit und moderne Hausform, in: SBZ 53 (1909), 74–77, 112–113.
- Widmer 1900
Karl Widmer, Ziele und Kämpfe der modernen Baukunst, in: AChb (1900), o. S.
- Widmer 1904
Karl Widmer, Moderne Baukunst in Karlsruhe, in: MBF 3 (1904), 1–4, 9–13.
- Widmer 1905
Karl Widmer, Grundlagen eines modernen Baustils, in: Moderne Bauformen 4 (1905), 81.

- Widmer 1906
Karl Widmer, «Die moderne Karlsruher Architektenschule», in: BM 4 (1906), 53–56.
- Widmer 1906a
Karl Widmer, Wohnhausbauten von Curjel & Moser, Karlsruhe, in: Moderne Bauformen 5 (1906), 329–337.
- Wohlleben 1993
Marion Wohlleben, Der Heimatschutz zwischen Tradition und Moderne, in: Hans Leuzinger 1887–1971: Pragmatisch modern (Ausst.-Kat. Kunsthaus Glarus 1993), Zürich 1993, 87–102.
- Wolff 1904
Fritz Wolff, Über die Stellung der Kirchen im Stadtplan, in: SB 1 (1904), 23–25.
- Wölfflin 1886
Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (Diss. Univ. München), München 1886.
- Wölfflin 1906/07
Heinrich Wölfflin, Über das Erhalten von Altertümern, in: Berner Rundschau 1 (1906/07), 374–377.
- Wölfflin 1907
Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, 2. Aufl. (1. Aufl. München 1888), München 1907.
- Wolf-Holzäpfel 2000
Werner Wolf-Holzäpfel, Der Architekt Max Meckel (1847–1910). Studien zur Architektur und zum Kirchenbau des Historismus in Deutschland (Materialien zu Bauforschung und Baugeschichte. Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe und Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, 10), Lindenberg 2000.
- Worringer 1919
Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 8. Aufl. (1. Aufl. München 1908), München 1919.
- Wyss 1999
Alfred Wyss, Heiliggeistkirche Basel (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1999.
- Zabel/Scott 1989
Caig Zabel/Susan Scott Munshower (Hg.), American Public Architecture. European Roots and Native Expressions (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, V), University Park 1989.
- Zesiger 1913
Alfred Zesiger, Hindelbank und Niederscherli, in: SBK 5 (1913), 49–52.
- Zesiger 1914
Alfred Zesiger, Die französische Kirche in Bern und der Aus-
bau ihres Chors durch Karl Indermühle, Architekt B.S.A., in: Das Werk 1 (1914), Heft 5, 1–7.
- Zetsche 1903
Carl Zetsche, Neue Formen. Deutsche Ornamentik, in: AR 19 (1903), 1–3, 9–12, 17–19.
- Zimmermann 1897
Ernst Zimmermann, Das moderne Farben-Ideal, in: Innen-Dekoration 8 (1897), 69f.
- Zimmermann 1902
Ernst Zimmermann, Die moderne dekorative Bewegung in Dresden, in: KHW 53 (1902/03), 117–122, 145–159.
- Zimmermann 1904
Ernst Zimmermann, Gottfried Semper und die moderne Richtung, in: KGB 15 (1904), 121–135.
- Zimmermann 1906
Ernst Zimmermann, Kirchliche Kunst auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906, in: DKD 17 (1905/06), 720–730.
- Zimmermann 1906a
Ernst Zimmermann, Typisches und Neues in der Raumkunst an der Dritten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906, in: DKD 17 (1905/06), 747–766.
- Zum Bau der neuen Pauluskirche 1904
Zum Bau der neuen Pauluskirche in Bern (veröffentlicht von der Kommission für Sammlung freiwilliger Beiträge zur Ausstattung der Pauluskirche, 4. Mai 1904), Bern 1904.
- Zürcher 2009
Christine Zürcher, Die reformierte Kirche Biberist-Gerlafingen (Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 2009.
- Zysset 1908
Rudolf Zysset, Ehrliche Baukunst, in: Berner Rundschau 2 (1907/08), 591–593.

Abkürzungen

- Bkp** Baukommissionsprotokolle
Ews Einweihungsschrift
Fr. Schweizer Franken
Fs Festschrift
Kath. Römisch-katholisch
Kga Kirchengemeindearchiv
Kvvp Kirchenverwaltungs-kommissionsprotokolle im Archiv der ref. Gesamtkirchgemeinde Bern
Lgk Länggasskirche (Archiv ref. Gesamtkirchgemeinde Bern)
Pfr. Pfarrer
Ref. Evangelisch-reformiert

Register

Das Register strebt keine absolute Komplettheit an, sondern enthält vorwiegend Personen, Orte und Themen, die für die Arbeit signifikant sind und nicht im Inhalts- oder Literaturverzeichnis vorkommen.

Kursive Seitenzahl: Inkl. Abbildung

- Aarau 222, 341, 352
Abadie, Paul (Architekt) 112f.
Abry, Paul (Bildhauer) 174f.
Acken, Johannes von (Architekt) 79
Aeschi b. Spiez BE 351
Affoltern am Albis ZH 369
Albany USA 114, 128, 130, 272
Alberti, Leon Battista 141, 259
Altstätten SG (ref. Kirche) 48, 50, 54, 73, 100, 101, 103, 388, 391, 403
Amriswil TG (ref. Kirche) 24, 37, 98, 196, 261
Amsterdam NL 98, 180
Andelfingen ZH 369
André, Louis-Jules (Architekt) 114
Anheisser, Roland (Architekt) 94, 143, 188, 259, 299, 343, 347, 351, 358, 361, 379
Ansbach D 244
Appenzell AI 268, 321, 416, 417, 424, 440
Arbon TG (ref. Kirche) 63, 243f., 254, 255, 381, 387, 412, 413, 441
Arbon TG (kath. Kirche) 341
Arbon TG (Friedhofskapelle) 136, 439
Ardez GR 389
Arlesheim BL (ref. Kirche) 23, 25, 28, 51, 55, 58, 60ff., 62, 159, 185, 186, 194, 204, 271f., 272, 283, 295f., 296, 298, 299, 315, 319, 321, 338, 351ff., 353, 382f., 404, 424, 428, 440
Arntz, Ludwig (Architekt) 267, 364f.
Arosa GR (ref. Kirche) 22, 56, 136, 159, 172, 193, 288f., 312, 330, 349, 350, 366, 389, 412, 415, 439
Arts and Crafts 86, 108, 111, 162, 393, 396, 455
Ashbee, Charles R. (Architekt) 149
Asper, Adolf (Architekt) 49, 103, 142, 377, 379, 389
Auer, Hans (Architekt) 52, 127, 167
Augsburg D 262, 263
Avenarius, Friedrich (Publizist) 96, 167, 197, 209, 335
Avenches VD 340, 342
Ayer VS 351
Bad Elster D 160, 162
Bad Ragaz SG (ref. Kirche) 260, 261
Baden AG (Stadtturm) 341
Bader, Hans (Pfarrer) 13f., 20, 30, 50, 60, 193, 268, 298, 373, 376, 398, 410, 429, 431
Baer, Casimir Hermann (Architekt und Publizist) 14, 72, 84, 90f., 94f., 97f., 145, 148f., 209, 282, 285f., 291f., 333, 336, 342, 360f., 363, 396, 400
Bahnhöfe (Architektur) 130, 134, 136, 157, 222, 339, 345, 363, 382, 401, 418
Bähr, Georg (Architekt) 50, 61
Bahr, Hermann 335
Baillie Scott, Mackay Hugh (Architekt) 149, 170, 172–173, 195, 392, 409, 423
Baldingen AG (kath. Kirche) 340, 341, 438
Balgach SG 374
Ballu, Théodore (Architekt) 112
Balsthal SO (ref. Kirche) 21, 28, 51, 58, 60, 388, 424, 439
Balsthal SO (kath. Kirche) 331, 382, 388, 441
Balzers FL 321, 342f., 382, 440
Barcelona E 86, 165
Barmen (Wuppertal) 45
Barry, Charles (Architekt) 264
Bartning, Otto (Architekt) 33, 56, 255
Basel (Badischer Bahnhof) 339
Basel (Börsengebäude) 90, 175
Basel (Elisabethenkirche) 38, 57
Basel (Heiliggeistkirche) 27, 79f., 275, 331, 385, 440
Basel (kath. Kirche für das Kannenfeld-Areal) 320
Basel (Matthäuskirche) 41, 50, 98, 123, 261, 437
Basel (Münster) 113, 261
Basel (Pauluskirche) 10, 32, 47, 50, 57, 67f., 99, 102, 113f., 122f., 123ff., 133, 141ff., 164, 262, 263, 285, 305, 317, 328, 353, 393, 394f., 408, 414, 420, 421, 438
Basel (ref. Kirche an der Thiersteinallee) 242, 243, 253, 254
Basel (St. Antonius) 80, 320
Basel (St. Joseph) 28, 67, 72, 75, 214, 261, 438
Basel (St. Marien) 98, 113
Bätterkinden BE 407
Baudin, Henry (Architekt) 146, 314

- Bauen UR 379
- Baumeiser, Reinhard (Architekt) 258
- Baumgarten, Paul (Architekt) 212, 249
- Baur & Nabholz (Architekten) 146, 273, 437
- Bazenheid SG 261
- Beckenried NW 288
- Becker, Ludwig (Architekt) 439
- Bedford Park (London) 163, 277
- Behrendt, Walter Curt (Architekt) 86, 91, 138, 184, 207–209, 212f., 222, 249f., 256, 400, 406
- Behrens, Peter (Architekt) 86, 146, 167, 207, 240f., 284, 297
- Bender, Paul (Architekt) 226
- Bennington USA 128, 129
- Bennwil BL 384
- Berg am Irchel ZH 383
- Bergün GR 379
- Berlage, Hendrik Petrus (Architekt) 98, 139, 309
- Berlepsch-Valendàs, Hans Eduard von (Architekt und Künstler) 166f., 180
- Berlin D 17, 33, 50, 75, 89, 93, 113, 139, 153, 155f., 196, 212f., 216f., 218ff., 221, 224, 228, 229, 240, 246, 247, 249, 256, 267, 278, 322, 405
- Bern (Dreifaltigkeitskirche) 71, 77, 113, 438
- Bern (Friedenskirche) 30, 53, 62, 186ff., 188, 225, 226, 242ff., 245, 248, 250ff., 253, 255f., 256, 272, 275, 280, 290, 294, 295, 306, 381, 387, 414, 419, 441
- Bern (Heiliggeistkirche) 50, 251, 252, 253, 311, 352, 383,
- Bern (Inselspitalkapelle) 191, 194, 291, 311, 312, 314, 315, 321, 327, 395, 416f., 422, 439
- Bern (Johanneskirche) 31, 37, 45f., 61, 103, 285, 398, 414, 437
- Bern (Kirche der ev. Minorität) 184, 185
- Bern (Kirche der Landesausstellung 1914) 59, 91, 187, 188, 350, 387, 408, 441
- Bern (Münster) 387
- Bern (Nydeggkirche) 419
- Bern (Pauluskirche) 14, 29, 32, 47f., 50, 52, 56, 63, 84, 103, 110, 135, 136, 167f., 172, 182, 192, 194, 197, 199, 202, 217f., 219, 233, 235, 262, 270, 271, 272, 282, 287, 295, 306, 310, 317, 320, 328, 329, 330, 383, 390, 392, 393, 394f., 395, 398, 407, 415, 420, 421, 424, 425, 438
- Berndl, Richard (Architekt) 170, 183
- Bernoulli, Carl Albrecht (Theologe) 96, 295, 445
- Bernoulli, Daniel Alfred (Architekt) 296
- Bernoulli, Hans (Architekt) 88, 159, 212f., 250, 253f., 445
- Beuron D 74, 203
- Bexleyheath GB 104, 109
- Biberist-Gerlafingen SO 25, 28, 55, 59f., 136, 159, 191, 197, 204, 269, 285, 300, 349, 395, 396, 416, 426, 427f., 440
- Biel BE (franz.-ref. Kirche) 100, 338, 341, 438
- Billing, Hermann (Architekt) 90, 118, 135, 166f., 174, 182, 217, 247, 324
- Birsfelden BL 37, 40
- Bischoff, Robert (Architekt, s. auch Bischoff & Weideli) 89f., 372, 375, 397
- Bischoff & Weideli (Architekten) 14, 16, 55, 89f., 145, 157–162, 170–177, 200, 202, 230, 242, 268, 269, 274, 279, 285, 302, 319, 329, 331, 338, 346, 349, 353, 372, 373, 376, 377, 384, 397f., 409, 410, 415, 440f.
- Bismarck, Otto von 31, 96, 137, 401
- Bittel, Johann (Pfarrer) 69
- Bitzan, Rudolf (Architekt) 139
- Blackwell b. Bowness GB 149
- Blondel, Jacques-François (Architekt) 212
- Blondel, Jean-François (Architekt) 109
- Bluntschli, Alfred Friedrich (Architekt) 41, 42f., 50–52, 89, 121, 127, 215, 261, 284, 369, 415, 421, 437
- Bluntschli, Johann Caspar (Theologe) 29, 42
- Boberg, Ferdinand (Architekt) 118, 129, 180
- Bochum D 142, 231
- Böcklin, Arnold (Künstler) 95, 140
- Bodenstein, Max Julius (Künstler) 394
- Bodmer, Albert (Architekt) 213
- Böhm, Dominikus (Architekt) 79, 275, 439
- Bollingen SG 391
- Bölsterli, Otto (Architekt) 25
- Bonatz, Paul (Architekt) 183, 207, 242
- Bonn-Poppelsdorf D 381
- Bossan, Pierre (Architekt) 112
- Boston USA 114f., 116, 119, 123, 124, 128, 270, 272, 273, 325f., 414
- Boullée, Étienne-Louis (Architekt) 111
- Bouvier, Paul (Architekt) 345
- Brändli, Albert Emil (Architekt) 62, 299, 311, 321, 438
- Brantzky, Franz (Architekt) 118, 135, 139
- Bremgarten AG (ref. Kirche) 54, 55, 338, 414, 438
- Brenner & Stutz (Architekten) 409, 421, 441
- Bridler & Völki (Architekten) 377, 440
- Bristen UR (kath. Kirche) 22, 79, 184, 286, 287, 379, 422, 440
- Brugg AG (kath. Kirche) 69, 214, 234, 235, 439
- Brunelleschi, Filippo (Architekt) 14, 112
- Brunnen SZ s. Ingenbohl
- Bruns, Margarete (Schriftstellerin) 322, 446
- Brunt, van & Howe (Architekten) 134
- Brüssel B 86, 165f., 217
- Brütten ZH (ref. Kirche) 22, 56, 89, 114, 133, 134, 142, 192, 254, 268, 306, 307, 330, 338, 350, 366, 377f., 383, 414f., 416, 418, 419, 424, 427, 439
- Bubendorf BL 40
- Buchs SG 63, 381
- Bülach ZH 28, 72, 391, 438
- Bulfinch, Richard (Architekt) 392
- Bünzen AG 77
- Buochs NW 288
- Burckhardt, Jacob (Kunsthistoriker) 65, 220, 317
- Burckhardt-Finsler, Albert 362f.

- Burgdorf BE 352
 Bürglen UR 379, 380
 Bütschwil SG 56, 439
 Butterfield, William (Architekt) 109, 182
- Cambridge bei Boston USA 114, 130, 132, 134, 135
 Carlyle Thomas (Publizist) 107
 Carr, Jonathan (Unternehmer) 277
 Carter, John (Herausgeber) 38
 Cham ZG 28, 53, 60, 91, 291, 298, 327, 380, 441
 Chamberlin, W. E. (Architekt) 149, 153
 Champéry VS 351
 Châteauneuf, Alexis de (Architekt) 265
 Chemnitz D 142, 327, 328, 372
 Chicago USA 117f., 120, 155, 237, 310
 Chiodera & Tschudy (Architekten) 100, 341, 437f.
 Christ, Paul (Theologe) 24, 30, 96
 Chur GR 90, 353, 389
 Clarens VD 243
 Clemen, Paul (Kunsthistoriker) 30, 54, 59, 172, 227, 386f., 396f.
 Cobb, Henry Ives (Architekt) 120
 Crane, Walter (Künstler) 108
 Curjel, Robert (Architekt) 16, 46, 89, 211, 374f., 422
 Curjel & Moser (Architekten) 14, 16, 32, 35, 39, 45–48, 50, 52–60, 67f., 70, 72, 73f., 77, 79, 80, 84, 8890, 102, 110, 113, 114, 117f., 121–132, 135–137, 142f., 145, 158, 164–168, 171f., 182, 185, 192–194, 199, 202–206, 211, 214, 216–219, 222–224, 226–228, 230–237, 239f., 249, 262–264, 267f., 271, 274–279, 282f., 288, 292, 294, 297f., 306f., 310, 317, 319–321, 326–331, 338–341, 370–373, 375, 379f., 382, 384f., 388–395, 408f., 411, 414f., 420–425, 428, 429, 433, 437–441
 Cuttat, Alfred (Architekt) 242, 440
- Dagmersellen LU 379
 Darmstadt D 119, 152, 154, 156, 168, 173, 370, 381
 Davos-Dorf GR (ref. Kirche) 389
 Davos-Dorf GR (kath. Kirche) 378, 389, 441
 Davos-Platz GR (ref. Kirche) 22, 184, 185, 367, 368, 389, 422, 440
 Davos-Platz GR (kath. Kirche) 347, 348, 437
 Degersheim SG (ref. Kirche) 50, 56, 60, 73, 135, 158ff., 164, 193, 197, 199, 202, 254, 268, 272–274, 282, 293, 298, 303f., 310, 320, 328, 338, 372–375, 377, 380, 382, 388, 390, 398, 408, 410, 414ff., 428f., 439
 Dehio, Georg 367f., 405
 Derendingen SO 122
 Detroit USA 132, 325
 Dibelius, Franz (Theologe) 53, 58
 Diemtigen BE 376, 440
 Dietikon ZH 63, 70, 236, 320, 381, 441
 Doflein, Karl (Architekt) 49, 135, 437
 Domestic Revival 146–148, 158, 264, 296, 322, 360, 377, 401
 Doppler, Gustav (Architekt) 79f., 320, 440
- Dortmund D 129, 222
 Dresden D 30f., 33, 49f., 53, 60f., 160, 162, 164, 197, 216, 242, 276, 313, 321, 402
 Dresden D (Kunstgewerbe-Ausstellung 1906) 164, 168–177, 178, 202, 227–229, 236, 240,
 Dresden-Strehlen D (Christuskirche) 16, 60, 140, 171, 175, 176, 372, 394
 Dübendorf ZH 378, 383
 Dülfer, Martin (Architekt) 118, 129, 153, 166, 196–198, 211, 246f.
 Düsseldorf D 120, 135, 159
 Dussnang TG 77, 374
- Easton (North) USA 114, 115, 135, 151, 160, 266
 Eberhardt, Hugo (Architekt) 156
 Eberswalde D 154, 159
 Ebhardt, Bodo (Architekt) 215
 Eggert, Hermann (Architekt) 138
 Einsiedeln SZ 379
 Eisenacher Regulativ 32, 37–40, 259, 369
 Eisenlohr, Friedrich (Architekt) 38, 40, 45, 46, 89
 Eisenlohr & Weigele (Architekten) 266
 Elberfeld (Wuppertal) 47, 50, 113f.
 Elgg ZH 383
 Elsaesser, Martin (Architekt) 16, 183f., 256, 419f.
 Emerson, Ralph Waldo (Philosoph) 115
 Endell, August (Architekt) 166f., 213, 238, 297, 448
 Endt, Hermann von (Architekt) 118, 120
 Ericson, Sigfrid (Architekt) 129, 181
 Erlenbach ZH 261, 437
 Erlwein, Hans (Architekt) 174, 176
 Erstfeld UR 273, 438
 Espérandieu, Henri-Jacques (Architekt) 113
 Essen D 132f., 226
 Ettingen BL 371
- Falera GR 382
 Fatio, Edmond (Architekt) 348
 Fatio, Guillaume (Architekt) 94, 97, 99, 179, 299, 320, 335, 343, 345, 351, 354, 357–359, 361, 390, 414
 Faulhaber, Michael von (Kardinal) 65
 Fechner, Gustav Theodor 429f., 448
 Federer, Heinrich 355
 Fehraltorf ZH 22, 366f., 382, 440
 Felgel, Oskar (Architekt) 167
 Ferree, Barr (Architekturkritiker) 133, 406
 Ficker, Johannes (Theologe) 60f.
 Fiedler, Konrad (Kunsttheoretiker) 307, 323
 Fietz, Hermann (Kantonsbaumeister Zürich) 104, 311, 367, 397f.
 Fischer, Antonius (Kardinal) 64
 Fischer, Theodor (Architekt) 15f., 53, 58, 66, 90, 129, 143, 145, 169, 181–188, 191, 196, 198, 211, 216, 228 f., 243, 256, 259f.,

- 262, 268, 271, 276, 282, 290, 294, 297, 301, 317, 324, 326, 362, 371, 381, 411, 430f.
- Flawil SG (ref. Kirche) 53, 58, 60, 79, 122, 171, 184, 185, 202, 206, 217, 223, 228–237, 268, 269, 274, 276, 277, 279, 297, 300, 306, 317, 320f., 329, 338, 380f., 384, 385, 388, 390ff., 409, 422, 423, 428, 440
- Fledermausgauben 151, 154, 160f., 225, 234, 316, 320, 373
- Florenz I 141, 272
- Flüelen UR 66, 72, 79, 82, 175, 203f., 283, 286f., 291, 321, 338, 379, 384, 388, 409, 411, 422, 440
- Flügel & Widmer (Architekten) 136, 159, 426, 439f.
- Francis, H. M. (Architekt) 133
- Frankfurt am Main D 154, 381
- Frauenfeld TG 24, 67, 113, 214
- Frauenfeld-Kurzdorf TG 60, 409, 421, 441
- Freud, Sigmund (Psychologe) 324
- Frick AG 21, 25, 28, 268, 269, 299f., 338, 382, 388, 404, 440
- Friedhofanlagen 80ff., 281ff.,
- Fritsch, Karl Emil Otto (Herausgeber) 33, 38–40, 46f., 49–52, 61, 72, 112–114, 119, 128, 134, 270, 406
- Froelich, Albert (Architekt) 88, 242, 255
- Gaggstatt D 184, 185, 301
- Gais AR 385
- Ganz, Julius (Pfarrer) 30, 34, 42–44, 50, 74, 101
- Gartenstadt 242, 277f., 356
- Gaudy, Adolf (Architekt) 16, 27, 65–71, 76–79, 81, 88, 90, 130, 184, 199, 206, 214, 219, 234–236, 286–288, 304, 329–331, 351, 371, 379, 382, 386, 391, 403, 422, 439–442
- Gävle S 118
- Gebenstorf AG 39, 196, 437
- Genf/Genève 40, 94, 113, 179f., 345, 347f., 357
- Gerlafingen s. Biberist
- Gerliswil (kath. Kirche) 26, 28, 70, 72, 79, 159, 175, 199, 219, 235, 304, 320, 322, 329f., 384, 388, 403, 423, 425, 441
- Gersau SZ 288
- Gessner, Albert (Architekt) 155f., 196, 256, 267, 319, 322
- Gfeller, Simon 355
- Giedion, Sigfried (Architekt) 121
- Gilly, Friedrich (Architekt) 237, 247
- Glarus 221, 286, 467
- Glasgow GB 86, 127, 128, 165
- Goethe, Johann Wolfgang von 96, 207f., 309
- Goldau SZ (kath. Kirche) 331, 351, 391, 439
- Göller, Adolf 215, 307, 323f.
- Göschenen UR 26, 66, 71, 391, 438
- Göscheneralp UR 142
- Gossau SG 47, 49, 196, 215, 384, 388, 438
- Göteborg S 129, 142, 181
- Gotthelf, Jeremias 355, 407
- Gränicher, Theodor (Architekt) 102
- Granit 66, 106, 115, 134, 140, 199, 391f.
- Graupa D 160
- Graus, Johann (Kunsthistoriker) 74
- Grenander, Alfred (Architekt) 175, 263
- Greyerz, Otto von (Schriftsteller) 299, 355, 407, 466
- Grillparzer, Franz (Schriftsteller) 249
- Grimmialp (Diemtigen BE) 191, 268, 295, 296, 301, 363, 378, 412, 426f., 440
- Gropius, Walter (Architekt) 14, 238
- Gros, Jacques (Architekt) 346
- Gross, Karl (Künstler) 168
- Grosswangen LU 77
- Grubenmann, Hans Ulrich (Baumeister) 378, 389
- Guimard, Hector (Architekt) 166
- Gull, Gustav (Architekt) 14, 42, 73, 89f., 122, 275, 330, 340f., 348, 350, 377, 438f.
- Gurlitt, Cornelius (Kunsthistoriker) 30, 32f., 39, 44, 53, 55, 64, 74, 92, 96, 105, 140, 169, 178, 201, 219f., 261, 271, 276, 305, 334, 365, 382, 386, 399, 405, 422, 424, 431
- Gurtellen-Wiler UR 391, 423
- Gussmann, Otto (Künstler) 201–203, 229
- Gysler, Albert (Architekt) 172, 242, 243, 289, 312, 330, 439
- Haas, Leonhard (Bischof) 70
- Habicht, Julius (Architekt) 248f.
- Haeckel, Ernst (Zoologe, Zeichner) 168, 172f., 175, 226
- Haefeli, Max (Architekt, s. Pflughard & Haefeli)
- Hagen D 231, 240, 241
- Hahnloser-Bühler, Arthur und Hedy (Kunstsammler) 171
- Hamburg D 31, 37, 39, 44, 49f., 57, 84, 102, 179, 255, 265, 321, 360, 386
- Hanauer, Wilhelm (Architekt) 441
- Hannover D 153, 242
- Hardegger, August (Architekt) 16, 37, 66–71, 75, 76–78, 98, 101, 103, 121, 142, 200, 203, 214, 284, 305, 331, 341, 347, 348, 351f., 369–371, 390f., 437–441
- Häring, Hugo (Architekt) 308
- Harnack, Adolf von (Theologe) 30
- Hart & Lesser (Architekten) 156, 218
- Hartmann, Benedikt (Pfarrer) 281
- Hartmann, Nicolaus (Architekt) 90, 187, 281, 364, 378f., 389, 440f.
- Hase, Conrad Wilhelm (Architekt) 38, 370
- Haslen AI 68, 75
- Hässig, Alfred (Architekt) 250, 441
- Hausen am Albis ZH 352
- Hayes, Warren H. (Architekt) 128, 129
- Hazelius, Artur 180
- Heckner, Georg (Autor) 65, 76
- Hector, Wilhelm (Architekt) 27, 72, 76, 79, 103, 350f., 364, 439f.
- Hefti-Albrecht, J. 403
- Hehl, Christoph (Architekt) 75, 80, 151
- Heidelberg D 181, 218
- Heiden AR 39, 60, 386

- Heinemann, Hugo (Architekt) 231
 Heisler, Hermann (Vikar) 282f., 366, 406, 410
 Helba b. Meiningen D 370
 Helensburgh GB 195, 409
 Helmholtz, Hermann von 423
 Helpach, Willy (Psychologe) 335
 Helsinki SF 129, 339
 Hempel, Oswin 175
 Henrici, Karl (Architekt) 276, 404
 Henry, Felix (Architekt) 41f., 44, 437
 Herder, Johann Gottfried 177, 334f., 354
 Hergenröther, Franz (Domkapitular) 65
 Hertling, Georg von (Politiker) 64
 Hertling, Léon (Architekt) 330, 439
 Herzog, Eduard (Pfarrer) 19, 27, 397
 Herzogenbuchsee BE 390
 Higi, Anton (Architekt) 70, 236, 388
 Hildebrand, Adolf von (Bildhauer und Publizist) 111, 141f., 196, 220, 226, 275, 301, 307, 317, 323
 Hilfsverein, protestantischer 21f., 24f., 28
 Hinckeldeyn, Karl (Architekturpublizist) 117, 119f., 125, 130, 132, 136, 149f., 155, 266, 308, 310, 325, 365, 368
 Hindelbank BE 352, 368, 408, 416, 417, 422, 440
 Hirzel, Heinrich (Theologe) 20
 Hocheder, Karl (Architekt) 145, 182, 196, 259f., 262f., 267, 272, 282, 423
 Höchst A 386, 387
 Hodler, Ferdinand (Künstler) 328, 408
 Hoffacker, Karl (Bildhauer) 168
 Hoffmann, Josef (Architekt) 240
 Hoffmann, Ludwig (Architekt) 160, 212f., 247, 298
 Höger, Fritz (Architekt) 255
 Höllmüller, Emil (Architekt) 372
 Holst, Hermann von (Architekt) 154, 159
 Hombrechtikon ZH 385
 Honeyman & Keppie (Architekten) 127f.
 Horgen ZH 385
 Horn TG 386, 387, 440
 Horta, Victor (Architekt) 15, 164, 166, 335
 Hosch, Paul (Architekt) 224
 Hossfeld, Oskar (Architekt) 35, 54, 58, 61, 102, 191f., 201, 269, 290, 294, 361f., 365, 396, 399, 411, 420, 426
 Hottenroth, Ernst 174, 176
 Howard, Ebenezer 277
 Huber, Karl (Pfarrer) 24, 30, 397
 Hübsch, Heinrich (Architekt) 105, 113, 333
 Hugo, Victor 112
 Hunziker, E. (Architekt) 372
 Hunziker, Jakob (Bauernhausforscher) 180, 357

 Ibsen, Henrik 92
 Ihne, Ernst von (Architekt) 221
 Illnau-Effretikon ZH 383

 Image, Selwyn (Künstler) 164
 Indermühle, Karl (Architekt) 14, 30, 59, 83, 90, 101f., 111, 145, 179, 182, 184–192, 194, 199, 242–246, 248, 251–256, 268f., 278, 280–282, 286–288, 290, 294f., 300–302, 306, 312–314, 322, 327, 329, 347–350, 364, 368, 371, 381, 387, 390, 399, 405, 407f., 416–419, 422, 424–427, 433, 438–442
 Ingenbohl-Brunnen SZ 273
 Ingold, Otto (Architekt) 225, 226, 242, 441
 Interlaken BE 22, 27, 72, 76, 345, 347, 350, 351, 408, 418, 439

 Jäckh, Ernst 238
 Jacob, Emil (Architekt) 148, 154
 Jaehn, Karl (Theologe) 32, 39, 452
 Jassoy, Heinrich (Architekt) 39, 320, 352, 438
 Jaun FR 22, 79, 330f., 439
 Jena D 228
 Jeuch, Caspar Josef (Architekt) 369
 Johann II. (Fürst von Liechtenstein) 343f.
 Joos, Eduard (Architekt) 100
 Jösler, Steffi (Baumeister) 289, 330
 Joss & Klausner (Architekten) 283, 296, 301, 378, 412, 414, 419, 427, 440
 Jung, Carl Gustav (Psychologe) 324
 Jung, Ernst (Architekt) 104, 127, 397f.
 Jung & Bridler (Architekten) 121, 341
 Junod, Henri-John (Architekt) 113
 Jürgensen & Bachmann (Architekten) 212

 Kachelöfen 425–427, 429, 435
 Kaiser, Sepp (Architekt) 167, 346
 Kammerer, Marcellus (Architekt) 167
 Kampffmeyer, Hans 278
 Kandersteg BE 315, 350
 Karlsruhe D 16, 31, 32f., 35, 40, 55, 57, 60, 95, 123, 125, 127f., 130, 182, 211, 216–219, 245, 249, 255, 370, 372, 420f.
 Kauffmann, Aage von (Architekt) 118, 152, 370
 Kayser & von Groszheim (Architekten) 217f.
 Kehrer, Jacques (Architekt) 103, 136f., 338, 377, 438f.
 Keller, Gottfried 200, 337, 355
 Kelterborn, Julius (Architekt) 54f., 62, 98, 414, 438–440
 Keppler, Paul Wilhelm von (Bischof) 72
 Kesselring, Heinrich (Theologe) 43
 Kiefer, Oskar (Bildhauer) 110, 168, 218, 393, 395
 Kiel D 50, 58, 102, 230, 233, 247, 414
 Kilchberg BL 37, 40
 Kilchberg ZH 352
 Kirchberg (Sachsen) 153
 Kirchmayr, Hermann 173, 174, 175
 Klausner, Hans (Architekt, s. auch Joss & Klausner) 61, 283, 363, 381, 415, 440f.
 Klausner & Streit (Architekten) 254f., 381, 412, 441
 Kleinlützel SO 122
 Klinger, Max (Bildhauer, Künstler) 169

- Knonau ZH 352
 Koch, Alexander (Architekt) 45, 149, 158, 296, 424, 437
 Koch, David (Theologe) 30, 36, 113, 132, 144, 201, 241, 272, 333, 394, 398, 407, 414, 416, 421, 424, 427, 431, 455
 Kolbe, Rudolf (Architekt) 160
 Koller, Karl (Architekt) 341
 Köln D 38, 64, 119, 124, 126, 175, 247, 259
 Konfirmandensaal 35, 51–53, 59, 63, 233, 251, 268, 413, 433
 Könitzer (Baumeister) 101, 179
 Konolfingen BE 371
 Krefeld D 58
 Kreis, Wilhelm (Architekt) 15, 112, 118, 138, 170, 172f., 220, 224, 226, 295, 297, 433f.
 Kreuzlingen TG 24, 66f., 214
 Kröger, Jürgen (Architekt) 278
 Kronendach 159, 161
 Kubly, Felix Wilhelm 39, 386
 Kuder, Richard (Architekt) 181, 352, 418, 440
 Kuhn, Albert OSB (Benediktinerpater und Kunsthistoriker) 63–71, 73–75, 78f., 85, 291, 307, 382, 433
 Kulturkampf 19f., 28, 36, 63, 403
 Kultusvereine 26f.
 Kündig, Jakob (Pfarrer) 25, 62, 316, 338, 404, 439
 Kunkler, Julius (Architekt) 338, 437
 Küsnacht ZH 71, 369
 Kuster, C. (Architekt) 351
- La Roche, Emanuel (Architekt, s. auch La Roche, Stähelin & Co.) 111, 194, 437
 La Roche, Emanuel (Architekt) 55, 62, 185f., 272, 283, 298, 299, 313, 315, 321, 383, 417, 424, 439f.
 Laeuger, Max (Künstler) 59, 90, 110, 163, 212, 284, 392f., 460, 465
 Lambert, André (Architekt) 163, 209, 340, 348
 Lambert & Stahl (Architekten) 207
 Lana I 184
 Landesausstellung 1883 (Zürich) 104, 136, 344
 Landesausstellung 1896 (Genf) 179f., 338, 345, 348, 357, 391
 Landesausstellung 1914 (Bern) 59, 65, 91, 187f., 213, 242, 295, 350, 387, 408, 441
 Landquart GR (kath. Kirche) 71f., 79, 184, 275, 327, 422, 423, 439
 Landsberg, Max (Architekt) 212, 370
 Landshut, Schloss (Utzenstorf BE) 408
 Langbehn, Julius 95f., 105, 111, 140, 334f.
 Lange, Konrad (Kunsthistoriker) 84, 198, 429–431
 Langhans, Georg (Pfarrer) 20
 Lanzrein, Alfred (Architekt) 176
 Lanzrein & Meyerhofer (Architekten) 346, 466
 Larsson, Carl 401
 Lassaulx, Johann Claudius von (Architekt) 113
 Lasso, Jean-Baptiste (Architekt) 113
 Laufen BL/BE 28, 72, 122, 438
- Laverrière, Alphonse (Architekt) 167, 172
 Le Corbusier (Architekt) 14, 90, 128
 Ledoux, Claude-Nicolas (Architekt) 111, 334
 Legrand, Wilhelm (Pfarrer) 21
 Leins, Christian F. von (Architekt) 38
 Leipzig D (Völkerschlachtdenkmal) 138, 141
 Lenzburg AG 382
 Leo XIII. (Papst) 20, 63
 Lethaby, William (Architekt) 108, 149, 175, 237
 Leuggern AG 77
 Lever, William (Industrieller) 277
 Lichtwark, Alfred (Kunsthistoriker) 91, 93f., 121, 163, 178, 200, 300f., 308f., 313, 354, 360, 371f., 456
 Lindemann, Caspar 385
 Liner, Carl August (Künstler) 408f.
 Linoleum 201
 Lipps, Theodor (Psychologe) 259, 308, 324, 456
 Liverpool GB 277
 London GB 34, 93, 105, 107f., 124, 125, 148, 175f., 218, 264, 272, 277
 Loos, Adolf (Architekt) 85, 240
 Loosli, Carl Albert (Schriftsteller) 164, 337, 361, 364
 Los-von-Rom-Bewegung 28, 365
 Ludwig II. von Bayern (König) 340
 Lungern OW 293
 Luther, Martin (Reformator) 38, 43f., 96, 143, 223, 335, 405
 Lutsch, Hans 362, 411
 Lux, Joseph August (Kunstschriftsteller) 108, 117, 147, 258, 313, 354
 Luzern 40, 65, 68, 70, 72–74, 78, 80, 122, 142, 203, 204, 294, 307, 346, 388, 440
 Lyss BE 61, 275, 294, 321, 381, 387, 414f., 441
- Mackintosh, Charles Rennie (Architekt) 127f., 149, 195
 Maertens, Hermann 271, 276, 423
 Maladers GR 389
 Malden USA 114, 128, 134f.
 Mammern TG 22, 72, 77, 162, 417, 440
 Männedorf ZH 121, 305, 369, 437
 Mannheim D 35, 47, 53, 56, 59, 125, 127–129, 130, 132, 139, 142, 144, 172, 203, 216, 217, 220, 224–225, 227, 229, 247, 248, 319, 394, 421
 March, Otto (Architekt) 33–35, 49, 57f., 96, 118, 149, 154, 249, 267, 270, 362, 364, 406, 417, 422, 425
 Maria Laach D 333
 Marmor 98, 344
 Mason & Rice (Architekten) 130, 132, 325
 Matterhorn 303f.
 Matthies, Wilhelm (Künstler) 198, 457
 Maur ZH 369
 Maximilian II. von Bayern 360
 McKim, Mead & White (Architekten) 117
 Mebes, Paul (Architekt) 205, 207–210, 212, 225, 237, 250, 434

- Meckel, Max (Architekt) 73, 75, 79f., 370f., 440
 Meglisalp AI 439
 Meilen ZH 369
 Meili, Armin (Architekt) 242f., 255, 441
 Meili, Friedrich (Theologe und Herausgeber) 31, 402
 Meili-Wapf, Heinrich (Architekt) 268, 273, 438, 441
 Melley, Charles (Architekt) 361
 Mellingen AG 22, 25, 60, 130, 131, 268, 270, 315, 327, 440
 Mendelssohn, Erich (Architekt) 308
 Menziken AG (s. auch Reinach-Menziken) 415
 Merenschwand AG 196, 371, 438
 Merz, Johannes (Redaktor) 30
 Messel, Alfred (Architekt) 15, 90, 97, 154–157, 160, 182, 196, 198, 207, 212–216, 220–224, 228, 246f., 249, 255, 267, 324, 335, 434
 Metzendorf, Heinrich (Architekt) 156, 445
 Metzger, Fritz (Architekt) 80
 Meurer, Moritz (Theologe) 32, 457
 Meyer, Conrad Ferdinand 361
 Meyer & Gerster (Architekten) 80, 122
 Michelangelo Buonarroti 14, 111f., 116, 141
 Mogelsberg SG 388
 Möhring, Bruno (Architekt) 93, 95, 145, 172, 307, 400
 Moll, Karl (Architekt) 240
 Morris, Talwin (Künstler) 164
 Morris, William 88, 91, 94, 104, 107–109, 148f., 265, 285, 362, 393, 402, 433
 Möser, Justus 354
 Moser, Karl (Architekt, s. auch Curjel & Moser) 14, 16, 46, 48, 56, 59, 80, 88f., 95, 97, 102f., 110, 123f., 128, 131, 135, 167, 182, 197, 217, 222–224, 226–229, 236, 243–245, 247, 249f., 252f., 255f., 259, 268, 276f., 280, 287, 297f., 320, 338, 372, 374, 380, 395, 422, 441
 Mossdorf, Karl (Architekt) 219
 Mothes, Oscar (Architekt und Kunsthistoriker) 38, 48, 53
 Müller, Albert (Architekt) 52, 57, 136f., 143f., 182, 214f., 290, 323, 326, 337, 344, 418, 438–441
 Müller & Freytag (Architekten) 326, 441
 München D 37, 53, 58, 75, 103, 113, 142, 145, 154, 165f., 183–186, 197, 217ff., 240, 246, 259, 262, 313, 360, 371, 372, 411, 431
 Mund, Wilhelm (Architekt) 52, 169, 372, 438
 Münger, Rudolf (Künstler) 407
 Münsingen BE (ref. Kirche) 101, 189f., 286, 306, 329, 348, 351f., 371, 438
 Muth, Karl (Publizist) 64, 66
 Muthesius, Anna 322
 Muthesius, Hermann (Architekt) 34, 91f., 94, 97, 105, 107, 113, 124, 136, 147–149, 157, 165, 264, 299, 322, 400, 409f., 416, 423f.
 Nabholz, Hans (Theologe) 34, 51
 Nagelfluh 391
 Nancy F 86, 165, 217
 Naumann, Friedrich 238
 Nesfield, Eden (Architekt) 104, 147, 150, 264, 296
 Neuberg, Arthur (Pastor) 61, 227, 395
 Neuhausen SH (kath. Kirche) 27f., 71, 122, 306, 364, 440
 Neumann, Gustav (Architekt) 91, 342–344, 440, 449
 Neumeister, Albin (Architekt) 370
 Neunkirch SH 383
 Neuschwanstein D 113
 Niedergösgen SO (kath. Kirche) 68, 72, 75, 76, 100, 101, 214, 341, 391, 438
 Niederscherli (ref. Kirche) 56, 59, 102, 186–188, 191f., 268, 292, 298, 301f., 322, 350, 426f., 440
 Niederuzwil SG 388
 Niesen 303, 415
 Nietzsche, Friedrich 66, 92, 95f., 146, 303, 335, 445f.
 Norris, Wilfred A. (Architekt) 278
 Northampton GB 218
 Nyrop, Martin (Architekt) 394
 Oberdorf BL 384
 Oberentfelden AG 40
 Oberglatt SG 388
 Oberhofen (Lengwil TG) 341
 Oberrieden ZH 385
 Obertraubling D 75
 Oberursel am Taunus D 223, 390
 Oberwangen (ref. Kirche) 60, 91, 102, 186f., 350, 426, 440
 Obrist, Hermann (Künstler) 166f., 177, 179
 Oerlikon s. Zürich-Oerlikon
 Oetwil am See ZH 378
 Offenbach am Main D 231
 Olbrich, Josef Maria (Architekt) 109, 155, 166f., 169f., 196, 218, 247, 277, 284
 Olten SO 70, 71, 78, 261, 440
 Orange, Mass. USA 133
 Osnabrück D (ref. Kirche) 49, 52, 135
 Osswald, Paul (Bildhauer) 226
 Ostendorf, Friedrich (Architekt) 85, 205, 207f., 210–214, 231–233, 237–239, 246, 249, 251, 253, 255, 309, 399, 434
 Otzen, Johannes (Architekt) 38, 44, 46f., 49f., 113f., 370, 406
 Overbeck, Friedrich (Künstler) 334
 Pankok, Bernhard (Künstler) 166, 170, 175
 Paris F 86, 88f., 93, 112f., 114, 118, 136, 165f., 167f., 177, 179f., 181, 210, 217, 222, 254, 305, 336, 350, 360, 393, 395
 Paxton, Joseph (Architekt) 107
 Payne, John Howard 401
 Perret, Auguste (Architekt) 255
 Pertsch, Johann Nepomuk (Architekt) 39
 Pfann, Paul 246, 411
 Pfister, Gebr. (Architekten) 89, 224, 294, 372, 439
 Pflughard, Otto (Architekt, s. Pflughard & Haefeli)

- Pfleghard & Haefeli (Architekten) 14, 47–50, 53, 56–58, 69, 88–90, 110, 114, 133–135, 145, 156, 167, 199, 201–203, 215, 223, 224, 230, 239–241, 268, 269, 274, 275, 280, 287, 291–294, 297f., 302–305, 320f., 326, 329, 331, 336, 343, 350, 372, 385f., 394, 396, 410, 412, 417, 438–442
- Piper, Otto (Burgenforscher) 143, 342–344, 347
- Piranesi, Giambattista 111
- Pittsburgh USA 128
- Pius IX. (Papst) 19
- Pius X. (Papst) 20, 63
- Plaffeien FR 159, 440
- Poelzig, Hans (Architekt) 181, 238, 308
- Pointillismus 202
- Port Sunlight GB 277
- Porta Westfalica D 118
- Praetere, Jules de (Künstler) 171
- Prégny-Grand-Saconnex GE 348
- Preiswerk, Richard (Pfarrer) 22, 34, 163
- Price, Uvedale 264
- Prill, Joseph (Prälat) 71f., 461
- Propper, Emanuel Jirka (Architekt) 358
- Puchinger, Erwin (Architekt) 167
- Pudor, Heinrich (Publizist) 111, 141, 150, 259, 295, 356
- Pugin, Augustus Welby Northmore (Architekt) 105, 147, 264, 364, 370, 424
- Purtschert, Niklaus (Baumeister) 388
- Pützer, Friedrich (Architekt) 47, 118, 156, 211, 231, 276, 381
- Questel, Charles Auguste (Architekt) 112
- Quincy Mass., USA 114, 135, 136
- Rabitzgewölbe 67, 202, 390
- Ragaz, Leonhard (Theologe) 20, 260f.
- Rahn, Johann Rudolf (Kunsthistoriker) 340f., 357, 370
- Rapperswil BE 37
- Rapperswil SG 369
- Raschdorff, Julius (Architekt) 214
- Ratzel, Friedrich (Geologe) 334
- Ravenna I 132
- Ravensburg D 385
- Reber, Paul (Architekt) 13, 32, 36f., 39–45, 47f., 50–52, 57, 98–104, 113, 122, 198, 270f., 284, 298, 330f., 336, 386, 424, 437–440
- Reichenau-Mittelzell D 382
- Reichensperger, August (Jurist) 64, 72, 177, 182, 334, 370, 402
- Reinach-Menziken AG 111, 203, 268, 275, 378, 422, 439
- Reinhardt & Süssenguth (Architekten) 216
- Reinholds, Carl Leonhard (Philosoph) 107
- Rennaz VD 348
- Reuters, Josef (Architekt) 112, 118, 129, 131, 133, 139
- Richardson, Henry Hobson (Architekt) 15, 106, 111, 113–119, 121–124, 127f., 130, 132, 134–137, 141, 150f., 153, 160, 180, 266f., 270, 272f., 285, 297, 307, 310, 315, 325f., 406, 414, 433
- Richterswil ZH 28, 47, 54, 79, 81, 103, 234, 382, 388, 403, 423, 438, 441
- Ried-Mörel VS 26f., 69f., 159, 287f., 422, 440
- Ried-Muotathal SZ 79
- Rieden SG 69, 71, 72, 219, 234, 235, 441
- Rieder, Albert (Architekt) 88
- Riegelmann, Gotthold (Bildhauer) 168, 218, 393, 395
- Riegl, Alois (Kunsthistoriker) 108, 178, 307, 317, 324, 366–368
- Riehl, Wilhelm Heinrich (Volkskundler) 308, 354f., 357f., 401f.
- Riemerschmid, Richard (Architekt) 156, 166f., 169, 297, 321
- Rieth, Otto (Architekt) 139, 140, 142, 154, 216, 220, 297, 324
- Rigi 351, 391
- Rimli, Albert (Architekt) 14, 67–70, 73, 76, 77f., 103, 203, 214, 236, 290, 316, 385–387, 438, 440f.
- Ringgenbach, Eduard (Pfarrer) 23
- Rinn, J. Philip (Architekt) 128f.
- Risch, Martin (Architekt, s. auch Schäfer & Risch) 90, 439
- Rittmeyer, Robert (Architekt, s. auch Rittmeyer & Furrer) 16, 89, 100, 132f., 142, 403, 438
- Rittmeyer & Furrer (Architekten) 14, 89, 110f., 114, 132–134, 142, 145, 160, 163, 188, 249, 268, 303, 306f., 311f., 338, 350, 366f., 377, 383, 397, 416, 418f., 427, 439–441
- Robert, Théophile (Künstler) 203
- Robertson R. H. (Architekt) 129
- Rochette, Raoul (Archäologe) 113
- Rom I 93, 116, 261, 360
- Romanshorn TG (ref. Kirche) 22, 24, 50, 52, 55, 56, 57, 59f., 100, 104, 175, 202, 203, 268f., 271, 284, 287, 297f., 302f., 305f., 317, 321, 323, 327–329, 336, 338, 350, 352f., 385, 386, 391, 408, 410, 414, 424, 439
- Romanshorn TG (kath. Kirche) 22, 24, 65, 66, 67, 69f., 77, 78, 122, 130, 159, 203, 328, 338, 382, 385, 386, 440
- Rorschach SG (ref. Kirche) 24, 39, 47–49, 51f., 55, 57, 127, 142–144, 214f., 290, 338, 346, 388, 390f., 411, 438
- Rossetti, Dante Gabriel (Künstler) 107
- Rothe, Richard (Theologe) 29, 31
- Röthenbach im Emmental BE (ref. Kirche) 30, 51, 56, 90, 101, 179, 190f., 193f., 197, 199, 204, 269, 281, 282f., 286, 313f., 348, 351f., 371, 416, 424f., 427, 431, 439
- Rouen F 272
- Rousseau, Jean-Jacques 285
- Rudorff, Ernst 355, 360, 362
- Rüegg, Alwin (Architekt) 330, 350, 439
- Rümlang ZH 374
- Ruofs, J. H. (Hofkaplan) 69
- Ruskin, John 88, 91, 99, 104–108, 115, 128, 140f., 147f., 193f., 197f., 204, 258, 264, 266, 269f., 272, 285f., 295, 299, 309, 313, 325, 327, 334, 351, 354, 356, 359, 362, 366, 372, 401, 433
- Rütte/Rutté, Paul von (Architekt) 350
- Ryser, Emil (Pfarrer) 29f., 295, 425, 431
- Saarinen, Eliel (Architekt, s. auch Saarinen, Lindgren, Gesellius) 172, 180

- Saarinen, Lindgren, Gesellius (Architekten) 129, 180, 181, 339, 393
- Saignelégier JU 351
- Salamanca E 116
- Salis, Jakob Arnold von (Pfarrer, Antistes) 25, 404
- Salomon, Émil 40
- Salvisberg, Otto Rudolf (Architekt) 88, 414, 441
- Salzburg A 259, 379, 386f.
- Samedan GR 71, 193, 275, 389, 440
- Sandstein 98, 115, 140, 248, 346, 370, 391
- Sargans SG 101, 370, 371, 382
- Savonlinna SF 339
- Schaan FL 334
- Schäfer, Carl (Architekt) 90, 95f., 181, 191, 195, 211, 334, 357, 370, 376
- Schäfer, Otto (Architekt, s. auch Schäfer & Risch) 88, 90, 412, 439
- Schäfer & Risch (Architekten) 25, 72, 79, 145, 184f., 193, 291, 353, 367f., 381, 384f., 389, 405, 412, 422, 423, 439–442
- Schaffhausen 50, 340f.
- Scharoun, Hans (Architekt) 308
- Scheffler, Karl (Kunstkritiker) 86, 88, 92–94, 109f., 138f., 155, 169, 178, 209, 222, 278, 324, 382, 406
- Scheier, Johannes (Architekt) 70
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 430
- Scheuber, Josef (Kunsthistoriker) 286–288
- Schiller, Friedrich 96, 238, 301
- Schilling & Graebner (Architekten) 60, 89, 118, 140, 160, 162, 164, 171, 175f., 197f., 201, 203, 215, 284, 309, 372, 394, 405, 414
- Schindellegi SZ 28, 68, 72, 214, 439
- Schindler, Gottfried (Architekt, s. auch Streiff & Schindler) 51, 54, 90, 261, 366
- Schinkel, Karl Friedrich (Architekt) 38, 50, 57, 208, 237, 243, 246, 250–252, 334, 454
- Schlatter, Salomon (Architekt) 194, 285f., 289, 346, 375f., 462
- Schleiermacher, Friedrich 32
- Schmalz, Otto (Architekt) 216
- Schmarsow, August (Kunsthistoriker) 65, 141, 220, 259
- Schmid, Abundi (Architekt) 143, 438
- Schmid, Hans Ulrich 369
- Schmid, Rudolf (Architekt) 156
- Schmid von Grüneck, Georg (Bischof) 66
- Schmidt, Christian (Künstler) 75, 201, 445
- Schmitthenner, Paul (Architekt) 181
- Schmitz, Bruno (Architekt) 15, 112, 118, 127, 138f., 141, 182, 214, 217, 220, 224f., 228f., 237, 326, 433f.
- Schneider, Eugen (Architekt) 131, 440
- Schneider, Friedrich (Prälat) 74–76
- Schöbi, Josef (Anwalt) 20
- Schock, F. R. (Architekt) 310
- Schönenwerd SO 341
- Schönrade (Tuczno/Strzelce Krajeńskie) PL 212, 221
- Schott, Johann Baptist (Architekt) 75, 214, 357f., 370
- Schreiterer & Below (Architekten) 118f.
- Schulhäuser 33, 206, 321, 394, 397
- Schultze, Richard (Architekt) 96
- Schultze-Naumburg, Paul (Architekt) 91, 94–97, 145, 148, 154, 156, 160, 167, 179, 205, 207–209, 211f., 220, 237, 255, 260, 281f., 284f., 301, 309, 316, 318, 322f., 355–357, 359, 362, 364, 372, 400, 418, 424, 430
- Schumacher, Fritz (Architekt) 60, 84, 88, 91f., 94–96, 98, 105, 108, 111, 139–142, 154–156, 164, 167, 169f., 177, 179, 181f., 197f., 200f., 204, 214, 220, 227–231, 297, 314f., 317–319, 360
- Schumann, Paul 54, 201, 405, 410
- Schwarz, Rudolf (Architekt) 79
- Schweinfurth, Charles F. (Architekt) 120
- Schwenk (Zementwerk, Ulm D) 391
- Schwerzmann, Wilhelm (Bildhauer) 226, 228
- Schwindrazheim, Oskar (Kunstschriftsteller) 108, 177–179, 194, 299, 360, 362, 365, 374f.
- Scotoni, Fritz (Architekt) 104, 439
- Scott, Geoffrey (Architekt) 237
- Scott, George Gilbert (Architekt) 44, 108
- Scott, George Gilbert (Architekt) 37, 102, 108, 366
- Secession (Wien) 11, 139, 167, 194, 196, 218f.
- Seeling, Heinrich (Architekt) 217
- Seewis-Pardisla GR 71f., 126, 127, 142, 275, 327, 438
- Segantini, Giovanni (Künstler) 408
- Sehring, Bernhard (Architekt) 215, 324, 405
- Seidl, Emanuel von (Architekt) 196, 246
- Seidl, Gabriel von (Architekt) 75, 90, 103, 196, 212, 360
- Sell, Karl (Theologe) 61
- Semper, Gottfried 40, 42–44, 49f., 57, 88, 98f., 102, 105, 136, 163, 177f., 198, 215, 238, 322, 324, 333, 336, 369, 421
- Sevelen SG 382
- Sezession s. Secession
- Shaw, Richard Norman (Architekt) 104, 147–150, 175, 218, 222, 237, 264, 277, 296, 400, 423
- Shepley, Rutan & Coolidge (Architekten) 115
- Siebnen SZ 236
- Siegwart, Paul (Architekt) 66, 72, 82, 111, 142, 193, 203f., 268, 275, 283, 286, 378f., 409, 411, 418, 424, 439f.
- Sils-Maria GR 341
- Silsbee, J. L. (Architekt) 155
- Singer (Baumeisterfamilie) 388
- Sitte, Camillo (Architekt) 35, 81, 94, 210, 258f., 261, 264f., 270, 273, 275f., 290, 301, 334f., 354, 359, 361f., 392, 401, 434
- Smend, Julius 30
- Sohnrey, Heinrich 354, 362
- Solf, Hermann (Architekt) 153f.
- Solothurn 90, 175, 224, 242f., 253, 387, 441
- Sonck, Lars (Architekt) 129, 142, 339
- Sörgel, Hermann (Architekt) 275, 312, 317
- Speer, Albert (Architekt) 255

- Spiez BE (ref. Kirche) 22, 55f., 60, 89, 135, 157–159, 171–175, 191f., 197, 200, 230, 268, 272–274, 285f., 303, 310, 330, 331, 349–352, 364, 372–373, 376–377, 390, 398, 414f., 416, 424, 439
- Spitta, Friedrich (Theologe) 30, 32, 38, 48, 57f., 402
- Spitteler, Carl (Schriftsteller) 337
- Spyri, Johanna (Schriftstellerin) 356, 407
- St. Gallen (Dom/Stiftskirche) 214, 379, 384
- St. Gallen (Leonhardskirche) 40, 337, 437
- St. Gallen (St. Marien, Neudorf) 28, 68, 70, 79, 81, 219, 223, 224, 235, 236, 275, 320, 338, 391, 422, 441
- St. Gallen (ref. Kirche Bruggen/Straubenzell) 47, 54, 128, 131, 136, 217f., 225, 292, 311, 328, 364, 384, 388, 390f., 403, 415, 428, 438
- St. Gallen (ref. Kirche Heiligkreuz, Tablat) 53, 59f., 202, 217, 223, 227, 230, 231, 234, 274, 279, 283, 298, 317, 319f., 352, 384, 389f., 408f., 422, 428, 441
- St. Gallen (ref. Kirche Linsebühl) 47, 50, 92, 100f., 113f., 123, 305, 437
- St. Margrethen SG (kath. Kirche) 28, 69, 72, 77, 98, 159, 204, 289, 298, 306, 316, 328, 374, 385f., 388, 391, 414, 440
- St. Moritz GR 100f., 293, 341, 363, 438
- Stadler, Ferdinand (Architekt) 37, 40, 369
- Stadler, Julius 42
- Stäfa ZH 378, 386
- Steck, Rudolf (Theologe) 31
- Steckborn TG 386
- Steg VS 79, 403, 441
- Stehlin, Fritz (Architekt) 95, 221
- Stein am Rhein SH (kath. Kirche) 28, 81, 275, 320, 379, 388, 417f., 422, 440
- Steinebrunn TG 68, 204, 441
- Steiner, Josef (Architekt) 80, 236
- Stockholm S 129, 180f., 263, 339
- Stöcklin, Armin (Architekt) 92, 100f., 437f., 440
- Strähsle, A. R. (Architekt) 256, 294, 441
- Strassburg (Strasbourg F) 40
- Street, George Edmund (Architekt) 109, 116, 182, 411
- Streiff & Schindler (Architekten) 90, 221, 225, 439, 441
- Stuck, Franz von (Künstler) 98, 240, 246
- Stüler, Friedrich August (Architekt) 33, 38, 264, 424
- Sturm, Leonhard Christoph 49
- Stürzenacker, August (Architekt) 118
- Stuttgart D 89f., 182, 185–188, 243, 256, 266, 268, 290, 294, 381, Sullivan, Louis (Architekt) 86, 447
- Sulze, Emil (Pfarrer) 14, 28, 30–34, 39, 44f., 49, 51, 56–58, 60f., 71, 74, 206, 261, 382, 399, 402, 404–407, 420–422, 425
- Sumiswald BE (Friedhofskapelle) 191, 322, 439
- Sursee LU (ref. Kirche) 25, 28, 268, 275, 380, 382, 388, 441
- Tablat s. St. Gallen
- Tacitus, Publius Cornelius 335
- Taine, Hippolyte 400
- Taut, Bruno (Architekt) 200, 212, 238
- Tavel, Rudolf von (Schriftsteller) 351, 355, 405, 407
- Tessenow, Heinrich (Architekt) 238, 242, 325f., 400, 410
- Tettau, Wilhelm Freiherr von (Architekt) 122, 147, 149, 198, 222
- Thalwil ZH (ref. Kirche) 43, 369, 386
- Thiersch, Friedrich von (Architekt) 66f., 73, 89f., 171, 182, 214, 393, 439
- Thomi, Joh. (Baumeister) 101, 190
- Thun BE 295, 342, 346, 390
- Tièche, Adolphe (Kunstmaler) 299
- Tolstoi, Leo 92
- Tornow, Paul (Dombaumeister) 366
- Townsend, Charles Harrison (Architekt) 124f., 129, 149, 175f.
- Trimbach SO 196f., 202, 269, 284, 292, 327, 397, 422, 426, 439
- Troost, Paul Ludwig (Architekt) 255
- Tufertschwil SG 374
- Tuffstein 99, 391
- Turbenthal ZH 348, 439
- Überlingen D 382, 387
- Ulm D 129, 143, 182, 187f., 229, 391
- Ungewitter, Georg Gottlob (Architekt) 38f., 95, 151f., 154, 182, 195, 264, 370
- Unterstammheim ZH 352
- Urnerboden UR 440
- Vaudoyer, Léon (Architekt) 112f.
- Vaudremer, Émile (Architekt) 112, 326
- Veesenmeyer, Emil (Theologe, Pastor) 46, 54
- Veith, August (Architekt) 165
- Velde, Henry van de (Architekt) 15, 85, 164, 166f., 169f., 208, 216, 238, 297, 322, 335
- Vetterlein, Ernst (Architekturpublizist) 142, 249, 317, 324, 400
- Villmergen AG 77
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (Architekt) 105, 113, 115, 190, 333f., 336, 366, 392, 429
- Vischer, Eduard (Architekt) 100, 269, 341, 437, 440
- Vogel, Franz Rudolf (Architekt) 39, 112, 118–121, 128, 135, 137, 140f., 150f., 153, 155, 195f., 266, 271, 273, 309, 360, 392f., 410f.
- Vögelin, Salomon 51
- Vollmer, Johannes (Architekt) 39, 42, 44, 51, 198, 260, 306, 320, 337, 352, 415, 437f.
- Voysey, Charles Francis Annesley (Architekt) 149, 163, 170, 173, 175, 195, 237, 423f.
- Wachter, Ferdinand (Architekt) 136, 341, 437, 439
- Wädenswil ZH 378, 389
- Wagner, Heinrich (Architekt) 209, 455
- Wagner, Otto (Architekt) 15, 75, 167, 196, 237, 240
- Wagner, Richard (Komponist) 109, 140, 334
- Walenstadt SG (ref. Kirche) 25, 47, 54, 73, 142, 143, 201, 311, 396, 438

- Wallisellen ZH (ref. Kirche) 13, 22f., 56, 60, 89, 103f., 133, 136, 159, 161, 171–177, 188, 197, 200, 202, 230, 268f., 292, 302f., 310–312, 317, 319, 321, 329, 331, 338, 346, 350, 352f., 378, 383, 384, 389f., 397f., 409f., 415, 428, 440
- Wallot, Paul (Architekt) 139, 215
- Walman, Lars Israel (Architekt) 181, 263
- Walpole, Horace 105
- Washington D.C. USA 119, 151, 339, 392
- Wattwil SG 39, 375, 382, 386
- Webb, Philip (Architekt) 104, 107, 109, 147, 172, 264
- Weesen SG (ref. Kirche) 25, 26, 28, 53, 56, 91, 184, 191, 291, 303, 321, 338, 382, 403–405, 428, 441
- Weggis LU 288, 300, 350, 441
- Wehrli, Friedrich (Architekt) 25, 104, 331, 398, 437–440
- Weideli, Hermann (Architekt, s. auch Bischoff & Weideli) 90, 341, 372
- Weil der Stadt D 370
- Weinbrenner, Friedrich (Architekt) 33, 243, 245, 251–253
- Weinfeldern TG (ref. Kirche) 23f., 47, 49, 50f., 54f., 57, 72f., 114, 133, 135f., 142, 164, 192f., 197, 199, 201, 214, 291f., 298, 301, 311, 326, 343, 389f., 395f., 402f., 416f., 428, 438
- Weingarten D 379
- Weiss, Robert (Pfarrer) 13f., 23, 188, 268, 307, 338, 376, 410
- Weizsäcker, Gotthold Friedrich (Pfarrer) 58, 61, 76
- Werkbund, deutscher 84f., 86, 169, 182, 238f., 254
- Werkbund, schweizerischer 84, 88, 252, 351
- Wettingen AG (St. Sebastian) 121, 158
- Wetzikon ZH (ref. Kirche) 47, 50f., 99, 270, 438
- White, Gleason 162
- White, Stanford (Architekt) 116f.
- Widmer & Erlacher (Architekten) 197, 396, 427, 440
- Widnau SG 72, 214, 313, 315, 321, 440
- Wieland, Gustav 172
- Wien A 11, 75, 85f., 139, 165–167, 177, 180, 194, 196, 217–219, 240, 343
- Wiesbaden D 37–39, 41, 44, 46f., 49f., 57, 89, 381,
- Wiesbadener Programm 28, 36, 42–48, 51, 53–56, 58–62, 74–76, 194, 213, 231
- Wiesendangen ZH 383
- Wilchingen SH 383
- Wilhelm II., Kaiser 137, 140, 240
- Winterthur ZH 26, 28, 58, 72, 160, 163, 249, 331, 352, 377, 382f., 388, 416, 440f.
- Wipf, Edwin (Architekt) 25
- Wohlen b. Bern BE 399, 407f., 416, 426, 439
- Wohlenschwil AG 28, 71f., 439
- Wolff, Fritz (Architekt) 240, 260
- Wolff, Johann Caspar (Architekt) 369, 371
- Wölflin, Heinrich (Kunsthistoriker) 74, 150, 219f., 231, 264f., 281, 308, 312f., 318, 323
- Wood, Edgar (Architekt) 149
- Worms D 44, 231
- Wright, Frank Lloyd (Architekt) 86
- Wundt, Wilhelm (Psychologe) 316, 323, 430
- Würzburg D 276, 308
- Wyatt, James 105
- Yonner & Convert (Architekten) 331
- Zell ZH 383
- Zemp, Josef (Bundesrat) 20
- Zermatt VS 22, 28, 69, 303, 304, 352, 423, 441
- Zillis GR 389
- Zofingen AG 352
- Zöllig, Karl (Architekt) 122
- Zollikon ZH 385
- Zug 47, 54, 56f., 72, 77, 113, 121f., 127, 142, 164f., 261, 268, 288, 301, 328, 338, 352, 375, 394, 414, 422f., 438f.
- Zürich (Fraumünster) 261, 377, 384f.
- Zürich (Grossmünster) 261, 369, 377, 386
- Zürich (kath. Guthirtkirche) 236, 388
- Zürich (kath. Liebfrauenkirche) 64, 66, 68, 113, 305, 437
- Zürich (kath. St. Antonius) 24, 26, 64, 68, 70–73, 114, 122, 125–132, 142, 233, 319, 329, 338, 379f., 422f., 439
- Zürich (kath. St. Josef) 26, 28, 64, 72, 79, 80, 223f., 228, 236f., 263f., 271, 278f., 298, 379, 441
- Zürich (Krematorium Sihlfeld) 242
- Zürich (Kunsthhaus) 233f., 239f., 267, 317
- Zürich (Landesmuseum) 340–342
- Zürich (Peterhof) 224
- Zürich (ref. Johanneskirche) 32, 92, 99, 104, 122, 261, 424
- Zürich (ref. Kirche Altstetten) 383
- Zürich (ref. Kirche Enge) 34, 37, 41–43, 57, 415, 437
- Zürich (ref. Kirche Neumünster) 244
- Zürich (ref. Kirche Oberstrass) 39, 55, 59f., 91, 230, 239–242, 268, 273–275, 293–295, 298, 304, 391, 396, 409, 416f., 440
- Zürich (ref. Kirche Oerlikon) 47, 103, 122, 137, 193, 201, 285, 303, 311, 338, 379, 389, 391, 397f., 439
- Zürich (ref. Kirche St. Jakob) 39, 51, 58, 98f., 201, 261, 271, 305f., 320f., 338, 352, 391, 438
- Zürich (ref. Kirche St. Peter) 352f., 384
- Zürich (ref. Kirche Unterstrass) 40f., 437
- Zürich (ref. Kirche Wiedikon) 47, 50–52, 98f., 104, 198, 270, 424, 438
- Zürich (ref. Kirche Wipkingen) 47, 103, 439
- Zürich (ref. neue Kirche Fluntern) 62, 236, 242–253, 272, 280, 294, 298, 311, 387, 413, 441
- Zürich (ref. Kirchgemeindehaus Wiedikon) 230
- Zürich (ref. Kreuzkirche) 47, 50, 57, 215, 241, 301, 338, 389f., 438
- Zürich (ref. St.-Anna-Kapelle) 160, 162, 175, 200, 315, 322, 378, 440
- Zürich (ref. Predigerkirche) 438
- Zürich (Schulhaus Lavater) 341
- Zürich (Schulhaus Riedtli) 200
- Zürich (Tonhalle) 118

Zürich (Universität) 84, 206, 222, 226, 228, 240, 267, 294,
Zwingli, Huldrych (Reformator) 43, 252

Zwirner, Ernst Friedrich (Architekt) 38



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst?»

Matthias Walter

INSZENIERUNG DES HEIMISCHEN REFORMARCHITEKTUR UND KIRCHENBAU 1900–1920

Diese Publikation untersucht umfassend den Deutschschweizer Kirchenbau der Reformarchitektur. Mithilfe einer Stilsystematik aus Monumentalismus, Heimatstil und klassisierender Tendenz erklärt der Autor die Architekturentwicklung unter dem Einfluss angelsächsischer und deutscher Kunstströmungen. Im Zentrum der Betrachtung stehen die national, regional und wohnlich motivierten Absichten einer heimisch-vertrauten Wirkung, die aus einer engen Verschränkung künstlerischer, theologischer und gesellschaftlicher Interessen hervorgingen. Dabei setzte nicht der grafisch-dekorative Jugendstil die Hauptakzente, sondern vielmehr eine Gefühls- und Assoziationsästhetik, welche bewusst prunklose, dafür räumlich effektiv positionierte Entwürfe förderte und die Ausdrucksformen der Bauten mit dem «organischen» und «physiognomischen» Wesen der Naturschöpfung und mit Prinzipien des modernen Wohnhauses verknüpfte.

MATTHIAS WALTER studierte Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Archäologie in Bern, bevor er an der ETH Zürich promovierte. Er forscht und publiziert zu Reformarchitektur, Kirchenbauten und Glocken.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4004-2



9 783796 540042