

Villa Garbald

Gottfried Semper – Miller & Maranta

Vorwort Hans Danuser, Konrad Osterwalder **5**

Sonja Hildebrand. **Konstruieren und Interpretieren.** Gottfried Semper und Miller & Maranta in Castasegna **10**

Werner Oechslin. **Villa Garbald.** Eine «schlichte Aufgabe» und deren Lösung mit «künstlerischem Takt» **28**

Jürg Ragetti. **Raffinierte Einfachheit.** Beobachtungen zur Architektur der Villa Garbald **34**

John Ziesemer. **Die Ausmalung der Villa Garbald.** Ihr Verhältnis zum dekorativen Werk Gottfried Sempers **56**

Stefanie Wettstein, Rino Fontana. **Farbkonzept mit Edelsteinen.** Die Dekorationsmalerei der Villa Garbald **64**

Martin Tschanz. **Ein Ort im globalen Netzwerk.** Vom «anspruchlosen Bau» zum Zentrum «Villa Garbald» **80**

Annemarie Bucher. **Der Garten der Villa Garbald.** Eine Rückeroberung von Geschichte **108**

Anhang Riassunto in italiano **116** Chronologie **120** Projekt **121** Biografien **122** Literatur **124** Nachweis **124** Register **125**





VORWORT Gottfried Semper war bereits einer der berühmtesten Architekten seiner Zeit, als er 1855 als Gründungsdekan der neuen Bauschule an die ETH nach Zürich berufen wurde. Aus den 16 Jahren, die er am Polytechnikum verbrachte, sind rund 35 Projekte bekannt. Nur sieben wurden realisiert: darunter ist das Hauptgebäude der ETH sicher das wichtigste; für das Glockengeschoss des Kirchturms in Affoltern am Albis erhielt Semper 1861 das Schweizer Bürgerrecht; dann die Sternwarte der ETH, das Treichler'sche Waschschiff in der Limmat, das Geschäftshaus Fierz an der Zürichbergstrasse, das Stadthaus Winterthur und, als seine einzige Baute südlich der Alpen, das Haus des Zolldirektors Agostino Garbald in Castasegna. Das Projekt atmet die Aufbruchstimmung des jungen Bundesstaats, es brachte den Zolldirektor mit dem Stararchitekten, den Repräsentanten mit dem Exponenten dieses Staats zusammen. Diese Gemeinsamkeit mag Semper mit beeinflusst haben, den Auftrag anzunehmen.

Sicher wäre auch das heutige Projekt Garbald, nämlich die Renovation des Semper'schen Baus und dessen Erweiterung um einem Neubau zu einem Seminarzentrum, nicht zustande gekommen ohne ein transmontanes Netzwerk von Freundschaften und persönlichen Beziehungen. Dank dem kongenialen Zusammenwirken von vielen Persönlichkeiten, die von Anfang an ihre spezifische Rolle in der Projektierung, der Realisierung und der Finanzierung des Projekts übernommen hatten, konnten die hoch gesteckten Ziele endlich erreicht werden.

Idealismus, Begeisterung und Freude sind wichtige Voraussetzungen für das Gelingen eines solchen Projekts. Daneben hat die ETH natür-

lich auch noch einige sehr nüchterne Gründe dafür, dass sie dem Ruf Sempers folgt und im Bergell ein Zentrum für wissenschaftliche Tagungen, Retraiten, Seminarien und Workshops einzurichten und zu betreiben gewillt ist. Die ETH Zürich steht im Dienst der ganzen Schweiz; sie engagiert sich gern in Regionen, die nicht im Zentrum liegen, wenn sich das auch mit ihren generellen strategischen Absichten vereinen lässt. Die Region Bergell hat in den letzten Jahren der Projektrealisierung ihr lebhaftes Interesse an diesem Fenster zur Welt gezeigt und Vorstellungen entwickelt, wie auch sie es aktiv nutzen wird.

Aber ausschlaggebend für das Engagement aller war doch die Überzeugung, dass die Villa Garbald zu einem ausserordentlichen Tagungs- und Denkort in einer einmaligen Umgebung werden wird. Hier werden sich Wissenschaft und Kunst, globale und lokale Lebenssichten, Zukunft und Vergangenheit wie auch Hightech und Tradition auf fruchtbare Weise begegnen.

Hans Danuser
Präsident der Fondazione Garbald

Prof. Dr. Konrad Osterwalder
Rektor der ETH Zürich







Sonja Hildebrand

Konstruieren und Interpretieren

Gottfried Semper und Miller & Maranta in Castasegna

Aus der Perspektive der Zentren war und ist Castasegna im Bergell ein abgelegener Ort. Als landschaftliches Faszinosum besitzt das pittoreske Alpental, das sich von Maloja bis ins italienische Chiavenna erstreckt, gleichzeitig grosse Attraktivität. Das Bergell bedeutete ehemals nicht nur Abgeschlossenheit. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bildete es einen der wichtigsten Verbindungswege nach Italien. Der Transitverkehr brachte die weite Welt und Wohlstand in die Gemeinden. Die karge Region mit ihren begrenzten Erwerbsmöglichkeiten war aber auch ein Gebiet, aus dem man auswanderte: Jahrhundertlang suchten Bergeller in ganz Europa ihr Glück als Zuckerbäcker oder Cafetiers. Einige kehrten wohlhabend zurück. Davon berichten die palastartigen Häuser in einheimischen und fremdartigen Formen wie der «maurische» Zuckerbäckerpalast Palazzo Castelmur (1850–1854) in Coltura.

Zuckerbäcker-Residenzen gibt es vielerorts in Graubünden. Über die Grenzen des Landes hinaus berühmt sind die «Palazzi», die 1857–1891 im Auftrag des Lehrers und Unternehmers Tomaso Lardelli als vornehme Alterssitze für zurückgekehrte Emigranten am Südrand von Poschiavo erbaut wurden. Ihr Architekt Giovanni Sottovia wurde auch nach Castasegna geholt. 1877–1879 errichtete er dort das Schul- und Rathaus. Das Gebäude ist Teil des neuen Quartiers, das seit der Jahrhundertmitte zwischen dem alten Dorfkern und der Zollstation entstand und an dessen Südende die Villa Garbald gelegen ist. Sottovias Schul- und Rathaus zeigt, wie dessen Nachbarbauten in Castasegna und auch die Palazzi in Poschiavo, jene in der Region damals neuen klassizistischen Formen, die als

Ausdruck eines kosmopolitischen und bürgerlich-liberalen Selbstverständnisses gelten.¹

Heute sind die repräsentativen Bürgerbauten des 19. Jahrhunderts Erinnerung an vergangenen Wohlstand. Die Bedeutung als Transitroute büsste das Tal nach der Eröffnung der Gotthardbahn 1882 ein. Öffentliche Neubauprojekte waren in den letzten Jahrzehnten die Ausnahme. Die umfangreichsten Baumassnahmen galten der Anlage von Dorfumgehungsstrassen. Dennoch: Trotz der nach wie vor sehr beschränkten Erwerbsmöglichkeiten steigt die Einwohnerzahl im Schweizer Teil des Bergells seit den 1980er Jahren wieder. Im Jahr 2000 wurden 1503 Bewohner gezählt – noch immer 123 weniger als 1860.²

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich an das neue Seminarzentrum der ETH Zürich in der «Villa Garbald» in Castasegna einige Hoffnungen knüpfen. Mit der Bedeutung des Projekts korrelieren die mit der Architektur des Zentrums verbundenen Werte und Ambitionen. Paola Maranta und Quintus Miller entwickelten ihren Entwurf mit Blick auf den konkreten Ort, der wesentlich durch die 1863/64 nach Entwurf von Gottfried Semper errichteten Villa geprägt ist. Wie Sempers «italienisches Landhaus» bietet auch der Neubau im baulichen Umfeld des Bergells trotz motivischer und materieller Referenzen ein eigenständiges Bild. Angesichts des landschaftlich und kulturell besonderen Umfelds liegt es nahe, die Geschichte der «Villa Garbald» – respektive des «Projekts GARBALD», wie es offiziell heisst – auch als eine Geschichte des Ortes und seiner Bedeutung für die Architektur und ihre Nutzerinnen und Nutzer zu erzählen.



[a] Villa Garbald. Ansicht von Südosten. Um 1930



[b] Castasegna. Südliche Dorferweiterung des 19. Jahrhunderts

Die Baugestalt von Sempers Villa dominierte stets ihre Wahrnehmung. Für Miller & Maranta bildete sie neben den umgebenden Bauten des Dorfes die selbstverständliche Folie, vor der sie ihren Neubau konzipierten. Auf typologische Abgrenzung gegenüber der Villa und der traditionellen Wohnhausarchitektur des Bergells bedacht, spielte die Frage des Ortsbezugs der Semper-Villa für die Architekten indessen nur mittelbar eine Rolle.

Anders sah dies in der frühen Rezeption der Villa aus. In den Anfangszeiten des Heimatschutzes glaubte man eine «möglichste Anpassung an die örtliche, südbündnerische Bauweise des Landhauses» erkennen zu können, in dem wiederum «die Nachbarschaft Italiens von deutlichem Einfluss» sei.³ Diese Interpretation blieb bis in die 1960er Jahre bestimmend.⁴ Heute dagegen gilt die Villa als «ein etwas fremdartiges Landhaus», als «Traum von Italien im Bergell».⁵ Gewissermassen ein unfreiwilliges gedankliches Bindeglied zwischen diesen Polen bildet die Charakterisierung der Villa durch den Semper-Schüler Hans Auer, der 1880 vier im Zürcher Semper-Museum ausgestellte Entwurfszeichnungen erläuterte und dabei das «im malerischen Stile der einfachsten lombardi-

schen Villen» entworfene «Landhaus» an der «italienischen Grenze im Kanton Tessin» lokalisierte.⁶

DER AUFTRAG AN SEMPER Agostino Garbald selbst verzichtete auf explizite stilistische Vorgaben, als er sich im August 1862 mit der Bitte um einen Entwurf an Semper wandte. Für das Äussere seines Hauses wünschte er sich im Wesentlichen, dass es «thunlichst einfach» werde. Er lege «viel mehr Werth auf schöne Proportionen, als auf Zierrathe». Seine Vorstellungen illustrierte er mit zwei alternativen Grundrissen und einer Aufrisskizze. Die Zeichnungen sind zwar verloren, doch lassen Garbalds Erläuterungen erkennen, dass ihm vor allem an einer malerischen Wirkung gelegen war: An die Westfassade könne eine «kleine Gartenhütte gelehnt werden, wodurch einige Abwechslung in erstere gebracht würde». Vor der Hauptfassade, an der die zentrale Haustüre fehle, könne ein «Perron» Eintönigkeit vorbeugen.⁷

Im Übrigen schilderte Garbald in seinem Brief das auf Keller-, Erd-, Ober- und Dachgeschoss verteilte Raumprogramm, ging auf Details der Materialwahl und die Frage von Läden als Sonnenschutz an den Südfens-



tern ein. Beim Wunsch nach Steinplatten in der Sockelzone, einer steinernen Dachdeckung sowie entsprechenden Tür- und Fensterleibungen werden Aspekte der Haltbarkeit im Vordergrund gestanden haben. Dass Garbald für die Steinhauerarbeiten den lokalen Gneis vorsah, war sicher eine pragmatische Entscheidung, die auch ökonomisch sinnvoll war.

Nichts an Garbalds Formulierungen deutet darauf hin, dass ihm ein traditionelles Bergeller Wohnhaus vor Augen stand. Auch ein repräsentativer Bau in klassizistischen Formen, der angesichts der regen Bautätigkeit in der Nachbarschaft nahe gelegen hätte, scheint nicht beabsichtigt gewesen zu sein. Allenfalls eine bescheidene Variante jener herrschaftlich wirkenden Bauten könnte den Garbalds vorgeschwebt haben. Um so bemerkenswerter ist es, dass sie sich ausgerechnet Semper aussuchten, den führenden Architekten der Schweiz.

Als Semper 1855 an das neu gegründete Polytechnikum berufen worden war, hatte er bereits ein bewegtes Leben hinter sich. 1803 in Hamburg in eine wohlhabende Fabrikantenfamilie hineingeboren, war er nach langen Studien- und Reisejahren 1834 zum Professor für Architektur an die Dresdner Akademie der Künste berufen worden. Das 1841 eingeweihte Dresdner Hoftheater hatte ihn auf einen Schlag zu einer europäischen Berühmtheit gemacht. Die Teilnahme am Dresdner Maiaufstand 1849 bedeutete den jähen Abbruch seiner Karriere in Dresden. Als Hauptredelführer und «Demokrat 1. Klasse» steckbrieflich gesucht, verbrachte er die folgenden Jahre im Exil in Paris und London, das erst durch den Umzug nach Zürich ein Ende fand.⁸

Am Polytechnikum gehörte Semper zu den bestbezahlten Professoren. Noch in der Festschrift zum 50-jährigen Bestehen der Schule wird der Reigen der Professorenbiografien durch Sempers «stolzen Namen» eröffnet. Dies auch deshalb, weil er als erster Professor überhaupt berufen worden war.⁹ Am Polytechnikum galt Semper als Vertreter des «künstlerische[n] Element[s]» gegenüber der «mehr für die technische Seite» bestimmten zweiten Professur an der Bauschule.¹⁰ Semper war derjenige Architekt, dem die damals grössten und bedeutendsten Bauaufgaben in der Schweiz übertragen wurden: 1858 erhielt er den Auftrag für das Hauptgebäude des Polytechnikums, das ab 1859 ausgeführt wurde, fünf Jahre später begann er mit dem Entwurf des Stadthauses Winterthur.

Üblicherweise wurden im Engadin und in dessen Nebentälern namhafte Architekten aus dem Unterland nur für grosse, anspruchsvolle Bauaufgaben hinzugezogen. Anfang der 1860er Jahre waren dies beispielsweise der St. Galler Felix Wilhelm Kubly für den Bau des Kurhauses in St. Moritz und Johann Jakob Breitingen aus Zürich für das Hotel Bernina in Samedan.¹¹ Der aus dem Tessin stammende und dreissig Jahre lang im Bergell tätige, viel beschäftigte Baumeister Giovanni Battista Pedrazzini, der massgeblich an der südlichen Dorferweiterung von Castasegna beteiligt war,¹² kam für die Garbalds offenbar nicht in Frage. Es scheint, als ob sie – wenngleich für Bergeller Verhältnisse gut situiert – weniger auf die im Dorf damals übliche grosse architektonische Geste des Bauhandwerks als auf den grossen Namen aus der akademischen Architektenwelt gesetzt hätten.



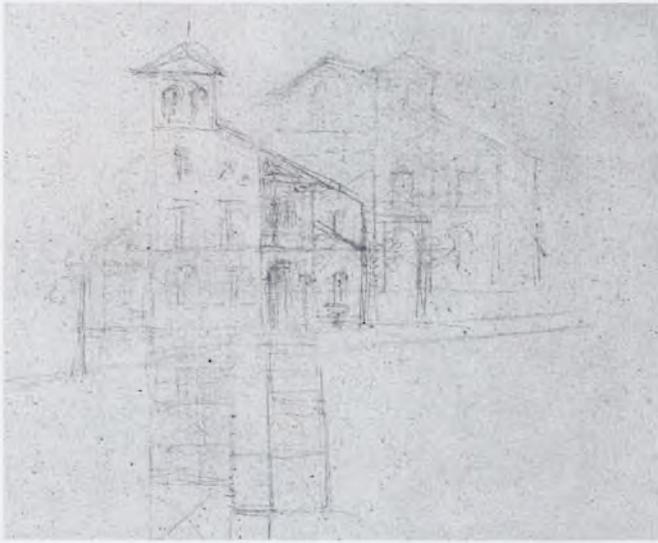
[a] William Unger. Porträt Gottfried Semper. 1871

[b] Agostino und Johanna Garbald. Hochzeitsfoto. 1861

AGOSTINO UND JOHANNA GARBALD Die Garbalds waren ein weltoffenes Paar mit einem ungewöhnlichen Lebensentwurf. Agostino Garbald (1828–1909) hatte Johanna Gredig (1840–1935) 1860 im Haus ihrer Eltern in Zuoz kennen gelernt; im Mai 1861 heirateten sie. Bereits in den im Winter 1860/61 gewechselten Verlobungsbriefen ist ein für die damalige Zeit ausgesprochen unkonventionelles Modell einer gleichberechtigten Partnerschaft skizziert, die wesentlich auf der gemeinsamen Freude an Wissen und Bildung basiert.¹³ Johanna, die sich als Dichterin verstand und später unter dem Pseudonym Silvia Andrea zahlreiche Erzählungen und Romane veröffentlichte, brauche keine «perfekte Koch-, Wasch- und Nähmaschine» zu sein, schrieb Agostino Garbald. Er stelle an seine «künftige Frau nur einen einzigen Anspruch, nämlich den, dass sie mich verstehe [...]. Und die Überzeugung lasse ich mir nicht nehmen, dass ich eine solche Frau an dir bekommen werde. [...] Wir wollen dafür philosophieren, lesen, studieren, bis wir schrecklich gescheit sind!»¹⁴ Die von Agostino und Johanna Garbald sowie – in kleineren Teilen – von deren Kindern zusammengetragene Bibliothek umfasste über 2000 Bände und bildete einen regelrechten Kosmos des Wissens.¹⁵

Agostino Garbald war nicht nur Zollbeamter, sondern führte ein Leben von geradezu humanistischem Zuschnitt. Statt im Staatsdienst Karriere zu machen, blieb er in Castasegna, wo er eine der ersten meteorologischen Stationen der Schweiz einrichtete, botanische Studien betrieb, technische Geräte sammelte und von einer grossen Erfindung träumte. Kontakt zur Wissenschaftsgemeinde gewährte die Mitgliedschaft in der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft. Auch sozial engagiert, gründete Garbald den Gemeinnützigen Verein des Bergells, begann, ein agrarwissenschaftliches Modell für das Tal zu entwickeln, arbeitete an einem Lehrbuch für die Volksschule und war langjähriges Mitglied des Kreisschulrats.¹⁶ Mit seiner Frau teilte er die distanzierte Haltung gegenüber gesellschaftlichen Konventionen.¹⁷

Die Garbalds wurden auf unbekanntem Weg auf Semper aufmerksam.¹⁸ Das erste Schreiben von Agostino Garbald an Semper ist eine Beschreibung von Bauplatz und Bauprogramm ohne Anrede, Abschiedsfloskel oder Einführung der eigenen Person.¹⁹ Möglicherweise hat Garbald die Unterlagen Semper, der selbst nie ins Bergell kam, persönlich in Zürich übergeben.



Gottfried Semper. Villa Garbald

[a–b] Erstes und zweites Vorprojekt. 1862

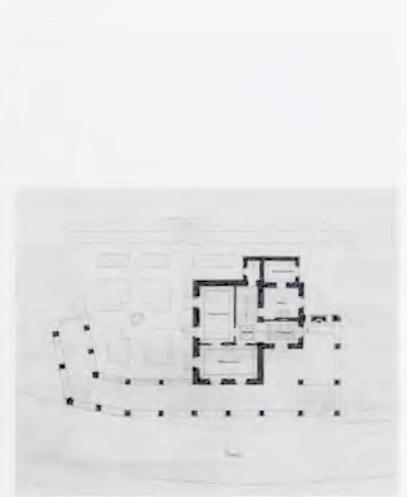
[c–e] Erstes Projekt. Hauptfassade; Ostfassade; Grundriss Erdgeschoss. September 1862

SEMPERS PROJEKT Sempers Entwürfe kreisten von der ersten Skizze an um ein Thema: das des italienischen Landhauses. Sie passten damit perfekt in das Bild, das sich Johanna und Agostino Garbald von Castasegna machten. Denn während für sie Zuoz im «bündnerischen Sibirien» lag, war das über 1000 Meter niedriger gelegene Castasegna mit seinem schon südlichen Klima in ihren Augen ein Teil von «Italien, dem Land der Poesie».²⁰ Sempers erste flüchtige Zeichnung für eine Turmvilla folgt wahrscheinlich noch relativ eng Garbalds Vorstellungen.²¹ Der Haustür ist die von diesem gewünschte «Vorhalle, welche oben in eine Altane ausgeht», vorgelagert. Das Belvedere auf dem Hauptbau kann der von Garbald erwogenen «Höherführung des Mitteltheiles» entsprochen haben. Statt einer «Gartenhütte» deutete Semper in Abwandlung von Garbalds Idee eines «Perrons» eine Pergola vor der Westfassade an.²²

Im zweiten Vorprojekt bildete Semper den gesamten Hauptbau turmartig aus. Statt der verlangten zwei besitzt der Bau jetzt drei Vollgeschosse.²³ Das Belvedere gestaltete Semper zu einem offenen Dachstuhl unter aufgeständertem Walmdach um – respektive zu einem offenen Trockenboden in der Art eines italienischen Solaio, wie er 1863/64 dann auch aus-

geführt wurde. Beide Varianten berücksichtigten Garbalds Forderung nach einem erhöhten Drempel, vor allem aber rückt der Solaio-Vorschlag den Entwurf in die Nähe jenes Gebäudes, das als Modell von nun an hinter den verschiedenen Ausformulierungen der Entwurfsidee bis hin zum fertigen Bau stand: Karl Friedrich Schinkels 1829/30 für den preussischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm errichtetes Gärtnerhaus von Schloss Charlottenhof bei Potsdam. Auf dieses Modell nimmt auch die Pergola Bezug, die jetzt prominent vor die Hauptfassade gesetzt ist und weit in den Garten ausgreift.²⁴

Einfache Landhäuser mit offenen Trockenböden gehörten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu den üblichen Haltepunkten auf den Italienreisen angehender Architekten. Auch unter Sempers Reiseskizzen gibt es entsprechende Blätter.²⁵ Bei der Rezeption des italienischen Landhauses ging es aber nicht nur um die Nachahmung einer ursprünglichen, einfachen Architektur, sondern vor allem um deren Entwicklung zu einer Kunstform. Als Semper beim Pförtnerhaus der Villa Rosa in Dresden (1838–1846) erstmals einen Solaio einpflanzte, kombinierte er diesen mit einem gekuppelten Rundbogenfenster, das in seinen Reiseskizzen nicht vorkommt,



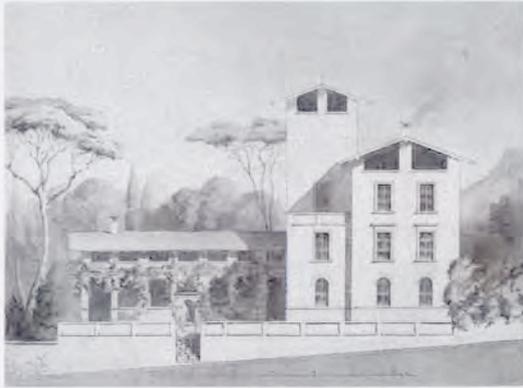
wohl aber am Turm von Schinkels Gärtnerhaus. Als Studienarbeit bei Semper verfasste Alfred Friedrich Bluntschli 1863 einen Entwurf, der Motive des Schinkelbaus und von Sempers Entwurf der Villa Garbald vereinigte.²⁶

1835 führte Schinkel in der Publikation des Gärtnerhauses aus, worum es ihm bei der Kunstform des italienischen Landhauses in erster Linie ging: «In einem malerischen Styl» sollten sich im Gärtnerhaus «mancherelei Gedanken idyllischer Art [...] aneinanderreihen und eine mannigfaltige Gruppe architektonischer Gegenstände bilden, die sich angenehm mit der umgebenden Natur verschmelzen konnte».²⁷ Ein «malerischer Effekt» stand – noch vor Fragen der inneren Raumorganisation – auch für Agostino Garbald im Vordergrund, als er im September 1862 Sempers ersten Entwurf zur «niedlichen Villa» kommentierte. Mit dem Argument der äusseren Erscheinung schied er den alternativen Vorschlag für einen blockhaft geschlossenen Grundriss mit rückwärtigem Annex aus,²⁸ den Semper dem Hauptentwurf²⁹ beigegeben hatte: «Ich bin geneigt, dem ersten Entwurf den Vorzug zu geben, denn obwohl die innere Eintheilung auf dem zweiten in mancher Beziehung vortheilhafter sein würde, so scheint mir doch das Äussere allzu sehr dadurch zu verlieren.»³⁰

Bei aller Bescheidenheit, was die «Zierrathe» betraf, war die Frage der Repräsentation für Garbald keineswegs unerheblich. Anders als Semper bezog er die malerische Erscheinung ganz auf die öffentliche Ansicht von der Strasse aus. Da sich das Haus wegen eines höher gelegenen

Baumgartens auf der Ostseite «dem Blick des Beschauers, der vom Dorfe durch die tiefer gelegene Straße kommt» entziehe, bleibe der rückwärtige Anbau «stets verborgen». Dies drohe «den malerischen Effekt der östlichen Seitenfassade bedeutend zu beeinträchtigen». Semper solle deshalb prüfen, ob sich das Haus in grösserer Entfernung vom Baumgarten errichten lasse. In die gleiche Stossrichtung zielte Garbalds Vorschlag, ein Waschhaus anzubauen, «wenn für den malerischen Effekt etwas zu gewinnen wäre. [...] doch wollen Sie sich dabei einzig durch ästhetische Rücksichtigen leiten lassen, denn im Uebrigen hat es nicht viel zu sagen, ob das Waschhaus sich unmittelbar an das Haus anschliesst oder [...] davon getrennt weiter hinten zu stehen kommt.»³¹

Semper berücksichtigte in der weiteren Entwurfsbearbeitung fast alle Anregungen Garbalds. Im Ausführungsprojekt bildet der über die Ostfassade hinausragende eingeschossige Anbau für Speisekammer und Waschküche ein drittes Element des gestaffelten Baukörpers.³² Die stark gegliederte Rückfassade ist zumindest teilweise ebenfalls auf Garbalds Wünsche zurückzuführen. Aus Gründen der inneren Erschliessung hatte er Semper gebeten, «die Treppe gerne weiter zurück etwa in einem Vorbau» unterzubringen.³³ Dadurch, dass Semper – als Konsequenz der Grundrissveränderungen – auch die Toilette in einem eigenen turmartigen Anbau an der Rückfassade unterbrachte, die verschiedenen Gebäude-teile in Höhe und Tiefe staffelte und in diese Staffelung auch die Dachüberstände einbezog, erhielt er allerdings eine Rückseite, die weniger malerisch als patchworkartig zusammengesetzt wirkt.

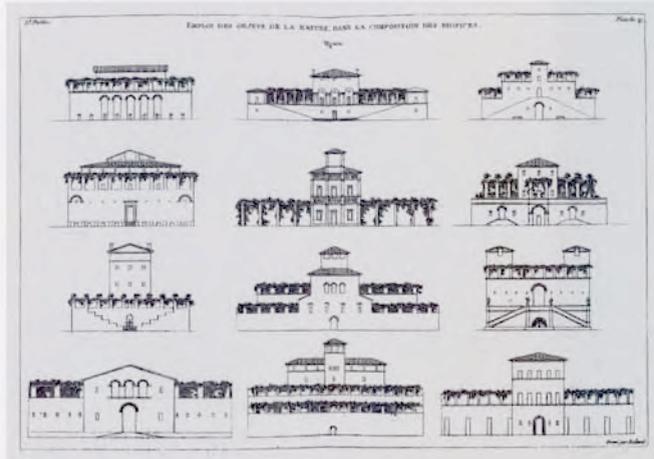


ARCHITEKTUR UND NATUR Was im Ausführungsentwurf gegenüber dem ersten Projekt vom September 1862 fehlte, waren die beiden Fenster in der hohen Mauer, die das Terrain gegen die Strasse abstützt. Garbald hatte darauf lakonisch geantwortet, ihm sei «der Zweck der Unterkellerung des Vorpla[t]zes [...] nicht klar».³⁴ Die mit dem Bild des italienischen Landhauses verknüpfte Vorstellung einer Verschmelzung von Architektur und Landschaft, welche die beiden Fenster unterstützt hätten, spielte für Garbald offenbar keine Rolle – beziehungsweise war für ihn ganz in der malerischen Erscheinung des Gebäudes aufgehoben. In Sempers Entwurf dagegen ist diese Verschmelzung ein zentrales Thema. Motive wie der Brunnen in der Achse des Aufgangs, vor allem aber die prominent in Szene gesetzte Pergola gehören dazu.

In den *Précis des leçons d'architecture* hatte Jean-Nicolas-Louis Durand schon 1802 Weinlauben als Möglichkeit dargestellt, «objets de la nature dans la composition des édifices» zu verwenden.³⁵ Bei Durand funktionierte dies durch Integration der Lauben in die Architektur. Schinkel und Semper dagegen erreichten die Verzahnung von Gewachsenem und Gebautem durch ein Ausgreifen der Architektur in die Natur. Seinen Stu-

denten legte Semper eben diesen Aspekt am italienischen Villenbau besonders nahe: Die italienischen Architekten hätten es «mit einer bewunderungswürdigen Geschicklichkeit» verstanden, die «Natur des Ortes & d[es] Terrainverhältnisses zu benutzen». Die Gärten dieser Villen bildeten gewissermassen eine zweite, vermittelnde Schicht: «Sie sind regelmäßig um d[ie] Wohnung angelegt, und nach & nach durch eine genau berechnete Progreßion vereinigen sie sich mit der übrigen Natur.» In den italienischen Villengärten ginge es nicht darum, aus dem Garten eine Landschaft zu machen – wie es die Garbalds entgegen Sempers Vorschlag dann taten³⁶ –, sondern aus der Landschaft einen Garten: «Es ist d[ie] Kunst die Natur zu zieren, nicht die Kunst die Natur zu schaffen.» Man finde in den italienischen Villengärten «herrliche & immer verschiedenartige Aussichten, hier eine Fontaine, dort eine herrliche Cascade, dort ein[en] Pavillon oder eine Grotte.» In dieser Gestalt vermittelten sie «eine genaue Idee der so berühmten Lusthäuser d[er] Alten.»³⁷

Antike Bautradition und italienische Landhausarchitektur sind auch auf einer Zeichnung Sempers verbunden, die teils Landhäuser aus pompejanischen Wandgemälden, teils zeitgenössische Bauten wiedergibt.³⁸



- [a] Alfred Friedrich Bluntschli. Projekt für ein Landhaus. 1863
- [b] Gottfried Semper. Italienisches Landhaus. Reiseskizze. Um 1830
- [c] Gottfried Semper. Pförtnerhaus der Villa Rosa, Dresden. 1838–1846
- [d] Jean-Nicolas-Louis Durand. Weinlauben im Villenbau. Tafel aus *Précis des leçons*. 1802
- [e] Gottfried Semper. Antike und italienische Landhäuser. Reiseskizze. Um 1830

Die wiederholte Ableitung aus der Antike lässt deutlich werden, was Semper mit der Gestaltung der Villa Garbald als italienischem Landhaus wohl hauptsächlich im Sinn hatte: den ursprünglichen und durch die Autorität der Antike dem Ideal angenäherten Typus eines mit der Natur verbundenen Gebäudes. Dabei konnte die Topografie des konkreten Grundstücks nebensächlich werden: Semper studierte die von Garbald mitgeschickte Profilzeichnung offenbar zunächst nur flüchtig,³⁹ ein Besuch vor Ort war für ihn nicht zwingend. So konnte auch die Umgebung des geplanten Hauses zum Ideal geraten: In der berühmten Skizze zum ersten Projekt zeigt Semper das Haus in italienischer Landschaft mit südlicher Vegetation und sanft ansteigenden Bergen, in die weitere «italienische Landhäuser» eingebettet sind.

Städtebaulich hatte Semper dem Typus des italienischen Landhauses schon in den 1830er Jahren eine Rolle zugewiesen, die es auch in Castasegna ausfüllte: In einem Gutachten zur Bebauung von Garten- und Wiesenland am Stadtrand von Dresden hatte er 1838 die Errichtung von Bauten mit künstlerischem Anspruch empfohlen. Unter Verweis auf Berliner Beispiele skizzierte er als Muster eine italienische Turmvilla, die er aus seiner Reiseskizze mit zeitgenössischen und antiken Landhäusern abzeichnete.⁴⁰

DIE AUSFÜHRUNG Die eigentliche Ausführung der Villa Garbald hatte aus Sempers Sicht nur noch den Charakter eines Nachspiels. Garbald erbat sich die Ausführungspläne für März 1863, rechtzeitig zum Beginn der



[a–b] Villa Garbald. Treppenhaus und Vestibül mit Jugendstilausmalung. Um 1910

Maurerarbeiten. Semper lieferte sie einschliesslich der Detailzeichnungen für verschiedene Gesimsprofile und weitere Steinhauerarbeiten sowie für die Haustüre und die Flügeltür zum Vestibül.⁴¹ Die von Garbald schon im Februar angeforderte Rechnung «für Projectiren und Ausarbeiten der Baupläne» stellte Manfred Semper im Auftrag seines Vaters vier Monate später, auf dessen Wunsch er auch eine Inspektion des Baus anlässlich einer Engadinreise ankündigte.⁴² Ende Juni 1863 hielt Semper Garbalds Bankanweisung über 600 Franken in den Händen.⁴³ Der nächste Kontakt zwischen den Garbalds und Manfred Semper ist erst für 1880 belegt. Zusammen mit seinem Bruder Hans trug dieser damals Entwurfszeichnungen seines im Jahr zuvor verstorbenen Vaters für eine Werkpublikation zusammen. Agostino Garbald gab mit Ausnahme einer Skizze alle Zeichnungen zurück.⁴⁴

DAS LEBEN IN DER VILLA GARBALD Im Herbst 2001, als sich Miller & Maranta mit der Villa Garbald und Castasegna zu beschäftigen begannen, präsentierte sich das Haus in einem «baulich desolaten Zustand»⁴⁵ – Ergebnis vieler Jahre, in denen es ohne besondere Pflege ge-

blieben und aus dem Gedächtnis der allgemeinen Öffentlichkeit verschwunden war.

In der ersten Zeit seines Bestehens hatte das noch anders ausgesehen. Unmittelbar nach der Fertigstellung liessen die Garbalds die Villa in allen Geschossen ausmalen, eine damals für den bürgerlichen Wohnhausbau bemerkenswert aufwendige Massnahme, die sich wohl bis ins Frühjahr 1865 hinzog.⁴⁶ Wohl nach dem Tod von Agostino Garbald im Jahr 1909 erhielt das weiterhin von Johanna Garbald und ihren drei Kindern Andrea, Margherita und Augusto bewohnte Haus eine zweite Ausmalung in modernen Jugendstilformen. Wenig später wurde das Gebäude in einem kurzen Artikel der *Schweizerischen Bauzeitung* erstmals publiziert.⁴⁷ Andrea Garbald (1877–1958), der seit 1900 als erster professioneller Fotograf im Bergell arbeitete, steuerte eine Aufnahme der im Familienbesitz verbliebenen Skizze Sempers dazu bei.

Auf der Basis gesicherten Wohlstands konnten die Garbalds damals ein kulturell engagiertes Leben führen: Johanna Garbald als Schriftstellerin; der mit der Familie Giacometti befreundete Andrea Garbald als Fotograf mit Ateliers im Elternhaus und in Chiavenna; die ebenfalls als Foto-

gräfin ausgebildete Margherita Garbald (1880–1955) als Mitarbeiterin ihres Bruders und Leiterin einer «kunstgewerblichen Werkstatt», in der sie Unterricht im Weben erteilte. Der jüngste Sohn Augusto (1881–1931) begann ein Medizinstudium und wanderte 1929 nach Brasilien aus.

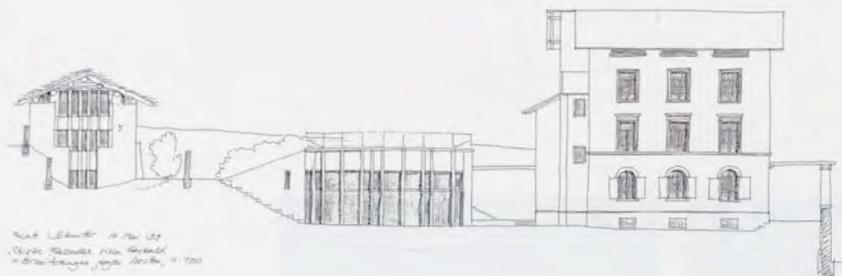
Haus und Garten erfuhren nach der Jugendstilausmalung trotz finanzieller Möglichkeiten indessen kaum noch substantielle Pflege, die Besitzer wurden in Castasegna zunehmend als Sonderlinge betrachtet. Dies galt besonders für Andrea Garbald, der die Villa zuletzt allein bewohnte. Gleichwohl war er es, der auf längere Sicht die entscheidenden Weichen für ihr weiteres Schicksal stellte. Wie seine Geschwister ohne Nachkommen, gründete er 1955 mit seiner Schwester eine Stiftung, in die Villa, Grundstück, Einrichtung und Vermögenswerte eingingen. Nach dem Tod Margheritas setzte er die Società culturale di Bregalia als Testamentsvollstreckerin ein. 1961 wurde die Fondazione Garbald offiziell eingetragen. Die Manuskripte und Briefe von Johanna Garbald kamen in ein Depot des Talmuseums in Stampa. In der Villa wurden eine Polizeiwache und in den beiden Obergeschossen zwei Wohnungen eingerichtet.

Mit dem von Andrea und Margherita Garbald definierten Stiftungszweck, der Einrichtung eines Zentrums für Künste, Wissenschaft und Handwerk in der Villa und der Pflege des literarischen Erbes der Mutter hatte diese Nutzung allerdings wenig zu tun. Dies änderte sich erst, nachdem der Künstler und Fotograf Hans Danuser 1986 zufällig Mieter im Haus geworden war und auf dem Dachboden nicht nur die Bibliothek der Garbalds, Manuskripte, Fotos und Glasnegative gefunden hatte, sondern

unter anderem auch Sempers Skizze von 1862. Der Fund und Danusers Interesse für die Villa führten schliesslich 1997 zur Neukonstitution des Stiftungsrats der Fondazione Garbald unter dessen Präsidentschaft. Erstes Ziel war die denkmalgerechte Sanierung der Villa und deren Nutzung im Sinne der Stifter.

DAS SEMINARZENTRUM DER ETH ZÜRICH In der Aussendarstellung und bei der Suche nach geeigneten Projektpartnern erwies sich der Name Gottfried Semper als besonders zugkräftig. So fand die Fondazione ihren wichtigsten Partner in der ETH Zürich, respektive im 1997 als hochschuleigenem «Forum für den Dialog zwischen den Wissenschaften» gegründeten Collegium Helveticum, das in der von Semper errichteten ehemaligen Sternwarte der ETH residiert. Unter Federführung von Gerd Folkers, ETH-Professor und Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats des Collegiums, entstand 1998 ein erstes Nutzungskonzept.⁴⁸ Damit war der Grundstein für den im März 2001 unterzeichneten Nutzungsvertrag zwischen der Fondazione Garbald und der ETH Zürich gelegt.

Die Brücke, die die Garbalds und Semper zwischen Castasegna und Zürich geschlagen hatten, erfuhr so gewissermassen eine Grunderneuerung. Der Vertrag besiegelte den Plan einer neuen Aussenstation der ETH, eines «Zentrums für Forschung, Kommunikation und Kultur»: die Villa Garbald als Ort für wissenschaftliche Tagungen und Seminare, mit Gastateliers für Wissenschaftler, Schriftsteller oder Künstler, aber auch als Ort für kulturelle Veranstaltungen in regionaler Regie, als öffentlicher Ort der



Region Bergell, des Engadins und Oberitaliens. Die Eröffnung wurde für 2003, pünktlich zu Sempers 200. Geburtstag, vorgesehen.

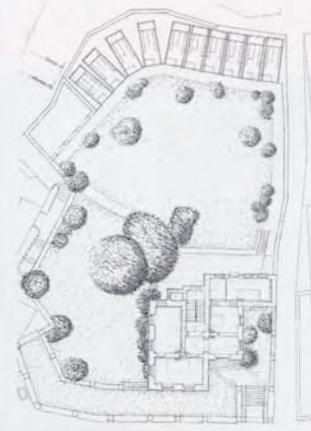
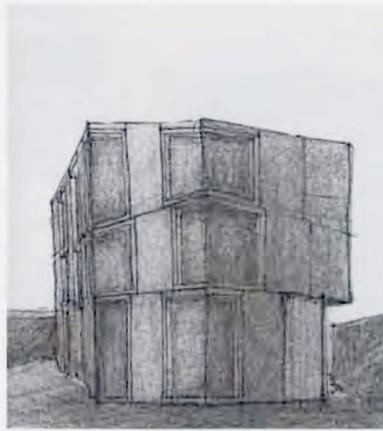
Es verwundert nicht, dass auch im Nutzungskonzept die Lage Castasegnas thematisiert ist. Als «inspirierende Umgebung [für] kreative Ideen» bietet sie ein wertvolles Potenzial. Das Fenster zur Welt sollte die Ausstattung der Villa mit «Zukunftstechnologie» im Rahmen des ETH-World-Projekts gewährleisten. Globale Vernetzung und elektronische Kommunikationsformen vom e-Mailing bis hin zu internetbasierten Konferenztechniken wurden dazu bestimmt, eine «vireale (virtuell-reale) Lebensweise» zu ermöglichen, die komplementär neben die reale Lebenserfahrung in der Villa tritt: «Der Blick weg von der intelligenten Wand, durch das Fenster im Arbeitszimmer [...] folgt dem Talrand nach Süden».⁴⁹

Die Pläne für eine «vireale» Villa Garbald führten schnell zur Frage nach der mutmasslichen Verträglichkeit mit der realen Architektur. Auf Anregung von Martin Fröhlich, der als Semper-Spezialist im Stiftungsrat sass, wurde 1998 an der Hochschule für Technik und Architektur in Bern eine Machbarkeitsstudie erarbeitet. 14 Studierende beschäftigten sich im Rahmen ihrer Diplomarbeit mit einer möglichen Sanierung und Umnutzung der Semper-Villa. Obwohl noch nicht offiziell unter Schutz gestellt, war sie als denkmalgeschütztes Gebäude zu behandeln. Nötigenfalls gab es die Option, die beiden Wirtschaftsgebäude am Rand des Gartens – ein Heustall und ein Holzschopf – durch Neubauten zu ersetzen, was in einer Reihe von Entwürfen auch geschah.⁵⁰

Die von Iris Kaufmann und Martin Fröhlich betreuten Diplomarbeiten wurden auch von Beate Schnitter begleitet. In den 1990er Jahren für die Restaurierung von Sempers Sternwarte und der Aula im ETH-Hauptgebäude verantwortlich, war die Architektin zur «Arbeitsgruppe Bau» der Fondazione beigezogen worden. Im Auftrag der Arbeitsgruppe erarbeitete Schnitter 1999 ein weiteres Projekt, das den inneren Umbau der Villa Garbald, den Umbau des Heustalls an der nordwestlichen Grundstücksecke sowie einen Atelierneubau zwischen beiden umfasste.

DER STUDIENWETTBEWERB Die verschiedenen Vorprojekte mündeten schliesslich in die Idee eines Studienwettbewerbs zur Restaurierung und Erweiterung der Villa, zu dem die Fondazione zusammen mit der ETH und dem Bündner Heimatschutz im August 2001 sechs Büros einlud: Miller & Maranta, Meili & Peter, Ivano Gianola als Architekten aus der italienischsprachigen Schweiz, Conradin Clavuot als Vertreter der Bündner Architekturschule, Armando Ruinelli und Fernando Giovanoli aus Soglio als lokales Architekturbüro sowie Beate Schnitter, die allerdings auf eine Teilnahme verzichtete.

Das Raumprogramm umfasste unter anderem einen Vortrags- und einen Essraum für 25 Personen, 12 Einzel- und Doppelzimmer mit insgesamt 14 Betten sowie ein Wohnatelier. Um es realisieren zu können, ohne die Semper-Villa in ihrem historischen Bestand zu gefährden, machten die Auslober einen Neubau zur Auflage. Neu war die Betonung des Eigenwerts des Gartens, der als Begegnungsraum auch von Einheimi-



[a] Beate Schnitter. Umbau- und Erweiterungsprojekt. Ansicht gegen Westen. 1999

[b] Ruinelli & Giovanoli. Wettbewerbsprojekt. Modell. 2001

[c] Ivano Gianola. Wettbewerbsprojekt. Modell. 2001

[d–e] Meili & Peter. Wettbewerbsprojekt. Erweiterungsbau; Modell. 2001

[f–g] Conradin Clavuot. Wettbewerbsprojekt. Grundriss; Modell. 2001

schen genutzt werden sollte. Sempers Pergola und die Umfassungsmauern des Grundstücks mussten erhalten werden. Auch städtebauliche und (innen-)architektonische Besonderheiten des Orts hatte man im Blick: Die Bauherrschaft erwirkte von der Gemeinde die Bereitschaft zur Prüfung des Nähebaurechts, um «das für Castasegna typische und charakteristische Bauen an der Mauer entlang der Grenze» (das die Garbalds und Semper ignoriert hatten) und damit «eine Kontinuität in der baulichen Dorfentwicklung» zu ermöglichen.⁵¹ Was die Villa betraf, so ging es nicht nur um einen denkmalgerechten Umgang mit dem Bau, sondern auch um die Erhaltung respektive Wiedergewinnung von Stimmungswerten. Für die Küche war eine «Interpretation der ursprünglichen Ausstattung mit Holzkochherd oder Feuerstelle [...] erwünscht», für das Esszimmer eine «Restaurierung der bürgerlichen Atmosphäre des Raumes (Farbgebung, Zierelemente und Holzboden)».⁵²

Die fünf Wettbewerbstteams führten den Dialog mit dem Ort auf unterschiedliche Weise.⁵³ Auf klaren Kontrast zu Villa und Dorf setzten Gianola sowie Ruinelli & Giovanoli mit kubischen Bauten in rationalistischer Formensprache. Meili & Peter nahmen dagegen den unregelmässigen

Grundstückverlauf auf, planten aber ebenfalls einen Bau, der typologisch, im konstruktiven Ausdruck und in der Materialwahl Eigenständigkeit gegenüber der Umgebung demonstriert. Auch Clavuot liess sein Gästehaus der Grundstücksgrenze folgen. In die raumhaltigen Mauern des eingeschossigen, lang gestreckten Neubaus sind die Zimmer als hölzerne Stuben eingelassen. Ordnet sich der vom Dorf aus kaum sichtbare Neubau ganz der Villa unter, so setzte Clavuot im Semper-Bau selbst auf den kontrastierenden Ausdruck der neuen technischen Installationen – über Putz verlegte Leitungen und Heizkörper aus Messing – gegenüber der historischen Substanz der Räume. Am intensivsten liessen sich Miller & Maranta auf den Ort ein. Das Preisgericht zeichnete sie vor Clavuot mit dem ersten Rang aus. Im Januar 2002 erhielten sie den Auftrag zur Ausführungsplanung.

DER AUSFÜHRUNGSENTWURF VON MILLER & MARANTA Bis zur Baueingabe im Juni 2002 überarbeiteten Miller & Maranta ihren Entwurf in einigen Details. Die Änderungen betrafen vor allem den architektonischen Ausdruck des «Roccolo» genannten Neubaus sowie die Öffnung von Vil-



[a] Hintere Gartenmauer mit Heustall. 2001

[b–d] Miller & Maranta. Wettbewerbsprojekt. Modell; Fotorealististik; Grundriss Erdgeschoss. 2001



la und Roccolo zum Garten. Dabei wurden auch Empfehlungen des Preisgerichts berücksichtigt: Die zurückgenommene Expressivität der Gartenfassaden des Roccolo reflektiert die Kritik an einer «überdreht» wirkenden Volumetrie; die Beschränkung auf ein Fensterformat bei unterschiedlichen Brüstungshöhen geht von dem Ratschlag aus, die «Konzeption eines spiralförmig in die Höhe entwickelten Gebäudes [...] im architektonischen Ausdruck» durch den Verzicht auf die kleinen Fenster der Nasszellen zu schärfen; der Gemeinschaftsraum im Erdgeschoss erhielt mit dem grossen, zweiteiligen Schiebefenster die gewünschte Verbindung zum Garten.

Einen fließenden Übergang zwischen Innen und Aussen realisierten Miller & Maranta auch für das Esszimmer im ehemaligen Waschküchenanbau der Semper-Villa. In den Obergeschossen wurde zudem die Nutzung modifiziert: Im ersten Stock ersetzen Appartements die zuvor vorgesehenen Arbeitszimmer; die Bäder wurden konsequent im Nebentrakt über dem Eingangsbereich untergebracht. Im Roccolo scheidet nun eine differenzierte Treppenführung das Erd- und die Obergeschosse in einen öffentlichen und einen privaten Bereich. Das gemeinschaftliche Turmzimmer schliesslich, in das die Treppe mündet, berücksichtigt eine weitere

kritische Bemerkung des Preisgerichts, die den «Endpunkt der vertikalen Raumfolge» im Wettbewerbsentwurf als «etwas didaktisch und einfach» moniert hatte.

ANKNÜPFEN AN DEN ORT Für Semper war das Grundstück der Garbalds ein prinzipiell ubiquitärer, allenfalls durch seine vorstädtische Lage und die Nähe zu Italien charakterisierter Ort. Eine solche Abstraktion vom konkreten Bauplatz weist auf den programmatischen Internationalismus der Klassischen Moderne voraus, der seinerseits der Interpretation der klassizistischen Bürgerhäuser des 19. Jahrhunderts als kosmopolitischer Architektur Vorschub leistete. Tatsächlich steht die Kunstform des italienischen Landhauses nicht nur auf eine fast paradoxe Art für nationale und örtliche Ungebundenheit, sondern auch für eine egalitäre Grundhaltung: die Casa rustica galt – wenn auch mit unterschiedlichem Aufwand ausformuliert – für Kronprinzen wie für Zollbeamte als angemessen. Mit dem Potsdamer Gärtnerhaus hatte Schinkel ein ähnlich einprägsames «Bild» geschaffen und es medial verbreitet, wie dies in den 1920er und 1930er die Propagandisten mit Bauten des Internationalen Stils taten. Heute sind vergleichba-



re Mechanismen mit den Begriffen des «Branding», des «Icon» und des «Bilbaoismo» verbunden.⁵⁴

Als Schülern von Miroslav Šik ist Quintus Miller und Paola Maranta das Arbeiten mit Bildern vertraut. Der Aspekt eines architektonischen Labels für das Seminarzentrum hat auch für die Entscheidung des Preisgerichts eine Rolle gespielt.⁵⁵ Miller & Marantas intensive Beschäftigung mit dem konkreten, durch einmalige Bedingungen charakterisierten Bauplatz wirkt vor dem Hintergrund des globalen Starsystems indessen nachgerade als Geste der Bescheidenheit, sei dies nun beabsichtigt oder nicht. Bei Miller & Maranta ebenfalls Tradition hat die Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner spezifischen Stimmung. Eine Folge ist die ausgesprochene Vielgestaltigkeit ihrer Architektur. Es liegt kaum auf der Hand, hinter der Markthalle Aarau, dem Voltaschulhaus in Basel und dem Erweiterungsbau der Villa Garbald dieselben Verfasser zu vermuten. Für die Typologie der Bauten ist für die Architekten nicht die Nutzung, sondern der Ort entscheidend. Das Voltaschulhaus stehe in einem Industriequartier und könne typologisch gesehen folglich etwa auch ein Laborgebäude sein.⁵⁶ Entsprechend verfahren die Architekten bei der Markthalle Aarau: «Die Halle ist ein gutes Beispiel, um zu zeigen, was von Šiks Verfahren geblieben ist. Wir haben den Ort besucht, wir haben uns gefragt: Wo stehen Markthallen?, und wir haben uns gesagt: An einem solchen Ort stehen sie nicht. Wir haben uns weiter gefragt: Welche Art von Bauten stehen an einem solchen Ort?, und wir sind auf Lagerhallen gekommen, oder Zeughäuser. Die Markthalle ist also das falsche Bild.»⁵⁷

Noch enger als in Aarau zogen Miller & Maranta den Kreis beim Entwurf des Roccolo. Die «amorphe Form» des Erweiterungsbaus orientiere sich weder an den «Wohnhaustypologien des Tals» noch am Typus der Semper-Villa. Stattdessen entwickelten sie die Typologie aus dem spezifischen Ort, den der Neubau innerhalb des Grundstücks selbst besetzt. An der Stelle des Heustalls geplant, suche er «in seiner äusseren Erscheinung den Charakter der Mauern und Oekonomiegebäude im Dorf widerzuspiegeln».⁵⁸ Seine turmartige Gestalt rückt das Gebäude in die Nähe der besonders für Castasegna typischen hohen Bauernhäuser, in denen zwei Wohnungen übereinander angeordnet werden konnten. Die Architekten verbanden mit ihr dagegen die Erinnerung an Vogelfangtürme, wie sie im Tessin, in Norditalien und vereinzelt auch im Bergell vorkommen.⁵⁹

Offenbar ohne es zu wollen, knüpften sie mit diesem Bild auch an Mario Bottas Einfamilienhaus bei Riva San Vitale (1972/73) an, oder zumindest an dessen Interpretation durch Martin Steinmann: «Der Ort führte Botta zu einer Bauform, die früher gerade in derartiger Lage [vor einer Ortschaft] vielerorts anzutreffen war: ich meine die «roccoli»». Botta gelinge es auf diese Weise, «die Eigenart des Ortes, abseits zu liegen, mit grosser Genauigkeit zu charakterisieren».⁶⁰ Trotz des gemeinsamen Interesses am Ort und dessen Geschichte sind die Absichten von Botta und Miller & Maranta keineswegs deckungsgleich. Botta ging es um eine «Strukturierung der Werte des Ortes» mit dem Mittel der Architektur. Durch die architektonische Intervention wird dessen Eigenart verstärkt und ablesbar gemacht. «Im Bezug zur Umgebung» bilde der Eingriff «nicht eine Möglich-



[a] Detail der hinteren Gartenmauer

[b] Miller & Maranta. Roccolo. Detail der Fassade

keit, an einem ORT zu bauen, sondern das Werkzeug, JENEN ORT zu bauen», lautet Bottas viel zitiertes Fazit seines Beitrags zum Tendenzkatalog von 1975.⁶¹

«**EINWEBEN**» Miller & Marantas Bauten dagegen sind keine autonome Architektur, die einen Ort strukturiert, sondern sind in ihre Umgebung gleichsam «eingewoben». Am deutlichsten wird das bei ihren Umbauten, etwa beim Waldhaus Sils oder eben bei ihrem Umgang mit Sempers Villa Garbald. Auch den Intentionen der Bauherrin entsprechend, galt es dort primär, die originale Substanz nach Möglichkeit zu erhalten, wieder sichtbar zu machen – wie im Fall der im Sommer 2002 unter späteren Farbschichten entdeckten originalen Ausmalung – oder nach Befund zu rekonstruieren. So erhielten die Fenster wieder eine Einfachverglasung und wurden, wo wie im ersten Obergeschoss in den Jahrzehnten zuvor ersetzt, in der originalen Form rekonstruiert. Gleiches gilt für die inneren Klappläden im Erdgeschoss. Im Hauptbau verschwand die nachträgliche Verglasung des Solaio, beim Solaio über dem Eingangsbereich wurde sie optisch möglichst unauffällig erneuert. Zurückhaltung bei Ergänzungen – es wurden allenfalls minimale Retuschen zur Herstellung der Lesbarkeit

vorgenommen – und Erhaltung der Patina waren die entsprechenden Leitsätze bei der Restaurierung der Ausmalung und der äusseren Farbigkeit durch Fontana & Fontana. Eine zwischenzeitlich erwogene weit gehende Gebäudeautomation wurde später wieder eingeschränkt.⁶² Die für die von der ETH geforderte moderne Kommunikationstechnologie gleichwohl notwendige umfangreiche Verkabelung wurde in den Tür- und Fensterleibungen geführt.

Ein Einweben von Neuem in den historischen Bestand fand dort statt, wo Befunde fehlten oder moderne Haustechnik wie Lampen installiert wurde. Die sichtbarsten Eingriffe erfuhr der ehemalige Wirtschafts- trakt. Er wurde zwar von einer späteren Aufstockung befreit und damit auf Semper'sche Dimensionen zurückgebaut, erhielt aber eine neue Gartenfassade. Entscheidend bei allen diesen Eingriffen ist, dass mit ihnen durch Materialwahl, Farbigkeit und Oberflächenstrukturen, mit Lichtwerten und im Charakter der Möblierung ein Stimmungsbild erzeugt werden soll, das mit dem mutmasslich historischen in Einklang gebracht ist. In der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung verschmelzen die historische und die neue Architektur und Ausstattung zu einem neuen Bild, das bei reflektierter Wahrnehmung als Fortschreibung des alten gelesen werden kann.

Miller & Maranta knüpfen – bei aller Freiheit der durchaus auch subjektiven Bilder – konkreter an Bestehendes an, ihre Architektur ist stärker sinnlich bestimmt, in der Konzeption weniger intellektuell als jene Bottas. Deutlich ist dagegen die Nähe zur «analogen», jetzt «demodernen» oder «altneuen» Architektur Šiks, zu dessen Verfahren des «Weiterweben[s] von bereits Vorhandenem», von «Einfühlung und Transformation», «Integration und Verfremdung».⁶³ Programmatisch Distanz halten Miller & Maranta zur Volkstümlichkeit, wie sie Šiks Erweiterungsbau St. Antonius in Egg (1988–1997) zur Schau trägt.⁶⁴ Ihre Bauten sind stets erkennbar zeitgenössisch, modern.

DER ROCCOLO AM PLATZ DES HEUSTALLS Wie konkret die Anknüpfungspunkte bei Miller & Maranta tatsächlich waren, zeigt sich beim Roccolo. Der Bau spiegelt in seiner äusseren Erscheinung weniger einen allgemeinen Charakter der Ökonomiegebäude im Dorf wider, als den eines ganz bestimmten: des Holzschopfs an der westlichen Grundstücksgrenze. Und auch von diesem übernahmen Miller & Maranta im Wesentlichen einzelne Motive: das Herauswachsen aus der Gartenmauer, die der Grundstücksgrenze folgende, leicht geknickte Fassade und die im Knick sitzende Öffnung. Diese Motive wurden beim Roccolo vervielfacht, zum gestalterischen Prinzip gemacht. Das beim Holzschopf abgeschauten, ortstypische Bauen entlang der für gewöhnlich unregelmässig verlaufenden Grundstücksgrenze machten Miller & Maranta auch städtebaulich fruchtbar: Zusammen mit dem Nachbargebäude rahmt der Roccolo die

Einmündung des Fusswegs von Soglio in den Dorfkern von Castasegna. Neben der unregelmässig polygonalen Form des Baukörpers und der ebenfalls unregelmässigen, wenngleich einer inneren Logik folgenden Anordnung der Fenster ist es vor allem das äussere Mauerwerk, dessen changierende Farbigkeit und schroffe Textur an das grob verputzte Bruchsteinmauerwerk erinnert, wie es für Wirtschaftsgebäude und Gartenmauern in der Gegend üblich ist. Die Ähnlichkeit ist dabei eine des Ausdrucks und teilweise auch eine des Materials, aber nicht eine der Konstruktion: Die Aussenwände des Roccolo bestehen aus Ortbeton; der grünlich eingefärbte Zement ist mit Flusskieseln aus der Maira versetzt, die mit Wasserhochdruck an der Oberfläche freigelegt wurden.

Es liesse sich ein ganzes Kaleidoskop regionaler Motive in der neueren Architektur Graubündens entfalten, das das Projekt von Miller & Maranta in einen breiten Kontext stellt. Eine eigene Variante (scheinbar) regionalistischer Architektur hat Rudolf Olgiati bereits in den 1950er Jahren entwickelt. Er kombinierte regionale, als universell verstandene Motive mit gleichermaßen für universell gültig erklärten Elementen aus der klassischen Antike – womit er Semper näher steht als Miller & Maranta.⁶⁵ Bei ihnen bedeutet die Ableitung aus der lokalen Zweckarchitektur neben der Einbindung in das Umfeld vor allem zweierlei: Sie ist eine Geste des Respekts gegenüber der Semper-Villa, mit der man auf der Ebene von Typus, Form, Material und Ausdruck nicht in Konkurrenz treten wollte. Gleichzeitig schufen die Architekten mit dem Roccolo ein eigenständiges Bild, das auch eine Geste der Selbstbehauptung ist.

1 Vgl. Kristiana Hartmann: «Zur Entwicklung der Architektur in Graubünden zwischen 1840 und 1940. Diskussion um «Tradition und Moderne», um Eigenständigkeit oder «fremde» Einflüsse», in: *Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden* 113 (1983), S. 27–61, hier S. 33, 35; Robert Obrist, Silva Semadeni, Diego Giovanoli (Hrsg.): *Construir Val Müstair, Engadina bassa – Bauen Oberengadin – Costruire Val Bregaglia, Valle di Poschiavo 1830–1980*, 2. Aufl., Zürich/Bern 1990, S. 29, 65 **2** Vgl. Ursula Bauer, Jürg Frischknecht: *Grenzland Bergell. Wege und Geschichten zwischen Maloja und Chiavenna*, Zürich 2003, S. 172 **3** «Das Haus Garbald in Castasegna», in: *SBZ* 68 (1916), S. 291 **4** Vgl. die Belege bei Bernd Altmann, Heidrun Laudel: «Villa Garbald», in: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hrsg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München/Zürich 2003, S. 378–381, hier S. 381 **5** Ivo Bösch: «Gottfried Semper war nicht im Bergell. Auf Farbensuche in der frisch restaurierten Villa Garbald in Castasegna», in: *tec* 21 129 (2003), Nr. 45, S. 18–20, hier S. 18 **6** Hans Auer: «Das Semper-Museum in Zürich», in: *Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst* 20 (1884/85), Sp. 85–89, 103–106, 185–188, hier Sp. 185 **7** Agostino Garbald an Gottfried Semper, 14.8.1862, Zürich, gta: 20-0171-K-1 **8** Zu Semper zuletzt umfassend: Nerdinger/Oechslin 2003, Anm. 4 **9** *Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidg. Polytechnikums*, Bd. 1: Wilhelm Oechslin: *Geschichte der Gründung des Eidgenössischen Polytechnikums mit einer Übersicht seiner Entwicklung 1855–1905*, Frauenfeld 1905, S. 171 **10** Ebd., S. 176 **11** Vgl. Obrist/Semadeni/Giovanoli 1990, Anm. 1, S. 29, 47, 79 **12** Vgl. ebd. die entsprechenden Einträge **13** Vgl. Anna Schindler: «Liebe auf den ersten Brief. Von der Hoffnung, an der Seite des Zöllners zur Dichterin zu werden», in: *Du* 693 (1999): «Gottfried Semper im Bergell. Die Garbald-Saga», S. 30f. **14** Zit. n. ebd., S. 30. Zu Johanna Garbald-Gredig alias Silvia Andrea vgl. Maya Widmer: «Silvia Andrea – Poetessa», in: *Du* 693 (1999), S. 24–28; um bibliografische Angaben erweitert wieder abgedruckt in: Verein für Bündler Kulturforschung, *Mitteilungen* 2002, S. 12–20 **15** Die Bibliothek wird zurzeit als Depositorium der Fondazione Garbald im Staatsarchiv Chur aufbewahrt. Dort befindet sich auch ein Verzeichnis ihres Inhalts: Alfredo Genuari: *Elenco di libri in biblioteca della Fondazione Garbald*. Zur Bibliothek vgl. auch Iso Camartin: «Stunde der Öffnung. Die Bibliothek Gar-

bald: ein Universum der Verlässlichkeit», in: *Du* 693 (1999), S. 48–52 **16** Vgl. J[ohanna] Garbald [-Gredig]: «Agostino Garbald», in: *Verhandlungen der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* 92 (1909), Bd. 2, S. 61f., sowie die verschiedenen Beiträge in *Du* 693 (1999) **17** Vgl. Schindler 1999, Anm. 13, S. 31; Widmer 1999, Anm. 14 **18** Der Auftrag kann jedenfalls nicht durch eine Schulfreundschaft zwischen Manfred Semper (1838–1913) und Andrea Garbald (1877–1958) zustande gekommen sein, wie dies Martin Fröhlich zuerst behauptete; vgl. Martin Fröhlich: *Gottfried Semper*, Zürich/München 1991, S. 60 **19** Vgl. Anm. 7 **20** Zit. n. Schindler 1999, Anm. 13, S. 31 **21** Zürich, gta: 20-0154-1 **22** Zitate: Garbald an Semper (vgl. Anm. 7) **23** Zürich, gta: 20-0171-1. Es war sicher ein zufälliger Effekt, dass das Haus damit «auch Anklänge an die für Castasegna charakteristischen, turmförmigen Bauernhäuser des 17. und 18. Jahrhunderts» zeigt; Peter Zumthor: *Siedlungs-Inventarisierung in Graubünden. Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventars mit Inventar Castasegna*, Chur 1981, S. 113 **24** Vgl. Beitrag Werner Oechslin; vgl. ferner Martin Fröhlich: «Schweizerhaus und Casa rustica: Wohnhausbau des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Bauernhausarchitektur», in: *NZZ* v. 31.7./1.8.1993; Roman Hollenstein: «Steingewordene Italiensehnsucht. Sempers Villa Garbald und Schinkels Gärtnerhaus», in: *NZZ* v. 21./22.4.2001 **25** Zürich, gta: 20-028-5, 20-0211-52 **26** Zürich, gta: 11-01-18; vgl. Bernd Altmann: «*Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance*». *Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930)*, Diss. Trier 2000 (2004 auf der Homepage der Universitätsbibliothek Trier publiziert) **27** Karl Friedrich Schinkel: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, zit. n. der Ausg. Berlin 1858, Erläuterungen zu Taf. 169–172 **28** Zürich, gta: 20-0171-9 **29** Zürich, gta: 20-0171-2 bis -8 **30** Garbald an Semper, 17.9.1862, Zürich, gta: 20-0171-K-2 **31** Ebd. **32** Zürich, gta: 20-0171-13 bis -22. Zwei weitere Blätter belegen Sempers Versuch, die Villa alternativ im östlichen respektive im mittleren Grundstücksbereich zu platzieren; Zürich, gta: 20-0171-10 und -11. **33** Vgl. Anm. 30 **34** Vgl. ebd.; Sempers Antwort ist wie die übrigen Briefe an Garbald nicht erhalten. **35** Jean-Nicolas-Louis Durand: *Précis des leçons d'architecture*, Bd. 1, Paris 1802, Teil 2, Taf. 19 **36** Vgl. Beitrag Annemarie Bucher **37** Zürich, gta: 20-Ms. 257, S. 52f. **38** Zürich, gta: 20-028-5 **39** Garbald machte Semper in seinem Brief vom 17.9.1862 (vgl. Anm. 30) auf

«ein ungünstiges Terrainverhältniß aufmerksam», das diesem «bei der Betrachtung der betreffenden Profile entgangen zu sein» scheine. **40** Freundlicher Hinweis von Heidrun Laudel **41** Zürich, gta: 20-0171-33 bis -39; 20-0171-K-5 **42** Zürich, gta: 20-0171-K-4; 21-K-1863-6-7 (S) **43** Zürich, gta: 20-K-1863-06-26 **44** Zürich, gta: 20-0171-K-6 und -7 **45** Fondazione Garbald in Zusammenarbeit mit der ETH Zürich und dem Bündner Heimatschutz: Studienauftrag auf Einladung für die Restaurierung und Erweiterung der Villa Garbald in Castasegna. Programm, 22.8.2001 (Typoskript) **46** Im Frühjahr schrieb Johanna Garbald an ihre Schwester, die Mutter werde das Haus «noch nicht fertig sehen», wenn sie gleich nach Ostern komme; Staatsarchiv Chur, Fondazione Garbald, zit. n. der Transkription von Maya Widmer. Zur Ausmalung vgl. Beiträge John Ziesemer sowie Stefanie Wettstein/Rino Fontana **47** *SBZ* 68 (1916), S. 291. Zu Andrea Garbald vgl. Guido Magnaguagno: «Andrea Garbald – Fotografo», in: *Du* 693 (1999), S. 53–60 **48** Garbald: Ein Projekt in Forschung, Kommunikation und Kultur, Zürich 1998, 2., mod. Ausg. Zürich 2000 (Typoskript) **49** Ebd. **50** Die Villa Garbald in Castasegna GR: Machbarkeitsstudie. Diplomarbeit 1998 der Klasse A 94, Hochschule für Technik und Architektur Bern HTA-BE, Abteilung Architektur (Typoskript) **51** Fondazione Garbald in Zusammenarbeit mit der ETH Zürich und dem Bündner Heimatschutz: Studienwettbewerb auf Einladung für die Restaurierung und Erweiterung der Villa Garbald in Castasegna: Bericht des Preisgerichts, Castasegna, 17.12.2001 (Typoskript) **52** vgl. Anm. 45 **53** Vgl. «Villa Garbald, Castasegna», in: *Aktuelle Wettbewerbs Scene* 1 (2002), S. 17–27 **54** Vgl. Werner Oechslin: «Mainstream-Internationalismus oder der verlorene Kontext», in: Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.): *Die Architektur, die Tradition und der Ort: Regionalismen in der europäischen Stadt*, Stuttgart 2000, S. 87–109 **55** Zu Clavuots Entwurf heisst es im Bericht des Preisgerichts (Anm. 51): «Das Argument ist nicht ganz von der Hand zu weisen, die architektonische Konzeption konkurrierte mit der Botschaft, eine Öffnung zum wissenschaftlichen und kulturellen Leben zu schaffen.» **56** Quintus Miller, Basel, 27.5.2003 **57** Zit. n. Martin Steinmann: «Dinge, die da sind: Zu einigen Arbeiten von Quintus Miller und Paola Maranta», in: *Junge Basler Architekturbüros*, I–III, Basel 1999, S. 22–24, hier S. 24 **58** Miller & Maranta Architekten: ETH-Institut Villa Garbald Castasegna: Werkdokumentation, Stand Februar 2003 **59** Vgl. Beitrag Martin

Tschanz **60** Martin Steinmann: «Wirklichkeit als Geschichte: Stichworte zu einem Gespräch über Realismus in der Architektur», in: ders., Thomas Boga (Hrsg.): *Tendenzen: Neuere Architektur im Tessin*, Zürich 1975, S. 9–14, hier S. 13 **61** Mario Botta: «Gymnasium in Morbio Inferiore: Kriterien des Eingriffs und Ziele des Entwurfs», in: ebd., S. 23f. **62** Vgl. Ludger Hovestadt: Die Villa Garbald als «Computerintegriertes Gebäude», Zürich 2003 (Typoskript). In Zukunft werden Sensoren die Kontrolle der Fensterschliessung aus der Ferne ermöglichen. **63** Miroslav Šik: «Wie man historisiert. Vom Kulturkampf zwischen Integration und Gestaltungsfreiheit», in: *archithese* 31 (2001), H. 2, S. 36f., hier S. 37 **64** Vgl. André Bideau: «True Stories», in: Heinz Wirz (Hrsg.): *Altneu. Miroslav Šik*, Luzern 2000, S. 25–41 **65** Vgl. Thomas Boga (Hrsg.): *Die Architektur von Rudolf Olgiati*, Zürich 1977; Martin Tschanz: «Regionalismus als Utopie: Zum Werk von Rudolf Olgiati», in: Lampugnani 2000, Anm. 54, S. 417–443

Werner Oechslin Villa Garbald

Eine «schlichte Aufgabe» und deren Lösung mit «künstlerischem Takt»

Semper war nie da. Er hat den beschwerlichen Weg nach Castasegna nie angetreten. Alles, was er brauchte, um sich die Umgebung seines Projekts einer «niedlichen Villa»¹ vorstellen zu können, entnahm er den spärlichen Beschreibungen seines Klienten und Bauherrn. Dort war nicht von den hoch aufragenden Bergen im Hintergrund die Rede, sondern von einem «sanft ansteigenden» Gelände.² Und da, wo Semper der Umgebung nicht genügend Rechnung zu tragen scheint, wird er gemahnt: «Dagegen erlaube ich mir, Sie auf ein ungünstiges Terrainverhältnis aufmerksam zu machen, das Ihnen bei Betrachtung der betreffenden Profile entgangen zu sein scheint.» Das aber betrifft nur den Baumgarten, der in gewissem Abstand immerhin «über die Fenster des Erdgeschosses» reicht. Insgesamt ist hier nichts beschrieben, was Semper daran hätte hindern können, eine «ländliche Villa» wie irgendwo in der Campagna zu entwerfen. Den Hinweis auf eine alpine Situation entnimmt man dem Briefwechsel zwischen Semper und Garbald nicht. Ganz im Gegenteil! Es ist von Licht, von viel Platz und Sichtbarkeit die Rede und zudem von einer Laube und einer Veranda, die sich der Bauherr wünscht und die er sich «am passendsten mit Weinreben überzogen» vorstellt. Wohl hilft auch der Name «Castasegna», eher an südliche Gefilde als an alpines Hochgebirge zu denken.³

SEMPER IN DER SCHWEIZ UND IN DEN ALPEN Sempers Gedanken sind also eher dort, in Arkadien. Geht man von der Annahme aus, Friedrich Theodor Vischer, Sempers Zürcher Kollege, hätte in der *Auch Einer*⁴ beti-

telten und 1879 erschienenen *Reisebekanntschaft* Gottfried Semper beschrieben,⁵ so findet man genügend Belege dafür, dass jener katarrhgeplagte semperische «A. E.» die beschwerlichen Reiseunternehmungen kaum mit alpinem Hochgefühl zu kompensieren pflegte.⁶ Beim Gang zum Gotthard ist mehr von Schillers *Tell* als von der Natur die Rede. Die Beobachtungen und Bemerkungen («diese Hirten sind zu allgemein, zu griechisch gehalten»⁷) richten sich nach Bekanntem. Und als sie einer Katze «von dem seltenen dreifarbigem Schlage, schwarz, rothgelb, weiss» ansichtig werden, entfährt es A. E.: «Oh sehen Sie, aber auch wie eine Raphaelische Madonna.»⁸

Reiseskizzen! «Ja, ja! das ist auch wahr! Machen wir's nur auch so, geniessen wir dieses philosophische Wetter, obwohl wissend, dass morgen der dumme Lebtage in der Luft angehen wird, – haben Sie schon im Schopenhauer gelesen?»⁹ Hier wiederum fällt allenfalls die radikale Absenz der Wirklichkeitsbeschreibung auf. Und als A. E. in Brunnen abends «unter den Schwyzer-Mannen» weilt und die Rede auf die Deutschen kommt und er auffährt, da kommt es beinahe zum Gerangel.¹⁰

Das alles spielt sich gemäss Vischer «im Spätsommer 1865» ab. Nichts lässt irgendwie darauf schliessen, dass A. E. alias Semper etwa durch das kurz zuvor, 1863/64, realisierte Projekt Garbald ein intimeres Verhältnis zur Alpenwelt aufgebaut hätte. Ganz im Gegensatz zu den anderen Grossen der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts, zu Ruskin und Viollet-le-Duc, bleiben ihm die Berge fremd!



[a] Karl Friedrich Schinkel. Gärtnerhaus von Schloss Charlottenburg bei Potsdam (1829–1831). Abbildung aus dem *Architektonischen Skizzenbuch*. 1856

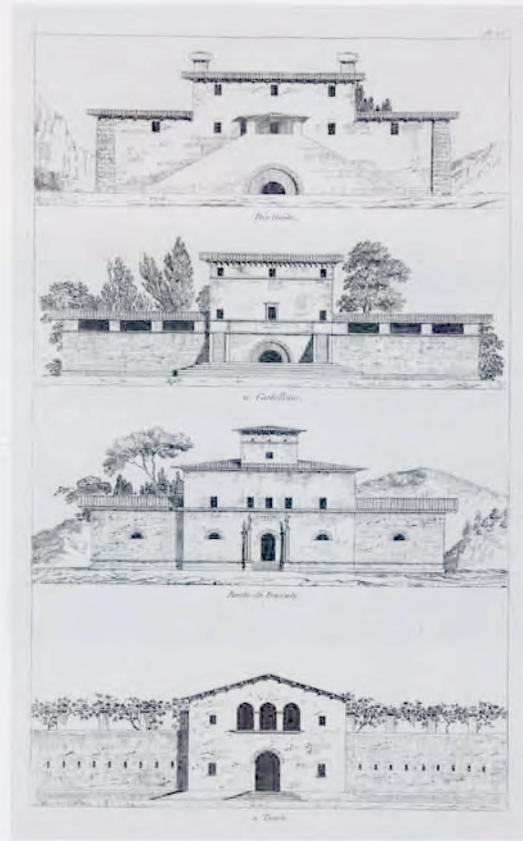
[b] Villa Garbald. Tafel aus der *SBZ*. 1916



Gerade damals, nach 1860 und noch mehr nach 1863 entdeckt Viollet-le-Duc sein Interesse für die Alpen.¹¹ 1868 bewundert er das Matterhorn und schreibt seiner Frau: «Si l'on pouvait vivre là-haut!» Und 1870 unternimmt er von Luzern aus seine ausgedehnte Bergtour über den Gottard zum Monte Rosa, zum Gornergletscher und nach Courmayeur. Dies führt zu systematischen Naturstudien, die 1876 in dem Buch *Le massif du Mont-Blanc* zusammengefasst werden. Über die Betrachtung der geologischen und geodätischen «Konstruktionen» nähert sich Viollet-le-Duc der Vorstellung einer alpinen Architektur an, deren ursprünglich architektonischer Charakter allein durch die Erosion verunklärt wurde. Das geübte Auge und der analytische Blick lassen jene regelhaften Formen erkennen. Lange zuvor hatte schon John Ruskin die «Sculpture of Mountains» ent-

deckt und im vierten Band seiner *Modern Painters* 1856 ausführlich gewürdigt.¹² Im Rückblick stellt Ruskin 1887 fest: «The first sight of the Alps had been to me as a direct revelation of the benevolent will in creation.»¹³

Bei Semper finden sich keinerlei Hinweise in diese Richtung. In den «Prolegomena» zum *Stil* behandelt er 1860 die kristallinen Gebilde unter dem Aspekt der «vollständig in sich abgeschlossenen für das Aussensein indifferenten Formen» einzig und allein als Gestaltungsprinzip.¹⁴ Seine Annäherung an die Naturgesetzmäßigkeiten macht nicht den Umweg über die Erscheinungsformen, sondern verhandelt diese auf der Ebene des universalen Gegensatzes von Natur und Kunst. Das konkret zu erfahrende Kristalline der Alpen ist dagegen eine Angelegenheit von Ruskin, Viollet-le-Duc und später Bruno Taut!



[a] François-Léonard Séheult. Tafel aus *Recueil d'Architecture*. 1840

DAS PRINZIP EINFACHHEIT Sempers Annäherung an die alpine Situation und an die Bedürfnisse seines Bauherrn aus Castasegna ist also eine andere. Semper versteht sich eher auf das *Ländliche* als eines Gegensatzes zum Urbanen. Der Kontrast zur grossen architektonischen Geste oder zur städtisch-wichtigtuersischen Verzierung steht im Vordergrund. Angemessenheit! Semper hat für die Garbalds ein einfaches Landhaus gezeichnet. Und das liest sich am besten an der äusseren Form und Materialisierung ab.

Sempers besondere Befähigung in der materiellen Behandlung der Architektur hat sein Biograf Joseph Bayer speziell hervorgehoben.¹⁵ Bezogen auf den reich variierenden Umgang mit der Rustika meint er, kein neuerer Architekt hätte «diese echte Stein-Idee, dies Kunstmotiv» mit einem so «vielseitigen Verständnis» angewendet.¹⁶ Mit Letzterem, so Bayer, sei die ganze Skala «vom elementar Derben ins Mannigfache und Prächtige nach aufwärts» gemeint. Darüber verfügt Semper in souveräner Weise. Und am unteren Ende dieser Skala fände sich dann als Muster der Einfachheit das Projekt für Agostino Garbald. Auf solche Weise gelingt es Semper, die «richtige» Antwort auf das Ansinnen seines Klienten zu finden.

Das Prinzip Einfachheit kennt viele Begründungen. Es steht zum einen in der bekannten Tradition, die das Klassische als «la route de la simplicité antique» präzisiert.¹⁷ Einfachheit wurde aber – lange vor der modernen Architektur und deren analogen Sichtweisen – gerade auch dort entdeckt, wo das Klassische sich ins Ländliche und Anonyme verlängerte. Architektur ohne Namen – umso gültiger und zeitloser!

Auf seiner Reise durch Italien, «nommée à si juste titre la terre classique des arts», entdeckt der aus Nantes stammende Architekt François-Léonard Séheult 1791–1793 nicht nur, wie viele vor ihm, die klassischen Bauten, ihre «majesté», «le grandiose de leurs proportions, le précieux de leur matière», er wirft seinen Blick jetzt auch auf einfache, ländliche Bauten, deren Qualitäten als ebenbürtig erkannt und dementsprechend umschrieben werden: «la simplicité, l'accord de leurs lignes, le judicieux emploi des matériaux communs».¹⁸ Endlich findet die «normale», die übliche Bauweise ihre verdiente Wertschätzung. Auf sie zu verweisen sei eine bescheidenere, deswegen aber noch lange nicht eine weniger bedeutsame Aufgabe, so Séheult. «Edifices d'une médiocre importance», «modestes mais jolies maisons de ville et de campagne»: das sind die

neuen Kategorien von Bauwerken, welche die jungen Architekten inspirieren sollen. Die günstige Wirkung solcher Bauten wird von Séheult am Ende seiner Darlegung zusammengefasst als: «simple, élégant et riche toute à la fois».¹⁹

SEMPER UND SCHINKEL Nun ist zu Sempers Zeiten diese Neuorientierung der Architektur längst Geschichte. Nichts ist *mehr* gefragt als die mehr oder minder ländliche oder eben auch städtische Villa. Davon zeugt, wie kaum ein anderes Dokument, das *Architektonische Skizzenbuch*, in dem seit den 1850er Jahren die schönsten und prominentesten Projekte Deutschlands publiziert werden.²⁰ Längst haben sich dort die Elemente herausgebildet, die für die ländliche Villa als unabdingbar gelten. Musterhaft, wenn nicht gar «klassisch», gleichsam aus «Cottage» und «Laurentinum» kombiniert, sind sie in Schinkels Gärtnerhaus in Charlottenhof bei Potsdam vorgeführt. Hier finden sich mittelbar die äusseren Kennzeichen, die, auf die einfachen Verhältnisse von Castasegna zurückgeführt, gleichwohl das grosse Vorbild erkennen lassen: die schmale Hausfront mit dem asymmetrisch angefügten seitlichen Anbau, das auffällige Motiv der grossen Öffnungen im Giebelfeld und schliesslich die Umgebungsarchitektur mit Rustikamauerwerk und Pergola.

Im Vergleich zum Schinkel'schen Idealmodell wird umso deutlicher, wie denn Semper, wenn überhaupt, auf die alpine Lage seines Hauses reagierte. Bei der Villa in Castasegna ist alles um einen oder mehrere Grade einfacher. In der Nachfolge eines Séheult hat Semper die ländliche Ein-

fachheit einmal mehr hervorgezaubert und von den klassischen Formen gelöst und damit gleichzeitig eine ganze Architekturentwicklung vorweggenommen, deren Spuren sich bis heute nachzeichnen lassen.

IDEALE EINFACHHEIT LÄNDLICHER ARCHITEKTUR Als man 1916 in der *Schweizerischen Bauzeitung* auf das Semper'sche Haus Garbald aufmerksam wurde, hat man natürlich nicht an Schinkel gedacht und die offenen Giebelfenster mit einem lokalen Solaio erklärt.²¹ Die Erklärung der Einfachheit bezieht sich mehr auf Funktion und Nutzen als auf Ästhetik! Gleichwohl fiel die aussergewöhnlich einfache Behandlung des Gebäudes im Zusammenhang mit dem Namen Semper in ganz besonderer Weise auf. Man hat den Umstand, dass ausgerechnet er, der «Monumental-Baukünstler strenger Observanz», die gegebene «schlichte Bauaufgabe» ohne architektonischen Aufwand zu lösen suchte, als Zeichen seines «künstlerischen Taktes» ausgelegt.²²

Architektonische Einfachheit ist so besehen, damals wie in moderner Zeit, weder eine funktionale, noch eine ästhetische, sondern eine *ethische* Grösse. Auf diese Weise führt der Weg von Sempers Haus Garbald *nolens volens* zu jenen modernen alpinen Bauten, die auf analoge Weise ihre kulturgeografische Bedingung formal einfach abzuzeichnen versuchen. Semper hat wohl, wie viele Architekten vor und nach ihm, von der kargen Umgebung auf die Angemessenheit einer einfachen, reduzierten Architektur geschlossen. Kein Wunder, hier öffnet sich ein weites Feld moderner Architekturentwicklungen; der Blick richtet sich – ganz frei von regionalen



[a] Jachen U. Kőnz. Haus eines Malers, Samedan. 1946

[b–c] Bearth & Deplazes. Wohnhaus, Trin. 1992–1994; Wohnhaus, Malans. 2001/02

[d] Miller & Maranta. Roccolo. Ansicht von Südwesten. 2004

Einengungen – auf das alpine Haus und dessen elementare Bedingungen von Holz und Stein.

Als G. E. Kidder Smith 1950 sein Buch *Switzerland Builds – its native and modern architecture* einleitete, liess er Mies van der Rohe zu Wort kommen, der die alte namenlose Architektur mit dem «wisdom of whole generations» verband und fragte: «What better examples could there be for young architects? Where else could they learn such simple and true crafts than from these unknown masters?»²³ Diese Lektion hatten moderne Schweizer Architekten längst gelernt. Fröh hatte beispielsweise Paul Artaria in Kenntnis der konstruktiven Merkmale der traditionellen Holzarchitektur deren besondere Kompatibilität mit modernen architektonischen Idealen erkannt. Das «fenêtre en longueur» findet *ante litteram*, lange vor Le Corbusiers «5 Punkten», ihre Anwendung und Verbreitung.²⁴ Und die Einsicht in diese sonderbare, überraschende Entsprechung führt dann beispielsweise dazu, dass im Bauernhaus das asymmetrisch übereck gezogene Fenster als zukunftsweisendes Architekturmotiv entdeckt und als Zeichen der Verbindung traditioneller (Holz-) Bauweise mit modernen Architekturvorstellungen auch demonstrativ in

Anschlag gebracht wird: so zum Beispiel von keinem Geringeren als Karl Moser.²⁵

Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv der gross ausgesparten Öffnungen im Giebfeld, das sich aus der Vorstellung des Schinkel'schen italienischen Landhauses bei Semper in die karge Alpenwelt hineingerettet und mit den zeitlosen Formen alpiner Architektur vermengt hat. So einfach und – diesmal im übertragenen Sinn – *kristallin* herausgestellt, musste ein solches Motiv gleichsam zur Herausforderung moderner alpiner Architekten werden. Mühelos lässt sich eine solche Spur verfolgen. Das «Haus eines Malers», das Jachen U. Kőnz 1946 in Samedan errichtete und das 1951 durch eine Lawine zerstört wurde, fügte sich trotz dieses äusserst kurzen Lebens als ebenso zeitlos und modern wie als würdiger Nachfahre von Sempers Bau in die Geschichte ein.²⁶

Und von hier führt die Linie weiter bis zu den jüngsten Experimenten von Bearth & Deplazes in Trin (1992–1994) mit den übereck gesetzten grossen Fensteröffnungen und in Malans (2001/02) mit dem radikal aufgefassten Motiv des eingeschnittenen Eckfensters im Giebfeld.²⁷ Schliesslich ist das Motiv jetzt im Ergänzungsbau zur Villa Garbald von



Miller & Maranta in dezidiert moderner Form und Materialität an den ursprünglichen Ort des Geschehens zurückgekehrt. Selten sind in jüngerer Zeit «Ergänzungen» auf so schlüssige und überzeugende Weise und so fern jeglicher äusserer Nachahmung und Angleichung über die Distanz von anderthalb Jahrhunderten vorgenommen worden. Ganz alpenländisch archaisch mutet das an. Man kann sich durchaus auch in Delphi wähnen, wo ja auch Le Corbusier vertiefte Einsichten in die Zeitlosigkeit von Architektur gewonnen hat.

1 Agostino Garbald an Semper, 17.9.1862, Zürich, gta: 20-0171-K-2 **2** Agostino Garbald an Semper, 14.8.1862, Zürich, gta: 20-0171-K-1 **3** Vgl. Anm. 1 **4** Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Bd. 1, Stuttgart/Leipzig 1879 **5** Diese Fährte verfolgte in erster Linie Hermann Hipp. **6** Das für Semper bezugte Katarrh-Leiden kommt als nützliches Indiz für dessen Identifizierung mit Vischers «A. E.» hinzu. **7** Vgl. Anm. 4, S. 48 **8** Ebd., S. 65 **9** Ebd., S. 44 **10** Ebd., S. 87 **11** Vgl. u. a. Robin Middleton: «Viollet-le-Duc et les Alpes: la dispute du Mont-Blanc», in: *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, Ausst.-Kat., Lausanne 1979, S. 101–110 **12** Vgl. dazu u. a. Werner Oechslin: «Ruskins «Science of feeling». Die Herausbildung einer ganzheitlichen Kunstauffassung aus Natur und Kunst, Kunstgeschichte und Religion», in: *John Ruskin. Werk und Wirkung* (Internationales Kolloquium Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, 24.–27.8.2000), Zürich/Berlin 2002, S. 43–48 **13** John Ruskin: *Praeterita. Outlines of Scenes and Thoughts perhaps worthy of memory in my past life*, Bd. 2, Sunnyside, Orpington, Kent 1887, S. 87f. **14** Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1860, S. XXIV **15** Vgl. Joseph Bayer: «Gottfried Semper» (1879), in: ders.: *Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst*, Jena 1919, S. 86–128 **16** Ebd., S. 118f. **17** Hier rein zufällig zitiert nach: *Le Pausanias Français; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du e siècle: Salon de 1806*, Paris 1806, «Architecture. Réflexions préliminai-

res», S. 495 **18** F. L. Scheult (=Séheult): *Recueil d'Architecture, dessinée et mesurée en Italie*, Paris 1840, o. S. (Einleitung) – Eine erste Ausgabe erschien 1821. **19** Ebd. **20** Vgl. *Architektonisches Skizzenbuch. Eine Sammlung von Landhäusern, Villen, ländl. Gebäuden, welche in Berlin, Potsdam und an anderen Orten ausgeführt sind*, Berlin 1856ff., Heft XVI, Blatt V: «Wohnhaus des Gärtners in Charlottenhof bei Potsdam. Von Schinkel. Aufgenommen und gezeichnet von v. Keller». **21** «Das Haus Garbald in Castasegna», in: *SBZ* 68 (1916), S. 291. Die Villa Garbald wird dort, durchaus im Einklang mit den damaligen Bestrebungen des Heimatschutzes, zusammen mit der Villa Neerlandia der Architekten Taillens & Dubois als Beispiel einer – «leider seltenen» – einfachen Architektur vorgestellt. **22** Ebd. **23** G. E. Kidder Smith: *Switzerland Builds – its native and modern architecture*, New York/Stockholm 1950, S. 21 **24** Vgl. dazu die weiter ausholenden Darlegungen in: Werner Oechslin, Anja Buschow Oechslin: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz: Einsiedeln*, Bd. 2: Dorf und Viertel, Bern 2003, S. 51 **25** Vgl. ebd., S. 63 **26** Abgebildet in Hans Volkart: *Schweizer Architektur. Ein Überblick über das Schweizerische Bauschaffen der Gegenwart*, Ravensburg 1951, S. 17 **27** Vgl. *Eternit Schweiz. Architektur und Firmenkultur seit 1903*, Zürich 2003, S. 216f., 256f.



Jürg Ragetti

Raffinierte Einfachheit

Beobachtungen zur Architektur der Villa Garbald

Sempers Entwurf für das kleine Haus Garbald im abgeschiedenen Bergell bildet nicht nur geografisch, sondern auch architektonisch einen Gegenpol zu seinen Grossprojekten in mehreren europäischen Metropolen. Gleichwohl kommen auch in diesem einfachen Gebäude Sempers universelle Architekturtheorie und seine Entwurfsmethode zum Ausdruck. In seinen urbanen Grossprojekten sind die monumentalen Bauaufgaben bautypologisch und architektonisch reflektiert, tradierte Architekturformen neu interpretiert und in einen städtebaulichen Zusammenhang eingebunden. Auch die Bauaufgabe des einfachen Wohnhauses in ruraler Umgebung an der Grenze zu Italien fand eine ganz spezifische Zuordnung im Bautyp des italienischen Landhauses, der Casa rustica.

Semper war nie im Bergell und kannte den Bauplatz nur durch Beschreibungen und Pläne. Seine Perspektivzeichnung, die das erste Projekt vom September 1862 illustriert, deutet Charakteristika des Bauorts zwar an, zeigt aber nicht die realen Verhältnisse. Semper war sich anscheinend der Steilheit des Geländes und der Mächtigkeit der nahen Berge nicht bewusst. Die Villa Garbald ist auf dieser Zeichnung in sanfter Hügel- und Berglandschaft sowie in südländischer Pflanzenwelt dargestellt. Einerseits mag das ein Missverständnis der tatsächlichen topografischen und klimatischen Verhältnisse sowie eine Idealisierung der harten bäuerlichen Lebensrealität im abgelegenen Bergtal gewesen sein. Andererseits stellt diese Zeichnung auch im übertragenen Sinn eine gedanklich entworfene Landschaft dar. So kann die fast arkadisch anmutende Szenerie eines harmonischen ländlichen Lebens, in der selbst die beiden Frauengestalten

einer antiken Abbildung entnommen zu sein scheinen, als eine kulturelle Landschaft gesehen werden, in welche die Architektur eingebunden ist und die das architektonische Thema des Entwurfs erklärt.

Die auf der Zeichnung im Hintergrund zu erkennenden Gebäude weisen sehr direkt auf das bautypologische Vorbild der Villa: das einfache, ländliche Bauernhaus der italienischen Campagna, unregelmässige, additiv «gewachsene», malerische Baugruppen mit kubischen und turmartigen Gebäudeteilen, teils mit offenem Dachstuhl, unter Sattel- und Pultdächern. Während diese in Sempers Zeichnung unmittelbar in die Landschaft eingebettet sind, steht die Villa selbst auf einer erhöhten, von einem hohen Sockel gestützten Ebene. Die gehobene Stellung kann als inhaltliche Erhöhung des Vorbilds, des «Rohlings», zur verfeinerten, vergeistigten architektonischen Form interpretiert werden.

Zur Strasse hin dominiert der turmartige Hauptbau der Villa. Die Vertikalität des schmalen, hohen Baukörpers bildet eine Antwort, ein Gegengewicht zur Horizontalität von Stützmauer, Pergola und Gartenebene. Nach vorne ist das Haus von zeichenhafter, elementarer Klarheit, die nicht einmal durch die – rückwärtig angelegten – Fallrohre der Traufen gestört wird. Der hohe Hauptbau, der nach vorne symmetrisch und mit Satteldach in Erscheinung tritt, ist auf der Rückseite in zwei Gebäudeteile mit Pultdach gegliedert, indem das «Treppenhaus» als eigenständiger Bauteil ausgebildet ist. Der prägnanten schlichten Bauform auf der Vorderseite steht damit die Gestaltung der zum Hang orientierten Rückseite entgegen. Dort zeigt sich die Vielseitigkeit der verschiedenen Gebäudevolumen,



[a–d] Jürg Ragetti. Rekonstruktion der ursprünglichen Fassaden nach Bauaufnahme. 1999

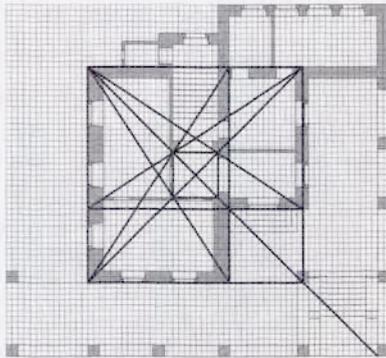
die durch die unterschiedlich gerichteten Pultdächer zusätzlich betont ist. Die Höhenabstufung der Bauteile widerspiegelt die innere Raumordnung und die funktionale Hierarchie.

In Sempers erstem Projekt wird die Eigenständigkeit des dreistöckigen Hauptbaus, des seitlichen zweistöckigen Nebenbaus und des rückwärtigen einstöckigen Anbaus betont. Die drei Gebäudeteile sind auch im Grundriss voneinander abgesetzt und weisen unterschiedliche Dachformen – Sattel-, Pult-, und Walmdach – auf. Mit der Weiterbearbeitung wurde die Komposition der Baukörper komplexer, spannungsvoller, bis schliesslich im ausgeführten Projekt ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen dem Prinzip des mehrteiligen, additiv aus mehreren Baukörpern zusammengesetzten Gebäudes und dem Verschmelzen der einzelnen Bauteile erreicht war.

Der Zugang über eine breite Treppe führt nicht direkt auf den Hauseingang zu, sondern in die räumliche Tiefe des ansteigenden Hangs und in einen kleinen Eingangshof. Als axialen Abschluss hatte Semper einen Brunnen geplant; ausgeführt wurde dann eine Tuffsteingrotte. Der Hauseingang ist parallel verschoben dazu angelegt und leitet in die quer liegen-

de Mittelachse des Hauses über. In der Gebäudemitte, im Kreuzungspunkt von Mittel- und Erschliessungsachse, befindet sich das Vestibül. Um diesen zentralen quadratischen Raum sind die Zimmer angeordnet. Der Rundbogen der Eingangstüre korrespondiert mit den folgenden Rundbogen der Durchgänge im Vestibül, wodurch die Hauptrichtungsachsen auch formal miteinander verknüpft sind. Der räumliche Zusammenhalt wird durch die Kontinuität der Wandbemalung von Eingangsraum, Vestibül und Treppenhaus gestärkt. Die in der ersten Entwurfsvariante noch recht «ungelenk» wirkende räumliche Anordnung ist zu einem «fliessenden» Übergang von verschiedenen Geh- und Sichtachsen weiterentwickelt worden, die parallel und rechtwinklig zueinander angelegt sind und zwischen Innen- und Aussenraum vermitteln.

Diese räumliche Verknüpfung der Raumachsen sowie die Verschmelzung der Baumassen, die auseinander herauszuwachsen scheinen, schaffen eine spannungsvolle Balance zwischen Gesamtform und Bauteilen, zwischen Symmetrie und Asymmetrie. Als verbindende Kraft wirkt auch die dem Gesamtentwurf zugrunde liegende geometrische Ordnung der Grundrisse und Fassaden sowie die repetitive axiale Anordnung des glei-



chen Fenstertyps und -formats. Die von Semper vertretene Auffassung, dass Raumdisposition und -grössen aus einer «geometrischen Konstruktion» zu entwickeln seien,¹ ist auch hier nachvollziehbar: Grundrisse und Fassaden der Villa Garbald zeigen quadratische und dem Goldenen Schnitt angenäherte Proportionen; der Grundriss der Anlage ist auf einem quadratischen Raster aufgebaut, der durch die Masseinheit des Schweizer Fusses bestimmt ist (1 Fuss = 30 cm).

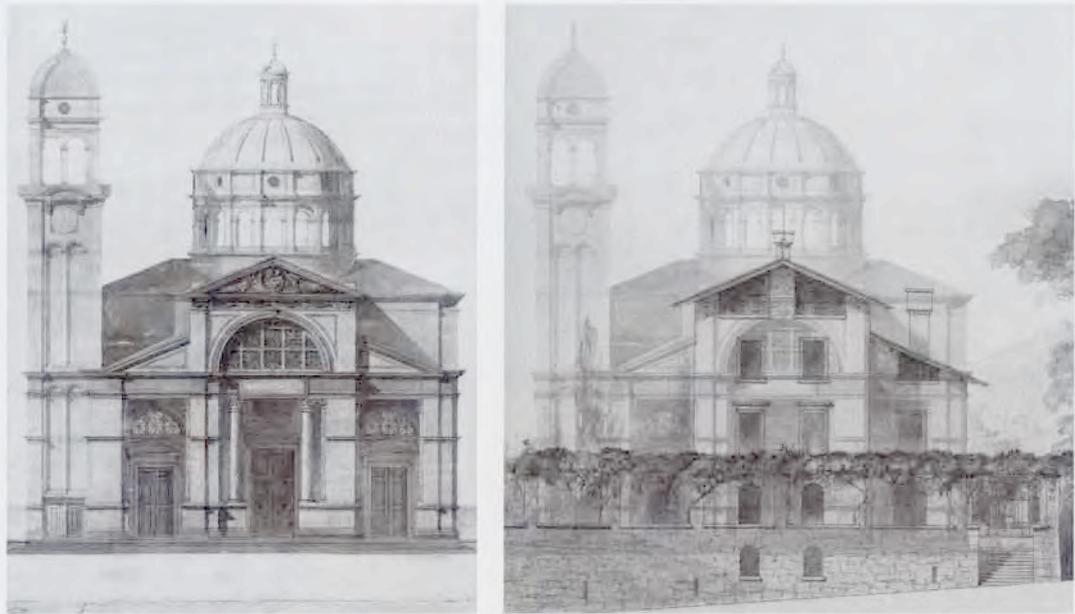
Die grosse Vorhalle des fast gleichzeitig verfassten Projekts für die Katholische Kirche in Winterthur (1863–65) weist exakt die gleiche volumetrische Gliederung und identische Massverhältnisse und Proportionen auf. Eine solche Anwendung gleicher Kompositionsprinzipien bei ganz unterschiedlichen Bauaufgaben lässt auf einen übergeordneten Zusammenhang von einfacher und monumentaler Bauform schliessen. Ein zentrales kompositorisches Thema im Entwurf der Villa Garbald wird erkennbar: das räumliche und volumetrische Verhältnis von Gesamtform und Bauteil, von Hauptbau und Anbau.

Die Aussenwände der Villa zeigen einen glatten, aprikosengelben Verputz. Den einzigen Schmuck bilden die Fenstergewände sowie das Gurtgesims, das in Korrespondenz zur Pergola die oberen Geschosse vom Erdgeschoss trennt. Die Fenster sind im Erdgeschoss als Rundbogenöffnungen ausgebildet – die Holzläden waren von Semper wohl nicht vorgesehen –, im ersten Obergeschoss als Rechteckfenster mit Gewände und krönender Verdachung, im zweiten Obergeschoss sind sie schlichter und 10 cm niedriger. Die traditionelle tektonische Ordnung und Hierarchie der

Geschosse, die beispielsweise mit der monumentalen Fassadenordnung des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich (1858–1868) völlig übereinstimmt, ist auch bei diesem einfachen Haus vorhanden. Alle Fenster haben eine standardisierte Breite von 3,5 Fuss (= 105 cm). Alle Gewände sind gleich profiliert und weisen den für Semper typischen Abschluss als Totlauf auf. Nur die Fensterbänke sind in Granit konstruiert, während die Gewände eine Steinimitation in Pinselspritztechnik zeigen.

Die Gestaltung des Eingangstors sowie der offenen Dachstühle verkörpern exemplarisch die architektonische Idee des Hauses. Die Öffnungen sind als einfachste elementare Formen ausgebildet. Die Eingangstüre ist ohne Rahmen konstruiert; ihre Bänder sind direkt im Mauerwerk eingelassen. Werden die beiden hölzernen Türblätter geöffnet, wird der Eingang mit dem grossen Rundbogen zur «reinen» Öffnung in der Wand. Das Portal ist auf die nackte, pure Form reduziert. Die Gestaltung des Eingangstors korrespondiert mit der Ausbildung des offenen Estrichs, des Solaio. Dieser verweist mit seiner elementaren Form sowohl auf eine archaische Urform der Dachausbildung wie auch auf klassische Giebelproportionen.

War im ersten Entwurf die Stützmauer noch als rustikale Mauer in Naturstein vorgesehen, wachsen im ausgeführten Projekt die Stützen der Pergola aus der verputzten Wand heraus. Wand, Stütze und Öffnung stehen in einem ambivalenten Verhältnis. Der gleichfarbige Verputz von Sockel und Hauswänden verbindet diese beiden Teile. Die Stützmauer folgt der unregelmässigen Form der Parzelle, erhält durch ihre mehrfach ge-



[a] Villa Garbald. Grundriss-Schema Erdgeschoss mit Proportionslinien

[b-c] Proportionsvergleich Katholische Kirche Winterthur und Villa Garbald (beide Entwürfe 1862)

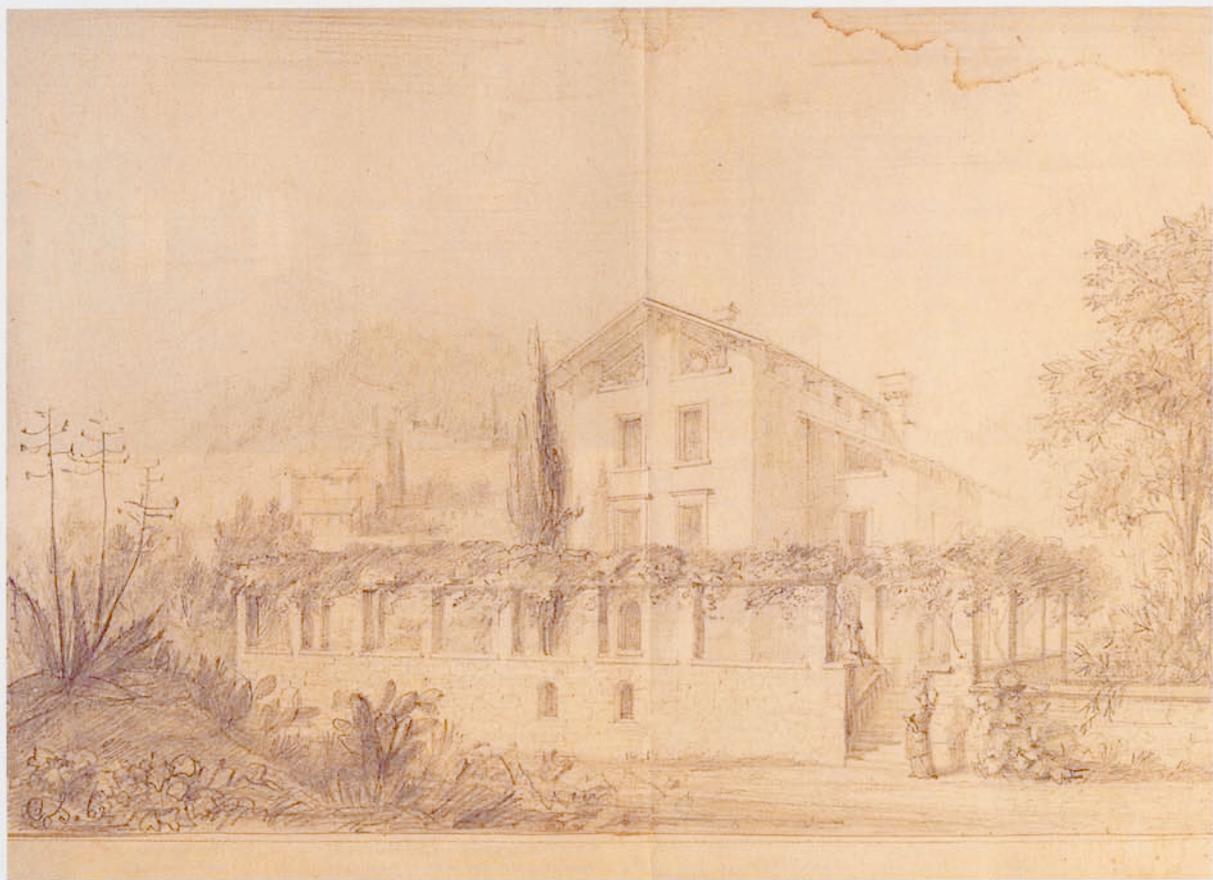
knickte Form plastische, wuchtige Wirkung und erreicht eindruckliche Höhe. Die Pergola bildet den krönenden Abschluss des Sockels und betont dessen Horizontalität. Sie reicht um das Haus herum, «umarmt» Haus und Garten und schafft einen räumlichen Zusammenhang von Gasse, Zugang, Wohnhaus und Garten. Die «Veranda», wie Semper diesen Gebäudeteil benannte, bildet einen Wohnraum im Aussenbereich mit einem natürlichen Blätterdach. Auch dieses Motiv ist auf verschiedenen Ebenen sinnreich und sinnlich: Der Raum mit Italianità verheissender, arkadischer Atmosphäre kann auch als Analogie zur klassischen Säulenhalle gedeutet werden.

Die Architektur der Villa Garbald kann auf verschiedenen Ebenen wahrgenommen und interpretiert werden. Sie verkörpert einen Bautyp des 19. Jahrhunderts; ihre Bauform widerspiegelt die Rezeption anonymer Bauernhausarchitektur der italienischen Campagna wie auch des italienischen Landhausstils, womit auf einer eher bildhaften Ebene die Konnotation von Ländlichkeit, unverdorbener Natürlichkeit, Ursprünglichkeit verbunden war. Über eine typologische und stilistische Zuordnung hinausreichend, sind dabei auf semantischer Ebene bedeutsame Motive in

eine autonome architektonische Komposition einverleibt und mit strukturellen, räumlichen, stereometrischen Prinzipien in kohärente Übereinstimmung gebracht. Das additive Kompositionsprinzip der Bauvolumen ist verständlich als spannungsvolle Balance zwischen dem Divergieren der Bauteile und ihrem Verschmelzen zu einer Gesamtform. Die radikale Einfachheit der Bauformen verweist sowohl auf den primitiven Ursprung dieser architektonischen Elemente wie auf ihre weiterentwickelte, verfeinerte und vollendete Form.

¹ Vorlesungen über die Lehre der Gebäude, Zürich, gta: 20-Ms. 25, Teil III, S. 327, zit.: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hrsg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, Zürich 2003, S. 22







Esso

Cambio

Senza Piombo 95 1.45

Diesel 1.44

Esso

Senza Piombo 95
Diesel
Esso

40

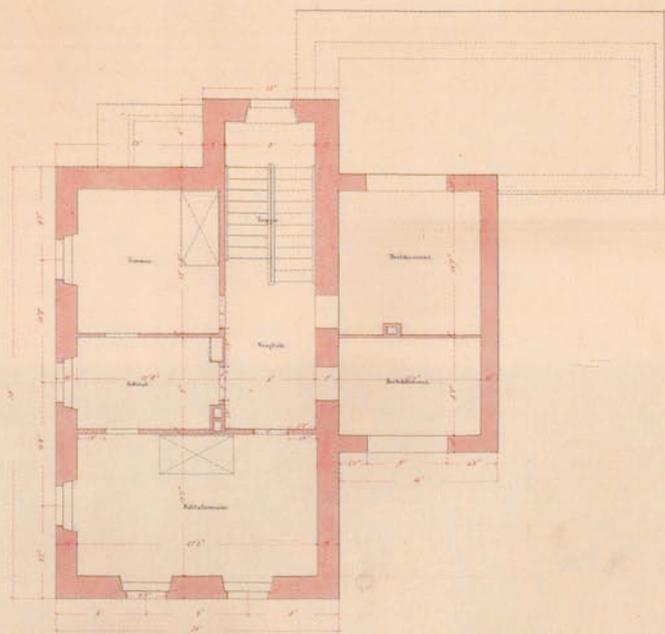




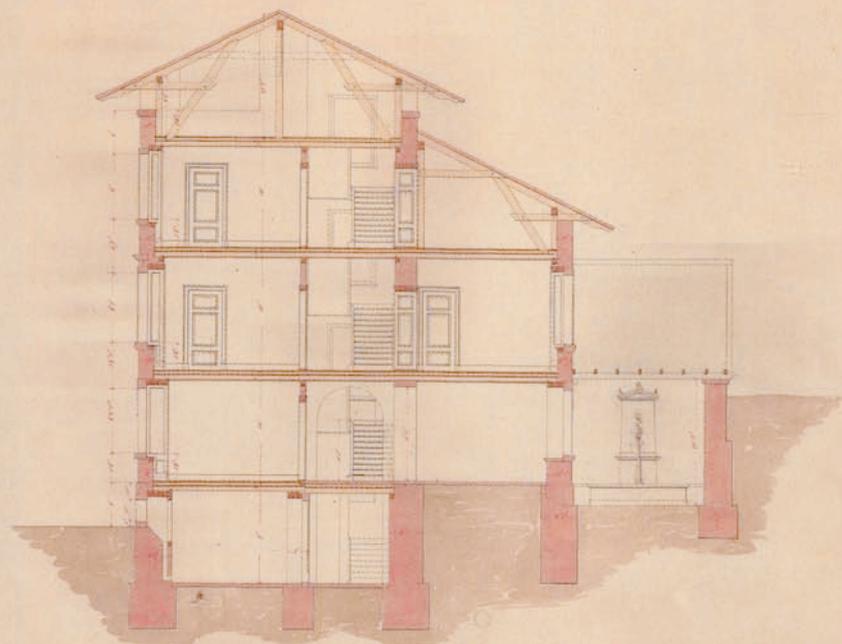
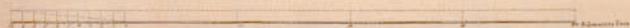








ZWEITE ETAGE.



QUERDURCHSCHNITT

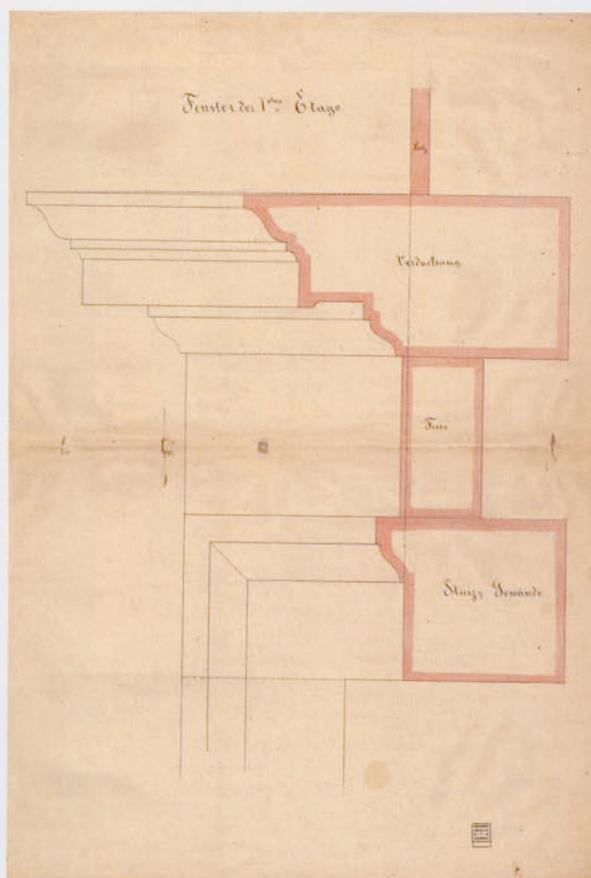
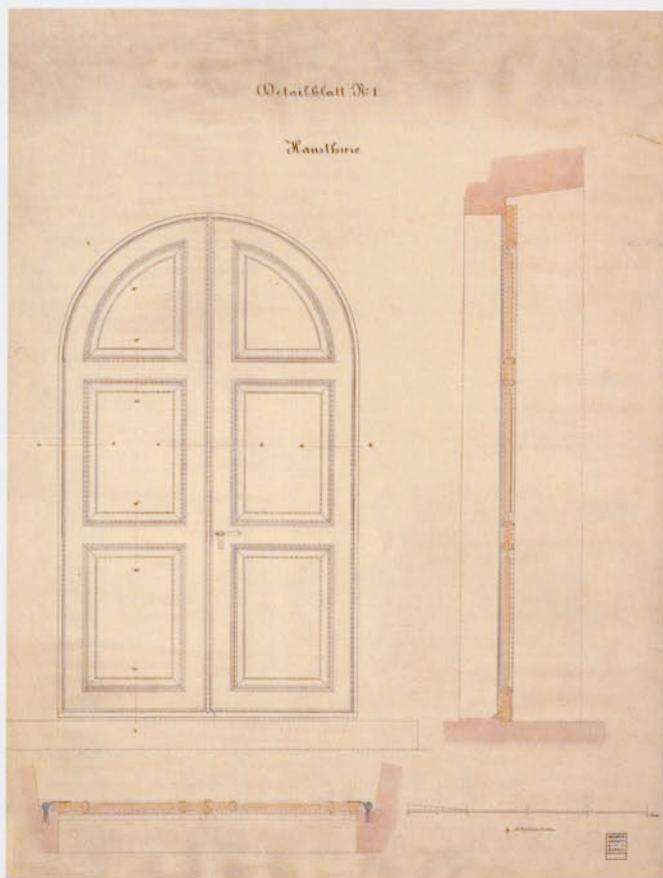


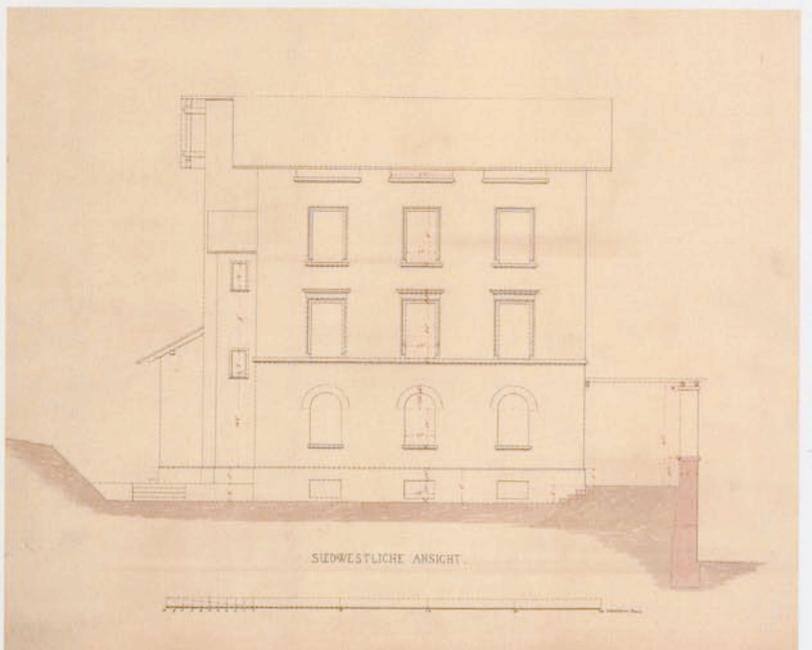
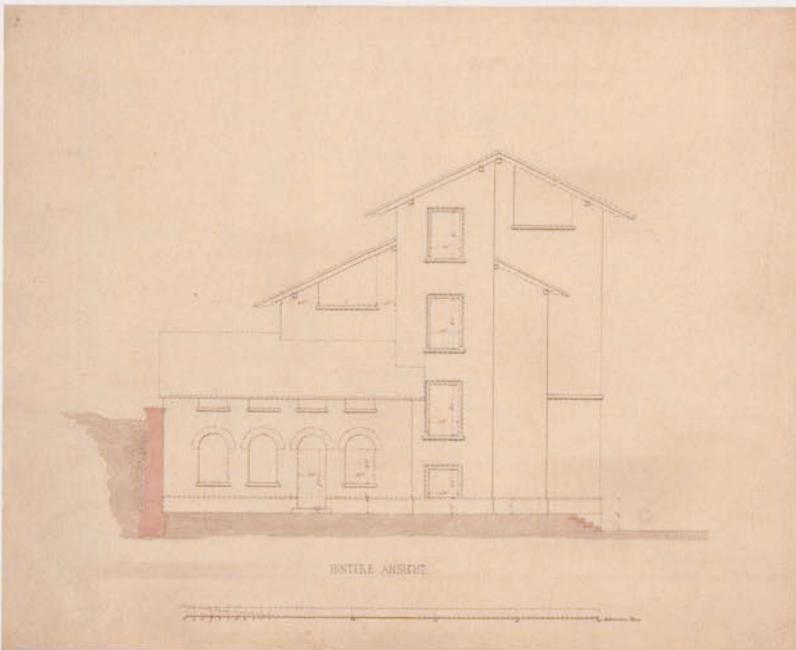
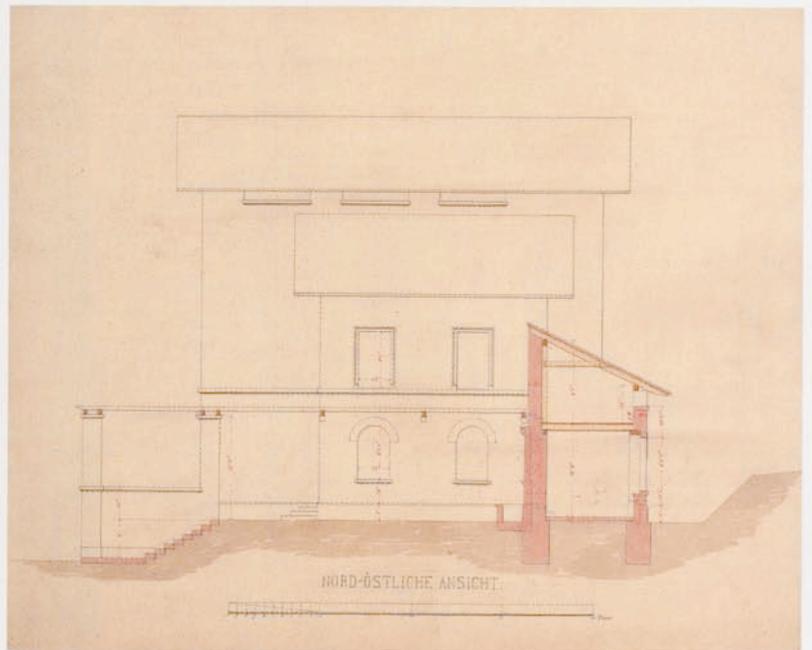
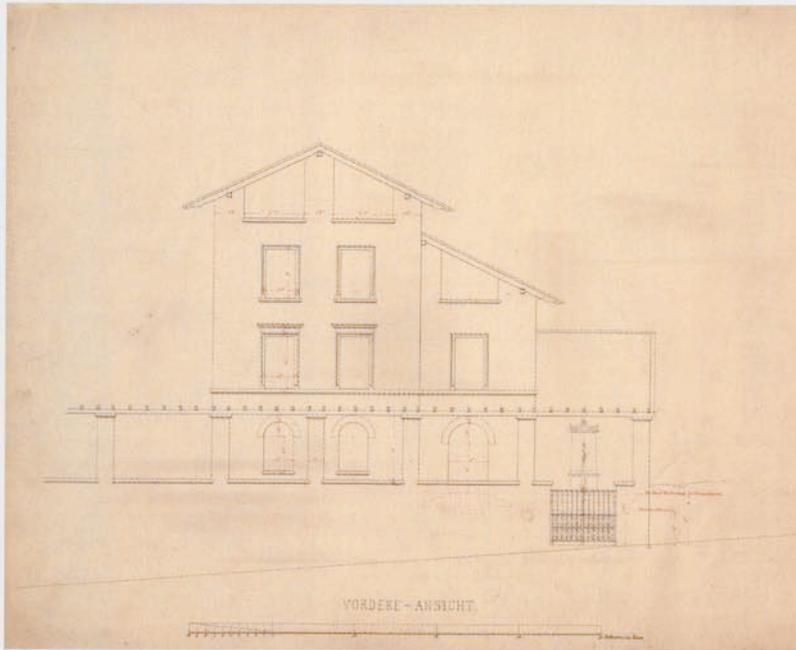




[S. 39] Gottfried Semper. Villa Garbald. Erstes Projekt. Perspektivzeichnung. 1862

[S. 42/48/52/53] Gottfried Semper. Villa Garbald. Ausführungspläne. 1863









John Ziesemer

Die Ausmalung der Villa Garbald

Ihr Verhältnis zum dekorativen Werk Gottfried Sempers

Die Tatsache, dass in den Räumen der Villa Garbald im Verlauf der Restaurierung eine bauzeitliche, dekorative Ausstattung wieder entdeckt wurde, ist zweifellos bemerkenswert, hatte man doch aufgrund fehlender zeichnerischer und schriftlicher Belege gar nicht gewusst, dass jemals ein derart umfangreiches Schmuckprogramm für dieses Gebäude vorgesehen und ausgeführt worden war. Weder die wenigen erhaltenen Zeichnungen zur Villa noch Briefe von und an Semper gehen auf eine geplante Ausstattung ein oder deuten sie auch nur an. Vergleicht man diese Situation mit anderen, ähnlich gearteten Bauprojekten Sempers, so erkennt man, wie ungewöhnlich der fehlende Hinweis auf eine dekorative Gestaltung der Villa Garbald ist. Obgleich Semper nicht immer die Ausstattungen der von ihm entworfenen Bauten im gewünschten Umfang verwirklichen konnte, so waren sie doch stets integraler Bestandteil seiner Planungen.

Diese allumfassende künstlerische Zuständigkeit war zu seiner Zeit nichts Ungewöhnliches. Bis weit ins 19. Jahrhundert blieb der Architekt zumeist für die Gesamtausführung seiner Bauten verantwortlich. Obwohl Semper schon zu einem frühen Zeitpunkt die sich zunächst in anderen europäischen Ländern abzeichnende Spezialisierung in den Künsten wahrnahm,¹ war er überzeugt, dass «ein Architect kaum gedenkbar ist, der nicht zugleich auch wenigstens Kenner und Beurtheiler der übrigen Künste ist, und selbst in ihnen einige Erfahrung hat»². Auf die überaus komplexe Kunsttheorie Sempers kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden. Zusammenfassend sei bemerkt, dass Semper die Einheit von Konstruktion und ihrer «Bekleidung» mit farbiger Dekoration

als ursprüngliches Merkmal der Architektur betrachtete. Beide waren für ihn untrennbar miteinander verbunden. Auch für die zeitgenössische Architektur kam er zu der Einsicht: «Ein architektonisches Werk kann ohne seine richtige Farbenergänzung gar nicht in seinem wahren Sinne gedacht und aufgefasst werden, das Wesen der Formen ist durch die Farben bedungen.»³

Auf dieser Grundlage war Semper bemüht, bei seinen Projekten innen und aussen Farbe anzuwenden, wobei er die Verwirklichung der an archäologischen Untersuchungen orientierten Polychromie am Aussenbau vor allem aus technischen Gründen bereits in seinen ersten Schaffensjahren wieder aufgab.⁴ Bei steinsichtigen Fassaden griff er statt dessen fortan auf die Verwendung unterschiedlicher Steinmaterialien zurück, um eine gewisse Farbabstufung zu erreichen, während Putzfassaden meist monochrom, wenn auch in einem kräftigen Farbton gehalten wurden. Von ornamentalem und figürlichem Schmuck, der vor allem aussen an zahlreichen Repräsentationsbauten zur Anwendung kam, sah er bei Privatgebäuden weit gehend ab und beschränkte sich auf die Ausgestaltung der Innenräume.⁵ Nicht zuletzt hatte auch der Auftraggeber der Villa Garbald verlangt, dass das Äussere «thunlichst einfach» und «viel mehr Werth auf schöne Proportionen, als auf Zierrathe gelegt» werden sollte.⁶

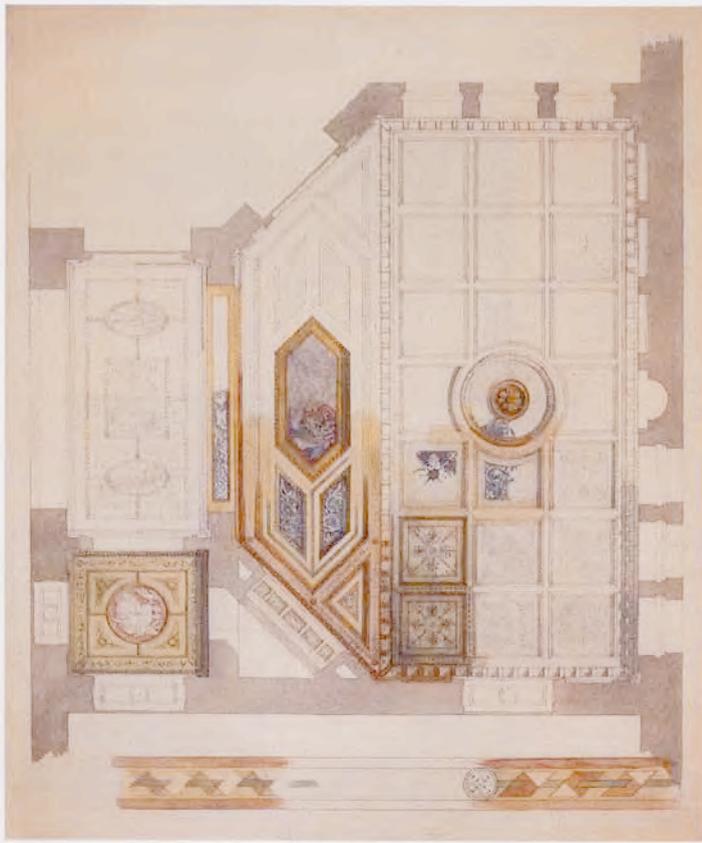
Anders als viele im Interieur tätige Architekten hat Semper seinen Zeitgenossen keinerlei zeichnerische Vorlagen an die Hand gegeben, nach denen sie bauliche Dekorationen hätten ausführen können. Es gibt



[a] Gottfried Semper. Palais Oppenheim, Dresden. Wand des Speisesaals. 1845–1848

jedoch schriftliche Äusserungen, in denen er seine Gestaltungsprinzipien für den Innenraum festhielt. Diese finden sich vor allem im ersten Band seines theoretischen Hauptwerks *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*.⁷ Ausgehend vom so genannten Bekleidungsprinzip,⁸ demzufolge Wand- und Deckendekorationen ursprünglich von textilen Bespannungen beziehungsweise Teppichen abgeleitet worden waren, war Semper bestrebt, bei allen seinen praktischen Arbeiten trotz der unterschiedlichsten Detailausformungen einheitliche Grundbedingungen einzuhalten. Zu diesen zählen unter anderem das Gebot der Flächigkeit, die Verwendung eines lebhaften und dennoch unaufdringlichen Kolorits sowie das Gesetz der korrekten Proportionen. Im Hinblick auf die Gestaltung einer Wanddekoration empfahl er beispielsweise, dass sich vegetabiles Ornament stets «vom Boden nach der Höhe entfalten» und die Farbabstufung von dunkel zu hell ebenfalls von unten nach oben erfolgen sollte.⁹ Anschauliche Beispiele für die frühe Befolgung dieser Prinzipien sind seine überwiegend pompejanisch inspirierten Wandgestaltungen im Donner-Pavillon, vor allem aber im Japanischen Palais in Dresden.¹⁰

Ähnlich wie bei der Wandgestaltung sollte auch im Deckenbereich eine Richtung der Ornamentierung erkennbar sein, wobei horizontal angeordnete Muster sich nach der Plafondmitte auszurichten hätten. Obwohl die Deckendekoration, ebenso wie die Wände, nur Hintergrund sein und von der eigentlichen Bestimmung des jeweiligen Raums nicht ablenken sollte,¹¹ kam ihr nach Sempers Auffassung die grösste Bedeutung im Schmuckprogramm zu. Sie sollte «über die Dekoration der Wände hinaus die höchste Staffel bilden» und der «beherrschende und abschliessende Accord in der Harmonie des dekorativen Systemes» sein.¹² Die prachtvolle Wirkung einer Decke wurde für Semper wesentlich durch die Integration grösserer Bildflächen erhöht, die zudem inhaltlich auf den gegebenen Raum Bezug nahmen. Freilich griff er selbst, meist in Ergänzung zum plastischen Figurenprogramm der Fassaden, nur bei öffentlichen Bauten, wie etwa bei Theatern oder der Aula des Eidgenössischen Polytechnikums, auf diese Dekorationsmittel zurück. Im Wohnbau dagegen beschränkte er sich auf eine ornamentale Verzierung der Decken mit gelegentlicher Integration kleiner, rein dekorativ gedachter Bildfelder. Möglicherweise berief er sich bei diesem Gestaltungsprinzip auf antike



[a] Gottfried Semper. Palais Oppenheim, Dresden. Plafond des Speisesaals. 1845–1848

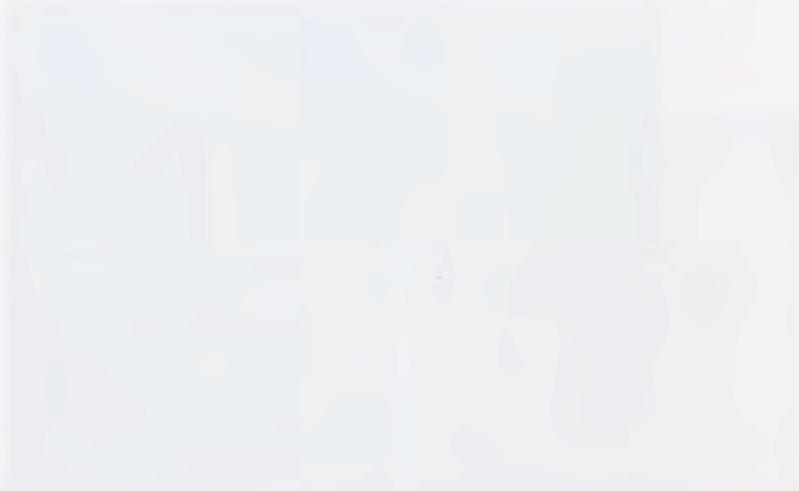


[b] Gottfried Semper. Villa Rosa, Dresden. Plafond des Speisesaals. 1839

Vorbilder, hatten doch seiner Ansicht nach Decken «bei den Römern (und wohl auch bei den Griechen) in Privatwohnungen und profanen Bauwerken nur leichte ornamentale Bedeutung».¹³

So favorisierte Semper zwar insgesamt eine reich gefertigte Deckenzone,¹⁴ allerdings unter der Voraussetzung, dass sie «auch das Duftige, das Leichtere, das Getragene, das Schwebende sei»¹⁵ – eine Wirkung, die vor allem durch ein helles Kolorit erzielt werden konnte und bestimmend für alle seine Entwürfe blieb. Besonders anschaulich wird dieses Bemühen um eine prachtvolle und dennoch von zartem Kolorit geprägte Gesamtwirkung bei den erhaltenen Farbskizzen für Plafonds im Palais Oppenheim, wo Semper Kassettendecken entwarf, deren geometrische Felder er mit ornamentalen sowie kleinfigurigen Motiven versah.

SEMPERS ZUSAMMENARBEIT MIT DEKORATIONSMALERN Der Stellenwert, den die Ausstattung innerhalb des gesamten Semper'schen Entwurfskonzepts einnahm, zeigt sich nicht zuletzt in seiner stets engen Zusammenarbeit mit Dekorationsmalern, um seine Gestaltungsvorstellungen so weit wie möglich verwirklicht zu sehen. Augenfällig wird dies erstmals bei der Ausmalung der Antikensäle in Dresden, für welche die bis dahin unbekanntenen Dekorationsmaler Haach, Frey und Reusner engagiert wurden.¹⁶ Der Vergleich der realisierten Malereien mit den wenigen noch nachweisbaren Entwurfszeichnungen Sempers¹⁷ lässt zumindest erahnen, wie eng sich die Dekorateure an seinen Vorgaben orientierten. Noch sehr viel kontinuierlicher sollte die Verbindung zum Dresdner Maler Carl Gottlieb Rolle werden, der vor allem während Sempers Dresdner



Schaffenszeit an mehreren wichtigen Schmuckprogrammen beteiligt war. Seine Hauptaufgaben waren die Sgraffiti und die Ausmalung des Auditoriums im ersten Dresdner Hoftheater, wo er besonderes Geschick in der von Semper gewünschten malerischen Vortäuschung plastischer Elemente am Hauptplafond bewies. Ferner führte er die Fassade des Wohn- und Geschäftshauses von Wilhelm Semper in Hamburg sowie ornamentale Wand- und Deckendekorationen der Villa Rosa und des Palais Oppenheim aus.¹⁸

Von ähnlicher Intensität war die Zusammenarbeit zwischen Semper und den Pariser Dekorationsmalern Charles Séchan und Jules Diéterle, die erstmals am Interieur des ersten Dresdner Hoftheaters und später unter anderem an der Ausstattung einer der kommerziellen «Höfe» im wieder eröffneten Kristallpalast in London-Sydenham mitwirkten.¹⁹ Die erhaltene Korrespondenz gibt Zeugnis von dem engen künstlerischen Austausch zwischen dem Architekten und den beiden Dekorateuren.²⁰

Aus Sempers Schweizer Schaffenszeit ist dagegen kaum etwas über enge Kontakte zu Dekorationsmalern bekannt – nicht zuletzt wohl, weil die ohnehin wenigen in dieser Periode entstandenen Gebäude nur selten mit einer nennenswerten raumfesten Ausstattung versehen wurden. Der einzige realisierte Bau, für den neben einem umfangreichen Schmuckprogramm für die Fassaden auch ein reiches Interieur entworfen wurde, ist das Polytechnikum in Zürich. Allerdings gelangte nur die Ausmalung der Aula teilweise zur Ausführung. Es ist interessant, dass Semper dafür nicht auf einheimische Künstler zurückgriff, sondern – ähnlich wie in London,

aber anders als in Dresden – ausschliesslich Pariser Maler auswählte, nämlich Émile Bin für die figürlichen sowie Alfred Diéterle und Edmond Lahens für die ornamentalen Malereien.²¹ Bemerkenswerter als die Tatsache, dass die Ausführung der Auladecke nicht uneingeschränkt Sempers Vorstellungen entsprach, ist seine Begründung der Kritik, die Aufschluss über seine genaue Kenntnis von der Wirkung schmückender Details gibt. In einem Brief an seinen Sohn Manfred bemängelte Semper, dass die «gemalten Bauglieder, plastischen Dekorationen, Stuckfriese etc., kurz alle in Malerei auszuführenden Reliefs und Architekturtheile [...] zu dunkel angelegt und schattiert» wurden, womit sie letztlich gegen das Prinzip des hellen Plafonds verstiesen und den für «die eigentlichen Bildmotive, Arabeskenfelder usw.» zuständigen Künstler genötigt hätten, seinerseits «viel zu kräftig und dunkel zu malen».²²

EINE AUSMALUNG NACH SEMPERS ENTWURF? Keine der während des Schweizer Aufenthalts vorgenommenen Planungen für grosszügige Privatbauten gelangte über den Entwurf der Fassaden und der Raumdisposition hinaus. Daher ist es nicht möglich, die Ausstattung des Baus in Castasegna unmittelbar dem Semper'schen Œuvre der 1860er Jahre gegenüberzustellen. Stattdessen muss die Bewertung der erhaltenen Malereien in der Villa Garbald hauptsächlich über den Vergleich mit den schon mehrfach genannten Dresdner Beispielen erfolgen.

Betrachtet man die Raumfolge der Villa Garbald und ihre Ausstattung, so erkennt man durchaus Gestaltungsprinzipien, die für ein nach



[a–c] Villa Garbald. Deckenornament Arbeitszimmer im 1. Obergeschoss; Mittelrosette, Randornamente Nebenzimmer Erdgeschoss

[d] Villa Garbald. Dekorationsmalereien Eingangshalle

Entwürfen Sempers ausgestattetes Privathaus gelten könnten. In der gesamten Villa wurde ein Raumprogramm verwirklicht, das sowohl dem Anspruch bürgerlicher Repräsentation als auch dem privaten Charakter eines ländlichen Wohnhauses gerecht zu werden vermochte. Während die eher bescheidenen Proportionen der Räume der überwiegend privaten Nutzung des Hauses entsprochen haben dürften, verliehen die Malereien dem Interieur Eleganz und unterstrichen die zweifellos herausgehobene Position der Familie Garbald im Bergell.

Die von Semper geforderte Gewichtung zugunsten des Deckenbereichs besitzt auch hier insofern Gültigkeit, als die Wände, oft in Verbindung mit Holzvertäfelungen, entweder monochrome Anstriche oder, soweit nachweisbar, Stoffbespannungen oder Tapeten mit zurückhaltender

Ornamentik und Farbigkeit erhielten und dabei durchweg dunkler als die Decken gehalten wurden.²³ Dies sind Gestaltungselemente, die sich auch in den beiden Dresdner Bauten fanden, obgleich dort nachweislich in erheblich aufwendigerer Detailausführung. So bestätigt beispielsweise die Zusammenschau von Wand- und Deckenentwurf für den Speisesaal des Palais Oppenheim einerseits Sempers hierarchisches Dekorationskonzept für die einzelnen Bereiche eines Raums, das Decke und Wand umfasste. Auch im Mittelsalon der Villa Rosa wurde das Oktogon mit seinen zierlichen, an Grottesken angelehnten Malereien durch reiche, plastisch gearbeitete Boiserien ergänzt. Letztlich dürfte der höhere Prestigewert der beiden für einen wohlhabenden Bankier errichteten Dresdner Gebäude für die kostbarere Ausstattung ausschlaggebend gewesen sein.



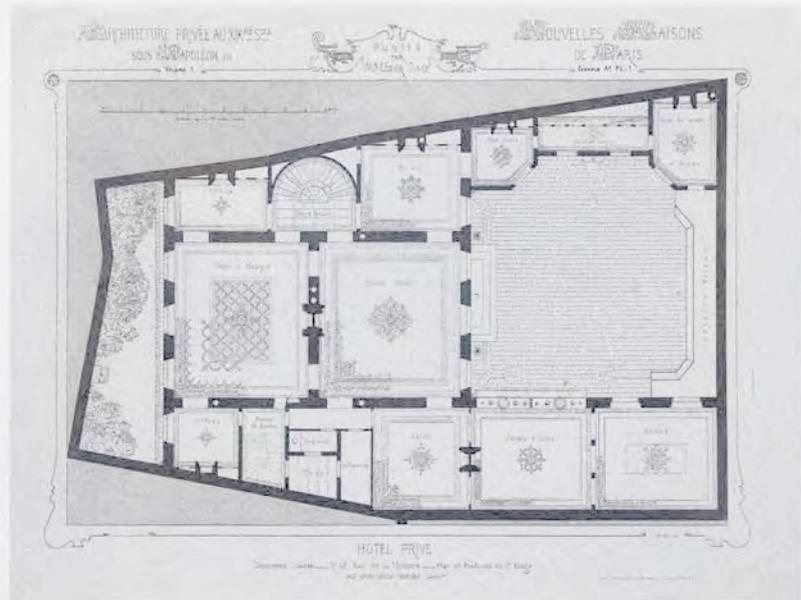
Im Gestaltungsschema der flachen Decken in der Villa Garbald mit beherrschender, von Raum zu Raum variiertes Mittelrosette, rahmenden Zierleisten sowie Eckfüllungen, deren Ornament gelegentlich in der Mitte der Zierleisten motivisch nochmals aufgenommen werden, sind ebenfalls Übereinstimmungen mit Semper'schen Lösungen erkennbar, wenngleich Semper in der überwiegenden Zahl seiner Deckenentwürfe die plastische Variante mit Balken- und Füllungselementen bevorzugte. Radiale Anordnungen der dekorativen Elemente finden sich im Prinzip schon bei einigen Decken in den Antikensälen des Japanischen Palais.

Dem Deckenschema der Villa Garbald kommt ein in das Jahr 1839 datierter Entwurf für den Plafond des Speisesaals in der Villa Rosa am nächsten. Dessen zentrale Rosette weist in der Gesamtform und der Verwendung vegetabiler Ranken Ähnlichkeiten zu denjenigen der Stube im Erdgeschoss und im rückwärtigen Zimmer im zweiten Obergeschoss auf, während bei den Ornamenten in der Mitte der Zierleisten eine gewisse Nähe zu jenen des Arbeitszimmers im ersten Obergeschoss zu erkennen ist. Auch findet sich das Motiv der überkreuzten Linien am äusseren Rand der Decke des Nebenzimmers im Erdgeschoss der Villa Garbald wieder, dort aber wesentlich kräftiger und somit die Komposition stärker prägend. Schliesslich wurde sowohl in der Semper-Zeichnung als auch in sämtlichen verwirklichten Räumen ein heller Fond gewählt.

DEKORATIONSMALER AUS NORDITALIEN Obwohl die Aufzählung einzelner sich ähnelnder Details fortgesetzt werden könnte, ist sie nicht aussa-

gekräftigt genug, um die Ausstattung der Räume in Castasegna dadurch unmittelbar mit Semper in Verbindung zu bringen. Vielmehr überwiegen statt der Korrespondenzen eher die Abweichungen. Bei aller Vielfalt der Motive und des zeichnerischen Duktus, die auf mehrere beteiligte Künstler schliessen lassen,²⁴ zeigen die Malereien der Villa einige gemeinsame Charakteristika, die aus Sempers Œuvre so nicht bekannt sind. Zu ihnen gehören die immer wieder für Mittelrosetten und Eckfüllungen verwendeten flachen und stark verschlungenen Ranken, die an Vorbilder aus der maurischen Kunst erinnern. Es handelt sich dabei um eine seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts populäre, jedoch nach Kenntnis des Verfassers von Semper nicht gebrauchte Dekorationsform.²⁵ In der Eingangshalle der Villa Garbald finden sich Verzierungen, die in der Verwendung von naturalistischen Blättern und Dreipassformen der Gotik entlehnt zu sein scheinen und einen etwas befremdlichen Kontrast zum gelblichen Wandanstrich und den Marmorierungen der Tür- und Fensterleibungen bilden. Die elegante, überwiegend in Grau gehaltene Dekoration des Vorderzimmers im ersten Obergeschoss erinnert wiederum an Vorbilder der Übergangszeit vom Rokoko zum Klassizismus – erneut eine Epoche, deren Gestaltungsprinzipien Semper wenig schätzte und daher im eigenen Schaffen eigentlich nicht rezipierte.

Bemüht man nochmals den genannten Deckenentwurf zur Villa Rosa als Vergleich, so lässt sich festhalten, dass dieser in seiner Detailgestaltung zierlicher und in der Linienführung deutlicher der Semper'schen Antikenrezeption verbunden ist.²⁶ Gleichzeitig wirken die Rankenelemente



[a] Victor Ruprich-Robert. Hôtel Privé, Paris. Plafonds im ersten Obergeschoss. Tafel aus Dalys *L'architecture privée*. 1864

wesentlich plastischer als in der überwiegenden Zahl der Malereien der Villa Garbald. Auch wenn nicht eindeutig zu klären ist, an welchen Vorbildern sich Semper bei dem Entwurf orientierte, ist davon auszugehen, dass er sich – neben dem allgemein für sein Schaffen bestimmenden unmittelbaren Bezug auf Beispiele der Antike und der Renaissance – für die Interieurs seiner Bauten stets intensiv mit zeitgenössischen französischen Dekorationen auseinandergesetzt hat.²⁷ In Gestaltungsfragen war Frankreich noch immer tonangebend, was nicht zuletzt auch die erwähnte Beteiligung von Pariser Künstlern an den Ausstattungen von Bauten Sempers belegt. Eine Abbildung aus dem von César Daly herausgegebenen mehrbändigen Werk *L'architecture privée au XIXème siècle*,²⁸ der man eine Vielzahl ähnlicher Tafeln aus dieser Publikation zur Seite stellen könnte, kann zudem exemplarisch veranschaulichen, dass das in der Villa Garbald gewählte Dekorationsschema mit beherrschender Mittelrosette und Eckornamentierung für ungewölbte Decken zu jener Zeit noch immer allgemeine Gültigkeit besass. Für die ausführenden Künstler war es also keineswegs zwingend notwendig, Sempers Dekorationsstil zu rezipieren, um zu den Resultaten zu gelangen, die wir heute vorfinden.

Auch wenn die Deckenornamente in Dalys Tafelwerk nicht unbedingt in allen Details wiedergegeben werden, ist dennoch interessanterweise zu erkennen, dass die überwiegende Zahl der dort abgebildeten, von unterschiedlichen französischen Architekten entworfenen Varianten dem zirka 25 Jahre älteren Semper'schen Entwurf näher zu stehen scheint als den etwa zeitgleichen Malereien in Castasegna.²⁹ Dies würde die von Wettstein und Fontana aufgestellte These stützen, wonach die in der Villa Garbald tätigen Maler möglicherweise aus Norditalien kamen³⁰ und folglich eher gängige Dekorationsformen aus ihrer Heimat als aus Frankreich wählten.

So präsentiert sich die Villa Garbald als ein Bau, der zwar streng genommen nur in seiner architektonischen Form die authentische Handschrift Sempers trägt, dessen malerische Ausstattung aber trotz einer abweichenden Urheberschaft von ausgesprochen hoher Qualität ist. Ungeachtet der beträchtlichen motivischen Unterschiede zu einem von Semper entworfenen Interieur gelten gestalterische Prinzipien, die mit denen des Architekten in Einklang gebracht werden können und dadurch seinen Bau überzeugend ergänzen.

1 So etwa in Frankreich, wo seit 1795 mit der Gründung der Ecole Polytechnique erstmals Ingenieure ausgebildet wurden, die für den reinen Zweckbau zuständig waren. 2 Geschichte der Baukunst von G. Semper (Dresdner Antrittsvorlesung von 1834). Zürich, gta: 20-Ms. 19 3 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1860, S. 457f. 4 Vgl. John Ziesemer: «Der Donnersche Museums-Pavillon in Neumühlen bei Altona – Gottfried Sempers frühestes Bauprojekt», in: *Nordelbingen* 65 (1996), S. 77–97 5 Einen Sonderfall stellt dabei das Wohn- und Geschäftshaus Wilhelm Semper dar, das Gottfried Semper ab 1842 für seinen Bruder in Hamburg entwarf und mit einer Sgraffitofassade versah. Vgl. Heidrun Laudel: «Wohn- und Geschäftshaus des Apothekers Wilhelm Semper», in: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hrsg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München/Zürich 2003, S. 214–216 6 Agostino Garbald an Semper 1862. Zürich, gta: 20-0171-K-1 7 Vgl. Anm. 3 8 Zunächst in Sempers Publikation *Die vier Elemente der Baukunst* (Braunschweig 1851) thematisiert, anschliessend noch präzisiert im ersten Band des *Stil* (1860), Anm. 3 9 Semper 1860, Anm. 3, S. 36 10 Siehe auch Sempers Ausführungen zur pompejanischen Malerei in «Textile Kunst», in: Gottfried Semper: *Kleine Schriften*, hg. v. Hans und Manfred Semper, Berlin/Stuttgart 1884 (Reprint Mittenwald 1979), S. 3–17, hier S. 17 11 Semper 1860, Anm. 3, S. 67 12 Ebd. 13 Ebd., S. 69 14 Ebd., S. 72f.: «Es bietet sich hier die Gelegenheit zur Vertheidigung der reichen Deckenverzierungen und speziell zur Vertheidigung der Deckenbilder; dieselben sind von den Kunstpuritanern und Neugothern mit einer Art von Wuth angefeindet worden, – fast alle Kunsttheoretiker, Kunstkritiker und kunstverständige Laien haben sich dagegen verschworen, – während bemerkt wird, dass die besten Maler mit grösster Vorliebe und bestem Fleisse gerade diejenigen Aufgaben gelöst haben, die sich an Örtlichkeiten der andedeuteten Art knüpften.» 15 Ebd., S. 76 16 Vgl. Nerdinger/Oechslin 2003, Anm. 5, S. 144 17 Insgesamt drei Entwürfe, die nur noch als Schwarzweissfotos erhalten sind, zwei davon abgebildet in ebd., S. 144f. 18 Vgl. die diversen Nennungen Rolles in ebd. 19 Vgl. ebd. 20 Verwahrt im Archiv gta, ETH Zürich 21 Vgl. John Ziesemer: *Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im Interieur*, Weimar 1999, S. 180 22 Brief vermutlich vom November 1875, zitiert

nach Heinrich Magirius: *Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater. Entstehung, künstlerische Ausstattung, Ikonographie*, Wien/Köln 1985, S. 107 23 Vgl. Beitrag Stefanie Wettstein/Rino Fontana 24 Vgl. ebd. 25 Sempers einziger Entwurf für ein Interieur arabischen Charakters ist der für ein «Café im maurischen Stil» (um 1850), allerdings ohne Darstellung des Ornaments. Vgl. Nerdinger/Oechslin 2003, Anm. 5, S. 269 26 Vgl. auch eine zweite für eine weitere Decke in der Dresdner Villa erhaltene Zeichnung, abgebildet ebd., S. 201. 27 Vgl. auch einen zeitgleich entstandenen Plafondentwurf des Architekten Kreuter, der in seiner ornamentalen Auffassung dem Semper'schen Blatt durchaus nahe kommt; siehe dazu Christoph Hölz: *Franz Jakob Kreuter. Tradition und Moderne 1813–1889*, München/Berlin 2003, S. 139f. (dort als «französisch inspiriert» bezeichnet) 28 César Daly: *L'architecture privée au XIXème siècle*, 3 Bde., Paris 1864 29 Angesichts der bei Daly nur als Strichzeichnungen wiedergegebenen Tafeln kann allerdings keine entsprechende Aussage über mögliche Farbkorrespondenzen gemacht werden. 30 Vgl. Beitrag Wettstein/Fontana

Stefanie Wettstein, Rino Fontana

Farbkonzept mit Edelsteinen

Die Dekorationsmalerei der Villa Garbald



Was wäre die Villa Garbald ohne die vielfältigen und beeindruckenden Dekorationsmalereien aus der Bauzeit? Oder anders gefragt, was gewinnt die Villa dank den Malereien? Stimmung – gewiss, Reichtum ebenfalls, vor allem aber ein Stück fassbare Geschichte. Denn hier waren Dekorationsmaler tätig, mit Sicherheit mehrere, offensichtlich unterschiedlich versierte, allesamt aber in eine einheitliche Gestaltungsidee eingebunden.

In der Villa Garbald konnte die ursprüngliche Kalkkasein-Malerei aus der Bauzeit anlässlich der Renovation freigelegt und restauriert werden.¹ Sie war auf allen Deckenflächen unter späteren Übermalungen erhalten. Sowohl im Erdgeschoss als auch im Piano Nobile zeigen die Decken eine von Raum zu Raum variierende, oft ungewöhnliche Ornamentik. Zum Variationsreichtum gesellt sich Detailreichtum. Dagegen bilden im zweiten Obergeschoss mehrheitlich Bänder und Linien die Dekoration.

Während die Wände im zweiten Obergeschoss, im Treppenhaus und im Eingangsbereich farbig gestrichen waren, waren in den Wohn- und Arbeitsräumen des Erdgeschosses und des ersten Obergeschosses ursprünglich Bespannungen, Tapeten oder Täfer vorhanden. So war und ist das so genannte Nebenzimmer, die nach Osten gerichtete Stube im Erdgeschoss, mit einem grau gestrichenen, bis zur Decke reichenden Wandtäfer bekleidet. Im angrenzenden Wohnzimmer ist ein Knetäfer erhalten. Darüber und in zwei weiteren Räumen sind Reste von textilen Bespannungen gefunden worden. Die übrigen Zimmer wiesen ursprünglich Tapeten auf, welche im Laufe der Zeit ersetzt wurden und höchstens fragmentarisch erhalten waren. Wenige zusätzliche Hinweise geben die historischen

Fotos von Andrea Garbald. So ist beispielsweise im grossen Südzimmer des ersten Obergeschosses eine breit gestreifte Tapete mit dunkler Bordüre erkennbar. Im Erdgeschoss blieben die originalen Innenläden erhalten, im ersten und zweiten Obergeschoss wurden sie im Laufe der Zeit entfernt.

Die Böden sind mehrheitlich original erhalten; in den Wohnräumen handelt es sich um relativ einfache Parkettböden. Kleinere Teppiche sind auf einzelnen historischen Fotos sichtbar; Auslegeteppiche scheinen nicht verwendet worden zu sein.

Das Dekorationssystem ist durchgehend dasselbe. In allen Räumen sind die Decken bemalt mit Mittelrosetten und umlaufenden, teils sehr plastisch wirkenden Bändern, welche sich in den Ecken und oft auch über der Wandmitte zu Ornamenten entwickeln. Die erhaltenen Wandanstriche deuten darauf hin, dass die Decken im Kolorit leichter und heller gestaltet wurden als die Wände.

Die Ornamentik ist auf den ersten Blick zwar einheitlich – auf den zweiten Blick ist sie hingegen erstaunlich variabel. Neben Neurenaissancemustern findet sich arabisch Anmutendes, an Schmiedearbeiten Entnommenes und der Natur Entnommenes. Es gibt sehr feine und elegante Ornamente, aber auch eher steife und brave. Alle Ornamente wurden mit Pausen übertragen und dann freihand ausgemalt.

Überraschend finden wir praktisch in jedem Raum innerhalb der Ornamente – Edelsteinen gleich – punktuelle, gleichsam darüber gelegte Farbakzente in ungewöhnlichen Tönen. Leuchtendes Rot und Hellgrün,



[a–c] Eckornamente im 1. Obergeschoss: Formal und farblich sehr unterschiedlich ausgeführt

[d] Zimmer im 2. Obergeschoss: Wände farbig gestrichen und dunkler gehalten als Decke



starkes Blau, kräftiges Braunrot und Dunkelgrün. Diese Farben scheren aus der sonst harmonischen «Mineralpalette» aus und setzen kräftige Kontraste. Gerade deswegen wirken sie oft wie das «Pünktchen auf dem i». Vermutlich wurden sie bereits von der ersten Generation Dekorationsmaler gesetzt. Tatsache ist, dass sie der Dekoration zusätzlichen Pfiff geben. Ganz ähnliche Farbakzente findet man in der von Leonhard Zeugheer 1850/51 erbauten Villa Rütimann bei Zug. Auch dort bilden gemalte Stuckimitationen den Grund, aus denen ein übernatürlich farbiger Blumenreigen spriesst. Reichtum und Vielfalt ist also nicht nur formal, sondern auch in der Farbigkeit gegeben.

In allen Räumen kann eine dominierende Farbstimmung ausgemacht werden: Gelb im Treppenhaus, Grau im Salon des ersten Obergeschosses,

Grün, Blau oder Rot in weiteren Räumen. Zu diesen, den jeweiligen Raum dominierenden Farbtönen kamen wechselweise die anderen in Kombination hinzu, so Grautöne zum Rot, Gelbtöne zum Blau, Grüntöne zum Gelb und Rottöne zum Grün. Grau ist in grösseren und kleineren Mengen überall vorhanden und wirkt dadurch verbindend. Grau sind zudem alle erhaltenen Fenster und sämtliche Fusslambrien innen gestrichen – eine Einheitlichkeit, welche aus jener Zeit bisher unbekannt war. Im Normalfall wurde im 19. Jahrhundert die Farbe der Fensterrahmen im Innenraum der jeweiligen Raumgestaltung angepasst. In der Villa Garbald war offensichtlich ein übergeordnetes Gestaltungsinteresse wirksam, das farbliche Verbindungen der verschiedenen Räume über deren individuelle Stimmung stellte und damit einen späteren Regelfall vorwegnahm.



[a–d] Deckenrosetten: Vielfältige Ornamentik, Farbakzente und Schlagschatten

[e] Treppenhaus: Farbton der Aussenfassade aufgenommen, Sockel und Fensterleibungen marmoriert

Neben den mit gestalterischen und farblichen Mitteln verbundenen Wohnräumen zeigen das Treppenhaus und das Vestibül ein leicht abweichendes Dekorationskonzept. Es thematisiert die Funktion dieser Räume als Schnittstelle zwischen innen und aussen. Die Wände im Treppenhaus sind gestrichen und mit rahmenden Linien und Bändern versehen. Teilweise sind plastisch aufgemalte Wandabschlussfriese vorhanden. Die Flächen wirken wie Aussenmauern, die Fensterleibungen und der Sockel sind marmoriert. Die Treppen und die Böden sind mit Granitplatten belegt, die Türen zu den verschiedenen Räumen zeigen zum Treppenhaus hin eine gemalte Kastanienholzimitation, während sie in den Räumen einen unifarbenen Anstrich tragen. Der filigrane Handlauf des Treppengeländers ist wie die Eingangstüre aus Kastanienholz gefertigt. Damit wird im Treppenhaus mit der gesamten Innenausstattung und Dekoration auf eine Nähe zur Aussenwelt hingewiesen. Dabei spielt die Echtheit von Material keine Rolle, primär zählt die zu erzielende Wirkung.

Die Dekorationsmalerei greift auch auf das Gebäudeäussere über, indem auf die Leibungen der Eingangstüre und der Fenster mit schwar-

zen Spritzern auf hellem Grund eine Granitimitation angebracht wurde. Bemerkenswert ist, dass der Farbwechsel von der Fassade zur Leibung jeweils direkt auf der Kante erfolgt, ohne dass ein gemaltes Band das Fenster einfassen würde, wie dies zu jener Zeit allgemein üblich war.

Die in der Villa Garbald angewendete Kalkkasein-Technik war im Prinzip die gängige Technik für das Bemalen von grossen Innenräumen vor 1860. Danach fand Mitte der 1870er Jahre der Wechsel zur Verwendung von Leimfarbe auf Pflanzenleimbasis statt. Diese, wie auch die Ölfarbe, bedingte einen unverhältnismässig grösseren Materialaufwand als die Kalkkasein-Technik. Für jene musste der Dekorationsmaler nur seine Pinsel und wenige Farbpigmente an den Arbeitsort mitnehmen. Kalk stand praktisch überall zur Verfügung, wo mit Stein gebaut wurde; Kasein überall dort, wo Milch produziert wurde. Der gestalterische Spielraum war in dieser Technik für einen guten Dekorationsmaler immens gross.

Auffallend ist das aussergewöhnlich intensive Zusammenspiel von Malerei und Architektur. Insbesondere ist dies bei den starken Schlagschatten sichtbar, welche die gemalten Ornamente begleiten. Sie suggerieren durch die Fenster einfallendes Schräglicht und verbinden dadurch

die architektonischen Vorgaben mit der Dekoration. Der Raum, seine Grenzen und Kanten, werden durch die Malerei verstärkt und unterstützt. Dazu trugen ursprünglich auch echte Lichteffekte viel bei. So bewirkte beispielsweise der Wechsel von glänzenden Ölfarbanstrichen auf Fenstern und Türen zu schimmernden Tapeten oder Wandbespannungen bis hin zu den matten Deckenmalereien in Kalkasein-Farbe eine optische Betonung der Raumgrenzen. Diese Wirkung wurde nachts bei Kerzen- oder Petrollicht verstärkt. Solche flackernden Lichtquellen fanden in den sorgfältig gewählten Materialwechseln eine Art Antwort, welche insgesamt zu einer optischen Aufhellung führte.

Die Qualität und die Vielfalt der Dekorationsmalereien in der Villa Garbald sind zweifellos eindrucklich. In Profanbauten der Schweiz gibt es nur wenig vergleichbare Dekorationsmalereien aus der Zeit um 1860, die sich bis heute erhalten haben. Die in Castasegna tätigen Dekorationsmaler waren technisch hervorragend ausgebildet und künstlerisch begabt. Es liegt nahe, an Maler aus dem nahen Norditalien zu denken. Dort bestand die Tradition der Malerei in Kalkasein-Farbe länger neben der immer mehr sich verbreitenden Leimfarbe weiter. In der Deutschschweiz begann dagegen in dieser Zeit der Aufstieg einer neuen Generation von Dekorationsmalern, die Leimfarbe bevorzugten und die damit auch einen neuen und deutlich anderen Stil schufen. Die wieder entdeckten Dekorationsmalereien in der Villa Garbald greifen also einerseits über das schweizerische Kunsthandwerk jener Zeit hinaus, andererseits gehören sie einer sich dem Ende zuneigenden Tradition an.

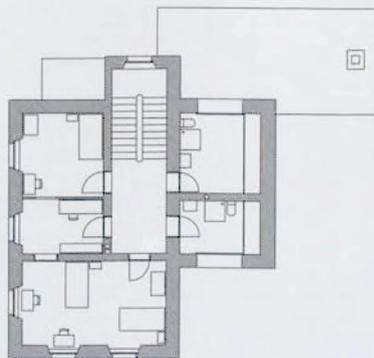
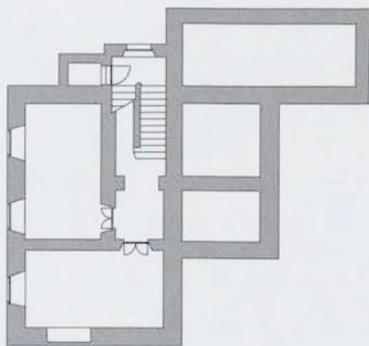
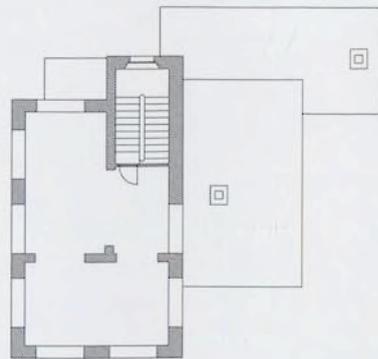
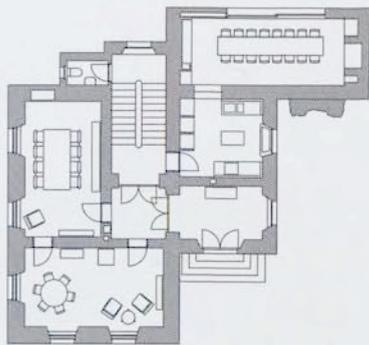
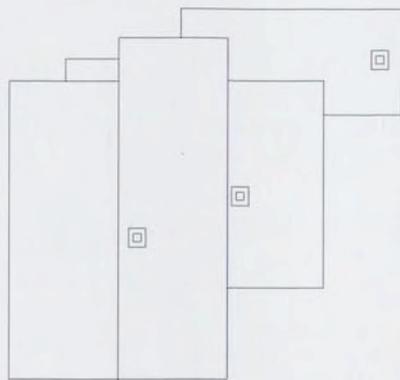
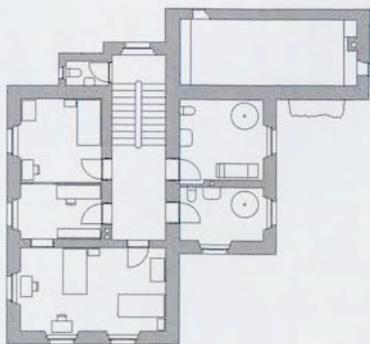


1 Um die originalen Dekorationsmalereien der Villa Garbald freilegen zu können, musste teilweise eine zweite dekorative Fassung aus der Zeit nach 1909 geopfert werden. Diese ist auf historischen Fotos von Andrea Garbald sichtbar. Es handelte sich um eine typische Jugendstilmalerei von teilweise ansprechender Qualität. Im Laufe des Bauuntersuchs zeigte sich jedoch, dass diese Malschicht bei der Renovation von 1962 mehrheitlich abgebürstet worden und dadurch, wenn überhaupt, nur fragmentarisch und in dünnen Schichten erhalten war. Zudem konnte in dieser Malschicht kein einheitliches Farb- und Gestaltungskonzept nachgewiesen werden, oft folgte die Malerei auch in vereinfachender und farblich abgeänderter Art und Weise der Erstfassung; vgl. Fontana & Fontana AG, Farbuntersuch Villa Garbald, Jona 2002 (Typoskript).





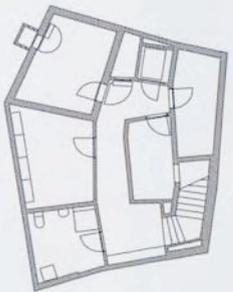
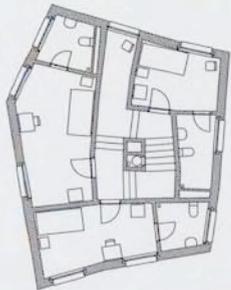
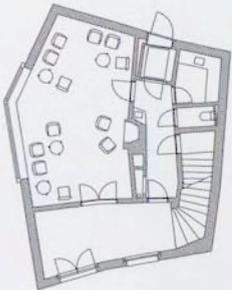
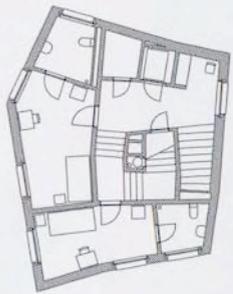




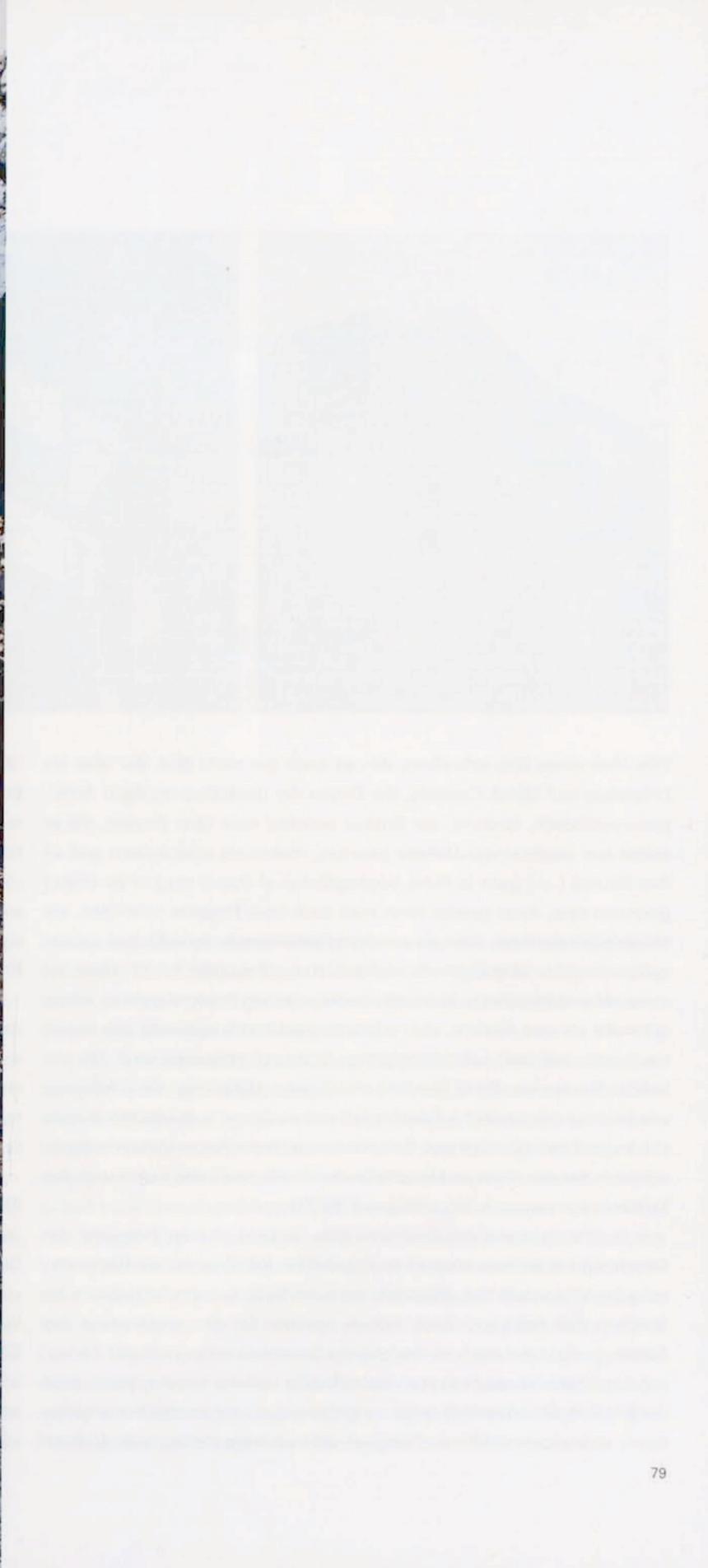












Martin Tschanz

Ein Ort im globalen Netzwerk

Vom «anspruchslosen Bau» zum Zentrum «Villa Garbald»

Wie über einen Bau schreiben, den es noch gar nicht gibt, der aber im Entstehen ist? Ulrich Conrads, der Doyen der deutschsprachigen Architekturpublizistik, forderte, der Kritiker berichte «nur über Bauten, die er selbst aus wechselnder Distanz gesehen, mehrmals umschritten und all ihre Räume [...] ganz in Ruhe begangen hat.»¹ Damit mag er zu streng gewesen sein, denn gewiss kann man auch über Projekte schreiben, als Möglichkeitsformen, ohne sie mit dem Faktischen fertiger Bauten zu wechseln. Aber über Gebäude im Stadium der Baustelle zu schreiben, ist mehr als problematisch. In diesem transitorischen Zustand geht es schon um mehr als eine Absicht, aber erfahrbar sind erst Fragmente, aus denen man nur beschränkt auf die endgültige Wirkung schliessen kann. Gerade bei den Bauten von Paola Maranta und Quintus Miller zeigt die Erfahrung, wie wichtig das sinnliche Erlebnis ist, das auch von scheinbaren Details abhängen kann. So trägt zum Beispiel sowohl beim Basler Voltaschulhaus als auch bei der Aarauer Markthalle die Stofflichkeit der Farbe und des Farbauftrags wesentlich zur Wirkung der Räume bei.

Die Realisierung des Zentrums Villa Garbald ist zum Zeitpunkt der Begehung bei weitem noch nicht abgeschlossen. Zwar ist die Restaurierung der Villa schon fast vollendet, doch der Neubau befindet sich erst im Stadium des Rohbaus: noch fehlen hier die Fenster, noch steht das Aussengerüst, und noch ist das oberste Geschoss vollgestellt mit Spriessen. Und doch ist das Projekt so vielschichtig und viel versprechend, dass der Bitte um eine Auseinandersetzung damit auch angesichts der ungünstigen, aber unverrückbaren Termine nicht zu widerstehen war. Und so

führte denn im Dezember 2003 die Reise südwärts. Ältere Bilder von der Baustelle waren bekannt. Sie zeigen den Neubau als hohe, dachlose, leere Betonschale. Das liess an Rudolf Olgiati und seine Auffassung vom Haus als geschütztem Bereich, als einen von einer Schale umschlossenen «Sesam» denken. Und liess auf der langen Fahrt hin zum Maloja-Pass eine entsprechende Interpretation wachsen, eine Einordnung in den Rahmen eines Regionalismus, der sich ausgehend von einer Neuinterpretation der Engadiner Bautradition entwickelt hatte.²

Angekommen in Castasegna, war von dieser Mauerschale nichts mehr zu spüren. Sie war inzwischen aufgefüllt worden mit inneren Mauern, und die äussere Form wurde oben abgeschlossen durch ein nahtlos anschliessendes Dach. Die hohle Schale hatte sich damit zum körperhaften Massiv gewandelt: eine Warnung vor voreiligen Schlüssen angesichts des Fragments.

PROGRAMM Im August 2001 wurden sechs Architekturbüros zu einem Studienwettbewerb «für die Restaurierung und Erweiterung der Villa Garbald in Castasegna» eingeladen. Hinter dem harmlos klingenden Titel verbirgt sich eine schwierige Aufgabe: die Umwandlung eines als Wohnhaus erbauten Polizeipostens in eine «kleine Aussenstation» der ETH Zürich, in ein Zentrum, «das WissenschaftlerInnen erlaubt, [...] auf höchstem Niveau und in einer inspirierenden Umgebung kreative Ideen zu entwickeln und sich auszutauschen.» Diese Aussenstation soll dabei «über das (eth-world-project) global auf höchstem Niveau vernetzt sein»,



[a-c] Miller & Maranta. Roccolo. Rohbau. September 2003; Dezember 2003

soll aber auch «einen Rückzug aus der alltäglichen Umgebung ermöglichen».³

Die als Teil des Wettbewerbsprogramms skizzierte Vision eines Zustands, in dem dank einer Vermischung von realer und virtueller Welt alles und jeder immer und überall verfügbar ist,⁴ sowie die starke Betonung der globalen Vernetzung lassen die Frage zentral werden, welche Rolle dabei der konkrete Ort spielen soll. Überlegt man sich zudem, warum das Zentrum gerade hier sein wird und nicht beispielsweise in Amden, in La Sarraz oder Zimmerwald, um nur einige wenige «besondere Orte» zu nennen, die sich als Orte des Rückzugs mit starker Ausstrahlung bewährt haben und näher liegen würden, dann kann der Grund nur in der Villa Garbald selbst gefunden werden. Oder vielmehr in der Tatsache, dass über ihren Architekten Gottfried Semper eine gleichsam mythische Verbindung zur Institution ETH konstruiert werden kann: Semper als erster Professor der ersten Abteilung des Polytechnikums, und natürlich als Erbauer des bis heute Identität stiftenden ersten Schulgebäudes.

Es leuchtet daher ein, dass auch die zukünftige ETH-Aussenstation über die «Semper-Villa» identifiziert wird und deren Eigenart bestehen

bleiben soll. Dies ist aber schwierig, zum einen, weil das Raumprogramm auf dem beschränkten Grundstück ein Neubauvolumen notwendig macht, das etwa gleich gross ist wie der Bestand, zum anderen aber auch wegen des Charakters der Villa selbst.

Die *Schweizerische Bauzeitung* lobte 1916 am «Haus Garbald in Castasegna» nebst der «Anpassung an die örtliche [...] Bauweise» vor allem seine auffällige Bescheidenheit: «Dass Semper, der Monumental-Baukünstler strenger Observanz, gerade hier es vermied, eine schlichte Bauaufgabe mit architektonischem Aufwand zu lösen, ist kennzeichnend für seinen künstlerischen Takt.» Die Wirkung des «Häuschens [...] inmitten der üppigen Vegetation» sei vorzüglich.⁵ Tatsächlich kokettiert Sempers Villa rustica mit ihrem offenen Giebel, ihrer Pergola und ihrem asymmetrischen Konglomerat von Bauvolumen mit ländlichen Bauformen, die im Idealfall freistehen. Daher benötigt sie für ihre Wirkung den Freiraum des Gartens. Beim nun realisierten Siegerprojekt von Miller & Maranta bleibt dieser weitgehend erhalten. Der Neubau scheint aus der Umfassungsmauer des Gartens herausgearbeitet zu sein. Er ersetzt dabei ein altes Nebengebäude und organisiert das Programm in der Vertikalen.



[a] Dorfkern Castasegna

[b] Kirche St. Gion Baptist mit Schule im Obergeschoss

[c] Ehemaliger Holzschopf und Roccolo

[d] Casello des Roccolo von Agra, Tessin



ROCCOLO Es scheint zunächst paradox, sich ausgerechnet einen Turm zu denken, um ein relativ grosses Bauvolumen untergeordnet in einen Bestand einzufügen. Dass diese Operation gelingt, liegt am Zusammenspiel mehrerer Faktoren. Zunächst an der Topografie: Im engen Tal, vor den steilen Hängen und dem Hintergrund der hohen Gipfel hat ein Turm nicht dieselbe Wirkung wie in einer Ebene oder auf einer Hangterrasse. Selbst der Kirchturm vermag hier in Castasegna nicht recht zu ragen. Kommt dazu, dass hohe Häuser und das Thema des Türmens im Dorf nicht ungewohnt sind. Im Bergell kommen früher als anderswo in Graubünden Häuser mit übereinander liegenden Wohnungen vor.⁶ Der Ort ist heute dicht bebaut, mit eng stehenden, teils recht mächtigen Gebäuden. Man ging sparsam mit dem Baugrund um, wie sehr, illustriert eindrücklich die Kirche St. Johannes Baptist mit ihren über die Kirche gebauten Schulräumen.⁷

Der neue Turm von Miller & Maranta ist allerdings ganz anders aufgebaut als diese hohen Häuser. Seine Nutzung ist nicht übereinander gestapelt, nicht geschossweise aufeinander getürmt, sondern spiralförmig an eine sich hochschraubende Treppe angelagert, die sich ihrerseits um

einen zentralen Kamin windet. Jedes Zimmer liegt auf einer anderen Höhe, sodass eine Geschossigkeit vermieden, die Einheit des Ganzen dafür unterstrichen wird. Die scheinbar frei komponierten Ansichten mit nur einem Fensterformat, aber zwei unterschiedlichen Brüstungshöhen verstärken diese vereinheitlichende Wirkung zusätzlich.

Die unregelmässige polygonale Form und die eigenartige Materialität schliesslich tun ein Übriges, dass der Turm vielleicht zunächst überhaupt nicht als Wohnhaus wahrgenommen wird. Die Unregelmässigkeit von Form und Öffnungen lässt eine unbekanntere innere Gesetzmässigkeit vermuten, wie sie Zweckbauten eigen ist, vielleicht landwirtschaftlicher Art oder zur Befestigung. Auch die Wahrnehmung selbst macht unbewusst solche Verknüpfungen. Der Bau wirkt kleiner, als er in Wirklichkeit ist. Besonders die Abbildungen täuschen, aber auch der visuelle Eindruck aus Distanz. In Analogie zu Bekanntem erscheinen die grossen Fenster kleiner als sie sind; wie man überhaupt einen falschen Massstab vermutet, zumal eine vertraute Gliederung in Geschosse fehlt.

Mit der polygonalen Form gelang das Kunststück, dass diese zwar durchaus prägnant ist, aber nicht als absichtsvoll gestaltet erscheint. Der



Bau wirkt nicht als skulptural geformte Plastik, sondern vielmehr als zwingendes Ergebnis unbestimmter äusserer oder innerer Kräfte. Wie die unregelmässigen Bauten der autochthonen Architektur, so etwa der ehemalige Holzschopf an der westlichen Grundstücksmauer, wirkt die Form organisch, gleichsam natürlich. Das Volumen ordnet sich scheinbar exakt der Grundstücksgrenze unter, baucht da leicht aus, wo im Garten etwas mehr Raum ist und schmiegt sich an den Gartenweg an. Dass solch «schwache» Elemente Form bestimmend wirken, unterstreicht die untergeordnete Bedeutung des Baus.

Bei genauerer Betrachtung wird allerdings auch klar, dass er mit seinen Schmal- und Breitseiten und speziell mit seiner Silhouette, welche die Form akzentuiert oder, je nach Standpunkt, umdeutet, sehr genau auf seine optische Wirkung hin kalkuliert ist. Wenn auch der Eindruck des Einpassens überwiegt, so tritt der Turm von bestimmten Blickpunkten aus doch selbstbewusst und eigenständig auf. Man könnte vermuten, dass er wie die Grundstücksgrenze älteren Ursprungs ist als die Villa, gleichsam ein von ihr angeeignetes Relikt. Dazu passt, dass er in seinem inneren Aufbau eine annähernd vollständige, autarke Einheit bildet.

Die Architekten selbst bringen ihren Turm in Bezug zum Bautyp der Roccoli.⁹ Ein Roccolo ist eine Einrichtung zum Vogelfang, bestehend aus meist im Kreis angeordneten Bäumen und Büschen, in deren Mitte ein Turm steht, aus dessen oberstem Geschoss die Vögel beobachtet, aufgescheucht und in die aufgespannten Netze getrieben werden konnten.⁹ Diese Türmchen sind generell schlank und haben meist drei Geschosse mit je

einem Raum. Verbreitet sind solche Bauten im Tessin und dem nördlichen Italien, doch auch im Bergell sind einzelne Beispiele bekannt – eines unweit von Castasegna im italienischen Villa di Chiavenna.¹⁰ Trotzdem ist klar, dass der neue Turm nicht unmittelbar an diese regionale Bautradition anschliesst. Nebst dem feinen ironischen Unterton, der mit der Verbindung von Vogelfängerei und der Bauaufgabe angeschlagen wird – sind es die Ideen oder gar die Wissenschaftler, die angelockt und in den Netzen verstrickt werden sollen? –, geht es hier wohl mehr um die Atmosphäre, die vom schönen Wort Roccolo evoziert wird. Um eine sehr allgemeine Vorstellung von Turm und von Süden schlechthin, von einer Andersartigkeit, einer gewissen Ursprünglichkeit auch, die durchaus zur schwer einzuschätzenden, sich jeder konkreten Einordnung entziehenden Vertrautheit der Turmgestalt passt. Dieser diffuse Bezug zu Südländischem ähnelt zudem der Italiensehnsuchts-gestalt der Semper'schen Villa rustica, die sich zwar um lokale Bauformen nicht kümmert, aber doch sosehr die nordländische Vorstellung von südlicher Architektur trifft, dass selbst die *Schweizerische Bauzeitung* in der bereits zitierten Besprechung insinuierte, Semper «wollte offensichtlich möglichste Anpassung an die örtliche, südbündnerische Bauweise des Landhauses» erreichen.¹¹ Mit dem Begriff Roccolo wurde für den Turm eine ähnliche Interpretation angebahnt.

VILLA Der Neubau und sein Raumprogramm machen es möglich, die Villa nahe an ihren ursprünglichen Nutzungen zu gebrauchen. So konnte mit ihrer Substanz pfleglich umgegangen werden. Wie schon von Semper



[a] Villa Garbald. Hof vor dem Essraum

[b] Villa Garbald. Möblierung Küche

vorgesehen, befinden sich im Erdgeschoss gemeinschaftliche Räume, in den Obergeschossen die Zimmer. Der bedeutendste Eingriff erfolgte im Diensttrakt, der auf die ursprüngliche Volumetrie zurückgebaut, gleichzeitig aber inhaltlich umgedeutet wird. Anstelle der ehemaligen Waschküche tritt nun der Wohn- und Essraum, der mit seinem mächtigen Tisch und der Feuerstelle zum Mittelpunkt des Lebens im Zentrum Garbald werden dürfte. Mit ihm verändert sich auch die Bedeutung der Küche, die nun, obwohl an ihrer ursprünglichen Stelle verbleibend, im Organismus des Hauses nicht mehr peripher, sondern zentral liegt. Das Kochen und das Essen wird hier, so stellt man es sich gerne vor, eine wichtige Rolle spielen: In einer zukünftigen Wissenschaftsgeschichte werden vielleicht die Küchengespräche von Castasegna von sich reden machen.

Durch den neuen Essraum verändert sich auch die Beziehung der Villa zum Garten. Die Semper'sche Architektur etablierte einen distanzier- ten Aussenbezug, allenfalls die terrassenartig erhöhte Pergola war auf ein Wohnen im Freien hin angelegt. Nun wird der Garten dem Leben im Haus direkt zugänglich gemacht, wobei der ehemalige Wirtschaftshof zum zimmerartigen, zwischen innen und aussen vermittelnden Raum wird. Es ist verständlich, dass dafür sogar Semper'sche Bausubstanz geopfert worden ist: ein grosses Fenster mit Schiebetüre ersetzt drei alte Bogenfenster, und an die Stelle der einstigen Diensttüre tritt eine grosszügige Verbindung.

Es ist dies der einzige Eingriff mit nennenswertem Verlust, und er stellt eine Ausnahme dar. Das Konzept für den Umgang mit der Villa ist



denkbar klar. Die ursprüngliche Substanz bleibt möglichst unangetastet und wird gegebenenfalls restauriert. Rekonstruierende Ergänzungen werden nur da vorgenommen, wo es gesicherte Befunde gibt. Ansonsten wird der Bestand in einer der heutigen Zeit gemässen Weise ergänzt, allerdings nicht kontrastierend, sondern weiterbauend,¹² sich konzeptionell und atmosphärisch einfühlend. Das Resultat ist daher nicht ein Patchwork unterschiedlicher, sich demonstrativ voneinander abhebender Zeitschichten, sondern eine neue Einheit.

Im ehemaligen Diensttrakt wird besonders deutlich, was das bedeutet. Der alte Steinboden der Küche und der neue Hartzementboden im Essraum, die glatten Wände und Decken mit ihrem mineralischen Anstrich und schliesslich die «Möbel» aus Beton, die schwer und mit dem Boden verbunden zu sein scheinen: all das trägt die Erinnerung an die alten Räume in sich, an die Küche und die Waschküche mit ihrer Rohheit, den Feuerstellen, den steinernen Trögen und Ausgüssen. Die Deckenleuchten, nackte Halogenlampen mit Blendschutz und knapper Reflektorscheibe, die im ganzen Haus verwendet werden, erinnern an eine frühe elektrische Beleuchtung mit nackten oder kaum abgeschirmten Glühbirnen, wie sie wahrscheinlich auch in der Villa Garbald installiert war.¹³

Noch behutsamer sind die Eingriffe in den anderen Räumen. So weiss man beispielsweise von einer ursprünglichen Stoffbespannung in der Stube, doch nicht welcher Art sie war. Die neue Bespannung in diesem Raum verzichtet nun auf ein Muster und auf ausformulierte Rahmen und Supraporten, doch entsteht als Ersatz dafür eine gewisse Verfeine-

rung und Tiefenwirkung durch eine Zweilagigkeit mit einer Reb gaze über einem grünen Stoff. Diese Neuinterpretation einer Stoffbekleidung harmoniert gut mit der matten, etwas unregelmässigen Farbigkeit der restaurierten Dekorationsmalerei.

Der Umgang mit der Substanz wirkt sorgfältig und behutsam, aber undogmatisch und in jedem Fall auf Integration zielend. Diese gelingt auch mit den Badezimmern, die im ersten Obergeschoss ein «Cabinet» und ein Schlafzimmer ersetzen. Der Charakter von Zimmern bleibt erhalten, weil die Duschen und Waschtische wie Möbel hineingestellt sind. Sogar die vielleicht problematischste Adaptation, die Umwandlung des Solaio über dem Eingangsbereich, gelingt ohne Bruch. Die ganzflächige Verglasung der einstigen Öffnungen und die dunkle Tönung der Räume konservieren von aussen den Gesamteindruck, und auch im Innern hat man in gewisser Weise nach wie vor das Gefühl, man trete hinaus. Dass die neuen Bäder als vollwertige Räume nur über den Korridor mit den zugehörigen Zimmern verbunden sind, wirkt dabei ganz selbstverständlich – Bademäntel werden zur Ausstattung gehören.

ALT- UND NEUBAU: ÄHNLICHKEIT UND KONTRAST In der Semper'schen Villa gibt es dank ihren zwei Eingangsräumen und den doppelten Glasüren im Vestibül eine fein abgestufte Öffentlichkeit der Räume. Eine ebenso präzise Differenzierung wird es im neuen Turm geben. Von der Eingangshalle aus begibt man sich entweder unmittelbar in den Wohn- und Arbeitsraum im Erdgeschoss, der sich ganz zum gemeinsamen Garten hin



[a-b] Villa Garbald und Roccolo: Materialimitationen – Materialechtheit

[c-d] Villa Garbald und Roccolo: Leibungen

öffnet und so auch ohne direkten Sichtbezug stark mit der Villa verbunden ist. Oder man steigt die sich windende Treppe hoch und gelangt oben in einen Raum, der in die Tiefe des Hauses zur inneren Treppe führt. Hier, in diesem Übergangsraum kann man als Bewohner seinen Mantel ablegen, hier betritt man den Wohnbereich. Was weiter oben liegt, ist privat: aussen die Zimmer, innen der Raum der Treppe, der sich mit mehreren Sitznischen in unterschiedliche Richtungen nach aussen hin öffnet und sich oben abschliessend ausweitet, um die Sicht nach Süden schweifen zu lassen. Dieser oberste, ins Dach reichende Raum bildet einen Gegenpol zum erdverbundenen, offenen Gartenraum im Erdgeschoss. Er dürfte mit seinem Kaminfeuer zum Zentrum der Turmgemeinschaft werden, intim und etwas entrückt, wie es nur ein Turmzimmer sein kann.

Villa und Turm sind in den Mitteln, mit denen sie ihre Ziele erreichen, höchst unterschiedlich, ja gegensätzlich. Die Villa stellt mit ihrem differenzierten Bauvolumen ein Konglomerat dar und erzielt ihre malerische Wirkung mit einer raffinierten Interpretation eines relativ einfachen und konventionellen Grundrisstypus. Der Turm dagegen zielt ausgehend vom Nukleus von Treppe und Kamin ganz auf Einheit, wobei sich seine innere Logik nicht aus dem Grundriss, sondern erst in der spiralförmigen räumlichen Entwicklung erschliesst. Während die Villa deutlich zwischen Vorder- und Rückseite differenziert, ist der Turm ein vollplastischer Körper ohne Fassade.

Gegensätzlich ist auch der Umgang mit Material und Konstruktion. Die Villa setzt ganz auf die Wirkung der Bekleidung, auf die Oberfläche.



Materialechtheit ist hier kein Thema: Wo immer möglich, wird eine bestimmte Wirkung über Farbe oder andere Bekleidungsstoffe vermittelt erreicht, wobei die ganze Palette der Möglichkeiten von der naturalistischen Imitation bis zur blossen Andeutung genutzt wird. Ganz anders beim Turm, wo die unmittelbare Materialwirkung im Zentrum steht. Sein steinernes Wesen kommt in Hartzementböden und den mineralischen Oberflächen von Wänden und Decken unmittelbar zum Tragen. Und natürlich im Beton der Aussenmauer, wo es der massive, tragende Baustoff selbst ist, dessen Zuschlagsstoffe vom Hochdruckwasserstrahl herausgearbeitet worden sind. Er wirkt monolithisch, lässt dabei aber auch das Bild der Schalungen und Arbeitsschritte noch erahnen; aus der Ferne scheint er fast weich und samtig zu sein, aus der Nähe dagegen grob und kantig. Farblich und in der Struktur ähnelt seine Oberfläche dem groben, lückenhaften Mörtelabrieb der alten Umfassungsmauern des Grundstücks und scheint diese zu imitieren, ist aber eben doch ganz sich selbst.

Vielleicht kann man im Wandel vom fast spielerischen Umgang mit Sein und Schein bei der Villa hin zur ernsten, fast kultischen Materialechtheit beim Turm einen Ausdruck des Wandels im Anspruch der Bauaufgabe sehen, vom betont bescheidenen Haus des Zollbeamten zur verhaltenen Repräsentativität des Wissenschaftszentrums. Doch in manchen Aspekten ihrer Erscheinung ähneln sich die beiden Gebäude trotz all der grundsätzlichen Unterschiede. So zum Beispiel beim Anschluss von Fensterleibung und Wand: Bei der Villa treffen hier Putz und Granitimitation in fast surrealer Weise aufeinander, beim Turm mit einer vergleichbaren

Wirkung der geschliffene und der wassergestahlte Beton, der so zwei erstaunlich ferne Erscheinungsformen offenbart.

Ähnlichkeiten dürfte es auch in der Atmosphäre geben. Die Villa strahlt eine gewisse fast biedermeierliche Aufgeräumtheit aus, die eher heiter als streng ist. Diese Stimmung ist auch in den alten Fotografien zu spüren, doch scheint sie durch die Erneuerung noch verstärkt worden zu sein. Das liegt wohl nicht nur am derzeit noch spärlichen Mobiliar, sondern vor allem an den vielen kleinen Vereinfachungen der Architektur. An den fehlenden Tapetenmustern zum Beispiel, den strengen Deckenlampen, vor allem aber an den (noch?) fehlenden Textilien. Für die auf den alten Bildern vorhandenen Vorhänge¹⁴ wurde keine zeitgemässe Interpretation gesucht, was die Wirkung der Fenster und die Stimmung der Räume wesentlich verändert hat. Sie wurde sanft modernisiert und dem angenähert, was man im neuen Turm erwarten darf. Wie da die Räume mit ihren grossen, in scharf geschnittenen Holzrahmen gefassten Fenstern wirken werden, wird allerdings wesentlich vom Mobiliar abhängen. Und natürlich von den Farben, die hier eher erdig sein sollen, in warm abgetönten Stufen. Vielleicht wird der Turm in seiner mineralischen Gestalt so eher etwas strenger wirken, männlicher, ist man versucht zu sagen, gegenüber der leichten, eher weiblichen Farbigkeit der Villa.

ORT UND NETZWERK Das Seminarzentrum Villa Garbald schafft für die Wissenschaftsnomaden einen Ort, an dem sie Gast sein können. Das macht seine Qualität aus und unterscheidet es von beliebigen Konferenz-



[a] «Die Badewanne und das Cheminée via Laptop bedienen». Werbung, 2002

zentren, in denen die Teilnehmer zumindest ausserhalb des Fachgesprächs mit den Kollegen gleichsam Passagiere bleiben, eingebettet in der sanften Beziehungslosigkeit der Nicht-Welt der Surrogate.¹⁵

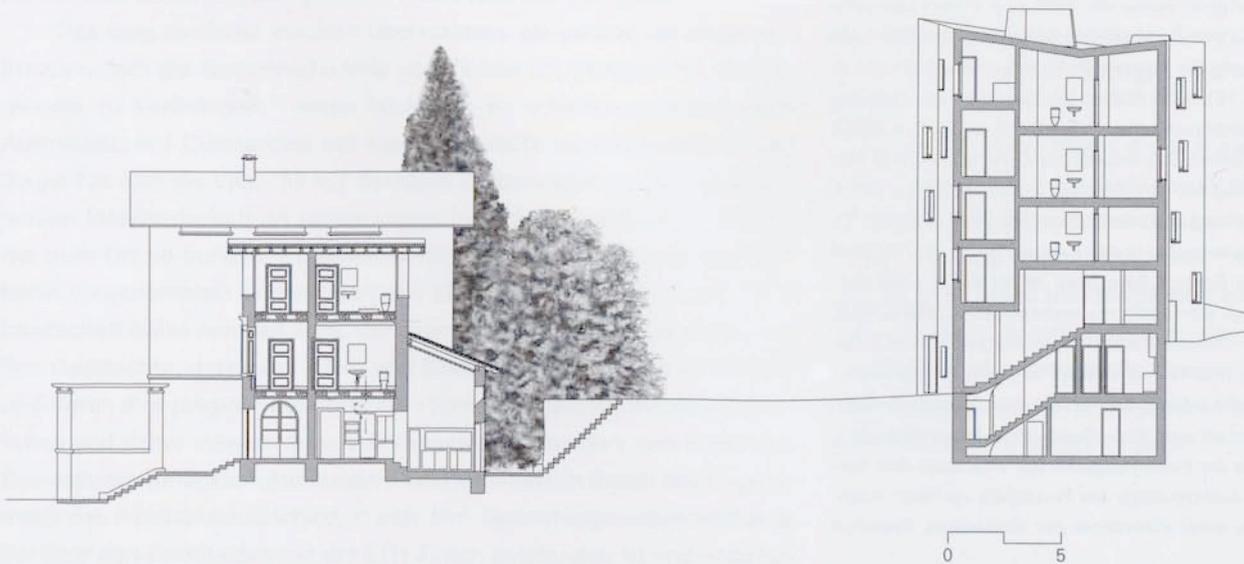
Das mag zunächst insofern überraschen, als gerade der «Regionalismus», dem die Sempersche Villa verpflichtet ist, geeignet ist, das Regionale zu verdrängen,¹⁶ einen Nicht-Ort zu schaffen und den nach Authentischem Dürstenden auf seine Vorurteile zurückzuwerfen. Aber längst hat sich die Villa, die auf Sempers Zeichnungen noch in einer virtuellen Ideallandschaft, in einem vagen Irgendwo zu schweben schien, mit dem Ort verbunden. Zunächst durch die auf das Drängen des Bauherrn vorgenommen Änderungen, die sie an der realen Topografie und Landschaft Mass nehmen liess. Vor allem aber durch ihre Bewohner und ihre Geschichte, durch das Werk von Silvia Andrea und Andrea Garbald und durch ihre jüngste Rezeption als «Semper-Villa», als aussergewöhnliches und daher interessantes Werk eines bedeutenden, nun erneut ins Bewusstsein gerückten Architekten. Und schliesslich durch das Engagement der Fondazione Garbald, durch den Bedeutungszusammenhang, der über den Architekten mit der ETH Zürich entstanden ist und natürlich

auch durch die architektonische Erneuerung und Erweiterung durch Paola Maranta und Quintus Miller, die in so vielfältiger Weise den Ort respektiert und seine Bedeutung erneuert und weiterträgt. Dies alles stellt das Zentrum Garbald in einen Sinnzusammenhang, in dem die Bauten und ihre Teile sinnvoll, bezogen und bedeutend sind, das Gegenteil von beliebig.

In den wenigen Tagen, die sich die meisten Gäste an diesem Ort aufhalten, werden sie diese Dichte wohl eher erahnen als bewusst erschliessen können. Als Gäste sollen sie aber im Vertrauen aufgehoben sein, dass es sie gibt, dass man hier wohnen¹⁷ kann. Kommunikationstechnologie auf neuestem Stand und Möglichkeiten zur globalen Vernetzung darf man heute – und in Zukunft erst recht – von allen Konferenz- und Seminarzentren erwarten. Ein Ort jedoch, der darüber hinaus im globalen Netzwerk einen fest verankerten Bezugspunkt bietet: das ist ein recht exklusives Angebot und eine grosse Chance.

1 Ulrich Conrads: «Sieben Tugenden. Einsichten zur Architekturkritik», in: *werk, bauen + wohnen* 90/57 (2003), H. 7/8, S. 44 **2** Vgl. Martin Tschanz: «Regionalismus als Utopie. Zum Werk von Rudolf Olgiati», in: Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.): *Die Architektur, die Tradition und der Ort*, Stuttgart 2000, S. 417–443 **3** Fondazione Garbald in Zusammenarbeit mit der ETH Zürich und dem Bündner Heimatschutz: Studienwettbewerb auf Einladung für die Restaurierung und Erweiterung der Villa Garbald in Castasegna. Programm, Chur, 22.8.2001 (Typoskript) **4** Gerd Folkers: «Garbald vireal/ein Projekt», als Abschnitt 4 von Teil B Vorgeschichte und Vision Teil des Wettbewerbsprogramms **5** *SBZ* 68 (1916), S. 291. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden* (Erich Poeschel, Basel 1943) verzeichnen die Villa auf S. 433: «Das Haus Garbald, ein anspruchsloser Bau, umgeben von einer auf hohem Mauersockel stehenden Pergola, wurde um 1860 nach Plänen von Gottfried Semper gebaut.» **6** Auch in Castasegna gibt es ein solches Beispiel, mutmasslich aus dem 16. Jahrhundert; vgl. Christoph Simonett: *Die Bauernhäuser des Kantons Graubünden*, Bd. 1: Die Wohnbauten, Basel 1965, S. 161 **7** Der Aufbau erfolgte 1834; vgl. Poeschel 1943, Anm. 5, S. 428 **8** «Erinnernd an die norditalienischen Vogeltürme, die Roccoli, bildet der Bau den räumlichen Abschluss an der oberen Begrenzung des Gartens.» Miller & Maranta, Erläuterungen zum Wettbewerbsbeitrag mit dem Kennwort «Roccolo», Nov. 2000; Projekterläuterungen, April 2003 **9** Der Vogelfang ist in der Schweiz seit 1875 verboten. Zu den Roccoli vgl. Max Gschwend u.a.: *Die Bauernhäuser des Kantons Tessin*, Bd. 2, Basel 1982, S. 242–246; Albert Spycher: *Tessiner Roccoli*, Bern 1982 **10** Für den Hinweis danke ich Diego Giovanoli. **11** Vgl. Anm. 5 **12** Vgl. *werk, bauen + wohnen* 90/57 (2003), H. 6: «Weiterbauen» **13** Das entsprechende Elektrizitätswerk war in Promontogno: «Unten in der Schlucht treibt die Maira eine grosse Kunstmühle und versieht zugleich Promontogno, Bondo und Castasegna mit elektrischem Licht.» Silvia Andrea (Johanna Garbald-Gredig): *Das Bergell. Wanderungen in der Landschaft und ihrer Geschichte*, Frauenfeld 1901, S. 68 **14** Die Bilder stammen zwar nicht aus der Entstehungszeit der Villa, doch darf man auch für diese Vorhänge vermuten. **15** Zur Anthropologie des Passagiers vgl. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt

a. M. 1994 **16** Vgl. Martin Steinmann: «Les paradis artificiels. Zur Frage des regionalistischen Bauens», in: *archithese* 11 (1981), H. 3, S. 5–9 **17** Martin Heidegger: «Bauen, wohnen, denken», in: ders.: *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, Neuausg., Braunschweig 1991, S. 88–102



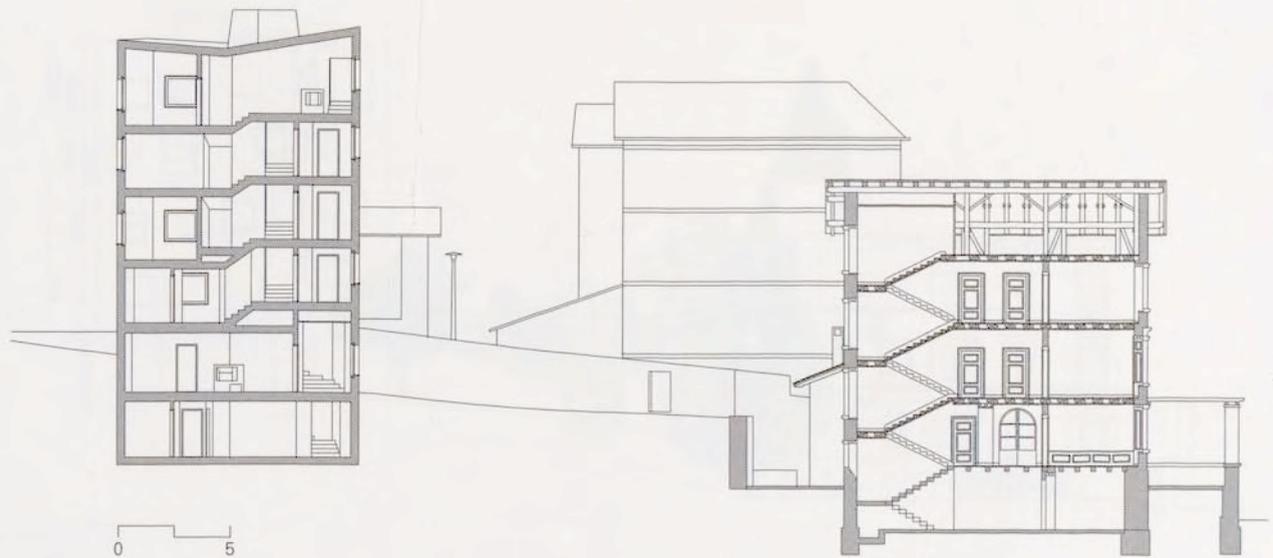


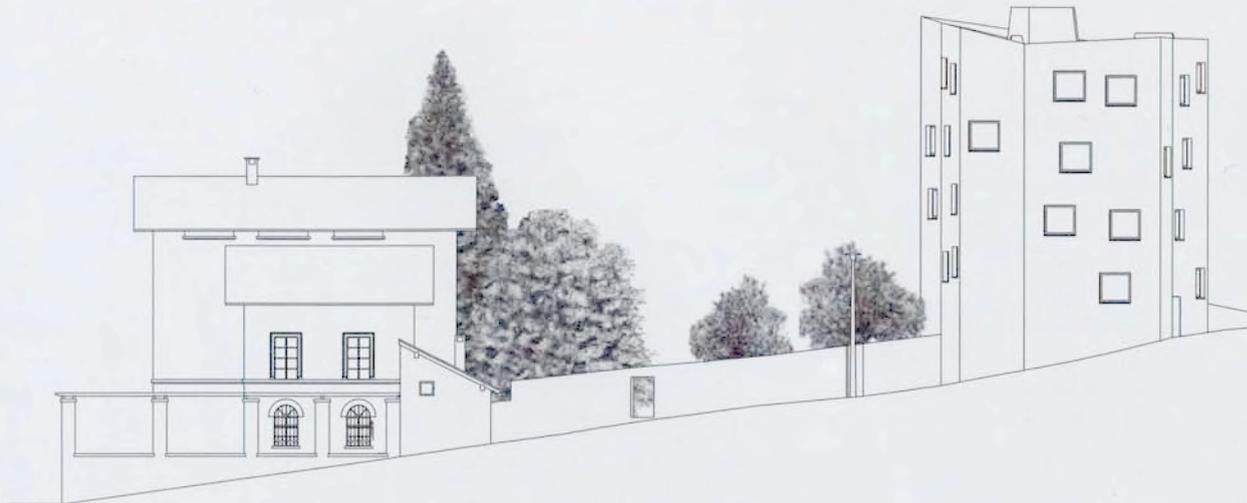
































Annemarie Bucher

Der Garten der Villa Garbald

Eine Rückeroberung von Geschichte

Südalpine Natur und 150 Jahre wechselvolle Geschichte entfalten sich im Garten der Villa Garbald in Castasegna. Auf den ersten Blick erscheint die Anlage als ein wenig spektakulärer Villengarten, der Mitte des 19. Jahrhunderts an einem unerwarteten Ort gebaut worden ist. Bei genauerem Hinsehen erweist sich der Garten jedoch als ein spurenreicher historischer Zeuge, der über eine lokale Bedeutung hinauszuwachsen vermag, insbesondere wenn er mit zeitgenössischen Ansprüchen konfrontiert wird.

Im Rahmen der Restaurierung der Villa und ihrer baulichen Erweiterung ist der alte Bestand des Gartens exemplarisch und sorgfältig gelesen, neu interpretiert und, wo Lücken erkennbar waren, aus heutiger Sicht ergänzt worden. Das Ergebnis ist ein komplexes Geflecht von Alt und Neu, Aussen und Innen, Nutzen und Zier, Landschaft und Architektur. Es liest sich als ein vielschichtiger Text, der aus Zeichen der natürlichen und kulturell geformten Umgebung besteht und der die historischen Entstehungsbedingungen und die aktuellen Interpretationsansätze zusammenführt.

NATURPROZESSE UND ZEITLICHKEIT Gärten stehen in ganz anderer Weise als Bauten in Beziehung zu ihrer Umgebung und fordern entsprechende Lesarten, die ihre Natur und Zeitlichkeit berücksichtigen und die Differenz zwischen Plan und Gartenrealität aufnehmen. Topografie und Klima bestimmen ebenso wie Kultur und Geschichte die Gestalt und Bedeutung von Gärten. Als «dritte Natur»¹ bilden sie gewissermassen Land-

schaften in der Landschaft – kleine Landschaften, die sich durch Kultur- und Naturprozesse von der grossen unterscheiden, was ein eigentümliches Spannungsverhältnis erzeugt. So fliesst nicht nur der Gegensatz, sondern auch die Nähe zu der sie umgebenden Landschaft in die Bewertung eines Gartens ein.

Mit ihrem überwiegend lebendigen Gestaltungsmaterial sind Gärten in grösserem Mass als Bauten prozesshaft. Sie verändern sich deutlich wahrnehmbar aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeitbedingtheiten. Einerseits müssen Pflanzen zuerst an- und heranwachsen, sodass der Garten häufig erst im Laufe einiger Jahre seine geplante Form erreicht und als vollendet gelten kann. Andererseits sind Gärten auch von Tages- und Jahreszeiten sowie von Wachstumszuständen gekennzeichnet. Sie stehen in Blüte oder sind winterlich kahl, sie vermitteln sich in erster Linie über witterungsabhängige Zustandsbilder und atmosphärische Qualitäten.

DER NATURRÄUMLICHE UND KULTURHISTORISCHE KONTEXT Die Schweiz wird gemeinhin nicht zu den klassischen Gartenländern gezählt, weil sie weder bedeutende Gärten noch einen homogenen und repräsentativen nationalen Stil generiert hat.² Dennoch sind auf helvetischem Gebiet eindrückliche Zeugen spezifischer Gartenkultur entstanden. Sogar dort, wo auf Grund von Klima und Topografie kaum eine namhafte Gartenkultur zu erwarten ist, wird man fündig.

Eine dieser erstaunlichen Gartenlandschaften ist das Bergell. Eine Reihe zwar bescheidener, doch interessanter Gartenanlagen reflektiert



die besondere topografische, klimatische, soziale und politische Situation und erlaubt es, eine gartenhistorische Entwicklung nachzuzeichnen.

In der stark parzellierten und teilweise terrassierten Kulturlandschaft zwischen schroffen Bergen war kaum Platz für ausgedehnte Parks. Bei den Patrizierhäusern in den Dörfern oder an deren Rändern wurden aber diverse ummauerte private Lustgärten gebaut, wie es die verschiedenen Gärten der Familie Salis aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Soglio und Bondo belegen. Diese sprechen eine formale Sprache, die auf italienische Vorbilder und den lombardischen Einfluss auf die Talschaft verweist. In der Folge des Söldnertums und der Arbeit in der Fremde sowie des historischen Alpentransitverkehrs – das Bergell lag lange Zeit an einer bedeutenden nordsüdlichen Handelsroute – kamen zusätzlich Einflüsse weit entfernter Kulturgebiete zur Geltung. Auf den gleichen Wegen wurden auch rare und fremde Pflanzen eingeführt. Bergeller Gartenbesitzer waren schliesslich ausgesprochene Sammler exotischer Raritäten.

Der landschaftliche Stil setzte sich im Bergell erst in den Anlagen des Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch – so im Park des Palazzo Castelmur in Coltura und in der Anlage um den Villino Nossa Donna in Promontogno. Diese Gärten spiegeln, wie viele andere Schweizer Anlagen dieser Zeit, die paradoxe Situation wider, dass der Durchbruch des englischen Landschaftsgartens auf breiter Linie mit seinem Ende zusammenfällt. Die freie Verfügbarkeit verschiedener Stile und Gartenmotive in dieser Zeit löste nämlich die geschlossenen und verbindlichen Stilkonzepte auf und erweiterte das berühmte Diktum «In welchem

Stile sollen wir bauen?» auf den Aussenraum. Dementsprechend zeigen zahlreiche Villengärten und öffentliche Parks Ende des 19. Jahrhunderts ein mehr oder weniger klar abgegrenztes Nebeneinander von «architektonischen» und «landschaftlichen» Gartenräumen oder eine erst auf den zweiten Blick erkennbare Überformung der geometrischen durch eine «natürliche» Struktur.

PROJEKT UND GARTENREALITÄT IM 19. JAHRHUNDERT Als der Zolldirektor Agostino Garbald und seine Frau Johanna 1862 Semper mit dem Bau eines Wohnhauses mit Garten beauftragten, stellte sich die Stilfrage sowohl in Bezug auf die Architektur als auch auf den Garten. Von Seiten des Architekten lagen für den Garten nur ansatzweise Vorstellungen auf dem Papier vor. Als formale Entsprechung zur Villa im rustikalen italienischen Landhausstil schlug Semper für den Aussenraum eine Pergola und einen geometrisch gegliederten Garten vor.³ Wie die Zeichnungen zeigen, kannte der Architekt, der aus der Ferne plante, die örtlichen topografischen Verhältnisse nur ungenau und war sich der tatsächlichen Steilheit des Terrains nicht bewusst. Seine Pläne für das Gartenparterre legen kaum Stimmungseigenschaften fest. Atmosphärische Qualitäten scheinen vielmehr durch die Familie des Bauherrn eingebracht worden zu sein.

Die Ausführung des Gartens ist nicht genau datierbar, erfolgte aber sicher erst nach dem Bezug des Hauses 1864. Archäologische Befunde und historische Fotografien zeigen, dass Sempers Entwürfe nur teilweise



[a] Gartenpavillon. Ende 19. Jahrhundert

[b] Johanna Garbald-Gredig mit Tochter Margherita und einer Hausangestellten unter der Pergola. Um 1930

[c] Die Pergola nach der Restaurierung. 2004

verwirklicht wurden. Realisiert wurden vor allem die Wünsche und Vorstellungen der Familie Garbald. So trägt der Garten denn auch keine eindeutige Handschrift. Er erklärt sich vielmehr aus dem Zusammenwachsen zweier Haltungen, aus dem formalen Anspruch der ordnenden Baukunst einerseits und den konkreten Erfahrungen und dem Naturverhältnis der Bewohner andererseits.

Die Villa befindet sich im südöstlichen Teil eines am Hang liegenden, von Mauern umfassten Grundstücks, das im Rahmen der ortsüblichen Platzverhältnisse mit seinen insgesamt 1500 m² grosszügig erscheint. Dieses Terrain ist vom funktionalen wie vom räumlichen Verständnis her durch einen Geländesprung zweigeteilt.

Der obere Teil mit Wirtschaftsgebäuden, Obst- und Nutzgarten war nicht in Sempers Pläne einbezogen, er spielt jedoch für das räumliche Empfinden und das Verständnis des Gartens eine wesentliche Rolle. Durch eine Böschung, die gegen die Villa durch eine Stützmauer verstärkt ist, durch Pflanzen und einen Zaun setzt er sich vom unteren, hausnahen Ziergarten ab. Dieser untere Teil umfasst zirka 400 m² und ist Ort der Musse. Um die steile Hanglage am südlichen Rand aufzufangen, wurde

mittels einer grossen Stützmauer eine den Baukörper rahmende Ebene geschaffen. Das Bauprogramm sah diesen Bereich von Beginn an als Garten vor.⁴ Semper plante zwischen Strasse und Haus auf der Stützmauer aufbauend einen drei Meter breiten Laubengang mit gemauerten Pfeilern und Kiesbelag. Diese rustikale, mit Weinreben bewachsene Pergola prägt den Baukörper gegen die Strasse hin.

Der Eingangsbereich – eine Treppe, die von der Strasse zur Pergola und zum Haus führt – war mit Topfpflanzen (Oleander, Aloen) ausgestattet. Im Schatten der Villa, an der zurückgesetzten südöstlichen Gebäudewand, befindet sich eine kleine Tuffsteingrotte vor einer mit Efeu bewachsenen Wand. Solche malerischen künstlichen Höhlen waren von der Renaissance bis zum spätklassizistischen Landschaftsgarten in grossen und kleinen Anlagen unverzichtbare Versatzstücke und Renommierobjekte.

Semper hatte an der Westseite des Hauses einen klar gegliederten architektonischen Garten (eine Art Parterre mit einem Brunnen in der Mitte und axialsymmetrisch ausgerichteten Kompartimenten) vorgesehen. Statt des geometrischen Parterres wurde aber eine landschaftliche Gestaltung mit Rasen- und Kiesflächen, Wegen und Springbrunnen reali-



siert. Der Bereich war nach hinten durch das ansteigende Gelände und eine markante Pflanzengruppe aus Scheinzypresse und Stechpalme abgegrenzt. Gegen die Pergola und seitlich wurde er durch Sträucher gerahmt (Rhododendron, Kamelie, Sommerjasmin, Magnolie, Kirschlorbeer, japanisches Goldröschen, Hortensien). Stimmungsvolle Orte innerhalb des Gartens bildeten auch der hölzerne Gartenpavillon (das so genannte Belvedere) an der westlichen Mauer, der allerdings im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgegeben wurde, und die Gedenksteine westlich der Pergola, die an das Gründerehepaar erinnern.

Solange die Familie Garbald das Anwesen bewohnte, wurde der Garten nur wenig verändert, überwuchs jedoch teilweise wegen der nur minimalen Pflege. Eine Ausnahme bildet der Springbrunnen, der um 1958 von Andrea Garbald, dem letzten Nachkommen der Familie, zerstört wurde. Seit den 1960er Jahren haben zusätzliche Nutzungsspuren das Bild des im familiären Rahmen rege benutzten und geschätzten Villengartens überlagert. Das Anwesen wurde zum Polizeiposten und Mietshaus umfunktionierte, und Bewohner legten nördlich des Hauses einen Gemüse- und Blumengarten an. Dennoch hat sich der Garten mit seinem ursprünglichen Pflanzenbestand durch die Zeit retten können, bis er jüngst wieder entdeckt und ins Blickfeld des Interesses gerückt wurde.

NEUINTERPRETATION UND WEITERENTWICKLUNG IM 21. JAHRHUNDERT

Die Restaurierung der Villa und der Erweiterungsbau Roccolo anstelle des alten Stallgebäudes läuteten auch für den Garten eine neue Etappe

ein. Zu den Wettbewerbsforderungen gehörte, den Garten mit Pergola, Grotte und Umfassungsmauern zu erhalten. Zwar gab es durch das Projekt keine grossen territorialen Beschneidungen, die neuen Funktionen brachten jedoch eine veränderte Problemstellung im Garten mit sich. Die Landschaftsarchitektin Jane Bihr-de Salis, die durch eigene Forschungs- und Restaurierungsprojekte mit den historischen Gärten im Bergell vertraut ist⁵ und bereits für die Wettbewerbsunterlagen einen Plan zur «Schutzwürdigkeit der baulichen und vegetabilen Struktur des Gartens»⁶ verfasst hatte, wurde von den Architekten beigezogen.

Ausgangspunkt des Projekts von Jane Bihr-de Salis bildet eine sorgfältige Bestandesaufnahme und die Bewertung sämtlicher Aspekte des Gartens.⁷ Dazu gehören nicht nur die bauliche Analyse, sondern auch die Wahrnehmung atmosphärischer Qualitäten und insbesondere das Studium von Quellen. Neben archäologischen Grabungen⁸ stand die Auswertung von Plänen sowie weiterer Dokumente und Fotos. Jane Bihr-de Salis' gestalterischer Umgang mit der komplexen und historisch bedeutsamen Gartenanlage beruht nicht auf der Überlagerung, sondern auf der «Weiterentwicklung» des Bestehenden und damit auf einer Verflechtung von Geschichte und zeitgenössischem Anspruch zu einem neuen Ganzen.

Der im Februar 2003 zur Realisierung vorgelegte Plan bezeugt eine pragmatische Haltung. Er sieht vor, neben der Grundkonzeption der Anlage so viel wie möglich vom vorhandenen Pflanzenbestand zu erhalten oder aber ihn zu erneuern. Der gestalterische Spielraum liegt darin, Stim-



[a] Jane Bihr-de Salis. Garten. Projektplan. 2003

mungen aufzufangen, Naturprozesse zu akzentuieren sowie pflanzliche und bauliche Elemente zu variieren.

Jane Bihr-de Salis nahm die vorhandene Teilung und den dadurch inszenierten Dialog von Nutzen und Zier auf, wobei der angesichts seiner historischen Bedeutung schützenswerte Bereich mit Pergola und Lustgarten vor dem Haus wieder hergestellt wurde. Der obere Nutzgarten, der als konzeptionell schützenswert gilt, darf in grösserem Mass auch heutige Züge tragen.

Die markante Pergola, welche die historische Prägung des Gartens unterstreicht, wird gemäss alten Fotografien wieder vollständig mit Weinreben bepflanzt und mit Topfpflanzen ausgestattet. Ebenfalls instand gesetzt wird die romantische Tuffsteingrotte mit Efeuhintergrund, deren Steine zum grossen Teil wieder aufgefunden wurden.

Im Bereich des Rasenparterres sind in stärkerem Mass jüngere Zeitschichten für den gegenwärtigen Eindruck ausschlaggebend. Die durch Sondierungen ausgemachten Fragmente des ursprünglichen Wegsystems bleiben unter der Oberfläche verborgen. Die alte Wegführung soll gleichwohl aufgenommen und durch die Bepflanzung (Kameliën und Ro-

sen) gesteuert werden. Entlang der östlichen Umfassungsmauer erfolgt eine Ergänzung der bestehenden, vorwiegend rot- und rosablühenden Sträucher. Entlang der Hauswand wird die Reihe der Hortensien etwas ausgedünnt, um die Konturen des Baues besser hervortreten zu lassen. Eine deutlich ablesbare zeitgenössische Dimension entsteht durch ein ebenerdig eingeschnittenes, rundes Wasserbecken, das die Stelle des ehemaligen Springbrunnens bezeichnet und als dunkle oder spiegelnde Fläche den Raum öffnet. Vom Vorgängerobjekt wird dessen Durchmesser, nicht jedoch die Form übernommen. Auch die vorgesehene Platzierung von zwei Sitzmöbeln, «Kamillen-Liegen», die einerseits eine Referenz an mittelalterliche Rasenbänke darstellen, andererseits mit der duftenden Oberfläche von Heilpflanzen und einer modernen Formgebung zeitgenössisches Wohnen im Garten repräsentieren, schlägt eine Brücke zu heute.

Eine Neupflanzung von Stechpalme und Scheinzypresse trennt den oberen Gartenbereich nach wie vor vom unteren. Obwohl primär Nutzgarten, wird auch jener mit strukturierenden Zierelementen ausgestattet. Die lockere Bepflanzung der Wiese durch hochstämmige Aprikosenbäume

wird durch blass bläulich blühende Hortensien ergänzt. Sowohl die Wahl der Bäume als auch deren Akzentuierung durch Hortensien tragen zu einem Bild bei, das mit der Vorstellung des bäuerlichen Obstgartens subtil bricht. Die in den 1960er Jahren an einer flachen Stelle oberhalb des Hauses eingerichteten Gemüse- und Blumenbeete werden belassen und mit Beeren und Schnittblumen bepflanzt. Geschwungene Rasenwege erschliessen die Wiesenfläche und führen hinunter zum ehemaligen Holzschopf, der zu einer Loggia mit Rankrosen umgebaut worden ist. Am östlichen Rand des Grundstücks verbindet ein Kiesweg den neuen Wohnturm mit der Villa.

Das Spektrum von Jane Bihrs-de Salis' Massnahmen reicht von Instandsetzung und Sanierung über Restaurierung bis hin zu gezielten und subtilen Ergänzungen.⁹ Sie entwickelt eine Sprache, die die historische Substanz respektiert, die verschiedenen Schichten lesbar macht und das Bestehende, wo nötig, weiterentwickelt. Statt plakativer Lösungen strebt sie plausible und nachhaltige Eingriffe an. Ihr Umgang mit den wissenschaftlichen Befunden macht deutlich, dass es ihr weder darum geht, Tabula rasa zu machen, um Platz für Neues zu bekommen, noch die Illusion einer konservierbaren Geschichte zu pflegen. Die sorgfältige Analyse dient ihr dazu, einen konkreten Handlungsspielraum zu definieren und diesen so zu nutzen, dass sich zwischen Historischem und Zeitgenössischem Berührungslinien bilden.

¹ Vgl. Erik A. de Jong: «Der Garten als dritte Natur», in: Ingo Kowarik, Erika Schmidt, Brigitt Sigel: *Naturschutz und Denkmalpflege. Wege zu einem Dialog im Garten*, Zürich 1998, S. 17–27 ² Zur Schweizerischen Gartengeschichte vgl. Hans-Rudolf Heyer: *Historische Gärten der Schweiz*, Bern 1980; Annemarie Bucher: «Vom Landschaftsgarten zur Gartenlandschaft. Schweizerische Gartengestaltung auf dem Weg in die Gegenwart», in: Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur (Hrsg.): *Vom Landschaftsgarten zur Gartenlandschaft*, Zürich 1996; Udo Weilacher, Peter Wullschlegler (Hrsg.): *Landschaftsarchitekturführer Schweiz*, Basel/Boston/Berlin 2002; Eva Ruoff: *Gartenführer der Schweiz*, Fribourg 1980 ³ Semper vertrat kein verpflichtendes Stilkonzept für den Aussenraum. Für den Kurpark Baden plante er beispielsweise 1866 eine klare Gliederung, für die Umgebung des Eidgenössischen Polytechnikums bevorzugte er natürlichere Gartenbilder. ⁴ Vgl. Agostino Garbald an Gottfried Semper, 14.8.1862, Zürich, gta: 20–0171-K-1. Anlässlich der Diskussion des Bauprogramms schrieb Garbald: «Die Lage des Hauses ist in einer Entfernung von 20 m von der Strasse projektiert. Der Zwischenraum soll ebenso wie der Raum westlich vom Hause in einen Garten umgewandelt werden.» ⁵ Jane Bihr-de Salis: *Giardini e Orti in Val Bregaglia, Gärten im Bergell*, Ausst.-Kat., Stampa 1995 ⁶ Darin werden grundsätzlich und konzeptionell schützenswerte Bereiche und Bestandteile des Gartens ausgeschieden. ⁷ Sie konnte dabei auf den 1992 durchgeführten Vermessungen des Objekts durch die Rudolf-Steiner-Schule in Wetzikon aufbauen. ⁸ Vgl. Mathias Seifert, Jane Bihr-de Salis: «Untersuchungen zur Gartengestaltung der Semper-Villa Garbald in Castasegna», in: Archäologischer Dienst und Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): *Jahresbericht 2002*, Haldenstein/Chur 2003, S. 17–25 ⁹ Dieses Vorgehen entspricht Forderungen der Charta von Florenz, 21.5.1981, ICOMOS/IFLA; vgl. auch Georg Mörsch: «Grundsätzliche Leitvorstellungen, Methoden und Begriffe der Denkmalpflege», in: ders.: *Aufgeklärter Widerstand. Das Denkmal als Frage und Aufgabe*, Basel/Boston/Berlin 1989





Sonja Hildebrand

Costruire e interpretare

Gottfried Semper e Miller & Maranta a Castasegna

La villa Garbald (eretta nel 1862–64) adotta la tipologia della casa rustica italiana. Con questo tipo di costruzione Gottfried Semper assecondava il gusto dei committenti che desideravano dare alla loro residenza un aspetto semplice e pittoresco. Per il progetto Semper si è ispirato ai suoi ricordi di viaggio in Italia ma soprattutto alla casa del giardiniere di Schinkel nel castello «Charlottenhof» presso Potsdam. Egli riteneva di avere così trovato una soluzione adatta per una casa d'abitazione in periferia.

La coppia formata da Agostino e Johanna Garbald era di spirito cosmopolita e coltivava ambizioni scientifiche e letterarie. Invece di optare per lo stile neoclassico allora in uso negli edifici rappresentativi di Castasegna, essi fecero affidamento ad un grande nome dell'architettura ufficiale. Nel 1955 i figli dei proprietari, Andrea e Margherita, istituirono la Fondazione Garbald, che accoglieva in sé villa, terreni, arredamento e fondi patrimoniali.

Dal 1960 la casa fu data in affitto e la Fondazione rimase inattiva a causa della mancanza di mezzi finanziari. Il Consiglio della Fondazione, rinnovato su iniziativa di Hans Danuser nel 1997, decise di restaurare l'edificio e di adibirlo a scopi artistici e scientifici. Si poté affidarne la gestione al Politecnico Federale di Zurigo (ETH). Un concorso indetto nel 2002 premiò il progetto di Quintus Miller e Paola Maranta, che prevedeva il restauro e la ristrutturazione della villa come pure l'ampliamento della struttura con un nuovo edificio.

Miller & Maranta svilupparono il loro progetto a partire dal concreto contesto ambientale. Nel retro del giardino, dove sorgeva una vecchia

stalla, costruirono il nuovo edificio del «Roccolo», rifacendosi formalmente all'edilizia funzionale locale. Nella villa di Semper l'architettura storica e quella moderna si fondono in una nuova immagine che può essere letta come l'evoluzione delle vecchie forme.

Werner Oechslin

La villa Garbald

Un «progetto semplice» eseguito con «fiuto artistico»

Già nel primo articolo sulla villa Garbald, apparso nella *Schweizerische Bauzeitung* del 1916, il recensore si dice colpito dalla grande semplicità dell'edificio. Fa notare come proprio un architetto dedito allo «stile monumentale» quale Semper abbia affrontato il modesto progetto con un dispendio minimo di mezzi architettonici. E interpreta questa scelta come indizio di «fiuto artistico» da parte di Semper.

Il fine di Semper era quello di dare alla villa un aspetto adatto all'ambiente rurale che la circonda. Riteneva di primaria importanza creare un contrasto esplicito con la monumentalità e la pomposa decorazione delle case cittadine. Un confronto con la casa del giardiniere costruita da Schinkel nel «Charlottenhof» presso Potsdam rivela come Semper abbia adattato la costruzione della villa alla situazione alpina: a Castasegna ogni elemento appare ridotto ad un livello più semplice.

Molto prima che l'architettura moderna ne facesse un principio, la semplicità era stata scoperta proprio dove lo stile classico sconfinava in quello rurale e anonimo. Fin dal 1791–1793 François Léonard Séheult aveva attribuito alle case rurali italiane pari dignità che agli edifici classici. A partire da questo riconoscimento, il concetto di architettura alpina si è sviluppato, passando da opere quali la villa Garbald, fino all'odierno Roccolo di Miller & Maranta, che tenta di rispondere in modo analogo alle esigenze culturali e ambientali della regione: con mezzi di grande semplicità formale.

Jürg Ragetti

Semplicità raffinata

Osservazioni sull'architettura della villa Garbald

Come nelle sue costruzioni monumentali, la teoria generale di architettura e il metodo di progettazione di Gottfried Semper si manifestano pure nella villa Garbald. Al di là delle caratteristiche tipologiche e stilistiche di casa rustica, la villa rivela nella sua architettura i principi semantici, strutturali, spaziali e stereometrici di Semper.

Visto di fronte, l'edificio presenta una struttura chiara ed elementare; nella parte posteriore, rivolta a monte, mostra invece i diversi volumi che lo compongono. Questo principio compositivo è in equilibrio teso fra il concetto di assemblaggio di vari volumi e quello di fusione di diversi componenti, fra forma globale e forme singole, fra simmetria e asimmetria. Nella loro semplicità gli elementi architettonici rimandano sia al carattere primitivo di queste forme, sia alla raffinata stilizzazione che hanno subito.

Il portone senza intelaiatura appare come un'elementare apertura nella facciata; la capriata esposta del tetto evoca nella sua essenzialità sia la forma arcaica di tetto a spioventi, sia l'immagine di un frontone classico; la pergola si estende a collegare vicolo, entrata, edificio e giardino e può richiamare l'idea di un portico classico.

John Ziesemer

Le decorazioni pittoriche nella villa Garbald

La villa Garbald in relazione all'opera decorativa di Gottfried Semper

Questo articolo si prefigge di individuare il rapporto che intercorre fra le decorazioni pittoriche venute alla luce nella villa Garbald e l'insieme dell'opera decorativa di Semper. Dopo una breve introduzione sui principi generali di architettura interna adottati da Semper e sulla sua stretta collaborazione con i pittori decorativi, si esamina il concetto spaziale della villa Garbald, partendo da alcuni elementi ornamentali presenti. Questi concordano senza dubbio con certe soluzioni di Semper; la generale diffusione di tali motivi all'epoca non permette però di attribuirli direttamente a lui. Si possono inoltre riconoscere forme decorative che non si riscontrano nell'opera di Semper. L'autore dell'articolo giunge così alla conclusione che le pitture decorative della villa sono certamente pregevoli, ma non si basano per forza su disegni di Semper; viene così a sostenere la tesi formulata da Wettstein e Fontana, secondo la quale le decorazioni della villa potrebbero risalire a pittori dell'Italia del nord.

Stefanie Wettstein, Rino Fontana

Concetto coloristico con pietre preziose

La decorazione pittorica nella villa Garbald

Durante i lavori di ristrutturazione della villa Garbald si sono rinvenute e restaurate le originali pitture al caseinato di calce che ne decoravano l'interno. Queste si erano conservate sotto gli strati di verniciatura posteriore che le ricoprivano ovunque. Sia al pianterreno che al piano nobile i soffitti sono decorati da pitture che variano da locale a locale e che presentano spesso ornamenti di tipo insolito. Accanto a motivi neo rinascimentali, certe forme richiamano decorazioni arabe, altre ricordano volute di ferro battuto, altre ancora sono riprese dalla natura. In quasi tutti i locali si notano strani accenti, quasi punti di colore insolito, che sembrano applicati sulla decorazione come pietre preziose.

Gli ornamenti nella villa Garbald sono impressionanti sia per qualità che per varietà. In tutta la Svizzera esistono soltanto pochi edifici profani che abbiano conservato delle decorazioni degli anni 1860 comparabili a queste. I pittori attivi a Castasegna dovevano avere eccellenti conoscenze tecniche e doti artistiche. Questo fa pensare che si trattasse di professionisti provenienti dall'Italia del nord, dove la tradizione della pittura al caseinato di calce (usata prima del 1860) si era mantenuta più a lungo di fronte al diffondersi della pittura a colla. Gli ornamenti venuti alla luce nella villa Garbald rappresentano da una parte il superamento della pittura artigianale svizzera dell'epoca, dall'altra testimoniano di una tradizione che volgeva alla fine.

Martin Tschanz

Un centro collegato alla rete globale

Dalla «casa rustica» al centro di studio «Villa Garbald»

Gli architetti basilesi Miller & Maranta sono riusciti ad ampliare l'insediamento della villa di Semper senza intaccare l'identità o diminuire l'importanza storica dell'edificio originale. Gli elementi costruttivi della villa sono stati mantenuti ovunque possibile. Le parti mancanti sono state recuperate e le nuove aggiunte secondo modalità attuali, ma senza creare dei contrasti, inserendole invece armoniosamente nel concetto e nell'atmosfera originale. Il risultato finale non è un assemblaggio, ma costituisce un'unità.

La nuova costruzione è inserita nel muro di cinta del podere. La sua forma di poligono irregolare fa supporre una regola interna. Questa è molto appariscente, ma non tradisce una precisa volontà. Chiamando la loro costruzione «Roccolo», gli stessi architetti la mettono in relazione con le torri che servivano fino nel 19° secolo per la caccia agli uccelli. Questo nome non intende tanto stabilire un riferimento ad un certo tipo di costruzione, quanto piuttosto alludere ad un'atmosfera. Il nuovo edificio, pur costruito con mezzi del tutto diversi, suscita effetti analoghi, in parte addirittura simili, a quelli della villa.

L'istituto universitario di «Villa Garbald» offre ai ricercatori uno spazio che li accoglie come ospiti. I suoi edifici sono carichi di senso e rivelano un'appartenenza. Questo crea una densità di significati che, durante un breve periodo di soggiorno, si può forse soltanto intuire, più che comprendere. Ma anche così la Villa Garbald si distingue in modo fondamentale da quegli anonimi centri di congressi dove i partecipanti di passaggio si adagiano nel sereno anonimato di un vano mondo di surrogati.

Annemarie Bucher

Il giardino della villa Garbald

Un recupero storico

Nel giardino della villa Garbald la natura sudalpina dispiega i suoi 150 anni di vicende mutevoli. Ad un primo sguardo il giardino, che risale alla metà dell'Ottocento, non manifesta niente di spettacolare; ad un'osservazione più attenta rivela però molti vestigi storici.

Il giardino venne allestito soltanto dopo l'occupazione della casa nel 1863/64. Reperti archeologici e fotografie dell'epoca mostrano come il progetto di Semper sia stato realizzato solo parzialmente. Ebbero invece il sopravvento i desideri della famiglia Garbald che volle concretizzare le sue idee. E' per questo che il giardino non manifesta un concetto unitario, ma riunisce piuttosto in sé due tendenze diverse.

Nell'ambito del restauro della villa e dell'ampliamento della costruzione il vecchio patrimonio del giardino è stato studiato, reinterpretato e completato secondo una visione attuale dall'architetto-paesaggista Jane Bihl-de Salis. Un'accurata analisi è servita a definire concretamente lo spazio agibile e a utilizzarlo in modo da stabilire delle linee di convergenza fra momento storico e aspetto odierno. Il risultato è un complesso intreccio fra vecchio e nuovo, esterno e interno, utilità e decoro, paesaggio e architettura. Si lascia interpretare come un testo a più strati segnati dall'evoluzione naturale e culturale dell'ambiente, a sua volta influenzato dalle esigenze edilizie dell'epoca come pure dalle possibilità interpretative odierne.

Chronologie

- 1861** Heirat von Johanna Gredig (*1840) und Agostino Garbald (*1828)
- 1862** Agostino Garbald beauftragt Gottfried Semper mit dem Entwurf seines Wohnhauses in Castasegna.
- 1863** Fertigstellung des Rohbaus
- 1864** Im Frühjahr beziehen Johanna und Agostino Garbald die Villa.
- 1865** Die Ausmalung der Villa wird vermutlich im Frühjahr fertig.
- 1877** Geburt des ersten Kindes Andrea. Drei Jahre später wird die Tochter Margherita geboren, wiederum ein Jahr später Augusto. Alle drei bleiben kinderlos.
- 1909** Tod von Agostino Garbald
- ca. 1910** Zweite Ausmalung der Villa in Jugendstilformen
- 1928** Aufstockung der gartenseitigen Wirtschaftsräume durch den Architekten Ottavio Ganzoni
- 1931** Tod von Augusto Garbald in Brasilien
- 1935** Tod von Johanna Garbald-Gredig (alias Silvia Andrea)
- 1955** Margherita und Andrea Garbald gründen die Fondazione Garbald. Als Stiftungsziel bestimmen sie die Einrichtung eines Zentrums für Künste, Wissenschaft und Handwerk in der Villa und Pflege des literarischen Erbes ihrer Mutter. In die Stiftung gehen Villa, Grundstück, Einrichtung und Vermögenswerte ein. Andrea Garbald setzt nach dem Tod seiner Schwester im selben Jahr die Società culturale di Bregalia als Testamentvollstreckerin ein.
- 1958** Tod von Andrea Garbald
- 1961** Offizielle Gründung der Fondazione Garbald
- nach 1961** Im Haus werden eine Polizeiwache und in den beiden Obergeschossen zwei Wohnungen eingerichtet. Zu diesem Zweck werden verschiedenen Baumassnahmen umgesetzt, u. a. Erneuerung der Fenster im ersten und zweiten Obergeschoss und Einbau von zusätzlichen Küchen.
- 1967** Heizungseinbau
- 1980** Umdeckung und Erneuerung des Steinplattendachs
- 1993** Im Auftrag des Vereins für Bündner Kulturforschung und mit Unterstützung der So-

cietà culturale di Bregalia sichtet eine Arbeitsgruppe unter Leitung von Bea Calzaferrì den 1986 von Hans Danuser in der Villa aufgefundenen Garbald-Nachlass und überführt ihn zur Sicherstellung in das Staatsarchiv Graubünden nach Chur (u. a. Entwurfsskizze von Gottfried Semper zur Villa Garbald)

- 1997** Neukonstituierung des Stiftungsrats der Fondazione Garbald mit Hans Danuser (Präsident), Silvio Fasciati, Gustavo Scartazzini, Martin Fröhlich, Vito Vincenti, Davide Gianaotti und Gian Andrea Walther. Der neu formierte Stiftungsrat übernimmt die Aufgabe, das wichtige Kulturgut mit denkmalpflegerischer Sorgfalt zu sanieren und dem Stiftungszweck zuzuführen.
- 1998** Teilnahme am «Tag des offenen Denkmals»
Erstellung des Nutzungskonzepts für ein «Zentrum für Forschung, Kommunikation und Kultur» in der Villa Garbald unter Leitung von Gerd Folkers, Delegierter der ETH für das Projekt Garbald, zusammen mit Iso Camartin, Martina Weiss und Hans Danuser
Machbarkeitsstudie der Hochschule für Technik und Architektur in Bern im Rahmen einer Diplomarbeit unter Leitung von Iris Kaufmann und Martin Fröhlich
- 1999** Vorentwurf von Beate Schnitter für einen Um- und Erweiterungsbau im Auftrag der «Arbeitsgruppe Bau» der Fondazione Garbald
- 2000** Auszug der Polizeiwache und der Wohnungsmieter
- 2001** März Nutzungsvertrag der Fondazione Garbald mit der ETH Zürich zur Einrichtung eines Seminarzentrums
Juli/August Die Fondazione Garbald führt in Zusammenarbeit mit der ETH Zürich und dem Bündner Heimatschutz einen Studienwettbewerb auf Einladung durch. Teilnehmende Büros: Conradin Clavuot (Chur), Ivano Gianola (Mendrisio), Meili & Peter (Zürich), Miller & Maranta (Basel), Ruinelli & Giovanoli (Soglio), Beate Schnitter (Zürich). Beate Schnitter verzichtet auf die Teilnahme.
Dezember Entscheidung des Preisgerichts (Vorsitz: Hans Danuser, Stellvertretung: Diego Giovanoli, Fachpreisrichter: Andrea Deplazes, Mike Guyer, Jürg Ragettli, Peter Zumthor, Gerd Folkers, Gerhard Schmitt)

Projektbeteiligte

1. Rang und Empfehlung zur Weiterbearbeitung: Miller & Maranta, «Roccolo»

2. Rang: Conradin Clavuot, «Wohin der Wind uns trägt»

2002 Januar Der Stiftungsrat beschliesst auf Antrag der Baukommission (Leitung: Diego Giovanoli) die Weiterbearbeitung des Entwurfs von Miller & Maranta. Beginn der Projektierung

Februar/März Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe in der Stadtgalerie Chur

April Vergabe der Gartengestaltung an Jane Bih-de Salis (Landschaftsarchitektin, Kallern)

Mai/Juni Bauoberflächenuntersuchung durch die Restauratoren Fontana & Fontana (Jona-Rapperswil): Entdeckung der originalen Ausmalung im Innern

August Erteilung der Baubewilligung durch die Gemeinde Castasegna
Restaurierungskonzept von Fontana & Fontana

Oktober Grabungen zur Erforschung der historischen Gartengestalt durch den Archäologischen Dienst Graubünden

Dezember Beginn der Restaurierungsarbeiten in der Villa Garbald

2003 März Baubeginn Roccolo

Mai Beginn der Arbeiten an der neuen Gartengestaltung

Oktober Abschluss der Restaurierungsarbeiten in der Villa Garbald und Teileröffnung des Seminarzentrums

Dezember Fertigstellung des Umbaus der Villa Garbald samt Pergola und Gartenhaus

2004 April Fertigstellung Roccolo

Übergabe des Zentrums an die Betriebsleitung

Fertigstellung Garten

13. Mai Offizielle Eröffnung des ETH-Seminarzentrums

Architekten

Miller & Maranta, Basel

Quintus Miller, Paola Maranta, Jean-Luc von Aarburg (Projektleitung), Urs Meng (Bauleitung), Sabine Rosenthaler, Tanja Schmid, Julia Rösch

Bauingenieur

Conzett, Bronzini, Gartmann AG, Chur

Jürg Conzett, Gianfranco Bronzini, Marco Maranta (Projektleitung)

Landschaftsarchitektin

Jane Bih-de Salis, Kallern

Gebäudeautomation

Professur für CAAD, ETH Zürich (Konzept)

Ludger Hovestadt, Odilo Schoch, Mathias Ochsendorf, Torsten Spindler, Kai Strehlke,

Kai Rüdener

Restauratoren

Fontana & Fontana AG, Jona-Rapperswil

Rino Fontana, Claudio Fontana, Benno Kalt

Gottfried Semper

Geboren 1803 in Hamburg. 1823–1825 Studium der Geschichte und Mathematik in Göttingen. 1826/27 und wieder 1829/30 Studium an der privaten Architekturschule von Franz Christian Gau in Paris. 1830–1833 Studienreise durch Südfrankreich, Italien und Griechenland; Studien zur antiken Polychromie. 1834 Berufung zum Professor für Architektur an die Kunstakademie nach Dresden; dort bedeutende Bauten, u. a. das Erste Hoftheater und die Gemäldegalerie. Nach Teilnahme an der Dresdner Mairevolution 1849 Flucht nach Paris und 1851 weiter ins Exil nach London. 1855 Berufung an das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich; Vorsteher der Bauschule. Verwirklichung weniger, aber teils bedeutender Bauten, darunter das Hauptgebäude des Polytechnikums und das Stadthaus Winterthur. 1871 Umzug nach Wien, um dort das Kaiserforum auszuführen. 1876–1879 lebt Semper hauptsächlich in Italien; 1879 stirbt er in Rom.

Miller & Maranta

Quintus Miller, *1961. Architekturstudium an der ETH Zürich. Diplom 1987 an der ETH Zürich. Zwischen 1990 und 1994 Entwurfsassistent an der EPF Lausanne und der ETH Zürich.

Paola Maranta, *1959. Architekturstudium an der EPF Lausanne und der ETH Zürich. Diplom 1986 an der ETH Zürich. Master of Business Administration 1990 am IMD Lausanne. Von 1991 bis 1994 Unternehmensberaterin bei Mc Kinsey & Co. in Zürich.

Seit 1994 feste Zusammenarbeit in Basel. 2000–2001 Professeurs invités an der EPF Lausanne.

Autorinnen und Autoren

Annemarie Bucher, *1960. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Freischaffende Tätigkeit, Dozentin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. 1995–2001 Leiterin des Archivs für Schweizer Gartenarchitektur in Rapperswil. Seit 1999 Assistentin an der Professur für Landschaftsarchitektur der ETH Zürich, seit 2003 Oberassistentin ebd. bei Professor Christophe Girod. Verschiedene Ausstellungen und Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts und zur Gartenkunst.

Rino Fontana, *1935. Restaurator und Experte für farbige Oberflächen. Neben seiner praktischen Tätigkeit erforscht er seit Jahren die Geschichte von Pigmenten und Bindemitteln, die Entwicklung von Maltechniken und die Dekorationsmalerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

Sonja Hildebrand, *1967. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Publizistik in München und Berlin. 1997 Promotion an der TU München. 1997–2000 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Architekturmuseum der TU München. 2000/01 Postdoktorandin am Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft – Bauforschung – Denkmalpflege an der Universität Bamberg. Seit November 2001 Forschungsassistentin am Institut gta der ETH Zürich.

Werner Oechslin, *1944. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Mathematik in Zürich und Rom. Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Lehrtätigkeit in den USA, in der Schweiz und in Deutschland. Seit 1985 Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. Seit 1986 Vorsteher des Instituts gta der ETH Zürich. Gründer der «Stiftung Bibliothek Werner Oechslin» in Einsiedeln.

Jürg Ragettli, *1961. 1988 Diplom an der Architekturabteilung der ETH Zürich bei Prof. Fabio Reinhart. Ab 1993 selbständiger Architekt und publizistische Tätigkeit. Seit 1997 Präsident des Bündner Heimatschutzes. 2000–2004 Forschungsprojekt an der ETH Zürich «Architektur und Technik – die Bauten der Wasserkraftwerke in der Schweiz».

Martin Tschanz, *1965. Architekturstudium an der ETH Zürich. 1990–2001 Assistent am Institut gta der ETH Zürich. Ausstellungen (u. a. «Architektur im 20. Jahrhundert: Schweiz» am Deutschen Architektur Museum Frankfurt 1998) und publizistische Tätigkeit. 1992–1997 Redaktor der Zeitschrift *archithese*, seit 2002 Redaktor der Zeitschrift *werk, bauen + wohnen*. Verschiedene Lehraufträge, seit 2001 Lehrbeauftragter für Architekturgeschichte und -theorie an der HTW Chur.

Ruedi Walti, *1957. 1978–1979 Vorkurs Kursgewerbeschule Basel. 1981–1985 Fachklasse Fotografie, Kunstgewerbeschule Zürich. Seit 1990 freischaffender Fotograf, Arbeiten u. a. für Architekten und Designer. Ausstellungen 2000 in der Architektur Galerie Berlin – Ulrich Müller, 2001 im Architekturfoyer, Departement Architektur, ETH Zürich.

Stefanie Wettstein, *1965. Kunsthistorikerin. Promotion an der Universität Zürich über Ornament und Farbe in der Dekorationsmalerei der Sakralräume der Schweiz um 1890. 1993–1997 Assistentin am Institut gta der ETH Zürich, Professur für Kunst- und Architekturgeschichte Werner Oechslin. Seit 1999 Leitung des Hauses der Farbe/Höhere Fachschule für Farbgestaltung in Zürich.

John Ziesemer, *1965. Kunsthistoriker. Studium an den Universitäten Münster und London. Promotion in Münster mit einer Dissertation zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Aussenbau und im Interieur (erschienen 1999). 1998–2000 wissenschaftlicher Volontär am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München. Seit 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS (International Council on Monuments and Sites).

Ausgewählte Literatur

- J[ohanna] Garbald[-Gredig]: «Agostino Garbald», in: *Verhandlungen der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* 92 (1909), Bd. 2, S. 61f.
- «Das Haus Garbald in Castasegna», in: *SBZ* 68 (1916), S. 291
- Peter Zumthor: *Siedlungs-Inventarisierung in Graubünden: Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventars mit Inventar Castasegna*, Chur 1981
- Robert Obrist, Silva Semadeni, Diego Giovanoli (Hrsg.): *Construir Val Müstair, Engadina bassa – Bauen Oberengadin – Costruire Val Bregaglia, Valle di Poschiavo 1830–1980*, 2. Aufl., Zürich/Bern 1990
- Martin Fröhlich: «Schweizerhaus und Casa rustica: Wohnhausbau des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Bauernhausarchitektur», in: *NZZ* v. 31.7./11.8.1993
- Du* 693 (1999): «Gottfried Semper im Bergell. Die Garbald-Saga»
- Roman Hollenstein: «Steingewordene Italiensehnsucht. Sempers Villa Garbald und Schinkels Gärtnerhaus», in: *NZZ* v. 21./22.4.2001
- Beate Schnitter: «Sempers Casa rustica in Castasegna. Neunutzung der Villa Garbald durch die ETH Zürich», in: *NZZ* v. 21./22.4.2001
- Mathias Seifert, Jane Bihl-de Salis: «Untersuchungen zur Gartengestaltung der Semper-Villa Garbald in Castasegna», in: Archäologischer Dienst und Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): *Jahresbericht 2002*, Haldenstein/Chur 2003, S. 17–25
- «Villa Garbald, Castasegna», in: *Aktuelle Wettbewerbs Scene* 1 (2002), S. 17–27
- Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hrsg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München/Zürich 2003. Darin besonders: Bernd Altmann, Heidrun Laudel: «Villa Garbald», S. 378–381.
- Ivo Bösch: «Gottfried Semper war nicht im Bergell. Auf Farbensuche in der frisch restaurierten Villa Garbald in Castasegna», in: *tec* 21 129 (2003), Nr. 45, S. 18–20

Abkürzungen

- NZZ Neue Zürcher Zeitung
SBZ Schweizerische Bauzeitung
gta Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich

Abbildungsnachweis

- Archiv gta, ETH Zürich: S. 11a, 12, 14, 15, 16a/b, 17e, 18, 37b, 42, 48, 52, 53
Bibliothek, ETH Zürich: S. 17d
Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin: S. 58b
Bildarchiv Stadtplanungsamt, Dresden: S. 16c
Fondazione Garbald: S. 13, 39, 110, 111b
Heimatschutz Graubünden: S. 20b, 21c/e/g, 23c
Kustodie der Hochschule für Bildende Künste, Dresden: S. 57, 58a
Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln: S. 29, 30, 32a
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München: S. 62
- Thomas Aus der Au, Winterthur: S. 22a
Jane Bihl-de Salis, Kallern: S. 112
Ralph Feiner, Malans: S. 84, 85, 86b, 92, 93, 101, 105
Fontana & Fontana, Jona-Rapperswil: S. 60, 61, 64–67
Sonja Hildebrand, Zürich: S. 24
Miller & Maranta, Basel: S. 22b, 23d, 72, 75, 76, 90, 95–97, 105
Jürg Ragettli, Chur: S. 35, 36, 37c
Beate Schnitter, Zürich: S. 20a
Martin Tschanz, Zürich: S. 81c, 82, 87c, 88
Ruedi Walti, Basel: S. 3, 4, 6, 7, 8/9, 33d, 38, 40/41, 43–47, 49, 50/51, 54, 55, 68–71, 73, 74, 77–79, 81a/b, 83c, 86a, 87d, 91, 94/95, 96, 100, 102, 103, 104, 106, 111c, 114, 115
Jürg Zimmermann, Zürich: S. 32b/c
- Aktuelle Wettbewerbs Scene* 1 (2001): S. 21d/f
Giovanni Bianconi: *Roccoli del Ticino*, Locarno 1976: S. 83d
Peter Zumthor: *Siedlungs-Inventarisierung in Graubünden*, Chur 1981: S. 11b

Personenregister

- Artaria, Paul S. 32
Auer, Hans S. 11
Bearth, Valentin S. 32f
Bihl-de Salis, Jane S. 109ff, 121
Bin, Émile S. 59
Bluntschli, Alfred Friedrich S. 15f
Botta, Mario S. 23, 25
Breitinger, Johann Jakob S. 12
Camartin, Iso S. 120
Clavuot, Conradin S. 20f, 120
Conzett, Bronzini, Gartmann S. 121
Daly, César S. 20f
Danuser, Hans S. 19, 120
Deplazes, Andrea S. 32f, 120
Diéterle, Alfred S. 59
Diéterle, Jules S. 59
Fasciati, Silvio S. 120
Folkers, Gerd S. 19, 120
Fontana, Claudio S. 24, 121
Fontana, Rino S. 24, 121
Frey, Johann Jakob S. 58
Fröhlich, Martin S. 20, 120
Ganzoni, Ottavio S. 120
Garbald, Agostino S. 11ff, 28, 30, 109, 111, 120
Garbald, Andrea S. 18f, 111, 120
Garbald, Augusto S. 18f, 120
Garbald-Gredig, Johanna (alias Silvia Andrea) S. 13f, 18, 109, 111, 120
Garbald, Margherita S. 18f, 111, 120
Gianaotti, Davide S. 120
Gianola, Ivano S. 20f, 120
Giovanolli, Diego S. 120, 121
Giovanolli, Fernando S. 20f, 120
Guyer, Mike S. 120
Haach, Ludwig S. 58
Hovestadt, Ludger S. 121
Kaufmann, Iris S. 20, 120
Könz, Jachen U. S. 32
Kubly, Felix Wilhelm S. 12
Lahens, Edmond S. 59
Lardelli, Tomaso S. 10
Le Corbusier S. 32f
Meili, Marcel S. 20f, 120
Mies van der Rohe, Ludwig S. 32
Moser, Karl S. 32
Olgianti, Rudolf S. 25, 80
Pedrazzini, Giovanni Battista S. 12
Peter, Markus S. 20f, 120
Ragettli, Jürg S. 120
Reusner (Maler) S. 58
Rolle, Carl Gottlieb S. 58
Ruinelli, Armando S. 20f, 120
Ruprich-Robert, Victor S. 62
Ruskin, John S. 28f
Scartazzini, Gustavo S. 120
Schinkel, Karl Friedrich S. 14f, 22, 31f
Schmitt, Gerhard S. 120
Schnitter, Beate S. 20, 120
Séchan, Charles S. 59
Séheult, François-Léonard S. 30f
Semper, Hans S. 18
Semper, Manfred S. 18, 59
Šik, Miroslav S. 23, 25
Sottovia, Giovanni S. 10
Taut, Bruno S. 29
Vincenti, Vito S. 120
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel S. 28f
Walther, Gian Andrea S. 120
Weiss, Martina S. 120
Zeugheer, Leonhard S. 65
Zumthor, Peter S. 120

DARCH **gta**

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta),
Departement Architektur, ETH Zürich

Institutsleitung
Werner Oechslin (Vorsteher), Vittorio Magnago Lampugnani, Andreas Tönnesmann

Projektleitung: Sonja Hildebrand
Projektkoordination: Philippe Carrard
Redaktion: Marie-Anne Lerjen
Übersetzung: Andrea Del Bondio, Borgonovo
Korrektur: Eliane Degonda, Zürich
Gestaltung: Bernet & Schönenberger, Zürich
Lithografie: Thomas Humm, Matzingen/Kurt Spörri, Zürich
Druck: Sihldruck, Zürich
Bindung: Burkhardt AG, Mönchaltorf

© 2004 gta Verlag, ETH Zürich
ETH Hönggerberg, CH-8093 Zürich
ISBN 3-85676-130-6

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

«Villa Garbald. Gottfried Semper – Miller & Maranta»
Ausstellung an der ETH Zürich vom 13. Mai bis 22. Juli 2004

Ausstellung
Leitung: Philippe Carrard
Konzept: Philippe Carrard, Sonja Hildebrand
Gestaltung: Pascale Hugentobler, Roland Jaggi

ETH

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Swiss Federal Institute of Technology Zurich

Für die Unterstützung des Projekts bedanken wir uns bei folgenden Privatpersonen, Firmen und Institutionen ganz herzlich:

Bulach HTP, St. Moritz
Bund Schweizer Architekten BSA
Bündner Heimatschutz
Comune di Castasegna
Departement der Industriellen Betriebe der Stadt Zürich
Giovanoli Heizung-Lüftung, St. Moritz
Kulturförderung, Kanton Graubünden
Pro Grigioni Italiano
Regione Bregaglia
Rektorat, ETH Zürich
Mengia Spreiter, Castasegna

Für Rat und Hilfe bedanken wir uns ganz herzlich bei Jean-Luc von Aarburg, Basel, Bernd Altmann, Zürich, Jane Bihr-de Salis, Kallern, Andrea Crüzer, Vicosoprano, Iso Camartin, Zürich, Hans Danuser, Zürich, Gerd Folkers, ETH Zürich, Claudio Fontana, Jona-Rapperswil, Diego Giovanoli, Malans, Ludger Hovestadt, ETH Zürich, Susanne Kremberg, Burgdorf, Vittorio Magnago Lampugnani, ETH Zürich, Heidrun Laudel, Dresden, Paola Maranta, Basel, Bruno Maurer, ETH Zürich, Urs Meng, Basel, Quintus Miller, Basel, Jürg Ragettli, Chur, Julia Rösch, Basel, Hans Rutishauser, Chur, Beate Schnitter, Zürich, und Gian Andrea Walther, Promontogno.

In Zusammenarbeit mit

Eternit
Eternit AG, Niederurnen

Sarnafil
Sarnafil AG, Sarnen

Forbo
Forbo International SA, Eglisau

Schweizer
Ernst Schweizer AG, Hedingen

Holcim
Holcim (Schweiz) AG, Zürich

SSPPEIICHH
SPEICH COPY PRINT AG
Speich Copy Print AG, Zürich

DARCH **gta**

