Die fotografierte Idylle

Autor(en): **Seger, Cordula**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **59 (2008)**

Heft 2: **Der Berg = La montagne = Montagna**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-394397

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Cordula Seger

Die fotografierte Idylle

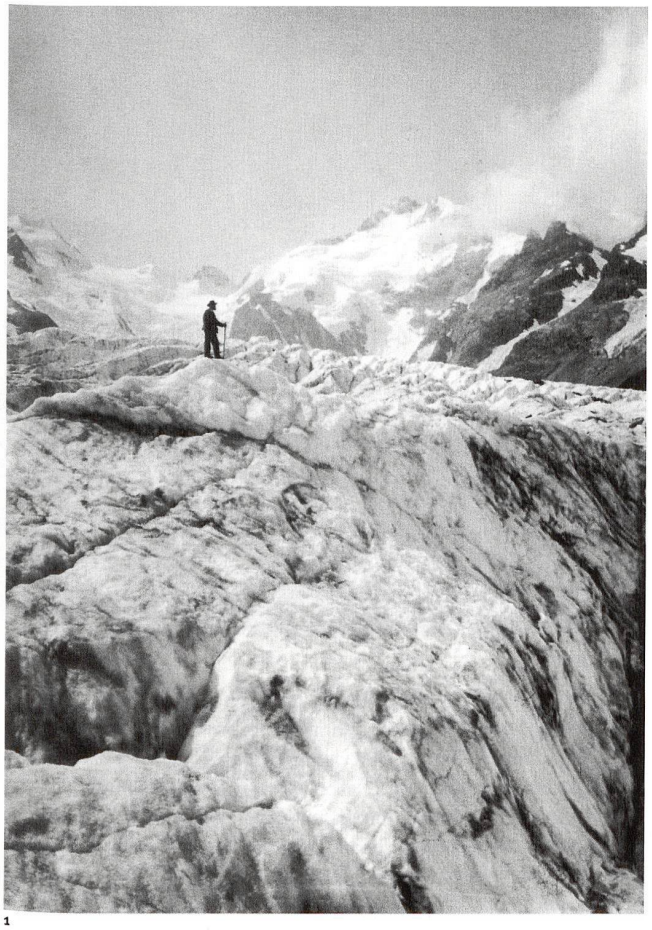
Die Alpen zu fotografieren hatte neben der dokumentarischen immer auch eine emotionale Dimension, musste man sich die Bilder doch erkämpfen und bis Ende des 19. Jahrhunderts schwerstes Gerät ins unwegsame Gelände schleppen. Zugleich erwartete das Publikum, am Erhabenheits- und später am Empfindsamkeitsdiskurs geschult, Bilder, die seine Vorstellungen befriedigten. Nach 1900, als der Ausbau der alpinen Infrastruktur bereits weit fortgeschritten war und das Städtische in den Bergen längst Einzug gehalten hatte, wurde die bildliche Inszenierung unberührter Natur und vernakulärer Bauweisen wichtig.

Louis Jacques Mandée Daguerre publiziert seine Erfindung, die Daguerreotypie, berühmte Vorläuferin der Fotografie, am 7. Januar 1839. Stellte die Kupferplatte der Daguerreotypie noch ein Unikat dar, konnten schon wenige Jahre später von einem einzigen Negativ beliebig viele Abzüge gemacht werden. Die Fotografie war damit ins Zeitalter ihrer «technischen Reproduzierbarkeit»[1] eingetreten und sollte im 20. Jahrhundert auch den Status des Kunstwerks, zu dem sie immer mehr stilisiert wurde, relativieren.

Die Erfindung eröffnete einen neuen Erwerbszweig, selbst in den kleinen Städten der Alpen. So übersiedelte der Bündner Fotopionier Israel Darms, der 1808 in Triest in eine Zuckerbäckerfamilie hineingeboren wurde, 1847 mit seiner Frau nach Chur, um dort ein Fotoatelier einzurichten.[2] Als Kundschaft durfte man das aufkommende Bürgertum ins Auge fassen, das nicht den Alltag, sondern die stolze Haltung der Repräsentation verewigt haben wollte. In den 1840er-Jahren wagten sich die Pioniere aber nicht nur bis zu den Ausläufern der Berge vor, sondern unternahmen eigentliche Expeditionen[3] – der fotografische Apparat und entsprechendes Material konnten bald einmal 250 Kilogramm wiegen –, um die Alpenwelt festzuhalten. Die Qualität und besondere Faszination dieser frühen Fotografie wurde darin erkannt, dass sie die abgebildeten Objekte mit optimaler Wahrheitstreue wiedergeben und für die Nachwelt festhalten konnte. Galt doch die Nachahmung der Natur als eine der zentralen Herausforderungen.

Erst als Kodak 1888 die erste «Pocket-Camera» auf den Markt brachte, entwickelte sich das ursprünglich elitäre, teure und mühsame Fotografieren nach und nach zum Allgemeingut des Bürgertums. Die Fotografie als Distinktionsmerkmal und kostspielige Anschaffung hatte noch bis Ende des 19. Jahrhunderts Bestand. So kauft etwa der junge Wolf von Baumbach in Anna Weidenmüllers Engadin-Roman *Piz Zupô* von 1898 seiner Freundin Fotos als wertvolles Andenken an die gemeinsam verbrachten Tage in den Bergen. Der Kauf wird als ein wichtiges Geschenk thematisiert und gilt als gültiges materielles Zeichen für grosse Gefühle.

Schliesslich, durch das Hobby einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht bedrängt, sahen sich die professionellen Fotografen nach 1900 zunehmend gezwungen, sich neu zu positionieren und suchten vermehrt nach einem künstlerischen Ausdruck ihrer Arbeiten. Elizabeth Main, Vertreterin der feinen englischen Gesellschaft, die sich seit Beginn der 1880er-Jahre sommers wie winters während Monaten in den ersten Hotels im Engadin niederliess und das kulturelle wie sportliche Leben eines Kurorts wie St. Moritz entscheidend mitprägte, gehörte zu den passionierten Hobbyfotografen.[4] Für ihren Anspruch an dieses Metier bürgen sowohl ihre aussergewöhnlichen Aufnahmen der Engadiner Bergwelt (Abb. 1) als auch ihre Publikation *Hints on Snow Photography*[5] von 1895, in der sie unter anderem ihr Messverfahren zur Kontrolle der Beleuchtungsstärke im stark reflektierenden Licht des Schnees festhält. Ihre künstlerisch hochstehenden Fotos[6] waren immer wieder als begehrte Preise bei Wettkämpfen ausgesetzt,[7] Zeitungsinserate warben für ihre Bilder,[8] wobei der Erlös dem St. Moritz Aid Fund zugute kam. Mit ihren Winterlandschaften und Dorfansichten, Aufnahmen von Wintersportlern und Bergsteigern trug sie wesentlich zur Ikonografie des alpinen Kurorts bei.



1

2

1 Elizabeth Main, Morteratsch Gletscher, vor 1900. – Elizabeth Main (1861–1934), Engländerin aus guter Familie, kommt erstmals zu Beginn der 1880er-Jahre aus gesundheitlichen Gründen ins Engadin. Während beinahe 20 Jahren wohnt sie hauptsächlich im Kulm Hotel in St. Moritz und setzt sich als Alpinistin, Schriftstellerin und Fotografin intensiv mit der Landschaft auseinander.

2 Lienhard & Salzborn, Viamala, um 1890. – Rudolf Ludwig Salzborn (1864–1947) wuchs in einer österreichisch-ungarischen Grenzgemeinde auf, machte eine Lehre als Fotograf in Wien. 1894 heiratete er Carolina Lienhard, deren Bruder Gottlieb Lienhard ein Fotoatelier in Chur betrieb. Die beiden Schwager taten sich zusammen und eröffneten einen gemeinsamen Laden an der Bahnhofstrasse in Chur. Zwischenzeitlich betrieb die Firma auch eine Filiale in St. Moritz.

Der fremde Blick

Um überhaupt die Aufmerksamkeit auf die Berge zu lenken und diese unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachten zu können, brauchte es die Begründung einer Wahrnehmungsschule und damit einhergehend die Einführung eines neuen Diskurses. Erst der fremde Blick des verwöhnten Städters vermag die nötige Distanz zur kargen Natur einzunehmen. Eine wichtige Stellung kommt dabei dem Berner Mediziner und Dichter Albrecht von Haller zu, der das Gebirge popularisierte und den Zeitgenossen einen wortstarken Eindruck der Bergwelt vermittelte. Auf botanischen Reisen durch das Wallis hatte Haller sein Naturvolk[9] entdeckt. Mit kultur- und zivilisationskritischem Impetus betont er im Gedicht «Die Alpen» von 1729, gefasst in zehnzeilige Alexandriner, die natürliche Verbundenheit der Alpenbewohner mit ihren Bergen und schildert sie als tugendhafte Menschen. Im kargen Bergtal erkennt Haller das Goldene Zeitalter, das er nicht als fabelhaftes Dichterreich versteht, sondern im Zufriedensein mit dem wenigen Gegebenen ausmacht. Dabei nimmt er eine eigentliche Verortung seiner Utopie vom glücklichen Leben vor. Die Berge deutet Haller von einem störenden und Angst einflössenden Hindernis, das sie während Jahrhunderten gewesen waren, zu einem schützenden Wall dieser Idylle um: «Sie [die Natur; C.S.] warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäunen».[10] Zudem hält Haller in zahlreichen thematischen Überkreuzungen den Widerspruch zwischen Stadt und Alpen wach: Mit «glückseliger Verlust von schadenvollen Gütern!»[11] bringt er die natürlich auferlegte und so begrüssenswerte Bescheidenheit der Bergler zum Ausdruck und setzt dieser mit «Ihr werdet arm im Glück, im Reichtum elend bleiben!»[12] den beklagenswerten städtischen Materialismus entgegen.

Mit dieser Haltung erfüllte Haller wörtlich, was Friedrich Achleitner in *Region ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* von 1997 zynisch zugespitzt als Motivation dafür formuliert, in die Berge zu reisen: «Die ländliche Armut eignete sich schon damals besonders gut zur Entspannung der Städter.» Und weiter schreibt Achleitner: «Und diese erlebten das von Hans Magnus Enzensber-

ger[13] wahrscheinlich erstmals formulierte Grundgesetz des Tourismus als Schock, dass nämlich der Tourist die Welt, die er entdeckt, in die er eindringt und die er auch liebt, gleichzeitig zerstört. Er hat zwar jeweils die Illusion, der Letzte zu sein, der noch die echten Reste einer verschwindenden Kultur zu registrieren vermochte, aber er entdeckt schon beim zweiten Besuch den fortschreitenden ‹Verfall›, den sein zurückgelassenes Geld bereits anrichtet.»[14]

So trug Haller, gerade weil er mit seinem Gedicht so erfolgreich war, die Neugier seiner Zeitgenossen nachhaltig weckte und letztlich viele dazu motivierte, das fabelhafte Land der glücklichen Armen mit eigenen Augen zu sehen, dazu bei, dass der schützende Wall abgetragen und mit Tunnels und Bahnen unterhöhlt wurde. Dem Widerspruch zwischen städtischem Komfort und ländlicher Kargheit, den Haller noch an zwei klar voneinander geschiedenen Plätzen hatte verorten können, begegnete man nun verdichtet in den alpinen Kurorten selbst.

Und die Widersprüchlichkeit zieht sich weiter: Einerseits verlangt der Tourist nach Authentizität, andererseits fordert er jene Bilder und Szenen ein, die er sich angelesen hat und laut Baedeker erwarten darf. Und tatsächlich provozieren diese Erwartungen einen Erwerbszweig, der sich auf die Produktion und Abbildung des Typischen verlegt, wie das Zitat aus Mark Twains Reisebericht stimmungsvoll belegt: «Wir näherten uns Zermatt; folglich näherten wir uns dem bekannten Matterhorn. Noch vor einem Monat war dieser Berg nicht mehr als ein Name für uns gewesen, aber letzthin hatten wir uns durch eine beständig dichter werdende Doppelreihe von Bildern vorwärtsbewegt, die den Berg in Öl, Wasserfarbe, farbigem Steindruck, Holz, Stahl, Kupfer, Buntstift oder fotografisch darstellten, und so hatte er schliesslich Gestalt für uns angenommen – und zwar eine sehr deutliche, bestimmte, vertraute Gestalt. Wir waren überzeugt, dass wir diesen Berg erkennen würden, wann immer und wo immer wir ihm auch begegnen sollten. Wir täuschten uns nicht.»[15] Eine ähnliche Überschreibung eines Orts durch eine Flut von Bildern ist auch bei der Viamala zu konstatieren (Abb. 2). Ihr eilte der Ruf nach Gefahr und schaurigen Tiefen noch nach, als längst eine gut befestige Strasse durch die Schlucht führte.

Wie sehr es den fremden Blick braucht, um Eigenes bezeichnen zu können und überhaupt die Notwendigkeit zu spüren, dieses zu definieren, hat Achleitner in einer sprechenden Denkfigur festgehalten und verweist damit auch auf den dialektischen Umschlag – «Natur wird dadurch, dass der gesellschaftliche Herrschaftsmechanismus sie als heilsamen Gegensatz zur Gesellschaft erfasst, in die unheilbare gerade hineingezogen und verschachert. Die bildliche Beteuerung, dass die Bäume grün sind, der Himmel blau und die Wolken ziehen, macht sie schon zu Kryptogrammen für Fabrikschornsteine und Gasolinstationen.»[16] –, wie ihn Horkheimer und Adorno als zwingend herausgearbeitet haben. Achleitner schreibt: «Regionales und Regionalistisches ist die Erfahrung von Distanz oder distanzierter Wahrnehmung. Regionales kann sich überhaupt erst entdecken durch das Fremde, das Andere, das Neue oder das Unbekannte. Es gibt also keine paradiesische Region, es gibt nicht den unberührten Zustand einer Kulturlandschaft. Regionale Eigenheit, regionaler Charakter ist a priori ein Ergebnis von Gestörtsein, von existenzieller Bedrohung oder interpretierter Vergangenheit.»[17]

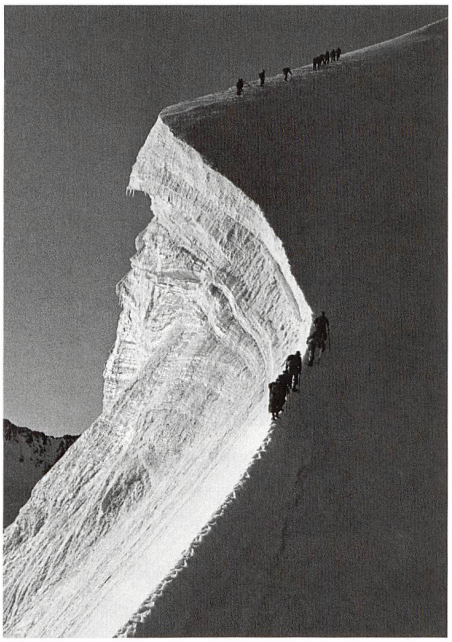
3

3 Albert Steiner, Einsames Boot auf dem St. Moritzer See. – Albert Steiner (1877–1968) wurde in Frutigen geboren. Er absolvierte eine Lehre beim Thuner Fotografen Jean Moeglé – ein glänzender Landschaftsinszenierer. Dann arbeitete Steiner bei Fred Boissonnas in Genf im Labor, schliesslich versuchte er sich ab 1902 mit einem eigenen Geschäft in Genf. 1906 kam er als Angestellter des Berner Malers W. Küpfer, der ein fotografisches Atelier in St. Moritz gekauft hatte, erstmals ins Engadin und machte sich dann 1910 selbstständig. Steiner ist der bekannteste unter den Bündner Fotografen und hat mit seiner Bildsprache die Landschaftsfotografie der Region geprägt. 1951 kehrt Steiner mit seiner Frau an seinen Geburtsort nach Frutigen im Berner Oberland zurück.

Touristisches Verlangen nach unberührter Natur

Wie bereits erwähnt, mussten sich die Fotografen nach 1900 aufgrund der technischen Neuerungen und dem damit verbundenen Verdrängungsprozess durch die gut gerüsteten Hobbyfotografen umorientieren. Zugleich war es aber auch die Zeit, als erstmals die Zerstörung der Alpen durch die touristische Infrastruktur explizit thematisiert wurde. Dies wird etwa auf der Postkarte, die das Berner Oberland im Jahr 1910 zeigt, deutlich (Abb. 6). Bahnen, Zeppelin und Flugzeug umschwirren Eiger, Mönch und Jungfrau, Schilder weisen den Weg, an jeder Ecke lockt ein Kiosk mit

4



5

4 Christian Ferdinand Meisser, Weiler Huot, Obersaxen, nach 1907. – Christian Ferdinand Meisser (1863–1929) wurde in Maladers geboren. In den 1890er-Jahren führte Meisser ein Tuchwarengeschäft in Schiers. In seiner Freizeit war er ein begeisterter Amateur-Fotograf, der seine Motive vor allem im Prättigau fand. Später war er vermutlich auch als Fotograf in Chur tätig. 1907 eröffnete Meisser in Zürich einen Fotoverlag und setzte sich zum Ziel, seinen Heimatkanton möglichst vollständig im Bild zu dokumentieren. Sein Sohn Hans Leonhard Meisser (1889–1970) wurde ebenfalls Fotograf, arbeitete im Geschäft und übernahm dieses nach dem Tod des Vaters. Vater und Sohn waren fast ausschliesslich als Landschaftsfotografen tätig.

5 Andreas Pedrett, Bianco Grat. – Andreas Pedrett (1892–1977) kam in Thusis zur Welt. Der Onkel Anton Reinhardt aus Chur bot an, bei ihm eine Fotografenlehre zu machen. Nach der Lehre folgten verschiedene Anstellungen im In- und Ausland. Eine wichtige Station war der Fotograf Feuerstein in Schuls. Im Auftrag des Onkels leitete Pedrett 1917 die Filiale in St. Moritz und kaufte diese nach dessen Tod 1918. Pedrett war auf Porträtaufnahmen spezialisiert, widmete sich aber auch der Landschaft, hier vor allem Hochgebirgsaufnahmen.

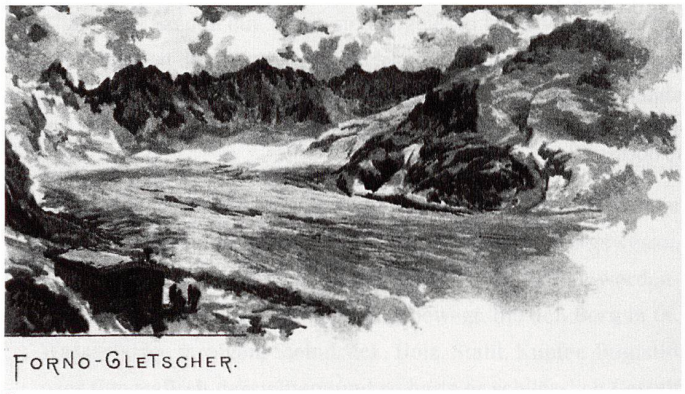
Erfrischungen, und das New Yorker Flatiron Building,[18] das rechts im Bild zu sehen ist, symbolisiert den Höhepunkt des Städtischen auf dem Land, war es doch zu jener Zeit eines der berühmtesten und höchsten Gebäude der Welt. Bei der Betrachtung des Kurorts St. Moritz stellte der italienische Journalist Diego Angeli schon 1907 fest, dass es das Dorf gar nicht gibt: «Kaum befindet man sich etwas ausserhalb und schaut von weitem, wird einem bewusst, dass St. Moritz nicht existiert und dass das Leuchten der Häuser und Glasscheiben, der vergoldeten Dachspitzen und der Fahnen im Wind, nichts anderes ist als eine monströse Agglomeration von Hotels, Pensionen, Unterkünften.»[19]

Im Augenblick also, als das Dilemma des Tourismus – die Zerstörung jener Idylle, nach der man sich sehnt – greifbar wird, rückt die von zivilisatorischen Spuren weitgehend verschonte Natur in den Fokus. Touristen wie Einheimische begaben sich gerade dann auf die Suche nach dem Traditionellen und Regionalen, als sie, einer direkten wirtschaftlichen Abhängigkeit vom Boden längst entfremdet, Täler und Berge als Szenerie eines erfolgreichen Tourismus zu sehen gelernt hatten. So feiert der Heimatschutz 1905 seinen Einstand und propagiert die Schönheit des Überkommenen. Die Fotografen reagieren entsprechend. Sie sind vor allem dort präsent, wo der Tourismus besonders erfolgreich und damit genügend Kundschaft vorhanden ist. Entsprechend machen sie sich auf, Landschaft und Bautradition künstlerisch zu überhöhen und zu stilisieren und sind dabei gezwungen, das städtische Element tunlichst zu vermeiden.

Als eine der Leitfiguren der Bündner und vor allem auch der Engadiner Fotografie ist Albert Steiner zu erwähnen. Steiner, der in Genf und Bern das fotografische Handwerk erlernt hatte, eröffnete 1910 sein eigenes Geschäft in St. Moritz und prägte mit seinen komponierten Bildern – er konnte stundenlang auf die richtige Wolkenkonstellation warten – die Landschaftsfotografie.[20] In seinem Werk steht oft die Urlandschaft im Mittelpunkt, die Spuren der Zivilisation bleiben dabei unsichtbar oder sind auf das Malerische konzentriert: eine einsame Hütte, ein grober Lattenzaun, ein einsames Boot (Abb. 3). Gerade im Oberengadin verlangt dieser

6

7



8

9

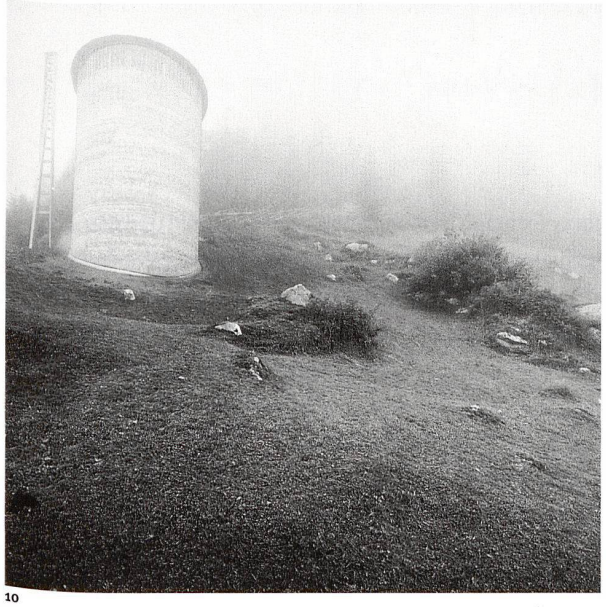
6 Ansichtskarte «Die Jungfrau in der Zukunft», um 1910.

7 Hans Schär-Zogg, Alp Orta mit Sella- und Berninagruppe, nach 1931. – Hans Schär-Zogg (1898–1984) kam in Passugg zur Welt und absolvierte eine kaufmännische Lehre in Chur. Beim Fotografen Gustav Sommer aus Samedan machte sich Zogg mit den Grundkenntnissen des Fotografierens vertraut. Von 1926–1931 war Zogg für Sommer tätig, 1931 übernahm er die Filiale in Pontresina und machte sich selbständig. 1944 musste er das Geschäft aufgeben, die Touristen blieben weg, die Familie zog nach Chur. Schär war sehr naturverbunden, Landschaften, Sportaufnahmen und Porträts gehörten zu seinem Arbeitsfeld.

Blick ein bewusstes und gezieltes Ausblenden von unerwünschten Gesellschaftszeichen, eine Strategie, die Steiner sehr erfolgreich verfolgte. Andreas Pedrett dagegen stieg in schwer erreichbare Höhen und hielt hier die ungebändigte Natur fest (Abb. 5). Neben und mit der unberührten Landschaft sind es auch die vernakulären Bauweisen, die die Bildwelten beleben und den Touristen versichern, dass sie sich trotz der international anmutenden Hotelpaläste nicht an einem anonymen, sondern spezifischen Ort bewegen. Die Arbeiten des Fotografen Christian Meisser (Abb. 4) sind hier besonders zu erwähnen. Auch in den Fotografien von Hans Schär-Zogg (Abb. 7) finden sich immer wieder entsprechende Motive. Trotz dieses Eintretens auf die Kundenwünsche war allein mit dem Verkauf hochwertiger Fotografien kein Auskommen zu finden. Steiner etwa lebte vor allem von den Bildrechten, die ihm die Veröffentlichung seiner Bilder in schweizerischen wie deutschen Illustrierten und zahlreichen Bildbänden einbrachte. Gemeinsam mit seiner Frau führte Albert Steiner zudem einen Postkartenverlag mit Aufnahmen, die zuerst in der Firma Pleyer in Zürich und später bei Vontobel in Meilen gedruckt wurden.[21] Eine Strategie, die auch zahlreiche andere Fotografen verfolgten, erreichte man doch mit der Postkarte erstmals auch ein Massenpublikum.

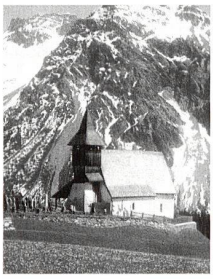
Postkartengrüsse

In der illustrierten Postkarte, die um 1870 eingeführt wurde, überkreuzen und potenzieren sich bildliche und sprachliche Stereotypen, indem sie das, was auf dem Bild zu sehen ist, wörtlich wiederholen. Blieb die Produktion anfänglich bescheiden, entwickelte sich die Postkarte in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts zum visuellen Massenmedium und fand den Höhepunkt ihrer Beliebtheit zwischen 1895 und dem Ersten Weltkrieg. Als Massenprodukt ist die Postkarte Chiffre des Etablierten und lässt den Konsens des Schönen und Typischen sehen. Die «postalische Eigenschaft setzt den Empfänger in unmittelbaren Kontakt mit dem Ort der Absendung»[22] und schafft damit eine enge emotionale Verbindung.



10

11



12

8 Giovanni Giacometti, Kunstpostkarte mit Forno-Gletscher, 1899/1900.

9 Kurt Caviezel, Silsersee aus der Serie «Points of view», 2002. – Kurt Caviezel, 1964 in Chur geboren, lebt und arbeitet in Zürich.

10 Hans Danuser, Kapelle Sogn Benedetg in Sumvitg von Peter Zumthor, 1988. – Hans Danuser, 1953 geboren, arbeitet vorwiegend in Zürich und New York.

11 Florio Puenter, Muottas, 2005, Cibachrom, 80 × 200 cm. – Florio Puenter, 1964 geboren, lebt und arbeitet im Engadin und in New York.

12 Christian Ferdinand Meisser, Arosa Bergkirchli im Frühling, nach 1907.

Angesichts dieser Postkarteneuphorie witterte auch der Bergeller Maler Giovanni Giacometti ein einträgliches Geschäft. Im Brief vom 10. August 1899 an Oscar Miller hält er fest: «Auch führt mich eine Art Geschäft ins Engadin. Ein deutscher Verleger, der sich z. Z. in Silvaplana befindet, hat mir angetragen, eine Serie von Kunstpostkarten des Engadin zu machen. Er hat mir die Sache als eine unerschöpfliche Verdienstquelle vorgespiegelt.»[23] Tatsächlich sollte Giacometti eine Serie von 10 Kunstpostkarten in Farbe (Abb. 8) fertigen, die Aquarelle mit Ansichten der Oberengadiner Landschaft zeigen.[24] Wie das Wort «vorspiegeln» bereits nahe legt, war der Künstler der ganzen Unternehmung gegenüber kritisch eingestellt, auch wenn er sich erhoffte, damit so viel Geld verdienen zu können, dass er «in Zukunft vor solchen Beschäftigen»[25] verschont bliebe. Die Rechnung ging für ihn jedoch nicht auf, die Serie fand kaum Abnehmer, und von den ursprünglich 10 000 Exemplaren pro Motiv wurde das Gros vernichtet.

Der schlagende Misserfolg dieser Unternehmung könnte nicht zuletzt darin begründet liegen, dass die Fotografie bereits den Massstab der Erwartungen festgelegt hatte und die Malerei diesbezüglich schlecht abschneiden musste. Eine entsprechende Verdrängung der Malerei durch die Fotografie und die damit verbundene Standardisierung von Bildmotiven thematisiert der Kulturkritiker und Philosoph Ernst Bloch in seinem Essay «Alpen ohne Photographie», der sich auf das Oberengadin bezieht: «Kaum eben sieht man hier mit anderen Augen als denen von vorgestern. Das Gebirgswasser hat eine verabredete Farbe, sie kommt nicht von sich los. Die Tannen hängen aus dem neunzehnten Jahrhundert herein, aus tausend matten Bildern. […] Ansichtskarten aus der schlechten Zeit decken eine Landschaft zu, indem sie unausrottbar abbilden. Es ist dieselbe Landschaft aus Wildwasser, steilen Matten, gezackten Alpen, die vor hundert Jahren noch Schrecken erregt hatte und seitdem aus den Kartengrüssen nicht herauskommt. Ja, sie hat im neunzehnten Jahrhundert gelitten wie kaum eine andere […]. Und auch seitdem ist diese Landschaft so schwer von der Tünche des Geschwätzes zu befreien; keine zuletzt ist so leicht photographierbar geworden und so schwer zu

malen. Obwohl Berg und Tal unberührt hinter dem Loden stehen, der sie zugehängt hat oder dermassen bodenständig gemacht.»[26]

Ernst Bloch rüttelt mit diesen Worten am grössten Mythos einer alpinen Landschaft, er misstraut der in Wort und Bild beschworenen Natürlichkeit der Natur. Sie erscheint ihm überlagert von einem historischen Diskurs und genormt über eine durch Massenproduktion gefertigte Sehgewohnheit. Allgemein aber sieht Bloch die Alpen auf Postkartengrüsse reduziert, die hier exemplarisch für eine umfassende mediale Aufbereitung stehen. Auf den Massstab des Klischees und das «hingestellt Grossartige»[27] hin banalisiert, werden sie als Ware veräussert. Die Fotografie, die sich ehemals an ein gebildetes und vermögendes Publikum richtete, wird durch die Verbreitung auf der Postkarte erstmals zu einem billigen und allen zugänglichen Produkt. Retuschen, Montagen und das Einfärben der Schwarzweiss-Bilder korrigierten die technisch nicht perfekt wiedergegebene Wirklichkeit und etablierten eine eigene Ästhetik. Mit der Fotografie popularisierten sich auch die neuen Bildinhalte. In billigem Druck zeigten die Postkarten die immer gleichen Motive: «Wie stark dieser ästhetische Code – Zauber des Winterschnees, rauhreifüberzogene Bäume und Seen, blumenübersäte Frühlingswiesen, friedlich äsende Schafherden mit ihren Hirten – einem durch die Romantik geprägten Geschmack des Volkes entgegenkam, belegen die vielen damaligen Glückwunsch- und Beleidskarten mit Photos der Bündner Photographen.»[28]

Auswirkungen auf die zeitgenössische Fotografie

Die einstigen, so erfolgreichen ästhetischen Codes sind noch immer wirksam. Die zeitgenössische Fotografie, die sich mit den Bündner Bergen beschäftigt, kommt entsprechend an den Pionieren und der von ihnen etablierten Sicht der Dinge nicht vorbei. So wählt der St. Moritzer Fotograf Florio Puenter mit Wohnsitz in New York und dem Engadin als Motiv für seine grossformatige Fotomontage *Muottas* (Abb. 11) den Blick vom berühmten Aussichtsberg Muottas Muragl. Dieser ist seit 1907 mit der Standseilbahn bequem erschlossen und ein Muss für alle Engadinbegeisterten, denn das Panorama, das sich hier eröffnet, hat in der Nachfolge von Giovanni Segantinis zentralem Triptychongemälde *Sein* wie auch in Fotografien von Elizabeth Main bis Albert Steiner eine endlose Reproduktion erfahren. Puenter, der anstelle der dichten Bebauung, die heute von St. Moritz bis Maloja reicht, Wald aus der Ebene wachsen lässt, geht ironisch auf die Vorstellung des Engadins als Naturraum ein, indem er den Eindruck des Reinen und Unberührten, den Segantini wie Steiner durch das malerische Überhöhen des Vordergrunds mit Kühen und Schafen erreichten, künstlich herstellt.

Auch die Arbeit des Churers Kurt Caviezel *Points of view*[29] setzt sich spielerisch mit berühmten Vorbildern auseinander. Indirekte Bezugsgrössen sind in den von Albert Steiner perfekt durchkomponierten Ansichten des Silvaplaner- und Silsersees zu erkennen mit ihrer Symmetrie, dem bewegten Wolkenbild und den sich im See spiegelnden Bergen. Deren Einschreibung ins kollektive Gedächtnis hat Ferdinand Hodler durch die Beschäftigung mit der Engadiner Seenlandschaft bereits entscheidend vorgearbeitet. Caviezel greift für seine Sicht des Silsersees (Abb. 9) auf Bilder aus dem Netz zurück, die von Livecams produziert werden. Dabei filtert er aus einer unendlichen Flut von Aufnahmen die passende heraus. Die Livecam steht hier gleichzeitig für das Zufällige wie für das Etablierte und Erwartete, werden die Kameras doch an Stellen montiert, deren Ausblick einen hohen Wiedererkennungseffekt garantiert. Durch die Inszenierung der Verpixelung – die vergrösserte und aufgelöste Struktur der Druckpunkte – bringt Caviezel Abstraktion in das allgemeine Rauschen dieser Bildwelt und schärft gerade durch die Entfremdung den Blick.

Neben den Landschaftsbildern sind es aber auch die Architekturaufnahmen, die codierend gewirkt haben. Vergleicht man etwa Meissers Bergkirche von Arosa (Abb. 12) mit Danusers Aufnahmen von Zumthors Kapelle Sogn Benedetg (Abb. 10), fällt bei beiden die atmosphärische Fassung des einsamen Kirchleins auf, das gerade in seiner Bescheidenheit innerhalb der Berglandschaft heroisch wirkt. Topografie, Abgeschiedenheit und Verwachsensein mit der Natur werden in diesen Bildern gleichermassen überhöht. Und wie einst die Chalets wird auch Peter Zumthors Holzarchitektur zu einem Exportschlager, vertritt doch das Holz Klang und Schönheit einer kargen Bergwelt, die sich innerhalb des städtischen Kontexts besonders eindrücklich, da deplatziert ausnimmt.

Résumé

Un simple coup d'œil sur l'histoire de la photographie montre que les Alpes ont intéressé très tôt les pionniers en la matière. Si les premiers appareils photo étaient des monstres encombrants, que l'on ne pouvait transporter sur les sommets qu'à grand-peine, dans les années 1880, les premiers «appareils de poche» vont révolutionner cette discipline et en faire le violon d'Ingres d'une classe sociale fortunée. En conséquence, les photographes professionnels seront obligés de se distinguer et de conférer à leurs travaux une nouvelle dimension artistique. Après 1900, la mise en scène du caractère vernaculaire et typique de la montagne prend toujours plus d'importance: en effet, la clientèle aisée se recrute parmi les touristes qui souhaitent rapporter chez eux l'image d'un monde alpin préservé. Les motifs du pic solitaire, des bucoliques chalets d'alpage et d'une nature encore intacte au fil des saisons vont canoniser le paysage alpin avec tant de succès que les critiques culturels et les écrivains rêvent déjà dans les années 1920 d'«Alpes sans photographie», espérant ainsi découvrir une montagne authentique au verso des omniprésentes cartes postales.

Riassunto

Uno sguardo sulla storia della fotografia rivela che le Alpi entrarono presto nel mirino dei suoi pionieri. Se i primi apparecchi fotografici erano catafalchi pesanti che potevano essere portati in vetta solo al prezzo di grandi fatiche, negli anni 1880-1890 le prime macchine fotografiche tascabili rivoluzionarono la fotografia, trasformandola in un passatempo del ceto benestante. I fotografi professionisti si videro pertanto costretti a distinguersi e a conferire ai loro lavori un nuovo tratto artistico. Dopo il 1900, la messa in scena degli aspetti vernacolari e caratteristici acquisì un'importanza sempre maggiore: la facoltosa clientela era infatti costituita da turisti desiderosi di portare a casa l'immagine di un mondo alpino inviolato. Motivi quali vette solitarie, case rurali idilliache e natura incontaminata nell'alternarsi delle stagioni canonizzarono il paesaggio con enorme successo, tanto che già negli anni '20 gli storici della cultura e i letterati invocavano le «Alpi senza fotografia», nella speranza di scoprire una verità più autentica dietro le onnipresenti cartoline postali.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. den Titel von Walter Benjamins Publikation, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 471–508.

2 Vgl. Leza Dosch, *Kunst und Landschaft in Graubünden*, Zürich 2001, S. 273.

3 Vgl. Giuseppe Garimoldi, «Photographie», in: Pascal Kober, Dominique Vulliamy, *Encyclopédie des Alpes*, Paris 2006, S. 445.

4 Markus Britschgi, Doris Fässler (Hrsg.), *Elizabeth Main (1861–1934). Alpinistin, Fotografin, Schriftstellerin*, Luzern 2003.

5 Elizabeth Main, *Hints on Snow Photography*, London 1895. Vgl. auch: *The St. Moritz Post*, 22.10.1887: Artikel von Mrs. Main zum Fotografieren in den Alpen.

6 Vgl. Anna Weidenmüller, *Piz Zupô. Eine Geschichte aus dem Touristenleben der vornehmen Welt im obern Engadin*, Hamburg 1898, S. 166.

7 Beim Damen-Rennen auf dem Cresta Run vom Januar 1887 offeriert Mrs. Main als Preis eine Folge ihrer Fotografien der Schweizer Landschaft.

8 Inserat in *The St. Moritz Post And Davos News*, 27.06.1888: «Mrs. Mains Photographs of Switzerland, Tyrol & c. These photographs can be obtained of Mess.rs Spooner & Co., 379 Strand, London. They are sold for the benefit of the St. Moritz Aid Fund.»

9 Es war die Zeit, als Daniel Defoe den *Robinson Crusoe* schrieb (1719–1720) und seinen Protagonisten der Einsamkeit und Unverdorbenheit einer fernen Insel aussetzte.

10 Albrecht von Haller, *Die Alpen und andere Gedichte*, Stuttgart 1998, S. 5/Vers 53.

11 Ebd., S. 5/Vers 61.

12 Ebd., S. 41/Vers 10.

13 Hier wird auf Hans Magnus Enzensbergers Aufsatz «Eine Theorie des Tourismus», in: ders.: *Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie*, Frankfurt a. M. 1962, verwiesen.

14 Friedrich Achleitner, *Region ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?*, Basel 1997, S. 107.

15 Mark Twain, *Zu Fuss durch Europa* (1880), Göttingen 1967, S. 304.

16 Max H. Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1995, S. 157.

17 Achleitner 1997 (wie Anm. 14), S. 111.

18 Das Fuller Building in Manhattan, besser bekannt unter dem Namen Flatiron, wurde vom Architekten Daniel Burnham im Beaux-Arts-Stil entworfen und 1902 fertiggestellt.

19 Artikel Diego Angelis in: *Engadin Express & Alpine Post*, Samedan 1907.

20 Vgl. Paul Hugger, *Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele*, Zürich 1992.

21 Vgl. Dosch 2001 (wie Anm. 2), S. 277.

22 *Das Blaue Blatt. Internationaler Anzeiger für Philatelie und Ansichtskartenwesen*, 3. Jg., 1901, 1. Zitiert nach: Kaspar Maase, Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln 2001, S. 56.

23 Zitiert nach: Christine E. Stauffer, *Giovanni Giacometti. Das graphische Werk*, Bern 1997, S. 188.

24 Die Karten erscheinen im Eigenverlag des Künstlers in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Otto, der in Stampa das Albergo Piz Duan und die Post betreibt.

25 Brief vom 17.05.1900 an den Freund Cuno Amiet, zitiert nach: Stauffer 1997 (wie Anm. 23), S. 188.

26 Ernst Bloch, «Alpen ohne Photographie», in: ders., *Literarische Aufsätze*, Werkausgabe Bd. 9, Frankfurt a. M. 1985, S. 489.

27 Ebd., S. 491.

28 Beat Stutzer (Hrsg.), *«Du grosses stilles Leuchten». Albert Steiner und die Bündner Landschaftsphotographie*, Chur/Zürich 1992, S. 16.

29 Kurt Caviezel, *Points of view*, Zürich 2002.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1: Kulturarchiv Oberengadin, Samedan. – 2, 4, 7, 12: Staatsarchiv Graubünden, Chur (2: StAGR FN IV/18 × 24/G 115a; 4: StAGR FN XII Nr. 05415; 7: StAGR FN III Nr. 474; 12: StAGR FN XII Nr. 0433). – 3, 5: Dokumentationsbibliothek St. Moritz (3: © Galerie Bruno Bischofberger, Meilen; 5: Foto Flury, Pontresina). – 6: Sammlung Roland Flückiger-Seiler, Bern. – 8: Christine E. Stauffer, Giovanni Giacometti. Das graphische Werk, Bern 1997. – 9: Kurt Caviezel, Points of view, Zürich 2002, S. 14. – 10: Bündner Kunstmuseum Chur. – 11: Florio Puenter, St. Moritz

ADRESSE DER AUTORIN

Dr. phil. Cordula Seger, Via Veglia 11, 7500 St. Moritz, cordula.seger@bluewin.ch