Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 12 (1925)
Heft: 6: Sonderheft : Graubünden

Artikel: Aus Graubünden
Autor: Poeschel, Erwin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-81674

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SCHLOSS MARSCHLINS VOR DEM UMBAU
Phot. Meisser

Aus Graubünden

VON ERWIN POESCHEL

Bei der Zusammenstellung der Gegenstände, zu deren Betrachtung dieses Heft seine Leser einlädt, war zunächst kein leitender Gedanke maßgebend. Verschiedenartig war der Anlaß, der sie herbeitrug, und es wurde nicht einmal daran gedacht, die Hauptflächen der einzelnen Steine sich gegenseitig zuzurichten. Wenn sie nun trotzdem in einem gewissen Sinn zusammenstimmen, nicht zwar wie eine gefügte Wand, aber vielleicht wie eine trocken geschichtete Mauer: ist dies dann nicht merkwürdiger, als wenn eine konstruktive Absicht von vornherein gefaßt gewesen wäre? Graubünden als Gestalt und Erscheinung darzustellen, dazu allerdings wäre ein größerer Umriß und planmäßigere Auswahl vonnöten; aber da und dort einen Gegenstand aufzunehmen und jeden getönt von der Atmosphäre dieses Landes zu finden, jeden verbunden mit irgend einem Teil seiner Art, auch an diesem Ergebnis kann man sich genügen lassen.

Wenn hier zuerst von Architektur die Rede sein soll, so liegt der Grund dafür nicht nur in dem Programm dieser Zeitschrift. Denn die Architektur ist, was den Außenbau anlangt, eine Auseinandersetzung mit dem Raum, bei dem in naher

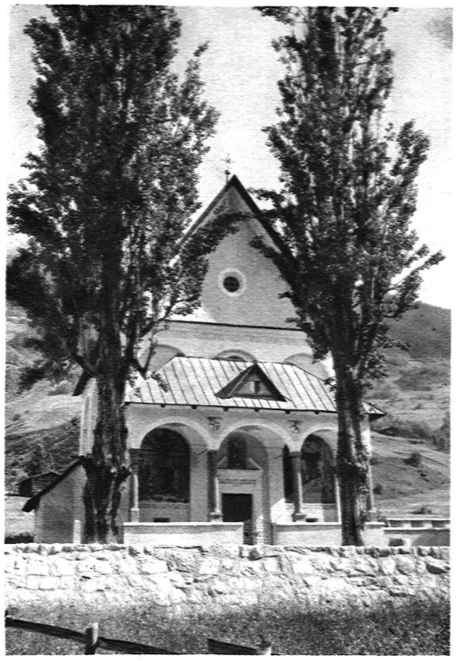
(Fortsetzung des Textes Seite 177)

CASTELL MISOX MIT DER KIRCHE SANTA MARIA DEL CASTELLO
Phot. Albert Steiner

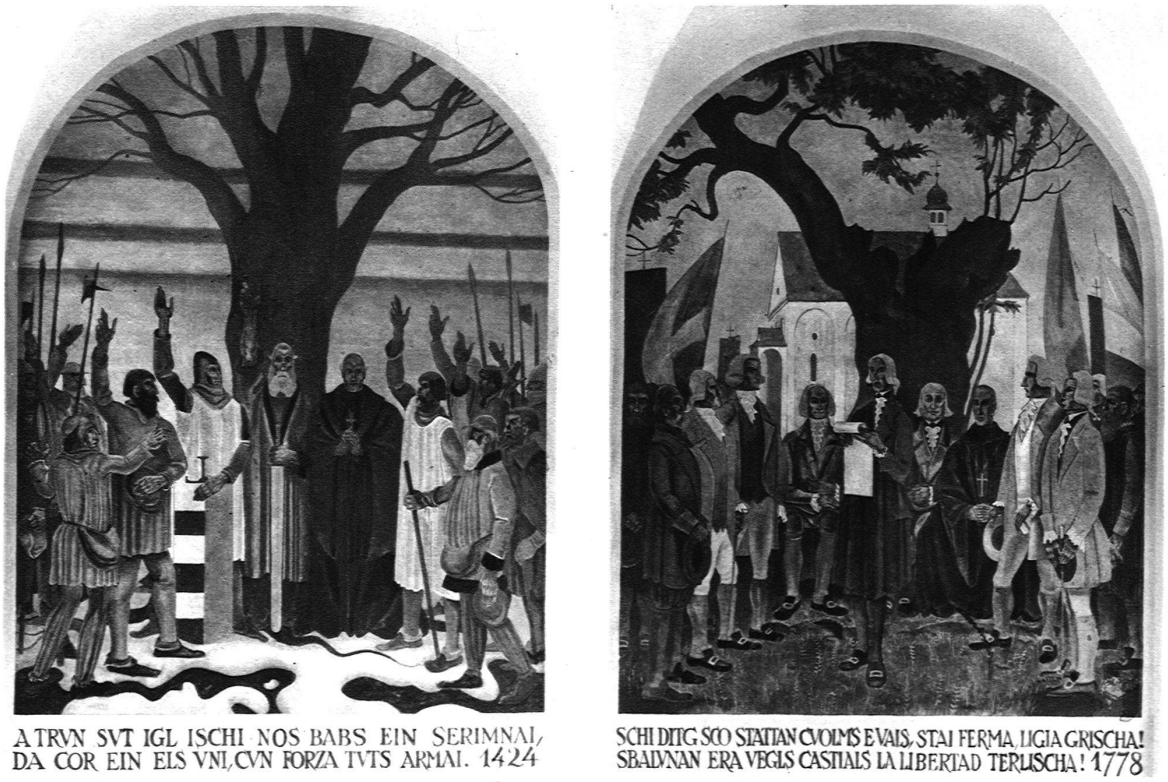
SCHLOSS RHÄZÜNS VON NORDEN
Phot. Feuerstein

SCHLOSS TARASP VOR DER RENOVATION, VON OSTEN
Phot. Meisser

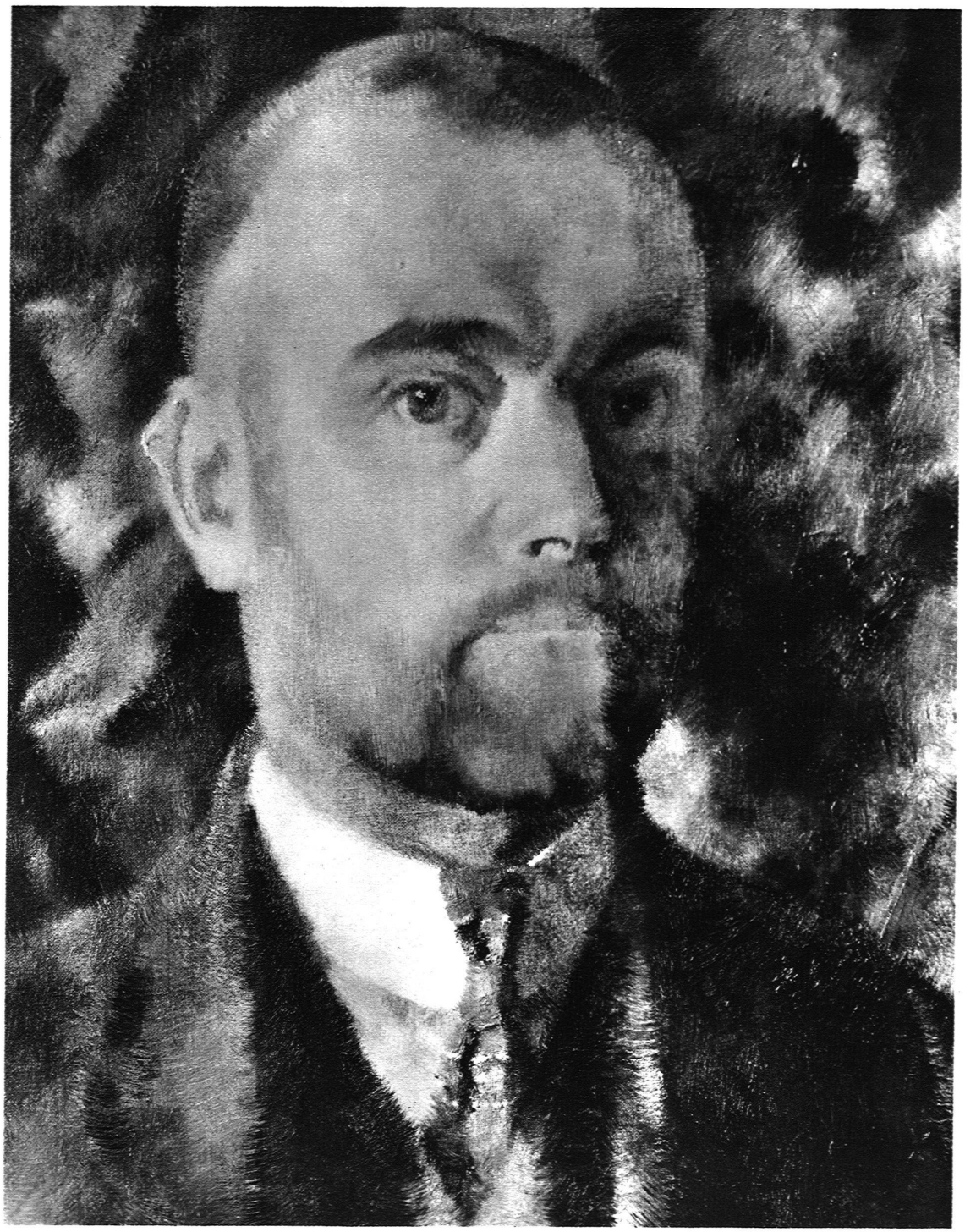
SCHLOSS ORTENSTEIN VON NORDEN
Ausschnitt aus einer grössern Photographie von Chr. Meisser



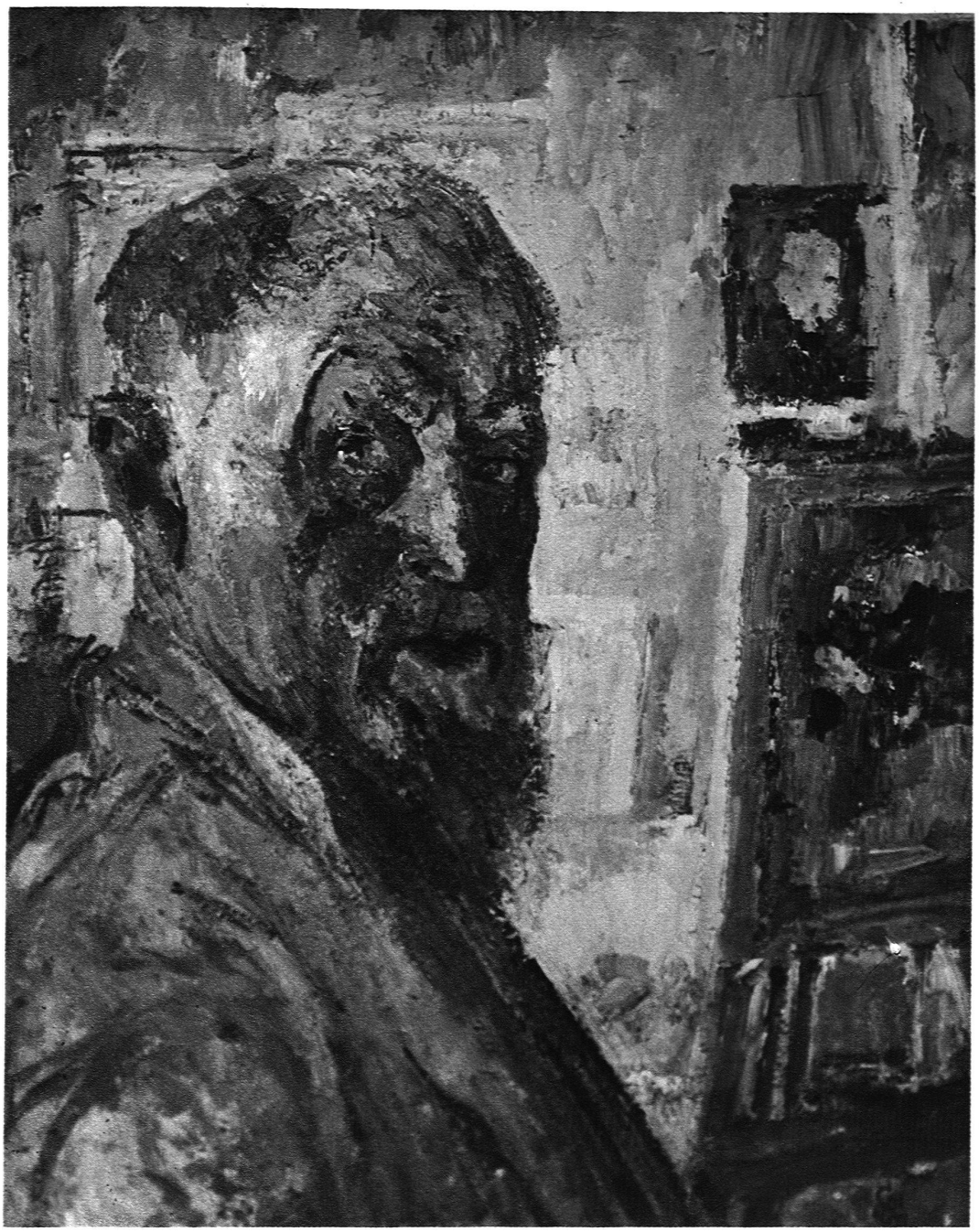
KAPELLE ST. ANNA IN TRUNS, ERBAUT 1701, RENOVIERT 1924
Phot. Lang



OTTO BAUMBERGER, ZÜRICH / FRESKEN IN DER VORHALLE DER ST. ANNA-KAPELLE IN TRUNS
Gründung des grauen Bundes unter dem Ahorn von Truns 1424 und letzte Erneuerung des Bundes 1778 / Phot. Lang

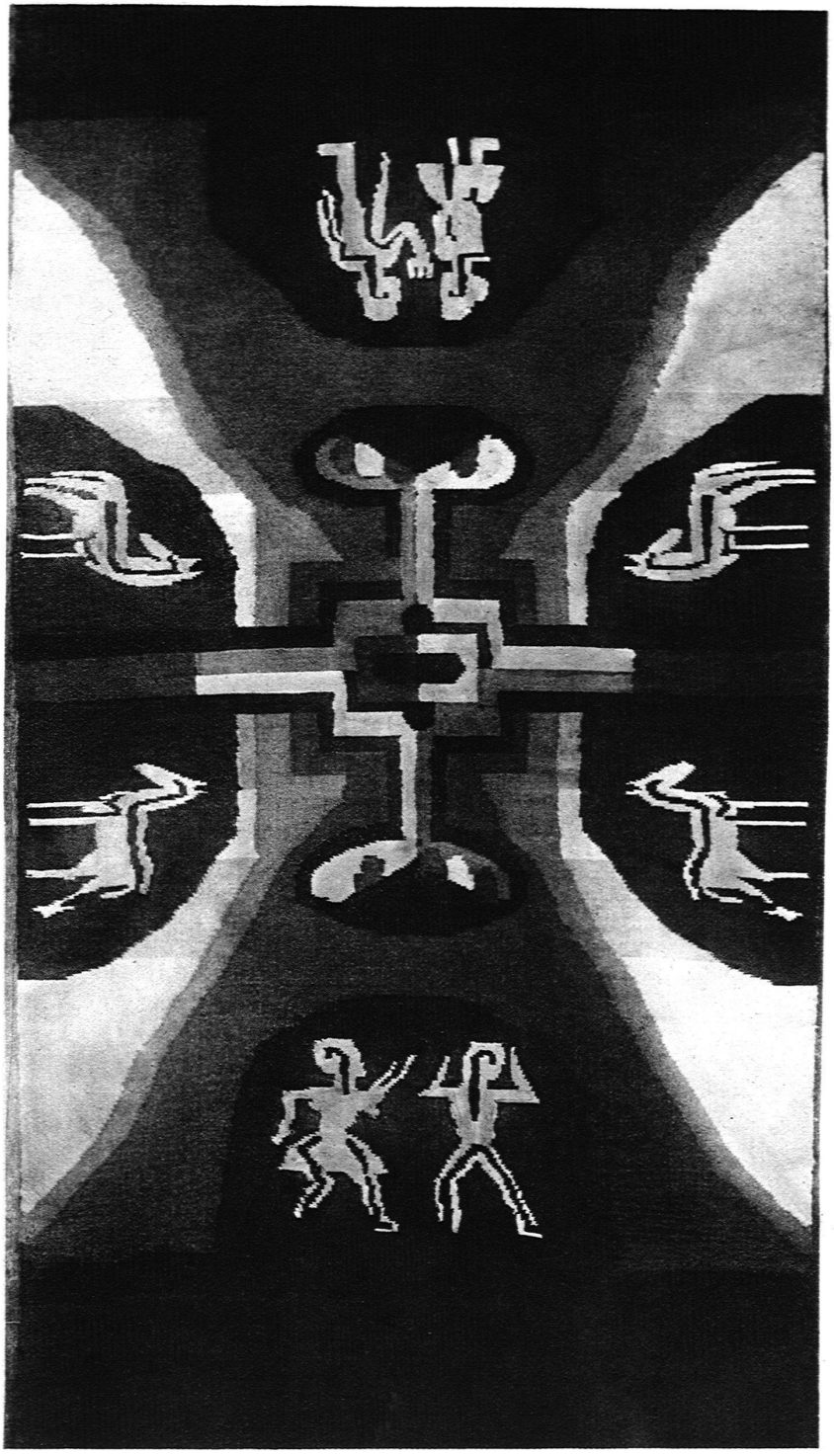


AUGUSTO GIACOMETTI, STAMPA-ZÜRICH / SELBSTBILDNIS (1925)
Phot. E. Linck



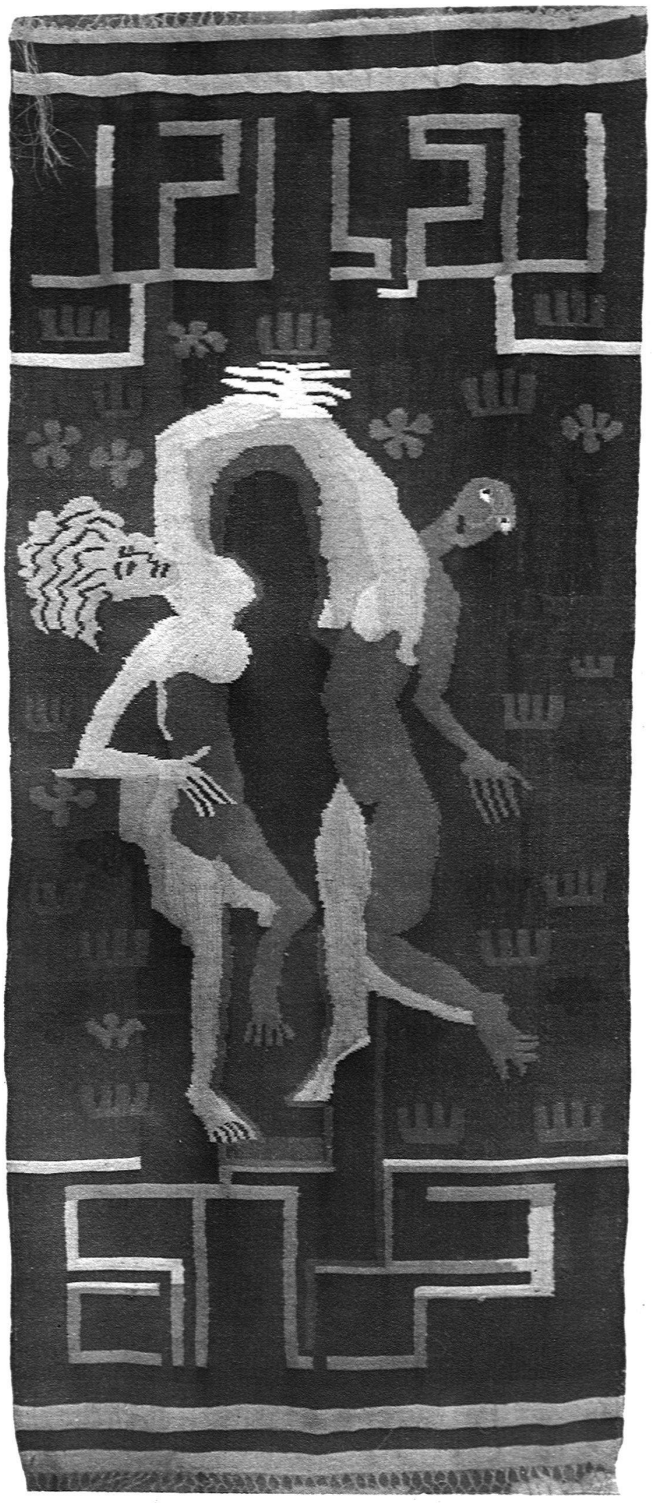
GIOVANNI GIACOMETTI, STAMPA / SELBSTBILDNIS
z. Z. ausgestellt an der Nationalen Kunstausstellung in Zürich

JOHANN VON TSCHARNER, ZÜRICH / FAMILIENBILD
Phot. E. Linck



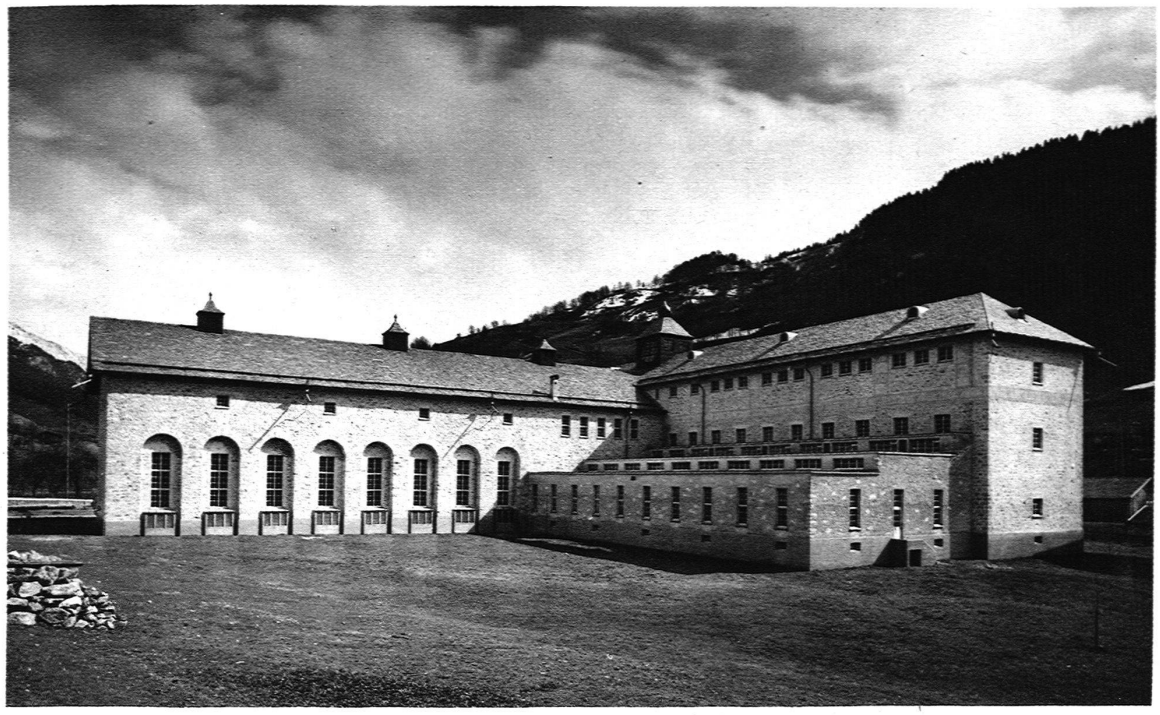
LISSY GUYER, CLAVADEL / FIGURALE WOLLWEBEREI
Hergestellt auf alten Bündner Webstühlen

LISSY GUYER, CLAVADEL / FIGURALE WOLLWEBEREI
Hergestellt auf alten Bündner Webstühlen
z. Z. ausgestellt an der Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris

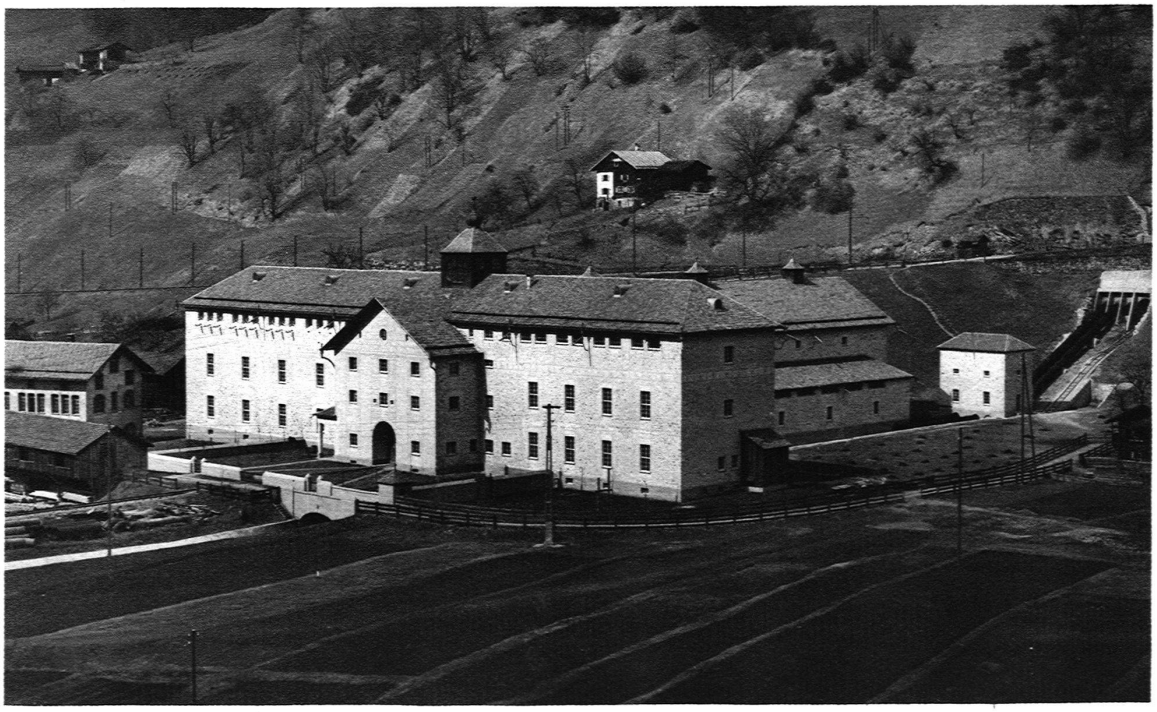


LISSY GUYER, CLAVADEL / FIGURALE WOLLWEBEREI
Hergestellt auf alten Bündner Webstühlen

NICOL. HARTMANN & CIE., ARCHITEKT B.S.A. IN ST. MORITZ
ZENTRALE KÜBLIS DER A.G. BÜNDNERKRAFTWERKE
Kopf des Maschinenhauses / Phot. A. Steiner

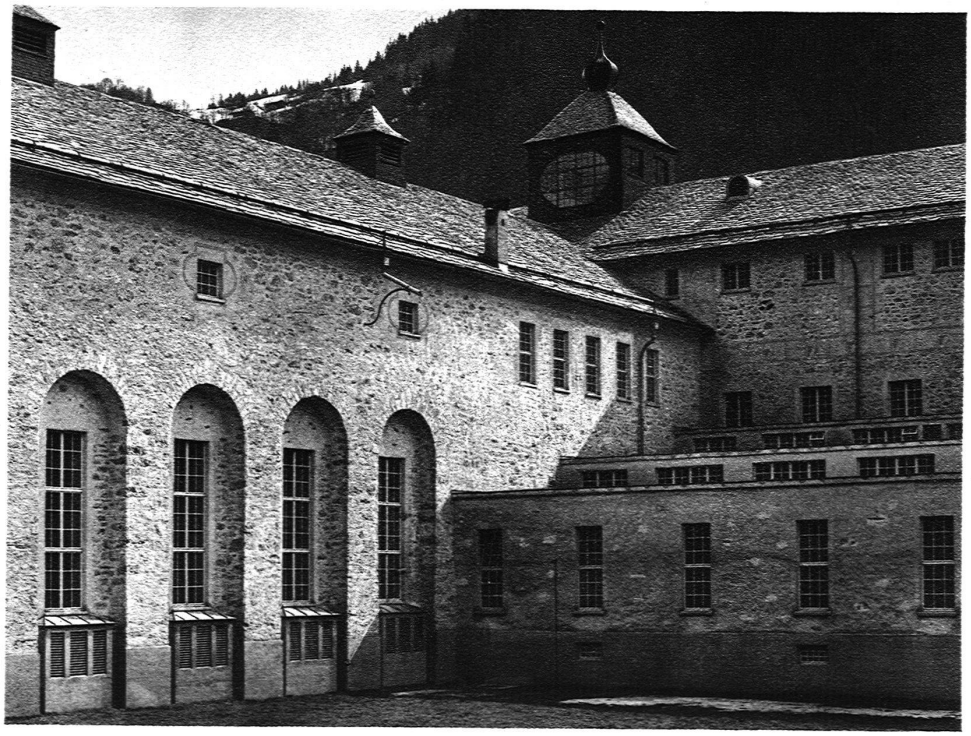


GESAMTANSICHT VON WESTEN
Phot. A. Steiner



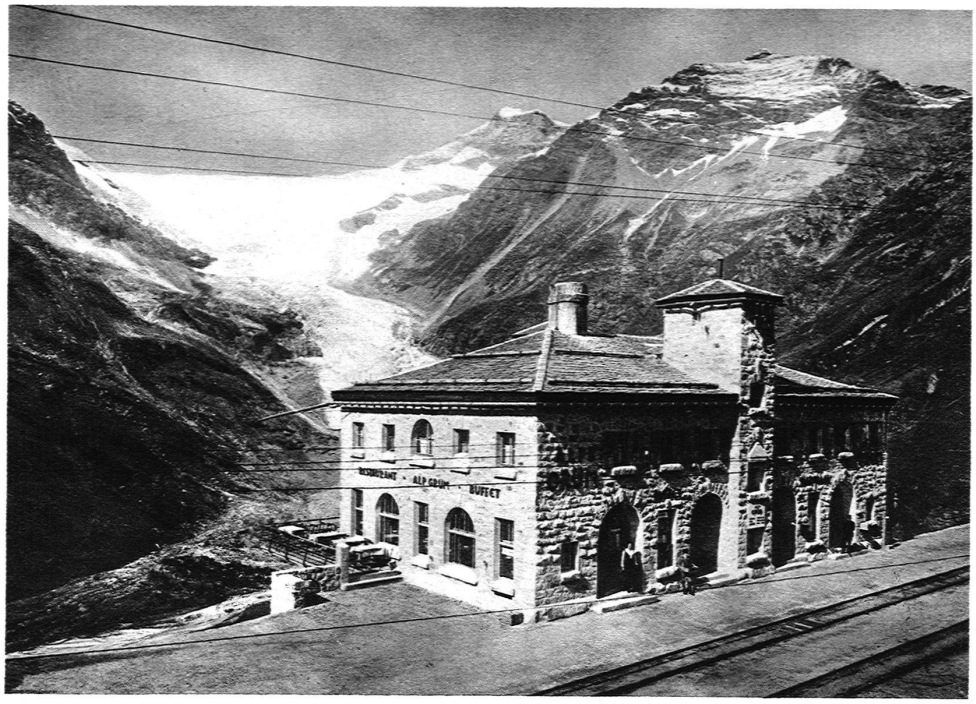
GESAMTANSICHT VON SÜDOSTEN
Phot. A. Steiner

HAUPTFASSADE VON SÜDEN
Phot. A. Steiner



DAS MASCHINENHAUS (DETAIL)
Phot. A. Steiner

DETAIL DER MASCHINENHALLE
Oben das Fenster des Kommandoraumes / Phot. A. Steiner



NICOL. HARTMANN & CIE., ARCHITEKT B.S.A., ST. MORITZ
BAHNHOF ALP GRÜM MIT DEM PALÜGLETSCHER
Phot. Engadin Press

DETAIL DER FASSADE
Phot. A. Steiner

Verbindung mit der Natur lebenden nichtstädtischen Bau also eine Auseinandersetzung mit der Landschaft. Wir bleiben uns dabei wohl bewußt, daß vor der Renaissance von einer bewußten Organisierung des Außenraumes in architektonischem Sinn nicht die Rede sein kann. Aber wenn wir vor dieser Epoche eine rein instinktmäßige Anpassung an die Landschaft finden, ein Paktieren mit ihr und Anschmiegen an sie, ein Ausnützen ihrer Möglichkeiten, nur aus einer dunklen inneren Naturkenntnis heraus, so sind wir ja gerade bei solchen »gewachsenen« Bauten der Landschaft besonders nah. —

Ist einmal der Blick geschärft dafür, Bauwerke unter dem Gesichtspunkt ihrer Situation zu betrachten, so wird er kaum irgendwo auf so reiche Beute treffen wie in Graubünden. So erfinderisch ist dies Land an Formationen, daß es scheint, als habe die Hand des Schöpfers sich hier zwischen zwei Werkstunden dem Spiel der Formenlaune überlassen, um auf einem Punkt großer Entscheidungen zwischen Süd und Nord an der Mischung von Formen sich zu ergötzen. — Die Anpassung ist im Gebirge eine Tugend, die aus der Not erwuchs. Jahrtausende des Kampfes mit den Fährnissen der Berge, der Verteidigung des äußersten Postens der Bewohnbarkeit, haben die Fähigkeit ausgebildet, Hang, Fels und Schründe, Auf und Ab des Geländes, die ganze Muskulatur der Landschaft nicht nur zu sehen, sondern sie zu empfinden wie einen Körper, über den man mit der Hand hinstreichen kann. Deshalb erscheinen in einem solchen Land die Bauten der Vergangenheit nicht auf dem Boden abgestellt, sondern aus ihm gewachsen, und spiegeln sich in dem Geist der Landschaft wider. So entspricht es dem Geist der Landschaft, wenn auf dem Hochboden des Engadins die einfachen, klaren Kuben der mächtigen Steinbauten angesiedelt sind, indes weiter den Inn abwärts, wo sich der Kamm des Gebirges verzackt, wo man anstatt der geschlossenen, großen Massen eines Margna oder Rosatsch den Pisoc über tief eingerissenem, gischterfülltem Flußbett züngeln sieht, die Silhouetten der Bauten bewegter, die Haltung der Häuser freier und pittoresker wird und kurvenreiche Giebelformen sich unversehens einfinden. Auch wird es dem Wanderer nicht entgehen, daß, je weiter er von Maloja her hinabsteigt und je mehr er sich aus dem Bereich der großen einfachen Kontraste von Senkrechten und Wagrechten entfernt, die Häuser sich recken, immer schlanker werden und aus dem eng gewordenen Talraum nach Licht und Höhe wachsen wie Pflanzen in einem Schacht.

Will man aber Situationsfragen an ganzen Siedelungen nachgehen, so sind die Beispiele für ein instinktsicheres Ausnützen von Geländefaltungen im Gebirge zahllos, und es sei nur gestreift, daß der Heinzenberg seine epische Großartigkeit besonders durch die sieben Dörfer erhält, die das Großflächige seiner Struktur, die ganze Plastik seiner Erscheinung räumlich erst richtig zur Erscheinung bringen.

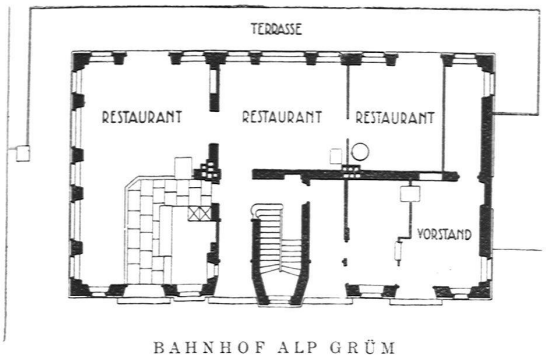
Jedoch die kühnsten Formen baulicher Ausnützung von Geländemöglichkeiten im Gebirge fand das Mittelalter im Dienste der Zeichen, zwischen denen sein Leben schwang: des Kreuzes und des Schwertes. Daß die Burgen auf die exponiertesten Posten hinausgeschoben werden mußten, verlangte ihr Zweck; aber auch die Theokratie über die Geister wollte ihrer leiseren und umso zwingenderen Gewalt weithin sichtbaren Ausdruck geben. Es ist von symbolischer Gewalt, wie St. Peter zu Müstail am Eingang des gefürchteten Schyn auf jähem Fels über dem Schlund der Albulaschlucht thront, als ein Gleichnis des feierlichen Wortes von dem Felsen Petri, um den die Hölle machtlos brandet. Um sich jedoch ganz klar zu machen, was »Situation« im älteren Kirchenbau bedeutet, muß man den Standpunkt des Beschauers verlassen. Des ganzen Zaubers wird man nicht im Herankommen von außen, sondern im Heraustreten von innen teilhaftig. Kommt man aus dem dämmerigen Innern eines Gotteshauses wie der Pleifer Talkirche im Lugnez oder S. Maria in Lenz, so ist man vor dem lichterfüllten, pathetisch geöffneten Tal in das Taumel erregende Gefühl gestürzt, Mitte zu sein, Mitte dieser vor uns liegenden Welt, Mitte aber auch zwischen dem geöffneten Himmel und der untertänigen Erde.

Die Burgen nun bilden im Hinblick auf die Wahl der Situation einen idealen Fall. Denn das strategische, also das praktische Ziel ist hier dem ästhetischen meist kongruent, da es sich bei dem einen wie bei dem anderen um eine möglichst intensive Beherrschung des Raumes handelt. Schafft also der Burgenzweck im allgemeinen raumästhetisch schon eine günstige Konstella-

tion, so ist Schloß Rhäzüns ein Beispiel dafür, daß auch ein spezieller strategischer Gedanke zu einer Situationswahl führen kann, die räumlich wie eine weitgreifende Komposition wirkt. Der Reisende kennt von dieser Burg meist nur die Westansicht, wie sie sich ihm beim Vorbeifahren bietet, ein Bild allerdings von einem ganz besonders kapriziösen Reiz. Schlank wächst dieser konisch vorgekragte turmartige Trakt aus dem vom Hinterrhein bespülten Sandsteinfelsen heraus; gegen Norden zu fällt die Senkrechte der Silhouette kühn bis zur Standfläche herunter, an der Südkante aber steht sie auf der Umfassungsmauer, hinter der, die Raumtiefe klärend, der Ostflügel des Schlosses eben noch sichtbar wird. Die Lotrichtung und die Horizontale sind nicht im Gleichmaß, das Schlanke vielmehr betont, besonders durch den hohen schmalen Bogen des alten Einlasses, über dem eine Fensterzeile und eine Reihe kleiner Luken nur wie Fries und Borte sitzen. Und wenn auch erst vor einem Jahrhundert die klassizistische Zeit diesem Bild die hohen Säulen der Pappeln einfügte, so scheint es uns heute doch, als hätte der Leitgedanke dieser Schauseite, die Vertikaltendenz, erst dadurch die prägnanteste Form gefunden. Und doch sieht man Rhäzüns nicht richtig, wenn man es als dünnen schlanken Zeiger sieht; denn diese Burg ist nicht Pfeiler, sondern Riegel. Der Sinn ihrer Situation ist heute etwas verwischt, denn er besteht in einer großartigen Korrespondenz mit Hohenrätien; und Hohenrätien ist zerfallen und die Umrisse seiner Ruinen von Baumwuchs überwuchert. Die Geschichte dieser Burgen zu schildern, in das Gestrüpp der Rätus-Legenden besonders, die um Hohenrätien wachsen, sich hineinzuwagen, ist hier nicht der Ort. Ob beide vom gleichen Gründer stammen, bleibe dahingestellt, jedenfalls waren sie verbunden durch die gleiche Aufgabe: wachte die eine am oberen Tor zum Domleschg, so die andere am unteren, und so lange diese beiden Posten noch wehrhaft Auge in Auge standen, muß die Kraftlinie zwischen diesen beiden Achsenköpfen trotz der Entfernung von zweieinhalb Gehstunden wie eine kühne Raumüberspannung gewesen sein. Aber dies sind Betrachtungen aus dem Zweck heraus und vom Standpunkt des Bauwerkes angesetzt; will man jedoch die Architektur allein in der Landschaft sehen, so hatte diese Orientierung in die Wartlinie immerhin die Folge, daß die Burg quer vor die Talpforte von Juvalta gestellt werden mußte, an dem Winkel des Hinterrheines, der hier vom Sturz — und Moränenmaterial der Hochebene von Bonaduz gebogen wurde. So wächst, von oben her gesehen, die Burg mit großer Kühnheit unmittelbar aus dem Flußbett heraus und sie wirkt wie eine stufenweis fortgeschrittene Verfestigung und Kristallisation des Stoffes. Unten liegt das Geschiebe des Stromes in lockeren Wellen, von der Flut gebracht, um von ihr wieder gefressen und weiter getragen zu werden; daraus steigt der gewachsene, kompakte, aber amorphe Fels heraus und wird schließlich gekrönt von dem organisierten, kristallinischen Körper des Bauwerkes, das in einer Abstufung von drei in der Größe wachsenden Gliedern als Querriegel daliegt.

Von Süden her als Höhenburg erscheinend, gegen Norden jedoch in Parallelhorizontale zu dem Plateau der Bonaduzer Terrasse liegend, hält Rhäzüns, was die Situation anlangt, die Mitte zwischen Marschlins und Ortenstein. Marschlins ist der reine Typ einer flach auf eine Ebene gesetzten Grabenburg und ist der einfache Ausdruck des wehrhaften Vorganges, da vier mächtige Türme wie Pflöcke in den Boden gerammt und durch Mauern (an deren Stelle seit der Zeit des Marschall Ulysses von Salis Wohntrakte traten) verbunden wurden. Ihre selbstbewußte Gestalt baut sich auf in dem klaren Kontrast von Vertikalen und Wagrechten, in einer sehr einfachen Kombination von starkplastischen Cylinderformen und Kuben.

Die preziöse Flankierung durch schlanke Pappeln, so sinnvoll sie für Rhäzüns ist, den Umriß von Ortenstein würde sie stören. Um so besser aber stimmen dazu die mit runden, vollen Kronen aus der Schlucht den Schloßhügel hinansteigenden schweren Laubmassen. Aus ihren weichen, wuchtigen Formen tritt die kubische Energie des Burgfelsens mit großer Wucht heraus und gibt damit das Thema für den ganzen Aufbau mächtig an. Denn Burg und Fels, das Bauwerk und sein Sockel, sie fügen sich deshalb in einer so seltenen Einmütigkeit zusammen, weil sie beide variierende Formen des gleichen Grundkörpers, des Würfels, sind. Aus dem großen Kubus des Gesteins lösen sich die einfachen Gebilde der Burg, das Karree der Wohntrakte, über dem



BAHNHOF ALP GRÜM
Grundriß

als oberster Abschluß der Würfel des Mittelturmes sitzt. So ist die Silhouette in einer klaren Folge von größeren und kleineren Kuben abgestuft, und aus dem rohen Stoff wächst der geformte Körper mit der Selbstverständlichkeit eines Naturvorganges. Das Ganze ist die idealste Situationslösung eines Felsenschlosses.

Bei Schloß Tarasp sind die Bedingungen anders. Der lotrecht abstürzende Fels von Ortenstein verlangte Abtreppung des Umrisses, denn zu der betonten Senkrechten gehörte die betonte Horizontale; Tarasp jedoch steht auf einer kegelförmigen Erhebung mit abgleitenden schiefrigen Felsformationen, und hier war es gegeben, die Konturen des Berges in allmählichen Verjüngungen weiterzuführen und aus dem Ganzen einen kegelförmigen Komplex zu bilden. Der Umriß ist heute nicht mehr völlig original. Aber man kann es der Renovation nicht genug danken, daß sie mit sorgsamster Schonung des Gesamtbildes vorging; eine für die Silhouette wesentliche Modifikation lag nur darin, daß man den an der Nordwestecke postierten Hauptturm höher zog, wodurch er eine kubische Betonung erhielt, die er zuvor nicht hatte.

Am eindrucksvollsten stellt sich die Veste von Osten her dar. Nähert man sich hier dem Bau, so wölbt sich in der Mitte die Kapelle rund heraus und dahinter steht in gleicher Achse der Glokkenturm. Auf einen untersetzten massigen Halbrundbau folgt ein schlanker kantiger Pfeiler und von diesen beiden Mittelpfosten aus gleitet die Silhouette weg, in so unvergleichlicher Art dem Gelände nachempfunden, daß es scheint, als hätten, von diesen Mittelgraten wegstreichend, zwei modellierende Hände das ganze Bauwerk dem Berg angeknetet. Da Außenwerke und Schloß auf den äußersten Standpunkt hinausgerückt sind, der noch Halt hat, so bricht der Umriß nicht ab, der ganze Komplex wächst in zwei Etagen, der Ringmauer und dem pultförmig nach innen bedachten Schloß, sich verjüngend, aus dem Fels heraus und spitzt sich in der Haube des Glockenturmes zu. Burg und Berg sind *ein* Kegel, und dieser Kegel steht als Zentrum in einem Landschaftszirkus von überwältigender Großartigkeit. Das Terrassenplateau gibt ihm eine breite Standfläche, einen Rand, gerade groß genug, sich nicht zu verlieren, und sich gegen die zerklüftete Wildheit der Bergkulissen nicht nur zu behaupten, sondern ein räumlicher Sammelpunkt der Landschaft zu sein. Aus dem Bilde des Unterengadins ist diese Tarasper Wartburg nicht mehr wegzudenken. Und da sie in der Achse des westöstlich laufenden Tales liegt, so ist sie gegen die aufsteigende und versinkende Sonne so gerichtet, daß sie oft merkwürdig geisterhaft und fahl gegen den dunklen Berghintergrund steht und zu zeugen scheint für die sie umkreisenden Legenden von alter Blutschuld und Verlangen nach dem sühnenden Kreuz.

Wenn wir nun am Schluß dieser Burgenwanderung vom Plane etwas ablenkend auch einer Ruine noch einen Blick schenken, so verlangt dies ihre Bedeutung. Das Castell von Misox, bei seinem Leben von der Volksphantasie zur Schatzburg fabelhaften Trivulzischen Reichtums gerichtet, als Trümmerstätte Zeuge der erstarkten Macht der Bünde, ist auch als Torso noch heldenhaft und in seiner Situation von exemplarischer Logik. Tarasp steht mitten in einem Raumbecken, Ortenstein wacht in der Flanke des Domleschg, diese Burg aber ist als ein kolossales Bollwerk vor den Paß S. Bernardin postiert und fängt die Achse des Tales mit seiner weiten Brust. Am Ende dieses in Windungen geführten, von immer wieder vorspringenden Bergkulissen in Abschnitte gegliederten Tales, das erfüllt ist von dem Rauschen beweglicher springender und zerstäubter Wasser, dessen helle Dörfer sich an Rebbergen lagern und heiter aus üppigen Baumkronen schimmern, steht dieser ungeheure, aus Fels und gewaltigen Ringmauern zusammengewachsene Klotz wie ein vorweltlicher Block. Und hier schiebt sich, was wir zuvor getrennt betrachteten, — die Burg und die Kirche — zuletzt noch zu-

sammen; denn über die schwere Masse der Wehrmauern steigt der von doppelten Bogenfenstern durchbrochene Campanile der Schloßkapelle dünn und schlank wie eine versteinerte Glockenstimme.

*

Die Zeit, da der Turm dieser Feudalität sich brüchig auf die Seite neigte, ist der geschichtliche Hintergrund eines der beiden Wandgemälde, mit denen O. Baumberger die Vorhalle der St. Annakapelle in Truns zur Fünfhundertjahrfeier des grauen Bundes schmückte. Und die historische Kräfteverteilung dieses Herren und Bauern, geistliche und weltliche Macht, romanische und germanischen Stamm zusammenfügenden einzigartigen Bundes hat Baumberger in glücklicher Weise zur Idee des koloristischen Aufbaues gemacht. In der Mitte des Bildes tragen die Bundesherren die starken farbigen Akzente, steht der Rhäzünser mit dem leuchtenden Blau und Rot seiner Hausfarben und der Graf von Sax—Misox im purpurnen Mantel neben dem schwarzen geistlichen Kleid des Abtes Peter von Pontaningen. Diese Gruppe aber ist eingefaßt von der anonymen, dunklen Schar der »grauen Puren«, und ihre farbig kaum gehobene, homogene Masse bildet den breitesten Tonkomplex der Komposition. Sie war auch historisch die stätig vordringende Kraft, die den feudalen Glanz in sich aufsog. Ist in diesem Bild die herbe Stimmung des Anbruches »ze mitten mertzen«, so ist in seinem Gegenstück ein aufgelöstes freieres Spiel in den müderen Farben des späteren Rokoko. Die beiden Gemälde finden in einem Spruchband in klarer Antiqua einen kräftigen Sockel und sind eingebettet in die farbig klug abgestufte tonale Einheit der Vorhalle. Das Ganze wirkt weniger durch persönlichen Ausdruck wie durch die sorgfältig erwogene, den Ort und Anlaß respektierende Einordnung.

Durch welches der dämmerigen Felsentore auch der Bündenfahrer eindringt, immer begleitet ihn als die dunkle Unterstimme zu den wie Koloraturen steigenden Brückenbogen und Spiralstrassen der Technik der Orgelton der Natur: das Wasser. Es ist ein immer gegenwärtiges Rauschen, anschwellend und abebbend, aber nie verstummend, es ist der Klang der flüssigen Silberadern, die ergiebiger sind als es die Erzgänge

WILHELM SCHWERZMANN S.W.B., MINUSIO
Siegel der Landschaft Davos (1923)

des Landes waren, es sind die sich verschwendenden und immer wieder regenerierten Kräfte, die den Bahnen den Atem geben, wenn sie bis über 2000 Meter mühelos steigen, und die in hohen einsamen Dörfern die Lichter anzünden. Aus einer gewaltigen Energiefülle abgespaltete Teilkräfte zwar sind es nur, die der Mensch auf sein Getriebe leitet, aber das Kraftwerk, mit dem er sein Rad in diesen großen Elementarkreislauf stellt, soll doch etwas von der Fülle spüren lassen, an der es teilnimmt. Denn man verbindet mit einem solchen Wasserwerk die Vorstellung von einem riesigen, unersättlich schlürfenden Mastodon, das sich breitspurig und stiernackig in eine gewaltige Strömung stellt. So sehr auch ein Baumeister fehlgehen würde, der den architektonischen Ausdruck dieser Vorstellung in einer richtigen romantischen Wasserburg suchte, so glücklich war es, bei einem bündnerischen Kraftwerk sich daran zu erinnern, daß die autochthone Bauweise des Landes Elemente hat, die sich diesem Zweck bildsam erweisen mußten: die kubische Mächtigkeit des rätoromanischen Hauses. Von dem Geist dieses Bauens ließ sich der Architekt (Nik. Hartmann u. Co., St. Moritz) leiten und er übersah dabei nicht, daß er nicht in äußerlichen Details zu fassen ist, wie es etwa die Fensterformen, getrichterte Leibungen oder sulèrartige Gewölbe sind, sondern daß er in der Auffassung des Baukörpers als Masse liegt. Der Ingenieur-Disposition entsprechend ist der ganze Bau in einer großen Kreuzform angelegt, in zwei ausgesprochen kubischen Massen, von denen die eine, das Maschinenhaus, mit einem starken Stoß durch die andere, das Schalthaus, hindurch getrieben ist. Das Langhaus ist nicht nur dem Volumen

nach die Hauptmasse des Komplexes, es ist auch der Sitz des Lebens, wo in den gewaltigen Herzkammern der übermannsgroßen Turbinen der Puls des Wassers pocht, um in den Generatoren jene Energiemengen zu erzeugen, die dem Laienbegreifen ein phantastisches Märchen sind. Der Maschinenhauskopf tritt risalitartig über den Querbau heraus und bildet den architektonischen Hauptakzent der Anlage, der er auch dem Sinne nach ist. Denn dort, genau an dem Durchdringungspunkt der beiden Trakte, unter dem lichteinlassenden großen Dachreiter, sitzt das Hirn des ganzen Werkes, der Kommandoraum. Von hier gehen die Nerven des Betriebes aus, hier wird ohne Laut und Ruf nur mit optischen Signalen und einem letzten Raffinement von Schaltungen der ganze Körper mit allen seinen Fernwirkungen dirigiert, wird in der kühlen Sachlichkeit der Technik mit den Millionen von Krafteinheiten hantiert, von denen ein Bruchteil tötet. Diese Sachlichkeit der Technik überhaupt auch ästhetisch auszunützen, sie dem Auge angenehm darzustellen, das gelang in diesem Werk durch eine seltene Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur. Blickt man von diesem Kommandoraum in die Maschinenhalle hinab, so hat man das Bild eines von allem bloß Schmückenden entkleideten Raumes, eines Raumes jedoch, der nicht nur an sich von guten Proportionen ist, sondern in dem auch die Turbinen und Generatoren mit ihren Regulatorentrabanten genügend Atmosphäre um sich haben, ohne sich zu verlieren. Daß diese Maschinen mit der ganzen konzisen Gedrängtheit und der überzeugenden Sachlichkeit, die wir von der heutigen Ingenieurkunst kennen, gebaut sind, wozu brauchte man das zu betonen? Der stattliche Aufzug ihrer gewaltigen prallen, runden Leiber, die so gut zu dem kompakten Körper des ganzen Baues passen, ist hier noch sehr glücklich durch einen farbigen Gedanken zusammengeschlossen. Sie stehen nämlich auf einem terrakottaroten Plattenboden, der wieder in dem niederen schwarzen Sockel der Wand einen energisch zusammenschließenden Rahmen findet. Warm stimmt zu dieser unteren Raumbegrenzung die obere, eine basikale, flache Holzdecke mit sichtbaren Tragbalken in hellem Naturton, und man wird dieser Lösung lieber zustimmen als einer kalten Glasdecke oder einem immer etwas pathetischen Gewölbe.

Was nun den Außenbau anlangt, so mag man sich wieder einmal an diesem, zur Baumasse so innerlich solidarischen prächtigen ennetbirgischen Dachmaterial, den graugrünlichen Malengerplatten erfreuen, man mag vielleicht auch finden, daß die Sgraffitodekoration etwas dünnfädig geriet, wird aber zugeben, daß sie dafür die Einheit der Wand nicht stört und die charaktervolle Geschlossenheit der in »rasa pietra« halbroh gelassenen Mauermasse nicht auflöst. Die Westwand des Maschinenhauses ist mit Bogen rhythmisch gegliedert. Es handelt sich dabei aber nicht um Blendarkaden, zur Verzierung erdacht, sondern auch diese Gliederung hat ihren sachlichen Sinn. Die Mauer mußte hier bis zu den Schienen des Laufkranes verstärkt werden, sie wurde jedoch zur Einsparung von Kubikinhalt in diese Arkade halb aufgelöst, wobei man die »Sparbogen« nicht, wie sonst üblich, im Innenraum anlegte, sondern sie außen sichtbar machte und so aus dem konstruktiven Zweck eine architektonische Rhythmisierung der Wand gewann. Auch hier hielt man sich also an den Leitgedanken, daß bei einem technischen Bau vor allem die Schönheit der Sachlichkeit zu zeigen ist.

Drückte sich hier die Verknüpfung mit der Tradition mehr allgemein in der Art aus, wie der Architekt die Baumasse empfand, so handelt es sich bei dem Bahnhofsgebäude von Alp Grüm um die Fortentwicklung eines bestimmten autochthonen Typs, des Paßhauses. Man kennt von dem Hospiz auf St. Bernhardin jene Bauform, die im Bodenhaus von Splügen eine fast monumentale Vorgängerin hat, den ganz kubischen, glatten Hauskörper gegliedert nur von weit auseinanderliegenden Fenstern und abgeschlossen von einem Walmdach von geringem Neigungswinkel. Diese Grundform ist auch hier da. Aber sie ist bereichert durch das Motiv eines polygonen Mittelturmes, gelockert durch bogenförmige Durchbrüche im Erdgeschoß, deren Mittelpaar sich an den risalitartig vortretenden Turm unmittelbar anschließt. Auch hier steht die Mauer in »rasa pietra«, aber sie ist noch rauher in der Oberfläche, derber, cyklopischer als bei der Kübliser Zentrale. Der ganze Bau wirkt als aufgeschichteter Steinwürfel, als wetterfester Schutzbau. Er kennt an, daß der alle Begriffe übersteigenden Großartigkeit der Landschaft gegenüber jedes Menschenwerk klein ist, aber seine kräftige, ge-

drungene Gestalt sagt doch, daß man sich hier eingerichtet und einen Stützpunkt gefunden hat, wo man zu bleiben gedenkt.

*

Der Name, mit dem Graubünden in die Geschichte der europäischen Malerei eingetreten ist, heißt Giovanni Segantini. Sein Träger war kein Sohn des Landes; aber so, wie wir ihn heute sehen, steht er mit klaren Umrissen vor der Landschaft Bündens und seinem Himmel. Seine Kunst gehört der rätischen Wahlheimat, denn hier — im Oberhalbstein, im Hochtal des Engadins und auf der Terrasse von Soglio — gerannen, von dem strengen Geist dieses Alpenreiches berührt, die Elemente seines Wesens erst zu ihrer endgültigen Gestalt. Aber eine eigentliche Bündner Malschule hat er nicht gebildet und Bünden wurde auch durch ihn kein alpines Fontainebleau. Entging seine besondere Handschrift, die stickereiähnlich aus feinen Strichen zusammengefügte Bildschicht auch nicht der Nachahmung, hütete auch der Sohn Gottardo die Art des Vaters, so blieb er doch in seiner wirklichen Bedeutung, die eine Synthese der luminaristischen Errungenschaften der Zeit mit einer strengen Tektonik des Bildaufbaues war, ohne unmittelbare Nachfolge. Ja, es ist merkwürdig, daß jene Maler, die nach ihm nach Graubünden kamen — und es waren deren nicht wenige — der dramatisch-dynamischen Art Hodlers, die Berge zu türmen, näher standen, als seinem die ewige Ruhe der Alpen fassenden, konstruktiven Gefühl.

Der Reichserbe Segantinis ist Giovanni Giacometti. Sein Werk erfüllt sich in dem gleichen landschaftlichen Raum und ist antäushaft mit dem Bergell und Engadin verbunden. Aber auch dieser sein Jünger, dem die Weise des Meisters so vertraut war, daß er nach dessen Tod ein unvollendetes Bild weiterführen konnte, ist aus seinem Schatten getreten und sein Werk ist mit dem Segantinis kaum lose verwandt. In gewissem Sinn knüpfte er auf, was jener verbunden hatte, motivisch schon. Das Verhältnis von Mensch und Landschaft liegt bei Segantini auf gleichen Schalen, er kennt die *reine* Landschaft kaum und seine Figuren sind *mehr* als Staffage; er schildert den Menschen im Raum seiner Existenz. Giovanni Giacometti verteilt die Gewichte anders; er sucht die figurale Komposition, die Darstellung der Einzelgestalt oder die unbelebte Landschaft. Er löst aber auch die Struktur des Bildes auf zu Gunsten der Vorherrschaft der Farbe. Dort ist er am meisten er selbst, ist sein Bild am fülligsten und überzeugendsten, wo er naiv und ungehemmt in Licht und Farbe schwelgen kann, wo er locker, breit und flüssig sich ausgibt, wo sein reines Malertemperament in impulsivem Anlauf die Erscheinung faßt.

Es ist der Durst nach Farbe, der die beiden Bergeller Vettern Giovanni und Augusto Giacometti verbindet; was sie trennt, ist ihre Stellung zur Wirklichkeit. Für Giovanni ist die Farbe Charakterisierungsmoment des Gegenstandes, der Erscheinung, der Atmosphäre und damit an die Wirklichkeit gebunden und in gewissem Sinne an das »Lokal«. Es ist im Grunde immer die Sonne Bündens in ihren vielfältigen Brechungen, die er darstellt. Bei Augusto ist — und dies nicht etwa nur bei seinen abstrakten, sondern auch bei seinen gegenständlichen Bildern — die Wirklichkeit durch die Maschen geglitten, als schwerer Körper weggesunken und die Farbe als alleiniger Gegenstand geblieben. Der Bereich seiner Kunst ist deshalb auch nicht diese oder jene Landschaft, seine Farbe nicht Brechungen der Sonne des Tages, sondern er lebt in einem imaginären Traumbereich, wo die Farben aus dunklem Grund tropisch aufblühen. In seinem Werk ist an Glut und Feuer das letzte erreicht, was dem Pinsel möglich ist.

Auf das seltsame Ineinanderspielen von Abgeschiedenheit und Weltbürgertum muß jeder aufmerksam werden, der sich mit bündnerischen Dingen beschäftigt. Und wenn es uns auch heute noch begegnen kann, daß wir in einem weltfernen Bergdorf in gepflegten Bänden mit gekrägten Lederrücken französische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts finden, so sind dies nur noch Reste der bibliophilen Schätze, die Bündner Herrenhäuser noch bis ins neunzehnte Jahrhundert bargen. Die fremden Dienste wie die kommerzielle und gewerbliche Emigration gruben diese Kanäle für das Einfließen fremder Kulturen. Und wenn wir nun mit Johann von Tscharner den dritten der Namen bündnerischer Künstler nennen, die weitere Geltung haben, so berühren wir auch die bündnerische Emigration und zwar nicht nur aus äußeren Gründen; nicht nur deswegen, weil Tscharner einer Familie angehört, die den seit

dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Bünden aus so viel begangenen Weg in den europäischen Osten zog, sondern weil seine Kunst einen ausgeprägt internationalen Zug hat. Sie hat »Welt«. Mit ihrem lautlosen Gebaren, der Gewähltheit der Nuancen, der Sensibilität der Übergänge, getränkt mit den Essenzen alter Kulturen, ist sie an kein Volk gebunden — wie die natürliche Gebärde innerer Vornehmheit. —

*

Die Hausweberei hat in Graubünden eine besonders ehrwürdige Tradition, da der von den Frauen an den Winterabenden gewobene derbe graue Loden, wenn man der Ueberlieferung glauben darf, den Vorfahren und ihrem ersten »grauen Bund« den Namen gab. Zur Kunstweberei aber hatte sich bisher diese Fertigkeit nirgends erhoben, sie begnügte sich mit dem Dienst für den praktischen Bedarf, und erst in jüngster Zeit wurde durch die auf eine Wiederbelebung der Handweberei gerichtete Bewegung auch ein alter Bündner Webstuhl angetrieben. Lissy Guyer in Clavadel ist, schrittweise gegen die Widerstände einer neu zu erlernenden Technik angehend, von einfachen Streifenwebereien zu größeren figuralen und ornamentalen Kompositionen vorgedrungen, die Beachtung verdienen. Die zeichnerischen Entwürfe, auch die Farbenangaben stammen von E. L. Kirchner, und wir haben es hier also mit einer Ausstrahlung dieses, im Davoser Unterschnitt wirkenden, merkwürdigen Künstlers zu tun, der um das große Oeuvre seiner Graphik und Oelmalerei als Außenwerke andere Techniken wie Holzskulptur und Stickerei angliedert. Die Verschmelzung primitiver Elemente mit einer äußerst sensiblen farbigen Harmonisierung, eine Umformungskraft von seltener seelischer Intensität und eine traumhafte Sicherheit in der koloristischen Organisation der Fläche, das sind Werte der Kirchnerschen Kunst, die der Uebertragbarkeit in die textile Sprache dienen können. Und um Uebertragungen handelt es sich hier in der Tat. Die Webereien von Lissy Guyer sind nicht wörtliche Ausführungen, sondern textile Varianten eines malerischen Themas, Umgestaltungen durch einen selbständig sehenden Menschen nach den Forderungen seines Handwerkes. Die Weberei wird immer dazu neigen, die Formen in die Breite zu strecken, sie wird vereinfachen, wo es angeht, und Kurven in stufenförmig verlaufende Konturen auflösen. Denn sie stellt einen in horizontalen Schichten fortschreitenden Vorgang dar, der bei der Figurenwirkerei mit der bloßen Hand ohne das Schiffchen geleitet wird. Hier ist — im Gegensatz zur Streifenweberei — die Horizontallinie in farbig verschiedene Teilstücke aufzulösen, ein ständiger Wechsel der Fäden also vorzunehmen, den man der Hand überlassen muß. Lissy Guyer verwendet zum Einschlag starkfädige reine Wolle, zum Zettel jedoch eine möglichst geringe Zahl dünner Hanfgespinste, die von der Wolle fast völlig geschluckt werden können. So vermeidet sie den trübenden grauen Schleier, den ihre ersten Arbeiten mit stärkerer Kette hatten, die Farben behalten ihr starkes Feuer und der Zettel übt nur jene leicht zusammenfassende Funktion, die den Wirkereien einen besonderen Reiz verleiht.

Mit neuen Fäden werden hier also neue Figuren auf altbewährtem Gerüst gewoben — ein Gleichnis, gut damit zu schließen.

Bei Anlass dieser Bündner Sondernummer, deren Zusammenstellung wir im wesentlichen Herrn Erwin Poeschel verdanken, erinnern wir an den Aufsatz über das Schloss Bothmar in Malans im September-Heft 1924, ferner an die beiden prachtvollen Bände »Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden«, zu denen Herr Poeschel den Text schrieb. (Der 3. Band erscheint demnächst.)

Die Bauleitung der A. G. Bündner Kraftwerke bereitet eine Sonderpublikation über die Zentrale Küblis vor. Dort werden alle Grundrisse und Schnitte publiziert werden.

Zu den Webereien von Fräulein Lissy Guyer: Wir machen unsere Leser aufmerksam auf die sehr schöne Ausstellung »Handweberei«, die gegenwärtig im Kunstgewerbemuseum in Zürich zu sehen ist.

Die Redaktion.