

Das Wandbild in der Bündner Kantonsschule

Autor(en): **Ribi, E.A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens**

Band (Jahr): **19 (1977)**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-550763>

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.

Das Wandbild in der Bündner Kantonsschule

von E. A. Ribl

Matias Spescha

Als krönende Bestätigung seiner Bemühungen erhält Matias Spescha 1975 von der Stadt Basel den ehrenvollen Auftrag, vier Symbole zur Markierung der Eingänge des neuen Kantonsspitals zu schaffen.

Diese weittragende Verpflichtung bildet nur ein Glied oder die logische Folge — von einigen repräsentativen Werken die der Künstler für öffentliche Bauten ausführen konnte.¹

1975 gewinnt er den ersten Preis an einem geschlossenen Wettbewerb² für ein Wandbild in der Eingangshalle der neuerbauten Bündner Kantonsschule.

So wie der Architekt³ durch Gliederung und Aufteilung der Baumassen versuchte, den Gebäudekomplex mit dem Steilhang⁴ und der historisch wertvollen Umgebung zu verbinden; ihn gewissermaßen aus dem Gelände «herauswachsen» ließ; — so verband der Künstler sein Werk mit dem vom Architekten geschaffenen Raum; nicht nur ängstlich sich unterordnend — sondern *integrierend* und *mitbestimmend*.

Den Architekten leitete von Anfang an die Vorstellung, natürliche und «erdige» Materialien anzuwenden, die in Farbe und Struktur mit den großen Stützmauern, den Rebhangmauern und dem Felsen harmonisieren.

Die konstruktiven Probleme, die sich durch den direkten Anbau an die teilweise zwanzig Meter hohe Felswand stellten, konnten mit einer Betonkonstruktion gelöst werden. Und durch eine sinnvoll isolierte Tragkonstruktion wurde es möglich, die Außenschicht der Gebäude durch Vorfabrikation bezüglich Farbe und Struktur frei zu gestalten.

Gewählt wurde für die aufgehenden Mauern sowie die Stützmauern ein leicht bräunlicher Ton (1,5 % Eisenoxydbraun mit

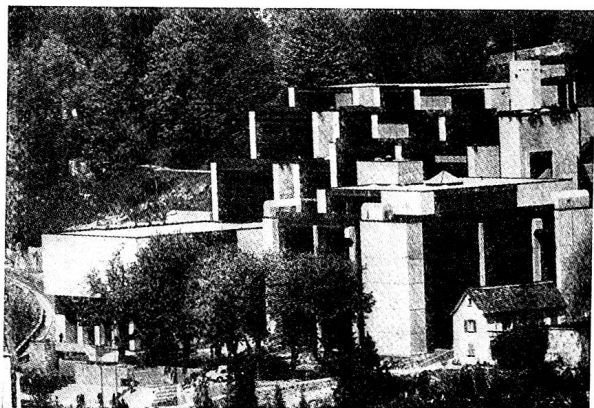
sandgestrahlter Oberfläche). Die Fassadenelemente bestehen aus wetterfestem Spezialstahl (Cor-Ten), dieser korrodiert während zirka zwei Jahren und bildet in dieser Zeit eine festhaftende Rostschicht (das darunter liegende Material wird so geschützt) und entspricht in Farbe und Qualität sehr gut der Umgebung.

Die Gestaltung der Innenräume nimmt im wesentlichen die außen verwendeten Materialien wieder auf. Eine Beschränkung auf wenige naturgebundene Materialien wie Holz, Beton, Stahl, Glas und Klinkerplatten schafft eine schöne Einheit zwischen innen und außen.

Der ganze Gebäudekomplex gliedert sich im wesentlichen in drei klar voneinander abgesetzte Teile:

In einen *Haupttrakt*, der gestaffelt direkt an den Felshang angebaut ist. Dem Hang vorgelagert der *Trakt* mit den Lehrzimmern der *Naturwissenschaften* — sowie die kubisch markante *Aula*.

Die doppelgeschossige Eingangshalle verbindet an zentraler Stelle diese drei Gebäude-

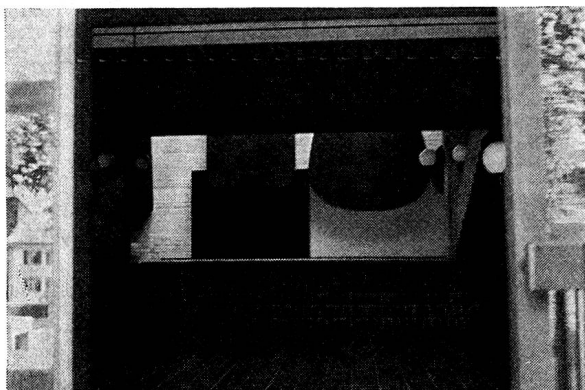


gruppen und dient als Drehscheibe für die Anlage. Zugleich sieht sich der Eintretende im Hintergrund einer vorerst durch die Decke unterteilten Wand gegenüber, welche, selbst über sechs Stufen erhöht, zu beiden Seiten in eine Treppenanlage mündet.

Die «ausersehene» Wand für den künstlerischen Schmuck wirkt in ihrer Ganzheit durch zahlreiche dem Raum zugehörige tragende Elemente unterteilt und gegliedert.

Steht man bei der Eingangstüre, führen vorerst sechs Stufen auf einen Boden, der die Basis der Wand bildet und auf dem je ein (tragender) Pilaster eine mittlere Zone rahmt. Von diesen vertikalen Stützen führt links eine an der Hauptwand aufsteigende Treppe über das vor der Wand geöffnete Obergeschoß zum Haupttrakt und zur Aula mit der Verwaltung; die Treppe auf der rechten Seite dagegen steigt vom rechten Pilaster, von der Wand weg, ebenfalls hinauf in das Obergeschoß und bildet mit einer bei der Haupttüre einmündenden Treppe eine Verbindung zum naturwissenschaftlichen Trakt.

Zu der mittleren, durch zwei Stützen «eingerahmten» Zone der Wand führt nach links noch eine Fortsetzung, welche durch die aufsteigende Treppe und den eingeschalteten Handlauf nach oben schräg abgeschnitten wird. So kann rechts davon, durch die zentralperspektivische Wirkung, neben dem Pilaster noch ein Rest der Wand in Treppenbreite eingesehen werden, der ebenfalls durch die verdeckend aufsteigende Treppenanlage einen Keil nach unten bildet. Zudem scheint vorerst dem Betrachter beim Eingang die mitt-



lere Zone (oben) durch die Decke des Obergeschosses um etwa ein Drittel verkürzt.

Für den Künstler nicht ganz gleichgültig ist die Tatsache, daß bei Beanspruchung der ganzen freien Fläche diese oben und seitlich nicht unwesentlich tangiert wird. Dazu müssen, sofern es dem Maler um eine Integration geht, die an den Pilastern auf halber Höhe angebrachten weißen Kugellampen berücksichtigt werden.

Der Raum selbst ist geprägt durch Größe und Weite — eine gewisse Verwirrung kann den Unvorbereiteten leicht treffen durch die Vielzahl der Treppen — vielleicht auch den täglichen Schüler (aber aus anderem Grunde); dem Gestalter des Wandbildes mußte dies auffallen. Auch die etwas dumpfe Atmosphäre des in der Farbe sicher schönen Sichtbetons, der aber durch einige leuchtend rot-farbene und türkisch-blau/grüne Elemente (Lampenarme, Schalterkasten) nur stumpfer (lebloser) wirkte.

Es ist bei jedem neuen Hingehen und Eintreten eindrucksvoll, wie sehr der Künstler die Örtlichkeit erfaßt, die verschiedenen Komponenten des Raumes erkannt hat und sich nicht scheut, auf diese einzugehen, sein Werk darauf abzustimmen und einzufügen.

Vieles vom Architekten Angetönten wird nun durch das Wandbild (die neue Wand) zum Ausdruck gebracht, und trotz oder gerade dank diesem Integrieren in ein Bestehendes trägt seine Formulierung den Raum und bringt ihn durch diese eigenständigen Formbezüge zum Sprechen.

Die ungegenständlichen plastischen Formen sind einfach und unscheinbar, aber mächtig und souverän; sie können sich entfalten und sich in immer neuen Bezügen in ihrer Geschlossenheit wie neu äußern.

Tritt man in die Halle, kann man trotz den Beschneidungen durch Decke und seitlich rahmende Pilaster das «Herz» der Komposition sehen.⁵

Auf weißem Grund (weiß gestrichener Sichtbeton, der die Struktur der horizontalen Bretter noch erkennen läßt) bilden vier «Figuren» einen direkten Formzusammenhang —

etwas links, abgesondert, «tritt über die Treppe» eine weitere Figur ins «Geschehen».

Die formalen Bezüge der in Relief aufgesetzten Form-Symbole sind überaus reich. Da stößt von rechts Rund gegen Rund. Eine spitz eingeklemmte, unten mächtig ausschwingende Form wird mit nur zwei (vorerst könnte man meinen, sie hänge noch oben) Polen festgeklemmt. Sie fällt nicht, da von links sie ein kubisch dunkler Block mit seiner obern spitzen Ecke und vertikalen Kante wie ein Widerlager unverrückbar festhält, unbeweglich — bestärkt durch die sich in ihn «verzahnende», von oben drückende Form, deren zwei untere Bogen durch einen schmalen Steg verbunden sind. Der erdhaft rot-braune Körper tritt vor, führt ein Gewicht mit sich, das aber vielleicht kräftig sitzt, zugleich durch die Stärke der linearen Kantigkeit und Schwärze der unteren Form nicht dominant wirkt, sondern auch — trotz des Zusammengreifens — wie schwebt.

Diese vier Formen klingen gegeneinander, sind verbunden und etwas aus der Symmetrie gerückt. Sie bilden ruhend-stoßend eine Kette von Aktionen, dies aber immer leise und ausgewogen.

Dazu — und wie eine Brücke zur Treppe, deren Erscheinen von der formverwandten kubisch-dunklen Form angekündigt wird — tritt von links, über die Treppe, fast etwas zögernd ein vertikales, gegen rechts tendierendes «Band»; unten ist es nach rechts gerundet. Seine rechte vertikale Begrenzung tritt gegen unten etwas schräg nach rechts. Das freie Feld wird als Negativform in den Bezug der zwei Elemente erfaßt und bildet mit der übrigen weißen negativ-aktiven Fläche wie «Notenlinien», auf denen ein paar Takte stehen . . .

Sicher ist es gefährlich, Formbeziehungen so in Worte zu fassen und die geschlossene Form durch vielleicht zu stark präzisierende Worte gleich mit spezifischen Assoziationen festzuklemmen.

Matias Spescha spricht von der «Suche nach der symbolhaften Form» — einer Symbolik, die nicht Symbol *für* etwas, sondern Symbol *in sich* bedeutet. Einer Befreiung der alltäglichen Gegenständlichkeit — die aus irdi-

schen Phänomenen selbst «unmittelbar» einen «höheren» universellen Sinn entfaltet. Spescha verharrt in der Form, indem das Allgemeine (Gegenständliche) bereits als unaussprechliches «offenes Geheimnis» mitenthalten ist, ohne jemals durch eine Naturform bestimmt oder gar ersetzt werden zu können. Das Allgemeine ist nicht mehr (seit Cézanne) eindeutig bestimmbar. Es offenbart sich in den «Phänomenen» selbst, in Gestalt eines «Urphänomenalen», das «unerforschlich» bleibt und sein Geheimnis nur durch Anschauung und vielseitige «Beziehungen» (Formale) zwischen den Phänomenen «offenbart».⁶

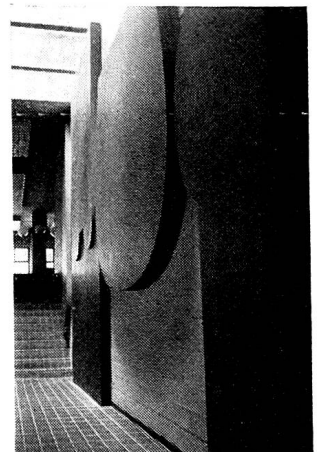
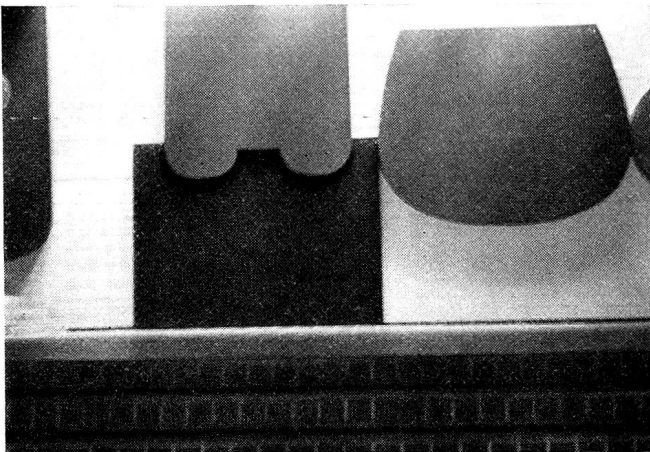
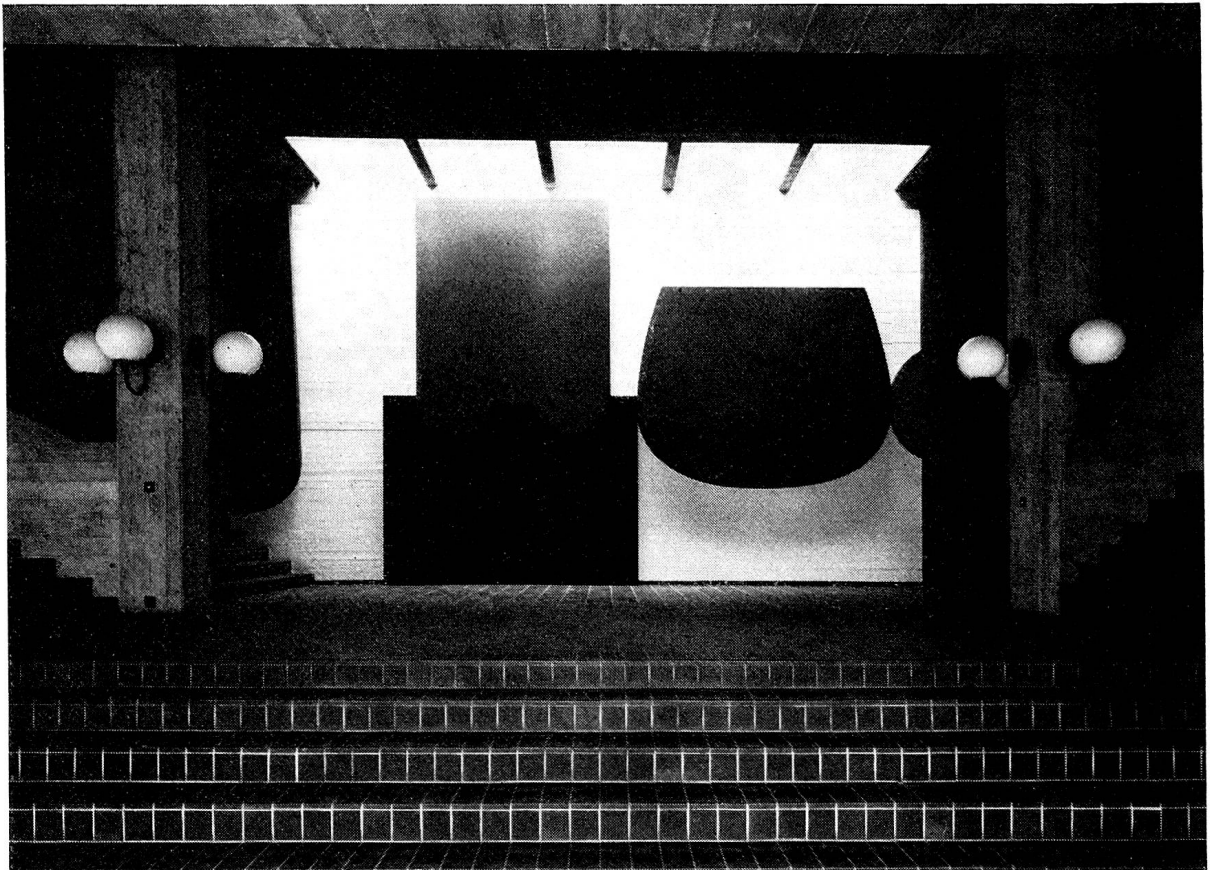
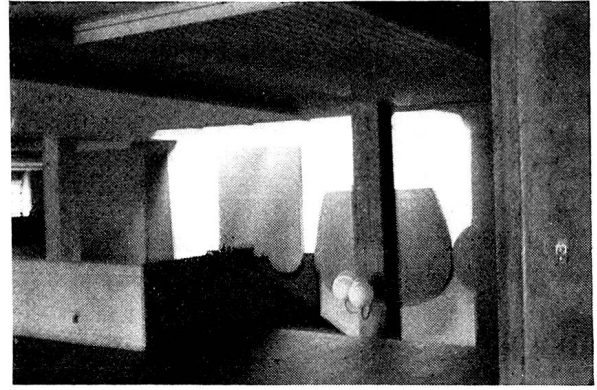
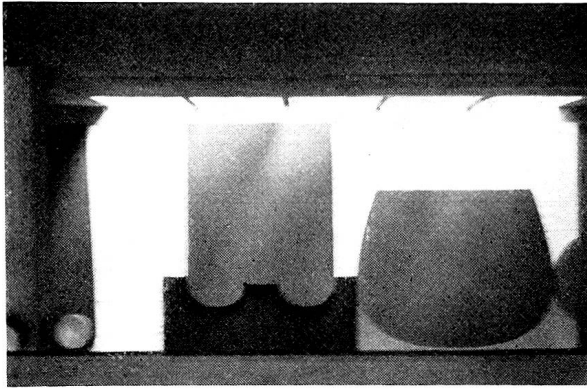
Sicher ist es für jemand, der sich nicht mit bildender Kunst täglich beschäftigt, schwierig, das «Geheimnis der Form» zu erkennen.

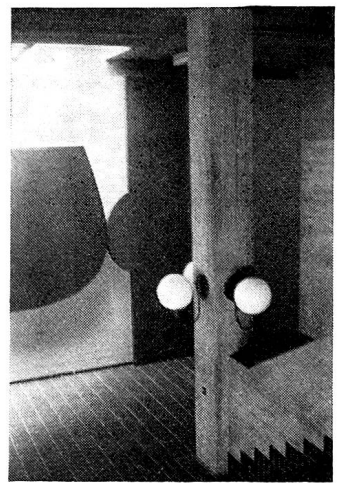
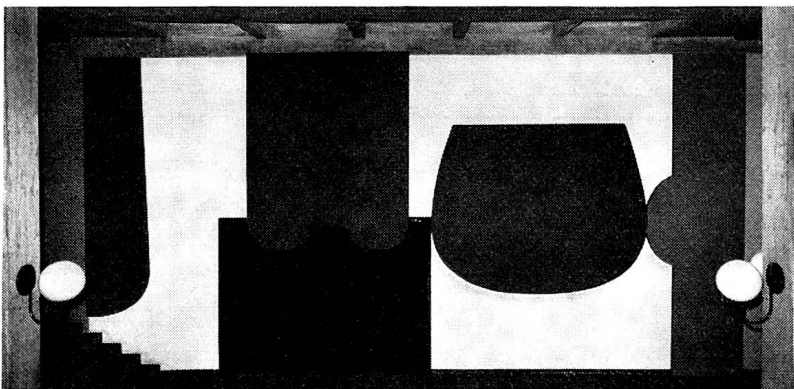
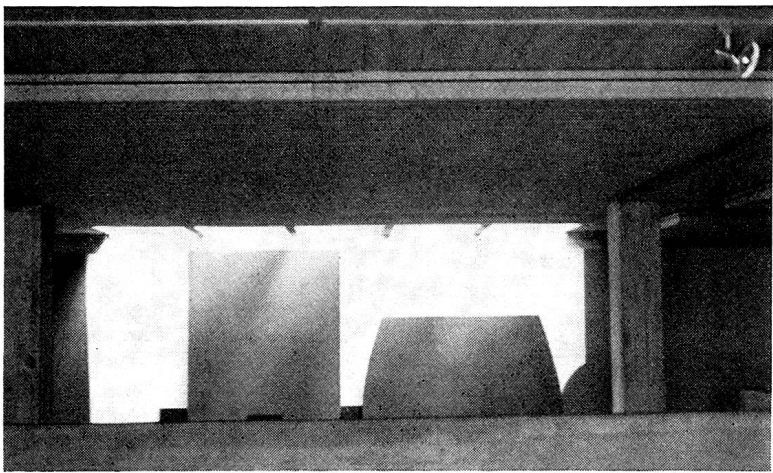
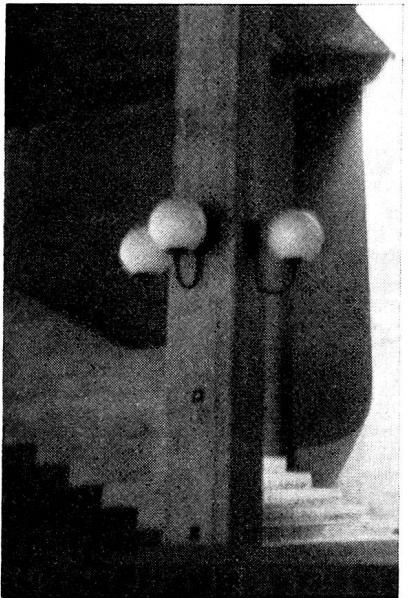
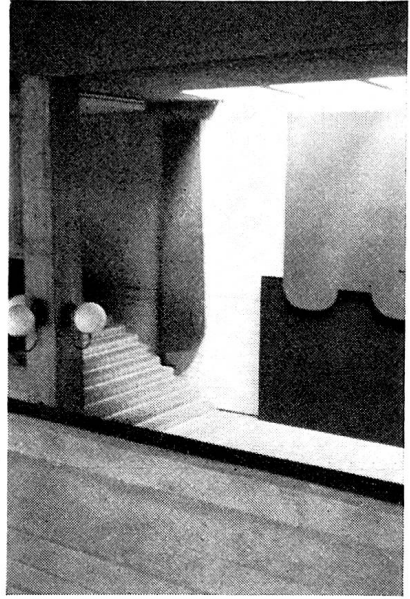
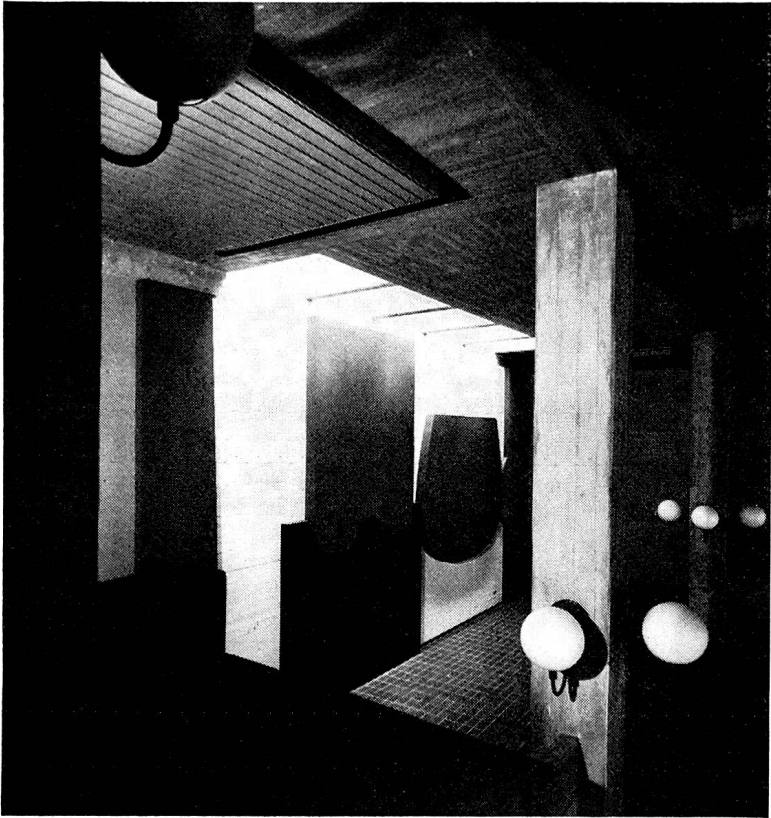
Gewiß ist es leichter, einem «Stoff», einem Thema (Inhalt), einer Aufzählung nachzuspüren.

Es besteht heute ein Gegensatz zwischen dem Publikum, das im Bild weiterhin nur das Sujet sieht und das den Maler manchmal sogar völlig vergißt, und dem Publikum, das im Bild eine «Äußerung» des Malers sucht und das sich nicht mehr für die äußerliche Darstellung eines *Themas*, das es berührt (Mutterchaft, Liebe, Tod), fesselt oder begeistert.

Dieses Publikum drängt sich nicht mehr um die «Krönung Napoleons» (David [1748—1825] im Louvre) mit dem Gefühl, der Szene beizuwohnen oder gar selbst teilzunehmen (als kleiner Napoleon). Diese Leute glauben nicht, daß die «Krönung» die Lektüre eines Romans ersetzen könne. — Wenn sie das Bild aber trotzdem ansehen, dann nur, weil es ein Gemälde von David ist, weil es die neue Auffassung der Malerei, eine neue Art des Sehens zeigt. Sie betrachten es um der Anordnung — *der Form* — des Gemäldes willen.⁷ Als Kunstwerk.

Einfacher, und für viele selbstverständlicher, ist in der Musik die Suche nach dem *Gehalt*, nach der *Form*. Im «Stoff» glaubt niemand ernstlich (nicht einmal die Musiker des «Naturalismus» in der DDR), der Musiker kopiere «die Moldau», das «Große Tor von Kiew» oder den «Nachmittag eines Fauns» so, wie es





vielleicht noch ein Sonntagsmaler «abmalen» kann. Vielmehr wird durch die Form — sie ist das Innerste; nur in ihr verkörpert sich der Gehalt, das Wesen, der Sinn — das, was der Künstler eigentlich zu sagen hat, sichtbar; seine innere Welt teilt sich mit durch die *Ordnung* der Bild- oder Tonelemente, und nur durch sie.

Leichter ist es, mit dem Auge und der «Freiheit des Herzens» bei der Raumgestaltung von Matias Spescha — frei von Vorurteilen — zu erkennen, wieder oder neu zu spüren, wie die «neue Wand» den Raum verändert und schließt. Wie die subtil gesetzten warmen und kalten Grautöne plötzlich den grauen Beton als Farbe, als Qualität erscheinen lassen. Wie harmonisch und «farbig» das erdhafte Rotbraun, das matte Schwarz, das warme Graubraun der gestrichenen Wand das stählerne Grau links und rechts mit dem weißen Grund zu einem Klang verbinden. Die dumpfen Klinkerplatten sind nicht mehr «nur» schwarz, sie bekommen — man achtet es erst später — einen leicht violett-braunen Ton. Vielleicht achtet der Beschäftigte auch einmal, wie gespannt und doch voll nerviger, zögernder und kämpfender Sensibilität die Rundungen der Formen gezogen sind — und falls man, links oder rechts hinaufsteigend, noch nie bemerkt hätte, daß die einzelne Form nicht nur Fläche, sondern Körper ist und daß durch Licht

und Schatten immer neue Bezüge hineinspielen, sieht man vielleicht, daß der Grund der Körper nicht einfach glatt gepinselt ist, sondern in leichter Tonalität der Form folgt . . . Es wäre leicht, sich umzudrehen.

Sicher wird niemand mehr «starke» Farben haben wollen, weil man glaubte, Stärke — die sich zwar selbst wieder aufhebt — gehöre in ein Schulhaus, und man vielleicht vergaß, daß der Maler Matias Spescha heißt und so malt und gestaltet wie Matias Spescha.

Anmerkungen:

¹ Matias Spescha. Retrospektive. (Aus dem Bündner Kunstleben, Seite 143.)

² Aus einer Gruppe von sechs eingeladenen Künstlern.

³ M. Kasper, dipl. Arch. BSA/SIA

⁴ Auf dem angestammten Platz der alten Kantonschule (Hauptgebäude von 1848; Nat.wissenschaftl. Gebäude von 1868), östlich der Hofburg mit Kathedrale. Vergl. Bericht des Architekten. In: Beilage zum Jahresbericht der Bündner Kantonsschule 1972/73.

⁵ Es stören an der Decke zweifellos die neu angebrachten orange-gelben schachtelförmigen Schallschlucker. Diese sind eine spätere Zutat — unbeabsichtigt aus der Sicht des Architekten und nur störend flickender (nötiger) Nachtrag.

⁶ E. Emrich: Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes «Wanderjahre», in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 26 (1952), H. 3, S. 331—352.

⁷ A. Giacometti. Was ich suche. Gespräche. Arche 1973. S. 30 ff.

Photos: Fotoatelier Vonow; Ed. Joller.