Zeitschrift: Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur

Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung

Band: - (1992)

Heft: 4

Artikel: Kunst in den Bergen : Überlegungen zur Kunstgeographie Graubündens

Autor: Dosch, Luzi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-398575

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: 15.07.2025

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

Luzi Dosch

Kunst in den Bergen

Überlegungen zur Kunstgeographie Graubündens

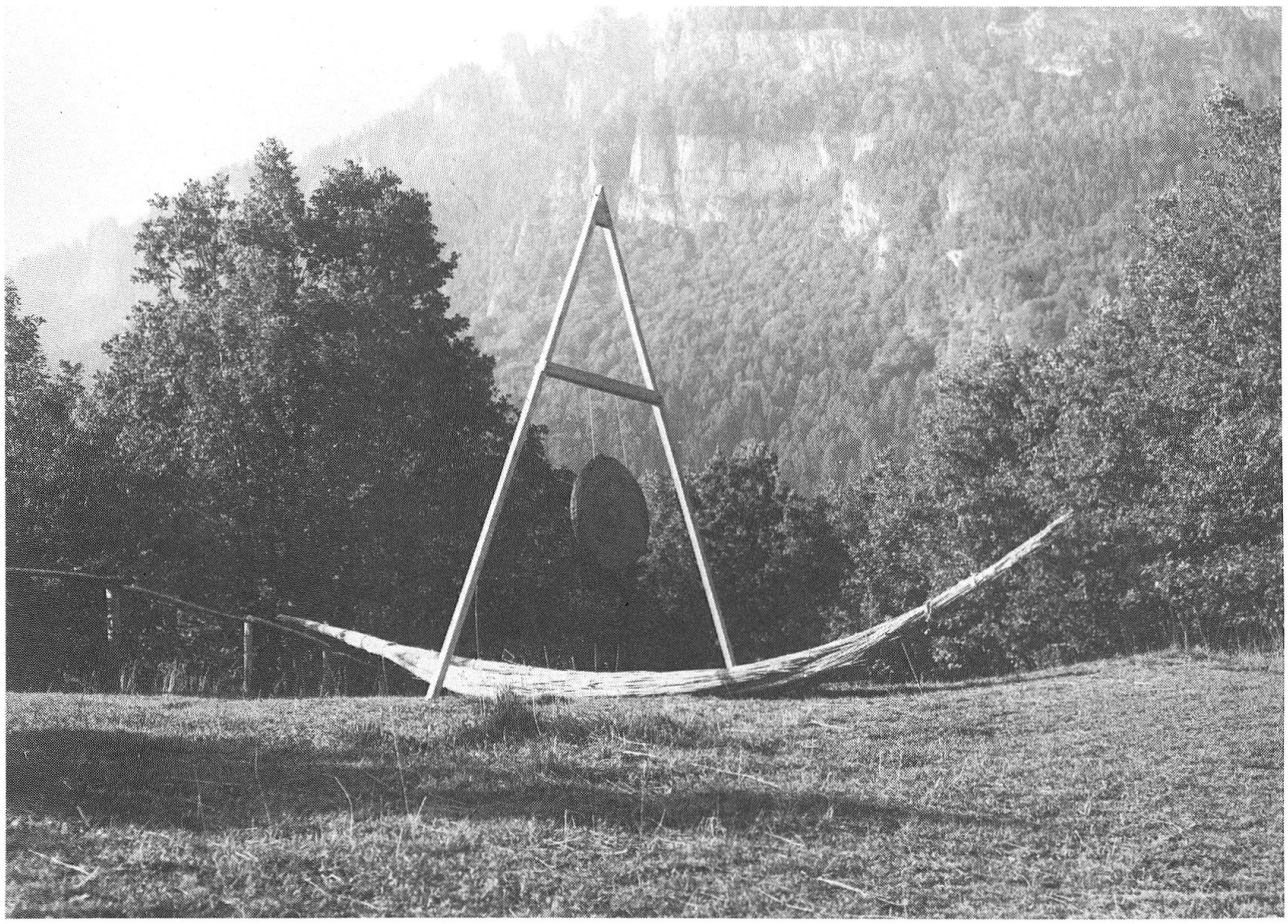


Abb. 1: Elisabeth Arpagaus, Installation auf Tuma Platta. Art sin tumas – Kunst auf den Hügeln, Domat/Ems, Oktober 1983.

Kunsttopographie und Kunstgeographie sind die Disziplinen der Kunstgeschichte, die sich mit der Kunst in ihren räumlich-territorialen Bezügen befassen. Hauptsächliche Aufgabe der Kunsttopographie ist die statistische Aufnahme der Kunstwerke eines bestimmten Gebietes. Ihre vielfach im Zusammenhang mit denkmalpflegerischen Bestrebungen stehenden Inventare und Führer haben in den letzten Jahrzehnten allgemein einen beachtlichen Ausbau erfahren. Die eher vernachlässigte Kunstgeographie übernimmt die Ergebnisse der Kunsttopographie und versucht, aus diesen heraus Fragen typischer

Eigenheiten der Kunst eines bestimmten Raumes zu beantworten. Man kann sich immer wieder fragen, ob es sinnvoll sei, sich bei solchen Studien auf eine Region zu beschränken. Der Vorteil kann darin liegen, dass in einem begrenzteren geographischen Rahmen gattungsübergreifende Zusammenhänge leichter erkennbar sind. An dieser Stelle sei aber bereits angemerkt, dass das Thema der Kunst in einem geographischen Raum geradezu anziehend auf ethnische Konstruktionen und Vorurteile wirkt. Der vorliegende Beitrag möchte diesbezüglich mit Verweisen auf Kausalzusammenhänge sparsam umgehen.

Wenn im folgenden für die Gegenwart vom Tourismusland Graubünden gesprochen wird, so muss man sich bewusst sein, dass das eine Verallgemeinerung darstellt. Graubünden ist nur zu einem kleinen Teil touristisch genutzt: Das grösste Siedlungsgebiet Bündner Rheintal beispielsweise hat nur indirekt mit diesem Wirtschaftszweig zu tun. Psychologisch erscheint es allerdings mit der Autobahnpforte «Heidiland» in die Strategie des Ferienlandes einbezogen.

Naturlandschaft

In der Bewertung der Gebirgslandschaft Graubündens konnte Bruno Weber eine Wende feststellen, die er in das späte 18. Jahrhundert datiert.[1] Bis zu dieser Zeit sahen Auswärtige in der Alpenrepublik zwischen Italien und Deutschland in erster Linie ein rauhes und wildes, manchmal auch schreckliches Durchgangsland, das man am liebsten möglichst rasch hinter sich brachte. Immerhin ist festzustellen, dass bereits seit dem 16. Jahrhundert differenziert wurde. Die Bildlegende in der lateinischen Ausgabe der Kosmographie von Sebastian Münster umschreibt die Lage der Stadt Chur 1550 mit «in faucibus montium sita, habens tamen versus Rhenum magnam planiciem»: Die Stadt liegt im Schlund der Berge, hat jedoch gegen den Rhein zu eine grosse Ebene.[2] Die Berge werden als negativ – möglicherweise auch als Bedrohung – empfunden, die Ebene schlägt als Positivum zu Buche. Im späten 18. Jahrhundert deutet der englische Historiker William Coxe den Gegensatz der gleichen Gegend als Vielfalt:

«Die Ebene ist reichlich mit Korn und Futter versehen, welche mit einander abwechseln. Die Hügel, die allmählich bis an den Fuss der Gebürge emporsteigen, sind mit Weinreben bepflanzt, an welchen Wein von einer angenehmen gelben Farbe wächst, der aber nicht stark ist. Die Aussicht fällt auf eine überraschende Weise von dem Angenehmen ins Romantische, und vom Romantischen ins Wilde.»[3]

Die Reisenden des 18. Jahrhunderts fanden in Graubünden Landesteile vor, die sie als zivilisatorisch ausserordentlich rückständig bewerteten. Heinrich Zschokke glaubte sich im Herbst 1796 im Tavetsch in ein Zeitalter zurückverzaubert, «in welchem Kunst, Wissenschaft

und Lebensbequemlichkeit noch unerfundene Dinge waren».[4] Der Brandenburger Theologe Heinrich Ludwig Lehmann, der 1773 bis 1781 als Hauslehrer in Rodels lebte, rühmt das «fürchterlich schöne Land». Er schreibt von den Schönheiten der Natur, von einsichtsvollen Männern und der sonderbaren politischen Verfassung. Als Defizit ortet Lehmann das Fehlen von Werken der Kunst und des Geschmackes. Während naturwissenschaftlich und technisch orientierte Kommentatoren sich über urtümliche Ackergeräte wunderten, freute sich der romantische Maler Carl Gotthard Grass 1790 im Lugnez an der «Einfalt und Hirtentreue» dieser «öden, ungekannten und unbesuchten Gegenden».[5]

Hauslandschaft

Die Dominanz der Gebirgslandschaft über den Menschen drückt sich einprägsam in der Sentenz Goethes aus: «Die Gebirge sind stumme Meister und machen schweigsame Schüler.»[6] In Landschaftsbetrachtungen der romantischen und nachromantischen Zeit scheint immer wieder das Ideal der menschenleeren Natur durch, die als Symbol des Ewigen, Masslosen und Göttlichen verstanden wird. Der Vergänglichkeit des Menschen gegenübergestellt, erhält der Gedanke eine theologische Dimension. Zu Ende gedacht führt das Schwärmen für unberührte Einsamkeit zu einer paradoxen Folgerung: Am schönsten ist die Landschaft ohne Mensch.

Wo die Landschaft als Kulturlandschaft wahrgenommen wird, haben die menschlichen Ansprüche und Werke am besten bescheiden zu bleiben. Vor dem Anbruch des eigentlichen touristischen Zeitalters hat Carl Ulysses von Salis-Marschlins 1808 die Einfügung des Menschen in die Naturlandschaft von Arosa gefeiert:

«Dieses wahre Bergdörfchen, ganz von Alpen umgeben, liegt in einer sehr malerischen Gegend. Die in ihren Wiesen zerstreuten Hütten, die auf einer Erhöhung angebrachte Kirche, die drey Seen ob dem Dorfe, mitten unter den schönsten Weiden, die sich in ihrem krystallhellen Wasserspiegel, die zwey Seen unterhalb dem Dorfe, schon von den melancholischen Büschen naher Nadelwälder beschattet, das dumpfe Rauschen der im tiefen Thale tobenden Plessur, alles dieses giebt diesem Ländchen eine melancholisch angenehme Stimmung, die unendlich behagt. Glücklich wer in dieser von der Welt ganz entfernten Einsiedeley seine Tage ruhig verleben kann! Auch tragen die etwas scheuen Bewohner das Gepräge ihrer Zufriedenheit auf dem von Gesundheit strotzenden Gesichte. Freylich drücken ein neun Monath langer Winter und ungeheure Lasten von Schnee den Genuss des Daseyns nicht wenig. Ihre schönen Heerden sind ihr einziger Reichthum.»[7]

Abb. 2: Inner-Arosa, 1908. Landschaft mit Kirche, Wohnhäusern und Stallscheunen.

Der kritischere Schluss des Zitats spricht die Lebensverhältnisse der «zufriedenen Bewohner» an. Und die waren, wie die medizinhistorische Dissertation von Walter Caviezel zu den hygienischen Verhältnissen im vortouristischen Arosa aufzeigt,[8] ausserordentlich primitiv. Im folgenden soll anhand dieser Untersuchung versucht werden, der romantischen Verklärung die reale Wohnsituation gegenüberzustellen.

Die alten, noch bestehenden Aroser Bauernhäuser sind meist in Tannenholz errichtete, längsgerichtete Kantholz-Strickbauten über gemauertem Kellergeschoss. Das Dach war mit Schindeln eingedeckt. Das von Caviezel als Beispiel ausgewählte «Chilbihus» weist nach seiner Darstellung eine Grundfläche von etwa 10 x 5,5 m auf. Das Untergeschoss nimmt zwei Kellerräume auf. Das Erdgeschoss war in den meisten Fällen zweigeteilt in Vorhaus/Küche und Stube. Haus- und Küchentüre waren dabei identisch. Die Höhe der Küche und der Stube ist im Chilbihus 200 cm, die der Stubentüre 150 cm. Vom Vorhaus führt eine schmale Stiege auf den Dachstock. Dort scheidet ein gangähnlicher Raum, der Spiecher, zwei Kammern aus. Üblich war nach Caviezel ein grösserer Spiecher und nur eine Kammer. Diese war das Schlafgemach sämtlicher Familienangehörigen. Vom Spiecher aus führt eine 115 cm hohe Öffnung auf die Laube an der nördlichen Längsseite mit dem Abort im östlichen Teil.

Das offene Herdfeuer bewirkte in der Küche eine starke Rauch-, das Kochen eine Dampfentwicklung. Wände und Decke waren vom

Russ stark geschwärzt. Die Stube diente zugleich als Arbeits-, Empfangs- und Krankenzimmer. Die Wände blieben ohne Täfer. Im unteren Teil des Buffets war ein Hühnerstall eingebaut, die «Hennachromma». In noch früheren Zeiten sollen auch Schweine in der Wohnstube geduldet worden sein. «Die ganze Familie schlief in einem Zimmer, Eltern und Kinder, eventuell noch Grosseltern (Nana und Neni), Knechte und Mägde, die zwar seltener gehalten wurden.»[9]

Bezogen auf den Lebensstandard in den Bauernhäusern Graubündens ist dieses Beispiel etwas krass, da die alten Aroser Häuser zu den bescheidensten des Landes gehörten. In der Überzeichnung wird aber doch deutlich, dass die Begeisterung für das archaische Bauernleben einer meist urbanen, mit dem Alltagsleben der Betroffenen wenig vertrauten Idealisierung entsprang. Volkskunde und Architekturgeschichte sehen in den Bauernhäusern und Stallscheunen Zeugen der vorindustriellen Agrargesellschaft.[10] Die Einfachheit und Naturnähe ihrer Konstruktion unterstreichen den Charakter des Autochthonen. Einflüsse von aussen stellt man sich hier als minim vor. So sind die Bauernhäuser zum Symbol einer einheimischen Baukultur geworden. Zusammen mit der Naturlandschaft stehen sie für das Eigene gegenüber dem Fremden.

Der Volkskundler Richard Weiss spricht vom Sinnbild und seelischen Gehalt der Häuser.[11] Weiss hat den Versuch gewagt, die bäuerliche Bautätigkeit der Schweiz in eigentlichen Landschaftstypen zusammenzufassen. Sein Modell erleichtert das Verständnis für Zusammenhänge etwa zwischen Wirtschaftsart und Hausform, zementiert aber auch mit seinem Blick auf das Typische die Vorstellung naturgegebener Notwendigkeit. Am fragwürdigsten wird es dort, wo es mit der Klassierung von Mentalitäten Vorurteilen Vorschub leistet.

Agrarisches Zeitalter

Die Kunstgeschichte Graubündens ist zu einem die Naturlandschaft ergänzenden touristischen Faktor geworden. Nicht nur die Entdecker der Bündner Berge, auch die Pioniere der Erforschung der Kunst in diesem Raum kamen von auswärts: 1857 publizierte Jacob Burckhardt in Zürich die erste Monographie über die Kathedrale von Chur, 1895 erschien in Paris Emile Moliniers Werk über den Churer Domschatz, 1906-1911 folgte in Genf die Arbeit von Joseph Zemp und Robert Durrer über das Kloster St. Johann zu Müstair. Der deutsche Jurist und Davoser Kurgast Erwin Poeschel wurde zum Begründer der Bündner Kunsttopographie.

Überblickt man den Bestand bis zum Anbruch des eigentlichen touristischen Zeitalters im späten 19. Jahrhundert, so wird man eine verhältnismässig geringe Zahl bedeutender Kunstwerke finden, die die

Landschaft Graubündens zum Thema haben. Christoph Simonett hat den Berg der Versuchung der romanischen Bilderdecke von Zillis als älteste Bündner Landschaftsdarstellung bezeichnet.[12] Er erkennt darin die Spitze der Grauen Hörner über Wergenstein. Als weitere Stationen sind in erster Linie die Federzeichnung der Klus am Eingang zum Prättigau von Wolfgang Huber (um 1480–1553) sowie die Werke von Jan Hackaert (1628–nach 1685), Felix Meyer (1653–1713), Ludwig Hess (1760–1800), Carl Gotthard Grass (1767–1814), Samuel Birmann (1793–1847) und William Turner (1775–1851) zu nennen.[13]

Dass die Bergwelt Graubündens in vorromantischer Zeit von geringer Anziehung war, erhellt sich schon aus den Vorstellungen der klassischen Landschaftsmalerei, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Im Anliegen nach Einheit und Ruhe zog man die Weite der Ebene und des Meeres der Vielfalt und Dramatik der Gebirge vor. Nicolas Poussin und Claude Lorrain fanden ihr Ideal weit südlicher in der römischen Campagna.

Ältere Kunst in Graubünden ist zu einem gewichtigen Teil importierte Kunst oder das Werk eingewanderter Künstler. Dazu gehören – um einige Beispiele anzuführen – mit grosser Wahrscheinlichkeit die karolingischen und die spätromanischen Wandmalereien von Müstair (der karolingische Hauptmeister konnte bisher nicht lokalisiert werden, die Mitarbeiter waren vermutlich Angehörige einer oberitalienischen Werkstatt; bei den romanischen Malereien wird auf das venezianische Hinterland und auf den süddeutschen Raum verwiesen),[14] die hochgotischen Wandmalereien des Meisters von Waltensburg (vermutlich von auswärts nach Chur verpflichtet),[15] die spätgotische Kirchenbauwelle (hauptsächlich österreichische Meister),[16] die Reihe spätgotischer Flügelaltäre (hauptsächlich aus Schwaben),[17] die Ausmalung des Vierungsgewölbes der Kirche St. Martin in Savognin (Carlo und Antonio Nuvolone genannt Panfili aus Mailand),[18] die barocke Klosterkirche von Disentis (Vorarlberger Bauschule, vermutlich Caspar Mosbrugger).[19]

Die hauptsächlichsten Eigenleistungen sind auf dem Gebiete der Architektur zu erwarten. Abgesehen von den angesprochenen Bauernhäusern wäre auch auf Herrschaftshäuser und Kirchenbauten hinzuweisen. Den umfassendsten architekturhistorischen Beitrag Graubündens nach aussen hin leisteten die Misoxer Barockbaumeister, die als Auswanderer vor allem in Süddeutschland wirkten.[20] Die in Chur geborene Malerin Angelika Kauffmann hat die Stadt schon im zarten Alter von weniger als einem Jahr mit ihren Eltern Richtung Süden verlassen.

Bei der Zuschreibung älterer Kunst in Graubünden glaubt man, untersetzte, schwerfällige und derbe Gestaltung als Erkennungszeichen des Einheimischen ansehen zu können. So hat Erwin Poeschel

Abb. 3: Zillis, Kirche St. Martin. Bilderdecke, 12. Jahrhundert. Dritte Versuchung Christi. Nach Ansicht von Christoph Simonett die älteste Bündner Landschaftsdarstellung. «Ländlich schweres Körper- und Lebensgefühl» als Hinweis auf einen einheimischen Meister?

die romanische Bilderdecke von Zillis recht gewagt mit dem in den Churer Totenbüchern überlieferten «Lopicinus pictor» in Zusammenhang gebracht: «Dies Zurückgreifen auf altertümliche Auffassungen wie auch das merkwürdige Zusammentreffen einer formal sicheren und entwickelten Linearkunst mit einem ländlich schweren Körper- und Lebensgefühl, wie es sich in den derben untersetzten Gestalten mit den grossen Händen und Füssen ausspricht, passt gut zur Herleitung des Meisters aus einem alpinen Milieu und damit zur Annahme, dass der Meister in Chur beheimatet war.»[21] Peter Wiesmann verweist demgegenüber auf mögliche oberitalienische Einflüsse oder gar auf eine Zugehörigkeit des Malers zu einer oberitalienischen Schreibstube.[22]

Ein gutes Beispiel für die Einschätzung des Niveaus mittelalterlicher Kunst im kirchlichen Zentrum Chur ergibt eine Gegenüberstellung des Luziusschreines (1252) mit dem wenig später entstandenen

sogenannten Florinusschrein (um 1280) im Churer Dommuseum.[23] Der Luziusschrein ist in seiner eindringlich-naiven Gestaltung – Poeschel gebraucht die Ausdrücke «sehr primitiv, beinahe archaisch»[24] – trotz des dafür späten Entstehungsjahres noch ganz der Romanik verpflichtet. Der «Florinusschrein» zeigt bereits die Eleganz der vollausgebildeten Hochgotik. Ersterer gilt als einheimisch, letzterer als Werk einer Konstanzer Werkstatt. Die romanische Bauplastik der Kathedrale von Chur ordnet Poeschel trotz Einflüssen aus Oberitalien und der Provence «angesichts des Qualitätsabstandes» gegenüber den Vorbildern einheimischen Künstlern zu.

Alpine Unbeholfenheit ist in hohem Masse auch dem Maler-Dilettanten Hans Ardüser eigen, der im späten 16. und im frühen 17. Jahrhundert das karge Einkommen eines Schulmeisters durch die Ausführung von Wandmalereien aufbesserte.[25] Zeichnerische Beschränktheit versucht er durch naive Formeln zu bewältigen. Am stärksten und witzigsten ist er dort, wo er liebevoll Fabulöses entwirft, wo er ohne Rücksicht auf Proportionslehren seiner Neugier und Phantasie freien Lauf lässt.

Für das geringe Ansehen der älteren Bündner Künstler könnte man den stummen Meister und Übervater «Gebirge» verantwortlich machen, demgegenüber die Kunst, wie Joseph Anton Koch es ausdrückt, Stümperin bleibt.[26] Das grössere Vortreten in der Architektur mag man mit der grösseren Betonung der Nützlichkeit und ihrer Einbettung im Übergeordneten des Kollektivs erklären. Dem steht dann vor allem in der jüngeren bildenden Kunst die Forderung nach Individualität und Originalität gegenüber.

Generell wird man in diesem Phänomen das Problem der Peripherie erkennen, das mit der Topographie der Gebirgslandschaft zusammenhängt. Der schwach besiedelte Agrarstaat kannte keine Kunstzentren, selbst die Bischofsstadt Chur konnte eine solche Rolle nur ansatzweise übernehmen. Es fehlten Auftraggeber, Käuferschaft und Publikum einer gewissen Grösse, es fehlten und fehlen Kunstschulen.

Wenn Harald Keller in seinem Klassiker «Die Kunstlandschaften Italiens»[27] davon spricht, dass allein in der Toskana die Frührenaissance entstehen konnte, so wird man das als Prophezeiung post festum relativieren, vor allem aber wird man es weniger auf die «welligen Hügelketten» als auf die gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation zurückführen. Wie die meisten Begriffe mit Landschaft hört sich der Begriff Kunstlandschaft sehr romantisch, beinahe theologisch an. Allerdings oder gerade deswegen liegen ihm auch Nachteile inne. Ähnlich wie «Hauslandschaft» suggeriert er in seinem Idealismus sehr stark Einheitlichkeit, wo man bei näherem Hinsehen stets Vielfalt finden wird. Zudem lässt er Nichtkunsthistoriker oftmals eher an künstliche Landschaften als an das Verhältnis von Kunst und Landschaft

denken. Die Vorteile von «Kunst-» und «Hauslandschaft»: Sie verlangen eine zusammenhängende Sicht der Dinge.

Dario Gamboni hat für den entsprechenden Ars Helvetica-Band den Begriff der Kunstgeographie wohl zu recht sehr weit definiert mit den «Beziehungen zwischen dem Kunstgut und der künstlerischen Tätigkeit einerseits und einem geographischen Raum andererseits».[28] Kunst innerhalb eines bestimmten Raumes zu betrachten, bedeute aus dieser Sicht, sie im Rahmen von Geschichte und Gesellschaft zu sehen. Und da wird es von Vorteil sein, wenn das für eine vergleichende Untersuchung ausgewählte Gebiet wenigstens Gemeinsamkeiten in einigen wesentlichen Bereichen aufweist. Gegenüber der Schweiz birgt die kleinere Einheit Graubünden den Vorzug grösserer Homogenität zumindest in zwei wesentlichen Bereichen: der Berglandschaft und der langen gemeinsamen politischen Geschichte weit über die Zeit der Kantonsgründung zurück.

Touristisches Zeitalter

Die Kunst des späten 19. und des 20. Jahrhunderts weist wie die ältere Kunst in Graubünden Werke von überregionaler Bedeutung auf. Beim Versuch, die Frage des kulturellen Klimas und der Möglichkeiten der Region zu analysieren, wird man sich auch da zuerst einmal für den Aspekt der Ein- und Auswanderung interessieren. Bezogen auf die bekanntesten Maler, die hier zur Diskussion stehen, liessen sich drei Gruppen unterscheiden.[29] Giovanni Segantini kam gleichsam als Forschungsreisender von Süden her ins Land, Ernst Ludwig Kirchner als Kurgast aus dem Norden; beide blieben da bis zu ihrem Tod. Giovanni Giacometti ist einer der wenigen bedeutenden einheimischen Künstler, die ihr Leben in Graubünden verbrachten. Augusto Giacometti lebte grösstenteils in Zürich, Alberto Giacometti in Paris.

In der Architektur wären neben den für befristete Aufträge Hergereisten Einwanderer wie Giovanni Sottovia im 19. und Rudolf Gaberel im frühen 20. Jahrhundert zu nennen.[30] Sie stehen einheimischen Baumeistern des 19. Jahrhunderts wie Johannes Ludwig, Alexander Kuoni, Nicolaus Hartmann sen. und einheimischen Regionalisten des frühen 20. Jahrhunderts wie Nicolaus Hartmann jun. und der Architektengemeinschaft Otto Schäfer und Martin Risch gegenüber. Die drei zuletzt genannten haben massgebend zur Ausbildung des Bündner Heimatstils zwischen 1904 und 1918 beigetragen, der durch eigenständige schöpferische Leistungen hervorgetreten ist.[31] Unter touristischer Optik verdienen im besonderen die Bemühungen um eine malerische Anordnung der Trassees sowie einer anspruchsvollen Gestaltung der Kunst- und Hochbauten der Rhätischen Bahn Beachtung. Ein weiteres, eher zwiespältiges Bestreben ging dahin, den stol-

zen rationalen Hotelkästen des 19. Jahrhunderts «engadinische Unregelmässigkeit» gegenüberzustellen, wie dies etwa beim Hotel La Margna in St. Moritz 1906–1907 geschah.[32]

Unter dem Aspekt von Landschaft und Tourismus sei kurz auf Giovanni Segantini hingewiesen, der zu einem der populärsten Alpenmaler geworden ist. An seinem Beispiel zeigt sich aber auch die Problematik der Idealisierung.

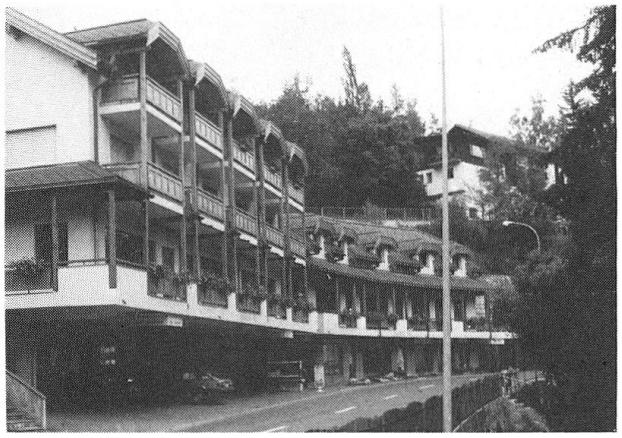
Hauptmotiv für den Aufbruch von der oberitalienischen Brianza in die Bündner Berge soll der Drang nach Erforschung der Lichtdarstellung gewesen sein.[33] Segantini selbst hat den Weg ins Oberhalbstein und später ins Bergell und Oberengadin rückblickend mit dem ihm eigenen Sinn für Symbolik und Selbstinszenierung als naturnotwendiges stetes Emporstreben gedeutet.

Die pantheistische Überhöhung von Landschaft und Natur erschliesst sich aus einer Tagebuchnotiz vom 1. Januar 1890: «Ich dürste, o Erde, und hingeneigt zu deinen reinsten und ewigen Quellen trinke ich, trinke von deinem Blute, o Erde, das Blut von meinem Blute ist.»[34] Abnehmer für Segantinis Bilder der Bergwelt waren die Kunsthändler Grubicy in der Grossstadt Mailand, bei denen er unter Vertrag stand, und die ihm dafür ein Gehalt ausrichteten. Summa von Segantinis Werk sollte ein riesiges «Engadiner Panorama» für die Pariser Weltausstellung von 1900 werden, das der Maler mit Unterstützung von Engadiner Hoteliers ausdrücklich in den Dienst der Fremdenverkehrswerbung stellen wollte. Das Projekt musste aus finanziellen Gründen fallengelassen werden. Aus der Vorarbeit ging das unvollendete Alpentriptychon mit den drei Leinwänden «Das Leben», «Die Natur» und «Der Tod» hervor.

Die geschichtliche Bedeutung Segantinis wird von der Kunstkritik gelegentlich in Frage gestellt. Angesprochen sind die Vorwürfe der Weltflucht und des Kitsches.[35] Ähnliche Einwände erhob die Kritik auch gegenüber dem Werk des später geborenen Grafikers und Malers Alois Carigiet. Die Sehnsucht nach einer heilen Welt war für diesen auch Engagement für deren Erhaltung: «Meine Bilder, deren Gegenstand eine einfache, ehrliche und schöne Bergwelt ist, versuchen nämlich den Kontrapunkt zur Dissonanz der heutigen Welt zu setzen.»[36]

Man muss annehmen, dass Segantini und Carigiet gerade durch ihre Sentimentalität so populär geworden sind. In der Wertschätzung öffnet sich hier ein Graben zwischen Teilen des Kunstbetriebs und der sogenannten breiten Öffentlichkeit, der durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch geht.

Eine Bilanz der Gegenwart wird mit Freude feststellen können, dass es unter den bedeutenden Schweizer Künstlern eine ganze Reihe Bündner gibt. Wenn man daraus auf ein reiches Kunstleben schliesst, muss immerhin der Einwand folgen, dass der weitaus grösste Teil von



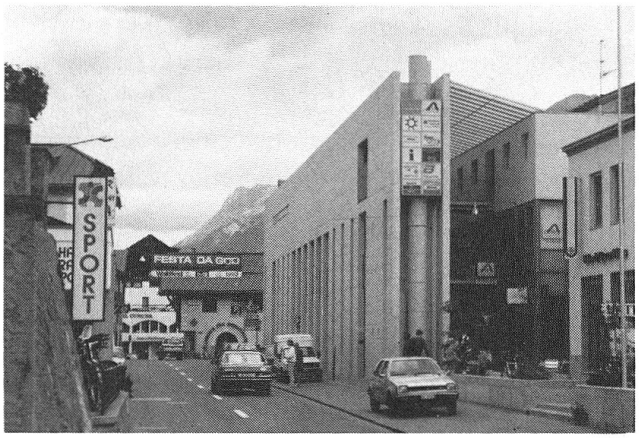


Abb. 4: Populär?
Scuol, Stradun: Wohn- und Geschäftshaus. Ein grosses Volumen versteckt sich hinter Niedlichkeit: Krüppelwalmdächlein, Dacherker und Balkone als kleinteilige Kaschierung.

Abb. 5: Ungeliebte Urbanität?
Scuol, Stradun: Beat Consoni, Center Chasa Augustin, 1984–1986. Von den Bündner Fachverbänden ausgezeichnet als «Guter Bau 1987», in der Gemeinde umstritten. Das Wohn- und Geschäftshaus nimmt mit seiner Galerie auf den städtischen Charakter der Einkaufsstrasse Bezug.

ihnen ausserhalb des Kantons lebt. In der Architektur sieht es etwas besser aus. Hier konnte sich in den letzten Jahren so etwas wie eine kleine Szene mittlerer und jüngerer Architekten bilden. Wenn auch nicht direkt involvierter Nestor ist Rudolf Olgiati, der eine Synthese zwischen internationaler Moderne und regionaler Bauernhausarchitektur anstrebt.

Dass die Wirkungsmöglichkeiten für Künstler und Architekten in Graubünden sehr beschränkt sind, ist keine umwerfend neue Erkenntnis. Als naheliegende Erklärung dient der Hinweis auf die periphere Lage und damit indirekt auf die Topographie.[37] Kunst braucht Anregungen, Auftraggeber, Käufer, Publika, Vermittler, Einrichtungen. Dass diese in Zentren mit einer gewissen Bevölkerungsdichte schon rein statistisch gesehen eher vorhanden sind als in einer verhältnismässig schwach besiedelten und dezentralisierten Peripherie, liegt auf der Hand.

Gefährdungen durch den Tourismus ergeben sich abgesehen von der Verbauung der Landschaft und der Belastung der Umwelt durch die Konstruktion von Scheinwelten. Durch meist sehr einseitige und oberflächliche Bezüge auf die Kulturgeschichte werden «Heile Welt»-Clichés propagiert, die dann die Erwartungshaltung der Touristen mitbestimmen. So sehen sich die Einheimischen gleichsam unter Zugzwang, das Versprochene auch einzulösen. Im Falle der Erhaltung von Landschaft und gebautem Erbe mag sich das auch positiv auswirken, für die Weiterentwicklung der Kunst hat dieser Mechanismus lähmende Auswirkungen.

Und hier stellt sich die Gretchenfrage: Wollen wir eine Kunst der Gegenwart und Zukunft, wenn sich doch – wie es scheint – die Vergangenheit besser verkauft? Wenn man die Reaktionen auf Beispiele zeitgenössischer Architektur in Scuol, Davos und anderswo oder die Beliebtheit von Souvenir-Kunst in Betracht zieht, müsste man diese Frage verneinen. Was bleibt? Resignation oder der verzwei-

felte Hinweis darauf, dass eine Gesellschaft nicht nur rückwärts schauen kann?

Vielleicht gibt es auch die Möglichkeit, auf gewisse Dinge aufmerksam zu machen. Darauf etwa, dass die Bewahrung von wertvollem Alten und die Förderung von anspruchsvollem Neuen in einer weltoffenen Kultur zusammengehören. Dass der Bezug zur Gegenwart der nostalgischen Verniedlichung der Vergangenheit entgegenwirken kann. Dass Romantik und Rationalismus nebeneinander Platz haben. Hier könnten auch die Verkehrsvereine mittätig werden. Es sollte zum Ausdruck kommen, dass wir trotz «Ferienecke der Schweiz» keine naiv-unkritische Statisten in einem nostalgischen Freizeitpark, sondern normale Mitteleuropäer mit kulturellen Ansprüchen sind. Ein Beispiel hat der Tessiner Verkehrsverein mit seinem Führer zur modernen Architektur gegeben. Dieser bringt zum Ausdruck, dass die Kunstgeschichte nicht als etwas Abgeschlossenes verstanden wird.

Anmerkungen

1 Bruno Weber, Graubünden in alten Ansichten. Landschaftsporträts reisender Künstler vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Mit einem Verzeichnis topographischer Ansichten in der Druckgraphik von den Anfängen bis um 1880, (Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur, 29), Chur 1984.

2 Chur im Bild. Sechs Reproduktionen von Stadtansichten des 16.–19. Jahrhunderts, herausgegeben vom Stadtarchiv Chur, Einführung von Luzi Dosch, Chur 1991.

3 Zitiert nach: Silvio Margadant, Land und Leute Graubündens im Spiegel der Reiseliteratur 1492–1800. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte und Volkskunde Graubündens, Zürich 1978, S. 42.

4 Zitiert nach Weber, Ansichten (wie Anm. 1), S. 15.

5 Zitiert nach Weber, Ansichten (wie Anm. 1), S. 15.

6 Zitiert nach Weber, Ansichten (wie Anm. 1), S. 24. – Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, hrsg. Ernst Beutler, Zürich 1949 (2. Auflage Zürich/Stuttgart 1961), S. 282 (Zweites Buch, neuntes Kapitel).

7 Zitiert nach Weber, Ansichten (wie Anm. 1), S. 50, Anm. 158.

8 F. Walter Caviezel, Arosa, seine hygienischen Verhältnisse vor dem Fremdenverkehr. Ein Beitrag zur Geschichte der Hygiene und zur Geschichte des Kurortes Arosa, Diss. Medizinische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Lachen 1932.

9 Caviezel, Arosa (wie Anm. 8), S. 54.

10 Zur Bauernhausforschung in Graubünden: Constant Wieser, Hundert Jahre Bauernhausforschung in Graubünden. Rückblick und Ausblick, in: Jahrbuch 1985 der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, S. 185–233. – Zur Rückkehr vom Stein- zum Holzbau in nachrömischer Zeit: Jürg Rageth, Römische Verkehrswege und ländliche Siedlungen in Graubünden, in: Jahrbuch 1986 der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, S. 45–108.

11 Richard Weiss, Häuser und Landschaften der Schweiz, Erlenbach-Zürich 1959 (2. Auflage 1973).

12 Christoph Simonett, Eine Schamserlandschaft in den Deckengemälden der Zilliser Kirche, in: Bündner Monatsblatt, 1957, Nr. 4/5, S. 116–119.

13 Neben Bruno Weber vergleiche man dazu Walter Kern, Graubünden in der Malerei, Zürich/New York 1941, Ulrich Christoffel, Der Berg in der Malerei, Zollikon 1963 und Kurt Wanner, William Turner und Robert Browning – zwei Eng-

länder im Passdorf Splügen, in: Bündner Monatsblatt, 1988, 1, S. 33-62, sowie die Ausstellungskataloge: Die Alpen in der Schweizer Malerei, Odakyu Grand Gallery Tokio und Bündner Kunstmuseum Chur, 1977; Das Oberengadin in der Malerei, Parkhausrondelle St. Moritz-Dorf, 1985; Giovanni Segantinis Panorama und andere Engadiner Panoramen, Segantini Museum St. Moritz und Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 1991.

14 Marèse Sennhauser-Girard, Hans Rudolf Sennhauser, Hans Rutishauser und Benedikt Gubelmann, Das Benediktinerinnenkloster St. Johann in Müstair, (Schweizerische Kunstführer; hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Bern 1986.

15 Alfons Raimann, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, Disentis 1983, S. 82–89.

16 Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band I, Basel 1937, S. 91–104.

17 Poeschel, Kunstdenkmäler I (wie Anm. 16), S. 118-136.

18 Luzi Dosch und Urs Waldmann, Savognin und die Barockkunst der Kapuziner, in: Jürg Simonett (Red.), Savognin, Geschichte-Wirtschaft-Gemeinschaft, Savognin 1988, S. 203–218.

19 Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band V, Basel 1943, S. 31–71.

20 Arnoldo Marcelliano Zendralli, Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit, Zürich 1930.

21 Poeschel, Kunstdenkmäler V (wie Anm. 19), S. 243.

22 Peter Wiesmann, Zur Formensprache der Deckenbilder von Zillis, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 11, 1950, S. 17–21 . Freundliche Mitteilung von Huldrych Blanke, Zillis.

23 Luzi Dosch, Das Dommuseum in Chur, (Schweizerische Kunstführer; hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Bern 1988.

24 Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band VII, Basel 1948, S. 168.

25 Paul Zinsli, Der Malerpoet Hans Ardüser. Eine volkstümliche Doppelbegabung um die Wende des 16. Jahrhunderts, Chur 1986.

26 Weber, Ansichten (wie Anm. 1), S. 24 und Anmerkung 204.

27 Harald Keller, Die Kunstlandschaften Italiens, München, 1960 und 1965. Weitere Auflagen Frankfurt am Main 1983 und 1989.

28 Dario Gamboni, Kunstgeographie, (Ars Helvetica I), Disentis 1987, S. 1.

29 Zur Landschaftsfotografie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergleiche man: Beat Stutzer, hrsg., «Du grosses stilles Leuchten». Albert Steiner und die Bündner Landschaftsphotographie, Chur und Zürich 1992; Paul Hugger, hrsg., Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele, Chur und Zürich 1992.

30 Zur Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts in Südbünden: Robert Obrist, Silva Semadeni und Diego Giovanoli, Construir-Bauen-Costruire 1830–1980. Val Müstair, Engiadina bassa, Oberengadin, Val Bregaglia, Valle di Poschiavo, Zürich und Bern 1986.

31 Zum Bündner Heimatstil: Luzi Dosch, Die Bauten der Rhätischen Bahn. Geschichte einer Architektur von 1889 bis 1949, Chur 1984, S. 129–195. – Zur Architekturgeschichte der Kraftwerkbauten: Conradin Clavuot und Jürg Ragettli, Die Kraftwerkbauten im Kanton Graubünden, Chur (1992).

32 Zur Hotelarchitektur: Isabelle Rucki, Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur von 1860 bis 1914, Zürich 1989.

33 Dora Lardelli, Das Segantini Museum in St. Moritz, (Schweizerische Kunstführer, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Bern 1990 (mit weiterführender Literatur). – Giovanni Segantini 1858–1899, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 1990.

34 Giovanni Segantinis Schriften und Briefe, hrsg. von Bianca Segantini, Leipzig 1909, S. 55.

35 Einen Einblick in unterschiedliche Einschätzungen geben die Auseinandersetzungen im Tages-Anzeiger vom 10. November, 15. und 22. Dezember 1990 anlässlich der Segantini-Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Eine kritische Darstellung versucht der Ausstellungskatalog «Segantini – ein verlorenes Paradies?» von Irma Noseda und Bernhard Wiebel (hrsg. Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft, Zürich 1977).

36 Zitiert nach: Luzi Dosch, Vom Glück in den Bergen. Zur Bildsprache der Bündner Tourismusplakate, in: Graubünden im Plakat. Eine kleine Geschichte der Tourismuswerbung von 1890 bis heute, Ausstellungskatalog Bündner Kunstmuseum Chur, 1983, S. 27.

37 Beat Stutzer, Zentrum und Peripherie. Chancen und Grenzen eines randständigen Kunstmuseums in der Schweiz, in: Bündner Monatsblatt, 1991, Nr. 5, S. 321-336.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto Michael Fontana, Basel.
Abb. 2: Foto Meisser, Zürich; Denkmalpflege Graubünden.
Abb. 3 Foto Beuroner Kunstverlag.
Abb. 4: Foto des Verfassers.
Abb. 5: Foto des Verfassers.

Adresse des Autors

Dr. Luzi Dosch, Büro für Kunstgeschichte, Reichsgasse 10, 7000 Chur.