

Rezensionen

Autor(en): **Schmid, Hansmartin / Dosch, Leza / Redolfi, Silke**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 3

PDF erstellt am: **06.07.2024**

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.

Rezensionen

Die Landschaft als Kulisse – die Kulisse als Landschaft

Jürg Frischknecht, Thomas Kramer, Werner Swiss Schweizer, «Filmlandschaft Engadin, Bergell, Puschlav, Münstertal», Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 2003, 396 Seiten, ISBN 3-905342-07-3, Fr. 48.–



Graubünden ist ja nicht gerade eine Landschaft des Films. Fernab von Hollywood kämpfen in den Hochtälern die wenigen Kinos um ihr Überleben. Und ohne das unermüdliche persönliche und finanzielle Engagement des Churer Kino-Verteidigers Toni Räber würde sich wahrscheinlich auch das Kino-Leben der Hauptstadt auf gelegentliche Vorführungen in einem Pfarreisaal beschränken. Wo dann – wie noch vor drei Jahrzehnten üblich – der zuständige Kleriker bei den jeweiligen Kuss- oder ersten Sex-Szenen kurzzeitig die Hand vors Objektiv zu halten pflegte.

Auch die einheimische Produktionsszene beschränkt sich neben den allerdings hervorragenden Leistungen einiger «Exilanten» wie Daniel Schmid oder bestechender Tier- und Heimatfilmer wie die Schochers und die Feuersteins auf zwei kleine Säulen: auf einige gültige und treffsichere, allerdings stark «unterland-gestützte» Produktionen der Televisiun Rumantscha und auf Fingerübungen einiger begabter, aber immer mit Finanzproblemen ringender Eigengewächse.

Das Graubünden des Films ist also kaum vorhanden, ständig in seiner Existenz bedroht. Um so mehr gab und gibt es dafür Graubünden für den Film, Graubünden als Filmlandschaft, Graubünden als Kulisse für den Film. Graubünden als Kulisse für Spielfilme hat eine schier unglaubliche Tradition, seit in Davos mit dem legendären «Würger» einer der ersten Stumm-Filme überhaupt gedreht worden ist. Und Graubünden war und ist die Kulisse für unzählige Landschafts-, Dokumentar-, Sport- und Werbefilme. Mit einigen einheimischen Gehversuchen. Der Rest war «Import» aus dem Unter- oder Ausland.

Nun liegt ein umfangreicher Bildband vor, der diese überraschend reichhaltige Filmtätigkeit in Graubünden nachzeichnet.

Ebenfalls ein Unterländer Import, wenn auch bei Casanova in Chur gedruckt und beim Bündner Monatsblatt verlegt: Die drei Zürcher Publizisten Jürg Frischknecht, Thomas Kramer und Werner Swiss Schweizer, angeregt durch eine Filmtagung im einst berühmten Szenen-Diskussionszentrum «Salecina» im Oberengadin, sind in jahrzehntelanger Forschungstätigkeit den Spuren der Filmgeschichte in Graubünden gefolgt. Wobei sie sich – wohl zu Recht – auf die am meisten als Filmkulisse «ausgebeuteten» Bündner Südtäler Engadin, Bergell, Puschlav und Münstertal beschränken. In einer wahren Sisyphus-Fleissarbeit haben sie Bildmaterial gesammelt, noch lebende Zeitzeugen oder Schauspieler interviewt, Filmlandschaften oder gefilmte Landschaften dokumentiert.

Entstanden ist so ein reich illustriertes und hervorragend gestaltetes Werk, das beinahe schon lexikalischen Wert beanspruchen darf. Wann wurde überhaupt der erste Film im Engadin gedreht? Wie lange drehte Rita Hayworth im Fextal? Wie kam es zum tragischen Lawinenunglück bei den Dreharbeiten für einen Bogner-Film im Val Selin? Wer die Antwort auf diese und viele, viele andere Fragen sucht, hier findet er sie rasch und übersichtlich belegt. Nicht zuletzt dank der ausführlichen Register über Personen, Drehorte, Ortsnamen und Filme. Was die Lesbarkeit des immerhin fast 400 Seiten starken Bandes eindeutig verbessert und ihn ebenfalls in die Nähe eines eigentlichen Lexikons oder Standardwerks über die reichhaltige Filme aus den Landschaften Südbündens rückt.

Ja, die Autoren haben in beinahe kriminalistischer Spürarbeit Fakten aus ihrem Arbeitsgebiet zu Tage gefördert und für die Nachwelt erhalten, die in dieser Art wohl noch nie ins allgemeine Bündner Bewusstsein eingedrungen oder längst vergessen sind. Wer schon hat bisher hierzulande gewusst, dass Luis Trenkers umstrittener Südtirol-Film «Der Rebell» zu grossen Teilen gar nicht in Südtirol, sondern im Engadin und im Bergell gedreht worden ist? Dass dieser Film dem «Führer und Reichskanzler Adolf Hitler» derart gut gefiel, dass er immer wieder vom darin mehrmals vorkommenden Bergdorf als «dem Urbild eines Bergdorfes» sprach? Es war Soglio! Dass dieser Film, der den Nazis einen derart nachhaltigen Eindruck machte, im faschistischen Italien verboten war, weil er das Südtirol einseitig aus deutscher Sicht schilderte? Dass auch und gerade wegen dieses Films Luis Trenker als «hochalpiner Lederhosen-Nazi» eingestuft und nach dem Zweiten Weltkrieg sogar von der Schweiz mit einer kurzen Einreiseperrre belegt worden ist? Oder: Wer weiss noch, dass im

November 1929 im Zürcher Kino «Capitol» eine Gruppe von Engadiner Studenten zusammen mit verbündeten «Kräften» lautstark gegen Ernst Lubitsch's «Schinken» aus Hollywood «Eternal Love – der König der Bernina» protestierten und mit «Viva-L'Engiadina»- und «Viva-la-Grischa»-Rufen den Unterbruch dieses «kitschigen, unschweizerischen und unbündnerischen Films» erzwang. «Unsere Berge sind aus Karton, unsere Häuser aus Holz, und unsere Leute gleichen einer Bande von Tölpeln», schrieb einer der «Täter» darüber in einer Zeitung. (Wars tatsächlich ein «Fögl d'Engiadina» wie im Buche vermerkt oder nicht doch der gute alte «Fögl Ladin»?)

Man staunt über die Fülle des Materials, das die Autoren ausbreiten und bearbeitet haben. Darüber, was sie alles wissen. Und nur an einzelnen Stellen darüber, was sie nicht wissen. So beispielsweise bei der Bildlegende «Sonja Henie, die jugendliche Weltmeisterin des Kunstlaufs prägte Olympia St. Moritz 1928 und 1948.» Denn 1948 war die schöne Norwegerin natürlich nicht mehr Weltmeisterin und nicht mehr jugendlich. Eine glatte Verwechslung mit der Olympiasiegerin von 1948, mit der ebenfalls sehr reizvollen Kanadierin Anne Scott. Und man bedauert natürlich, dass wegen der an sich verständlichen Beschränkung auf Südbünden Filmlegenden wie der erwähnte «Würger» nicht berücksichtigt werden konnten. Oder der weitaus beste, weil ehrlichste und am wenigstens kulturell überhöhte Film, ohne Schminke und bergromantisierende Verklärungen, den die Televisiun Rumantscha je ausgestrahlt hat: «Giuventegna dulutsch utsch», eindringlich gedreht zwar vom Engadiner Christian Schocher, aber eben über die Jugend in der Surselva!

Doch das sind wahrscheinlich Dinge für einen zweiten Band.

Hansmartin Schmid

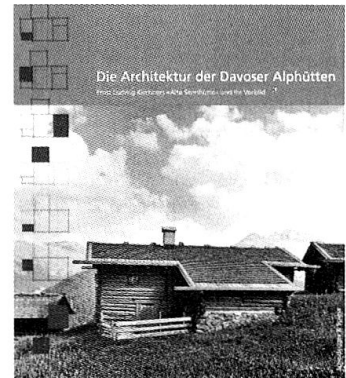
Kulturbegegnung in den Alpen

Andres Giedion (Hg.), Die Architektur der Davoser Alphütten. Ernst Ludwig Kirchners «Alte Sennhütte» und ihr Vorbild, mit Beiträgen von Andres Giedion, Annigna Guyan, Eberhard W. Kornfeld und Arthur Rüegg sowie einem Fotoessay von Thomas Burla, Scheidegger & Spiess, Zürich 2003, 119 Seiten, ISBN 3-85881-142-4, Fr. 48.-

Das vorliegende Buch geht von Ludwig Kirchners Ölgemälde «Alte Sennhütte» aus. Die Begegnung der städtischen mit der ländlichen Kultur wiederholt sich damit im Rückblick. Für den Grossstädter Kirchner war Davos ein Fluchtpunkt der Genesung. Aufgehoben fühlte er sich nicht in der Gesellschaft mondäner Kurgäste, sondern unter den Bauern, bei denen er sich während der ganzen Davoser Zeit einmietete. «Er lebt unter den Berglern wie einer von ihnen», schrieb er 1927 über sich selbst. Damit wird ein entscheidender Unterschied überspielt, jener zwischen dem freien, aktzeichnenden Künstler und der einheimischen Bevölkerung, die einem harten Tagesablauf unterworfen war. Bemerkenswert bleibt in jedem Fall der Wille des Künstlers zur Integration.

Das Aufeinanderprallen von künstlerischer Moderne und traditionellem agrarischem Leben hat immer wieder fasziniert. Dem ehrgeizigen Bemühen des Künstlers um eine adäquate Position innerhalb des hektischen Kunstbetriebs steht das mehr oder weniger Zeitlose einer archaischen, genügsamen Gesellschaft gegenüber. Eberhard W. Kornfeld hat sich als Kunsthändler, aber auch als Erforscher der Davoser Kirchner-Jahre einen Namen gemacht. Er verfolgte den Weg zurück zur Siedlungs- und Bau-geschichte der Stafelalp und zu den Wohnstätten des Malers. Dass sich Kirchner in Davos kein expressionistisches oder neu-sachliches Atelierhaus baute, war gewiss finanziell bedingt. Bei einem ausgebildeten Architekten unterlegt man dem Entscheid aber gerne einen bekenntnishaften Sinn.

Nicht nur inhaltlich, auch ästhetisch macht der Kontrast zwischen Kirchners Malweise und der von ihm porträtierten alten Holzbauweise einen besonderen Reiz aus. Expressionistische Innenräume irritieren und faszinieren durch ihre Verzerrungen und ihr buntes Kolorit. Bei «Alte Sennhütte» mag man zuerst gar nicht glauben, dass es sich um einen realen Bau der Agrarland-schaft handelt; Kornfeld und Giedion erbringen den Nachweis. Von hier aus führte der Forschungsweg Giedion und Annigna Guyan auf die Suche nach weiteren Alphütten. Die Auswertung



ergab die Typologie des «Davoser Alpeinhofes», der als Einzelsennerei Stall, Käserei und Wohnräume unter einem Dach vereint und bis ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist.

Das Hauptinteresse des Herausgebers liegt in der Rezeption, in der Wirkung der bäuerlichen Baukultur auf «moderne Menschen». In den Alphütten sieht er die Einheit von Material, Form und Funktion sowie die Eingliederung in die Umgebung gewahrt, die er bei heutigen Bauentwicklungen vermisst. Die Frage nach der Aktualität der Davoser Alphütten ruft nach Vergleichen. Allzu angestrengt und unhistorisch erscheint da allerdings das Bemühen, anthropologische Konstanten menschlichen Bauens herausfiltern zu wollen. Die wiederholten Vergleiche zwischen einem bäuerlichen Stubenfenster und einem Mondrian-Bild, zwischen den Schlitzen des Rauchabzugs und Le Corbusiers Kapelle von Ronchamp tragen eher zu verkürzten Vorstellungen als zum Verständnis der alten Bauweise bei. Erhellender wäre da eine Einbettung in die Entwicklung der übrigen anonymen Architektur der Gegend. Und Romantizismen bleiben trotz den Beteuerungen der Autoren nicht ausgespart, wenn vom «Gesamtkunstwerk» von Bewohner, Kuh, Hütte und Bergwelt die Rede ist. Wo Natur zur Kunst geschlagen wird, leidet das Bemühen um eine Genauigkeit der Begriffe. Die einzelnen Buchbeiträge stehen gar additiv zueinander. Statt des Nebeneinanders einer Menge an Informationen wünschte man sich eine stärkere Gewichtung des Wesentlichen. Ein roter Faden lässt sich erahnen und herausarbeiten; er droht allerdings in der Materialsammlung unterzugehen.

Der Kern des Buches besteht aus einer Analyse der «Alten Sennhütte» und einer Typologie der weiteren Alpeinhöfe mit zeichnerischen Bauaufnahmen von Annigna Guyan. Man begreift die Faszination für Kirchners Interieur, für den so grosszügigen, hohen Raum der Käserei. Als Zentrum des Alpeinhofes führt sie in weitere Räume und öffnet sich bis unters Dach. Prägend wirkt die über drei Seiten geführte Galerie, ein Motiv, das sonst im Kontext gehobener Wohnkultur oder öffentlicher Räume steht. Auf einer Seite verläuft die Galerie über dem vorgezogenen Kuhstall. Der Vorschub, der sich aussen als Stufenfigur abzeichnet, lässt die Käserei so recht als Negativform der Nebentrakte erscheinen. Als Innenraum weist sich die Käserei durch den Kochherd und bei Kirchner durch die Lampe aus.

Die Galerie, das Spiel zwischen dem Innen und dem Aussen sowie die aus einer gesellschaftlich und wirtschaftlich fernen Welt herrührende Funktion charakterisieren das Gebäude als das An-

dere, das einer anderen Zeit angehört. Das so stehen zu lassen, ist eindrucksvoller als der Versuch, Brücken zur kanonischen Kunstgeschichte zu schlagen.

Direkter Ausdruck der jeweiligen Bergtopographie ist die vertikale Staffelung der alten Flurbauten. Für die zehn Räume der «Alten Sennhütte» weisen die Autoren acht verschiedene Bodenniveaus nach. Was könnte sprechender von der Abhängigkeit vom ansteigenden Gelände und damit von der physischen Einbettung dieser anonymen Architektur in die Landschaft zeugen? Hier eröffnet sich der grösste Gegensatz zum aktuellen technokratischen Bauen in den Bergen, das ganze Geländeformationen zerstört.

Anschaulich wie im Kinderbuch, schön farbig und natürlich nicht frei von Sentimentalitäten fassen die Farbzeichnungen von Monica Giedion-Risch die Typologie zusammen. Die Organisation von Mensch und Vieh unter einem Dach ist spätestens seit der Rezeption des frühneuzeitlichen Engadiner Bauernhauses ein vielzitiertes Ideal. Hier begreift man das System auf einen Blick. Die erarbeitete Typologie der Alpeinhöfe umfasst fünf Kategorien und bezieht sich auf das Verhältnis der Bauten zur Topographie. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Stalldecke und auf den Bodenniveaus von Stall und Käserei. Bei ansteigendem Gelände verliert die Galerie der Stalldecke an Höhe, bis sie ganz verschwindet. Tabellen und Karten zeigen die geografische Verbreitung der Alpeinhöfe sowohl unter den alten Davoser Alphütten mit eigener Sennerei als auch auf der Bodmeralp bei St. Antönien. Eigentlich nicht überraschend, aber doch ernüchternd fällt Annigna Guyans Bilanz zur Davoser Holzbautradition seit dem späten 19. Jahrhundert aus. Statt sich von nahe liegenden typologischen und konstruktiven Qualitäten anregen zu lassen, importierte man Schemen von aussen. Zuerst waren das die Chalets des Schweizer Holzstils. Gebaut wurde ohne Kenntnis des Vorhergehenden. Angesichts des markanten zentralen Innenraums und der differenzierten Geländeeinpassung des Alpeinhofes ist man versucht, von einer verpassten Gelegenheit des 19. und 20. Jahrhunderts zu sprechen.

Von allgemeinem Interesse sind die Ansätze Rudolf Gaberels – im Buch wiederholt «Gabarel» genannt – und Emil Roths, den preisgünstigen Holzbau den Postulaten des Neuen Bauens anzupassen. Das Arzthaus der Thurgauisch-Schaffhausischen Heilstätte Gaberels (1934) wird als Beispiel eines verschindelten Ständerbaus vorgestellt, das bisher so gut wie unbekannte Kinderheim Roths auf dem Wildboden (1938) als Vertreter der

Blockbauweise. Dieses dürfte in der Tat eines der seltenen Beispiele für die Ausführung eines modernen Schottenbaus in der traditionellen Konstruktion des alpinen Kantholz-Strickbaus sein. In der Davoser Gegenwartsarchitektur wurde die Ständer- und die Blockbaukonstruktion kaum weitergeführt; etwas weit hergeholt sind damit die im Buch präsentierten Bauten aus der Surselva und dem Schanfigg. Die Abkehr des Davoser Kerngebietes vom Holzbau und besonders vom Blockbau fällt durch diesen Kammerschwenker umso deutlicher auf: Vom 19. Jahrhundert an wurden im Kerngebiet von Davos fast ausschliesslich Massivbauten erstellt.

Die weit über die Bauernhausforschung hinausgehende Bekanntmachung des Davoser Alpeinhofes ist das grosse Verdienst dieses Buches. Die Präsentation der Ergebnisse könnte Anregung zu weiteren Untersuchungen des agrarischen Bauens in Davos und in Graubünden, aber auch zur Aktualität der Tradition für die Moderne sein. Die mit reichem Bild- und Planmaterial ausgestattete Darstellung trägt hoffentlich dazu bei, sorgsam mit diesem Erbe umzugehen.

Leza Dosch

Ein interessanter Beitrag zur Geschichte des Bündner Kreuzstichs und zur Geschichte des Frauenalltags in Graubünden

Julia Schmidt-Casdorff, *Der Bündner Kreuzstich als Zeichen. Aspekte des Wandels weiblicher Kultur in Graubünden*, Hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur 2001, Beiheft Nr. 10 zum Bündner Monatsblatt, 216 Seiten, ISBN 3-905342-11-1.

Wer sich im Rahmen einer aktuellen volkskundlichen Dissertation mit Stickereien, Textilien, Möbeln oder Trachten befasst, stellt sich besonderen Herausforderungen. Das Themengebiet steht nicht nur im Geruch des Antiquierten. Als Symbole der «Volkskunst» gehörten Textilien einst zu den Steckenpferden des volkskundlichen Sammel- und Beschreibungstriebes und beflügelten seit dem Ersten Weltkrieg ganze Generationen von Volkskundlern und volkskundlichen Sammlern. In einer von der Technik-euphorie enttäuschten und vom Weltkrieg geschockten Gesellschaft statteten diese Schaustücke des «Bodenständigen» und «Ursprünglichen» die Ideologie der «Heimatkultur» aus. Damit liess sich auch der Kampf gegen die Moderne führen. Es ist kaum Zufall, dass zu den Textil-Sammlern auch katholische Geistliche und Klosterbrüder gehörten wie etwa der umtriebige Disentiser Pater Notker Curti, der Aufsätze zum Thema Stickerei verfasste. Julia Schmidt-Casdorff macht sich die Schwächen der älteren Volkskunde zu Nutze und legt mit ihrer Dissertation eine vielschichtige facettenreiche und insgesamt gelungene Studie zum Bündner Kreuzstich im 17. bis 20. Jahrhundert vor.

Während sich die älteren Arbeiten auf Herkunft, Alter und Symbolik der Stickereien konzentrieren und die Produzentinnen ausblenden, thematisiert die Autorin gerade diesen «Keil», den die Volkskunde (übrigens noch 1988) zwischen «Herstellerinnen und ihre Objekte» trieb und stellt die Beziehung zwischen den Produzentinnen und ihrer Arbeit her, ohne aber das Textile aus den Augen zu verlieren. Mit diesem Ansatz gelingt es nicht nur, Stickereien von ihrem Kontext her zu begreifen, sondern den Kreuzstich zum Medium für eine Geschichte des Alltags von Frauen in Graubünden zu machen. Die Autorin legt ihrer Dissertation den in der Volkskunde durch die Studien der Basler Professorin Christine Burckhart-Seebass verankerten zeichentheoretischen Ansatz zugrunde. Auf der Basis der Thesen des Kultursemiotikers Ivan Bystrina versteht Schmidt-Casdorff den Bündner Kreuzstich als zeichentragendes Objekt, benennt Intentionen und Codes und analysiert die Rezeption durch die



Empfänger. Zentral ist auch die Frage nach dem Wandel des Codes und der Suche nach subjektiven Bedeutungen eines Zeichens, «weil durch die Perspektive eines von spezifischen Erfahrungen geprägten Individuums ein Zeichen subjektive Bedeutung erhalten kann». So verfolgt die aus Ahlen in Westfalen stammende Autorin den Kreuzstich in seiner Herstellung und gesellschaftlichen Bedeutung bis in die jüngere Zeit. Ihre zentrale These lautet, dass der Kreuzstich in Graubünden zeitspezifisch konnotiert und der Bündner Kreuzstich des 20. Jahrhunderts ein von Personen und Institutionen abhängiges Phänomen war.

Engadiner Stickereien im 17. bis 19. Jahrhundert: Ein Ausdruck von Reichtum

Zunächst befasst sich die Autorin mit den Kreuzstickereien des 17. bis 19. Jahrhunderts. Graubünden und besonders das Engadin gilt als eine an Stickereien reiche Region. Eigentlicher Vater der Bündner Stickforschung ist der Samedner Antiquar Valentin Sutter, der in den 1920er-Jahren über 400 Textilien sammelte. Julia Schmidt-Casdorff benennt die verschiedenen Formen der Stickereien – von Taufdecken bis zu Paradehandtüchern und Fäschen (Wickeltücher für Säuglinge) – diskutiert die Verwendung und liefert viele Informationen über regionale Besonderheiten und den Alltag von Frauen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Hinweise auf frühneuzeitliche Modelbücher als Vorlagen und die Vergleiche zwischen den Engadiner und Walser Stickereien. Die Autorin, die sich für ihre Studien von 1992 bis 1994 mehrere Male für längere Zeit in Graubünden aufhielt, geht auch auf die Herstellung und Pflege der Stickereien ein und beschreibt den Flachs- und Hanfanbau im regionalen Vergleich. Zur Sprache kommt die Aussteuer und ihre Herstellung als wichtiger Teil der weiblichen Sozialisation: «Disziplin, Ausdauer und Fleiss lernten die Mädchen in der Spinnstube, sie lernten, dass eine Frau immer beschäftigt zu sein habe, auch in ihren <arbeitsfreien> Stunden».

Julia Schmidt-Casdorff, die Völkerkunde, Volkskunde und Pädagogik in Göttingen studierte und ihre Magisterarbeit über osmanisch-türkische Stickereien verfasste, benützt vielfältige Quellentypen. Neben Textilien aus Museen und Privathäusern untersucht sie Schriftgut wie Hausratsinventare und Tagebücher von Frauen, Berichte und Beschreibungen der Sammler sowie Bündner Literatur zur Stickerei. Die Autorin wertet zudem Abhand-

lungen aus der historischen Sekundärliteratur aus, was es ihr erlaubt, die Beziehung zwischen Alltag und Stickereien zu vertiefen, etwa wenn es um Reproduktion und Ökonomie geht. Eine ihrer Thesen lautet, dass der durch die Auswanderung der Engadiner erwirtschaftete materielle Reichtum die Stellung der Frauen im Engadin veränderte, was in den Stickereien sichtbar wird. Die Stickereien waren nach Schmidt-Casdorff Zeichen des Wohlstands, der Vorgang des Stickens drückte die veränderte Lebensweise aus, die nun nicht mehr von der körperlich schweren Arbeit im landwirtschaftlichen Betrieb dominiert war, sondern sich mehr auf das Innere des Hauses konzentrierte. Es wäre lohnenswert, diesem Interpretationsansatz durch weitere Studien tiefer auf den Grund zu gehen.

Ergänzt wird die Quellenbasis zudem durch Interviews mit Gewährspersonen. Leider erfahren wir über sie kaum etwas (sind es jene, die in einem der letzten Kapitel über die heutigen Stickerinnen erscheinen?). In einer Studie, die die Produzentinnen der Kreuzstichmuster ins Zentrum stellen will, mutet dies seltsam an. Ausserdem stellen sich Fragen der methodischen wie inhaltlichen Transparenz und Nachvollziehbarkeit der Interviews.

Ethnografische Elemente als Metaphern für das Frauenideal: Stickereien in den Erzählungen von Tina Truog-Saluz

Originell und spannend ist die Idee, das im literarischen Werk der 1882 in Chur geborenen und in den 1920er- bis 1940er-Jahren über die Landesgrenzen hinaus vielgelesenen Bündner Autorin Tina Truog-Saluz nach Textstellen zu Handarbeit und Stickerei zu suchen und die Frage nach dem Frauenbild der Autorin zu stellen. Julia Schmidt-Casdorff wählte dieses Vorgehen aus Mangel an Quellen über die Verwendung der Textilien. Basis und tragendes Element für die Textinterpretationen ist dabei die Beziehung der in Chur lebenden Autorin zu ihrer Grossmutter Anna S. Saluz von Lavin. Julia Schmidt-Casdorff geht davon aus, dass die Grossmutter über den Alltag im Engadin erzählte und dieses Wissen im literarischen Werk von Truog-Saluz als «ethnografische Bestandteile» in authentischer Form wieder auftaucht. Dies, weil die Intention für das Schreiben darin liegt, «die Erinnerungen an die Lebensweise der Grosseltern, die Traditionen» wach zu halten. Schmidt-Casdorff kommt durch die Auswertung verschiedener Bücher der Autorin zum Schluss, dass Truog-Saluz

Stickereien und das Sticken als Metaphern für ihr Frauenideal nützte, das von drei Werten geprägt war: «Güte, Verzicht und Pflichterfüllung». Bei den Stickereien in den Erzählungen der Autorin ginge es «nicht so sehr um die stunden- oder tagelang währende Arbeit (...) sondern um die Liebe, die sich in ihnen materialisiert». Und weiter: «Handarbeiten (...) sind bei Tina Truog-Saluz ein wichtiges Zeichen, ein Beweis für die richtige Lebenseinstellung der Frau».

Die Stickereien im 19. und 20. Jahrhundert: Von der Armenpflege zur bäuerlichen Selbstversorgung und den Trägerinnen des «Landigeistes»

Schliesslich findet die Autorin in der Darstellung der Entwicklungen in der Stickereiindustrie, der Heimarbeit und des Handarbeitsunterrichts in Graubünden um die Mitte des 19. Jahrhunderts die tragenden Säulen und massgebenden Zielsetzungen für die Wiederbelebung der Kreuzstichstickerei im 20. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert suchte man vergeblich die industrielle Stickerei als wirtschaftliche Ressource in Graubünden zu etablieren. Und auch die Bemühungen um eine Straffung des Handarbeitsunterrichts zugunsten der heimischen Ökonomie und weiblichen Sozialisation schlugen nach Schmidt-Casdorff fehl. Diese Aufgaben anzupacken, blieb den Exponenten und Exponentinnen der Stickszene im 20. Jahrhundert vorbehalten. Sie schafften es, den Bündner Kreuzstich als Marke zu etablieren. Zwar dienten hier die traditionellen Strickereien als Vorbild, doch, so die Kernthese der Dissertation, veränderte sich unter dem Wirken von Bündner Frauenschule und Bündner Heimatwerk die Funktion der Stickereien des 20. Jahrhunderts im Vergleich mit den älteren Traditionen. «Der Bündner Kreuzstich ist ein Phänomen des 20. Jahrhunderts», folgert Schmidt-Casdorff. Die Einführung des Bündner Kreuzstichs, so die These der Autorin, hatte mit der Sozialisierung der Frauen und der Schaffung von Heimarbeitsplätzen in Berggebieten zu tun. Die Idee wurde von einer Gruppe von in bestimmten Institutionen wie dem Bündner Heimatwerk oder der Bündner Frauenschule verankerten Personen propagiert und verbreitet. Die Frauen stickten nun aus anderen Gründen und für eine andere Öffentlichkeit als früher. Dies hatte, so Schmidt-Casdorff, auch Auswirkungen auf das Selbstverständnis der stickenden Frauen.

Kluge Köpfe prägten die Marke «Kreuzstich»: Irma Roffler und Christine Zulauf

Spannend zeichnet die Autorin den Beginn der «Kreuzstich-Renaissance» vor dem Hintergrund der von der Bündnerischen Vereinigung für Heimatschutz für die erste Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit (SAFFA) 1928 herausgegebenen Kreuzstich- und Filetstickerei-Mappen und den Erfolgen der Bündner Stickerinnen an der SAFFA nach. Interessant ist der Blick auf die Promotorinnen der Stick-Renaissance wie die Kunstgewerblerin Irma Roffler – sie leitete später das Bündner Heimatwerk – oder der langjährigen Vorsteherin der Bündner Frauenschule Christine Zulauf. Anregend ist auch die Geschichte des Bündner Heimatwerks, seiner Produkte und des vermittelten Frauenbildes im Kontext von Zeitgeschichte und Wirtschaftslage.

Julia Schmidt-Casdorff breitet in ihrer Dissertation eine Fülle von Material aus und leistet einen interessanten Beitrag zur Geschichte des Bündner Kreuzstichs und zur Geschichte des Frauenalltags in Graubünden. Die Studie besticht durch die Varianz der Quellen, durch eine klare und direkte Sprache und durch treffende Analysen. Bisweilen erscheinen die Kapitel allerdings wenig kohärent. Die gegenseitige Beziehung erschliesst sich in ihrer Bedeutung erst im Schlusswort.

Wohltuend ist die Distanz und Leichtigkeit, mit der Julia Schmidt-Casdorff an das für Frauen bestimmter Generationen erinnerungsschwere Thema herangehen kann. Damit wird der Weg frei für einen Forschungsgegenstand, der sich – wie uns die Arbeit von Julia Schmidt-Casdorff zeigt – als attraktives Zugangsmedium zur Geschichte entpuppt.

Gerne hätte man mehr über die Rolle und Intentionen der vielen Sammler und Pfleger der Bündner Stickereien erfahren. Zu nennen ist etwa Pater Notker Curti. Der Gender-Ansatz könnte hier neue Zusammenhänge eröffnen. Schliesslich hätte man für die visuelle Attraktivität der Publikation mehr tun können. Grafisches Titelblatt und die Abbildungen der Stickereien im Inneren des Bandes kommen etwas gar blutleer daher. Dabei geht es nicht um Kosmetik. Die farblichen und motivischen Opulenzen der alten Stickereien kommen der Sinnesfreude entgegen und erhöhen den wissenschaftlichen Dokumentationswert.

Silke Redolfi