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

Herausgeber: [s.n.]

Band: 26 (1984)

Artikel: "Herr Felix Maria Diogg, ein Portraitmahler"

Autor: Dosch, Luzi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-971954

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: 15.12.2025

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

großzügig pastos gehalten, ebenso die Wiese, die als grüne Fläche aperspektivisch hochgeklappt erscheint. 1912 malte Giacometti «Ringende nackte Knaben». Zwei Knaben in dramatischer Umklammerung, gelb-rote Körper vor neutralem, leerem Raum. Licht-Schatten-Kontraste, die Segantini etwa in seinem «Triptychon der Natur» mit dem beleuchteten Gebirge so bedeutungsvoll einsetzte, werden bei Giacomettis Bildern «Sonnenflecken» (1912) und «Violinspieler» (1919) zu reizvollem Farbenspiel entmystifiziert. Zusammenfassung und Überhöhung der Kinderbilder ist das Triptychon «Sonnenkinder», das Giacometti 1913 gemalt hat. Es zeigt vier nackte Kinder in freier Natur. In der Mitteltafel zwei Mädchen, ein sitzendes und ein liegendes, die in kreisförmig geschlossener Komposition aufeinander bezogen sind, in den Außentafeln zwei sitzende Knaben, die einen Kreis über das gesamte Bildwerk beschließen. Vier nackte Körper in hellem Rot, die Umgebung sonnenbeschienen gelb mit etwas grün. Die Natur, die Segantini in hehren Bergkulissen einfängt, verkürzt sich hier auf den kleinen Bildausschnitt einer Wiese mit ein paar Kindern. Giacometti findet die Idylle, die Gauguin in Tahiti suchte, in seinem Garten vor dem Haus: Nackte Körper in kindlicher Unschuld als Gegenwelt zur problembeladenen «Wirklichkeit».

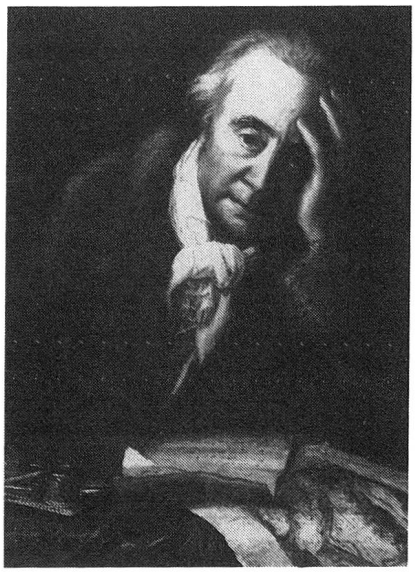
«Herr Felix Maria Diogg, ein Portraitmahler»

von Luzi Dosch

In der bewegten Zeit um 1800, zwischen französischer Revolution und beginnender Restauration, zog der Andermatter Maler Felix Maria Diogg als beliebter Porträtist beinahe durch die ganze Schweiz. Seine Wege führten ihn ins Bündner Oberland, in die March, in die Ostschweiz, nach Zürich, Bern und bis in die Westschweiz, ja über die Grenzen hinaus ins Elsaß und bis nach Frankfurt. Wanderschaften, die an den Bündner Schulmeister und Maler Hans Ardüser erinnern, der um 1600 jeweils im Sommer mit seinen Malutensilien auf dem Rücken durch ganz Graubünden zog und Arbeit an den Häusern der reicheren Bürger suchte. Während Hans Ardüser jedoch so ziemlich alles gemalt hatte, von der Stubendekoration bis zur Altartafel, spezialisierte sich Diogg auf das Porträt und Gruppenbildnis. Doch auch seine Auftraggeber fanden sich am ehesten in den vermögenden Familien. So bilden Dioggs über 300 erhaltene Gemälde eine beeindruckende Galerie der Schweizer Führungsschicht jener Zeit (vgl. dazu den Werkkatalog in W. Hugelshofer, Felix Maria Diogg. Zürich 1941) mit Bildnissen von Landammännern, Patrizierfamilien, Stadtschreibern, Zunftmeistern, Kaufleuten, Fabrikanten, Ärzten, Offizieren, Senatoren der helvetischen Republik und bekannten Persönlichkeiten jener Zeit wie etwa Johann Caspar Hirzel, Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Pestalozzi. Vereinzelt malte Diogg aber auch Leute aus dem Volk: Landwirte, das Fallbäbeli – eine Wirtin in der Au bei Rüschegg – oder den Hirzenbenz – einen bekannten Jäger.

Diogg ist aus einfachen Verhältnissen zum beliebtesten Schweizer Bildnismaler seiner Zeit aufgestiegen. Dieser soziale Aufstieg ist schon sehr früh bemerkt worden. Johann Caspar Hirzel, Autor des «phylosophischen Bauern» und Mitglied der Helvetischen Gesellschaft, gab 1792 eine Schrift über Diogg heraus, «Ueber Diogg, den Mahler, einen Zögling der Natur». Darin nimmt er Diogg als Beispiel eines einfachen, unverdorbenen Naturmenschen, der es kraft seiner Seelenkräfte doch zu etwas gebracht hat. «Dadurch ward es mir zur Natur, daß mich das Genie eines Bauern oder leibeigenen Knechts eben so in Ehrfurcht setzte als das Genie eines Gelehrten, oder eines Herrn von Range . . . Dieses Beispiel gab mir Herr Felix Maria Diogg, ein Portraitmahler, der es in seiner Kunst sehr weit gebracht hat, und vorzüglich sich befleißt, die karakteristischen Mienenzüge mit vollkommener Kraft darzustellen.» Im gleichen Jahr erschien zudem ein «Dialog an Diog», verfaßt vom Landeshauptmann des Sarganserlandes, Franz Joseph Benedikt Bernold, der darin das Bild lobt, das Diogg von seiner Familie gemalt hatte. Höhepunkt von Dioggs äußerem Erfolg war aber der Auftrag zu einem Bildnis der russischen Zarin Elisabeth von Baden, die er 1814 in Karlsruhe malte. Dieses Bild brachte dem Künstler endgültigen Ruhm ein. Die Zürcher Freitagszeitung vom 29. Juli 1814 schrieb von der Ehre, die der Künstler damit sich und seinem Vaterland gebracht habe.

Felix Maria Diogg wurde am 1. Juli 1762 in Andermatt geboren. Sein Vater, Johann Columban Diogg, war Schreiner, Maler und Vergolder. Seine Mutter, Katharina Deflorin, stammte aus dem Tavetsch. Nach dem Brand von Andermatt 1766 siedelte die Familie zu den Eltern der Mutter nach Tschamutt über. In Tschamutt hat Felix Maria seine Jugendjahre erlebt. Hier wurden der Talarzt von Ursern und der Abt von Disentis auf die zeichnerischen Fähigkeiten des Knaben aufmerksam. Ihre Vermittlung und Unterstützung ermöglichte es, daß Felix Maria nach Besançon an die Malschule von Johann Melchior Wyrsch gesandt wurde. In Besançon ist 1782 auch die erste erhaltene Zeichnung von Diogg entstanden, ein Studienblatt mit Köpfen, die sich heute in der Sammlung des Kunstmuseums Chur befindet (vgl. dazu den Aufsatz von Andrea Meuli in der «Bündner Zeitung» vom 28. April 1983). Man nimmt an, daß Diogg von 1780 bis 1784 in Besançon blieb. Bereits als Schüler soll er Porträt-



Felix Maria Diogg
Foto: Rätisches Museum, Chur

Felix Maria Diogg:
Selbstbildnis um 1825

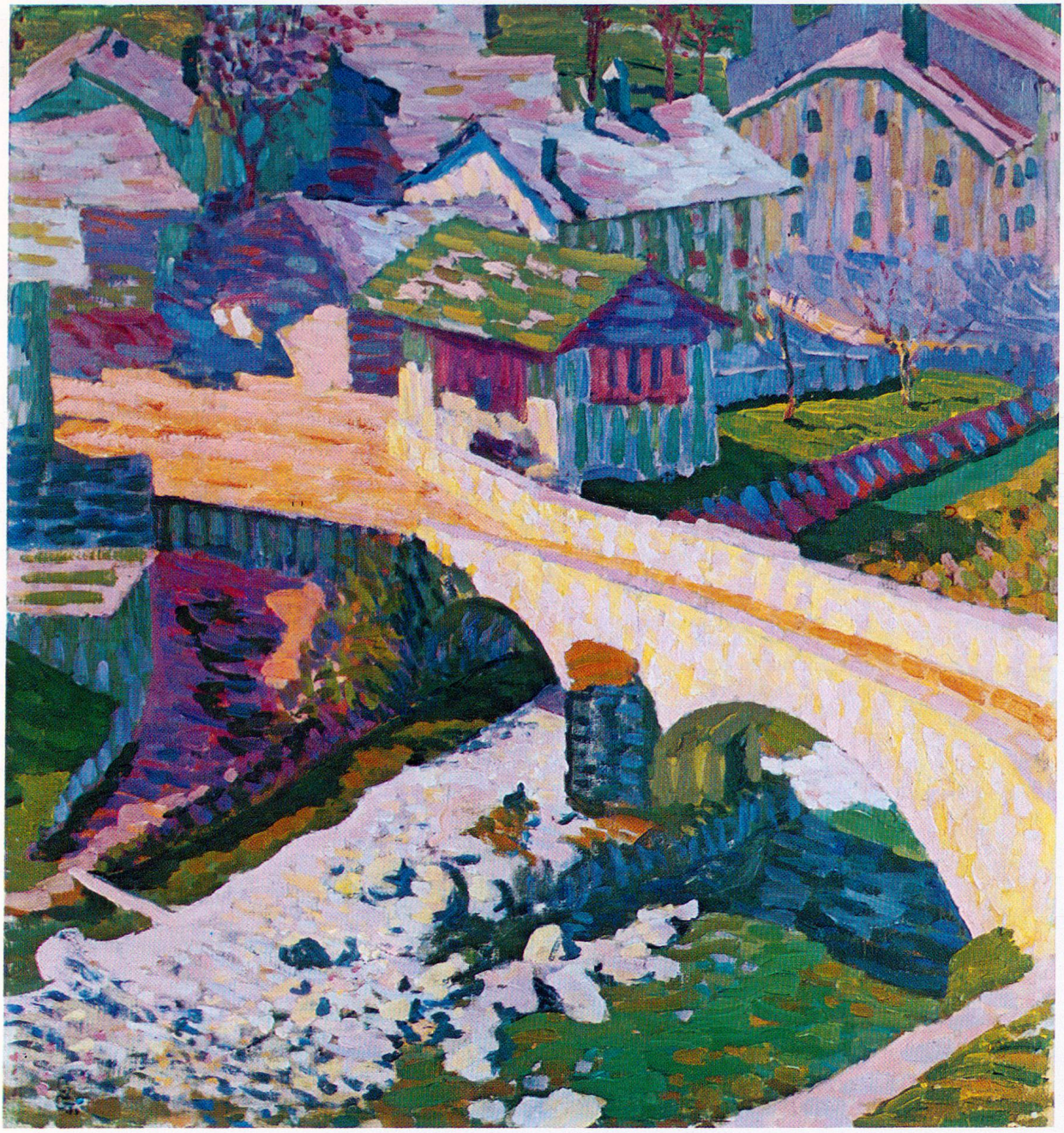
aufträge übernommen haben, um etwas Geld zu verdienen. 1784 kehrte er in die Heimat zurück, nachdem nach der Mutter auch der Vater gestorben war. Noch im gleichen Jahr ließ sich der Talammann Jost Anton Nager mit seiner Frau vom 22jährigen malen. Zwischen 1785 und 1788 hielt sich Diogg in Italien auf. Er besuchte Mailand, Florenz und Rom. 1788 war er wieder im Ursern. Über den Oberalp zog er nach Tschamutt und das ganze Bündner Oberland hinunter bis nach Domat/Ems, wo sein Onkel Daporta Pfarrer war. Von dieser Reise sind nach dem Katalog von Hugelshofer drei Werke erhalten. Ein Bildnis von Maria Ursula Bolletade Caprez in Brigels und ein Bildnis eines elfjährigen Mädchens aus Ursern oder aus dem Tavetsch, beides Bleistiftzeichnungen mit Rötel auf Pergament, sowie ein Ölgemälde von Franz Anton Riedi, Bundesstatthalter in Obersaxen. 1789 begibt sich Diogg wieder auf Wanderschaft, diesmal über Altdorf und Einsiedeln in die March. Dort wird er vom Stadtschreiber von Rapperswil, Felix Cajetan Fuchs, entdeckt und eingeladen, nach Rapperswil zu kommen. In den Jahren 1790 und 1791 entsteht eine ganze Reihe von Bildnissen aus den vornehmen Familien der Stadt, und Diogg beschließt, sich dauernd in Rapperswil niederzulassen. Von Rapperswil aus kann er sich seine führende Stellung als Bildnismaler aufbauen. Er bekommt Aufträge im nahen Zürich, im frühindustrialisierten Glarus und in der Ostschweiz. 1792 heiratet Diogg Lisette Curti, die Tochter des Rapperswiler Zunftmeisters Carl Ludwig Curti. Damit verbessert er auch seine gesellschaftliche Stellung, doch wird ihm diese Liaison mit einer Patrizierfamilie schon zwei Jahre später schwer zu schaffen machen. 1794 läßt Diogg einen 80 Seiten langen offenen Brief im Druck erscheinen, in dem er schonungslos seine Verwandten und die ganze aristokratische Scheinheiligkeit der Kleinstadt angreift. Geprägt von den Idealen der französischen Revolution wehrt er sich gegen Standesdünkel und zünftischen Zwang. Ein endgültiger Bruch kann jedoch vermieden werden. 1797, als seine Frau das dritte Kind bekommt, verbessern sich die Verhältnisse wieder, 1799 wird das vierte Kind geboren. Walter Hugelshofer schätzt, daß Felix Maria Diogg in den fünfzig Jahren, die ihm bis zu seinem Tode am 19. Februar 1834 zur Arbeit vergönnt waren, mehr als 600 Bildnisse gemalt hat. Und dies oft unter ungünstigsten Bedingungen mit langen Wanderschaften.

An Dioggs Bildnissen läßt sich sehr präzise die stilistische Entwicklung der Malerei zwischen 1782 und 1833 ablesen. Sehr bald löst sich der Maler von seinen Anfängen, etwa dem barock-bewegten Bildnis des Josef Nager von 1784 oder dem rokokoverspielten des Anton Müller von 1785. Bestimmend werden Porträts in klassizistisch-strenger Auffassung, am ausgeprägtesten jenes von J. C. Lavater von 1794, und dann vor allem die biedermeierlich-einfachen Bildnisse seit etwa 1796 (Bildnisse Anton und Amantia Oberli, Leonhard und Anna Nüscheler). Dreiviertel-Ansichten vor neutralem, dunklem Hintergrund. Das Interesse des Malers wendet sich immer stärker von den Attributen weg zum Gesicht, zu den Augen, die immer mehr als eigentlicher Lebensnerv verstanden werden. Mit hoher Eindringlichkeit ringt sich Diogg etwa den Blick eines Johannes von Müller (Bildnis 1797) ab oder den eigenen im Selbstbildnis von 1825. Bilder, die Diogg als Zeitgenossen des großen Goya zeigen.

Im Rätischen Museum wird ein Porträt von Diogg aufbewahrt, das den Betrachter mehr als andere dort festzuhalten vermag, jenes des Ulysses von Salis-Marschlins aus dem Jahre 1794. Ulysses von Salis war in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts als Haupt der Salis-Partei einflußreichster Mann in den Drei Bünden. Als Reformfreund und Mitglied der Helvetischen Gesellschaft versuchte er, die wirtschaftlichen Bedingungen in Graubünden zu verbessern durch Einführung der Baumwollspinnerei und der Seidenraupenzucht. Ende der siebziger Jahre begann er mit Entsumpfungen im Veltlin. 1771 gründete er das Philantropin in seinem Schloß Marschlins. Bis 1792 war er Geschäftsträger Frankreichs in den Drei Bünden mit dem Titel eines Ministers. Ihm wurde zum Verhängnis, daß er sich als Mitglied der Gesandtschaft von 1761/62 zur Erneuerung des Mailänder Kapitulats zu erfolgreich behauptet hatte. Seine plötzliche Annäherung an Österreich konnte nur mit persönlichen Vorteilen in Zusammenhang gebracht werden. Die Opposition gegen die übermächtigen Salis nahm zu und erreichte ihren Höhepunkt auf einer Standesversammlung vor dem Churer Rathaus 1794, wo Ulysses von Salis als Dieb beschimpft wurde und Fäuste sich gegen ihn erhoben. Er floh nach Zürich. In seiner Abwesenheit wurde er auf Lebenszeit aus dem Gebiet der Drei Bünde verbannt, als vogelfrei erklärt und seines Vermögens verlustig. (Vgl. dazu Willy Dolf, Ulysses von Salis-Marschlins. In: Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten. Bd. I. Chur 1970.)

Im Exil begann Ulysses von Salis Bücher für Heimwehkranke zu schreiben, die «Bildergallerie der Heimwehkranken. Ein Lesebuch für Leidende», die 1798, 1800 und 1803 in drei Bänden in Zürich herausgegeben wurde. Mit Gedichten, Erzählungen und Gesprächen versucht er Leidensgefährten zu trösten, «denn auch mir hat der Herr die Gnade ertheilt, mich in seine Leidensschule aufzunehmen, und mich dadurch zu der Würde euers Mitgenossen an der Trübsal, und am Reich, und an der Geduld Jesu Christi zu erheben». Am 6. Oktober 1800 starb Ulysses von Salis in Wien.

Das Porträt von Diogg ist noch im Jahre der Verbannung entstanden, vermutlich in Zürich. Der Maler hat die ganze menschliche Tragik des Dargestellten in das Bild hineingelegt. Ulysses von Salis sitzt als älterer Herr mit grauem Haar an einem Tisch, das Haupt in die Linke gestützt. Er ist eingehüllt in einen braunen Pelzmantel, wie wenn er nächstens wieder gehen würde. Um den Hals trägt er ein feines, durchsichtig-helles Tuch mit oran-



Giovanni Giacometti: Il ponte al sole. 1907. Öl auf Leinwand. 70,5 x 65,5 cm
Bündner Kunstmuseum, Chur

ge-roter Borte. Vor ihm liegt auf oliv-grüner Tischdecke eine Landkarte mit dem Gebiet der Drei Bünde, darauf ein Brief, daneben metallen glänzendes Schreibgerät. Von oben links fällt Licht auf die vordere Tischkante und vor allem auf das Gesicht, das so aus dem dunkeln Hintergrund herausgelöst erscheint. Der alte Mann sitzt da, mit zugepreßtem Mund, sein Blick schweift über die Geräte hinweg ins Leere. Damit wird auch für den, der die Geschichte des Salis nicht kennt, erkennbar, daß hier schweres Schicksal lastet. Das Bildnis wird zum Denkmal, zum dauernden Vorwurf gegen die, die den Dargestellten verbannten.

«Mein Traum. Das Gesicht der Phantasie» – A. K. Höllrigls Visionen der Bedrohung

von Andrea Meuli

Innerhalb der Bündner Kunstszene ist der Churer Alois Karl Höllrigl ein Außenseiter. Das Schaffen dieses Einzelgängers will denn auch nicht in geläufige Kunstbegriffe und -kategorien hineinpassen. Höllrigls phantastische, oft dem Bereich des Traums verpflichtete Visionen führen vielmehr in das Umfeld der «art brut», jener durch Jean Dubuffet definierten und auch ins Bewußtsein eines breiteren Kunstpublikums gerückten Auseinandersetzung mit den Ängsten und Bedrängnissen menschlichen Innenlebens weitab jeglicher kunsthistorischer Traditionszusammenhänge. So erstaunt es denn auch nicht, daß Höllrigl vor einigen Jahren als Mitglied der «Compagnie de l'Art brut» in Lausanne aufgenommen wurde.

Bevor wir uns Höllrigl und einem für sein Schaffen aufschlußreichen Werk zuwenden, drängt sich ein Blick auf die Erscheinung der «art brut» auf.

Jean Dubuffet stieß 1945 in seiner Beschäftigung mit künstlerischen Formulierungen außerhalb des traditionellen Kunstbetriebs, anzusiedeln irgendwo im weiten Feld zwischen Kinderzeichnung und psychiatrischer bildlicher Betätigung, während einer Schweizer Reise bei René Auberjonois, aber auch bei den Schriftstellern Paul Budry und Charles-Albert Cingria auf ein waches Interesse. Dubuffet sah sich in verschiedenen Sammlungen psychiatrischer Kliniken um, ohne vorerst daran zu denken, derartige Arbeiten systematisch zu sammeln. Anfänglich stand nur eine allfällige Publikation im Vordergrund, wofür er umfangreiches Material zusammentrug und verschiedene Monografien anregte, so etwa jene von Auberjonois über Louis Soutter.

Als Gegenposition zu den konventionellen «arts culturels» eröffnete Dubuffet 1947 in zwei Sälen der Pariser Galerie René Drouin ein «Foyer de l'Art Brut», wo in den folgenden Monaten verschiedene Oeuvres vorgestellt wurden, darunter etwa Arbeiten von Wölflin, Crépin, Aloïse, Salingardes, Hernandez und Juva. 1948 siedelte man in einen Pavillon des Verlags Gallimard über. Gleichzeitig konstituierte sich die «Compagnie de l'Art Brut», an deren Gründung neben Dubuffet unter anderen auch André Breton, Jean Paulhan und Michel Tapié beteiligt waren. Ein Jahr später zeigte die Galerie Drouin die erste Gruppenausstellung dieser Außenseiterkunst, in deren Katalog sich Dubuffets Manifest «L'art brut préféré aux arts culturels» findet. Trotz verschiedentlicher Krisen – die bis zur zeitweiligen Auflösung führten – entwickelte sich das Unternehmen weiter. Zwischen 1964 (zwei Jahre nach der Neugründung) und 1975 erschien eine umfassende, vielbändige Publikation über das Phänomen der «art brut». Von Bedeutung waren des weiteren eine umfassende Präsentation 1967 im «Musée des arts décoratifs» in Paris sowie ein Katalog der «Collection de l'Art Brut» (1971). Dieser Katalog erfaßt über 4000 Werke von rund 130 Künstlern. Über tausend weitere Werke, die irgendwo zwischen «art brut» und «art culturel» anzusiedeln sind, finden sich in den «collections annexes» verzeichnet, ebenso Arbeiten von Künstlern, die sich an den üblichen Aktivitäten des Kunstbetriebs beteiligten. Seit 1972 befindet sich die Sammlung als feste Institution im Château de Beaulieu in Lausanne, womit eine kontinuierliche Erweiterung und Betreuung gesichert ist. Als wichtigste Publikation der letzten Jahre, die sich mit der «art brut» auseinandersetzt, ist Michel Thévoz' «L'art brut» (Genève 1975) anzuführen.

In ihrer Gleichgültigkeit gegenüber den Normen kultureller Traditionen sowie ihrer ausschließlich individuellen Reflexion steht die «art brut» in Opposition sowohl zu den kunsthistorischen und – breiter betrachtet – kulturellen Traditionszusammenhängen als auch zu den jeweiligen Tendenzen zeitgenössischer Kunst. Alle Themen, Techniken und formalen Lösungen dieser Arbeiten lassen sich auf individuelle Impulse zurückführen.

Vor das 20. Jahrhundert läßt sich die Kette derartiger Außenseiter-Kunst kaum verfolgen, da diesen Arbeiten keine Beachtung geschenkt wurde und sie uns deshalb auch nicht erhalten sind. Zu verweisen ist jedoch auf die Entwicklung einer Ästhetik des Häßlichen in der Kunst der Romantik. – Scheinbar zufällig im Umriß hingeworfene, bizarre Figuren des Dichters Victor Hugo sind zwar nicht als «art brut» avant la lettre einzustufen, stellen aber immerhin romantische Zeugnisse einer unmittelbaren Transskription innerer Visionen außerhalb jeglicher akademischer Kunsttradition dar (vgl. Thévoz, S. 25–29). In unserem Zusammenhang ausgerechnet auf diese visionären Figuren Victor Hugos zu verweisen, mag abwegig erscheinen, aber gerade in derartigen figürlichen Improvisationen läßt sich eine gewisse Verwandtschaft zur phantastischen Figurenwelt Höllrigls konstatieren.

Alois Karl Höllrigl, 1907 in Chur geboren, wo er auch die Schulen besuchte, absolvierte anfangs der zwanziger Jahre eine Malerlehre im Tessin; dabei hatte er auch mit Kirchenrestaurierungen, Fassadendekorationen und Stuckarbeiten zu tun, teilweise Tätigkeiten, die er auch in jüngster Zeit neben seiner künstlerischen Arbeit gelegentlich wieder aufgriff. Über dreißig Jahre verbrachte Höllrigl in Italien, Spanien, Österreich und Frankreich; 1960 kehrte er in die Schweiz zurück, vorerst nach Arosa, vier Jahre später dann nach Chur, wo er heute lebt und arbeitet.

In den letzten Jahren stieß sein Schaffen auf ein breiteres Interesse. Das mag einerseits im Zusammenhang mit mehreren Ausstellungen neuerer Arbeiten stehen,