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

Herausgeber: [s.n.]

Band: 26 (1984)

Artikel: "Mein Traum. Das Gesicht der Phantasie" : A. K. Höllrigls Visionen der Bedrohung

Autor: Meuli, Andrea

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-971955

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: 14.12.2025

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

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,

Alois Karl Höllrigl (geb. 1907): «Mein Traum. Das Gesicht der Phantasie»; 18. Juni 1982; schwarzer Filzschreiber auf Papier, 30,8 x 21,7 cm; Privatbesitz.

(Foto: Ursula Borer)

anderseits ist nicht zu verkennen, daß seit einiger Zeit auch den Randphänomenen der Kunst – in der Literatur wie in den bildenden Künsten – vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dabei sind eindeutige Umwertungen zu konstatieren: was in einer traditionellen Begrifflichkeit eindeutig negativ konnotiert wurde (beispielsweise «skurril», «verspannen»), hat sich durchaus zu Qualitäten individueller Eigenständigkeit gewandelt.

Höllrigls Werke vermögen in ihrer unmittelbaren Umsetzung von Bedrohungen, Bedrängnissen und Ängsten zwischen Traumvisionen und realem Erleben als eigenständige, unverkennbare Bildformulierungen zu interessieren. Archetypisches und individuell verarbeitete Zeitbezüge, die den Künstler intensiv beschäftigen, fließen in seinen zu Papier/Leinwand gebrachten Visionen ineinander. Durch das scheinbar Vordergründige, Harmlose bricht unvermittelt das Unheimliche hervor.

Die abgebildete Zeichnung aus dem Jahre 1982, ausgeführt mit schwarzem Filzschreiber, hat Höllrigl mit einem für sein Schaffen aufschlußreichen Titel versehen: «Mein Traum. Das Gesicht der Phantasie». Daraus wird ablesbar, wie sehr hier individuelles Erleben auf verschiedenen Bewußtseinsstufen in die Darstellung einfließt.

Einer Hydra gleich schwingt sich ein Ungetüm aus einer Fabelwelt auf, versehen mit bedrohlichen Köpfen (zwischen Schlange und Vogel) und dem Betrachter entgegenstarrenden Augen. Gleichzeitig läßt sich das phantastisch-ungeheuerliche Gebilde auch als Baumstrunk lesen. In dessen Wurzelzone eingebettet findet sich ein intakter Urkern des Lebens, dargestellt als einziges menschliches Gesicht ohne angstvoll verzerrten Ausdruck. Doch aus diesem Kern entwickelt sich nicht harmonisch der Baum des Lebens, sondern wächst ein Tier-/Pflanzengebilde heraus, gefährlich auswuchernd und die ganze Blattfläche bedeckend. Auch die isolierte, einzelne Blume ist kein Zeichen eines harmonischen Naturwachstums, sondern greift vielmehr gefährlich ausfasernd (gleichsam mit fangenden Schlingen besetzt) aus. Am rechten Blattrand weist ein verbogen-entwurzeltes Kreuz auf den für Höllrigls Schaffen wesentlichen Aspekt des Rituellen (blutige Auspeitschungen sind ein häufig wiederkehrendes Thema) hin. Und überall lösen sich – teilweise nur zeichenhaft angedeutet, teilweise detaillierter ausgeführt – Gesichter aus dem dichten, schwarzen Liniengeflecht. Eines besetzt, in einer annähernd zentralen Vertikalachse sich aufrichtend, das Bildzentrum und bildet bedrohlich-kontrollierend den Kopf dieses, dem irrationalen Impuls entwachsenen, gefährlichen, skurrilen Wesens.

Die eigentümliche Faszination, welche von dieser Zeichnung ausgeht, gründet wohl in erster Linie auf der komplexen Mehrschichtigkeit des Dargestellten. Da wird einmal in einer Nahsicht der Blick des Betrachters durch das wirr-unüberblickbare bis bündelhaft geordnete Liniennetz hindurchgeführt, gleichsam immer in Bewegung gehalten. Immer neue Details lösen sich aus dem Geflecht der Linien, nehmen Gestalt an, werden zum

individuell erfahrbaren Inhalt: Da klingen Totenschädel an, enthauptete oder ausgerissene Köpfe, zahlreiche fratzenhaft verzerrte Gesichter, schreckhaft aufgerissene Augen. Auf einer zweiten Ebene – aus etwas größerer Entfernung – wird deutlich, wie Höllrigls Zeichnen den Impulsen des Unbewußten folgt und auf dem Blatt seismografisch Bedrängnisse und Ängste aufzeichnet. Diese Arbeitsweise führt dahin, daß die einzelnen Resultate – die nie den Eindruck endgültiger, komponierter Lösungen vermitteln – sehr verschieden sein können und auch nicht immer denselben Grad formaler Geglücktheit erreichen, wie er als klares Bildgefüge die abgebildete Zeichnung bestimmt. Auf dieser zweiten Ebene eines mehr gesamthaft erlebenden statt analytischen Betrachtens bewirkt die assoziative Offenheit, daß auch eine kompliziertere Inhaltlichkeit ins Spiel kommt. So mag man in der ausgesparten, weißen Fläche in der linken Blatthälfte Anklänge an einen Frauentorso erkennen; damit wird das Verhältnis von weiblichem und männlichem Prinzip ins Bewußtsein des Betrachters gerückt.

Die Zeichnung ist ein aufschlußreiches Beispiel für Höllrigls Verfahren einer unmittelbar ins Bild umgesetzten Individualität, die sich jedoch nicht hermetisch abgeschlossen, esoterisch, präsentiert, sondern in einer eigenen Bildwelt Ängste und Bedrohungen menschlicher Existenz formuliert.

Das Bündner Kunstmuseum unter neuer Leitung

von Andrea Meuli

Überraschend und unvermittelt war gegen Ende 1981 Hans Hartmann als Direktor des Bündner Kunstmuseums zurückgetreten. Kurz darauf wählte die Bündner Regierung Dr. Beat Stutzer zu seinem Nachfolger. Anfangs April 1982 begann damit ein neuer Abschnitt für das Bündner Kunstmuseum.

Beat Stutzer, der sich seiner neuen Aufgabe als erster vollamtlich widmen kann, wurde 1950 in Altdorf geboren, wo er auch die Primarschule und das Gymnasium durchlief. Nach der Maturität kam er 1971 an die Universität Basel; hier studierte er Kunstgeschichte, allgemeine Geschichte und Ethnologie. 1976 schloß er dieses Studium mit dem Lizenziat ab. Anschließend war er während einiger Monate Volontärassistent am Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums, bevor er zum Assistenten von Professor Hanspeter Landolt, dem Inhaber des Lehrstuhls für neuere Kunstgeschichte der Universität Basel, berufen wurde. 1980 bestand er sein Doktorexamen. Neben seiner akademischen Aufgabe war Beat Stutzer auch für verschiedene Zeitungen als Kunstkritiker sowie als Kunstberater einer Großbank tätig. Zudem war er Initiant einer Ausstellung «Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936», die er zusammen mit einer Gruppe von Basler und Zürcher Studenten 1981 für das Kunsthaus Aarau erarbeitete.

Zu erwähnen sind auch verschiedene Publikationen Stutzers: Für ein 1981 (bei Harlekin Art, Wiesbaden) erschienenes Werk über den in Domat/Ems geborenen und aufgewachsenen, heute in Basel lebenden und arbeitenden Corsin Fontana verfaßte er den Hauptbeitrag. Im Rahmen der durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK) herausgegebenen Oeuvrekataloge von Schweizer Künstlern erschien im selben Jahr Beat Stutzers Dissertation über «Albert Müller (1897–1926) und die Basler Künstlergruppe Rot-Blau» als reich ausgestatteter Kunstband (Reinhardt-Verlag, Basel, und Prestel-Verlag, München). Außer der 1980 publizierten Lizentiatsarbeit, die sich mit dem Wandbild am Bundesbriefarchiv in Schwyz befaßt, ist schließlich eine ganze Reihe von Aufsätzen Stutzers anzuführen, sei es in Ausstellungskatalogen, wie etwa in jenem zur Basler Kirchner-Ausstellung 1980 oder in den Publikationen des Bündner Kunstmuseums unter seiner Leitung, sei es in Kunstzeitschriften, in neuerer Zeit vor allem im «Kunstbulletin» des Schweizer Kunstvereins, wo der neue Direktor des Bündner Kunstmuseums auch in der Redaktion mitwirkt.

Kurz nach seiner Wahl unterhielt ich mich mit Beat Stutzer über seine Vorstellungen und Ziele, die er am Bündner Kunstmuseum zu realisieren gedenke (vgl. «Bündner Zeitung», 14. Januar 1982). Dabei nannte er vordringlich das Bemühen um eine adäquate Präsentation, sowohl auf die Wechselausstellungen als auch auf die Sammlung bezogen, um so eine möglichst aufschlußreiche Form der Kunstvermittlung zu finden. – Inzwischen sind bereits einige Ausstellungen unter Stutzers Regie über die Bühne gegangen; das ganze Ausstellungsprogramm 1983 trägt dabei seine Handschrift. Es verdeutlicht, wo der neue Direktor seine Akzente setzen will: einmal in der wissenschaftlichen Aufarbeitung und gezielten Präsentation zentraler Sammlungsschwerpunkte – ein Anfang wurde mit Giovanni Giacometti aus Anlaß von dessen fünfzigstem Todestag gemacht, wobei die alle Werke Giacomettis im Bündner Kunstmuseum verzeichnende, beschreibende und abbildende Publikation, die in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft realisiert werden konnte, über den Augenblick hinaus nützliche Dienste leisten wird. Ein weiterer Akzent von Stutzers Ausstellungstätigkeit liegt in der Vermittlung schweizerischer Gegenwartskunst. 1983 wurden in diesem Zusammenhang eine umfangreiche Retrospektive des Schaffens von Pierre Haubensak, ein Rückblick auf die wichtigen Mitglieder der «Gruppe 33» sowie eine Ausstellung mit Zeichnungen von Schweizer Künstlern aus den siebziger Jahren gezeigt. Diese Zeichnungsausstellung durfte besondere Beachtung beanspruchen, fand doch die Schweizer Kunst gerade seit Beginn der siebziger Jahre zunehmend eine breite Resonanz und Wertschätzung weit über die Landesgrenzen hinaus; man denke an die Beachtung, die Tinguely und Luginbühl fanden, Hofkunst und Eggenschwiler, Raetz und Thomkins, Spoerri bis Dieter Roth, Disler – die Reihe ließe sich fortsetzen. Derartige Ausstellungen sind äußerst verdienstvoll und auch notwendig, insbesondere für ein Museum an der Peripherie des Kunstgeschehens wie das Bündner Kunstmuseum. Nur in der kontinuierlichen Konfrontation mit wesentlich erscheinenden Äußerungen zeitgenössischer Kunst läßt sich eine Reduktion des hier vertrete-