

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

Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung

Band: - (1991)

Heft: 5

Artikel: Zentrum und Peripherie : Chancen und Grenzen eines randständigen Kunstmuseums in der Schweiz

Autor: Stutzer, Beat

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-398549>

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: 04.05.2026

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

Beat Stutzer

Zentrum und Peripherie. Chancen und Grenzen eines randständigen Kunst- museums in der Schweiz

Vortrag, gehalten an der Jahresversammlung des Schweizerischen Kunstvereins im Bündner Kunstmuseum in Chur am 15. September 1990.

I.

«Ein Museum besitzen heisst, seine Zugehörigkeit zur Zivilisation zur Schau stellen. Ein Museum einrichten heisst, dem Stadium der Barbarei entwachsen, heisst, den Wert der eigenen Geschichte bekräftigen.»¹ Da atmet man erleichtert auf, wenn diese 1977 von Pacquet und O'Byrne geäusserte Behauptung für uns nicht zutrifft, haben wir doch in Chur und Graubünden Museen und sind somit – Gott sei Dank! – offenbar schon seit Jahrzehnten zivilisiert und der Barbarei entronnen. Obwohl böse Zungen noch heute despektierlich meinen, hinter dem Walensee beginne der Balkan – kulturelle Einöde, Niemandsland. Nun, die Bündner und Bündnerinnen wissen sich mit ihrem intakten Selbstbewusstsein zu wehren und bezeichnen ihrerseits alles ennet der Tardisbrücke, also den Rest der Welt, schlicht als Unterland. Wie auch immer: Sie haben heute zum Beispiel um 8.00 Uhr in Basel, um Viertel vor 8.00 Uhr in Bern oder um 9.00 Uhr in Zürich die Züge nach Chur bestiegen – Reisezeiten auf sich genommen, die man in Weltstädten täglich aufbringt, um von der Banlieur in die City zu gelangen. Das Städtchen am Fusse der Alpen ist problemlos zu erreichen, denn welche schweizerische Kleinstadt kann sich schon rühmen, dass die internationalen Schnellzüge von Paris, Hamburg oder Wien mit *Chur* als Ziel der langen Fahrt beschildert sind! (Zugeben: In Chur wird primär umgestiegen – hier beginnt erst jene Alpen- und Erlebnisbahn, die zu den weltberühmten Ferienorten, und schliesslich zum *Top of the World* führt).

Überhaupt: Das eingangs zitierte Statement trifft auf keine Schweizer Region und auf keinen einzigen unserer Landstriche zu, besitzen wir doch mit über 600 Museen die weltweit dichteste Museumskonzentration im Verhältnis zur Bevölkerungszahl.² Und die Infla-



tion hält munter an: Kaum eine Gegend, kaum eine Gemeinde und kaum eine Talschaft, die nicht ihr eigenes Heimat-, Tal- oder Spezialmuseum haben will. Wir aber sprechen von der speziellen Gattung des Kunstmuseums und klammern dabei erst noch jene aus, die einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit oder einer speziellen Gattung gewidmet sind; die monographisch ausgerichteten Museen sind in der Regel stets mit dem Wirkungsort des Künstlers oder der Künstlerin angesiedelt, zehren vom Genius loci und von der (vermeintlichen) Aura der museal Gefeierten, wie dies der Fall ist beim Museo Vela in Ligornetto, beim Segantini-Museum in St. Moritz oder beim Kirchner-Museum in Davos, um nur gerade drei Beispiele zu nennen. So gesehen verringert sich die vielgerühmte Museumsdichte erheblich und noch markanter, wenn wir vor allem jene Häuser anvisieren, die nicht nur über eine Tradition des Sammelns verfügen, sondern mit Ausstellungsaktivitäten zum ständig geführten Diskurs um die Kunst ihren Beitrag zu leisten versuchen; also alle jene Kunstmuseen, die das rasant drehende Ausstellungskarussell in Gang halten oder beschleunigen helfen.

Stecken wir auf der Schweizerkarte Fähnen an Orten, wo sich solche Kunstmuseen befinden, stellen wir trotzdem noch eine erstaunliche Dichte und ziemlich regelmässige Verteilung fest, allerdings mit

Abb. 1:
Zuglaufschild
Chur – Bruxelles
Midi/Brussel Zuid



einer nicht verwunderlichen Konzentration auf das Mittelland. Die Kunstmuseen befinden sich in den Städten. Im 19. Jahrhundert, als das aus den lokalen Künstlergesellschaften hervorgegangene Kunstmuseum als öffentliche Einrichtung an Bedeutung gewann, gab es sie erst in den grösseren Städten, wo sie als Bildungsinstrumente für die «Jugend der höheren Schulen und der Universitäten» funktionierten. Wir wollen aber von den randständigen Museen sprechen. Was heisst das? Der Begriff kann sich gewiss nicht auf die geographische Lage beziehen, sonst wären die an der äussersten Peripherie der Schweizer Grenze gelegenen Museen von Basel und Genf extrem randständig. Andererseits will randständig aber auch nicht a priori Provinz, Kleinstadt oder entlegene Alpenregion heissen. Hat man die finanzielle, personelle, räumliche und strukturelle Potenz eines Instituts sowie seine nationale und internationale Bedeutung und Ausstrahlung vor Augen, kann in derselben grösseren Stadt, sogar in demselben grossen Haus anderes randständig erscheinen. Ich frage: Ist das Helmhaus in Zürich im Verhältnis zum Kunsthaus nicht etwa randständig, oder sind die Präsentationen in den Foyerräumen des Kunsthauses Zürich gegenüber den Paradeausstellungen des Bühletraktes nicht randständig, ist das Basler Kupferstichkabinett mit seinen Ausstellungen nicht randständig

Abb. 2:
Das Bündner
Kunstmuseum in
Chur wurde in
den Jahren 1987–
1989 umfassend
restauriert,
renoviert und
umgebaut.

im Vergleich zu den Grossereignissen des Museums? Eigentlich schon, aber ich nenne bewusst Beispiele im Wissen darum, dass dem nicht so ist; weil sich diese kleineren Häuser und diese bescheideneren Gefässe auf ihre adäquate Art und mit ihrem eigenen, kreativen Potential gegenüber dem allmächtig Grossen nicht nur zu behaupten, sondern sich so zu profilieren wissen, dass wir ihre Arbeit auf keinen Fall missen möchten.

II.

Die Schweiz ist ein föderalistisches Staatsgebilde. Wir kennen keine Metropole wie Paris, wo der Zentralismus der französischen Könige die Stadt zu einem derartigen Brennpunkt des kulturellen Geschehens machte, dass – trotz jüngerer Korrekturen – ein extremes Gefälle zur Provinz, zu einer kulturellen Wüste par excellence, besteht. Unser Polyzentrismus hat solches verhindert; er hat in der gründerzeitlichen Schweiz des 19. Jahrhunderts aber auch eine Nationalgalerie, ein Nationaldenkmal oder eine schweizerische Akademie verhindert; und die Städte Bern, Luzern, Basel und Zürich buhlten erbittert um den Standort des schweizerischen Landesmuseums, das Zürich nur zugeschlagen wurde, weil die Stadt auf ihre Stellung als «Zentrum der Wirtschaft, Industrie und Wissenschaft» pochte.³ Bis heute wird dem föderalistischen Gedanken fleissig nachgelebt: Die Gottfried Keller-Stiftung verteilt ihre Schätze auf alle Museen des Landes, und die Eidgenössische Kunstkommission berücksichtigt nach Möglichkeit alle Landesteile und -sprachen bei der Vergabe von Preisen, Stipendien und Aufträgen. So könnte man meinen, es sei auch für die randständigen Museen zum Besten bestellt. Nein, trotz dem Fehlen einer alles beherrschenden Metropole, trotz Föderalismus und besten Verkehrsverbindungen (in der Schweiz heissen die Schnellzüge jetzt auch Intercity) gibt es zwischen den vielen einzelnen «Zentren» ein unübersehbares Gefälle. Die Gewichte sind ungleich verteilt, wen wundert's! Das wäre dann nicht weiter besorgniserregend, bloss selbstverständlich, wenn dieses Ungleichgewicht nicht in beängstigendem Masse zunehmen würde – selbstredend zugunsten der Grossen und zu Ungunsten der Kleinen.

III.

Wir haben es mit Prämissen zu tun, die historisch zu begründen sind, und mit denen sich leben lässt. Ständen die Zeichen auf der einen oder anderen Seite nicht so gut, gab es im Laufe der Geschichte immer wieder Reaktionen, Fluktuationen, Stadt- und Landflucht. Das Ungleichgewicht zwischen kulturell «reichen» Städten und «armen» Gebieten hat, zumindest was das bewegliche Kunstgut betrifft, zu tun mit der im 17. Jahrhundert beginnenden Rivalität zwischen den einzelnen Staaten, Städten und Fürsten, als der Widerstreit zwischen Internatio-

nalismus und Regionalismus akut zu werden begann.⁴ Wie avancierte eine Stadt zum Zentrum der Kultur? Castelberg und Ginzburg definieren dieses als ein Ort, wo sich eine beträchtliche Zahl von Künstlern und Auftraggebern aufhält, die bereit sind, einen Teil ihres Reichtums in Kunstwerke zu investieren, als ein Ort, an dem sich Museen, Schulen, Universitäten, Händler, Galerien, Kritiker, Massenmedien usw. befinden.⁵ Zugleich ist das Kulturzentrum der Ort der politischen und wirtschaftlichen Machtkonzentration. In der Schweiz hat sich die Industrie seit jeher im Mittelland angesiedelt. Der Eisenbahnbau konzentriert sich auf die beiden Achsen Basel–Gotthard–Lugano und St. Gallen–Genf. Das Gefälle zwischen «reichen» Städten und «armen», an der rasanten Entwicklung nicht teilhabenden Gebieten war vorbestimmt. Selbst die sogenannten «Turnus»-Ausstellungen des Schweizerischen Kunstvereins, die möglichst viele, auch kleinere Städte berücksichtigten und deshalb von Ort zu Ort zogen, um auch in entlegeneren Gebieten die Konfrontation mit neuer Schweizer Kunst zu ermöglichen, unterlagen diesem Gefälle; durch Verkäufe wurde die Ausstellung quantitativ, in erster Linie aber qualitativ von Station zu Station mehr «ausgedünnt», so dass der letzte Veranstalter in der Tournéereihe mit dem Vorlieb zu nehmen hatte, was noch übrigblieb.

IV.

Also Zentrum und Peripherie. Jan Bialostocki machte 1984 eine interessante Unterscheidung.⁶ Als Peripherie bezeichnet er jene Gebiete, die durch ihre Lage und ihre Struktur dem Einfluss von mehreren Zentren ausgesetzt sind; der Vorteil der Peripherie liege demnach in der Möglichkeit, selektiv vorgehen und Verbindungen und Synthesen nach eigener Entscheidung eingehen zu können. Die Peripherie entgehe so einer absoluten Beherrschung durch ein bestimmtes Zentrum. Dies im Gegensatz zur Provinz, die bedingungslos und deshalb in fataler Weise unter dem Einfluss eines einzigen Zentrums stehe. Bialostockis Differenzierung, vor allem aber sein Zuerkennen positiver Aspekte für Orte abseits der Zentren ist bemerkenswert. Wir leiden zum Glück nicht mehr, wie noch in den fünfziger Jahren, am veralteten Klischee der total von der Grossstadt fremdbestimmten Provinz, als diese noch undifferenziert gleichgesetzt wurde mit Nostalgie, Idylle, Ländlichkeit, Spiessertum und Borniertheit, Mief und Hinterwäldlertum.⁷ Selbst im damaligen Deutschland, wo der Verlust einer «richtigen» Hauptstadt das Vertrauen in Welthaltigkeit schwinden liess, sprach man von einem Volk von «55 Millionen Provinzlern».⁸ Da schuf man in den jüngsten Jahren gehörig Remedur: Mit Genuss beobachten wir die Rivalität der Kommunen um die kulturelle Vorherrschaft und sind die Nutzniesser der sich mit spektakulären Museumsbauten und gigantischen Ausstellungen sich gegenseitig überbietenden Städte.



V.

Der Trendwechsel, der Umschwung zugunsten einer Aufwertung des Randständigen müsste uns Vertreter der kleinen und mittelgrossen Museen eigentlich freuen und beflügeln. Vorbei die düsteren Zeiten, als nichts anderes übrigblieb, als die umliegenden Dörfer und Landstriche kategorisch als provinziell zu deklassieren, um so auch der Kleinstadt noch zu einem Anflug von städtischem Selbstbewusstsein zu verhelfen. Schön heute sagen zu können, dass die Hauptstadt, das Mekka, eines Menschen jene Stadt ist, in der er lebt, und sei dies Chur, Uster oder Murten.⁹ Die Aufwertung des Peripheren hat in den siebziger Jahren ihren Aufschwung genommen. Lars Gustafsson¹⁰ sprach schon 1976 von «Regionalismus» als positive Kraft, einige Jahre bevor dann Martin Kunz hierzulande den Begriff anlässlich einer Ausstellung von Schweizer Kunst der siebziger Jahre im Kunstmuseum Luzern einführte.¹¹ Was Kunz in Bezug auf die Künstler sagte, trifft auch auf die Situation der Kunstmuseen zu. Nämlich, dass nicht die epigonalen,

Abb. 3:
Giovanni Giacometti: *Il ponte al sole*. 1907, Öl auf Leinwand, 71 × 65,5 cm. Das Dorf Stampa mit der Brücke über die Maira.

der internationalen Entwicklung hoffnungslos hinterherhinkenden Varianten von anderswo längst Geleistetem zur Diskussion stünden, sondern das eigene, aus dem Inneren geschöpfte Potential einer Region. Insofern hat Regionalismus nichts zu tun mit einer provinziellen Haltung, nichts zu tun mit marginaler Lokalkunst. Die Stärke und Eigenständigkeit regionalistischer Kunst basiere auf ihrer Rezeptionsfähigkeit auch andernorts. Und das neu gewonnene Selbstbewusstsein des Regionalen entstehe erst im kreativen Dialog mit Internationalem. Die Argumentation von Kunz stützte sich dabei auf die Beobachtung, dass «Mentalitätsräume» fernab der grossen Zentren entstanden, die Kunst hervorbrachten, die in der Besinnung auf das Eigene, Besondere und Genuine der unmittelbaren Kultur und Umgebung schöpferisches Potential freilegte. Neu war damals das Phänomen, dass in solchen Randgebieten plötzlich etliche Künstler gleichzeitig ihre Erforschungen in eine ähnliche Richtung trieben – und dadurch letztlich eine überregionale Aufmerksamkeit erheischten. Denn das Hervorbringen grosser Kunst von Schweizer Künstlern war längst nicht immer an ein Zentrum gebunden: Wer kennt sie nicht, die kleinen Dörfer wie Stampa, Oschwand, Frauenkirch oder Amden, die dank herausragender Künstlerpersönlichkeiten zu klingenden Begriffen in der Topographie moderner Schweizer Kunst avancierten! Nur, die Zentren haben sich von jeher dieser Stärken aus der Peripherie bedient und machen bis heute fleissig vom Talentangebot aus Randgebieten Gebrauch. Natürlich tragen sie so zur kulturellen Verelendung der Regionen bei. Trotzdem: Die an sich erfreuliche «Verlagerung in die frühere Provinz», wie es Hans-Jörg Heusser formulierte,¹² die starke Aufwertung des Regionalen, heisst gleichzeitig nicht, dass damit auch die kulturelle Situation des Randständigen verbessert worden ist. Das wäre ein Trugschluss.

VI.

Bei allem Respekt für das erfreuliche Erstarren und das neue Selbstbewusstsein des Regionalen bleibt nicht zu übersehen, dass die Polarisierung zwischen den kulturellen Ballungszentren, die eine ungeheure Sogwirkung ausüben, und den kleineren Orten, die um ihre Eigenständigkeit offenbar mehr denn je zu kämpfen haben, schnell voranschreitet. Peter Killer hat das Dilemma auf den Punkt gebracht, wenn er sagt: «Im Kunstbetrieb verhält es sich wie zwischen der Ersten und der Dritten Welt: die Reichen werden reicher, die Armen ärmer, bzw. die Zentren stärker, die Peripherie schwächer.»¹³ Killer spricht vom ungleichen Kampf zwischen David und Goliath und glaubt natürlich auch nicht, dass die Überraschung eines Sieges dem Kleinen ein zweites Mal gelingt. Dabei geht es nicht um Sieg oder Niederlage; es geht um Koexistenz, vielleicht gar ums nackte Überleben. Wenn Florens Deuchler noch vorsichtig formulierte, es stelle sich die grundsätz-

liche Frage nach der Notwendigkeit kultureller Selbstdarstellung einer Provinz, nach der Bedeutung ihrer gelebten kulturellen Eigenart,¹⁴ und er dabei die zunehmende Verarmung des Regionalen durch Abwanderung vor Augen hat, so hält der von Peter Killer zitierte Auktionator Pierre Koller nicht hinter dem Berg, wenn er meint, die kleinen Museen hätten im Zeitalter der unbeschränkten Mobilität ihre Daseinsberechtigung schlicht verloren!¹⁵ Das mag zwar infam tönen, macht aber nachdenklich, wenn immerhin die AICA, die schweizerische Sektion des internationalen Kunstkritikerverbandes, ein Podiumsgespräch in Aussicht stellt mit dem Titel «Sind Regionalmuseen noch zeitgemäss?» Immerhin stimmt es versöhnlich, wenn das Thema in Frageform, das Ganze offenbar als rhetorische Frage daherkommt. Killer hat bei seiner Klage die Paradeausstellungen der grossen Häuser im Visier, die mit viel, oft penetrantem Werbeaufwand ihre Schaus als Konsumgut anpreisen. Diese würden das Angebot monopolisieren, und von einem Synergieeffekt für die Kleinen sei gewiss nicht zu sprechen. Damit wir nicht falsch verstanden werden: Wir sind nicht neidisch auf diese Grossausstellungen, denn manchmal gibt es sich durchaus, dass auch wir – im proportionalen Verhältnis – durchaus von Publikumserfolgen sprechen dürfen. Jedenfalls nicht teilen möchten wir den ungeheuren Druck, der auf solchen Instituten lastet, immer wieder, Jahr für Jahr, den letzten Erfolg noch übertrumpfen zu müssen, und dies in einer Zeit, in der solche Mammutausstellungen aufgrund der Leihmüdigkeit und der horrenden Versicherungsprämien schwieriger und schwieriger werden.

VII.

Die «Auspovertung der Peripherie», von der Killer zu Recht spricht, zeigt sich nicht zuletzt – dies als Randbemerkung – beim leidigen Sponsoring, das im Schielen nach breiter Resonanz selbstredend die publicitywirksamen Ereignisse und das grosse Publikum anpeilt. Gefragt wäre somit ein klares, flammendes Plädoyer für die Existenzberechtigung der randständigen Museen, für ihre sinnstiftende Bedeutung am Ort, an dem sie stehen. Ich bin überzeugt – wie übrigens auch Kollege Killer, der nicht nur lamentiert, sondern mit seiner Museumsaktivität in Olten wohltuende Gegenkräfte in Gang zu setzen weiss – und im festen Glauben an die Bedeutung, den hohen Stellenwert und die unbedingte Notwendigkeit der kleinen und mittelgrossen Kunstmuseen. «Die Kunst hat ihr Ökosystem, in dem ein einzelner Teil so wenig wie in der Natur ohne Folgen bevorzugt oder beeinträchtigt werden darf.»¹⁶ Oder wie Georg Schmidt gesagt haben soll: Es braucht viele Würmer und Würmlein, um den Humus zu lockern! Ohne diese bescheideneren Sammlungen, die so dürftig oft gar nicht sind, ohne die kleineren Ausstellungen, die so bedeutungslos oft gar nicht sind, sähe

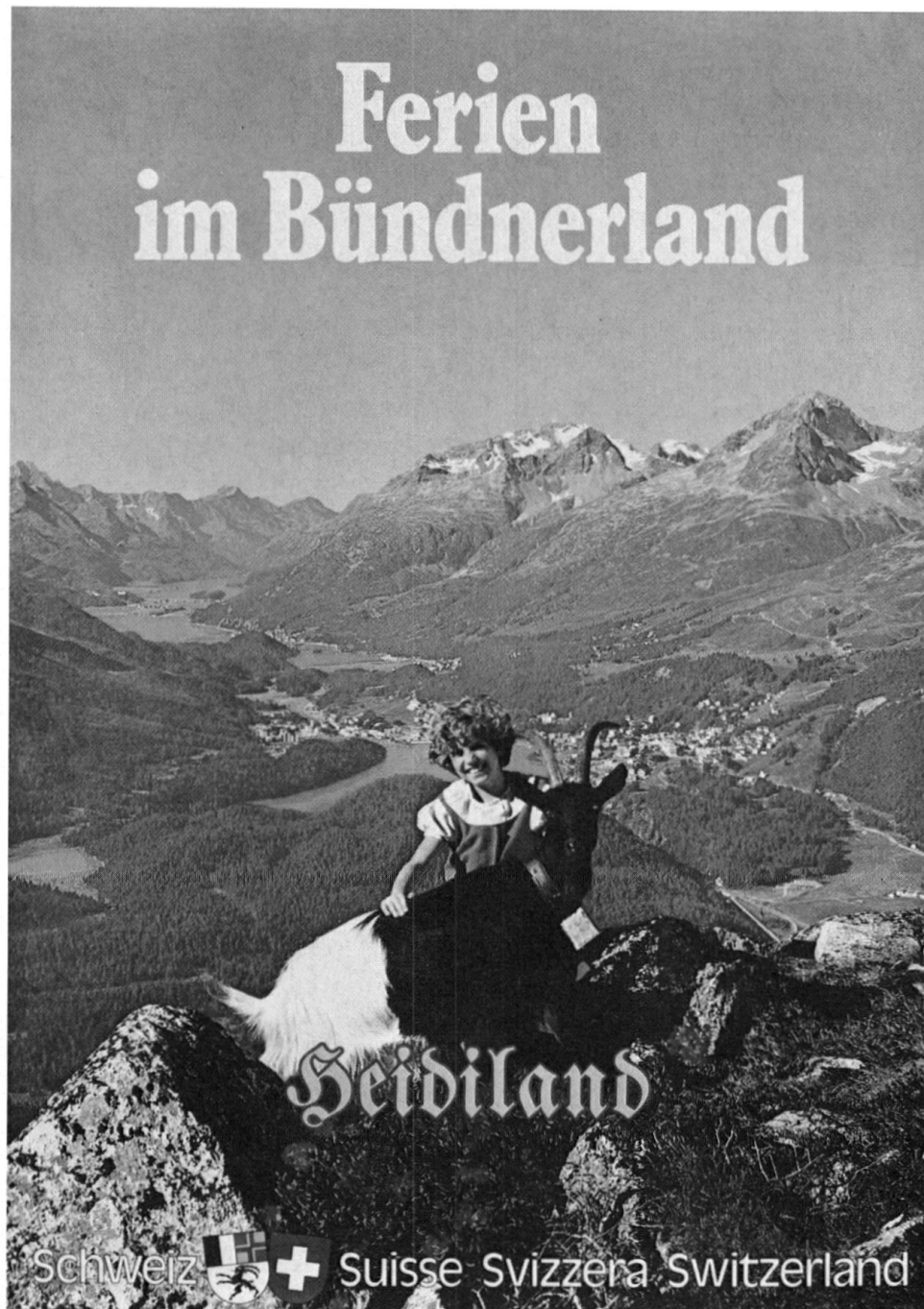


Abb. 4:
Advico AG,
Zürich: Ferien im
Bündnerland,
1978.

es um die Kunst- und Museumslandschaft in der Schweiz beschämend dürftig aus. Stellen Sie sich einmal diese unendliche Verarmung und Verödung konkret vor!

Nur, der scheinbar erdrückenden Macht der Grossen muss etwas entgegengehalten werden, das die Daseinsberechtigung rechtfertigt. Sprechen wir also von den Grenzen und Chancen der randständigen Kunstmuseen! Die Grenzen sind schnell definiert: Räumliche Beschränkung, personelle Unterdotierung, mangelndes Renommée und in erster Linie sehr, sehr beschränkte finanzielle Mittel; dürftige Reso-

nanz in den überregionalen Tageszeitungen und in den elektronischen Medien, kleines Stammpublikum, wenig Besucher von auswärts, ungünstige geographische Lage, zermürbendes und wiederholtes Begründen gegenüber den politischen Behörden. Die (kurze) Reise zum Besuch einer Ausstellung in Zürich, Basel oder Bern ist schnell getan, da diese Städte neben dem Kunstereignis noch vieles andere zu bieten wissen (Shopping). Aber wer fährt schon eigens wegen einer Ausstellung nach Olten, Schaffhausen oder Aarau? (Zugegeben: Im Unterschied zu ähnlichen Museen im Mittelland haben wir hier in Chur den unschätzbaren Vorteil des Tourismus. Die «Ferienecke der Schweiz», das «Heidiland» und der «Goldene Herbst» kennen hin und wieder schlechtes Wetter: Regentage, an denen das Kunstmuseum dann überschwemmt wird von Hunderten von Besuchern – täglich, immerhin.)

Es gibt keine Patentrezepte. Nur, eines scheint mir gewiss: Es wäre fatal, den Grossen nacheifern zu wollen; es macht keinen Sinn, verkleinerte Kopien und billige Ersatzprogramme zu liefern. Die kulturelle Situation der Regionen wird nicht mit an den Zentren orientierten Modellen und mit Miniaturausgaben der dort gezeigten Programme verbessert. Das Zentrum und das grosse Kunstmuseum geben nicht einmal das qualitative Niveau an, das die randständigen Museen als Ziel gewissermassen erst zu erreichen hätten – mitnichten: Hier gilt es, die *besonderen Chancen*, die sich – gerade auch heute – den kleineren Museen bieten, resolut zu nutzen. Dafür entscheidend ist nach meiner Meinung die zwar banale, aber nicht selbstverständliche Einsicht, dass ein Museum immer mit dem Ort eng zu tun hat, an dem es steht. Verlangt wäre demzufolge ein intensives Eingehen auf die kulturelle Situation der eigenen Stadt, der Region, der Landschaft oder wenn Sie wollen, des Kantons. Mit Engstirnigkeit und Scheuklappen-Horizont hat solches nichts zu tun, wenn der Blick stets auch über die engen Grenzen hinausschweift. Das beginnt mit der eigenen Sammlung. In Chur haben die Mittel immer nur dazu gereicht, um sich auf Weniges zu konzentrieren, gut so: Wir sind weit davon entfernt, dem Publikum so etwas wie einen Überblick bieten zu können; mittlerweile hat sich ein Profil herauskristallisiert, das aus eindeutig herausgearbeiteten Schwerpunkten besteht.¹⁷ Oder anders gesagt: Sie erwarten in Graubünden ja nicht unbedingt eine Konfrontation mit Werken von Auberjonois oder Lohse, mit Picassos und Rembrandts, sind aber dankbar, eine ziemlich repräsentative Vorstellung der drei Giacomettis, von Kirchner, der Gruppe Rot-Blau oder von Matias Spescha und Corsin Fontana vorgesetzt zu bekommen. Also Akzente, die andernorts vielleicht fehlen, höchstens in Ansätzen vorhanden sind oder gar, weil es dort im ganz anderen kulturellen Kontext Wichtigeres zu zeigen gibt, das hier Sinnstiftende dort im Depot lagert. Anstrebenswert ist somit eine Sammlung mit eigenem Gesicht, mit Unverwechselbarkeit, mit



dem ganzen «Mut zur Unproportionalität», wie Dieter Koeplin einmal meinte.¹⁸ Es gibt nichts Schlimmeres als die unzähligen Einheitsmuseen, wo von allem etwas zu sehen ist, wo man sich schon nach kurzer Zeit mit der konkreten Erinnerung schwer tun, kaum mehr weiss, wo man was gesehen hat. Gerade für die Darstellung und das Sammeln von Schweizer Kunst sind die mittelgrossen und kleinen Museen eminent wichtig, da bei den grossen Museen das Aufzeigen der internationalen Entwicklung im Vordergrund steht. Kein einziges dieser Museen bietet einen lückenlosen Überblick, aber viele von ihnen – von Lausanne bis St. Gallen und von Solothurn bis Lugano – tragen mit dem jeweils eigenen Blickwinkel zu einem Gesamtbild bei. Und wie stünde es um die Förderung und Pflege der aktuellen Schweizer Kunst, verliesse man sich allein auf die Grossen? Niklaus Oberholzer hat 1983 geschrieben: «Geht man die Listen der Neuerwerbungen der letzten Jahre durch, so wird ein überraschend intensives Engagement der Museen für jüngere Schweizer Kunst deutlich. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich. . . um kleine Betriebe mit Konservator, Sekretärin und Hauswart handelt, und dass diese Museen in kleinen Städten stehen.»¹⁹

Abb. 5:
Bündner Kunst-
museum, Chur:
Blick in einen
Saal des Ober-
geschosses mit
Gemälden und
Skulpturen von
Ernst Ludwig
Kirchner.

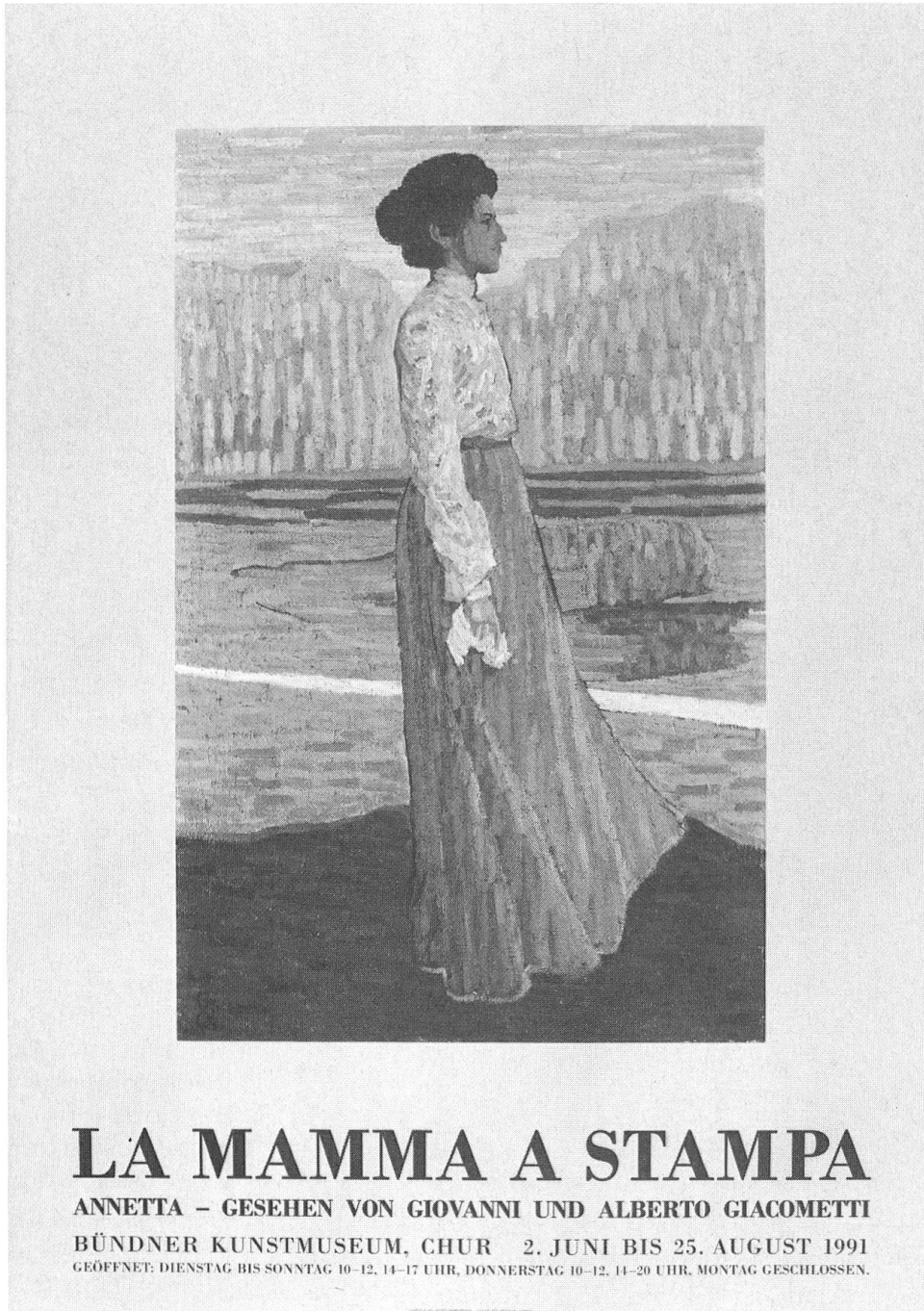


Abb. 6:
Ausstellungs-
plakat:
«La Mamma a
Stampa», 1991
(Gestaltung:
Peter Zimmer-
mann, Zürich).

Ähnliches ist auch für die Ausstellungsprogramme zu sagen. Es macht keinen Sinn, wenn die randständigen Museen ebenfalls Jagd machen auf die grossen internationalen Stars. Dieses hektische Aufspüren nach innovativ Neuem und Trendsetzendem können wir uns getrost ersparen. Ebenso wenig geht es an, wetteifern zu wollen mit Retrospektiven grosser Namen der klassischen Moderne, es sei denn der Künstler habe auf das Engste mit dem Ort zu tun, in dem das Museum steht. Erst dann dürfte es ja überhaupt möglich sein, die dazu



Abb. 7:
Ausstellungs-
plakat:
«Das Engadin
Ferdinand Hod-
lers», 1990
(Gestaltung:
Tino Steinemann,
Neuenkirch).

notwendigen Finanzen aufzubringen. Der Lücken und der sinnvollen, ergänzenden, ja durchaus auch befördernden Vermittlungsarbeit gibt es ausreichend, auch bei grossen Namen. In Chur ist an eine Ferdinand Hodler-Ausstellung nicht zu denken; aber es ist möglich, Hodlers Engadiner Landschaften erstmals überhaupt zu vereinen, die kleine Schau hier zum Ereignis werden zu lassen und erst noch im engen Fokus auf eine kleine Werkgruppe Forschungsarbeit zu leisten und in der Gegenüberstellung mit anderen Künstlern vor und nach Hodler

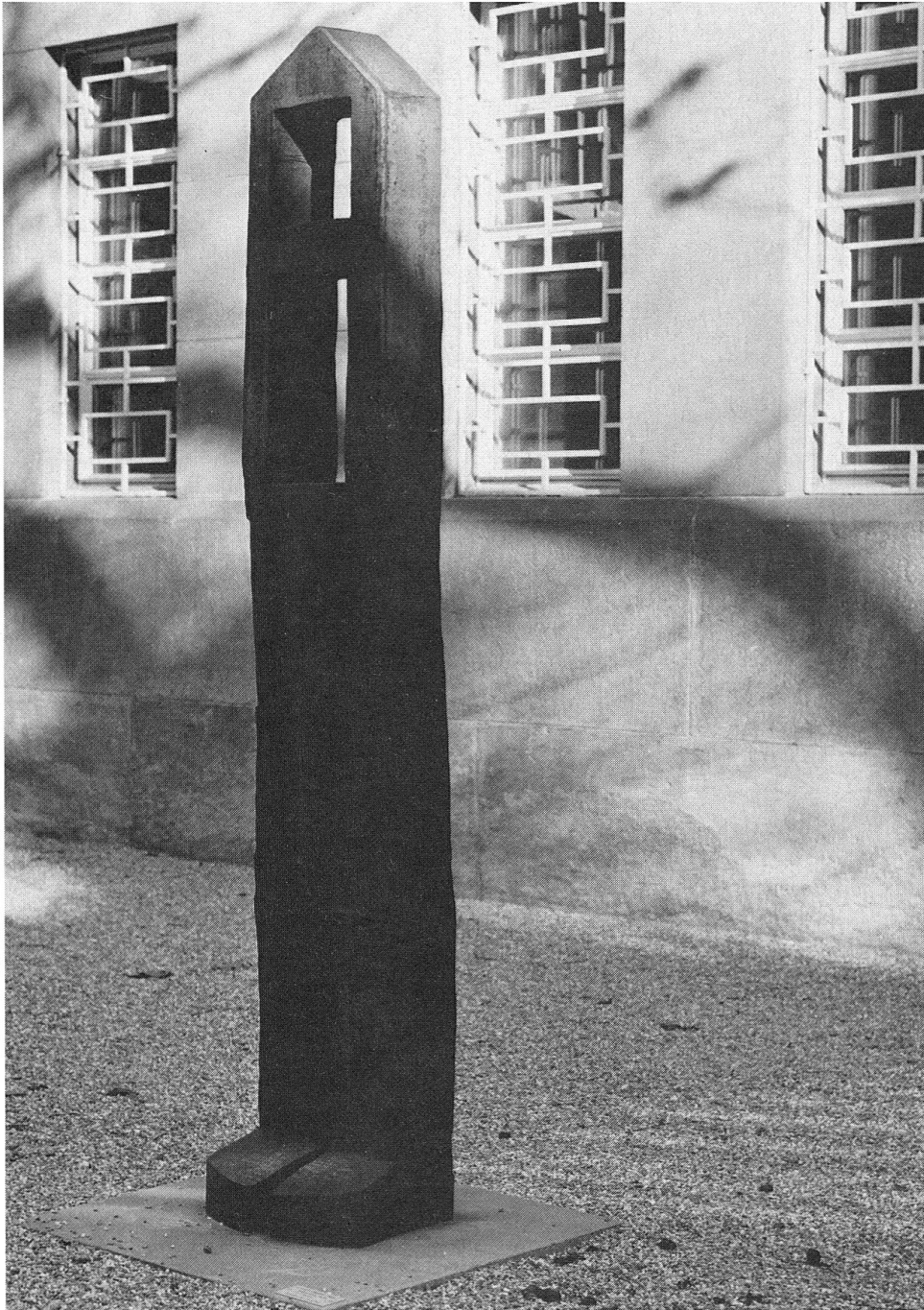


Abb. 8:
Kurt Sigrist:
Behausung, 1985/
89, Eisen, Höhe
226 cm. Aufge-
stellt im Park des
Bündner Kunst-
museums, Chur
(Geschenk der
Stadt Chur zur
Neueröffnung des
Museums).

dessen Stellenwert aufzuzeigen.²⁰ Oder der arme Copain Vincent: Da wagt sich Olten an eine van Gogh-Ausstellung im Wissen, dass nicht einmal die Ausleihe eines einzigen Originals möglich sein dürfte; zustande gekommen ist eine spannende Darstellung der van Gogh-Rezeption durch Schweizer Künstler.²¹ Solche Beispiele gäbe es zuhauf zu nennen. Und was für das Sammeln von aktueller Schweizer Kunst gilt, spiegelt sich auch bei den Ausstellungen. Es sind nicht nur die regionalen Künstler, die im Museum ihres Herkommens gezeigt und

gefördert werden, an vielen Orten nimmt man sich dem Œuvre überregionaler Schweizer Künstler an, vermittelt es als Vorstellung neuer Werkgruppen, im Kontext einer bestimmten Thematik, in Gruppenausstellungen oder gar als Retrospektive. Die randständigen Museen leisten so Wesentliches zur Intensivierung und Beschleunigung in der Vermittlung. Das Bild, das wir heute von der aktuellen Schweizer Kunst haben und laufend vermittelt bekommen, präsentierte sich äusserst ärmlich, verliesse man sich allein auf die diesbezügliche Arbeit der grossen Museen.

Zum Schluss sei auf einen Aspekt hingewiesen, der mir entscheidend scheint: Das randständige Museum als erster (und wiederholter) Anlaufort, als Prüf- und Begegnungsort für den einheimischen Künstler. Ohne die Bindung an das «eigene» Museum der eigenen Stadt, der eigenen Region muss sich der Künstler isoliert vorkommen. Was ich meine: Hier findet er erste Aufnahme, erste Auseinandersetzung, ersten tragfähigen Boden unter den Füssen. Meine persönliche Erfahrung lehrt, dass die Bindung zu diesem Haus für die Künstler eine sehr enge sein kann, auch dann, wenn dieser längst die Grenzen des Regionalen hinter sich gelassen hat. Entscheidend für die wichtige Symbiose im Spannungsverhältnis zwischen «Welt» und «Heimat», in dem ein Künstler immer mehr oder minder steht, ist der Halt und die Anerkennung, die vom Ort seiner näheren Herkunft aus geleistet wird: Das Museum als fixer Punkt der Orientierung. Mit dem Instrument des Museums biete ich nicht nur ein erstes Forum, eine Bühne an, und entlasse dann den Künstler auf seinen weiteren Weg; nein, sein weiteres Schaffen wird aufmerksam verfolgt, manchmal kommt es zu Ankäufen, so dass die Bindung zum Haus sich erst recht verstärkt, intensiviert. Ist es abwegig so zu sprechen, wie es der Bildhauer Kurt Sigrist getan hat – das Museum der eigenen Region sei dem Künstler so etwas wie «Heimat»?

- ¹ Claude Pecquet/Patrick O'Byrne, *Musées d'hier et d'aujourd'hui*, in: *Architecture*, Nr. 402, 1977, S. 42.
- ² Claude Lapaire, *Les musées suisses à la recherche de leur deuxième souffle*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Heft 3, 1986, S. 251–256.
- ³ Dario Gamboni, *Kunstgeographie* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1987, S. 191.
- ⁴ Siehe Werner Oechslin, «*Elginismus*», *Kunstraub und Kunstgeographie* (Vortrag am Kolloquium «Kunstlandschaft» der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Lugano 1983), nicht publiziert [Typoskript].
- ⁵ Siehe Enrico Castelnuovo/Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, Teil 7 [I], Bd. 1, Turin 1979, S. 283–352.
- ⁶ Siehe Jan Bialostocki, *Some Values of Artistic Peripheries*, in: *Kongressakten «World Art: Themes of Unity in Diversity»*, CIHA 1986, Washington.
- ⁷ Siehe Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981; im besonderen das Kapitel *Hauptstadt und Provinz*, S. 129–148.

Anmerkungen

- ⁸ Karl Pawek, *55 Millionen Provinzler*, in: *Magnum*, Nr. 26, 1959, S. 32–34.
- ⁹ Walter Grasskamp, wie Anm. 7.
- ¹⁰ Lars Gustafsson, *Regionalismus*, Berlin 1976.
- ¹¹ Martin Kunz, *Regionalismus/Internationalismus: Bilanz einer neuen Haltung in der zeitgenössischen Schweizer Kunst im Kontext der jüngeren Geschichte der Kunst in der Schweiz und derjenigen der internationalen Avant-Garde*, in *Kat. Ausst. Schweizer Kunst '70–'80. Regionalismus/Internationalismus. Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern*, Kunstmuseum Luzern 1981 (unpaginiert).
- ¹² Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1945–1980*, in: Hans A. Lüthy/Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich und Schwäbisch Hall 1983, S. 153.
- ¹³ Peter Killer, *Das Kleinmuseum im Zeitalter der Erfolgsausstellungen*, in: *Passagen. Zeitschrift der schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia*, Nr. 9, Herbst 1990.
- ¹⁴ Florens Deuchler, *Kunstbetrieb* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1987, S. 168.
- ¹⁵ Wir stossen auf einen Widerspruch: Koller glaubt von der Mobilität, sie erübrige die Dezentralisation, da die Zentren mühelos zu erreichen seien; Deuchler seinerseits beobachtet eine zunehmende Abwanderung von Galerien in ländliche Gebiete, da die «Automobilität» jeder Kundschaft erlaube, auch entlegene Orte aufzusuchen. Eine deutsche Untersuchung hat in der Tat gezeigt, dass seit 1975 in den Klein- und Mittelstädten die grösste Zunahme an Ausstellungsaktivitäten zu beobachten ist. «Noch grösser sind die Unterschiede bei der Frage nach der Ausstellungsaktivität in den Zentren und in der ›Peripherie‹ ausgeprägt: Hier zeigt sich für die letzten Jahrzehnte ganz eindeutig eine Zunahme der Aktivitäten in der ›Provinz‹, also vor allem in Klein- und Mittelstädten.» (Andreas Johannes Wiesand, *Kunstmarkt im Goldrausch?*, in: *Kunstforum international*, Bd. 104, November/Dezember 1989, S. 78–93. Andererseits spielt der Flugplatz mit seinen internationalen Verbindungen offenbar doch eine grosse Rolle; ein Basler sagte mir bedauernd, sie hätten im Kunstmuseum mindestens 100 000 Besucher mehr gehabt in der Seerosen-Ausstellung von Monet, wäre sie in Zürich über die Bühne gegangen.
- ¹⁶ Peter Killer, wie Anm. 13.
- ¹⁷ Beat Stutzer, *Bündner Kunstmuseum Chur. Gemälde und Skulpturen* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 12) Stiftung Bündner Kunstsammlung, Chur 1989.
- ¹⁸ Dieter Koeplin, *Sammeln von Zeichnungen als Qualifizierungsprozess*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Heft 3, 1986, S. 268.
- ¹⁹ Niklaus Oberholzer, *Kulturpolitik und Kunst in der Schweiz*, in: *Kunstforum international*, Bd. 63/64, Heft 7-8, Juli/August 1983, S. 301.
- ²⁰ *Kat. Ausst. Das Engadin Ferdinand Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bündner Kunstmuseum, Chur 1990 (mit Beiträgen von Oskar Bächtli, Jura Brüscheiler, Dora Lardelli, Beat Stutzer).
- ²¹ *Copain Vincent – Die Wirkung van Goghs auf die Schweizer Kunst*, Kunstmuseum Olten 1988 (Begleitheft); *Copain Vincent – van Goghs Einfluss auf die Schweizer Kunst*, in: *Du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, Heft 5, 1988 (mit Beiträgen von Jean Menaud, Peter Killer, Margrit Hanhloser-Ingold, Beat Stutzer, Elisabeth Gerber).

Abb. 1: Peter de Jong, Chur
 Abb. 2, 5: Reto Führer, Chur
 Abb. 3: Bündner Kunstmuseum, Chur
 Abb. 4, 6, 7, 8: Kurt Hofmann, Bündner Kunstmuseum

Abbildungsnachweis

Dr. Beat Stutzer, Bündner Kunstmuseum, Postfach 107, 7002 Chur

Adresse des Autors