

**Zeitschrift:** Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur  
**Herausgeber:** Verein für Bündner Kulturforschung  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Zur Kunst in der "neuen" GKB in Chur  
**Autor:** Stutzer, Beat  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-398879>

### **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:** 12.04.2026

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

## Zur Kunst in der «neuen» GKB in Chur

Beat Stutzer

Die Förderung der bildenden Kunst und im Besonderen der Aufbau einer firmeneigenen Kunstsammlung gehört zwar längst nicht bei allen, aber bei manchen Wirtschaftsunternehmen in der Schweiz seit langem zur Unternehmenskultur. Vor allem publikumsnahe Gesellschaften wie Banken oder Versicherungen versprechen sich von einer repräsentativen Kunstsammlung erheblichen Prestigegewinn und ein positives Image. Solche Sammlungen sind aber, zumal wenn sie auf Grund eines klaren Konzeptes gewachsen sind oder von einer einzigen, profilierten Person zusammen getragen wurden, weit über den engeren Kontext des Unternehmens hinaus von weit reichender Bedeutung: Sie umfassen nicht nur bedeutende Spitzenwerke, sondern verfügen im Idealfall über einen eigenständigen Charakter und repräsentieren ausgeprägte Positionen, welche sie von anderen Kollektionen deziert unterscheiden.

Einige dieser herausragenden Sammlungen sind durch Publikationen und Ausstellungen in jüngster Zeit einem breiten Publikum vermittelt worden: Zum Beispiel jene der Gotthard Bank in Lugano, die sich zuerst auf junge Schweizer Kunst ab 1960 konzentrierte, um sich dann primär der Fotografie zuzuwenden,<sup>1</sup> jene der National Versicherung oder diejenige der Schweizerischen Mobiliar.<sup>2</sup> Bei der UBS hat kürzlich weniger die aus Bankverein und Bankgesellschaft fusionierte Sammlung<sup>3</sup> zu reden gegeben als vielmehr die Ausstellung «Contemporary Voices», als die so genannte «UBS Art Collection» im Museum of Modern Art in New York und dann im Winter 2005/06 in der Fondation Beyeler in Riehen/Basel Gastrecht geniessen durfte.<sup>4</sup> Wie risikoreich sich die Gratwanderung zwischen Kommerz und Ideal mitunter ausnimmt, zeigten die Reaktionen. So titelte der Tages-Anzeiger wenig schmeichelhaft: «Auf dem Weg zum Corporate Kunstmuseum oder wie man eine Kunstsammlung mit einem Marsch durch die Institutionen aufwertet»<sup>5</sup>. In der jüngsten, von der Jubiläumstiftung der Credit Suisse initiierten Auseinandersetzung mit der «Kunst in der Schweiz 1848–2006» ist den wichtigsten Firmenkunstsammlungen in der Schweiz ein eigenes Kapitel gewidmet.<sup>6</sup>

## **Das frühe Kunst-Engagement der GKB: Heimatstil und Augusto Giacometti**

Auch die GKB hat sich früh bemüht, die Kunst in Gebäude und Institution zu integrieren. Für den von Otto Schäfer und Martin Risch 1910–11 am Postplatz errichteten Hauptsitz schuf der Zuger Bildhauer Wilhelm Schwerzmann (1877–1966) die Bauplastiken, während der früh verstorbene Christian Conradin (1875–1917) für die Schalterhalle ein Wandbild malte. Das Lünettenbild zeigt fünf stehende Frauen vor einer Berglandschaft; die lang gewandeten Figuren mit ihren Attributen sind Allegorien für die Bündner Volkswirtschaft. Sowohl die Steinskulpturen wie das Wandbild stehen in völliger Übereinstimmung mit der Bündner Architektur des Heimatstils.<sup>7</sup> Einige Jahre später, 1919, erwarb die Bank ein Blumenstillleben von Augusto Giacometti (1877–1947), ein Tafelbild, dem aber durch die Präsentation – dem Einlassen in die reich verzierte Holztäferung des Sitzungssaales – eine derartige Bedeutung zukommt, dass man bankintern seit langem schlicht vom «Giacometti-Saal» spricht.

## **Sowohl Sammlung wie Kunst-am-Bau**

Die Kunstsammlung der GKB ist weder kontinuierlich gewachsen, noch entwickelte sie sich nach einer Vision oder nach einem bestimmten Konzept. Viel mehr hat man bei sich bietenden Gelegenheiten das eine und andere Werk erworben und dem bisherigen Bestand hinzugefügt. So spiegelt die gewachsene Sammlung beispielsweise mit Werken von Giovanni Giacometti, Leonhard Meisser, Dea Murk, Lenz Klotz oder in jüngerer Zeit mit solchen von Paolo Pola, Gregori Bezzola oder Not Vital stets auch Aspekte der jeweils aktuellen Bündner Kunst.

Stark engagiert hat sich die GKB stets für die Integration von Kunst im Rahmen von Neu- oder Umbauten, etwa beim Bau des neuen Verwaltungsgebäudes an der Engadin-/Gäuggelistrasse in Chur. Nach klar formuliertem Konzept realisierte man Ende der 1970er Jahre die Gestaltung des Vorplatzes mit einer Steinskulptur von Matias Spescha (1925), der Eingangs- und Schalterhalle mit Arbeiten von Ernst Brassel (1945) und Heinz Niederer (1942), während für die Wände in den Kundenfoyers vom ersten bis zum vierten Obergeschoss Madlaina Demarmels (1929), Ursina Vincens (1916), Constant Könz (1929) und Dea Murk (1932–2003) repräsentative Wandbilder schufen.

Während der letzten Jahre sind auch in den neu gebauten oder umgebauten Niederlassungen der Bank mancherorts in Graubünden auf Grund von Wettbewerben oder Direktaufträgen gelungene und innovative Kunstprojekte realisiert worden. Als Beispiele seien genannt: Die fünf grossen Glasfenster, die Matias Spescha (1925) für die Schalterhalle der GKB in St. Moritz schuf und wo im Lichthof auch das schmale, blaue Glasband von Elisabeth Arpagaus (1957) zu erleben ist<sup>8</sup>; die künstlerische Gestaltung von Eingang und Treppenhaus von Georg Tannò (1946) im Geschäftshaus «Calanda» (GKB Private Banking) am Postplatz in Chur; das irritierende Kunstkonzept von Pascale Wiedemann (1966) für den Regionalsitz in Domat/Ems und schliesslich die Einbindung der Bronzeskulptur *163 tongues* von Not Vital (1948) in die Schalterhalle der GKB-Filiale in Scuol.<sup>9</sup>

### **Ein Kunst-Konzept für die «neue» GKB am Postplatz in Chur**

Für die Integration von Kunstwerken in den Neubau und die Erweiterung des Kundenhauses am Postplatz in Chur wurde ein Konzept erarbeitet. Dieses definierte drei Bereiche, die sich für unterschiedliche künstlerische Interventionen als besonders geeignet erwiesen.

Erstens: Der zwar kleine, aber neu gewonnene Platz zwischen dem Haus Mahler und dem «Alten Gebäu» wird als Ausweitung der Poststrasse zum städtischen Raum. Es wurde als sinnvoll erachtet, die Attraktivität dieser Platzsituation durch einen qualitätvollen künstlerischen Eingriff zu steigern. Eine künstlerische Arbeit, die sowohl formal wie inhaltlich dezidiert mit der spezifischen Örtlichkeit dialogisiert, sollte die Wahrnehmung dieses stimmungsvollen Ortes akzentuieren.

Zweitens: Es wurde erkannt, dass der Innenraum der neuen Kundenhalle mit seiner grosszügigen räumlichen Ausformulierung einer differenzierten, dezenten und adäquaten Farbigkeit bedarf. Diese sollte nicht nur dem Charakter des Raumes entsprechen, sondern zudem ein angenehmes Ambiente für die Kunden und Mitarbeiter vermitteln.

Drittens: Im Unterschied zu den ersten beiden Bereichen, wo die Kunst akkurat auf die städtische Platzsituation beziehungsweise auf den Innenraum zu reagieren hat und somit als Kunst im öffentlichen Raum zu bezeichnen ist, sah man für die weiteren Räumlichkeiten der Bank wie Kundenzonen oder Besprechungs-

zimmer eine «klassische» Präsentation mobiler Tafelbilder unterschiedlicher Gattungen (Gemälde, Fotografien, Zeichnungen, Skulptur uam.) vor. Dabei sollte bewusst qualitativ hoch stehende, zeitgenössische Kunst vornehmlich jüngerer Bündner Künstler und Künstlerinnen erworben werden.

### Ein Brunnen auf dem Platz

Die Aufgabe, den kleinen Platz zwischen dem neuen Kundehaus, dem einstigen Haus Mahler und dem «Alten Gebäu» künstlerisch zu gestalten, um ihn im Kontext historischer und neuer Bebauung als städtischen Raum aufzuwerten und zu markieren, war eine höchst anspruchsvolle. Der Zürcher Plastiker, Gestalter und Architekt **Christoph Haerle (1958)** hat sich mit seinem Entwurf in einem Wettbewerb auf Einladung gegen vier Konkurrenzprojekte (Arno Hassler, Christoph Rütimann, Peter Trachsel/hasena, Monica von Aarburg) durchgesetzt. Mit seinem Konzept reagiert Christoph Haerle auf überzeugende Weise sowohl auf die räumliche Erweiterung des Ortes zum öffentlichen Platz sowie auf die auffällige Neigung der Platzfläche.



Abb. 1  
Christoph Haerle:  
*Die Tränen der  
Lucrezia*, 2005, Beton,  
farbig, Ø 350 cm.

Ein im Verhältnis zu Platz und Fassaden wohl proportionierter und im Raum zwischen Strasse und Platz ungemein präzise situierter Brunnen lenkt die Aufmerksamkeit unweigerlich auf sich: Eine imposante, blau eingefärbte und mit roten Farbverläufen durchsetzte Betonschale, aus der das Wasser entlang der äusseren Rundung geräuschlos abfließt (Abb. 1). Die asymmetrisch gegossene Schale ist stark geneigt – und zwar weist diese Neigung den genau doppelten Winkel auf, der die Schräge des Platzes definiert. Zu diesen Neigungen von Platz und Brunnenschale steht der horizontale Wasserspiegel in einem spannungsvollen Verhältnis. Mit seinem markanten Volumen setzt der Brunnen einen wohlthuenden und «malerischen» Akzent: Der Ort wird durch die Brunnenskulptur geradezu magisch aufgewertet – zumal wenn man das Objekt mit dem vielsagenden Titel «Die Tränen der Lucrezia» versieht: Nach dem Roman von Conrad Ferdinand Meyer starb Jürg Jenatsch im «staubigen Hütli» von der Hand Lucrezias, seiner Jugendgeliebten, die damit den Mord an ihrem Vater Pompejus Planta rächte.

Mit dem Element des Brunnens als altes Sinnbild für Wohlstand wird nicht nur auf die Institution der Bank verwiesen. Auch die reiche Brunnentradition der Stadt Chur wird mit einem überzeugenden zeitgenössischen Beitrag fortgesetzt. Wenn das aus der Betonschale fliessende Wasser dem eingedolten Mühlbach zufließt – mit einem diagonal versetzten Rost wird subtil darauf verwiesen – leistet die künstlerische Gestaltung von Christoph Haerle erst recht einen Beitrag für die sinnvolle Verknüpfung von Tradition und Moderne, von funktionaler wie ästhetischer Wirkung in einem urbanen, öffentlichen Raum.

### **Kundenhalle: Die Entgrenzung des Raumes in imaginäre Landschaft**

Die künstlerische Gestaltung der neuen Kundenhalle wurde in einem Direktauftrag **Elisabeth Arpagaus (1957)** anvertraut. Die Künstlerin hat mit einem zwar zurückhaltenden, aber gleichwohl spektakulären künstlerischen Eingriff dem Raum zu einer höchst beeindruckenden Wirkung verholfen (Abb. 2). Entlang der seitlichen Wandschenkel sowie der langen, abschliessenden Wand ziehen sich hoch platzierte, enorme Bilderfriese hin. Zunächst ist ein farblich zwischen nuancierten Blau- und Ockertönen changierender, einziger Farbenfluss augenfällig. Wie eine weite Klammer umspannen die Friese den gebauten Raum und



Abb. 2  
 Elisabeth Arpagaus: *NUN, NUT, TATENEN*, 2005,  
 37 Fototafeln, je 91,7x127,7  
 cm / 91,7x122,7 cm / 91,7x  
 121,3 cm, insgesamt 91,7x  
 2700 cm.

potenzieren in ihrer strahlenden, subtilen Helle das einfallende Licht. Auf den zweiten Blick erkennt man, dass sich die drei Friese aus insgesamt 37 einzelnen, unmittelbar aneinandergereihten Bildtafeln (Fotografien) zusammensetzen. Die scheinbar monochromen Farbfelder zeigen in horizontlosen Ausschnitten die weite Wasserfläche oder den Sandstrand des Meeres. Jedes einzelne Bild, das unweigerlich auf die benachbarten verweist, vermittelt eine je unterschiedliche formale wie atmosphärische Gestalt: momentane, ephemere Ansichten sich stets wandelnder Konstellationen in der Natur. Mit ihrer Transparenz, Lichtfülle und Subtilität weisen die Bilderfriese über die Grenzen des Gebauten weit hinaus – in die Ferne einer entgrenzten, imaginären Landschaft. Elisabeth Arpagaus hat im weiteren ein Farbkonzept entwickelt, das auch in weiteren Räumen die Architektur der GKB sorgsam unterstützt.

### «Die Bank als Kunstmuseum»

So titelte das «Bündner Tagblatt» einen Beitrag zur Eröffnung der GKB, der eigens auf die zeitgenössische Kunst in der Bank einging: Eine Auswahl, die sich sehen lassen könne, obgleich diese an jene der Jahresausstellungen im Bündner Kunstmuseum erinnere. Auch in der GKB werde «ein Querschnitt durch die aktuelle Bündner Kunstszene gezeigt. Ein beispielhafter Beitrag der Privatwirtschaft an die Kunst».<sup>10</sup>

Zusammengetragen wurden zwar manche beispielhafte Positionen aktueller Kunst aus Graubünden.<sup>11</sup> Trotz des breiten Spek-

trums wurde aber nie ein repräsentativer Überblick angestrebt – dazu fehlten sowohl die Voraussetzungen wie vor allem die Intention. Für die auszustattenden Räume wurden neue Werke erworben beziehungsweise schon früher angekaufte Arbeiten aus dem Sammlungsbestand der GKB hinzugezogen.

Auch wenn wir im Folgenden längst nicht auf alle Werke eingehen können,<sup>12</sup> bleibt auffällig, dass neben den «klassischen» Gattungen wie Malerei, Skulptur und Zeichnung die fotografischen Arbeiten einen breiten Raum einnehmen – was die allgemeine Situation internationaler zeitgenössischer Kunst spiegelt, in der sich die «neuen» Medien wie Fotografie, Video, Computer etc. eine Vormachtstellung erobert haben.

## Malerei

Die ältere Generation von Bündner Malern ist mit dem grossen Landschaftsbild *Tscheliris* von **Gian Pedretti** (1926) sowie mit zwei Bildtafeln von **Madlaina Demarmels** (1929) vertreten.



Abb. 3  
Jacques Guidon: *Chaness*,  
2006, Acryl auf Leinwand,  
120 x 120 cm.

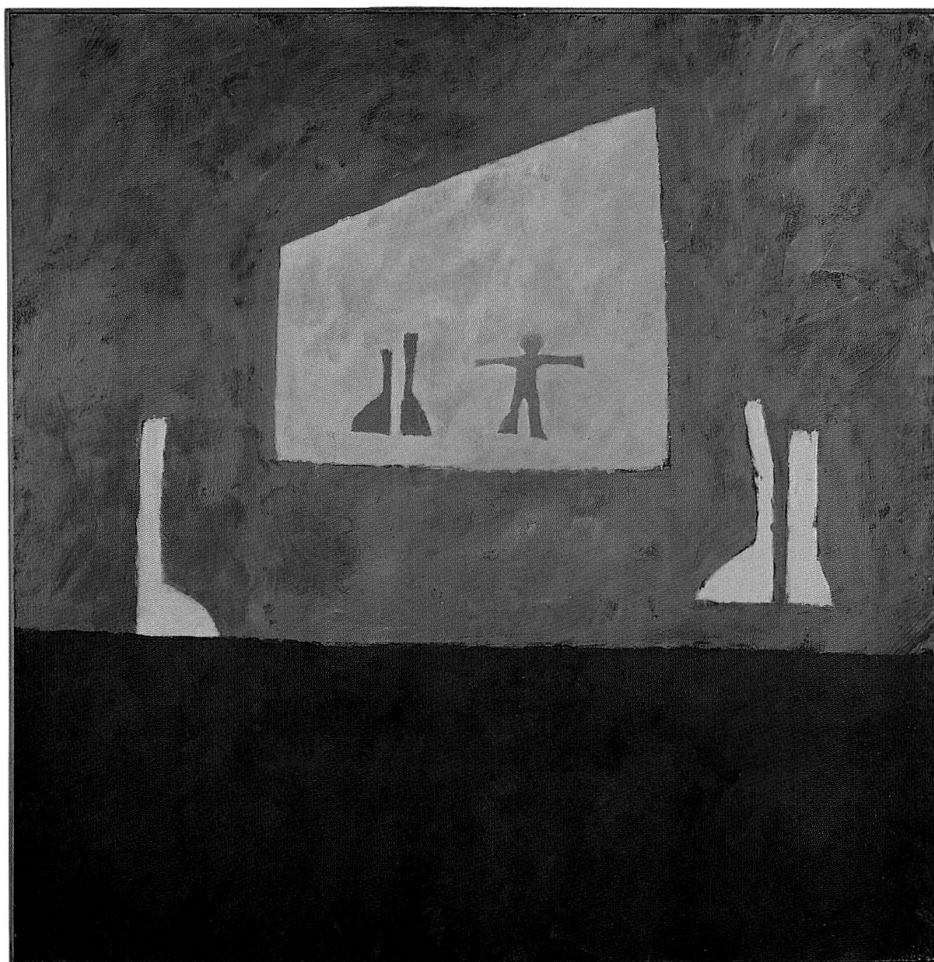


Abb. 4  
Hannes Vogel, *Laternenträger*, 1963, Öl auf Pavatex,  
100x98 cm

Auch **Jacques Guidon (1931)** gehört dazu, der seit den frühen 1960er Jahren in Zernez mit Beharrlichkeit an einem malerischen Werk arbeitet, das weder abbildend noch illustrativ ist, doch dem Erlebten und Geschauten mit Form und Farbe einen adäquaten Ausdruck verleiht. Das Gemälde *Chaness* von 2006 (Abb. 3) ist ein Beispiel für das aktuelle Schaffen des Künstlers, das nochmals geprägt ist von neuer, ungebrochener Energie und für das die Bezeichnung «Spätwerk» im Sinne eines langsamen, schöpferischen Ermüdens keinesfalls zutrifft. Guidons unbändige Malleidenschaft und ungehemmte Spontaneität manifestieren sich in diesem Bild im stürmischen Kontrast von Schwarz und Gelb, von Dunkelheit und Licht. Die leuchtend weissen und gelben Elemente in der Bildmitte entfalten ihre Wirkung vor einem dunklen, blau-schwarzen Grund, der mit unruhigen, gestisch hingeworfenen Pinselhieben richtiggehend aufgewühlt erscheint. Der als Video- und Konzeptkünstler bekannte **Hannes Vogel (1938)** hat sich mit zahlreichen Arbeiten für den öffentlichen Raum einen Namen gemacht. Am Beginn seiner künstlerischen



Abb. 5  
Gaspare O. Melcher: *Il cavallo di Husein*, 1991, Tempera auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Abb. 6  
Bignia Corradini: *Edizul*, 2005, Acryl auf Leinwand, 90 x 90 cm.

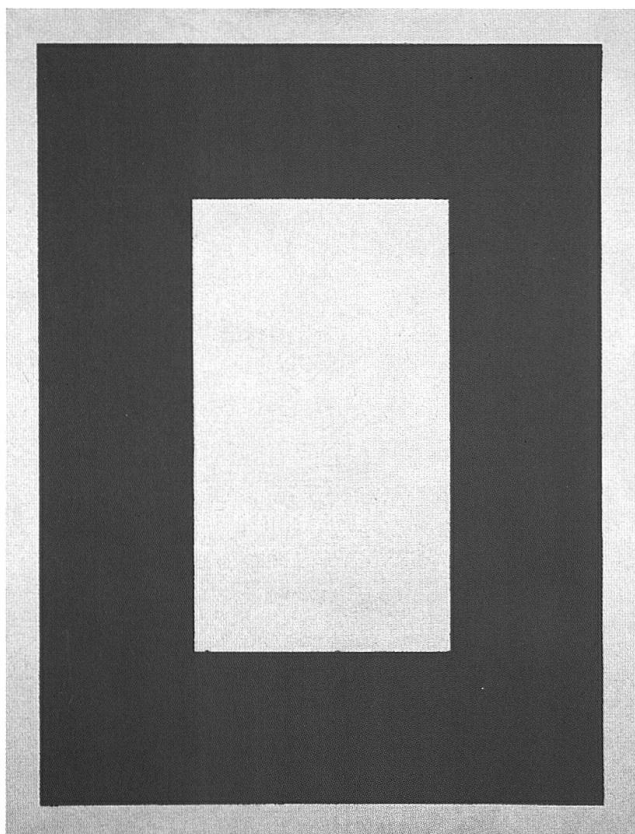
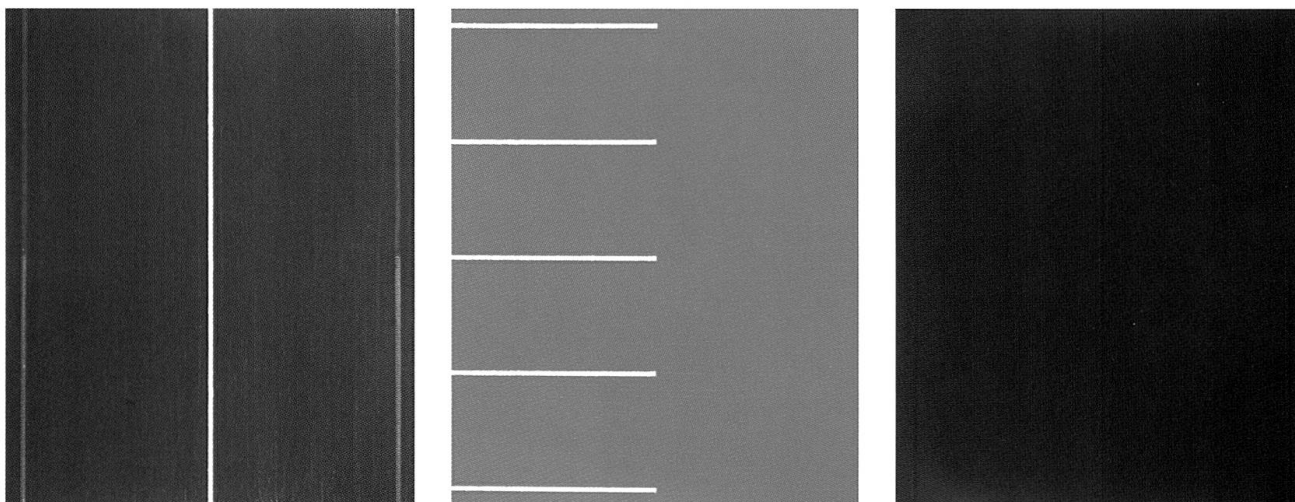


Abb. 7  
Thomas Zindel: *Ohne Titel*, 2005, Pigment und Leim auf Baumwolle, 130 x 100 cm.

schen Tätigkeit war er aber auch Maler. Seine beiden frühen Bilder *Stuhl* und *Laternenträger* (Abb. 4) von 1963 erweisen bei aller malerischen Sinnlichkeit bereits das intellektuelle Denken des Künstlers und sein wiederholtes Arbeiten mit dem Zufall. So sind ihm hier die unregelmässigen Flecken im Strassenasphalt auf- und zugefallen. Diese mit wachem Sinne wahrgenommenen «Bilder» nutzte er für Bilder des Gehens. Der *Stuhl* mit zwei Beinen und grünen Socken steht für das Alleinsein. Der *Later-*

Abb. 8  
Corsin Fontana: *Serie B* (3-teilig), 2001/03, Farb-Holzschnitte, je 98 x 70 cm.



*nenträger* spielt zwar auf die Basler Fasnacht an, verweist darüber hinaus aber auch auf den berühmten Roman «Ulysses» von James Joyce, wo wir lesen: «Meine zwei Füsse in seinen Stiefeln sind am Ende seiner Beine, *nebeneinander*».

Die mittlere Generation wird vertreten durch **Gaspard O. Melcher** (1945), der sich wiederholt programmatisch über die Kunst und ihre Bedeutung in unserer Gesellschaft geäussert hat. So wies er schon 1978 darauf hin, dass «das Bild zuerst als ein Mittel des Denkens und der Wirklichkeitsverarbeitung und erst in zweiter Linie als Malerei aufzufassen» sei. Ausgehend von Symbolen und Schriftzeichen alter Völker entwickelte er eine Bildsprache aus Grundzeichen. Trotz des malerischen Gestus geht es dem Künstler weniger um das Formale als vielmehr um die Inhalte. Das symbolhaltige Zeichenvokabular verbindet sich zu einer malerischen Synthese, indem der spontane Pinselduktus einer spannungsvollen Bildstruktur zu folgen hat (Abb. 5).

Neben dem grossen Gemälde *Aschenwand* von **Stephan Spicher** (1950) ist auf die beiden 2005 entstandenen Bilder *Edizul* (Abb. 6) und *Xanadu* von **Bignia Corradini** (1951) hinzuweisen. Die in Berlin arbeitende Künstlerin bildet mit primären malerischen Mitteln wie Fläche, Farbe, Gestus und Struktur farbintensive Energiefelder. Diese sind voller Dramatik, spontaner Direktheit und von einer überraschenden Räumlichkeit. Die Kontraste zwischen Warm und Kalt, Vorne und Hinten, Klein und Gross, Offenheit und Geschlossenheit oder Ruhe und Dynamik fallen heftig aus und bewirken den grossen Spannungsreichtum. Mächtige Bewegungsströme durchpulsen die Bildfelder und weisen in ihrer drängenden Ausbreitung über die Bildgrenzen in den Raum hinaus.

Eine 12-teilige Malerei von **Anna-Rosa Clavadetscher** (1953) nimmt die Silhouette des Calanda in abstrahierter Formgestalt als Struktur, um die wechselnden atmosphärischen Stimmungen als reine Farbfeldmalerei zu evozieren. Und eine 3-teilige Arbeit von **Flurin Bischoff** (1955) mutet wegen des muralen Charakters und der fein ziselierten Zeichen wie ein Zeugnis längst vergangener Zeiten an. Zwei Bilder von **Thomas Zindel** (1956) sind durch eine rigorose Ordnung bestimmt (Abb. 7). Das hochformatige Bildfeld gibt jeweils das Raster, nach dem sich die dreiteilige Struktur von schmalen und breiteren Bändern, die exakt der äusseren Bildform folgen, ausrichtet. Diesen rigiden Formelementen sind die wechselnden, sorgsam aufeinander abgestimmten Farben eingeschrieben. So macht zum Beispiel eine schmale, goldene Randleiste gleichsam den Auftakt, die ein breites tiefro-

tes Band umrahmt, während das helle Rechteck als innerstes Element das Bildzentrum markiert. Der Künstler stellt sich die fundamentale Frage: Was macht eigentlich ein Bild aus? Was ist erforderlich, um einem Bild Eigentümlichkeit und Würde zu verleihen, ohne illustrativ etwas zu schildern? Die meditative Ruhe und die numinose, unauslotbare Räumlichkeit verleihen den Gemälden von Thomas Zindel eine sakrale Entrücktheit: «Noli me tangere (rühre mich nicht an)», wie der auferstandene Jesus zu Maria sprach (Evangelium nach Johannes 20, 17).

Die jüngere Generation ist schliesslich mit Arbeiten von Ladina Gaudenz, Leta Peer und Patricia Jegher vertreten. Trotz ihrer Ungegenständlichkeit assoziiert man die farblich subtilen, poetischen Malereien von **Patricia Jegher (1966)** unweigerlich mit Landschaftlichem. Beim Bild *Lucy in the Sky* (Abb.9) von **Ladina Gaudenz (1962)** erkennt man in monochromer Farbgebung eine vage angedeutete, landschaftliche Situation und etwas deutlicher eine Reihe liegender Kühe. Die Vorlage für die Malerei gab eine durch das verregnete Fenster eines fahrenden Zuges gemachte Fotografie: Geschossen in dem Augenblick, als der Zug die verlassene, längst aufgelassene Station Carolina zwischen Zernez und Breil durchfährt. Deshalb erscheinen die Dinge bloss in diffuser Verwischung. Heraufbeschworen werden Kindheits-erinnerungen, das Hin und Her zwischen Peripherie und Zentrum, zwischen der Herkunft der Künstlerin im Unterengadin und ihrem Arbeitsort in Genf, aber auch Aspekte von Zeit und Raum, von Traum und Wirklichkeit. Das wirklich Gesehene und Erlebte vermischt sich mit Traumgesichten, so dass dem konkreten Bild nie ganz zu trauen ist. Mit dem hehren Bergmotiv und der altmeisterlichen Malweise bezieht sich die aus

Abb. 9  
Ladina Gaudenz: *Lucy in the Sky*, 2001, Öl auf Leinwand, 95 x 250 cm.

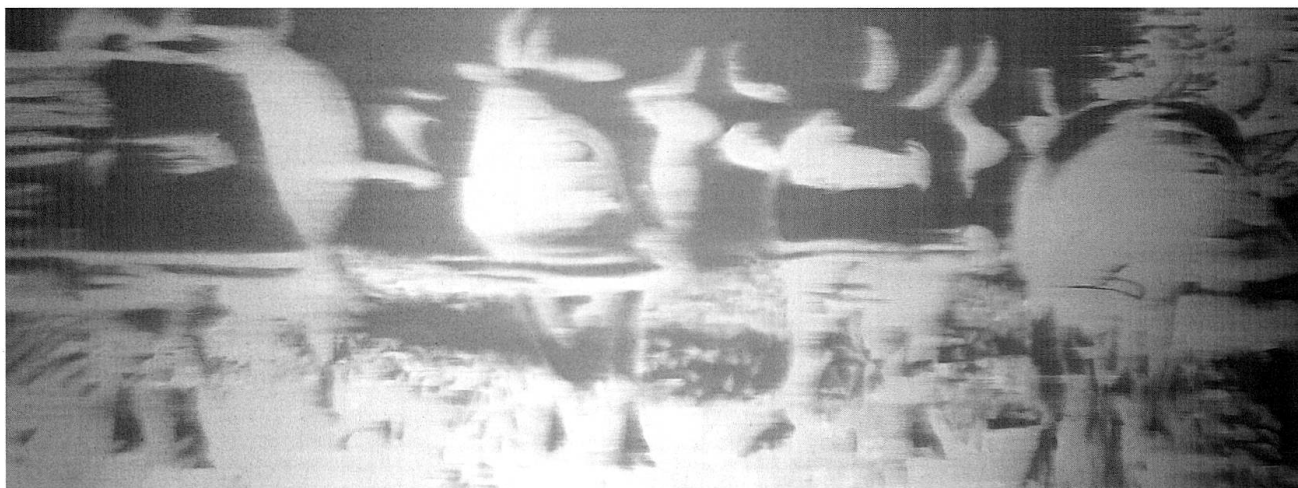




Abb. 10  
Leta Peer: # 18, 2003, Öl auf  
Leinwand, 120 x 180 cm.

dem Engadin stammende **Leta Peer (1964)** auf die lange, reich befrachtete Tradition der romantischen Alpenmalerei (Abb. 10). Allerdings wird die erhabene Sicht auf die Gipfel unter weitem Himmel auf innovative Weise hinterfragt und ironisiert. Verwiesen wird nicht nur auf die überlieferten, pathetischen Alpen Darstellungen, sondern auch auf deren spätere Banalisierung und Verkitschung etwa durch Ansichtskarten oder Kalenderbilder in Millionenaufgaben – eine wagemutige, aber vergnügliche Gratwanderung zwischen High-Art und Low-Art, welche die Künstlerin mit ihrer Malerei unternimmt.

### **Zeichnung, Holzschnitt und Skulptur**

Die Plastikerin **Miguela Tamò (1962)** ist mit einer eigentlichen Bildhauerzeichnung vertreten, der wegen des grossen Formates aber eine autonome Qualität zukommt. Das nicht im Bildraum verortete, amorphe, organische Objekt – ein vielfach geripptes Gebilde – scheint scheinbar schwerelos zu schweben. Von **Corsin Fontana (1944)** befindet sich eine Serie von drei Farbholzschnitten in der Sammlung (Abb. 8). Bei den mit intuitiv, aber präzise gesetzten vertikalen oder horizontalen Streifen gegliederten Bildfeldern dialogisiert die Schärfe der Geraden mit der sinnlichen, gar haptischen Präsenz der kompakten Materialität des Farbauftrages. Durch die exakt geschiedene Zweifarbigkeit verzahnen sich «Zeichnung» und «Bildgrund» derart, dass je nach Wahrnehmung die hellen unbedruckten oder die farbigen

Elemente vor den anderen zu liegen scheinen. Insofern kommt dem Bildträger eine bildaktive Funktion zu. Die dichte, sinnliche Materialität des intensiven Grün, Rot und Blau steht in einem spannungsvollen Kontrast mit der austarierten Geometrie. Die Arbeit mit dem Stein, die der Bildhauer **Markus Casanova** (1962–2003) zeitlebens und unermüdlich stets von Neuem anging, mutet unzeitgemäss an. Durch Heraushauen und Wegschlagen wird dem Stein in der so genannten «*taille directe*»-Technik Form und Struktur aufgezwungen. Casanovas Torso (Abb. 11) zeichnet sich durch eine höchst bewegte Oberflächenbehandlung aus. Die aggressiven wie nervösen Spuren der Bearbeitung bleiben willentlich sichtbar. Der Torso erscheint unheimlich belebt, wobei die taktilen, emotional aufgeladenen Schichten in einem spannungsvollen Dialog mit dem hieratisch ruhenden Block stehen. Fern jeder Abbildhaftigkeit berührt der Torso durch seine archaische Präsenz: Er ist der Zeit merkwürdig entrückt, trifft aber den Kern menschlicher Existenz.



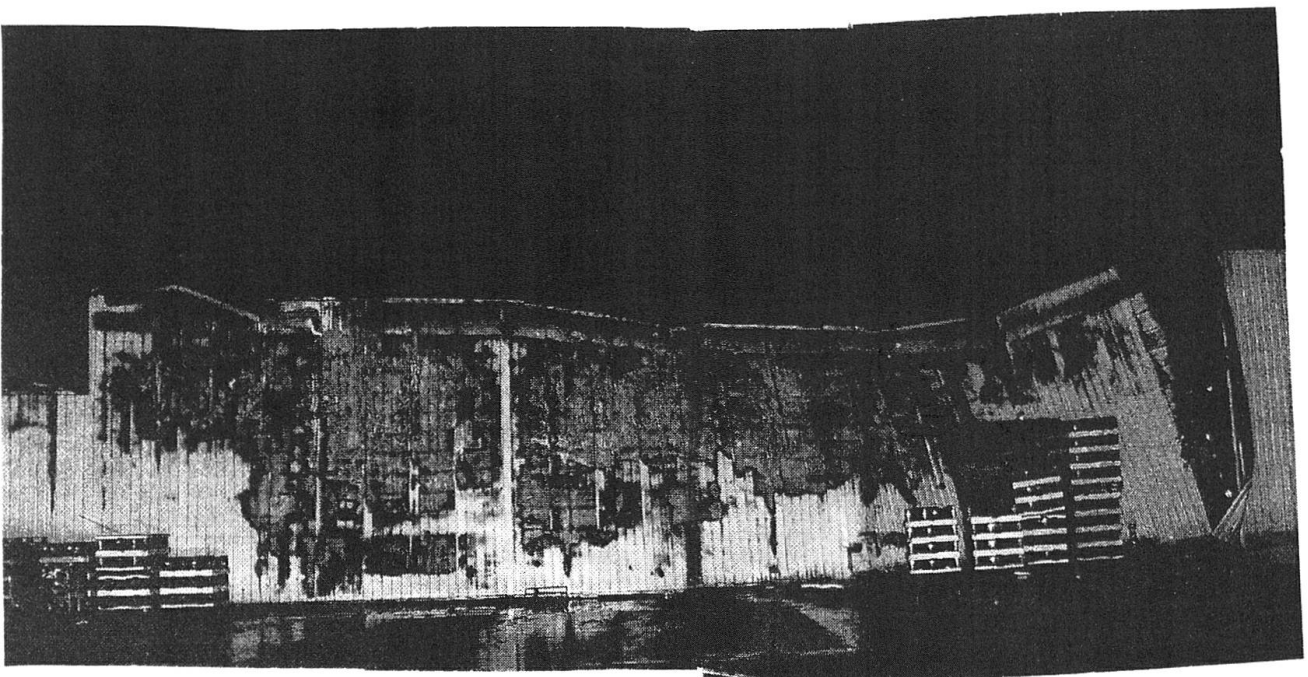
Abb. 11  
Markus Casanova:  
*Ohne Titel*, 1999, Jura-  
kalkstein, Höhe 80 cm.

## Fotografische Werke

Den fotografischen Werken hat man, wie bereits erwähnt, bei der Konzeption der neuen Bebilderung in der GKB besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Man trifft sowohl auf mehrteilige Arbeiten wie auf Einzelwerke von **Anna Lenz (1946)**, **Maya Vonmoos (1953)**, **Elisabeth Arpagaus (1957)**, **Michael Fontana (1958)** oder **Pascal Wiedemann (1966)**. Wir beschränken uns auf einige ausgewählte Positionen.

Seit Ende der 1980er Jahre setzt sich **Gaudenz Signorell (1950)** ähnlich tastend wie Alberto Giacometti in seinem *Paris sans fin* mit der Wirklichkeit der Stadt Paris auseinander. Das manifestiert sich bei der Arbeit *La Perla*, wo ein Detail aus einer Bar im Quartier Marais als Bildmotiv genügen muss. Da die Dinge vage, aber in einem geheimnisvollen Licht erscheinen, sind es bloss Spuren einer zaghaften Aneignung und Erinnerung an alltägliche Realitäten. Mit dem Werkzyklus *La Courneuve* erkundete Gaudenz Signorell seit 2003 die Pariser Peripherie (Abb. 12). Hier eröffnete sich ihm eine völlig unvertraute Welt: Die harte, von Armut, Arbeits- und Ausweglosigkeit geprägte Realität der Banlieue weit abseits der Touristenströme. Signorell liefert indes keine fotografische Sozialreportage über das grässlich desolate Quartier. Die Fotografien sind vielmehr geprägt von der Faszination einer Ästhetik des Hässlichen. In der tristen Alltäglichkeit und Verlassenheit legen die Bilder verborgene Strukturen,

Abb. 12  
Gaudenz Signorell: *Belleville*,  
2003/04, Diamant-Print auf  
Ilfochrome Classic, 95 x 160 cm.



längst abgeblätterte Farbigkeit ebenso offen wie die unmittelbaren Spuren des Lebens in Form von Kritzeleinen, Graffiti und Verwitterungen.

Wie bei Signorell zeigen auch die Arbeiten von **Kurt Caviezel (1964)** anonyme Orte. Allerdings durchforscht Caviezel die Welt auf der Suche nach geeigneten Motiven bequem vom heimischen Bildschirm aus. Seine «Aufnahmen» wie der *Bus-Stop* (Abb. 13) stammen von öffentlich installierten Webcams, deren Bilder rund um die Uhr im Internet einzusehen sind. Caviezel filtert die für ihn interessanten Motive heraus, hält sie fest und printet sie auf Transparentfolie, um sie dann auf Fotopapier zu vergrössern. Der *Bus-Stop* zeigt vier Mal genau die gleiche Situation: Dass zwischen den Aufnahmen Zeit verflossen ist, bleibt wegen der Passanten und der wechselnden Plakatreklame ablesbar. Mit diesem Werk thematisiert der Künstler eindrücklich, aber ohne moralisierenden Unterton, die zunehmende Vermischung von virtueller und realer Welt. Das «wertlose», allen zugängliche Bild aus dem globalen Datennetz macht trotz der banalen Momentaufnahme eine wesentliche Aussage: Das Alltägliche und Zufällige wird zum Ausdruck einer narzisstischen wie voyeuristischen Welt, in der sich das Private mit dem Öffentlichen vermengt.

Es ist nahe liegend, wenn Landschaftsaufnahmen aus Graubünden einen breiten Platz einnehmen. **Guido Baselgia (1953)** hat sich mit dem umfassenden Projekt «hochland» intensiv dem



Abb. 13  
Kurt Caviezel: *Bus Stop 7*,  
2005, Fotografie, 54x72 cm.



Abb. 14  
 Guido Baselgia:  
*Silvaplanersee*, 2005, Fotografie, Barytabzug auf Papier, 124 x 155 cm.

Landschaftsraum des Engadins angenommen. Er hat das Tal erkundet, erforscht und fotografisch höchst eigenwillig und originär in vielen Bildern erfasst. Entstanden sind faszinierende und zugleich irritierende Aufnahmen, welche die scheinbar vertraute Landschaft auf eine frappante und so noch nicht gesehene Art und Weise zeigen (Abb. 14). Im Unterschied zum grössten Teil zeitgenössischer Fotografie, die mit Inszenierungen arbeitet, konzentriert sich Baselgia in seinen Fotografien ganz auf die gegebene Landschaft. Durch enge Ausschnitte und die Fokussierung auf die Materialität von Stein oder Wasser sowie mit einem einmaligen Gespür für Formen und Kontraste zeigt Baselgia mit höchst eindringlichem, ungewohntem Blick auf die urtümlich hochalpine Landschaft.

Die Wälder-Panoramen von Brigels (Abb. 15) und vom Ofenpass von **Stephan Schenk (1962)** sind Teil eines weit grösseren Projektes, das sich den Wäldern auf der ganzen Welt annimmt. In der Deutschen Romantik sah man den Wald als einen Ort der Verzauberung, der Sehnsucht und Wünsche ebenso wie als eine Stätte des Kultes und des feierlich Erhabenen, aber auch des Geheimnisvollen, Irrealen und Märchenhaften. Zudem wurde der Wald zu einem Sinnbild für die Einsamkeit und gereichte zur Metapher für das Heilige und religiöse Gefühle. Gleichzeitig werden mit dem Wald aber auch Gefühle des Düsternen und Unheimlichen heraufbeschworen – so wie er ebenso für die Nacht-



Abb. 15  
Stephan M. Schenk: *Wälder-Panorama: Fichtenwald Scatlé bei Breil/Brigels* (10-teilig), 2004, Fotografie auf Barytpapier, je 56,5 x 44,5 cm.

seite der Natur, für das Wuchern und Verwesen verstanden werden kann. Bei den 10-teiligen Panoramen von Stephan Schenk, der um den Hintersinn des Bildmotivs sehr wohl weiss, verliert der Wald nichts von seiner urtümlichen Mystik und bleibt als Ort der Sehnsucht wirksam. Gleichzeitig erweisen sich die Bilder als zeitgemäss, indem wir den Wald auch als «modernes» Erholungsgebiet erfahren. Künstlerisch wird das Waldmotiv primär zu einem Problem der Wahrnehmung: Sogar die Form des Panoramas mit den Einzelbildern, die sich irritierend überlappen, kann das visuelle Phänomen des Waldes nicht wirklich enträtseln.

Die Fotografie von **Jules Spinatsch (1964)** zeigt einen enormen Stein- und Geröllhang in fast magischer Präsenz. Das Interesse des Künstlers zielt weniger auf das Ästhetische, sondern formuliert primär Fragen nach der Identität einer spezifischen Kultur- und Passlandschaft. Um Veränderungen geht es auch bei den Fotografien von **Florio Puenter (1964)**. Sie zeigen das vertraute Engadin – höchst irritierend bleibt jedoch, dass bei diesen Aufnahmen an keiner Stelle irgendwelche Spuren von zivilisatorischer Tätigkeit auszumachen sind (Abb. 16): Es handelt sich

Abb. 16  
Florio Puenter: *Muottas*, 2005, Ilfochrom-Print auf Aluminium, 80 x 220 cm.

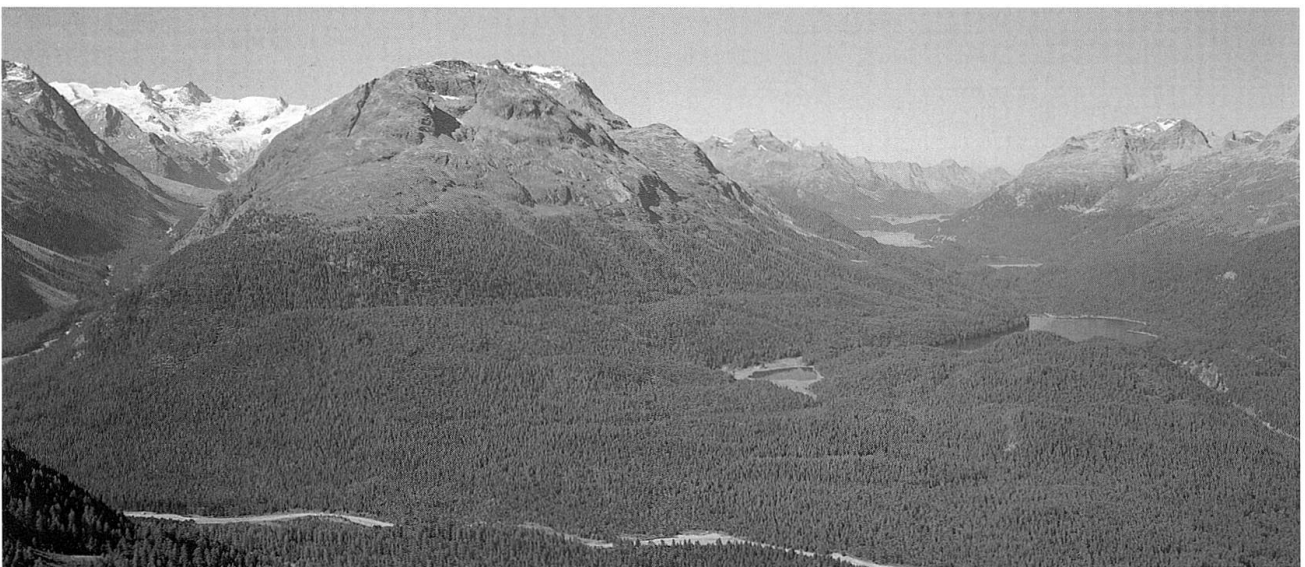




Abb. 17  
Gabriela Gerber/Lukas Bardill:  
*Überland* (10-teilig), 2001,  
Fotografien (C-Print) auf  
Aluminium, je 17x22 cm.

gleichsam eine «fotografische Dokumentation» eines Zustandes «avant la lettre», um einen geradezu visionären Blick in eine Urlandschaft lange vor ihrer Entdeckung, Inbesitznahme und Zersiedelung.

Das Künstlerpaar **Gabriela Gerber (1970) / Lukas Bardill (1968)** thematisiert die Chiffren romantischer Landschaftsdarstellung: Das Erwecken von Gefühlen wie Erhabenheit angesichts einer Natur, der man zunehmend abhanden kam. Die Fotoserie *Überland* (Abb. 17) mit den zehn menschenleeren Schneelandschaften soll ebenso ein Gefühl der erhabenen Entrücktheit bewirken, wie gleichzeitig eine neue Form von Landschaft konstruieren. Fragmente von Landschaft werden zusammengesetzt: romantische Versatzstücke ebenso wie real vorgefundene Motive. Bei der Arbeit *Landmark* erweisen sich die Gebäude einer öden Landschaft im Dämmerlicht in Wirklichkeit als hölzerne Spielzeugklötze. Wie bei den Romantikern wird Natur als Trostlosigkeit gesehen – mit der Erkenntnis, dass auch die rekonstruierte Landschaft letztlich verloren ist.

- 1** *Junge Schweizer Kunst 1960-1990: Sammlung der Gotthard Bank*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, im Auftrag der Banca del Gottardo, Lugano, Bern: Benteli-Verlag, 1992 (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 14). – *La collezione di fotografia svizzera della Banca del Gottardo*, Lugano: Fondazione Galleria Gottardo, 1995.
- 2** *Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts: die Sammlung der National Versicherung*, Hrsg. Schweizerische National-Versicherungs-Gesellschaft, Basel, in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2005 (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 17). – *Innovation und Tradition. Die Kunstsammlung der Schweizerischen Mobiliar*, Hrsg. Die Mobiliar, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Bern: Stämpfli, 2001 (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 16).
- 3** *Einblick in die junge schweizerische Kunst / Fragments du jeune art suisse / Frammenti della giovane arte svizzera*, hrsg. von der Schweizerischen Bankgesellschaft zur Feier ihres 125-jährigen Bestehens, Zürich: Schweizerische Bankgesellschaft, 1987.
- 4** *Contemporary Voices. Works from the UBS Art Collection*, New York 2005.
- 5** Barbara BASTING, in: Tages Anzeiger, 27. Dezember 2005.
- 6** Hans-Jörg HEUSSER und Matthias OBERLI, *Unternehmen entdecken die Kunst. Zur Geschichte der Firmensammlungen in der Schweiz*, in: «Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006», hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumstiftung der Credit Suisse, Benteli Verlag, Zürich 2006, S. 219–231.
- 7** Siehe Leza DOSCH, *Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780*, hrsg. vom Verein für Bündner Kulturforschung und von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2001, S. 166–167.
- 8** Siehe Beat STUTZER, *Zur Kunst in der Graubündner Kantonalbank in St. Moritz*, in: «Engadiner Post», 24. Juni 2000, S. 9.
- 9** *Siehe Kunst im öffentlichen Raum Graubünden*, hrsg. von der Interessengemeinschaft Kunst im öffentlichen Raum Graubünden, Quart Verlag, Luzern, Luzern und Chur 2003.
- 10** Aline TANNÖ, *Die Bank als Kunstmuseum / Farbe für die Bankenwelt*, in: «Bündner Tagblatt», 28. August 2006, S. 1 und 3.
- 11** Siehe Beat STUTZER, *Bündner Gegenwartskunst – im Spannungsbogen zwischen «Welt» und «Heimat»*, in: «Bündner Monatsblatt. Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur», Nr. 1, 2003, S. 38–59.
- 12** Siehe *Architektur und Kunst*, mit Texten von Martin TSCHANZ und Beat STUTZER, hrsg. von der Graubündner Kantonalbank, Chur 2006 (Broschüre und Leporello).