

Bündner Gegenwartskunst : im Spannungsbogen zwischen "Welt" und "Heimat"

Autor(en): **Stutzer, Beat**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 1

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-398806>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bündner Gegenwartskunst – im Spannungsbogen zwischen «Welt» und «Heimat»

Beat Stutzer

Jeden Abend, wenn sich die Dämmerung über die Stadt Chur legt, erstrahlt auf der Kuppelspitze des Bündner Kunstmuseums ein merkwürdiges, gelb leuchtendes Neon-Zeichen (Abb. 1). Viele Passanten werden sich schon gefragt haben, was dieses wohl zu bedeuten hat. Es ist Teil eines einst vielschichtigen Kunstwerkes, das der in Chur geborene Hannes Vogel 1987 geschaffen hat. Anlass für das Werk gaben der Umbau, die Restauration und die Renovation der herrschaftlichen Villa, in der das Bündner Kunstmuseum untergebracht ist. Hannes Vogel setzte wenigstens für die Dauer der Arbeiten der Tristesse der Baustelle eine fragile künstlerische Arbeit entgegen, die mitten in Chur, am Postplatz, während vieler Monate jeweils abends und in der Nacht in ihrer sinnlichen Präsenz unübersehbar zu erleben war (Abb. 2). Grosse blau erstrahlende Neon-Buchstaben zogen sich über drei eingerüstete Fassaden hinweg: In der Leserichtung stieg der Schriftzug in einer Diagonalen vom Sockel bis unter die Dachtraufe. Die Gebäudeecken wirkten als Zäsuren und unterbrachen den Fluss der Schrift: «MUSE MUSE / UM UND UM / BAU». Die einzelnen Worte verwiesen auf das Haus als «Musen-



Abb. 1:
Hannes Vogel: DER MOND,
1987, Glasröhren transparent,
Argon-Gas, Transformator,
Timer, 50×40 cm,
Bündner Kunstmuseum,
Chur.



Abb. 2:
Hannes Vogel: DER MOND:
MUSE / MUSE / UM UND
UM / BAU (Ein Gesicht für
die Villa Planta), 1987–1989,
Installation Bündner Kunstmuseum,
Chur.



Abb. 3:
Hans Danuser: Künstlerische
Gesamtgestaltung der
Psychiatrischen Klinik Beverin
in Cazis, der Platz aus
Schieferplatten, 1998–2001.

tempel» (MUSE), auf dessen Funktion als ein Ort der Kunst (MUSEUM) sowie auf den damals aktuellen Zustand (UMBAU). Der Künstler nutzte für sein Konzept den genius loci und orientierte sich an Historischem: Mit der Buchstabenschlange «schmuggelte» er den einstigen Halbmond, der kurz nach der Fertigstellung der Villa 1876 noch auf deren Kuppel thronte, aber als heidnisches Symbol des Islams in einer Bischofsstadt nicht geduldet werden konnte, wieder an seinen angestammten Platz. Allerdings erscheint der Mond nicht mehr als schmale Sichel wie ehemals, sondern als modernes Neon-Zeichen, das einer jener Hieroglyphen entnommen ist, die auf den Brustpanzern der beiden Sphingen auf den Treppenwangen zu sehen sind. Zur Wiedereröffnung des Museums im Januar 1990 machte Hannes Vogel das Mond-Zeichen der Bündner Kunstsammlung zum Geschenk, während mit dem Abbruch des Baugerüsts die anderen, auf Zeit angelegten Teile der Installation entfernt wurden.

Für die Psychiatrische Klinik Beverin im Domleschg konzipierte und realisierte Hans Danuser von 1999 bis 2001 eine künstlerische Gesamtgestaltung. Kernstück der Arbeit «Zeichen und Ero-

sion» ist eine im wahrsten Sinne des Wortes zentrale Plattform (Abb. 3): Eine einzige, monumentale Schiefertafel, auf der nicht nur die beiden Hauptgebäude mit Theatersaal und Zentrumsbau (Restaurant) liegen, sondern die gleichzeitig einen weitläufigen Platz bildet – einen Platz, der vom Begriff her seit jeher Mittelpunkt, Sammelbecken und Schnittpunkt gesellschaftlicher oder räumlicher Strukturen ist und der zugleich als Interaktionsraum zwischen Öffentlichkeit und Psychiatrie dient. Gestalterisch, architektonisch und formalästhetisch veranschaulicht die kolossale Schieferplatte das Fundament, auf dem die ganze Klinikanlage steht. Da die Klinik als eine Art «autonome Kleinstadt» weitab von den Dörfern des Tales von Wald umgeben ist, markiert die Schieferplatte zudem den polaren Gegensatz zwischen der rigiden städtebaulichen Baustruktur und dem kraftvollen Natur- und Landschaftsraum. Wie Hannes Vogel bezieht sich auch Danusers Werk eng auf kulturgeschichtliche Phänomene. Dieser Bezug wird durch die Materialität des Schiefers sowie durch die in Schiefersand geritzten Zeichen hergestellt, wie sie auf den in den Gebäuden platzierten Fotofriesen erscheinen. Die Psychiatrische Klinik Beverin liegt auf natürlich und künstlich aufgeschwemmten Schiefersand-Bänken, die mit der umfassenden Sanierung der Domleschg-Ebene im 19. Jahrhundert entstanden waren, das heisst das ganze Land besteht primär aus abgelagertem, aufgeschwemmtem Schiefersand. So erinnert Danuser mit der mächtigen Schieferplatte an die geologische Genese des Ortes wie an seine Zeitlichkeit und verweist zudem durch die Gegensätzlichkeit von kompakter Schiefertafel und losem Schiefersand auf die Phänomene von Stabilität und Erosion. Hinzu gesellt sich auf der metaphorischen Ebene die Sinnbildlichkeit des Materials Schiefer. Trotz Chips, Server und elektronischer Vernetzung symbolisiert die gute, alte Schiefertafel nach wie vor den unmittelbaren Dialog, die Kommunikation, aber auch die Intellektualität des Menschen. Einstein erläuterte seine Relativitätstheorie auf der Wandtafel. Und noch heute werden die kompliziertesten mathematischen Formeln, physikalischen und gentechnologischen Prozesse an Hochschulen mit der Kreide auf Wandtafeln erklärt. Oder: Joseph Beuys hat in manchen seiner Werke und Installationen die Schiefertafel als anschauliches Zeichen für den kommunikativen Diskurs eingesetzt.

Die beiden vorgestellten Werke stammen von Künstlern, die in Chur aufgewachsen sind. Da die Arbeiten aufgrund ihrer Installation im öffentlichen Raum physisch, funktional und inhaltlich untrennbar an ihren Standort gebunden sind und sich auf das

Engste auf die Aura des Ortes und auf die lokale Geschichte und Kultur beziehen, kann zweifellos von Werken der Bündner Gegenwartskunst gesprochen werden.

Zum Begriff «Bündner Gegenwartskunst»

«Bündner Gegenwartskunst»: Der Doppelbegriff bedarf der Klärung. Der chronologische Terminus macht relativ wenig Mühe. In der Regel versteht man unter Gegenwartskunst Werke, die während der letzten rund zwanzig bis dreissig Jahre entstanden sind. Um klare Grenzen zu ziehen, bemüht man sich meist markanter historischer Ereignisse; so weitet sich manchmal der Zeithorizont für die sogenannte Gegenwartskunst sogar bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In unserem Kontext könnte sich zum Beispiel das Jahr 1966 anbieten: Mit dem Tod Alberto Giacomettis ist auch in Graubünden die Klassische Moderne an ein Ende gelangt. Problematischer ist das Adjektiv «Bündner». Bewusst umgehen wir den Begriff «Bündner Kunst». Denn die Frage, ob es denn überhaupt so etwas wie eine spezifische Bündner Kunst gibt, die sich eindeutig von anderen, vergleichbaren Regionen unterscheidet, schliesst jene nach der «Kunstlandschaft» mit ein. Für die Definierung und Abgrenzung einer Kunstlandschaft werden historische, geographische, mentale und kulturelle Grenzen erkundet und möglichst aussagekräftige Merkmale eruiert, die es erlauben, die bunte Vielfalt künstlerischen Schaffens über grössere Zeiträume hinweg für eine Region, ein Land oder eine Nation zu charakterisieren, um erhellende Aufschlüsse über die Eigenart einer bestimmten, landschaftsgebundenen Kunst zu erhalten. «Die Kunstgeschichte hat es mit raumzeitlichen Bezugssystemen zu tun», schrieb Reiner Haus-herr in seiner Abhandlung zur Problematik der Kunstlandschaft. Die Grenzen Graubündens, des grössten Schweizer Kantons, sind weit gesteckt und schliessen verschiedene «Kulturlandschaften» und Mentalitätsräume ein. Drei Sprachen werden gesprochen, das Land ist politisch und religiös segmentiert und das Cisalpine mengt sich mit dem Transalpinen – ein im wörtlichen und übertragenen Sinne zerklüfteter Kulturraum. Unter diesen vielen negativen Vorzeichen und erst recht in einer Zeit allgemeiner Mobilität und globaler Vernetzung scheint es denn sinnvoller, zwar unverbindlicher, aber ohne vorschnelle Klassifizierung von einer «Kunst aus Graubünden» zu sprechen.

Die Kunst aus Graubünden zwischen «Welt» und «Heimat»

So vermittelt die Kunst aus Graubünden bis auf den heutigen Tag ein disparates Bild. Ein wesentliches und konstantes Charakteristikum kann indes genannt werden: Die permanente Vermengung von «Welt» und «Heimat» – das stete, befruchtende Wechselspiel zwischen tiefer Verwurzelung in der alpinen Herkunft und Umwelt und der gleichzeitigen Offenheit für das Fremde und Entlegene. Da es in Graubünden nie städtische Zentren gab, mussten die einheimischen Künstler und Künstlerinnen für ihre Ausbildung oder um sich andernorts dem Ungewohnten und Neuen auszusetzen, ihre Heimat für kürzere oder längere Zeit verlassen. Das ist auch heute noch so. Künstler und Künstlerinnen aus Graubünden arbeiten heute in Paris, Berlin oder in New York ebenso wie in Zürich, Basel oder Genf, aber auch in Sent, Chur oder Küblis. Matias Spescha lebt seit den späten Fünfzigerjahren in Bages in Südfrankreich, Gaspare Melcher zog Mitte der Siebzigerjahre nach Vada in Italien, Bignia Corradini arbeitet seit 1972 in Berlin, Lenz Klotz, Hannes Vogel oder Corsin Fontana zählen dank ihrer langen Niederlassung in Basel längst auch zur dortigen Kunstszene. Die von Paul Nizon 1970 im vielzitierten «Diskurs in der Enge» propagierte Polarisierung der Schweizer Kunst in den «Lokalkünstler» und den «Kunstreisläufer» hatte durchaus seine Richtigkeit, ist in der heutigen Zeit der umfassenden Information und des Internets aber obsolet geworden – oder: Weltkunst kann ebenso gut in einem Dorf wie Sent hervorgebracht werden wie provinzielle Kunst mitten in New York.

Alberto Giacomettis Hin und Her

Der Spannungsbogen zwischen «Welt» und «Heimat» offenbart sich am eindrucklichsten bei Alberto Giacometti. Fast jedes Jahr kehrte der in Paris ansässig gewordene Giacometti jeweils im Sommer oder im Herbst nach Stampa und Maloja zurück. Aus dem extremen Gegensatz zwischen dem turbulenten Paris und dem ruhigen Bergell bezog Giacometti zeitlebens die Kraft, um sich dem fortwährenden Scheitern zu stellen, die geschaute Wirklichkeit schöpferisch im Kunstwerk zu fassen. James Lord hat dieses beharrliche Hin und Her wie folgt beschrieben: «Auch als er bereits sesshafter in Paris geworden war, kehrte er regelmässig nach Stampa zurück, als hätte es zwei Albertos gegeben,

den einen, der im Ausland lebte, und den anderen, der seinen Heimatort nie verlassen hatte. Der Pariser Giacometti empfing seine Selbstgewissheit von dem zu Hause gebliebenen und musste um des letzteren willen immer wieder nach Stampa zurückkehren. Beide bezogen ihre Kraft aus der steinigen heimatlichen Erde.» Und trotzdem: Spätestens seitdem Giacometti auf der 100er-Banknote erscheint, reklamieren wir ihn stolz als einen der auch international berühmtesten Schweizer Künstler – das war nicht immer derart offensichtlich. Dazu eine kleine Anekdote: Im Herbst 1955 nahm Giacometti die Einladung, im nächsten Jahr im *französischen* Pavillon an der Biennale von Venedig auszustellen, mit Freude an. Vier Jahre zuvor hatte er die Anfrage der Eidgenossenschaft, als Vertreter der *Schweiz* an der Biennale von Venedig teilzunehmen, mit der Bemerkung abgelehnt, man möge doch einen Schweizer (sic!) Bildhauer berücksichtigen!

Not Vitals Prägung durch den Herkunftsort

Ein ebenso sprechendes, aktuelleres Beispiel für das Hin und Her zwischen «Welt» und «Heimat» ist Not Vital. Dieser verliess sein Heimatdorf Sent im Unterengadin schon früh, 1974, um sich dem kulturellen Schmelztiegel New York auszusetzen. Bei seinen Werken voller archaischer Sinnbildlichkeit ist die starke Prägung durch den Ort der Herkunft und die Auseinandersetzung mit der erlebten Tradition und Kultur der alpinen Landschaft omnipräsent (Abb. 4). Not Vital thematisiert die schicksalshafte Beziehung von Mensch und Tier zwischen Jagd, Töten und Nahrungsbeschaffung bis zur rituellen Verehrung der Kreatur. Angesprochen werden verborgene, tiefe Sinnschichten und fundamentale, existentielle Menschheitserfahrungen. Diesen Sinn-Bildern ist eine ungeheure Prägnanz und Welthaltigkeit eigen. Die Auseinandersetzung mit der erlebten Tradition und Kultur des Unterengadins verbindet sich mit einem umfassenden, globalen Verständnis für die grundlegenden Zusammenhänge kollektiver Ur-Erfahrungen. Die Verbindung abstrakter Zeichen mit realen, symbolhaltigen Fragmenten zeichnet die Skulpturen ebenso aus wie eine oft extreme Vertikalität: Wir kommen uns vor wie in einem engen Tal, aus dem der Blick steil zu den Bergspitzen geht – oder wir glauben uns zutiefst in einer Strassenschlucht und schauen ebenso fast senkrecht zu den Spitzen der Wolkenkratzer auf. Jedenfalls wird unser Blick entlang der schmalen Stäbe rasant in die Höhe geführt, wo, schier unerreichbar, der inhaltliche



Abb. 4:
Not Vital: Bigger than
you, 1988, Bronze, Credit
Suisse, St. Moritz.

Kern den Abschluss und die Bekrönung macht – meist in der Gestalt eines amorphen Urtieres, das wie ein Ritualobjekt aus ferner Zeit aufscheint. Oder um Johann Wolfgang Goethe zu zitieren: «Der Einblick hinaufwärts verkündigt das Ungeheure.» Und auf der anderen Seite: Wie einseitig würde sich die Kunst aus Graubünden präsentieren, wenn nicht immer wieder zahlreiche wichtige, auswärtige Künstler in Graubünden gewirkt und die hiesige Kunst nachhaltig geprägt hätten? «Welt» und «Heimat» zwischen Mailand und Maloja bei Giovanni Segantini oder zwischen Berlin und Davos Frauenkirch bei Ernst Ludwig Kirchner, um bloss die beiden berühmtesten Beispiele aus der Vergangenheit zu nennen. Dem ist auch heute noch so, wenn wir etwa an eine Künstlerin wie Katharina Büche denken, die aus dem Rheinland bei Köln/Bonn stammt, ihre hinter sinnigen Objekte aber seit einigen Jahren in Davos schafft.

Lenz Klotz und Matias Spescha

Als sich die Grenzen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder öffneten und Alberto Giacometti nach seiner Rückkehr

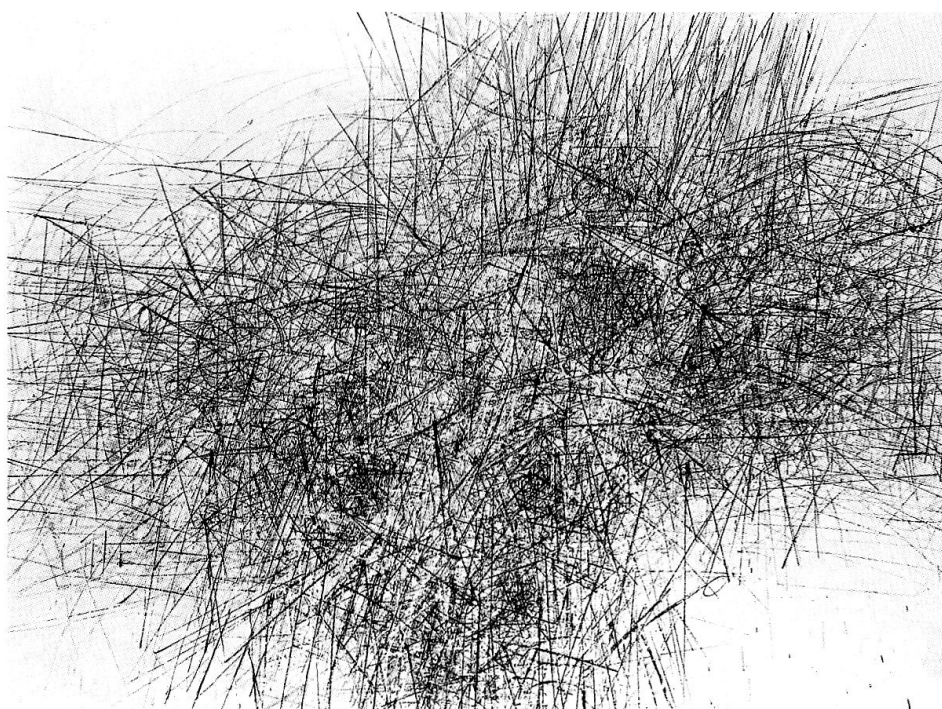


Abb. 5:
Lenz Klotz: Gräuling, 1957, Öl
auf Leinwand, 97×130 cm,
Bündner Kunstmuseum, Chur.

aus Genf im Paris der Fünfzigerjahre an seinem fulminanten Spätwerk arbeitete, orientierten sich die jüngeren Schweizer Künstler nach Paris oder nach New York, wo der Tachismus, das Informel, der Abstrakte Expressionismus und das Action painting für Furore sorgten. Zu den «dark horses» aus der Schweiz, die das Wagnis der Auseinandersetzung mit den neuen Tendenzen eingingen, gehörten auch die beiden gleichaltrigen Bündner Lenz Klotz und Matias Spescha. Klotz entwickelte einen Malstil, der ohne Hinweise auf den Gegenstand auskommt und allein der präzisen Linie als wichtigstem Gestaltungsmittel vertraut (Abb. 5). Als feinnervige «Zeichnung», als kalligraphische Skriptur legen sich die Liniengespinnste meist vor einen grauen Grund unauslotbarer Tiefe. Die Lineamente kreuzen und überlagern sich in vielen Schichten, verdichten sie sich zu Zentren und zu Ballungen, greifen gestisch aus und bilden Rhythmen und Akkorde oder durchfurchen als energische Bewegungsströme das Bildfeld. Die Farbe tritt dabei bewusst zurück und beschränkt sich auf die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Die Bilder von Klotz sind «Gleichnisse reiner Energie» mit «einem Zugleich von Irrationalität und Ordnung».

In ihrer zurückhaltend stillen und monochromen Qualität bilden die Werke von Matias Spescha einen Gegenpol. Spescha verzichtet auf den tachistischen Gestus und beschränkt sich auf grosse, meist in einem Dreierhythmus im Bildfeld verspannte Grundformen,

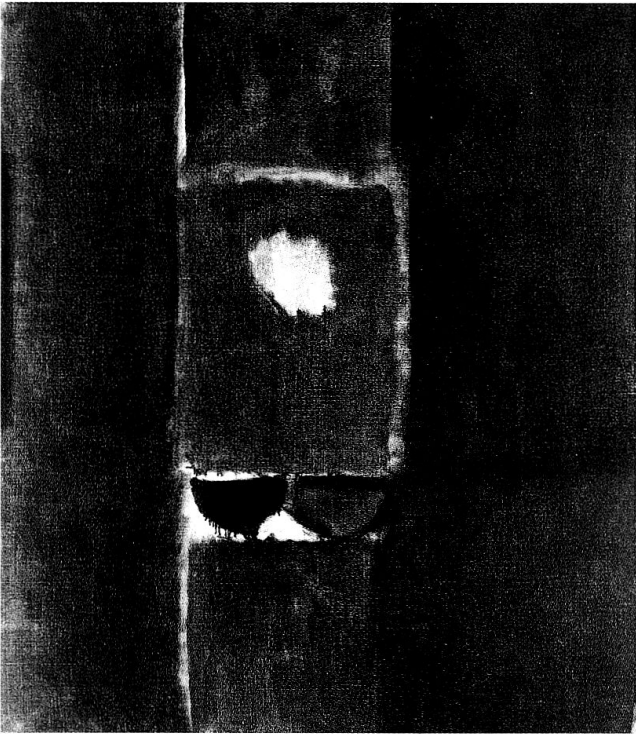


Abb. 6:
Matias Spescha: Da
mesa notg, 1961, Öl auf
Jute, 169×138 cm,
Bündner Kunstmuseum,
Chur.

die auf die Tektonik von Last und Stütze, von Schwere und Leichtigkeit, von Statik und Dynamik verweisen (Abb. 6). Die intuitive Suche nach der verdichteten Form führte zu archaisch anmutenden «Figurationen», bei denen sich die subtil nuancierte Farbigkeit auf das Schwarz und die dunklen Werte von Braun und Ocker beschränkt. Wesentlich ist die unergründlich geheimnisvolle Tiefe des Bildraums, welche die Farbe auf dem Bildträger einer grobmaschigen Jute erzeugt. Die meditativen Malereien sind erfüllt von Transparenz und dämmerndem Eigenlicht.

Nach ihrem furiosen Auftakt entwickelten Matias Spescha und Lenz Klotz Mitte der Siebzigerjahre ihr Schaffen kontinuierlich in andere Richtungen weiter: Speschas Interesse galt fortan ganz der Skulptur und der ephemeren Raumgestaltung, während sich Klotz der Arbeit an den sogenannten «Sehkarten» widmete. Gleichzeitig drängte damals in Graubünden bereits eine jüngere Generation in den Vordergrund, zwischen 1932 und 1947 geborene Künstler wie Mathias Balzer, Hans-Ruedi Giger, Corsin Fontana, Gaspare O. Melcher, Hannes Vogel und andere.

Gaspare Melcher und Corsin Fontana

Anfang der Siebzigerjahre machten erstmals zwei Künstler aus Graubünden auf sich aufmerksam, die in der Folge mit beharrli-

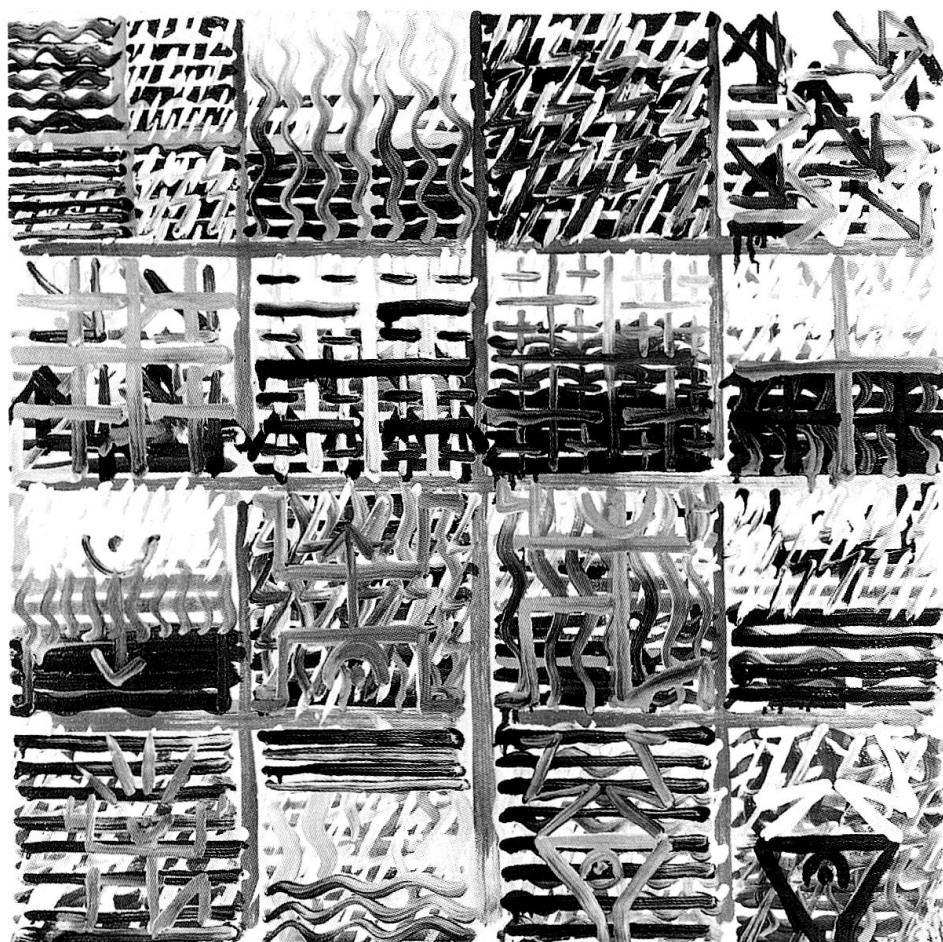


Abb. 7:
Gaspare Otto Melcher: Studie
zur 4. Zehnerserie, 1975/
1976, Acryl auf Leinwand,
60×60 cm, Bündner Kunst-
museum, Chur.

cher Kontinuität, wenn auch mit völlig unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen ihr Werk vorantrieben: Gaspare Melcher und Corsin Fontana. Melcher äusserte sich verschiedentlich programmatisch über die Kunst und ihre Bedeutung in unserer Gesellschaft. So wies er 1978 mit Nachdruck darauf hin, dass «das Bild zuerst als ein Mittel des Denkens und der Wirklichkeitsverarbeitung und erst in zweiter Linie als Malerei aufzufassen ist». Ausgehend von Symbolen und Schriftzeichen alter Völker entwickelte er eine Bildsprache aus Grundzeichen, die in steter Wiederholung in horizontalen und vertikalen Strukturen angelegt sind. Trotz der sinnlichen Präsenz und des malerischen Gestus geht es ihm nicht «um die Verarbeitung der Form unserer divergierenden Wirklichkeiten, sondern vor allem [um] deren Inhalte». Die eigens erarbeitete Zeichensprache sollte es ermöglichen, «das anarchische Chaos vielschichtiger Wirklichkeiten in den Griff zu bekommen». Das symbolhaltige Zeichenvokabular – die sogenannten «Ideogramme» – erwies sich für das ganze folgende Schaffen als überaus tragfähig. Bei der «Studie zur 4. Zehnerserie» (Abb. 7) wird innerhalb des sechzehnteiligen

Rasters das Thema derart entwickelt, dass sich eine logische Abfolge ergibt. Melcher sagt, dass «erst das Nachlesen der [...] Felder in einer bestimmten Reihenfolge [...] eine logische Motivkette [ergibt], die den Inhalt als Denkablauf umschreibt». Die Zeichen wie Kreuze, Punkte, Wellenlinien, Pfeile oder männliche wie weibliche Strichfiguren sind in ein gitterartiges Geflecht eingebunden. Diese Chiffren oder Ideogramme enthalten mit der ihnen zugewiesenen Farbe eine Vielzahl von Informationen und Botschaften, die auch an Elementares wie Feuer, Wasser, Regen, Erde denken lassen. Entscheidende Impulse bezog Melcher aus der Auseinandersetzung mit dem fragmentierten Erzählstil der italienischen Kunst des Trecento sowie von den Phänomenen der Alltagskultur wie den italienischen Comics, den Fumetti, deren narrativen Erzählstrom er mit seinen Ideogrammen übermalte («Finestra per Lucifera»). Mit der Werkgruppe «Teorema» erreichte der Künstler Mitte der Achtzigerjahre gewissermassen eine malerische Synthese, indem sich der freie, spontane Malgestus mit den Zeichen und Rastern zu einer spannungsreichen Bildstruktur untrennbar verbindet. Und die allerjüngste malerische Beschäftigung gilt den Roswell Symbolen, jenen numinosen Schriftzeichen, die bei einem angeblichen Absturz eines Ufos 1947 in den USA «entdeckt» wurden und erstaunliche Übereinstimmungen mit den urgeschichtlichen Felszeichnungen im alpinen Raum, beispielsweise mit jenen von Carschenna aufweisen. Das gesamte Œuvre von Corsin Fontana zeichnet sich durch abgeschlossene Werkgruppen aus, die jeweils überraschend neuartig ansetzten. Für das Einbringen bislang nicht gebräuchlicher Materialien in den Kunstkontext und in der Beschäftigung mit Naturprozessen und der Vergänglichkeit organischer Stoffe leistete Fontana in der Schweiz einen bedeutenden Beitrag. Schmale, mit Papier drapierte Stäbe muten wie Ritualobjekte an, Fontana umspannte sie mit der Haut von Schweinsblasen. Diese färbte sich braun und bildete eine schrumpfige Oberfläche. In diesen Objekten kommt zum einen eine neue formalästhetische Anschauung zum Tragen, zum anderen spielt der Bezug auf fremde Kulturen oder das eigene Brauchtum eine wichtige Rolle. Das «Spinnengewebeobjekt» (Abb. 8) besteht aus einem mit Holzstäben und Peddigrohr gebautem skelettartigem Gerüst. Dieses diente zum Einfangen fein gesponnener Spinnennetze. Das L-förmige, dünn mit Spinnweben überzogene Objekt legt erst bei näherer Betrachtung seinen Reichtum an komplexer Struktur offen. Die Oberfläche wirkt unendlich verletzlich und fasziniert durch die schillernden Farbabstufungen. Die zarte Haut scheint

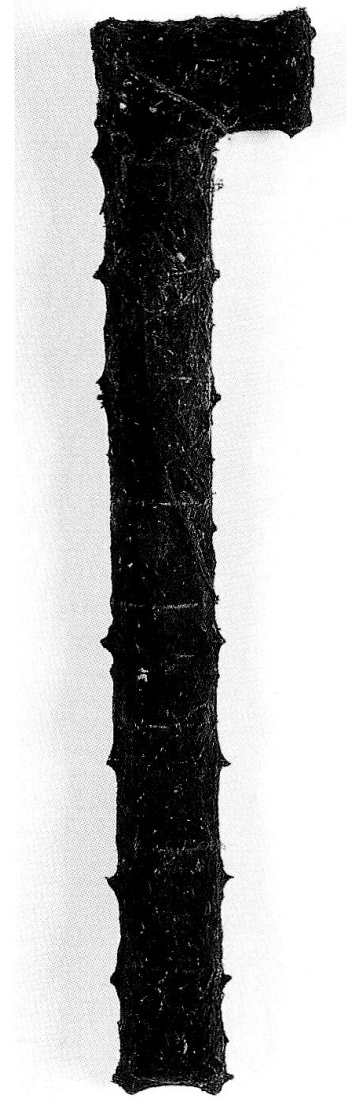


Abb. 8:
Corsin Fontana: Ohne Titel
(Spinnengewebeobjekt),
1979, Holz, Spinnengewebe,
71.5 cm, Bündner Kunst-
museum, Chur.

stellenweise zu vibrieren, zu «atmen». Letztlich geht es Fontana bei diesen Arbeiten um das Elementare und Prozesshafte in Natur und Kunst. Anfang der Achtzigerjahre schuf Fontana grossformatige Holzschnitte in einer unorthodox-experimentellen Technik. Die verschlungenen, sich teilweise kreuzenden Liniemente, welche die schwarze Fläche durchfurchen, erinnern an urzeitliche Felsgravierungen: Spuren eines lebendigen, zur Form erstarrten Prozesses. Die enigmatische «Linienschrift» erweist sich in ihrer schwerelosen Monumentalität und magischen Entrücktheit von archaischem Reiz. Den Bildern und Zeichnungen der jüngsten Werkgruppe ist der strenge Formenkanon von Quadrat, Rechteck, Kreis, Oval sowie der geraden Linie in Schwarz und Weiss zu Grunde gelegt (Abb. 9). «Figur» und Grund verzahnen sich dabei derart, dass physische und psychische Befindlichkeiten evoziert werden und je nach Wahrnehmung die dunklen oder die hellen Formen vor den anderen zu liegen scheinen. Dem Bildträger kommt eine bildaktive Funktion zu. Trotz der Zweidimensionalität ist den Werken eine enorme Körperlichkeit und räumliche Dimension eigen, die an architek-

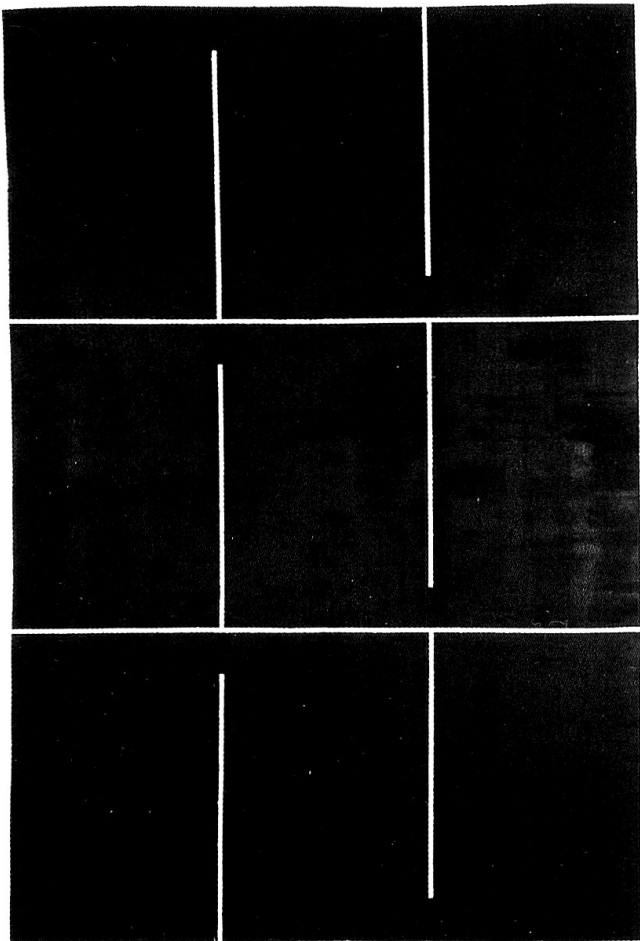


Abb. 9:
Corsin Fontana: Ohne
Titel, 1999, Holzschnitt
auf Baumwolle,
204×143 cm, Bündner
Kunstmuseum, Chur.

tonische, gar kosmische Räume denken lässt. An die Stelle der einst organischen Lineamente ist nun das Konkrete der akkurat austarierten Flächen und Linien getreten, deren Schärfe mit der Sinnlichkeit und Präsenz der dichten Materialität des Farbauftrages dialogisiert.

Hans Danuser

Von 1982 bis 1989 arbeitete Hans Danuser an den sieben, mehrteiligen Fotoserien «IN VIVO». Mit akribischer Perfektion und in einem langwierigen Prozess der Annäherung behandelt der Künstler die Thematik der bedrohlichen und verdrängten Wirklichkeit unserer modernen, anonymen und hochtechnisierten Welt. Er veranschaulicht diese in verschiedenen Themenbereichen wie der Goldverarbeitung, der Atomenergie, der Lasertechnologie in Los Alamos, der chemischen Industrie und Genforschung sowie der Pathologie. Es sind frappante bildnerische Resultate sowohl in innovativer, ästhetischer wie ikonologischer Hinsicht (Abb. 10). Danusers Bilder sind von einer nüchternen, ja radikalen Sachlichkeit. Die Fotografien, bar jeden Voyeurismus, lösen Betroffenheit aus und eröffnen den Zugang zu einer von gesellschaftlichen Schranken und Tabus verstellten Realität. Der Künstler blieb seinem Medium, der Schwarzweiss-Fotografie, bis heute treu, auch wenn er beim aussergewöhnlichen Werk für Beverin, von dem bereits die Rede war, für einmal etwas

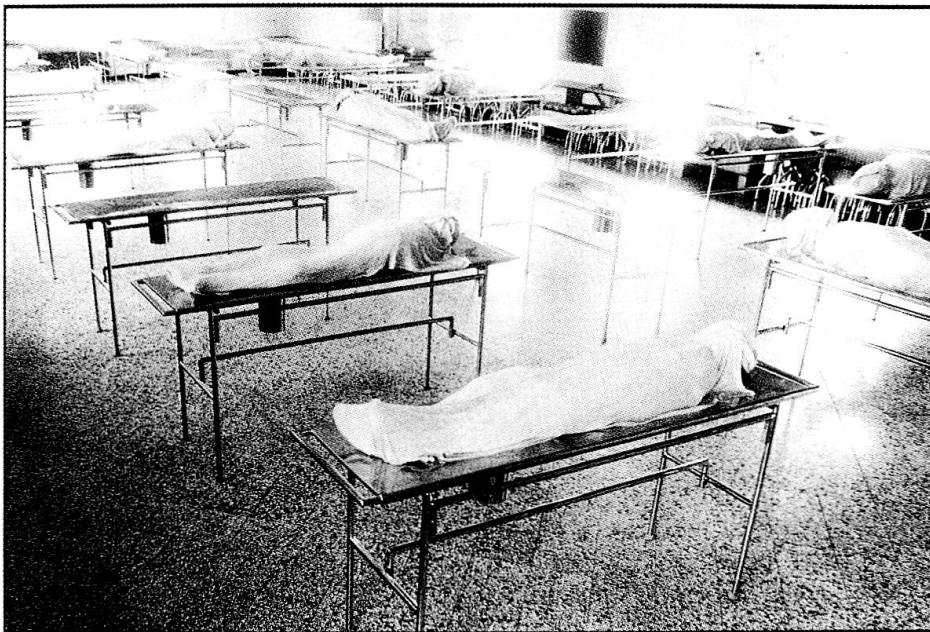


Abb. 10:
Hans Danuser: Medizin I,
1984, elf Schwarzweiss-
fotografien, 40×50 cm,
Bündner Kunstmuseum,
Chur.

davon abwich. Danuser treibt die Fotografie im Ausloten der äussersten Grenzbereiche und im Sichtbarmachen der schillerndsten Nuancen aller Grauwerte mit einer derartigen Virtuosität weiter, dass er mit Fug und Recht als einer der weltweit bedeutendsten Meister seines Fachs gilt. Auch bezüglich des inhaltlichen Repertoires erforscht er nach wie vor die weitgehend verborgenen und verdrängten Wirklichkeiten. Allerdings weitete er dabei das schauende und erkennende Interesse zusätzlich und primär auf die pränatale Existenz ebenso wie auf die unmittelbare Zeit nach dem Tode, post mortem. Als besonders zukunftsweisend zeigen sich auch Danusers Blicke auf die «konkrete» Natur, auf das vor Augen stehende Landschaftliche, auch wenn uns dieses aufgrund der engen Ausschnitte wenig vertraut erscheint und in erster Linie den Künstler dort herausfordert, wo ein Zustand durch den langwierigen Prozess der Erosion in einen anderen übergeht wie beim Schiefergestein oder wo das bewegte Wasser durch den Frost in erstarrtes Eis mutiert.

Gaudenz Signorell und Elisabeth Arpagaus

Stellen wir für einmal eine Arbeit von Gaudenz Signorell, der wie Danuser schon früh ausschliesslich fotografisch arbeitete, einem Werk von Elisabeth Arpagaus gegenüber. Als Signorell 1989 nach Paris zog, bewirkte dies für ihn eine künstlerische Neuorientierung. Aus einer vergleichbaren Betroffenheit heraus, wie Alberto Giacometti in seinem «Paris sans fin» die Wirklichkeit der Stadt unermüdlich zu fassen suchte, stellte sich auch Signorell dem monumentalen und nie wirklich zu bewältigenden «Cinéma permanent» der Stadt. Die meist zu mehrteiligen Sequenzen zusammengefassten, grossformatigen Bilder (Abb. 11) betitelte der Künstler mit «Abtastungen». In der präzisen fotografischen Umsetzung und in einer verloren gegangenen Massstäblichkeit geraten die Spuren der zaghaften Aneignung alltäglicher Realität unvermittelt auf die Ebene mythischer Botschaften. Die Werke lassen die vagen Dinge in einem geheimnisvollen, ja sakralen Licht erscheinen, in dem sie unauslotbar und unwirklich erscheinen. Ihre Spannung beziehen die Bildtafeln aus der einmal subtil, ein anderes Mal dramatisch inszenierten Erscheinung der Dinge zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten, Nähe und Ferne. Beim 24-teiligen Werk von 1995 (Abb. 12) beschränkt sich Elisabeth Arpagaus auf die primären Eigenschaften, die ein Bild ausmachen: Fläche, Farbe, Raum, Zeit und Licht. Die Bildfläche

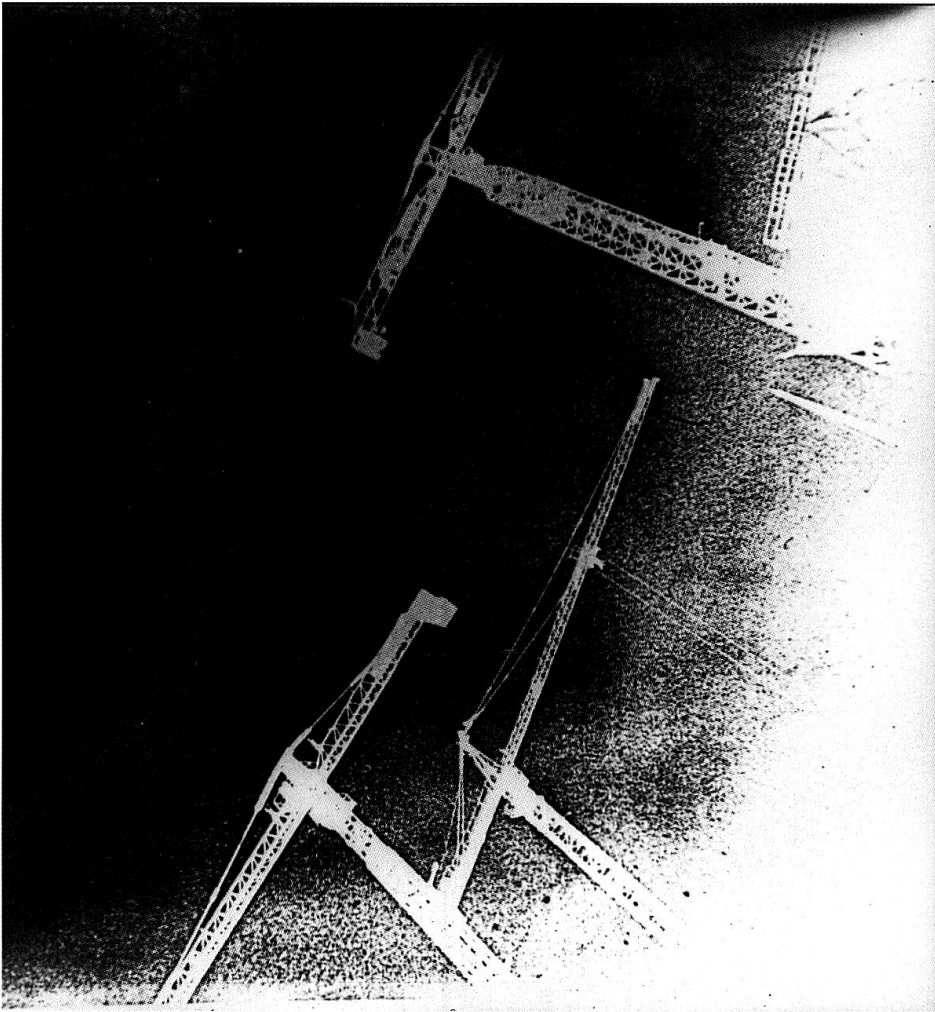


Abb. 11:
Gaudenz Signorelli:
Abtastungen X, 1990, Photo-
graphie (Cibachrome-Print), je
81.5×79 cm, Bündner Kunst-
museum, Chur.

als Farbträger wird durch die etwas Tiefe aufweisende Holztafel zum Objekt. Die vierundzwanzig identischen Tafeln sind zu zwei Reihen von je zwölf Tafeln gruppiert. Die obere Reihe ist in schwarzen Tönen, die untere in weissen gehalten. Die sich auf das Subtilste unterscheidenden zwölf Schwarz- und Weissvaleurs entstanden aufgrund unterschiedlicher, selbst angeriebener Pigmente, die zudem mit verschiedenen Bindemitteln wie Eitempera, Wachs, Leinöl usw. angerührt wurden. Damit werden feinste farbliche Differenzierungen und unterschiedliche räumliche Qualitäten erreicht. Die stets wechselnde Bildpräsenz jeder einzelnen Tafel verleiht dem Werk, das an mittelalterliche Bildzyklen erinnert, einen eigenen, ruhigen Rhythmus, und dem permanenten Vor und Zurück kommt eine meditative Qualität zu. Die imaginäre Trennlinie zwischen der oberen und unteren Reihung assoziiert unweigerlich einen Horizont, der Himmel und Erde trennt. Die Zahl Zwölf, die als eine der bedeutendsten förmlich als Leitmotiv in der Bibel auftritt, ist eine sogenannte

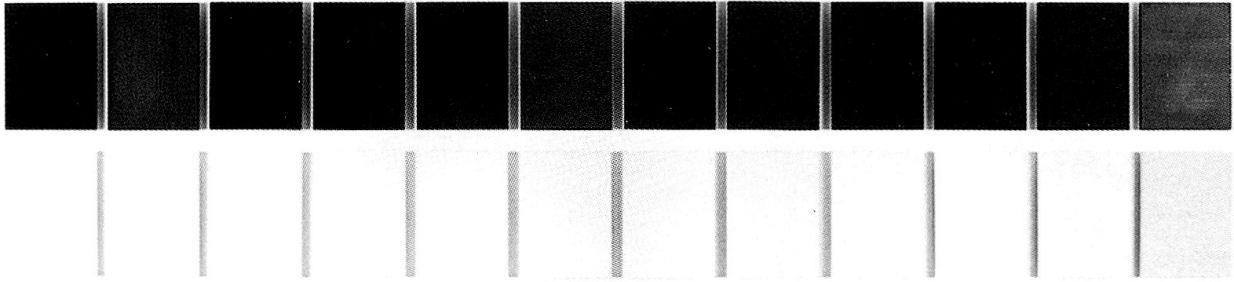


Abb. 12:
Elisabeth Arpagaus: Ohne
Titel, 24 Tafeln, 1995, Malerei
auf Holztafeln, je 32×23 cm,
Bündner Kunstmuseum, Chur.

Idealzahl und verweist sowohl auf die Zahl der Stunden des Tages und der Nacht (Weiss und Schwarz) sowie auf die Monate eines Jahres. Mit der Addition der Monate und der Tierkreiszeichen auf Vierundzwanzig wird die Beziehung des kosmischen Jahres zur Rotation der Himmelsphären hergestellt.

Thomas Zindel: Aufspüren menschlicher Grunderfahrungen

Seit dem Beginn Ende der Siebzigerjahre bis heute sind die Gemälde, Zeichnungen und vierteiligen Druckgraphikmappen von Thomas Zindel in inhaltlich definierte Werkgruppen gegliedert. Solche Werkserien tragen jeweils bedeutungsvolle Titel. Dem Künstler geht es dabei nie um erläuternde Schilderung von Gesehenem, sondern vielmehr um hinter den Oberflächen schlummernde Realitäten. Zindel spürt menschlichen Grunderfahrungen und existentiellen Fragen von Geburt und Tod, Liebe und Schmerz, Angst und Gefährdung, Einsamkeit und Eros nach. Die spontane, eruptive Malerei wird dem Künstler zum gratwanderischen Mittel, bedrängende Gegenwart zu bewältigen (Abb. 13). Die Malerei beschönigt nicht und wird nicht durch eine oberflächliche Virtuosität geglättet. Das in der Gesamtanlage düster-dunkle, indessen ungemein malerische Bild zeigt einen diagonal in den Raum gestellten, vom unteren Bildrand überschrittenen Tisch. Schon die schwankende Stellung des Tisches und sein spitzwinkliges Aufsteigen deuten auf Aggression und Konflikt hin. Die Metapher des Tisches als Ausdruck für Kommunikation und Gastfreundschaft ist ins Gegenteil gewendet: Die in starker Aufsicht gegebene, leere Tischplatte schiebt sich wie eine Barriere zwischen den Betrachter und die am hinteren Tischrand angeordnete Figur. Die gesichtslose Menschengestalt sitzt nicht entspannt an diesem Tisch; sie ist in ihrer bodenlosen Einsamkeit



Abb. 13:
Thomas Zindel: R.E.M.,
1989, Caparol auf Leinwand,
156×126 cm,
Bündner Kunstmuseum,
Chur.

lauernder Bedrohung ausgesetzt. Auffallend ist das zackige, maschinenartige Gestänge mit den Transmissionsriemen, das sich im oberen Bildteil über die ganze Bildbreite ausdehnt. Seitlich greifen Teile dieser anonymen Maschinerie nach unten und erfassen die Extremitäten des Menschen. Aufblitzende Messer und Spitzen gefährden sein Leben. Das aus dem Dunkeln aufleuchtende Rot weist unmissverständlich auf Verletzung und Tod. Der unauslotbare Raum steigert das Gefühl quälenden Ausgeliefertseins an fremde Mächte, Normen und Tabus. Zindel ist in seinem Denken wesentlich beeinflusst vom französischen Philosophen Georges Bataille: Nur das Spiel mit dem Widersprüchlichen er-

laube das Aufspüren von Wahrheit. Gewalt und Schmerz befänden sich immer im Zentrum des Sakralen, und der bloße Gedanke an das Kreative schliesse zugleich die Todeserfahrung mit ein.

Die Archaik des Bildhauers Markus Casanova

Wenn der Bildhauer Markus Casanova mit dem wohl ältesten Material, dem künstlerischer Formwille aufgezwungen wurde, mit dem Stein, arbeitet, mag dies anachronistisch anmuten (Abb. 14). Casanova attackiert den Stein ungeachtet konventioneller Verfahren und zwingt ihm Form und Struktur auf. Die «*taille directe*»-Technik stellt sich einer «Perfektion» entgegen. Die Formgestalt wird durch Heraushauen und Herausschlagen aus dem Material erreicht, dessen schrundige Materialität in der ganzen Unmittelbarkeit stehengelassen, ja geradezu gesucht wird. In der Kompromisslosigkeit und Ernsthaftigkeit des Ausdrucks sowie als «echte» Steinskulptur sind Casanovas Arbeiten mit den Bildhauerwerken der Antike verwandt, mit den Steinmetz-Arbeiten der mittelalterlichen Bauhöfen oder mit den modernen



Abb. 14:
Markus Casanova: Zwei
liegende Torsi, 1990, Jura-
kalk, auf Eisensockel,
35×35×100 cm, Bündner
Kunstmuseum, Chur.

Bild-Werken eines Constantin Brancusi, Amadeo Modigliani, Fritz Wotruba oder Alberto Giacometti. Casanovas Stelen, monumentale Köpfe oder die liegenden Torsi zeichnen sich durch eine bewegte und gleichwohl mehr und weniger regelmässige Oberfläche aus. Die ebenso aggressiven wie kleinteiligen, nervösen Spuren der Bearbeitung, die wie lichte Blitze den Stein treffen, sind willentlich stehengelassen. Scharfe, vorstehende Gräten und Kanten und geschwungene Mulden ergeben ein unablässiges Vor und Zurück, das dem Stein Leben verleiht: Dieser scheint geradezu zu «atmen». Die bewegte Oberflächenstruktur steht in einem spannungsreichen Dialog mit dem hieratisch ruhenden, monumentalen Block. Fern jeder Abbildhaftigkeit berühren Casanovas Werke durch ihre Archaik: Sie sind der Zeit merkwürdig entrückt, treffen aber den Kern menschlicher Existenz. Wie bei Alberto Giacometti handelt es sich auch bei Casanova, um Jean-Paul Sartre zu zitieren, «um ein endloses Fortschreiten: es gibt ein festes Endziel, das es zu erreichen gilt, ein einziges Problem, das gelöst werden muss: wie kann man aus Stein einen Menschen machen, ohne ihn zu versteinern.»

Vom Fehlen der Farbe in der neueren Kunst aus Graubünden

Wenn wir an dieser Stelle innehalten und Rückschau halten, mag auffallen, dass die leuchtend bunte Farbe weitgehend fehlt – eine Farbigkeit, die während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Kunst aus Graubünden geradezu geprägt hat, wenn wir an Giovanni und Augusto Giacometti, an Ernst Ludwig Kirchner, an Turo Pedretti oder Alois Carigiet denken. Es kommt einem so vor, als hätte Alberto Giacometti mit seiner Graumalerei für die Nachfolgenden in dieser Hinsicht geradezu schulbildend gewirkt. Angesprochen auf diese Unfarbigkeit gab Alberto Giacometti einst zur Antwort: «Wenn ich alles in Grau sehe, in diesem Grau alle Farben, die ich erlebe und also wiedergeben möchte, warum soll ich dann eine andere Farbe verwenden? Ich habe es versucht, denn es war nie meine Absicht, nur mit Grau [...] zu malen. Im Verlauf der Arbeit habe ich eine Farbe nach der anderen ausscheiden müssen, nein: hat sich eine Farbe nach der anderen ausgeschaltet, und was zurückgeblieben ist: Grau! Grau! Grau!» Die teils bedauernden, teils hämischen Kommentare während der Achtzigerjahre, es fehle der aktuellen Kunst aus Graubünden an Farbigkeit, sind mittlerweile verstummt. In der

Tat geht die jüngste Generation wieder vermehrt mit der Farbe um – teils in geradezu lauter Buntheit, was zum Beispiel die Werke von Marc Bundi und Gregori Bezzola manifestieren.

Hannes Vogel und Kurt Caviezel: Berglandschaften

Abschliessen möchten wir unsere Betrachtungen mit zwei Werken von Hannes Vogel und Kurt Caviezel. Es handelt sich beide Male um fotografische Arbeiten, was aufzeigen mag, dass auch manche Künstler aus Graubünden sich derzeit dieses Mediums bedienen, und es sind Arbeiten, die sich mit der Berglandschaft auseinandersetzen – der Berg ist für weite Teile der Kunst aus Graubünden vom Biedermeier bis zu Giovanni Segantini und von Giovanni sowie Augusto Giacometti bis zu Kirchner und eben bis hin zur aktuellen Kunst geradezu ein ikonographisches Leitmotiv. Längst hat aber der Berg als ehrerbietiges Gegenüber seine «Unschuld» und Erhabenheit verloren.

Die Arbeit von Hannes Vogel (Abb. 15) gehört zur Werkgruppe «Berge – Berge (Parallelaktion oder Parallelprozess)». Es geht dabei um eine bildkünstlerische Untersuchung, die nach dem Begriff des Berges schlechthin fragt. Was ist das eigentlich, ein Berg? Die lapidare Definition lautet, dass es sich um eine markante, auf eine Spitze zulaufende Erhebung handelt. Doch dem «Bild» und unserer Vorstellung von Berg ist nicht zu trauen: Was wir nämlich auf Vogels Fotografie als Bergspitze zu sehen meinen, ent-



Abb. 15:
Hannes Vogel: Der Berg II,
1992, Fotografie auf Aluminium,
110×160 cm.



Abb. 16:
Kurt Caviezel: Landscape,
2001, Internetfotografie,
80×80 cm.

puppt sich in Wirklichkeit genau als das Gegenteil, nämlich als äusserster, unterster sichtbarer Punkt einer abfallenden Bergflanke.

Wenn sich Kurt Caviezel rund hundert Jahre nach Giovanni Segantini der Engadiner Seen- und Berglandschaft annimmt, so mutet dies – selbst in einer Zeit des postmodernen Eklektizismus – vielleicht unzeitgemäss an (Abb. 16). Dem Künstler gelingt es aber, sich dem Motiv auf eine höchst aktuelle und innovative Art zu nähern. Caviezel arbeitet mit bereits vorhandenen Bildern: Er bedient sich Aufnahmen, die aus öffentlich installierten Lifecams rund um die Uhr aufs Internet gespiesen werden. So durchforstet er wie ein herkömmlicher Fotograf die Welt auf der Suche nach dem geeigneten Motiv – nur sind seine Erkundungsreisen virtuelle und erfolgen bequem vom heimischen Bildschirm aus. Ist er fündig, betätigt er nicht etwa den Auslöser einer Kamera, sondern die rechte Maustaste, um das gewählte Bild herunterzuladen. Caviezels Bilder weisen – wenigstens auf den ersten Blick, das Craquelée gealterter Ölgemälde auf. So erinnern sie an traditionelle Malerei, besonders an den Pointillismus. Da die Internetbilder direkt in Fotos umgesetzt und mit Tintenstrahldruck-

ckern auf Transparentfolie geprintet werden, ergeben sich diese scheinbaren Krakelüren, weil beim Trocknen die Tinte stellenweise rissig wird. Damit knüpft Kurt Caviezel hintersinnig an die Stilmittel neo-impressionistischer Malerei an und spielt mit alt-hergebrachten technischen Kategorien. Kurt Caviezel thematisiert die zunehmende Vermengung von Virtuellem und Realem. Er hinterfragt auf bemerkenswerte Art und Weise die Mechanismen der globalen Informations-Gesellschaft. Der Blick auf den Silsersee mit den Bergen ruft unweigerlich die berühmten künstlerischen Interpretationen von Malern und Fotografen wie Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler oder Albert Steiner in Erinnerung, welche sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit dem weltbekannten Hochtal auseinander gesetzt haben.

Mit den wiederholten Hinweisen auf die Tradition, sowohl in formaler wie inhaltlicher Hinsicht, soll aufgezeigt werden, dass die Gegenwartskunst aus Graubünden in einem weiten Feld, in einem immensen raumzeitlichen Bezugssystem angesiedelt ist. Und dass es sich bei den wenigen Beispielen, die wir hier vorstellen, allein um die kleine Spitze eines viel mächtigeren Eisberges handeln kann – die Gegenwartskunst aus Graubünden ist erfreulicherweise noch viel, viel reicher, vielschichtiger und komplexer, als wir dies mit dieser Skizze allenfalls andeuten können.

Dr. phil. Beat Stutzer ist Direktor des Bündner Kunstmuseums. Der vorliegende Beitrag beruht auf einem Vortrag, den der Autor im vergangenen Jahr im Rahmen einer Ringvorlesung der Gesellschaft Schweizerischer Kunstgeschichte sowie des Vereins für Bündner Kulturforschung an der Volkshochschule der Universität Zürich sowie im Studio 10 in Chur gehalten hat.