

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 75 (2024)
Heft: 3

Artikel: Die Welt ist eine Baustelle : zum Verhältnis von Mensch und Natur
Autor: Bieri, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1062128>

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: 03.03.2026

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

Martin Bieri

Die Welt ist eine Baustelle

Zum Verhältnis von Mensch und Natur

Kann Technik in einer Landschaft schön sein? 1950 stiegen drei Berner Künstler zur Grimsel auf, um die Errichtung einer Staumauer festzuhalten. Heute wird dort oben wieder gebaut. Doch das Verhältnis von Mensch und Natur hat sich verändert.

Der Aaregranit ist ein sehr alter Stein. Er war schon da, ehe es die Alpen gab. Vor dreihundert Millionen Jahren vielleicht ist er entstanden. Vor dreissig Millionen Jahren wurde er emporgehoben, dann gingen die schweren Gletscher über ihn hinweg. Sie schliffen ihn ab, glätteten und bogen ihn, so dass er, der doch bekannt ist für seine besondere Härte, da und dort aussieht wie ein weiches Kissen. Flechten färben ihn in sanftes, rötliches Braun und gräuliches Grün. Die kristalline Struktur gibt ihm von nahem etwas Flirrendes, das mit seiner Beständigkeit kontrastiert.

Doch unerschütterlich ist er nicht. Das zeigt sich im Sommer 1950 an der Grimsel, weit oben, auf der Alp Oberaar. Aus dem Hochtal in den Berner Alpen an der Grenze zum Kanton Wallis ist eine Baustelle geworden. Dort wird der Granit angegangen, aufgeteilt und abgespitzt. Der zutage liegende Fels wird zum Fundament für eine grosse Staumauer, die sich, wenn sie fertig ist, an ihn schmiegen wird, als wäre sie aus ihm herausgewachsen. Hunderte Arbeiter sind vor Ort. Wo sie den Stein aufschlagen, leuchtet er hell und unverbraucht, kein Regen, kein Schnee, kein Windhauch hat ihn je getroffen. Die Sprengungen legen das Innere des Bergs frei, bevor die Witterung und weitere Jahrtausende es getan hätten.

Drei Künstler auf der Baustelle

In jenem Sommer 1950 steigen auch drei Künstler zur Grimsel auf. Sie heissen Emil Zbinden, Eugen Jordi und Rudolf Mumprecht. Die drei wollen in den Bergen Bilder machen. Aber sie sind keine Alpenmaler. Sie wissen, dass, wie sie selbst sagen, «Hodler das Gebirge besser gemeistert» hat als sie. Was die drei anzieht, ist die Baustelle. Hier, auf 2300 Metern über Meer, entsteht ein Wasserkraftwerk von nationaler Bedeutung, der höchstgelegene Stausee des hydroelektrischen Systems Grimsel. Zbinden, Jordi und Mumprecht machen sich auf, die Schönheit einer technischen Landschaft zu entdecken. Und zwar dort, wo eigentlich

ein anderes Ideal galt: die Schönheit der unberührten Bergwelt.

Das Medium, das lange Zeit für die Entwicklung und die Verbreitung von Landschaftsvorstellungen zuständig war, ist die Malerei. In Form des «Pittoresken» hat sie manchen Landschaften sogar den Namen übertragen. Er stammt vom italienischen *pittore*, dem Maler. Eine eigenständige Kunstgattung wurde die Landschaftsmalerei durch die Erkenntnis, dass das, was vorher nur ein Hintergrund war, Hauptsache des Bilds sein kann. Dabei sind es Wünsche, Sehnsüchte und Projektionen, die eine simple Gegend erst zu einer Landschaft machen. Landschaften sind ins Bild gefasste Weltausschnitte, mit Stimmungen versehen und mit Gefühlen aufgeladen. «In der Umwelt eine Landschaft zu erblicken ist eine schöpferische Tat unseres Gehirns», schrieb der Basler Soziologe und Architekturkritiker Lucius Burckhardt in seinem 1979 erschienenen Aufsatz «Warum ist Landschaft schön?».

Warum also war die Baustelle an der Grimsel für Zbinden, Jordi und Mumprecht schön? Die drei hatten schon zusammen im Wallis und im Bündnerland gemalt, zu Kriegszeiten noch und mit einer Spezialbewilligung, um nicht für Spione oder Schmuggler gehalten zu werden. Aber im Engadin packte Zbinden seine Arbeitsutensilien nicht einmal aus, zu bekannt kam ihm alles vor. Über das Grimselprojekt sagte er: «Wir wollen ja nicht statt Stillleben, Akte und Landschaften nun Betonmischer, Pressluftbohranlagen und wachsende Staudämme konterfeien. Wir möchten mehr. Wir möchten diesen wesentlichen Teil unserer Zeit zeigen: die Technik. Die Technik in Verbindung mit unserer Landschaft, die nun einmal die Berge sind, die Ameise Mensch darin, die Arbeit, die sie physisch und psychisch, planend und ausführend leistet.»

Im Hochgebirge zeichneten und malten die drei im Freien, wenn das Wetter es zuliess. Zbinden setzte Bleistift, Tusche, Tempera oder Kugel-



schreiber ein, zum Teil auf demselben Blatt. Er vertiefte sich ebenso in die Materialstrukturen der Kiessilos wie in die Geologie des Grimselgebiets. Schwieriger war es, sich den Werkträgern zu nähern. Nur wenige interessierten sich dafür, was die Künstler taten, obwohl sie auf der Baustelle in Baracken wohnten, «mitten im Betrieb, bei den Arbeitern, den Ingenieuren und ihrem ganzen Drum und Dran», wie Zbinden schrieb. Mittendrin, aber doch nicht ganz dabei: «Wo sollten wir essen? Bei den Ersteren, bei den Letzteren? Wo gehörten wir hin?» Schliesslich setzten sich die Künstler mit dem Pfarrer, dem Polizisten und dem Pöstler an einen Tisch.

Landschaftsmalerei im 18. und 19. Jahrhundert

Zbinden, Jordi und Mumprecht waren natürlich nicht die ersten Künstler auf der Grimsel. Über hundert Jahre vor ihnen hatte zum Beispiel der Kleinmeister Gabriel Lory junior eine *Vue*

de l'hospice du Grimsel gemalt, einen nächtlichen Blick auf das Grimselhospiz. Ein klarer, dunkler Himmel, nur um die Gipfel ein paar dramatische Wolken, im Hintergrund leuchtet das damals noch ewige Eis. Vorn spiegelt sich der volle Mond im Grimselsee; am Ufer steht das etwas unterhalb der Passhöhe gelegene Hospiz, mit rauchendem Kamin und warm erleuchteten Fenstern, den Reisenden Zuflucht und Behaglichkeit versprechend. Der Grimselpass stellte seit Jahrhunderten die Verbindung zwischen dem Wallis und dem Berner Oberland her, wurde aber erst Ende des 19. Jahrhunderts verkehrstechnisch ausgebaut. Lange Zeit führte nur ein Saumpfad über die Grimsel, der noch heute an vielen Stellen zu sehen ist.

Lorys Bild ist ein typisches Erzeugnis der Schweizer Landschaftsmalerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wenn auch ein besonders stimmungsvolles. Es erschien als handkolorierter Druck auf der letzten Seite des 1822 in Neuenburg publizierten Buchs *Voyage pittoresque de l'Oberland*

Alpenmalerei im technischen Zeitalter: Für Emil Zbinden ist die Gestalt der Kies- und Sandilos so bedeutsam wie die der Bergwelt auf der Alp Oberaar, die bald unter Wasser stehen wird. Die Kabelkräne, die sich über die Talsohle spannen, verraten den künftigen Verlauf der Mauer (*Grimsel Oberaar*, 1952, Tempera auf Papier, Privatbesitz © K.+S. Zbinden, Bern)



bernois, das 34 Illustrationen bekannter Reiseziele enthielt. Die Grimsel bildet den Abschluss der beliebten Tour durchs Berner Oberland. Das Bild ist ein Produkt der frühen Tourismusindustrie, und als solches verschwieg es den Reisenden mehr, als es ihnen zeigte, es verkaufte ersehnte Schönheit. In jenem Jahr 1822 hatte die Schweiz einen Krieg hinter sich, die Besetzung durch französische Truppen, die 1799 im Zug der napoleonischen Koalitionskriege auch am Grimselpass gekämpft hatten, sowie zwei Jahre Hungersnot. Eine starke Teuerung hatte das Land erfasst, die politische und ökonomische Lage war von Unsicherheit geprägt.

Und doch: Gemessen an dem, was in Zukunft an der Grimsel geschehen würde, hatte Lorys Idylle viel für sich. Ein gutes Jahrhundert später versank das alte Grimselhospiz nämlich in den Fluten eines gewaltigen Sees, der aus dem lieblichen Seelein wuchs, in dessen Mitte Gabriel Lory den Mond so romantisch gesetzt hatte. Zwei Mauern stauten nun die junge Aare zu einem Wasserstetum mit einem Volumen von rund hundert Millionen Kubikmetern auf. Seitdem steht das neue Grimselhospiz auf einem natürlichen Felsenthron zwischen den zwei Mauern, das alte liegt fast vierzig Meter unter der Wasseroberfläche. Der 1925 errichtete Ersatzbau ist heute das Zentrum der touristischen Infrastruktur namens «Grimselwelt» mit Wanderwegen, Klettersteigen, Seil- und Standseilbahnen, Hängebrücken und Kristallklüften.

Die Ästhetik technischer Landschaften

Das Hotel befindet sich inmitten einer Gegend, die nicht mehr verlassen erscheint wie noch bei Lory, sondern eine einzige, vielleicht einzigartige Industrielandschaft geworden ist. Die Kraftwerke Oberhasli (KWO) gewinnen hier Strom. Mehrere untereinander mit Stollen verbundene Stauseen bilden zusammen mit Zentralen, Turbinenhäusern, Kavernen, Druckschächten, Zufahrtstunnels und Hochspannungsleitungen ein komplexes Wasserkraftsystem, das sich bis hinunter ins Tal nach Innertkirchen erstreckt, knapp zwanzig Kilometer Luftlinie von der Passhöhe entfernt. Die Nationale Genossenschaft für die Lagerung radioaktiver Abfälle (Nagra) betreibt hier oben ein Felslabor, in dem nach Wegen gesucht wird, strahlendes Material sicher zu verstauen. Zudem hat die Armee im Lauf des 20. Jahrhunderts das Gebiet zur Festung ausgebaut, mit einem unterdessen geschlossenen Artilleriewerk und einer Sperrstelle, um die Passstrasse zu sichern. Eine Idylle im pitto-



resken Sinn ist die Nordseite der Grimsel nicht. Als «Symbiose von Natur und Technik» wird sie in den Broschüren der KWO besungen.

Welcher Art also ist die Schönheit, die Zbinden, Jordi und Mumprecht hier gesucht haben? Technische Anlagen und wirtschaftliche Infrastruktur sind nicht besonders häufige, aber doch erprobte Motive der Malerei. Spätestens seit der Romantik und parallel zur Industrialisierung haben Künstler Fabriken und Bergwerke abgebildet. Schon beim flämischen Maler Herri met de Bles, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, tauchte ein Kupferbergwerk auf. Sein Berufskollege Lucas van Valckenborch tat es ihm etwas später gleich. Er malte Minen, Schmelzhütten und Landschaften, die von der Montanindustrie geprägt sind, samt den dort tätigen Menschen.

Das Thema gab viel her. Es kam dem unter Landschaftsmalern ohnehin verbreiteten Interesse an tektonischen und geologischen Strukturen entgegen, und es liess auch politische Aussagen zu: Diese Bilder reflektierten die Bodenbesitzverhältnisse, indem sie über den Bergwerken Schlösser zeigten, womöglich Sitz der Inhaber des Schürfrechts. Vielleicht ist es auch kein Zufall, dass diese Schlösser durch die dargestellten Minen buchstäblich untergraben werden – gesellschaftliche Konfliktlinien zeichnen sich in der Landschaft ab.

Im 20. Jahrhundert haben in der Schweiz etwa Marianne von Werefkin, Otto Morach und Arnold Brügger Landschaften mit Bergwerken und Fabriken gemalt. Der berühmte Plakatkünstler Emil Cardinaux war 1930 ebenfalls auf der Grimsel, um den Bau der Spitalamm-Staumauer zu zeichnen – jener Anlage, die das Mondscheinidyll von Gabriel Lory unter Wasser setzte und die Geschichte der Kraftwerke hier oben eröffnete. Zbinden, Jordi und Mumprecht waren also nicht die Ersten, die die ästhetische Qualität technischer Landschaften erkundeten und erkannten. Aber vielleicht waren sie die Letzten.

Drei Realisten

Stilistisch waren sie Spätgekommene. Die gegenständliche Kunst galt nicht mehr viel, die drei Berner blieben trotzdem Realisten. Sie bildeten eine künstlerische Arbeitsgemeinschaft. Im Alter unterschiedlich – Jordi war 55, Zbinden 41 und Mumprecht 31 –, teilten sie ihre Herkunft aus dem grafischen Gewerbe. Alle hatten eine Berufslehre absolviert, nur Emil Zbinden hatte danach in Berlin und Leipzig Kunstakademien besucht. In seinem Atelier in der Berner Altstadt trafen sie sich und zeichneten Modelle, «die schwierig zu finden waren, Handlanger, pensionierte Maler, Musiker

und Kinder», wie Zbinden in seinen autobiographischen Notizen schreibt.

Emil Zbinden lag etwas an Kooperationen. 1944 war er Mitbegründer der schweizerischen Holzschneidervereinigung Xylos, aus der 1953 die internationale Xylon wurde. Sein Geld verdiente er viele Jahre lang mit Bildern für die Gotthelf-Ausgabe der im Gewerkschaftsumfeld entstandenen Büchergilde Gutenberg. Die mehr als neunhundert meisterhaften Holzstiche von Emmentaler Landschaften und Landleuten prägten das Bild, das sich die Öffentlichkeit von Zbinden machte. Viel mehr als ein Bauernkünstler war er aber ein Arbeiterkünstler. Themen, Stil und Vermarktung seines Werks standen von Anfang an in dieser Tradition. Er wolle, dass seine Kunst nicht nur jedermann verstehen, sondern auch erstehen könne, sagte Zbinden selbst, weshalb er sie hauptsächlich als Druckgrafik verbreitete.

Eugen Jordi wurde im Berner Arbeiterquartier Länggasse geboren, lebte aber lange draussen vor der Stadt, in Kehrsatz und Belp, wo er zusammen mit seinen Brüdern die väterliche Druckerei führte. Als Grafiker hinterliess er seine Spuren auf Briefmarken, in Firmenlogos und auf den Titelblättern der *Berner Heimatbücher*; als Lehrer an der Gewerbeschule bereitete er der eigenwilligen Berner Kunstszene der 1960er Jahre den Boden. Als Maler war er selbst nicht besonders erfolgreich, Jordi ist eine Schattengestalt der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts geblieben. «Ich male, was die Leute ohnehin alle Tage ansehen müssen. Und das wollen sie nicht auf Bildern noch einmal gezeigt bekommen», sagte er selbst über sich. Stilleben mit Gebrauchsgegenständen, Baustellen, Stadt und Eisenbahnszenen, Arbeitende und Arbeitslose – das waren Jordis Motive. Ebenso unpräzise nahm er simplen Draht zur Hand, um mit Kohle oder Tusche schwarze Linien in seine farbstarken Bilder zu ziehen.

Rudolf Mumprecht ging einen anderen Weg. Wie Jordi und Zbinden arbeitete er zuerst angewandt als Kartograph und Lithograph, daneben bildete er sich autodidaktisch weiter, vor allem an der Kupferdruckpresse. Seine frühen Radierungen waren realistisch, dann aber, bald nach der Reise auf die Grimsel, begann seine Hinwendung zur Abstraktion. Er ging nach Paris, hörte dort Vorlesungen des Philosophen und Zeichentheoretikers Roland Barthes, worauf seine Malerei abstrakter und schliesslich ganz zeichenhaft wurde. Bekanntheit erlangte er mit kalligraphischen Werken, die Bild und Text zugleich sind und manchmal nur aus einem einzigen Wort bestehen. Mumprecht nannte seine Kunst *peinture d'écriture*.

«
Die Staumauer wächst allmählich empor – auf 2300 Meter über Meer entsteht ein Wasserkraftwerk von nationaler Bedeutung (Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*, 1952, Tempera, Kreide und Bleistift auf Papier, Privatbesitz © K.+S. Zbinden, Bern)

Das alte Grimselospiz, gesehen mit den Augen des Landschaftsmalers um 1822: *Vue de l'Hospice du Grimsel*. Im Vordergrund der Totensee, hinten das Hospiz mit Chalet vor den Berner Alpen (280 × 190 mm). Zeichnung von Mathias Gabriel Lory, Gravur von Johann Hürlimann (Schweizerische Nationalbibliothek, Sammlung Gugelmann)



Links oben: Es wird weitergebaut. Die Arbeiten für den neuen Damm am Grimselpass im Juli 2024 (Foto Taljat David, Shutterstock). Rechts oben: Stilistisch kommen die drei Künstler spät. Ihr Realismus gilt in der Zeit um 1950 nicht mehr viel. Eugen Jordi dokumentiert den Bau vor der Vervollendung – die Mauer ist betoniert, der See füllt sich, die Installationen werden abgebrochen (Aquarell, ohne nähere Angaben. Aus *Du* Nr.5, Mai 1954)

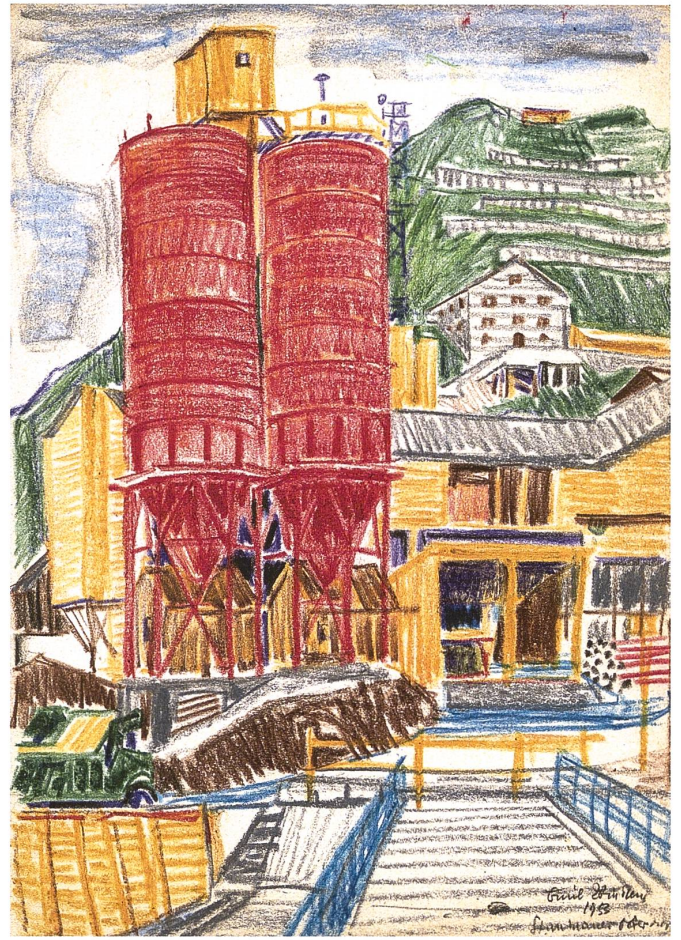
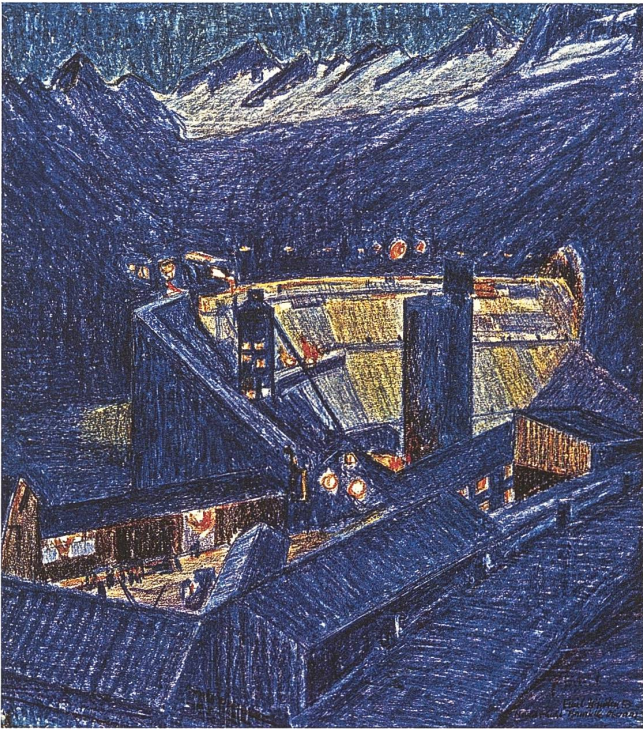
Davon ist in diesem Sommer 1950 noch nichts zu sehen, noch teilen die drei Künstler eine gemeinsame Arbeitsgrundlage, obwohl das Terrain für Realisten längst unsicher geworden ist. Die Kunstgeschichte hat sich in eine andere Richtung entwickelt. Den Realismus aufzugeben, kommt für Emil Zbinden aber nicht infrage. «Als nicht begabter Rechner, eher Gefühlsmensch und Gegenwartsseher, konnte ich mich für die ungegenständliche Richtung nicht entschliessen und fand, dass der Mensch doch noch darstellungswert sei», notiert er. In seinen formalisierten Flächen, in abstrahiert wiedergegebenen Bodenstrukturen und Felsformationen von der Grimsel aber sieht man: Die Auseinandersetzung mit dem neuen Stil, mit der neuen Zeit beschäftigt ihn.

Fortschrittsoptimismus und Hinwendung zum Menschen

In der Folge begeben sich die drei Künstlerfreunde während mehrerer Sommer für einige Wochen auf die Baustelle, um den Fortschritt der Arbeiten zu dokumentieren: Alpenmalerei im technischen Zeitalter. Ihre Beobachtungen sind

differenziert. In manchen Darstellungen kommen Technikbejahung und Fortschrittsoptimismus zum Ausdruck, in anderen herrscht eine gewisse Melancholie angesichts der Übermacht des Industriellen. Dann wiederum lassen die Künstler den Menschen und seine Installationen ganz klein erscheinen, als Staubkorn in der deutlich gewaltigeren Natur. Doch die Antwort auf die Frage, ob das alles wirklich nötig sei, ist ihnen klar. Sie kennen zwar keine Hungersnöte mehr, wie es sie in der Zeit Lorys noch gegeben hatte. Aber sie scheinen noch eine Ahnung davon zu haben, und sie wissen, dass es nie mehr so weit kommen darf. Ihnen ist bewusst, dass Wohlstand errungen und Armut überwunden werden muss. Sie dokumentieren den menschlichen, den zivilisatorischen Willen, es weiterzubringen und der Welt der Kargheit zu entkommen.

Emil Zbindens Holzschnitte zeigen zum Beispiel Mineure beim Schichtwechsel im schmalen Hochformat: drei kantige Männer, mit Helm und Arbeitsgewand kraftvoll uniform und doch individuell. Zbinden will die Stärke des Kollektivs zum Ausdruck bringen. Der Schriftsteller Carl Albert



Loosli, dem er die Bilder vorlegte, sah in ihnen den Beweis, dass sich auch die prosaische Technik zur «künstlerischen Gestaltung und Veredlung» eignet, und erkannte eine «Hymne der harten, unscheinbaren Arbeit». Das entsprach der Absicht. Jordi und Zbinden waren Sozialisten. Es lag in der Familie. Jordis Bruder Fritz war der Gründer des Promachos-Verlags, der erst die Schriften der Sowjetmission in Bern und dann in Biel eine Arbeiterzeitung herausgab. In den 1920er Jahren baute Fritz im Tessin die politische Künstlersiedlung Fontana Martina auf. Zbindens Bruder, ebenfalls ein Fritz, war Spanienkämpfer.

Nach den Bildern für die Gotthelf-Ausgabe wollte er «weg von der ländlichen Welt, hin zur technischen Gegenwart», sagte Zbinden. «Neben dem gewaltigen Resultat wollten wir auch das tägliche Arbeiten der Bauleiter und der Handlanger zeigen, die bei jedem Wetter durchhalten mussten, die Verschlossenheit unserer Landsleute, die Probleme des fast kasernenmässigen Zusammenlebens dieser gewaltigen Belegschaft, aber auch die Fröhlichkeit der Fremdarbeiter, die eigenartige Stimmung beim Tanz am Sonntagabend.» Das

war nicht direkt sozialistischer, aber doch sozialer Realismus, denn: «Es sind dies auch künstlerische Probleme. Jede soziale Aufgabe, jede menschliche Frage soll und muss auch eine künstlerische sein.»

Die drei Berner hofften, die Arbeit auf der Baustelle in ein grosses Werk einfliessen lassen zu können, am besten in ein von der öffentlichen Hand kuratiertes, ein Wandbild in einer Gewerbeschule beispielsweise. Daraus wurde nichts. Immerhin konnten Zbinden und Jordi 1960 in Zürich ausstellen, die Stadt kaufte einiges an. Wo die Bilder geblieben sind, ist unklar; sie zählen zu jenen fast fünftausend Werken der stadtzürcherischen Kunstsammlung, die in den letzten Jahrzehnten verloren gegangen sind, wie Inventarisierungen 2009 und 2018 zeigten.

Du 1954 – die Konsequenzen der Energiewirtschaft

Eine Publikationsmöglichkeit bot sich immerhin mit der Einweihung der Oberaar-Staumauer 1954. Das Magazin *Du* veröffentlichte eine Reportage über die Baustelle und räumte den Bildern der Künstler ausgiebig Platz ein. Der

Links oben: «Der Talkessel bei Nacht, die vielen Lichter, die Arbeitsweisen, ein Märchen bei Vollmond. In einigen Jahren wird der Spuk vorbei sein. Die Unterländer haben nichts davon gesehen», notiert Emil Zbinden (Farbstiftzeichnung ohne nähere Angaben. Aus *Du* Nr. 5, Mai 1954 © K.+S. Zbinden, Bern). Rechts oben: die Baustelle des Kraftwerks an der Grimsel, vielleicht einer der letzten Schauplätze für den Glauben, dass die menschliche Existenz der Natur abgerungen werden muss (Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*, 1953, Fettkreide auf Papier, Privatbesitz © K.+S. Zbinden, Bern)



Die Künstler wohnen auf der Baustelle in Baracken und wollen den Helden der Arbeit ein Denkmal setzen – die interessieren sich allerdings wenig für die Kunst. (Rudolf Mumprecht: Kraftwerksbau an der Oberaar, 1952)

Chefredaktor Arnold Kübler stellte ihren «persönlichen» Zeugnissen eine Bildstrecke «kühl berichterstatteischer» Fotografien gegenüber, zum Teil die gleichen Motive, vom identischen Standpunkt aufgenommen. Hauptsächlich stammen sie von Jakob Tuggener und Emil Schulthess, zwei Grössen der Schweizer Reportagefotografie jener Zeit. Schulthess, der sich später mit Arktis- und Antarktisexpeditionen auch einen internationalen Namen machte, praktizierte einen eher landschaftskünstlerischen Zugang, Tuggener stellt die Menschen und ihr Zusammenspiel mit der Technik ins Zentrum.

Über die Bilder von der Baustelle hinaus prägte eine Debatte die *Du*-Ausgabe: jene über die Konsequenzen des energiewirtschaftlichen Wachstums. Arnold Kübler fächerte sie in seinem Editorial auf: «Das hohe Alpental, der Hochgebirgskranz, die Merkwürdigkeiten technischer Art, das Dasein der Arbeitsgemeinschaft unter so ungewöhnlichen Umständen, die Kunst und das Wissen der Ingenieure, alles hat uns beeindruckt. Alles in allem ist unsere Arbeit ein Zeichen der Bewunderung für die Erbauer, für das Erbaute und auch eines der Dankbarkeit für das nationale Gut des Kraft- und Lichtstroms, dessen wir durch das Werk teilhaftig werden.»

Kübler, der ein grosser Wanderer war und Bücher übers Wandern schrieb, schildert aber auch, wie mit diesem Werk die Menschenwelt um zwei Wegstunden weiter in die Natur hineinrückte. Zwei Stunden nämlich hatte es vorher gedauert, um vom Oberaargletscher «über den weichen Grastepich der Alpweiden» bis zur Grimselpassstrasse zu gelangen. «Heute gerät der Berggänger mit dem ersten Blick von der Oberaarlücke herun-

ter, ja vom Gipfel her, in den Bereich der Technik.» Das findet er nicht a priori schlimm, weil er sich im Klaren ist, dass «wir alle zu dieser Zivilisationswelt gehören», die Strom benötigt, um überhaupt Zivilisation zu sein. Trotzdem macht er sich Sorgen und wird konkret. Kübler beschreibt die zunehmende Verstädterung des Schweizer Mittellands; wer es bereise, «kommt aus den Menschen-siedlungen kaum mehr heraus». Wir schreiben erst das Jahr 1954.

Es ist das Jahr des Abstimmungskampfs zur Initiative «Schutz der Stromlandschaft Rhein-au». Bei der Halbinsel Rheinau an der Grenze zu Deutschland soll ein Flusskraftwerk entstehen, das die Uferlandschaft und den Rheinfluss stark beeinträchtigen würde. Spät erst ist dem Projekt Widerstand erwachsen. Nicht gross genug, um das Vorhaben aufzuhalten – die Initiative wird deutlich abgelehnt. Gross genug aber, um der Naturschutzbewegung in der Schweiz politischen Schub zu geben. 1962 wird der Natur- und Heimatschutzartikel in die Verfassung aufgenommen, 1967 tritt das Natur- und Heimatschutzgesetz in Kraft.

Die Heimatschutzbewegung war schon vor dem Rheinau-Konflikt in Fahrt gekommen. Spätestens um die Jahrhundertwende hatten sich Stimmen erhoben, die die Auswirkungen der Urbanisierung und der Industrialisierung anprangerten. Geschützt werden sollten einerseits historische Bauten und Siedlungen, andererseits identitätsstiftende Landschaften, insbesondere die Alpen. Von Anfang an richtete sich diese Kritik auch gegen den Tourismus, dessen Infrastruktur in Form von grossen Hotelbauten mit den kleinteiligen Ortsbildern in den Bergregionen kollidierte. Die Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz wurde 1905 gegründet und zählte fünf Jahre danach bereits 7000 Mitglieder, hauptsächlich aus bildungsbürgerlichen Kreisen. Es folgten weitere Organisationen wie die Schweizerische Naturschutzkommission und der Schweizerische Bund für Naturschutz.

Die Heimatschutzbewegung war von einer romantischen Idee der Landschaft getragen, sie machte sich den Erhalt der unberührten Natur und ihrer Schönheit zum Ziel. Diese ästhetische Haltung verband sich mit der Vorstellung, der schweizerische Nationalcharakter stehe mit der schweizerischen Natur in Einklang, besonders der alpinen – ein Gedanke, der schon in der Zeit um 1700 bei einem Frühaufklärer wie Johann Jakob Scheuchzer zu finden war. Den äusseren entsprachen sozusagen innere Naturdenkmäler, deren Verlust sich zu einem Selbstverlust auszuweiten drohte.

Ein neuer Diskurs

Daneben existierte ein Verständnis der Natur, das sich an ihrer Nützlichkeit orientierte und sich auf die Wissenschaft stützte. Aber auch diese Haltung konnte, wie die romantische Perspektive, zum Schutz der Natur führen. Das Waldgesetz von 1876 zum Beispiel regelte die nachhaltige Nutzung des Schweizer Waldes aus ökonomischen Überlegungen heraus, weil er eine gefährdete Ressource für fossilen Brennstoff war. Und weil aus der Abholzung der Bergwälder schwere Lawenschäden resultierten. Schliesslich trug auch die Perfektionierung der Kartographie, die man zunehmend als nationale Aufgabe verstand, dazu bei, die rationale und die romantische Landschaftsauffassung einander anzunähern. Identitätspolitisch nutzen liessen sich beide. Gross angelegte Eingriffe in die Landschaft wie die Gewässerkorrekturen in der Linthebene oder im Berner Seeland dienten ebenso dem *nation building* wie die mythisierende Feier der landschaftlichen Schönheit der Schweiz in Literatur, Kunst und Tourismus. Im 20. Jahrhundert vereinigten sich diese Perspektiven in einer patriotischen Interpretation von Naturschutz, so dass er auch für die Geistige Landesverteidigung in Dienst genommen werden konnte.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Auseinandersetzung mit Fragen des Naturschutzes existenzieller. Sie rückte ins Zentrum des öffentlichen Diskurses und erhielt einen apokalyptischen Rahmen. Die Vorstellung eines «Zeitalters der Ökologie» gewann zunehmend Boden. 1970 fand in den USA der erste «Earth Day» statt, der seit 1990 weltweit begangen wird. Im Jahr 1972 veröffentlichte das wissenschaftliche Kolloquium Club of Rome den Bericht «Die Grenzen des Wachstums», kurz darauf erfassten mehrere Ölpreiskrisen die Weltwirtschaft. Es folgten die Angst vor dem Waldsterben und spätestens um die Jahrtausendwende das Wissen um den Klimawandel, so dass in Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit hauptsächlich die negativen Auswirkungen moderner Gesellschaften auf die Natur thematisiert wurden. Wo der Mensch auf seinen Lebensraum einwirkte, sah man nicht mehr Gestaltung, sondern Zerstörung.

Das änderte im Grunde nichts an der traditionellen Vorstellung eines Gegensatzes zwischen Mensch und Natur. Aber das Kräfteverhältnis hat sich verschoben: Wo sich früher der Mensch gegen die Natur zur Wehr setzen musste, um zu überleben, ist er jetzt der Stärkere. Durch sein Handeln wird er als Bedrohung nicht nur für Landschaften oder Arten gesehen, sondern für das Ökosystem, ja den Planeten insgesamt. In diesem



Zusammenhang, der sich damals erst gerade abzeichnete, mussten die Bilder von Zbinden, Jordi und Mumprecht wirken wie ein letzter, zum Scheitern verurteilter Versuch, einen Technikoptimismus zu retten, der noch damit rechnete, dass die Existenz der Menschen der Natur abgerungen werden musste. Die Bilder von der Grimselbaustelle, heute ungefähr ein Menschenleben alt, scheinen aus einem anderen Erdzeitalter zu stammen.

Auch nach dem Vorhaben von Zbinden, Jordi und Mumprecht entstand an der Grimsel noch Kunst. Sie zeigte sich aber den Bauwerken gegenüber unverhohlen kritisch. 2003 etwa wurde das Wasser des natürlichen Sees auf der Passhöhe, dessen Inhalt künstlich nach Norden abgelassen wird, für kurze Zeit wieder ins ursprüngliche Bachbett nach Süden und damit ins Mittelmeer geleitet. Initiert wurden dieses und andere Projekte durch

Ist die Landschaft «natürlich», oder ist sie «gemacht»? In der Beobachtung der Künstler verschwindet der Unterschied: Natur und Kultur sind eins. So erscheinen bei Eugen Jordi die Baumaschinen, als wären sie Tiere auf der Alp (oben, Aquarell und Kreide auf Papier, ohne weitere Angaben, © Stiftung Hans Ulrich Schwaar, Langnau). Bei Emil Zbinden fügt sich die Baustelle wie ein geologisches Element in die Landschaft ein (unten, *Staumauer Oberaar*, 1951, Feder über Kreide auf Papier, Privatbesitz © K.+S. Zbinden, Bern)

die Gruppe l'art pour l'art, gegründet in den 1990er Jahren im Widerstand gegen die damals geplante und verhinderte Erweiterung des Sees für ein weiteres Kraftwerksprojekt.

Landschaft ist offen für Sehnsüchte

Gebaut wird in diesen Tagen dennoch, einmal mehr. Die alte Spitallamm-Mauer hat das Ende ihrer Nutzungsdauer erreicht. Die KWO errichten ein neues Wehr, fast an derselben Stelle. Das alte wird stehen gelassen und geflutet. Deshalb wird der Aaregranit jetzt wieder aufgesprengt, deshalb tritt wieder sein helles Inneres zutage. Noch ist nicht sicher, wie hoch die Mauer werden darf. Im Zug der Energiewende wurden jüngst politische Massnahmen beschlossen, um den Bau grosser Energieinfrastrukturen in den Alpen zu erleichtern. Dies, nachdem die touristische Nutzung und der Landschaftsschutz in den letzten Jahrzehnten Vorrang gehabt hatten vor industriewirtschaftlichen und energiepolitischen Interessen. Das könnte auch eine Vergrösserung des Grimselsees erlauben. Es wird wieder politischen Widerstand geben.

Die rechtlichen Voraussetzungen für solche Jahrhundertprojekte sind freilich andere als in den 1950er Jahren. Die Bewilligungsverfahren sind differenzierter, der Interessenabgleich ist ausgewogener. Die jetzige Baustelle sieht auch nicht mehr gleich aus wie jene, die Zbinden, Jordi und Mumprecht sahen. Doch sie ähneln sich. Wieder diese holzverschalteten Gerüste, wieder diese leuchtend roten Kräne. Wieder eine Atmosphäre der kritischen Zuversicht, die schon Emil Zbinden in den Bann gezogen hat: «Unmöglich, beim Ruf der Sirene untätig herum zu stehen. Der Lärm der Transporter oder der Ölgeruch der beladenen Macks. Der Talkessel bei Nacht, die vielen Lichter, die Arbeitsameisen, ein Märchen bei Vollmond. Natur und Technik. In einigen Jahren wird der Spuk vorbei sein. Die Unterländer haben nichts davon gesehen.»

Emil Zbinden, Eugen Jordi und Rudolf Mumprecht haben es gesehen. Und sie haben in ihren Bildern ein komplexes, umfassendes Naturverständnis zum Ausdruck gebracht. Eines, in dem Kultur und Natur nicht bloss Gegensätze sind, sondern der Mensch, sogar in seinem destruktiven Handeln, als unlösbar verbunden, als eins mit dieser Natur erscheint. Gefunden und gewonnen haben sie diese Haltung in der künstlerischen Beobachtung, in der Ästhetik. Denn in der Land-

schaftskunst ist es nicht entscheidend, ob die Bilder von «natürlicher» oder von «gemachter» Natur handeln. Die Landschaft ist ein kulturelles Phänomen, weil sie aus einem bestimmten menschlichen Blick entsteht. Gleichzeitig bringt sie diesen Blick zum Verschwinden und stellt sich selbst als objektiv und als geschichtslos dar.

In der Kunstsammlung der ehemaligen Stiftung Hans Ulrich Schwaar, die 2019 in den Besitz der Emmentaler Gemeinde Langnau übergegangen ist, befindet sich eine Zeichnung von Eugen Jordi aus der Grimselzeit. Aquarell und Kreide auf Papier, ohne Datum: mit fließendem Strich der Oberaargletscher ganz hinten im Hochtal, mächtig noch, aber schon damals abschmelzend. Das Gletschervorfeld ist durchsetzt mit dunklen Stellen – Wasser, oder ist der Boden bereits aufgerissen? –, auf den Seitenmoränen liegen Felsen wie riesige Mauersteine, die darauf warten, aufgeschichtet zu werden. Und verstreut in dieser herben Gegend: der Brunnen der ehemaligen Alp, Bagger, Radlader, kleine Kräne. Die Arbeiten haben begonnen. Die Maschinen aber sind kaum von dem Landstrich zu unterscheiden, als wären sie Tiere, in der Bergwelt heimisch.

Das ist das Geheimnis der Landschaftsmalerei: Auch Menschenwerk wie Wege, Ruinen, ganze Städte und selbst Baustellen trägt, richtig und mit dieser Absicht inszeniert, zum Eindruck der Unveränderlichkeit bei, denn es ist im Bild der Landschaft fixiert und wird damit anerkannt als Teil der Welt. Zugleich ist Landschaft im Bild – so kulturell, so technisch durchsetzt, so dynamisch sie auch ist – immer wieder aufs Neue ursprünglich und «unberührt». Das bedeutet: offen für Sehnsüchte. Mit einem anderen Wort: schön. ●

Weiterführende Literatur

Du. Schweizerische Monatsschrift, Mai 1954: Die Stau-
mauer auf Oberaar.

Förderverein Emil Zbinden (Hg.). *Grimsel. Staumauerbau
im Bild*. Bern 2018.

Tobias Kästli. *Emil Zbinden. Zeichner, Holzschneider
und Typograph*. Zürich 1991.

Jon Mathieu u.a. (Hg.). *Geschichte der Landschaft in
der Schweiz*. Zürich 2016.

Ruth Michel Richter und Konrad Richter. *Wandern wie
gemalt. Auf den Spuren bekannter Gemälde im Berner
Oberland*. Zürich 2010.

Norbert Schneider. *Geschichte der Landschaftsmalerei*.
Frankfurt am Main 2009.

Manfred Smuda (Hg.). *Landschaft*. Frankfurt am Main 1986.

Werner Wüthrich und Karl Zbinden-Bärtschi. *Emil Zbinden. Selbstzeugnisse und Dokumente*. Zürich 2008.

Zum Autor

Martin Bieri, Jahrgang 1977, ist Schriftsteller, Journalist und Dramaturg. Er hat seine Dissertation über zeitgenössisches Theater und Landschaftstheorie verfasst, schrieb und schreibt für die Schweizerische Depeschagentur, den *Bund* und verschiedene Magazine über Kunst, Geschichte und Fussball. Für seine Theaterstücke und seine Lyrik über industrielle, postidyllische Landschaften wurde er verschiedentlich ausgezeichnet. 2021 erschien sein letztes Buch *Unentdecktes Vorkommen*.

Kontakt: mail@martinbieri.net

Dieser Text wurde für *k+a* erweitert und erschien erstmals im Magazin *NZZ Geschichte* Nr. 48 (September 2023), go.nzz.ch/geschichte.

Keywords

Landschaftsmalerei, 20. Jahrhundert, Mensch und Natur, Grimselstaumauer, Kraftwerksbau

Résumé

Le monde est un chantier – de la relation entre l'homme et la nature

La beauté du progrès technique et industriel peut-elle se dévoiler au cœur du paysage? En 1950, les artistes bernois Emil Zbinden (1908-1991), Eugen Jordi (1894-1983) et Rudolf Mumprecht (1908-2019) entreprirent l'ascension du Grimsel pour immortaliser la construction d'un barrage monumental. Leur fascination se cristallisait autour du chantier, où, à 2300 mètres d'altitude, se dressait un ouvrage hydroélectrique d'importance

nationale, le lac de retenue le plus élevé du système hydroélectrique du Grimsel. Les artistes cherchaient à explorer la beauté d'un paysage métamorphosé par la technique, contrastant avec l'idéal d'un univers alpin préservé dans sa pureté originelle. Aujourd'hui, des travaux de construction reprennent sur le Grimsel. Et, bien que la relation entre l'homme et la nature ait profondément évolué au cours des dernières décennies, le paysage, façonné par la technique et la culture, continue de révéler une essence originelle, ouverte aux aspirations humaines.

Riassunto

Il mondo è un cantiere: sul rapporto tra uomo e natura

Può la tecnologia essere bella quando è inserita nel paesaggio? Nel 1950 tre artisti bernesesi Emil Zbinden (1908-1991), Eugen Jordi (1894-1983) e Rudolf Mumprecht (1908-2019) salirono sul Grimsel per documentare i lavori di costruzione di una diga. Ciò che li affascina era il cantiere stesso, poiché lì, a 2300 metri sopra il livello del mare, si stava costruendo una centrale idroelettrica di importanza nazionale: il bacino più alto del sistema idroelettrico del Grimsel. Gli artisti erano partiti alla scoperta della bellezza di un paesaggio modificato dalla tecnica, in un luogo in cui viveva un ideale diverso: la bellezza del mondo alpino incontaminato. Oggi sul Grimsel si costruisce ancora. Tuttavia, il rapporto tra uomo e natura è cambiato molto negli ultimi decenni; eppure, anche in un paesaggio fortemente connotato tecnicamente e culturalmente, si scopre tuttora un'essenza originale, aperta alle aspirazioni umane.



AUGENTÄUSCHUNG

Textile Effekte und ihre Imitation

28. April – 10. November 2024

täglich 14.00 – 17.30 Uhr

ABEGG-STIFTUNG

3132 Riggisberg

Telefon 031 808 12 01

www.abegg-stiftung.ch