Zeitschrift: Werdenberger Jahrbuch : Beiträge zu Geschichte und Kultur der Gemeinden Wartau, Sevelen, Buchs, Grabs, Gams und Sennwald

Herausgeber: Historischer Verein der Region Werdenberg

Band: 24 (2011)

Artikel: Mit Bleistift, Feder und Pinsel dem Rhein entlang : Darstellungen der Rheintaler Landschaft vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Autor: Kessler, Marlies

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-893606

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: 06.01.2026

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

Mit Bleistift, Feder und Pinsel dem Rhein entlang

Darstellungen der Rheintaler Landschaft vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Marlies Kessler

Die Landschaft stellt für den Menschen seit Urzeiten einen wichtigen Bestandteil seines täglichen Lebens dar. Wird sie (land-)wirtschaftlich genutzt, ist sie nicht nur konstitutives Element der Lebensumwelt, sondern auch Grundlage der Existenz. Doch wann fand die Verschiebung in der Wahrnehmung statt, so dass der Mensch sich nicht mehr nur für die Nutzbarkeit, sondern auch für die Ästhetik der Landschaft zu interessieren begann? Welchen Stellenwert nahm die Landschaft innerhalb der Kunst ein und ab wann entwickelte sie sich zu einer eigenständigen Gattung? Dieser Beitrag widmet sich den künstlerischen Darstellungen der Rheintaler Landschaft von der wohl ersten reinen Landschaftszeichnung im 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart mit ihrer Auseinandersetzung mit den hiesigen Naturformen. Dabei wird der Blick auf das Vorarlberger Gebiet und das Liechtenstein hin ausgeweitet, um möglichst auch neue und andere Sichtweisen in das Thema einbringen zu können. An ausgewählten Beispielen sollen die wichtigsten Tendenzen des Kunstschaffens im Verlauf des genannten Zeitraums thematisiert werden, die im Zusammenhang mit den Landschaften des Rheintals eine Rolle spielten. Der Einbezug des gegenwärtigen Kunstschaffens soll diese Übersicht abrunden.

Abb. 1: Wolf Huber, Ansicht von Feldkirch mit Bergen des Alpsteins im Hintergrund, 1523, Federzeichnung. Erkennbar sind die Kreuzberge, die Saxer Lücke, das Hochhus und die Hüser.
Britisches Museum, London

Entwicklung der Landschaft vom Hintergrund zum Hauptmotiv

Obwohl Landschaften bereits früh als Hintergrund in bildnerischen Darstellungen auftauchen, kommen sie als Hauptmotiv doch erst relativ spät auf. Das erste Beispiel aus der mitteleuropäischen Kunst, das sich ausschliesslich der Landschaft des Alpenrheintals widmet, stammt vom Vorarlberger Maler *Wolf Huber* (um 1480–1553). Seine Ansicht von Feldkirch mit Bergen des Alpsteins im Hintergrund datiert auf das Jahr 1523 (Abb. 1). Wiedergegeben sind darauf im Vordergrund die Ansicht von Feldkirch vom Ufer der Ill aus nach Westen hin, im Mittelgrund der Blasenberg und der Ardetzenberg und im Hintergrund ein grosser Teil der südöstlichen Alpsteinkette. Obschon die Berge nicht exakt realitätsgetreu wiedergegeben sind, sind die Gipfel des Alpsteins doch deutlich zu erkennen.[1]

1 Vgl. W&O, 2. 3. 2007.

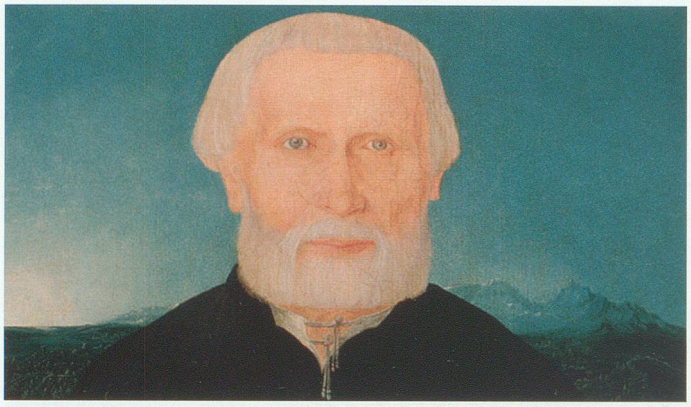

Abb. 2: Porträt des Theologen und Gelehrten Jakob Ziegler von Wolf Huber (Ausschnitt). Hinten rechts eine Gebirgslandschaft, die an den Alpstein aus Vorarlberger Sicht erinnert. Kunsthistorisches Museum Wien

Abb. 3: Blick auf den Alpstein von der Hohen Kugel ob Götzis. Foto Hans Jakob Reich, Salez

Wolf Huber gehörte einem Kreis von Malern an, der sich «Donauschule» nannte. Typisch für diese Maler, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Bayern und Österreich im Donaugebiet tätig waren, war ein neues Empfinden der Natur, das es so zuvor nicht gegeben hatte. Die Natur erhielt in ihren Bildern erstmals einen eigenständigen Stellenwert.[2] Die Federzeichnung Hubers als Beispiel dieser neuen Naturwahrnehmung stellt somit einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklungsgeschichte der Landschaft nicht nur als Motiv, sondern auch als eigenständiger Gattung dar. Bis zum Zeitpunkt der Entstehung der genannten Zeichnung sowie auch noch darüber hinaus wurden Landschaften vornehmlich als Hintergrund, etwa in Porträts oder religiösen Darstellungen, verwendet. Häufig handelte es sich dabei nicht um konkret nachempfundene Landschaften, sondern um idealisierte Darstellungen. Der Fokus lag also deutlich auf dem Bildgeschehen oder dem Porträt, während die Landschaft gewissermassen nur als «Dekoration» fungierte. Dennoch dürfte ein Teil dieser Idealllandschaften an realen Vorbildern inspiriert gewesen sein. Dies lässt sich zwar nicht sicher nachweisen. Wahrscheinlich gab es aber Mischformen, bei denen die Landschaft teils der eigenen Vorstellung entsprang, teils an den wirklichen Naturbeschaffenheiten orientiert war. Jedenfalls finden sich in mehreren Bildern Wolf Hubers im Hintergrund Berge, die an den Alpstein erinnern, wie er sich aus dem Vorarlberger Rheintal zeigt (Abb. 2 und 3). Dem gebürtigen Feldkircher, der ab etwa 1510 im bayerischen Passau tätig war, dürfte dieser Anblick aus seinen jungen Jahren vertraut gewesen sein. Es ist deshalb nicht auszuschliessen, dass er ihn als Erinnerung an die Heimat mit in die Fremde genommen und in seine Werke eingearbeitet hat.

Den Fokus ausschliesslich auf die Landschaft als Hauptmotiv richtete etwas mehr als ein Jahrhundert nach Wolf Huber der Niederländer Landschaftsmaler *Jan Hackaert* (1628 bis um 1700). Er bereiste die Schweiz 1655 im Auftrag des holländischen Kartensammlers Van der Hem und schuf über 40 grossformatige, topografisch exakte Gebirgsdarstellungen. Auf der Durchreise nach Graubünden, wo er sich intensiv mit den strassenbautechnischen Aspekten der Via Mala befasste, zeichnete er die Auffahrt der Scholl-

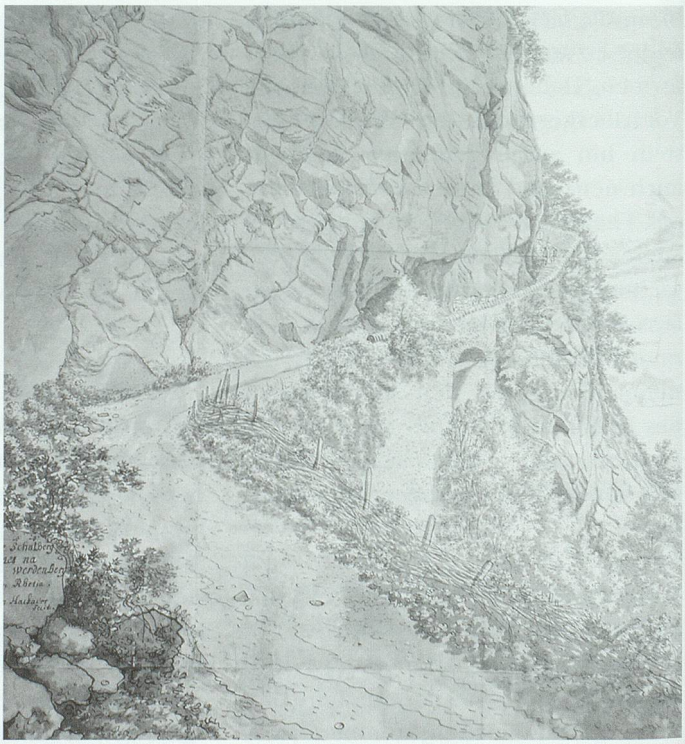

Abb. 4: Jan Hackaert, Auffahrt der Schollbergstrasse bei der grossen Hohwand (Ausschnitt), 1655, Original 83 x 54,2 cm. Nationalbibliothek Wien

Abb. 5: Johann Balthasar Bullinger, Sevelen mit der Ruine der Burg Herrenberg, Originalbezeichnung: «Sevelen, in der Graffschafft Werdenberg», 1770, Kupferstich, Reprografie, 12,6 x 13,7 cm. Kantonsbibliothek St.Gallen, Sig. VGS q 7/5

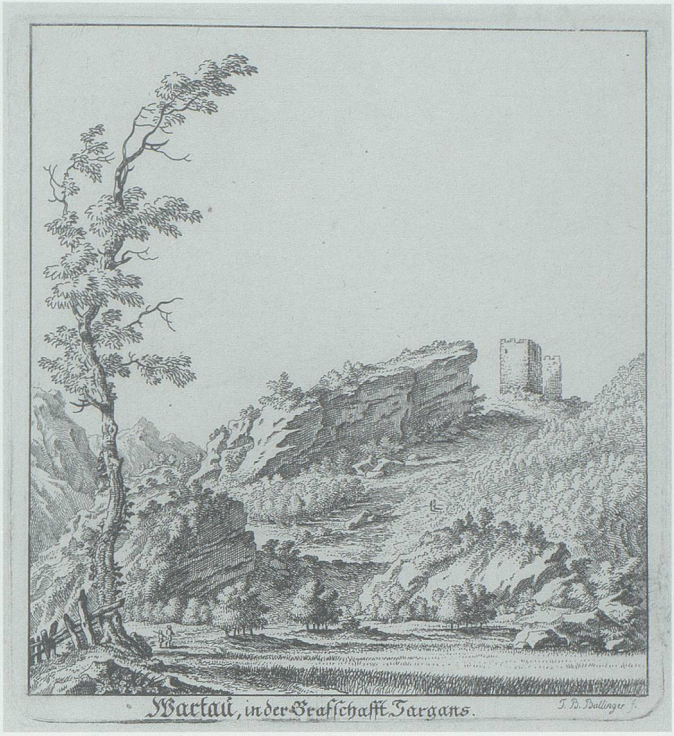

Abb. 6: Johann Balthasar Bullinger, Ruine der Burg Wartau, Originalbezeichnung: «Wartau, in der Graffschafft Sargans», 1770, Kupferradierung, Reprografie, 11,3 x 12 cm. Staatsarchiv St.Gallen, Sig. ZMH 83/001

bergstrasse bei der grossen Hohwand; es handelt sich um die erste Darstellung dieser Wegstelle (Abb. 4).[3]

Interesse an «Schweizer Prospecten»: Johann Balthasar Bullinger und Nicolas Pérignon

Die nächsten Landschaftsdarstellungen des Rheintals, die uns überliefert sind, stammen vom Zürcher *Johann Balthasar Bullinger* (1713–1793) und dem Franzosen *Nicolas Pérignon* (1726–1782). Bullinger, der vor allem Landschaften und Porträts malte, gab 1770 mit «Hundert Schweitzer Prospecte, nach der Natur gezeichnet und in Kupfer gebracht» Ansichten von schweizerischen Landschaften heraus.[4] Darunter finden sich auch eine sehr sorgfältig ausgeführte Darstellung von Sevelen (Abb. 5) sowie eine der Burgruine Wartau (Abb. 6). Das Rheintal erweckte sicherlich weniger stark das Interesse von Landschaftskünstlern als andere Schweizer Gegenden wie etwa die Innerschweiz oder das Berner Oberland, da es, mit Ausnahme des Kurortes Bad Ragaz, weniger touristischen Zulauf erfuhr. Dennoch wählte der Veduten- und Landschaftsmaler Nicolas Pérignon das Schloss Werdenberg (Abb. 7) als Motiv für eine Zeichnung, als er die Schweiz in den Jahren 1776/77 bereiste.[5] Auch Pérignons Zeichnungen wurden in Kupfer gestochen, was, wie sehr wahrscheinlich auch im Fall Bullingers, auf eine beabsichtigte Weiterverbreitung schliessen lässt. Der Kupferstich war zu dieser Zeit ein beliebtes und häufig verwendetes Verfahren, da er ein relativ preisgünstiges Reproduzieren von künstlerischen Darstellungen erlaubte. Mit dem vermehrt aufkommenden Tourismus in die Schweiz erlangte jedoch bald eine neue Technik die Vorherrschaft über Darstellungen von Landschaften, die kommerziell vertrieben wurden: die Aquatinta[6], die sich hervorragend für die nun aktuell werdende Vedutenmalerei eignete.

Landschaftsmalerei im Kontext des aufkommenden Tourismus in die Schweiz: Louis Bleuler

Nachdem sich die Schweiz nach dem Rückzug der Söldner aus den internationalen Konflikten im 16. Jahrhundert weitgehend abgeschottet hatte, machte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein wachsendes Interesse am Alpenland bemerkbar.[7] Dies ist vor allem den Schriftstellern Albrecht von Haller,

2 W&O, 2. 3. 2007.

3 Vgl. ACKERMANN, OTTO, *Die Schollbergstrasse bis zum Ende der Landvogtszeit*. In: *Werdenberger Jahrbuch 1997*, 10. Jg., S. 43–59, besonders S. 50ff.

4 Thieme 1911, S. 219, r. Sp.

5 Vollmer 1932, S. 414, r. Sp.

6 Zu Fachbegriffen wie *Aquatinta, Vedutenmalerei* u. a. siehe das Glossar im Anhang dieses Beitrags.

7 Rutishauser 1995, S. 2, 60.

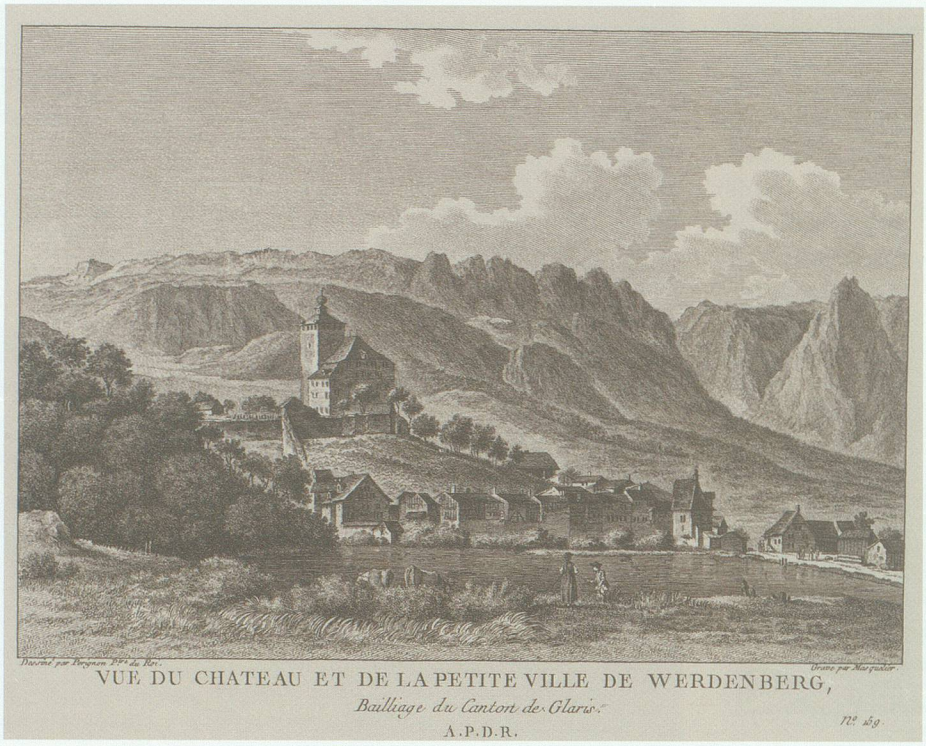

Abb. 7: Zeichner: Nicolas Pérignon, Stecher: Louis Joseph Masquelier, «Vue du château et de la petite ville de Werdenberg, baillage du Canton de Glaris», um 1780, Kupferstich, Reprografie, 20,8 x 14,6 cm. Staatsarchiv St.Gallen, Sig. ZMH 31/006

Salomon Gessner und Jean-Jacques Rousseau zu verdanken.

Der Berner Universalgelehrte Albrecht von Haller bereiste 1728 die Schweiz und publizierte 1732 das Lehrgedicht «Die Alpen», worin er eine neuartige Sicht auf die Hochgebirgslandschaft vertritt.[8] Bis anhin war die Schweiz für Reisende vor allem eine Durchgangsstation von Norden nach Süden und umgekehrt gewesen, die einige Gefahren bergen konnte. Von Haller eröffnete mit seinem Gedicht einerseits die Sicht auf die Schönheiten der Schweizer Landschaft, andererseits zeichnete er ein idealisiertes Bild der Schweizer (Berg-)Bevölkerung, die er vor dem Hintergrund der Aufklärung als naturverbunden, sittlich vollkommen und absolut frei darstellte. So beschwor er ein «Goldenes Zeitalter» herauf, eine Vorstellung von einem idealen Urzustand der schweizerischen Bergbewohner, die als Klischee bis heute überlebt hat.[9] Auch der Zürcher Dichter, Maler und Grafiker Salomon Gessner orientierte sich in seinen 1756 publizierten Idyllen am Ideal des Goldenen Zeitalters. Darin thematisiert er die Gegensätze von Stadt und Land, wobei er dem Land die Freiheit zuordnet. Jean-Jacques Rousseau schliesslich trug zur Verbreitung der von Gessner und von Haller gezeichneten Idealisierung der schweizerischen Land- und Bergbevölkerung bei.[10]

Vor allem diese drei Schriftsteller entfachten in die Schweiz wieder eine rege touristische Bewegung aus ganz Europa, zu einem grossen Teil aber aus England.[11] Die Reisenden führten ihren Gessner, Rousseau oder von Haller im Reisegepäck mit sich und machten sich auf, die ihnen so gepriesene Schweizer Alpenlandschaft selbst zu erkunden. Dadurch entstand ein Bedürfnis nach Erinnerungsstücken, die man auch zu Hause gewissermassen als Beweis des Aufenthalts in der Schweiz vorzeigen konnte.[12] Die schweizerischen Kunstschaffenden reagierten umgehend: Einerseits widmeten sich die Maler und Stecher[13], die später unter dem – nicht ganz unproblematischen – Titel der Schweizer Kleinmeister subsumiert wurden, vermehrt den wichtigsten schweizerischen Sehenswürdigkeiten, andererseits nahmen diverse Verlage die Herausgabe von Vedutensammlungen in Angriff, die sie im grossen Stil kommerziell vertrieben. Der Berner Kleinmeister *Johann Ludwig Aberli* (1723–1786) erfand die kolorierte Umrissradierung, die gegenüber der herkömmlichen Radierung zwei entscheidende Vorteile aufwies: Einerseits erreichte der malerische Effekt der aquarellierten Abzüge, dass die Zeitgenossen dachten, es handle sich um das Original. Andererseits erlaubte die Methode, mit relativ geringem Aufwand eine grosse Anzahl von qualitätvollen Bildern herzustellen, was sie wirtschaftlich gesehen attraktiv machte. Diese Innovation Aberlis verbreitete sich schnell unter den Schweizer Künstlern, die sich vor allem der einheimischen Naturdarstellung widmeten.[14]

Die Darstellung von Ansichten schweizerischer Sehenswürdigkeiten blieb fast ein ganzes Jahrhundert lang aktuell[15] und brachte zwei weitere Generationen von Vedutenmalern hervor. Diese übernahmen die Technik und die Motive ihrer Vorgänger und brachten kaum neue Impulse in die schweizerische Landschaftskunst ein. Die Verbreitung von Veduten entwickelte sich zur Massenproduktion und erreichte Anfang des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.[16] Diese Massenanfertigungen, die zur Festigung des Klischees der Schweiz als alpines Arkadien beitrugen, bildeten denn auch den Hauptkritikpunkt, den die Zeitgenossen äusserten.[17]

Zu den Vedutenkünstlern, die sich an Aberlis Vorbild orientierten, gehörte auch *Louis Bleuler*[18] (1792–1850). Bleuler gründete auf Schloss Laufen bei Schaffhausen einen Verlag, in dem er im grossen Stil Veduten produzierte. In Betrieben wie demjenigen Bleulers wurden die Veduten einerseits als Einzelblätter, andererseits im Kontext ei-

nes übergeordneten Themas hergestellt. Mit seinem Hauptwerk, der grossen Rheinreise, deren Gesamtausgabe mit achtzig grossformatigen Ansichten in Gouachetechnik und achtzig kleinformatigeren Blättern in Aquatintatechnik zwischen 1827 und 1842/43 entstand[19], schuf Bleuler eines der umfangreichsten und konsequentesten Œuvres der zweiten Gattung.[20] Die Rheinreise führt den Betrachter entlang dem Rhein von den Quellen des Vorder- und Hinterrheins durch Graubünden, Liechtenstein und das Rheintal bis zum Bodensee und über Schaffhausen und Basel nach Deutschland und durch die Niederlande bis zur Mündung in die Nordsee.[21]

In der Anfangsphase seiner Verlegertätigkeit stellte sich Bleuler mit kleinformatigen und zart aquarellierten Umrissradierungen in die Tradition Aberlis. Später jedoch entwickelte er eine eigene Koloriermethode und benutzte Deckfarben, um den Arbeitsvorgang abzuschliessen.[22] Sein Ziel war es, möglichst qualitätvolle Arbeit zu leisten und sich einerseits dadurch, andererseits durch etwas andere Ansichten der bekannten und beliebten Orte von der Konkurrenz abzuheben. Was den zweiten Punkt anbelangt, blieb es jedoch weitgehend bei der guten Absicht.[23] Bleulers Interesse galt der wirtschaftlichen Prosperität, und so richtete er seine verlegerische Tätigkeit auf die Wünsche der Kundschaft aus. Sein Gebot «Correctheit und Effect» folgte also eher der Nachfrage der Kundschaft als eigenen künstlerischen Ansichten. Mit «Correctheit» ist die topografisch getreue Wiedergabe einer Landschaft gemeint, mit «Effect» die gezielte, aber unauffällig überhöhte Darstellung einer Landschaft oder einer hinweisenden Staffage, die im Betrachter Gefühle des Erhabenen auslösen sollten.[24] Dieses künstliche Hervorbringen von Gefühlen beim Betrachten war bei vielen Schweizer Kleinmeistern eine weit verbreitete Methode.[25] Exakt die Gegenden, die in Bleulers Rheinreise dargestellt werden, namentlich die Alpen und das Mittelrheintal, standen zu dieser Zeit im Zentrum des Interesses von Theoretikern und Künstlern, die sich mit dem Erhabenen auseinandersetzten.[26]

Abb. 8: Louis Bleuler (Zeichner: Johann Jakob Schmid, Stecher: Friedrich Salathé), «Vue du château de Werdenberg et du val du Rhin», Aquatinta, 47 x 31 cm.
Sammlung Liechtensteinisches Landesmuseum/aus der Sammlung Adulf Peter Goop

Auch wenn er sich sonst nicht wesentlich von anderen Vedutenmalern unterschied, so wählte Bleuler für seine «Vue du château de Werdenberg et du val du Rhin» (Abb. 8), Blatt Nr. 27, einen eher seltenen Ausschnitt: Sie zeigt das Schloss von Süden und eröffnet den Blick auf den Werdenberger See und das Rheintal. Die Mehrheit der anderen bekannten Darstellungen (man vergleiche etwa die Version Pérignons damit) dieses Motivs hingegen zeigt das Schloss meist frontal von Südosten her, häufig in Kombination mit dem Städtchen und dem See. Hierin dürfte es Bleuler durchaus gelungen sein, sein Ziel zu erreichen, abgegriffene Motive neu und anders darzustellen und sich dadurch von den zahlreichen Konkur-

8 Rutishauser 1995, S. 60.

9 Rutishauser 1995, S. 61.

10 Rutishauser 1995, S. 62.

11 Das Bedürfnis der Briten, den europäischen Kontinent wieder zu bereisen, war nach der Aufhebung der Kontinentalsperre Napoleons (1806–1814) besonders gross.

12 Rutishauser 1995, S. 66.

13 *Stecher* fertigen Kupferstiche an.

14 Rutishauser 1995, S. 66, 68.

15 Siehe Anm. 14.

16 Rutishauser 1995, S. 68.

17 Rutishauser 1995, S. 69.

18 Manchmal auch Johann Heinrich Bleuler genannt. – Vom 26. März 2010 bis 16. Januar 2011 zeigt das Liechtensteinische Landesmuseum Vaduz die Ausstellung *Louis Bleuler (1792–1850). Die Rheinreise – von den Quellen bis zur Mündung. Sammlung Adulf Peter Goop, Vaduz.*

19 Ausstellungsbroschüre 2010, S. 10.

20 Rutishauser 1995, S. 70.

21 Ausstellungsbroschüre 2010, S. 10.

22 Rutishauser 1995, Anm. 9, S. 5.

23 Rutishauser 1995, S. 55.

24 Rutishauser 1995, S. 54.

25 Rutishauser 1995, S. 54.

26 Rutishauser 1995, Anm. 184, S. 54.

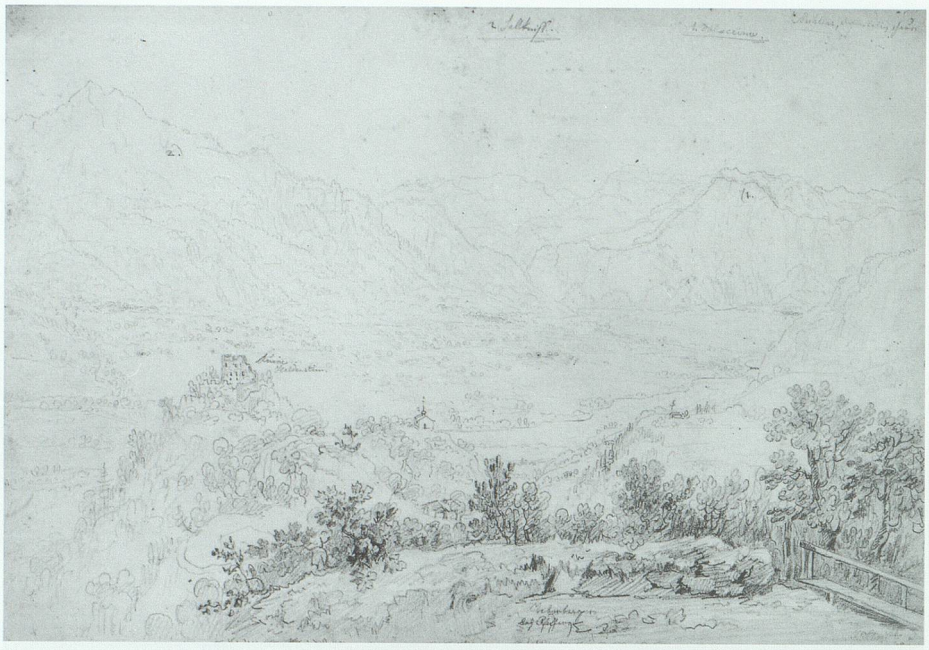

Abb. 9: Johann Jakob Schmid, Vorzeichnung zur Nr. 23 in Bleulers grossem Rheinwerk, 1830, Bleistift, 48,8 x 32,5 cm. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Abb. 10: Die nach Schmids Vorzeichnung gefertigte Nr. 23, «Vue du Mont Tabor prise de Couvent de Pfeffers vers le Prettigau», 1845, Aquatinta, 48 x 31 cm. Sammlung Liechtensteinisches Landesmuseum/aus der Sammlung Adulf Peter Goop

renten abzuheben. Der Verlag Bleuler beschäftigte 25 Zeichner, Stecher und Koloristen, die im Auftrag für Bleuler arbeiteten.[27] Dabei hatte ihre Tätigkeit aber mehr handwerklichen als künstlerischen Charakter, da die Arbeitsschritte häufig aufgeteilt wurden. Auch Zeichner wie *Johann Jakob Schmid* (1808–1844 oder 1848), der für Bleuler tätig war, durften ihren künstlerischen Ausdruck nicht frei ausleben, sondern mussten sich genau an Bleulers Vorgaben halten. Schmid erhielt 1830 den Auftrag, den Rheinlauf zwischen Chur und dem Bodensee zeichnerisch aufzunehmen. Seine Zeichnungen bilden die Vorlage zu den Blättern Nr. 23 bis 32.[28] Die Vorzeichnung zur Nr. 23 des grossen Rheinwerks, «Taborberg bey Pfeffers» (Abb. 9), ist hier im Vergleich zur veröffentlichten Ausführung (Abb. 10) abgedruckt. Sie zeigt eine detailgetreue, fein ausgeführte Aufnahme der Landschaft und unterscheidet sich kaum von Zeichnungen, die von Bleuler selbst angefertigt wurden.[29] Wichtig waren für Bleuler bei seinem Rheinwerk also vor allem die Einheitlichkeit der Darstellungen sowie die genaue Ausführung nach seinen Angaben, die einen kommerziellen Erfolg sicherstellen sollten. Der künstlerische Ausdruck trat dabei in den Hintergrund.

Romantisch-nüchterner Blick auf die Landschaft: Heinrich Schilbach

Ein weiterer Schriftsteller beschäftigte sich intensiv mit der Schweiz und deren Bevölkerung und erregte damit das Interesse vieler Romantiker: Johann Gottfried Ebel[30] (1764–1830). In seiner Schrift «Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz», die 1798 erschien, widmete er sich dem Studium der Schweizer (Gebirgs-)Bevölkerung. Auch seine Schrift geht von einem idealisierten Bild der Schweiz aus, besonders was die Lebensführung und die politische Selbstbestimmung des Volkes anbelangt. So beschrieb er detailgetreu die Lebensweise und wirtschaftlichen Tätigkeiten der Bevölkerung, aber auch Besonderheiten des politischen Systems wie die direkte Demokratie. Er bereiste vor allem die Kantone Appenzell, St.Gallen und Glarus. Auf seiner Reise, die er zu Fuss unternahm, durchwanderte er auch das Rheintal. Im sechsten Abschnitt seines Werks schildert er die Region Werdenberg.[31]

Es ist denkbar, dass sich auch *Johann Heinrich Schilbach* (1798–1851) von Ebels Schilderungen inspirieren liess, als er im Spätsommer 1818 während mehrerer Wochen eine Studienreise durch die Schweiz unternahm. Zudem unterhielt sein Lehrer Moller in Darm-

stadt Beziehungen zur Schweiz, da er selber auf einer Reise nach Italien durch dieses Land gekommen war. Es kann als wahrscheinlich angenommen werden, dass er Schilbach den einen oder anderen Kontakt vermittelte. Die Reise führte den zwanzigjährigen Künstler von Laufenburg nach Schaffhausen, Lindau, Rorschach, über Sennwald, Balzers nach Azmoos, Sargans, Ragaz, Chur, Meilen und bis nach Zürich.[32] Auf seiner Reise füllte sich sein Skizzenbuch allmählich mit ausgewählten Ansichten von Schweizer Landschaften. Dieses Skizzenbuch war kein Selbstzweck zu seiner freien künstlerischen Entfaltung, sondern von Anfang an darauf angelegt, von einem Verlag herausgegeben zu werden. Das lässt sich daran erkennen, dass Schilbach bereits vor dem Anfertigen der Zeichnungen Rahmen in sein Skizzenbuch eingetragen hat. Vor dem Zeichnen suchte er bewusst einen geeigneten Standort aus, welcher die Ansicht des gewählten Ortes am besten repräsentierte. Somit entstanden seine Skizzen zwar spontan draussen in der Natur, wurden jedoch nicht völlig frei angelegt, sondern sie waren dem Vorhaben untergeordnet, das Skizzenbuch beim Verlag Lamy, Berne et Bâle, herauszugeben,[33] womit er sich auch seine Reise finanzierte. Der Verlag publizierte Schilbachs Serie von Schweizer Ansichten als Stiche und Aquatinten.[34] Aus diesem Zusammenhang heraus wird auch deutlich, weshalb unter seinen Skizzen keine Stadtansichten zu finden sind: Der Titel, den er dem Skizzenbuch gab, lautete «Studien nach der Natur von Heinrich Schilbach den 11. August 1818». Dies lässt vermuten, dass der Verlag Lamy ihn ausdrücklich mit dem Anfertigen von Landschaftsdarstellungen betraute.

Schilbach führte seine Zeichnung zuerst mit einem Bleistift mittlerer Härte aus und überarbeitete sie dann mit Tusche.[35] Durch den vorgegebenen Rahmen, in den er die Zeichnung einpasste, ging er bei der Auswahl seines Standortes systematisch vor, das heisst, er wählte bewusst einen Standort, der ihm Aussicht auf die Landschaft wie auf eine Komposition gewährte.[36] Dementsprechend gliederte er seine Zeichnungen konsequent in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und hob jeweils einen Bildabschnitt besonders hervor. So betonte er zum Beispiel in «Eine halbe Stunde hinter Atsmos» (Abb. 11) die Fernsicht des Hintergrundes, während er in «Das Rheintal bei Sennwald» (Abb. 12) vor allem den Vordergrund in den Fokus rückte.[37]

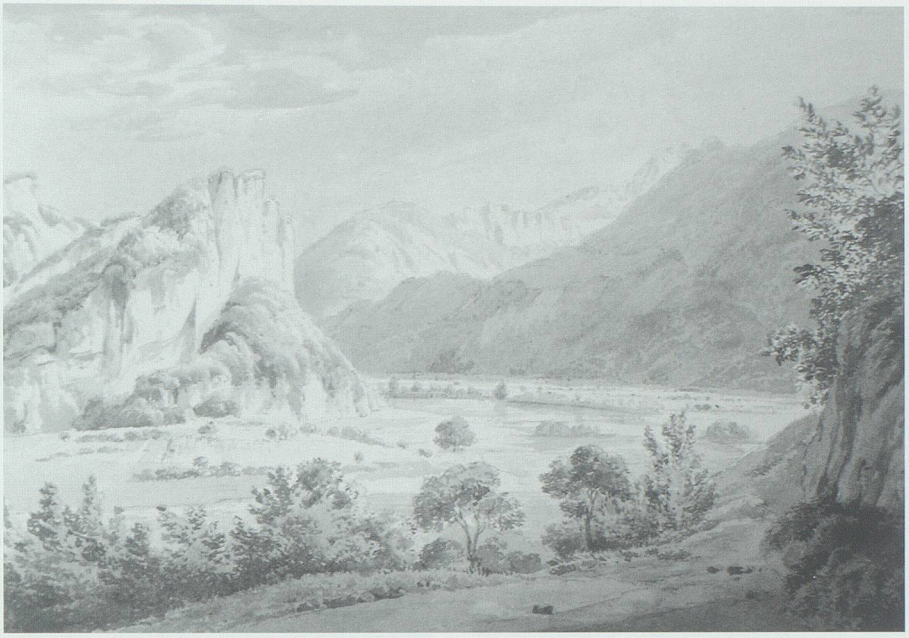

Abb. 11: Heinrich Schilbach, Rheintal zwischen Ellhorn und Schollberg, 1818, Tusche über Bleistift, 26,3 x 17,8 cm, bezeichnet unten Mitte: «Eine halbe Stunde hinter Atsmos», datiert unten Mitte rechts: «d 30 Aug 1818», darunter noch einmal in Bleistift: «Eine halbe Stunde hinter Atsmos d 30 Aug.», auf dem Blattrand oben rechts: «No 9», auf dem Blattrand links: «diese Felsen haben einen rötlichen Ton», in der Zeichnung oben rechts: «Abend 5 Uhr».

In seinem Skizzenbuch finden sich Zeichnungen, die durch die Darstellung der grossen Naturkräfte des Gebirges spannungsvoll wirken, aber auch solche, die eher eine liebliche und beruhigte[38] Landschaft wiedergeben. Weitere Zeichnungen thematisieren die Wanderschaft an sich: Indem im Bild Rückenfiguren[39] erscheinen, wird

27 Ausstellungsbroschüre 2010, S. 10.

28 Rutishauser 1995, S. 25.

29 Rutishauser 1995, S. 25.

30 Zu Johann Gottfried Ebel vgl. im vorliegenden Buch Hansjakob Gabathuler, «Die Werdenberger Landschaft in der Wahrnehmung zweier früher Reiseschriftsteller».

31 Vgl. die Zitate in Hansjakob Gabathuler, «Die Werdenberger Landschaft in der Wahrnehmung zweier früher Reiseschriftsteller», im vorliegenden Band.

32 Krimmel 1984, S. 6.

33 Krimmel 1984, S. 9.

34 Krimmel 1984, S. 5.

35 Krimmel 1984, S. 9.

36 Krimmel 1984, S. 10.

37 Krimmel 1984, S. 10.

38 Elisabeth und Bernd Krimmel (Krimmel 1984) nennen diesen Typ Landschaft bei Schilbach «lyrisch».

39 *Rückenfiguren* als Einladung an den Betrachter, sich ins Bild hineinzubegeben (an die Position derselben) und am Ausschnitt teilzuhaben, waren in der Romantik beliebte Motive. Der wohl berühmteste romantische Vertreter, der diesen Typ von Staffagefiguren verwendet hat, ist Caspar David Friedrich (1774–1840).

Abb. 12: Heinrich Schilbach, «Rheintal bei Sennwald», 1818, Tusche über Bleistift, 26,2 x 17,8 cm, unbezeichnet, in der Zeichnung oben rechts nummeriert: «18».

der Betrachter eingeladen, sich mit diesen zu identifizieren und so ins Bild einzusteigen.[40]

Schilbachs Skizzenbuch gehört in die Hoch-Zeit der deutschen Romantik. Der Zeichner aber hat sich, wohl nicht zuletzt durch die Vorgaben des Verlages Lamy, nicht dem freien romantischen Überschwang hingegeben, sondern sich der detailgetreuen Naturaufnahme gewidmet, ohne dabei jedoch in pedantische Dokumentation zu verfallen.[41]

Intimer Blick auf ausgewählte Landschaftsausschnitte: Johann Jacob Rietmann

Mit einigen seiner Werke ist auch *Johann Jacob Rietmann* (1808–1868) deutlich der Romantik zuzuordnen. Er fertigte vor allem Bleistiftzeichnungen an, unter denen auch etliche Landschaftsmotive aus dem Rheintal und dem Liechtenstein zu finden sind. Der St.Galler Landschaftsmaler schuf zwar vor allem klare und detailgetreue Zeichnungen, zeigte aber durchaus auch romantische Tendenzen. Von den Vedutenmalern und Schweizer Kleinmeistern unterschied er sich dadurch, dass er nicht die Ansicht einer Stadt oder eines Dorfes von einem erhöhten Standpunkt aus wiedergab, sondern dass er sein Interesse vielmehr auf einzeln stehende Häuser und kleinere Baugruppen richtete.[42] Damit wählte er einen wesentlich intimeren Rahmen als die damals verbreitete Wiedergabe von Dörfern und Städten. Seine Zeichnungen sind äusserst sorgfältig ausgeführt und geben detaillierte Ansichten der damaligen Wohnhäuser und Dorfansichten wieder (Abb. 13). Den Zeichnungen Rietmanns gingen Skizzen vor Ort in der Natur voraus, wobei er die Konturlinien von Gebäuden festlegte und diese dann im Atelier aus dem Gedächtnis heraus ergänzte und fertig ausarbeitete.[43] Obwohl sich in den meisten seiner Zeichnungen keine romantischen Zugaben wie Staffagefiguren finden, zeigt doch sein «Schloss Vaduz, Ansicht von Norden» (Abb. 14), einen bei Rietmann ziemlich seltenen Aspekt romantischer Zeichnung mit stürmischer Stimmung, sich ballenden Gewitterwolken und einer Überschwemmung im Tal.[44] Um diese Stimmung zu erzeugen, bediente er sich eines weicheren Bleistifts, den er stellenweise verwischte, um die drohende Gewitterlage authentisch darstellen zu können. Der Zeichenstift diente ihm als malerisches Mittel, um in seinen Darstellungen eine schon beinahe poetische Wirkung zu erzeugen.[45] Mit seinen unzähligen Zeichnungen ist Rietmann ein typischer Vertreter der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts.

Abb. 13: Johann Jacob Rietmann, «Frümsen, Dorfinneres», 1857, Bleistift, 22,6 x 16,7 cm. Links unten bezeichnet und datiert: «Frümsen Juli 1857. 4». Kunstmuseum St.Gallen

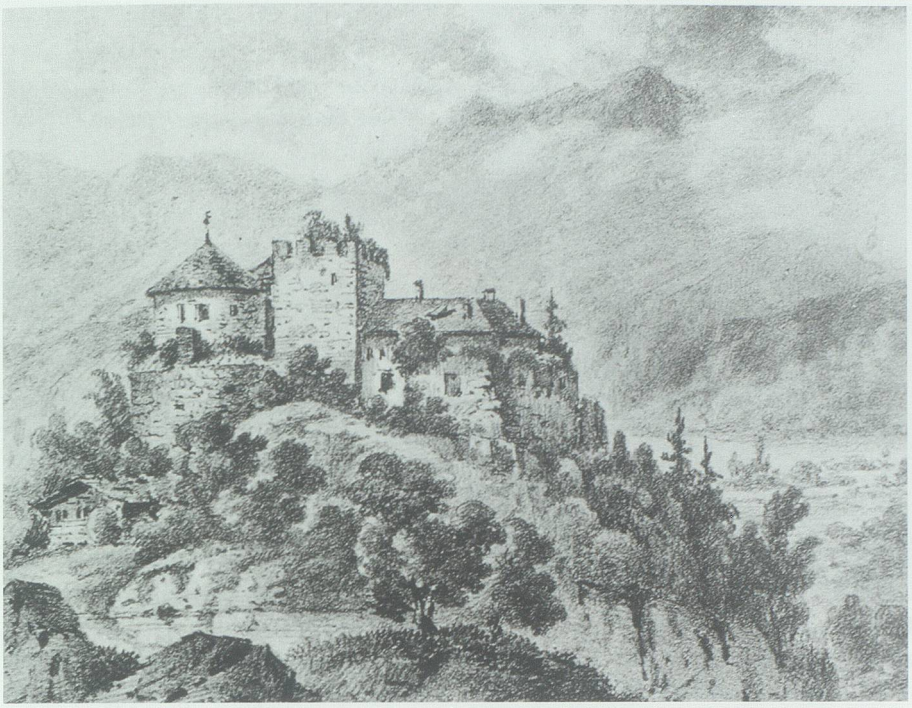

Abb. 14: Johann Jacob Rietmann, «Schloss Vaduz, Ansicht von Norden», Bleistift, 21,2 x 17,3 cm. Nicht signiert, nicht datiert. Sammlung des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz

Da seine Zeichnungen die landschaftlichen Gegebenheiten zu jener Zeit so exakt wiedergeben, sind sie zu einer wichtigen dokumentarischen Quelle über die damaligen Verhältnisse der Landschaft geworden.[46]

Militärstratege mit romantischen Zügen: Moriz Menzinger

Moriz Menzinger (1832–1914), in Karansebes (Ungarn) geboren, war de jure liechtensteinischer Landesbürger, da sein Vater ab 1833 das Amt als Landesverweser[47] innehatte.[48] Menzinger schlug die militärische Laufbahn ein und führte daher ein relativ unstetes Leben, das ihn an die verschiedensten Orte führte. Familiäre Bande brachten ihn immer wieder nach Liechtenstein zurück, von wo aus er auch einige Male Ausflüge in die nahe gelegene Schweiz unternahm, wie einige seiner Skizzen belegen.[49]

Schon früh stellte man bei Menzinger ein ausserordentliches Zeichentalent fest.[50] Da über seine Lehrer nur wenig bekannt ist, darf angenommen werden, dass er sich vieles autodidaktisch angeeignet hat.[51] Aus seinem überaus reichen Schaffen sind vor allem Bleistift- und Federzeichnungen (zirka 500) sowie Aquarelle, Aquarellskizzen und lavierte Zeichnungen (zirka 200) erhalten.[52] Seine Begabung lag in der gekonnten, detailgetreuen Wiedergabe von Landschaften auf hohem Niveau. Mit Vorliebe stellte er die Bergwelt mit Wiesen, Wäldern, Bächen und Schluchten dar, es finden sich aber ebenso Burgen und Ruinen, die in die landschaftliche Umgebung eingefügt sind.[53] In seinem Werk ist demnach der strategisch geschulte Blick des Militärbeamten in der naturgetreuen Wiedergabe ebenso vertreten wie romantische Anklänge, die sich unter anderem besonders in Motiven wie Burgen und Ruinen zeigen.[54] Mit seinen Landschaftsdarstellungen ist Menzinger in die Tradition früherer Reisender durch die Schweizer Alpenlandschaft einzuordnen, etwa des oben erwähnten holländischen Landschaftsmalers Jan Hackaert (1628–1699), der zwischen 1653 und 1656 «Schweizer Ansichten» malte.[55] Menzinger gibt mit seiner äusserst präzisen Arbeitsweise die Landschaftsansichten bis ins letzte Detail getreu wieder. Dadurch schränkte er sich zwar in seiner künstlerischen Freiheit ein, dafür erhalten seine Werke einen hohen dokumentarischen Wert und geben die dargestellten Objekte realistisch und naturgetreu wieder.[56] Trotz dieser strikten Realitätstreue vermochte es Menzinger, Landschaften in romantischer Stimmung darzustellen, ohne dabei jedoch übertrieben zu wirken[57] (vgl. Abb. 15). Die prachtvolle Panoramaansicht von Masescha aus (Abb. 16) mit Blick in das Liechtensteiner und das Schweizer Rheintal gegen Süden entstand in den letzten Lebensjahren Menzingers. Auf dem grossformatigen Aquarell sind im Hintergrund von Ost nach West der Heuberg, Rappastein, Falknis, Mittagsspitz, Calanda, Pizol und Gonzen zu sehen.[58]

Menzinger und Rietmann waren nicht nur Zeitgenossen (auch wenn Rietmann fast fünfzig Jahre vor Menzinger starb); sie nahmen beide die

---

40 Krimmel 1984, S. 10–11.

41 Krimmel 1984, S. 11–14.

42 Wäspe 1985, S. 19.

43 Wäspe 1985, S. 23.

44 Wäspe 1985, S. 23.

45 Wäspe 1985, S. 25.

46 Hasler 1987, S. 19.

47 Ab 1848 wurde im Fürstentum Liechtenstein die Bezeichnung *Landvogt* in *Landesverweser* umgeändert. Der Landvogt wahrte vor allem die Rechte des Landesherrn.

48 Ausstellungskatalog Vaduz 1982, S. 7.

49 Rheinberger 1982, S. 19.

50 Rheinberger 1982, S. 23.

51 Hasler 1986, S. 147.

52 Hasler 1986, S. 147.

53 Hasler 1985, S. 31.

54 Hasler 1986, S. 148.

55 Hasler 1985, S. 33.

56 Hasler 1985, S. 35.

57 Hasler 1985, S. 35.

58 Hasler 1985, S. 29.

Abb. 15: Moriz Menzinger, «Blick vom alten Schlossweg auf Vaduz», Bleistift, aquarelliert, 25,6 x 15,5 cm. Nicht signiert, nicht datiert. Stadtmuseum Überlingen

Landschaft diesseits und jenseits des Rheins zeichnerisch naturgetreu auf und hinterliessen der Nachwelt auf diese Weise ein authentisches visuelles Zeugnis dessen, wie sich die Rheintaler Landschaft damals dem Betrachter präsentierte. Insbesondere Rietmanns Zeichnungen eröffnen zudem den Blick auf seltener abgebildete Ansichten und erlauben somit eine persönlichere Auseinandersetzung mit der dargestellten Umgebung. Menzinger hingegen hat seine Ansichten häufig von erhöhten Standpunkten aus geschaffen, so dass eher ein Über- als ein Einblick entstand. Beiden gemeinsam wiederum sind romantische Tendenzen, die zwar in ihren Werken nicht prominent sind, aber doch hin und wieder aufscheinen. Bei Rietmann zeigt sich dies vor allem in der Bleistifttechnik, die er bei «Schloss Vaduz, Ansicht von Norden» anwandte, um eine Gewitterstimmung zu erzeugen, bei Menzinger haben vor allem die Aquarelle mit ihrer Zartheit und Leuchtkraft romantischen Charakter.[59]

Persönliche Landschaften – Paysage intime: Traugott Schiess

Der in St.Gallen geborene Landschaftsmaler *Traugott Schiess* (1834–1869) verbrachte den grössten Teil seiner Jugend in Grabs und kehrte auch in späteren Jahren wiederholt dorthin zurück, um seine Eltern zu besuchen. Bei diesen Gelegenheiten entstanden zahlreiche Zeichnungen, Studien sowie einige Ölgemälde. Ein Beispiel für eine solche Studie ist die hier abgedruckte «Ansicht von Alt Grabs» (Abb. 17).

Seit Sommer 1851 zeichnete Traugott Schiess intensiv nach der Natur, eine Gewohnheit, die er bis an sein Lebensende beibehielt. Ab August 1851 fertigte er eine Anzahl Skizzen aus der Grabser Umgebung, die meist Landschaftsausschnitte wiedergeben, die von Gebäuden beherrscht werden. Obwohl diese Skizzen noch von technischen Anfangsschwierigkeiten bei der Landschaftsdarstellung zeugen, belegen sie doch Schiess' gewissenhafte Auseinandersetzung mit der Natur.[60] Zu seinen Lehrern zählte der Münchner Johann Gottfried Steffan, bei dem er sich vor allem eine minutiöse klassizistische Malweise aneignete.[61] Später kehrte Schiess in die Schweiz zurück und traf mit Rudolf Koller zusammen, der einen starken Einfluss auf Schiess' Landschaftsmalerei nahm, obwohl er sich bei ihm vorwiegend Tierstudien widmete. Daneben machte sich der Einfluss Kollers auch bemerkbar in der ab 1859 stärker ausgeprägten Farbigkeit in Schiess' Malerei und in einer schnelleren Arbeitsweise und in freierem und breiterem Pinselstrich.[62]

Gegen Ende seiner Schaffenszeit, ab 1863, wandte sich Schiess der sogenannten «Paysage intime» zu. Für Schiess ging es jedoch nicht wie für die französischen Vertreter dieser Malerei[63] rein um die Darstellung des Wechsels der Natur in ihren Erscheinungsformen, sondern er wollte das subjektive Empfinden in der Natur, die er als göttliches Symbol für das menschliche Dasein verstand, darstellen.[64] Seine Naturdarstellungen widmeten sich also nicht nur der realistischen Wiedergabe der Natur, sondern er brachte darin ebenso seine Persönlichkeit ein und

Abb. 16: Moriz Menzinger, «Rheintal von Masescha aus», Aquarell, 64 x 26 cm. Rechts unten signiert: «M. Menzinger». Nicht datiert. In Privatbesitz, Erlangen

Abb. 17: Traugott Schiess, «Ansicht von Alt Grabs», vermutlich zwischen 1851 und 1857, Öl auf Leinwand, 46 x 34 cm. In Privatbesitz

Abb. 18: Traugott Schiess, «Ausblick vom Grabserberg ins Rheintal», um 1862/63, Öl auf Karton, 35 x 23,5 cm. Aus «Von Anker bis Zünd», S. 275

damit verbunden auch untrennbar seine religiösen und philosophischen Anschauungen.[65] Der «Ausblick vom Grabserberg ins Rheintal» (Abb. 18) zeigt eine sehr persönliche malerische Umsetzung des Motivs, die taktil Wahrnehmbares und optische Qualitäten hervorhebt und lineare Elemente in den Hintergrund treten lässt. Zudem lösen sich Ausschnitt und Blickweise von den traditionellen Schemata, und die atmosphärische Wirkung wird betont.[66]

Regionales Kunstschaffen im 19. Jahrhundert: die Grabser Heinrich und Ulrich Eggenberger

Mit Traugott Schiess verwandt waren *Heinrich Eggenberger* (1819–1888) und dessen Neffe *Ulrich Eggenberger* (1857–1916) nicht nur durch familiäre Bande, sondern auch durch ihre Liebe zur Natur. Mit ihm teilten sie den Drang, diese Liebe künstlerisch auszudrücken. Dabei entstanden zahlreiche, durchaus bemerkenswerte Zeichnungen und Aquarelle der beiden Autodidakten, die Ansichten vor allem von Grabs und Umgebung wiedergeben (Abb. 19).[67]

Abb. 19: Heinrich und Ulrich Eggenberger, «Ansicht von Grabs», 1877, Aquarell, 60 x 30 cm. In Besitz der Politischen Gemeinde Grabs

… und der Seveler Stephan Hagmann

Stephan Hagmann (1840–1925) aus Sevelen schliesslich arbeitete vor allem mit Bleistift und Aquarellfarben. Dabei entstand ein reicher Fundus an feinen Bleistiftzeichnungen und Aquarellen. So etwa die Zeichnung der Burgruine Wartau (Abb. 20) und das Aquarell mit dem Motiv eines Wasserfalls vermutlich am Seveler Berg (Abb. 21). Bergbäche und Wasserfälle gehörten nebst Ruinen und Burgen zu den beliebtesten Motiven von Landschaftsmalern, die zur Zeit der Romantik tätig waren.

---

59 Felix Marxer, *Vorwort* in: Ausstellungskatalog Vaduz 1982, S. 5.

60 Nach Schöb 1998, S. 35.

61 Schöb 1998, S. 45.

62 Schöb 1998, S. 54.

63 Der sogenannten «Schule von Barbizon», der Vorgängergruppe der Impressionisten.

64 Schöb 1998, S. 67.

65 Schöb 1998, S. 73.

66 Kunsthaus Zürich 1998, S. 275.

67 Vgl. zu Heinrich und Ulrich Eggenberger und zur hier wiedergegebenen «Ansicht von Grabs» *Werdenberger Jahrbuch 1996*, 9. Jg., S. 7.

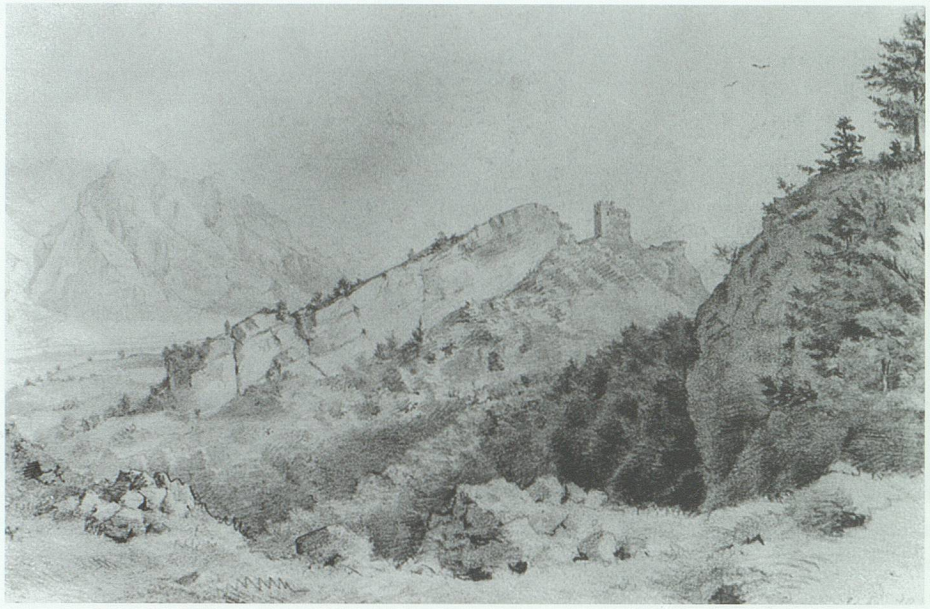

Abb. 20: Stephan Hagmann, «Ruine Wartau mit Ochsenberg» (vermutlich von der Prochna Burg her), um 1860, Bleistift, 26,3 x 17,6 cm. Bei Werner Hagmann, Zürich

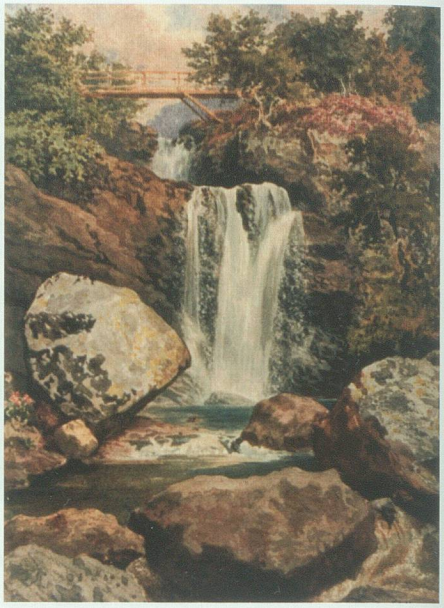

Abb. 21: Stephan Hagmann, «Bergbach mit Wasserfall und Brücke» (vermutlich am Seveler Berg), um 1860, Aquarell. Privatbesitz

Ein weiterer Maler aus Sevelen, der einen Teil seines Schaffens der Darstellung von Landschaft, namentlich der Bergwelt, widmete, ist *Gottfried Bernhard Litscher* (1853–1899), auf den und dessen Schicksal an anderer Stelle im vorliegenden Buch eingehend eingegangen wird.[68]

Mit diesen Vertretern der Rheintaler Landschaftsmalerei soll der Blick auf das Kunstschaffen bis Ende des 19. Jahrhunderts abgeschlossen und auch noch auf eine Auswahl von Werken des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart gelenkt werden.

Der heutige Blick aufs Rheintal

Wie nehmen Kunstschaffende der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart die Rheintaler Landschaft wahr? Wie fliesst sie in ihr Werk ein und welcher Stellenwert kommt ihr darin zu? Auch hier ist das Spektrum von einer grossen Vielfalt geprägt und reicht von der naiven Malerei über naturgetreue Darstellungsweisen bis zu abstrahierenden und abstrakten Bildern. Unter den jüngst entstandenen Projekten ist auch eines, das die Landschaft zum substanziellen Bestandteil seiner selbst macht.

Dorfansichten aus einer eigenen Welt: Anny Boxler

Die Autodidaktin *Anny Boxler* (1914–2001) aus Gams liess sich bei ihrer künstlerischen Sicht auf die Dinge weder von Kunstströmungen, dem Vor-

Abb. 22: Anny Boxler, «Fronleichnamsprozession in Gams», 103 x 77 cm. Bei Emma Dürr-Kaiser, Gams

Abb. 23: Albert Frick, «Abend am Werdenberger See», 1990, Öl auf Leinwand. In Privatbesitz

bild anerkannter Künstler, akademischen Vorgaben noch von der Kritik von aussen beeinflussen: Sie malte, weil der Wunsch zu malen einem inneren Bedürfnis entsprach. Frei von jeglichen Regeln und Vorgaben (zum Beispiel auch jenen der Perspektive) geschaffen, erwecken ihre Werke den Eindruck von Kinderzeichnungen. Damit ist Anny Boxler der naiven Malerei zuzuordnen. Am häufigsten widmete sie sich in ihrem künstlerischen Schaffen religiösen Motiven. Auch mehrere Dorfansichten sind in ihrem umfangreichen Œuvre zu finden, die eine ganz eigene Sicht auf die Dorflandschaft eröffnen. So bietet auch das Bild «Fronleichnamsprozession in Gams» eine sehr persönliche, nicht alltägliche Sicht auf das Dorf Gams (Abb. 22).[69]

Fleissiger Bilderproduzent: Albert Frick

Der realistischen Ölmalerei verpflichtet fühlte sich hingegen *Albert Frick* (1920–2010) aus Buchs. Der ehemalige Bäcker und Konditor fand nach seiner Pensionierung endlich Zeit, sich seiner Leidenschaft für die Malerei in grösserem Umfang zu widmen. Die Malerei wurde gewissermassen zu seinem zweiten Beruf. Albert Frick ist ein Produzent geblieben: nicht mehr von Brot und Süssgebäck, sondern von Bildern. Über 500 Werke sind entstanden; davon verkaufte oder verschenkte er einen beachtlichen Teil. Mit wachem Auge ging er in die Natur und liess sich dort für seine Werke inspirieren. Auf eine erste Skizze vor Ort folgte die Ausarbeitung mit Ölfarben in seinem Atelier in Buchs. Albert Frick war durchaus offen für Veränderungen: So erprobte er bisweilen neue Darstellungstechniken, dabei blieb er aber seinem angestammten Gebiet, der Ölmalerei, stets treu. Zu seinen häufigsten Motiven zählten Landschaften, Stillleben und Blumen. Mit seinen Bildern wollte er das ausdrücken, was ihn am Motiv bewegt hat. Wenn die Leute, die seine Bilder anschauten oder kauften, ebenfalls etwas von seinen Empfindungen wahrnahmen, war Fricks Absicht erreicht. Mehrere Bilder schuf er zu Sennwald, da er aus dieser Gemeinde stammt. Und um immer wieder auf neue Motive zu stossen und sich nicht zu oft zu wiederholen, bat er die Leute, ihm Vorschläge für neue Bilder zu machen. Das etwas abgegriffene Motiv des Schlosses Werdenberg, das bei vielen Künstlern beliebt war und ist, reizte ihn wenig. Einer schon fast nächtlichen Szene am Werdenberger See konnte er aber doch nicht widerstehen, und so kam es zum «Abend am Werdenberger See» (Abb. 23).[70]

Abstrakte Tendenzen: Leo Grässli, Josef Slembrouck und Esther Gantenbein

Die Sicht und Darstellungsweise des Werdenbergers *Leo Grässli* (*1947) auf

68 Zu Gottfried Bernhard Litscher vgl. Werner Hagmann/Jost Kirchgraber, «Ein vergessener Maler und Alpinist aus Sevelen», im vorliegenden Buch.

69 Zu Anny Boxler vgl. KESSLER, JUDITH, *Werdenberger Kunstschaffen. Die naive Malerin Anny Boxler aus Gams/Altstätten.* In: *Werdenberger Jahrbuch 1990*, 3. Jg., S. 192–193.

70 Zu Albert Frick vgl. NEURAUTER, RETO, *Werdenberger Kunstschaffen. Albert Frick, Buchs.* In: *Werdenberger Jahrbuch 1994*, 7. Jg., S. 114–115.

Abb. 24: Leo Grässli, «Kreuzberge», um 1990, Pastell, 70 x 50 cm. In Privatbesitz

die Rheintaler Landschaft unterscheidet sich entscheidend von derjenigen Albert Fricks. Auch er geht in die Natur hinaus, um sich inspirieren zu lassen, und wenn möglich arbeitet er gern vor Ort. So entstanden auch die «Kreuzberge» (Abb. 24), die für das künstlerische Schaffen Leo Grässlis draussen in der Natur exemplarisch ausgewählt wurden. Seine Werke orientieren sich zwar an der Rheintaler Landschaft und den Bergen, dann aber abstrahiert er sie und drückt sich freier aus. So bindet er sich nicht eng an die Realität. Charakteristisch für ihn sind Pastelle, wie sie sich etwa bei den Kreuzbergen präsentieren: Deutlich sichtbar ist, dass Grässli Schichten übereinander lagert, bis er das Pastell vollendet hat. Dadurch wird der Prozess der Bildwerdung von Anfang an thematisiert und es tritt nie die Illusion einer realistischen Naturdarstellung auf. Bei der Farbwahl nimmt sich Grässli gern Freiheiten heraus, die nicht der Realität entsprechen, und übertreibt die Töne bewusst. Dabei meidet er aber, ganz nach impressionistischer Manier[71], die Farbe Schwarz.

Die oben beschriebenen Pastelle sind ein Werktyp, für die Leo Grässli bekannt ist. In jüngerer Zeit jedoch wandelt er vermehrt auf ungewohnten Pfaden und wendet eine neue Technik an: Mit Acrylfarben schafft er die Grundschicht und legt eine Spritzlasur darüber. Diese Technik, die bislang nur von wenigen Künstlern verwendet wird, hat einen stark abstrahierenden Effekt. Wüsste man nicht durch den Bildtitel, worum es sich handelt, hätten wohl einige Mühe, das Motiv zu erkennen. Oder hätte der Leser/die Leserin den «Falknis» (Abb. 25) auf den ersten Blick und ohne Kenntnis des Titels erkannt? Trotz dieser stark abstrahierenden Tendenzen bleibt Leo Grässli doch immer beim Gegenständlichen als Ausgangspunkt. Dies erlaubt dem Betrachter, sich bis zu einem gewissen Grad im Bild zu orientieren, gestattet ihm aber gleichzeitig, freiere Assoziationen zu entwickeln.[72]

Die Werke von *Josef Slembrouck* (*1928) thematisieren durch den pastosen Farbauftrag und die abstrahierten Formen mehr die Bildlichkeit des Bildes, das heisst seine Flächigkeit, als dass sie einen illusionistischen Tiefenraum erzeugen wollen. Dabei bleibt aber auch bei ihm der Ausgangspunkt an Gegenständliches gebunden.[73]

Die Landschaftsbilder der Werdenberger Künstlerin *Esther Gantenbein*

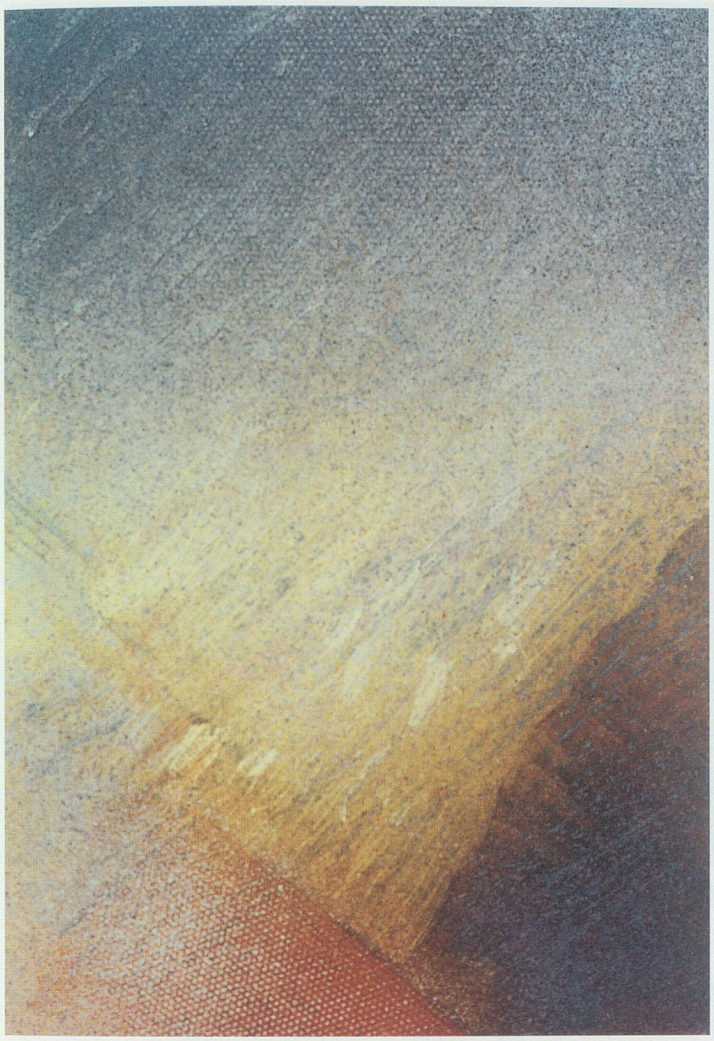

Abb. 25: Leo Grässli, «Falknis, Ausschnitt», 1995, Acryl, Spritzlasur, 65 x 83 cm.
In Privatbesitz

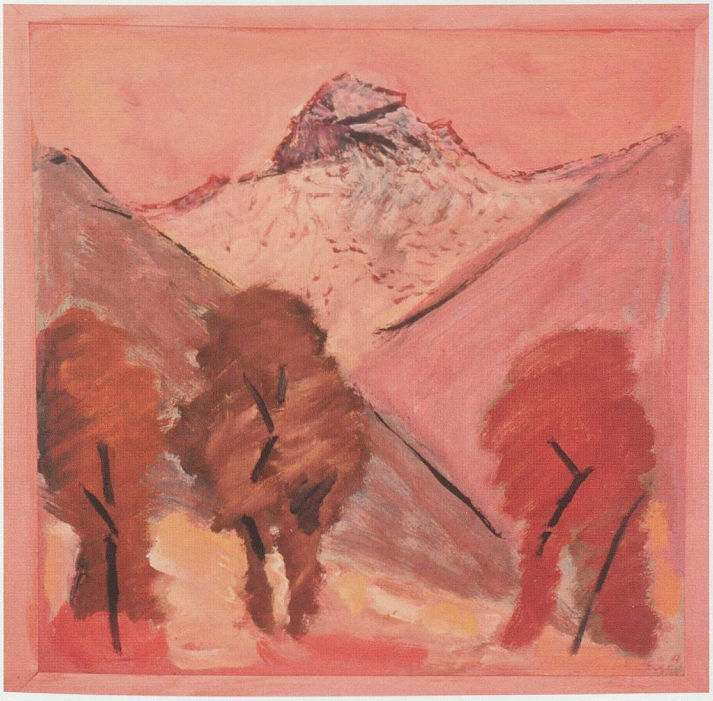

Abb. 26: Esther Gantenbein, «Margelchopf (rosa)», 1986, Mischtechnik auf Karton, 80 x 80 cm.
In Privatbesitz

(*1920) sind bisweilen etwas eigenwillig in der Farbwahl. Stellvertretend hierfür wurde für diesen Beitrag «Margelchopf (rosa)» (Abb. 26) ausgewählt. Das Bild ist 1986 entstanden, in der Zeit, in der sich Esther Gantenbein kraftvoll abstrahierenden Ausdrucksformen zuwandte. Konzentrierte sie sich von den 1960er Jahren bis dahin vorab auf Landschaftsbilder, Stillleben, Pfingstrosenmotive und Mohnbilder, überraschte sie Ende der 1980er Jahre mit «modern» gemalten Bildern, in denen es ihr nicht mehr «nur» um die künstlerische Umsetzung eines Motivs ging. Die seither entstandenen Bilder sind Aussagen, wollen – meist jenseits der Gegenständlichkeit – von sensibel reflektierten Empfindungen inspirierte Botschaften vermitteln wie etwa das Bild «Arme blaue Lagune» (Abb. 27). Im Unterschied zu Leo Grässli spielt in ihren Werken die Farbe Schwarz eine wichtige Rolle, die sie mit ästhetischem Feingefühl einsetzt, die andern Farben dadurch erst richtig aufblühen lässt und von der sie sagt: «Man muss vergessen, die Farbe Schwarz als Trauerfarbe zu sehen, dann erscheint sie buchstäblich in völlig neuem Licht.»[74]

Quadrate und Kühe: Boonlert Pumma

Der aus Thailand stammende Kunstschaffende *Boonlert Pumma* (*1958), der seit zwanzig Jahren in der Schweiz

71 Die Impressionisten verwendeten nur die sechs Farben Rot, Grün, Blau, Orange, Gelb und Violett. Dunklere Töne erreichten sie durch das Mischen der Farben, ohne die Zugabe von Schwarz.

72 Zu Leo Grässli vgl. KESSLER, NOLDI, *Werdenberger Kunstschaffen. Leo Grässli aus Buchs.* In: *Werdenberger Jahrbuch 1989*, 2. Jg., S. 126–127.

73 Zu Josef Slembrouck siehe Reto Neurauter, «'Jos' Slembrouck will mit seinen Landschaftsbildern einfach Freude bereiten», im vorliegenden Band.

74 Zu Esther Gantenbein vgl. NEURAUTER, RETO, *Werdenberger Kunstschaffen. Esther Gantenbein, Werdenberg.* In: *Werdenberger Jahrbuch 1992*, 5. Jg., S. 114–115.

Abb. 27: Esther Gantenbein, «Arme blaue Lagune», zirka 1988, Mischtechnik, 60 x 40 cm. In Privatbesitz

lebt, malt in seinem Atelier in Sennwald. Von dort aus hat er auf der einen Seite Aussicht auf den Hohen Kasten, auf der andern auf die Tallandschaft von Sennwald. Diese beiden Motive hat er auch gemalt. «Berge» (Abb. 28) ist etwas stärker abstrahiert, lässt aber dennoch die Berggipfel von den Kreuzbergen bis zum Hohen Kasten erkennen. Das Bild «Sennwald» (Abb. 29) gibt den Blick ins Tal wieder. Auch hier hat Pumma abstrahiert, die kleinen bunten Quadrate im Bild sind dabei charakteristisch für ihn und finden sich in zahlreichen seiner Bilder wieder. Obwohl Pumma in seinen Bildern häufig abstrahiert, nimmt er doch immer Gegenständliches als Ausgangspunkt. Neben Auftragsarbeiten zur Wohnzimmerdekoration (hauptsächlich Blumen) malt er auch Porträts und skizziert viel. Hierfür geht er in die Natur, manchmal mit einem konkreten Ziel, manchmal einer spontanen Eingebung folgend. Auf die Skizzen, die mit Bleistift oder in Aquarell geschaffen werden, folgt die Ausarbeitung des Bildes im Atelier, zum Beispiel in Öl oder Acryl.

Neben Baummotiven und Blumenwiesen hat es ihm in letzter Zeit ein Sujet angetan, das ebenso zu den typischen Schweizer Klischees gehört wie Uhren oder Schokolade: die Kuh. Oftmals als Ansicht von hinten und in allen möglichen Farbvarianten, erscheint sie – in grösserer Anzahl in Rechtecken oder Quadraten versammelt – zu regelrechten Formationen zusammengefügt, aber auch als gemaltes oder geschnitztes Porträt.

Erotisierte Landschaft: Willy Dinner

Willy Dinner, 1943 in Salez geboren, versteht sich nicht als Kunstschaffender, sondern als Bildermacher. Er will nicht eine Kunst erzeugen, in die etwas hineininterpretiert wird, sondern er will die Leute mit seinen Bildern anregen, sich selber Gedanken dazu zu machen und sich ganz den eigenen Empfindungen hinzugeben. In früheren Jahren befasste er sich intensiv mit Landschaften, insbesondere Bergmotiven. Seit Längerem schon malt er vor allem Aktbilder: reine Aktbilder, Akte in Verbindung mit Musikinstrumenten, aber auch Akte, die sich in eine Landschaft einfügen. Letztere verbinden sich bei Willy Dinner zu einem unzertrennbaren Gefüge, das von kraftvollen Farben und Linien beherrscht wird (vgl. Abb. 30). Die Landschaft hat für ihn etwas Spannendes, Erotisches. Den Leuten diesen Aspekt zugänglich zu machen, ohne dabei abstrakt zu werden, ist ihm zentrales Ziel. Trotzdem abstrahiert er zumindest teilweise, um sich noch freier ausdrücken zu können und um Thema farblich zu verdichten. Seine Bilder «macht» er mit Ölfarbe. Er arbeitet gern mit dem Spachtelmesser,

Abb. 28: Boonlert Pumma, «Berge», 2001, Öl auf Baumwolle, 120 x 40 cm.

Abb. 29: Boonlert Pumma, «Sennwald», 2005, Acryl auf Baumwolle, 150 x 30 cm.

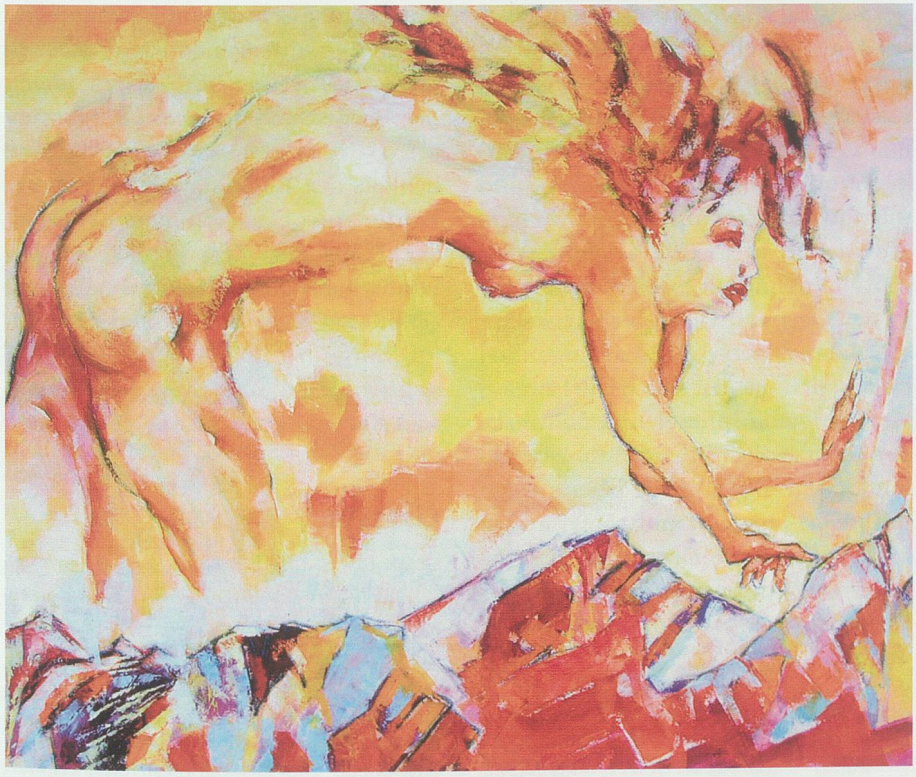

Abb. 30: Willy Dinner, «Föhn über dem Rheintal», 2008, Öl auf Leinwand, 105 x 90 cm.

was es ihm erlaubt, einerseits Homogenität, andererseits einen gewissen Abstraktionsgrad zu erreichen.[75]

Kunst auf dem Grat: Bernarda Mattle

Das jüngste Kunstprojekt aus der Region, das Landschaft zwar nicht bildnerisch darstellt, sich aber intensiv und nah mit ihr auseinandersetzt, hat die Werdenberger Kunstschaffende *Bernarda Mattle* (*1957) initiiert.[76] Am

75 Zu Willy Dinner vgl. NEURAUTER, RETO, *Werdenberger Kunstschaffen. Der Bildermacher Willy Dinner will mit seinen Werken Grenzerfahrungen provozieren.* In: *Werdenberger Jahrbuch 2009*, 22. Jg. S. 226–229.

76 Zum ebenfalls von Bernarda Mattle 2003 zum 200-Jahr-Jubiläum des Kantons St.Gallen initiierten Grossprojekt «LandArte» vgl. NEURAUTER, RETO, *«LandArte» – Zeichen in der Landschaft.* In: *Werdenberger Jahrbuch 2004*, 17. Jg., S. 274–279.

Abb. 31: Bernarda Mattle, «Offen», 2010, Holz, Ton.
Foto Hans Jakob Reich, Salez

1. August 2010 wurde es auf dem Stauberengrat eingeweiht als Teil der Projektserie «hena und dena» (hüben und drüben) von Bernarda Mattle. Es ging dabei ursprünglich in erster Linie um Begegnungen von Leuten, die zwar voneinander wissen, aber kaum miteinander in Kontakt kommen: die Sennen und Sennerinnen auf den Alpen beidseits des Grates beziehungsweise auf der St.Galler und der Appenzeller Seite. In der weiteren Auseinandersetzung mit der Thematik fiel ihr auf, dass sich auch die Kunstschaffenden im Appenzellerland und im Rheintal kaum kennen und austauschen. Sie begann, Kontakte mit und zwischen Kunstschaffenden aus beiden Regionen herzustellen, mit dem Ziel, auf dem Stauberengrat gemeinsam temporäre Werke auszustellen, die möglichst subtil auf die Landschaft Bezug nehmen sollten. Anfänglich hatte Bernarda Mattle für «Kunst auf dem Grat» grosse Projekte im Kopf, aber je länger sie sich mit dieser Landschaft und dem imposanten Weitblick auseinandersetzte, um so mehr wurde ihr bewusst, dass sich hier die Kunst der Landschaft unterordnen muss und nicht umgekehrt. Sie selber schuf «Offen» (Abb. 31), ein Tor aus Holz, vor dem Schuhabdrücke aus glasiertem Ton zu sehen sind, unmittelbar vor dem Tor stehen die Schuhe, und dahinter geht es mit Fussabdrücken aus glasiertem Ton weiter. Sie sieht darin den Lebenszyklus von Entstehen, Werden und Vergehen symbolisiert und will auch darauf aufmerksam machen, wie wichtig es ist, die Gegenwart zu spüren, denn nur sobald man ganz in der Gegenwart und bei sich selber sei, könne man die Vergangenheit hinter sich lassen. Auch ihr zweites Werk «Metamorphose» und die Werke der anderen beteiligten Kunstschaffenden setzen sich auf je eigene Weise mit dem Thema Landschaft auseinander. Ihnen gemeinsam ist, dass sie die Leute für die Landschaft und das Gegenwartsbewusstsein sensibilisieren wollen.

Zum Schluss

Dieser fragmentarische Überblick auf über vierhundert Jahre landschaftbezogenes Kunstschaffen, der keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben will, möchte der Leserin und dem Leser die kunstgeschichtlichen Entwicklungsschritte und Strömungen sowie die unterschiedlichen Wesensarten, Sichtweisen und Ausprägungen der Kunstschaffenden vor Augen führen. Darüber hinaus wird die Anschaulichkeit des Bildmaterials – dem mit Worten nie beizukommen ist – vielleicht für die Zerbrechlichkeit der Landschaft des Alpenrheintals sensibilisieren und den Willen fördern, ihr Sorge zu tragen und sie rücksichtsvoll und umsichtig weiterzuentwickeln.

Glossar

Aquatinta ist ein Tiefdruckverfahren, in dem die Darstellungen flächig ausgeführt werden. Vor dem Ätzen wird das Motiv auf die Platte gezeichnet. Die Stellen, die bei der Darstellung weiss bleiben sollen, erhalten einen Überzug aus einem säurefesten Ätzgrund. Nach Abdecken der nicht zu ätzenden Flächen wird die Druckplatte mit Kolophonium oder Asphalt bestäubt. Danach wird diese Kornschicht

durch Erwärmung der Platte auf die Metalloberfläche angeschmolzen. Wird nun die Platte dem Ätzbad ausgesetzt, kann die Säure nur in den winzigen Kornzwischenräumen das unbedeckt gebliebene Metall angreifen und dort in die Tiefe ätzen. Die mittels Spiritus vom Kornnetz befreite Druckplatte weist nun einen für den Tiefdruck bestimmten Kornraster auf, der mit Druckfarbe eingerieben und aufgewischt wird. Die tiefgeätzten Teilchen der Platte geben gemäss der Tiefe, Grösse und Dichte ihrer Körnung die Farbe an das Papier ab, so dass sich für das Auge zusammenhängende Tonmassen zwischen zartem Grau und sattem Schwarz ergeben. Aufstäubung und Ätzung können in mehreren Stufen und Schritten erfolgen.[77]

Arkadien ist die Bezeichnung für eine idyllische Landschaft, die von Hirten bewohnt wird, deren Freiheit idealisiert wird.

Das Erhabene ist ein zentraler Begriff im ästhetischen Diskurs der Aufklärung und wurde in dieser Zeit vor allem von Edmund Burke geprägt. Für ihn beruhte die Erfahrung des Erhabenen (als Erlebnis von Unermesslichkeit oder Überwältigung in Natur und Kunst) auf panischem Schreck: *«Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heisst alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen; es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.»*

Genre. Genrebilder stellen Alltagsszenen (häufig in idealisierter, stilisierter Form) dar.

Gouache ist eine Maltechnik mit sehr deckenden Wasserfarben. Gouache-Farben enthalten Pflanzengummi (Gummi arabicum z. B.) als Bindemittel, und sie sind wie die Aquarellfarben während des Malens in der Farbwirkung viel kräftiger als nach dem Trocknen.[78]

Der **Kupferstich** gehört zu den grafischen Tiefdruckverfahren. Dabei wird das zu druckende Bild mit einem Grabstichel in die Metallplatte geritzt. In die entstandenen Furchen wird die Farbe gefüllt, die dann mittels einer Walzenpresse auf das Papier gedruckt wird.

Naive Malerei bezeichnet das künstlerische Schaffen von Autodidakten, die sich in ihrer Malerei oft einfachen, phantasievollen Bildmotiven widmen, die sie mit ebenfalls einfachen Mitteln darstellen (z. B. ohne Schattenwurf). Ein prominenter Vertreter der naiven Malerei ist der Franzose Henri Rousseau.

Pastos meint deckenden Farbauftrag.

Paysage intime (frz. 'vertraute Landschaft') war eine Form der Landschaftsmalerei, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts aufkam und sich vor allem der schlichten, einfachen Darstellung von Landschaften widmete.

Schweizer Kleinmeister. Diese Kunstschaffenden wurden wegen ihrer kleinformatigen Werke als Kleinmeister bezeichnet. Zeitlich sind sie zwischen 1750 und 1850 einzuordnen. Hauptmotive waren die Landschaft und das Genre; auch Trachten wurden des Öfteren dargestellt.

Staffagefiguren waren besonders in der Romantik beliebt, um Landschaften mit Personen zu beleben.

Die **Radierung** ist ein chemisches Verfahren (Ätzung, Tiefdruckverfahren), bei dem eine Metallplatte mit einem Wachs-Harz-Gemisch bestrichen und an der Oberfläche russgeschwärzt wird. In diese Schicht ritzt der Künstler mit einer Radiernadel die Zeichnungen ein und legt dabei das Metall bloss. Anschliessend wird die Platte in ein Säurebad hineingetaucht, wobei die Zeichnung in das Metall geätzt wird. Die Dauer der Behandlung bestimmt die Tiefe der Ätzung. Nach jedem Abzug wird die Platte erneut mit Druckerschwärze bestrichen.[79]

Vedute (ital. *veduta* 'Ansicht, Aussicht') ist in der Bildenden Kunst die wirklichkeitsgetreue Darstellung einer Landschaft oder eines Stadtbildes.[80]

---

77 Unter Auslassungen übernommen aus Ausstellungsbroschüre 2010, S. 17.

78 Unter Auslassungen übernommen aus Ausstellungsbroschüre 2010, S. 17–18.

79 Zitiert aus Ausstellungsbroschüre 2010, S. 18.

80 Zitiert aus Ausstellungsbroschüre 2010, S. 18.

Literatur

Ausstellungsbroschüre 2010: Ausstellungsbroschüre zur Ausstellung im Liechtensteinischen Landesmuseum *Louis Bleuler (1792–1850). Die Rheinreise – von den Quellen bis zur Mündung. Sammlung Adulf Peter Goop, Vaduz*, Vaduz 2010.

Ausstellungskatalog Vaduz 1982: RHEINBERGER, RUDOLF, *Moriz Menzinger, 1832–1914.* In: *Moriz Menzinger 1832–1914. Landschaftsaquarelle. Jubiläumsausstellung zur 150. Wiederkehr des Geburtstages des Malers Moriz Menzinger*, Hg. Liechtensteinisches Landesmuseum Vaduz [Katalog zur Ausstellung vom 13. 8.–19. 9. 1982 im Liechtensteinischen Landesmuseum Vaduz], Vaduz 1982, S. 7–10.

Hasler 1985: HASLER, NORBERT W., *Moriz Menzinger (1832–1914).* In: HASLER, NORBERT W./WÄSPE, ROLAND, *Malerische Ansichten aus der Schweiz und dem Fürstentum Liechtenstein im Werk von Johann Jacob Rietmann (1808–1868) und Moriz Menzinger (1832–1914)*, Hg. Gesellschaft Schweiz-Liechtenstein, St.Gallen 1985 (Schriftenreihe Nr. 5), S. 27–35.

Hasler 1986: HASLER, NORBERT W., *Malerische Ansichten aus Vorarlberg im künstlerischen Schaffen von Moriz Menzinger (1832–1914).* In: *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins*, Bregenz 1986, S. 145–158.

Hasler 1987: HASLER, NORBERT W., *Johann Jacob Rietmann (1808–1868).* In: *Terra Plana 4/87*, Mels 1987, S. 16–20.

Krimmel 1984: KRIMMEL, ELISABETH/KRIMMEL, BERND, *Johann Heinrich Schilbach*, Kommentarheft zu: *Studien nach der Natur von Heinrich Schilbach 1818* [Faksimile], Hg. Stadtmuseum Darmstadt 1984, S. 3–15.

Kunsthaus Zürich 1998: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900*, Hg. Kunsthaus Zürich, Katalog zur Ausstellung Kunsthaus Zürich, 13. 2.–10. 5. 1998; Musée d'art et d'histoire, Genf, 4. 6.–13. 9. 1998, Zürich 1998.

Rheinberger 1982: RHEINBERGER, RUDOLF, *Moriz Menzinger*, Sonderdruck aus Bd. 82 des *Jahrbuches des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein*, Vaduz 1982.

Rutishauser 1995: RUTISHAUSER, WERNER, *Voyage pittoresque aux bords du Rhin. Das Hauptwerk von Louis Bleuler (1792–1850)*, Liz. Zürich 1995.

Schöb 1998: SCHÖB, MARKUS, *Traugott Schiess (1834–1869), «Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies»: Paysage intime als Spiegel einer persönlichen Gedankenwelt*, Liz. Zürich 1998.

Thieme 1911: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 5, Hg. Ulrich Thieme, Leipzig 1911.

Vollmer 1932: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 26, Hg. Hans Vollmer, Leipzig 1932.

Wäspe 1985: WÄSPE, ROLAND, *Johann Jacob Rietmann (1808–1868).* In: HASLER, NORBERT W./WÄSPE, ROLAND, *Malerische Ansichten aus der Schweiz und dem Fürstentum Liechtenstein im Werk von Johann Jacob Rietmann (1808–1868) und Moriz Menzinger (1832–1914)*, Hg. Gesellschaft Schweiz-Liechtenstein (Schriftenreihe Nr. 5), St.Gallen 1985, S. 15–25.

W&O, 2. 3. 2007: WEISHAUPT, ACHILLES, *Die älteste Ansicht der Rheintaler Seite des Alpsteins.* In: *Werdenberger & Obertoggenburger*, 2. 3. 2007, Seite *Der Alvier.*

Tobel des Schaneralp-/Sevelerbachs zwischen (von links) Ganna und Gerstalta, hinten Gauschla, Alvier, Ferschmutchopf und Hurst.

Foto 7. Juli 2010, Hans Jakob Reich, Salez