

Kultur, Natur, Brückenschläge : aus Anlass von Leza Doschs "Kunst und Landschaft in Graubünden"

Autor(en): **Bott, Gian Casper**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **60 (2003)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169706>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Kultur – Natur – Brückenschläge

Aus Anlass von Leza Doschs

«Kunst und Landschaft in Graubünden»¹

von GIAN CASPER BOTT

Leitmotiv des Buches von Leza Dosch ist die Brücke. Die Brücke in ihren verschiedenen Ausformungen und Bestimmungen, ein Motiv, das ja in der Tat, schon seiner metaphorischen Konnotation wegen, wie kaum ein anderes Kunst und Landschaft verbindet. Darin kondensiert gleichsam das Grundkonzept der Publikation, wo grosse Bögen geschlagen, geheime Zusammenhänge aufgedeckt werden. Kein Kunstwerk bringt diese Thematik überzeugender zum Ausdruck als Kirchners freifarbene «Brücke bei Wiesen» von 1926 (Kirchner Museum Davos): Es ist nur konsequent, dass gerade dieses durch sein perfekt quadratisches Format programmatisch erscheinende Bild des Mitbegründers der progressiven, von 1905 bis 1913 bestehenden deutschen Künstlergruppe «Brücke», deren erklärtes Ziel es war, zu neuen Ufern der Kunst aufzubrechen, auf der Vorderseite des Schutzumschlags reproduziert ist (Abb. 1). Auf der Rückseite findet sich eine Bildsequenz, abgeschlossen durch Niklaus Stoecklins Hodlerschen, spätromantisch-post-neusachlichen «Abend am Silsersee» von 1949 (Bündner Kunstmuseum, Chur).

Brücken in Graubünden: Das Buch lässt sie Revue passieren, von jenen auf Goethes müder (1788) und Joseph Anton Kochs grandioser Viamala-Landschaft (1804), über Richard La Niccas «Neue Landbrugg» bei Hinterrhein (um 1822), die Marmorbrücke am Splügenpass (1823), die Soliser- und Landwasser-Viadukte der Albula (1901–02), den vielansichtig aussichtsschönen, mit spielerischer Grazie sich selbst in Szene setzenden Kreisviadukt Brusio der Bernina (1908), den Langwieser Viadukt der Chur-Arosa-Bahn (1912–14) bis hin zu Robert Maillarts kühner, Technik und Grenzen des Stahlbetonbaus virtuos vorführender Salginatobelbrücke (1929–30), Mirko Ronin Ro und Max Bills eleganter Lavoitobelbrücke bei Tamins (1966–67) und Christian Menns besonders innovativer, zeichenhafter Sunnibergbrücke bei Klosters (1996–98).

Klar und übersichtlich ist das Buch in vier grosse Hauptkapitel strukturiert, die jeweils einem Zeitabschnitt entsprechen und in mehrere Unterkapitel gegliedert sind: Von der «Entdeckung der Landschaft» im Zeitraum von 1780 bis 1860 ist die Rede, von der «Gründerzeit des Tourismus» bis 1914, von «Kriegs- und Krisenjahren» und schliesslich von «Bild und Wirklichkeit» nach 1945.

Landschaft als Sujet, Thema und Motiv sowie Landschaft als durch physische Eingriffe konkret zu gestaltender Rohstoff sind die beiden Angelpunkte des Buches. Die Begriffe «Kunst» und «Landschaft» werden in einem ungewöhnlich

weiten und sich gegenseitig befruchtenden Sinne aufgefasst, das Gebiet als lebender, stets im Wandel begriffener Organismus. Kunst spiegelt sich in Landschaft, Landschaft in Kunst. Liebe zum behandelten Gegenstand und Gewis-

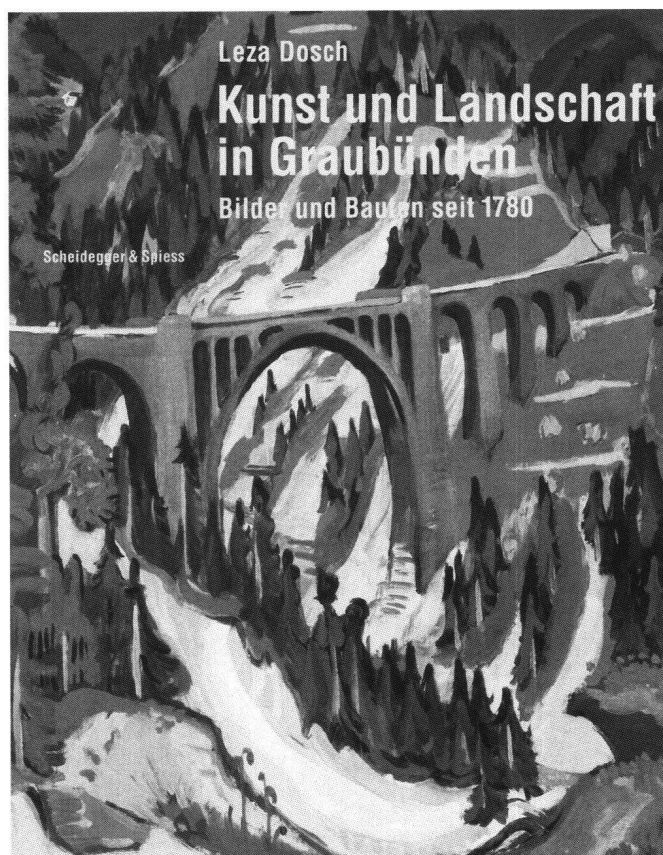


Abb. 1 Schutzumschlag der Publikation LEZA DOSCH, *Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780*, mit Ernst Ludwig Kirchners Ölgemälde «Die Brücke von Wiesen», 1926.

senhaftigkeit strahlt der typographisch und bildredaktionell sorgfältig gestaltete, grosszügig illustrierte Band aus; er bietet informative Übersicht und Ansporn zu eigenen Streifzügen. Auch eignet er sich als Vademecum für Zugfahrten von, nach und durch Graubünden.

Die für Identifikation und kollektives Gedächtnis des grössten und so gesehen «landschaftsreichsten» Schweizer Kantons zentralen Werke sind, im Bereich des behandelten Zeitraumes, zum grossen Teil berücksichtigt und eingehend gewürdigt. Während einzelne Bereiche in aller Ausführlichkeit dargelegt werden, sind andere der Wahrnehmung des Autors entgangen oder aus weiteren Gründen durch den konzeptionellen Raster des Buches gefallen. Nachfolgende Hinweise auf einige Absenzen werden hervorgerufen, weil das Buch die Wirkung einer umfassenden eigentlichen Kunstgeschichte Graubündens des 19. und 20. Jahrhunderts entfaltet.

Eugenio Montale, der mit Ungaretti und Quasimodo das klassische Dreigestirn der modernen italienischen Dichtung bildet, schreibt 1949 einen melancholischen Text über St. Moritz, in welchem er das «aseptische Paradies» als Hauptstadt eines untergehenden Reiches charakterisiert, als geistigen Ort. Ein Bericht über «*l'aria dell'Engadina*, diese dünne Luft, welche trocken, elektrisch, erregend ist und den Wahnsinn fördert»; eine Landschaft, welche die Flucht von den lästigen Grenzen physischen menschlichen Daseins vollkommen ermögliche; wo man wahrlich das Leben atmen und jegliche Bindung fallen lassen und sogar die eigene historische, konkrete, bestimmte Maske vergessen könne; wo nur verdünnte Sinnesempfindung zurückbleibe, von welcher man in einen Zustand von Willen- und Haltlosigkeit gleiten könne, in grosser Nähe zum gänzlichen Stumpfsinn.

Eine frühe Bündner Schneelandschaft ist übrigens einem der schillerndsten und versatilsten Künstler des Cinquecento zu verdanken. Benvenuto Cellini schildert in seiner «Vita» gleichsam mit wenigen Federhieben, knapp und eindrucksvoll, die Erinnerung an seine Reise von 1537 über zwei rätische Pässe: «*Passammo le montagne dell'Alba e della Berlina: era agli otto dì di maggio, et era la neve grandissima. Con grandissimo pericolo della vita nostra passammo queste due montagne.*» In Goethes 1803 edierter Übersetzung klingt der Passus wie folgt: «Wir kamen über die Berge Albula und Bernina nur mit grosser Lebensgefahr; denn ob es schon der 8. Mai war, lag doch ein ausserordentlicher Schnee.»

Musischen Lesern dürfte die Absenz von Namen wie Wolfgang Hildesheimer auffallen, in dessen Werk die Bündner Landschaft ab und an eine prominente Rolle spielt. Man denke nur an das zum geflügelten Wort avancierte Zitat aus seinen in Poschiavo geschriebenen «Mitteilungen an Max [Frisch]» – «Wo andere ihren Horizont haben, habe ich Berge [...]» –, an «Das Erlebnis des Unerwarteten», oder gar «Tynset», «Masante» oder «Marbot», wo die Schilderung der Reise des fiktiven Protagonisten im Oktober 1825 durch die Via Mala – in der Folge kontrastpunktisch erhöht durch eine Fahrt bei Schnee und Sturm über den Splügenpass – zu den sich ins visuelle Gedächtnis einprägenden, eindrucksvollsten Passagen zählt: «[...] ein jäher Riss in der Erdkugel, markiert von geborstenem Fels, wie eine riesenhafte Wunde, an deren ungeheuerlichen senkrechten Rändern [...] einerseits auf verwegener Höhe,

andererseits aber auch in gefährlicher Tiefe, die Strasse entlangführt.» Dem Bau der Kunststrassen – welch treffend-schöner Terminus – im neunzehnten Jahrhundert ist im Buch die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet.

A propos Via Mala: Segantini hat sie nie gesehen. Leza Dosch schreibt: «Sein legendärer Verzicht darauf, die Via mala aufzusuchen, erscheint wie vieles im Leben des Symbolisten im Rückblick geradezu als Konzept.» In der dem Rezensenten bekannten Literatur zu Kirchner findet sich nirgends ein Hinweis darauf, dass Kirchner je im Engadin gewesen wäre, etwas mehr als eine Zugstunde nur, jedoch Welten vom «Zauberberg»-Davos entfernt. Wenn dem tatsächlich so ist, eignet dem merkwürdigen Desinteresse oder der bewussten Distanznahme Programmatisches: Die kristalline und in Ansätzen mild-südliche Aura der weltberühmten und künstlerisch bereits besetzten ladinischen Hoch-Landschaft dürfte auf den deutschen Expressionisten wie eine Grenze gewirkt haben. Ohne weitere Folgen blieb die Begegnung Kirchners mit Giovanni Giacometti Ende Dezember 1920 in Davos: Die beiden wurden nicht Künstlerkollegen und es erstaunt kaum, dass sie sich über den Austausch von Komplimenten hinaus wenig zu sagen gehabt haben. Diese wichtige Belanglosigkeit ist bezeichnend für manche nicht zustande gekommene oder, vermutlich zum Glück, unfruchtbar gebliebene Begegnung kreativer Grössen. An den Rand notiert seien zwei weitere prominente, temporäre Präsenzen in Graubünden: Lovis Corinth, Vollblut-Maler, Meister grossgestig-dionysischen Impastos und Star der Berliner Secession, hielt sich bei Kriegsausbruch 1914 in St. Moritz auf; Richard Strauss hat 1948 zwei seiner «Vier Letzten Lieder» in Pontresina komponiert.

Segantinis Landschaft lässt sich als Ort der europäischen Seele auffassen. Segantini, dieser erstrangige Wegbereiter der Moderne, ist weitaus in grösserem Masse ein italienisches, das heisst konkret: Mailänder Phänomen, als hierzulande allgemein angenommen wird, aus Unkenntnis der überaus spannungsvollen Mailänder Avantgarde und aus einem wie auch immer formulierten Wunsch nach Aneignung eines bedeutenden kulturellen Phänomens. Es sei hier nur an Namen aus dem Umkreis von Vittore und Alberto Grubicy erinnert, an Gaetano Previati² oder Pellizza da Volpedo, von welchem einige Bündner Landschaften erhalten sind, und Emilio Longoni, der 1909 «Lago Bianco e neve» (Privatbesitz) malt. Nicht von ungefähr erwähnen die Futuristen Segantini in ihren revolutionären Manifesten und lassen ihn als einen der wenigen italienischen Maler des Ottocento gelten.

An der 1897 veranstalteten III Triennale di Belle Arti in Mailand ausgestellt, hat «Il ghiacciaio di Cambrena» (1897, Privatbesitz) von Filippo Carcano – einer Hauptfigur der damaligen lombardischen Kunstszene – durch bildliche Direktheit, gezielten Ausschnitt und ideistisch-symbolistischen Gehalt einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ein Jahr vor der Entstehung dieser metaphorisch aufgeladenen Landschaft, am 19. August 1896, bringt der nachmalige Literatur-Nobelpreisträger Giosuè Carducci auf Bernina-Hospiz (d. h. in exakt derselben Gegend), angeregt durch

den «Chor der Wolken, die von den Gletschern aufsteigen und die luftigen Berghöhen umhüllen» folgenden bildstarken vitalistischen Gedankenreigen zu Papier: «Noi saliamo e tramutiamo, voi discendete e dileguate, ma ci ritroviamo e ci rimescoliamo eternamente: noi vi infondiamo atomi del presente, voi li tramandate all'avvenire.» («Wir steigen auf und sind in stetem Wandel begriffen, ihr gleitet hinab und löst euch auf, wir finden uns aber und vermischen uns ewig wieder: wir beleben euch mit Atomen der Gegenwart, ihr gebt sie der Zukunft weiter.»)

Erstmals ermöglicht Doschs Buch den direkten, wunderbaren Vergleich von Hans Conrad Escher von der Linth (im Vordergrund etwas beschnittenem) Aquarell «Lago Bianco mit Cambrena-Gletscher» von 1793 (Graphische Sammlung der ETH Zürich) mit Samuel Birmanns aquarellierter Federzeichnung vom Cambrena-Gletscher «auf der Höhe des Berninapasses» von 1814 (Kunstmuseum Basel): Verschiedene Intentionen und künstlerische Temperamente angesichts derselben Landschaft treten in aller Deutlichkeit zu Tage. Ergänzend sei der Hinweis mindestens auf folgende Werke vermerkt: Rudolf Koller, «Pifferari am Berninapass» (1854, Privatbesitz); Albert de Meuron, «Le col du Bernina. Bergamasques gardant leur troupeau» (ca. 1860–64, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire). Aus Bryan de Grineaus Tempera «Corsa del Bernina» von 1930 (Mailand, Privatbesitz) schliesslich ist die Landschaft verschwunden, und die Passstrasse wird zur anonymen Rennpiste, zur Bühne von Hochtechnologie und Design. Tosende Explosionsmotore haben Hirtenidyll und stilles Leuchten überrollt, Beschleunigung und gefahr-voll-fortschritts-glücklicher Sinnesrausch sich aktiv ins Bild gesetzt. Als Sieger des Rennens ging übrigens der Automobilpionier Giovanni Lurani hervor, auf sechszylindrigem Alfa Romeo mit Pirelli-Pneus.

Fotografie – hier hat der in St. Moritz wirkende Albert Steiner (1877–1968) Glanzlichter gesetzt – und Plakatkunst werden von Dosch zu Recht berücksichtigt, nicht aber der Film, der sich verhältnismässig früh mit Bündner Landschaft auseinandergesetzt hat. Heinrich Brandts 1924 vor Ort entstandener «Der Rächer von Davos» ist ein Bergmelodram mit Einlagen à la Sport-Werbefilm und Showdown auf einem Viadukt der Rhätischen Bahn. Und Arnold Fancks in Zusammenarbeit mit Georg Wilhelm Pabst im ersten Halbjahr 1929 im Bernina-Massiv (und anderswo) gedrehter Film «Die weisse Hölle vom Piz Palü» gilt längst als Filmklassiker. Eine eigentümlich packende, gewaltige Bildästhetik, die Filmmoderne und Aspekte spätrömantischer Landschaftsmalerei sowie aktuelle Dynamik und als zeitlos erscheinende Erhabenheit verbindet, ist das herausragende Charakteristikum dieses damaligen Grosserfolgs des deutschen Kinos.

Wer in Doschs Vorwort liest, der Entscheid zugunsten der Landschaft weise der räumlich-gestalterischen Dimension Priorität zu, mag zudem einen Hinweis auf die Kunst des Bildhauers Not Bott (1927–1998) vermissen, die in mehrfachem Sinne und sogar materiell eng mit der Bündner Landschaft verbunden ist. So stehen wesentliche

Aspekte seiner reich differenzierten Formensprache in einem engen, reflektierten Dialog mit Landschaftsformen, wobei es indes weniger um ein Gestalten nach der Natur als um ein Schaffen analog zu ihr geht. Ein Ensemble von Botts Skulpturen ist immer auch Landschaft.³ Weitere gewichtige Positionen der zeitgenössischen Skulptur und Plastik in Graubünden, bei der sich der Landschaftsbezug nicht allein auf Konzept-Installationen konzentriert, sind unter anderem Mario Negri in Robbia und Paul Suter in Campocologno.

Die zwischen 1856 und 1891 unter massgeblicher Beteiligung von Giovanni Sottovia aus der Palladio-Stadt Vicenza errichtete Via dei Palazzi in Poschiavo und Gottfried Sempers Villa Garbald in Castasegna von 1862 setzen ebenso Akzente in Doschs Abschnitt «Palazzi und Villen» wie Heinrich Tessenows Haus Böhler in St. Moritz von 1916–18. Dessen 1989 erfolgter Abbruch, eine banausische Bieridee sondergleichen, hat eine empfindliche Bresche in den kargen Bestand der avantgardistischen Bauten internationalen Ranges in Graubünden geschlagen. Durch eine frühere Katastrophe, den verheerenden Brand des 1905 nach Plänen von Karl Koller erbauten Grand Hotels, hat St. Moritz bereits am 29. und 30. Juni 1944 sein wesentliches metropolisches Moment verloren.

Ein präziser, urbanistischer und landschaftskritischer Kontext sowie weiter architekturtheoretischer Diskurs verdichten sich im Kloster Santa Maria Presentata südlich des Borgo von Poschiavo, 1969–72 vom renommierten Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni erbaut. Von suggestiver religiöser und poetischer Kraft, verschmelzt das grosse Gebäude moderne und regionale Tradition und bindet Landschaft und Architektur in einen spannungsreichen Dialog ein. Diese prominente Position hätte vor anderen Erwähnung verdient. Ebenso die 1997 fertiggestellte «Höhere Fachschule für Tourismus» in Samedan, ein markantes Hauptwerk von Lorenzo Giuliani und Christian Hönger, das in *black-cube*-kristalliner Klarheit diverse Blicke auf Dorf und Gegend thematisiert und die bauliche Aktualität in Graubünden um einen wichtigen Aspekt bereichert.

Leza Doschs Betrachtungs- und Verfahrensweise ist eine der möglichen, sicher eine der interessantesten Arten, den behandelten Stoff unter einen Gesichtspunkt zu stellen. Ein anderer Ansatz wäre zum Beispiel die Beleuchtung der Spannungsfelder zwischen Süden und Norden, zwischen Zentren und Peripherien. So ist das Konzept bestechend, indes wird es nur einem Teil der Bündner Kunst gerecht. Eine umfassende, den unbestrittenen Rang eines Standardwerkes einnehmende Kunstgeschichte Graubündens – Kunst in Graubünden, Kunst von Bündnern in aller Welt – steht weiterhin aus. In einer solchen könnte dann auch Alberto Giacometti in seiner Ganzheit gewürdigt werden, in seinen *chefs-d'œuvre*, dank derer er zu Recht internationalen Ruhm geniesst, und man sähe sich nicht auch mit Werken konfrontiert, die kaum über den Rang von Marginalien herausragen. Die Optik des Autors bleibt nicht immer gleich, sondern fokussiert, zoomt, verfügt über

diverse Weitwinkel und Tempi. Das Oszillieren zwischen Künstlern von Weltrang und Positionen lokaler oder eher dokumentarischer Importanz, der Wechsel zwischen Malerei und Architektur sowie die Niveausprünge und Schwankungen in der Qualität des wie gleichwertig Behandelten setzen flexible Leser voraus.

Die hier empfohlene Publikation, der das hohe Verdienst zukommt, ein weites Gebiet rasch und handlich zugänglich zu machen und den Blick über ein facettenreiches Pa-

norama zu ermöglichen, ist eines der schönsten Bücher im Bereich der Kunstgeschichte in Graubünden, einem Kanton, dem die Schweizer Kunst überdurchschnittlich viel zu verdanken scheint. Nach lohnender Lektüre und anregendem Studium werden die Leser – man wünscht, sie mögen zahlreich sein – die Bündner Landschaft (eigentlich müsste man von Landschaften sprechen) in vielen Facetten ihrer bewundernswert reichen Komplexität vermutlich anders, sicher jedoch präziser wahrnehmen.

ANMERKUNGEN

- ¹ LEZA DOSCH, *Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780*, hrsg. vom Verein für Bündner Kulturforschung und von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Verlag Scheidegger & Spiess, Zürich 2001). 416 S., 120 schwarz-weiße und 100 farbige Abbildungen.
- ² GIAN CASPER BOTT, *Symbol und Division. Gaetano Prevati im Mailänder Palazzo Reale*, in: Neue Zürcher Zeitung, 16. August 1999.
- ³ Siehe *Not Bott. La vitalità del legno*, a cura di FRANCO MONTEFORTE, 2000, Ausstellungskatalog der Retrospektive im Palazzo Besta, Tegglio (15. Juli–30. September 2000).