

PUBLIC PLAIV
ART
CONTEMPORANA
ILLA
PLAIV

**GEGENWARTSKUNST IM
LANDSCHAFTS- UND SIEDLUNGSRAUM
LA PLAIV, OBERENGADIN**

PUBLIC PLAIV

ART CONTEMPORAUNA ILLA PLAIV

GEGENWARTSKUNST IM

LANDSCHAFTS- UND SIEDLUNGSRAUM

LA PLAIV, OBERENGADIN

Kunst im öffentlichen Raum ist eines der komplexesten Handlungsfelder der Gegenwartskunst. Nichts, was sie betrifft, ist selbstverständlich, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zur Lebenspraxis. Was als festes und verlässliches Gefüge erscheint, ist stets in Bewegung, löst seine Konturen auf und formiert sich neu: so der öffentliche Raum, die Öffentlichkeit, das Öffentliche, der Begriff des Kunstwerks selber, die Grundlage der Kunst und ihre Funktion. Sie alle sind variable und zersplitterte Realitäten, die wir nur mehr in der Mehrzahl und im Widerstreit erfahren.

Kunst im öffentlichen Raum stellt eine der wenigen Formen dar, wie Kunst über den Fachdiskurs des Kunstsystems hinaus in direkten Dialog mit den Öffentlichkeiten tritt. Sie ist in unterschiedlichem Masse mit sozialen, politischen, ideologischen und ethischen Anliegen, mit Erkenntnis- und Bildungsansprüchen, aber auch mit Interessen der Wirtschaft und Macht verbunden. Temporäre Ausstellungen im Aussenraum vermögen diesen Dialog selten an die sensiblen Punkte heranzuführen. Um die Möglichkeit einer fruchtbaren Auseinandersetzung in ihrer Komplexität differenziert zu gewährleisten, sind Analysen der relevanten lokalen Bedingungen sowie auf Langfristigkeit angelegte Strategien erforderlich.

Die vorliegende Publikation stellt die Projektskizzen vor, die dreizehn Künstler und Künstlerinnen speziell für die Region La Plav (Oberengadin) erarbeitet haben. Das Spannungsfeld zwischen lokaler Identität und touristischem Mehrwert, zwischen Ortsverbundenheit und Mobilität bildet für die Werke nicht nur den Hintergrund, vielmehr wird es ihnen selber zum Thema. Die Projekte können somit als «Sensoren» verstanden werden, die die kulturellen Konfliktlinien der Region aufspüren, ihnen Ausdruck verleihen und sie damit individuell wie öffentlich verhandelbar machen.

Der Band beinhaltet im Weiteren Beiträge und Kommentare von einheimischen Expertinnen und Experten zu Gesellschaft, Sprache, Wirtschaft, Baukultur und Landschaft des Oberengadins, gefolgt von Essays der Projektgruppe zur regionalen Architektur der Gegenwart, zu heutigen Tendenzen der «Kunst des Öffentlichen», zum Verhältnis von Kunst und aktuellen politischen Theorien sowie zur Forschung im Feld der Kunst.

Die Publikation ist Teil des transdisziplinären Forschungsprojekts «public plav – Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plav». Es handelt sich dabei um das erste institutionelle Forschungsprojekt einer Schweizer Hochschule, das künstlerische Fragestellungen ins Zentrum stellt. Es sind mithin die realisierten Kunstwerke, die das Ergebnis der Forschung darstellen. Als Pilotprojekte leisten sie zudem einen entscheidenden Beitrag zur Formulierung einer innovativen Strategie für ein künftiges Vorgehen mit öffentlicher Kunst in der Region.

Die Gemeindepräsidenten von La Punt Chamuesch, Madulain, S-chanf und Zuoz hatten sich erstmals im Winter 2000/01 mit dem Präsidenten der Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum und dem Projektleiter der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich getroffen, um die Idee von Gegenwartskunst in der Region La Plav zu diskutieren und in der Folge das Projekt in die Wege zu leiten. Auch das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich (Lehrstuhl Prof. Dr. Stanislaus von Moos) sagte seine Mitarbeit zu. Die Kommission für

Technologie und Innovation (KTI) des Bundes war bereit, das Forschungsprojekt zu unterstützen. So konnte die Arbeit im Sommer 2001 mit Recherchen in den landschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereichen begonnen werden.

Im Herbst wurden zwei bereits bestehende Kunstwerke in den örtlichen Zusammenhang der Plaiv integriert. Damit wurde die Öffentlichkeit auf das Projekt aufmerksam, und eine Diskussion mit den Bewohnern und Touristen setzte sich in Gang. Die fahrbare «Fontana di Piaggio» von Roman Signer (Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen) war während sechs Wochen in allen vier Gemeinden zu Gast, der «Transportable U-Bahn-Eingang» von Martin Kippenberger (Walter A. Bechtler Stiftung) steht seither in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs Madulain.

Auf Einladung besuchten noch vor Ende Herbst 2001 die ersten Künstler und Künstlerinnen die Plaiv und begannen die Zusammenarbeit mit der Projektgruppe. Zum Frühlingsbeginn lagen die ersten Projektideen vor. Am 7. März 2002 fand die Aktion von Peter Regli statt, ein speziell für die Region erarbeitetes, mit Bewohnern der Plaiv durchgeführtes «Reality Hacking». Seit Herbst 2001 wurden auch verschiedene öffentliche Veranstaltungen durchgeführt, die die einzelnen Werke, die Künstler und Künstlerinnen, die Projektideen und das Forschungsprojekt als Ganzes vorstellten. Die ersten Realisierungen sind ab Herbst 2002 geplant. Die realisierten Arbeiten und die vorliegende Publikation legen den ersten Grundstein für ein Unternehmen in der Plaiv, das mit Kunst zu einer aufmerksamen und zugleich kritischen Wahrnehmung unserer Zeit anregt.

Ruedi Bechtler, Präsident der Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum

Duri Campell, Gemeindepräsident S-chanf und Präsident der Wirtschaftsorganisation Plaiv

Heinz Masüger, Gemeindepräsident Zuoz

Gian-Duri Ratti, Gemeindepräsident Madulain

Jakob Stieger, Gemeindepräsident La Punt Chamues-ch

Christoph Schenker, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich

1. INHALT

1.	<u>INHALT</u>	
2.	<u>LA PLAIV IM GESPRÄCH</u>	
2.1.	GEGENWARTSKUNST: IRRITATION UND MEHRWERT	
	INTERVIEW MIT RUEDI BECHTLER UND DURI CAMPELL - - - - -	10
2.2.	RÄTOROMANISCH: SPRACHE UND MEDIEN	
	INTERVIEW MIT ROMAN BEZZOLA UND LUCIA WALTHER - - - - -	15
2.3.	TOURISMUS: ÖFFENTLICHKEIT UND POLITIK	
	INTERVIEW MIT ROMEDI ARQUINT UND UREZZA FAMOS - - - - -	22
2.4.	TRANSFER: BAUKULTUR UND LANDSCHAFT	
	INTERVIEW MIT LEZA DOSCH - - - - -	30
3.	<u>ENTWICKLUNG DER LANDSCHAFT</u>	
3.1.	DIE KULTURLANDSCHAFT, URS FREY - - - - -	40
3.2.	EINE GROSSE STADT IN EINEM WUNDERSCHÖNEN PARK, JOST FALETT - - - - -	54
4.	<u>TRADITION UND FAKE IN DER ARCHITEKTUR</u>	
4.1.	FERIENHÄUSER – ARCHITEKTUR ALS ZEICHENSPRACHE, LILIAN PFAFF - - - - -	62
4.2.	ASPEKTE EINER KULTURELLEN IDENTITÄT, LILIAN PFAFF - - - - -	77
4.2.1.	HEIMATSCHUTZ - - - - -	77
4.2.2.	SGRAFFITO - - - - -	81
4.2.3.	UMBAU ALTER ENGADINER HÄUSER - - - - -	85
4.2.4.	ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTUR - - - - -	88
5.	<u>ÖFFENTLICHE KUNST</u>	
5.1.	PROJEKTSKIZZEN UND AKTION - - - - -	96
5.1.1.	PETER REGLI - - - - -	97
5.1.2.	MARIE JOSÉ BURKI - - - - -	104
5.1.3.	HANS DANUSER - - - - -	110
5.1.4.	MICHEL FRANÇOIS - - - - -	114
5.1.5.	CHRISTINE UND IRENE HOHENBÜCHLER - - - - -	116
5.1.6.	FELIX S. HUBER UND FLORIAN WÜST - - - - -	128
5.1.7.	BETHAN HUWS - - - - -	134
5.1.8.	CONSTANCE DE JONG - - - - -	148
5.1.9.	KORPYS / LÖFFLER - - - - -	156
5.1.10.	KEN LUM - - - - -	160
5.1.11.	AERNOUT MIK - - - - -	168
5.1.12.	JOS NÄPFLIN - - - - -	172
5.1.13.	SOFIE THORSEN - - - - -	180

5.2.	WERKE UND INTERVENTIONEN	188
5.2.1.	TADASHI KAWAMATA	189
5.2.2.	MARTIN KIPPENBERGER	190
5.2.3.	ROMAN SIGNER	191
5.2.4.	LAWRENCE WEINER	192
5.3.	ERLÄUTERUNGEN ZU DEN PROJEKTEN	194
<u>6.</u>	<u>KUNST, ÖFFENTLICHKEIT UND FORSCHUNG</u>	
6.1.	RÄUME KRITISIERBARER ÖFFENTLICHKEIT, SUSANN WINTSCH	222
6.2.	UN-INTIM: KUNST ZWISCHEN ÖFFENTLICHKEIT UND POLITIK, TIM ZULAUF	236
6.3.	ZUR KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG, CHRISTOPH SCHENKER	245
<u>7.</u>	<u>ANHANG</u>	
7.1.	AUSGEWÄHLTE LITERATUR	258
7.2.	DIE AUTORINNEN UND AUTOREN	262
7.3.	FOTONACHWEIS	262
7.4.	IMPRESSUM	263



2. LA PLAIV IM GESPRÄCH



2.1. GEGENWARTSKUNST: IRRITATION UND MEHRWERT

INTERVIEW VON CHRISTOPH WIESER MIT RUEDI BECHTLER UND DURİ CAMPPELL

Ruedi Bechtler ist Künstler, Präsident der Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum und Mehrheitsaktionär des Hotels Castell. Duri Campell ist Landwirt, Gemeindepräsident von S-chanf und derzeit Vorsitzender der Wirtschaftsorganisation La Plaiv suot Funtauna Merla. Er wohnt in Chapella. Christoph Wieser ist Architekt ETH und lebt und arbeitet als Architekturtheoretiker in Zürich.

Herr Campell, Sie sind Vorsitzender der 1998 gegründeten Wirtschaftsorganisation La Plaiv (WOP). Weshalb schlossen sich die vier Gemeinden La Punt Chamues-ch, Madulain, Zuoz und S-chanf zusammen?

Campell: Anlass dazu waren die stagnierenden Übernachtungszahlen in der Region. Man wollte nicht zuschauen, wie es langsam abwärts geht, sondern aktiv etwas unternehmen. Deshalb gründeten wir die WOP und gleichzeitig die Tourismus Organisation Plaiv (TOP). Im Unterschied zur WOP, die als leitendes Gremium vor allem planend und organisierend tätig ist, ist die Marketing-Organisation TOP dafür verantwortlich, dass die Übernachtungszahlen nun wieder ansteigen.

Welchen Stellenwert hat das Hotel Castell aus wirtschaftspolitischer Sicht?

Campell: Dem Castell kommt die gleiche Bedeutung zu wie den anderen Hotels. Aber wir sind sehr glücklich darüber, dass das Castell mit seiner Ausrichtung auf Kunst das Angebot auf eine interessante Art bereichert. Wir sind um jedes Hotel froh, denn wir wissen, dass die Hotellerie schwierige Zeiten erlebt.

Sie vermarkten die Region La Plaiv unter dem Slogan «Das andere Engadin». Was unterscheidet es vom Rest des Engadins?

Campell: «Das andere Engadin» ist nicht komplett anders, auch wir leben vom Tourismus. Aber im Unterschied zu St. Moritz haben wir kein «Champagnerklima». Bei uns spielt sich alles im kleineren Rahmen ab, wir haben den Nationalpark und etwas mehr Ruhe. In diesem Sinn bieten wir eine Alternative an. Trotzdem profitieren wir natürlich von der Marke St. Moritz, die für uns als Anziehungspunkt sehr wichtig ist.

In S-chanf blieben Sie von den negativen Auswirkungen des nach 1945 einsetzenden Massentourismus weitgehend verschont. Weshalb verlief bei Ihnen die Entwicklung anders?

Campell: Wir haben das Glück, die Wasserkraftwerke und damit Wasserzinsen zu haben. Ebenso bringt der Nationalpark feste Einnahmen, so dass wir auf die Liegenschaftsgewinnsteuern und Handänderungsgebühren weniger angewiesen sind als andere Gemeinden, die

neben den Steuereinnahmen keine Einkünfte haben. Deshalb ist bei uns auch die Bautätigkeit viel geringer. Und dann arbeiten wir seit den fünfziger Jahren mit dem Militär zusammen, das hier in S-chanf einen Flab-Schiessplatz eingerichtet hat. Das schränkte wegen der Sicherheitsbestimmungen die bauliche Entwicklung ein. So durften keine Bergbahnen gebaut werden. Dafür sind wir heute so etwas wie eine Oase des Oberengadins.

Anderswo wurde während der Hochkonjunktur der fünfziger und sechziger Jahre mit der ‚Verkabelung der Berge‘ und der aufkommenden Parahotellerie die Landschaft radikal verändert.

Campell: Ja, und S-chanf war einmal die am stärksten besiedelte Gemeinde des Oberengadins, und St. Moritz die kleinste. Mit dem Tourismus hat sich die Situation gerade umgekehrt.

Aber auch in der Plaiv ist das grösste Kapital einer alpinen Tourismusdestination, die Landschaft, in Folge des Baubooms der letzten Jahre zunehmend bedroht.

Campell: Tatsächlich ist das Bauvolumen der letzten vier Jahre zu hoch. In Zuoz und La Punt wird besonders viel gebaut, und in Madulain sind die eingezonten Gebiete bereits vollständig überbaut. Ein akutes Problem besteht nicht, aber so wie in den letzten Jahren darf es nicht weitergehen, dessen sind wir uns bewusst.

Erklärtes Ziel der WOP ist die Förderung des Bildungstourismus. Welche Rolle soll dabei die Kunst einnehmen?

Campell: Mit dem Lyceum Alpinum in Zuoz haben wir ein Bildungsinstitut, das für die Region von grosser Bedeutung ist. Deshalb wollen wir den Bildungstourismus weiter fördern. Als die WOP gegründet wurde, hatten Sie, Herr Bechtler, mit dem Hotel Castell ja bereits einiges im Bereich Kunst und Kultur gemacht. Sie hatten auch Kontakt zu Heinz Masüger, dem Gemeindepräsidenten von Zuoz – woraus dann das Projekt ‚public plaiv‘ entstand?

Bechtler: In einem der vielen Gespräche warf ich die Frage auf, ob nicht einmal ein Kunstwerk im Dorf oder am Dorfrand platziert werden könnte. Später kam Heinz Masüger erneut auf mich zu und fragte, ob wir nicht eine Art Kunstpark in der ganzen Region Plaiv einrichten könnten. Das war die erste Idee, bevor sich später ‚public plaiv‘ entwickelte.

Mit der ‚Fontana di Piaggio‘ von Roman Signer und dem ‚Transportablen U-Bahn-Eingang‘ von Martin Kippenberger konnten Sie bereits erste Erfahrungen sammeln mit Kunst im öffentlichen Raum, die ja erfahrungsgemäss nicht nur auf Zustimmung stösst.

Campell: Ich verstehe nichts von Kunst. Von daher ist ‚public plaiv‘ absolutes Neuland für mich. Ich werde mich einarbeiten müssen, was ich jedoch als Chance empfinde. Die Reaktionen sind sehr unterschiedlich. Sie reichen von Wohlwollen bis zu Bemerkungen einzelner Touristen, die sagen: «Ist eure Landschaft nicht schon schön genug, weshalb wollt ihr jetzt noch Kunstobjekte hineinstellen?»

Bechtler: Diese Gefahr sehe ich auch. Man muss aufpassen, dass man die Landschaft nicht

möbliert. Kunst wandelt sich ständig. Und aus der Kunst kann man für sich persönlich etwas herausziehen. Man lernt immer wieder Neues, wird verwirrt oder erfreut. Für die Bevölkerung der Plaiv bietet unser Projekt einiges. Dazu kommt die Ausstrahlung, die davon ausgeht. Den Werbeeffect für den Tourismus sollte man nicht unterschätzen.

Campell: Das stimmt. Und deshalb gingen wir diese Partnerschaft auch ein. Wir erhoffen uns eine Erhöhung der Übernachtungszahlen.

Wie gehen Sie bei der Suche nach geeigneten Standorten für die Kunstwerke vor?

Campell: Mögliche Standorte werden vom Forschungsteam (public plaiv) recherchiert und evaluiert und auch von den Verantwortlichen hier besucht und diskutiert. Wir beteiligen uns nicht unmittelbar an der Finanzierung der Werke, sondern erbringen gratis Arbeitsleistungen wie die Bearbeitung von Baubewilligungen, Mithilfe bei Transporten und der Vorbereitung von Standorten. Alles soll möglichst unbürokratisch ablaufen. Und wir sammeln laufend neue Erfahrungen, wie beispielsweise mit der Aktion von Peter Regli, der nachts Skifahrer mit Lampen fotografiert hat.

Haben Sie als Skilehrer die Beteiligten geführt?

Campell: Ja. Und ich habe mir die Bilder von Regli nachher auf dem Internet angeschaut. Das war sehr interessant, denn von der Skischule her ist man sich gewohnt, mit Fackeln hinunter zu fahren. Hier ergaben die verwendeten Leuchtstäbe – wie sie die Feuerwehr benutzt – ganz andere Lichteffekte.

Bechtler: Von der Aktion werden Postkarten gedruckt, die an den üblichen Verkaufsstellen erhältlich sein sollen. Auf diese subtile Art möchten wir Kunst in die Region bringen. Es sollen keine Bronzefiguren aufgestellt werden, sondern eine neue Form von Kunst – beispielsweise diejenige von Peter Regli – soll gezeigt werden.

1997 errichtete Tadashi Kawamata hinter dem Castell das (Felsenbad), das, wie die neuen Projekte für die Plaiv, der (Walter A. Bechtler Stiftung) gehört. Herr Bechtler, Sie stammen aus einer Sammlerfamilie, präsidieren die Stiftung Ihres Vaters, sind selber künstlerisch tätig und beschäftigen sich seit rund zwanzig Jahren intensiv mit Gegenwartskunst. Wie wurden Sie Hotelbesitzer, und wer steht hinter der (Castell Zuoz AG)?

Bechtler: Hier spielte eine Kette von Zufällen: Den Wunsch, mich ins Hotel-Business zu stürzen, hatte ich nie verspürt. Aus familiären Gründen – quasi aus Solidarität – habe ich mich am Kauf beteiligt. Inzwischen bin ich Mehrheitsaktionär und habe zusätzlich auch den Anteil von meinem Schwager und meiner Schwägerin übernommen. Ein kleiner Anteil gehört Manuela und Iwan Wirth-Hauser sowie meiner Frau. Seit längerer Zeit bin ich auf der Suche nach einem Partner, der etwas vom Hotelgeschäft versteht und sich auch persönlich engagieren möchte. In Herrn und Frau Plattner-Gerber habe ich diesen nun gefunden. Sie beabsichtigen, sich substantiell an der (Castell Zuoz AG) zu beteiligen, und werden auf Anfang Dezember 2002 die Direktion übernehmen.

Das Castell steht an einer landschaftlich äusserst reizvollen, aber auch exponierten Lage, was an Ergänzungen des Altbaus ebenso wie an ein zusätzliches Gebäude sehr hohe Anforderungen stellt. Wie gingen Sie auf der Suche nach geeigneten Architekten für den zu projektierenden Ausbau vor?

Bechtler: Für mich war von Anfang an klar, dass jeder architektonische Eingriff mit einer grossen Verantwortung gegenüber dem Ort, dem Altbau und der Natur verbunden ist. Bei der Entwicklung eines Gestaltungsplanes mit dem Büro Hächler und Fuhrmann suchten wir nach dem «richtigen» Ort für den Bau eines Apartment-Gebäudes auf dem verfügbaren Gelände. Gleichzeitig entstand ein zufälliger Kontakt zu Lord Norman Foster, dessen Volumenstudie eine völlig andere Lösung vorschlug. Die Zusammenarbeit wurde wegen Verzögerungen und Prioritätsverlagerungen nicht weiter geführt. Geblieben ist aber das neu erwachte Interesse für hoch stehende Architektur. In dieser Phase studierte ich viele Architekturbücher, führte Diskussionen mit Fachleuten und besuchte Bauten von allen in Frage kommenden Architekten. Schliesslich wollte ich einen Studienauftrag an vier Schweizer Büros ausschreiben, als ich von verschiedenen Leuten praktisch gleichzeitig auf das UN-Studio von Ben van Berkel und Caroline Bos aufmerksam gemacht wurde, das mir aus Publikationen bereits zuvor positiv aufgefallen war. Wenig später flog ich mit meiner Frau nach Amsterdam, traf Ben und Caroline und besichtigte einige ihrer Bauten. Mich beeindruckte deren Ausstrahlung, aber auch ihr Umgang mit Materialien. Bei der Projektentwicklung lernte ich ihre spezielle Arbeitsweise schätzen, die in der Erfindung von raffinierten und neuen Verknüpfungen funktioneller Abläufe besteht.

Ein Blick auf das Vorprojekt lässt eine spektakuläre, städtische Architektur erwarten, die in wirkungsvollem Kontrast zum Altbau steht. Stand die Absicht einer Gegenüberstellung von Alt und Neu schon vor der Wahl der Architekten fest?

Bechtler: Ja. Ich bin davon überzeugt, dass dem bestehenden Bau etwas Eigenständiges zur Seite gestellt werden soll, damit eine neue, spannende Einheit entstehen kann.

Wie reagierten die Behörden auf dieses Vorhaben?

Bechtler: Sowohl die Gemeinde als auch die Denkmalpflege waren sehr offen für unsere Bestrebung, gute Architektur zu bauen, und haben uns in allen Belangen unterstützt.

Dies ist erstaunlich, ist zeitgenössisches Bauen in den Bergen doch nach wie vor selten – insbesondere in Verbindung mit historischer Bausubstanz. Dabei ist bereits der Altbau ein hybrides Gebilde: Burgenartige Formen und Elemente des Heimatstils verbinden sich zu einer regionalistisch geprägten Hülle, in der städtisches Leben in der Tradition des Grand Hotels stattfand. Stand die Idee eines Kunsthotels beim Kauf bereits fest oder handelt es sich um eine Marketing-Strategie, das in die Jahre gekommene Hotel aufzuwerten?

Bechtler: Das Ganze nahm einen pragmatischen Verlauf, wobei von Anfang an klar war, dass eine Verbindung von Kunst und Kultur gesucht werden sollte. Zuerst habe ich zur

Auffrischung des verstaubten Hauses Werke aus meiner Sammlung aufgehängt. Dann begannen wir, «art weekends» durchzuführen, und kleine Auftragswerke wurden realisiert. Das Wort Kunsthotel war in diesem Moment nicht im Bewusstsein, aber vielleicht als Option im Hinterkopf. Mit den Installationen wurde die Gewichtung der Kunst immer stärker, und heute soll sie zu einem Markenzeichen, zu einer (unique selling proposition) (USP) werden.

Verstehen die Gäste die Kunst als Mehrwert oder als Störung?

Bechtler: Unsere Gästestruktur ist sehr breit. Sie umfasst Familien, Wanderer und Kunsttouristen, die je nach Persönlichkeit von der Kunst irritiert oder inspiriert werden. Andere reagieren amüsiert oder neugierig. Wir erhoffen uns natürlich, dass ein wachsender Kreis von Gästen der Ausstrahlung wegen zu uns kommt.

Das Überleben von historischen Hotels ist besonders gefährdet, da sie den heutigen Bedürfnissen oft kaum angepasst werden können. Weshalb glauben Sie ans Castell?

Bechtler: Ich glaube an die Region und die Lage des Hotels auf dieser einmaligen Sonnenterrasse, die bereits zur Bronzezeit und von den Römern besiedelt war. Zudem liegt das Castell weit weg vom Rummel, ist von unberührter Natur umgeben und in der Nähe findet sich der sehr gut erhaltene Dorfkern von Zuoz sowie der Nationalpark. Weiter ist die Architektur des Hotels spannend und die Bettenzahl macht wirtschaftlich Sinn. Mit dem Verkauf der Apartments sollen die Schwachpunkte des Hauses ausgemerzt und eine nachhaltig funktionierende Struktur etabliert werden, die ein profitables Unternehmen ermöglicht.

Gehört dazu auch der Entscheid, einen Wellness-Bereich aufzubauen?

Bechtler: Ja. Wir streben einen 4-Stern-Standard an und wollen «the fine art of relaxing» anbieten. Aus diesem Grund richten wir ein einfaches, klar strukturiertes Wellness ein mit Saunen, einem Whirlpool mit verschiedenen Pumpen und einem sinnlichen Aufenthaltsraum. Dies als Ergänzung zum reflecting pool und Meditationsort von Kawamata.

Haben Sie sich für das Experiment «public plaiv» einen Zeithorizont gesetzt?

Campell: Nein. Wir wollen das Ganze einmal laufen lassen und schauen, wie es herauskommt. Wir sind äusserst gespannt, was da auf uns zukommt.

Bechtler: Auch ich bin etwas ungeduldig. Wir stehen am Anfang und denken noch nicht an die Dauer. Ich wünsche mir aber, dass man dem Projekt die Chance gibt, sich über mehrere Jahre zu entwickeln.

Landquart, 17. Juni 2002

2.2. RÄTOROMANISCH: SPRACHE UND MEDIEN

INTERVIEW VON LILIAN PFAFF UND TIM ZULAUF MIT LUCIA WALTHER UND ROMAN BEZZOLA

Lucia Walther schreibt für die «Agentura da novitads rumantscha», die rätoromanische Presseagentur. Sie lebt seit 1997 in Ardez, im Unterengadin. Roman Bezzola ist als Schulinspektor im Engadin tätig und lebt in Madulain.

In Graubünden wird Rätoromanisch in fünf regional verschiedenen Idiomen gesprochen: «Putèr», «Vallader», «Surmeirisch», «Surselvisch» und «Sutselvisch». 1982 wurde zudem eine gesamtbündnerische Schriftsprache eingeführt, das «Rumantsch Grischun».

In welchen Situationen sprechen Engadinerinnen und Engadiner rätoromanisch miteinander? Sind die Beziehungen intimer, wenn romanisch miteinander geredet wird?

Bezzola: Die Romanen sind zweisprachig. Romanisch wird spontan in Familien-, Freundes-, Schul- und manchen Arbeitskreisen gesprochen. Auf der Strasse, in Vereinen und am Stammtisch richtet sich die Sprachwahl, Romanisch oder Deutsch, nach dem beteiligten Personenkreis. Entscheidend ist die persönliche Beziehung, die die Gesprächspartner zueinander pflegen. Es kommt vor, dass im gleichen Gespräch in beiden Sprachen, Romanisch und Deutsch gesprochen wird. Dies trifft auch für manche Sprachsituationen in gemischten Ehen und Familien zu. Nur wegen der romanischen Sprachwahl mögen die Beziehungen nicht enger oder gar intimer geknüpft sein.

Walther: Ich lebe seit fünf Jahren im Unterengadin und habe erfahren, dass die Einheimischen möglichst immer romanisch sprechen. Ausser wenn deutschsprachige Leute dabei sind. Begegnet man einer Person auf der Strasse, von der man nicht weiss, wie sie spricht, dann begrüsst man sich aber auf Romanisch.

Bezzola: Im Oberengadin ist die Situation sehr unterschiedlich. In ein paar wenigen Gemeinden verständigt sich die Bevölkerung noch mehrheitlich in romanischer Sprache. In den meisten Oberengadiner Gemeinden überwiegt aber eindeutig die deutsche Sprache in sämtlichen Funktionsbereichen. Die Schulen sind, mit zwei Ausnahmen, offizielle romanische Schulen. St. Moritz führt eine deutschsprachige Schule, Samedan eine zweisprachige Schule Romanisch-Deutsch.

Hat dieser Unterschied zwischen Ober- und Unterengadin seinen Grund im ausgeprägteren Tourismus oder im Zweitwohnungsbau?

Bezzola: Die Destabilisierung der romanischen Stammsprache hat nur indirekt mit dem Tourismus oder dem Zweitwohnungsbau zu tun. Diese beiden Faktoren haben langfristig eine grössere Abwanderung der peripher gelegenen Talbevölkerung verhindert. Insofern haben sie Struktur erhaltende Wirkung. Die Sprachsituation ist in den letzten Jahrzehnten aus dem Gleichgewicht geraten, weil die vielen Zuzüger aus deutsch- oder anderssprachigen Räumen

hier eine bereits funktionierende, zweisprachige Bevölkerung angetroffen haben. Die einheitlichen Talleute haben sich dem Strukturwandel angepasst, ohne sich des Kultur- und Sprach-Identitätsverlusts in letzter Konsequenz bewusst zu sein.

Verändert die Hochsprache ‹Rumantsch Grischun› heutzutage die gesprochenen romanischen Idiome?

Bezzola: ‹Rumantsch Grischun› gibt es seit 20 Jahren. Dies ist eine zu kurze Erfahrungszeit, um Schlüsse zu ziehen, ob die Auswirkungen auf die Idiome negativ oder positiv sind. ‹Rumantsch Grischun› ist eine Kanzleisprache, die von der grossen Mehrheit der Romanen zurzeit überhaupt nicht aktiv benutzt wird.

Walther: Das ‹Rumantsch Grischun› wurde nach quasi-demokratischen Mehrheitsregelungen aus den beiden stärksten Idiomen und einem dritten ermittelt. Aber es gibt Wörter, die nur in einem Idiom verständlich sind. Oder sie kommen in zwei oder mehreren Idiomen vor, bedeuten aber Verschiedenes: ‹Il tat›, in der Surselva ‹Der Grossvater›, heisst im Engadin ‹Der Urgrossvater›. Daneben gibt es verschiedene Konnotationen: Im Engadin heisst das neutrale Wort für Tier ‹bes-cha›, im Oberland hingegen ‹animal›. Im Engadin aber hat ‹animal› die Konnotation ‹Hornochse›, ‹Blödian›. Wenn sie im Engadin dann von ‹protecciuin dals animals› reden, lachen die Leute. Dabei sollte eine Standardsprache ja dazu dienen, dass man sich so genau wie möglich verstehen kann, und nicht nur sosolala. Aus meiner Erfahrung könnte ich einzig sagen, dass sich die Idiome durch Neologismen verändern, will sagen: annähern. Dadurch, dass wir jetzt Wörter brauchen wie ‹Abfallbewirtschaftung› zum Beispiel. Dann kann ich im Wörterbuch für ‹Rumantsch Grischun› nachschauen und den Vorschlag dort lautlich in mein eigenes Idiom einpassen. Aber wenn schon eine Standardsprache geschaffen wird, dann sollte ausschliesslich diese für den schriftlichen Verkehr gelten und die Idiome eben nur noch gesprochen werden. Nur hätte das wohl eine Revolution zur Folge. Deshalb ist die Sachlage jetzt komplizierter als früher – anstatt fünf Idiomen gibt es jetzt sozusagen sechs.

Also gilt im Schriftverkehr nicht generell das ‹Rumantsch Grischun›?

Bezzola: In der Privatwirtschaft sicher nicht, in den Medien nicht generell, aber als kantonale Amtssprache schon.

Walther: Das Abstimmungsmaterial wird seit letztem Juni in ‹Rumantsch Grischun› verfasst, früher waren die in ‹Surselvisch› und ‹Vallader› gehalten, den beiden stärksten Idiomen. Der Entscheid zu Gunsten des ‹Rumantsch Grischuns› hat eine grosse Polemik ausgelöst. Viele Leute wollen von ihrer Gemeinde die Abstimmungsvorlagen lieber auf Deutsch als auf ‹Rumantsch Grischun› zugestellt bekommen, wenn schon nicht mehr in ‹Surselvisch› oder ‹Vallader›. ‹Rumantsch Grischun› wird schlecht akzeptiert.

Eine Idee beim ‹Rumantsch Grischun› war doch, dass ein einheitliches Rätoromanisch den Tod der einzelnen Idiome überleben könne ...

Bezzola: Nein, das ist falsch! ‹Rumantsch Grischun› soll in erster Linie die schriftliche roma-

nische Sprachpräsenz im Alltagsgebrauch stärken. Die Idiome könnten von diesem Rückhalt profitieren. Als Vergleich: Die deutschen Schweizer-Dialekte sind wegen der Standardsprache nicht verschwunden. Ohne eine Einheitssprache werden in Zukunft aus praktischen und finanziellen Gründen unzählige geschriebene Mitteilungen in Deutsch verfasst.

Wie wirkt sich diese Mehrsprachigkeit auf die Medien aus? Werden bestimmte Themen gesondert in Deutsch oder Romanisch behandelt?

Walther: In den Printmedien gibt es erst seit 1997 die «Quotidiana», die überregionale Tageszeitung. Vorher hatte jedes Tal und jedes Idiom eine eigene Zeitung. Die «Quotidiana» sollte dagegen eine Zeitung für alle Romanen sein. Am Anfang waren die Artikel in den thematischen Teilen wie dem aussenpolitischen oder dem kulturellen in den Idiomen gemischt. Aber nach einem halben Jahr musste die «Quotidiana» das Konzept ändern und sich streng nach Idiomen strukturieren, weil ihr sonst alle AbonnentInnen davongelaufen wären. Sie ist heute im Grunde genommen ein Konglomerat von Lokalblättern: Wenn zu einer Buchpräsentation im ganzen Kanton Lesungen stattfinden – in der Sutselva, in St. Moritz und in Scuol –, dann wird von dieser Lesung in der «Quotidiana» fünf, sechs Mal berichtet. Einfach in jedem Teil und in jedem Idiom einmal.

Bezzola: Wobei die «Quotidiana» circa zwei Seiten in «Rumantsch Grischun» publiziert. Das ist ein sanfter Einstieg in die neue Standardsprache.

Ist die wirtschaftliche Lage der Medien trotz der relativ kleinen Leserschaft gesichert?

Walther: Die «Quotidiana» gehört zur «Südostschweiz Mediengruppe», zu der mittlerweile ungefähr zehn Titel gehören. Mit insgesamt über 100'000 AbonnentInnen hat diese Mediengruppe einen grossen Inserate-Pool und kann sich die «Quotidiana» leisten. In der «Quotidiana» erscheinen allerdings jeweils zwei bis drei Seiten Werbung in Deutsch. Aber damit ist dieses Blatt, das jährlich zwei Millionen Franken kostet, grösstenteils finanziert. Daneben gibt es die Presseagentur «Agentura da novitads rumantscha», seit dem neuen Sprachartikel von 1996, der Romanisch auf Bundesebene zur halbamtlichen Sprache erhoben hat. Zur Unterstützung des Romanischen hat der Bund Gelder gesprochen, um die Präsenz des Romanischen in den Medien zu fördern. Die «Agentura» bekommt ungefähr 1,2 Millionen Franken im Jahr, etwa zwei Drittel vom Bund und ein Drittel vom Kanton. Sie stellt den verschiedenen Medien ihre Beiträge dann kostenlos zur Verfügung. Das wäre den Kosten der «Quotidiana» dann noch zusätzlich hinzu zu rechnen.

Das heisst, die «Quotidiana» bezieht ihre Artikel vor allem von der «Agentura»?

Walther: Nicht nur. Sie beschäftigt selbst etwa zehn Mitarbeiter. Die «Agentura» wiederum hat zehn MitarbeiterInnen mit zusammen ungefähr sieben Stellen, und diese Arbeitskraft wird der «Quotidiana» kostenlos zur Verfügung gestellt. Auch die «Engadiner Post» hat ja beschlossen, sie machen zwei Seiten auf Romanisch, in «Vallader» oder «Putèr», den Idiomen des Unter- und Oberengadins. Die «Engadiner Post» übernimmt von der «Agentura» zum allergrössten Teil in

einem der Engadiner Idiome verfasste Artikel. Wenn die «Engadiner Post» nun einen Artikel von der «Agentura» übernimmt, der eigentlich in «Rumantsch Grischun» geschrieben ist, dann übersetzt sie ihn in das eigene Idiom.

Gibt es Kriterien, die bestimmen, ob ein Artikel auf Deutsch oder auf Romanisch gedruckt wird?

Walther: Die «Quotidiana» ist eine ausschliesslich romanische Zeitung, in der «Engadiner Post» wird über allgemeinere Themen, wie den Nationalpark, oder wenn die Delegierten-Versammlung des Jägerverbandes stattfindet, auf Deutsch berichtet. Nachrichten von ganz stark regionalem Charakter erscheinen auf Romanisch.

Und da wird dann davon ausgegangen, dass diese Nachrichten die Auswärtigen nicht zu interessieren brauchen?

Bezzola: Ich würde das gerne auch von der positiven Seite her betrachten. Dank der zweisprachigen Regionalzeitung findet heute ein breite Bevölkerung, auch die des Romanisch wenig oder kaum kundigen Personen, einen regelmässigen Zugang zum geschriebenen romanischen Wort. Die Frage, ob die Mitteilungen «nur» lokalen Charakter haben oder nicht, spielt eine untergeordnete Rolle.

Wie kann im Fernsehen SF DRS das so genannte Romanisch-Fenster bestehen? Wie wird es finanziert?

Walther: Das ist vom Bund bezahlt. Romanisches Radio und Fernsehen bekommen 13 Millionen Franken im Jahr. Aber zum Vergleich: Das staatliche Radio und Fernsehen in der Schweiz erhält, sämtliche Sender zusammengenommen, insgesamt etwa 1,2 Milliarden Franken. Also etwa tausend Mal mehr als das romanische allein.

Bei einem romanischen Bevölkerungsanteil von ungefähr 1 bis 1,9%?

Walther: Nach den neuesten Volkszählungen unter 1% ...

Bezzola: Wichtig ist, dass das romanische Radio und das romanische Fernsehen regelmässig eine enorm grosse Bevölkerungszahl ansprechen. Von Radio Rumantsch wurde ermittelt, dass sich täglich rund 200'000 Menschen die Sendung «Telesguard» ansehen.

Walther: Radio und Fernsehen gehen auch anders mit den Idiomen um als die Printmedien. Sie mischen die Idiome. Je nach MitarbeiterIn wechselt die Sprache, alle sprechen ihr Idiom. Zum Verständnis der Romanen untereinander haben Radio und Fernsehen jedoch einen wichtigen Beitrag geleistet.

Wie wirken sich neben den Medien die Aktivitäten von Organisationen wie der «Lia Rumantscha» auf den Sprachgebrauch aus?

Bezzola: Die «Lia Rumantscha» ist eine Dienstleistungsorganisation. Sie trifft Massnahmen zur Erhaltung und zur Förderung der romanischen Sprache. Die Öffentlichkeit kann direkt und konkret von der Arbeit der «Lia Rumantscha» profitieren. Die Hauptservicleistungen

liegen im Bereich von sprachpolitischen Denk- und Umsetzungsprozessen, in Angeboten der Sprachschulung, Sprachintegration, Spracherweiterung und Übersetzungsdiensten.

Ist das auch Übersetzungsarbeit im Rahmen von Literatur?

Bezzola: Auch, aber nicht nur. Viele für das Leben allgemein gebräuchliche Informationen werden von der ‹Lia Rumantscha› ins Romanische übersetzt, z.B. Werbetexte, Gebrauchsanweisungen, Geschäftsinformationen etc.

Wer unterstützt diese Arbeit?

Bezzola: Vom Bund erhält der Kanton Graubünden jährlich 4,6 Millionen Franken. Diese Mittel sind bestimmt für die romanische, die italienische sowie die Walser Sprache und Kultur. Mit ungefähr 3,4 Millionen Franken wird die romanische Sprache unterstützt. Die ‹Lia Rumantscha› erhält von diesen öffentlichen Geldern 2,4 Millionen Franken für ihre Arbeit. Die andere Million setzt der Kanton für besondere romanische Sprachförderungsprogramme, zum Beispiel Schulbücher, ein.

Heute fasst das Marketing für die Touristen Landschaft, Sgraffito, Sprache, Speisen usw. zu einem Gesamtbild zusammen. Aber welche Faktoren im Gesamtbild sind für die Einheimischen tatsächlich wichtig? Kann da das Rätoromanisch ein Wirtschaftsfaktor sein?

Bezzola: Die romanische Sprache ist im geschilderten Gesamtbild fest verankert. Sie ist Teil der Geschichte, die zu diesem Bild geführt hat. Die Flurnamen, Hausinschriften, das Liedgut, die Literatur, Kochrezepte, Radio und vieles mehr verraten dem Gast auf Schritt und Tritt, dass ihn im Engadin auch eine lateinische und nicht nur eine germanische Sprache begleitet. Es gibt Gäste, die wegen des eigenartigen Engadin-Gesamtbilds hier Ferien machen.

Walther: Wertschöpfend ist natürlich die Folklore. Und ich kenne EngadinerInnen, die sich daran sehr stören ...

Vom Unterland her denkt man ja schnell einmal: Diese subventionierten Bergbauern und Sprachminderheiten, denen geht es doch ziemlich gut. Erzeugt das nicht auch einen psychologischen Druck?

Bezzola: Also ich wehre mich entschieden gegen die Meinung, man könne von subventionierten Bevölkerungsgruppen sprechen. Die genannten 4,6 Millionen, die zur Förderung der Minderheitensprachen und Minderheitenkulturen nach Graubünden fließen, sind Mittel, die man mit den Mitteln zum Unterhalt des Strassenbaus, des Militärs, der AHV, der Hochschulen etc. gleichsetzen muss. Sie tragen zum Gesamtbild der vielfältigen Schweiz bei – nicht mehr und nicht weniger. Ein psychologischer Druck entsteht bei den Romanen nicht wegen der Bitte um Unterstützung, sondern wegen des permanenten Gefühls in einer Minderheitengruppe agieren oder sich für ihre Existenz rechtfertigen zu müssen.

Walther: Es kommt darauf an, aus welcher Perspektive man das sieht. Verglichen damit, dass bei uns in der Schweiz 1,9% der Bevölkerung slawische Sprachen, 1,7% spanisch,

1,4% portugiesisch, 0,9% türkisch spricht, ist die romanische Sprachgruppe tatsächlich eine Minderheit. Aber aus der eigenen Perspektive sieht das anders aus: Wenn ich im Unterengadin bin, dann habe ich gar nicht das Gefühl, dass nur wenig Leute romanisch reden, denn das sprechen da praktisch alle.

In Gastgewerbe und Hotellerie des Engadins arbeiten neben italienischstämmigen auch viele portugiesische Saisonniers. Hat das mit der guten gegenseitigen Verständlichkeit der romanischen Sprachen zu tun?

Walther: Die Portugiesen können alle mehr oder weniger Italienisch, sie verstehen Italienisch auf jeden Fall immer. Das ist die Lingua Franca.

Bezzola: Eine Brückenfunktion ist im Romanischen schon erkennbar. Der Zugang zu einfacher Kommunikation in Italienisch, das Verstehen von spanischen Ausdrücken und das Lesen einfacher Sätze in Portugiesisch sind für Romanen ohne Vorkenntnisse relativ leicht möglich.

Walther: Dass das Romanisch den Zugang zu anderen Sprachen erleichtert, wird ja seit der so genannten «Rätoromanischen Renaissance», etwa ab 1870, als Argument verkauft, um das Romanische zu erhalten. Dieses «Schlüsselargument» geistert auch noch in einem Schulbuch neuerer Zeit herum: Romanisch sei der Schlüssel zu allen anderen Sprachen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden viele programmatische Muttersprachgedichte, welche die Leuten auffordern, das Romanische zu erhalten und zu preisen. Da gibt es eines von Simon Caratsch, in dem behauptet wird, selbst Russisch sei via Romanisch leichter zu lernen ...

Kommt es vor, dass Leute, die verschiedene romanische Idiome sprechen, sich nicht verstehen?

Bezzola: Ältere Generationen bekunden mehr Mühe mit dem gegenseitigen Verstehen der Idiome. Sie waren früher zusätzlich mit konfessionellen Trennungproblemen konfrontiert, die heute glücklicherweise so nicht mehr bestehen.

Walther: Wobei es schon objektive linguistische Gründe gibt, weshalb man sich nicht verstehen kann. Das kann man nicht nur beschönigen. Man kann von den gewöhnlichen SprachträgerInnen nicht erwarten, dass sie sich da irgendwie philologisch verhalten.

Bezzola: Ich stimme zu. Aber für eine Allgemeinverständigung braucht es in erster Linie guten Willen. Die Jungen kennen die traditionellen Widerstände nicht. Sie sind dadurch offener. Ein Beispiel dafür ist die Jugendzeitschrift «Punts».

Wo kann man Romanisch studieren?

Walther: Ich habe an der Universität Zürich im Hauptfach Germanistik studiert und im ersten Nebenfach Romanisch. In Zürich kann man Romanisch nur im Nebenfach studieren, in Fribourg im Hauptfach.

In Fribourg? Eigenartig ...

Walther: Das hat eine lange Tradition: StudentInnen aus der Surselva gehen nach Fribourg

und die Engadiner gehen nach Zürich. Katholische Studierende getrennt von reformierten, das war damals der Grund. Aber heute sind die konfessionellen Gegensätze ja nicht mehr so wichtig. Wichtig ist, dass Romanisch studiert werden kann. All die angehenden Sekundar-, Berufsschul- und Mittelschullehrer sind wichtige Multiplikatoren.

Und wo gibt es Unterrichtsorte in Graubünden?

Bezzola: In Chur befindet sich die pädagogische Fachhochschule für angehende Primarlehrerinnen und Primarlehrer, heute noch Seminar genannt. Hinzu kommt die Bündner Frauenschule für die Ausbildung zu Kindergärtnerinnen und Hauswirtschaftslehrerinnen. Beide Schulen führen romanische Abteilungen. Dann gibt es die Schule für angewandte Linguistik, die verschiedene Fachstudien in romanischer Sprache mit Diplomabschluss ermöglichen.

Ist denn eines der fünf Idiome am schwierigsten?

Walther: Also aus linguistischer Perspektive würde ich sagen, das «Sutselvische» sei – zumindest vom Engadin aus betrachtet – das schwierigste Idiom und dann vielleicht das «Surmeirische». Aber das hängt auch damit zusammen, dass wir vom Unterengadin her das «Surselvische» am häufigsten hören und wir es deswegen auch besser verstehen. Aber das «Sutselvische» ist wie gesagt auch rein linguistisch betrachtet eine ziemlich schwierige Sprache und wird auch nur noch von ungefähr 700 bis 800 Personen als Hauptsprache gesprochen, ist also auch das gefährdetste Idiom.

Bezzola: Sehr nahe sind sich die Engadiner Idiome «Vallader» und «Putèr».

Gibt es eine Hierarchie unter den Idiomen?

Walther: Das Eigene ist immer das Schönste und das Echteste und das Älteste – und dasjenige, das direkt von den Römern abstammt.

Bezzola: Ja, das sehe ich auch so.

La Punt Chamues-ch, 3. Mai 2002

2.3. TOURISMUS: ÖFFENTLICHKEIT UND POLITIK

INTERVIEW VON SUSANN WINTSCH UND TIM ZULAUF MIT UREZZA FAMOS UND ROMEDI ARQUINT

Urezza Famos ist Verwaltungsratspräsidentin und Geschäftsleiterin der Acla da Fans SA, die Hotels, Baugeschäfte, Läden und touristische Betriebe führt. Sie ist Herausgeberin des Magazins «piz», das Magazin für das Engadin und die Bündner Südtäler, welches zwei Mal jährlich erscheint. Sie wohnt in Sent im Unterengadin. Romedi Arquint ist Theologe, ehem. Präsident der Lia Rumantscha, Präsident der Föderalistischen Union Europäischer Volksgruppen, Grossrat und Fraktionssprecher der SP. Er wohnt in Chapella, Oberengadin.

Wie ist die kulturelle Öffentlichkeit strukturiert – in Hinsicht auf Touristen und Einheimische und im Vergleich zwischen Unterengadin und Oberengadin?

Famos: Im Oberengadin hat man nun gemerkt, dass auch Kultur als touristisches Event verkauft werden kann. Ich verfolge diese Entwicklung mit grosser Skepsis. Denn es geht hier oft nur um die Frage der Wertschöpfung: Was bringt es ein? Kultur wird somit auf einem Niveau gehalten, das wenig mit Fragen der Integration zu tun hat.

Arquint: Die einheimische Kultur des Oberengadins ist in den traditionellen Vereinigungen und mit den Ausstellungen einheimischer Künstler intakt. Die touristische Kultur ist tatsächlich etwas ganz anderes. Diese ist auf die kurzen saisonalen Zeiten beschränkt und hat – wie die Ausstellungen in den Hotelfoyers und Restaurants – den Beigeschmack des Beiläufigen. Konzerte wie «Snow and Symphony» werden für eine exklusive Gästeschicht organisiert. Das ist in Ordnung, das Bedürfnis ist vorhanden, und es wird auch finanziert. Manchmal, aber leider nur selten, fallen positive Seitenprodukte, etwa qualitativ hoch stehende Veranstaltungen mit zahlbaren Eintrittspreisen auch für die Einheimischen ab. Der Tourismus könnte allerdings die Kultur des Tales und der Menschen auch im Sinne der touristischen Diversifizierung ernster nehmen. Aber eben: Wir investieren praktisch ausschliesslich in den Wintertourismus. Was einmal funktioniert hat, wird vermehrt und wieder vermehrt, und dies trotz besseren Wissens, dass Umdenken angesagt wäre. Ein Paradebeispiel dafür ist die Euphorie für die künstliche Beschneigung.

Famos: Bekanntlich werden die Temperaturen und die Schneegrenze weiter ansteigen. Wer Schneesport anbieten will, muss das künftig oberhalb 1'500 bis 1'800 m tun. Neue Wege müssen gesucht werden. Die Existenzangst blockiert die Leute und verführt sie zu kurzfristigen Massnahmen.

Arquint: Ein Kulturzentrum wie «NAIRS, art in Engiadina Bassa» in Scuol kann man sich hier im Oberengadin nicht vorstellen. Ein anderes Beispiel: Öffentliche Bibliotheken hat es zunächst vor allem in der Engiadina Bassa gegeben; es vergingen Jahre, bis sie in den touristischen Zentren wie St. Moritz Fuss gefasst haben.

Famos: Das Projekt für die Belebung und eine überregionale Ausstrahlung des Kulturzentrums

Chesa Planta in Samedan ist nach zwei Jahren Engagement gescheitert. Der Stiftungsrat, dem auch Vertreter des Kantons und der Gemeinden angehören, hat das neue Konzept von Giovanni Netzer abgelehnt. Das Programm des Hauses hätte mit Schwergewicht auf Theater und Konzerten ausgeweitet werden sollen.

Arquint: Der finanzielle Aufwand wäre sehr gering gewesen. Aber das Bewusstsein, dass man in den Kulturbereich investieren könnte, ist einfach noch unzureichend vorhanden. Hingegen ist bei jeder weiteren Schneekanone, bei der millionenteuren Bobbahn oder bei der Diskussion um die WM klar, dass das finanziert werden muss.

Famos: Im Kongresszentrum von Pontresina im Berninatal finden regelmässig die Internationalen Architektursymposien statt.

Arquint: Hier ist es die Vereinigung Forum Engadin – sie besteht v. a. aus Einheimischen und aus Gästen, die eine enge Beziehung zum Tal haben –, die gemeinsam mit namhaften Fachleuten aus Architektur und Raumplanung jährlich eine Kulturwerkstatt organisiert. Alles ohne Förderung durch öffentliche Gelder, ja mit offener Opposition der Oberengadiner (‘classe politique’) und (‘touristique’) gegen diese Initiativen. Ganz im Gegensatz zu den Architektursymposien in Pontresina, die sogar Defizitdeckung in vierstelliger Höhe erhalten – weil es sich um ein touristisch attraktives Angebot handelt, das von aussen an die Organisatoren herangetragen worden ist. Privates Engagement im Kulturbereich gibt es im Oberengadin kaum – mit Ausnahme der Studiokinos, deren Programme im übrigen interessanter sind als in Chur, oder der wenigen, von Idealisten und Idealistinnen geführten Galerien. So sind die Überschneidungen zwischen einheimischer und touristischer Kultur minimal. Ja, es ist so etwas wie ein Graben entstanden zwischen Politik und Tourismus einerseits und den einheimischen Kulturinteressierten andererseits. Beide betrachten sich mit gegenseitigem Misstrauen. Es haben sich komplexe Polaritäten von Interessen und Initiativen etabliert, die eine partnerschaftliche Kommunikationskultur erschweren.

Famos: Die Brückenbauer fehlen. Das Spartendenken ist eine mächtige Haltung im Engadin, die sich erst in den jüngeren Generationen etwas entschärft.

Arquint: Die Romanischaktivisten im Oberengadin sind irgendwie in einer Haltung erstarrt, die die deutsche Zuwanderung in erster Linie als Gefahr deutet: Der Germanisierungswurm, der an der eigenen Identität nagt, den man folglich abzuwehren habe. Und der Tourismus nutzt das Romanische und die einheimische Kultur einseitig als folkloristische Einlage, was zu Recht verärgert, wenn etwa den Gästen im St. Moritzer Hotel Palace (‘Chalandamarz’) zum Dessert angeboten wird.

Famos: Die letzte Ausgabe des (‘piz’) galt genau diesem Spannungsverhältnis. Als Kind hatte ich immer sehr gelitten, wenn ich an (‘Chalandamarz’) den Affen habe spielen müssen und dann noch traditionsgemäss hinter den Burschen habe herlaufen müssen. Den heute 13- bis 16-jährigen Jugendlichen geht es ähnlich. Man geht hin, weil es der Lehrer vorschreibt. Aber der Brauch ist heutzutage absurd. Er soll den Winter vertreiben, aber tags darauf stimmt man ab, ob die neue Schneekanone gebaut werden soll. Um touristisch zu überleben, braucht man Schnee bis Ende April. Früher war man froh, wenn der Schnee schmolz; man musste düngen,

die Felder bestellen, produzieren. Heute ist es gerade umgekehrt. Wo sind die neuen Strukturen? Arquint: Ich bin vom ‹Chalandamarz› weniger geschädigt. Fürs Abschaffen würde ich nicht plädieren, denn zahlreiche Gemeinden haben auf eine vernünftige Weise den Brauch auch den geänderten Verhältnissen angepasst. Der Brauch ist sicherlich extrem knabenorientiert. Die Mädchen folgen den Knaben quasi als Kühe, in einer Nebenrolle, nicht als ‹Patruns›. Sie sind dann für die Zubereitung der ‹Tschaina› zuständig: Die Rollen werden perfekt inszeniert. Hier ist der ‹Chalandamarz› noch sehr verwurzelt und Ausdruck krasser patriarchalischer Rollenverteilung, mit eindeutiger Machtzuweisung an die Knaben.

Ist es möglich, zu beschreiben, wie der Tourismus im Oberengadin die öffentliche Diskussion um Räume, die man benutzt, beeinflusst? Kann man, gerade im Hinblick auf die vielfältigen Polaritäten zwischen den Einheimischen und den Touristen, in Blöcke pro und kontra touristischer Kultur, pro und kontra Schneekanonen einteilen?

Arquint: Im Oberengadin wurde, aufgrund der einseitigen Ausrichtung auf den Tourismus, eine Art politische Tabuzone geschaffen. Wer nur irgend einen Aspekt des Tourismus kritisiert, gilt gleich als Tourismusgegner. Nehmen wir etwa den Zweitwohnungsbau, der sowohl dem Tourismus als auch der einheimischen Bevölkerung langfristig gewaltige Nachteile bringt. Mutige Touristiker wie Hanspeter Danuser, der Direktor des St. Moritzer Tourismusvereins, sagt, wir hätten genug Betten, das Problem sei die Auslastung. Aber bereits bei kleinsten Anzeichen von Rezession haben beinahe alle Gemeinden die geregelten Ausländerkontingente gelockert; dabei sind diese Kontingente – leider, weil mit den Planungsmitteln nicht immer glücklich gearbeitet wurde – die einzigen Mittel, um den Zweitwohnungsbau wirksam einzudämmen. Tatsächlich erleben wir zurzeit einen rekordverdächtigen Bauboom! Im Oberengadin ist der Tourismus und die Gemeindepolitik ganz und gar von der Baulobby beherrscht, die auch wichtige Posten in der Gemeindepolitik innehat. In der Plaiv lässt sich sehr gut beobachten, was das bedeutet. Die Grenze verläuft genau zwischen S-chanf und Zuoz. Die wertkonservative Haltung in S-chanf hat den Hunger nach dem schnellen Geld (durch Baulandverkauf und übermässige Bautätigkeit) gestoppt. In S-chanf gibt es fast keine Zweitwohnungen. Dazu kontrastieren gewaltig Madulain und La Punt Chamues-ch mit einem enormen Anteil an Zweitwohnungen, aber auch Zuoz.

Famos: Diese Dörfer leben nicht mehr, da sie nicht mehr im Gleichgewicht zwischen Einheimischen und Gästen sind. Die Dörfer sollten auch nicht zu Museen verkommen, wie zum Beispiel Guarda – wunderschön, museal, und trotzdem spürt man, dass dort etwas nicht stimmt und dass es sich in Ardez ganz anders lebt.

Arquint: In S-chanf dagegen kann man sich noch immer ein eigenes Haus leisten. Weiter oben bewegt sich der Bodenpreis in schwindelerregender Höhe. Im Oberengadin ist es sogar schwierig, eine Wohnung zu finden, wenn man vier Kinder hat. Ein schwieriges Problem stellt die Erhaltung der alten Bausubstanz und der Dorfkernzonen dar. Die schönen alten Engadiner Häuser in den Dorfkernen sind, wenn sie denn überhaupt hier zum Verkauf angeboten werden, für Einheimische gar nicht erschwinglich. Es sind Chefärzte oder eben ‹Armani's› von aus-

wärts, die diese Häuser kaufen und als Fassade erhalten. Aber der Dorfcharakter geht verloren, wenn die Fensterläden immer geschlossen sind.

Famos: Ein intaktes Dorf zu sein, bedeutet nicht, die gleichen touristischen Infrastrukturen zu haben wie die touristischen Zentren. Selbstverständlich sollte der Unterbau für die Grundbedürfnisse, wie Lebensmittelläden, Postservice, Restaurants usw., vorhanden sein. Oft werden diejenigen Dörfer als «Parasiten» bezeichnet, die von der Infrastruktur eines Hauptdorfes profitieren. Hier wäre regionalpolitisches Denken gefordert.

Arquint: St. Moritz profitiert am meisten vom Tourismus, sowohl steuertechnisch als auch vom Millionengewinn her gesehen – dank seiner Gemeindepolitik. Die touristischen Zentren profitieren aber auch davon, dass wir in S-chanf nicht auch aufrüsten. Vor dreissig Jahren diskutierte man deshalb, ob Ausgleichsbeiträge an diejenigen Gemeinden bezahlt werden sollten, die auf Entwicklung verzichten, dafür eine intakte Landschaft bieten. Heute jedoch verläuft die Diskussion in die entgegengesetzte Richtung – die Zentren verlangen finanzielle Abgleichung von den Randgemeinden. Dabei müsste das Argument sein, dass bei wirtschaftlichen Investitionen alle Regionen – und nicht nur die touristischen und bereits entwickelten Zentren – berücksichtigt werden. Dies wurde damals bei der Olympiaabstimmung und wird auch heute bei der WM-Diskussion ins Feld gebracht. Was sollen wir St. Moritz oder Davos mit besseren Verkehrsverbindungen, teuren sportlichen Anlagen, mit öffentlichen Geldern vollstopfen, wenn im Gegenzug in Regionen wie dem Misox alles abgebaut wird?

Famos: Eben, es müssten mehr regionale Strukturen entstehen, und das Engadin müsste als eine Marke im Tourismus verkauft werden. Viel Papierkram und viel Geld könnte da gespart und konzentriert eingesetzt werden. Politisch liegt da noch ein steiniger Weg vor uns, aber der Markt wird uns dazu zwingen. Im Unterengadin gibt es dafür die Pro Engiadina Bassa, die leider auch «nur» politisch geführt wird, aber in den letzten Jahren trotzdem vieles für die regionale Entwicklung getan hat.

Arquint: Die Gemeindeautonomie ist – besonders im Oberengadin – eine heilige Kuh. Regional agiert man hier nur im Notfall. Dies zeigt sich im politischen wie auch im touristischen Bereich – zum Nachteil der Region Oberengadin. Die WOP in der Plaiv ist allerdings ein erster positiver Versuch in Richtung eines Gesamtkonzepts.

Famos: Positive Beispiele gibt es auch im Unterengadin, zum Beispiel die Gemeinde Tschlin. Tschlin hat unter Mitarbeit von Einwohnern ein Konzept entwickelt, um Wohneigentum zu schaffen und Arbeitsplätze zu erhalten. Und Tschlin ist im Südbünden Mitglied in der «Allianz in den Alpen», ein klares Ja für eine nachhaltige Entwicklung im Tourismus.

Arquint: Ja, die Alternativen im und zum Tourismus gibt es. Sie haben es meistens schwer, weil sie sich gegen den Mainstream stellen, der eben auch in den Köpfen der Politik und des Tourismus herrscht. Das streng lokale Agieren hat viel mit den Lebensbedingungen des Alpenraums zu tun. Über Jahrhunderte hinweg mussten die Engadiner in Kleinkollektiven während acht Monaten im Jahr auf engstem Raum koexistieren und waren gezwungen, existenzsichernde Tätigkeiten gemeinsam zu erledigen. Das führte zu starken Rücksichtnahmen, wir konnten uns nicht individualistisch entwickeln. Wer anders war, wurde gleich als

Hexe verjagt. Bis ins 19. Jahrhundert musste man die Erlaubnis von der Jugendgenossenschaft einholen, wenn man als Mädchen in eine andere Gemeinde einheiraten wollte.

Tourismus bedeutet generell das Akzeptieren von sehr vielen Einflüssen, was die eigene Identität irritiert – wir würden hier gerne die Frage nach den Saisonniers anknüpfen. Sie halten die Betriebe dank dem Niedriglohnsektor aufrecht. Wie seht ihr diese Verhältnisse?

Arquint: Im Oberengadin kommen auf 15'000 Einwohner um die 11'000 Saisonniers, die im Bau- oder Gastgewerbe arbeiten. Hier kann man im Gastgewerbe noch einen ersten Karriereschritt machen; viele kommen als Saisonniers, erlernen die Arbeit und verschwinden ins Unterland, wo sie leichter Ganzjahresstellen finden. Im Alltag sind sie eigentlich inexistent. Sie sind Rechtlose, die sich weder politisch, sozial, gesellschaftlich noch als Gewerkschaft äussern können – an die Union Helvetia wenden sich nur sehr wenige. Mit der Aufhebung des Saisonnier-Status wird sich – hoffentlich – einiges ändern. Die ganze Tradition der Saisonniers hat zu einem Ungleichgewicht der Löhne geführt, in dessen Folge dieses berufliche Feld für Einheimische nicht mehr in Frage kommt. Wer will schon für 3'000 Franken monatlich in der Küche stehen? Damit sind Strukturen zementiert, die sich zum Nachteil vor allem im Tourismus auswirken.

Famos: Für manche ArbeitgeberInnen ist es gravierend, dass die Saisonniers das Land für jährlich drei Monate verlassen müssen. Wir müssen dann unsere Hotels schliessen, denn Überbrückungen mit Studenten oder Kurzarbeitszeitbeschäftigten sind für diese kurze Zeit nicht möglich. So kommt es, dass Touristen an gewissen Wochenenden in Scuol, im Münsterthal, in der Plaiv verzweifelt ein Restaurant oder ein Café suchen.

Auf welcher Schnittfläche könnten Gäste, die Bevölkerung und die Arbeitenden denn besser zusammenfinden?

Arquint: Von einem solchen Projekt würde ich mir zum Beispiel wünschen, dass es Absurditäten aufdeckt. Wie wird das Oberengadin aussehen, wenn alle Zonen ausgebaut sind? Man könnte auch fragen, inwiefern das Oberengadin ein Drittweltland ist. Das Kapital ist zu 80% auswärtiges Kapital, gewinnorientiert, weder im Besitz der einheimischen Bevölkerung noch nach ihren Bedürfnissen ausgerichtet. Da geht es überhaupt nicht um Lebensqualität, und Einflussnahme ist schwierig. Auch die Bevölkerungszusammensetzung ist ungesund. Wir hatten einen enormen Bevölkerungszuwachs nach dem Zweiten Weltkrieg, heute besteht knapp die Hälfte der Bevölkerung aus Saisonniers. Die einheimische Bevölkerung setzt sich aus Mitarbeitern von Hotels, Banken, Architekturbüros, Treuhändern und der Baulobby, also aus den sehr wenig Fixangestellten zusammen. Engagierte Dorfpolitik wird im Oberengadin noch weitgehend von den alteingesessenen Oberengadinerinnen und denjenigen betrieben, die aus der Gemeindepolitik etwas herausholen können. Einen Mittelstand mit Leuten in öffentlichen Diensten, mit Leuten, die nicht im Baugewerbe oder Tourismus tätig sind, gibt es kaum.

Famos: Die Unterschiede zwischen der urbanen Schweiz und den Bergen gibt es kaum noch. Wir sind ein Teil der Probleme der ganzen Schweiz – nur mit dem schöneren Gartenanteil.

Arquint: Und höheren Lebenskosten. Dabei sind die Berge als Attraktion eine Erfindung der Engländer, für mich persönlich wegen der horizonteinengenden Perspektive, die sie geben, eher ein Handicap. Wenigstens wirkt hier der Tourismus Gutes ab: Die einheimische Bevölkerung ist offener geworden.

Famos: Das Engadin bietet eine einmalige Vielseitigkeit im Tourismus: Man kann auf dem Bauernhof Ferien machen oder zehn Tage unterwegs sein und dabei nur zwei Leute treffen. Ich kann eine Hütte mieten, ein ganzes Haus haben oder nach St. Moritz gehen. Man muss sie nur nutzen. Scuol etwa hat die älteste Bädertradition in der Schweiz mit wunderbaren Quellen. Arquint: Es herrscht der Druck, den Erwartungen der Gäste bzw. Touristen zu entsprechen. Nehmen Sie als Beispiel die Architektur: Die Engadiner Häuser waren im Dorf traditionell um die Plätze und Dorfbrunnen gruppiert. Die Neubausiedlungen dagegen sind alle gegen die Sonne hin orientiert, während Treppe und Toilette dem Hausnachbarn zugewandt sind. Eine moderne Form des Sonnenkults! Die Siedlungsstruktur ist nicht mehr Ausdruck kommunikativer Interessen.

Es sieht aus wie überall, wie z.B. auf den Kanarischen Inseln. Dieselbe Art und Weise des schematischen Bauens für den Tourismus. Ein globales Phänomen.

Arquint: Hier im Engadiner Stil: Sgraffito muss man haben, Giebeldach ebenfalls, innen möglichst viele Wohneinheiten. Aussen und innen ist das Kitsch – das Engadiner Haus ist seelisch längst entleert.

Eine amerikanische Suburb funktioniert genau gleich: Zubringerstrasse, Garagen um die Häuser, lokales Dekor. Was für ein gesellschaftlicher Entwurf wäre denn das Haufendorf? Diese Frage wäre interessant.

Famos: Trendig will man sein und ist bloss schnelllebig. So sucht man etwa nach einem neuen Begriff, einem neuen Logo für Graubünden. Nirgends haben wir uns so lächerlich gemacht wie in diesem Prozess. Nach «Bündnerland – Ferienecke der Schweiz» und «Heimatfeeling» ein drittes Logo zu entwerfen, nochmals Hunderttausende von Franken zu investieren, traut sich niemand. Was in den letzten 15 Jahren an Konzepten geschrieben wurde, mit diesem Papier könnte man das ganze Tal füllen. Taten müssen folgen.

Arquint: Wir können natürlich nicht wissen, ob von euch nun auch wieder nur Papier kommt oder ob euer Projekt «public plaiv» etwas zu bewirken vermag.

Die meisten der eingereichten Projektideen für «public plaiv» sind nicht abgeschlossen; die Künstlerinnen und Künstler versuchen als Fühler, nicht als Touristen – sie kommen ja aus einem anderen Segment –, herauszufinden, welche schwierigen, interessanten Spannungs- und Konfliktfelder es gibt. Es ist ein Ideal der Kunst im öffentlichen Raum, dass sie zu Kritik- und Handlungsfähigkeit anregt, dass gewisse Sachverhalte an Ort visuell oder akustisch präsent sind, also eine Darstellung finden.

Famos: Unser wirtschaftsorientierter Raum könnte solche Darstellungen gut brauchen. Die

kulturelle Erziehung ist hier minimal geworden, auch an den Schulen. Keine Gesellschaft kann sich nur mit Fun und Snowboarden nähren.

Arquint: Geografisch und historisch gesehen haben wir viele Beziehungen zu Oberitalien, Nord- und Südtirol. Wenn man also die künstlerische Auseinandersetzung und den Austausch dieser Kulturräume neu beleben würde, könnte es noch spannender werden.

Diesen Gedanken mit dem Nord-Südbezug nehmen wir gerne auf.

Arquint: Wir sind geneigt, unsere Nachbarn immer noch überheblich zu behandeln und sie in erster Linie als Angestellte zu betrachten – und nicht als Partner, von denen wir in allen Bereichen (profitieren) könnten.

Famos: Wir waren als Schweizer von jeher die Herrschaftlichen, die Besseren. Die Nachbarn kamen als Knechte und Mägde zu uns. Es ist selten vorgekommen, dass eine Schweizerin einen Südtiroler geheiratet hat und dann über die Grenze wegging. Doch die Magd, die konnte man heiraten. Ich erinnere mich, wie ich als Kind mit meiner Grossmutter auf Magdsuche ins Südtirol gegangen bin. Sie ging dort von Haus zu Haus, das war eine alte Tradition. Meine Grossmutter nahm kaum Rücksicht, betrachtete das Gebiss, die Hände, die Füsse, fragte nach, was die junge Frau esse, wie viele Knödel. Von den dreissig, die sie aufgesucht hatte, wurden drei angestellt. Die Mädchen waren alle voller Hoffnung, denn die Arbeit hätte ihnen wenigstens Kost und Logis gebracht und die Chance, eventuell einheiraten zu können. Das ist erst dreissig Jahre her. Heute jedoch können wir Engadinerinnen und Engadiner ob der Entwicklung im Tirol nur grosse Augen machen.

Arquint: Vor allem gilt dies für das Südtirol, das dank dem Arbeitseifer, der den Berglern eigen ist, und dank dem Sonderstatus der autonomen, selbstverwalteten Provinz, die von der EU und von Rom mit viel Geld subventioniert wird, einen ungeahnten Aufschwung erlebt.

Famos: Auch hier eine volkswirtschaftlich ungesunde Entwicklung. Trotzdem haben wir mehr Verbindung mit den Südtirolern als mit den Davosern. Die (Interreg)-Bemühungen sind natürlich enttäuschend, alles scheitert am Protektionismus der Handel- und Gewerbetreibenden hier und an der Angst vor den EU-Billigländern. In Basel verfliessen die Grenzen viel stärker; dort ist es einfacher, grenzüberschreitende Projekte zu realisieren.

Arquint: Bis ins beginnende 20. Jahrhundert funktionierten die Märkte von Pfuns und Scuol, wo das Vieh zum Verkauf gebracht wurde, ohne Hindernisse grenzüberschreitend, nach beiden Seiten hin offen. Die romanische Literatur erzählt von diesem offenen Austausch. Erst nach den beiden Weltkriegen wurden die Grenzen zementiert. Wären diese nicht geschehen, würden in der Alpenregion noch immer natürliche gegenseitige Kontakte gepflegt. Diese gilt es wieder zu aktualisieren.

Was hat man denn als Frau heute für Möglichkeiten im Engadin?

Arquint: Wenn eine Frau auf einen Verdienst angewiesen ist, dann muss sie sich im vorhandenen beschränkten Rahmen umsehen: soziale Berufe, Tourismus, Administration, Verkauf, Gastgewerbe. Es handelt sich dabei um Berufe, die schlecht bezahlt werden und selten

existenzsicher sind. Immerhin gibt es – dank grosser und uneigennütziger privater Initiative und widerstrebend gewährter öffentlicher Hilfe – bereits auch Kinderbetreuung.

Famos: Die ganz grossen Unterschiede zeigen sich im Kaderbereich. Dort sind Frauen nicht vertreten; die Emanzipation hat hier noch nicht gesamthaft gegriffen.

Arquint: In den Kirchen, im Schulrat sind es immer mehr. Aber in den Gemeindeversammlungen nicht, dort werden kaum Frauen in die politische Behörde gewählt. Die zugewanderten Frauen bringen meistens neuen Wind. Die zugewanderten Männer dagegen akzeptieren die Situation eher und integrieren sich.

Famos: Die so genannten weiblichen Aspekte von Unternehmensführung wie Teamgeist, Kommunikationsfähigkeit und Integration sind hier teilweise noch sehr fremd. Frauen führen anders als Männer, und das ist gut so. Die inneren Unsicherheiten werden den Mädchen hier noch immer eingetrichtert. Ich glaube, dass die beidseitige Emanzipation noch stärker voranschreiten muss. Doch vielleicht ist es letztlich der Unterschied zwischen Stadt und Land, der auch hier entscheidend ist.

Chur, 6. Mai 2002

2.4. TRANSFER: BAUKULTUR UND LANDSCHAFT

INTERVIEW VON LILIAN PFAFF, CHRISTOPH SCHENKER UND TIM ZULAUF MIT LEZA DOSCH

Leza Dosch ist Kunsthistoriker und Mitglied der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege. Er lebt in Chur. 2001 erschien im Verlag Scheidegger & Spiess sein Band «Kunst und Landschaft in Graubünden – Bilder und Bauten seit 1780».

Woher hat die Engadiner oder auch die Bündner Kultur ihre wichtigsten Impulse erhalten?

Dosch: In Graubünden und im Engadin hat man immer den Eindruck, es handle sich um eine autochthone Kultur. Bei genauerem Hinsehen zeigt es sich jedoch, dass in allen Bereichen Einflüsse von aussen vorhanden sind. In der Architektur und in der bildenden Kunst spricht man vom Alpinen und meint damit das Untersetzte, Schwere und Unbeholfene. Vielfach führten Zufälligkeiten zu diesem Ergebnis, aber auch die periphere Lage und geringe finanzielle Möglichkeiten trugen das ihre dazu bei. Wenn man sich mit der Kunstgeschichte Graubündens befasst, tut man gut daran, das Unakademische nicht nur als Manko, sondern auch als Ausdrucksqualität zu sehen. Generell ist ein legererer Umgang mit Normen zu beobachten. In früheren Zeiten wurden Einflüsse von aussen aufgenommen und in eine Art Dialekt übersetzt. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist jener der gewerblichen Auswanderung. Gerade auch aus dem Engadin und aus dem Bergell zogen viele Leute als Zuckerbäcker in die verschiedensten Länder Europas hinaus. Am Beispiel der Familie Giacometti wird der soziologische Übergang von Bauern, Wirten und Zuckerbäckern zu bildenden Künstlern fassbar. Ich habe mir oft überlegt, was die Eltern wohl ohne diesen Hintergrund zu Giovanni Giacomettis Entschluss, Maler zu werden, gesagt hätten. Eine gewisse Offenheit künstlerischen Dingen gegenüber war im Milieu der Zuckerbäcker doppelt gegeben. Ihr Beruf verlangte ein diesbezügliches Empfinden, und die Reisen förderten gewiss auch die mentale Beweglichkeit. Während ihres Aufenthalts im Ausland oder nach der Rückkehr errichteten sie in der Heimat ihre Palazzi und zeigten damit, was sie durch ihrer Hände Arbeit erreicht hatten. Diese vor allem im 19. Jahrhundert entstandenen Häuser, die man heute noch überall sehen kann, sind stilistisch fast durchwegs spätklassizistisch gehalten und haben mit den Engadiner Häusern nichts zu tun. Orientierungspunkt war vielmehr die allgemeine, internationale Entwicklung. Der Stolz lag ja gerade darin, den Daheimgebliebenen Weltläufigkeit zu demonstrieren.

Wie sind die Einflüsse auf die ältere Baukultur nach Graubünden und ins Engadin gelangt?

Diese Einflüsse sind viel schwieriger zu belegen als jene im 19. Jahrhundert. Da es dazu kaum Schriftliches gibt, ist man auf die Methode des stilistischen Vergleichs angewiesen. Die spätromanische Kathedrale von Chur etwa weicht in vielem von dem ab, was das Schulbuch als typisch erklärt. Zur Gedrungenheit der Proportionen kommt das Fehlen eines rechten Winkels hinzu, was man, etwas überspitzt gesagt, schon als rebellisch bezeichnen könnte. Dies passt

zur These von Castelnovo und Ginzburg von der Kultur der Peripherie, die den Widerstand gegen die allgemeinen Entwicklungen des Zentrums ausdrückt. Im Falle der Churer Kathedrale erscheint vieles als Reduktion, so wenn etwa im Vergleich zum Münster in Basel und zum Grossmünster in Zürich das Emporengeschoss ausgelassen und die Stützenreihe der Seitenschiffe auf jeweils zwei frei stehende Bündelpfeiler zurückgenommen wird. Der niedrigere Raum hat mit seinen hohen Gewölben eine betont plastische Wirkung zur Folge. Die Öffnungen zu den Seitenschiffen hin lassen Weite zu, die Pfeiler vermitteln den Eindruck zyklischer Kraft. Ein gutes und reiches Beispiel für das Zusammentreffen verschiedenster Einflüsse bietet der Churer Dom zudem durch seine von der Lombardei und von Südfrankreich angeregte Bauplastik. Das zweite prominente Ergebnis eines internationalen Kulturaustausches ist das Engadiner Haus. Mit seinen Rundbogen und seinem Sgraffito belegt es die entwicklungsgeschichtliche Abstammung von der toskanischen Renaissance. Durch wen und auf welchen Wegen alle diese Einflüsse Eingang in den bündnerischen Alpenraum fanden, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Die entscheidende Rolle müssen wandernde Bauleute, Maler und Kunsthandwerker gespielt haben.

Gibt es in diesem Raum auch heute noch äussere Einflüsse auf die Architektur?

Hier müsste man natürlich von der gefeierten Bündner Gegenwartsarchitektur reden. Sie ist sicher nicht unabhängig von aussen entstanden. Der bekannteste Vertreter, Peter Zumthor, hat ja selbst die geografischen Grenzen überschritten, als er von Basel nach Graubünden zog. Gründlich wie kaum ein Architekt vor ihm studierte er die anonyme Baukultur seiner neuen Heimat. Seine Erfahrungen als Denkmalpfleger und Siedlungsinventarist flossen später in die eigene Entwurfsarbeit ein. Der intime Kenner des Bestehenden leistet sich etwa bei der Kapelle Sogn Benedetg gezielte Regelverstösse. Natürlich weiss er, dass die Kirchen und Kapellen der Surselva traditionellerweise nicht Holz-, sondern Steinbauten sind, und dass die Blechdächer vom Heimatschutz bekämpfte Nachfahren der Schindeldächer waren. Die Grundrisse der Sakralbauten unterschieden sich stets von jenen der Wohnhäuser, die eigenwillige Plattform Zumthors ist in diesem Kontext jedoch neu. Diese sehr diskret eingeführten Massnahmen stehen für die Neuinterpretation der Bündner Kulturlandschaft und bilden das Gegenbeispiel zum Schematismus und zur Oberflächlichkeit irgendwelcher Imitationsarchitektur. Es muss jedoch betont werden, dass die gedanklich tiefer gehende und sorgfältige Gegenwartsarchitektur quantitativ auch in Graubünden einen verschwindend kleinen Teil des Bauvolumens ausmacht. Zu den Einflüssen von aussen: Anregend auf die Bündner Baukultur wirkten auch die Methoden der analogen Architektur um Fabio Reinhart und Miroslav Šik, die Theorien von Luigi Snozzi und die Bauten einiger wichtiger auswärtiger Büros, die allerdings Einzelbeiträge geblieben sind. Besondere Strahlkraft hatte da das Davoser Kirchner Museum von Annette Gigon und Mike Guyer.

Wie beurteilen Sie die zeitgenössische Ferienhausarchitektur, die das alte Engadiner Haus imitiert, im Verhältnis zum Identitätsgefühl der einheimischen Bevölkerung?

Mein Vorbehalt: Da ich nicht im Engadin wohne, ist es für mich schwierig, darauf konkret zu antworten. Ich nehme aber sehr an, dass die heutige Ferienhausarchitektur auch mental ihre Folgen hat. Das Problem der Imitation: Durch ihre Oberflächlichkeit entwertet sie das Original. Im Extremfall macht es dieses gar entbehrlich. Denkmalpflegerisch gesprochen heisst das, dass der massive Umbau oder gar der Abbruch eines alten Engadiner Hauses leichter hingenommen wird, wenn eine Attrappe als vermeintliche Lösung winkt. Starken Einfluss auf die Verbreitung des Engadiner Hauses übten auch Kinderbücher aus, in erster Linie der «Schellenursli» von Alois Carigiet, mit dem inzwischen schon ganze Generationen aufgewachsen sind. Carigiet sah sich selbst als Heimkehrer, als er am Vorabend der Schweizerischen Landesausstellung 1939 von Zürich nach Obersaxen, in die Gegend seiner Vorfahren, übersiedelte. Und doch zeigt gerade die Stellung seines damaligen Atelierhauses im entfernten Weiler Platenga, wie sehr auch Carigiet den touristischen Blick angenommen hatte. Ausgerichtet auf die Landschaft, hat er die Integration in die bäuerliche Gemeinschaft hinter sich gelassen. Heidi und Schellenursli propagieren die Schönheit der Bergwelt, sie tragen aber auch dazu bei, dass diese für die Anwohner selbst zur Traumwelt wird. Das Selbstverständliche, das früher mit dem Heimatbegriff verbunden war, bleibt da auf der Strecke. Inzwischen ist es zum gesamtbündnerischen Phänomen der Aussiedlung geworden, dass die Bauern nicht mehr in den alten Häusern des Dorfkerns, sondern in Ferien- und Einfamilienhaussiedlungen an den Dorfrändern wohnen. Arbeiten, wo andere Ferien machen, lautet die Losung. Dass dies alles auf ein geändertes Identitätsgefühl der einheimischen Bevölkerung hinweist, ist gewiss. Identität ist jedoch bereits an sich ein heikler Begriff. Er zementiert die Vorstellung von Konstanz und unterschätzt die Bedeutung der Veränderung in jeder Biografie. Er eignet sich fürs Klischee, mit dem die Werbe- und Tourismusbranche so gerne arbeitet.

Welche Faktoren sind ausschlaggebend für die kulturelle Identität in Graubünden?

Das wird jeder wieder anders einschätzen, je nach seinem persönlichen und beruflichen Hintergrund. Man darf sich da nicht täuschen: Graubünden ist nicht so einheitlich, wie man das von aussen her vielleicht annimmt. Ich gehe nun mal von mir selbst aus. In meinem Buch «Kunst und Landschaft in Graubünden», das ich im Auftrag des Vereins für Bündner Kulturforschung geschrieben habe, stellte sich die Frage sehr direkt. Anfangs wollte ich eine Kunstgeschichte Graubündens schreiben. Im Verlauf der Arbeit wuchs das Verlangen, das Spezielle des Kantons herauszustellen. Im Rückblick erscheint alles logisch. Wenn man aber hier, wo das Regionale eine so grosse Rolle spielt, aufgewachsen ist, ist man sich oftmals nicht bewusst, aus welcher Position heraus man argumentiert. Dass das Gefühl für das Bündnerische so stark ausgeprägt ist, hängt wohl mit der gesellschaftlichen Überschaubarkeit und der peripheren Lage des Kantons zusammen. Als besondere kulturelle Auszeichnung wird die lange Geschichte der Drei Bünde als selbstständiger Staat und die Dreisprachigkeit empfunden. Ein besonderer und an sich schon fast familiärer Zusammenhalt ist gerade bei jener Minderheit gegeben, die auch heute noch das an die Antike anknüpfende Rätoromanisch spricht. Für Augenmenschen, das ist mir bei meiner Arbeit am Buch klar geworden, ist die Landschaft

das Interessante an Graubünden und natürlich auch an den übrigen Alpenregionen. Für bildende Künstler, Architekten und Ingenieure ist es eine grosse Herausforderung, etwas Neues in die Gebirgstopografie hineinzustellen, die sich wie eine riesige Plastik ausnimmt.

Lässt sich historisch festmachen, seit wann man als Bündner die Landschaft überhaupt in dieser Art wahrnimmt?

Auf breitere Kreise bezogen setzte die Entdeckung der Alpen allgemein im 18. Jahrhundert ein. In Graubünden verzögerte sich die Entwicklung. Das Interesse an der Topografie galt zuerst ihrer Überwindung und damit den Pässen. Als Verkehrsverbindungen besaßen sie grosse wirtschaftliche und politische Bedeutung, künstlerische Motive wurden sie noch lange nicht. Als der Amsterdamer Jan Hackaert im 17. Jahrhundert Ansichten im Gebiet des Vorder- und des Hinterrheins festhielt, diente er damit offenbar den Interessen niederländischer Kaufleute, die Informationen über mögliche Handelswege nach Italien sammelten. Eine der wenigen in Graubünden ansässigen Künstlerfamilien des frühen 19. Jahrhunderts, Wilhelm Maria und Giovanni Antonio Rizzi in Cazis, betätigten sich vornehmlich als Porträt- und Kirchenmaler. Nach Auffassung der im 16. Jahrhundert erschienenen Kosmografie von Sebastian Münster lag Chur im Schlund der Berge. Positiv wurde lediglich die grosse Ebene gegen den Rhein hin vermerkt. Im späten 18. Jahrhundert bezeichnete ein englischer Historiker die gleiche Gegend als reizend und rühmte die Übergänge vom Romantischen zum Wilden. Den Beginn einer kontinuierlichen Landschaftsmalerei in Graubünden bezeichnet erst die Ankunft Segantinis in Savognin im Jahre 1886. Indem er Mensch und Tier der Bergwelt in sein grosses Landschaftswerk einbezog und zum Bildthema erhob, trug er auch zu einem neuen Selbstverständnis der Bevölkerung und zu einer neuen Landschaftswahrnehmung bei.

Ist die Landschaft auch heute noch das identitätsstiftende Merkmal?

Im touristischen Bereich und im Bewusstsein der meisten Bewohner gewiss. Bezogen auf die Gegenwartskunst hätte ich diese Frage bis vor kurzem verneint. Nach den Darstellungen Segantinis und einer Reihe von Nachfahren, die seine Motive in Malerei und Fotografie nachempfanden, hatte man in der Mitte des 20. Jahrhunderts genug vom Thema. Allzu abgegriffen schien die heile Bergwelt nun zu sein. Diese Distanz zur Naturschilderung wurde durch die allgemeine Entwicklung gefördert, die nach Jahrhunderten figürlicher Kunst auf Abstraktion und Ungegenständlichkeit setzte. Auf beiden Ebenen beobachtet man in letzter Zeit eine Wandlung. Gegenständlichkeit ist wieder erlaubt, und zudem gibt es mit den Medien der Installation, des Videos und der experimentellen Fotografie neue Möglichkeiten, Landschaft zu sehen. Das scheint mir der springende Punkt auch bezüglich des identitätsstiftenden Charakters zu sein. Abgegriffen und zum billigen Klischee verkommen, kann Natur kaum Herausforderung für künstlerisch suchende Menschen sein. Versucht man sie hingegen mit neuen Augen und mit persönlicher Anteilnahme zu sehen, wird sie zum ästhetischen und damit vielleicht auch zum kulturpolitischen Ereignis. Die Alpen sind dann nicht einfach nur Hort der Rückständigkeit und der Reaktion, sie werden zum Angebot des Experiments. Dass

diese Überlegungen ihren Niederschlag in der Praxis finden, belegen viele Arbeiten heutiger Künstler. Einen Querschnitt dazu bietet der vor einigen Jahren erschienene Ausstellungskatalog ›Alpenblick‹ der Kunsthalle Wien.

Welche Spannungen treten zwischen der Bewahrung der Tradition und der heutigen Kultur auf?

Die grössten Spannungen sehe ich bei der Architektur. Bei der bildenden Kunst fallen sie weniger auf, da man diese so leicht ignorieren kann. Nach all dem Gesagten ist es ja kein Wunder, dass es die Gegenwartsarchitektur im Engadin so schwer hat. Jahrzehntlang hat sich die Kunstgeschichte bemüht, die Bedeutung der alten Engadiner Häuser zu propagieren. Das ist dort gelungen, wo diese nicht abgebrochen oder brutal umgebaut, sondern mit denkmalpflegerischer Sorgfalt restauriert wurden. Für Neubauten jedoch wird das Bild vom übermächtigen Engadiner Haus zum Dilemma. Bauherrschaften, Politiker und Baukommissionen sehen es offenbar am liebsten, wenn das Alte imitiert wird. Wo ist da noch Raum für jene, die Architektur nicht nur haustechnisch, sondern auch formal weiterentwickeln wollen? Anlass zur Spannung ist ganz unabhängig vom Engadin fast überall im ländlichen oder vermeintlich ländlichen Raum das Flachdach. Wir sind da nicht viel weiter als zu Zeiten vor dem Neuen Bauen. Dass Traditionen nicht unendlich alt sein müssen, zeigt das Beispiel Davos. Aufbauend auf Erfahrungen der Zeit um 1900 wurde das Flachdach dort in den zwanziger und dreissiger Jahren zur Norm. Dies, nachdem Rudolf Gaberel nachgewiesen hatte, dass das unterlüftete Flachdach die ideale Konstruktion für das Hochgebirgsklima sei. Was sich in Davos zum eindrucklichen Typus und zu einer geschlossenen Wirkung ausbildete, wird am gleichen Ort in den letzten Jahren durch das Zulassen von offensichtlich populäreren Giebeldächern durchlöchert. Was ich damit sagen will: Gewisse Formen haben einen schweren Stand, auch wenn sie technisch noch so viele Vorteile bringen mögen. Im Engadin ist die Situation anders, obwohl es auch da Flachdächer und die flachen Satteldächer von Lavin und Zernez gibt. Das Klischee des alten Engadiner Hauses ist so stark geworden, dass man es am liebsten wie eine Bauvorschrift liest. Dass die Nutzungen nicht mehr die alten sind und das Formenrepertoire die handwerklichen Qualitäten der Originale bis zur Karikatur verzerrt, scheint nur wenige zu stören. Wo man glaubt, die Tradition so billig fortschreiben zu können, hat es die authentische zeitgenössische Gestaltung schwer.

Wird diese Imitationsarchitektur für die Touristen gebaut, um das Bild vom Engadin aufrecht zu erhalten, oder weil die Einheimischen diese für besonders gut halten?

So einfach gestellt, regt diese Frage wirklich zum Nachdenken an. Ich glaube nicht, dass hinter dem Phänomen von Anfang an eine klare Strategie stand. Die Praxis, Bauten, die man schätzt, zu imitieren, hat eine lange Geschichte. Da ist auf den Schweizer Holzstil des 19. Jahrhunderts und auf den Heimatstil des frühen 20. Jahrhunderts zu verweisen. Als Ausgangspunkt stelle ich mir Begeisterung für das Alte vor. Solange die Nachkriegsmoderne mit ihren abstrakten und vielfach sehr feingliedrig gestalteten Flachdachkörpern auch im Gebirge allgemein anerkannte Norm war, gab es keinen Grund für einen Sonderweg. Regionalistische und post-

moderne Tendenzen förderten dann aber im späten 20. Jahrhundert das Interesse an einer Wende. Was man in den Berggegenden so lange vermisst hatte, der Komfort moderner Haustechnik, liess sich mit traditionell anmutenden Bauformen kombinieren. Das scheint für viele bis heute das Ei des Kolumbus zu sein: Hightech im Engadiner Haus. Auch dass die vielen Mätzchen des Luxus in krassestem Widerspruch zur Kultur des Vorbildes mit seinen ungeheizten Fluren und Obergeschossräumen stehen, stört offenbar nur eine Minderheit. Und das ist ja das Problem des Bildes: Es kaschiert. Wenn man nur das Bild des Engadins aufrecht erhält, ist das zu wenig. Das gibt spätestens dann Probleme, wenn immer mehr Leute das Bedürfnis nach wirklicher Substanz bekommen. Ich glaube, dass man mit dem Aufspringen auf den Zug der Imitationsarchitektur dem Schematismus und dem Internationalismus entgegen wollte, wie er dem Bauen der sechziger Jahre nachgesagt wird. Das Ergebnis ist ein neuer Schematismus engadinischer Prägung. Er offenbart sich erst auf den zweiten Blick. Von einem gewissen Punkt an war es dann wohl Marketing, die riesigen Überbauungen dörflicher erscheinen zu lassen, als sie sind. Die ferienmachenden Städter sollen nicht an ihren Alltag erinnert werden. Muss Stadt denn touristisch so negativ belastet sein? Ist sie nicht auch Synonym für ein breites Kulturangebot?

Wie hat sich der öffentliche Raum aufgrund der neuen Lebensweise der Bevölkerung verändert?

Die hauptsächliche Veränderung äussert sich bereits in der Position der Eingänge und Fenster der einzelnen Gebäude. Früher richtete man sie mit Betonung auf das Dorfinnere, auf Plätze und Strassen aus. Das Zentrum bildete der Dorfbrunnen, der meistens sowohl Tränke für das Vieh als auch Waschstelle war. Vielfach mit einem verzierten Brunnenstock versehen, nahm der Brunnen die Funktion heutiger Kunst im öffentlichen Raum vorweg. Der Bezug dazu war allerdings nur schon wegen seiner konkreten Funktion weit enger. Als weiteres vom Bewusstsein für den öffentlichen Raum zeugendes Element trat die Auszeichnung der Hausfassaden mit Wandmalerei und Sgraffito hinzu. Der Tourismus des 19. Jahrhunderts brachte die Ausrichtung der Hotelbauten auf die Landschaft, wobei bereits barocke Häuser wie der Palazzo Salis in Bondo über den Dorfraum hinaus zeigen. Die Abwendung vom Dorfinneren zeugt von einem abnehmenden Interesse an der kollektiven Lebensform. Die grosse Zäsur wird dort fassbar, wo die Einheimischen ihre alten Häuser im Dorfzentrum verlassen, um im Einfamilienhaus am Dorfrand das normale Leben eines Bewohners des Unterlands leben zu können. Ein Sonderweg ist da nicht gefragt, höchstens jener, der den Fassaden einen engadinischen Touch verleiht. Im Lebensstil wird eindeutig städtischen, genauer gesagt: vorstädtischen Mustern nachgeeifert. Gefragt ist ein eingefriedeter Garten, Aussicht nach Süden und Westen, eine autofreundliche Zufahrt. Das Verlangen nach einem Abbau der sozialen Kontrolle hat eine geringere Bedeutung des öffentlichen Raums zur Folge. Die Gesellschaft, die nicht mehr auf gegenseitige Hilfeleistung angewiesen ist, setzt auf Privatisierung und Ruhe.

Den Widerstreit zwischen Städtern und Einheimischen haben wir selber erfahren.

Die Einheimischen fanden, als Beispiel, den ‹Transportablen U-Bahn-Eingang› von Martin

Kippenberger akzeptabel, während sich die zugereisten Touristen darüber ärgerten.
Was kann ein Projekt wie «public plaiv» überhaupt leisten?

Das ist doch eigentlich ein überraschender Befund. Leute, die das ganze Jahr über im Engadin leben, wären demnach tendenziell offen für die Entwicklung neuer Ideen, während die nur kurz anwesenden Touristen Bestätigungen ihres Engadin-Bildes suchten. Dies kann somit unter anderem eine Funktion eures Projektes sein: Darauf hinzuweisen, dass die Realität auch an Ferienorten komplexer ist. Graubünden und das Engadin sind mehr als nur Projektionsflächen für Träume. Man könnte da zwar stundenlang stehen bleiben und stumm die Landschaft betrachten, irgendwann tritt aber auch das Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung mit kulturellen Werten ein. Weshalb nicht mit Gegenwartskunst? Die Angebote sind da klein, aber fein – ich denke unter anderem an die Aktivitäten von Christof Rösch in Nairs und bezogen auf das Durchschreiten von Räumen an jene von Peter Trachsel in Dalvazza im Prättigau. Weitere gut vorbereitete und nicht einfach aktivistische Unternehmungen können bei Künstlern und Besuchern eine neue Dynamik auslösen. Von dem Wenigen, was ich von eurem Projekt bisher mitbekam, hat mir Peter Reglis Idee einer temporären Kunst gut gefallen. Wenn ich wieder vom Landschaftskörper als grosser Plastik ausgehe, finde ich einen zeitlich begrenzten Dialog mit der Natur meistens angebrachter und auch entwicklungsfähiger als einen permanenten Kontrapunkt. Das Temporäre als Bewegung und befristetes Ereignis vermag vielleicht auch an den statischen und eindimensionalen Vorstellungen vieler Engadin-Besucher zu kratzen.

Inwieweit ist der Heimatschutz, der die alte Baukultur und Einzelelemente wie das Sgraffito als Vorbild propagierte, nicht auch daran schuld, dass heute das Engadiner Haus imitiert wird?

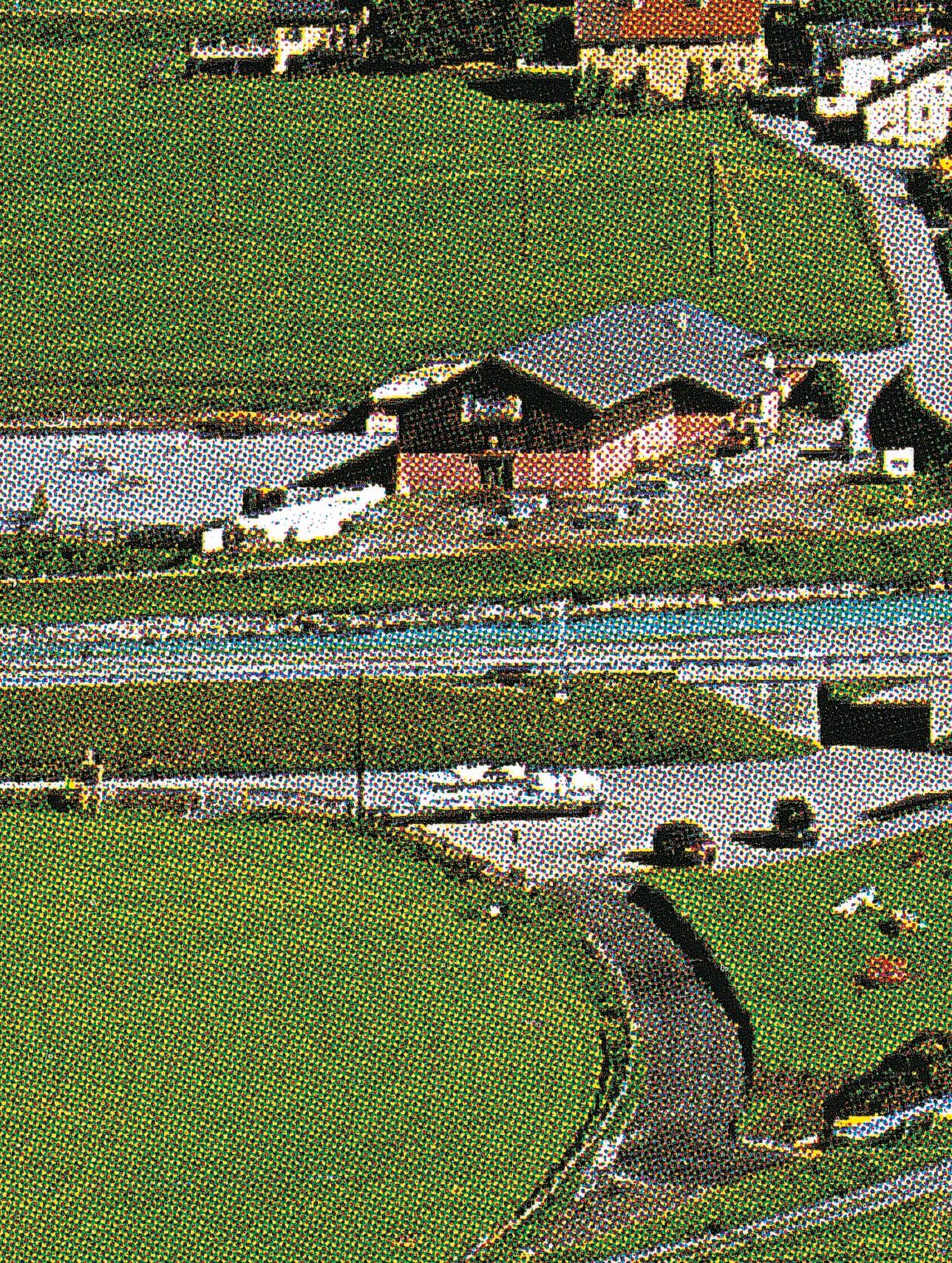
Ich spreche da nicht gerne von einer Schuldfrage, ich versuche eher, verschiedene Gestaltungskonzepte zu charakterisieren. Der Heimatstil des frühen 20. Jahrhunderts hat in der Tat selbst alte regionale Vorbilder imitiert und damit gewiss auch eine Tür zur heute grassierenden Welle der Pseudo-Engadiner-Häuser aufgemacht. Es ist allerdings auch zu sagen, dass die Bewegung von einer ganzen Reihe von Architekten getragen wurde, und dass es damit auch unterschiedliche Tendenzen zu unterscheiden gilt. In meiner Dissertation über die Bauten der Rhätischen Bahn habe ich zwischen einem schöpferischen und einem klischeehaften Heimatstil unterschieden. Imitierend und auch etwas gar zuversichtlich war bereits die Idee, mit mittelalterlichen und barocken Formen die Aufgaben der Gegenwart lösen zu wollen. Bei einem Bau wie dem Kantonalbankgebäude von Otto Schäfer & Martin Risch in Chur zeigt sich jedoch, wie aus diesem Ansatz heraus eine neuschaffende Lösung hervorgehen konnte. Hier merkt man, dass die kritischere Fraktion des Heimatstils nicht nur retrospektiv arbeitete, sondern auch Teil der vorwärts schauenden Reformbewegung des frühen 20. Jahrhunderts war. Eine zweite Blüte des Regionalismus erlebte Graubünden in der Nachkriegszeit mit Architekten wie Rudolf Olgiati, Jachen Ulrich Könz und Bruno Giacometti. Olgiatis Werke belegen einen freieren Umgang mit dem Erbe, der zusammen mit Einflüssen Griechenlands und der klassischen Moderne in eine einzigartige Synthese mündete. Programmatisch wer-

den da die ästhetischen Qualitäten vergangener Bündner Baukultur mit einem eigenen Gespür für plastische Wirkung und Materialsinnlichkeit zusammengebracht. Auch das ist nicht Imitation, sondern ein eigenständiges Schaffen, das von regionalen Quellen gespiesen wird. Beim Stichwort Heimatschutz muss darauf verwiesen werden, dass sich die heutige Bündner Sektion auch in Fragen der Gegenwartsarchitektur engagiert.

Welche Rolle spielen Bauwerke wie Strassen, Brücken und Kraftwerke?

Für den Landschaftsbezug sind diese weiträumig ausgreifenden Aufgaben zentral. Die Kunststrassen des frühen 19. Jahrhunderts, die über den San Bernardino und den Splügen führen, haben sich mit ihren Serpentin, Brücken und Galerien naturnah ins Gelände eingeschrieben. Im Unterschied zu heutigen Anlagen ist die Mühsal des Aufstiegs sehr anschaulich nachzuvollziehen. Die 1903 eröffnete Albulabahn wurde vom Heimatschutz als Paradebeispiel einer Eisenbahnstrecke im Gebirge gefeiert. Hervorgehoben wurden die malerische Linienführung und die steinernen Bogenbrücken, die man den als hässlich empfundenen Eisenkonstruktionen entgegenhielt. Hier ist auch auf eine spätere Beobachtung von Erwin Poeschel, dem Begründer der Bündner Kunstgeschichte, zu verweisen. Bezogen auf die exponierte Lage vieler mittelalterlicher und nachmittelalterlicher Kirchen Graubündens meinte er, dass diese die Landschaft nicht störten, sondern überhöhten. Ähnlich gefühlvoll und fernab technokratischer Kälte hatten bereits die Ingenieure des Bahnbaus argumentiert. Eine neue Sicht brachte die Moderne ein, die sich in Graubünden grossmassstäblich im Bau der riesigen Stau-mauern von Wasserkraftwerken manifestiert. Hier ist mit dem Bild punktueller Überhöhung der Landschaft nicht mehr durchzukommen. Bereits in den späten zwanziger Jahren hatte die schweizerische Zeitschrift «Werk» für solche Fälle ein neues Motto gefunden: Ein guter Bau passt in jede Landschaft. Ob damit die Diskussion nicht erst beginnt?

Chur, April/Mai 2002



3. ENTWICKLUNG DER LANDSCHAFT



3.1. DIE KULTURLANDSCHAFT

URS FREY

Über Landschaft wird viel geschrieben und gesprochen. Begriffe wie Kulturlandschaft, Naturlandschaft, Stadtlandschaft, Verkehrslandschaft, politische Landschaft, Sprachlandschaft, Wohnlandschaft, Kunstlandschaft und Klanglandschaft werden in die Welt gesetzt und kaum kritisch reflektiert. Das Wort Landschaft wird überstrapaziert; ein Badekurort im Engadin wirbt zum Beispiel mit folgendem Slogan: «Willkommen in der Bäder- und Saunalandschaft».

3.1.1. BEGRIFFE, DEFINITIONEN, MODELLE

Was Landschaft ist, wie sie entsteht und sich verändert, und was ihre individuelle Erscheinung, Ästhetik und Bedeutung ausmacht, wird selten diskutiert.

Landschaft im Sinne von (landscape), (paysage), (paesaggio) oder (cuntrada) ist ein relativ junger Wortinhalt. Vom Mittelalter bis weit in die Neuzeit hinein bedeutete Landschaft Region oder Territorium (z.B. Landschaft Davos etc.). Landschaft als betrachteter Naturausschnitt stammt aus der Sprache der Maler, für welche Landschaft nicht Region, sondern gemaltes Abbild einer Region, ein Landschaftsbild war. Im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert drang das Fachwort der Maler in die allgemeine Gebildetensprache ein und besetzt noch heute die idealisierten, realitätsfremden Konnotationen dieses Wortes; Landschaft ist mehr ein Sonn-, Feiertags- und Ferienwort als ein Wort der Werk- und Arbeitstage. Dieser Landschaftsbegriff wird auch in der wissenschaftlichen Sprache verwendet, was wegen seines subjektiven Gehalts immer wieder zu heftigen Disputen geführt hat. Scharfe Kritik am Landschaftsbegriff übte der ungarische Philosoph Endre Szávà Kovàts, der behauptet, dass Landschaft real gar nicht existiere.¹ Nach seiner Auffassung schaffen wir in der Betrachtung einzelner Erscheinungen (Elemente) der Landschaft eine fiktive räumliche Einheit, eine falsche Totalisierung. Landschaft findet nur in unseren Köpfen statt und ist durch die individuelle, subjektive Wahrnehmung bestimmt. In der Geografie wird Landschaft als Ausschnitt oder charakteristischer Teil der Erdoberfläche betrachtet, der durch das Zusammenwirken verschiedener natürlicher und anthropogener Faktoren sein charakteristisches Gepräge erhält. Diese Raumeinheiten können unterschiedlich gross sein; ihre Grenzen sind schwer definierbar, da sie oft fliessend in andere Landschaftsräume übergelien.

Unterschieden wird zwischen der ursprünglichen Naturlandschaft und der durch den menschlichen Einfluss gewordenen Kulturlandschaft. Werner Bätzing bezeichnet die vom Menschen unberührte, unveränderte Natur (Naturlandschaft) als (Natur an sich) und die durch den Menschen bearbeitete und umgewandelte Natur (Kulturlandschaft) als (Natur für uns).² Aus der Naturlandschaft hat der Mensch eine für ihn verlässlichere, nutzbare Landschaft geschaffen.

Diese Umwandlung von Natur- in Kulturlandschaft bedeutet eine Destabilisierung des ökologischen Gleichgewichts, die nach Bätzing nur durch Reproduktionsarbeit wieder in ein neues

Gleichgewicht gebracht werden kann. Kulturlandschaft muss also ständig reproduziert werden, damit sie sich nicht wieder in eine Naturlandschaft zurückverwandelt.

3.1.2. DYNAMISCHE KULTURLANDSCHAFT

Diese Mensch-Natur-Auseinandersetzung veränderte im Alpenraum die Ökologie wie auch die visuelle Erscheinung der Landschaft bis an die Vegetationsgrenze tief greifend. Aus der eher monotonen, von einer geschlossenen Waldvegetation dominierten Naturlandschaft entstand durch die jahrtausendelange menschliche Nutzung eine kleinräumige, an Strukturen, Tier- und Pflanzenarten reichere Kulturlandschaft.

Die Kulturlandschaften sind mit der Entwicklungsgeschichte des Menschen in einen dynamischen Prozess eingebunden, der räumlich und zeitlich sehr unterschiedlich verlief. Durch den ständigen Wandel kann die Kulturlandschaft zeitlich schlecht definiert werden, sie hat keinen Anfang und kein Ende. Kulturlandschaft ist immer eine Ansammlung und Überlagerung von Spuren und Strukturen, die Ausdruck der vergangenen und gegenwärtigen Nutzungen sind. Die Kulturlandnahme war auch immer wieder von Rückschlägen gekennzeichnet. Der Mensch tastete sich nach einem Trial-and-Error-Verfahren an die Grenzen des Möglichen heran. Diese Möglichkeiten waren jedoch lange Zeit klar begrenzt, da der Mensch nur über seine eigene und über die tierische Zug- und Tragkraft verfügen konnte. Die der Natur stärker angepasste Nutzung in früheren Jahrhunderten ist nicht nur einem ökologischen Verständnis der damaligen Gesellschaft zuzuschreiben, sondern vielmehr in der Limitierung des menschlichen Handelns zu erklären.

Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert markiert auch für die Kulturlandschaft eine historische Wende. Der Alpenraum wird wirtschaftlich benachteiligt und dadurch zu einer strukturschwachen Region in Europa. Nach dem Zweiten Weltkrieg findet die Transformation von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft statt, der primäre und sekundäre Sektor wird rationalisiert und der tertiäre Sektor ausgebaut. Paul Messerli macht diese Entwicklung für die Herausbildung von Aktiv- und Passivräumen in den Alpen verantwortlich.³ In den Aktivräumen mit touristischen Zentren wie im Oberengadin verkommt die Landschaft zum ‚Playground of Europe‘, in den Passivräumen wie in den Bündner Südtälern bricht die Landwirtschaft beinahe ersatzlos zusammen. Unter diesem Tertiärisierungsdruck hat sich die historische alpine Kulturlandschaft stark verändert; sie wurde durch eine moderne, mechanisierungskonforme und touristische Landschaft überprägt. Das Resultat ist eine Verarmung und Homogenisierung der Landschaft.

3.1.3. ALTE LANDSCHAFTEN – NEUE WERTE

Wenn wir die aktuelle Entwicklung des globalen Marktes und der absoluten Mobilität akzeptieren, müssen wir auch die modernen, ausgeräumten Kulturlandschaften hinnehmen. Was soll aber mit den noch verbliebenen Relikten der historischen Kulturlandschaft geschehen? Haben sie noch eine Bedeutung, einen Wert in unserer Zeit? Nach Martin Schwarze⁴ gibt es Gründe, warum historische Kulturlandschaften erhaltenswert oder zumindest Anlass zu einer

näheren Betrachtung sind: Die historische (traditionelle) Landnutzung sichert durch die standortgerechte Bewirtschaftung, verbunden mit dem nötigen Unterhalt der Nutzungsflächen, die Lebensgrundlage der lokalen Bevölkerung und ermöglicht eine nachhaltige Nutzung. Was während Jahrhunderten funktioniert hat, wird auch in Zukunft funktionieren; bei einer Änderung der Nutzung ist das ökologische Gleichgewicht gefährdet.

Die historische Kulturlandschaft stellt ein vielfältiges Mosaik verschiedener Lebensräume für Tiere und Pflanzen dar, ausgeräumte Landschaften bedeuten auch einen Verlust der biologischen Artenvielfalt. Historische Kulturlandschaften sind Landschaftsindividuen von lokaler Ausprägung und somit einzigartig. Sie ermöglichen ein ästhetisches Erleben im Spannungsfeld Natur-Kultur und eine physische wie psychische Erholung in einer zum Alltag kontrastierenden Umwelt. Landschaften werden als besonders schön empfunden, wenn der Kontrast zwischen gepflegter Kulturlandschaft und wilder Naturlandschaft gross ist. Wird eine Kulturlandschaft aufgegeben, vom Wald zurückerobert und verwildert, kann sie nicht mehr mit der Naturlandschaft kontrastieren.

Die Arbeit vieler Generationen hat sich ähnlich wie Sedimentschichten in der Landschaft überlagert. Die bäuerliche Kultur ist in der historischen Kulturlandschaft gespeichert. Sie ist somit ein Dokument der Landschaftsgeschichte und des historischen Nutzungssystems. Landschaft kann wie eine historische Quelle gelesen werden. So wird sie auch mit zunehmendem wirtschaftlichen und sozialen Wandel zu einem Element regionaler (kultureller Identität). Uns gehen sehr viele Orte und Bezugspunkte verloren, da sich der Raum immer schneller und stärker verändert.

3.1.4. KULTURLANDSCHAFT PLAIV

Naturraum

Die Voraussetzungen zum Hochtal Oberengadin wurden bereits vor ca. 40 bis 10 Millionen Jahren geschaffen. Die Afrikanische Platte kollidierte mit der Eurasischen Platte und türmte dabei ein Gebirge auf. Durch die Verfaltung des Gesteinskomplexes bildete sich im Raume des heutigen Engadins vor ca. 25 Millionen Jahren eine tektonische Mulde und Bruchlinie, wo sich später der Ur-Inn einnisten konnte. Wasser und Eis haben das Tal weiter ausgeformt, kantige Felsen rund geschliffen, Moränenwälle aufgestossen, Ebenen zugeschottert, Schluchten erodiert und so die Topografie der Landschaft geprägt. Insbesondere die Spuren der letzten Eiszeit (Würm), die vor ca. 80'000 Jahren begann und vor ca. 30'000 Jahren ihr Maximum erreichte, sind im Engadin heute noch lesbar. Die Höhe der Eisdecke, die bei Zuoz auf ca. 2'800 Meter lag, ist an der Schlifffgrenze zwischen den runden und kantigen Formen heute noch an der Crasta Mora, am Piz Kesch und am Piz Griatschouls erkennbar. Am Ende der Eiszeit, vor ca. 10'000 Jahren, waren die Eismassen bis auf die Höhe von Pontresina zurückgeschmolzen. Gewaltige Bäche haben anschliessend den Raum zwischen Samedan und S-chanf mit Schotter eingeebnet. Pionierpflanzen folgten dem abschmelzenden Eis, und eine dichte Waldvegetation hat allmählich die Landschaft bis zur natürlichen Waldgrenze hinauf überzogen und so auch die Dynamik der Naturprozesse etwas gedämpft.



oben: Madulain 7. September 1899; unten: Madulain 10. September 1996



Besiedlung

Als sich die ersten Menschen in der späten Bronze- oder frühen Eisenzeit im Oberengadin niederliessen, fanden sie ein wildes Hochtal vor, dessen Talboden von mäandernden Fließgewässern, Sümpfen, Kiesbänken und Auenwäldern durchzogen war und dessen Talflanken bewaldet waren. Der Mensch verhielt sich in dieser rohen Bergwelt lange Zeit sehr zurückhaltend, er lebte gemäss den Forschungen von Martin Bundi in verstreuten Einzelhöfen, rodet kleinere Waldstücke, betrieb Ackerbau, Viehzucht, Jagd und Fischerei.⁵ Die Schafhaltung war der wichtigste Wirtschaftszweig der damaligen Bauern. Für das 12. Jahrhundert lassen sich in Zuoz drei Meierhöfe nachweisen. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts mehren sich für das Oberengadin Anzeichen eines zunehmenden Landausbaus; der Zuozer Einzugsbereich umfasste 1290 bereits 14 Höfe, so genannte «colonias». Die Besiedlung konzentrierte sich immer noch auf den Raum zwischen Zuoz und Samedan, währenddem die Oberengadiner Seenlandschaft noch kaum bewohnt war.

Dank einer längeren klimatischen Warmzeit vermehrte sich die Bevölkerung des Oberengadins bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stark. Ackerbau und Grossviehhaltung gewannen zunehmend an Bedeutung. Der Lebensraum erweiterte sich durch intensives Roden, um Acker- und Wiesland zu gewinnen, und die Landnahme erfolgte nun auch in Richtung Hochwasser gefährdete Talsohle. Mit fortschreitender landwirtschaftlicher Erschliessung und zunehmender Parzellierung des Bodens entstand auch ein Wegnetz, das Güter und Siedlungen verband. Die Siedlungen verdichteten sich allmählich zu Haufendörfern, in stärkerem Masse nach den kriegerischen Zerstörungen am Ende des 15. Jahrhunderts. Gleichzeitig entstanden auch die einzelnen Gemeinden. Die drei Oberengadiner Kirchengemeinden, «plaivs» genannt, teilten sich 1538 in die heute noch existierenden 11 politischen Gemeinden. (Der Begriff «plaiv» wird heute nur noch für die Plaiv suot Funtauna Merla, den Raum La Punt Chamues-ch, Madulain, Zuoz und S-chanf verwendet.)

Bis ins 19. Jahrhundert wurde der Wald im Oberengadin von der Talsohle wie auch von den Alpweiden her massiv zurückgedrängt, und die Kulturlandschaft erreichte ihre bisher grösste Ausdehnung.

Kulturraum

Das historische Nutzungssystem im Engadin war, gemäss Jon Mathieu, die inneralpine, selbstversorgende Mehrzweckwirtschaft, auf Ackerbau und Viehzucht basierend.⁶ Dank dem sanften Gelände und der geringen Höhendifferenz zwischen Tal- und Alpstufe war die Entwicklung einer Transporttechnologie und somit eine Zentralisierung des Betriebssystems möglich. Die Wiesen und Äcker wurden zentral vom Dorfe aus bewirtschaftet und das Heu konnte auch von entfernteren Bergwiesen mit dem Ochsen- oder Pferdegespann bis ins Dorf gefahren werden. Eine Maiensässstufe mit den dazu gehörenden «aclas» fehlt im Oberengadin darum weitgehend. Nur im Raum Zuoz und S-chanf entstanden seit dem 18. Jahrhundert neu einzelne Maiensässbauten, oder alte Einzelhöfe wurden aufgelassen und zu Temporärsiedlungen umfunktioniert.



oben: Zuoz 7. September 1899; unten: Zuoz 11. September 1996



Dieses historische Nutzungssystem prägt bis in die Gegenwart hinein die Struktur der Kulturlandschaft: Geschlossene Dorfsiedlungen im Tal, bestehend aus stattlichen Engadiner Häusern mit Stall und Wohnteil unter einem Dach; umliegende, durch jahrhundertlanges Pflügen entstandene Ackerterrassen und Lesesteinhaufen; Wiesen, die teilweise durch Kanäle von den Seitenbächen her bewässert wurden und durch Trockensteinmauern von den angrenzenden Weiden getrennt sind; steile Viehtriebe und Feldwege, die Dorf und Flur verbinden, Alphütten und ausgedehnte Alpweiden oberhalb der Walgrenze. Selbst die Wälder sind Elemente der Kulturlandschaft; insbesondere auf der südexponierten Talflanke entstanden aus dem ursprünglichen Nadelmischwald durch selektiven Holzschlag reine Lärchenwälder, die so genannten Lärchenwiesen. Im lichtdurchlässigen Lärchenwald wächst Gras, und somit konnten diese Flächen auch als Waldweide genutzt werden.

Umbruch im 20. Jahrhundert

Die agrarisch geprägte Landschaft im Oberengadin hat bis ins 19. Jahrhundert hinein keine grossen Veränderungen erfahren. Die Neuzeit war wegen der Klimaverschlechterung (kleine Eiszeit), der Pest und der Kriegswirren eine Phase der Stagnation. Der Umbruch begann mit dem Einzug des Tourismus Mitte des 19. Jahrhunderts. Engländer entdeckten in der «Belle Epoque» die Schönheit und das Licht dieses weiten Hochtales. Voraussetzung zur touristischen Entwicklung war vorerst eine verkehrstechnische Erschliessung des Tales.

Verkehrsanlagen

Der Zustand der mittelalterlichen, schmalen, holprigen und steilen Wege war unbefriedigend. Nur die Tallage und einzelne Pässe waren zeitweise für kleine Wagen befahrbar. Auf den übrigen Strecken wurde gesäumt. Der Bau der ersten Kunststrasse von Chur ins Engadin über den Julierpass erfolgte in den Jahren 1820 bis 1840, von 1845 bis 1862 wurde auch die Engadinerstrasse durch die Plaiv bis nach Scuol in einer Breite zwischen 4,2 und 5 Meter gebaut. Der Ausbau der Albulastrasse von Bergün nach La Punt Chamues-ch erfolgte in den Jahren 1864 bis 1866. Die Eisenbahn erreichte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Engadin und 1913 konnte auch die Strecke Samedan-Scuol eröffnet werden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mussten die Strassen dem motorisierten Verkehr angepasst werden, eine Verbreiterung, Streckung und Teerung der Strassen waren die Folge. Die in den achtziger Jahren gebauten Umfahrungsstrassen in der Talebene von Madulain, Zuoz und S-chanf und die neuen Meliorations-, Forst- und Alpstrassen zerschneiden und prägen heute das Landschaftsbild.

Siedlung

Im Jahre 1850 waren S-chanf und Zuoz immer noch die grössten Gemeinden im Oberengadin. Der Bevölkerungsschwerpunkt verlagerte sich jedoch in den folgenden Jahrzehnten Richtung Tourismuszentrum St. Moritz. Eine bescheidene und verzögerte touristische Entwicklung in der Plaiv begann erst nach dem Bau des Lyceums Alpinum (1904) und des Hotels Castell

(1912/13) in Zuoz sowie der Gründung des Nationalparks im Jahre 1914. Im 20. Jahrhundert erlebten nur die Gemeinden Zuoz und in jüngster Zeit auch La Punt Chamues-ch einen stärkeren Bevölkerungszuwachs.

Die einzelnen Hotels und Pensionen hatten kaum Einfluss auf das Landschaftsbild. Erst der folgende Zweitwohnungs- und Ferienhausbau führte auch in der Plaiv zu einer Flächen überwachender Ausdehnung der Siedlung. Zwischen 1950 und 1990 hat der Wohngebäudebestand in La Punt Chamues-ch um 295%, in Madulain um 272%, in Zuoz um 130% und in S-chanf um 84% zugenommen. Typisch für die Architektur dieser Siedlungen sind die mehrgeschossigen, schlecht zitierten Pseudo-Engadiner Häuser. Die ehemals kompakte und geschlossene Struktur der Haufen- und Strassendörfer löst sich diffus an ihren Rändern auf. Ausserhalb der Wohnzonen entstanden einzelne Gewerbebauten und militärische Anlagen.

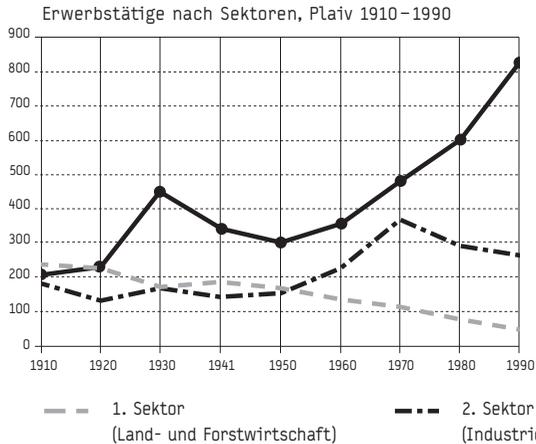
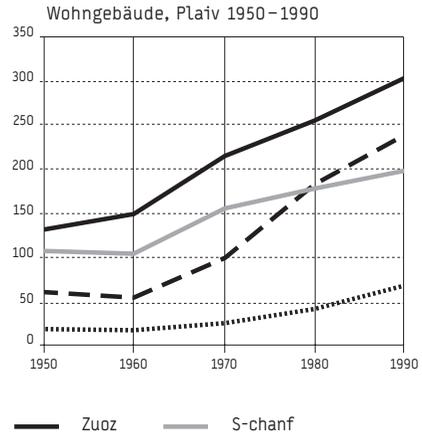
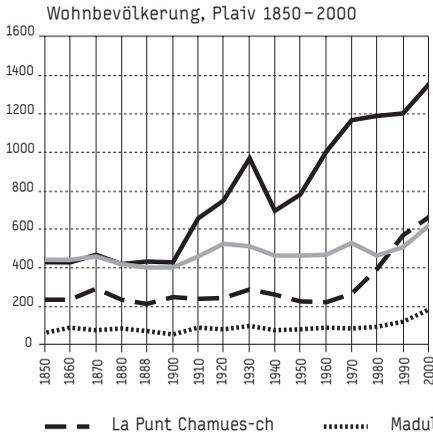
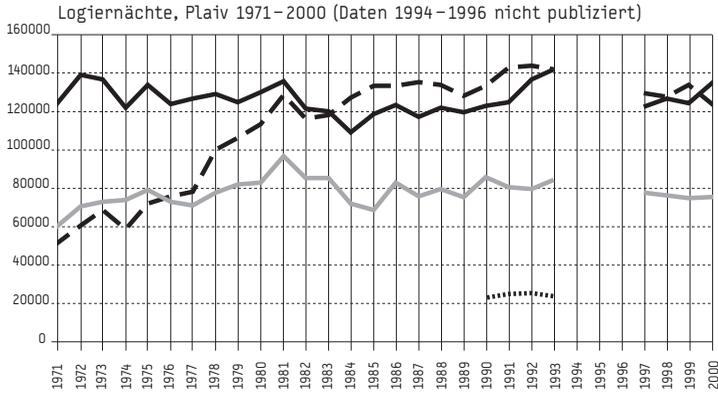
Flur

Die Äcker, Wiesen und Weiden bilden die grösste Fläche der Kulturlandschaft. Der Strukturwandel in der Landwirtschaft veränderte besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die gewachsenen Landschaftsformen. Von den 161 Landwirtschaftsbetrieben, die 1929 in der Plaiv noch existierten, überlebten bis 2000 nur 43. Dank der Mechanisierung konnten sich die Betriebe vergrössern, und die mittlere Fläche pro Betrieb wuchs von 8,0 auf 22,7 ha. Die Landwirtschaft hat sich verglichen mit anderen Regionen weniger stark zurückgezogen, da die sanfte Topografie eine mechanische Bewirtschaftung zulässt. Die Nutzfläche hat in dieser Zeit nur um 24% abgenommen. Die Betriebsvergrösserungen hatten die Aussiedlung der Höfe zur Folge; moderne, grosse Stallscheunen bilden zunehmend neue Elemente in der dorfnahen Flur. Praktisch ganz aufgegeben wurde der Ackerbau, der in früheren Jahrhunderten die charakteristische Terrassenlandschaft zwischen La Punt Chamues-ch und S-chanf geprägt hat. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden vor allem in Zuoz und S-chanf noch einige Hektaren gepflügt. Nach der Anbauschlacht im Zweiten Weltkrieg verschwanden die goldgelben Roggen-, Gersten- und Weizenfelder allmählich aus der Kulturlandschaft. Die einseitige Konzentration auf die Graswirtschaft führte zu einer Vergrünlandung und damit zu einer Homogenisierung der Flur. Gleichzeitig verbuschen die ungenutzten Stufenraine. Dem Zerfall ausgesetzt sind auch die seit Generationen nicht mehr unterhaltenen Bewässerungsgräben wie auch die Trockensteinmauern und Holzlattenzäune, die Wiesen und Weiden trennten.

Auf der rechten Talseite zwischen Madulain und Zuoz entsteht ein 3,3 km langer, 18-Loch-Golfplatz, der 2003 eröffnet wird. Insgesamt werden 56 ha, davon 75% Fettwiesen, umgestaltet. Trotz der ökologischen Baubegleitung und der versuchten Eingliederung in den Raum bilden die kurz geschorenen Greens, Sandbänke, Teiche, Hecken und Verbindungswege visuell fremde Elemente in der traditionellen Kulturlandschaft. Die Landschaft wird neu möbliert.

Wald

Der Bedarf an Bau- und Brennholz war in früheren Zeiten gross. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts führten Holzschläge für den Export sowie eine intensive Beweidung zu einer weiteren



Quelle:
 Bundesamt für Statistik, Bern und
 Kantonales Amt für Statistik,
 Graubünden, Chur.
 Auswertung: Urs Frey

Übernutzung der Wälder. Insbesondere die linke Talseite der Plaiv war in dieser Zeit eine kahle, waldarme Landschaft. Zuoz wurde immer wieder von Lawinen bedroht. Mit den eidgenössischen Forstpolizeigesetzen von 1876 und 1902 änderte sich die Situation. Dank Nutzungseinschränkungen, Wald-Weideausscheidungen, Aufforstungen, Lawinerverbauungen und dem Rückgang der Landwirtschaft konnte sich der Wald wieder erholen. In den Jahren 1860 bis 1909 pflanzten die Förster in der Plaiv 476'515 Jungbäume. Auch in den letzten Jahrzehnten nahm die Waldfläche zu, zwischen 1972 und 1992 um 17%. Waren im vorletzten Jahrhundert in den Dörfern keine Waldbäume anzutreffen, so wurden wegen der sich stark entwickelnden Waldschutz-Mentalität auch zunehmend Nadelbäume im Siedlungsbereich gepflanzt.

Gewässer

Im flachen Talboden der Plaiv breitete sich noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine wilde Flusslandschaft aus, deren Wasserläufe immer wieder neue Wege suchten. Flussverbauungen existierten nur an wenigen exponierten Stellen zum Schutz von Siedlungen und Verkehrswegen. Immer wieder wurde das Oberengadin von verheerenden Überschwemmungen heimgesucht. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann man mit Dammbauten im Raum zwischen Pontresina und La Punt. Trotzdem kam es beim Hochwasser von 1888 zu grossen Überflutungen. Darauf projektierte man die Innkorrektur zwischen Madulain und Zuoz, die von 1900 bis 1904 auf einer Länge von 1,6 km realisiert wurde. Von den abgeschnittenen Flussläufen blieb nur auf der nördlichen Seite des Damms ein kleines Stück Auenlandschaft erhalten, der Rest wurde aufgefüllt, kultiviert und als Wiesland genutzt. Nach verschiedenen Überschwemmungen in den Jahren 1920 bis 1956 wurden die Dämme zwischen Pontresina und La Punt weiter ausgebaut, die Strecke Madulain-Zuoz jedoch nicht verändert. Seit 1993 ist ein Projekt in Arbeit, das die Renaturierung der Auen bei Zuoz zum Ziel hat. Der linksufrige Damm soll auf einer Länge von 1,3 km abgetragen werden, so dass die Flussdynamik wieder spielt und das Feuchtgebiet und der Auenwald revitalisiert werden. Voraussichtlich soll das Projekt 2003 realisiert werden.

Auch die Wasserkraftnutzung hat ihre Spuren hinterlassen. Die beiden Kleinkraftwerke Val Chamuera und Madulain haben kaum Einfluss auf die Gewässer. Die 1970 in Betrieb genommenen Wasserfassungen der Engadiner Kraftwerke westlich von S-chanf, im Val Susauna und im Val Varusch reduzieren die Abflussmenge im Inn. Die auffälligen Masten und Kabel der in der gleichen Zeit erstellten Hochspannungsleitung auf der rechten Talseite der Plaiv zerschneidet die geschlossene Waldlandschaft.

Ausblick

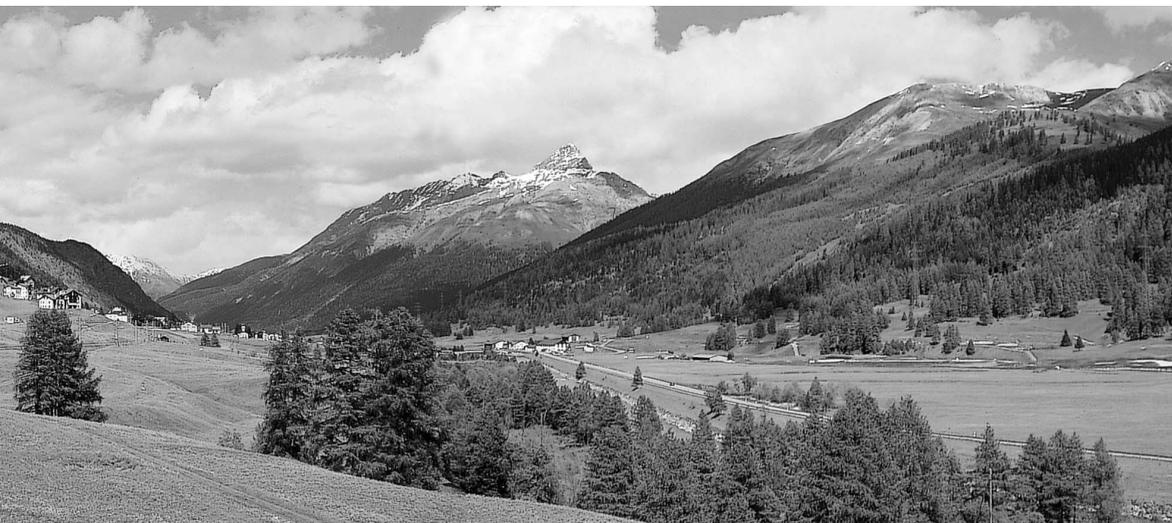
Die Industrialisierung und Tertiärisierung hat auch in der Plaiv die Kulturlandschaft verändert. Die Auswirkungen sind augenfällig: Feriensiedlungen, Strassen, Flussverbauungen, Gewerbezone und Freizeitanlagen zeichnen ein neues Landschaftsbild. Die Landwirtschaft zieht sich aus der Fläche zurück und macht Platz für mehr Natur (Revitalisierung Innauen) auf der einen, oder mehr Freizeitkultur (Golfplatz) auf der anderen Seite des Inns.



Kulturlandschaft Zuz, Ansicht von Westen
v.l.n.r.: Historische Ackerterrassen und Lärchenwiese, Hotel Castell, Überbauung <Chaunt da Crusch>, Inndamm und Auenwald <San Batrumieu>, Golfplatz und Fettwiesen

Die ersten Reaktionen auf den Qualitätsverlust in der Landschaft werden bereits registriert. Langzeitgäste, die Ruhe und landschaftliche Schönheit suchen, reisen immer seltener ins Oberengadin. Gefüllt wird diese Lücke durch die Massentouristen, die in ihrer kurzen Aufenthaltszeit die landschaftliche Veränderung gar nicht wahrnehmen. Hinzu kommt, dass sie jedes Jahr wieder an einem anderen Ort auf diesem Planeten ihre Ferien verbringen. Wichtig für diese schnellen Besucher ist nicht die absolut gemessene Qualität des Ferienortes, nur die qualitative Differenz zwischen dem Wohn- und Ferienort zählt. Da die Qualität des Wohnortes in der Stadt immer geringer wird, hat eine Verschlechterung am Ferienort keine Bedeutung, denn die Differenz bleibt.

Kulturlandschaften bestehen nur, wenn neben der landwirtschaftlichen Produktion auch deren Grundlage, die Landschaft, immer wieder reproduziert bzw. unterhalten wird. Unser heutiges Wirtschaftssystem hat jedoch ein reduziertes Arbeitsverständnis: Es zählen nur noch die direkt produktiven Arbeiten, die reproduktive Arbeit wird minimalisiert oder ganz weggelassen. Für die Kulturlandschaft bedeutet dies Intensivierung oder Nutzungsaufgabe. In diesem Wirtschaftssystem ist es auch kaum möglich, dass die Landwirtschaft unter den erschwerten Produktionsbedingungen, wie sie im Alpenraum herrschen, noch eine Zukunft hat. Ein realistischer Weg, um die alpine Kulturlandschaft teilweise zu erhalten, ist in einer verstärkten Vernetzung zwischen Landwirtschaft und Tourismus zu suchen. Im Kanton Graubünden existieren bereits einige Produkte, die unter dem Label <Agrotourismus> angeboten werden. Da die Touristen im Alpenraum in erster Linie Landschaft konsumieren, müssten sie sich auch für deren Erhaltung einsetzen; sei es, indem sie auf dem Feld selber Hand anlegen, lokale Landschaftsprodukte zu standortgerechten Preisen konsumieren oder eine Landschaftsgebühr bezahlen. Diese Gebühr könnte anstelle von abstrakten Subventionen direkt für die Pflege der Kulturlandschaft eingesetzt werden. Denn bekanntlich ist nur das etwas wert, was etwas kostet!



Kulturlandschaften: vitale Lebensräume in einem starken Wandel oder museale Relikte in der künstlichen Konservierung? Weder unreflektierte, massive Eingriffe, wie sie in unserem Machbarkeitswahn oft geschehen, noch eine sture Konservierung der Landschaft scheint mir sinnvoll. Wir müssen uns jedoch bewusst werden, dass die Kulturlandschaften in einen dynamischen Prozess eingebunden sind und auch ein Recht auf Gegenwart haben.⁷

- 1> Endre Szávà Kovàts: Erdkundlicher Schein und geogr. Fiktion. Zur Phänomenologie der geogr. Landschaft. Geogr. Helvetica 2: 1983 bis 1992. 1976.
- 2> Werner Bätzing: Die Alpen. Naturbearbeitung und Umweltzerstörung. Vervuert Verlag, Frankfurt 1988.
- 3> Paul Messerli: Mensch und Natur im alpinen Lebensraum. Haupt Verlag, Bern, Stuttgart 1989; Paul Messerli: Lebensraum Alpen. Ein europäischer Sonderfall? Herausforderungen und Perspektiven einer Alpenpolitik. In: Jean Pierre Müller, B. Gilgen (Hrsg.): Die Alpen ein sicherer Lebensraum? Publikationen der Schweizerischen Akademie der Naturwissenschaften. Desertina Verlag, Disentis 1992.
- 4> Martin Schwarze: Die Erhaltung traditioneller Kulturlandschaften. Schweizerische Stiftung für Landschaftsschutz und Landschaftspflege, Bern 1986.
- 5> Martin Bundi: Zur Besiedlungs- und Wirtschaftsgeschichte Graubündens im Mittelalter. Calven Verlag, Chur 1982.
- 6> Jon Mathieu: Eine Agrargeschichte der inneren Alpen. Graubünden, Tessin, Wallis 1500-1800. Chronos Verlag, Zürich 1992.
- 7> Vgl. Urs Frey: Die Landschaft. In: Verein für Bündner Kulturforschung (Hrsg.): Handbuch der Bündner Geschichte, 19. und 20. Jahrhundert, Band 3. Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 2000.

3.2. EINE GROSSE STADT IN EINEM WUNDERSCHÖNEN PARK

JOST FALETT

«Scha voust vair l'Engiadina bella / vè üna vouta l'an / e que intuorn San Gian» lautet ein romantisches Sprichwort aus dem Engadin. Es hat nicht Recht. Das Engadin – und insbesondere das Oberengadin mit seiner prächtigen Seenlandschaft so nahe dem Piz Palü und dem Piz Bernina – ist immer schön und nicht nur um San Gian, dem 24. Juni. Und die Gäste kommen in Scharen, weit häufiger als «üna vouta l'an». Immer häufiger kommen sie als Tagestouristen oder übers Wochenende in ihre Zweitwohnung, neun von zehn mit dem Auto, vor allem aus den Grosszentren Mailand, München und Zürich. Wer mag ihnen verargen, dass sie der zunehmend schlechten Luft entfliehen und im Winter den Schnee dort suchen, wo er meist noch fällt? Vorderhand bringt die Klimaerwärmung den alpinen Hochtälern noch mehr Gäste, die Saisonspitze wird noch schmaler und höher.

Schön sein und attraktiv birgt immer zusätzliche Chancen und Gefahren; dies gilt auch für eine Ferienregion. Die grösste Gefahr besteht wahrscheinlich darin, dass vieles zu leicht fällt. Die einmalige Landschaft hat die schmucken Bergdörfer in den letzten 50 Jahren zu einer «Grossstadt in einem wunderschönen Park» wachsen lassen, wie das Oberengadin schon bezeichnet wurde. Das Bild ist gar nicht so falsch. Über 100'000 Leute halten sich während der Hochsaison in der Region auf, bewegen sich meist automobil, müssen im Winter auf 1'700 m Höhe entsprechend heizen und lassen ihren Abfall (häufig Überreste aus den ausserregionalen billigeren Einkaufszentren) und ihre Abwasser zurück. Die Spuren dieser Entwicklung sind vielfältig.

3.2.1. LANDVERLUST

Um 1850 zählte die Region etwa 2'900 Betten. Die rasante touristische Entwicklung hat die ökonomische und die soziokulturelle Situation grundlegend verändert. Eine übers Jahr konstante Bevölkerung, von Landwirtschaft und Auswanderern geprägt, ist abgelöst worden von einer saisonal stark schwankenden und heterogenen Gesellschaft. Zu den etwa 16'000 Einheimischen kommen saisonale Arbeiter/innen im Gast- und Baugewerbe, Zweitwohnungsbesitzer, Aufenthaltstouristen in Hotels und Ferienwohnungen, welche oft zur Bevölkerung und zur Landschaft eine Beziehung haben, und die anonymen Tagestouristen. Kaum eine andere Gegend hat ein so starkes wirtschaftliches Wachstum aufzuweisen. Nur: Das Engadin wächst nicht mit.

Unsere Sinnesorgane sind nicht für die Wahrnehmung langsamer und längerfristiger Veränderungen geschaffen. Deshalb realisiert nur der Betrachter alter Fotos oder der Auswanderer, der nach Jahren in sein Heimattal zurückkehrt, was geschehen ist. Das Hochtal hat sich gefüllt, der Landverlust ist enorm. «Die Stadt Oberengadin wächst weiter» schreibt die Lokalzeitung (Engadiner Post) vom 4.4.2002. «Im Oberengadin hat der Zweitwohnungsbau neue Boom-Dimensionen erreicht: Zurzeit sind 400 Wohnungen im Bau, mindestens 300 weitere

werden im Lauf des Jahres noch bewilligt. Die Bauwirtschaft freut's, die Touristiker erfüllt's mit Sorge. Als sechstgrösste Stadt der Schweiz wird das Oberengadin apostrophiert, wenn während der Hochsaison 120'000 Menschen hier leben und arbeiten oder Ferien machen.» Bezogen auf den Gesamtkanton Graubünden wird 2002 jede dritte neue Wohnung im Oberengadin gebaut. Die Baulandreserven schrumpfen und betragen je nach Gemeinde noch zwischen 5% und 20%, in Zuoz beträgt der Überbauungsgrad 85%. Die enorme Nachfrage hat die Bodenpreise in die Höhe schnellen lassen, so dass die Kauf- und die Mietpreise um etwa 50% über dem schweizerischen Durchschnitt liegen. Dies spüren vor allem die Einheimischen. In einer Studie von Prof. H. R. Müller beurteilten 1986 nur 20% und 1994 gar nur noch 12% der Oberengadiner die Möglichkeit als gut, ein eigenes Haus zu bauen/zu kaufen oder eine preiswerte Mietwohnung zu finden.¹ Keine andere der untersuchten Regionen schätzt ihre Chancen so gering ein. Die Situation hat sich seither nicht verbessert.

3.2.2. ZWEITWOHNUNGEN

Gebaut worden sind vor allem Zweitwohnungen, d.h. meist nicht vermietbare Eigentumswohnungen. Die Zeiten, in denen «ein Dach über dem Kopf» genügte, sind vorbei, heute müssen es schon zwei oder mehr Dächer sein, als Ferienwohnungssitz oder als Kapitalanlage gekauft. Der Anteil an Zweitwohnungen beträgt in einzelnen Gemeinden über 70%. Die Gemeinden haben verschiedene Modelle erarbeitet, um dieser Entwicklung entgegenzuwirken. So hat Bever in den achtziger Jahren eine 50%ige Hauptwohnungspflicht eingeführt; dies bedeutet, dass die Hälfte des neu gebauten oder umgebauten Wohnraums ungeachtet der Besitzverhältnisse von Einheimischen bewohnt werden muss. Andere Modelle sehen für die Zweitwohnungen eine Kontingentlösung mit einer jährlich verfügbaren Bruttogeschossfläche vor, Ersatzabgaben an Stelle von Erstwohnungsanteilen oder ein Bonus-/Malus-System: Dabei wird als Entgelt für die Erstellung von Erstwohnungen die Ausnützungsziffer gemäss Zonenordnung erhöht. – Für fast alle Gemeinden galt bis vor wenigen Jahren die Nullquote für Ausländer, was bedeutet, dass Ausländer keinen Immobilienbesitz erwerben dürfen. Verschiedene Gemeinden haben in den letzten Jahren diese Nullquote gelockert, um das Baugewerbe anzukurbeln. Das Dilemma ist klar: Die Boomjahre haben zu einem weit überdimensionierten Baugewerbe geführt, von dem direkt oder indirekt (d.h. inklusive der dazu gehörenden Dienstleistungsunternehmen) etwa ein Drittel aller Arbeitsplätze abhängen. So hatte das Oberengadin 1995 über 50 Architekturbüros. Ein so starkes Gewerbe kann natürlich bei den Gemeindeversammlungen massiven politischen Druck ausüben. Dass der Zweitwohnungsbau nicht durch politische Steuerungsmechanismen gebremst werden kann, ist traurig, aber verständlich: Den Gemeinden füllt er im Jahr des Baus mit Bewilligungsgebühren, Anschlussgebühren und Handänderungssteuern die Gemeindekasse. In diesem Jahr wird das Gesamttransaktionsvolumen der 700 gebauten Wohnungen auf 336 Millionen Franken geschätzt. Dies ergibt allein an Handänderungssteuern 6,6 Millionen. Die einmalige Wertschöpfung steigt auf 30% bis 50% des Wohnungspreises, aber nur, wenn das Land im Besitz der Einheimischen war und wenn einheimische Firmen den Bau ausführen. Diese kurzfristigen Einnahmen können ohne

Weiteres 20% des Gemeindehaushalts betragen und machen den Behörden das Regieren leichter. So konnte z.B. Zuoz über Jahre das gesamte Schulwesen über diese Einnahmen finanzieren. Den Gemeinden bringt die Bauerei Geld, das Gewerbe hat Arbeit – wer hat dann Interesse, etwas daran zu ändern? Unser politisches System ist eben auf Kurzfristigkeit ausgerichtet: Die Behörden werden für drei Jahre gewählt, nicht für die kommenden Generationen. Der ökonomische und ökologische Spielraum unserer Nachkommen wird eng. Von einer nachhaltigen Entwicklung sind wir weit entfernt. Auch im Zeitalter der Planer scheint der Zweitwohnungsbau allein durch die Nachfrage gesteuert zu werden. Der politische Wille, den Zweitwohnungsmarkt einzudämmen fehlt. Gemäss der Schweizerischen Vereinigung für Landesplanung, welche vor 10 Jahren die Zweitwohnungsproblematik noch statistisch und juristisch dokumentierte, ist die Nachfrage nach Daten und Steuerungsmodellen heute so gering, dass diese nicht mehr erfasst werden. Die kantonale Statistik erfasst für jede Gemeinde die Anzahl der Ein-/Zwei-/Drei- und Mehrfamilienhäuser, nicht aber die Zweitwohnungen. Dabei wäre eine saubere Datenerhebung die Voraussetzung für eine wirksame Baupolitik. Bereits mittelfristig überwiegen die Nachteile des Zweitwohnungsbaus klar: Die Infrastruktur der Gemeinde (Verkehr, Entsorgung, Versorgung) muss auf die Spitzenzeiten ausgerichtet werden, deren Kosten bei einer Belegung von etwa vier Wochen bei weitem nicht gedeckt werden. Die Hotellerie und die vermietbaren Ferienwohnungen werden konkurrenziert. Der St. Moritzer Kurdirektor Hanspeter Danuser spricht Klartext: «Das Tal baut sich zu Tode! Jedes zusätzliche Bett, welches nicht in einem Hotel steht, ist eines zu viel. Wir sind an dem Punkt, von wo an Quantität und Qualität nicht mehr deckungsgleich sind.» Die als «Piz Matratz» karikierte Marke von 100'000 Gästebetten im Oberengadin sei längst erreicht – mit allen Folgeerscheinungen wie Emissionen und Staus etc.² Die WM 2003 – in vorbildlicher Weise nachhaltig geplant – löst ungewollt weitere Investitionen aus. Dazu WM-Präsident Hugo Wetzel: «Wir wollten auf jeden Fall mit dem Grossanlass nicht neue Kapazitäten schaffen. Was den Bauboom nun ausgelöst hat, ist die erhöhte Standortattraktivität.» Das Oberengadin sei durch die für die Zukunft getätigten Investitionen wesentlich begehrter geworden, vor allem im Bereich Immobilien. Laut Engadiner Post vom 18. Juli 2002 wurde zwischen 1998 und 2003 im Oberengadin über eine Milliarde Franken investiert. – Gemäss der Schweizerischen Vereinigung für Landesplanung weist die Parahotellerie vier Mal mehr Landbedarf, fünf Mal weniger Arbeitsplätze und vier Mal weniger Ausgaben pro Bett verglichen mit der Hotellerie auf.³ In jüngster Zeit zeigt sich die Fehlentwicklung noch in einer erweiterten Form: 1997 war das Oberengadin Spitzenreiter in der Verlustrangliste durch Konkurse. Allein der Konkurs des Hotels Chantarella in St. Moritz hat ein Loch von 34 Millionen Franken hinterlassen. Und mit dem Cresta Kulm in Celerina ist 2002 ein weiteres traditionsreiches Hotel verschwunden, welches Zweitwohnungen Platz machen muss.

3.2.3. VERKEHR

«Ohne Verkehr kein Tourismus», lautete jahrzehntelang die Devise. Auch im Oberengadin hat man lange der Philosophie vertraut, der Strassenbau löse die Probleme. So wächst der Verkehr

gemäss einer Studie im Auftrag des Kreises am Maloja- und am Berninapass jährlich um 4 bis 6%.⁴ Die Folgen dieses Wachstums sind den meisten Politikern kaum bewusst. Eine jährliche Zunahme von 4,9% heisst, dass sich der Verkehr in 30 Jahren verdoppelt. Stagnierende oder gar rückläufige Übernachtungszahlen haben in den letzten Jahren nicht zu weniger Verkehr geführt: Bei knapperem Portemonnaie wird die Aufenthaltsdauer kürzer. Gemäss dem Bericht 'Tourismus- und Freizeitverkehr Graubünden'⁵ liegt die Lärmbelastung in einigen Tourismusorten nicht nur über dem Immissionsgrenzwert, sondern gar über dem Alarmwert. Auch der Flugplatz Samedan sucht nach Entwicklungsmöglichkeiten: Geplante Investitionen von 88 Millionen Franken wurden letztes Jahr nur wegen fehlenden Geldgebern verhindert.

Langsam wächst auch bei einigen Touristikern die Erkenntnis, dass übermässige Lärmbelastungen und schlechte Luftqualität zum Verlust von Stammkunden und damit zu einer Abnahme der Ertragskraft führen. Selbst Tourismusfachleute befürchten, dass die wertschöpfungsintensiven Ferienaufenthalte in noch grösserem Mass durch Kurzaufenthalte und Tagesausflüge abgelöst werden, was noch mehr Autoverkehr bringt. Die Feststellung von Prof. Hermann Knoflacher aus Wien, «Je dümmer eine Wirtschaft, desto mehr Verkehr produziert sie», scheint sich auch für Tourismusregionen zu bestätigen. Der Verkehrsplaner Christian Meuli dazu: «Das Wachstum ist ungebremst und an etlichen Orten sogar un gelenkt. Pro 80 Quadratmeter Bruttogeschossfläche muss mit einem Auto gerechnet werden.»⁶ Für die 2002 neu erstellten Wohnungen bedeutet dies, dass zwischen 400 und 700 Autos zusätzlich im Engadin unterwegs sein werden.

Die Verkehrszunahme beruht einerseits auf exogenen Faktoren wie allgemeine Wirtschaftslage, nationale Verkehrspolitik, Mobilitätsbedürfnis und Klimaänderung, aber auch auf endogenen, d.h. hausgemachten Faktoren: Bevölkerungsentwicklung und zunehmende Trennung von Wohn- und Arbeitsort aufgrund der stark divergierenden Boden- und Mietpreise, Bautätigkeit, Aufenthaltsdauer der Gäste und regionale Verkehrskonzepte. Gerade in diesem letzten Bereich hat das Oberengadin 1994 eine einmalige Chance verpasst. Dem Volk wurde eine 'Ökotaxe' zur Abstimmung vorgelegt: Für etwa 1.80 Schweizer Franken pro Übernachtung wäre für die ganze Region der öffentliche Verkehr mit Zug und Bus gratis angeboten worden. Unter Federführung der Hoteliers wurde die Vorlage bekämpft und schliesslich abgelehnt. Argumentation: Zu hohe Kosten, der Mehrbetrag sei den Gästen nicht zuzumuten. Ein Blick über die Grenze hätte uns eines Besseren belehrt: In Serfnaus war bei einem ähnlichen Modell gemäss Verkehrsexperten der Werbeeffect grösser als die Erstellungskosten. Öffentlicher Verkehr muss nicht auf jeden Fall teuer sein: Wenn 80% ihn benutzen, wird er selbsttragend.

3.2.4. KLIMAERWÄRMUNG

Die Luftbelastung hat sich infolge verschiedener Massnahmen allgemein etwas verbessert. Gemäss dem Bericht des Amtes für Umweltschutz Graubünden wurden 2001 für St. Moritz jedoch in kalten Winterphasen deutlich erhöhte SO₂-Werte gemessen; dies wegen der vermehrten Inversionslagen und vor allem wegen der erhöhten Heizungsemissionen. Die Ozonbelastung liegt infolge starker Ozoneinbrüche aus Süden während der Sommernächte in

St. Moritz deutlich über den Grenzwerten. Sichtlich mehr zu schaffen macht den Touristikern die Klimaerwärmung: Der Schnee, der früher gratis fiel, muss seit einigen Jahren für teures Geld künstlich hergestellt werden. Das ist auf dieser Höhenlage zwar meist machbar, kostet aber viel: Für die Beschneiungsinfrastruktur wurden in der Region 50 Millionen Franken investiert, die Betriebskosten pro km Piste betragen in einem durchschnittlichen Winter 30'000 Franken, in schneearmen Wintern wie der letzte etwa das Doppelte. Ist es da erstaunlich, dass bei einigen Bergbahnen das Geld für Erneuerungen und für die vor wenigen Jahren noch zweistelligen Dividenden fehlt? Dazu kommen steigende Kosten für den auftauenden Permafrost, der den Untergrund von Seilbahnbergstationen, Skiliftmasten, Lawinenverbauungen und Wasserleitungen für die Beschneiungsanlagen in Bewegung bringt. Es zeigt sich einmal mehr, dass Ökologie und Ökonomie sich nicht trennen lassen: Die Folgen von ökologischem Fehlverhalten sind immer auch ökonomisch, sie kosten Millionen. Und es wird uns bewusst, weshalb wir uns umweltgerechter verhalten sollten: Nicht den Gamsen und Birkhühnern zuliebe – diesen wird es recht sein, wenn die Winter milder und kürzer werden –, sondern um der nächsten Generation eine Existenzgrundlage in dieser stark vom Wintertourismus abhängigen Region zu sichern.

3.2.5. VERSORGUNG, ENTSORGUNG UND KULTUR

Die Versorgung und Entsorgung muss auf die Saisonspitzen ausgerichtet sein, schliesslich will jedermann und jedefrau über Strom und Wasser verfügen und seine Abwässer hinterlassen, auch wenn er/sie über Weihnachten oder Ostern seine Zweitwohnung nur wenige Tage benützt. Der Wasserverbrauch zeigt saisonale Schwankungen von 10:1, der Stromverbrauch wird sich in den nächsten 15 Jahren verdoppeln. Für die Abwasserreinigungsanlagen sind die Probleme noch grösser: Während die ARA Staz für Celerina und St. Moritz Mitte Dezember die Abwasser von etwa 10'000 Personen reinigen muss, sind es eine Woche später etwa 45'000. Und wieder gilt: Die Investitionen in diesem Bereich kosten Millionen, und diese fliessen nicht mehr in solcher Menge wie das Abwasser.

Einschneidend sind die Folgen auch für die einheimische Kultur. Die ursprüngliche Sprache der Region, das Rätoromanisch, hat der rasanten Entwicklung nicht standgehalten. Zwar bezeichneten bei der Volkszählung 1990 etwa 2'800 Oberengadiner romanisch als bestbeherrschte Sprache – dies ist genau so viel wie vor 150 Jahren – und 5'400 reden regelmässig romanisch, doch das Wachstum der Bevölkerung und die Migration waren zu stark, um die Zuzüger zu assimilieren. Das Brauchtum ist verglichen mit dem Unterengadin karg, mit den verbliebenen Bräuchen wie «Chalandamarz» und «Schlitteda» wird kräftig touristisch geworben. Dies muss nicht störend sein, solange die Bräuche nicht zur Folklore verkommen und nur noch als Kulisse dienen. Wesentlich ist dabei, dass die Organisationsform beibehalten wird und dass die Einheimischen auch Zeit finden, unter sich zu sein. Wenn aber schon mit den Engadinertrachten, den Pferdeschlitten und dem Schellenursli geworben wird, muss man verlangen, dass im Gegenzug auch im touristischen Umfeld die romanische Sprache präsent ist. Beim Engadiner Skimarathon (mit über tausend teilnehmenden Romaninnen und Romanen),

im Büro des Kurvereins soll man sie sehen, im öffentlichen Verkehr soll man sie hören, in öffentlichen Gebäuden wie Spitälern und Bibliotheken, in den Läden und Restaurants ... Und vor allem: Wir Romanen selbst müssen unsere Sprache im Alltag so häufig wie möglich benutzen, damit die «Quarta lingua», welche im Unterland viele Sympathien genießt, von den Zuzüglern und von den Feriengästen auch wahrgenommen wird.

3.2.6. WIE WEITER?

Das Oberengadin ist eine fortschrittliche Region. Seit Beginn der touristischen Entwicklung hat es an Pioniertaten nicht gefehlt, um der Zeit und der Konkurrenz eine Nasenlänge voraus zu sein. Innovative Projekte wie die «Clean-Energy-Tour» in St. Moritz fehlen auch heute nicht. Bedeutend schwieriger scheint es aber zu sein, für die Region Grenzen zu setzen und die Ausbauziele verbindlich festzulegen. Unsere Vorfahren haben in den Gemeindeordnungen für jede Alp vorgeschrieben, mit wie viel Grossvieheinheiten (GVE) sie bestossen werden darf, um sie langfristig nicht zu übernutzen. Das war praktizierte Nachhaltigkeit! Für Tourismusregionen fehlt die Festlegung der GTE, der langfristig verträglichen Grosstouristeneinheiten. An Planungen und Leitbildern hat es in der Region nicht gefehlt. Deren Ziele auch umzusetzen hat sich aber als zu schwierig erwiesen. Die Interessen von Baugewerbe, Bergbahnen, Hotellerie, Ferienwohnungsbesitzern, Flugplatz, Kurvereinen etc. sind zu verschieden, um sie unter einen Hut zu bringen. Die Autonomie der elf Gemeinden – in Graubünden besonders stark ausgeprägt – erschwert die Schaffung wirksamer regionaler Strukturen. Die Region scheint nicht bereit zu sein, ein politisches Instrument zu erarbeiten, mit dem es möglich ist, wenigstens für die Schlüsselgrößen zum Wohl der ganzen Region zu entscheiden. Für den Zweitwohnungsbau beispielsweise könnte man damit jährliche Kontingente festlegen. Selbst eine vom Kreis Oberengadin 1996 eingesetzte Planungsgruppe erachtete das Festhalten am Status quo als «weiteres ungesteuertes Wachstum»⁶, und sie hat die Folgen aufgezeigt: bis zum Jahr 2010 Zunahme der Bettenzahl um 27'000, Verdoppelung der Flugbewegungen, Verkehrszunahme um 125%. Stagnierende Gästefrequenzen sind aber nicht geeignet, Begrenzungsmassnahmen umzusetzen. Wir leben heute, und unsere Kinder und Enkel haben keine Stimme. Ob sie später mit unserer Generation zufrieden sein werden? Woran werden sie unsere Taten messen: An dem von uns erarbeiteten momentanen Wohlstand oder am Spielraum, den wir ihnen für ihre eigene Entwicklung hinterlassen?

1> Hansruedi Müller, Martin Boess: Tourismusbewusstsein. FIF, Bern 1995.

2> Urs Dubs: Die Stadt Oberengadin wächst weiter. Engadiner Post 4. 4. 2002.

3> Schweizerische Vereinigung für Landesplanung: Die Beschränkung des Zweitwohnungsbaus. Bern 1993.

4> Edy Toscano AG: Studie öffentlicher Verkehr Oberengadin. 1996.

5> Amt für Raumplanung Graubünden, Fachstelle öffentlicher Verkehr Graubünden: Tourismus- und Freizeitverkehr Graubünden. 1995.

6> Thomas Bieger u.a.: Oberengadin 2010. Perspektivstudie im Auftrag der Kreisgemeinden.



4. TRADITION UND FAKE IN DER ARCHITEKTUR





oben: Mehrere Ferienhäuser, Zuoz, v. l. n. r.: Chesa CuLaischem, 1993, Chesa Marco Polo, 1995, Chesa Blais, 1987, Architekturbüro Urs Hess AG; Chesa Serin, 2000, Ingenieur Büro Niederegger + Züger
unten: Chesa Splendura, Curtins, La Punt Chamues-ch, 1987, Johannes Mathis



4.1. FERIENHÄUSER – ARCHITEKTUR ALS ZEICHENSPRACHE

LILIAN PFAFF / BILDER VON PATRIZIA KARDA

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Oberengadiner Gemeinden La Punt Chamues-ch, Madulain, Zuoz und S-chanf als Tourismusorte nahezu unbekannt. Heute, nachdem die Hochburgen des Skitourismus wie St. Moritz und Davos ihren ursprünglichen Charakter durch die Verstädterung und Zersiedelung weitgehend verloren haben, schätzen sich die vier Gemeinden glücklich über ihre verspätete Tourismusentwicklung, welche die Dörfer vor groben Bausünden bewahrt zu haben scheint, und propagieren unter dem Slogan «Das andere Engadin» intakte Engadiner Dörfer. Beim genaueren Hinsehen jedoch zeigt sich, dass mehr als die Hälfte der heutigen Bausubstanz dieser Dörfer in den letzten vierzig Jahren realisiert wurde – nicht anders als in anderen Gegenden der Schweiz. «Noch nie war in der Schweiz so viel gebaut worden. Der Bauboom erreichte selbst abgelegene Berggebiete, wo der Zweitwohnungsbau tiefe Wunden riss.»¹ Dem anreisenden Feriengast bieten sich dennoch relativ einheitliche Dorfbilder. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass in den Neubauquartieren – einem abenteuerlichen, aber nicht ganz leicht entzifferbaren Gemisch aus «Heimatschutzgedanken, Denkmalschutz, Ortsbildschutz, Spekulation, Kurzsichtigkeit und Denkfaulheit»² – alles getan wird, um die Grenzen zwischen Alt und Neu zu verwischen, während sich die Dorfkerne mit ihren Engadiner Bauern- oder Patrizierhäusern kaum verändert haben. Die Bauern, die einst hier lebten, sind indes weggezogen oder wohnen nun als Skilehrer, Pensions- oder Hotelbesitzer in den komfortableren Neubauten am Dorfrand.

4.1.1. BEGINN DES TOURISMUS

1913 wurden die vier Dörfer S-chanf, Zuoz, La Punt Chamues-ch und Madulain durch die Bahnlinie Bever-Scuol für den Tourismus erschlossen. Während der grösste Ort Zuoz sich mit dem Internat Lyceum Alpinum und dem Hotel Castell auf internationale Gäste ausrichtete³ und sich zum Hauptort des Tourismus entwickelte, blieben die anderen Dörfer in ihrer touristischen Entwicklung zurück. In Madulain gab es beispielsweise, nachdem in Zuoz bereits mehrere Hotels und Pensionen eröffnet worden waren, erst 1931 das Hotel Palazzo Josty und die Pension Piz Kez. Das mit 80 Einwohnern kleinste der vier Dörfer war vom Tourismus noch kaum entdeckt und besass bis in die dreissiger Jahre kein fliessendes Wasser, sondern nur vier Dorfbrunnen. Als es endlich soweit war, wurde in der Nationalzeitung sofort mit der neuen Errungenschaft geworben: «Madulain: 1700 m, am Fusse des Piz Kesch, idealer Sommeraufenthalt. Bergsport, Angeln, Tennis. Hotel Palazzo Josty. 40 Betten, alle Zimmer fliess. Wasser. Pension Fr. 10.–, Butterküche.» Im gleichen Inserat wurde Zuoz mit einem beheizten Schwimmbad angepriesen: «Zuoz: 1722 m ü. M., Engadin. Gutgeführte Hotels u. Pensionen. Eingang zum Nationalpark, elektr. erwärmt. Schwimm-Freiluftb., Unterrichtsstätte, Internate.»⁴ Als 1927 der Autoverkehr für ganz Graubünden freigegeben wurde, hoffte man auch in S-chanf auf ansteigenden Tourismus und errichtete noch im selben Jahr die Garagen des Hotel Scaletta.⁵

1934 wurde in Madulain die erste Skischule eingerichtet⁶, Schlittschuhlaufen war auf den Eisflächen der Hotels in Zuoz und Schlitteln in La Punt Chamues-ch möglich. Doch bedingt durch die schlechte wirtschaftliche Situation in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs, mussten die Hotels, gemeinsam mit der Rhätischen Bahn und dem Postauto, schon bald Preisnachlässe gewähren. «Relativ unberührt von den zeitweise heftigen Schwankungen blieben jene Gemeinden, in denen praktisch keine touristischen Aktivitäten entfaltet worden waren. Die im unteren Teil gelegenen Dörfer S-chanf, Madulain und La Punt Chamues-ch weisen Bevölkerungsentwicklungen auf, die noch weit konservativer sind als die kantonalen.»⁷ Was Daniel Kessler hier über die Orte S-chanf, Madulain und La Punt Chamues-ch schreibt, lässt zum einen darauf schliessen, dass Zuoz eine Ausnahme darstellte und die Einbussen des Tourismus stärker zu spüren bekam als die übrigen Orte, zum anderen, dass in den kleineren Engadiner Orten erst nach dem Zweiten Weltkrieg der Tourismus in grösserem Stil einsetzte.

4.1.2. BAUBOOM IN DEN SIEBZIGER JAHREN

Mit dem Ausbau des Schweizer Strassennetzes in den sechziger Jahren nahm der Individualverkehr stark zu und ermöglichte immer mehr Menschen, ihre Ferien im Engadin zu verbringen. Die eigene Ferienwohnung wurde dabei zum Statussymbol. In La Punt Chamues-ch kam es um 1975 zu einem Boom im Mehrfamilienhausbau. Die Einwohnerzahlen erhöhten sich von 293 Personen 1977 auf 712 im Jahr 2000.⁸ Die Neubautätigkeit wurde bereits 1975 im Ortsbildinventar festgehalten: «Diese wichtige Ortsbildansicht ist leider beeinträchtigt durch die neue lange Bautenreihe beim Viehplatz und eine unordentliche Gewerbebaugruppe weiter südlich. Beide schieben sich als störende Riegel vor die Ortsbildsilhouette. In der gleichen Ansicht staffeln sich neue Ferienblocks hinter dem Bahnhof den terrassierten Wiesenhang hoch und verunklären den historischen Landschaftsbezug des Ortsbildes. Auf der anderen Ortsseite verwischen grossvolumige Neubauten die historischen Grenzen der Brückenkopfbauung, besonders die beiden pseudo-engadinischen Touristenklötze, welche durch das Strassentor störend bis in den ortsteilverbindenden Brückenraum hineinwirken.»⁹

Auch in Zuoz entstanden in den sechziger und siebziger Jahren unterhalb der Bahnlinie mehrere neue Quartiere. Zwischen 1950 und 1978 wurden 110 neue Häuser gebaut, so viele wie das Dorf um die Jahrhundertwende aufwies.¹⁰ Die Neubauwelle erreichte dagegen Madulain erst in den letzten 15 Jahren. S-chanf blieb weitgehend von Neubauesiedlungen verschont, da die Gemeinde durch Einnahmen vom Nationalpark, vom Militär und von den Kraftwerken bis heute finanziell abgesichert und nicht auf die Steuereinnahmen der Zweitwohnungsbesitzer angewiesen ist. Als Folge der zunehmenden Zersiedelung, des unkontrollierten Wachstums über die Dorfränder hinaus, fand eine Funktionstrennung statt: reine Schlaf- bzw. Ferienstätten einerseits, historische Dorfkern mit öffentlichen Einrichtungen und Läden andererseits.

4.1.3. ORTSBILDSCHUTZ

Erst in den siebziger Jahren kann man von einem öffentlichen, kritischen Bewusstsein für die vom Boom verursachten Schäden an Landschafts- und Ortsbildern sprechen. Ein auffallendes

Symptom in diesem Zusammenhang ist Rolf Kellers Buch «Bauen als Umweltzerstörung».¹¹ Die «zersiedelten» Orte mussten erleben, dass sie für den Tourismus zunehmend unattraktiv wurden. Das Interesse verlagerte sich auf abgelegene Orte, wo die Natur noch in unversehrtem Zustand zu geniessen war. Entsprechend konzentrierten sich die Bemühungen darauf, die noch intakten Landschafts- und Ortsbilder zu schützen. Während der Landschaftsschutz der Heimatschutzbewegung bereits um die Jahrhundertwende ein wichtiges Anliegen war, wurden jetzt auch Gebäude als Denkmäler gesetzlich geschützt. Ins Blickfeld rückte ausserdem erstmals der Schutz von Gebäudeensembles, von Ortsbildern sowie Strassen- und Platzräumen.¹² Vorher waren seit 1912 gesetzlich nur Eigentumsbeschränkungen zum Schutz von Altertümern, Naturdenkmälern, Aussichtspunkten und Landschaften möglich.¹³ Konkrete Massnahmen waren in der Plaiv vor allem der Bau von Umfahrungsstrassen 1984 und gezielte Ortsplanungen.¹⁴

4.1.4. MEHRFAMILIENHÄUSER IM ENGADINER STIL

In den achtziger Jahren entstanden weiterhin Neubauquartiere, wie z.B. eine Siedlung am östlichen Dorfrand von Zuoz sowie das Quartier hinter dem Gemeindehaus im Dorfteil Curtis in Chamues-ch, während der Neubau von Hotels nur zögernd erfolgte. Bei der Neubausiedlung in Chamues-ch wirkte v. a. der Bauunternehmer und Baumeister Peter Andrea Laudembacher gemeinsam mit dem Architekten Johannes Mathis mit.¹⁵ Laudembacher spielte dabei eine besondere Rolle, denn er war während mehreren Jahren auch Mitglied des Gemeinderates. Auf seine Initiative hin wurden sämtliche Brunnen des Dorfes mit Granitstein aus der Umgebung des Albulapasses neu gebaut. Anhand der Baugesetze wird deutlich, welches die Rahmenbedingungen für die Neubauten im Sinne des Ortsbildes und des Landschaftsschutzes sind: «Bauten und Anlagen müssen architektonisch gut gestaltet sein und haben sich der Umgebung und dem Charakter der Landschaft anzupassen und hierauf Bezug zu nehmen.» Was architektonisch gut gestaltete Bauten sind, erklärt der zweite Abschnitt: «Neubauten und Umbauten haben sich in Bezug auf Proportionen, Baumaterial und Farbgebung der am Ort vorherrschenden, traditionellen und bewährten Bauweise anzupassen. Benachbarte Bauten dürfen in ihrer Form und Gestaltung nicht identisch sein.»¹⁶

Die Formen der Mehrfamilienhäuser in Chamues-ch, die neben der Dorfstrasse liegen, orientierten sich am Engadiner Haus. Solcherart denkt man den einheitlichen Charakter des Dorfes bewahren zu können. Entsprechend imitieren die Neubauten die markantesten Elemente der Altbauten. Andererseits möchten die Besucher aus der Stadt im Ferienhaus über denselben Komfort wie zu Hause verfügen können. Der Autoeinstellplatz, ein Balkon zur Südseite, eine gemütliche Holzstube mit offener Küche, ein Keller oder Vorraum für die Skischuhe, kleine Schlafzellen und eine unverbaute Aussicht sind deswegen obligate Bestandteile der Neubauten, auch wenn sich diese Eigentümlichkeiten keineswegs aus den örtlichen Hausformen ableiten lassen. Dafür werden die Neubauten mit regionalen Merkmalen verkleidet: Sgraffito, Holzverkleidungen, die an die ehemaligen Heuschöber erinnern sollen, tief liegende oder zumindest umrandete Fenster in Anlehnung an die Trichterfenster und insbesondere ihre

asymmetrische Anordnung. Weder die hinzugefügten Holzbalkone noch die Fensteranordnungen oder die Innenraumgliederung entsprechen dem ursprünglichen Typus des Engadiner Hauses. Andere typische Attribute des Engadiner Hauses wie die Toreinfahrt in den Suler, die Betonung der Stüva-Fenster und der an das Haupthaus anschliessende Heuschober fehlen in den meisten Fällen.

Ein Blick in die Region Oberengadin verdeutlicht schnell, dass nicht alle traditionellen Bautypen des Engadins Eingang in die Neubautätigkeit der Gegenwart finden. Die klassizistischen Palazzi und die historistischen Hotelbauten fehlen als Leitbilder, ebenso die Maiensässe. Am Fall des kleinen Holzhauses in der Dorfmitte von S-chanf kann aufgezeigt werden, welche Massstäbe in der Region heute Geltung haben. Das Haus ist in Holz erstellt und passt sich nicht in die vorhandene Siedlungsstruktur ein, da es von der Strasse zurückversetzt und zur Seite hin ausgerichtet ist.¹⁷ Weil das 1994 gebaute Holzhaus möglicherweise zu sehr an ehemalige Stallscheunen oder an die vormals ärmlichen Engadiner Häuser ohne ihre späteren Mauerummantelungen erinnert, wurde das Baugesetz durch den Passus erweitert, dass künftig keine Wohnbauten mehr aus Holz erlaubt sind.¹⁸ Dasselbe Schicksal ereilte die Flachdächer, obwohl im Engadin seit dem frühen 19. Jahrhundert eine ausgesprochene Flachdachtradition vorhanden ist. Nachdem sich die Heimatschutzbewegung der Maxime John Ruskins, «es gibt nichts schöneres als ein erhabenes Dach», verschrieben hatte,¹⁹ sind im Baugesetz «Flachdächer nur ausnahmsweise erlaubt».²⁰

Um die Bedeutung des Engadiner Hauses für die heutige Architektur nachvollziehen zu können, ist ein Blick zurück auf die Jahrhundertwende notwendig. Die Heimatschutzbewegung war nicht nur dafür verantwortlich, dass das Steildach als Dachform weite Verbreitung fand, sondern ebenso für die Wiederentdeckung des Engadiner Bauernhauses. Die Nachahmung der historischen Bauten sowie die Strategien der Übernahme der wichtigsten Merkmale stellen eine Voraussetzung des heutigen Bauens dar.

4.1.5. ÜBERNAHME DER MERKMALE EINES ENGADINER HAUSES

1. Heimatschutzbewegung

Die Heimatschutzbewegung stellte 1907 in der Broschüre «Das Engadiner Haus» das engadinische Bauernhaus erstmals einer breiten Öffentlichkeit vor und erklärte es zum Modell des Heimatschutzstils.²¹

Ein charakteristisches Beispiel ist der Wiederaufbau des abgebrannten Dorfes Sent 1921, bei dem der Heimatschutz seine Ideen in die Tat umsetzen konnte. Der Architekt Nicolaus Hartmann hatte den Wettbewerb mit einer malerischen Silhouette vom zukünftigen Dorf gewonnen und setzte das Engadiner Bauernhaus stellvertretend für eine regionaltypische Bauweise ein. Das malerische Ortsbild der wiederaufgebauten Häuser war dabei ebenso wichtig wie die Erhaltung der ursprünglichen Dorfstrukturen mit den wichtigsten Gassen.

Mit dem Engadiner Museum in St. Moritz (1905) errichtete Hartmann ein Engadiner Haus par excellence, indem er Elemente von historischen Bauten, die zum Abriss bestimmt waren, integrierte und ganze Teile nachbilden liess.²² Für die Fassade des dreigeschossigen Gebäudes



oben: Chesa Sur, Haus Nr. 29, S-chanf, 1994/95, Florian Faustgeber
unten: Brunnen, La Punt Chamues-ch, um 1978, Peter Laudbacher



übernahm er den Erker von einem Haus in Celerina, das hölzerne Eingangstor von einem Haus in Zernez. Tür und Fensteröffnungen wurden nach Vorbildern aus Bergün und Filisur mit Sgraffiti eingefasst, und die dreigeschossige Laube wurde in Anlehnung an eine Laube in Scuol nachgebaut.²³ Nicht nur an der Fassade zeigen sich diese Rekonstruktionsversuche, auch das Gebäudeinnere stattete Hartmann mit verschiedenen Stuben aus unterschiedlichen Zeiten aus und setzte sie collageartig nebeneinander. Die Räume aus der Zeit von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert können als Lehrstücke historischer Vertäferungen gelesen werden. Dabei veränderte Hartmann die typischen Raumstrukturen eines Engadiner Bauernhauses zugunsten des Museumsrundganges und baute den Suler in einer Eisen-Beton-Konstruktion.

Hartmanns eigentliches Interesse galt jedoch dem Hotelbau. Mit der Staffelung der Baukörper, der Übernahme von Krüppelwalmdächern, Türmchen, Giebeln und Loggien übernahm er Elemente des Historismus und vermischte diese mit regionalen Eigentümlichkeiten des Engadiner Hauses.²⁴ Während er beim Sonderfall des Engadiner Museums noch Spolien von alten Häusern verwendete und versuchte, «archäologisch exakt ein altes Engadiner Haus wiederzugeben»,²⁵ passte Hartmann die Hotelbauten an die Formen des Engadiner Hauses an, indem er an ihnen die Zeichen der Region applizierte. Es ging ihm nicht um das exakte Nachahmen oder Kopieren, sondern darum, historische Merkmale zu zitieren, um die regionale Bauweise sichtbar zu machen.

2. Nachkriegsregionalismus

Im Unterschied zur Kombinatorik von Spolien, genauen Zitaten und nachempfundenen Partien, wie sie Hartmann im Engadiner Museum einsetzte, beziehen sich die Architekten des Nachkriegsregionalismus wie Bruno Giacometti, Jachen Ulrich Könz und Rudolf Olgiati auf allgemeine Merkmale der traditionellen Bauweise in Graubünden.

Rudolf Olgiati orientierte sich vor allem an der anonymen Bautradition griechischer Inselstädte, an Le Corbusier und an den architektonischen Besonderheiten der Region.²⁶ Beim Apartmenthaus Las Caglias in Flims (1971/72) betonte Olgiati die körperliche Eigenart des Gebäudes, indem er das Dach hinter der aufragenden Fassade zurücksetzte und die in Grösse und Anordnung variierenden Fenster in die Fassade einschneidet. Die weiss verputzten oder gekalkten Gebäude erhalten ihre plastische Wirkung ebenso durch die unregelmässigen Grundrisse und Massenverteilungen. Olgiati entwirft seine Ferienhäuser von Innen heraus anhand der Gegebenheiten vor Ort. Mit der Verwendung beispielsweise von Holzfenstern schliesst er an die Bündner Bauweise an.

Regionale Zeichen werden bei Olgiati abstrahiert verwendet und mit anderen Komponenten anonymer Baukultur frei kombiniert. Diese verschmelzen zu einer neuen Bauform, die vor allem durch die unregelmässige Volumetrie eine Verbindung zur architektonischen Tradition der Region herstellt. Er entwickelt die regionalen Merkmale weiter und kann deswegen als Pionier eines neuen (regionalen) Bauens gelten, sozusagen als ein Vorreiter der neuen Bündner Architektur.

3. Weltheimatstilarchitektur: Siedlung Seldwyla

Ausgehend von der von Rolf Keller und Fritz Schwarz erbauten Siedlung Seldwyla in Zumikon b. Zürich, begann 1978 in der Zeitschrift *«archithese»* eine Debatte über die *«heimattümelnde»* Architektursprache. Die Architekten – u.a. Rolf Keller, der Autor des Buches *«Bauen als Umweltzerstörung»* – errichteten die Siedlung als Gegenentwurf zu den überall aus dem Boden schiessenden Stadtrand-siedlungen. Ähnlich den Bauten von Olgiati ist die Wohnsiedlung weiss verputzt. Die miteinander verbundenen Reihenhäuser bilden durch ihre abgewinkelte Stellung zueinander öffentliche Räume. Dabei sollte ein Gefühl der Behaglichkeit vermittelt werden, das über die Versatzstücke von abgebrochenen Häusern, den *«Objets trouvés»*, noch gesteigert werden sollte.²⁷ Wichtig war den Architekten, einerseits eine Alternative zu den monotonen Kästen neuerer vorstädtischer Überbauungen anzubieten, andererseits das übersteigerte *«originelle»* Gebilde zu vermeiden. Der Streit, der in der *«archithese»* entbrannte, drehte sich weniger um die tatsächliche Architektur als vielmehr um die Bezeichnung der Siedlung von Ulrike Jehle als *«realistisches Bühnenbild»*. Mehrere Bilder überlagern sich bei der Siedlung: Die Erinnerung an ein Bauernhaus, die anonymen Wohnbauten griechischer Inseln und ein typisches Bergdorf werden in einem plastischen Collageverfahren, wie Hanspeter Rebsamen es bezeichnete, miteinander verbunden.²⁸ Man kann hier von Fake sprechen, wenn Fake nicht nur Fälschung, sondern auch Verschleierung, Heucheln, Vortäuschen oder Erfinden bedeutet.²⁹ *«Das augenzwinkernde implizierte konspirative Wissen um einen geschickten, witzigen Akt der Täuschung scheint ein Fake zu bezeichnen.»*³⁰ Wenn hier von Collage die Rede ist, so lässt sich Seldwyla mit der Strategie vergleichen, wie sie beim Engadiner Museum vorgeführt wurde. Hier wie dort wurde eine neue Welt aus bestehenden Elementen zusammengesetzt, die Disneyland bereits recht nahe kommt.

Seldwyla ist mit den Ferienhaussiedlungen vergleichbar, wie sie Heinrich Klotz im Buch *«Die röhrenden Hirsche der Architektur»* beschreibt: *«Und ängstlich ist man darauf bedacht, dass keine Wandöffnung der anderen gleicht, dass kein Dach mit dem anderen abschliesst, dass nirgendwo auch nur die Andeutung von Symmetrie entsteht, dass nichts für sich alleine bleibt, sondern dass alles von allem gehalten wird. Künstliche Komplizierungen sind ins Werk gesetzt, vertrackte Überschneidungen, Konflikte zwischen Winkel und Rundungen, zwischen Perfektion und Improvisation.»*³¹ Was Heinrich Klotz bei den Ferienhäuser in Spanien feststellte, findet sich zwar auch im Engadin, doch hier handelt es sich weniger um austauschbare heimelige Gastro-Architektur als vielmehr um die Applikation von spezifischen Merkmalen des Engadins.

4.1.6. UND HEUTE?

Der eigenständigen Architektursprache und Neuinterpretation von regionalem Bauen, wie sie Olgiati vertritt, steht eine kommerzielle Bautätigkeit gegenüber, die versucht, eine oberflächliche Synthese zwischen der internationalen Moderne und dem traditionellen vernakulären Bauen herzustellen. Für die Neubauten im Engadin ist die Übernahme historischer Zeichen in die Architektur noch wenig diskutiert. *«Warum ist der Umbau eines Bauernhauses für*

Nichtbauern selbstverständlich und das Bauen von neuen alten Häusern unmöglich?»³² Diese Frage von 1979 bleibt auch für die zeitgenössischen Beispiele der Ferienhausarchitektur weiterhin aktuell. Die Vorstellungen der einheimischen Architekten, wie sie Tino Walz als schärfster Kritiker der Neubauten im Ausstellungskatalog «Das Engadiner Haus und sein Schmuck»³³ 1995 auf die Spitze trieb, lesen sich wie die Motivation für Seldwyla: «Schluss mit den monotonen Kuben der Engadiner Häuser und der Einfallslosigkeit ihrer Fassaden. Durchgestaltet müssen diese Unförmigkeiten werden, richtig alpiner Charakter ist gefragt, mit Bögen, Korbbögen, Schlitzfenstern. Statt eines Giebels gleich mehrere, und das Ganze etwas verdreht und vor- und zurückgesetzt. Das ist zeitgemässe Gestaltung. Und erst die Balkone, mit massiv gemauerten Brüstungen oder mit barockelndem Baluster-Holzgeländer.»³⁴

Wenn heute in La Punt Chamues-ch wiederum Wohnsiedlungen wie die Überbauung «Shot Bauch» entstehen, wo alte Holzbalken als Zeugen des Echten eingesetzt und Merkmale des Engadiner Hauses an den Fassaden der Neubauten angebracht werden, fragt man sich, ob solche oberflächlichen Klittereien mit Hartmanns Zitatfreude in Verbindung gebracht werden können oder der allgemeinen internationalen Tourismusarchitektur entsprechen.

Das Kriterium des Malerischen scheint überdauert zu haben, wenn einzelne Häuser in der Publikation «Mia Vschinauncha», welche die Leistungen von Laudenbacher würdigt, als malerisch beschrieben werden: «Ein malerisches Bild, voller idyllischer Schönheit, ein Bau- und ein Kunstwerk unserer Zeit.»³⁵ Im Zusammenhang solcher Beurteilungen scheint freilich nicht der einheitliche (malerische) Charakter des Ortes wichtig zu sein, sondern das stimmige Zusammenwirken der Fassadendekorationen mit der Gebäudeform.

Um die verschiedenen Verwendungs- und Wiederverwertungsarten des Engadiner Bauernhauses differenzierter zu betrachten, soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise und zu welchem Zweck die Bezüge hergestellt werden. Verwertet werden vor allem einzelne äussere Zeichen des Engadiner Bauernhauses. Teils werden neue Formen aus dem städtischen Wohnhausbau wie Balkone, Dachfenster oder Dachterrassen hinzugefügt und – in Holz ausgeführt – auf die Region zugeschnitten. Anzutreffen sind verschiedene Arten der Nachahmung: Die gestuften Giebel imitieren die Form der Engadiner Häuser, ihr Vor- und Zurückspringen und die kleinteilige Aneinanderreihung dagegen ahmen die dicht gedrängten Häuser mit den engen Dorfgassen nach. Die Engadiner Fenster und Sgraffiti werden meist als direkte Zitate auf die Fassade übertragen. Bei den Holzverkleidungen dagegen kann man eher von einer Anspielung auf die vormalige Stallscheune sprechen, die in dieser abstrakten Form noch erahnbar bleibt.

4.1.7. REGIONALISMUSDEBATTEN

Diese Art von Ferienhausarchitektur wird von Architekturkritikern meist negativ beurteilt. Martin Steinmann verwendet in diesem Zusammenhang das Adjektiv (regionalistisch). Steinmann versuchte in den siebziger Jahren, das (regionale) Bauen vom (regionalistischen) zu unterscheiden. Während sich das regionale Bauen (oder auch das einfache Bauen³⁶) mit der vorgefundenen Identität eines Ortes, mit dem verfügbaren Material, den Werkzeugen und



oben: Gemeindehaus S-chanf, 1986–89, Architekturbüro Bauer
 unten: Chesa Culaischem, Strassenseite, Zuoz, 1993, Architekturbüro Urs Hess AG



Kenntnissen beschäftigt, ist die regionalistische Architektur auf die Tradition als eigentliche Aussage fixiert. «Das regionalistische Bauen will um jeden Preis regional sein.»³⁷ Wie Steinmann, so bezieht sich auch Kenneth Frampton auf die regionale Architektur als oberste Instanz architektonischer Qualität, wenn er im Aufsatz über den «kritischen Regionalismus» (1983) den Populismus als sentimentalen Heimatstil vom Regionalismus abgrenzt. «Im Gegensatz zum Regionalismus hat der Populismus das Ziel, als instrumentales Zeichen zu wirken, als ein Bild, das nicht die kritische Wahrnehmung der Realität zu widerspiegeln sucht, sondern mangelnde Erfahrung durch Simulation und die blossе Vermittlung von Information sublimiert.»³⁸ Der Regionalismus bezieht dagegen die Topografie, das Licht und alle weiteren Faktoren eines konkreten Grundstückes sowie das Taktile des Materials in den Entwurf mit ein. Für Bauten, wie sie in den vier Gemeinden z. B. vom Zürcher Architekturbüro Pfister Schiess Tropeano erstellt wurden,³⁹ kann laut Frampton⁴⁰ gelten: «Der kritische Regionalismus steht zwar der sentimentalen Simulation einer lokalen Formsprache ablehnend gegenüber, verwendet aber gelegentlich neu interpretierte regionale Elemente als isolierte Episoden innerhalb des Ganzen.»⁴¹

4.1.8. ARCHITEKTUR ALS ZEICHENSPRACHE

Während sich die oben genannten Debatten vor allem theoretisch mit dem Phänomen des regionalen Bauens befassen, ist die Position von Robert Venturi und Denise Scott Brown eine vollkommen andere. Ihre Analyse für Las Vegas bietet ein brauchbareres Instrumentarium, um die gewöhnliche regionale Architektur im Engadin genauer zu betrachten. In der bekannten Studie «Learning from Las Vegas» (1972) leiten sie ihre Ansätze einer hässlichen und alltäglichen Architektur von den amerikanischen Städten und ihren «commercial strips» ab.⁴² Unter gewöhnlicher Architektur verstehen Venturi und Scott Brown einerseits die einfache, banale Bauweise, andererseits die gewöhnliche Bedeutung bzw. den gewöhnlichen Symbolgehalt der verwendeten Zeichen.⁴³ Dabei werden die zweidimensionalen Werbeschilder zur Architektur des kommerzialisierten Strips in Las Vegas. Die Realität des kommerziellen Bauens stellen im Engadin die Ferienhäuser dar. Für sie ist der Begriff des «dekorierten Schuppens», wie er von Venturi und Scott Brown in «Learning from Las Vegas» entwickelt wurde, brauchbar. Denn den funktionalen (städtischen) Wohngebäuden (Schuppen) wurden ornamentierte Fassaden vorgehängt. Die Fassade wird damit zum Zeichenträger. Ihr kommt eine eigenständige Funktion unabhängig vom Inhalt des Gebäudes zu. Über Symbole, Anspielungen und Zitate kommuniziert sie die Bedeutung des Ferienhauses nach aussen, weswegen vor allem die Frontfassaden ausgebildet sind. Interessant wird die Architektur dann, wenn die historischen Zeichen des Engadiner Hauses aus ihrem Funktionszusammenhang gerückt werden und die Bogentore eben nicht mehr die Toreinfahrt ins Wohnhaus markieren, sondern z. B. die Garageneinfahrt zieren. Das Zeichen verliert damit seine konventionelle Bedeutung, verweist aber am neuen Ort ironisch auf die alte Funktion des Tores. Gerade die unmittelbare Gleichzeitigkeit einander widersprechender Symbole – die Applikation eines Symbolsystems auf ein anderes – macht für Venturi und Scott Brown die Definition des dekorierten Schuppens aus.⁴⁴

Die Assoziationen, die von den gewöhnlichen Symbolen ausgelöst werden, entstehen unter Beteiligung der dabei angesprochenen Erinnerungen.⁴⁵ Das heisst, Zitate oder Nachahmungen bekannter historischer Merkmale der Engadiner Häuser rufen Erinnerungen an schon einmal gemachte Erfahrungen hervor. Das Ziel von Venturi und Scott Brown ist nicht, die Ferienhausarchitektur schönzureden, sondern eine konventionelle Zeichensprache einzusetzen und Bauten zu entwickeln, die mehr sind als eine Bestätigung der Konventionen, die aber dennoch die Erwartungshaltung der Bewohner erfüllen.⁴⁶ Stanislaus von Moos verwies bereits 1979 darauf, dass der Populismus, den Venturi und Rauch vertreten, bei ihren Kollegen auf Widerstand gestossen ist, «weil sie sich an den Bildern des amerikanischen Alltags anlehnten, statt gegen sie Sturm zu laufen, wie es die Stadtsanierungsprojekte» getan haben.⁴⁷

Hier möchte man sich das kleine Holzhaus von S-chanf in Erinnerung rufen, das aufgrund seiner Banalität und weit verbreiteten Form an alpine Tourismusarchitektur erinnert. Ganz im Sinne von Venturi und Scott Brown rückt das Holzhaus frech aus seinem Kontext heraus und präsentiert sich zur Strasse hin mit einer fast schon modernen, schlichten Seitenfassade (welche an einfache Werkhallen denken lässt). So wird aus dem gewöhnlichen ein ungewöhnliches Haus, das aber die Zeichen des Gewöhnlichen trägt.

Das offensichtliche Unverständnis gegenüber dem Holzhaus hängt auch mit dem touristisch vermarkteten Bild des Engadins zusammen. Wie Hans Magnus Enzensberger in seinem Aufsatz «Eine Theorie des Tourismus»⁴⁸ deutlich machte, war der eigentliche Zweck des Reisens aus reinem Vergnügen die Flucht des Bürgertums vor der neuen industriellen Arbeitswelt an abgelegene, unberührte Orte. «Die Befreiung von der industriellen Welt hat sich selber als Industrie etabliert, die Reise aus der Warenwelt ist ihrerseits zur Ware geworden.»⁴⁹ Der Anspruch des Bürgertums, sich auch sozial abzusetzen, sorgte für immer neue Tourismusziele, sobald der Massentourismus einsetzte. Alles jedoch, was der Tourist auf seiner Reise wahrnimmt, ist bereits von den Reiseveranstaltern bestimmt worden, dass es als solches wahrgenommen wird. Der Tourist kann also nur noch die vorgefertigten Bilder und Erlebnisse bestätigen oder kommentieren. «Die Welt, derer er auf ihr ansichtig wird, ist von vornherein Reproduktion. Nur Abklatsch wird ihm zuteil. Er bestätigt das Plakat, das ihn verlockt hat, sich in sie zu begeben.»⁵⁰

Die Fremdenverkehrswerbung setzte in den sechziger Jahren das Engadiner Haus verstärkt als Werbemotiv ein.⁵¹ Zur gleichen Zeit entstanden Ferienhäuser im nachgemachten Stil, als so genannter «Abklatsch», der den Gästen ein Gefühl von der bäuerlichen und natürlichen Atmosphäre des Engadiner Hauses vermitteln sollte. «So scheinen die kleinen Leute vom Architekten nicht in erster Linie zu erwarten, dass er ihre soziale Realität, sondern dass er ihre Ansprüche auf ein gehobenes Dasein artikuliert.»⁵² Übertragen auf die Touristen könnte das bedeuten, dass diese eben nicht ihre städtischen Bauten erwarten, genauso wenig wie die Bauten, welche die Bevölkerung in den Bergen entsprechend ihren Bedürfnissen realisiert, sondern dasjenige Engadiner Haus, welches ihnen durch die Werbung vermittelt wurde.

Dass die Symbolik des Alltäglichen auf verschiedene Wahrnehmungen trifft, welche oftmals auseinander klaffen, zeigt der Vergleich zwischen den Bedürfnissen der Einheimischen und

denen der Touristen. Die Einheimischen setzen andere Wertmassstäbe an die Architektur an, die sie umgibt. «Entscheidend ist das Vorhandensein einer wechselvollen Bild- und Gebrauchswelt, die durchaus im Nebeneinander und Übereinander von Nützlichem und Überholtem, Stilreinem und Stillosem bestehen kann, wenn nur die Möglichkeit zu ungezwungener Kommunikation einerseits und Privatheit andererseits gewährleistet ist.»⁵³

Die Gemeindehäuser von S-chanf und La Punt Chamues-ch sind nüchtern und zweckdienlich gestaltet. Einzelne Motive einer städtischen Baukultur zieren die ansonsten weissen Kuben des Gemeindehauses in S-chanf. An diesen Gebäuden sind die Zeichen des Funktionalen an den Fassaden ablesbar und verdeutlichen das unspektakuläre Verwaltungswesen. Hier zeigt sich eine Unvereinbarkeit, die nicht nur die Architektur im Engadin betrifft, sondern in alle Lebensbereiche eingreift: das Problem, zwischen den Wünschen der verschiedenen Akteure einen für alle akzeptablen Ausgleich zu schaffen. Die «Flucht» der einheimischen Bewohner aus dem Bauernhaus in moderne Bauten steht den Sehnsüchten der Touristen nach einer bäuerlichen, sprich natürlichen Welt gegenüber. Was an den Fassaden der Ferienhäuser als Botschaft vermittelt wird, ist der Wunsch, aus der städtischen Arbeitswelt in eine andere Welt auszubrechen. Vielleicht könnte eine ironische Brechung, wie sie Venturi und Scott Brown vorschlagen, die unüberbrückbaren Gegensätze verständlich und damit die Wunschbilder als Strategien des Tourismus deutlich machen.

- 1> Christoph Allenspach: Architektur in der Schweiz. Bauen im 19. und 20. Jahrhundert. St. Gallen 1998. S. 108.
- 2> «Aus der Vermischung von Heimatschutzgedanken, Blut- und Bodenideologie, falsch verstandenem Denkmalschutz, Naturschutz, Ortsbildschutz, aus Landschaftsklischees, touristischem Management, Spekulation, Existenzangst, Kurzsichtigkeit und Denkfaulheit hat sich ein alpiner Stil entwickelt, ein handsamer ästhetischer Monotonismus, der sich nicht nur über alle alpinen Länder vom Boden- bis zum Neusiedlersee erstreckt, sondern auch alle Bauaufgaben umfasst, von der Almhütte bis zum Grosshotel, von der Tankstelle bis zum Bezirkskrankenhaus.» Friedrich Achleitner: Über das Verhältnis von Bauen und Landschaft. In: Die Ware Landschaft. 2. Auflage. Salzburg 1978. S. 63.
- 3> Dies lässt sich an dem Squash ähnlichen Ballspiel «Five Courts» erkennen, das als Sportart am Lyceum Alpinum Zuoz eingeführt worden war.
- 4> Inserat «Aus tausend Gründen nach Graubünden». In: Nationalzeitung No. 267, 12.6.1932.
- 5> Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): Siedlungsinventar S-chanf. Chur und S-chanf 1998. S. 85.
- 6> Monika Caviezel: Madulain. Ein Dorf im Oberengadin. Madulain 2000. S. 52.
- 7> Daniel Kessler: Hotels und Dörfer. Oberengadiner Hotellerie und Bevölkerung in der Zwischenkriegszeit. Beiheft Nr. 5 zum Bündner Monatsblatt. Chur 1997. S. 16.
- 8> Rolf Hatt (Hrsg.): La Punt Chamues-ch. Heute, gestern, morgen. Schlieren 2000. S. 19.
- 9> Ortsbildinventar 1975. La Punt. In: Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): Siedlungsinventar La Punt Chamues-ch. Siedlungen und Bauten. Chur 1990. S. 207.
- 10> Constant Wieser: Zuoz. Geschichte und Gegenwart. Bern 1991. S. 19.
- 11> Rolf Keller: Bauen als Umweltzerstörung. Zürich 1973.
- 12> 1962 wurde der Natur- und Heimatschutz als Kompetenz der Kantone in der Bundesverfassung verankert.

- 13> Daniel Kurz: Heimatschutz zwischen Moderne und Bewahrung. In: Nachkriegsmoderne Schweiz. Basel, Boston, 2002. S. 66.
- 14> Wieser 1991 (wie Anm. 10).
- 15> Siehe Robert Lussi: Mia Vschinauncha. Mein Dorf La Punt Chamues-ch. Das Dorf und seine Architektur. 2., erw. Auflage. Samedan 1989.
- 16> Ortsbild und Landschaftsschutz. Gestaltung, Art. 27. In: Gemeinde La Punt Chamues-ch (Hrsg.): Baugesetz La Punt Chamues-ch, Revision 2000. La Punt Chamues-ch 2001. S. 11.
- 17> Kantonale Denkmalpflege Graubünden 1998 (wie Anm. 5), S. 84.
- 18> Vschinauncha S-chanf. Ledscha da Fabrica. S-chanf 2000. S. 6.
- 19> Vgl. Christoph Kübler: Wider den hermetischen Zauber. Rationalistische Erneuerung alpiner Architektur um 1930. Rudolf Gaberel und Davos. Chur 1997. S. 102–126.
- 20> Gemeinde La Punt Chamues-ch 2001 (wie Anm. 16), Art. 29, Dächer 2), S. 12.
- 21> Siehe 4.2.1. Heimatschutz
- 22> Luzi Dosch: Die Bauten der Rhätischen Bahn, Geschichte einer Architektur 1889 bis 1949. Chur 1984. S. 147.
- 23> Ebenda
- 24> Er nahm auch an bestehenden Engadiner Häusern Erweiterungen vor, welche als eigenständige Zutaten des Heimatschutzstils erkennbar sind, wie z.B. die Loggien am Haus Nr. 48 in S-chanf, die eine Ausrichtung des Hauses gegen das Tal hin ermöglichen.
- 25> Dosch 1984 (wie Anm. 22).
- 26> Siehe ETH Zürich, gta (Hrsg.): Die Architektur von Rudolf Ogliati. Ausstellungskatalog. Zürich 1977.
- 27> Hanspeter Rebsamen: Siedlung Seldwyla. Ein Modellfall. In: werk archithese 21/22 (1978). S. 42.
- 28> Ebenda
- 29> Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln 2001. S.14.
- 30> Ebenda
- 31> Heinrich Klotz: Die röhrenden Hirsche der Architektur. Luzern, Frankfurt 1977. S. 89.
- 32> Hanspeter Rebsamen: Zum Schluss. In: werk archithese 21/22 (1978). S. 50.
- 33> Tino Walz: Das Engadiner Haus und sein Schmuck. Katalog einer Ausstellung 1994 und 1995 in der Chesa Planta Zuoz. 2. Auflage. Zuoz 1995. S. 88.
- 34> Ebenda, S. 97.
- 35> Lussi 1989 (wie Anm. 15), S. 158.
- 36> Martin Steinmann: Von <einfacher> und von <gewöhnlicher> Architektur. In: archithese 1 (1980). S. 8–13.
- 37> Martin Steinmann: Les paradis artificiels. Zur Frage des regionalistischen Bauens. In: archithese 3 (1981). S. 6.
- 38> Kenneth Frampton: Kritischer Regionalismus. Moderne Architektur und kulturelle Identität. In: Ders (Hrsg.): Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. 5. Auflage. Stuttgart 1995. S. 264.
- 39> Siehe 4.2.4. Zeitgenössische Architektur
- 40> Auch Herzog & de Meuron haben in einem nicht realisierten Projekt für eine Wohnbebauung in Sils Maria ihre Gebäude aus dem historischen Hotelkubus und dem Engadiner Haus abgeleitet. Während die Gebäudevolumen zu einer Baumasse konzentriert werden, sind die einzelnen Häuser mehrschichtig aus matten Glasoberflächen und Holzfassaden aufgebaut. Die Engadiner Fenster mit trichterförmigen Leibungen und das Sgraffito sowie die Beschriftung der Fassaden mit Nietzsche Zitaten und mit künstlerischen Arbeiten von Sol LeWitt vermitteln zwischen Tradition und zeitgenössischer Formensprache. Siehe Herzog & de Meuron: Quartier und Gestaltungsplan. Sils im Engadin. Wettbewerb 1991. In: Gerhard

- Mack: Herzog & de Meuron 1989–1991. Das Gesamtwerk. Bd. 2. Basel 1996. S. 173–179.
- 41> Frampton 1995 (wie Anm. 38), S. 273.
- 42> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenou: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt (Bauwelt Fundamente 53). 2. Aufl. Wiesbaden, Braunschweig, 1997. S. 12.
- 43> Steinmann 1980 (wie Anm. 36), S. 8–13.
- 44> Venturi, Scott Brown, Izenour 1997 (wie Anm. 42), S. 112.
- 45> Ebenda, S. 111.
- 46> Siehe Stanislaus von Moos: Rund um die Fernsehantenne des Guild House. Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeichensprache und Massenkultur. In: Thomas Bolt u.a (Hrsg.): Grenzbereiche der Architektur. Basel 1985. S. 224.
- 47> Stanislaus von Moos: Von den Mucken des Alltags. A propos von Venturi and Rauch. In: Architektur im Alltag Amerikas. Venturi and Rauch. Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich. Zürich 1979. S. 18.
- 48> Hans Magnus Enzensberger: Eine Theorie des Tourismus. In: Einzelheiten 1. Bewusstseins-Industrie. Frankfurt 1962. S. 179–205.
- 49> Ebenda, S. 196.
- 50> Ebenda, S. 203.
- 51> Walter Leu: Tourismus-Förderer oder Zerstörer der Kultur? In: ARGE Alp (Hrsg.): Denkmalpflege und Tourismus. Bozen 1997. S. 273.
- 52> von Moos 1985 (wie Anm. 46), S. 232.
- 53> Arnold Niederer: Regionaltypische Bauten und Identitätswahrung. In: Klaus Anderegg, Werner Bätzing (Hrsg.): Alpine Alltagskultur zwischen Beharrung und Wandel. Bern, Stuttgart, Wien 1993. S. 277.

4.2. ASPEKTE EINER KULTURELLEN IDENTITÄT

LILIAN PFAFF / BILDER VON PATRIZIA KARDA

4.2.1. HEIMATSCHUTZ

1905 wurde die Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz gegründet, und im selben Jahr auch deren Sektion Graubünden; ein Jahr nach der Deutschen Heimatschutzbewegung, die als Vorbild diente. Die Heimatschutzbewegung zur Blütezeit des Hotelbaus wird als Reaktion auf die spätklassizistischen und historistischen Monumentalbauten des 19. Jahrhunderts, die als «charakterlose Kastenbauten» verschrien waren, verstanden und hatte zum Ziel, eine eigene Architektursprache zu entwickeln, die sich auf die Baukultur der Region beziehen sollte. Der Heimatschutzstil, der sich in Folge der Heimatschutzbewegung herausbildete, ist keine bündnerische Angelegenheit, sondern ein internationales Phänomen. In den nördlichen Ländern und früher auch in der Schweiz wurde diese Architektur des Nachjugendstils mit neubarocken und neuromanischen Elementen als «Nationale Romantik»¹ bezeichnet. Innerhalb des Heimatschutzstils unterscheidet man eine schöpferische und klischeehafte Seite, je nachdem, wie mit Vorbildern umgegangen wurde.² Die Schweizer Heimatschutzbewegung fand nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ihr Ende und wurde nicht durch eine reaktionäre Kulturpolitik vereinnahmt, wie dies in Nazideutschland geschah. Wichtiger Vertreter und Redner des Heimatschutzes war Pfarrer Benedikt Hartmann, der mit diversen Artikeln in der Zeitschrift «Heimatschutz» und im «Bündner Kalender» unter der Rubrik «Augen auf» von 1906 bis 1909 die Vorstellungen des Heimatschutzes in die Haushalte Graubündens brachte. Die wichtigste Aufgabe sah die Heimatschutzbewegung in: Kirchenrenovationen, dem Wiederaufbau der abgebrannten Dörfer, die Landschaft vor Reklametafeln zu schützen und sich gegen Starkstromleitungen zur Wehr zu setzen.³ Widerstand regte sich auch gegen ein Wasserkraftprojekt am Silsersee, dabei entstand 1925 die Engadiner Sektion. So entwickelte sich ein regionaler Heimatschutzstil und mit ihm eine Tendenz zum heimatlichen Gesamtkunstwerk. Hauptvertreter sind Nicolaus Hartmann d. J. (St. Moritz), der Vetter von Benedikt Hartmann, sowie Otto Schäfer & Martin Risch (Chur), die von der süddeutschen Architektur ihrer Lehrer, Friedrich von Thiersch und Theodor Fischer, beeinflusst waren. Weil die Heimatschutzbewegung Formen der Bauern- und Bürgerhäuser sowie heimisches Material in ihren Bauten aufnahmen und sich der Bündner Kultur in Publikationen widmeten, ist ihnen die Aufwertung und Erforschung des Engadiner Hauses zu verdanken.

Das erste Hotel von Nicolaus Hartmann, das Hotel La Margna in St. Moritz von 1906, zeigt, dass nicht das Entwickeln eines neuen Bautyps wichtig war, sondern die optische Anpassung an Engadiner Formen und das Kaschieren der grossen Kubaturen durch hohe Dächer.⁴ Indem Hartmann das Gebäude in ein Haupthaus und ein Giebelhaus mit traufständigem Seitenflügel unterteilte, versuchte er den Hotelkomplex möglichst den Formen des Engadiner Wohnhauses anzunähern.⁵ Trichterfenster, Erker, altertümlich wirkende Unregelmässigkeiten und einheimisches Material wie Tuffstein, Granit, Fexer Steinplatten wurden dazu ebenso eingesetzt.

linke Seite:

Transformatorstation, Via del Castell, Zuoz, 1920, Nicolaus Hartmann

Kraftwerk Madulain, heute: Rätia Energie, 1904

rechte Seite:

Hotel Castell, Zuoz, 1913, Nicolaus Hartmann

Bahnhof Madulain, um 1913, Meinrad Lorenz





Eine Ausnahme stellt jedoch das Hotel Castell dar.⁶ Es wurde in Form einer Burg konzipiert – als zweiflügliger Bau mit einem zinnenbekrönten Turm an der Schnittstelle. Die Gestalt wurde mit der ehemals an dieser Stelle vorhandenen Burg Chastlatsch begründet, dabei war das Thema der Burg bei den Berghotels weit verbreitet, wie am Beispiel des Hotels Palace von Chiodera & Tschudy in St. Moritz (1892–96) deutlich wird. Mit dem rustizierten Sockel und der Terrassenzone scheint das Hotel Castell geradezu aus dem Berg herauszuwachsen. Zusammen mit den Trichterfenstern und der Arventäferung im Inneren werden regionale Elemente des Baus mit den barocken und gotischen Stukkaturen im Speisesaal kombiniert.

Ein weiterer Faktor, der zur Institutionalisierung des Heimatschutzstils als «offizielle» Engadiner Bauform beitrug, war die Rhätische Bahn als Auftraggeber der Heimatschutzarchitektur.⁷ So konnten die Architekten weniger Wohnhäuser realisieren, dafür mehr moderne Bauaufgaben wie die Hochbauten der Rhätischen Bahn oder auch die Kraftwerksarchitektur. Man erkennt daraus, dass die steinernen Brückenbauten des vergangenen Jahrhunderts nicht als landschaftszerstörend betrachtet wurden, sondern dass sie dem malerischen Bild der Heimatschutzbewegung entsprachen und zum Vorbild für die Gestaltung aller weiteren Brücken wurden. Meinrad Lorenz, der für die Hochbauten der Bernina Bahn ab 1910 zuständig war, verwendete das Engadiner Bauernhaus als Vorbild für die normierten Zwischenstationen von Bever-Scuol 1913, während auf dem Streckenabschnitt zwischen Ilanz und Disentis die Stationen als Strickbauten erstellt wurden. Auf der Linie von Disentis nach Zernez machte der Baumeister bei barocken Herrschaftshäusern Anleihen. Der Bahnhof Madulain ist noch in seiner ursprünglichen Form erhalten, während in La Punt und S-chanf der Warteraum und in Zuoz das gesamte Bahnhofsgebäude verändert wurde. Der zweigeschossige Bahnhof in Madulain mit herabgezogenem Satteldach besteht aus einer Wohnung im Obergeschoss, einem Wartesaal, einem Güterraum und dem Büro des Bahnwärters im Erdgeschoss. Die Bogenfenster und -türen sind im Erdgeschoss mit breiten Rundbögen gefasst, während die rechteckigen Fenster im Obergeschoss mit trichterförmigen Laibungen versehen sind. Der in den vier Gemeinden entwickelte Typus von Bahnhofsgebäuden wurde jeweils von hölzernen Abortgebäuden und Stationsbrunnen begleitet.⁸

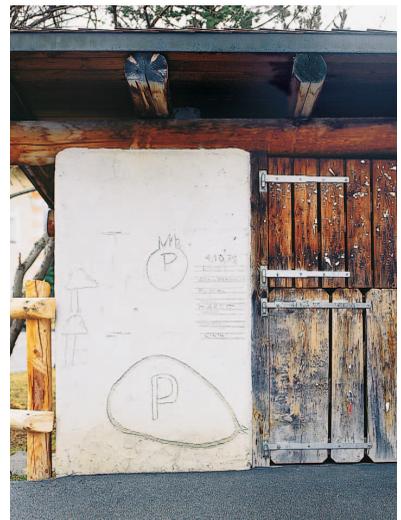
Ausserdem gibt es noch heute Transformatorenhäuschen wie dasjenige am Bahnhof Zuoz von Meinrad Lorenz mit Trichterfenstern und Krüppelwalmdach.⁹ Die Elektrifizierung der Bergwelt begann mit der Initiative Johannes Badrutts. Dieser erbaute 1878 das erste elektrische Kraftwerk der Schweiz, um den Speisesaal des Kulmhotels in St. Moritz mit elektrischen Glühbirnen beleuchten zu können. Die Maschinen wurden zu Beginn meist in unmittelbarer Nähe des Verbrauchers in einem frei stehenden Anbau, oft an einem Bach, wo vorher schon die Wasserkraft für gewerbliche Betriebe genutzt worden war, untergebracht.¹⁰ Das Kraftwerk in Madulain ist ein Beispiel dieser Entwicklungen. 1903 als eine einstöckige Zentrale gebaut, vergleichbar den Ingenieurbauten von Trin, wurde die Maschinenhalle bald um einen Transformatorenturm und ein Gebäude für Dieselmotoraggregate und Schaltanlagen erweitert (1904). Der Bruchsteinsockel, die weissen Fenstereinfassungen und das Krüppelwalmdach sind charakteristische Merkmale der Heimatschutzarchitektur. Heute ist davon nicht mehr

allzu viel zu sehen, zumal das Kraftwerk nur noch als organisatorische Zentrale der Bündner Kraftwerke genutzt wird. Inmitten der Dörfer fallen aber weitere Gebäude auf, die aus der Zeit der Heimatschutzbewegung stammen und der Elektrifizierung des Engadins dienten, wie z. B. die Transformatorstation der Kraftwerke Brusio in Zuoz, die 1920 von Nicolaus Hartmann erbaut und in unmittelbarer Nähe zum Hotel Castell errichtet wurde.¹¹

4.2.2. SGRAFFITO

Das Sgraffito als weit verbreitete Dekorationstechnik im Engadin wurde erst 1977 von Jachen Ulrich Könz einer systematischen Untersuchung unterzogen.¹² Der Architekt hatte von 1933 bis 1945 in Guarda einen grossen Teil der Sgraffiti restauriert und ergänzt und damit eine Art Idealbild eines Engadiner Dorfes geschaffen.¹³ Das Interesse am Sgraffito war indes bereits im 19. Jahrhundert wieder aufgelebt. Ein klassisches Beispiel für sein Revival ist das Sgraffito an der Nordfassade des Zürcher Polytechnikums, das Gottfried Semper anbrachte, um den monochromen Eindruck des Gebäudes zu brechen.¹⁴ Zwischen 1890 und 1905 orientierten sich die Kunsthandwerker jedoch weniger an der historischen Volkskunst als an allgemeinen Vorlagen für Dekorationsmaler, was noch heute in S-chanf sichtbar ist. Durch den Bau des Engadiner Museums von Nicolaus Hartmann 1905 in St. Moritz wurden die alten Formen des Sgraffitos aus dem 17. und 18. Jahrhundert wieder belebt. Es war auch Hartmann, der als erster ein altes Sgraffito restaurierte.

Zur Vorgeschichte: Die Sgraffitotechnik erreichte nach dem 14. Jahrhundert ihren Höhepunkt in Florenz und breitete sich von dort nach Norditalien und Europa aus. Im 16. Jahrhundert drang die Technik in die von Italien beeinflussten Bündner Täler vor.¹⁵ Zu Beginn wurde die Mauer nur mit einem aus Kalk und grobem Sand hergestellten Mörtel beworfen, was je nach unterschiedlicher Zusammensetzung des Mörtelmaterials zu einer gelblichen oder rötlichen Farbe der Fassade führte. Um die Stube («Stüva») als repräsentativen Bauteil hervorzuheben, aber auch um mehr Licht ins Innere der Wohnräume zu führen, wurden die Trichterfenster hell umrandet. Vor dem Anstrich mit Kalkmilch, al fresco, musste der Verputz geglättet werden. Bei bereits festem Putz trug man darüber eine dünne Putzschicht auf. Diese leicht vorstehenden, aufgesetzten Rahmen um die Fenster sind wegen des trockenen Engadiner Klimas und des beständigen Kalkmörtels teilweise noch heute erhalten. Die weissen Fenster- und Türumrahmungen, die von den Dorfbewohnern zum Teil auch als Anschlagfläche verwendet wurden, erhielten im 16. Jahrhundert häufig kleine schwalbenschwanzförmige Zinnen, ein Motiv, das laut Könz vermutlich von Zäunen und Toren übernommen wurde. Geometrische Motive, wie Zickzacklinien, Dreiecke, mit Zirkeln geschlagene Rosetten und auch Eckquader, herrschten in der Anfangszeit vor. Jahreszahlen und primitive Figuren, wie Fische, Hauszeichen und Symbole, zeichneten die Besitzer mit Rötel oder mit grauer und blauer Farbe selbst. Erst Mitte des 16. Jahrhunderts wurden dieselben Motive in Sgraffitotechnik ausgeführt und mit Eisen oder Holz in den dünnen Kalkputz geritzt. In der Renaissance, dem eigentlichen Beginn der Sgraffitodekoration, wurden die Gliederungsformen der italienischen Palazzi auf die unregelmässigen Engadiner Bauernhäuser und Patrizierhäuser übertragen. Mit der Übersetzung von



linke Seite:

Supermarkt VoG, Haus Nr. 355, La Punt Chamuesch, 1975

Nixe, Chesa Rimura, Madulain, 1985

Schülersgraffiti auf Mülltonnenunterstand, La Punt Chamuesch, 1990

rechte Seite:

Garage, Chesa Spinas, Haus Nr. 56, Via Vallatscha, Madulain, 1985

Telefonzelle, Baute Nr. 317, La Punt Chamuesch, ca. 1975



dreidimensionalen Architekturelementen, wie Eckquadern, Gesimsen, Profilen, Säulen und Fensterverdachungen, in die Fläche versuchte man sich den Vorbildern anzunähern. Horizontale Bänder, oftmals dekoriert mit Profilen oder Pflanzen und Figuren, wurden ebenfalls in Anlehnung an die ursprüngliche Geschossteilung angebracht. Als typische und häufig vorkommende Motive der Renaissance, die mit Schablonen italienischer Künstler ins Engadin gelangten, gelten folgende: Doppelte Gesimse, Dreiecksgiebel, Bogenformen mit Rosetten oder Muschelfüllung über den Fenstern, flächige oder bossierte Eckquader, Ornamente mit Rapportmotiven, Doppelwellen oder Friese mit figürlichem oder pflanzlichem Vokabular unter der Giebellinie an der Traufe. Ältere volkstümliche Zeichen und Symbole wie das Sonnenrad, Rosetten, Blumensträusse, Meerweibchen oder Ungeheuer wurden ebenso hinzugefügt wie Motive aus der Stickerei und von Möbelintarsien.¹⁶

Neben der Dekoration der Fassade fallen die Schrifttafeln auf. Darauf sind der Name des Besitzers angeführt, manchmal auch der seines Sohnes, das Entstehungsjahr des Gebäudes und ein frommer Spruch oder Vers aus der Bibel in Rätoromanisch, teils auch in Latein. Ende des 18. Jahrhunderts klang die Dekoration der Häuser langsam ab, so fanden beispielsweise die Formen des Rokokos keinen Widerhall im Sgraffito. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schien die Dekorationsform vollkommen aus der Mode gekommen zu sein, denn einheitlich weiss gekalkte, klassizistische Fassaden prägten das Dorfbild, beispielsweise das von S-chanf.¹⁷ Die klassizistische Abstinenz von jeder Dekoration führte im späten 19. Jahrhundert und vollends im 20. Jahrhundert zu Neugestaltungen der Fassaden in alter Technik. In den wenigsten Fällen wurden sie restauriert.¹⁸ Entweder wurden die alten übertünchten Dekorationen des 17. und 18. Jahrhunderts wieder hervorgeholt, oder man gestaltete die Dekoration völlig neu bzw. «imitierte die Sgraffiti mit oder ohne Vorlage, so gut man konnte».¹⁹

Die meisten Neubauten werden noch heute von ortsansässigen Kunsthandwerkern wie Paulin Nuotcla, Giuliano Pedretti, Constant Könz oder anderen mit Sgraffito versehen. Dabei gibt es grosse Unterschiede hinsichtlich der Motive und der Art der Sgraffitomalerei, je nachdem, wie mit der Tradition und den historischen Motiven umgegangen wird. Oftmals werden historische Dekorationsformen zitiert und individuell verändert. Das kann einerseits eine Abstraktion von historischen Motiven bedeuten, andererseits eine individuelle Handschrift des Sgraffitomalers sein. Letztere äussert sich z.B. im Gesicht der «erotischen» Meerjungfrau – die seit dem 18. Jahrhundert mit fauchenden Drachen zusammen auftaucht, um Unheil abzuwehren – als «freche Fratze».²⁰

Für die meisten Sgraffiti der Ferienhäuser wurden neue Formen und Figuren wie Hirsche, Jäger und Kühe erfunden. Es sind bäuerliche Motive oder auch Fabelwesen, die inmitten von Sgraffitobändern und Fensterumrahmungen an den roten und gelben Fassaden in Sgraffitotechnik angebracht werden und so die einzelnen Architekturen individualisieren. Vermehrt fallen in den Dörfern Neubauten auf, bei denen die Motive in verschiedenen Farben aufgemalt und nicht eingeritzt wurden. Teils sind es alte Formen, teils aber auch frei erfundene Ornamente. Diese werden, wie zum Beispiel die Rosette, als Emblem der Engadiner Kulturtag 2001 für Werbezwecke eingesetzt. Für neue Bauaufgaben werden neue Zeichen gesucht, wie

es die Telefonzelle in La Punt Chamues-ch zeigt. In alter Sgraffitotechnik wurde ein Telefonhörer mit verschnörkelter Schnur in die Aussenseite der Telefonzelle geritzt. In ähnlicher Weise wird das Sgraffito (Consum Pauril) am Supermarkt in La Punt Chamues-ch eingesetzt. Darunter hängt die Leuchtreklame mit der heutigen Bezeichnung des Ladens (Volg). Auf verschiedenen Unterständen für Mülltonnen in Chamues-ch verweist ein am unteren Rand angebrachtes Symbol – ein Sack mit einem (P) eingeritzt – auf den Zweck der kleinen Gebäude. Diese naive Zeichnung in alter Sgraffitotechnik wurde von Kindern gemacht; der Rest ist eine frei erfundene Bildergeschichte. Das Sgraffito, das die Garageneinfahrt eines Privathauses zielt, treibt die Motivwahl auf die Spitze: Das Bild einer Kutsche, die von Pferden gezogen wird, verweist in ironischer Weise auf die Diskrepanz der Zeichen und deren Inhalt. Die Beispiele zeigen deutlich, dass unterschiedliche Absichten hinter der Dekoration mit Sgraffito stehen. Alle beziehen sich aber auf die eine oder andere Weise auf ihre historischen Vorbilder, wobei manche der Nachahmungen mit mehr oder weniger sicherer Hand gemacht wurden und bald kindlich, bald künstlich (naiv) daherkommen.

4.2.3. UMBAU ALTER ENGADINER HÄUSER

Im Laufe der Zeit haben sich alle Engadiner Häuser äusserlich verändert oder haben einen Umbau erfahren.²¹ Besonders im 19. Jahrhundert, im Zeichen des wirtschaftlichen Wohlstandes, wurden viele Gebäude verändert, was durch die im 20. Jahrhundert aufgetragenen Sgraffitodekorationen im alten oder neuen Stil oft verunklärt ist. Das Bedürfnis nach mehr Wohnraum wurde in dieser Zeit durch den Ausbau der Kammern im Dachstock zu Schlafzimmern oder einer zusätzlichen Stube (Stüva sura) gelöst. Die grössten Veränderungen erfuhr der (Suler), der Durchgangraum, der gleichzeitig als Zugang zu den Wohnräumen und als Durchfahrt zur Scheune diente. Durch Einzelräume in leichter Bauweise oder Nasszellen wurde der Raum unterteilt oder durch eine verbreiterte Treppe in seinen Dimensionen geschmälert. Häufig reduzierten auch neue Räume, die gegenüber der ursprünglichen Wohnzeile hinzugefügt wurden, den Suler zum Gang. Heute erreicht man eine Vergrösserung des Wohnraums vor allem durch die Umnutzung der funktionslos gewordenen Scheune. «Einzelne Stallscheunen sind teilweise genutzt, indem etwa das Treppenhaus für die separate Wohnung im Obergeschoss eingebaut oder die Haustechnik in den Stall ausgelagert wurde. Die restlichen Ökonomietrakte wurden in Wohnungen, Werkstätten oder Lagerräume umgewandelt. In den Gaststätten werden die grossen als repräsentative Säle und Restaurants verwendet.»²²

Hans-Jörg Ruch gehört zu den bekannten Engadiner Architekten, die sich auf Umbauten spezialisiert haben. Bisher finden sich vier von ihm betreute Umbauten in der Plaiv.²³ Das Architekturbüro Ruch & Hüsler (St. Moritz) baute 1987 bis 1988 das Patrizierhaus Juvalta, ehemals Perini, in S-chanf um.²⁴ Dieses befindet sich in der Nähe der evangelischen Kirche und besteht aus zwei Teilen – der Stallscheune und dem Wohnhaus –, die durch die Renovation und die farbliche Absetzung des Ökonomietraktes deutlich voneinander getrennt wurden. Um 1600 entstand das Wohnhaus mit einer strassenseitigen dreiräumigen Wohnzeile mit Küche (Chadafö), Vorratskammer (Chamineda) und Stube (Stüva) mit darüber gelegenen Schlafräumen.



oben: Patrizierhaus Juvalta, Haus Nr. 46, S-chanf, um 1600, Umbau 1987–88, Hans-Jörg Ruch. Ansicht Stallscheune
unten: Haus Funtauna, Haus Nr. 120, S-chanf, Mitte 17. Jh., Umbau 2001, Stefan Baader. Eingangsfassade und Ansicht Stallscheune



Siebzig Jahre später wurde das Gebäude um eine nördliche Wohnzeile und um ein Stockwerk erweitert, wodurch der Suler zum Mittelkorridor wurde.²⁵ Zur Erweiterung gehört im Erdgeschoss ein Saal mit Schirmgewölbe. Im ersten Obergeschoss befinden sich das Kabinett des Cyprian von Juvalta, die ehemalige Gerichtsstube und ein länglicher Saal, beide mit Felderdecken aus dem 18. Jahrhundert. Daran schliesst sich eine weitere Stube mit weissem Turmofen mit einer Zwiebelhaube aus Arve an.²⁶ Im zweiten Obergeschoss befindet sich ein weiteres Prunkzimmer. Beim Umbau wurden die neuen Fenster, in Anlehnung an die Schiebefenster der Stube, aus dem alten Holz der ehemaligen Stallscheune gefertigt. Die ursprüngliche Raumaufteilung und der Übergang vom Suler in den vormaligen Ökonomietrakt konnte beibehalten werden, hinzugefügt wurden Bäder und die Zentralheizung sowie die Dachisolation. Im Erdgeschoss wurde ein Betonboden eingezogen, und in der Nordzeile wurden zwei Gästezimmer mit dem bereits vorhandenem Material Lärchenholz und Stein eingerichtet. Die Küche wurde am ursprünglichen Ort belassen, das Bad in einem schmalen Restraum zwischen Wohn- und Stallgebäude untergebracht. In der ehemaligen Stallscheune befinden sich nun die Technik und die Garage.

Beim Umbau der Chesa Andrea (1997 bis 1998), eines Hauses im Dorfzentrum von Madulain, das lange als Zweifamilienhaus diente und dementsprechend verbaut war, ging es darum, zusammen mit der Denkmalpflege die Entwicklung des Hauses nachzuvollziehen und über Dendrochronologie und vorhandene Bauakten herauszufinden, was später hinzugefügt worden war.²⁷ Dem Architekten kam es darauf an, die Raumstruktur im Sinne des ursprünglichen Zustands zu präzisieren.²⁸ Der ungewöhnlich grosse Heustall wurde als Grossraum und Kalt-raum erhalten, die mit Holzgittern bedeckten Bogenöffnungen also nicht verglast. Mit einer Glasschiebetür wurde dieser Raum klimatisch vom Suler getrennt. Neu wurde im Dachstock eine in Lärchenholz ausgeführte Schlafkammer als selbständiges Element auf Eisenträgern eingebaut.²⁹ Sie bildet einen geschlossenen «Container», der die historische Substanz jedoch unberührt lässt.³⁰

Der Basler Architekt Stefan Baader hat 2001 eines der ältesten Häuser in S-chanf, das Haus Funtauna, umgebaut. Obwohl es innen in seiner ursprünglichen Struktur fast vollkommen zerstört war und nur noch als Scheunenraum benutzt wurde, liessen sich an der Fassade noch Merkmale der Raumaufteilung und der Gestaltung aus dem 17. Jahrhundert ablesen. Das einfache Bauernhaus besteht aus einem Wohngebäude, das sich zum Platz mit dem Funtauna Brunnen ausrichtet, und einer anschliessenden Stallscheune. Während das Dach wohl aus dem 19. Jahrhundert stammt, sind die Fenster und deren Positionierung in der Fassade noch original, ebenso die wenigen Dekorationen, die in einem Rest feineren Putzes an der Nordostfassade erhalten geblieben sind. Die übrige Fassade besteht aus einem Rohputz aus dem 18. Jahrhundert.³¹ Wichtig war dem Architekten und der Denkmalpflege das Beibehalten der alten Fassade. Das Sgraffito wurde als Fragment stehen gelassen. Nur die Holzfenster mit Rahmen aus Stabwerk und Wolfszahnchnitt, die Schiebefenster und Schiebeladen wurden mit neuen Holz geringfügig ergänzt und ausgebessert. An der Rückseite des Hauses, der ehemaligen Stallscheune, ist der zeitgenössische Eingriff augenfälliger. Anstelle der alten Holzbohlen

wurde ein grosses Glasfenster mit aussen liegenden beweglichen Holzlamellen eingesetzt, ausserdem an der Schnittstelle zwischen Wohnhaus und Scheune im Ober- und Erdgeschoss zwei neue Öffnungen angebracht. Anhand der neuen Holzlamellen wird bereits die Haltung des Architekten spürbar: Einerseits veranschaulichen die Lamellen von aussen weiterhin die Luft- und Lichtdurchlässigkeit dieses Gebäudeteils, andererseits wird im Inneren die ursprüngliche Raumstimmung einer Stallscheune beibehalten. Bei der Grundrissdisposition lehnte sich Stefan Baader an die alte Raumfolge an und setzte seine neuen Innenräume ihrer Funktion entsprechend ein. Die typische dreiräumige Wohnzeile neben dem Suler zieht sich über alle Geschosse. Die Küche ist an der alten Stelle über dem «Cuort», der an der Seite in den Keller führte, verblieben. Die Stallscheune bildet einen imposanten Raum, denn sie wurde mit liegenden, so genannten Schulerplatten aus Lärchenholz verkleidet. Der Raum wird mit der seitlich auf eine Galerie führende Treppe zu einer Einheit.

Die Tendenz, neue Räume als eigenständige Zutaten in die historische Substanz hineinzustellen und diese wie das Innenfutter eines Mantels erkennbar zu belassen, prägt die hier beispielhaft vorgestellten Umbauten. Die Architekten orientieren sich in Raumorganisation und Materialwahl weitgehend an der Originalsubstanz und führen so zeitgenössisches Bauen im Dialog mit der Tradition vor, was jedoch von aussen meist unsichtbar bleibt.

4.2.4. ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTUR

In den neunziger Jahren haben verschiedene Architekten wie Peter Zumthor, Gioni Signorell, Gion A. Caminada, Conradin Clavuot, Bearth & Deplazes, Valerio Olgiati und Jüngling & Hagmann versucht, eine Architektursprache zu entwickeln, die sich an der Tradition des Neuen Bauens, nicht aber am Heimatschutzstil orientiert. Als Gemeinsamkeit der unterschiedlichen architektonischen Ansätze kann das Eingehen auf den konkreten Ort (nicht mehr allgemein auf die Region) verstanden werden.³² Einige der genannten Architekten beziehen sich auf die Tessiner Tendenz und deren «Suche nach dem Ort», auf Aldo Rossi und die Analoge Architektur, wie sie an der ETH Zürich in den frühen siebziger Jahren gelehrt wurde. Die Analyse der Strukturen von einfachen Steinbauten der Bauern und ihrer Einbettung in die Topografie bildete für Tessiner Architekten wie Luigi Snozzi, Livio Vacchini und Mario Botta die Voraussetzung für ihre eigene Architektursprache.³³ Die Bündner Architekten haben sich in der Folge mit der Kultur und Baugeschichte Graubündens auseinander gesetzt und entwickelten eine Sensibilität für Fragen des Ortes und des Materials in den Bergen.³⁴ Sie beantworteten diese Fragen – wie etwa Gion A. Caminada in Vrin³⁵ – mit der Weiterentwicklung und Neuinterpretation bestehender Bautypen und Bautechniken. Zur Verwendung einfacher Materialien mag ebenfalls die flauere Wirtschaftskonjunktur der achtziger Jahre beigetragen haben.³⁶ Eine wichtige Rolle spielte der Basler Architekt Peter Zumthor, der sich in seiner zehnjährigen Tätigkeit als kantonaler Denkmalpfleger in Graubünden intensiv mit der Baugeschichte beschäftigt hat.³⁷ In seinen eigenen Bauten, die von der Typologie und Morphologie des Ortes ausgehen, versuchte er über das Material und die reduzierten Bauformen sinnliche Erfahrungen und Stimmungen zu erzeugen, die jenseits von bestimmten Bildern liegen.³⁸

Zumthors Ansatz ist in Graubünden als Signal verstanden worden: Man kann auch anders bauen. Aufschwung hat die neue Bündner Architektur auch durch die «Auszeichnung guter Bauten in Graubünden» (1987, 1994, 2001) und durch den internationalen Preis für «Neues Bauen in den Alpen» erhalten.³⁹ Einen wesentlichen Beitrag leistete zudem die Baupolitik zur Förderung der jungen Bündner Architekten, wie sie vom Kantonsbaumeister Erich Bandi und vom Kantonsingenieur Heinrich Figi bei öffentlichen Gebäuden wie Schulhäusern und Gemeindehäusern betrieben wurde.⁴⁰

Der Kindergarten in La Punt Chamues-ch (1997) ist als einziger Neubau in den neunziger Jahren aus einem öffentlichen Wettbewerb der Gemeinde hervorgegangen. Von den Architekten Robert Obrist, St. Moritz, und Ernst Schmid, La Punt Chamues-ch, konzipiert und ausgeführt, vermittelt das Gebäude durch die vorgefertigten blauen Fassadenelemente den Eindruck eines gebastelten Gebäudes, das als Provisorium Bestand hat, mit der Absicht, jede kontextualistische Angleichung an das bestehende Ortsbild zu vermeiden. Wie ein Indianerzelt mit zwei ineinander verschachtelten Dächern steht es fremd in der Umgebung und verkörpert mit der eigenwilligen Form eine eigene Welt, eine Kinderwelt. Zwei Klassenräume liegen sich diagonal an zwei Ecken des quadratischen Baus gegenüber. Sie sind über Treppen in der Mitte des Hauses mit einer Galerie verbunden, auf der man durch die runden Dachfenster den jeweiligen Sonnenstand erleben kann.⁴¹ Das Gebäude liegt in der Zone für öffentliche Bauten. Zur Strasse hin ist es vollkommen geschlossen, auf der Rückseite ist es verglast und verfügt über eine offene Eckterrasse mit Ausblick in den Garten.

Die Erweiterung des Lyceums Alpinum Zuoz (1999) mit dem Neubau des Mädcheninternats von Andres Carosio, Zürich, wurde von der privaten Aktiengesellschaft Lyceum initiiert. Wegen steigender Schülerzahlen musste der neue Trakt in einer Bauzeit von neun Monaten (Mai bis November 1999) als Anbau eines bestehenden Schulgebäudes aus den sechziger Jahren erstellt werden. Der Bau verrät die Absicht, sich strikt am Bauprogramm und an der Logik einer «ehrlich» zeitgemässen, teils industrialisierten Bauweise zu orientieren. Er beinhaltet 37 Internatszimmer sowie Aufenthaltsräume mit Küchen und moderne Schulzimmer.⁴² Der Hauptansicht ist eine Keramikfassade vorgehängt. In diesem Querriegel befinden sich die Schul- und Internatszimmer. Auf der Rückseite wurden das Treppenhaus und die Erschliessungszone als Volumen verschachtelt und in scheibenartige, verputzte Flächen aufgelöst. Das Gebäude unterstreicht die Hanglage durch seitlich abgetreppte Geschosse, die Terrassen freigeben. Während die in orange gehaltene Rückfront und die orangefarbenen Akzente beim vorgesetzten Eingangsturm der Hauptfassade die Zugehörigkeit zum historischen Gebäudeensemble demonstrieren, versucht sich die zurückhaltende, fast unscheinbare Frontfassade an das Nachbargebäude anzupassen.

Die beiden Mehrfamilienhäuser «Dschimelle Suot» und «Dschimelle Sur» (Zwillinge) in Zuoz (2001) von Pfister, Schiess und Tropeano, Zürich, mit drei Wohnungen (mit je vier bis sechs Zimmern) und vier Wohnungen (mit je drei bis fünf Zimmern) übernehmen ganz bewusst Elemente des Engadiner Hauses, interpretieren sie neu und knüpfen insofern unmittelbar an die Heimatschutz-Tradition an. Durch ihre voneinander abgewendete Lage schliessen die

linke Seite:

Mehrfamilienhäuser Dschimelle Suot und Dschimelle Sur, Mariöl 182-182 A, Zuoz, 2001, Pfister, Schiess und Tropeano

Einfamilienhaus Kym, Surmulins, Zuoz, 2002, Dolenc Scheiwiller AG

rechte Seite:

Kindergarten, Haus Nr. 4, La Punt Chamues-ch, 1997, Robert Obrist und Ernst Schmid

Erweiterung Lyceum Alpinum, Zuoz, 1999, Andres Carosio





Gebäude in der Erweiterungszone am Dorfrand an die vorhandene Siedlungsstruktur von Zuoz an. Die beiden Gebäude bilden eigenständige, unregelmässige, volumetrische Baukörper. Die in die Fassade eingeschnittenen, verschieden grossen rechtwinkligen Öffnungen deuten ihre unterschiedlichen Funktionen als Balkone mit Windfang, kleine Treppenhausfenster oder Ausgänge in den Garten an. Durch ihre tiefen Leibungen sowie die asymmetrischen Erker an der Seiten- und Eingangsfassade erinnern die Fenster an alte Engadiner Häuser.⁴³ Dagegen wirkt der frei stehende Eingang aus Beton eher wie eine Lawinenverbauung als eine in zeitgenössische Formen übersetzte historische Toreinfahrt.

Für eine private Bauherrschaft errichtete der Architekt Andreas Scheiwiller, Basel, eine Villa am Hang oberhalb Zuoz (2002). Von weitem scheint sich der Neubau mit seiner unregelmässigen Form in die vorhandene Einfamilienhausbebauung einzupassen. Aus der Nähe betrachtet ist das Haus aus grauem Quarzstein, der aus dem Bergell stammt und entsprechend gespalten werden kann, nicht zu übersehen. Die Garage mit kupfernen Toren wurde unterhalb des Hauses ins Terrain gebaut. Durch die Materialität vermittelt das Haus etwas über seine topografischen resp. geologischen Voraussetzungen; man findet vor Ort einen vergleichbaren Stein als Untergrund. Die tiefen, abgeschrägten Einschnitte in die Steinwand lassen die Schichtungen erkennen und versuchen, die Baumasse optisch aufzulockern.

- 1> Ottmar Birkner hat den Begriff für die Schweiz geprägt. Heute spricht man gemäss Dosch allgemein von Heimatstil. Siehe Leza Dosch: Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780. Zürich 2001. S. 164–165.
- 2> Dosch 2001 (wie Anm. 1), S. 164.
- 3> Ebenda, S. 163.
- 4> Ebenda, S. 376.
- 5> Isabelle Rucki: Das Hotel in den Alpen: Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur von 1860 bis 1914. gta, Zürich 1989. S. 124.
- 6> Ebenda, S. 155.
- 7> Siehe Luzi Dosch: Die Bauten der Rhätischen Bahn. Geschichte einer Architektur von 1889 bis 1949. Chur 1984.
- 8> Ebenda
- 9> Siehe den Aufriss des Transformatorenhauses Bever-Scuol, 1913. In: Dosch 1984 (wie Anm. 7), S. 84.
- 10> Siehe Conradin Clavuot, Jürg Ragettli: Die Kraftwerkbauten im Kanton Graubünden. Chur 1991.
- 11> Ebenda, S. 15.
- 12> Jachen Ulrich Könz: Sgraffito im Engadin und Bergell. Zürich 1977.
- 13> Leza Dosch: Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780. Zürich 2001. S. 350.
- 14> Martin Fröhlich: Gottfried Semper. Zürich, München 1991. S.18.
- 15> Als Vorläufer des Sgraffitos kann die unterschiedliche Behandlung des Mauerwerks der Wohntürme im 12. und 13. Jahrhundert gelten, bei dem die Fugen der Natursteine ausgestrichen, danach aber mit der Kellenkante markiert wurden.
- 16> Könz unterscheidet zeitlich drei verschiedene Entwicklungen: Zu Beginn wurden die Fenster und Ecken betont, dann die Fassade durch Bänder und Friese gegliedert und am Ende die Ornamente bis zur vollständigen Bedeckung der Fläche hinzugefügt. Siehe Könz 1977 (wie Anm. 12), S. 30.

- 17> Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): Siedlungsinventar S-chanf. Chur, S-chanf 1998. S. 70.
- 18> Ebenda, S. 70. Heute gibt es zwei Richtungen in der Denkmalpflege, mit dem Bestehenden zu arbeiten: Indem man sich an das Original hält oder indem man schöpferisch neu ergänzt, ohne jeden Anspruch auf kunsthistorische Richtigkeit. Vgl. Tino Walz: Das Engadiner Haus und sein Schmuck. Samedan 1995. S. 105.
- 19> Kantonale Denkmalpflege Graubünden 1998 (wie Anm. 17), S. 69.
- 20> Magda Ganz: Doppelschwänzige Nixen an Haus- und Kirchenmauern. In: Neue Zürcher Zeitung, 14. Nov. 1996. S. 65.
- 21> Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): Siedlungsinventar S-chanf. Chur, S-chanf 1998. S. 69.
- 22> Kantonale Denkmalpflege Graubünden 1998 (wie Anm. 21), S. 83
- 23> Umbau Chesa Madalena, Zuoz 2002; Umbau Chesa Merleda, La Punt 1999; Umbau Chesa Andrea, Madulain 1997–98; Umbau Haus Juvalta, S-chanf 1987–88.
- 24> Bei diesem Umbau arbeitete das Büro mit Roland Malgiaritta zusammen.
- 25> Patrizierhaus mit Stallscheune Nr. 46. Siehe Kantonale Denkmalpflege Graubünden 1998 (wie Anm. 21), S. 156.
- 26> Kantonale Denkmalpflege Graubünden 1998 (wie Anm. 21), S. 157.
- 27> Siehe Irene Meier: Geschichte bekennen. In: Raum und Wohnen 2 (2001). S. 56–67.
- 28> Dies war möglich, da das Haus nur noch für eine Familie gedacht war, so dass das Gebäude nicht in mehrere Wohnungen unterteilt werden musste.
- 29> Meier 2001 (wie Anm. 27), S. 67.
- 30> Ähnlich ist Hans-Jörg Ruch beim Umbau des Hauses Möhr in Bever 1994 vorgegangen, indem er das Obergeschoss beruhtigte und darin einen neuen kapellenartigen Raum aus weissem Gips integrierte.
- 31> Wohnhaus mit Stallscheune Nr. 120. In: Kantonale Denkmalpflege Graubünden 1998 (wie Anm. 21), S. 227.
- 32> Hubertus Adam, Mathias Remmele: Neues Bauen in Graubünden. In: Bauwelt 15 (1998). S. 814.
- 33> Christoph Allenspach: Architektur in der Schweiz. Bauen im 19. und 20. Jahrhundert. St. Gallen 1998. S. 111.
- 34> Conradin Clavuot, Jürg Ragettli: Die Kraftwerksbauten im Kanton Graubünden. Chur 1991; Jürg Conzett: Der Bau der Albulabahn. Bern 1989.
- 35> Siehe Christoph Mayr Fingerle: Neues Bauen in den Alpen. Basel 2001. S. 55–65.
- 36> Luzi Dosch: Region und Ort. In: Köbi Gantenbein, Jann Lienhart, Cordula Seger: Bauen in Graubünden. Ein Führer zur Gegenwartsarchitektur. 2. Auflage. Zürich 1999. S. 34.
- 37> Kantonale Denkmalpflege (Hrsg.), Peter Zumthor (Bearb.): Vrin, Lugnez. Im Auftrag des Kantons Graubünden. Chur 1976; Peter Zumthor: Siedlungs-Inventarisierung in Graubünden. Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventars. Kantonale Denkmalpflege Graubünden. Chur 1981.
- 38> Irma Nosedà: Peter Zumthor. In: Dorothee Huber, Isabell Rucki (Hrsg.): Architektenlexikon der Schweiz. Basel, Boston, Berlin 1998. S. 584.
- 39> 1990 wurde in der Folge der Tagung <Architektur, Natur und Technik> von der Vereinigung Sexten Kultur (A) der Preis <Neues Bauen in den Alpen> geschaffen. Beteiligen können sich Büros aus Deutschland, Österreich, Italien und der Schweiz. Der Preis ging 1992 an Peter Zumthor, 1997 an Peter Märkli und Gigon & Guyer, 1999 an Peter Zumthor und Jürg Conzett. Siehe: Fingerle 2001 (wie Anm. 35).
- 40> Dosch 1999 (wie Anm. 36), S. 14.
- 41> Gantenbein, Lienhart, Seger 1999 (wie Anm. 36), S. 108.
- 42> Siehe: www.carosio.ch.
- 43> Schönes Glitzern. In: Hochparterre 3 (2002). S. 59.



5. ÖFFENTLICHE KUNST



5.1. PROJEKTSKIZZEN UND AKTION

5.1.1.

PETER REGLI

REALITY HACKING #199

(SKILIFT PIZZET, ZUOZ)

In Zusammenarbeit mit den vier Gemeinden werden 50 einheimische SkifahrerInnen aufgeboten, um zwei Nachtabfahrten auf der Piste oberhalb von Zuoz zu machen. Sie müssten je einen Rucksack mitbringen. Der Rucksack wird mit einer spezialangefertigten roten Lampe bestückt. Die an Stangen befestigten Lampen ragen ca. 35 cm über die Köpfe der SkifahrerInnen hinaus.

Die mit den Lampen ausgerüsteten SkifahrerInnen werden zwei Mal mit dem Skilift am Pizzet hinauf und die Piste links vom Lift hinunter fahren.

A: Eine Lichterkette fährt den Berg hinauf. Nachdem alle TeilnehmerInnen oben angekommen sind, fahren sie als Gruppe in freier Formation den Berg hinunter.

B: Erneute Auffahrt und Besammlung. Die zweite Abfahrt wird in Schlangenformation gefahren, ähnlich wie bei einer Fackelabfahrt. Eine Lichterkette bewegt sich den Berg hinunter.

Die Lampen werden eingesammelt. Essen im Restaurant beim Skilift mit allen Beteiligten.

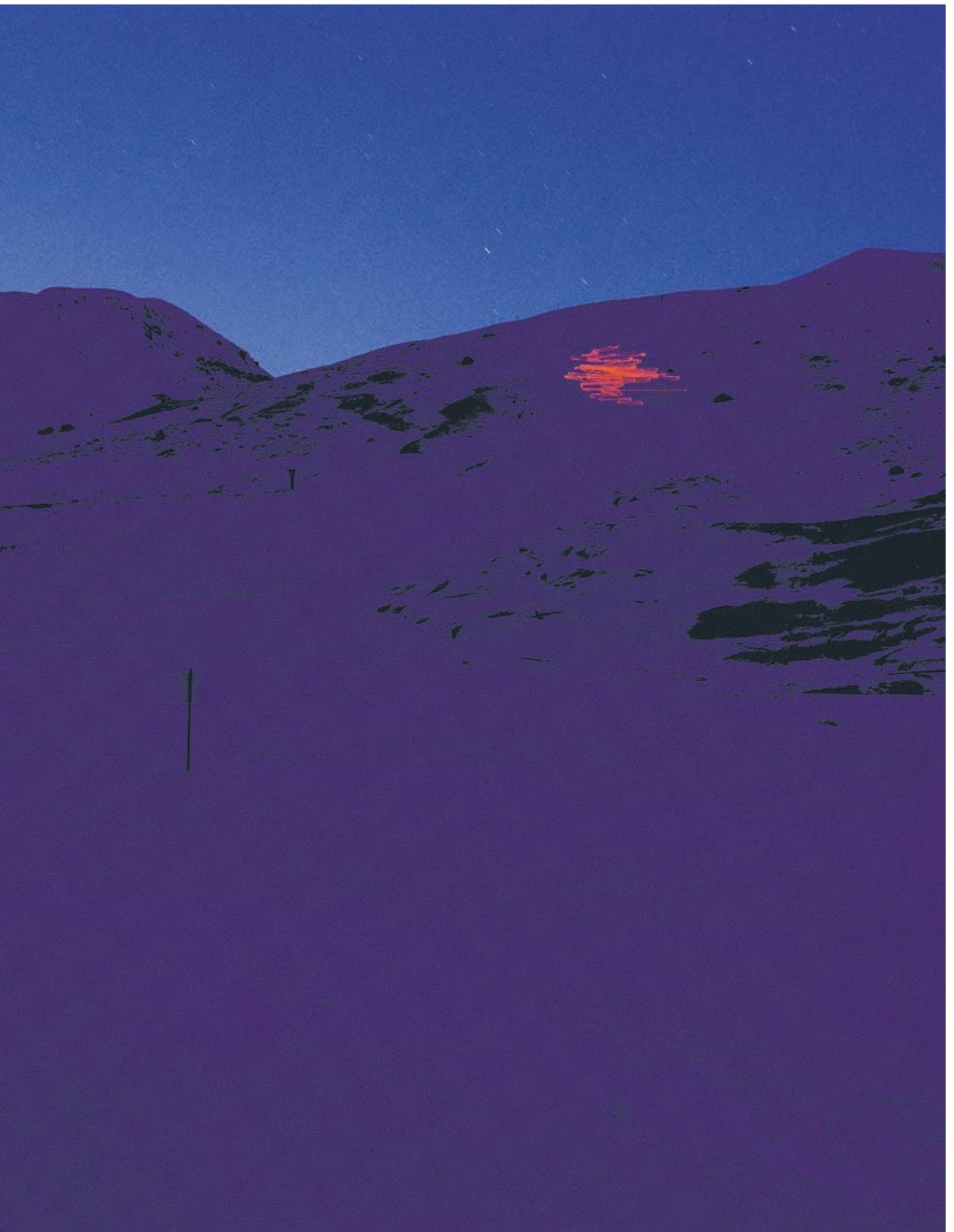
Erwünscht ist eine Zusammenarbeit mit den BewohnerInnen aus der Region La Plaiv, die gut genug Ski fahren können, um im Dunkeln verletzungsfrei unten anzukommen. Die Piste ist nur für die an der Aktion Teilnehmenden offen, und es finden nur diese zwei Abfahrten statt. Es ist wichtig, dass im Vorfeld weder die Leute in den Dörfern noch die Medien über die bevorstehende Intervention informiert werden. Unbeteiligte im Tal sollten die Möglichkeit haben, die Lichter als Rätsel am Berg zu entdecken. Es handelt sich bei der Aktion nicht um eine Performance im klassischen Sinne, die für ein aufgebotenes Publikum stattfindet, sondern um einen Eingriff in die Wahrnehmung der BewohnerInnen des Tales.

Zeitrahmen: Je nach Absprache mit den Einheimischen und je nach Wetter- und Schneeverhältnissen Ende Februar, anfangs März 2002. Die Abfahrt sollte nicht bei Vollmond stattfinden. Ideal wäre eine Woche vor oder nach Vollmond.

Technisches: Ein Prototyp der Lampe wird zur Zeit getestet. Bis Ende Februar wird ein Modell entwickelt sein, das die folgenden Bedingungen erfüllt: Die Lampen müssen bis zu minus 25° Celsius während mindestens 2,5 Stunden brennen. Die Leuchtkraft muss stark genug sein, damit die Lichter aus Distanz vom Tal unten gesehen werden können. Aus Sicherheitsgründen wird nur bruchsaicheres Material verwendet.

Zürich, 16. Januar 2002











Reality Hecking #199, Pizzet, Zuoz, 6./7. März 2002



5.1.2.

MARIE JOSÉ BURKI

PROJET POUR <PUBLIC PLAIV>

Mon projet consiste en une pièce sonore et 5 affiches. L'essentiel est dans la pièce sonore, mais la présence des affiches me semble nécessaire. Elles signalent la présence de l'intervention sonore, l'appuient et la complètent.

L'affiche comme la pièce sonore sont des médias légers, mobiles. On peut envisager leur mise en œuvre dans différents endroits, sous différentes formes, à différents moments.

La diffusion de la pièce sonore peut être réalisée au moyen d'une édition en grand nombre de CDs, disponibles à certains endroits, ou d'une mise à disposition de petites radios captant une fréquence déterminée. Ce point est encore à étudier et à discuter avec vous.

J'aimerais donc accompagner cette pièce de 5 affiches. Chaque poster de format moyen (A3, par exemple) montre une image particulière, un détail ou un gros plan de la région, du lieu. Ces posters devront également être largement diffusés. Les gens pourraient se les procurer par exemple à l'hôtel ou à la gare. Chaque poster renvoie à la pièce audio, la pièce audio renvoie aux 5 posters. Mais les deux aspects, audio et visuel, sont autonomes.

Mon projet consiste en une œuvre mobile, présente à différents endroits de manière souple et diffuse.

<L'original> de l'audio et des 5 photographies sera propriété de la collection. Il me semble souhaitable que la diffusion de l'audio et des affiches puisse être réactivée à tout moment, si cela se fait dans les termes de la proposition initiale. Ce point est essentiel pour moi: j'envisage l'intervention dans un espace public comme quelque chose d'intermittent, pouvant apparaître pour une période donnée, disparaître, être réactivé plus tard.

Mon projet aborde deux questions qui semblent à première vue diamétralement opposées et qui pourtant, considérées ensemble, font une des spécificités de la région: d'une part celle de l'enracinement dans un lieu précis avec sa langue spécifique, et d'autre part celle du voyage, du <dépassement>. Robert Musil résume bien ce paradoxe en écrivant dans <L'homme sans qualités>: «C'est depuis le temps des nomades, où il fallait garder en mémoire les lieux de pâture, que l'on surestime la question de l'endroit où l'on est.»

La réalisation de l'œuvre sonore se fera à partir de conversations et d'interviews avec les habitants de la région, avec les employés des différents secteurs économiques, mais aussi avec des vacanciers séjournant occasionnellement ou régulièrement dans la région.

A cela s'ajouteront des documents rassemblés par les chercheurs, des histoires locales et des récits. Mon approche est à la fois scientifique et poétique. Il m'a paru intéressant d'utiliser

différentes sources. De la diversité des sources et de leur confrontation peut surgir une image complexe et poétique de la région, une image sonore faite de fragments divers et particuliers.

Je pense ajouter aussi des extraits de textes, littéraires ou autres. En effet la Suisse, et l'Engadine en particulier, ont généré beaucoup d'idées sur la question du lieu, beaucoup de représentations littéraires. Ce lieu est pris dans une histoire de la pensée, une fiction du lieu, entre romantisme et modernisme, entre voyage et exode, entre des tensions que l'on pourrait résumer par deux noms: Rousseau versus Baudelaire.

Mon regard «en arrière» ne prétend pas donner une vision historique. Il est motivé par l'inscription du lieu dans l'histoire. Les visions littéraires et philosophiques ont changé, et ces évolutions m'intéressent par rapport à notre façon de nous représenter le lieu et de le vivre. Les réalités des habitants ont elles-aussi changé. La perte de la langue locale est un fait: une langue internationale, l'anglais, s'est développée. Aujourd'hui, la Suisse, n'est plus seulement le pays de l'air pur et des paysages; c'est aussi le pays de la vache folle et des rivières polluées.

Le fait que ce projet s'intéresse à l'histoire ne doit pas en faire un objet «sérieux». Il s'agit d'une lecture poétique, créative dans la juxtaposition des choses, et dont l'humour ne doit pas être absent.

J'insiste sur mon désir de travailler avec des documents très divers sur la question de l'identité de la région, de ses développements divers, et de l'identité des gens qui y habitent. Cet aspect inclut le problème des différentes langues parlées et du romanche en particulier. Le projet prévoit donc d'enregistrer diverses voix, beaucoup de voix, des timbres, des manières de parler des gens de là-bas, de capter quelque chose de leur présence individuelle et spécifique à ce lieu. J'aimerais y ajouter les voix, les accents particuliers de ceux qui ne sont là que de passage.

Les voix, les langues, forment une richesse de la région, et de la Suisse en général, puisqu'on y parle plusieurs langues. Fait étonnant et rare pour un état, le passeport suisse indique les 4 langues nationales, ainsi que la langue de la communication d'aujourd'hui, celle du voyage, celle du tourisme: l'anglais.

Mon travail se base sur cette richesse, cette diversité. Toutes ces langues y seront entendues, traduites de l'une vers l'autre. Il ne s'agit pas de se pencher sur le déclin ou l'aspect touristique du romanche, mais de l'entendre, langue parmi d'autres langues.

Divers commentaires sur la beauté du lieu, son silence, seront intégrés dans le projet: récits de voyage en Engadine, récits littéraires mais aussi récits de personnes qui ne sont pas des écrivains, ainsi que des fables, des récits typiques de la région en langue romanche, repris en

allemand, en anglais, italien, etc. Mais on y trouvera aussi des drames, des histoires vraies, des histoires sur le travail au quotidien dans ce paysage mythique, des histoires sur sa population et sur les gens de passage tels que les saisonniers et les touristes.

Le tourisme appelle d'autres lieux en référence, on vient à La Plaiv de tel ou tel endroit. Ces endroits doivent également exister dans le récit. L'accent doit s'entendre: à La Plaiv je suis ailleurs, pas là-bas, et <là-bas> existe bel et bien en moi, dans ma mémoire, c'est à cause de <là-bas> que je viens à La Plaiv.

J'imagine le CD disponible à différents endroits tels que les gares. Les gens auraient p.ex. la possibilité de se servir d'écouteurs et de faire une promenade.

On peut aussi imaginer que le CD sera diffusé sur les quais des gares de la région. C'est à voir. Il me semble que le chemin de fer a une fonction historique dans la région, et qu'il garde, aujourd'hui encore, une grande importance pour les touristes aussi bien que pour les habitants, les vieux, les adolescents se rendant à l'école, etc. C'est pourquoi je considère la gare, le quai où l'on attend, comme un lieu possible de présentation.

L'hôtel, le grand hôtel a une importance historique dans le développement du tourisme et de l'économie. L'hôtel reste un lieu de villégiature important et chargé d'histoire. L'hôtel, son lobby, son salon, sont autant de lieux envisageables pour une présentation où l'on trouverait les affiches et le CD.

Voyage - journey - travel - traveil - tripalium

Flaubert, der sich 1874 auf Rigi-Kaltbad entsetzlich langweilt, schreibt an seinen Freund Turgenjev: «Ausserdem bin ich kein Mensch für die Natur: ihre <Wunder> bewegen mich weniger als die der Kunst. Sie erdrückt mich ohne mir einen einzigen grossen Gedanken einzugeben... Die Alpen stehen im Übrigen in einem Missverhältnis zu unserem Individuum. Zu gross um uns nützlich zu sein. Nun haben sie zum dritten Mal eine unangenehme Wirkung auf mich. Ich hoffe, es ist das letzte Mal.» «Mein lieber Freund,» antwortet Turgenjev aus Moskau, «Sie sehen nicht so aus, als amüsierten Sie sich auf jenen erhabenen Gipfeln, die Haller und Rousseau besingen! – Man muss es zugeben: das Volk, das am beständigsten im Angesicht dieser Erhabenheiten lebt – ich meine die Schweizer – ist das auf die plumpeste Weise langweilige und unbegabteste Volk, das ich kenne.»

Videostills aus *Time After, Time Along, The River* (2000), projiziert an die Fassade des *Holland Tunnel New York River Ventilation Building* in New York und an die des *National Theatre Lyttelton Flytower* in London







5.1.3.

HANS DANUSER

IT'S ALL INVENTED

Vorschlag einer Intervention für das Projekt <public plaiv – Zeitgenössische Kunst mit Bezügen zwischen der Landschaft, Siedlung und Öffentlichkeit in der Region La Plaiv im Oberengadin>.

Eine Geschichte

Anfahrt und Aufenthalt

Die Feriengäste kommen über längere Anfahrten in die Region Oberengadin. Ein Teil ihrer Erholung und Freizeit ist eingebettet in ihre Anreise und Rückreise, und der zweite, nur eventuell längere Teil ist der Aufenthalt am Ort.

In früheren Zeiten war die Rast in der Reise, sei es aus Notwendigkeit der Wartung der Transportmittel oder aus medizinischen Vorgaben, selbstverständlich.

Ich erinnere an die Geschichte des Baus vom Hotel Bregaglia in Promontogno im Bergell: Als die Bäder von St. Moritz in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch für die Anwerbung der gehobenen Kreise von Oberitalien hergerichtet wurden, mussten die anreisenden Milaneser Kurgäste medizinisch verordnet auf halber Höhe nach St. Moritz eine Rast mit einer Übernachtung einlegen, um ihren Körper an die Höhe zu akklimatisieren. Einzig zu diesem Zweck wurde in Promontogno im Bergell der eindrückliche und das Tal im Mittleren Bergell beherrschende Bau des Hotels Bregaglia errichtet.

Was früher medizinische Gründe für eine Rast in der Anreise hatte, wird heute wieder von vielen praktiziert aus der Erfahrung, dass auch der Weg ein Erlebnis und eine Erholung darstellt.

Interventions Vorschlag

Mein Vorschlag <It's All Invented> ist es, um die Region La Plaiv einen Ring von drei bis vier Raststätten zu bestimmen und diese referenzartig mit dem Zentrum, dem Projekt <public plaiv>, zu verknüpfen.

Raststätten

Diese Raststätten sind eben nicht die der Autobahn, wie heute meist in Gebrauch, sondern Projekte der Kunst und der Architektur, die, wie das Projekt <public plaiv>, Felder öffentlicher Auseinandersetzung initiieren und Bevölkerung und Touristen in die Konstruktionsprozesse von Natur und gestaltetem, sozialem Umfeld einbinden und somit Aussenstationen der Zentrumsprojekte darstellen.

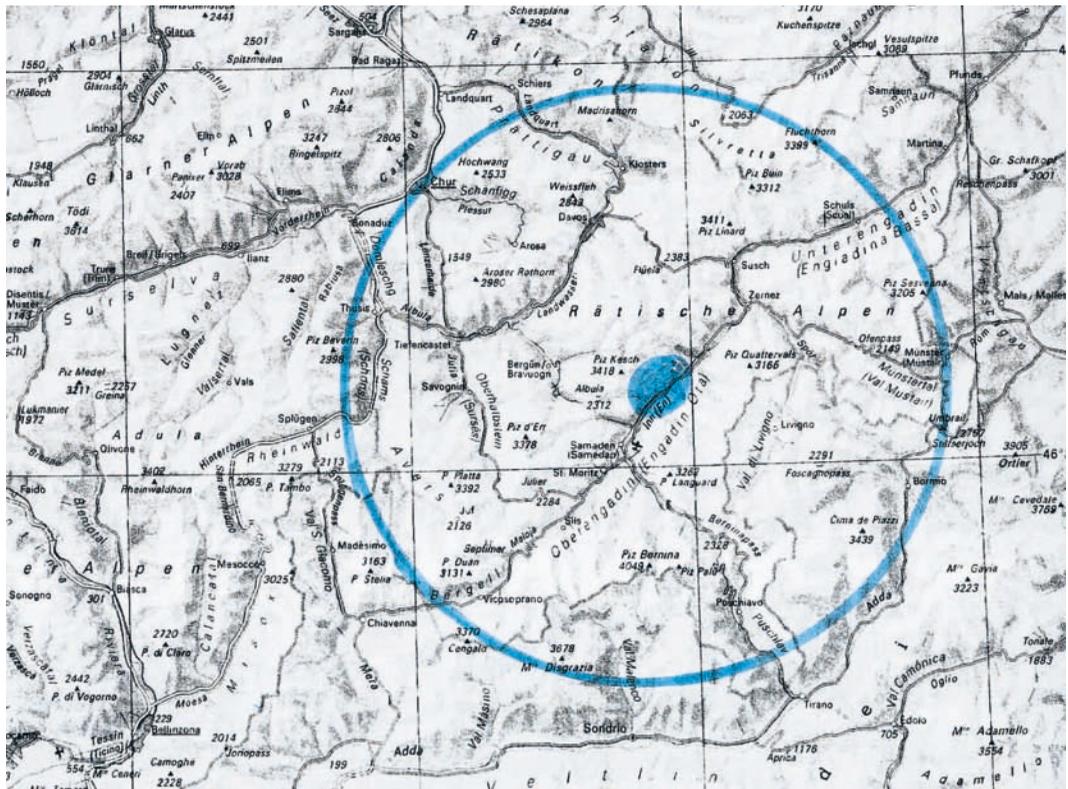
Neue Zentrumsregion La Plaiv

Mittels Referenzen und konkreten Eingriffen an öffentlich zugänglichen Orten in der Region La Plaiv wie dem Hotel Castell Zuoz werden diese Raststätten in das Projekt eingebunden und führen es gleichzeitig aus seiner lokalen Isolation, d.h. diese Raststätten bilden auf diese Weise Aussenstationen der neu geschaffenen Zentrumsregion.

Ein Beispiel

Als Raststätte und Aussenstation der Anfahrt nach La Plaiv über die Julier- oder Albularoute empfiehlt sich als ein Beispiel das Projekt Beverin im bündnerischen Domleschg zwischen Reichenau und Thuisis. Neben den konzeptionellen Parallelen zum Projekt <public plaiv> befasst es sich inhaltlich mit der Erosion, einer für das Engadin und die ganze Bergregion existenziellen Bedrohung und Gegebenheit.

Standort Projekt <public plaiv> und Radiusvorschlag möglicher Rast- und Aussenstationen in der Anfahrt nach La Plaiv





oben: Raststätte Hotel Bregaglia in Promontogno im Bergell, 19. bis Mitte 20. Jh.
unten: Beispiel einer Rast- und Aussenstation in der Arktis, Mitte 19. Jh.
rechts: <Zeichen und Erosion>, Schieferplatz Klinik Beverin im Domleschg, 2002





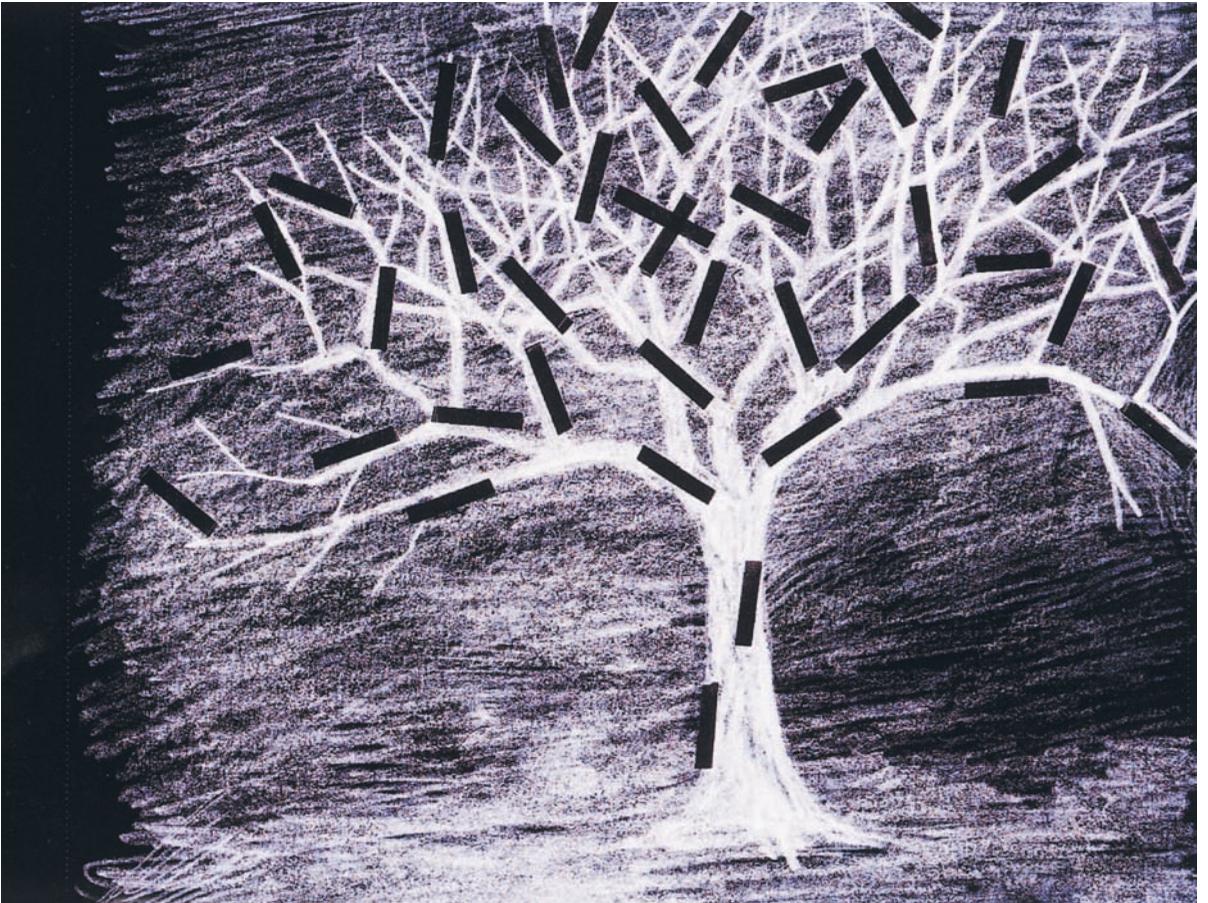
5.1.4.

MICHEL FRANÇOIS

<ARBRE AUX NÉONS> (TREE WITH NEONS)

A certain number of standard white neon lights are attached to an isolated tall tree. They are on day and night. The tree should be seen from a great distance.





5.1.5.

CHRISTINE UND IRENE HOHENBÜCHLER

PROJEKT LA PLAIV

C/O: Memento 2001, Christopher Nolan mit Guy Pearce, Carrie-Anne Moss u.s.w.

Wir führen diesen Film an, da er uns bestärkte, die Idee des <Beschriebenen Hauses>, die uns spontan während des 2-tägigen Aufenthaltes im Oberengadin kam, weiterzuverfolgen.

Die Sgraffito-Darstellungen auf den schweren Häusern, die ästhetisch ungemein anziehend sind und den Besucher mit ihrer unbekanntem Poesie faszinieren, machen durch ihre Besonderheit auf kulturelle Differenz aufmerksam. Diese dicken Mauern mit den tief liegenden Fenstern und den über die Fassade verstreuten Motiven erinnern in ihrer Symbolik an längst vergangene Zeiten. Die Zeichen sind den ungeübten Betrachtern in ihrer Bedeutung oft nicht mehr verständlich, obwohl mit dem Bild einige, teilweise ambivalente Bedeutungen verbunden sind.

Drachen, Fisch, Meerjungfrau (Ritscha), Perle... Schutz, Geborgenheit, Fruchtbarkeit, Vollkommenheit – ewiges Leben.

... er muss alles Erleben stichwortartig festhalten, um sich zu vergewissern, dass es so gewesen sein muss. So tätowiert er seinen Körper mit persönlich essenziell wichtigen Fakten, die er keinesfalls verlieren darf, um zu (Über-)leben. Sein Körper wird bedeckt mit den in verschiedenen Schrifttypen eingeritzten Worten.

Der Film lässt Assoziationen mit den Sgraffito-Häusern zu – in gewissem Sinn als lebendiges, archaisches Gedächtnis – Begebenheiten, eingraviert in die dritte Haut als fortdauerndes Memorieren ...

Gegen das Verschwinden des Rätoromanischen: Als kulturelles Gedächtnis lebt es in Sprichwörtern, Reimen, Texten, in Form von Schriftzeichen fort, so lange man diese als Wert anerkennt. (D.h. die Worte sind für viele Leser nicht entzifferbar, an die ursprüngliche Bevölkerung gerichtet. Erinnerung wider das Verlernen?)

Geschichtliche Fakten und die Entwicklung der ältesten, vierten Landessprache der Schweiz werden zu einem Textkonglomerat verwoben, ... die Annäherung läuft über Mythen, Sagen, Erzählungen aus der Bevölkerung (Arnold Büchli: Mythologische Landeskunde von Graubünden. Ein Bergvolk erzählt. Band 3. 1990; Cathomas, Fischbacher, Jecklin u.a.: Erzählen-hören. Frauenleben in Graubünden. 1998; Cathomas, Fischbacher, Schmid u.a.: Das Erzählen geht weiter. 1999; Rätoromanisch: Facts & Figures. Lia Rumantscha, Chur 1996; Dieter Kattenbusch: Studis romontschs. Beiträge des Rätoromanischen Kolloquiums. 1999 usw.) Die Schichtung des Textes lässt sich fortsetzen und stellt den Versuch dar, unterschiedliche Bezüge zu dem Tal, dessen Geschichte und vor allem der rätoromanischen Sprache herzustellen. Es gibt spezifische Vokabeln, Feinheiten von Ausdrucksmöglichkeiten, die in einer anderen Sprache nicht auf die selbe Art und Weise beschrieben werden können oder eine Umschreibung benötigen.

Uns interessiert, ob die Menschen so hoch oben in einem Tal lebend, über Jahrhunderte sehr abhängig von Witterungseinflüssen, besondere Ausdrücke im allgemeinen Sprachgebrauch verwenden. Wie z.B. die Konsistenz von Schnee, Regen, Sonne.

Gibt es im Deutschen vergleichbare sprachliche <Schattierungen> oder wird, dem gebirgigen Besonderheiten entsprechend, differenziert? Wie z.B. Worte für Reif... Nuancierungen, vergleichbar der Malerei, wo mittels Farbabtönung und dem Verhältnis der Farbmischung eine Stimmung getroffen wird. Versuch, subjektive Wirklichkeit darzustellen...

Segantini hat die Atmosphäre des Engadiner Tales mit Hilfe des Farbauftrages in ihm eigener Technik wunderbar eingefangen – die Dominanz des Lichts, der eindeutigen Präsenz der Sonne, herrlich strahlend, majestätisch.

Jede Sprache vermittelt eine besondere Annäherung an die <Wirklichkeit> und stiftet Identität. Spezifische Konnotationen als Bewusstseinsbildung, Wege des Denkens?

Projektrealisierung

Teile des Textes sollen in Sgraffito-Technik auf ein Haus übertragen werden. Wir stellen uns eine dicht beschriebene Fassade vor, mit unterschiedlichen Schrifttypen, die den Vorbeigehenden zum Lesen auffordern.

Die Farbigkeit bezieht sich auf die der umgebenden Häuser und die Möglichkeit des Putzes, also eher in dezenten grauen, braunen, gelblichen Tönen – wobei Jahreszahlen sich in Rot absetzen.

Wenn das Projekt erweitert werden kann – gibt es auf einem, dem Haus gegenüberliegenden Berge eine runde Lampe, die, mit Hilfe von Sonnenenergie betrieben, beim Dunkelwerden zu leuchten beginnt (ähnlich einem Leuchtturm am Meer). So wechselt sich die Sichtbarkeit des Textes bei Tag mit dem Erleuchten eines Symbols am Berg ab. perlas: (= Symbol des Lebens, Vollkommenheit, Unsterblichkeit, der Seele, des Logos, griech. Margarites: Bezug zu dem alten romanischen Volkslied: La canzun de sontaga Margriata = Schutzheiligen der Alpen: mythische, ambivalente Gestalt usw.)

Lampe – Licht – Wächter – vereinen von Lebenden und Toten... weit oben... als Gegenstück zu den Sgraffito-Perlenmotiven an den alten Häusern... mit Bezugnahme auf Segantinis Liebe zum Licht, dessen Zeichnungen von nächtlichen Landschaften..., der mythischen Verbindung zum Mond. Ein Leuchtzeichen, welches den Blick vom Tal begleitet... d.h. Licht, das über eine weite Strecke hin erkennbar sein soll, während das Haus statisch an einen Ort gebunden ist.

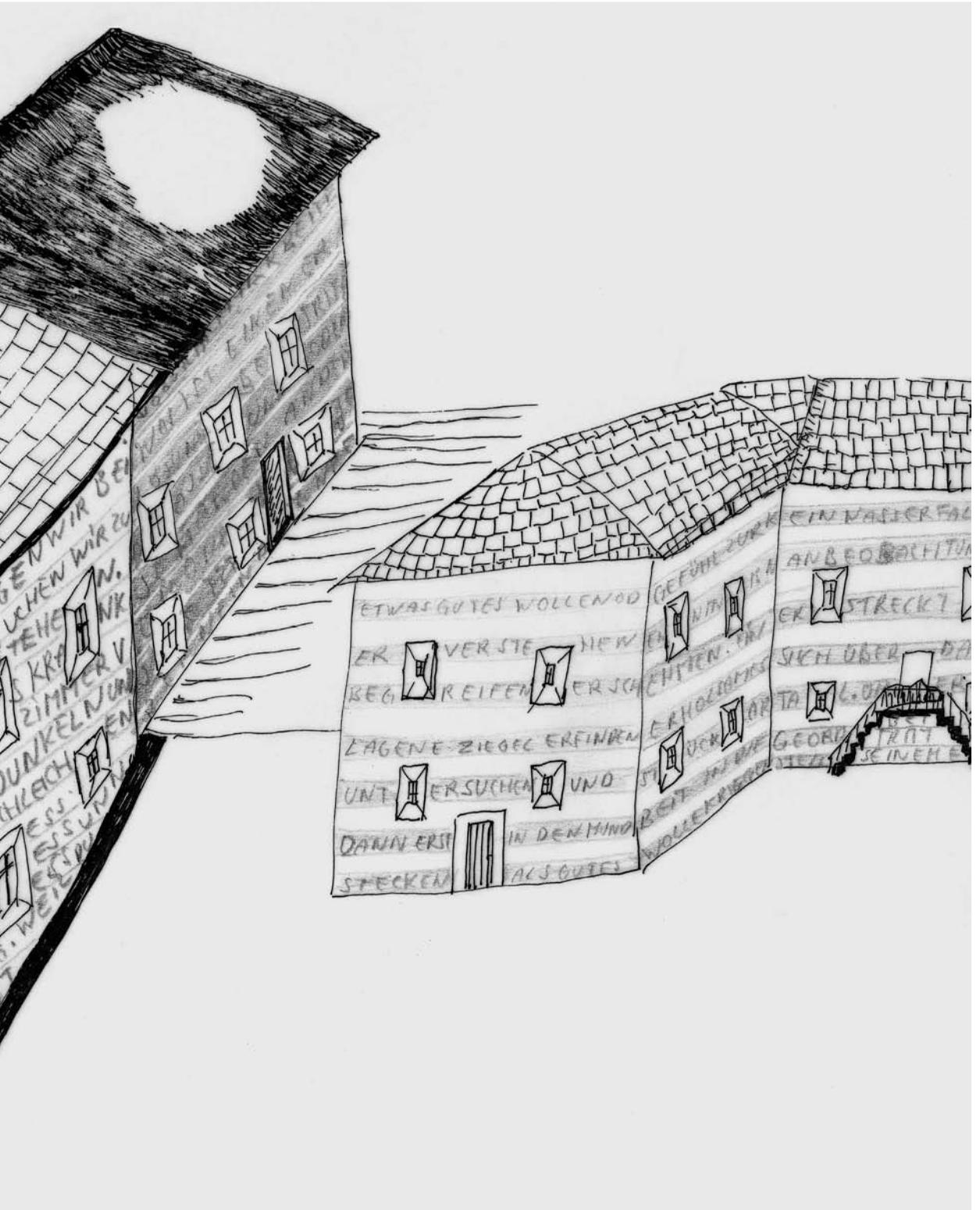






verstehe mich richtig es ist
 nicht so, dass ich meine war
 um die ORDNUNG nicht eingeha
 (ten) wird. Sozusag
 gen ein ALL machts
 rau sch oder ERINNE
 RUNG GEBRAUCHT ODER GE
 BRAUHLICH GEMACHT VON
 DER STELLUNGSNAHME AN
 GENOMMEN. VERTAUSCHT
 UND EN IT AUS
 CHT. BE NO HM
 EN ER BR OCH
 EN UND W EITERER
 ZÄHLT. DIE GESCHICHTE.





... erst ab Juli 1944 wurden
Juden von der
Schweiz generell
als Flüchtlinge anerkannt
und vermehrt aufgenommen.

il sulagl vo sü
il sulagl vo adieu

... indem sie meine
Gedanken ins Grüne
zurück leitete, ins
HIMMELBLAUE, auf die
BERGE, an die
glitzernden Bäche,
ins freie **LICHT**, in die
SONNE

Aber all dieses **LICHT**,
diese strahlende
SONNE, diese Felder,
diese Bäume

... zeugt in mir eine
Freude, Fröhlichkeit,
die mich emporhob,
als ob ich Flügel

1938 ... wird das
Romanische neben den
anderen drei Sprachen
als Landessprache
anerkannt. ...

Ich war gern auf dem Feld,
soweit es mir möglich war,
doch hatte ich auch noch
die Kinder – fast jedes Jahr
kam eines mehr dazu: Sep
1945, Bernard 1946, Leo
1947, Conradin 1949,
Liberat 1950, Florentin
1951, Justina 1953, Robert
1954, Pia 1955, Irma 1957,
Maurus 1959, Marcel
1961, Paulin 1963, Griselda
1964 ... manchmal war
es schon etwas viel, aber
wenn es so weit war, nahm
man sie.

romanische
in der Schweiz





1894
 Vortrag
 von Nona
 Marschlin:
 "Frauen-
 stimmrecht
 und Wahl
 der Frau?"

Romanisch:
fanz Idiome:
 Sarsilvo,
 Sarsilvo,
 Oster,
 Gallader,
 Sarsilvo,
 Sarsilvo

naiv plövgliu ein kleiner Regenguss
 naiv plövgelto ein mässiger Regenguss
 naiv plövgeda ein rechterstarker Regen
 naiv plövgliu ein langer grosser Regen
 naiv plövglietscho sehr starker,
 fürchterlicher, gefährlicher Regen

283 Chi bier crida, bod invlida.
 = Wer viel weint, vergißt bald.

1926 Ratoromanen
 betra... are Sprache als
 wirts... des Hindernis.

1618-1648

Dreissigjähriger
 Krieg:
 Bündner Wirren,
 bekämpfen sich
 die
 Konfessionellen
 und politischen
 Gegner
 standlos

Aber ich fühlte mich
 überflüssig. Nona hatte
 viel geleistet. Und ich
 dachte, verglichen mit
 ihr, sei ich nichts. Sie
 war alles. ... mit den
 ersten Kind sprach ich
 noch Deutsch, mit dem
 zweiten dann nur noch
 Romanisch.

meine Gedann
 ins Grüne zu
 leitete, ins
 Himmelblau
 auf die BERGE
 an die glitzte
 den BÄCHE
 ins fröhliche LICH
 in die Sonne
 Aber all dies
 LICHT, diese
 strahlende Sonne,
 diese Felder,
 diese BÄUMEe erzeugten
 in mir eine Freudentrunkenheit,
 die mich emporhob, als ob ich
 Flügel hätte.

926 Il cuc
 chanta
 per sai.
 = Der
 Kuckuck
 ruft, singt
 für sich.

2003 On pled taschair vo dir bier.
 = Ein Wort verschweigen, will viel sagen

1967 Ein Großbrand vernichtete
 deutschsprachige Handwerker bau
 wieder auf. Die Romanen verlieren i
 sprachlich-kulturelles Zentrum.

23.2. Burrasca lasch
 ad ünna Inava nibel.
 = Sturmwehler läßt
 immer Walken zurück.

1794 Jedem Abgeordnete
 im Grossen Rat ist
 unbenommen, sich
 benennen

... das Fenster stand wie
 erwachte Orsina aus ihre
 wussten nicht wie ihr gesch
 und glitzerte von der De
 Wänden, von der Diele,
 waren von Gold überflü
 Kammer war in blenden
 ... und ohne die Antw
 er mit einem Sprung au
 wollte noch ihren Flügel

die Sonne
 die Sonne gel
 in der praller
 die Sonn

von der Sonne ve
 die liebe
 son

1938
 Romanis
 den and
 Sprache
 Lan

Die Engadiner SONNE: Noch zur selben Stunde verliess sie den Palast und stieg zur Erde nieder. Und kaum hatte ihr goldener Mantel die Schlafende gestreift, kaum war ihr erstes, leuchtendes Lächeln über sie hinweggeschwist, schon zerstreute sich die Finsternis, und die Startheit begann von ihren Gliedern zu weichen...

il sulagl vo sü die Sonne geht auf
 il sulagl vo adieu die Sonne geht unter
 aint il plain sulagl in der prallen Sonne
 il sulagl arda die Sonne sticht
 suglagliv sonnig
 arsaná das sulagl von der Sonne verbrannt
 il darba Giachem die liebe Sonne
 cler scu'l sulagl sonnenklar
 druver sia parí sulagl seinen Besitz verschwenden

2293 Scha's vezza blers verms da glüm, schi vaina bell 'ora.
 = Wenn man (bei Nacht) viele Leuchtkäferchen sieht, so kommt schönes Wetter.

1764 Ein Großbrand vernichtet Chur. Deutschsprachige Handwerker bauen die Stadt wieder auf. Die Romanen verlieren ihr sprachlich-kulturelles Zentrum.

... fremdsprachige Untertanen regiert man am besten in der Sprache, die sie verstehen.

Zuoz Humanist Gian Travers (1483-1563): La chianzun dalla guerra daql Chiaste da Mús: political protest song.

1099 In üna stauza s-chüra üna pitschna glüsch fo cler.
 = In einer finsternen Kammer gibt ein kleines Licht hell.

Die Maiensässe liegen ungefähr eine Wegstunde über der Siedlung im Tal. Mit ihren Kindern zogen die Frauen im Sommer für mehrere Monate auf die Alp; war das HEIMGUT IM TAL NICHT ALLZUWEIT ENTFERNT, HATTEN SIE DORT ABER WEITERHIN FÜR DEN HAUSHALT ZU SORGEN. ... um am Abend, wenn die Kühe in die Alp zurückkamen, den steilen, steinigem Weg wieder emporzusteigen... mit einer Strickarbeit auch diese Zeit nutzend.

"Romanisch = Sprache des Herzens; Deutsch = Sprache des Brotes"

la plöngia Regen
 la razzada, plövüda, starker Regen
 daracha, plöngia druoffa,
 stamprada Wolkenbruch
 la sbagnatscheda, sflaitscheda
 pluschignöz feiner Regen, Nieselregen
 a plouva a filun, a plöuva a tschel ruof,
 a plouva tuof pudair,
 a plouva scu cun sadellas in Strömen regnen, herabgießen
 suof la plöngia im Regen

1321 Chi chi ho da pü fil, farò da pü taila.
 = Wer mehr Faden hat, wird mehr Tuch herstellen.

283 Chi bler crida, bod invlida.
 = Wer viel weint, vergift bald.

... Mama war offen für alles und eine grosse Vorkämpferin für das Frauenstimmrecht ... Er war selten zu Hause. Nur beim Mittagessen haben wir ihn gesehen. Abends ging er direkt vom Büro weg politisieren, Politik spielte sich damals am Stammtisch ab.

la nūvla Wolke
 nūvlas Gewölk
 la cua/stivla da nūvlas Wolkenzug
 scu do giò da las nūvlas wie vom Himmel gefallen
 esser aint illas nūvlas in den Wolken schweben

Und, wie erstarrt in seinem Leid, verharrte er mit tief gesenktem Haupt, reglos ... und eine Quelle rein und klar schoss aus der Tiefe. ... dort wollte er von nun an bleiben ... und auf ihr Rauschen horchen und lauschen ... als lausche er immer noch, so sitzt er auch heute da, ein stiller, schweigsamer ... Wächter über dem Tale ...

1606 Our dals ögls, our dal cour.
 = Aus den Augen, aus dem Herzen.

tu in tschël Donnern
 sajeffa Blitz
 temporel Gewitter

1873 Schi tuna aunz chi polva, d'inrer cha la plöngia's mova.
 = Wenn es donnert, bevor es regnet, regt sich der Regen selten.

glatsch Eis
 dschiefa Frost
 la gruina Reif
 il brantegn Raureif
 brantliner zu schneien beginnen, leicht stöbern
 la brenta Bodennebel im Herbst und Winter
 Wintergraupeln, Schneeriesel, leichtes Gestöber

... Die Stubenwände konstruierte man anfänglich als STRICKBAU ... ohne Verwendung eines Nagels werden die starken Balkenbretter waagrecht mit Nut und Holzapfen ineinandergefügt ...

Als mein Vater 1923 starb, ... bekam meine Mutter keine Unterstützung. Meine Mutter musste vom Morgen bis zum späten Abend arbeiten. Wir hatten nichts, gar nichts.

730 Davo la ria la crida, davo la bella la frida.
 = Nach dem Lachen kommt das Weinen, nach dem schönen (Wetter) das schlechte.

Unsere Spielzeuge waren vom Vater geschnitzte Holzkühe. ... Die Puppen bastelten wir selbst, wir nähten die Form aus Stoffresten und stopften sie dann aus. ...

la naiv Schnee
 a vain la naiv es gibt Schnee
 naiv fras-cha Neuschnee
 naiv ota tiefer Schnee
 naiv favuogna Nassschnee
 naiv arsa Sulzschnee
 naiv Harsch
 ün sfrach-, ün taitsch-, ün squaisch naiv viel Schnee
 navaqias, naiveras Mischung von Schnee und Regen
 la malgeda Schneeschmelze
 la bunaischa
 la naivetta, spuolvrada, drüs-cha Schnee in geringer Menge

sbadiglier, spaler davent la naiv den Schnee wegschaufeln
 il(s) sbischaudir(s), sbischoz Schneegestöber
 il fargun da Schneepflug
 il schlavazzun Schneeschleuder

1938 ... wird das **Romanische** neben den anderen drei Sprachen als Landessprache anerkannt. ...

926 *Il cuc chanta per sai.*

= Der Kuckuck ruft, singt für sich.

Seit ich ... gemerkt habe, wie man mit **Romanisch** bei den Katalanen durchkommt, vergleiche ich die romanischen Sprachen. ... Italienisch, Katalanisch, Portugiesisch und Rumänisch ...

1939 Generalmobilmachung der Schweizer Armee, ...

la lavina	Lawine
da chad	Grundlawine
da fraid	Staublawine
il(s) scufla(s)	Schneewehe, - wächte
la òova, il taqun	Schneebrett

887 *Il nu vain ma jo ùna lavina chi saja dan per tuofs.* = Es kommt nie eine Lawine herunter, die allen zum Schaden gereiche.

Als ich die Augen wieder aufschlug, traf mich ein großer Strahl WEISSEN LICHTES: Es war die SONNE, die prall auf die grosse Umfassungsmauer unseres Gärtchens schien.

"*La canzun de sintga Margriata*" ... dieses Lied wurde noch vor hundert Jahren von den Bäuerinnen Rätians bei der Feldarbeit und dem Spinnen gesungen ... doch fusst diese Tonfolge auf Hirtenmelodik hohen Alters ... "heilig" deckte sich ehemals mit den Ausdrücken ... "tabu", "mana", oder "orenda" = Erfülltsein mit einer besonders wirksamen magischen Kraft, ohne Rücksicht auf Gut und Böse ... In Margaretha, in diesem Wesen des rätoromanischen Liedes, konkretisiert sich eine geheimnisvolle, schauer mächtige Kraft der Alpenfruchtbarkeit. ... Sie ist einer jener Alpengerister, die nach dem alten Volksglauben die Alpen bevölkern.

1959 verweigerten 2/3 der Schweizer Männer den Frauen die politische Gleichberechtigung ...

Während meine Mutter zwar für das Frauenstimmrecht war, bei der ersten Abstimmung von 1959 aber nicht aktiv dafür kämpfte, fand mein Vater immer, Politik sei so etwas Schmutziges, dass man Frauen davor behüten sollte. ...

506 *Chi spüda cunter il vent, as spüda in fatscha.*
= Wer gegen den Wind spuckt, spuckt sich ins Gesicht.

In den 60er Jahren kam es zur großen Veränderung, 1961 wurde die Pille auch in der Schweiz ... verschrieben.

1971 Frauenwahlrecht auf Bundesebene durch 2/3 Mehrheit der Männer.

937 *Il dret va vers il sulai.*

= Das Recht geht zur Sonne.

= Das Recht bringt es an den Tag.

... die starke Betonung der Beschmutzung mit Asche im deutschen Märchen vom Aschenbrödel dürfte ein beachtenswerter Hinweis auf eine ursprüngliche, freundliche Ackergerie sein;

das Märchen gestaltet zugleich den Schmerz um die grausame und ungerechte Verstoßung der allgeliebten Gottheit.

1985 Lehrstuhl für **rätoromanische** Sprache und Literatur an der Universität und ETH Zürich.

... die Katze ist ein Wettertier, das dadurch Regen prophezeit, indem sie sich wäscht ...

"... Ach, man sprach früher auch davon, dass da jenseits des Inns an dem Bach, der zwischen Zuoz und Madulain herunterkommt, die Hexen tanzen. Aber das ist alles **Superstizium**."

1791 *Quell'ova chi nu bagna neir il sulagl nun ho da sier.* = Das Wasser, das nicht nass macht, braucht auch die Sonne nicht zu trocknen.

... *Ma però la daman nun a ella chattà nua da püschain.* Jetzt ist sie gegangen und hat überall ihr Tier gesucht ... es hat geklagt *insomma faf ün plonf.*

ùna naivina	ein kleiner, feiner, leichter Schnee
ùna naivetta	ein mässiger Schnee
ùna naivera	ein grosser Schnee
ùna naivuna	ein grosser, tiefer Schnee
ùna naivaitscha	ein fürchterlicher, gefährlicher Schnee
ùna brüs-cha naiv	ganz, ganz wenig Schnee (ca. 1-5 Zentimeter Neuschnee)
ùna skieda a smedas	eine Harschschnee-/Firnschnee-Skifahrt

643 *Chur cha'ls signuors as dispuftan, stu il povel lasser sieu pail.*

= Wenn die Herren sich streiten, muss das Volk sein Haar lassen.

"... und dann stellte sich heraus, dass das Übel von der kleinen Zehe des linken Fusses der **porra** ausging. Die böse Marianna hatte dem Kindchen dort eines ihrer vergilbten schmutzigen Haare ganz fest umgebunden, und jetzt eiterte die Zehe, und das kleine Geschöpfchen musste an den Folgen der Vergiftung sterben."

1996 **Rätoromanische** als Teilamtssprache anerkannt
Rätoromanische Radiosendungen 11 1/2 Std. tgl.

... Das Hochtal hat sich gefüllt, der Landverlust ist enorm. 70% der Bauzonen sind verbaut. ... Die enorme Nachfrage hat die Bodenpreise in die Höhe schnellen lassen, ... der Anteil an Zweitwohnungen ist enorm.

Von den rund 14000 einheimischen Bewohnern des Engadins sind rund 90% direkt oder indirekt in die Dienstleistungen und damit in den Fremdenverkehr involviert. Dazu kommen gegen 5'000 Saisonangestellte, ...

Ornamente frei auf Fassade übertragen – durch ihre ungebundene Anordnung assoziieren sie unsere Reale Welt mit der Welt des Irrationalen.

... Die Jungfrau hat ihn gefragt, ob er sich die Haare und den Bart schneiden lassen wolle. ... Du hast mich gerettet, jetzt kann ich ausruhen **posar**. ... Du gehst hinein bis zur Quelle **Tuntana d'ava**... es ist Lebenswasser, ...

... aber mit jeder guten Tat, die sie vollbrachten, wich eine Schicht von ihrem Herzen. Das Eis, darin es eingefroren lag, schmolz immer mehr, ...





5.1.6.

FELIX S. HUBER UND FLORIAN WÜST

IN ZUSAMMENARBEIT MIT DANIEL BURCKHARDT

<EDIT:MOUNTAINVIEW>

EIN MEDIENKUNSTPROJEKT IM ÖFFENTLICHEN RAUM VON LA PLAIV UND IM INTERNET

Ein Blick in eine Berglandschaft. Ein breites Tal, in dem sich zwischen den zu beiden Seiten ansteigenden Hängen ein Fluss verliert. Quer über dem Fluss steht auf Betonpfeilern eine Autobrücke, an der Strasse ein kleines Haus. Im Hintergrund eine schneebedeckte Bergkette. Rechts am Flussufer eine grosse Föhre, davor ein Parkplatz.

Natur und Kultur sind nicht auseinander zu halten. Gerade zivilisatorische Eingriffe haben Landschaften entstehen lassen, die wir heute als ursprünglich, unverfälscht und idyllisch identifizieren und konsumieren. Natur ist längst ein Produkt, andererseits stellt die touristisch wirksame Re-Naturalisierung von begrädigten Flussläufen, von trockengelegten Biotopen und erodierten Berghängen eine wünschenswerte Wiederherstellung ökologischer Funktionen dar.

Vor dem Hintergrund dieser Verquickung von Natur und Kultur entwirft <edit:MountainView> eine sich ständig verändernde, live geschaltete Collage aus Bildern und Texten, die sowohl vor Ort als auch im Internet zu sehen ist. Die Übertragung eines Videostreams von einem Platz unterhalb des Dorfes S-chanf bildet hierbei den Ausgangspunkt. Dieses 24-Stunden-Echtzeit-Dokument wird durch die Einspielungen von Videosequenzen und die Interaktionsmöglichkeiten des Internets immer wieder unterbrochen, ergänzt, kommentiert und kontrastiert.

Das Sichtfeld der digitalen Kamera quer über die Strasse, die von S-chanf hinauf zum Schweizer Nationalpark führt, wird deutlich markiert, um den Passanten die Übertragungssituation bewusst zu machen und ein Sich-Selbst-Inszenieren <vor laufender Kamera> zu ermöglichen. Hierzu dienen auch die Anbringung eines Monitors neben der Kamera, der die Bild- und Textcollage unmittelbar wiedergibt, sowie eine Schautafel mit Informationen zum Projekt.

Die in einer Datenbank des Servers abgelegten Videosequenzen (mind. 150 Stück, mit einer Länge von ca. 30 Sekunden bis 5 Minuten) werden eigens für das Projekt produziert: Zum einen Landschaftsbilder von Orten des Engadins, der Schweiz oder anderer Länder (z.B. Niederlande, Kanada), die eine in hohem Masse <kultivierte Natur> repräsentieren, zum anderen fiktive Spielhandlungen und kurze Szenen vor landschaftlichem Hintergrund. Diese Inszenierungen zielen entweder auf Situationen, die sich so auch im konkreten Sichtfeld der Kamera ereignen könnten, oder entwickeln unabhängige filmische Geschichten, die aus dem Genre des Heimatfilms, aus literarischen Vorlagen und lokalen Mythen schöpfen. Der Bestand der Datenbank wird während der Laufzeit des Projektes (mind. 2 Jahre) in gewissem Umfang aktualisiert und mit neuem Material aufgefüllt.

Die Videosequenzen sind grundsätzlich so angelegt, dass sie dem Aufbau und dem Inhalt des Kamerabildes gleichen. Die narrative Kontingenz wird auch dadurch verstärkt, dass der Server eine Analyse der Helligkeits- und Bewegungsparameter des Videostreams vornehmen und die Einspielungen entsprechend steuern kann: Tagsüber werden nur Tagaufnahmen gewählt, bei Schnee vor Ort nur Aufnahmen von verschneiten Landschaften, bei Bewegung im Sichtfeld der Kamera sind es Szenen, in denen sich die Protagonisten ebenfalls bewegen.

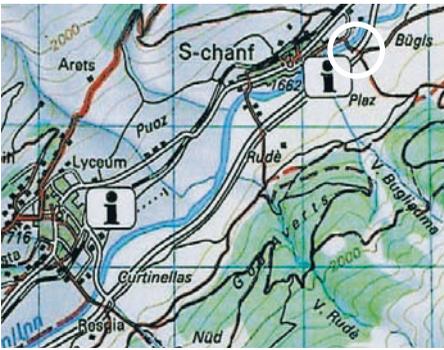
Die mit dem Projekt verbundene Internetseite enthält einen Chat-Channel, sodass die Möglichkeit besteht, Texte und Kommentare einzugeben, welche unmittelbar unter dem Videobild erscheinen. Zusätzlich ist auch hier eine Datenbank angelegt, die die zu den Spielszenen gehörenden Dialoge synchron zu den Bildern abspielt.

Neben dem Monitor am Kamerastandort und der von Überall zugänglichen Internetseite ist vorgesehen, eine weitere Wiedergabesituation (Videoprojektion oder Monitor) an einem öffentlichen, noch zu bestimmenden Ort in La Plaiv einzurichten (z.B. Warteraum im Bahnhof Zuoz, Bushaltestelle, Schwimmbad, Sportanlage, Hotelloobby, etc.).

<edit:MountainView> baut auf den Konzepten unserer früheren Projekte <skytalk> (2000), www.skytalk.org, und <re:site projects> (2002), www.resiteprojects.de, auf. Letzteres erweiterte bereits die textliche Interaktion zwischen Internetseite und skulpturaler Setzung im öffentlichen Raum um die Liveübertragung von Videos. Auch handelt es sich hier schon um eine Zusammenarbeit mit dem Programmierer Daniel Burckhardt. Die massgebliche Veränderung besteht bei <edit:MountainView> darin, dass wir nicht mit gefundenem Spielfilmmaterial, sondern ausschliesslich mit der Zuschaltung von eigens aufgenommenen Landschaftsbildern und inszenierten Szenen arbeiten, um einen spielerischen und interaktiven Diskurs zur Dichotomie von Natur und Kultur zu führen.

Im Rahmen <edit:MountainView> hätten wir an der Option einer Zusammenarbeit mit Klassen des Studiengangs Bildende Kunst der HGK Zürich Interesse: Die Herstellung von passenden Videosequenzen durch StudentInnen im Rahmen eines Semesterprojektes, die dann in den Datenbankbestand integriert werden.

Die Vernetzung des Projektes über das Internet ermöglicht es grundsätzlich, die Video- und Textcollage auch an von La Plaiv entfernten Orten live zu zeigen, in Zürich z.B. an einem Ort wie dem Kunsthof Zürich.



Lageplan, Ortssituation mit Kameraplatzierung



Vergleichbares Webdesign: Entwurf der Eingabe/Videostream-Seite auf www.resiteprojects.de





Live-Kamerabild bei S-chanf (kein deutliches Geschehen im Sichtfeld der Kamera),
Videoeinspielung von Landschaftsaufnahmen am Rande des Deltaprojekts, der grössten
Damm- und Sturmflutanlage der Niederlande

Live-Kamerabild bei S-chanf (zwei Personen auf der Strasse), Videoeinspielung
von Aufnahmen mit inszenierten Spielhandlungen, Begegnungen, soziale Situationen
vor landschaftlichem Hintergrund





PROPOSAL.

- ① PUBLIC PLAIN — CONTEMPORARY ART IN THE LA PLAIN REGION.
A SITE-SPECIFIC FILM. (16MM TRANSFERRED TO DVD, NO SOUNDTRACK. 30 MINS)
WHERE ALL THE MATERIAL IS LIMITED (TAKEN) — THE READY-MADE
WHOLE, FROM ALL THESE FOUR VILLAGES.
LA PUNT CHAMUES-CH MADULAIN 2002 AND J-CHANF.
- ② THROUGHOUT THE FILM THE FOCUS WILL BE ON THESE MAINLY PLAIN
SOMEWHAT SOMBRE (OR SQUARE) THICK STONE WALLED HOUSES.
WHICH FUNCTION BOTH AS DOMESTIC AND ECONOMIC
ENVIRONMENTS. WHAT IS SEEN BOTH ON THEM AND AROUND THEM.
THE HISTORY OF THOSE PEOPLE. THEIR RELAT-
ION TO THE ENVIRONMENT. AND TO EACH OTHER.
- ③ THE CHOICE OF A SILENT FILM (IN PART) GOES BACK TO THE IMMEN-
SE SILENCE KNOWN IN THE SNOW.
THE FILM TAKES PLACE DURING THE WINTER MONTHS. WHEN
THERE'S LITTLE SNOW ON THE GROUND (BUT COLD) (JANUARY MAYBE)
ONLY A SPATTERING.
THAT THE LANDSCAPE HAS A CERTAIN BLEAKNESS OR HOMEABUNDANCE TO IT,
THE EXACT TIME OF YEAR TO CHOOSE WOULD HAVE TO BE DISCUSSED WITH
PEOPLE WHO HAVE KNOWLEDGE OF SUCH MATTERS.
THE ABUNDANCE OF LUXURY OF MUCH SNOW BEING TOTALLY INAPPROPRIATE.
THERE ARE THREE OTHER INSTANCES OF SNOW DURING THE FILM.
THROUGH THE MANY CIRCULAR GEOMETRIC FIGURE SCRAFFITO. THAT DUE
TO THE COLOR AND CONTEXT, NAME SNOW CRYSTALS.
THROUGH TWO ^{OR REALISTIC} NATURALISTIC FRAGMENTS. SCRAFFITO. ON A HOUSE AT
LA PUNT. THAT NAME SNOW CRYSTALS.
THROUGH THE SINGLEPANELED LACE CLOTHS THAT DECORATE CERTAIN OF
THE WINDOW INTERIORS. THAT DUE TO THE COLOR AND CONTEXT,
NAME SNOW CRYSTAL ^{THE} (LACE CLOTHS ARE LIMITED TO THE OF SNOW-
CRYSTALS

- ④ SOME WRITTEN REFLECTIONS SPECIFIC TO WHAT WAS SEEN WILL BE GIVEN AT THE END. AND LEGIBLE ON AN AVERAGE SIZED MONITOR. PERTAINING TO HOW HUMANITY ON THE WHOLE THINK FEEL AND ACT UNIVERSALLY, SINCE OUR TIME BEGAN. BORN. HUMAN. THE CHOSEN SUBJECT OF THE FILM. THE BEGINNINGS OR SEEDS OF CERNALS OF THAT BIG (= COMPLEX) SUBJECT ART. AN UNIVERSALLY PRESENT PHENOMENON THAT IS CHARACTERISTICALLY HUMAN.

TRANSLATIONS (IN ORDER OF APPEARANCE) OF THE WRITTEN INSCRIPTIONS (SCRAFFITO) WILL ALSO BE INCLUDED AT THE END (AND AFTER THE REFLECTIONS.)

ALTHOUGH NONE OF THESE INSCRIPTIONS WILL BE FOCUSED ON. BUT RATHER SEEN IN PASSING AND/OR AT SOME DISTANCE. (IN GENERAL PLANS OF THE HOUSES)

- ⑤ THE TITLE OF THE FILM HAS NOT YET BEEN DETERMINED. THE PROVISIONAL WORKING TITLE: ARCHITECTURE

- ⑥ A FULL STORY BOARD WILL BE ESTABLISHED PRIOR TO THE FILMING.

- ⑦ THE RENAISSANCE.

I WILL READ UP ON FOR THE PURPOSE OF THE FILM. A PERIOD I'VE LONG BEEN INTERESTED IN. THROUGH SHAKESPEARE. THE START OF MODERN ENGLISH. THROUGH WITTGENSTEIN'S PERPLEXITY OVER SHAKESPEARE. AND THROUGH MICHELANGELO BUONARROTI. THE RENAISSANCE. WHICH SO CHARACTERISES THESE HOUSES. BOTH PLAIN CLEAR SOMBRE AND RATIONAL. WHERE THE BRUTE STONE IS LAYERED AND SMOOTHED WITH PLASTER. AN IMPORTANT TIME IN HUMANITIES DEVELOPMENT, ^{FOR} BOTH ART AND SCIENCE THE START OF MODERNITY AND/OR MINIMALISM. OF WHERE WE ARE TODAY. THE BAROQUE AND GOTHIC ELEMENTS BEING SOMEWHAT ESCHEWED.

⑧ THE WINDOW.

THE DEEPLY RECESSED WINDOWS THAT REVEALS THE THICKNESS ^{OF THE HOUSE} WALLS. FUNNELING IN THE LIGHT. OFTEN WHITE PAINTED. INCREASING LIGHT. SCRAFFITO OFTEN ON INWARD SLANT. INTENSITY.

THE PROTRUDING TRIANGULAR WINDOWS SOME ON THE GROUND FLOOR. SOME ON THE SECOND FLOOR. MADE FOR THE PURPOSE OF LOOKING AT THOSE AT THE WATER TROUGH. SOCIETY

THE TROMPE L'OEIL SCRAFFITO WINDOW FRAMES THE DREAM OR WISH OF HAVING LARGE WINDOWS. AND THE FACT OF NOT HAVING THEM, DUE TO THE CLIMATE.

WE. READ OR UNDERSTAND THE WINDOW THROUGH.

THE OFTEN CARVED WINDOW FRAME THAT REVEAL THE OLD WOODEN HOUSE STRUCTURE. UNPAINTED. GREY WEATHERED OR DARK RED WOOD

THE WROUGHT IRON BALCONIES. FOR THE PURPOSE OF STERING OUT AND TAKING IN THE AIR. CLIMATE. SHAKESPEARE ROMEO JULIET. SOCIETY RUSTED.

THE HINGES ON THE SHUTTERS. ONE THAT DESIGNATES A BURNING FLAME.

MAYBE THE SHUTTER STOPPERS. THAT ARE OF A MAN AND A WOMAN.

⑨ THE SCRAFFITO THAT NAME:

PLANT LIFE. ANIMAL LIFE. HUMAN LIFE. ABSTRACT GEOMETRICAL FIGURES: SOME HAND DRAWN. ARTE BRUTE AT LA PUNT, SOME MECHANICALLY DRAWN. WRITTEN INSCRIPTIONS: DATES NAMES AND THE OCCASIONAL SENTIMENT.

CERTAIN OF THESE WILL BE CHOSEN. FOCUSED ON. MOST WILL BE SEEN IN GENERAL PLANS OF THE HOUSES AT SOME DISTANCE.

- THE LANDSCAPE.
- (10) THE SNOW COVERED MOUNTAINS ARE TO THE BACK OF THE HOUSES. AND ARE NOT ONCE BROUGHT FORWARD. BY MEANS OF FOCUS, STAY IN THE DISTANCE. THE VALLEY IS SLOWLY PIECED TOGETHER THROUGH OUT THE COURSE OF THE FILM. BY THE END OF WHICH ONE WOULD HAVE A GOOD SENSE OF THE TOPOGRAPHY. THE HOUSE IS PUT IN THE PRIMARY ORDER. IN REAL LIFE ^{TIME} TERMS, IT'S THE REVERSE. THE EARTH OR LAND CAME FIRST THE HOUSE SECOND. THE NARRATIVE ORDER, THE HOUSE FIRST, THE LAND SECOND, WE FEEL THIS. SOME TENSION IS SET. THE MANNER ADOPTED. THIS IS DONE IN EXACTLY THE SAME WAY AS WE GET TO KNOW PEOPLE. SLOWLY OR GRADUALLY OVER THE YEARS, IN A SENTENCE HERE AND A PARAGRAPH THERE. AND SO FORTH.
- (11) NOT TOO MANY PEOPLE SHOULD BE AROUND ON THE STREETS. BUT NOT DESOLETE OR DESERTED OF PEOPLE. THE OCCASIONAL PASSERS BY.
- (12) ALL HOUSES ARE EXTERIORS WITH THE EXCEPTION OF ONE OR TWO INTERIORS BOTH SECULAR AND/OR RELIGIOUS. THE ARCHITECTURAL DEPARTMENT WOULD BE ASKED TO ADVISE ON ALL MATTERS ARCHITECTURAL.
- (13) THOSE WINDOWS. OFTEN IDIOSYNCRATICALLY ARRANGED ACCORDING TO TIME - THAT MOMENT, VITAL, SPIRIT. BY NATURE. (MOOD) (NOT BY "CULTURE") MANNER ADOPTED. AS PEOPLE CROSS A CITY SQUARE. A GROUP HERE. A COUPLE

HERE - ONE HERE - AND SO FORTH.

SEE DRAWING TWO AND DRAWING FOURTEEN.

THESE HOUSES WERE DEVELOPED SLOWLY OR GRADUALLY
OVER CENTURIES.

(14) THE GROUND OR TERRAIN THEY'RE ON - ON A SLOPE - ON THE
FLAT.

(15) THE BENCHES OFTEN HIGH BACKED ONE AT LA PUNT FACING EACH
OTHER, ONE EACH SIDE OF THE DOOR - SOCIETY.

(16) THE WAY OF FILMING.

SEE DRAWING INCLUDED

THE FIRST TWELVE^(ONE) SHOW APPROPRIATE FRAMING (WITH THE EXCEPTION OF
AND THE SECOND EIGHT SHOW INAPPROPRIATE FRAMING.

THE FIRST FIVE SHOW A SEQUENCE THAT ARE MORE OR LESS
APPROPRIATE.

AND GIVE A GOOD SENSE OF WHAT THE FILM WILL BE AT THE END.

THE ESTABLISHING SHOT.

THE MOST REPRESENTATIVE ANGLE WILL ^{BE} FOUND FOR EACH HOUSE.

EACH WITH SOME GROUND IN FRONT AND SKY AND/OR MOUNTAIN
ABOVE. WITH WHAT'S LEFT ON BOTH SIDES ^{GOING} OFF OR OUT OF FRAME.

THE MEDIUM AND CLOSE SHOT.

THEN ALL THE MEDIUM AND/OR CLOSE SHOTS OF EACH HOUSE

SOME HOUSES A LOT OF FILM MATERIAL WILL BE TAKEN. WHILE
OTHERS MIGHT HAVE ONE DETAIL. AND SO FORTH.

THE FILM IS DONE WITH A STEADY HAND HELD CAMERA AND
THE OCCASIONAL TRIPOD WORK.

WILL BE USED
 THE ZOOM LENS TO GET CLOSE TO THE WINDOWS THE DETAILS ON
 THEM AND NEAR THEM.

A FULL STORY BOARD WILL BE DRAWN OUT BEFORE HAND, GIVING
 DETAIL INDICATIONS OF EACH FRAME, AND IF THERE ARE ANY,
 THE MOVES WITHIN EACH FRAME.
 THIS WOULD INTAIL BEING ON SITE FOR TEN DAYS.
 TAKING FILM STOCK WITH A PORTABLE DIGITAL CAMERA.

(17) IN SHORT.

A STORY IS TOLD BETWEEN THE HOUSE THE WINDOW
 THE SNOW AND THE LANDSCAPE.
 AN EXISTENTIAL FILM

(18) NOTES

WINDOW

EYE. SIGHT/VISION = WINDOW. ANTHROPOMORPHIC (FORM, LANGUAGE) → PURPOSE.
 EYE SOCKET. SET FAR BACK IN THE SKULL, SKULL HMD. FRAME, LIMIT, STONE.
 DEEPLY RECESSED WINDOWS.

A STRONG SENSE OF MUTUAL REGARD. TWO WAYNESS.

HOUSE INNER LIFE, STATE, INDIVIDUAL HISTORY NOUN, FORM (LANGUAGE) → PURPOSE.

WHICH ARE COLOSSAL, OLD MERCHANT HOUSES, LARGE AS THE
 UNIVERSE, THE THREE DIMENSIONAL SPACE.

SQUARE, FIRMLY ON THE GROUND, ON EARTH, BASED IN FACT NOT FICTION.

ON THE OUTSIDE OF THE HOUSE FOR THE MOST PART.

A SENSE OF DISTANCE IS GIVEN.

SNOW

EXTERNAL ENVIRONMENTAL CONDITIONS. WHITE, COLOR, LIFELESS, PURE, COLD.
 PHENOMENON, NEUROLOGICAL ACTIVITY.

HEAD, BRAIN, CONCEPT.

INTELLECT, SPIRIT, LOGIC, FIGURE.

(19)

THE COMBINATIONS OF MATERIALS.

STONE. WOOD. METAL. GLASS. COLOR. WITTGENSTEIN'S REFLECTIONS ON COLOR.

HAND FREE DRAWN AND MECHANICALLY DRAWN = PURE SMOOTH LINES

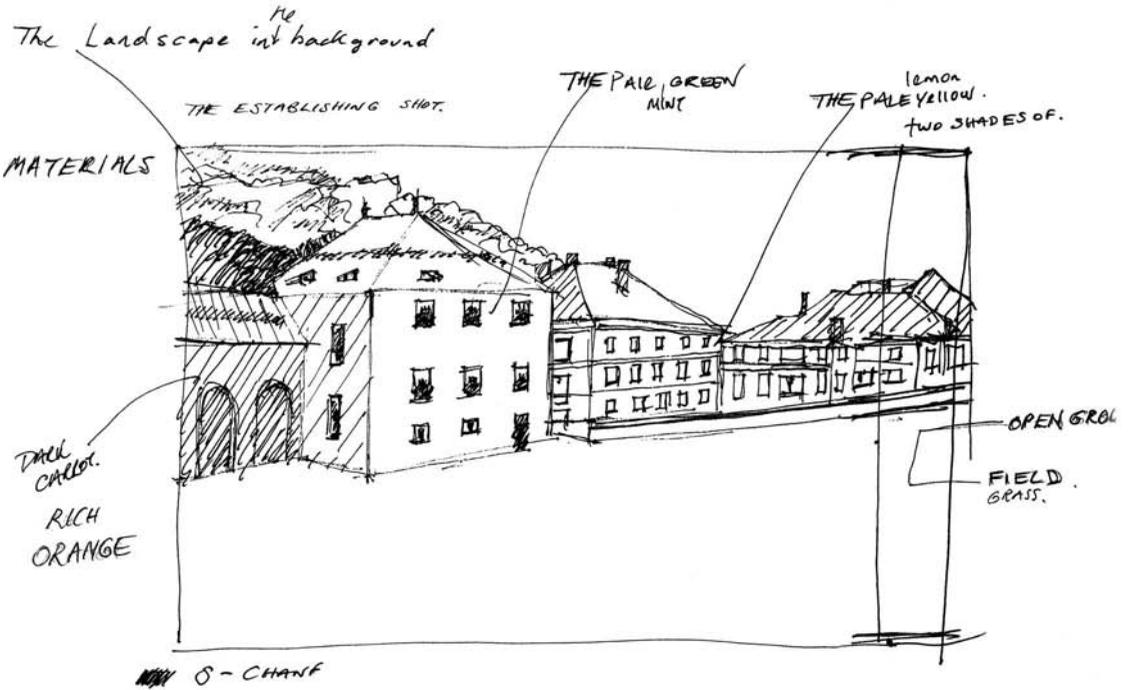
ALMOST WITHOUT EVIDENT OF INNER MOVEMENTS OR VIBRATIONS. STATIC.

SOME OF THESE HOUSES ARE VERY FINELY PROPORTIONED.

Yours sincerely,

Benoit Mandelbrot . PARIS . 22.4.2002.

FRAME: APPROPRIATE.



LOOKS MORE LIKE A STREET IN LONDON ~~THAN~~ ^{THAN}
 THAN A SMALL ^{SUISSE} ~~VILLAGE~~ VILLAGE, ~~THAN~~ ^{THAN} ~~CERTAINLY~~ ^{THAN}
~~IN~~ ^{IN} ~~THE~~ ^{THE} ~~VILLAGE~~

~~LOOKS~~ ^{LOOKS} ~~THAN~~ ^{THAN} ~~IN~~ ^{IN} ~~VILLAGE~~

THE ROOF: FOUR SIDED

The fact that they take you back in time to the Renaissance

MATERIAL COMBINATIONS.

THE windows get the most attention, and their often
 variously carved window frames in raw weathered grey
 brown wood, with ^{BARE} trompe l'oeil window frames

The emotions

So still. Tremendous stability felt.

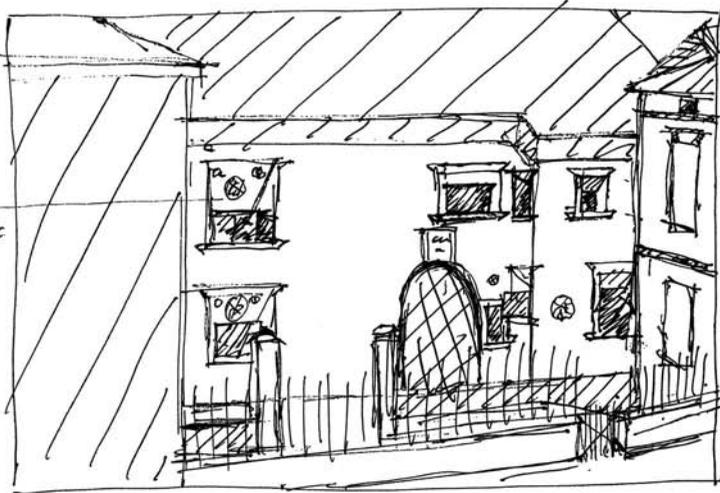
solid form looking houses.
 SERIOUS BUILT.

APPROPRIATE .

Pattern
Design
Plate
model

Again here, its
the random
placing of the window
freely - loose
No apparent system
other than life's on
system - that is
- the way things
roll

14
temporal



Close-up
ON GEOMETRIC
SCRAFFITO

14 S-CHANK

Focusing on scraffito only when / if of particular interest
otherwise, general view - grand plan.
FROM AFAR

To construct the film very tightly, frame to frame,
brick to brick - architecturally - so it stands up

MIMESIS -
mimicry the
houses to a certain
extent.

Architectural
concept.

LUDWIG WITGENSTEIN'S THOUGHTS - REFLECTIONS
ON COLOR .
ON THINGS PAST.

APPROPRIATE

THE RENAISSANCE STYLE - WAY OF THINKING

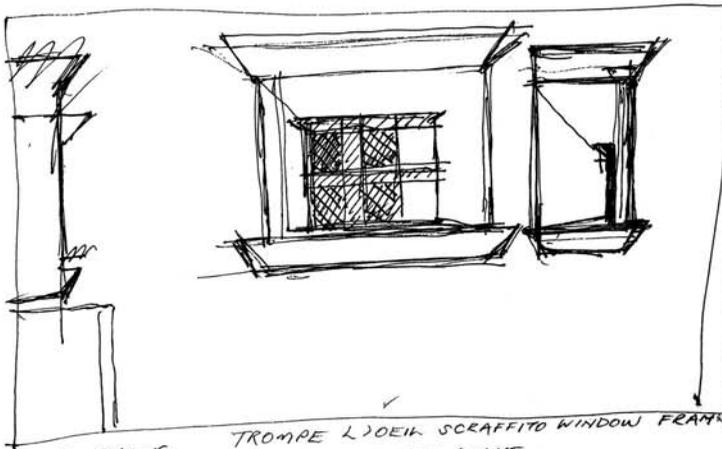
SENSE - INSTINCT.

THE TWO WAYNESS OF A WINDOW

A STRONG
of two wayness
OF MUTUAL REGARD.
DOUBLE. TWO.

DISTANCE.

OF LOOKING
AND BEING
LOOKED AT.
HUMAN,
NOT ONE
BUT TWO.



S - CHAWF

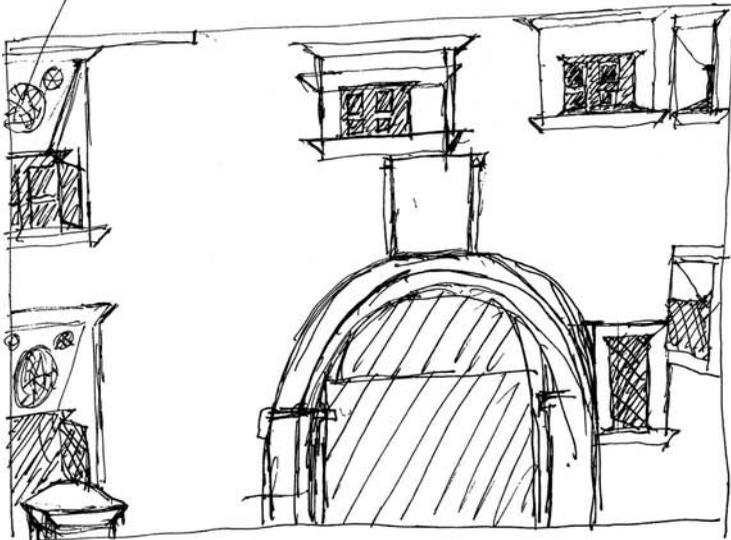
TROMPE L'OEIL SCAFFITO WINDOW FRAMES

VISION = THOUGHT = WINDOW FRAME

THOUGHTFULING-CREATIVE-REFLECTIVE-NATURE-BY (SOUL)

SCAFFITO ABSTRACT GEOMETRIC 'SNOW CRYSTALS'

APPROPRIATE.



S - CHAWF

(IT'S LIKE) Leaping
looking through a village - like you

look through a ^{book} (museum) - in the same
catch one's attention

way - selectively - certain things draw your eye - other
THOUGHTS REFLECTIVS ON ART-FIELD
not. REASON.

APPROPRIATE



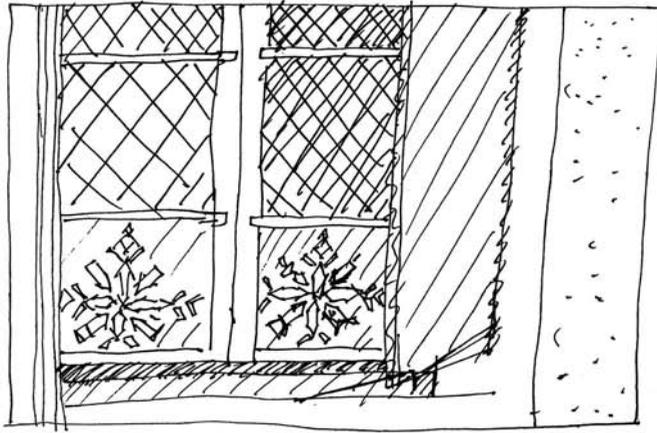
Carefulness of framing, when/ if it permits. (Painting, photograph,
tiny windows. (tiny eyes) — complimented by
close up of hinged. The Details

A composition with its own inner
relationships between these building - those
colors -

Its inevitably concerns people.
To create poetry ^{art} not between words (this time), but
between houses. Frames. (the art bit

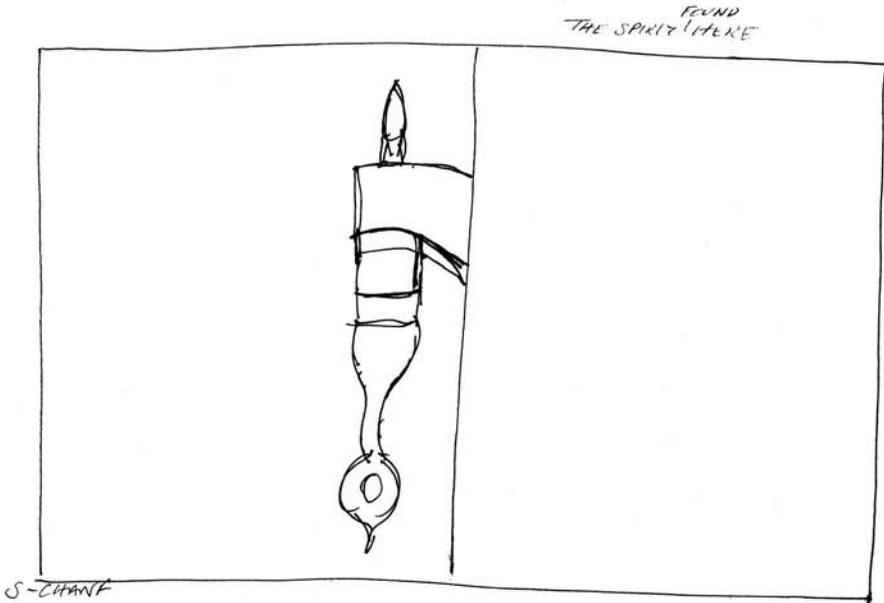
The relationship \times frame frame to frame

APPROPRIATE



WACE MAKING. (SNOW CRYSTALS) REFLECTING THE ENVIRONMENT.
DISPLAYED IN WINDOWS
THE

APPROPRIATE



HINGE
DETAIL.

Should be obvious why a detail is shown.
immediately chosen.

All the correlations interest me.

The

details — close scrutiny.

PARTICULAR.

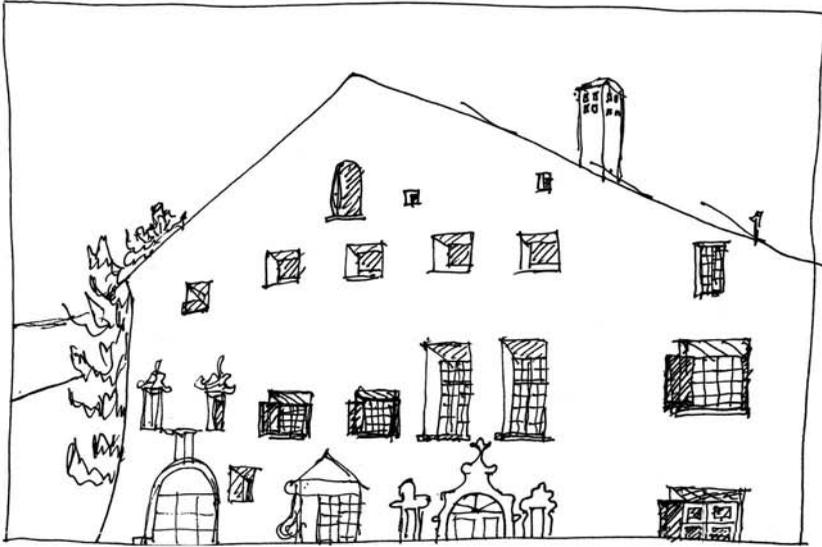
SELECTIVE.

PROFESSIONAL OR PERSONAL CHOICE > what do they need to study to
be competent curators?

ETHICS concerns life.
} is about
imperative

(POINT) OF VIEW (ANGLE OF VIEW)
NO GROUND + HOUSE SLANTS

= INAPPROPRIATE
IN THIS CASE



2V02

BUILT ONTO OVER CENTURIES

The distribution of (the) windows

irregularity, idiosyncratic;

individualistic "DISHARMONIOUS"
DISONANCE INDEPENDENTLY - UNCOORDINATED (= THOUGHT)

The trousse au oeil (windows) FRAMES.

The deeply cut ^{OF} overhangs
Inward sloping like light funnels
Tranquillity

SPECIES.
THE PARTICULAR REIGNS.

How I BUILD A LIFE (PARTICULAR) ^{mimesis mimics} is exactly how I build a film.
It fits me - appropriate - right for me - proper. IN conformity with life
The negative becomes positive.

THE FILM'S TITLE
NAME
IDENTITY
Known as what?
referred to as what?

public participation

5.1.8.

CONSTANCE DE JONG

<THE PLACE>

'The Place' is a sound equipped chair sited for the lobby/foyer of a public building in Zuoz. The chair is of a comfortable style, designed for relaxing. I will work with a commercially made design. The chair is equipped with a custom designed sound system and pressure sensor in the seat. Sound recordings begin to play when a person sits down. 'The Place' remains silent when no one is seated; the sound begins and ends upon one taking or leaving a seat; programmed to always start playing at the beginning of spoken text. The recordings consist of approximately 30 minutes of material, edited into a sequence of segments programmed to play in a random order with each seating.

Content: 'The Place' evokes a series of beloved and/or favorite locations. Individuals from the Engadine and from 'around the world' (available in New York City) will be interviewed to capture spoken evocations of specific environments or moments in a specific environment that have distinct and powerful meaning to the interviewee. To someone sitting in 'The Place', the chair becomes a kind of time-traveler or dream-device: journeys to local and distant places, reveries of being in a place. The reference to tourism is self-evident and inhabitants of the locale are also represented.

I will edit and compose spoken texts from the interviews I conduct, as well as write original texts to be spoken by me (sometimes in duet or trio with a recorded speaker, see 'Ripple' on CD 'Speaking of the River').

Constance DeJong: Speaking of the River. The Thames and Hudson Rivers Project. Audio-CD. Public Art Development Trust. London 2000.

Audio recordings are composed of spoken language, musical & sound material.

Musical material:

sampled from regional music associated with the sites and remixed with original material.

Sound material:

natural and ambient sounds recorded on-site.

Voices:

(1) Studio recordings: I will be the principal speaker of the texts I write and will hire female and male speakers to deliver some or parts of the texts.

(2) Men & women recorded in interviews conducted by me.

Spoken texts will be comprised of written language and material from interviews, combining 'natural' and composed language in seamless compositions.

Audio editing and mixing have become part of my writing process. I use ProTools (a professional editing software) to form vocal arrangements of speakers in duets, trios or chorus. As a compositional tool, ProTools allows me to develop a style of audio composition particular to the benches: layers of sound, reiterated phrases, syntactical rhythms & incremental motion are among the characteristics that can produce a vivid listening experience and a kind of text comprehensible in an ambient setting.

April 2002

An example of the sound equipped chair, 'Channel', 2001. The chair is a commercial design, equipped with a pressure sensor in the seat, electronics (runs off D-batteries) fit under the seat in a custom-made metal box, speakers left and right near back rest... an upright seat in which a listener receives communications from the dead, known and unknown figures who got on the channel



<TIMETABLE>

In English the term 'timetable' means: "any schedule or plan, designating the times at or within which certain things occur or are scheduled to occur; for example, a timetable of coming musical events; a timetable of space research." (From the 'Random House Dictionary of the English Language')

'TimeTable', the proposed indoor work, metaphors the meaning of 'timetable' and extends the metaphor into the actual form of a table.

Form: a round glass table, 36 inches in diameter, with an 18 inch high perforated metal base and seating. (see sketch) A DVD flat screen is centered under and flush with the glass table top. The base houses the electronics: DVD player, speakers, circuit board and sensor. Connects by one cable to an ordinary electrical outlet. A social setting, lower than typical table heights for dining or working.

'TimeTable' is comprised of approximately 30 minutes of audio & video material, composed in segments and programmed to play in random order. The recorded material is initiated by a proximity sensor that recognizes the presence of a viewer/listener. In the absence of a viewer/listener, the work remains silent and paused on a video blue screen.

Content: Both the audio & video compositions are sourced from regional phenomena—geological events and the weather; traces of human and animal activities; views inward and outward. The "times within which certain things occur" (from the above definition) belong to the valley's past and present; the occurrences are derived from the valley's environment, architecture and people. The compositions, audio & video, incorporate a scope of material: the world of ideas and of ordinary experience. (see also Audio & Video sections of this proposal)

Siting of work: 'TimeTable' asks to be situated in a building where people gather or which they frequent for no particular purpose; a waiting area—for example in the lobby/foyer of a public building or community center in Zuoz; at the rail station in Madulain (or Chamues-ch?, or S-chanf? Bahnhof).

'TimeTable' inserts a contemplative, reflective moment into the fabric of public experience. As a form, 'TimeTable' animates a common structure—a table—and extends the forum where language and images can perform and have meaning.

Audio

The audio is composed of spoken texts and other sound material. The compositions use layers of sound, reiterated phrases, syntactical rhythms and incremental motion to project real aspects of geographical location in a landscape of thought and imagination.

A broad time frame will be represented in the spoken texts; past and present; as well as different scales, as if writing from close up, from a far view and microscopically.

Spoken texts:

-- will combine English with local languages. I will be the primary speaking voice with additional voices of Deutsch and Romanisch speakers.

-- will occasionally be visible as an image or as an element of video images, informed by the wall writing on Engadine Houses and other local buildings; also informed by my continuing interest in integrating written language and images in a single visual field.

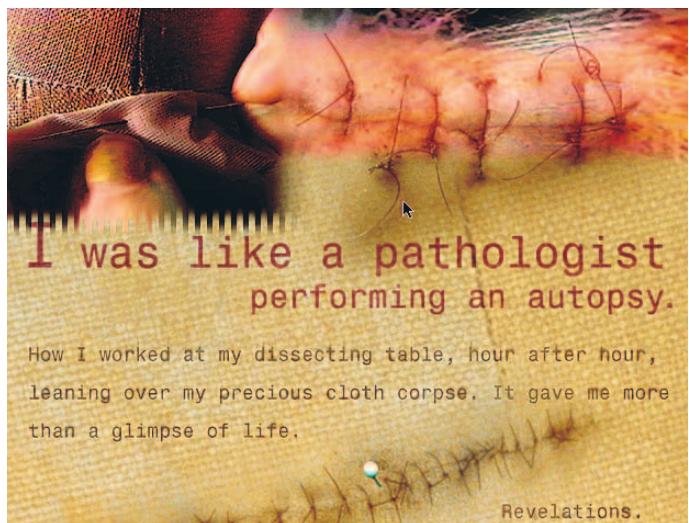
(see images on CD 'Fantastic Prayers')

Constance DeJong, Tony Oursler, Stephen Vitiello: *Fantastic Prayers*. CD-ROM. Dia Center for the Arts and Prop Foundation. New York 2000.

-- will be heard in a 'soundscape' composed of manipulated natural sounds, such as wind, and musical material, such as bells and remixed regional music.

Note: audio will be timed-out at intervals (should someone sit for extended time with the work) providing times of silence with only the video and video language playing.

Image from 'Fantastic Prayers', 2000

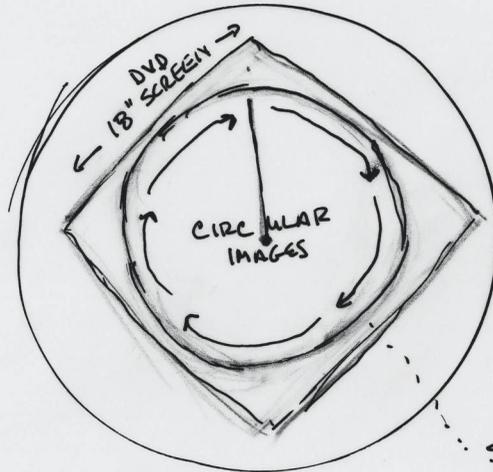


INDOOR:
Le Plaisir
Project

"TIME TABLE"

Sensor activated table with audio + video compositions. For foyer of public building - ambient social setting.

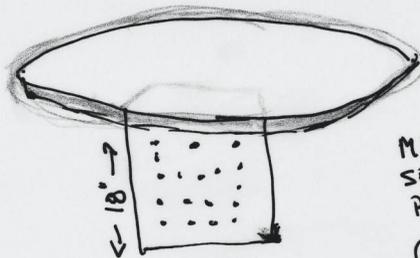
Top View:



36" DIAMETER
1" PLATE GLASS TABLE TOP

SWEEP HAND CLOCKWISE
REVEALS IMAGE AS IT
TRAVELS.

Side View:



METAL BASE: CONTAINS
SPEAKERS, SENSORS + DVD
PLAYER

(Perforated for sound
emission + air circulation)

Include

BUDGET for SEATS: 4 Low stools
+



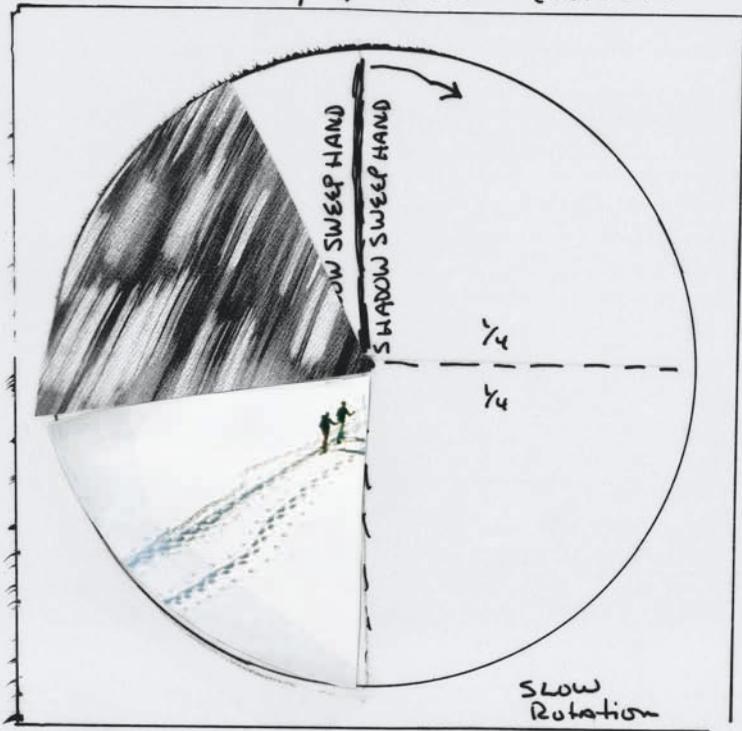
or 4 Small benches



Circular Video Image Field VARIATIONS

For: "Time Table"
Le Plaisir Project

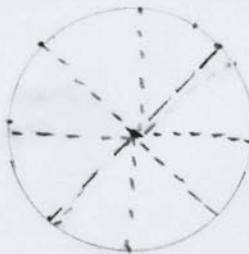
By QUARTERS (sort of)



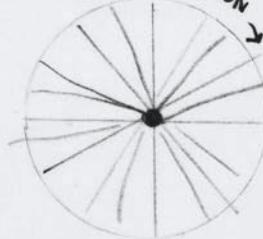
IRREGULAR DIVISIONS



Regular DIVISIONS



FAST Rotation



CONCENTRIC LAYERS



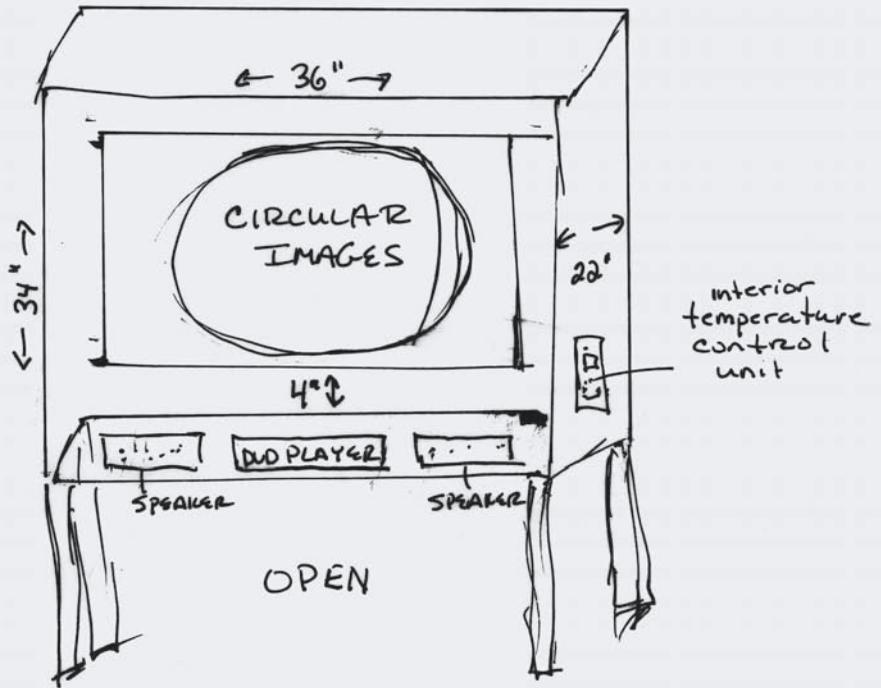
2002 Constance & Jong

ALTERNATIVE OUTDOOR PROJECT

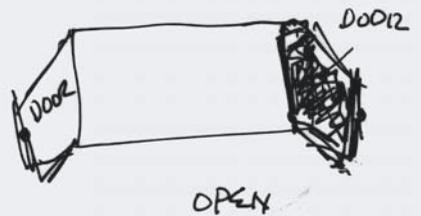
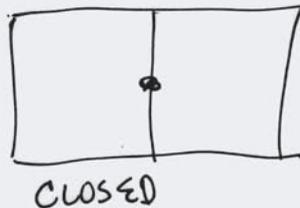
STRUCTURE: WEATHER TREATED WOOD

ELECTRICITY: From nearby outdoor light fixture

"TIME TABLE"
(Sign board)



" = INCH



2002 Gabriel Silva

Video

Images will be drawn from geological formations of rock; sun and moonlight on surfaces of water and reflected in clouds & fog; wind made visible in snow swirls/whirl winds; patterns sourced from actual phenomena, such as animal tracks, ski & snowshoe/foot tracks; manipulated views.

All video will be composed as circular images appearing out of the default monitor blue screen. The images belong to three categories:

1. Referencing local sun dials (Sonnenuhr): a shadow line will sweep the screen clockwise at varying rates of speed to reveal images in segments. (see sketch of circular video field) The size/shape of the segments will vary. For example, sometimes the completed image will appear in four quarters, sometimes in eight or twelve, etc. segments. The images incorporate systems of time and distance in variables that are actual/real but only visible through optical instruments. I will use a close up camera lens and micro lens, and a satellite camera to produce very close and very far images of the immediate environment and by extension, very fast and very slow rates of time, all evident in the proposed work. The circular image produces a whole, though individual sections of the whole can be of diverse material—a moment made of many things.
2. Referencing circular windows of local architecture: my camera will, by analogy, 'pierce the flat wall', giving views into private worlds and outward to public spaces. Also providing a sense of depth to these images, as if peering in, peering out of an oriel. Note: these circular images will appear in concentric layers.
3. Referencing circular decorative patterns of sgraffito on Engadine houses: the image flow will periodically be punctuated with white abstract medallions based on the number six. Water in the shape of snowflakes always adheres to the symmetry of six; an accumulation of water molecules attaching onto a 'seed' particle, probably a speck of dust. Probably my medallions will grow from a speck and quickly vanish.

The audio and visual texts are meant to be viewed/heard in an ambient, public setting—a consideration I have undertaken in previous public works. I have developed and continue to explore a compositional form in which short increments of material are complete compositions but also participate in a longer sequence where the content builds by memory, association and accretion. In other words, 'TimeTable' can sustain momentary or prolonged attention.

For Alternative Project (outdoor):

Sketch of 'TimeTable' as an outdoor sign board, to be sited on pedestrian foot path in Madulain or at bus stop in Zuoz. Same video and audio elements as indoor table project, with space for local postings. Note: my concern is that the winter weather will present problems to the equipment, though I would develop a temperature control device for the interior of the structure housing electronics. I have added doors that can close the work, making it seasonal.

5.1.9.

KORPYS/LÖFFLER

FILMKONZEPT <LA MATTA SIN LA PLATTA>

(DAS MÄDCHEN AUF DER PLATTE)

Mädchenfigur: Eine als blondes Mädchen <Matta> maskierte Figur, äusserlich eine Verschmelzung von J. Splyris Heidi und L. Carolls Alice, flaniert durch drei Zeitabschnitte dieser Region (La Plaiv).

1. Die vorchristlichen, chthonischen (der Erde verbundenen) Kulturen, deren Spuren heute nahezu verschwunden sind.

2. Die nachkommende christliche Periode, die als Blütezeit des <einfachen, ehrlichen und naturverbundenen> Menschen noch heute im Vordergrund steht.

3. Die mit der Mythologisierung des naturnahen Menschen verbundene Entstehung des Tourismus, der letztendlich in die heutige Situation der Dienstleistungsgesellschaft Alpen führte und wiederum die vorherige Epoche verdrängte.

Begleitet wird das Mädchen <Matta> von der vitalisierten steinernen Skulptur <Platta>, die sich äusserlich an eine Skulptur im militärischen Lager nahe S-chanf anlehnt und gleichzeitig die vorchristlichen Schalensteine (Opfersteine) der Region symbolisiert.

Aufgrund der Maskierung der beiden Figuren werden deren Dialoge synchronisiert, so ist es auch möglich, Kinder aus dem Dorf kurzfristig in das Projekt einzubeziehen. Eventuell sollten kleinere Rollen maskierter Objekte (Pflanzen, Architektur, Gegenstände) eingefügt werden.

Während die Dörfer wie Geisterstädte daliegen, bewegen sich die beiden Figuren entlang der signifikantesten Orte.

Die Dörfer präsentieren sich als ornamentale Kulissen im Zeitalter des Dienstleistungsgewerbes, <Matta> und <Platta> verdeutlichen die Bräuche und Riten, die sich vor und hinter der Ornamentik bewegen. Erzählungen aus dem Gegenwärtigen und historische Überlieferungen werden intoniert, auch in Form von Versen oder Liedern.

Die Wanderung führt unsere beiden Protagonisten zunächst durch die Dörfer, von dort aus in die Berge, entlang der vorchristlichen Relikte.

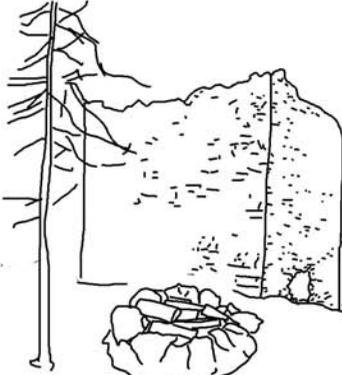
In den Bergen über den Dörfern bewährt sich die Figur <Platta> als Kennerin der chthonischen Kulte und Bräuche und demonstriert diese anhand der gefundenen Schalensteine, während <Matta>

deren Verdrängung und Dämonisierung durch das Christentum, am Beispiel eines Märchens, erläutert. Hier, wie auch im Dorf, sollten eventuell Modellszenarien zur Darstellung benutzt werden.

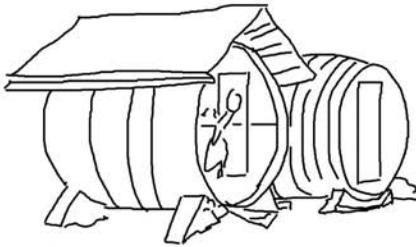
Am Ende ihres Spaziergangs landen beide in der brachliegenden Skianlage, die einen besonderen Reiz, während ihrer sommerlichen Nutzlosigkeit, für die beiden Protagonisten hat.

Nach ausgiebigen Recherchen in der Region wird eine Erzählstruktur für die beiden Darsteller entwickelt. Die Rollen von <Matta> und <Platta> übernehmen zwei oder mehr Kinder aus der Region. Die technische Umsetzung erfolgt auf Digital Video. Die Installation des Films sollte auf TV-Monitoren in den Warteräumen der Bahnhofsstationen erfolgen.

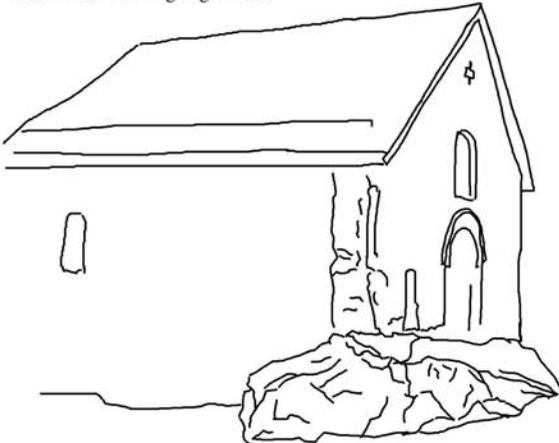
Ruine Guardaval:
 Sage/ Der letzte Vogt auf Guardaval:
 als der Vogt die hübsche Tochter des
 Bauern verlangt, überbringt der Bauer sein Kind,
 ersticht den Vogt und zerstört das Schloss.
 Symbol für das Ende der verbreiteten
 Zwingherrschaft.



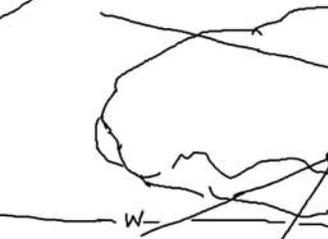
Skulptur Marktplatz Zuoz: Chalandamarz 1. März
 Schulknaben läuten und peitschen den Frühling ein,
 tatsächlich wird ein altheidnischer Brauch zur
 Vertreibung der bösen Geister gepflegt.



Weinfasshütten, Campingplatz Madulain:
 Diogenes von Sinope (Diogenes im Fass), Kyniker, Verfechter äußerster
 Bedürfnislosigkeit und moralischer Freiheit hatte sich das Gleichnis des
 weisen Steins zu eigen gemacht.

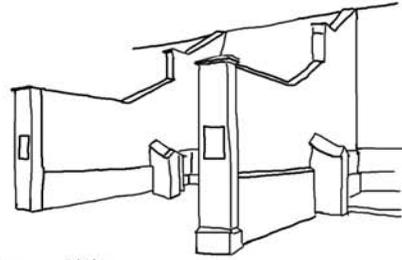
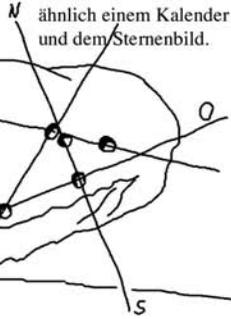


Kapelle San Bastiaan aus Albulagranit
 wie auch die Kapelle St. Niklaus bei der Tal-Letzi (nahe Vals) scheinen die
 Kapellen auf vorchristlichen Kultstätten errichtet, um diese zu
 verdrängen, ähnlich sind die Kreuzeinritzungen auf den vorchristlichen Schalensteinen zu verstehen.



Matta/Mädchen
 Mischwesen aus J. Spyris Heidi
 und L. Carolls Alice, führt
 durch die Dörfer.

Schalensteine:
 vorchristliche Opfersteine auf denen wahrscheinlich
 Butterlichter entzündet wurden, bzw. Tieropfer
 dargebracht wurden. Die Tradition des Butterlichts/
 Butterkuchens findet sich heute noch bei Totenfeiern.
 Außerdem dienen die Schalensteine wahrscheinlich
 ähnlich einem Kalender der Bestimmung des Sonnenlaufs
 und dem Sternbild.



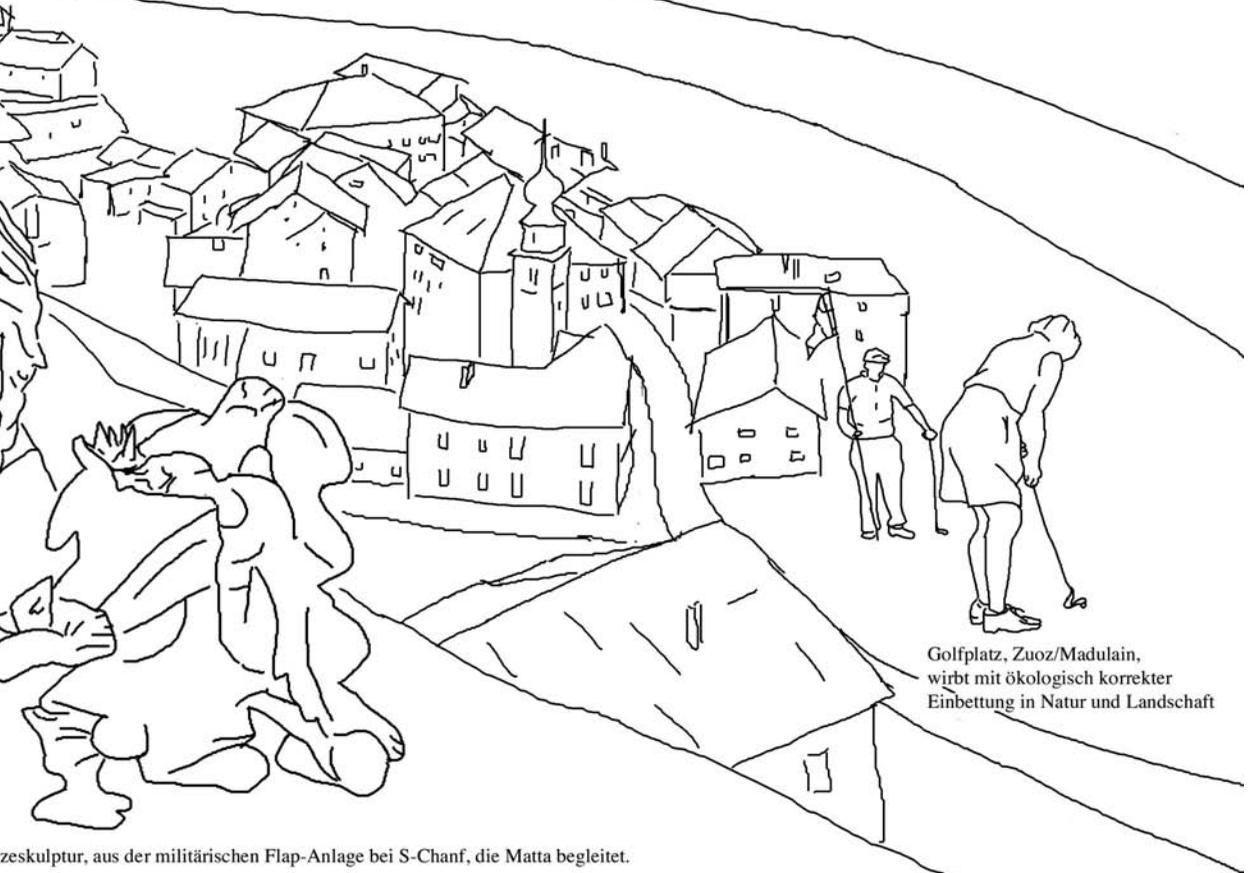
Lyceum Alpinum:

Elite Internat der europ. Oberschicht nach dem Vorbild der
 englischen Eliteschulen.

Fives Court im Lyceum:

Von Mönchen in Eton entwickeltes Korkballspiel.

Die Schweizer Alpenregion wurde sehr früh vom englischen Militär
 als Erholungsgebiet im großen Stil genutzt, damit verfestigten sich
 hier viele klassische englische Sportarten.



Golfplatz, Zuoz/Madulain,
 wirbt mit ökologisch korrekter
 Einbettung in Natur und Landschaft

5.1.10.

KEN LUM

LA PLAIV PROPOSAL

My proposal came about after noting several qualities of the villages I visited in the region of the Engadine. I noted a rather intense privacy to the people of the area. I noted that there was a high proportion of older persons among the stable population of the area. Except for teenagers from the boarding school, most of the residing children tended to be very young. The permanent population is aging and it seems clear the younger among the permanent population eventually move elsewhere, probably to larger urban centers. I noted that many of the new homes built in the area are owned by 'absentee' or 'part-time' residents from Zürich and other cities; they are used as a second home in the country for these urban dwellers. My proposal therefore is addressed neither to those from the city who move to the region to spend part of their year there nor to the question of those who move out. I am interested in addressing my work to those elderly who have lived in the Engadine throughout their lives. My proposal is a metaphor for the desire of one such, fictionalized person.

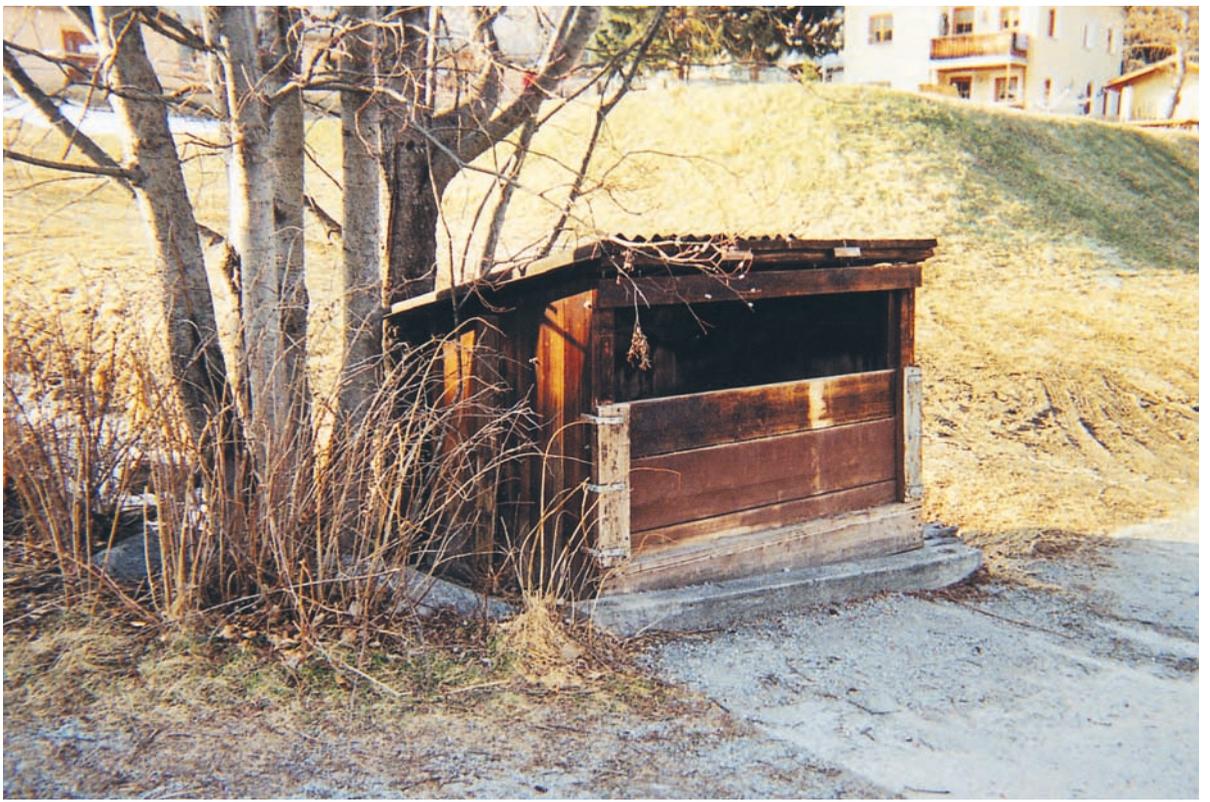
The proposal consists of a dark brown wooden shed about 3.5 meters square. In every way, this shed should look consistent with the vernacular construction of the many other sheds that are dotted throughout these villages. There would be a door which could be locked and could be opened whenever someone wishes to visit the work. Outside of the shed, there would be a dirt mound (or two) of, say, 1.5 meters in height. The mounds of earth give an indication of what is transpiring inside the shed. On the door of the shed, there would be a simple notice or plaque which would go something like this (in both Romanisch and German):

Mario Cavelti, age 74, has lived in the Engadine region all his life. All of his children have moved elsewhere, to Zürich and other cities in Europe, one even to America. When his wife died, he reflected without any regret on his never having traveled anywhere outside of the Engadine. He thought perhaps it was time for him to venture out into the world. As a child, Mario Cavelti always held a fascination for China. One day he decided he would like to visit China so he started to dig a hole.

Upon entering the shed, one sees a large hole which takes up much of the interior floor area. There are protruding wooden plank supports that jut out of the hole, used to protect the sides of the hole from imploding. The hole tapers down to about five meters. There is evidence of a simple pulley by which earth is pulled up using pails and rope. As visitors lean forward over the plank supports, they can look down and see a man in traditional and regional worker's clothes and hat bent over with a shovel in the act of digging. The man's face would not need to be visible, only the idea of an elderly body digging a hole. Beside the man, there would be several pails, a rope ladder, and a lamp which could be turned on when visitors visit.

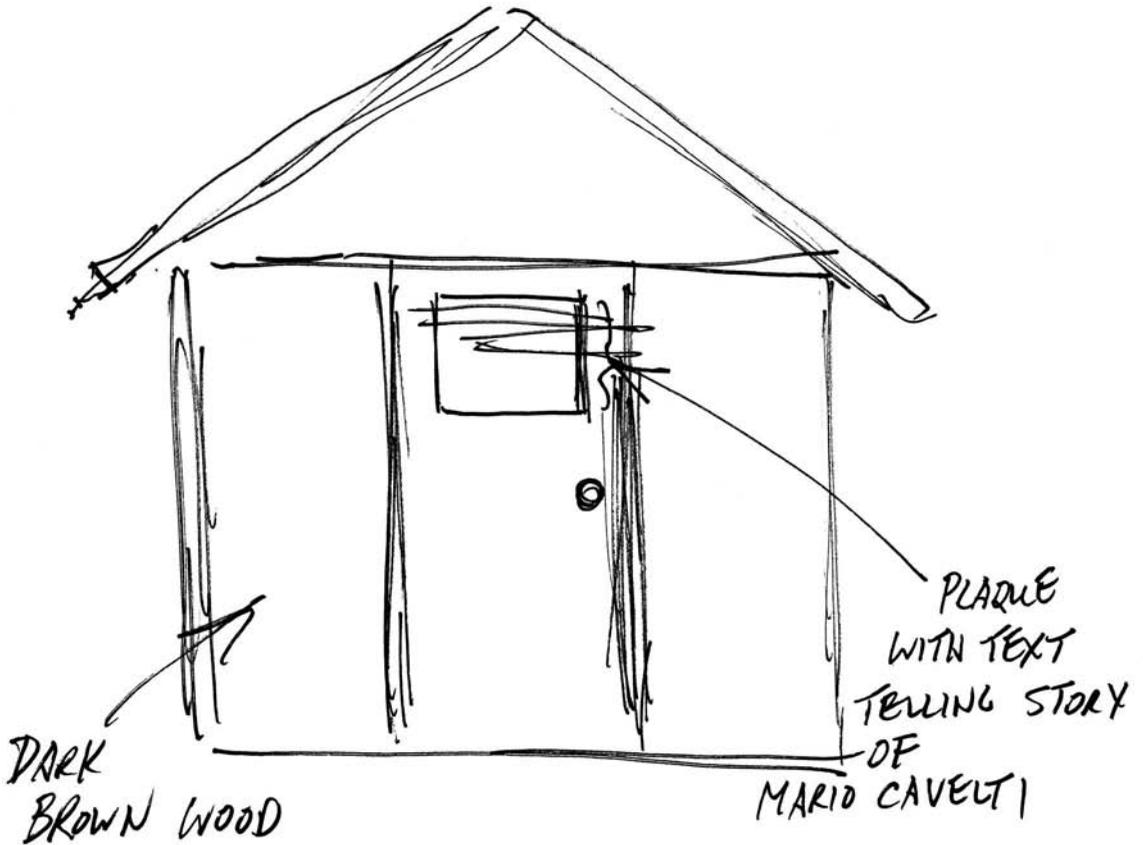
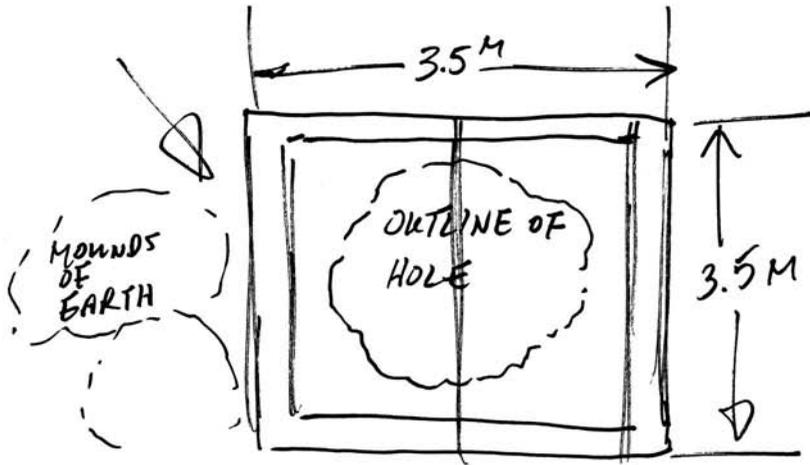
The idea is about the private desire of this one fictionalized person. From the outside the work appears nearly invisible or indifferent, except for the hint of the earth mounds. From the inside, a desire, commenting on the historicism of the region and its people, is encapsulated by the promethean or perhaps sisyphian image of a man digging an impossible hole.

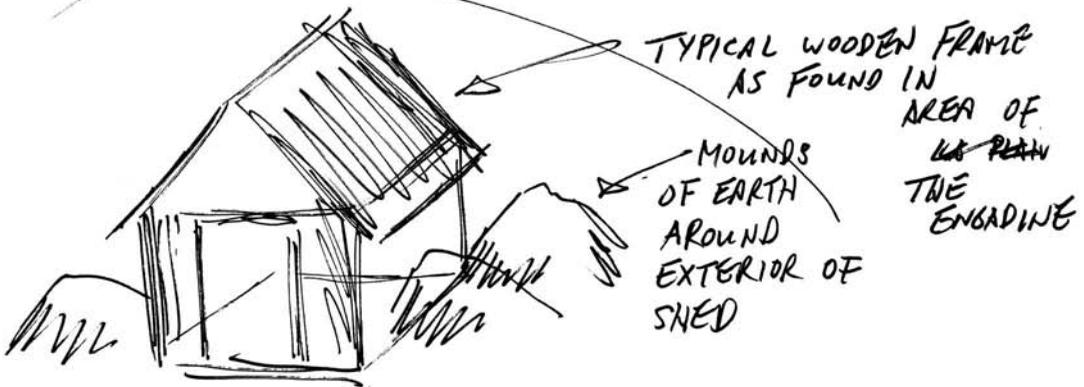
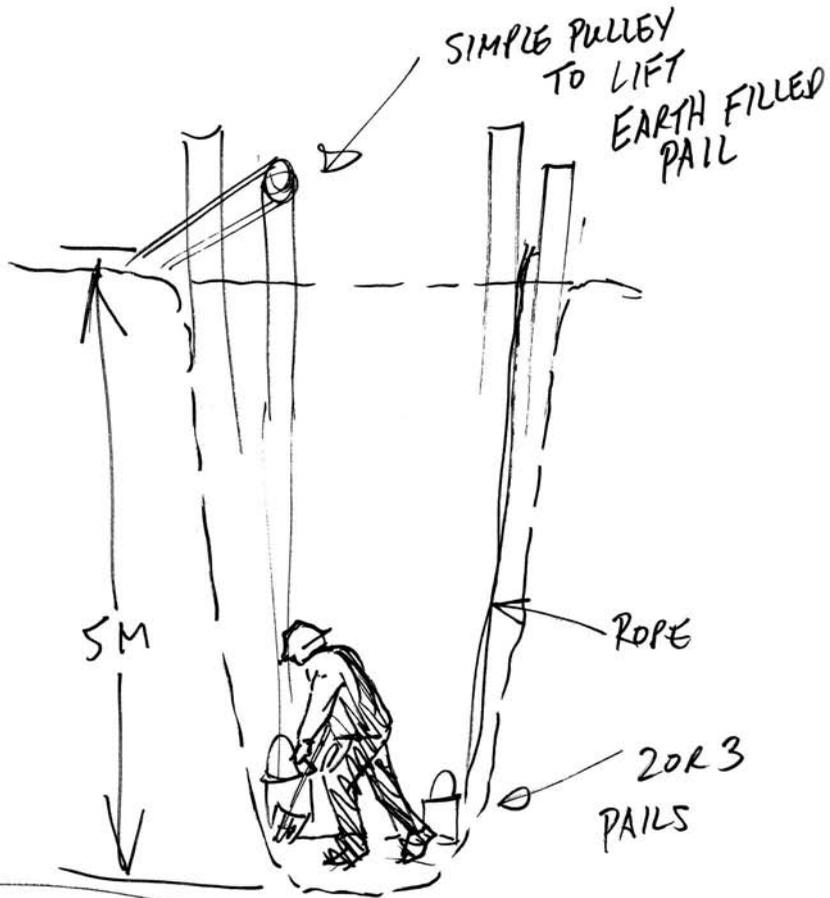


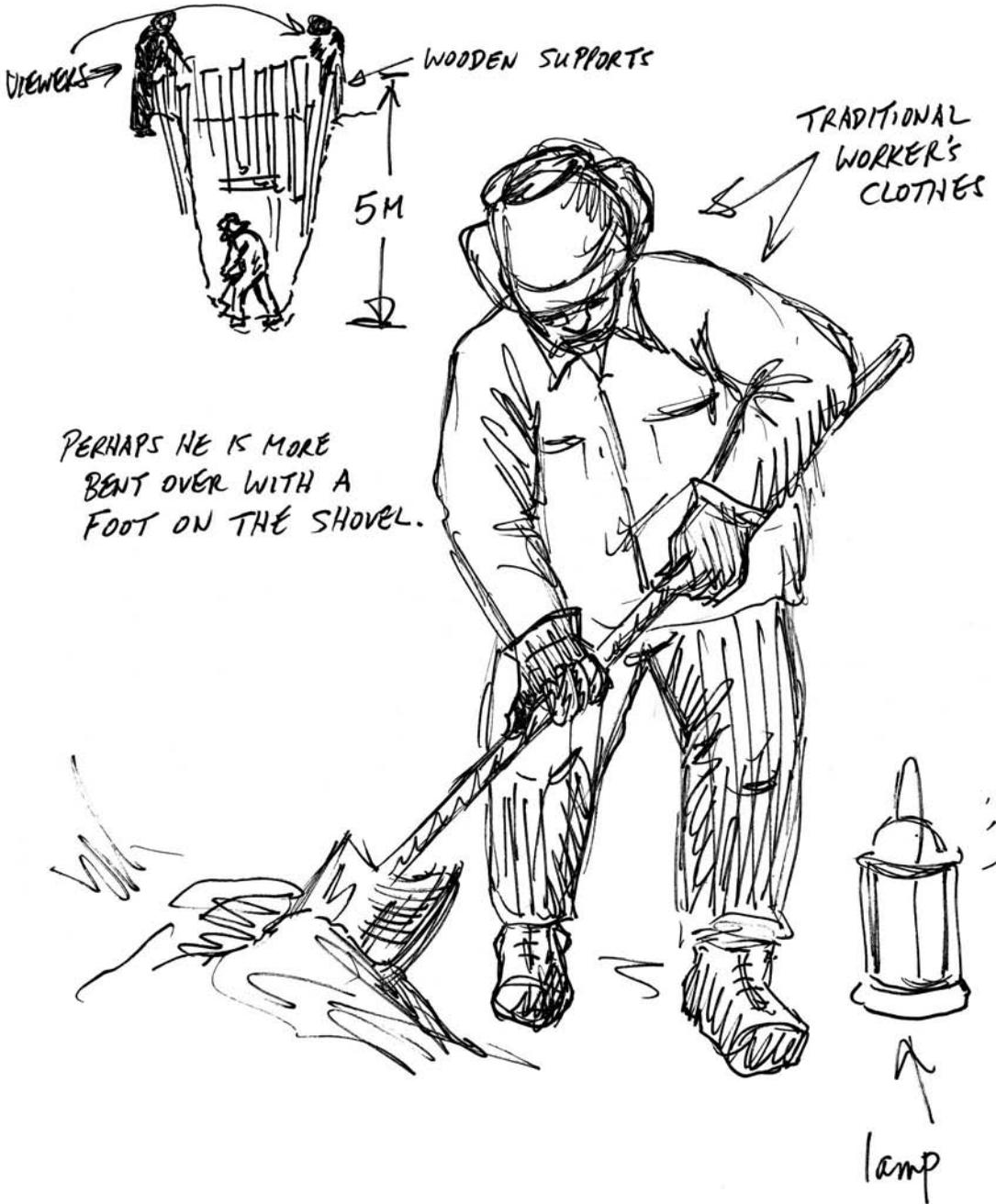




TOP VIEW OF SHED







PERHAPS HE IS MORE
BENT OVER WITH A
FOOT ON THE SHOVEL.

5.1.11.

AERNOUT MIK

PROPOSAL FOR PUBLIC PLAIIV

A monolithic shaped object will be placed on a site with a view of the mountains. The site is close to a parking lot and hiking trails and not far from the border of a village or small town.

The object has two states. Most of the day it is a monochrome gray solid shape approximately 4 meters wide, 3 meters high, and 1.5 meters thick. But the moment the sun begins to set, its front surface will light up and change into a video wall, the image projected from inside the object. The darker it gets the more visible the scene will be. This goes on until it is totally dark and the night really has started. Then the video fades out and the monolith returns to its basic state.

The video will show a landscape that is similar to the area where the piece is located, but will not be the same. A parking lot is lying in the mountains, close to the river. Here also, the night is falling, but just a little later than in reality, as if it's an afterimage of the evening landscape that is surrounding the visitor.

The parking lot in the video is hosting a small temporary settlement. Cars and caravans are loosely parked, chairs and folding tables are randomly placed and a camp fire is burning. Children are playing and some other people are hanging around. But a closer look confuses the image. Some of the people look like tourists, wearing leisure clothing, and having bicycles mounted on the roofs of their cars and canoes on trailers. Others seem to have a different origin. They look more like wandering gypsies. Their cars and caravans look old and messy and their clothes different. Between them a whole range of ages is represented, from babies to elderly people. But the two types of persons, tourists-like and gypsy-like, are not separated in two distinct groups. They are all mixed, and together form one inconsistent crowd. The atmosphere is almost lethargic although various things are simultaneously going on. Some men are repairing their cars, others are smoking and talking, an old woman wearing a scarf sits at the campfire, some hikers pass by slowly as if in a trance and are being bothered by some drunks, someone drives his car a little forward and backwards again and opens and closes the door. But the main intensity of the scene is coming from the game the children are playing. They have formed two different circles. Each circle of kids is playfully pushing a blindfolded person around constantly. But as the pushing continues it can suddenly become dramatic and violent. At these moments it puts the whole viewed scene under tension. It crosses the border of what seems acceptable, but a little later it looks playful again and you wonder what made you think differently before. The game seems to have no ultimate goal and it doesn't come to a rest either; it is only briefly interrupted sometimes because of the exhaustion or dizziness of the spinning person.

The darker it gets, as the night falls, the more the look of the image changes. It gets more and more dictated by the other light sources; the campfire, a camping light on a table, the lit windows of a caravan and the lamps of cars. Then in the end these lights also dim, everything gets dark, and the images fades.

The framing is done in such a way that the landscape stays very present. The settlement is always clearly lying within the landscape. The camera focuses more on the physical relation of the people to the landscape than on the dramatic moments of the scene itself. It even seems to have a certain disinterest in that. Although the scene between the people is elaborately described above, it is as a whole subordinated to the silent presence of the landscape.

The camera moves are all extremely slow and hardly visible. The scene looks like one continuous, viscous shot.

A possible construction for the monolith/video wall could be to raise a concrete structure with a solid projection surface on one side in the same color as the concrete. Four projectors built into the structure together make the image. By dividing the image in four and with the use of mirrors, the necessary projection distance can be reduced drastically, and a better dimensioned monolithic shape can be realized. It will also improve the light intensity and the detailing of the image. This last thing is especially important since the video shows a relatively small scene in a large landscape and it will enable you to come rather close to the piece without having the image falling apart in pixels too much.

I am aware of the technical difficulties the piece might have in order to function in winter-time. If these cannot be overcome, one might consider having it only function in the non-freezing periods.

Amsterdam, 24 April 2002





5.1.12.

JOS NÄPFLIN

> 2000 >

Im kleinen turmähnlichen Haus auf dem Gelände der Bahnstation Zuoz möchte ich eine <Soundstation> einrichten. In diesem Gebäude, ehemals eine Transformatorenstation der Rhätischen Bahn, wird heute nur noch Gerümpel gelagert. Ähnliche Bauten stehen auch bei anderen grösseren Bahnhöfen der RhB, beispielsweise in Zernez oder Susch.

Die Jahrtausendwende ist/war für viele ein magischer Moment. Mit meiner Arbeit möchte ich die Bewegung von einem Menschen aufnehmen, der auf diesen Moment zu lebt – und darüber hinaus in das nächste Jahrtausend. Ein zweites Leben, das im neuen Jahrtausend beginnt, gesellt sich dazu. Die beiden Menschen leben eine Zeit lang parallel... Ich zeichne die Stimme sowohl des ältesten Bewohners oder der ältesten Bewohnerin des Engadins als auch die Stimme eines Kindes, das im Jahre 2000 im Tal geboren worden ist, auf Tonband auf. Die beiden Personen sprechen jeweils ihren Vornamen und Namen (beim Kleinkind ist dies ab ca. dem 2. Lebensjahr möglich). Ich dehne die beiden Laute von ca. 2 bis 3 Sekunden Originallänge auf je eine Minute aus (Zeiteinheit in Anlehnung an die <Gedenkminute>). Die digitale Tontechnik ermöglicht es, die Stimmen in ihren Höhenlagen zu belassen. Es entsteht eine Verfremdung: Die Stimmen klingen zuweilen orchestral, wie Streichinstrumente, zuweilen wie elektronisch erzeugte Computermusik.

Die beiden übereinander liegenden Räume des Turmes werden von allen Einbauten befreit und inwendig fensterlos ausgebaut. Sie werden in den Lieblingsfarben der beiden Personen in einer von mir bestimmten Teilung ausgemalt. (Ich mische die Farben gemäss ihren Nennungen.) Zusätzlich werden die Bezeichnungen der Farben in Worten auf die Wand geschrieben. Auch werden die zwei gesprochenen Namen vertikal als Oszillogramme (grafische Darstellungen von Tonfrequenzen) aus den Farben ausgespart. Sie erscheinen wie Säulen oder auch einem Rorschachtest ähnlich. Im einen Raum wird endlos die verfremdete Stimmen des Kindes, im anderen Raum die Stimme des/der ältesten Bewohners/in zu hören sein. Die Lautsprecheranlage wird beim Betreten des Raumes über einen Bewegungsmelder aktiviert. Für die Besucher werden die Räume optisch und akustisch identisch erscheinen, können diese doch nicht gleichzeitig erfahren werden.

An der Aussenfassade führe ich den gedeckten Ausgang fort – und zwar gespiegelt in die Gegenrichtung – als Kontinuität in den Raum hinaus. Es soll eine filigrane Holzkonstruktion sein, nur ein Fragment.

S·I·T·Z·U·N·G

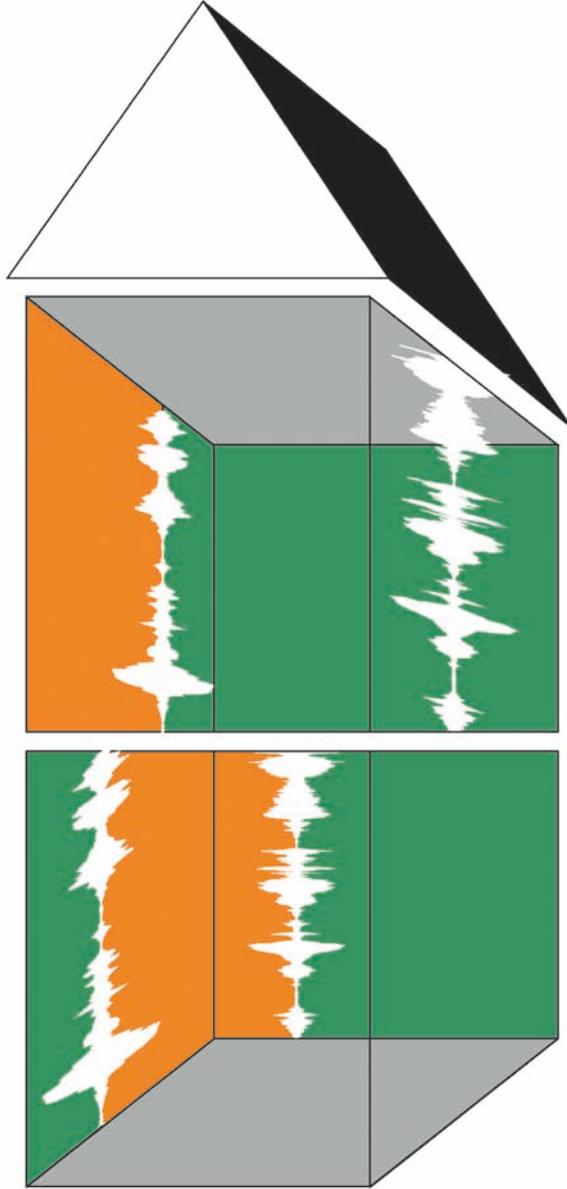
Zuoz, mit seinen stimmigen, vielfach bemalten Häusern, ist eine Idylle. Gleich kleinen Festungen sind die Häuser ineinander verschachtelt, ohne sich zu berühren. Einzelne Stützstreben von Mauer zu Mauer werfen Fragen auf, ob sich die Häuser nun zusammenrotten – oder stossen sie sich

von einander weg!? In der Struktur sind die Gebäude vielfach identisch, doch jedes Haus steht für sich allein. Was mir auffiel: Vor fast jedem Gebäude, unmittelbar neben dem Haupteingang, ist eine kleine, solitäre Sitzbank installiert. Teilweise ist nur ein Brett auf ein bestehendes Mauerfragment montiert, andernorts hat die Bank eine Rückenlehne, und im Sommer sind sie vermutlich mit Sitzkissen ausgestattet. Einen runden Stein, welcher oben zur Sitzfläche abgeflacht ist, habe ich auch gesehen. Die Sitzbank ist mehrheitlich höchstens für zwei Personen vorgesehen – sie erscheint gleich einem <Beobachtungsposten>, ist die Anlage doch immer zur Strasse hin ausgerichtet.

Meine Arbeit besteht aus einem <bankähnlichen> Objekt. Es soll zwischen Gebrauchs- und Kunstobjekt changieren. Durch die spezielle Konstruktion wird der <Bank> die <einfache> Funktion, das Sitzen, entzogen. Die <Sitzbank> ist siebeneckig und auf ein Zentrum hin ausgerichtet – sie erscheint autark. Die Rückenlehne ist geschlossen, ohne direkten Einstieg in den Sitzkreis. (Er ist einzig durch das Übersteigen der Rückenlehne möglich). Eine <mentale Kommunikationsbank> soll es sein, ein Treffpunkt zum Austausch von Gedanken und Erfahrungen. Falls sich jemand zu anderen in das Rund setzt – durch die zentrische Anlage hat man bei mehreren sitzenden Personen immer ein Gegenüber – ist er/sie konfrontiert, muss teilnehmen und ist zugleich beobachtet und Beobachter. In der kreisförmige Anordnung der Sitzplätze versperrt einem das Gegenüber die freie Aussicht. Das Objekt wird auf ein sichtbar bleibendes Betonfundament befestigt, dessen Standfläche der Topografie angepasst ist (allfällige schiefe Ebene). Vorstellbar ist, dass der Sockel gleich eingefärbt ist wie das Objekt selber. Die Farbe ist ein Orange. Weg-Markierungsstangen und teilweise auch alte Hausfassaden weisen einen ähnlich intensiven Farbton auf.

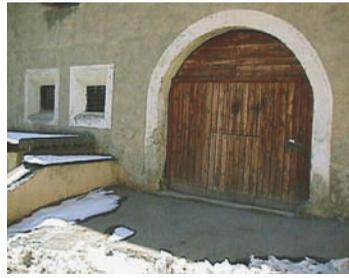
Auf der Rückenlehne der Bank (an der Stelle, wo üblicherweise der Verweis z.B. auf <Kurverein Zuoz> stehen würde) ist ein rundum laufender Text, übereinander versetzt, in Romanisch und Deutsch zu lesen. Der Text leitet sich von einem Video des Künstlers Gary Hill her und ist von der Kunstkritikerin Claudia Spinelli weiterentwickelt worden. Hills Text lautet: «Papa, wenn Unordnung das Gegenteil von Ordnung ist, weshalb braucht es dann so viel Zeit, um aufzuräumen, während mein Zimmer bereits nach wenigen Minuten in Unordnung ist?» Für die NZZ in einem Artikel zu Hills Wolfsburg-Ausstellung wandelte Spinelli den Satz um: «Wenn Sinnlosigkeit das Gegenteil von Sinn ist, weshalb ist es denn so einfach, den Sinn zu demontieren, während es ungleich viel schwieriger ist, Aussagen zu machen und einen neuen Sinn zu postulieren?» Mit meiner Zuozer Arbeit führe ich Spinellis Text wieder zurück in die Kunst.

Das <Objekt> soll auf einen Aussichtsplatz oder an einen idyllischen Ort zu stehen kommen (Waldlichtung usw.). Entlang der Fuss- und Wanderwege gibt es viele Möglichkeiten, das Objekt zu platzieren. So am Weg über den Champatsch von Zuoz nach Madulain, am Weg oberhalb des Felsenbades vom Hotel Castell nach Zuoz oder am Waldweg auf der gegenüberliegenden Talseite zwischen Madulain und Zuoz.









demontieren, während es ungleich
Scha l'absurdità

viel schwier
es l'incuntra





5.1.13.

SOFIE THORSEN

ON THE EVERYDAY OF MAINTAINING AN IMAGE

When visiting the villages of S-chanf, Zouz, Madulain and La Punt Chamues-ch, it immediately becomes clear that a certain image of the place is efficiently presented to the visitor. Probably this is not a big surprise for anybody, not even for the average tourist. After all, that is the case for most of the locations he might visit as a tourist. Whether he reads the more or less critical texts about tourism in Piz Magazine, or he simply consumes the place without any reflection, on some level, he is probably aware that he is visiting something prepared especially for him. Every tourist knows the frustrating search for the authentic, or at least for that which he believes to be authentic, somewhere between all of the copies. In the end, he mostly settles for the imitation.

What this average tourist may fail to realize is that what he experiences as imitation, as lacking a certain authenticity, is, in fact, the contemporary reality of the place, not realizing that the other tourists are not disturbing his view, but belong to it, and probably unknowingly take part in constructing the image they are consuming – and that a lot of work is being done by the people living there to maintain this image and make the place work.

For the production of a site-specific art piece for the project 'public plaiv' I would center my interests on the everyday household of the place, on that which makes it possible for the area to present itself as a place worth visiting. I am interested specifically in the things that have been constructed, projected and built in order to make the place attractive ('public plaiv' being one of them), and how this work is handled practically. I am interested in how the area works structurally and what makes it possible to be at the same time a place to live and stay for some people and a place to visit on holiday for others. I am interested in the spaces where the image prepared for the tourists and the everyday reality of the place meet. The final result would be the production of an outdoor sound piece consisting of stories and information about some of the structures that make the area work and how these are part of producing the image of the place.

Visiting the Plaiv

Before coming to the area and visiting the villages S-chanf, Zuoz, Madulain and La Punt Chamues-ch, I was curious about the houses, about the tourist architecture and its relation to the traditional. I was looking forward to discovering what the overall plan of the village looks like, how the different parts are placed in relation to each other and how they interact with each other. I had read about the 'sgrafitti' and found it interesting to think about how different elements of traditional facade design uncritically enter into the contemporary holiday architecture, and how old buildings are made comfortable and livable by building in contemporary interior designs and other modern installations.

It is impressive how the new houses copy the traditional style without being integrated into the village at all. The silence when walking through such a neighborhood of empty holiday flats, if you can use the term neighborhood at all, is frightening. And it is strange how the huge glass windows behind the old stable walls make the space of restaurant Dorta comfortable and picturesque at the same time. It all more or less confirmed my expectations of the contrast and conflict, but also the mutual dependency of tradition and tourism.

But when walking through the villages I find myself just as interested in ordinary things, like the ones you find in almost every town. The waiting rooms of the train stations, some notes on the local community pasteboard, some chairs waiting for someone to sit on them, the kindergarten building built in the 90s, some groups of farm buildings on the edge of the villages. The empty sports grounds next to the ski lift and the school are almost more exciting to me than the renaissance 'chesas' on the central square. And I miss information in the tourist prospects about how the place actually works, about the number of schools and other public institutions in the villages, as well as information about agricultural and industrial production in the area. I find myself photographing the fire department building instead of the panoramic landscape and the historic buildings. And probably these photos have already been taken and there is no need to take them again anyway. Perhaps these more or less unordered signs of different life practices seem more appealing and more interesting because of their constant framing in the magnificent landscape, not to mention the above-mentioned architectural conflict. Such details serve as indicators for how the everyday relates to the ongoing story of tourism.

Things You See and Things You Don't

The whole tourist structure is based on what you see, and the image comes through very clearly. You immediately understand the images as belonging to the information. When sitting on a bench you are told what village or panorama you are looking at by a text on the bench itself. The tourist brochures tell you in short texts what to look for in each village. And even if you can't tell the difference between a new and an old building, the proportions and some characteristics of the local tradition come through in a simplified version. But what is less visible is the more abstract information about how the community is structured and actually functions, how decisions about the image of the place are made, how it is decided what to develop for the tourists, and how decisions concerning the everyday infrastructure of the villages are made.

At a closer look the public infrastructure in the Plaiv is surprisingly well-developed with respect to the number of inhabitants in each village. There is a town hall, a fire department, a school in almost every village, even though the communities are small and so close to each other that it would only be a matter of a few minutes if the fire truck would have to come from the next village. Of course, one can argue that the enormous increase of the population in high season requires an infrastructure much larger than what would be needed for the locals alone. But this argument doesn't work for kindergartens and schools. The size of the administration must also be part of a tradition and a local political history, an important part of the local identity. In these structures the daily pragmatics of the communities are handled, as well as

the future development of the area. In this way these structures play an important role for the internal maintenance and continuing construction of the local identity.

The point of departure for the research for an art piece in this area would be how much one as a visitor can learn about the problematic described above within a limited time frame. This should be the space of a week, a typical tourist time format. It should be based on the observations one can make from the street and the different kinds of official and public information that is available for an outsider, in principle for any visitor speaking German and thereby capable of talking to people and reading brochures and information sheets. In this research as well as in the final piece, the public institutions and the information they can provide should be a central point.

I assume that in some way or another the identity and image of the place is dealt with here. After all, in Madulain and in La Punt Chamues-ch the tourist office is in the same building and just next to the community office. Who else but the politicians should be deciding where it is allowed to build more apartments, and how they are allowed to look? And isn't a golf course just as much a part of constructing an identity of the place as the renovation of a historical facade? I also assume that the place and how it works is not just discussed in the context of local politics, but penetrates almost everything, and is also considered and thought about in the schools and other parts of the public system. I suppose that no local 16-year-old is so naive as to believe that the inline skating path was made for him or her. The question remains to be posed whether the young participants in the 'Chalandamarz' know that they are partly doing it for themselves and partly for the visitors. I am convinced, at least, that the organizers, the community itself knows very well.

Audio for Tourists and Other Listeners

The research along the lines described above should result in an outdoor sound installation. Audio information is a classic tourist information format and seems an appropriate way of telling people about a place where there is already enough to see. It would consist of a voice relating information and stories about some of the things you can see from the sites and some of the things and structures that you cannot see in light of the various problems described above. It should talk about some of the ways things are decided and give background information to things you can see in the area. The information could be merely informative, but also contain narratives about people and events collected during the research. The collected information would be edited, rewritten and read in German.

The site should be somewhere in the landscape with a view and the possibility for the viewer/listener to sit and perhaps be a little protected from the wind. The exact position would be decided during the research. The sound might not run constantly but start from time to time, to leave some space for the real sound of the place. By being in the open, the images that are joining the sound are happening in real time in front of the visitor's eyes, and the sound/text becomes a story about the place, played as an addition to the already present image.

Cleaning Madulain

A holiday resort as well as a hometown has to be kept up. According to a note on the community pasteboard in Madulain, the inhabitants met on April 27th for the yearly cleaning day of the village. I am not sure who they did it for, if they cleaned up after the guests of the winter season. Or if it was for themselves, to enjoy a clean and quiet village in between seasons. Or if they are already doing the first preparations for the summer tourists. Or if it is simply a community tradition to meet up once a year to go through the village together while cleaning it. Probably it is a little bit of everything. In between these different interests, the identity of the place is produced, partly for the visitor, partly for the inhabitant. That is probably the authentic Madulain, with a number of interests at play at once. My focus lies on the spaces and structures where the different interests are handled and meet. The cleaning day in Madulain is, like the ski lift next to the school and the tourist information in the community house, one such point among many in the Plaiv.











5.2. WERKE UND INTERVENTIONEN



5.2.1.

TADASHI KAWAMATA

<FELSENBAD>

Bereits seit 1997 befindet sich hinter dem Hotel Castell das <Felsenbad> des japanischen Künstlers Tadashi Kawamata. Über den 50 Meter langen Holzsteg gelangt man zu dem Wasserbecken, der Sonnenterrasse und dem Saunahäuschen. Das architektonische Werk erscheint unfertig, labil und provisorisch. Wie in anderen Projekten spielt Kawamata im <Felsenbad> mit Funktionalität und ihrer gleichzeitigen Auflösung. Kawamatas Bad erstand auf der Stelle des ehemaligen Felsenbades und ist ebenso sehr Spiegelung einer vergangenen gesellschaftlichen Einrichtung wie blosser Träger der gegenwärtigen Funktion. Vergleichsweise wäre das Projekt <Frauenbad> in Zürich (1993) zu nennen: Kawamata baute zur schwimmenden Badarchitektur auf der gegenüberliegenden Limmatseite ein zerbrechliches Pendant. Der Blick pendelte zwischen dieser funktionslosen Reflexion und der Nutzungskonvention des Originals hin und her.

Kawamatas Werke behaupten <Design> als theatrale, kulissenhafte Kategorie. Sie nehmen mit ihrer Sperrigkeit Einfluss auf die Körperlichkeit der BesucherInnen und unterlegen sich ihr gleichzeitig als Bühne. Solche Durchdringung von Funktion und Inszenierung ist im <Felsenbad> eindrücklich präsent. Betrachtende Naturreflexion, Pflege und Körperkultur finden nicht in einer gesicherten architektonischen Hülle statt, sondern werden ausgestellt. Die Strategien der Bemeisterung von Natur und Körper sind auf Kawamatas Bretterboden selber Gegenstand der Untersuchung. Mit seinem architektonischen Eingriff modernisiert und modifiziert Kawamata die Wünsche, die mit dem ersten beheizbaren Freibad Graubündens (es wurde 1983/84 abgerissen) verbunden waren.

Tadashi Kawamata ist 1953 in Hokkaido, Japan, geboren. Er lebt und arbeitet in Tokio.

Bild: <Felsenbad>, Zuoz 1997. Walter A. Bechtler Stiftung



5.2.2.

MARTIN KIPPENBERGER

<TRANSPORTABLER U-BAHN-EINGANG>

Der früh verstorbene deutsche Künstler Martin Kippenberger beschäftigte sich in seinen letzten vier Lebensjahren mit dem Metro-Net, einem imaginären, weltumspannenden U-Bahn-System. Er konzipierte Lüftungsschächte und U-Bahn-Eingänge für weit auseinander liegende Orte auf verschiedenen Kontinenten. Ein Tunnelsystem, das die Stationen verbinden würde, fehlt. 1993 baute Kippenberger einen U-Bahn-Eingang auf der griechischen Insel Syros, 1995 einen weiteren in Dawson City, Kanada, und 1997 einen dritten in Leipzig. Der <Transportable U-Bahn-Eingang>, den er kurz vor seinem Tod fertig stellte, gehört zum Werkkomplex der <unsinnigen Bauvorhaben>. Eine zerknautschte Variante dieses Eingangs, die im Galerieraum Platz findet, ein transportabler Lüftungsschacht sowie ein weiterer Schacht, aus dem heiße Abluft und das Geräusch vorbeifahrender Züge aufsteigen, erweitern das Netz mit absurd-funktionalen Mitteln zur vorstellbaren Allgegenwart.

Mit der Situierung des <Transportablen U-Bahn-Eingangs> am 14. September 2001 in Madulain ist das Engadin an der globalen Produktion neuer räumlicher Zusammenhänge beteiligt. Dabei dürfte das Werk durchaus an weiteren Stationen innerhalb der Plaiiv Halt machen. Einen adäquaten Standort kann es nicht geben. Die bewegliche U-Bahn-Station ironisiert jegliche Vorstellung von angemessener Verortung und einem sinnhaft abgesicherten Ein- und Ausstieg.

Eine Übersicht findet sich im Internet unter www.centreimage.ch/metronet/metronet.htm.

Martin Kippenberger, 1953 in Dortmund geboren, studierte an der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg. Er lebte und arbeitete unter anderem in Berlin, Köln und Syros und unterrichtete an der Städelschule Frankfurt und an der Yale University, New Heaven. Er starb 1997 in Wien.

Bild: <Transportabler U-Bahn-Eingang>, 1997, seit 2001 in Madulain. Walter A. Bechtler Stiftung



5.2.3.

ROMAN SIGNER

<FONTANA DI PIAGGIO>

Die <Fontana di Piaggio> ist ein dreirädriges Nutzfahrzeug der Marke Piaggio (Typ: APE), das der in St. Gallen lebende Künstler Roman Signer zu einem dröhnenden Springbrunnen umgebaut hat. Die mobile Brunnenskulptur machte nach Langenhagen (1995), Münster (1997) und Venedig (1999) vom 21. September bis 20. Oktober 2001 in den vier Gemeinden der Region La Plaiv Halt. Sie versinnbildlichte als Wahrzeichen auf Zeit das Vorhaben der Region, Interessen in einer gemeinsamen Wirtschaftsorganisation zu bündeln. Kritische regionale Fragen, wie diejenige nach der Verrechnung der Wasserzinsen, flossen mit im scheinbar verschwenderisch überbordenden Plätschern.

Die Brunnen im Dorf, die einst lebenswichtige Funktionen erfüllten, haben ihre Funktion als Zentren des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens abgegeben. Die Knotenpunkte von Energieströmen und Einkünften (Nahrung, Information, Tourismus) sind durch umfassende Infrastrukturen, Verkehr und neue Technologien längst beweglich geworden. Die relevanten Bezugspunkte wirtschaftlicher Entwicklung können nur noch im globalen Zusammenhang gedacht und verstanden werden. Künstlerische Arbeit, wie ortsbezogen sie auch immer zu sein vorgibt, bewegt sich ebenfalls entlang von internationalen Gedankennetzen künstlerischer Problemstellungen und Forschungsvorhaben.

Roman Signer, 1935 in Appenzell geboren, studierte 1966 und von 1969 bis 1971 an der Schule für Gestaltung in Zürich. Er lebt und arbeitet in St. Gallen.

Bild: <Fontana di Piaggio>, 1993, Zuoz 2001. Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen / Schweiz



5.2.4.

LAWRENCE WEINER

<CAT. # 838>

2001 wurde am Hotel Castell das Schrift-Werk <Cat. # 838> von Lawrence Weiner angebracht. Auf die Südfassade applizierte der Künstler im Bildfeld über den Fenstern in Deutsch und Englisch die Satzteile «BEVOR DIE SONNE AUFGEHT», «VOR DEM MONDLICHT VERSTECKT» und «IM WIND GELASSEN». Die Satzteile sagen nichts über handelnde Personen oder behandelte Gegenstände. Sie eröffnen vielmehr einen Raum virtueller Bezüge, Beziehungen und Verhältnisse. In Weiners Konzeption fungiert das Kunstwerk als Instrument, das den Betrachtenden erlaubt, ihre je eigene Abhängigkeit von der Objektwelt zu untersuchen und Bezüge zwischen Objekten neu zu strukturieren. Weiner darf als Ahne einer <Konzeptkunst> gelten, die an Stelle von Gegenständen das Feld immaterieller Zwischenräume bearbeitet.

Das Erlebnis einer ästhetisch-erhabenen Naturerfahrung, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Mode kam, hatte zur Grundlage, dass die Betrachtenden hinter Mauern und Fensterglas gesichert waren. Sie genossen den Schauer eines Naturschauspiels, das sie zu Überwältigen drohte, ohne sie jedoch vernichten zu können – eine Empfindung, die Edmund Burke 1757 als «delightful horror» beschrieb. Am Alpenhotel markiert Weiners Schrift exakt die für den gesicherten Blick durchlässige Raumbegrenzung. Dem erhabenen Distanzverhältnis entziehen seine Satzteile die Kontrolle (das Licht, den Raum) und begegnen ihm mit Vorstellungen von tastender Körperlichkeit (der Dämmerung, dem Wind). Die Bedeutung des gezeichneten Motivs bleibt in der Schwebung zwischen Gebirge und Segel. Weiners Werk plädiert dafür, die Welterfahrung den Risiken der Eigenbewegung auszusetzen.

Lawrence Weiner, 1942 in den Bronx, N.Y., geboren, lebt und arbeitet in Amsterdam und New York.

Bild: BEFORE THE SUN RISES / HIDDEN FROM MOONLIGHT / LEFT IN THE WIND (1999), Hotel Castell, Zuoz 2001.
Walter A. Bechtler Stiftung

5.3. ERLÄUTERUNGEN ZU DEN PROJEKTEN

5.3.1. PETER REGLI

Peter Regli nimmt mit seinen Aktionen temporäre Eingriffe in vorhandene Situationen vor. Er nennt sie (Reality Hacking). Sie finden immer unangekündigt statt. Nach kurzer Zeit verschwinden sie oder werden ihrem Schicksal überlassen. So spielen sie an den Grenzen von Gesehen- und Übersehenwerden. Im Flusslauf der Maggia etwa legte Peter Regli bemooste Stellen auf grossen Steinen frei, rieb andere mit Öl ein und spannte Baustellenabschrankungen in Felsspalten (Reality Hacking No. 31 und 32, 1996). Andere Baustellenabschrankungen befestigte er am Zürcher Helmhaus, wo sie niemandem besonders auffielen (Reality Hacking No. 97, 1997). Ausserhalb der Ortschaft Roswell, New Mexico, wo Ufo-Jäger anzukommen pflügen, platzierte Regli am Strassenrand vier Ölfässer. In ihrem Innern befand sich die Verankerung für weisse Heliumballone, die auf und nieder schwebten (Reality Hacking No. 151, 1998). Auf einer Farm in New Mexico malte der Künstler Buchstaben auf die Seiten der Körper von Kühen, so dass die Tiere beim Herumlaufen gleichsam Scrabble spielten (Reality Hacking No. 156, 1999). Im Jahr 2000 mietete er ein grosses Linienschiff auf dem Zürichsee und fuhr im Dunkeln unbemerkt auf einen Landeplatz zu. Das Schiff leuchtete unvermittelt grün auf und verschwand nach einer Schlaufe wieder in der Nacht (Reality Hacking No. 177).

Für (Reality Hacking No. 199) sollten 50 Skifahrerinnen und Skifahrer aus allen vier Gemeinden der Plaiv aufgeboten werden. Eine Nachtabfahrt auf der Skipiste oberhalb von Zuoz stand auf dem Plan. Die Sportler sollten auf ihrem Rücken leuchtend rote Lampen tragen, die über ihre Köpfe herausragten. Zwei Abfahrten waren geplant und sollten fotografisch dokumentiert werden. Nachdem die Aktion wegen Schneemangels mehrmals verschoben werden musste, fanden sich schliesslich anfangs März 18 Skifahrerinnen und Skifahrer zusammen. Wer an diesem Abend zufällig einen Blick auf den Berghang warf, konnte gleichwie Mücken oder Glühwürmchen sehen, die sich hin und her hüpfend den Hügel hinab bewegten. Später sah man die roten Punkte als Lichterkette in einer Linie bergaufwärts fahren und in den Himmel verschwinden. Danach wiederholte sich das Schauspiel, und die Lichter formierten sich zeitweilig zu flirrenden Kreisen.

Eine Ankündigung der Aktion fand nicht statt, auch die Beteiligten wurden erst nach dem gemeinsamen Essen vollständig aufgeklärt. Eine Woche später erschien ein Bericht in der Oberengadiner Zeitung. Die Präsentation dieser höchst flüchtigen Arbeit fand also ohne den spezifischen Rahmen einer inszenierten Öffentlichkeit statt. Wer im Nachhinein darüber etwas erfahren möchte, ist auf eine Dokumentation oder auf die Homepage des Künstlers (www.realityhacking.com) angewiesen. Die in der Plaiv erwerbbaaren Ansichtskarten mit roten Linien auf schwarzem Grund zeigen den vergänglichen Augenblick der Aktion. Die Dokumentation, bestehend aus einem Rucksack, den verwendeten Lampen und Fotografien, gleicht der Präsentationsform naturwissenschaftlicher Museen. (Reality Hacking No. 199) kann in identischer Weise wiederholt werden. sw

Peter Regli, 1959 in Andermatt im Kanton Uri geboren, besuchte von 1993 bis 1997 den Studiengang Bildende Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Er lebt und arbeitet in Zürich.

Aktionen im Aussenraum

- 2002 ‹Pirate Flags›, Zürich
- 2001 ‹Plaza de Torros›, Malaga, Spanien
- 2000 ‹Geisterschiff auf dem See›, Zürich/Erlenbach
- 1999 ‹Cattle Scrabble›, Buyeros, New Mexico
- ‹Penny Ring around Manhattan Island›, New York

Gruppenausstellungen

- 2002 ‹Public Affairs›, Kunsthau Zürich
- ‹Tempo›, Museum of Modern Art, New York
- 2001 ‹La Paloma 2›, Helmhaus, Zürich
- 1999 Museum für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich
- 1997 ‹Kunst Studium Halle›, Kunsthalle Winterthur

Kunst am Bau / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 Triemli Spital, Zürich
- 2001 Casino Luzern, Luzern
- 2000 Kantonsspital Winterthur Projekt ‹Infolge›, Baden
- 1999 Regionales Arbeitsvermittlungsamt, Uster

Auszeichnungen

- 1999 Kunststipendium der Stadt Zürich, Kunststipendium des Kantons Zürich
- 1998 Werkjahr der Kunst- und Kulturstiftung H. Danioth, Uri
- Atelierstipendium der Stadt Zürich
- 1996 Atelierstipendium der Stadt Zürich

5.3.2. MARIE JOSÉ BURKI

Das Werk von Marie José Burki präsentiert Natur als unnahbares Gegenüber, als Projektionsfläche von Wünschen und Vermenschlichungen. So blickt in «Les chiens» (1994) ein Mischlingshund aus einem Bildschirm direkt den Betrachterinnen und Betrachtern entgegen. Über dem Hund reihen sich in der Tonspur endlos die Namen verschiedener Hunderassen. Burki hält den Ansprüchen an die Eigenschaften eines Hundes, wie sie sich im Züchtungsprozess ausdrücken, das unberechenbare, unberechnete Mischlingsdasein entgegen. Dem Mischlingshund fehlt die festgelegte Bezeichnung. Seine gespannte Aufmerksamkeit verlangt geradezu, ihm die Absicht oder die Hoffnung auf eine Zuordnung zu unterstellen. Denn der Eigenname allein erlöst nicht aus dem Mangel an Identifikation, wenn eine Gruppe fehlt. Burki zeigt, wie unsere Lesegewohnheiten dem Tier Emotionen und gesellschaftliches Verhalten einschreiben. Ihr Video markiert die Grenze, die dem menschlichen Einfühlungsvermögen gesetzt ist, und weckt doch die Hoffnung, dass der Hund allein mit einer Bezeichnung erlöst werden könne. Die Videoprojektionen «Exposure: Dawn I, II» (1997) markieren ein anderes Ende des Verlangens, sich ins Gegenüber einzufinden. Wir sehen Prostituierte in Schaufenstern auf ihre Kundschaft warten, aber anders als beim Hund ist hier das Warten durchschaubare Absicht. Burki hält im Bildausschnitt der Videoaufnahmen nicht das soziale Umfeld fest, und die Aufnahme fängt auch nie den Moment der gelungen Umwerbung eines Freiers ein. Alles beharrt auf dem wartenden Körper. Dadurch erst gewinnt die Fülle von Warthaltungen einen Raum und fächert sie auf in unzählige Bewegungen, welche die unsichere Wartezeit strukturieren – die Zeit, in der nicht «es», sondern «etwas geschieht». Eine Bezeichnung dieses Wartens ist sinnlos, da zu offensichtlich. Das Warten will nicht als Absicht gelesen, sondern körperlich empfangen werden als ständiges Aufblitzen von Gegenwart.

Für «Time After, Time Along, The River.» (2001) hat sich Burki von New Yorker Passanten und Passantinnen Flussnamen aufzählen und Anekdoten erzählen lassen. Das subtil abgemischte Hörstück war auf einer Fähre über den Hudson in Form von CDs und Abspielgeräten zugänglich. Es erzählte von Bildung und Herkunft der Befragten, denn Exil-Chinesinnen zählen Flüsse anders auf als Exil-Kubaner oder Ostküstenamerikaner. Aber auch hier interessierte Burki nicht die vordergründige, soziale Lesart des Lebens, sondern Körper und Stimme, die eine Biografie ganz anderer Art erzählen. Die Affekte im Klang der Stimmen drücken Lebenszeit aus als Widerstreit zwischen Körper und Wissen. Die erlebte Körperzeit reibt sich an der Geschwindigkeit, mit der das Gewusste den Wissenshorizont überfliegt.

In Burkis für die Plaiv projektierte Ton-Arbeit, die mittels CD die Wanderin oder den Einkäufer durch die Region begleitet, werden Literatur- und Geschichtszitate mit den Stimmen und Erzählrhythmen von Einheimischen und Reisenden verschränkt. Burki überlagert in ihrem Vorschlag situativ und kulturell verschiedene Befindlichkeiten, und erschliesst die körperlichen und gefühlsmässigen Unterschiede zwischen dem Wohnen am Ort, dem Reisen in der Landschaft und dem Reisen im Wissen. «Der Baum da»: wie er heisst, oder wie er im Licht steht, oder wie «ich» ihn kenne. Eine Ferienregion lebt von solchen Reibungen. Sie standardisiert und verkauft Erlebnisse und muss doch für einzigartige Ereignisse empfänglich bleiben. tz

Marie José Burki, 1961 in Biel geboren, studierte an der Universität Genf französische Literatur und Geschichte und besuchte parallel dazu die Ecole Supérieure d'Art Visuel. Sie lebt und arbeitet in Brüssel, unterrichtet an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und ist in beratender Funktion für die Rijksakademie Amsterdam tätig.

Einzelausstellungen / Werke im öffentlichen Raum

- 2001 ‹Time After, Time Along, The River›, Aussenprojektion und Audio-CD, New York und London, im Auftrag von Minetta Brook, New York, und dem Public Art Development Trust, London
- 1999 Württembergischer Kunstverein Stuttgart
- 1998 Kunsthalle Bern, Kunstverein Bonn
- 1995 ‹Sans attribut›, Kunsthalle Basel

Gruppenausstellungen

- 2000 ‹Une mise en scène du réel: artiste/acteur›, Villa Arson, Nizza
- 1997 ‹On the desperate and long neglected need for small events›, Manhattan Centre, Brüssel
- 1996 ‹The event horizon›, The Irish Museum of Modern Art, Dublin
- 1993 ‹L'objet théorique – de la main à la tête›, Centre d'Art Contemporain, Domaine de Kerguéhennec, Frankreich
- 1992 documenta IX, Kassel

Auszeichnungen

- 2000 Prix Banque Cantonale, Genf
- 1996 Prix Vidéo Art, Société de Banque Suisse
- 1993 Prix Nordmann, Genf

5.3.3. **HANS DANUSER**

Hans Danusers Fotografien entrücken die Prozesse, die unsere Gesellschaft am Leben halten: In Atomkraftwerken und Zwischenlagern für hoch radioaktiven Abfall weisen Pfeilmarkierungen hoffnungslos Fluchtwege, oder Betonhandläufe verschwinden im Dunst (‘A-Energie’, 1982). In der Pharmakologie zerläuft die Lebensenergie einer Maus sinnlos im Labyrinth, die Notate chemischer Formeln sind Partitur ohne Musik (‘Chemie I’, 1988). Danuser hebt in seinen Foto-Abzügen nur wenige Spuren von Architektur oder Körperfragmenten aus dem dunkel glänzenden Barytpapier heraus. Um so verzweifelter sucht der Blick im Bild halt am Gebauten und zuckt zurück vor spitzem Laborinstrumentarium und organischen Lebensresten (‘Medizin II’, 1986).

In Laboratorien, Goldgiessereien oder Seziersälen fixiert Danuser Momente grösstmöglicher Verlassenheit und Richtungslosigkeit. Er entfernt das Korsett zielgerichteten Handelns, und übrig bleiben nur mehr Material, Reste und Ansätze, deren Formen im Bild kurz vor dem Verschwinden halt machen.

Eine 93-teilige Serie von Bildern gefrorener Embryonen (‘Frozen Embryo Series’, 2000) variiert ein Thema, das als Bildthema nicht zu variieren ist: Die Einzigartigkeit des potenziellen Menschen. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist diese einzigartige Zukunft noch ununterscheidbar, der Zeit-Kern menschlichen Lebens bleibt unter feinen Eisschichten verborgen. Die Lebenszeit ist zu einem Zweck angehalten, der ausserhalb des Bildes und ausserhalb der vernünftigen Erklärung liegt.

Danuser arbeitet in der Nähe eines Alberto Giacomettis oder eines Wols: Die Wesen sind entkleidet bis auf ihre nackte Existenz, das Leben schlägt sich nur noch in den Schründen und Oberflächen des Mediums nieder.

In der Bündner Klinik für Psychiatrie in Beverin inszeniert Danuser mit einem architektonischen Eingriff und einer Serie von Fotografien die Kraft der Erosion. Ein Schieferplatz umgibt weitläufig die Klinik. Abgehoben vom Schiefersand der Umgebung, bietet er eine Bühne für menschliches Kommen und Gehen. Die Härte der Schiefertafeln steht dem erodierten Schiefer, dem Sand entgegen. Handlungen hinterlassen hier oder dort verschiedenen Spuren (in demselben Material). Für die Bildtafeln im Innern haben die BetreuerInnen und PatientInnen der verschiedenen Stationen symbolische Zeichen angefertigt und in den Sand geritzt. Danuser hat diesen Moment der Flüchtigkeit festgehalten, wieder versteinert in der Fotografie.

Das Projekt (‘It’s all invented’), das Danuser für (‘public plain’) vorschlägt, siedelt in einem bestimmten Abstand zu einem Referenz-Ort in der Plaiiv so genannte (‘Aussenstationen’) um die Region an. Der Referenz-Ort ist mit den (‘Aussenstationen’) durch die gleiche materielle Ausgestaltung (möglicherweise in Schiefer) oder in Form von Hinweisen auf Texttafeln verbunden. Die (‘Aussenstationen’) schieben in die Anreiserouten zur Region La Plaiiv einen willkürlichen Halt ein, schieben das Ankommen am Reiseziel auf. Sie ermöglichen den Vergleich zwischen noch nicht ganz und ganz dort sein. Danuser verweist auf die Hotels, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert den anreisenden Kurgästen zur zwischenzeitlichen Erholung gedient hatten und Orte der Akklimatisation waren. Wie Danusers Fotografie die Labor- und

Forschungsanlagen ihrer Funktionalität entkleidet, so schälen die ‹Aussenstationen› vom Reisen die heute übliche Zweckhaftigkeit ab. Übrig bleibt ein Reise-Körper, der, aus der Bahn geworfen, den Sinn des Aufschubs selber stiften muss. tz

Hans Danuser ist 1953 in Chur geboren. Nachdem er von 1971 bis 1974 dem Werbefotografen Michael Lieb assistiert hatte, arbeitete er von 1976 bis 1978 an der ETH Zürich, wo er künstlerische Experimente mit lichtempfindlicher Emulsion durchführte. Er lebt und arbeitet in Zürich und New York.

Einzelausstellungen

- 2002 Scalo Gallery, New York
- 2001 ‹Hans Danuser. Frost›, Fotomuseum Winterthur
- 2000 ‹Hans Danuser. Eine Installation mit Fotografie›, Wolfsberg, Ermatingen, Schweiz
- 1996 ‹Hans Danuser. Delta›, Kunsthaus Zürich
- 1994 ‹Wildwechsel›, Kunstmuseum Graubünden, Chur

Gruppenausstellungen

- 2002 Zeitgenössische Fotokunst, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
- 1997 ‹L'Autre›, Biennale Lyon
- 1996 Prospect 96, Frankfurter Kunstverein / Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.
- 1995 ‹Identita e Alterita›, Biennale Venedig
- 1991 ‹The Interrupted Life›, New Museum of Contemporary Art, New York

Auszeichnungen

- Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis für Bildende Kunst
- Nordmann Preis für Junge Kunst
- Anerkennungspreis Kanton Graubünden

5.3.4. **MICHEL FRANÇOIS**

Michel François arbeitet im Spannungsfeld zwischen Pflanzlich-Organischem und Technisch-Architektonischem. Seine raumgreifenden Installationen wie auch die kurzen Sequenzen seiner Videofilme verwischen die Grenzen zwischen Natur und Kultur. Sie spüren in Ordnungssystemen (weiche) Anteile auf oder verwandeln lebendes Material in Ordnungsstrukturen. François' Schaffen reiht sich damit ein in die Tradition des Post-Minimalismus einer Eva Hesse oder eines Richard Tuttle.

In der Filmsammlung der CD-ROM «Actions» (2000) kriecht eine Raupe über eine Landkarte. Wie sie von Punkt zu Punkt, von Vorderkörper zu Hinterkörper Orte und Landschaften auf der Karte verbindet, erhebt sie ihre beschränkte Körperlichkeit zur weltbestimmenden Instanz. Ihr gekrümmter Körper produziert Reiserouten zwischen der materiellen Realität und der Massstäblichkeit der Karte. Eine spätere Sequenz der CD zeigt aus der Perspektive einer an einem Spaten befestigten Videokamera den Vorgang des Erdaushebens. Tumultartig und chaotisch-organisch bewegt der grabende Körper den vom Spaten geführten Bildausschnitt. François verwandelt den stehenden und planenden Vorgang, der das unterirdische Wurzelwerk durchtrennt, in ein Geflecht visueller Luftwurzeln.

In seiner Einzelausstellung «la plante en nous» in der Kunsthalle Bern (2000) hat François ein kleines rundes Loch in die Rückwand des Gebäudes gebohrt. Durch dieses Loch waren die Bäume hinter der Kunsthalle zu sehen, und ein Lufthauch verband den Aussenraum mit dem Innenraum. Der verwilderte Park draussen tauschte die Luft mit den künstlich überarbeiteten Pflanzen im Innern – mit einem Kaktus etwa, der auf der ausgefahrenen, Hebebühne stand und mit Styroporkugeln überzogen war. Solche Beobachtungen, Eingriffe und Inszenierungen bannen das betrachtende Auge. Sie lösen direkte Affekte aus und vermischen das Denken mit dem Körper, den Körper wiederum mit dem Denken.

Für «public plaiv» plant François einen oder mehrere gut sichtbare frei stehende Bäume mit einer grossen Anzahl Neonröhren zu bestücken. Die Röhren und Stromkabel bilden im Baum ein an Pilzwurzelwerk erinnerndes Geflecht. Das Planerische der Arbeitswelt, das der Gewinnmaximierung dient, wuchert und besetzt Punkte in der Engadiner Ferienlandschaft. Das «Büro» als normierender und normierter Sozialraum bricht aus seiner gesellschaftlichen Zelle und befällt die Natur. Nachts leuchten die Bäume kalt und weiss und befallen die Ferienlandschaft mit den Geistern des Arbeitsalltags. Im Rahmen von «public plaiv» käme François' Projekt der Charakter eines zeitgenössischen Mahnmals zu, das daran erinnert, von welchen Bedürfnissen die Oberengadiner Landschaft samt Natur geprägt ist. tz

Michel François, 1956 in Sint-Truiden, Belgien, geboren, lebt und arbeitet in Brüssel.

Einzelausstellungen

- 2002 «Salon intermédiaire», Centre George Pompidou, Paris
 «Autoportrait contre nature», Galerie Carlier-Gebauer, Berlin
- 2001 «Autoportrait contre nature», Argos, Brüssel
- 2000 «La plante en nous», Kunsthalle, Bern. Veröffentlichung von Bildern in der
 «Berner Zeitung»
- 1999 «La plante en nous», Haus der Kunst, München
 «L'Exposition, la Boutique et le Bureau», Palais des Beaux-Arts, Charleroi.
 Veröffentlichung von Bildern in «Le Matin»
 «Horror vaccui», mit Ann Veronica Janssens, Belgischer Pavillon,
 48. Biennale Venedig

Gruppenausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 «L'herbier et les nuages», Mac's, Grand-Hornu, Belgien
- 2001 «LocusFocus» Sonsbeek, Arnhem, Niederlande
- 1999 «Laboratorium», Museum voor Fotografie, Antwerpen
- 1999 «Smallstuff», Klagsburn Gallery, New York
- 1992 «Selectie Belgische Kunstenaars voor Documenta IX»,
 Musée d'Hondt d'Haenens, Deurle, Belgien

5.3.5. **CHRISTINE UND IRENE HOHENBÜCHLER**

Christine und Irene Hohenbüchler haben einige ihrer Projekte mit mehreren Teilnehmern gemeinsam entworfen und entwickelt. Die Künstlerinnen arbeiteten mit Klienten der Psychiatrie, mit Insassen von Gefängnissen und häufig auch mit Kindern zusammen. 1997 zeigten sie an der «documenta X» in Kassel Arbeiten von Künstlern mit Mehrfachbehinderungen, die in der Kunstwerkstatt Lienz in Osttirol entstanden sind. Für eine Ausstellung im CCA-Research-Program in Japan zeichneten sie mit jungen Künstlern an grossformatigen, gemeinsam benutzten Papierrollen. 1999/2000 bauten sie den Prototyp eines kleinen, barackenartigen «Mutter-Kind(er)-Hauses» für den Österreichischen Pavillon an der Biennale Venedig. Das Haus bestand aus einer Wohnküche, einem Schlafzimmer und einer Nasszelle. Es war winterfest, einfach zusammensetzbar und durch seine wabenartige Form erweiterbar. 2002 wird das Haus in einem SOS-Kinderdorf in Pristina, Kosovo, aufgebaut. Aus der «Utopie des gemeinsamen Handelns zu einer faireren Gemeinschaft hin» soll etwas Unvorhergesehenes entstehen. Jede der Arbeiten von Christine und Irene Hohenbüchler ist mit einer Tragstruktur konzipiert (etwa aus Seilen, Teppichen oder Möbeln), in welcher Skizzen, Objekte und Texte präsentiert werden.

Für ihr Projekt im Zusammenhang von «public plai» vergleichen Christine und Irene Hohenbüchler die Wände der Engadiner Häuser mit der Hautoberfläche. Darauf sind Worte und Sätze tätowiert, um die wichtigen Dinge, die sie benennen, nicht der Vergessenheit anheim fallen zu lassen. Die Wände eines oder mehrerer Häuser sollen mit verschiedenen Textformen (rätomanischen Wetterregeln, allgemeinen historischen Daten, Mythen und Sagen, mündlich tradierten Geschichten, Poesie) in der Sgraffitotechnik überzogen werden. Jeder Text erscheint in seiner eigenen Typenform. Das Wort «Romanisch» (und seine Ableitungen) ist daraus speziell hervorgehoben, genauso die Wörter für «das Licht», «die Berge», «die Sonne» usf. Die Jahreszahlen erscheinen immer rot. Oben am Berghang soll eine grosse, runde, durch Sonnenenergie gespeiste Lampe eingerichtet werden. Als gleichsam künstlicher Mond ersetzt sie in der Nacht das Tageslicht. Sie ermöglicht auf poetische, märchenhafte Weise, die Lektüre in den Raum zu erweitern.

Die Beschriftung eines Engadiner Hauses durch Christine und Irene Hohenbüchler stellt ein Muster dar, das den allgemeinen Prozess zwischen Kultur und Sprache bildet. Das Ornament, die apotropäische Formel (die Monster, die auf den romanischen Kirchenfassaden das Eintreten der realen Geister und des Teufels in das Innere des Hauses verhindern) und der Hausessenspruch werden in rätomanische Texte übertragen und fungieren als Beispiele der wichtigsten kollektiven Erinnerungen – international, schweizweit, in Graubünden, in der Plaiv... Die Betrachterin und der Betrachter können ihre eigenen, spezifischen Assoziationen hervorrufen. Sie mischen ihre Erfahrungen mit historischem Wissen und unbekanntem Erzählungen. Durch den Verweis auf das im Engadin herrschende Klima und durch den Einbezug von regionalen, oft ausschliesslich mündlich tradierten Geschichten wird das Ganze in den lokalen Rahmen eingebunden. sw

Christine und Irene Hohenbüchler, beide 1964 in Wien geboren, studierten an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien und an der Jan van Eyck Academie in Maastricht. Sie leben und arbeiten in Eichgraben, Österreich.

Einzelausstellungen / Werke im nicht-institutionellen Raum

- 2001 ‹1815... 2001›, Galerie Raum aktueller Kunst Martin Janda, Wien, und
Galerie Barbara Weiss, Berlin
- 2000 Entwurf für den ‹Eisernen Vorhang› der Oper Wien, Museum in Progress, Wien
- 1999 ‹...verhalten zu...›, Zusammenarbeit mit dem kunstgeschichtlichen Seminar der
Justus Liebig Universität, Giessen, Galerie Stampa, Basel
- 1995 ‹We knitted BRAIDS for her› mit Heidemarie Hohenbüchler,
The Institute for Contemporary Arts, London

Gruppenausstellungen

- 1998 ‹Dream City›, ‹...Oktober 1810...›, Museum Villa Stuck, München
- 1997 ‹Herbar 13›, Zusammenarbeit mit der ‹multiplen Autorenschaft Lienz›,
documenta X, Kassel
- 1996 ‹Here Now›, Museum Louisiana, Dänemark

Auszeichnungen

- 1999 Staatsstipendium Österreich
- 1995 Mies van der Rohe Stipendium, Krefeld
- 1994 DAAD Stipendium, Deutschland

5.3.6. FELIX S. HUBER UND FLORIAN WÜST

Das erste gemeinsame interaktive Projekt im Aussenraum von Felix S. Huber und Florian Wüst wurde im Jahr 2000 realisiert. Es handelt sich um zwei Laufschriftdisplays, die auf 70 Metern Höhe beidseitig des Maschinenhauses der Windenergieanlage in Garbsen-Schloss Ricklingen bei Hannover angebracht sind. Die seither durch den riesigen Display laufenden Texte stammen von Internet-Usern, die sie auf der projekteigenen Homepage (www.skytalk.org) eingegeben haben. Bereits Sekunden später erscheinen sie direkt in den Himmel geschrieben. Wenn niemand sich einloggt, organisiert das Systemprogramm («weirdwords» von Udo Noll) aus dem vorhandenen Sprachmaterial selbständig Texte.

Im April 2002 stellten die Künstler «re:site projects» fertig, eine Fortführung von «skytalk». Diesmal stehen zwei Live-Kameras im Zentrum, die Bilder aus der neu entstehenden Messestadt München-Riem übertragen. Die eine Kamera gibt Bilder neben einer Bushaltestelle wieder, die andere ist auf dem Gelände eines Jugendzentrums platziert. Es sind unspektakuläre Szenen, die in der nahe gelegenen U-Bahn-Station an die Wand projiziert werden. Zwischen diese Live-Bilder werden inszenierte Begegnungen von Jugendlichen, aber auch Sequenzen aus bekannten Filmen eingespielt. Geht jemand nahe auf die eine der beiden Kameras zu, so taucht auf dem zweiten Bild der Doppelprojektion in der U-Bahn möglicherweise ebenfalls ein Gesicht auf, ein Gesicht etwa aus dem Spielfilm «Spiel mir das Lied von Tod» von Sergio Leone. Geschieht auf der Münchner Plattform nichts Besonderes, so werden vergleichbare andere, fiktive Orte eingespielt (aus Filmen von Michelangelo Antonioni, Wim Wenders oder Atom Egoyan). Die Projektionen erscheinen ebenso auf der Homepage (www.resiteprojects.de), wo User wiederum über den Chat-Channel Kommentare eingeben können. Diese erscheinen wie Untertitel zu den Filmszenen. Monitore im Sockelgehäuse der Kameras zeigen das Bild der aktuellen Aufnahme, und so wird für den einzelnen Akteur das Bild von ihm überprüfbar.

Das für die Plaiv vorgeschlagene Projekt («edit:MountainView») übernimmt die formalen Merkmale von «re:site projects». Die Livecam soll im Landschaftsraum am Dorfrand von S-chanf aufgestellt werden. Sie zeigt den Fluss Inn, eine Autobahnbrücke, ein Haus und die Berge. Das zugemischte Videomaterial zeigt einerseits Bilder von anderen konstruierten und gezähmten Landschaften, wie zum Beispiel von einer grossen Sturmflutanlage in Holland. Andererseits werden Schüler und Schülerinnen der Plaiv und/oder Kunststudenten und -studentinnen aus Zürich nach literarischen Vorlagen, regionalen Mythen oder Heimatfilmen kurze Handlungen im Sichtfeld der Livecam inszenieren. Neben der eigenen Internetseite soll eine Projektion der Bild- und Textcollage an einem öffentlichen Ort in der Plaiv zugänglich sein.

«edit:MountainView» ist ein Projekt, bei dem sich die unterschiedlichen Sehweisen hinsichtlich der Kategorie (Natur) miteinander vergleichen lassen. Das frei schweifende, individuelle Betrachten der Umgebung steht dem starren, gerichteten Blick gegenüber, den die Kamera, wie eine Art dauernder Kinoeinstellung, von S-chanf präsentiert. Die Bilder anderer Schauplätze und der unterschiedlichen Genres von Amateur-Bergfilmen zeigen kritisches, satirisches und ironisches Material. Dieses lässt sich mit den Projektionen der fiktiven, oft heroischen Filmerzählungen vergleichen und dem realen Landschaftsbild gegenüber stellen. sw

Felix Stephan Huber, 1957 in Zürich geboren, lebt und arbeitet in Berlin. Florian Wüst, 1970 in München geboren, besuchte von 1992 bis 1998 die Hochschule der Bildenden Künste in Braunschweig und von 1998 bis 2000 das Postgraduierten-Programm für Bildende Kunst am Piet Zwart Institut der Willem de Kooning Academy, Rotterdam. Er lebt und arbeitet in Berlin und Rotterdam.

Gemeinsame Arbeiten im öffentlichen Raum und im Internet

- 2002 ‹re:site projects›, kunstprojekte_riem, München (www.resiteprojects.de)
 2000 ‹skytalk›, in Zusammenarbeit mit Udo Noll, Weltausstellung, Hannover (www.skytalk.org)

Felix S. Huber

Einzelausstellungen

- 1999 ‹v-world›, Kunstmuseum Solothurn und Kunstverein Heilbronn
 ‹A-SIDE›, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
 1989–90 ‹Fotoprojektionen 1988–89›, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Gruppenausstellungen / Internetprojekte

- 2002 ‹reality check one›, im Festival intermedium 2 ‹X oder O. Identitäten im 21. Jahrhundert›, ZKM Zentrum für Medientechnologie Karlsruhe
 1997 ‹A Description of the Equator and some Otherlands›, ein Internetprojekt mit Philip Pocock, Florian Wenz und Udo Noll, documenta X, Kassel

Auszeichnungen

- 1993 PS1, New York
 1990 Arbeitsstipendium des Kunstfonds e.V., Bonn

Florian Wüst

Gruppenausstellungen und kuratorische Projekte

- 2002 ‹Katastrophe›, Sonderprogramm der 48. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen
 2001 ‹Dokumentation und Fiktion›, Kunstverein München
 ‹Pandaemonium›, The Lux Center, London
 1999 ‹Moving Images. Film – Reflexion in der Kunst›, Galerie für Zeitgen. Kunst, Leipzig
 2000 ‹real [work] – Film/Video›, in Zusammenarbeit mit Marcel Schwerin, 4. Werkleitz Biennale, Werkleitz, Deutschland

Auszeichnungen

- 1997 Artist-in-residence in Montréal, Pépinières européennes pour jeunes artistes
 1995–96 Internship at Artists Space, New York

5.3.7. **BETHAN HUWS**

Bethan Huws will die Allgegenwart des Menschen in der Natur sinnlich erfahrbar machen. In ihrer Arbeit konzentriert sie sich deshalb auf die alltäglichen, banalen Details, sucht Spuren der Vergangenheit und Markierungen der Gegenwart. So zeichnete sie mit wenigen Strichen drei Schweine auf einer Wiese (1991), eine verregnete Farm (1992), ein Gatter vor einer Brücke (1995) oder einen steilen Weg hinab zum Meer (1994). Anlässlich der Einladung für eine Ausstellung in der Serpentine Gallery in den Kensington Gardens 1989 in London schlug die Künstlerin vor, den Fenstern eine zweite Fensterfront vorzusetzen, womit die Geräusche draussen absorbiert und die Spaziergänger im Park zu einem Bild geworden wären. In anderen Ausstellungen vereinheitlichte sie den Boden, der in Schwellen, Treppen und verschiedene Niveaus aufgeteilt war, zu einer gedanklich durchlaufenden Fläche. So richtete sie die Aufmerksamkeit auf die vorhandenen Säulen, die darin wie Bäume in einer Landschaft erschienen. In der Freiluftausstellung «Skulptur.Projekte in Münster» 1997 regte Bethan Huws den Besucher mit einer Tafel zu einem Spaziergang an («The quest for the self»): Es konnten zwei unterschiedliche Räume in einem Waldstück beim Aasee entdeckt werden. Das Natürliche und die Ruhe wirkten als Gegenstück zur nahe gelegenen Stadt. Andererseits gab es allerlei Hinweise auf die Zivilisation: einen Waldweg, beackerte Felder, einen offenen Bombenkrater aus den Kriegsjahren usw. In einer anderen Ausstellung im Aussenraum, der Ausstellung «Wahlverwandtschaften» 1998 in Appenzell, fügte die Künstlerin der Natur ein weiteres Mal eine Texttafel hinzu. Hier wurde der Text zum Anlass, die sinnliche Wahrnehmung des Landschaftsbildes (Ästhetik) mit dem Nachdenken darüber, was das Mensch-Sein ausmacht (Ethik), miteinander zu verknüpfen und die Art und Weise der Verknüpfung zu reflektieren.

Für den öffentlichen Raum der Plaiv plant Bethan Huws einen stummen Schwarz-Weiss-Film, dessen Protagonisten nicht Personen, sondern die Engadiner Häuser, die Fenster, die Landschaft und der Schnee sind. Die Umgebung bleibt im Hintergrund, obschon die Künstlerin erwähnt, dass man etwas über die Topografie der Plaiv erfährt. Es ist die Kultur des Wohnens, die im Fokus steht. Die Künstlerin nähert sich den unterschiedlichen kulturellen Zeichen schrittweise an. Vor einem Haus schwenkt die Kamera auf die Mauern, dann auf die tief liegenden, amorphen Fenster – hier eine Gruppe, dort ein Paar – und schliesslich entlang den weiss gehäkelten Vorhängen. Diese erinnern mit ihren Maschen an Schneekristalle in der Landschaft, die (wie die Fenster) auf systemische Strukturen verweisen. Die Kamerafahrten erfassen unterschiedliche Häuser. In der ersten Gruppe der Zeichnungen ihrer Projektskizze hält Bethan Huws diesen Erzählstil als «appropriate» fest, während «inappropriate» den verworfenen Einstellungen gilt.

Bethan Huws' Film betont die historischen Strukturen der Engadiner Häuser. Deren Baustil ist geprägt von der Zeit der historischen Alpenpässe, als die Hausfenster noch auf das Dorfzentrum ausgerichtet waren. Die Kultur des Wohnens war mit der Nutzung der Landschaft verknüpft und an ein entsprechendes soziales Verhalten gebunden. Mit dem Aufkommen des Tourismus wurden die zeitgenössischen Häuser dagegen auf die Südseite ausgerichtet. Sie bilden den blinden Fleck des Films, der als solcher dennoch allgegenwärtig ist. sw

Bethan Huws, 1961 in Bangor, Wales (GB), geboren, studierte von 1981 bis 1985 am Middlesex Polytechnic, London, und von 1986 bis 1988 am Royal College of Art in London. Sie lebt und arbeitet in Paris.

Einzelausstellungen / Werke im Aussenraum

- 2001 The Henry Moore Institute, Leeds
- 1998–99 ‹Watercolours›, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Kunstmuseum, Bern, Oriol Mosty Art Gallery, Llandudno, Wales
- 1993 Museum Haus Esthers, Krefeld
 ‹The Bistrisa Babi – A Work for the North Sea›, Alnwick, ein Projekt im Auftrag von Artangle, London
- 1991 The Institute for Contemporary Arts, London
- 1990 Kunsthalle Bern

Gruppenausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 ‹STARTKAPITAL›, K 21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- 2001 ‹Sammlung Thomas Olbricht›, Neues Museum Weserberg, Bremen
- 2000 ‹Mixing Memory and Desire›, Kunstmuseum Luzern
 ‹Drehmoment›, Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen
- 1997–99 ‹At the Threshold of the Visible: Miniscule an Small Scale Art, 1964–1996›, eine reisende Ausstellung,
 organisiert von ‹Independent Curators International›, New York
- 1997 ‹Skulptur. Projekte in Münster 1997›, Westfälisches Landesmuseum Münster

Auszeichnungen

- 1999/2000 Adolf Luther Stiftung, Krefeld
- 1998 The Henry Moore Sculture Fellow, The British School, Rom

5.3.8. **CONSTANCE DE JONG**

Constance DeJong begann ihre Arbeit als Schriftstellerin in New York. Ihren Schritt zur Kunst vollzog sie, indem sie die 1978 publizierte Erzählung «Modern Love» an sechs Personen in ihrem Freundeskreis verschickte und aufgrund der verschiedenen Kommentare je anders erweiterte. Die in dialogischer Weise entstandenen Texte stellte sie anlässlich einer Lesung im Ausstellungsraum «The Kitchen» als «mail art» vor. Aufnahmen der Lesung wurden vom Komponisten Philip Glass vertont und im Radio gesendet. Auf diese Weise mischte der Text intime mit öffentlichen Begegnungen und verwandelte private Zwiegespräche in veröffentlichte, musikalische Interpretation. Die Zusammenarbeit mit Glass fand ihre Fortsetzung in der 1980 fertig gestellten Oper «Satyagraha». DeJong verarbeitete im Libretto Mahatma Gandhis Zeit in Südafrika, die Zeit seiner Entdeckung des gewaltlosen politischen Widerstands. Für DeJongs spätere musikalische Umsetzung von Texten war diese Zusammenarbeit entscheidend. Der meditative Minimalismus der Glass'schen Musik prägt ihre Arbeiten auch heute noch.

Neben der kontinuierlichen Veröffentlichung weiterer Bücher und Anthologien («Five», 1986; «I.T.I.L.O.E.», 1993; «Blasted Allegories», 1987; «Wild History», 1985; «Top Ten Stories», 1991) arbeitete DeJong an Videos mit Tony Oursler: 1988 entstand «Joyride TM», ein Jahr später mit «Relatives» eine erste Mischform zwischen szenischer Lesung und Videoprojektion, der zahlreiche weitere folgen sollten.

Die Befreiung des Textes vom Buch führte DeJong in mehrjähriger Arbeit am CD-ROM/Internet-Projekt «Fantastic Prayers» (1995 bis 2000) fort. Zusammen mit Bildern und Videosequenzen von Tony Oursler und Tonspuren von Stephen Vitello entstand ein vielschichtiges, interaktives Netz, dessen Bezüge von feinstofflichen, körperlichen Erfahrungen bis zu globalem, kolonialem Handel (einer Erläuterung der Geschichte des Indigo-Farbstoffs beispielsweise) reichen. Mit verschiedenen «sprechenden Bänken» und «sprechenden Objekten» fand DeJong schliesslich zu einer objekt- und ortsbezogenen Umsetzungsform ihrer Texte. Im Rahmen des «Themse and Hudson River Projects» realisierte sie «Speaking of the River» (2000). Sobald sich jemand auf die Bank am Ufer der Themse setzt, erklingt eine vielstimmige Erzählung. In der rhythmisch-meditativen Struktur durchdringen sich die Geschichte vom Niedergang der benachbarten Docks, Beobachtungen von Spaziergängern am Fluss und poetische Träume davon, welche Lebewesen im Schlamm der Themse wohl vor tausenden von Jahren gelebt haben könnten.

DeJong führt diese Arbeit mit ihrem Projektvorschlag «The Place» fort: Die Künstlerin fragt Ortsansässige und Reisende nach ihren liebsten Orten. Zu den Antworten mischt die Künstlerin eigene Texte sowie Aufnahmen traditioneller Engadiner Musik und lokaler Geräusche. Das Hörstück ist in einen Stuhl eingebaut und wird durch Drucksensoren aktiviert. Der Stuhl steht in einem öffentlich zugänglichen Gebäude und animiert Gedanken zur jeweils eigenen Beziehung zum Aufenthaltsort.

Mit «Timetable», dem zweiten Projektvorschlag, bezieht sich DeJong auf Sonnenuhren. In einem Tisch scheint ein Videofilm auf, in dem ein Zeiger wie ein Schatten über Aufnahmen

traditioneller Engadiner Sgraffiti, Rundfenster und Zeit-Spuren menschlicher und geologischer Aktivität hinwegwischt. Die flüchtige Zeit geht in DeJongs Bildern analog einher mit der Langsamkeit überindividueller Veränderungen in Landschaft, Politik und Kultur. tz

Constance DeJong, 1948 in Cleveland, Ohio (USA), geboren, studierte an der Ohio State University und am Hunter College, New York City. Sie lebt in Nyack, New York, und arbeitet als Schriftstellerin, Performerin und Künstlerin.

Aufführungen / Werke im öffentlichen Raum / Publikationen

- 2001 ‹Scry Agency›, Thread Waxing Space, New York
- 2000 ‹Speaking of the River›, London und New York
- 1994 ‹Duets for Animals and People›, Woodland Park Zoological Gardens, Seattle
- 1993 ‹I.T.I.L.O.E.›, veröffentlicht bei City Lights, San Francisco
- 1979 ‹Modern Love›, The Kitchen, New York

Gemeinschaftsarbeiten

- 1997–2000 ‹Fantastic Prayers›, CD-ROM mit Tony Oursler & Stephen Vitiello, Dia Center for the Arts, New York
- 1999 ‹Pink›, mit Stephen Vitiello, Performance Garage, New York, Hamburger Bahnhof, Berlin
- 1988 ‹Relatives›, mit Tony Oursler, Institute of Contemporary Art, Boston
- 1980 ‹Satyagraha›, Libretto zu einer Oper von Philip Glass, Weltpremiere in der Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam

Auszeichnungen

- 2000 Danial Langlois Foundation, Production Award
- 1985/90 New York State Council on the Arts, Media Production
- 1979 National Endowment for the Arts, Literature Fellowship

5.3.9. **KORPYS/LÖFFLER**

Andree Korpys und Markus Löffler graben im Spektakulären nach dem Alltag. So publizieren sie im Buch ›Spindy› (1998) das komplette Verzeichnis der Gegenstände einer konspirativen RAF-Wohnung in Bremen. Zwischen dem Plakat ›Kind mit Taube› von Picasso, Lederkoffern aus dem Quelle-Versand und dem Ikea Klappstuhl namens ›Job› entsteht ein widersprüchliches Bild vom kulturellen Einzugsgebiet der Terroristen. Es bleibt in der Schwebelage, welche Gegenstände für die Terroristen Objekte der Identifikation waren und welche sie als kitschige Relikte einer verhassten Gesellschaftsform ansahen. In der Überarbeitung von Terrorismus durch Kunst vergleichen Korpys/Löffler das jeweilige utopische Potenzial. Sie denken darüber nach, was passiert, wenn Utopien zu Realität werden. In der Installation ›Sandhaufen› (1996) fangen sie ein, wie umstürzlerische Ereignisse regelrecht zwischen Kunst und Terrorismus hin und her pendeln. In Karlsruhe überfiel das Ehepaar Sand den Kunstmaler Ellwanger und Gattin: Vom Maleratelier aus richteten die Sands eine selbst gebastelte Stalinorgel auf die Bundesanwaltschaft. Der Anschlag konnte vereitelt werden. Rückblickend ist unklar, wie sehr das lange Gespräch mit dem Maler über seine Bilder und das Spiel mit revolutionären Zeichen und gebastelter Waffe wirklich einen Anschlag oder doch nur den symbolischen Akt anstrebte. Diese gleichsam künstlerischen Akte ausserhalb der Kunst holten Korpys/Löffler in der Rekonstruktion der Geschehnisse, Bilder und Waffen wieder in den Kunstzusammenhang zurück.

Im Dokumentarfilm ›WODU› (2000) halten sie den Alltag des Vorsitzenden des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI), Hans-Olaf Henkel, fest: die neue Wohnung in Berlins Mitte beziehen, auftreten in Talkshows, einkaufen um die Ecke. Dem Einzelnen, Henkel, stellen sie im Film die sowjetische Garnisonsstadt Zinna gegenüber, die heute im Osten Deutschlands verrottet. Hier die Ruinen des Versuchs, Macht im Kollektiv aufzulösen, dort der wirtschaftliche Machthaber, der aus Jazz das Prinzip heraushört, dass «es sich wieder lohnen muss, ein Primus zu sein». Welche Architekturen formen also das formlose Kollektiv? Wie materialisiert sich die Regierungsmacht? Rund um das Gefängnis Stammheim suchen Korpys/Löffler dafür nach Bildern. Sie finden Schrebergartenkolonien gleich neben dem Gefängnis und bauen auf einer freien Parzelle mit einer hippiesken Studentengruppe eine Recycling-Hütte. Filmisch halten sie die Bauetappen fest und befragen nebenher die älteren Schrebergartennachbarn nach ihren Erinnerungen an die Zeit der RAF-Häftlinge. Was so entsteht, ist ein Dokumentarfilm, der seine eigenen Wahrnehmungsbedingungen gleich mitproduziert.

In ihrem ›public plai›-Projekt verbinden Korpys/Löffler Landschaft, Geschichte und Nutzung zu einem Videofilm. Sie legen die Bezugspunkte der Handlung in Bronzezeit, Christentum und im touristisch-kapitalistischen Heute fest und besetzen die im Film handelnden Rollen mit Kindern aus der Plaiver Bevölkerung. Verkleidet als ›Matta›, das Mädchen, und ›Platta›, der Stein, nehmen die Protagonisten die Zuschauerinnen und Zuschauer mit auf eine Zeitreise durch die Schichten der Plaiver Landschaft. Steine, Pflanzen und Tiere sprechen als Bürgen der vergangenen Epochen. Als immer gleich bleibende Zeitzeugen relativieren sie menschliche Veränderungen – und sind damit eine ironische Verkörperung des Wunsches, jenseits von Material und Individualität die ideale Gesellschaft zu finden. tz

Andree Korpys ist 1966, Markus Löffler 1963 in Bremen geboren. Beide studierten von 1989 bis 1993 an der Fachhochschule für Fotografie und Film in Bielefeld und schlossen 1996 das Postgraduiertenstudium an der Hochschule für Medienkunst in Karlsruhe ab. Sie leben und arbeiten in Berlin und Bremen.

Einzelausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2000 Kunstverein Graz
- 2000 Kunstverein Heilbronn
- 1998 «Gartenlaube», Stuttgart Stammheim
- 1995 «Sehr schlechte Bilder», Kunstverein Bremerhaven
«Die Schatzinsel», Justizvollzugsanstalt Kiel

Gruppenausstellungen

- 2002 «Art & Economy», Deichtorhallen Hamburg
«Ökonomien der Zeit», Museum Ludwig Köln,
Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich (2003)
- 2001 berlin biennale 2, Berlin
«Casino 2001», SMAK Gent
- 1999 «German Open», Museum Wolfsburg

Auszeichnungen

- 2000 Kunstfonds Bonn
- 1999 ARS Viva, BDI, Köln
- 1997 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart

5.3.10. KEN LUM

1978 ordnete Ken Lum Polstermöbel so zur «Sculpture for Livingroom/Public Lounge», dass sie einen unbegehbaren Raum einschlossen, und überspitzte damit die gemütliche Kommunikation, die ins Design von Sofas eingeplant ist. Formal bezog sich die Sitzgruppe auf Werke von Robert Morris oder Donald Judd und führte in den Kunstbetrieb ein, was der Minimalismus ausschliessen wollte: Anspielung auf lebensweltliche Erfahrungen. Die üppigen Polster signalisieren im Privatraum eine «Intimität», die Lum als kitschiges Bedürfnis herausstreicht, gleichzeitig aber dem Galerieraum selber vorhält. Der Raum, von dem aus «Kitsch» gerne belächelt wird, ist in seiner sozialen Isolation selbst kitschgefährdet. Kunst ist in demselben Zirkel gefangen wie das Gespräch in Lums Möbel-Skulptur.

Später kombinierte Lum Fotoporträts mit gemalten Bildzeichen, neben deren Firmenschild-Charakter das Abgebildete als Ware oder Dienstleistung erscheint. Lum eröffnete ein breites Spektrum der Bezeichnungen, schuf Bilder von anonymen Menschen mit anonymen Titeln wie «Miss Vancouver» (1988), Bilder von durch den Vater bezeichneten Familien wie die «Ollner Familiy» (1986) oder solche von frei umschriebenen Individuen wie «Pete Norris Could Use A Drink» (1989). Die Bezeichnungen oder Begleittexte saugen das Singuläre der abgebildeten Menschen auf. Text und Bild setzen allerdings Kontrapunkte für eine gegenseitige Befragung, denn ihr Verhältnis ist nicht so einfach: Ist nicht das fotografische Abbild schon Zeichen der Standardisierung und Warenförmigkeit des Abgebildeten? Liegt nicht gerade in den überstilierten Texttafeln die mögliche Freiheit, sich abweichend zu bezeichnen? Für «There is no Place like home» (2000) montierte Lum solche Foto-Texte, 54 x 10 Meter gross, an die Fassade der Kunsthalle Wien, publizierte sie in Zeitungen und schaltete sie in das Werbeprogramm öffentlicher Monitore. Die Bilder zeigen Einheimische, Touristen und Ausländer, denen Fragen oder Aussagen gegenüber gestellt sind wie «Why don't you go home?», «Wow, I really like it here. I don't think I ever want to go home», «You call this a home? This ain't no goddam home». Wie Lum in einem Vortrag bemerkte, bezeichnet «home» «die Idee einer frei fließenden und unsicheren Sehnsucht nach einem Platz und einem Wohnsitz [...]. «Home» kann einfach ein Geisteszustand sein». Nach Wien wurden Plakatserien dieser Arbeit an der Biennale Venedig 2001, in Innsbruck, Ljubliana, Lofoten (Norwegen), Berlin, Montreal, Rotterdam, Brüssel, Warschau und Duisburg gezeigt. Diese «Heimatlosigkeit» lockert die Beziehung der Sätze zu den Bildern und lässt unklar erscheinen, wer wo asylsuchend oder anerkannt zu Hause ist.

Ken Lum, aufgewachsen in Kanada als Sohn chinesischer Emigranten, nimmt sich mit seinem Plaiv-Projekt aus einer spezifischen Perspektive der Oberengadiner Identität an. Wer will und kann heute im «paradiesischen» Engadin noch zu Hause sein? Ökonomischer Druck zusammen mit Weltoffenheit hat die lange Auswanderungstradition der Engadinerinnen und Engadiner begründet. Mit dem alten Mann namens Mario Cavelti, der ein Loch nach China gräbt, findet Lum ein schlagendes Bild für die Sehnsucht nach einem anderen Heimatbegriff. «Digging a hole to China» wird, als auswegloses Projekt und geheime Sehnsucht, unter der Hütte versteckt gehalten, quillt aber in Form von Aushub, verdrängten Wünschen gleichsam aus dem Rahmen der Hüttenarchitektur. tz

Ken Lum ist 1956 in Vancouver, Kanada, geboren. Er studierte an der New York University Biologie und graduierte mit dem MFA in Kunst an der University of British Columbia, Vancouver. Er lebt in Vancouver und unterrichtet an der Visual Art Faculty der University of British Columbia. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit amtiert Ken Lum als Herausgeber des «Yishu Journal of Contemporary Chinese Art», Taiwan. Er ist Vorstandsmitglied der «Annie Wong Art Foundation», Hong Kong, und beratendes Mitglied der «Tokyo Arts Initiative».

Einzelausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada
- 2001 Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan
- 2000 «Museum in Progress», Kunsthalle Wien
- 1995 Camden Arts Center, London
- 1993 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Gruppenausstellungen

- 2002 documenta 11, Kassel
- 2002 «Unpacking Europe», Rotterdam, Niederlande
- 2000 «Contemporary Photography, Anti-Memory», Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan
- 2000 Shanghai Biennale, Shanghai, China
- 1997 Johannesburg Biennale, Johannesburg, Südafrika

Auszeichnungen

- 2000 «On Location: Art for the New Millennium», Public Art Commission, Vancouver, Kanada
- 1999 Preis der Public Art Commission des Nationalen Ethnologiemuseums, Leiden, Niederlande
- 1998 John Simon Guggenheim Fellowship, New York

5.3.11. AERNOU MIK

Aernout Miks Videoarbeiten analysieren gesellschaftliche Konflikte, klassifizieren die Konfliktparteien und setzen sie klebrig-ambivalent neu zusammen. Die Videoinstallation «Glutinosity» (2001) ist Miks prägnantestes Beispiel für diese Arbeitsweise. Die Kamera fährt langsam und ohne Ton an einer Demonstration vorbei. In ihrer Kleidung deutlich voneinander unterschieden, kämpfen Ordnungskräfte und Demonstranten gegeneinander. «Aufstand» ist die Empfindung, die sich schlagartig einstellt. Die Zeit-Ordnung des Films fächert diese Schlagartigkeit aber auf und enthüllt in den Kamerafahrten die merkwürdigen Bezüge innerhalb der Figurengruppen: Die Ordnungskräfte und die Demonstranten arbeiten ziellos und ungerichtet, sie arbeiten in ihren jeweiligen Gruppen gegeneinander und miteinander über die Gruppengrenzen hinweg. Sie kennen kein gesellschaftliches Ausserhalb und sind in ihren Tätigkeiten und Aktionen verzweifelt aufeinander angewiesen. Ähnlich wie die Clowns in der Videoinstallation «Clown Torture» (1987) des Amerikaners Bruce Nauman, agieren Miks uniformierte, stereotype Figuren innerhalb von künstlich gezogenen Grenzen und offenbaren die Stigmatisierung ihrer Rollen. Vergleichbar boxen in der Videoinstallation «Kitchen» (1997) greise Männer vor einer Einbau-Küchenzeile gegeneinander. Die Männer bewegen sich vorsichtig, fürchten um ihre Knochen, und ihre Reaktionen sind um Sekunden zu spät. Die Erinnerung an Westernhelden und Filmidole inspiriert aber hie und da eine Schlagkombination. Dann springt ein Funke über, und hinter der Maske der Gesten geht das Alter vergessen. Dieser Kampfgeist wirkt in der Küche so bübisch, dass er die abwesende Mutter-Rolle evoziert und die Frage danach stellt, in welchen Beziehungen zu Frauen die Greise leben oder gelebt haben.

Soziale Verhältnisse schliesst Mik zu Systemen, in denen die gesamte Gesellschaft (in ihrer Abwesenheit) aufscheint. Dabei sind die Videoprojektionen wesentlich mit dem sie umgebenden Ausstellungsraum verschränkt. Die den Film tragende Architektur ist in den Ausstellungsraum so eingebaut, dass sie ihm gleichermassen eigen wie fremd ist. Das Begehen des Raums verunsichert und wirkt als körperliche Zweideutigkeit parallel zur thematischen Zweideutigkeit in den Videos.

Miks Sensibilität für das Unsichtbare der Gesellschaft war für «public plaiv» von grossem Interesse. Schliesslich klassifiziert das räumlich und gesellschaftlich geschlossene Engadin selber schon: Tendenziell reiche Touristen stehen den einheimischen oder gastarbeitenden Dienstleistern gegenüber. In seinem Filmprojekt vergleicht Mik zwei Weisen, die Landschaft zu «er-fahren»: Die geschlossene Welt der Touristen und Landschaftsgeniesser kreuzt er mit der Welt der Fahrenden, der Zigeuner. Sein Film soll aus einem Betonmonolithen strahlen, an dem vorbei man westlich ins Tal Richtung Sonnenuntergang und hinab auf einen Parkplatz sieht. Abends scheint aus dem künstlichen Felsen der Videofilm auf: In ihm ist ein Parkplatz zu sehen, ähnlich dem, der unter dem Felsen in der Landschaft liegt. Der Sonnenuntergang im Film ist gegenüber dem realen Sonnenuntergang um eine halbe Stunde verschoben. Im Film fahren nun verschiedene Automobilisten auf den Parkplatz, und erst im weiteren Verlauf des Films unterscheiden sich ihre verschiedenen Herkunft, Verhaltens- und Fahrweisen.

Touristen und Zigeuner messen sich aneinander vor dem Sehnsuchtsbild jeder Landschaft – vor dem Sonnenuntergang. Die räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Verschiebungen eröffnen den real Nirgendwo-Heimischen im Film einen Möglichkeitsraum, eine Nische. tz

Aernout Mik, 1962 in den Niederlanden geboren, besuchte von 1983 bis 1988 die Academie Minerva in Groningen und von 1987 bis 1988 die Ateliers '63 in Haarlem, Niederlande. Er lebt und arbeitet in Amsterdam.

Einzelausstellungen

- 2002 Stedelijk Museum, Bureau Amsterdam, Niederlande
- 2001 ‹The Powerplant›, Contemporary Art Gallery, Toronto, Kanada
- 2000 ‹Primal Gestures, Minor Roles›, Van Abbe Museum, Eindhoven, Niederlande
- 1997 Holländischer Pavillon der 47. Biennale Venedig, zusammen mit Willem Oorebek
- 1995 ‹Wie die Räume gefüllt werden müssen›, Kunstverein Hannover

Gruppenausstellungen

- 2002 ‹Geld und Wert – Das letzte Tabu›, EXPO.02, Biel
- 2001 berlin biennale 2, Berlin
- 2000 Yokohama Triennale, Yokohama, Japan
- 1997 ‹ID›, Le nouveau Musée, Villeurbanne, Frankreich
- 1991 Dutch entry Biennial de São Paulo, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande

Kunst im öffentlichen Raum

- 1998 Maarten, St. Maartenskliniek, Ubbergen, Niederlande

Auszeichnungen

- 2002 Heinikenprize, Amsterdam
- 1998 Sandbergprijs, Amsterdams Fonds voor de Kunst
- 1993 Preis des Kunstvereins Hannover, Hannover

5.3.12. JOS NÄPFLIN

Jos Näpflin nennt eine Reihe seiner Arbeiten (Systemoid). Unter Verwendung verschiedener Materialien hat er erfinderische, systemähnliche Formen entwickelt. 1995 realisierte er in Altdorf (Systemo-ID), eine Arbeit unter Einbezug eines öffentlichen Wandtelefons. Näherte man sich dem Apparat, so ertönte die Aufforderung «Erinnerst Du Dich!», als wären sämtliche Gespräche, die geführten und unterlassenen, hier gespeichert – dabei wollte man bloss telefonieren. 1997 setzte der Künstler den Kunsthof Zürich, ein Ausstellungsinstitut im Zürcher Aussenraum, unter Wasser. Auf den ersten Blick unspektakulär wie eine grosse Pfütze, erwies sich die (Lache) als höchst wandelbar, je nach Position des Betrachters, einfallendem Licht und Wetter. Ausserdem floss das Wasser als Rinnsal über den Gehsteig langsam auf die Strasse hinaus, als gäbe es irgendwo einen Rohrbruch. Für eine weitere Arbeit baute der Künstler ein künstliches Set auf, das das Innere einer Küche darstellte. Aus den Blickwinkeln zweier Fenster filmte er ein Paar, das in eigenartiger, traumhafter Weise miteinander kommunizierte. Ab und zu zog der Mann die Vorhänge, oder es schaute die Frau aus dem Fenster. Den installativen Rahmen des zweiteiligen Filmes bildete die roh zusammengezimmerte Bretterhütte, die Jos Näpflin unter dem Titel (... baden in Milch und Honig!) im Herbst 2000 in der Fussgängerunterführung im Bahnhof Baden (CH) gezeigt hatte. Anstelle der Fenster waren Monitoren eingebaut, die auf reale, dennoch fiktive Weise den Blick in den Privatbereich der Nachbarn vorführten.

Unter dem Titel >2000> plant Jos Näpflin für (public plain) eine Arbeit im kleinen, zweistöckigen Transformatorenhäuschen bei der Station der Rhätischen Bahn in Zuoz. In den beiden Räumen sollen die Stimmen eines Kindes und einer älteren Person zu hören sein. Die Worte (ihre Eigennamen) werden auf eine Minute gedehnt, sodass sie als langanhaltende und nur langsam sich verändernde Töne wahrnehmbar sind. Die Wände der Räume werden mit den Lieblingsfarben der jeweiligen Person bemalt. Darauf ist – senkrecht gestellt und auf Wandhöhe vergrössert – ein Oszillogramm ihrer Stimme appliziert. An der Aussenseite des Hauses, am oberen Ende der bestehenden Treppe, fügt der Künstler eine Holzkonstruktion hinzu. Sie führt nach unten, bricht aber in der Luft ab.

So gleicht die Aussenhaut der Transformatorenstation seiner inneren Struktur. Der Oszillograph misst die individuelle Stimme mit ihren spezifischen Rhythmen, Höhen und Tiefen. Als Ornament hingegen entfernt sich ihre Darstellung vom explizit Persönlichen und stellt eine allgemeine Form dar. Auch die Treppe und das Holzgestell an der Fassade zeigen unterschiedliche Formen des Gleichen. Die eine ist alt, das andere stellt ein geplantes Bauvorhaben dar. Dies verfremdet die Funktion der Treppe, weitet ihren Sinn aus, hinein in eine Skala des zeitlichen Verlaufs. Der Aspekt der Zeit spielt auch bei den Lauten und Geräuschen der Stimmen eine zentrale Rolle. Die Aussagen sind in ihrer Flüchtigkeit unverständlich. Sie sind gedehnte Augenblicke, die nun als langanhaltende Erinnerung dauerhaft in der Zeit festgehalten sind. So deutet die Arbeit >2000> auf die Erscheinung wichtiger Details hin, die alle aber vergänglich sind. Ähnlich den Schwingungen der Bahndrähte, die vorübergehend kurz und heftig rauschen und danach wieder verstummen. sw

Jos Näpflin, 1950 in Wolfenschiessen, Nidwalden, geboren, lebt und arbeitet in Zürich.

Einzelausstellungen / Werke im öffentlichen Raum

- | | |
|------|--------------------------------------|
| 2002 | o.T. Raum für aktuelle Kunst, Luzern |
| 2001 | Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich |
| 2000 | Projekt «Infolge», Baden |
| 1999 | Nidwaldner Museum, Stans |
| 1997 | Kunsthof, Zürich |

Gruppenausstellungen

- | | |
|------|---|
| 2002 | bh9, Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Genf |
| 2001 | Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich
«Inverse Probabiliy», Kunsthalle Palazzo, Liestal |

Auszeichnungen

- | | |
|------|---|
| 1998 | Werkpreis des Kantons und der Stadt Luzern |
| 1994 | Unterwaldner Preis für Bildende Kunst |
| 1990 | Internationale Linzer Tonbildtage '90, Preis der Stadt Linz |

5.3.13. SOFIE THORSEN

Sofie Thorsen interessiert sich für die Schnittstellen zwischen öffentlichen und privaten Räumen, wie sie sich etwa an Hausfassaden manifestieren. 1999 übertrug sie das mit Pflanzen angefüllte Schaufenster eines Büros, das soziale Projekte im Arbeiterviertel Kopenhagens unterstützt, als weisse Umrisszeichnung auf die Scheiben des benachbarten Kunstraums. Für die Arbeit «Reader» (2000) skizzierte die Künstlerin die bevorzugten Leseorte von 16 Personen. Zusammen mit Interviews, die die spezifischen Interessen der 16 Personen an Büchern erkennen lassen, wurden die Zeichnungen auf Plakate gedruckt und an die Gestelle der Kopenhagener Hauptbibliothek montiert. Für «Village fig. 2 / counting the parts» (2001) fotografierte die Künstlerin sämtliche Häuser eines durchschnittlichen dänischen Dorfes von der Strassenseite her in streng frontaler Ansicht. Der Umstand, dass in den Abbildungen nur Einfamilienhäuser und kaum grössere öffentliche Institutionen, Wohnblocks oder Einkaufsläden vorkommen, deutet auf einen suburbanen, ländlichen Lebensraum hin. In Ausstellungen wurden die Fotografien als Diaprojektionen gezeigt. Über Kopfhörer hörte man eine weibliche Stimme, die das Inventar der Mauer- und Fenstertypen, der Grössen und Bepflanzungen der Vorgärten, der Vorhänge und Fensterpflanzen aufzählte. Allmählich ergab sich beim Betrachten der Bilder und beim Hören der nüchtern rapportierten Statistik ein Zusammenhang zwischen Repräsentation und Verbergen, Sehen und Gesehenwerden, Vorder- und Rückseite einer Gemeinschaft. In der Projektskizze «On the Everyday of Maintaining an Image» (Über das Alltägliche, ein Bild / ein Image aufrechtzuerhalten) für die Plaiv schlägt die Künstlerin einen Vergleich vor zwischen der konkreten Landschaft mit ihren eingeschriebenen, sichtbaren Strukturen und den vorhandenen statistischen Daten, wie sie in den Gemeindehäusern aufliegen. Eine weibliche Stimme spricht (in Deutsch) von geschichtlichen Eckdaten, den Zahlen der Einwohner, den Arbeitern in den Betrieben und Gästen in den Hotels, von schulpflichtigen Kindern, von der Sprache, den gebauten und geplanten Hotels, von Daten der Landwirtschaft... Die Audioarbeit wird an einer Sitzbank mit Aussicht auf das Tal installiert. Ein Bewegungsmelder setzt das Tonband in Gang, sobald sich jemand auf die Bank setzt. Pausen, in denen die üblichen Geräusche des Umraums – Autolärm, Flugzeuge, aber auch Vögel – hörbar werden, unterbrechen das Vorgetragene regelmässig.

Sofie Thorsen liefert eine Analyse der Erholungs- und Ferienorte und verdeutlicht damit die ambivalente Erfahrung zwischen Ferien und Alltag. Die Wandertouristen und die hier Sesshaften stellen grundsätzlich andere Ansprüche an die Plaiv. Die Kontexte ihrer Wahrnehmung sind völlig verschieden. Ohne inhaltlich zu kommentieren, versucht die Künstlerin, den Horizont der Touristen über das Sichtbare hinaus um das faktische Wissen des gelebten Alltags zu bereichern. sw

Sofie Thorsen, 1971 in Århus, Dänemark, geboren, hat sich an der Königlichen Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen und an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ausgebildet. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Gruppenausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 «Indgreb», in Zusammenarbeit mit Elsebeth Jørgensen, Uppsala Konstmuseum, Uppsala, Schweden
 «Non-places», Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.
 «Das Experiment 2A & 2B» in Zusammenarbeit mit «A Room of One's Own», Secession, Wien
- 2001 «KOSMOS», Rooseum, Malmø, Schweden
 «Sous le pont, le long de la riviere» in Zusammenarbeit mit Elsebeth Jørgensen, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxemburg

Auszeichnungen

- 2002 Blinky Palermo Stipendium der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Freistaat Sachsen



6. KUNST, ÖFFENTLICHKEIT UND FORSCHUNG



6.1. RÄUME KRITISIERBARER ÖFFENTLICHKEIT

SUSANN WINTSCH

Kunst im öffentlichen Raum ist in den vergangenen Jahren von verschiedenen Seiten her stark kritisiert worden, als Sozialkitsch oder gar als ein Bemühen beurteilt worden, das letztlich als gescheitert zu betrachten sei. Mit dem Forschungsprojekt «public plaiv – Kunst im Landschaftsraum La Plaiv» wird die Frage nach der gegenwärtigen Relevanz der kontext- bzw. ortsbezogenen Kunst oder der Kunst im öffentlichen Raum bzw. der Kunst des Öffentlichen gerade deshalb aufs Neue gestellt. Eine Auswahl möglicher Antworten darauf geben die 13 eingereichten Vorschläge für künstlerische Projekte. Im Unterschied zur geisteswissenschaftlichen Forschung stehen hier nicht möglichst umfassende Untersuchungen in Textform im Vordergrund. Vielmehr geht es darum, einer Fragestellung eine räumliche, körperliche, sichtbare Präsenz zu verleihen. Nähert man sich nun den eingereichten Skizzen aus dem Blickwinkel der Frage nach der gegenwärtigen Relevanz von Kunst im öffentlichen Raum, so wird man vielleicht als Erstes fragen, inwiefern die Arbeit ausserhalb des «white cube» (des Museumsraums) funktioniert, ob sie den Aussenraum wirklich benötigt, um ihre Fragen anzustossen. Die Überlegungen werden anders, wenn der Siedlungsraum La Plaiv als solcher im Zentrum der Untersuchung steht. Hier bereichern die künstlerischen Methoden ein Feld, das gemeinsam mit den geisteswissenschaftlichen Forschungen ein Netz von Betrachtungsmöglichkeiten entstehen lässt.

Die Plaiv ist eine hoch interessante Siedlungsstruktur. Modellhaft kann man hier ein globales Phänomen der Lebensformen in hoch industrialisierten Ländern beobachten, nämlich die Sehnsucht nach der unverbauten Landschaft. Sie betrifft jedoch allein die Städter bzw. die Gäste im Oberengadin, die dieses Bild hier finden wollen. Die meisten von ihnen kommen mit dem Auto für zwei Wochen in die Ferien. Und wo wohnen die Heerscharen der Gastarbeiter mit ihren Familien, woher kommt der Strom, wohin geht der Abfall? Lucy Lippard spricht in diesem Zusammenhang von «rural gentrification» und sie führt an, dass das Bedürfnis, ein ländliches, lokales Leben zu führen, ein Resultat geistiger Instabilität sei und politischem Eskapismus gleichkomme, denn die ländliche Suburbia verneine sowohl die Stadt als auch das Land.¹ Was die Plaiv betrifft, so könnte man die Landschaft längst zu einem Freiluftmuseum erklären. Viele Feriengäste haben alte, leer stehende Engadiner Häuser gekauft; auch deshalb sind die Dorfkern integral erhalten. Ein tendenziell immer grösser werdender Teil der einheimischen Bevölkerung wohnt dagegen in den Dorfrandsiedlungen, die den Gästen ein Dorn im Auge sind.

Künstlerische Interventionen machen hier Sinn. Die Frage nach Intensität und Sensibilität der einzelnen Projekte aber kann mit den Kategorien des Aussenraums bzw. Ortsbezugs nicht scharf genug ausgeleuchtet werden. Allgemeine zeitgenössische Probleme der Kultur, Politik, Wirtschaft und des Sozialen sind darin nicht automatisch berücksichtigt. Deshalb werde ich zunächst versuchen, die Kunst im öffentlichen Raum bzw. die ortsbezogene Kunst der neun-

ziger Jahre zu umreissen, um so die problematischen Zonen zu beschreiben, die sich hier eröffnet haben. Danach möchte ich sieben künstlerischen Positionen nachgehen, die allen Unkenrufen zum Trotz taugliche Strategien entwickelt haben, um der anscheinend paradoxen künstlerischen Anforderung im öffentlichen Raum zu genügen, zugleich anschaulich und abstrakt, funktional und ästhetisch, unaufdringlich und different, von lokalem und globalem Interesse, sinnlich und kritisch (die Reihe liesse sich weiter fortsetzen) zu sein.

6.1.1. DIE NEUNZIGER JAHRE: MODELLE ORTSBEZOGENER KUNST

Kunst im öffentlichen Raum bzw. ortsbezogene Kunst der neunziger Jahre formuliert eine Kontinuität zu den künstlerischen Ausdrucksformen der sechziger, siebziger und achtziger Jahre. Im Zentrum jener Analyse stand, was der öffentliche Raum und damit die Struktur der Gesellschaft suggerierte, unterschlug oder als selbstverständlich erachtete. Künstler und Künstlerinnen waren im Aussenraum auf der Suche nach neuen Denk- und Handlungsräumen. Sie wiesen – mit anderen sozialen, politischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten – auf die Vertuschung oder Verdrängung vergangen geglaubter Ideologien hin, richteten ihre Aufmerksamkeit auf die politische Brisanz der Narration, der Erinnerung und Vergegenwärtigung. Sie intervenierten in Form von Plakaten oder Texten im öffentlichen Raum, kritisierten herrschende räumliche Blickachsen und verliehen minoritären oder diskriminierten Gruppen eine Stimme. In den achtziger und neunziger Jahren fällt das vermehrte Auftreten von Künstlerduos auf, was auf das besondere Schwergewicht prozessorientierter und partizipatorischer Projekte verweist. Verkürzt ausgedrückt, lassen sich vier Herangehensweisen ausmachen:

a) Die so genannte «New Public Art», in der die Entwicklung sozial engagierter Prozesse mit und für bestimmte Kollektive – die Bewohner eines Dorfes oder eines Blocks, Kinder, Behinderte, Anstaltsinsassen – angestrebt wird. Die so entstehenden künstlerischen Projekte tendieren dazu, von den Mängeln der sozialen Realität auszugehen und andere Möglichkeiten im Modellversuch zu erproben.

b) Künstlerische Projekte, die methodisch mit der wissenschaftlichen Sozialforschung verwandt sind, d.h. Techniken des Interviews, der Materialarchäologie, der Archivrecherche aufgreifen, um bestimmte kulturelle Systeme zu analysieren und in Frage zu stellen.

c) Funktionale, nützliche Objekte, mit denen Künstlerinnen und Künstler fehlende Strukturen provokativ bereitstellen. So liess etwa das Atelier von Lieshout ein Schiff, das zum professionellen Schwangerschaftsabbruch besucht werden konnte, auf neutralen Wassern vor der irischen Küste kreuzen.

d) Kommunikative Plattformen oder möblierte Lounges, die als Oasen in den dicht beschriebenen, kommerziell besetzten Raum gestellt werden. Inhaltliche, ideologische Bevormundung sollte vermieden und stattdessen den isolierten urbanen Lebensformen entgegengewirkt werden. Der immaterielle und unaufhörlich veränderliche Inhalt dieser Kommunikationen ist integraler Bestandteil dieser Skulptur.²

Die Skala der realisierten künstlerischen Projekte ist ausgesprochen vielfältig, und die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien sind fließend. Christine und Irene Hohenbüchler

(beide *1964) etwa haben Ausstellungen zusammen mit kleineren Gesellschaftsgruppen erarbeitet. Für den österreichischen Pavillon an der Biennale Venedig 1999 entwarfen sie den Prototypen eines kleinen, barackenartigen «Mutter-Kind(er)-Hauses», das schliesslich in Pristina (Kosovo) in einem SOS-Kinderdorf aufgebaut wurde. Tadashi Kawamata (*1953) entwirft für «Working Progress» kleine Pavillons, hölzerne Spazierwege und eine Fussgängerbrücke, die in der Nähe der Brijder-Klinik für Suchtkranke an einer Wasserstrasse entlang und zu einem Anlegesteg führen soll, wo man ein Boot nach Alkmaar (NL) besteigen kann.³ Rirkrit Tiravanija (*1961) produzierte 1997 gemeinsam mit Kindern ein Theaterstück mit Marionetten für Münster. Der Künstler ist bekannt für die Tischgesellschaften, die er veranstaltet. Mauricio Dias (*1964) und Walter Riedweg (*1955) schickten die Arbeit «Devotionalia» (1994 bis 1997), in Paraffin gegossene Abdrücke von Händen und Füssen, die über 500 Strassenkinder aus den Favelas in Rio de Janeiro angefertigt hatten, auf eine Wanderausstellung.⁴ Für «Mama» bauten die Künstler an der mexikanisch-amerikanischen Grenze zwei Gebäude auf. Darin projizierten sie Videos, die einerseits Polizisten mit ihren Hunden porträtierten, andererseits eine Gruppe von Leuten zeigten, die den Grenzzaun zu überspringen versuchten. Einen anderen Porträttypus stellte Christof Rösch (*1958) vor. Er bat die Bewohnerinnen und Bewohner der Gemeinde Molinis (GR) um ein Lieblingsobjekt. Die museal präsentierte «Moliniser Sammlung» ist seit 1995 im Gemeindesaal ausgestellt und wird von den Dorfbehörden fortgeführt.⁵ Bill Fontana (*1947) installierte 1999 an der Biennale Venedig die Audioarbeit «Acoustical Visions of Venice». Der Künstler hatte an der Punta della Dogana simultan Geräusche abgespielt, die er an der Piazza San Marco, auf der Rialtobrücke oder bei der Accademia aufgenommen hatte, an Orten also, die von der Punta aus sichtbar sind. Sehr umstrittene soziale Porträts zeigt Santiago Sierra (*1966) an den Leibern bereitwilliger Betroffener, um die ausbeuterischen wirtschaftlichen und sozialen Strukturen zu demonstrieren. So liess der Künstler etwa einer Reihe von arbeitslosen Männern in Kuba gegen Bezahlung in einer Galerie eine Naht in den Rücken tätowieren, die mit den anderen korrespondierte. Im Ausstellungsinstitut «Kunst Werke Berlin» liess er Asylanten – die, wie in der Schweiz, keine Arbeitsbewilligung erhalten – in einer Reihe enger Häuschen, die genau für einen Stuhl reichten, ohne besonderen Ausblick sitzen. Zu den bekanntesten funktionalen Skulpturen gehört das «Werkschwimmbad» (1996/2001), das Dirk Paschke (*1965) und Daniel Milohnic (*1969) im Essener Industrieareal für die Dauer eines Sommers installiert haben und das von den Kindern des Arbeiterviertels leidenschaftlich genutzt wurde,⁶ oder die «Open Public Library» von Michael Clegg (*1957) und Martin Guttman (*1957). Das amerikanische Künstlerduo stellte in drei Hamburger Stadtkreisen mit je unterschiedlichen Bevölkerungsstrukturen offene Büchervitrinen auf, deren Ausleih- und Austauschmodus in Selbstverwaltung geschehen sollte. Aus dem Experiment resultierte die spannende Erkenntnis, dass dieses Modell im wohlhabenden Quartier sehr gut, im proletarischen Viertel überhaupt nicht funktionierte.⁷ Kommunikative Plattformen im Sinne von Frei- oder Erholungsräumen realisierten etwa Tobias Rehberger (*1966) für die Universität Münster in Form einer Bar auf der Dachterrasse⁸ und Wolfgang Winter (*1960) und Berthold Hörbelt (*1958) mit einem lichtdurchfluteten Pavillon aus Flaschentransportkästen, der Innen- und

Aussenraum ineinander verfliessen liess,⁹ oder Alicia Framis (*1967), die einen Turm konstruierte, dessen Besteigung und Nutzung ausschliesslich Frauen vorbehalten war.

6.1.2. PUBLIC ART IN DER KRISE: PROKLAMATION UND AUSWEGE

Ende der neunziger Jahre häuften sich Stimmen, die eine Krise in der Entwicklung von ortsbezogener Kunst feststellten oder gar ihr Ende voraussagten.¹⁰ Quer durch die Literatur erhielten diejenigen öffentlichen Projekte den Löwenanteil an Kritik, die sich in ihrem politischen und sozialen Engagement am weitesten vorgewagt hatten, d.h. offene, un abgeschlossene Prozesse und Diskussionen angelegt und eng mit nichtkünstlerischen Gruppen kooperiert hatten. Viele dieser Projekte tendierten tatsächlich dazu, gruppenorientierte Konfliktlösungen anzubieten. Bewusst oder unbewusst umgingen sie damit Institutionskritik, besänftigten den Zorn Benachteiligter, deren Ressourcen nicht genügten, um die mit der herrschenden kulturellen Struktur verbundenen Wertvorstellungen und Ziele zu erreichen.¹¹ Anders erging es den sozialwissenschaftlichen Projekten, die manchmal ansatzweise eng an wissenschaftliche Methodik angelehnt waren. Hier vermisste die Kunstwissenschaft das eigentlich Künstlerische, den ästhetischen Mehrwert, sprich autonome Entwürfe, qualitätsvolle Einzelprodukte, deutlich hervortretbare, vermarktbar AutorInnen.¹² Die Frage, weshalb dies eine Rolle spielt, solange die Resultate erhellend sind, wird kaum gestellt; ebenso wenig die Frage, warum das Experiment bereits jetzt gescheitert sein soll. Es scheint im Interesse des Kunstsystems zu liegen, die Grenzen zwischen Sozialwissenschaften, Kunst und Ökonomiekritik wieder stärker festzuschreiben; Kunst soll an erster Stelle Kunst, nicht Erkenntnis produzieren. Gegen die schöne Form jedoch wird – solange sie nicht allzu sehr einem funktionalen Objekt gleicht – im Allgemeinen recht wenig eingewendet. Dabei ist die Struktur der kommunikativen Plattformen so durchlässig und tolerant, dass ihr sozialer Impuls von vielen Seiten her begrüsst werden konnte und sich eine vielgestaltige Durchmischung von Kunst, Design, Clubkultur, Werbung und Wirtschaft ergab.¹³ Die entsprechenden Projekte wurden von dieser Atmosphäre absorbiert und rückwirkend korrumpiert. Sie wurden zu entleerten Schalen der Event-Kultur, aufgeladen mit pseudo-sozialem Vokabular, damit die Überblendung von kommerziellen Räumen und Erholungsräumen positiv konnotierbar wurde. Grundsätzlich erschwert ein solches Gemenge die Möglichkeit einer nüchternen strukturellen Analyse des öffentlichen Raums. Längst hat es auch den Museumsraum infiltriert, den Ort der traditionell autonomen Kunst, wo man sich nun auf den Sofas der Videolounges breit macht.

Die proklamierte Krise der Kunst im öffentlichen Raum bedeutet also, dass Künstler und Künstlerinnen so erfolgreich waren in ihrem Bemühen, anders lautende Inhalte von bereits kommerzialisierten Ausdrucksformen abzusetzen, dass Obrigkeit und Wirtschaft sich mit Enthusiasmus einbringen und die Inhalte – das Bedürfnis nach Freiräumen – zu ihren Zwecken subtil, aber nachhaltig transformieren. Ein vergleichbarer Prozess hat in der politischen Agitationskunst der achtziger Jahre stattgefunden. Ihre Ziele, etwa die politische Gleichstellung und Integration, wurden von den Behörden aufgenommen und abgeschwächt, die Bild- und Textsprache – man denke an die Benetton-Werbung – vom Kommerz aufgesogen.¹⁴ Heute ist



Vittorio Santoro, «Split (Fragment 3)», 2002

es das erklärte Ziel der linksliberalen und sozialistischen Regierungen, eng mit der Wirtschaft zu kooperieren. Die Städte sollen als Wirtschaftsstandorte im internationalen Wettbewerb aufgewertet werden, um das Kapital der Steuerzahler und des Jetset-Tourismus anzuziehen. Anstatt durchrationalisierter urbaner Räume, die auf die Hektik der modernen Geschäftswelt ausgerichtet sind, braucht es nun eine spielerische Verschönerung, Orte zum Verweilen und Flanieren. Die von der Kunst angestrebte Schaffung von Freiräumen kommt den Interessen der Wirtschaft also in hohem Masse entgegen; in beiden Feldern arbeitet man an einer ähnlichen Wahrnehmung. Kunst im öffentlichen Raum ist ein sensibles und paradoxes Aktionsfeld. Verschränken sich kommerzielle, individuelle und kollektive Bedürfnisse allzu nahtlos, ist es vielleicht an der Zeit, die Kritik ins eigene, vormals subversive Feld zurückzubiegen.

6.1.3. EXEMPLARISCHE RÄUME KRITISIERBARER ÖFFENTLICHKEIT

In der Folge sollen drei klassische und vier jüngere künstlerische Positionen besprochen werden, die mit exemplarischen Arbeiten um fünf Fragenkomplexe kreisen: a) Wie kann die tendenziell unentwirrbare Verflechtung von wirtschaftlichen, kollektiven und individuellen Freiräumen, an der die Kunst mitarbeitet, mit den Mitteln der Kunst kritisiert werden? b) Weshalb benötigt die künstlerische Arbeit dazu unbedingt den urbanen Aussenraum bzw. den Landschaftsraum? c) Welche Rolle spielt der konkrete Ortsbezug? d) Welche Möglichkeiten gibt es, eine Arbeit lokal zu verankern, aber dennoch exemplarisch anzulegen, damit sie für eine vergleichende Betrachtung an anderen Orten fruchtbar wird – und vice versa? e) Wie kann der Balanceakt zwischen Anschaulichkeit und Zugänglichkeit einerseits und der Abstraktion andererseits gelingen, d.h., wie kann eine künstlerische Arbeit ein breites Publikum ansprechen, sich zugleich aber der kommerziellen oder politischen Vereinnahmung entziehen? Diese Fragen kommen in den folgenden Beispielen in unterschiedlicher Art und Weise und in unterschiedlicher Gewichtung zur Geltung.

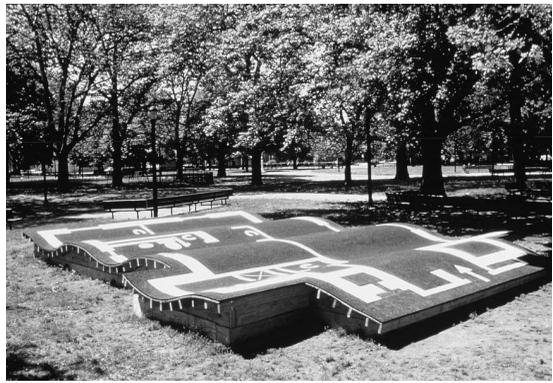
Die Installation «Split (Fragment 1–4)», die Vittorio Santoro (*1962) im Frühjahr 2002 in Zürich gezeigt hat, ist für den Innenraum konzipiert.¹⁵ Sie bezieht sich auf das Phänomen der kommerzialisierten Öffentlichkeit, von der bereits vielfach die Rede war. Im Besonderen analysiert Santoro die dichte, mediale Beschallung mit Texten, Bildern und Klängen, denen wir in den öffentlichen Lebensräumen ausgesetzt sind. «Split» besteht aus einer Raumabfolge, in der sich



Michael Asher, «Installation Münster (Caravan)», Münster 1977

ein kleinerer, übereck gestellter Raumkubus dem äusseren Ausstellungsraum einpasst. An den Rändern vor dem Innenraum entstehen keilförmige Resträume. Die erste dieser Zonen ist dunkel und wird grün ausgeleuchtet. Wir hören Stimmen aus einem Film von Rainer Werner Fassbinder. In der zweiten steht ein Monitor, der die zugehörige Filmsequenz zeigt. Aus dem Fenster dringt eine Lichtquelle aus einem gegenüberliegenden Geschäft ein. Indem Santoro die Ton- und Filmspur auseinander baut und in je separate Räume platziert, gewinnt er analytische Distanz, d.h. die Möglichkeit, sich auf die einzelnen Komponenten von Fassbinders Arbeit zu konzentrieren.

Im Innern des Kubus sind zwei Videoarbeiten zu sehen. Wir sehen jeweils einen jungen Mann von hinten, der tranceartig langsam bzw. sehr schnell in Zeitungen blättert, seinen Blick aber starr auf die nackte Wand vor sich richtet. Es scheint, als wolle er sich der Informationsflut entziehen, um das Rauschen des Blätterwaldes zu überdenken. Die Rückenfigur ist ein traditionelles Stilmittel, um die Position von Betrachtenden und dem fiktiven Bildraum zu verwischen. Deshalb fällt auch unser Blick immer wieder auf die graue Wand und damit aus dem Bild heraus, auf uns selbst zurück. Wir verfallen weder einer mitreissenden Handlung noch einem inneren Monolog des Protagonisten, sondern können die Aufmerksamkeit den Schnittfeldern zwischen Realraum, den eigenen Gedanken und dem Kino zuwenden. Vittorio Santoros Installation benötigt den Innenraum, weil sie damit im übertragenen Sinne einen Ort des Rückzugs aus dem informativen, dichten gesellschaftlichen Feld der Medien bildet. Um diesen zu analysieren, müssen wir unsere eigenen, privaten Gedanken wahrnehmen können. An der ersten «Skulptur Ausstellung in Münster 1977» benützt Michael Asher (*1943) einen Wohnwagen, um die Betrachtenden für die besonderen Strukturen der eigenen, bekannten Stadt zu sensibilisieren. Der Künstler parkte das Gefährt jeweils für eine Woche an den unterschiedlichsten Orten des Stadtgeländes. Die einzelnen Situationen dokumentierte er fotografisch. In den darauf folgenden Ausstellungen 1987 und 1997 wiederholte Asher die Arbeit mit dem gleichen Vehikel in derselben Reihenfolge von Standorten und fotografierte sie erneut. Im zugehörigen Text schreibt der Künstler, dass seine Arbeit die reale gesellschaftliche Arbeitsteilung darstelle. Sie führe keine einzeln, autonom angefertigte Arbeit vor, sondern lenke die Aufmerksamkeit auf die seriellen Produktionsbedingungen und die genormten Freizeitmöglichkeiten des Grossteils der Bevölkerung. Sie schüchtere die Betrachtenden nicht ein, führe



Maria Elena González, «Magic Carpet/Home», Brooklyn 1999

die herrschende Verteilung der Mittel nicht als vollendete Tatsache vor, um ihre Duldung voranzutreiben, zu besiegeln. Im Gegenteil lade sie dazu ein, die Stadt im vergleichenden Herumschweifen – gemeinsam mit dem Wohnwagen, der im Grunde jedoch unsichtbar sei – genau zu betrachten.¹⁶

Asher stellt dem herkömmlichen Skulpturbegriff also keine Utopie entgegen, entwickelt nicht etwa eine neue Vorstellung einer anders organisierten Gesellschaftsstruktur. Er bringt lediglich drei Mal das immergleiche Objekt an dieselben Plätze zurück. Die Hartnäckigkeit, mit der der Künstler dieses nüchterne Experiment durchführt und damit wiederholt dessen Tauglichkeit überprüft, gleicht exemplarisch geduldiger, wissenschaftlicher Betrachtung eines Stadtbilds im Laufe seiner Zeit. Dass sich in den grundlegenden Strukturen der Verteilung der Ressourcen allen politischen Beteuerungen zum Trotz kaum etwas ändert, ist als konkretes Resultat an den Fotografien abzulesen.

Ein anderes Modell ent-täuschender Betrachtungsweise im öffentlichen Raum stellen die Spielskulpturen von Maria Elena González (*1957) vor. Sie bilden temporäre Beobachtungsposten, von denen aus ein Röntgenblick hinter die Fassaden möglich wird. Die gewellte Holzplattform «Magic Carpet/Home» (1999) war in einem verwahrlosten öffentlichen Park nahe einer Blocksiedlung für SozialhilfeempfängerInnen in Brooklyn platziert. Auf ihrer Oberfläche ist eine schwarze Gummimasse aufgezogen, wie sie für Skaterbahnen und Fahrradwege verwendet wird. Darauf ist mit weißer Strassenmarkierungsfarbe der Wohnungsgrundriss einer Vierzimmerwohnung vom «Red Hook Housing Project» im Massstab 1:1 aufgetragen. Die Räume zeigen den Leerzustand. Nur das fest installierte Mobiliar ist in Badezimmer, Toilette und Küche eingetragen. Die restlichen Räume – mit Ausnahme des Buchstabens «C» für die closets (Wandschränke) – bleiben unbezeichnet.

«Magic Carpet/Home» ist ein handgefertigtes Einzelstück, das benutzte Material ist aber sehr robust und animiert dazu, die Skulptur zu benutzen. Tatsächlich wurde die Skulptur während der Zeit ihrer Aufstellung zum Spielplatz und Treffpunkt von Jugendlichen und Kindern aus der Umgebung. Zugleich jedoch analysiert die Arbeit das Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre. Der Buchstabe «C» symbolisiert den sprichwörtlichen Ort, in dem vermeintlich private, tatsächlich aber politisch entrechtete Lebensformen verborgen bleiben. Die Wellenform der Oberfläche scheint der Aufforderung, aus der Verborgenheit herauszutreten,



Ilya Kabakov, «Zwei Erinnerungen an die Angst», Berlin 1990

buchstäblich Drive zu verleihen. Der nackte innenarchitektonische Grundriss bleibt dabei strikt unspezifisch, er zeigt nichts aus der Intimsphäre seiner Bewohnerinnen und Bewohner, weicht nicht auf die emotionale Ebene aus. Allein die Aufstellung an diesem unattraktiven Ort macht auf eine zugrunde liegende gesellschaftliche/architektonische Struktur aufmerksam: Wohnprojekte werden immer an der Peripherie von Städten erstellt, und sie dienen der Ghettoisierung einkommensschwacher sozialer Gruppen. «Magic Carpet/Home» stülpt diese Architektur des Verbergens in den öffentlichen Raum zurück und stellt sie damit zur Diskussion. Die Skulptur kann für jede beliebige Grossstadt neu erstellt werden. Sie ist mobil angelegt, kann überall auf ähnliche Ausprägungen des sozialen Gefälles aufmerksam machen.

Auch Ilya Kabakov (*1933) versucht in seiner Berliner Installation «Zwei Erinnerungen an die Angst» für die Ausstellung «Die Endlichkeit der Freiheit» (1990), die unsichtbaren Grundstrukturen, die einen Ort wesentlich prägen, darzustellen.¹⁷ In einem Text schreibt der Künstler, eine Installation im öffentlichen Raum müsse das «vielschichtige, vielstimmige Rauschen» der kulturellen Schichten eines Ortes aufnehmen. Als Vergleich zieht Kabakov die Skulpturen Alberto Giacomettis heran. Sie «leiden unter dem Druck der unsichtbaren Wesen, die sie von allen Seiten bedrängen und irgendwelche Figuren in sie hinein pressen».¹⁸ Gemeint sind damit die Dellen und Schründen auf der Oberfläche der Plastiken, die ihre versehrte Existenz zum Ausdruck bringen.

Für «Zwei Erinnerungen an die Angst» installierte Kabakov je einen dreissig Meter langen, engen, korridorähnlichen Raum beidseits der ehemaligen Berliner Mauer. An quer gespannten Drahtseilen zwischen den Holzwänden waren auf Kopfhöhe Zigarettenkippen, Bahnkarten etc. befestigt, die Kabakov auf der entsprechenden Seite zusammengeklaut hatte. An jedem Objekt war schliesslich ein Metallschild befestigt, auf dem ein kurzer Satz der Angst, des Misstrauens, des Grauens vor den Anderen auf der gegenüberliegenden Seite zu lesen war – in Deutsch und Englisch bzw. Deutsch und Russisch. Die Betrachtenden sollten sich beim Durchschreiten des Korridors, wie Kabakov selbst schreibt, eingesperrt und zwangsverwaltet fühlen.¹⁹ Die immaterielle Materie der Angst heftet sich also – in Textform – an begehrte Produkte und schöne Ideale, in denen sich der angebliche Fortschritt manifestiert, der aber längst in Müll verwandelt ist, also das Gegenteil von Sicherheit und Güterproduktion bildet. Mit dieser Installation in Berlin gelang es Kabakov, die zugrunde liegende mentale



Zoran Todorovic, «Sum (Noise)», Belgrad 1998–99

Grundstruktur des Systems – nicht den Freiraum, nicht die Zivilisation, sondern das phobische Klima – besonders deutlich hervorzuheben.

Auch Zoran Todorovic (*1965) leiht sein Ohr den Geschichten, allerdings den vielen, im Einzelnen nicht besonders auffallenden Äusserungen, die Passantinnen und Passanten festhalten. Auf dem Plato-Platz in Belgrad, in der örtlichen psychiatrischen Klinik und in Sremksa Mitrovica-Gefängnis installierte er jeweils für kurze Dauer eine Kamera, wie sie für die Liveübertragung von Aufnahmen direkt ins Netz verwendet wird. Wer immer Lust hatte, konnte der Frage «What is in your throat?» nachkommen, den Aufnahmeknopf betätigen und vor laufender Kamera ein unbekanntes Publikum ansprechen. Nach fünfzehn Sekunden reisst die Aufnahme automatisch ab. Für «Sum (Noise)» (1998 bis 1999) hat Todorovic die einzelnen Beiträge in der bestehenden Reihenfolge auf ein Videoband kopiert.²⁰

«Sum (Noise)» erinnert an das Verfahren einer Lochkamera, bei dem sich dank langer Belichtungszeit verschiedene Bewegungsabläufe hintereinander auf das Positiv ablagern können. Anders als auf der Fotografie erscheinen die Sprach- und Körper-Performances einzelner Personen nicht auf einem Bild, sondern sind hintereinander gereiht. Sie zeigen Störgeräusche, insofern sie Bilder jenseits genormter oder autoritärer Berichterstattung sind. Als Ganzes erreichen sie eine Summe aller Geräusche, ein unabgeschlossenes Porträt gegenwärtiger Befindlichkeit. Während Ilya Kabakov in den tiefer liegenden Schichten sucht, sammelt Todorovic also die Spitzen der Eisberge, die individuell und situativ gebundenen Aussagen, und fängt so viel an lokaler Grundstimmung ein. Als Video steht «Sum (Noise)» eine grosse Verbreitung offen. So kann die skizzenhaft eingefangene Belgrader Gegenwart die unterschiedlichsten Räume annähernd gleichzeitig erreichen.

Lawrence Weiner (*1940) betonte 1993 anlässlich eines Interviews, dass man für Arbeiten im Aussenraum nicht exotisches, sondern im Gegenteil allgemein verständliches und zugängliches Material suchen müsse. Das Material müsse im alltäglichen Strom des Lebens der Menschen verankert sein. Ob es zur Zeit gerade populär sei oder nicht, sei unwichtig. Die künstlerische Arbeit jedoch müsse der Konfiguration der herrschenden Vereinbarungen abgeneigt sein. Diese Beschreibung trifft für alle der besprochenen Arbeiten zu. Weiner selbst findet sein Produktionsmaterial in der Sprache. Um zu verstehen, was ein Horizont, was ein Schatten ist, brauche es keine besonderen Kenntnisse von Kunst, schreibt der Künstler weiter. Als Natur-



Lawrence Weiner, <PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)>, Vancouver 1990

erscheinungen seien sie allgegenwärtig. Ob sie uns nun als Bilder gegenüberreten, wenn wir sie betrachten, oder ob wir die sie bezeichnenden Worte lesen, spiele dabei keine Rolle. Seine Wortgebilde betrachtet der Künstler deshalb als Skulptur.²¹

Auf dem Architrav über der Südterrasse der Vancouver Art Gallery hat Weiner einen Schriftzug angebracht, auf dem es heisst: «Placed Upon The Horizon (Casting Shadows)». Wenn wir den Kopf in den Nacken legen, um Weiners Text zu lesen, entsteht in unserer Vorstellung ein räumliches Gebilde, das der Vancouver Gallery gleicht, wie sie sich gegen den Himmel abhebt, und sich auf ihrer Fassade Schatten, von vielleicht vorbeiziehenden Wolken, abbildet. Nichts Neues wird erbaut, das Vertraute aber völlig neu gesehen, als sein Zwillingenbild. Steinernen Häuser bilden die Projektionsfläche für flüchtige Schatten. Sie werden zur Leinwand, die die wechselhaften Konstellationen des Wetters für Augenblicke festhält. Unaufhörlich bewegen sich die schemenhaften Figuren und lösen die Materialität des Gebäudes beständig auf. Lawrence Weiner benutzt simple Wortformationen, die insistierend immer wieder betonen, dass Stabilität und Bewegung, Fortschritt und Stillstand einander gegenseitig bedingen. Bilder der Imagination sind den realen Erscheinungen nicht nur gleichgestellt, sondern sollen möglicherweise im ständigen Vergleich, in der unaufhörlichen Überprüfung, miteinander ausbalanciert werden.

Eine grosse Kluft zwischen der Realität und einem utopischen Ort hingegen stellt der albanische Künstler Adrian Paci (*1969) mit seiner Videoinstallation «Apparizione» (2000) vor. Wie die Arbeit «Split» von Vittorio Santoro ist auch sie ausschliesslich für einen Ausstellungsort im Innenraum konzipiert. Auf zwei einander gegenüberliegenden Wänden wird je ein Video projiziert. Auf der einen Seite erscheint, hoch oben wie eines der Engelchen auf Raffaels Dresdner Verkündigung, das Bild eines Mädchens, das für die Kamera ein albanisches Kinderlied aus Shkodra über ein kleines Schaf vorträgt: «Qingj te buute, lloa-lloa, qingj te buute, lloa-lloa ...» Das andere Video berührt mit dem unteren Rand den Boden. Wir sehen eine Gruppe älterer Menschen von oben, die nach oben blicken und still die Lippen bewegen. Als die Stimme der kleinen Vorsängerin verstummt, setzt der Chor der Erwachsenen ein: «A s'ma fal nji qingj te buute, bee bej amaan ...», und als sie geendet haben, erwidert ihnen das Mädchen: «O moj deelja, delja rude, oo moj deelja, delja rude.» Wie wir unsere Aufmerksamkeit hin und her wenden, verstehen wir, dass die Erwachsenen auf das Video reagiert haben. Als



Adrian Paci, «Apparizione», 2000

Zuschauer sind wir wahlweise ebenfalls Ansprechpartner von Bildern: Das Kind blickt auf uns und die Erwachsenen, diese wiederum auf uns und auf das Kind. Wir sind das Theater, an unserem gegenwärtigen Standort, durch unsere Anteilnahme öffnet sich ein dritter Raum, in dem wir eine gemeinsame Gegenwart und einen gemeinsamen Aktionsraum für die im Grunde geisterhaften Erscheinungen aus der Vergangenheit imaginieren. Der utopische Wunschraum muss immateriell bleiben, um ein mentales Korrektiv gegenüber den zersplitterten realen Lebensräumen darzustellen.

Die besprochenen Arbeiten haben eine Auswahl der äusserst vielfältigen künstlerischen Möglichkeiten aufgezeigt, gegenwärtige gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen. Selbst mit dem neueren Medium Video gelingt es, die Betrachtenden direkt anzusprechen, sie ohne Umschweife an Ort und Stelle des Geschehens zu versetzen, wie die Arbeiten Zoran Todorovics und Adrian Pacis zeigen. Aber auch mit der klassischen Skulptur, ja sogar mit der funktionalen Skulptur kann klug interveniert werden. Maria Elena González baut einen Freiraum, der zugleich eine konkrete Analyse desselben vorstellt. Michael Asher dagegen macht die Skulptur unsichtbar, um ihre Umgebung zu markieren. Selbst unfassbare, aber reale Dinge wie Stimmungen können eindrücklich und konkret in ihren negativen Erscheinungsformen gefasst und erfahren werden, sei es in der symbolischen Installation Kabakovs, sei es mit der paradigmatischen Analyse Vittorio Santoros. Die simplen Texte von Lawrence Weiner dagegen können den Aussenraum völlig verändern, weil alles bleibt, wie es ist, dies aber nun wie ein zerbrechliches Gleichgewicht, das zu bedenken ist, erscheint.

Auf die Fragen, ob sich ortsbezogene künstlerische Arbeiten, die sich mit dem Phänomen des Öffentlichen befassen, unbedingt im Aussenraum situieren müssen, haben sich verschiedene Antworten ergeben. Einige Arbeiten, etwa diejenigen von Lawrence Weiner oder Maria Elena González, beschäftigen sich mit allgemeinen Grundsätzen oder gesellschaftlichen Strukturen, setzen ihre Arbeiten aber dort ab, wo sie unmittelbar einleuchten und so als Denkwerkzeuge funktionieren können. Andere, zum Beispiel Zoran Todorovic, Ilya Kabakov oder Michael Asher, studieren ein lokales Phänomen, das sich jedoch als von allgemeiner Dringlichkeit erweist. Die Möglichkeit, die künstlerische Arbeit auf Reisen zu schicken, ist daher nicht zu verachten. Die Arbeiten von Adrian Paci und Vittorio Santoro dagegen ziehen sich explizit in die Innenräume zurück, da sie den Kontrast zu den realen öffentlichen Räumen – den nivellierten sinnlichen



Adrian Paci, «Apparizione», 2000

Raum bzw. den zersplitterten Kommunikationsraum – benötigen. Tendenziell lässt sich für alle beschriebenen Kunstwerke feststellen, dass die Abstufung zwischen dem Lokalen und Globalen sehr gering ist. Die Dimensionen der exemplarisch untersuchten Phänomene vor Ort manifestieren sich entweder global, oder dann werden weltweit bekannte Probleme in ihren lokalen Ausprägungen oder Auswirkungen besonders deutlich.

6.1.4. UND IN DER PLAIV?

Im Oberengadin können ausserordentlich viele Beispiele für diese Wechselwirkung zwischen lokalem Ort und globaler Lebensweise gefunden werden. Die traditionelle Zuweisung von Technik, Innovation, dichter Bauweise und geschäftlicher Dynamik an die Stadt einerseits, andererseits Erholung, Idylle, Natur und Ruhe an das Land bestehen zwar noch immer, sind aber von innen ausgehöhlt. Das Oberengadin hat einen eigenen Flughafen, St. Moritz gleicht einer Stadt. Die Ferienhaussiedlungen, die sich äusserlich an die Oberengadiner Häuser anlehnen, unterscheiden sich nur wenig von den Appartements Gran Canarias. Die schönen, historischen Dorfkerne in der Plaiv aber sind integral erhalten – dafür weisen sie, wie zum Beispiel in Zuoz, nur noch 30% Einheimische auf. Die Kapazität zwischen neuester Technik, um die Touristen zu halten, und dem Sprung im traditionellen Landschaftsbild, der von Touristen auch wieder beklagt wird, ist eng. Den Einnahmequellen aus dem Tourismus aber ist die Erhaltung der historischen Landschaft überhaupt zu verdanken – nur deshalb konnte auch die seit Jahrzehnten anhaltende Abwanderung gestoppt werden. Ein Auskommen als Landwirt ist heute fast unmöglich. Auch der Waldbestand ist grösstenteils aufgeforstet – der Lawinengefahr und der Förderung des Landschaftsbildes wegen. Für den Wintertourismus allerdings wird es in Zukunft eng, aus klimatischen Gründen. Die Installation einer Reihe sensibler und intelligenter Kunstwerke kann die Diskussion um die Zukunft der Region nur bereichern, sie mit griffigen, einleuchtenden Argumenten versehen.

1> «Stadtflüchtige wollen in lieblicher Landschaft leben, interessieren sich aber kaum für das ländliche Leben. Sie wünschen sich Ruhe, Authentizität, einen guten Cappuccino und den nahen Sportclub. So werden Weizenfelder zu Golfplätzen, und das Terrain wird von Landschaftsgärtnern gestaltet.» Lucy R. Lippard: The Lure of the Local. Senses of the

- Place in a Multicentered Society. The New Press, New York 1997. S. 151–152.
- 2> «Es ist [...] von Bedeutung, dass der Raum als ein Ort für soziale Kontakte und zum Entspannen gedacht ist. [...] Wir wollen also gar keine nahtlose, perfekt produzierte Bühneninszenierung. Es geht darum, sich zu Hause zu fühlen, seine Schuhe auszuziehen und ein Stück aufzulegen ..., [und] dass der Prozess auch ein Teil des Stückes ist.» Rirkrit Tiravanija anlässlich seines Amateurtheaters <Untitled (The Zoo Society)> in der Ausstellung <Skulptur. Projekte in Münster 1997>: An Professor Landois, Oktober 1996. In: Klaus Bussmann, Kasper König, Florian Matzner (Hrsg.): Skulptur. Projekte in Münster 1997. Münster 1997. S. 419ff.
- 3> Unter Mithilfe der Belegschaft der Patientinnen und Patienten. Ronald van Tienhoven: Tadashi Kawamata. Working Progress. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2), S. 241f.
- 4> Sebastian Lopez: Mauricio Dias und Walter Riedweg. Querschnitte der Realität. In: Kunstforum, Bd. 142 (Dez. 1998). S. 122–127.
- 5> Gemeinde Molinis (Hrsg.): Moliniser Sammlung. Basel 1995.
- 6> Marius Babias: Dirk Paschke, Daniel Milohnic. Werkschwimmbad. In: Marius Babias, Florian Waldvogel (Hrsg.): Arbeit Essen Angst. Ausstellung in der Kokerei Zollverein vom 26.5. bis 3.10.2001. Essen 2001. S. 184–191.
- 7> In der Realität vollzog sich jedoch ein Bruch zur angestrebten künstlerischen Idee. Im Arbeiterquartier – ganz im Unterschied zum Wohlstandsquartier – kam es keineswegs zu Tausch, Vertrauensvorschuss, Kommunikation durch Abwesenheit von Regulierung, wie dies die Künstler wünschten. Die künstlerische Behauptung einer in dieser Hinsicht gleich verteilten Freiheit des Reaktionsvermögens stellte sich als eine falsche Einschätzung der Rahmenbedingungen heraus. Vgl. Ulf Wuggenig: Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst. In: Heinz Schütz (Hrsg.): Stadt.Kunst. Regensburg 2001. S. 33–59, hier S. 53–57.
- 8> <Günter's, wiederbeleuchtet>, auf der Dachterrasse am Hindenburgplatz, Ecke Bäckerstrasse. «Die Aufbauten [auf der Terrasse] folgen formal den dort permanent aufgestellten Betonbänken und sollen so einfach zu verwenden sein, dass sie abends als Bar, Ablage oder DJ-Pult zu benutzen sind. Tagsüber werden die Teile umgelegt und sind als Tische für die Betonbänke nutzbar.» Das Hörsaalgebäude ist nachts von innen beleuchtet. Tobias Rehberger: 3. Projektvorschlag. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2), S. 340.
- 9> Wolfgang Winter, Berthold Hörbel: Kastenhaus xxx. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2), S. 457f.
- 10> Strategien der Ironie, die Walter Grasskamp als möglichen letzten Ausweg sieht, um dem <urbanistischen Kitsch> zu entrinnen, seien viele Projekte der letzten Ausstellung <Skulptur. Projekte in Münster 1997> gewesen. Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2), S. 7–41. Die <drop sculpture> führt Grasskamp – in Anbetracht des geänderten Kontexts – als weitere Lösung auf. Sie stelle wenigstens den desintegrativen Raum dar. Ders.: Ortverdichtung. In: Christoph Bauer, Michael Brunner, Manfred Sailer (Hrsg.): Hier da und dort. Kunst in Singen. Darmstadt 2000. S. 49–52, bes. S. 51. Vgl. auch Claudia Büttner 1998 (Anm. 12).
- 11> Viele kritische Statements gehen von einem Unbehagen bezüglich der wohlwollenden finanziellen Unterstützung von New Public Art-Projekten durch die öffentliche Hand und private Stiftungen aus, da sie eine, wie es Inigo Manglano-Ovalle zugespitzt formuliert, «zunehmende und beunruhigende Ähnlichkeit zwischen Initiativen der polizeilichen Beobachtung von Gemeinschaften und Kulturprogrammen» zeige. Inigo Manglano-Ovalle: Who Made Us the Target of Your Outreach? In: High Performances. The Performance Art Quarterly. Los Angeles CA, Winter 1994. S. 15–16. Vgl. auch den Text von Miwon Kwon: Im Interesse der Öffentlichkeit... In: Springerin (Hrsg.): Widerstände. Kunst, Cultural Studies, Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift <springerin> 1995 bis 1999. S. 99–103.
- 12> «Die moralischen Vorwürfe, sich nicht politisch korrekt zu verhalten [Bildung geschlossener Insiderkreise, Ausbeutung

- von Aktionspartnern, Förderung urbaner Gentrifikation, SW], wurden von anderen Stimmen ergänzt, die lediglich politische Ansprüche verwirklicht sahen und jeden ästhetischen Wert, den Kunstwert der Produkte und Prozesse, vermissten.» Claudia Büttner: Die Poesie der grünen Wiese. Die Geschichte der <Skulpturenausstellung im öffentlichen Raum>. In: Markus Wailand, Vitus H. Weh (Hrsg.): Zur Sache Kunst am Bau. Ein Handbuch für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft... Wien 1998. S. 56–66, hier S. 64.
- 13> Claudia Büttner sieht diese Entwicklung als Folge des <Minenfelds der Ansprüche und Forderungen>. Büttner 1998 (wie Anm. 12).
- 14> Stella Rolling: Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren. In: Marius Babius, Achim Könneke (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998. S. 12–27.
- 15> Kleines Helmhaus, Zürich, mit Memory/Cage Editions (Hrsg.): Vittorio Santoro. Split (Fragment 1–4). Zürich 2002.
- 16> Micheal Asher: July 3 bis November 13, 1977. Skulptur. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, West Germany. In: Writings 1973 bis 1983 on works 1969 bis 1979. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1979. S. 164–173. Bezüglich der zeitgenössischen Skulptur im öffentlichen Raum spricht Asher von einer demonstrativen und gewalttätigen symbolischen Bekräftigung des Status quo.
- 17> Vgl. Ilya Kabakov: Public Project oder Genius loci. In: Florian Matzner (Hrsg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. München 2001. S. 273ff.
- 18> Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius, Christoph Tannert (Hrsg.): Die Endlichkeit der Freiheit. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West. Berlin 1990. S. 119–134.
- 19> Ilya Kabakov: Installations 1983–1995. Centre Georges Pompidou, Paris 1995. S. 106–109. Anlässlich der Ausstellung <Ilya Kabakov: C'est ici que nous vivons> im Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle vom 17. Mai bis 4. September 1995 im Forum des Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Im Laufe der Überbauung des Potsdamer Platzes versuchte die verantwortliche Kunstkommission später, die Arbeit nahe den neuen Regierungsgebäuden zu beiden Seiten des Spandauer Schiffskanals, der ebenfalls auf der ehemaligen Ost-West-Grenze verläuft, dauerhaft zu installieren. Das Projekt scheiterte jedoch am Widerstand der Bundesregierung. Vgl. Hans-Peter Schwanke: Kunst am Bau im Schnittpunkt von Bürokratie und Macht. Anmerkungen zum mühsamen Geschäft der Realisierung von Kunst für die Bauten der Bundesregierung in Berlin aus der Sicht eines Insiders. In: Florian Matzner 2001 (wie Anm. 17), S. 199–209.
- 20> Zoran Todorovic: Sum (Noise). In: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hrsg.): Ctrl [space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Ausstellung im ZKM Karlsruhe vom 12. Oktober 2001 bis 24. Februar 2002. Karlsruhe 2002. S. 144.
- 21> «You try to use materials that are not necessarily exotic; that are accessible to a <general public>. [...] So you try to find a material that is comprehensible, whether or not its use is popular or an accepted thing. [...] But you do try to find objects that step outside of exotica and enter into the normal stream of other people's lives. [...] You don't have to have an art education to know what a horizon [...], what a shadow is. [...] Art is, by its very nature, against the configuration that stands for the consensus of the population.» Lawrence Weiner in einem Gespräch mit Willard Holmes. In: Judith Mastai (Ed.): Art in Public Places. A Vancouver Casebook. VAG Documents. Vancouver 1993. S. 43–54, hier S. 43–46.

6.2. UN-INTIM: KUNST ZWISCHEN ÖFFENTLICHKEIT UND POLITIK

TIM ZULAUF

In öffentlichen Medien wird Aufmerksamkeit zunehmend von Werbung und privatwirtschaftlichen Interessen eingefordert. In dem Mass aber, in dem öffentliche Aufmerksamkeit privatisiert wird, verliert Öffentlichkeit ihre politische Funktion, denn die Ressource Aufmerksamkeit ist begrenzt.¹ Diese Beobachtung gilt nicht nur für städtische Räume oder mediale Öffentlichkeiten wie Printmedien, Fernsehen, Radio und Internet, sondern zunehmend auch für soziales Verhalten. Werbung ist nicht mehr nur, was auf Werbeträgern öffentliche Räume einnimmt, sondern die Weise, in der Menschen ihren öffentlichen Ausdruck privatisieren, die Kontrolle ihres Arbeitsverhaltens und die Modellierung ihres individuellen Bildes übernehmen und zu Werbeträgern ihrer Selbst werden. Öffentlicher Raum, in dem Identität so zum warenförmigen «Image» abflacht, provoziert keine politischen Identitäten mehr. Der genuin politische Konflikt zwischen dem Versprechen, dass alle Menschen gleich seien, und den Ungleichheiten, die demokratische Gesellschaften herstellen, bleibt unbearbeitet.

Im Folgenden möchte ich eine Reihe von Beispielen aus gegenwärtigen Ansätzen der politischen Theorie vorstellen, die mir hinsichtlich der Schnittflächen von Kunst und Öffentlichkeit zentral scheinen. In den Beispielen verknüpfen sich Fragen nach kollektiver Identität, öffentlichem Raum und politischer Aktivität. Zusammengenommen geben sie die Grundlage ab für einen Bestimmungsversuch derjenigen künstlerischen Arbeit, die in «Öffentlichkeit» ihr primäres Medium erkennt.

6.2.1. IDENTITÄT UND UNTERDRÜCKUNG

«Die Phantasie des Einheimischen besteht genau darin, den Platz des Herrn einzunehmen und gleichzeitig seinen Platz in der *rächenden* Wut des Sklaven zu behalten.» Homi K. Bhabha²

Im Essay «Die Frage der Identität» beschreibt der Kulturwissenschaftler Homi K. Bhabha, wie Zerrissenheit und Distanz das Selbstbild des schwarzen Sklaven unter dem Kolonialherrscher zeichnen. Unmittelbar leuchtet der Schmerz ein, mit dem die Bezeichnung im Bruchstrich zwischen dem «Herrn» und der eigenen Position zur Selbstbezeichnung wird. Eine gespaltene Repräsentation geht der Identität des Sklaven voraus: Der Wunsch, den begehrten Platz einzunehmen, führt zu einem anderen Selbstbild als der Wunsch, gegen diesen Platz die eigene Position zu behaupten und die Wut «des Sklaven» zu behalten. Die Distanz zwischen diesen Positionen und das gleichzeitige Verlangen nach beiden vereint sich zur widersprüchlichen Identität: Nicht bloss unterdrückt und zum Sklaven gemacht zu sein, sondern in der zerrissenen Geste auf dem Sklave-Sein zu beharren.

Die beiden Pole dieser gespaltenen Identität stehen für ein grundlegendes Dilemma im Kampf um Gerechtigkeit. Im begehrten «Platz des Herrn» manifestiert sich das Bedürfnis nach materieller Gleichstellung. Die geforderte Angleichung von Besitz und Verdienst geht aber

einher mit der Auflösung und Entdifferenzierung der eigenen Identität. Denn fordert der Sklave die Umverteilung von Gütern, so wird er die Gerechtigkeit anrufen, nach der ‹Hautfarbe› und ‹Kultur› in Anbetracht objektiver Arbeitsleistung keine Rolle spielen dürfen. Er wehrt sich gegen die rassendiskriminierende Arbeitsteilung, indem er die Gleichheit zwischen Schwarz und Weiss betont.

Im Beharren auf der ‹Wut› formuliert sich hingegen das Bedürfnis nach Anerkennung des versklavten, kulturellen Hintergrundes. Fordert der Sklave kulturelle Anerkennung ein, also die Anerkennung der kulturellen Werte, in deren Namen er sich bezeichnet, muss er auf seiner Herkunft und Prägung insistieren. Er wird *als Sklave* Anerkennung fordern, und daher die Verschiedenheit von Schwarz und Weiss betonen.

Dieses Dilemma hat Nancy Frazer als ‹Umverteilungs-Anerkennungs-Dilemma› bezeichnet und detailreich ausgearbeitet.³ Gerade die *zerrissene* Identität des Sklaven verdeutlicht, wie wirtschaftliche und kulturelle Unterdrückung im Rassismus Hand in Hand gehen. Die Perfidie des Rassismus besteht darin, kulturelle und wirtschaftliche Unterdrückung zu einem Zustand zu vereinen, der auf der scheinbar unterlegenen ‹Natur› des versklavten Menschen fusst, und ihm jedes Recht abspricht – das auf Gleichheit ebenso wie das auf anerkannte Ungleichheit. Wirtschaftliche und kulturelle Bedürfnisse einer unterdrückten Identität sind daher nie so klar zu unterscheiden, wie es die begriffliche Trennung nahe legt: Die unterdrückende Macht begründet die wirtschaftliche Unterlegenheit der Unterdrückten in ihrer kulturellen Unterlegenheit und die kulturelle in der wirtschaftlichen. Ein Zirkelschluss, gegen den sich der in jeder Hinsicht rechtlose Sklave nur ‹rächend› aufzulehnen vermag.

Artikuliert sich im Verlauf eines Widerstands eine Forderung nach Gerechtigkeit, so wird sie nach der Seite der Anerkennung oder der Umverteilung ausschlagen und entweder die Differenzierung der Gruppenidentität oder deren Entdifferenzierung vorantreiben. Sich befreiende oder emanzipierende Gruppierungen verlieren daher entweder ihre Kontur oder schotten sich nach aussen ab, je nach dem, in welcher Phase des Kampfes um Anerkennung oder Umverteilung sie sich befinden.

6.2.2. **AUSDIFFERENZIERUNG VON IDENTITÄTEN**

Beispielhaft zeichnet Frazer für die Frauenbewegungen in den USA drei Entwicklungsstadien nach, vom Feminismus der sechziger bis achtziger Jahre, der die ‹Geschlechterdifferenz› betonte, über den Feminismus der Achtziger bis frühen Neunziger, der die ‹Differenzen unter Frauen› thematisierte bis hin zum dritten Stadium, in dem die ‹vielfältigen, sich überschneidenden Differenzen› mit anderen benachteiligten gesellschaftlichen Gruppen im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.⁴

Im Verlauf dieser Entwicklung forderte die Beschäftigung mit der Geschlechterdifferenz erst die Befreiung weiblicher Werte von den zur menschlichen Natur erhobenen männlichen Werten, oder, aus einer Gleichheitsperspektive, die Hinfälligkeit der sexuellen Differenz überhaupt. Im nächsten Schritt musste die Vorstellung von einer einheitlichen Frauen-Perspektive verworfen werden. Es zeigte sich, dass der ‹Differenzfeminismus› die Interessen und Werte

der weissen, heterosexuellen Mittelstandsfrauen gegenüber denjenigen aller anderen Frauen privilegiert hatte, oder in seiner auf Gleichheit setzenden Variante angenommen hatte, alle Frauen seien den Männern auf dieselbe Art und Weise unterworfen (auf diejenige der weissen, heterosexuellen Mittelstandsfrauen). Demgemäss wurden die unterschiedlichen Bedürfnisse von Frauen verschiedener Ethnien, Nationalitäten, Klassen und sexueller Ausrichtungen betont, und es konnte erkannt werden, dass Frauen als Arbeiterinnen, Lesben und Schwarze mehrfacher Unterdrückung ausgesetzt waren, nicht nur derjenigen «der Frau». Infolge dieser inneren Ausdifferenzierung und der Sensibilisierung für die mehrfache Unterdrückung begann der noch heute andauernde Versuch, die verschiedenen feministischen Kämpfe mit den sich überschneidenden Forderungen anderer unterdrückter Identitäten zu verbinden. So vereinen feministische Forderungen gegen die Herrschaft weisser, heterosexueller Mittelstandsmänner die Forderungen schwarzer Frauen, schwuler Männer und kulturell oder ethnisch unterdrückter Identitäten.

Auch das Beispiel der schwarzen Befreiungsbewegung verdeutlicht, dass die Identität des schwarzen Sklaven zuerst – in Hauptdifferenz zum weissen Mann – als männlich-schwarze Identität gefasst wurde, und interne Differenzen, wie die zwischen schwarzen Frauen und Männern oder schwarzen heterosexuellen Frauen und schwarzen homosexuellen Frauen, erst die Folge des nächsten internen Differenzierungsschrittes sein konnten.

Die Kämpfe um Anerkennung und Umverteilung verlaufen in beiden Fällen kontrapunktisch zwischen Entdifferenzierungen und Differenzierungen und verknüpfen sich in den jeweils neuen Stadien neu. Identität entwickelt sich also mit der Zeit – in der Zeit. Jeder Emanzipationsschritt produziert seinerseits Unterdrückungsformen und Ausschlüsse, entdeckt dadurch neue Bedürfnisse und Identitäten und eröffnet neue Kämpfe um die Macht, sich im Unterschied zu einem Aussen selbst zu benennen.

6.2.3. DEMOKRATIE ALS VERZEITLICHUNG VON IDENTITÄT – VERZEITLICHUNG VON IDENTITÄT ALS DEMOKRATISIERUNG

Diese Doppelgesichtigkeit beschreibt Chantal Mouffe in ihrem Text «Inklusion/Exklusion: Das Paradox der Demokratie»⁹ als grundlegenden Konflikt zweier staatstragender Logiken. Mit Carl Schmitt argumentiert sie, dass eine parlamentarische Demokratie den Widerspruch zwischen liberalen und demokratischen Grundsätzen nicht schlichten kann. Das demokratische Prinzip, das zwischen den zum «Demos», zum Volk Gehörenden, und den vom «Demos» Ausgeschlossenen unterscheidet, verträgt sich nicht mit dem liberal-normativen Grundsatz, dass alle Menschen gleich seien. Eine Welt- und Menschheitsdemokratie von Gleichen aber verunmöglicht sich dadurch, dass sie keinen Ausschluss mehr kennt, dem gegenüber sie sich als demokratische Einheit begreift. Eine absolute Menschheitsgleichheit ist also eine bedeutungslose Gleichheit, eine, die den Begriff von sich selbst verliert. Eine Nation, die alle Ausschlüsse integrieren würde, müsste ihre politischen Grenzen nach wirtschaftlichen oder moralischen Kriterien definieren und könnte sie nicht mehr politisch aushandeln. Die Kriterien für wirtschaftliche Leistung oder die Teilhabe an einer moralisch bestimmten Rationalität

stehen aber keinem Wandel gegenüber offen. Politisch-demokratische Aushandlungen von Zugehörigkeit bedingen die Möglichkeit des Ausschlusses. Jede Demokratie sieht sich gezwungen, in der Abgrenzung nach aussen die innere Unterscheidung zwischen Wahlberechtigten und Ausgeschlossenen zu riskieren – ob als Kriterium nun Wahlfähigkeit, Zugehörigkeit zum Volk oder zu den kulturellen Werten der Nation gilt.⁶ Aus dieser schmerzhaften Einsicht folgert Mouffe aber nicht wie der konservative Antidemokrat Schmitt, dass liberale Demokratie paradox und daher unmöglich sei. Mouffe sieht gerade im Paradox die Möglichkeit «radikaler Demokratie». Die Logik der Demokratie und die des Liberalismus benötigen einander, *weil* sie sich ausschliessen: Die liberale Gleichheitsforderung schiebt eine eindimensionale Schliessung der Demokratie auf, während die demokratische Logik Ausschlüsse erzeugt und das gesellschaftliche Feld unterteilt. Selbst wenn die Definition der Zugehörigkeit immer einen Bereich von Ausländern, Minderjährigen, Behinderten, Illegalen, Papierlosen usw. als zu Regierende von einer aktiven politischen Teilnahme ausschliesst, kann die politische Definition der ausgeschlossenen Identitäten doch nie festfahren.

Einer politisch verstandenen Identität kommt im Konzept der «radikalen Demokratie» die Rolle eines beweglichen Sammelpunktes zu, in dem sich Begehren und Bedürfnis immer neu einen Namen geben. Öffentliche und private Räume sind daher keinesfalls einfach Behälter für politische Äusserungen. Vielmehr besteht die Artikulation der Identität gerade in der Verschiebung der Grenzlinien zwischen öffentlichen und privaten Bereichen und in der Einrichtung und Veränderung staatlicher Institutionen, wie sie Ernesto Laclau mit der (Idee des Politischen, als dem *einsetzenden (instituting)* Moment der Gesellschaft) entworfen hat.⁷

Nun gibt es in den real existierenden Demokratien des Westens mindestens zwei Faktoren, welche die Verschiebung und die Verzeitlichung der Grenzlinien hemmen, beziehungsweise kontrollieren: Intimität und Kapital.

6.2.4. INTIMITÄT ALS SPRACHLOSE IDENTITÄT

Naturhafte Identität

Richard Sennett beschrieb 1974 im Buch «Verfall und Ende des öffentlichen Lebens»⁸ eine Entwicklung, in deren Verlauf ein zunehmend intimer Umgang das öffentliche Verhalten verdrängt und den öffentlichen Raum erodiert hat. Die gesellschaftliche Spaltung in öffentliche und private Sphären nimmt im 19. Jahrhundert ihren Ausgang und gipfelt in bürgerlichen Gesellschaften darin, Intimität als Keimzelle von Subjektivität zu begreifen. Intimität gilt als Raum, in dem das persönliche Verhalten sich natürlich gebärdet. Erst die im intimen Umfeld gesicherte Subjektivität stellt die Basis für das öffentliche Spiel mit Meinungen und Argumenten bereit. Weil Intimität gerahmt ist von Werten wie Vertrauen, Rücksicht und sprachlosem Verständnis, findet das Subjekt in ihr zum unverstellten Ausdruck. Öffentlicher Ausdruck hingegen zwingt nach dieser Annahme zur Verbiegung des Selbst. In der damit einhergehenden moralischen Wertung fällt die Unterscheidung von öffentlichem und privatem Verhalten mit der Unterscheidung von wahrhaftigem und vorgetäushtem Verhalten zusammen. Nur im intimen Verhältnis scheint eine Person mit sich selbst identisch. Aber der

Narzissmus der mit sich selbst identischen Person scheut die öffentliche Artikulation und die formalisierte Festlegung. Er weicht dem Identitätskonflikt mit einem ungleichen Gegenüber aus.⁹ Sennett kritisiert, dass die narzisstische Intimität das öffentlich-formale Spiel der Meinungen verhindere. Wie ich ihn verstehe, akzeptiert er selbst Intimität aber als unbespielbare und formlose Zone und beschreibt sie als notwendige Gegenseite eines von ihm positiv in Spiel und Formalisierung begründeten Öffentlichkeitsbegriffs. Damit dreht er die Wertung in der Unterscheidung aber lediglich um und verkennt in der (narzisstischen Intimität) die machtvoll durchgesetzte Behauptung von Natürlichkeit.

Wenn öffentliches Verhalten mit beweglichen Masken spielt und intimes Verhalten als Naturzustand des Menschlichen spielfrei gehalten werden soll, dann schliesst Intimität Fremdheit aus. Mit anderen Formen und anderen kulturellen Konstruktionen von Intimität wird die narzisstische Intimität sich nicht zurecht finden – sie hält sich für die einzig verbindliche Artikulation einer Person. Dieser fatalen Fundierung im Intimen kann nur begegnet werden, indem die begrifflichen Kategorien (öffentlich-privat) nicht entlang der Linie (formal-intim) und (gespielt-natürlich) geteilt werden. Solange das Zusammenfallen dieser Unterscheidungslinien nicht aufgelöst wird, versandet Sennetts Aufforderung, die passive Öffentlichkeit durch die (Wiederentdeckung der Stadt) als (Wiederentdeckung der Grundlagen politischen Verhaltens) zurückzugewinnen.¹⁰

Anders als Sennett würde ich argumentieren, dass gerade der Bereich des Intimen dem Spiel zu öffnen sei, wobei ich unter (Spiel) die Variierung der Linien (privat-intim-natürlich) meine, ihre Verschiebung mittels immer neu eingeschriebener Unterscheidungslinien und Begriffspaare. Vergewaltigung in der Ehe kann nur veröffentlicht werden, wenn Frauen einen Intimitätsbegriff etablieren, der es erlaubt, das Problem zu benennen und es nicht – als (das, was in besten Familien vorkommt) – der Natur oder dem Privaten zuzuschlagen. Erst mittels variiert Intimität können verdrängte, ins Privatleben eingeschlossene Bedürfnisse (ausbrechen) und anhand von (Fluchtlinien)¹¹ und subalternen Gegenöffentlichkeiten in die Öffentlichkeit vorstossen. Diese geöffnete Vorstellung von Intimität scheint mir heute für jeden kollektiven Zusammenschluss grundlegend zu sein, der Öffentlichkeit nicht privatisieren, sondern sie politisieren möchte.

Die Koppelung von Weiblichkeit und Materialität

Die Koppelung von Intimität mit naturhafter Nicht-Sprachlichkeit findet sich übertragen auf einen Raster biologischer Geschlechtlichkeit. Die abendländische Tradition verbindet Weiblichkeit noch in den neusten psychoanalytischen Modellen regelmässig mit Nichtsymbolisierbarkeit. So bemerkt Judith Butler in (Körper von Gewicht), dass Slavoj Žižeks Theorie der Kontingenz (als Theorie, die kulturelle Konstruktion zufälligem geschichtlichem Wandel unterworfen sieht, Anm. des Autors.) «das Gesetz der Kastration nicht als eine kontingente ideologische Formulierung auffasst».¹² Žižek impliziere damit, dass Männlichkeit in den Diskurs und das Symbolische verlegt und Weiblichkeit als Fleck ausserhalb dieses Diskurses verankert sei.¹³ Gilt diese Verankerung selbst aber nicht als kontingent, wirkt in ihr die bürger-

liche Ideologie der Verschmelzung von Weiblichkeit, Materialität, Sprachlosigkeit und Intimität fort.¹⁴ Diese Verschmelzung wirkt als mächtige strukturelle Massnahme zum Ausschluss von Frauen aus der öffentlichen Diskussion. Als Strategie zur Auflösung der Kopplung von weiblichem, biologischem Geschlecht an Materialität schlägt Butler vor, von der einfachen Gegenüberstellung von ‹Sex› als biologischem, aussersprachlich gegebenem Geschlecht und ‹Gender› als modifizierbarem, kulturell variierbarem Spiel mit Geschlechterrollen gänzlich abzulassen: «Bei einer solchen Analyse geht es also nicht bloss darum, vor einer leichthin vollzogenen Rückkehr zur Materialität des Körpers oder der *Materialität* des biologischen Geschlechts zu warnen, sondern zu zeigen, dass sich auf Materie berufen heisst, eine abgelagerte Geschichte sexueller Hierarchien und sexueller Auslöschungen heraufzubeschwören, die sicherlich ein Gegenstand feministischer Untersuchung sein sollte, die aber als eine *Grundlage* feministischer Theorie ganz problematisch wäre. Die Rückkehr zur Materie erfordert eine Rückkehr zur Materie als einem Zeichen, welches in seinen Verdoppelungen und Widersprüchen ein unausgereiftes Drama sexueller Differenz inszeniert.»¹⁵

Erst eine körperliche Materialität, die als Zeichen begriffen und dadurch in sich teilbar ist, öffnet sich dem Spiel der Identität. Das ‹unausgereifte Drama› hält die Rollen weiblicher Identität offen. Nur so können die Ausschlüsse bearbeitet werden, die der Verlauf der ‹Emanzipation der Frau› produziert. Butler argumentiert weiter, dass die Materialität sich damit nicht einfach in Sprache verflüchtigt.¹⁶ Vielmehr erzwingt die zur Sprache gebrachte Materialität den Umgang mit der Materialität der Sprache, denn Sprache teilt die beschriebene Materialität in die nur scheinbar handhabbare Materialität ihrer Signifikanten. Die Signifikanten aber, sobald sie hinsichtlich ihrer eigenen Materialität und Referenzialität befragt werden, verweisen auf Diskurse und Differenzgefüge und verschwinden im unabschliessbaren Prozess der Interpretation. Sie verschieben sich vom privaten zum akademischen, vom betroffenen zum gewalttätigen oder ästhetischen Diskurs, verschieben sich von Stilistik zu Stilistik, vom Laut in die Schrift, von der Maschinerie der Druckerpressen in flüchtige Datenströme. Diese Verflüchtigung der Zeichen-Materialität gewinnt Brisanz am menschlichen Körper, denn sie verfestigt sich in ihm als Bedürfnis nach einer anderen Identität, stiftet Ausschluss und wird politisch.

6.2.5. KAPITALISMUS ALS KONTROLLE DER VERZEITLICHUNG

«So wie Marx selbstbewusst feststellte, dass sich die Waren zum scheinhaften Ausdruck der Persönlichkeit des Käufers entwickelten, so deuteten andere, die sich ihrer Eindrücke weniger sicher waren, das flüchtige Bild der äusseren Erscheinung als Hinweis auf einen inneren, dauerhaften Charakter.» Richard Sennett¹⁷

Die im Kapitalismus käufliche Zugehörigkeit kann einerseits kritisiert und für das Verschleifen traditioneller Gruppenbindungen verantwortlich gemacht werden. Sie führt potenziell aber das Gemachte jeder Zugehörigkeit in die Auseinandersetzung um Zugehörigkeiten ein und öffnet dem geschichtlichen Zugang eine kritische Perspektive auf gesellschaftliche Mikroräume. Nur zielt, wie Sennett darlegt, die gemachte Zugehörigkeit in der spätkapitalistischen Gesellschaft auf Intimität – und Intimität kann als Instanz der Selbstmodellierung

nicht bespielt werden. Das Sich-Selbst-Zur-Identität-Abrichten ist der intimste Kern heutiger Subjektivität. Weil «das flüchtige Bild der äusseren Erscheinung als Hinweis auf einen inneren, dauerhaften Charakter» gilt, kennt das Spiel mit Zugehörigkeiten scharfe Grenzen innerhalb jeder Gruppe, die sich ihre Identität käuflich erwirbt. Denn die Prozesse, die den Zugehörigkeitserwerb diktieren und durchführen, finden im Rahmen intimer Vorgänge statt und sind als solche unaussprechlich, tabuisiert. Daraus ergibt sich eine merkwürdige Situation: Alle wissen, dass ihre Zugehörigkeiten gekauft und daher leicht veränderlich sind, aber dieses Wissen muss im Innersten verborgen sein. Wird die Bindung der Identität an Ware ironisch aufgelöst, droht Identität ins Nichts abzurutschen.

Traditionelle politische Parteien oder Gruppenidentitäten, die ihre Bedürfnisse öffentlich artikulieren, unterscheiden sich voneinander aufgrund sozialer Differenzbeziehungen. Sie stellen chronologische lineare Ordnungen her, Erzählungen, in denen jede Unterscheidung benannt werden kann. Solche Differenzbeziehungen, die alle ihre eigene Zeitlichkeit haben, versucht die mystifizierte, personalisierte Ware zu unterlaufen. Gruppenidentitäten und Parteizusammenhänge werden in Käuferschichten zerlegt, die ihre jeweiligen Ansprüche an Persönlichkeit mit dem Nimbus bestimmter Marken und Labels ausstatten. Das widerständige, geschichtlich-differenzielle Gefüge politisierter Gruppen, an dem Reibung, Konfrontation und Relativierung stattfindet, ist ausser Gefecht gesetzt. Es ist ersetzt durch das kapitalistische Versprechen, immer wieder (jetzt), mit der neusten Mode- und Produktgeneration, den Entwurf von Identität selbst in die Hand zu bekommen.

Diese Art von beweglicher Identitätsfindung ist nach Massgabe des Marktes getaktet. Identität und Innovationszyklen sind damit so fest aneinander gekoppelt, dass aus der generalisierten Tradition, die der Markt erzeugt, kaum mehr ausgebrochen werden kann. Identitäten aber, die sich lediglich parallel zur Differenzierung des Marktes artikulieren, verlieren ihr politisches Potenzial, als «das ausgeschlossene Andere» der demokratischen Gesellschaft aufzuscheinen. An diesem von Kaufkraft bestimmten, heimlichen Identitätswettbewerb nicht teilnehmen zu können, bedeutet Verlust von Distinktionsmöglichkeit und Persönlichkeit, Bedeutungslosigkeit statt Selbstbild.

6.2.6. UN-INTIME KUNST

Wie Bhabha aus der Lektüre von Franz Fanons Schriften schliesst, müssen wir heute nachdenken «über das repetitive Begehren, uns selbst auf doppelte Art zu erkennen: als in den solidarischen Prozessen der politischen Gruppe dezentriert und doch auch zugleich wir selbst, als bewusst engagierte, sogar individuierte Agenten der Veränderung – als Inhaber unserer Überzeugung.»¹⁸ Hier geht es nicht um die Ungeheuerlichkeit einer Analogie zwischen dem unwiederbringlich zerrissenen Selbstbild des versklavten Schwarzen und unserem privilegierten, post-kolonialen Selbst. Vielmehr realisieren wir am Extrempunkt der Unterdrückung, dass wir in der narzisstischen Spiegelung unsere eigene Unvollständigkeit und die von uns konkret erzeugten Ausschlüsse vergessen, und damit die Vorstellung von Identitäten verlieren, die unterdrückt sind oder unterdrückend.

Die von mir vertretene Hypothese versteht kulturelle Identität daher nicht als stabilen Sockel, von dem herab Interessen vorgetragen und politisch verhandelt werden. Umkämpfte und produktive Identität hat vielmehr Anteil an der Politisierung der Gesellschaft, indem sie gesellschaftliche Einrichtungen stiftet, auflöst oder in Bewegung hält. Wo Identitäten und Institutionen so viel gelten wie Steine und Regeln eines Spiels, die selber nicht zur Debatte stehen, muss gefragt werden, wer Interesse an diesen festgeschriebenen Regeln und Figuren hat und andere Regeln und Figuren in die Unbenennbarkeit verdrängt. Kunst, die sich mit Fragen der politisch verstandenen Identität auseinandersetzt, bezeichnet damit in Bezug auf sich selbst einen doppelten Ausschluss: Sie riskiert die Gefahr, in Begriffen der institutionalisierten Kunst keine mehr zu sein und in Begriffen offizieller Politik nie Politik zu werden. Erst dieses Dilemma zwischen dem politischen Wunsch und dem Beharren auf der eigenen künstlerischen Position ist in der Lage, sich von überkommenen Kunstwerkidentitäten zu lösen, das Inkommensurable der Kunst der Kunst selber gegenüberzustellen und Institutionen zwischen Kunst und offizieller Politik einzurichten. Künstlerische Arbeit in der Öffentlichkeit wäre somit aufgefordert, eigene, quasi-institutionelle Grenzen zu ziehen und die binäre Teilung in institutionelle und nichtinstitutionelle künstlerische Arbeit weiter auszudifferenzieren.

Durch das Insistieren auf der Materialität künstlerisch-sprachlicher Mittel und Symbolsysteme bringt künstlerische Arbeit Widerstände hervor und modifiziert das Feld, in dem gefragt werden kann, *worin*, *wann* und *wie* sich das Versprechen allgemeiner Gleichheit und die Gewalt des Ausschlusses gemeinsam verkörpern. Un-intime öffentliche Kunst repräsentiert damit nicht bestehende soziale Anliegen, sondern artikuliert *artifizielle* Identitäten und durchbricht Innovationszyklen mittels der ihr eigenen Zeitlichkeit. Sie überschreitet die hergebrachten Grenzziehungen zwischen privat-persönlich-intimen und öffentlich-politisch-formalen Verhaltensweisen nach allen Richtungen. Denn, wie für demokratische Politik besteht für diese Kunst das Hauptziel nicht darin, «[...] Leidenschaft zu eliminieren oder sie in die Privatsphäre zu verbannen, um einen rationalen Konsens möglich zu machen, sondern vielmehr darin, diese Leidenschaft für das Vorantreiben demokratischer Designs zu mobilisieren. Weit davon entfernt, die Demokratie zu gefährden, ist die agonale Konfrontation vielmehr deren Existenzbedingung.»¹⁹

Un-intime Vorhaben würden den Versuch unternehmen, die Leidenschaft aus narzisstisch privatisierten Kunst-Interessenssphären hinauszutragen und sich im Bereich *zwischen* Kunst und dem, was wir heute unter Politik verstehen, einen Namen zu geben.

19 > «Das Problem mit der Transformation der Stadt in einen Werbeträger ist, dass der öffentliche Erlebnisraum dem Zugriff privater Geschäftsinteressen ausgeliefert wird. Der Raum, der eigentlich allen gehört, wird in bestimmter Hinsicht privatisiert. [...] Die Aufmerksamkeit, die BenutzerInnen und BetrachterInnen des Stadtraums auszugeben haben, wird systematisch abgesaugt.» Georg Franck im Interview mit Christa Kamleithner und Udo Häberin: Zur urbanen Ökonomie der Aufmerksamkeit. In: *dérive*, Zeitschrift für Stadtforschung 7 (2002), S. 8.

- 2> Homi K. Bhabha: Die Frage der Identität. Franz Fanon und das postkoloniale Privileg. In: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000. S. 66.
- 3> Nancy Frazer: Die halbierte Gerechtigkeit. Frankfurt a. M. 2001. S. 27ff.
- 4> Ebd., S. 253ff.
- 5> Chantal Mouffe: Inklusion/Exklusion. Das Paradox der Demokratie. In: Peter Weibel und Slavoj Žižek (Hrsg.): Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration. Wien 1997. S. 75.
- 6> Das <Gesetz über die Wahl der Abgeordneten des Europäischen Parlaments aus der Bundesrepublik Deutschland (Europawahlgesetz – EuWG) in der Fassung der Bekanntmachung vom 8. März 1994 (BGBL. I S 423, 555)> schreibt vor: «Ein Deutscher ist vom Wahlrecht ausgeschlossen, wenn / er infolge Richterspruchs das Wahlrecht nicht besitzt, / zur Besorgung aller seiner Angelegenheiten ein Betreuer nicht nur durch einstweilige Anordnung bestellt ist; dies gilt auch, wenn der Aufgabenkreis des Betreuers die in § 1896 Abs. 4 und § 1905 des Bürgerlichen Gesetzbuches bezeichneten Angelegenheiten nicht erfasst, / er sich auf Grund einer Anordnung nach § 63 in Verbindung mit § 20 des Strafgesetzbuches in einem psychiatrischen Krankenhaus befindet. Ein Unionsbürger ist vom Wahlrecht ausgeschlossen, wenn / bei ihm eine der Voraussetzungen des § 6a Abs. 1 Nr. 1 bis 3 EuWG erfüllt ist, oder / er in dem Mitgliedstaat der Europäischen Gemeinschaft, dessen Staatsangehörigkeit er besitzt (Herkunftsmitgliedstaat), infolge einer zivil- oder strafrechtlichen Einzelfallentscheidung das Wahlrecht zum Europäischen Parlament nicht besitzt. »
- 7> Ernesto Laclau: Dekonstruktion, Pragmatismus, Hegemonie. In: Chantal Mouffe (Hrsg.): Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft. Wien 1999. S. 112.
- 8> Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 1986. S. 329–340.
- 9> Ebd., S. 406ff.
- 10> Ebd., S. 427.
- 11> Eine Integration von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Konzeption der <Fluchtlinie> in Frazers Begrifflichkeit der <ausbrechenden Bedürfnisse> kann hier nur angedeutet bleiben.
- 12> Judith Butler: Körper von Gewicht. Frankfurt a. M. 1997. S. 270.
- 13> «Es geht also darum, wie diese <Kontingen> theoretisch entfaltet wird; auf jeden Fall eine schwierige Angelegenheit, denn eine Theorie, die <Kontingen> erklären könnte, wird zweifellos stets durch und gegen jene Kontingenz formuliert sein. Kann es denn überhaupt eine Theorie der <Kontingen> geben, die nicht gezwungen ist, das abzulehnen oder zu überdecken, was sie erklären will?» Ebd., S. 269.
- 14> Frazer hat festgehalten, dass der Sexismus bürgerlicher Zivilgesellschaft und Demokratie – die Trennung in weiblich-häusliches und männlich-öffentliches Verhalten – im 19. Jahrhundert ein spezifisches Abgrenzungsmerkmal gegenüber der aristokratischen und der plebejischen Klasse gewesen ist. Siehe Frazer 2001 (wie Anm. 3), S. 114–115.
- 15> Ebd., S. 80.
- 16> «Die Materialität der Sprache, im Grunde die des Zeichens, das versucht <Materialität> zu bezeichnen, verdeutlicht, dass es nicht der Fall ist, dass alles, einschliesslich der Materialität, immer schon Sprache ist. Die Materialität des Signifikanten (eine <Materialität>, die sowohl Zeichen als auch deren signifikatorische Wirksamkeit umfasst) impliziert vielmehr, dass es keine Bezugnahme auf eine reine Materialität geben kann, ausser auf dem Weg der Materialität.» Ebd., S. 104.
- 17> Sennett 1986 (wie Anm. 8), S. 192.
- 18> Bhabha 2000 (wie Anm. 2), S. 96.
- 19> Mouffe 1997 (wie Anm. 5), S. 88.

6.3. BEMERKUNGEN ZUR KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

CHRISTOPH SCHENKER

In der folgenden Skizze möchte ich kurz einige Überlegungen zur Eigenart der Forschung im Feld der Künste anstellen. Der Begriff der Forschung ist eng mit den Wissenschaften, vorab mit den Naturwissenschaften, verknüpft. Dennoch scheint es mir nutzbringend, ihn auch im pragmatischen Zusammenhang der künstlerischen Arbeit zu verwenden. Der Begriff der Forschung selber kann hier nicht erörtert werden, so wenig wie das Konzept Kunst.

Das Wissen in seiner heutigen Form ist mit den Wissenschaften nicht identisch. Das wissenschaftliche Wissen ist eine spezifische Art des Diskurses, die von den Diskursgenres anderer, nichtwissenschaftlicher Kompetenzbereiche abgesondert ist. Gemeinsam bilden sie eine Vielfalt von Systemen, die prinzipiell gleichwertig und alle von derselben Notwendigkeit sind. Doch der herrschende Stil des Denkens ist heute der Denkstil der Wissenschaften. Und es sind vorab die Technikwissenschaften, die sich in der Innovationsmaschinerie der gegenwärtigen Gesellschaft als die effizientesten erweisen. Auch bilden die Wissenschaften die letzte Bastion einer Kultur, die ausschliesslich als Hochkultur existiert. Wissenschaftliche Forschung ist eine eigentümliche Mischung von Ideologie und Praxis, von realistischen Verfahrensweisen und irrealen Forderungen. Es ist heute obsolet, dass ein Kompetenzbereich sich auf Wissenschaftlichkeit zu berufen braucht, um seine Relevanz zu stützen oder sein Ansehen zu vermehren.¹

Parallel zum Forschungsprojekt, in dessen Zusammenhang die vorliegende Publikation erscheint, veranstalteten wir im Wintersemester 2001/02 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich eine Reihe von Kolloquien mit Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen als Gastreferentinnen.² Die Kolloquien halfen, Übereinstimmungen und Unterschiede hinsichtlich der Regeln zu erkennen, die in der Pragmatik der wissenschaftlichen und der künstlerischen Forschung Gültigkeit haben. Dabei wurde einmal mehr deutlich, wie schwierig es ist, sich von den überholten Mythen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Arbeit zu lösen, die noch immer überliefert werden. Das Seminar versuchte in der Folge den Fragen nachzugehen, wie die Künste sich als Disziplinen eigenständiger Forschung bestimmen, wo ihre Interessen liegen und welche ihre spezifischen Forschungsbereiche sind.

6.3.1. ZUR PRAGMATIK DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Wenn über die Annehmbarkeit von Forschungsergebnissen entschieden wird, finden in den Wissenschaften und in den Künsten offensichtlich dieselben grundlegenden Kriterien Anwendung. Dabei spielt es keine Rolle, in welcher Form die Ergebnisse vorgebracht werden, ob als Texte, wie in den Wissenschaften üblich, oder ob – wie im Feld der Künste – als Kunstwerke.³ Allerdings schlagen sich die Resultate künstlerischer Forschung nicht mehr nur in Werken nieder. Es ist heute nicht immer so deutlich, was als Ergebnis künstlerischer Forschung gilt. Man kann das Kunstwerk als ein Instrument begreifen, um damit spezifische Erfahrungen zu

ermöglichen oder bestimmte Handlungen und Reflexionen zu provozieren. Als solches ist das materielle Werk nicht das eigentliche Ziel eines künstlerischen Projekts. Doch es ist der entscheidende Faktor im Forschungsprozess. Das Ergebnis der Forschung mag im engeren Bereich des Kunstkontextes darin bestehen, einen Fachdiskurs verändert oder ein neues künstlerisches Konzept geschaffen zu haben. Im weiteren Zusammenhang der Lebenspraxis vermag der künstlerische Eingriff möglicherweise die Formeln bisheriger Perspektiven zu sprengen. Ob ein Effekt (und welcher Effekt) als Ziel der Forschung erreicht worden ist, das muss die sorgfältige Lektüre der Kontexte des Werks erweisen.

Die Überprüfung der Forschungsergebnisse erfolgt im System der Künste durch einen differenzierten Mechanismus, der sich von demjenigen der Wissenschaften nicht wesentlich unterscheidet. Das System Kunst ist eng mit gesellschaftlichen Strukturen, mit anderen ästhetischen und kulturellen Bereichen, mit der Wirtschaft, der Politik, dem Recht und der Wissenschaft verschränkt. Der Vielfalt an Überschneidungen entspricht die starke Diversifikation seines Expertenwesens. Die Expertinnen im Kunstsystem haben unterschiedliche Interessen und verschiedenartige Kompetenzen, sie handeln und werten von teils unvereinbaren, doch miteinander vernetzten Standpunkten – oft über weit auseinander liegende Zeiträume. Gewiss wird der Diskurs der künstlerischen Forschung – als der Praxis immanente Theorie⁴ oder als reflexive Theorie – primär zwischen den Künstlerinnen geführt. Zur Gemeinschaft der Forschungsexpertinnen zählen jedoch nicht ausschliesslich Künstlerinnen, sondern in gleichem Masse diejenigen, die mit ihnen in einem Verhältnis (entdeckerischer Komplizenschaft)⁵ arbeiten.

Es ist dieser engere Kreis von Expertinnen, der auch die internen Rahmenbedingungen der Forschung definiert. (Er bestimmt die Axiomatik, die Methode, die Sprache etc.) Zu diesen Expertinnen, die aktiv am Forschungsprozess beteiligt sind, kommen jene (Expertinnen) hinzu, die direkt oder indirekt über die *externen* Rahmenbedingungen (über Mittel, Infrastrukturen etc.) der Forschung und der Forschenden entscheiden. Damit nehmen sie massgeblich Einfluss auf den Forschungsprozess, sie entscheiden über spezifische Forschungsprojekte oder über die Möglichkeit von Forschung überhaupt. Die Expertinnen, von denen hier die Rede ist, sind an Akademien, Universitäten, Museen, in Galerien und Kunsthallen (und ihren alternativen Varianten) tätig, im staatlichen, halböffentlichen und privaten Förderwesen sowie in der Publizistik. Zu den Expertinnen im weitesten Sinne gehören neben Künstlerinnen also auch Philosophinnen und Professorinnen, Kuratorinnen und Kulturmanagerinnen und, als weitere Beispiele, Kunsthändlerinnen wie Kritikerinnen.

Von der Künstlerin als Forscherin – gleichwie von der Wissenschaftlerin als Forscherin – wird die erforderliche Kompetenz verlangt. Die Forschergemeinde erwartet von ihr, dass sie Kenntnis hat von dem, was in ihrem Interessenbereich bisher geleistet worden ist. Selten aber legt eine Künstlerin – sofern sie nur Forscherin ist und nicht auch in der Lehre tätig – ihr Wissen, ihre Werte und Methoden systematisch offen, weder im Werk noch als Theorie. Sie nennt – wir kennen dies von unserer täglichen Arbeit mit Künstlerinnen, und so ist es auch in unseren Kolloquien wiederholt geschehen – Künstlernamen und Werktitel, sie bezieht sich auf

Gesellschaftstheorien, naturwissenschaftliche Entdeckungen und literarische wie philosophische Texte. Sie skizziert damit ihr geistiges Einzugsgebiet. Sie bezeichnet ihre Vorbilder und gegnerischen Positionen und verweist auf diese oder jene Vorzüge und Unzulänglichkeiten interessanter Projekte und Konzepte von Kolleginnen. Sie argumentiert, deckt damit die Muster auf, die für ihre Arbeit von Bedeutung sind, gibt Einblick in ihre Entscheidungsgrundlagen und umreißt den Stand der Forschung in ihrem Arbeitsfeld. Indem sie ihre Projekte öffentlich zugänglich macht, behauptet sie implizit, dass sie sich von früher Geleistetem unterscheiden und über diese hinausgehen. Sie kalkuliert mit dem, was anlässlich ihres Werks neu erfahren, was schliesslich neu gesagt sein wird. Sie beansprucht für sich nicht nur, relevante Werke zu schaffen, sondern ebenso die Kriterien für künstlerische Relevanz neu zu definieren.

Im Feld der Wissenschaften muss die Forscherin die Relevanz ihrer Ergebnisse begründen können. Im System der Kunst herrscht diesbezüglich eine Arbeitsteilung. Das Erzeugen einer relevanten Frage (die das Werk ist) und die Begründung der Relevanz einer Frage (die Kritik) werden, gemäss den unterschiedlichen Sprachspielen, denen sie angehören, getrennt geleistet. Diese Arbeitsteilung von Künstlerin und Kommentatorin erweist sich de facto als eine Kollaboration.

Künstlerische Behauptungen, wie wissenschaftliche Theorien, sind, genau genommen, nicht begründbar, aber nachprüfbar.⁶ Üblicherweise sind es die öffentlichen, institutionellen Instanzen, welche die Kritik (die intersubjektive Nachprüfung) argumentativ leisten, insbesondere die Kuratorin und die Textautorin (Kommentatorin), die Kritikerin und endlich die Kunsthistorikerin. Für die Überprüfung der Forschungsergebnisse und für die Billigung ihrer Relevanz und deren Begründung gilt die Bedingung, dass das Feld der Forschung den anderen Expertinnen, den Expertinnen der Kunstproduktion wie den Expertinnen der Kunstvermittlung und Kunstrezeption, zugänglich sein muss. Das Werk und seine Bedeutung müssen im Zusammenhang der kritischen Diskussion einsehbar und nachvollziehbar sein. Darin liegt einer der wesentlichen Gründe für die Notwendigkeit des Ausstellungswesens.

Das langfristige Kriterium der Annehmbarkeit des Forschungsergebnisses, des Werks, ist seine ästhetische Relevanz. Das Ästhetische gilt als der Bereich der genuin künstlerischen Leistung. Der Kunstmarkt und die politische Macht mögen, nach Massgabe anderer Prioritäten (wie wirtschaftliche Effizienz, Ideologie etc.), zeitlich beschränkt über diese Relevanz hinwegtäuschen.⁷

6.3.2. ZUR INDIVIDUELLEN KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Im Feld der Kunst unterscheiden wir zwischen individueller künstlerischer Forschung und institutioneller Forschung. Als institutionelle Forschung bezeichnen wir diejenige Forschungsarbeit, die an Kunsthochschulen und Akademien im Rahmen von Forschungsprogrammen geleistet wird. Die individuelle Forschung aber ist ein entscheidender Teil dessen, was Künstlerinnen traditionellerweise unter der eigentlich künstlerischen Arbeit verstehen. In diesem Zusammenhang denke ich an Künstlerinnen, die wissen, was sie vorgestern getan haben, und daher den Rahmen kennen, in welchen sie die Arbeit von heute stellen.

Die Künstlerin ist in ihrer Arbeit vielfältig vernetzt, sie pflegt Austausch und sucht Auseinandersetzungen mit Kolleginnen, aber auch mit Fachpersonen anderer Disziplinen. Sie vergleicht und bereichert ihr Wissen mit dem, was ausserhalb der Kunst gewusst wird. Ihre Arbeit ist gleichsam ein Teil der grossen, beginn- und endlosen Textur, die die Gegenwart bedeutet. Dennoch arbeitet sie selbstverantwortlich und ist in der Phase des Experimentierens ausschliesslich sich selber Rechenschaft schuldig. Auch nimmt sie die Autorschaft für das Werk üblicherweise allein in Anspruch. Worin nun die künstlerische Forschung besteht, davon legen in erster Linie die Kunstwerke selber Zeugnis ab. Doch geben auch Künstlertexte, Interviews, literarische und philosophische Schriften – in diskursiver, wenn auch nicht in wissenschaftlicher Form – Aufschluss über die Tradition künstlerischer Problemstellungen. Ich beziehe mich wieder auf die erwähnten Kolloquien. Ausnahmslos alle geladenen Künstler und Künstlerinnen setzten ihre Arbeit – naturgemäss bruchstückhaft, dennoch aber differenziert – in einen Kontext allgemein kultureller oder spezifisch künstlerischer Interessen. In der Präsentation ihrer Werke verdeutlichten sie die zentralen Fragestellungen, und sie erläuterten ihre Arbeitsmethoden. Gelegentlich referierten sie nebenbei ihren Wissensstand, insbesondere wenn sie die künstlerischen Ergebnisse von Kolleginnen und Autorinnen kommentierten oder einer Kritik unterzogen. Hier ansetzend, wurde im Gespräch gemeinsam zu klären versucht, welches ihre konkreten Forschungsbereiche und ihre spezifischen Forschungsgegenstände sind. Die Gegenstandsbereiche, die die Eigenart ihrer künstlerischen Forschung bestimmen, lassen sich grob zu drei Typen zusammenfassen.

Die drei Typen sind in ihrer Komplexität mehr oder weniger bekannt und werden hier vereinfacht und isoliert skizziert. Zumeist spielen sie in der künstlerischen Arbeit alle zugleich und gemeinsam eine tragende Rolle. Zum ersten Typus zählen die Forschungsgegenstände, die konkreter, materialer, ästhetischer Natur sind. Sie lassen sich direkt am Werk festmachen, und über sie lässt sich in der Regel und bis zu einem gewissen Grad leicht sprechen. Gegenstand der Untersuchung kann das Medium sein, im Medium der Malerei beispielsweise der Farbauftrag, die Ausdehnung der Farbe auf der Fläche oder die Komposition. Es ist dies aber auch die Empfindung von Farbe oder ein anderer Aspekt des Ästhetischen. Forschungsgegenstände können des Weiteren das Material und Materialverbindungen sein, die Ereignisstruktur, der Rhythmus und die Geschwindigkeit von bewegten Bildern und Tönen, desgleichen der körperliche Aspekt von verbalen und grafischen Zeichen. Forschung im Bereich dieser konkreten Gegenstände wird häufig als Grundlagenforschung verstanden.

Die Forschungsgegenstände des zweiten Typus sind weniger dinghafter Natur. Es handelt sich hier um den Bereich des Gehalts und des Sinns künstlerischer Arbeiten. Die eher inhaltlich ausgerichteten Untersuchungen sind dennoch mit der Entwicklung formaler und materialer Aspekte untrennbar verknüpft.⁸ Gegenstände der Forschung sind beispielsweise die Pragmatiken der Werke (ihre situationsspezifischen Verwendungen)⁹ und, umgekehrt nun bei der Verwendung jeglicher Medien, die logischen Operationen mit kulturellen Begriffen.¹⁰ Gegenstand der Forschung kann der Zusammenhang zwischen Sprache und Weltbild bzw. die Umformung und Erneuerung dieses Zusammenhangs sein. Gegenstand ist auch das System

der Werte und Bewertungen. Schliesslich sind es der Trost,¹¹ das Glück,¹² das Staunen,¹³ wozu Kunstwerke immer wieder neue Voraussetzungen und Differenzierungen schaffen. Die beiden hier angedeuteten Bereiche der – im Grunde – ästhetischen und ethischen Beziehungen bilden, so Robert Musil, das «nicht-ratioide Gebiet». Es sind die «imponderablen» Tatsachen dieser Bereiche, die der Erkenntnishaltung und Erkenntniserfahrung des Dichters (der Künstlerin) entsprechen.¹⁴

Die Forschung schliesslich des dritten Typus ist reflexiv und hat das eigene künstlerische Tun zum Gegenstande. Auch er ist mit den zwei vorausgegangenen Typen eng verknüpft. Im Spannungsverhältnis zwischen Erkenntnisansprüchen und ethischen Forderungen wird die Forschung geleitet von Fragen wie: Was ist Video? Was heisst es, heute zu malen? Was vermag Kunst? Welches ist das Feld der Kunst, des Künstlers? Wie kann Kunst zur notwendigen Steigerung der Komplexität (heutiger Organisationsformen des Ästhetischen, des Sozialen, des Wissens etc.) beitragen? Wie kann das Unsichtbare sichtbar gemacht, wie dem Sprachlosen Stimme verliehen werden? Wie kann die Realität des Imaginären sich als Raum der Forschung, der Erfindungen und Entdeckungen behaupten – unabhängig von der direkten Verwertung im Kontext des Systems des Praktischen und des Pragmatischen?¹⁵

In allen drei Bereichen ist es nicht die Absicht der Künstlerin, über Gegenstände oder Sachverhalte neue Aussagen zu machen. Das Kunstwerk ist keine Aussage. Vielmehr ist mit dem Kunstwerk und seinem instrumentellen Charakter in der künstlerischen Forschung der Anspruch verbunden, eine Veränderung herbeizuführen. Diese Veränderungen können räumliche Verhältnisse betreffen, Weisen der Wahrnehmung, das Verhältnis zur Zeit, die Beziehung von Menschen zu Dingen oder von Menschen zu Menschen. Das Werk will, dass man ihm antwortet, es verlangt nach einer Deutung. Das Labor der Kunst ist sein Kontext.

6.3.3. ZUR INSTITUTIONELLEN FORSCHUNG IM FELD DER KUNST

Anlässlich unseres Kolloquiums erwähnte Aant Elzinga die folgenden zehn Kriterien, die für die Forschung an Kunstakademien massgeblich sind, sollte sie hinsichtlich der Überzeugungskraft mit der wissenschaftlichen Forschung an Universitäten vergleichbar sein.

«Die Künstlerin als Forscherin verfügt über

- eine gute Orientierung in Bezug auf künstlerische Probleme,
- die Fähigkeit, künstlerisch relevante Fragen ausfindig zu machen, zu bestimmen und zu formulieren,
- die Fähigkeit, Themenkomplexe abzugrenzen und ins Zentrum künstlerischer Projekte zu stellen,
- Originalität und Integrität in der Wahl der Arbeitsmethoden,
- die Fähigkeit, ergiebige Probleme zu erkennen und durchzuarbeiten,
- die Fähigkeit, Quellen zurückzuverfolgen und zu systematisieren,
- die Fähigkeit, Material zusammenzutragen, zu analysieren und zu einer interpretierbaren Synthese zu bringen,

- die Fähigkeit, Projekte zu leiten und schlüssig sowie verständlich zu dokumentieren,
- die Fähigkeit, die Interpretation des Themas zu vertiefen,
- schriftliche Formulierung und Dokumentation der Reflexion der Entscheidungsfindungen, der möglichen Argumentationslinien in der Interpretation der eigenen Arbeit sowie der angewendeten Methode.»¹⁶

Eine Künstlerin, die ihre Interessen gründlich und differenziert verfolgt, wird über die meisten der genannten Fähigkeiten verfügen, auch wenn sie nicht im institutionellen Rahmen forscht und die Bezeichnung der Forscherin für sich nicht in Anspruch nimmt. Ausserhalb dieses Rahmens braucht sie ihre Kompetenzen nicht explizit auszuweisen. Eine Künstlerin jedoch, die an einer Institution und mit öffentlichen Geldern Forschungsprojekte durchführt, muss in der Regel über die zehn Punkte Rechenschaft ablegen können.

Aus dem britischen und nordamerikanischen Raum ist bekannt, dass im institutionellen Rahmen von Kunsthochschulen vorwiegend individuell geforscht wird. Es ist hier gebräuchlich, dass die graduierten Studentinnen mit ihren Forschungsarbeiten den Ph. D. (Dokortitel) erlangen können.¹⁷ An Schweizer Fachhochschulen wird institutionelle Forschung im Feld der Kunst nicht von Einzelpersonen, sondern von Forschungsteams betrieben. Forschungsaktivitäten werden gewöhnlich als Verbundprojekte mit zwei oder mehreren Forschungspartnerinnen durchgeführt. Die Projekte sind hinsichtlich Ziel, Umfang und Aufwand definiert und finden vorwiegend im Rahmen übergreifender Forschungsprogramme statt. Die Teams setzen sich in der Regel aus Fachpersonen unterschiedlicher Disziplinen, zumeist auch verschiedener Institutionen zusammen. Da es an unseren Fachhochschulen (noch) nicht möglich ist, sich mit Forschungsarbeiten akademisch zu profilieren, stehen Titel und akademische Karriere im Hintergrund.

Die Forschung im Fachhochschulbereich wird prinzipiell als angewandte Forschung definiert. Damit ist vornehmlich produktorientierte und (lokale) Forschung gemeint. Sie wird gemeinsam mit nichtstaatlichen Wirtschaftspartnerinnen (Finanzpartnerinnen) und mit finanzieller Unterstützung des Staates (der Kommission für Technologie und Innovation des Bundesamtes für Berufsbildung und Technologie) verwirklicht. Die Grundlagenforschung an Fachhochschulen ist erst im Begriff, sich zu bestimmen. Sie steht nicht zwingend im Gegensatz zu zweckorientierter, lokaler und transdisziplinärer Forschung.

In zunehmendem Masse bedingen sich der Stil der gegenwärtigen Wissensproduktion, die Transdisziplinarität und der konkrete Anwendungskontext gegenseitig. Dem heutigen Verständnis von Fortschritt liegt nicht mehr das chronologische, lineare Verlaufsmodell zugrunde. Die Forschung wird vielmehr von einer synchronistischen, topologischen Struktur geprägt. Der entscheidende Mechanismus für Innovation, so die Wissenschaftstheoretikerin und -forscherin Helga Nowotny, ist nun die Aufmerksamkeit.¹⁸ Bedingung und zugleich Effekt dieser (ausgedehnten Wahrnehmung) ist die Entgrenzung der Disziplinen.

Andererseits wird in der Forschung Transdisziplinarität gefordert, wenn die Komplexität einer Problemstellung von einer Disziplin allein nicht angemessen angegangen werden kann und

kein befriedigendes Resultat erwarten lässt. Transdisziplinarität ist die Konsequenz, sofern ein heterogener Kreis von Forscherinnen an einem gemeinsam definierten Problem arbeitet, das aus einem spezifischen und ›lokal‹ verankerten Kontext entsteht. Das Wissen wird nach Mass für den konkreten Fall produziert. Systemspezifisch, Finalität und Transdisziplinarität in der Forschung sind ein Ausdruck dessen, dass in unserer pluralistischen Welt kein Konsens mehr darüber möglich ist, was als grundlegendes und allgemeinverbindliches Wissen gelten kann.

Bei transdisziplinären Forschungsprojekten haben naturgemäss nicht alle Disziplinen denselben Stellenwert. Die Fragestellungen, welchen eine übergeordnete Bedeutung zukommt, leiten sich selbst bei Projekten im Feld der Kunst fast ausnahmslos von nicht-künstlerischen Problemen ab. Die Forschungsprojekte des Instituts für Bildmedien am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe – ein Beispiel, das für viele andere steht – haben in aller Regel die Medientechnologie und nicht eigentlich künstlerische Themen im Fokus.¹⁹ Bei Projekten unter dem Label ›Wissenschaft und Kunst‹ sind zumeist wissenschaftliche Erkenntnisse und Verfahrensweisen zentral. Kunst wird damit zum Medium oder Instrument im Dienste anderer Disziplinen. Sie übernimmt die Rolle, epistemische Ergebnisse, zu welchen sie ursprünglich nichts beigetragen hat, zu illustrieren, zu vermitteln oder – als sinnliches Äquivalent zu Verständeseinsichten – zu ergänzen. Doch auch in transdisziplinären Projekten gilt es, die Künste als Disziplinen eigener Art zu begreifen und den Möglichkeiten ihrer spezifischen Leistungen Rechnung zu tragen. Im Projekt ›public plaiv‹ haben wir versucht, künstlerische Problemstellungen ins Zentrum zu stellen.

6.3.4. ZUM PROJEKT ›PUBLIC PLAIV‹

Das Projekt ›public plaiv‹ ist von seiner Anlage her in mancher Hinsicht ein typisches institutionelles Forschungsprojekt im Feld der Kunst. Das Ziel des Projektes ist es, in einer transdisziplinären Arbeitsweise spezifisch für die Öffentlichkeit der Region La Plaiv (Oberengadin) Kunstwerke zu entwerfen und zu realisieren. Das Verfahren hat über die Region hinaus prototypischen Charakter.

Dem Projektteam gehören ein Künstler und drei Geisteswissenschaftler und -wissenschaftlerinnen der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und der Universität Zürich an. Sie arbeiten im Dialog mit Künstlern und Künstlerinnen, die zur Entwicklung eines Projekts eingeladen und mit der Ausführung beauftragt worden sind. Je nach Bedarf werden Spezialisten und Spezialistinnen hinzugezogen. Die hauptsächlichen Wirtschaftspartnerinnen, die am Projekt beteiligt sind, sind die Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum und die regionale Wirtschaftsorganisation Plaiv (WOP, mit der ihr unterstellten Tourismusorganisation TOP). Die Partnerinnen bringen sich nicht nur mit Kapital und Eigenleistungen in das Forschungsprojekt ein, sondern auch mit eigenen Interessen. Durch die spezielle personelle Konstellation der WOP wirkt diese zugleich als Bindeglied zwischen den Projektmitarbeitern und -mitarbeiterinnen, der Gemeinderegierungen und der Öffentlichkeit. Das Projekt hat sowohl künstlerische wie gesellschaftliche und wirtschaftliche Zielsetzungen. Die Ziele sind

erreicht, wenn die Kunstwerke mit ihren spezifischen Fragestellungen realisiert sind und ihre Spuren in der Öffentlichkeit hinterlassen.

Der französische Künstler Daniel Buren stellte fest, dass die Situation für Kunst (extra muros) (Kunst ausserhalb der Mauern des Museums) derart komplex ist, dass Künstlerinnen allein sie nicht bewältigen können und auf die Mitarbeit von Spezialistinnen anderer Disziplinen angewiesen sind.²⁰ Die Mitarbeiterinnen können Soziologinnen, Städteplanerinnen, Architektinnen, Historikerinnen, Kulturwissenschaftlerinnen oder Vertreterinnen verschiedener Öffentlichkeiten sein. Ausserdem, so Buren, ist die (Kunst im Dialog mit der Öffentlichkeit) Ende des 19. Jahrhunderts unterbrochen worden. Da sich (in den letzten hundert Jahren) keine eigene Tradition dieser Arbeitsform hat entwickeln können, fehlen die entscheidenden Erfahrungen sowohl auf Seiten der Künstlerinnen wie auf Seiten der Öffentlichkeiten. Buren klammert offensichtlich bewusst aus – dies begründet die Polemik in seiner Analyse –, dass sich die (Kunst auf der Strasse) und ihre Diskussion seit Mitte der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts wieder stark belebt haben. Die drei Ausstellungen im Aussenraum in Münster 1977, 1987 und 1997 sind ein Spiegelbild der neuen Entwicklungen.²¹ Von Bedeutung allerdings sind weniger diese oder vergleichbare (Freiluftmuseen) auf Zeit, denn vielmehr die auf Langfristigkeit angelegten und mit der Lebenspraxis verknüpften Programme. Ich beschränke mich damit, auf zwei weitere, konzeptionell sich ergänzende Neuorientierungen hinzuweisen: Seit Mitte der achtziger Jahre sorgen insbesondere in Deutschland die geplanten und realisierten Mahnmale als Gedenken an die von den Nationalsozialisten ermordeten Juden für eine gleichermassen politische, philosophische, historische wie künstlerische Diskussion.²² In den neunziger Jahren waren es die aktivistischen und partizipatorischen Kunstprojekte, die sowohl in den USA wie in Europa durch ihre inhaltliche Konzentration auf gesellschaftlich-soziale Aspekte das Konzept Kunst zu entgrenzen vermochten.²³

Welche Problemfelder und Fragestellungen können einem transdisziplinären Forschungsprojekt zugrunde liegen, das die (Kunst des Öffentlichen)²⁴ thematisiert, gleichzeitig aber sich selber als (Kunst im öffentlichen Raum) ansiedelt? Wenn es im Grundsätzlichen darum geht, die – ich denke nun in den grossen Zügen von Buren – abgebrochene Tradition der (Kunst im Dialog mit der Öffentlichkeit) wieder aufzunehmen, wirft das die für Künstler wie für die Öffentlichkeit zentrale Frage auf, welche Bedeutung diesem Dialog beigemessen wird. Ist der Dialog überhaupt möglich, und was wird erwartet, damit zu erreichen?

Nichts, was die Kunst im öffentlichen Raum betrifft, ist mehr selbstverständlich, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zu den Umfeldern. Unter dem Blickwinkel der verschiedenen Disziplinen erscheinen der so genannte öffentliche Raum, das Öffentliche, die Öffentlichkeiten, die Künste selber und ihre möglichen Funktionen, selbst die Transdisziplinarität der Projektarbeit als Variablen in einem Untersuchungsfeld, das keine Konstanten kennt. Die Diskursfelder, auf die sich die Variablen beziehen, sind selber stets im Wandel begriffen. Somit rückt selbst die (Systemspezifik)²⁵ von Handlungsmodus, Ort und Zeit ins Blickfeld der künstlerischen Forschung. Nicht nur dies: Die künstlerische Forschung, meinte Michael Lingner, weiss selber nicht, was sie ist.²⁶ Sie muss, fordert er, erst noch – selbstverständlich in der Disziplin

der Künste selber – erforscht werden. Ein Forschungsprojekt von Kunst im öffentlichen Raum leistet, wo immer der individuelle Fokus der beteiligten Künstler und Künstlerinnen liegt, stets auch (spezifisch oder unspezifisch, implizit oder explizit, differenziert oder pauschal) einen Beitrag zu diesen hier angedeuteten Problembereichen.

Zur wachsenden Komplexität und Individualisierung der ‹höchstentwickelten› Gesellschaften und zur Pluralität ihrer Zentren gehört, dass sich Lebensformen, Diskursarten, Institutionen, Sprachen und Kulturen usw. immer mehr überschneiden. Sie erzeugen damit zunehmend auch Widersprüche und Konflikte. Vor diesem Horizont ist es ein Anliegen geworden, die Konstitution von individuellen und kollektiven Identitäten transparent zu machen, einer Kritik zu unterziehen und sie und ihre Bedingungen gegebenenfalls zu verändern. Die Problematik ist global, doch es sind die regionalen Strukturen, die lokalen Handlungs- und Bedeutungszusammenhänge, die die Identitäten prägen. Wie konstituieren sich Identitäten? Welche Faktoren sind bestimmend? Wo und warum geraten Identitätsformationen in Konflikt? Wie können die Konflikte fruchtbar gemacht werden? Wie sollen die Identitäten in Zukunft konstruiert werden? Wie werden sie zu ‹bewohnen› sein? Wie lassen sie sich taktisch einsetzen?

Im Engadin stellt die kulturelle Identität ein deutlich wahrnehmbares Konfliktfeld dar. Ein Grossteil der Bevölkerung spricht von Kind auf zwei Sprachen; die erste oder zweite Muttersprache ist eine Minderheitssprache, die zudem in zwei Idiomen gesprochen wird. Die Landschaft ist in besonderem Masse prägend, und ihre wirtschaftliche Nutzung ist einer prekären Entwicklung unterworfen. Während der winterlichen Hochsaison (mit ihrer exaltierten Population) haben die einheimischen Öffentlichkeiten nur mehr die Grösse und Erscheinungsweise von Subkulturen. Der bestimmende Wirtschaftssektor ist der Tourismus, der am offensichtlichsten das Spannungsfeld von Ortsverbundenheit und Ubiquität, von lokaler Identität und internationalem Markt aufreisst.

Vorausgesetzt, dass es nun auch diese Spannungsfelder sind, die den Künstlern und Künstlerinnen für ihre Projekte in der Plaiv als ‹Sujet›²⁷ dienen (und nicht nur den Hintergrund oder den ‹Sockel› bilden): Welche Funktionen nimmt Kunst hier für sich in Anspruch? Aus der anderen Perspektive gefragt: Welchen Gebrauch lässt sich von der Kunst hier machen? Woran und wie forschen Künstler in der Plaiv? Das Projektteam hat sich unter anderem zur Aufgabe gemacht, relevant erscheinende Grundlagen der Region (wirtschaftliche, landschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle Aspekte) aufzuarbeiten – immer in Hinsicht auf die Brauchbarkeit für die künstlerischen Projekte. Insofern sind es die teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen, die mit ihren individuellen Fähigkeiten und Interessen den Forschungsverlauf entscheidend prägen. (So verknüpfen sich individuelle und institutionelle Forschung.) Ihre Projekte und Arbeiten können als ‹Sensoren›²⁸ verstanden werden, die die Konfliktlinien der Region aufspüren, ihnen Ausdruck verleihen und sie damit öffentlich verhandelbar machen.

‹public plaiv› wird, gemäss Zielsetzung der Projektpartner, einen touristischen Mehrwert für die Region schaffen. Der Tourismus als wirtschaftliches Moment bildet weltweit einen entscheidenden Faktor von Ausstellungen und damit der Pragmatik von Kunstwerken (insbesondere bei Ausstellungen wie in Münster, Kassel, Venedig, New York etc.). Wie alle

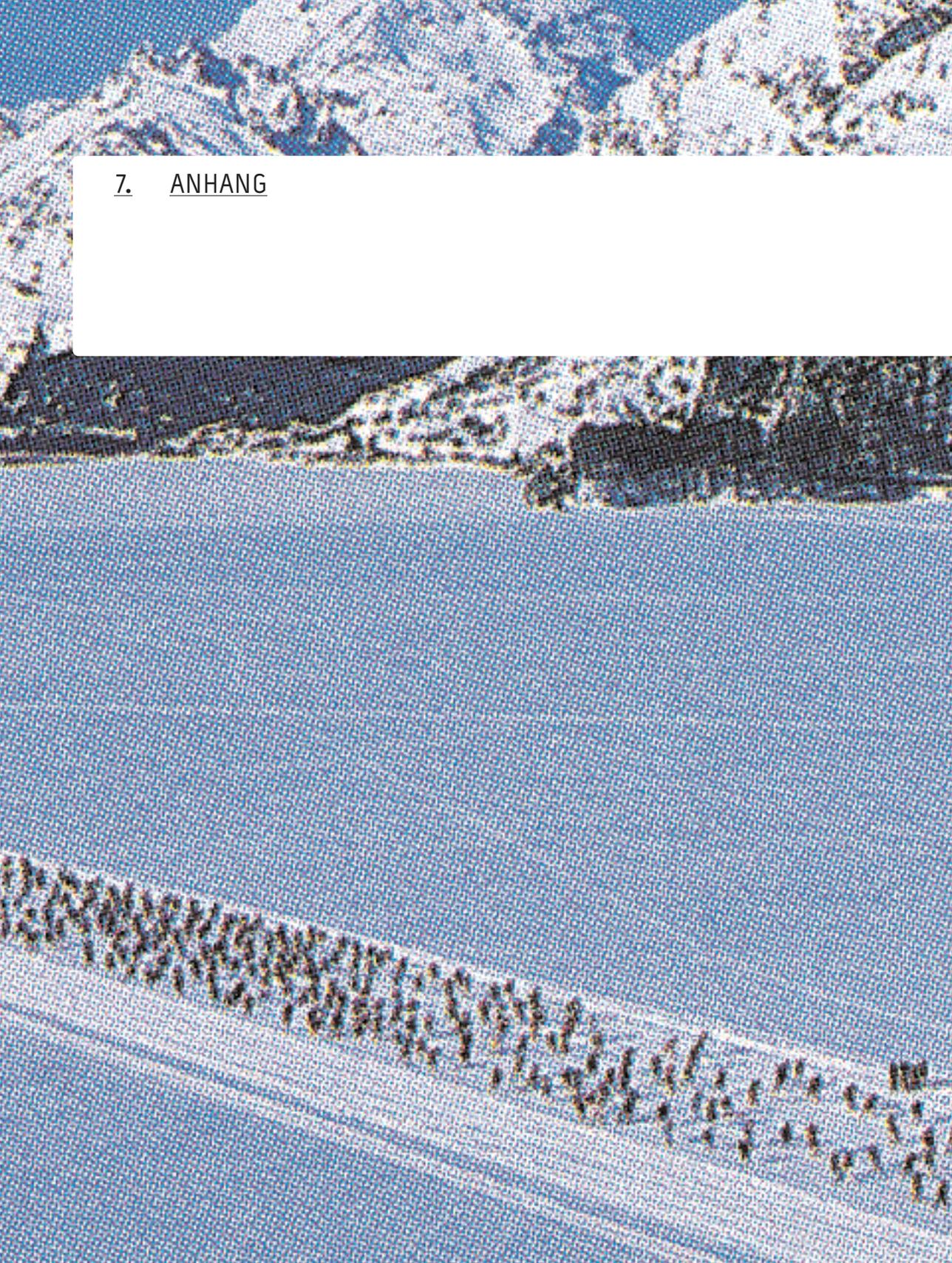
pragmatischen Operatoren (Träger, Medium, Themen, Ort, Zeit, Ideologie) ist er umso kraftvoller, je weniger er wahrgenommen wird. Durch den Einbezug der wirtschaftlichen Zielsetzungen in die künstlerische Reflexion wird eine üblicherweise verborgene Pragmatik der Kunst hier in die Werke der Kunst eingegliedert.

- 1> Vgl. Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a. M. 1984; Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973; Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Graz, Wien 1986; Helga Nowotny: *Grenzen und Grenzenlosigkeit. Kreativität und Wissensdistribution*. In: Jörg Huber, Martin Heller (Hrsg.): *Konturen des Unentschiedenen. Interventionen 6*. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1997. S. 151–171; Helga Nowotny: *Die Bilder der Wissenschaft verändern sich. Zwischen Wissensproduktion und Wissensvermittlung*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Mai 2001. S. B 14.
- 2> *Forschung im Feld der Kunst. Kolloquium mit Gästen*. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, WS 2001/02. Die Gastreferenten und -referentinnen: Dr. Aant Elzinga, Prof. für Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung, Universität Göteborg, Schweden; Peter Fischli und David Weiss, Künstler, Zürich; Thomas Hirschhorn, Künstler, Paris; Barbara Köhler, Autorin, Duisburg; Michael Lingner, Prof. für Kunsttheorie, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Hamburg; Dr. Dieter Maurer, Projektleiter Forschung und Entwicklung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und wissenschaftlicher Mitarbeiter des Universitätsspitals Zürich, Paris; Christian Philipp Müller, Künstler, New York; Sibylle Omlin, Kunsthistorikerin, Zürich; Adrian Schiess, Künstler, Mouans-Sartoux (F); Dr. Walter Siegfried, Künstler, München.
- 3> «Research for art [...] has been described as: <research where the end product is an artefact, where the thinking is [...] embodied in the artefact, where the goal is not primarily communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication.>» Ron Dearing: *Higher Education in the Learning Society. Report of the National Committee*. Norwich, Middlesex, 1997. § 11.48.
- 4> Foucault spricht vom <verborgenen Diskurs des Malers> und von der <impliziten Philosophie> des Kunstwerks. Foucault 1973 (vgl. Anm. 1), S. 276.
- 5> Theo Kneubühler: *Die Kunst, das Ungleiche und die Kritik*. In: *Malerei als Wirklichkeit*. Berlin 1985. S. 12–20, hier S. 19.
- 6> Vgl. Karl R. Popper: *Logik der Forschung*. 10. Aufl. Tübingen 1994. S. 18.
- 7> Vgl. Christoph Schenker: *Kunst als Forschung*. In: *Studiengang Bildende Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (Hrsg.): Kunstklasse. Inserts, Texte, Statements*. Zürich 1998. S. 21–29.
- 8> Vgl. etwa Barnett Newman, der sein persönliches künstlerisches Konzept über Jahre erarbeitete. Die Entwicklung der formalen und materialen Eigenschaften der Gemälde war eins mit deren inhaltlichen Ausrichtung.
- 9> Vgl. Jean-François Lyotard: *Vorbemerkung über die Pragmatik der Werke. Insbesondere zu den Werken von Daniel Buren*. In: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1986. S. 79–95.
- 10> Vgl. Rosalind E. Krauss: *Skulptur im erweiterten Feld*. In: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam, Dresden 2000. S. 331–346.
- 11> Adrian Schiess (vgl. Anm. 2)
- 12> Vgl. Peter Sloterdijk: *Die Kunst faltet sich ein*. In: *Kunstforum 104 (1989)*. S. 178–184.
- 13> Peter Fischli (vgl. Anm. 2)
- 14> Musil: *Skizze der Erkenntnis des Dichters*. In: *Gesammelte Werke. Bd. 2. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1025–1030.

- 15> Vgl. Jean-François Lyotard: Eine postmoderne Fabel. In: Jörg Huber (Hrsg.): Wahrnehmung von Gegenwart. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1992. S. 15–29.
- 16> Aant Elzinga (vgl. Anm. 2)
- 17> So z.B. am Chelsea College of Art & Design, London. Das Central Saint Martins College of Art and Design (School of Art), London, ermöglicht unter <Individual Research Projects> auch <Interdisciplinary Projects>. Einen partiellen Einblick in eine künstlerische Dissertation bietet der folgende Ausstellungskatalog: Eija-Liisa Ahtila: *Fantasized Persons and Taped Conversations*. Helsinki 2002. Eintrag im Impressum: «The exhibition and the book <Fantasized Persons and Taped Conversations> are parts of Eija-Liisa Ahtila's Doctorate in Fine Arts at Academy of Fine Arts in Helsinki.»
- 18> Nowotny 1997 (vgl. Anm 1)
- 19> Im Gespräch mit einem der leitenden Köpfe des zkm im April 2001 haben wir nach dem Grund dieses Sachverhalts gefragt. Die Antwort war uns bereits bekannt: Dass für Forschungsprojekte im *technologischen* Bereich die erforderlichen Drittmittel zur Finanzierung leichter zu beschaffen seien. Auf die darauf folgende Frage, was er denn unter eigentlich *künstlerischer* Forschung verstehe, sagte er nichtssagend: «Das ist das, was ein Künstler im Atelier tut.»
- 20> Daniel Buren: Kann die Kunst die Strasse erobern? In: Klaus Bussmann u. a. (Hrsg.): *Skulptur. Projekte in Münster 1997*. Ostfildern-Ruit 1997. S. 482–507.
- 21> Vgl. Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Bussmann (wie Anm. 20), S. 7–41.
- 22> Vgl. etwa Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz: Das Harburger Mahnmahl gegen Faschismus. Ostfildern-Ruit 1994; Simon Wiesenthal (Hrsg.): *Projekt Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*. Wien 2000; Beat Wyss: Kunst und Denkmal. Die Geschichte eines ästhetischen Problems. In: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*. Köln 2000. S. 33–52.
- 23> Vgl. Suzanne Lacy (Hrsg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. 2. Aufl. Seattle 1996; Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rikrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002; Stella Rollig, Eva Sturm (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art, Education, Cultural Work, Communities*. Wien 2002.
- 24> Marius Babias, Achim Könneke (Hrsg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*. Amsterdam, Dresden 1998.
- 25> Die Künstlerin Renée Green fügte dem im Kunstkontext der achtziger und neunziger Jahre inflationären Begriff <Site-Specific> den Begriff <System-Specific> hinzu, der für die Analyse insbesondere von Diskurs- und Handlungsbereichen adäquater erscheint. Renée Green: *After The Ten Thousand Things*. Den Haag 1994. S. XXXIII.
- 26> Michael Lingner (vgl. Anm. 2)
- 27> Tim Zulauf: Bezüge zwischen Landschaft, Siedlung und Öffentlichkeit. In: *Terra Grischuna. Zeitschrift für Natur, Kultur und Freizeit in Graubünden 1* (2002). S. 22–25.
- 28> Zulauf 2002 (vgl. Anm. 27), S. 24.



7. ANHANG



7.1. AUSGEWÄHLTE LITERATUR

7.1.1. Ausgewählte Literatur zu Architektur, Tourismus und Oberengadiner Kultur

- Friedrich Achleitner: Die Ware Landschaft. 2. Aufl. Salzburg 1978.
- Friedrich Achleitner: Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite? Basel, Boston, Berlin 1997.
- Klaus Anderegg, Werner Bätzing (Hrsg.): Alpine Alltagskultur zwischen Beharrung und Wandel. Bern, Stuttgart, Wien 1993.
- Thomas Antonietti und Marie Claude Morand: Tourismus und kultureller Wandel. Wallis 1950–1990. Sitten 1993.
- ARGE Alp (Hrsg.): Denkmalpflege und Tourismus. Bozen 1997.
- John Baldessari, Lawrence Weiner: The metaphor problem again. Küsnacht, Zürich 1999.
- Alfons Beer: Strukturwandlungen im Fremdenverkehr des Kantons Graubünden von 1925 bis 1965. Diss. Zürich 1968.
- Ursula Brunold-Bigler: Hungerschlaf und Schlangensuppe. Historischer Alltag in alpinen Sagen. Bern, Stuttgart, Wien 1997.
- Bündner Kunstmuseum Chur (Hrsg.): Graubünden im Plakat. Eine kleine Geschichte der Tourismuswerbung von 1890 bis heute. Chur 1983.
- Bündner Kunstmuseum Chur, Segantini Museum St. Moritz (Hrsg.): Das Engadin Ferdinand Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts. Samedan 1990.
- Paul Caminada: Der Bau der Rhätischen Bahn. Zürich 1980.
- Rita Cathomas, Marianne Fischbacher, Ursula Jecklin-Schmid u.a. (Hrsg.): Erzählenhören. 2. Aufl. Chur 1999.
- Rita Cathomas, Marianne Fischbacher, Ursula Jecklin-Schmid u.a. (Hrsg.): Das Erzählen geht weiter. Chur 1999.
- Monica Caviezel: Madulain. Ein Dorf im Oberengadin. Madulain 2000.
- Conradin Clavuot und Jürg Ragettli: Die Kraftwerkbauten im Kanton Graubünden. Chur 1991.
- Kurt Derungs: Kultplatz Zuoz-Engadin. Die Seele einer alpinen Landschaft. Bern 2001.
- Leza Dosch: Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780. Bern 2001.
- Luzi Dosch: Die Bauten der Rhätischen Bahn. Geschichte einer Architektur von 1889 bis 1949. Chur 1984.
- Roland Flückiger-Seiler: Hotelträume zwischen Gletschern und Palmen. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830–1920. Zürich 2001.
- Köbi Gartenbein, Jann Lienhart, Cordula Seger: Bauen in Graubünden. Ein Führer zur Gegenwartsarchitektur. 2. Aufl. Zürich 1999.
- Gemeinde La Punt Chamues-ch (Hrsg.): Baugesetz La Punt Chamues-ch. Revision 2000. La Punt Chamues-ch 2001.
- Christoph Hämmig: La Punt Chamues-ch. Heute, gestern, morgen. Schlieren 2000.
- Hans Hofmann (Hrsg.): Oberengadin. Landschaft am jungen Inn. 3. Aufl. Chur 1995.
- Jean-Pierre Junker, Christoph Wieser: Sozialgeschichte des Alpentourismus. Vorlesungsmanuskript Soziologie III. ETH Zürich. Zürich 2001.
- Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): Siedlungsinventar La Punt Chamues-ch. Siedlungen und Bauten. Chur 1990.
- Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.): Siedlungsinventar S-chanf. Chur, S-chanf 1998.
- Kantonale Denkmalpflege Graubünden (Hrsg.), Peter Zumthor (Bearb.): Vrin, Lugnez. Chur 1976.
- Daniel Kessler: Hotels und Dörfer. Oberengadiner Hotellerie und Bevölkerung in der Zwischenkriegszeit. Chur 1997.
- Jachen Ulrich Könz: Sgraffito im Engadin und Bergell. Zürich 1977.
- Jachen Ulrich Könz: Das Engadiner Haus. 4., überarbeitete Aufl. Bern 1994.
- Christoph Kübler: Wider den hermetischen Zauber. Rationalistische Erneuerung alpiner Architektur um 1930. Rudolf Gaberel und Davos. Chur 1997.
- Kulturarchiv Oberengadin, Samedan (Hrsg.): 10 Jahre Kulturarchiv Oberengadin 1989–1999. Samedan 1999.

- Kunsthalle Wien (Hrsg.): Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine. Basel 1997.
- Robert Lussi: Mia vschinauncha. Mein Dorf La Punt Chamuesch. Das alte Dorf und seine neue Architektur. 2., erw. Aufl. Zug 1989.
- Emil Maurer: Kunstführer Oberengadin. Bern 1984.
- Christoph Mayr Fingerle (Hrsg.): Neues Bauen in den Alpen. Basel 1992, 1996, 2000.
- Erhard Meier: Kulturwege in Graubünden. Die schönsten kulturhistorischen Exkursionen. Hefte 1–5. Chur 1988, 1991, 1992, 1997.
- Stanislaus von Moos: Rund um die Fernsehantenne des Guild House. Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeichensprache und Massenkultur. In: Thomas Bolt, Karl Grunder u.a. (Hrsg.): Grenzbereiche der Architektur. Basel 1985. S. 221–241.
- Stanislaus von Moos: Tränen der Architektur. In: Hochparterre 5 (1989).
- Stanislaus von Moos: Von den Mucken des Alltags. A propos von Venturi and Rauch. In: Architektur im Alltag Amerikas. Venturi and Rauch. Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Zürich. Zürich 1979. S. 11–19.
- Robert Obrist, Silva Semadeni, Diego Giovanoli: Construir = Bauen = Costruire, 1830–1980. Bern, Zürich 1986.
- Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich (Hrsg.): Die Architektur von Rudolf Olgiati. Zürich 1977.
- Martin W. Pernet: «... das Schönste was ich sah». Nietzsche und Segantini in Engadins Landschaft und Licht. Separatdruck Bündner Jahrbuch 1998. Chur 1998.
- Isabelle Rucki: Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur von 1860 bis 1914. Zürich 1989.
- Aurel Schmidt: Die Alpen. Schleichende Zerstörung eines Mythos. Zürich 1990.
- J. Jürgen Seidel: Die Anfänge des Pietismus in Graubünden. Zürich 2001.
- Christoph Simonett: Die Bauernhäuser des Kantons Graubünden. Basel 1965.
- Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt. 2. Aufl. Wiesbaden, Braunschweig 1997.
- Verein für Bündner Kulturforschung (Hrsg.): Handbuch der Bündner Geschichte. Chur 2000.
- Verkehrsverein St. Moritz (Hrsg.): Das Oberengadin in der Malerei. 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. St. Moritz 1985.
- Vschinauncha S-chanf (Hrsg.): Ledscha da Fabrica. S-chanf 2000.
- Tino Walz: Das Engadiner Haus und sein Schmuck. Katalog zur Ausstellung in der Chesa Planta Zuoz 1994 und 1995. 2. Aufl. Chur 1995.
- Tino Walz: Wohnen in alten Engadiner Häusern. Zuoz 1975.
- Constant Wieser: Zuoz. Geschichte und Gegenwart. Bern 1991.
- Peter Zumthor: Siedlungs-Inventarisierung in Graubünden. Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventars. Mit Inventar Castasegna. Chur 1981.

7.1.2. Ausgewählte Literatur zu Kunst und Öffentlichkeit

- Marius Babias, Achim Könneke (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998.
- Christoph Bauer, Michael Brunner, Manfred Sailer (Hrsg.): Hier da und dort. Kunst in Singen. Internationales Kunstprojekt im öffentlichen Raum. Singen 2000.
- Jörg und Karen van den Berg (Hrsg.): Im Tal. Kunst im Dialog mit Kunst und Natur. Berlin, Duisburg 1999.
- Beatrice von Bismarck, Thomas Locher, Peter Zimmermann u.a. (Hrsg.): Öffentlich / Privat. Kunstraum der Universität Lüneburg, Lüneburg 1997.
- Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (Hrsg.): Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren. Stuttgart 1996.

- Klaus Bussmann, Kasper König, Florian Matzner (Hrsg.): Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997. Münster 1997.
- Claudia Büttner: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. München 1997.
- Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain (Hrsg.): Sous les ponts, le long de la rivière ... Luxembourg 2001.
- Tom Finkelpearl: Dialogues in Public Art. Interviews with Vito Acconci, John Ahearn u.a. Cambridge, Massachusetts, London 2000.
- Walter Grasskamp (Hrsg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. 3., erw. Aufl. München 2000.
- Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius, Christoph Tannert (Hrsg.): Die Endlichkeit der Freiheit. Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West. Berlin 1990.
- IG Art & Appenzell (Hrsg.): Wahlverwandschaften. Art & Appenzell. Appenzell 1998.
- Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Kunstverein in Hamburg (Hrsg.): Aussendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Hamburg 2001.
- Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Kunst in der Stadt 3. Naturally Art. Köln 1999.
- Kunst Haus Dresden (Hrsg.): City Index. Recherchen im urbanen Raum. Amsterdam, Dresden 2000.
- Daniel Kurjakovic, Sebastian Lohse (Hrsg.): Other rooms, other voices. Audio works by artists. Zürich 1999.
- Suzanne Lacy (Hrsg.): Mapping the terrain. New genre public art. Seattle 1996.
- Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hrsg.): Ctrl [space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Ausstellung ZKM Karlsruhe. Karlsruhe 2002.
- Florian Matzner (Hrsg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. München 2001.
- Malcolm Miles: Art, space and the city. Public art and urban futures. 2. Aufl. London 1999.
- Otto Mittmannsgruben, Martin Strauss (Hrsg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Wien 2000.
- Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum. Andrea Frazer, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002.
- Christian Philipp Müller: Branding the Campus. Art, architecture, design, politics of identity. Düsseldorf 2001.
- Museum in Progress (Hrsg.): Travelling eye. Köln 1997.
- Stella Rollig, Eva Sturm (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002.
- Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer (Hrsg.): O.k. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen, Projekte im Problemfeld <Öffentliche Kunst>. Wien 1998.
- Heinz Schütz (Hrsg.): Stadt.Kunst. Regensburg 2001.
- SKOR, Stichting Kunst en Openbare Ruimte (Hrsg.): Public work. 1995-2000 five years praktijkbureau beeldende kunst-opdrachten. Amsterdam 2001.
- Stichting Sonsbeek (Hrsg.): Sonsbeek 9. LocusFocus. Arnhem 2001.
- Christoph Tannert (Hrsg.): Skulptur-Biennale Münsterland 2001. Berlin 2001.
- Marc-Olivier Wahler (Hrsg.): Transfert. Kunst im urbanen Raum. Biel 2000.
- Markus Wailand, Vitus H. Weh (Hrsg.): Zur Sache Kunst am Bau. Ein Handbuch für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft ... Wien 1998.

7.1.3. Ausgewählte Literatur zu Politik und Öffentlichkeit

- Hannah Arendt: Vita activa. Vom tätigen Leben. München 1999.
- b&k+, Bergische Universität GH Wuppertal, Akademie der Stadt Sindelfingen (Hrsg.): Political Landscape. [Politische Landschaft]. Köln 2001.

- Marius Babias und Florian Waldvogel (Hrsg.): Arbeit Essen Angst. Essen 2001.
- Seyla Benhabib: Selbst im Kontext. Frankfurt a. M. 1995.
- Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.
- Pauline Boudry, Brigitta Kuster und Renate Lorenz (Hrsg.): Reproduktionskonten fälschen! Berlin 1999.
- Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1993.
- Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke (Hrsg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt a. M. 2000.
- André Brodocz und Gary S. Schaal (Hrsg.): Politische Theorie der Gegenwart I, II. Opladen 2002, 2001.
- Judith Butler: Körper von Gewicht. Frankfurt a. M. 1997.
- Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Berlin 1988.
- Noam Chomsky: Sprache und Politik. Berlin und Bodenheim bei Mainz 1999.
- Beatriz Colomina (Hrsg.): Sexuality & Space. New York 1992.
- Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996.
- Gilles Deleuze und Félix Guattari: 1933 – Mikropolitik und Segmentarität. In: Tausend Plateaus. Berlin 1997. S. 283–316.
- Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978.
- Nancy Frazer: Die halbierte Gerechtigkeit. Frankfurt a. M. 2001.
- Nancy Frazer: Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht. Frankfurt a. M. 1994
- Antonio Gramsci: Philosophie der Praxis. Gefängnishefte 10 und 11. Hamburg 1995.
- Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1999.
- Peter Uwe Hohendahl (Hrsg.): Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs. Weimar 2000.
- Tom Holert, Mark Terkessidis (Hrsg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. 2. Aufl. Berlin 1997.
- Holger Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien 2002.
- Ernesto Laclau: Politik und Ideologie im Marxismus. Kapitalismus – Faschismus – Populismus. Berlin 1981.
- Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus. 2. Aufl. Wien 2000.
- Martina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt a. M. 2001.
- Chantal Mouffe (Hrsg.): Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft. Wien 1999.
- Antonio Negri und Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne. Berlin 1997.
- Franz Neumann (Hrsg.): Handbuch Politische Theorie und Ideologie 2. Opladen 2000.
- Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. 11. Aufl. Frankfurt a. M. 2000.
- Jacob Torfing: New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žižek. Oxford 1999.
- Peter Weibel und Slavoj Žižek (Hrsg.): Inklusion : Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration. Wien 1997.

7.1.4 Ausgewählte Literatur zu Kunst und Forschung

- Paul K. Feyerabend: Wider den Methodenzwang. Rev. und erw. Fassung. Frankfurt a. M. 1983.
- Paul K. Feyerabend: Wissenschaft als Kunst. Frankfurt a. M. 1984.
- Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 2., rev. und um das Postskriptum von 1969 erg. Aufl. Frankfurt a. M. 1976.
- Thomas S. Kuhn: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1977.

- Thomas Lehnerer: Methode der Kunst. Würzburg 1994.
- Jean-François Lyotard: Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985.
- Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Wien 1986.
- Jean-François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986.
- Jean-François Lyotard: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Wien 1989.
- Jean-François Lyotard: Eine postmoderne Fabel. In: Jörg Huber (Hrsg.): Wahrnehmung von Gegenwart. Interventionen 1. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1992. S. 15–30.
- Robert Musil: Skizze der Erkenntnis des Dichters (1918). In: Gesammelte Werke. Bd. 2. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 1025–1030.
- Karl R. Popper: Logik der Forschung. 10. Aufl. Tübingen 1994.
- Christoph Schenker: Kunst als Forschung. In: Studiengang Bildende Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (Hrsg.): Kunstklasse. Inserts, Texte, Statements. Zürich 1998. S. 21–29.
- Paul Valéry: Werke. Bd. 6. Zur Ästhetik und Philosophie der Künste. Frankfurt a. M. 1995.

7.2. DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

Jost Falett unterrichtet Biologie und Romanisch an der Academia Engiadina in Samedan und lehrt an der Höheren Fachschule für Tourismus das Fach Ökologie. Er ist in Bergün aufgewachsen, lebt in Bever und amtiert als derzeitiger Präsident der Lia Rumantscha.

Urs Frey ist Kulturgeograf lic. phil. nat. sowie Primar- und Zeichenlehrer. Er arbeitet als Filmemacher, Publizist und Ausstellungsgestalter und lebt in Soglio im Bergell.

Lilian Pfaff studierte in Hamburg und Basel Kunstgeschichte und Geschichte und war von 1999 bis 2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Architekturmuseum Basel. Sie promoviert bei Prof. Dr. S. von Moos in Zürich über <Vito Acconcis architektonische Projekte> und lebt und arbeitet als freie Kunst- und Architekturkritikerin in Basel.

Christoph Schenker ist Leiter des Studiengangs Bildende Kunst, Forschungsbeauftragter und Professor für Kunsttheorie und Gegenwartskunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Er lebt in Zürich und Havanna.

Christoph Wieser ist Architekt ETH und lebt und arbeitet als Architekturtheoretiker in Zürich.

Susann Wintsch studierte Kunstgeschichte, Komparatistik und Geschichte in Zürich. Sie kuratierte von 2000 bis 2001 die Kunsthalle Palazzo in Liestal und lebt und arbeitet als freie Kuratorin und Kunstkritikerin in Zürich.

Tim Zulauf studierte Bildende Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Er arbeitet als Kunstkritiker und ist als freier Autor und Regisseur an Theater- und Ausstellungsprojekten beteiligt. Er lebt in Zürich.

7.3. FOTONACHWEIS

Stefan Baader: S. 86 u.r.

Adrian Paci: S. 232, 233

Hartley Charach: S. 231

Vittorio Santoro: S. 226

documenta natura: S. 45 u., 47 u.

F. Schönenberger: S. 45 o., S. 47 o.

Urs Frey: S. 52–53

Zoran Todorovic: S. 230

Marian Harders: S. 228

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Michael Harms: S. 229

Münster, Rudolf Wakonigg: S. 227

Patricia Karda: S. 62–79, 82, 83,

Tim Zulauf: S. 191

86 o., 86 u.l., 90, 91, 189, 190, 192

7.4. IMPRESSUM

Die vorliegende Publikation steht im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt <public plaiv – Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv> des Studiengangs Bildende Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ) in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut (Lehrstuhl S. von Moos) der Universität Zürich und mit Unterstützung der Kommission für Technologie und Innovation KTI des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie BBT.

Partner des Projektes sind die Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum, die Wirtschaftsorganisation La Plaiv (WOP), die Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen, und das Hotel Castell, Zuoz.

Das Forschungsprojekt wurde in Zusammenarbeit mit dem Bereich Forschung und Entwicklung der HGKZ durchgeführt (Leitung: Christoph Weckerle, Administration: Christian Baer).

Die Publikation wurde dankenswerterweise unterstützt von: Erziehungs-, Kultur- und Umweltschutzdepartement Graubünden, Migros-Kulturprozent, Biblioteca Engiadinaisa, Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung.

Forschungsgruppe	Christoph Schenker, Prof. ZFH, Projektleitung Lilian Pfaff, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin Susann Wintsch, lic. phil. I, wissenschaftliche Mitarbeiterin Tim Zulauf, Künstler HGK, künstlerischer Mitarbeiter Claudia Hunziker, lic. phil. I, Forschungsassistentin
------------------	--

Herausgeber	Christoph Schenker
Redaktion	Christoph Schenker, Tim Zulauf
Gestaltung	Nicole Barbieri, Markus Bucher, Zürich
Lektorat	Nadia Steinmann (dt.), Catherine Schelbert (engl.)
Lithografie, Druck	Druckerei Odermatt AG, Dallenwil
Buchbinderei	Schumacher AG, Schmitten

Auflage 800

Copyright

© bei den Text- und Bildautoren und -autorinnen, Künstlern und Künstlerinnen

© 2002 Studiengang Bildende Kunst HGKZ

ISBN 3-906437-04-3

Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Postfach, CH-8031 Zürich

Vertrieb / Distribution

Museum für Gestaltung Zürich, Postfach, CH-8031 Zürich

verlag@museum-gestaltung.ch