

A detailed painting of a mountainous landscape. In the foreground, a large dam with a corrugated metal roof spans across a valley. Below the dam, a town with several buildings and a winding road is visible. The middle ground shows steep, green hillsides with some structures and a small red-roofed building. The background features rugged, snow-capped mountains under a blue sky with light clouds. The word "GRIMSEL" is written in large, white, serif capital letters across the center of the image.

GRIMSEL

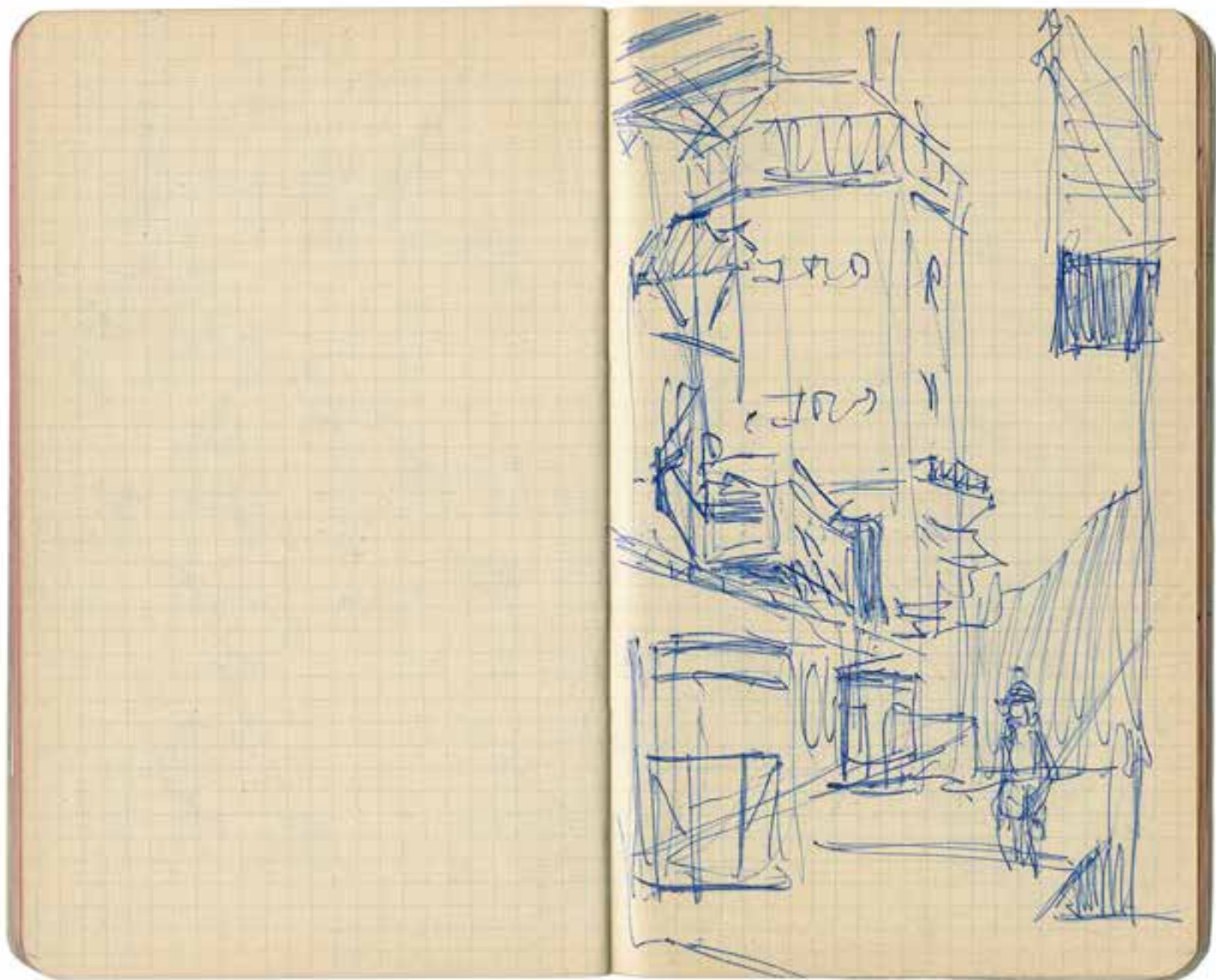
Grimsel

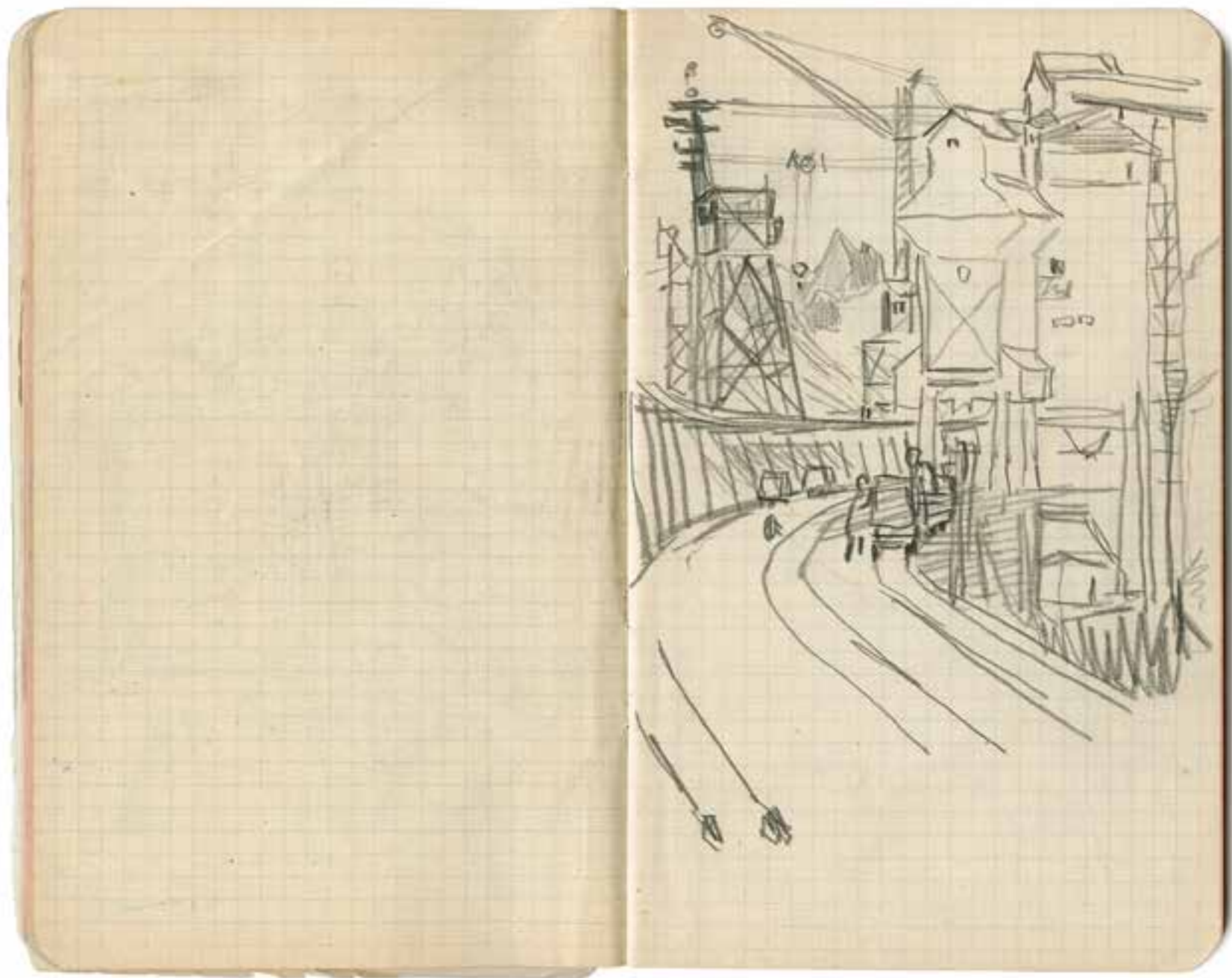
Staumauerbau im Bild

Werke von Emil Zbinden,
Eugen Jordi, Heinz Bysäth, Anita Niesz,
Hans Tschirren und Jakob Tuggener

Herausgeber: Förderverein Emil Zbinden
Edition eigenART, Verlag X-Time, Bern, 2018

EDITION *eigenART*



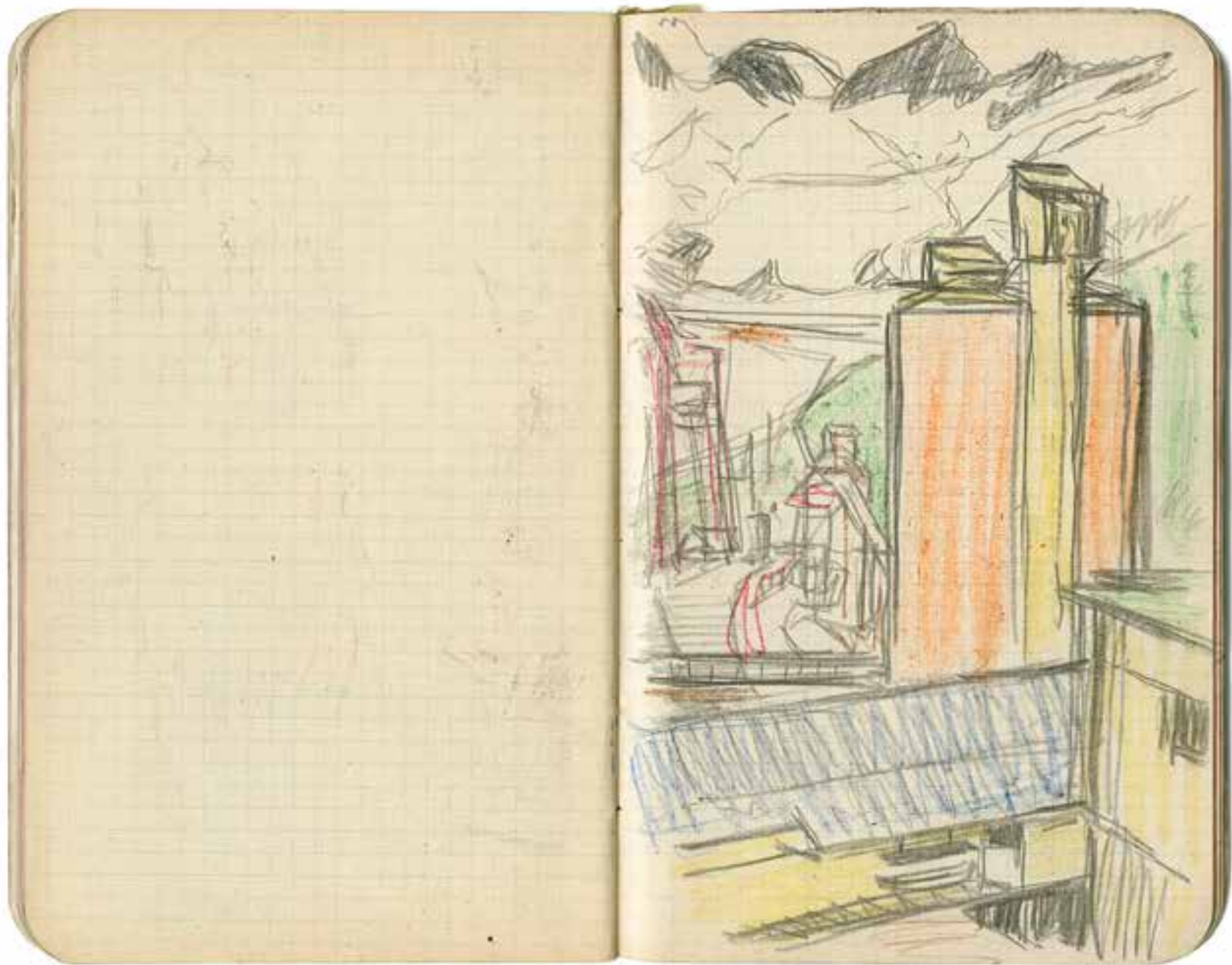




aus Gips von Redlon hell
Tabakmörtel - Grünblau
gegen Kalk



Anteilung Berlin
Redlon
Oel auf Partelpapier
körnig Farbe pastos
mit auf der Oberfläche





Vorwort

In den 1950er-Jahren bereiste Emil Zbinden vermehrt die Schweizer Alpen. Grund dafür waren ohne Zweifel auch die Berge. Ob riesige Kohlehaufen bei Lens, Emmentaler Hügelläge oder die Grandes Jorasses im Nebel: Es gibt kaum Landschaftsdarstellungen des Berner Künstlers, in denen die Topografie nicht als schilderungswürdig erachtet worden wäre. In den Alpen galt sein Interesse aber nicht ausschliesslich Felsen und Gletschern. Zbinden begab sich mitten in tosende Baustellen. Dorthin, wo die Schweiz in Form von Staumauern, Stollen und Stromwerken ihre wohl grössten Bauten entstehen liess. In schon fast idealtypischer Weise fanden die Berge dort mit dem arbeitenden Menschen zusammen, einem anderen Schwerpunkt in Zbindens Werk.

Für den Förderverein Emil Zbinden war es ein lange gehegter Wunsch, die in diesem Kontext entstandenen Arbeiten einer grösseren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Bereits im Jahr 2015 gelang es mittels einer Ausstellung im Bergeller Talmuseum Ciäsa Granda, eine Auswahl von Werken in unmittelbarer Nähe zu ihrem Entstehungsort zu zeigen. Die Begleitpublikation «Albigna» erzählt von Zbindens Interesse für diese spektakuläre Baustelle an der italienisch-schweizerischen Grenze und von ihrem sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Einfluss auf ein ganzes Tal. Ziel der vorliegenden Publikation «Grimsel» und der damit einhergehenden Ausstellung im Alpinen Museum der Schweiz ist es, nun auch den zweiten, in der Grimselregion im Berner Oberland entstandenen Werkteil zum Staumauerbau zu präsentieren.

Emil Zbinden war ein engagierter Künstler, und seine weltanschauliche Haltung bleibt in vielen seiner Werke unübersehbar. Der Kunstbetrieb der Nachkriegszeit wandte sich von diesem Selbstverständnis jedoch zunehmend ab. Es war die Fotografie, welche Stel-

lungnahme und Berichterstattung für sich zu beanspruchen begann. Im Rahmen der Beschäftigung mit Zbindens Werk ist es deshalb wichtig, die Verwandtschaft mit diesem Medium nicht länger ausser Acht zu lassen. Den Zeichnungen und Druckgrafiken Zbindens werden deshalb Bilder von Jakob Tuggener und Anita Niesz sowie weiteren Fotografen, die ebenfalls auf Grimsel-Oberaar weilten, zur Seite gestellt. Über das Interesse am Bild hinaus kommen in dieser Publikation auch architektur-, sozial- und wirtschaftshistorische Aspekte zur Sprache. Durch sie soll ein Fundament zum Verständnis von Zbindens Vorgehensweise in den kontroversen Fünfzigerjahren geschaffen werden.

Unser Dank gebührt den Geldgebern und zahlreichen privaten SpenderInnen sowie LeihgeberInnen. Ohne sie hätte dieses vom Förderverein Emil Zbinden getragene Vorhaben nicht so prominent realisiert werden können. Zu danken ist weiter der Kraftwerke Oberhasli AG sowie den Institutionen, in deren Räumlichkeiten die beiden Ausstellungen gezeigt werden konnten: dem Museum Ciäsa Granda in Stampa, geführt von Pro Grigioni Italiano, und dem Alpinen Museum der Schweiz in Bern.

Wir wünschen Ihnen, liebe LeserIn, eine spannende Neu- oder Wiederentdeckung eines Künstlers und seiner Zeit.

Etienne Wismer, Februar 2018
Präsident des Fördervereins Emil Zbinden



Seite 2/3
Emil Zbinden, Skizzenbuch
[Carnet 1], ohne Datierung, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

4/5
Emil Zbinden, Skizzenbuch
[Carnet 5], ohne Datierung, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

6/7
Emil Zbinden, Skizzenbuch
[Carnet 18], ohne Datierung, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

8/9
Emil Zbinden, Skizzenbuch
[Carnet 21], ohne Datierung, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

10/11
Emil Zbinden, Skizzenbuch, LNR
662, ohne Datierung, Nachlass
Emil Zbinden, Privatbesitz.

13
Emil Zbinden, *Mineure, Schichtwechsel*, 1959, Holzschnitt,
WVZ 132, Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Archiv Emil Zbinden.

Baustellen — warum sich das Alpine Museum der Schweiz für das Unfertige interessiert.

Beat Hächler

Die Gemäldesammlung des Alpen Museums der Schweiz zeigt fast ausschliesslich schöne Berge¹. Schöne Berge heisst schönes Wetter, schöne Formen, schöne Farben – eine erhabene, auf schöne Natur reduzierte Bergwelt. Was auffällt: Menschen kommen in den Berggemälden fast keine vor. Ebenso fehlen deren Spuren; die Artefakte, die Menschen in der alpinen Landschaft hinterlassen. Es gibt keine Feldwege, keine Parkplätze, keine Heuwender, keine Seilbahnen, keine Skipisten, keine Schneekanonen und keine Hochspannungsleitungen. Niemand hat die reale Bergwelt je gemalt, könnte man meinen. Viel zutreffender ist wohl: Jene Maler, die die menschengemachte Bergwelt je gemalt haben, sind in der Sammlung des Alpen Museums nicht vertreten. Das gilt mit Sicherheit für Emil Zbinden und seine Zeichnungen und Aquarelle vom Bau der Staumauer Grimsel-Oberaar. Leider.

«Das Klima (2'300 m) war nicht für Schönmalerei geeignet»², schreibt Emil Zbinden in seinen autobiografischen Notizen zu den Malarbeiten auf der Baustelle Grimsel-Oberaar. Schönmalerei interessierte ihn grundsätzlich nicht. Er interessierte sich für menschengeschaffene Berglandschaften. Für die brachialen, monströsen Grossbaustellen, wie sie die Staumauerprojekte in den Alpen der 1950er- und 1960er-Jahre notwendig machten. Zbinden faszinierten die Kräne, Kabel und Betonsilos und die Gerüche, Geräusche und Bewegungen der schweren Maschinen. Er sah Schauplätze, die sich täglich veränderten und sich in seltsamer Symbiose zur Bergnatur der Schönmalerei präsentierten. «Der Lärm der Transporter oder der Ölgeruch der beladenen Macks. (...) Der Talkessel bei Nacht, die vielen Lichter, die Arbeitsameisen, die Laster auf der beleuchteten neun Meter breiten Asphaltstrasse (...). Ein Märchen bei Vollmond. Natur und Technik. (...) Die Unterländer haben nichts davon gesehen»³, notiert Zbinden für sich. Er wollte die Unterländer lehren, die Berge am Beispiel ihrer Baustellen neu zu sehen. Die Technik nicht als Gegenwelt zur Natur, sondern als menschengemachte Kulturtat, als Ausdruck von Arbeitsleistung, Fortschritt, Könnertum, aber auch als Ausdruck einer neuen Schönheit, in der Natur und Technik zusammenfinden können. – Ein schöner Gedanke, der seit Emil Zbinden aber nicht wirklich an Boden gut gemacht hat. Gerade weil Technik so erfolgreich Spuren hinterlassen hat, wirkt die alte Sehnsucht nach den «schönen Bergen» umso heftiger weiter.

Menschen und Berge

Spätestens hier berühren sich die Bergzugänge von Emil Zbinden mit jenen des heutigen Alpinen Museums der Schweiz. Die stereotype Betrachtung schöner Berge mag in der Bildproduktion touristischer Werbebotschaften noch eine Rolle spielen, für das Museumsverständnis des Alpinen Museums ist sie wenig relevant. Viel ergiebiger ist die Frage, wie die Beziehung der Menschen zu den Bergen gelebt und gestaltet wird. Was verbindet Menschen und Berge? Und was machen Menschen mit den Bergen, und was machen Berge mit den Menschen? Emil Zbinden nahm zeichnend und malend die Bauarbeiter, ihre Werkzeuge und Bauten auf der Grimsel in den Blick. Das Alpine Museum macht dies mit seinen Mitteln nicht viel anders. Es befragt, filmt, fotografiert, dokumentiert Menschen und Themen, wie sie sich aus dem Alltag der Berggebiete ergeben. Was macht der Massentourismus mit Wintersportorten? Wie prägen Masseninfrastrukturen und -angebote Gäste und Gastgeber in Bergdörfern? Wie schafft eine globalisierte Welt neue Bergler-Identitäten? Oder sind die portugiesischen Arbeitskräfte in der Hotellerie von Bergorten etwa keine Bergler? Warum diskutieren Unterländer anders über den Wolf in den Bergen als viele Bergler? Warum kaufen Menschen die Zeitschrift «Bergliebe»? Warum wollen die Leute in Bondo ihren schmalen, steinübersäten Talboden nicht verlassen? Was motiviert Motorradfahrer an einem Sonntag, Pässe zu «machen»?

Der Blick auf die Berge orientiert sich an der gelebten Gegenwart, am Alltag, am Tun der Menschen und weniger an purer Bergnatur oder an schönen Bergen. Das macht ein solches Museumsverständnis zweifellos politischer. Die Realität ist politisch. Auch davon konnte Emil Zbinden als guter Beobachter der Arbeitswelt ein Lied singen. Das Alpine Museum der Schweiz versteht sich nicht als Hüter des Schönen, Guten und Wahren, sondern als Anstifter von Auseinandersetzung. Es macht einen Unterschied, Inhalte nicht nur verfügbar zu machen, sondern sie einzuordnen, zu bewerten, zur Diskussion zu stellen und zu verhandeln. Das Museum soll als Plattform für eine Vielfalt von Akteuren funktionieren, nicht als staubdichte Vitrine. Zbindens Themenpaar Natur und Technik zeigt dies sehr schön. Es bleibt bis heute unvermindert Streitbar und muss immer wieder neu in Bezug zueinander gesetzt werden.

Aus der Museumsperspektive ist auch die Metapher der Baustelle hochaktuell. Eine Baustelle ist nicht nur ein notwendiges Übel auf dem Weg zum Ziel, sie ist selber Ziel. Sie wird zum Aktionsraum, zum Ort des Unfertigen und Performativen. Das ideale Museum kann nur



Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*, 1952, Tempera, Kreide und Tusche auf Papier, LNR 699, Privatbesitz.

im Zustand der permanenten Baustelle gedacht werden und nicht als fertiggebaute Institution. Baustellen sind Transformation, gestalteter Wandel, von Menschen gemachte Anpassung an veränderte Verhältnisse. Genau das sollte Museumsarbeit leisten. Eine Dauerbaustelle in der Gegenwart, die das Bestehende immer wieder neu befragt und hinterfragt. Emil Zbindens Grimselwerk hat diese Qualitäten längst bewiesen. Der zu Beginn der 1950er-Jahre geschaffene Werkzyklus passt hervorragend in unsere Zeit und inspiriert zu neuen Fragestellungen und Projekten im Alpinen Museum der Schweiz.

1 «Schöne Berge. Eine Ansichtssache» (23. Februar 2018 – 6. Januar 2019) heisst auch die Ausstellung, die die Gemäldesammlung des Alpinen Museums erstmals im Überblick präsentiert. Sie

wird parallel zur Emil Zbinden-Ausstellung im Alpinen Museum der Schweiz gezeigt. Siehe: Alpines Museum der Schweiz (Hg), *Schöne Berge. Zwischen Kunst und Kitsch*, Zürich: 2018.

2 Wüthrich/Zbinden 2008, 143f / Emil Zbinden, Autobiografische Notizen (EZ-003/C4).
3 Wüthrich/Zbinden 2008, 143f / Emil Zbinden, Autobiografische Notizen (EZ-003/C4).

Die «persönliche Weise» der Künstler oder: Was Emil Zbinden im Hochgebirge sucht

Etienne Wismer

A

us der Reihe der während und zum Bau der Staumauer Oberaar erschienenen Publikationen ist eine Ausgabe der Kulturzeitschrift *Du* besonders hervorzuheben. Sie erschien im Mai 1954 nach Abschluss der Arbeiten und vereinte eine Auswahl an Aufsätzen beteiligter Personen, etwa des Obergeringieurs und des Werkpfarrers. Von besonderem Interesse ist die Aufmachung der Zeitschrift als eine visuelle Erzählung der «*Errungenschaften*», die ihr Chefredaktor, Arnold Kübler, als «*ein Zeichen der Bewunderung für die Erbauer, für das Erbaute*» verstanden haben will.¹ Nicht Texte bilden also den Hauptbestandteil dieser Ausgabe, sondern Bilder.

Für die 1941 von Kübler gegründete Zeitschrift war das nicht ungewöhnlich. Das gepflegte Fotobild funktionierte stets als Aushängeschild des sich an den gebildeten Deutschschweizer Mittelstand wendenden Blattes.² Innerhalb der Berichterstattung über eine Schweizer Grossbaustelle der Nachkriegszeit gab es aber kaum vergleichbare kulturjournalistische Ansätze. Nirgendwo sonst wurde der anerkannten Form des bildnerischen Journalismus, der Reportagefotografie, ein Medium zur Seite gestellt, das subjektiver nicht sein könnte: «Kunst».

Über das Bildkonzept der Ausgabe schrieb Kübler: «*Unser Bericht gibt den Malern und Zeichnern ausgiebig Raum, weil die Künstler in persönlicherer Weise von ihrem Erlebnis dort oben Zeugnis ablegen, als die kühl berichterstatteische Photographie es tut.*» Nicht das objektive und mechanisierte «Fotoauge» also sollte den Schwerpunkt der Publikation bilden, sondern die «persönliche Weise», eine auf 2300 Meter über Meer Strich um Strich erkämpfte Handarbeit.

Die zwei unterschiedlichen Bildmedien Zeichnung, beziehungsweise Gemälde und Fotografie wurden randabfallend und sich gegenseitig ergänzend montiert, pro Seite mit jeweils nur einem Sujet.³ Der vorliegende Beitrag spürt dem von Kübler behaupteten Gegensatz zwischen «kühler» Fotografie und – nennen wir es – «warmer» Kunst nach. Diese Kategorien sollen nicht untermauert oder widerlegt, sondern in der Praxis der jeweiligen Urheber verortet werden.



Du-Ausgabe vom Mai 1954: Links Titelseite mit einem Aquarell von Eugen Jordi, rechts eine Gegenüberstellung einer Zeichnung von Rudolf Mumprecht und einer Fotografie von Jakob Tuggener.

Es ist nach der Motivation der Künstler und der FotografInnen zu fragen, von einer schwer zugänglichen, unwirtlichen und tosenden Grossbaustelle als Bildgegenstand für ein Werk auszugehen. Vielleicht kann diese an biografischen Angaben orientierte Schilderung der Arbeit auf Oberaar Aufschluss geben darüber, worin sich der Gebrauch der beiden Medien Fotografie und «Kunst» unterscheidet und wo sich, im Gegenteil, Überschneidungen ergeben. Emil Zbinden war der Impulsgeber für die Arbeit der Künstler auf Oberaar. Ihm und seinem Werk kommt der Hauptfokus zu.

Sichtbarkeit durch Kollektivität

Die Themenbereiche Industrie und Arbeit nehmen bereits im Frühwerk des Stadtberner Künstlers Zbinden einen wichtigen Platz ein. Auf seinen Reisen durch Frankreich und Deutschland widmet er sich in den 1930er-Jahren, in der Tradition eines Otto Dix oder einer Käthe Kollwitz, der prekarierten Arbeiterschaft und den damit verbundenen Örtlichkeiten, etwa Fabriken. Zbinden steht damit in der Tradition einer in der Zwischenkriegszeit neu gefassten und besonders von Deutschland her ausstrahlenden Tendenz des Realismus'. Für Zbinden bedeutete dies, dass er den Mythos einer arkadischen Schweiz der Hirten und Bauern hinter sich lassen wollte, ohne sich dabei von einer realnahen Dokumentation der Arbeitswelt abzuwenden.

In der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg verschoben sich die künstlerischen Referenzpunkte nach Paris – zum Tachismus – und später nach New York – zur Konzeptkunst. Zbinden verschliesst sich diesen Tendenzen nicht, diskutiert und reflektiert sie, aber Eingang in sein Werk finden sie nicht. Weiterhin bilden die erwähnten Themenbereiche einen der Schwerpunkte seines freien Schaffens. Sein Innovationsdrang äussert sich vielmehr in der Suche nach neuen künstlerischen Produktionsformen. Noch in den Kriegsjahren begründet er die Holzschneidervereinigung *Xylon* mit.⁴ Ziel dieses Berufsverbandes ist es, die jahrhundertealte Tradition des Holzschneidens in eine moderne Organisationsform zu überführen und durch die Planung von Gruppenausstellungen und die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift die kollektive Arbeit an den Werken und deren Vermittlung zu fördern.

Eine andere Form der Zusammenarbeit richtet Zbinden mit den Künstlerfreunden Eugen Jordi und – bis Mitte der 1950er-Jahre – mit Rudolf Mumprecht ein.⁵ An der Berner Kirchgasse (heute Münstergasse) hatte man einen gemeinsamen Ausstellungsraum und teilte sich bisweilen auch Zbindens dortiges Atelier. Gemeinsam arbeiteten die drei Künstler 1949 an einem bis heute erhaltenen Fresko im Berner Wylerschulhaus. Ab 1950 besuchte man gemeinsam die grossen Schweizer Staumauerbaustellen. Zunächst auf Oberaar im Berner Oberland, später auf Albigna im Bergell sowie in Tseuzier im Unterwallis.⁶

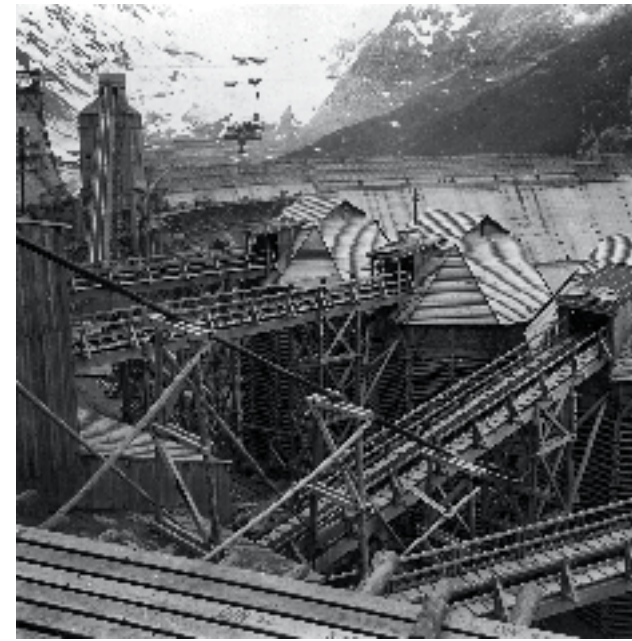
«Wir ergänzten uns in unserem Schaffen, wir konnten abends und bei ungünstiger Witterung gegenseitig unsere Blätter besprechen, diskutieren, planen, was wir weiter unternehmen wollten», werden Zbinden, Jordi und Mumprecht in der erwähnten Ausgabe der Zeitschrift *Du* über ihre Arbeit auf Oberaar zitiert.⁷ Und weiter: «Als schönste Möglichkeit schwebte uns vor, unsere Bilder als Vorstufen zu einem zusammenfassenden Werk zu betrachten. Der Idealfall wäre die Schöpfung eines Freskos in einem Technikum oder in einer Gewerbeschule.» Eine kollektive und umfangreiche Arbeit mit Ortsbezug war den Künstlern indes nicht vergönnt. Überhaupt weckten ihre im Hochgebirge entstandenen Arbeiten nur ein beschränktes öffentliches Interesse. Zwar wurden die auf Albigna entstandenen Werke 1960 im Zürcher Stadthaus ausgestellt, und einige konnten dadurch in Sammlungen verkauft werden. Angesichts der langen in den Bergen verbrachten Zeit und der epochalen Wichtigkeit, die man den Baustellen zusprach, war dies aber eine enttäuschende Ausbeute. Zbinden schreibt: «Unsere erwartungsvollen Projekte, diese Staumauerzeit

darzustellen, kamen nur bruchstückweise zur Ausführung. Die Unterstützung, moralisch und finanziell, von irgendeiner Institution, fehlte, ausgenommen die [der] Stadt Zürich [...].»⁸ Neben der Stadt Zürich, die den Staumauerbau auf Albigna mitfinanzierte, erwarben auch die KWO und die Stadt Bern vereinzelt auf den Grossbaustellen entstandene Kunstwerke. Dass diese aber überhaupt erst grössere Bekanntheit erlangten, war dem *Du* zu verdanken.

Dem in derselben Nummer veröffentlichten fotografischen Material kam eine ähnliche Bestimmung wie den Kunstwerken zu. Institutionelle Fotoausstellungen gab es zu dieser Zeit noch nicht, und die Fotografie war noch kein musealer Sammlungsgegenstand. Dies war nicht unumstritten. Das von Jakob Tuggener mitbegründete Kollegium Schweizerischer Fotografen hatte zum Ziel, das öffentliche Bewusstsein für die künstlerische Ausdruckskraft der Fotografie zu fördern. Ähnlich der *Xylon* organisierten deren Protagonisten – darunter zentrale Namen der Schweizerischen Fotografiegeschichte wie Werner Bischof, Gotthard Schuh und Paul Senn – eigene Ausstellungen im In- und Ausland. Trotz der Eigeninitiative der Fotografen, ihr Material als ausstellungswürdiges Werk und nicht nur als Bild zu verstehen, verdienten sie ihren Lebensunterhalt hauptsächlich durch die Ausstattung und Bespielung von Printprodukten wie der Kulturzeitschrift *Du*. Ihre Bilder wurden in dem weiterhin stark expandierenden – und noch nicht vom Fernsehen bedrängten – Medium der Illustrierten, aber auch in der Gewerkschaftspresse und in Firmenschriften abgedruckt.

Arbeiten als Experiment, Beweisführung oder Routine

Auf der hochalpinen Grossbaustelle Oberaar herrschte zuweilen ein Wind, der es nicht erlaubte, in ganz grossen Formaten zu arbeiten. Bei Zbinden waren es die Temperamalereien, die mit den Massen 65 × 50 Zentimeter am grössten ausfielen. Sie zeigen ausschliesslich Überblicksdarstellungen des Bauplatzes. Ein Thema, das sich dem Künstler über lange Zeit in unveränderter Weise präsentierte. Natürlich war da das rapide wechselnde Wetter und die damit verbundenen unsteten Lichtsituationen, aber die Landschaft liess sich auf der tragbaren Staffelei noch immer ganz in Ruhe komponieren, wenn es sein musste, am nächsten Tag. Ganz im Gegensatz zu den routinierten und daher flüchtigen Bewegungen der Arbeitenden, etwa der Steinhauer, die am Strassenbau beteiligt waren. Dass gerade diese in die Altsteinzeit zurückgehende Berufsgattung die Künstler besonders in ihren Bann zog, dürfte auch mit der Verwandtschaft zum eigenen Beruf zusammenhängen, den



Zementaufbereitungsanlage der Baustelle Oberaar, 1952. (Fotos: Anita Niesz, Fotostiftung Schweiz, 2000.50.328 und 2017.40.003)

sich Zbinden, Jordi und Mumprecht, die allesamt eine Berufslehre im Kunstgewerbe absolviert hatten, verdienen mussten. Aus dem Steinhauer- und Steinmetzgewerbe bildete sich die Bildhauerei hervor, die lange Zeit neben der Malerei zur wichtigsten Kunstgattung gezählt wurde.

Zbinden erblickte das bildnerische Potential, das in den leicht gebückt, manchmal auf den grossen Steinquadern, manchmal daneben sitzenden Körpern steckte. Mit aktzeichnungsähnlicher Akribie näherte er sich in vielen Strichzeichnungen kleinen, aber auch mittleren Formats dem Thema. Um die Posen dieser Arbeiter zu fassen, boten sich ihm die vielen kleinen und leeren Flächen des Skizzenhefts an. Zuhause erst, in der Ruhe des Ateliers und mit der Technik des Holzschnitts, erarbeitete er aufgrund der vielen Skizzen einige druckgraphische Kompositionen.

Während die Künstler nur in den Sommermonaten einige Wochen auf Oberaar verbringen konnten, reisten die Fotografen auch bei Schnee an. Das zeigen beispielsweise die beiden Fotografien der holzverschalteten «Johnson-Türme» von Anita Niesz: mal schneebedeckt, mal vor einem weit in sein Bett zurückgezogenen Gletscher. Die Aufnahmen wurden in verschiedenen Jahreszeiten gemacht. Die Arbeit der FotografInnen war weit weniger entbehrungsreich als jene der Maler. Auch sie suchten nach passenden Sujets und mussten im passenden Moment auf der Lauer sein. Ein Klick

genügte dann aber, und die modernen tragbaren Kameras hatten das Bild im Kasten. Weitere Arbeitsschritte am Bild erfolgten erst im Fotolabor.

Auch Zbindens Hauptarbeitsort war das Atelier. Um den Holzstock schneiden oder stechen zu können, wurden eine stabile Tischplatte und trockene Verhältnisse benötigt. Der Künstler arbeitete allerdings auch in vielen anderen Techniken. Während seiner Aufenthalte auf den Grossbaustellen der 1950er-Jahre greift der meisterhafte Holzschneider innert kürzester Zeit, womöglich innerhalb desselben Tages und versuchsweise sowohl auf Tusche, Kugelschreiber, Bleistift, Tempera oder Kohlestifte zurück. Malerische Werke, bei denen satte Farbflächen vorherrschen, stehen neben feingliedrigen, in schwarzer Tusche ausgeführten Strichzeichnungen. Auch die schwierige Arbeit mit Fettkreiden belegt Zbindens experimentierfreudiges Vorgehen.⁹ Eigentlich war alles an der Arbeit der Künstler auf Oberaar experimentell: ihr loser Zusammenschluss, ihr sozialer Status auf der Baustelle – «*Wo gehörten wir hin? Schliesslich saßen wir an einem Tisch mit dem Polizisten, dem Postbeamten und dem Pfarrer*»¹⁰ – und eben auch ihre Arbeitsweisen.

In der Selbstwahrnehmung der Künstler allerdings wurde der experimentelle Aspekt durch jenen der Beweisführung überlagert. Die Arbeit auf Oberaar sollte belegen, «dass im Gegensatz zu gewissen Kunstmeinungen der Mensch in seiner heutigen Umgebung noch immer darstellungswürdig ist.»¹¹ Hier wird hauptsächlich Bezug genommen auf die Tendenz der westlichen Nachkriegskunst, das menschliche Abbild zu abstrahieren oder zu negieren. Ihr sollte mit der Rückgabe der Würde zur Darstellung begegnet werden. Dies äussert sich in Zbindens Werken durch eine Fokussierung auf die menschliche und stets arbeitende Figur. Darstellungswürdig ist der Mensch nicht aufgrund seiner noblen Gesichtszüge oder seiner sozialen Zugehörigkeit, sondern aufgrund seiner Tätigkeit. Arbeiter, Vorarbeiter und Bauführer finden sich in vielen auf Oberaar und auf Albigna entstandenen Werken. Ihr bisweilen fast aufopferungswilliges Arbeiten rechtfertigte in den Augen Zbindens ihre Darstellung.

Was für die bildenden Künstler zumindest ungewöhnlich war, nämlich die Konfrontation ihrer Arbeitsweisen und ihrer Berufsgattung mit der industriellen Arbeitswelt, war für die Fotografen ganz alltäglich. Allen voran wies Jakob Tuggener eine lange Erfahrung in der Darstellung der maschinellen Produktion auf. Er hatte sich als

Werkfotograf und Gestalter von Fabrikzeitungen einen Namen gemacht. Vergleicht man Tuggeners Fotografien der Oberaar-Baustelle mit seinen in den 1930er-Jahren für die Maschinenfabrik Oerlikon realisierten Arbeiten, fällt die nahezu lückenlose Fortsetzung von erprobten Bildkonzepten auf.¹² Während die Künstler also in einem Prozess der experimentellen Befragung des eigenen Mediums engagiert waren und prüfen wollten, «*ob gerade hier die Malerei neben der Photographie noch existenzberechtigt sei [...]*»,¹³ ist Oberaar für das noch junge Medium Fotografie nur eine weitere Etappe auf der Erkundungsreise der Welt. Dazu kommt, dass Fotografie zum selbstverständlichen Teil der Illustration des öffentlichen Lebens geworden ist. In den 1950er-Jahren, das zeigt das Beispiel der Kulturzeitschrift *Du* ebenfalls, schleichen sich Produkt- und Modefotografie langsam in Werbeinserate für Konsumgüter ein und lösen Zeichnung und Grafik allmählich ab.

Kunst und Dokument

«*Gut gelaunt, blitzsauber und vor allem gesund ist die Schweizer Fotografie nach dem Krieg geworden*», bemerkt der Journalist Edwin Arnet im Jahr 1951. Die Fotografen würden sich nicht mehr in L'art-pour-l'art-Abstraktionen verlieren oder in anklägerischer Weise gesellschaftliche Missstände aufzeigen, sondern sich ganz auf die «*Poesie der wirklichen Dinge*» konzentrieren.¹⁴ Arnold Küblers Konzept für die *Du*-Nummer sah allerdings vor, auch über die Objektebene hinweg Menschen zu zeigen: «*[Wir] baten um Abbilder der beteiligten Menschen, an denen uns ebensoviel und mehr lag, als an den Zeugnissen der wachsenden Mauer*».

Das Konzept der Aufreihung und Gegenüberstellung von grossformatigen Bildern – jeweils nur eines pro Seite – scheinen die Macher vom Album des 19. Jahrhunderts übernommen zu haben. Das Prinzip des Sammelns und Ins-Buch-Pressens war damals weit verbreitet und widerspiegelte den sammelnden, erobernden, «kolonialen» Blick des 19. Jahrhunderts.¹⁵ Viele Fotobücher der Nachkriegszeit und auch die *Du*-Ausgabe entgehen diesem Muster nicht ganz, aber sie haben das Aufbewahren von Bildern weiterentwickelt. Zbindens, Tuggeners, Jordis und Nieszs Bilder sind über ihre formalen und inhaltlichen Ähnlichkeiten und durch visuelle Kontraste zu Erzählungen angeordnet. Damit wurden Spielregeln und Ordnungssysteme für Bildsprachen eingeführt, Spielregeln, von denen die Künstler und die Fotografen ebenfalls Kenntnis hatten. Zwar konnten sie nicht beeinflussen, neben welchen anderen Bildern ihre Werke reproduziert würden, doch sie wussten, dass es



Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*, 1951, Tusche und Kreide auf Papier, LNR 33, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

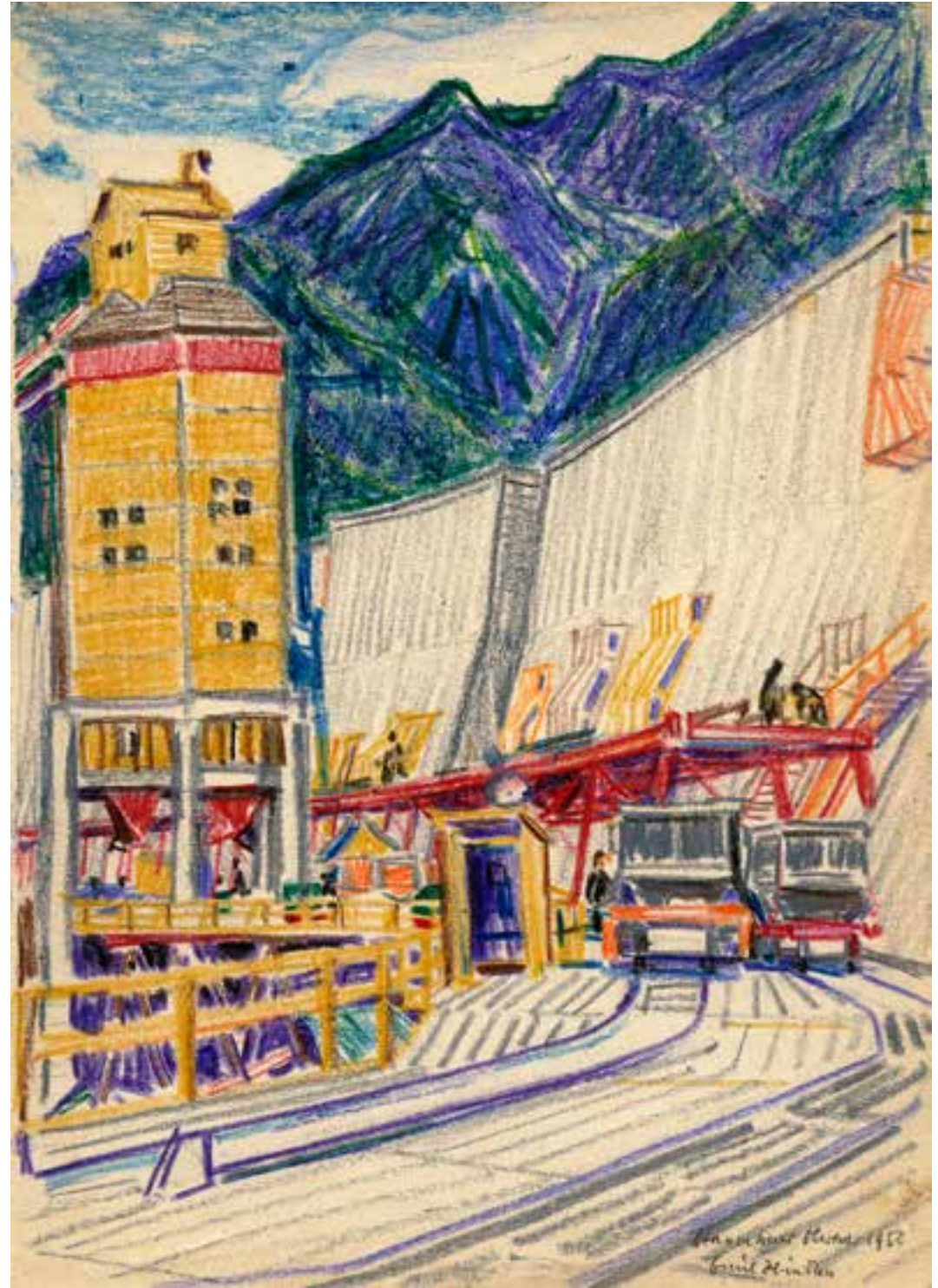
nicht unzählige ideale Betrachtungsstandpunkte einer Landschaft gab. Ob man ein Bild malte oder eine Fotografie schoss, der Blickwinkel auf die Geschehnisse war oft derselbe.

Genau hier treffen sich Bildintention der Künstler und Absicht der *Du*-Redaktion. Das Bildmaterial soll dokumentieren. Besonders relevant ist das für die Lesart der Werke von Zbinden, Jordi und Mumprecht. Wie den Fotografien auch, wird den Bildern im *Du* nicht zugestanden, für sich selbst zu sprechen. Sie bedürfen einer Legende, die sie zum Dokument werden lässt: «*Der Maueraushub ist quer über die Talsohle beendet (dunkel angelegte Fläche). Die Häuser*

*in der Bildmitte bergen die Zimmerei, links außen sieht man Kies- und Sandsilos, links oben steht die große Betonfabrik.»*¹⁶ Dass hier eine der virtuosesten Zeichnungen Zbindens der frühen 1950er-Jahre behandelt wird, würde wohl kaum jemand erraten. Das vorliegende Beispiel zeigt, dass «Kunst» – als eine lose Klammer um so unterschiedliche Techniken wie Bleistiftskizze, Tuschezeichnung, Aquarell, Holzschnitt oder Temperamalerei – auch als Dokument lesbar gemacht werden kann und ihr diese Lesart nicht zwangsläufig Abbruch tun muss.

Warum dann aber einen «warmen» Charakter der Kunst zu- und der Fotografie absprechen? Vielleicht deshalb, weil es durch Zbindens experimentellen Zugang zum Bildthema für uns möglich wird, nicht nur einen Blick auf die Baustelle zu erhaschen, sondern auch dem Künstler bei seiner Arbeit über die Schulter zu schauen; zu merken, dass in den 1950er-Jahren die Frage des Gesellschaftlichen und Politischen in der Kunst auch in den entlegensten Gebieten anhand dem neuen Medium Fotografie entlehnter Vorgehensweisen verhandelt werden kann und dass hier jemand sucht, sich sträubt und findet. So vielleicht lässt sich die von Kübler erwähnte «persönliche Weise» der Künstler umschreiben.

- | | | | | | |
|---|---|----|---|----|--|
| 1 | <i>Du</i> , 3. | 6 | Gerne hätte man noch weitere solche Baustellen besucht. In Moiry im Val d'Anniviers und auf «Grande Dixence» im Val des Dix – beide im Unterwallis gelegen – wurde man aber abgewiesen. Vgl. <i>Eugen Jordi</i> , hrsg. von Andreas Jordi und Peter Killer, Ausst.-Kat. Olten, Kunstmuseum Olten, 14.1.–19.2.1984, Bern: Verlag Paul Haupt, 96. Auf Albigna und in Tseuzier war Mumprecht nicht mehr dabei. | 10 | <i>Du</i> , 35. |
| 2 | Vgl. Urs Stahel, «...statt einer Würdigung», in: Museum für Gestaltung 1990, 148. | 7 | <i>Du</i> , 35. | 11 | <i>Du</i> , 35. |
| 3 | Für die Bildredaktion zeichnet der Fotograf und <i>Du</i> -Mitarbeiter Emil Schulthess verantwortlich. | 8 | Emil Zbinden, <i>Autobiografische Notizen</i> (EZ003/C5). | 12 | Vgl. dazu den Eintrag zu Jakob Tuggener auf Seite 48ff der vorliegenden Publikation. |
| 4 | Ursprünglich nennt sich die Gruppe <i>Xylon</i> . 1953 gründet Zbinden unter anderem mit Frans Masereel die Internationale Vereinigung der Holzschneider <i>Xylon</i> . | 9 | Ein ganzes Skizzenbuch ist ausschliesslich mit in dieser Technik gefertigten Zeichnungen gefüllt (LNR 661). | 13 | <i>Du</i> , 35 |
| 5 | Eine Zusammenarbeit der Künstler mit den Fotografen bestand indes nicht. Man dürfte sich aber gekannt, sicher aber zur Kenntnis genommen haben. | 14 | Vgl. Edwin Arnet, «Kollegium Schweizerischer Fotografen», in: <i>Camera</i> (3, März 1951), 74 sowie Martin Gasser, «Fotografie im Druck. Illustrierte Schweizer Zeitschriften der dreissiger bis siebziger Jahre», in: <i>Weltenblicke. Reportagefotografie und ihre Medien</i> , Zürich/Winterthur: Offizin-Verlag/Fotomuseum Winterthur 1997, 206. | 15 | Fotomuseum Winterthur 1997, 12. |
| | | | | 16 | <i>Du</i> , 13. |





Seite 28
Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*,
1953, Fettkreide auf Papier,
LNR 661E, Nachlass Emil Zbinden,
Privatbesitz.

29
Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*,
1953, Fettkreide auf Papier,
LNR 661M, Nachlass Emil Zbinden,
Privatbesitz.

30
Emil Zbinden, *Baustelle Räterichs-
boden*, August 1950, Tusche
auf Papier, LNR 29, Nachlass Emil
Zbinden, Privatbesitz.

31
Emil Zbinden, *Oberaar*, 1952,
Tempera, Kreide und Bleistift auf
Papier, LNR 713, Nachlass Emil
Zbinden, Privatbesitz.

Eugen Jordi (1894–1983)

Seine Lehre als Dekorationsmaler bricht Eugen Jordi ab und tritt in Belp bei Bern, wo er aufwuchs, in die väterliche Druckerei ein. Als Einundzwanzigjähriger bildet er sich ein Semester lang an den Münchner Lehrwerkstätten in Grafik aus. Bis 1946 arbeitet Jordi als freier Grafiker. Er entwirft Kunst-am-Bau-Aufträge und Gebrauchsgrafik (Verpackungen, Etiketten, Signete und Plakate) für zahlreiche Schweizer Firmen. Zu seinen bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiet gehören die linearen Landschaftsmarken, die er 1934 für die PTT schuf, sowie die Umschlaggestaltungen für die im Paul Haupt-Verlag erschienene Heimatbücher-Reihe. Eine klare Trennung zwischen freier und angewandter Kunst gibt es im Werk Eugen Jordis kaum.

Jordi sei in der heimischen Kunstlandschaft ein Aussenseiter geblieben und auswärts gar weitgehend ein Unbekannter. Dieses Lesemuster der Karriere des in unterschiedlichsten Medien tätigen Jordi prägt seine Rezeption, wird jedoch, wenn auch nur passiv, durch Jordis Lehrtätigkeit an der kunstgewerblichen Abteilung der Gewerbeschule Bern durchbrochen. Von 1946 bis 1961 ist Jordi dort als Lehrer für Grafik tätig. Zu Jordis Schülern gehören mit Dieter Roth, Leonardo Bezzola oder Bernhard Luginbühl wichtige Repräsentanten der Schweizer Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Schüler zollten dem qualitätsbewussten, aber völlig undogmatischen, jeder Äusserung gegenüber offenen Lehrer noch viel später Achtung und Bewunderung.¹ Seiner Ermunterung zum Experiment kam besonders in der Forschung zu Dieter Roth Wichtigkeit zu.² Eugen Jordis Nachlass sowie wichtige Werkteile werden von der Stiftung Hans Ulrich Schwaar aufbewahrt.

Ungeschönte und nüchterne Bilder einer dem Künstler vertrauten Welt prägen Jordis freies Werk. Dies sind etwa im Zugabeil sitzende Menschen, Bauarbeiter im Unterhemd oder

schick angezogene Städter, denen die bäuerliche Herkunft jedoch anzusehen ist. Die politische Haltung des Künstlers manifestiert sich hier besonders stark. Das sozialistische Engagement führte Jordi auf Bauplätze und in Werkhallen, dorthin, wo im historischen Sinne das Proletariat angesiedelt ist. Hier wird eine unverkennbare Parallele zum Werk Emil Zbindens erkennbar. Die verwandte politische Haltung und das gemeinsame Interesse am Bergmotiv führen die beiden Künstler in den Sommermonaten der Jahre 1951 bis 1953 auf die Grimsel-Oberaar-Baustelle.

Eine kleine, in Tusche verfasste Notiz am unteren linken Rand eines auf Oberaar entstandenen Aquarells verrät die Formen der Zusammenarbeit innerhalb dieser zeitlich begrenzten, namenlosen Künstlergruppierung. Der Hinweis «Jordi nach Zbinden» funktioniert sowohl als Signatur des ausführenden Künstlers, wie auch als Hinweis auf den Urheber der Bildfindung. Dieses in der neuzeitlichen europäischen Druckgraphik gängige Verweissystem unterschied in der Regel den Zeichner vom Stecher, und ist als Konsequenz des aufkommenden Urheber- und Autorschaftsbewusstseins zu lesen. Jordi, Zbinden und auch der teilweise anwesende Mumprecht kopieren, interpretieren und ergänzen sich gegenseitig. Leider ist die von Zbinden angefertigte Vorlage des erwähnten Sujets verloren, und es ist daher unmöglich zu eruieren, wo und wie Jordi daran Veränderungen anbrachte.

Wie bei zahlreichen anderen auf Oberaar entstandenen Blättern Jordis, lässt sich am besprochenen Werk aber dessen Vorgehensweise exemplarisch nachvollziehen. Tief-schwarze, grosszügig und schnell gezogene Linien bilden ein grafisches Gerüst, das in einem zweiten Schritt mit gestisch aufgetragenen Aquarellfarben ausgefüllt wird. Linie und Fläche stehen auf gleichberechtigter Ebene. *spy/wie*



Eugen Jordi, ohne Titel [Jordi nach Zbinden], ohne Datierung, Aquarell und Tusche auf Papier, Privatbesitz.

- 1 Peter Killer, *Tages-Anzeiger*, 19.11.84
- 2 Vgl. *Roth time. A Dieter Roth retrospective*, hrsg. von Theodora Vischer [et al.],

Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, 12.3.–7.6.2004, New York: The Museum of Modern Art 2003, 22. Durch die Fürsprache Jordis können

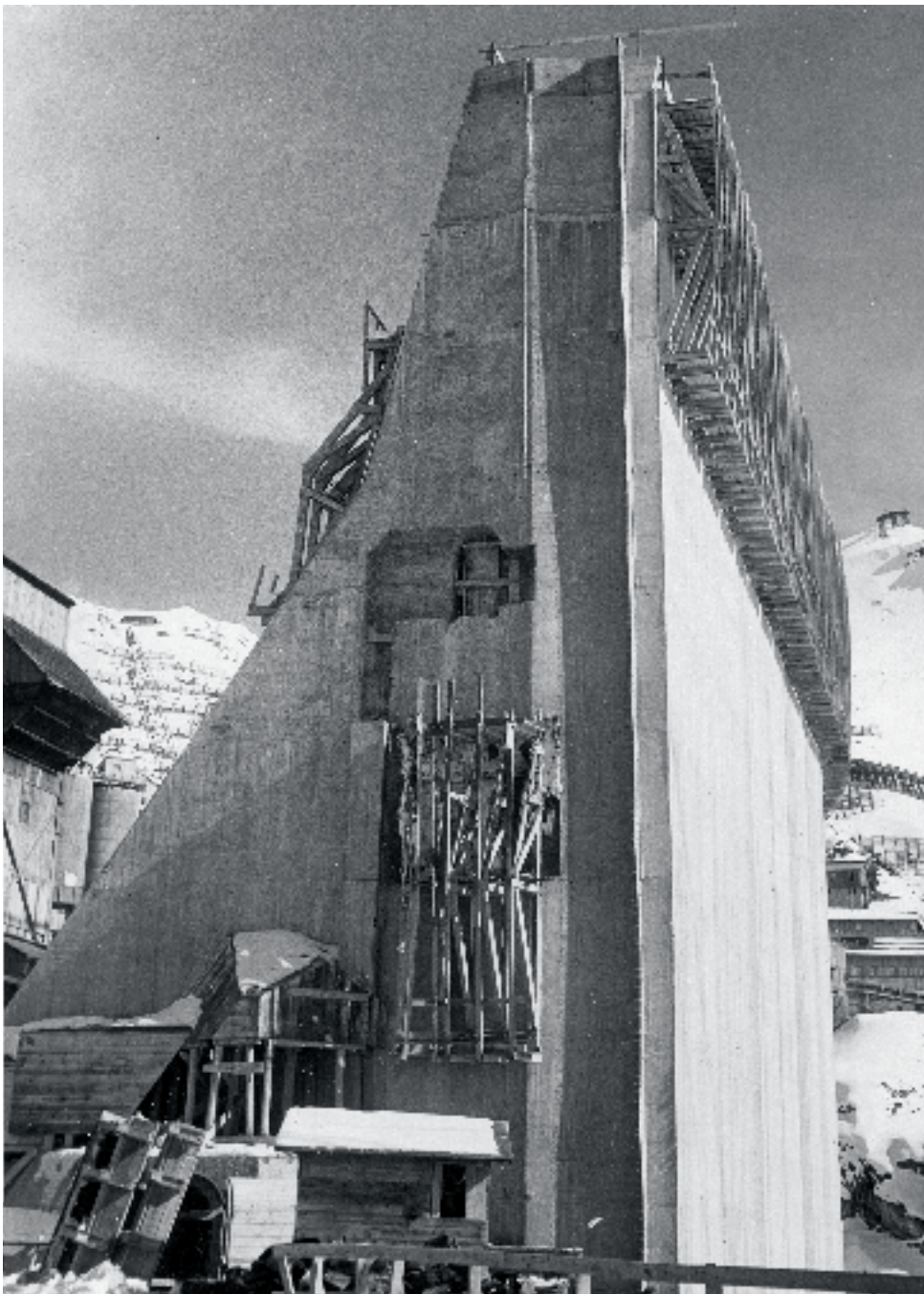
die jungen Künstler Rudolf Mumprechts Druckpresse mitbenützen. Auf dieser Presse entstehen die ersten Druckgraphiken Dieter Roths.



Seite 34
Eugen Jordi, ohne Titel, ohne
Datierung, Aquarell und Tusche
auf Papier, Stiftung Hans Ulrich
Schwaar, Langnau.

35
Eugen Jordi, ohne Titel, ohne
Datierung, Aquarell und Kreide
auf Papier, Stiftung Hans Ulrich
Schwaar, Langnau.

Heinz Bysäth (1901–1973)



Sicht auf den Schnitt der Stau-
mauer, Oberaar im Oktober 1952.
(Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)

«Die Familie, aus der ich stamme, ist mir Zeit meines Lebens fremd geblieben. Als ganz kleiner Bub – ich kann mich nicht daran erinnern – hat man mich weggegeben.»¹ Heinz Bysäth wächst als Verdingkind im Berner Oberland auf. In seiner Jugend sterben Mutter, Geschwister und Vater an Krankheiten. Bysäth betätigt sich als Erntehelfer bei einem Weinbauer, absolviert die Rekrutenschule und arbeitet in der wirtschaftlich gebeutelten Zeit der 1920er-Jahre als Schmied, Schreiner und Elektriker.

1928, in der Zeit der sich anbahnenden Weltwirtschaftskrise, bilden sich vor den Arbeitsämtern lange Schlangen. Bysäth wird von der Kraftwerke Oberhasli AG (KWO) als Kranführer für die im Bau befindliche Zentrale Handeck I eingestellt. Gleichzeitig erhält er die Verantwortlichkeit für die Baustromversorgung und wird im folgenden Winter als Schichtführer angestellt. Bysäth arbeitet sich innerhalb des Betriebs kontinuierlich hoch, bildet sich an den langen Winterabenden mit Fernkursen weiter und wird 1941 in den Kommandoraum der KWO nach Innertkirchen versetzt. Während mehr als 20 Jahren ist er Präsident der eigens für die KWO gegründeten Sektion des Schweizerischen Verbandes des Personals öffentlicher Dienste (VPOD). Nach seiner Pensionierung bei der KWO zieht er 1966 von Innertkirchen nach Brunnen und eröffnet ein eigenes Atelier.

Zwischen 1930 und 1966 arbeitet Heinz Bysäth nebst anderen Tätigkeiten auch als Werkfotograf bei der KWO. Das Handwerk des Fotografen hat er sich, wie viele seiner Zeitgenossen, dank seiner Faszination für die Technik, als Autodidakt angeeignet.² Bisher wurde das von Bysäth zusammengetragene Material nur vereinzelt publiziert.³ Das mag daran liegen, dass die Bilder eigens zu firmeninternen Dokumentationszwecken hergestellt wurden, also gar nie für eine Veröffentlichung vorgesehen waren. Tatsächlich bildet die Werkfotografie einen ganz eigenen, an die Amateur- sowie die Auftragsfotografie

angelehnten Teilbereich der fotografischen Produktion, dessen Bestände bis heute kaum wissenschaftlich ausgewertet wurden.

Bysäths fotografische Praxis kann als pragmatisch beschrieben werden. Menschen, Fahrzeuge, Gebäude oder Landschaften werden alle einzeln, bisweilen auch in gemeinsamer Kombination abgelichtet. Vor die Linse des Werkfotografen kommen nicht nur die sichtbare Arbeit in den Fabrikhallen oder im Büro, sondern gleichermassen das Verlegen von Geleisen im unzugänglichen Stollen, die randvolle wie die leergefegte Kantine, oder das vergängliche Feuerwerk zum Nationalfeiertag. Bysäths Fotografien können als visuelle Unternehmensgeschichte der KWO bezeichnet werden. Ihre ikonografische Vielfalt und anspruchsvolle bildnerische Umsetzung legen eine auszugswise Publikation in diesem Rahmen nahe. *spy/wie*

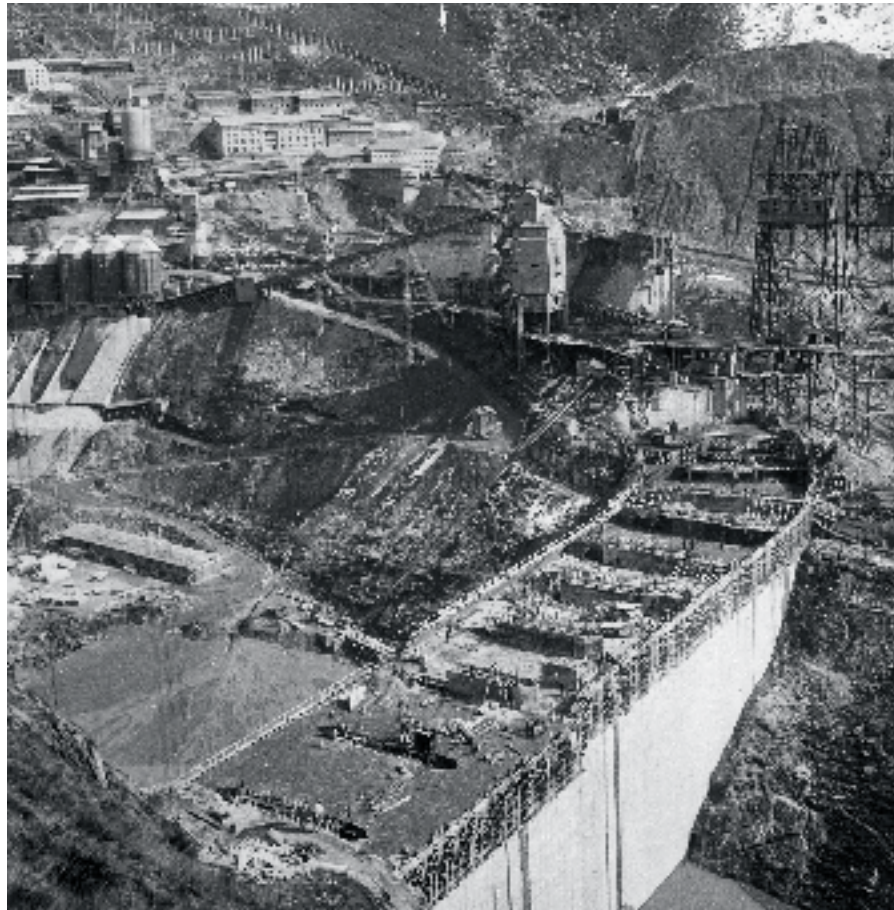
- 1 Vgl. unveröffentlichter Lebenslauf von Heinz Bysäth sowie Gesprächsprotokoll mit dessen Grossenkel Heinz Bysäth vom 31. Oktober 2017.
- 2 Der fotografische Teilnachlass Bysäths ist im Bestand der KWO. Er umfasst neben Abzügen auch zahlreiche Glasnegative und Fotoalben.
- 3 Bysäths Fotografien wurden u.a. zur Bebilderung der Festschrift *Kraftwerk Oberaar. Denkschrift über den Bau 1949–1953*, hrsg. von der KWO, Bern: Stämpfli 1954 eingesetzt.



Foto links: Queraufhängung beim Aufziehen von Strommasten im Haslital, im September 1952. (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)

Foto unten: Baustelle Oberaar mit dem Barackendorf, im Hintergrund Lawinenverbauungen, Herbst 1952. (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)

Foto rechts: Arbeiter beim Verlegen eines Kabelzuges der Stromleitung Grimsel-Innertkirchen, Sommer 1952. (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)



Anita Niesz (1925–2013)



Arbeiter in der Baracke der Baustelle Oberaar, 1952. (Foto: Anita Niesz, Fotostiftung Schweiz, 2017.40.007)

Anita Niesz zählt zu den wichtigsten Schweizer Fotografinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 1953 wird sie eingeladen, an der Ausstellung «Post War European Photography» im Museum of Modern Art in New York teilzunehmen. Als das Kunsthaus Zürich 1974 die grosse Ausstellung «Fotografie in der Schweiz 1840 bis heute» organisiert, gehören Niesz' Fotografien zur gezeigten Auswahl. 1989 widmet ihr das Kunsthaus Aarau eine Retrospektive.

Die erfolgreiche Bildjournalistin hat ihr Handwerk beim einflussreichen Vertreter der neusachlichen Fotografie Hans Finsler an der Kunstgewerbeschule Zürich erlernt. Schon während der Ausbildung löst sich Niesz allerdings von den strengen, konstruktiv orientierten Vorgaben ihres Lehrers und wendet sich der lebendigeren Reportagefotografie zu. Niesz' Fotografien gehen von lebensnahen Situationen aus und verdichten diese zu Bildern von allgemeiner Gültigkeit.¹

Ab 1949 fotografiert Niesz freischaffend für die Wochenendausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung*, die Kulturzeitschrift *Du* und das Architekturmagazin *Werk*. Es folgen Aufträge für die Schweizerische Flüchtlingshilfe, das Kinderdorf Pestalozzi in Trogen, die Pro Infirmis sowie Pro Juventute. 1952 bereist Niesz ohne spezifischen Auftrag und wohl aus Eigeninteresse die Baustelle Grimsel-Oberaar. Die vor Ort angetroffene erhabene Alpenlandschaft interessiert sie allerdings nur soweit, als dass sie Spuren menschlicher Tätigkeit aufweist. So setzt sie die ikonischen Betontürme stets als Vordergrundstaffage des zu unterschiedlichen Jahreszeiten porträtierten Oberaargletschers ein, ein Blickpunkt, von dem aus sie zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten fotografierte.

Niesz fotografierte stets im Mittelformat und mehrheitlich mit derselben Rolleiflex-Kamera. Sie setzte weder Belichtungsmesser, Stativ, Filter noch Blitz ein und hatte den konstanten Objektiv-Horizont von 1,20 Metern.

Diese Technik erlaubte es ihr, ohne die schwere Fotografausrüstung zu arbeiten und unkompliziert in die intime Nähe ihrer Protagonisten zu gelangen. Die Aufnahmen der in Massenschlägen untergebrachten Arbeiter verdeutlichen diese Arbeitsweise exemplarisch.

Sie zeigen schlafende, lesende oder spielende Menschen fernab von ihrem schweisstreibenden Tagewerk. Es war die Einfühlungsgabe der Fotografin, die solch lebensnahe und spontane Direktheit im Bild möglich machte. «Anita Niesz dürfte sich bei ihrer Arbeit kaum an die Lehrsätze Finslers erinnern haben», schrieb Beat Wismer, der Kurator ihrer Retrospektive am Kunsthaus Aarau. Finslers präziser Gestaltungswille aber scheint ihren Blick immer geprägt zu haben, auch wenn sich Niesz mit den Ereignissen des menschlichen Lebens beschäftigte. Das Bestreben, Bilder zu komponieren, führte dazu, dass Niesz ihre Fotografien nur ganz selten beschnitt und in der Regel das von der Kamera vorgegebene quadratische Mittelformat beibehielt.

Versucht man das in den Jahren 1952 und 1953 auf Grimsel-Oberaar produzierte Bildmaterial – Zeichnungen wie Fotografien – zu überblicken, fällt Niesz' ganzheitliches Interesse auf. Sie zeigt den Rahmen der Bauarbeiten gleichermassen wie den Alltag ihrer ProtagonistInnen und hat auch einen Blick für das Endresultat der ganzen Unternehmung: die Stromproduktion. Die in einer Transformatorstation am Talboden entstandenen Fotografien bringen den abstrakten Gegenstand Elektrizität in Einklang mit einem formal-ästhetischen Bildthema. *spy/wie*

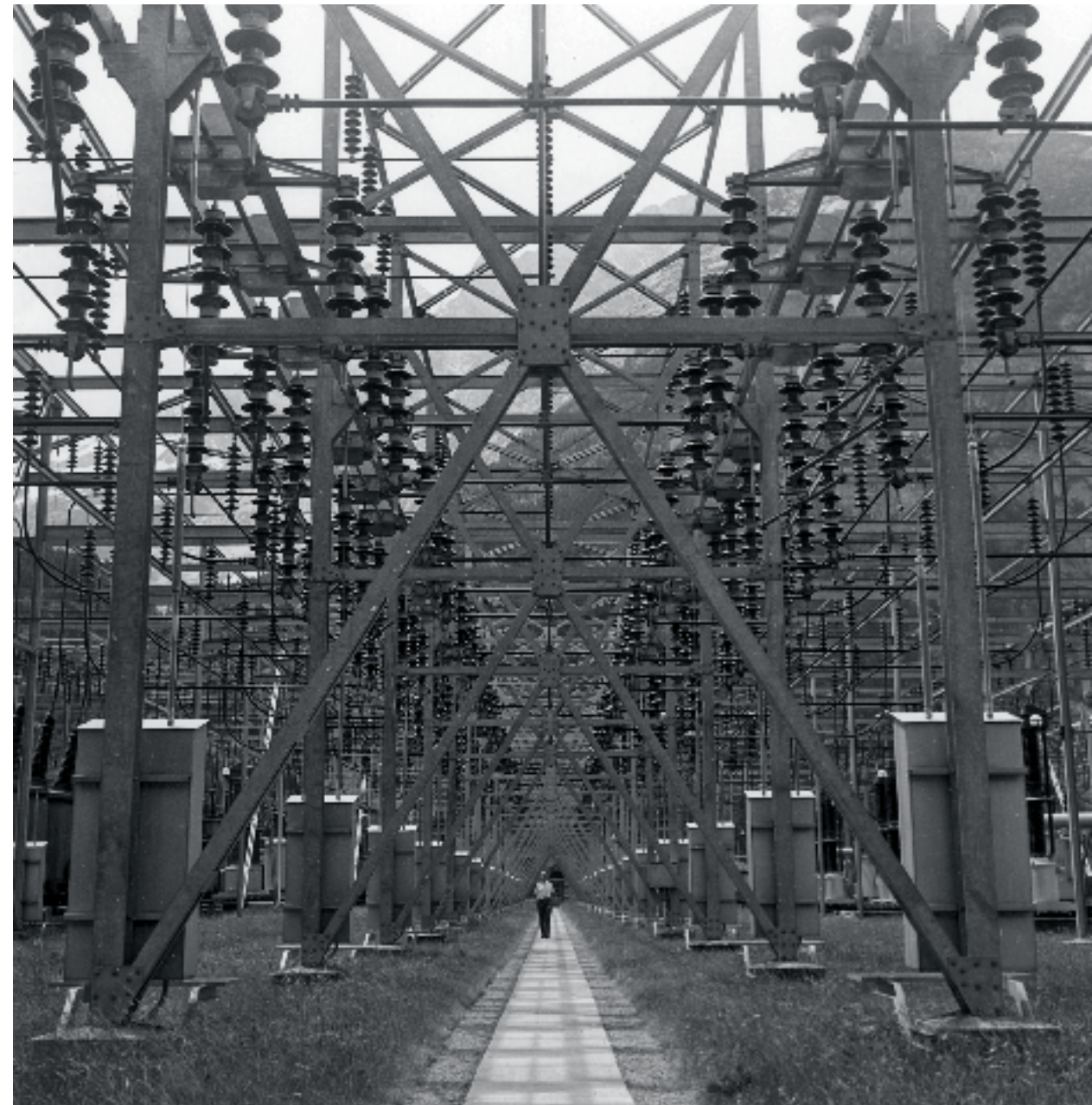
1 Vgl. Anita Niesz. *Fotografien.*, Ausst.-Kat. Aarau, Aargauer Kunsthaus, 27.5.–9.6.1989, Bern: Benteli-Verlag 1989, 7.



Arbeiter der Baustelle Oberaar, 1952. (Fotos: Anita Niesz, Fotostiftung Schweiz, 2017.40.005 und 2017.40.006)



Foto rechte Seite: Stromanlage der Kraftwerke Oberhasli AG in Innertkirchen, 1952. (Foto: Anita Niesz, Fotostiftung Schweiz, 2000.50.327)



Hans Tschirren (1911–1991)



Arbeiter der Baustelle Oberaar, im Hintergrund eine Zementaufbereitungsanlage, 1951. (Foto: Hans Tschirren, Staatsarchiv des Kantons Bern, FN Tschirren 15.42_80)

Wie viele andere Fotografen seiner Generation kam Hans Tschirren auf Umwegen zur Fotografie. Nach einer ursprünglichen Lehre als Flachmaler in Bern, liess er sich an der Kunstgewerbeschule Basel zum Grafiker ausbilden. In der Folge führte er für kurze Zeit ein Grafikatelier und gestaltete den Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Paris mit. Bereits in diesen Jahren entstanden zahlreiche private Fotografien. 1939 eröffnete Tschirren in Bern ein eigenes Fotogeschäft und widmete sich von nun an ganz der Fotografie, die er sich als Autodidakt angeeignet hatte.

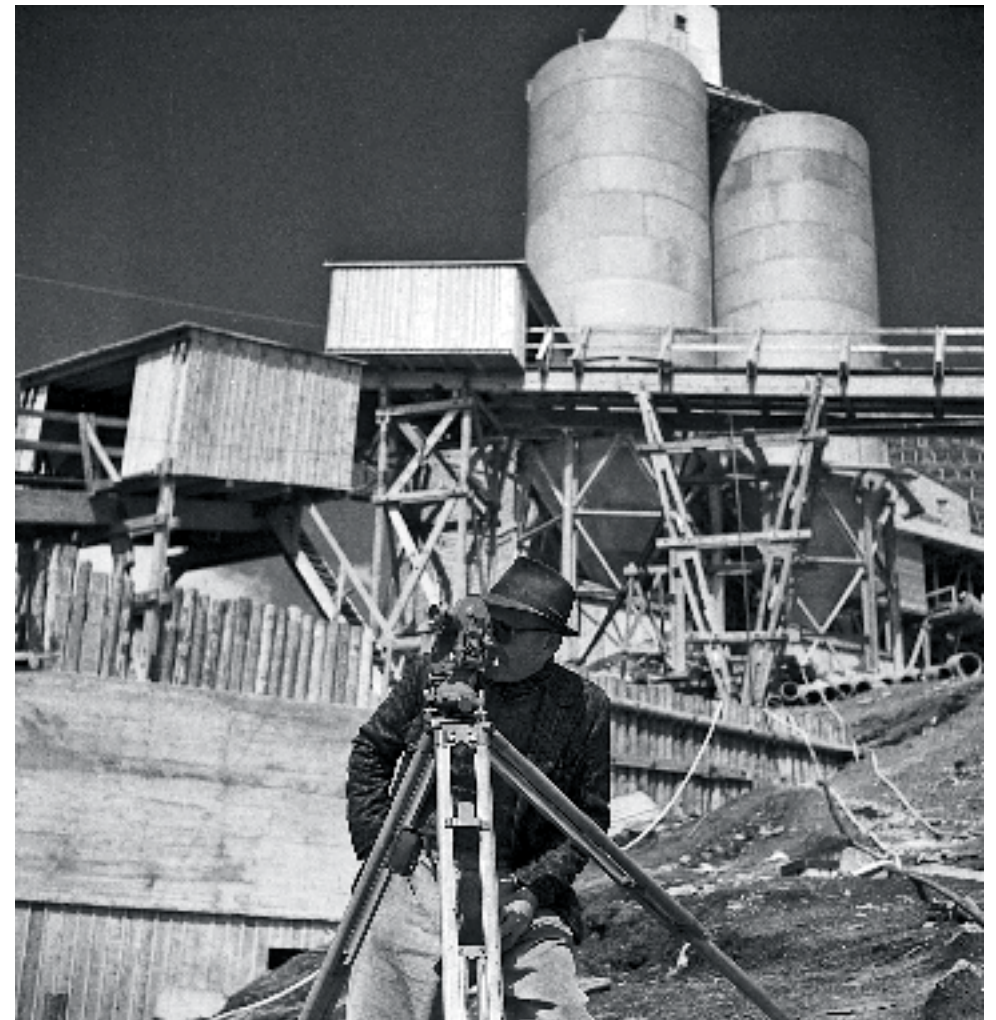
Hans Tschirren gilt als wichtiger Dokumentalist des bernischen landwirtschaftlichen, gewerblichen, industriellen und kulturellen Lebens. Dementsprechend breit ist das Themenspektrum seiner Arbeiten. In den Kriegsjahren fotografiert er für die Schweizer Armee, daneben verdient er seinen Lebensunterhalt mit Reportagefotografie. Auch in der Nachkriegszeit – Tschirren ist zwischenzeitlich zum Präsidenten der Bernischen Sektion der *Schweizerischen Berufsfotografen* ernannt worden – arbeitet er als Auftragsfotograf, etwa für die *Gesellschaft zur Pflege des Stadt- und Landschaftsbildes*. Für sie entstehen verschiedene Fotobücher zur Stadt Bern. Tschirrens fotografischer Nachlass befindet sich heute in den Beständen des Staatsarchivs des Kantons Bern. Seine Fotografien wurden in zahlreichen Publikationen veröffentlicht und in Gruppenausstellungen gezeigt.

Tschirren war als Fotoreporter für den Zürcher Publizisten Arnold Kübler tätig, der nacheinander die durch seine Handschrift international bekannt gewordenen Blätter *Zürcher Illustrierte* (1930–1941) und *Du* (1941–1957) leitete. Tschirrens Arbeiten standen stets im Dienste der Dokumentation.¹ Die 1951 auf «Oberaar» entstandenen Fotografien erzählen von der Entstehungsphase der Grossbaustelle. Noch ist weit und breit keine Mauer auszumachen, die monumentale Infrastruktur muss erst errichtet werden. Tschirren baut viele seiner Bilder in einer

Art auf, wie sie bereits die Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts erprobten. Der Mensch bildet den Vordergrund, hinter dem sich die Umgebung – im Falle Tschirrens gehört dazu auch die entstehende Baustelle – abzeichnet. Der Mensch übernimmt die Rolle einer Staffage, dient als Möglichkeit, Grössenverhältnisse wiederzugeben und das Bild zu beleben. Tschirrens Reportage setzt kaum Schwerpunkte zwischen Mensch, Natur oder Technik. Seine Schilderung der alpinen Baustelle kommt ohne Heroisierung aus.

Dennoch belegen Tschirrens Bilder mehr als nur den Anspruch auf eine unpräzise Alltagsfotografie. Die Aufnahmen sind einer bildmässigen, ästhetisierenden Fotografie verpflichtet. Der Fotograf bildet die sich im Bau befindende Betonfabrik nicht nur ab, sondern er gibt ihr einen inszenatorischen Rahmen, beispielsweise in Form eines senkrecht und diagonal durch die Fotografie verlaufenden Metallgerüsts. Tatsächlich entspricht dieses Vorgehen einer Form der Reportagefotografie, wie sie charakteristisch war für Küblers Zeit als Chefredaktor der Kulturzeitschrift *Du* und wie sie andere wichtige Vertreter der gepflegten Schweizer Reportage- und Reisefotografie, etwa Emil Schulthess, praktizierten. *spy/wie*

1 Nora Mathys, «Welche Fotografien sind erhaltenswert? Ein Diskussionsbeitrag zur Bewertung von Fotografienachlässen», in: *Der Archivar*, 60/2007, 39.



Arbeiter und Vermesser auf der Baustelle in der Bergwelt von Oberaar, 1951. (Fotos: Hans Tschirren, Staatsarchiv des Kantons Bern, FN Tschirren 15.45_153 und FN Tschirren 15.43_106)

Jakob Tuggener (1904–1988)



Arbeiter beim Staudambau
Oberaar, ca. 1952. (Foto: Jakob
Tuggener, Jakob Tuggener-
Stiftung, Uster)

Jakob Tuggener lernt den Beruf des Maschinenzeichners bei Maag Zahnräder AG in Zürich und ist bis 1930 als Konstruktionszeichner angestellt. Der dortige Werkfotograf weist ihn in die praktische Arbeit mit der Kamera und der Dunkelkammer ein. Als Folge der Wirtschaftskrise Ende der 1920er-Jahre wird Tuggener entlassen und besucht

zunächst für kurze Zeit einen Aktzeichnerkurs an der Kunstgewerbeschule Zürich. 1930/31 studiert er während eines Jahres Typografie, grafische Gestaltung und Film an der privaten Schule für Kunst und Gewerbe Reimann in Berlin, dem Zentrum der europäischen Avantgardebewegungen. Bis Ende der 1940er-Jahre verdient er seinen Lebensunter-

halt mit gestalterischen und fotografischen Arbeiten für verschiedene Publikationen. Parallel dazu beginnt er, sich selbst als Reportagefotograf zu lancieren. Es gelingt ihm, einige Bilder in der renommierten «Zürcher Illustrierten» zu platzieren, jedoch nie eine ganze Reportage. Bis Mitte der 1950er-Jahre ist er als freier Fotograf tätig und produziert zahlreiche Jubiläumsbücher und Broschüren, auch werden seine Reportagen nun in den grossen Schweizer Illustrierten veröffentlicht. Diese Arbeiten bilden die Grundlage seines Rufs als «Mentor» der Schweizer Industriefotografie. Tuggeners Nachlass wird von der Fotostiftung Schweiz betreut.

In der Zeit um 1950, in die auch Tuggeners Aufenthalt auf der Baustelle Oberaar fällt, befindet sich der Fotograf auf einem der Höhepunkte seiner Karriere. Er stellt an der vielbeachteten Ausstellung «Photographie in der Schweiz – heute» im Gewerbemuseum Basel aus und gründet 1951 mit Werner Bischof, Walter Läubli, Gotthard Schuh und Paul Senn das *Kollegium Schweizerischer Fotografen*. 1953 sind seine Werke Teil der Ausstellung «Postwar European Photography» im Museum of Modern Art in New York, ab 1955 auch Teil der weltweit tourenden Ausstellung «The Family of Man».

Seit 1932 fotografiert und gestaltet Tuggener für die von der Maschinenfabrik Oerlikon (MFO) herausgegebene Zeitschrift «Der Gleichrichter». In der Einleitung einer Nummer aus dem Jahr 1934 liest man: «Die einzelnen Typen sind keineswegs nach Rang oder Dienstjahren ausgewählt worden, sondern wir haben uns nur von der guten Bildwirkung und einem charakteristischen Ausdruck leiten lassen. Namen spielen keine Rolle. Wir erwähnen sie deshalb nirgends. Auf die Köpfe kommt es uns an!»¹

Die publizierte Serie von Tuggener-Fotografien ist ausschliesslich auf Kopf-Porträts von MFO-Angestellten reduziert. Auf der Baustelle Oberaar wendet Tuggener das gleiche,

in seinem Werk mittlerweile vielseitig erprobte Verfahren an. Mehr als für die Tätigkeit, die sie verrichten, interessiert sich Tuggener für den Ausdruck und die Physiognomie der Arbeiter. Auch die Darstellung des Faktischen, ein Dreh- und Angelpunkt der Ästhetik des Neuen Sehens, etwa verkörpert durch Aufnahmen aus extremen Winkeln, Mehrfachbelichtungen oder Fotomontagen, setzt er nur begrenzt um. Etwa dann, wenn er versucht, die schwindelerregenden Höhen der Staumauer zu vermitteln.

Tuggeners Perspektive ist hauptsächlich die des gewöhnlichen Menschen auf der Strasse. Als jahrelang in Industriebetrieben tätiger Fotograf, dessen Begeisterung für die Dynamik und Geschwindigkeit der Maschinen ihn zahllose Bilder von Eisenbahnlinien, Autorennen und Flugmeetings anfertigen liess, ist der lärmige und betriebsame Bauplatz für Tuggener kaum Neuland.² Eine der aussagekräftigsten, auf «Oberaar» entstandenen Fotografien ist ein Querformat und zeigt eine Gruppe an den massiven Stahlseilen des Kabelkrans tätiger Arbeiter. Hier wird gleichzeitig der Mensch und die von ihm instand gehaltene Technik porträtiert, wobei es Letztere ist, die durch die radikal zur Bildmitte hin sich verjüngende Inszenierung als Protagonistin auftritt. *spy/wie*

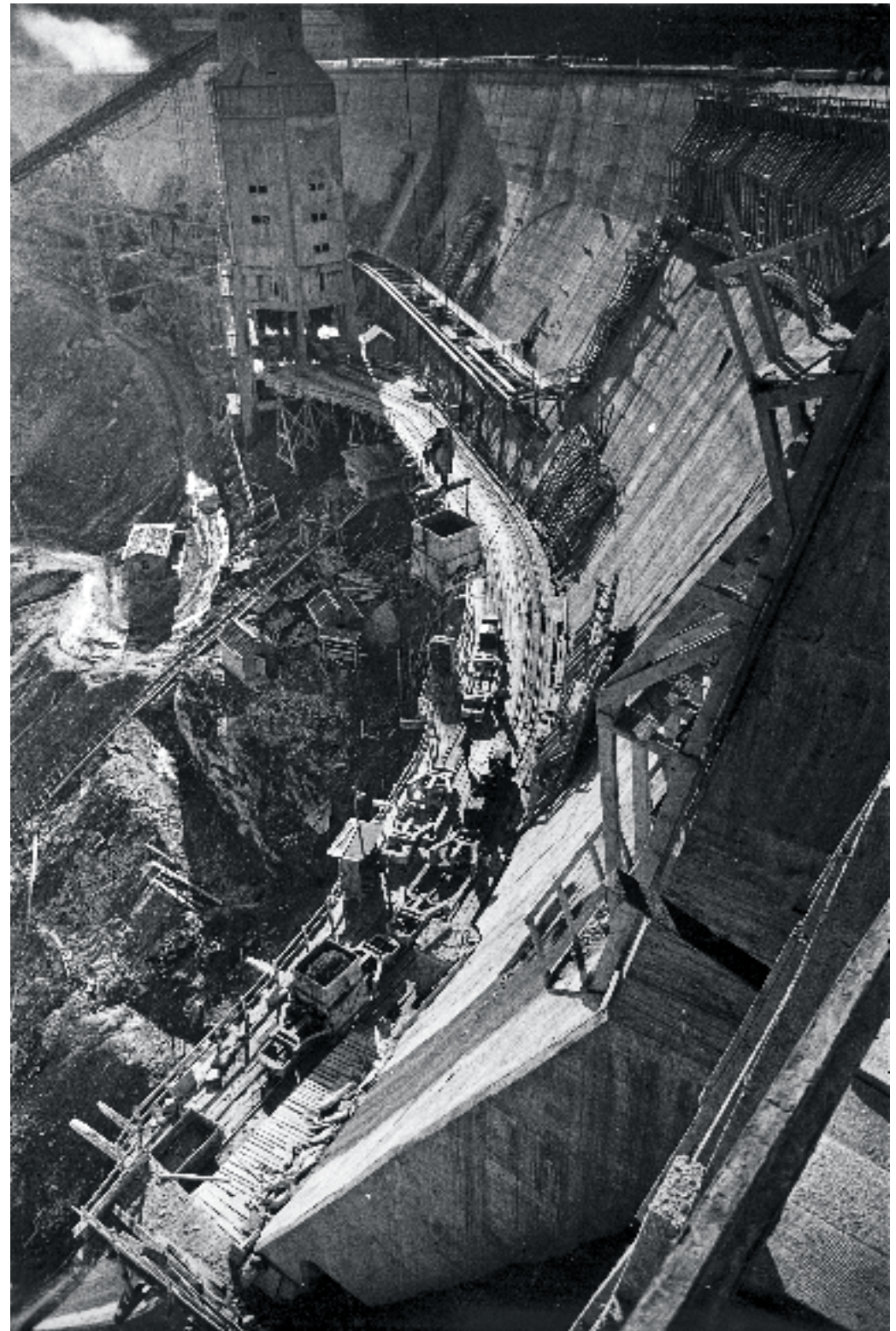
1 «Einführung», in: *Der Gleichrichter*, 1.9.1934, Oerlikon: Maschinenfabrik Oerlikon 1934, 34.

2 Nachdem er 1937 die Weltausstellung in Paris besucht hatte, schreibt Tuggener, er habe die Maschinen, besonders die Eisenbahn, «in sein warmes, menschliches Herz» geschlossen. Vgl. Martin Gasser, «Geldverdienen und Kunst», in: Gasser 2000, 94.



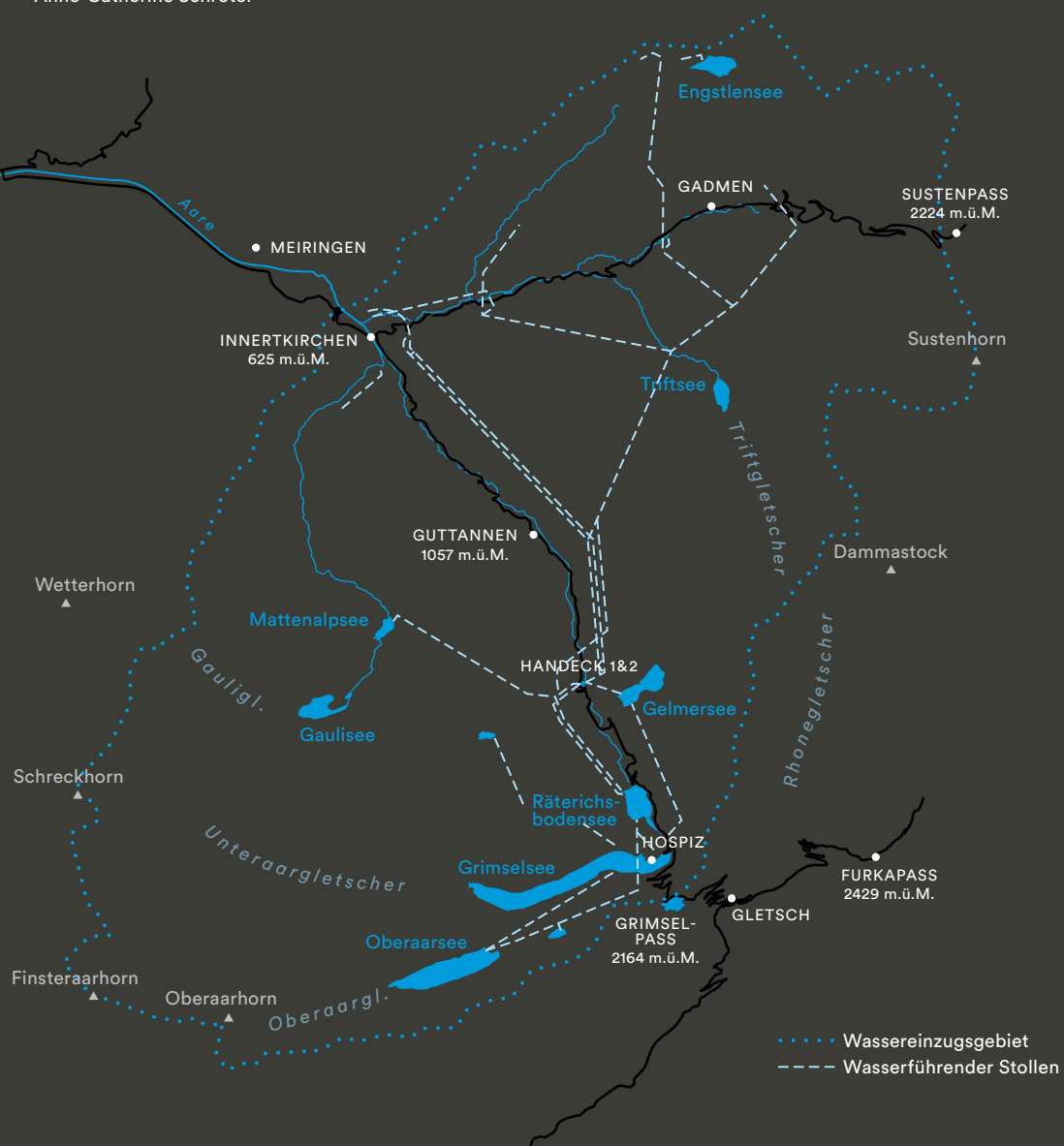
Foto oben: Arbeiterporträt auf «Oberaar», ca. 1952. (Foto: Jakob Tuggener, Jakob Tuggener-Stiftung, Uster)

Foto rechts: Vogelperspektive auf die entstehende Staumauer, ca. 1952. (Foto: Jakob Tuggener, Jakob Tuggener-Stiftung, Uster)



Grimselwerk – eine Architektur- geschichte der KWO

Anne-Catherine Schröter



Infolge der massiven Verteuerung der Kohleimporte aus dem Ausland und einer starken Zunahme des Strombedarfs während des Ersten Weltkriegs gewann die Nutzung von Wasserkraft zur Stromerzeugung in der Schweiz ab 1914 an Bedeutung. Auch im Grimselgebiet, das sich aufgrund des reichlich vorhandenen Wassers, der grossen Höhenunterschiede und des festen Granituntergrundes ausserordentlich gut für die Stromgewinnung aus Wasserkraft eignet, wurden während des Ersten Weltkriegs die bereits seit 1899 bestehenden Planungen zur Nutzung der Wasserkraft am Oberlauf der Aare wiederaufgenommen. Am 20. Juni 1925 wurde die Kraftwerke Oberhasli AG (KWO) gegründet. Erstes Ziel war der Bau des Kraftwerks Handeck I, das bis 1932 realisiert wurde.

Zur Anlage gehören der Grimselsee mit den Sperren Spitallamm und Seeuferegg, der Verbindungsstollen Grimselsee-Gelmersee, der Gelmersee mit zugehöriger Sperre sowie die Zentrale Handeck I. Die Spitallamm Sperre ist eine kombinierte Schwergewichts- und Bogenmauer mit einer Gesamthöhe von 114 Metern. Die sich nach oben verjüngende Staumauer ist am Fuss über 60 Meter dick, an der Krone hingegen nur noch 4 Meter. Mit ihren beeindruckenden Ausmassen war die Spitallamm Sperre zur Bauzeit das höchste Stauwehr Europas und das zweitgrösste der Welt, wie in zeitge-



Baustelle Spitallamm Sperre, links am Nollen die Zementsilos und das Betonwerk, Photo-Salathé, 1930. (Foto: ETH Bibliothek Zürich, Bildarchiv)

nössischen Zeitungsartikeln stolz betont wurde¹. Charakteristisch ist die Terrassenform, gebildet von einem Meter breiten und zwei Meter hohen Stufen, die der Mauer das Aussehen eines antiken Amphitheaters verleihen. Die etwas kleinere Seeuferwegssperre, eine geradlinige Schwergewichtsmauer, ist lediglich 42 Meter hoch. Auf ihrer Krone führt die Autostrasse von der Grimselstrasse zu dem auf dem Grimselnollen gelegenen Wärterhaus und dem Grimsel-Hospiz des Architekten Jacques Wipf (1888–1947). Der Hospiz-Neubau auf dem lawinensicheren Grimselnollen war nötig geworden, weil das alte, so genannte «Spital» im neu aufgestauten Grimselsee geflutet wurde. Ein auf dem Grimselnollen errichtetes Logierhaus für 600 Bauarbeiter wurde zu einem Teil des neuen Grimsel-Hospizes umgebaut.



Oben: Grimselsee mit Hospiz und den Staumauern Seeuferweg und Spitalamm, Postkarte ca. 1940.

Unten: Grimsel-Hospiz, Foto T. Hartmann, Postkarte, 1942. (ETH Bibliothek Zürich, Bildarchiv)



Der moderne Betonskelettbau gehört zu den frühen Beispielen dieser Konstruktionsart in der Schweiz; er zeigt sich im Äusseren mit der Granitbruchsteinverkleidung, dem Treppengiebel und den beiden vorgesetzten Rundtürmchen aber eher traditionell. Der Architekt Jacques Wipf aus Thun war in der ersten Ausbauphase gewissermassen Hausarchitekt der KWO und war nicht nur für die Architektur der Hochbauten verantwortlich, sondern wurde auch für die Gestaltung der Staumauern beigezogen. So weisen alle Bauten der ersten Ausbauphase eine gewisse gestalterische Einheitlichkeit auf: Als Material wurde heimischer Granit verwendet – sogar die Sperre des Gelmersees ist talseitig mit diesem Material verkleidet.

Wipf zeichnete auch für den Bau der Zentrale Handeck I verantwortlich, die als freistehendes Maschinenhaus auf der rechten Talseite erbaut wurde. Auch hier verkleidete der Architekt die Fassade des modernen Eisenskelettbaus mit dem traditionellen Material Granit. Doch anders als beim Hospiz, gestaltete er den Nutzbau in einer modernen Architektursprache mit einer klaren Kubatur und einem flachen Kupferdach. Die Granitfassaden, die regelmässigen Fensteröffnungen und das gestalterisch hervorgehobene Portal verleihen dem Bau eine gewisse Monumentalität und zeigen, wie wichtig die neue Kraftwerkszentrale für die KWO auch in repräsentativer Hinsicht war. Unmittelbar neben der Kraftwerkszentrale wurden Wohnhäuser für das Personal errichtet, ebenfalls aus Granit und mit Satteldächern und abgeschrägten Fensterlaibungen, die an Engadinerhäuser erinnern und den Bauten damit wiederum ein eher traditionelles Aussehen verleihen.

Ausbau der Anlagen während des Zweiten Weltkriegs

Trotz des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs und der damit zu erwartenden Schwierigkeiten für die Material-, Personal- und Kapitalbeschaffung wurde 1939 mit dem Ausbau des Kraftwerks Innertkirchen begonnen. Zu den bis 1943 errichteten Bauten gehören u.a. das Ausgleichsbecken Handeck, der Druckstollen, resp. -sacht Handeck-Kapf-Innertkirchen sowie die Zentrale Innertkirchen I. Das Kraftwerk Innertkirchen I war damals das leistungsstärkste der Schweiz und zudem das erste vollständig unterirdisch angelegte Werk. Seine Maschinenhalle, die im Rohbau ohne eingezogene Trennwände und Decken mit gewaltigen Ausmassen von 26 Meter Höhe, 16 Meter Breite und 100 Meter Länge aufwartete, liess den zeitgenössischen Berichterstatern den Atem stocken.² In den Zeitungen wurde dieser zu Kriegszeiten errichtete unterirdische Kraftwerksbau begeistert als «Friedenswerk» und einziges

«wirklich geschütztes Elektrizitätswerk der Schweiz» bezeichnet.³ Durch die Verlegung der Zentrale ins Berginnere verliert sich der repräsentative Anspruch, der noch beim Kraftwerk Handeck I zu beobachten ist. Hingegen gewinnen Ingenieurskunst und Sicherheitsbedürfnis an Bedeutung. Durch den Wegfall der architektonischen Ausdrucksmittel im Äusseren, steht nun die Gestaltung der «mit Tageslichtwirkung» beleuchteten Innenräume der unterirdischen Maschinenhallen im Zentrum.⁴ Die einzige oberirdisch wahrnehmbare bauliche Manifestation der gesamten Anlage – neben dem Ausgleichsbecken Handeck – ist das Eingangsportal, das einmal mehr von Jacques Wipf gestaltet wurde. Ähnlich wie die Bauten der ersten Etappe, wirkt das Rundbogenportal mit Haussteinverkleidung durch seine kubische Bauform und die Materialwahl klassizistisch-monumental.

In den letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahren machte sich, wie schon während des Ersten Weltkriegs, ein Energiemangel bemerkbar. Deshalb wurde 1946 der Weiterausbau der KWO-Anlagen beschlossen. Zwischen 1947 und 1950 erfolgte der Bau des Kraftwerks Handeck II – ebenfalls eine unterirdische Kavernenzentrale – mit dem Stausee Räterichsboden und dem Mattenalpsee. Die Räterichsbodenmauer ist aus Gründen der Statik und des Betonbaus durch Fugen in Abständen von 18 Metern in einzelne stabile Blöcke aufgelöst, die der Staumauer ihr charakteristisches Aussehen verleihen. Um der dauernd steigenden Nachfrage nach Winterenergie entsprechen zu können, wurden schon während der Bauzeit des Kraftwerks Handeck II Studien für die Projektierung und Ausführung der nächsten Kraftwerkstufe Oberaar-Grimsel in Angriff genommen.

Neuartige Betonaufbereitung auf der Baustelle Oberaar

So wurde zwischen 1950 und 1954 an höchster Stelle der Kraftwerk-kette das Kraftwerk Oberaar mit der unterirdischen Zentrale Grimsel I, dem Oberaarsee und dem Trübtensee erbaut. Der Oberaarsee war der damals höchstgelegene Stausee der Alpen, die dazugehörige Staumauer die grösste der KWO-Bauten. Sie ist, ähnlich wie diejenige im Räterichsboden, als Schwergewichtsmauer mit annähernd dreieckigem Querschnitt ausgeführt. Ähnlich der Räterichsbodenmauer ist die Oberaarstaumauer in 18 Meter breite vertikale Blöcke aufgeteilt. Neben der imposanten Staumauer beeindruckte während der Bauarbeiten besonders die Baustelleninfrastruktur: Für die Kies- und Betonaufbereitung wurden bei dieser Ausbautetappe, wie schon beim Bau der Räterichsbodenmauer, amerikanische Silos des «System Johnson» verwendet. Diese weitgehend automatisier-



Foto links: Zentrale des Kraftwerks Handeck I mit der Stromleitung nach Innertkirchen, im Juli 1952. (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)

Foto oben: Maschinensaal der Zentrale des Kraftwerks Handeck II, Photo Brügger Meiringen, 1952. (Foto: ETH Bibliothek, Zürich Bildarchiv)

ten Betonmischtürme prägten mit ihren holzverschalteten Fassaden und ihren gewaltigen Ausmassen das Bild der Oberaarbaustelle in der zeitgenössischen Berichterstattung wesentlich mit, wie die Abbildungen in dieser Publikation zeigen. Die unterirdische Zentrale Grimsel, die auf der linken Seite der Spitalamm Sperre zu liegen kam, wurde 50 Meter unter die Erde verlegt. Die Erfahrungen des wenige Jahre zurückliegenden Weltkriegs hatten zur Folge, dass als zusätzliche Sicherheitsmassnahme bei allen Sperrn Vorkehrungen getroffen wurden, die ein rasches Entleeren der Stauseen ermöglichen. Zudem wurden Hindernisse und eine aktive Abwehr gegen mögliche Fliegerangriffe eingerichtet.

Neu war ebenfalls, dass in den Publikationen zum Kraftwerksbau betont wurde, die Naturlandschaft solle erhalten werden. Während die Bauten der ersten Phase in Artikeln und Publikationen noch wegen ihrer Gestaltung gelobt wurden, wurde bei der Ausbauphase der 1950er-Jahre der Fokus auf eine «Naturverträglichkeit» der Bauten gelegt und dargelegt, wie gut sie sich ins Landschaftsbild einpassen würden und «der Natur am wenigsten Abbruch tun».⁵ Damit widerspiegeln die Bauten der Ausbauphase ab 1950 eine gesamtschweizerische Entwicklung im Kraftwerksbau. Zunehmend

wurden Kavernenzentralen errichtet, die dem erhöhten Sicherheitsbedürfnis vor Krieg und Naturgefahren, sowie den Anforderungen an den Naturschutz gerecht werden konnten.

Ausbauten der Nachkriegszeit

Von 1952 bis 1968 wurden die Kraftwerksbauten im Gadmen- und Gental ausgebaut. Die Zentrale Führen, die bis heute mit Wasser aus dem oberen Gental gespeist wird, entstand zwischen 1958 und 1960, gefolgt von dem 1962 bis 1967 erbauten Kraftwerk Hopflauen, welches das Wasser aus der Trift und dem unteren Gental verarbeitet. Als Letztes kam zwischen 1964 und 1968 das Kraftwerk Innertkirchen II hinzu, welches das Wasser des Gadmen- und Gental noch einmal nutzt. Die architektonische Gestaltung der Zentralen und deren Innenausbau übernahm das Architekturbüro Rolf Berger in Bern. Neben dem Ausgleichsbecken Teufelau und dem Wehr Führen entstanden in dieser Bauetappe insbesondere die beiden Zentralen Führen und Innertkirchen II. Dabei handelt es sich um schlichte Eisenbetonbauten mit Sichtbetonfassade und grossen Fensteröffnungen zu den Maschinensälen. Mit ihrer nüchternen,

streng kubischen Formensprache entsprechen die beiden Zentralen einer allgemeinen Tendenz im Kraftwerksbau der Nachkriegszeit. Repräsentation und «sakrale Inszenierung», wie dies noch bei den Vorkriegsbauten der Fall war, findet man nicht mehr. Stattdessen zeichnen sich die jüngeren Bauten durch eine kühle Strenge und Zurückhaltung aus. Dass die Kraftwerksbauten weniger monumental erscheinen, hängt auch mit den in der Maschinenteknik erzielten Fortschritten zusammen, die niedrigere Bauweisen möglich machten.⁶ Ab 1970 wurden keine neuen Grossprojekte mehr in Angriff genommen. Stattdessen wurde der Schwerpunkt auf den qualitativen Ausbau der bestehenden Anlagen und den Bau von Neuanlagen zur Veredelung der verfügbaren Energie gelegt.

Zweithöchste Staumauer der Welt, höchster Stausee der Alpen, erstes vollständig unterirdisches Kraftwerk der Schweiz – Superlative haben seit jeher den Kraftwerksbau im Oberhaslital geprägt. Tatsächlich gehört das Oberhasli zu den eindrucklichsten «Energie-landschaften» der Schweiz. Die Wasserkraftbauten der KWO sind nicht nur ingenieurtechnische Meisterleistungen, die einen an sich schon beeindruckenden Naturraum wesentlich mitgestalten und ihn zu einer eigentlichen Kulturlandschaft machen. Sie sind vielmehr wichtige Zeugnisse der Technikgeschichte und der Entwicklung der Elektrizitätsgewinnung seit dem frühen 20. Jahrhundert. Die Staudämme, Druckrohrleitungen, Kraftwerkszentralen und Elektromaschinen des Grimselgebiets sind einzigartige technische Zeugen der besonderen Leistung, welche die Schweiz mit der vergleichbar frühen und systematischen Inangriffnahme der Vollelektrifizierung erbracht hat.⁷ An ihnen lässt sich eine Architekturgeschichte über Kraftwerksbauten ablesen, die für die ganze Schweiz Gültigkeit besitzt.

Baustelle im «Sommerloch» unterhalb der Staumauer Spitallamm, im Juni 1952 (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)



1 [s.n.], *Neue Zürcher Zeitung* vom 12.12.1928, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1740 vom 21.9.1932; *Neue Zürcher Zeitung* vom 12.12.1928, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1740 vom 21.9.1932

2 H.W. Thommen, «Das unsichtbare Kraftwerk Innertkirchen», in: *St. Galler Tagblatt* vom 29.9.1942.
3 [s.n.], *Basellandschaftliche Zeitung* (Nr. 6), 8.1.1943.
4 [s.n.], *Der Bund*, 25.10.1950.

5 Jakob Bächtold, «Die Technik hält Einzug im Oberhasli», in: *Du* 1954, 12.
6 Frank 2012, 18.
7 Vgl. Bärtschi 2006, 192–193.

Wasserkraft- gewinnung an der Grimsel

Jürg Spichiger

«Die Nutzbarmachung der Wasserkräfte im Oberhasli stellt wirtschaftlich zweifellos eine der größten Aufgaben dar, die sich in der Schweiz jemals eine Unternehmung vorgenommen und schon fast bis zur Vollendung vorangetrieben hat.»¹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Stromversorgungsbranche ein wichtiger Motor wirtschaftlicher Entwicklungen. Bis 1920 waren die meisten Schweizer Dörfer ans Stromnetz angeschlossen. Städte und Industriefirmen verbrauchten immer mehr Strom. Die Energie, die sogenannte «weisse Kohle», wurde jedoch in den Alpentälern gewonnen. Es herrschte Goldgräberstimmung. Viele Berggemeinden wollten in dieser Euphorie am lukrativen Stromgeschäft teilhaben. «Es gab wenige Alpentäler, in denen nicht zumindest evaluiert wurde, ob denn die Anlegung eines Stausees nicht rentabel wäre», schrieb Fabian Hodel.²

In diese euphorische Zeit fallen auch die Anfänge der Energiewirtschaft im Berner Haslital. 1925 gründete die Bernische Kraftwerke AG (heute BKW Energie AG) aus Bern die Kraftwerke Oberhasli AG (KWO) als Partnergesellschaft in Innertkirchen.³ In einer ersten Etappe wurde von 1925 bis 1932 das Kraftwerk Handeck I mit den Stauseen Grimsel und Gelmer gebaut. Bis zu dieser Zeit hatten die BKW einen Drittel der elektrischen Energie von fremden Elektrizitätswerken beschafft. In der Nachkriegszeit zog die Konjunktur in der Schweiz stark an. Gleichzeitig erlebte das Land einen zweiten Modernisierungsschub, von dem die Bevölkerung etwa durch neuartige Haushaltgeräte profitierte. Die Folge war vielerorts ein Strommangel. Die BKW und ihre Partner sahen darum Handlungsbedarf und wollten ihre Wasserkraftwerke an der Grimsel ausbauen.

Verbesserung der Winterstromproduktion

1947 begann die KWO verschiedene Kraftwerkenanlagen zu bauen. Bis 1950 wurden die Werke mit der Staumauer Räterichsbodensee und dem Kraftwerk Handeck II massgebend erweitert. Die Kraftwerkgruppe Handeck II vermochte den «ständig zunehmenden Energiebedarf» zwar teilweise zu decken, doch das Verhältnis der im Winter und im Sommer produzierten Energie (45:55 Prozent) vermochte der Ausbau nicht wesentlich zu beeinflussen. Der Bau eines Stausees auf der Oberaaralp, der einen Stauinhalt von insgesamt 58 Millionen Kubikmeter Wasser vorsah, sollte dies ändern. 38 Millionen Kubikmeter würden natürlich zufließen, die restlichen 20 Millionen sollten durch eine Pumpanlage aus dem Grimselsee in den Oberaarsee gefördert werden, so rechnete die Bauleitung. Die NZZ schrieb: «Das Kraftwerk Oberaar, dessen erste Gefällsstufe

Zementtransport, im Hintergrund die «Johnson-Türme» zur Betonaufbereitung und die fast fertige Räterichsboden-Staumauer, im Mai 1950. (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)



in einer Zentrale am Fusse der Grimsel-Staumauer ausgenützt wird, soll das Verhältnis zwischen Winter- und Sommerenergie auf 65:35 verbessern, wodurch die ganze Kraftwerkgruppe zweifellos unter die vorzüglichsten im Alpengebiet eingereiht werden darf.»⁴

Von 1950 bis 1954 realisierte die KWO das Kraftwerk Grimsel 1 und die Staumauer Grimsel-Oberaar. Die KWO zählte Ende 1950er-Jahre zu den bedeutendsten und leistungsfähigsten Hochdruckanlagen in der Schweiz und in Europa. Vor allem das neue Werk «Grimsel-Oberaar» brachte weitere technische Umwälzungen im Oberhasli. Der Präsident des Verwaltungsrates der Kraftwerke Oberhasli AG, Dr. K. Moll, idealisierte den Kraftwerkbau 1951 in der NZZ in hohen Tönen: *Die Landschaft, wie man sie vor dreissig Jahren im Oberhasli habe betrachten können, bestehe nicht mehr, sie sei durch die Technik vollständig umgewandelt worden. Was die Technik aber hier geschaffen habe, sei eine Landschaft von ganz eigenartigem und grossartigem Charakter, die in ihrer Art wohl ebenso sehr einer Bewunderung würdig sei wie die alte, untergegangene. Stollen und Zentralen seien im Innern der Felsen dem Blick entzogen, und das Herz erfreue sich an den großen, leuchtenden Seen mitten in der hohen Bergwelt [...], urteilte Moll.*⁵

Kritik angesichts des Anstiegs gesellschaftlicher Bedürfnisse

In der Schweiz stiegen die wirtschaftlichen Ansprüche weiter an – und damit der Stromverbrauch. Dies weckte zu Beginn der 1950er-Jahre auch Kritik. *«Unsere Bedürfnisse wachsen ständig, und es gehört zu den Grundsätzen der Wirtschaft, weitere Bedürfnisse ohne Ende zu erzeugen. Opfer fallen für diese Grossverbraucherwelt, Opfer aller Art, die uns nicht nahe gehen, solange sie in fernen Welten fallen»*, schrieb 1954 Arnold Kübler in der Kulturzeitschrift *Du*.⁶ Zu diesen Opfern gehörte für den *Du*-Redaktor die Natur. *«Wer im schweizerischen Mittelland reist, kommt aus den Menschensiedlungen kaum mehr heraus, nur da und dort begegnen ihm noch ein paar Quadratkilometer ursprünglicher und natürlicher Landschaft, das meiste trägt das Gepräge der neuen Welt, der technisierten Zeit. Die eingeschlagene Entwicklung schreitet weiter [...] In zwanzig oder dreissig Jahren wird voraussichtlich der bei uns erzeugte elektrische Strom nicht mehr genügen, werden unsere Wasserkräfte vollständig ausgebeutet sein, wird die Atomkraft den elektrischen Kraftwerken den Rang abgelaufen haben»*, schrieb Arnold Kübler prophetisch.

Die *Du*-Redaktion hatte die Entstehung von «Grimsel-Oberaar» während dreier Jahre mitverfolgt und lieferte 1954 zum Abschluss des Bauwerks eine eindruckliche Berichterstattung ab. Kübler scheute nicht davor zurück, «ein rechtzeitiges Ausscheiden von Naturreservaten, von Erholungslandschaften» zu fordern. *«So wie wir in den Städten Parkanlagen nötig haben, so müssen in der zukünftigen Stadtlandschaft Schweiz Natur- und Erholungsreservate ausgeschieden werden.»*

Bereits zuvor Widerstand gegen den Wasserkraftwerkbau

Die Forderung, die der *Du*-Redaktor angesichts der fortschreitenden Industrialisierung der Alpen stellte, war 1954 in dieser Form neu. Kritik oder sogar Widerstand gegen den Ausbau der Wasserkraftgewinnung in den Bergtälern, die vor allem den Schweizer Städten zugute kommen sollte, hatte es zwar bereits vor dem Zweiten Weltkrieg gegeben. Dabei spielte die Angst um den Verlust des Lebensortes mit, aber auch Motive des Landschaftsschutzes und des «Heimatschutzes» waren erkennbar. Während des Zweiten Weltkriegs wurde jedoch auch das Gegenteil gefordert: *«Die grossen Bauprojekte waren während des Kriegs ein wichtiger Beitrag zur geistigen Landesverteidigung». Sie wurden zum Bestandteil einer starken Schweizer Identität und zum Garant für die sichere Energieversorgung und Autonomie*», erklärt die Kulturwissenschaftlerin Pierrine Saini⁷, welche die Geschichte einiger Schweizer Staudämme im umfassenden Webprojekt «Verschwundene Täler» (2016) aufgearbeitet hat.

Dennoch waren die Wasserkraftwerke umstritten. An der Schweizerischen Landesausstellung 1939, im Volksmund Landi genannt, wurde der Widerstand namentlich als Teil des Kampfes für die Heimat erwähnt. Exemplarisch dafür steht der Konflikt um das Kraftwerkprojekt Urseren im Kanton Uri, wo sich Befürworter wie Gegner auf den gleichen gemeinsamen Wert beriefen, der geschützt werden sollte: das Einheimische, das Bild einer intakten Naturlandschaft. Die Landimentalität mit «*gross und gekonnt inszenierten Selbstmanifestationen*»⁸ (Erich Haag), war ein wichtiger Ausdruck des schweizerischen Selbstverständnisses. Im Urserental berief sich zwar niemand explizit darauf, doch lässt sich der Einfluss der Geistigen Landesverteidigung nicht abstreiten. Die Auseinandersetzungen um die Stromgewinnung mittels Wasserkraft dauerten bereits seit 1920. Das Projekt ging als «Krawall von Andermatt» in die Geschichte ein. 2000 Einwohner hätten im Urserental für einen Stausee umgesiedelt werden sollen. Neu-Andermatt war schon geplant und in einer Broschüre verewigt. Doch das Volk stemmte sich energisch dagegen. Am 19. Februar 1946 jagten 300 Andermattler den Projekt-Verantwortlichen Ingenieur Karl Fetz aus dem Dorf und verwüsteten das Büro des zuständigen Architekten! Das Projekt wurde zu Beginn der 1950er-Jahre nach 30-jährigen Planungsarbeiten endgültig fallen gelassen.

Der Glanz des flüssigen Goldes galt für viele als trügerisch. Auch weil der Preis mancherorts als zu hoch eingeschätzt wurde. So etwa im Bündner Bergtal Rheinwald, deren Bewohner wegen eines geplanten Stausees hätten umgesiedelt werden sollen. Die Kritiker wurden jedoch als Hinterwäldler verunglimpft. Das Stauseeprojekt, an dem auch der Berner Energiekonzern BKW zu zehn Prozent beteiligt war, wurde zur nationalen Frage stilisiert. Die einfache Logik in einer Propagandaschrift des Kraftwerkkonsortiums lautete: «*Wenn Rheinwalder umziehen, erhalten alle Schweizer mehr Licht, Kraft, Wärme und Arbeit*», zitiert der Journalist Andreas Saurer die Befürworter.⁹ Doch die Rheinwalder Gemeinden widerstanden dem massiven Druck des Kraftwerkkonsortiums und lehnten das Projekt in Abstimmungen von 1941 bis 1945 jeweils mit grosser Mehrheit ab.

Die Geburtsstunde der Naturschutzbewegung

Während die Bauarbeiten auf Grimsel-Oberaar zu Beginn der 1950er-Jahre gut vorankamen (das Werk konnte früher als geplant fertiggestellt werden), begann der Kampf um den Naturschutz erst richtig. Vor allem das Kraftwerk bei Rheinau im Kanton Zürich wurde zu einem nationalen Ereignis. Planung und Realisierung

des Werkes riefen von 1952 bis 1954 eine bisher einzigartige Volksbewegung hervor. Auch Persönlichkeiten, wie der Schriftsteller Meinrad Inglin, beteiligten sich an der Unterschriftensammlung gegen das Vorhaben. Inglin arbeitete seine Erfahrungen im Roman «*Urwang*» (1954) auf, der in einem Bergtal spielt, wo fünf Familien gegen die Enteignung ihres Landes kämpfen. Sie wehren sich gegen den Stausee, der schliesslich ihre Lebensgrundlage untergehen lässt. Das sei der Preis für den Einzug in die Moderne, so lautet die Folgerung Inglin.¹⁰

In wenigen Monaten entstand eine Volksinitiative gegen das Vorhaben, mit der 156'000 Unterschriften gesammelt wurden. Volk und Stände lehnten das Volksbegehren klar ab: 504'330 Nein, 223'114 Ja. Dennoch wurde mit der Initiative ein neues Kapitel in der Naturschutzgeschichte eingeleitet. Obwohl das Abstimmungsergebnis deutlich ausfiel, wurde klar: Eine starke Minderheit der Schweizer Stimmbevölkerung war 1954 nicht mehr gewillt, Zerstörungen von Natur und Landschaft hinzunehmen. Es verwundert nicht, dass die «*Rheinau*» zum Fanal wurde, zum Meilenstein für den Naturschutz. Der heute noch existierende Rheinaubund wurde zwar erst 1960 gegründet, seine Wurzeln gehen aber auf die Volksbewegung der 1950er-Jahre zurück. Ebenso wurde auf Bundesebene ein Natur- und Heimatschutzgesetz (Artikel 24sexies) formuliert, welches das Schweizer Volk 1962 deutlich annahm.¹¹

Auch das 1963 vorgelegte Bundesinventar der Landschaften und Naturdenkmäler von nationaler Bedeutung (BLN) basiert auf den Rheinau-Erfahrungen. Der damalige Obmann des Baselbieter Heimatschutzes, Hansjörg Schmassmann, verlangte 1954, dass «*der Natur- und Heimatschutz in der ganzen Schweiz ein Inventar derjenigen Landschaften aufstellen (soll), die uns ohne jegliche Einschränkungen und Vorbehalte teuer sind*». Und: «*Wir müssen einmal ganz klar sagen, dass wir diese und jene Landschaften oder diese und jene Baudenkmäler als unantastbar betrachten, und wir müssen versuchen, die Methode des Fall-zu-Fall-Eingreifens zu überwinden.*»

Überlegungen des Bauleiters «Oberaar» zum Naturschutz

Du-Redaktor Arnold Kübler wies 1954 ausdrücklich auf den «*heissen Streit*» hin, der um die Stromlandschaft Rheinau entbrannt war. Kübler, der im ausführlichen Editorial der *Du*-Ausgabe spürbar um Objektivität bemüht war, äusserte ernsthafte Sorgen um die Ressource Landschaft. Zum Rheinau-Projekt, das damals kurz vor der Volksabstimmung stand, machte er denn auch unumwunden

den Standpunkt der *Du*-Redaktion klar: Die Erhaltung der einzigen, einmaligen Rheinau-Landschaft sei eine grosse Notwendigkeit, die uneingeschränkte, ungeschmälerete Bewahrung eine tiefe Überzeugung.¹²

Die Werte von intakten Naturlandschaften waren der Bauleitung von «Grimsel-Oberaar» bewusst. Jakob Bächtold, der für die Kraftwerke Oberhasli AG von 1946 bis 1954 als Oberingenieur wirkte, schrieb nach dem Abschluss des Bauwerkes in der Kulturzeitschrift *Du*: «Die Schönheit der Natur und den Sinn hiefür unserer Nachwelt zu erhalten, scheint dem naturverbundenen Kraftwerksbauer ebenso Verpflichtung wie die Nutzbarmachung unseres ergiebigsten nationalen Rohstoffes, des Wassers. Daraus ergibt sich für ihn die selbstverständliche Forderung, dass zuerst diejenigen Werke zu bauen sind, die der Natur am wenigsten Abbruch tun.»¹³



Die Staumauer ist fertig gebaut, nun beginnen die Abbrucharbeiten der Baustelleninstallationen, August 1953. (Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)

1 [s.n.], *Neue Zürcher Zeitung*, 18.8.1951

2 Fabian Hodel, «Erstarren im Aufbruch – Bruch in der Erstarrung. Zur Innerschweiz zwischen 1900 und 1950», in: Gerster/Helbling/Gut 2008, 22ff.

3 [s.n.], *Neue Zürcher Zeitung*, 18.8.1951

4 [s.n.], *Neue Zürcher Zeitung*, 18.8.1951

5 [s.n.], *Neue Zürcher Zeitung*, 18.8.1951

6 *Du* 1954, 3.

7 Pierrine Saini, «Schweizer Staudämme – eine Kulturgeschichte», in: *UNI NOVA* 128, 2016.

8 Haag 2004, 41ff.

9 Andreas Saurer, «Sufers und der trügerische Glanz des flüssigen Goldes», in: *Berner Zeitung*, 4.8.2014.

10 Vgl. Inglin 2009.

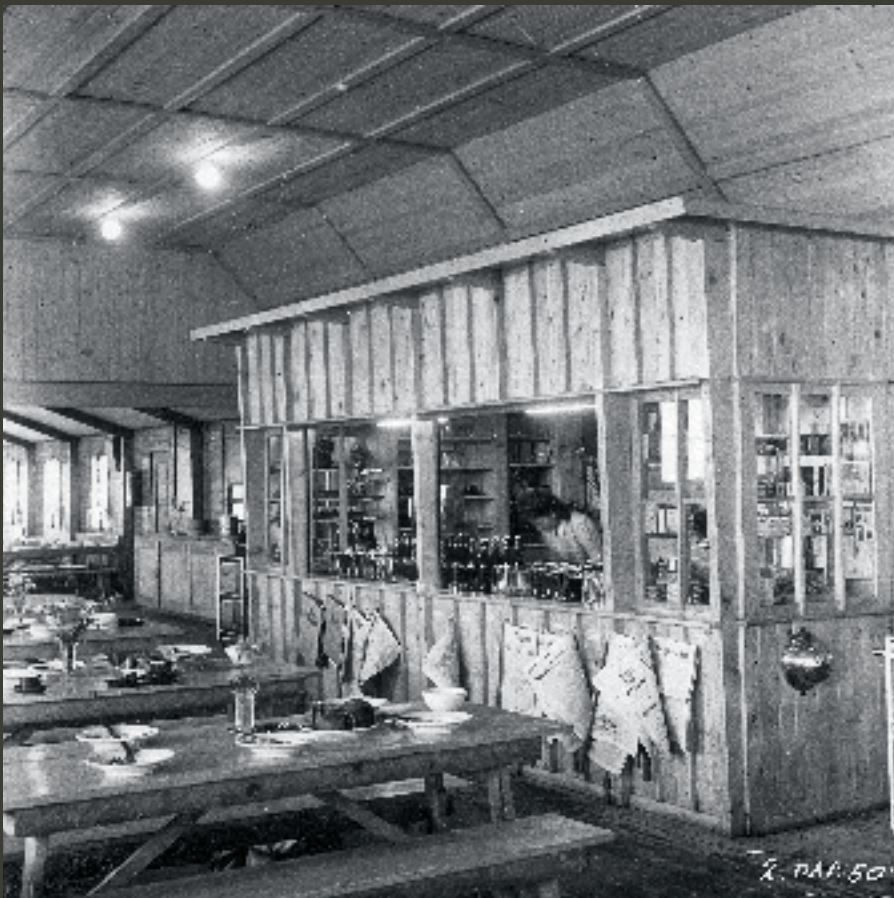
11 Klaus C. Ewald, «Aufbruch zum Schutz von Land und Natur», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.12.2004.

12 *Du* 1954, 3.

13 *Du* 1954, 24.

Soziale Aspekte zum Bau von «Oberaar»

Jürg Spichiger / Andrea Tognina



Kiosk in der Kantine Schmid der
Baustelle Oberaar, Herbst 1950.
(Foto: Heinz Bysäth, Archiv KWO)

Die Nutzung der Wasserkraft war bedeutend für die soziale und wirtschaftliche Entwicklung der Schweiz des 20. Jahrhunderts. Es erstaunt darum nicht, dass die Elektrifizierung des Landes Mitte des 20. Jahrhunderts wie eine Heldentat gefeiert wurde. Obwohl die Wasserkraftgewinnung in jüngerer Zeit kritischer verfolgt wird – ein Beispiel zeigt die jahrzehntelange und andauernde Auseinandersetzung um den Ausbau des Grimselstausees der Kraftwerke Oberhasli AG (KWO) –, gelten Staudämme heute für viele immer noch als Synonym für Fortschritt, technische Meisterleistungen, wirtschaftliche Entwicklung und den heroischen Einsatz von Ingenieuren und Arbeitern. Die planerischen und technischen Leistungen werden dabei besonders hervorgehoben. *«Der Stolz auf die Genialität der Ingenieurstechnik beim Bau von Stauwerken ist ein wesentlicher Bestandteil der helvetischen Identität»*, schreibt Pierrine Saini auf der Einstiegsseite des Webprojektes *«Verschwundene Täler»* (2016). Auch heute *«erscheinen die Betonwände immer mehr als historisches und kulturelles Erbe und stellen erstrangige touristische Attraktionspunkte dar.»*¹

Im Gegensatz zu den Ingenieuren standen die Arbeiter kaum je im Blickpunkt des Interesses. Viele wirkten bei entstehenden Bauten zum Teil über einige Jahre mit und zogen nach der Fertigstellung zum nächsten Ort, wo eine Anlage geplant war. Das gilt auch für die KWO, wo es von 1947 bis 1954 beim Bau des Kraftwerkes Handeck II, bei der neuen Staumauer am Totensee auf der Passhöhe und beim Bau des Kraftwerkes Oberaar wohl Tausende Arbeitskräfte brauchte – allein auf «Oberaar» waren im Sommer jeweils rund 900 Arbeiter und vereinzelt auch Frauen beschäftigt. Über den Bau der KWO-Anlagen berichteten zwar immer wieder Tages- und Fachzeitungen, doch das Bild der herrschenden Arbeitsbedingungen blieb lückenhaft.

Eine eindruckliche Ausnahme bildet aus heutiger Sicht die Kulturzeitschrift *Du*, die im Mai 1954 zum Abschluss des Bauwerks erschien. Nicht Maschinen und Zahlen stünden dabei im Vordergrund,

so betonte Kübler «mit skeptischer Begeisterung für die Errungenschaften der Technik» im Vorwort, sondern Menschen und Arbeiter.² In der Tat gelingt es der Redaktion, dokumentarisch von mechanischer Arbeit zu berichten und gleichzeitig von einer fast existentiellen «Gemeinschaft auf Zeit», fernab von den Selbstverständlichkeiten des alltäglichen Lebens zu erzählen.



Emil Zbinden, *Baustelle Wasser- schloss Grimsel*, 1950, Tusche auf Papier, LNR 25, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

Arbeitsmoral und Baustellen-Gemeinschaft

Die Arbeitsgemeinschaft auf Zeit hatte sich in der alpinen Bergwelt von «Oberaar» fast dörflich eingerichtet. Die Bauleitung war stark bemüht, die Arbeitsqualität hoch zu halten. Zur Baustelle auf 2'300 Meter ü.M. gehörten etwa eine Kantine und Baracken zum Schlafen, ein Coiffeursalon, ein Kiosk, eine Poststelle und sogar Übernachtungsmöglichkeiten für Angehörige. Auch für ein Unterhaltungsprogramm war in der alpinen Umgebung gesorgt. Es gab Vorträge von ausgesuchten Referenten über verschiedene Gebiete des Wissens und der Wirtschaft, wenn möglich im Zusammenhang mit dem Kraftwerkbau. «*Periodische Filmvorführungen, Unterhaltungsabende mit Musik helfen den Arbeitern über vieles hinweg. Gewisse Erfolge sind feststellbar. Viele beginnen zu lesen – eine bescheidene Bibliothek ist vorhanden –, was sie früher nie oder kaum taten*», notierte Friedrich Brawand 1954 in seinem Beitrag in der Kulturzeitschrift *Du*.³

Die KWO legte Wert auf die Pflege der sozialen Strukturen. Der bauleitende Oberingenieur Jakob Bächtold schrieb 1954: «*Auf Grund der Erfahrungen beim Bau des Kraftwerkes Handeck II war uns bekannt, dass die Arbeitsfreude und die geistige Atmosphäre für die Qualität der Arbeit, für die Leistung und für die Unfallverhütung von grösster Bedeutung sind. Ein vollamtlich angestellter Fürsorger, unterstützt von der Bauleitung, sorgte für Unterhaltung in der Freizeit und für wirksame Unfallverhütung. Er ging auch voran im Kampf gegen den Alkoholmissbrauch und nahm sich der Schwachen und Gestrauchelten an. Mehr als 200'000 Franken hat der Fürsorger verheirateten Arbeitern abgenommen, wo Gefahr bestand, dass der Lohn in Alkohol umgesetzt werden könnte, und hat dieses Geld den Familien zukommen lassen.*»⁴

Jakob Bächtold strich bereits 1951 nach Vollendung von Handeck II hervor, wie wichtig die menschliche Arbeit sei.⁵ Wesentlich sei vor allem der gute Arbeitsgeist der Belegschaft gewesen. Denn trotz oder gerade wegen der stets weitergehenden Mechanisierung, gebe die Qualität der menschlichen Arbeitskraft immer mehr den Ausschlag. Das Individuum müsse gepflegt werden, damit dieses im Kollektiv nicht untergehe. Der Arbeiter müsste in erster Linie als selbständig denkender und fühlender Mensch ernst genommen werden; denn nichts sei unserer Kultur, unserer Eigenart und damit unserer Existenzberechtigung abträglicher als die Vermassung.



Foto links: Italienischer Arbeiter in der Kantine Schmid. (Foto: Jakob Tuggener-Stiftung, Uster)

Foto oben und rechts: Italienische Arbeiter verbringen ihre Freizeit in den Schlafbaracken, ca. 1952. (Foto oben: Anita Niesz, Fotostiftung Schweiz, 2017.40.008; rechts: Jakob Tuggener-Stiftung, Uster)



Die italienischen Arbeiter

Die 1954 publizierte Kulturzeitschrift *Du* widmete den sozialen Aspekten des Baustellenalltags auf «Oberaar» mehrere Beiträge. Es gab ausführliche Berichte, wie «Betrachtungen eines Werkarztes» und «Als Werkpfarrer an der Grimsel», die von Fachleuten geschrieben wurden. Aus der Reihe der Textbeiträge sticht vor allem jener von Friedrich Brawand (1904–1974) hervor, der in seiner Reportage eine Vielzahl von Stimmen und Facetten des Baustellenlebens einfieng. Brawand hatte zuvor schon als freier Journalist und Schriftsteller gearbeitet und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Chefreporter bei «Radio Bern». Sein Text «Gespräche auf Oberaar» besticht durch den Mut zur Gestaltung der Themen, wie auch durch ein feines Gespür für die menschlichen Seiten des alpinen Arbeitsalltags. Der folgende Auszug beschränkt sich auf den Aspekt der italienischen Arbeiterschaft:

«Sono con i miei tristi pensieri di tempo perduto...» Der mir dies sagte, als Antwort auf die Frage, was er in seinen freien Stunden mache, war Luigi Bristot, ein dreiundvierzigjähriger Italiener aus Belluno. Einer von den vielen hundert italienischen Arbeitern, die auch im vergangenen Jahr zuoberst im Oberhasli, weit hinten in

der Oberaar, die riesige Staumauer und tief im Bergesinnern Stollen bauten. In den freien Stunden erfüllten ihn traurige Gedanken über die verlorene Zeit, sagte er, als wir im Gespräch dem Barackendorf zuschlenderten. [...]

Ein fluktuierendes Heer namenloser Arbeiter, das sich jeweils auflöste, wenn ein Kraftwerk vollendet war oder die Jahreszeit den Unterbruch der Arbeiten gebot, und dann wieder, mit zum grossen Teil neuen Beständen, heranbrandete, wenn die Arbeit wieder aufgenommen wurde. Ohne diese Namenlosen müssten die schönsten Projekte unverwirklicht bleiben, und die besten und vollkommensten Geräte, die sinnreichsten Baumaschinen würden daran nichts ändern.

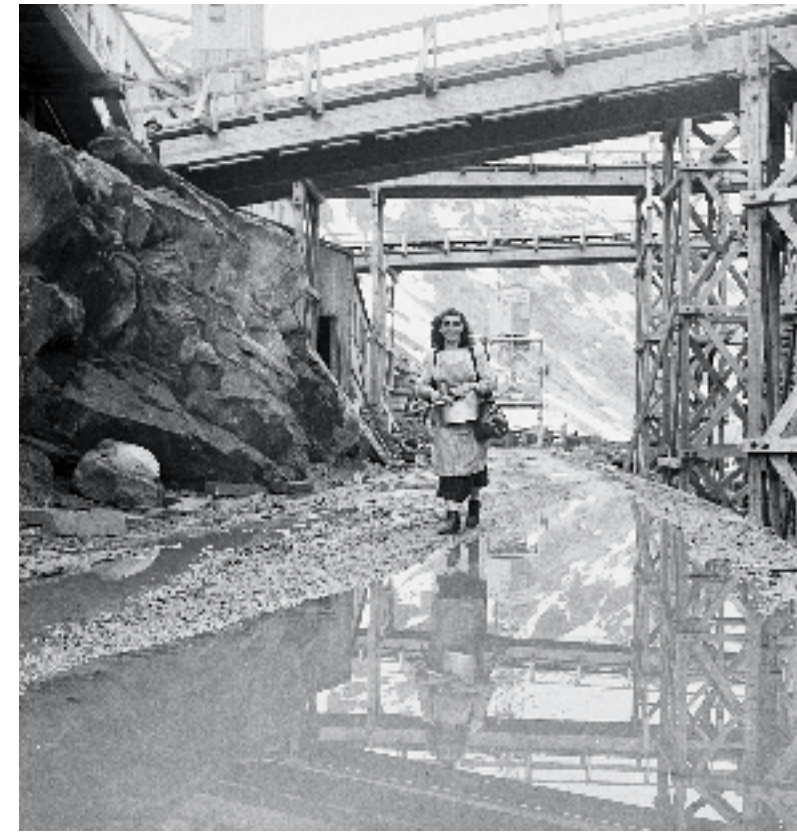
Das Werk, dessen Name mit den Namen anderer verknüpft sein wird, ist auch ihr Werk. Was Ingenieure, Techniker und Bauzeichner erdacht, berechnet, geplant und gezeichnet, haben sie verwirklicht. Sie haben dem Werk ihre Kraft, ihren Arbeitswillen, ihren Mut und ihre Ausdauer geschenkt, die meisten auch Interesse, vielleicht ihre Liebe. Viele sind verunfallt, einige hat der Tod geholt. Die Arbeit ist hart und nicht ungefährlich. Doch eines Tages läuft in der Zentrale die erste Turbine. Dem Wasserstrahl, der mit rasender Geschwindigkeit und unvorstellbarer Kraft aus der Düse schiesst, haben sie den Weg gebahnt. Ihre ganze Arbeit war auf nichts anderes gerichtet, als auf diesen einen winzigen Punkt, auf diesen triumphalen Schluss.

«Denken Sie auch etwa über den Sinn Ihrer Arbeit nach?», fragte ich den Mineur Luigi. «Wozu auch – das hat doch keinen Sinn. Ich will leben, also muss ich arbeiten. Ich muss leben.» Er betont das Müssen, so dass ich weiterfrage. «Sind Sie verheiratet?» «Ja.» «Kinder?» «Zwei Söhne!» Er ist stolz auf sie. «Haben Sie Geschwister?» «Vier Brüder und zwei Schwestern. Und Mama lebt noch.» Er sagt nicht «mia madre» – er sagt «mamma». «Ich brauche Sie nicht zu fragen, ob Ihre Familie auf Ihren Verdienst angewiesen ist.» «Darum bin ich hier. In Italien finde ich keine Arbeit. Und wir wollen leben.» «Sie können regelmäßig Geld nach Italien senden?» «Ja, jeden Monat.» «Sind Sie zufrieden, hier?» Er ist es, aber... «Heimweh?» Luigi Bristot macht eine Armbewegung, als wollte er alle Arbeiter umfassen, die links und rechts, hinter und vor uns dem Barackendorf zuströmen. «Alle haben Heimweh – alle!»

Die Baracken sind ihr Dorf. Es ist auf keiner Landkarte eingezeichnet und wird spurlos verschwinden, wenn die Arbeiten hier oben beendet sind. Ein Dorf voller Leben, und doch kein Dorf mit eigentlichem Dorfleben. Es ist nicht organisch gewachsen aus Zeit und Geschichte, seine Bewohner gehören nur durch die gemeinsame Arbeit zusammen. Die Hauptsprache des Dorfes ist die italienische; 75 Prozent seiner Bewohner sind Südländer. Sie kommen aus dem Aostatal, aus Varese, von Sondrio und Bergamo, aus der Gegend von Udine, die meisten aber aus der oberitalienischen Provinz Belluno. Im Allgemeinen berggewohnte Leute, Handlanger, Mineure, Maurer, Schaler. Ein paar Österreicher, etwa 5 Prozent, der Rest Schweizer. Bei früheren Bauten waren die Schweizer in der Mehrzahl; seit Jahren ist man über jeden Fremdarbeiter froh. [...]

Auch bei den Italienern handelt es sich zum grösseren Teil um ungelernete Arbeiter, denen aber die Heimat keine Arbeit geben kann, so dass ihnen nichts anderes übrigbleibt, als in die Fremde zu gehen. Sie sind arbeitswillig und anspruchslos. In der Behandlung der Arbeiter gibt es auch in der Oberaar keine Unterschiede, auch nicht in der Entlohnung, die einzig und allein durch die Art der Beschäftigung verbindlich bestimmt wird. Der italienische Arbeiter bezahlt für seine Verköstigung genau gleich viel wie sein schweizerischer Kollege, im Tag Fr. 5.80, lebt jedoch im allgemeinen sparsamer.

Handlanger verdienen in der Oberaar pro Stunde Fr. 2.37, Mineure kommen auf Fr. 2.60, Maurer auf zwanzig Rappen mehr, Schaler, Werkstätterarbeiter, gelernte Maschinisten beziehen zwischen Fr. 2.80 und Fr. 3.–, Kranführer kommen bis auf Fr. 3.30 pro Stunde.



Junge Italienerin verteilt Milch an die Arbeiter der Baustelle Oberaar, 1951. (Foto: Hans Tschirren, Staatsarchiv des Kantons Bern, FN Tschirren 15.38_19)

Bei zehnstündiger Arbeit beträgt das durchschnittliche Monatseinkommen rund 790 Franken. Und im Durchschnitt wurden im letzten Sommer monatlich an die 300'000 Franken der Post übergeben zur Spedition an die Angehörigen. [...]

Der Text von Friedrich Brawand belegt, dass die KWO als zuverlässiger Arbeitgeber gewertet werden konnte. Die Arbeiterlöhne basierten auf einer Vereinbarung, welche die KWO und die Gewerkschaften 1949 ausgehandelt hatten. Sie entsprachen laut Ruth Moser, Autorin einer Diplomarbeit zu den Lebensverhältnissen auf den Baustellen der Kraftwerke Oberhasli (1950), durchschnittlich dem «guten schweizerischen Mittel»: «Sie erreichen nicht ganz die Ansätze in den Städten, sind aber höher als diejenigen der Landschaften.» Zum Vergleich: Ein Handlanger in Zürich verdiente 1954 Fr. 2.51 pro Stunde, ein Maurer Fr. 2.97. Ein Liter Milch kostete in Zürich 1954 im Durchschnitt 53 Rappen, ein Kilo Ruchbrot 55 Rappen, ein Kilo Reis 1.51 Franken. – Die normale Arbeitszeit auf «Oberaar» betrug 120 Stunden in 14 Tagen. Nebst den Stundenlöhnen gab es eine Durchhalteprämie von Fr. 100 bis 150 für Arbeiter, die während einer ganzen Jahresbausaison blieben.



Mineure bohren Sprenglöcher für den Bau der Staumauer Oberaar, 1951. (Foto: Hans Tschirren, Staatsarchiv des Kantons Bern, FN Tschirren 15.41)

Unfälle beim Kraftwerkbau

Die Bauleitung von «Grimsel-Oberaar» investierte viele Ressourcen in die Unfallprävention – aus menschlichen, aber auch aus ökonomischen Gründen. Es wurden regelmässig Referate über die Unfallverhütung organisiert. Auf jeder Baustelle musste ein Samariter – meistens ein entsprechend geschulter Vorarbeiter – anwesend sein. Auch ein heizbarer Raum für Untersuchungen und die medizinische Erstversorgung war vorhanden. Auf der Baustelle Oberaar wurden 1950 ein Krankenzimmer und 1952 eine Sanitätsbaracke mit 12 Betten eingerichtet. Sie wurde dreimal wöchentlich vom Werkarzt besucht. Ab 1947 bestand ein Werkspital beim Hotel Handeck. Trotz der Präventionsmassnahmen waren jedoch auf einer Baustelle im Gebirge Unfälle kaum zu vermeiden, wie das folgende Beispiel zeigt:

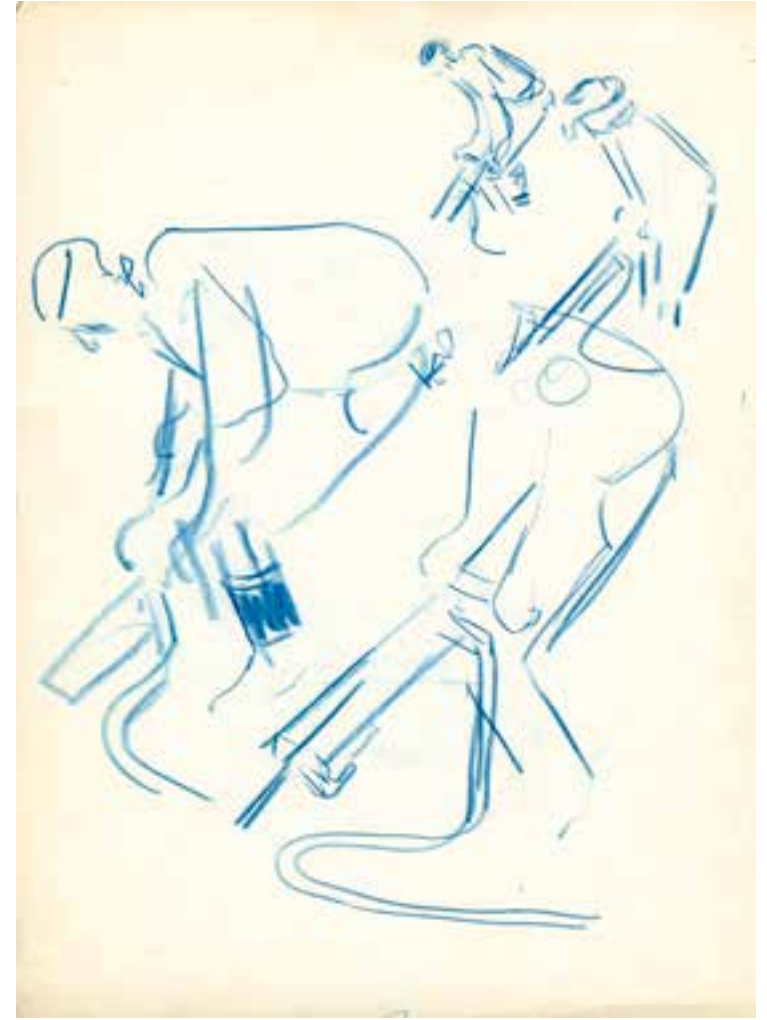
«Zwei Männer kommen keuchend hergerannt, schlagen mit derben Fäusten an die Tür des Krankenzimmers und schreien mit vor Schreck entstellten Stimmen etwas von Gerüsteinsturz und Blut. Ohne eine Antwort abzuwarten, schultern sie einige Tragbahnen – und fort sind sie. Ich schlüpfte in die Kleider, ergreife Bereitschaftstasche und Lampe und eile den Unglücksboten nach. Es ist genau zwei Uhr früh. [...]

Am Turmkran ist ein eiserner Ring gebrochen, und der daran befestigte Betonkübel ist über eine Werkgruppe abgestürzt. Nach dem Aufschlag am Boden hat er zwei italienische Arbeiter gegen einen Felsen geklemmt. Beide sind inzwischen geborgen und in einen grossen Maschinenraum gebracht worden. Der eine ist tot. Von Blut überflossen ist sein Gesicht. [...] Seltsam, wie ich ihm etwas später das Blut aus dem Gesicht wasche, tritt ein Lächeln der jungenhaften Züge hervor, das so friedlich und froh wie Kinderlächeln scheint. Hat wohl für ihn, den Mineur Angelo Gotti aus Belluno, der Tod seinen Schrecken verloren?

Sein Bruder lebt. [...] Seine dunklen Augen suchen einen Menschen, der ihn brüderlich zur Schwelle begleitet, welche man nur in einer Richtung überschreitet. [...] Endlich erscheint vom Tal her der Arzt. Sein Blick verrät mir genug. [...] Sollte am Ende noch Hoffnung sein? Einige ruhige, beinahe kräftige Atemzüge, ein voller Blick aus warmglänzenden Augen, darauf ein leises Schlummern, das man je nachdem für ein Sterben oder eine Wendung zur Genesung halten könnte – dann breitet sich die Stille des Todes auch über ihn.» So schilderte der Samariter Hans Stoll eindrucksvoll den Tod zweier Arbeiter 1952 in der *Grimselfpost*, dem Blatt der Bauleute der Kraftwerke Oberhasli.⁶

Zwischen 1948 und 1951 wurden mehr als tausend Unfälle gemeldet, zwischen 1947 und 1952 gab es auf den Baustellen 18 Tote. Am Ende seines Berichtes schrieb Hans Stoll: «Die Güter der Zivilisation sind vielfach mit Blut und Tränen erkaufte. Wer aber denkt daran, wenn er in seinem Heim den elektrischen Schalter dreht und Licht in der Stärke von hundert Kerzen aufflammt?»⁷

1 Pierrine Saini, *Versunkene Täler – neue Landschaften: Geschichte(n) der Stauseen in der Schweiz*, ein Webprojekt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, in: www.verschundene-taeler.ch (abgerufen am 1.10.2017).
 2 *Du* 1954, 3.
 3 *Du* 1954, 25.
 4 *Du* 1954, 9.
 5 [s.n.], *Neue Zürcher Zeitung*, 18.8.1951.
 6, 7 *Grimselfpost*. (Dezember 1952), 54.





Seite 78
Emil Zbinden, ohne Titel, 1958,
Kreide auf Papier, LNR 662AN,
Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

80
Emil Zbinden, *Grimmel*, 1951,
Kreide auf Papier, LNR 428J, Nach-
lass Emil Zbinden, Privatbesitz.

79
Emil Zbinden, ohne Titel, 1959,
Kreide auf Papier, LNR 663U,
Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

81
Emil Zbinden, ohne Titel, 1958,
Kreide auf Papier, LNR 662AC,
Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz.

Literatur

- Balli 2003
Alessandro Botteri Balli, *Wasserkraftwerke der Schweiz. Architektur und Technik*, Zürich: Offizin 2003.
- Bärtschi 2006
Hans-Peter Bärtschi, *Industriekultur im Kanton Bern. Unterwegs zu 333 Zeugen des produktiven Schaffens*, hrsg. von Schweizerische Gesellschaft für Technikgeschichte und Industriekultur (SGTI), Zürich: Rotpunktverlag 2006.
- Du 1954
Du. Schweizerische Monatsschrift, 5 (Mai 1954), Zürich: Conzett & Huber 1954.
- Fotomuseum Winterthur 1997
Weltenblicke. Reportagefotografie und ihre Medien, Zürich/Winterthur: Offizin-Verlag/Fotomuseum Winterthur 1997.
- Frank 2012
Felix Frank, «Berner Wasserkraft», in: *Die schönsten Seiten des Kantons Bern*, Bd. 19, hrsg. von Gebäudeversicherung Bern (GVB), Bern: Stämpfli 2012.
- Gasser 2000
Jakob Tuggener. Fotografien, hrsg. von Martin Gasser, Zürich: Scalo Verlag 2000.
- Gerster/Helbling/Gut 2008
Zugluft 1920–1950. Kunst und Kultur in der Innerschweiz, hrsg. von Ulrich Gerster, Regine Helbling und Heini Gut, Baden: hier+jetzt 2008.
- Haag 2004
Erich Haag, *Grenzen der Technik. Der Widerstand gegen das Kraftwerkprojekt Urseren*, Zürich: Chronos-Verlag 2004.
- Inglin 2009
Meinrad Inglin, *Urwang*, Luzern: Verlag Pro Libro 2009.
- Jordi/Killer 1984
Eugen Jordi, hrsg. von Andreas Jordi und Peter Killer, Ausst.-Kat. Olten, Kunstmuseum Olten, 14.1.–19.2.1984, Bern: Verlag Paul Haupt.
- KWO 1954
Kraftwerk Oberaar. Denkschrift über den Bau 1949–1953, hrsg. von der KWO, Bern: Stämpfli 1954.
- Ludwig 1953
H[einrich] Ludwig, *Grimsel. Die Wasserkräfte des Oberhasli und ihre Nutzbarmachung*, hrsg. von Kraftwerke Oberhasli AG, Innertkirchen: 1953.
- Meyer 1975
Jürg H. Meyer, *Kraft aus Wasser. Vom Wasserrad zur Pumpturbine. Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Kraftwerke Oberhasli AG*, Bern: Stämpfli 1975.
- Museum für Gestaltung 1990
Wichtige Bilder. Fotografie in der Schweiz, Ausst.-Kat. Zürich, Museum für Gestaltung, 28.6.–26.8.1990, Zürich: Der Alltag 1990.
- Niesz 1989
Anita Niesz, *Fotografien*, Ausst.-Kat. Aarau, Aargauer Kunsthau, 27.5.–9.6.1989, Bern: Benteli-Verlag 1989.
- Werk 1934
«Kraftwerke Oberhasli, Architekt J.H. Wipf, Thun», in: *Das Werk. Architektur und Kunst*, Nr. 4., 1934, 114–128.
- Wüthrich/Zbinden 2008
Emil Zbinden. Selbstzeugnisse und Bilddokumente, hrsg. von Werner Wüthrich und Karl Zbinden-Bärtschi, Zürich: Limmat-Verlag 2008.

Autorin & Autoren

- Beat Hächler
1962, studierte Geschichte, Medienwissenschaften und deutsche Literatur in Bern und Madrid, später Szenografie in Zürich und Wien. Er ist Ausstellungsmacher und seit 2011 Leiter des Alpinen Museums der Schweiz in Bern. Das Museum hat sich seither verstärkt Gegenwarts- und Zukunftsthemen zugewandt. Beat Hächler war von 2002 bis 2010 Co-Leiter des Stapferhauses Lenzburg.
- Anne-Catherine Schröter
1992, Master in Kunstgeschichte und Denkmalpflege an der Universität Bern. Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der kantonalen Denkmalpflege Zürich. Daneben Engagement für den Heimatschutz.
- Jürg Spichiger
1964, arbeitet als freier Ausstellungsmacher und Journalist. Er realisiert Sonderausstellungen zu kultur-historischen Themen sowie Dauerausstellungen. Er ist Vorstandsmitglied des Fördervereins Emil Zbinden und Kurator der Ausstellung «Baustelle Fortschritt. Emil Zbinden und der Staumauerbau Grimsel-Oberaar» im Alpinen Museum der Schweiz.
- Andrea Tognina
1969, in Brusio (GR) aufgewachsen, hat in Florenz Zeitgeschichte studiert. Er arbeitet als freischaffender Journalist, Übersetzer und Historiker. Er hat das Buch «Arbeiter am Bernina. Sozialgeschichte eines Bahnbaus, 1906–1910» veröffentlicht (2010).
- Etienne Wismer
1984, Kunsthistoriker und Präsident des Fördervereins Emil Zbinden. Kurator der Ausstellung «Baustelle Fortschritt. Emil Zbinden und der Staumauerbau Grimsel-Oberaar» im Alpinen Museum der Schweiz.

Lebenslauf Emil Zbinden

Emil Zbinden (1908–1991) lebte in den 1930er-Jahren in Berlin und studierte an der Akademie für graphische Künste in Leipzig. Die absehbare Machtübernahme der Nationalsozialisten und das sich daraus ergebende politische Klima zwangen ihn zur Rückkehr nach Bern. Hier schuf er ab 1936 über 900 Illustrationen und Typografien für die von der Büchergilde Gutenberg herausgegebenen sechzehn Bände des Werks von Jeremias Gotthelf. Diese filigran umgesetzten Bilder aus der bauerlichen und kleinstädtischen Welt förderten den Ruf Zbindens als hervorragenden Holzstecher und bilden bis heute das Rückgrat seines Werks. Parallel zu den Auftragsarbeiten für die Büchergilde Gutenberg erarbeitete der gelernte Schriftsetzer ein vielgestaltiges freies Werk auf Papier. Dieses umfasst neben Druckblättern in erster Linie Zeichnungen, aber auch Aquarelle und Temperamalerei. Im Jahr 2008 zeigte das Kunstmuseum Bern und das Museum der Bildenden Künste in Leipzig die erste umfassende Retrospektive des Künstlers. Zbindens druckgraphisches Archiv wird von der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek aufbewahrt.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung «Baustelle Fortschritt. Emil Zbinden und der Staumauerbau Grimsel-Oberaar» (Biwak#21), 15.3.–19.8.2018 im Alpinen Museum der Schweiz

Redaktion:

Jürg Spichiger (spy),
Etienne Wismer (wie)

Texte:

Beat Hächler, Anne-Catherine Schröter, Jürg Spichiger, Andrea Tognina, Etienne Wismer
Lektorat: Roland Maurer, Karl und Katharina Zbinden-Bärtschi
Gestaltung: Thomas Hirter
Reprografien Werke Emil Zbinden: Karl Zbinden-Bärtschi
Korrekturat: Ruggero Ponzio

Umschlagbild:

Emil Zbinden, *Staumauer Oberaar*, 1952, Tempera, Kreide und Bleistift auf Papier, LNR 712, Nachlass Emil Zbinden, Privatbesitz

© Werke Emil Zbinden: Karl und Katharina Zbinden-Bärtschi

© Werke Eugen Jordi: Eugen Jordi

© Fotografien: Fotostiftung

Schweiz; Jakob Tuggener Stiftung, Uster; Kraftwerke Oberhasli AG; Staatsarchiv des Kantons Bern

Finanzielle Unterstützung:

- Burgergemeinde Bern
- Ernst Göhner Stiftung
- Gebäudeversicherung Bern
- Gewerkschaft Unia
- Jubiläumsstiftung Mobilienversicherung
- KWO Grimselstrom, Kraftwerke Oberhasli AG
- Kultur Stadt Bern
- Messerli Kieswerk AG
- P. Herzog-Stiftung
- Stanley-Thomas-Johnson-Stiftung
- Stiftung Vinetum
- SWISSLOS, Kultur Kanton Bern
- Mitglieder des Fördervereins Emil Zbinden
- Private SpenderInnen



Burgergemeinde
Bern

die Mobilien

**ERNST GÖHNER
STIFTUNG**



Wir versichern Ihr Gebäude



Kultur
Stadt Bern



STIFTUNG
vinetum

SWISSLOS
Kultur Kanton Bern

Patronatskomitee:

- Eva Inversini
- Oscar Kambly
- Elmar Ledergerber
- Werner Luginbühl
- Joy Matter
- Josef Felix Müller
- Silva Semadeni

Projekträgerchaft:



Förderverein Emil Zbinden
www.emilzbinden.ch

alpines museum
alpines museum
museo alpino
museo alpin

Alpines Museum der Schweiz
www.alpinesmuseum.ch

Herausgeber:

Förderverein Emil Zbinden
Edition eigenART,
Verlag X-Time, Bern, 2018
ISBN 978-3-909990-29-0