

Gusto Gräser am Monte Verità

Der Künstler, der das Leben in eine künstlerische Praxis verwandelte

Zwei Stimmen, ein Ort: Italienisch und Deutsch

[Eleonora Alberti - Kunsthistorikerin und Kulturvermittlerin](mailto:eleonora.alberti@studioalberti.eu)

Abstract

Der vorliegende Beitrag untersucht Gusto Gräser aus kunsthistorischer Perspektive und fragt nach der Bedeutung seiner Lebenspraxis für die Geschichte des Verhältnisses von Kunst und Leben. Im Zentrum steht dabei nicht die biografische Rekonstruktion Gräser, sondern eine Verschiebung des Kunstwerkbegriffs: Gräser gibt die künstlerische Tätigkeit nicht auf, sondern verlagert ihren Ort vom autonomen Kunstobjekt auf den Körper, das Verhalten und schließlich auf die Lebensform selbst.

Ausgehend vom Monte Verità als einem historischen Experimentierfeld der Lebensreform wird Gräser's Praxis unter den Gesichtspunkten von Körper, Natur, Bewegung, Besitz, Einfachheit und Gemeinschaft untersucht. Anschließend wird die Begegnung mit Hermann Hesse nicht als lineare Einflussgeschichte, sondern als Prozess der Transformation von Erfahrung in literarische Imagination verstanden. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Frage, ob und inwiefern Gräser durch kunsthistorische Fragestellungen betrachtet werden kann, die später für die Arte Povera zentral werden. Dabei wird ausdrücklich keine genealogische Verbindung behauptet, sondern eine historische und ästhetische Affinität untersucht.

Den Abschluss bildet das Konzept der Übersetzung. Die bilinguale Form der Präsentation – auf Italienisch und Deutsch, gemeinsam mit der Dozentin und Forscherin Silvia Carnelli – wird dabei nicht als rein kommunikative Entscheidung verstanden, sondern als integraler Bestandteil der Forschungsmethode. Sie greift die mehrsprachige und transkulturelle Geschichte des Monte Verità auf und macht die Übersetzung selbst zum Gegenstand der Reflexion. Der Beitrag versteht den Monte Verità somit als einen Ort, an dem Erfahrungen zwischen Körper und Natur, Kunst und Leben, Erfahrung und Literatur sowie zwischen unterschiedlichen Sprachen und Kulturen übersetzt und vermittelt werden.

Schlüsselwörter: Gusto Gräser, Monte Verità, Lebensreform, Kunst und Leben, Körper, künstlerische Praxis, Hermann Hesse, Arte Povera, Übersetzung, Mehrsprachigkeit

1. Einleitung: Von der Biografie zur kunsthistorischen Fragestellung

Gusto Gräser ist eine Figur, die sich einer eindeutigen Einordnung innerhalb der Kunstgeschichte entzieht. Gerade diese Schwierigkeit macht ihn jedoch für eine kunsthistorische Untersuchung interessant. Anstatt erneut die bekannten Stationen seiner Biografie zu rekonstruieren, soll hier eine andere Frage im Mittelpunkt stehen: Was bedeutet Gräser für die Geschichte der Kunst, wenn man seine Lebensweise selbst als eine Form künstlerischer Praxis betrachtet?

Die zentrale These lautet, dass Gräser nicht aufhört, Künstler zu sein, sobald er sich von der Herstellung eines Kunstwerks im traditionellen Sinne entfernt. Vielmehr verschiebt sich mit seiner Praxis der Begriff des Kunstwerks selbst.

Diese Verschiebung lässt sich als eine Bewegung vom **Objekt zum Körper, vom Körper zum Verhalten und vom Verhalten zur Lebensform** beschreiben.

Damit wird eine Frage berührt, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts von grundlegender Bedeutung werden sollte: Muss Kunst in einem autonomen Objekt verkörpert sein, oder

kann auch eine Handlung, ein Verhalten, eine körperliche Praxis oder eine bestimmte Form des Lebens als künstlerische Praxis verstanden werden?

Die Untersuchung nimmt Gräser dabei nicht als einen „zeitgenössischen Künstler avant la lettre“ in Anspruch. Eine solche Bezeichnung würde eine nachträgliche Projektion gegenwärtiger Kategorien auf eine historische Figur darstellen. Stattdessen geht es darum, Gräsers Praxis als eine historische Konstellation zu betrachten, an der sich Fragen zeigen, die später in unterschiedlichen Formen erneut innerhalb der Kunstgeschichte auftreten. Der Monte Verità bildet dafür den entscheidenden Ausgangspunkt.

2. Der Monte Verità als Experimentierfeld der Lebensreform

Der Monte Verità war nicht lediglich ein Ort, an dem bestimmte Reformbewegungen zusammenkamen. Er kann vielmehr als ein Experimentierfeld verstanden werden, in dem das alltägliche Leben selbst zum Gegenstand einer bewussten Gestaltung wurde.

Körper, Ernährung, Kleidung, Wohnen, Naturbezug, soziale Beziehungen und Gemeinschaftsformen wurden neu gedacht und praktisch erprobt. Die Lebensreform zielte damit nicht nur auf einzelne Veränderungen von Gewohnheiten, sondern auf eine grundlegende Neuordnung des Verhältnisses zwischen Mensch, Körper, Natur und Gesellschaft.

Gerade aus kunsthistorischer Perspektive ist dieser Zusammenhang relevant. Denn sobald das Leben selbst zum Gegenstand der Gestaltung wird, beginnt sich die Grenze zwischen ästhetischer Praxis und alltäglicher Existenz zu verschieben.

Die Natur erscheint dabei nicht lediglich als Landschaft oder Motiv. Sie wird zu einem Erfahrungsraum. Der Körper ist nicht nur das Medium der Wahrnehmung, sondern zugleich das Instrument, durch das diese Erfahrung vollzogen wird.

Der Monte Verità kann somit als eine Art **Labor des Lebens** verstanden werden. Die Existenz selbst wird zum Experimentierfeld.

In dieser Perspektive erhält auch die Vorstellung von der Natur als einer ursprünglichen oder letzten Form von Kunst eine besondere Bedeutung. Wenn die Natur bereits als vollkommenes ästhetisches Gegenüber gedacht wird, stellt sich für den Künstler nicht mehr ausschließlich die Aufgabe, sie darzustellen. Eine andere Möglichkeit entsteht: die eigene Lebensweise in Beziehung zu ihr zu setzen.

Damit verschiebt sich die künstlerische Fragestellung von der Repräsentation zur Praxis.

3. Gusto Gräser: Die Verschiebung des Kunstwerkbegriffs

Innerhalb dieser Konstellation gewinnt Gusto Gräser eine besondere kunsthistorische Bedeutung.

Seine Kleidung, sein Gehen, seine Lebensweise, sein Verhältnis zu Besitz und Materie, seine Nähe zur Natur und seine bewusste Distanz gegenüber gesellschaftlichen Konventionen können als Bestandteile einer Praxis verstanden werden, in der sich Kunst und Leben zunehmend überlagern.

Entscheidend ist dabei die Frage, was unter einem Kunstwerk verstanden wird.

Das traditionelle Kunstwerk ist grundsätzlich von seinem Urheber trennbar. Ein Gemälde, eine Skulptur oder eine Zeichnung kann unabhängig von der Person, die sie geschaffen hat, erhalten, ausgestellt und betrachtet werden.

Bei Gräser wird diese Trennung problematisch. Die künstlerische Praxis ist nicht mehr ausschließlich in einem autonomen Objekt lokalisiert. Sie wird im Körper, in der Bewegung, im Verhalten und in der Lebensführung sichtbar.

Daraus ergibt sich die zentrale Bewegung:

Objekt → Körper → Verhalten → Lebensform

Diese Formel bezeichnet keine kunsthistorische Genealogie. Sie ist vielmehr ein analytisches Modell, mit dessen Hilfe Gräasers Praxis beschrieben werden kann.

Das Entscheidende ist deshalb nicht die Behauptung, Gräser habe bereits die späteren Kategorien der Performance, der Aktionskunst oder der Konzeptkunst verwendet. Vielmehr zeigt seine Lebenspraxis, dass künstlerische Bedeutung auch außerhalb eines abgeschlossenen Artefakts entstehen kann.

Der Künstler verschwindet nicht mit dem Verschwinden des traditionellen Kunstobjekts. Vielmehr verändert sich der Ort, an dem die künstlerische Praxis stattfindet.

4. Der Körper als künstlerisches Medium

Der Körper wird in diesem Zusammenhang zum zentralen Medium.

Gehen, Wandern, mit wenigen Dingen zu leben, sich bewusst anders zu kleiden oder sich bestimmten gesellschaftlichen Erwartungen zu entziehen, sind zunächst Handlungen des alltäglichen Lebens. Unter einer kunsthistorischen Perspektive können sie jedoch als Formen einer bewusst gestalteten Existenz gelesen werden.

Das Gehen ist nicht nur Fortbewegung. Es wird zu einer Form des Daseins.

Die Einfachheit ist nicht nur eine materielle Bedingung. Sie wird zu einer Entscheidung.

Die Reduktion des Besitzes ist nicht lediglich eine soziale oder ökonomische Position. Sie verändert das Verhältnis zwischen Mensch und Objekt.

Damit entsteht eine andere Vorstellung von Materialität. Das Material der Praxis ist nicht notwendigerweise Holz, Stein, Metall oder Leinwand. Es kann der eigene Körper sein, der Raum, die Zeit, die Bewegung und die Beziehung zur Umgebung.

Das Kunstwerk wird dadurch prozessual.

Es ist nicht unbedingt etwas, das vor dem Betrachter steht. Es kann etwas sein, das sich ereignet.

In dieser Verschiebung liegen Berührungspunkte mit zentralen Entwicklungen der Kunst des 20. Jahrhunderts: mit der Aufwertung von Handlung und Prozess, mit der Bedeutung von Körper und Dauer und mit der zunehmenden Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Alltag.

5. Natur: vom Motiv zum Gegenüber

Ein weiterer zentraler Aspekt ist Gräasers Verhältnis zur Natur.

Die Natur ist nicht bloß Gegenstand einer künstlerischen Darstellung. Sie wird zum Gegenüber einer gelebten Praxis.

Damit verändert sich auch das Verhältnis zwischen Künstler und Landschaft. Der Künstler steht der Natur nicht ausschließlich betrachtend gegenüber, sondern tritt in sie ein, durchquert sie und macht sie mit seinem Körper erfahrbar.

Der Körper wird zum Vermittlungsraum zwischen Mensch und Umwelt.

Gerade der Monte Verità bietet hierfür einen besonderen Erfahrungsraum. Landschaft, Architektur, Vegetation, Körper, Licht, Wege, Materialien und Handlungen treten miteinander in Beziehung.

Der Ort kann daher als eine Art **gelebte Komposition** verstanden werden. Nicht als abgeschlossenes Gesamtkunstwerk im traditionellen Sinne, sondern als eine offene Konstellation, in der unterschiedliche Elemente der Existenz miteinander verbunden werden.

Der Begriff des *Gesamtkunstwerks* erhält dadurch eine andere Bedeutung. Es geht nicht um die Vereinigung verschiedener Künste in einem abgeschlossenen Werk, sondern um eine umfassende ästhetische Erfahrung, die sich im Leben selbst vollzieht.

Die entscheidende Verschiebung lautet somit:
von der Darstellung zur Beziehung.

6. Hermann Hesse: Erfahrung als Transformation

Die Begegnung mit Hermann Hesse eröffnet eine weitere Dimension des Zusammenhangs. Dabei sollte die Beziehung zwischen Hesse und Gräser nicht auf das einfache Modell von Einfluss und Wirkung reduziert werden. Gräser vermittelt Hesse keine fertige Theorie. Er verkörpert vielmehr eine Möglichkeit.

Er erscheint als Bild eines Menschen, der versucht, sich gesellschaftlichen Konventionen zu entziehen, mit wenig Besitz auszukommen, zu wandern und eine unmittelbare Beziehung zur Natur herzustellen.

Hesse hielt sich tatsächlich am Monte Verità auf. Die Dokumentation des Hermann-Hesse-Museums stellt dabei Zusammenhänge zwischen Hesses Suche nach Freiheit und den Figuren der Brüder Gräser her. Gerade deshalb ist die Begegnung als Erfahrungszusammenhang interessant.

Die Erfahrung wird jedoch nicht unmittelbar zu Literatur.

Sie durchläuft einen Transformationsprozess:

Erfahrung → Erinnerung → Bild → Vorstellung → literarische Form

Der entscheidende Begriff ist daher nicht „Einfluss“, sondern **Transformation**.

Gräser bietet Hesse eine erfahrbare Figur einer möglichen Lebensform. Diese Erfahrung kann in Erinnerung und Imagination übergehen und schließlich literarische Gestalt annehmen.

Damit entsteht eine zweite Form der Übersetzung: Die körperlich und sozial erfahrene Lebenspraxis wird in Sprache und Literatur transformiert.

7. Gräser und die Arte Povera: Eine kunsthistorische Provokation

Von hier aus lässt sich eine bewusst provokative kunsthistorische Frage formulieren: Kann Gräser durch jene Fragestellungen betrachtet werden, die später für die Arte Povera zentral werden?

Die Antwort muss zwischen historischer Genealogie und analytischem Vergleich unterscheiden.

Eine direkte Linie von Gräser zur Arte Povera wäre historisch nicht haltbar. Die Arte Povera entsteht im Italien der 1960er Jahre und wird insbesondere durch Germano Celants Begriff von 1967 zu einer zentralen kunstkritischen Kategorie. Ihr historischer, politischer und ästhetischer Kontext unterscheidet sich grundlegend von jenem Gräsers.

Dennoch kann der Vergleich produktiv sein.

Die Arte Povera stellt den autonomen Kunstgegenstand infrage, arbeitet mit einfachen und alltäglichen Materialien, bezieht Natur und organische Prozesse ein und verschiebt die Aufmerksamkeit auf Handlung, Prozess, Erfahrung und Materialität. Zugleich trägt sie zur Auflösung der traditionellen Trennung zwischen Kunst und Leben bei.

Einige dieser Fragen lassen sich auch auf Gräsers Praxis anwenden.

Der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass Gräser keine künstlerische Theorie der „armen“ Materialien formuliert. Die Einfachheit ist bei ihm keine von der Existenz getrennte ästhetische Strategie. Sie ist Teil seiner Lebensführung.

Gerade deshalb ist die Gegenüberstellung interessant.

Es geht nicht darum zu behaupten:

Gräser → Arte Povera.

Es geht vielmehr darum zu fragen:

Welche kunsthistorischen Fragen werden sichtbar, wenn wir Gräfers Lebenspraxis mit jenen Fragestellungen konfrontieren, die Jahrzehnte später in der Arte Povera eine zentrale Rolle spielen?

Die Antwort führt erneut zu Körper, Natur, Materialität, Prozess und zur Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben.

Die Beziehung ist somit keine Genealogie, sondern eine **ästhetische und konzeptuelle Affinität**, die erst durch den kunsthistorischen Vergleich sichtbar wird.

8. Übersetzung als kunsthistorisches Prinzip

An diesem Punkt wird die Übersetzung zum entscheidenden letzten Begriff.

Sie ist nicht lediglich ein sprachliches Werkzeug, sondern kann als Modell für den gesamten untersuchten Prozess verstanden werden.

Gräser übersetzt eine Vorstellung vom Leben in eine Lebenspraxis.

Der Körper übersetzt eine Überzeugung in Handlung.

Das Verhältnis zur Natur übersetzt eine Weltanschauung in konkrete Erfahrung.

Hesse übersetzt Erfahrung in literarische Imagination.

Die Kunstgeschichte übersetzt diese historischen Erfahrungen wiederum in Begriffe und Fragestellungen.

Und die sprachliche Übersetzung ermöglicht schließlich, dass diese Inhalte ein anderes Publikum erreichen.

Damit lässt sich der Monte Verità als ein **Ort der Übersetzung** verstehen: zwischen Natur und Kultur, zwischen Körper und Umwelt, zwischen Kunst und Leben, zwischen Erfahrung und Literatur sowie zwischen verschiedenen Sprachen und kulturellen Kontexten.

Diese Perspektive begründet auch die Entscheidung für die bilinguale Form der Präsentation.

Die Verwendung von Italienisch und Deutsch innerhalb eines deutschsprachigen Workshops ist nicht als Widerspruch zum Charakter der Veranstaltung zu verstehen. Sie macht vielmehr einen wesentlichen Bestandteil der Geschichte des Monte Verità sichtbar: seine kulturelle und sprachliche Pluralität.

Die frühe Gemeinschaft des Monte Verità war kein monolingualer Raum. Menschen unterschiedlicher Herkunft, kultureller Prägung und sprachlicher Zugehörigkeit trafen hier aufeinander. Austausch und Übersetzung gehörten damit strukturell zu diesem Ort.

Die heutige Zweisprachigkeit der Präsentation greift diese historische Dimension auf.

Die beiden Stimmen sind nicht lediglich zwei Versionen desselben Textes. Sie erzeugen eine kommunikative Situation, in der Bedeutung zwischen zwei Sprachen wandert.

Übersetzung wird dadurch selbst zu einer Form von Handlung.

Das ist besonders relevant für einen Ort wie den Monte Verità, dessen Geschichte immer wieder von Übergängen geprägt ist: zwischen Ländern, Sprachen, kulturellen Milieus, Disziplinen und Vorstellungen vom Leben.

9. Mehrsprachigkeit: Damals und heute

Die Entscheidung für Italienisch und Deutsch besitzt deshalb eine doppelte Funktion.

Zum einen ermöglicht sie eine unmittelbare Kommunikation mit unterschiedlichen Teilen des Publikums. Zum anderen verweist sie auf die historische Struktur des Ortes.

Mehrsprachigkeit wird hier nicht als Hindernis verstanden, das überwunden werden muss, sondern als produktive Bedingung von Kommunikation.

Gerade darin liegt eine Verbindung zur Geschichte des Monte Verità. Der Ort entstand und entwickelte sich als Begegnungsraum verschiedener kultureller Strömungen. Die Vielfalt der Sprachen war Teil seiner transnationalen Ausrichtung.

Die bilinguale Präsentation versucht, diese historische Pluralität nicht nur zu beschreiben, sondern performativ sichtbar zu machen.

Die Übersetzung wird dadurch zu einer Form des Weiterlebens von Erfahrung.

Eine historische Erfahrung bleibt nicht an einen Ort gebunden. Sie kann von einer Person zur anderen, von einer Generation zur nächsten, von einer Sprache in eine andere und von einer historischen Epoche in eine andere übergehen.

Damit wird die heutige sprachliche Situation selbst Teil der Forschungsperspektive.

Damals: Mehrsprachigkeit als Bestandteil des Monte Verità.

Heute: Mehrsprachigkeit als Form der Vermittlung des Monte Verità.

10. Ergebnisse und weiterführende Reflexionen

Aus der Untersuchung ergeben sich mehrere miteinander verbundene Ergebnisse.

Erstens zeigt die Perspektive auf Gräser, dass die kunsthistorische Kategorie des Kunstwerks nicht zwingend an ein autonomes Objekt gebunden sein muss. Seine Praxis ermöglicht eine Verschiebung hin zu Körper, Verhalten und Lebensform.

Zweitens wird der Körper als ein zentrales Medium dieser Praxis sichtbar. Bewegung, Kleidung, Besitz, Gehen und Wohnen sind nicht nur biografische Details, sondern können als Elemente einer bewusst gestalteten Existenz interpretiert werden.

Drittens erscheint die Natur nicht als bloßes Motiv, sondern als Gegenüber. Die künstlerische Praxis findet nicht nur vor der Natur statt, sondern innerhalb einer Beziehung zu ihr.

Viertens lässt sich die Beziehung zu Hesse produktiver als Transformation denn als direkte Einflussgeschichte verstehen. Die Begegnung mit Gräser erzeugt ein Bild einer möglichen Lebensform, das in literarische Imagination überführt werden kann.

Fünftens eröffnet der Vergleich mit der Arte Povera einen produktiven kunsthistorischen Horizont, ohne eine genealogische Verbindung zu behaupten. Gemeinsame Fragen betreffen die Bedeutung von Materialität, Natur, Prozess, Körper und die Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben.

Sechstens erweist sich die Übersetzung als übergreifendes Modell. Sie beschreibt nicht nur den sprachlichen Transfer, sondern einen grundlegenden kulturellen Prozess: Erfahrung wird aufgenommen, verändert und in einer neuen Form weitergegeben.

Damit lässt sich die gesamte Argumentation in einer einzigen Sequenz verdichten:

**GRÄSER → KÖRPER → NATUR → LEBEN ALS KUNSTWERK → HESSE →
ERFAHRUNG ALS LITERARISCHE TRANSFORMATION → ARTE POVERA →
ÜBERSETZUNG → WIE WOLLEN WIR LEBEN?**

Diese Abfolge ist ausdrücklich nicht als lineare historische Genealogie zu verstehen. Sie stellt vielmehr ein interpretatives Modell dar, das unterschiedliche historische Konstellationen miteinander in Beziehung setzt.

Schluss: Wie wollen wir leben?

Die Ausgangsfrage lautete: Was geschieht, wenn ein Mensch versucht, sein Leben in ein Kunstwerk zu verwandeln?

Im Fall Gusto Gräsers besteht die Antwort nicht darin, dass ein neues Kunstobjekt entsteht. Vielmehr verschiebt sich der Ort der künstlerischen Praxis.

Vom Objekt zum Körper.

Vom Körper zum Verhalten.

Vom Verhalten zur Lebensform.

Gräser macht damit eine Frage sichtbar, die die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Formen immer wieder beschäftigen wird: Wo befindet sich Kunst, wenn sie nicht mehr ausschließlich im autonomen Kunstwerk zu finden ist?

Bei Hesse wird die Erfahrung weitertransformiert: Aus gelebter Erfahrung wird Erinnerung, aus Erinnerung wird Bild, aus dem Bild wird literarische Imagination.

Die Arte Povera bietet Jahrzehnte später einen anderen historischen Kontext, in dem Fragen nach Materialität, Natur, Prozess, Handlung und dem Verhältnis von Kunst und Leben erneut zentral werden.

Die Übersetzung bildet schließlich die letzte Ebene dieses Prozesses.

Eine Erfahrung wird von einer Lebensform in eine literarische Form übersetzt, von einer historischen Situation in eine kunsthistorische Fragestellung und von einer Sprache in eine andere.

Gerade deshalb ist die Zweisprachigkeit dieser Präsentation nicht bloß eine Frage der Verständlichkeit. Sie ist Teil ihrer Methode.

Die zwei Stimmen – Italienisch und Deutsch – führen eine Form des kulturellen Transfers vor, die dem Monte Verità selbst eingeschrieben ist. Der Ort war historisch ein Raum des Austauschs zwischen unterschiedlichen Menschen, Sprachen und kulturellen Vorstellungen. Heute wird diese Pluralität durch die Form der Vermittlung erneut aktiviert.

Die Geschichte des Monte Verità wird damit nicht nur erzählt. Sie wird in gewisser Weise erneut praktiziert: als Begegnung, als Übersetzung und als Austausch.

Die entscheidende Frage ist daher am Ende nicht, ob Gusto Gräser ein zeitgenössischer Künstler avant la lettre gewesen sei. Eine solche Bezeichnung würde seine historische Eigenständigkeit eher verdecken als erklären.

Produktiver ist eine andere Frage:

Was können wir durch Gräser über die Beziehung zwischen Kunst und Leben erfahren?

Vielleicht liegt seine kunsthistorische Bedeutung gerade darin, dass sich diese beiden Bereiche in seiner Praxis nicht mehr eindeutig voneinander trennen lassen.

Und so führt die Untersuchung schließlich über Gräser, den Körper, die Natur, die Lebenspraxis, Hesse, die Literatur, die Arte Povera und die Übersetzung zurück zu einer Frage, die weit über die Kunstgeschichte hinausweist:

Wie wollen wir leben?

Und noch grundsätzlicher:

Kann die Art und Weise, wie wir leben, selbst zu einer Form von Erkenntnis werden?