

# Atelier Amden

## Mit Künstlerinnen und Künstlern arbeiten

### Roman Kurzmeyer, 2015

„Wo bin ich?“, so lautet oftmals die Frage, welche man sich in einer Rauminstallation stellt. Auch die Arbeit *Taking a Line for a Walk* (2012) von Brian O’Doherty im *Atelier Amden* liess diese Frage aufkommen. Ein gespanntes gelbes Seil leitete den Blick von aussen durch eine der drei Türen des Gebäudes ins Innere, verband die drei Räume untereinander und führte schliesslich durch ein Fenster im Obergeschoss wieder ins Freie. Die Rauminstallation sensibilisierte für die eigene Wahrnehmung und konfrontierte die Besucher mit der Gegenwart vor Ort: Eine kleine, seit vielen Generationen zur Unterbringung von Vieh und der Einlagerung von Heu und Emd genutzte Scheune, von der aus man über den Walensee, auf den gegenüberliegenden Kerenzerberg und in der Ferne die Linthebene blicken kann. Die aus Holz gebauten und für die Viehwirtschaft bestimmten Gaden prägen bis heute das Bild der ansonsten kaum besiedelten Berglandschaft am unteren Amdenerberg. Um zu dieser Scheune zu gelangen, ist das letzte Stück Weg zu Fuss auf einem Gebirgspfad zurückzulegen.

Zur Ausstellung an diesem ungewöhnlichen Ort in den Schweizer Bergen gehört somit auch die Landschaft, die dem Besucher gezeigt wird.<sup>1</sup> In einem kürzlich erschienenen Text zur Bedeutung von Installationen für die zeitgenössische Kunst hat O’Doherty, bekannt als Autor von *Inside the White Cube* (1978) und ein Künstler der ersten Generation der Conceptual Art, davon gesprochen, dass selbst der „white cube“ nicht überall derselbe sei, weil Menschen sich selbst, die lokale Kultur und immer auch ihre eigenen Geschichten mit in eine Ausstellung bringen.<sup>2</sup>

Als ich während des Aufbaus der Arbeit von Brian O’Doherty das Ende des Seils von *Taking a Line for a Walk* (2012) im Freien um einen Felsbrocken wickelte und das Seil noch einmal spannte, wurde mir bewusst, dass die Bedeutung von O’Doherty als Künstler und Theoretiker nicht zuletzt darin besteht, dass er die Herausbildung und Überwindung des „white cube“ nicht als Geschichte des Kuratierens erzählt, sondern in Verbindung bringt mit den Künstlern selbst und dem jeweiligen Werkverständnis, das sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute ständig verändert hat.

Die Geschichte des *Atelier Amden*, auf die ich nun zu sprechen kommen werde, birgt noch eine andere, frühere Geschichte, die nur die wenigsten Besucherinnen und Besucher der Ausstellungen kennen. Das Projekt ist aus einer Forschungsarbeit über die für die Kultur- und Kunstgeschichte interessanten Experimente hervorgegangen, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Grund und Boden der Gemeinde Amden stattfanden, und die ich 1999 in dem Buch *Viereck und Kosmos* publiziert habe: Es sind dies zum einen die Geschichte der dort von dem in Meran aufgewachsenen, in den Vereinigten Staaten zu Geld gekommenen Unternehmer und „Propheten“ Josua Klein (1867–1945) angelegten, lebensreformerischen Siedlung Grappenhof, zum anderen die Ereignisse in der 1912 um den Berner Maler Otto Meyer-Amden

1 Alle Ausstellungen sind auf [www.atelier-amden.ch](http://www.atelier-amden.ch) dokumentiert.

2 Brian O’Doherty, „Installation“, in: Shamita Sharmacharja (Hg.), *A Manual for the 21st Century Art Institution*, London 2009, pp.26–30.

(1885–1933) entstandenen Künstlerkolonie.<sup>3</sup> Der Titel dieser Studie, *Viereck und Kosmos*, geht auf einen an den Künstlerfreund Oskar Schlemmer (1888–1943) gerichteten Brief Meyer-Amdens zurück, in dem dieser einige Gedanken zu seiner Malerei und deren Bedeutung für ihn selbst formuliert. Er schreibt in der für ihn charakteristischen Mischung aus Unbeholfenheit und Präzision von der „Bildform selbst, die dem Kosmos und dem Viereck gerecht werden will“.<sup>4</sup> Otto Meyer-Amden lebte hier von 1912 bis 1928, seine Künstlerfreunde Albert Pfister (1884–1978), Willi Baumeister (1889–1955) und Hermann Huber (1888–1967) nahmen gemeinsam mit ihm 1912 dort längeren Aufenthalt. Im selben Jahr verliess Klein den Ort mit seiner Familie. Die am Amdenerberg von Klein geplante Tempelsiedlung wurde nie ein Zentrum der alternativen sozialen, politischen und künstlerischen Bewegungen, anders als die oberhalb Asconas gelegene, gleichzeitig gegründete vegetabilische Siedlung Monte Verità, sondern blieb das Projekt eines Einzelnen, auch wenn die Kolonie viele Reformer kurzzeitig zu faszinieren vermochte.<sup>5</sup> Otto Meyer-Amden erarbeitete in der Abgeschiedenheit ein Werk, dessen Bedeutung aus heutiger Sicht gerade darin liegt, dass es immer prozess- und grundlagenorientiert blieb. Zur Zeit der Siedlung im Grappen und während der Anwesenheit Meyer-Amdens im Dorf war die Berggemeinde zunächst ein Ort des gesellschaftlichen und danach des künstlerischen Experiments.

Als ich mich nach Abschluss der langjährigen Recherchen in Archiven und Bibliotheken daranmachte, über die Ansiedlung der Lebensreformer auf dem Grappenhof zu schreiben, begann ich nicht mit der sprachlichen Erarbeitung des Konzepts, sondern ich zeichnete zunächst zwei sich kreuzende Linien auf ein Blatt Papier. Diese Zeichnung visualisiert für mich bis heute treffend das, was mich damals an den Ereignissen in Amden am Anfang des letzten Jahrhunderts interessierte: Das kleine Dorf war im Jahr 1903 der Kreuzungspunkt verschiedener Lebensläufe. Dieses Kreuz, dieser Punkt, der eine geografische, zeitliche und lebensgeschichtliche Realität verbildlicht, ist begrifflich genau das Gegenteil eines utopischen Moments. Unter Utopie wird ein erdachter idealer Zustand, ein Wunschland, ein Nirgendland, ein Nirgendwo verstanden, jedenfalls ist ein Zustand gemeint, der realisierbare Erwartungen übersteigt. Die gezeichneten Linien aber entsprachen realen Lebensläufen und Lebensvorstellungen. Der Punkt ist ein realer Moment, instabil zwar, dennoch wahr. Die auf dem Grappenhof von vielen gelebte Sehnsucht nach einer besseren Gegenwart schrieb vor allem durch das Zusammentreffen von zwei sehr unterschiedlichen, charismatischen Menschen Geschichte. Die Begegnung des freireligiösen Wanderpredigers Josua Klein aus Meran mit dem Jugendstilkünstler Fidus (1868–1948) aus Berlin liess jene schon aus damaliger Sicht absurden Pläne reifen, die aber die Fantasie vieler Menschen beflügeln sollten und die Amdener Kolonie unter zahlreichen weiteren zeitgenössischen Experimenten gemeinschaftlichen Lebens hervorheben. Wie meine Recherchen zeigen sollten und die Erzählung *Viereck und Kosmos* darlegt, bezeichnen diese sich überschneidenden Lebensläufe ein Kreuz auch im dunklen Sinne des Wortes. Die geschilderten Ereignisse sind nicht nur beispielhaft für den Eklektizismus an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, sondern auch für den in den industrialisierten Ländern Europas schon im vorvergangenen

3 Roman Kurzmeyer, *Viereck und Kosmos – Künstler, Lebensreformer, Okkultisten, Spiritisten in Amden 1901–1912*: Max Nopper, Josua Klein, Fidus, Otto Meyer-Amden, Zürich/Wien/New York 1999.

4 Undatierter Brief von Otto Meyer-Amden an Oskar Schlemmer, in: Carlo Huber, *Otto Meyer-Amden*, Wabern 1968, p. 117.

5 Zur Geschichte der Lebensreformbewegung im deutschsprachigen Raum vgl. Kai Buchholz et al. (Hgg.), *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bände, Ausst.-Kat., Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2001.

Jahrhundert einsetzenden Individuationsprozess, dessen weitere Entfaltung bis in die Gegenwart reicht.

Die Ausstellung *Viereck und Kosmos* wurde am 27. Juni 1999 eröffnet und bildete die Rahmenveranstaltung zur Publikation meiner Dokumentation der lebensreformerischen Siedlung und der anschliessenden Ansiedlung der Künstler um Otto Meyer-Amden. Eine Fortsetzung des Projekts war zunächst nicht vorgesehen. Die Ausstellung umfasste verschiedene Stationen. Im nahe gelegenen Kunsthaus Glarus waren die Tempelpläne von Fidus ausgestellt, von denen einige in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts im Auftrag von Josua Klein in Amden hätten realisiert werden sollen, und am selben Ort, in einer von Vaclav Pozarek entworfenen Ausstellungsarchitektur, waren auch Werke von Otto Meyer-Amden sowie einige in Amden geschaffene Gemälde und Zeichnungen seiner Künstlerfreunde zu sehen. Die Ausstellung sollte jedoch, so die kuratorische Idee, auch die Möglichkeit bieten, das Gelände der lebensreformerischen Siedlung in Amden kennenzulernen. So wurden Dokumente zur Siedlung im Haus eines ihrer Gründer, Max Nopper, ausgestellt und mit Anya Gallaccio, Katharina Grosse und Anselm Stalder zwei Künstlerinnen und ein Künstler eingeladen, auf dem Gelände, das einstmals zur Kolonie gehörte, Arbeiten zu realisieren. In den Archiven hatte ich nach Zeugnissen dieser weitgehend vergessenen Ereignisse gesucht, die Geschichte rekonstruiert und aufgeschrieben, eine Ausstellung mit historischen Kunstwerken und Zeugnissen zusammengestellt, nach dem Grund der Anziehungskraft dieses Ortes auf Lebensreformer und Künstler gefragt und in der Ausstellung auch versucht, diesen Grundimpuls aus der Gegenwart heraus zu thematisieren.

Der Rundgang in Amden begann im unteren Grappen, wo in einem kleinen, von den Siedlern gestalteten theosophischen Saal die Geschichte der Kolonie in Dokumenten nachgezeichnet war, führte hinunter in die Flur Eich und weiter entlang der steil und tief in den Walensee abfallenden Felsen durch den Wald zur Flur „Zand“, wo die Kunstwerke der Zeitgenossen ausgestellt waren. Die Scheunen und Stallungen, welche für die Ausstellung angemietet wurden, sollten in jenem baulichen Zustand bleiben, in dem die Künstler sie bei ihrer ersten Ortsbegehung angetroffen hatten. Die Räume wurden für die Ausstellung nicht vorbereitet; weder hat man sie gereinigt noch wurden eingelagerte Futtermittel, Werkzeuge und Geräte weggeräumt. Der Landwirt nutzte seine Gaden während der Ausstellung wie jeden Sommer. Die damals gezeigten Arbeiten existieren heute – mit Ausnahme von zwei Werken, die in Amden verblieben sind – nur noch in Form von Entwürfen, Fotografien und Beschreibungen sowie im Bildgedächtnis jener, die die Ausstellung gesehen haben, als Konstellation von Werken in einer bestimmten Landschaft. Mit der Ausstellung *Viereck und Kosmos* nahm ein Projekt seinen Anfang, das sich zu einer Reihe entwickelte, in der Künstlerinnen und Künstler aus verschiedenen Teilen der Welt in die kleine Schweizer Berggemeinde über dem Walensee eingeladen werden, nicht in erster Linie um eine Ausstellung, sondern um ein neues Werk zu realisieren.

Das *Atelier Amden* ist mithin nicht nur ein Ausstellungsort, sondern, wie seine Bezeichnung zum Ausdruck bringt, vor allem ein *Produktionsort*. Absicht ist es, Künstlerinnen und Künstlern in dieser kultur- und kunstgeschichtlich bedeutsamen und topografisch unverwechselbaren Landschaft die Möglichkeit zur Realisierung und Präsentation neuer Werke zu geben. Der polnische Künstler Paweł Althamer und die britische Künstlerin Anya Gallaccio bezogen sich in ihren 2001 in Amden realisierten Werken noch auf die lokale Kulturgeschichte, danach traten die Ereignisse am Grappenhof und im Kreis um Otto Meyer-Amden zusehends in den Hintergrund. Für die

meisten Künstlerinnen und Künstler, die seither ausgestellt haben, spielt die Historie bei der Konzeption ihrer Arbeiten nur mehr am Rande eine Rolle. Die Entwicklung von experimentellen Kunstwerken auf dem Gelände der ehemaligen Kolonie und in unmittelbarer Nachbarschaft zu Meyer-Amdens Arbeitsort revitalisiert einen bestehenden Ort der Erinnerung.<sup>6</sup> Völlig offen ist bislang allerdings, inwiefern die von den Künstlern aufgeworfenen Fragen auch langfristig die Wahrnehmung des Ortes und seiner Geschichte sowie der hier zuvor geschaffenen Kunst und ihrer Funktion im lokalgeschichtlichen Kontext verändern können, somit also in das kulturelle Gedächtnis eingehen werden. Wie zu den Ausstellungen in den grossen Museen der Welt ihre Einbettung in eine bedeutende Stadt gehört, ohne die das Museum nicht denkbar wäre, so gehört zu diesen kleinen Ausstellungen, von denen hier die Rede ist, auch die Berglandschaft, die Topografie der Amdener Mulde, die Vegetation, die Witterung, diese bestimmte Form von Natur, mit denen uns die Reise nach Amden auch konfrontiert. Der Besuch einer Ausstellung im *Atelier Amden* ist mit der Erfahrung von Natur, von sich selbst in dieser Natur und jener des Kunstobjekts in einer ansonsten kunstfernen Umgebung verbunden. Die kurze, leichte Wanderung durch die landwirtschaftlich extensiv genutzte Natur führt über Wiesen und durch Wald entlang der in den Walensee abfallenden Felsen zum Ausstellungsort. Dort angelangt, wird der Besucher feststellen, dass er, wie einst im traditionellen Museum, „die vollständige Kontrolle über die Zeit der Kontemplation“ hat und als ein Betrachter, der den Werken in vielen Fällen alleine begegnet, in seiner Autonomie bestätigt wird.<sup>7</sup> Die Ausstellungen sind während ihrer gesamten Dauer jederzeit zugänglich. Es gibt kein Aufsichtspersonal. Der Besucher entscheidet selbst, wann und wie er dem ausgestellten Werk begegnen will. Diese Rezeptionsbedingungen sind aus kuratorischer Perspektive ein spezifisches Merkmal meines Projekts.

Die Bedeutung der Chinati Foundation in Marfa, Texas, liegt entsprechend der Verfügung des amerikanischen Künstlers Donald Judd (1928–1994), der sie schuf, darin, dass das Gelände durch die von ihm für Marfa seit den 1970er-Jahren entwickelten Kunstprojekte, die Werkauswahl, die Präsentation und nicht zuletzt das architektonische und landschaftliche Umfeld die Kunstauffassung einer bestimmten historischen Zeit bezeugt und damit in unserer wechselvollen Zeit als Massstab für das Verständnis dieser Kunst dient, die an vielen anderen Orten unter ständig wechselnden Bedingungen ebenfalls ausgestellt wird.<sup>8</sup> Die ständigen Sammlungen der Museen haben eine vergleichbare Aufgabe. Sind dies nicht Orte, an denen Differenz sichtbar und Identitätsfindung möglich werden soll? In Amden wird der umgekehrte Weg beschritten: Kann, so lautet eine der implizit an die eingeladenen Künstler gerichteten Fragen, die Geschichte der Berggemeinde als Ort künstlerischen und gesellschaftlichen Experiments aus der Gegenwart und der Notwendigkeit der individuellen Arbeit heraus weitergeschrieben werden? Um nicht möglichen Missverständnissen Vorschub zu leisten, sei ausdrücklich festgehalten, dass das *Atelier Amden* weder eine Kritik am noch eine Alternative zum „white cube“ ist. Im geschützten Raum des Museums sind Experimente möglich, für die es ausserhalb nicht selten an Freiraum mangelt. Für die formalästhetische Wahrnehmung von Kunst ist der „white cube“ immer noch das perfekte Format. Was mich an der Zusammenarbeit mit den Künstlern im *Atelier Amden* besonders interessiert, ist die Nähe zum Entwurfsprozess als Folge der für die Künstler ungewohnten Arbeits- und

6 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

7 Boris Groys, „Medienkunst im Museum“, in: —, *Topologie der Kunst*, München/Wien 2003, pp.59–60.

8 Vgl. die Website [www.chinati.org](http://www.chinati.org).

Ausstellungsbedingungen: keine Zufahrtsstrasse, kein Strom, keine Werkstatt, keine Techniker, keine neutralen Ausstellungsräume, keine Aufsicht, keine Sicherheit, bescheidene Produktionskostenbeiträge. Die Künstler arbeiten ausserhalb der im Kunstsystem längst standardisierten Abläufe. Nicht nur die spezifischen Rezeptionsmöglichkeiten, auch die Produktionsbedingungen vor Ort haben Auswirkungen auf die Form der Projekte, da sie den Handlungsraum der Künstler mitbestimmen. Es ist aus meiner Perspektive interessant festzustellen, wie die professionellen Ausstellungshäuser auf ihre Weise limitiert sind und wie stark unser Bild der Kunst von diesen spezifischen Bedingungen geprägt ist.

Der in New York lebende Künstler Bruno Jakob, bekannt für seine *Invisible Paintings*, arbeitete 2002 eine Woche lang in Amden und an einem Nachmittag, dem 8. September, vor geladenem Publikum. Im und um das Gebäude entstanden neben Zeichnungen, Videoarbeiten und Gemälden auch ortsspezifische Werke wie die Bemalung einer Scheunenwand mit Wasser aus New York oder kinetische Objekte in den Wandöffnungen, die den Luftzug in der Scheune visualisierten, sowie ein Bild, das Jakob mit Morgentau in die Wiese auf einer Felskanzel über dem Walensee malte, und das niemand ausser ihm je gesehen hat. Das in einer Schlucht in der Nähe des Gadens in die Tiefe fallende Wasser, das von der Scheune aus nur zu hören ist, erfuhr in dieser Ausstellung durch klares, sacht aus dem Gebäudeinneren über die Aussenwand fließendes Wasser ein visuelles Echo. Zeichnungen und ein Skizzenbuch dokumentieren eine Vielzahl weiterer Ideen, von denen der Künstler während seiner Anwesenheit einige realisiert und andere lediglich als Idee festgehalten hat. Bruno Jakob thematisiert in seiner Malerei die instrumentellen Eigenschaften des Kunstwerks, überträgt die Bildhoheit an den Betrachter und gewinnt damit persönlich an Freiheit des künstlerischen Ausdrucks. Die Bildtücher der Genfer Künstlerin Mai-Thu Perret, welche sie auch unter Museumsbedingungen ausstellt, haben sich 2007 in Amden im Wind bewegt. Auf den monochrom lackierten Platten von Adrian Schiess, auf denen sich im Museum allenfalls das einfallende Licht und der Betrachter spiegeln, lagen nach wenigen Tagen Staub, Spinnweben, Gräser und Laub. In der feinen Staubschicht hinterliessen Tiere Spuren. Ein Jahr lang, von Mai 2005 bis Mai 2006, dauerte die Ausstellung auf Wunsch des Malers. Zu sehen waren neben den Platten, die auf Ästen aus den umliegenden Wäldern lagen, auch Landschaftszeichnungen, die in Amden während eines Schneesturms, allerdings im Hotelzimmer, entstanden waren. Auf den spiegelnden Oberflächen seiner Platten, sagt Adrian Schiess, würden sich „Bilder ereignen“. Er begreift diese Spiegelungen als sich ereignendes Bild. In seiner Ausstellung in Amden, in der die Werke Wind und Wetter ausgesetzt waren, erhielt sein Statement einen völlig neuen Sinn. Wieder könnte man ein Fenster in die Geschichte öffnen: Der Maler Fritz Pauli (1891–1968), der 1931 bis 1935 in Amden lebte, erweiterte 1932 sein Bauernhaus nach dem Vorbild des von ihm verehrten norwegischen Malers Edvard Munch (1863–1944) um ein Freiluftatelier. Dieter Schwarz erinnert daran, dass Otto Meyer-Amden ebenfalls der Freilichtmalerei nachging und die gestalterische Kraft der Atmosphäre an diesem Ort ambivalent bewertete. In einem Brief an seinen Freund Hermann Huber vom 3. April 1913 schreibt der Künstler: „Heute malte ich zur Haustüre hinaus jenes Bild: Nebel. Er kam wenn ich durchaus eine gewisse Partie sichtbaren Bodens malen wollte gerade dorthin, wollte ich nachher den Nebel eben malen, so machte er den Anschein als wenn noch die Churfürsten klar werden sollten so ging der Nebel weg. Jedoch kam er wieder ein wenig, da er eben mit Intervallen verschwinden musste. Und ich malte ihn schnell, denn er

ist leicht zu malen. Überhaupt hadere ich mit dem Wetter, aber nur insofern, als ich grosse verkäufliche Bilder malen möchte.“<sup>9</sup>

In den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren wurde in der Schweiz viel gebaut. Das ETH Studio Basel – Institut Stadt der Gegenwart veröffentlichte 2006 seine Analyse und Vision von der Schweiz als einer einzigen Stadt.<sup>10</sup> Entlang des Zürichsees wird derzeit jeder noch so kleine Flecken Boden überbaut. Der Verstädterungsprozess schreitet selbst in Amden schnell voran und wird von den Behörden begrüsst, weil er neue Steuerzahler in die Gemeinde bringt. Das Dorf hat seine bäuerliche Identität verloren. Zu Beginn meines Projekts hatte ich entschieden, die Scheunen in dem Zustand zu belassen, in dem ich sie vorgefunden hatte. Nicht aus Nostalgie (oder vielleicht doch?), sondern um sicherzustellen, dass alle Künstler unter denselben kunstfernen, agraren und elementaren Bedingungen arbeiten können. Vor allem aber, um die Zeitgebundenheit, die Ereignishaftigkeit und Einmaligkeit jedes ausgestellten Werks zu unterstreichen. Sollte ich von einer Laborsituation sprechen? Michael Nedo, der Herausgeber der Schriften Ludwig Wittgensteins (1889–1951), hat eine biografische Skizze veröffentlicht, in der er das Leben Wittgensteins entlang der verschiedenen Orte erzählt, an denen der Philosoph lebte und über die dieser selbst auch nachgedacht hat. In diesem Buch, das unter dem Titel *There Where You Are Not* erschienen ist, finden sich auch Fotografien von Guy Moreton, die den Weg zu dem Holzhaus dokumentieren, das Wittgenstein in der Nähe der norwegischen Ortschaft Skjolden für sich errichtete. Womöglich eingedenk des Philosophen als Architekt des berühmten Palais Stonborough (1925–1928) in Wien, machen sich einige auf eine lange Reise, nur um nach beschwerlicher Wanderung in Skjolden nicht mehr als ein verwittertes Fundament von dem Bauwerk vorzufinden.<sup>11</sup> Jan Estep hat eine illustrierte Wanderkarte zu diesem verlorenen Ort in der Wildnis am Eidsvatnet-See publiziert.<sup>12</sup> Diese Karte kommt mir gelegentlich in den Sinn, wenn Ausstellungen in Amden wieder abgebaut sind. Im und am Gebäude, das in den vergangenen Jahren für die Produktion und Präsentation zur Verfügung stand, hinterlassen die Werke kaum Spuren. Scheune und Stallungen könnten jederzeit wieder ihre ursprüngliche Aufgabe übernehmen. Dazu wird es aber nicht kommen: Der Eigentümer hat den landwirtschaftlichen Betrieb inzwischen seinem Sohn übergeben, der 2012 in Nachbarschaft zu seinem Wohnhaus eine grosse neue Scheune baute und die Wanderwirtschaft, die bis auf den heutigen Tag über Jahrhunderte in Amden gepflegt wurde, einstellte. Das Futterheu wird seither zentral eingelagert, und auch das Vieh bleibt, von der Alpsommerung abgesehen, meistens an einem Ort. Als ich mit dem Ausstellungsprojekt 1999 begann, waren noch alle Scheunen in der Flur „Zand“ in Nutzung, heute kommt der Bauer ohne sie aus. Es stellt sich also die Frage nach der Umnutzung der bestehenden bäuerlichen Infrastruktur und der Landschaft selbst.

Das Museum war noch in der Moderne und somit bis ins späte 20. Jahrhundert, mit den Worten Hans Beltings, „ein Refugium für Bilder, die ihren Ort in der Welt verloren hatten und ihn mit einem Ort der Kunst vertauschten. Aber

9 Otto Meyer-Amden, zit. nach Dieter Schwarz, „Die Landschaft ist ich will nicht sagen schön, sondern auf mich gestimmt was mehr ist.“: Die Amdener Landschaften von Otto Meyer-Amden“, in: Juerg Albrecht/Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.), *Horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft: 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2001*, pp.191–198; zuletzt: Dieter Schwarz (Hg.), *Otto Meyer Amden: Das Frühwerk 1903–1914*, Aust.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Zürich 2015.

10 Roger Diener et al., *Die Schweiz – Ein städtebauliches Portrait*, Basel 2005.

11 Michael Nedo/Guy Moreton/Alec Finlay, *There Where You Are Not: Wittgenstein's Wandering*, London 2005.

12 Jan Estep, *Searching for Ludwig Wittgenstein: Lake Eidsvatnet, Skjolden, Sogn, Norway*, Minneapolis 2007.

auch diese sekundäre Ortsbindung“, so der deutsche Kunstwissenschaftler weiter, „hat sich mit den bewegten und ephemeren Bildmedien aufgelöst“.<sup>13</sup> Seit Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder erfolgt deren Rezeption immer öfter über die Abbildung. Der Kunsthistoriker Alexander Dorner entwickelte zusammen mit seinem Freund Buckminster Fuller in den 1950er-Jahren ein Modellmuseum, das die Geschichte der Kunst vom Paläolithikum bis ins 20. Jahrhundert visualisieren und didaktisches Material für die Besucherschulung bereitstellen sollte.<sup>14</sup> Die von Fuller vorgeschlagene Leichtbauweise entsprach seiner Vorstellung von einer Museumsform, die im Unterschied zum klassischen Kunstmuseum keinerlei Gemeinsamkeiten mehr mit einem sakralen Bau aufweist, da das „Museum der Zukunft“ ganz im Dienst der Vermittlung stehen und mit Reproduktionen arbeiten sollte. André Malraux verlegte 1947 sein *Musée Imaginaire*, wie übrigens die meisten Kunsthistoriker auch, in ein Buch. Aby Warburg war sich dessen bewusst, dass er seine Methode der vergleichenden Bildwissenschaft ohne technische Reproduktionsmöglichkeiten nicht hätte betreiben können.<sup>15</sup> Zur Steuerung der Wahrnehmung des Betrachters gehört seither nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch bei der Vermittlung der jeweils neuesten Kunst die Fotodokumentation. In diesem Spannungsfeld bewegen wir uns auch mit dem *Atelier Amden*. Das Original vor Ort wird zum „Prototyp“, der von wenigen interessierten Besucherinnen und Besuchern gesehen und erlebt wird. Über den Erfolg im System Kunst entscheidet die fotografische Reproduktion, die somit eigentlich die Funktion des Originals erhält: Heute verschafft erst eine Installationsansicht im Netz dem Werk breite Öffentlichkeit. Die Arbeiten verlieren allerdings durch diese Transformation ihre Materialität und werden zu Bildern ihrer selbst. Die Vitrine mit Werken des Bildhauers Julio Gonzalez (1876–1942), die Carolyn Christov-Bakargiev auf der *DOCUMENTA (13)* im Eingangsbereich des Fridericianums in Kassel ausstellte – und zwar an jener Stelle im Saal, an der die Werke schon 1959 anlässlich der *documenta II* zu sehen gewesen waren –, wirkte wie ein fernes Echo auf Beltings These. Zusammen mit der Vitrine zeigte die Kuratorin denn auch eine kleine Fotografie, welche die Erstpräsentation der Skulpturen, auf einem Tisch und ohne Glassturz, in Kassel mit damaligen Besuchern dokumentiert. Von *blessed* (1999), einem in Amden von Anya Gallaccio mit roten Äpfeln dicht behängten alten Apfelbaum, zirkulieren von der Künstlerin digital veränderte Abbildungen, auf denen am Horizont Berge zu sehen sind, die man zwar vor Ort tatsächlich erkennen kann, nicht aber von jenem Standort aus, von dem aus der Baum fotografiert wurde. Kunstwerke werden durch die fotografische Reproduktion aus ihrem physischen Standort herausgelöst und im Rahmen des jeweiligen Repräsentationsmodus manipulierbar. Sie verlieren, wie Belting sagen würde, ihre „lokale Identität“.<sup>16</sup> Vielleicht ist nicht der vorliegende Text, sondern der Beitrag des britischen Künstlers Giorgio Sadotti der bislang treffendste Kommentar zu dem im *Atelier Amden* in den vergangenen Jahren gemeinsam mit den Künstlerinnen und Künstlern unternommenen Versuch, experimentelle produktions- und rezeptionsästhetische Wege miteinander zu verbinden: Das Werk besteht aus einer Karte aus weissem Karton mit der Reproduktion des handschriftlichen Vermerks: „THIS IS MORE THAN YOU KNOW“ [abb. 101]. Am 6. Dezember 2008

13 Hans Belting, „Der Ort der Bilder II: Ein anthropologischer Versuch“, in: —, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, p. 61.

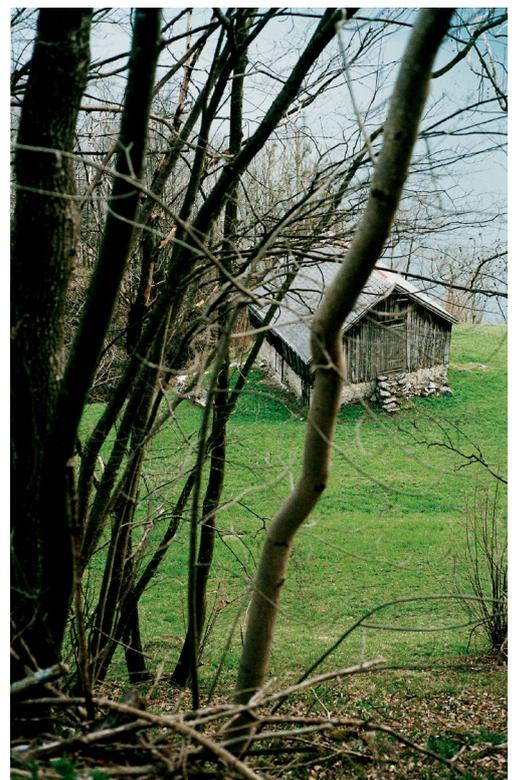
14 Alexander Dorner, *Überwindung der „Kunst“*, aus dem Englischen von Lydia Dorner, Hannover 1959.

15 Vgl. Uwe Fleckner, „Ohne Worte: Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment“, in: — et al. (Hgg.), *Aby Warburg: Bilderreihen und Ausstellungen*, Gesammelte Schriften, Band 2.2, Abt. 2, Berlin 2012, pp. 1–18.

16 Belting 2001 (wie Anm. 13).

nagelte Sadotti eine dieser kleinen Karten, die in einer Auflage von 1000 Stück gedruckt wurden und nun je zur Hälfte von Künstler und Kurator aufbewahrt werden, in einer unangekündigten Aktion an das Tor zur Heubühne der leerstehenden Scheune in Amden.<sup>17</sup>

17 Eine erste Fassung dieses Textes findet sich in: Melanie Franke (Hg.), Erzählen und Wissen: Narrative Strategien in der zeitgenössischen Kunst, Nürnberg 2013, pp.260–276.



Katalin Deér – Gaden im Zand, 2010 – Fotos: Katalin Deér