

Atelier Amden

Ausstellungsraum

Roman Kurzmeyer, 2015

Seit 1999, als Katharina Grosse nach Amden kam und in jenem Sommer als erste Künstlerin Malerei im Stall eines Gaden zeigte, in dem nach ihr auch andere Künstlerinnen und Künstler Werke realisiert haben, hat sich an dessen Nutzung wenig geändert. Seit alters wurden die Weidgaden von den Bauern nur während eines kurzen Zeitraums innerhalb des durch die Natur vorgegebenen Jahreskreislaufs intensiv bewirtschaftet. Im Winter waren im Stall so lange Jungrinder untergebracht, bis Heu und Emd verfüttert waren. Wenn die Futtervorräte zur Neige gingen, trieb der Bauer das Vieh zum nächsten der auf seinem Besitz auf unterschiedlichen Höhenlagen verstreut liegenden Gaden. Die Tiere wurden zum Futter geführt. Das auf der Bühne über dem Stall während der Sommermonate eingelagerte Heu stammte von den umliegenden Wiesen. Die meiste Zeit des Jahres standen die kleinen Scheunen leer, schon damals, als die Wanderwirtschaft noch im gewohnten Rhythmus betrieben wurde.¹

Jener Weidgaden, in dem während der vergangenen Jahre – meist im Sommer, nachdem im Mai das Heugras gemäht worden war – Kunstwerke ausgestellt wurden, liegt in Nachbarschaft zum ehemaligen Wohnhaus des Malers Otto Meyer-Amden und des Hofes, von dem aus der Gaden in früheren Jahren im Winter versorgt wurde. Im Frühsommer zogen die Bauern in Amden mit ihrem Vieh bergwärts, den Sommer verbrachten sie auf der Alp. Während das Vieh auf den höher gelegenen Wiesen weidete, wurde unten im Dorf das Gras für den Winter geerntet, an der Sonne getrocknet und als Heu (der erste Schnitt) oder Emd (der zweite Schnitt) eingelagert. Im Herbst wurde aus den umliegenden Wäldern Laub eingesammelt, das als Streu Verwendung fand und im Tenn neben den Stallungen aufgehäuft wurde.

Als Katharina Grosse bei Schnee das Gelände und die beiden Gaden besichtigte, in denen sie im folgenden Sommer ausstellen sollte, war der eine Stall mit Rindern dicht belegt. Zwar war damals die Diskussion um die Gaden und deren weitere Nutzung, die durch Tierschutzbestimmungen infrage gestellt war, schon im Gang, doch noch hatten nur wenige Bauern mit der Neuausrichtung ihres Betriebs begonnen. Inzwischen haben jene, die an eine Zukunft der Landwirtschaft in den Alpen glauben, die Bewirtschaftung ihres Hofes umgestellt. Sie bringen nun das Futter zum Vieh, das inzwischen in neuen, den heutigen Vorstellungen von artgerechter Tierhaltung entsprechenden Scheunen gehalten wird. In Amden ist die Wanderwirtschaft damit Geschichte geworden, und die meisten der zahlreichen, das Landschaftsbild auch heute noch prägenden kleinen Gaden sind ausser Gebrauch, dem Zerfall überlassen, und werden wohl bald abgebrochen werden, wenn sich keine bauzononkonforme Neunutzung für sie findet.

Ist ein Weidgaden ein Ausstellungsraum?

Als ich Katharina Grosse, Anya Gallaccio und Anselm Stalder eingeladen habe, auf dem Gelände der ehemaligen Kolonie Grappenhof auszustellen, hatten die eben geschilderten Veränderungen der Berglandwirtschaft schon

¹ Zur bäuerlichen Kultur Amdens vgl. Hans Krucker, *Die Amdener-Landschaft und ihre Kultur*, St. Gallen 1919. Zuletzt: Alois Stadler, „Zur Geschichte von Amden“, in: Sophie und Karl Binding Stiftung (Hg.), *Veränderung als Chance für den Wald: Ortsgemeinde Amden*, Basel 2006, pp.20–47.

eingesetzt, spielten aber für meine Überlegungen keine Rolle. Ich wollte die Grösse des Grundbesitzes von Josua Klein für die Besucher der Ausstellung *Viereck und Kosmos* erfahrbar machen, indem ich Kunstwerke an verschiedenen Orten am unteren Amdenerberg zeigte. Das war der eine Grund, das Gelände mit Werken zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler zu bespielen. Nicht das Dorf wollte ich den Ausstellungsbesuchern zeigen, sondern das Landschaftsbild, das um 1900 von ausschlaggebender Bedeutung für die Ansiedlung der Reformen gewesen war und sich seither kaum verändert hat. Weiter wollte ich mit dem Gegenwartsbezug eine Zäsur setzen, also die geschichtlichen Ereignisse als solche erkennbar werden lassen. Nicht beabsichtigt war damals, ein neues Kapitel in der Geschichte des Dorfes aufzuschlagen, wie dies gewissermassen inzwischen mit der Ausstellungsreihe geschehen ist, die im vorliegenden Buch besprochen wird. Die Gaden wurden seither in keiner Art und Weise der veränderten Nutzung durch die Künstler angepasst. Man könnte sogar behaupten, dass der Gaden im „Zand“ in all den Jahren, in denen dort Ausstellungen zu sehen waren, tatsächlich nie umgenutzt wurde. Noch heute prägen die Spuren der ursprünglichen Bestimmung und Verwendung als Stall und Speicher die Atmosphäre vor Ort, auch wenn doch allmählich erkennbar wird, dass dort seit einigen Jahren kein Vieh mehr untergebracht wird.

Die leicht erreichbare Berglandschaft oberhalb des Walensees ist heute ein beliebtes Naherholungsgebiet für den Grossraum Zürich. In dieser Parklandschaft eine Scheune durch einen Ausstellungsraum zu ersetzen, würde dem neuen Zweck der Landschaft Rechnung tragen und wäre somit folgerichtig. Es ist vermutlich auch nur eine Frage der Zeit, bis die diesbezügliche Neuprägung der Landschaft vollzogen sein wird. Wie ich im weiteren Verlauf meiner Darlegungen zeigen werde, würde allerdings selbst die sanfte Umnutzung der angemieteten Scheune und damit der Umbau zu einem Ausstellungshaus den bisherigen Intentionen des Projekts zuwiderlaufen. Als Frage aufgetaucht ist in diesem Zusammenhang in den letzten Jahren dagegen, ob auch ein Gebäude eine Brache sein kann und was daran interessant wäre.

Neue Räume für Ausstellungen

Zur Geschichte der Moderne gehört, dass und wie Künstler Präsentationsorte und -formen für ihre Werke erproben. Institutionskritik begleitet die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert und hatte nicht nur die Veränderung des Selbstverständnisses und der Aufgabe der Museen zur Folge, sondern auch die Erweiterung des Kunstwerkbegriffs: Seit den 1960er-Jahren gehört das Bespielen von Orten, die nicht für das Ausstellen von Kunst vorgesehen sind, zur Praxis zeitgenössischen Kunstschaffens. Während stets neue Präsentationsorte erschlossen wurden, sind in Museen und Galerien Ausstellungen durchgeführt worden, die den Raum selbst thematisierten.² Schon die Surrealisten brachten kuratorische und künstlerische Methoden einander näher und transformierten mit ihren Ausstellungen auch die Ausstellungsorte.³ Das Ziel der Ausstellungsreihe in Amden war es aber nicht, einen bestehenden Raum und dessen Atmosphäre dauerhaft zu verändern. Mein Interesse gilt vielmehr dem Aufeinandertreffen von verschiedenen Ordnungen, die für sich bestehen bleiben und je wirksam werden. Die Kunstwerke werden in einem

2 Zur neueren Ausstellungsgeschichte vgl. Reesa Greenberg et. al. (Hgg.), *Thinking about Exhibitions*, London 1996; Hans Dieter Huber/Hubert Locher/Karin Schulte (Hgg.), *Kunst des Ausstellens: Beiträge/Statements/Diskussionen*, Ostfildern 2002; Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History: 1962–2002*, London 2013; Jens Hoffmann (Hg.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milano 2013.

3 Weiterführend Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge MA/London 1999.

Ambiente wahrnehmbar, das daran erinnert, dass das Gebäude für andere Aufgaben als das Zeigen von Kunst entworfen, gebaut und während vieler Generationen genutzt wurde. An der materiellen Präsenz des Hauses hat sich in den vielen Jahren, in denen es nun schon für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst verwendet wird – einer, gemessen am Alter des Gebäudes, dennoch kurzen Zeit –, nicht viel verändert. Verwitterung und Alterung wurden nicht angehalten, bauliche Anpassungen für die veränderte Nutzung gab es keine. Die neue Verwendung hat die Identität des Gebäudes aber doch schleichend verändert, auch wenn sich dies visuell noch nicht unmittelbar mitteilt. Immer noch und genauso wie schon vor Jahrzehnten steht der Gaden die meiste Zeit des Jahres leer. Einen Hinweis auf den Riss in der Geschichte des Hauses gibt lediglich die Beschriftung als Museum. Das Schild hängt an der Fassade und ist vom Wanderweg aus gut lesbar. Doch die Bedeutung der von Christine Streuli gemalten Tafel bleibt für den uneingeweihten Passanten offen. Was für ein Museum könnte gemeint sein? Wird möglicherweise der Gaden selbst ausgestellt als Zeugnis einer allmählich verblassenden, über Jahrhunderte in Europa dominanten bäuerlichen Kultur? Der Schriftsteller, Künstler und Kunsthistoriker John Berger hat sich dieser Thematik in verschiedenen seiner Texte gewidmet.⁴ Dieser naheliegende Aspekt, auf den zurückzukommen sein wird, ist selbst für die Besucher der Ausstellungen, die wegen der Kunst nach Amden kommen und auf eine hybride Situation treffen, bedeutsamer als man zunächst annehmen würde. Ist ein ausgestelltes Kunstwerk in dieser Situation überhaupt unabhängig von dem Gebäude, in dem es gezeigt wird, und von der Landschaft, in der man auf dem Weg zur Ausstellung spaziert, wahrnehmbar? Zwar hat die zusätzliche Verwendung des Gadens als Ort für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst den Bau nicht verändert, das Schild weist allerdings darauf hin, dass das Haus nun einem weiteren Kontext angehört. In dieser Hinsicht instruiert wird allerdings vermutlich nur der Blick jener Besucher, die mit der Entwicklung der neueren Kunst vertraut sind.

Orts- und Situationsspezifität

Lange meinte ich, dass es mir im Kern um die Präsentation ortsspezifischer Werke gehen würde. Schon nach der ersten Ausstellung, als Katharina Grosse im Rückblick auf ihre Intervention 1999 in Amden von einem Gefühl sprach, als treffe „ein Haus auf ein Bild gleicher Grösse“, lag die Frage in der Luft, ob Werk, Ausstellung und Ausstellungsraum hier überhaupt noch voneinander zu trennen seien. In der Tat ist ein Merkmal der meisten Ausstellungen die Verbindung von Gebäude und Werk. Das ist ein Grund, weshalb es für dieses Projekt so zentral ist, dass der für die Werke zur Verfügung stehende Raum nicht verändert wird und damit von jedem Künstler wieder so angetroffen werden kann, als habe in diesem Haus vor ihm noch nie eine Ausstellung stattgefunden. Die Referenz „Ausstellungsraum“ entfällt. Nun ist hier sowohl von Werken, die für die Ausstellung an diesem besonderen Ort in den Bergen geschaffen wurden, als auch von einem kuratorischen Projekt die Rede. Ist vielleicht der Begriff der Skulptur so weit dehnbar, dass beinahe alles, was sich im Raum abspielt und als Volumen in seiner Materialität wahrnehmbar wird, darin Platz finden kann? Ist das *Atelier Amden* also selbst eine Skulptur?

Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss, deren Denken ich viel verdanke, versteht Skulptur nicht als eine universelle, sondern als eine historisch bestimmte Kategorie, mithin eine genau definierte Konvention: Die

⁴ Zum Verhältnis von bäuerlicher Erfahrung und Kunst vgl. John Berger, „Der ideale Palast“, in: —, *Begegnungen und Abschiede: Über Bilder und Menschen*, aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München 1993, pp.84–94. Zum Raumpfinden in der bäuerlichen Gesellschaft vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen von Kurt Leonhard, München 1960.

Geschichte der Skulptur ist aufs Engste mit derjenigen des Denkmals verbunden. Skulpturen haben eine Funktion in der Logik der Repräsentation und der Markierung. Sie sind daher meist figurativ und stehen auf einem Sockel, der sich von der Figur unterscheidet und zwischen Werk und Aufstellungs-ort vermittelt. Im späten 19. Jahrhundert wurde diese Logik brüchig, was sich darin zeigte, dass Künstler begannen, den Sockel als Bestandteil der Figur aufzufassen. Als Beispiele für diese Entwicklung zieht Krauss Künstler wie Rodin oder Brancusi heran, die am Ende dieses Prozesses und am Anfang der Moderne stehen. Es beginnt die Zeit der modernen Skulptur, die funktional ortlos ist und eben dies als ihre Qualität auffasst.

Die weitere Entwicklung der Skulptur führte, so Krauss, dazu, dass in den frühen 1960er-Jahren Skulptur begrifflich nicht mehr positiv zu fassen war, sondern nur noch über die Beschreibung dessen, was sie nicht war: nicht Figur, nicht Landschaft, nicht Architektur und auch kein Ort. Exemplarisch nennt sie eine Ausstellung von Robert Morris in der Green Gallery in New York 1964, in der minimalistische Objekte ausgestellt waren, die teilweise auf die Architektur der Galerie Bezug nahmen. Die Skulpturen orchestrierten den Raum, standen frei im Raum, vermittelten zwischen Wand und Boden, hingen von der Decke oder zwischen zwei Wänden. Skulptur war nun die Addition von Nicht-Landschaft und Nicht-Architektur. Krauss beobachtete, dass die Bildhauer ihrer Generation seit den 1960er-Jahren nicht mehr nur in dieser Logik, nämlich der Koppelung von Nicht-Landschaft und Nicht-Architektur weiterarbeiteten, sondern sich die Frage stellten, welche Bedeutung es für die Skulptur hätte, wenn man Landschaft und Architektur ebenfalls in der Arbeit zuliesse, wie dies in anderen Kulturen selbstverständlich ist und auch im Abendland in früheren Jahrhunderten üblich war.⁵ Labyrinth – beispielsweise – sind Architektur *und* Landschaft.

Krauss zufolge kann das erweiterte Feld der Skulptur in einem Schema dargestellt werden, das alle Kombinationsmöglichkeiten von Landschaft und Architektur durchspielt und hilfreich ist, um die verschiedenen ortsbezogenen Arbeiten seit den 1960er-Jahren voneinander zu unterscheiden und zu verstehen. Das minimalistische Objekt nimmt in diesem Schema den Platz der „Skulptur“ ein. Es ist nicht Architektur, bezieht sich aber auf architektonische Einheiten, und auch nicht Raum, verlangt aber die Erfahrung im Raum. Man könnte auch sagen, dass „Minimal“ den Nullpunkt bezeichnet, von dem aus die Künstler expansiv neue Formen räumlicher Arbeit erproben. Das Gegenstück zur Skulptur, welche als Kombination von Nicht-Landschaft und Nicht-Architektur definiert wurde, ist die „Ortskonstruktion“, also die Kombination von Landschaft und Architektur, wie sie beispielsweise bei Robert Smithons *Partially Buried Woodshed* (1970) auf dem Gelände der Kent State University vorliegt. Ortskonstruktionen sind Werke, die als solche zugleich Landschaft und Architektur sein wollen. Werke, die das Verhältnis von Landschaft und Nicht-Landschaft thematisieren, werden als „markierte Orte“ bezeichnet. Diese sind selber Landschaft und heben dabei zugleich die Erfahrung von Landschaft auf. Anzuführen wären Smithons *Spiral Jetty* (1970), Michael Heizers *Double Negative* (1969) oder Walter De Marias *Mile Long Drawing* (1968). Die Kombination von Architektur und Nicht-Architektur schliesslich, welche Krauss „axiomatische Strukturen“ nennt und für die sie als Beispiele Werke von Bruce Nauman, in seinem Fall die Korridor-Arbeiten, Richard Serra oder Sol LeWitt erwähnt: Axiomatische Strukturen bauen auf die Erfahrung von Architektur auf, heben diese zugleich in der Arbeit aber wieder auf.

5 Rosalind E. Krauss, „Skulptur im erweiterten Feld“, in: —, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, aus dem Englischen von Jörg Heiningen, Amsterdam / Dresden 2000, pp. 331–346.

Das erweiterte Feld, wie es Krauss 1978 definierte, ist eine Karte, nicht die Realität, in der sich die Künstler bewegten. Wie ein Stadtplan oder eine Landkarte ist ihr Schema ein Hilfsmittel, ein Modell, um sich genauer zu orientieren und eine bessere Kenntnis des Feldes zu erlangen, in dem die Künstler damals unterschiedliche Probleme der Raumorientierung zu untersuchen begannen, unabhängig übrigens auch von einem bestimmten Medium.

Ausstellen nach der performativen Wende

Im Rückblick auf die Entwicklung meiner Ausstellungsreihe in Amden würde ich inzwischen eher von einem Interesse an einer erweiterten Ortsspezifität, also einem Beitrag zur situationsspezifischen Kunst und Ästhetik sprechen, für welche Künstler wie Marcel Duchamp oder in jüngerer Zeit der Amerikaner Michael Asher wegweisend waren.⁶ Asher gehört zusammen mit Marcel Broodthaers, Hans Haacke und Daniel Buren zu den Pionieren der Institutionskritik, einer soziologischen Fragestellungen verpflichteten Richtung innerhalb der Kunst der 1970er-Jahre, die ihre Aufgabe darin sah, das Publikum über die künstlerische Arbeit zur Auseinandersetzung mit den strukturellen Bedingungen der Produktion („Atelier“), der Vermittlung („Kunstmarkt“) und der Aufbewahrung von Kunst („Museum/Sammlung/Archiv“) anzuregen. Vor allem in den 1990er-Jahren wurde die Arbeit der erwähnten Künstler von jüngeren Kolleginnen und Kollegen stark beachtet, rezipiert und in der Kunstgeschichte verankert. Andrea Fraser und Mark Dion in den Vereinigten Staaten, in Europa Liam Gillick oder Heimo Zobernig gehören zu den jungen Künstlern, die den Ball aufnahmen und aus ihrer Perspektive danach fragten, wie Institutionskritik unter den veränderten Bedingungen am Ende des 20. Jahrhunderts betrieben werden könnte.⁷ Im Unterschied zur Generation von Asher, dessen Werk in den 1960er-Jahren verwurzelt ist und damals eine äusserst beschränkte Öffentlichkeit erreichte, arbeiten die Künstler seit den 1990er-Jahren in einem viel stärker vom Markt und den Medien beobachteten Umfeld. An Asher interessiert mich, dass er von Arbeiten, die nach Krauss als axiomatische Strukturen zu bezeichnen wären, zur Erarbeitung von Werken überging, in denen partizipatorische Elemente einen hohen Stellenwert haben.

Für mich als Kurator ist die Frage, wie man nach der performativen Wende ausstellen kann, eine der zentralen Herausforderungen. Und ich glaube, dass das *Atelier Amden* einen Versuch im Modellformat darstellt, diese Frage zu beantworten. Einige der realisierten Arbeiten waren aus der Sicht der Künstler ortsspezifische Werke. Wenn ich als Kurator dieselben Arbeiten als Ausstellungen beschreibe, betone ich weniger die Verbindung, die die Arbeiten mit dem Ort eingegangen sind, sondern weise auf die Räume hin, welche die Werke dem Besucher öffneten. Grundlegend für dieses Verständnis von Ausstellung ist, dass Kunst ausserhalb der kanonisierten künstlerischen Vermittlungsstrukturen erfahren wird. Die Frage „Wo bin ich?“, die man sich laut Brian O’Doherty in einer Rauminstallation stellt, erhält zusätzliche Brisanz, wenn sich die Installation nicht in einem Museum oder einer Galerie befindet. Die Kunsthistorikerin Felicitas Thun-Hohenstein hat dargelegt, wie mit der performativen Wende in den 1960er-Jahren in der Kunst das Spannungsverhältnis zwischen Ort und Raum an Bedeutung gewann.⁸ Sie vertritt dabei ein prozessuales Verständnis von Raum. In diesem Raum verbinden sich „Sprache, Medium, Gestus, Körper, Bewegung, Visualität zu diskursiven Topografien, die vor allem durch ihre handlungsmobilisierende Charakteristik

6 Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*, Cambridge MA/London 2010.

7 Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst: The art of the 90’s*, Köln 1994.

8 Felicitas Thun-Hohenstein, *Performanz und ihre räumlichen Bedingungen: Perspektiven einer Kunstgeschichte*, Wien 2012, p. 161 f.

emanzipatorische Perspektiven entwerfen“.⁹ Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hat schon einige Jahre zuvor eine Ästhetik des Performativen vorgelegt. Als Begründung für die Notwendigkeit, eine solche Ästhetik zur Verfügung zu haben, schreibt sie:

„Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste lässt sich also als performative Wende beschreiben. Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als Aufführungen zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert. Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjekts hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjekts anheimgegeben ist. Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.“¹⁰

Nach der performativen Wende können Ausstellungen nicht nur Ereignisse sein, in die neben dem Werk und dem Künstler auch das Publikum einbezogen wird, sondern für die auch die Wahl des Aufführungsortes entscheidend ist. Die Künstler der Zweiten Avantgarde der 1960er-Jahre haben mit ihren Werkformen und erweiterten Arbeitsmethoden nicht nur unser Verständnis von Kunst auf eine neue Grundlage gestellt, sondern sie haben damit auch dem Ausstellen als Metier neue Impulse gegeben, deren Konsequenzen sich erst allmählich abzuzeichnen beginnen.

9 Ebd., p.100.

10 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004, p.29.



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