

Atelier Amden

Landschaft

Roman Kurzmeyer, 2015

Die Fotografien der Berliner Künstlerin Eva-Christina Meier von Amden zeigen Apfelbäume im Schnee, den dunklen Walensee, kleine blühende, wilde Cyclamen, die sie später im Jahr auf einem ihrer Spaziergänge entdeckte, Zitronenbäume als Topfpflanzen im Speisesaal auf der Terrasse des Hotels Sonne und einen afrikanischen Flüchtling. Der junge Mann war damals, im Jahr 2004, dem Zentrum für Asylsuchende im ehemaligen Hotel Soldanella in Amden zugeteilt worden, wo er vorübergehend Aufnahme fand. Mehr hat Eva-Christina Meier nicht von ihm erfahren, als sie ihn, der zu Fuss auf der Strasse bergwärts unterwegs war, ansprach, um ihn zu fotografieren. Als sie ihm wenige Monate nach dieser zufälligen Begegnung bei ihrem nächsten Besuch im Dorf eines der Bilder, die sie von ihm aufgenommen hatte, überbringen wollte, war er wieder abgereist. Weder seinen Namen noch die aktuelle Adresse konnte sie ausfindig machen. Von ihren Spaziergängen und Wanderungen hat Eva-Christina Meier auch Landschaftsbilder mitgebracht, wie sie ähnlich auf Ansichtskarten abgebildet sind, die im Dorf zu kaufen sind, doch interessiert hat sie das Nebeneinander von bäuerlichen, naturnahen und städtischen Sujets, die unmissverständlich vor Augen führen, dass dieses landschaftlich schön gelegene Dorf kein weltabgewandter Ort mehr ist. Den auf Beton gesprühten Schriftzug „Amden“ fotografierte Meier, als sie an der Busstation Lehni in einem engen, dunklen und feuchtkalten Raum auf den Linienbus wartete, der sie ins Tal bringen sollte. In den Hang gebaut, steht am Rand eines Parkplatzes ein kleines, neueres, offenes Gebäude für wartende Busreisende, in das auch Briefkästen für die umliegenden Höfe eingebaut sind und eine Nische, in der ein grosser metallener Abfallcontainer steht. Nüchtern betrachtet, handelt es sich bei dieser alpinen Gegend hoch über dem Walensee um eine sowohl für den motorisierten Individualverkehr als auch durch den öffentlichen Verkehr gut erschlossene und mit mehr als dem Nötigen versorgte Parklandschaft lediglich eine gute Autostunde von Zürich entfernt – um ein Bergdorf zwar, doch am Rande der Stadt.

Ein Bergdorf am Rande der Stadt

Vielen Künstlerinnen und Künstlern, vor allem jenen, die aus grossen Zentren anreisten, um in den Jahren 1999–2015 in Amden auszustellen, sind die urbanen Merkmale dieses über Jahrhunderte armen, von kleinbäuerlicher Landwirtschaft, Heimarbeit und schon seit dem späten 19. Jahrhundert in bescheidenem Masse von Tourismus lebenden Dorf aufgefallen. Die Werke von Elizabeth Wright, Rita McBride und Pamela Rosenkranz lenkten die Aufmerksamkeit der Besucher nicht primär auf Landschaft und Natur, sondern auf das monotone, je nach Witterung dumpfe Dröhnen oder beinahe zu überhörende, leise Summen des Verkehrs auf der Autobahn, die am gegenüberliegenden Ufer des Walensees vorbeiführt. Überhaupt: das Auto. Zwar sind die Ausstellungsorte auf den Fluren „Faren“ und „Zand“ auch heute noch nur zu Fuss erreichbar, doch der Ausbau der Strassen und Wege, die bessere Erschliessung selbst kleinster Gehöfte ist ein permanentes lokalpolitisches Anliegen. Kein Haus ausserhalb des Dorfkerns, vor dem nicht mindestens ein Auto parkiert wäre. Der US-amerikanische Schriftsteller und Landschaftsforscher John Brinckerhoff Jackson schrieb sogar schon 1990, dass die Landschaft auch ausserhalb

der Vereinigten Staaten als eine beschrieben werden müsse, „deren Bauten und Räume nicht mehr primär dem Menschen, sondern dem Auto angepasst“ seien.¹ Er spricht von der Herausbildung „einer neuen Art von Landschaft, die weniger von Territorialität und spezialisierten Räumen mit begrenztem Zugang bestimmt ist, sondern vielmehr von einer vernakulären Vorliebe für Mobilität und temporäre Nutzung öffentlicher und halb-öffentlicher Räume“. Landschaft ist ein urbaner, von der Modernisierung erfasster und der Stadt einverleibter Raum. Die Strasse ist weniger Aussenraum als Erweiterung des privaten häuslichen Raumes, und dementsprechend wird dieser öffentliche Raum auch gestaltet und eingerichtet. Mit dem französischen Ethnologen und Kulturwissenschaftler Marc Augé zu sprechen, sind Orte „durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet“.² Umgekehrt „definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ Nicht-Orte sind keine anthropologischen Orte, die den historischen Ort integrieren und zu einem Ort der Erinnerung machen, sondern Transit-Räume. Es handelt sich um Raum wie Strassen, Parkhäuser, Autobahnraststätten, Einkaufszentren oder Flughäfen, die von vielen Menschen gleichzeitig genutzt werden, aber keinen selbstverständlichen Bestandteil des historisch gewachsenen Raumgefüges und der entsprechenden sozialen Interaktion bilden. Menschen treffen an diesen Orten aufeinander ohne sich auch zu begegnen.

1981, als sich im deutschsprachigen Raum die Aktivisten der neuen ökologischen Bewegung zu Wort meldeten, äusserte sich der britische Schriftsteller, Künstler und Kunsthistoriker John Berger im *Merkur*, der deutschen Zeitschrift für europäisches Denken, bewusst skeptisch zur angesagten Wiederentdeckung der Natur und zur Verklärung bäuerlichen Lebens durch Menschen aus meist urbanem Umfeld.³ Seiner Auffassung nach existiert in England schon seit dem späten 19. Jahrhundert kein Bauernstand mehr, und in den Vereinigten Staaten gab es nie Bauern. Die wirtschaftliche Modernisierung Europas werde, so Bergers Prognose, auch auf dem europäischen Kontinent bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zur „Eliminierung des Bauern“ führen. Sein nüchternes Fazit: „Für die Landwirtschaft sind nicht unbedingt Bauern erforderlich.“ Den Bauernstand hat John Berger weder als Produzenten von Agrarprodukten für den freien Markt noch als Landschaftsgärtner vor Augen. Er meint die bäuerliche Familie als „Erzeuger- und Verbraucher-einheit“, wenn er von den Bauern als Opfer der wirtschaftlichen Modernisierung spricht und als Folge davon von der allmählich verblassenden, jahrhundertelang in Europa dominanten bäuerlichen Kultur: „Früher waren die Städte für ihre Ernährung auf das Land angewiesen, wobei die Bauern auf die eine oder andere Weise gezwungen wurden, sich von ihrem sogenannten Überschuss zu trennen. Bald könnten die ländlichen Gebiete der Welt auf die Städte angewiesen sein, sogar hinsichtlich der Nahrungsmittel, die die eigene Landbevölkerung braucht. Wenn und falls das geschieht, werden die Bauern aufgehört haben zu existieren.“

Parklandschaft

Noch im späten 19. Jahrhundert reisten selbst aus dem Ausland Maler an den Walensee, um im Freien zu malen. Schon damals war die Natur, die sie darstellten, gezähmt und kultiviert. Sie war Landschaft, nicht Natur. Und die

- 1 John Brinckerhoff Jackson, „Die Zukunft des Vernakulären“ (1990), aus dem Englischen von Catrin Gersdorf, in: Brigitte Franzen/Stefanie Krebs (Hgg.), *Landschaftstheorie: Texte der Cultural Landscape Studies*, Köln 2005, p.54.
- 2 Marc Augé, *Nicht-Orte*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, München 2010, pp.83–84.
- 3 John Berger, „Der Traum des Bauern“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 35.7 (1981), pp.686–693.

Maler wussten, dass sie nicht die Natur malten. Die Landschaft über dem See war ein agrarischer Raum, der von Kleinbauern in prekären Verhältnissen mühevoll bewirtschaftet wurde. Paul Hugger schildert Amden in seiner 1961 erschienenen volkskundlichen Monografie als eine bis zur Wende zum 20. Jahrhundert in sich abgeschlossene Gesellschaft, deren Sitten und Brauchtum sich über lange Zeit kaum verändert hatten.⁴ Mit gutem Grund könnten wir uns heute denn auch fragen, ob von diesem Raum noch in demselben Sinne von einer bäuerlichen Landschaft gesprochen werden kann? Und das *Atelier Amden*? Beschreibe ich nicht eine Situation, für die das 1999 begonnene Projekt als Symptom verstanden werden könnte und an dem diese schleichende Veränderung von Bauernland zu Freizeitraum manifest wird? Zwar werde ich in den weiteren Ausführungen darauf zu sprechen kommen, wie bedeutsam die Erfahrung der Landschaft, der Pflanzen, Tiere und der atmosphärischen Kräfte vor allem für die Wahrnehmung der Werke in den Ausstellungen (weniger für deren Konzeption) ist, doch versteht es sich von selbst, dass damit eine wiederum andere kultivierte Natur gemeint ist als diejenige, von der heute ein Bauer sprechen würde.⁵

Amden ist über die Zürcher S-Bahn mit dem Grossraum Zürich verbunden. In dem Ort Ziegelbrücke, von wo aus ein Linienbus das Bergdorf bedient, endet der Verkehrsverbund Zürich. Neben der S-Bahn verkehren ab Ziegelbrücke auch Schnellzüge in den Alpenraum Richtung Chur oder ins Mittelland über Zürich nach Basel oder Bern. Der Walensee bildet die Grenze zwischen der Metropolitanregion Zürich und der Stillen Zone Ost (Appenzell – Toggenburg), einem von drei zusammenhängenden grossen Gebieten in der Schweiz, die – abgesehen von den Alpen – der Erholung dienen. Als Stille Zonen bezeichnet das ETH Studio Basel den Gros de Vaud mit den Freiburger Voralpen, das Napfgebiet und das Appenzell mit dem Toggenburg.⁶ Es sind „Umkehrfiguren der urbanen Transformation, jene Gebiete also, welche von der Stadt vorläufig belassen sind, und nicht etwa solche, die von ihr geschaffen wurden. Ihr Status ist im Augenblick passiv. Es ist absehbar, dass sie mit der Zeit der gleichen Beschlagnehmung unterliegen werden wie das andere Land auch.“⁷ Was dies für diese Regionen in naher Zukunft bedeuten könnte, beschreiben die Autoren wie folgt: „Schrittweise schieben sich die städtischen Ansprüche in den Stillen Zonen übereinander: urbane Naturdefizite, historische Bezugsbedürfnisse, Ruhebegehren, neue Freizeitrituale, besondere Konsumformen oder handfeste Ansprüche im Bodenmarkt. In den Stillen Zonen sind es im Grunde städtische Sehnsüchte, welche in gebündelter Form einen fast greifbaren, physischen Druck auf die Landschaft und deren Geschichte ausüben. Dieser Druck macht die Landzüge der Stillen Zonen zur zerbrechlichsten Form von Stadt in der urbanen Topografie der Schweiz. Ihre doppelt individuelle Verfügbarkeit – durch die Hoheit der einzelnen Gemeinden und durch das individuelle Zugriffsrecht von Zuzüglern auf den Parkboden – setzt die Stillen Zonen beinahe widerstandslos den Begehren und Projektionen der Zentren aus.“⁸

4 Paul Hugger, *Amden: Eine volkskundliche Monographie*, Basel 1961 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 41), v. a. pp. 83–117, sowie meine diesbezügliche Darstellung in Viereck und Kosmos (wie Anm. 03), v. a. pp. 109–114.

5 In den späten 1980er-Jahren beabsichtigte ich, mich mit der Frage zu befassen, ob es eine bäuerliche Ästhetik gibt, die an Werken der Kunst ablesbar wäre. Die Ausstellungsreihe in Amden sehe ich heute auch vor diesem theoretischen Hintergrund.

6 Ich folge hier den Überlegungen des ETH Studio Basel (Institut Stadt der Gegenwart), in: Roger Diener et al., *Die Schweiz – Ein städtebauliches Portrait*, Basel 2005.

7 Ebd., p. 860.

8 Ebd., p. 743.

Zeit der Transformation

Überlegungen wie die eben angeführten Beschreibungen und Analysen des ETH Studio Basel spielten 1999, als die erste Ausstellung, damals noch unter dem Titel *Viereck und Kosmos*, in Amden und parallel im Kunsthaus Glarus zu sehen war, bei der Planung und für die Präsentationsform überhaupt keine Rolle. Wie schon an früherer Stelle in diesem Buch dargelegt, wollte ich aus Anlass des Erscheinens meiner Geschichte der lebensreformerischen Kolonie Grappenhof in jenem Jahr das Gelände ausstellen, das zur Siedlung gehört hatte. Mir schien, dass erst das Erleben der bäuerlichen, alpinen Landschaft verständlich machen könne, was die mehrheitlich deutschen Siedler um Josua Klein im frühen 20. Jahrhundert bewogen haben mochte, sich am unteren Amdenerberg niederzulassen. Es war nicht geplant, dass auf diese weitere Ausstellungen folgen würden. Zwar wäre es nicht ganz falsch, schon die 1903 gegründete Siedlung im Grappen unter dem Vorzeichen von Freizeit und Tourismus zu sehen, doch damals war die inzwischen fast abgeschlossene Transformation der agrarischen in eine parkähnliche Landschaft noch nicht im Gange. Josua Klein und seine Freunde trafen auf eine traditionelle kleinbäuerliche Gesellschaft und auf Gemeindebehörden, die durchaus offen für einen Modernisierungsschub waren, wie ihn die Siedler versprochen. Rückblickend wirken deren Projekte, die damals nicht nur im Dorf sondern auch in internationalen Feuilletons kontrovers diskutiert wurden, wie die Vorwegnahme von Ideen für eine Neunutzung der Landschaft, wie sie erst im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts aktuell geworden ist. Man muss nicht besonders hervorheben, dass die Bauern in Amden mit dieser Beschreibung der heutigen Situation kaum einverstanden wären: Und doch trifft es zu, dass viele Höfe in den letzten Jahren aufgegeben wurden oder nur mehr im Nebenerwerb weiterbetrieben werden, dass es als Folge davon zu Landzusammenlegungen kommt und die jungen Bauern aus Gründen, über die hier nur spekuliert werden kann, die traditionelle Wanderwirtschaft aufgeben. Mit Sicherheit geht es um Kosteneinsparungen, vor allem aber um eine effizientere Bewirtschaftung, die den heutigen Vorstellungen von Familienleben und einer geregelten Arbeit, die auch Freizeit erlaubt, geschuldet ist, und wohl nicht zuletzt handelt es sich auch um die Folge regulatorischer Massnahmen, mit denen der Gesetzgeber die Landwirtschaft zu Veränderungen der Bewirtschaftungsformen und der Tierhaltung zwingen will. Im vergangenen Jahrzehnt hat sich aber nicht nur die Bewirtschaftung der Wiesen und Weiden verändert, sondern es sind auch neue Nutzer der Landschaft dazugekommen. Unten am See wurden neue Infrastrukturen für Freizeit und Sport geschaffen. Es ist absehbar, dass die neuen Nutzer nach weiteren Parkplätzen, öffentlichen Toiletten, umfassender Beschilderung, noch besser ausgebauten Wegen und einer ökologischen, extensiven, weniger dominanten Landwirtschaft rufen werden. Das Land gehört zwar immer noch den Landwirten und wird an vielen Stellen noch (fast) wie eh und je von vielen Händen bewirtschaftet, doch die Städter haben es längst gedanklich in Besitz genommen.⁹ Wie gesagt, schon 1903, als Josua Klein seine Bahn auf den Speer bauen und im Walensee einen Tempel errichten wollte, in dem Weltkunst in Reproduktionen zu sehen sein sollte, war all dies schon konzeptuell vorbereitet, stimmte aber nicht überein mit den Bedürfnissen der Menschen vor Ort. Heute wird im Dorfzentrum viel, doch leider weder schön noch ästhetisch herausfordernd gebaut. Es gibt mehr und mehr Pendler, die im Unterland arbeiten und auf der Sonnenterrasse im Eigenheim wohnen. Inzwischen bedarf es keiner blühenden Fantasie mehr, um vorauszusagen, dass die Organisation und Durchführung unterschiedlichster Freizeitaktivitäten und

⁹ Vgl. dazu Christa und Emil Zopfi, *Sehnsucht nach den grünen Höhen: Literarische Wanderungen zwischen Pfannenstiel, Churfürsten und Tödi*, Zürich 2014, v.a. pp. 164–185.

die damit verbundene Umnutzung bestehender Bauten auch ausserhalb des Dorfes, die bisher der bäuerlichen Bewirtschaftung vorbehalten waren, bald die Regel sein wird. Viele landwirtschaftliche Ökonomiegebäude werden abgebrochen, einige wenige unter Anleitung der Denkmalpflege beispielhaft restauriert und andere dauerhaft neu genutzt werden.

Mir ist klar geworden, dass die hier dokumentierten Ausstellungen des *Atelier Amden* in einer Zeit der Transformation dieser Landschaft zu sehen waren. Erst in den letzten Jahren wurden die Weidgaden in jenem Gebiet, in dem die Ausstellungen stattfinden, aufgegeben. Vor Ort blieb die Kunst in dieser Übergangszeit immer fremd und war überraschend. Den Weg nach Amden fand, wer sich für diese offene Situation persönlich interessierte. Unter diesen nicht institutionalisierten, kunstfernen Bedingungen vor dem Hintergrund einer noch agrarischen, weitgehend traditionellen Nutzung der Landschaft waren die experimentellen Ausstellungen sinnvoll. Diese Feststellung bedarf einer Erläuterung, mit der ich abschliessend wieder auf Fragen des Kuratierens zu sprechen komme.

Präsenz: Über das Zeigen

Die künstlerische Tätigkeit ist nicht erst heute eine hochspezialisierte und für ein ausgewähltes Publikum bestimmte Arbeitsform. Das zeitgenössische Kunstwerk wird in der Regel für die Wahrnehmung unter musealen Bedingungen geschaffen. Würde es Künstler interessieren und würde es ihnen gelingen, Werke zu schaffen, die ohne diesen systemischen Rahmen auskommen? Welche Form von Präsenz würden diese Werke zeigen? Welche Konsequenzen hat es für die Produktion und die Rezeption von Kunst, wenn sowohl die Regeln, unter denen sie entsteht, wie auch jene, unter denen sie gesehen wird, noch nicht bestimmt, geschweige denn allgemein gültig sind? Wenn man die Ausstellungen in Amden aus diesem Blickwinkel diskutiert, wird sehr bald klar, dass durch das Kuratieren auch Fragen der Theorie angesprochen werden. Es sind Fragen, die nicht in erster Linie die Gestalt des Kunstwerks oder der Ausstellung betreffen, sondern vor allem die Bedingungen für das Verstehen von Kunst.

Wenn ich Holbeins *Der Leichnam Christi im Grabe* (1521/22) im Original betrachten möchte, gehe ich ins Kunstmuseum Basel. Ich kann mich darauf verlassen, dass das Gemälde immer noch da ist, in demselben sehr guten Erhaltungszustand, und vielleicht sogar noch an demselben Platz, an dem ich es bei meinem letzten Museumsbesuch vorgefunden habe.¹⁰ Brian O'Doherty sah das Bild in Basel am 17. April 2012 erstmals im Original. An jenem Tag bereiteten wir auch seine Ausstellung vor, die einige Wochen später in Amden eröffnet werden sollte. Wir diskutierten seine Idee für ein *Rope Drawing*, die ich danach im Mai nach bestimmten Regeln für ihn ausführte. In Basel hatte er sich zuvor letztmals 1949 aufgehalten. Er kam in jenem Jahr, wie er mir erzählte, mit dem Motorrad aus Dublin. Zwar wollte er den Holbein schon 1949 sehen, doch war damals die Zeit zu knapp, um das Kunstmuseum aufzusuchen.¹¹ O'Doherty hat sich seither verändert, aus dem irischen Jüngling und angehenden Studenten der Medizin wurde ein weltweit bekannter amerikanischer Kunstkritiker und Künstler. Und das Bild? Museen sind Speicher. Selbst in Kunsthallen und Galerien werden heute die Werke der zeitgenössischen Kunst unter Bedingungen gezeigt, als ob ihre Bedeutung und ihr Rang

10 Zur Überlieferungs- und Interpretationsgeschichte vgl. Hans Holbein d.J.: Die Jahre in Basel 1515–1532, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, 2006, pp. 257–259.

11 Auch John Berger wollte Holbeins Gemälde des toten Christus sehen und reiste wie O'Doherty mit dem Motorrad in die Schweiz. Er schreibt, dass er die Alpen überquerte und nach Bern fuhr, wo er allerdings am Abend der Ankunft festgestellt habe, dass das Gemälde sich in Basel befindet. Vgl. John Berger, „Ein Berufsgeheimnis“, in: Berger (wie Anm. 21), pp. 123–130.

gesichert wären und sie für die Ewigkeit erhalten werden könnten. Auch die Weidgaden sind Speicher, doch das lokal geerntete und in ihnen eingelagerte Futterheu ist für den baldigen, ebenfalls lokalen Verzehr durch die Rinder bestimmt. Es sind Speicher, die seit Jahrhunderten in beinahe demselben, an den Jahreszeiten orientierten Turnus gefüllt und wieder geleert werden. Zeit ist hier ein anderer Begriff als im Museum – unvergleichbar! An diesem Ort und in dieser Landschaft, die ebenfalls nie dieselbe ist, zählt nur der Augenblick, die Wahrnehmung des Moments. Es gibt keinen geschützten, für die Kunst bestimmten und der Zeit entzogenen Raum. Der Bergbauer Robert Büsser, auf dessen Land in der ersten Ausstellung dieser Reihe im Sommer 1999 der von Anya Gallaccio dicht und schwer mit Äpfeln behängte alte Apfelbaum stand, sprach von Verschwendung, als er das nach einigen Wochen faulende Obst sah. Inzwischen hat er diesen Baum, der keine Früchte mehr trug, von dessen Alter und Gestalt sich die Künstlerin aber damals berühren liess, gefällt und das brüchige Holz verbrannt. Einige Jahre später, im kurzen Gespräch mit Erik Steinbrecher, der bei seinem Besuch gerade dabei war, eine lange Girlande aus Frikadellen über der Heubühne eines Gadens anzubringen, kommentierte Büsser die tatsächlich selbst im Kunstkontext seltsame, ihn befremdende Handlung mit der Frage, was *wir* davon halten würden, wenn *er* eine tote Ziege in den Dachstock seines Hauses hängen würde. Die Jahreszeit, die Tageszeit, die wechselnden Lichtverhältnisse, die Witterung, auf die der Besucher auf dem Weg zur Ausstellung eingestimmt werden, teilen sich auch im Inneren der Weidgaden mit. Die Tücher von Mai-Thu Perret bewegten sich im Wind: Man wird sie in keinem Museum noch einmal so sehen und erfahren können. Kunstwerke sprechen nur denjenigen an, sagt Martin Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens*, „der sie als eine individuelle (durch keine andere Kombination von Elementen ersetzbar) Konstellation von Erscheinungen wahrnimmt. Diese Wahrnehmung ist auf die Simultaneität eines Zusammen-seins oder Zusammen-sich-Ereignens von Erscheinungen gerichtet. Auf dieses Zugleichsein, diese Interaktion, diesen, wie Adorno immer wieder betont hat, Prozess der Kunstwerke muss achten, wer ihre Gehalte erfahren will. Ihre Weltpräsentation vollzieht sich als Selbstpräsentation.“¹² Im Museum ist damit nicht nur das eigene Erscheinen des Werkes als ästhetisches Objekt gemeint, sondern auch der Dialog mit allen anderen ausgestellten Werken und im weiteren Sinne mit der Geschichte der Kunst als solcher. In der Berglandschaft am Walensee gibt es diesen Dialog mit der Kunst nicht. Die Selbstpräsentation des Werkes umfasst ebenfalls das eigene Erscheinen als ästhetisches Objekt – nun aber unter instabilen, nicht zuletzt witterungsbedingt ständig sich verändernden Wahrnehmungsbedingungen und in einem Fremdkontext. Obschon auch hier die meisten Werke für den Innenraum konzipiert werden, gehört die Erfahrung der Landschaft und der Naturkräfte zur Erfahrung der Ausstellung. Bemerkenswert ist, dass die Künstler in der Regel sofort verstanden haben, dass Werke, die sie im *Atelier Amden* zeigen werden, dort einer anderen Ordnung angehören als im Museum.

„Als Geographen bezeichnet man jene,“ schreibt Michel Serres, „die über die Erde schreiben; über die Erde und nicht auf sie, das tun in Wirklichkeit nur die Bauern. Besser wäre es, als Geographie zu bezeichnen, was die Erde selbst auf sich schreibt. Denn die Dinge, die widerspenstigen, harten, spitzen, elastischen, sperrigen Dinge, markieren einander, höhnen sich gegenseitig aus, nutzen sich wechselseitig ab. [...] Von den Wildbächen mitgerissen oder ihrem eigenen Gewicht folgend, von Hindernissen oder auch durch ihre eigene Form aufgehalten, wandern die Steine bergab und zerbrechen, rutschen oder rollen

12 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000, p.183.

langsam und unaufhaltsam bergab. Der Sand, den der Wind mit sich nimmt, schleift das Gebirge ab. Das Eis macht Steine und Bäume, Gebirge und die Erde der Ebenen rissig und lässt sie schliesslich zerspringen; dasselbe tut die Trockenheit. Wer schreibt hier? Das Wasser, der Schnee, die Rückkehr des Weichen, der Ophit, der Granit, das Gleichgewicht, die Dichte, die Kraft, die Sonne, die Flora und die Fauna. Die Flora deckt zu, die Fauna macht Flecken. Worauf schreiben sie? Auf den Schnee und das Wasser, auf Fauna oder Flora, auf Marmor und Gel. Was die Erde uns zu sehen gibt, resultiert aus den Falten, die sie sich selbst beibringt.“¹³

Die Berglandschaft über dem Walensee und der Ausstellungsort – ein verlassenener Weidgaden mit all den Spuren, welche die bis vor wenigen Jahren über viele Generationen intensive landwirtschaftliche Nutzung und die Witterung am Bau hinterlassen haben – bilden eine Art Bühne, auf der die Besucher der Ausstellungen auftreten und ihre Rolle als Kunstbetrachter (oder Spaziergänger) spielen. Die ständige Veränderung, der alles in dieser Landschaft unterliegt und der die traditionelle bäuerliche Nutzung, die schon in wenigen Jahren Geschichte sein wird, Rechnung tragen musste, wirkt zurück auf die Ausstellungen, die Werke selbst und – über die Schärfung der Sinne für den Moment – auch auf deren Wahrnehmung. Die Kunstwerke entstanden in Kenntnis dieser anderen Ordnung der Dinge, auf welche die Künstler keinen Einfluss hatten. In dieser Umgebung voll starker visueller Reize, die sich im Stadium der Transformation zu einer parkähnlichen Landschaft befindet, haben die Künstler eine einfache Handlung vollzogen, ein Werk produziert oder eine mitgebrachte Arbeit ausgestellt. Den Ort machten sie dabei nur ausnahmsweise zum Thema, doch sie alle öffneten das Werk konzeptuell für den Kontext, dem es während der Dauer seiner Präsentation angehören sollte und der seinerseits durch die Kunst neu wahrgenommen werden konnte.

13 Michel Serres, *Die fünf Sinne: Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1998, pp. 371–372.



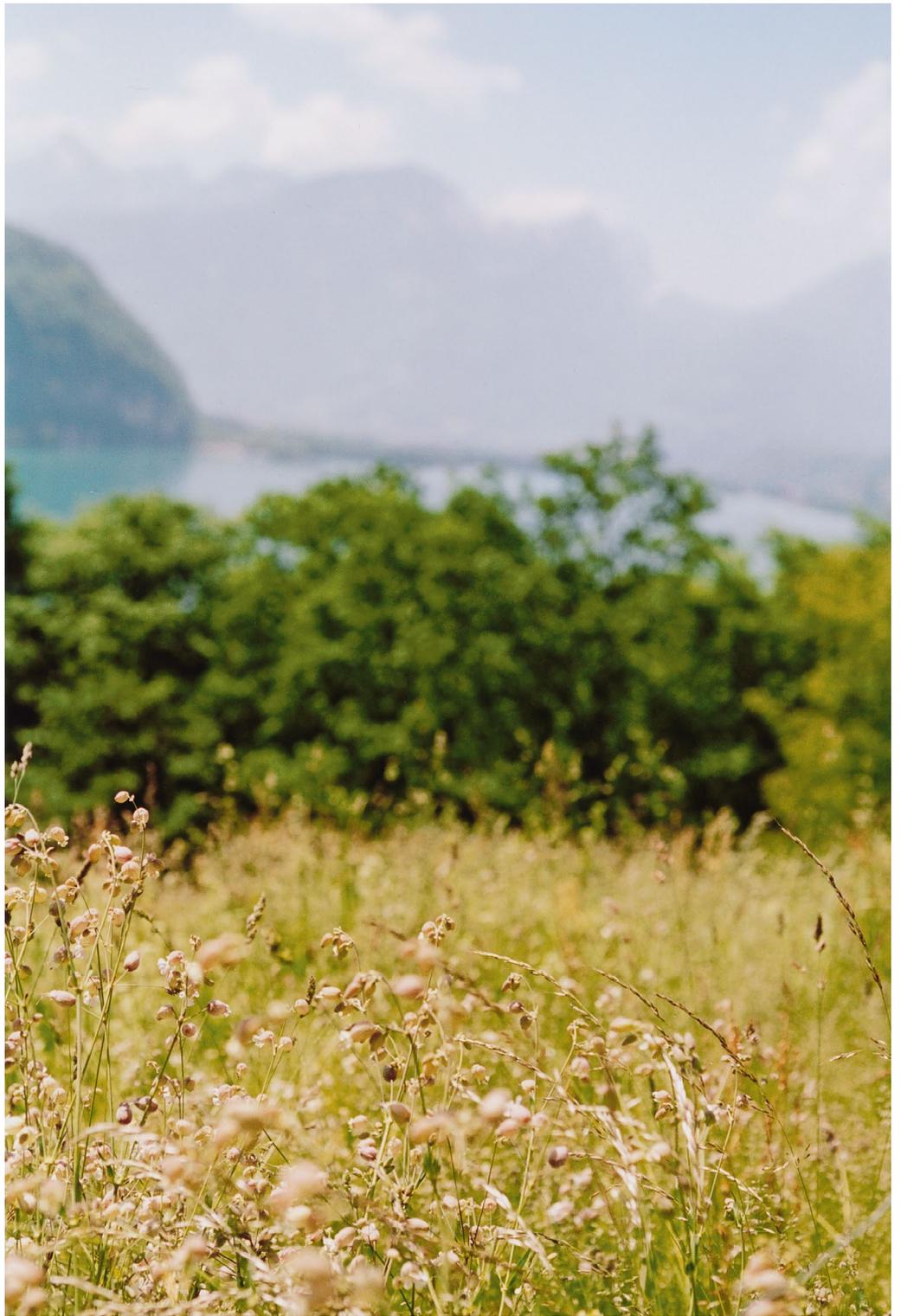
Eva-Christina Meier –o. T. (Bushaltestelle Lehni), 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



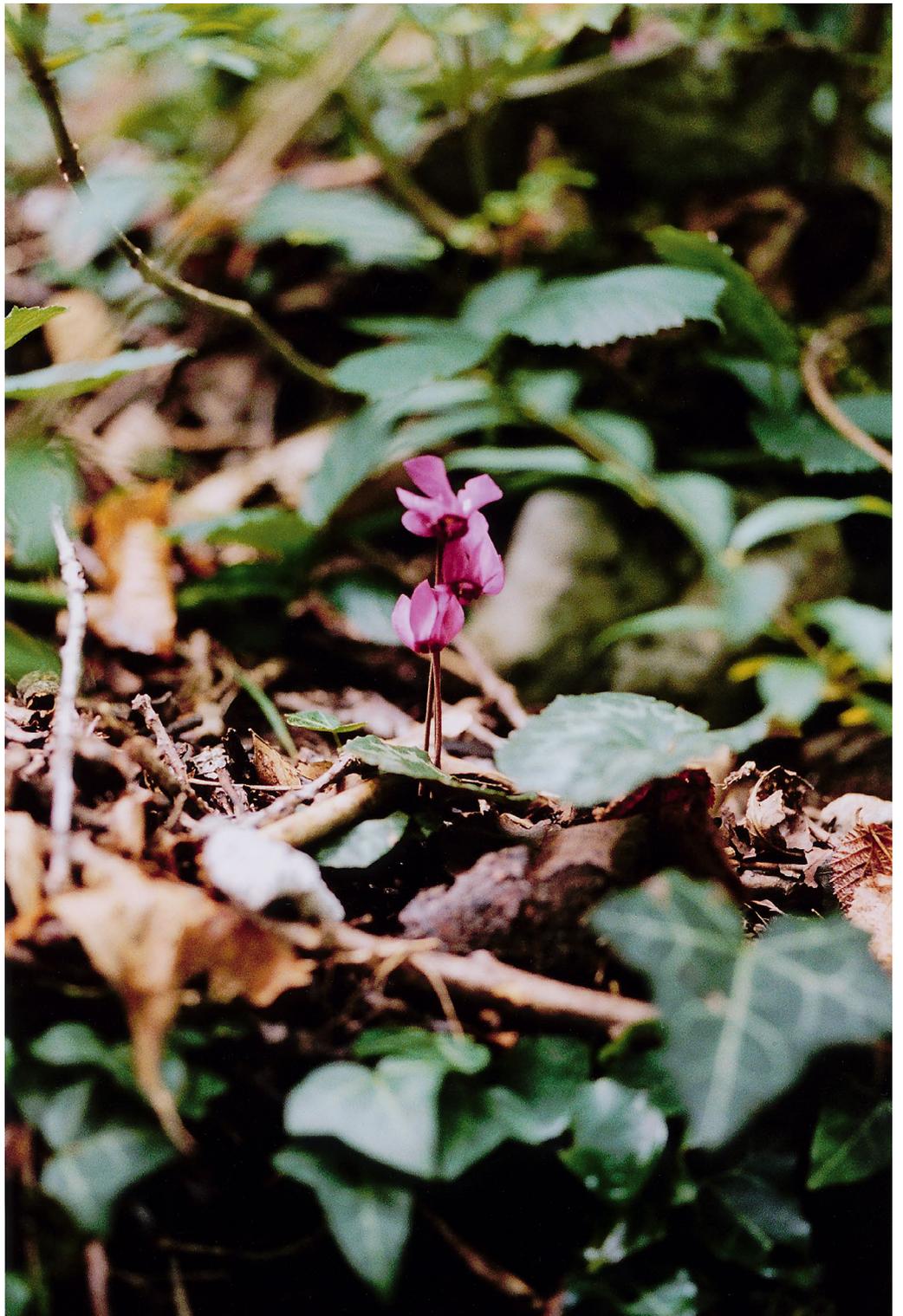
Eva-Christina Meier – eingeschneit, aufgeblüht, abgereist, 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



Eva-Christina Meier – eingeschneit, aufgeblüht, abgereist, 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



Eva-Christina Meier – eingeschneit, aufgeblüht, abgereist, 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



Eva-Christina Meier – eingeschneit, aufgeblüht, abgereist, 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



Eva-Christina Meier – eingeschneit, aufgeblüht, abgereist, 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



Eva-Christina Meier – eingeschneit, aufgeblüht, abgereist, 2004 – Foto: Eva-Christina Meier



Christine Streuli – Amden schaut dich an, 2007 – Foto: David Aebi