

## PRÄPARAT BERGSTURZ



# PRÄPARAT BERGSTURZ

BAND 2

Herausgegeben von

Florian Dombois, Priska Gisler, Schirin Kretschmann  
und Markus Schwander, Hochschule der Künste Bern

mit Beiträgen von

Katharina Ammann  
Flavio Anselmetti  
Florian Dombois  
Priska Gisler  
Christoph Hoffmann  
Schirin Kretschmann  
Barbara Mauck  
Markus Schwander  
Reinhard Wendler

2013

EDIZIONI PERIFERIA – LUZERN / POSCHIAVO  
BÜNDNER KUNSTMUSEUM CHUR & HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN



# INHALTSVERZEICHNIS

## **7 | Einführung**

*Florian Dombois, Priska Gisler,  
Schirin Kretschmann, Markus Schwander*

## **23 | Nachgedanken zu einer ungewöhnlichen Ausstellung**

*Katharina Ammann*

## **35 | Die Kunst im Rucksack des Geologen**

*Flavio Anselmetti*

## **41 | Vorstellen und Darstellen: Das Präparat als Fassung**

*Christoph Hoffmann*

## **57 | Epistemische Ballistik und die Rhetorik der Unverhältnismässigkeit**

*Reinhard Wendler*

## **69 | Fussnoten des Präparierens**

*F. Dombois, P. Gisler, S. Kretschmann, M. Schwander*

## **103 | Eichelhäher, Fossil, Säugetier: Der Präparierungsvorgang als Objektkonfiguration**

*Priska Gisler*

## **128 | Stein Schere Papier – der Bergsturz als Spiel**

*Florian Dombois, Schirin Kretschmann, Markus Schwander*

## **167 | Das Präparat als Stein des Anstosses – Reflexionen über ein schielendes Projekt**

*F. Dombois, P. Gisler, S. Kretschmann, M. Schwander*

## **191 | Nachwort**

*Barbara Mauck*

## **203 | Autorinnen und Autoren**

## **209 | Abbildungsverzeichnis**

## **214 | Impressum**



# EINFÜHRUNG

*Florian Dombois, Priska Gisler,  
Schirin Kretschmann, Markus Schwander*

Wollte man den Wirklichkeitssinn nur den Wissenschaften und den Möglichkeitssinn allein den Künsten zuweisen, so ginge man fehl, und zwar bei Weitem. Es gibt allerlei Unglaubliches gerade auch in den wissenschaftlichen Disziplinen, wie zum Beispiel die Tatsache, dass fast alle Gesetze der Physik zeitinvariant formuliert sind: es spielt keine Rolle, ob die Zeit von der Ursache zur Wirkung tickt oder retour. Die Zeit hat – sagen die Physiker – für sehr viele Prozesse keine bevorzugte Richtung. Wir machen uns diesen wunderbar wirklichkeitsfernen Gedanken zunutze, indem wir hier nun den zweiten Band zu *Präparat Bergsturz* im Nachgang zur Ausstellung *Präparat Bergsturz – Konservierte Bewegung* des Bündner Kunstmuseums publizieren, um unsere Frage nach dem Bergsturz als Präparat und damit auch dessen Darstellbarkeit noch einmal zu stellen und aus einer erneuten Perspektive zu reflektieren.

Dabei spielt das Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz – Künstlerische Strategien zur Sichtbarmachung eines landschaftlichen Phänomens*, durch das unsere Arbeit an der Hochschule der Künste Bern während der letzten zwei Jahre finanziert wurde, eine wesentliche, spieltreibende Rolle. Im Antrag an den Schweizerischen Nationalfonds hatten wir dazu Folgendes formuliert: «Hintergrund des Projektes bildet die Beobachtung, dass in der künstlerischen Forschung – wie in den Ingenieurs- und Naturwissenschaften – der Arbeitsprozess und die Darstellung der Resultate teilweise zusammenfallen. Die Methode des Präparierens erscheint für den gewählten Untersuchungsgegenstand ideal, da Präparate als Objekte begriffen werden können, die an der Materialität des zu Erforschenden partizipieren.<sup>1</sup> Die

---

1 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, «Präparate – Bilder ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse», in: Horst Bredekamp (Hg.), *Oberflächen der Theorie, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 1, 2, Berlin: Akademie Verlag, 2003, S. 9–19.

Arbeit des Präparierens ebenso wie das Präparat selbst, das am Ende des Prozesses des Zurüstens und Freistellens steht, bilden gewissermassen eine Synthese von nicht-sprachlicher Erkenntnis und wissenschaftlicher, bzw. hier: künstlerischer Auseinandersetzung. Prozess und Darstellung werden versuchsweise in eins gesetzt.» Und weiter: «Ziel des Forschungsprojektes ist es, den Bergsturz [von Flims] mittels künstlerischer Strategien auf neue Weise sicht- und erfahrbar zu machen. Die Methode des Präparierens, die in den Naturwissenschaften schon lange zum Einsatz kommt, erscheint hierfür als besonders geeignet; sie soll in dem geplanten Projekt für die künstlerische Forschung fruchtbar gemacht werden, indem sie angeeignet und entsprechend der Vorgehensweisen und der Tradition, in der die Künste agieren, weiterentwickelt wird.»<sup>2</sup>

Dem zugrunde liegt die Behauptung, dass künstlerische Praxis in der Freilegung von vorhandenen Phänomenen bestehen kann, und dass ästhetische Arbeit hier durch gezielte Intervention eine Sache selbst ebenso herstellt wie wahrnehmbar macht. Dieses Vorgehen der Künste, das wir in vielen zeitgenössischen und historischen Beispielen beobachten, wollen wir Präparierung nennen. Und wir behaupten, dass sich verschiedene künstlerische Taktiken im Umgang mit Objekten und Phänomenen zu Präparierungsstrategien entwickeln lassen. Drei Strategien, den Bergsturz von Flims zu präparieren, haben wir dem Schweizerischen Nationalfonds versprochen. Allerdings, aufgepasst: ein Bergsturz lässt sich nicht aus dem Gelände freistellen, sicher nicht in seinem Zustand konservieren und schon gar nicht in einen Studierrahmen verschieben. Der Bergsturz wird in Flims bleiben, er wird sich nicht aus seiner Umgebung herauslösen lassen, und er wird sich in seiner Entwicklung von uns nicht aufhalten lassen.

Nun sind die scheinbar unmöglichen Projekte der Kunst kein Hindernis, im Gegenteil, ihre Poesie entfacht sich oft gerade an dem offensichtlich nicht Realisierbaren. Die Suggestion einer Möglichkeit wird durch eine fehlende technische Machbarkeit in diesem Falle nicht schwächer, die Attraktion des Gedankens

---

<sup>2</sup> Zitiert aus der Zusammenfassung des Forschungsantrags, SNF Gesuchsnummer 13DPD3 132248.

nicht geschmälert. Und so ist die Aufforderung im Titel des Forschungsprojekts, den wir bereits 2010 festgelegt hatten und unter dem auch die Ausstellung 2012 stattfand, den Bergsturz als Präparat zu denken und zu entwickeln, nicht nur als Konzept für eine Veränderung der Sichtweise auf ein landschaftliches Phänomen brauchbar, sondern sie stellt geradeso fruchtbare Fragen an die Kunst selber. Mittels der Anleihe eines naturwissenschaftlich definierten Begriffs wird die Kunst in ihren Verfahren konturiert, und es zeigen sich Eigenschaften der künstlerischen Praxis, die aus einem rein kunstwissenschaftlichen Kontext heraus nicht thematisiert und damit nicht benannt würden. Und durch die Zusammensetzung des Forschungsteams aus drei Künstler/-innen und einer Wissenschaftsforscherin wird das Postulat einer bergstürzlerischen Präparierung nicht nur in die Rezeption, sondern auch in die Kunstproduktion selbst hinein getragen. Wie lassen sich die naturwissenschaftlichen Verfahren der Präparierung, so hiess es immer wieder, für die künstlerische Produktion fruchtbar machen?

In einer Diskussion mit Tom Holert und Barbara Mauck anlässlich des Forschungskolloquiums der Hochschule der Künste Bern (HKB) hat Barbara Mauck das Vorhaben einmal als «schielendes Projekt» bezeichnet. Ja, «Präparat Bergsturz» schielt, denn beide Begriffe, als Blickrichtung gedacht, haben nicht nur einen Abstand zueinander, sondern schauen auch in unterschiedliche Richtungen, insbesondere unter den ästhetischen Bedingungen der Kunst. Und gerade dieses Schielen fokussiert Energien und in den nicht parallelen Richtungen wohnt etwas Wahres, vielleicht weil sie offensichtlich Widersprüchliches beschreiben. Der Begriff Präparat fordert das Authentisch-Echte, gibt sich mit einer blossen Nachahmung oder einem Modell nicht zufrieden. Der Bergsturz aber, damit in Zusammenhang gebracht, lässt sich nun trotz seiner Dimension als «Objekt» denken.

Zunächst lohnt es sich, hier noch einmal das naturwissenschaftliche Verständnis des Präparats in den Blick zu nehmen: Die Arbeit des Zurüstens, des prae-parare, wird dann als besonders erfolgreich angesehen, wenn sie im Objekt zum Verschwinden gebracht werden kann. «Es sind alle Angaben nach Vorschrift ausgeführt worden, so liegt jetzt der Eichelhäher wie

vor dem Abbalgen vor uns»,<sup>3</sup> schreibt zum Beispiel Maximilian Selmons in seinem *Handbuch für Naturaliensammler*, in dem er Anleitungen zum Präparieren gibt. Darüber hinaus zeigt die «Auseinandersetzung mit spezifischen Materialeigenschaften»<sup>4</sup>, die dem Präparieren inhärent sind, dass mit diesem Hantieren (zu dem das Sammeln, Identifizieren, Bearbeiten, Herauslösen, Transportieren, Konservieren und Präsentieren gehört) das Objekt erst zum Ausdruck kommt und vielleicht durch präparierende Handlungen sogar erst in Erscheinung tritt; bzw. wie Petra Lange-Berndt schreibt, dass im Objekt die «Affirmation oder Neuinterpretation des jeweiligen Natur- und Körperkonzeptes deutlich wird».<sup>5</sup> Präparieren am Bergsturz macht deshalb – wiederum schielend – zwei Sachen gleichzeitig deutlich: Es bringt künstlerisch-forschende Arbeitsweisen, Instrumente, Verständnisse von Material und ebenso Denkrichtungen und Konzepte in den Blick, die im Zusammenhang mit der Suche nach Erkenntnissen über den Bergsturz stehen. Aber es formiert auch den Gegenstand selbst: den Bergsturz als Objekt denken zu können. Dabei ist die Kenntnis der Geschichte der Taxidermie hilfreich, dergemäss das Präparieren immer eine rekursive Handlung war: Es waren Zeichnungen im Feld, sicherlich die Erinnerung, oft aber eben auch andere Präparate, die die beste Vorlage für das Präparieren abgaben.<sup>6</sup>

Nun ist der Bergsturz als Präparat beispiellos. In unserem Scheitern, in der Unerfüllbarkeit der Hoffnung verschiebt und verschob sich unsere Aufmerksamkeit auf die Präparierung als Handlung, auf das Vorher als ein Zurichten des Blicks. Und hier, in der Zurichtung des Schauens begegnen sich auf einmal Geologie und Kunst: Die geologische Erzählung, wir sollen in der Landschaft von Flims die Überreste einer gigantischen

---

<sup>3</sup> Maximilian Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 23.

<sup>4</sup> Petra Lange-Berndt, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München: Verlag Silke Schreiber, 2009, S. 11.

<sup>5</sup> Petra Lange-Berndt, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München: Verlag Silke Schreiber, 2009, S. 11.

<sup>6</sup> Vgl. Karen Wonders, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Uppsala: Acta Universitatis Upsiliensis, 1993, S. 25.

Katastrophe wahrnehmen, erzeugt eine fantastische Unruhe beim Betrachten, sie verändert massgeblich unsere Wahrnehmung, wenn wir vor Ort sind. Und genau diese Arbeit am Imaginären ist den Künsten schon lange bekannt: Man denke z.B. an die Gemälde eines Caspar David Friedrichs und seiner romantischen Zeitgenossen, die vor inzwischen über 200 Jahren die Erfahrung von Landschaft tiefgreifend verändert haben. Und hören wir in diesem Sinne auf die Geologie, so liegen die Dinge ungefähr so:<sup>7</sup>

Östlich von Rorschach, westlich von Bregenz mündet der Rhein in den Bodensee. In den Sedimenten des Schwemmfächers findet sich ein gewaltiger Schutthorizont von vor rund 9'500 Jahren, den stromaufwärts zu verfolgen sich lohnt: Gen Süden vorbei an Vaduz / Liechtenstein und weiter nach Chur muss man auf der Höhe von Reichenau rechts abbiegen in den Vorderrhein und gelangt zur Ruinaulta, einem spektakulären Canyon mit hoch aufragenden weissen Flanken. Das Material dieser schrägen Steinwände ist ebenjenes, das in den Bodenseesedimenten gefunden wurde, d.h. ein weissliches, pastenartiges Gemenge, mit unterschiedlich grossen Einschlüssen. Der gewundene Flusslauf wird von der Rhätischen Eisenbahn begleitet und erst bei Ilanz endet der Canyon und die Talform weitet sich in das gewohnte U. Hier zwischen Reichenau bzw. Bonaduz und Ilanz liegt ein schwerer weisser Körper quer im Tal, eine geologische «Leiche», die vom Rhein durchschnitten wird und auf deren Rücken das Dorf Flims residiert. Das ist der Bergsturz von Flims, früher einmal für eine Moräne, also glaziale Ablagerung gehalten, von dem sich heute die Geologen aber einig sind, dass es die wohl grösste Massenverschiebung im Alpenraum überhaupt darstellt. Es handelte sich damit also sozusagen um ein europäisches Grossereignis, eine Katastrophe von ungeheuren Ausmassen, die heute als stille, fast nicht erkennbare Einheit einen Teil der bündnerischen Landschaft prägt. Wäre da nicht ebenjener präparierende Schnitt, den der

---

7 Folgendes gemäss Jean-Luc Schneider et al., «Signature of the Rhine Valley sturzstrom dam failures in Holocene sediments of Lake Constance, Germany», in: *Sedimentary Geology* 169, 204, S. 75-91.

Rhein in den letzten fast 9'500 Jahren angelegt hat: wenn der Wanderer, die Wandererin hier hinabsteigt, wird ihm und ihr das Ausmass des abgelagerten Volumens plötzlich klar. Von hier unten aus mitten im Bergsturz – und eben nicht von den Ausläufern bei Bonaduz oder Ilanz her – erschliesst sich dem Laien das erste Mal die Monumentalität; im Detail und nicht im Überblick, als Signum und nicht als Objekt wird der Flimser Bergsturz an diesem Ort begreiflich.

Das Präparat, das anders als z.B. das Modell, immer als materieller Gegenstand gedacht wird, erzeugte bei uns im Forschungsteam das Bedürfnis nach ebenso materiellen Zeugen des Bergsturzes und damit verbunden nach Aufbewahrungsorten für diese Objekte. Während der Projektlaufzeit sammelten wir umfangreiches Material, das in individuellen <Wäschekörben> unterschiedliche Aspekte der Arbeit thematisierte: vom geologischen Handstück bis zu Beispielen biologischer Präparierung, über Karten und Panoramen, von Notaten, Fotos und Zeichnungen eigener Ansichten bis zu Fundstücken aus Bibliotheken, Ausstellungen und dem Internet. Zur gegenseitigen Verständigung und zum Austausch wurde ab Oktober 2010 ein gemeinsamer Blog für digitale Funde eingerichtet und die Einträge online diskutiert. Zusätzlich gab es zahlreiche Workshops, Begehungen vor Ort, gemeinsame Treffen und schliesslich das *Préparée*, unser kollektiver öffentlicher Material- und Arbeitsraum in der Ausstellung im Kunstmuseum Chur. Dabei bewährten sich insbesondere Bilder als modulare Repräsentationen, auch und gerade wegen ihrer Skalierung der Gegenstände, die sich überdies in unterschiedlichen Konstellationen miteinander konfrontieren liessen. All dies konstruierte einen zunächst imaginären Arbeitsraum, der sich in mehreren Stufen, angefangen vom Blog über Testläufe mit mehrmaligen Auslegeordnungen und Bildtafeln in die Churer Ausstellung hinein realisierte. Die Ausstellung selbst versammelte historische und zeitgenössische Kunstwerke, erweitert durch den Arbeitsraum des *Préparées*, der dem Publikum gleichzeitig einen allgemeinen Ausblick auf das Thema und einen konkreten Einblick in unser Arbeiten gab. Präparate, Abbildungen von Präparaten, Darstellungen des Bergsturzes wurden in zahlreichen Varianten miteinander

verstrickt und die These vom «Präparat Bergsturz» damit als Auslegeordnung begehbar. Gleichzeitig ermöglichte diese Situation die Arbeit an den Strategien der Präparierung, die wir uns vorgenommen hatten.

Dieses Arbeiten gilt es nun im zweiten vorliegenden Band noch einmal zu fassen. Das Buch kann, so hoffen wir, als Zwischenstand dienen, als eine Artikulation im Strom der nicht endenden Auseinandersetzung mit der Präparierung des Bergsturzes von Flims. Dieser zweite Band möchte insofern nicht nur Darlegung des Geleisteten, sondern vor allem auch Handlungsaufforderung sein, Materialzugabe und Denkanregung zum weiteren Arbeiten. Die Publikation zur Ausstellung ex post bedeutet insofern weniger Rückblick als der Versuch aus dem Vorher – Nachher weiteres Kapital zu schlagen und gerade auch in der Bezeichnung der Differenz eigene Energiepotentiale auszuloten. Auf dem Weg zu diesen weiteren Arbeiten wendet sich der vorliegende Band nun vor allem an andere Künstler/-innen, Wissenschaftler/-innen, aber auch Wissenschaftsforscher/-innen: Einmal beklagte sich ein Gast dieser Disziplin bei einem unserer Workshops, dass die anderen ihm keine Antworten geben könnten. Aber, so bekannte er, er hätte sich drei Seiten mit neuen Ideen für die eigene Arbeit notiert ... So wollen wir arbeiten, das wollen wir erreichen: eben nicht die abschliessende Lösung eines Problems abliefern und dabei stehen bleiben, sondern die Erweiterung und Erneuerung der Sichtweisen betreiben. Wir versuchen, in verdichteter Form den epistemischen Diskurs zu stimulieren und zu beschleunigen, Materialien bereit zu stellen, Ausblicke zu ermöglichen. Und in Anlehnung an Marcel Duchamp, der die Vollendung des Kunstwerks im Betrachter, der Betrachterin forderte, versuchen auch wir diese immer mitzudenken und ernst zu nehmen.

Wie für das Projekt insgesamt so soll auch für das Buch die Wissensstimulation im Vordergrund stehen. Wir ziehen den Wissenskatalysator einem Wissenscontainer vor. Diese bewusste Umwertung und Absage an ein allzu vereinfachtes Forschungsverständnis durchzieht und durchzog auch die vorangegangenen Veranstaltungen: immer ging es darum, unsere Auseinandersetzung mit dem Bergsturz als Präparat so zu artikulieren, dass sie sich an dem je gegebenen Ort und in dem je gegebenen

Horizont entfalten und sinnvoll formulieren konnte. Die verschiedenen Manifestationen hatten dabei unterschiedliche Reichweiten und Formen: Sie bestanden aus dem intensiven Fachgespräch à deux, einem Workshop mit einem Dutzend Personen bis zu einer nationalen Fernsehausstrahlung in der Tagesschau (9.9.12).

Die Forschung zum «Präparat Bergsturz» hat insofern nicht an den Grenzen ausgewählter wissenschaftlicher und künstlerischer Disziplinen wie Geologie oder Freie Kunst halt gemacht, sondern sich immer wieder auch einer breiten Öffentlichkeit gestellt. Diese Begegnungen standen dabei explizit nicht unter dem Leitstern einer Simplifizierung. Im Gegenteil: Wir glauben nicht, dass komplexe Zusammenhänge zwingend entstellt und vereinfacht werden müssen, um sie an den Mann und die Frau zu bringen. Vielmehr haben wir versucht über die Formatwahl und die damit möglichen unterschiedlichen Aussagen und Denkweisen zum Thema und nicht über die Komplexitätsreduktion zu popularisieren. Denn das ist vielleicht einer der Vorteile künstlerischer Produktion: ihre Werke können sehr kompakt sein und dennoch viele verschiedene Bedeutungsebenen mit einschliessen.

Das vorliegende Buch ist dieser Idee verpflichtet, nämlich dass künstlerische Praxis ausstrahlen und ermutigen soll, dass sie Denkprozesse initiieren und Lesevorschläge für die Wahrnehmung liefern kann. Darüber hinaus verstehen wir Forschungsarbeit als kontinuierliches, interaktives, dialogisches Vorgehen. Dem folgend haben wir die vier Autor/-innen des ersten Bandes gebeten, im zweiten Band einige Auswirkungen zu reflektieren, die die Ausstellung für sie und ihre Disziplin hatte.

So liefert Katharina Ammann in ihrem Beitrag «Nachgedanken zu einer ungewöhnlichen Ausstellung» Einblick in ihre kuratorische Arbeit und resümiert über ihre Erfahrungen, die Verschiebungen der Rollen aber auch der Lesarten der Ausstellung. Konnte sie das *Préparée* im ersten Band noch nicht besprechen, da im Vorhinein nicht klar war, was hier entstehen würde, so fokussiert sie jetzt besonders auf diesen Raum und beschreibt u. a. die kunsthistorischen Auswirkungen solch einer Setzung für das Museum.

Mit «Die Kunst im Rucksack des Geologen» beschreibt Flavio Anselmetti seine Folgegedanken bezüglich der geologischen Arbeit am Flimser Bergsturz. In Analogie zu Lupe, Hammer, Feldbuch und Karte, nimmt er die Kunst mit auf Exkursion und untersucht einen Findling am Ausgang des Versamer Tobels und eine grosse Faltung im nahegelegenen Aufschluss mit veränderten Augen. Und auch die interdisziplinäre Gegenrichtung behandelt er in seinem Beitrag: wie nämlich liest sich die Arbeit *Klopfer* von Schirin Kretschmann, wenn man sie als Geologe denkt?

Der Wissenschaftsforscher Christoph Hoffmann arbeitet in seinem Aufsatz «Vorstellen und Darstellen: Das Präparat als Fassung» an einer Präzisierung des Präparatbegriffs und kombiniert diese Textebene mit einer zweiten, in der er auf einzelne künstlerische Arbeiten aus der Ausstellung Bezug nimmt. Dabei kann man ganz bildlich und mikroskopisch genau einen Ablösungsprozess beobachten, in dem Hoffmann Absatz um Absatz wie bei einem Reissverschluss seine wissenschaftshistorischen Überlegungen von den gegenüberliegenden Zähnen der künstlerischen Produktion auslöst. Interessant ist sein kritischer Schluss: nachdem er die Kunstseite des Reissverschlusses von der Seite der Wissenschaft gelöst hat, so dass sie alleine in den Blick genommen werden kann, fragt er: Ist das noch Forschung?

Der vierte und letzte Aufsatz im ersten Teil läuft unter dem Titel «Epistemische Ballistik und die Rhetorik der Unverhältnismässigkeit» und stammt von dem Modelltheoretiker und Kunsthistoriker Reinhard Wendler. In ihm legt er unter dem Titel der Ballistik eine vertikale Dimension des Projekts frei, indem er unserer Behauptung folgt, dass der Appell des Titels, nämlich den Bergsturz als Präparat zu denken, selbst schon als künstlerisches Werk gelesen werden kann. Er zeigt, wie diese Behauptung eine Kaskade von epistemischen Prozessen auslöst, und untersucht weiterhin, welche Folgen die Unmöglichkeit, den Bergsturz darstellerisch zu fassen, zeitigen kann und wie die Kunst mit der Imagination des Unvorstellbaren umgeht.

Im zweiten Teil des Buches kommen unsere Ergebnisse zu Wort und Bild: Mittels der Überschrift «Fussnoten des Präparierens» haben wir ausgewählte Beispiele möglicher Strategien des Präparierens in kurze Bildstrecken gefügt und um

Fussnoten ergänzt. Vorarbeit bildete dabei die Sortierung für die Fragestellung relevanter Materialien an der Westwand des *Préparées* im Bündner Kunstmuseum Chur, bei der wir während zwölf Wochen und darüber hinaus – immer wieder heiss diskutiert – versucht haben, unterschiedliche Strategien des Präparierens zu identifizieren und mit Beispielen aus Kunst und Wissenschaft zu belegen. Dass die Zuweisung der Beispiele in die Kategorien, aber auch die Benennung der Kategorien selbst nicht eindeutig ist und auch nicht sein kann, davon zeugen u.a. die unterschiedlich farbigen Klebestreifen, mit denen die Bilder an der Wand fixiert wurden. Jeder Streifen steht für einen Tag; wurde umgehängt, addierte sich ein weiterer. Die hier vom Forschungsteam vorgelegten Fussnoten des Präparierens widmen sich Strategien wie «Schnitte, Schneiden, Zerlegung», «Fläche, Linie, Punkt», «Färben», «Umkehrung», «Handlungsanweisung» und «Klassifikation, Benennung und der Tod.» Sie können nur eine aktuelle Variante vorstellen, sind aber andererseits auch über sich hinaus als ein Exempel künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeitens zu lesen. Denn im Projekt Präparat Bergsturz zählte immer wieder nicht nur das Was, sondern auch das Wie. Wie wird mit Bildern umgegangen, welchen Status erhalten sie? Welche historische Kontextualisierung konstruiert sich über inhaltliche Nachbarschaft und welche über formale Verwandtschaft? Welche Möglichkeiten und Dimensionen des Präparierens finden wir und wie demonstriert sich das Präparieren in den dargestellten Arbeitsverfahren? Anders gefragt: Was heisst es, Dinge aus ihrem natürlichen Zusammenhang herauszulösen? Wie weit lassen sich Kunstwerke, deren Deutung ja gerade nicht fixiert ist, durch solche neuen Arrangements umdeuten, anreichern, um neue Lesarten erweitern? Und wie befruchten diese Konfrontationen ihrerseits wieder die Arbeit am Bergsturz und am Präparatbegriff? Die hier vorgelegten Fussnoten stellen insofern eine Auswahl aus dem unendlich viel grösseren Raum des Möglichen vor.

In ihrem Beitrag «Eichelhäher, Fossil, Säugetier. Der Präparierungsvorgang als Objektkonfiguration» wendet sich Priska Gisler der Fertigkeit des Präparierens selbst zu. In einer engen und detailgetreuen Übertragung von Präparierungsanleitungen aus den biologischen und geologischen Wissenschaften

exemplifiziert sie an drei Beispielen einige mit dem Präparieren verbundene Handlungsschritte und Erkenntnisweisen, die sich auf das nur selten so genau unter die Lupe genommene Präparierungsobjekt und den Präparator beziehen. Dabei zeigt sie, dass die Erkenntnis am Objekt erst durch den Präparierungsvorgang entsteht, während dieses Tun nur durch den Verfall des Naturkörpers überhaupt notwendig wird. Am Ende der Präparation – so wird deutlich – hält der Präparator nicht mehr das gleiche Objekt in den Händen, und doch ist seine Arbeit auf wunderliche Weise unsichtbar geworden. Und so gehört genau dies zum Konundrum von Präparaten: es ist nicht mehr erkennbar, welche Bestandteile und Charakteristika des Objekts vom Präparator oder dem ursprünglichen Objekt selbst stärker geprägt und geformt wurden.

Mit «Stein Schere Papier – Der Bergsturz als Spiel» präsentieren wir drittens einen Versuch, aus der Erfahrung des künstlerischen und wissenschaftlichen Präparierens des Flimser Bergsturzes eine Arbeit am Präparieren zu leisten, ohne den Bergsturz und ohne das Präparieren direkt in den Blick zu nehmen. Dabei steht Schere, Stein und Papier für eine Anlage, in der jeder Gegenstand den anderen zurichten kann. Entscheidend ist ihr Zusammentreffen. Nach der Ausstellung entstanden diese Fotoarbeiten als Experimente der drei beteiligten Künstler (FD, SK, MS) im Atelier und waren eine Art Selbstbefragung, wie sich die Medien des Präparierens, die des Bergsturzes und die des Buchs unter der Beobachtung der Kamera bzw. des Kopierers aufeinander beziehen lassen. Auch wenn man drei Bildstile erkennen kann, so wurden doch die Einzelserien im Buch aufgelöst und zu einer gemeinsamen Bildstrecke gefügt, nicht nur dem Ideal des Präparators folgend, der sich vor dem Gegenstand zurückzunehmen hat, sondern auch von einer im Projekt durchgängig glücklichen Erfahrung kollektiven Arbeitens beflügelt (um diesen Aspekt wenigstens einmal hier zu erwähnen).

Den Abschluss bildet «Das Präparat als Stein des Anstosses». Es handelt sich dabei um Ausschnitte aus einer Reihe von Reflexionsgesprächen, die auf Initiative von Priska Gisler an den Terminen 19.6.2012, 12.12.2012 und 11.4.2013 geführt und von ihr redaktionell bearbeitet wurden. Hier kommen

verschiedene Aspekte unserer Arbeit zur Sprache, wie z.B. die sich immer wieder erneuernden Versuche, den Bergsturz von Flims sehen zu wollen; oder unsere Auseinandersetzung mit den Begriffen des Präparats und der Präparierung; ebenso wie einige Einschätzungen der Verfahren und Ergebnisse der Churer Ausstellung. Da die Gespräche über einen längeren Zeitraum geführt wurden, wiederholen und verschieben sich Fragen und dokumentieren damit auch den begleitenden Lernprozess. So wird ein Verdichtungsverfahren sichtbar, das seinerseits weiteren Arbeiten dienen kann und soll.

## Dank

Die Herausgeber möchten verschiedenen Personen und Institutionen danken, die die Auseinandersetzungen befruchtet und das Vorhaben weitergebracht haben: Zunächst geht ein Dank an die verschiedenen Autoren beider Bände, insbesondere dafür, dass sie nicht nur einen, sondern gleich zwei Beiträge geschrieben haben! Wir bedanken uns für die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Bündner Kunstmuseum bei Katharina Ammann und Stephan Kunz. Wir hatten das Glück mit zwei Direktoren des Alpinen Museums in Bern zu kooperieren, mit Beat Hächler und Urs Kneubühl, was einer doppelten Freude entspricht. Wir danken dem Naturmuseum Chur, insbesondere Ueli Rehsteiner, des Weiteren Ruedi Münger von GeoBauLabor Chur, Christian Theus, dem Präsidenten der IG Ruinaulta, Corinna Menn, Architektin in Chur, ebenso wie den Galerien Jochen Hempel, Bernhard Bischoff und Tony Wüthrich. Für ihre Unterstützung und wertvollen Anregungen danken wir Thomas Gartmann, Wolfram Höll, Tom Holert, Claudia Mareis, Barbara Mauck, Johanne Mohs, Nathalie Pernet, Christoph Poetsch und Daniela Wüthrich. Hans Sutter, Sonja Schweizer, Thomas Färber, Beni Fontana, Rageth Schröpfer, Jürg Schenkewitz vom Verein Pro Flims-Cassons und Marc Woodtli von der Weissen Arena Gruppe waren uns mit ihrem Wissen in der Recherche behilflich. Für die Realisierung der Publikation geht unser Dank an Flurina und Gianni Paravicini von der Edizioni Periferia sowie besonders an Camillo Paravicini für die Gestaltung des Buches.

Ein Dankeschön gehört auch dem Kulturdepartement des Kantons Graubünden, das die Publikation grosszügig mitunterstützt hat. Und last but not least: ein grosses Danke dem Schweizerischen Nationalfonds, ohne den der Bergsturz von Flims wohl nie zum Präparat gefunden hätte.



Abb. 2 – Präsentation HKB Bern, 21.3.2012



Abb. 3 – Begehung Flimser Stein, 15.1.2012



Abb. 4 – Atelierarbeit MS, 6.5.2012



Abb. 5 – Materialnahme SK, 20.8.2012



Abb. 6 – Blick in die Ruinaulta, 10.7.2011



Abb. 7 – Modell vom Bergsturz Goldau, 10.9.2011



Abb. 8 – Workshop Naturmuseum Chur, 14.1.2012



Abb. 9 – Durchfahrt durch Bergsturz, 16.5.2012



Abb. 10 – Arbeit am Blog, 17.9.2011



Abb. 11 – Materialarbeit Chur, 30.5.2012



Abb. 12 – Begehung Flimser Wald, 10.7.2011



Abb. 13 – Testlauf Préparée Basel, 3.7.2012



Abb. 14 – Auslegeordnung Atelier FD, 24.4.2012



Abb. 15 – Arbeit am Préparée Chur, 14. & 16.8.2012



Abb. 16 – Begehung Ruinaulta, 10.7.2011



Abb. 17 – Führung Anselmetti Chur, 6.9.2012



# NACHGEDANKEN ZU EINER UNGEWÖHNLICHEN AUSSTELLUNG

*Katharina Ammann*

Allein die Tatsache, als Kuratorin ein halbes Jahr nach Ausstellungseröffnung und Publikation einen rückblickenden Text zu ebendieser Ausstellung für eine Folgepublikation zu verfassen, weist auf eine ungewöhnliche Ausgangslage hin. Im schnelllebigsten Kunstbetrieb ist eine Ausstellung mit ihrer Eröffnung zumindest für die Organisatoren quasi abgeschlossen, da bereits das nächste Projekt auf seine Realisierung wartet. Falls überhaupt, setzt das Nachdenken über die Bedeutung einer Ausstellung oft erst Jahre später und durch andere ein. Diesbezüglich das bekannteste Beispiel ist Harald Szeemanns Berner Ausstellung «When Attitudes Become Form» (1969), die 40 Jahre später nicht zuletzt im Zug einer zunehmenden Auseinandersetzung mit Ausstellungsgeschichte beispielhaft aufgearbeitet und analysiert wurde.

Die hier vorliegende Konstellation liegt etwas anders. Die Ausstellung *Präparat Bergsturz – Konservierte Bewegung* entstand aufgrund der Zusammenarbeit mit dem Team des Forschungsprojekts *Präparat Bergsturz*, bestehend aus den Kunstschaaffenden Florian Dombois, Schirin Kretschmann, Markus Schwander und der Wissenschaftsforscherin Priska Gisler von der Hochschule der Künste Bern. Als Praxispartner angefragt, wollten wir im Bündner Kunstmuseum mehr als nur eine Plattform für das Forschungsprojekt bieten, da mit dem Bergsturz ein Thema von grosser Relevanz für Graubünden und somit auch für das Bündner Kunstmuseum gegeben war. Deshalb fiel der Entscheid, dem Forschungsteam nicht einfach einen Raum zur Verfügung zu stellen, sondern eine grössere Ausstellung zu konzipieren, die sich mit Fokus auf das Konservieren der Bewegung dem Bergsturz ebenso widmete, wie der Frage nach Präparierungsstrategien in der Kunst.

Wie üblich wurden neben Leihgaben aus anderen Museen (z.B. Boyle/Hills, Naoya Hatakeyama) Kunstschaaffende ein-



Abb. 18 – *Préparée*, Raumsansicht

geladen, entweder bereits bestehende Arbeiten zu zeigen (z.B. Gereon Lepper, Katja Schenker) oder neue zu entwickeln (z.B. Esther Mathis, Roman Signer oder Dominik Zehnder). Auch die Kunstschaffenden des Forschungsteams schufen neue Arbeiten, die unterschiedslos in die Ausstellung integriert wurden. Dennoch blieb an einer Stelle die besondere Konstellation zwischen Forschungsteam und Kuratorin sichtbar und zwar im so genannten *Préparée*, einer Art Rechercheraum.

Es ist in der aktuellen kuratorischen Praxis nicht ungewöhnlich, einem Künstler oder einem Kollektiv einen Raum zu überlassen, um etwas entstehen zu lassen, das es noch nicht gibt und nicht voraussehbar ist. Dieses Risiko gehen Kuratoren heute oft ein, meist nicht als totale *Carte Blanche*, sondern in der Form eines begleiteten Prozesses. Das heisst, der Kurator kennt das Grundkonzept und bleibt während der Entstehung im Gespräch darüber. Insofern war die Entscheidung, dem Forschungsteam diesen Raum innerhalb der Ausstellung zu überlassen, nicht das Aussergewöhnliche. Aussergewöhnlich war eher, dass die Beteiligten darin weder eindeutig als Künstler noch als Kuratoren handelten und deshalb auch meine Rolle als Kuratorin der gesamten Ausstellung in Bezug auf diesen

Raum offen blieb. Auch für die Besuchenden erschloss sich nicht sofort, ob es sich um eine künstlerische Installation, um eine Materialsammlung zum Thema Bergsturz handelte oder um keins von beidem. Die Autorschaft liess sich nicht wie in der restlichen Ausstellung anhand bestimmter Präsentationsformate und durch die Beschilderung festmachen (Abb. 18).

In der Mitte des *Préparées* standen vier Stühle um einen Tisch mit seitlichen Regalen für Bücher und Ordner. Die Wände waren beklebt mit unzähligen Ausdrucken oder Fotos von Skulpturen, Installationen und Gemälden, von geologischen Phänomenen oder wissenschaftlichen Illustrationen. Ausserdem gab es Objekte, Präparate, Radierungen, Modelle oder Collagen, die auf dem Boden standen oder an den Wänden lehnten. Die üblichen Kategorien zwischen Original und Reproduktion, zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen rein ästhetischer und wissenschaftlicher Anordnung kamen bewusst nicht zur Anwendung. Ebenso wenig wie die hier agierenden Kunstschaaffenden ihre eigenen Werke von denen anderer Künstler unterschieden. Angeschrieben oder mit Schildchen versehen war nichts davon.

Das *Préparée* diente dem Forschungsteam als Arbeitsraum. Der Raum wurde schon während dem Aufbau zum Arbeiten genutzt und schien zur Ausstellungseröffnung fertig eingerichtet, aber dieser Zustand sollte nicht der definitive bleiben. Während der Ausstellung traf sich das Forschungsteam tageweise, um darin weiter zu arbeiten. Entlang einer der Wände wurde ein Schema entwickelt, um die Vielzahl möglicher Präparierungsstrategien zu ordnen und zu klassifizieren (Abb. 19). Präparieren bedeutet, etwas durch Freistellen und Herrichten aufzuzeigen und neu sichtbar zu machen. Vorgehen wie Isolation, Begrenzung, Injektion, Schnitt, Zerlegung wurden auf ihre Übertragbarkeit auf künstlerische Handlungsmöglichkeiten überprüft. Kopien von Duchamps Ready-mades, von Gesteins- und Tierpräparaten, von aktuellen Erdbeben und anderem wurden je nach Verlauf einer Diskussion innerhalb des in horizontalen Streifen organisierten Rasters verschoben und neu kategorisiert. Da an jedem Arbeitstag andersfarbige Klebstreifen zum Befestigen der Kopien benutzt wurden, liess sich die Progression und die Intensität eines Themas daran ablesen.



Abb. 19 – *Préparée*, Präparierungsstrategien (Ausschnitt)

Die Arbeitsmaterialien wie Stifte, Klebstreifen, Schere und Leiter verblieben im Raum, auch wenn das Forschungsteam abwesend war. Auch darin unterschied sich dieser Raum von der klassischen aufgeräumten Situation der restlichen Ausstellungsräume. Es handelte sich also nicht um einmalig inszenierte Illustration einer Recherche, sondern um die Offenlegung des Suchprozesses im Moment als dieser stattfindet. Das Forschungsteam ging damit ein Risiko ein, weil die einzelnen Mitglieder darin Dinge taten, die sie sonst nie tun würden. Sie legten einander ihre Gedanken zu einem Zeitpunkt offen, als diese noch formlos und unreflektiert waren. Die Künstler liessen sich gegenseitig in die Karten schauen, wie sie zu ihren Lösungen finden, sie diskutierten die möglichen Arbeiten des anderen, redeten einander drein und machten ihre Herleitungen auch dem Publikum nachvollziehbar. Eine solche Form von Kollektivität und Transparenz ist bei individuell arbeitenden Künstlern unüblich, stellte sich als ebenso schwierig wie inspirierend heraus und zeigte das Besondere dieses Forschungsvorhabens auf. Das Hypothetische, Unfertige und

Ungeklärte zeichnet letztlich jede wissenschaftliche Forschung aus und in diesem Raum wurde der Rechercheprozess spürbar, ja öffentlich begehbar gemacht.

Die Frage nach der Identität dieses Raumes geht mit der Frage nach dem Grund dieses Raumes innerhalb der Ausstellung einher. Zum einen erlaubte er dem Forschungsteam sowohl durch das dialogische Zusammenführen der verschiedenen Arbeitsmaterialien wie durch die Offenlegung ihrer spezifischen Arbeitsweisen eine neue Form gemeinsamer Recherche und des Erkenntnisgewinns. Zum anderen setzte das Vorhandensein dieses Raums die ganze Ausstellung in ein anderes Licht. Aufmerksame Betrachter/-innen konnten darin Hinweise entdecken, die in den Exponaten der Ausstellung wieder auftauchten. An einer Wand hingen zum Beispiel die ausgedruckten Karten des Schweizer Atlas, die Florian Dombois als Vorbereitung zur ersten Begehung des Bergsturzgeländes in Flims mitbrachte. Daneben hingen dokumentarische Fotos einiger Teammitglieder, wie sie mit Feldstechern im dicksten Nebel das Gelände zu ergründen versuchen. Diese Aufnahmen<sup>1</sup> wurden zu eigentlichen Sinnbildern für die Schwierigkeit, ein derart gewaltiges wie längst vergangenes Ereignis wie den Flimsener Bergsturz überhaupt zu erfassen und in der heutigen Landschaft zu erkennen. In seiner Installation für die Ausstellung versperrte Dombois dann die vier Zugänge zum zentralen Raum des Museums mit den Panoramakarten aus dem Schweizer Atlas, die auf den leeren Raum zeigten (Abb. 20 und 21). Andere Elemente des Rechercheraums, wie Pressefotos von Erdmassen, die sich über Abhänge ergiessen und dann erstarren, fanden sich ebenso im Dokumentarfilm von Robert Smithsons *Rundowns*<sup>2</sup> (1969) und den Erdpräparaten von Mark Boyle/Joan Hills<sup>3</sup> aus den 1970er Jahren wieder wie in Schirin Kretschmanns Interventionen an der Architektur des Bündner Kunstmuseums. Kretschmann goss Türzwischenräume mit

---

1 Abb. *Forschungsteam auf der Suche nach dem Bergsturz*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 19.

2 Abb. *Rundown*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 24.

3 Abb. *Schweizer Serie I: Studie der Elementarkräfte*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 23.



Abb. 20 & 21 – FLORIAN DOMBOIS, *Der grosse Neugier*, 2012

geschlammter Masse aus dem Bergsturzgebiet aus, die aushärtete und zerriss. Sie präparierte so den Museumsraum auf eine Weise, die von vielen Betrachtern/innen zwar bemerkt – diese Bodenstellen waren uneben, brüchig und staubig – aber nicht immer gleich als künstlerische Arbeit eingeordnet wurde (Abb. 22). Auch Kretschmanns unauffällige Bohrungen in die Museumswände



Abb. 22 – SCHIRIN KRETSCHMANN, *From Dust till Down*, 2012

glichen den Sondierungen, wie sie für geologische Materialitätsbestimmungen unternommen werden (Abb. 23). Anschnitte und Dünnschliffe waren weitere geologische Präparierungsmethoden, die man sowohl im Rechercheraum dokumentiert als auch in der Ausstellung, etwa bei Katja Schenkers tonnenschwerer Arbeit *Nougat (Abschnitt)* (Abb. 24), zu sehen bekam.



Abb. 23 – SCHIRIN KRETSCHMANN, *Klopfer*, 2012

Insofern schwappten die Inhalte des Rechercheraums vielgestaltig auf die Ausstellung über und umgekehrt. Je nachdem, ob sie gleich zu Beginn oder erst am Ende in den Raum stießen, konnten die Besucher und Besucherinnen diese Verknüpfungen herstellen. Auch die Exponate der Ausstellung flossen in den Rechercheraum ein, da ihnen das Forschungsteam während der Aufenthalte vor Ort jedes Mal aufs Neue begegnete. So hatte etwa Dominik Zehnder eine Installation mit einem Negativabguss eines Gesteinsbrockens entwickelt, der faktisch eine Vertiefung in der Museumswand war, aber durch die Beleuchtung von unten als herausragender, schwebender Körper wahrgenommen wurde (Abb. 25). Darin liess sich eine



Abb. 24 – KATJA SCHENKER, *Nougat (Abschnitt)*, 2009

Parallele ziehen zur Auseinandersetzung des Forschungsteams mit der Umkehrung und dem Sichtbarmachen durch Entzug. Solche Fliessbewegungen und Durchlässigkeiten zwischen der klassischen, kuratierten Ausstellung und dem kollektiv bearbeiteten *Préparée* kennzeichneten auch das Verhältnis zwischen der Kuratorin und dem Forschungsteam.

Der Titel und die Thematik *Préparat Bergsturz* war klar gegeben durch das Forschungsvorhaben. Die Entscheidung, daraus eine eigenständige Ausstellung mit Fokus auf die «Konservierte Bewegung» zu machen, lag bei mir als Kuratorin. Neben meiner Auswahl kamen einzelne Positionen auch aufgrund dezidierter Interessen des Forschungsteams in die Ausstellung, etwa wegen Markus Schwanders vertiefter Auseinandersetzung mit dem Werk der Boyle Family oder jener von Schirin Kretschmann mit Robert Smithson. Kontakte des Forschungsteams mit Wissenschaftlern wie dem Geologen Flavio Anselmetti, dem Wissenschaftshistoriker Christoph Hoffmann und dem Kunstwissenschaftler Reinhard Wendler wurden durch öffentliche Rundgänge einerseits für die Ausstellung fruchtbar gemacht. Indem diese Experten aus ihrer Sicht einzelne Arbeiten – nicht nur die des Forschungsteams – untersuchten und diskutierten



Abb. 25 – DOMINIK ZEHNDER, *Invers*, 2012

und sich dazu auch die Besucherinnen und Besucher einbrachten, eröffneten sich andererseits auch wieder neue Ansätze und Fragestellungen für das gesamte Forschungsvorhaben *Präparat Bergsturz*. Das Vorhandensein des Rechercheraums innerhalb der Ausstellung wiederum war bedeutend bei der Vermittlungsarbeit, um dem Publikum zu zeigen, dass die Ausstellung kein isoliertes und zeitlich begrenztes Ereignis darstellt, sondern als Etappe innerhalb einer längerfristigen Recherche gelesen werden kann, in der die Beziehung zwischen Kunst und Wissen-

schaft thematisiert und Kunst als Forschung verhandelt wird. Das Forschungsteam schliesslich, insbesondere die drei Kunstschaffenden, waren durch ihre Integration in die kuratierte Ausstellung gezwungen, ihre vielseitigen Denkansätze in konkrete künstlerische Arbeiten umzusetzen.

Aufgrund dieser vielfachen inhaltlichen Hin- und Herbewegungen können die entstandenen Arbeiten ebenso wenig wie die Ausstellung als Ganzes als Antwort für die Frage erhalten, ob der Bergsturz von Flims künstlerisch präpariert und das wissenschaftliche Instrumentarium des Präparierens für die Kunst fruchtbar gemacht werden könne. Derartige Fragen führen nie zu einfachen Antworten. Trotzdem ist es mit der Ausstellung gelungen, einen Aspekt des Fragenkomplexes «Präparat Bergsturz» näher zu beleuchten. Im Versuch, einen Bergsturz zu präparieren, ist das Vorhaben angelegt, eine Bewegung zu konservieren. Diese «Konservierte Bewegung» bildete den roten Faden der Ausstellung. Ob mein Eindruck stimmt, dass die Ausstellung aufgrund der darin geschehenen theoretischen wie plastisch-visuellen Konkretisierungen mehr als nur eine Etappe innerhalb des Forschungsprozesses darstellte, kann letztlich nur aus der Sicht der Forschenden beantwortet werden. Aber die ungewöhnliche Tatsache, dass zu Beginn der Ausstellung ein erster Band erschien und jetzt im zweiten die Erfahrungen aus der Ausstellung reflektiert werden, bietet eine stimmige Parallele zum Bergsturz an sich, der sich meist weder miterleben noch betrachten lässt. Er passiert zu rasch, verbirgt sich in einer Staubwolke oder ist, wie im Fall von Flims, zu lange her und zu gross, um überblickt zu werden. So wie das Verstehen des Bergsturzes also vor allem über das Vergleichen von «vorher» und «nachher» gelingt und weniger während der Bewegung selbst, formulierte der erste Band eine ungesicherte Auslegeordnung, die der hier vorliegende zweite Band vertiefter fassbar zu machen versucht. Die Ausstellung selbst stellt gewissermassen das Moment der «Bewegung» dar, das schwierig fassbare «Dazwischen» und bietet gerade deswegen keine fertigen Lösungen oder einfachen Antworten. Ihr Mehrwert liegt in der ungewöhnlichen Form der Zusammenarbeit, im reziproken Hin- und Herbewegen von Gedanken und Bildern, von Ideen und Ausführungen.



# DIE KUNST IM RUCKSACK DES GEOLOGEN

*Flavio Anselmetti*

Mit Geologen auf Erkundungstour – immer dabei sind Hammer, Lupe, Feldbuch und Karte, aber braucht der Geologe auch die Kunst als Begleiterin? Hilft sie ihm weiter? Konnte die *Präparat Bergsturz*-Ausstellung neue Aspekte des Flimser Bergsturzes liefern, die für dessen Erforschung wichtig sind?

Wenn man diese Frage nur mit einem <Ja> oder <Nein> beantworten sollte, und wenn man für ein <Ja> ein konkretes Beispiel oder ein Resultat präsentieren müsste, würde der Geologe wohl <Nein> sagen. Dennoch ist die Realität natürlich irgendwo dazwischen, und in der Tat, die unterschiedlichen Methoden der Künstler/-innen oder der Naturwissenschaftler/-innen, sind bei näherem Hinsehen gar nicht so verschieden. Präparieren, zum Beispiel, ist im Repertoire der Naturwissenschaften natürlich sehr wichtig, aber in der Geologie, die als nicht-exakte Wissenschaft gilt, ist dieses Präparieren nicht eindeutig definiert. Welches Gesteinsstück nimmt man mit ins Labor? Von welcher Richtung und mit welcher Methode schaue ich es an? Die Forschungsergebnisse hängen direkt mit solchen, deshalb wichtigen Entscheidungen zusammen. Gerade die unterschiedliche Umsetzung des Bergsturzpräparats in der Churer Ausstellung reflektiert einen variablen Zugang zum Ereignis. Ein solcher ist auch in den wissenschaftlichen Untersuchungen die Regel.

Der zentrale Ausstellungsraum mit den vier ausgerichteten Perspektiven von Florian Dombois zeigt vier Betrachtungen des gleichen geographischen Gebietes, und doch deckt der virtuelle Dunst in der Ferne unterschiedliche, vielleicht entscheidende geologische Bereiche ab (Abb. 20). Wenn ich den Diskussionen der Künstler/-innen im Arbeitsraum der Ausstellung zuhörte, wurde schnell klar, dass es eigentlich ums Gleiche geht: Welchen Weg schlagen wir ein, wie präparieren wir, welche Evidenzen werden gesammelt, was sind die entscheidenden Prozesse – und wie erzähle ich das alles dem Publikum, den Leser/-innen oder

Gutachter/-innen eines Fachjournals oder eben den Besucher/-innen oder Kritiker/-innen einer Ausstellung?

Die Collagen von Markus Schwander zeigen verschiedene Perspektiven des Bergsturzes, wild zusammengesetzt. Es waren Momentaufnahmen der Bergsturzgegend, die für die Ausstellung zusammengeklebt wurden und nach der Ausstellung wieder verschwanden (Abb. 26). Als Geologe erkannte ich auf den Einzelbildern zahlreiche Puzzleteile der Landschaft, die verschiedene Zeitebenen mischten: die Entstehung der Gesteine, der Bergsturz, die Abtragung und Umlagerung der heutigen Landschaft, mit dem vorläufigen Schlusspunkt, dass selbst das Präparat aus dem Museum verschwand. Dieses Vermischen der zeitlichen Einordnung, die das Rekonstruieren der originalen zeitlichen Abfolge erschwert, und die sich in der vierdimensionalen Landschaftsentwicklung widerspiegelt, stellt in der wissenschaftlichen Erforschung des Sturzereignisses immer noch ein grosse Hürde dar. Als Beispiel komplexer Rekonstruktionen sei ein grosser Felsbrocken, ein eiszeitlicher Findling, erwähnt, den die Abfolge der verschiedenen Oberflächenprozesse an den Ausgang des Versamer Tobels transportiert hatte. Wie in einer von Markus Schwanders Collagen stellte er eine Momentaufnahme einer Verkettung von Ereignissen dar. Der für die Gegend von Flims exotische Stein stand direkt neben der Strasse und bezeugte, dass ein Gletscher das Gestein, welches nur in der Gegend des Val Punteglias vorkommt, in die Gegend von Flims gebracht hatte. Doch wie war die Reihenfolge? Überfuhr der Gletscher die Bergsturzmasse und legte den Findling dorthin, oder kam zuerst der Gletscher, legte den Felsblock auf der anderen Talseite oberhalb Flims hin (die Talseite des Val Punteglias), von wo er dann anschliessend mit dem Bergsturz ins Tal auf die gegenüberliegende Seite kam? Die Collage der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse deutet auf letzteres hin. Aber ironischerweise wurde dieser Zeuge der Ereignisse entfernt, als an genau dieser Stelle der neue spiralförmige Aussichtsturm an der Strasse gebaut wurde, um den Besucher/-innen einen <besseren> Blick auf die Flimser Bergsturzgeschichte zu ermöglichen. Die Collage wurde sozusagen rearrangiert, das <Corpus delicti> entfernt. Heute liegt der Findling an einer Strassenkreuzung drei Kilometer weiter



Abb. 26 – MARKUS SCHWANDER, *Flimsetüden*, 2012

rheinabwärts und ist Zeitzeuge eines neuen Kapitels, das in der komplexen Findlingsgeschichte geschrieben wurde.

Fährt man auf der Strasse von Bonaduz herkommend weiter flussaufwärts in das Versamer Tobel hinein, erkennt man hinter dem letzten Tunnel links an der Strasse eine spektakuläre Falte



Abb. 27 – Falte im Versamer Tobel

innerhalb der abgestürzten Masse. Auch hier stellt sich die Frage, was war zuerst, der Sturz oder die Falte? Ist das helle Kalkband durch den Bergsturz entstanden, oder betrachten wir eine Falte, die bereits vorher im Rahmen der Alpenen Gebirgsbildung geformt wurde? (Abb. 27)

Wie kann uns jetzt die künstlerische Umsetzung, das gezeigte Präparieren helfen, diese Frage zu beantworten? Als Geologen wollen wir zurück in den Ausgangszustand, um zu verstehen, was sich in prähistorischer Zeit abspielte. Wir müssen deshalb diese Falte wieder abwickeln, das Kalkband wieder zurück in die ursprünglich horizontale Lage im Ablagerungsraum bringen, um die Abfolge der Prozesse zu verstehen. Damit fängt das Präparieren an: Gesteinsproben werden zeigen, wie das Kalkband in einem ehemaligen Meer entstanden ist, wie das Gefüge im Gestein sich deformiert hat, wie die Ablagerungs- und Deformationsbedingungen waren. Dieser Ablauf umfasst die Entnahme von Gesteinsproben, Bohren, dann Messen und Interpretieren. Analog zur Ausstellung im Kunstmuseum Chur ist dieser Weg weder eindeutig noch geradlinig. Genau, wie Schirin Kretschmann diskrete Löcher in die Museumswand

bohrte, so wird man als Wissenschaftler versuchen, das entscheidende Präparat zu kriegen (Abb. 23). So unscheinbar der Bohrstaub von Kretschmann auf dem Museumsboden lag, wohl von einigen Besucher/-innen kaum bemerkt, so offenbarte er bislang Unsichtbares, das durch die Bohrung an die Oberfläche kam. Dieses Unsichtbare war selbstverständlich einmal sichtbar, zumindest der Maurer kannte die Geschichte der Wand. Ob allerdings diese Bohrung, oder eben die zukünftige Beprobung der Falte, an einem «richtigen» Ort durchgeführt wurde und wird, muss sich noch erweisen. Denn nur wenn die Voruntersuchungen und Oberflächenanalysen gut durchgeführt wurden, erwischt man mit einer Bohrung eine kritische Stelle, die uns die entscheidenden Antworten liefern kann. Somit schliesst sich der Kreis wieder zu Dombois' Ansichten auf die ganze Bergsturzregion aus vier Himmelsrichtungen im ersten Ausstellungsraum. Solch unterschiedliche Perspektiven aus verschiedenen Richtungen auf das gleiche Ereignis sind auch im Beispiel der Gesteinsfalte im Versamer Tobel notwendig und stehen am Anfang des Präparierens. «Man sieht nur, was man weiss», sagte einst Goethe, aber wir können dies auch umkehren: Das Erweitern des Wissens in der Geologie ist vom Sehen abhängig, vom jeweiligen Standort, den Vorkenntnissen und der gewählten Marschrichtung. Präparierung und Erkenntnisse sind also verknüpft. Da sich die Erdoberfläche ständig verändert, sehen wir immer Neues. Somit ist dieser Vorgang ein dynamischer Prozess, der in der Tat andauerndes Präparieren erfordert.



# VORSTELLEN UND DARSTELLEN: DAS PRÄPARAT ALS FASSUNG

*Christoph Hoffmann*

## I. Fassungen

Mit einer Überlegung Hans-Jörg Rheinbergers kann man sagen, dass jede Form der Darstellung zu einer Fassung führt.<sup>1</sup> Gemeint ist damit, dass das Dargestellte durch seine Darstellung fassbar wird und zum Beispiel bearbeitet oder näher studiert werden kann. Gemeint ist aber auch, dass die Darstellung das Dargestellte jeweils begrenzt, zurechtschneidet und in diesem Sinne unsere Erfahrungsmöglichkeiten in eine bestimmte Richtung lenkt. Für Rheinberger ergibt sich hieraus, dass die Mittel der Darstellung (die technischen Objekte, wie er schreibt) und das durch sie zur Darstellung kommende (das Wissenschaftsobjekt, denn er spricht hier von der Arbeit im Labor) in einer «nichttrivialen Beziehung» zueinander stehen.<sup>2</sup> Das eine prägt sich dem anderen ein, das Dargestellte ist nicht ohne Weiteres von der Darstellung abzutrennen, Darstellen bezeichnet eine Aktivität, kein passives Geschehen.

Unter dieser Perspektive gewinnt der Flimser Bergsturz in jeder seiner Darstellungen eine ganz eigene Präsenz. Man hat es nicht mehr mit einem Ereignis, sondern mit einer Vielzahl von Fassungen zu tun, die sich alle mehr oder weniger darin unterscheiden, was für sie der Bergsturz ist, welche Merkmale an ihm hervortreten und was durch diese Fassungen zur Erfahrung kommt. Man könnte sogar so weit gehen, dass die einzelnen Fassungen den Flimser Bergsturz erst der Erfahrung überliefern. Denn wenn auch dieser Bergsturz unbestritten einmal stattgefunden hat, gehört es doch zu den Eigenheiten der Landschaft,

---

1 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/Lahn: Basilisken Presse, 1993, S. 70.

2 Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/Lahn: Basilisken Presse, 1993, S. 70.

dass man ihr die Vorgänge, die sie vor Jahrtausenden und seither immer weiter geformt haben, nicht unmittelbar ansieht.

## II. Einen Begriff gewinnen

In dem Unternehmen *Präparat Bergsturz* wird der Begriff des Präparats sehr weit gefasst. Unter den künstlerischen Arbeiten der Forschungsgruppe gibt es nur eine (Abb. 1), für die Material des Flimser Bergsturzes benutzt worden ist. Aber auch hier bleibt die Herkunft unkenntlich. Offenkundig will man sich nicht jener eigentlich eigentümlichen Qualität des Präparats bedienen, dass es als Darstellung «aus demselben Holz geschnitzt» ist wie das hierdurch Dargestellte.<sup>3</sup> Der Akzent liegt stattdessen auf der Tätigkeit des Präparierens. Sie wird durch die Arbeiten der Forschungsgruppe nachgerade beleuchtet, probeweise durchgespielt und, wenn man das so sagen möchte, als Grundoperation einer jeden Darstellung ausgeführt. Anordnen, unterstreichen, strukturieren, isolieren, das gehört jeweils zum Präparieren und füllt zugleich das Verständnis einer Darstellung als Fassung aus.

Die Absicht, einen Bergsturz zu präparieren, erweist sich für eine solche Arbeit als ein geradezu ideales Unterfangen, handelt es sich doch um ein schwer fassliches, dem Denken und Handeln reichlich Widerstand bietendes Objekt. Das beginnt schon damit, dass es, um den Flimser Bergsturz in der heutigen Landschaft zu sehen, einer speziellen Schulung, nämlich des «geologischen Blicks»<sup>4</sup> bedarf. Damit sich dieser Blick entwickeln konnte, brauchte man als erstes einen Begriff davon, dass die Landschaft eine Geschichte hat. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts veranschlagte man die gesamte Spanne seit der Schöpfung der Erde auf rund 10'000 Jahre. Als man einige Jahrzehnte später zum ersten Mal vermutete, dass

---

3 Hans-Jörg Rheinberger, «Präparate», in: Ders., *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2006, S. 349.

4 Flavio Anselmetti, «Wie der Berg ins Tal kam», in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 51.

die Ruinaulta durch einen Bergsturz entstanden sein könnte, war diese Spanne unendlich grösser geworden und wurde zugleich, das mag fast paradox erscheinen, von mehr Bewegung erfüllt. Denn mit der schwindenden Nähe zum Ursprung gewann die Veränderlichkeit der Landschaft mehr Möglichkeit – und umgekehrt weckte die Vorstellung, die umgebende Landschaft als Ausdruck eines Werdens zu verstehen, das Interesse für die tatsächliche Dauer der Erdgeschichte. Begriffe sind so betrachtet die ersten Werkzeuge des Präparierens. Ohne eine Idee davon, dass Landschaften sich in der Zeit verändern, auch wenn die Zeit in sehr langen Perioden vergeht, kann im Blick auf die Rheinschlucht kein Bergsturz auftauchen.

Begriffe funktionieren ähnlich wie die Asphaltmasse in *Rundown*<sup>5</sup> (Robert Smithson). Sie machen kenntlich, strukturieren das Material.

### III. Einbildungskraft

Vermutlich hat den Flimser Bergsturz niemand je direkt gesehen, direkt miterlebt. Als er sich vor rund 9.500 Jahren abspielte, war die Gegend nicht dauernd besiedelt. Es gab wohl erste feste Posten und sicher zog auch die eine oder andere Gruppe auf dem Weg über die Alpen durch das Land. Vielleicht war zufällig ein Jäger am Ort, der dann allerdings sehr schnell von den Ereignissen überrollt wurde, ebenso wie die vielen Tiere, die nicht mehr fliehen konnten. Von einer Zeugnenschaft kann man jedenfalls kaum sprechen.<sup>6</sup>

An die Stelle des Zeugnisses tritt die Spur (Kretschmann, *From Dusk till Dawn*, Abb. 22), der in der Gesteinsmasse konservierte Überrest, der materielle Link zu einem Geschehen, das als Geschehen hierüber umso mehr abwesend ist. Diese Spur verweist auf etwas, das uneinholbar stattgefunden hat.

---

<sup>5</sup> Abb. *Rundown*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 24.

<sup>6</sup> Vgl. das Zitat aus einer Arbeit Albert Heims, einem der «Entdecker» des Flimser Bergsturzes bei Katharina Ammann, «Präparat Bergsturz: Konservierte Bewegung», in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 37.



Abb. 28 – FLORIAN DOMBOIS, «*Miinger Anselmetti*», 2012

Selbst mit dem Auge des Geologen erfassen wir nur die heutige, durch die Jahrtausende verschliffene Erscheinungsform des Flimser Bergsturzes. Was damals geschehen ist, kann sich auch die Fachperson, angeleitet von ihrem Wissen, nur vorstellen. Eine Simulation, ein «Landschaftsfilm», tritt an die Stelle der direkten Beobachtung.<sup>7</sup>

An zwei Audiostationen konnte man in der Ausstellung hören, wie die Geologen Ruedi Mürger und Flavio Anselmetti von zwei verschiedenen Standpunkten in der Landschaft aus, den Bergsturz miterleben. Ihre Schilderungen beginnen mit dem Satz «Ich stelle mir vor, dass ...». (Abb. 28)

Am Punkt der Imagination werden wissenschaftliche und künstlerische Beschäftigung mit dem Flimser Bergsturz zusammengeführt. Ihnen gemeinsam bleibt gar nichts anderes übrig, als ihre Einbildungskraft zu mobilisieren. Dies geschieht jeweils beladen mit spezifischen Vorkenntnissen und Absichten; schon der Standpunkt, den man in der Vorstellung einnimmt, führt zu

<sup>7</sup> Vgl. Flavio Anselmetti, «Wie der Berg ins Tal kam», in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 55.

verschiedenen Ergebnissen. Aber es bleibt dabei, dass niemand genau weiss, wie der Bergsturz stattfand. Das Ereignis bildet eine Leerstelle, angezeigt durch seine <Überreste>.

Überreste werden tendenziell übersehen. Sie zu erkennen bedarf einer eigenen Anstrengung. Erst wenn Gesteinsmassen als Überreste Form annehmen, kann ein Bergsturz vorgestellt werden. Ein erster Schritt dazu ist, das Zerstreute als Muster herauszuarbeiten (Markus Schwander #77 *The Frank Slide Show*<sup>8</sup>; Mathias Balzer *Steinlandschaft*<sup>9</sup>). Ein anderer Weg, im <blottem Gestein> einen Überrest zu gewinnen, besteht zum Beispiel in der Entnahme einer Probe. Entsprechend werden sich hieran auch andere Vorstellungen anschliessen können.

Im Unterschied zu den Künsten hat der Gebrauch der Einbildungskraft in den Wissenschaften allerdings den Beigeschmack des peinlichen Behelfs.<sup>10</sup> Vorstellungen müssen dort Lücken schliessen. Sie füllen aus, was durch Beobachtungen, Experimente oder eine andere Form des Belegs nicht erwiesen werden kann. Die Einbildungskraft der Wissenschaft ist entsprechend in Fesseln gelegt. Sie setzt aus den vorhandenen Fakten ein möglichst einfaches, dem mutmasslichen Geschehen so weit als möglich angenähertes Bild zusammen. Sich etwas vorzustellen, fällt mit einer Approximation zusammen. Simulationen spielen so zwar eine Vielzahl von Varianten durch, sie tun dies aber unter der Prämisse, dabei die eine, wahrscheinlichste einzukreisen.

Die künstlerische Einbildungskraft ist hierauf nicht verpflichtet. Sie kann sich daran machen, die präsenste Lücke zu schliessen, wodurch nicht selten deren unverrückbare Gegebenheit noch deutlicher unterstrichen wird. Und sie kann ebenso gut alles daran setzen, diese Lücke weiter hervorzukehren.

In der Ausstellung waren diese zwei Möglichkeiten gleichsam idealtypisch in einem Raum versammelt. Während Florian Dombos mit einer Installation (Abb. 20)

---

<sup>8</sup> Abb. #77 *The Frank Slide Show*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 27.

<sup>9</sup> Abb. *Steinlandschaft*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 26.

<sup>10</sup> Zur wechselhaften Wertschätzung der Einbildungskraft in den Wissenschaften siehe Lorraine Daston, «Fear & Loathing of the Imagination in Science», in: *Daedalus* 134:4, 2005, S. 16-30.

in der Mitte des zentralen Ausstellungsraums eine unübersehbare Absenz anrichtete, hing an den umgebenden Wänden eine Serie von Aquarellen von Andreas Renuat Högger (*Felssturz bei Felsberg. Die drei Felsstürze vom 11. Oktober 1844, beobachtet vom Grunde*<sup>11</sup>), die versuchen, das Geschehen ins Bild zu setzen.

In einer anderen Hinsicht schliesst jedes Kunstwerk aber in seiner Ausgestaltung notwendig immer Lücken. Nur handelt es sich dabei weniger um Lücken im Verständnis eines Geschehens, als um Lücken im Vorstellungsvermögen des Publikums. Ich meine damit, dass jedes Kunstwerk im Zuge seiner Wahrnehmung durch mich mein Vorstellungsvermögen in Besitz nimmt, dieses (im Idealfall, wenn nicht gerade meine Aufmerksamkeit durch Anderes wieder zerstreut wird) lückenlos ausfüllt. Ich mag damit auf neue, weitere, vielleicht sogar unbeabsichtigte Vorstellungen kommen, aber es bleibt dabei, dass ich mich dabei in der Bahnung bewege, die das wahrgenommene Kunstwerk in mir angelegt hat. Ich bin mir deshalb nicht sicher, ob man wissenschaftliche und künstlerische Einbildungskraft nach ihren Wirkungen grundsätzlich unterscheiden kann. Im Ergebnis entstehen hier wie dort in sich geschlossene Vergegenwärtigungen, die meinen Zugang zum Bergsturz anleiten. Auch Kunstwerke begrenzen in ihrer konkreten Manifestation das Spiel der Möglichkeiten, das sich an sie anschliessen kann.

#### IV. Drei Probleme des Präparierens

Ein Präparat lässt sich nicht zuletzt als Co-Produkt von Begriffen und Einbildungskraft verstehen. Die Realisierung unterliegt allerdings den jeweils eigenen Schwierigkeiten des aufzubereitenden Objekts. Das erste Problem beim Präparieren des Flimser Bergsturzes besteht darin, dass man über keine Vorlage verfügt. Ganz ungewöhnlich ist das nicht. So hatte man bei vielen der Bälge, die im 18. und 19. Jahrhundert nach Europa in die zoologischen Sammlungen kamen, kaum eine Idee, wie das lebende Tier einmal ausgesehen hatte. Bei einem

---

11 Abb. *Felssturz bei Felsberg. Die drei Felsstürze vom 11. Oktober 1844, beobachtet vom Grunde*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 40.

Bergsturz kommt hinzu, dass keine zwei sich gleichen. Zwar kann man für ihre Klassifikation einige gemeinsame Kennzeichen festlegen, aber im Grunde handelt es sich jedes Mal um Singularitäten. Hiesse Präparieren allein, eine Sache in ihrem ursprünglichen Zustand zu konservieren, müsste man am Präparat eines Bergsturzes scheitern. Es scheint unmöglich, aus der Sturzmasse heute den Vorgang insgesamt wieder zusammenzusetzen.

Das führt auf das zweite Problem; das der Dimension. Reinhard Wendler hat in seinem Beitrag für den ersten Band von *Präparat Bergsturz* auf die Segnungen der Skalierung hingewiesen, die es ermöglichen, selbst ein so raumgreifendes Geschehen wie einen Bergsturz in einem Modell einzufangen.<sup>12</sup> Ein Präparat lässt sich hingegen in seinen Dimensionen gewöhnlich nicht abändern. Ein Feuchtpräparat mag als Folge seiner Konservierung aufquellen oder schrumpfen, aber das ist dann gleichzusetzen mit seinem unbrauchbar werden. Präparate wahren den Massstab, das gehört fast unabdingbar zu ihrer Definition.<sup>13</sup> Das Präparat eines Bergsturzes kann deshalb bestenfalls einen kleinen Ausschnitt vor Augen führen. Das aber wäre ein bestimmter Teil vom Ganzen, der nicht für den Bergsturz insgesamt eintreten könnte.

Allerdings zielen keineswegs alle Präparate darauf ab, eine Sache insgesamt zu fixieren und zur Anschauung zu bringen. Das gilt vielleicht für das Tierpräparat, es gilt aber schon nicht mehr für das Präparat eines Organs. Oft geht es eher darum, einen bestimmten, zentralen Aspekt zugänglich zu machen. Das führt auf das dritte und interessanteste Problem. Was nämlich ist das Kennzeichen eines Bergsturzes? Ist es das Ausmass des Geschehens, wie bisher stillschweigend vorausgesetzt? Wäre nicht genauso an die Geschwindigkeit und die Dynamik des Geschiebes

---

12 Vgl. Reinhard Wendler, «Präparat und Modell im Zeichen der Skalierung», in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 72ff.

13 Eine Ausnahme machen die analytischen Präparate, in denen organisches Material nach bestimmten Verfahrensregeln zerlegt und neu angeordnet wird; siehe hierzu Hans-Jörg Rheinberger, «Präparate», in: *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2006, S. 348.

zu denken, an das Über- und Untereinander von Gestein, das aufeinander geschichtet verschieden schnell in das Tal hinab gleitet? Im letzteren Fall wäre die Dimension schon weit weniger ein Problem.

Auf den ersten Blick lassen sich an den in der Ausstellung gezeigten Arbeiten vier Fassungen unterscheiden. Die erste legt den Akzent auf den Vergleich von vorher und nachher; der Bergsturz wird zum Ereignis der Verwandlung (Matthäus Merian d. Ä. *Eigentliche Vorstellung des schönen Flecken Plurs, und wie derselbe nach seinem schroeklichen Untergang A 1618 erbaermlich ausgesehen habe*,<sup>14</sup> Markus Schwander *Goldau vorher – nachher 03*»<sup>15</sup> ). Die zweite legt den Akzent ganz auf die zerstörende Kraft; der Bergsturz wird zum Ereignis der Verwüstung (Andreas Renatus Högger *Die drei Felsstürze vom 11. Oktober 1844*, beobachtet vom Grunde<sup>16</sup>). Die dritte Fassung hebt die Dynamik des Geschehens hervor; der Felssturz wird zum überwältigenden, auf einen zukommenden Ereignis (Naoma Hatakeyama *Blast 5416*;<sup>17</sup> Monica Studer/Christoph van den Berg *Steinschlag*<sup>18</sup>). Die vierte Fassung schliesslich vergegenwärtigt die Unvorhersehbarkeit des Verlaufs; der Bergsturz wird zum Ereignis der Kontingenz (Roman Signer *Steinschlag im Flaschenlager*, Abb. 29; Robert Smithson *Rundown*<sup>19</sup>).

Deutlich wird damit auch, dass das erste Problem, das Problem der Ähnlichkeit, gar keine so wichtige Rolle spielt. Ins Spiel kommt es vor allem in der Tier- und Pflanzenpräparation für Sammlungen. Das gleiche gilt für das zweite Problem, das Problem der Dimension. Wie bereits gesagt, verliert dieses erheblich an Bedeutung, wenn der Akzent beim Präparieren auf das charakteristische Kennzeichen einer Erscheinung oder eines Vorgangs gelegt wird. Sorgen macht es nur, wenn man die Dimension als eben diesen zentralen Zug versteht. Insgesamt geht es beim Präparieren aber nicht darum, eine Nachbildung

---

14 Abb. *Eigentliche Vorstellung des schönen Flecken Plurs, und wie derselbe nach seinem schroeklichen Untergang A 1618 erbaermlich ausgesehen habe*, » in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 30.

15 Abb. *Goldau vorher – nachher 03*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 31.

16 Abb. *Felssturz bei Felsberg. Die drei Felsstürze vom 11. Oktober 1844, beobachtet vom Grunde*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 40.

17 Abb. *Blast 5416*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 41.

18 Abb. *Steinschlag*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 42f.

19 Abb. *Rundown*, in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 24.

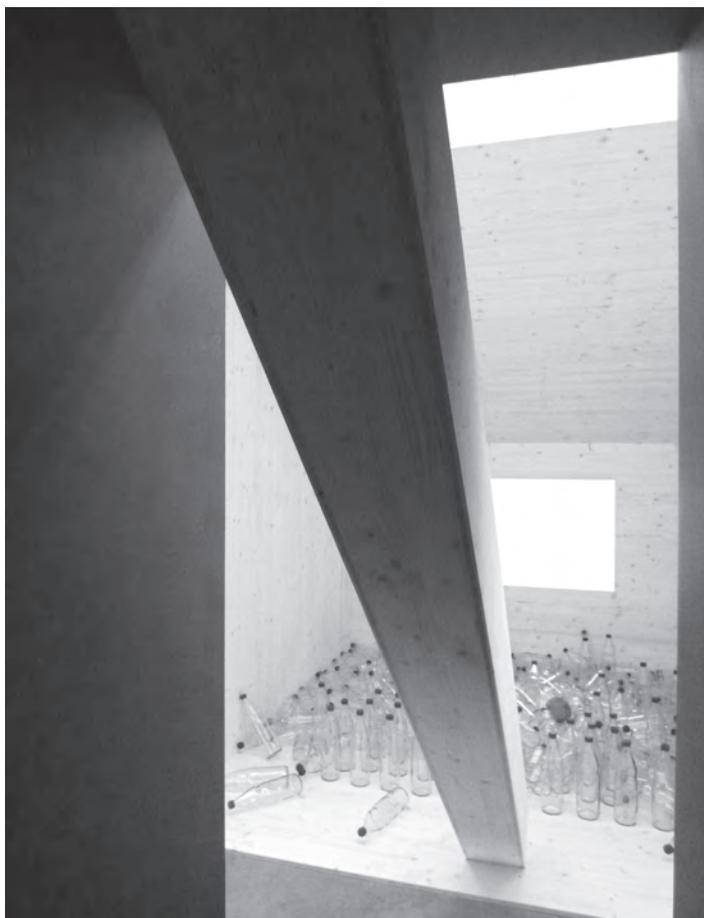


Abb. 29 – ROMAN SIGNER, *Steinschlag im Flaschenlager*, 2012

zu schaffen, sondern darum, eine Vorrichtung herzustellen, mit deren Hilfe sichtbar gemacht wird, was in den Blick fallen soll. Worin dies besteht, bestimmt die Fassung, die der präparierten Sache jeweils gegeben wird. Zu welcher Fassung man kommt, wie also das dritte Problem des Präparierens, das Problem des Kennzeichens, entschieden wird, liegt wiederum in den Absichten und Erfahrungen des Präparators, der Präparatorin beschlossen.

## V. Wenn einem Hören und Sehen vergeht

Die Arbeiten, auf die ich mich eben bei der Unterscheidung der vier Fassungen bezogen habe (Ereignis der Verwandlung, Ereignis der Verwüstung, überwältigendes Ereignis, Ereignis der Kontingenz), verbindet, dass uns in ihnen ein Bergsturz oder ein Steinschlag als ein <Sehding> begegnet. Vor jeder näheren Bestimmung, was hervorgehoben werden soll, beinhaltet dies schon eine grundsätzliche Entscheidung. In der Augenkultur, in der wir leben, wird das niemanden wundern, aber es sticht doch hervor, wenn man sich noch einmal daran erinnert, dass im Mittelpunkt des Unterfangens ein Ereignis steht, das wahrscheinlich niemand gesehen hat und, selbst wenn, das Fassungsvermögen eines jeden Auges überstiegen haben muss. Dass die weit überwiegende Zahl der in der Ausstellung präsentierten Arbeiten mit ihrer Fassung des Geschehens auf Sichtbarkeit abstellt, wirkt hiernach geradezu widersinnig. Wie um sich der Fähigkeiten der Visualisierung zu versichern, wird das nie Gesehene in ein Bild gerückt.

Florian Dombois Arbeit *Der grosse Neugier* funktioniert nur, weil sie damit kalkulieren kann, dass das Publikum etwas sehen will und sich seinem Blick nichts zu sehen gibt. Einzelne weniger augenzentrierte Betrachter könnten sich eventuell ratlos abwenden.

Eine Reaktion hierauf kann sein, den Bergsturz als <Hörding> zu fassen. Damit einher geht eine inverse Präsenz des Ereignisses. Im auditiven Präparat bin ich Teil der Zurichtung, ich werde in die Darstellung einbezogen, diese umfängt und erfasst mich, verwächst mit mir. Das visuelle Präparat steht mir hingegen gegenüber, es lädt dazu ein, es zu mustern, in Betracht zu ziehen, es hält Abstand zu mir.

Gereon Lepper (*Lockruf der Berge*<sup>20</sup>) überwältigt das Gehör, indem plötzlich, unvorhersehbar ein ohrenbetäubender Lärm die andächtige Stille des Ausstellungsraums durchschneidet; man könnte sagen, hier wird der ganze Baukörper präpariert. Florian Dombois (<sup>ab/up</sup>) zieht das Gehör hingegen, dem Gesang der

<sup>20</sup> Abb. *Lockruf der Berge*, in: Präparat Bergsturz, Band 1, 2012, S. 38.



Abb. 30 – FLORIAN DOMBOIS, *ab/up*, 2012

Sirenen gleich, in den Bann (Abb. 30). Ein immer weiter abfallender Ton zwingt mich in ein intimes, nur in mir sich abspielendes Stürzen hinein.

Obwohl die künstlerischen Arbeiten fast nie das Material des Bergsturzes verwenden, kommen sie an dieser Stelle einem der wichtigsten damit verbundenen Effekte sehr nahe: Sie dienen als sinnliche Stütze und vergegenwärtigen hierüber ihr Objekt. Nur wird dieser Eindruck der Nähe nicht wie sonst beim Präparat durch die Authentizität des Materials stimuliert, sondern durch eine Art Rückführung des Geschehens in die Empfindung; einer Rückführung, der man sich zudem, anders als bei visuellen Präparaten, denen man zur Not schon durch einen Schritt zur Seite entkommt, schwer entziehen kann. Auditive Präparate bewerkstelligen den Eindruck von Präsenz. Auch sie können zwar das Erlebnis des Bergsturzes nicht nachholen, sie erzeugen aber eine sehr viel höhere Eindringlichkeit als jedes visuelle Präparat. Zugleich deutet sich damit aber noch eine weitere Beschränkung aller realisierten Fassungen gegenüber dem Geschehen an. Denn was gehört nicht noch alles zu diesem Eindruck ausser dem, was sich sehen und hören lässt: das Steinmehl, das überall hineindringt, die Erschütterung des Bodens, das Schwanken aller Dinge, eingehüllt in eine gewaltige Staubwolke werden sie mitgerissen im langen Moment des Stürzens. Wie hat ein Vogel im Flug diesen Moment erlebt, wie die Eidechse unter dem Stein, der Fisch im Fluss, der Regenwurm, blind und taub, in der Erde?

## VI. Arbeit am Bergsturz

Im Sinne des Projekts *Präparat Bergsturz* bilden die einzelnen Fassungen Untersuchungen eines Objekts. Die Papierfaltungen und Schwärzungen Schirin Kretschmanns, die Paustechniken Markus Schwanders und die Installationen von Florian Dombois arbeiten am Bergsturz. Versteht man sie so als Forschungen, stellt sich die Frage nach ihrem Erkenntnisbeitrag. Wie verhalten sich die Ergebnisse dieser Aktivitäten zur geologischen Fassung des Bergsturzes durch Karten, Bodenproben, Geländeschritte, Datierungsverfahren, Simulationen und Modelle? Vielleicht ist die Frage schon falsch gestellt, weil sie die künstlerische Forschung an den Erträgen der Wissenschaften bemisst. Was sie erbringt, wäre dann entweder unzureichend

gegenüber den Einsichten der Geologie oder limitiert auf eine Art Ergänzung oder Korrektiv der wissenschaftlichen Fassung.

Künstlerische Forschung steht durchaus in der Gefahr, sich unter neuem Namen ein weiteres Mal in dieser althergebrachten Kompensationsrolle der Künste einzurichten. An einer Sache anderes zur Darstellung zu bringen als Wissenschaften oder Alltagsverstand genügt in meinen Augen nicht, um von Forschung zu sprechen. Mit einer Überlegung Martin Heideggers charakterisiert Forschung die Eröffnung eines Gegenstandsbezirks im Seienden gebunden in die Strenge eines Verfahrens.<sup>21</sup> Auch dieser Begriff ist von der Arbeit der Wissenschaften her entwickelt, er hat aber immerhin den Vorteil, das Gewicht stärker auf den Forschungsprozess als auf das Ergebnis zu legen. Forschen heisst Vorgehen und im Vorgehen durch die Auseinandersetzung mit dem umrissenen Gegenstand dieses Vorgehen immer neu abzustimmen.<sup>22</sup> Diese Dynamik lässt sich auf künstlerische Aktivität übertragen. Auch sie folgt selbstgesetzten Regeln in der Erschliessung ihres Objekts, von denen manche viel strenger als wissenschaftliche Verfahren sein können. Auch sie muss ihre Regeln der Erschliessung in der Auseinandersetzung mit ihrem Objekt, genauer mit dem, was sie an ihm herausbringt, modifizieren. Auch ihre Ergebnisse bilden nur vorübergehende Sedimentationen im Fortgang des Zugriffs.

Es läge nun nahe, den künstlerischen Prozess als eine Art Fassung des wissenschaftlichen zu verstehen. Die Einrichtung (oder besser gesagt die Anordnung) eines Forschungsraums in der Ausstellung weist in diese Richtung einer Darstellung des Forschens als Vorgehen. In gewisser Hinsicht bleibt dies aber Geste, so wie die Laborethnographien der Wissenschaftsforschung nie <Science in Action> (Bruno Latour) zugänglich gemacht haben, sondern stets nur eine Inszenierung von der

---

21 Vgl. Martin Heidegger, «Die Zeit des Weltbilds» (1938), in: Ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1950, S. 71, S. 73.

22 Vgl. Martin Heidegger, «Die Zeit des Weltbilds» (938), in: Ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1950, S. 77.

Hand der Beobachterregisseure. Und noch etwas Zweites spricht dagegen, künstlerische Forschung auf eine bloße Reflexionsmaschine zu reduzieren. Führt sie doch, hier wieder parallel zur Arbeit der Wissenschaften, stets zur Schliessung. Am Ende kommt etwas heraus, ein Werk, ein Artefakt, etwas zum Ansehen oder Hören, das den Prozess seiner Entstehung für das Publikum keineswegs mehr nachvollziehbar hält (es sei denn dieser Prozess würde seinerseits ausgestellt, was aber wieder, siehe oben, nur eine Fassung dieses Prozesses sein könnte, die man selbstverständlich wiederum erneut einfassen könnte, und so weiter, infiniten Regress).

Für mich kann ich es so zusammenfassen: Die künstlerischen Arbeiten am Bergsturz haben mich zunächst mit Möglichkeiten des Präparatbegriffs konfrontiert. Die einzelnen Fassungen realisieren am Begriff ein Potential, das sie, wie ich meine, erst in ihrer Durchführung hervorgebracht haben. Ob sich daraus neue Praktiken jenseits des künstlerischen Zusammenhangs gewinnen liessen, wäre zu überprüfen. Darüber hinaus haben mich die Arbeiten mit den nicht zu umgehenden Umständen des präparierten Geschehnisses konfrontiert: Was sich an ihm fassen lässt, was nicht und was über das Vermögen unserer Vorstellungskraft noch hinausgeht. Anders gesagt: Die Arbeit am Bergsturz – wissenschaftliche wie künstlerische ganz gleich – verwandelt Nichtwissen nicht zuletzt in ein Wissen (darüber), was man nicht weiss.





# EPISTEMISCHE BALLISTIK UND DIE RHETORIK DER UNVERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT

*Reinhard Wendler*

Die Zusammenfügung der Worte «Präparat» und «Bergsturz» erzeugt einen Ausdruck, der auf keinen vorher existierenden Sachverhalt verweist. Auch ohne nachgestelltes Fragezeichen fordert er eine Antwort, die sich allerdings nicht ohne Weiteres einzustellen beliebt; denn schliesslich liegt es, wie bereits mehrfach erwähnt wurde,<sup>1</sup> keineswegs auf der Hand, wie man sich einen Bergsturz als Präparat vorzustellen habe. Die Denkfigur greift in diesem Sinne über die Grenzen des Vertrauten hinaus und verspricht eine Erweiterung verfügbarer Denkräume durch die Erkundung seiner Implikationen. Im Blick auf diese spezifische Wirkungskette soll die Wortfolge «Präparat Bergsturz» hier als Aktion einer «epistemischen Ballistik» verstanden werden. Dieser Begriff bezieht sich auf den Terminus der «ballistischen Augenbewegungen», der bisweilen in der Wahrnehmungspsychologie verwendet wird. Er verweist darauf, dass der Blick Sprünge vollzieht, ohne dass bereits vorher restlos klar ist, was sich dort zeigen wird. «Der <Inhalt> jedes einzelnen Blicks ist also gleichsam immer eine Antwort auf die Frage nach dem, was gesehen wird, wenn irgendein Teil der peripher gesehenen Szene auf die Fovea gebracht wird.»<sup>2</sup> Epistemische Ballistik ist die metaphorische Übertragung dieses Szenarios auf eine künstlerische Setzung, deren Folgen und Folgeaktionen im Vorhinein nicht absehbar sind.

Ein solches Verständnis betont die gewissermassen waghalsigen Aspekte des Präparats Bergsturz und seinen explorativen,

---

1 Vgl. den ersten Band der vorliegenden Publikation.

2 Julian Hochberg, «Die Darstellung von Dingen und Menschen», in: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black (Hg.), *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, S. 61-114, hier S. 80.

auf die Überschreitung begrifflicher und imaginativer Grenzen gerichteten Impetus. In dieser Perspektive bleibt jedoch ein anderer Aspekt weitgehend verborgen, der von ähnlicher Bedeutung ist, aber in entgegengesetzter Richtung zu wirken scheint. Die Wortfolge «Präparat Bergsturz» betont nämlich mit Nachdruck, dass der Flimser Bergsturz auf direkte Weise nicht zu begreifen ist: Während man gewohnt ist, Modellen, Bildern und Texten zuzutrauen, einen Bergsturz in übertragener, also indirekter Form verständlich zu machen, scheint der Begriff des Präparats dazu auf keine Weise imstande zu sein. Er verpflichtet die Kunstschaffenden und Forschenden, die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung sowie die Leserinnen und Leser der beiden Begleitbände gezielt und absichtlich auf ein letztlich unangemessenes Anschauungsmodell. In der Folge ist dann nicht mehr der Flimser Bergsturz, sondern seine Unfassbarkeit das eigentliche Thema, nicht eine geologische oder landschaftliche Struktur, sondern das Verhältnis zwischen ihr und dem Begreifen.<sup>3</sup> Diese Verschiebung gelingt durch eine Strategie, die man als Rhetorik der Unverhältnismässigkeit bezeichnen könnte, eine Strategie also, in der die Restriktionen der darstellerischen Mittel nicht einfach exponiert, sondern ästhetisch nutzbar gemacht werden.

Die Rede vom «Präparat Bergsturz» impliziert so gesehen zum einen eine kühne Setzung mit explorativem Impetus und zum anderen eine Kritik der Erkenntnismittel und ihre künstlerische Anverwandlung. In welchem Verhältnis diese beiden Aspekte zueinander stehen können, soll im Folgenden anhand der Besprechung von drei Arbeiten der Churer Ausstellung und zwei weiteren historischen Beispielen erörtert werden. So lassen sich etwa die künstlerischen Arbeiten der Ausstellung darauf hin befragen, wie sich in jeder einzelnen das Verhältnis von Setzung und Kritik instanziiert, ohne freilich dass damit schon etwas über die Intentionen der jeweiligen Künstlerin oder des jeweiligen Künstlers gesagt wäre. Diese Betrachtungen werden anschliessend exemplarisch in einen weiteren kunsthistorischen Zusammenhang gestellt und abschliessend

---

<sup>3</sup> Vgl. Reinhard Wendler, «Präparat und Modell im Zeichen der Skalierung», in: *Präparat Bergsturz*, Band 1, 2012, S. 71ff.

zu der Hypothese verdichtet, dass die Kritik der Erkenntnis- und Darstellungsmittel ihrerseits als Darstellungsform verstanden werden kann, und dass in diesem Spannungsfeld die Setzung in Kritik und die Kritik in eine Setzung umzuschlagen vermag.

Die Arbeit *Invers* von Dominik Zehnder zum Beispiel, die eigens für die Ausstellung entstanden ist, setzt sich mit dem Bergsturz auf eine spezifische visuelle Art und Weise auseinander (Abb. 25). Der konkav in eine weisse Wand eingesetzte weisse Abguss eines Steins wird von einem Lichtstrahl von rechts unten beleuchtet. Dieser Aufbau ermöglicht es, die konkave Form als eine konvexe anzuschauen und somit einen Stein aus der Wand ragen zu lassen, der von links oben beleuchtet wird. Infolgedessen wird es möglich, die weisse Wand als Nebel oder Staubwolke zu betrachten und somit einen Felsbrocken zu sehen, der in der Luft schwebend mitten im Fall arretiert ist. Es liegt nahe, sich vorzustellen, wie der Klotz im nächsten Augenblick im Untergeschoss des Churer Kunstmuseums einschlagen, die Wände und den Boden des White Cube zerreißen und selbst in tausend Stücke zerfallen wird. Hierin kann man nun exemplarisch das Zusammenspiel von epistemischer Ballistik und Rhetorik der Unverhältnismässigkeit in einer spezifischen Art und Weise am Werk sehen: Im Kontext der Ausstellung steht in gewisser Weise die Behauptung im Raum, dass mit dieser Arbeit der Flimser Bergsturz tatsächlich präpariert wird. Sie präsentiert sich im Modus der Tatsachenfeststellung und wirft gerade dadurch umso prägnantere Fragen auf. Im Kontext des Flimser Hochtales verwandelt sich das unterstellte Gelingen hingegen in einen prägnanten Verweis auf die Unverhältnismässigkeit, die zwischen dem Gegenstand und den Mitteln seiner Greifbarmachung herrscht.

Diese zweite Interpretation wird dadurch einer näheren Bestimmung unterzogen, dass die Arbeit den «Anteil des Beschauers»<sup>4</sup> aktiviert und thematisiert. Würden sich die Betrachtenden vollkommen passiv dem Werk nähern, so würde sich weder etwas tun noch erschliessen. Die Hohlform würde sich nicht aus der Wand wölben und in einen Stein, die Wand sich nicht in

---

4 Ernst H. Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin: Phaidon Verlag, 2002, S. 154ff.

eine Nebelbank oder Staubwolke verwandeln und damit auch die Vorstellung nicht entstehen können, dass der inverse Felsblock im nächsten Augenblick eben jenen White Cube zertrümmern wird, durch den sich der Bergsturz in ein Präparat verwandeln soll. Und in der Folge würde ebenfalls ungedacht und ungesehen bleiben, dass dieser medienkritisch sublimierte Ikonoklasmus das Museum in ähnliche Stücke zu schlagen droht, wie sie der Flimser Bergsturz in den klastischen Sedimenten der Ruinaulta aufgehäuft hat. Darstellung und Kritik der Darstellung schlagen hier auf diese und andere Weisen ineinander um und lassen die epistemische Ballistik und die Rhetorik der Unverhältnismässigkeit als zwei Perspektiven auf eine und dieselbe Sache erscheinen.

Ganz anders instanziiert sich das Verhältnis von kühner Setzung und Kritik der Erkenntnismittel in *Der grosse Neugier* von Florian Dombois (Abb. 20 und 21). Die vier Durchgänge des zentralen, quadratischen Raums des Untergeschosses des Churer Kunstmuseums sind mit je einem Metallgeländer versehen, die den Zugang zum leeren Innenraum versperren und je eine Bildtafel tragen. Auf diesen sind Darstellungen der Region des Flimser Bergsturzes aus vier Himmelsrichtungen zu sehen, die aus den Daten des Geografischen Atlas der Schweiz am Computer generiert und anschliessend gedruckt wurden. Die geringfügigen Eingriffe in den Museumsraum und die Auffassung erzeugen einen schwer dingfest zu machenden ästhetischen Sachverhalt. Zum Beispiel setzt der maskuline anstelle des femininen Artikels im Werktitel verschiedene Schlussfolgen in Gang, die sich nachher kaum wieder aufeinander beziehen lassen. Hier wird nicht der Bergsturz oder ein Kunstwerk greifbar, sondern die Sinnsuche der Betrachtenden.

In dieser gleichsam ergebnisoffenen Grundstimmung leiten die Bildtafeln die Imagination eines Ausblicks auf eine Berglandschaft an, wodurch sich der Innen- in einen Aussenraum und der Einblick in einen Ausblick verwandelt. Auf diese Weise wird der Museumsraum mit einem Aussichtspavillon in Beziehung gesetzt, konkret mit der *Grossen Neugierde*, die 1835 nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel auf dem Gelände von Schloss Glienicke erbaut wurde. Beide Orte versprechen Sehenswertes, wobei der Anteil der Beschauenden an der

Erzeugung des jeweils sehenswerten Gegenstands im Fall des *grossen Neugiers* in Chur weitgehend anders zu charakterisieren ist als bei der *Grossen Neugierde* in Glienicke. «Man muss etwas Neues machen, um etwas Neues zu sehen», so könnte man mit den Worten Georg Christoph Lichtenbergs den durch den Titel nahegelegten Zusammenhang zwischen dem Neuen, der Gier und dem Umstand charakterisieren, dass sich hier ohne den kreativen Anteil der Beschauenden nichts Nennenswertes zeigen würde. Nachdem sich also anfangs der Einblick in einen Ausblick verwandelt hatte, wird er nun wieder zu einem Einblick, allerdings nicht in einen Museumsraum, sondern in die struktur- und gestaltschaffende Tätigkeit der Vorstellung. Eben diese dürfte auch Albert Heim in den 1880er Jahren zur Anwendung gebracht haben, als er die Gesteinsmassen des Flimser Tals als Ablagerungen eines gewaltigen Bergsturzes interpretierte. Die nachgerade dreiste Setzung im Sinne der epistemischen Ballistik exponiert in Form des *grossen Neugiers* ein Geflecht von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen einem geologischen und einem künstlerischen Stil der Erzeugung von Evidenzen.

Während sich die Betrachtenden vor diesen und anderen Arbeiten in ihren eigenen visuellen Sinnstiftungen üben, schreckt sie etwa alle Dreiviertelstunde das Geräusch fallender Steine auf, die aufeinander, auf eine Metallfläche und manchmal auch auf den Betonboden fallen. Der Lärm, der durch Gereon Leppers *Lockruf der Berge*<sup>5</sup> von 1999 erzeugt wird, übertrifft bei Weitem den von Galerien und Museen gewohnten Geräuschpegel. Die Arbeit besteht aus einer sehr langsam sich drehenden Tonne, die mehrere runde Steine von einigen Kilogramm Gewicht enthält. Von Zeit zu Zeit geraten die Steine in Bewegung, fallen aufeinander, auf die metallene Hülle der Tonne oder auf den Betonboden. Die zentrale Rolle spielt aber nicht der Krach, der dabei entsteht, sondern das Erschrecken als Reaktion auf seine Unverhältnismässigkeit in Bezug auf den gewohnten Geräuschpegel in Ausstellungen. Das Erschrecken bietet sich im Ausstellungskontext als Massstab für die Begriffsüberschreitung an, die man bei der Konstruktion

---

5 Abb. *Lockruf der Berge*, in: Präparat Bergsturz, Band 1, 2012, S. 38.

einer Vorstellung von den Massenumlagerungen des Flimser Bergsturzes zu vollziehen hätte. Es verdeutlicht auf affektive Weise die Distanz, die zwischen dem Mittel und dem Gegenstand der Erkenntnis herrscht.

In der Reflexion dieses Zusammenhangs wird deutlich, dass die Kritik der Erkenntnismittel ihrerseits eine Darstellungsform ist, und dass sie, wie alle anderen Darstellungsformen auch, ihren Gegenstand auf eine bestimmte, nämlich ihre eigene Art und Weise vorstellt. Ausdrucksmittel wie diese sind in der Kunstgeschichte wohlbekannt und gut erforscht.<sup>6</sup> Sie haben sich unter anderem im Bereich der christlich-religiösen Kunst lange vor künstlerischen Auseinandersetzungen mit Bergstürzen entwickelt. Eines der bekanntesten Beispiele aus der Malerei der Renaissance dürfte Caravaggios Gemälde der Bekehrung des Paulus von 1602 sein, das sich in der Capella Cerasi in der Chiesa di Santa Maria del Popolo in Rom befindet (Abb. 31). Der grösste Teil des Bildes wird vom Hinterteil eines Pferdes dominiert, erst der zweite Blick findet den am Boden liegenden, in seiner Bekehrung überwältigten Paulus. Die geschlossenen Augen markieren die zentrale Aussage des Bildes, derzufolge Gott nur mit dem inneren, geistigen Auge gesehen werden könne. Die Betrachtenden sehen das Bild mit ihren leiblichen Augen und gelangen auf diesem Wege zu der Information, dass ausgerechnet diese Form der Wahrnehmung das Wesentliche nicht zu erkennen imstande sei. Das Bild diskreditiert auf visuellem Wege das visuelle Sehen und damit sich selbst, wodurch es seine Existenz auf spezielle Weise rechtfertigt: Es erzeugt sein Sujet gerade dadurch in einer bestimmten Art und Weise, dass es seine Darstellbarkeit in Zweifel zieht.

Die Arbeiten der Churer Ausstellung sind nicht die ersten, die diese künstlerischen Strategien auf den Gegenstand des Bergsturzes übertragen und anwenden. Vielmehr entstanden vergleichbare Werke bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert, wie ein historisches, in der Ausstellung nicht vertretenes,

---

<sup>6</sup> Z.B. durch Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001; Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.



Abb. 31 – CARAVAGGIO, *Bekehrung des Paulus*, 1602

Beispiel zeigt (Abb. 32). Es handelt sich um ein von Friedrich May gestiftetes Zimmerdenkmal zum Andenken an seinen im Goldauer Bergsturz gestorbenen Freund Rudolf von Jenner. Die Terrakottaplastik wurde vermutlich von Valentin Sonnenschein um 1806/1807 geschaffen, ist 47 cm hoch, 45 cm breit, 29 cm tief und befindet sich heute im Historischen Museum Basel. Die durch das Objekt vorgestellte Szenerie erscheint ruhig und wenig bedrohlich. Die annähernd symmetrische



Abb. 32 – VALENTIN SONNENSCHNEN,  
*Der Bergsturz zu Goldau als Zimmerdenkmal*, 1806/07

Komposition, die geringe Grösse des Felsens oder Berges sowie die Gesichtsausdrücke der beiden Figuren verweisen in keiner direkten Form auf das ehrfurchtgebietende Ereignis, das der Stifter dieses Denkmals in seiner *Relation über den Untergang eines Theils unserer Reisegesellschaft beym Einsturz des Rosbergs im Canton Schwyz den 2. September 1806* beschreibt. Dort heisst es über den Goldauer Bergsturz, der übrigens etwa 300fach kleiner ist als derjenige von Flims und sich damit zu diesem wie ein kleines Spielzeugmodell zu einem handelsüblichen Kraftfahrzeug verhält: «Etwa 5 Minuten mochten wir auf der Wiese dem Herabrollen der Steine zugesehen und uns gegenseitig, wenn ein recht grosses Stück herunterkam und dessen Fall nur bis in den Tobel dauerte, aufmerksam gemacht haben, als plötzlich die gantze Seite des Tobels gegen Schwytz zu, von der Spitze des Berges bis tief herunter, und meistens mit Tannen bewachsen, in der Direction des Tobels sich in Bewegung setzte und den

Eindruck auf uns machte, als wenn wir mit Schwindel befallen worden wären. Diese Illusion dauerte nur einen Augenblick.»<sup>7</sup> Hier geraten zum einen grössere Massen in Bewegung und zum zweiten kommen seine Ausläufer näher an den Betrachter heran. Die geologische und die perspektivische Dynamik addieren sich und erzeugen den beschriebenen Schwindel durch den Verlust von Orientierungspunkten.

Nach dieser ersten verwirrenden Erfahrung kommt es in Mays Schilderung zu einer zweiten: «Unermessliches Unglück ward von uns vorgesehen, alles wurde furchtbarer – aber noch kein Gedanke, dass unsere Gegend in Gefahr sein könnte, stieg in mir auf (obschon meine Reisegefährten sich bereits in Flucht gesetzt hatten), weil ich sah, dass die Bewegung der Masse nach der Direction des Tobels, nämlich nach der Gegend von Busingen und Lowerzt gieng und weil ich wusste, dass zwischen uns noch eine ansehnliche Vertiefung sich befand, worein der Bergstrom vom Rigi nach dem Zugersee hinfluss, und durch verschiedene kleine Anhöhen uns geschützt glaubte. Im gleichen Augenblick aber wurde ich gewahr, dass nichts von diesem allem die Gegend von Goldau und uns schützen konnte, denn mit fürchterlicher Gewalt wurde die linke Seite des Tobels gegen Arth und Goldau hin durch den Bergfall theils überdeckt, theils mitgerissen und mit nun erneuerter Gewalt gegen Goldau hingetrieben; die Tiefe des Bergstromes war eine Ritze, die uns beschützenden Kniehöhen Maulwurfshaufen.»<sup>8</sup> Diese Verkleinerung ist eine sozusagen wahrnehmungspsychologische Reaktion auf die Ausmasse des Ereignisses, die ruckartige Einsicht, dass der Betrachter die Grösse und Gewalt des Berges bis jetzt unterschätzt hatte. May bemächtigt sich nicht des Bergsturzes in Form eines verkleinerten Modells, sondern findet sich umgekehrt in ein Spielzeug der Naturgewalten verwandelt. Keine kunstvoll präparierten Interpretationslücken setzen hier die Wahrnehmung in Bewegung, sondern 35 Millionen Kubikmeter abrutschender Konglomerate.

---

<sup>7</sup> Zitiert nach Burkard von Roda, *Der Bergsturz von Goldau als Zimmerdenkmal*, Basel: Baumann Verlag, 2002, S. 14f.

<sup>8</sup> Zitiert nach Burkard von Roda, *Der Bergsturz von Goldau als Zimmerdenkmal*, Basel: Baumann Verlag, 2002, S. 15f.

Das Basler Zimmerdenkmal versucht sich offensichtlich nicht an einer Schilderung dieser Erfahrungen. Der eher einem Bergmodell als dem Rossberg ähnelnde Hügel verweist durch nichts auf das schreckliche Anwachsen des Bergsturzes respektive die Schrumpfung der Betrachter und ihrer näheren Umgebung. Je weniger aber sich das Denkmal an einer mimetischen Darstellung versucht, desto eindringlicher scheint es die Betrachtenden anzuweisen, sich die Katastrophe möglichst bedrohlich auszumalen. Der Bergsturz wird nicht durch ein verkleinertes Modell verniedlicht, sondern in seiner Unfasslichkeit exponiert. Der ostentative Verzicht auf den Versuch, das Ereignis mit herkömmlichen darstellerischen Mitteln einzuholen, impliziert zugleich die Einsicht in den endgültigen Verlust des Freundes und führt so die durch sie ermöglichte Trauer vor Augen. Beide Situationen, so die Rhetorik des Zimmerdenkmals, erfordern die Fügung ins Unabänderliche: Die Darstellung des Bergsturzes mit klassischen Mitteln ist ebenso unmöglich wie die Wiederbelebung des Freundes. Die beiden Figuren des Denkmals wohnen scheinbar unbeteiligt diesen oder ähnlichen Überlegungen der Betrachtenden bei. Ihre zur Seite gekehrten Blicke vollziehen die ostentative Weigerung des Denkmals nach, sich an die Betrachtenden zu wenden. Es bietet sozusagen keinen Widerstand gegen den Willen zum Phantasiegebilde, keine Haltepunkte, die das Wachstum des vorzustellenden Ereignisses bremsen könnten. Die Lücke, die die Betrachtenden zu füllen sich aufgefordert fühlen, ist so gross wie der namenlose Schrecken und die fassungslose Trauer.

Vom Basler Zimmerdenkmal lassen sich kunstgeschichtliche Linien bis zu *Invers*, *Der grosse Neugier*, *Lockruf der Berge* und anderen Arbeiten der Churer Ausstellung ziehen. Alleamt lassen sie sich dem von Gottfried Boehm als «iconic turn» bezeichneten historischen Vorgang zuordnen, innerhalb dessen Bilder und Bildnisse nicht mehr als mimetische, gleichsam transparente, fensterähnliche Informationsträger erzeugt und verstanden werden, sondern als opake, eigenen Sinn generierende Bestandteile des Erkennens und Handelns. Die herkömmlichen, mimetischen Darstellungsformen spielen in dieser visuellen Strategie eine nicht zu vernachlässigende Rolle, weil es ja gerade die Behauptung ihrer Unzulänglichkeit

ist, die den Gegenstand des jeweiligen Werkes in der Vorstellung massgeblich konturiert. Die Setzung, der Flimser Bergsturz entziehe sich dem Begreifen, ist daher selbst eine durchaus erfolgreiche Form des Begreifens. In dem hierin angelegten inneren Widerspruch schlägt die Setzung in Kritik und die Kritik in eine Setzung um. Das Verhältnis zwischen der künstlerischen Setzung im Sinne der epistemischen Ballistik und der Rhetorik der Unverhältnismässigkeit wäre in diesem Sinne nicht mit den zwei Seiten einer Medaille zu vergleichen, sondern eher mit den Deutungsalternativen eines Vexierbildes.



# FUSSNOTEN DES PRÄPARIERENS

**S. 70 | Schnitte, Schneiden, Zerlegung**

*Priska Gisler*

**S. 75 | Fläche, Linie, Punkt**

*Markus Schwander*

**S. 79 | Färben**

*Priska Gisler*

**S. 85 | Umkehrung**

*Schirin Kretschmann*

**S. 91 | Handlungsanweisung**

*Florian Dombois*

**S. 93 | Klassifikation, Benennung und der Tod**

*Markus Schwander*

## Schnitte, Schneiden, Zerlegung



1

---

1 In der Arbeit *Nougat* hat Katja Schenker sowohl die Handlung des Präparierens als auch den Gegenstand des Präparats zusammenfallen lassen. Zuerst traf sie Entscheidungen darüber, was sie in ihren Betonblock eingießen wollte, dann wurde das Objekt ausgehärtet und nach seiner Härtung geschnitten. So konnte sie sich überraschen lassen vom Schliffpräparat, das sie zwar selbst hervorgebracht, das sich aber auch auf eine bestimmte Weise einfach ergeben hat. Ist das mit einer Theorie vergleichbar, mit deren Hilfe das empirisch zu erwartende Ergebnis besser zugespitzt werden soll, und der sich dann die Empirie als Kuckucksei entgegenstellt, ein Effekt, der als Hilfsmittel zur Erweiterung und Weiterentwicklung der Theorie genommen werden kann? Nicht das Präparat selbst, sondern ein Grundgefühl für Material lassen erahnen, welche Mühen das Schneiden bereitet haben mag, ob sich das Objekt widerspenstig dem Schneiden entgegensezte und ob viele Umwege in Kauf zu nehmen waren, bis sich die Oberfläche den Betrachtenden so glatt entgegenstreckte. Abrisskanten hingegen würden eine andere Geschichte erzählen.



Bojan Sarcevic, *At present*, 2011 (Ausschnitt).

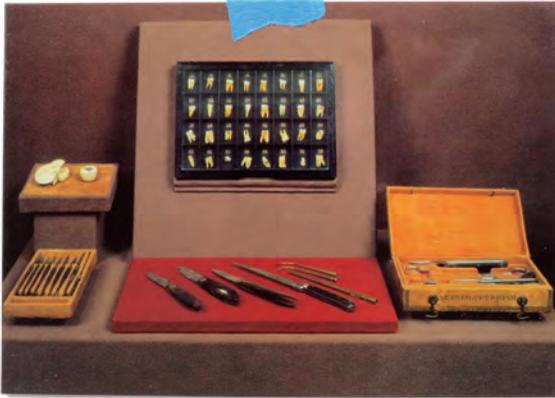
2 Bojan Sarcevic, *At present*, 2011 (Ausschnitt): Bei der Präparierungstechnik des Schneidens wird vielleicht stärker als bei anderen deutlich, dass ihr eine Bedeutung zukommt, die über die reine handwerkliche Technik hinausgeht. Schneiden ist immer mit Zerlegung und oft mit Zerstörung konnotiert. Das Präparieren einer Taxidermie ist zwar von der Todesursache getrennt. Die Taxidermie bemüht sich darum, den toten Körper für seine Aufbewahrung im Museum wieder wie lebendig zu machen. Gleichwohl wird die Arbeit des Präparators von Tieren traditionellerweise als unsauber gesehen, sogar als «dirty work» bezeichnet (siehe Priska Gisler, Luzia Hürzeler, Mo Diener, «Other Stories. Artistic Explorations of Genealogy and Identity», in: Gabriele Werner-Felmayer, Barbara Prainsack, Silke Schicktanz (Hg.): *Genetics as Social Practice. Transdisciplinary Views on Science and Culture*, Farnham: Ashgate, forthcoming). Entsprechend sind die Präparatorien, also die Orte, an denen die Exponate hergestellt werden, oft im Niemandsland zwischen Zoo und naturhistorischem Museum angesiedelt.

Ana Teixeira Pinto schreibt zur Arbeit *At present* von Bojan Sarcevic folgendes: «In an otherwise empty room, one finds a slab of steak inside a hollowed-out watermelon, like the leftovers of any given barbecue, hallowed atop a minimal plinth; and a photograph of a white Daihatsu Charade parked on a snowy street, with a PALESTINE decal in the rear window» (art agenda, October 29, 2011, <http://www.art-agenda.com/reviews/bojan-sarcevic's-at-present/>). Vermutlich lässt die Arbeit von Bojan Sarcevic viele Betrachtende beunruhigt zurück, vielleicht gehören dazu auch diejenigen im Bündner Kunstmuseum. Da war allerdings die Anspielung auf den Palästina-Konflikt nicht zu sehen. Sarcevic lässt diese Objekte nicht zufälligerweise zusammen auftreten. «I see these pieces as actors,» sagt er (in: Jennifer Allen, *Frieze. Social Patterns*, 9.9.2008, [http://www.frieze.com/issue/print\\_article/social\\_patterns/1.6.2013](http://www.frieze.com/issue/print_article/social_patterns/1.6.2013)). Auch das Präparat wird durch den Akt des Schneidens zum Akteur, es erhält eine Rolle und damit ein Eigenleben, das viele Abgründe haben kann.



---

3 Damian Ortega, *Controller of the Universe*, 2007: Der mexikanische Künstler Damian Ortega lotet spezifische ökonomische, kulturelle und ästhetische Situationen aus. Er beschäftigt sich damit, wie insbesondere regionale Kultur auf den Güterkonsum einzuwirken vermag (Quelle: [http://whitecube.com/artists/damin\\_ortega/](http://whitecube.com/artists/damin_ortega/) 1.6.2013). In seiner bildhauerisch gedachten Arbeit geht es auch um den Einsatz und die Bedeutung von Low-Tec-Produktion. Er setzt Gegenstände des alltäglichen Lebens für seine Arbeiten ein und unterwirft sie so einer Transformation. Damit entzieht er sie ihrem «normalen» Gebrauch. Die Arbeit zeigt Messer, Beile, Schneidewerkzeuge, die die Aktion des Präparierens ermöglichen, sie weisen sozusagen präparierende Eigenschaften auf. Sie sind ausgerichtet auf ein imaginäres Zentrum, den Ort der Betrachtenden. Präpariert werden somit die Augen der Zuschauer oder auch ihre Körper, falls sie nicht zum Gegenschlag ausholen oder sich ihre Selbstverteidigungskennnisse in Erinnerung rufen.




---

4 Ist forciertes Herausschneiden, Rausoperieren, gewaltsames Entfernen (hier: von möglicherweise schmerzenden Zähnen) auch ein präparierendes Vorgehen? Kann etwas herausgerissenes, verzweifelt herausgedrehtes, vielleicht gar im Akt des ungewollten Stürzens aufgegangenes, abgefangenes ebenfalls als Präparat bezeichnet werden? (Würde dies den Monstern und Gebeinen in den Kuriositätenkellern medizinhistorischer Sammlungen entsprechen? Gibt es Überschneidungen zu den Gebeinen, die an die Fundstücke des Bergsturzes von Goldau erinnern?) Oder übertreten wir zwischen der Strategie des Schneidens und den Objekten der Zurschaustellung eine Grenze? Präparieren heisst vorbereiten und so fragt sich, welches präparierte Objekt das Präsentieren, das Vergegenwärtigen von Bewegung, das Gewährwerden konservierter oder verlangsamter Zeit, auch das Behaupten eines Bergsturzes, der vor unserer Zeit stattgefunden haben soll, uns neu vorliegen wird. Auch verweist das Präparieren auf eine Handlung, die vielleicht das zu zeigende Objekt verändert, kontaminiert.



5 Auszug aus einem Interview mit einem Bauern aus der Gemeinde Flims:

PG: Eine weitere Frage ist noch, wo ist genau der Bergsturz?

RS: Der ist im Bereich vom Cassonshang bis füre abä in die Rheinschlucht. Das ist die ganze Breite. Segnesboden gegen vorne.

PG: Und wo ist er für sie wahrnehmbar?

RS: Ja, wahrnehmbar ist er vor allem da im Hochberg, dort im Innerberg, das heisst dort vo Foppa äwäg uffwärts, gegen Segnes, bis, wo, soweit wir noch bewirtschaften. Und die Alp selber, ist wahrscheinlich, die Alp hat sich wahrscheinlich ergeben durch den Felssturz. Die ist natürlich eine extrem steile Alp. Wir haben jetzt, wenn man zum Beispiel vergleicht, die Alp Flimserstein, die ist ein Hochplateau, und das da ist natürlich eine relativ steile Alp, aber sie wird auch bewirtschaftet, Jahre schon.

PG: Wie heisst die?

RS: Cassons. Alp Cassons. Das ist der ganze Hang. Wo sie ja mit der Bahn hoch sind. Und das ist die ganze Fläche dort. Und die hat sich eben wahrscheinlich ergeben durch den Felssturz. Ich weiss ja nicht, man weiss ja nicht, wie das vorher ausgesehen hat, aber das sind ja Riesenmassen, die da weggegangen sind. Und ja, das ist an und für sich, in der Bewirtschaftung, da merkt man es schon noch. Und dann im Laufe der Zeit hat es wahrscheinlich auch die Bäche und die Tobel ... die sind ja jetzt auch ... nicht mehr so. Es kommt ja kein Wasser mehr in diesen Bächen, Einschnitten ...

## Fläche, Linie, Punkt



6

6 Am 2. September 1806 ereignete sich bei Goldau in der Zentralschweiz ein grosser Bergsturz. 30 bis 40 Millionen Kubikmeter Stein stürzten innert weniger Minuten ins Tal. Die Naturkatastrophe bewirkte eine markante Veränderung der Landschaft, riesige Nagelfluhfelsen türmten sich dort auf, wo früher die alten Dörfer Goldaus gelegen hatten. Doch der Wiederaufbau begann bald und im Bergsturzgebiet entstanden neue Gebäude die vor allem dem Bahnbetrieb und dem Tourismus dienten. Je weiter der Ort sich entwickelte, um so mehr wurde die verschüttete Fläche eingeebnet und überbaut. Anfang der 1920er Jahre erschien es daher notwendig, einen Teil des Schuttgebietes unter Schutz zu stellen. Es entstand die Idee eines Tierparks auf den Überresten des Bergsturzes zwischen den Geleisen der Eisenbahn und dem nördlichen, wieder aufgebauten Dorfteil. Am 1. Mai 1926 wurde der Park dem Betrieb übergeben.

Zum Schutz der Tiere, aber auch um deren Flucht zu verhindern, dient ein Zaun rund um den Park. Er trennt die erhaltene Fläche des Bergsturzes von seiner Umgebung und markiert das Gelände gleichzeitig als Ausstellungsort. Heute ist die Schuttmasse um den Tierpark vollständig geräumt, kultiviert und grösstenteils überbaut. Innerhalb des Tierparks wurde diese Entwicklung gestoppt, so dass dort noch die durch den Bergsturz verursachte Situation zu sehen ist. In diesem Sinne scheint es angebracht, von einer Präparierung des Bergsturzes durch den Tierpark zu sprechen. Diese Präparierung zeigt eine zerklüftete Landschaft aus riesigen Steinblöcken mit kleinen Seen. Der Grössteil der Fläche ist bewaldet, Moose bedecken die Nagelfluhfelsen. Tierparkarchitektur, Gehege und betonierte Felsen sind allgegenwärtig. Die Präparierung ist sichtbar. (Quelle: *Der Natur- und Tierpark Goldau*, Schwyzer Hefte 95, 2010)



---

7 Der Caumasee liegt 997 Meter über Meer auf der Schuttmasse des Flimser Bergsturzes. Das Wasser ist türkisgrün und galt im 19. Jahrhundert als heilkräftig, weshalb das Baden im See eine lange Tradition hat. Der See wird aus unterirdischen Quellen gespeist und ist durch ein Karstsystem mit den anderen Seen im Bergsturzgebiet, Lag Prau Pulté und Lag Prau Tuleritg, verbunden. Auch der Abfluss ist unterirdisch, der Wasserspiegel unterliegt durch das Jahr beträchtlichen Schwankungen. Seit 2003 ist der Wasserspiegel des Sees auffällig tief. Nach dem Bau eines Umfahrungstunnels erhält der See offenbar weniger Wasser. Da die typische türkisgrüne Farbe eine Folge der unterirdischen Speisung des Sees ist, wird nun dem Bach Platt Alva jährlich eine beträchtliche Menge Wasser zugeführt, welche versickert und so über ein weit verzweigtes unterirdisches Netz in den Caumasee gelangt. Der See und seine Ufer sind von einem hohen Zaun umgeben und der Zugang ist im Sommer kostenpflichtig. Auf der Oberfläche aus der Landschaft ausgespart, ist der See jedoch unterirdisch mit den Wasserläufen in der Sturzmasse verbunden. (Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Caumasee>)



---

8 Bergwanderwege werden in der Schweiz auf den Wegweisern mit drei Strichen in weiss und rot bezeichnet, wobei der rote Strich zwischen den zwei weissen liegt. In Sichtweite des Wegweisers, bei Wegverzweigungen und bei unklarem Wegverlauf werden sogenannte «Bestätigungen» auf Felsen, grosse Steine, Bäume oder eigens hierfür angebrachte Pfosten gemalt. Sie versichern dem Wanderer, dass er sich auf dem richtigen Weg befindet und zeichnen in der Landschaft eine imaginäre Linie vom Anfangs- zum Endpunkt des Weges. Gemalt werden die Zeichen in definierten Farbtönen, als Referenz für das Weiss gilt RAL 9016, für das Rot RAL 3020.



---

9 Grenzsteine definieren Grundstücke, indem sie die Ecken von auf Karten bestehenden Zeichnungen in der Landschaft markieren. Sie unterteilen die Landschaft durch unsichtbare Linien, die zwischen diesen Punkten liegen.

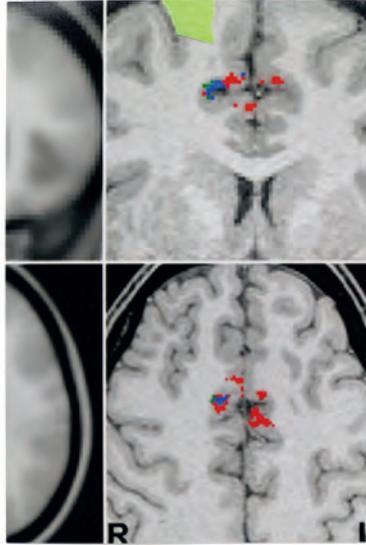
## Färben

10

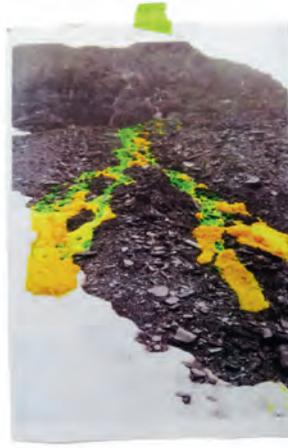


---

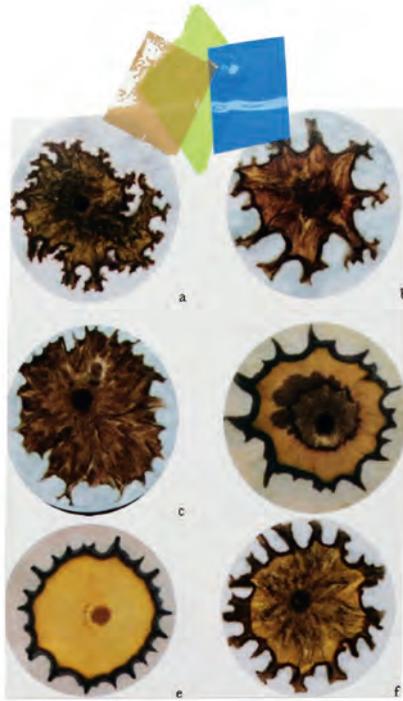
10 JS: Ich habe einen Klappf gehört und habe gedacht, was ist das? Und ein Rauschen. Und dann haben wir gesehen, wie der gegangen ist. Das ist etwa 20 Minuten, sind die Steine gekommen. Und das ist, ja und an uu-Wolke isch gsi. Und viele Leute haben gemeint, es sei vom Flieger. Man hat das gar nicht gemerkt. Also das war schon noch imposant gewesen. Ja, ein paar Tage später bin ich dann schauen gegangen, bin ich dann rüber und da sind immer noch Steine gekommen. Und oben – war so ein Loch gewesen. Und das hat es dann immer aufgefüllt mit Schutt. Und dann mit Wasser. Und dann ist es dann wieder gebrochen. Und das haben sie jetzt, glaube ich, frei gemacht, dass das Wasser immer abfließen kann. Und dann hat man immer wieder etwas gehört. So alle zwei, drei Tage ...



11 Zustandsänderungen in der Landschaft oder im Körper können plötzlich auftreten oder über sehr lange Zeit hinweg ablaufen. In beiden Fällen ist es schwierig, die Veränderungen selbst zu sehen oder aufzuzeichnen. Eine plötzliche Transformation kann sich mit einem Knall ankündigen und sich auf diese Weise unserer Wahrnehmung aufdrängen, ohne dass sie genauer beobachtet werden könnte. Sie ist gewissermassen schon wieder vorbei, wenn der Blick auf sie gerichtet wäre. Präparierungstechniken wie Färben, Giessen, Eintauchen etc. kommen dann zum Einsatz, wenn Zustandsänderungen vermutet werden, die nicht gesehen werden können, weil sie entweder zu schnell oder zu langsam abgelaufen sind. Der Einsatz von spezifischen Präparierungsstrategien zielt darauf ab, mittels Hervorhebung bestimmter Eigenschaften des Materials, der Form, der Struktur Kenntnisse über zeitliche Verläufe in bestimmten Regionen (im Gehirn oder der Landschaft), über Bewegung, die in dieser Gegend möglich ist, zu gewinnen. Hier handelt es sich um ein Spezialverfahren, bei dem nicht Schwarz-Weiss-Unterschiede zum Tragen kommen (wie z.B. beim Röntgen), sondern Kontrastmittel gespritzt werden, die sich farblich fassen lassen und damit ein differenziertes Erkennen erlauben.



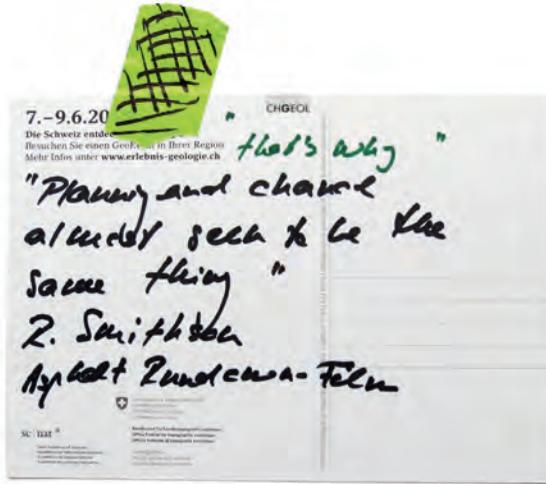
12 Ein wichtiges Instrument der Erkundung von Höhlen und Karsterscheinungen sind Anfärbungen, mittels derer Wasserwege und so geologische Zusammenhänge nachvollziehbar gemacht werden können. Das Schweizerische Institut für Speläologie und Karstforschung (SISKA) hat zu Händen der Gemeinde Flims einen öffentlichen Bericht zu den Wasserwegen im Gebiet verfasst. Das Institut setzte mit Fluorescein, Kochsalz, Rhodamin B, Eosin, Duasyn, Amidorhodoin und anderen chemischen Substanzen die Tradition der Wasserfärbungen fort, die seit den 1970er Jahren unternommen worden waren, um den Verlauf der Wasserwege in den drei Karstsystemen in der Region Flims zu untersuchen. Als Resultat aus den neuesten Färbungen wurde festgehalten, dass die Quellen am oberen Rand des Bergsturzes austreten und einen Einfluss auf die Wasserverhältnisse des Bergsturzes und somit des Caumasees und der anderen Seen im Gebiet haben. Der Lag Prau Pulté, soviel wurde eruiert, fliesst in den Pultébach, der im Bergsturz versickert und den Caumasee speist. Die Vermutung, dass der Umfahrungstunnel (Bauzeit 1998 – 2007) einen Einfluss auf das Absinken des Seepegels des Caumasees gehabt haben könnte, wurde bestätigt. Auffällig und aussergewöhnlich für einen wissenschaftlichen Bericht ist, dass die Präparierungsverfahren der Färbungen im Bericht nicht mit Worten beschrieben, sondern einzig mittels Bildern festgehalten werden. Die Methode selbst wird nicht erwähnt. Im Bericht wird beschrieben, dass die Strömungen materielle Eigenschaften haben: Sie tauchen an bestimmten Orten auf (am Rande des Bergsturzes), sie hinterlassen Spuren (ausgewaschene Höhlen im Karstsystem), sie verschieben Gestein. Wichtiger aber scheint, dass sie mittels der Anfärbungen als raum-zeitliche Phänomene sichtbar gemacht werden (Quelle: Gemeinde Flims/Schweizerisches Institut für Speläologie und Karstforschung, Wasserwege der Gemeinde Flims und ihre Einflüsse auf den Caumasee, 2004 – 2008).



13 Papierchromatographie ist die Analytik komplexer Substanzgemische, wie sie Friedlieb Ferdinand Runge Mitte des 19. Jahrhunderts in seinen papierchromatographischen Versuchen vorgenommen hat. Das Vorgehen beruht darauf, dass sich im Verlauf der Fließbewegung Farben auftrennen, so dass das Verhalten der Substanzen greifbar wird. Strömungsstrukturen, so Schirin Kretschmann in *Deus Ex Machina* (2011), werden in farbiger Form sichtbar. Die Farbe hebt materielle Eigenschaften und Kontraste zur Visualität bestimmter Stoffe hervor. Sie fungiert auch als Indikator für zeitliche Verläufe und das Fließverhalten der Stoffe. Sind Färbungen somit Raum gewordene Zeit?



14 Seit dem Ende der 1960er Jahre hat der argentinische und nach Frankreich ausgewanderte Künstler Nicolas Garcia Urriburu wiederholt Anfärbungen von Gewässern vorgenommen. 1968 färbte er während der Biennale von Venedig den Canal Grande mit Fluorescein ein, was den Fluss in einer hellen, neongrünen Farbe erscheinen liess. «The stream of green dissipated, for a few moments, the dense demagogical miasmas of the Giardini jungle. Urriburu had delivered a masterful blow, a splendid demonstration of the moral hygiene of art», schrieb damals Pierre Restany als Kommentar (auf der Homepage von Urriburu). Später folgten Wasseranfärbungen in vielen verschiedenen Ländern, die er nicht zuletzt in Bezug zur zunehmenden Wasserverschmutzung setzte und für die er teilweise mit Greenpeace zusammenarbeitete. Auch Ólafur Elíasson färbte im Jahr 2000 einen Fluss in Stockholm grün (*The River Is Always Greener On The Other Side*). Auf den ersten Blick scheint das Interesse der Speläologen und der Künstler an der Sache zwar unterschiedlich, aber die Vorgehensweisen sind verblüffend ähnlich. Geht es bei ersteren um das Strömungsverhalten von Wasser in Höhlen und Karstsystemen, so untersuchen sowohl Urriburu als auch Eliasson ästhetische Fragen, die sie mit der Thematisierung der Land- bzw. Wassernutzung und der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Landschaft verknüpfen. Die Präparierung der Landschaft ist in beiden Fällen ein Vorgehen, das aufmerksam macht, auf den Ablauf natürlicher Prozesse, die immer auch getragen sind von der Möglichkeit äusserer Interventionen. Ein poetisches Moment bleibt diesen eingreifenden, vorbereitenden, präparierenden Bemühungen inhärent, etwas, was nicht in Sprache gefasst werden kann: Auch die Speläologen finden keine Begriffe für ihre Färbungsversuche. Und ganz sicher verweisen sie deshalb mit ihren Anfärbungen über das Anzeigen des Wassersystems im Flimser Gebiet und die Messung der Strömungsstärke hinaus.



15 Nur ein Jahr nachdem Uriburu den Canal Grande färbte, liess Robert Smithson in seiner ersten Fliess-Arbeit *Asphalt Rundown*, 1969, in einem verlassenen Steinbruch bei Rom eine Ladung Asphalt aus einem Lastwagen einen Hang hinuntergiessen. Nancy Holt charakterisierte diese Technik des Giessens als «entropy made visible», als sichtbare Zustandsänderung, die gewissermassen als Präparierungsvorgang «in the making» verstanden werden kann. Das Ausgiessen wird als Eingriff von Aussen, vor allem aber als aktiver Vorgang sichtbar gemacht und im Video festgehalten. Dieses Video erlaubt es, die Repräsentation des Akts des Präparierens selbst künftig beliebig zu mobilisieren, während das Präparat vor Ort stabilisiert war und besucht werden musste. Das Bild mit dem ausgegossenen Asphalt hält nur einen Aspekt der gesamten Arbeit, wie auch des Vorgangs fest. Die dunklen Stellen, die Bedeckung des Abhangs durch Asphalt, die Verwunderung darüber, dass er hier, aber nicht dort geflossen ist, bleiben als Eindruck bestehen, auch nachdem der Film zu Ende ist. Ähnlichkeiten mit der Bergsturzlandschaft, zu entdecken durch Begehung der Gegend, sind vielleicht nicht zufällig. Die Arbeit vermittelt ein erkenntnistheoretisch spezifisches Vorgehen, das sich von demjenigen der Geologie unterscheidet. Geologen entwickeln in ihrer wissenschaftlichen Arbeit Programme, um mittels seismologischer Geräte, einen Bergsturz sehen bzw. sichtbar machen zu können. Das künstlerische Präparieren ermöglicht eine Art Experimentalsystem bisher undenkbarer Ereignisvarianten, während es den Geologen beim Hantieren an dem und mit dem Gestein, eher darum geht, Theorien des vermuteten Geschehens zu festigen oder weiterzuentwickeln.

## Umkehrung

16



---

16 Im Sommer 1962 stellt Piero Manzoni in einem dänischen Park einen Kubus aus Eisen ab. Seit dessen Platzierung steht die eingravierte Inschrift *Socle du Monde* auf dem Kopf. Die so vollzogene Umkehrung des Sockels substituiert jedwedes Artefakt durch den Erdball selbst. Sieht man die Erde und damit die gesamte uns umgebende Wirklichkeit zur Kunst erklärt, steht der Begriff des Ästhetischen in seinem Verhältnis zu dem Begriff des Realen neu zur Disposition.



17 Im Herbst 1969 schüttet Robert Smithson eine LKW-Ladung erhitzten Asphalts den erodierten Steilhang einer Kiesgrube hinab. Die zähflüssige Masse setzt sich entsprechend der spezifischen Eigenschaften des Materials, der Schwerkraft und der geographischen Formation des Steinbruchs in Bewegung. Sie mischt sich mit der Erde, füllt die vorhandenen Erosionsrinnen aus und erkaltet als tiefschwarze Form. In dieser Form wird der gegenwärtige Bestand des Steinbruchs fixiert und eine Grenze zu den ausserhalb liegenden Elementen markiert. Mit den Jahren und bedingt durch Witterungseinflüsse ebenso wie Erosion transformiert sich die Asphaltform im Steinbruch. Der Zeitpunkt, der Ort und die Formation von *Asphalt Rundown* entsprechen einer künstlerischen Konzeption, die das Resultat eines aleatorischen aber nicht beliebigen Prozesses zur Sichtbarkeit bringt. Indem sich die schwarze Form in die Landschaft einschreibt, verweist sie einmal auf sich selbst, lässt jedoch einer Negativfolie gleich das umliegende Gelände als Vordergrund erscheinen. Über die Möglichkeit der visuellen Umkehrung an der Grenze zwischen dem eingebrachten Medium und dem gegebenen Umraum lässt sich *Asphalt Rundown* als Präparat eines entropischen Prozesses diskutieren.



18 Im Frühjahr 2006 weiht die Architektin Corinna Menn eine Aussichtsplattform bei Conn, südlich von Flims, ein. Die Plattform wurde von der Gemeinde Flims in Auftrag gegeben, um einen weiten Blick über die fast 400m tiefe Schlucht des Vorderrheins zwischen Ilanz und der Mündung des Hinterrheins bei Reichenau zu ermöglichen und Einblicke in die durch den Rhein vollzogenen Schnitte durch die Schuttmassen des Flimser Bergsturzes zu geben. Die auf einem einzigen Pfeiler und durch eine Zwei-Punkte-Verspannung gehaltene Aussichtsplattform mit dem sprechenden Namen *Il Spir* (rätoromanisch Mauersegler) erwandern wir bei unserer ersten gemeinsamen Begehung des Bergsturzgebietes, um uns einen visuellen Eindruck von den Dimensionen des Ereignisses zu machen.



19 Im Jahr 1967 läuft Richard Long so lange auf einer Wiese hin und her, bis das Gras vollständig niedergetreten ist. In der Wiese bildet sich als Spur seiner Handlung eine Linie, die er fotografisch festhält. Die menschliche Handlung ist ein Eingriff in die Natur, umgekehrt bildet die umgebende Landschaft die Kontrastfolie, welche diese Handlung überhaupt sichtbar macht. Wird durch das Laufen die Landschaft zugerüstet, um an ihr etwas zur Sichtbarkeit zu bringen? Bringt die Landschaft erst die Bedingungen und Motivationen einer solchen Handlung hervor? Die Arbeit *A Line Made by Walking* reagiert auf die klassische Form, Gattung und kommerzielle Vermarktung skulpturaler Werke, die eine gleichbleibende ästhetische Wirksamkeit an austauschbaren Orten suggerieren. Die unter Ausschluss der Öffentlichkeit entstandene Linie wird vermittelt über eine Fotografie, deren Status sich nicht in der Dokumentation einer Aktion erschöpft und die selbst zum Träger des Werks wird.



20 In musikalischen Notationen weist <Tacet> (lat. er/sie/es schweigt) den Interpreten zum Pausieren in dem betreffenden Abschnitt an. Im Unterschied zu der <Pause>, die den Neueinsatz des Interpreten rhythmisch definiert, verpflichtet <Tacet> zuweilen für ganze Sätze von Musikstücken zum Schweigen.

Für sein im Sommer 1952 uraufgeführtes Stück 4'33" macht John Cage diese Handlungsanweisung zum Programm. Während der gesamten Dauer des Stückes (4 Minuten 33 Sekunden) wird kein einziger Ton gespielt. Indem die Stille zum Protagonisten erhoben wird, findet eine Umkehrung konventioneller Kompositions- und Aufführungspraktiken statt. Im Sinne einer Entgrenzung des Ästhetischen werden klangliche Phänomene, die in Musikaufführungen üblicherweise ausserhalb des intendierten Klangereignisses stehen, explizit in den Fokus der Wahrnehmung gerückt: Wie steht die konzipierte Stille zu den akustischen Bedingungen des Realraums – Publikumsgeräusche, Lüftungsanlagen, die Bühnentechnik, Fahrzeuge im Aussenraum oder die eine Akustik prägenden Oberflächen des architektonischen Raums. Was spielt der Interpret, wenn er keinen Klang erzeugt? Wie unterscheiden sich kompositorische Bereiche voneinander, wenn Stille und Pause nicht voneinander zu unterscheiden sind? Wie lässt sich das Ästhetische vom Nicht-Ästhetischen abgrenzen?



21 Sommer 1977, 1987, 1997, 2007. Es gibt einen Künstler, der in jedem dieser Jahre an den Skulpturprojekten Münster teilnimmt: Michael Asher, dessen Wohnwagen des Modells «Eriba Familia BS» alle zehn Jahre während der Laufzeit des Kunstereignisses wöchentlich an einem anderen Platz steht. Montags, dem Tag an dem Museen für Besucher geschlossen sind, wird sein Standort entsprechend einer Handlungsanweisung von 1977 gewechselt. Plätze, die im Laufe der Jahre nicht mehr existieren, werden durch einen Garagenplatz ersetzt. Die Relation des Wohnwagens zu seinem jeweiligen Standort wird seit 1977 sorgfältig fotografisch dokumentiert. Auf diese Weise wird er zum Gradmesser und Dokument für die Wandlungen des städtischen Raums.

Offensichtlich ist die künstlerische Arbeit nicht mit dem ästhetischen Gegenstand des Wohnwagens identisch, die in den Stadtraum eingebracht wird. Was ist dann die Arbeit, wenn heterogene Handlungen, Gegenstände, Räume und Begriffe an dem durch die Platzierung des Wohnwagens geschaffenen Ort aufgezeigt werden? Worin liegt ihre Sichtbarkeit, wenn das ereignishaft Erscheinende des Wohnwagens Spannungen, Widerstände und Zusammenhänge der öffentlichen Sphäre spürbar macht?

Das Projekt *Installation Münster (Caravan)* von Asher zeigt, dass es kaum möglich ist, das ästhetische Objekt – den Wohnwagen – als autonomes Gefüge zu beschreiben, das jegliche externen Gegebenheiten aus sich und seiner Beobachtung ausschliesst. Die Platzierung des Wohnwagens macht Raum wahrnehmbar, indem er an diesem sichtbar wird und diesen besetzt, bearbeitet und verändert. Indem er den Ort der Rezeption konstituiert, kann das Externe jedoch nicht als sinnentleert begriffen werden, sondern wird zum Element des ästhetischen Wahrnehmungsfeldes. Der Gehalt einer künstlerischen Arbeit wird im Zusammenhang ihrer räumlichen Relationen ermittelbar. Er ist in keinem Fall statisch, sondern an die individuelle Erfahrung des Rezipienten und dessen realräumliche Bewegung gekoppelt und so als unabschliessbarer Prozess der ständigen Transformation und Neuordnung von Perspektiven und Bedeutungszuschreibungen im Zeitverlauf zu verstehen.

## Handlungsanweisung

22

**Instrument** DORE Projektförderung

**Allgemeine Angaben**

**Eckdaten**

<b>Titel des Projekts</b>	Präparat Bergsturz - Künstlerisch-landschaftlichen Phänomens
<b>Titel in Englisch</b>	Rock Slide as Preparation - Artist

**Forschungsbereich** Geisteswiss.

**Hauptdisziplin** 10603 Bild

**Hochschule** Berner Fac

**Gesuchsteller/innen**

Hauptgesuchsteller/in	<b>Priska Gis</b>
Mit-Gesuchsteller/innen	Florian Do

22 «Wie verhalten wir uns als Bildhauer zu einem Bergsturz?» – war die am Anfang des vorliegenden Projekts stehende Frage, die bereits auf das Wissen um die Unmöglichkeit anspielte, «Objekte» wie einen Bergsturz, der in seiner Grösse und Gewalt über das Vorstellbare hinausgeht, wirklich fassen zu können. Daraus entstand der Titel *Präparat Bergsturz*, angelehnt an Hans-Jörg Rheinberger, der das Präparat als etwas definiert, das an der Materialität des zu Erforschenden partizipiert und als einen Gegenstand exponiert, der erst durch Zurüstung, also eine Technik der Präparierung, zur Darstellung kommt. Oder wie es bei Christoph Hoffmann im vorliegenden Band heisst: Präparate sind «eine Vorrichtung [...], mit deren Hilfe sichtbar gemacht wird, was in den Blick fallen soll» (S. 49). Und an anderer Stelle: «Begriffe sind so betrachtet die ersten Werkzeuge des Präparierens» (S. 43). Der Titel des Forschungsprojekts *Präparat Bergsturz* und die darin liegende Handlungsaufforderung verstehen sich in diesem Sinne selbst als eine mögliche Form der (virtuellen) Präparierung des Bergsturz von Flims.

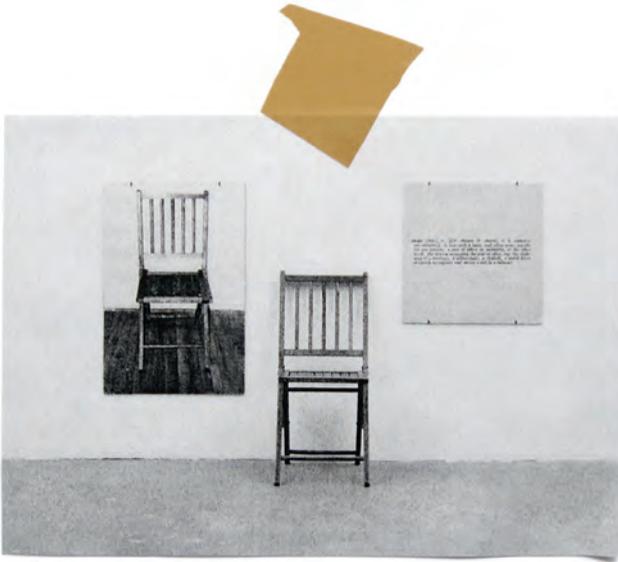


23 *Stein auf Stein auf gefallenem Stein #3* heisst eines der Word Pieces von Lawrence Weiner, das dieser im Rahmen seiner Ausstellung in der Kunsthalle Bern an der Fassade installierte (19.8.-16.10.1983).

Die Kunsthalle steht am Hügelrand des Helvetiaplatzes und weist einen Riss auf, der diagonal durch das gesamte Gebäude geht. Dieser Riss war Bestandteil der Arbeit *Luginsland* von Florian Dombois im Rahmen der Ausstellung *Pre-Emptive*, kuratiert von Philippe Pirotte (19.8.-8.10.2006).

Hier stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Wirklichkeit und Sprache stehen?

## Klassifikation, Benennung und der Tod



24

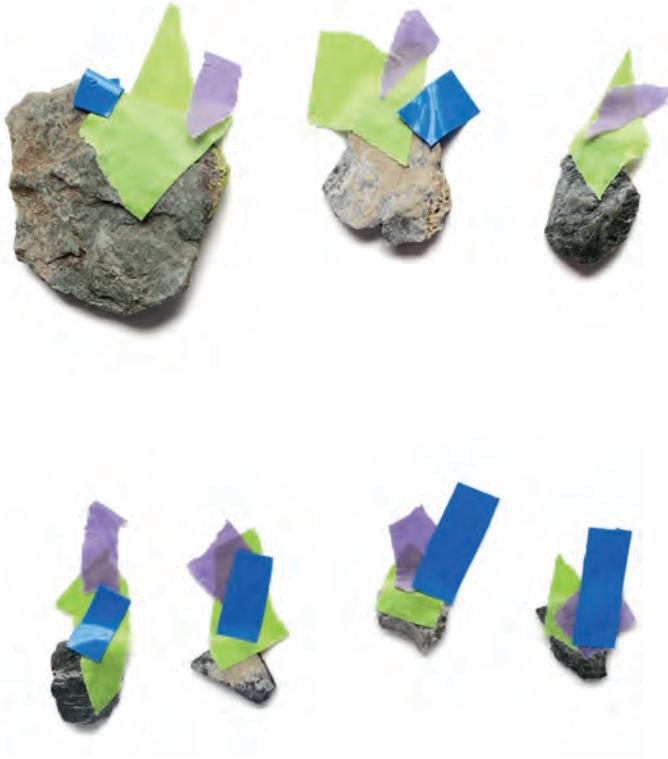
---

24 1965 präsentierte Joseph Kosuth erstmals *One and Three Chairs*. Die Arbeit besteht aus einem Stuhl, einer Fotografie dieses Stuhls und einem Lexikon-eintrag mit einer Definition des Wortes «Stuhl». Wird die Arbeit ausgestellt, so muss ein sich am Ausstellungsort befindlicher Stuhl im Raum fotografiert werden. Der Abzug der Aufnahme zeigt den Stuhl in seiner Originalgröße. Zwei Elemente der Arbeit bleiben immer bestehen: Das Abbild des Lexikon-artikels und eine Skizze, die die Anordnung definiert, Stuhl und dessen Abbild sind variabel. Joseph Kosuth selbst sagt zu seiner Arbeit: «The piece that The Museum of Modern Art owns the *One and Three Chairs* I did when I was 20. The Museum didn't know I was 20 when they bought it, of course. I never told anyone my age until I was 28 – a deliberate strategy on my part to appear as old as I could and be taken seriously.» (Zitat aus der Webseite der MOMA – Collection 1.6.2013)



---

25 Im Maderanertal im Kanton Uri (CH) finden Strahler neben wertvollen Kristallen auch kleine, unbedeutende Stücke. Diese werden den wandernden Touristen auf spezielle Weise zum Kauf angeboten. Am Wegesrand stehen Kisten mit Unterteilungen, in denen die Kristalle nach Grösse und Schönheit geordnet sind. Jedem Abteil ist ein Preis zugeordnet. Es handelt sich also um eine Klassifikation nach dem monetären Wert von Schönheit!



26 Unter den Dingen, die sich im Forschungsprojekt als Bildmaterial für die Diskussion der Präparierungsstrategien angesammelt haben, befinden sich auch sieben verschieden grosse Steine aus der Bergsturzmasse von Flims (Handstücke). Diese Steine, wie auch gesammelte Bilder, wurden im Verlauf der Diskussion öfter umgehängt. Das erstmalige Aufhängen, wie auch die Verschiebungen auf der Wand wurde mit einem farbigen Klebestreifen markiert, der einem bestimmten Tag entspricht. Es sind hier also einerseits hängende Steinpräparate zu sehen, andererseits ist aber auch die Spur ihrer zeitlichen Bewegung in der Diskussion aufgezeichnet.



---

27 Die Anordnung der Geweihe von geschossenem Wild dient hauptsächlich statistischen Zwecken, nämlich der Darstellung der Anzahl erlegter Tiere. Darüber hinaus aber werden die formal ähnlichen Stücke auch gerne als Teil einer ornamentalen Struktur in dekorativer Absicht verwendet. Die abgebildete Kombination von Gams-Geweihen mit einem alten Wagenrad findet sich an einer Scheune in Fidaz, einem Weiler unterhalb des Flimsensteins, der Teil der Abrisskante des Bergsturzes ist.



---

28 *Strange Fruit (for David)* von Zoe Leonard, entstanden 1992 bis 1997, ist vierteilig und besteht aus echten Fruchtschalen kombiniert mit echtem Faden, echten Knöpfen und Reissverschlüssen. Die von der Künstlerin «reparierten» Schalen von Orangen, Bananen, Grapefruits, Zitronen und Avocados werden in der Zeit zu Reliquien des unterschiedlichen Zerfalls von organischem und zivilisatorischem Material. Das Werk befindet sich in der Sammlung des Philadelphia Museum of Art und ist dort als Skulptur klassifiziert.



---

29 Wie schlimm eine Naturkatastrophe zu bewerten ist, wird heute hauptsächlich über die Anzahl der Opfer und der Schadenssumme berechnet. Im Museum des Goldauer Bergsturzes sind Gegenstände der Einwohner des verschütteten Dorfes ausgestellt. In diesen in der Bergsturzmasse gefundenen Dingen ist das Leben im Dorf vor dem Unglück präpariert.



**30** Eine Reliquie ist ein Gegenstand religiöser Verehrung. Es kann ein Knochen, die Asche des Toten oder ein Teil des persönlichen Besitzes des Heiligen sein. Reliquienverehrung findet sich im Christentum, aber auch im Shinto und im Buddhismus. Im Christentum gilt sie als eine der ältesten Formen der Heiligenverehrung. Wunderberichte über Heilungen verbreiteten den Glauben an Reliquien ebenso wie die Tatsache, dass sich in den grossen Kathedralen des Mittelalters wichtige Reliquien befinden, wie zum Beispiel die der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom. Die Reliquienverehrung wird von den evangelischen Christen als «unbiblisch» abgelehnt, im Zuge der Reformation wurden Reliquien entfernt oder auch verbrannt. Gerade deshalb empfahl das Konzil von Trient 1563 deren Verehrung besonders und Wallfahrten zu Reliquien-schreinen wurden zu einem wichtigen Mittel der Gegenreformation.

Die Reliquien werden in drei Klassen eingeteilt:

- Reliquien erster Klasse sind erhaltene Körperteile eines Heiligen wie Knochen, Haare, Fingernägel und zuweilen auch Blut oder Asche.
- Reliquien zweiter Klasse sind Gegenstände, die ein Heiliger berührt hat. Gewänder, aber auch Foltergeräte bei Märtyrern gehören dazu und werden «echte Berührungsreliquien» genannt.
- Reliquien dritter Klasse können kleine Papier- oder Stoffstückchen sein, die auf Reliquien erster Klasse gelegt wurden. Diese «mittelbaren Berührungsreliquien» werden oft auf Heiligenbildchen geklebt oder auf andere Weise als Souvenirs an Pilger verkauft.

Reliquien können im materiellen Sinne als Präparate verstanden werden, in ihnen präpariert sich aber ebenso das immaterielle Heilige. Sie sind in hohem Masse als Einzelstücke zu verstehen, denn sie repräsentieren ein Individuum. Ebenso sind sie aber Variationen eines bestimmten Typus, nämlich des Heiligen. Aus dem Aussehen der Knochen oder Haare kann nicht direkt auf die Person des Verstorbenen geschlossen werden. Erst die Inszenierung der Reliquie und die Benennung eines bestimmten Heiligen ermöglichen den Glauben an ihre heilende Wirkung. (Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Reliquie>)





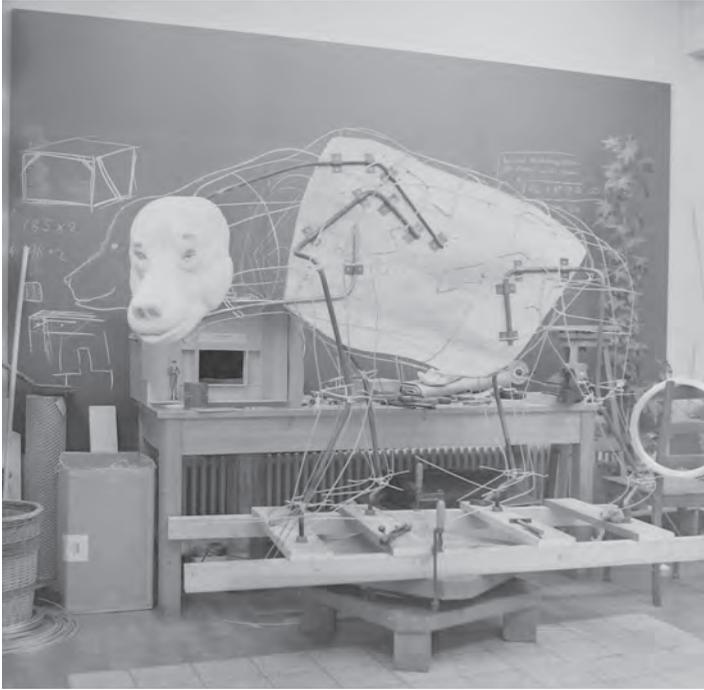


Abb. 63 – Herstellung eines Höhlenbärs  
durch Alfred Schenker und Karl Rothpelz

# EICHELHÄHER, FOSSIL, SÄUGETIER: DER PRÄPARIERUNGSVORGANG ALS OBJEKTCONFIGURATION

Priska Gisler<sup>1</sup>

## Die verborgenen Kräfte der Natur erkennen

«Durch das Beobachten alleine», so schrieb der Tierpräparator Max Selmons in seiner Vorrede zum *Handbuch für Naturaliensammler*, das er 1907 herausgab, «können wir die Tiere, Pflanzen und Steine nicht in ihren einzelnen Teilen, ihrer äusseren und inneren Zusammensetzung studieren und», so fügte er an, «vermögen wir nicht, die in ihnen verborgen wirkenden Kräfte zu erkennen».<sup>2</sup> Die Objekte müssten, so fuhr er fort, dafür eingesammelt, untersucht, zerlegt und schliesslich aufbewahrt werden, damit sie später jederzeit wieder zur Verfügung stehen würden. Allerdings ergab sich dadurch ein Problem. Nicht nur die lückenhafte Erinnerung stellte sich der sachgemässen Darstellung und Konservierung in den Weg: «Sobald aber ein Naturkörper aus seiner natürlichen Umgebung herausgenommen wird, ihm die natürlichen Lebensbedingungen genommen werden oder er zerteilt wird (wenigstens bei organischen Körpern), verfällt er, unterliegt er der allmählichen Zerstörung, sei es durch Mikroorganismen, sei es durch physikalische oder chemische Einflüsse.»<sup>3</sup> Der <Naturkörper> also besteht den Realitätstest nicht – sobald der Körper als darstellendes Objekt beobachtet, untersucht, transferiert werden soll, fällt er

---

1 Zu besonderem Dank fühle ich mich Wolfram Höll verpflichtet, der bei der Recherche nach Quellenmaterial zu diesem Artikel behilflich war, sowie Florian Dombois, Schirin Kretschmann und Markus Schwander, deren Anregungen für den Beitrag unerlässlich waren.

2 Max Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 1.

3 Max Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 1.

auseinander. Die adäquate Herangehensweise, die der Experte hier vorschlagen wird, liegt in unserem Zusammenhang auf der Hand: «Um nun die Naturkörper oder deren Teile in der für das Studium erforderlichen Weise aufbewahren zu können, müssen diese erst p r ä p a r i e r t werden.»<sup>4</sup> Die verborgenen Kräfte von Steinen, Pflanzen und Tieren können, dies lässt sich aus Selmons Worten schliessen, nur mittels bestimmter Techniken der Erkenntnis zugänglich gemacht werden. Um die entsprechenden Objekte, denen die verborgenen Kräfte innewohnen, zu erhalten, sind präparierende Eingriffe nötig. Diese werden von jemandem vorgenommen, der sich damit auskennt. Der Erhalt, die Bewahrung, ja gar die Realisierung des Naturkörpers gelingt erst durch die Eingriffe eines Akteurs, der oder die sogleich wieder hinter dem emergenten Objekt verschwindet. Die Herstellung durch die Hand des Präparators ist unabdingbar, aber – das soll der vorliegende Beitrag zeigen – diese Hand bleibt unsichtbar. Um darzulegen, wie es gelingen kann, die Naturkörper aufzubewahren, wendet Selmons sich und wir uns für dieses Kapitel mit ihm dem «wissenschaftlichen Kunstgewerbe der Präparationstechnik»<sup>5</sup> zu. Die Techniken der Präparation sollen in diesem Kapitel im Zentrum stehen. Wie die Naturkörper zu Präparaten und ihre verborgenen Kräfte der Erkenntnis zugänglich gemacht werden, beschäftigt uns ebenso, wie uns der Status dieser Körper interessiert, die Frage also, was die Pflanzen, Tiere, Steine werden, wenn sie präpariert sind.

Um sich dem Präparierungsvorgang mit detaillierter Kenntnis widmen zu können, wird zunächst eine kurze historisch-soziologische Annäherung an das Präparieren stattfinden. Dabei wird auf die Besonderheit von Präparaten ebenso wie auf die Kunst ihrer Erhaltung eingegangen. Kern dieses Beitrags bilden drei exemplarische Handlungsanweisungen von Präparatoren, die in einer Art verdichtender Übersetzung

---

4 Max Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 1.

5 Max Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 1.

für das vorliegende Kapitel aufbereitet wurden, sie sollen einen genauen Blick auf die Vorgänge der Präparation erlauben. Ziel des Beitrages ist es, mit Hilfe dieser Übersetzungen einige Aspekte der Konfiguration von Dingen aus der Natur in Präparaten herauszuarbeiten.

### Das Präparat zwischen Vorlage und Abbildung

Ein in einer Sammlung aufbewahrtes oder in einem Museum gezeigtes Präparat stellt immer nur eine Variante in einer ganzen Reihe von Möglichkeiten dar, Objekte der Natur festzuhalten.<sup>6</sup> Aber Taxidermien waren bereits im 19. Jahrhundert beliebter als Illustrationen, ein <echter> Vogel hatte mehr Wert als eine Zeichnung. Viele Wissenschaftler/-innen, und die zahlreichen Lehr- und Schausammlungen scheinen dies zu bestätigen, zogen es vor, Tiere am Präparat statt an einer Zeichnung zu studieren. Die Historikerin Karen Wonders beschreibt, dass im 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein, gute Stücke («specimens») in der Natur durch Künstler/-innen abgezeichnet («copied») wurden,<sup>7</sup> damit man eine Erinnerung an das Erscheinungsbild ins Atelier mitnehmen – und nach diesem

---

6 Lorraine Daston schildert dies in Bezug auf den Harvard-Botaniker Goodale, der die Glasblumen der Blaschkas in Auftrag gab. Gute botanische Illustrationen «must never be used to the exclusion of fresh specimens or well-preserved dry ones», vgl. Lorraine Daston, «The Glass Flowers», in: Dies. (Hg.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books, 2004, S. 223-254, hier S. 245. Vgl. auch Susanne Köstering, *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914*, Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2003, S. 170.

7 Auch heute noch spielt in der Präparation der Rückgriff auf eine Skizze eine beträchtliche Rolle, aber nicht nur wegen des Bildes selbst. Das zeichnerische Wissen schult den Blick des Präparators für seine Aufgabe, wie dies beispielsweise Jürgen Fiebig, Präparator am Berliner Museum für Naturkunde, in einem Interview charakterisierte: «Schon eine grobe Skizze dient als Denkanstoss und nur ein zeichnerisch geschulter Blick ist auch in der Lage aus der Fülle von Digitalfotos das arttypische Bild herauszufiltern». Vgl. dazu «Ein Präparator muss dieses Formfeeling haben» Ein Gespräch der Bildwelten des Wissens mit Jürgen Fiebig», in: Jutta Helbig (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 9,1, Präparate, Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 49-59, hier S. 56.

dann präparieren – konnte.<sup>8</sup> Einem Präparat, das Selmons <Naturkörper> sozusagen festhielt, wohnte etwas besonderes inne, es galt als der Natur getreuer denn eine Illustration und es stach auch die Beschreibung des Objekts mit Worten aus.<sup>9</sup> Mit dazu gehörte der Anspruch, die Natürlichkeit und die Beweglichkeit von Objekten festzuhalten, ob dies Tiere oder Pflanzen seien, ebenso spielte der Erhalt der Authentizität von Material eine grosse Rolle und vielleicht aus diesen Gründen gab das Präparat für das Präparat ein hervorragendes Vorbild ab.

Ein Präparat entstand aber nicht allein aufgrund eines originalen Vorbilds. Die Arbeit am Objekt, die dem Bemühen geschuldet war, dieses Objekt so lebendig wie möglich und so nah am Original wie realistisch, hervorzubringen, umfasste eine grosse Menge von präzisen Einschnitten und Handgriffen, von Manipulationen und Techniken, dem Einbringen von fremden Materialien und der Verarbeitung der zu präparierenden Körper selbst. Die «Kunst, tote Wirbeltiere möglichst so in ihrer äusseren Gestaltung zu erhalten, wie sie uns im Leben begegneten»<sup>10</sup> verweist auf ein Paradox: Das Objekt wird so lange zu etwas neuem präpariert, bis es nach all den Eingriffen als das alte gelten kann. Man bearbeitet es, um die Wunder des natürlichen Objekts studieren zu können. Folgt man dem Präparator Max Selmons würde das Objekt ohne die bewahrenden Eingriffe zerfallen, womöglich zerstört, und so handelt es sich gewissermassen erst nach der Entnahme aus der natürlichen Umgebung und am Ende der Präparation um das originale Objekt.

Vielleicht ist es nicht verwunderlich, dass sich die Wissenschaftsgeschichte und die Wissenschafts- und Wissenssoziologie diesen Techniken, die viel mit Verfall, Zerstörung, Verwesung und Tod zu tun haben, bevor beispielsweise die schönen Paradiesvögel in einer Ausstellung bewundert werden können, nicht allzu häufig zugewandt haben.<sup>11</sup> Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger konstatiert jedenfalls, dass Formen und Techniken der Objektkonfiguration in der Wissenschafts-

---

<sup>8</sup> Vgl. Karen Wonders, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Uppsala: Acta Universitatis Upsilensis, 1993, S. 25.

<sup>9</sup> Ebd., S. 27.

<sup>10</sup> Max Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 7.

geschichte oft hinter der Aufmerksamkeit auf Instrumente verschwinden.<sup>12</sup> Es scheint einfacher, das Gerät zu zeigen, mittels welchem der Frosch sezziert wird, als sichtbar zu machen, welchen Transformationen dabei der Frosch unterworfen war. Die konfigurierten Objekte aber, so Rheinberger, verkörpern das mit den Instrumenten gewonnene Wissen, sie sind unscheinbarer, auch wenn sie für die Frage, wie Wissen ins Bild kommt, entscheidend sind.<sup>13</sup> Für die Analyse der Schritte, die mit der Herstellung eines Präparats verbunden sind, wollen wir diese Lücke im Folgenden produktiv nutzen.<sup>14</sup> Die «ganze Arbeit der

---

11 Keine Feststellung einer Forschungslücke ohne Ausnahmen, siehe z.B. Stephen T. Asma, *Stuffed Animals and Pickled Heads. The Culture and Evolution of Natural History Museums*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2001, Hans-Jörg Rheinberger, «Epistemologica: Präparate», in: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln/Weimar/Wien: Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Band 4, 2005, S. 65-75; Johannes Grave: «Selbst-Darstellung. Das Präparat als Bild», in: *kritische berichte* 4 (Nicht-künstlerische Bilder), 2009, S. 25-34. Thomas Schnalke und Isabel Atzl, «Magenschluchten und Darmrosetten. Zur Bildwerdung und Wirkmacht pathologischer Präparate», in: Jutta Helbig (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 9,1, Präparate, Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 18-28. Zur Beschäftigung von Künstler/-innen mit Fragen des Präparierens, siehe Petra Lange Berndt, *Animal Art. Präpariert Tiere in der Kunst 1850-2000*, München: Verlag Silke Schreiber, 2009, Petra Gördüren, «Die Taxonomie des Bildes. Präparate im Werk von Mark Dion», in: Jutta Helbig (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 9,1, Präparate, Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 7-17.

12 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, «Die Evidenz des Präparates», in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006, S. 17; vgl. z.B. auch Anne Larsen, «Equipment for the Field», in: Nicholas Jardine, James A. Secord, Emma C. Spary (Hg.), *Cultures of Natural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 358-377. 13 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, «Die Evidenz des Präparates», in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006, S. 17.

14 Donna Haraway schreibt in Zusammenhang mit ihrer Erzählung zur Entstehung der African Hall im American Museum of Natural History, die gefüllt war mit Dermoplastiken von Carl Akeley, folgendes: «Behind every mounted animal, bronze sculpture, or photograph lies a profusion of objects and social interactions among people and other animals, which can be recomposed to tell a biography embracing major themes for twentieth-century United States.» Vgl. Donna Haraway, *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York/London: Routledge, 1989, S. 27.

Zurüstung»,<sup>15</sup> ebenso wie die Erfahrung und Routine des Präparators sind für das Präparat zentral, sie bringen es hervor, haben aber gleichzeitig zum Ziel, möglichst gänzlich im Präparat zu verschwinden, damit dieses überhaupt zum Präparat werden kann. Mit dem genauen Blick auf die Objektkonfiguration kann man sich deshalb dem Präparieren nähern.

Anweisungen, wie zu präparieren sei, finden sich in vielen Handbüchern der biologischen ebenso wie der geologischen Wissenschaften. Ihre Lektüre eröffnet den Blick auf Vorgänge und Praktiken, die vielleicht vor, sicher aber auch neben dem Sehen stehen. Wie sich zeigen wird, beruhen die in den Handbüchern mitgeteilten Konfigurierungstechniken häufig auf körperlichen und sensitiven Erfahrungen entlang derer verschiedene Objekte ähnlich behandelt werden können. Die Präparierungsanweisungen stellen gewissermassen eine intellektuelle Erfassung eines ästhetischen Zugangs zur Welt dar.

### **Präparieren als Übersetzen. Von der Handlungsanleitung zum Verstehen durch Text**

Präparierungsanweisungen in den biologischen und geologischen Wissenschaften sind üblicherweise einfach geschrieben. Sie sind aber von einer Detailtreue, die man den Lesenden nicht unbedingt in ihrer Unmittelbarkeit zumuten möchte. Drei Beispiele der Objektkonfiguration, drei Präparierungsanweisungen, die in Manualen gefunden wurden, sollen reichen, um die Tätigkeiten des Präparierens, einige Handfertigkeiten und Eingriffe zu veranschaulichen und bestimmte Charakteristika davon nachvollziehbar zu machen. Dabei geht es vor allem darum, mittels einer selektiven Übertragung der Beschreibungen des Präparierens eine Annäherung an die Praktiken und Techniken zu ermöglichen. Die Darstellung der drei Präparierungsanweisungen von verschiedenen Präparatoren aus

---

<sup>15</sup> Hans-Jörg Rheinberger, «Die Evidenz des Präparates», in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006, S. 3.

unterschiedlichen Zeiten ist keine wortwörtliche Übertragung, sondern eine Zusammenstellung zentraler Aspekte des Präparierens. Der Text wurde den Seiten nach aus den Handlungsanweisungen übersetzt und er enthält summarische Exzerpte, in gewissen Fällen direkte Zitate wichtiger Aussagen. Bei dieser Annäherung an das Handwerk des Präparierens, handelt es sich also um eine Art übersetzende Präparierung. Sie wurde aus halber Flughöhe vorgenommen: Obwohl die Texte nicht kopiert werden sollen und damit nicht jede Einzelheit erfasst und auch keine umfassende Einsicht möglich wird, soll ein Gefühl für die Arbeit am Material vermittelt werden.

In der folgenden Darstellung geht es darum, das beschreibende Tun vom Detail aus verständlich werden zu lassen und damit einen Eindruck von den Fertigkeiten zu vermitteln, die als profunde und zutiefst inkorporierte Kenntnisse in die Anleitungen eingeflossen sind. Eine Folie bildete bei diesem Akt der Übersetzung von der Handlungsanweisung in die Darstellung der Anweisung, die fragende Haltung, die sich, wie oben beschrieben, dafür interessiert, wie zwischen Vorbild und Abbildung das Präparat entsteht, wann von Naturkörper die Rede sein kann und wo sich dieser zwischen Original und Kopie befindet. Dazu wird das Augenmerk auf die Bedeutung der Umgebung, die Instrumente und Hilfsmittel des Präparierens, die Techniken der Erfassung des zu präparierenden und der Formung des präparierten Objekts gerichtet. Zum Vorschein werden in den drei Fallbeispielen verschiedene Aspekte des Hantierens am Objekt kommen, auf die die Präparatoren Wert legten. Ziel der folgenden Darlegung ist deshalb, die Fertigkeit des Präparierens, die das inkorporierte Wissen aus der Praxis enthält, für die drei Fälle in ihrer Unterschiedlichkeit nachvollziehbar zu machen.

### **Ausstopen von Tieren und die Herstellung von Bälgen**

Die Tierpräparation gewann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein im Zusammenhang mit Schausammlungen an Bedeutung und Prestige. Die Zahl der Präparatoren nahm in dieser Zeit zu.<sup>16</sup> Max Selmons,

der in wiederholten Auflagen – vor und nach dem ersten Weltkrieg – sein Handbuch für Naturaliensammler herausgab, ist hier nur ein Beispiel für viele. Sein erklärtes Ziel jedenfalls war, dass er für den Selbstunterricht brauchbar sein wollte. Er legte Wert auf Instrumente. Ein Musterbogen von Körpermassen verschiedenster Vogelarten war dem Handbuch beigelegt. Wie häufig und auf welche Weise sich diese vorgefertigten Schablonen beim Präparieren zum Einsatz bringen liessen, kann hier leider nicht beurteilt werden. Offensichtlich aber scheinen Normgrössen oder jedenfalls -proportionen für den Präparierungsvorgang am Objekt hilfreich gewesen zu sein. Bei den folgenden Beschreibungen nähern wir uns Max Selmons Präparierungstechnik eines Eichelhähers an.<sup>17</sup>

### ***Erste Anleitung: Ein Eichelhäher als praktischer Versuch***

*Wattebauch mit Pinzette in weit aufgesperrten Schnabel stopfen, mit Nähnadel Zwirnsfaden durch am Oberschnabel sitzende Nasenlöcher ziehen, Nasenlöcher mit Watte verstopfen. Dann Farbe der Augen und der Füsse untersuchen. Messen des Hähers vor dem Abbalgen: Massband unter seinen Rücken legen, Vogel festhalten, vom Scheitelhöhe bis zur längsten Schwanzfeder messen, eintragen. Federn mittels Pinzette, Finger und Pusten in Mitte des Bauches auseinanderscheiteln. Mit scharfem Skalpell einen geraden, sicheren Schnitt vom vorderen Teil des Brustbeines bis zum After hinführen. Mit den Fingern Haut etwas anheben und vom Fleischkörper mit Hilfe des flachen Skalpellholzgriffes lösen, teilweise auch mit Fingern der rechten Hand. Um Beschmutzen des Gefieders zu vermeiden, Stücke von Fließ- oder Seidenpapier unter Haut schieben und harzfreies Sägemehl einstreuen. Allmählich wird durch Drücken, Umfassen, Bewegen und Befühlen etc. der Körper aus der Haut gedrückt, geschnitten, herausgeschält, Haut wird über Hals und Kopf gestülpt, mit dem Daumen wird*

---

<sup>16</sup> Vgl. Susanne Köstering, *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914*, Köln/ Weimar: Böhlau Verlag, 2003, S. 175.

<sup>17</sup> Max Selmons, «I. Abschnitt: Vollständige Präparation eines mittelgrossen Vogels», in: Ders. *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, S. 9-26.

*Haut vom Fleisch getrennt, die Halswirbel werden dicht am Hinterkopf durchschnitten, bis in der linken der Fleischkörper und der rechten die Haut liegen. Der Fleischkörper wird in mit wässrigem Brennschmelze getränktes Stück Leinwand eingewickelt (S. 13). Weiterbearbeitung der Haut beginnt mit vollständigem Abbalgen des Kopfes. Das in die Obrenhöhle eingelagerte, seidenpapierdünne Hautsäckchen wird behutsam mit gebogener Präpariernadel gelockert und herauszuziehen versucht, die über dem Augapfel gebreitete Nickhaut wird mit grösster Vorsicht nahe an den Augenlidern durchschnitten, die Kopfhaut wird herabgezogen. Augenmass wird nachgetragen. Hinterhauptloch wird durch Durchschneiden der Schädelbasis mit einem kräftigen Messer etwas erweitert, das Gehirn mit einem bakenförmigen, löffelartig verbreiterten Drahte entfernt. Schädel mit Schabermesser von ansitzenden Muskeln, Sehnen, Bändern entfernt. Haut muss wegen Maden, Speckkäfern etc. durch und durch vergiftet werden (S. 14). Mit Giftschein von Polizei wird arseniksaures Kali gekauft, die mit dem Gift in Berührung kommenden Finger dürfen nicht an Lippen gebracht, beim Arbeiten darf nicht geraucht werden. Flasche, Pinsel etc. in Giftschränkchen aufbewahren. Schädel mit Giftlösung einstreichen, Schädelhöhlung, Backen, Kehle mit Werg vollstopfen, die Augenhöhlen mit gut geschlemmten und mit Giftlösung angefeuchteten nicht zu dünnen Ton ausschleimen. «In einer Schüssel müssen wir stets etwas Ton in gebrauchsfertigem, feuchten Zustande vorrätig halten, und denselben nie eintrocknen lassen» (S. 14). Mit Skalpell Kopf- und Halshaut reinigen, Kopfhaut über Schädel streifen, Pfriemen, Augen, Obrensäckchen in richtige, natürliche Lage bringen, mit Pinzette Kopf- und Halsgefieder ordnen, mit streichen natürliche Lage des Gefieders erreichen. Flügel abbalgen, Muskeln von Knochen entfernen, innere und äusserliche Vergiftung des Balges. Abwaschen oder abkratzen des verschmutzten Gefieders mit Schabemesser oder evtl. Fingernagel (S. 16). Während Giftlösung einwirkt, wird Fleischkörper aus Tuch gewickelt und die Körperlänge gemessen. Der Körper wird auf einem Stück Papier in Seiten- und Rückenlage gelegt, Umrisse abgenommen und abgezeichnet. Bestimmung des Geschlechts am Fleischkörper (durch Forschung im Körperinneren). Das männliche Geschlecht wird mit dem Zeichen des Mars bezeichnet (S. 17). Das weibliche Geschlecht wird mit dem Zeichen der Venus bezeichnet (S. 18). Das Sezieren der Tierleiche ist gefährlich, Einölen der Hände hilft oder das Übergiessen kleinster Wunden*

mit Collodium. Die sich bildende Haut schützt vor dem Eindringen des Leichengifts. Teilweise ist die Feststellung des Mageninhalts von wissenschaftlichem Wert. «Man nimmt den Magen ganz aus dem Körper heraus, schneidet ihn in der Mitte durch, füllt eine viereckige Glasschale mit ca. 10% denaturiertem Spiritus, und spült den Magen darin aus. Der mehr oder weniger kenntliche Mageninhalt wird nun festzustellen gesucht [...] und alsdann notiert.» (S. 18) Den Anweisungen zur Bestimmung des Mageninhalts folgen diejenigen für den Kropf. «Nach Beendigung der anatomischen Untersuchungen könnten wir den Fleischkörper entfernen, da wir ja alle Masse und Skizzen davon besitzen, doch wollen wir ihn noch aufheben, um beim Formen des künstlichen Körpers letzteren mit dem natürlichen Fleischkörper, dann und wann prüfend, vergleichen zu können.» (S. 19) Formen des Tierkörpers mit Torfziegel. Mit Hilfe des Krummzirkels, der aufnotierten Masse und Massfiguren und durch Vergleich mit Fleischkörper wird Vogelkörper möglichst genau in Torf nachgeschnitzt. In zwei Punkten muss von genauer Nachbildung abgesehen werden: Brust muss voller, Rücken stärker gekrümmt geformt werden. Draht zum Stützen abmessen, mit Zange abkneiffen, zuspitzen, anfeilen. Durch Fuss Draht einführen. Beine mit Draht und Werg drahten und wickeln. Oberarmknochen mit Draht umwickeln, Flügel in Haut zurückziehen. Hals wickeln. Torfkörper aufspiessen, gegen Hals hinaufschieben, Draht mit Flachzange am Bauchende umbiegen. Torfkörper ganz in Haut hineinlegen, Drähte einstecken. Mit Lagen von Werg Muskeln und Fett ersetzen. Bauchhaut mit schwarzer Seide zunähen.

Am Schluss erfolgt nicht eine Anweisung zum Anschauen oder Wahrnehmen des Eichelhäher, sondern eine Feststellung, eine Überprüfung: «Sind alle Angaben nach Vorschrift ausgeführt worden, so liegt jetzt der Eichelhäher wie vor dem Abbalgen vor uns» (S. 23). Mittels äusserst komplexen Handlungsschritten wurde – noch oder wieder – der gleiche Vogel hergestellt.

### Der letzte Schlag

Um dem Umgang mit dem Präparieren von Gesteinsmaterial bzw. darin eingelassenen Fossilien näherzukommen, wird im Folgenden ein Blick auf die Vorgehensweisen, die Techniken

und Werkzeuge geworfen, die beim Präparieren von Fossilien in den 1970er Jahren zum Einsatz kamen. Bei diesem zweiten Beispiel sind die Anleitungen einem Buch des Fossilienpräparators Gerhard Lichter entnommen.<sup>18</sup>

In der Präparierung von Gestein und insbesondere von Fossilien kommt eine Art Umkehrung der biologischen Präparationsstrategie zum Einsatz. Das Einzelteil ist häufig derart in seine Umgebung eingebettet, dass es geradezu Teil der Umgebung ist. Als einzelnes und ganzes Objekt ist es nicht zwingend zu haben. Deshalb muss es durch die Präparation erst zu einem gefügt werden. Manchmal geschieht dies, indem die Einzelteile zu einem ganzen wieder gefügt werden, oder aber indem Lücken ausgefüllt oder aber leer gelassen werden müssen.

«Die Hinweise zu den einzelnen Werkzeugen mögen dazu beitragen, manchen Umweg zu ersparen, nicht aber die eigenen Erfahrungen»,<sup>19</sup> mahnt Lichter als Auftakt zum Präparierungsvorgang an und weist damit bereits auf etwas hin, was über die Präparierungsanleitungen hinausgeht. Der noch so präzise und detaillierte Text vermag zwar einer Ahnung Worte zu verleihen, diese ersetzen aber nicht die Praxis selbst. Gerhard Lichters «Mittel und Wege der Präparationstechnik» beschäftigen sich mit dem Freilegen von fossilführenden Schichten, dem Präparieren mit Hammer und Meissel, sowie der Bearbeitung mit Messer und Nadel. Auch «Schärfen, Schleifen, Feilen und Raspeln» spielen eine Rolle, ebenso das «Formatisieren» und das «Reinigen von Fossilien». Schliesslich werden «optische Präparierhilfen», sowie der «Arbeitsplatz zum Präparieren» vorgestellt. Die Anweisungen wie «Vom Aufschluss zur Ausstellung» zu gelangen und wie mit «Schutzmöglichkeiten» umzugehen sei, beleuchten die abschliessenden Aspekte eines Fossilien-Präparierungsprozesses.

---

<sup>18</sup> Folgendes entnommen und zusammenfassend wiedergegeben aus: Gerhard Lichter, «Mittel und Wege der Präparationstechnik», in: Ders., *Fossilien bergen, präparieren und ausstellen. Geräte und Techniken unter besonderer Berücksichtigung der Gesteinsarten. Ein Praktikum für den Fossilienfreund und -sammler*, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, 1979, S. 97-142.

<sup>19</sup> Ebd., S. 97.

## **Zweite Anleitung: Präparationstechnik für Fossilien**

Das Freilegen von fossilführenden Schichten erfordert tüchtige Vorarbeit, da Verwitterungsschutt weggeräumt werden muss. Verschiedene Hilfsgeräte kommen zum Einsatz. Die jeweiligen Vorteile von spitzer Schaufel, kurzstielliger Spitzschaufel, Randschaufel, Spaten, Kreuzhacke, Bergpickel, Brecheisen können beschrieben werden. Hammer und Meissel dienen der mechanischen Präparation, dabei besonders Vorschlaghammer, Fäustel, Geologenhammer, Klöpfel, Schlaghammer. Mit Meisseln wird Gestein gesprengt, getrennt oder geglättet. Wichtig ist, den Meissel richtig anzusetzen und zu halten. «Der Wunsch, ein Fossil noch besser, noch schöner herauszumeisseln, endet mitunter mit völliger Zerstörung oder mit dem Zerbrechen des Fossils. Das war dann der unter Fossilensammlern geläufige «Letzte Schlag». Trotz grösster Vorsicht zerbrechen gelegentlich Versteinerungen» (S. 104). Als Meissel dienen Trenn-, Spitz-, und Flachmeissel, auch Stecheisen. Grobe Hilfe bieten Heimwerkergeräte wie Bohrer, Schleifscheiben, Sägen. Vibrationsgeräte, biegsame Wellen können Meisselspitzen als Werkzeug aufnehmen (S. 107). Ein Mehrzwecktaschenmesser gehört selbstverständlich zur Ausrüstung, kann aber zusammenklappen. Feststehende Messer werden zum Formatisieren der frischen noch bergfeuchten Schiefer- und Mergelstücke, z.B. aus den miozänen Pflanzenschichten, benutzt (S. 107). Messer eignen sich beim Präparieren zum Schaben und Kratzen, zum Einstreichen und Glattstreichen von Klebern und Kitt. Die Präpariernadel, ebenfalls für feine Präparationsarbeiten eingesetzt, sollte ebenfalls aus bestem Stahl bestehen. Stahladeln oder auch alte Grammophonadeln in einen Nadelhalter eingespannt oder in einen Holzgriff eingesetzt, leisten gute Dienste. Bei zu starkem Druck kann sie sich biegen oder eventuell das Fossil beschädigen. Ständiges Zurechtschleifen der Werkzeugschneiden ist unerlässlich. Handschleifmaschine, flachliegender Schleifstein, Metallfeilen sind geeignet. Raspeln und Feilen helfen, «scharfe Gesteinskanten bei Fossilplastiken zu brechen oder den Sockel zu ebnen, damit das Stück gut steht» (S. 110).

Formatisieren erfolgt am besten gemäss der Arbeitsweise des Fliesenlegers (anreissen einer Bruchlinie auf der Platte, eintiefen einer Rille mit leichten Meisselschlägen, schliesslich die Platte trennen durch Brechen über einer festen Kante oder durch kleine Schläge). Möglich ist auch, durch Beiss- oder Fliesenzange kleine Plattenstücke

abzuzwicken, bis die Grösse des Plattenrestes den Vorstellungen entspricht (S. 112). Erfahrener Fossiliensammler trägt manchmal zu grosse Stücke nach Hause, wo Untersuchungen und Kennzeichnung von Risslinien stattfinden können. Eisensägen oder Korundsägen werden benützt. Stücke können oft auch durch Unternehmen im Nabbereich mit einer Steinsäge gegen geringe Gebühr getrennt werden. Kauf einer Steinsäge bzw. Anschaffung einer Schleif- und Poliereinrichtung auch möglich. Auch Zerkleinerungsgeräte werden angeboten, lassen einen sich langsam verstärkenden Druck auf zwei gegeneinander gerichtete, meisselartige Stahlschneiden zu, «zwischen die der zu teilende Gesteinsbrocken eingeklemmt wird» (S. 112). Der beste Weg der Reinigung eines Fossils wird sicherheits halber zuerst an einem ähnlichen Fossilbruchstück erprobt. Wurzelbürsten helfen beim Waschen grosser Stücke, Perlonbürsten und Zahnbürsten zum schonenden Entfernen verfestigter Bodenschichten an harten Fossilien. Drahtbürsten, Bronzebürsten, weiche Radierbesen, feine Hand- oder Küchenbesen, schliesslich sogar Blasen oder ein Staubpinsel werden eingesetzt. Verkiesselte Fossilien werden durch längeres Liegen im Regen befreit, auch können feine, aber in sich gefestigte Fossilien durch ein Ultraschallbad gereinigt werden. Zu den modernsten Präparationshilfen z.B. paläontologischer Institute gehören Sandstrahlgeräte (S. 114). Das versteckte Fossil muss oft erahnt werden, gute Augen oder rechtzeitiges Erkennen gehören dazu. «Für das Entdecken spezieller Feinheiten mag vor Ort auch eine Lupe von Nutzen sein. Doch erst bei der Präparation fällt dem Betrachter, der guten Optik, eine entscheidende Bedeutung zu.» (S. 116) Es eignen sich Stereolupen, biegsame Lupenlampen oder Binokular-Kopflupen mit angemessener Vergrösserung. Mit mobiler Röntgeneinrichtung – für Sammler praktisch unzugänglich – zeigt nur gewünschte Wirkung, wenn «sich am Fossil gegenüber dem umgebenden Gestein kontrastbildende, stoffliche Veränderungen zeigen» (S. 118).

Glücklich preisen mag sich jener, der sich einen festen Präparationsplatz einrichten kann (S. 118). Persönliche Ordnung des Präparierens, eine Art Präparationsatelier ist ideal. Tischfläche kann nicht gross genug sein. Ein ausgedienter, schallisolierter Holzkasten, wie man ihn für spezielle elektrische Schreibmaschinen benutzte, kann als Präparationskasten eingesetzt werden, um Steinsplitter bei Meisselarbeiten aufzufangen. Kastenboden unbehandelt, übrige Innenfläche mit dünnem, festen Schaumstoff bekleben, um Splitter zu dämpfen

und Aufprall zu mildern. Auf Kastenboden eine Styroporplatte, mit Sandsack belegt, den man «stets so formen kann, dass das zu präparierende Stück fest, aber doch etwas nachgebend gehalten wird» (S. 118). Harte Stücke in ein Klemmbrett einklemmen. Schraubstock dient dem Befestigen zwischen Klemmbacken von unempfindlichen Gesteinsstücken. Nur wenige Stücke sind makellos überliefert (S. 120). Zum einen geht es bei der Fossilpräparierung entsprechend darum, möglichst die vorhandenen bzw. gefundenen Stücke (z.B. Anomalien) «unverändert in die Sammlung zu legen» (S. 120). Des Weiteren aber finden Bemühungen darum statt, ein «Gesamtbild des ursprünglich ganzen eingebetteten Fossils in etwa wiederherzustellen» (S. 120), wozu Klebung und Ausbesserung nötig ist. Aus Bruchstücken werden Prachtexemplare zusammengesetzt. Mörser und Handsieb dienen der Verarbeitung von Abfallsteinmehl der Grobpräparation, die in markierten Tüten oder Behältern bewahrt werden, um Risse oder Lücken zu füllen. «Das Steinmehl wird mit Steinkleber oder Steinkitt zu einem Brei vermischt, mit dem sich hässliche Risse und entstellende Löcher füllen und ausgleichen lassen» (S. 120). Zerbrochene Stücke werden mit Tesafilm zusammengesetzt, um später wieder geklebt zu werden. Positive Grundstimmung füllt im Augenblick des Malheurs kurz vor dem völligen Freilegen in sich zusammen. «Ich füge manchmal die Stücke zusammen, umwickle sie mit dem Klebeband und lege sie auf ein spezielles Tablett» (S. 120). Dergestalt warten die Schwerbeschädigten auf den Operations- und Klebetag.

Aussortieren auf dem Wege zu einer vernünftigen, erstklassigen Sammlung, die Spezialisierung auf ein Sammlungsgebiet. Vom Finden zum Ausstellen werden Behälter benötigt. Alte Zeitungen, ein Rucksack und stabile Tragetaschen. Zum Packen dienen feste Pappen nach Schutz durch Zeitungspapier und Schaumstoff (S. 122). Für das sorgfältige Lagern und Sortieren fallen Beutel, Schalen, Teller, Becher, Schachteln im Haushalt an, für Lösungsmittel kleine Glasflaschen, Glas- bzw. Keramikbehälter. Hölzerne Obststeigen, feste Pappkartons, ausrangierte Laborschalen oder Tablett dienen der Vermeidung des Durcheinanders bei der Lagerung. Zur Stabilisierung der Pappkartons dient ein Stück starke Pappe, das mit scharfem Küchenmesser mit Sägeschliff über eine Tischkante gelegt zurechtgeschnitten wird. Die Wahl zur Präparation wird erst nach Befreiung von Staub und anhaftender Erde durch Pinsel, Staubbesen, Bürste oder Wasser entschieden. Zum Vergleich neuer Arten mit vorhandenen Exemplaren

*Aufbewahrung in Schale mit Fundstellenvermerk. Ausbeute in Faltschachtel legen, beschriften und in Kellerregal abstellen. Sofortige Beschriftung nach oder bereits während der Präparation, Fundort, Fundschicht und -datum, Herkunft auf Rückseite mit wasserfestem Stift oder auf aufgeklebtem Etikett sowie auf Fossilkarteikarte vermerken. Bei der schwierigen Bestimmung helfen kann spezielle Literatur, Besuche in Museen, Kontakt zu erfahrenen Fossiliensammlern und wissenschaftlich arbeitenden Fachleuten. Noch nicht präparierte Stücke werden in Kartons aufbewahrt, während Fossilien im Schrank mit geeigneten Schubladen nach System geordnet sind. Seit 100 Jahren unveränderter, idealer Ausstellungs- und Sammlungsschrank hat oben ein offenes oder durch Glastüren geschlossenes Regal, als Unterbau ein Schrank mit Schubladen. Einzelne Fundstücke stehen auf Fussboden oder in offenen Regalen. Grössere Stücke hinten, kleinere vorn. Kleinere Stücke werden mit verformbarer plastischer Masse ins rechte Licht gerückt. Schubladenschrank für nicht gezeigte Schätze. Fossilien auf dünnen Gesteinsplatten besonders geschützt. Fossilienplatten, die oft keinen Platz im Ausstellungsschrank finden, werden wie ein Bild möglichst parallel an die Wand gehängt.*

*«Wer mit Steinen umgeht, muss sich selbst vor ihnen schützen» (S. 138). Das Graben von tiefen Höhlen oder in weichen Hängen gehört zum Finden von Fossilien dazu, lässt Löcher als hässliche Wunden im Gebiet zurück. Herabstürzende Steine, Lösungsmittel und Säuren können lebensgefährliche Verletzungen verursachen. Schutzhelm, Handschuhe, Gummihandschuhe, Schutzbrillen, Erste-Hilfe-Ausrüstung gehören zum Gepäck.*

### **Präparieren von Beutewild und Trophäen**

Bei einer Handlungsanweisung zum Präparieren von Säugetieren aus den 1990er Jahren, die von Jochen Hildebrandt herausgegeben wurde, kommt die Mischung aus rekursivem und materialintensivem Vorgehen besonders gut zum Ausdruck. Diese erweist sich als zentraler Bestandteil des Präparierungsvorgangs und der entsprechenden Anweisungen durch Experten der Präparation. Hildebrandts Anweisungen sind Beispiele für den Rückgriff auf vorgefertigte Objektbestandteile, Augen, der Rumpf oder anderes, die im Laufe des 20. Jahrhunderts immer

raffinierter geworden waren. Das Hin und Her zwischen lebendem Tier und dargestelltem Tier, zwischen der Form des Tieres und seiner Aufzeichnung, zwischen dem zu präparierenden Tier und seinem Präparat aber ist ähnlich geblieben und der Präparierungsvorgang muss nach wie vor gelernt und genau befolgt werden, um eine getreue Präparation zu erreichen. Zur Sprache kommt nun allerdings unter dem Stichwort <Versorgung der Tiere/des Wildes> auch die Tötung und beschrieben wird darüber hinaus, wie mit frisch erlegten Tieren umgegangen werden muss, damit sie für die Präparation überhaupt gebraucht werden können.<sup>20</sup>

### **Dritte Anleitung: Säugetiere**

*Zur Vorbereitung der Präparation gehört Klarheit darüber, welche Haltung das Tier einnehmen soll, nach Entschluss erfolgt das Aufzeichnen des Körpers (S. 18). Dafür: den Körper (z.B. eines Fuchses) in annähernde Präparierungsposition bringen, Kopf nachzeichnen, indem er mit Unterseite auf das Papier gelegt wird. Mit unterteilten Schablonen Beinstellung wählen. Verzicht auf Aufzeichnen des Körpers, wenn mit Fertiggörnern gearbeitet wird. Aber Vermessen des Tiers ist nötig, um einen «massstab- und naturgetreuen künstlichen Körper» (S. 19) zu bestellen. Das Abbalgen erfolgt bei unterschiedlichen Tieren mittels verschiedener Schnittführungen. Gute Erfahrungen mit Aufbruchmesser für Bauchschnitt. Einschnitt von 1 cm bei Brustansatz, zügiges Durchziehen bis zum Waidloch. Balg vom Kern lösen und Hinterläufe freilegen. Hinterläufe vorsichtig durchtrennen, Balg um Rutenwurzel lösen, mit einfacher Holzklammer Wurzel umfassen. Körper an Deckenhaken aufhängen, Balg weiter nach unten abziehen (S. 21). Mit Skalpell nachhelfen, darauf achten, dass Augenlider nicht beschädigt werden. Kopfbalg lösen. Balg wird von hängengebliebenen Fleischteilchen befreit, in kaltem Wasser gewaschen, gerberbt und konserviert (S. 22). Eine Besonderheit ist das*

---

<sup>20</sup> Folgendes entnommen und zusammenfassend wiedergegeben aus: Jochen Hildebrandt, «III Säugetiere», in: Ders., *Präparieren von Beutewild und Trophäen. Verschiedene Präparationstechniken – Herrichten von Trophäen – Gesetzliche Bestimmungen*, Hamburg und Berlin: Verlag Paul Parey, 1994 S. 17-63.

*Tragen von Gummihandschuben beim Abbalgen von Raubwildarten trotz Impfung gegen Tollwut (S. 24). Zu den ältesten Techniken den Tierkörper zu fertigen, gehört das Wickeln von Holzwolle oder Werg zum Körper. Normale Holzwolle, Baumwollgarn oder Nylongarn (Fadenstärke 0,3 mm, zweifach gezwirnt) verwenden. Bei kleineren Säugern entfleischten Beinknochen mit Holzwolle und Garn umwickeln, bei grösseren Säugern aus Draht das Knochengerüst nachfertigen und dieses umwickeln. Grosses handwerkliches und künstlerisches Geschick erforderlich. Kombination von Schnitz- und Wickeltechnik bei einem Jungfuchs: Schablonen auf Styropor übertragen, mit einem Federmesser Roblinge der Läufe ausschneiden, Läufe danach nachschneiden. Besonders scharfes Messer nötig, da Styropor sonst bröckelt. Läufe verstärken durch angespitzten Beindraht, der mit Tesakrepp festgewickelt wird. Draht muss genügend lang sein. Fertiger Vorder- und Hinterlauf zur Kontrolle nochmals auf Skizze legen. Für Nachbau des Kerns doppelten Draht nach Körperskizze zurechtbiegen, diesen mit Holzwolle umkleiden und Form mit Tesakrepp umwickeln. Um einen möglichst massstabgetreuen Körper zu erhalten, wiederholter Vergleich mit der Körperskizze. Kopf aus Styropor vorgeschneit auf Körperdraht aufstecken. Kopfrobling mit Holzwolle und Tesakrepp abrunden (S. 30). Abgerundeten Draht in Rutenfell hineinschieben, um Schwanzwurzellänge zu messen. Draht mit Tesakrepp so umwickeln, dass er endgültige Form bekommt. Kopftrophäenkörperherstellung mittels einer Drahtschablone, die erlaubt nachzumessen, ob künstliches Haupt möglichst massstabgetreu ausgeführt wurde (S. 37). Für Präparationszwecke reicht die Alkoholgerbung und die Gerbung mit Seibokal-ES. Nach der Gerbung mit Alkohol, Felle trocknen und noch mit Seibokal-ES behandeln. Zur Konservierung des Fells bis zur Präparation kann es eingefroren, getrocknet oder gesalzen werden (S. 43). Gebörne und Geweihe brauchen nicht extra behandelt zu werden. Die Felle müssen gegen Motten und andere Insekten vorbeugend behandelt werden (S. 44).*

*Zur Behandlung und Aufziehung des Balges wird zuerst der Kopf vorbereitet. Teile des Ober- und Unterkiefers vorsichtig mit einem Skalpell von Decke bis zur Nasenspitze lösen und darauf achten, dass Lippenränder mit dem Kiefer verbunden bleiben. Vorhandene Gewebeteile mit starker Pinzette oder langer Zange entfernen und Innenraum mit Watte stopfen. Knochenteile sauber abschaben, mit Dermufac-A bestreichen und einwirken lassen. Auf gute Lüftung*

des Arbeitsraumes achten. Muskulatur des Kiefers mit Modelliermasse nachbilden (S. 45). Mit Mullbinde umwickeln, wenn Kopfmuskulatur nachgebildet ist, damit sich Modelliermasse beim Weiterarbeiten nicht lösen kann. Augenböhlen etwas eindrücken, um späteres Einsetzen der Augen zu erleichtern. Modelliermasse hineinpresse, nachdem Naseninnenraum mit Seibokal-ES eingepinselt wurde. Bei grösserem Säuger künstliche Ohren einführen, die aus Aluminiumblech gefertigt wurden. Ohr auf einem Bogen Papier nachzeichnen, mit Abstand von 3mm zum Rand eine Linie ziehen. Schablone ausschneiden und auf Blech übertragen, mit Blechschere ausschneiden und Blech in gewünschte natürliche Ohrenform biegen (S. 47). Vor dem Aufziehen des Balges diesen wieder mit Seibokal-ES behandeln, danach über den künstlichen Körper streifen. Zum Einbauen der Vorderläufe Draht von innen vorsichtig einschieben. Künstliche Schwanzwurzel einführen, Hinterläufe einbauen, beides verankern. Zweiten Hinterlauf einbauen, anschliessend Balg zunähen, während gleichzeitig Unebenheiten nachgestopft werden. Normale Nähnaedel zum Nähen nehmen, Finger mit Fingerhut schützen oder Naedel mit Hilfe einer Flachzange führen. Kopf nachstopfen, da er bewusst kleiner gehalten wurde, damit er besser aufgezoogen werden kann. Zur Befestigung auf dem Podest wird der Fuchs auf Seite gelegt und Läufe in Haltung gerichtet, in der er auf Podest soll. Beindräfte gerade biegen und Podest daran halten, Durchlass der Beindräfte markieren. Dräfte durch gebohrte Löcher schieben, umbiegen und verankern.

Für das Einsetzen der Augen vergewissern, dass Augenböhlen und Lider auf gleicher Höhe und symmetrisch sind. In beiden Augenböhlen mit Präparationsnaedel ein Loch vorbohren und Augen mit Draht einsetzen (S. 54). Darauf achten, dass Schlitzpupillen des Fuchses senkrecht stehen. Augenlider über Glasaugen heben und Lider in richtige Form drücken. «Beim Zweifeln hilft mir ein Blick auf die Augen meines Hundes» (S. 54). Die Arbeit des Fixierens trage besonders viel zum späteren natürlichen Ausdruck und Aussehen bei. Einzelne Zehen der Branten mit Stecknadeln feststiften. Augenlider feststiften, um Verrutschen der Augenlider beim Trocknen zu vermeiden. Um Geböre des Fuchses in natürliche Form und Stellung zu bringen, Formen aus Styropor hineinstecken und Geböre darauf feststiften. Mit Pappstreifen Geböre ausrichten, als ob der Fuchs nach vorne lausche (S. 58). Dünne Papierrolle, ebenfalls mit Nadeln fixiert, zwischen Lippen des Unterkiefers und Zähne legen, um Zusammenschrumpfen des

Zwischenraumes zu verbinden. «Abb. 76 zeigt den fertig fixierten Fuchs» (S. 58). Präparat zum Trocknen in warmen, gut belüfteten Raum, z.B. Heizungskeller, stellen. Während ersten beiden Tagen noch nachbessern, wenn sich etwas verzieht. Balg mit Rückseite eines Handfegers oder ähnlichem Holzstück zurechtklopfen, wenn sich Balg durch Trocknung verzogen hat oder sich kleine Falten gebildet haben (S. 61). Nach drei Tagen oder drei bis vier Wochen Fixierhilfen entfernen.

Nach der Trocknung die Zunge einsetzen. Dies können selbstgefertigte oder Kunststoffzungen des Fachhandels sein, in Naturfarbe eingefärbt. Selbstfertigung aus rotem Keramikplast, einer an der Luft trocknenden und formbeständigen Modelliermasse. Formen und Unterkiefer anpassen, beim Trocknen mit Tubenleim auf Unterkiefer drücken und festkleben (S. 61). Nackte Hautregionen bemalen, als Modell bei der Farbtonung dient Jagdhund. Mit matten Ölfarben Zunge, Zahnfleisch, Lefzen, Nase, Augen bemalen. Danach alles dünn mit Klarlack bestreichen, «damit der Fang wie feucht wirkt und glänzt» (S. 61). Bei älteren ausgebleichenen Präparaten kann durch erneutes Bemalen viel erreicht werden (S. 63).

### Die Illusion des Präparats

Die in diesem Kapitel geprobtten Annäherungen an Präparierungstechniken haben gezeigt, dass zu verschiedenen Zeiten eine ganze Menge von Material, Geräten, Hilfsmitteln, spezifischen Handfertigkeiten und Techniken vonnöten waren, wollte man sich an das Präparieren von Objekten der Natur wagen. Immer wieder, wenn auch in unterschiedlicher Konstellation, handelten die Anweisungen von der engen Verzahnung zwischen Wissen und Material, zwischen <Naturkörper> und Präparat.<sup>21</sup> Gelingt es dem Präparator einen *Eichelhäher* vor der Verwesung zu bewahren, seine Haut und das Gefieder durch das Einbringen bestimmter Gifte zu erhalten, so werden die Umrisse und Ausmasse zur Formung eines Körperinneren

---

21 Vgl. «Ein Präparator muss dieses Formfeeling haben.» Ein Gespräch der Bildwelten des Wissens mit Jürgen Fiebig», in: Jutta Helbig (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 9,1, Präparate, Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 49-59, hier S. 52.

dienen, das nicht das seine ist. Torf und Werg, nicht Innereien, werden geschnitten und geschnitzt, in die Hüllen, das konservierte Gefieder gestopft. Während die äussere Hülle zur Formung des Körpers gedient hat, wird der künstliche und zurecht geformte Körper schlussendlich für den Erhalt ebendieser Formen erhalten. Beim *Präparieren von Fossilien* wird ein weiteres entscheidendes Element sichtbar: Das zu präparierende Objekt muss zunächst aus seiner Umgebung herausgearbeitet werden, um in eine neue Umgebung, z. B. den Arbeitsplatz, später den Ausstellungsschrank, wieder eingefügt werden zu können. Während die Erfahrung dazu dient, das Fossil, wie es der Präparator beschreibt, aus seiner ursprünglichen Umgebung «herauszuheben», wird dem Prinzip der Unveränderbarkeit des Objekts mit einer zum Präparierungsvorgang gehörenden Wiederherstellungstechnik begegnet. (Das Fossil wird ganz, also mit den vollständigen Bestandteilen gezeigt, obwohl es so nicht gefunden oder herausgearbeitet werden konnte.) Schliesslich zeigt die *Präparation eines Säugetieres*, dass zwischen dem Abbalgen und dem Aufziehen des Balgs dem Verfertigen des Körpers aus künstlichem Material besondere Sorgfalt zukommt. Das Nachformen bleibt aber nicht auf die artifiziellen Teile beschränkt, sondern bezieht sich auf den ganzen präparierten Körper. Diese Tätigkeit orientiert sich zwar am Objekt des Tiers selbst, aber ebenso an noch lebenden Hunden vor Ort und damit weit von der Fundstelle entfernt, sowie an den Vorstellungen des Präparators, die ein Amalgam aus Erinnerung, Vorstellungsvermögen und Zufall darstellen dürften. Deutlich wird in der genauen Betrachtung dieser Vorgänge zudem die Transformation des Objekts selbst, der der Präparator ständig entgegenzuwirken sucht.

Wie die drei exemplarischen Präparierungsanweisungen gezeigt haben sollten, besteht die immense Arbeit von Präparatoren besonders darin, aus einer Mischung von dem Tier eigenen und ihm fremden Materialien, sowie aus messbaren Körperdaten und der Anschauung ein Präparat herzustellen. Das präparierte Objekt behält und erhält im sorgfältigen Wechselspiel der Materialien und der Vorgänge seine Form. Dabei ist eine bestimmte Grenze einzuhalten. Fossilien sammeln wurden in den 1970er Jahren gleichzeitig vor Fälschungen

oder synthetischen Stufen gewarnt, «die zu prächtig sind, um überhaupt wahr zu sein».<sup>22</sup> Demnach bewegte und bewegt sich die Arbeit am zu präparierenden Objekt bis heute auf einem feinen Grat zwischen der Illusion des echt wirkenden Präparats oder gar seiner Überpräparierung (zu echt) und dem nie gelingen wollenden Ersatz des ursprünglichen Objekts (unecht). Der Präparator arbeitet an der Illusion, die keine werden kann: Kein noch so schönes und gelungenes Präparat wird je das lebende Tier, den Stein in seiner Umgebung, die Pflanze, wie sie wuchs und spross, ersetzen.<sup>23</sup> Aber dennoch wird ein Präparat ebenso wie Selmons <Naturkörper> erst durch seine Bearbeitung zu dem Objekt, das besser ist als das Original, weil es dieses überdauert. Gerade diese Beobachtung zeigt, dass jedes Präparat, das sich abbildet und dabei sich selber bleibt, ohne noch vollständig mit sich selbst identisch zu sein, ein einzigartiges Objekt zu werden vermag. Lorraine Daston beschreibt das so: «It is the wonder of the copy that itself cannot be copied, which somehow is more authentic than the original.»<sup>24</sup> Jedes Präparat wird zu einer Art originalen Kopie, die nicht mehr kopierbar ist. Dies aus dem simplen Grund, dass die Haut nur einmal zur Verfügung steht, der Stein bereits einmal wieder zusammengesetzt und geleimt wurde, das Objekt verfallen wäre, wäre es nicht bearbeitet worden.

Schliesslich aber sind sowohl das Präparat als auch die Kopie Trugschlüsse. Das Präparat ist eine Mischung, nicht nur deshalb, weil bei der Hülle mit dem echten Federkleid, bei den Innereien mit Ersatzmaterial gearbeitet wird, sondern auch,

---

22 Alex Kipfer, *Ein neues Hobby: Kleinmineralien, Sammeln und Präparieren*, Berlin: Kosmos Verlags GmbH, 1974, S. 53.

23 Lorraine Daston weist im Zusammenhang mit den Glasblumen von Vater und Sohn Blaschka, die im Natural History Museum der Harvard University in Boston zu bewundern sind und die u. a. wegen ihrer hohen Genauigkeit und ihrer Schönheit unendlich viele Besuchende anziehen, darauf hin, dass es perfekten Kopien nicht vergönnt sei, eine perfekte Pflanze zu sein. Sie schreibt dazu sehr treffend: «The Glass Flowers are perfect copies, but for just that reason they are not perfect plants», Lorraine Daston, «The Glass Flowers», in: Dies. (Hg.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books, 2004, 223-254, hier S. 254.

24 Lorraine Daston, «The Glass Flowers», in: Dies. (Hg.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books, 2004, 223-254, hier S. 254.

weil nicht gewusst werden kann, in welcher Bewegung das Tier aufgefunden bzw. zu welcher Bewegung es geformt wurde oder aber, inwiefern die Messungen am Original in die Formung des präparierten Körpers eingeflossen sind.

Bis heute besteht das Bemühen von Präparatoren insbesondere darin, Tiere möglichst originalgetreu darzustellen. Genauigkeit in Bezug auf den ursprünglichen Körper, Lebendigkeit, Detailtreue sind Kriterien, die den Präparator anleiten. Der Präparator eines interessanten Fossils versucht dieses, authentisch für das Ganze, als Beispiel für die ihn umgebende Natur erscheinen zu lassen. Die Bemühungen führen aber allen Anstrengungen zum Trotz keineswegs dazu, dass das Präparat mit dem ursprünglichen <Naturkörper>, dem Tier, der Pflanze, dem Stein in seiner Umgebung verwechselt wird. Im Gegenteil, das Objekt wird nicht zuletzt aufgrund der arbeitsintensiven und langwierigen Bearbeitung, der es unterworfen war, bewundert, einer Bearbeitung, die – wie Petra Lange-Berndt formuliert – immer auch «eine Affirmation oder Neuinterpretation des jeweiligen Natur- und Körperkonzeptes enthält».<sup>25</sup> Mit dem Bemühen des Präparators «der Natur besonders nahe»<sup>26</sup> zu kommen, gerät damit auch seine Rolle in den Fokus.

Der Präparator ist durch das Herauslocken und Erfahren der verborgenen Kräfte der Natur eng mit dem Präparat, mit der Hervorbringung des Wunders der Kopie verknüpft. Weder eine Kopie noch ein Präparat stellt sich selbst her. Beides wird hergestellt, aber beim Präparat werden die Ursprünge seiner Herstellung unsichtbar. Alle Schriften weisen in der einen oder anderen Art darauf hin, dass der Vogel, ebenso wie der Stein oder das Wild, dass sich jedes einzelne dieser Objekte noch einige Zeit nachdem sie ihrer natürlichen Umgebung entnommen wurden und sie – wie im Falle der Tiere – gestorben sind, für den Präparator zur Gefahr werden können. Die

---

<sup>25</sup> Petra Lange-Berndt, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München: Steiner, 2009, S. 11.

<sup>26</sup> ««Ein Präparator muss dieses Formfeeling haben.» Ein Gespräch der Bildwelten des Wissens mit Jürgen Fiebig», in: Jutta Helbig (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 9,1, Präparate, Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 49–59, hier S. 49.

Konservierung des Gefieders des Eichelhäher oder die Bestimmung des Geschlechts ist nur um den Preis der Bedrohung des Präparators an Leib und Leben zu haben. Das arseniksaure Kali darf auf keinen Fall durch Berührung der Lippen mit dem Finger, der präpariert, in den Körper des Präparators gelangen. Das Graben von Höhlen, das Pickeln im Gestein kann den Sammler im Gebiet tödlich bedrohen. Schliesslich wird zum Abbalgen von Raubwildarten trotz Impfung gegen Tollwut das Tragen von Gummihandschuhen empfohlen. Während das Totengift des Vogels das Tier also auch als Totes zur Lebensgefahr für den Menschen macht, ist dem scheinbar toten Stein mit wacher Vorsicht zu begegnen, da er den Menschen überrollen, zermalmen, ihm als nicht-lebendiges Material gefährlich werden kann.

Wenn alle Anweisungen befolgt sind, ist – bei Max Selmons – eine Feststellung, eine Überprüfung möglich: «Sind alle Angaben nach Vorschrift ausgeführt worden, so liegt jetzt der Eichelhäher wie vor dem Abbalgen vor uns».<sup>27</sup> Mittels der komplizierten Schritte der Präparation wurde – noch oder wieder – der gleiche Vogel hergestellt. Die Rolle des Präparators, der das Präparat hervorzubringen hilft, ist prekär, aber vielleicht nicht nur, weil er dem Leichengift oder dem Steinschlag ausgesetzt ist. Bei der Betrachtung seiner Arbeit ist deutlich geworden, dass es immer wieder unterschiedliche Vorstellungen sind, die der Präparator in den Objekten umzusetzen sucht. Vielleicht liegt da auch ihre eigentliche Faszination: Diese Präparate, Mischungen aus echt/unecht, Kopie/Original, mit der Behauptung das Echte, das Authentische zu sein, sind von Präparatoren gemacht. Aber diese ziehen sich hinter ihre Objekte zurück. Man weiss am Schluss nie ganz genau, *was* an einem Objekt *von wem* gemacht wurde – von der Natur oder von dem eingreifenden Menschen. Wer dabei wie Hand angelegt hat, bleibt offen und fasziniert. Die Situation hat ein bisschen etwas davon, was vielleicht viele Leute vor der Gentechnik (noch) zögern, zurückschrecken lässt. Dem Präparat wohnt ein Nicht-Wissen inne, welcher Aspekt von wem stammt, ob

---

<sup>27</sup> Max Selmons, *Das Ausstopfen von Tieren und die Herstellung von Bälgen (Taxidermie und Dermoplastik)*, Band I, Berlin: Verlag von Ernst A. Böttcher, 1925, hier S. 23.

das Kaninchen genau in dieser Bewegung gestorben ist oder ob ihm diese Bewegung zugewiesen wurde, ob das Fossil so überdauert hat, weil das Lebewesen so gewesen war oder ob es als zusammengesetztes Puzzle noch anderes enthält, das der Präparator mit seinem Leim und seinen Befestigungstechniken eingebracht hat. Wenn man zu den Präparierungsanweisungen zurückkehrt, fällt nur etwas auf: Jeder Präparator beharrt darauf, nicht sichtbar zu werden als derjenige, der die Illusion des Präparats als Naturkörper geschaffen hat. Er mag zwar viel Erfahrung mit dem Umgang der Objekte haben, aber die Frage, wieweit seine Hand im Präparat sichtbar werden darf, ist eine, die in keiner Anweisung behandelt wird. Vielleicht wäre die Antwort nur unter Preisgabe der Illusion zu haben, an der nicht nur die Präparatoren, sondern auch die Bewunderer der Kopie zu hängen scheinen.



# **STEIN, SCHERE, PAPIER – DER BERGSTURZ ALS SPIEL**

*Florian Dombois, Schirin Kretschmann, Markus Schwander*





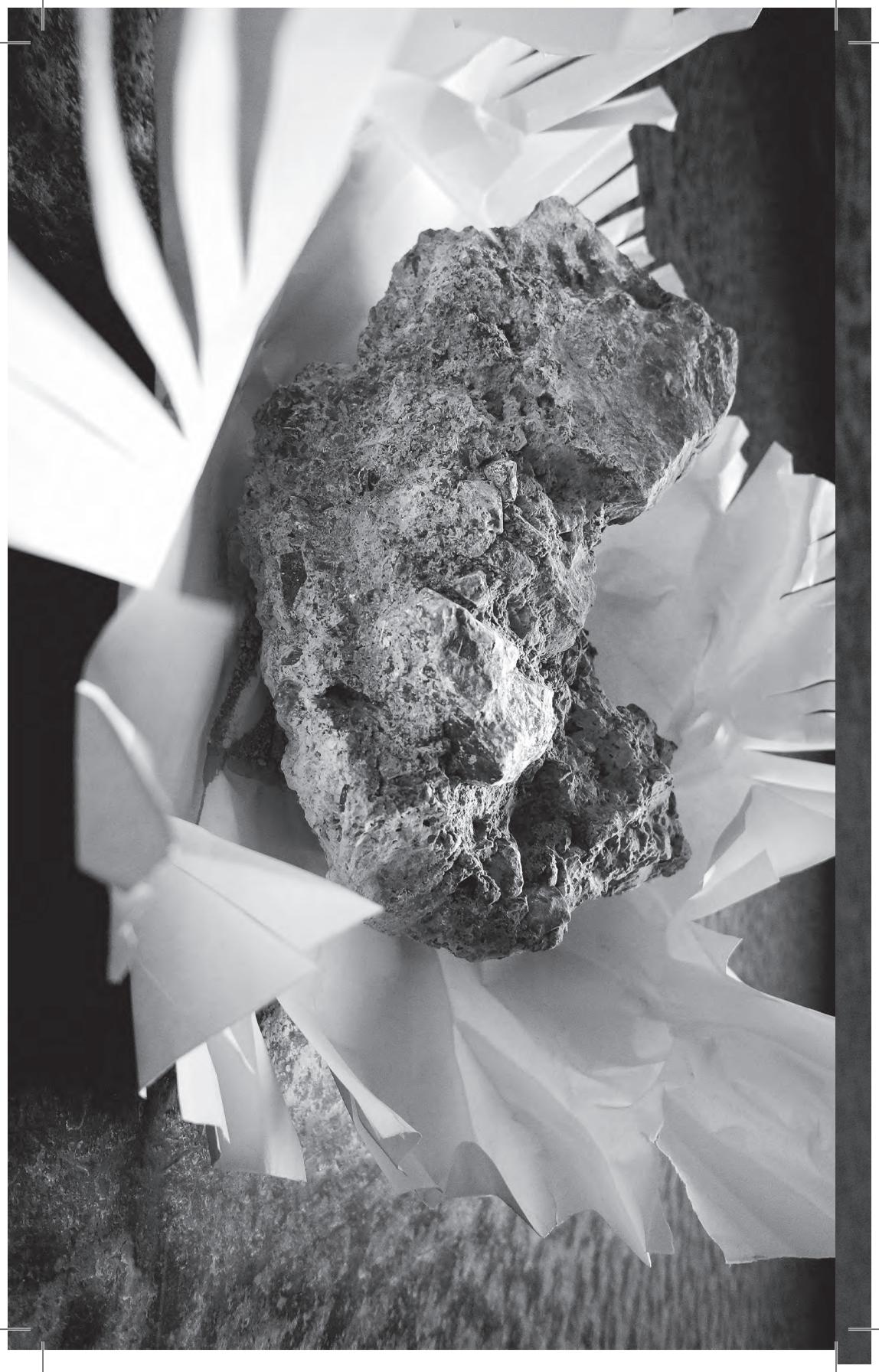






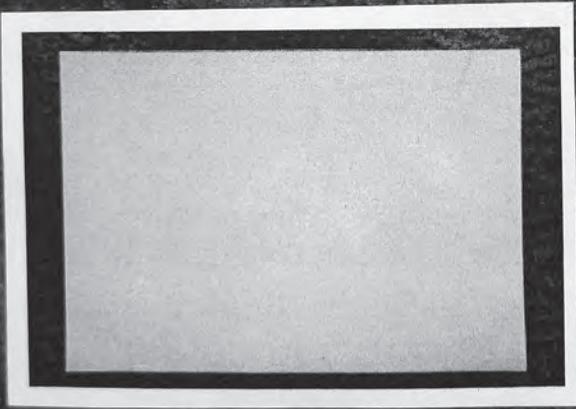
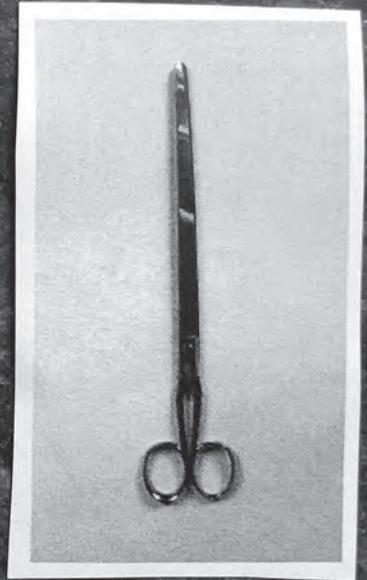
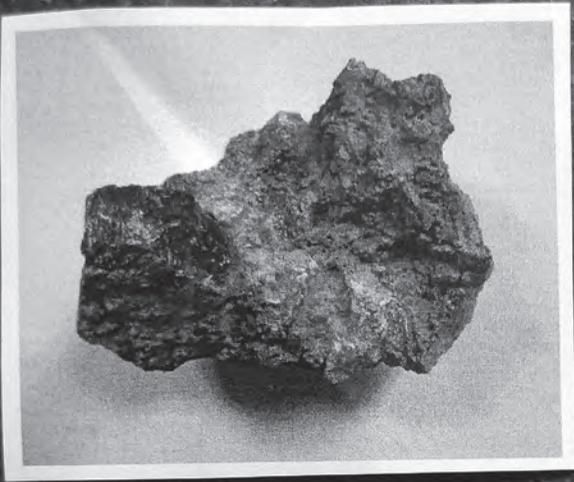


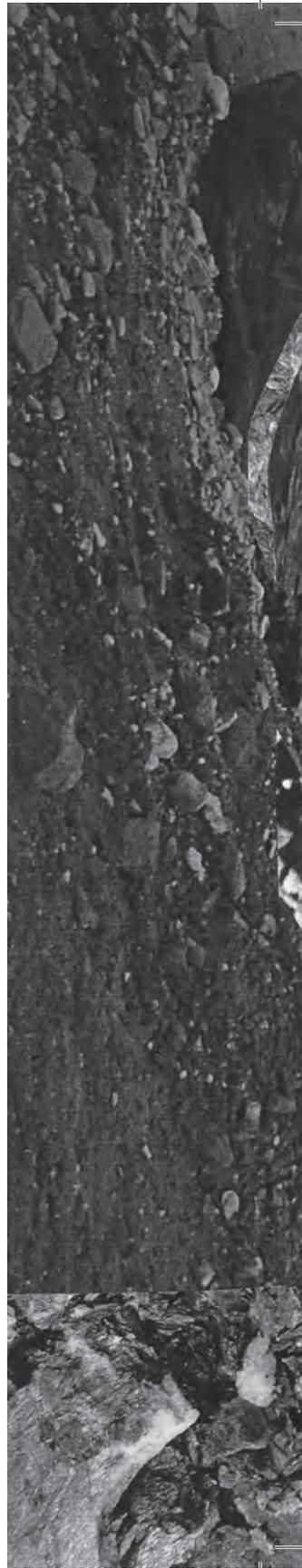






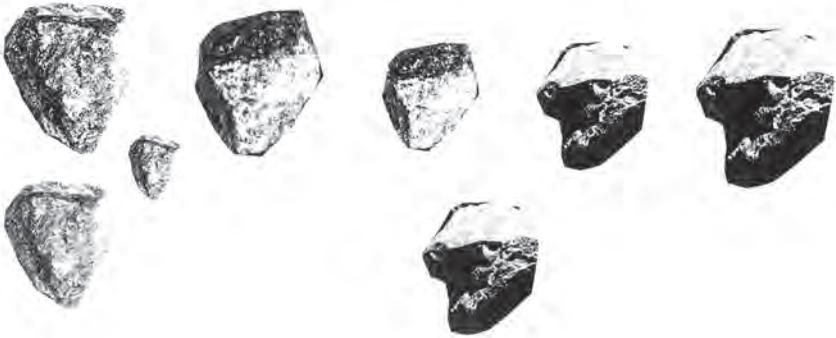


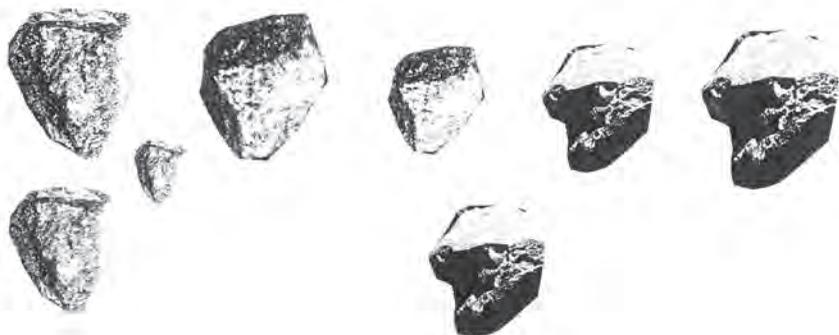
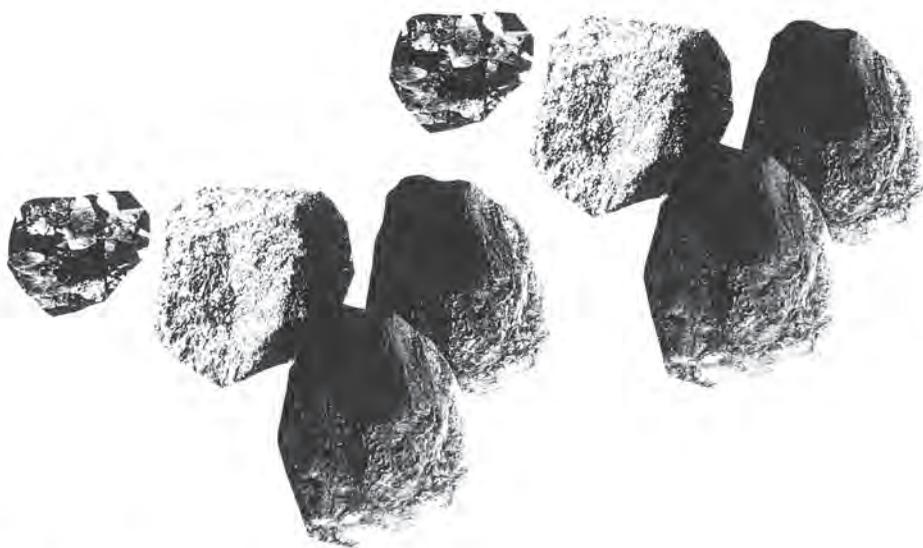


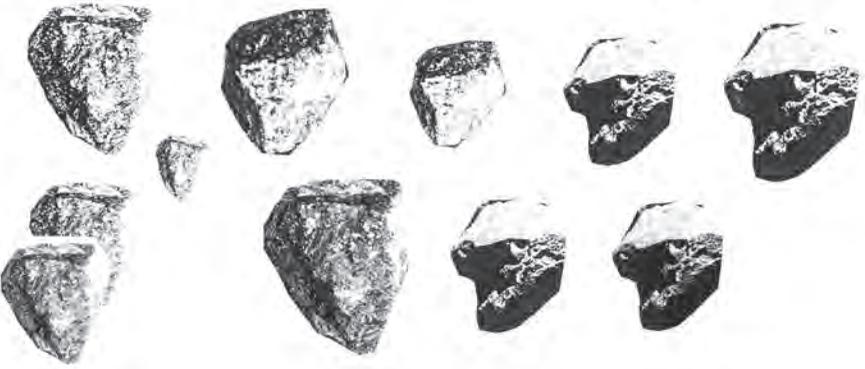
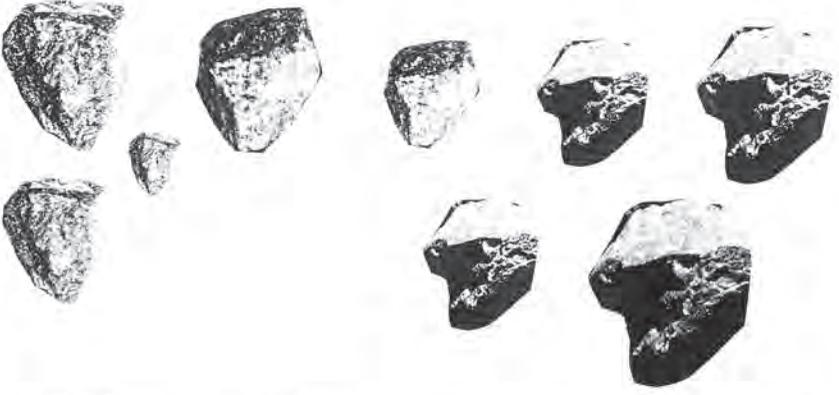






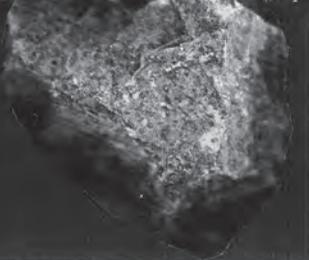
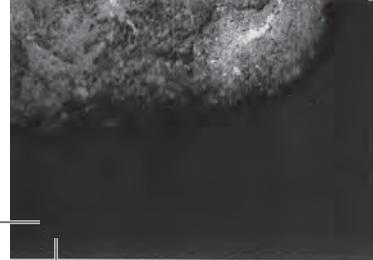
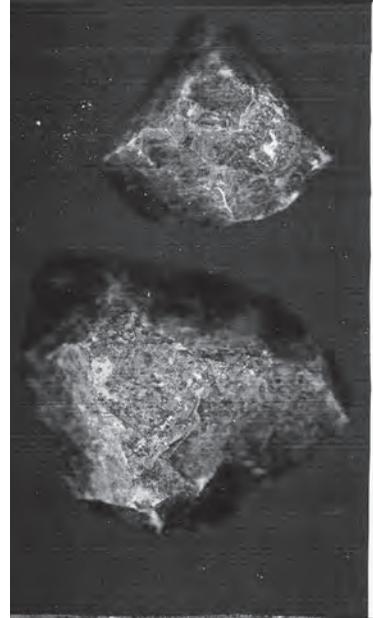


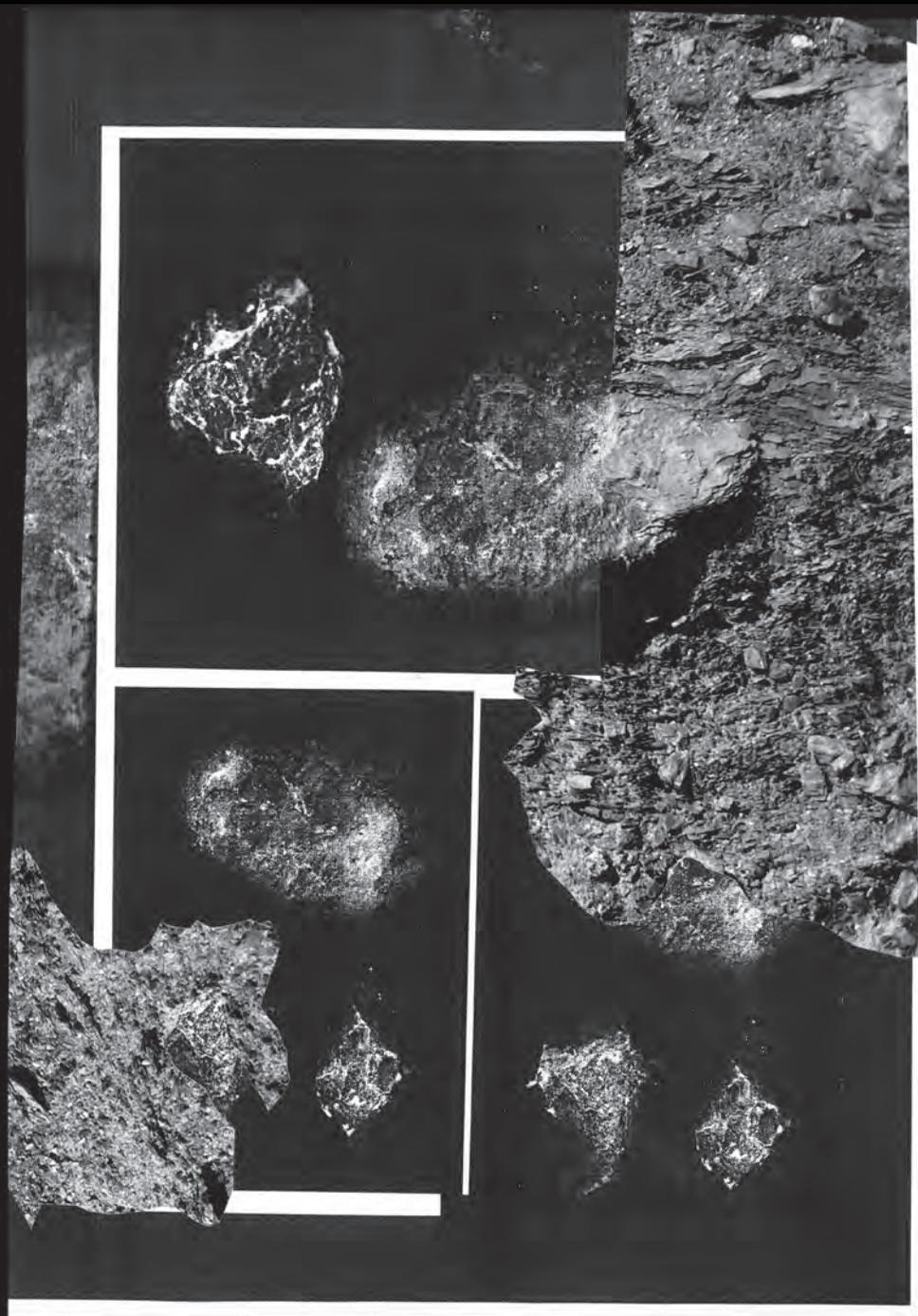






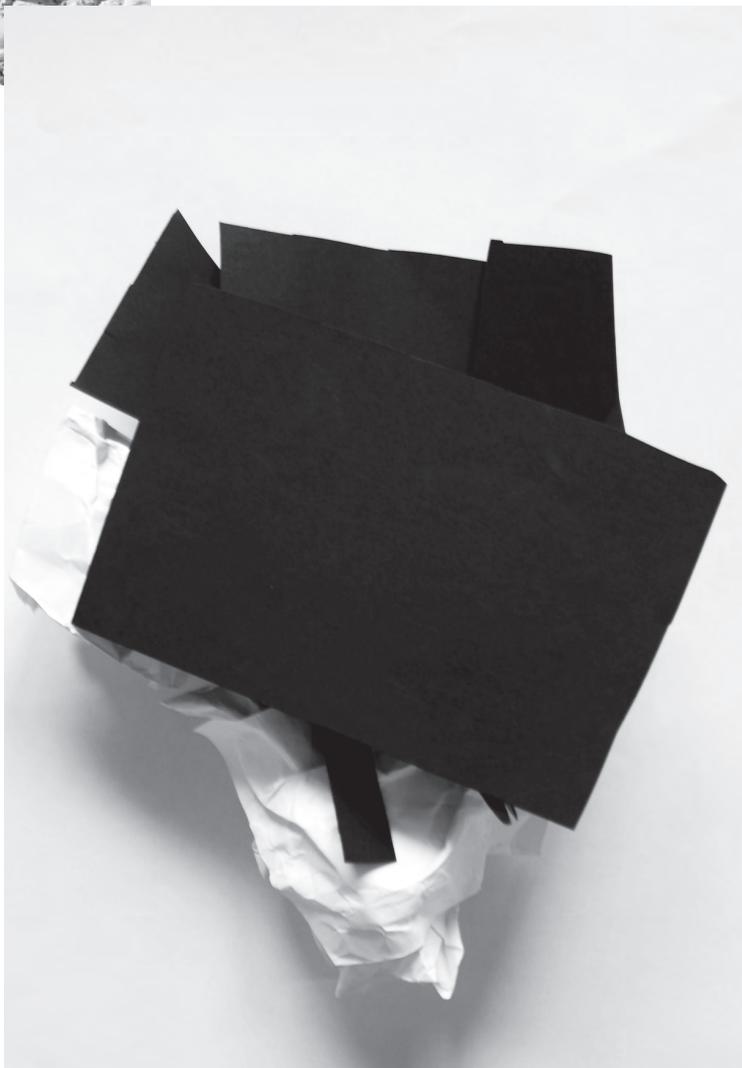




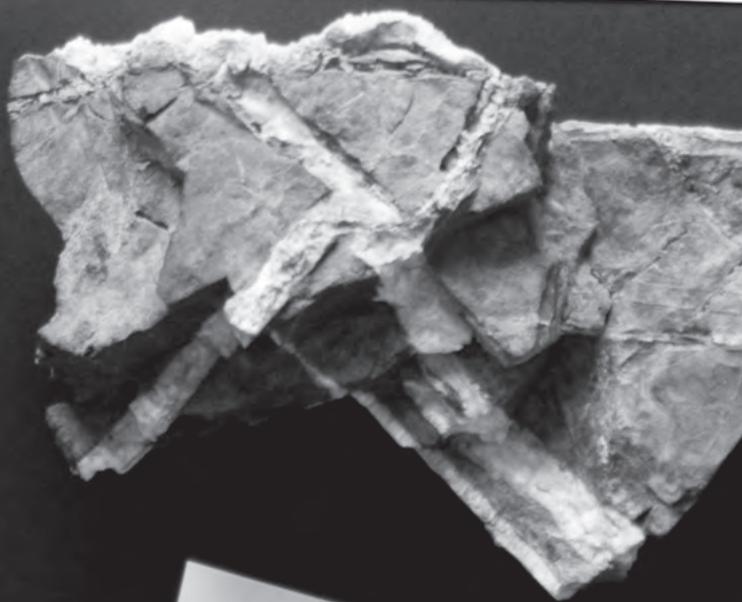




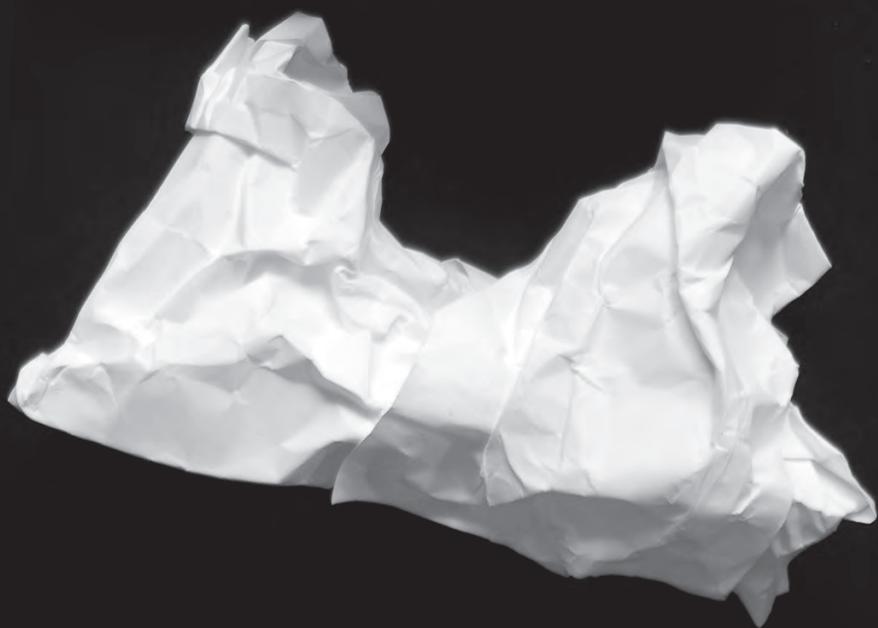
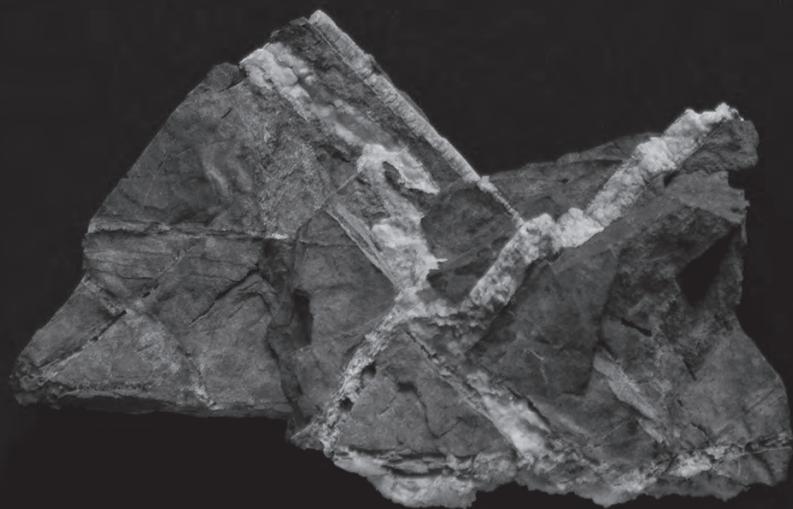






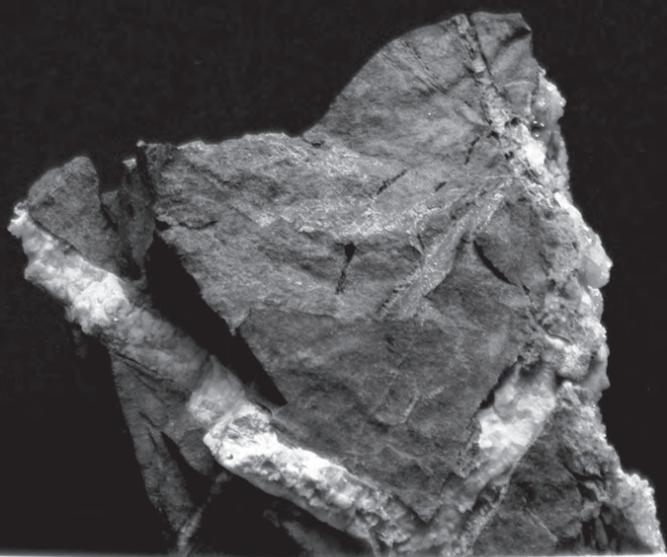


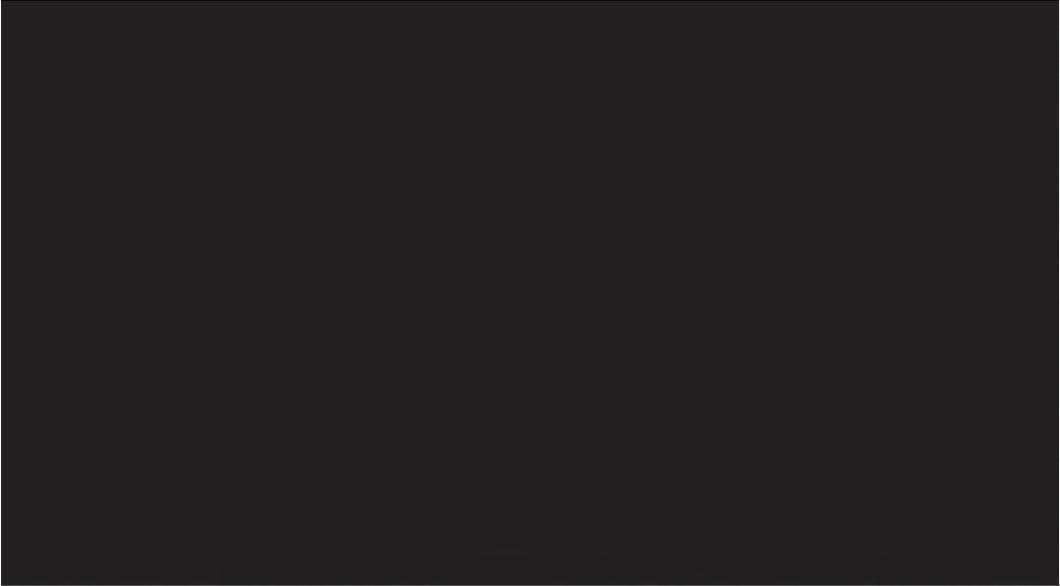


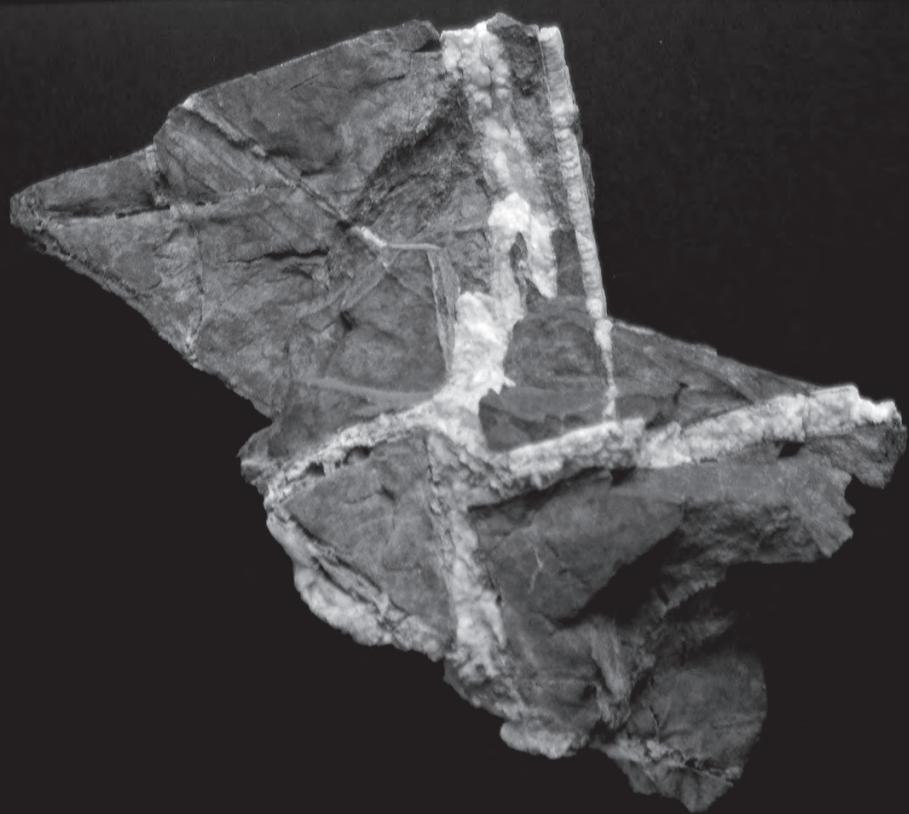






















# DAS PRÄPARAT ALS STEIN DES ANSTOSSES – REFLEXIONEN ÜBER EIN SCHIELENDES PROJEKT

*Florian Dombois, Priska Gisler,  
Schirin Kretschmann, Markus Schwander*

Während der Dauer des Forschungsprojekts *Präparat Bergsturz* zeichnete das Forschungsteam drei längere Gespräche auf, die sich zentralen Aspekten der Untersuchung widmeten. Die Gespräche wurden transkribiert und in Auszügen für dieses Kapitel zusammengestellt. Insbesondere die Gespräche vom Juni und Dezember 2012 widmeten sich der Frage, wie der Bergsturz erschlossen und gesehen werden konnte. Die Auszüge aus dem Gespräch vom Juni 2012, das während der Vorbereitungsarbeiten zur Ausstellung im Bündner Kunstmuseum Chur stattfand, thematisierten die Möglichkeiten und Grenzen des Präparierens als Methode. Mitschnitte aus dem Gespräch vom Dezember 2012 und aus dem dritten Gespräch, das im April 2013 durchgeführt wurde, fokussieren aus der zeitlichen Distanz noch einmal die Frage nach den Bemühungen, <am Material selbst> etwas anhand der konkreten Arbeiten, die in Chur ausgestellt waren, zu zeigen, und versuchen in gewisser Weise eine Bilanz zur Frage nach dem Bergsturz als auszustellendem Präparat zu ziehen.

## 1. Finden

### 1.1 Den Bergsturz von Flims sehen

*Reflexionsgespräch, Juni 2012*

**M.S.** Für mich war die Zeit des Forschungsprojekts bisher am ehesten ein Experiment, währenddessen mir der Zusammenhang zwischen Wissen und Sehen sehr bewusst geworden ist. Ich sehe den Bergsturz von Flims jetzt, ich weiss jetzt, wie ich ihn mir vorstellen kann, wo er liegt, und dadurch sehe ich nicht mehr

eine Landschaft, sondern die Sturzmasse. Mir war lange nicht klar, dass dieser Hügel die Sturzmasse ist. Ich dachte, das ist ein Hügel, und dann gibt's noch etwas Anderes. Also dieser Prozess war für mich eigentlich das Erkennen des Bergsturzes.

**S.K.** Der Bergsturz wird für mich an den Stellen sichtbar, an denen es diese Schnitte in der Landschaft gibt, an denen man plötzlich die Gesteinsmasse sieht. Mir ging es bei der letzten Tour mit dem Auto so, dass ich immer an Steinbrüchen angehalten habe und an der Gesteinsmasse überprüft habe, ob es sich um Bergsturzmasse handelt. Mit der Zeit merkte ich aber, dass weiter oben, immer wieder solche Stellen mit Bergsturzmaterial zu finden sind, an denen man den Bergsturz von den Aufschlüssen her denken kann.

**P.G.** Obwohl mir der Bergsturz in vieler Hinsicht immer noch ein Rätsel ist, geht es mir auch so, dass ich ihn jetzt sehe. Ich sehe ihn in dieser Surselva Region, die ich schon so oft gesehen habe, und die ich seit meiner Kindheit kenne. Da sehe ich nun das Fehlen eines Berges, das ich nie bemerkt hatte, das mir nie aufgefallen ist. Ich sehe plötzlich auch eine zeitliche Dimension in der Gegend, ich sehe sie jetzt irgendwie zusammenhängender. Manchmal tauchen in mir Bilder von der verschütteten Talebene auf, die durch Material gefüllt wurde, das vor vielen tausend Jahren einen See aufgestaut hat. Auch wurde für mich eine Bewegung sichtbar. Also ich sehe, dass die Erdgeschichte etwas Bewegtes ist und zwar deshalb vielleicht, weil wir dieses Ereignis des Bergsturzes angeschaut haben, als massives besonderes Ereignis, das sich wohl in ganz kurzer Zeit abgespielt hat. Irgendwie sieht man das wie ein bisschen durch eine Zeitlupe. Wenn man jetzt an das Geschehen denkt, kann man sich vorstellen, wie sich die Landschaft ändert.

**F.D.** Für mich findet sich der Bergsturz zuvorderst auf den geologischen Karten und Animationen. Ich kann zwar inzwischen innerhalb der Flimser Landschaft ganze Gebiete als zusammenhängend wahrnehmen und mir die Bergsturzmasse irgendwie zusammen denken. Aber die Grundlage dafür bleibt immer das geologische Kartenmaterial. Es gab mir die Anleitung, die Dinge zusammenzuhängen. Und irgendwann war dann das Auge so trainiert, dass es wie natürlich schien. Dann wollte ich mir nicht mehr die Grenze merken, sondern ich

suchte nach dem Charakter. Ich versuchte, irgendwie etwas Typisches ausfindig zu machen. Die Art der Hügel beispielsweise ist in dem Bergsturzgebiet anders als diejenige der umliegenden Hügel. Als ich dann diese Formen verstanden hatte, wurden sie ihrerseits so vertraut, dass ich das Gesehene jetzt automatisch, ohne Anstrengung zusammenfasse und glaube, die Grenzen zu sehen. Aber das ist ganz stark über die virtuellen Animationen gegangen und so liegt diese Frage des <wo> für mich eher in der Konstruktion, also in der Erzählung, in dem geologischen Vorbild.

**M.S.** Ich hatte mindestens zwei Erlebnisse, durch die ich erfasste, wo der Bergsturz gewesen sein könnte. Das eine war, als ich Richtung Sagogn ging, an den Ort, wo die Rheinschlucht anfängt, wo man merkt, da baut sich jetzt plötzlich so eine eigenartige Schlucht auf. Das ist ja das Kuriose, da ist nicht eine Fläche und in diese hat sich der Fluss gefressen, sondern der Fluss bewegt sich auf seiner Höhe und rundherum steigt das Tal an. Auf einer anderen Begehung war ich oberhalb von Versam. Da kann man das Gebiet wirklich überblicken. Von der bergsturzwärts gelegenen Seite ist es viel schwieriger, weil da ein Waldzug die Schlucht verdeckt. Von der der Abrisskante gegenüberliegenden Seite sieht man den Bergsturz eigentlich im größeren Rahmen. Und ich empfinde es eher als physische Sache, was ich jetzt da sehe. Ich sehe einen Bauch, der im Tal liegt.

**S.K.** Man läuft dieses Gelände ja nie ganz ab. Vor allem fährt man die Rheinschlucht entweder auf der einen oder auf der anderen Seite entlang und entdeckt an einigen Stellen markante Abbruchkanten. Manchmal muss man den Rhein überqueren und zurückfahren, um im Bergsturzgelände zu bleiben. Es gibt also eine Konditionierung der Wahrnehmung über die Strassen und Wege, die möglich oder unmöglich werden. Die Stelle, an der ich den Bergsturz in der Landschaft erkennen konnte, war die grosse Abrisskante, zu der man parallel mit der Seilbahn auf den Cassonsgrat fährt – ein Gelände, das ich immer von weitem aus dem Auto aus gesehen hatte. Wenn man die Abrisskante von der Seilbahn aus sieht, bewegt man sich in der Luft an ihr vorbei und befindet sich an der Stelle, wo die Oberfläche des einstigen Berges gewesen sein könnte. Und plötzlich spürt man, wie viel Masse fehlt, wie viel abgerutscht ist.

**P.G.** Für mich wurde der Bergsturz da oben auf dem Cassongrat am besten spürbar. Ich fand es unglaublich, dass man ihn sich da so richtig körperlich vorstellen kann, wenn man oben steht und auf diese Schneefelder auf der einen Seite und auf den Abhang auf der anderen guckt, dass da so viel Masse runter gegangen sein kann. Man sieht, dass da wirklich etwas geglitten ist, dass es verschiedene Unterlagen gab, da war ja so eine Art Schleiffläche zu sehen, zumindest hab ich sie so gesehen. Ich konnte das dann sehr gut nachvollziehen, dass da Material runtergefahren und nicht einfach abgebrochen ist – oder dass es nicht nur abgebrochen, sondern auch runtergefahren ist ins Tal.

## **1.2 Versperrter Blick, Erschliessung der Landschaft**

*Reflexionsgespräch Dezember 2012*

**F.D.** Mir wird immer klarer: ich hab ein Problem mit der Landschaft von Flims. Ich komme da irgendwie nicht ran. Und die beiden Male, an denen für mich was passiert ist, war es entweder verschneit oder vernebelt ... Ich denke, es gibt so etwas komisch Versiegeltes, irgendwie hab ich das Gefühl, ich spüre das Land nicht. Es ist wie zugeteert. Es sieht zwar alles ganz natürlich aus, aber das stimmt nicht. Es ist wie der Caumasee, der einen Zaun drum hat ... Vielleicht der Wald, der wirkt noch am ehesten auf mich. Da, wo wir durchgelaufen sind, wo diese Bäume auf den Felsbrocken gewachsen sind, da habe ich einen Anfang von etwas gespürt. Aber dennoch, ich komm nicht ran! Ich weiss nicht, ob das an der Wegführung liegt. Es ist ein bisschen, wie wenn man auf der Autobahn durch die Landschaft fährt. Man kann sich da auch nichts merken und vielleicht sind die Wege von Flims zu gut geteert. Und deswegen geht man zu schnell, um was aufzunehmen?

**P.G.** Wobei, also ich weiss nicht, ob das Geteerte es macht, dass man etwas sieht oder nicht sieht.

**F.D.** Ich meinte das mit dem Geteerten auch im metaphorischen Sinn.

**P.G.** Ich habe dann sofort das Video von Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, vor Augen. Also da hab ich gelernt, dass man

mit Strukturen sieht und man sieht Innen und Aussen und man sieht, wie etwas gemacht oder verändert wird in der Landschaft und wie das wirkt.

**S.K.** Ich hab gedacht, dass man all das loslassen muss, was man sehen will und dass man diese Gegend elementarer spüren muss – dann entdeckt man ganz viele Dinge. Aber wenn man immer darauf wartet, dass man von jedem Moment irgendwie was abziehen kann, dann stellt sich gar nichts ein.

**P.G.** Aber es ist schon eine extrem interessante Beobachtung, dass Du sagst, es sperrt so, Du kommst da nicht ran und Du kriegst keinen klaren Blick. In der Gegend ist wirklich vieles versperrt oder verbaut, auch durch Berge oder durch Bäume oder so. Der Blick wird eigentlich immer durch verschiedene Interventionen gerichtet. Ich finde es dennoch eine sehr interessante Landschaft. Ich betrachte die Landschaft nicht in einem Natursinne von Landschaft, sondern verbinde, was ich sehe mit Veränderungen in der Gegend. Also es gibt natürlich so ganz viel Kleines in dieser Landschaft, und vieles, was einem so in den Blick geworfen wird, sozusagen.

**F.D.** Aber wenn man an andere Landschaften denkt, wie zum Beispiel an das Ruhrgebiet oder Belgien oder so, dann sind die ja auch extrem geprägt, extrem bearbeitet. Aber da merkt man irgendwie, dass ganz verschiedene Kräfte gegeneinander arbeiten. Da sind so verschiedene Konzepte am Werk und dadurch gibt es wahrscheinlich Lücken. Aber in Flims, habe ich das Gefühl, sind sich alle einig, wie es aussehen soll.

**P.G.** Das glaub ich überhaupt nicht, dass sich alle einig sind. Vielleicht ist es vielmehr eine Vielzahl von Einflüssen und Ansichten, die übereinander gelegt, gebaut, geschüttet wurden und manchmal stürzen sie auch aufeinander ein, jedenfalls ist es eine dichte Gemengelage, scheint mir.

**M.S.** Aber es ist natürlich schon eine sehr kontrollierte Gegend. Also wie weit man da mit dem Auto überhaupt hochkommt, das hat mich sehr erstaunt. Eigentlich bis fast zum Grat kann man hochfahren, es hat eine Strasse und es fährt sogar ein Postauto.

**P.G.** Und das wird alles noch massiv ausgebaut, immer noch, das geht weiter, die Gegend wird immer besser erschlossen. Aber vielleicht sehen wir auch gerade den Ausbau selbst so

klar, weil wir nur von da sehen können, weil wir nicht wirklich in die Berge rein- oder auf sie hochgekommen sind.

**S.K.** Hinter dem Cassonsgrat wird es ja noch höher. Wenn man sich an diese Stellen begibt, an denen man nicht mehr weiter laufen kann, weil das Eis kommt oder die Kanten, und an denen man von oben auf das Bergsturzgelände sieht, dann gibt es mehr und anderes zu sehen.

**P.G.** Für mich war der Unterschied frappant zwischen dem Gehen mit Euch zusammen und den Momenten, während derer ich alleine durch die Gegend gelaufen bin. Nach den Exkursionen mit Euch hatte das beim Alleingehen schon den Effekt auf mich, dass ich immer Eure Stimmen im Kopf hatte oder Euch ständig erzählen wollte, was ich jetzt gerade sehe. Dauernd habe ich also irgendwie an diese Debatten mit Euch über den Bergsturz gedacht. Ich glaube, der Austausch, die Reflexion macht etwas mit einem, ich glaube aber auch, dass das Gehen zusammen in einem Projekt, also das Wandern und gleichzeitig über ein Projekt reden, etwas anderes aus dem Projekt macht.

### **1.3 Konditionierung des Blicks – Auseinandersetzung mit Geologie**

*Reflexionsgespräch Juni 2012, Reflexionsgespräch Dezember 2012*

**P.G.** Der geologische Einschlag in die Landschaft hat, denke ich, eine besondere Bedeutung für die Art, wie Landschaft gesehen wird. Ich denke dabei beispielsweise an die grafischen Darstellungen der Geologen. Das fasziniert mich einfach, wie so man mit dieser Art von Aussagen so viel über die Landschaft sagen darf und in welchem Bezug dieses Wissen zur Landschaft steht. Das beschäftigt mich immer noch und ich habe nach unseren Recherchen und Begehungen das Gefühl, dass es noch wichtiger ist, als ich es am Anfang gedacht hatte.

**M.S.** Irgendwann gab es einen Punkt, da konnte ich sagen, jetzt kann ich mir vorstellen, was die meinen. Ich habe eigentlich die Erzählung der Geologie nachvollzogen.

**F.D.** Aber da wären wir wieder bei dem, was ich meinte: dass alles so versperrt ist. Denn es könnte ja auch noch sein, dass die Landschaft selbst etwas erzählt. Also dass man nicht

nur sieht, was man in der Landschaft sehen soll, sondern dass die Landschaft einem selber etwas erzählt, etwas eigenes noch unbestimmtes bereit hält, auf das man reagieren kann. Und das sehe ich in Flims eben nicht, das macht es mir so schwierig.

**S.K.** Genau. Wenn Du von Konditionierung der Wahrnehmung sprichst, dann meint das eine Vorprägung durch touristische und geologische Erzählungen, die das verstellt, was die Landschaft selbst erzählen könnte.

**P.G.** Ich glaube, dass wir da einen iterativen Prozess durchlaufen, wir waren ja häufiger in dieser Gegend. Wir haben miteinander geredet und wir haben uns einzeln dazu verhalten. Wir hatten immer wieder die Stimmen der Geologen im Ohr, wir hatten aber auch die künstlerische Auseinandersetzung untereinander über die Gegend. Ich glaube, dass uns neben oder gegen das, was die Geologen sagen, auch das, was wir selbst zu dieser Landschaft sagen und wie wir uns mit ihr auseinandersetzen können, intellektuell weiterbringen kann.

**M.S.** Ich war froh, dass ich überhaupt begriffen habe, was die Geologen sagen, weil in dem ganzen Projekt die Erwartungen viel mit Geologie zu tun haben. Jeder, mit dem ich redete, hat sofort über Geologie geredet, obwohl wir keinen Geologen im Team haben und nicht Geologie untersuchen oder so; weil die Frage der Geologie so stark ist in dem Thema, glaube ich, dass es nötig ist, dass man zumindest versteht, was die interessiert. Dann kann man darüber hinweg gehen. Das war meine Idee des Vorgehens.

## 2. Tun

### 2.1 Präparieren als Methode

*Reflexionsgespräch Juni 2012*

**F.D.** Ich glaube, eine wesentliche Eigenschaft des Präparierens ist das Weglassen, das Wegschneiden, das Entfernen. Wenn ich mich an unsere ersten ein, zwei Ausflüge in die Bergsturzgegend erinnere, dann hatte ich da die völlige Überflutung mit Informationen. Und danach habe ich in den letzten anderthalb Jahren sukzessive verzichtet, immer mehr weggenommen. Bei meiner Arbeit *Der grosse Neugier* beispielsweise

sind am Schluss einzig die Panoramatafeln übriggeblieben – und ein leerer Raum. Die Forschungsarbeit war für mich ein grosses Wegnehmen, bis ich dahin kam, dass ich das Gefühl hatte, dass ich mittels Verzicht und Unvollständigkeit etwas freigelegt bekomme und dass das übrig gebliebene wieder produktiv wird. Und ich würde auch sagen, dass dieses Verzichten und Wegschneiden mir auch aus meiner sonstigen künstlerischen Praxis vertraute Vorgehensweisen sind. Bisher habe ich das aber nicht Präparierung genannt.

**S.K.** <Freischneiden> ist ein gutes Stichwort. Für mich war das eher ein <Freisprengen> eines Bereiches, der das Material der Arbeit bildet. Mit diesem Material, sei es das im Museumsraum oder vor Ort im Gelände, habe ich so lange hantiert, bis ich an einen Punkt kam, an dem ich etwas ansetzen kann. Dadurch wurden Dinge sichtbar, die ich spannend fand, aber nur erahnen konnte – und diese gaben einen Weg vor.

**M.S.** Die Frage ist ja, was kann man an so einem ausgestopften Objekt überhaupt sehen jenseits der Autorschaft oder des Willens des Ausstoppers? Ich habe bemerkt, dass ich mir immer wahnsinnig im Weg war. Ich bin auf lauter interessante Sachen gestossen, aber ich persönlich konnte damit nichts machen. Deshalb habe ich dann begonnen, den Bergsturz von Goldau zu betrachten: Einen sichtbaren Bergsturz, dessen Sturzmasse durch die Errichtung eines Tierparks erhalten blieb. Das war eher eine Idee, um <über> das Präparieren nachzudenken: Könnte Präparieren bedeuten, eine Bedeutungsschicht über eine andere oder über eine Landschaft zu legen? In diesem Falle bewirkt der Tierpark, dass der Bergsturz durch seine Anwesenheit erhalten und sichtbar geblieben ist. Im Unterschied dazu stelle ich mir jetzt vor, dass ich in Chur vor Ort quasi à la Prima Bilder herstellen werde. Das bedeutet dass ich dafür üben muss. Ich denke mir das Üben als eine Art von Selbstpräparation, also ich präpariere mich, stelle mich ein, sodass ich, wenn ich dann vor Ort arbeite, stimmig bin.

**S.K.** Ich glaube, bei mir geht es auch stärker um die Vorbereitung, um die Entwicklung eines Katalogs von Möglichkeiten, also wie man an die Sache herangeht, wie man präparieren kann. Jedes Werkzeug, jedes Instrument, jede Strategie verändert ganz stark das Material, mit dem man hantiert und schafft

andere Möglichkeiten. Ersetzt man im Präparierungsprozess ein Medium durch ein anderes, geht es also immer auch darum, die eigene Autorschaft in Verbindung zu bringen mit einem Handlungsbegriff, der über Werkzeuge, Instrumente, Vorgehensweisen bestimmt wird. In der Auswahl eines spezifischen Mediums der Präparierung wird ein Teil der Autorschaft im Präparierungsprozess an dieses übertragen.

**F.D.** Es ist ja klar, dass man den Bergsturz von Flims gar nicht präparieren kann, technisch gesehen. Man kann ihn nur mental präparieren. Was wir vorhin beschrieben haben, dass wir ihn jetzt sehen, ist sozusagen eine erfolgreiche Präparierung unseres Sehens oder unserer Vorstellung. Insofern gibt es vielleicht zwei Schritte: Der erste Schritt ist, dass ich meine eigene Wahrnehmung über das Wegschneiden und Weglassen präpariere. Danach aber, im zweiten Schritt, wenn ich mit meinem Werk nach aussen trete, dann tue ich es nicht über ein Abbild des Bergsturzes oder einen präparierten Stein oder so. Ich denke, meine drei Arbeiten der Ausstellung bieten so etwas wie eine Handlungsanleitung, einen Wahrnehmungsvorschlag oder vielleicht auch eine Umstrukturierung der Wahrnehmung. Wenn der Besucher die Arbeiten gesehen und gehört hat, geht er/sie nachher vielleicht wieder nach Flims und versucht, den Bergsturz mit Rückgriff auf seine Erfahrungen in der Ausstellung nun vor Ort selber zu präparieren.

## **2.2 Präparieren eines Bergsturzes**

*Reflexionsgespräch Juni 2012*

**F.D.** Ich glaube, der Bergsturz als Präparat ist ein grosses Gedankenexperiment. In dem Moment, wo man es machen will, wird es unsinnig,

**S.K.** Aber man kann es doch denken! Also man könnte denken ...

**F.D.** Genau!

**S.K.** ... dass man diesen Bergsturz ausgraben könnte. Das Denken technischer Möglichkeiten und das Denken, dass es nicht möglich ist, den Bergsturz aus der Landschaft herauszuschneiden, führen ja zu der Annahme, dass er nicht technisch

präparierbar ist. Und doch haben wir alle angefangen uns zu fragen, mit welchen Techniken es möglich ist, ihn zu präparieren. Und dann skaliert man sich selbst, versucht Gott zu spielen und denkt, dass man den ganzen Berg einrahmen müsste, ausschneiden, anfüllen mit einer anderen Masse oder anschleifen – wie auch immer.

**F.D.** Skalierung ist ein wichtiger Punkt. Deswegen sind diese Karten für mich so interessant, weil die so unterskaliert sind. Das sind ja Weltordnungen ohne Detail, in die man seine eigenen Erfahrungen einbringen muss, wenn man mit dem Skalenwechsel operiert.

**S.K.** Aber das Technische ist dann nicht virtuell mitgedacht.

**F.D.** Für mich ist das Technische hier nicht so konkret. Mich interessiert die Vorstellung nicht, dass ich da so einen ganz grossen Bagger habe, mit dem ich ... da hab ich mir noch nie Gedanken drüber gemacht. Viel eher, was vor dem Bagger kommt – denn was will ich da eigentlich ausbaggern? Was ist das eigentlich? Zum Beispiel hatte ich die Idee, dass es da einen Gral drunter gibt und ich den rausholen will. Oder, dass es mal eine Schwäche gab und aus der heraus ist plötzlich die Bewegung entstanden ... Aber das sind nur Randgedanken. Ich will vielmehr sagen, nur weil es dieses Wort gibt «Der Bergsturz von Flims», glauben wir an dessen Existenz. Hätten wir das Projekt vor 150 Jahren und vor Albert Heim gemacht, wäre es wissenschaftlich erwiesen, dass das alles Endmoränen sind. Dann hätten wir alle gesagt und geschrieben, wir sehen diese Endmoränen. Endlich sehen wir sie!

### **2.3 Präparieren von Dingen: Vergleich zwischen einem Hai und einem Bergsturz** *Reflexionsgespräch Juni 2012*

**P.G.** Der berühmteste Exponent des künstlerischen Präparierens ist heute vielleicht, wenn man so will, Damien Hirst mit seinen Haifischen. Man kann sich überlegen, wie diese Art von Präparieren in Bezug zu unserem Präparieren in diesem Projekt gesetzt werden kann.

**M.S.** Ich vermute, dass der Anteil der wissenschaftlichen Wissensgewinnung bei einem Tierpräparat wahrscheinlich gering ist, aber es gibt einen sehr hohen Anteil Wissensgewinn über einen emotional-ästhetischen Zugang. Hirst hat genau das vom Präparieren verwendet, was die Kunst will, nämlich hochemotionale ästhetische Veranstaltungen. Das hat so auch funktioniert. Zudem glaube ich, dass er mit dem Wahrheitsanspruch spielt, also damit, dass viele Menschen denken, ein eingelegter Hai ist authentischer als ein modellierter Hai. So funktioniert doch auch das Präparat im Museum: Es ist eben das Echte. Hirst spielt mit dem, was das Präparat den Leuten schon immer gegeben hat, und er verwendet dessen Macht, um seine Ideen aufzuführen.

**F.D.** Mich interessiert das in Bezug auf unsere Arbeit weniger, weil es eben geht. Einen Hai kann ich präparieren. Und dann fällt genau das weg, was ich als produktiv empfunden habe und worunter ich aber auch extrem gelitten habe. Je konkreter es nämlich wurde mit dem Projekt und je näher die Ausstellung rückte, umso mehr ist mir das zum Ballast geworden, was ursprünglich mal für so eine Begeisterung und Nachdenken gesorgt hat: Präparieren im Sinne des sich Einübens, im Sinne von eine Kondition herstellen, unter der etwas möglich wird. Dieser Aspekt hat mich viel mehr interessiert, als etwas in Formaldehyd zu konservieren, also festzufrieren.

**S.K.** Ich war blockiert durch den Anspruch, ein Präparat herstellen zu müssen und zu wollen. Das war aber eigentlich ein sehr produktiver Motor in den Fragen danach, was denn ein mögliches Präparat des Bergsturzes sein könnte.

**P.G.** Vielleicht könnte man im Gegensatz zu dem, was Du gesagt hast, Florian, dass es eben geht, dass Damien Hirst den Hai präpariert, ja auch behaupten, es geht nicht! Er kann den Hai nicht präparieren! Er präpariert ihn im Prinzip gar nicht!

**F.D.** Ja, das kann man auch technisch so sagen. Ich hab mal den Leiter von Sotheby's in Zürich kennengelernt, und der hat mir erzählt, dass alle Haie gewissermassen geleased sind. Die Museen hätten sich verpflichtet, das Tier alle 15 Jahre auszuwechseln, weil das Fleisch eben doch schnell altert. Und Hirst hätte eine Firma, die sich nur damit beschäftigt, diese Haie auszuwechseln und wieder neue in Formaldehyd einzulegen.

**S.K.** Trotzdem kann man dieses Ding Hai vom Ding Wasser abgrenzen. Aber man kann den Bergsturz, also den Berg A von Berg B in der Landschaft, nicht einfach so abgrenzen.

**P.G.** Ja, aber Du kannst den Hai nur über eine bestimmte Zeit abgrenzen und dann löst er sich auf. Also, es ist im Prinzip, so wie wir beim Bergsturz mit der Grösse ein Problem haben, ist es beim Hai wahrscheinlich die Zeit, die sich dagegen sperrt, dieses Präparat auf unbestimmte Zeit zeigen zu können.

**FD** Aber beim Hai hast Du wenigstens das Gefühl. Und selbst wenn er sich dann irgendwann mal auflöst, Du guckst ihn an, Du glaubst, Du weisst, wo die Oberfläche ist, und Du könntest den unter den Arm nehmen und ihn raustragen. Solch eine Vorstellung ist beim Bergsturz völlig absurd. Selbst wenn Du riesenmässig gross wärst, wo sollst Du den denn anpacken?

**S.K.** Aber es ist toll, man kann zum Beispiel so eine Hand voll Steinschutt, Bergsturzstaubmasse oder Steine, die zusammengepresst wurden, mitnehmen und sich dann daran freuen, dass man an diesem Ding sehen kann, dass Gesteinsmasse zerstäubt wurde und sich neu zusammensetzte. Dann fängt man an über sich selbst zu lachen, also darüber, dass man sich selbst an diesem kleinen Handstück so freuen kann und dass man etwas gefunden hat an dem man glaubt, etwas zu sehen.

**P.G.** Das geht. Aber der Vogel z.B. der bleicht aus mit der Zeit, dann siehst Du nicht mehr, was es für ein Vogel ist.

**M.S.** Ja, ich finde es ist schon auch interessant, dass bei den Steinen die Zeit so lang wird, sie vergehen eben nicht. Man muss die Steine nicht präparieren, man kann sie einfach liegen lassen. Man kann sie auch in 100 Jahren holen. Das macht das Gestein als Präparat gleichzeitig so prägnant und doch langweilig. Und das unterscheidet die geologischen Präparate von denen, die man ununterbrochen wieder erneuern muss, also da, wo man immer wieder schauen muss, dass die Verwesung, die sich entwickeln will, aufgehalten werden kann. Ich meine, es ist die billigste Lösung, wenn Hirst die Haie einfach austauscht. Das ist ja jämmerlich! Nicht weil das konzeptionell nicht korrekt wäre, sondern weil so ein aufgelöster Hai im Kunstmuseum mehr Existenz befragen würde. Aber das Präparat verspricht eben eine Lösung für die Darstellbarkeit zu sein. Und der sich auflösende Hai unterwandert diese Lösung.

### 3. Zeigen

#### 3.1 Am Material selbst

*Reflexionsgespräch Dezember 2012*

**F.D.** Wir könnten ja mal fragen: Was hat es mir gebracht, dass ich die Arbeit gemacht habe, und was hat es den anderen gebracht, dass sie unsere Arbeiten gesehen haben? Also ich musste die Arbeiten machen, sonst wäre ich nicht weiter gekommen. Und mit Euren Arbeiten ging es mir so: Z.B. diese Hörarbeiten von Priska haben mir total Spass gemacht, auch weil unsere beiden Arbeiten miteinander kommuniziert haben und mich ihre Aufnahmen inspiriert haben. Oder mit Markus war es ein schöner Moment, als er mich angerufen hat mit der Frage «Kann ich mit meinen Collagen bis unter deine Leiste?» Oder, ich habe so gut verstanden, dass du, Schirin, diese Bohrungen gemacht hast, dass Du den Zumthor-Bau gewissermaßen angegriffen hast. Und das war auch für mich eigentlich eine Entlastung, dass ich diesen Angriff nicht machen musste. Vielleicht war das sogar eine komische Form von Aufgabenteilung.

**M.S.** Ich fand das Zusammenspiel in diesen zentralen Räumen, also meine Collagen, die Bilder Höggers und Florians Arbeit in der Mitte als Idee ziemlich gut. Ich glaube aber, mit dem Raum funktionierte das nicht, es war einfach zu wenig Platz da, zu wenig Leere. Es ist eine behauptete Leere, aber da ist kein leerer Raum, der ist zu klein, der hat so dicke Mauern. So war die Idee zwar ausgeführt aber sie konnte sich nicht wirklich entfalten. Räumlich haben für mich Schirins Schlämmungen eigentlich am besten funktioniert in der Ausstellung. Die, finde ich, haben wirklich Unruhe verbreitet.

**S.K.** Ich habe gemerkt, die Zumthorschen Türschwelle sind die einzigen Stellen in diesem Raum, die mich interessieren, und die Arbeit ist eine Reaktion darauf.

**M.S.** Für mich haben die Schlämmungen in der Zeit gewonnen. Wenn ich mir jetzt überlege ... wir waren ja immer wieder in dieser Ausstellung ... und da passiert ja mit der Zeit auch etwas, wenn man Sachen wieder sieht. Und ich finde, diese Durchgänge haben sich mir wirklich eingepägt. Die Problematik, dass der Schlamm sich gegen Ende im ganzen

Museum verteilte, so dass das Museum die Arbeit frühzeitig abräumen wollte, gehörte ja dazu.

**S.K.** Sie ist nirgendwo anders reproduzierbar, denn elementar sind die Bodenplatten der Schwellen, die zum Spachtel für die geschlämmte Masse werden.

**P.G.** Ich musste nach der Vernissage im Radio sagen, wieso die Arbeiten des künstlerischen Forschungsteams mit der Bewegung des Bergsturzes zu tun haben. Ich habe da auch auf Schirins Arbeit hingewiesen, weil ich fand, sie hat das Materielle an der Bewegung extrem gut gezeigt, gut auf den Punkt gebracht. Die Arbeit hat die Materialitätsfrage, die Bewegungsfrage, die Bearbeitung, den Ort, sie hat einfach sehr vieles zusammengebracht. Ich hab dort im Radio bemerkt, ich kann dazu das Forschungsprojekt erläutern. Aber ich fand auch z.B. eben gerade Florians Arbeit mit den Panoramatafeln – ich finde, das stimmt schlagartig, wenn Du sagst, der Raum hat einfach wie gefehlt, weil im Normalfall ist man draussen und man hat Weite hinter sich und oftmals Weite vor sich oder zumindest Weite vor sich und man hat hinter sich nicht diese Weite gehabt und deswegen war das so wie gedrängt irgendwie. Und Markus Collagen, die fand ich auch extrem schön, als das Museum leer war, als die Ausstellung eingerichtet wurde und sie plötzlich da waren und alles war noch relativ leer und unberührt und neu zum Sehen war, wirkten sie besonders stark auf mich, vor allem dieses Bewegte, Stürzende. Diese Dimension, wo man nicht genau weiss, was man genau sieht, hat mich fasziniert. Ich finde, die Arbeit hat das Bewegungsmoment besonders reingebracht.

### **3.2 Gestein, Wasser, Holz, Luft. Aspekte des Bergsturzes von Flims präparieren** *Reflexionsgespräch April 2013*

**F.D.** Ich würde sagen, die drei Arbeiten, die ich für die Ausstellung realisiert habe, stehen auch für drei Verfahren, die mich interessiert haben. Das erste gilt der Frage, die mich wohl am meisten immer wieder umgetrieben hat, nämlich inwieweit man nur sieht, was man weiss. Also wie weit Karten und

virtuelle Konstruktionen, 3D-Visualisierungen und so weiter ein Bild konstruieren, das die Lesbarkeit von Landschaft erzeugt. Zum Beispiel war es eine wichtige Erfahrung, als wir am Anfang da hingekommen sind und eigentlich nichts gesehen haben. Die Nebelfotos zeigen das für mich, dieses Nicht-sehenkönnen. Aber es gab immer diesen Versuch, doch etwas sehen zu wollen. Als wir, ich hab nachgeguckt, am 15. Januar 2012 zum ersten Mal mit der Gondelbahn auf den Flimserstein hochgefahren sind, hab ich in der Nacht vorher mit dem Simulationsprogramm «Atlas der Schweiz» versucht, den kommenden Ausblick aus der Gondelbahn vorwegzunehmen. Ich habe Renderings erstellt, um die dann, wenn wir oben angekommen wären, mit der Realität zu vergleichen. Ich wollte gucken, ob diese Grenzen, die Markierungen dessen, wo dieser Bergsturz sein soll, im Gelände wiederzufinden wären ... Und die virtuellen Panoramatafeln von damals sind eigentlich die Vorläufer von *Der grosse Neugier*. Das ist so ein Thema, das mich die ganze Zeit sehr beschäftigt hat und auch zur zweiten Arbeit führt.

*Münger-Anselmetti* ist eine Auseinandersetzung damit, dass eine geologische Erzählung bei uns eine Faszination erzeugt. Den Bergsturz selber, den sieht man ja gar nicht, also ist er auch nicht faszinierend, jedenfalls nicht ohne das unglaubliche Pathos, mit dem einen die Geologen davon berichten. Der Bergsturz von Frank, von dem Du, Markus, ausgegangen bist, der ist ja sichtbar ... aber Flims ist ohne die geologische Erzählung erstmal nichts. Deswegen habe ich den Geologen immer besser und immer mehr zugehört. Und Ruedi Münger und Flavio Anselmetti haben so eine mitreissende Art und Weise, wie sie die scheinbar neutralen Fakten emotionalisieren. Wenn der eine erzählt, dass er da oben sitzt und alles runterstürzen sieht, und der andere, dass er von unten guckt und alles auf ihn zukommt ... Mir ging es dann in meinem Piece darum, das poetische Potenzial ihrer Erzählung zu benutzen und im Ausstellungsraum durch die am weitesten auseinander liegende Platzierung der beiden Interviews einen neuen Zwischenraum aufzumachen. Ich habe versucht, eine virtuelle Raumerfahrung in der Ausstellung zu triggern und durch die Erzählung den Bergsturz als zwar physisch Abwesenden aber in der Erzählung präsenten zu <rahmen>. In beiden Arbeiten ist der Bergsturz

unsichtbar und das hat damit zu tun, dass wir in diesem Keller von Chur sind. Da ist eben kein Bergsturz, wir können nur appellieren, ihn zu denken.

Dann die dritte Arbeit <sup>ab/up</sup>, die würde ich als eine Art Katalysator beschreiben. Die Treppe, die im Museum vom Erdgeschoss in den Keller führt, hat ja was, das ist die einzige <Bergsturzbewegung>, die in der Architektur angelegt ist, und die wird durch den zugespielten Sheppard-Ton bezeichnet. Es geht um die Raumbewegung des Besuchers oder der Besucherin. Und eigentlich könnte man sagen, es ging mir immer darum, wie eine Wahrnehmung des Bergsturzes hergestellt wird. Ich bin selber gar nicht so weit gekommen, dass ich den Bergsturz selber begriffen hätte ... sondern es ging immer nur über die Konditionierung des Blicks. So, jetzt hab ich alles erklärt! ... [Alle lachen]

**M.S.** Ich bin davon ausgegangen, dass wir einerseits das Forschungsprojekt und andererseits auch eine Ausstellung mit einem Thema haben. Das erforderte einen zielgerichteten Lösungsansatz. Man muss irgendwas hinkriegen, was im Raum und in der Zeit wirkt, das meine ich mit zielgerichtet. Das andere ist, dass ich meine Arbeit als einen Prozess betrachte, der sich durch das Vergangene, das Entstandene leiten lässt. Ich arbeite sehr oft so, dass ich eigentlich auf eine Verhaltens- oder eine Handlungsweise zurückgreife, die beim letzten Mal bei etwas Ähnlichem erfolgreich war. Das heisst, ich habe wieder Fotos im Gelände gemacht und versucht, diese miteinander zu kombinieren. Es hat sich dann herausgestellt, dass mein Fotomaterial unerwartet uneinheitlich war und so musste ich das weitere Vorgehen modifizieren. Das ist in dem Sinne eine Überprüfung der Handlungsweise, eine Überprüfung des Stoffs. Und ich bin ja eben vom Bergsturz hergekommen und von der Darstellung des Bergsturzes und hab dann da weitergearbeitet, indem ich versucht habe, den unsichtbaren Bergsturz von Flims mit der Darstellungsform zu untersuchen, die ich vorher für den sichtbaren Bergsturz von Frank angewendet habe. Mir ist aber in unserem Projekt die Frage des Präparats immer wieder dazwischengekommen. Ich habe Anfangs das Präparat nicht als eine Darstellungsform betrachtet, sondern als etwas, das sich ausschliesslich und im Material selber zeigt.

Es gibt ja eine Differenz zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden. Beim Präparat fallen die beiden jedoch zumindest teilweise zusammen. Ständig fragte ich mich: «Ist der Stein das Bild?» Im Nachhinein, nach dem ganzen Nachdenken über die Präparierungsstrategien habe ich festgestellt, dass es durchaus einen Umgang mit Bildern, also mit der Darstellung des Steins gibt, die als präparierend bezeichnet werden könnte. Wir haben immer wieder darüber gesprochen, dass das Sprechen über den Bergsturz eine Art von Präparierung sein kann, weil es die Sicht auf den Bergsturz verändert. Es ist mir aber bis jetzt nicht ganz klar, wie das sich analog mit Bildern verhält. Insbesondere, wenn ich, wie ich das mit den Collagen gemacht habe, den Raum illusionistisch bearbeite. Ich muss daran weiter arbeiten. Die andere Arbeit, die im Museum hing, die Zeichnungen von Goldau waren Versuche, einen existierenden Präparierungsvorgang zu betrachten. Ich finde immer noch, dass die Geschichte des Bergsturzes von Goldau und des Tierparks, der auf den Bergsturz aufmontiert wurde, damit der Bergsturz nicht verschwindet, ziemlich genau dem entspricht, was ich eine Präparierung nennen würde. Sie wollten die grossen Felsbrocken erhalten. Der Tierpark, den sie dafür gegründet haben ist darüber hinaus eine Präparierung, in der man sieht, wie die Tiere leben, wenn sie ... fast frei sind. Also, da wird tierisches Leben vorgeführt!

**P.G.** In der Wildnis!

**M.S.** Ja, der Tierpark zeigt nicht die Tiere als Präparate, sondern die lebenden Tiere selbst. Aber diese werden trotzdem so vorgeführt, dass sie, zusammen mit ihrer ausgeschnittenen und konservierten Umgebung eine Art Lebendpräparat sind.

**S.K.** Bei mir war entscheidend, wie ich in die Auseinandersetzung eingestiegen bin. Es gab zuerst die Ortsbegehung und da entstanden Fragen durch die Spanne zwischen der Wahrnehmung des Bergsturzes über geologische Karten und dem, was man vor Ort sieht, wenn man also im Gelände steht: Was ist das für ein Material, oder besser, was kann das Material sein, an dem sich der Bergsturz oder das Phänomen am Material selbst zeigt? Zu einem frühen Zeitpunkt stand bereits fest, über das Material etwas sichtbar machen zu wollen, das räumlich ausserhalb des Materials steht. Das hat mit der Beobachtung zu

tun, dass in dem Gelände selten an dem Stein selbst zu sehen ist, dass er Teil des Bergsturzes ist – ausser wenn man ihn ganz nah in den Blick nimmt oder aufschneidet. Man erkennt am Verhältnis einzelner Elemente zum Umraum, was Material des Bergsturzes ist: daran, dass sich das Bergsturzgelände anders auffächert, die Steine anders liegen und Geröll unter den Wiesen andere landschaftliche Oberflächen schafft als in den benachbarten Bereichen.

Ich bin nicht systematisch vorgegangen, sondern habe verschiedene Aspekte, die mich interessiert haben auf unterschiedliche Weise verfolgt, was nicht immer zu künstlerischen Arbeiten geführt hat, sondern häufig nur zu einem besseren Verständnis des Phänomens. Der Umgang mit der Kartierung des Bergsturzes in der Postkartenarbeit *Überschrieben* war für mich ein erster Zugang: zu sehen, dass mit dem geologische Erkenntnisstand die Dimension des Bergsturzes anders bemessen wird. Wenn man verschiedene geologische Karten vergleicht, sieht man, dass die Dimensionen und Formen des eingezeichneten Bergsturzes nicht identisch sind. Aber es war immer klar, dass es eine Fliessbewegung ist, die sich von innen oder von bestimmten Bereichen aus, ausdehnt.

Dieser Umgang mit den Karten führte dann zu einer Arbeit, die aus einer vergrösserten Fotokopie von geknäultem Kartenmaterial bestand. Was passiert durch die Faltung einer Karte, wenn man die kartierte aufgefaltete Erdoberfläche wiederum falten würde? Was kann sich da verändern in der Wahrnehmung dieser Eigenschaften und wie sieht diese Veränderung aus im Verhältnis zu der landschaftlichen Veränderung?

Die stärkste Herausforderung einer Arbeit für die Ausstellung war die Idee, mit dem konkreten Bergsturzmaterial zu arbeiten. Zu Beginn gab es da eine grosse Befangenheit, weil ich dachte, wie kann man denn allein mit Material, das wie austauschbarer Staub ist, eine Arbeit machen, die trotzdem Aspekte von dem, was da in Flims passiert, sichtbar macht. Eigentlich war die Möglichkeit, so eine Arbeit zu machen durch die Architektur Zumthors gegeben. Unter den Türstürzen entdeckte ich diese herausnehmbaren Bodenplatten, die sich als Werkzeug anboten, um den Schlamm zu verteilen und in Form zu bringen. Mit der Platte konnte ich so in einer einfachen

Geste einen Schub erzeugen, der das Material an bestimmten Stellen aus einer begrenzten Form herausdrängt – und in gewisser Weise, in verkleinerter Skalierung auf die Verdrängung der Bergsturzmasse in der Rheinschlucht anspielt. Im Verhältnis von Materialanhäufung, Fliessen lassen und Antrocknen liegt eine <versteckte> Präparierungsstrategie, bei der ich gar nicht mehr Hand anlege – der Fliess- und Trocknungsprozess kommt ohne meine Hand zustande. Das fand ich interessant, mit einer Strategie zu arbeiten, die die Eigenschaften des Materials selbst zum Werkzeug macht.

Diese Arbeit ist ein ganz grosser Kontrast zu der Arbeit mit der Bohrung. In den Museumsräumen habe ich praktisch das gemacht, was ein Geologe im Bergsturzgelände machen würde, um zu schauen, wie Gesteinsschichten aufgebaut sind oder wie die Struktur hinter dem ist, was man sieht. Die Bohrung ist eine Verletzung der Oberfläche, die dazu dient, zu schauen, was dahinter liegt, was aber natürlich in dem musealen Kontext gar keine andere Erkenntnis liefert, als die, wie diese Wände aufgebaut sind. Man kann nur über diesen Kontext der Ausstellung den Dreh zu dem Link zu unseren Fragen finden. Schliesslich geht es bei meinen Papierarbeiten um die Frage des Verhältnisses von Werkzeug und Eingriff, also von Präpariertem und Präparierendem, von Rillwerkzeug oder der Hand, die etwa faltet, und um die Linie, die dadurch entsteht und in der das Werkzeug selbst sichtbar wird. Mich interessiert, was das Werkzeug mit dem Papier eigentlich macht, wie das Verhältnis von Eingriff und dem Gegenstand des Eingriffes denkbar ist. In Bezug auf das Präparieren stellt sich hier die Frage, präpariert das Werkzeug das Papier oder wird das Werkzeug überhaupt erst durch die Spuren im Papier sichtbar? Was als Gedanke eigentlich so einfach ist, dass man sagt, man könnte das für jede Form der Präparierung denken: ob nicht, ob immer im Präparat selbst das Mittel der Präparierung fixiert wird, oder sichtbar gemacht wird und nicht umgekehrt, die Strategie der Präparierung am Material etwas sichtbar macht.

**P.G.** Ich würde gerne auch etwas zu meiner Arbeit, der Audiostation in der Mitte des Rechercheraums, sagen. Ich denke, es ist eine soziologische Arbeit in einem Kunstraum gewesen, mit der ich versuchte, nah an Fragen des Präparierens und des

Materials des Präparats zu kommen. Wenn ich mir das überlege, auch in Bezug zu Schirins Arbeiten mit Material, war für mich eigentlich klar, dass ich versuchen würde, die Landschaft als gelebte Landschaft zu thematisieren. Ich denke, dass sich nicht so klar abgrenzen lässt, was der Raum tut zwischen Mensch und Landschaft. Deshalb wollte ich mit Menschen sprechen, die in dieser Landschaft leben. Das habe ich gemacht, indem ich Interviews gemacht habe mit einer Reihe von Personen, die in dieser Gegend leben, also etwa mit einem Bauern, einem Förster, einem Wirt, einem ehemaligen Gemeindeingenieur etc.. Ich betrachte Sprache, also Sprache im Körper, als Teil des Materials, dass da vor Ort vorhanden ist und ich gehe davon aus, dass etwas davon, was dieser Bergsturz an Landschaft ist, auf eine bestimmte Weise auch inkorporiert ist. Deswegen habe ich diese längeren Gespräche geführt. Ich habe dann über die Art, wie die Leute über den Bergsturz geredet haben, auch tatsächlich gemerkt, dass in der Sprache selbst sehr viel drin ist, was geprägt ist und in Bezug steht zu dem Ort. In einem zweiten Schritt, als ich die Interviews dann zu Audiospuren zusammengeschnitten habe, habe ich festgestellt, dass das eigentlich ein präparierender Vorgang war. Das ist mir aber erst im Nachhinein klar geworden, als ich mich vertieft mit der Literatur zum Thema Präparieren auseinandersetzte, dass eigentlich das Zusammenstellen der Spuren ja sehr viel mit Schneiden zu tun hat. Ich habe gehört, was die Interviewten reden und ich hab das Material selbst zusammengeschnitten. Ich habe die einzelnen Spuren genauestens und immer wieder durchgehört und schliesslich Sinnelemente zusammengestellt, die thematisch eine Aussage gemacht haben. Ich hab sie entlang verschiedener Themen sortiert, das ist eigentlich Schneiden gewesen und Schneiden hat etwas radikales, also wenn ich lese, wie ein Vogel präpariert wird – furchtbar. Man kann die Anleitungen zu Vogelpräparierungen beispielsweise fast nicht lesen, weil der Vorgang so brachial ist, das Schneiden zerschneidet den Körper, mein Schnitt in den Interviews zerschneidet eigentlich Aussagen, hat ja auch etwas brutales, weil man schneidet Sinnstücke aus einem ganzen Kontext raus und setzt sie dann wieder neu zusammen und trotzdem, soll es ja das gleiche bleiben – das Gespräch schliesslich so präzise wie möglich, wiedergeben. Ich

will jetzt nicht übertreiben, grundsätzlich hoffte ich einfach, Erfahrungen von Bergsturzlandschaft in der Sprache selbst wahrnehmbar zu machen. Dieser Umgang oder diese Inkorporierung einer Landschaft in den Aussagen und Geschichten habe ich zusammengeschnitten, präpariert aus verschiedenen Elementen und Perspektiven sozusagen. Also, wie hat man, wie ist man da reingewachsen als Kind, wie hat man das überhaupt aufgenommen als Umgebung, wie kann man das erzählen? Oder wie arbeitet man heute mit und in dieser Landschaft, mit welcher Sprache beschreibt man diese Arbeit an der Landschaft. Schliesslich fragte ich auch danach, welche Ereignisse sich aus der Landschaft heraus immer noch ergeben, heute, die dadurch geprägt sind, dass da Gestein, Wasser, Holz, Luft in einer bestimmten Konfiguration vorhanden ist. Ja dieses Schneiden, das hat etwas sehr präparierendes gehabt, das direkt am Material eigentlich stattfand.

### **3.3 Den Bergsturz auf einen Sockel stellen**

*Reflexionsgespräch April 2013*

**S.K.** Schliesslich bleibt die Frage, was in unseren Arbeiten, die wir gezeigt haben, der Gegenstand des Präparierens ist? Ist das immer der Museumsraum oder ist es die Landschaft, die man sich vorstellt, die präpariert wurde?

**F.D.** Die Vorgabe war ja immer klar ....: der Bergsturz von Flims!

**S.K.** Ja, aber er sollte im Museum präpariert werden! [Alle lachen!] Absurd ist ja, dass das Material des Bergsturzes von Flims in dem Museum nicht vorhanden ist, d.h. man präpariert einmal im Museum, hat aber zum anderen den Anspruch, es geht um den Bergsturz.

**P.G.** Erinnern wir uns noch einmal an Deine Bemerkung, Florian, dass der Keller der Sockel unter dem Bergsturz sei. Da muss man dann aber sagen, der Bergsturz ist alles andere als nicht da! Das Untergeschoss des Museums bildet das Fundament für die ganze Gegend! Die Ausstellung war ja nicht irgendwie in Bern, das Museum, das war ja sehr spezifisch ausgewählt für den Ort.

**F.D.** Ja, stimmt! Das würde ich sofort unterschreiben, die Ausstellung gründet ein Fundament für den Bergsturz. Ich glaube auch, dass die Ausstellung den Leuten erlaubt, den Bergsturz auf eine spezifische Art und Weise vor Ort zu sehen, obwohl man ihn ja nicht sieht ... So wie Harald Klingelhöller mal den «Diskurs als Sockel der Skulptur» bezeichnet hat, kann man sagen, dass die Ausstellung ein Sockel für Flims ist.

**P.G.** Zu diesem Sockel für Flims gehören auch die Gespräche, die wir vor, während und nach der Ausstellung geführt haben. Deutlich wird, dass wir extrem viel Zeit aufwenden mussten, um gegen die bestehenden Sichtweisen anzugehen, die uns einerseits die Geologie, und andererseits die Gegend selbst liefert, um durch diese Sichtweisen hindurch zu unserem eigenen Sehen und auch Darstellen dieses räumlichen Ereignisses zu kommen. Das hat aber nicht aufgehört, als die Ausstellung eröffnet wurde. Zu dem Zeitpunkt waren wir mitten in der Suche nach dem, was wir eigentlich sehen oder was wir zeigen wollten.

**S.K.** Mit dem Versuch, Bergsturz und musealen Raum zusammenzubringen, haben wir die Angreifbarkeit des Projekts von Seiten der Öffentlichkeit riskiert, was aber gerade das Potenzial des Projekts birgt. Mit einem Anspruch, den wir mit dem Titel des Projekts formulieren, sind wir sehenden Auges da hineingegangen.

**M.S.** Wenn eigentlich, wie Du, Florian vorhin sagtest, das Reden darüber den Bergsturz erst sichtbar macht, dann stimmt das für Priskas Arbeit, wo sie den Ton oder die Aussagen der Interviewten so verwendet hat, dass man sich plötzlich bestimmte Gebiete vorstellen kann. Diese Audioaufnahmen wirkten wie eine Art Mikroskop. Da ist man plötzlich in dieser Landschaft irgendwo, stellt sich diese Tunnels vor, die wir ja selber auch nicht gesehen haben. So wird der Bergsturz durch das Sprechen fassbarer und vielleicht löst er sich ja auch wieder ein bisschen auf, wenn man nichts mehr sagt und dann muss man wieder sprechen, damit er ein bisschen kristalliner wird und dann, wenn man ihn in Ruhe lässt, wird er wieder flüssiger und löst sich auf. So gesehen war die Ausstellung ein guter Beitrag zur Entwicklung solcher Bewegungs- und Verfestigungsprozesse.

**F.D.** Ich habe immer dieses Bild im Kopf, wenn man am Strand versucht, aus feuchtem Matsch etwas aufzutürmen – das läuft ohne Zutun einfach auseinander. Man muss immer schieben und schaufeln, um irgendwie das Material in der Mitte zu halten und eine stabile Form entsteht trotzdem nie. Aber ich würde gerne auch noch das aufnehmen, was Priska sagte, denn deswegen insistiere ich immer wieder auf den Titel unseres Projekts: Ein Titel ist die einfachste Form, ein Kunstwerk in die Welt zu rufen. Man gibt einen Titel und in dem Moment gibt es das Werk. Ein Titel ist Werksbehauptung. Und in diesem Sinne ist *Präparat Bergsturz* für mich eigentlich ein Werk, zu dem es vier Autoren gibt, nämlich wir.

**S.K.** Ich glaub auch, dass man die Einzeldinger, die da entstehen, nicht als Repräsentanten des Projekts sehen kann, ich kann z.B. keine dieser Arbeiten auf meine Website stellen, weil ich immer spüre, dass dieser Gesamtzusammenhang die Arbeit ist, und das immer so empfinde ...

**M.S.** Also das Interessante an dem Titel *Präparat Bergsturz* ist schon, dass er Bewegungslosigkeit und Bewegung kombiniert und damit ist vielleicht wirklich etwas Schielendes da ...



# NACHWORT

Barbara Mauck

«Mozart ist mir zu hysterisch.» (Dj Westbam)

Am Ende des *Zauberbergs* legt Hans Castorp Schallplatten auf. Es ist ein Moment des Rahmenwechsels, unter dem sich das Lebensgefühl einer schwindenden Gesellschaft im Hoffnungsraum des Übergangs mit dem Kommenden synthetisiert.<sup>1</sup>

Und er tut dieses mit Hilfe eines von der Sanatoriumsleitung neu erworbenen technischen Geräts. Genauer: eines elektrischen Grammophons, angeschafft zum Zweck, die Zeit zwischen dem Stumpfsinn körperlich-medizinischer Alltäglichkeiten und den geistig-spiritistischen Sitzungen der Patienten am Abend zu vertreiben. Auf dem *Zauberberg* des Thomas Mann ist das Grammophon am Ende energetische Atempause und lebensnotwendiges Luftholen und sein Medium, funkyfunky, ein junger Ingenieur aus Hamburg. Hans Castorp.<sup>2</sup>

Eine erste Session im siebten und letzten Kapitel des *Zauberbergs*, und der DJ spielt. Sieben Platten zunächst in Gesellschaft, sieben Platten später für sich allein, fünf von diesen sogenannte Vorzugsplatten. Der Tonträger, mit dem er beginnt, ist selbstredend eine Ouvertüre. Und ebenso selbstredend eine gute Wahl, als sie – nicht ohne Anflug eines Augenzwinkerns auf das

---

1 Dort, wo im Text erwähnt, nehme ich Bezug auf folgende Ausgabe: Thomas Mann, *Der Zauberberg*, hg. und textkritisch durchgesehen v. Michael Neumann, grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe, hg. v. Heinrich Detering u.a., in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Band 5.1, Frankfurt a.M.: Fischer, 2002. Zur Bedeutung des Grammophons bzw. der Musik im 7. Kapitel vgl. Stefan Bub, «Phonograph und Grammophon bei Thomas Mann und Michel Leiris», in: *KulturPoetik* 8: 1, 2008, S. 60-70.

2 Siehe auch Franziska Augstein, «Mozart ist mir zu hysterisch», in: *ZEITmagazin* Nr. 29, 11.7.2013. Die Idee im Sinne einer Mischung verschiedener Textsorten in einer essayistischen Form wurde angeregt von Westbam alias Maximilian Lenz (mit Rainald Goetz), *Mix, Cuts and Scratches*, Berlin: Merve, 1997.

überbordende Netz bildungsbürgerlicher Verweise – die wichtigsten Themen breitentauglich rekapituliert.

*Danach – mein Gott – da hat man’s.*

Nicht *My Fair Lady*.<sup>3</sup> Castorp eröffnet mit Jacques Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*, einem Komponisten, der – Objekt zahl- und wahlloser Beatmungsversuche – in seinem Stück von einer Stimme spricht, die der Sage nach einmalig, da magisch, ist.<sup>4</sup> So unmittelbar, dass sie das Leid ins Lied verkehrt, das Entrückte ins Leben bringt und das unversöhnlich Getrennte zu vereinen

---

3 *My Fair Lady* (Musik: Frederic Loewe/ Text: Alan J. Lerner), Uraufführung 1956 in New York, vertont George Bernhard Shaws Bühnenstück *Pygmalion*. Das Bühnenstück löste bei seiner Erstaufführung 1913 einen Skandal wegen der starken Verwendung von Schimpfwörtern und der sozialkritischen Darstellung divergierenden Sprachgebrauchs aus. Eine entscheidende Veränderung zur Vorlage findet sich im Umgang mit der Figur der Eliza. Wie die Galatea Ovids verdankt sich Eliza ihrem <Erfinder>, dem Sprachwissenschaftler, Professor Higgins, der sie als Versuchsobjekt und sprachliches Kunstwerk, nicht aber als Person liebt. In der Musical-Fassung kommt durch den Ausruf *Mein Gott, jetzt hat sie’s* der wissenschaftliche Eros Professor Higgins zum Höhepunkt. Das Auseinanderklaffen zwischen Wissenschaft und Leben zeigt sich in einer Vielzahl von Missverständnissen und sprachlichen Sinnentleerungen, da Eliza, das Cockney-Blumenfräulein, <Wohlklang> sprachtechnisch zu imitieren lernt, nicht aber den Sinn der Worte beleben kann. Das Musical löst das Problem divergierender Milieu- und Gender-Interessen im zeit- und rollenkonformen Happy-End. In den 1950er Jahren heisst das: durch Hochzeit zwischen Professor Higgins und Eliza Dolittle.

4 In der griechischen Mythologie gilt Orpheus als Sohn des Apollon und der Kalliope, sprich: der Vernunft und des Wohlklangs. Das Instrument des Orpheus, die Lyra, ist ein Geschenk Merkurs. Entscheidend ist daher weniger die Stimmlage des Instruments allein, als die Vielstimmigkeit seiner Seiten, die Orpheus als Sinnbild der rhetorischen Beredsamkeit anzustimmen weiss. Offenbach greift in seiner Fassung des Mythos von Orpheus und Euridike den Antiken-Kult der französischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert auf. Zugleich markiert Offenbachs Orpheus aber auch die Geburtsstunde der Operette als einer breitentauglichen, bürgerlich-frivolen Opernvariante. Vor der Folie einer Gleichsetzung der Figur des Orpheus mit der rhetorischen Figur der Beredsamkeit unterstreicht Offenbachs Interpretation des Mythos die Entleerung der Form zur Formelhaftigkeit. Denn gemäss Quintilian ist die Beredsamkeit jene Figur der Rede, der er die Kraft zuschreibt, die Augen der Seele zu berühren. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria. Ausbildung des Redners*, Teil II, Buch VIII, hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, S. 62-63.

vermag. So unteilbar und unerklärlich, dass sie, aus dem Innern der Dinge heraus sprechend, Tiere zum Hören, Bäume zum Verneigen und Berge – nun ja: Berge zum Einstürzen bringt.

*Wir sind beim Thema angelangt.*

Ein Bergsturz hat etwas Magisches, etwas Unerklärliches jenseits aller Repräsentationsversuche. In den Kartographien denkender und wahrnehmender Begründung bleibt er schlussendlich ein Nichts.<sup>5</sup> Blinder Fleck. Grund- und bodenlos. Und auch wenngleich Magie und Nichts sich allen abschliessenden Erklärungen entziehen, tragen sie für den, der sich an sie wendet, das Potential in sich, Sprachstätten, Ursprungsorte des Sprechens, zu sein, die immer neue, rätselhafte – sinnige und unsinnige – Gegenfragen generieren.<sup>6</sup>

Das Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz* stellt seit 2011, ausgehend von der Hochschule der Künste Bern, hier genauer: Florian Dombois, Priska Gisler, Schirin Kretschmann und Markus Schwander, Fragen an den Bergsturz von Flims, sowie im jeweiligen Versuch einer Antwort zugleich Aussagen, Standpunkte und Betrachtungsweisen in die Aufladungs- oder Ausnüchterungsmaschinerie künstlerischer Forschung. Eine

---

5 Christine Buci-Glucksmann spricht von Kartographien, d.h. einem «Raum der Karten», der vielfältige historische und künstlerische Konstellationen verzeichnet: «Mono no aware, das Ephemere und das Schweben, die Prägnanz und die Eindringlichkeit der Dinge, ihre dissipierende Energie – solcher Art könnte die kartographische Reise einer Kunst verlaufen, die dem Affekt der Kunst keine Absage erteilt und die in den Kartographien der Welt die Wahrheit jenes vertikalen Blicks gefunden hat, von der der Ikarus Bruegels nur stürzend träumte.» Vgl. dies., *Der Kartographische Blick der Kunst*, Berlin: Merve, 1997, S. 228.

6 Maurice Blanchot antwortet im Hinblick auf die Frage eines möglichen Schreibens über das Unbekannte, ohne das Unbekannte gleichzeitig zu zerstören, mit einer Interpretation des Mythos von Orpheus und Euridike. Er entwickelt dabei eine andere Interpretation der Neugier des Orpheus, die ihn das Gebot, sich nicht umzudrehen, missachten liess. Laut Blanchot ist Orpheus nur in der Verweigerung des Gehorsams gegenüber seinem Versprechen, Euridike nicht anzusehen, der Gehorsam des Künstlers gegenüber seinem Werk möglich: «It is as if in disobeying the law, in looking at Euridike, Orpheus were only obeying the underlying demand of the work.» Maurice Blanchot, *The Gaze of Orpheus*, in ders., *The Space of Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, S. 173.

Ausstellung mit Katalogband und nun ein zweiter Teil, ein Buch, zeugen – jedem das Seine: Kunst und Forschung – von der erhofft stereoskopischen Produktivität ihres Experiments.<sup>7</sup> Sie sprechen zugleich vom jeweils eigenen Tun: vom Setzen und Durchstreichen des Ichs in immer neuen, anderen, mitunter zufällig, vielleicht auch plötzlich, getroffenen Anordnungen. An der Grenze des jeweils anderen.

Die Möglichkeit zur fortwährenden Neuordnung der Bereiche des Ästhetischen und des Epistemologischen – sei das, wie in diesem Buch, in Form von Text-, Bild- oder sich aufeinander beziehenden Text-Bild-Beiträgen – sind Merkmale eines Essays, das vor allem eines ist: Zwischending. Wie andere Mischwesen viel geschimpft, aber auch emphatisch gelobt – insbesondere für seine Sprache. Während die Kunst aus erster Hand zu spekulieren und die Wissenschaft aus zweiter Hand zu relativieren scheint: der Essay, so Stanitzek, parliert. Beiläufig. Mitunter im Plauderton.<sup>8</sup> Oder aphoristisch.<sup>9</sup> Im besten Sinne traditionsbewusst und gebildet, niemals mimetisch, tatsächlich, unaufgeregt und selbstverständlich, ohne sein Wissen,

---

7 Vgl. den ersten Band der vorliegenden Publikation.

8 Vgl. Georg Stanitzek, *Essay-BRD*, Berlin: Vorwerk 8 Verlag, 2011. Siehe auch die erhellende Rezension von Ekkehard Knörer, «Mit der Geschwindigkeit von Gedanken», in: *TAZ*, 20.8.2011.

9 Bei Nietzsche werden die rhetorische Form des Denkens und der ästhetische Reiz des Erkennens auf eine Ebene gelegt. Er verwendet hier das Begriffspaar des Apollinischen und Dionysischen. Der daraus resultierende aphoristische Schreibstil Nietzsches in den *Fröhlichen Wissenschaften* verzichtet auf ein stringentes und systematisches Argumentieren, legt eine ästhetische Herangehensweise nahe und «betont die Zwischenräume» in ihrer Bedeutung als assoziative Spielwiesen der Wissensproduktion. Vgl. Gert Mattenklott, «Der Taktschlag des langsamen Geistes», in: *Nietzsche-Studien* 26, 1997, S. 226ff.

10 Vgl. Theodor W. Adorno, «Der Essay als Form», in: ders., *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1958/1988. Angesichts eines veränderten zeitgenössischen Kunstbegriffs und der Transformation des tradierten Wissenschaftsverständnisses macht Kathrin Busch auf die Unmöglichkeit der Adornos Essay zugrundeliegenden Trennung von Kunst und Wissenschaft aufmerksam. Vgl. Kathrin Busch, «Wissenskünste», in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2009, S. 141ff.

wohl aber um seine Sicht der Dinge auszustellen, von einer distinkt eigenen Ebene aus.

Der Essay, so Adornos berühmter Aufsatz, macht eben dieses Plaudern selbst zur Form.<sup>10</sup> Er agiert dabei aus dem blinden Fleck vorhandener Konservatismen und Relativismen, irgendwo aus dem Off der Künste, der Wissenschaften, der Philosophie – und des Lebens. Er ist also abenteuerliches, provokantes und doch scheinbar allgemeinverträgliches Unterfangen, er macht im besten Fall niemandem nichts recht und doch im schlimmsten allen alles, zu Gunsten einer weiteren Möglichkeit.<sup>11</sup> Aber vor allem: er spielt auf Kante, besser also, hinzuhören, warum er eigentlich und was riskiert.

Die Feststellung einer sich theoretisierenden Kunst und einer poetisierenden Wissenschaft sowie das Plädoyer zugunsten von etwas Drittem kann als Indiz der einem solchen Wunderwesen impliziten Überforderung gelesen werden. Das Zusammentreffen von Kunst und Wissenschaft, von Kaliope und Apollon,<sup>12</sup> produziert gemeinhin nicht die ersehnte Orpheus'sche Beredsamkeit, wohl aber Rätsel und bisweilen Unverständnis und bleibt im Hinblick auf das, was die Ausgestaltung dieses Zwischenraums als einer anderen, ausserhalb der herrschenden Spielarten liegenden Sprech- und Schreibform betrifft, letzten Endes unbestimmt.<sup>13</sup> In diesem Sinne zurück auf Null – einfacher

---

11 Siehe Fussnote 10.

12 Siehe Fussnote 4.

13 Die Künstlerin, Schriftstellerin und Kunstkritikerin Maria Fusco stellt in ihrem Vortrag «Say who I am: or a Broad Private Wink» einen Zusammenhang zwischen einem bestimmten «stylus» im Schreiben über Kunst und Blanchots Überlegungen zum Bild als Kadaver her, das er in »Two Versions of the Imaginary« entwickelt: «At first sight the image does not resemble a cadaver, but it could be that the strangeness of a cadaver resembles the strangeness of an image.» Vgl. Maurice Blanchot, «Two Versions of the Imaginary», in: ders., *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, New York: Station Hill Press, 1981, S. 81. Die Analogie zum Leichnam unterstreicht laut Fusco das widerstrebende Moment allen Verstehens, das der Orpheus'schen Umkehr sowie einem Mitdenken von Dingen «prior to this world» mitgegeben ist. Eine Wiedergabe ihres in akademische und fiktive Herangehensweise zweigeteilten Vortrags vom 28.2.2009 findet sich auf den Seiten des Magazins *fillip*: <http://fillip.ca/podcast/2009-07-31>

gefragt: Wie kann das, was versucht, gedacht und gefunden wird, gesagt, geschrieben und gezeigt, gehört, gelesen und gesehen, am Ende vor allem aber auch: gemeint und verstanden werden?

Es kommt auf <bestimmte> Versuche an, die die in Forschungsfragen zu Grunde gelegten Prämissen benennen, aushalten und am Ende stehen lassen können. Essays also, bei denen – wie dieses Buch gezeigt hat – Wörter und Bilder die Antriebsgeschwindigkeit von Gedanken bekommen.<sup>14</sup> Auf Augenhöhe mit dem Gegenstand. Auf eine künstlerische Forschung ausgerichtet, die sich gerade in ihrem Ausgangspunkt nicht im fröhlichen Powerplay der Wissensproduktionen und -kulturen als Metastruktur subversiv insinuiert, sondern die um diese weiss und dennoch einfach, bestimmt und dringlich in der Sache ist. So auch dieser Text. Nachwortschreiben.

*«Also kehren wir zurück. An den Ursprung des Ursprungs des Ursprungs des Ursprungs, zurück an den sogenannten Eisprung des Ursprungs ...»<sup>15</sup>*

In Schlegels Fragmenten tritt Magie als Summe einer Division durch «O» auf. Magie, so verrät die Gleichung, wäre, wenn

---

<sup>14</sup> Siehe Fussnote 8. Ekkehard Knörer zitiert in der Überschrift seiner Rezension Karl Heinz Bohrsers Definition des «wahren Essays».

<sup>15</sup> aus: «Sockosophie», in: Käptn Peng & die Tentakel von Delphi, *Expediti-onen ins O*, Berlin: Kreismusik, 2013. Der Titel des zweiten Albums referiert auf das Anliegen einer «Erforschung der sieben Wortmeere». Die Band wurde 2012 von den Brüdern Robert Gwisdek (Peng) und Johannes Gwisdek (Shaban) gegründet. Das Bandprojekt wird als *Selbstbestimmung* beschrieben, die Werbung verläuft low budget in guerilla-Manier, das Musikmachen versteht sich als gemeinsames, chaotisches, zufälliges, basisdemokratisches Experimentieren. Robert Gwisdek beschreibt das Zusammenbringen von Form, Text und Anliegen als eigenständigen Abstand: «Bei mir ist das über das Gedichtschreiben passiert... Rap ist eine sehr gute Möglichkeit, auch komplexe Zusammenhänge zu transportieren ... Ich glaube, man kann sich entweder auf den Inhalt oder auf den Rhythmus einlassen. Das funktioniert beides... Ich will sowieso niemandem etwas erzählen, niemand soll eine Botschaft mitnehmen aus meinen Texten ... Wenn sich jemand darauf einlässt, ist das schön. Aber deshalb mache ich es nicht... Ich arbeite mich ab an dem, was mich beschäftigt. Deshalb schreibe ich die meiste Zeit darüber, dass ich eine gespaltene Persönlichkeit bin.» Vgl. Interview Shaban & Käpt'n Peng mit Thomas Winkler, «Unser Projekt gibt es erst seit 3000 Jahren», in: *TAZ*, 7.5.2012.

nichts anderes, wenigstens eines: nicht teilbar, nicht verfügbar, nicht erklärbar, nicht mehr greifbar, nicht begründbar. Kurz: schwer vermittelbar.<sup>16</sup>

*Und dennoch: Da. Hier und jetzt. Wirklich und «Ob».*

Wäre das ein Grund, dass in der Verhältnismässigkeit eines herkömmlichen a priori Denkens Naturwissenschaften und Künste den Bergsturz meiden oder sich ihm im besten Fall nur aus sicherer Entfernung nähern dürften? Zumal da ihr angesichts des Magischen auf das Eigene und Andere gerichteter Blick die Augen spekulativ verdreht? Und während Adorno die Kunst angesichts der Ursprungszuschreibung eines ihr inwohnenden Zaubers allergisch gegen den Rückfall in die Magie erklärt, erscheint ihm die Wissenschaft, sauber abgegrenzt von der Mimesis technischen Budenzaubers, in fortschreitender Distanz zum Objekt nur dieses: auf Zwecke aus.<sup>17</sup> Magie und Zauberei, Kunst und Wissenschaft. Und dennoch – Stolz hin und Ohnmacht her – liebäugeln diese Königskinder vom Rand ihres Abgrunds. Immer wieder, spielerisch, und – zum Glück! – ohne zu beachten, was hier jenseits ihres eigenen Rahmens ernsthaft, wirksam ist.

*Zurück zum Zauberberg!*

Ein Sanatorium sichert den Betrieb. Als Ort ist es allem Magischen entrückt. Freigestellt, isoliert und konserviert, weniger Modell als Präparat, mangelt es ihm an visionärer Kraft. Es ist ein Ort, wie Hans Castorp es bei seiner Ankunft einem Lied Gustav Mahlers entlehnt, dem mit der Welt das Leben und mit diesem die Lust und ihr Vergnügen an diesem abhanden gekommen ist. Technisches Rahmenwerk. Und es verwaltet!

---

<sup>16</sup> Vgl. Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XIII, Paderborn: Schoeningh, 1958ff, S. 350. Siehe hierzu auch Robert Stockhammer, *Die Wiederkehr der Magie und die Literatur*. 1880-1945, Berlin: Akademie Verlag, 2000.  
<sup>17</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, «Ästhetische Theorie», in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. VII, Frankfurt.a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 11 und S. 140.

Ausserhalb seiner selbst den Rest dessen, was von seiner lebensnotwendigen Vitalität übrig blieb. Und es verspielt! Im Zurichten seines an Blick und Denken wundgelaufenen Erlebens über mimetisch exakte, zunehmend gefällige, bisweilen gelangweilte, immer aber gemässigte Formeln. Überdrüssig und dennoch atemlos.

Wen wundert's also, dass es angesichts dessen ein weisses Nichts braucht. Einen blinden Fleck.<sup>18</sup> Einen Schneesturm.<sup>19</sup> Kurzum: Eine Zäsur, die keine Erklärung und Begründung notwendig hat, die allen Fragen zur Antwort die Erinnerung in sich trägt, mit einem Schlag selbst Summe einer Teilung durch Null zu sein. Die Begegnung mit den Naturgewalten am *Zauberberg* ist herausgerissen, und sie reisst auch Castorp heraus. Magisch, wirklich und allein. Nur dadurch, dass in ihr eine Macht aufscheint, die Welten vernichten, aber auch nie zur Tat zu schreiten vermag, eine Fähigkeit, welche die herrlichsten Träume, aber auch schlimmsten Alpträume wirklich werden lassen kann, eine Kraft, die die Möglichkeit rasanter, ungeordneter Veränderung, aber auch die Erzeugung eines stillgestellten Universums mit sich bringt. Die ontologische Umkehr, die Absage also an die Verhältnismässigkeit von Denken und

---

18 Vgl. hierzu Uwe Wirth, «Die Konjektur als blinder Fleck einer Geschichte bedingten Wissens» in: Caroline Welsh und Stefan Willer (Hg.), *Interesse für bedingtes Wissen. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München: Fink Verlag, 2007, S. 269-294. Wirth differenziert hier in puncto der Hypothesenbildung zwischen Artenvielfalt (Peirce) und Selektion als Überlebensform (Popper).

19 Anlässlich seines 50. Geburtstags rekurriert Thomas Mann auf die Bedeutung des Schnee-Kapitels: «Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, dass es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß. Ja, es ist dem Tode verbunden, es weiß von ihm, aber es will dem Leben wohl. Es gibt zweierlei Lebensfreundlichkeiten: eine, die vom Tode nichts weiß; die ist recht einfältig und robust, und eine andere, die von ihm weiß, und nur diese, meine ich, hat vollen geistigen Wert. Sie ist die Lebensfreundlichkeit der Künstler, Dichter und Schriftsteller.» Vgl. Thomas Mann: «Tischrede bei der Feier des fünfzigsten Geburtstags», in: *Almanach* 1926, Berlin: Fischer, 1925, S. 18. Siehe hierzu auch: Michael Neumann, «Die Irritationen des Janus oder <Der Zauberberg> im Feld der Moderne», in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 14, 2001, S. 69-85.

Sehen, bringt dem jungen Ingenieur einen Orientierungsverlust und später in der Sicherheit eines Heuschobers, portweinbacchanal, erst einen Bilder-, dann einen Gedankentraum. Nacheinander, losgelöst, voneinander. Und dann ein Nichts.

*Ontologischer Bergsturz. Wie weiter?*

Im Nachhinein – zurückgekehrt von seiner Winterreise jenseits des Vergessens – eröffnet Castorp die letzte Schallplatte, Schuberts Fassung eines einfachen Volkslieds, das Panorama vom In-der-Welt-Sein der Dinge. Und in wundersamer Weise und ohne buchstäblich zu werden, läuft in den Klängen des Lieds vom Lindenbaum die Reminiszenz an ein Wortspiel mit, mit dem Paul Valéry von den «Charmes» und somit der reinen, wirklichen, absoluten Wirkungsmacht des Orpheus – lakonisch – berichtet: «*Le tremble pur, le charme, et ce hêtre...*» / «*Das reine Zittern, der Zauber, und die Buche...*»<sup>20</sup>

*Das Nachwort als institutionelle Folklore. Dann doch besser, wie der Hamburger sagt: Butter bei die Fisch'!*

In seinen Beschreibungen zeigt sich das Parergon, das Beiwerk zum Text, denen des Präparats nicht unähnlich: Es gibt zu sehen. Aus dem Nachhinein.<sup>21</sup> Das Beiwerk wie das Präparat hat dispositive Funktion. Seine Ränder sind dabei nicht scharf geschnitten, sie bilden im Spiel von Verweisen ein differentielles Netz, verflochtene Spuren, die endlos auf ein immer Neues, Weiteres zeigen. Und zugleich braucht jeder Text einen Rand, damit er zugänglich und damit überhaupt erfahrbar wird.

---

<sup>20</sup> Paul Valéry, «Au Platane», in: ders., *Charmes: ou, Poèmes*, London: Athlone Press, 1924/1973. Valéry schreibt nur in zwei Phasen seines Lebens Gedichte. Die zwischen Poesie und Wissenschaft changierenden *Charmes* (in der dt. Übersetzung nach Rilke: Zauber) entstammen aus einer kurzen Phase nach dem 1. Weltkrieg, den er als Wendepunkt beschreibt. Siehe hierzu: Denis Bertholet, *Paul Valéry. Die Biographie*, Berlin: Insel, 2012.

<sup>21</sup> Vgl. Gérard Genet, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. Vgl. auch Uwe Wirth, «Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung», in: Fohrmann, Jürgen (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Wiesbaden: Metzler, 2002.

*Ausgangspunkte. Bei einem zweibändigen Buch mehrere. Flims-salabim.*

Entscheidend ist die Anfangsannahme. Das, wo man beginnt, die Ansicht, von der aus man geht.<sup>22</sup> So oder so – die Fragen, danach, sind nur noch Konsequenz. Danach, ob es für alles eine Erklärung braucht. Danach, ob denn der Dualismus von Denken und Wahrnehmen dem Erfahrungs-panorama der Welt und ihrer Phänomene eine stabile Grundlage ist und nicht – Bergsturz im Denken, *oba!*<sup>23</sup> – das Absolute verliert. Oder zurückgefragt, Gegenfrage, Widerworte: Will denn ein Nachwort überhaupt den gleichen Gesetzen wie das Präparat des Bergsturzes gehorchen? Es ist Sagenwollen nach dem Wurf, und zugleich in der Materialisierung des eigenen Ausgangspunkts nicht begründbar, jenseitig, vielleicht sogar bar jeder Vernunft. Am Ende kommt es gerade nicht mehr darauf an. Nur darauf – es ist. Das ist das Wesentliche. Es ist das – Selbsterregung vor dem Objekt oder Magie – was die

---

<sup>22</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist George Kennedys Feststellung zur Überzeugungskraft: «There have always been those, especially among philosophers and religious thinkers, who have emphasized goals and absolute standards and have talked much about truth, while there have been as many others to whom these concepts seem shadowy or imaginary and who find the only certain reality in the process of life and the present moment. In general, rhetoricians and orators, with certain distinguished exceptions, have held the latter view, which is the logical, if unconscious, basis of their common view of art as a response to a rhetorical challenge unconstrained by external principles.» Richard Lanham nimmt dieses in seiner Unterscheidung zwischen *homo seriosus* und *homo rhetoricus* auf. Vgl. George Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press, 1963, S. 15; Richard Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in Renaissance*, New Haven: Yale University Press, 1976, S. 4-9 und ders., *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

<sup>23</sup> «Oha», in: Shaban & Käpt'n Peng, *Die Zähmung der Hydra*, Berlin: Kreis-musik, 2012. Das Lied beschreibt den Moment des Verstandverlierens: «also ließ ich los, sagte nichts mehr und war still, ich kollabierte, brach zusammen und ich will jetzt wirklich nicht beschreiben was danach geschah, es war so schrecklich und so wunderbar. denn alle meine ängste wurden plötzlich zum zyklon, ... alles verschob sich und zerriss in 1000 stücke, und mittendrin mein ich ohne anker, ohne brücke, kein strohhalm zum greifen, kein boden zum stehen, ich spürte es langsam, ich wußte, ich muss gehen, wo noch nie eine person zuvor war, in das land ohne namen names: OHA!»

Lesenden dieses Buches, was die Betrachtenden des Bergsturzes im Nachgang an die Hand und in den Blick bekommen.

*Die Platte war abgelaufen, der letzte Bläserakkord verklungen. Aber niemand stoppte den Apparat. Leer kratzend in der Stille lief die Nadel inmitten der Scheibe weiter.*<sup>24</sup>

So – *Parantantam!* Ein letztes Lied<sup>25</sup> – endet das Schallplattenvergnügen am Zauberberg. Und so wie der suchende Blick vom Rand seiner Welt in die überwucherte Leere schweift, findet sich am Anfang und Ende jedes Buches – Vor- und Nachstoss – ein leeres Blatt. Stilles, hoffnungsspendendes Vergnügen leerer Hahas. Und von genau hier, Ohnmacht der Sinne, sind wir frei. *Mixing, cutting, scratching* – vor und zurück. Für Erscheinungen und in Versuchen aller Art.

---

<sup>24</sup> Siehe Fussnote 1, S. 103ff. Siehe hierzu auch Rudolph Lothar, *Die Sprechmaschine. Ein technisch-ästhetischer Versuch*, zitiert in: Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, S. 72f.

<sup>25</sup> «Parantatam», in: Shaban & Käpt'n Peng, *Die Zümmung der Hydra, Berlin: Kreismusik*, 2012. Das Lied beschreibt die verändernde Kraft des initialen Moments:

*«parantatam ... etwas spricht gerade wörter zum takt,  
die bilder seines geistes in etwas verpackt  
und spricht sie dann aus, um sich selbst zu beschreiben  
- schreibt sie auf, um sie sich selbst zu zeigen,  
dem etwas, das hört und fühlt und sieht, denn  
etwas spürt, dass etwas brennt vor dem ein etwas fliebt,  
etwas will etwas sagen, etwas darf und muss,  
etwas fängt jetzt an und beginnt mit dem schluss,  
dass das ende vorbei ist, denn der anfang ist ewig.»*

<sup>26</sup> Vgl. Jean Paul, «Der Jubelseniör», in: ders., *Werke in 12 Bänden*, hg. v. Norbert Miller, München: Hanser, 1974, S. 545. Paul greift in seiner Beschreibung der Form des Buches das landschaftliche Motiv des Gartens auf: «Doch sind diese den Garten des Buchs umfassende leere Hahas auch die Wüsteneien, die ein Buch vom anderen sondern müssen, wie grosse leere Räume die Reiche der Germanier oder die der Nordamerikaner oder die Sonnensysteme auseinanderstellen.» Als Hahas werden in der englischen Landschaftsarchitektur grabartige Einfassungen des Gartens verstanden, die als Grenzmarkierungen und zugleich Fenster in die Landschaft fungieren. Siehe Adrian v. Butlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln: DuMont, 1989, S. 21.



## AUTORINNEN UND AUTOREN

**KATHARINA AMMANN** ist seit 2008 Konservatorin am Bündner Kunstmuseum Chur. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und der englischen Literatur an den Universitäten Genf und Oxford arbeitete sie 2001 bis 2004 als wissenschaftliche Assistentin am Kunstmuseum Solothurn. Ihre Dissertation «Video ausstellen – Potenziale der Präsentation» schrieb sie an der Universität Bern und am ZKM in Karlsruhe als Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds (SNF). Ammann hat zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Gegenwartskunst realisiert und ist regelmässig als Jury- und Kommissionsmitglied tätig.

**FLAVIO ANSELMETTI** wurde 2012 zum ordentlichen Professor für Quartäre Geologie und Paläoklimatologie an die Universität Bern berufen. Nach dem Studium der Geologie und Geophysik an der Universität Basel promovierte er 1994 an der ETH Zürich. Nach einem fünfjährigen Forschungsaufenthalt an der University of Miami (USA) kehrte er an die ETH Zürich zurück: Von 2002 bis 2007 hatte er dort eine SNF-Förderungsprofessur für Limnologie inne. Seit 2007 ist er Leiter der Forschungsgruppe Sedimentologie bei der eawag – dem Wasserforschungs-Institut des ETH-Bereichs, von 2009 bis 2012 war er Titularprofessor an der ETH Zürich.

**FLORIAN DOMBOIS** ist Bildender Künstler und seit 2011 Professor an der Zürcher Hochschule der Künste. Er beschäftigt sich mit Modellen, Landformen, Labilitäten, wissenschaftlichen und technischen Fiktionen in unterschiedlichen Darstellungs- und Publikationsformaten. Er hatte Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland. 2010 erhielt er den Deutschen Klangkunstpreis und die Kunsthalle Bern publizierte die Monographie *Florian Dombois: What Are the Places of Danger. Works 1999–2009* bei argobooks, Berlin. 2012 erschien das Buch *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, das er mit Ute Meta Bauer,

Claudia Mareis und Michael Schwab bei Koenig Books, London, herausgab. Dombois war Mitinitiant und künstlerischer Mitarbeiter am Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz* und bis 2011 Gründer und Leiter des Y Instituts der Hochschule der Künste Bern.

**PRISKA GISLER**, Leiterin des Forschungsprojekts *Präparat Bergsturz*, seit 2009 Leiterin des Forschungsschwerpunkts Intermedialität der Hochschule der Künste Bern. Sie hat Soziologie und Geschichte in Zürich studiert und in Bern und Potsdam zur Geschlechterpolitik im öffentlichen Diskurs promoviert. Neben mehreren Forschungsaufenthalten in Boston und London hat sie zuletzt am Collegium Helveticum der Universität und ETH Zürich eine interdisziplinäre Forschungsgruppe («Tracking the Human. Technologies of Collecting, Ordering, and Comparing») geleitet. Ihre Schwerpunkte umfassen die Geschichte biologischen Materials, Praktiken des Sammelns und Ausstellens, die soziale Produktion von legalen Normen und die Politik der (Wissens-)Vermittlung.

**CHRISTOPH HOFFMANN** ist Professor für Wissenschaftsforschung an der Universität Luzern. Nach dem Studium der Germanistik und Geschichte wurde er 1995 mit einer Studie zu den Schriften Robert Musils promoviert. An der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder habilitierte er sich 2004 für das Fach Neuere Deutsche Literatur («Unter Beobachtung. Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate», Göttingen 2006). Von 2004 bis 2010 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Schriftformen des Wissens und «tierische Welten».

**SCHIRIN KRETSCHMANN** ist Bildende Künstlerin. Sie studierte bei Prof. Leni Hoffmann und Prof. Axel Heil (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe), bei Prof. Abraham Cruzvillegas (ENPEG La Esmeralda, Mexiko City) und

Germanistik (Universität Freiburg). Sie beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Malerei und Ortsspezifität und entwickelt Projekte für den öffentlichen Raum sowie Präsentationen in internationalen Galerien und Institutionen. Seit 2009 promoviert sie über Grenzbereiche der Malerei im dreidimensionalen Bildraum (eikones Institut für Bildkritik, Universität Basel und Bauhaus Universität Weimar). Sie ist vielfach ausgezeichnet worden, zuletzt durch die Kunststiftung Baden-Württemberg und die Doktorandenförderung des SNF. Aktuell hat sie einen Lehrauftrag für Zeichnung (Hochschule Pforzheim, Vertretung Prof. Zuber).

Kretschmann war 2011 bis 2013 künstlerische Mitarbeiterin am Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz* der Hochschule der Künste Bern.

**BARBARA MAUCK** ist Kunstwissenschaftlerin. Nach einer Ausbildung zur Schriftsetzerin studierte sie Englische Literaturwissenschaft, Philosophie, Bildende Kunst und Kunstvermittlung (Braunschweig/London). Sie war Stipendiatin des Graduiertenkollegs Repräsentation-Rhetorik-Wissen (Viadrina, Ff/O) und Fellow des Poetics&Theory Program der NYU (NY). Seit 2003 schrieb sie im Feuilleton verschiedener Zeitungen. Sie arbeitet im Feld der Künstlerförderung an der Konzeption internationaler Postgraduiertenprogramme (u.a. Sommerakademie ZPK, Bern, Landeskunstförderung Niedersachsen und Bremen) und entwickelte kollaborative Diskursformate im Öffentlichen Raum. Ihr Schwerpunkt liegt auf diskursgeschichtlichen Fragen sowie der Sprachproduktion in Kunst und Wissenschaft. Seit 2009 leitet sie den Fachbereich Gestaltung und Kunst an der Hochschule der Künste Bern, lehrt im Bereich Theorie und ist Herausgeberin des Webmagazine *ding-dong.ch*.

**MARKUS SCHWANDER** ist Bildender Künstler. Er studierte in Luzern und Basel Kunst und Kunstvermittlung und beschäftigt sich seit längerem mit Fragen nach dem Landschaftsraum sowie den Möglichkeiten von Erkenntnistechneken. Schwander betrachtet die Materialisierung als das entscheidende Experiment der

künstlerischen Forschung in der bildenden Kunst, auch wenn die Werke immateriell zu sein scheinen. Theoretisch untersuchte er dies im von der KTI geförderten Projekt *Owning Online Art* an Beispielen netzbasierter Kunstwerke. In der Vorbereitung des Projektes *Präparat Bergsturz* erarbeitete Schwander unter dem Titel *The Frank Slide Show* verschiedene Ausstellungen und eine Publikation zu einer bildnerischen Untersuchung des Bergsturzes von Frank in Kanada. Schwander unterrichtet an der Hochschule für Gestaltung und Kunst der FHNW.

Schwander war Mitinitiant und 2011 – 2013 künstlerischer Mitarbeiter am Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz* der Hochschule der Künste Bern.

**REINHARD WENDLER** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität der Zürcher Hochschule der Künste. Er hat Kunstgeschichte bei Klaus Krüger an der FU Berlin sowie bei Horst Bredekamp an der HU Berlin studiert. Seit 2004 setzt er sich verstärkt mit Modellen auseinander, so in den Forschungsprojekten *Aufklärung des Modellbegriffs* (Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik) und *Modelle als Akteure* (TU Berlin). 2008 promovierte er über «Die Rolle der Modelle in Werk- und Erkenntnisprozessen» (HU Berlin 2008, Buchfassung 2012, Fink Verlag, München). Im Wintersemester 2011/12 vertrat er die Juniorprofessur für Kunstgewerbe und Design an der HU Berlin.





# ABBILDUNGSVERZEICHNIS

## Abb. Seite 4 & 212-213

Abb. 1 – SCHIRIN KRETSCHMANN, *Faltung*, 2012.

## Einführung

Abb. 2 – Präsentation Hochschule der Künste Bern, 21.3.2012,  
Foto: Florian Dombois.

Abb. 3 – Begehung Flimserstein, 15.1.2012, Foto: Florian Dombois.

Abb. 4 – Atelierarbeit Markus Schwander, 6.5.2012, Foto Markus Schwander.

Abb. 5 – Materialnahme Schirin Kretschmann, 20.8.2012,  
Foto: Christoph Poetsch.

Abb. 6 – Blick in die Ruinaulta, 10.7.2011, Foto Markus Schwander.

Abb. 7 – Modell vom Bergsturz in Goldau, 10.9.2011, Foto: Priska Gisler.

Abb. 8 – Workshop Naturmuseum Chur, 14.1.2012, Foto: Florian Dombois.

Abb. 9 – Durchfahrt durch Bergsturz, 16.5.2012, Foto: Florian Dombois.

Abb. 10 – Arbeit am Blog, 17.9.2011, Foto: Florian Dombois.

Abb. 11 – Materialarbeit Chur, 30.5.2012, Foto Katharina Ammann.

Abb. 12 – Begehung Flimser Wald, 10.7.2011, Foto: Florian Dombois.

Abb. 13 – Testlauf Préparée in Basel, 3.7.2012, Foto: Florian Dombois.

Abb. 14 – Auslegeordnung Florian Dombois, 24.4.2012, Foto: F. Dombois.

Abb. 15 – Arbeit im Préparée, 14. & 16.8.2012, Foto: Markus Schwander.

Abb. 16 – Begehung Ruinaulta, 10.7.2011, Foto: Markus Schwander.

Abb. 17 – Führung Anselmetti, 6.9.2012, Foto: Bündner Kunstmuseum Chur.

## Nachgedanken zu einer ungewöhnlichen Ausstellung

Abb. 18 – Préparée, Raumsicht in der Ausstellung, Foto: S. Kretschmann.

Abb. 19 – Préparée, Westwand, Präparierungsstrategien (Ausschnitt)  
Foto: Markus Schwander.

Abb. 20 & 21 – FLORIAN DOMBOIS, *Der grosse Neugier*, 2012, Foto: F. Dombois.

Abb. 22 – SCHIRIN KRETSCHMANN, *From Dust till Down*, 2012,  
Foto: Schirin Kretschmann.

Abb. 23 – SCHIRIN KRETSCHMANN, *Klopfer*, 2012, Foto: Schirin Kretschmann.

Abb. 24 – KATJA SCHENKER, *Nougat (Abschnitt)*, 2009, Foto: Katalin Deér.

Abb. 25 – DOMINIK ZEHNDER, *Invers*, 2012, Foto: Dominik Zehnder.

### **Die Kunst im Rucksack des Geologen**

Abb. 26 – MARKUS SCHWANDER, *Flimsetüden*, 2012, Foto Markus Schwander.

Abb. 27 – Falte im Versamer Tobel, Foto: Flavio Anselmetti.

### **Vorstellen und Darstellen: Das Präparat als Fassung**

Abb. 28 – FLORIAN DOMBOIS, *Münger*, *Anselmetti*, 2012, Foto: F. Dombois.

Abb. 29 – ROMAN SIGNER, *Steinschlag im Flaschenlager*, 2012,  
Foto: Bündner Kunstmuseum Chur.

Abb. 30 – FLORIAN DOMBOIS, *ab/up*, 2012, Foto: Florian Dombois.

### **Epistemische Ballistik und die Rhetorik des Scheiterns**

Abb. 31 – CARAVAGGIO, *Bekehrung des Paulus*, 1602.

Abb. 32 – VALENTIN SONNENSCHNEIDER, *Der Bergsturz zu Goldau als  
Zimmerdenkmal*, 1807/08, Historisches Museum Basel, Peter Portner.

### **Fussnoten des Präparierens**

Abb. 33 – KATJA SCHENKER, *Nougat, (Block)*, 2009, (Ausschnitt).

Abb. 34 – BOJAN SARCEVIC, *At present*, 2011 (Ausschnitt), Quelle: artagenda,  
29.10.2011 (<http://www.art-agenda.com/reviews/bojan-sarcevic's-at-present/>).

Abb. 35 – DAMIAN ORTEGA, *Controller of the Universe*, 2007, Quelle: Batchpro-  
cess, <http://www.batchprocess.org/2009/05/21/may-21-2009/>.

Abb. 36 – Historisches Präparierensbesteck mit einer Gruppe von  
Weisheitszähnen (Postkarte aus der Wunderkammer Peters des Grossen  
in St.Petersburg).

Abb. 37 – Aussicht, Foto: Hans Sutter.

Abb. 38 – Alte Aufnahme des ersten Aussenzauns des Tierparks in Goldau,  
aus «Der Natur – und Tierpark Goldau». Schwyzer Hefte 95, 2010.

Abb. 39 – Aussenzaun des Caumasees, Foto: Markus Schwander.

Abb. 40 – Wegzeichen in den Schweizer Alpen, Foto: Markus Schwander.

Abb. 41 – Grenzstein, gefunden, [http://hausbaublog.docma.de/archiv/  
cat\\_bau.html](http://hausbaublog.docma.de/archiv/cat_bau.html).

Abb. 42 – Gehirn-Scan-Bild, Quelle: Bildwelten des Wissens.

Abb. 43 – Schweizerisches Institut für Speläologie und Karstforschung  
(SISKA), Anfärbung Flims, Quelle: Philippe Häuselmann, SISKA.

Abb. 44 – PHILIPP OTTO RUNGE, *Der Bildungstrieb der Stoffe, veranschaulicht in selbständig gewachsenen Bildern*. Oranienburg, 1859.

Abb. 45 – NICOLAS URIBURU, *Green Venice*, 1968, Quelle: Aufgenommen bei der Biennale in Venedig (copyright Fundacion Nicolas G. Uriburu).

Abb. 46 – Zitat von Robert Smithson, Asphalt-Rundown-Video (Ausstellung Präparat Bergsturz - Konservierte Bewegung, BKM, 2012), Notiz von Priska Gisler auf Postkarte.

Abb. 47 – MANZONI, *Socle du Monde*, 1962.

Abb. 48 – ROBERT SMITHSON, *Asphalt Rundown*, 1969.

Abb. 49 – CORINNA MENN, *Il Spir*, 2006, Foto: Markus Schwander.

Abb. 50 – RICHARD LONG, *A Line made by Walking*, 1967.

Abb. 51 – JOHN CAGE, *4'33''*, 1952 (Uraufführung), Handlungsanweisung.

Abb. 52 – MICHAEL ASHER, *Installation Münster (Caravan)*, 1977, 1987, 1997, 2007

Abb. 53 – Ausschnitt aus dem SNF – Antrag, Foto: Florian Dombois.

Abb. 54 – Kunsthalle Bern, Aussenansicht, Foto: Florian Dombois.

Abb. 55 – JOSEPH KOSOUTH, *One and Three Chairs*, 1965.

Abb. 56 – Kristallverkauf im Maderanertal, Foto: Markus Schwander.

Abb. 57 – Sieben Steine aus der Bergsturzmasse, Foto: Markus Schwander.

Abb. 58 – Wanddekoration in Fidaz, Foto: Markus Schwander.

Abb. 59 – ZOE LEONHARD, *Strange Fruit (for David)*, 1992.

Abb. 60 – Vitrine im Goldauer Bergsturzmuseum, Foto: Priska Gisler.

Abb. 61 – Reliquien in einer Kirche in Madrid, Foto: Markus Schwander.

Abb. 62 – Verschiedene Klebbänder zur Markierung des Ablaufes der Arbeit, Foto: Florian Dombois.

### **Eichelhäher, Fossil, Säugetier: Der Präparierungsvorgang ...**

Abb. 63 – Herstellung eines Höhlenbärs durch Alfred Schenker und Karl Rothpelz, Fotograf unbekannt, Naturhistorisches Museum Basel.

### **Stein, Schere, Papier – Der Bergsturz als Spiel**

Abb. 64-98 – *Stein – Schere – Papier*, Der Bildbeitrag zum Spiel des wechselseitigen Präparierens entstand in zwei Schritten. Zuerst erarbeiteten Schirin Kretschmann, Florian Dombois und Markus Schwander einzelne Bilderreihen mit den vorgegebenen Elementen. Beispiele dazu sind S. 129 (Dombois), 132 (Kretschmann) und 140/141 (Schwander). In einem zweiten Schritt wurden die Bilder neugemischt und als kollektive, sich gegenseitig kommentierende Serie für diese Publikation zusammengestellt.





# IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint zum Abschluss des Forschungsprojekts *Präparat Bergsturz. Künstlerische Strategien zur Sichtbarmachung eines landschaftlichen Phänomens*. Es ist der zweite Band einer Doppelpublikation, entstanden aus der Kooperation der Hochschule der Künste Bern und des Bündner Kunstmuseums Chur. Das Projekt wurde gefördert durch das Programm DORE des Schweizerischen Nationalfonds.

## **Herausgeber**

Florian Dombois, Priska Gisler, Schirin Kretschmann,  
Markus Schwander, Hochschule der Künste Bern

## **Korrektorat**

Johanne Mohs

## **Konzept und Gestaltung**

Camillo Paravicini

## **Lithografie**

Brigitte Hürzeler, Luzern

## **Druck**

Koprint AG, Alpnach Dorf

## **Bindung**

Buchbinderei Grollimund AG

**Die Herausgeber danken für Unterstützung:**

Kanton Graubünden  
Schweizerischer Nationalfonds



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS  
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG



[www.buendner-kunstmuseum.ch](http://www.buendner-kunstmuseum.ch)  
[www.hkb.bfh.ch](http://www.hkb.bfh.ch)  
[www.periferia.ch](http://www.periferia.ch)

© 2013 Hochschule der Künste Bern  
Bündner Kunstmuseum Chur  
Edizioni Periferia Luzern / Poschiavo

**ISBN**

978-3-906016-08-5

