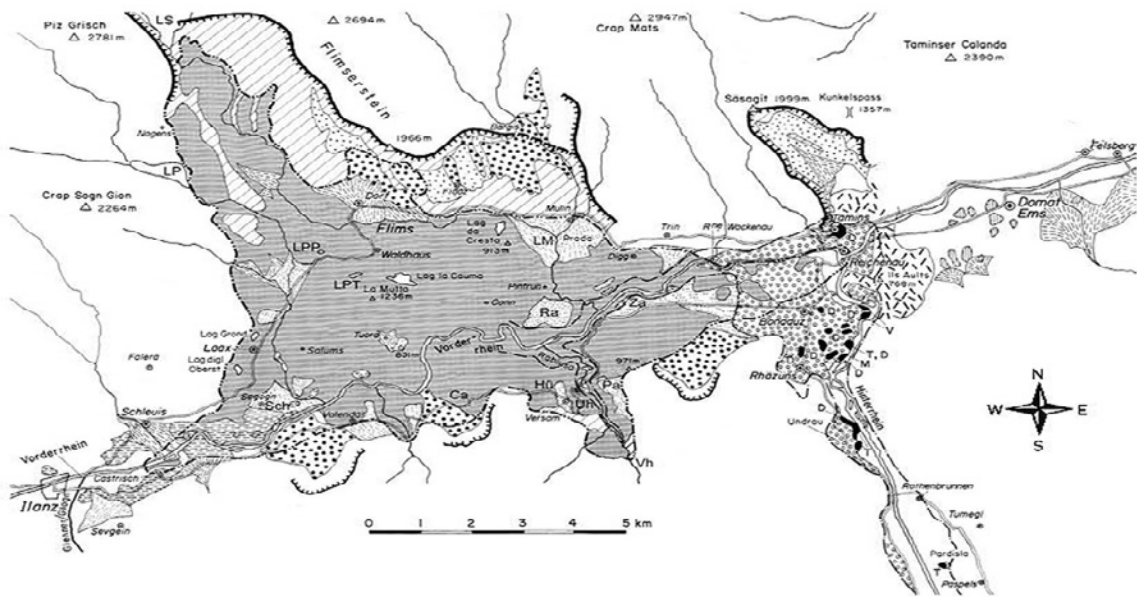


Präparat Bergsturz



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



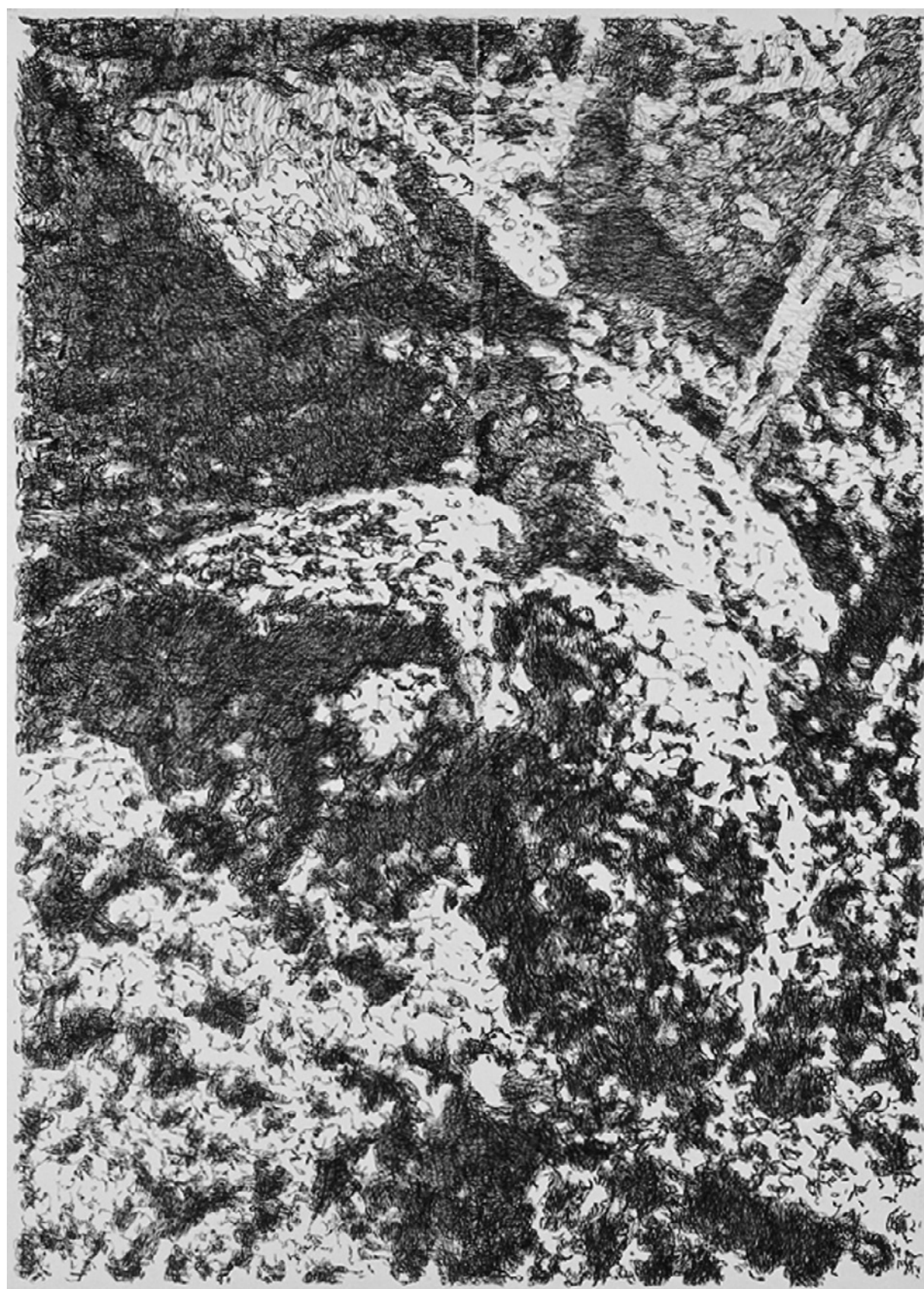
Goldau, vorher – nachher

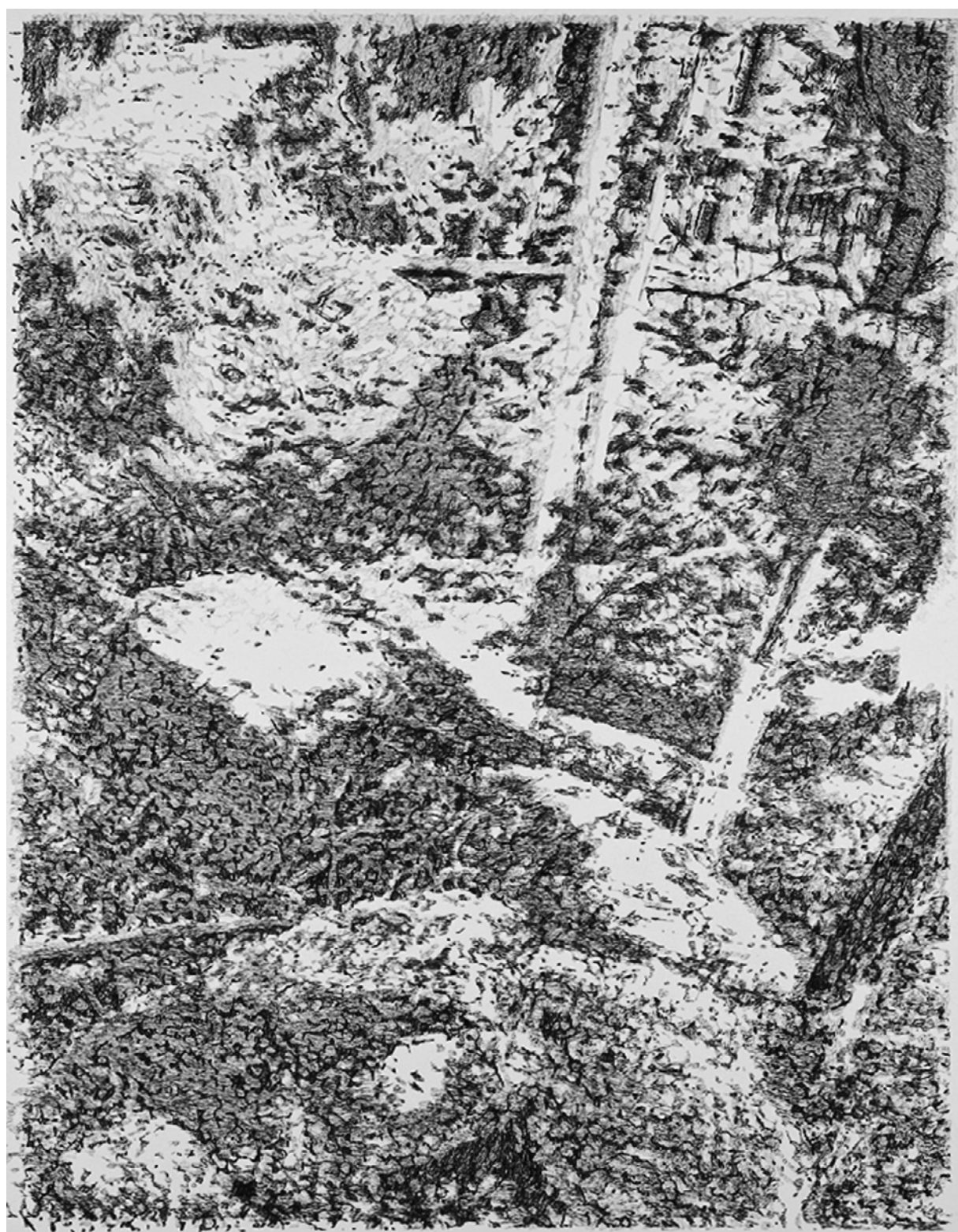
Am 2. September 1806 ereignete sich bei Goldau in der Zentralschweiz ein grosser Bergsturz. 30 bis 40 Millionen Kubikmeter Stein stürzten innert weniger Minuten ins Tal. Der Bergsturz bewirkte eine markante Veränderung der Landschaft. Um deren Dimension sichtbar zu machen, wurde das Ereignis oft in Bildpaaren dargestellt, etwa von Johann Heinrich Meyer oder Johann Caspar Rahm. Diese Malereien zeigen Momente einer Bewegung, wenngleich nicht das Geschehen selbst. Die hier abgebildeten Zeichnungen von Markus Schwander sind eine zeichnerische Untersuchung, die darauf abzielt, durch den Filter der Präparierung hindurch einen ursprünglicheren Zustand der Landschaft zu erfassen. Dafür wurden verschiedene Interpretationen von Fotografien als Ebenen übereinander gezeichnet. Die so entstandenen Bilder zeigen verschiedene Möglichkeiten und dienen dazu, Bewegungen und Spannungen vorstellbar zu machen. Es sind Skizzen als Zustandsbeschreibungen zur Frage, was im Präparat Bergsturz vom Bergsturz erhalten geblieben ist.

Anstelle der alten Dörfer Goldaus entstanden im Bergsturzgebiet neue Gebäude, die vor allem dem Bahnbetrieb und dem Tourismus dienten. Je weiter der Ort sich entwickelte, um so mehr wurde das verschüttete Gebiet 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. 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 das Gebiet des Bergsturzes von seiner Umgebung und markiert das Gelände gleichzeitig als Ausstellungsort. Der Bergsturz zeigt sich selbst und fungiert ebenso als idyllischer Hintergrund für den Tierpark. Heute ist das Schuttgebiet um den Tierpark vollständig geräumt, kultiviert und grösstenteils überbaut. Innerhalb des Tierparks wurde diese Entwicklung gestoppt, so dass sich dort noch die durch den Bergsturz verursachte Landschaft zeigt. 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 und kleinen Seen. Das Gebiet ist inzwischen grösstenteils bewaldet, Moose bedecken viele der Nagelfluhfelsen. Tierparkarchitektur, Gehege und betonierte Felsen sind allgegenwärtig. Die Präparierung ist also erkennbar.





Präparat Bergsturz

Der vorliegende Artikel markiert den Auftakt zu einer Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern an der Hochschule der Künste Bern. Die Zusammenarbeit widmet sich der Frage: Wie wird ein Bergsturz in der Landschaft sichtbar? Was braucht es, um das geologische Phänomen erkennen zu können? Wie muss der Blick konditioniert werden, um vor Ort das sedimentierte Ereignis wahrnehmen zu können?

Leitmetapher für die Bearbeitung dieser Frage bildet das Konzept des Präparats. Das Präparat, weil es als Objekt der Erkenntnis immer auch für sich selbst steht; als Bild und als Erklärung operiert; als Einzelobjekt und gleichzeitig als materieller Repräsentant seiner Klasse. Wie aber wird z.B. aus einem Fisch ein präparierter Fisch, der für die eigene Gattung steht? Welche Interventionen verändern unseren Blick, so dass wir den präparierten Fisch nicht mehr als Individuum wahrnehmen, sondern Darstellung des Generellen? Und dann in der Übertragung: lässt sich ein Bergsturz überhaupt präparieren und auf welche unterschiedliche Weisen lässt sich das angehen?

Die Aufgabe wird dabei von einem Forschungsteam bearbeitet, das sich aus drei Künstlern und einer Wissenschaftsforscherin zusammensetzt. Das bedeutet, dass nicht auf die gängigen Strategien aus der Geologie vertraut wird, sondern im Sinne einer Kunst als Forschung explizit neue, ungewohnte, künstlerische Praktiken zu entwickeln sind. Geologie und Kunst teilen das Erkenntnisinteresse den Bergsturz in der Landschaft sichtbar zu machen – Methoden und Vorgehen hingegen dürfen und sollen konträr bleiben. Als Ergebnis des Projekts wird u. a. eine Ausstellung mit konkreten künstlerischen Arbeiten zum Bergsturz in Flims (CH) entstehen, sowie die begleitende Reflektion auf die eigene Methodik aus wissenschaftstheoretischer Perspektive.

Der hier vorliegende Artikel umreist unterschiedliche Ansatzpunkte: er eröffnet mit einer künstlerischen Vorstudie und präsentiert im Folgenden Ausblicke der Künstlerin Schirin Kretschmann und der Wissenschaftlerin Priska Gisler. Die künstlerische Vorgehensweise des gesamten Projektes erlaubt es, ausgehend von ähnlichen Überlegungen aus verschiedenen Untersuchungen nicht zu einem Schluss zu kommen, sondern gerade durch die Mehrstimmigkeit das Phänomen fassbarer zu machen.



Künstlerische Präparierungsstrategien mit Farbe

Ein Bergsturz ist ein landschaftliches Phänomen, das aufgrund seiner Form, Dimension oder Materialität nicht klar abzugrenzen ist. Künstlerisch wird er als Gegenstand einer Auseinandersetzung interessant, die sich Problemstellungen des Raums, der Raumgrenzen sowie der Darstellbarkeit entgrenzter Phänomene widmet. Denn um sein Zustandekommen und seine Erscheinungsweise(n) überhaupt sehen, untersuchen und darzustellen zu können, muss er zunächst auf eine bestimmte Art und Weise zugerüstet werden. Inwiefern ist es nun möglich, den künstlerischen Umgang mit diesem Phänomen im Sinne seiner Erfassung und Darstellbarkeit als Präparierungsstrategie zu bezeichnen? Welche Umgangsweisen, die sich an den Kontext und die Tradition der Künste zurückzubinden lassen, sind überhaupt mit diesem Konzept zu fassen? Auf welche Weise kann schliesslich der Vergleich einer künstlerischen Arbeitsweise mit präparierenden Verfahren aus anderen Erkenntniskulturen einen Mehrwert für künstlerische Arbeitsprozesse generieren?

Löst man Teile aus einem landschaftlichen Zusammenhang, verändert ihren Kontext oder setzt sie in Beziehung zu einem herangetragenen Material oder Medium, verändert sich die Bedeutung sowohl des Einzelteils, als auch des alten und neuen Zusammenhangs. Welcher Erkenntniswert damit verbunden ist, hängt in erster Linie davon ab, wie bestimmte mediale und materiale Träger, Rahmungen und Kontrastmittel eingesetzt werden, um diesen Gegenstand frei zu stellen, zu fixieren und in neue Zusammenhänge zu stellen. Nähert man sich einem Aspekt des landschaftlichen Phänomens beispielsweise zeichnerisch an, nehmen erkannte Charakteristika des Phänomens in der Zeichnung Form und Struktur an. Doch welche Rolle spielen die konzeptuellen Entscheidungen, welche vor einer Auseinandersetzung getroffen werden? Wie muss eine künstlerische Versuchsanordnung entworfen und eine Umgebung gestaltet werden, um überhaupt Präparate zu erhalten, die etwas im Sinne eines künstlerischen Anliegens zur Darstellung bringen? Welche Folgen hat das jeweilige Design der Versuchsanordnung auf den Spielraum der Untersuchung und die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben? Welches Vorwissen, welche Vorahnung ist notwendig, um im Arbeitsprozess die richtigen Teile des Untersuchungsgegenstands frei zu stellen und zu fixieren, dabei aber nicht das Entscheidende zu übersehen, weg zu schneiden oder zu zerstören? Wichtig ist

Die Materialität von Erkenntnisobjekten: Präparieren und Präparate einer Landschaft

Landschaft ist ein Gebiet, das sich durch bestimmte Merkmale von anderen Gebieten abgrenzen lässt. Merkmale wie Flusstäler, Hügelzüge, Waldgrenzen, helfen uns, bestimmte Landschaften als mehr oder weniger homogene oder un-reissbare Einheiten zu charakterisieren. Landschaften sind aber auch geprägt durch Ereignisse und Veränderungen, sie sind deshalb nicht als rein statische Gebilde zu verstehen: Geologische und klimatische Veränderungen und Bedingungen verweben sich mit menschlichen Eingriffen wie z.B. Sprengungen für den Straßenbau, Auffüllungen von Seebecken, Abbau von Rohstoffen und lassen sich von diesen nicht immer trennscharf abgrenzen.

Ein Bergsturz lässt sich dabei als ein Beispiel für ein aussergewöhnliches Phänomen in der Landschaft thematisieren, das häufig eine Kontinuität von Steinschlägen, Eingrabungen, Verschüttungen, Verwerfungen mit sich bringt. Und wenn ein Bergsturz längere Zeit zurückliegt, geht oft damit einher, dass die dadurch geprägte Landschaft zur Selbstverständlichkeit verkommt, der Sturz wird zu einem Phänomen, das sich in die Landschaft eingräbt und kaum mehr wahrnehmbar ist.

Der Frage, ob sich ein Bergsturz als eine Art Bruch innerhalb des Flusses des landschaftlichen Geschehens oder aber als eine natürliche Umgestaltung der Landschaft bestimmen lässt, soll im folgenden nachgegangen werden. Dies wird mittels der Methode des Präparierens getan. Wir vermuten, dass diese Methode sich eignet, neue Erkenntnisse darüber zu generieren bzw. veränderte Sichtweisen auf den Bergsturz zu ermöglichen

Vielerorts ist es üblich, Landschaften durch schriftliche Interventionen als typologisch bemerkenswert hervorzuheben. Tafeln in der Landschaft vermitteln beispielsweise die Namen von Bergspitzen oder von ausgezeichneten Ereignissen wie Lothar-Sturmflächen etc. Auch werden ganze Gegenden durch solche Hinweis- und Bezeichnungsverfahren zu Nationalparks, Schutzgebieten oder sonstigen Sehenswürdigkeiten umgestaltet, als würde sie sonst niemand beachten oder zur Kenntnis nehmen. Diese Bemühungen stehen häufig in einer Tradition, die die äussere Schönheit der Landschaft zu thematisieren sucht. Und diese „Schönheit“ wird meist un-

dabei das handlungsleitende Erkenntnisinteresse, dem das Präparat dienen soll, wie diese wenigen Fragen schon anzeigen. Denn irgend etwas Gefundenes oder beliebig Freigeschnittenes ist nur dann sinnstiftend, wenn ihm aufgrund bestimmter Merkmale ein Wert zugeschrieben werden kann. Gleichzeitig ist das, was im Präparat als Novum erscheint, nicht über Vorwegnahmen zu bestimmen, sondern nur von einem aktuellen Standort aus zu verstehen, dem frühere Erkenntnisprozesse und bereits Bekanntes voraus gehen. Unabhängig davon, ob Aspekte des Phänomens abgeformt, durch optische Medien erfahrbar, kartiert oder performativ inszeniert werden, wird beim Präparieren also jeweils Spezifisches fixiert und zur Darstellung gebracht, das Teil der Materialität des Erkenntnisobjekts ist.

Um ein spezifisches Erkenntnisinteresse visuell evident zu machen, nutzen Künstler wie Wissenschaftler in ihren Arbeitsprozessen häufig die Potentiale der Farbe und schaffen so visuelle Äquivalenzen und Kontraste. Als Beispiel für solch präparierende Strategien seien hier die bildgebenden Verfahren in der Medizin und Biochemie benannt: In zahlreichen medizinischen Untersuchungsverfahren werden farbige Kontrastmittel in ein Gewebe gespritzt, um etwas Spezifisches zu Visualisieren, das einer medizinischen Diagnose dient – etwa eine Abweichung oder Transformation in der Gewebestruktur, deren optimaler Aufbau als Vergleichsparameter zugrundegelegt wird. Oder in dem Verfahren der Papierchromatographie, dem das Prinzip der chemischen Musterbildung zugrunde liegt, können durch die Eigenschaften der Farbe sowohl materielle Eigenschaften der Substanzen und des Trägers als auch zeitliche Verläufe im Fliessverhalten der Stoffe notiert werden. Dabei wird die Trennung kleiner Mengen chemischer Substanzen nachgewiesen, indem ein feines Filtrierpapier die stationäre Phase und ein Lösungsmittel die mobile Phase einer Substanz anzeigt. Chromatographische Verfahren werden heute in Laboratorien angewandt, die sich mit der Analytik komplexer Substanzgemische beschäftigen.

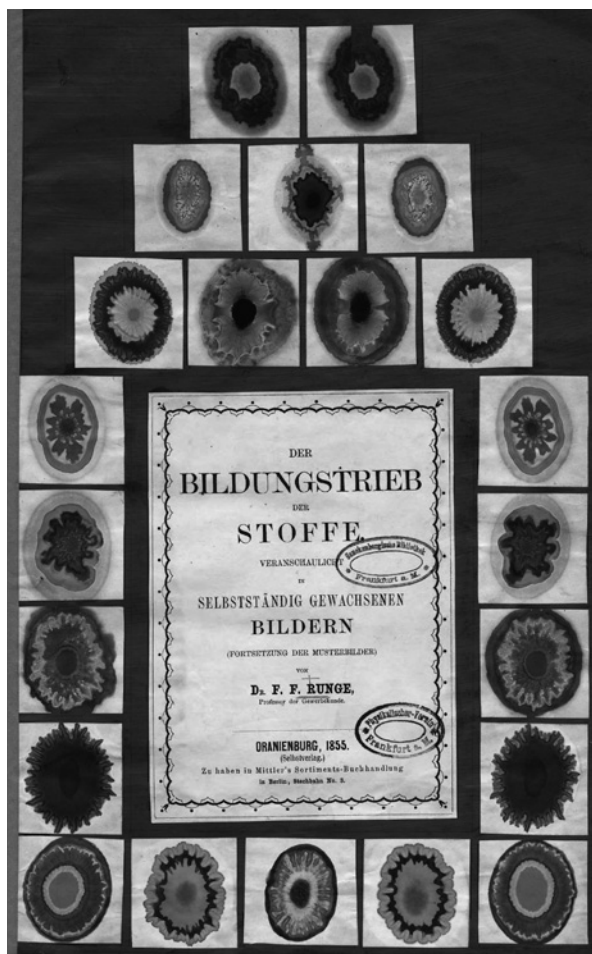
Als der empirische Vorläufer und erster systematischer Ansatz in der Entwicklung dieser Methode gilt der „Bildungstrieb der Stoffe“ von Friedlieb Ferdinand Runge aus dem Jahr 1855. Bei diesem Buchprojekt versammelte Runge 32 Bildtafeln mit über 60 Bildern, die jeweils im Durchmesser 12 bis 15 cm groß sind und durch eine Wechselwirkung von Kapillartransport mit chemischen Reaktionen entstanden. Die Bilder wurden interessanterweise nicht gedruckt, sondern jedes einzelne Exemplar wurde nach einer bestimmten Rezeptur von Studierenden der Runge eigens hergestellt und eingeklebt. Be-

ter der Dichotomie zwischen „reiner Natur“ und menschlicher Überformung betrachtet. Je nach Blickwinkel wird unter dem sichtbar gemachten Sturzmaterial, in den sturmbeschädigten Gebieten die einstmalige ‚natürliche‘ Natur gesucht, während hinter dem Ereignis der Verdacht auf menschliche Bearbeitungen oder landwirtschaftliche Übernutzung von Gebieten artikuliert wird.

Wenn im folgenden von „Präparierung von Landschaft“ die Rede ist, so spielt dabei eine solche Gegenüberstellung zunächst keine Rolle. Fokussiert werden soll denn auch die Erschließung eines Gegebenen, vielleicht auch Gewordenen durch epistemische Intervention. Die Arbeit am Präparat wird als Synthese von handlungsgetriebener, nicht-sprachlicher Erkenntnis am Material und bewusster wissenschaftlicher Auseinandersetzung verstanden.

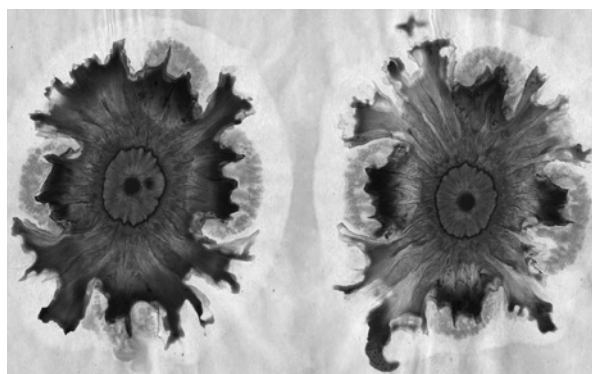
Zunächst deshalb zur Methode des Präparierens, die in den Naturwissenschaften vielfältige Formen und Aufgaben zu übernehmen hat: Verschiedene Phasen des Präparierens beziehen sich auf die Vor- und Zubereitung, die Freistellung und Bearbeitung, aber auch das Haltbarmachen ausgewählter Aspekte eines Gegenstandes. Präparierende Strategien kommen gemeinhin in naturwissenschaftlichen Forschungsfeldern wie der Biologie oder der Geologie zum Einsatz. Sie werden z.B. in den biologischen Wissenschaften eingesetzt, um Organe und ihre Krankheitsbilder sichtbar und vermittelbar zu machen. In geologischen Sammlungen wiederum befinden sich viele Dünnschliffe, Anschliffe, Spezialpräparate, die vom Fundort entfernt wurden und unter dem Mikroskop betrachtet werden können. Die Tradition des Präparierens ist geprägt durch bestimmte Praktiken, Instrumente und Materialien der Haltbarmachung, wie z.B. Objektträger, Einschlussmedien, Kontrastmittel, Deckgläser und Harze zum Luftabschluss etc.¹ Hinzu kommen unterschiedliche Formen, wie z.B. Totalpräparate und Schnittpräparate mit in der Regel je unterschiedlichen Fixierungsmitteln.²

Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger bezeichnet Präparate als eine Klasse von Gegenständen, an denen sich der Prozess der Erkenntnisgewinnung auf besondere Weise abspielt, denn: „[e]s gehört zum Wesen des Präparats, dass es an der Materialität des Erkenntnisobjekts partizipiert.“³ Dabei dienen Präparate immer zwei Zielen zugleich: Dem Fixieren des Untersuchungsobjekts ebenso wie seiner Darstellung. Im Unterschied zum Modell, das sich durch die Verwendung eines anderen Mediums auszeichnet und insofern „immer auch eine Grenze markiert“,



merkwürdig ist dabei unter anderem, dass häufig zwei Bilder nach der gleichen Rezeptur angefertigt und nebeneinander gestellt wurden – offensichtlich aus dem Anliegen, dem Betrachter über die konkrete Einzelform hinaus die Generalisierung des sichtbaren Effekt zu erleichtern.

An den Bildern lässt sich eine Strukturbildung beobachten, die einer sich selbst organisierenden Malerei gleicht. Sie ist das Ergebnis einer hydrodynamischen Instabilität des Kapillart transports. Die gleichzeitig ablaufenden chemischen Reaktionen,



habe das Präparat „gewissermassen Teil an der Materialität des untersuchten Sachverhalts. Es ist, wenn man so will, aus dem gleichen Stoff gemacht wie dieser.“⁴ Die praktische Auseinandersetzung mit den Aktivitäten des Präparierens, einem „forschenden Darstellen“⁵, beruht also auf der Entwicklung von Strategien des Isolierens und des Sichtbarmachens eines Objekts ebenso, wie auf der des Fixierens und Konservierens, der Arbeit am und durch das Material also.⁶

Vergleichbare Strategien lassen sich nun ebenfalls in der Kunst finden, auch wenn sie üblicherweise nicht mit dem Begriff des Präparierens belegt werden. Das Material, das sich selber zeigt und doch gleichzeitig über sich hinausweist, ist in der Kunst erst bedeutungsschaffend. Viele künstlerische Praktiken wie das Zeichnen, Fotografieren oder Modellieren, die Rauminstallation oder auch das Readymade können mit einer dem wissenschaftlichen Präparat entlehnten Begrifflichkeit auch als Formen des Herausstellens, Isolierens und Sichtbarmachens sowie des Fixierens

¹ Museum für Naturkunde Magdeburg (1994), *Taxidermie zwischen Kunst & Natur. Tierpräparation im Museum. Magdeburg*, S. 14.

² Echsel, Heinrich / Racek, Milan (1976), *Biologische Präparation. Arbeitsbuch für Interessierte an Instituten und Schulen*. J&V, Wien, 14f.

³ Hans-Jörg Rheinberger, *Präparate – ‚Bilder‘ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse*. In: Bredekamp, Horst (Hg.), *Oberflächen der Theorie, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 1, 2, Akademie Verlag, Berlin 2003, 9-19, S. 15.

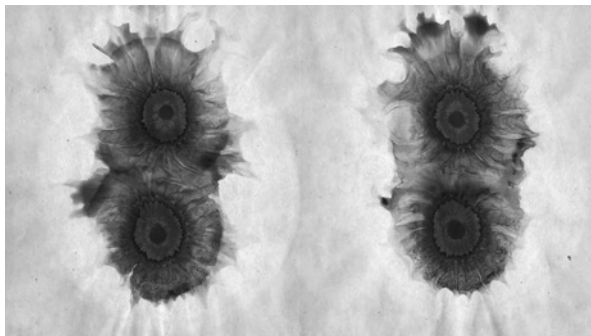
⁴ Hans-Jörg Rheinberger, *Epistemologica: Präparate in Dingwelten*. In: Te Heesen, A./Lutz, P.: *Das Museum als Erkenntnisort. Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden*, Band 4, Böhlau, Köln, 65-75, 2005, S. 67.

⁵ Rheinberger, 2003, S. 17.

⁶ Echsel/Racek, 1976.

und Konservierens beschrieben werden. Präparierungsstrategien sind sie durch ihr Vermögen, mit den ihnen eigenen Mitteln die Wahrnehmung auf einen Gegenstand zu beeinflussen. Dass die Begriffe dabei nicht immer gleichbedeutend und öfter gar allegorisch verwendet werden, ist nicht von Nachteil. Denn auf diese Weise wird das bestehende Fachwissen verinnerlicht und gleichzeitig in neue Kontexte gestellt.⁷ Durch die Übertragung des Präparierens aus wissenschaftlichem, d.h. nicht-künstlerischem Umfeld in den künstlerischen Bereich wird sowohl der Begriff als auch die Bedeutung transformiert und lässt sich anschließend wieder in das angestammte Umfeld zurückspielen.

die zu den farbigen Bildfarbstoffen führen, machen die Strömungsstrukturen in farbiger Form sichtbar. Auf diese Weise wird ein Bild der hydrodynamischen Instabilität sowohl fixiert als auch konserviert. Der Farbe kommt die Funktion zu, materielle Eigenschaften und Kontraste zur Visualität eines anderen Stoffes oder Stoffgemisches sichtbar zu machen. Sie fungiert als Indikator für zeitliche Verläufe und das Fliessverhalten der Stoffe, die materiellen Eigenschaften der Substanzen und des Trägers sind in die



Form eingeschrieben. Diese Eigenschaften der Farbe sowohl Heterogenes im Sehfeld zu verbinden als auch Spezifisches zur Darstellung zu bringen, macht sie auch für die Konzeption künstlerischer Präparierungsstrategien besonders interessant.

Wenn man sich von den Wissenschaften ab und hin zu den Künsten wendet, so finden sich Beispiele künstlerischer Arbeiten, in denen die Form eines landschaftlichen Phänomens und deren Grenzbe-
reiche als Resultat einer Transformation von Material thematisiert werden, vor allem in Projekten der Landart. Diese in den späten 1960er Jahre in den USA entwickelte Kunstform arbeitet wesentlich mit Sichtbarmachungen durch Intervention vor Ort und in Analogie zu Formprozessen der Natur. In den Arbeiten Robert Smithsons beispielsweise ist die Auflösung fester Aggregate und die erneute Bindung des zerlegten Materials ein wichtiges Arbeitsprinzip, um Prozesse der Entropie zu untersuchen und erfahrbar zu machen. Dabei wird in der Regel durch den Einsatz eines materiell und farblich distinktiven Materials Spezifisches im landschaftlichen Kontext zur Sichtbarkeit gebracht, indem der Kontrast zur Visualität eines anderen Stoffes oder Stoffgemisches genutzt und mit Farbeigenschaften von sowohl natürlichen im Gelände vorkommenden als auch herangetragenen Materialien und Medien experimentiert wird. Smithson setzte für seine Werke sowohl die natürliche Transformation von Material als auch die Wechselwirkung von sich transformierenden Substanzen und einer Trägerstruktur ein.

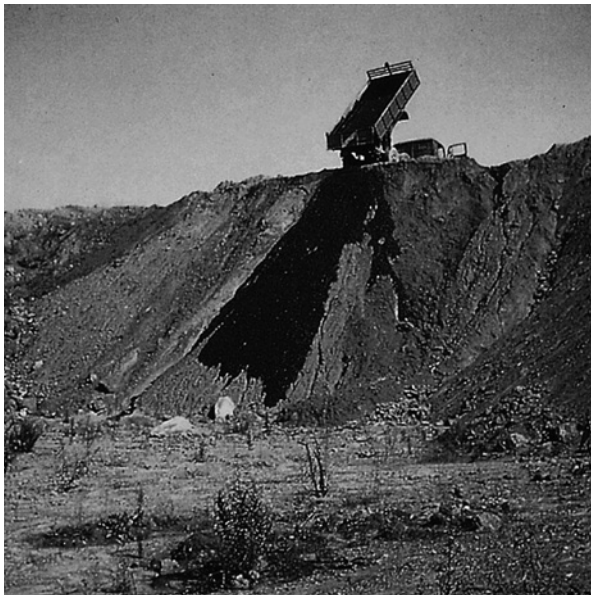
In seiner in Italien ausgeführte Arbeit „Asphalt Rundown“ von 1969 etwa wurde per LKW heißer As-

Neben der Möglichkeit der konzeptuellen Übertragung gibt es im Umfeld des Präparierens oft auch eine personelle Verbindung zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Vorgehen. So wurde beispielsweise 1931 in Deutschland die „Künstlervereinigung deutscher Museums-Dermoplastiker“ (heute „Verband deutscher Präparatoren“) durch Herman H. ter Meer ins Leben gerufen, der wie viele seiner Kollegen sowohl (Tier)Bildhauer als auch Dermoplastiker war.⁸ Oder man denke an jene Arbeit des belgischen Künstlers Kobe Matthys im Rahmen seiner „Agency for quasi creations“, in der er u. a. vorgefertigte Unterkonstruktionen von Tierpräparaten, die interessanterweise keinem Urheberrecht unterliegen, als Skulpturen ausstellte.

Doch zurück zur Frage nach Präparation und Landschaft: Interessanterweise ist gerade die Schweiz für eine Präparatsstudie besonders prädestiniert, insbesondere wenn man auch Naturreservate, Naturdenkmäler usw. unter dieser Perspektive betrachtet. Viele geologische Formationen der Schweiz besitzen ikonische Bedeutung; vom Jura-Gebirge (das einer ganzen geologischen Epoche den Namen gab) über ausgezeichnete Bergformation der Alpen wie das Matterhorn oder Eiger-Mönch-Jungfrau bis hin zum Flimser Bergsturz. Letzterer ereignete sich vor ca. 10'000 Jahren und ist der grösste bekannte Sturz der Alpen und der zweitgrösste weltweit. Lange Zeit wurde er als Endmoräne interpretiert und erst im 19. Jahrhundert als Bergsturz u.a. durch Albert Heim⁹ erkannt. In unmittelbarer Nachbarschaft befindet sich die Tektonikarena Sardona, die die Glarner Hauptüberschiebung als UNESCO-Welterbe auszeichnet. Auch bei diesen Beispielen spielt das Isolieren, Sichtbarmachen und Konservieren jeweils eine – unterschiedlich grosse – Rolle.

Das Berg- und Alpgebiet der Bündner Surselva zeichnet sich durch eine lange Geschichte des Urbarmachens von felsigem, kargem Gebiet aus. Immer wieder kamen dabei Strategien des Präparierens zum Einsatz, so zum Beispiel am Pinut, einer Wiese unterhalb des Flimsersteins durch das Freilegen von Wegen zur Erschliessung von Weiden und Wildheuhiesen, die mitten in Felswänden lagen. Als Mittel der Präparation dienten vermutlich grosse Baumstämme mit abgesägten Ästen oder einstängige Leitern, die das Besteigen immer noch nur unter Lebensgefahr ermöglichten.¹⁰ Seit fast einem Jahrhundert allerdings und verstärkt in den letzten zwei Jahrzehnten bemühen sich nun beispielsweise im Falle des Flimser Bergsturzgebietes die Gemeinden und Behörden darum, die Landschaft für den Tourismus ebenso

pfalt zu einem Steinbruch transportiert und dort von oben herabgeschüttet. Das zähflüssige Material dehnte sich entsprechend der physikalischen Eigenschaften des Materials und der Oberfläche des Steinbruchs aus und erkaltete schliesslich als tief-schwarze Asphaltform. In ihr wurde der zu diesem Zeitpunkt bestehende Status Quo des Steinbruchs vor Ort fixiert und gleichzeitig eine Grenze markiert zu jenen Elementen, die Außerhalb dieser Form liegen. Mit den Jahren transformiert sich diese Form nun durch Witterungseinflüsse, die wiederum in Re-



lation zu den natürlichen oder gesteuerten Erosionsprozessen wahrnehmbar wird, denen der übrige Steinbruch unterliegt. In „Asphalt Rundown“ entsprechen der Formationsverlauf und der Zeitpunkt der Plazierung der Konzeption des Künstlers. Was zur Sichtbarkeit gebracht wird ist Resultat eines aleatorischen jedoch nicht beliebigen Prozesses – denn innerhalb des konzipierten Handlungsspielraums der Arbeit ist die Formation vorgegeben durch die Eigenschaften des Materials in Relation zu den Bedingungen vor Ort. Über die Visualität der Farbe, die identisch ist mit der Materialität an der sie erscheint, kann die Arbeit als Instrument begriffen werden, welches die Materialeigenschaften der Substanzen und Träger und die Bewegungsverläufe im Prozess der Formation selbst bildhaft notiert und so Eigenschaften eines landschaftlichen Phänomens präpariert.

Künstlerische Arbeiten, die wie in „Asphalt Rundown“ eine Formbildung als Frage der Masse und Bewegung in verschiedenen Zeitskalen thematisieren, greifen wiederum auf verschiedene Traditionen und Diskurse der Künste zurück. Interessant sind hier unter anderem die erweiterten Malerei-

wie für die ansässige Bevölkerung stärker ‚lesbar‘ und in ihrer Besonderheit erfahrbar zu machen.

Der Bau von Eisenleitern auf den Pinut anfangs des 20. Jahrhunderts und seine Renovation hundert Jahre später kann vielleicht unter ähnlichen Perspektiven betrachtet werden. Sie verweisen darauf, dass dabei bestimmte Eigenschaften des Bergsturzes hauptsächlich durch körperliche Betätigung nachvollzogen wurden, es brauchte und braucht eine Anstrengung, ein bisschen Wagemut, einerseits die Wege zu erschliessen, an-

⁷ John Law, *After Methods. Mess in social science research*, Routledge, London and New York, 2004, S. 153.

⁸ Museum für Naturkunde, 1994, S. 20.

⁹ Albert Heim: *Der alte Bergsturz von Flims*. 18. Jahrbuch des Schweizer Alpenklub, 1882-1883 S. 295-309.

¹⁰ http://www.flims.com/fileadmin/media/statischer_Inhalt/4.Wandern/4.Klettern/klettersteig_pinut/Chronik_Pinut_.pdf, 21.3.2011.

dererseits für andere, diese nachzuvollziehen, zu begehen.

In den neuesten Bemühungen der Bergsturz-Gemeinden wird deutlich, dass Strategien des Präparierens einerseits die Arbeit am und mit dem Berg umfassen, andererseits aber gerade die (touristischen) Blicke auf diesen in bestimmte Richtungen lenken sollen. Und auch die Methoden befinden sich wieder zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Intervention. So konstruierte die Gemeinde Flims zwei Aussichtsplattformen, die den Blick in die Ruinaulta und auf das Bergsturzgebiet neu erfahrbar machen sollten. Zum einen wurde zwischen Bonaduz und Versam eine Aussichtskanzel nahe an einer stark befahrenen Strasse gebaut, wobei gerade der Kontrast von schneller Fahrt und langsamer Betrachtung



des Besuchers und der von vergangener Bewegung des Bergsturzes und derzeitiger Ruhe von Interesse ist.

Der Blick umfasst das gesamte Bergsturzge-

konzepte eines Jackson Pollock aus den 1950er (Dripping) und einer Lynda Benglis aus den 1970er Jahren (Pouring), die sich als Präparierungsstrategien mit Farbe begreifen lassen.

Nimmt man nämlich jeweils genauer in den Blick, wie die Farbmaterie sich im Prozess des Farbauftrags bewegt, wie sie am Träger – dem Steinbruch, der Leinwandoberfläche oder des Fußbodens einer Galerie – erstarrt und in Relation zu einem Aussen tritt, das visuell nicht mit ihr identisch ist,



werden hier Arbeitsweisen vergleichbar, die im Kunstkontext sonst nicht zusammen gedacht werden. Und für die Frage nach der Präparierung eines landschaftlichen Phänomens gewinnen sowohl künstlerische Arbeiten Bedeutung, die sich im landschaftlichen Raum einschreiben, als auch jene die mit In-Situ-Arbeiten in institutionellen Räumen oder mobilen Artefakten für den White-Cube experimentieren.

Inwiefern kann nun ein Präparat als Bild wahrnehmbar werden, das Teil der Materialität des Erkenntnisobjekts ist? Gewährt der Blick auf das Objekt selbst die Antworten für den Betrachter oder sind es die spezifischen Verfahren, mit denen das Objekt als Präparat inszeniert wird? Der Asphalt als Material der Präparierung tritt, indem er sich als schwarze Form in die Landschaft einschreibt, in den Hintergrund und lässt das Gelände als Vordergrund erscheinen. „Asphalt Rundown“ zeigt nicht den Asphalt, sondern vielmehr das umliegende Gelände und verwandelt so auch die nicht-präparierte Umgebung.

biet. man könnte von einem Vollpräparat sprechen. Und zum anderen wurde ein spektakulärer Aussichtspunkt „il spir“, der Mauersegler, von der Architektin Corinna Menn entwickelt, der eine schwebende Plattform, eine Konstruktion aus Beton, Strahlträgern und Stahlseilen darstellt, die einem startenden Vogel nachempfunden ist. Sie ermöglicht den Besuchenden einen erstaunlichen freischwebenden Ausblick, während der Boden aus Holz bereits über der Schlucht liegt und so den Besucherinnen und Besuchern das Gefühl des Fliegens vermittelt¹¹, bzw. in den Worten der Architektin selbst: „wird dem Menschen bei Conn gezielt ein Fenster geöffnet, ohne dass er aber



selbst die Bühne betritt“¹².

Mit dem Abhang des Bergsturzes im Rücken schauen die Besucher von il spir aus in die Ruinaulta, einem Schnittpräparat der geologischen Rutschmasse. Einem chirurgischen Eingriff gleich wird der Blick ins Innere des Körpers eröffnet, während gleichzeitig die Bergsturz-Landschaft zum Präparat wird, da die Besuchenden nicht selber die Operation vornehmen werden, sondern durch das Fenster die Materialität und Körperlichkeit des Ereignisses wahrnehmen können.

Präparierung heisst also den Blick zu rich-

¹¹ http://www.localitads.ch/fileadmin/user_upload/localitads/Aktuell/Dokumente/plattform-conn.pdf, 11.3.11.

¹² <http://www.corinnamenn.ch/index.php?id=85>, 11.3.11.

ten und die erforderlichen Sinne bereit zu halten, um das Phänomen Bergsturz in seinen Facetten wahrnehmen zu können. Verschiedene Präparierungsstrategien verändern nicht nur die Richtung des Blickes, sondern können verschiedene Eigenschaften des untersuchten Gegenstandes erfahrbar machen. Insofern verändert die Art der Präparierung auch die Materialität des Präparierten.

Artikel erschienen auf Flämisch in: F. Dombois, P. Gisler, S. Kretschmann & M. Schwander (2011) ‚Preparaat Aardverschuiving‘, in K. Vermeir (Ed.) *Spelende Geesten: Essays over Kunst en Wetenschap*, special issue of *Deus ex Machina*, 137, pp. 114-120.