

Furk'art – Spuren des Ephemeren

Jürgen Grath

Furk'art

Spuren des Ephemeren



Herbert Utz Verlag · München

Kunstwissenschaften

Band 22

Unter folgendem Link

[http://www.utzverlag.de/download_files/
grath_furkart_programmankuendigungen_1989_1996.zip](http://www.utzverlag.de/download_files/grath_furkart_programmankuendigungen_1989_1996.zip)
finden Sie zum Download die Programmankündigungen
1989–1996, die im Buch auf den Seiten 312–344
wiedergegeben sind.

Umschlaggestaltung: Matthias Hoffmann,
unter Verwendung einer Fotografie
von Aufdi Aufdermauer

Zugl.: Diss., München, Univ., 2011

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der
Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von
Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem
oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenver-
arbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser
Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2012

ISBN 978-3-8316-4144-4

Printed in EC
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Inhalt

o Einleitung und Überlegungen zur Methodik	9
1 Das Projekt Furk'art – Einführung	17
1.1 Die „Furka“ – Eine erste Ortsbegehung	17
1.2 Ursprung und Konzept der Furk'art – Eine Spurensuche	21
1.2.1 James Lee Byars: „Entdecker“ der Furka und „Prototyp“ der Furk'art	21
1.2.1.1 James Lee Byars	21
1.2.1.2 Idee eines „Grand Mt. Museum“	24
1.2.2 Eine kurze Geschichte des Hotels Furkablick	28
1.2.3 Marc Hostettlers Konzept der Furk'art	32
1.2.3.1 Programmankündigungen	32
1.2.3.2 Konzeptionelle Eckpunkte und Diskrepanzen	35
1.2.3.3 Das „Ephemere“ als Strategie des „kleinstmöglichen Eingriffs“	39
2 Furk'art (1983-1999): Dokumentation	43
2.1 Ephemere Kunstpraxis: Das fotografische Gedächtnis der Furk'art	43
2.1.1 Fotografie und Wirklichkeit	43
2.1.2 Dokumentarfotografie und ihr Bezug zur Wirklichkeit am Beispiel Byars	45
2.1.2.1 Diskussion der archivalischen Variante	47
2.1.2.2 Diskussion der dokumentaristischen Variante	51
2.1.2.3 Die konzeptuelle Variante	53
2.1.3 Umgangsmöglichkeiten mit den fotografischen Abbildungen der Furk'art	53
2.2 Chronologische und alphabetische Übersicht der Künstler und Werke	55
2.2.1 Chronologische Übersicht der Künstler und Werke	57
2.2.2 Alphabetische Übersicht der Künstler und Werke	61
2.3 Furk'art (1983-1999): Gesamtdokumentation	65
3 „Performativer Raum“ und seine „Performative Materialität“	133
3.1 Kultur als Aufführung – Cultural Performances	133
3.2 Von der Kunst als „Werk“ zur Kunst als „Ereignis“ – Die „Performative Wende“	134
3.3 Wirklichkeitskonstitution „Performativer Materialität“	137
3.4 Kunst als Ereignis	138
3.5 Denkfigur des „Performativen Raumes“	140
3.5.1 Etymologische Annäherung	141
3.5.2 Grundlegende Raumkonzepte	142
3.5.3 Raum als Meta-Modell	143
3.5.3.1 Otto Friedrich Bollnows „Erlebter Raum“	143
3.5.3.2 „Hodologischer“ und „Gestimmerter“ Raum	144
3.5.4 „Performativer Raum“: Grundstruktur (Grafik)	146
4 Performative Materialität (1): „Ort“	149
4.1 Etymologische Annäherung	149
4.2 Furka und Furk'art als „andere Orte“: Michel Foucaults Heterotopien	150
4.3 Kunst und „Ort“ – eine wechselvolle Beziehung: Rosalind Krauss' „Expanded Field“	153
4.4 „Ortsspezifische Kunst“ und „Site-specific Art“	155
5 Furka und Urseren – Perspektiven des Ortes	159
5.1 Die ästhetischen Grunddimensionen der Wahrnehmung: Kontemplation, Korrespondenz und Imagination	160
5.1.1 Erhabenheit der Bergwelt und der Kunst	162

5.1.2	Aura und Atmosphäre(n)	166
5.1.3	Dualer Wahrnehmungsmodus der Furka und der Furk'art	167
5.1.4	Furka und Furk'art als Reflexionsraum	169
5.2	Ein transitorischer Ort: Die Verkehrsfunktion der Furka	172
5.2.1	„Grand Tours“ (Tourismus)	173
5.2.2	Ausbau der Infrastruktur	174
5.2.2.1	„Teufelsbrücken“ und „Urner Loch“ (Schöllenschlucht)	174
5.2.2.2	Furkapassstraße, Furka-Oberalp-Bahn und Hotels der Belle Époque	176
5.2.3	Tourismus der Gegenwart	180
5.3	Die Furka als Forschungsgegenstand	181
5.3.1	Humanistische Entdeckung der Berge	181
5.3.2	Forschungszweige der Gegenwart	182
5.4	Militärische Nutzung	184
6	„Performative Materialität“ (2): „Körper“	185
6.1	Aktionskunst und Performance: Begrifflichkeiten und Verfahren	185
6.2	Aspekte der menschlichen „Körperlichkeit“	189
6.2.1	Doppelcharakter zwischen Zeichen und Material (Embodiment, Perzeptive Multistabilität)	189
6.2.2	Leibliche Ko-Präsenz (Partizipation, „autopoietische feedback-Schleife“)	192
6.3	Rituale und Ritualität performativer Erfahrungen (Liminalität und Transformation)	194
6.4	Zusammenfassung (Grafik)	198
7	Die Furk'art: Einzelbesprechungen	201
7.1	Initiation der Furka: James Lee Byars' künstlerische Strategien	201
7.1.1	Der Duft von „Black Perfume“: Byars' Strategie des „Ephemeren“	201
7.1.2	Farbiger Geruch? – Die Strategie des „Shifting“	203
7.1.3	Aufführung als Fake: Strategie einer inszenierten Legendenbildung	205
7.1.4	Byars und die Fotografie: Medienreflexion und fotografische Inszenierung	210
7.2	Ein bewegungsloser Grenzgang – Marina Abramovićs und Ulays „Nightsea Crossing“	212
7.2.1	Kontext und Werkphasen	213
7.2.2	Performance-Serie „Nightsea Crossing“ (1984): Grundstruktur	214
7.2.3	„Materialität“ der „Nightsea-Crossing“-Performance der Furk'art	217
7.2.3.1	Beschreibung	217
7.2.3.2	Wahrnehmungsweisen „Performativer Zeit“	218
7.3	Destination Furkapass: „ingold airlines“ im Kontext von „Fake“ und „Legende“	223
7.3.1	Die Legende des „Main Deck Container P/N 1-2A“	223
7.3.2	Furk'art – Ein Gespräch mit Res Ingold (2009)	225
7.3.3	Die Strategie Res Ingolds: Erscheinung und Wahrnehmung	229
7.4	Werkzeug zur Markierung des Ortes: Daniel Buren auf der Furka	232
7.4.1	Die Fensterläden des Hotels Furkablick	234
7.4.2	„La visée“ (1988): Grundstruktur und performative Bezugsrahmen	235
7.4.3	Daniel Burens „Erinnerungsphotos“	239
7.5	Aufführungen ohne Publikum? – Richard Longs „WIND LINE OVER THE FURKA PASS“ im Kontext von Performance und Performativität	241
7.5.1	Programmatische Arbeiten Richard Longs	242
7.5.2	„WIND LINE OVER THE FURKA PASS“ (1989)	244
7.5.3	„Performative Materialität“ im Werk Richard Longs	246
7.5.4	Zusammenfassung	250

7.5.5 Long und die „Foto-Grafik“: Darstellung „beinaher Unsichtbarkeit“	251
7.6 Jenny Holzer – Gleiches Werk am anderen Ort?	254
7.6.1 Die Truisms der Furk'art (1991)	255
7.6.2 „YOUR OLDEST FEARS ARE THE WORST ONES“ am Times Square und auf der Furka	260
7.6.2.1 Wahrnehmungsdifferenzen	260
7.6.2.2 Interpretationsebenen und -verschiebungen	261
7.6.3 Zum Sidelenbach: Eigenmotivation und Abenteuer	264
8 Schlussbemerkungen und Ausblicke	267
9 Literaturverzeichnis	273
9.1 Verwendete Literatur	273
9.1.1 Monographien, Sammelwerke, Zeitschriften und Kataloge	273
9.1.2 Nachschlagewerke	280
9.1.3 Veröffentlichungen in der Presse	281
9.1.4 Veröffentlichungen im Internet (http)	281
9.2 Sammlung von Texten und Abbildungen zum Thema Furk'art	282
9.2.1 Allgemeines	282
9.2.2 Veröffentlichungen in der Presse	285
10 Abbildungsverzeichnis	289
11 Anhang	293
11.1 „Invitation to One Million Artists to Open Documenta 9“ – Ein Gespräch zwischen James L. Byars und Urs und Rös Graf (1990)	293
11.2 Materialsammlung	298
11.2.1 Programmankündigung 1984	298
11.2.2 Programmankündigung 1986	301
11.2.3 Programmankündigung 1987	305
11.2.4 Programmankündigung 1988	309
11.2.5 Programmankündigung 1989	312
11.2.6 Programmankündigung 1990	316
11.2.7 Programmankündigung 1991	320
11.2.8 Programmankündigung 1992	324
11.2.9 Programmankündigung 1993	328
11.2.10 Programmankündigung 1994	332
11.2.11 Programmankündigung 1995	336
11.2.12 Programmankündigung 1996	340
11.2.13 Erster Lageplan	344
11.2.14 A4-Flyer Lage	345
11.2.15 Stand der Dinge 1994	346
11.2.16 Jenny Holzer, Truisms (Papier-Tischsets, 1991)	348
11.2.17 Renovation Hotel Furkablick O.M.A., 1997 (11-seitige, zweisprachige Dokumentationsbroschüre, Format A3)	350
11.2.18 A3-Übersicht Institut Furkablick (2009)	378
Dank	382
Zum Autor	383

Abb. 1: Gebiet um das Hotel Furkablick (li: Galenstock)

0 Einleitung und Überlegungen zur Methodik

Wir halten das Unternehmen Furk'Art für etwas vom wichtigsten, was sich in der schweizerischen Kunstszene zur Zeit überhaupt tut.¹

Diese Einschätzung von 1991 zeigt nicht nur die persönliche Wertschätzung der Furk'art durch den renommierten Landschaftsphilosophen Lucius Burckhardt (1925-2003), sondern weist ihr zudem eine weitreichende Bedeutung für die gesamte Schweiz zu. Im besonderen Umgang der Furk'art mit ihrem spezifischen Ort kann sie als Modellversuch für Produktion und Rezeption von Kunst im alpinen Raum und darüber hinaus verstanden werden.

Bei der Furk'art² handelt es sich um ein Kunstprojekt, bei dem vom Neuenburger Galeristen Marc Hostettler zahlreiche namhafte Künstler auf den schweizerischen Furkapass eingeladen wurden, um sich im Hotel Furkablick oder im umgebenden Naturraum mit den dort herrschenden Bedingungen künstlerisch auseinanderzusetzen. Nicht nur der landschaftliche Reiz des Passes weit über der Baumgrenze bestimmt die Faszination des Ortes,

¹ Burckhardt (in: Baudoc) 1991, S. 5.

² Es existieren die Schreibweise „Furkart“ (vgl. Programmankündigungen) und „Furk'art“ (vgl. A4-Flyer Lage/1990) und deren versale Erscheinungsformen. Im folgenden Text wird die Schreibweise mit Apostroph verwendet, um den Begriff klar vom Wort „Furka“ abzugrenzen, dem Wortspiel aber weiter gerecht zu werden. In Zitaten wird die originale Schreibweise nicht angepasst.

Abb. 2: Hotel Furkablick (2008)

auch das Hotel selbst mit seiner nahezu originalen Einrichtung der Jahrhundertwende schafft ein einmaliges Ambiente. Dazu Marina Abramović:

We knew the curator at the time of the Furk'art and he had already made interesting projects with artists that we respected like James Lee Byars. The other reason was the place itself which was a remote glacier, quite spectacular with an abandoned hotel that looks like it is from a Polanski movie. We felt that at the time it would be a real challenge to make work there.³

Zwischen den Jahren 1983 und 1999 kamen 62 verschiedene Künstler auf den Pass und verwirklichten Arbeiten, manche dieser Künstler mehrfach. So arbeitet beispielsweise Panamarenko seit seiner ersten Teilnahme 1984 regelmäßig auf dem Furkapass und erwarb in den 1990er Jahren die Dépendance, ein Nebengebäude des früheren Hotels Furka, auf der Passhöhe. Weitere Künstler besuchten zwar den Pass, schlossen jedoch während ihres Aufenthalts keine Arbeit ab, oder sie waren zwar in die Planung mit einbezogen, es kam aber nie ein Besuch am Pass zustande. Prominenteste Teilnehmer der Furk'art waren neben Marina Abramović/Ulay etwa James Lee Byars, Panamarenko, Ian Hamilton Finlay, Daniel Buren, Richard Long, Jenny Holzer, Mario Merz, Max Bill oder Joseph Kosuth.⁴

³ Marina Abramović in einer persönlichen E-Mail an den Verfasser vom 26.02.2009.

⁴ Vgl. chronologische und alphabetische Liste der Künstlerinnen und Künstler in Kapitel 2.2.1 und 2.2.2.

Teil der Abmachung mit den Künstlern war, dass die Ergebnisse aller künstlerischen Auseinandersetzungen am Pass verbleiben sollten.⁵ Daher (be)findet sich auch heute noch ein großer Teil der Werke auf dem Pass am Ort ihrer Installation in der Natur oder an und in den verschiedenen Gebäudeteilen. Ist ein großer Teil der Arbeiten aufgrund seines ephemeren Charakters per se nicht artifiziell tradierbar, so liegt eine Besonderheit des Projektes darin, dass den Werken nur bedingter restauratorischer Schutz gegenüber Witterungseinflüssen gewährt wurde und wird.⁶ Diese sind damit einem beständigen Vergehen ausgesetzt, sind zum Teil nur noch als Relikte in Form von Spuren oder Fragmenten vorhanden⁷ oder sind bereits gänzlich verschwunden.⁸ Von Seiten des Initiatoren der Furk'art war die Auflage verschiedener Postkarteneditionen zu den Kunstwerken und eines 11-seitigen Gehefts anlässlich der Renovierung des Restauranttrakts die einzige Art und Weise eines bildhaften Festhaltens.

Außerhalb der Schweiz fand und findet die Furk'art bisher nur wenig Beachtung, wie der außer den Rezensionen der Schweizer Tagespresse insgesamt sehr geringe Publikationsstand hierzu offenbart.⁹ Bis auf verschiedene Artikel in einzelnen Büchern ist dem Verfasser keine Publikation bekannt, die sich ausschließlich der Furk'art widmet oder sie umfassend kunstgeschichtlich aufarbeitet. Verschiedene Dokumentationsmaterialien sind auf einen großen Personenkreis verteilt. Das zunächst private Interesse am Fotografieren und vor allem Filmen von Aufdi Aufdermauer (videocompany.ch), einem langjährigen Mitarbeiter Marc Hos-

tettlers, brachte eine umfangreiche Sammlung von noch unveröffentlichtem Bildmaterial hervor.

Im Jahr 2004 kaufte die Alfred-Richterich-Stiftung Marc Hostettler die Liegenschaft des Hotels Furkablick samt aller noch vorhandenen Relikte ab. Richterich selbst versteht die Furk'art „als eine grosse Skulptur durch die Zeit“ und sein Engagement unterliegt der Absicht, „Hotel und Restaurant durch ihre normale Bestimmung zum Kunstwerk werden zu lassen, wie es Marcel Duchamps Haltung entspricht“.¹⁰ Das Zürcher Verlegerpaar Huang Qi und Janis Osolin verwalteten gegenwärtig im Auftrag der Alfred-Richterich-Stiftung als Haupttragende des neu gegründeten „Institut Furkablick“ das Vermächtnis der Furk'art.

5 Vgl. Mack, Gerhard: Geld aus dem Tal für Kunst auf dem Berg, in: Neue Zürcher Zeitung vom 25. Januar 2004.

6 Zum jetzigen Zeitpunkt erscheint unklar, in welcher Weise die heutigen Besitzer der Liegenschaft (Alfred-Richterich-Stiftung/ Institut Furkablick) mit diesem Umstand umzugehen gedenken, da an den meisten Arbeiten nichts geschieht, einzelne allerdings rekonstruiert (vgl. z.B. „Locus Harmonium“ von Terry Fox) oder nach ihrem Verschwinden durch Duplikate (vgl. z.B. „Modell 1“ von Réne Zäch) ersetzt wurden.

7 Marc Hostettler verwendet den Begriff „Sediment“, vgl. nähere Ausführungen in Kapitel 1.2.3.1.

8 Vgl. hierzu auch die entsprechenden Auszeichnungen (Legende) in der chronologischen und alphabetischen Übersicht der Arbeiten in Kapitel 2.2.1 und 2.2.2.

9 Vgl. Liste mit Zusammenstellung von Veröffentlichungen zum Thema Furk'art in 9.2.

Abb. 3: Postkarten im Restaurant des Hotels Furkablick (2008)

Wer heute als Tourist über den Furkapass fährt, der wird ohne spezielles Wissen um die Beson-

10 Alfred Richterich wird zitiert in Mack, Gerhard: Geld aus dem Tal für Kunst auf dem Berg, in: Neue Zürcher Zeitung vom 25. Januar 2004, S. 62.

derheit des Ortes die vielen Spuren der künstlerischen Interventionen im Landschaftsraum mit großer Wahrscheinlichkeit kaum entdecken. Lediglich im kleinen Restaurant des Hotels Furkablick – der eigentliche Hoteltrakt ist als solcher gegenwärtig für den Tourismus nicht geöffnet – finden sich ein Hängeregister mit einem Teilbestand der von Marc Hostettler herausgegebenen Postkartenedition und ein vom „Institut Furkablick“ erarbeitetes A3-Übersichtsblatt mit der chronologischen Aufstellung der Arbeiten als Hinweis auf die vergangenen künstlerischen Aktivitäten. (Abb. 3)

Werden Überlegungen unternommen, sich der Furk'art (1983-1999) in einer kunsthistorischen Betrachtung zuzuwenden, steht man inmitten einer Reihe von Problemstellungen der Disziplin selbst. Es stellt sich die Frage, in welcher Weise an ein derart komplexes und vielfältiges Projekt, das in den sechzehn Jahren seines Bestehens über sechzig verschiedene Künstlerinnen und Künstler und die darin gegebene Bandbreite künstlerischer Praktiken umfasste, überhaupt herangegangen werden kann.

Eine Besonderheit der Furk'art liegt in ihrem experimentellen und ephemeren Charakter.¹¹ Viele Werke fanden als Performances im engeren Sinn oder als prozessorientierte Handlungen statt (vgl. z.B. die achtstündigen Malaktionen Rémy Zauggs), die naturgemäß nur im Zeitraum ihrer Ausführung in Erscheinung traten und als konkrete Handlungsvollzüge – wenn überhaupt – lediglich Relikte ihrer Erscheinung materialhaft hinterließen. Die Plastiken und Installationen der Furk'art weisen zwar keine Flüchtigkeit in der Art von Aufführungen auf, sind aber dennoch durch ihre Präsentation in der freien Natur von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit wesentlich stärker betroffen als Werke in Museen. Aufgrund ihres Aufstellungsortes sind sie den extremen Witterungsbedingungen des Furkapasses schutzlos ausgesetzt und unterliegen darüber hinaus keiner besonderen konservatorischen Betreuung. Die Werke zeigen sich ganz unterschiedlich widerstandsfähig gegenüber den verschiedenen Einflüssen. Das Spektrum reicht hierbei vom

Ansetzen einer Rostpatina und dem allmählichen Überdeckt-Werden durch die Vegetation über die beständige Gefährdung eines im wörtlichen Sinn Abgeräumt-Werdens durch Steinschlag im Sommer oder Lawinen im Winter bis hin zum völligen Auflösen durch starke Witterungseinflüsse. So hatten beispielsweise die „Sieben [mit weißer Kalkfarbe, Anm. d. Verf.] bemalten Steine“ von Andreas Christen (1992) keinen langen Bestand. In sehr geringem Maße werden auch Arbeiten von Menschen entwendet. Das könnte eventuell das Schicksal des „Modell 1“ eines Triangulationspunktes im Minaturmaßstab von René Zäch sein, das seit 1991 verschollen ist; die Eisenplatte der Arbeit „Covered by Clouds“ (1990) von Lawrence Weiner wurde mutwillig mit einer Eisensäge entfernt.

Aufgrund der dürftigen Informationslage und der Vergänglichkeit der Werke muss auch bei diesem eher jungen Projekt zunächst eine Art Bestandssicherung, beziehungsweise eine Dokumentation der Werke und Ereignisse im Vordergrund stehen. Dass viele Arbeiten aufgrund ihres ephemeren Charakters heute keine unmittelbare Wahrnehmung mehr ermöglichen und der Rezipient aufgrund dieser fehlenden originalen Begegnung lediglich durch Interpretation einer mittelbaren bildhaften Anschauung Rückschlüsse ziehen kann, stellt gleichzeitig eine grundsätzliche Problematik dar angesichts von Kunst als einem „Mitteilungsmedium sui generis“¹² und soll als solche gesondert diskutiert werden. Kann eine umfassende Auswertung aller Werke hinsichtlich Material-, Quellen- und Realienkunde als traditionellen Bereichen kunstgeschichtlicher Gegenstandssicherung¹³ in dieser Arbeit nicht geleistet werden, so sollen die Werke doch im Überblick dokumentiert werden. Neben der Angabe von Künstler, Werktitel, Jahr und einer Kurzbeschreibung kommt eine bildliche Dokumentation in Form von Fotografien zum Einsatz. Hierbei wird einerseits zurückgegriffen auf die seinerzeit von Marc Hostettler veröffentlichten Postkarteneditionen, andererseits auf Fotografien des Verfassers von noch vor Ort auffindbaren Artefakten und nicht zuletzt auf eine Vielzahl von

¹¹ In Kapitel 1.2.3.1 und 1.2.3.2 wird hierzu der von Hostettler verwendete Begriff „Kulturlaboratorium“ ausgeführt.

¹² Bonnet 2004, S. 7.

¹³ Vgl. z.B. Sauerländer 1996, S. 55ff.

Fotografien, die von damaligen Beteiligten und Besuchern zur Verfügung gestellt wurden. Da das Institut Furkablick aus unbekannten Gründen gegenwärtig den Einblick in die Archivbestände und den Zugang zu den Bereichen innerhalb des Hotels Furkablick für Außenstehende verwehrt, verbleiben naturgemäß Lücken in den Angaben aktueller Zustände.

Neben der Gesamtdarstellung sollen ausgewählte Werke vertieft dargestellt und besprochen werden. Die Kunstgeschichte besitzt hierfür ein methodisches Spektrum, das sich in einer langen Tradition in der Auseinandersetzung vor allem mit den kanonisierten Werken des Faches entwickelt hat. Angesichts einer großen und disparaten Fülle jüngerer und gegenwärtiger Kunstproduktionen entwickelt auch die Kunstgeschichte eine zunehmend verzweigte Vielfalt methodischer Fragestellungen und Betrachtungsfelder, die sich oftmals jedoch auf spezifische künstlerische Ausdrucksformen fokussiert. Noch zeigt sich ein Fehlen anerkannter integrativer und übergreifender Betrachtungssysteme. Für Werner Busch etwa „gibt es keinen Zweifel daran, daß¹⁴ eine etwaige Einigung auf ein verbindliches Paradigma der Kunstgeschichte weiter entfernt ist als je“,¹⁵ und er führt in der Folge weiter aus, dass es durchaus nicht klar sei, ob dies je möglich oder notwendig sein werde.

Unstrittig scheint allerdings zu sein, dass es sich bei einem Werk der Kunst – folgt man dem Philosophen Martin Seel – um einen besonderen Typ ästhetischer Objekte handelt, um ein „Objekt «über die Welt»“.¹⁶ „Man kann auch sagen, ein Kunstwerk präsentiert die Form, in der es seinen Inhalt präsentiert“¹⁷ oder es bringt, mit anderen Worten, „die Verfahren ihrer Darbietung zur Darbietung“.¹⁸ Kunst erschöpft sich darin aber nicht:

¹⁴ Im gesamten folgenden Text werden Zitate aus Werken in alter oder schweizerischer Rechtschreibung und Zeichensetzung nicht angepasst. Auf eine Kennzeichnung im Zitat wurde verzichtet. Unbenommen davon bleiben Fehler im Satz und in der Rechtschreibung, die gekennzeichnet sind.

¹⁵ Busch 1997, S. 799.

¹⁶ Vgl. Seel 1991, S. 147. Seel verweist an dieser Stelle auf A.C. Danto und N. Goodman.

¹⁷ Seel 1991, S. 147.

¹⁸ Ebd.

[...] vielmehr: indem sie ihre Verfahrensmittel präsentiert, artikuliert sie Kontexte der Relevanz dessen, was immer wir als ihren »Inhalt« entdecken. Man kann auch sagen: sie artikuliert Horizonte der Begegnung mit dem, was jeweils ihr Thema ist. [...] Gegenstand der Kunst ist weder ihr Inhalt (das Gezeigte) noch ihre Form (die Verfahren des Zeigens), es ist die erfahrungsgesättigte, situationsabhängige, welthaltige Sicht auf »Gegenstände« jeglicher Art.¹⁹

Gemäß dieser Verständnisweise ist die Frage nach einem Primat der Form- oder Inhaltsbetrachtung als solche nicht zu stellen. Vielmehr erlauben die Begriffe „Begegnungshorizonte“, „Erfahrungsgesättigung“ und „Situationsabhängigkeit“ neben dem Bezug auf das Werk selbst eine Blickrichtung auf die jeweils potentiell möglichen Zugangsbedingungen eines Betrachters. Auch bei Überlegungen zur Unterscheidung von ästhetischer Herstellung und Wahrnehmung scheint eine dezidierte Fokussierung auf einen Aspekt wenig hilfreich, da diese als wechselseitige Verknüpfungen zu verstehen sind:

Denn so wichtig das ästhetische Machen in vielen Bereichen auch ist [...], begrifflich bleibt der Aspekt des Herstellens sekundär, weil alles ästhetische Herstellen wiederum umwillen [sic!] der wahrnehmenden Begegnung mit dem Hergestellten geschieht. Was das Besondere am ästhetischen Herstellen ist, ist nur durch den Rückgang auf die Art der Wahrnehmung zu fassen, um derentwillen die ästhetische Formung erfolgt, für die das Geformte offen oder geeignet ist. Ästhetische Praxis muss also als Praxis der Wahrnehmung verstanden werden, die oft eine Praxis der Herstellung voraussetzt und nicht selten zugleich Praxis der Herstellung ist.²⁰

Gerade bei der Furk'art wird durch die Besonderheiten des Ortes (Stichwort Ortsspezifität) und die spezielle Art der Präsentation der Kunstwerke die Wahrnehmbarkeit der Arbeiten maßgeblich beeinflusst und in einer zwischen den Rezipienten

¹⁹ Ebd. 1991, S. 148.

²⁰ Ebd., 1991, S. 236f.

stark variierten Art und Weise ausgebildet. Neben den Ortspezifika spielt insbesondere die persönliche Motivationslage und Gestimmtheit der Betrachter die größte Rolle. In kaum einer anderen „Ausstellung“ bedarf die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken einer stärkeren individuellen Motivation als bei den Werken der Furk’art. Manche der Arbeiten liegen verstreut in der weiteren Umgebung, müssen mitunter mühsam gesucht werden und auch die Möglichkeit eines Nichtauffindens ist gegeben. Der Initiator Marc Hostettler war sich dieser Besonderheit vollauf bewusst, beziehungsweise inszenierte diese als inhärenten Aspekt seines Projektes.²¹ Der Philosoph Martin Seel beschreibt diese Strategie wie folgend:

Die dezidiert moderne Kunst bildet spezielle Reflexionsformen aus, die die Normalität des verfahrenspräsentativen Selbstbezugs aller Kunst um ein Vielfaches überbietet. Zum einen kann das In-Situieren-sein [sic!], dem die Kunst Ausdruck gibt, nicht nur Handlungssituationen beliebiger Art, sondern wiederum Situationen ästhetischen Wahrnehmens betreffen; dann sind es ästhetische Erfahrungen, deren Gehalt die Kunst exponiert. [...] Zum anderen arbeitet die moderne Kunst an ihrer verfahrenspräsentativen häufig eine im engeren Sinn wahrnehmungsreflexive Form heraus, die sich gar nicht unbedingt auf ästhetische Wahrnehmungsmöglichkeiten bezieht; [...] Ihr Ziel ist eine künstlerische Anschauung der Anschauung, eine sinnliche Phänomenologie der Wahrnehmung. [...]²²

Folgt man Seel, der sich unter anderem auf Donald Judd bezieht, weiter in der Argumentation, so handelt es sich dabei um die

[...] Idee einer strikt performativen Kunst, die alles, worum es ihr geht, in der Situation der Wahrnehmung gegeben sein lässt, die es darauf anlegt, den Betrachter am Werk mit der Situation seiner Wahrnehmung des Werks begegnen zu lassen. [...] Nicht Bild *eines* Seins länger, nur noch Bild *ihres* Seins sind diese Objekte. Auch diese Kunst aber ist nicht ein-

fach, was sie ist, sie ist über unser Verhältnis zu dem, was uns dinglich gegeben ist und somit, auch sie – ein Zeichen unseres Seins in der Welt.²³

Die Kunstgeschichte zeigt sich gegenwärtig als eine Disziplin unter anderen, die sich mit der Wahrnehmung und Deutung von Bildern auseinandersetzt.²⁴ Der attestierbare Wandel hin zu einer steigenden Interdisziplinarität erhöht die damit einhergehende Pluralität möglicher Zugangsweisen. Einerseits werden dadurch die Zugriffsmöglichkeiten für jedes einzelne Fach erweitert, andererseits entstehen neue Mischfelder jenseits traditioneller Fächer. Angesichts der Komplexität des Projektes Furk’art soll die angedeutete Vorstellung einer performativen Kunst, in welcher die oben von Seel beschriebenen „Situationen ästhetischen Wahrnehmens“ eine besondere Rolle spielen, die gedankliche Klammer bilden. Anhand des bei der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte entlehnten Begriffs der „Performativen Materialität“ wird das Metasystem eines „Performativen Raumes“ entwickelt, das vor allem in den Kategorien „Ort“ und „Körper“ die unterschiedlichsten Ausdrucksformen der Furk’art integrieren soll. „Ort“ und „Körper“ sollen hierbei nicht als kunsthistorische Kategorien im engeren Sinn gesehen werden, sondern sind vielmehr als übergreifende künstlerische Strategien und Gebrauchsweisen zu verstehen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es zum einen, eine Übersicht aller im Rahmen der Furk’art verwirklichten Werke zu geben, und zum anderen, in dem übergreifenden Konzept des „Performativen Raumes“ und seiner „Performativen Materialität“ eine begriffliche Spange sowie eine übergeordnete Betrachtungsweise zu entwickeln, in welche die weiterführenden Analysen ausgewählter Einzelarbeiten eingebettet werden. Dieses Vorhaben soll in acht Kapiteln erreicht werden, die sich wie folgt darstellen.

Das erste Kapitel gibt eine Einführung in Form

²¹ Vgl. weitere Ausführungen in 1.2.3.2.

²² Seel 1991, S. 151f.

²³ Ebd., S. 152.

²⁴ Vgl. weiterführend den Sammelband: Maar, Christa und Hubert Burda (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.

eines kurzen Überblicks zum Ort des Geschehens und begibt sich anschließend auf die Suche nach den Ursprüngen. Hierbei kommt neben einer einführenden Darstellung des Künstlers James Lee Byars, der als „Entdecker“ der Furka für die Kunst und „Prototyp“ einer künstlerischen Vorgehensweise, wenn es eine solche überhaupt geben sollte, gelten kann, dessen Idee eines „Grand Mt. Museums“ zur Sprache. Marc Hostettlers Konzept der Furk'art stellt einen weiteren Teil in diesem Kapitel dar.

Das zweite Kapitel ist der Dokumentation der Werke der Furk'art gewidmet. Ausgehend von einer Reflexion über den Bezug von Fotografie und Wirklichkeit in seiner Auswirkung auf die Betrachtungsweise des Dokumentationsmaterials der Furk'art werden eine alphabetische und eine chronologische Kurzübersicht der KünstlerInnen und deren Werke gegeben. Das Kapitel wird durch eine übersichtliche Gesamtdokumentation mit einer Kurzbeschreibung und mindestens einer Abbildung je Werk geschlossen.

Das dritte Kapitel dient der Entwicklung genannter übergeordneter Zugangsweise, die eine Klammer für alle Erscheinungsformen der Furk'art bilden soll. Hierbei wird ausgeführt, wie sich gegenwärtig ein Verständnis von Kultur als Aufführung etabliert und sich dieses als eine Wende in der Betrachtungsweise von Kunst von einer vormaligen Vorstellung von autonomen Werken hin zu der Idee eines relationalen Beziehungsgefüges innerhalb einer einmaligen Situation fassen lässt. Begrifflich wird dieser Vorgang in den Schlagwörtern der „Performativen Wende“ und der Kunst als einem „Ergebnis“ gebündelt. Ausgehend von der Darstellung verschiedener Denkmodelle zum Begriff „Raum“ wird das Konzept eines „Performativen Raumes“ entwickelt, der mit seinem „Performativen Material“ (in den Aspekten „Ort“, „Körper“ und „Zeit“) die Wahrnehmungsgrundlage für die Arbeiten der Furk'art bildet.

Das vierte Kapitel dient der Ausführung des Aspektes „Ort“ des „Performativen Materials“. Zur Sprache kommen neben der begrifflichen Grundlegung die Betrachtung der Furka und der Furk'art als „andere Orte“ im Sinne von Michel Foucaults Heterotopien. Der Wandel in der Beziehung von

Kunst und Ort in der Darstellung von Rosalind Krauss' Modell des „Expanded Field“ leitet zu einer Ausführung des gegenwärtig beinahe ubiquitär eingesetzten Begriffs „Ortsspezifische Kunst“.

Das fünfte Kapitel stellt das Gebiet, in dem die Furk'art siedelt(e), den Furkapass und das benachbarte Urseren, als spezifischen Ort dar. Ausgehend von Überlegungen zu grundsätzlichen ästhetischen Wahrnehmungsdimensionen, wie sie in den Aspekten des Erhabenen, der Atmosphäre, autopoiетischer und bildhafter Anschauung oder der Wahrnehmung des Ortes als Reflexionsraum sehr intensiv auf der Furka erlebbar sind, werden einige Perspektiven des Ortes aufgezeigt, wie sie zwar nicht in vollem Umfang, so doch in unterschiedlicher Anzahl und Gewichtung auf die Wahrnehmung sowohl der Künstler wie auch der Besucher der Furk'art einwirken. Zusammengefasst sind dies die Furka als transitorischer Ort (Verkehrsfunktion), die Furka als Forschungsgegenstand und als Ort mit militärischer Nutzung.

Das sechste Kapitel widmet sich dem Gesichtspunkt des „Körpers“ als weiterem Konstitutionsfaktor des „Performativen Materials“. In Ausführungen zum Aspekt der menschlichen „Körperlichkeit“, der Partizipation und Interaktion, sowie der Erfahrung von Grenzüberschreitungen im Bereich ritualhafter Darbietungsformen wird die performative Struktur von Aufführungen der Performance Art dargestellt. Diese bildeten in Form der Aufführung „A Drop of Black Perfume“ von James Lee Byars nicht nur den Auftakt der Furk'art, sondern waren auch in den Folgejahren immer wieder vertreten.

Im siebten Kapitel werden ausgewählte Künstlerinnen und Künstler und deren Werk(e) im Bezug auf die oben ausgeführte „Performativen Materialität“ vertieft dargestellt: James Lee Byars' „A Drop of Black Perfume“ (1983) und „Introduction of the Sages to the Alps“ (1984), Marina Abramovićs/Ulays „Nightsea Crossing“ (1984), Res Ingolds „Main Deck Container P/N1-2a“ (1986), Daniel Burens Markierung der Fensterläden (1986-88) und „La visée“ (1988), Richard Longs „WINDLINE OVER THE FURKA PASS“ (1989) und Jenny Holzers „Truisms“ (1991).

Der Schluss enthält neben dem Bibliographie-

und Abbildungsverzeichnis eine ausführliche Auf-
listung von Texten und Abbildungshinweisen zum
Thema Furka und Furk'art.

Im Anhang findet sich des Weiteren ein Ge-
spräch zwischen James Lee Byars und Urs und Rös
Graf, enge Freunde des Künstlers aus Bern, geführt
am 22.7.1990, dem Tag von Byars' Aufführung „In-
vitation to One Million Artists to Open Docu-
menta 9“. Dieser Gesprächsmitschnitt, der erstmals
in einer Transkription vorliegt, behandelt sowohl
Byars' bisherige diesbezügliche Performances, seine
Hoffnungen und Schwierigkeiten mit dem Projekt
einer Einladung von einer Million Künstler zur do-
cumenta 9 nach Kassel, als auch generelle Erörte-
rungen der Frage nach Möglichkeiten und Grenzen
von Ausstellungskonzepten im Zusammenhang
mit Byars' Freund Harald Szeemann.

Eine ausführliche Materialiensammlung be-
schließt die vorliegende Publikation. Hier sind
alle Veröffentlichungen von Marc Hostettler, so-
weit sie recherchierbar waren, in vollem Umfang
abgebildet.

Zum Autor

JÜRGEN GRATH, geb. 1974, studierte 1997-2003 an der Akademie der Bildenden Künste in München Bildhauerei bei James Reineking und Kunstpädagogik für das Lehramt am Gymnasium; 1. Staatsexamen 2002, Diplom für Bildhauerei 2003, 2. Staatsexamen 2005; Studium der Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München; Promotion 2011; lebt und arbeitet im Werdenfelser Land.

Kunstwissenschaften

Band 23: Emma Mages: **Schrift in der zeitgenössischen Sakralarchitektur** · Die Moschee in Penzberg im Vergleich mit der Synagoge Ohel Jakob und der Herz-Jesu-Kirche in München
2013 · 148 Seiten · ISBN 978-3-8316-4208-3

Band 22: Jürgen Grath: **Furk'art** · Spuren des Ephemeren
2012 · 390 Seiten · ISBN 978-3-8316-4144-4

Band 21: Laura Constanze Heilmann: **Zur Rezeption deutscher Geschichte und Kultur in der israelischen visuellen Kunst**
2012 · 342 Seiten · ISBN 978-3-8316-4092-8

Band 20: Uta Catharina Sienel: **Der Siebdruck und seine Druckträger** · Zur Materialität eines jungen Druckverfahrens · mit CD
2008 · 345 Seiten · ISBN 978-3-8316-0824-9

Band 19: Christiane Schmidt: **Fritz Schaefler (1888–1954)** · Expressionistische Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München
2008 · 497 Seiten · ISBN 978-3-8316-0790-7

Band 18: Agatha Buslei-Wuppermann: **Hans Schwippert 1899–1973** · Von der Werkkunst zum Design
2007 · 336 Seiten · ISBN 978-3-8316-0689-4

Band 17: Jan Seewald: **Theatrical Sculpture** · Skulptierte Bildnisse berühmter englischer Schauspieler (1750–1850), insbesondere David Garrick und Sarah Siddons
2007 · 352 Seiten · ISBN 978-3-8316-0671-9

Band 16: Michael Andreas Schmid: **Moderner Barock und Stilimitatoren** · Sakraler Neubarock und denkmalpflegerische Rebarockisierungen in der Diözese Augsburg
2007 · 596 Seiten · ISBN 978-3-8316-0670-2

Band 15: Severin Zebhauser: **Der Kitschbegriff in der Kunstpädagogik** · Entstehung, Funktion und Wandel
2006 · 180 Seiten · ISBN 978-3-8316-0623-8

Band 14: Adnan Shiyyab: **Der Islam und der Bilderstreit in Jordanien und Palästina** · Archäologische und kunstgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der »Kirche von Ya'mun«
2006 · 328 Seiten · ISBN 978-3-8316-0545-3

Band 13: Claudia Schmalhofer: **Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868–1918)** · Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen
2005 · 564 Seiten · ISBN 978-3-8316-0542-2

Band 12: Yvette Deseyve: **Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie** · Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert
2005 · 225 Seiten · ISBN 978-3-8316-0479-1

Band 11: Wolfgang Groh: **Das verfremdete Objekt in der Kunstpädagogik** · Studien zur praktischen, ästhetischen und pädagogischen Zweckmäßigkeit · mit CD-ROM
2005 · 364 Seiten · ISBN 978-3-8316-0459-3

Band 10: Barbara Stempel, Susanne H. Kolter (Hrsg.): **Forschung 107** · Kunsthistorische Studien Band 2
2004 · 143 Seiten · ISBN 978-3-8316-0447-0

Band 9: Elke Lauterbach-Phillip: **Die GEDOK (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.) – ihre Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Bildenden und Angewandten Kunst**
2004 · 255 Seiten · ISBN 978-3-8316-0392-3

Band 8: Susanne H. Kolter, Barbara Stempel, Christine Walter (Hrsg.): **Forschung 107 · Kunsthistorische Studien Band 1**
2004 · 225 Seiten · ISBN 978-3-8316-0329-9

Band 7: Eva-Monika Turck: **Stefan Moses – Gestische Topographie Ostdeutschlands**
2003 · 380 Seiten · ISBN 978-3-8316-0197-4

Band 6: Maja Galle: **Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts**
2002 · 240 Seiten · ISBN 978-3-8316-0185-1

Band 5: Valeska Doll: **Suzanne Valadon (1865-1938) · Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Künstlermythen und Weiblichkeitsstereotypen**
2001 · 364 Seiten · ISBN 978-3-8316-0036-6

Band 4: Wolfram Höfer: **Natur als Gestaltungsfrage · Zum Einfluß aktueller gesellschaftlicher Veränderungen auf die Idee von Natur und Landschaft als Gegenstand der Landschaftsarchitektur**
2001 · 200 Seiten · ISBN 978-3-89675-877-4

Band 3: Silke Köhn: **Ariadne auf Naxos · Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600**
1999 · 372 Seiten · ISBN 978-3-89675-660-2

Band 2: Gabriele Stix-Marget: **Maler ohne Pinsel · Der Bildhauer und Fotograf seiner Werke Medardo Rosso 1858-1928**
1998 · 245 Seiten · ISBN 978-3-89675-456-1

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de