

The Sigh of the Mountain

*Über Echos und Spuren in
unseren Landschaften*

31.5. – 30.8.2026

Noor Abed, Talar Aghbashian, Kateryna Aliinyk,
Nathalie Bissig, Yann Stéphane Bisso,
Binta Diaw, Andro Eradze, Sky Hopinka,
Dominique Koch, Angelika Loderer,
Zahra Malkani, Lou Masdraud, Leila Peacock,
Noemi Pfister, Stas Shärifulla, Tiffany Sia,
Rebecca Solari und Anouk Tschanz. Ergänzt
mit Werken aus der Sammlung des
Glarner Kunstvereins und aus dem Archiv
der Dätwyler Stiftung.

Das Sommerprojekt ist eine Kollaboration zwischen dem Haus für Kunst Uri und dem Kunsthaus Glarus und versammelt 18 Künstler:innen aus der Schweiz und dem Ausland. *The Sigh of the Mountain* (das Seufzen des Berges) nimmt seinen Anfangspunkt in der spezifischen Topografie der beiden Museen: Sie teilen sich ihre geografische, historische und kulturelle Einbettung in die Landschaft der Voralpen und der Alpen und sind durch den 1948 Meter hohen Klausenpass miteinander verbunden. Beim Nachdenken über die Eigenheiten der uns umgebenden Landschaft und über das Ausrichten einer gemeinsamen Ausstellung über zwei Institutionen hinweg wurde das Echo unsere Begleiterin. Der Ruf und dessen Widerhall braucht eine spezifische Landschaft: steile, schroffe Felswände oder tiefe Täler. Ein Echo entsteht, wenn die Reflexionen einer Schallwelle so stark verzögert sind, dass wir sie als separates Hörereignis wahrnehmen. Dabei wurde, bevor die wissenschaftliche Untersuchung der Schallwellen möglich war, das Echo auch als das Seufzen der Berge oder das Flüstern der Berggeister imaginiert. Umgeben von ebendiesen Bergen, fragen wir nach aktuellen Widerhallen, die unsere Landschaften gesellschaftlich, kulturell und politisch deuten und mitprägen. Das Echo, das in einer spezifischen Landschaft entsteht und deren Geschichten, Traditionen, Bräuche oder Mythen in sich trägt. Das Echo, das wir als Spuren von kolonialer, ökologischer oder imperialer Ausbeutung in Landschaften wiederfinden. Das Echo als Erinnerung an Landschaften, die durch Zerstörung, Vertreibung oder Migration

nicht mehr zugänglich sind und die durch Erzählungen und Klänge weitergetragen oder erhalten werden. Die Ausstellung über zwei Museen hinweg lädt auch dazu ein, darüber nachzudenken, wie Werke in uns widerhallen und wie Räume unsere Erfahrungen formen.

Die Werke der Künstler:innen sind auf das Haus für Kunst Uri und auf das Kunsthaus Glarus verteilt, gewisse Künstler:innen sind an beiden Orten mit Werken vertreten, andere nur in Uri oder nur in Glarus.

Wir betreten das Haus für Kunst Uri durch ein gemaltes Tor von Leila Peacock (*1981 in London, lebt und arbeitet in Basel und Zürich). Die Künstlerin interessiert sich für die geologischen Schichtungen der Erde, die die Gestalt von Landschaften prägen. Sie spürt Volksmärchen und Mythen nach, die sich in diesen Schichten verbergen und die uns schon immer auch Hinweise und Orientierung im Leben gaben. In der neuen Glaszeichnung verbindet Leila Peacock Bilder und Texte zu einer dichten Erzählung über Bäume, insbesondere über die Eibe. Sie hat herausgefunden, dass diese Baumart älter als die Alpen ist und seit Jahrtausenden in Uri und in Glarus wächst. Bis etwa vor 4000 Jahren waren weite Teile Europas mit einem undurchdringlichen Urwald überwachsen. In der Bronzezeit begannen menschliche Siedler:innen mit der Abholzung der Bäume. Die Bäume bildeten ein dichtes Geflecht von Wurzeln, Ästen und Stämmen, von Wachstum und Verfall, von Leben und Tod. Der Eibe wurde dabei seit jeher eine besondere Bedeutung zugeschrieben: Sie ist der Baum des Todes und sie schützt vor bösen Geistern. Bei den Kelten, die während der Eisenzeit auch Uri und Glarus besiedelten, war die Eibe der Baum der Druiden, der religiösen Kultpersonen. Die christliche Mystikerin Hildegard von Bingen (1098–1179) sah in ihr ein Symbol für die Verbindung von Licht und Schatten. Die Fensterzeichnung *Hain* wird zum Portal, das auf die gigantische Zeitspanne der Erd- und Kosmosgeschichte (die im Englischen auch *Deep Time*, also *tiefe Zeit* genannt wird) und die konstante Veränderung der Erdoberfläche verweist. Sie erzählt von Lebenszeiten und Widerständigkeiten jenseits der menschlichen Lebenszeit.

Werke von Leila Peacock sind auch
im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Die Fotoarbeiten mit den eingeritzten Textpassagen von Sky Hopinka (*1984 in Ferndale, lebt und arbeitet in New York) im Foyer eröffnen den Blick in die Landschaften der Heimat des Künstlers und der Heimat seiner Vorfahren, die Ho-Chunk Nation und die Pechanga Band of Luiseño Indians, die seit

vielen Jahrhunderten im Gebiet der grossen Seen (im heutigen Wisconsin, Minnesota, Iowa und Illinois) leben. Für den Künstler tragen diese Landschaften die Sprachen, Widerstandskämpfe, Erzähltraditionen, Mythen und Erinnerungen seiner indigenen Kultur als Spuren in sich. In seinen experimentellen Fotografien und Filmen wählt er eine bewusst poetische Perspektive und verwebt seine subjektiven Erfahrungen (so hat er beispielsweise die Sprachen Ho-Chunk und Chinuk Wawa erst als Erwachsener lernen können) mit dem kollektiven und identitätsstiftenden Gedächtnis seines Volkes und dieser Landschaften. Dabei erinnert Sky Hopinka auch an andere Formen von Wissen: Wissen, das sich in den Zwischenräumen zwischen Sprache und Bild, zwischen Landschaften und Erinnerungen an Landschaften, ausbreitet und im Seufzen der Seen (und Berge) wiederholt.

Im Kontext der Ausstellung sind Sky Hopinkas Fotoarbeiten auch ein Verweis auf die historischen Auswanderungsbewegungen aus den Kantonen Glarus und Uri: In der Hoffnung auf ein anderes (besseres, neues) Leben sind viele Glarner:innen und Urner:innen ab Mitte des 19. Jahrhunderts genau in jene Gebiete ausgewandert: New Glarus liegt in Wisconsin, Tell City in Indiana. Sie haben die Landschaften ihrer Heimat hinter sich gelassen und ein Land besiedelt, in dem Menschen bereits seit Jahrhunderten und unter immer schwierigen Umständen ihrerseits versuchten, ihre Heimat nicht zu verlieren. So führte der «Indian Removal Act» von 1830 zu einer systematischen Vertreibung indigener Völker. Die Ho-Chunk wurden in Wisconsin zwischen 1828 und 1875 systematisch vertrieben und in Reservate in Iowa, Minnesota, South Dakota und Nebraska umgesiedelt. Heute gibt es in Wisconsin elf föderal anerkannte indigene Stämme. Diese, darunter auch die Ho-Chunk, haben in den letzten Jahren ihre Souveränität, Kultur und Rechte erfolgreich verteidigt.

Werke von Sky Hopinka sind auch im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Aus dem Marmormund der Brunnenkulptur *Spit kiss from earth* (2022) von Lou Masduraud (*1990 in Montpellier, lebt und arbeitet in Genf und Sète) sprudelt Wasser. Ein «Zungenkuss der Erde» sagt Lou Masduraud und der schmeckt wohl feucht und erdig. Die Künstlerin hat die Arbeit in Rom entwickelt. Auf dem Tuffstein sind schon römische Moose gewachsen und nun spriessen (hoffentlich) Urner Pflanzen auf ihm. Zudem bilden sich mit dem sprudelnden Wasser Kalkablagerungen. Auf dem Stein hat sie kleine

Perlen aus Achat, Amethyst und Glas sowie Knochen und anderen Materialien platziert. Sie habe damit «a kind of biotope», eine «living nymph» kreiert. Dieses kleine Biotop trägt die Spuren von verschiedenen geologischen Zeitaltern und geografischen Landschaften in und auf sich und erinnert uns auch daran, dass die Erde aus vielen verschiedenen, miteinander verflochtenen Ökosystemen besteht und wir Teil davon sind. Weiter verbirgt sich in *Spit kiss from earth* auch eine Referenz auf Echo: die Nymphe aus der griechischen Mythologie, die in den Bergen lebt. Während Echo in den entsprechenden Überlieferungen ihrer Sprache beraubt oder zu Felsen wurde, ist sie bei Lou Masduraud (und auch in der Ausstellung) ein speiender, erdiger, feuchter Kuss, der uns begleitet.

In Andro Eradzes (*1993 in Tiflis, lebt und arbeitet in Tiflis) Fotoarbeiten begegnen uns Tiere mit Krallen, gefletschten Zähnen oder leuchtenden Augen. Das grüne Licht erinnert an Nachtsichtgeräte, die zur Beobachtung von Wildtieren verwendet werden. Bei genauerem Hinsehen breitet sich jedoch ein unheimliches Gefühl aus. Die Tiere sind keine «echten» Tiere. Tatsächlich hat Andro Eradze in den letzten Jahren in verschiedenen naturhistorischen Museen ausgestopfte Tiere fotografiert. Der Künstler greift in seinen Foto- und Filmarbeiten immer wieder die Vorstellungen von «Natur» oder «Wildnis» auf. Vorstellungen, die in unserer westlichen Welt sozial konstruiert sind und in ihrer betonten Andersartigkeit zur Festigung der Begriffe von «Kultur» oder «Zivilisation» beitragen. Zugleich ist die Fotoserie auch eine Reflexion über imperiale und koloniale Praktiken: Das Anlegen von musealen Sammlungen (von Kunst und ebenso von Lebewesen) oder die Gründung von Zoos (die Metallrahmen verweisen auf Tiergehege) sind seit vielen Jahrhunderten relevante Bestandteile für Nationen und ihre Expansion. Das Kategorisieren und Klassifizieren und die daraus wachsende Produktion von wissenschaftlichem Wissen exotisiert das vermeintlich «Andere» und zementiert koloniale Hierarchien. Die Tiere auf den Fotos seien, so sagt der Künstler, eine Art Echo der lebenden Tiere, ein Echo auf ihre vielleicht irgendwo noch nachhallende, ungezähmte Wildheit.

Werke von Andro Eradze sind auch im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Im gleichen Saal steht ein grosser Fuss. Fast scheint es, also ob ein Riese ihn dort vergessen hätte. *Il piede della gigantessa* («Der Fuss der Riesin») wird Rebecca Solari (*1996 in Blenio, lebt und arbeitet in Biel/Bienne) an ihrer Performance auf dem Klausenpass am 4. Juli anziehen. Der zweite Fuss steht im Kunsthaus Glarus. Rebecca Solari, die im Tessiner Bleniotal (also unmittelbar auf

der anderen Seite des Gotthards) aufgewachsen ist, setzt sich in ihren Performances mit den Legenden, Traditionen (etwa dem Carnevale, der Fasnacht) und Klängen aus dieser Landschaft auseinander und dekonstruiert und rekontextualisiert sie mit grosser, auch explosiver Lust. Sie verwendet Wörter aus ihrem Tessiner Dialekt und mischt diesen in ihren Gesängen mit Französisch und Englisch. Akustisch nimmt sie Bezug auf Punk, Jodel, Oper oder Techno. Ihre Performances sind von lauten Antiheld:innen, von Blitzen (sie nennt eine ihrer Kunstfigur «Fulmine», also Blitz) oder von Vulkanen bevölkert und sie erzählt Geschichten, die aus der brodelnden Ursuppe (die sie Minestrone nennt) stammen. Auf dem Klausenpass steigt Rebecca Solari als Riesin aus dem Rauch empor, mit gigantischen Füssen und einer sieben Meter langen, flatternden Hose. Die Riesin will, so die Künstlerin, die Menschen auf eine neue Art mit der Landschaft um sie herum verbinden. Dabei erzählt die Gigantin von den Realitäten der vier Sprachregionen in der Schweiz, von den politischen Ambivalenzen (beispielsweise die heraufbeschworene heile Welt der Berge und die Realität der Schweiz als Depot für alle Arten von unsauberem Geld) und von ihrer eigenen, vielleicht auch doppeldeutigen Existenz als fluides, ein bisschen unheimliches und ein bisschen liebevolles Bergwesen mit übergrossen Füssen.

Der zweite Fuss von Rebecca Solari ist im Kunsthhaus Glarus zu sehen.

Die zwei Vitrinen schaffen einen historischen Bezug zur Ausstellung. Das Material stammt aus dem Staatsarchiv Uri und aus dem Bildarchiv der ETH Zürich. Die Verbindungen sind assoziativ und offen und kreisen um das Thema der (migrantischen) Bewegungen und deren Verknüpfungen mit Land und Landschaften. Das älteste Dokument ist der auf den 28. April 1846 datierte Brief von David Baumann in Little Rock (Arkansas) an den Pfarrer Fidel Imhof in Silenen. David Baumann, der bereits «lange Jahre von meinem Geburtslande getrennt» ist, beschreibt dem Urner Pfarrer sein Leben in «North America», das trotz «prachtvollen» Baumwollplantagen, und «manigfaltigsten und schönsten tropischen G[ä]rten» kein «Schlaraffenland» sei. Er berichtet weiter auch von anderen «Bekanntem und Mitbürgern aus Uri», die am Flusslauf des Mississippi («dem Vater der Wasser, so heisst dieser Strom aus dem Indianischen in's deutsche übersetzt») ihr Glück suchen. Zur ersten grossen Auswanderungswelle aus dem Kanton Uri nach Nordamerika kam es in den 1850er Jahren (dies etwa wegen

mehrerer Hochwasser, die zu Missernten führten). Der Brief aus Little Rock zeugt davon, dass Menschen aus Uri bereits früher auswanderten. Die erwähnten Baumwollplantagen (der Baumwollmarkt bestimmte die Wirtschaftskraft der Region und gründete wesentlich auf der Arbeitskraft versklavter Afroamerikaner:innen) und die Erwähnung der Namensgebung des Mississippi in der Sprache der Native Americans erinnert daran, dass die Urner Auswander:innen in Nordamerika auf Landschaften stiessen, die alles andere als «unberührt» waren und genauso viele Geschichten und Traditionen in sich trugen, wie die Berge und Täler, die die Urner:innen verlassen hatten.

Die Auswanderung aus der Schweiz war organisiert und ging einher mit bestimmten Ideen und Vorstellungen. Die vermeintlich «Neue Welt» sollte besiedelt und kolonialisiert werden, die Bräuche der Heimat sollten weitergelebt werden. Private Vereine wie die Genfer *Allgemeine Gesellschaft gegenseitiger Unterstützung für Auswanderung und Kolonisation* halfen den Schweizer:innen bei der Ansiedlung in Übersee. Die Broschüre der Gesellschaft findet sich bezeichnenderweise im Urner Staatsarchiv. Die Reisepässe und Wanderbücher verweisen ebenso wie die Anzeigen der Auswanderungsagenturen darauf, dass Wanderungsbewegungen (Auswanderung, Einwanderung, Binnenwanderung) immer auch an administrative Infrastruktur und amtliche Bewilligungen gebunden sind. Und dass manche Menschen aus dem Kanton Uri durchaus auch nach Glarus (aus-)wanderten, um dort zu arbeiten. Mit der Auswanderung nach Amerika beschäftigte sich auch Heinrich Danioth, der als Künstler nicht nur malte und zeichnete, sondern auch literarische und satirische Texte schrieb. 1928 verfasste er ein einziges Theaterstück *D'r Amerika-Schwyzer*, in dem er in zwölf Bildern die Erfahrungen eines Auslandschweizers beschreibt, der nach langen Jahren in Amerika in seine Urner Heimat zurückkehrt und diese wiedererkennt. Das Stück wird – nachdem eine erste Fassung beim heimischen Publikum offenbar durchfällt – im Juni 1928 im Tellspielhaus Altdorf uraufgeführt. Im ersten Bild schreibt Danioth: «Baumann bei Betrachtung der alt vertrauten Landschaft. Er ruft sich die Namen der Berge in Erinnerung.»

Die verschiedenen Archivadokumente zum Thema der Auswanderung sind mit Fotografien zum Bau des Gotthardtunnels ergänzt. Während viele Urnerinnen und Urner nach Amerika auswanderten, wanderten italienische Arbeitskräfte ein, um den Berg zu durchbohren. Die Zusammenhänge sind mehrschichtig: Der Bau des Gotthardtunnels brachte gewissen Menschen neue Verdienstmöglichkeiten. So verkauften etwa die Bäuer:innen aus dem Meiental bei Göschenen das Heu für die Pferde, die die Gesteinsbrocken

aus dem Tunnel heraus transportierten. Viele dieser Einkommensquellen fielen nach Beendigung der Bauarbeiten wieder weg und in den 1880er Jahren kam es zu einer neuen Auswanderungswelle.

Die Schweiz war Mitte des 19. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Verkehrsinfrastruktur nicht auf dem Stand der sie umgebenden Länder. Die Nord-Südverbindung führte auf fahrbaren Strassen und in Kutschen (ab 1835 auch in Postkutschen und Postschlitten) über den Gotthard. 1871 verpflichteten sich die Schweiz, Deutschland und Italien in einem Vertrag, den Bau der Gotthardlinie finanziell zu unterstützen. Das Vorhaben war ein Prestigeprojekt für den jungen Bundesstaat und trug zur Entwicklung eines modernen Bankensystems bei. Der private Gotthardbankkonzern finanzierte das Projekt mit öffentlichen und privaten Geldern. Von 1872 bis 1880 wurde der Eisenbahntunnel unter der Leitung des Genfer Ingenieurs Louis Favre in den Berg gebohrt und gesprengt. Die Arbeiter stammten zu 90 Prozent aus Italien, vor allem aus den ländlichen Gebieten in der Poebene und aus dem Piemont. Sie lebten in prekären Bedingungen und litten am Feinstaub und an Ungeziefer. Zudem breiteten sich Krankheiten in den engen Unterkünften (Betten wurden teilweise im Dreischichtbetrieb geteilt) rasant aus. Gesprengt wurde mit Schwarzpulver, später auch mit Dynamit. Favre wollte den Berg so schnell wie möglich durchbohren und fast 200 Arbeiter starben während der Bauarbeiten. In Göschenen lebten zwischenzeitlich bis zu 2500 Arbeiter, zudem kamen Händler, Wirtsleute, Dienstmädchen und Kellnerinnen über die Grenze. Unter den Einheimischen grassierte die Angst vor der «Überfremdung» – der Begriff tauchte damals zum ersten Mal auf. Ein Streik der Gotthardarbeiter wurde im Juli 1875 gewaltsam niedergeschlagen, unter anderem durch die aus Altdorf angeforderte Schutztruppe aus bewaffneten Freiwilligen. Auch beim Bau des Gotthard-Strassentunnels (1970–1980), des Gotthard-Basistunnels (1999–2016) und der zweiten Röhre des Strassentunnels (ab 2025) stammen die Arbeiter weitgehend aus dem Ausland, ihre Arbeitsbedingungen haben sich verbessert, ebenso das Berufsbild: Aus den einfachen Arbeitern sind hochausgebildete Mineure geworden. Der Kanton Uri ist auch heute noch ein Ort, der durch Bewegung geprägt ist. Die Mineure kommen aus Österreich und am Gotthardtunnel stauen sich die Wohnwagen aus Holland. In Altdorf heissen die Menschen Gamma, Baldini oder Prandi und es gibt seit 1968 den FC Azzurri.

Und viele sind schon lange hier. Und andere nicht. Und die Erinnerungen an weitere Landschaften tragen viele mit sich.

Grossen Dank an Carla Arnold vom Staatsarchiv Uri für ihre Unterstützung bei den Recherchen, an f.x. brun für den Druck der Fotografien aus dem Bildarchiv der ETH und an Livio Beyeler, für seine Hinweise auf Heinrich Danioths Theaterstück von 1928.

Binta Diaws (*1995 in Mailand, lebt und arbeitet in Mailand und Dakar) Arbeit *Dià s p o r a* (2021/26) besteht aus Zöpfen aus synthetischen Haaren, die vor Ort geflochten wurden, sowie aus Reispflanzen. Der Begriff «Diaspora» ist dem Altgriechischen entlehnt und bedeutet «Zerstreuung». Sprachgeschichtlich steckt das Wort «speírein» drin, was mit «säen» übersetzt werden kann, und in unseren Ohren klingt auch «Spore» mit. Heute beschreibt «Diaspora» Gemeinschaften, die durch Flucht, Vertreibung oder Migration fern ihrer Heimat leben, sich dieser aber kulturell noch immer zugehörig fühlen. Binta Diaws Installation verwebt Reflektionen über die Bedeutung von Landschaft (als Erde, Heimat oder «Mutterland»), die Auseinandersetzung mit dem Sklavenhandel und ihre eigenen Erfahrungen als junge Schwarze Frau in der afrikanischen Diaspora in Europa. In *Dià s p o r a* hallt die brutale Versklavung und Verschiffung afrikanischer Menschen als Echo nach. Es war unter den auf den Plantagen arbeitenden Frauen üblich, beispielsweise Reissamen in ihren Haaren zu verstecken, um bei einer erfolgreichen Flucht an einem neuen Ort neues Leben zu schaffen. Zugleich erzählt die Arbeit auch von kollektivem Widerstand und gemeinsamen Erinnerungsritualen. Die geflochtenen Zöpfe verweisen auf die über Frauen und Mütter laufende Weitergabe von Wissen und Traditionen. Mit *Dià s p o r a* erinnert uns Binta Diaw daran, dass Identität, Migration und Landschaft verknüpft sind und dass in der feuchten Erde neues Leben keimen kann.

Dià s p o r a ist entstanden in Zusammenarbeit mit Alimata Cisse, Marianne Nana Nkuitcheu, Aïcha Khonde Paolo und Alice Jaquelina Simba.

Angelika Loderer (*1984 in Feldbach, lebt und arbeitet in Feldbach und Wien) interessiert sich für den Boden, den Untergrund, und die dort verborgenen Geschichten. Diese Geschichten werden unter anderem erzählt von Tieren und Pflanzen, die Spuren in der Erde hinterlassen haben: Höhlen und Gänge, verwesene Körper oder organisches Material. Als Bildhauerin setzt sie sich mit dem Skulpturenbegriff auseinander. Sie ist fasziniert von der Spannung zwischen Flüchtigkeit und Stetigkeit, zwischen formlos und fest. Die Künstlerin nutzt die Erde als Negativform und stellt die traditionellen Herstellungsprozesse von Gussformen (Gips, Wachs, Bronze, Alumi-

nium) gleichwertig nebeneinander: verzweigte, abgegossene Maulwurfgänge aus Bronze und Aluminium, «Schüttlöcher» aus Gips, Spechthöhlen aus Wachs. Auch Pilzmyzel wird als Gestaltungselement genutzt. Die Videoarbeiten zeigen ein weiteres Habitat, nämlich das von uns Menschen, die wir uns im städtischen Raum ebenfalls in unterirdischen Infrastrukturen bewegen. Angelika Loderer entwirft eine alternative Kartografie des Bodens, eine Landschaft mit unterschiedlichen Zeitlichkeiten, die wir Menschen uns mit anderen Wesen teilen. Für die Künstlerin ist die Co-Autor:innenschaft mit nicht-menschlichen Lebewesen ein wichtiger Ausgangspunkt für ein kritisches Nachdenken über unsere Verbundenheit mit unserer Umgebung.

Werke von Angelika Loderer sind auch im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Sound Fossils nennt Dominique Koch (*1983 in Luzern, lebt und arbeitet in Basel) ihre Skulpturen, die sie mit einer eigens entwickelten Glasblastetechnik herstellt. Fossilien sind Spuren vergangenen Lebens, die älter als 10'000 Jahre sind. Wissenschaftlich wird zwischen Körperfossilien (Körper oder Körperteile von Lebewesen) und Spurenfossilien (Hinterlassenschaften von Lebewesen wie Kot oder Bohrspuren) unterschieden. Die *Sound Fossils* der Künstlerin bilden eine dritte Kategorie: Sie sind die Materialisierung (die «Versteinerung») von Schallwellen. Das heisst, die finale Form der Glasobjekte ist mit einem durch einen Aktivlautsprecher erzeugten Luftdruck entstanden. Die immaterielle Kraft von Klang ist in Materie übersetzt. Der Sound hierfür besteht aus tiefen Frequenzen, die starke Vibrationen erzeugen. Dominique Koch hat sie mit ihrem Bruder Tobias Koch, einem Künstler und Komponisten, mit speziellen Mikrofonen (sogenannte Geophone, die Schwingungen im Boden als Schall erfassen) aufgenommen. Die Präsentation der *Sound Fossils* erinnert an ein Archiv – sie sind vielleicht gerade erst ausgegraben worden, irgendwo dort draussen in der Landschaft. Weiter sind sie auch Ausdruck für ein klangliches Verständnis der Welt, das für Dominique Koch zentral ist. Sie interessiert sich in diesem Kontext für die kosmologische Einheit des «Sound Horizon», der die maximale Ausbreitungsdistanz akustischer Wellen beschreibt, die der Urknall vor 13,8 Milliarden Jahren im heissen Plasma ausgelöst hat und die heute als «eingefrorene Schallwellen» beobachtbar sind. Kosmische Schallfossilien also. Die grossräumige Verteilung von Galaxien im Kosmos trägt noch heute die charakteristische Signatur des ursprünglichen Sound Horizon.

Die *Sound Fossils* tragen auch diese zeitliche Dimension und dieses Echo in sich.

Der Oberlichtsaal (Danioth Pavillon) ist der zeitgenössischen und historischen Landschaftsmalerei gewidmet. Diese wird für einmal nicht an den Wänden, sondern auf einer vom Kollektiv *informale* für den Saal konzipierten hölzernen Struktur gezeigt, die unsere Blicke und Bewegungen leitet und auch unerwartete Perspektiven bietet. Die ursprünglich mit dem architektonischen Entwurf des Saales intendierte Funktion – als Saal für Malerei – wird aufgebrochen. Die Struktur erinnert in der Gestaltung an Regale und an die Metallrechen, auf denen Gemälde im Depot aufbewahrt werden. Sie verweist also auf die Archivierung von Bildern, von Wissen. Wir können links oder rechts herumgehen und je nachdem begegnen uns zuerst die historischen oder zuerst die zeitgenössischen Gemälde. Da wir sie nicht gleichzeitig sehen, hallen sie einander als Echo nach. Die historischen Malereien stammen aus der Sammlung des Glarner Kunstvereins (Heinrich Maurer, Johann Gottfried Steffan, Rudolf Tschudi, Ambrogio Preda, Louis Auguste Veillon, Gustave Castan und Jakob Ruch) und aus dem Archiv der Dätwyler Stiftung (Heinrich Danioth) im Haus für Kunst Uri. Die Gemälde sind zwischen 1870 und 1937 entstanden, also in einer Zeit, in der eine spezifische Repräsentation von Landschaft entscheidend zur Entwicklung einer «Schweizerischen Identität», zu einem Bild der Schweiz, beitrugen: Die von Nationalismus geprägten Jahre nach der Gründung des Bundesstaates (1848), die Entwicklung des Tourismus und die Jahre der Weltkriege und der Zwischenkriegszeit. Stilistisch sind die Gemälde von der Romantik und vom Realismus geprägt. Die Blicke auf die Landschaft (in der Zentralschweiz, im Glarnerland oder im Tessin) zeigen eine ländliche Schweiz mit idyllischen Naturräumen oder auch mal dramatischen Alpenpanoramen, ohne Spuren der damals bereits sehr präsenten Industrialisierung (ab 1872 wurde beispielsweise der Gotthardtunnel in den Berg gesprengt) oder den weltpolitischen Unruhen. Für die Maler (tatsächlich finden sich in den Sammlungen kaum Malerinnen) waren die gemalten Landschaften auch Projektionsflächen für Emotionen («Seelenlandschaften»), für das Mysteriöse oder für Religion oder Spiritualität. Er wolle, so der Urner Maler Heinrich Danioth, mit seinen Landschaften die «Essenz des Lebens» verhandeln. Die zeitgenössische Malerei stammt von Kateryna Aliinyk, Yann Stéphane Bisso und Noemi Pfister, die – aus verschiedenen geografischen und kulturellen Räumen – der gleichen Generation angehören und das Genre der Landschaftsmalerei neu verhandeln. Für Kateryna Aliinyk (*1998 in Luhansk, lebt und arbeitet in Kyjiw) ist Landschaft nicht passiver Hintergrund, sie ist

Handlung. «Alles, was ich mache, kann man als Liebesbrief an den ukrainischen Donbas verstehen». Ihre Heimat, die sie nach der russischen Besetzung 2014 verlassen musste und um die noch heute erbittert gekämpft wird. Geprägt von der unerreichbaren Landschaft, deren Zerstörung und dem damit einhergehenden Leid, entschied sich Kateryna Aliinyk, so sagt sie, «dem Horror mit Zärtlichkeit zu begegnen». Ihre Male-reien zeigen keine Menschen und keine Kriegs-handlungen, sondern treten in Beziehung mit jenem Terrain, in dem sich die Grausamkeiten Schicht um Schicht ablagern und so zu einer Art Ko-Existenz werden, mit dem, was weiterlebt. Die Perspektiven sind unterschiedlich: nach unten auf Insekten im Unterholz, hoch zu majes-tätischen Bäumen und weiter in den Himmel, zum Mond, zum Licht.

In Yann Stéphane Bissos (*1998 in Sangmélina, lebt und arbeitet in Genf) Gemälden ist Land-schaft eine Haltung, die sich aus der Geschichte der Malerei, (pop-)kulturellen Symbolen und Zeichen sowie persönlichen Erfahrungen und überlieferten Erzählungen speist. Die Leinwand wird bei ihm zum traumähnlichen Raum, in dem schemenhafte Figuren zu Verästelungen von Bäumen (oder sind es Strassen?) werden und die Form der Wolken die Umrisse eines Landes suggeriert (*Time keeps on slipping*, 2026 [in Glarus ausgestellt]). Der Künstler ist geprägt vom Kon-zept der «créolisation» (Kreolisierung), das auf den karibischen Philosophen und Schriftsteller Édouard Glissant zurückgeht: In der dynamischen Vermischung verschiedener Kulturen entstehen neue Dinge, ohne dass die jeweiligen kulturellen Identitäten verloren gehen. Yann Stéphane Bissos hybride Landschaften sind so nicht nur in der Erinnerung verortet, sondern produzieren neue Erzählungen und Sichtweisen, die als produktive Störungen unsere Sehgewohnheiten befragen.

Auch Noemi Pfister (*1991 in Locarno, lebt und arbeitet in Basel) setzt sich mit den Welten, in denen wir jetzt und künftig leben, auseinander. Auf ihren oft grossformatigen Leinwänden verbindet sie die Zeit der Sorg- und Orientie-rungslosigkeit der Jugend mit dystopischen Landschaften zu vielschichtigen Erzählungen. Wie stehen die junge Frau auf dem Moped (ein typisches Verkehrsmittel der Jugend und Symbol der Freiheit), der Skater und der Hund zu dem gewaltigen Vulkanausbruch (*Crashing Sky*, 2023)? Es ist unklar, ob sie sich davon beein-drucken lassen, ob sie die Situation bereits kennen oder ob hier die Landschaft tatsächlich «nur» Hintergrund ist. Mit Referenzen aus der

Kunstgeschichte und aus der Populärkultur rückt Noemi Pfister mit fast unheilvoller Leichtigkeit drängende Fragen nach unserem Verhältnis zur Landschaft und deren Zerstörung in den Blick.

Werke von Kateryna Aliinyk, Yann Stéphane Bisso und Noemie Pfister sowie eine Auswahl an historischen Malereien sind auch im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Im Obergeschoss empfangen uns Nathalie Bissigs (*1981 in Schwyz, lebt und arbeitet in Altdorf) Fotografien. Sie nennt die Serie *The Wolves Were So Bold That They Carried Away a Fresh Bearskin That Was Lying by the Fire* («Die Wölfe waren so kühn, dass sie ein frisches Bärenfell wegtrugen, das am Feuer lag»). Der Titel könnte der Beginn einer Erzählung sein. Nathalie Bissig öffnet damit den mythischen, fantastischen, auch ma-gischen und unheimlichen Raum der Geschich-ten, die in den alpinen Landschaften der Zentral-schweiz verborgen sind. Und genau hier sind auch die Fotografien entstanden. In Uri und im Tessin hat Nathalie mit Kindern gearbeitet und sie mit von ihr gefertigten Masken und Kostümen fotografiert. Nathalie Bissigs Interesse an Sagen, Ritualen oder Bräuchen geht zurück auf die Frage, wie diese die Menschen prägen, wie sie gemeinschaftsbildend wirken und wie sie zum Umgang mit dem Unheimlichen beitragen. In den Fotografien, die sie als Negative druckt, fängt sie dieses «Mehr» in den teilweise auch kargen und abgelegenen Landschaften ein.

Den Film *A Night We Held Between* (2024) hat die Künstlerin und Filmemacherin Noor Abed (*1988 in Jerusalem, lebt und arbeitet in Amster-dam und Ramallah) an antiken Stätten in Paläs-tina gedreht – in Höhlen, unterirdischen Gängen oder in wilden, zerklüfteten Tälern. Die Land-schaft ist eine relevante Protagonistin des Films. In ihren Recherchen untersucht Noor Abed, wie Landschaft verwoben ist mit Ritualen, Praktiken von Widerstand, kollektiven Erinnerungen, Klängen oder Geschichten. Ausgangspunkt des Filmes ist das originale Tondokument *Song for the Fighters*, das sie im Archiv des Popular Art Centre in Ramallah gefunden hat. Gemeinsam mit Aufnahmen aus den Höhlen oder Tälern, mit flüsternden Geräuschen oder Stimmen, bildet die historische Tonaufnahme den Sound-track des Filmes. Die körnigen 16mm-Bilder erinnern selbst an Archivdokumente und entzie-hen sich einer klaren zeitlichen Zuordnung. Die Gesten und Bewegungen der Figuren sind an Rituale oder an alltägliche Handlungen angelehnt. In den choreografisch inszenierten, teilweise auch rhythmischen und kollektiven Wiederholungen erzeugt Noor Abed das eindring-liche Bild einer Gemeinschaft, die jahrhunder-tealte Traditionen in die Gegenwart und in die Zukunft trägt und sich daraus ihrer Verbindung zum Land und ihrem Recht auf Widerstand

vergewissert. Zugleich schafft die Künstlerin so eine Art Erinnerungslandschaft und erinnert auch uns daran, dass sich unter der steinigen Oberfläche der Hügel oder Berge uralte Geschichten, ja eine Welt, befinden.

Werke von Noor Abed sind auch im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Zahra Malkanis (*1986 in Karachi, lebt und arbeitet in Amsterdam und Karachi) Installation *Sada Sada* (2025) im Dachstock öffnet den Blick auf die Küste der pakistanischen Provinz Sindh und auf das Indus-Delta, deren Topografien durch militärische Infrastruktur und Umweltzerstörungen geprägt sind. Die mit Dias – Votivkerzen, die in Südasien verbreitet sind – bestückten, aufgetürmten Lautsprecher erinnern an einen Schrein. Die Tonspur beginnt mit einem Ausschnitt aus einer Sprachstunde in Balochi (der in der Region gesprochenen indo-iranischen Sprache), in dem die Namen von Fischen und des Meeres aufgezählt werden. Später hören wir Klänge, die Zahra Malkani bei ihrer Feldforschung aufgenommen hat: das Rauschen von Wasser, Gesänge oder Reden von Aktivistinnen beim Klimamarsch 2023 in Karachi. Die beiden Bildschirme auf der Rückseite zeigen Hände, die Karten zeichnen. Hafeez Baloch, ein Aktivist der *Karachi Indigenous Rights Alliance* veranschaulicht, wie für den Bau einer Autobahn ein Fluss umgeleitet wurde. Der Fischer und Aktivist Ghulam Mohd Mallah zeichnet das System der Schreine, die sich rund um den Manchar-See, Pakistans grössten See, befinden und die für die rituellen Praktiken der Bevölkerung wichtig sind. Das Motiv des Klageliedes ist zentral in *Sada Sada*: Die Trauer über die zerstörte Landschaft und die darin mitklingende Liebe für die Landschaft. In Urdu bedeutet «Sada» Klang, Ruf oder Schrei, zugleich ist «Sada» vom arabischen Wort اص («sadain») abgeleitet, das Echo bedeutet. In *Sada Sada* verknüpft Zahra Malkani diese Bedeutungsebenen und zeigt, wie ein Klang in der rituellen Tradition der Trauergesänge zu einer kollektiven Praxis wird.

Im Kunsthaus Glarus ist die Sound- und Videoinstallation ergänzende Arbeit von Zahra Malkani zu sehen.

Stas Shärifulla (*1984 in Sibirien, lebt und arbeitet in Basel) ist ein Künstler und Forscher, der mit Sound und Listening arbeitet. Geboren und aufgewachsen in Ostsibirien und mit Yilan-Bashqort-Abstammung (den Baschkiren des Elan-Stammes), erforscht er die auditive Natur autochthoner Kulturen Nord- und Zentralasiens, in denen Hören und Klang historisch bedeutender waren als das Schreiben. Dabei interessiert ihn, inwiefern indigenes Wissen in der ehemaligen Sowjetunion und darüber hinaus historisch unterworfen und verzerrt wurde und mit welchen Mitteln dies rückgängig gemacht werden kann. Die Reduktion von indigenem Wissen auf exotische Museumsartefakte – u.a. bei Musikinstrumenten wie Flöten – ist ein solches Beispiel. Für das Festival auf dem Klausenpass am 4. Juli lädt Stas Shärifulla den Berg ein, seinen тауыш/tawish zu offenbaren, ein Wort, das unabhängig vom Kontext sowohl «Stimme» als auch «Klang» bedeutet. Mithilfe verschiedener Flöten, etwa der quray und der tashtawıq («Steinhuhn»), ruft der Künstler den Berg an, um Steine und Felsen in Schwingung zu versetzen und auf seine Antwort (Echo) zu warten. Ob der Klausen Bashqort versteht, wird sich im Lauf der Performance zeigen, so der Künstler.

Stas Shärifulla wird am 4. Juli auf dem Klausenpass eine neue Performance zeigen.

Die Ausstellung im Haus für Kunst Uri und im Kunsthaus Glarus ist gefördert durch:

LANDIS&GYR
STIFTUNG

Else v. Sick Stiftung

SABAG

schweizer kulturstiftung

prohelvetia



Kanton Basel-Stadt

Kultur

DR. GEORG
UND JOSI
GUGGEN
HEIMSTIF
TUNG

Stiftung
Anne-Marie
Schindler

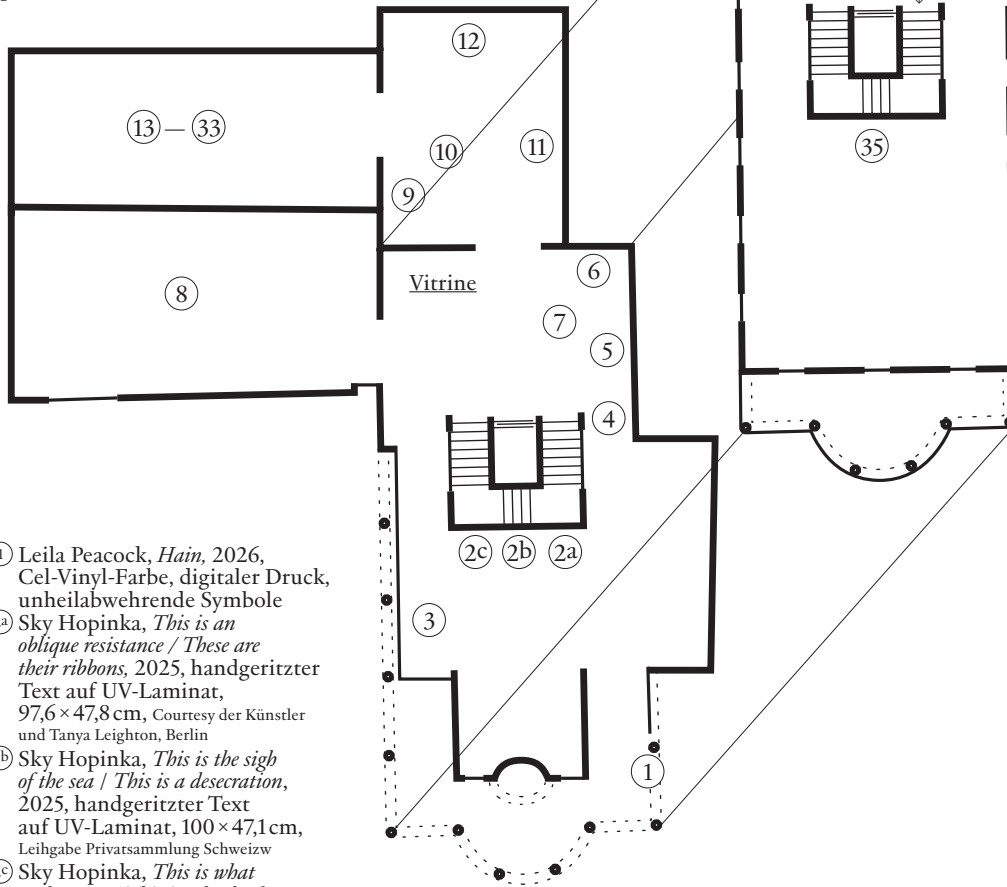
KORPORATION URI

VIDEO
COMPANY

Ausstellungsdisplay: informale

Die Werke von Talar Aghbashian, Tiffany Sia und Anouk Tszchanz sind im Kunsthaus Glarus zu sehen.

Im Untergeschoss (Treppe im Vorraum zum Oberlichtsaal) wird zudem der Dokumentarfilm *Danioth – Der Teufelsmaler* gezeigt. Interessierte Besucher:innen können sich hierfür am Empfang melden.
Regie: Felice Zenoni, 2015, 90 Min.
Sprache: Schweizerdeutsch/Deutsch



- ① Leila Peacock, *Hain*, 2026, Cel-Vinyl-Farbe, digitaler Druck, unheilabwehrende Symbole
- ②a Sky Hopinka, *This is an oblique resistance / These are their ribbons*, 2025, handgeritzter Text auf UV-Laminat, 97,6 × 47,8 cm, Courtesy der Künstler und Tanya Leighton, Berlin
- ②b Sky Hopinka, *This is the sigh of the sea / This is a desecration*, 2025, handgeritzter Text auf UV-Laminat, 100 × 47,1 cm, Leihgabe Privatsammlung Schweizw
- ②c Sky Hopinka, *This is what we became / This is a book of many thanks / This is a book of*, 2025, handgeritzter Text auf UV-Laminat, 97 × 47,3 cm, Courtesy der Künstler und Tanya Leighton, Berlin
- ③ Lou Masduraud, *Spit kiss from earth*, 2022, Marmor, Tuff, Quarz, Kristall, Amethyst, Serpentin, Achat, Karneol, Malachit, Austernperlen, Glasperlen, Knochen, emailierter Stahl, Pumpe, Wasser, 110 × 110 × 64 cm

- ④ Andro Eradze, *At a distance*, 2025, Digitaldruck auf Hahnemühlepapier, Metallrahmen, 72,5 × 102 × 2,5 cm
Courtesy der Künstler und SpazioA, Pistoia
- ⑤ Andro Eradze, *Flame with no lights*, 2023, Digitaldruck auf Hahnemühlepapier, Metallrahmen, 118,5 × 63,9 × 3 cm
Courtesy der Künstler und SpazioA, Pistoia
- ⑥ Andro Eradze, *Flow State*, 2025, Digitaldruck auf Hahnemühlepapier, Metallrahmen, 47 × 32 × 3 cm
Courtesy der Künstler und SpazioA, Pistoia
- ⑦ Rebecca Solari, *Il piede della gigantessa*, 2026, Stoff, Baumwolle, Digitaldruck, 450 × 82 cm
- ⑧ Binta Diaw, *Diàs p o r a*, Synthetisches Haar «Black Nr. 1 Xpression», Erde, Reisplanze, Eisenseile, Courtesy die Künstlerin und Galerie Cécile Fakhoury

Vitrine

- ① Amtsblatt, Anzeige Auswanderungsgesellschaft, 1883, Nr. 32, S. 320, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ② Amtsblatt, Anzeige Auswanderung, 1911, Nr. 9, S. 144, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ③ Johann Adam Gabler, Gotthardtunnel, Airolo, Richtstollen-Eingang, ca. 1872, Fotografie, ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv
- ④ Hans-Peter Bärtschi, Gotthard-Tunnelbau (1882), 1979–1984, Reprofotografie, ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv
- ⑤ Adolphe Braun, Göschenen, Portal des Gotthard-Eisenbahntunnels, 1880, Fotografie, 21,5 × 28 cm, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑥ Hans Krebs, Nationalstrasse N2, Gotthard und Seelisbergtunnel 1975, Fotografie, ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv
- ⑦ Comet Photo AG (Zürich), Göschenen Tunnelbau, 1970, Fotografie, ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv
- ⑧ Heinrich Danioth, *D'r Amerika Schwizer*, Entwurf, 1928, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑨ Tellspiel-Haus, Programmblatt *D'r Amerika-Schwizer*, 1928, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑩ Broschüre, *Allgemeine Gesellschaft gegenseitige Unterstützung für Auswanderung und Kolonisation*, 1847, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑪ Brief von David Baumann aus Little Rock (Arkansas, USA) an Pfarrer Fidel Imhof von Silenen, 28.4.1846, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑫ Broschüre, *Denkschrift für den Grossen Rath*, 1818, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑬ Wanderbuch und Reisepass, gebunden, 1830–1888, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑭ Wanderbuch und Reisepass, gebunden, 1830–1888, Leihgabe Staatsarchiv Uri
- ⑮ Reisepass, 1861–1870, Leihgabe Staatsarchiv Uri

- ⑯ Yann Stéphane Bisso, *Untitled*, 2026, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm
- ⑰ Yann Stéphane Bisso, *Chemin de croisement*, 2026, Öl auf Leinwand, 56 × 77 cm
- ⑱ Kateryna Aliinyk, *Still Light*, 2025, Öl auf Leinwand, 143 × 106 cm
Courtesy die Künstlerin und Jednostka Gallery
- ⑲ Noemi Pfister, *Great Things End, Small Things Endure*, 2024, Öl auf Leinwand, 120 × 160 cm, Leihgabe Fabienne Levy
- ⑳ Yann Stéphane Bisso, *Flacon de parfum vide*, 2025, Öl auf Leinwand, 60 × 40 cm
- ㉑ Noemi Pfister, *Crashing Sky*, 2023, Öl auf Leinwand, 195 × 306 cm
- ㉒ Heinrich Danioth, *Blühender Birnbaum*, 1922, Öl auf Leinwand, 78 × 61 cm, Leihgabe Dätwyler Stiftung
- ㉓ Heinrich Maurer, *Blick auf Mitlödi*, undatiert, Öl auf Lindenholz, 26 × 32,5 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉔ Jakob Ruch, *Alphfabri*, 1910, Öl auf Leinwand, 110 × 148 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉕ Heinrich Danioth, *Scharti-Hörndli (Nacht)*, 1931, Kreide auf Papier, 47 × 41 cm, Leihgabe Dätwyler Stiftung
- ㉖ Heinrich Danioth, *Schächental bei Spiringen*, 1920, Öl auf Leinwand, 56 × 71 cm, Leihgabe Dätwyler Stiftung
- ㉗ Ambrogio Preda, *Blick auf Lugano*, undatiert, Öl auf Leinwand, 21 × 39 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉘ Johann Gottfried Steffan, *Tschingelbach bei Elm*, 1883, Öl auf Holzwand, 43 × 32 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉙ Heinrich Danioth, *1. August Feuer*, 1912, Öl auf Leinwand, 56 × 50 cm, Leihgabe Dätwyler Stiftung
- ㉚ Heinrich Danioth, *Axenwand*, 1937, Öl auf Leinwand, 157 × 122 cm, Leihgabe Dätwyler Stiftung
- ㉛ Rudolf Tschudi, *Gewitterstimmung*, 1899, Öl auf Leinwand, 20 × 26 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉜ Gustave Castan, *Sturm (Gewitter) auf der Alp*, undatiert, Öl auf Leinwand, 40 × 60 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉝ Heinrich Danioth, *Gitschen*, 1923, Öl auf Jute, 68 × 55 cm, Leihgabe Dätwyler Stiftung
- ㉞ Louis Auguste Veillon, *Abend bei Brunnen*, 1870, Öl auf Leinwand, 116 × 117 cm, Sammlung Glarner Kunstverein
- ㉟ Nathalie Bissig, *The Wolves Were So Bold That They Carried Away a Fresh Bearskin That Was Lying by the Fire*, 2021–2024, Fotografie, Hinterglasdruck, 20 × 30 cm / 40 × 60 cm
- ㊱ Noor Abed, *A Night We Held Between*, 2024, Digitalübertragung von 16-mm-Film, Ton, 30 Min.
- ㊲ Zahra Malkani, *Sada Sada*, 2025, Multimediainstallation, Ton, 14 Min.

⑬–⑳:
im Uhrzeigersinn

- ⑬ Kateryna Aliinyk, *Moon that Looks Like Sun*, 2025, Öl auf Leinwand, 56 × 70 cm, Courtesy die Künstlerin und Jednostka Gallery
- ⑭ Kateryna Aliinyk, *Beetles Carved a Flute*, 2024, Acryl auf Leinwand, 50 × 70 cm, Courtesy die Künstlerin und Jednostka Gallery

Courtesy alle Werke (ausser anderweitig genannt) die Künstler:innen.