

Luzia Hürzeler

&

Gäste

Was sich

als Natur

zeigt

Die Solothurner Künstlerin Luzia Hürzeler beschäftigt sich seit 20 Jahren mit der Repräsentation von Tieren sowie den kulturellen Vorstellungen, die Menschen damit verbinden. In ihren Fotografien, Videos und Installationen hinterfragt sie kritisch, wie Tiere in naturhistorischen Museen, Zooanlagen oder in der Kunst inszeniert und welche Bedeutungen ihnen dabei zugeschrieben werden. Die Ausstellung lädt dazu ein, der Konstruktion von «Naturbildern» auf die Spur zu kommen und alternative Perspektiven zu erkunden. So zählen im Kunstmuseum Solothurn, 1902 als «Museum der Kunst und Wissenschaft» gegründet, für einmal wieder Wölfe, Vögel oder gar Gorillas zu den Protagonisten. Ob präparierte Vögel aus dem Solothurner Umland, Hürzellers eigene verstorbene Katze, das Gorilla-Diorama aus dem Naturhistorischen Museum Bern, ob Wölfe und deren Werdegang vom Wildnis-Symbol zum Museumsstück oder Zirkus- und Zootiere in einer künstlichen Umgebung – der Moment der Begegnung von Mensch und Tier treibt die Künstlerin um.

Ausgangspunkt ihres Schaffens sind nicht selten akribisch durchgeführte Recherchen sowie die Zusammenarbeit mit Expert*innen aus unterschiedlichen Wissensfeldern. Hürzeler arbeitet in Archiven, unternimmt Reisen, studiert Landesgeschichten, tritt in Kontakt mit Menschen, deren Lebenswege direkt oder indirekt mit Tieren in Verbindung stehen, und sie untersucht, in welche Beziehungsgeflechte Mensch und Tier dabei geraten. Eigene Erfahrungen und «Selbstversuche» sind seit den Anfängen Teil ihrer künstlerischen Strategie. *Was sich als Natur zeigt* ist meist menschengemacht und beinhaltet strukturelle Machtgefüge genauso wie Vorstellungen und Ängste in Bezug auf das Leben, den Tod oder die vergehende Zeit. Kategorien wie «Fiktion» und «Dokumentation» werden von der Künstlerin gezielt unterlaufen, um neue Verhältnisse und Begegnungen zu testen. Unweigerlich stellen sich Fragen nach ästhetischen, historischen, politischen wie moralischen Verstrickungen – und wir stehen mittendrin.

In die Ausstellung, die das ganze Parterre im Kunstmuseum Solothurn umfasst, sind Werke aus den hauseigenen Beständen sowie weitere künstlerische Positionen aus dem In- und Ausland eingewoben, in denen Mensch-Tier-Naturbeziehungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet werden. Die Auswahl wurde zusammen mit Hürzeler kuratiert und verspricht vielstimmige Perspektiven auf eine hochaktuelle Thematik. Mit dabei sind: Sammy Baloji, Richard Barnes, Gabriela Bettini, Balthasar Burkhard, Marie José Burki, Max Doerflinger, Urs Eggenschwyler, Candida Höfer, Alain Huck, Jürg Kreienbühl, Rémy Markowitsch, Meret Oppenheim, Hannes Rickli, Ernst Georg Rüegg und Hiroshi Sugimoto.

Kurzbiografie

Luzia Hürzeler (*1976) studierte Bildende Kunst an der École supérieure des Beaux-Arts in Genf sowie an der renommierten Slade School of Fine Art, University College London, UK, wo sie den Master of Fine Arts erwarb. 2017 promovierte sie an der Hochschule der Künste Bern und an der Universität Bern im Rahmen des SNF-Projekts *Wir sind im Winterschlaf!* in einer Kombination von Bildender Kunst und Sozialanthropologie. Von 2017 bis 2019 leitete Hürzeler die Forschungsarbeit *Qui a vu le loup? Genèse et déconstruction d'une représentation* an der École de design et haute école d'art du Valais. Zurzeit im Abschluss begriffen ist ihr zweites, wiederum vom Schweizerischen Nationalfonds unterstütztes Forschungsvorhaben *Afrika hinter Glas. Eine künstlerische und ethnographische Untersuchung von Herstellungs-, Darstellungs- und Instandhaltungspraktiken der Berner Dioramensammlung* an der Hochschule der Künste Bern. Hürzeler präsentierte ihre Arbeit in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland, darunter die Solopräsentation *Aus dem Auge* im Institut für moderne Kunst Nürnberg (2011) und im Kunstmuseum Solothurn (2010).

→ www.luziahurzeler.ch

E Eingang

Gleich zu Beginn der Ausstellung richtet Luzia Hürzeler den Blick auf eine scheinbar beiläufige Szene: Tauben und Spatzen picken an Brot. Der Brotlaib ist so geformt, dass er sich perfekt in die Genfer Stadtsilhouette einfügt, die im Hintergrund ersichtlich ist. Das *Vogelhaus* (2005–06) wird zum Ort der Begegnung von Mensch und Tier, wo Themen rund um die Gestaltung geteilter Lebensräume anklingen.

Saal 1

Luzia Hürzellers intensive Beschäftigung mit dem Gorilla, der 1927 vom Basler Grosswildjäger Eric Miville im damaligen Belgisch-Kongo erlegt wurde, und der seit den 1930er-Jahren im Naturhistorischen Museum Bern in einem Diorama ausgestellt ist, wird in einer mehrteiligen, multimedialen Inszenierung erstmals vorgestellt. In *Das Bild, in dem wir uns treffen* (2026) steht eine lebensgrosse Fotografie des präparierten Gorillas einer Videoprojektion gegenüber, die eine Reise von Bukavu bis zum heutigen Nationalpark Kahuzi-Biéga zeigt und just an jenem Ort endet, wo einst der Gorilla getötet wurde. Hürzellers Spurensuche verortet sich in der Gegenwart und verschafft den Stimmen Beteiligter in Video-Interviews Gehör. Die Videofilme entstanden in enger Zusammenarbeit mit einem lokalen Team, da die Künstlerin selbst nicht in den Kongo reiste. Hürzellers Recherchen führten gleichzeitig zu den Ursprüngen des Berner Dioramas zurück und damit auch zu den Anfängen der kolonial geprägten Vergangenheit dieser sowie vergleichbarer Gorilla-Darstellungen. Die Künstlerin forschte nach den ersten Begegnungen von Menschen aus dem Globalen Norden mit Gorillas und suchte nach Texten und Bildern, die davon erzählen. Eine Auswahl dieser Dokumente ist im Leporello *Wo das Bild anfängt (Gorilla-Diorama in Bern)* (2026) zu einer Collage verdichtet. Zwei Lithografien bilden das Diptychon *Der Gorilla im Dschungel (Bern und Tshivanga)* (2026). Eine zeigt den Gorilla im Berner Diorama, die andere einen seiner Nachfahren im heutigen Nationalpark Kahuzi-Biéga, einer Region, in der schwere soziopolitische und humanitäre Krisen die Bevölkerung wie auch die Landschaft erschüttern und bedrohen.

Saal 2

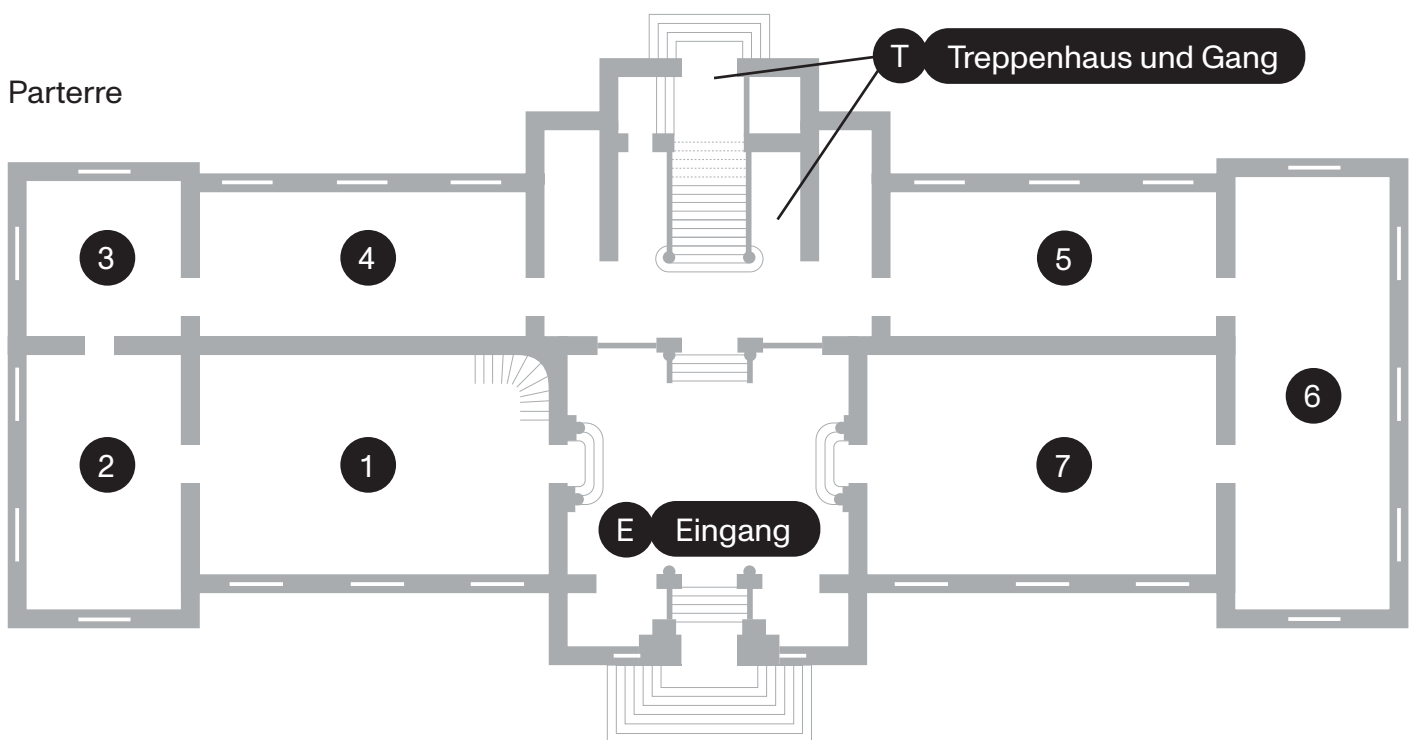
Habitat-Dioramen sind Installationen von Naturszenen, in denen Objektivität und Imagination – wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Gestaltung – miteinander verschränkt sind. Sie verschreiben sich einem naturwissenschaftlichen Realismus und veranschaulichen doch eine idyllische Natur, die es so nie gegeben hat. Auf die publikumswirksame Anschaulichkeit dieses Mediums mit seiner nonchalanten Verbindung aus Wissenschaft und Kunst setzten naturhistorische Museen in den USA und in Europa seit der Wende zum 20. Jahrhundert. Zahlreiche Institutionen organisierten aufwendige Expeditionen und stellten Jägern, Tierpräparatoren, Landschaftsmalern sowie Technikern üppige Mittel zur Verfügung, um die eindrucksvollen Inszenierungen zu realisieren. Oft als «Fenster in die Natur» beschrieben, sind Dioramen in Wirklichkeit eine Illusion. Nicht ohne Ironie nimmt der US-amerikanische Fotograf Richard Barnes (*1953) die Magie der Schaukästen aufs Korn und zeigt in seinen grossformatigen Fotografien jene Momente, in denen Dioramen aufgebaut, ausgebessert oder gereinigt werden. Dabei interessiert Barnes insbesondere deren Konstruktion: Beleuchtung, Perspektiven und Materialität rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wobei unsere Wahrnehmung von Authentizität ins Wanken gerät.

Der kongolesische Künstler Sammy Baloji (*1978) setzt sich in seinem Diptychon mit Kolonialgeschichte, Naturinszenierung und Machtverhältnissen auseinander. Ausgangspunkt ist der Virunga-Nationalpark im Osten der Demokratischen Republik Kongo, ein Gebiet, das als Schutzraum für Gorillas, aber auch als geopolitisch umkämpfte Zone im Fokus steht. Auf der einen Fotografie ist Carl Akeley's berühmtes Gorilla-Diorama im American Museum of Natural History in New York zu sehen, eine romantisierte Darstellung von Berggorillas in einem ungestörten vulkanischen Lebensraum. Balojis zweites Bild wendet sich 2013 dem Flüchtlingslager Bulengo am Rande von Goma zu, genau vor derselben Vulkansilhouette verortet, die auch den Hintergrund des Dioramas bildet. Der Künstler nimmt in den Blick, wie westliche Institutionen den Mythos der afrikanischen Wildnis verpacken und bewahren, während die lokale Bevölkerung mit anhaltender Vertreibung und Ressourcenkonflikten konfrontiert ist. Zwischen Ästhetik und Analyse angesiedelt, öffnet Balojis Diptychon einen Raum, in dem Fragen nach Besitz, Verantwortung und Erinnerung neu verhandelt werden.

Die spanisch-argentinische Künstlerin Gabriela Bettini (*1977) untersucht in ihren Werken, wie Bildtraditionen aus dem 19. Jahrhundert Dynamiken der Aneignung, Ausbeutung und Umgestaltung von Landschaften begleitet und bisweilen auch legitimiert haben. *Chuquicamata III* (2021) und *Pabellón de Pica* (2019) beziehen sich auf die zerstörerischen Folgen des Bergbaus im Norden Chiles, wo der Rohstoffabbau die ursprüngliche Topografie tiefgreifend verändert hat. In beiden Werken treten aktuelle Gegebenheiten in einen Dialog mit idealisierten Landschaftsbildern Südamerikas aus vergangenen Zeiten. Dabei werden zwei unterschiedliche Formen der Konstruktion von Landschaft miteinander verknüpft: eine, die von der Ressourcenausbeutung geprägt ist, und eine andere, die aus der Tradition der Landschaftsmalerei hervorging. Sichtbar werden tiefgreifende Transformationen – etwa die Einebnung bergiger Reliefs oder das Verschwinden von Vegetation zugunsten karger, homogener Flächen.

Saal 3

Ordnungs- oder Klassifikationssysteme und die Frage, wie sie unser Verhältnis zu anderen Lebewesen prägen, interessieren Luzia Hürzeler seit geraumer Zeit. In der eigens für die Ausstellung geschaffenen Installation *Die Ordnung der Vögel* (2026), die in Kooperation mit dem Naturmuseum Solothurn entstanden ist, nimmt Hürzeler Bezug auf die naturhistorische Sammlung der Stadt, die früher im Parterre des heutigen Kunstmuseums Solothurn präsentiert wurde. Mit der Umsiedlung des Naturmuseums Ende der 1970er-Jahre an seinen aktuellen Standort am Klosterplatz kamen viele Präparate im Estrich der Stadtpolizei Solothurn unter. Als diese kürzlich für den Umzug in ein modernes Depot vorbereitet wurden, war Hürzeler dabei und hielt gemeinsam mit Aufdi Aufdermauer filmisch fest, wie Teile der Vogelpräparate gereinigt, fotografiert, verpackt und aus dem Gebäude abtransportiert wurden. Davon zeugen sechs



E Luzia Hürzeler

T Luzia Hürzeler, Max Doerfliger

1 Luzia Hürzeler, Meret Oppenheim

5 Luzia Hürzeler

2 Sammy Baloji, Richard Barnes, Gabriela Bettini

6 Luzia Hürzeler, Balthasar Burkhard, Marie José Burki, Urs Eggenschwyler, Candida Höfer, Alain Huck, Hiroshi Sugimoto

3 Luzia Hürzeler, Johann Caspar Füssli d. Ä. zugeschrieben

7 Luzia Hürzeler, Rémy Markowitsch, Hannes Rickli, Ernst Georg Rüegg

4 Jürg Kreienbühl, Marie José Burki, Rémy Markowitsch

Videos, präsentiert auf Monitoren im Originalgestell aus dem Estrichdepot, die je einer Vogelart gewidmet sind; begleitet von den jeweiligen Präparaten. Für die Biologie ist ein Präparat ohne Etikette wertlos, erst Angaben wie Todesort und -datum machen es wissenschaftlich relevant. Hürzeler suchte im Nachgang die Fundorte der Vogelpräparate im Umland von Solothurn auf, um zu erfahren, wie die Landschaften heute aussehen und wie sie klingen. Der Blick hinter die Kulissen des Museumsbetriebs führt zur Auseinandersetzung mit Auf- und Rückschlüssen sowie Interpretationen, die naturwissenschaftliche Sammlungen im Gestern und Heute eröffnen.

Saal 4

Der Basler Künstler Jürg Kreienbühl (1932–2007) zog bereits früh nach Paris und malte, was andere lieber übersahen: Müllhalden, Baracken, Vorstädte, Arbeiter, Verlierer des Fortschritts. Im Jahr 1981 wurde er eingeladen, die Zoologische Galerie im Pariser Jardin des Plantes zu besuchen, die seit 1965 wegen Baufälligkeit geschlossen war. Kreienbühl war sofort fasziniert von diesem surreal anmutenden Ort, der, gerade weil oder obwohl verwahrlost, immer noch ein riesiges Spektakel bot. Die Galerie hatte bereits bei ihrer Eröffnung 1889 Begeisterung ausgelöst: «Im Erdgeschoss (...) befinden sich die grössten Tiere (...), die auf originelle und künstlerische Weise angeordnet sind, wie man es aus naturhistorischen Sammlungen nicht gewohnt ist (...). Diesmal hat man so weit wie möglich versucht, die Ausstellung dekorativ zu gestalten, und das ist gelungen. In diesem grossen Raum (...), erwecken die ausgestopften Tiere für einen Moment den Anschein, als seien sie lebendig» (Alexis Lemaître). Wie ein Reporter und Dokumentarist hielt Kreienbühl das im Niedergang begriffene Kulturdenkmal fest, das den Menschen von damals ein Gefühl für ihre anthropologische Überlegenheit geben sollte. Tatsächlich wurde die Zoologische Galerie später restauriert und unter der neuen Bezeichnung Grande Galerie de l'Évolution 1994 von Staatspräsident Mitterrand wiedereröffnet, wobei eine neue Szenografie das historische Arrangement ablöste.

Der Schweizer Konzeptkünstler Rémy Markowitsch (*1957) beschäftigt sich in seinem Œuvre immer wieder mit Techniken der Überlagerung und Durchleuchtung. Er ist leidenschaftlicher Sammler von Bild- und Archivmaterial, das er sich aneignet und künstlerisch verarbeitet. Für seine zentrale Serie *Nach der Natur* (1991–1998) hat Markowitsch die bildhaften Interpretationen

von Pflanze, Tier, Mensch und Landschaft im tatsächlichen wie übertragenen Sinn unter die Lupe genommen. Er nutzt u. a. Bücher aus dem frühen 20. Jahrhundert über Afrika oder ein «Lehrbuch für häusliche Krankenpflegekurse», das im Kriegsjahr 1944 erschienen ist. Markowitsch hält fotografisch fest und vergrössert, was bei der Durchleuchtung einer Seite sichtbar wird, nämlich die beiden auf Vorder- und Rückseite gedruckten Motive, die sich in seinem Werk zu mehrdeutigen Bildchiffren überlagern.

In einigen der frühen Arbeiten der Schweizer Künstlerin Marie José Burki (*1961) nehmen Tiere eine zentrale Rolle ein. Diese werden von ihr weder bewertet noch dramatisiert noch erzählerisch ausgeschmückt. Vielmehr nutzt die Künstlerin den gleichsam unvoreingenommenen Blick auf die Tierwelt, um visuelle Codes zu entschlüsseln und zu zeigen, wie der Mensch seine Umwelt und die Natur konstruiert. Das Tier fungiert dabei oft als Spiegel für das menschliche Dasein und unsere Wahrnehmung von Zeit. In *Blindsight: Hibou* (1993) schaut uns ein (Video-)Bild in Gestalt einer scharfsichtigen Eule an, in deren Iris und Pupille sich durchaus alltägliche Szenen abspielen. Wer schaut wen an? Wo entstehen die Bilder? Sehen wir die Realität oder das, was wir dafür halten?

T Treppenhaus und Gang

Die Forelle (2012) von Luzia Hürzeler gehört zu ihren meistgezeigten Videoinstallationen. Auf dem einen Bild erscheinen Kopf- und Schulterbereich der Künstlerin, auf dem anderen schwimmt eine Forelle im Wasser. Zunächst wirken die beiden Szenen ruhig und stabil, doch allmählich gerät der Wasserpegel und damit das fragile Gleichgewicht ins Wanken. Während sich die Ansicht mit Hürzeler nach und nach mit Wasser füllt und die Atemluft zunehmend knapp wird, sinkt im gegenüberliegenden Bild der Pegel für den Fisch auf einen bedenklichen Tiefstand. Tier wie Mensch gelangen in eine existenzielle Situation, die sich erst in letzter Minute auflöst – eine eindringliche Inszenierung von wechselseitiger Abhängigkeit und unterschiedlichen Perspektiven.

Eine Auswahl von Abzügen des Solothurner Fotografen Max Doerflinger (*1929) führt ins Jahr 1979 zurück, genau in jene Zeit, als das damalige Museum der Stadt Solothurn, ein 1902 gegründetes klassisches Kunst- und Wissenschaftsmuseum, zum reinen Kunstmuseum umgestaltet wurde und in der Folge die naturhistorische Sammlung an ihren heutigen Standort am Klosterplatz umzog.

Luzia Hürzellers Interesse daran, wie sich das Lebendige und seine Vergänglichkeit fassen lassen, tritt bereits in frühen Arbeiten in Erscheinung. Das zeigt sich etwa in der Diaprojektion *30 Jahre (April 1984 und 2014)* (2014), in der die Künstlerin eine fotografische Szene aus ihrer Kindheit aufgreift. Drei Jahrzehnte später wird sie mit ihrer Schwester am selben Ort und in identischer Pose erneut festgehalten – beide Male vom Vater fotografiert. Hürzeler führt die Aufnahmen in einer Überblendung zusammen. Gerade die formalen Übereinstimmungen legen die zeitlichen Unterschiede offen: Erinnerung manifestiert sich hier nicht als statische Rückschau, sondern als Zusammenspiel von Wiederholung und Veränderung.

Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Bewahren und Vergessen setzt sich in *Ne réveillez pas le chat qui dort* (2016) fort, verschiebt sich jedoch vom menschlichen Gegenüber hin zum (Haus-)Tier. Die ausgestellte, präparierte Katze, die über Jahre hinweg mit der Künstlerin zusammenlebte, erscheint in der Vitrine als scheinbar schlafende Skulptur, vertraut und entrückt zugleich. Schlaf (wie auch der Titel das sprichwörtliche «keine schlafenden Hunde wecken» evoziert) wird hier zum Schwellenzustand, in dem Lebendigkeit und Tod ineinandergreifen. Vor diesem Hintergrund erhält die Auseinandersetzung mit dem Wolf einen zusätzlichen Twist. Der Wolf ist in Hürzellers Werk seit vielen Jahren präsent – die Künstlerin beschäftigt sich forschend mit Bildern und Vorstellungswelten, die sich an ihm entzünden sowie unser (vermeintliches) Wissen über das Tier prägen. Ausgangspunkt für *How to sleep among wolves* (2014) war die Herstellung einer lebensgrossen Skulptur ihrer selbst in schlafender Pose, für die sie über mehrere Monate in der Werkstatt von Rudolf Rempfler Modell lag. Der ursprüngliche Plan war, die Figur in ein Wolfsgehege im Zürcher Zoo zu platzieren, um im metaphorischen Sinn bei den Wölfen zu nächtigen und die Reaktion der Tiere filmisch festzuhalten. Dieses Vorhaben liess sich nicht in die Realität umsetzen, und so ereignet sich *How to sleep among wolves* nun im Museum als Installation. Die Begegnung von Skulptur und Wolf wird dabei in die Vorstellung der Betrachtenden und in die Traumwelt der Künstlerin verlagert.

Die Bodenskulptur *Addition de l'homme aux bêtes* (2014–15) des in Vevey geborenen Künstlers Alain Huck (*1957) dreht sich um das Verhältnis von Spur und Präsenz. Ein Abdruck seiner schlafenden Katze im Farn wird auf einer spiegelnden Stahlplatte konserviert und verweist nicht zuletzt auf deren Abwesenheit. Die Arbeit lässt sich als Echo auf Hürzellers Werke lesen, in denen der Schlaf als ein Zustand zwischen Leben und Tod zum Thema wird.

Das Video *In the same place* (2024) von Luzia Hürzeler versetzt die Betrachtenden zurück in eine Zeit, in der es nichts Ungewöhnliches war, im städtischen Umfeld Prozessionen von Pferden oder Elefanten zu begegnen. Ausgangspunkt sind Schwarz-Weiss-Aufnahmen aus dem Jahr 1954, die dokumentieren, wie Zirkuspferde aus einem Zug ausgeladen und durch das Genfer Quartier Praille geführt wurden. Nach einer zeitlichen Ellipse zurück in die Gegenwart tritt die Künstlerin und eine Begleitperson ins Bild, die zwei Pferde in die entgegengesetzte Richtung bis zum Bahnhof Lancy-Pont-Rouge geleiten. Dort sehen sich die Tiere mit den historischen Filmbildern auf einer grossen Videowand konfrontiert – eine Verknüpfung verschiedener Zeiten, die in einer beunruhigenden «Mise en abyme» gipfelt. Gerade das Pferd spielte als Fortbewegungsmittel und Arbeitstier über Jahrtausende hinweg eine zentrale Rolle in menschlichen Gesellschaften. Bis ins 19. Jahrhundert war es insbesondere für das Funktionieren industrialisierter Städte unverzichtbar. Heute sind Pferde ohne Reiter im Verkehr nicht einmal mehr vorgesehen – das erfuhr Hürzeler spätestens, als die Bewilligung für den Dreh mit der Stadt Genf ausgehandelt werden musste. So wird die Reinszenierung der Künstlerin auch zu einer Untersuchung darüber, wie bestimmte Formen der Koexistenz von Mensch und Tier im Laufe der Zeit wieder aus dem Alltag verschwinden.

Die Verschränkung von historischer Sichtweise und gegenwärtiger Erfahrung findet im Ausstellungssaal unterschiedliche Resonanz. Ab Mitte der 1990er-Jahre arbeitete der Schweizer Fotograf Balthasar Burkhard (1944–2010) an einer Serie lebensgrosser Tieraufnahmen. Indem Kamel und Pferd schwarz-weiß und vor neutralem Hintergrund erscheinen, wird den Tieren eine gewisse Zeitlosigkeit eingeschrieben, und der Fokus richtet sich auf ihre körperliche Präsenz. Diese Inszenierung erinnert an repräsentative Portraits und verschiebt eine generalisierende Sichtweise hin zur Wahrnehmung des Individuums mit jeweils

eigenen, charakteristischen Merkmalen. Auch Marie José Burki (*1961) zeigt einen Hund im isolierten Umfeld: in *Les Chiens/aux bâtards* (1994) wird das Tier zur Projektionsfläche von Wünschen und Vermenschlichungen. Ein Mischlingshund blickt den Betrachtenden direkt entgegen, während in der begleitenden Tonspur endlos die Namen von Hunderrassen rezitiert werden. Die Systematik trifft auf ein Bild, das sich einer Klassifikation kategorisch widersetzt. Nicht ohne Ironie stellt Burki in den Raum, wie sehr Kategorisierungen unser Verständnis von anderen Lebewesen prägen.

In einer Serie der deutschen Fotografin Candida Höfer (*1944) steht der von Menschen gebaute Lebensraum für Tiere im Zentrum. Ihre Aufnahmen von Zooarchitekturen zeigen aufwendig gestaltete Gehege aus aller Welt, wobei die Tiere selbst in den Hintergrund treten. Das Interesse richtet sich stattdessen auf die gebauten Strukturen, die Natur simulieren und doch auf den ersten Blick als künstliche Landschaften ersichtlich sind. Der exzentrische Solothurner Künstler Urs Eggenschwyler (1849–1923), der zu den Pionieren «naturgetreuer» Zooanlagen zählt und selbst mit Löwen an der Leine durchs Zürcher Niederdorf spazierte, setzt seinen *Panther im Urwald* (nicht datiert) dagegen in eine üppige Vegetation, die er jedoch nie mit eigenen Augen gesehen hat. Diese Spannung zwischen Illusion und Konstruktion findet letztlich in Hiroshi Sugimotos (*1948) *Alaskan Wolves* (1994) eine Zuspitzung. Die Fotografie des japanischen Künstlers wirkt zunächst wie eine täuschend echte Naturaufnahme, entpuppt sich jedoch als Blick in ein Diorama im American Museum of Natural History in New York. Dort stehen präparierte Wölfe in einer sorgfältig inszenierten Landschaft vor gemaltem Hintergrund in einem Schaukasten, der Authentizität suggeriert.

Saal 7

Was lässt sich über acht Wölfe in Erfahrung bringen, die seit den 1990er-Jahren im Wallis gestorben sind und heute als Präparate in Museen aufbewahrt werden? Luzia Hürzeler nahm sich in einer quasi kriminologischen Spurensuche vor, den Weg vom Präparat bis zum lebenden Tier zurückzverfolgen. Wie und wo haben die Tiere gelebt? Wo und wie sind sie gestorben? Wie kamen sie dahin, wo sie sich heute als Präparate befinden? Kernstück der Installation *En dernier lieu* (2019) sind acht doppelseitig bespielte Leuchtvitrinen: Auf der einen Seite ist das Bild des präparierten Wolfs zu

sehen, auf der anderen erscheint der jeweilige Todesort. Sechs der acht Wölfe wurden auf behördliche Erlaubnis hin legal geschossen, einer wurde von einem Wilderer erlegt und ein weiterer von einem Schneepflug überfahren. Hürzellers Installation erinnert an Ausstellungsdisplays in naturhistorischen Museen. Die Künstlerin rekonstruierte akribisch die Position des Schützen und fotografierte aus derselben Perspektive. Ihr Interesse gilt jedoch nicht den für den Tod Verantwortlichen. Vielmehr wird der «letzte Ort des Lebens», wie sie selbst es formuliert, zum Anlass für Fragen nach dem Leben und Lebensraum der Wildtiere in unserer heutigen Zeit. Die künstlerische Forschungsarbeit *Qui a vu le loup* (2019) erweitert die Perspektive um unterschiedliche Formen der Wissensproduktion. In Videogesprächen der Künstlerin mit Fachpersonen aus Wildtierforschung, Genetik, Sammlungstechnik und Monitoring wird deutlich, dass sich das Wissen über den Wolf aus verschiedenen, auch widersprüchlichen Haltungen und Praktiken zusammensetzt.

Gefertigt aus folkloristischen Hirschlederhosen, scheint der röhrende Hirsch von Rémy Markowitsch (*1957) mit der Frage «... hast du meine Alpen gesehen?» (2013) das vertraute Bild der alpinen Idylle als Konstruktion zu entlarven. Die Frage zielt sowohl auf idealisierte Landschaftsbilder und deren Vereinnahmung wie auf den Lebensraum an sich, der im Zuge ökologischer Veränderungen zunehmend unter Druck steht.

Im Wandel begriffene Ökosysteme sind auch im Werk des Zürcher Künstlers Hannes Rickli (*1959) relevant. Die zwei Tableaux aus *Atlas Ny-Ålesund, Spitzbergen* (seit 2012 fortlaufend) sind Teil einer künstlerischen Langzeitstudie zum Mediengebrauch eines Klimafolgenforschungsprojekts auf Spitzbergen. Während die Forschung aus den Bildern Daten erhebt, um Erkenntnisse über die Auswirkungen der Wassererwärmung auf die Besiedlung des Habitats zu gewinnen, versammelt der Künstler auch die fehlerhaften Bilder auf chronologisch geordneten, mosaikartigen Tableaux, die auf die Bedingungen ihrer Entstehung sowie auf die Veränderung der Natur verweisen.

Vorsicht: Kunstwerke und Präparate
bitte nicht berühren!

KUNSTMUSEUM SOLOTHURN

Kunstmuseum Solothurn Direktorin und Co-Kuratorin: Katrin Steffen; Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Co-Kuratorin: Tuula Rasmussen; Leiterin Administration: Andrea Galliker; Sammlung und Restaurierung: Anna Bürkli, Magdalena Ritler, Louise Wohlgemuth, Valeria-Santina Murgia; Vermittlung: Lena Weber, Claudia Leimer; Technische Leitung: Til Frenzel; Technische Mitarbeit: Linus Baumeler, Luis De Angelis, Marco Eberle, Florian Dobrusskin, Daniel Trutt, Elian Frenzel; Videotechnik: Aufdi Aufdermauer, Karin Wegmüller, Martin Anner, Dimitri Fischer, Moritz Hossli, Nick Walter; Buchhaltung: Stefan Gschwind; Empfang: Beatrice Gerber, Stefan Gschwind, Nadja Lerch, Claudia Leuenberger, Alexandra Müller-Wusterwitz, Irène Roth Kradolfer, Sonja Santi, Susanne Wyss; Reinigung: Ondina da Graca Teixeira, Ana Queiros; Grafik: Raffinerie; Lektorat: Andrea Thode, Eva Bachmann; Naturmuseum Solothurn: Thomas Briner, Leiter; Andreas Schäfer, Sammlungsverantwortlicher Wirbeltiere

Bedanken möchten wir uns darüber hinaus bei der Hochschule der Künste Bern und beim Schweizerischen Nationalfonds.

STADT
SOLOTHURN

okultur
SWISSLOS
Fonds des
Kantons Solothurn

DÄSTER
SCHILD
STIFTUNG

fondation suisse pour la culture
prohelvetia

Else von Sick Stiftung

VIDEO
COMPANY

NATURMUSEUM
SOLOTHURN