



AUSSTELLUNGSTEXTE

Das Anwesende des Abwesenden

12. Oktober 2024 – 02. März 2025

Eine Kooperation mit der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung und mit dem Institut für Theoretische Physik, Goethe-Universität Frankfurt

Mit Werken der Künstler:innen Heidi Bucher, Lawrence Malstaf, Marshmallow Laser Feast, Petra Noordkamp, Claudio Parmiggiani, Toni R. Toivonen und Exponaten aus dem Archäologischen Park von Pompeji, dem Prähistorischen Museum Florenz „Paolo Graziosi“, dem Naturhistorischen Museum Wien, dem LWL-Museum für Naturkunde in Münster, der Associazione Gibellina Parco Culturale und von Prof. Dr. Luciano Rezzolla, Institut für Theoretische Physik (ITP) an der Goethe-Universität Frankfurt

Kuratiert von: Prof. Franziska Nori, Direktorin des Frankfurter Kunstvereins
mit wissenschaftlicher Unterstützung von Anita Lavorano und Laura Perrone

Das Anwesende des Abwesenden: Eine Einleitung von Franziska Nori

Direktorin des Frankfurter Kunstvereins und Kuratorin der Ausstellung

Mit der Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* schreibt der Frankfurter Kunstverein die Zusammenarbeit mit der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung ein viertes Mal fort. Nach *Trees of Life* (2019), *Edmonds Urzeitreich* (2020) und *Bending the Curve* (2023) entsteht nun diese Schau, in der wir gemeinsam grundsätzliche Fragen des Menschen aus den Wissensfeldern Kunst und Naturwissenschaft beleuchten. Zusätzlich haben wir für diesen Anlass das Institut für Theoretische Physik der Goethe-Universität Frankfurt gewinnen können.

Seit Anbeginn der Menschheit hat Homo Sapiens das Bestreben, seine Beziehung zur Welt als Gefüge von Bedeutungen zu verstehen. Woher kommen wir? In welchem Zusammenhang stehen wir zu den anderen Lebewesen, die mit uns den Planeten bewohnen? Wie sind wir Teil eines unendlichen Alls? Spiritueller Glaube und Mythen, aber auch wissenschaftliche Beobachtungen und daraus folgende Weltbilder verändern sich im Wandel der Zeit und sind Ausdruck davon, wie wir Menschen unsere Beziehung zur Welt jeweils deuten.

Immer mehr erforschen und durchdringen wir die Welt. Wir dechiffrieren Zusammenhänge, wir ordnen, quantifizieren und benennen. Dazu haben wir immer komplexere Instrumente geschaffen. Wir finden Methoden, formulieren überprüfbare Lehrsätze und stellen Kausalitäten zwischen Ursache und Wirkung fest. Forscher:innen beschreiben die Welt, wie sie ist, die physikalische und die biologische. Mittels der Wissenschaften formulieren sie Begriffe und Konzepte und erzielen immer aufs Neue überprüfbare Ergebnisse. Sie entschlüsseln die Welt und folgen methodischen Verfahren, die uns immense Handlungsmöglichkeiten eröffnen. Dadurch machen wir die Welt für uns verfügbar. Aber die Wissenschaft stellt sich nicht als Aufgabe, nach der Sinnhaftigkeit des Lebens zu fragen.

Und was macht Kunst? Kunst führt alles zu uns und auf uns zurück. Sie fragt nach der Bedeutung des Wissens für uns. Künstler:innen beschäftigen sich mit der Wahrnehmung, oder besser gesagt, mit dem Wesen der Erfahrung selbst. Damit, wie wir wahrnehmen: visuell, sprachlich und ästhetisch, aber auch, wie die Erfahrung der Lebendigkeit als existentielles Erleben von „in der Welt sein“ stattfindet. Und Kunst kann unsere Beziehung mit der Welt durch Erzählungen, durch Bilder und Klänge, durch Poesie, zu einer Erfahrung der Resonanz verwandeln.

Sowohl Wissenschaft als auch Kunst haben ihren Ursprung in der Intuition, dem Einfall und der Vermutung. Während Wissenschaftler:innen Beweise erstellen müssen, können Künstler:innen freier vorgehen und Assoziationen und Imagination zum Stoff ihrer Erzählungen machen. Der Sinn der Existenz und die Erlebnisse der Transzendenz sind kaum in der Wissenschaft zu finden. Wir Menschen müssen sie in uns selbst finden. Und oft schaffen wir uns dazu Symbole.

Das Anwesende des Abwesenden deutet auf die Materie als Präsenz hin, in die sich das Leben einschreibt. Energie und Leben sind kraftvoll, jedoch flüchtig. Die Beziehung zwischen Leben, Energie und Materie spielt in der Ausstellung eine zentrale Rolle.

Die Ausstellung stellt Exponate einander räumlich gegenüber, die sowohl aus künstlerischer als auch aus wissenschaftlicher Perspektive die abstrakte Idee einer „Anwesenheit des Abwesenden“ in einen erweiterten Denkraum übertragen. Werke bedeutender zeitgenössischer Künstler:innen treten in einen Dialog mit wissenschaftlichen Exponaten der Geologie, der Astrophysik, mit Abgüssen aus Pompeji, mit Fußabdrücken prähistorischer Menschen von der Fundstelle Laetoli im heutigen Tansania und mit Nachbildungen prähistorischer Höhlenzeichnungen.

Die kuratorische Erzählung wagt sich vor bis zum astrophysikalischen Phänomen des Schwarzen Lochs. Das Denken über Ausdehnung und Zeit und die Unendlichkeit des Alls liegen außerhalb unseres Vorstellungsvermögens. Gleichzeitig eröffnen sie die Frage danach, wer wir sind und was uns geschaffen hat. Schwebend, irgendwo zwischen Unermesslichkeit und Ewigkeit, befindet sich unser Planet. Und für einen winzigen Moment öffnet sich das Fenster unseres Lebens. Es ist der einzigartige Moment unseres Seins, den wir durch unseren Körper, die Sinne und den Geist erfahren. Alle Exponate verweisen auf ihre ganz eigene Art und Weise auf die Auseinandersetzung mit dieser existentiellen Erfahrung des Daseins und des Menschseins in den Dimensionen von Raum und Zeit.

Mit dieser Ausstellung sind wir auch auf den Spuren der Kunst als urmenschlicher Wunsch, abstrakten Ideen Ausdruck zu verleihen. Warum hat Homo sapiens bereits vor Zehntausenden von Jahren in Höhlen tief im Inneren der Erde Tierfiguren und abstrakte geometrische Formen in Felswände eingraviert? Warum hat er Bilder von etwas gezeichnet und geritzt, was anderen Menschen als Symbol verständlich war und als Verbindung mit übergeordneten, nicht manifesten, sondern spirituellen Welten diente? Warum entwickelte Homo sapiens im Gegensatz zu anderen Arten ein Bedürfnis nach Transzendenz?

So hat uns eine der unzähligen Geschichten und Mythen berührt, die Plinius der Ältere 77 Jahre nach Christus in seiner „Naturgeschichte“ niederschrieb – nur einige Zeit, bevor er im heißen Ascheregen von Pompeji den Tod fand: den Mythos des Butades von Sykion, des korinthischen Töpfers und seiner Tochter. Die Geschichte geht so: Das junge Mädchen liebte einen jungen Mann, der es verlassen musste, um eine lange Reise anzutreten. Die Trennung nahte, und so zeichnete das Mädchen den Umriss des Kopfes ihres Geliebten, den Feuerschein auf eine Wand fallen ließ. Der Vater hatte Mitgefühl, füllte dieses Schattenbild mit Farbe aus und formte mit Ton von der Oberfläche einen Abdruck, den er im Feuer brannte. Die Kunst entsteht nach Plinius' Mythos aus dem Bedürfnis, Vergängliches und Flüchtliges festhalten zu wollen; es zu bannen, aus Wehmut und Sehnsucht, aus Abwesenheit und Erinnerung, aber auch aus Liebe und durch Schönheit. Das Gleichnis berührt, weil es so fundamentale Gefühle in sich vereint.

Der Umriss, die Felswand und das Feuer. Erinnert Sie das nicht an die ersten Höhlenmalereien und Gravuren, die Paläoanthropolog:innen und -archäolog:innen auf allen Kontinenten gefunden haben? Waren diese der Ursprung der Kunst zu Anbeginn der Menschheit?

Die ältesten Zeugnisse werden der Blombos-Höhle in Südafrika zugeschrieben: Sie entstanden 140.000 Jahre vor unserer Zeit. Mit den Wanderungsbewegungen des Homo sapiens hat sich die Höhlenkunst auf alle Kontinente verteilt. Trotz so unglaublich gedehnter Zeiträume weist diese erste Kunst aber ähnliche Techniken und Motive auf. Sie wurden scheinbar weitergegeben von Gruppe zu Gruppe, von Generation zu Generation, lange bevor die physiognomische Evolution des Kehlkopfs und des Gehirns die Entstehung von Sprache und Schrift vermuten lässt.

Über Zehntausende von Jahren schufen Menschen – frühe Künstler:innen – Bilder von Tieren, menschlichen Figuren und abstrakte Zeichen. Hatten sie dieselben Fragen und Ideen, die uns moderne Menschen auch umtreiben?

Die Höhlenmalereien des San-Volkes in Südafrika und Botswana oder die der Kulturstufe des Magdalénien in der Steinzeit auf dem europäischen Kontinent waren für die Urmenschen eine lesbare Bildsprache. Sie bildeten die erlebte Umwelt ab, gleichzeitig stellten sie den spirituellen Ideenkosmos der Urmenschen dar. Die Felswände, auf denen Menschen ihre Malerei schufen, fernab von der Außenwelt und tief im Dunkel der Erde, waren mehr als ein Bildträger. Sie waren eine Art Haut, die das Diesseits vom Jenseits trennte. Die Negativformen und Abdrücke menschlicher Hände wurden auf allen Kontinenten in Höhlen gefunden. Sie deuten auf die Magie des Kontaktes, auf die Berührung einer Hand auf der Oberfläche des Gesteins als Tor zu einer anderen Welt hin. Die Hand als Abdruck zu hinterlassen, war vielleicht Teil einer sakralen Handlung der Verbundenheit mit einem unsichtbaren Jenseits. Eine Erfahrung der Transzendenz. Der Beweis des

urmenschlichen Bedürfnisses, der ewigen Suche nach einer tieferen Beziehung mit einer über das Individuum hinausgehenden Wirklichkeit.

Das Staunen in Anbetracht der Natur. Das Ahnen, dass es mehr gibt, als man weiß. Das Streben danach zu begreifen, mit den Sinnen und dem Geist nachzuspüren, welche ewigen Strukturen alles in diesem Universum und uns selbst als Teil einer Ordnung erkennen lassen.

Seit es den Menschen gibt, schaut dieser in den nächtlichen Sternenhimmel. Mathematik ist die Sprache, in der das Buch des Universums geschrieben wurde, sagte Galileo Galilei. Sie ist eine Zuschreibung von Bedeutung zu Symbolen, die dann von anderen gelesen und verstanden werden kann. Mathematik ist eine universelle Sprache menschlichen Denkens. Mathematische Regeln spiegeln die Ordnung wider, die sich in allen natürlichen Prozessen findet. Das gilt für die Fibonacci-Folge wie für Einsteins Gleichung. Dadurch wird Mathematik zur reinsten Form, universellen Prinzipien einen Ausdruck zu verleihen. Musik folgt präzisen mathematischen Ordnungen, das Wachstum von Pflanzen, die Abfolge der Gezeiten und jede Form des Daseins kann durch mathematische Gleichungen ausgedrückt werden. Und doch gibt es so vieles, was der Mensch noch nicht versteht. Immer wieder wird er mit der Kraft seines Geistes versuchen, Grenzen zu durchbrechen.

Was ist der Ursprung aller Materie auf der Erde und in der Unendlichkeit des Kosmos? Welche Auswirkungen schaffen Naturereignisse, die die Erde umformen und das Leben der Menschen mit ihrer Macht verändern? Und wie gehen Menschen mit dem existentiellen Bedürfnis um, sich in ihrer Endlichkeit der Ewigkeit zu stellen? Welche Mythen und welche Bilder schaffen sie, um sich mit dem Spirituellen zu verbinden? Ist Kunst ein Weg, ein Zeugnis seiner selbst in die Zeit einzuschreiben? Die Ausstellung ist diesen Fragen gewidmet, die das menschliche Vorstellungsvermögen seit der Urzeit bis in die heutige Epoche umtreiben. Seit es uns Menschen auf der Erde gibt, erfinden wir Erzählungen, Symbole und Zeichen, um unserem Fühlen, Denken und Wissen eine Form zu geben, Spuren in der Zeit zu hinterlassen und sich vielleicht so mit der Ewigkeit zu verbinden.

Das Ich erlebt das Wunder der Realität durch die Sinne unseres Körpers. Dieser besteht aus den Elementen geborstener Sterne im All: dem Stickstoff in unserer DNA, dem Kalzium in unseren Knochen, dem Eisen in unserem Blut und dem Kohlenstoff in unseren Zellen. In flüchtigen Augenblicken verbinden wir uns mit der Ewigkeit und geben Spuren des Seins eine materielle Form. Kunst ist da ein Weg.

Ich danke Claudio Parmiggiani, Indigo und Mayo Bucher, den Söhnen von Heidi Bucher, Toni R. Toivonen, Petra Noordkamp, den Künstler:innen des Marshmallow Laser Feast-Kollektivs und Lawrence Malstaf, sowie den institutionellen Leihgeberinnen und Leihgebern, Dr. Gabriel Zuchriegel und dem Archäologischen Park von Pompeji, Prof. Dr. Fabio Martini und Dr. Lapo Baglioni des Prähistorischen Museums Florenz „Paolo Graziosi“, dem Naturhistorischen Museum Wien, dem LWL-Museum für Naturkunde Münster, Nicolò Stabile, Gründer der Initiative *Il Cretto è casa mia* der Überlebenden des Erdbebens in der Stadt Gibellina, sowie dem Fotografen Giuseppe Ippolito, dem VR-creator Alberto Stabile und der Schriftstellerin Giovanna Giordano. Für die Schirmherrschaft danke ich dem Italienischen Generalkonsulat. Mein besonderer Dank für eine Zeit gemeinsamen

Denkens und Arbeitens gilt Prof. Dr. Andreas Mulch, Direktor Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt, und Prof. Dr. Luciano Rezzolla vom Institut für Theoretische Physik an der Goethe-Universität Frankfurt.

Franziska Nori
Direktorin Frankfurter Kunstverein

Grußwort von Prof. Dr. Andreas Mulch

Direktor des Senckenberg Forschungsinstituts und Naturmuseums Frankfurt

Die Welt, in der wir leben, ist das Ergebnis einer mehrere Milliarden Jahre dauernden Entwicklung der Natur. Der Wandel unseres Planeten, der mit dieser Entwicklung einhergeht, kann unentdeckte Einblicke geben in die Art und Weise, wie die Erde mit Veränderung umgeht. Wissenschaft und Kunst bieten sehr unterschiedliche Zugänge zur Entdeckung der Natur. Beide vereinen sich jedoch wunderbar in dieser Ausstellung, in der es um Einblicke in das *Abwesende* geht.

Wenn wir Funktionszusammenhänge zwischen der Lebewelt, der festen Erde und dem Klimasystem verstehen wollen oder wenn es darum geht, zu rekonstruieren, wie sich unser Planet über Millionen von Jahren verändert hat, müssen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sich Informationen erarbeiten, die indirekt in das Vergangene Einblick geben. Sie nutzen zum Beispiel den chemischen Fingerabdruck, den ein globales Ereignis in geologischen Einheiten hinterlassen hat, um so dem Vergangenen, dem *Abwesenden* eine Gestalt zu verleihen und dieses greifbar zu machen. Die Erforschung der Entwicklung unseres Planeten, aus der Tiefe der Zeit bis ins Heute, geschieht durch präzise, umfangreiche und idealerweise innovative Messungen an Organismen und Materialien der Natur. Diese speichern die Informationen über ein zu rekonstruierendes Phänomen, eine Entwicklung oder ein einschneidendes Ereignis für die Lebewelt. Damit wir tief in diese Entwicklung des Planeten eintauchen können, müssen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unfassbar lange Zeiträume überwinden. Wir holen also das Gewesene in die Gegenwart; wir erforschen die Spuren einer Entwicklung. Das *Anwesende* eröffnet somit die Möglichkeit, Einblick zu nehmen in Prozesse und Abläufe, die vor langer Zeit bereits abgelaufen sind und ansonsten für immer verschlossen blieben.

Wenn man das *Abwesende* entdecken möchte, ist es notwendig, aus ungewohnter Perspektive auf eine Fragestellung zu schauen. Innovation, Kreativität und der Mut, ungewohnte Wege zu gehen, sind Grundlage für bahnbrechende wissenschaftliche Entdeckungen. Sie sind aber auch eine Chance, Lösungen anzubieten für die vielfältigen Herausforderungen einer sich rapide verändernden Welt. Lösungen, die auf authentischem Wissen aufbauen. Hier wird Wissenschaft Teil des demokratischen Prozesses, den zu schützen unser aller Aufgabe ist. Die Frage, in welcher Welt wir in Zukunft leben wollen, ist eine gesellschaftliche Frage, für die die Wissenschaft – wenn man es so formulieren möchte – die Gestaltungsmöglichkeiten und Konsequenzen des Handelns beschreiben kann. Aus dem *Anwesenden* das *Abwesende* sichtbar machen, um Handlungsoptionen für das Wohlergehen von Mensch und Natur zu entwickeln, das ist unsere Chance.

Wir möchten in der Kooperation zwischen dem Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt und dem Frankfurter Kunstverein, durch die Verbindung von Wissenschaft und Kunst neue Perspektiven und Narrative für das Verhältnis von Mensch und Natur aufzeigen. Beide Kooperationspartner bringen dazu ihre jeweils einzigartigen Kompetenzen ein. Wie verändert sich das Verhältnis zwischen Mensch und Natur vor dem Hintergrund zunehmend drängender globaler Fragen? Welche Zugänge ermöglichen es den Besucherinnen und Besuchern, sich selbst zu hinterfragen, ohne von der Größe und Komplexität dieser Fragestellung irritiert zu werden? In der Kooperation liegt für beide Einrichtungen die Chance, durch gemeinsam erarbeitete Inhalte die Natur und ihre Entwicklung aus unterschiedlichen Perspektiven wahrzunehmen. Das Abwesende zur beschreibbaren Realität werden zu lassen, das ist die Kunst in der Wissenschaft.

Die Zusammenarbeit zwischen Frankfurter Kunstverein und Senckenberg ist immer wieder eine große Freude. Wir hoffen, dass die Besucherinnen und Besucher diese Begeisterung auch in der Ausstellung spüren und mitnehmen.

Prof. Dr. Andreas Mulch ist seit 2010 Professor am Institut für Geowissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt und seit 2015 Direktor des Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt. Als Mitglied des Senckenberg Direktoriums verantwortet er das Forschungsprogramm der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung. Letztere ist eine der weltweit bedeutendsten Einrichtungen für Natur- und Biodiversitätsforschung und mit acht Instituten, drei Museen und rund 850 Mitarbeitern weltweit aktiv. Andreas Mulch wurde 2004 an der Universität Lausanne promoviert, seine Arbeiten führten ihn an die University of Minnesota, die Stanford University und die Leibniz-Universität Hannover. Seine Forschung fokussiert insbesondere auf Klimaveränderungen in der Erdgeschichte und die Zusammenhänge zwischen Klima- und Biodiversitätswandel sowie Gebirgsbildung. Andreas Mulch ist Fellow der Geological Society of America und war A. Cox-Professor an der Stanford University.

Fulgurit aus der Sammlung des LWL-Museums für Naturkunde, Münster

Fulgurit

Fund aus dem Jahr 1985

210 x 26 x 5 cm

Leihgabe der Sammlung R. Riedinger, LWL-Museum für Naturkunde, Münster

Fulgurite werden im übertragenen Sinne als versteinerte Blitze bezeichnet. Es sind seltene Phänomene, bei denen die freigesetzte Energie in sandigem Boden eine permanente Form hinterlässt. Seit Urzeiten schlagen Blitze durch ihre Entladung von Energie auf die Oberfläche unseres Planeten ein und gestalten sie um. Durch den Einschlag entsteht Hitze von über 30.000 Grad Celsius. Findet der Einschlag auf Sand statt, verflüssigt sich dieser in direkter Umgebung. Obwohl die Blitzentladung weniger als eine Tausendstel Sekunde dauert, entsteht eine so hohe Temperatur, dass der Sand nicht nur schmilzt, sondern geradezu kocht. Erkalte er schnell, kann ein Fulgurit entstehen. Es ist das Zusammentreffen mehrerer natürlicher Umstände, die solche Blitzröhren erzeugen. Sie erscheinen als glasartige, röhrenförmige und hohle Objekte. Dank der Leihgabe des LWL-Museums für Naturkunde aus der Sammlung R. Riedinger zeigt die Ausstellung

eines der weltweit größten existierenden Exemplare. Es wurde 1985 am Rande eines Tagebaus geborgen.

Die Verbindung von Energie und Materie, von Spur und Zeit begleiten den Weg durch diese Ausstellung. Energie als wesentliche Zustandsgröße, die alle natürlichen Vorgänge erst möglich macht. Als wirkende Kraft von Leben, vom atomaren Elementarteilchen bis hin zur Zelle, für komplexe Körper und als Taktgeber des gesamten Kosmos. Und so beginnt die Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* sinnbildhaft mit einem Phänomen, das in der Geologie und der Mineralogie verortet ist. Die wirkende Kraft des flüchtigen Blitzes hinterlässt eine Spur, die eine Form entstehen lässt. Dieses fragile Objekt ist die materialisierte Form einer großen schöpferischen Kraft, die sich in Bruchteilen von Sekunden in Materie einschreibt.

Heidi Bucher

Kleines Glasportal (Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen), 1988

Gaze, Fischleim und Latex

455 x 340 cm

Ablösen der Haut, Herrenzimmer, 1979

Drei Fotografien von Hans Peter Siffert

75 x 50 cm; 44,5 x 30 cm; 30 x 44,3 cm; 44,2 x 30 cm

© The Estate of Heidi Bucher

Heidi Bucher im Libellenkostüm, Libellenlust, 1976

Fotografie von Thomas Burla

20 x 27,8 cm

© The Estate of Heidi Bucher

Ablösen des Kleinen Glasportals (Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen), 1988

Video, Ein-Kanal-16-mm-Film (Farbe)

8:57 min

Film von Michael Koechlin

Produziert vom SWR (SWR Beitrag *Kulturszene, Häutungen*)

© The Estate of Heidi Bucher

Courtesy The Estate of Heidi Bucher und Lehmann Maupin, New York, Seoul and London

Heidi Bucher hat sich intensiv mit der Beziehung zwischen Raum, Materie und den Spuren flüchtigen menschlichen Lebens, das sich in die Materie einschreibt, befasst. Sie entwickelte eine einzigartige Technik und Arbeitsweise, die als „Raumhäutung“ bekannt ist: Bucher fixierte Gaze, ein leichtes, gitterartiges, halbtransparentes Baumwollgewebe, mit Fischleim auf Wänden, bestrich das Gewebe mit flüssigem Latex und zog dann die getrockneten Membranen mit großem körperlichem Kraftaufwand ab. Die entstandene Latexschicht zeigt das Relief des Raumes, aber gleichzeitig enthält es auch Partikel der Farben und der Patina, die beim Abziehen am Latex haften geblieben sind.

Bucher interessierte sich für das, was in den Räumen erlebt worden ist, für was die Orte sinnbildhaft stehen und welche Machtverhältnisse sie hervorgebracht haben. Als Künstlerin lebte sie in einer Zeit patriarchaler Strukturen, der herrschenden Ungleichheit von Frauen – die auch in der Kunstwelt der Avantgarde dominant war –, der sie sich mit ihrer freien künstlerischen Lebensweise entgegenstellte.

Wie Heidi Bucher selbst im Film von 1988 von Michael Koechlin sagt, der in der Ausstellung zu sehen ist, möchte sie das Verborgene - die in der Architektur eingeschriebenen Gefühle, Erinnerungen und Strukturen - enthüllen: „Räume sind Hüllen, sind Häute. Eine Haut nach der anderen abziehen, ablegen: das Verdrängte, Vernachlässigte, Verswendete, Verpasste, Versunkene, Verflachte, Verödete, Verkehrte, Verwässerte, Vergessene, Verfolgte, Verwundete“ (in: *Ablösen des Kleinen Glasportals (Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen)*, 1988, 8:02 min).

Ihre „Häutungen“ sind Skulpturen in Negativformen, die aber als symbolhafte Akte der Befreiung von einer antiquierten und patriarchalischen Weltanschauung gelesen werden können.

Bucher begann ihre „Raumhäutungen“ ab 1973 in ihrem Atelier in Zürich, einer ehemaligen Metzgerei mit Kühlraum. Diesen Ort nannte sie „Borg“, wegen eines Gefühls der Geborgenheit, das sie hier verspürte. Später wandte sie sich ihrem Elternhaus in Winterthur zu: insbesondere dem „Herrenzimmer“, einem Raum, der im 19. Jahrhundert wohlhabenden bürgerlichen Hausherrn und ihren männlichen Gästen vorbehalten war. Das gleichnamige Werk wurde zu einem ihrer bekanntesten. Danach entstanden die Häutungen im Ahnenhaus ihrer Großeltern. In den darauffolgenden Jahren arbeitete sie in geschichtsbeladenen Gebäuden, wie der Ruine des Grande Albergo in Brissago, das während des Faschismus als staatliches Internierungslager diente.

Im Frankfurter Kunstverein wird das Werk *Kleines Glasportal (Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen)* gezeigt. Heidi Bucher fertigte es 1988 im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee an. Zwischen 1857 und 1980 war Bellevue eine private psychiatrische Heilanstalt. Hier praktizierte über viele Jahrzehnte die Psychiaterdynastie Binswanger. An diesem Ort nahm auch die Arbeit von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung ihren Lauf.

Bucher stellte eine Abformung des Eingangsbereichs des Gebäudes her. Wie viele Menschen und mit welchem Schicksal traten durch dieses Portal ein? Historische Aufzeichnungen berichten, dass auch Künstler und Wissenschaftler wie der Maler Ernst Ludwig Kirchner, der Schauspieler und Regisseur Gustaf Gründgens oder der Kulturanthropologe Aby Warburg hier Patienten gewesen sind. Sigmund Freud und Ludwig Binswanger führten in Bellevue ihre ersten Studien zu hysterischen Patientinnen durch. Hysterie war ein Zustand, der einst nur Patientinnen zugeschrieben wurde. Die psychiatrische Anstalt, ein Ort der Kontrolle und psychologischen Intervention, wird in Buchers Kunst zum Symbol für Machtstrukturen und fremdbestimmte Körperpolitiken. Bucher legt verdrängte und vernachlässigte Schichten frei, die mit der Unterdrückung und Regulierung von Körper und Geist, insbesondere der Frau, einhergehen.

Der Latex legt sich über die Holzgetäfelten Wände, als wolle die Künstlerin eine unsichtbare Essenz des dort gelebten Lebens einfangen, der Gefühle und Geschehnisse, der gesprochenen Worte und letztendlich die Anwesenheit der Abwesenheit einfangen.

Heidi Buchers Werk ist ein Zeugnis der Komplexität der menschlichen Existenz und der unsichtbaren, emotionalen Spuren, die unser Leben und unsere Räume prägen. Ihre Kunst fordert

dazu auf, das Verborgene und Vergessene neu zu betrachten und bietet eine tiefgründige Reflexion über die Vergegenwärtigung von Erinnerung und Emotion im Raum. Die Transformation der Architektur durch Buchers „Häutungen“ ist ein poetischer Prozess, der sowohl das Materielle als auch das Immaterielle umfasst und durch die Zerbrechlichkeit und Ästhetik ihrer Abdrücke eine besondere Art der Präsenz schafft.

Jede ihrer „Häutungen“ dokumentierte die Künstlerin filmisch oder fotografisch. Dadurch werden ihre physische Anstrengung und der intensive Entstehungsprozess erkennbar. Nach der Abnahme hüllte Bucher ihren eigenen Körper in die „Häute“ ein und verdeutlichte somit die intime Beziehung zwischen Körper, Raum und Zeit. Wie bei Insekten und Reptilien, die immer von neuem ihre Haut abstreifen, bleibt eine leere, verhärtete Form eines befreiten Körpers zurück. Buchers Werke können als symbolischer Akt der Selbstbefreiung gelesen werden, welche die Emanzipation von gesellschaftlichen und kulturellen Zwängen verkörpern. Das Wissen darum, wie tief ihr künstlerisches Handeln und ihre Methode in ihr eigenes Leben und ihre Erfahrungen eingebettet sind, berührt noch heute.

Heidi Bucher (*1926, Winterthur, CH; †1993, Brunnen, CH) war eine bedeutende Schweizer Künstlerin, bekannt für ihre einzigartigen Textilarbeiten und Latexskulpturen. Bucher wuchs als Adelheid Hildegard Müller in Wülflingen, CH, auf. Ihr Bezug zur Mode begann bereits während einer Lehre als Damenschneiderin, gefolgt von einem Studium an der Kunstgewerbeschule in Zürich von 1944 bis 1947 mit dem Schwerpunkt Modegestaltung. Danach lebte und arbeitete sie u.a. in den USA und Kanada, wo sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Carl Bucher tätig war und mit feministischen Positionen der Neo-Avantgarde in Kontakt kam, die ihr späteres Werk prägten. 1973 kehrte Bucher in die Schweiz, nach Zürich, zurück, wo sie an ihren Latexskulpturen arbeitete. Diese untersuchen die Beziehung zwischen Körper, Raum und Erinnerung durch abstrahierte architektonische Formen. Ihre letzten Jahre verbrachte Bucher auf den Kanarischen Inseln. In Europa wurde ihr Werk vor allem posthum in zahlreichen Ausstellungen gewürdigt. Zu ihren wichtigsten Einzelausstellungen zählen unter anderem das Kunstmuseum Bern (CH), Red Brick Art Museum, Beijing (CN), Haus der Kunst, München (DE), Parasol Unit, London (GB), Swiss Institute of Contemporary Art, New York (US), Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (CH) und Los Angeles County Museum of Art (LACMA) (US). Buchers Arbeiten befinden sich in bedeutenden Sammlungen, wie dem Kunstmuseum Winterthur (CH), Centre Pompidou, Paris (FR), Museum of Modern Art, New York (US), Tate, London (GB), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (US), Kunsthaus Zürich (CH) und dem Metropolitan Museum of Art, New York (US).

Lawrence Malstaf

Shrink 01995, 1995 – fortlaufend

PVC, Vakuumpumpe, Luftschläuche, Stahlrohre

260 x 320 cm

Aufführungen jedes Wochenende mit wechselnden Teilnehmenden

Samstags: 16:00 und 17:00 Uhr Sonntags: 15:30 und 16:30 Uhr

Sondertermin: 26. Dezember, um 14:30, 15:30 und 16:30 Uhr

Dauer 20 min

Courtesy Lawrence Malstaf / Tallieu Art Office

Lawrence Malstaf ist bekannt für seine interdisziplinären Arbeiten, die sich frei zwischen visueller Kunst, Installation, Tanz und Theater bewegen. Seine Werke setzen sich mit dem menschlichen Körper und seinen Wahrnehmungsmöglichkeiten auseinander und sie loten physische und psychische Grenzen aus. Der Atem bildet den Ausgangspunkt der Aufführung *Shrink 01995*. Sie entstand ursprünglich als sechsstündige performative Installation. Malstaf selbst führte sie auf. Später erweiterte er die Arbeit auch für Besucher:innen, die somit ebenfalls die Erfahrung dieses intensiven Werkes machen konnten.

In einer Rahmenstruktur sind zwei große, transparente Folien gespannt. In deren Zwischenraum presst sich der Mensch. Umhüllt von dieser Haut hält er zwei Schläuche. Einer entzieht, einer führt Luft zu. Der eine schafft ein Vakuum zwischen den Folien, sodass der Körper gepresst schwebt, und der andere ermöglicht es zu atmen. Für die Dauer der Aufführung bewegt sich die Person im Inneren langsam und wechselt ihre Positionen. Es ist die Person selbst, die ihre Luftzufuhr reguliert. Für die Teilnehmenden besteht keine Gefahr. Sie stehen aber vor der Herausforderung, die eigene psychologische Erwartung, dass dies schwierig und gefährlich sein könnte, überwinden zu müssen. Und es bedarf einer veränderten und bewussten Kontrolle über die eigene Körperlichkeit. Die Atmung muss einen neuen Rhythmus finden.

Ein Atemzug steht am Anfang und am Ende jeden Lebens. Wir atmen die Welt ständig ein und aus, das ist die basale Art der Weltbeziehung. Der Atem kann ins Stocken geraten oder fließen. In allen antiken Hochkulturen ist das Zusammenspiel von Atmung und geistiger Verfasstheit bekannt. Pranayama entstand in Indien als Technik von Atemübungen zur Meditation und Lenkung der Gedanken.

Die konstruierte Anordnung des Werkes schaltet Sehen und Hören aus und verstärkt stattdessen die Wahrnehmung von Berührung und Druck auf der gesamten Körperoberfläche. Die Sinne richten sich nach innen, eine erhöhte Konzentration auf das Innere des Körpers – den Schlag des Herzens, das Rauschen des Blutes, den Rhythmus der Atmung – setzt ein. Eine tiefgehende Erfahrung von Raum und Körperlichkeit, Isolation und Begrenzung, sowie von Ruhe und Schutz eröffnet sich. Die Installation reflektiert die Anpassungsfähigkeit des menschlichen Geistes und schafft eine intensive Reflexion über die Dualität von Zerbrechlichkeit und Resilienz unter extremen Bedingungen.

Malstaf sucht nach einem Erlebnis, das den Menschen auf das Existentielle zurückwirft. Er selbst lebt seit Jahren in der Abgeschiedenheit der norwegischen Natur. Stille, Weite und die Naturgewalten sind Grunderfahrungen, die er als wesentlich für ein Gefühl des Kreatürlichen erachtet.

In regelmäßigen Abständen nehmen die an der Erfahrung Teilnehmenden neue Posen ein. In Momenten der Bewegungslosigkeit sehen sie fast wie Gemälde oder Stillleben aus. Je nachdem, wie man sie betrachtet, kann es schrecklich oder friedlich anmuten. Der dreidimensionale Schwebezustand kann unzählige Assoziationen eröffnen: von der *nature morte* im Sinne von Körpern, die als Ware oder Produkt ausgestellt werden, bis hin zum Zustand vor der Geburt und der

Schwereelosigkeit im Mutterleib. Malstafs Kunst will keine Geschichte erzählen. Er erzeugt keine bildhaften Metaphern. Er stellt Räume her, die ganz ursprüngliche Kräfte erfahrbar machen.

Der Frankfurter Kunstverein hat den Sommer über einen öffentlichen Aufruf gestartet, um Menschen aus ganz unterschiedlichen Bereichen und mit verschiedensten Hintergründen dafür zu gewinnen, Teil von Malstafs Werk zu sein. Der Künstler hat die Teilnehmenden in mehreren Sitzungen auf die Erfahrung vorbereitet. Sie erleben *Shrink 01995* aus einer persönlichen Perspektive, agieren nicht nur als Beobachter:innen des Kunstwerks, sondern auch als Mitgestalter:innen, die die Grenzen ihrer körperlichen und sensorischen Wahrnehmung erforschen und das Werk des Künstlers auf einer intensiven Ebene zum Leben erwecken.

Lawrence Malstaf (*1972, Brügge, BE) lebt und arbeitet zwischen Tromsø (NO) und Oudenaarde (BE). Malstafs Kunst bewegt sich zwischen visueller Kunst und Theater. Er ist bekannt für seine sensorischen Installationen, die sich mit Raum und Orientierung auseinandersetzen und Besucher:innen als Co-Akteur:innen einbeziehen. Seit seinem Abschluss in Industriedesign am Henry van de Velde Instituut in Antwerpen (BE) im Jahr 1995 ist er sowohl als Künstler als auch als innovativer Szenograf in der internationalen Tanz- und Theaterszene tätig. Allein seine Aufführung *Shrink* wurde weltweit mehr als fünfzig Mal gezeigt. Malstafs Werke wurden in bedeutenden Institutionen wie dem Musée des Beaux-Arts, Le Havre (FR), dem IOMA Art Center, Peking (CN), dem CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, in São Paulo (BR), dem Centre Pompidou, Paris (FR), dem Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (DE), dem Trondheim Kunstmuseum (NO), Palais des Beaux Arts - BOZAR, Brüssel (BE), FACT, Liverpool (UK), Eyebeam Art + Technology Center, New York (US) sowie Z33, Hasselt (BE) und auf zahlreichen Festivals ausgestellt. Er hat mehrere internationale Auszeichnungen im Bereich Kunst und neue Technologien erhalten, darunter den Golden Nica der Ars Electronica in Linz (AT) und den Excellence Prize beim Japan Media Arts Festival in Tokio (JP).

Marshmallow Laser Feast

Distortions in Spacetime, 2018

Echtzeit-interaktive, begehbare Installation, Mehrkanal-Audio

9 min 40 sec

Courtesy Marshmallow Laser Feast

Marshmallow Laser Feast (MLF) sind ein Künstler:innenkollektiv aus London, das an der Schnittstelle von Wissenschaft, Technologie und Kunst arbeitet. Mit ihrer Installation *Distortions in Spacetime* (Krümmung der Raumzeit) nehmen sie die Besucher:innen mit auf eine Reise ins Universum und zu einer sinnlichen Begegnung mit der Entstehung eines sogenannten stellaren Schwarzen Lochs. Das begehbare, audiovisuelle Kunstwerk schafft Bilder, die astrophysikalische Forschung und Erkenntnisse in eine visuelle Allegorie überführen.

Marshmallow Laser Feast sind international für ihre enge Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftler:innen bekannt, aus der Kunstwerke entstehen, die die Wahrnehmung von Natur durch immersive Technologien erweitern. 2021 bereits wurden sie vom Frankfurter

Kunstverein für die Ausstellung *Die Intelligenz der Pflanzen* mit ihrem Werk *Treehugger: Wawona* eingeladen.

Die Astrophysik verfügt heute über immer bessere Möglichkeiten, unseren Blick bis in die Tiefe des Kosmos vordringen zu lassen. Daten und mathematische Berechnungen der Forscher:innen bleiben aber für Laien oft unzugänglich. Marshmallow Laser Feast versuchen mit den Mitteln ihrer Kunst, den Abstraktionsgrad mathematischer Theorien für eine breite Öffentlichkeit bildhaft zu übersetzen. *Distortions in Spacetime* widmet sich der Entstehung von Gravitation, sterbenden Sternen und Schwarzen Löchern und setzt diese in Beziehung zu unserer körperlichen Anwesenheit.

Ein stellares Schwarzes Loch entsteht, wenn sehr massereiche Materie wie der Kern eines großen sterbenden Sterns kollabiert. In den letzten Momenten dieses Kollapses wird die Materie so stark komprimiert, dass ihre Dichte ins Unendliche geht. Diese extrem hohe Dichte erzeugt einen Punkt innerhalb des Schwarzen Lochs, an dem die Krümmung der Raumzeit unendlich ist und die uns bekannten physikalischen Gesetze nicht mehr gelten: Die Zeit steht still, und die Gravitation wird so stark, dass nicht einmal Licht der Anziehungskraft entkommen kann. Die Energie, die dieses Schwarze Loch formt, setzt eine Supernova-Explosion frei, die die Bausteine des Lebens – Kohlenstoff, Sauerstoff, Silizium, Schwefel, Kalzium und Eisen – ins All schleudert. Aus kosmischen Explosionen entstehen die Elemente, aus denen neue Planeten, unsere Erde, alle Lebewesen, Pflanzen, Tiere und letztlich auch wir Menschen hervorgegangen sind.

Besucher:innen betreten einen rundum verspiegelten Kubus. Um sie herum entspinnt sich ein Bilderrausch aus fließenden und wirbelnden Farbatomen und Klängen wie in einer kosmischen Oper. Die Technologie der Installation erfasst in Echtzeit die Körper der Menschen und modelliert sie in die galaktischen Explosionen und Kompressionen hinein. In die Partikelwolken schreiben sich die Umriss der Körper der Menschen ein und werfen den Schatten ihrer Anwesenheit ins All.

Was die Animation *Distortions in Spacetime* vermitteln kann, ist das Staunen in Anbetracht des Großen und Ganzen und des übergeordneten Gefüges, von dem wir ein Teil sind. Ein Empfinden für größere Zusammenhänge stellt sich ein, wie es Astronaut:innen erleben, wenn sie die Erde aus dem Weltraum betrachten. Sie berichten von einem Gefühl der Ganzheit, wenn sie den Planeten ohne politische Grenzen in seiner ganzen Schönheit aus der Ferne sehen und erfasst werden von dem tiefen Verständnis für die Verletzlichkeit des Lebens auf der Erde.

Um den Ursprung von allem – auch des Universums selbst vor dem Urknall – zu denken, hat der Mensch seit jeher religiöse Deutungen, Mythen und wissenschaftliche Theorien entwickelt. Das theoretische Modell unserer Zeit geht auf Einsteins Relativitätstheorie zurück: Am Anfang war reine Energie, es existierte keine Zeit, kein Raum, alles war zur selben Zeit, an einem Punkt. Bis der Urknall alles, das Universum, die Grundkräfte, die Sterne und letztendlich die Erde und den Menschen hervorbrachte. Wie kann man diese Unermesslichkeit verstehen? Wie kann man begreifen, worauf unsere Sinnesorgane nicht ausgerichtet sind?

Unsere Vorstellung von der Realität hängt davon ab, wie unser Körper strukturiert ist, um die Welt wahrzunehmen. Die wissenschaftliche Forschung, die das Wesen der Natur erkundet, enthüllt ein breites Spektrum von Realitäten, die oft jenseits unserer Wahrnehmung liegen. Die Kunst tut dies

auch, aber sie führt alles zu uns und auf uns zurück, indem sie nach der Bedeutung des Wissens für uns fragt und es in Bildern imaginierbar werden lässt.

In der Tiefe der Raumzeit liegt die Essenz dessen, was uns Menschen ausmacht. Das Künstler:innenkollektiv stellt sich der Herausforderung, die Auseinandersetzung mit der Natur des Universums und unsere eigene Existenz sinnlich miteinander zu verbinden.

Marshmallow Laser Feast (MLF) ist ein in London, GB, ansässiges Künstler:innenkollektiv, das durch die Verbindung von Kunst, Film und Extended Reality immersive Erfahrungen schafft, die die menschliche Wahrnehmung erweitern und unsere Beziehung zur natürlichen Welt erforschen. Dafür arbeitet MLF mit interdisziplinären Expert:innen aus Kunst, Programmierung, Ingenieurwesen, Poesie und Chemie zusammen und entwickelt maßgeschneiderte Software- und Hardwaresysteme. MLF hat international bei Institutionen wie dem Barbican Centre, London (GB), dem ACMI, Melbourne (AU), dem Yamaguchi Center for Arts and Media – YCAM (JP), dem Phi Centre, Montreal (CA), der Istanbul Design Biennial (TR) ausgestellt. Das Kollektiv ist bekannt für ihre preisgekrönten Arbeiten wie *We Live in an Ocean of Air* (2018) und *In the Eyes of the Animal* (2016), letzteres wurde mit dem Wired Audi Innovation Award für Innovation im Experience Design ausgezeichnet. *TreeHugger: Wawona* wurde 2021 im Frankfurter Kunstverein gezeigt und gewann u. a. den Tribeca Storyscapes Award für Innovation im Storytelling sowie den Best VR Film Prize beim VR Arles Festival (FR). Die Arbeiten von MLF wurden auch in führenden Publikationen wie The Guardian, New Scientist, Wired, The Times und Creative Review vorgestellt.

Prof. Dr. Luciano Rezzolla, Institut für Theoretische Physik, Goethe-Universität Frankfurt

Schönheit und Komplexität

Einsteins Feldgleichungen der Allgemeinen Relativitätstheorie und Schwarzschild-Lösung des Schwarzen Lochs, 1915

ADM Gleichung von Arnowitt, Misner und Deser

CCZ4 Gleichung von Alic, Bona-Casas, Bona, Palenzuela, Rezzolla

Foliendruck auf Plexiglas, jeweils 150 x 85 cm

Courtesy Prof. Dr. Luciano Rezzolla, Institut für Theoretische Physik, Goethe-Universität Frankfurt

In der modernen Physik schwankt eine Theorie oft zwischen der Anwesenheit von Schönheit bei Abwesenheit von Komplexität und der Anwesenheit von Komplexität bei Abwesenheit von Schönheit.

Dies geschieht jedes Mal, wenn die Theorie in ihrer idealisierten Form – in der die mathematische Schönheit dominiert und die Komplexität verborgen ist – sich realistischen Bedingungen unterordnet, wie sie für tatsächliche Berechnungen erforderlich sind. Dann verblasst die mathematische Schönheit und wird durch eine weniger schöne Komplexität ersetzt.

Die erste Zeile auf der linken Tafel zeigt die Einstein-Gleichungen, wie sie vollends die Theorie beschreiben, die unser Verständnis von Schwerkraft revolutioniert hat. Die zweite Zeile hingegen

zeigt die Lösung, die der Frankfurter Karl Schwarzschild gefunden hat und die ein Schwarzes Loch repräsentiert. In beiden Fällen verbirgt die einfache mathematische Schönheit die enorme Komplexität von Einsteins Theorie und die Herausforderungen hinter dem Konzept des Schwarzen Lochs.

Die mittlere Tafel zeigt die Einstein-Gleichungen in einer Form, die häufig verwendet wird, um physikalische Gesetze darzustellen. In diesem Fall wird die vierdimensionale Raumzeit (also die Kombination von Raum und Zeit) in einen dreidimensionalen Raum und eine eindimensionale Zeit aufgeteilt. Ein Übergang zwischen Schönheit und Komplexität beginnt sich abzuzeichnen.

Die rechte Tafel zeigt dieselben Einstein-Gleichungen wie die linke, jedoch in einer Form, die notwendig ist, um diese Gleichungen mit Hilfe von Supercomputern zu lösen. So geschrieben, können die Einstein-Gleichungen verwendet werden, um beispielsweise zu berechnen, was geschieht, wenn zwei Neutronensterne kollidieren und ein Schwarzes Loch entsteht. In diesem Fall ersetzt Komplexität (die nichtsdestotrotz über ihre eigene Schönheit verfügt ...) die kompakte Schönheit der Einstein-Gleichungen.

Sehen, was nicht gesehen werden kann

Das Schwarze Loch *Sagittarius A**, 2022

Digitalprint auf schwarzem Forex, 150 x 150 cm

© Event Horizon Telescope collaboration et al.

Courtesy Prof. Dr. Luciano Rezzolla, Institut für Theoretische Physik, Goethe-Universität Frankfurt

Im April 2017 nutzten Wissenschaftler:innen der internationalen Kollaboration „Event Horizon Telescope“ (EHT, dt. „Ereignishorizontteleskop“) acht hochfrequente Radioteleskope, die über den gesamten Globus verteilt sind, um Radiowellen einzusammeln, die vom Zentrum unserer Galaxie ausgesendet wurden.

Im April 2022, nach drei Jahren sorgfältiger Analyse der Daten und ihrer theoretischen Modellierung, präsentierte das EHT der Welt das Bild von *Sagittarius A**, dem Schwarzen Loch im Zentrum der Milchstraße, das hier gezeigt wird.

Was umgangssprachlich als „Foto“ bezeichnet wird, ist in Wirklichkeit eine Karte der über die Zeit gemittelten Intensität der Radioemission. Das Eigenartige an diesem Bild – das aussieht wie ein Donut – ist die nahezu kreisförmige Gestalt des hellen Bereichs und die Präsenz eines dunklen Bereichs in der Mitte. Einer Region, die Wissenschaftler:innen den „Schatten“ des Schwarzen Lochs nennen.

Der Schatten, der eine präzise Vorhersage von Einsteins Allgemeiner Relativitätstheorie ist, offenbart die Anwesenheit eines Ereignishorizonts und damit eines Schwarzen Lochs. Mathematisch ist ein Schwarzes Loch eine Lösung im Vakuum der Einstein-Gleichungen im Vakuum, das heißt, in Abwesenheit jeglicher Form von Materie oder Energie. Dennoch manifestiert sich die Anwesenheit des Schwarzen Lochs durch die Krümmung der Raumzeit, die es erzeugt, und die die Bewegung von Objekten in seiner Nähe verändert.

Da der Ereignishorizont das Licht absorbiert, das in seiner Nähe produziert wird, ist das Zentrum des Fotos dunkler, da es das Licht „stiehlt“, das wir sonst empfangen würden. Gleichzeitig kann in der Nähe des Ereignishorizonts, wo die Temperaturen hoch sind und die Emission verstärkt ist, noch Licht ausgestrahlt werden, ohne vom Schwarzen Loch absorbiert zu werden. Dies ist das Licht, das wir effektiv empfangen und das auf dem Foto zu sehen ist.

Berühren, was nicht berührt werden kann

Schwarzes Loch SgrA* als tastbares 3D-Modell, 2024

∅ 19,5 cm, Höhe 6 cm

Produziert für die Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* im Frankfurter Kunstverein mit Unterstützung des Europäischen Forschungsrates (ERC – European Research Council)

Courtesy Prof. Dr. Luciano Rezzolla, Institut für Theoretische Physik, Goethe-Universität Frankfurt

Der Ereignishorizont, also die äußere Oberfläche eines Schwarzen Lochs, kann nicht gesehen werden, da von dieser Oberfläche, wo die Schwerkraft extrem ist, kein Licht ausgestrahlt werden kann.

Dennoch kann die Anwesenheit eines Schwarzen Lochs in Bezug auf seinen „Schatten“ abgeleitet werden, also der dunklen Vertiefung in der Mitte des großen Bildes an der Wand, das von der internationalen Kollaboration „Event Horizon Telescope“ (EHT) erstellt wurde. Die dunkle Region spiegelt die Abwesenheit von Licht in der Nähe des Ereignishorizonts wider und hat es uns ermöglicht, ein Schwarzes Loch im Zentrum der Galaxie (*Sgr A**) zu „sehen“, wie es Einsteins Allgemeine Relativitätstheorie vorhergesagt hat.

Aber was, wenn wir nicht sehen können? Wie kann ein Schwarzes Loch von denen „gesehen“ werden, deren Augen kein Licht empfangen können?

Was hier gezeigt wird, ist eine 3D-Darstellung der Intensität der Radioemission von *Sgr A**. Erkunden Sie sie gerne mit Ihren Händen. Auf diese Weise können Sie sich vorstellen, wie eine blinde Person das wahrnimmt. Das Rendering hilft uns auch dabei, uns die sehr starke Krümmung von Raum und Zeit vorzustellen, die sich in der Nähe eines Schwarzen Lochs entwickelt und die der 3D-Druck durch die steilen Wände nahe der Mitte des Schattens gut wiedergibt.

Die Anwesenheit enthüllen

Glashologramm-Kubus von Photon-Laufbahnen gekrümmt von der Anziehungskraft eines Schwarzen Lochs, 2024

15 x 15 x 15 cm, Glas

Produziert für die Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* im Frankfurter Kunstverein mit Unterstützung des Europäischen Forschungsrates (ERC – European Research Council)

Courtesy Prof. Dr. Luciano Rezzolla, Institut für Theoretische Physik, Goethe-Universität Frankfurt

Ein Schwarzes Loch ist eine Lösung der Einstein-Gleichungen im Vakuum, also in Abwesenheit von Materie. Sein äußerer Rand wird durch den „Ereignishorizont“ repräsentiert, eine geometrische

Oberfläche, wo die Schwerkraft so stark ist, dass nichts, nicht einmal Licht, ihr entkommen kann. Es ist also möglich, den Ereignishorizont zu betreten, aber nicht, ihn wieder zu verlassen.

Da er kein Licht ausstrahlen kann, kann der Ereignishorizont eines Schwarzen Lochs auch nicht „gesehen“ werden, zumindest nicht im Hinblick auf Lichtstrahlen. Die Bewegung von Lichtstrahlen in seiner Nähe kann jedoch seine Präsenz offenbaren.

Der Block zeigt die Bahnen von Lichtstrahlen oder „Photonen“, wie Physiker sie auch nennen. Sie entstehen, wenn sie sich einem rotierenden Schwarzen Loch nähern oder es verlassen. Ihre komplexen und manchmal bizarren Bahnen sind das Ergebnis der stark gekrümmten Raumzeit. Der Kubus hilft zu verstehen, dass das zweidimensionale Bild eines Schwarzen Lochs, das wir mit Radioteleskopen vermessen und das daraus resultierende Foto, wirklich das Produkt der dreidimensionalen Bewegung von Lichtstrahlen ist, die aus allen Richtungen kommen und vom Schwarzen Loch abgelenkt werden.

Diese auch Trajektorien genannten Bahnen liefern nicht nur Informationen über die Existenz eines Schwarzen Lochs, sondern auch über seine Eigenschaften, nämlich Masse und Drehmoment (wie schnell es rotiert). Auf einer Seite des Kubus ist eine fast kreisförmige Form zu sehen, die Wissenschaftler den „Schatten“ des Schwarzen Lochs nennen. Die Größe und Form des Schattens zu messen, hilft ihnen, die Anwesenheit eines Schwarzen Lochs zu enthüllen und seine Eigenschaften zu verstehen.

Texte von Prof. Dr. Luciano Rezzolla

Claudio Parmiggiani

Ohne Titel, 2024

Rauch und Ruß auf Tafel

4 Stück, jeweils 115 x 205 cm

Ohne Titel, 2024

Rauch und Ruß auf Tafel

6 Stück, jeweils 200 x 150 cm

Ohne Titel, 2024

Rauch und Ruß auf Tafel

40 x 40 cm

Ohne Titel, 2024

Rauch und Ruß auf Tafel

40 x 40 cm

Courtesy Studio Claudio Parmiggiani

Ohne Titel, 2023

Rauch und Ruß auf Tafel

100 x 150 cm

Ohne Titel, 2023

Rauch und Ruß auf Tafel

100 x 150 cm

Leihgaben: Private Sammlung, Paris

Courtesy Tornabuoni Art

Ein zentraler Ausstellungsraum ist dem Werk des italienischen Künstlers Claudio Parmiggiani gewidmet. Seine Rußbilder von nicht mehr vorhandenen Gegenständen und Figuren heben das Abwesende durch Konturen hervor und sind bildhafte Metaphern der Vergänglichkeit und der Kraft der Erinnerung.

In den 1970er Jahren begann Parmiggiani die Serie *Delocazioni* (Versetzungen): Werke, die das Konzept von Abwesenheit und Negativform durch den Einsatz von Feuer und Rauch erkunden. Der Künstler malt seine Werke nicht. Seine Bilder zeigen weiße Schatten von Gegenständen wie Flaschen, Bücher, und menschlichen Figuren, deren Umrisse durch Rauchablagerungen in einer Feuerkammer entstehen. Der Ruß legt sich über die Fläche der Wandtafel. Wo einst ein Gegenstand war, bleibt die Fläche weiß. Parmiggianis einmalige Technik erinnert an das fotografische Verfahren des Fotogramms, bei dem Objekte auf lichtempfindlichem Papier platziert und belichtet werden, sodass deren Umrisse als Negativabdruck erscheinen.

Claudio Parmiggiani gehört zur Generation der Menschen und Künstler:innen, die während des Zweiten Weltkriegs geboren wurden und die mit den Erfahrungen und Bildern dieses alles vernichtenden Kapitels der Menschheitsgeschichte konfrontiert wurden. In Parmiggianis Jugend brannte das Haus nieder, in dem er aufwuchs. Diese persönlichen und gesellschaftlichen Erschütterungen haben sich zweifelsohne in die Seele eingebrannt und sind vielleicht als eine übergeordnete Suche in das Werk eingegangen, das von Werden und Vergehen, von Erschaffen und Zerstörung geprägt ist.

Doch Parmiggianis Kunst ist zeitlos. Sein Bestreben kreist um die Fähigkeit von Kunst, dem Leben als Erfahrung zeitlichen Seins – in all seiner Schönheit, Schrecklichkeit, Flüchtigkeit und als Mysterium – eine Form zu geben. Parmiggiani ist tief verwurzelt in der Geschichte abendländischer Malerei, deren Bildsprachen er beherrscht. Für ihn besteht das Wesen eines Bildes und der Malerei nicht darin, das Unsichtbare sichtbar zu machen (wie für Paul Klee oder Wassily Kandinsky, siehe: Massimo Recalcati, *La spiritualità nell'arte contemporanea: Claudio Parmiggiani*, 2019). Sein Ringen kreist um die Unmöglichkeit, das Unsichtbare in ein Bild zu übersetzen und so ein Bild zu schaffen, das über seine sichtbaren Umrisse und Formen hinausweist.

Für Parmiggiani wird die Kunst eine Form spiritueller Suche. Das Motiv des Schattens spielt eine zentrale Rolle. In der gesamten Geschichte westlicher und östlicher Kunst dient dieser als metaphorisches Bild und Symbol. Der Mythos vom Ursprung der Kunst geht auf die Idee des Schattens zurück, den Plinius der Ältere beschrieb, bevor er den Tod unter dem Ascheregen von Pompeji fand. In seiner „Naturgeschichte“ beschreibt er den Mythos des Butades aus Sykion, des korinthischen Töpfers und seiner Tochter. Das junge Mädchen war unsterblich in einen jungen Mann verliebt, der sich auf eine lange gefährliche Reise begeben sollte. Um etwas von ihm als Andenken zu behalten, zeichnete sie das Profil seines Gesichtes nach, das der Schein der Lampe auf eine Wand warf. Als ihr Vater dies sah, füllte er den Umriss aus, indem er Ton auf die Oberfläche

drückte und so ein Gesicht als Relief schuf, das er dann im Feuer härtete. Liebe, Verlust, Erinnerung, Wehmut und Schönheit sind so als Ursprung der Kunst benannt.

Der Frankfurter Kunstverein feiert mit der Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* die Rückkehr des Künstlers Claudio Parmiggiani in seine Räumlichkeiten. 1981 und 1988 widmete Peter Weiermair, Direktor von 1980 bis 1998, Parmiggiani zwei Einzelausstellungen. Für die aktuelle Schau hat der Künstler neue, großformatige Werke geschaffen, die zu seiner Serie *Delocazioni* gehören.

Auf sechs monumentalen Tafeln sind Reihen von Büchern auf Stützen zu sehen. Ihre Titel, Autoren und Inhalte bleiben uns verborgen. Bücher sind Aufbewahrungsorte des menschlichen Wissens. Sie tragen die Erzählungen der Menschen und sind Zeugen unserer Kultur, unserer Vorstellungskraft und unseres intellektuellen Erbes. Ein weiteres Werk besteht aus vier Tafeln: Sie bilden die Schatten leerer Flaschen ab. Ihre Formen sind in der Rußschicht ausgespart. Das Glas der Behältnisse umrandet die Leere in ihrem Inneren wie mit einem Zeichenstrich und verdoppelt so sinnbildhaft die Abwesenheit. Und dann zwei menschliche Figuren: Einzelnen stehen sie auf ihrem Bildträger. Die Umrisse verzerrt, stammen sie von steinernen Statuen, die der Künstler dem Feuer überließ. „Wie ein erloschenes Licht, das eine Seele im Dunklen anzündet... denn Statuen sind wie Seelen“ sagte einst der Künstler in einem Interview mit Arturo Schwarz.

Die zwei kleinsten Bilder im Raum sind den Symbolhaftesten unter den Dingen gewidmet: einem menschlichen Schädel, Inbegriff des Memento Mori, und dem Querschnitt einer Nautiluschale. Nautilidae (Perlboote) sind lebende Fossilien und urzeitliche Wesen, die heute noch in den Tiefen der Meere beheimatet sind und von der Entstehung des Lebens auf unserem Planeten erzählen. Sie sind Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart. Die spiralförmige Schale verweist auf die Regeln der Natur, die Fibonacci mit seinen mathematischen Folgen zu fassen versuchte und die den goldenen Schnitt widerspiegeln. Die Proportionen gelten als Symbol der perfekten Ordnung der Natur und werden oft als Hinweis auf das Göttliche interpretiert. Die Muschel verweist zudem auf eine klangliche Idee. Bringt man sie ans Ohr, hört man ein Rauschen, das Menschen schon immer als abwesenden Klang des Meeres deuten. Doch Stille herrscht in unserem Gehirn nie, wir hören Worte und sehen Bilder. Der Musiker John Cage, aber auch der bildende Künstler Yves Klein haben sich mit ihrem Werk diesem Wahrnehmen der Wirklichkeit intensiv gewidmet.

Parmiggiani stellt die unvergängliche Frage der Menschheit nach dem, was bleibt. Abwesenheit ist wie ein Fußabdruck auf einem verschneiten Weg: Der Fuß ist nicht mehr da, aber der Abdruck zeigt seine einstige Anwesenheit (Massimo Recalcati, *La spiritualità nell'arte contemporanea: Claudio Parmiggiani*, 2019). Die Spur ist etwas, das bleibt, obwohl sie droht sich aufzulösen. Die leeren Silhouetten der Gegenstände erscheinen Parmiggiani als Porträts von Abwesenheiten. Was traditionell als Symbole des Endes erachtet wird – Ruß, Asche, Leere – wird bei Parmiggiani zu Metaphern für das Fortbestehen, für die ewige Präsenz des Lebens in Form von Erinnerungen, Spuren und Eindrücken. Das Feuer hinterlässt nicht das Nichts, sondern die unauslöschliche Präsenz der Vergangenheit und die Offenheit des Zukünftigen.

„...Ich habe völlig leere, kahle Räume ausgestellt, in denen die einzige Präsenz die Abwesenheit war, der Abdruck an den Wänden von allem, was dort einst gewesen ist, die Schatten der Dinge, die diese Orte belebt hatten. Für diese Räume verwendete ich allein Staub, Ruß und Rauch. Sie trugen dazu bei, die Atmosphäre eines von den Menschen verlassenen Ortes zu schaffen, wie nach einer Feuersbrunst, wie in einer zerstörten Stadt. Nur die Schatten der Dinge blieben übrig,

wie Ektoplasmen fast verschwundener Formen, verschwunden wie die Schatten aufgelöster menschlicher Körper an den Wänden von Hiroshima. Die erste Versetzung (Delocazione), die ich 1970 machte, war ein Ort, (...) an dem die einzige Anwesenheit die Abdrücke der Dinge waren, die ich entfernt hatte. Eine Umgebung aus Schatten, Schatten von Leinwänden, die ich von den Wänden entfernt hatte, Schatten von Schatten, so als sähe ich hinter einem Schleier eine andere verschleierte Wirklichkeit und hinter dieser anderen verschleierten Realität noch eine andere und andere Schleier, und so weiter bis ins Unendliche. (...) Ein Ort der Abwesenheit wie ein Ort der Seele.“

Aus: Claudio Parmiggiani, *Stella Sanguis Spiritus*, 1995

Claudio Parmiggiani (*1943 in Luzzara, Italien) lebt und arbeitet in Parma, IT. Er ist eine der zentralen Figuren der Nachkriegskunst in Italien und Europa. Auch wenn Parmiggiani einen unabhängigen Weg innerhalb des italienischen Kunstpanoramas wählte und sich nie einer bestimmten Kunstrichtung zuordnete, lässt sich seine Kunst zwischen der Arte Povera und der Konzeptkunst verorten. Seine Arbeiten wurden international in Museen und Sammlungen ausgestellt. Einzelausstellungen fanden unter anderem in den folgenden Institutionen statt: Frist Museum, Nashville, TN (US), der Accademia di Francia Villa Medici, Rom (IT), dem Palais des Beaux Arts - BOZAR, Brüssel (BE), dem Palazzo del Governatore, Parma (IT), dem Palazzo Fabroni Arti Visive Contemporanee, Pistoia (IT), dem Musée des Beaux-arts de Nantes (FR), dem Grand Palais, Paris (FR), der Galleria d'Arte Moderna di Bologna (IT), dem Museum of Art, Tel Aviv (IL), dem Musée Fabre, Montpellier (FR) und im Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main (DE). Zudem nahm Parmiggiani sechs Mal an der Biennale di Venezia (IT) teil. Seine Werke sind in prominenten Sammlungen vertreten, u.a. im Centre Pompidou, Paris (FR), Stedelijk Museum Amsterdam (NL), Museo Nacional de Bellas Artes, Havanna (CU), National Gallery of Iceland, Reykjavík (IS), Mamco - Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genf (CH), Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris (FR), Francois Pinault Foundation, Venedig (IT) und im Museo del Novecento, Mailand (IT). Im Bereich seiner schriftstellerischen Arbeit sind insbesondere folgende Werke hervorzuheben: *Poesie dipinte* (1981), *Il sangue del colore* (1988), *Stella Sanguis Spiritus* (erschieden in den Jahren 1995, 2003 und 2007), *Incipit* (2008), *Una fede in niente ma totale* (2010) sowie *Lettere a Luisa* (2016).

Abguss der Fußabdrücke von Laetoli aus der Sammlung des Naturhistorischen Museums Wien

Abguss der Fußabdrücke von Laetoli

Fund aus dem Jahr 1978; Fundort: Tansania

PLA, 3D-Druck mit Filament auf Basis eines 3D-Scans

40 x 360 x 4,5 cm

Produziert vom Frankfurter Kunstverein für die Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden:*

3D-Scans ermöglicht durch das 3D-Labor des Naturhistorischen Museums Wien, Ausführung des

3D-Drucks durch studio gilgen und manuelle Präparation durch das Senckenberg Museum für

Naturkunde

Courtesy Naturhistorisches Museum Wien

Vor 3.6 Millionen Jahren durchquerten *Australopithecus afarensis*, zwei Erwachsene und ein Kind, die afrikanische Savanne in der Nähe der Olduvai Schlucht im Norden Tansanias. Die Spuren dieser frühen Vorfahren des Menschen sind die ersten Abdrücke von Individuen, die aufrecht in der Unendlichkeit prähistorischer Landschaften nebeneinander hergingen.

Erhalten wurden die vergänglichen Spuren durch eine natürliche Gegebenheit. Der Vulkan Sadiman war in kurzer Zeitabfolge achtzehnmal ausgebrochen. Savanntiere, darunter auch die Australopithecinen, durchquerten nach dem Abkühlen der Vulkanasche nach einem Ausbruch das Gebiet am Ufer des Flusses Garusi. Kurz zuvor muss die Landschaft durch den Ausbruch verwüstet und einer Mondlandschaft gleich anmutend ausgesehen haben. Heiße Winde wehten und Asche verschleierte den Himmel. Die vorüberziehenden Lebewesen hinterließen Spuren in der durch plötzlich einsetzenden Regen angefeuchteten Asche. Die Regentropfen haben in der staubigen Erdoberfläche kleinste Krater hinterlassen. Die auf den Regen folgende Sonne hat die Asche und die Spuren der Lebewesen in ausgehärteten Tuffstein verwandelt. Dieser wurde beim direkt darauffolgenden, wiederkehrenden Vulkanausbruch betonartig versiegelt und mit einer neuen Lage Asche abgedeckt. Durch diese Ereignisse sind die Spuren der Lebewesen versteinert, und konnten so die Zeit bis heute überdauern.

Die Abdrücke von Laetoli öffnen ein einzigartiges Fenster in die Vergangenheit. Sie ermöglichen Forscher:innen, ein wichtiges Kapitel der menschlichen Evolution zu untersuchen. Gleichzeitig öffnen sie Räume der Imagination. Zwei parallel verlaufende Spuren. Die große muss von zwei erwachsene Homininen stammen, die hintereinander liefen. Der eine trat in die Fußtritte des anderen, so wie es manchmal Menschenaffen und auch wir *Homo sapiens* tun. Neben ihren Abdrücken befinden sich die von kleineren Füßen. Vielleicht ihr Kind, das eng an die Eltern angeschmiegt ging. Die Spur deutet ein Innehalten an. Eine Unterbrechung, die darauf schließen lässt, dass das Kind im Laufen stehengeblieben sein muss, vielleicht um zurückzublicken.

Die Fußabdrücke unterscheiden sich nur wenig von denen heutiger Menschen. Fußballen und Zehen üben Druck beim Laufen auf den Untergrund aus. Der hier gezeigte Abguss der Fußspuren von Laetoli wurde für die Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins vom Naturhistorischen Museum in Wien als digitaler Datensatz gefertigt. Für die Ausstellung ist eine handgefertigte Nachbildung entstanden, die von Prof. Daniel Gilgen (Hochschule Trier) und Olaf Vogel (Geologischer Präparator am Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt) hergestellt wurde.

Das Laetoli Gebiet ist eine zentrale Fundstätte der Paläoanthropologie. In den Millionen Jahre alten Schichten fanden immer neue Forscher:innen Teams ab den 1970er Jahren zehntausende fossile Knochenreste und Spuren von über zwanzig Tierarten und Fußabdrücke von siebzig Individuen menschlicher Homininen. Die Zeit hat Schicht über Schicht geschaffen, aus Sediment und vulkanischem Material, die an manchen Stellen mehr als 130 Meter mächtig ist.

Als dort von einem Forscher:innen Team unter der Leitung von Mary Leakey Knochenfragmente und Fußabdrücke der Frühmenschenart *Australopithecus afarensis* gefunden wurden, zu der auch die weltberühmte Lucy zählt, war das eine Sensation. Paläoanthropolog:innen legten die Fußabdrücke sorgfältig frei, mehrfach im Laufe der Jahrzehnte. Sie dokumentierten sie mit immer ausgereifteren Technologien, wie zuletzt mit 3D-Laser-Scannern und unter Zuhilfenahme von digitalen forensischen Methoden.

Der erste direkte Beweis für den aufrechten Gang eines unserer Vorfahren war gefunden. Neueste Untersuchungen ergaben, dass einige der Abdrücke von Laetoli von einer anderen, möglicherweise noch unbekanntem, Homininen-Art stammen.

Wir danken:

Dr. Margit Berner (Naturhistorisches Museum Wien)

Apl. Prof. Ottmar Kullmer (Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt)

Prof. Daniel Gilgen (Hochschule Trier)

Olaf Vogel (Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt)

Petra Noordkamp

Il Grande Cretto di Gibellina, 2015

Film, 14 min

Courtesy Petra Noordkamp und The Solomon R. Guggenheim Foundation

Petra Noordkamp ist Künstlerin. Sie arbeitet mit Fotografie und Film und erforscht den Einfluss von Erfahrungen, Erinnerungen, Filmen und Träumen auf die Wahrnehmung von Architektur und der städtischen Umwelt.

2015 entstand auf Einladung des Guggenheim Museums New York ihr Film *Il Grande Cretto di Gibellina*. Noordkamp widmete ihn dem Landschaftsmonument des italienischen Künstlers der Arte Povera, Alberto Burri (*1915, Città di Castello, IT; † 1995, Nizza, FR). Die Errichtung des *Cretto* begann im Jahr 1984 und wurde 2015 abgeschlossen. Das Werk erstreckt sich heute über eine Fläche von 90.000 Quadratmetern.

Die Geschichte des *Cretto di Gibellina* (Der Riss von Gibellina) von Alberto Burri ist komplex. 1979 begann Burri mit der Idee für das Werk. Zwischen 1985 und 1989 ließ er eine 1,50 Meter hohe Schicht aus weißem Zement über die Trümmer gießen, die das große Erdbeben vom 14. Januar 1968 hinterlassen hatte und das die Stadt Gibellina sowie das Leben ihrer 5.000 Bewohner:innen zerstörte. Straßen, Plätze, Häuser, Geschäfte, Schulen, Kirchen, ein Theater, das Chiaramonte-Schloss aus dem 14. Jahrhundert, alles stürzte ein und begrub Menschen sowie ihr Hab und Gut unter sich. Etwa hundert Menschen starben. Alle anderen verloren ihr Zuhause und jede Familie hatte Opfer zu beklagen. Eine traumatisierende und grundlegende Erfahrung der Unentrinnbarkeit vor der Macht der Natur. Burris Werk, das elf Jahre nach dem Geschehnis entstand, bewahrt die Ruinen und bedeckt sie mit der weißen Zementschicht.

Es ist ein Ort der Abwesenheit, der Erinnerung und der Stille. Burris Größe liegt darin, den Schmerz und die Trauer der Menschen gespürt und geachtet zu haben. Er gab dem eine Form. Burri wählte ausdrücklich weißen Zement. Die Farbe Weiß war für ihn ein Symbol des Lichtes. Ein Licht, das an dem Ort dunkelster Erfahrungen von Zerstörung und Tod sich diesen widersetzt. Das scheinbar harte Material ist selbst verletzlich. Die Zeit macht es brüchig. Kapernpflanzen wurzeln und sprengen Risse in die Oberfläche, Algen und Moos zersetzen sie, Wind, Sonne und Regen. All dies erinnert uns an die menschliche Form des Lebens, die immer verletzlich ist. Der Zement und die menschengemachte Form würden im ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen zerfallen, hätten die Überlebenden des Erdbebens sich nicht der Aufgabe verschrieben, den skulpturalen

Körper des *Cretto* zu pflegen. Wie schwer es ist, das Weiß des Betons zu bewahren, wissen die Menschen, die den Verein Associazione Gibellina Parco Culturale gegründet haben. Ihre Fürsorge trotz der Zeit und dem Vergessen. Denn in seiner erhabenen Schönheit soll der *Cretto* bestehen bleiben. Als Symbol einer Abwesenheit und gleichzeitig als Zeichen der Kraft des Schönen ist dies einigen Menschen von Gibellina ein Wert.

Burri suchte nach der Schönheit. Für ihn ist es die Form, die in einem strengen Gleichgewicht sinnlich und geistig bildhaft zu uns spricht. Es ist nicht die Auffassung einer Schönheit, die das Hässliche, das Unverständliche, die Verletzung und Zerbrechlichkeit verdeckt und beschönigt, sondern er vertritt die Überzeugung, dass Kunst sie in sich aufnimmt und zu Sinnhaftigkeit macht.

Petra Noordkamp verbrachte viele Monate in Gibellina. Für sie war es ein wesentlicher Teil ihrer Arbeit, die Stille des *Cretto* zu erleben, Zeit dort zu verbringen und eine Form zu finden, diesen Ort Menschen in der Ferne filmisch nahe zu bringen. Sie sichtete historische Fotos und Filmaufnahmen, die ihr die Menschen zeigten, die das Erdbeben überlebt hatten. Sie war berührt von den Bildern vergangener Zeiten und des heute abwesenden Lebens. Dieses Material fügte sie in ihren Film ein als Hommage an die Freund:innen und Bewohner:innen von Gibellina. So sehen wir eine Szene, in der der Vater und der Bruder von Nicolò Stabile, heute Initiator der Associazione Gibellina Parco Culturale und Aktivist, zu sehen sind, und der zu einem engen Freund wurde.

Aus der Luft erscheint der minimalistische Entwurf von Burri wie ein weißes Quadrat, wie eine Leinwand, die den gesamten Hügel bedeckt, durchfurcht von tiefen Spalten und Rissen. Diese erinnern an die Straßen der zerstörten Stadt Gibellina. Sie lassen auch an die Furchen denken, die Erdbeben anrichten. Und sie stehen sinnbildhaft für die Risse in den Existenzen der Menschen, die in Gibellina alles verloren.

Petra Noordkamp wählt bewusst den Blickwinkel (altern. Kameraeinstellung) auf Augenhöhe. Es ist, als führte ihr Film uns durch die Wege des *Cretto di Gibellina*. Ihre Arbeit schafft ein Gefühl der Anwesenheit. Noordkamp erzeugt in den Betrachtenden den Eindruck, den Ort zu durchschreiten und nachzuempfinden, was dort passiert sein mag.

Für die Vertonung ihres Filmes hat Petra Noordkamp die niederländische Klangkünstlerin Nathalie Bruys eingeladen. Sie nahm vor Ort Umgebungsgeräusche auf – die Geräusche der Schafe, des Windes und der Vögel – und integrierte sie als Tonfragmente in die endgültige Klanglandschaft des Films.

Burri selbst hatte hinterlassen, dass der *Cretto* ein Ort der Stille bleiben soll. Nur Elemente der Natur sollen zu hören sein – die Vögel, der Wind, die Grillen. Kein touristischer Trubel, keine Vermarktung sollen stören. Momente der Selbsteinkehr. Die Erfahrung des Individuums als Ausdruck des Hier und Jetzt in Anbetracht der Ewigkeit von Raum und Zeit stellt sich an diesem besonderen Ort ein.

Noordkamps gesamtes Werk ist von den Gedanken des finnischen Architekten Juhani Pallasmaa zur Stille beeinflusst. Die Welt verliert ihr Mysterium, ihre Poesie und ihre sinnliche Anwesenheit, so der Architekt. Der Verlust der Stille und der Dunkelheit stehen sinnbildhaft für eine Entfremdung des Menschen von einem spirituellen Bezug zur Welt und zur Natur.

Der Film von Petra Noordkamp verdeutlicht, wie das *Cretto* von Alberto Burri für seine eigene Geschichte und als Narbe in der Zeit steht. Er erinnert an die Katastrophe und zeigt gleichzeitig einen Ort der Schönheit inmitten der ewigen Hügellandschaft des Belice-Tals. Hier hat die Kunst die Aufgabe erfüllt, eine Wunde zuzudecken. Das Verletzte zu schützen und zu bewahren. Die Anwesenheit des Abwesenden.

Petra Noordkamp (*1967, Losser, NL) ist eine niederländische Künstlerin und Filmemacherin, die in Amsterdam (NL) lebt und arbeitet. Von 1996 bis 2000 studierte sie Fotografie an der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam (NL). 2012 präsentierte Noordkamp ihren ersten Kurzfilm *The Mother, the Son and the Architect*, gedreht in der Chiesa Madre des Architekten Ludovico Quaroni in Gibellina (IT), in einer Einzelausstellung im Fotografiemuseum Foam in Amsterdam (NL). Der Film wurde auf zahlreichen internationalen Filmfestivals gezeigt. 2013 war sie Artist-in-Residence an der American Academy in Rom (IT). 2014 kehrte sie im Auftrag der Guggenheim Foundation, New York (US), nach Gibellina zurück, um den Kurzfilm *Il Grande Cretto di Gibellina* über das Land-Art-Kunstwerk *Cretto* von Alberto Burri zu realisieren. Dieser wurde in renommierten Institutionen wie dem Guggenheim Museum, New York (US), K21, Düsseldorf (DE), und dem Centre Pompidou, Paris (FR), gezeigt. Ihr Film *When You Return I'll Be Living by the Waterside* (2017) feierte seine Weltpremiere beim International Film Festival Rotterdam (IFFR) im Jahr 2018. 2017 realisierte Noordkamp die Diptychon-Installation *Fragile - Handle with Care*, die vom Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo - MAXXI in Rom (IT) in Auftrag gegeben wurde. 2020 begann sie das Projekt *Better Not Move* in Tokio (JP), das sich in einem Buch, einem Film und mehreren Ausstellungen manifestierte.

Associazione Gibellina Parco Culturale

Il Cretto è casa mia (Der Cretto ist mein Zuhause), 2024 – fortlaufend

Ein Projekt von **Nicolò Stabile**

34 Fotografien von **Giuseppe Ippolito**

Digitale Fotografie, Maße variabel

Gedanken der Überlebenden des Erdbebens von Belice 1968, aufgeschrieben und ausgewählt von **Giovanna Giordano**

Courtesy Giuseppe Ippolito (Fotos) und Giovanna Giordano (Text)

Il Cretto è casa mia (Der Cretto ist mein Zuhause) wird im Frankfurter Kunstverein zum ersten Mal öffentlich gezeigt. Die fotografische Arbeit wurde 2024 durch die beharrliche Entschlossenheit von Nicolò Stabile ins Leben gerufen, der sie als Teil seiner unermüdlichen Arbeit zur Bewahrung des *Cretto* von Alberto Burri und der Geschichte von Gibellina umsetzt.

Zu sehen sind Porträts von Menschen, die das Erdbeben von Belice überlebten, das 1968 den Westen Siziliens mehrfach erschütterte und zerstörte. Sie sind die letzten Zeuginnen dieses traumatischen Erlebnisses. Die betroffenen Menschen verloren Angehörige und ihr Zuhause. Das Erdbeben sowie die Untätigkeit der Behörden ließen sie heimatlos und mit dem Verlust ihrer gesamten Existenz allein zurück. Nach Jahren in temporären Baracken wurde 18 Kilometer entfernt Gibellina Nuova (das neue Gibellina) erbaut. Künstler:innen und Architekt:innen spendeten Werke.

Es war die Stadt einer Utopie der Moderne, die im Laufe der Jahre wieder dem Verfall preisgegeben wurde.

2024 entstand das partizipative Projekt *Il Cretto è Casa Mia* als Versuch der Heilung und der Wiederaneignung eines Ortes, der in seiner gesamten Präsenz von einer tief empfundenen Abwesenheit zeugt. Mehr als fünfzig Jahre nach dem Erdbeben haben sich Menschen zusammengetan, um ihre Porträts anfertigen zu lassen. Sie stehen vor den einstigen Trümmern ihrer Häuser. In den 1980er Jahren entstand auf diesen Überresten das Landschaftskunstwerk von Alberto Burri, der *Cretto di Gibellina*, als Ort der Stille und der Erinnerung. Dem Künstler gelang es, den Schmerz durch einen respektvollen gestalterischen Akt in eine Form erhabener Schönheit umzugestalten. Seine weißen Betonschichten verhüllten die Überreste, einem Leichentuch gleich, und bewahren sie in der Verborgenheit ihres Inneren.

Nicolò Stabile, selbst Überlebender und Gründer des Vereins Associazione Gibellina Parco Culturale ist der Impulsgeber eines visionären wie monumentalen Bestrebens, diesen Ort nicht dem Verfall preiszugeben, sondern ihn zu bewahren und dafür kollektive Kräfte zu mobilisieren. Seit Jahren engagiert er sich für den Erhalt der Kunst und der Gedenkstätte. So lud er 2024 den Fotografen Giuseppe Ippolito ein, die Überlebenden vor Ort zu porträtieren. Die als fortlaufender Prozess konzipierte Fotoaktion umfasst inzwischen 60 Porträts, von denen 34 gedruckt und erstmals im Rahmen der Gruppenausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* gezeigt werden. Die Menschen, deren Gesichter wir sehen, gehören der letzten Generation an, die dieses für Sizilien und ganz Italien erschütternde Ereignis bezeugen kann.

Von den Fotos aus schauen sie uns an. Sie zucken nicht vor der Gewalt der Geschichte zurück, sondern treten als Individuen hervor. Sie erzählen der Schriftstellerin Giovanna Giordano ihre Geschichten, die in der Ausstellung in Auszügen zu lesen sind. Sie sind stolz darauf, dass Alberto Burri die Ruinen ihrer Häuser nutzte, um eines der wichtigsten Denkmäler der Welt und sein Meisterwerk zu schaffen. Ein lebendiger Ort der Landschaft, der Erinnerung, der Kultur.

Nicolò Stabile (*1966, Gibellina, IT) arbeitete in den 1980er Jahren in noch jungem Alter an der Seite von Ludovico Corrao (*1927, Alcamo, IT; †2011, Gibellina, IT), dem ehemaligen Bürgermeister von Gibellina, IT, am Wiederaufbau der Stadt nach dem Erdbeben von Belice von 1968. In den 1990er Jahren lebte und arbeitete er in Brüssel, BE, wo er als Dramatiker, Organisator, Pressesprecher und Übersetzer für verschiedene Theater, Festivals und Künstler:innen tätig war, darunter Kunstenfestivaldesarts, Brüssel (BE), Kaaitheater, Brüssel (BE), CharleroiDances, Charleroi (BE) und Needcompany, Brüssel (BE). Zudem arbeitete er als Produzent für Thierry Salmon. Im Jahr 2000 kehrte Stabile nach Gibellina zurück, wo er die Compagnia Caterina Sagna leitete und zahlreiche Koproduktionen mit bedeutenden Institutionen wie dem Théâtre de la Ville, Paris (FR), Théâtre de la Bastille, Paris (FR), Festival d'Avignon (FR) und Biennale di Venezia (IT) realisierte. Von 2006 bis 2010 war er für die Öffentlichkeitsarbeit und das Ente Promozione Danza der Fondazione Romaeuropa, Rom (IT), sowie für das Programm am Teatro Palladium, Rom (IT) verantwortlich. Seit 2010 engagiert sich Stabile für den Erhalt und die Dokumentation des öffentlichen Kunstbestands der Stadt Gibellina, insbesondere des *Cretto* von Alberto Burri. In diesem Zusammenhang hat er mit Künstler:innen, Fotograf:innen, Regisseur:innen, Forscher:innen, Dramaturg:innen, Archiven, Universitäten und Institutionen zusammengearbeitet, um die Stadt Gibellina und ihre Widersprüche

zu dokumentieren. Zu den Mitwirkenden zählen Thierry de Mey, Marzia Migliora, Petra Noordkamp, Elisa Giardina Papa, Onorato & Krebs, David Williams, Maya Bosch, Christian Lutz, Pablo Fidalgo, Alexander Rosenkranz, Istituto Svizzero, Rom (IT), Accademia Tedesca Villa Massimo, Rom (IT), Fondazione Sandretto Re Baudengo, Turin (IT) und Archivio Pietro Consagra, Gibellina (IT).

Giuseppe Ippolito (*1987, Novara, IT) ist ein italienischer Fotograf, der auf Porträt- und Reportagefotografie für die Verlags- und Werbebranche spezialisiert ist. Seine Reportagen wurden in nationalen und internationalen Publikationen veröffentlicht, darunter The Guardian, Vanity Fair, La Cucina Italiana, Business Traveller UK, The Creative Brothers, Athleta Magazine, Suq Magazine und Trentino Magazine. Ippolito ist im Bereich *Food and Beverage* als Fotograf von Celebrity Chefs bekannt und hat mit La Repubblica, Panorama, Dispensa Magazine und Fine Dining Lovers von San Pellegrino zusammengearbeitet. Im Jahr 2017 erhielt er eine besondere Erwähnung von der World Photography Organization und wurde in die Shortlist für den Preis Food Photographer Of The Year aufgenommen. Kürzlich erweiterte er sein Engagement auf die Erstellung von institutionellen Kampagnen für die Regione Sicilia, die SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) und das MiBAC (Ministero per i Beni e le Attività Culturali). Ippolitos Eltern stammen aus Gibellina.

Giovanna Giordano (*1961, Mailand, IT) lebt in Catania, IT, wo sie Philosophie an der Accademia di Belle Arti unterrichtet und als Journalistin und Autorin arbeitet. Giordano ist bekannt für ihre Romane, die Leser:innen auf eine Reise von Sizilien zu anderen Orten außerhalb Italiens mitnimmt. Sie hat afrikanische Kunstgeschichte studiert und schreibt regelmäßig für Publikationen wie La Stampa, Il Giornale di Sicilia, Il Mattino und aktuell für La Sicilia. Giordano erhielt zahlreiche Preise wie den Premio Recalmare Sciascia für ihre Romane, darunter *Trentaseimila giorni* (1996), *Un volo magico* (1998) und *Il mistero di Lithian* (2004). 2020 stand sie auf der Shortlist für den Literaturnobelpreis. Ihr Werk *Il profumo della libertà* (2021; in deutscher Sprache 2023 erschienen, *So viele Paradiese*, Eichborn) war für den Premio Strega 2022 nominiert.

Der Cretto sind wir

von Nicolò Stabile

Was ist der Cretto?

Der *Grande Cretto di Gibellina* von Alberto Burri ist eines der größten Kunstwerke der Welt und misst 270 x 310 Meter. Wie ein Leinentuch aus weißem Beton bedeckt es die Trümmer des kleinen Dorfes, das durch das Erdbeben vom 15. Januar 1968 zerstört worden ist. Im Zentrum Westsiziliens, in einer Region mit reichem kulturellem Erbe, steht es in einem zeitlosen Dialog mit den imposanten Säulen des griechischen Selinunte weiter südlich und der erhabenen Abgeschlossenheit des Tempels von Segesta, einer antiken Stadt der Elymer im Norden.

Der *Cretto* von Alberto Burri wurde aus den Steinen und Gegenständen errichtet, die einst Gibellina formten: Straßen, Plätze, Häuser, Ställe, Geschäfte, Werkstätten, Schulen, Kirchen, ein Barocktheater und eine Burg aus dem 14. Jahrhundert. Der *Cretto* ist das Grab und die verlorene Heimat eines kleinen Dorfes im Süden Italiens. Er rekonstruiert ideale, räumliche und zeitliche Wege zwischen Erinnerung und Gegenwart, zwischen den Lebenden und den Toten. Er ist ein Werk, das sich jedem Versuch der Kategorisierung entzieht.

Ein Ruf an die Künste

Seine Geschichte ist komplex. Sie beginnt 1979 und ist bis heute nicht abgeschlossen. Sie hatte einen *Deus ex Machina*: Ludovico Corrao, Bürgermeister von Gibellina von 1970 bis 1994, der – wie Fitzcarraldo – wusste, dass Träume Berge versetzen können.

Wir befinden uns am Ende der 1970er Jahre. Für die Bürger:innen von Gibellina, die das Erdbeben überlebt haben, setzt sich das Trauma fort: Sie müssen mehr als ein Jahrzehnt in provisorischen Notunterkünften hausen – eisig im Winter und glühend heiß im Sommer. Neue Stadtzentren beginnen nach Plänen des Staates Gestalt anzunehmen – einige davon, wie Gibellina Nuova, weit entfernt von den alten Siedlungen. Diese Pläne wurden in einem Büro der fernen Hauptstadt Rom von einer Handvoll Stadtplaner:innen entworfen, die glaubten – wie sie im Projektbericht schrieben –, die Mafia zu bekämpfen, indem sie breite Straßen bauten, um die Einwohner:innen voneinander zu trennen. Die Anliegen und Bedürfnisse der lokalen Gemeinschaften wurden dabei ignoriert. Mehr noch: Den Gemeinden wurde per Gesetz jegliche Entscheidungsbefugnis aberkannt.

Ludovico Corrao ist machtlos gegenüber den vom Staat aufgezwungenen städtebaulichen Entscheidungen. Er ist sich jedoch der Ignoranz dieser Pläne bewusst und überzeugt, dass Häuser allein nicht ausreichen, um das Gemeinschaftsgefühl und die Verbundenheit wiederherzustellen. Er weiß, dass der Wiederaufbau einen höheren Sinn erhalten muss, bei dem Schönheit als Motor und verbindendes Element fungiert. Deshalb versammelt er Künstler:innen, Intellektuelle und Kulturschaffende, um zu versuchen, die Stadt schöner zu machen.

Der Schriftsteller Leonardo Sciascia schrieb in seiner Rede, die er am 15. Januar 1988 in Gibellina anlässlich des zwanzigsten Jahrestages des Erdbebens hielt: „Der italienische Staat – das muss man sagen – war weder bereit noch geneigt, eine Forderung nach Wiederaufbau anzunehmen, die mehr als nur eine Wiederherstellung des Elends darstellte: Vielleicht hoffte man tatsächlich auf die Flucht, das Verlassen, auf den Wunsch, woanders neu zu beginnen; und der Beweis dafür ist, dass das ‚Gesetz zwei Prozent‘, das Gesetz, das bei öffentlichen Bauwerken zwei Prozent der Ausgaben für künstlerische Gestaltungen vorsieht, für den Wiederaufbau dieser Städte ausgesetzt und aufgehoben wurde. Verbot der Kunst, Verbot der Schönheit: Als wollte man, dass alles hässlicher ist als zuvor, dass die Menschen einander und ihre Heimat nicht wiedererkennen. Ob Absicht, unbewusster Wunsch oder einfach nur das Fehlen auch nur einer vagen Idee davon in den herrschenden Kreisen, was das Leben verschönert und stärkt – hier in der Umgebung ist dies mehrfach offensichtlich geworden; aber in Gibellina hat es einen Ort des Widerstands gefunden. [Ludovico Corrao] hat gezeigt, dass das Leben nicht anderswo ist, sondern dass es auch hier sein kann.“

Künstler:innen folgen dem Ruf Corraos, und das neue Gibellina erwacht durch die Kunst zum Leben. Ende der 1970er Jahre wird Gibellina zu einem permanenten Labor der Künste, einem Treffpunkt für Kunstschaffende und einem Freilichtmuseum.

Aus den Trümmern entsteht ein Meisterwerk

Corrao gelingt es sogar, den Künstler Alberto Burri, der als schwierige Persönlichkeit gilt, zu überzeugen, nach Gibellina zu kommen. Im Jahr 1979 reist Burri aus Rom an, mit all seinen Vorurteilen

über den Süden und dessen Bewohner:innen. Die neue Stadt inspiriert ihn nicht, und die Vorstellung, ein Werk neben jenen von Künstler:innen zu hinterlassen, die er nicht schätzt, reizt ihn nicht: „Hier mache ich sicher nichts.“ Doch dann besucht er die Ruinen des vom Erdbeben zerstörten Gibellina. Er muss diese Stille gespürt haben, die nur vom Krächzen der Krähen unterbrochen wird in dieser hügeligen Landschaft, die sich bis zum afrikanischen Meer erstreckt, und er ist fast bewegt. Die Idee kommt ihm noch am selben Abend: „Ich würde es so machen: Wir verdichten die Trümmer, die ja ohnehin ein Problem für euch sind, befestigen sie richtig, und mit Beton schaffen wir einen riesigen weißen *Cretto* (Riss), damit dieses Ereignis für immer in Erinnerung bleibt.“

Um die Arbeit zu realisieren, träumt Burri von der aktiven und tatkräftigen Beteiligung der Bewohner:innen von Gibellina. Erst viel später sollte er erfahren – und es machte ihn sehr traurig – , dass vielen der *Cretto* nicht nur nicht gefiel, sondern als eine Art von Gewalt empfunden wurde.

Eine schwierige Verwirklichung

Um Gelder, Material und Arbeitskräfte zu beschaffen, bedient sich Corrao unzähliger Einfälle und Strategien. Es ist undenkbar, den Staat um die Finanzierung zu bitten. 1985 beginnt das Werk, Gestalt anzunehmen und sich zwischen den Trümmern auszubreiten. Burri überlässt es den Techniker:innen und Arbeiter:innen, Lösungen zu finden, um seine Empfehlungen umzusetzen. Er verfolgt das Projekt aus der Ferne über seinen Freund Alberto Zanmatti, den Architekten vor Ort.

Am Morgen des 23. Mai 1987 sieht Burri seinen *Cretto* zum ersten und letzten Mal: Er scheint enttäuscht und sagt fast nichts. Ihm fehlt wahrscheinlich der Blick von oben, an den er sich durch das Modell, an dem er gearbeitet hat, gewöhnt hat. Trotz der Größe vermisst er das Gefühl von Großartigkeit, das er sich vorgestellt hat. Der Besuch dauert nur wenige Stunden, gerade genug, um ein Foto von der Begegnung des Künstlers mit seinem Werk zu machen.

1989, als 70 Prozent des Werkes fertiggestellt sind, werden die Arbeiten wegen fehlender Mittel eingestellt. Corrao gelingt es, eine Finanzierung von der Region Sizilien zu erhalten, indem er das Projekt nicht als Kunstwerk, sondern als „Stadtspark“ einreicht. Doch es bleibt ihm keine Zeit mehr, um die bürokratische Maschinerie in Gang zu setzen. Nach mehr als zwanzig Jahren wollen die Menschen in Gibellina ihn nicht mehr als Bürgermeister, und 1994 wird Corrao nicht wiedergewählt. Sein Nachfolger schafft es, diese Finanzierung absichtlich zu verlieren, und von da an wird der *Cretto* allmählich aufgegeben.

Jahre vergehen, aus Weiß wird Grau. Das Metall unter der Oberfläche rostet, wodurch Teile des Betons abbrechen. Es gibt einige kleine Einstürze, Absplitterungen und Risse. Abgesehen von ein paar Reinigungen zur Entfernung der Vegetation, die begonnen hat, das Werk zu überwuchern, wird keine Instandhaltung durchgeführt. Niemand kommt mehr zu den Ruinen. Die Gelegenheiten, sich dort zu versammeln, werden immer seltener. Der *Cretto* gerät fast in Vergessenheit. Auch Burri spricht nicht gern darüber. Wie er vorausgesagt hat, stirbt er 1997, ohne sein Werk vollendet zu sehen.

Dann entsteht auf den umliegenden Hügeln, wo es ein paar Jahren zuvor noch junge Wälder gab, ein Windpark. Die Gemeinde hält es für notwendig, einen Parkplatz anzulegen, und baut ihn in unmittelbarer Nähe des Werks von Alberto Burri aus demselben weißen Beton: Aus der Ferne wirkt das wie eine Metastase des viereckigen Körpers des *Cretto*. Mit demselben Material wird das Stück

Provinzstraße, das an einer Seite des *Cretto* entlangführt, neu asphaltiert, wodurch dessen Form verunstaltet wird. Es gibt keinen Aufschrei, dass diese groben öffentlichen Eingriffe Burris Idee entstellen. Institutioneller Vandalismus.

Der *Cretto* ist ein lebendiger Ort

Die Idee, einen Aufruf zur Rettung des *Cretto* zu starten, kam mir an einem Sommernachmittag im Jahr 2010, als ich mit Ludovico Corrao sprach. Er war bereits schwer krank, doch keineswegs resigniert. Die Tatsache, den *Cretto* nicht vollendet zu sehen, machte ihn jedoch tieftraurig. Der Aufruf wurde von etwa hundert Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur unterzeichnet und an den zuständigen Minister und den Regionalrat geschickt. Keine zwei Monate später betonten in einer gemeinsamen Erklärung des Ministeriums der Staatssekretär und der Regionalassessor, dass der Appell nicht unbeachtet bleiben würde. Das Ministerium stellte Mittel aus Lotto-Einnahmen für die Restaurierung bereit. Die Region zögerte jedoch beim Thema Fertigstellung, und der Assessor drängte darauf, private Investoren mit einzubeziehen. Dann, am 7. August 2011, wurde Ludovico Corrao in einer fatalen Wendung, die an eine griechische Tragödie erinnert, von seinem Pfleger ermordet. Drei Tage später, als wir auf dem Vorplatz der Chiesa Madre von Gibellina Senator Corrao die letzte Ehre erwiesen, nahm mich Assessor Sebastiano Missineo beiseite und sagte, von seinen Emotionen überwältigt, er werde die nötigen Mittel für die Vollendung finden – das sei er Corraos Andenken schuldig. Er hielt sein Versprechen.

Die Arbeiten am *Cretto* wurden 2015 abgeschlossen. Der neue schneeweiße Teil war, wie Burri ihn sich vorgestellt hatte, ließ aber den alten grauen Teil des *Cretto* umso mehr hervortreten, wodurch ein auffälliger Kontrast entstand. Was tun, um dessen Erhalt für die Nachwelt zu sichern? Wie lassen sich der alte und der neue Teil angleichen? Von Anfang an war klar, dass die Pflege dieses außergewöhnlichen Werkes eine ebenso außergewöhnliche Herangehensweise erfordert.

Burri hätte sich gewünscht, dass die Gemeinschaft von Gibellina das Werk selbst umsetzt. Immerhin wurde sein Werk der Bürgerschaft geschenkt. Obwohl diese durch die Zwangsenteignung ihrer nicht mehr existierenden Häuser ihr Eigentum und den Anspruch darauf verloren hat, ist sie moralisch Eigentümerin und somit Hüterin des *Cretto*. Auch auf dieser Grundlage wurde gemeinsam mit Corrao darüber nachgedacht, dass der *Cretto* regelmäßig von der Gemeinde mit Kalk gereinigt und gestrichen werden sollte. Kalk ist ein einfaches, desinfizierendes Material, das leicht zu verwenden ist und an eine Tradition im gesamten Mittelmeerraum anknüpft. Dies schien der einzig gangbare Weg.

Der *Cretto* darf nicht sterben, aber er kann sich auch nicht in ein schwarzes Loch öffentlicher Gelder verwandeln. Vielmehr sollte er durch gezielte Maßnahmen, die seine Förderung und Sichtbarkeit sicherstellen, zu einem gemeinsamen Kulturgut werden, das Reisende anzieht und, wenn gut verwaltet, wirtschaftliche Vorteile bringt.

Doch der wahre Schlüssel zur Sicherung der Zukunft des *Cretto* liegt in der Beziehung zwischen dem Ort der Ruinen und den Menschen. Sie erlebten den *Cretto* anfänglich als Fremdkörper, als eine Gewaltanwendung gegen die Ruinen, die in ihrer bescheidenen physischen Präsenz jedoch eine tiefe emotionale Verbindung hervorriefen. Die anfängliche Ablehnung dieses Werkes hat die physische Distanz (18 km) zwischen dem neuen und dem alten Gibellina vergrößert, zu einer Distanz, die durch die Gleichgültigkeit gegenüber einem halb fertigen Werk noch gewachsen ist.

Die Notwendigkeit einer partizipativen Restaurierung, die von der Gemeinschaft initiiert wird, ergibt sich zunächst aus dem Bedürfnis, eine neue Beziehung zu Burris Werk und zum gesamten Ort der Ruinen aufzubauen. Diese Notwendigkeit sollte die Grundlage für weitere Planungen und Umsetzungen bilden. Die Restaurierung sollte in erster Linie eine Gelegenheit bieten, sich in einem festlichen und ritualhaften Moment wiederzufinden, in dem die Bevölkerung sich den Ort und die damit verbundenen Symbole zurückerobert. Die Restaurierung sollte nicht nur wirtschaftlich nachhaltig sein, sondern auch in der Lage, wirtschaftliche Aktivität zu erzeugen und somit direkte Vorteile zu bringen. Außerdem muss sie dafür sorgen, dass die Idee Burris in ihrer ursprünglichen und grundlegenden Farbigkeit ständig sichtbar bleibt. Für die Menschen von Gibellina wäre dies eine Möglichkeit, den Bann der menschlichen Nostalgie zu brechen: den Bann einer durch das tragische Ereignis des Erdbebens und die folgenden Ereignisse idealisierten vergangenen Zeit, den gegenwärtigen Moment zu akzeptieren und zu beginnen, in die Zukunft zu investieren. Auch eine Restaurierung aller bestehenden Werke in Gibellina Nuova sollte auf eine Weise durchgeführt werden, die die zahlreichen Künstler:innen mit einbezieht. Viele haben bereits ihre Bereitschaft zur Teilnahme signalisiert.

In den letzten Jahren hatte ich die Gelegenheit, diese Idee mit Restaurator:innen, Expert:innen für zeitgenössische Materialien, Kunsthistoriker:innen, Kurator:innen, Künstler:innen, Musiker:innen und Performer:innen zu teilen. Mit Menschen, die Alberto Burri in den Jahren, in denen der *Cretto* gebaut wurde, am nächsten waren und mit ihm zusammengearbeitet haben sowie mit den Bewohner:innen von Gibellina. Und auch mit den Entscheidungsträger:innen der zuständigen Institutionen, dem Rathaus von Gibellina und der Oberaufsichtsbehörde für Denkmalschutz in Trapani. Abgesehen von letzteren, die an einer konservatorischen Restaurierung festhalten, haben alle diese Idee und ihre tiefere Bedeutung mit Begeisterung aufgenommen.

Corraos Projekt, verkörpert durch Gibellina und exemplarisch im *Cretto* von Burri zusammengefasst, basiert auf der mediterranen Idee, dass Schönheit regeneriert. Ebenso wie auf der Notwendigkeit, die grundlegenden Mythen unserer Zivilisation durch ihre Wiederbelebung neu zu aktivieren. Die partizipative Restaurierung würde den Übergang von der Utopie zur Gegenwart markieren, und der *Cretto* würde schließlich das Gesamtkunstwerk werden, das Burri sich erträumt hat.

Der Cretto ist mein Zuhause

Wir haben die Frauen und Männer, die die Erinnerung an das alte Gibellina unter dem *Cretto* bewahren, gebeten, an den Ort zurückzukehren, an dem sie geboren wurden und aufgewachsen sind. Dies ist eine Gelegenheit, sich in einem Ritual wiederzufinden, in dem die Bevölkerung den Ort und die damit verbundenen Symbole zurückerobert.

Jede:r stellt sich mutig für ein Foto genau an den Ort, wo sein/ihr Leben in Gibellina Vecchia endete, und sagt: „Das ist mein Zuhause.“

Das partizipative Fotoprojekt, von dem eine Auswahl in der Ausstellung gezeigt wird, soll dazu beitragen, Burris Idee in ihrer Kraft ständig sichtbar zu halten. Vielleicht wird der *Cretto* vollständig zu dem Gesamtkunstwerk, das Burri sich vorgestellt hat, indem es sich mit seiner Gemeinschaft „aktiviert“.

Ein weiterer kleiner Schritt, um *Il Grande Cretto* von Alberto Burri von der Utopie, aus der es stammt, als wunderbare Realität in unsere Gegenwart zu begleiten.

Alberto Stabile

Gibellina Heartquake VR, 2022–2024

Immersive Virtual-Reality-Erfahrung

26-30 min

Für die Bereitstellung des Archivmaterials danken wir dem Archivio storico del Centro Sviluppo Creativo “Danilo Dolci” und Rai (Radiotelevisione Italiana)

Courtesy Alberto Stabile

Gibellina Heartquake VR ist aus dem Wunsch heraus entstanden, die Geschichte von Gibellina und der Region Belice zu erzählen, die durch das Erdbeben von 1968 tief geprägt wurden. Mit einer VR-Brille lässt das immersive Erlebnis unmittelbar an zentralen Momenten während und nach dem Erdbeben teilhaben. Dabei sollen die User:innen nicht nur zusehen, sondern auch aktiv interagieren. Die virtuellen Bilder kombinieren computergeneriertes Material mit authentischen Fernseh- und Radioaufnahmen. Sie erzählen auf bewegende Weise, wie die Identität einer ganzen Gemeinde über Generationen hinweg geformt wurde. In der Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* zeigt *Gibellina Heartquake VR* zusammen mit dem Fotoprojekt *Il Cretto è casa mia* der Associazione Gibellina Parco Culturale und dem Film *Il Grande Cretto di Gibellina* von Petra Noordkamp, wie Erinnerung durch Kunst lebendig bleiben kann.

Das VR-Projekt wurde 2021 mit Geldern der Gemeinde Gibellina finanziert. Einige der Einwohner:innen und Überlebenden sind in Originalmitschnitten zu hören, darunter der Aktivist Danilo Dolci sowie der damalige Bürgermeister Ludovico Corrao. Doch trotz der großen Unterstützung der Gemeinde und der Übergabe der endgültigen Fassung dieses virtuellen Werks an das Museum für zeitgenössische Kunst „Ludovico Corrao“ im Jahr 2022 wird *Gibellina Heartquake VR* im Frankfurter Kunstverein erstmals der Öffentlichkeit präsentiert.

Das Andenken an Gibellina und seine Zerstörung durch das Erdbeben von Belice vor mehr als 55 Jahren hat ganz Sizilien nachhaltig verändert. Es darf nicht in Vergessenheit geraten. *Gibellina Heartquake VR* wurde geschaffen, um nachfolgenden Generationen die Möglichkeit zu geben, die damals gemachten Erfahrungen nicht nur als fernes, historisches Ereignis zu kennen, sondern sie selbst zu erleben, sich davon berühren zu lassen – und so die Wunde der Menschen zu verstehen, deren Leben die Naturgewalt für immer verändert hat.

Der erste Teil der VR-Erfahrung zeigt die historischen Ereignisse vom Januar 1968. Die Erzählung beginnt mit TV-Bildern von Gibellina unmittelbar nach dem Erdbeben. Danach finden sich die User:innen virtuell in einem eleganten Wohnzimmer in Rom wieder. Im Fernsehen sehen sie originale Fernsehberichte und Eilmeldungen über das Erdbeben. In einer weiteren Szene lassen sich die dramatischen Momente der Katastrophe virtuell aus der Perspektive von Einwohner:innen Gibellinas erleben. Der Kontrast zwischen dem Wohlstand in der Hauptstadt und der in Gibellina herrschenden Armut verdeutlicht die tiefgreifenden Ungleichheiten zwischen Süditalien und mit dem Rest des Landes zu jener Zeit. Die Erzählung führt die User:innen in Zeltstädte und Hütten, in denen die Überlebenden jahrelang unter prekären Bedingungen ein normales Dasein zu führen versuchten. Ein Gewitter tobt über den fragilen Hütten, Wasser dringt ein. Im Hintergrund hört man historische Aufnahmen des freien Radiosenders „Radio Libera“, in denen der Aktivist Danilo Dolci

das Versagen der italienischen Behörden bei der Bereitstellung menschenwürdiger Lebensbedingungen in den Notunterkünften und beim Wiederaufbau der Stadt öffentlich anprangert.

Der zweite Teil der VR-Erfahrung führt in eine traumartige, surreal anmutende Welt. Hier stehen die Kunstwerke und baulichen Wahrzeichen des neuen Gibellina in einer leeren Landschaft, verlassen und darauf wartend, entdeckt zu werden. Die Bauten sind vielfach nicht fertiggestellt. Wie auch in Wirklichkeit nicht: Diese Traumwelt steht für die Utopie einer Stadt, Gibellina Nuova (Neu-Gibellina), die in den 1970er Jahren am Reißbrett entstand, 18 Kilometer von den Trümmern der einstigen Stadt entfernt. Die Hoffnung des Neuanfangs sollte durch Kunst(werke) symbolisiert werden. Zusätzlich zum berühmten *Cretto di Gibellina* des Künstlers Alberto Burri, das auf den Ruinen des zerstörten alten Gibellina entstand, stellten zahlreiche weitere Künstler:innen aus ganz Italien der Kleinstadt Gibellina Nuova Werke, Monumente und Gebäude zur Verfügung. Doch der Traum blieb eine unvollendete Utopie.

„Die Vision von der Wiedergeburt der zerstörten Stadt durch Kunst und Architektur verbindet sich mit meinem persönlichen Traum, die VR-Erfahrung Gibellina Heartquake VR der Öffentlichkeit zeigen zu können. Beide Träume teilen das Schicksal, irgendwie unvollendet geblieben oder durch die Umstände ausgebremst worden zu sein. Und beide leben von der Zuversicht, vollständig realisiert zu werden. Gibellina Heartquake VR wird im Frankfurter Kunstverein zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert. Es ist mein großer Wunsch, dass dieses Projekt, das auf Drängen der Bewohner:innen von Gibellina entstanden ist, nicht nur in Italien, sondern auch im Ausland neues Leben und neue Sichtbarkeit erlangt. So kann die Geschichte von Gibellina einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht werden, damit diese nachdenken kann über den Umgang mit Wunden und Verlust, aber auch mit Hoffnungen und dem Willen zur Transformation, wie sie dramatische Ereignisse erzeugen.“

Alberto Stabile

Alberto Stabile (*1994, Gibellina Nuova, IT) ist ein 3D-Künstler und VR-Entwickler. Seine Familie erlebte das Erdbeben 1968 in Gibellina und gehört zu den Menschen, deren Schicksal bis heute davon geprägt und verändert wurde. Seit 2018 arbeitet er als 3D-Artist und VR-Entwickler und kooperiert dabei mit Architekturbüros sowie internationalen Automobilunternehmen. Nach Jahren in der 3D-Visualisierung und Full-CGI-Animation ist das Projekt *Gibellina Heartquake VR* für Stabile eine Rückkehr zu seinen Wurzeln – ein Versuch, das kollektive Gedächtnis seiner Gemeinde durch digitale Kunst neu zum Leben zu erwecken.

Abgüsse prähistorischer Höhlengravuren und -hochreliefs aus der Sammlung des Prähistorischen Museums und Instituts „Paolo Graziosi“, Florenz

Abguss aus der „Grotta dell’Addaura“ (Addaura-Höhle auf Sizilien, Italien)

70 x 100 cm

Abguss aus der „Grotta del Romito“ (Höhle des Einsiedlers in Kalabrien, Italien)

150 x 100 cm

Abguss aus der „Grotte du Roc“ (Höhle von Roc-de-Sers in Charente, Frankreich)

165 x 65 cm

Abgüsse eigens angefertigt für die Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* im Frankfurter Kunstverein; Ausführung und manuelle Präparation: Prähistorisches Museum und Institut „Paolo Graziosi“ in Florenz

Courtesy Prähistorisches Museum und Institut „Paolo Graziosi“ in Florenz

In der Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* werden einige Repliken paläolithischer Kunstwerke gezeigt, die vom Prähistorischen Museum und Institut „Paolo Graziosi“ in Florenz zur Verfügung gestellt wurden. Ihre Anwesenheit möchte eine intellektuelle Verbindung zwischen der paläolithischen Kunst zum Anbeginn aller Ästhetik und der modernen sowie der zeitgenössischen Kunst herstellen.

Die prähistorische Kunst, verstanden als visuelle Sprache durch bildliche Darstellungen, ist eine kognitive Errungenschaft des Homo sapiens, die 40.000 bis 45.000 Jahre zurückreicht. Ihre Existenz ist dort dokumentiert, wo sich diese Spezies, deren heutige Vertreter:innen wir sind, durch lange Wanderungen von Afrika nach Europa und in den äußersten Osten Asiens rasch ausbreitete.

Der Neandertaler (*Homo neanderthalensis*) hatte bereits vor dem Homo sapiens kleine Blöcke und Knochen graviert, und zwar nur mit linearen Zeichen in mehr oder weniger komplexer Grafik, dabei jedoch nie erkennbare Figuren erschaffen. Das Verwenden von Ocker als Färbemittel und die Herstellung von einfachem Schmuck (Anhänger, Halsketten...) zeigen, dass der Neandertaler zwar ein ästhetisches Verständnis besaß, aber nie künstlerische Zeugnisse im engeren Sinne hinterließ.

Das reichhaltigste und bekannteste Repertoire des Homo sapiens ist das europäische, das in hunderten von Höhlen und Felsunterständen erhalten ist und sowohl in Form von Felsbildern (Parietalkunst) als auch auf transportablen Gegenständen (bewegliche Kunst) hergestellt wurde.

Die Jäger- und Sammlervölker des Paläolithikums kannten keine Schrift, sie verwendeten stattdessen nonverbale Sprachen: Gebärden, Musik, Tanz. Figürliche Ausdrucksformen entstanden zur gleichen Zeit wie die ersten Musikinstrumente (Flöten aus den langen Hohlknochen von Schwänen und Adlern), bestimmte Bewegungen und Körperhaltungen (belegt durch fossile Fußabdrücke, die im feuchten Boden von Höhlen überdauert haben) sowie die systematische Herstellung von Körper- und Kleidungsschmuck als Zeichen der individuellen Identität. Damit ließen sich auch einzelne Verstorbene in den Gräben kennzeichnen.

Dieses künstlerische Erbe sollte als Kommunikationssystem zur Weitergabe von Werten und Ideologien verstanden werden, in denen die Gemeinschaft sich wiedererkannte. Die frühe Kunst befasst sich mit einigen zentralen Themen: der weiblichen Figur, insbesondere in ihrer mütterlichen Fähigkeit, Leben zu schenken (als sogenannte Venus), der Tierwelt und der Jagd (das wichtigste Mittel für den Nahrungserwerb) sowie mit Theriomorphen: menschlichen Figuren mit Masken, die mit der symbolischen Sphäre des Sakralen verbunden sind. Häufige Darstellungen sind auch Handabdrücke, freistehende Vulvazeichnungen sowie geometrische, lineare und punktuelle Zeichen. Ihre Bedeutung bleibt rätselhaft. Die gleichen Themen werden in der beweglichen Kunst

auf Steinen und Knochenfragmenten, mit kleinen Statuetten, bei Verzierungen von Waffen oder symbolischen Artefakten behandelt.

Die Höhle ist der bevorzugte Ort für Malereien, Gravuren, Flachreliefs und Tonmodellierungen, sei es in Wohnräumen oder in „Heiligtümern“ für zeremoniell-sakrale Zwecke. Die Ausdrucksformen der paläolithischen Kunst sind vielfältig und verschiedene Stile sind bereits in den ersten figurativen Manifestationen des Aurignaciens, der ersten Kultur des Homo sapiens, präsent. Ein Naturalismus, der auf anatomische Details, natürliche Proportionen und die Bewegung der Motive achtet, wird von schematischen, fast abstrakten Bildern begleitet, in denen das Thema stets erkennbar bleibt. Im Laufe der Zeit, gegen Ende des Paläolithikums, gewinnen geometrische und lineare Zeichen an Bedeutung und setzen sich zum Nachteil naturalistischer Bilder durch.

Ausgehend von den ältesten künstlerischen Erfahrungen hat der Homo sapiens figurative Mittel verwendet, die wir auch in der klassischen, der modernen und der zeitgenössischen Kunst wiederfinden. Eines davon ist die Anamorphose. Sie besteht darin, ein Bild mit bestimmten Formen und Dimensionen auf einer Wand (Ausführungsebene) zu erschaffen, wohl wissend, dass die Betrachter:innen es etwas anders wahrnehmen würden (Betrachtungsebene). Die Anamorphose ist in der modernen Kunst weit verbreitet, sie setzt eine detaillierte Planung voraus. Ein weiteres konzeptionelles Mittel ist die Synekdoche, die darin besteht, einen Teil für etwas Ganzes darzustellen: etwa das Vulvazeichen als Motiv für Weiblichkeit, ein Horn oder ein anderes anatomisches Detail für ein Tier.

In einigen Bildern finden sich auch Hinweise auf eine sehr einfache Perspektive. In der Malerei und in der Kleinbildhauerei zeigen die konzeptionelle Zerlegung eines Themas und dessen Neuzusammensetzung eine enge Verbindung zwischen paläolithischen und modernen sowie zeitgenössischen künstlerischen Denkprozessen. Der Homo sapiens von vor 40.000 bis 45.000 Jahren erlebte also einen kognitiven Urknall, der sich über die Jahrtausende bis in die Gegenwart erhalten und weiterentwickelt hat. Darüber hinaus zeigen paläoneurologische Studien, dass die Regionen des heutigen Gehirns eines Menschen denen des paläolithischen Gehirns ähneln oder sogar mit diesen identisch sind.

„Grotta dell’Addaura“ (Addaura-Höhle)

Bei den Addaura-Höhlen handelt es sich um mehrere, kleinere Höhlen in der Nähe von Palermo (Sizilien). Zum Ende der Altsteinzeit, vor etwa 10.000 Jahren, waren sie bewohnt. In die Wände wurden lineare Zeichen und Figuren geritzt. In einer Höhle fanden Forscher:innen eine komplexe Szene, die in der Ausstellung anhand einer Replik präsentiert wird.

Die Szene besteht aus einer Reihe menschlicher Figuren mit unterschiedlichem Verhalten: Die Hauptgruppe steht aufrecht und umringt zwei am Boden liegende Individuen. Einige Personen der Gruppe haben dichtes Haar, andere tragen eine Maske mit einem Vogelschnabel; alle scheinen zu tanzen, was sich an der Stellung der Beine und Arme erkennen lässt. Die beiden Liegenden hingegen nehmen eine unnatürliche Haltung ein, mit stark angewinkelten Beinen. Die Knöchel sind mit einer Art Seil an den Hals gebunden, was durch eine klare, tief eingeschnittene Linie angedeutet wird. Die angewinkelten Arme deuten darauf hin, dass diese Menschen versuchen, sich am Seil selbst festzuhalten.

Wissenschaftler:innen teilen die Interpretation, dass hier eine Hinrichtung durch Strangulation dargestellt wird, wobei der erigierte Phallus der beiden Figuren eine Folge des Erstickens wäre. Andere Figuren, die in dieser Replik nicht enthalten sind, entfernen sich von der Gruppe, andere kommen gerade hinzu.

Die Darstellung maskierter Individuen hat zu der Hypothese geführt, dass sie eine schamanische Rolle spielten, doch allgemeiner könnte man sie als Personen definieren, die mit magischen oder heiligen Praktiken verbunden waren. Schamanismus im Paläolithikum ist ein viel diskutiertes, aber nicht von allen Wissenschaftler:innen akzeptiertes Phänomen.

Es handelt sich hier um eine der wenigen komplexen Szenen, die im Paläolithikum ausgeführt wurden, denn in dieser Zeitspanne wurden bevorzugt einzelne Figuren, Paare oder kleine Gruppen dargestellt. Originell ist ebenfalls der Stil, naturalistisch, aber nicht wirklichkeitsgetreu, synthetisch und klar in der Darstellung des Geschehens.

Unterhalb der Szene ist ein großer Damhirsch zu sehen, der mit verdrehten Beinen auf der Erde liegt, möglicherweise tot. Es gibt keine offensichtlichen Verbindungen zwischen dieser Figur und der Hauptszene. Weitere Tierfiguren, die sicherlich nichts mit der eigentlichen Szene zu tun haben, sind an verschiedenen Stellen der Felswand eingraviert.

Diese Nachbildung wurde vom Prähistorischen Museum und Institut „Paolo Graziosi“ in Florenz zur Verfügung gestellt.

„Grotte du Roc“ (Höhle von Roc-de-Sers)

Roc-de-Sers in der Charente im Südwesten Frankreichs gehört zu den bedeutendsten Fundstätten prähistorischer Kunst: Die Flachreliefs in den dortigen Höhlen belegen ein großes handwerkliches Vermögen während der letzten Phase des Paläolithikums.

Das hier gezeigte Fries – es handelt sich um eine Replik – gehört zu den zwischen 1927 und 1951 entdeckten Fragmenten auf Felswänden, in die Tierfiguren sowohl einzeln, als auch in Gruppen geschnitzt wurden: Pferde, Steinböcke und, wie im Fall dieses Reliefs, ein Pferd, das einem Wildschwein folgt (nach Ansicht einiger Forscher:innen handelt es sich dabei eher um ein Bison oder ein Mischwesen).

Das Fries stammt aus der Kulturstufe des Solutréen, die vor etwa 17.000 und 19.000 Jahren in Mitteleuropa verbreitet war. Sie belegt ein hochentwickeltes technisches Wissen in der Bearbeitung von Stein – sowohl, was die Herstellung von Werkzeugen aus Feuerstein betrifft, als auch das Herausarbeiten von Skulpturen aus Felswänden mit rudimentären Meißeln.

Das Fries von Roc-de-Sers entstand im gleichen Zeitraum wie die berühmten Wandmalereien der Höhle von Lascaux, wo die künstlerische Form der Malerei bevorzugte wurde. In Lascaux entstanden durch die Anwendung auch heute noch aktueller Techniken wie der Anamorphose aufwendige Tierfiguren mit polychromen Ergebnissen von großer Wirkung.

Das Solutréen war eine Epoche mit einer künstlerischen Produktion von großem ästhetischen Wert, vor allem dank des gekonnten Realismus und Naturalismus, mit dem die Volumen der Körper gemalt, graviert oder, wie in Roc-de-Sers, gemeißelt wurden.

In den Höhlen besaß die künstlerische Praxis eine doppelte Bedeutung. In einigen Fällen begleitete sie das alltägliche Leben: Tierische, menschliche oder abstrakte Figuren waren gemeinsam mit ganz praktischen Aktivitäten präsent. Andere Höhlen – und ihre Abbildungen – dienten hingegen als „Heiligtümer“: als Orte, die für zeremonielle, sakrale und symbolische Handlungen genutzt wurden. Roc-de-Sers ist ein Ort, der die Integration von Heiligem und Profanem, von Alltag und metahistorischem symbolischem Raum dokumentiert.

Die originalen Friesfragmente werden im Nationalen Archäologiemuseum in Saint-Germain-en-Laye aufbewahrt. Diese Nachbildung hat das Prähistorische Museum und Institut „Paolo Graziosi“ in Florenz eigens für diese Ausstellung angefertigt und zur Verfügung gestellt.

„Grotta del Romito“ (Höhle des Einsiedlers)

Die „Grotta del Romito“ (Höhle des Einsiedlers) in Kalabrien, Süditalien, zählt zu den bedeutendsten jungpaläolithischen Fundstätten im Mittelmeerraum. Die Ausgrabungen dort begannen in den 1960er Jahren unter Paolo Graziosi (Universität Florenz). Seit dem Jahr 2000 stehen sie im Zentrum eines Forschungsprojekts, das Fabio Martini, Direktor des Prähistorischen Museums und Instituts „Paolo Graziosi“ in Florenz, koordiniert.

Hier ist der Abguss einer Gravur aus der Einsiedlerhöhle zu sehen, die einen imposanten, heute ausgestorbenen Auerochsen (*Bos primigenius*) zeigt. Sein Profil wurde kunstvoll in einen großen Kalksteinblock in der Mitte eines mächtigen Felsens vor der Höhle eingraviert.

Die majestätische Figur, die sich auf der Oberfläche des Felsens abzeichnet, entstand vor etwa 12.000 bis 14.000 Jahren. Sie wurde mit einem hohen Grad an Naturalismus gefertigt, der die anatomischen Proportionen respektiert und auf anatomische Details achtet (man beachte das Fell an seinem Schweif, die Darstellung seines Geschlechts, das Maul). Die Betrachter:innen erkennen sofort das Subjekt, das sie vor sich haben; reglos, gebannt in einen Moment außerhalb der Zeit.

Die Gravur erzählt nicht, sie beschreibt nicht die Welt, sie erinnert nicht an Ereignisse: Das sich nicht bewegende Tier wird zu einem Symbol. Mit welcher Bedeutung? Die prähistorische Archäologie, die keine schriftlichen Quellen kennt, gibt keine Antworten auf diese Fragen. Wir können nicht ausschließen, dass der Auerochse eine totemistische Bedeutung hatte, denn seine Merkmale könnten die Werte der dort lebenden Gruppe verkörpert haben. Es ist vielleicht kein Zufall, dass einige bei Ausgrabungen gefundenen Artefakte aus Fragmenten von Auerochsenknochen bestehen; womöglich wurden Hörner von Auerochsen als symbolische Opfergaben bei einer Bestattung mitgegeben.

Die Gravur mit ihren tiefen Linien wurde mit einem Werkzeug aus Feuerstein und mit robustem, spitzem Ende ausgeführt, dem „Stichel“. Solche Werkzeuge werden noch heute von Goldschmied:innen und Graveur:innen verwendet.

Das Bildnis ist selbst aus der Ferne gut sichtbar: Die Größe der Figur und ihre Sichtbarkeit haben der Abbildung einen äußerst wichtigen Stellenwert verliehen.

Die realistische Darstellungsform erinnert an den Stil jener Zeit, von dem in Mittel- und Westeuropa, insbesondere in Frankreich, Zeugnisse existieren. Dies bedeutet, dass die künstlerischen Tendenzen jener Epoche auf dem gesamten Kontinent verbreitet waren, sogar in den südlichsten Gebieten.

Dieser Abguss wurde vom Prähistorischen Museum und Institut „Paolo Graziosi“ in Florenz zur Verfügung gestellt.

Texte: Prof. Dr. Fabio Martini, Direktor des Prähistorischen Museums und Instituts „Paolo Graziosi“, Florenz

Toni R. Toivonen

Metascape (3), 2022

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

32 x 38,5

Courtesy Private Sammlung, Finnland

Gutting a Rotten Horse Generated

The Most Horrific Migraine

With The Most Beautiful Aura

Upside Down Into a Landscape, 2024

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

Brass and original substance from a dead animal

500 x 250 cm

Ko-produziert vom Frankfurter Kunstverein

Courtesy Toni R. Toivonen und Galerie Forsblom

The Rivers and Streams of a Dissolved Mind, 2024

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

100 x 126 cm

Courtesy Toni R. Toivonen und Galerie Forsblom

Mother, 2022

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

300 x 200 cm

Courtesy Private Sammlung, Finnland

The Perfect Moment, 2022

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

400 x 200 cm

Courtesy Nelimarkka Foundation

Crucifixion, 2018

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

300 x 400 cm

Courtesy Sara Hildén Art Museum

21 Strangers (In My Head), 2024

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

48 x 61 cm

Courtesy Toni R. Toivonen und and Galerie Forsblom

The Agony And The Ecstasy, 2024

Messing und originale Substanzen eines toten Tieres

500 x 200 cm

Ko-produziert vom Frankfurter Kunstverein

Courtesy Toni R. Toivonen und Galerie Forsblom

Toni R. Toivonen: Miten kuolema kunnioittaa elämää? (Toni R. Toivonen: Wie ehrt der Tod das Leben), 2023

Film, 17 min

Regie von Meeri Koutaniemi

2. Staffel, 5. Episode der Fernsehserie *Irti Kuvasta* mit Meeri Koutaniemi

Produziert von Gimmeyawallet Productions, Executive Producer: Elise Pietarila

Courtesy Gimmeyawallet Productions

Toni R. Toivonen ist ein Suchender. Er schafft Bilder, die die übergeordnete Frage nach dem stellen, was Leben ist, und was bleibt, wenn es vergeht. Er schafft Bilder, die das Unsagbare offenbaren, für das es weder Bild noch Wort gibt, um den Moment des Übergangs von Sein und Nicht-Sein einzufangen und die Vergänglichkeit durch die Sakralität des Bildes zu überdauern.

Als sein zentrales Motiv hat Toni R. Toivonen das Tier gewählt, einzeln oder in Gruppen. Seit dem Ursprung der Menschheit waren Tiere magisch aufgeladene Wesen, die als Hüter und Vermittler zwischen der natürlichen und der spirituellen Welt gesehen wurden. Schon vor Urzeiten malten und ritzten Menschen Tierfiguren auf Höhlenwände, die so zu heiligen Orten wurden. Die Künstler:innen waren Schamanen.

Toivonen ist Maler, doch er malt die Tiere nicht. Toivonen ist ein tiefer Kenner der Geschichte von Kunst und Malerei. Er beherrscht die Sprache der Bedeutungen von Farben, Formen, Material und Symbolik. Doch nach Jahren der Malerei hat er die künstlerische Geste der Abbildung durch Nachahmung verlassen. Allegorie und Symbol reichen ihm in seiner Suche nach dem Existentiellen nicht mehr aus. Er lässt die Wirklichkeit ihr eigenes Bild im Material hinterlassen.

Der Künstler nähert sich dem Mysterium des Lebens mit Ehrfurcht. Er schafft die Gegebenheit, den Zyklus des Lebens stattfinden zu lassen. Alles ist Verwandlung. Die Vergänglichkeit zu sehen, den Blick nicht abzuwenden, sondern im natürlichen Kreislauf Trost zu finden, ist der fragile Grad, auf dem Toivonen sich bewegt. Wehmut und Traurigkeit, trotz Schönheit – heilige Erfahrung.

Toni R. Toivonen sucht nach Formen des Begreifens für dieses grundlegende menschliche Erlebnis: die Vergänglichkeit als unermesslichste aller Abwesenheiten. Seine Werke tragen die Abdrücke des Lebendigen und lassen sie in erhabener Schönheit zu Objekten stiller Kontemplation werden. Im Abdruck liegen die abwesenden Formen verstorbener Tiere tief eingeschrieben.

Toivonen lebt und arbeitet fernab der Stadt, in der Einsamkeit der finnischen Wälder. Seine Kunstwerke entspringen der tiefen Verbundenheit mit Tieren. Sie sind Lebensgefährten und Wesen, für die er Achtung und Liebe empfindet. Keines der Tiere verliert sein Leben für die Kunst. Einige von ihnen, Pferde und Hunde, starben eines natürlichen Todes, nachdem sie ihr Leben mit Toivonen verbracht hatten. Andere wurden von Förster:innen mitgebracht oder von Menschen, deren Wunsch es war, ihre Tiere unsterblich werden zu lassen, in der Erinnerung. Die Sakralität

des Augenblicks des Übergangs – vom Leben zum Tod – ist für den Künstler ein Mysterium, dem er sich mit seinen Bildern zu nähern sucht.

Der Künstler legt die Körper der toten Wesen auf Messingoberflächen. Er ordnet sie behutsam an. Es sind die Leiber, die den Bildträger verändern. Es ist die zu Tage tretende Substanz, aus der alles Lebende besteht. Sie korrodiert und oxidiert das Metall. Wie ein Alchemist hat Toivonen die gegenseitigen Reaktionen von Körpern und Metall studiert und erprobt. Seine Kunst entsteht in Wochen des Wartens und Beobachtens, in denen der Kreislauf der Natur seinen Lauf nimmt und der Zyklus von Werden und Vergehen sich in das Metall verewigt. Was entsteht, sind monumentale Bilder, figürlich oder abstrakt. Sie sind Zeichen einer Inkarnation, vergegenwärtigen sie doch mehr als Andeutungen allein.

Die Farbe Gold spielt in Toivonens Werken eine wesentliche Rolle. Vom Alten Ägypten, den Kulturen der Inka, den byzantinischen Mosaiken, über die christliche Malerei des Mittelalters bis hin zur Moderne, steht Gold in seiner Schönheit für das Transzendente, ist ein Symbol für das Überirdische und Ewige. Und so entstehen Toivonens Bilder nicht auf Leinwänden, sondern auf goldgelben Messingplatten. Messing hat die Eigenschaft, bei Kontakt mit Körpern zu oxidieren, es nimmt alle Abdrücke als Formen in seine Oberfläche auf.

Bild und Tod und die Frage nach Transzendenz gehören seit den archaischen Gesellschaften zusammen (vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, 2001). In allen Kulturen und zu allen Zeiten haben Menschen nach Formen und Ritualen gesucht, eine Verbindung zwischen dem Diesseits des Lebens und dem Jenseits einer spirituellen Ordnung durch Bilder erfahrbar zu machen. Toivonens Werke sind Abdrücke und stehen für die Überdauerung von Vergänglichem.

„Man braucht Schatten, um das Licht zu verstehen. Man muss gewissermaßen den Tod anerkennen, um das Leben zu verstehen“, so Toivonen.

Toni R. Toivonen (*1987, Helsinki, FI) lebt und arbeitet in Hämeenkoski, Finnland. Er schloss 2016 seinen Master of Fine Arts an der Academy of Fine Arts in Helsinki (FI) ab, nachdem er 2012 seinen Bachelor of Fine Arts an der Arts Academy of Turku University of Applied Sciences (FI) erworben hatte. Toivonen hat seine Arbeiten in mehreren Einzelausstellungen in Finnland sowie international gezeigt, darunter in Stockholm (SE) und Wien (AT). Seine Werke wurden auch in zahlreichen Gruppenausstellungen präsentiert, unter anderem im Ateneum Art Museum, Helsinki (FI), im Rovaniemi Art Museum, Rovaniemi (FI) und im Haus am Lützowplatz, Berlin (DE). Seine Kunst ist in bedeutenden öffentlichen Sammlungen vertreten, darunter im KIASMA Museum für zeitgenössische Kunst, Helsinki (FI), im Sara Hildén Art Museum, Tampere (FI), im Museum für Gegenwartskunst Krakau MOCAK, Krakau (PL), im Nelimarkka Museum, Alajärvi (FI), in der Saastamoinen Foundation, Helsinki (FI) und in der Wihuri Foundation, Helsinki (FI). Für sein Werk, das in den Dokumentarfilmen *HEAVY* (Theo Bat Schandorff, 2018) und *Irti Kuvasta* (Meeri Koutaniemi, YLE, 2023) festgehalten wurde, wurde Toivonen mehrfach ausgezeichnet.

Abgüsse menschlicher Opfer des Vulkanausbruchs 79 n. Chr. in Pompeji aus der Sammlung des Archäologischen Parks von Pompeji

Adulto (Uomo) c.d. seduto (Erwachsener Mann sitzend), 2000

Harz

60 x 50 x 90 cm

Adulto, maschio (Erwachsener Mann), 2000

Harz

140 x 80 x 35 cm

Courtesy Italienisches Kulturministerium/Archäologischer Park von Pompeji

Für die Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* hat der Archäologische Park von Pompeji zwei der berührendsten Abgüsse menschlicher Opfer des Ausbruchs des Vesuvs aus seiner Sammlung zur Verfügung gestellt.

79 n. Chr. brach im Golf von Neapel der Vesuv aus. Asche, Bimsstein und Lapilli (Lavasteinchen) regneten tagelang in der Stadt Pompeji auf Häuser, Menschen und andere Lebewesen. Die Erde hatte bereits 17 Jahre zuvor gebebt und die Region erschüttert, ein Omen für die bevorstehende Katastrophe. Adlige Familien verkauften ihre prachtvollen, aber beschädigten Häuser an neureiche Händlerfamilien und zogen weg. Niemand ahnte die nahende tödliche Gefahr. Die Wucht des Vulkanausbruchs aber verschonte niemanden, weder Reiche noch Sklaven. Die unerwartete Katastrophe löscht das Leben vor Ort mit einer vergleichbar zerstörerischen Gewalt aus wie der Vulkanausbruch in Laetoli im heutigen Tansania vor 3,5 Millionen Jahren oder das Erdbeben auf Sizilien im Jahr 1968. Eine Stunde Null.

Was zuvor eine vor Leben pulsierende Handelsstadt der römischen Antike gewesen war, erstarrte. Eine zehn Meter hohe Schicht aus Asche und Vulkangestein bedeckte die Stadt wie mit einem Leichentuch. Die Natur holte sich die Landschaft zurück. Mit der Zeit wurde eine graue Wüste zu fruchtbarem Land und Weiden. Aus den Briefen Plinius des Jüngeren, einem Zeitzeugen, wusste man von den Ereignissen. Doch für über ein Jahrtausend geriet Pompeji in Vergessenheit. Erst im 18. Jahrhundert, einer Zeit erwachenden archäologischen Interesses, wurde Pompeji wiederentdeckt.

Bei Ausgrabungen im Jahr 1863 fand Giuseppe Fiorelli, Leiter der Stadtverwaltung von Pompeji, unerklärliche Hohlräume im Sediment. Sie enthielten menschliche Knochen. Die Intuition des Archäologen ließ ihn ein Verfahren ausprobieren, das aus der Plastik und der Metallgießerei bekannt war. Er füllte dünnflüssige Gipslösung in die unterirdischen Hohlräume. Diese nahm die Form menschlicher Körper an. Fiorelli fertigte so 100 Abgüsse von insgesamt 650 Hohlkörpern an – die Spuren antiker Opfer der Katastrophe, deren Körper in der Hitze nahezu restlos verdampft waren. Die Formen wurden freigelegt und sind heute in der Sammlung des Archäologischen Parks von Pompeji zu sehen.

„Es ist unmöglich, diese drei verformten Gestalten zu sehen und nicht innerlich berührt zu sein ... Sie sind seit achtzehn Jahrhunderten tot, aber es sind menschliche Geschöpfe, die man in ihrem Todeskampf sehen kann. Da ist es keine Kunst, es ist keine Nachahmung; aber es sind ihre Knochen, die Überreste ihres Fleisches und ihrer mit Gips vermischten Kleidung: Es ist der

Schmerz des Todes, der Körper und Form wiedererlangt ... Bisher wurden Tempel, Häuser und andere Objekte entdeckt, die die Neugier von gebildeten Menschen, Künstlern und Archäologen wecken; Aber jetzt hast du, mein Fiorelli, den menschlichen Schmerz entdeckt, und jeder, der ein Mensch ist, spürt ihn.“

Aus: Luigi Settembrini, *Lettera ai pompeiani* (Brief an die Pompejaner), 1863

„Der Sinn, diese Welt zu rekonstruieren, ist, unsere eigene Welt ein Stück zu erweitern und vielleicht auch zu relativieren; eine andere Welt ist möglich – Veränderung ist möglich. Die Dinge haben sich gewandelt, manchmal radikal, und werden es auch in Zukunft tun. [...] Das, was war und sein wird, hat niemand im Griff, doch die Mischung aus Erinnern und Vergessen, mit der wir auf unsere Geschichte blicken, liegt in unserer Hand.“

Gabriel Zuchtriegel, *Vom Zauber des Untergangs. Was Pompeji über uns erzählt*, 2023

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte unsere Website www.fkv.de/presse.

Pressestelle Frankfurter Kunstverein:

presse@fkv.de +49 69 219 314 30