



AUSSTELLUNGSTEXTE

Anatomie der Fragilität – Körperbilder in Kunst und Wissenschaft 02. Oktober 2025 – 01. März 2026

Anatomie der Fragilität – Eine Einführung
von Franziska Nori, Direktorin Frankfurter Kunstverein

Vom 2. Oktober 2025 bis zum 1. März 2026 präsentiert der Frankfurter Kunstverein die Ausstellung *Anatomie der Fragilität – Körperbilder in Kunst und Wissenschaft*.

Die Art und Weise, wie wir Menschen Körper betrachten, wahrnehmen und darstellen ist im ständigen Wandel. Kunst und Wissenschaft haben seit jeher mit Bildern von Körpern Geschichten über das Menschsein erzählt. Im Wandel der Epochen entstanden immer wieder neue Körperbilder und Deutungen. Und so verwebt die Ausstellung Objekte aus unterschiedlichen Bezugsebenen und Zeiten: von den idealisierten Körperdarstellungen der archaisch-griechischen Kunst über religiöse Votivgaben als Bitten um Heilung sowie spektakuläre anatomische Wachfiguren aus dem 18. Jahrhundert bis zu neuesten Bildern der medizinischen Forschung, bei denen wir virtuell durch ein schlagendes Herz reisen. Die Schau stellt all dies den Werken zeitgenössischer Künstler:innen gegenüber, die ein verändertes Gefühl der Körperlichkeit, deren Umdeutung und den Ruf nach einem neuen Menschenbild zum Ausdruck bringen.

Warum aber heute über den Körper nachdenken? Wissen wir nicht bereits genug über ihn? Wir alle haben Körper. Mehr noch: Wir alle sind Körper. Der Körper wird von außen betrachtet und von innen untersucht, vermessen und quantifiziert. Er wird pathologisiert und objektiviert, aber auch geheilt und umsorgt. Körper sind verwundbare Gebilde. Die Verletzlichkeit des Körpers ist eine existenzielle Bedingung, die alle Menschen in dieser *Conditio humana* eint. Und doch fürchten wir nichts so sehr wie Vulnerabilität. Krankheit, Alterung machen unser biologisches Gebilde anfällig, und so versuchen wir alles, um zu optimieren und unter Kontrolle zu bringen, dass Körper endlich sind. Gleichzeitig sind Körper politisch. Sie weisen Merkmale auf, die kulturell und politisch gelesen zu Zugehörigkeit oder Ausgrenzung führen. Der Körper war noch nie ein neutrales Etwas, sondern immer schon Ausdruck einer Epoche und Spiegel einer Zeit.

Heute ist der Körper zentraler Fluchtpunkt konträrer Menschenbilder und ideologischer Auffassungen geworden. Denn der Körper ist nicht ausschließlich eine private Angelegenheit, er ist der Austragungsort von Weltbildern, von Wertesystemen und somit von Politik. Verletzlichkeit

ist in der Gesellschaft ungleich verteilt. Schon immer war es so: Wer Körper kontrolliert, hat Macht. Und so toben zurzeit ideologische Kämpfe um unsere Körper, nicht immer offensichtlich, aber dafür umso erbitterter.

Während für Humanist:innen der physische Körper von zentraler Bedeutung für die menschliche Identität und Erfahrung ist, betrachten Transhumanist:innen ihn als vorübergehende, biologische Einschränkung, die es zu überwinden gilt.

Fragilität ist eine grundlegende Bedingung des Menschen. Fragil und abhängig werden wir geboren und fragil und abhängig sind wir im Angesicht unseres Todes. Unsere Körper sind abhängig von so zahlreichen Umständen: Nahrung, Schlaf, der Luft zum Atmen, Liebe und Zuwendung. Gesellschaftlich grassiert die Furcht vor schrumpfendem wirtschaftlichem Wachstum, verschärft durch knapper werdende Ressourcen. Erstarrt sehen wir zurzeit, wie schnell sozialer Frieden kippen kann. Wieder aufflammende Fantasien internationaler Expansionspolitiken, kriegsrische Konflikte und die Sehnsucht nach autoritären Machthabern lassen uns vergessen, dass vor allem der Erhalt des Planeten und funktionierende ökologische Systeme eine gattungsüberschreitende Grundvoraussetzung sind.

Wir sind verletzlich, doch wer will schon verletzlich sein? Menschen haben unzählige Strategien zur Bewältigung und Vermeidung ersonnen, um die Verwundbarkeit in Schach zu halten. Und in Zeiten der digitalen Spiegelung und Optimierung ist der Körper zu einem Ding geworden, formbar und veränderbar, als Status für Gesundheit, Kraft, Disziplin und Erfolg.

Verwundbarkeit als Kontroverse – der Meinungsstreit um *Vulnerability*

Unter dem Begriff der gesellschaftlichen und politischen *Vulnerabilität* wird die Verletzlichkeit von Individuen und Gruppen diskutiert, die eine grundlegende Erfahrung von Abhängigkeit, Unterwerfung und Gewalt machen müssen: Menschen in Systemen, in denen staatliche Gewalt herrscht, Menschen in Armut, kranke Menschen oder Menschen mit Behinderung, aber auch Menschen in Regionen mit hoher Umweltbelastung, Menschen mit nicht binär gelesenen Körpern, Menschen, die von Rassismus und Diskriminierung betroffen sind und immer wieder und trotz allem weibliche Körper. Deshalb haben Menschen schon immer um Rechte, Anspruch auf Versorgung, Arbeit, Schutz und Teilhabe gekämpft.

Bereits der 1984 verstorbene Philosoph Michel Foucault hat den Körper als Fläche gedeutet, auf der Machtstrukturen wirken. Foucaults Analyse zeigte, wie Körper nicht nur physisch, sondern auch durch Bilder, Begriffe und Verhaltensweisen, die von Macht und Wissen geprägt sind, geformt und interpretiert werden.

Martha Nussbaum, international einflussreiche Rechtswissenschaftlerin und Ethikerin an der University of Chicago, setzt sich in Debatten um internationales Recht dafür ein, dass Ungleichheiten insbesondere in Bezug auf Behinderung, Alterung und Abhängigkeit als universelle menschlichen Merkmale und nicht als private Versäumnisse betrachtet werden. Sie ist

Verfechterin einer aktiven Politik der Fürsorge und einer feministischen Auffassung von Gerechtigkeit jenseits von Kategorien und jenseits sogar von Spezieszugehörigkeiten.

Die Philosophin und Sozialwissenschaftlerin Judith Butler lehrt an der University of California in Berkeley. Die Verletzlichkeit ist für sie die zentrale menschliche Eigenschaft, die das Verhältnis zwischen Macht und Individuen ausmacht. Sie diskutiert das Geflecht gesellschaftlicher Beziehungen und Abhängigkeiten. Sie fragt danach, wer Zugang zu grundlegenden Existenzbedingungen erhält und wer nicht, wer von Staat und Strukturen gemeint und einbezogen ist und wer nicht. Sie plädiert für den Zusammenschluss in solidarischen Aktionen des Widerstandes und für die Praxis der politischen Demonstration, in der verletzte Körper sich offensiv der Macht widersetzen.

Verletzlichkeit in Zeiten künstlicher Intelligenz, alles bestimmender technologischer Systeme und deren Konzentration in der Hand von wenigen, wird von den Philosophen Michael Hauskeller (University of Liverpool) und Rainer Mühlhoff (Universität Osnabrück) warnend untersucht. Beide haben das Phänomen des Zusammenschlusses von Big Tech und Politik in den USA im Blick. Sie analysieren und benennen die aktuelle Verschmelzung von antidemokratischem Wirken, Gewaltbereitschaft und der Nutzung von Technologie als Machtinstrument für eine allmächtige Elite. Sie vereint ein Welt- und Menschenbild, in dem Körper ein Problem sind, mit dem man aufräumt: Körper von politisch Andersdenkenden, von Eingewanderten, von all den Körpern, die nicht heteronormativ und männlich sind, und vor allem von denen, die nicht Teil einer exklusiven Elite sind.

Was die Big Tech Five und die MAGA-Bewegung in ihren Zukunftsvisionen zu einem scheint, ist eine auf wenige Menschen konzentrierte, absolute Macht und eine Auslegung der Transhumanismus-Ideologien. Technologie wird hier als erweiterndes Instrument gesehen, um in die menschliche Evolution einzugreifen und Einschränkungen wie Alterung, Krankheit und Verwundbarkeit schlechthin zu überwinden. In dieser Sicht des Menschen sind Körper lästig, weil verletzlich. Und so soll der Geist per Upload auf ewig und unsterblich in die Cloud übergehen, was bei näherem Hinsehen hauptsächlich eine kleine, kaufkräftige Elite verfügbar gemacht werden würde. Was bedeutet das für die Körper, die übrig bleiben? Was passiert mit ihnen? Wer sind sie?

Körperbilder der Wissenschaft

Neurowissenschaften, Verhaltenswissenschaften und Psychologie haben das Wissen um unser „Ich“ wesentlich vertieft und unsere Selbstwahrnehmung geschärft. Der Körper ist das zentrale Medium, durch das ein Ich sich selbst als Teil einer Wirklichkeit erst erleben kann. Es entsteht im Austausch zwischen Außenwelt und innerkörperlichen, biologischen Prozessen. Was uns die immer präziseren bildgebenden Verfahren aus dem Inneren des Organismus zeigen, ist atemberaubend. Ob Magnetresonanztomographie, Echografie oder Computertomografie – der Anblick unserer pulsierenden Organe in Echtzeit hat unser Verhältnis zu unserem Körper erneut verändert.

In der Ausstellung nehmen der anatomische Blick und das medizinische Wissen einen zentralen Raum ein. Denn in unserer körperlichen Beschaffenheit erfahren wir die Welt, die uns umgibt. Wir sehen, hören, tasten, schmecken sie. Wir erleben sie mit unserem Sinn für Schmerz, dem Sinn für Tiefensensibilität und Körperempfindung, dem Sinn für Zeit und Raum und dem Sinn, Teil einer Gemeinschaft und sogar Teil eines übergeordneten Ganzen zu sein. Wir bewohnen diesen Körper und fühlen uns mit ihm identisch – oder eben nicht.

Seit der Antike bis hin zur Phänomenologie der Gegenwart denken Menschen über eben dieses Verhältnis des Selbst und des Körpers nach. António Damásio, Professor an der University of Southern California und international führender Neurowissenschaftler, befasst sich mit der Verflechtung von Körper, Gefühlen und Emotionen. Er definiert Gefühle als „mentale Erfahrungen von Körperzuständen“. Emotionen definiert er als physische Reaktionen des Körpers auf äußere und innere Reize. Diese werden vom Gehirn interpretiert und erzeugen so unsere Gefühle. Zusammen regulieren sie das gesamte Leben, das Bewusstsein und die Entscheidungsfindung. Wer bin ich also, wenn es mein Körper ist, der meine Idee von Ich und Welt erst schafft?

Körperbilder in der Kunst

Dies zu erkunden und zu erzählen ist die Bestimmung der Künste. Sie tasten, suchen und finden immer andere Formen für die Erfahrung des Lebendigseins. Kunst kann durch die Auseinandersetzung mit Emotionen, Erfahrungen und der Welt ein tieferes Verständnis der menschlichen Verfassung vermitteln. Künstler:innen und Denker:innen haben keine Furcht vor der Verletzlichkeit. Sie erkennen Vulnerabilität als *Conditio humana* an und schöpfen daraus. Kunst ist eine Form der Untersuchung der menschlichen Bedingung, die zu Selbstfindung und einem tieferen Verständnis der eigenen Existenz führt.

Für die schöpferische Kraft spielt das bildhafte Denken, also das primäre Denken im Bildhaften, eine zentrale Rolle. Unser Erleben kann sowohl real als auch in der Fantasie entstehen. Bilder sind Interpretationen von Wirklichkeit oder entstehen aus dem Gesehenen. Wir haben Nachbilder, Erinnerungen, Vorstellungen, Traumbilder, mit denen unser Bewusstsein eine Wirklichkeit baut. Auch sprachliche Prozesse arbeiten mit diesen Bildern. Unser Gehirn versteht und verarbeitet Informationen besonders stark in Form von Bildern, Symbolen und Metaphern. Bilder sprechen das limbische System an, das für Emotionen zuständig ist. Erzählungen, Musik und Bilder können Erinnerungen wecken und Stimmungen hervorrufen. Besonders Bilder haben über uns eine ungeheure Macht.

Die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* entstand unter dem Eindruck starker Positionsbestimmungen in der aktuellen Kunst. Agnes Questionmark, Chiara Enzo, Yein Lee, The Alternative Limb Project und Marshmallow Laser Feast verhandeln alle und auf ganz individuelle Weise die Frage nach unserem Körper und dessen Verletzlichkeit in Bildern, die auf veränderten Anschauungen und Überzeugungen beruhen. Welche Position beziehen diese Künstler:innen? Und was sagen sie über heutige Sichtweisen aus und über den Wandel menschlicher Weltbetrachtungen in unserer Zeit? Wie Körper dargestellt werden, ist heute wichtiger denn je.

Als Ausstellungsmacherinnen denken wir in Form von Bildern und mit Werken. Wir tun dies auf die uns eigene Art und Weise, indem wir zeitgenössische Kunstwerke Objekten und Betrachtungsweisen aus dem Wissenschaftsbereich und Kunstwerken anderer Epochen gegenüberstellen. Die Geschichte der Kunst ist eng mit der Geschichte der Anatomie verbunden. Das Wissen um die Beschaffenheit ist wesentlich für das Abbilden von Körpern. Und dieses Wissen entstand seit jeher durch die Dissektion des Körpers, die Zergliederung und Kartierung seiner Teile und die Beschreibung deren Form und Position. Über Jahrtausende geschah dies in Form von Zeichnungen und dann Skulpturen.

Anatomie der Fragilität schafft einen verwobenen Parcours, in dem der zunehmend wissenschaftliche Blick ins Innere unseres Körpers die Frage danach, wer wir sind, immer wieder verschiebt und neu stellt.

Die Ausstellung spiegelt die programmatische Ausrichtung des Frankfurter Kunstvereins wider, bei der die aktuelle Kunst und die Wissenschaften als gleichwertige Ausdrucksformen menschlichen Wissensdrangs und der Sinnsuche befragt werden.

Zu unserer Art des Ausstellungsmachens gehört die erweiterte Denkarbeit mit zahlreichen Expert:innen. Unser inniger Dank geht an **Angel Moya Garcia**, der unser kuratorisches Team aus Italien bereichert hat. Wir danken von Herzen den teilnehmenden Künstler:innen **Agnes Questionmark**, **Chiara Enzo**, **Yein Lee**, **Sophie de Oliveira Barata** (Gründerin von **The Alternative Limb Project**), dem Künstler:innen-Kollektiv **Marshmallow Laser Feast** und der Filmemacherin **Iris Fegerl**, mit denen wir Neuproduktionen und Ausstellungsstücke erarbeitet und ausgewählt haben.

Und unser Dank geht auch an die zahlreichen institutionellen Partner:innen und Leihgeber:innen:

Dr. Matthias Recke, Kustos der Antikensammlung und des Skulpturensaals, und **Prof. Dr. Anja Klöckner**, Professorin der Klassischen Archäologie an der Goethe-Universität Frankfurt, haben die Leihgabe der überlebensgroßen Statue des Kroisos-Kouros aus ihrer Sammlung möglich gemacht. Diese bildet den Auftakt des Ausstellungsparcours im Frankfurter Kunstverein.

Großer Dank gebührt **Prof. Dr. med. Bastian Schilling**, Direktor der Klinik für Dermatologie, Venerologie und Allergologie, Universitätsmedizin an der Goethe-Universität Frankfurt, sowie **Prof. Dr. Falk Ochsendorf**, **Thomas Koculak** und **Andrea Steininger-Rusch**, die uns in ihre wissenschaftliche Moulagensammlung eingeführt und uns mit Leihgaben unterstützt haben. **Dr. Judith Blume**, Koordinatorin der Sammlungen an der Goethe-Universität, hat die Voraussetzungen für diese Kooperationen geschaffen.

An der Justus-Liebig-Universität Gießen konnten wir auf die Kompetenz und Hilfe von **Dr. Michaela Stark**, Kustodin der Antikensammlung der Professur für Klassische Archäologie zählen, die uns für die Ausstellung etruskische Votivgaben aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. ausgeliehen hat.

Von Herzen danken wir der Präsidentin des Sistema Museale di Ateneo der Alma Mater Studiorum – Universität Bologna, **Prof. Dr. Giuliana Benvenuti**, sowie **Prof. Dr. Stefano Ratti**,

wissenschaftlicher Referent der Sammlung anatomischer Wachsmodelle “Luigi Cattaneo”, und **Prof. Dr. Lucia Corrain**, wissenschaftliche Referentin des Museums Palazzo Poggi, dass sie die internationale Kooperation mit uns umgesetzt haben.

Ein besonderer Dank geht an die Kolleginnen des Sistema Museale di Ateneo **Dr. Annalisa Managlia**, technische Koordinatorin, und **Dr. Cristina Nisi**, Leihverkehr und Rechtsabteilung, sowie an den Restaurator am Opificio delle Pietre Dure, Florenz, **Daniele Angellotto**, ohne deren grandiosen persönlichen Einsatz die Ermöglichung der fragilen Leihgaben und somit deren erstmalige Präsentation in Frankfurt nicht denkbar gewesen wäre.

Von großer Bedeutung war der Austausch mit dem Wissenschaftler:innen-Team des **Fraunhofer-Instituts für Digitale Medizin MEVIS**, deren Leiterin der Wissenschaftskommunikation, **Bianka Hofmann**, uns einzigartige Einblicke in die Arbeit des Instituts ermöglicht hat.

Dem Künstler **Benedikt Hipp** danken wir für die gemeinsame Arbeit an dem Leihgabenkonvolut aus der **Privatsammlung Hans und Benedikt Hipp** aus Pfaffenhofen. Diese einzigartigen und berührenden Wachs-Votivgaben und deren Holzmodel sind für die Ausstellung unerlässlich.

Paolo Zani, Matteo Larice, Mariolina Bassetti, Mauro de Iorio und Stefano Menconi danken wir für die Leihgaben aus ihren Privatsammlungen. Die **Galleria Zero** aus Mailand hat uns in der Zusammenarbeit mit Chiara Enzo unterstützt und die Galerie **Airas Wang de Lafée** aus Girona in der Zusammenarbeit mit Agnes Questionmark. Hier hat die **Zabludowicz Collection** die vom Frankfurter Kunstverein getragene Neuproduktion von neun neuen Werken der Künstlerin zusätzlich finanziell erweitert. Für die großzügige Zurverfügungstellung zahlreicher Vitrinen danken wir unseren Kolleg:innen des **Netzwerk Nachhaltige Kultur**, einem auf Eigeninitiative gegründetem Zusammenschluss Frankfurter Museen und Vertreter:innen aus der Freien Szene, die sich gemeinsam für Nachnutzung und Kreislaufwirtschaft im Ausstellungswesen zusammengetan haben.

Ohne die Schirmherrschaft des Italienischen Generalkonsulats in Frankfurt, den persönlichen Einsatz des Generalkonsuls **Dr. Massimo Darchini** und des Leiters des Kulturbüros, **Michele Santoriello**, wäre diese Ausstellung als deutsch-italienische Zusammenarbeit undenkbar gewesen.

Wenn Menschen zusammenarbeiten, gibt dies eine Kraft, Freude und Zuversicht, mit der fast alles möglich erscheint.

Franziska Nori
Direktorin Frankfurter Kunstverein

Antikensammlung und Skulpturensaal der Goethe-Universität Frankfurt

Kroisos-Kouros (Kopie des *Kroisos-Kouros*, original datiert auf 530 v. Chr.)

Gips, bemalt, angegossene Standplatte

56 x 60 x 210 cm

Courtesy Antikensammlung und Skulpturensaal der Goethe-Universität Frankfurt

Der *Kouros* steht für den Archetypus einer Kunstform, eines Statuen-Typus, in dem der menschliche Körper Ausdruck einer Weltordnung, einer gesellschaftlichen Identität und von Wertvorstellungen wird. Diese Form der Rundplastik trat zwischen dem 7. und dem 5. Jahrhundert v. Chr. auf und wurde in der archaischen Epoche Griechenlands im öffentlichen Raum aufgestellt. „*Kouros*“ bedeutet im Altgriechischen „Jüngling“ oder „junger Mann“. Das weibliche Pendant ist „*Kore*“.

In der Ausstellung *Anatomie der Fragilität* bildet die Statue den Auftakt der Reise in die Welt des Körperbildes. Sie ist eine Replik aus Gips und stammt aus der Antikensammlung und Skulpturensaal der Goethe-Universität Frankfurt. Diese spezifische Darstellung wird *Kroisos-Kouros* oder auch *Kouros von Anavyssos* genannt und steht als Original im Archäologischen Nationalmuseum Athen. Leicht unterschiedliche Varianten dieser Grundform fanden sich im gesamten Griechenland und wurden in späteren Epochen wieder aufgefunden.

Wir sehen eine aufrecht stehende männliche Figur. Sie empfängt die Besucher:innen im Foyer des Frankfurter Kunstvereins. Der linke Fuß ist leicht vorgesetzt, die Beine stehen fest und doch wie in Bewegung, als würde der Körper einen Schritt nach vorne andeuten. Die langen Haare sind geflochten. Die Arme hängen ruhig herab, aber die zu Fäusten geschlossenen Hände lassen Energie und Bereitschaft zur Aktion erahnen. Der Körper ist jugendlich, symmetrisch, kraftvoll, und die Muskeln sind sichtbar herausgearbeitet.

Und doch ist es nicht ein naturalistisches Abbild. In der Skulptur spiegelt sich einerseits der Versuch wider, den menschlichen Körper durch genaue Beobachtung anatomisch korrekt darzustellen. Andererseits jedoch folgt der dargestellte Körper strengen stilistischen Konventionen wie Proportionsrastern, Symmetrieachsen und abstrahierten Formen. Die Figur stellt einen Idealtypus dar. Sie steht weniger für einen individuellen Körper als vielmehr für eine kulturell geregelte und normierte Idee eines „schönen Körpers“. Das Abbild wird zum Zeichen und zum Symbol, in dem sich eine Gesellschaft spiegelt. Der freie, erwachsene Mann war in der griechischen Gesellschaft das Maß aller Dinge. Er stand für „*kaloï kagathoi*“, für das Schöne und Gute, so die Kulturhistorikerin Mireille M. Lee.

Entsprechend galt der männliche Körper als Norm und Idealfigur, als Träger und Ausdruck eines kollektiven Selbstbildes.

Der Begriff „*Kouros*“ (im Plural „*Kouroi*“) definiert ein festes Bildschema. Diese Darstellung entwickelte sich aus ägyptischen Vorbildern der Monumentalplastik. Am *Kouros* zeigt sich, wie sich die Darstellung des Körpers im Vergleich zu seinen ägyptischen Vorläufern verändert hat. Die ungleiche Verteilung des Gewichtes, die Betonung der Gelenke und der Knie zeigen Bewegung, Dynamik, Lebendigkeit und körperliche Präsenz. Der *Kouros* wird zur Ausdrucksform einer neuen

Auseinandersetzung mit Anatomie, Proportion, Körperspannung und Statik in der griechischen archaischen Plastik.

Mehr als 600 dieser Figuren aus Marmor sind erhalten geblieben, darunter auch zahlreiche weibliche Statuen, die sogenannten „Korai“ (im Singular „Kore“). An den männlichen und weiblichen Körperbildern lässt sich das Bild der archaischen Elitengesellschaft nachzeichnen – einer Zeit, in der die Polis als dominierende Lebensform aufstieg und kriegerische Auseinandersetzungen das gesellschaftliche Leben prägten. Für die Auftraggeber dieser Figuren, die der gesellschaftlichen Elite angehörten, bestand der ideale Archetypus des Menschen in der Einheit zwischen körperlicher Schönheit und moralischer Tugend. Die Auftraggeber wollten idealisierte Statuen junger Männer und Frauen, die sowohl äußere als auch innere Größe zum Ausdruck bringen sollten.

Ein zentrales Merkmal aller Kouroi und Korai ist das sogenannte „archaische Lächeln“. Dies ist Ausdruck von Selbstbeherrschung, von Würde, Anstand und innerer Ordnung – Werte, die das Auftreten und Gebaren der griechischen Eliten in archaischer Zeit leiteten. Bei den gefundenen Kouroi und Korai sind stilistische Abweichungen zu erkennen. Der Archäologe Francis Prost begründete die stilistischen Variationen als bewusste Entscheidungen in der Darstellung. Sie seien Ausdruck dessen, was eine gewisse Polis auszeichnete.

Der Stil der Kouroi sei, so Prost, ein System von Zeichen, ein visuelles Vokabular, mit dem sich die Elite einer Polis gegenüber einer anderen Polis abgrenzte. Die Kouroi waren somit Instrumente kultureller Selbstdefinition. Die Darstellungen der Körper entsprachen einerseits den idealen ästhetischen Vorstellungen, darüber hinaus standen sie für die Werte und die politische Identität einer ganzen Gesellschaft.

The Alternative Limb Project, gegründet von Sophie de Oliveira Barata (*1982 London, GB)

Materialise, 2015

Armprothese

3D-Druck, CNC-Fräsung, handgeschnitten und -geformt, unter Verwendung von Stahl, Stein, Erde, Holz, Moos, Öl, Kork, Wolle, Bronze, Rhodium, Gold und Magneten

50 x 13 x 13 cm

VINE 2.0, 2022

Armprothese

Harz, Elektronik, Metallkomponenten und vergoldetes Metall

70 x 14 x 14 cm

Foto- und Videoinstallation mit Fotos von Rosie Williams, Ewelina Stechnij, Louie Banks, Lukasz Suchorab, Omkaar Kotedia, Rosemary Williams, Simon Clemenger, Andrew Perris

Courtesy The Alternative Limb Project

Sophie de Oliveira Barata ist Designerin, Künstlerin und Prothetikerin. Ihre Arbeit entsteht mit Menschen, die dank einer künstlerischen und künstlichen Erweiterung eine selbstermächtigte Form ihres Körpers entwerfen und tragen. „Prothese“ leitet sich vom Griechischen „hinzufügen“ ab. Im medizinischen Sinn bezeichnet sie ein künstliches Körperteil, das ein fehlendes Glied ersetzt. Doch im Kontext des Alternative Limb Project bedeutet das Hinzufügen mehr. Es handelt sich nicht rein um eine Ergänzung des Körpers, um den Ersatz einer Gliedmaße. Ihre „Alternativen Gliedmaße“ sind ein Empowerment der Persönlichkeit. Sie sind Ausdruck eines Körpers, der durch unsere eigenen Erzählungen eine selbst gewählte, erweiterte Form annimmt.

Das Fehlen einer Gliedmaße – ob von Geburt an, durch Unfall oder wegen einer medizinischen Notwendigkeit – ist seit jeher mit gesellschaftlicher Stigmatisierung verbunden. Die Idee eines nicht der Norm entsprechenden Körpers trägt für betroffene Menschen häufig zu Ausgrenzung und Scham bei. Prothesen können fehlende Funktionen des Körpers teilweise kompensieren. Mit fortschreitender Technik auch so, dass der Unterschied zwischen Körper und künstlichem Teil weitgehend unauffällig und unsichtbar bleibt.

Sophie de Oliveira Barata steht für eine Arbeit, die den Träger:innen nicht nur eine funktionstüchtige Prothese zur Verfügung stellt, sondern gemeinsam mit ihnen eine Idee der stolzen Andersartigkeit entwickelt. Es geht um ein Empowerment ihres Seins und das Tragen eines Schmucks, der ihre Körper erweitert und für die Einmaligkeit der Träger:innen steht. So nennt de Oliveira Barata ihre Objekte nicht Prothesen, sondern offensiv „Alternative Gliedmaße“ – dort wo das Alternative für Erweiterung und Unnachahmlichkeit steht.

De Oliveira Baratas Arbeiten verbinden Wissenschaft, Technologie, Medizin und Kunst. Hinter jedem ihrer Projekte und Objekte steht eine individuelle Person mit ihrer persönlichen Geschichte und ihrer Psychologie.

De Oliveira Barata arbeitet heute mit vielen Gewerken und Spezialist:innen zusammen, darunter Elektronikingenieur:innen, Maschinenbauingenieur:innen, Orthopädietechniker:innen, traditionelle Handwerker:innen (Holzschnitzer:innen), Metallarbeiter:innen und Schmuckdesigner:innen. Zusätzlich zu viel handwerklicher Arbeit nutzt de Oliveira Barata auch Verfahren wie 3D-Druck und computergestützte Fräsung.

Nach einem Kunststudium begann de Oliveira Barata beim Film als Fachfrau für Spezialeffekte. Danach wechselte sie in den medizinischen Bereich, wo sie acht Jahre lang in einem Rehabilitationszentrum mit Menschen mit Amputationen arbeitete. Danach entschied sie, nicht mehr nur hyperrealistische Nachbildungen zu fertigen, sondern mit den Betroffenen Prothesen als künstlerische und persönliche Ausdrucksform zu entwickeln. Dort wo anfänglich Realismus der Anspruch war, wo es darum ging, den Prothesen ein möglichst naturidentisches Aussehen und

eine optische Übereinstimmung mit dem Körper zu verleihen, erweiterte sie den Anspruch an ein Artefakt, das vom Individuum erzählt. Körper verändern in ihrer Lebendigkeit und Veränderlichkeit Aussehen und Form. Die Hautfarbe schwankt nach aktuellem Stand der Durchblutung und Sonneneinwirkung, die Körperform nach der Tageszeit oder Gewichtsveränderung oder Alterungsprozess. Das Statische der Prothese bleibt ein Gegenpol.

Die Arbeit an hyperrealistischen Gliedmaßen beginnt mit einer Schaumform, die das fehlende Körperteil nachbildet. Anschließend wird ein Silikonabguss erstellt, der maßgeschneidert zum Körper passt. Hautoberflächen entstehen aus Silikon, das mit Pigmenten eingefärbt und in vielen Schichten aufgetragen wird, bis der natürliche Hutton erreicht ist. Um die Transluzenz echter Haut zu erzeugen, wird das Material gedehnt und mit feinen Fasern durchzogen. Dann folgen die Details: Muttermale, Narben, Sommersprossen, Falten oder Tattoos – alles kann individuell ergänzt werden. Auch Nägel werden in Form, Farbe und Länge angepasst. Auf Wunsch kann Nagellack verwendet werden. Die Auftraggeber:innen sind während des gesamten Prozesses eingebunden und entscheiden, welche Details ihnen wichtig sind. So entsteht ein Stück, das so echt wirkt, dass es sich ins Leben der Träger:innen einfügt.

Wenn es nicht um Täuschung, sondern um Ausdruck geht, arbeitet de Oliveira Barata freier. Die Prothese wird dann zur Skulptur, zum Accessoire oder Kunstobjekt. Auch hier beginnt alles mit Gesprächen: Was will die tragende Person zeigen? Welche Geschichte soll das Objekt erzählen? Das Team kombiniert zahlreiche handwerkliche Techniken, um ein einzigartiges Stück zu schaffen.

Denn de Oliveira Barata erkannte früh, dass Menschen sich nach etwas anderem sehnten als allein nach dem Ersatz eines fehlenden Gliedmaßes und dessen Funktion. Sie suchten Heilung. Sie ging auf die Suche nach Personen, die mit ihr einen neuartigen Ansatz für artifizielle Gliedmaßen entwickeln würden. Die erste war Viktoria Modesta, eine britische Sängerin und Model. Nach ihr kamen paralympische Athlet:innen, Musiker:innen, Künstler:innen, ehemalige Soldat:innen, die sich ihren Traum von einem funktionalen Zusatz ihres Körpers erfüllten. Ihre „Alternativen Gliedmaßen“ tragen sie mit Stolz, sie stehen für den Ausdruck ihrer Persönlichkeit und Identität.

Das Andersartige, das in einer Mehrheitsgesellschaft immer noch als anormal gelten kann, wird hier zum Schmuck und in eine offensive Geste nicht des Vertuschens, sondern des Feierns umgekehrt. Spielerisch, mutig, humorvoll und schön anstelle einer Opferhaltung, die das Mitleid anderer weckt. Dies ändert vollständig die Beziehungen und das Selbstbild.

De Oliveira Baratas Prothesen verbergen körperliche Unterschiede nicht – sie machen sie sichtbar. Sie verwandeln sie in etwas Besonderes und geben ihnen eine eigene Kraft. „Ich mag es, diese Stücke zu machen“, betont Sophie de Oliveira Barata, „weil sich die Gespräche ändern – von Mitleid zu Staunen.“ Die „Alternativen Gliedmaßen“ eröffnen den Dialog über die Idee von menschlichem Körper, über Unterschiede in Körperbildern und feiern diese.

„Wenn Menschen ihre alternativen Prothesen tragen, verändert sich oft ihre Haltung“, sagt Sophie de Oliveira Barata. „Das liegt daran, dass sie selbst am Entstehungsprozess beteiligt waren – und daran, dass die Stücke Aufmerksamkeit erregen. Statt Mitleid erfahren sie Neugier, manchmal sogar Bewunderung. Das gibt ihnen Kraft. Manche tragen ihre Prothesen zu

besonderen Anlässen und schlüpfen dann in eine Art Alter Ego. Andere machen sie zu einem festen Teil ihrer Identität.“

Die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* im Frankfurter Kunstverein zeigt zwei Arbeiten aus der Serie des Alternative Limb Project. Eine ist als funktionale Prothese entstanden, die andere als Objekt mit ästhetischer Priorisierung.

Materialise ist ein alternativer Arm für die Aktivistin und das Model Kelly Knox. Er ist in der Länge in zwei Hälften geteilt: eine Seite besteht aus Silikonhaut, die andere aus zahlreichen Materialien: Stahl, Stein, Erde, Holz, Moos, Öl, Kork, Wolle, Bronze, Rhodium und Gold. Je nach Gefühlslage und Stimmung der Trägerin können die Elemente ausgetauscht werden. Dies verändert nicht nur die Beschaffenheit, sondern auch das Gewicht des Arms. Kelly Knox entscheidet selbst, wie sie ihren Arm tragen will. Gefertigt wurde der Arm mit 3D-Druck- und CNC-Fräsverfahren, viel Handarbeit und Kunsthandwerklichkeit. Die Hautseite ist eine realistische Nachbildung des rechten Arms der Trägerin in silikonartigem Material. Sie steht für Kelly Knoxs körperliche Seite. Die Materialienwahl repräsentiert individuelle, emotionale und spirituelle Aspekte ihrer Persönlichkeit.

Für Kelly Knox entstand auch *VINE 2.0*. Diese „Alternative Gliedmaße“ entfernt sich noch dezidiert von einer Idee und Ästhetik realistisch anmutender Körperteile. Der Arm wird zum tentakelartigen Gebilde aus 26 Wirbelgliedern. Über Drucksensoren im Schuh steuert die Trägerin die Bewegungen des Armes. Künstliche Sehnen ziehen sich zusammen oder lockern sich und erzeugen geschmeidige Bewegungen. Durch einen Elektromagnet wird die Prothese an eine Metallvorkehrung per Clip-on-System mit dem Körper verbunden. Schaltkreise, Batterien und Sensoren übertragen nun die Impulse des Organismus durch Bluetooth auf das alternative Körperteil.

VINE 2.0 scheint der Denkerin Donna Haraway einen Tribut zu zollen. Diese stellt unter dem Begriff des „tentakulären Denkens“ eine Weltsicht infrage, in der sich der Mensch mit seiner spezifischen Körperlichkeit und seinen Bedürfnissen zum Zentrum der Schöpfung erhebt. Haraway plädiert für eine Überwindung der typisch westlichen Denkweise in Dualismen: Mensch-Tier, Natur-Technik und Körper-Geist. Die Zukunft von Identität und Körper entsteht jenseits dieser binären Kategorien. In ihrem Cyborg-Manifest wählt Haraway die Figur eines Mischwesens aus biologischem Organismus und Maschine als eine Metapher für emanzipatorische Zwecke und um patriarchale Strukturen zu überwinden.

Für *Anatomie der Fragilität* hat der Frankfurter Kunstverein mit Sophie de Oliveira Barata eine umfassende Auswahl an Dokumentationsfilmen, Fotos und technischen Zeichnungen zusammengestellt. Weil die zahlreichen Objekte den Träger:innen gehören, berichten diese von der einzigartigen Arbeit.

In den Körper blicken: Anatomische Wachsmodelle der Alma Mater Studiorum – Universität Bologna | Museales System der Universität | Museum Palazzo Poggi und Sammlung anatomischer Wachsmodelle “Luigi Cattaneo”

Für die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* wurden ausgewählte Werke aus den Sammlungen des Museums Palazzo Poggi und “Luigi Cattaneo” der Universität Bologna zusammengeführt. Beide Sammlungen bewahren mehrere Tausend Objekte, darunter befindet sich einer der bedeutendsten Bestände anatomischer Wachsmodelle Europas. In der Ausstellung sind exemplarische Stücke aus verschiedenen Epochen und von unterschiedlichen Künstler:innen zu sehen. Ab dem 18. Jahrhundert machte die Bologneser Universität Kunst und Wachs zu einem Mittel, um den menschlichen Körper anschaulich zu erforschen und wurde so zum Vorreiter der Medizin.

Die Alma Mater Studiorum ist die älteste Universität des europäischen Kontinents. Sie geht auf das Jahr 1088 zurück. Unter zahlreichen weiteren Persönlichkeiten studierten dort Petrarca, Dante Alighieri und Kopernikus, aber auch Pier Paolo Pasolini und Umberto Eco. Die Vorbildfunktion der Universität Bologna trug zur Gründung zahlreicher weiterer Universitäten in ganz Europa und zur Verbreitung des modernen Universitätsmodells bei. Schon früh verband sich in Bologna anatomische Forschung mit künstlerischer Darstellung. Die Förderung durch die katholische Kirche spielte dabei eine entscheidende Rolle. Sie sicherte zudem den Künstler:innen eine offizielle Funktion in der Darstellung und Vermittlung anatomischen Wissens.

Die Wissenschaft der Anatomie begann im antiken Alexandria im 3. Jahrhundert v. Chr. mit den ersten wissenschaftlichen Sektionen des menschlichen Körpers, obwohl das Wissen über den menschlichen Körper lange Zeit vor allem durch die Sektion von Tieren erworben wurde. Jahrhundertlang, von der Antike bis zur Renaissance, blieb der Blick ins Innere des menschlichen Körpers streng geregelt. Religiöse, moralische und gesellschaftliche Vorschriften bestimmten, was erlaubt war. Anatomische Sektionen durften oft nur unter besonderen Umständen stattfinden. Die Lehre des Körpers wurde zunächst an Universitäten wie Bologna anhand antiker Schriften vermittelt, ohne das Wissen am Körper zu überprüfen.

In der Renaissance begann sich dieses Verbot zu lockern. Künstler wie Leonardo da Vinci oder Michelangelo wollten den menschlichen Körper so genau wie möglich darstellen. Ihre Arbeit trug dazu bei, dass auch die katholische Kirche den wissenschaftlichen Wert der Anatomie anerkannte. Anatomische Studien galten nicht als Widerspruch zum Glauben, sondern als ergänzender Weg zum Verständnis des menschlichen Körpers als Höhepunkt der Perfektion Gottes.

Bereits im späten 16. Jahrhundert wurde in Bologna das erste Anatomische Theater eingerichtet. Dort konnten Leichensektionen vor Studierenden und Interessierten durchgeführt werden. Zugleich entstanden erste Sammlungen präparierter Körperteile und Organe. Doch die Nutzung echter Leichname war begrenzt: Sie verfielen schnell, standen nur in geringer Zahl zur Verfügung und konnten aus hygienischen Gründen nicht unbegrenzt für Unterricht und Forschung eingesetzt werden.

Um Studierenden und Forschenden dennoch einen genauen Blick in den menschlichen Körper zu ermöglichen, entstand die enge Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft – mit einer besonders pragmatischen Lösung: Wachs. Formbar, widerstandsfähig und farblich realistisch einfärbbar, erlaubte dieses Material dauerhafte und naturgetreue Reproduktionen des menschlichen Körpers. Kein anderes Medium wirkt so lebensecht. Die Wachsfiguren aus Bologna zeigen Muskeln, Organe und Nervenbahnen. Einen Blick unter die Haut. Sie ermöglichten Studierenden wie Forschenden, den Körper genau zu studieren, ohne auf fragile Leichname angewiesen zu sein.

Die Geschichte der anatomischen Wachsfiguren zu didaktischen Zwecken begann in Bologna. 1742 förderte Papst Benedikt XIV., der „Papst der Aufklärung“, die Einrichtung des Anatomischen Kabinetts im Palazzo Poggi. Dort waren die Akademie der Wissenschaften und die Akademie für Malerei, Bildhauerei und Architektur unter einen Dach vereint. Künstler:innen und Wissenschaftler:innen arbeiteten Seite an Seite, um den menschlichen Körper in Wachs naturgetreu darzustellen. Im Auftrag des Papstes schuf der Künstler Ercole Lelli die ersten lebensgroßen Wachsfiguren, die Schicht für Schicht Muskulatur und Skelett zeigten. Damit begann in Bologna die moderne anatomische Wachsplastik – eine Tradition, die über 150 Jahre andauerte.

Die ersten Wachsmodelle entstanden für Lehre und Ausbildung. Später nutzten Ärzt:innen Wachsmodelle auch zur Forschung und Diagnose pathologischer Zustände. Aus diesen Arbeiten entwickelten sich schließlich Sammlungen, die die Anatomie systematisch dokumentierten.

Heute können Besucher:innen an der Universität Bologna zwei bedeutende Bestände entdecken: Das Museum Palazzo Poggi bewahrt die rekonstruierten Sammlungen und Labore, wie das Anatomische Kabinett, des ehemaligen Istituto delle Scienze e delle Arti. Es zeigt, wie Wissenschaft, Kunst und Medizingeschichte hier zusammenfließen. Ergänzt wird dieser Bestand durch die Sammlung anatomischer Wachsmodelle „Luigi Cattaneo“, die normale und pathologische Anatomie veranschaulicht. Präparate aus Wachs, Knochen und Trockenpräparaten bilden ein illustratives didaktisches Ensemble und zeigen, wie die Universität Bologna zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zur europäischen Exzellenz in der medizinischen Forschung wurde.

Die Anatomin Anna Morandi Manzolini (* 1714 Bologna, IT; † 1774 Bologna, IT)

Muscoli estrinseci dell'occhio (Extrinsische Augenmuskeln), 18. Jahrhundert (1755–1769)

Anatomisches Modell aus bemaltem Wachs, Holz, Stoff

35 x 35 x 7 cm

Courtesy Alma Mater Studiorum – Universität Bologna | Museales System der Universität |
Museum Palazzo Poggi

Der Sehsinn nimmt für den Menschen schon immer eine Sonderstellung ein. Er ist eine wesentliche Fähigkeit des Körpers, durch die dieser mit der Außenwelt in Austausch kommt. Sehen formt die Wahrnehmung der Wirklichkeit und erzeugt in der Folge Worte und Bilder für das Erfassen der Welt. Das Wort „Theorie“ beruht auf dem altgriechischen Verb „theorein“, das

„anschauen“ bedeutet. Die Geschichte des Sehens ist eng mit der Geschichte der Wissenschaft, der Philosophie und der Kunst verbunden. In der Antike glaubte man, dass das Auge Sehstrahlen aussendet oder auch, dass Gegenstände Bilder aussenden, die das Auge empfängt. Erst Leonardo da Vinci erkannte durch seine anatomischen Sektionen die Beschaffenheit und Funktionsweise des Auges.

Und so nimmt das anatomische Modell der Augenmuskulatur aus der Sammlung des Museums Palazzo Poggi in Bologna eine bedeutsame Rolle in der Wissensgeschichte um den menschlichen Wahrnehmungsapparat ein. Seine Autorin ist Anna Morandi Manzolini (1714–1774). Sie war Anatomin und Künstlerin. Gemeinsam mit ihrem Mann Giovanni Manzolini (1700–1755) arbeitete sie in Bologna. Nach dem Tod ihres Mannes führte Anna Morandi Manzolini die Arbeit allein fort. Ausgebildet als Malerin und Bildhauerin, vereinte sie das Können aus Kunst und Anatomie. In einer Zeit, in der Frauen in diesen beiden Disziplinen kaum sichtbar waren, war sie eine Ausnahmeerscheinung.

Anders als damals üblich, stellte das Ehepaar Morandi Manzolini nicht ganze Körper in Wachs dar. Sie entwickelten eine eigene Methode und konzentrierten sich auf einzelne Organsysteme. Sie entnahmen und seziierten sie und bildeten sie in Wachs nach. Es entstanden besonders detailreiche Modelle einzelner Organe, die für die Ausbildung von Mediziner:innen und Anatom:innen gefertigt wurden. Dabei verzichteten sie auf ikonografische oder allegorische Ausschmückungen.

Anna Morandi Manzolinis sorgfältige Autopsie von Tausenden Körpern führte zu zahlreichen neuen Erkenntnissen und zur Korrektur mancher überlieferter Fehlannahmen. Jedem ihrer Modelle fügte sie eine präzise Beschreibung der Strukturen und ihrer Funktionen bei. Sie begann mit einer akkuraten Beobachtung, wonach sie erst seziierte. Auf den manuellen Prozess folgte das geschriebene Wort als Beschreibung dessen, was die Hand ertastet hatte. Auch heute wird diese Methode in der medizinischen Ausbildung angewandt. Nach der schriftlichen Erfassung wurde dann das Bild in Wachs geformt.

Sehen und Tasten waren ihre wichtigsten Werkzeuge der Erkenntnis. Vielleicht war es kein Zufall, dass sie gerade den Sinnesorganen ihr größtes Interesse widmete, so die Kunsthistorikerin Prof. Lucia Corrain vom Museum Palazzo Poggi. Die Universität Bologna verwahrt ein 250 Seiten starkes Manuskript Anna Morandi Manzolinis mit Anleitungen, Notizen und Beschreibungen.

Ein Beispiel ihrer meisterhaften Wachsmodele ist die Serie blauer, achteckiger Holztafeln, auf denen Anna Morandi Manzolini ein Auge in unterschiedlichen Stadien der anatomischen Ablösung von Gewebeschichten darstellte. Auf der Tafel *Muscoli estrinseci dell'occhio* (*Extrinsische Augenmuskeln*) liegt mittig der freigestellte Glaskörper eines Auges mit seinen unterschiedlichen Muskeln. Ihre Ansätze wirken wie die Arme eines Seesterns. Die sechs Augen rundherum zeigen die unterschiedlichen Bewegungen des Auges, die diese Muskeln erlauben. Rechts ist ein weiteres Auge zu sehen. Es ist aufgeklappt, der Sehnerv liegt frei.

Die Werkstatt für Wachsplastik in Bologna war die erste ihrer Art. Von hier aus gelangte dieses innovative Kunsthandwerk als Technik wissenschaftlicher Erkenntnis und Bildgebung zuerst nach

Florenz und verbreitete sich dann in ganz Europa. Papst Benedikt XIV. stiftete das anatomische Kabinett, in dem das Ehepaar Morandi Manzolini arbeitete, bis sie ihr eigenes Labor gründeten. Besonders Anna Morandi Manzolinis Arbeiten zogen das Interesse von Fürstenhöfen, Akademien und wissenschaftlichen Gesellschaften in ganz Europa auf sich. Doch sie blieb in Bologna.

Als Honorarprofessorin am Istituto delle Scienze galt sie als bedeutendste Wachsbildnerin ihrer Zeit. Dennoch war sie den geschlechtsspezifischen Ungleichheiten ihrer Zeit ausgesetzt. Sie erhielt weniger Lohn als männliche Kollegen und wurde in späteren Quellen oft nur als Assistentin ihres Mannes dargestellt, wie ihre Biografin Rebecca Messbarger betont.

Im Museum Palazzo Poggi ist auch ihr Selbstporträt in Wachs zu sehen. Es flankiert das Porträt ihres Mannes. Anders als die üblichen Darstellungen von Frauen in anatomischen Wachsfiguren – als toter Körper, beschämte Eva oder sexualisierte Venus – zeigt sich Anna Morandi Manzolini im aristokratischen Kleid, das Skalpell über ein menschliches Gehirn führend. Damit präsentiert sie sich bewusst auf gleicher Ebene wie ihr Mann, der im Gegenstück ein Herz sezziert.

Iris Fegerl

Die Anatomie, 2018

Dokumentarfilm

55 Min

Gefördert durch die Frankfurter Stiftung maecenia für Frauen in Wissenschaft und Kunst

Courtesy Iris Fegerl

Iris Fegerls Film erzählt auf eindrucksvolle Art die Geschichte von Anna Morandi Manzolini, der ersten Frau, die im 18. Jahrhundert in die rein männlichen Domäne der Universität Einlass fand. Sie war die erste Frau, die als Präparatorin angestellt wurde und männliche Studierenden Anatomie lehrte, in einer Zeit, als dies eigentlich gänzlich undenkbar war. Fegerls Film vermittelt Einblicke in die Gesellschaft und die Geschichte der Aufklärung sowie ins akademische Umfeld der Universität Bologna.

In Europa war Bologna das Zentrum für anatomische Wissenschaften. Im Anatomischen Theater lehrten und studierten ausschließlich Männer – Frauen waren dort nur als Kadaver auf dem Seziertisch vorgesehen. Ihre entkleideten Körper wurden als Objekte vom leitenden Anatom aufgeschnitten und in Einzelteile zerlegt.

Anna Morandi Manzolini wurde die erste Frau, die diese gesetzte Rollenverteilung umdrehte. Sie sezizierte Hunderte Körper und übertrug das gewonnene Wissen in handgefertigte, akkurate wissenschaftliche Modelle. Diese präsentierten den Körper in einer neuartigen Art und Weise, die sich von den traditionellen, pathosbeladenen Darstellungen unterschied.

Dennoch geriet Morandi Manzolini über die Jahrhunderte in Vergessenheit, nicht zuletzt, weil ihre Arbeiten anderen Urhebern zugeordnet wurden und sie als Analphabetin abgestempelt wurde. Sie war die erste Wissenschaftlerin, die sich mit ihren plastischen Darstellungen auf den

Zusammenhang von körperlicher Beschaffenheit und Sinneswahrnehmung fokussierte – und damit letztlich den Grundstein für die späteren Neurowissenschaften legte.

Die anatomische Venus von Clemente Michelangelo Susini (* 1754 Florenz, IT; † 1814 Florenz, IT) und die Werkstatt für Wachsplastik in Florenz

Venerina (Liegende weibliche Figur mit abnehmbaren anatomischen Teilen), 18. Jahrhundert (ca. 1782)

Anatomisches Modell aus bemaltem Wachs, Haar, Holz, Stoff und Perlen

Körperfigur 138 x 57 x 26 cm; mit Rahmen 165,5 x 75 x 47 cm

Courtesy Alma Mater Studiorum – Universität Bologna | Museales System der Universität | Museum Palazzo Poggi

Die Skulptur stammt aus der spektakulären Sammlung des Museums Palazzo Poggi der Universität Bologna. Es handelt sich um eine anatomische Figur, entstanden 1782. Das WachsmodeLL einer weiblichen Figur ist liegend auf einem Bett dargestellt, den Kopf zurückgebeugt, der Körper leicht verdreht. Sie trägt eine Perlenkette um den Hals. Langes Echthaar rahmt ihr Gesicht und bedeckt ihr Schambein. Von den Schlüsselbeinen bis zum Schambein ist ihr Körper geöffnet. Die inneren Organe liegen frei. Man sieht das Herz im Brustkorb, die Leber, die Nieren, Knochen, Nerven und Venen sowie die Gebärmutter, in der ein Ungeborenes liegt. Bauchdecke, Rumpfmuskulatur, Darm und weitere Organe liegen um den Körper angeordnet. Die Figur liegt geöffnet wie auf einem medizinischen Seziertisch, inszeniert aber wie eine schlafende Schöne im Augenblick zwischen Leben und Tod.

Die sogenannte *Venerina* (kleine Venus) wurde nach dem Körper einer damals verstorbenen jungen Frau modelliert. Anders als viele andere Wachsfiguren, die aus Teilen mehrerer Leichname komponiert wurden, geht ihr Inneres auf einen zusammenhängenden Körper zurück. Heute lässt sich erkennen, dass die Frau an einer angeborenen Herzerkrankung starb. Sie war im fünften Monat schwanger. Das vergrößerte Herz, die erweiterten Blutgefäße und der kleine Fötus zeigen die Ursache ihres frühen Todes.

Weltweit existieren nur 18 solcher lebensgroßen anatomischen Frauenfiguren. Sie werden als „anatomische Venus“ bezeichnet. Alle gehen zurück auf eine erste Figur von Clemente Michelangelo Susini (1754–1814), die er im Auftrag des Hauses Habsburg-Lothringen für den Hof von Florenz aus Bienenwachs fertigte. Jede ist in ihrer Komposition einzigartig. Mit größter Präzision nachgebildet, geben die Figuren den Blick auf innere Organe frei, deren Funktionen damals oft unbekannt waren.

Die Florentiner Wachswerkstatt, in der Clemente Susini arbeitete, ging aus derjenigen der Universität Bologna hervor. Während in Bologna naturgetreue WachsmodeLL im Wesentlichen für Forschungs- und Lehrzwecke entstanden, sollten die Figuren in Florenz als Anschauungsmodelle für ein breiteres Publikum dienen. Als führender Meister der Werkstatt und Künstler arbeitete Susini eng mit Anatomen zusammen. Sie stellten für das neu gegründete naturwissenschaftliche Museum La Specola die anatomischen Modelle her. Sie seziierten die Körper und bereiteten die

anatomischen Präparate für die Werkstatt vor. Susini schnitzte Strukturen aus Wachsböcken, modellierte erwärmte Wachsmassen oder formte Organe direkt vom Originalpräparat ab. Zusätzlich nutzte er Gipsnegativformen, um die Gestalt der Organe dauerhaft festzuhalten. Die Formen ließen sich mehrfach verwenden. Diese Technik machte die schnelle und präzise Vervielfältigung überhaupt erst möglich.

Susinis Alleinstellungsmerkmal und künstlerische Erfindung war eine neuartige Verbindung zwischen wissenschaftlicher Präzision und künstlerischer Interpretation. Ihn prägten die Kunstströmungen seiner Zeit: die barocke Dramatik und das klassizistische Ideal des menschlichen Körpers. Dieses war getragen von einer Vorstellung von Harmonie, ausgewogenen Proportionen und zeitloser Schönheit, wie sie aus der antiken Kunst bekannt war.

Die Florentiner Wachswerkstatt hat bis heute einen internationalen Ruf. Zur damaligen Zeit produzierte sie eine Vielzahl an Wachsmodeilen, die an Museen und Universitäten in ganz Europa gingen. Immer entstanden die Figuren aus der Zusammenarbeit von Kunsthandwerker:innen aus dem Kunstbereich und Wissenschaftler:innen aus Medizin und Anatomie.

Die Florentiner Specola war das erste Museum der westlichen Welt seiner Art. Bereits damals stand es allen offen, jedoch zu gesellschaftlich getrennten Öffnungszeiten: einerseits für „sauber gekleidete“ Besucher:innen aus den unteren Schichten, andererseits für die „gebildeten“ Angehörigen der Oberschicht. Die Sammlung umfasste 19 vollständige männliche und weibliche anatomische Figuren, davon nur wenige in Schichten auseinandernehmbar, über 1.400 Wachsmodeile einzelner Organe und Körperteile, dazu Präparate der vergleichenden Anatomie sowie zoologische Objekte.

Die Gründung des Museums im Jahr 1775 fiel in eine Zeit des Umbruchs. In Florenz endete die Herrschaft der Medici. Die neuen Regent:innen aus dem Haus Habsburg-Lothringen förderten Wissenschaft und Bildung mit dem Ziel, das Wissen über die Natur systematisch zu erfassen und zum Nutzen der Gesellschaft einzusetzen. Dieses Klima der Aufklärung prägte auch die Arbeit von Clemente Susini.

Für uns heute ist die anatomische Venus mehr als nur ein Lehrmittel. Sie verdeutlicht, dass die Wissenschaft stets die ideellen, kulturellen, ästhetischen und emotionalen Auffassungen ihrer Zeit spiegelt und deren kulturellen Kontext transportiert. An ihr zeigt sich, dass medizinisches Wissen nie rein objektiv, sondern vielmehr von künstlerisch-ästhetischen Prinzipien durchdrungen ist.

Die anatomische Venus präsentiert eine Vorstellung von Weiblichkeit, die untrennbar mit Mutterschaft verbunden ist. Das zeigt sich in der Darstellung der anatomischen Venus als Schwangere ebenso wie im medizinischen Interesse am weiblichen Reproduktionsorgan – als wären die primäre Funktion des weiblichen Körpers und die Rolle der Frau in der Gesellschaft auf Fortpflanzung reduziert. Ihre passive, hingebungsvolle Pose macht sie zugleich zum Objekt der wissenschaftlichen Betrachtung und des erotischen Begehrens. Ein Bild, das sich heute auch als Ausdruck des männlichen Blicks lesen lässt.

Die verführerische Körperhaltung der anatomischen Venus entsteht aus einer künstlerischen Entscheidung. Anatomie wird nicht nur vermittelt, indem man Strukturen zeigt, sondern indem man das Fühlen, Begehren und Leiden des Körpers ins Zentrum rückt. Die Pose der anatomischen Venus veranschaulicht die Vorstellung von Fragilität und Leid der fleischlichen Leiblichkeit.

Darin spiegelt sich ein zentraler Paradigmenwechsel des 18. Jahrhunderts: Zuvor war das Körperbild von kirchlich-religiösen Vorstellungen geprägt. Mit der Aufklärung begann man den Körper empirisch zu untersuchen und zu erfahren, dass er durch ein komplexes System auf Reize reagiert und Empfindungen sich daraus ergeben.

Testa, tronco e arto destro con dimostrazione della circolazione sanguigna e linfatica (Kopf, Rumpf und rechter Arm mit Darstellung des Blut- und Lymphkreislaufs), 1810

Anatomisches Modell aus bemaltem Wachs in Mischtechnik

115 x 70 x 26 cm

Apparato visivo con dimostrazione delle sue varie parti (Sehapparat mit Darstellung seiner verschiedenen Teile), 18. Jahrhundert (1790)

Anatomisches Modell aus bemaltem Wachs, Holz, Stoff

51,5 x 38 x 11,5 cm

Vene e nervi superficiali della superficie palmare dell'arto superiore destro (Oberflächliche Venen und Nerven der palmaren Fläche des rechten Oberarms)

Vene e nervi superficiali della superficie dorsale dell'arto superiore destro (Oberflächliche Venen und Nerven der dorsalen Fläche des rechten Oberarms)

Vene superficiali dell'arto superiore preparato dopo l'asportazione della fascia superficiale (Oberflächliche Venen des Oberarms, präpariert nach Entfernung der oberflächlichen Faszie)

18.-19. Jahrhundert

Anatomische Modelle aus bemaltem Wachs, Holz

95 x 39,5 x 24,5 cm; 95 x 39,5 x 24,5 cm; 95 x 39,5 x 22,5 cm

Courtesy Alma Mater Studiorum – Universität Bologna | Museales System der Universität | Sammlung anatomischer Wachsmodelle “Luigi Cattaneo”

Neben der *Venerina* zeigt die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* auch spätere Werke von Clemente Susini aus der Sammlung “Luigi Cattaneo” in Bologna. Diese entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts als Lehrmaterial für die medizinische Ausbildung. Im Unterschied zur anmutig inszenierten *Venerina* stehen hier Genauigkeit und wissenschaftliche Präzision im Vordergrund. Der Stilwandel erklärt sich aus dem Wechsel des Auftraggebers: vom Museumspublikum zur Universität von Bologna.

Ein Modell stellt den Oberkörper einer Frau ohne linken Arm dar. An Hals, Kopf und dem rechten Arm ist die Haut entfernt, sodass Arterien, Venen und das Lymphsystem sichtbar werden. Besonders deutlich treten die Lymphknoten in Achselhöhle, seitlichem Hals und Nacken hervor. Auch die vordere Brust- und Bauchwand ist geöffnet, sodass die dichte Gefäß- und

Lymphstruktur nahe der unteren Hohlvene und der Aorta erkennbar ist. Der Dünndarm wurde entfernt, um die dahinterliegenden Gefäße freizulegen. Dass das Lymphsystem so präzise dargestellt ist, verweist auf die enge Zusammenarbeit von Susini mit dem Anatomen Paolo Mascagni. Gemeinsam schufen sie Modelle, die die bahnbrechenden Erkenntnisse Mascagnis sichtbar machten. Susinis Arbeit basiert auf akribischen Studien: rund 300 Sektionen und der Einsatz von Quecksilber zur Füllung der Gefäße. Bemerkenswert ist, dass er sogar Lymphgefäße im Gehirn darstellte – eine Struktur, die erst 2014 durch moderne Bildgebung bestätigt wurde. Im Unterschied zu den Bologneser Wachsmodeellen, die auf echten menschlichen Knochen aufgebaut sind, besteht dieses Werk vollständig aus Wachs. Metallstützen sorgen für Stabilität – typisch für Susinis Florentiner Produktion.

Ein weiteres Wachsmodell widmet sich dem menschlichen Sehapparat in all seinen Teilen. Vom geöffneten Schädel über die Schichten des Augenlids bis zum Augapfel selbst sind die Strukturen sichtbar gemacht. Die Besucher:innen können die äußere Form des Auges, die Muskeln, die Linse und das Innere des Augapfels in einzelnen, sorgfältig gearbeiteten Modulen erkunden. Jedes Detail ist präzise modelliert, sodass die Komplexität des Sehens auf anschauliche Weise erfahrbar wird.

Drei weitere Modelle zeigen menschliche Arme in unterschiedlichen Schichten. Ein Arm ohne Haut und oberflächliche Faszie legt die oberflächlichen Venen frei, ein weiteres Präparat zeigt die Handinnenfläche eines rechten Arms mit Venen und Nerven, das dritte den Handrücken mit denselben Strukturen. Selbst feinste Gefäß- und Nervenverläufe hat Susini naturgetreu nachgebildet.

Viele Modelle entstanden jedoch nach seinen Urformen durch Lernende und Mitarbeitende, sodass Originale und Werkstattarbeiten oft schwer zu unterscheiden sind. Diese drei Arme könnten kurz vor oder nach Susinis Tod gefertigt worden sein – präzise nach seinen Vorgaben, aber nicht zwingend von seiner Hand.

Die Fortsetzung der Bologneser Wachskunsttradition: Giuseppe Astorri (*1785; † 1852) und Cesare Bettini (*1801; † 1855)

Giuseppe Astorri

Testa e tronco di donna con dimostrazione del circolo arterioso e del sistema simpatico (Kopf und Rumpf einer Frau mit Darstellung des arteriellen Kreislaufs und des sympathischen Nervensystems), 18.-19. Jahrhundert

Anatomisches Modell aus Wachs, mit Mischtechnik bemalt

Mit Rahmen 57,5 x 39 x 20 cm

Cesare Bettini

Sezione frontale del cranio con gli emisferi cerebrali sezionati e del tronco encefalico visti posteriormente (Frontalschnitt des Schädels mit durchschnittenen Großhirnhemisphären und dem von hinten sichtbaren Hirnstamm), 19. Jahrhundert

Modello di sezione sagittale del cranio mostrante le parti dell'encefalo (Modell eines Sagittalschnitts des Schädels mit Darstellung der Teile des Gehirns), 19. Jahrhundert

Zwei anatomische Modelle aus bemaltem Wachs, Holz, Stoff

Mit Rahmen 88 x 72 x 34 cm; 101 x 85 x 26 cm

Courtesy Alma Mater Studiorum – Universität Bologna | Museales System der Universität | Sammlung anatomischer Wachsmodelle “Luigi Cattaneo”

Aus der Sammlung “Luigi Cattaneo” der Universität Bologna stammen drei Wachsmodelle von Giuseppe Astorri (1785-1852) und dessen Schüler Cesare Bettini (1801-1855). Bettini begann als Lithograf und Zeichner. Beide Techniken, das Zeichnen und das Modellieren, waren von jeher eng miteinander verbunden und dienten dazu, im medizinischen Bereich Wissen anschaulich zu machen, also anatomische Bilder zu schaffen und zu verbreiten. Die beiden Künstler waren die letzten Vertreter und Modellierer des anatomischen Kabinetts der Universität Bologna.

Ein Wachsmodell von Giuseppe Astorri zeigt Kopf und Rumpf einer Frau. Die Darstellung hebt den arteriellen Kreislauf und das sympathische Nervensystem (Sympathikus) hervor. Knochen- und Muskelwände des Rumpfes wurden ausgespart, sodass der arterielle Blutkreislauf deutlich sichtbar ist. Einige Nervenstämmen, besonders das Lendenervengeflecht (Plexus lumbalis), sind im Detail dargestellt.

Bei den beiden anderen handelt es sich um großformatige Gehirnmodelle im Maßstab 3:1. Sie zählen zu Cesare Bettinis bedeutendstem Werk, dem sogenannten „Großwerk der Gehirnanatomie“. Die Modelle zeigen Querschnitte des Gehirns. Die einzelnen Strukturen werden durch unterschiedliche Farbtöne besonders anschaulich für Studierende dargestellt.

Die Tafel *Modell eines Sagittalschnitts des Schädels mit Darstellung der Teile des Gehirns* lässt die Strukturen gut erkennen: das Großhirn mit seinen markanten Windungen, das Kleinhirn farblich abgesetzt – als „Kontrollzentrum“ für Bewegungen – und den Hirnstamm, der in das Rückenmark übergeht. Besonders auffällig ist das Kleinhirn, dessen Verzweigungen wie die Äste eines Baumes aussehen – der sogenannte „Arbor vitae“, Baum des Lebens. Alle Strukturen sind klar voneinander getrennt abgebildet, sodass man sofort versteht, welche Teile für welche Funktionen im Gehirn zuständig sind.

Die zweite Tafel stellt einen frontalen Querschnitt des Gehirns dar. Teile des hinteren Schädels wurden entfernt, sodass man den Hirnstamm und seine Verbindungen zum Rückenmark erkennen kann. Die Tafel wird durch die Nasenscheidewand und den nasalen Teil des Rachens vervollständigt.

Die Sammlung “Luigi Cattaneo” umfasst Hunderte Wachsmodelle und Nasssammlungen. Giuseppe Astorri und Cesare Bettini arbeiteten nicht nur nach der Vorlage sezierter Körper, sondern auch nach lebenden Patienten. Astorri schuf beispielsweise Wachsplastiken zu Hauterkrankungen wie Pocken, Gürtelrose (Herpes zoster), Antimonvergiftung und Pellagra. Diese Modelle dienten an der Universität als diagnostische und didaktische Instrumente.

Die klinischen Wachsmodele der Bologneser Schule aus dem 19. Jahrhundert – später als Moulagen bekannt – verbreiteten sich bald in ganz Italien und Europa. Die Arbeiten von Astorri und Bettini markieren damit den Beginn der Bildgebung und realistischen Wiedergabe zur didaktischen Nutzung anatomischer Wachsmodele für den klinischen Gebrauch.

Marshmallow Laser Feast (London, UK)

Evolver: Journey of Breath, 2022

Doppelte Projektion (2 Projektoren), räumlicher Klang

15 Min

Evolver: Deep Listening Meditation, 2022

Auf Signal hin einsetzende Kopfhörer-Komposition (binaurale Komposition)

Sprache: Englisch

10 Min

Evolver: VR, 2022

Virtual-Reality-Erfahrung, Kopfhörer

Sprache: Englisch

24 Min

Courtesy Marshmallow Laser Feast



Bitte beachten Sie:

Die Teilnahme am interaktiven Teil der Installation kann nach vorheriger Anmeldung gebucht werden. Termine werden jeden Donnerstag von 17 bis 21 Uhr, jeden Samstag und Sonntag von 11 bis 19 Uhr sowie an Feiertagen angeboten. Jede virtuelle Reise dauert 45 Minuten. Termine können vor Ort an der Kasse oder hier reserviert werden: calendly.com/frankfurterkunstverein.

Es steht nur eine limitierte Anzahl an Plätzen pro Tag zur Verfügung.

Marshmallow Laser Feast (MLF) ist ein Künstler:innenkollektiv aus London, dessen multimedialen Arbeiten in enger Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen Institutionen entstehen. In ihren Installationen verknüpfen sie immersive Technologien, aufwendige Visualisierungen und komplexe Klanglandschaften zu poetischen Erlebnissen, die die menschliche Wahrnehmung der Welt erweitern. Nach den Publikumserfolgen von *Treehugger: Wawona*, der immersiven Reise in den Stoffwechsel eines Sequoiabaums während der Ausstellung *Die Intelligenz der Pflanzen* (2021) und *Distortions in Spacetime*, dem Blick ins All bei der Entstehung eines Schwarzen Lochs in der Ausstellung *Das Anwesende des Abwesenden* (2024), hat der Frankfurter Kunstverein MLF eingeladen, ihre Expedition in den menschlichen Körper in Frankfurt zu präsentieren.

Evolver besteht aus mehreren Teilen: einer zehnminütigen Tiefenmeditation, einer 24 Minuten dauernden audiovisuellen 360°-Virtual-Reality-Erfahrung und einer Videoprojektion. Die Gesamtinstallation nimmt die Betrachter:innen mit auf eine intensive Reise durch den menschlichen Körper.

Den Anfang des Hörerlebnisses bildet die Atmung. Eine eigens komponierte Klanglandschaft und die Stimme von Cate Blanchett begleiten die Teilnehmer:innen in die meditative Wahrnehmung des Atems, der in unsere Lunge strömt, in das Organ, in dem Sauerstoff und unser Blut zusammentreffen. Der Atem ist die lebensspendende Brücke zwischen unseren Körpern und der Welt. Luft verbindet uns mit allem, was uns umgibt: mit den Pflanzen, die den Sauerstoff herstellen sowie mit den Gasen und Partikeln, die in der nur zwei Kilometer dicken atembaren Luftschicht (Troposphäre) vorkommen. Dieser Teil der Installation dient dazu, sich von äußeren Eindrücken zu lösen, die Aufmerksamkeit nach innen zu richten und eine bewusste, ruhige Wahrnehmung von Körper und Atmung zu entwickeln.

Im zweiten Teil der Gesamtinstallation werden Besucher:innen eingeladen, mit einer VR-Brille ins Innere unseres Körpers zu reisen. Wie ein Luftmolekül fluten wir in die Lunge, gelangen über den Transport des Sauerstoffs in den fließenden Blutkreislauf bis ins pulsierende Herz. Am Ende der Reise gelangen die Betrachter:innen zu einer atmenden Zelle – dem kleinsten sichtbaren Schauplatz des Lebens, an dem Sauerstoff und Zucker die Energie der Sonne freisetzen, die alles Leben auf der Erde erhält. Die VR-Umgebung zeigt diese ineinander verschlungenen, physiologischen Vorgänge als fließende, organische Landschaften des Körperinneren: Gefäße verzweigen sich wie Flussadern, Kapillaren bilden dichte Netze, und das Innere des Körpers erscheint den Betrachter:innen im Maßstab eines Waldes.

Die einmaligen Einblicke ins Innere des Organismus entstanden dank der Zusammenarbeit von MLF mit dem wissenschaftlichen Kooperationspartner Fraunhofer-Institut für Digitale Medizin MEVIS aus Bremen. Das Institut stellte dem Kollektiv Datensätze und Körper-Scan-Techniken zur Verfügung: Ganzkörper-MRT-Scans und MRA-Untersuchungen einer Freiwilligen sowie Blutflussdaten und Beratung zu den Möglichkeiten der CT-Bildgebung. Das Fraunhofer-Institut für Digitale Medizin MEVIS beeinflusste somit jeden Aspekt des Projekts und war für die Entwicklung von *Evolver* von entscheidender Bedeutung.

Zentral waren modernste Datensätze aus MR-Bildgebungsverfahren zur Strömungsvisualisierung. Diese ermöglichen es, Geschwindigkeit und Richtung des Blutflusses durch die vier Herzkammern und die Aorta detailgetreu zu rekonstruieren. Mithilfe dieser Verfahren lässt sich berechnen, wie sich Blutdruck und Scherkräfte an den Gefäßwänden bei Patient:innen mit Herzklappenfehlern verändern. Diese neuen Möglichkeiten fließen in Software-Assistenten für Mediziner:innen ein. Sie erlauben es, zu beurteilen, wie sich der Blutfluss bei möglichen Herzerkrankungen verändert, ohne dass dafür eine invasive diagnostische Untersuchung mittels Katheter notwendig ist. Zusätzliche patient:innenspezifische Simulationen helfen dabei, den Nutzen einer neuen Herzklappe vor einem Eingriff abzuwägen.

Marshmallow Laser Feast erstellte ein vollständiges digitales Modell des Herz-Kreislauf-Systems und führte daran Partikelsimulationen durch. Diese wurden anschließend auf den gesamten menschlichen Körper übertragen. Neben der Kooperation mit MEVIS waren auch das Allen Institute for Cell Science und das Buck Institute for Research on Aging Partner für die Schaffung des Kunstprojekts.

Das MLF-Kollektiv ist für seine enge Zusammenarbeit mit Wissenschaftler:innen bekannt und hat sich seit jeher zum Ziel gesetzt, komplexe wissenschaftliche Informationen durch moderne, immersive Technologien sinnlich erfahrbar zu machen. Denn sowohl Wissenschaft als auch Kunst sind fundamentale Methoden desselben menschlichen Bedürfnisses, die Welt zu verstehen und zu beschreiben.

Mit *Evolver* erforschen die Künstler:innen die Idee des Perspektivwechsels, um ein Gefühl von Ehrfurcht und Staunen über das Wunder unserer Körper zu erzeugen. Sie stellen die Frage, ob sich unsere Wahrnehmung und unser Bewusstsein bezüglich unseres Körpers verändert, wenn wir die Betrachtungsweise auf das fragile Ökosystem unseres eigenen Organismus von außen nach innen verlagern. Was passiert, wenn wir abstraktes Wissen visuell erfahrbar und erlebbar machen?

Was die Arbeit des MLF-Kollektivs kennzeichnet, ist die Weitung der Perspektive. Sie bleiben nie bei einer nur wissenschaftlichen Visualisierung und dem Informationstransfer, sondern sie nutzen die Freiheit der Kunst, um die übergeordneten Fragen zu stellen und unseren Blick zu erweitern. Und so bildet der Atem den zentralen erzählerischen Faden in *Evolver*, entlang dem MLF die menschliche Anatomie, deren Fragilität und Schönheit zu einem sinnlichen Erlebnis werden lässt. Wie der Odem, der in spirituellen Bezugsräumen und in der Geschichte der Malerei (Michelangelos Sixtinische Kapelle) den Anfang menschlichen Lebens darstellt, als göttlich eingehauchte Seele, die Materie zu Leben erweckt.

EVOLVER: Eine immersive Reise durch Leben und Atem

Regie: Marshmallow Laser Feast

Erzählt von: Cate Blanchett

Mit Musik von: Jonny Greenwood, Meredith Monk, Jóhann Jóhannsson, Howard Skempton und Jon Hopkins.

Übergeordnete Produzent:innen: Edward R. Pressman und Terrence Malick, unterstützt von Nicole Shanahan & Bia-Echo Foundation.

Eine Produktion von Atlas V, Pressman Film, Dirty Films, Marshmallow Laser Feast und Orange. In Zusammenarbeit mit Artizen.

Produzent:innen: Antoine Cayrol und Sam Pressman.

Ausführende Produzent:innen: Nicole Shanahan, Cate Blanchett, Coco Francini, Andrew Upton, Nell Whitley, Mike Jones, Paula Paizes, René Pinnell, Arnaud Colinart, Pierre Zandrowicz und Fred Volhuer.

Co-Produzent:innen: Guillaume Brunet und Morgan Bouchet.

Line Producer: Martin Jowers und Emma Hamilton.

Moulagensammlung der Klinik für Dermatologie, Venerologie u. Allergologie; Universitätsmedizin, Goethe-Universität Frankfurt

21 Moulagen, 19.-20. Jh.

Bemaltes Wachs, Stoff, Holz

Größe variabel

Courtesy Klinik für Dermatologie, Venerologie und Allergologie; Universitätsmedizin, Goethe-Universität Frankfurt

Moulagen sind aus Wachs geformte, dreidimensionale und naturgetreue Nachbildungen von Körperteilen. Sie bilden Krankheiten und Verletzungen nach, um zur medizinischen Ausbildung zu dienen.

Für die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* hat der Frankfurter Kunstverein mit der Goethe-Universität Frankfurt zusammengearbeitet, um eine Auswahl an Objekten aus der Sammlung der Klinik für Dermatologie, Venerologie und Allergologie, Universitätsmedizin, einem interessierten Publikum zeigen zu können. Sie werden heute noch als Anschauungsobjekte im Rahmen der medizinischen Lehre verwendet und zeigen die Erscheinungsbilder von Pathologien wie Hauttuberkulose, Syphilis, Krebs, Gürtelrose, Schuppenflechte oder Pilzbefall. Manche dieser Leiden sind heute heilbar, andere noch immer gefährlich.

Die Frankfurter Moulagensammlung entstand ab 1894, zeitgleich mit der Gründung der Klinik für Dermatologie. Die Sammlung umfasst heute über 300 Moulagen, deren älteste aus dem Jahr 1904, dem Jahr, aus dem auch das einzige datierte Exemplar stammt. Die Wachsabbildungen gehören in eine Zeit, in der der Sehsinn eines der wichtigsten Werkzeuge zur Diagnose war. Ärzt:innen beobachteten Krankheitszeichen akkurat, beschrieben sie und verglichen sie mit anderen Fällen. In dieser Epoche wurde die Haut zum ersten Mal als eigenes Organ anerkannt. Seit Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts waren diese detailgetreuen Modelle das wichtigste Bildmedium der Hautheilkunde.

Der Begriff „Moulage“ leitet sich vom französischen „mouler“ ab: abformen, abdrucken. Damit bezeichnet der Ausdruck ein technisches Verfahren, das in der Kunst seit jeher als gängige Methode der Bildhauerei verwendet wurde. Zur Herstellung der Moulagen wurden erkrankte Hautstellen von Patient:innen durch direkten Kontakt in Gips abgenommen, um daraus eine Negativform zu erhalten. In das Negativ goss man flüssige Wachsmischungen und färbte das Positiv dann mit Pigmenten im gewünschten Grundton ein. Die Kolorierung geschah bei Anwesenheit der Patient:innen. Es wurden Hauttöne und Krankheitsmerkmale möglichst naturgetreu wiedergegeben. Narben, Krusten oder Blasen wurden zusätzlich aus Wachs, Harz oder anderen Materialien nachgebildet. Details wie Augen, Haare oder krankheitsspezifische Veränderungen wurden nachmodelliert oder hinzugefügt.

Die Moulagen tragen auf der Vorderseite zwei Papieretiketten: eines mit einer handschriftlichen Diagnose, das andere mit einer Nummer, die vermutlich zu einem heute verlorenen Ordnungssystem gehört. Beschriftungen oder Signaturen sind uneinheitlich. Auf einigen der

Frankfurter Moulagen ist die Unterschrift der Künstler zu lesen. Ernst Winkler (1877–1907) war vermutlich der erste fest angestellte Wachskünstler am Klinikum. Nach ihm übernahm eine Frau die Position. Ihr Name ist jedoch in den Akten nur als „1 Moulageuse“ notiert.

Aus den Signaturen der Frankfurter Sammlung sticht der Name des international bekannten Jules Baretta hervor. Baretta (1834–1923) war Moulageur am Hôpital Saint-Louis in Paris. Das Wissen um Herstellungstechniken, Materialien und künstlerische Verfahren von Moulagen wurde lange Zeit nur im kleinen Kreis weitergegeben. Baretta beeinflusste die Entwicklung der Dermatologie und der Moulagenkunst europaweit. Der 1889 in Paris abgehaltene Erste Internationale Kongress für Dermatologie brachte Barettas Moulagen große Bewunderung ein. Dies führte zu einer schnellen Verbreitung der Technik an anderen Kliniken Europas. Von Jules Baretta ist das in der Ausstellung gezeigte Modell Nr. 76: Tinea faciei, eine Pilzerkrankung der Gesichtshaut.

Die Idee, Krankheiten mit naturgetreuen Wachsmodellen zu dokumentieren, entstand bereits ab dem 17. Jahrhundert in Bologna und Florenz. Felice Fontana, der damalige Direktor des naturwissenschaftlichen Museums La Specola in Florenz, war davon überzeugt, dass pathologische Anatomie in Form von Wachsmodellen helfen könne, die Ursachen von Krankheiten besser zu verstehen. Sein Anliegen, dafür eine eigene Sammlung als Museum aufzubauen, wurde jedoch von den Regierenden abgelehnt. Man hielt solche Modelle nur in Krankenhäusern für angemessen, nicht in Museen, die für Erbauliches und Schönes standen. So entstanden die ersten Sammlungen für pathologische Anatomie zunächst in Krankenhäusern. Dort dienten sie vorerst nur der Forschung und Katalogisierung, später auch der Ausbildung von Ärzt:innen.

Mit der Einführung der Farbfotografie und der Möglichkeit einer schnelleren Verbreitung und Erstellung von Bildern in der medizinischen Dokumentation verloren Moulagen ab Mitte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung. In Vergessenheit geraten, wurde die Sammlung der Universitätsmedizin Frankfurt erst 2012 wiederentdeckt. Seither wird sie auf Initiative von Prof. Dr. Falk Ochsendorf und unter dem heutigen Leiter der Klinik für Dermatologie, Venerologie und Allergologie, Prof. Dr. med. Bastian Schilling, erneut zu Lehrzwecken eingesetzt.

Durch Studien wurde ermittelt, dass Studierende, die mit dermatologischen Wachsmodellen arbeiten, eher Empathie für Patient:innen entwickeln als jene, die nur anhand von fotografischen Abbildungen und medizinischen Texten lernen. Durch die naturgetreue, körperliche Gestalt kann eine sinnliche Erfahrung entstehen, die die Fähigkeit des Mitgefühls mit einem anderen, erkrankten Menschen fördern kann.

Die Moulage 0002 mit der Etiketle P.A. Lippe zeigt einen sogenannten Primäraffekt von Syphilis an der Lippe. Seit den frühen 2000er-Jahren nimmt Syphilis nach fast völligem Verschwinden in Deutschland wieder zu. Der Abdruck wurde von einem erkrankten Menschen direkt abgenommen, sodass man bei genauer Betrachtung die Abdrücke der Finger erkennt, die die Lippe beim Abformen fixierten.

Die Moulage 22 mit der Etiketle Palmarsyphilid zeigt einen syphilitischen Ausschlag auf der Handfläche. Neben der naturgetreuen Darstellung der Hautveränderung fällt das Detail eines Eherings ins Auge. Das medizinische Objekt wird hier für einen flüchtigen Moment zu einem

persönlichen Zeugnis, zum Hinweis auf das Leben und die Geschichte der abgeformten Person. Die Moulagen Nummer 29 und 6 zeigen weitere Erscheinungsformen der Infektion.

Moulagen sind interessante Phänomene. Es sind handwerklich präzise plastische Abbildungen von Körpern, deren Autor:innen oft anonym blieben und ihr Können nicht mit der Idee des Kunstschaffens verbanden. Und doch wirkten die Objekte in die Gesellschaft hinein. Als sie schließlich Teil der öffentlichen musealen Sammlungen wurden, dienten sie zur Warnung und Abschreckung. Zahlreiche Krankheiten, und darunter besonders die geschlechtlich übertragenen, waren nicht heilbar. Wer daran erkrankte, wurde zusätzlich auch gesellschaftlich stigmatisiert.

Syphilis hat sowohl Kunst als auch Literatur stark beeinflusst. Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Syphilitiker* veranschaulicht die Krankheit als göttliche Strafe. Der Maler Henri de Toulouse-Lautrec, der selbst an Syphilis erkrankte, malte Figuren aus dem Pariser Nachtleben eines Moulin Rouges, wo die Krankheit grassierte. Der Schriftsteller Guy de Maupassant, ebenfalls erkrankt, schrieb über Syphilis als „die Rache der Prostituierten“. Auch Charles Baudelaire, Heinrich Heine, Fjodor Dostojewski, Oscar Wilde, Ludwig van Beethoven und Robert Schumann, dessen letzte Lebensjahre von Wahnvorstellungen als Spätfolge von Syphilis geprägt waren, waren betroffen. Heilbar wurde die Krankheit erst um 1945 mit der Entdeckung von Penicillin.

Weitere Moulagen zeigen Symptome der *Acrodermatitis chronica atrophicans*, eine Spätfolge von Borreliose, die erst im 20. Jahrhundert erfasst wurde. Pilzerkrankungen im Gesicht wurden historisch nicht als Pathologie, sondern im Aberglauben als göttliche Strafe gesehen. Ebenso Pigmentstörungen nach Entzündungen oder innere Krankheiten, die sich auf der Haut zeigten, wie die leukämischen Infiltrate von Krebs, der an der Oberfläche erkennbar wird. Erythematodes, eine Autoimmunerkrankung, die das Immunsystem gegen den eigenen Körper richtet. Boecksche Sarkoid, das Haut und innere Organe befällt.

Andere Moulagen erzählen vom Einfluss der Umwelt und der Industrialisierung auf den Körper. Entzündungen der Haarfollikel oder Ekzeme, die durch Arbeit, Klima oder Lebensumstände ausbrechen und sich verschlimmern. Beispielsweise Chlorakne, verursacht durch Industriechemikalien wie Dioxine.

Wer heute eine Moulage betrachtet, sieht nicht nur ein Anschauungsobjekt einer Krankheit mit ihren sichtbaren, körperlichen Auswirkungen. Anders als bei den anatomischen Wachsmodeellen aus der italienischen Tradition, die idealisierte und anonyme Körper darstellten, bewahren Moulagen das genaue Abbild einer echten, individuellen Person. Sie sind so das Abbild eines Körperfragments, das die Spuren eines realen Menschens und seiner einmaligen Leidensgeschichte trägt.

Dass Moulagen so eindrücklich wirken, liegt an ihrer Naturtreue und am Material. Wachs lässt sich formen, färben und den lebenden Körper täuschend echt nachbilden. Zugleich trägt es eine symbolische Dimension in sich. Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman beschreibt Bienenwachs als „äußerst sensibles, geradezu instabiles Naturmaterial“, das wie von selbst die Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit des Körpers ausdrückt. Seine Plastizität, Instabilität und

Wärmeempfindlichkeit lassen es „zu Fleisch“ werden und vermitteln das Gefühl von lebendiger Körperlichkeit.

Diese Fragilität spiegelt sich auch in den Objekten der Ausstellung wider. Viele Moulagen, die jahrzehntelang unbeachtet in einem Keller lagerten, tragen heute Risse und Spuren der Zeit – ob durch das Altern des Materials oder durch ihre frühere Nutzung im Unterricht verursacht. Sie erzählen nicht nur von der Fragilität der dargestellten Körper, sondern auch von der eigenen Verletzlichkeit des Mediums Wachs. Ein Material, das auch in anderen Werken und Objekten in der Ausstellung *Anatomie der Fragilität* wiederzufinden ist.

Folgende Moulagen werden in der Ausstellung gezeigt: Lupus, Autoimmunerkrankung mit Hautveränderung (69 *Erythematodes acutus disseminatus*); Pilzinfektion (76 *Tinea faciei*); Spätform der Borreliose an der Haut (157 *Acrodermatitis chronica atrophicans Herxheimer*); Erste sichtbare Zeichen von Syphilis (002 P.A. (Primäraffekt) Lippe); Lupus mit Verschlimmerung (*Erythematodes c. exacerbatione acuta*); Warzen-Tuberkulose (56 *Tuberculosis cutis verrucosa (Hand)*); Toxische Akne durch Umweltgifte (115 *Chlorakne*); Chronisch-fortschreitende Entzündung der Haut (159 *Acrodermatitis chronica atrophicans Herxheimer*); Lupus, entzündliche Autoimmunerkrankung (99 *Erythematodes acutus*); Hautaufhellung nach Entzündung (119a *Postinflammatorische Hypopigmentierungen*); Weiße Flecken im Nackenbereich (20 *Leukoderma nuchae*); Fleckförmige Lepra mit Gefühlsstörung (132 *Lepra maculo-anaesthetica*); Hautveränderung bei Leukämie (197 *Leukämische spezif. Infiltrate*); Zeichen von Syphilis im fortgeschrittenen Stadium (6 *Mikropapulöses (lichenoides) Syphilid*); Bösartig verlaufende sekundäre Syphilis (29 *Syphilis maligna*); Syphilitischer Hautausschlag an den Handflächen (22 *Palmarsyphilid*); Entzündliche Veränderung der Talgdrüsen (181 *Seborrhoisches Ekzem Unnasche Dermatose*); Hautaufhellung nach Entzündung (118 *Vitiligo*); Chronisch-entzündliche Erkrankung mit Knötchenbildung (49 *Boecksches Sarkoid (Lupus Pernio)*); Entzündliche Hauterkrankung mit Verhornung der Haarfollikel (102 *Dermatitis follicularis hyperkeratotica*); Schuppenflechte (22a *Psoriasis (Handrücken)*).

Yein Lee (* 1988 Incheon, Südkorea)

System of In-between State, 2024

Drei Skulpturen

Stahl, Polymergips, Epoxidkitt, Äste, trockener Traubenstiel, zerbrochener Staubsauger, Elektrokabel, Glasfaser, Acryltinte, Lack

125 x 110 x 186 cm; 100 x 110 x 175 cm; 84 x 88 x 174 cm

Realisiert im Auftrag der 15. Gwangju-Biennale, mit Unterstützung des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport der Republik Österreich

in other's shoes – maybe no need for shoes, 2022

Skulptur

Epoxidkitt, Motorradteile, Elektrokabel, Kunstblume, Polymergips, Stahl, Gips

79 x 65 x 110 cm

Interlock Vertebra Devices, 2021

Skulptur

3D-Druck, Epoxidkitt, Draht, Computerteile, Sprühlack, Ohrring, Kabel, Kabelbinder, Motorradteil, PET-Folie, Beschläge, Rohr

45 x 68 x 160 cm

Courtesy die Künstlerin

Yein Lee leistet Widerstand gegen eine Vorstellung des Körpers als makellos, intakt und immer funktionierend. Ihre Plastiken stellen anthropomorphe, lebensgroße Figuren dar, die, von ihren äußeren Hüllen befreit, auf ihre inneren Strukturen blicken lassen. Die Skulpturen konstruiert Lee aus elektrischen Kabeln, Stahlrohren, Computerteilen, aber auch aus Zweigen und Ästen sowie gefundenen Alltagsobjekten. Ihr Material ist synthetisch und natürlich zugleich. Es stammt aus der industriellen Fertigung und den Überresten der vernetzten, digitalen Informationsgesellschaft sowie aus der Natur.

Lees Skulpturen tragen die Widersprüche ihres Ursprungs in sich – zwischen Handarbeit und schnelllebigem Wegwerfobjekt, die dem materiellen Verschleiß preisgegeben sind. Statt diese Gegensätze aufzulösen, macht Lee sie sichtbar. Ihre Werke bewegen sich in einem Zwischenzustand – schwankend zwischen Mensch und Maschine, Lebendigem und toter Materie, organischem Wachstum und Zerfall.

In Südkorea geboren und aufgewachsen, lebt und arbeitet Yein Lee seit einigen Jahren in Wien. Ihr Werk nimmt Einflüsse der klassischen Skulptur, von Science-Fiction und Cyberkultur auf. Sie ist fasziniert von Medardo Rossos fragilen Wachsfiguren und von den barocken Skulpturen Giovanni Lorenzo Berninis, der die Illusion lebendiger Leiber in Marmor schuf. Lees Interesse gilt auch Figuren aus Mythos und Literatur, die als hybride Wesen die Idee der Transformation verkörpern. Die Metamorphose der Daphne, die in der Mythologie der Griechen dem Übergriff Apollos entflieht, indem sich ihr weiblicher Körper zum Baum verwandelt. Oder der Junge Namu Doryeong aus dem koreanischen Gründungsmythos, Sohn einer himmlischen Fee und eines irdischen Baumes, der die große Sintflut übersteht und aus dem die Menschheit hervorgeht.

Yein Lee untersucht die Ähnlichkeit innerer Strukturen von Organismen: vom Geflecht menschlicher Blutbahnen, Nerven, Muskeln und Sehnen hin zu den Ästen und Wurzeln der Pflanzen. Ihre Figuren bestehen aus durchlässigen Fasern, die verschmelzen und wieder aufbrechen, rhizomartig wachsen und mit ihren Ausläufern nach Halt im Raum suchen. Lee denkt den Körper weg von der geschlossenen Form. Aus diesen Zusammenballungen gibt Lee ihren Figuren multiple Gesichter, die die Künstlerin als Abgüsse von sich selbst und von Menschen nimmt, die ihr nahestehen.

Sie spiegeln eine Welt wider, in der die Grenzen zwischen Mensch und Maschine, Natur und Technik, Ich und anderen immer mehr verschwimmen. In dieser Zwischenwelt zeigt sich der

Körper nicht mehr als stabiles Zentrum, sondern als instabile Schnittstelle in einem Zustand des ständigen Wandels.

So ist der zentrale Fluchtpunkt ihrer Überlegungen die Unmöglichkeit, den Körper als statische Einheit zu denken. Körper ist Transformation. Körper ist Erweiterung und Umbau. Und gleichzeitig ist er fragil. Aus ihrer gesundheitlichen Vorgeschichte bringt Yein Lee diese Erfahrung mit. In ihrem Körper sind Implantate verankert worden, die verheilen und sie stützen. Ihr Körper ist mit dem Metall der Schrauben verwachsen. Wie ein Baum, dessen Borke einen Gegenstand ummantelt, der ihm im Wege stand. Der Körper als Amalgam von Organischem und Künstlichem als neue Normalität, die Leben ist.

Yein Lees Werk ist durchzogen von den Ideen der Cyberpunk-Ästhetik: Körper erscheinen erweitert, beschädigt, fragmentiert, durchzogen von Kabeln und Apparaturen. Lee zeigt fragile, provisorische Existenzen, die im Zustand des Dazwischen verharren. Transformation, Metamorphose und Offenheit sind keine Übergänge, sondern Zustände, in denen sich ihre skulpturalen Wesen immer wieder neu zusammensetzen.

In der Arbeit *Interlock Vertebra Devices* erscheinen spekulative Implantate zur körperlichen Optimierung, in Plastik verpackt wie eine schnell konsumierbare Ware. Der Wunsch nach Verbesserung, Jugend und Funktionalität klingt an: der Mensch als Getriebener eines besseren körperlichen Selbst.

Ihre Arbeiten sind Plädoyers für eine neue Körperlichkeit: verletzlich, prozesshaft, jenseits normativer Zuschreibungen. In einer Zeit, in der Optimierung zum Trend, Technologie zur Prothese und Erweiterung des Körpers geworden ist, öffnet Lee mit ihren Skulpturen ein Möglichkeitsfeld: für andere Körper, andere Zukünfte, andere Formen des Seins.

Anatomische Votive der Sammlung Ludwig Stieda aus dem Bestand der Antikensammlung der Professur für Klassische Archäologie, Justus-Liebig-Universität Gießen

23 anatomische Votive (in der folgenden Reihenfolge ausgestellt): Votivkopf; Fragment einer Eingeweide tafel; Votivkopf, Fragment einer Hand mit Opfergabe (Gebäck); Fragment einer Votivfigur eines Mannes im Mantel mit geöffnetem Bauchraum; Votivkopf; Gestreckte linke Hand; Fuß; Votivaugen; Votivohren; Weibliche Brust; Votiv eines Uterus; Eingeweide tafel; Männliches Geschlechtsteil; Menschliche Blase; Eingeweide tafel; Votivfigur eines Wickelkindes; Menschliches Herz; Votivherz; Halbierter Votivkopf (linke Gesichtshälfte); Weiblicher Torso mit offener Leibeshöhle.

3.-2. Jahrhundert v. Chr.

Terrakotta

Größe variabel

Ein Fuß, eine Hand, ein Ohr – geformt aus Ton und vor über zwei Jahrtausenden einer Gottheit anvertraut. Diese kleinen, stillen Objekte erzählen die Geschichten von Menschen, die ihre Verletzlichkeit in etwas Bildhaftes verwandelten. Sie sprechen von Krankheit und von Hoffnung, von dem Wunsch nach Heilung und von Dankbarkeit, wenn Genesung eintrat.

Dank einer Leihgabe aus dem Bestand der Antikensammlung der Professur für Klassische Archäologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen können in der Ausstellung *Anatomie der Fragilität* 23 etruskische Terrakotta-Votive gezeigt werden. Sie stammen aus der Sammlung des Anatomen Ludwig Stieda, der sie 1899 im heutigen Isola Farnese, das über den Ruinen der antiken Stadt Veji liegt, erwarb und 1913 der Antikensammlung der Universität Gießen schenkte. Veji war eine bedeutende Stadt der etruskischen Hochkultur, rund 15 Kilometer nordwestlich von Rom. Im Jahr 396 v. Chr. wurde sie von den Römern erobert.

Die Körperteilvotive der Gießener Antikensammlung stammen aus dem Heiligtumsdepot Pendici di Piazza d'Armi und datieren überwiegend ins späte 3. bis mittlere 2. Jahrhundert v. Chr. Sie gehören zu den frühesten erhaltenen Zeugnissen einer religiösen Praxis, die in verschiedenen Kulturen über Jahrtausende fortgeführt wurde.

Da dieser Brauch weitverbreitet war, füllten sich die Heiligtümer rasch. Um Platz für neue Weihgaben zu schaffen, wurden bei den Heiligtümern Depots in Form von Gruben angelegt, in denen die Votive gesammelt wurden.

Die anatomischen Votive zeigen Köpfe, Hände, Füße, Geschlechtsorgane und innere Organe. Hergestellt wurden die meisten Votive aus gebranntem Ton. Das leicht verfügbare und kostengünstige Material war einfach zu verarbeiten. Mithilfe von Negativformen konnten solche kleinen Votive seriell gefertigt werden.

Aufwendiger waren die Torsi mit geöffneter Körperhöhle, die teilweise individuell von Hand ausgearbeitet wurden. Die flachen Eingeweidetafeln waren dagegen eine vereinfachte und preiswertere Variante derselben Darstellung.

In der Ausstellung *Anatomie der Fragilität* treten die etruskischen Votive in einen räumlichen Dialog mit Objekten aus der Sammlung von Hans und Benedikt Hipp aus Pfaffenhofen in Bayern, deren Bestand an Votivgaben und zugehörigen Holzmodellen vom Barock bis in die Nachkriegszeit reicht.

Trotz überraschend konstanter bildhafter Darstellung der Körperteile ist die Gebärmutter eine Ausnahme: In den bayerischen Votiven der Hipp-Sammlung erscheint sie in Gestalt einer Kröte – eine Symbolform, die auf antike Vorstellungen zurückgeht. Die etruskischen Uterus-Votive hingegen orientieren sich an der tatsächlichen anatomischen Form des weiblichen Organs. Mit einer Besonderheit: bei Röntgenaufnahmen des etruskischen Uterus wurde festgestellt, dass sich in dessen Inneren ein von außen nicht sichtbarer Körper befindet, der mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Embryo repräsentiert.

Hände, Füße, Augen, Ohren oder innere Organe sind in beiden Sammlungen in reduzierten, klaren Formen erkennbar. Die für die Etrusker typische Darstellung innerer Organe wurde oft aus den anatomischen Kenntnissen abgeleitet, die durch die Sezierung von Schlachttieren gewonnen wurden. Die teils verblüffende Genauigkeit der etruskischen Votive wirft jedoch die Frage auf, ob das Wissen allein auf Tierbeobachtungen beruhte – oder auf Erfahrungen mit menschlichen Körpern, etwa von auf dem Schlachtfeld Getöteten, oder sogar auf frühen Operationen oder Sezierungen.

In der Ausstellung werden folgende Votive gezeigt: Votivkopf; Fragment einer Eingeweidetafel; Votivkopf, Fragment einer Hand mit Opfergabe (Gebäck); Fragment einer Votivfigur eines Mannes im Mantel mit geöffnetem Bauchraum; Votivkopf; Gestreckte linke Hand; Fuß; Votivaugen; Votivohren; Weibliche Brust; Votiv eines Uterus; Eingeweidetafel; Männliches Geschlechtsteil; Menschliche Blase; Eingeweidetafel; Votivfigur eines Wickelkindes; Menschliches Herz; Votivherz; Halbierter Votivkopf (linke Gesichtshälfte); Weiblicher Torso mit geöffneter Leibeshöhle.

Anatomische Votive aus der Sammlung Hans und Benedikt Hipp

21 Wachsgüsse, Mitte bis Ende 20. Jahrhundert

Sechs Holzmodel, 1730–1800

Präsentiert in der folgende Reihenfolge: Holzmodel mit Leibvotiv; Leib- und Rückenvotive und Lungenvotiv mit Herz; Holzmodel mit Beinvotiven; Votantin; Lungenvotiv mit Gurgel, Augenvotiv mit Holzmodel und Ohrenvotive; Armvotive mit Holzmodel; Leibvotive; Zahn- und Messervotiv; Beinvotive mit Holzmodel; Vitrine im Raum: Krötenvotive (Uteri).

Fotographische Reproduktion eines Mirakelbuchs aus dem Kloster Scheyern

Foto: Anton Brandl)

Größe variabel

Courtesy Sammlung Hans und Benedikt Hipp

Votive sind Opfergaben, die Menschen in Zeiten der Not höheren Kräften darbieten. Es sind Ding gewordene Gebete um Heilung, um Schutz in Zeiten des Leids oder Dank für wundersame Rettung und Hilfe. Seit Jahrtausenden existiert diese Form der Anrufung göttlicher Kraft und Fürbitte fast unverändert. Sogar die Formen der Votivgaben sind fast unverändert geblieben. Sie stellen erkrankte Körperteile, Organe oder bildhafte Situationen dar. Votive können Gemälde oder dreidimensionale Objekte sein. Letztere bestehen aus Ton, Wachs, Holz oder Metall und können als Unikate oder serielle Gegenstände gefertigt sein. Heute noch sind Wallfahrtsorte, Heiligtümer und Kirchen mit ihnen geschmückt. Und an jedes einzelne Votiv ist die Lebensgeschichte eines Menschen gebunden, dessen Bitte die Gabe in Gestalt des Votivs erzählt.

Die Pfaffenhofer Lebzelterei am Hauptplatz besteht seit dem frühen 17. Jahrhundert. Seit 1897 wird sie von der Familie Hipp geführt – heute in vierter Generation. Hans Hipp ist einer der letzten Wachszieher:innen und Lebzelter:innen, die es heute in Deutschland noch gibt. Er hat die

Geschichte des Handwerks, des Brauchtums und der Votive vertiefend erforscht, Bücher darüber verfasst, und für seine umfangreiche Sammlung ein Lebzelter- und Wachsmuseum errichtet. Dank seiner großzügigen Leihgaben gewährt die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* einmalige Einblicke in die Sammlung und damit in die Geschichte menschlicher Erfahrung körperlicher Verletzlichkeit.

Im süddeutschen Raum wurden Votivgaben seit dem Barock vor allem aus Wachs gefertigt. Bienenwachs galt im Christentum als heiliges Material: rein, unverderblich und eng verbunden mit der Symbolik der Biene, die für Reinheit und Unschuld stand und gläubige Christ:innen verkörperte. Zugleich besitzt Bienenwachs eine besondere Materialität: weich, formbar und anpassungsfähig, aber auch fragil. Diese Eigenschaften sind unmittelbar mit der Fleischlichkeit und Verletzlichkeit des menschlichen Körpers verbunden und machen das Wachs so zum idealen Werkstoff der Votivgaben.

Für ihre Herstellung waren Lebzelter zuständig – eine Zunft, die laut Zunftordnung damals als einzige mit den Erzeugnissen der Biene arbeiten durfte. Zum Beruf des Lebzelters gehörten neben dem Backen von Lebkuchen und Honiggebäck auch das Ziehen von Kerzen und das Gießen der Votivgaben. Das kunstvolle Stechen von dreidimensionalen Holzmodellen, mit denen sowohl Gebäck als auch die Votivgaben hergestellt wurden, war damals ein wichtiger Teil der Ausbildung zum Lebzelter. Model sind Negativformen, in die Wachs oder Teig gedrückt wird, um ein erhabenes Bild zu erzeugen.

Aus gelbem, gebleichtem oder rot eingefärbtem Wachs gossen die Lebzelter Gliedmaßen, Organe oder symbolische Formen. Anatomische Genauigkeit spielte dabei eine untergeordnete Rolle. Die Formen waren den Menschen bekannt – wie bildhafte Worte in Zeiten, in denen nur wenige schreiben konnten.

Für innere Organe dienten oft Schlachttiere als Vorlage, andere anatomische Formen wurden bewusst vereinfacht oder auch symbolisch dargestellt. So zum Beispiel das Krötenvotiv, das die Gebärmutter veranschaulichen sollte. Der damalige Volksglaube nahm an, im Bauch einer Frau sitze eine Kröte, die die Frau beiße und so für Regelschmerzen und Monatsblutungen Sorge. Dies geht auf antike Vorstellungen zurück. In der griechischen Medizin wurde der Uterus teils als frei bewegliches, eigenständiges Wesen beschrieben, das im Körper umherwandert. Zugleich gilt die Kröte in vielen Kulturen als Symbol für Fruchtbarkeit.

Die meisten Votivfiguren der Sammlung Hipp waren für die nur zwei Kilometer entfernte Wallfahrtskirche Niederscheyern (Unsere Liebe Frau, U.L.Fr.) bestimmt. Sie wurden gemeinsam zusammen mit Geldspenden (sog. Opfer in Stock) und einem Messversprechen niedergelegt. Im Archiv des Benediktinerklosters Scheyern sind zehn sogenannte Mirakelbücher erhalten. Die Ausstellung zeigt eine fotografische Abbildung eines dieser Bücher. Zwischen dem späten 17. Jahrhundert und 1803 wurden über 20.000 „Verlöbnisse“ aufgezeichnet. Geistliche sammelten mündliche Berichte von Gläubigen über deren wundersame Heilungen und hielten diese schriftlich fest. Durch sie lassen sich die Verbindungen zwischen den Votivgaben der Sammlung

Hipp und den dazugehörigen Krankheitsbildern sowie den Geschichten und Schicksalen der Menschen nachvollziehen.

So sind die Aufzeichnungen wie Fenster in den Alltag der einfachen Menschen: Sie erzählen von ihrem Glauben, von Sorgen und Hoffnungen, vom Umgang mit Krankheit und Heilung. Sie dokumentieren ein Weltbild, in dem ärztliche Hilfe oft versagte und Heilung im Glauben gesucht wurde. Zugleich sind sie ein medizinhistorisches Nachschlagewerk, das Einblick in damaliges anatomisches Wissen, Krankheitsvorstellungen, Heilpraktiken und Körperbilder vergangener Jahrhunderte gibt.

Die medizinische Versorgung auf dem Land war im Mittelalter vor allem von den Klöstern gegeben. Nonnen und Mönchsärzte verfügten über Apotheken und Kräutergärten. Mit der Renaissance verlor die Klostermedizin an Bedeutung. An neu gegründeten Universitäten wurden nun weltliche Ärzte, die sogenannten Medici, ausgebildet. Diese versorgten damals jedoch nur die wohlhabenden Patient:innen. Für das „einfache Volk“ waren Bader zuständig. Ihr medizinisches Wissen beruhte nicht auf einer akademischen Ausbildung, sondern auf einer handwerklichen Praxis. Nach zwei- bis vierjähriger Lehrzeit konnte man diesen Beruf bereits ausüben, weitere Erfahrungen mussten durch Erfolge oder Misserfolge an den Patient:innen gesammelt werden. Neben den ortsansässigen Badern gab es auch fahrende Heilkünstler:innen, die ihre Dienste auf Marktplätzen anboten. Oft waren sie begleitet von Feuerspeier:innen und Schwertschlucker:innen, die auf sie aufmerksam machten. Trommler:innen, Pfeifer:innen und Schreier:innen sollten die Schmerzensschreie der Patient:innen übertönen.

Mit der Säkularisation im Jahr 1803 wurde das Weiterführen der Mirakelbücher vom Staat verboten, weil sie als Förderung von „Irr- und Aberglauben“ betrachtet wurden.

Hinter jedem noch so kleinen Stück Wachs verbirgt sich ein persönliches Schicksal. Auch wenn viele Figuren aus demselben Model gegossen wurden und optisch identisch aussehen, trägt jede von ihnen eine individuelle Geschichte, einen Wunsch oder eine dringende Hoffnung in sich. Sie sind ein Ausdruck von Glauben und Vertrauen und zugleich auch von einem Mangel an anderen Handlungsmöglichkeiten.

Mirakelbücher:

Aus den Mirakelbüchern von Scheyern lässt sich entnehmen, dass bittstellende Menschen sich oft nach mehrmals missglückten Behandlungen der Bader Hilfe suchend an Gott göttliche Hilfe wandten. Sie kauften eine Votivgabe bei einem in der Nähe angesiedelten nahegelegenen Lebzelter, luden diese mit ihrer Bitte auf und legten sie diese in einer Wallfahrtskirche mit einem Messversprechen und einer Geldspende (Opfer in Stock) nieder.

Helena Pfabin Von schacha hat einen eigetrettnen Dorn in Fuess 3 halbjahr lang sie nit mehr gehen khene, auch alleley Bader gebraucht, welche doch den Dorn nit nit herausbringen machten. So Verlobt sie sich zu de h. Creuz, mit ein wäxern fueß undt opfer in stokh, werauf der dorn Von sich selbst aus dem schadhaften fueß herausgesprungen mit hegster Verwunderung der leidenen person.

Votantin:

Einige Gläubige ließen ihr Porträt oder gar den ganzen Körper aus Wachs modellieren oder gießen. Je näher die Figur in Größe und Gewicht der bittstellenden Person kam, desto größer war der symbolische – und zugleich auch der materielle – Wert der Votivgabe. Sie stand für die Hingabe der ganzen Person, oft im Zeichen einer umfassenden Bitte um Heilung oder Schutz.

Anna Gräslin Jagerin v. Scheyern lage ser schwärlich kranckh, das ihr kein mensch mehr hoffnung des aufkomens gegeben, verlobt sich in solcher eisseristen gefahr hierher mit einen wäxernen bild=Gebett, und opfer in stockh, worauf sich nach und nach besserung gezeiget, auch in der thatt erfolgeth.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 5 1749, Nr. 81

Kröte:

Das Krötenvotiv steht symbolisch für die Gebärmutter. Mit der Opfergabe sollte Heilung bei Unterleibsleiden oder unerfülltem Kinderwunsch erbeten werden.

Walburga Heiflin von Unterschönbach hatt die Beermutter 14 tag hefftig gebissen, verlobt sich derhalben mit einer wächsın Beermutter und dieselbig auf blßen Knien umb den alta zu tragen. Nach solchem gelübd hatt diese Krankheit zweifels frey durch fürbit des Nothelfers S. Leohards alsbald aufgehört.

Mirakelbuch Inchenhofen 1592

Augen:

Augenvotive wurden bei Verletzungen und Erkrankungen der Augen geopfert, oft auch aus Angst vor Erblindung.

Walburg Kneißlin zu Reisgang, hate einen gefährlichen zustand an den augen und also in sorgen stunde sie möchte erblinden, gleich aber da sie hieher ein gelübd gethan einen wäxinen augapfel zu opfern empfunde sie linderung und wider gute augen.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 4 1726, Nr. 109

Zähne:

Zahnvotive und Gebisse wurden bei Zahnschmerzen und Erkrankungen im Mundraum geopfert. Oft sollten sie Linderung verschaffen oder vor weiteren Leiden schützen.

Maria Renkhl litte grosen zahnschmerzen ganzer 24 tag verlobt sich hieher mit einen hl. Rosenkr. Und waxenen zahnbis, worauf bald der schmerzen nach gelassen.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 5 1747, Nr. 28

Ohren:

Ohrvotive wurden bei Ohrenschmerzen, Hörverlust oder Taubheit geopfert. Sie sollten Heilung und die Rückkehr des Hörvermögens herbeiführen.

Rosina Kiefflin ledigen Standts Von Pfaffenhouen hatte grossen defect am gehör, also das Sye 5. Vochen veder leithen noch schlagen hörete, suecht hilf bey U.L.Frauen alhier mit Verlobung 3. Rosencränz Zu betten, Und Ein opfer abzulegen, hat alsbald bösserung Verspiert.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 2 1706, Nr.101

Arme, Beine und Hände:

Model zum Gießen von Armen, Händen und Beinen gehörten zum Standardrepertoire aller Lebzelter. Kaum eine Wallfahrtskirche kam ohne diese Votivgaben aus: Sie wurden bei Verletzungen, Lähmungen oder schwerer Krankheit geopfert und oft in großer Zahl gemeinsam mit Krücken und Bandagen niedergelegt – als Bitte um Heilung oder als Dank für Genesung.

Ein gewißes Kindt Zu Pfaffenhouen hat so yblen Zustandt am finger, daß $\frac{3}{4}$ Jahr Ein Pader daran gehailt, aber nichts hat khönen ausrichten, also daß Man Vermaint, Man müeße dem Kindt gar den finger abnehmen; in dieser Noth haben Endlich die Eltern ihr ainzige hoffnung Nechst Gott auf hiesiges Gnadenbilt gesetzt, Und das Kindt mit Einer H. Möss Und opfer in Stokh Verlobt, vorauf gleich alle gefahr Verschwundten Und der finger gehailt ist.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 2 1705, Nr. 53

Wolfgang Krebs Ein Soldat wurde an der rechten handt Starkh Verwundet Und lage 4 Stundt lang in seinem bluet, ohne das Er ihme khönte helfen, oder iemandt anderer ihme Zu hilffkham. Daher dan geschechen, daß Ihme die erwundete handt ganz lam wurde, also Zwar daß Er Selbige 5. Monath lang nit hat khönen bewegen, noch das geringste ding hat khönen halten, Wie Er aber nach verflossnen 5. Monathen allhier bey disen Gotteshaus als Ein abgedankhter Soldath vorbey gienge Und Vill Von disen Gnadenbilt Erzölln hörte; Verlobt Er sich mit einer Wächsen handt Und Einen Creizer in Stokh worauf er gleich die handt viderum bewegen Und nach belieben brauchen khunte.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 2 1702, Nr. 13

Leiber:

Ein wächserner Torso wurde meist bei Schmerzen im Brust- oder Bauchbereich oder bei Erkrankungen der inneren Organe geopfert. Da die Selbstdiagnose bei den vielfältigen Schmerzen im Oberkörper und Bauchbereich oft schwierig war, fiel es dem Kranken leichter, all seine Beschwerden symbolisch in diesem Bereich zu verorten und sie in Form eines wächsernen Torsos zu opfern.

Ein gewise Person stunde in grossen ängsten wegen eines binckhs auf der Brust es möchte der krebs dazukommen, solchen unheyl zu entgehen verlobt solche ein hl. Meß und wäxines opfer, ist also mit grissen trost fernereß ybl befreyet worden.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 4 1726, Nr. 223

Messer, stechende Schmerzen:

Alle stechenden Schmerzen, zumeist diejenigen im Brust und Bauchbereich, wurden mit einem

wächsernen Stichmesser angezeigt. Herz-, Lungen- oder auch Seitenstechen ergaben die häufigsten Votationen.

Maria Winderin von Eidenbach wurde zu nachts mit gählingen schmerzlichen herzstechen yberfahren das sye sich weder mehr riehren noch biegen können verlobt sich in solchen Schmerzen hieher mit einen wäxernen Stickmesser Sambstägigen wohlfahrth, und opfer in stockh auf welches gebett der seithenstich alsobald vergangen.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 5 1748, Nr. 32

Lunge:

Lungenvotive wurden bei Erkrankungen der Atemwege und benachbarter Organe geopfert, häufig auch bei Tuberkulose, die damals „Auszehrung“ oder „Lungensucht“ genannt wurde.

Catharina Kneißlin von Pfaffenhoeven so hart an der Huessten, daß Sye gar blut auswarfte, sobald Sye aber von ihrer Muetter verlobt worden daß Sye die Tochter 3. Sambstag nach einander anhero gehen, wie auch Einmahl ein wächsen bilt aufopfern sollte ists gleich bösser worden.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 2 1703, Nr. 21

Hals, Gurgel:

Votive in Form von Hals oder Gurgel wurden bei Erkrankungen im Halsbereich geopfert, etwa bei Entzündungen, Geschwüren oder Atembeschwerden.

Magdalena Moserin von Sätzhof hate einen gefähr. Zustand an dem halse ware auch kein Arzt so erfahren, so ihr hätte helfen können: U.L.Fr. von Nidersch. sagte sie auß diese allein ware ihre beste helferin und arztin.

Mirakelbuch der Wallfahrtstätte Niederscheyern, Bd. 4 1725, Nr. 83

Chiara Enzo (* 1989 Venedig, IT)

A me stessa (An mich selbst), 2019

Tempera-Gouache, Pastellkreide und Buntstiften auf Karton, auf Holzplatte montiert

16,8 x 24 cm, mit Rahmen 17,5 x 24,7 x 3,1 cm

Courtesy Private Sammlung, Italien

Senza titolo (pelle) (Ohne Titel, Haut), 2019

Tempera-Gouache, Pastellkreide und Buntstiften auf Karton, auf Holzplatte montiert

15 x 17,7 cm, mit Rahmen 15,8 x 18,6 x 3,1 cm

Courtesy MA COLLECTION Singapore

Visceri III (Addome operato) (Viscera III, operierter Bauch), 2022

Aquarell, Pastellkreide und Buntstiften auf Karton, auf Holzplatte montiert

24,3 x 15 cm, mit Rahmen 25 x 15,7 x 3,1 cm
Courtesy Collezione De Iorio, Italy

Senza titolo (doccia) (Ohne Titel, Dusche), 2019
Tempera-Gouache, Pastellkreide und Buntstiften auf Karton, auf Holzplatte montiert
17,7 x 15 cm, mit Rahmen 18,4 x 15,6 x 3,1 cm
Courtesy Private Sammlung, Italien

Visceri IV (Gambe) (Viscera IV, Beine), 2023
Aquarell, Pastellkreide und Buntstiften auf Karton, auf Holzplatte montiert
22 x 15 cm, mit Rahmen 22,7 x 15,8 x 3,1 cm
Courtesy Private Sammlung, Italien

Chiara Enzos Arbeit kreist um die Frage nach den Grenzen des Selbst und des anderen. Wo endet das „Ich“, wo beginnt das „Du“? Haben wir einen Körper oder sind wir ein Körper? Oder vielleicht beides: Sind wir der Körper, den wir haben? Sie stellt Fragen nach den universellen Erfahrungen des Menschseins: Intimität, Verletzlichkeit, Zerbrechlichkeit, Krankheit – und wie wir aus Wahrnehmung eine Idee von Wirklichkeit erschaffen.

Ihr zentrales Sujet ist der menschliche Körper, der Organismus – im Griechischen „organon“, Instrument –, verstanden als lebendiges Untersuchungsinstrument und als Ort von Wahrnehmung. Der Körper wird bei ihr zur Schnittstelle alles menschlichen In-der-Welt-Seins: zum vermittelnden Element, durch das unser Ich in Beziehung zur Welt tritt. Körper, Emotionen und Gefühle verbindet eine untrennbare Wechselwirkung. Durch den Körper empfinden wir Emotionen. Sie lassen biologische und psychologische Reaktionen entstehen, Gefühle, mit denen wir die Wirklichkeit entschlüsseln. Wir HABEN keinen Körper, wir SIND unser Körper, in der Einmaligkeit seiner Beschaffenheit.

Chiara Enzo erzählt, dass ihre Bilder aus dem Gefühl der Zersplitterung heraus entstehen. Sie empfindet es als unmöglich, die Welt in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Daher wendet sie sich den kleinsten Einheiten, den minimalen, detaillierten Erfahrungen zu. Ihre Gemälde zeigen immer Ausschnitte und Teilansichten. Sie fokussiert auf Spuren, die Körper hinterlassen, Abwesenheiten oder Fragmente von Körpern, die in extremen Nahansichten befremdlich privat und intim anmuten. Die Fragmentierung spiegelt nicht nur ihr eigenes Erleben, sondern auch eine zeitgenössische Erfahrung: die Wahrnehmung einer Welt, die uns durch Bilder und Medien in Bruchstücken begegnet. Die Motive stammen aus verschiedenen Bildkontexten, aus Magazinen, den sozialen Medien, persönlichen Aufnahmen, aus denen die Künstlerin ein umfangreiches Archiv geschaffen hat.

In ihrer fragmentarischen Natur erzählen ihre Motive keine große, abgeschlossene Geschichte, sondern zeigen die Bruchstücke, die Lücken, das Unvollständige. Viele ihrer Arbeiten kreisen um Bilder intimer Momente, die zugleich in der digitalen Welt verbreitet sind. Soziale Medien als privates Archiv der Intimität. Dieser ambivalente Ursprung verschiebt die Wahrnehmung: Was persönlich und verletzlich wirkt, ist zugleich öffentlich und massenhaft verfügbar. Auch im

Zeitalter technologisch gestützter Medizin bleibt die existenzielle Erfahrung menschlicher Verletzlichkeit grundlegend und unverrückbar.

Chiara Enzo arbeitet rigoros und konsequent in kleinen Formaten, was ihr extreme Präzision und Langsamkeit abverlangt. Aber es ist nicht die Intimität des Schaffensprozesses allein – zwischen Künstlerin und Werk –, die die Künstlerin interessiert, sondern auch diejenige zwischen Werk und Betrachtenden. Das kleine Format und die Detaildichte zwingt diese, sich dem Bild körperlich zu nähern. Der Blick fällt auf Körperoberflächen, die nie intakt und unversehrt sind. Sie tragen Spuren von Verletzung, Eingriffen, epidermischen Reaktionen oder Abdrücke.

Enzo sucht nach einer Erfahrung der Verbindung zwischen dem Motiv, dem Werk und den Betrachtenden. Sie malt Oberflächen, die nicht nur visuell, sondern fast taktil erfahrbar sind. Als ob der Blick selbst tastend würde, als ob die Augen die Funktion von Händen übernehmen könnten. In diesem Spannungsfeld sucht ihre Arbeit nach einer Form von Berührung zwischen Bild, Körper und Wahrnehmung.

Enzos künstlerische Arbeit entsteht aus dem Akt des Zeichnens. Sie zeichnet mit Buntstiften und geht dann über in einen Prozess des Malens in unzähligen Schichten. Sie beschreibt diese Praxis als den Versuch, Wirklichkeit durch die zeichnerische Geste zu rekonstruieren. Mit dem Sehsinn tastet sie die Wirklichkeit ab und schafft so ein Verhältnis zwischen dem Ich und dem Gegenüber. Durch das Gemälde, durch das Abbild eines Körpers, ganz nah und ungeschützt, entsteht ein Gefühl. Die Nähe ist körperlich und Nähe ist auch ein Gefühl. Und Nähe bedeutet Risiko und Verletzlichkeit.

Seit jeher ist der Akt des Zeichnens ein visueller Denkprozess. Durch ihn werden Gedanken und Gefühle bildhaft, Entscheidungen über die Darstellungsweise des Motivs – Grundform, Ausschnitt, Linienführung, Perspektive und Farben – schaffen eine eigenständige Wirklichkeit durch die Kunst. So ist das Sehen, Beobachten und Zeichnen für Chiara Enzo nicht nur Technik, sondern eine Form der Erkenntnis. Eine Weise, die Welt abzutasten, sie zu erfassen und sich mit ihr zu verbinden. Die Zeichnung ist für Chiara Enzo ein Werkzeug, der Realität Sinn zu verleihen. Eine Annäherung an die Wirklichkeit, die wir durch unseren Körper erkunden.

Ihre Arbeitsweise ist von einer großen Langsamkeit und Beharrlichkeit geprägt. Für die Entstehung eines einzelnen Bildes bedarf es oft monatelanger Arbeit. So begleiten die Werke die Künstlerin über einen langen Zeitraum hinweg. Mit Gouache, Aquarell, Pastellkreide und Buntstiften setzt sie beharrlich Zeichen auf Karton, die sich im Verlauf der Zeit zu einem detailreichen Bild verdichten. Die trockene Pulvrigkeit ihrer Materialien erlaubt es ihr, den Prozess bewusst in die Länge zu ziehen.

In der Ausstellung *Anatomie der Fragilität* werden Chiara Enzos zarte Werke einzeln unter die Votivgaben der Sammlung Hans und Benedikt Hipp und die etruskischen Exvotos der Justus-Liebig-Universität Gießen gehängt. Gemeinsam legen sie Zeugnis ab über die urmenschliche Erfahrung von Verwundbarkeit und den Wunsch nach Heilung. Doch wie dies geschieht und welchen Stellenwert das Abbild des Körpers besitzt, ist gänzlich verschieden. Votivgaben wohnt

ein magisches Denken inne, bei dem einem symbolischen Abbild, einem stellvertretenden Teilstück von einer Gemeinschaft die Kraft zugesprochen wird, ein Wunder im Hier und Jetzt am realen Körperteil zu vollziehen. Chiara Enzos Gemälde hingegen verhandeln die Frage, was – im Zeitalter digitaler Technologien und bildgebender Verfahren – die Bilder des Körpers und dessen Inszenierungen aussagen. Chiara Enzo fordert die Fähigkeit des Betrachtenden heraus, in ihre fotorealistischen Körperbilder eine empathische Imagination zur Entschlüsselung hineinzulesen und mit den überhöhten Selbstdarstellungen zu brechen.

A me stessa (An mich selbst) zeigt ein weibliches Porträt, das unterhalb des Kinns Hals und Ausschnitt zeigt. Der Titel verrät, dass es sich dabei um ein Selbstporträt handelt. Selbstporträts sind in der Kunst traditionell ein Ort der Selbsterkenntnis und der Selbstinszenierung. Künstler:innen haben so nicht nur ihr äußeres Erscheinungsbild festgehalten, sondern es als Mittel eingesetzt, um sich selbst zu befragen. Es ist weniger ein Abbild als vielmehr ein Versuch, hinter den Spiegel zu blicken und das eigene Dasein zu durchdringen.

Das Gesicht und besonders der Blick sind immer Hauptträger von Identität, Projektionsfläche von Innerlichkeit und Sichtbarmachung eines Selbst. Chiara Enzo bricht mit dieser Tradition und zeigt bewusst nicht ihr Gesicht. Sie verlagert die Aufmerksamkeit auf den Körper, auf jene Partien, die meist am Rande des Bildes stehen: Kinn, Haarspitzen, Hals, ein Ausschnitt des Brustbeins. Und dieses rückt sie ins Zentrum, gezeichnet durch Kratzspuren, von einer geröteten, verletzlich wirkenden Haut. Es erzählt von Empfindlichkeit, von einer leiblichen Erfahrung, ohne dass ein konkretes Ereignis benannt wird. Das Gesicht bleibt verborgen, die Identität anonymisiert. Und dennoch tritt ihre persönliche Erfahrung hervor.

Damit formuliert Enzo ein anderes Verständnis des Selbstporträts: Nicht das Wiedererkennen des Individuums steht im Vordergrund, sondern das Erspüren einer körperlichen Wahrheit. Das Selbst wird nicht über das Gesicht, sondern über die Spur, über die Haut, über die Zeichen von Verletzlichkeit erzählt.

Das Bild *Senza titolo (pelle)* (Ohne Titel, Haut) zeigt eine Nahaufnahme von Haut. Die Haarbälge treten hervor, die Haare sind aufgerichtet. Gänsehaut. Es ist eine Emotion, eine körperliche Reaktion, die hier dargestellt wird – und die die Haut als Organ hervorhebt. Ein im Bild eingefrorenes Moment, in dem sich das Flüchtige des Empfindens in eine dauerhafte Spur verwandelt.

Die Haut spielt dabei eine zentrale Rolle für Enzos Auffassung vom In-der-Welt-Sein. Sie ist Grenzorgan und Kontaktfläche zugleich – mächtig und extrem empfindlich. Der Raum von Lust und Schmerz zugleich. Über sie erfahren wir Berührung, Lebendigkeit und Verbindung zur Welt. Und sie ist die Grenze zur Außenwelt. Zugleich ist sie das intimste Organ, das man von sich zeigen kann. Ihre Unvollkommenheit macht sie besonders interessant: Sie altert, vernarbt, trägt Spuren. In ihr lässt sich die Geschichte eines Menschen lesen, sie bewahrt Spuren des gelebten Lebens und erzählt von der Vergangenheit und Vergänglichkeit eines Menschen.

In der Arbeit *Visceri III* (Viscera III) zeigt Chiara Enzo einen operierten Unterleib. Der Ausschnitt fokussiert auf den Bauchnabel, auf dem der Abdruck eines frisch entfernten Pflasters zu erkennen ist. Darum herum sind Stiche und Fäden einer Operation zu sehen. Enzo richtet den Blick auf verletzte Hautpartien, auf Spuren, Rötungen, Kratzer, Narben. Es sind Körper, die jeder Form von Idealisierung entzogen sind. So auch in der Arbeit *Visceri IV* (Gambe) (Viscera IV, Beine): Statt eines makellosen Körpers, einer makellosen Haut eröffnet sie einen ungefilterten Blick auf die Imperfektion alles Körperlichen und die Abweichung vom Ideal als Inhalt von Kunst.

Es finden sich in Chiara Enzos Werk auch Bildräume, in denen der Körper abwesend ist, aber dennoch als Präsenz spürbar bleibt: Darstellungen von Oberflächen und Räumen, die keine Körper zeigen, und doch von Körperlichkeit durchdrungen sind. Das Werk *Senza titolo (doccia)* (Ohne Titel, Dusche) eröffnet einen isolierten Blick auf den Schlauch eines Duschkopfes. Abbild und Erinnerung zugleich, atmosphärisch dicht in der Leere eines Krankenhauswaschraums.

Agnes Questionmark (* 1995 Rom, IT)

Incertae sedis I (Birth at Sea), 2025

Harz, transparentes Harz und Eisen

135 x 202 x 90 cm

Incertae sedis II (Turn Male to Mate), 2025

Harz, transparentes Harz und Eisen

162 x 135 x 242 cm

Incertae sedis III (Female Adulthood), 2025

Harz, transparentes Harz und Eisen

215 x 158 x 76 cm

Multivisceral abdominal resection with BiClamp® knife 220, 2025

Silikon

245 x 440 cm

Partial liver resection using BiClamp® knife 220, 2025

Silikon

410 x 225 cm

Heart Transplant Surgery: 'No Room for Anything Less Than Perfection', 2025

Silikon

205 x 377 cm

is like living in two different planets, 2025

Wachs

180 x 230 cm

i have an empty sit next to me, 2025

Wachs

170 x 180 cm

my heart is pounding the idea of u coming, 2025

Wachs

155 x 185 cm

Produziert von Frankfurter Kunstverein

Mit freundlicher Unterstützung der Zabłudowicz Collection

Courtesy Agnes Questionmark

Agnes Questionmark lebt und arbeitet in Rom und New York. Ihre Überlegungen kreisen um das Thema, wie Körper gelesen werden, die von gesellschaftlichen Normvorstellungen abweichen. Was es für das Individuum bedeutet, wenn der eigene Körper zum Objekt medizinischer Eingriffe und biopolitischer oder juristischer Regulierung wird. Agnes Questionmark verweist auf die Macht rein medizinischer Betrachtung, die Subjekte fixiert, Geschlechter zuweist und Abweichungen pathologisiert. Indem sie sich klinische Bildwelten aneignet und diese transformiert, wird ihre Kunst zu einem Akt der Selbstermächtigung – jenseits binärer Kategorien von männlich und weiblich, gesund und krank, menschlich und nicht-menschlich, fragil und resilient.

Agnes Questionmarks Kunst entsteht in Performances, Skulpturen, Installationen und Videoarbeiten. Ausgangspunkt ihres Werks ist ihr eigener Körper. Frühe Erfahrungen ließen die Künstlerin an gesellschaftlichen Erwartungen und Bewertungen von Körper und Identität zweifeln. Im Kindesalter stand sie unter ständiger ärztlicher Beobachtung und medikamentöser Behandlung. Ihr Körper, so Questionmark, passte nicht in eine Kategorie oder in eine gesellschaftliche Normvorstellung, wie ein Körper sein soll. Er funktionierte nicht so, wie es erwartet wurde. Und so begann die Künstlerin, vorerst in einer männlich konnotierten Identität, andere Formen und Kategorien zu nutzen, um ihren eigenen Körper zu denken und darzustellen. Die Frage nach der Zuschreibung von gesund und pathologisch, zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung wurde zum Fluchtpunkt ihrer Überlegungen und Hinterfragung.

Sie fragte, was Wirklichkeit ist, suchte nach Begriffen für deren Abbildbarkeit und Beschreibung. Susan Sontags, Roland Barthes' und Walter Benjamins Theorien zur Fotografie legten einen wesentlichen Grundstein. Über die Jahre entwickelte die Künstlerin ihr Alter Ego. In ihrer Performance *TRANSGENESIS*, in der sie 23 Tage lang je acht Stunden täglich einen übergroßen Oktopus verkörperte, feierte sie ihre eigene Transformation und Wiedergeburt als Agnes Questionmark. Oktopusse sind eine Leitfigur in Questionmarks Werk. Sie stehen für Mutterschaft, denn die klugen Meerestiere sterben, um ihre Nachkommen mit ihrem Leib zu nähren. Und sie

besitzen nicht nur ein Gehirn, sondern Denkzentren in jedem ihrer Tentakel, mit dem sie die Welt um sich herum gleichzeitig erfahren.

Questionmark geht es um eine Transformation, um Körper, die nicht dualistisch und gesellschaftlich konstruiert sind, sondern ein Dazwischen darstellen – und somit selbstermächtigt eine neue Identität anzunehmen und das alte Ich zu überwinden. Das Fragezeichen (engl. question mark) in ihrem Namen steht sinnbildhaft für ebendiese Überzeugung, dass das Selbst kein starrer Zustand ist, sondern ein ständiger Fluss an wechselnden Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen im Austausch mit der Welt.

Für die Ausstellung *Anatomie der Fragilität* hat die Künstlerin eine raumgreifende Installation geschaffen. Drei lebensgroße Skulpturen und sechs Wandobjekte. Ausgangsmaterial sind Bilder chirurgischer Eingriffe am offenen Herzen, Leber oder Magen. Die operierenden Hände der Ärzte greifen tief ins Innere des Körpers. Die Körperbilder verfremdet Questionmark digital und analog und überformt sie mit Silikon oder übergießt sie mit Wachs wie eine dicke Haut. Farbpigmente verschmelzen mit dem Material zu organischen Landschaften, die wie aufgeschnittenes Körpergewebe anmuten. Die haptische Präsenz von Silikon und Wachs erinnert an Fleisch und an innere Körperräume. So entstehen viszerale Bilder, die einen intimen Blick auf die Verletzlichkeit des Körpers gewähren. Der Raum ist in eine Klanglandschaft getaucht. Gedämpfte Herzschläge, das Strömen des Blutes, der Klang des Fließens und Pumpens, wie es aus dem Inneren unseres Leibes gegen die Oberfläche pocht.

Das Zentrum des Raumes bilden die drei lebensgroßen Skulpturen. Mischwesen, zwischen Aliens, mythologischen Wasserfiguren und Fischen. Ihr blaues Äußeres wirkt kühl, ihre Oberfläche wirkt nass, als wären sie gerade aus dem Wasser aufgetaucht oder eben erst geboren worden. Das Wasser ist für Agnes Questionmark Urort der Transformation und Ort des Werdens und Vergehens – Ozeane als Beginn alles Lebens oder das Fruchtwasser im Mutterleib. Ihre Skulpturen und Installationen verkörpern hybride Gestalten, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen. Halb Mensch, halb Tier. Oder wie ein Seepferdchen, dieses wundersame zarte Wasserwesen, bei denen es die Männchen sind, die ihre Brut austragen. Das Fremde, das Andersartige, das in der Gesellschaft als monströs gilt, wird bei Questionmark zu einem Bild des Offenen und Möglichen.

Die hybriden Kreaturen von Agnes Questionmark lassen sich keiner Spezies und keinem Territorium zuordnen. Unter Wasser oder auf der Erde, organisch oder künstlich, geboren oder ungeboren – sie verkörpern Zustände des Dazwischen. In dieser Schweben verweisen sie auf eine posthumane Existenzidee: eine Welt, in der Körper nicht mehr über Hierarchie, Identität oder Eindeutigkeit definiert sind, sondern durch Verflechtung, Vielheit und gegenseitige Abhängigkeit.

Questionmarks Erfahrungen und Empfindungen spiegeln sich in den philosophischen Gedanken von Donna Haraway zur „tentakulären Verflechtung“, in Rosi Braidottis Idee des „nomadischen Subjekts“ und in den Ideen des Posthumanismus. Dieser lehnt ein festes Menschenbild ab und weitet den Fokus über die Gattung Mensch hinaus und betrachtet auch Tiere, Technologien und die Umwelt als bedeutsame Akteure, die die Welt mitformen. Im Zentrum steht die Frage nach den

Beziehungen zwischen Menschen und den zahlreichen nicht-menschlichen Wesen in einer immer neuen Verbindung, frei von Hierarchie.

Questionmark macht sich die Ästhetiken chirurgischer Eingriffe und biotechnologischer Verfahren zunutze. In ihren Arbeiten wird der Körper geöffnet, durchlässig, verändert. Doch während Medizin und Technologie für die Künstlerin oft der Normierung und Kontrolle dienen, nutzt sie dieselben ästhetischen Mittel, um genau diese Machtverhältnisse deutlich sichtbar zu machen. Der Blick auf den Körper wird dabei selbst zum politischen Akt: Wer darf ihn formen? Wer wird geformt?

Für Questionmark sind Fragilität und Schmerz die Voraussetzung für Transformation. Ihre hybriden Wesen verbinden Schmerz mit Hoffnung, Monstrosität mit Fürsorge, Abscheu mit Schönheit. Sie und ihre Figuren entwerfen Bilder einer Zukunft, in der Menschlichkeit nicht als starre Norm erscheint, sondern als offener Prozess – formbar nach individuellen Sehnsüchten und Wünschen. Agnes Questionmark lädt dazu ein, den Körper neu zu denken – als Prozess, als Möglichkeit, als Fragilität, die zur Stärke wird.

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

Pressestelle Frankfurter Kunstverein:

presse@fkv.de +49 69 219 314 30