

Lentos Kunstmuseum Linz

The World Without Us 06.02. bis 10.05.26

I have seen the dark universe yawning
Where the black planets roll without aim;
Where they roll in their horror unheeded,
Without knowledge or luster or name.

H.P. Lovecraft, Nemesis

Die Ausstellung *The World Without Us* im Lentos Untergeschoss skizziert eine Kosmologie jenseits des Anthropozäns und richtet den Blick auf ein Universum, das außerhalb menschlicher Maßstäbe existiert. Kuratiert von Markus Proschek und Hemma Schmutz folgt sie vier Leitmotiven, in denen zeitgenössische Kunst, historische Werke sowie naturhistorische Artefakte gleichwertig nebeneinanderstehen. Aus deren Nachbarschaften, Gegenüberstellungen und Brüchen entsteht ein dichtes Bedeutungsgeflecht.

Kuratorin und Lentos Direktorin Hemma Schmutz: „Durch die Zusammenführung zeitgenössischer und historischer Arbeiten, künstlerischer Forschung und naturhistorischer Modelle entstehen neue Blickwinkel auf Zeit und Bedeutung. Gewohnte Maßstäbe von Erfahrung und Interpretation werden dabei bewusst infrage gestellt.“

Kurator Markus Proschek: „Die Ausstellung bietet dem Publikum auch eine Möglichkeit einen Schritt zurückzutreten um temporär eine erweiterte Perspektive zuzulassen, jenseits der Verdrängung der eigenen Endlichkeit und der Gewissheit des Verschwindens in einem Kosmos der sich in permanenter Transformation befindet.“

Verschwinden (Ende des Anthropozäns)

Die Ausstellung beginnt im Anthropozän, den Auftakt des ersten Leitmotivs bildet die 8-minütige VR-Arbeit *GOTO 10* von DARUM (Victoria Halper und Kai Krösche), die eine verlassene digitale Welt erkundet und fragt, was von uns bleibt und wie sich eine Zukunft anfühlt, in der selbst virtuelle Räume sterben. Diese Fragen nach Speicherung und Bewahrung werden von Christian Kosmas Mayers Arbeiten zur Praxis der Zeitkapsel weitergeführt, ihnen gegenüber stehen fossile Baumstämme aus Madagaskar – Zeugnisse geologischer Tiefenzeit, die menschliche Ordnungssysteme relativieren. Anna Jermolaewas Video aus *Chernobyl Safari* richtet den Blick auf die Sperrzone, die nach der Nuklearkatastrophe 1986 eingerichtet wurde und dokumentiert eine Landschaft, die sich menschlicher Kontrolle entzieht und zur Akteurin eines Post-Anthropozäns wird. Philip Topolovac ergänzt ein Objekt urbaner Archäologie: Ein durch extreme Hitze verformtes Relikt aus einem Bombardement des Zweiten Weltkriegs wird als geologisches Fragment inszeniert und verweist auf die Gewaltgeschichte des Anthropozäns.

06.02. - 10.05.26



Lentos Kunstmuseum Linz

Deep Time

Der zweite Abschnitt führt in Zeiträume, die menschliche Maßstäbe übersteigen. Der im 18. Jahrhundert geprägte Begriff der Deep Time beschreibt Zeiträume von Milliarden Jahren, in denen das menschliche Dasein kaum mehr als ein Augenblick ist. Die Überlagerung von Zeitlichkeiten wird in Nicolás Lamas' marmorner Säule *The Agony of the Past* sichtbar: zwischen zwei Marmorblöcken, deren Material Millionen Jahre Geschichte in sich trägt, klemmt ein Buch als Artefakt menschlicher Geschichtsschreibung. Ein Stromatolith – eine der frühesten Lebensformen der Erde – erweitert den Maßstab der Tiefenzeit. Als Produzent von Sauerstoff bildet er die Voraussetzung für alles komplexe Leben. Angelika Loderers skulpturale Sandstelen verweisen auf Prozesse und Übergänge zwischen Ephemerem und Solidem, zentral im Raum durchdringt Nika Neelovas Wandarbeit *Beghost* die Architektur: konstruierte Rosenstängeln mit unter anderem fossilen Haifischzähnen geformt, wirken wie ein Gewächs, das sich den Raum zurückerobert.

Eine Grafik von Alfred Kubin vertieft die melancholische Grundstimmung der Ausstellung, in Martin Dammanns Videoarbeit *12.755.000.000 Days* erscheinen Fossilien ausgestorbener Säugetiere wie Asteroiden im Raum

Deep Space

Mit der Aufklärung begann eine Loslösung vom geozentrischen Weltbild, damit einher ging eine erste „narzisstische Kränkung“ des Menschen. Die historische Arbeit *Sternwarte* von Klemens Brosch zeugt bereits von einer frühen Faszination für das Weltall zu Beginn des 20. Jahrhunderts, einer Zeit, in der kosmische Vorstellungen noch weitgehend spekulativ waren. Auch Albrecht Dürer's *Melencolia I* verbindet Schwermut mit einem frühen künstlerischen Nachdenken über das Unbekannte – darunter eine der ersten realistischen Darstellungen eines Meteoriten in der Kunstgeschichte.

Diese Verschiebung des Blicks setzt sich in zeitgenössischen Arbeiten fort: Katharina Sieverdings Arbeit *Die Sonne um Mitternacht schauen* zeigt eine aus tausenden NASA-Aufnahmen zusammengesetzte Oberfläche der Sonne, in der die Erhabenheit des unfassbaren Universums erfahrbar wird. Dem gegenüber steht eine historische Shiva-Nataraja-Figur, die die kosmischen Zyklen von Schöpfung und Zerstörung verkörpert. Gemälde von Michał Zawada zitieren klassische Landschaftsmalerei, überraschen aber durch surreale Eingriffe wie Kometen oder körperliche Fragmente. Meteoritenabgüsse – darunter ein Fragment des ersten dokumentierten Meteoritenfalls – verankern diesen Abschnitt zwischen mythologischen Deutungen und materieller Evidenz.

Cosmic Horror

Das letzte Kapitel von *The World Without Us* widmet sich der Angst vor dem Unbekannten. Ausgangspunkt ist der Begriff des „Cosmic Horror“, geprägt durch H. P. Lovecraft: ein Gefühl zwischen Faszination und Schrecken, das aus der Erkenntnis entsteht, dass das Universum vom Menschen unabhängig besteht und dessen Standpunkt darin verschwindend gering ist.

06.02. - 10.05.26



Lentos Kunstmuseum Linz

Arbeiten, die sich mit außerirdischer Kommunikation, hybriden Lebensformen und fremden Körperlichkeiten befassen, kreisen um die Frage, wie das Nicht-Menschliche imaginiert wird. Mark Fridvalszkis Arbeit zur Voyager-Mission greift die naive Hoffnung auf, dass menschliche Zeichensysteme universell lesbar seien, Chin Tsaos keramische Objekte bewegen sich zwischen Anziehung und Abstoßung, H. R. Gigers ikonischer *Xenomorph* steht für das hybride Wesen des Außerirdischen: halb Maschine, halb Organismus, parasitär und unkontrollierbar. Eine politische Dimension tritt in einer „Body-Horror“-Ästhetik Sophia Gatzkans hervor, während Natalia Domínguez Rangel mit gläsernen, membranhaften Strukturen und Klangaufnahmen aus Tiefsee und Körperinnerem Wahrnehmungsräume jenseits menschlicher Erfahrung eröffnet. Den Abschluss bildet eine raumgreifende Arbeit von Philip Topolovac: eine parasitäre Struktur, die sich wie eine fremde Schwarmintelligenz ausbreitet – ein inhaltlicher Zirkelschluss zurück zur verlassenen digitalen Welt am Beginn der Ausstellung.

Ein Begleitprogramm vertieft die Themen der Ausstellung, darunter ein Künstler:innengespräch mit Anna Jermolaewa und Christian Kosmas Mayer sowie Kurator und Künstler Markus Proschek, eine Kurator:innenführung mit Hemma Schmutz und Markus Proschek, eine Vorführung des Films *Event Horizon* im Moviemiento Programmkino sowie eine Kooperation mit dem Ars Electronica, in der Giga-pixel-Aufnahmen von Klemens Brosch Werken sowie der Kurzfilm *Brosch AI - Distorted Dreams* im Deep Space gezeigt werden.

The World Without Us ist eine Einladung zur Verschiebung des Blicks: weg vom Menschen als Maß aller Dinge, hin zu einer Welt, deren Dimensionen unser Vorstellungsvermögen übersteigen – und die dennoch real ist.

Die Ausstellung ist im Lentos Untergeschoss bis 10. Mai 2026 zu sehen.

06.02. - 10.05.26



Künstler:innen

Klemens Brosch
Martin Dammann
DARUM (Victoria Halper und Kai Krösche)
Albrecht Dürer
Mark Fridvalszki
Sophia Gatzkan
H.R. Giger
Anna Jermolaewa
Alfred Kubin
Nicolás Lamas
Angelika Loderer
Christian Kosmas Mayer
Nika Neelova
Markus Proschek
Natalia Domínguez Rangel
Katharina Sieverding
Philip Topolovac
Chin Tsao
Martin Walde
Michał Zawada

Werktexte

DARUM (Victoria Halper und Kai Krösche)

GOTO 10, 2025, VR-Experience, basierend auf der VR-Arbeit [EOL]. End of Life (2024)

Anknüpfend an DARUMs 90-minütige VR-Arbeit [EOL]. End of Life (2024) lädt die VR-Installation GOTO 10 das Publikum ein, auf einem Drehstuhl Platz zu nehmen und mittels Virtual-Reality-Headset in eine verlassene digitale Kinderwelt einzutauchen. Die Serververbindung ist gekappt, die Welt läuft weiter wie ein Nachhall: Eine „Legacy“-Figur nach dem Abbild einer verstorbenen 10-Jährigen baut Räume und Welten, reißt sie wieder ab, dekoriert Regen, Licht und Ruinen – und spricht zu uns. Zwischen leeren Krankenhausgängen, endlosen Betonhallen und einem Meer aus Trümmern erscheint die scheinbar eingefrorene Zeit als einsame Erfahrung eines im Loop gefangenen Algorithmus: Der Schrecken lauert hier in der sanften – und doch nicht weniger monströsen – Logik eines Systems, das über seinen Zweck hinaus bis in alle Ewigkeit weiterrechnet. Die Installation fragt, wie viel Leben in digitalen Abbildern steckt, was von uns bleibt, wenn niemand mehr zusieht, und wie sich eine Zukunft anfühlt, in der auch virtuelle Orte sterben; ein Memento mori technologischer Unsterblichkeitsfantasien.

Christian Kosmas Mayer

Putting in Time (08/31/87), 2012, fortlaufende Serie, originale Pressefotografie aus dem Archiv einer US-amerikanischen Zeitung, UV-Druck auf Passepartout, Acrylrahmen, 54 × 4 × 67 cm

Allochthone, #4 #6 #7, 2012, versteinerte Baumstämme aus Madagaskar, ca. 200 Millionen Jahre alt zwischen 20 × 15 × 12 cm und 80 × 35 × 28 cm

Putting in time untersucht die Zeitkapsel als Praxis, bei der ausgewählte Objekte bewusst in Behältern deponiert und im Boden vergraben werden, um Spuren der eigenen Gegenwart für eine zukünftige Wiederauffindung zu hinterlassen. Ausgangspunkt sind analoge Pressefotografien aus Archiven US-amerikanischer Zeitungsverlage, die im Zuge der Digitalisierung ausgesondert werden. Der Künstler bewahrt diese Fotografien vor dem Verlust und integriert sie in Collagen, in denen Bildseiten, beschriftete Rückseiten, Datumsstempel und Fragmente der zugehörigen Zeitungsartikel miteinander in Beziehung treten. Die Fotografien erscheinen so als zeitlich geschichtete Objekte, deren Bedeutung sich im erneuten Sichtbarwerden aktualisiert. Die Werkserie wird stets in Verbindung mit *Allochthone* gezeigt, bestehend aus rund 200 Millionen Jahre alten petrifizierten Baumstämmen. Beide Serien sind eigenständig, jedoch konzeptuell aneinander gebunden: Während *Putting in time* menschliche Formen der Archivierung, Datierung und Bewahrung sichtbar macht, verweist *Allochthone* auf die geologische Tiefenzeit jenseits menschlicher Ordnungssysteme. In ihrer Verbindung entsteht ein Spannungsfeld unterschiedlicher Zeitlichkeiten, ohne diese zu vereinheitlichen oder aufzulösen.

Anna Jermolaewa

Video aus der Installation Tschernobyl Safari, 2014/21

Anna Jermolaewa erkundet unter anderem mit dem Einsatz von Hand- bzw. Wildkameras die Schutzzone, die nach der Nuklearkatastrophe 1986 rund um das Atomkraftwerk Tschernobyl errichtet wurde. Denn obwohl die Sperrzone für Menschen als unhaltbar und gefährlich eingestuft wurde, heißt das nicht, dass alles Leben aus der Landschaft, die einen Radius von 30 Kilometern umfasst, gewichen ist. Zahlreiche Wildtiere und seltene Tierarten bewegen sich vor Jermolaewas Kameralinse und zeigen, wie sich Flora und Fauna die menschenleere Landschaft zurückerobern. Gleichzeitig stellt der atomare Unfall als Zeugnis menschlichen Versagens einen drastischen Einschnitt dar und wird das Umland bis weit in die Zukunft hinein prägen. Für die teils gewaltvollen Eingriffe des Menschen in die Natur wurde der Begriff des „Anthropozäns“ definiert. Obwohl wir Menschen erst seit einer vergleichsweise kurzen Zeit unseren Planeten bevölkern, lässt sich unsere Existenz bereits in den geologischen Schichten der Erde (zum Beispiel durch radioaktive Isotope der ersten Atombombentests) nachweisen. Das Bildmaterial entstand in den Jahren 2014 und 2021 während zweier Aufenthalte in der Schutzzone. Eine erste Version der Installation *Chernobyl Safari* wurde bei der Kyiv-Biennale 2015 gezeigt.

Werktexte

Nicolás Lamas,

The Agony of the Past, 2023, Portoro-Leonardo-Marmor und Buch, 222 × 32 × 27 cm,
Leihgabe max goelitz

Im Werk des peruanisch-belgischen Künstlers Nicolás Lamas spielt Zeitlichkeit eine große Rolle. Ein Pfeiler aus zwei Marmorblöcken erscheint wie ein archaisches Monument, erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass dessen Massivität von einem zwischen die Blöcke gepressten Buch durchbrochen wird. Wo beginnt Vergangenheit und wie weit reicht diese zurück? Die Materialität des Marmors evoziert eine Zeitspanne, die bis in die geologischen Prozesse der Erdgeschichte führt – das im Gegensatz zur Masse des Marmors verschwindend erscheinende Buch dazwischen ist ein vom Menschen geformtes Artefakt eines linearen Zeitbegriffs. Am Buchrücken ersichtlich ist der Schriftzug *The Agony of the Past* – der gleichzeitig auch der Werktitel ist. Der Titel wirft wieder eine andere Überlegung auf für den Zeitstrahl, auf dem sich die Arbeit situiert: Im Verhältnis zu weiter gefassten Zeiträumen wirkt das Buch, für das Anthropozän stehend, wie eine weitere geologische Schicht; gleichzeitig wird es in unserer schnelllebigen und technologisierten Zeit zum vergangenheitsorientierten Memorialobjekt analogen Wissens.

Philip Topolovac

Aggregat, 2014 (Serie 2009–21), Skulptur, Schaumkernpappe, Kunststoff, Holz, LED,
160 × 305 × 180 cm

Yesterday was dramatic, 2018, Skulptur, Glasfundstück, Sockel, Metallständer, 140 × 80 × 80 cm

Philip Topolovac' künstlerische Praxis ist durchaus divers: Angewandter Modellbau wird ein Medium der Bildhauerei, Strategien der Museologie werden an Artefakten durchexerziert. In *Yesterday was dramatic* inszeniert der Künstler ein Fundstück der urbanen Archäologie wie ein geologisches Relikt. Bei einem der vielen Streifzüge durch die Baugruben Berlins geborgen, ist der Klumpen jedoch kein Produkt natürlicher Prozesse. Das „Gestein“ besteht aus Glasplatten, die durch die enorme Hitze einer Feuersbrunst, ausgelöst durch eines der Flächenbombardements Berlins im Zweiten Weltkrieg, miteinander verschmolzen, in einem Zerstörungshorizont als Erdschicht eingelagert wurden und in der Stadt immer wieder zutage treten – ein gewaltsames Zeugnis des Anthropozäns. Bei Philip Topolovac' *Aggregat* hat sich etwas in den Raum eingenistet, wie ein technologischer Parasit einer fremden Schwarmintelligenz, insektenhaft dezentral organisiert, mit dem Potenzial eines endlosen, tumorartigen Wachstums, bei dem Ruinenhaftes auf sich im Aufbau Befindendes trifft. Topolovac zieht dabei auch Analogien zu den allgegenwärtigen, alles durchdringenden, jedoch unsichtbaren Strukturen digitaler Technologien, die nicht mehr nur erweiterte anthropogene Werkzeuge sind, sondern die neuronalen Netzwerke des menschlichen Wirtes als Ressource nutzen. Der Künstler bedient sich dabei einer Technik aus dem vor-digitalen Zeitalter, bevor CGI (Computer Generated Imagery) den analogen Modellbau in der Produktion von Sci-Fi-Filmen verdrängt hat. Dabei wurden im Maßstab verkleinerte Modelle mittels Beleuchtung und Kameraführung derart inszeniert, dass beim Publikum der Eindruck monumentaler Strukturen entstand.

Werktexte

Alfred Kubin

Vergangenheit (Vergessen – Versunken), aus: *Weber Mappe*, Blatt 15, 1903, Lichtdruck auf Büttenpapier, 32 × 36,6 cm, Lentos Kunstmuseum Linz

Alfred Kubins Grafik *Vergangenheit (Vergessen – Versunken)* stammt aus seinem ersten großen Mappenwerk – die sogenannte „Weber-Mappe“ wurde, durch den Verleger Hans von Weber unterstützt, 1903 veröffentlicht. Thematisch zieht sich eine düstere Stimmung durch die fünfzehnblättrige Mappe aus dem Frühwerk Kubins: Tod, Hungersnot, Angst und allerlei Bedrohungen machen den dargestellten Menschen und menschenähnlichen Wesen zu schaffen. Die gezeichneten Szenen schwanken dabei zwischen Dystopie und harter Realität, symbolistischer Darstellung und surrealistischer (Alb-)Traumwelt. In der hier gezeigten Grafik steht ein geierköpfiges Mischwesen im Fokus: Dieses findet sich in sitzender Pose wie ein archaisches Götzenbild am rechten Bildrand wieder, den Kopf in den Nacken gelegt und im schwarzen Hintergrund verschwindend. Kubins Wesen erscheint als abgemagerter, passiver Protagonist, der kaum mehr Einfluss auf das Erlebte hat. Barbara Eschenburg schreibt über den hinnehmenden Charakterzug in Kubins Werk: „Nicht die Beherrschung der Visionen, sondern das Beherrschtsein von ihnen ist nun das Thema.“ Obwohl Paul Klees *Angelus Novus* als „Engel der Geschichte“ ein gänzlich anderes Erscheinungsbild hat, scheint Walter Benjamins Beschreibung auch auf Kubins Protagonisten übertragbar: Den kaum sichtbaren leeren Blick gen Vergangenheit gewandt, wird die dargestellte Figur von der umliegenden Dunkelheit verschluckt und ihrer Handlungsmacht gänzlich beraubt. Geschichte bedeutet dabei eine Aneinanderreihung konstanter Katastrophen, die eine positive Zukunftsschreibung und den Fortschrittsgedanken der Moderne grundsätzlich infrage stellen.

Markus Proschek

Traveller, 2025, historische Röntgenaufnahme einer Falkenmumie (Ägypten, 4.–1. Jahrhundert v. Chr.), Lichtkasten mit Steinplatte (Alabaster), 50 × 30 × 9 cm

Das Schicksal und lange Nachleben von Artefakten spielt eine zentrale Rolle in Proscheks künstlerischer Praxis. In *Traveller* sehen wir schemenhaft das Skelett eines Wesens, fötenhaft eingepackt in eine anthropomorphe Gestalt. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch das Nichtmenschliche der Überreste; eine Röntgenaufnahme eines mumifizierten Falken, der den Ägyptern als Inkarnation des Gottes Horus galt. Der technologische Blick radioaktiver Isotope zeigt uns das, was vor unserem Blick für immer verborgen sein sollte, eingewickelt in Leinen und Harze und bestattet in einer Nekropole am Rande der Wüste. Proschek inszeniert diese historische Röntgenaufnahme wie auf einem medizinischen Lichtkasten. Dieser besteht jedoch nicht aus Milchglas, sondern aus Alabaster, einem Material, das bereits im alten Ägypten wegen seiner Transluzenz für Grabbeigaben und Sarkophage geschätzt wurde. Technisch erschlossene Archäologie trifft auf ein geologisches Material, ein steinerner Himmel, in dem der Falke zu schweben scheint wie eine Sonde auf der Reise durch die Zeitalter. Körper, Gegenstände und deren Abbildungen hatten in der ägyptischen Kosmologie Anteil an einer gemeinsamen höheren, überzeitlichen Realität, einer Art Wesensseele – ein Konzept, das wahrscheinlich Platons Ideenlehre grundlegend beeinflusste.

Werktexte

Nika Neelova

Beghost, 2025, fossile Haifischzähne, Epoxidton, Ölfarbe, variable Maße, Courtesy der Künstlerin und Nika Project Space

Second Sight, 2025, handgeblasenes schwarzes Glas, Durchmesser 28 cm, fünf Einzelteile, Privatsammlung, Courtesy der Künstlerin und NIKA Project Space

Neelovas Werke wirken oft wie eine zeitgenössische Form der Alchemie, angesiedelt zwischen forschungsbasierten Prozessen der Wissenschaft und der metaphysischen Suche nach Sinn mittels Assoziation und Intuition. So behauptet sich das Objekt in ihrer Bildhauerei als Materialisierung des Prozesses und wird zu einer eigenständigen Entität. Materialien aus unterschiedlichen Kontexten und Zeitebenen begegnen sich auf einem imaginären Feld, das den Begriff der Gegenwart in die Tiefenzeit (Deep Time) ausdehnt. In der Ausstellung durchdringt eine Version von *Beghost* die zentrale Wand, die Grenzen der Architektur ignorierend. Sie wirkt wie von einem Pilz-Rhizom befallen oder von den Zweigen einer Kletterpflanze überwuchert, die eine Ruinenlandschaft zu bedecken beginnen. Hier ist eine Rose keine Rose mehr; die Dornen der kopflosen Triebe sind durch versteinerte Haifischzähne ersetzt, teils von Arten, die seit Millionen von Jahren ausgestorben sind. Die Ähnlichkeit von Dornen und Zähnen ist kein Zufall. Beide Konzepte sind das Resultat einer analogen Evolution mit dem Zweck, Fleisch zu durchdringen. Dieser Austausch von Materialien erweitert die vielfältigen Bedeutungen, die Rosen in mythologischen und kulturellen Kontexten hatten und immer noch haben. *Second Sight* basiert auf dem anatomischen Modell eines Auges aus dem 18. Jahrhundert, das sich im medizinhistorischen Museum Josephinum in Wien befindet. In dieser Arbeit untersucht Neelova die Analogien zwischen der Entwicklung der Glastechnologie und dem Sehsinn. Das Auge ist unser Tor zum Universum, so wie Linsen unsere technologischen Prothesen sind, die es uns ermöglichen, das zu erforschen, was jenseits unserer visuellen Wahrnehmung liegt. Doch dieses Auge ist anders – schwarz und undurchsichtig wie John Dees Obsidianspiegel, es dringt kein Licht ein und aus, wie im Ereignishorizont eines Schwarzen Lochs; eine Metapher für den indifferenten Blick des Universums.

Angelika Loderer

Untitled (Secession) 2, 2017, Metallgerüst, Guss sand, Courtesy Angelika Loderer

Fragil und ephemere erscheinen Angelika Loderers skulpturale Sand-Stelen. Ein dünnwandiges Eisengerüst bildet die Basis für das Werk, feiner Sand wird in die vom Gerüst vorgeschlagene Form gepresst. Die vorgefundene Prekarität ist dabei jedoch nicht ganz so instabil, wie sie auf den ersten Blick erscheint, denn der verwendete Sand ist ein spezieller Quarzsand, der in der Metallgießerei verwendet wird und eine erstaunliche Stabilität aufweist. Das Werk referiert durch die verwendeten Materialien den eigenen Prozessablauf: Der spezielle Sand ist für den Metallguss erforderlich, seine Verwendung ist im Endprodukt aber eigentlich nicht mehr sichtbar. Parallelen zur Gesteinsbildung drängen sich auf: Durch Druck wird der Sand zu festen Sedimentschichten gepresst, dabei entsteht ein Übergang vom Ephemeren hin zur kompakten, finalen Form. Frühere geologische Anschauungsobjekte wurden ebenso nach diesem Verfahren angefertigt – so konnten komplexe Vorgänge der Gebirgsbildung simuliert werden. Obwohl der Quarzsand erstaunlich fest ist, kann er aber doch keine vollständige Stabilität garantieren; die Möglichkeit, dass sich Teile des Werkes lösen und eine unberechenbare Evolution der Arbeit auslösen, ist stets vorhanden. Als industriell verwendetes Produktionsmaterial kann man den Guss sand im Kontext der Ausstellung thematisch im Anthropozän situieren: Die Spuren unserer Produktionsprozesse sind bereits messbar in geologische Schichten vorgedrungen und haben sich dabei längst der menschlichen Kontrolle entzogen.

Werktexte

Stromatolith

Stromatolith, ca. 500 Millionen Jahre alt (Kambrium), Fundort: West-Sahara (Algerien), 45 × 34 cm

Stromatolithen gehören zu den ersten Spuren von Leben auf unserem Planeten. Die ältesten entdeckten Strukturen aus dem Präkambrium werden auf ein Alter von bis zu 3,5 Milliarden Jahren datiert. Sie wurden (und werden) in flachen Meeren von Mikroorganismen (meist Cyanobakterien) gebildet. Diese betreiben tagsüber Photosynthese und scheiden dabei als Abfallprodukt einen Schleim aus Polysacchariden ab. Dieser fängt Sedimentpartikel ein, während seine mikrobielle Zersetzung zusammen mit dem CO₂-Entzug durch die Cyanobakterien auch die Entstehung einer dünnen Kalkschicht auf der Oberfläche begünstigt und so die angelagerten Partikel zementiert. Der Stromatolith wächst dadurch Schicht für Schicht in Richtung des Sonnenlichts. Der Metabolismus dieser Gebilde setzte auch ein Element frei, das diesen Planeten radikal verändern sollte: Sauerstoff, der bis dahin fast nur chemisch gebunden vorkam. Die Anreicherung dieses Elements im Wasser und der Atmosphäre bildete die Grundvoraussetzung für die Entstehung mehrzelliger tierischen Lebens. Der Stoffwechselprozess der Atmung wurde damit möglich, bei dem wiederum Kohlendioxid freigesetzt wird, das der Fotosynthese erneut zur Verfügung steht. Die Anwesenheit des chemisch hochreaktiven Sauerstoffs hatte auch massive Auswirkungen auf die chemische Zusammensetzung der Meere; bis dahin im Wasser gelöstes Eisen oxidierte und setzte sich in massiven Sedimentschichten ab. Diese Lagerstätten sind bis heute die ergiebigsten Quellen von Eisenerz für die Stahlindustrie.

Martin Walde

UBIQ_X, 2021, Borosilikatglas, Ne, Xn, Glaskörper, Courtesy Martin Walde und Galerie Krinzinger Wien

1909 entdeckte der Paläontologe Charles Walcott in Kanada eine Fossilien-Lagerstätte aus dem Kambrium (530 Millionen Jahre), den sogenannten Burgess Shale (Burgess-Schiefer). Die Besonderheit der dort gefundenen Fossilien ist, dass in dem feinen Schiefer auch die Abdrücke von Weichteilen erhalten sind. Sie sind Zeugen der sogenannten „Kambrischen Explosion“, der Evolution einer Vielzahl komplexer mehrzelliger Organismen in einer für geologische Zeiträume relativ kurzen Zeit. Einige der entdeckten Fossilien waren jedoch in ihrem Körperbau so fremdartig, dass sie sich der eindeutigen Zuordnung in eine der bekannten Tierklassen verweigerten. So wurde der „Hallucigenia“ benannte Fund zuerst auf seinen Stacheln stehend rekonstruiert, später auf seinen tentakelartigen Fortsätzen sich fortbewegend. Es sind diese Unsicherheit und Unschärfe der Zuschreibung und Einordnung, die Martin Walde als Künstler, der sich bevorzugt mit den Wechselwirkungen von Wahrnehmung, Kunst, Technik, Natur und Wissenschaft auseinandersetzt, seit 1986 an diesem Fossil fasziniert. Seine *Hallucigenia*-Rekonstruktionen bestehen aus dünnwandig geblasenen Glaskörpern, die mit verschiedenen Edelgasen gefüllt sind und durch Hochfrequenztechnik zum Leuchten gebracht werden. Sie stehen in ihrer Materialität durchaus in der Tradition der Reproduktion fragiler, ephemerer Weichtiere für naturwissenschaftliche Sammlungen mittels raffinierter Glasbläserkunst. Walde führt uns mit *Hallucigenia* exemplarisch vor Augen, wie unsere Sinneswahrnehmungen von Dingen immer an Interpretationen geknüpft sind, und wie diese Interpretationen mit Verunsicherung einhergehen, wenn sich keine Eindeutigkeit herstellen lässt. Das Objekt vor uns wird damit zum Unding.

Martin Dammann

12755000000 Tage, 2022, Ultra-HD-Video, Farbe

Die mit Spezialisierung einhergehende klare Trennung von Wissenschaft und Kunst ist ein Konzept der Aufklärung – eine Kategorisierung, die bereits früh von Künstlern (und auch Künstlerinnen, zum Beispiel Maria Sibylla Merian) zum Nutzen der Forschung immer wieder aufgelöst wurde. Im Werk von Martin Dammann fließen mehrere Betätigungsfelder ineinander: Der Archivar trifft auf den Maler, der Konzeptkünstler auf den Amateurpaläontologen. In *12.755.000.000 Days / Lentos* inszeniert Dammann von ihm entdeckte Schädel von ausgestorbenen Ur-Säugetieren und einer Schildkröte aus den fossilführenden Schichten Wyomings (US) in einer Videoinstallation. Die Fossilien sind noch unpräpariert mit der Matrix des Gesteins verbunden und schweben scheinbar im leeren Raum. Assoziationen zu Aufnahmen von Asteroiden oder Szenen aus Sci-Fi-Filmen drängen sich auf; jedes Objekt ist eine kleine Welt für sich, aus der „Deep Time“ in den „Deep Space“ transferiert. Zwölf Milliarden siebenhundertfünfundfünfzig Millionen Tage – das entspricht den fast 35 Millionen Jahren, vor denen diese Tiere gelebt haben, jenseits aller Zeitkategorien, die wir uns tatsächlich vorstellen können.

Werktexte

Katharina Sieverding

Die Sonne um Mitternacht schauen SDO/NASA (Blue), 2010-2015, digitale Filmprojektion, 231 Min., Loop

Katharina Sieverding zeigt, aus 200.000 NASA-Satellitenaufnahmen zusammengesetzt, eine konstruierte Oberfläche der Sonne, die deren Erscheinungsbild zwar nicht eins zu eins darstellt, aber die Kraftlinien des solaren Magnetfeldes für unsere menschliche Wahrnehmung begreifbar macht. Die Blaufärbung des sonst eigentlich vor Hitze glühenden Sterns ergibt sich durch den wissenschaftlichen Zugang zum Bildmaterial: Der Farbfilter ermöglicht eine Betrachtung der von der SDO-Sonde aufgenommenen Bilder, die sonst mit freiem Auge nicht erkennbar wären. Die Projektion dieses zwischen Wissenschaft und Kunstprojekt changierenden Werkes ruft zum Diskurs auf: Das Universum ist für die meisten (nicht ins Weltall reisenden) Menschen nur durch Bildmaterial erfahrbar – wie wird dieses erstellt und wo sind die Grenzen der Darstellung? In welcher Weise ist unser Zugang zum Weltall von dieser Vermittlung geprägt? Bereits die großformatige Präsentation und das surreale Abbild lassen das Gefühl einer unheimlichen Übermächtigkeit dieses Zentralgestirns aufkommen. Während die Videoarbeit faszinierend anzusehen ist, erzählt sie auch von der Erhabenheit der für uns meist unverständlichen Vorgänge im Universum.

Klemens Brosch

Sternwarte, 1926, Öl auf Leinwand, 120,5 × 119 cm, Nordico Stadtmuseum Linz

Ichthyosaurier rot, 1926, Öl auf Leinwand, 120,5 × 119 cm, Nordico Stadtmuseum Linz

Schon während seiner Studienzeit galt der junge Klemens Brosch als absolutes Zeichengenie – obwohl er nur 32 Jahre alt wurde, umfasst sein Oeuvre mehrere Tausend fein ausgearbeitete Zeichnungen. Broschs kurzes Leben war von großem Leid geprägt – der Künstler litt schon früh an einer Lungenkrankheit, war morphium- und kokain-süchtig und durch einen Kriegseinsatz schwer traumatisiert. Dieser düstere Lebensweg spiegelte sich auch in seinen Werken wider. Einsame Landschaften, grauenerregende Kriegsszenen und dystopische Weltanschauungen sind zentrale Themen seiner Kunst. Eines seiner wenigen farbigen Gemälde mit dem Titel *Sternwarte* zeigt die große Faszination des Menschen für das unbekannte Universum. Mehrere Personen – so klein, dass man sie vor dem Hintergrund des alles überspannenden Sternenhimmels kaum erkennt – bewegen sich von einer Sternwarte wegführend in Richtung unendlicher kosmischer Weiten. Das zweite in der Ausstellung gezeigte Werk Broschs wendet den Blick zurück in weit entfernte Zeiten, in der Urwesen – in diesem Fall Dinosaurier – eine Welt beherrschen, in der die Menschheit noch nicht existierte. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass Brosch in seinem Gemälde, der Evolutionsrealität trotzend, dennoch einen Menschen versteckt, der sich wie ein ungewünschter Parasit an einem Dinosaurierhals festklammert.

Shiva Nataraja

Shiva Nataraja, Indien, 19./20. Jahrhundert, Bronze, verzinnt, 65 × 55 × 25 cm

Über hinduistische Kosmologie zu schreiben, ist unweigerlich zur Unzulänglichkeit und Unvollständigkeit verurteilt, keine autoritative Quelle hat das letzte Wort, alternierende Interpretationen fließen ineinander, versickern in den Jahrtausenden vielfältiger religiöser Praxis und treten an anderer Stelle wieder zutage. In der Form des Nataraja (Herr des Tanzes) repräsentiert Shiva die endlosen kosmischen Zyklen von Werden und Vergehen. Shiva ist Teil der Trimurti (Drei Formen), der Vereinigung der drei kosmischen Funktionen der Erschaffung, Erhaltung und Zerstörung in Form der drei großen Götter: Brahma als Schöpfer, Vishnu als Erhalter und Shiva als Zerstörer. Alle drei sind Aspekte des universellen, formlosen Brahman, des höchsten Seienden. Shiva Nataraja wird innerhalb eines Flammenkranzes dargestellt, dem kosmischen Feuer, das alles erschafft und auch wieder in endlosen Kreisläufen vernichtet. Er tanzt siegreich auf dem Zwergendämon Apasmara, der die Ignoranz symbolisiert. Seine obere rechte Hand hält ein Musikinstrument, meist eine Trommel, in unserem Fall ein Muschelhorn; Klang und Rhythmus erschaffen den Kosmos. Seine obere linke Hand hält eine Flamme, die Vernichtung der Welt vor einem Neuanfang. Die untere rechte Hand zeigt das Mudra (die Geste) der intellektuellen Reflexion, die linke untere Hand die Geste des Verborgenen. Im Gegensatz zu westlichen Weltvorstellungen (sowohl religiös als auch säkular), die meist eschatologisch, das heißt als eine endliche, lineare Geschichte mit einer „Erfüllung am Ende der Tage“, hingedacht sind, sind im Hinduismus der permanente Wandel und der Übergang von einem Zustand in einen anderen das vorherrschende Konzept – eine Inspiration für viele Physiker des 20. Jahrhunderts, für deren Beobachtungen sich das newtonsche Weltbild zusehends als unzulänglich erwies.



Werktexte

Michał Zawada

Landschaft mit Bergen und einem Kometen, 2020, Öl auf Leinwand, 80 × 110 cm,
Leihgabe des Künstlers

Fallender Meteorit und eine Hand, 2024, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Leihgabe des Künstlers

Auf den ersten Blick scheinen sich die Gemälde von Michał Zawada nahtlos in die lange Tradition der europäischen Landschaftsmalerei einzufügen. Die Landschaft als autonomes Motiv taucht in der Kunst der frühen Neuzeit auf, zu einem Zeitpunkt, als bereits fast jedes Gebiet unberührter Natur durch den Eingriff des Menschen zur Kulturlandschaft verändert wurde, mit teils gravierenden Auswirkungen auf Ökosysteme. In der Romantik wird diese vermeintliche Natur zum Sehnsuchtsort, an dem das Erhabene noch unverfälscht erlebbar sei, oder zur Projektionsfläche nationaler Identität. Zawadas Landschaften jedoch brechen mit dem Idyll, sie haben etwas Beunruhigendes, die menschenleeren Szenerien wirken oft wie vor oder nach einer Katastrophe. Es ist jedoch eine Katastrophe ohne Drama: gemalte stoische Indifferenz, als ob der menschliche Blick bereits abwesend wäre. Manchmal ist der Verfremdungseffekt offensichtlicher: Surreale Elemente und Bildkombinationen (zuweilen dringt dabei auch ein ironisch-dunkler Humor des Künstlers durch) und unnatürliche Atmosphären brechen den Realismus zu einer delirierenden Dramaturgie, die das Publikum verunsichert zurücklässt.

Wir danken dem Polnischen Kulturinstitut herzlich für die Unterstützung

Meteoriten

Fragment des Meteoriten Acuña, Eisenmeteorit (Typ IIIAB), gefunden 1981 in Acuña, Mexiko,
36,5 × 12 × 2,2 cm, Leihgabe: NHM Wien

Meteorit Hraschina, historisches Gipsmodell, Abguss vermutlich 1955, 42 × 30 × 9 cm,
Leihgabe: NHM Wien

Der Fall des Hraschina-Meteoriten wurde am 26. Mai 1751 um 18 Uhr bei Hrašćina, etwa 60 Kilometer nordöstlich der heutigen kroatischen Hauptstadt Zagreb, von mehreren Augen- und Ohrenzeugen beobachtet. Kunde von dem Vorfall gelangte auch an den kaiserlichen Hof in Wien, woraufhin der naturwissenschaftlich interessierte Kaiser Franz I. Stephan vom bischöflichen Konsortium in Agram eine Untersuchung dieses Ereignisses anforderte. Das Zagreber katholische Kapitel schickte das größte geborgene Meteoritenfragment zusammen mit dem Bericht („Protokoll von Bischof Klobuczeky und Generalvikar Wolfgang Kukuljević“) an den kaiserlichen Hof in Wien. Der Meteorit wurde in der Schatzkammer in Wien deponiert und anschließend an das Hofmuseum, das heutige Naturhistorische Museum Wien, übergeben. Hraschina wurde damit zum „Gründungsmeteoriten“ einer der umfangreichsten und renommiertesten Meteoritensammlungen der Welt. Eisenmeteorite wie Hraschina und der 1981 gefallene Acuña sind Kernfragmente von Planetoiden, die bei Kollisionseignissen während der Entstehung unseres Sonnensystems zerstört wurden. Diese Himmelskörper waren bereits groß genug, dass die Hitze von zerfallenden radioaktiven Isotopen ausreichte, um das gesamte Material aufzuschmelzen, sodass durch die Gravitation ein Differenzierungsprozess einsetzte, bei dem sich ein Kern aus den schweren Elementen – vor allem Eisen und Nickel – bildete. Die Kenntnisse, die wir über unseren Erdkern (trotz der direkten Unzugänglichkeit für die Forschung) besitzen, wurden größtenteils aus der Meteoritenforschung abgeleitet. Auf dem vorliegenden angeschliffenen und geätzten Fragment von Acuña sind die typischen Widmanstätten-Strukturen zu sehen: Folgen der Kristallisation des Materials bei extrem langsamen Abkühlungsprozessen im Inneren des Planetoiden.

Werktexte

Albrecht Dürer

Melencolia I, 1514, Kupferstich, 24,2 × 19,1 cm, Privatleihgabe

Albrecht Dürers *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 (die Jahreszahl ist auch im „magischen Quadrat“ auf dem Stich zu finden) ist wohl eine seiner bekanntesten grafischen Arbeiten. Die komplexe Ikonografie des Kupferstichs ist voller Symbole, Embleme und Allegorien, deren unterschiedliche Deutungen anzuführen hier den Rahmen sprengen würde. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky sah in dem Werk eine Darstellung der *Melencolia artificialis*, einer Künstlermelancholie, die nicht depressiv, sondern genial ist, aber, vom Planeten Saturn beeinflusst, zur Schwermut neigt. Im linken oberen Teil ist ein kometenhafter Himmelskörper zu sehen – im Mittelalter oft als Vorzeichen bevorstehenden Unheils gedeutet. Die Geologin Ursula Marvin vom Smithsonian Astrophysical Observatory hat dieses abgebildete Gestirn als den Meteoriten von Ensisheim gedeutet, der am 7. November 1492 nahe dem besagten Ort im Elsass niederging. Dürer hielt sich zu der Zeit im rund 40 Kilometer entfernten Basel auf und könnte von dem Ereignis, wenn auch nicht als direkter Augenzeuge, zeitnah erfahren haben. 1494 (oder 1497) malte er ebenso einen explodierenden Himmelskörper auf die Rückseite seines Gemäldes *Büßender Hieronymus*, das sich zurzeit in der National Gallery in London befindet. *Melencolia I* hat im Kontext unserer Ausstellung auch die Funktion eines Leitbildes: eine Hommage an künstlerisches Schaffen, das den Blick in den Abgrund nicht meidet, sondern mit Perlen aus dem Dunklen zurückkehrt, angesichts dereigenen Vergänglichkeit und Bedeutungslosigkeit im endlosen Kosmos.

Mark Fridvalszki

CCF009-BMP (The Voyager Legacy, 1995), 2025, Pigmenttransfer, Acryl auf Leinwand, 65 × 100 cm, Leihgabe des Künstlers und der Vintage Gallery Budapest

1989 feiert die Menschheit einige Meilensteine: Während der „Second Summer of Love“ die Rave-Kultur groß macht, geht der Berliner Mauerfall als Synonym für die Hoffnung auf Freiheit und das Ende des Kalten Krieges in die Geschichte ein. Gleichzeitig passiert die Raumsonde Voyager 2 die Grenzen unseres Sonnensystems und entschwindet in für uns nicht mehr fassbare Entfernungen. Sie war 1977, beladen mit einer die menschlichen Errungenschaften vermittelnden goldenen Schallplatte, ins All geschickt worden, um extraterrestrischen Lebensformen auch weit nach dem Verschwinden der Menschheit einen Beleg für unsere Existenz und unsere Leistungen zu bieten – eine wohl etwas naive anthropozentrische Annahme, dass unsere semantischen Systeme universell lesbar wären. Diese zeitlich parallel verlaufenden Entwicklungen finden ihren Weg in das Werk Mark Fridvalszkis, der den „Voyager Golden Record“ malerisch interpretiert und dabei den Zeitgeist einfängt: Die Darstellung der goldenen Schallplatte spielt mit einer nostalgisch-technologischen, an die 1990er-Jahre erinnernden Pixelästhetik und ist zugleich von der technologie- und zukunftsbegeisterten Glitch- und DIY-Ästhetik der Clubkultur geprägt.

Natalia Domínguez Rangel

We Will Never Know, 2026, geblasenes Glas, Neonlicht, Mixed Media, Höhe 67,5 cm, Durchmesser 35 cm, Courtesy der Künstlerin

Das Konzept des Flüssigen und Fließenden spielt in der Praxis von Natalia Domínguez Rangel sowohl in ihrer Arbeit als klassisch ausgebildete Komponistin als auch als Bildhauerin eine wesentliche Rolle. Glas ist ein ungewöhnliches Material unter den Feststoffen, es besitzt keine kristalline Struktur, sondern ist eine „unterkühlte Flüssigkeit“, eine amorphe Substanz, die nicht mehr fließt. Domínguez Rangel kreiert daraus Strukturen, die ein wesentliches Merkmal von Lebewesen aufweisen: eine Membran, die Inneres vom Äußeren trennt, manchmal verbunden durch eine Öffnung, durch die beide Räume kommunizieren. Flüssigkeit ist, soweit wir wissen, auch eine Grundbedingung für die Entstehung von Leben, da sich nur in ihr Moleküle frei bewegen und re-kombinieren können. Im Laufe der Evolution nahmen Lebewesen beim Landgang das sichere Meer eingekapselt mit sich, zuerst als durch eine Schale geschütztes Ei, später in der Form des Uterus. Domínguez Rangel kombiniert in *We Will Never Know* ein Objekt, das sich auf unbestimmte nichtmenschliche Zeiträume hin im Status des Werdens befindet oder etwas ausbrütet, mit Tonaufnahmen, die sowohl aus der Tiefsee als auch aus dem Inneren ihres eigenen Körpers stammen; beides Schallräume, die sich der menschlichen Wahrnehmung entziehen.



Werktexte

Chin Tsao

JACK, 2022, Keramik, 60 × 41 × 30 cm, Courtesy Galerie Martin Janda

YUNIK, 2022, Keramik, 88 × 60 × 58 cm, Courtesy Galerie Martin Janda

Chin Tsaos Keramikobjekte bewegen sich zwischen ästhetischen Auffassungen westlicher und östlicher Tradition und stellen gleichzeitig in ihrer überladenen Form- und Farbgebung den ultra-zeitgenössischen Druck der ständigen Reizüberflutung dar. In Form eines der fragilsten, traditionsreichsten und alltäglichsten Materialien der Menschheit – Keramik – stellen *Jack*, *Ophalian* und *Yunik* die Frage, ob wir uns als Spezies in unserer derzeitigen Lebensweise nicht einer Selbstsabotage bis hin zur „Alienation“ unterziehen. Die drei Plastiken können in sich als Werk gesehen werden oder als Teil der Installation *EUTOPIA* (ein Amalgam aus „Utopia“ und „Europa“, Zweiteres zugleich einer der galileischen Monde des Jupiters und mythologische Namenspatronin des Kontinents Europa), die 2022 im Wiener Projektraum Echo Correspondence gezeigt wurde. *EUTOPIA* wurde im Außenbereich ausgestellt, die Keramikformen ragten in einer Gruppierung erektile aus dem Gras und erschienen dabei wie unbekannte exotische Pflanzen oder Sci-Fi-Protagonist: innen, die aus ihrem eigentlichen Habitat entfernt und willkürlich verpflanzt wurden. In ihrer Präsenz evozieren die drei Plastiken eine Welt, in der die Natur zur ungreifbaren und jenseits von menschlichen Logiken mutierenden Instanz wird. Eine Körperlichkeit andeutend, aber sich gleichzeitig destabilisierend aus dieser windend, visualisieren Tsaos Plastiken eine unkenntliche, fast unheimliche Existenz, die sich der menschlichen Deutungskraft entzieht.

H. R. Giger

Xenomorph, 2017, Polyesterharz und Holz, 30 × 91 × 40 cm, Leihgabe HR Giger Museum

H. R. Gigers *Xenomorph* wurde durch Ridley Scotts Film *Alien* (1979) wohl zu Recht zu einer der ikonischen Schöpfungen des Horror- und Sci-Fi-Genres, indem es die Vorstellung eines außerirdischen Wesens in der Populärkultur nachhaltig prägte. Dabei kam Giger über Umwege zur Produktion von *Alien*: Er hatte den Drehbuchautor Dan O'Bannon bei den Vorbereitungen zu Alejandro Jodorowskys (nie realisierter) Filmadaption von *Dune* getroffen, für die er das Setdesign entwerfen sollte. Der für *Alien* entstandene Entwurf des *Xenomorph* (griech. fremdförmig) geht auf Gigers Gemälde *Necronom IV* (1976) zurück, in dem der verlängerte Schädel noch sehr eindeutig phallisch zu lesen ist. Giger gelingt es, subversiv Urängste und Obsessionen des Publikums zu evozieren; die Darstellung des fiktiven Lebenszyklus der Kreatur dockt dabei an unbewusste Phobien von (männlicher) Penetrationsangst bis hin zum Motiv der *Vagina dentata* an. Das Wesen erscheint als parasitärer Hybrid aus Artefakt und untotem Organismus, unbekannter Technologie und Lebewesen, menschlichem Wirtsorganismus und *Alien*. Diese Unbehagen auslösende Vermischung von Gegensätzen ist auch in der Materialität präsent: Feuchter Schleim trifft auf metallische Strukturen, Transparenz auf reflektierend schwarze Oberflächen. So wird Gigers *Xenomorph* zum Subjekt eines verdichteten kosmischen Horrors.



Werktexte

Sophia Gatzkan

Without the blood bond, the arch would fall, 2025, Glasfaser, Resin, Tinte, Aluminium, Stahl, Motorradteile, 160 × 40 × 80 cm

Mensch, Maschine, Hybrid, Alien: Sophia Gatzkans Skulptur lässt sich nur schwer einer Kategorie oder gar einer Spezies zuordnen. Bereits der Titel *Without the blood bond, the arch would fall* (entlehnt aus Ursula K. Le Guins Roman *The Left Hand of Darkness*) erzeugt ein Gefühl der Unruhe und scheint in einer archaischen Zeitlichkeit verankert zu sein. In seiner Poetisierung des Unheimlichen erfasst der Titel das Werk präzise: Gatzkans grauer Mutant ragt aus der Wand, auf einer Metallsäule montiert, und wirkt wie das körperliche Relikt einer untoten hybriden Kreatur aus einem Albtraum. Der angedeutete menschliche Brustkorb (von einem realen menschlichen Körper abgegossen) endet in massiven, hornartigen Greifern. Titanstäbe durchstoßen den gesamten Körper und halten seine einzelnen Teile wie Schrauben zusammen – sie erinnern an eine prothetische Konstruktion oder, im Sinne des künstlerischen Konzepts, an eine Wirbelsäulenoperation. Der *arch* (engl. für Bogen) kann daher als Kern eines Körpers gelesen werden – eines Körpers, der in Gatzkans Werk einer permanenten Verstümmelung ausgesetzt ist. Oberfläche und Farbigkeit der Skulptur wirken fahl und fremdartig, zugleich jedoch vertraut und evozieren die Ästhetik von Horror- und Science-Fiction-Wesen. Unweigerlich drängt sich ein Zitat aus H. P. Lovecrafts *The Colour Out of Space* auf: „Something was creeping and creeping and waiting to be seen and felt and heard.“

Programm

Do. 05.02.26	Eröffnung	19:00	Eintritt frei
---------------------	------------------	--------------	----------------------

Begrüßung: Hemma Schmutz, Kuratorin / Direktorin Kunstmuseum Lentos
Einführung: Markus Proschek, Kurator

Mi. 11.02.26	Filmabend Moviemento	20:00-22:00	Kosten: Kinoeintritt, Tickets auf moviemento.at
---------------------	-----------------------------	--------------------	--

Im Moviemento Programmkino wird der Film *Event Horizon* gezeigt.
Einführung durch Kurator Markus Proschek.

Sa. 14.02.26	Führung in Österreichischer Gebärdensprache (ÖGS)	16:00-17:00	Eintritt frei mit Personen mit Hörbeeinträchtigung
---------------------	--	--------------------	---

Führungen mit Gebärdensprachdolmetscherin in Österreichischer Gebärdensprache (ÖGS).

Mi. 25.02.26	AEC Deepspace	19:00-20:00	Eintritt frei
---------------------	----------------------	--------------------	----------------------

In Kooperation mit dem Ars Electronica werden im Deep Space detaillierte Gigapixel-Aufnahmen von Klemens Broschs Werken sowie der preisgekrönte Kurzfilm *Brosch AI – Distorted Dreams* gezeigt.
Einführung durch Juergen Hagler (ANIMA PLUS).

Do. 26.03.26	Künstler:innengespräch	17:00-19:00	Nur Museumseintritt
---------------------	-------------------------------	--------------------	----------------------------

Der Kurator und Künstler Markus Proschek spricht mit den beiden Künstler:innen Anna Jermolaewa und Christian Kosmas Mayer in der Ausstellung.

Do. 02.04.26	Kurator:innenführung	18:00-19:00	Nur Museumseintritt
---------------------	-----------------------------	--------------------	----------------------------

Hemma Schmutz und Markus Proschek führen durch die Ausstellung.



Daten & Fakten

Ausstellungstitel	The World Without Us
Ausstellungsdauer	06.02. bis 10.05.26
Pressekonferenz	Do. 05.02. / 11:00
Gesprächspartner:innen bei der Pressekonferenz	Hemma Schmutz (Direktorin Lentos Kunstmuseum, Kuratorin) Markus Proschek (Kurator)
Unterstützung	Danke an das Polnische Kulturinstitut Wien für die Unterstützung der Anreise eines Künstlers
Eröffnung	Do. 05.02. / 19:00
Ausstellungsort	Lentos Kunstmuseum Untergeschoss
Credits	Kurator:innen: Markus Proschek, Hemma Schmutz Kuratorische Assistenz: Sandra Eichinger
Pressekontakt	Rosalie Siegl Festnetz: +43 (0) 732/7070-3603 Mobil: +43 (0) 664 784 271 68 rosalie.siegl@lentos.at Ernst-Koref-Promenade 1 4020 Linz

