



JÖRG ZIMMERMANN  
CARRARA





JÖRG ZIMMERMANN  
CARRARA

## IMPRESSUM

HERAUSGEBER | Jörg Zimmermann

FOTOGRAFIE | Jörg Zimmermann

TEXTE | Massimo Bontempelli | Simona Cigliana |  
Giancarlo Molli | Jörg Zimmermann

LAYOUT | Tanja Labs

DRUCK | gzm – Grafisches Zentrum Mainz Bödige GmbH

AUFLAGE | 500 Exemplare

ISBN-13 | 978-3-00-024631-9

© 2008 Alle Rechte vorbehalten

Weitere Informationen zur Ausstellung unter  
**[www.aesthetik-der-verwitterung.de](http://www.aesthetik-der-verwitterung.de)**

Mit freundlicher Unterstützung der Abteilung Forschung und  
Technologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
und des Istituto Italiano di Cultura, Frankfurt am Main

JOHANNES  
GUTENBERG  
UNIVERSITÄT  
MAINZ



## INHALT

VORWORT Piero Di Pretoro	5
CARRARA UND DIE ÄSTHETIK DES MARMORS Jörg Zimmermann	9
INTRODUZIONE ALLA GEOLOGIA E AI MARMI DELLE ALPI APUANE Giancarlo Molli	45
MASSIMO BONTEMPELLI UND „DIE WELT DES MARMORS“/ MASSIMO BONTEMPELLI E „IL MONDO DEL MARMO“ Simona Cigliana	53
DIE WELT DES MARMORS / IL MONDO DEL MARMO Massimo Bontempelli	63
PERSONALIA	72
BILDVERZEICHNIS CARRARA	74



# VORWORT

Ich bin sehr erfreut, dass das Projekt der Fotografieausstellung „Carrara“, das dem Marmor dieser toskanischen Stadt und den daraus entstehenden seltsamen, verblüffenden und faszinierenden optischen Effekten gewidmet ist, nun endlich in den Räumlichkeiten des Italienischen Kulturinstituts Frankfurt stattfinden kann. Prof. Jörg Zimmermann, Lehrstuhlinhaber für Kunsttheorie an der Universität Mainz, hat das Projekt entworfen und die Fotografien dafür gemacht. Er ist, wie ich an dieser Stelle anmerken möchte, ein Freund unseres Kulturinstituts und ein großer Italienliebhaber, sozusagen ein wahrer „Italophiler“; ein Intellektueller und ein Mensch, der mein Land mit jener Intensität liebt, derer zuweilen nur Deutsche fähig sind und derentwegen ich schon einige Male auf den Gedanken gekommen bin, dass manche von ihnen Italien mehr lieben als viele Italiener.

Diese Ausstellung ist keine Einzelveranstaltung, sondern vielmehr Teil eines theoretischen Forschungsprojekts, zu der gleich-

zeitig auch eine praktische künstlerische Tätigkeit gehört. Es handelt sich dabei um ein Projekt, das Prof. Zimmermann unter dem Namen „Ästhetik der Verwitterung“ seit einigen Jahren mit Ergebnissen von hohem Interesse entwickelt hat. (Die italienische Übersetzung von „Verwitterung“ könnte *disgregazione* oder besser *erosione* sein; letzterer ist ein Ausdruck für die Effekte der Naturkräfte und der Zeit sowohl auf von menschlicher Hand gefertigte Dinge als auch auf natürliche Objekte.) Dazu gehören auch zwei weitere seiner Fotoausstellungen („Zollhafen / Fotografie und Ästhetik“ und „Metallomorphie“), die bereits in den Jahren 2006 und 2007 in Mainz stattgefunden haben, während andere in Vorbereitung sind.

Ich verfüge nicht über ausreichende Kompetenz auf dem Gebiet der Ästhetik, um die Thesen von Prof. Zimmermann diskutieren und bewerten zu können, ganz abgesehen davon, dass dies hier sicherlich auch nicht der geeignete Ort dazu wäre. Dennoch könnte man, zusätzlich zu den zahlreichen Bezugnahmen und früheren Beispielen zum Thema „Verwitterung“ (in der Ästhetik wie in der Literatur und in den bildenden Künsten), die von ihm in seinen höchst interessanten Schriften zitiert wurden, vielleicht hinzufügen, dass das Thema der Ruinen, der Überreste zerstörter oder dekadenter Städte und Zivilisationen und der daraus ent-

stehenden Faszination ein bereits sehr präsent Thema schon in den antiken Literaturen war. Berühmt sind beispielsweise das Epigramm des griechischen Dichters Antipatros von Sidon – 2. Jahrhundert v. Chr. – über die Ruinen von Korinthos und einige sehr schöne Verse aus einer Elegie von Propertius – IV, X, 27 ff. – über die Ruinen der etruskischen Stadt Veji. Aber um weiter in die Richtung unseres Zeitalters fortzuschreiten: Es ist zumindest seit dem späten 16. Jahrhundert so, dass sich – sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten – der dialektische Zusammenhang zwischen Natur und Kunst, Naturphänomenen und Produkten der menschlichen *téchne*, mit allen möglichen, oft illusorischen, Schnittpunkten und den überraschenden Effekten, die sich daraus ergeben, in einer nicht enden wollenden Fülle von Beispielen offenbart. Um uns auf die Kulturgeschichte Italiens zu beschränken, könnte man an die berühmten Verse erinnern, mit denen Torquato Tasso („Gerusalemme liberata“, XVI, X, 1-4) den Garten von Armida beschreibt:

*„Stimi (sì misto il culto è co' l'negletto)  
Sol naturali e gli ornamenti e i siti.  
Di natura arte par, che per diletto  
L'imitatrice sua scherzando imiti“*

(Es scheint – so mischt sich Künstliches dem Wilden –  
Als ob Natur den Garten angelegt  
Und sich bestrebt, der Kunst ihn nachzubilden,  
Die immer sonst ihr nachzubilden pflegt.)

Dies sind Verse, die für viele Fotografien von Jörg Zimmermann ein perfekter Kommentar sein könnten. Und die barocke Poesie und Poetik des 17. Jahrhunderts in Italien (aber dasselbe könnte man auch für andere europäische Länder sagen) bietet uns viele Texte, aus denen eine Vision und Darstellung der Welt hervorgeht, die auf dem Bewusstsein der Vorläufigkeit, der Instabilität und fatalen Auflösung der Realität basiert, oder auf dem Relativismus der Perspektiven und auf einer Art von universellem Metamorphismus, mit einer Reihe von Sinnbildern, die überraschende Analogien zwischen der Welt des Menschen und jener der Natur nahe legen. In derselben Epoche sammeln die Kunstliebhaber nicht nur Kunstwerke, sondern auch „Naturwunder“, seltene Materialien, die ihrerseits von Menschenhand (im Zeitalter der „Wunderkammer“) zu Kunstwerken gemacht werden.

In Wirklichkeit scheint das, was man hinter der „Ästhetik der Verwitterung“ von Jörg Zimmermann und vor allem hinter sei-

nen beeindruckenden Fotografien finden kann, in historisch-kultureller Hinsicht umso vielschichtiger zu werden, je mehr man darüber nachdenkt. Beim Betrachten vieler seiner Bilder wird man sich bewusst, dass die oft falsche Interpretation, zu der man sich anfänglich verleiten lässt, aus einer willkürlichen Wertung der Dimensionen der abgelichteten Objekte herrührt, so dass das, was beispielsweise ein schneebedeckter Berg zu sein scheint, in Wirklichkeit nur ein Stück Marmor ist. Jeder Gegenstand kann vielen anderen Gegenständen ähneln, aber dies hängt sehr von der Distanz ab, mit der wir ihn betrachten, von den Dimensionen sowohl dieser Sache selbst als auch jenen des Betrachters, und auch von seinen Vorkenntnissen und Interpretationshypothesen, welche schon Epikur und die Stoiker prolépsis nannten. Ist es nicht so, dass dieser Relativismus unserer Wahrnehmungen ein charakteristisches Thema der europäischen Philosophie zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert war, und wurde dieser nicht auf geniale Weise schon von Jonathan Swift in den ersten beiden Teilen seines Romans „Gulliver’s Travels“ verwendet, um damit manchmal rätselhafte und überraschende, manchmal eher humoristische, manchmal sogar düster-abstoßende Effekte zu erzielen, während er die Erfahrungen seines Protagonisten unter den Pygmäen von Lilliput und den Riesen von Brobdingnag beschrieb? Oder, um ei-

nen Zeitsprung von zweieinhalb Jahrhunderten zu machen und uns der Malerei zuzuwenden: Haben die Fotografien von Jörg Zimmermann und die „Abstrakten Bilder“ von Gerhard Richter nicht eine ähnliche Atmosphäre? Bei letzteren denke ich dabei vor allem an jene, die er seit dem Ende der 80er-Jahre gemalt hat: Oft erscheinen sie wie metallische Oberflächen von Objekten, von denen die Farbe auf Grund der Witterung und der Abnutzung im Laufe der Zeit zum Teil schon abgegangen ist; oft aber auch wie Darstellungen von Landschaften und Gegenständen der Natur – vielleicht sind sie es manchmal sogar –, vom Künstler absichtlich halb wegradiert und nur mit Mühe und Not noch als solche erkennbar.

Aber man würde nie zu einem Ende kommen mit den Analogien und den Vergleichen... Vielleicht wäre es besser, sich der Faszination dieser Bilder einfach hinzugeben: Dokumente der Realität, fantastische Verwandlungen, freie künstlerische Erfindungen – eine Überraschung und Freude für die Augen und die Seele.

### **Piero Di Pretoro**

Leiter des Istituto Italiano di Cultura Frankfurt



CARRARA 10

JÖRG ZIMMERMANN

# CARRARA UND DIE ÄSTHETIK DES MARMORS

Die Ausstellung CARRARA ist in ein Forschungsprojekt eingebunden, das sich im weiten Rahmen einer *Ästhetik der Verwitterung* mit dem Phänomen der Verwitterung von Gestein und hier insbesondere des Marmors widmet. Der Name der Stadt Carrara hat dabei jene Symbolkraft, die es gestattet, diesen wichtigen Bereich zu vergegenwärtigen und nach seinen verschiedenen philosophischen und ästhetischen sowie natur- und kultur- und sozialwissenschaftlichen Facetten zu befragen. Dies kann hier selbstverständlich nur in knappen Ausschnitten geschehen. Dabei gelten die ausgestellten Bilder nicht als Illustrationen. Sie sollen vielmehr den Texten *eigensinnig* gegenüberreten und einen weiten Horizont der Deutung eröffnen, der im günstigsten Fall produktive Unruhe stiftet und dadurch gleichermaßen zur wechselseitigen Erhellung wie zur wechselseitigen Irritation verschiedener Dimensionen menschlicher Welt- und Selbsterfahrung beiträgt. Leitend ist hierfür wieder-

um der Begriff der *Verwitterung* mit seinem weit verzweigten semantischen Umfeld. Er betrifft die bildlich-visuelle wie der sprachlich-textuelle Auslegung, die ihrerseits so verschiedene Darstellungsformen wie die poetisch-imaginative, die pragmatisch-lebensweltliche und die wissenschaftlich-empirische Erschließung der entsprechenden Phänomene umfaßt.

## ÄSTHETIK DER VERWITTERUNG

*Verwitterung* ist ein Begriff, der sich ebenso auf Gegenstände der Natur wie der Kultur bezieht. Starke Gefühle schwingen mit: Verwitterung ist auch eine Signatur unseres „Seins zum Tode“. Die seit biblischen Zeiten überlieferten Klagen über die Vergänglichkeit alles Irdischen und das damit verbundene *Memento mori* werden als Gegenstand ästhetischer Erfahrung in eine vertrackte Dialektik von subjektivem Erleben und objektiver Wahrnehmung hineingezogen. Dadurch wird eine aktuelle Ästhetik der Verwitterung zu einem vielschichtigen Projekt, dessen Methodik von der Aufarbeitung empirischer Befunde bis zu existenzphilosophischen und metaphysischen Überlegungen reicht.

Denis Diderot, der als Initiator der großen französischen Enzyklopädie das bis heute gültige Konzept einer Gemeinschaft der Forschenden (scientific community) entwickelt und damit – im Kampf gegen alte „Mächte der Finsternis“ – Wissenschaft und Technik zum Motor des zivilisatorischen Fortschritts erklärt hatte, war zugleich Anhänger einer eher melancholischen Ästhetik der Verwitterung. Dies wird vor allem durch seinen umfangreichen Beitrag zum Pariser Kunstsalon des Jahres 1767 dokumentiert, in dem etliche Ruinenbilder zu sehen waren: „Ruinen erwecken in mir erhabene Ideen. Alles wird zunichte, alles verfällt, alles vergeht. Nur die Welt bleibt bestehen. Nur die Zeit dauert fort. Wie alt ist doch unsere Welt! Ich wandle zwischen zwei Ewigkeiten. Wohin ich auch blicke, überall weisen mich die Gegenstände, die mich umgeben, auf das Ende aller Dinge hin, und so finde ich mich mit dem Ende ab, das mich erwartet.“

Die ursprünglich religiös oder metaphysisch begründete Spannung in der Erfahrung des Verwitterns zwischen Leben und Tod, zwischen Verzweiflung und Hoffnung, wird nun im Zeichen der *Erfahrung des Erhabenen* neu akzentuiert und durchaus lustvoll besetzt. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich eher sensualistisch um einen *angenehmen Schrecken* (*delightful horror*) im Sinne von Edmund Burke oder eher idealistisch im

Sinne von Immanuel Kant um eine *gemischte Empfindung* handelt, die den Gegensatz von physischer Ohnmacht und mentaler Überlegenheit widerklingen lässt, in dem sich der Mensch als „Bürger zweier Welten“ bewegt.

Verwitterung setzt stets an Substanzen, Dingen und Körpern in Zeit und Raum an; sie werden durch diesen Prozeß in ihrem Zustand verändert und umgewandelt. Ihr Zerfall ist also eigentlich nur der Übergang in einen anders benannten Zustand, zum Beispiel *Humus* als organisches Verwitterungsprodukt, in das Pflanzen dank der unermüdlichen Aktivität zahlreicher Bodenorganismen transformiert werden. Die Sprache kennt für derartige Prozesse verschiedene Benennungen. So heißt es, daß Gestein verwittert, Eisen rostet, Metall insgesamt korrodiert; daß Pflanzen welken, verwelken, verrotten; daß Tiere verenden, eingehen und dann verwesen; daß Menschen altern und sterben, wobei in diesem Falle der endgültige Übergang oft euphemistisch umschrieben wird: Jemand entschläft, geht von uns oder er geht gar „in die Ewigkeit ein“.

Die Zeitlichkeit aller Verwitterung war immer wieder Gegenstand künstlerischer Anverwandlung in Literatur, Musik und Bildender Kunst, wobei allerdings nur Unikate bildnerischer

Darstellung Verwitterung in buchstäblicher Weise „an sich selbst“ ästhetisch fühlbar werden lassen, insofern sie immer auch Dinge unter Dingen sind. Dies geschieht unbeabsichtigt durch ihre Abnutzung in der Zeit, wobei ihnen wie im Falle antiker Statuen oder alter Gemälde Patina als „ästhetischer Mehrwert“ zuwachsen kann. William Hogarth hat das in seiner 1761 erschienenen Radierung *Time Smoking a Picture* ironisch kommentiert.

In der Kunst der Moderne kann dieser Prozeß der Verwitterung demgegenüber von Anfang an beabsichtigt sein, wie es jüngst in besonders monumentaler Weise Richard Serra vor Augen geführt hat. *Die Materie der Zeit (The Matter of Time)* heißt seine seit 2005 vor dem Guggenheim-Museum in Bilbao aufgestellte riesenhafte Skulptur aus vielen Tonnen rostenden Stahls, die in einigen Jahren in reinstem Oxid-Orange erstrahlen wird. Das Beispiel des rostenden Stahls zeigt, daß Verwitterung getreu den Erhaltungssätzen der Physik nur in sehr kurzfristiger Betrachtung Zerstörung, Schwund und Tod bedeutet. Eigentlich geht es um eine Interaktion von Stoffen, um Metamorphose, wie sich dies außerhalb der Kunst in einem zeitlich wie räumlich überaus erhabenen Format an der Verwitterung ganzer Gebirge studieren läßt.

In der Geschichte der Architektur ist das ästhetisch signifikanteste Symbol der Verwitterung seit der Entwicklung eines dezi- diert „archäologischen Blicks“ in der Zeit der italienischen Renaissance die Ruine. Ihre bildliche Darstellung wiederum zählt bis zum Ende der Romantik zu den wichtigsten Sujets einer Verzeitlichung von Geschichte im Zeichen der Vergänglichkeit auch der kolossalsten Werke des Menschen, die entgegen der Intention ihrer Schöpfer allmählich der Natur im Prozeß ihrer Metamorphose durch Verwitterung anheimfallen.

Mit der Wende zur Moderne kommt es zu neuartigen Konstellationen des ästhetischen Umgangs mit Verwitterung. Der italienische Futurismus attackiert zwar unter Berufung auf die Härte des Stahls als des zeitgemäßen Baustoffs die der Vergangenheit verhaftete „dekadente“ Ruinensentimentalität insgesamt; andererseits erklärt Marinetti als Ideologe dieser sich später mit dem Faschismus arrangierenden Bewegung die Erhabenheit des modernen Kriegs mit seiner ungeheuren ruinösen Hinterlassenschaft zur „einzigen Hygiene der Welt“. Die philosophische Instanz ist dabei Nietzsches - wiederum uralte Gedanken Heraklits - beschwörende Vision permanenter Erneuerung und Zerstörung im Sinne der ewigen Metamorphose des „Willens zur Macht“, die Marinetti einmal sogar als Notwendigkeit von „Blutduschen“ im Rhythmus von Dekaden konkretisiert.

Demgegenüber interessieren sich Künstler wie Kurt Schwitters in Opposition zu solcher Verklärung der gewalttätigen „Enthirnungsmaschine Krieg“ ganz bewußt für die Feinstruktur bisher ästhetisch kaum beachteteter Phänomene der Verwitterung. Solche Tendenzen finden sich nach dem in seiner Zerstörungskraft noch monströseren Zweiten Weltkrieg verstärkt in der Neoavantgarde der sechziger Jahre, soweit sie sich – wie vor allem die Fluxus-Bewegung – auf andere Weise als die Futuristen dem heraklitischen Prinzip des *Alles fließt* verschreibt. Das wohl eindrucksvollste Paradox einer ganzen Kunstsammlung im Status unvermeidlicher Verwitterung ist das von Dieter Roth seit 1992 in einem ruinösen Haus in Hamburg angelegte Schimmelmuseum, das nach seinem Tod 1998 von einem Sammler weitergeführt wurde und dessen Domizil im Winter 2003 wegen Baufälligkeit abgebrochen werden mußte.

## FOTOGRAFIE ALS MEDIUM ÄSTHETISCHER FORSCHUNG

Die unter dem Titel *Ästhetik der Verwitterung* zusammengefaßte und als work in progress zu verstehende Projektreihe wurde im Mai 2006 begonnen. Der „eigensinnige“ Einsatz der Kamera als „Forschungsinstrument“ gehörte von Anfang an zum Konzept, das damit zugleich auf die sich seit einigen Jahren beschleunigende Verschiebung und Verflechtung von dokumentarischer Aufzeichnung, künstlerischer Darstellung und wissenschaftlicher Datenerhebung durch „bildgebende Verfahren“ reagiert.

Die seit den sechziger Jahren über Jahrzehnte hinweg zu einem einzigartigen Archiv sich zusammenfügenden fotografischen Serien von Bernd und Hilla Becher erweitern und transformieren die Ästhetik des Ruinösen in Richtung einer vordergründig streng sachlichen Porträtierung von Relikten des Industriezeitalters als „anonymer Skulpturen“ im Zustand beginnender Verwitterung. Demgegenüber erweitern sich heute im Zeichen digitaler Aufnahmetechnik und elektronischer Bildbearbeitung vor allem die Möglichkeiten einer ästhetischen Erforschung von Verwitterungsstrukturen im Nahbereich. Dadurch tritt die kausale Verbindung mit bestimmten zeitlich und räumlich fi-



CARRARA 11

xierten Gegenständen in den Hintergrund. Gleichwohl bleibt diese Indexikalität als Spur erhalten, so daß sich der Gesichtspunkt einer Ästhetik unverwechselbarer Orte bzw. präzise lokalisierbarer eigentümlicher Konfiguration von Dingen mit dem Gesichtspunkt einer weitgehenden Freisetzung solcher Bilder für neue Nachbarschaften und imaginativ vollzogene Metamorphosen verschränken läßt.

Fragt man nach dem leitenden Prinzip einer solchen Veränderung der Sichtweise, so gerät man geradezu zwangsläufig in den Bannkreis surrealistischer Ästhetik und ihrer Vorläufer. Der bedeutendste Anreger war hier Leonardo da Vinci, der in einer seiner später unter dem Titel *Trattato della pittura* überlieferten Notizen darlegt, wie man durch unvoreingenommene Betrachtung verwitternder Mauern „wunderbare Erfindungen“ machen kann, die auf der Bildfläche Landschaften, Wälder oder Figurationen aller Art entstehen lassen. Diese Methode der Phantasieerzierung und Bildfindung kann tatsächlich den Status eines regelrechten Forschungsprinzips in ästhetischer Absicht beanspruchen.

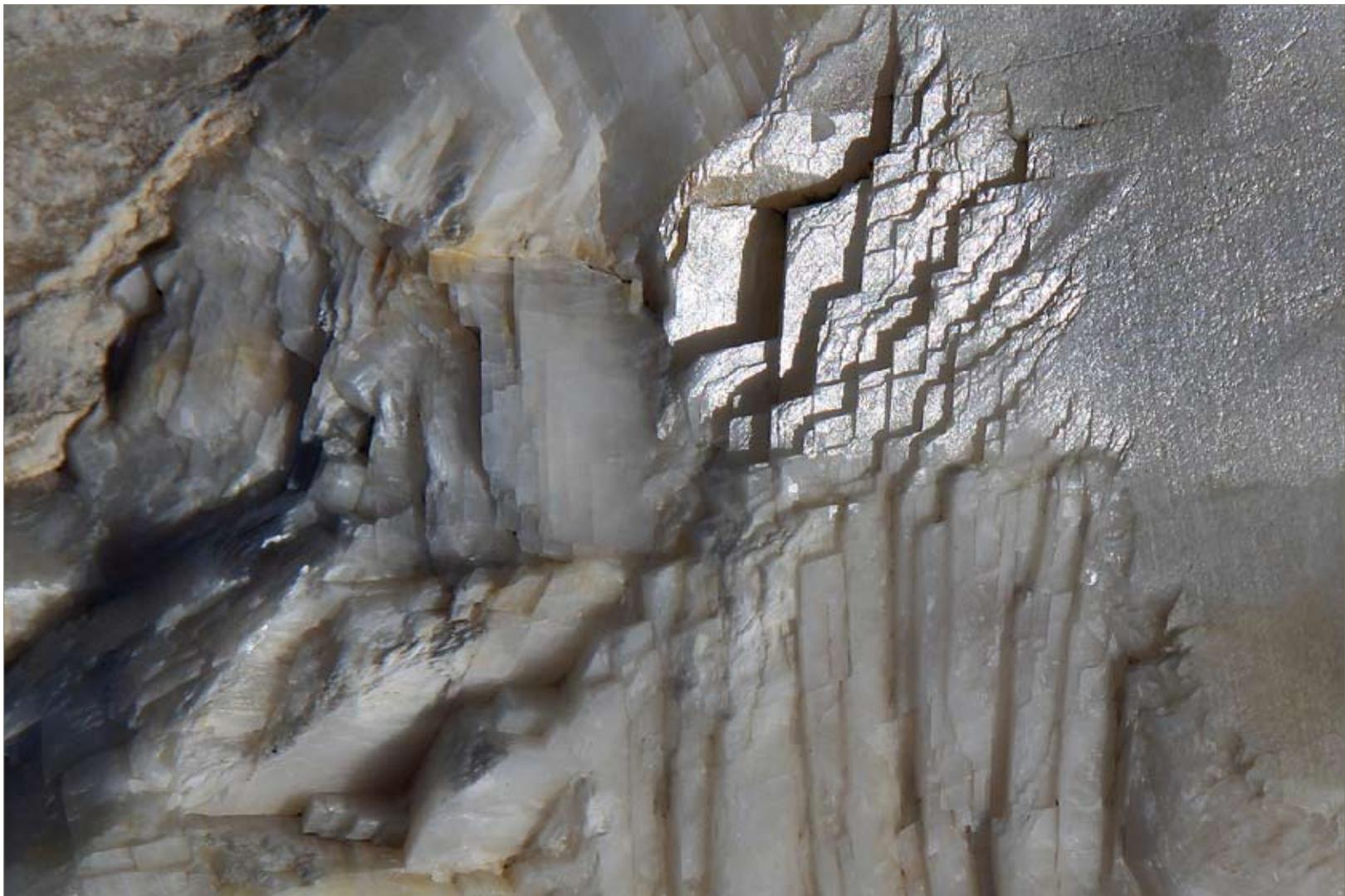
Im Bereich der Bildenden Kunst war es vor allem Max Ernst, der die Umdeutung von Verwitterungsstrukturen zum Thema einer neuartigen *Naturgeschichte* (*histoire naturelle*) erhob, wobei er vorgegebene Strukturen durch eigene Erfindungen ergänzte. Es geht dabei um assoziativ weitreichende Metamorphosen des Sehens mit allen Spielarten des Grotesken, Phantastischen und Traumartigen. Vorbildlich bleibt der surrealistische Ansatz schließlich im Hinblick auf das Ideal einer möglichst engen Verschränkung von Bildern mit Texten und Diskursen, wie sie damals in Paris in einem eigens dafür eingerichteten *Büro für surrealistische Forschung* mit interdisziplinären Verbindungen zu verschiedenen Wissenschaften propagiert wurde. Im Umkreis des Surrealismus streifte auch die Fotografie das Thema der Verwitterungsstrukturen abseits der schon seit langem beliebten Darstellung ruinöser Gebäude mit abblätterndem Putz. Als Beispiel sei die von Man Ray 1920 – also noch vor der offiziellen Begründung der surrealistischen Bewegung – im Augenblick ihres Verwehens aufgenommene *Staubzucht* Marcel Duchamps genannt.

## VERWITTERUNG IN DER LITHOSPHERE

Auch wenn letztlich alles verwittert, so gibt es doch herausragende Beispiele, die ein weites Spektrum visueller Untersuchung und ästhetischer Reflexion eröffnen. Dazu gehört der unendlich vielgestaltige, altertümlich als „Steinreich“, in der Terminologie der Geologen als *Lithosphäre* bezeichnete Bereich. Einem winzigen, jedoch kunst- und kulturgeschichtlich besonders bedeutsamen Ausschnitt aus diesem Spektrum widmet sich die Ausstellung CARRARA. In ihrem Zentrum stehen stark verwitterte Marmorblöcke sowie Ansichten von angrenzenden Gesteinsbrocken, die in der Gegend um Carrara ihre „letzte Ruhestätte“ gefunden haben, weil sie sich als „Fehlstücke“ nicht profitabel genug verarbeiten und vermarkten ließen. Nun aber verkörpern sie gerade wegen ihrer durch Verwitterung hervorgetretenen individuellen Form, Struktur und Textur einen „ästhetischen Mehrwert“. Diese Sichtweise liegt fernab der „offiziellen“ Ästhetik des Marmors zwischen dessen Rühmung als idealem Material für herausragende Werke der Baukunst und Bildhauerei und der populären Schätzung des Marmors als prachtvollem Dekor zur Ausstattung von Häusern, Bädern oder Geschäften, sowie als Ware der Souvenir-Industrie, die heroische Monumente wie Michelangelos David oder den schiefen

Turm von Pisa auf idyllische Maße herunterstutzt.

Die konsequente Erschließung von Phänomenen der Verwitterung eröffnet vor allem an den Grenzen zur Sichtbarkeit ein tendenziell unerschöpfliches Feld von „Visionen“ landschaftlicher, figurativer und abstrakter Art, deren Gewinnung sich als geradezu schulmäßige Anwendung surrealistischer Bild(er)findung mit Mitteln digitaler Fotografie verstehen läßt. Die ästhetische „Maßarbeit“ besteht hier in der Beharrlichkeit des Suchens, der Strenge der qualitativen Auswahl der Bilder und in der Plausibilität ihrer Ordnung nach Kriterien möglicher Verwandtschaft, Entgegensetzung, Variation oder Überlagerung. Um die „Naturbasis“ jenes außerordentlich vielschichtigen Prozesses physikalisch, chemisch und biologisch bedingter Verwitterung besser verstehen zu können, legt sich eine Zusammenarbeit mit verschiedenen Disziplinen der Natur- und Technikwissenschaften nahe. Dies gilt in besonderem Maße für das Phänomen der Verwitterung von Gesteinen und Mineralien im Kleinen wie im Großen bis hin zur Erosion ganzer Kontinentalplatten, deren Tektonik seit Alfred Wegeners wegweisender Entdeckung den spektakulären Höhepunkt geologischer Theoriebildung mit all ihrer geschichtlich wie aktuell nachzuempfindenden Dramatik markiert.



CARRARA 14

## NATUR – KUNST – WISSENSCHAFT

Für die ästhetische Beurteilung und Wertschätzung der Lithosphäre gibt es seit der Antike eine Vielzahl an Dokumenten. Aufschlußreich ist dabei, daß Verwitterungsstrukturen im großen Maßstab schon in der Spätantike als *Erscheinungen des Erhabenen* gelten. Grundlage für dieses Gefühl ist die alles menschliche Maß übersteigende räumliche Ausdehnung und die in die Tiefen der Zeit verweisende Zeichenhaftigkeit geologischer Gegenstände.

So gibt es zur Entstehung der Marmoradern in den *Apuanischen Alpen* eine Legende, nach der diese Vorkommen dadurch entstanden, daß Sterne vor Urzeiten geweint hätten und ihre Tränen dort zu Stein erstarrt seien. Weitgehend erodierte Landschaften wie der aus Resten zahlreicher Sedimentschichten bestehende *Grand Canyon* in den USA wirken wie große natürliche Ruinenfelder. Einzelne Erscheinungen wie die Erstarrungsformen des Magmas an den Flanken des Ätna oder Solitäre wie der aus Trachit bestehende *Elefantenfels (roccia dell'elefante)* bei Castelsardo auf Sardinien lassen sich nahezu zwanglos als Skulpturen verstehen, die die „Künstlerin Natur“ geschaffen hat.

Mit dem Stichwort der *natura artifex* ist eine faszinierende Tradition spekulativer Theorie angesprochen, die die Geschichte der Deutung des Verhältnisses von Natur und Kunst bis zum 18. Jahrhundert entscheidend geprägt hat. Aus religiöser Sicht war Gott der größte Künstler, den irdische Künstler in ihrer Hybris allenfalls „nachäffen“, nie jedoch übertreffen konnten. Aktuell scheint diese ursprüngliche Kraft der Schöpfung immer noch in einer Natur zu wirken, die zwar das Werk Gottes ist, die aber gerade deshalb ihrerseits eine plastisch bildende Kraft (*vis plastica* nach Avicenna) in sich birgt. An diese Vorstellung konnten wiederum Künstler wie Leonardo anknüpfen, um nun die Teilhabe des Künstlers am schöpferischen Prinzip einzufordern. Er sei eine Art „anderer Gott“ (*alter deus*). Darauf spielt später die Rede vom *Originalgenie* als „Naturanlage“ an, das die Fähigkeit zur Erfindung innovativer Kunstwerke besitze, die „sich selbst die Regel geben“. So formuliert es Immanuel Kant 1781 in seiner „Kritik der Urteilskraft“. Bei ihm gibt es andererseits aber immer noch die Vorstellung einer Sonderstellung des ästhetischen Naturverhältnisses in der Sphäre des Schönen wie des Erhabenen. Als geologische Exempel nennt er „kühne überhangende gleichsam drohende Felsen“ und „Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt“.

Während es für Kant als Philosophen der Aufklärung keinen prinzipiellen Widerspruch zwischen wissenschaftlicher Erforschung, technischer Beherrschung und „interesseloser“ ästhetischer Auffassung der Natur gab, warfen Philosophen und Künstler der Romantik den Repräsentanten des erstmals von Francis Bacon mit aller Entschiedenheit propagierten wissenschaftlich-technischen Fortschritts vor, die Natur zum toten Körper degradiert zu haben. Novalis, der an der Bergbauakademie Freiberg bei dem berühmten Mineralogen und „Geognostiker“ Abraham Gottlob Werner studiert hatte, entfaltet diesen Zwiespalt besonders eindrucksvoll in dem um 1800 entstandenen Fragment „Die Lehrlinge von Sais“. Dort spricht einer der Protagonisten eingangs von der „Chifferschrift“ der Natur, die man einstmals „in Kristallen und in Steinbildungen“, „im Innern und Äußern der Gebirge“, aber auch „in sonderbaren Konjunkturen des Zufalls“ erkannt habe. Es handelte sich um eine einheitliche Vision der Natur. Später jedoch hätten sich die Wissenschaftler von den Dichtern separiert, um „mit scharfen Messerschnitten den innern Bau und die Verhältnisse der Glieder zu erforschen. Unter ihren Händen starb die freundliche Natur, und ließ nur tote, zuckende Reste zurück.“

Die imaginative Einfühlung in die Physiognomik der einzelnen Erscheinungen der Natur kleidet sich demgegenüber angemessener in die Form von Fragen: „Drückt nicht die ganze Natur so gut, wie das Gesicht, und die Gebärden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen? Wird nicht der Fels ein eigentümliches Du, eben wenn ich ihn anrede?“

In Anspielung auf verwitternde antike Marmorfiguren kommt es zu der folgenden merkwürdigen Zuspitzung des Problems: „In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit der Herrlichkeit des Menschengeschlechts übriggeblieben sind, leuchtet allein so ein tiefer Geist, so ein seltsames Verständnis der Steinwelt hervor, und überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde, die nach innen zu wachsen scheint. Das Erhabne wirkt versteinern, und so dürften wir uns nicht über das Erhabne der Natur und seine Wirkungen wundern, oder nicht wissen, wo es zu suchen sei. Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden sein? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?« Diese Frage wirkt heute fast wie ein ökologisches Fanal. Doch hatte die zeitgleich zu Novalis von Schelling im Zeichen der Romantik formulierte Vision einer alternativen Wissenschaft, die dermaleinst in den „allgemeinen

Ozean der Poesie zurückfließen“ könnte, keinen Bestand. Das Zusammenwirken von Ästhetik, Kunst und Wissenschaft ist heute nur noch in einer indirekten, die jeweilige Verschiedenheit des Zugangs respektierenden Weise möglich.

## SPIELE DER NATUR

Was die Künstlerin Natur an überraschenden Gebilden hervorbrachte, die eine geheime Intention abseits bekannter Regeln in sich zu bergen schienen, wurde als *Spiel der Natur (lusus naturae)* gedeutet und seit der Zeit der Renaissance in Italien und anderen Ländern in „Kunst- und Wunderkammern“ aufbewahrt. Solche Unikate können, wie es in der 1773 begründeten *Oekonomischen Encyklopädie* von Krünitz heißt, „in der Form oder in der Zeichnung andern Naturkörpern oder auch Werken der Kunst ähnlich sehen.“ Vor allem Steinspiele erregten „wegen ihrer merkwürdigen Gestalten die Aufmerksamkeit“. Dazu gehörten „gemalte Steine“ oder „Schriftsteine“, die in unbekanntenen Sprachen verschlüsselte Botschaften zu enthalten schienen, und schließlich auch merkwürdige Fundstücke aus Marmor.

Jurgis Baltrušaitis hat solchen Steinbildern in seiner 1983 erschienenen Abhandlung *Imaginäre Realitäten* ein umfangreiches Kapitel gewidmet. Entsprechende Zeugnisse gibt es schon aus der Antike. So erwähnt Plinius der Ältere in seiner im 1. Jahrhundert verfaßten *Naturgeschichte (historia naturalis)* einen Block aus parischem Marmor, der ohne Zutun von Menschenhand das Bild eines Silens gezeigt habe. Der Bologneser Sammler und Gelehrte Ulisse Aldrovandi präsentiert in einer 1648 - Jahrzehnte nach seinem Tod - erschienenen und mit Stichen illustrierten Schrift die marmorine Gestalt eines Mönchs (*monachi effigies in marmore*), die von der Natur selbst skulptiert worden sei, sowie das Doppelporträt eines Einsiedlers und eines Türken auf einem Marmorstein der Kirche *San Giovanni* in Pisa. „Das den Marmorsteinen gewidmete Kapitel (lib. IV, cap. LVII) ist beherrscht von der Frage nach ihren figürlichen Eigenschaften, und sie werden nach Themen klassifiziert. Auf Marmor mit religiösen Darstellungen folgt der Marmor, der ‚Flüsse nachahmt‘, schäumender Marmor, *dendritischer Marmor*, bedeckt von zarter Vegetation oder dichten Wäldern, *anthropomorphitischer Marmor*, dessen Flecken menschliche Züge hervortreten lassen, *kynitischer Marmor* mit Silhouetten von Hunden, *skombriformer Marmor* mit Fischen und *polymorphytischer Marmor*, ganz übersät von Ungeheuern,

Drachen, Vögeln, Vierfüßlern und Menschen. Der *orientalische Marmor* ist ein Wirbel von Muscheln, Algen und Meereswogen, die [nach der Überzeugung Aldrovandis (JZ)] „keine Hand eines Malers nachahmen könnte“ (Baltrušaitis 1984, S. 75 f.). In einem Kopenhagener Museum befindet sich eine 1696 aufgefundene, nicht von Menschenhand geschaffene marmorne „Kreuzigung Christi“.

Als einen weiteren Höhepunkt zitiert Baltrušaitis eine Klassifikation, die der berühmte Jesuit Athanasius Kircher in seinem 1664 erschienenen Werk *Die unterirdische Welt (mundus subterraneus)* mit Hilfe von Kupferstichen vor Augen führt. Sie ist Resultat eines bis heute zur Alltagspsychologie gehörenden physiognomischen Sehens und Deutens. Durch solche Stiche wird das Chaos visueller Stimuli allerdings auf eine eindeutige Lesart reduziert. Kircher nennt als Beispiele Himmelserscheinungen, Landschaften, Tiere, Pflanzen, Städte, und natürlich religiöse Themen wie ein Porträt des hl. Hieronymus auf einem angeblich aus der Höhle der Geburt von Bethlehem stammenden Marmorstein. Dabei rechnet er gleichermaßen mit Zufallsbildungen einer spielenden oder sogar „scherzenden“ Natur, wie mit der Möglichkeit göttlicher Vorsehung.

Die visuelle Vieldeutigkeit von Gesteinsstrukturen, die im Nahbereich eher chaotisch dünken, unterstützte die Vorstellung einer durchgängigen Metamorphose zwischen Gestaltungen der Natur, Kunst, Wissenschaft und Technik. Zwischen dem Steinreich als tellurischer Basis, dem in der Zeit der Romantik die Kraft spontaner Neubildung – z.B. im Falle „anschießender“ Kristalle - zugetraut wurde, dem Pflanzen- und dem Tierreich, und der Sphäre des Menschen vom Mikrokosmos des Körpers bis hin zu den von seiner Erfindungskraft zeugenden artifiziellen Gegenständen aller Art schien es eine innere, zeichenhaft sich manifestierende Verbindung zu geben. Noch der barocke Rationalismus eines Philosophen wie Leibniz zehrt von dieser Idee. Er preist die von der Möglichkeit feinsten infinitesimaler Übergängen qua Teilung und Faltung über die Grenzen der Sichtbarkeit hinaus bestimmte Kunstfertigkeit der Natur und skizziert das Projekt eines universellen „Theaters der Natur und Kunst“, dessen Realisierung die simultan begreifende visuelle Phantasie mit der diskursiv verfahrenen Vernunft versöhnen sollte.

Noch in dem 1801 erschienenen 84. Band der *Oekonomischen Encyclopädie* wird am Beispiel des Marmors die Frage diskutiert, ob auch dem Steinreich eine Art von Leben zu-



CARRARA 15

zuschreiben sei. Diese Ansicht wird nunmehr jedoch im Zeichen des Fortschritts einer inzwischen vor allem empirisch verfahrenen Geologie als reine Spekulation zurückgewiesen: „Man hat geglaubt, daß sich der Marmor reproducire, und daß man in manchen ausgegangnen Brüchen wieder neuen entdeckt habe; der Beweis dafür wird von den alten römischen Werkzeugen hergenommen, die sich im spätern Marmor eingeschlossen finden sollten. Hr. Sp. hat alle Arbeiter und andere Personen in diesen Brüchen dieses Umstandes wegen befragt, diese versicherten aber durchgehends, daß sie nie etwas davon gesehen oder gehört hätten. Er stellte deshalb an den uralten ausgeförderten Stellen, die man noch sehr gut erkennt, eigne Untersuchungen an, fand aber ebenfalls nicht die geringste Spur einer solchen Wiedererzeugung.“

## RUINENMARMOR

Das Thema des Ruinösen durchzieht auf unterschiedliche Weise den frühen Diskurs über die Entstehung von Gebirgen und Gesteinen. Wichtigster Streitpunkt war die Frage nach der Herkunft der Einzeichnung oder plastischen Nachbildung von Tier- und Pflanzenresten, also aus heutiger Sicht: der Genese von Fossilien als Gegenstand der Paläontologie. Thomas Burnet

versuchte diese Funde in seiner *Heiligen Theorie der Erde* (*The Sacred Theory of the Earth*) aus dem Jahre 1681 mit der biblischen Schöpfungslehre und dem von ihr abgeleiteten Prinzip einer uranfänglichen Erschaffung und immerwährenden Konstanz aller biologischen Arten in Einklang zu bringen. „Seit dem 16. Jahrhundert war die Sintflut als erster Höhepunkt eines durch die Erbsünde ausgelösten Weltverfalls gedeutet worden. Dagegen erklärte Burnet die erdgeschichtliche Katastrophe als eigentlichen Beginn der göttlichen Strafe und zeichnete das Bild einer paradiesischen antediluvialen Welt [...]. Eine perfekte eiförmige Erde ohne Berge, Täler oder Meere sei nach Rückgang der Wassermassen als gebrochene Ruine zurückgeblieben. Bevor nicht der finale Weltenbrand das Ende einläutete, konnte die Menschheit nicht auf Erlösung hoffen.“ (Pickert 2004, S. 137)

Für das Konzept von CARRARA bedeutsamer ist jedoch die Übertragung des Begriffs der Ruine auf den Marmor in seiner weiten kulturgeschichtlichen Bedeutung, die im Gegensatz zur geologischen Definition des Marmors als metamorphem Gestein auch anders entstandene Arten von Kalkstein umfaßte. Es handelt sich um die Varietät des *Ruinenmarmors* (*marmor ruiniforme*) oder *Landschaftsmarmors* (*marmo paesino*). Baltrušaitis zitiert einen Augsburger Patrizier namens Hainhofer,

der zu Beginn des 17. Jahrhunderts schreibt, daß er für eine Intarsienarbeit „florentiner staine“ verwende, „mit selbs gewachsenen landschafften und gebäwen“, darunter eine Landschaft, „welche Gott vnd die natur im Florentinischen gebürg in ainem marmelstein, gleich wie eine Statt mit ainem großen Thurn wachsen lassen.“ (zit. nach Baltrušaitis 1984, S.59) Diese vor allem in der Toskana zu findenden Steine suggerieren dem phantasiebegabten Auge oftmals Landschaften oder ruinenartige Stadtansichten, zu deren Entstehung Prozesse der Verwitterung mit ihren Bruchlinien und Verwerfungen sowie den u.a. durch Oxidation bewirkten Färbungen beitragen.

## FACETTEN EINER ÄSTHETIK DES MARMORS

Farbe ist einer von vielen Parametern, die die Ästhetik des Marmors in ihren verschiedenartigen Facetten seit der Antike beeinflussen. Wie so oft ergeben sich dabei geschichtlich und aktuell Konstellationen, die äußerste Gegensätze markieren können. Es gibt eine „hohe“ und eine „populäre“ Ästhetik des Marmors, eine „klassizistische“ und eine „barocke“, eine der Affirmation im Zeichen der Macht und eine der Negation im Zeichen des Widerstands gegen die Macht. Denn der Werkstoff Marmor avancierte zu einem der wichtigsten Symbole, um den

Anspruch traditioneller Kunst und Architektur sowie politischer Instanzen zu bekräftigen, sei es geistlich im Namen repräsentationsbewußter Päpste und Kirchenfürsten, sei es weltlich in einer nahezu lückenlosen Reihe, die vom römischen Imperator Augustus bis zu den Scheichs arabischer Ölstaaten reicht.

Bontempelli spielt in seinem Text über „die Welt des Marmors“ darauf an, wenn er sich während seines Besuchs in den Steinbrüchen von Carrara an eine von Sueton überlieferte „schöne Prahlerie des Augustus“ erinnert, der über Rom gesagt haben soll: „Ich habe es aus Ziegelsteinen erbaut vorgefunden und habe es in Marmor hinterlassen.“ Tatsächlich gibt es Zeugnisse aus der Zeit der römischen Republik vor der Inthronisation des Augustus als Kaiser eines expansiven Imperiums, die die Verwendung von Marmor als extravagant kritisieren. Selbst der in augusteischer Zeit tätige Dichter Horaz, der zum Ruhme der Künstler Statuen in Erz und Marmor verlangte und von dem Bertolt Brecht urteilte, er habe mit seiner Verskunst selbst „in Marmor gearbeitet“, wußte als Sohn eines ehemaligen Sklaven und als Anhänger epikuräischer Philosophie um den trügerischen Schein der Macht im Glanze des Marmors.

So übernimmt er in einem fiktiven Brief (Sermones I, 10) die Rolle des Landfreunds, der er nach seinem Rückzug in das ihm von Maecenas geschenkte Landgut im Licenzatal tatsächlich war. Er schreibt in diesem Brief an sein „alter ego“ in Rom: „Riecht oder glänzt das Gras schlechter, als ein Fußboden von libyschem Marmor? Drängt sich in der Stadt durch Blei reineres Wasser, als in einem abhängigen Bache murmelnd dahin eilet? Legt ihr doch selbst zwischen bunten Marmorsäulen Wälder an, und lobet ein Haus, welches eine weite Aussicht auf das Feld hinaus hat. Treibe die Natur mit Prügeln aus, sie wird doch immer wieder zurück eilen, und unbemerkt durch alle erkünstelte Feinheiten sieghaft hindurch brechen.“ (Übersetzung aus dem Jahre 1775, vermutlich von Christian Felix Weiße)

Bontempelli dagegen paßt sich 1938 dem Zeitgeist an und rühmt den Marmor nicht nur als Werkstoff Michelangelos, sondern auch als das von der zeitgenössischen faschistischen Architektur machtvoll restituierte Symbol ewiger Schönheit. Ihm mußte dabei bewußt sein, daß die revolutionäre Avantgarde des „Neuen Bauens“ im frühen 20. Jahrhundert den Marmor nicht zuletzt wegen dessen prominenter Funktion in der klassizistischen bzw. historistischen Rückwendung zur „erhabenen“ Tradition des Bauens aus ihrer eigenen Materialästhetik verbannt hatte.

Politischer Höhepunkt der – zeitgleich von den Nationalsozialisten in Deutschland betriebenen – Rehabilitation des Marmors als Machtsymbol war in Italien der spektakuläre Transport eines Marmorblocks mit den Maßen von 19 x 2,35 m von Carrara nach Rom, der dort als Obelisk zum Ruhm des Duce auf dem *Foro Mussolini* – heute *Foro Italico* – aufgestellt wurde. Der für den Marmorhandel und den Hafenbetrieb von Carrara zuständige Parteisekretär Renato Ricci schrieb aus diesem Anlaß an Mussolini: „Der Obelisk ist der größte jemals aus den Eingeweiden der Erde ans Licht gebrachte Marmorblock. Er hat 2.343.792,60 Lire gekostet. Hinzu kommt eine halbe Million für das Spitzdach aus Gold, das unentbehrlich ist, um den Obelisk gegen die Unbill des Wetters zu schützen.“ (Prayer 2006, S. 19. Übersetzung vom Verf.)

Die Geologen und Chemikern wohlbekannt und Bautechnikern und Restauratoren große Sorgen bereitende „andere Seite“ des Marmors war in der Tat dessen besondere Anfälligkeit gegenüber baldiger Verwitterung. Und so bleibt das eindrucksvollste Gegenbild zur marmornen Verkörperung vermeintlich ewig wählender Macht die oftmals bizarre Metamorphose ihrer marmornen oder bronzenen Monumente bei fortgeschrittener Verwitterung, die dadurch die „Wahrheit hinter den Kulissen“ enthüllt.

Andererseits darf nicht übersehen werden, daß es eine in ihrem Anspruch bescheidenere und gegenüber Machtfragen ziemlich resistente ästhetische Wertschätzung des Marmors gibt, die sich in seiner Verwendung als Dekoration und Accessoire in den verschiedensten Bereichen dokumentiert. Sie spiegelt die Freude an der bunten Mannigfaltigkeit dessen, was unter dem Stichwort „Marmorierung“ schon früh zur Imitation gereizt hat: So wird in der ganz überwiegende Anzahl der Fälle der Marmor in barocken Kirchen mit farbigen Pigmenten bzw. mit Stuccolustro vorgetäuscht. An der Aura des Marmors partizipiert sogar das aus einer Lösung von Gummi und Irländischem Moos unter Zufügung von Ochsen-galle und Aquarellfarben hergestellte Marmorpapier, dessen Wirkung Laurence Sterne Mitte des 18. Jahrhunderts durch Einschaltung einer solchen marmorierten Seite als „Nonsense“ in den fortlaufenden Text seines Romans „Tristram Shandy“ parodiert hat.

Der Geologe und Mineraloge Wolf von Engelhardt hat in einem 1951 erschienenen Aufsatz über „Schönheit im Reiche der Mineralien“ die seit frühesten Zeiten dokumentierte ästhetische Lust an Mineralien und Gesteinen hervorgehoben. Es sei das Interesse an der spezifischen Gestalt von Naturgegenständen, wodurch sie für aufmerksame Betrachter zu Unikaten werden.

Als solche stehen sie dann allerdings im Gegensatz zu ihrer formalen „Disziplinierung“, sei es durch Handwerk, Kunst oder maschinelle Bearbeitung. Die weitgehend naturbelassenen, durch genaue Bestimmung des Fundortes und der Fundzeit gleichsam signierten „Skulpturen“ finden sich vor allem in den Sammlungen naturhistorischer Museen und können seit der von der frühen Avantgarde um 1910 propagierten Entgrenzung des Kunstbegriffs, die sich vor allem im surrealistischen Kult des „vorgefundenen Objekts“ (*objet trouvé*) manifestierte, als „unwillkürliche Skulpturen“ (*sculptures involontées*) sogar direkt mit Kunstwerken konkurrieren.

So kommt es zu einer überraschenden Umkehrung der Wertigkeiten, die wiederum Wissenschaftler als Verteidiger der nicht-ästhetischen Funktion von Naturgegenständen auf den Plan ruft: „Spätestens 2007 wurde offensichtlich, daß der Markt die Künstler als Instanz sogar vollständig ersetzen kann, um aus Nicht-Kunst Kunst zu machen. So wurden bei Christie's in Paris Skelette und Fossilien versteigert und – zum Teil für größere sechsstellige Summen – von Sammlern moderner und zeitgenössischer Kunst erworben. Proteste von Naturwissenschaftlern, die hohen Preise entzögen die Objekte der Forschung, da deren Institutionen sie sich nicht mehr leisten könnten, nützten nichts:

Die Versteinerungen oder Überreste eines Mammuts sind zu Kunst geworden.“ (Ullrich 2007, S. 276 f.)

Engelhardt hatte diese Entwicklung noch nicht im Blick und verwies statt dessen in zeitlich umgekehrter Richtung auf die wohl älteste Quelle einer zumindest indirekt ästhetischen Wertschätzung von Mineralien und Gesteinen.

Es lohnt sich, die entscheidenden Verse aus dem Buch Hiob des Alten Testaments im Zusammenhang zu zitieren, weil sie einerseits die übermächtige Verlockung schildern, die die Menschen permanent dazu antreibt, der Erde ihre Schätze zu entreißen, und andererseits an einem solchen von unersättlichem Begehren getriebenen und anderen Leid bringenden „Besitzindividualismus“ Kritik üben. „Es hat das Silber seine Gänge, und das Gold, das man läutert, seinen Ort. Eisen bringt man aus der Erde, und aus den Steinen schmelzt man Erz. Man macht der Finsternis ein Ende und findet zuletzt das Gestein tief verborgen. Man bricht einen Schacht von da aus, wo man wohnt; darin hangen und schweben sie als die Vergessenen, da kein Fuß hin tritt, fern von den Menschen. Man zerwühlt unten die Erde wie mit Feuer, darauf doch oben die Speise wächst. Man findet Saphir an etlichen Orten, und Erdenklöße, da Gold

ist. [...] Auch legt man die Hand an die Felsen und gräbt die Berge um. Man reißt Bäche aus den Felsen; und alles, was köstlich ist, sieht das Auge. Man wehrt dem Strome des Wassers und bringt, das darinnen verborgen ist, ans Licht. Wo will man aber die Weisheit finden? und wo ist die Stätte des Verstandes? Niemand weiß, wo sie liegt, und sie wird nicht gefunden im Lande der Lebendigen. Die Tiefe spricht: ‚Sie ist in mir nicht‘; und das Meer spricht: ‚Sie ist nicht bei mir‘.“ (Altes Testament, Buch Hiob Kap. 28, Verse 1-14 in der Übersetzung von Martin Luther)

Diese Kritik erscheint überraschend aktuell, wenn sie auf den Konflikt zwischen Ökonomie und Ökologie angesichts des forcierten Abbaus des Marmors in der Provinz Massa-Carrara und auf die Ruinierung ursprünglich forst- und landwirtschaftlich genutzter Flächen durch die Marmor verarbeitende Industrie bezogen wird. Diese unter dem Druck der Globalisierung sich weiter verschärfende Entwicklung hat die Biodiversität, aber auch die ästhetische Physiognomie der Küste wie des Gebirges schon schwer geschädigt. Simona Cigliana schildert in ihrem Beitrag anschaulich, wie weitgehend sich hier die ganze Landschaft seit Bontempellis Besuch in den Steinbrüchen im Jahre 1938 verändert hat.

CARRARA 20



Auch wenn inzwischen der größte Teil des in Carrara verarbeiteten Marmors aus Übersee stammt und zudem auch zu Zwecken dient, die nichts mit seiner sprichwörtlichen Attraktivität zu tun haben, z.B. als Filterstaub für Kraftwerke oder als Tierfutterbeigabe, so stützt sich die Vermarktung nach wie vor auf seine mit keinem anderen Gestein vergleichbare ästhetische Vielseitigkeit.

In der schon mehrfach erwähnten *Oeconomischen Encyclopädie* heißt es unter dem Stichwort „Marmor“ (Bd. 84 aus dem Jahr 1801): „Da der Marmor in Rücksicht auf seine Härte, Gewebe, Farbe und Politur, die er annimmt, so sehr verschieden ist, so wäre es der Mühe werth, wenn Jemand die Arbeit übernehmen wollte, für die Künstler und Liebhaber der Baukunst und der geschmackvollen Verzierungen, die verschiedenen Marmorarten der ganzen Welt zu sammeln, und in erleuchteten Abbildungen herauszugeben.“

Diese Aufgabe erfüllen inzwischen eine Vielzahl von Publikationen, elektronische Ressourcen wie z.B. die über 10.000 Abbildungen umfassende „Große Enzyklopädie der Natursteine“, sowie Museen, unter denen an erster Stelle das 1982 eingerichtete Marmormuseum von Carrara zu nennen ist, in dem 114 in

den Apuanischen Alpen gefundene Typen von Marmor in repräsentativen Einzelstücken ausgestellt sind.

Die lange Geschichte der Entdeckung immer neuer Varianten von Marmor nach Farben und Texturen hat sich in entsprechenden Klassifikationen, vor allem aber in den im Handel zum Teil bis heute verwendeten Namen niedergeschlagen. Als Beispiel sei hier lediglich der in der *Oeconomischen Encyclopädie* eigens aufgeführte Marmor „des heiligen Samens“ (*Seme santo*) oder „Arlechino“ genannt. Er ist „dunkelroth mit kleinen dreyeckichten weißen Flecken. Er heißt *Arlechino* wegen der vielen Flecken, und *Seme santo*, weil solche wie weiße Saamen aussehen, und dieser Marmor an heilige Oerter angewendet ist.“ Bontempelli zitiert eine Legende, nach der vor allem die Steinbrucharbeiter als Namengeber fungierten und dabei das Meer als Urheber der Farbgebung verstanden: „Sie unterschieden schon den ‚Blühenden‘ und den ‚Arabeskenhaften‘, und den ‚Bardenhaften‘, und den ‚Purpurnen‘, und den ‚Wolkigen‘, und so viele andere, und schließlich - als nobelsten von allen - den ‚Statuenhaften‘.“

Vor der Erörterung des weißen *Statuario* als herausragendem Sonderfall der Ästhetik des Marmors sei noch auf den einschlä-

gigen Artikel in *Meyers Konversationslexikon* (1885 ff.) verwiesen. Der Verfasser dieses Artikels verbindet nämlich in einer Zeit, in der der Zoologe Ernst Haeckel sein auf eigenen Zeichnungen basierendes und überaus populär gewordenes Buch *Kunstformen der Natur* veröffentlichte, die Aufzählung der ästhetisch attraktiven Varietäten durchgängig mit der wissenschaftlichen Erklärung ihrer Genese, wobei er allerdings den volkstümlicheren erweiterten Begriff von Marmor verwendet. Insbesondere geht er auch auf die ästhetische „Mitproduktivität“ von Prozessen der Verunreinigung und Verwitterung schon bei frisch geschnittenem und verarbeitetem Marmor ein: „Der weiße M. wird an der Luft allmählich gelblich, selbst braun, indem sich in geringer Menge darin enthaltenes farbloses Eisenoxydul höher oxydiert und in gelbes Eisenoxyd verwandelt. Er unterliegt ferner der Verwitterung, zum Teil veranlaßt durch diesen Eisengehalt, noch mehr durch die Kohlensäure der Luft und durch Flechten und Moose, welche sich auf dem M. ansiedeln. In der Technik nennt man außer dem körnigen Kalkstein auch alle diejenigen Kalksteine M., welche schön gefärbt sind und bei gleichförmigem Korn sich gut schneiden und polieren lassen. Sie sind weiß, häufiger rot oder gelb durch Eisenoxyd und Eisenhydroxyd, blau oder schwarz durch bituminöse oder kohlige Substanzen, bald einfarbig, bald bunt, mit wolkigen, flammigen,

äderigen, anders gefärbten Zeichnungen, daher der Ausdruck marmoriert. Die Schönheit wird nicht selten dadurch erhöht, daß sich Adern von Kalkspat, auch Chalcedon oder Quarz, oder Versteinerungen durch ihre verschiedene, meist lichtere, oft rein weiße Färbung vom anders gefärbten Grund abheben. Manche von Adern durchtrümmerte Gesteine erscheinen breccienartig; andre sind wirkliche Breccien, entstanden durch Verkittung eckiger Bruchstücke, andre Puddingmarmore, bei denen die Bruchstücke abgerundet sind.“

Was bedeutet vor diesem Hintergrund der Sonderfall des von Michelangelo und anderen berühmten Bildhauern geadelten „Statuario“? Er erfüllt wie kein anderer Marmortypus das vor allem in der Ästhetik des Klassizismus begründete Ideal reiner Bildbarkeit, so daß sich die Form zwanglos aus der Materie herauszulösen scheint. Dies formuliert Michelangelo in einem an Vittoria Colonna gerichteten Sonett folgendermaßen:

Des besten Künstlers herrlichsten Gedanken,  
Ein einz'ger Marmor kann ihn ganz enthalten,  
Doch muss, will ihn der Meister uns entfalten,  
Die Hand dem Geist gehorchen ohne Wanken.

In einem anderen Sonett spricht der Künstler davon, daß sich „im unbehauenen toten Stein, je mehr der Marmor unterm



Meißel schwindet, anwachsend immer volleres Leben findet.“ Dank der Rückwendung Michelangelos zur Marmorskulptur der Antike in ihrer von allen Spuren möglicher Bemalung befreiten hellen Körperlichkeit kam es retrospektiv zu einer Verbindung zwischen dem - inzwischen zu einer Rarität gewordenen - Statuario mit dem ebenfalls weißgelblichen, besonders feinkörnigen und bis zu einer gewissen Tiefe lichtdurchlässigen, von keinen fremden Beimischungen „verunreinigten“ Marmor der griechischen Insel Paros. Aus solchem Marmor besteht vermutlich der in Rom im Palazzo Altemps ausgestellte, aus altgriechischer Zeit um 460 v. Chr. stammende *Ludovisische Thron* mit dem Motiv der dem Wasser entsteigenden Schönheitsgöttin Aphrodite.

#### MARMOR-VERWITTERUNG ALS THEMA DER WISSENSCHAFT UND DER RESTAURIERUNG

Der Geologe Thomas Cramer schreibt in seinem 1998 veröffentlichten Beitrag „Die Marmore des Telephosfrieses am Pergamonaltar“ zur Situation der Forschung: „Unterdessen ist die Fülle an Literatur zur Marmorforschung kaum mehr übersehbar. Dies steht im Zusammenhang mit der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes und der Notwendigkeit interdisziplinärer

Zusammenarbeit unterschiedlichster Richtungen aus Natur- und Kulturwissenschaften.“ (Cramer 1998, Kap. 2.4) Im Rahmen dieses Essays können die Aspekte einer Zusammenarbeit von Ästhetik und verschiedenen Wissenschaften selbstverständlich nur angedeutet werden.

Die ästhetische Konzentration auf Phänomene der Verwitterung verhält sich zunächst eher indifferent gegenüber möglichen wissenschaftlichen Erklärungen. Das bedeutet im Falle von CARARA, daß der Ästhetiker nicht an scharfen Grenzziehungen interessiert ist und sich daher lieber mit einer weiten Definition von Marmor arrangiert, wie sie die alte *Oekonomische Encyklopädie* vorschlägt: „Der Marmor ist demnach der festeste kalkartige Stein, welcher ein feines und dichtes Gewebe hat, und daher, wenn er bearbeitet wird, eine vorzüglich schöne Politur annimmt, so wie er auch, so gar, wenn er nur einfarbig ist, überaus lebhaft Farben hat. Das ist die eigentliche Bedeutung des Marmors, die sehr viele Schriftsteller annehmen, und selbst unter denen, die das Wort Marmor in weitläufiger Bedeutung nehmen, und denen, die die engere gebrauchen, ist kein Widerspruch.“

Für den heutigen Geologen muß hier natürlich ein Widerspruch bestehen. Die strengere Definition, daß Marmor ein metamorphes Gestein sei und als solches petrographisch nur dann so genannt werden dürfe, wenn es mindestens 50 Volumenprozent Calcit, Dolomit und bzw. oder Aragonit enthalte, „sagt“ ästhetisch allerdings erst etwas, wenn die Bedeutung der verwendeten Begriffe assoziativ freigesetzt wird. Das gelingt beim Begriff der Metamorphose zum Beispiel durch Imagination der in extremer Zeitraffung nachempfundenen Genese des Marmors mit „erhabenen“ Höhepunkten wie: Aufschmelzung, Erstarrung, Faltung, Zerklüftung.

Fern aller Seriosität liegt demgegenüber die Analogie zur surrealistischen Metamorphose, die aus der Fülle der verschiedenartigsten, im Kontext wie in der Feinstruktur stets als Unikat zu würdigenden Beispiele jene auswählt, deren Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten sich von den Bedingungen wissenschaftlicher Beobachtung und alltäglicher Wahrnehmung möglichst weit entfernen. Entscheidend ist dabei der Grad der Vieldeutigkeit und Verfremdung, sowie der emotionalen und reflexiven Mobilisierung, wobei sich das Sehen zwischen der Verbindung von Farben, Formen, Texturen und inhaltlich-figürlichen Anmutungen hin und her bewegen kann.



CARRARA 26

Das Thema einer „Ästhetik der Verwitterung“ betrifft zumindest unterschwellig schon die Wertschätzung des Marmors in seiner künstlerisch, architektonisch und kunsthandwerklich überlieferten Gestaltung, sowie in der Präsentation seiner vom Natursteinhandel angebotenen attraktiven Sorten. Die Möglichkeiten potenzieren sich allerdings im Falle der ästhetischen Erkundung hochgradig verwitterter Gesteine im allgemeinen und verwitterten Marmors im besonderen. Dies zu verstehen hilft die Vergegenwärtigung der außerordentlichen Komplexität, die sich im Prozeß der Verwitterung in Abhängigkeit von den spezifischen örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten bis in feinste Verästelungen hinein dem schweifenden und im Detail nachforschenden Auge vermittelt.

In der sentimentalischen Rückwendung zur Antike hatte die ästhetische Würdigung der Verwitterung am Beispiel der Tempelruinen und der Torsi mit so überragenden Exempeln wie der Venus von Milo, des Apoll von Belvedere oder der Laokoongruppe schon immer einen hohen Stellenwert. Andererseits zeigte sich im Umgang mit dieser Überlieferung die Zwiespältigkeit einer solchen Haltung. So gab es auch das Bedürfnis, Ruinen und Torsi wiederherzustellen. Zumindest aber sollte der Prozeß der Verwitterung angehalten und der aktuelle Zustand im Idealfall

„für ewig“ konserviert werden. Bei der Aufstellung von Torsi im Schutzraum des Museums war dies einfacher als im Falle der Erhaltung von Gebäuden und Skulpturen im Außenraum, die damit zum Testfall für ständig wiederholte Restaurierung wurde, mit dem Ziel, solche Relikte immer perfekter und dauerhafter zu schützen. Das gilt heute im übrigen für alles Ruinöse, dem ein besonderer ästhetischer Status oder auch eine besondere Memorialfunktion zugesprochen wird. Vor diesem Hintergrund kommt dem Beruf des Konservators und Restaurators eine Schlüsselrolle zu. Alles was mit Denkmalschutz im weitesten Sinne zu tun hat, ist inzwischen eng mit interdisziplinärer Forschung vernetzt. An ihr beteiligen sich von naturwissenschaftlicher Seite Geologen und Mineralogen bzw. Petrographen, Geophysiker und Geochemiker, auch Biologen, Geographen und Klimatologen, von technikwissenschaftlicher Seite Bauingenieure und schließlich von kulturwissenschaftlicher Seite vor allem Archäologen, Kunst- und Kulturhistoriker.

Die ästhetische Zweideutigkeit des Themas „Verwitterung“ spiegelt sich hier wie in einem Brennpunkt im Gebrauch des Begriffs „Patina“. Die negative Bedeutung dieses italienischen Wortes transportiert am deutlichsten die Redewendung vom „Belag“ (patina) auf der Zunge. Eine solche Patina soll verschwinden,

entfernt werden, ist Zeichen von Unsauberkeit oder Krankheit. Die schon am Beispiel des Hogarths Radierung *Time Smoking a Picture* erwähnte positive Bedeutung versteht unter Patina ein Gütesiegel des Alterns, das in vielen Fällen „ästhetischen Mehrwert“ abwirft. Ob Bauwerke oder Skulpturen eine bestimmte Patina als Signatur des Alterns behalten sollen und bis zu welchem Grade, oder ob sie nach Möglichkeit in ihrem zumeist kaum eindeutig rekonstruierbaren „Originalzustand“ wiedererstehen sollen, ist ein innerhalb der Museologie und der Denkmalpflege bis heute fortdauernder Streitpunkt. Die sich nicht zuletzt im ökonomischen Mehrwert niederschlagende ästhetische Wertschätzung der Patina wiederum ist Ansatzpunkt für die Herstellung von Fälschungen mittels künstlicher Patinierung.

Während die Akzeptanz der natürlichen Verwitterung, deren forcierte Förderung wie im Falle von Serras Stahlplastik *The Matter of Time* in der Kunst der Moderne sehr verbreitet ist, verhält sich der populäre Geschmack reservierter. Er bevorzugt jenseits des von der Kunstgeschichte legitimierten Ensembles von Ruinen und Torsi die patinafreie Oberfläche. Es gibt Ausnahmen, wie z.B. die verbreitete Ansicht, daß Kupferdächer eigentlich nur mit „grünem Belag“ (d.h. mit einer Sulfat, Chlorid oder Karbonat enthaltenden Oxidschicht) ästhetisch akzeptabel seien.

Der wissenschaftliche Gebrauch des Begriffs „Patina“ versteht sich zunächst wertneutral und grenzt sich dadurch vom ästhetischen Gebrauch ab: „Patina ist die Summe der Veränderungen des Ausgangsmaterials und insbesondere seiner Oberflächenerscheinung durch physikalische, chemische und biologische Wechselwirkungen der Umwelt mit dem Ausgangsmaterial. Sie kann makroskopisch und mikroskopisch durch Veränderungen der morphologischen, stofflichen und ästhetischen Eigenschaften des Materials in, an, auf und nahe unter seiner ursprünglichen Oberfläche in Erscheinung treten.“ (Goretzki 2005, S. 16)

Während im Falle von Kupfer die Patina einen nahezu perfekten Schutz gegen Verwitterung über Jahrhunderte garantiert, ist dies bei der Marmorverwitterung nicht der Fall und wird in fortgeschrittenem Zustand auch ästhetisch zumeist negativ bewertet. Marmor ist den wechselnden Witterungsbedingungen also in zerstörerischer Weise „ausgesetzt“, wenn auch nicht in dem Maße wie z.B. die verschiedenen Varietäten des Sandsteins. „In der ‚Patina‘, einer Verwitterungskruste als dünner Grenzschicht zwischen Marmor und Umgebung, schlagen sich all diese Einflüsse je nach Material konzentriert nieder. Sie besteht neben dem mechanisch veränderten Calcit – zumeist in Verbindung

mit Aerosolen und Staub – aus Eisen- und Manganoxiden, Tonmineralen und anderen Silikaten, Gips, Ca-Oxalaten und mannigfaltigen organischen Substanzen. Häufig ist es schwierig zu entscheiden, welche Zerstörungen ‚natürlichen‘ und anthropogenen Ursprunges sind. Die Wechselwirkung all dieser Faktoren ist noch nicht genau im einzelnen erfaßt und teilweise Gegenstand kontroverser Debatten.“ (Cramer 1998, Kap. 2.2)

#### ÄSTHETIK DER MODERNE UND DIE FORTDAUERnde DIALEKTIK VON NATUR UND KUNST

Es ist nicht einfach, angesichts des erstmals in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zugunsten einer essentiell pluralistischen Ästhetik der „Postmoderne“ wirkungsvoll ausgegerufenen „Endes der Moderne“ den gegenwärtigen Stand der ästhetischen Debatte genauer zu bestimmen. Im Zeichen der mit der Ausstellung CARRARA verbundenen Postmoderne ergeben sich jedoch folgende Schlußfolgerungen:

Es gibt seit der Antike einen Diskurs über Verwitterung, zunächst gekleidet in pagane Mythen sowie jüdisch-christliche Meditationen über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Mit Vorklängen schon in der Zeit der italienischen Renaissance entfaltet sich

seit dem 18. Jahrhundert im Zeichen des Erhabenen eine Ruinenästhetik, die bis heute fort dauert und inzwischen auch Bereiche wie die Industriearchäologie einbezogen hat.

Ebenfalls seit der Antike läßt sich eine Dialektik von Natur und Kunst erkennen, dank der auch Naturdinge wie Mineralien oder Gesteine als ästhetische Gegenstände erscheinen. Davon zeugt vor allem die seit der italienischen Renaissance betriebene Einrichtung von „Kunst- und Wunderkammern“, in denen seltene Unikate als „Spiele der Natur“ ausgestellt wurden, darunter auch viele „Steinspiele“.

Innerhalb der Kunst der Avantgarde ist es vor allem der Surrealismus, der „Spiele der Natur“ in überlieferten Darstellungen oder als vorgefundene Objekte in die aktuelle ästhetische Debatte einbezieht, in der auch die Hinwendung zu Verwitterungsstrukturen eine gewisse Rolle spielt. Exemplarisch dafür ist das von Max Ernst avantgardistisch gewendete Verfahren der „Abreibung“ (*frottage*) zur Erzeugung einer eigenen - im Jahr 1925 in Form von Lichtdrucken veröffentlichten - surrealen Naturgeschichte (*histoire naturelle*). Das abgeriebene Material sind hier vor allem alte, durch Verwitterung in ihren Strukturen grafisch angereicherte Holzdielen.



CARRARA 12

Die ästhetische Faszination von Verwitterungsstrukturen gründet, wie schon angedeutet, in der außerordentlichen Komplexität und strukturellen Finesse von Prozessen, deren Verlauf und Ergebnis vor allem in der Geographie, Geologie, Biologie sowie in den Technikwissenschaften erforscht und bildlich festgehalten wird. Dabei läßt sich insbesondere die in der Lithosphäre wirksame „Mitproduktivität“ der Natur in vielen ihrer Facetten konkret vor Augen führen. Sie betrifft die Auswirkungen der von der Antike als „Urstoff“ verstandenen vier „Elemente“ Erde, Wasser, Luft und Feuer, die Rolle von Pflanzen und Tieren, sowie anthropogene Faktoren, die wiederum ein großes Spektrum vom Einsatz der Brechstange bis zu den Spuren jener Maschinen umfassen, die heute in der Marmor verarbeitenden Industrie eingesetzt werden.

Die wichtigste Beobachtung im Rahmen einer „Ästhetik der Verwitterung“ ist aber vielleicht diese: Nicht selten spiegeln die vom „Spiel der Natur“ geschaffenen Verwitterungsstrukturen auf verblüffende Art und Weise den Gestus prominenter künstlerischer Positionen der Moderne wider. Es entsteht der Anschein, als ob die Natur in Verbindung mit handwerklich-industriellen Arbeitsprozessen nunmehr der Kunst zurückerstatte, was diese in Abkehr von aller direkten Nachahmung im Zei-

chen der ästhetischen Moderne für lange Zeit aus der Realität in den vermeintlich autonomen Kunstraum verbannen wollte. Zu den nicht zu unterschätzenden Konsequenzen einer solchen Betrachtungsweise gehört die Aufforderung, im Interesse einer umfassenden ästhetischen Welt- und Selbsterfahrung den Kunstraum zumindest temporär zu verlassen, um sich der Tatsache zu vergewissern, daß die jenseits aller gewohnten Schematisierung erfahrene Natur, der alles Menschenwerk letzten Endes in Form von Ruinen anheimfallen wird, nach wie vor eine „Bildgeberin“ höchsten Ranges bleibt.

#### CARRARA UND DER MARMOR

Der Name der auf einer Anhöhe unterhalb der steil aufragenden Apuanischen Alpen gelegenen und durch einen Hafen sowie durch eine Strandsiedlung mit der Küste der Versilia verbundenen Stadt weckt eine Fülle von Assoziationen und Empfindungen. Vor allem aber ruft er nahezu automatisch den Namen des Gesteins hervor, das seit antiken Zeiten in den nahen Steinbrüchen abgebaut wird. Der dadurch beschworene Genius des Ortes hat viele Bezugspunkte, darunter die von Bontempelli zum Ruhme der ewigen Schönheit des Marmors aufgezählten Namen bedeutender Bildhauer von Niccolò Pisano im 13. Jahr-

hundert bis zu Antonio Canova im 18. Jahrhundert. Der wichtigste Künstler allerdings bleibt Michelangelo, der sich seine Blöcke in einem Steinbruch am Monte Altissimo selbst ausgesucht haben soll. Dieser großen bildhauerischen Tradition fühlt sich auch die 1769 gegründete Akademie der Schönen Künste in Carrara noch verpflichtet, deren Hauptsitz der alte Palazzo Malaspina mitten im Zentrum ist.

In Italien hat der Name Carrara über die Verbindung mit dem Marmor hinaus starke soziale und politische Konnotationen. Carrara war einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die gewerkschaftliche Organisation der Arbeiterbewegung, eine frühe Hochburg des Anarchismus und schließlich ein Zentrum des Partisanenkampfes im Bereich der quer durch die Apuanischen Alpen verlaufenden „gotischen Linie“. Sie trennte in der letzten Phase des Zweiten Weltkriegs die Fronten zwischen den von Süden anrückenden Truppen der Alliierten und der nur noch mit Mühe den Norden kontrollierenden deutschen Truppen und ihrer im Gebiet um den Gardasee konzentrierten italienischen Verbündeten. Gegen diese Statthalter der Diktatur kämpften vor Ort Partisanen, die sich vor allem aus der traditionell links stehenden Bevölkerung der Bergarbeiterstadt rekrutierten. Trauriger Höhepunkt dieses Kampfes war das Massaker, das eine

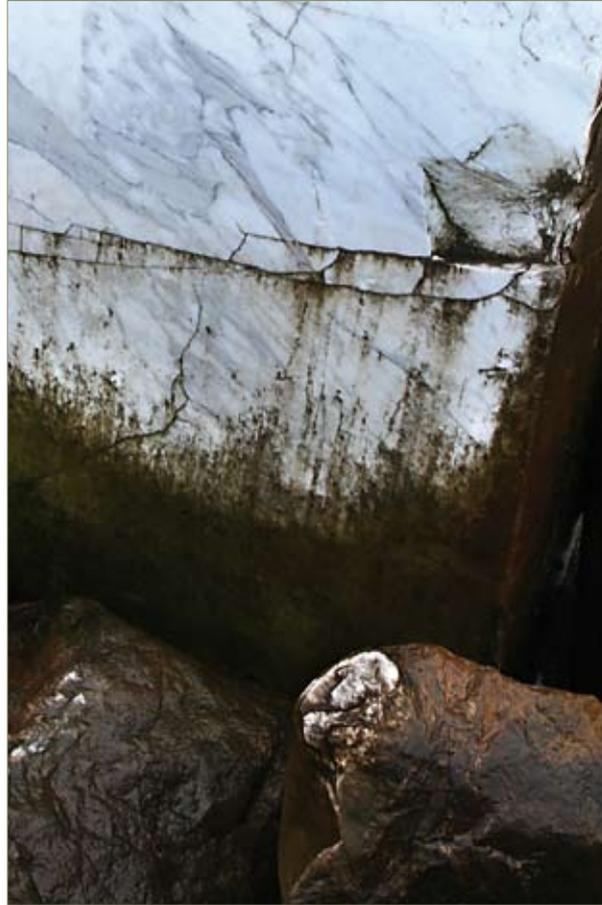
deutsche Soldateska der Waffen-SS am 12. August 1944 in dem Dorf Stazzema unter der Zivilbevölkerung angerichtet hat. Die juristische Aufarbeitung begann in Italien erst im Jahr 2004 und ist in Deutschland bis heute nicht abgeschlossen.

Der im Zusammenhang mit der Interpretation von Bontempellis Text „Die Welt des Marmors“ schon angedeutete aktuelle Konflikt zwischen Ökonomie und Ökologie im Zeichen einer forcierten Globalisierung und Monopolisierung des Abbaus und der Verarbeitung des Marmors betrifft demgegenüber die zukünftige Entwicklung der Region. Eine naheliegende Allianz von Ästhetik und Ökologie stößt allerdings auf Schwierigkeiten. Die Marmorbrüche, die ausgehöhlten Berge, die aus der Ferne wie Schneefelder wirkenden Geröllhalden und das Zickzackband der manchmal bis zu den Gipfeln reichenden Straßen sind seit langem eine Attraktion für Reisende aus aller Welt. Erhaben wirkt eben auch der Kampf der Technik mit der Natur. Dieser Zwiespalt läßt sich in der Ebene des Ästhetischen selbst nicht aufheben, sondern nur durch Diskussion der legitimen wie der problematischen Ansprüche ästhetischer Erfahrung im Rahmen übergeordneter ethischer, sozialer und politischer Fragestellungen.

## CARRARA IM DIALOG MIT DEN NATURWISSENSCHAFTEN

Die Gegenstände der Erdwissenschaften sind als größtenteils anschauliche Dinge, Formationen, Landschaften von großer ästhetischer Anziehungskraft. Das hatte Alexander von Humboldt in seinen erstmals 1807 erschienenen *Ansichten der Natur* einleitend hervorgehoben und sich deshalb ausdrücklich für eine „ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände“ ausgesprochen. Es ging ihm darum, „gleichzeitig die Phantasie zu beschäftigen und durch Vermehrung des Wissens das Leben mit Ideen zu bereichern“.

Der Diskurs der Erdwissenschaften stützt sich seit langem auf einen sehr großen Anteil bildlicher Darstellungen, d.h. Karten, Zeichnungen und Fotografien. (Vgl. hierzu Die Sprache der Geowissenschaft in: Engelhardt/Zimmermann 1982, S. 49-91) Für den Laien haben solche Bilder auch dann einen eigentümlichen Reiz, wenn er sie kaum entziffern kann oder sogar spontan falsch interpretiert. Im Beitrag von Giancarlo Molli zum vorliegenden Katalog findet sich ein aktuelles Beispiel für den Einsatz der Farbfotografie als Forschungsinstrument der Geologie. Einen implizit ästhetischen Bezug hat der Beitrag dadurch, daß er





CARRARA 25

vom Handel angebotene und bei Kunden begehrte Varietäten des Marmors von Carrara zum Gegenstand empirischer Forschung erhebt. Es geht bei solchen Forschungen um makroskopische Eigenschaften wie Farbe und Farbverteilung, Transluzenz, Mineralführung, um Größe, Form und Gefüge von Kristallkörnern, um Bänderung, Schichtung, Schieferung und Klüftung, manchmal sogar um den Geruch als Unterscheidungsmerkmal und schließlich auch um Verwitterungserscheinungen.

Da die makroskopische Untersuchung von Gesteinen zur eindeutigen empirischen Bestimmung häufig nicht ausreicht, wird sie durch eine an Dünnschliffen ansetzende mikroskopische Untersuchung des Mineralbestandes und der Textur ergänzt. „Das Gefüge eines kristallinen Gesteins ist letztendlich das Ergebnis miteinander konkurrierender Prozesse während der Deformation. In Dünnschliffen ist der Stand aus der letzten Phase dieser Prozesse gleichsam eingefroren erhalten.“ (Koch 2005, 2.1.3, S. 8)

Die Bilder der Ausstellung CARRARA orientieren sich demgegenüber eher an einem Chamäleonismus der Erscheinungen. Im großen Raum der Imagination geraten die Bedeutungen der Begriffe, mit denen sich Marmor beschreiben läßt, ins Gleiten und bekommen eine phantastische Aura. Dennoch kann das in

solchen Begriffen sedimentierte Wissen die ästhetische Erfahrung schärfen und in neue Richtungen weisen. So gelangen wir vom Trümmersediment zum Ikonoklasmus der Kunstgeschichte, von der Erinnerung an den marinen, fluvialen, glazialen oder äolischen Transport des Gesteins zur Ahnung von Bewegungen, die im günstigsten Fall sogar einen Marmorblock „zum Tanzen bringen“. Und Schadensfälle wie Anlagerungen, Ausblühungen, Krusten, Filmbildungen, die aus Weiß Schwarz machen, Rißporosität und Zerklüftung, biogene Besiedlung mit Lochfraß etc. bilden willkommene Anlässe für ästhetische Epiphanien.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Jurgis Baltrušaitis:** Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Berlin 1984 | **Die Bibel.** Rev. Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1912 | **Klaus Börner:** Landschaftsmarmor 2007 <http://www.landschaftsmarmor.de/> | **Horst Bredekamp:** Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993 | **ders.:** Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst. Berlin 2004 | **P. van der Burg:** Holländische Malschule für Holz-Imitationen und Marmor-Imitationen. Hannover 1996 | **Paolo Conti u.a. (Hrsg.):** Il marmo nel mondo. Industria e commercio dei materiali lapidei. 2. Aufl. Carrara 1990 | **Thomas Cramer:** Die Marmore des Telephosfrieses am Pergamonaltar. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie, Bd. 15. Berlin 1998. S. 95-198 | **Jacques Dubarry de Lassale:** Marmor. Vorkommen, Bestimmung, Verarbeitung. Fotografien von Sylvie Barco. Stuttgart 2002 | **Wolf von Engelhardt:** Goethe im Gespräch mit der Erde. Weimar 2003 | **ders.:** Schönheit im Reiche der Mineralien. In: Jahrbuch für Ästhetik Bd. 4, 1958-59. S. 55-73 | **Wolf von Engelhardt und Jörg Zimmermann:** Theorie der Geowissenschaft. Paderborn 1982. Engl. Übersetzung: Theory of Earth Science. Cambridge University Press, London 1988. | **Lothar Goretzki:** Bauwerkserhaltung, 2005 - <http://www.uni-weimar.de/Bauing/bauchemie/Downloads/Bauwerkserhaltung/V4.pdf> | **ders.:** Was ist Verwitterung - Grundlagen der Schadensphänomenologie. In: Bausubstanz. Meiningen 1997, Nr. 10, S. 293 - 306 | **Hans Holländer:** Ein Museum der Steine. Die „Metallothea“ des Michele Mercati und die Ordnung des Wissens. In: Christoph Stiegemann (Hrsg.): Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600. Katalog-Handbuch Mainz 2003. S. 19-31 | **Alexander von Humboldt:** Ansichten der Natur. 3. Aufl. Berlin 1849 | **Il marmo ... ieri e oggi. Storia fotografica della lavorazione del marmo.** 2. Aufl. Carrara 1989 | **Ruth Jung:** Der Schrank. Wie Deutsche und Italiener die Vergangenheit entsorgen. DeutschlandRadio Sendung vom 16.1.2007. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/feature/573031/> | **Andreas Koch:** Deformation von Fassadenplatten aus Marmor: Schadenskartierungen und gesteintechnische Untersuchungen zur Verwitterungsdynamik von Marmorfassaden. Diss. Universität Göttingen 2005. <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:kobv:83-opus-10297> | **Johann Georg Krünitz:** Oeconomische Encyclopädie. Bd. 1-242. Berlin 1773-1858. <http://www.>

kruenitz1.uni-trier.de/ | **Adalgisa Lugli**: Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa. 3. Aufl. Milano 2005 | **Meyers Konversationslexikon**. 4. Aufl. Leipzig und Wien 1885-1892 <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/stoebern.html?bandid=100163> | **Luciana und Tiziano Mannoni**: Marmor. Material und Kultur. München 1980 | **Michelangelo Buonarroti**: Gedichte und Briefe. Hrsg. von R. A. Guardini. Berlin 1907. Sonette übersetzt von Sophie Hasenclever. <http://www.gutenberg.org/etext/15813/> | **Marco Meccheri, Giancarlo Molli, Paolo Conti, Paola Blasi & Luca Vaselli**: The Carrara Marbles (Alpi Apuane, Italy). A geological and economical updated review. In: Z.d.Ges.Geowiss., 158/4, p. 719-735. Stuttgart 2007 | **Giorgio Nebbia**: Povero ecosistema. [http://www.greencrossitalia.it/ita/news\\_istitut/news\\_istitut\\_giorgio\\_nebbia.htm](http://www.greencrossitalia.it/ita/news_istitut/news_istitut_giorgio_nebbia.htm) | **Susanne Pickert**: Rezension zu Michael Kempe: Wissenschaft, Theologie, Aufklärung. Johann Jakob Scheuchzer und die Sintfluttheorie. Ependorf 2002. In: Historische Literatur, 2. Band, Heft 3 Stuttgart 2004. S. 137-139 | **Vittorio Prayer**: Il Monolite, una storia dal sapore di leggenda. In: AGORÀ. Aprile 2006. S. 18 f. | **Helmut Protzer und Fritz Röbbert**: Verhalten von Kupferoberflächen an der Atmosphäre, [http://www.kupferinstitut.de/front\\_frame/pdf/s131.pdf](http://www.kupferinstitut.de/front_frame/pdf/s131.pdf) | **Jörg**

**Michael Rüdric**: Gefügekонтроllierte Verwitterung natürlicher und konservierter Marmore. Diss. Göttingen 2003. <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:gbv:7-webdoc-529-7> | **Wolfgang Ullrich**: Gesucht Kunst! Phantombild eines Jokers. Berlin 2007 | **Jörg Zimmermann**: Ästhetik der Verwitterung. In: Natur & Geist. Forschungsmagazin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 24. Jg. 1/2008. S. 74-78 | **ders.**: Chimären der Einbildungskraft – Zur Inversion des cartesianischen Zweifelspiels im Horizont des Surrealismus. In: Wilhelm Friedrich Niebel / Angelica Horn / Herbert Schnädelbach (Hrsg.): Descartes im Diskurs der Neuzeit. Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main 2000. S. 329 – 348 | **ders.**: Metallomorphie. Ausstellungskatalog. Mainz 2007 | **ders.**: Semiotik in der Anwendung: Empirische Analyse und Theoriebildung in der Geowissenschaft. In: Klaus Oehler (Hrsg.): Zeichen und Realität. Tübingen 1984, S. 281 - 295 | **ders.**: Philosophische Horizonte der Histoire Naturelle von Max Ernst. In: Karin Orchard und Jörg Zimmermann (Hrsg.): Die Erfindung der Natur - Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum. Ausstellungskatalog Freiburg 1994. S. 15-24 | **ders.**: Theorie der Geowissenschaft, cf. Engelhardt 1982 und 1988 | **ders.**: ZOLLHAFEN. Fotografie und Ästhetik. Einführung von Ernst Fischer. Ausstellungskatalog. Mainz 2006



CARRARA 07

GIANCARLO MOLLI  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA)

# INTRODUZIONE ALLA GEOLOGIA E AI MARMI DELLE ALPI APUANE

Le Alpi Apuane rappresentano una finestra tettonica in cui sono esposte le unità geometricamente più basse dell'Appennino Settentrionale. Questa catena, parte del sistema orogenico Alpino, è il risultato della deformazione terziaria del margine continentale italo-adriatico, su cui sono sovrascorsi frammenti (le Unità Liguri) di un dominio oceanico che ha separato durante il Mesozoico la Paleoeuropa dall'Africa.

Le rocce osservabili nelle Alpi Apuane sono testimoni della storia geologica di un settore di superficie terrestre conosciuto nella letteratura geologica come dominio Toscano.

Circa 250-240 Ma (milioni anni) fa il paesaggio generale della regione si caratterizzava per la presenza di una catena montu-

osa ormai quasi completamente smantellata, realizzata durante un precedente ciclo orogenico, quello Ercinico. L'ambiente in condizioni climatiche semi-aride era di tipo continentale e solo localmente marino con sviluppo di ridotte piattaforme carbonatiche. Depositi di questo tipo ed età sono osservabili nelle Alpi Apuane (Formazione di Vinca e Verrucano s.l. comprendente i marmi Ladinici del M.Brugiana) sovrapposti a rocce più antiche filladi, scisti porfirici e porfiroidi già deformati durante la precedente storia tettonica (basamento pre-Mesozoico).

Successivamente in seguito a processi estensionali a scala regionale le condizioni si sono modificate l'ambiente continentale è stato sostituito da un ambiente di mare basso, le condizioni climatiche tropicali calde comparabili con quelle attualmente presenti in Florida, Golfo Persico, Mar Rosso permisero l'instaurarsi di una piattaforma carbonatica molto estesa e testimoniata nelle Apuane dai depositi triassici delle Dolomie conosciute localmente come Grezzoni. L'ambiente era tutt'altro che perfettamente omogeneo, l'attività tettonica realizzava locali depressioni testimoniate da sedimenti di mare più profondo mentre alti morfologici potevano arrivare anche all'emersione e a essere sottoposti a smantellamento con produzione di materiali detritici. Esempi di questa articolazione ed evoluzione della piatta-

forma carbonatica sono osservabili confrontando i sedimenti di tetto dei Grezzoni nell'area centrale e orientale delle Apuane (Brecce di Serravezza) con quelli coevi di mare più profondo della zona occidentale (marmo nero di Colonnata).

Il perdurare di condizioni di mare basso con temperature sub-tropicali permise l'istaurarsi di una nuova piattaforma carbonatica giurassica (200-180 Ma) da cui sono derivati la gran parte dei marmi apuani.

In questa piattaforma erano distinguibili sub-ambienti con caratteristiche deposizionali differenti - barriere coralline, piane costiere interessate da correnti di marea, depressioni più profonde in cui si accumulavano detriti provenienti da aree più rilevate - che in ultimo sono responsabili di una parte della variabilità osservabile all'interno dei marmi Apuani (Coli & Fazzuoli, 1992; Meccheri et al., 2007).

Dalla fine del Lias (180 Ma fa) il dominio Toscano e la piattaforma carbonatica allora realizzata cominciò ad approfondirsi progressivamente in seguito a processi estensionali a scala regionale precursori dell'apertura di una area oceanica posta ad occidente del dominio Toscano -la Tetide Ligure- per cui iniziarono a depositarsi sedimenti di mare sempre più profondo; i "Calcari

selciferi", Diaspri (metaradiolariti) e "Scisti sericitici" testimoniano appunto questa evoluzione del margine continentale.

Le condizioni paleotettoniche di margine passivo sono rimaste più o meno stabili fino a circa 30 Ma di anni fa quando, in seguito alla chiusura dell'oceano Ligure il margine fu coinvolto nella collisione continentale con la placca europea rappresentata dal blocco Sardo-Corso.

Durante la collisione il margine Toscano è stato suddiviso in diverse unità tettoniche, deformate a differenti livelli strutturali (cioè in differenti condizioni fisiche di temperatura e pressione).

Nella regione delle Alpi Apuane, sono tradizionalmente distinte, tre unità tettoniche principali, dall'alto verso il basso:

a) la Falda Toscana caratterizzata da una successione sedimentaria comprendente termini dal Trias superiore all'Oligocene-Miocene inferiore. Questa unità è caratterizzata da un'evoluzione deformativa sviluppata in condizioni metamorfiche di grado molto basso. Si tratta cioè di una porzione del margine toscano rimasta a livelli strutturali alto crostali durante tutta la storia deformativa;

- b) l'Unità di Massa comprendente litotipi Paleozoici e Triassici che affiorano al margine sud-occidentale del massiccio Apuano a partire da Bedizzano fino a sud di Pietrasanta;
- c) l'"Autoctono Apuano" o unità delle Apuane che caratterizza la gran parte del nucleo metamorfico e della regione geografica delle Alpi Apuane. Questa unità è costituita da un basamento paleozoico (metasedimenti e metavulcaniti) e da una sequenza metasedimentaria Permo(?) - triassica/oligocecnica;

Le condizioni metamorfiche di picco (cioè massime) registrate dalle unità metamorfiche di Massa e delle Apuane sono stimate attorno a 350-450°C per pressioni tra 6-8 Kb (equivalenti a profondità tra 18-30 km). Sulla base delle caratteristiche deformative nelle unità metamorfiche delle Alpi Apuane sono riconosciuti strutture attribuibili a due eventi tettonici principali:

- l'evento tangenziale o D1, collegabile alla collisione continentale. Durante questo evento, in cui si realizza la messa in posto delle unità tettoniche, le rocce osservabili nelle Alpi Apuane, sono state portate in profondità all'interno della crosta, fortemente deformate e trasformate in rocce metamorfiche

- l'evento tardivo o D2, a cui sono associate strutture che deformano quelle realizzate precedentemente ed accompagnano la progressiva esumazione cioè la risalita delle unità metamorfiche verso la superficie

Sulla base di datazioni radiometriche (metodi K/Ar, Ar/Ar e tracce di fissione) alla storia deformativa D1 è attribuita un'età compresa tra 27 e 20 Ma. Mentre la storia deformativa D2 (al di sopra delle temperature di circa 250 °C) è più antica di c. 11 Ma. Il passaggio delle unità metamorfiche al di sotto della temperatura di circa 120 °C (circa 3-4 Km di profondità) è stimata tra i 6 e 2 Ma.

Il complesso cammino dei volumi di rocce all'interno della crosta è registrato nelle strutture di deformazione e nelle associate mineralizzazioni ora osservabili nelle Alpi Apuane.

Tra le strutture deformative più spettacolari le pieghe, presenti dalla scala metrica alla scala plurichilometrica, sono responsabili della distribuzione spaziale dei livelli di marmi nel territorio.

## I MARMI DELLE ALPI APUANE

Sulla base delle loro caratteristiche mesoscopiche in termini generali nelle Alpi Apuane possono essere distinti tre tipi principali di marmi.

- 1) marmi massicci e/o bandati prevalentemente bianchi con o senza "vene" grigio chiare e/o scure, lenti o "spots";
- 2) breccie monogeniche o poligeniche, "in situ", matrice-supportate o clasto-supportate;
- 3) marmi grigi es. bardigli e nuvolati;

A questi tre tipi principali di marmi possono essere collegate le più di quindici differenti varietà merceologiche commerciali estratte nelle Alpi Apuane.

Studi pubblicati associano le differenze principali nell'aspetto mesoscopico di base dei marmi alla loro posizione ed ambiente deposizionale all'interno della piattaforma carbonatica retica e soprattutto liassica. A questa differenziazione e variabilità originaria del "protolite" si sovrappone, a produrre una variabilità mesoscopica, la storia deformativa che può essere collegata a stati di strain finito locale variabile da zona a zona e che possono portare in litotipi non omogenei (per es. le breccie) ad una

importante variabilità di ornamentazione es. tipo di allungamento vs. stato di strain finito dei clasti di breccie marmoree.

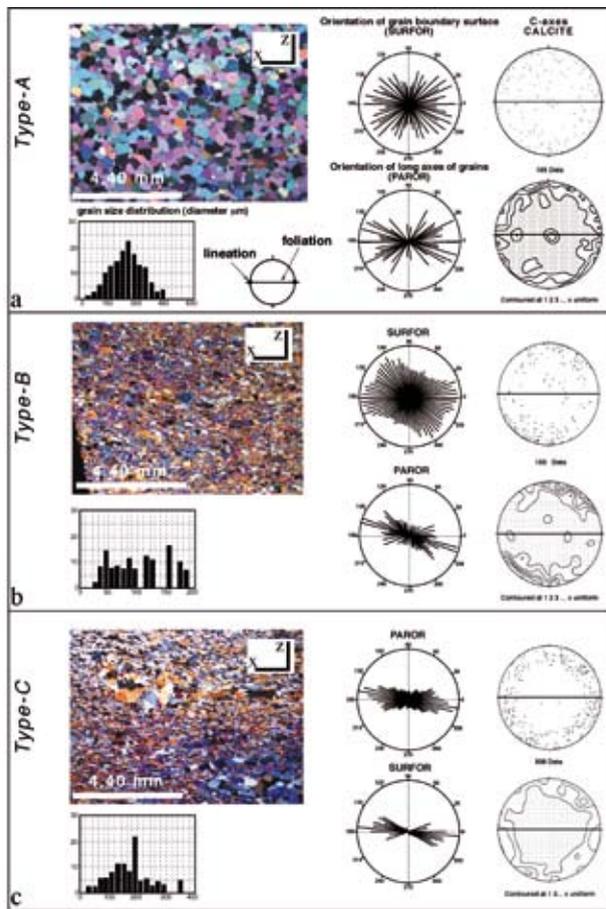
A questa variabilità mesoscopica si sovrappone un terzo tipo di variabilità rappresentata dal carattere microstrutturale dei marmi che è funzione di due fattori principali:

- 1) caratteristiche composizionali del litotipo: es. contenuto di fillosilicati e/o altre fasi mineralogiche diverse dalla calcite, minerale costituente fondamentale (presente in quantitativi maggiori del 90%);
- 2) relazione tra processi deformativi e termici a scala regionale e storia deformativa/termica locale.

Schematizzando il soggetto è possibile riconoscere all'interno dei marmi Apuani tre tipi principali di assetti microstrutturali:

Il primo tipo (**Tipo A**) si caratterizza per la microstruttura granoblastica poligonale ("foam" o "a schiuma"), una granulometria media variabile tra c. 200 e 350  $\mu\text{m}^2$ , una forma dei cristalli quasi isometrica.

Analisi quantitative del microfabric evidenziano una distribuzione granulometrica unimodale con granulometria media di c. 300  $\mu\text{m}^2$  (Fig.1). Analisi di orientazione preferenziale dei limiti



cristallini mostrano una distribuzione debolmente bimodale osservabile nel diagramma a rosa di Fig.1.

Anche le analisi di orientazioni preferenziali dell'orientazione di forma dei cristalli mostrano una distribuzione leggermente bimodale degli assi maggiori dei cristalli con due massimi di distribuzione orientati rispettivamente 20-30° (in senso orario ed antiorario) rispetto al piano di foliazione.

I rapporti assiali (asse lungo/corto) di cristalli individuali sono attorno a c.0.65. Il fattore di forma è molto basso c.1,8 implicando limiti granulari tendenzialmente rettilinei. Questo tipo microstrutturale si caratterizza per una tessitura (orientazione cristallografica preferenziale) molto debole (Fig. 1a).

Un secondo tipo microstrutturale (Tipo B) si caratterizza per la presenza di tracce più o meno importanti di rielaborazioni dinamiche del microfabric tipo A. I principali caratteri di questo tipo microstrutturale sono rappresentate da limiti intergranulari lobati-saturati che testimoniano processi di migrazione dei limiti intergranuli; distribuzione granulometrica bimodale con presenza di una seconda generazione di cristalli di calcite a grana più fine (Fig.1b). I cristalli relitti originari mostrano geminati lenticolari con evidenze locali di migrazione.

Questo tipo microstrutturale mostra a differenza del Tipo A orientazioni cristallografiche preferenziali ben definite e più forti del tipo A.

Il terzo tipo microstrutturale (Tipo C) caratterizza marmi più o meno puri (es. le varietà merceologiche tipo Calacatta e Zebri-  
no) e localmente marmi grigi tipo bardiglio e nuvolato. La caratteristica microstrutturale distintiva (Fig.1C) è rappresentata da una evidente orientazione di forma (SPO) orientata ad angoli variabili, in genere bassi da 0 a 10-30° rispetto alla foliazione principale. Questo tipo microstrutturale può ritrovarsi con orientazioni cristallografiche variabili.

#### BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

- Carmignani L. & Kligfield R. (1990) *Tectonics*, 9 (6), 1275-1303.
- Carmignani L. (1985) *Litografia Artistica Cartografica*, Firenze, Italia.
- Coli M. & Fazzuoli M. (1992) *Atti Tic. Sc. Terra*, 35, 43-60.
- Elter P. (1975) *Boll. Soc. Geol. Fr.*, 7 (XVII), 956-962.
- Fellin M.G., Reiners P.W., Brandon M.T., Wüthrich E., Balestrieri M.L., Molli G. (2007) *Tectonics*, 26, TC6015, doi.: 10.1029/2006TC002085.
- Meccheri M., Molli G., Conti P., Blasi P. & Vaselli L. (2007) *Z. dt. Ges. Geowiss.*, 158/4, 719-735.
- Molli G., Conti P., Giorgetti G., Meccheri M. & Oesterling N. (2000) *J. Struct. Geol.*, 11/12, 1809-1825.
- Molli & Vaselli (2006) *Geol. Soc. Am. Sp. Pap.*, 414, 79-93.



CARRARA 01



CARRARA 18

SIMONA CIGLIANA  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA LA SAPIENZA)

## MASSIMO BONTEMPELLI UND „DIE WELT DES MARMORS“

Die Küste der Versilia war eine der Gegenden, die Massimo Bontempelli am meisten liebte. Der Romancier, Schriftsteller und Journalist, der in seiner langen Karriere als Sonderkorrespondent und Autor des Feuilletons viele Orte und Länder besuchte, hinterließ eine reiche Ernte an Reiseprosa. Als Sohn eines bei der staatlichen Eisenbahn angestellten Ingenieurs lernte Bontempelli schon als kleiner Junge die Mitte und den Norden der italienischen Halbinsel kennen, indem er dem Vater folgend immer wieder das Domizil, die Schule und die Stadt wechselte. Danach zog er als Aushilfslehrer für Literatur an Mittelschulen des Königreichs Italien für längere Zeit von Stelle zu Stelle. 1910 hatte er endlich eine feste Bleibe in Florenz, weilte dort aber nur bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Danach verlegte er mit der Familie – er hatte inzwischen geheiratet – den Wohnsitz

## MASSIMO BONTEMPELLI E „IL MONDO DEL MARMO“

La Versilia fu uno dei luoghi più cari a Massimo Bontempelli, romanziere, scrittore e giornalista che, nella sua lunga carriera di inviato speciale e di prosatore di terza pagina, visitò molti luoghi e molti paesi, lasciando una ricca messe di prose di viaggio. Figlio di un ingegnere impiegato nelle Ferrovie dello Stato, Bontempelli aveva iniziato sin da piccolo a percorrere il centro-nord della penisola, cambiando sempre casa, scuola e città al seguito del padre. Poi, come professore supplente di lettere nelle scuole medie del Regno, aveva peregrinato a lungo di sede in sede. Nel 1910, finalmente, aveva preso stabile dimora a Firenze: ma vi era rimasto solo fino all'inizio del Primo Conflitto mondiale, quando, con la famiglia (si era intanto sposato) spostò la residenza a Milano, lavorando nel frattempo, prima di arruolarsi volontario, come corrispondente dal fronte per vari

nach Mailand. Bis zum Zeitpunkt, in dem er sich als Freiwilliger zum Kriegsdienst meldete, arbeitete er für verschiedene Zeitungen als Frontberichterstatte. Ende 1921 zog er nach Rom; 1930 hielt er sich ein Jahr lang in Paris auf; bis zur Rückkehr in die Hauptstadt im Jahre 1935 lebte er in Frascati. Dann kamen nach den Zensurmaßnahmen von 1938 noch Monate der „Halbverbannung“ in Venedig hinzu. Während des Zweiten Weltkriegs wechselten die Aufenthalte zwischen der Lagunenstadt, Mailand und Rom, wo er sich endgültig niederließ und bis zu seinem Tod im Jahre 1960 lebte.

Den Lauf dieses bewegten Lebens vervollständigen die vielen Reisen, die der Schriftsteller als täglicher Berichterstatte unternahm, sei es in der Rolle des schlichten Touristen, sei es in der Rolle des „Staatsintellektuellen“, um die italienische Kultur im Ausland zu repräsentieren. Im Rahmen dieses journalistischen Auftrags spannte sich der Bogen von einer Stippvisite der wichtigsten Häfen des Mittelmeeres im Sommer 1921 über die lange Rundreise durch Argentinien, Brasilien und Chile, aus der die „Südamerika-Interpretationen“ hervorgingen, sowie die ausgedehnte Phase der Erkundung Europas in den Jahren 1934 und 1935 bis zur heftig kritisierten offiziellen Reise nach Jugoslawien im März 1948.

giornali. Alla fine del '21, si era già trasferito a Roma; nel '30, per un anno fu a Parigi; quindi, fino al '35, avanti di riprendere stanza nella capitale, visse a Frascati. Verranno ancora i mesi di semiconfinio a Venezia dopo la censura politica del '38 e, negli anni della Seconda Guerra, gli spostamenti tra la città lagunare (luglio-agosto 1943), Milano (dicembre 1945-primavera 1946) e Roma (estate 1944-estate 1945), dove si stabilirà definitivamente fino alla morte, nel 1960.

A complemento di questa vita movimentata, vi sono ancora tanti viaggi, che lo scrittore intraprese come inviato di quotidiani, come semplice turista e come intellettuale di Stato, a rappresentare la cultura italiana all'estero: dal servizio giornalistico che, nell'estate del 1921, lo porterà a toccare i principali porti del Mediterraneo, al lungo itinerario tra Argentina, Brasile e Cile da cui nasceranno le Interpretazioni sudamericane, dall'intensa stagione di esplorazioni europee del 1934-'35 fino al criticato viaggio ufficiale in Jugoslavia nel marzo del 1948.

Le sue vacanze, Bontempelli però le trascorreva a Napoli e a Castiglioncello, con Luigi Pirandello e con l'attrice Marta Abba; a Portofino e a Cortina, dove era ospite delle illustri famiglie dei Valdemari e degli Astaldis; e soprattutto in Versilia e a Montagnoso, presso la casa avita di Paola Masino, sua compagna.

Seine Ferien hingegen verbrachte Bontempelli in Neapel und zusammen mit Luigi Pirandello und der Schauspielerin Marta Abba in Castiglioncello, sodann in Portofino und Cortina d'Ampezzo, wo er Gast der illustren Familien Valdemari und Astaldi war, vor allem aber an der Küste der Versilia und in Montignoso, nahe dem Stammsitz seiner Lebensgefährtin Paola Masino.

Hier, im Schatten der Apuanischen Alpen, wo der Schriftsteller Gewinn bringende Pausen seiner beruflichen Arbeit einlegen konnte, wurden zahlreiche seiner Erzählungen und Romane zu Papier gebracht. Hier durchlebte er viele glückliche Stunden in der Gesellschaft all der Kollegen, die sich in dieser Zeit im Kielwasser von D'Annunzio jenen tyrrhenischen Küstenstreifen für ihre Ferienzeit ausgewählt hatten. Dazu gehörten Maccari und Malaparte, Primo Conti und Alberto Savinio, Marinetti und der schon erwähnte Pirandello. Es waren damals noch fast unberührte Orte. Es gab nur wenige Ansammlungen von Häusern an einer Küste, die von Forte dei Marmi bis nach Marina di Massa reicht, und lange graue Sandstrände. Im Bereich des Binnenlandes folgte auf den Dünengürtel und den mediterranen Buschwald ein breiter Streifen dichten Pinienwaldes, der bis an den Fuß der hohen Berge reichte, deren Struktur von kristallinem Kalkstein sich bis zum heutigen Tage vom Morgengrauen

Qui, all'ombra delle Alpi Apuane, dove lo scrittore trascorse prolifiche pause dal lavoro, furono scritti molti dei suoi racconti e dei suoi romanzi; qui visse molte ore liete, in compagnia dei tanti colleghi che all'epoca, sulla scia di D'Annunzio, avevano scelto questo tratto della costa tirrenica per i loro periodi di riposo: tra gli altri, Maccari e Malaparte, Primo Conti e Alberto Savinio, Marinetti e lo stesso Pirandello. Erano luoghi allora quasi intatti: pochi agglomerati di case nel tratto che va da Forte dei Marmi a Marina di Massa; lunghe spiagge di sabbia grigia e un entroterra in cui, alle dune e alla macchia mediterranea, si succedeva una larga fascia di fitta pineta che arrivava fino ai piedi delle



bis zum Sonnenuntergang in den unwahrscheinlichsten Farben darbietet.

Bontempelli reiste als Schriftsteller, und häufig legte er über seine Streifzüge rund um die Welt öffentlich Rechenschaft ab. Sein intensives Wirken als Publizist, sein beharrlicher Wille, die Figur des Schriftstellers zu professionalisieren und sein Leben „nach dem Handwerk“ machten ihn gleichsam zu einem förmlich beauftragten Beobachter, der in einer Zeit, in der die Presse noch das wesentliche Informationsmedium war, aktiv am Aufbau der öffentlichen Meinung beteiligt war und die kollektive Einbildungskraft mit Vorstellungen nährte, die von weither kamen.

Dies tat er nicht nur mittels der Reportage oder der Reiseprosa. Seine ihm eigene Darstellungsweise im Gewand des Erzählers ist in vielen Dichtungen von den „Reisen und Entdeckungen“ (1922) bis zur „Sonnenwende“ (1941) als pikareske Erweiterung des Alltäglichen und als phantastische Überschreitung der üblichen Grenzen des Realen konzipiert. Bontempelli treibt seine Erkundungsreisen in immer weiter entfernte Regionen, bis zu den „Flügeln des Hippogryphen“, um die Erde aus siderischer Höhe zu betrachten, in der kalt-idealen Sphäre des Mythos und der Surrealität.



alte montagne, la cui struttura di calcare cristallino si colora tutt'oggi di inverosimili colori all'alba e al tramonto.

Bontempelli viaggiava in quanto scrittore e sovente rendeva conto in pubblico delle sue peregrinazioni in giro per il mondo. La sua intensa attività di pubblicista, quel suo ostinato voler professionalizzare la figura dello scrittore, il suo vivere «del mestiere» ne facevano in qualche modo un osservatore deputato, che, in un'epoca in cui la stampa era ancora il principale veicolo di informazione, collaborava attivamente all'edificio della pubblica

Dem Einfluß dieses Impulses zur Flucht entziehen sich nicht einmal jene Schriftseiten, in denen er über seine Reisen Rechenschaft ablegt. Je größer deren Zahl im Laufe der Jahre geworden ist, desto augenscheinlicher wird es, daß Bontempelli Orte und Länder durch den verzerrenden Filter besonderer, ein wenig verhexter Linsen sieht, und zwar so, daß sich in den Realismus seiner Beobachtungen, in den betauernden Ton seiner Betrachtungen über weit entfernte Gegenden und Völker ein unmerklicher Antirealismus einschleicht. So entsteht eine träumerische und verfremdende, magische und überdeutliche Atmosphäre, die fähig ist, über den geographisch ganz genau umrissenen Horizont hinaus das Wetterleuchten alter literarischer Phantasmen auszulösen, mysteriöse mythische Vergegenwärtigungen, unaussprechlich und heilig dünkende Wahrheiten, auf die sich die Orte hinzubewegen scheinen und von denen sie ihre geheimnisvolle Faszination beziehen. Dies wird im Verlauf der Jahre und in der vertieften Erfahrung liebgewordener Gegenden immer offenkundiger. Bontempelli versucht die Quintessenz dieser Gegenden zu erhaschen, einen geheimen Sinn, der es gestattet, entfernte und nahe gelegene Kausalfaktoren intuitiv zu begreifen, kulturelle und landschaftsspezifische, und dies alles dank der Kraft der Verführung, die sie ausüben.



opinione e alimentava l'immaginario collettivo di figurazioni del lontano. E non soltanto per il tramite di reportage o di prose odeporeiche. Il suo stesso raccontare in veste di narratore, è, per molti versi, concepito come picaresca estensione del quotidiano e come travalicamento fantastico degli abituali confini del reale: da *Viaggi e scoperte* (1922) a *Giro del sole* (1941), Bontempelli spinge sempre più lontano le sue perlustrazioni, sino ad inforcare *Le ali dell'ippogrifo* per contemplare la terra da un'altezza siderale, dalla fredda sfera ideale del mito e della surrealtà.

Der Essay „Die Welt des Marmors“, der im Jahre 1938 auf drei Seiten des „Corriere della Sera“ veröffentlicht wurde, ist ein exemplarisches Stück jenes Feuilletonisten Bontempelli, der zugleich Erfinder eines bestimmten „magischen Realismus“ war. In diesem kurzen Text entwickelt sich die Beschreibung wie eine Erzählung, voller Staunen und Verwunderung, eingekleidet in seltsam gestimmte mythische Erinnerungen und mit phantastischen Einschüben. Nichtsdestoweniger zeigt sich die Bereitschaft, auch den objektiven Befund zu registrieren, der auf die Geschichte des Territoriums und der Arbeiter im Steinbruch verweist. Was jedoch den ganzen Text trägt, das ist die imaginative Erfindung, jener Hinweis auf den „Geruch des Marmors“, der aus dem Gestein eine lebendige Sache macht, die fähig ist, mit dem Menschen zu interagieren und ihm einen ganzen Geschichtsverlauf zu suggerieren:

„Die Luft ist durchzogen von einem Geruch, den ich noch niemals wahrgenommen habe, und doch erkenne ich sofort, daß es der Geruch des Marmors ist: des noch lebenden Marmors, versteht sich, des soeben verletzten Marmors. Sicherlich habe ich niemals etwas Ähnliches vor einem Gebäude oder Monument aus Marmor gerochen. Der Geruch ist kaum wahrnehmbar [...]; es handelt sich vielmehr um eine Art Äther, kalt und purifiziert.

All'influsso di questa direttrice di fuga non si sottraggono neppure le pagine dei resoconti di viaggio, anzi: quanto più ci si inoltra negli anni, tanto più si fa evidente che egli osserva luoghi e paesi attraverso il filtro distorcente di particolari lenti un po' fatate, così che nel realismo delle sue osservazioni, nel tono asseverante delle considerazioni su terre e popoli lontani puntualmente si insinua un alcunché di antirealistico, un'atmosfera sognante e straniata: magica, appunto, capace di suscitare sull'orizzonte più geograficamente connotato il balenio di antichi fantasmi letterari, di misteriose presenze mitiche, di verità ineffabili e sacre verso le quali i luoghi si protendono e dalle quali traggono il loro fascino arcano. E questo si fa più evidente nel corso degli anni e nell'osservazione dei luoghi amati, da cui egli cerca di estrarre una quintessenza, un senso segreto che lasci intuire le cause, remote e prossime, culturali e paesaggistiche, della seduzione che esercitano.

Il mondo del marmo, pubblicato nel 1938 sulla terza pagina del «Corriere della Sera», è un pezzo esemplare del Bontempelli elzevirista e inventore del «realismo magico». In questo breve scritto, la descrizione si dipana come un racconto, pieno di stupore e di meraviglia, intessuto di sottesi ricordi mitici e di trasalimenti fantastici, pronta tuttavia ad accogliere il dato

Gewiß, er strömt aus von den ganz frischen Schnitten entlang der Haut der Marmorwand; er schwebt, er erstarrt, er sticht unsichtbar mit Myriaden kleiner Spitzen. Er befreit deinen Geist und stürzt das Herz in reinen Überschwang, der dir bei deinem mühseligen Aufstieg hilft, hinauf über die immer steilere und weißere Bruchfläche. Aber auch der Geist vernebelt sich manchmal, macht unbeweglich, während du aufsteigst. Das Gefühl für Zeit in dir gefriert. Es entsteht die Idee, in eine festgehaltene Stunde einzutreten, in ein Lager von Zeit [...]. Nun befinden wir uns im Herzen des Steinbruchs. [...] Mich überkommt der Wunsch, mit Nachdruck diese Luft einzuziehen. Das Verströmen jener entschiedenen Ausdrucksformen der Ewigkeit ist zu einem eisigen Duft geworden, der mein Denken einhüllt.“

Die ausgedehnte Formation von Carraresischem Marmor, die der Steinbruch freigelegt hat, ruft auf solche Weise das Bild eines versteinerten Körpers der Erde hervor, eines weißen und reglosen, zu Eis erstarrten terrestrischen Fleisches mit seinen Adern und seinen Wunden, das seit unbestimmten Zeiträumen existiert. Aus dem Hier und Jetzt fühlt sich der Leser zurückgeworfen in endlose Weiten, wird Teilhaber des Rätsels der Schöpfung und der Evolution der Welt. Ein Gefühl respektvoller Bewunderung stellt sich ein, macht die Emotion herber und die

oggettivo, che rinvia allo storia del territorio e dei lavoratori di cava. Ma a sostenere tutta la pagina è l'invenzione immaginativa, quel rimando all'«odore del marmo», che fa del minerale una cosa viva, capace di interagire con l'uomo e si suggerirgli tutta una storia:

„L'aria è punteggiata di un odore; e non lo avevi mai sentito ma riconosci subito che è l'odore del marmo; del marmo ancora vivo, s'intende, marmo appena ferito; non avevi certo mai sentito niente di simile davanti a un edificio o monumento marmoreo. È impalpabile [...]; è un etere purificato e freddo; si sprigiona, certo, dai tagli più freschi lungo la pelle della parete; si libra, si fa immobile, punge invisibile con miriadi di piccole punte. Ti lascia libero il cervello e spinge il cuore in una esaltazione nitida, che aiuta la tua ascesa faticosa su per la frattura sempre più ripida e bianca. Ma anche nel cervello, mentre sali, qualche cosa si denuda, si fa immobile. La sensazione del tempo in te si congela. Ti nasce l'idea di entrare in un'ora ferma, in un deposito di tempo [...] Ora siamo al cuore della cava [...] mi vien fatto di fiutare l'aria con insistenza; la emanazione di quelle decise espressioni di eternità è diventata un gelido profumo che mi avviluppa il pensiero.“

Le vaste distese del marmo carrarino, che la cava ha messo a

Prosa essentieller. Es handelt sich in der Tat um ein besonders gutes Beispiel der Kunst Bontempellis, seines raffinierten und feinsinnigen „Rondismus“, innerviert von kraftvollen symbolischen Bedeutungen, reich an biblischer Resonanz und an genuinem Sinn für das Geheimnisvolle.

[„Il mondo del marmo“ folgt in seinem Wortlaut der dritten Auflage von „Stato di grazia“ (G.C.Sansoni, Firenze 1942-XX) und ist soeben neu erschienen in dem Band: Massimo Bontempelli „Lettere da due mari e altre prose di viaggio“, herausgegeben und eingeleitet von Simona Cigliana, Edition L'Epos Palermo 2008. Unser Dank gilt dem Verleger Gino Cortimiglia, der uns freundlicherweise die Erlaubnis zum Abdruck des Textes gegeben hat.]

Übersetzung: Jörg Zimmermann

nudo, suscitano così l'immagine del corpo pietrificato della terra, bianca e immobile carne terrestre raggelata, con le sue vene e le sue ferite, da eoni indefiniti di tempo. Dal qui ed ora, il lettore si sente proiettato verso indefinite lontananze, partecipe del mistero della creazione e dell'evoluzione del mondo. Un senso di ammirato rispetto si risveglia e rende più asciutta l'emozione e più essenziale la prosa, qui davvero esemplare del migliore Bontempelli, del suo rondismo raffinato e rarefatto, innervato da potenti valenze simboliche, carico di risonanza biblica e di genuino senso del mistero.

[Il mondo del marmo, pubblicato nella 3a edizione di Stato di grazia (G.C.Sansoni, Firenze 1942-XX) è stato recentemente riedito in Massimo Bontempelli, Lettere da due mari e altre prose di viaggio, a cura e con Introduzione di Simona Cigliana, Palermo, L'Epos, 2008. Ringraziamo l'editore Gino Cortimiglia che ci ha gentilmente concesso di riprodurre queste pagine].





MASSIMO BONTEMPELLI

## DIE WELT DES MARMORS (1938)

Aus: Lettere da due mari e altre prose di viaggio [Briefe von zwei Meeren und andere Reiseprosa], herausgegeben von Simona Cigliana. Edition L'EPOS Palermo 2008.

Die Welt des Marmors beginnt weit oberhalb von Carrara, am Ausgang der Ortschaft Torano.

Ich steige zu Fuß an einem der großen Abbrüche hoch, die wir seit zweitausend Jahren innerhalb des lebendigen Fleisches der Berge von Carrara offenlegen. Mich überkommt das Gefühl, meinen Kopf umschwirre eine Art von Trunkenheit, als ob man im Herbst zwischen Bottichen voll Most herumspazierte; jedoch wirkt alles viel irrealer. Die Luft ist durchzogen von einem Geruch, den ich noch niemals wahrgenommen habe, und doch erkenne ich sofort, daß es der Geruch des Marmors ist: des noch

## IL MONDO DEL MARMO (1938)

Lettere da due mari e altre prose di viaggio Palermo, L'EPOS, 2008 a cura di Simona Cigliana

Il mondo del marmo comincia più su di Carrara, all'uscire di Torano.

Salendo, a piedi, su per uno dei grandi squarci che da duemila anni stiamo aprendo entro la carne viva della montagna carrarese, comincio a sentirmi volare intorno alla fronte una specie di ubriacatura, come quando si cammina d'autunno tra i tini del mosto, ma molto più irreali. L'aria è punteggiata di un odore; e non lo avevi mai sentito ma riconosci subito che è l'odore del marmo. Del marmo ancora vivo, s'intende, marmo appena ferito; non avevi certo mai sentito niente di simile davanti a un

lebenden Marmors, versteht sich, des soeben verletzten Marmors. Sicherlich habe ich niemals etwas Ähnliches vor einem Gebäude oder Monument aus Marmor gerochen.

Der Geruch ist kaum wahrnehmbar (während du den Geruch, der dich vom Most trunken macht, gleichsam berühren kannst); es handelt sich vielmehr um eine Art Äther, kalt und purifiziert. Gewiß, er strömt aus von den ganz frischen Schnitten entlang der Haut der Marmorwand; er schwebt, er erstarrt, er sticht unsichtbar mit Myriaden kleiner Spitzen. Er befreit deinen Geist und stürzt das Herz in reinen Überschwang, der dir bei deinem mühseligen Aufstieg hilft, hinauf über die immer steilere und weißere Bruchfläche.

Aber auch der Geist vernebelt sich manchmal, macht unbeweglich, während du aufsteigst. Das Gefühl für Zeit in dir gefriert. Es entsteht die Idee, in eine festgehaltene Stunde einzutreten, in ein Lager von Zeit, und diese Idee macht einen maßvoll. Sie mißt dir die Straße; sie begleitet dich bis zu einer Brücke, und ein Bach bringt von der Straße an der Flanke Eis vom Gebirge. Aber während du weiter aufsteigst, wird auch im Gehirn etwas freigesetzt, das unbeweglich wird. Das Gefühl für Zeit gefriert in dir. Daraus entsteht die Vorstellung, in eine angehaltene Stunde,



edificio o monumento marmoreo.

È impalpabile (mentre l'odore che ti ubriaca dal mosto, lo tocchi); è un etere purificato e freddo; si sprigiona, certo, dai tagli più freschi lungo la pelle della parete; si libra, si fa immobile, punge invisibile con miriadi di piccole punte. Ti lascia libero il cervello e spinge il cuore in una esaltazione nitida, che aiuta la tua ascesa faticosa su per la frattura sempre più ripida e bianca.

in ein Lager von Zeit einzutreten. Und diese Idee gibt die Regel vor; sie mißt für dich die Straße; sie begleitet dich bis zur Brücke, die Geröll überwindet, das ein von der Straße an der Frostseite des Gebirges kommender Bach mit sich führt.

Nun befinden wir uns im Herzen des Steinbruchs. Ab und zu kommen kalte Windstöße aus der angespannten Schnittlinie der Wände. Sie verpassen dir eine leichte Betäubung. Es ist die Trunkenheit von vorhin, die dazu führt, daß du das Gleichgewicht zu verlieren beginnst; mich überkommt der Wunsch, mit Nachdruck diese Luft einzuziehen. Das Verströmen jener entschiedenen Ausdrucksformen der Ewigkeit ist zu einem eisigen Duft geworden, der mein Denken einhüllt.

Hier besteigen wir einen Förderwagen, der uns noch weiter in die Höhe bringen wird. Er klettert über einen schwindelerregenden Anhang. Wir stoßen auf Blöcke, die langsam auf dem in Gegenrichtung verlaufenden Pfad heruntergelassen werden, auf genau vermessenen Bahnen abwärts mit einer Art Schlitten auf glatten Schwellen.

Wenn man hinaufschaut, erscheint die Verwunderung nach jedem Abschnitt der Fahrt um so eindrucksvoller. Wir steuern

Ma anche nel cervello, mentre sali, qualche cosa si denuda, si fa immobile. La sensazione del tempo in te si congela. Ti nasce l'idea di entrare in un'ora ferma, in un deposito di tempo.

E quest'idea si fa regolata, ti misura la strada, ti accompagna fino un ponte, che scavalcando ravaneti e un torrente porta dalla strada al fianco gelato della montagna.

Ora siamo al cuore della cava. Lame d'aria fredda escono a quando a quando dal teso taglio delle pareti. Ti danno uno stordimento leggero. È quell'ebbrezza di prima, che comincia a squilibrarsi; mi vien fatto di fiutare l'aria con insistenza; la emanazione di quelle decise espressioni di eternità, è diventata un gelido profumo che mi avviluppa il pensiero.

Qui saliamo sopra un carrello che ci vuole portare ancora più in alto. Per un pendio di vertigine s'arrampica; incontriamo blocchi che per il sentiero inverso lenti scendono, a tratti misurati, giù per la lizza sui parati lisci.

Guardando in su, la meraviglia è a ogni tratto più viva. Si procede in una miniera che va all'alto invece che al profondo, e s'allarga, scavata ampiamente nella dura luce.

nun auf eine Grube zu, die hoch nach oben statt in die Tiefe verläuft, sich verbreitert, weiträumig eingeschnitten im harten Licht. Denn hier besteht im Grunde alles aus nichts anderem als mehr oder weniger intensivem oder spärlichem Licht. Über uns steht der Himmel undurchsichtig wie eine Decke. Einige der Hügel und der fernen Hänge sind grau (hier grau wie Blei, dort grau wie die Wolken oder wie Schlangen; einige Felswände sehen wie schillernde Häute mit der Vielfalt vierzig verschiedener Grautöne aus).

Aber aus dem Zentrum all dessen quillt eine aus reinem, hell leuchtendem Licht erschaffene Atmosphäre und öffnet sich zur Höhe hin. Vielleicht handelt es sich insgesamt um das von jenem Himmel geraubte Licht, weshalb er so stark in Düsternis verharrt. Das Weiß der nackten Felsspitzen und das Weiß der glatt geschliffenen Wände und das Weiß der Luft sind nichts anderes als Verdichtungen dieses beständigen, klaren, ätherischen Lichtes.

An bestimmten Punkten gerät man zwischen Mauern, die im Trockenbau aus Steinbrocken errichtet wurden, die wie Intarsien zusammenpassen. Weiter hinten stoßen wir zu offenen Räumen vor. Noch ändert sich das Licht nicht; aber es erweitern sich die

Perché qui tutto è non altro che luce, più o meno densa o rarefatta. Sopra noi il cielo sta opaco come un coperchio; qualcuno dei poggi e dei clivi lontani è grigio (grigio qui come il piombo, là come le nuvole, o come i serpenti; certe pareti paiono pelli cangianti con le quaranta varietà del grigio) ma nel centro a tutto questo sorge e s'apre verso l'altezza una atmosfera fatta di luce pura, candidissima luce; forse è tutta la luce rapita a quel cielo, che ne è rimasto tanto fosco; e il bianco delle rupi gregge e il bianco delle pareti levigate e il bianco dell'aria non sono se non condensamenti di quella luce immobile, nitida, eterea.

A certi punti si procede tra muri costruiti a secco con detriti commessi insieme come per un intarsio. Più là sbocchiamo in spazi aperti. Allora non cambia la luce, ma si allargano le sonorità: ogni suono, di detrito scrosciante, di blocco abbrivato, di lenti dialoghi umani, non pare suono diretto, ma una eco, forse l'eco d'un rumore a d'una parola molto remoti anche nel tempo.

Qua e là si scoprono quegli uomini che l'un l'altro si danno richiami e ordini, che spingono il masso per la lizza a all'abbrivo; e tutto, echi, moti, comandi, pensieri, vediamo come è lento in mezzo all'abbacinamento fermo: lentezza da età primigenie;

Klangräume: Jedes Geräusch – das des herabstürzenden Gerölls, des in Fahrt geratenen Marmorblocks, der langsamen Gespräche von Menschen – erscheint nicht als direkter Klangeindruck, sondern als ein Echo, vielleicht das Echo eines Geräuschs oder einer Wortes, das auch in der Zeit sehr weit zurückliegt. Hier und dort entdeckt man jene Männer, wie sie einer dem anderen Zurufe geben oder Befehle erteilen, die die Gesteinsmassen zum Schlitten oder zur Fahrtstrecke schieben. Und bei all dem - Echos, Bewegungsabläufe, Befehle, Gedanken – bemerken wir, wie langsam es vonstatten geht inmitten der anhaltenden Blendung: die urzeitenähnliche Langsamkeit, wir in dem



noi con il carrello che ci porta ci sentiamo diventati pianeti in mezzo a un gelo di costellazione.

Seduti per un poco in un piccolo rialto – ad aspettare qualcuno che ora vien giù a balzi dal clivo di contro e deve raggiungerci e salire con noi – quel primo delirio s'è placato, lascia luogo alla calma dei ricordi. La mia guida mi indica, vicino e lontano tutt'intorno, le varie cave con i suoi nomi e certe sue memorie fulgide: là in faccia è il Polpaccio e Michelangelo in una di quelle pareti ha lasciato la sua firma incisa (un'altra volta voglio andare e vederla): di là eran venuti i marmi della Colonna Traiana e dell'Apollo Palatino. Ma Michelangelo fu anche sull'Altissimo, a scegliere le vene buone, quando Leone X gli commise la facciata di San Lorenzo a Firenze. La mia guida mi segnala escavazioni in tutti i punti del mondo estatico che splende e raggia intorno a noi, evoca anche ciò che di qui non si vede, là dietro nascosto per le diverse valli in uno spazio di duecento chilometri. Nomina i monumenti più illustri che si sono nutriti di quegli squarci; sento dire Panteon, Portico di Ottavia, Arco di Tito, di Costantino, di Settimo Severo, la Piramide di Caio Cestio sulla via Ostiense, la casa di Mamurra sul Celio. Mi sovviene d'avere letto in Svetonio un bel vanto di Augusto ove dice di Roma: "L'ho trovata di mattoni e la lascio di marmo". E ai blocchi che arrivano a Roma

Förderwagen, der uns mitführt, wir wähnen uns zu Planeten geworden inmitten einer eisstarrenden Konstellation.

Als wir uns für eine Weile auf einer kleinen Anhöhe niedersetzen, um jemanden zu erwarten, der gerade in Sprüngen vom Abhang gegenüber hinuntereilt und sich zu uns gesellen soll, um mit uns weiter hinaufzusteigen, da besänftigt sich das anfängliche Delirium, läßt Raum für die Ruhe der Erinnerung. Mein Führer zeigt mir in der Nähe wie in der Ferne die ganze Umgebung, die verschiedenen Steinbrüche mit ihren Namen und ergänzt um einige ihrer glanzvollen Denkwürdigkeiten: Hier vorne liegt der Polvaccio, und Michelangelo hat in eine dieser Wände seine Signatur eingekerbt (ich will noch einmal hierherkommen, um sie mir anzuschauen); von dort kamen die Marmorblöcke für die Säule des Trajan und für den Apoll auf dem Palatin. Aber Michelangelo war auch auf dem Berg Altissimo, um die guten Marmoradern auszuwählen, als Papst Leo X ihm die Fassade von San Lorenzo in Florenz in Auftrag gab. Mein Führer weist uns auf Abbaustellen an allen möglichen Orten dieser ekstatischen Welt hin, die um uns herum erglänzt und strahlt, und er beschwört auch das herauf, was man von hier aus nicht sehen kann, dort hinten versteckt über verschiedene Täler hinweg in einem Umkreis von zweihundert Kilometern. Er benennt die berühmtesten Denkmale, die aus jenen Schnittwunden ernährt



ingombrando e facendo pericoloso cammino per certe strade, secondo una spaventata descrizione di Giovenale.

Le immagini entro noi sembra si siano fatte di vetro. Il senso del peso scompare da intorno. Guardo i gran blocchi, e mi confermo che quanto di essi parevami il peso non è più una forza gravante sul suolo, ma altro non è che addensamento di secoli, secoli più antichi del Diluvio.

worden sind. Ich höre ihn sagen: Pantheon, Porticus der Octavia, Bogen des Titus, des Konstantin, des Septimus Severus, die Pyramide des Caius Cestius in der Via Ostiense, das Haus des Mamurra auf dem Caelius. Mir fällt ein, daß ich im Sueton eine schöne Prahlerei des Augustus gelesen hatte, wo er über Rom sagt: „Ich habe es aus Ziegelsteinen erbaut vorgefunden und habe es in Marmor hinterlassen.“ Und ich denke an die Blöcke, die in Rom ankamen und gemäß einer furchterregenden Beschreibung des Juvenal bestimmte Straßen versperrten und deren Durchgang gefährlich machten.

Es scheint, als seien die Bilder in uns aus Glas gemacht. Das Gefühl des Schwergewichts weicht aus dem Inneren. Ich betrachte die großen Blöcke, und ich bestätige mir, daß es sich, wie groß mir auch ihr Gewicht zu sein schien, nicht mehr um eine Kraft handele, die schwer auf der Erde lastet, sondern um nichts anderes als die Zusammenballung von Zeitaltern, - Zeitalter, die hinter das Diluvium zurückreichen.

Wer konnte die merkwürdige Frage stellen: „Aus welcher Zeit stammt der Marmor?“ Dennoch hat uns jemand Antwort gegeben. Diese Steinbrucharbeiter, die die bläulichen Adern eines Blockes streicheln, entgegneten, sagten immer wieder, daß der

Chi ha potuto fare la strana domanda: “di che tempo è il marmo?”. Eppure qualcuno vi ha risposto. Questi cavatori, carezzando le vene azzurrine d’un blocco, van ripetendo che il marmo viene dal mare. Stava in fondo alle onde e le onde con le loro pressioni gli davano i colori, già distinguevano il Fiorito, e l’Arabesco, e il Bardiglio, e il Paonazzo, e il Nuvolato, e tanti altri, e il nobilissimo su tutti Statuario.

Poi le acque si ritirarono e il marmo rimase all’asciutto in alto, a guardare fissamente nel sole come fa l’aquila.

Il marmo è generoso. Ha fatto resistenza allo scalpello dell’uomo per insegnargli l’equilibrio della bellezza e fargli conquistare la metafisica del corpo umano; in questo modo ha creato un popolo e un’epoca, di cui tutta l’umanità s’è illuminata. Perché il marmo è Fidia e per Fidia si arriva in via diretta a Platone e all’Idea.

Il marmo è nobiltà incorruttibile. Traverso il volgimento dei secoli, non s’è mai traviato dal suo compito primigenio. Non ha mai servito altra cosa che la bellezza e il sublime.

Marmor aus dem Meere komme. Er befand sich am Grunde des Gewoges, und die Wellen gaben ihm durch ihren Druck die Farben, und sie unterschieden schon den „Blühenden“ und den „Arabeskenhaften“, und den „Bardenhaften“, und den „Purpurnen“, und den „Wolkigen“, und so viele andere, und schließlich - als nobelsten von allen - den „Statuenhaften“.

Dann zogen sich die Wasser zurück und der Marmor blieb oben auf der Höhe im Trockenen, um beständig in die Sonne zu schauen, wie es der Adler tut.

Der Marmor verhält sich großzügig. Er hat gegen das Skalpell des Menschen Widerstand geleistet, um ihn das Gleichgewicht der Schönheit zu lehren und um sich die Metaphysik des menschlichen Körpers untertan zu machen. Auf diese Weise hat er ein Volk und eine Epoche erschaffen, von der die ganze Menschheit Erleuchtung und Ausstrahlung empfing. Deshalb ist der Marmor Phidias und von Phidias gelangt man auf direktem Wege zu Platon und zur Idee.

La nuova architettura – che, prima tra tutte le arti, ha saputo liberarsi per l'epoca nuova dalle incrostazioni d'un tempo di decadenza e ritrovare la nudità e il naturale – l'architettura si è ormai rifatta degna di tornare al marmo come a suo fondamentale elemento. Anzi è questo il suo preciso dovere.

Der Marmor ist von unzerstörbarer Vornehmheit. Durch den Wandel der Jahrhunderte hindurch ist er nie von seiner ursprünglichen Bestimmung abgewichen. Er hat niemals einer anderen Sache als dem Schönen und dem Erhabenen gedient.

Die neue Architektur hat sich als erste unter allen Künsten im Zeichen einer neuen Epoche von den Verkrustungen einer Zeit der Dekadenz zu befreien gewußt. Sie hat die Nacktheit und die Natürlichkeit wiederentdeckt. Die Architektur hat sich eben jetzt die Würde wiedererstattet, zum Marmor als ihrem grundsätzlichen Element zurückzukehren. Also ist dies ihre genau bestimmte Aufgabe.

Übersetzung: Jörg Zimmermann



# PERSONALIA

## VITA

Jörg Zimmermann | Jahrgang 1946 | Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Linguistik und Theorie der Psychoanalyse an der Universität Tübingen | 1974 Promotion | 1979 Assistent am Philosophischen Seminar der Universität Hamburg | 1982 Habilitation mit Verleihung der Venia für Philosophie | 1987 bis 1995 Professor für Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft im Fachbereich Kunst und Design der Fachhochschule Hannover | 1993 und 1995 Gastprofessor für Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin | 1993 bis 1997 erster Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik | 1994 Konzeption und Mitkuratierung der Ausstellung „Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum“ im Sprengel-Museum Hannover | Frühjahr 1995 Ruf auf eine Professur für Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts an der Universität Frankfurt am Main | Seit Herbst 1995 Inhaber des Lehrstuhls für Kunsttheorie an der Akademie für Bildende Künste der Universität Mainz, in

Verbindung mit Lehrtätigkeit am Philosophischen Seminar und in der Filmwissenschaft | 1997 ff. Aufbau eines Schwerpunktes Fotografie in Lehre, Forschung und Ausstellungsplanung | 2002 ff. Intensivierung der Forschungskontakte zu Italien, insbesondere zu den Universitäten Bologna, Pisa und Roma Tre sowie zur Kunstakademie Carrara | 2003 bis 2005 Dekan der Akademie für Bildende Künste der Johannes Gutenberg-Universität Mainz | 2005-06 Wahrnehmung eines Forschungsjahres mit dem Schwerpunkt „Interdisziplinäre Ästhetik“ | Mai-Juni 2006 Ausstellung ZOLLHAFEN in Mainz | 2006 ff. Mitgliedschaft in der Gutenberg-Akademie und im Gutenberg-Forschungskolleg der Universität Mainz | Juni-September 2007 Ausstellung METAL-LOMORPHIE in Mainz | Dez. 2007 und Jan. 2008 Gastdozentur an der Universität Roma Tre

## PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

### **Bücher:**

1975 Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik | 1980 Sprachanalytische Ästhetik | 1982 Francis Bacon: Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen | 1988 Theory of Earth Science (zus. mit Wolf von Engelhardt) | 1988 Lichtenberg. Streifzüge der Phantasie (Hrsg.) | 1996 Ästhetik und Naturerfahrung (Hrsg.) | 2001 Ästhetik der Inszenierung (Hrsg. zus. mit Josef Früchtl)

**Aufsätze:** 1975 Psychische Realität | 1976 Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs | 1982 Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs | 1985 Das Schöne | 1986 Metaphysik als Zweig der phantastischen Literatur | 1988 Bach as a Paradigm in Aesthetic Discourse | 1991 Mimesis im Spiegel | 1993 Kleine Paradigmatik des bildnerischen Schaffensprozesses im frühen 20. Jahrhundert | 1996 Ästhetik | 2000 Chimären der Einbildungskraft | 2000 Ästhetische Existenz | 2000 Nietzsche

und die bildende Kunst der Moderne | 2000 Wolkendunst | 2001 Das Mittelrheintal | 2001 Mutmaßungen über die Regie des Lebens | 2002 Die Bildwerdung des Elias | 2003 Kleine Philosophie der Zeichnung | 2004 Don Juan als philosophisches Paradigma | 2004 Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache | 2005 Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ und die romantische Kunstreligion | 2005 Hafenästhetik und Containerphilosophie | 2006 Che cosa sono le nuvole? Ästhetische Streifzüge zum Ausdruckscharakter von Wolken im Film und in anderen Künsten | 2008 Ästhetik der Verwitterung

### **Ausstellungskataloge**

2006 ZOLLHAFEN. Fotografie und Ästhetik. Mit einem Essay von Ernst Fischer | 2007 Metallomorphie | 2008 (in Vorb.) Il Mondo del Marmo. Zus. mit Miguel Ausili

# BILDVERZEICHNIS CARRARA



CARRARA 01



CARRARA 02



CARRARA 03



CARRARA 04



CARRARA 05



CARRARA 06



CARRARA 07



CARRARA 08



CARRARA 09



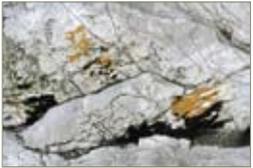
CARRARA 10



CARRARA 11



CARRARA 12



CARRARA 13



CARRARA 14



CARRARA 15



CARRARA 16



CARRARA 17



CARRARA 18



CARRARA 19



CARRARA 20



CARRARA 21



CARRARA 22



CARRARA 23



CARRARA 24



CARRARA 25



CARRARA 26



CARRARA 27



CARRARA 28



CARRARA 29



CARRARA 30



CARRARA 31

#### DATIERUNG DER BILDER

**2006:** CARRARA 06

**2007:** CARRARA 01 / CARRARA 02 / CARRARA 03 / CARRARA 04 / CARRARA 05 / CARRARA 06 / CARRARA 07 / CARRARA 08 / CARRARA 09 / CARRARA 11 / CARRARA 12 / CARRARA 13 / CARRARA 19 / CARRARA 20 / CARRARA 23 / CARRARA 24 / CARRARA 25 / CARRARA 31

**2008:** CARRARA 14 / CARRARA 15 / CARRARA 16 / CARRARA 17 / CARRARA 18 / CARRARA 21 / CARRARA 22 / CARRARA 26 / CARRARA 27 / CARRARA 28 / CARRARA 29 / CARRARA 30

