

## Dokumente der Welterfahrung

Die Bonner Installationen im Kontext des Werkes von Harald Fuchs

Thomas Hirsch

Wie finden wir uns in einer Welt zurecht, die sich der sinnlichen Erfahrbarkeit mehr und mehr entzieht? In der das Virtuelle und digital Codierte an Stelle des körperlichen Erlebens tritt und sich das Gefüge aus Raum und Zeit neu definiert? Wenn alltägliche Befindlichkeit, das Bewusstsein der eigenen Geschichte, politische Direktiven und Naturwissenschaften auseinanderdriften? Die aseptischen Labore mit ihren glänzenden Apparaturen, die von anonymem Personal in unterirdischen Anlagen betrieben werden, wirken als Hightech-Blackboxes – und macht uns das nicht mehr Angst als der wie wild zusammengeraffte Arbeitsplatz der Medizinmänner primärer Kulturen, in denen diese zugleich Priester und Wissenschaftler waren? Aber was passiert, wenn dieses irrational Mythische auf die nüchtern analytischen Strukturen heutigen Forschens trifft? Welche Rolle spielt schließlich in säkularen Zeiten die Religion, die durch die Überlieferung und den Gottesdienst einerseits vertraut ist, andererseits sich der empirischen Bestätigung entzieht?

In Alan Parkers „Angel Heart“ (1987) wird die urbane Gegenwart mit einer dunklen Vergangenheit konfrontiert. Ein obskurer Sinn für Gerechtigkeit und ein verdrängtes Verbrechen schieben sich ebenso übereinander wie die expressive kultische Beschwörung und das aufgeklärte Wissen des modernen, leicht verlotterten Privatdetektivs, der sich nur auf das verlässt, was er sieht. Plötzlich gewinnt alles an Bedeutung. Immer wenn vertraute Technik – die Lamellen an der Wand eines langsam fahrenden Fahrstuhls und der beharrlich rotierende Ventilator – zu sehen ist, kündigt sich Unheil an. Phänomene der Natur wie der Regen und das Fluten des Meeres werden physisch bedrohlich. Schon die Namen erhalten, anders ausgesprochen, eine gegensätzliche Bedeutung. Wohlklang kippt um in Unheil.

In dieser Spannung ereignen sich die künstlerischen Beiträge von Harald Fuchs assoziativ, intuitiv, dabei genau arrangiert, im übrigen anschaulich in ihren Schilderungen: als Fotografien, Filme, Objekte und Installationen. Harald Fuchs handelt auf dem Fundament eigener Recherchen insbesondere auf dem afrikanischen Kontinent mit alltäglichen und rituellen Zeugnissen der Naturvölker, und er verwendet das Inventar moderner Forschungszentren, an denen bahnbrechende Entdeckungen gemacht werden. So hat er Tierpräparate und Knochen in ein Geflecht aus Laborgeräten integriert und den Arbeitstisch des Wissenschaftlers aus der frühen Phase der Atomphysik rekonstruiert. Er weist auf konkrete Fragestellungen etwa von Otto Hahn und Ernst Schrödinger und denkt sie als heutiger Künstler weiter: Mit solchen Arbeiten wurde er seit den 1980-er Jahren bekannt, zu Zeiten also, als sich die Jahrtausendwende ankündigte und Fragen zu unserem Umgang mit der kulturellen Vergangenheit und den Randkulturen und zur Gefährdung der Natur weiter evident wurden. Stellvertretend dafür stehen die Entschlüsselung des menschlichen Erbguts und das Klonen mit seiner Ambivalenz von Segen und Bedrohung als irreversibles Vermögen, welches die Gefahr des Missbrauchs in sich birgt. (1)

Mit atmosphärisch eindringlichen Bildern weckt Harald Fuchs derartige Assoziationen. Das gelingt ihm mit relativ lapidaren Mitteln in der Arbeit „Critical Mass“ (1995), wie er sie 1996 als Beitrag zur Ausstellung „Happy End“ in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf gezeigt hat. Mittels Overhead-Projektoren erstreckte sich die mikroskopische Aufnahme einer Fliege auf liquid blauem Grund in

monströser Größe über alle vier Wände, „der Betrachter soll in diesem Fall vollständig von einem artifiziellen Wesen umgeben sein – von einem einzigen?“ (2)

Die Fliege, deren Projektion Harald Fuchs auch für weitere Arbeiten verwendet hat (3), lässt an populäre Mythen denken mit den Horrorvisionen von Mutationen, die im Labor außer Kontrolle geraten sind. Wir denken auch an das Insekt als Überträger von Viren: Harald Fuchs reißt hier ein Spektrum an Themen an, welche generell sein Werk kennzeichnen. Zentral steht in diesem die Polarität von Glauben und Wissen, in der wir in unserer existenziellen Betroffenheit versuchen, uns zurechtzufinden.

In den Werken von Harald Fuchs fungieren die Dokumente der Welterfahrung als Hinterfragung von Modellen der Welterklärung. Grundlegend sind die Verfahren der Collage, im Sinne der raumbezogenen additiven Montage. Harald Fuchs nun belässt die Strukturen seiner Quellen, so dass die inhaltlichen Kontexte erkennbar bleiben. Im Zueinander heterogener Vorstellungsebenen inszeniert er ein Zusammenspiel von Magie und Technologie, Schrecken und Schönheit, Öffentlichkeit und abgeschiedener Gelehrtenstube. Sein Vortrag verhält sich zwischen Realität und Fiktion, er ist flüchtig-schillernd, eine Allusion, und darin akribisch. Fuchs' bevorzugte Arbeitsmittel sind seit jeher der aus der Schulzeit und von Seminaren vertraute, heute „antiquierte“ Overhead-Projektor, weiterhin das Dia-Karussell und eigene Filme. Die Projektion erfolgt auf die Wände und frei hängende Leinwände. Der Betrachter hat sozusagen Zugriff auf die Projektionsgeräte, die Teil der Installation sind, so wie er selbst zur Projektionsfläche werden kann. Diese Bilder sind diaphan und vorübergehend, weniger zweidimensionales als dreidimensionales Ereignis, kommunizierend mit dem Mobiliar und Inventar aus Laboratorien (Reagenzgläsern, Petrischalen, Kolben, Schläuchen, Gläsern), begleitet von Spiegelflächen, glänzenden Folien oder mäandernden bedruckten Stoffbahnen, Schautafeln und Notationen von naturwissenschaftlichen Formeln und prähistorischen Steinzeichnungen. Und Fuchs arbeitet mit Schrift und Textzitat, als Papierbogen eingespannt etwa in eine Schreibmaschine, die Teil der Inszenierung ist. Aus solchen Installationen hat Fuchs zudem – im abstrahierenden Fokussieren des technischen Geschehens – autonome Fotografien aufgenommen, die Sinnlichkeit mit größter Fragilität und Gefährdung verbinden und im Ausschnitt schon die Dimensionen offen lassen. - Und schließlich handelt er bei seinen Installationen bisweilen mit einem verhaltenen Sound, dem Rattern von Nähmaschinen, dem Summen oder Klacken der Projektoren und dem aufgezeichneten Klang von urbanem Leben mit Fahrgeräuschen und Stimmen. Das kennzeichnete auch die Ausstellung „vote/vote“ im Forum für Fotografie in Köln 2012, in der sich Fuchs vorsichtig der Geschichte und der Gegenwart Ruandas angenähert hat: mit dem Genozid 1994 und den Versuchen, eine Demokratie zu errichten. Er hat dazu mehrere Installationen entwickelt, die seinen Film bei einer Autofahrt an der Peripherie von Kigali zeigten, Wahlkabinetten und Feldbetten beinhalteten und den Widerspruch zwischen Aufbruch in die moderne Gesellschaft und den Riten und Traditionen der ländlichen Bevölkerung thematisierten - - den auch er nur beschreiben, hinterfragen, letztlich aber kaum erklären kann. „Fuchs reagiert als Künstler auf Erscheinungen, die er (und nicht allein er) nur teilweise versteht“, hat Manfred Schneckeburger als wichtigster Interpret dieses Werkes schon davor (im Kontext naturwissenschaftlicher Referenzen) geschrieben. Dazu „wählt er den Weg des Künstlers, mit dem Unbegreiflichen fertig zu werden, und projiziert es, wörtlich, zwischen Faszination und Mystifikation, Nebelkammer und Inszenierung, Dokument und Ästhetik ins Offene.“ (4)

Vieles von dem trifft nun auf die Ausstellung in Bonn zu, in der sich Harald Fuchs dem wissenschaftlichen Instrumentarium zuwendet, mit dem die prähistorischen Zeugnisse mitsamt ihrer kultischen Dimensionen empirisch erfasst werden. Wie in Köln hat er einzelne Stationen auf den verschiedenen Ebenen des Gebäudes geschaffen. So wie er damit auf dessen Architektur reagiert, so geht er auf die inhaltliche Ausrichtung des Museums ein. (5) Fuchs analysiert unseren Umgang mit der Vergangenheit. Er fragt nach verschütteten und freigelegten Spuren unseres

Lebens. Er listet die Maßnahmen der Wissenschaft auf, mit denen die Leistungen der Vorfahren in ihrer Bedeutung erfasst und vergegenwärtigt werden. Und er fragt danach, wie Gegenwart zu definieren ist. (6)

Wie schnell die Gegenwart wieder ferne Vergangenheit ist, thematisiert die erste seiner Installationen. Sujet ist der Palast der Republik in Berlin-Mitte zu seiner Glanzzeit und kurz vor dem Abriss und mit einem projizierten Bild zur (plausiblen) Ausgrabung des Alten Stadtschlusses. Beleuchtet von einer DDR-Schreibtischlampe, fließen die konträren Epochen ineinander; der kurzsichtige Umgang mit der Geschichte ist schon in der Metapher der Vernutzung evident: Fuchs erfasst in einem eigenen Videofilm eine „Endzeitstimmung“ (7) im entkernten riesigen Palast. (8) Auf die vergangenen Zeiten weisen zwei Propaganda-Postkarten des DDR-Regimes, auf denen die goldenen Kugelleuchten den Fortschritt symbolisieren und noch an Moleküle denken lassen, den Charakter des Künstlichen und von Kulissen aber nicht verbergen können. Scheitern und Neubeginn, blendende Repräsentation und der Umgang mit der eigenen Geschichte stehen im Zentrum dieser Arbeit.

Harald Fuchs geht in die Totale und widmet sich dem Detail. In der zweiten Installation zeigt er neolithische Steinfaustkeile aus der algerischen Wüste als stillgelegte monumentale Silhouetten wie auch, in einem filmischen Loop, umspült von Wasser. Im Dunkel, unterstützt von gleichförmigem Sprechsound, stellt sich eine zeremonielle Aura ein. Fuchs betont den existenziellen Rang des in der damaligen Zeit unverzichtbaren Werkzeugs, das zur Bewältigung des Alltags erforderlich war und für Macht und für Fortschritt stand. In der nächsten Installation, die vier Hochvitriolen als Konzentrate von Informationen zueinander setzt, fächert Fuchs dann die archäologischen und musealen Prozesse des Findens, Analysierens, Katalogisierens, Archivierens, Konservierens und Präsentierens auf. Er stellt das Ausstellen aus. Dazu hat er Fotografien, die er an vier Orten altertumskundlicher Tätigkeit im Rheinland aufgenommen hat, doppelseitig hinter die Scheiben geklebt: Jede Vitrine widmet sich einem Bereich im Umgang mit den frühen Zeugnissen. Fuchs dokumentiert das einzelne Objekt im Kontext der Menge, in der es gefunden wurde. Aber er thematisiert auch die Vitrine als Aufbewahrungsort und trennendem Schutz von Kostbarem, die im Exponieren noch einem Sockel ähnelt.

Zur Präsentation tragen bei der nächsten Station Spiegelflächen bei. Auf dem Spiegel steht – als Surrogat für ein wertvolles Schauobjekt aus dem kulturhistorischen Museum der Gegenwart – ein Rennrad. Fuchs veranschaulicht Geschwindigkeit und blockiert diese durch Steine, die wie im Windkanal zwischen den Speichen steckengeblieben sind. Tatsächlich handelt es sich um prähistorische Pebble-Tools, die – lange vor den Faustkeilen – zu den ersten von Menschen geschaffenen Werkzeugen gehören. Ein weiterer dieser Steine ist über einen Overhead-Projektor auf eine Leinwand projiziert: Er wird sozusagen durchleuchtet. Zudem liegen mehrere Pebble-Tools auf der Spiegelfläche, wo sie, gemeinsam mit den Spiegelungen, als dichtes Steinfeld auftreten. (9) Harald Fuchs hat hier eine wunderbar intuitive Skulptur geschaffen. Wir denken an Geröll und Steinschlag oder an Meteoriten und dann, im Blick auf das Ganze, an die Teilchenbeschleunigung, die im CERN bei Genf stattfindet. Waren zu ihrer Zeit die Pebble-Tools nicht genauso futuristisch und vielleicht auch, wie das Fahrrad, „designed“?

Wie sehr sich bestimmte Phänomene gleichen und jeweils als Quantensprung in der Menschheitsgeschichte zu verstehen sind, thematisiert Harald Fuchs in den beiden abschließenden Installationen in Bonn weiter. Er stellt der Entdeckung der Entfaltung von Feuer die Atomkernspaltung gegenüber. Eine Vitrine mit dem Kern und den Splittern des Feuersteins kommuniziert über den Lichtschein eines Overhead-Projektors mit Schautafeln in einer Hängeregal-Verrichtung, die als gespeichertes Wissen auftritt. Fuchs demonstriert epochale Erkenntnisse, die mythisch, übermenschlich empfunden wurden. Die Klarheit und Nüchternheit

der schematischen Abkürzung trifft auf das Unbegreifliche der Natur, auch als Nährboden schamanistischer Beschwörungen. - Auf der obersten Museums-Ebene hat Fuchs dann aus der Verbindung eines neolithischen Tontopfes mit einem konventionellen chemischen Glas eine surreale Objektkombination geschaffen, die Geschlossenheit und Robustheit mit Transparenz und Fragilität konfrontiert. Von der Seite wie in einem wissenschaftlichen Versuch angestrahlt, steht sie auf Stelzen vor einer Vitrine, die in ihrer gläsernen Durchsichtigkeit den Blick aus dem Fenster ermöglicht. In den Fächern sind restaurierte Tontöpfe aus dem Bestand des Museums gelagert. Zu sehen sind die Scherben mit deutlichen Rissen, Fehlstellen und Fragmentierungen, die das Geschichtliche als Prozess betonen. Und doch ist da die Erkenntnis, dass die Formen uns noch heute vertraut sind und die Objekte die Zeiten überdauert haben.

Fuchs begreift die Überbleibsel auch der kultischen Gegenstände unter wissenschaftlichen Kriterien. Und hier wie in der ganzen Ausstellung gelingt es ihm, mit einer Konzentriertheit der Mittel eine atmosphärische Dichte zu erzeugen, die für das Vielschichtige und eine inhärente magische Präsenz sensibilisiert. Erstmals schwenkt er wesentlich von den Natur- auf die Altertums- und Geschichtswissenschaften. Er arbeitet in Bonn mit dem Inventar des archäologischen Museums und realisiert eine zeitgenössische Kunstaussstellung. Und vielleicht ist das sowieso die größte Leistung von Harald Fuchs: Er begreift die diachronen Ereignisse auf einer ästhetischen Ebene als synchrones Geschehen voller Brüche und Kohärenzen. Und Fuchs demonstriert, dass erst aus dem respektvollen Bewusstsein der Vergangenheit ein verantwortungsvolles Arbeiten an der Zukunft stattfinden kann. Glaube und Wissen sind die zwei Seiten einer Medaille.

(1) Vgl. dazu Zeit online, 4. März 2014, zu den neuesten Projekten von Craig Venter, der an der Sequenzierung des Genoms arbeitet.

(2) S.D. Saurbier, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1996, S. 104.

(3) Critical Mass, Liverpool 1995; In Vitro, Stuttgart 1999; The Neverending Dance Of The Creation, Lubbock/Texas 2000.

(4) M. Schneckenburger, Ausst.-Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedbug-Hau 2007, S. 57.

(5) [www.landesmuseum-bonn.lvr.de](http://www.landesmuseum-bonn.lvr.de).

(6) Auf die Frage, ab wann das menschliche Gehirn optische Sensationen als einzelne, also nacheinander und damit zeitlich wahrnehmen kann, spielt Fuchs' Titel „Das Jetzt dauert 30 Millisekunden“ an.

(7) So im Ausstellungskonzept, Brief an den Autor vom 26. November 2014.

(8) Der Film entstand 2006 während der hier durchgeführten „Fraktale“, an der Harald Fuchs beteiligt war.

(9) Harald Fuchs hat sie in großer Menge in der Wüste, freigelegt von Verwehungen, vorgefunden, Gespräch im Atelier in Köln, 31. Oktober 2014.

## Documents of Worldly Wisdom

The Bonn installations in the context of the work of Harald Fuchs

Thomas Hirsch

How do we find our way in a world that increasingly evades sensory perception? One where the virtual and the digitally encoded takes the place of physical experience and the structure of space and time is being redefined? When commonplace feelings, awareness of one's own history, political directives and natural sciences drift apart? The aseptic laboratories with their shiny apparatus, operated by anonymous personnel in underground plants, function as high-tech black boxes—and isn't that scarier than the squalid workplaces of the medicine-men in primitive cultures, when they were priests and scientists at the same time? And what happens when the irrationally mythic comes up against the sober analytical structures of modern-day research? What role is played in secular times by the religion that tradition and Church services has familiarized us with on the one hand but that on the other hand evades empirical verification?

In Alan Parker's *Angel Heart* (1987) the urbane present is confronted with an apocalyptic past. An obscure sense of justice and a repressed crime come to overlay one another, as do the expressive ritual incantation and the enlightened knowledge of the modern, somewhat scruffy private detective who relies on only what he sees. Suddenly everything becomes significant. Whenever there is familiar technology to be seen—the slats on the wall of a slowly moving elevator and the persistently turning ventilator—it heralds disaster. Natural phenomena such as rain and the ocean waves become physically threatening. Even names pronounced differently have the opposite meaning. Melodious sounds flip over into calamity.

It is in this atmosphere of tension that the artistic contributions of Harald Fuchs occur, associative, intuitive, yet precisely arranged and moreover precise in their descriptions, as photographs, films, objects and installations. Harald Fuchs operates on the foundation of his own research, especially his research on the African continent with everyday and ritual testimonials of the native peoples, and he uses the inventory of modern research centers where groundbreaking discoveries are made. He has integrated animal specimens and bones into a mesh of laboratory implements, for example, and reconstructed the scientist's work table from the early phase of atomic physics. He refers to specific questions of people like Otto Hahn and Ernst Schrödinger and thinks them through as a modern-day artist: He became known with such works in the 1980s, at a time, that is, when the millennium was drawing to a close and issues relating to the way we deal with our cultural past and the borderline cultures as well as to threats to the environment were coming to the fore. A case in point is the decoding of the human genome and cloning with its ambivalent function as a blessing and a menace, as an irreversible capability harboring the risk of abuse. (1)

Harald Fuchs awakens such associations with atmospherically intense images. He succeeds in this by relatively lapidary means in the work *Critical Mass* (1995), as exhibited in 1996 as a contribution to the *Happy End* exhibition in the Städtische Kunsthalle Düsseldorf. The microscopic photograph of a fly against a liquid blue background is monstrously enlarged over all four walls by means of overhead projectors, and “the viewer is meant to be totally surrounded by an artificial being—just one?” (2)

That fly, whose projection was used by Harald Fuchs for other works as well (3), makes us think of popular myths with the horror visions of mutations that have gotten out of control in the laboratory. We also think of the insect as a transmitter of viruses: Here Harald Fuchs marks out a spectrum of themes that generally characterize his work. Central to this is the polarity of belief and knowledge in which we try to find our way in our existential dismay.

In the works of Harald Fuchs the documents of worldly knowledge serve the purpose of questioning the models for interpreting the world. The fundamental methods are those of collage in the sense of spatially additive montage. Since Harald Fuchs retains the structures of his sources, the substantive contexts remain recognizable. In the concomitance of heterogeneous concept levels he stages an interplay of magic and technology, horror and beauty, public space and cloistered study. His presentation hovers between reality and fiction, it is volatile and iridescent, an allusion, and it is meticulous. Fuchs' preferred tools have always been the overhead projector, familiar from schooldays and from seminars and now "antiquated", as well as the slide carousel and his own films. The images are projected on the walls and free-hanging projection screens. The viewer has access, as it were, to the projectors, which are part of the installation, and can himself become a projection screen. These images are diaphanous and transient, a three-dimensional rather than a two-dimensional event, communicating with the furnishings and the inventory from laboratories (test tubes, petri dishes, flasks, tubes, jars) accompanied by mirror surfaces, shiny foil or meandering printed fabrics, charts and notations of scientific formulas and prehistoric rock drawings. And Fuchs works with script and text citations, perhaps as sheets of paper in a typewriter that is part of the stage set. From such installations, Fuchs has also taken autonomous photographs, focused abstractly on the technological action, that combine sensuality with extreme fragility and vulnerability and are cut to leave the dimensions open. - And finally he operates at times in his installations with a restrained sound, the rattle of sewing machines, the hum or click of the projectors and the recorded sound of urban life with its vehicle noises and voices. That is also characteristic for the 2012 vote/vote exhibition in the Forum for Photography in Cologne, in which Fuchs has taken a cautious approach to Rwanda's past and present: with the 1994 genocide and the attempts to establish a democratic state. He has developed several installations on the subject, showing the film he took during a drive on the outskirts of Kigali, containing election booths and field beds and taking as their topic the contradiction between the dawn of a modern society and the rites and traditions of the rural population—which we can describe and question but ultimately cannot explain. "Fuchs responds as an artist to phenomena that he (and not just he) only partly understands", Manfred Schneckeburger, the principal interpreter of this work, wrote earlier (in the context of scientific references). For that purpose "he chooses the path of the artist to cope with the incomprehensible and projects it, literally, into the open between fascination and mystification, cloud chamber and stage performance, document and aesthetics." (4)

Much of this applies to the exhibition in Bonn in which Harald Fuchs turns his attention to the scientific paraphernalia with which the prehistoric testimonials, including their ritual dimensions, are empirically assessed. As in Cologne, he has created individual stations at the different levels of the building. He responds to the substantive orientation of the museum in the same way as he responds to its architecture. (5) Fuchs analyzes the way we approach the past. He wants to know about buried and uncovered traces of our lives. He lists the measures by which science detects and visualizes the meaning of the accomplishments of our ancestors. And he wants to know how the present is to be defined. (6)

The theme of his first installation is the speed with which the present becomes the distant past. The subject is the Palace of the Republic in Berlin Mitte in its heyday and shortly before its demolition and a projected image of the (plausible) excavation of the Old City Palace. Illuminated

by a GDR desk lamp, the conflicting eras flow into each other; the short-sighted treatment of history is evident in the Vernutzung (misuse, disuse, abuse) metaphor. In a separate video film, Fuchs records the "apocalyptic mood" (7) in the gigantic gutted palace. (8) Reference is made to times past with two propaganda postcards of the GDR regime on which the golden globe lights symbolize progress and make us think of molecules but cannot hide the artificial, false-front character. Failure and a new beginning, dazzling image marketing and the way one's own history is approached are at the center of this work.

Harald Fuchs gives us a long shot and goes into detail. In the second installation he shows us Neolithic stone hand axes from the Algerian desert as disused monumental silhouettes as well as surrounded by splashing water in a cinematic loop. A ceremonial aura is generated in the darkness, supported by the uniform sound of speech. Fuchs emphasizes the existential rank of the tools that were essential at the time to cope with everyday life and that stood for power and progress. In the next installation, where four high showcases interact as concentrated information, Fuchs spreads out before us the archaeological and museum processes of finding, analyzing, cataloging, archiving, preserving and presenting. He exhibits the act of exhibiting. To do this he has pasted to the back of the glass, double-sided, photographs he took at four sites of archaeological activity in the Rhineland: Each of the showcases is devoted to one aspect of dealing with the early relics. Fuchs documents the individual object in the context of the assemblage in which it was found. But he also takes the showcase as his theme, as the storage-place and protective barrier for the precious object, one that, in exhibiting, resembles a pedestal.

At the next station, mirror surfaces contribute to the presentation. On the mirror stands a racing bicycle as surrogate for a valuable showpiece from the museum of contemporary cultural history. Fuchs illustrates speed and obstructs it with rocks that are stuck between the spokes as in a wind tunnel. These are in fact prehistoric pebble tools, some of the first tools fashioned by man, long before the hand axes. Another of these rocks is projected onto a screen by means of an overhead projector: In a manner of speaking, it is being x-rayed. There are other pebble tools lying on the mirror surface where they appear together with their reflections as a dense field of rocks. (9) Harald Fuchs has created a wonderfully intuitive sculpture here. We think of boulders and stones or meteorites and then, in view of the whole, of the particle acceleration that takes place at CERN in Geneva. Were the pebble tools not just as futuristic and perhaps as "designed" in their day as the bicycle?

In the two final installations in Bonn, Harald Fuchs continues to highlight how similar certain phenomena are and how each is to be seen as a quantum leap in human history. He contrasts discovering how to kindle a fire with nuclear fission. A showcase with the core and chips of flint communicates by means of the beam of light from an overhead projector with displays in a suspended rack representing stored knowledge. Fuchs demonstrates epochal discoveries that were perceived as mythical and superhuman. The clarity and sobriety of the schematic abbreviations comes up against what is incomprehensible in nature and also serves as the breeding ground for shamanistic incantations. - On the upper level of the museum Fuchs has created out of the connection between a neolithic clay pot and a conventional chemical jar a surreal object combination that contrasts cohesion and robustness with transparency and fragility. Illuminated from the side as in a scientific experiment, it stands on stilts in front of a showcase whose glass transparency allows a view from the window. The compartments contain restored clay pots from the museum's stocks. One can see the broken pieces with visible cracks, defects and fragmentations underscoring the historical as a process. And yet we realize that the forms are familiar to us even today and the objects have stood the test of time.

Fuchs sees the remains of the ritual objects as well in the light of scientific criteria. And here, as in the exhibition as a whole, he manages, by concentrating resources, to generate an atmospheric density that sensitizes us to all that is complex and to an intrinsic magic presence. For the first time he swings from the natural sciences to classical and historical studies. He works with the inventory of the archaeological museum in Bonn and has brought a contemporary art exhibition into being. And in any case that is perhaps the greatest achievement of Harald Fuchs: He sees the diachronic events at an aesthetic level as synchronic occurrences full of disruptions and coherences. And Fuchs demonstrates that responsible work on the future can only come from respectful awareness of the past. Belief and knowledge are two sides of the same coin.

(1) Cf. Zeit online, March 4th, 2014 on the latest projects of Craig Venter, who is working on sequencing the genome.

(2) S.D. Saurbier, Exhib. Cat. Kunsthalle Düsseldorf 1996, p. 104.

(3) Critical Mass, Liverpool 1995; In Vitro, Stuttgart 1999; The Neverending Dance Of The Creation, Lubbock/Texas 2000.

(4) M. Schneckenburger, Exhib. Cat. Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedbug-Hau 2007, p. 57.

(5) [www.landesmuseum-bonn.lvr.de](http://www.landesmuseum-bonn.lvr.de).

(6) Fuchs' publication "Das Jetzt dauert 30 Millisekunden" refers to the question of when the human brain can perceive optic sensations as individual sensations, that is, successively and hence temporally.

(7) So worded in the exhibition concept; letter to the author dated November 26th, 2014.

(8) The film was made during the Fraktale held here in 2006, in which Harald Fuchs participated.

(9) Harald Fuchs found large quantities of them in the desert, laid bare by the shifting sands. Conversation in the Cologne studio, October 31st, 2014.