

**ARBEIT
AM
FLEISCH**

THOMAS FEUERSTEIN

HERAUSGEGEBEN VON

**WIENER
AKTIONISMUS
MUSEUM**

JULIA MOEBUS-PUCK

VORWORT UND DANK

JULIA MOEBUS-PUCK

06

BEZIEHUNGSWEISE KÖRPER

JULIA MOEBUS-PUCK

08

**WERK IST ABGELEGTES
WERKZEUG**

DIE KUNST HINGEGEN IM KOPF

BAZON BROCK

16

NARRATIVE DER KUNST

THOMAS FEUERSTEIN

20

**INSTALLATIONSANSICHTEN /
WERKE**

32

BIOGRAFIE

82

IMPRESSUM

86

VORWORT UND DANK

Als im März 2024 das Wiener Aktionismus Museum eröffnet wurde, war mir als Direktorin des Hauses bewusst, dass es künftig nicht nur darum gehen kann, diese bis heute radikalste Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts rein kunsthistorisch zu betrachten. Der Wiener Aktionismus war nicht bloß eine ästhetische Revolte, sondern ein fundamentaler Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen, der die bestehenden moralischen, wie politischen Ordnungen der Nachkriegszeit in Frage stellte. Seine Sprengkraft lag in der kompromisslosen körperlichen Direktheit ebenso wie in der Auflösung tradierter Grenzen zwischen Kunst und Leben, Subjekt und Gesellschaft, Intimität und Öffentlichkeit. Diese Radikalität ist nicht abgeschlossen – sie fordert auch heute zur Auseinandersetzung heraus. Gerade deshalb ist es von zentraler Bedeutung, diese Bewegung in einen Dialog mit zeitgenössischen Positionen zu bringen – mit künstlerischen Stimmen, die nicht imitieren, sondern weiterschreiben, hinterfragen und verschieben.

Thomas Feuerstein ist ein Künstler, der der Radikalität des Wiener Aktionismus in nichts nachsteht – Radikalität im Sinne von Authentizität, intellektueller Schärfe und medialer Vielschichtigkeit. Seine Werke greifen nicht nur formale Strategien des Aktionismus auf, sondern knüpfen auf konzeptueller Ebene an dessen zentralen Impuls: die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Körper als Ideenträger von Idee, künstlerisches Material, Symbol für Kritik und Transformation. Der Körper wird zum Medium, zur Oberfläche einer künstlerischen Forschung, die zwischen Biopolitik, Philosophie und poetischer Imagination oszilliert.

Seit Duchamps Einführung des Readymade als „Denkzeug“ hat sich das Verhältnis zwischen Denken und Objekt in der Kunst grundlegend verschoben. Feuerstein führt diese Entwicklung weiter, indem er das Denken als Handlung ins Zentrum rückt – als imaginativen, erzählerischen Prozess. Seine Methode der „konzeptuellen Narration“ verbindet wissenschaftliche, philosophische und gesellschaftliche Diskurse zu dichten Erzählstrukturen, in denen das Werk nie bloß Objekt ist, sondern immer auch Reflexionsraum.

Der Ausstellungstitel ARBEIT AM FLEISCH verweist direkt auf diese Verbindung zum Wiener Aktionismus. Gemeint ist damit nicht nur die physische, biologische Dimension des Körpers,

sondern auch seine gesellschaftliche, symbolische Codierung. Die Auswahl der Werke umfasst drei Jahrzehnte künstlerischer Praxis – beginnend mit dem Langzeitprojekt *Biophily* (1993–2000), das an fünf kulturell unterschiedlich geprägten Orten entstand. Auch das Thema Farbe wird bei Feuerstein zu einem verbindenden Element. Insbesondere das Blau – das in Anlehnung an Yves Kleins Performance *Le Vide* (1958) von Brus bei seiner *Zerreißprobe* (1970) wesentlich war, aber vor allem von Schwarzkogler als Symbol für Metaphysik, Heilung und geistige Transformation benutzt wurde – wird bei Feuerstein erneut aufgeladen. Feuersteins Werke wie der groß angelegten Installation *DAIMON* (2007), die in Auszügen in der Ausstellung zu sehen ist, macht Feuerstein Transformationsprozesse nicht nur sichtbar, sondern körperlich erfahrbar. Aus Information wird Bewegung – neue Formen des Denkens, neue Wege der Rezeption entstehen.

Sein Werk zeigt uns, dass Kunst nicht aufhört, wenn wir meinen, sie verstanden zu haben – sondern genau dort beginnt.

Mein aufrichtiger Dank gilt Thomas Feuerstein, dessen fundierte Ausführungen zu seinem Werk sowie seine kontinuierliche Bereitschaft zum fachlichen Austausch die Grundlage für die Realisierung dieser präzise kuratierten Werkkonstellation bildeten. Ebenso geht mein großer Dank an Eva M. Kobler, deren Engagement, konzeptionelles Gespür und verlässliche Unterstützung wesentlich zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen haben. Mein Dank gilt der Galerie Elisabeth & Klaus Thoman sowie dem Tiroler Landesmuseum für die wertvolle Zusammenarbeit und die großzügigen Leihgaben. Im Rahmen der Katalogpublikation danke ich Bazon Brock herzlich für seinen Textbeitrag, ebenso allen weiteren Beteiligten, die mit ihrem Engagement und ihrer Expertise zur Realisierung dieses Katalogs beigetragen haben.

BEZIEHUNGSWEISE KÖRPER

Thomas Feuerstein ist ein Künstler, dessen Schaffen sich kaum auf eine einzelne Disziplin festlegen lässt. Vielmehr bewegt er sich multidisziplinär und integriert grundlegende Thesen aus Naturwissenschaft, Philosophie und Literatur in Malerei, Zeichnung und Skulptur.

Im Fokus seines Werkes steht dabei der reale Körper, der – teils direkt, teils in abstrahierter Form – als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Praxis dient. Thematisch geht es vor allem um die Frage, was den menschlichen Körper und das Leben auf biologischer, sozialer und symbolischer Ebene bestimmt. Dieser Ansatz zielt darauf ab, über das Kunstwerk vermittelt, neue Perspektiven auf die Welt zu eröffnen – ein künstlerisches Verfahren, das zentrale Impulse der Wiener Aktionisten aufgreift.

Auch wenn sich die Parallelen nicht immer unmittelbar zeigen, treten sie bei genauerer Auseinandersetzung mit den konzeptuellen Strategien und inhaltlichen Setzungen von Feuersteins Werk deutlich zutage. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass er den Körper wie bei den Aktionisten als künstlerisches Material innerhalb seines Werkes einsetzt, sondern diese Haltung konsequent weiterführt, indem er sie in eine sehr konkrete, teils technikbasierte und maschinenhafte Ästhetik überführt, in der Biotechnologie und künstliche Intelligenz inhaltlich, wie auf formal-ästhetischer Ebene mitgedacht werden. Künstliche Intelligenz bezeichnet Systeme, die menschliches Denken technisch nachbilden – etwa indem sie Informationen verarbeiten, Muster erkennen oder Entscheidungen treffen. In Feuersteins Werk wird sie nicht nur als Werkzeug, sondern auch als inhaltliches Gegenüber reflektiert. Auf diese Weise entwickelt er eine neue Form des In-der-Welt-Seins, die sowohl im unmittelbaren Umgang mit physischem Material als auch in der kritischen Auseinandersetzung mit den epistemischen Verschiebungen durch Biotechnologie und künstliche Intelligenz verankert ist.

Zugleich eröffnen Feuersteins Werke einen Reflexionsraum, in denen das Verhältnis von Kunst und Leben nicht nur dargestellt, sondern selbst zur Disposition gestellt wird. Beide erscheinen dabei als dynamische Formen des Ausdrucks, die nicht statisch sind, sondern sich in permanenter Veränderung und gegenseitiger Durchdringung befinden. Klang, Farbe, Natur,

das eigene Dasein – all dies manifestiert sich als formgebundene Erfahrung, die jedoch stets offen bleibt für Transformation. Form wird hier nicht als bloßes Gestaltungsprinzip verstanden, sondern als relationale Kategorie: Sie entsteht im Prozess, in der Begegnung. Jegliche Arten von Wahrnehmungen und Erinnerungen – sie alle verfestigen sich nicht in abgeschlossenen Einheiten, sondern konfigurieren sich immer wieder neu. Information nimmt dabei materielle Gestalt an, schreibt sich in den Körper ein und eröffnet neue Ebenen des Erlebens. Gerade durch die bewusste Nutzung des Körpers als künstlerisches Material betont der Künstler diesen Zusammenhang: Die Physis ist dabei nicht nur Träger von Sinn, sondern selbst Ort der Erfahrung – ein Medium, in dem sich künstlerische, biologische und ethische Kontexte überlagern.

Die Arbeit *Onko-Shirt* (S.44) aus dem Jahr 1998 veranschaulicht diesen Zugang innerhalb seiner konzeptuellen Praxis besonders präzise: Feuerstein ließ sich dafür ein Stück Haut entnehmen, das im Labor mit Kollagen versetzt und weiterkultiviert wurde. So entstanden dünne Hautschichten, die vielseitig weiterverarbeitet und in unterschiedlichen Formen genutzt werden sollten – von künstlerischen Objekten bis hin zu funktionalen Gegenständen. Die Verbindung zwischen Künstler und Werk erhält dadurch eine neue Tiefe. Kunst wird hier besonders deutlich zum lebendigen Material – der Körper zum Träger von Konzept und Kritik.

In der Ausstellung ARBEIT AM FLEISCH rückt überdies ein weiterer zentraler Aspekt von Feuersteins künstlerischer Methode in den Fokus: die von ihm so bezeichnete „konzeptuelle Narration“. Dazu wird eine prägnante Auswahl an Werken gezeigt, die einerseits die Physis als künstlerisches Material verhandeln, aber gleichzeitig auch veranschaulichen, wie sich Information und Sprache in kulturellen Codes sowohl körperlich als auch mental einschreiben und dadurch Gestalt annehmen. Der Werkzyklus *DAIMON*, eine raumgreifende Installation, die der Künstler 2007 realisiert hat (S.46–47), ist exemplarisch für diesen Ansatz: Hier wird deutlich, wie Feuerstein biotechnologische Prozesse als lebendige Ausdrucksformen nutzt und damit die zuvor beschriebenen Zusammenhänge von Körper, Information und kultureller Bedeutung in komplexer Weise erfahrbar macht. Unsichtbare Datenströme werden in Klang und Bewegung übersetzt – das Unsichtbare wird hörbar, das Digitale körperlich. Je höher der Datenfluss des Systems an dem die Arbeit gekoppelt ist, desto stärker die sinnlich wahrnehmbaren Auswirkungen. Formal folgt diese Arbeit einer technoiden Ästhetik:



Abb. 1
Rudolf Schwarzkogler
4. Aktion, 18. Dezember 1965
Wohnung Heinz und Franziska
Cibulka, Kaiserstraße 16, 1070 Wien
s/w Fotografien
Foto: Franziska Cibulka
mit: Heinz Cibulka



Abb. 2, 3
Günter Brus
Transfusion, Herbst 1965
Atelier Muehl, Perinetgasse 1,
1200 Wien
Farbfotografien
Foto: Ludwig Hoffenreich
mit: Anna Brus

Ein einzelner Stuhl, eine große schwarze Kugel, die von der Decke hängt, sowie zahlreiche schwarze Kabel, die alle Elemente miteinander verbinden, prägen das Bild. Diese Kabel stehen sinnbildlich für die globale Vernetzung – ihre verschlungene, kreisförmige Anordnung verweist auf endlose Bewegung, auf Datenströme, auf Elektrizität, aber auch auf die Fragilität digitaler Systeme. Als Symbol können sie für vieles stehen: für Informationsflüsse, für Kontrolle, für Gewalt. Vergleichbare Elemente finden sich bereits in den Arbeiten Rudolf Schwarzkoglers oder in Günter Brus' Aktion *Transfusion* (1965).

Die in der Ausstellung präsentierten Arbeiten umfassen einen Zeitraum von knapp dreißig Jahren und machen deutlich,

dass die Bildsprache des Künstlers stets davon geprägt ist, unterschiedliche Medien und Techniken anzuwenden. Auf diese Weise bricht er mit den Sehgewohnheiten der Betrachter:innen und führt sie auf viele verschiedene Fahrten, die den gesamten Werkzyklus auf mehreren Metaebenen zusammenhalten. Man muss tief in die Materie seiner Projekte eintauchen, um die einzelnen inhaltlich verwobenen Stränge decodieren zu können. Diese bewusst gewählte Form der Überforderung dient als übergeordnetes Sinnbild für unseren Umgang mit den Themen, die Feuerstein in seinem

gesamten Oeuvre behandelt und denen wir gefühlt unbewusst, aber tatsächlich sehr konkret ausgesetzt sind: Dabei geht es um die immer schneller fortschreitende Verschränkung natürlicher und künstlicher Gefüge, stets im Bewusstsein, dass Sozietät und Natur, Subjekt und Welt keine dualen Gegensätze, sondern als dynamische Interdependenzen zu verstehen sind, die sich gegenseitig bedingen. Diese Beziehung entzieht sich einfachen Dichotomien wie "wahr" und "falsch" oder "natürlich" und "künstlich" und eröffnet stattdessen die Möglichkeit, vielfältige Formen und Bilder von Wirklichkeit sowohl zu leben als auch zu reflektieren. Ein einfaches „Schwarz-Weiß-Denken“ wird dadurch unterminiert und insbesondere dieser Aspekt seiner Arbeiten zeigt, wie relevant sie bis heute sind; in einer Zeit, in der wir uns durch die rasante technologische, wie mediale Weiterentwicklung davor fürchten, uns darin zu verlieren und, um die Dinge einfach halten zu wollen, klare Muster und Benennungen suchen, ohne tiefgründiger darüber



Abb. 4, 5
Rudolf Schwarzkogler
1. Aktion, Hochzeit,
6. Februar 1965
Wohnung Heinz und
Franziska Cibulka,
Kaiserstraße 16, 1070 Wien
Farbfotografien
Foto: Walter Kindler
mit: Anna Brus, Heinz Cibulka

diskutieren zu wollen. Aus Angst vor Unklarheit und Kontrollverlust. Vielfältige Debatten werden bewusst kleingehalten, insbesondere in politischen Bereichen, wodurch mehr und mehr Extreme entstehen. Dabei rücken unter anderem Fragen in den Fokus wie: Inwiefern kann Natur zunehmend technisch und Technik zunehmend als „natürlich“ begriffen werden? Und: Wie lässt sich die individuelle Verschiedenheit mit solidarischen Formen des Zusammenlebens verbinden?

Während fundamentalistische Strömungen in Religion, Ethik oder Politik eine Rückkehr zu binären Weltbildern propagieren, operieren technologische Systeme – etwa Maschinen oder Software – längst mit modalen, probabilistischen oder unscharfen Logiken. Vor diesem Hintergrund stellt der Künstler die Frage, wie mit der zunehmenden technischen Selbstorganisation kultureller Produktivkräfte umzugehen ist – insbesondere in Bezug auf deren Verflechtungen mit sozialen und ökologischen Systemen. In diesem Zusammenhang markiert das groß angelegte Projekt *Biophily* einen entscheidenden Moment in Feuersteins künstlerischer Entwicklung – sowohl inhaltlich als auch formal. Entstanden zwischen 1993 und 2002, wurde die Arbeit an fünf kulturell sehr unterschiedlichen Orten realisiert: Daressalam (Tansania), Windhuk (Namibia), Los Angeles (USA), Mumbai (Indien) und Bischkek (Kirgisistan). Feuerstein war damals noch keine dreißig Jahre alt und stand am Beginn seiner Laufbahn.

Zu diesem Zeitpunkt waren die Themen, die in *Biophily* verhandelt wurden, ihrer Zeit noch weit voraus: die Rolle von Informations- und Biotechnologie, deren gesellschaftliche Relevanz damals nur in Ansätzen diskutiert wurde, heute aber als zentrale Kräfte unserer Gegenwart gelten. Gerade durch diese Weitsicht kann das Projekt als klar avantgardistischer Beitrag gewertet werden. Im Zentrum des Projekts steht die Auseinandersetzung mit natürlichen Biotopen sowie mit sozialen und technischen Transformationsprozessen. *Biophily* stellt die Frage nach der Identität des Humanen im Zeitalter des Posthumanen. Es ist eine Suche nach der Zukunft des Menschen im Spannungsfeld von Ökologie und Technologie – und zugleich ein Plädoyer für eine neue „Liebe zum Leben“.

Feuerstein führte im Rahmen von *Biophily* eine Reihe ortsspezifischer Performances und Projekte durch. In Südindien etwa ließ er sich – knapp 30 Jahre nach Schwarzkogler *1. Aktion Hochzeit* (1965) – symbolisch mit einem Gummibaum (*Ficus elastica*) vermählen – eine Pflanze, die sowohl in den Wäldern Südindiens als auch in europäischen Wohnzimmern beheimatet



Abb. 6
Rudolf Schwarzkogler
Ohne Titel, Gekreuzigter,
um 1962
Tinte und Ölkreide auf Holz
23,3 x 17,4 x 6 cm
WAM –
Wiener Aktionismus Museum,
Wien, Sammlung K.



Abb. 7
Rudolf Schwarzkogler
Ohne Titel, um 1962/1963
Acryl, Schnur auf Sackleinen
120,5 x 100 cm
mumok – Museum moderner
Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Leihgabe der österreichischen
Ludwig Stiftung

ist. Über die Allegorien von Exotismus und Kolonialismus hinaus wurde der Baum in dieser Aktion zum animistischen Objekt des Transgenen: Mithilfe einer Genkanone ließ Feuerstein seine eigene DNA in die Zellen der Pflanze einschießen. Aus dieser Verbindung entstand ein sogenanntes „Plantimal“ – ein Mischwesen aus Pflanze (plant) und Säugetier (animal), das künstlerisch und biologisch die Grenzen des Lebendigen neu verhandelt.

Ein weiteres verbindendes Motiv zwischen Feuerstein und den Wiener Aktionisten ist die Farbe Blau. Besonders Rudolf Schwarzkogler machte das metaphysisch-apolinische Blau zu seinem Markenzeichen – es symbolisierte für ihn die Immaterialität und wurde früh zu einem zentralen Bestand-

teil seiner Aktionen und seines konzeptuellen Denkens. Bereits 1962 schuf er ein Werk, bei dem er weiße und blaue Farbe über ein selbstgeschnitztes Holzkreuz goss, und entwickelte, in deutlicher Anlehnung an Yves Kleins „Monochrome“, subtile Tafelbilder in Blau, Weiß und Gelb.

Auch Thomas Feuerstein knüpft an Yves Kleins Konzept einer durchlässigen Grenze zwischen Kunst und Körper an – und führt diesen Dialog materiell wie konzeptuell fort. Sein eigens synthetisiertes und patentiertes Ultramarinblau, das aus Kieselalgen des Traunsees und Kalkstein aus dem regionalen Bergbau gewonnen wurde, zeigt sich exemplarisch im Werk *Le petit Yves* (2024, S.43) und verweist in seiner

Weiterentwicklung auf das Internationale Klein Blau (IKB). Eine weitere Referenz auf Yves Klein findet sich in der Arbeit *Schwitzbild* (2020, S.40); nähern sich Besucher:innen dem Bild, tropft aus feinen Poren eine blaue, mit Methylen gefärbte Flüssigkeit. Der Gebrauch von Methylenblau zitiert eine zentrale Geste Kleins, der zur Eröffnung seiner Ausstellung *Le Vide* (1958) in der Pariser Galerie Iris Clert blaue Cocktails servierte, deren Farbe sich im Körper seiner Gäste festsetzte und über Schweiß, Tränen oder Urin wieder austrat.

Referenzen auf Klein prägten auch Günter Brus – etwa in seiner letzten Aktion *Zerreißprobe* (1970). In Anlehnung an Kleins berühmte Performance *Die Leere* (1958), bei der ein blauer Cocktail ausgeschenkt wurde, trank Brus selbst eine blaue



Abb. 8, 9
Günter Brus
Zerreißprobe, 1970
Aktionsraum 1, Waltherstraße 25,
München 15
Farbfotografien
Foto: Klaus Eschen

Flüssigkeit, die er später mit dem Urin ausschied und über seine Wunden fließen ließ – ein eindrücklicher Akt körperlicher Verwandlung und ästhetischer Radikalität.

Stand bei Klein die symbolische Immaterialität der Farbe Blau im Zentrum, rückt bei Feuerstein die chemische und metabolische Materialität in den Blickpunkt. Blau wird zu einem narrativen Knoten, der metaphysische Transzendenz, kunsthistorische Traditionen abendländischer Malerei, Klima und Stoffwechselkreisläufe verbindet. Die Herstellung seiner Ultramarinpigmente auf Grundlage von Kieselalgen denken den „blauen Planeten“ Erde über die Symbolkraft des Farbstoffs hinaus, denn Kieselalgen absorbieren in den Weltmeeren einen gewichtigen Anteil Kohlendioxid aus der Atmosphäre und produzieren ein Fünftel des Sauerstoffs. Blau, gewonnen aus lebendigem, organischem Material repräsentiert folglich nicht nur wie bei Yves Klein die Farbe des Himmels, sondern ist integraler Bestandteil klimatischer Prozesse, die uns den Himmel blau erscheinen lassen.

Feuersteins Arbeiten sind eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Vorstellungen von Realität. Diese begreift er nicht als feststehende Größe, sondern als etwas Prozesshaftes, dem man sich nur schrittweise annähern kann – oft ohne Gewissheit, es je vollständig zu erfassen. Seine Kunst zielt darauf, Spannungsverhältnisse zu erzeugen, die über bloße Symbolik hinaus-

gehen: Die Werke sollen nicht nur darstellen oder illustrieren, sondern direkt in reale biologische, gesellschaftliche und technologische Prozesse eingreifen. Diese Einschreibungen spiegeln sich im Material, entstehen aber ebenso aus ihm heraus – ein Wechselspiel, das seine Arbeiten mitgestalten und verändern lässt. Manche Projekte wachsen über Jahre hinweg heran; Feuerstein beschreibt sie selbst als „Romane mit verschiedenen Kapiteln“. Dabei bewegensich seine Werke im Grenzbereich

zwischen Fakten und Fiktion und machen Übergänge sichtbar, die sonst nur unterschwellig wahrnehmbar wären. Sie untersuchen, wie sich Informationen in Materie übersetzen – etwa durch unbewusste Vorgänge, bei denen das Gehirn Daten speichert und in Sprache oder Handlung verwandelt. Doch das, was dadurch sichtbar wird, soll nicht als Beleg oder Wahrheit gelesen werden. Vielmehr regen die Arbeiten dazu an, vertraute Denk- und Wahrnehmungsmuster infrage zu stellen und neue, auch subjektive Erfahrungsräume zu eröffnen. Sie alle verfolgen einen relationalen Ansatz der Betrachtung, der ermöglicht, das Gefüge ineinanderübergreifender Formen von Verhältnissen in den Fokus zu rücken. Dadurch können die Beziehungen unter den Bedingungen ihrer Entwicklung und wechselseitigen Prägungen verfolgt werden, tradierte Hierarchien, Festreibungen, Abhängigkeiten und Handlungsweisen – Geschichten und Geschichtlichkeiten in sich –, die bis heute vor allem im Bereich des Ausstellens bestimmend sind, in Frage gestellt und neu bestimmt werden.¹ In diesem Sinne treten Feuersteins Werke aus der Rolle des bloß Betrachteten heraus: Sie werden zu aktiven Akteur:innen, die Wahrnehmung mitgestalten, Transformationen in Gang setzen und damit selbst Teil der Prozesse werden, die sie thematisieren. Besonders zentral ist dabei die Frage, wie sich unser Verhältnis zum eigenen Körper in einer zunehmend digitalisierten und vernetzten Welt verändert.

Feuerstein verbindet künstlerische Konsequenz mit philosophischer Tiefenschärfe und stellt die Frage nach der Bedeutung des Menschseins unter den Bedingungen technologischer und kultureller Umbrüche.

Gerade in der Verbindung von künstlerischem Denken, physischer Materialität und experimenteller Grenzüberschreitung zeigt sich eine deutliche Nähe zwischen Thomas Feuerstein und den Wiener Aktionisten. Auch sie verstanden Kunst nicht als bloße Repräsentation, sondern als direkten Eingriff in Leben, Körper und Gesellschaft – als Form, die sich aus Erfahrung, Transformation und Grenzerfahrung immer wieder neu bildet. Ihr Umgang mit gesellschaftlichen Tabus war radikal und wurde öffentlich als politisch gelesen, auch wenn sie sich selbst nicht als aktivistische Künstler begriffen. Dennoch wirken ihre Strategien bis heute nach, insbesondere in Fragen der Körperlichkeit, der Normverletzung und der Verschiebung kultureller Grenzlinien.

Feuerstein knüpft an diese Tradition an, indem er Kunst als Seismograf gesellschaftlicher und existenzieller Erschütterungen erfahrbar macht. Seine Werke laden dazu ein, über

das Menschsein in einer Zeit nachzudenken, in der sich die Grenzen zwischen Biologie, Technologie und Kultur zunehmend auflösen – und zeigen neue Möglichkeiten auf, wie Kunst heute als Form des Denkens, Erlebens und Handelns zu wirken vermag.

WERK IST ABGELEGTES WERKZEUG

DIE KUNST HINGEGEN IM KOPF

Die Mehrzahl der Orientierungen auf radikale Modernität im 20. Jahrhundert hat die Selbstabschaffung der Kunst durch Künstler zur Folge. Boris Groys hat in seiner Programmschrift „Gesamtkunstwerk Stalin“ schlüssig gezeigt, dass die russische Avantgarde selber jede Konsequenzen des Kampfes gegen die Avantgardekunst programmatisch forderte, die Stalin und andere Gegner des Modernismus verwirklichten. Warum wurden dann gerade totalitäre oder fundamentalistische Kulturkonzepte der Auslöschung künstlerischer Freiheit verdächtigt, wenn die doch gerade das verwirklichten, was die Avantgardenkünstler als Ziel ihres Arbeitens anstrebten? In Deutschland waren z.B. Schöpferheroen, wie Richard Wagner, Emil Nolde, Georg Lukács, Richard Strauss, Martin Heidegger oder Gottfried Benn, wenigstens zeitweise glühende Vertreter des Kulturkampfes „Werk und Wirkung als unaufhebbare Einheit“, wobei alle Fundamentalisten im Namen der Wirkung gegen die Werke antraten. Man weiß nicht, ob man es für einen bekannten Treppwitz der Geschichte halten soll, oder für den Beweis jeder Kraft, die stets das Böse will und doch das Gute schafft, dass gerade die Bilderstürmer den Beweis für die außerordentliche Bedeutung der Künste liefern. Keine Frage, nichts hat den Geltungsanspruch der Künstler derart befördert, wie ihre Verfolgung. Hitler oder Stalin oder Mao und deren viele Mitläufer sind die größten Kunstförderer aller Zeiten; wohingegen die Bildervereher sehr häufig ihre Zustimmung nur als übertünchte Gleichgültigkeit praktizieren: Selbsterhöhung des Publikums in als überlegen behaupteter Neutralität. Iconoclasten als wahre Förderer der Kunst – Iconodule bloß lasche Liberale? Jawoll – so war es und so ist es!

Wie lässt sich das nachvollziehen? Ein Aspekt derartig schöpferischer Zerstörung ist sicherlich die gleichgültige Subsumierung der Künste unter der Kultur einer Gesellschaft. Beide Positionen stehen sich diametral entgegen, seit sachgerecht zwischen der Autorität der individuellen Autoren in Kunst und Wissenschaft unterschieden werden muss der Autorität der Kulturkollektive, wie Parlamente, Berufungskommissionen,

Preisvergabekremien, Forschungsmittel zuweisende Ministerien, Gewerkschaften und Parteirepräsentanten. Kulturkollektive entscheiden für Sicherheit der Systeme und verlässliche Voraussagen, für kalkulierbaren Mitteleinsatz, Glaubenstreue und Bekenntnispflicht. Das sind gewiss bedeutende Ziele, die aber in Summa die Kulturen durch mangelnde Anpassungsfähigkeit an neue Herausforderungen stillstellen. Die Autorität der Autoren hingegen befördert Erfindungsreichtum, Bekenntnisekel gegen Dogmatiken, unerschöpfliche Ressourcen der Neophilie als modernistische Neuigkeitssucht wie als Risikobereitschaft zum Scheitern.

Übrigens und von großer Bedeutung: Auch die natürlicherweise umfassenderen Kenntnisse der Kulturkollektive, aufbewahrt in Archiven und Bibliotheken, können nur aktiviert werden, indem Individuen unter Rückgriff auf die kollektiv erarbeiteten Kenntnisse handeln. Zum Beispiel nützen die seit Jahrhunderten versammelten, also umfassenden Kenntnisse medizinischer Sachverhalte gar nichts, bevor sie nicht ein Chirurg im Rahmen seiner individuellen Fähigkeiten anwendet. Die Anerkennung der Überlegenheit kultureller Formen der Erkenntnisverwaltung bedeutet keinesfalls ihre überlegene Geltung vor allen individuellen Anwendungen.

Seit 600 Jahren muten Künstler und Wissenschaftler, also Autoritäten durch Autorschaft, ihren Ursprungskulturen zu, die Macht der Ohnmacht anzuerkennen, weil Künstler und Wissenschaftler nicht durch Kirchenfürsten oder Bänker, Parteiführer oder Machträger legitimiert werden können – im Gegenteil, ein derartiges Backing würde ihre Autorität extrem abschwächen. Künstler oder Wissenschaftler, die sich aus Geltungssucht in den Dienst der Kulturautoritäten stellen, werden zu bloßen Funktionären der Regime oder Behübschung ihrer Impotenz durch kulturelle Anerkennung.

Ein anderer Aspekt der Erhellung der allseits gefeierten Überlegenheit kulturellen Wissens vor jedem Individuellen erweist sich immer wieder als gedankenlose In-Eins-Setzung von Werk und Wirkung – erst recht im Kapitalismus, d.h. unter oberster Autorität des Markterfolges. Aber weder kann man Werke nur mit Blick auf ihre Wirkung als Kunst konzipieren und durchsetzen (wer es versucht, produziert unabweislich Kitsch, auch auf höchstem Niveau à la Heidegger); noch ist Wirkung durch bloße Geisterbeschwörung fundierbar. Selbst Spiritisten anerkennen unfreiwillig in ihren magischen Praktiken im Einsatz von Kultobjekten, dass es keinen unverkörpernten Geist gibt: Embodiment, und sei es in bloßer Linienziehung oder Dripping-Bildern oder Wortwürfeleien, ist zwingend.

Naheliegende Entwirrung lässt sich aus der strikten Trennung von Werk und Wirkung dann gewinnen, wenn, statt des Werkes als ontologischem Budenzauber, Werk als Resultat von gebrauchten Werkzeugen den schönen Schein des Gelingens im menschlichen Tun nahelegen.

Insbesondere gilt es, bloße Werkcharaktere in spezifischer Weise von den viel beschworenen Kunstwerken zu unterscheiden. Der Werkmeister, etwa in einer Reparaturwerkstatt, beweist seine Werkkunde, indem er den versagenden Motor wieder leistungsfähig werden lässt, das Funktionieren ist der Werkstattbeweis für das Gelingen des Werkes. Im Wissenschafts- und Kunstbereich ist nicht als Ziel der Handlung ein funktionstüchtiger Gebrauch des Werkes einforderbar, sondern die ganz individuelle Sicht auf prinzipiell unlösbare Probleme, die man aber zu handhaben lernen muss. Werke im Kunst- und Wissenschaftskontext sind Formen der Problemerschöpfung und nicht der Problemerledigung. Die strikte Individualisierung der Künstler und Wissenschaftler bringt ständig neue Orientierung auf die prinzipielle Unlösbarkeit der Probleme hervor, denn wenn Probleme lösbar sind, sind sie keine bedeutsamen Probleme. Die immer wieder auffällige Kraft des Erratischen, des Rätselhaften, des Unvorstellbaren, des Undenkbaren, des Unsagbaren zeichnen bedeutsame Kunstwerke aus. Die Wissenschaft hat den Werkbegriff für das Schaffen der einzelnen Wissenschaften ganz und gar aufgegeben, weil der Logik der Forschung nach nirgends ein definitives Halten und Beenden des Erkenntnisgewinns erwartbar ist.

Ebenso wenig, wie man den Arbeitstisch von Lise Meitner, Otto Hahn und Fritz Straßmann als Werk der Wissenschaftler ausgeben könnte, lassen sich auch nicht analog die Werkzeuge Feuersteins als Kunstwerke präsentieren. Im Unterschied zum Arbeitstisch der Physiker im deutschen Museum München präsentiert Feuerstein sein Werkzeug in Funktionszusammenhängen, die jeweils durch eine Aufgabenstellung oder experimentelle Anordnung wahrzunehmen ist.

Bemerkenswert: Im Bereich der Wissenschaft hat man längst gelernt und

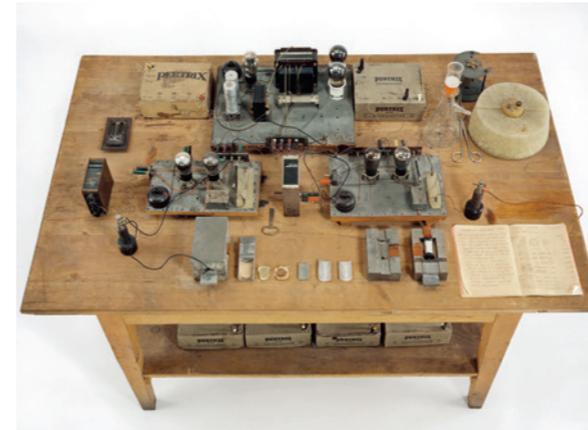


Abb. 10
Hahn-Meitner-Straßmann-Tisch
im deutschen Museum München.

akzeptiert, dass die erzielten wissenschaftlichen Erkenntnisse intellektuell repräsentiert werden müssen, wozu experimentelle Anordnungen zur Überprüfung von Hypothesen und der Entwicklungsgang der Erkenntnisarbeit hilfreich sind. Im Bereich der Kunst, sogar der nach Duchamps Intervention entstandenen, behauptet man immer noch, dass Kunst als Resultat der Arbeit von Künstlern im Werk zu repräsentieren sei und nicht bloß in der gedanklichen Aneignung. Arbeit der Künstler und Wirkung ihrer Werke werden immer noch in Eins gesetzt, wie im Kinderspiel oder wie in der primitiven Nutzung von Amuletten und Talismanen. Es ist nun wirklich an der Zeit, den Aberglauben an Werke als Kunstwerke aufzugeben. Das ist ja in keinem Falle eine Herabwürdigung der Werke, sondern geradezu therapeutischer Schutz vor Dämonisierung und Missbrauch der Arbeitsergebnisse von Künstlern als Statthaltern des Schöpfermythos in gottloser Zeit. Seit 600 Jahren versucht man im christlichen Europa die menschliche Arbeit aus der Imitatio Dei, der bloßen Nachahmung des Gottes als Weltenschöpfer, aufzuheben und stattdessen die Imitatio Christi anzustreben, also das überlebensförderliche Arbeiten zur Bewältigung des Alltagslebens von Jedermann. Noch bemerkenswerter ist es, dass ausgerechnet die solchen sozialen Intentionen verpflichteten Menschenversammlungen besonders dazu neigen, sich der pathetischen Beschwörung der Kunstwerke - wenn nicht der toten Götter, so doch der Sehnsucht nach ihnen - hinzugeben. Wann endlich werden sie akzeptieren, dass die Kunst nicht an der Wand hängt und Wissenschaft nicht im schamanistischen Erkenntnisgebrauch gewürdigt werden kann? Museen der menschlichen Arbeitsergebnisse sind nicht Ersatzkirchen des Glaubens an die Weltrettung durch Kunst und Wissenschaft.

FEUERSTEIN - EIN AUFGEKLÄRTER KÜNSTLER

Das Wiener Aktionismuseum (eben nicht bloß Museum des Wiener Aktionismus) präsentiert gegenwärtig zahlreiche Arbeitsergebnisse vom Zeitgenossen Thomas Feuerstein. In dankenswerter Klarheit werden die Exponate nicht als Kunstwerke beraunt und bestaunt, sondern als die Werkzeuge jener Erkenntnisarbeit, der sich Feuerstein, wie weltweit unzählige Wissenschaftler, widmet.

NARRATIVE DER KUNST

¹ August Strindberg, *Okkultes Tagebuch. Die Ehe mit Harriet Bosse*, Hamburg 1964.

„Schriftstellern heißt nicht dichten, erfinden, was nie gewesen ist, sondern schriftstellern heißt erzählen, was man erlebt hat“, schreibt der junge August Strindberg in einem Brief an seine Schwester Elisabeth. Jahre später beginnt Strindberg leidenschaftlich ein Tagebuch zu führen, in das er „seltsame Zufälle“ notiert.¹ Das Erlebte ist geprägt von merkwürdigen Begebenheiten, in denen er Zeichen und Botschaften „unbekannter Mächte“ zu empfangen glaubt. In herabgefallenen Zweigen liest er griechische Buchstaben, die ihm geheime Mitteilungen machen, auf einem Stück Fels entdeckt er Besen und Bockshorn und fragt sich, „welcher Dämon es wohl war, der sie dort angebracht hatte“, in einer Walnuss erblickt er winzige, zum Gebet gefaltete Hände, die ihn mit Grauen erfüllen. Strindberg befindet sich in seiner „Inferno-Krise“ und leidet an Apophänie, einem neurologischen Zwang, aus zufälligen Daten Sinn zu produzieren. Insbesondere die rechte Hemisphäre neigt bei einem Überschuss an Dopamin zu semantischen Assoziationen, die das Gesehene zu bedeutsamen Bildern transformieren und Anlass zu absonderlichen Geschichten geben. In abgeschwächter Ausprägung ist Apophänie integraler Bestandteil menschlicher Wahrnehmung, ohne die wir phantasie-lose Wesen ohne Kreativität wären.

Gehirne sehnen sich nach Sinn, Beliebigkeit versetzt sie in Unruhe und echtes Chaos sind sie außerstande zu verarbeiten. Sinnesdaten werden mit bestehenden Erfahrungen, Gewohnheiten und mentalen Befindlichkeiten abgeglichen und in ein der Lebensgeschichte entsprechendes Verhältnis gesetzt. Ein neurologischer Dämon zwingt uns, zufällige Eindrücke in eine vermeintliche Ordnung zu bringen, um zu einer kohärenten Geschichte des Selbst zu gelangen. Die große Erzählung handelt folglich von uns selbst und heißt Ich. Sie gibt Sinn, ordnet die Welt, organisiert Wahrnehmung und schafft psychisch ein Zuhause. Verlieren wir den roten Faden in der Icherzählung, verlieren wir uns selbst und müssen uns in der Umwelt neu deuten, als Geschichte neu erfinden. Ohne Geschichte empfinden wir uns entfremdet, leben im Phantasma des Naturzustandes, sind Aliens, Zombies oder Caspar Hauser gleich psychisch und sozial isolierte Wesen. Das Ich-Narrativ ist die Voraussetzung unserer Identität, orientiert und stabilisiert uns, reduziert Komplexität und hilft, alltägliche Kontingenz zu bewältigen.

Eine Geschichte zu erzählen, heißt auch, eine andere nicht zu erzählen. Werden irritierende Störungen des Selbst gefiltert

² Gerhard Roth, *Aus Sicht des Gehirns*, Frankfurt am Main 2003, S. 33.

³ Der Begriff „Konarration“ verdankt sich dem Vortragstitel *CONARRATION* von Gerhard Johann Lischka.

und lückenhafte Erinnerungen zu neuen Erzählungen konsteliert, spricht die Medizin von Konfabulation. In Verbindung mit dem Krankheitsbild Anosognosie, bei dem sich die Patienten aufgrund einer Hirnschädigung die Krankheit oder den körperlichen Defekt nicht eingestehen, werden häufig „abenteuerliche“ Geschichten fabuliert. Betroffene behaupten etwa, „man habe ihnen über Nacht das linke Bein amputiert und ein fremdes Bein so fein angenäht, dass man die Nähte nicht mehr sehen könne. Wenn dieses Bein sich bewegt, behaupten sie, ein anderer als sie würde jetzt das Bein bewegen. Alle Argumente, es sei doch extrem unwahrscheinlich, dass man jemandem ganz unbemerkt ein Bein amputieren und ein fremdes annähen könne, lassen diese Personen nicht gelten, auch wenn sie hochintelligent sind.“²

Die Vermutung liegt nahe, dass ebenso „gesunde“ Gehirne konfabulieren, bestimmte Wahrnehmungen ausblenden und künstliche Kausalitäten konstruieren. Wir hören beispielsweise im Maschinenlärm Stimmen, sehen in geologischen Formationen ein Tier und neigen zu vereinfachenden pseudorationalen Auslegungen bis hin zu Verschwörungstheorien. Wir konfabulieren unentwegt, vor allem wenn wir wie Strindberg ins Chaos blicken. Ohne diesen neuronalen Trick könnten wir nicht träumen, in die Wolken schauen und vertraute Gestalten entdecken, ins Kino gehen oder eine Kunstausstellung besuchen. Konfabulation und Apophänie sind die Bedingung für die Möglichkeit von Kunst, ohne die Pinselstriche nur Farbe auf Leinwand wären.

KULTURELLE NARRATIVE

Die Behauptung, dass Konfabulationen die Grenzen des individuellen Gehirns überschreiten und nicht nur für die psychische Identität des Einzelnen, sondern für ganze Kulturen konstitutiv sind, ist vielleicht selbst eine Konfabulation, allerdings eine operative, die Gemeinschaften als einen kollektiven Erzählprozess des „konarrativen“ Fabulierens beschreibt.³ Gemeinschaft entsteht aus dem Verweben von Geschichten, über die wir uns untereinander und mit der Welt verstricken. „Eine Geschichte ist ein kleiner Knoten“, wie Gregory Bateson formulierte, aus dem sich soziale Netze knüpfen. Ohne gemeinsames Erzählen drohen Staaten zu zerfallen, und je heterogener Gesellschaften zusammengesetzt sind, desto verbindlicher müssen Geschichten arrangiert sein. Kulturelle Narrative liefern den Klebstoff in Form von Werten, Moral

und Leitbildern. Insbesondere Massenmedien agieren dabei als mächtige Konfabulationsmaschinen, aus denen sich kollektive Gedächtnisse, Zuschreibungskonzepte sowie Stereotypisierungen speisen und mentale Globalisierung möglich machen.

Kulturelle Narrative sprengen literarische Erzählformen, historische Chronologien oder mythische Religionsgeschichten. In Zeiten, in denen soviel erzählt wird wie heute, bestätigt sich Roland Barthes' Einschätzung, dass sich die Erzählung nicht um gute oder schlechte Literatur schert. Talk und Reality Shows, Weblogs, psychotherapeutische Sitzungen, Gebrauchsanweisungen bis hin zu Protokollen und Programmen von Maschinen bilden narrative Ensembles, die Kultur gleichzeitig spiegeln, verhandeln und hervorbringen. Narrative lassen sich nicht auf das Fiktionale und Epische eingrenzen, und selbst die saubere Trennung zwischen Diskursen der Wissenschaft und mythischen Erzählungen des Alltags ist nicht frei von Konfabulation. Wissenschaft beansprucht zwar den Modus des Non-Fiktionalen, um mythische Selbstsetzungen zu dekonstruieren – die bekanntesten Korrekturen reichen von Kopernikus über Darwin bis Freud –, ihren Fortschritt aber ermöglicht die Bereitschaft, bestehende Geschichten zu lektoriieren und anders zu erzählen. Daraus resultiert eine Konkurrenz der Narrative und ein Markt für Geschichten. Diese sich widersprechenden Beschreibungen von Welt eröffnen den Wissenschaften ihren Plural und erlauben die mit der Moderne ihren Ausgang nehmende Dynamik von Wissensproduktion.

Vereinfachend lassen sich für kulturelle Narrative strukturelle Unterscheidungen treffen, die Geschichten in prä-sente und latente, sowie in harte und weiche teilen. Prä-sente Geschichten drängen sich am Markt der Aufmerksamkeits-ökonomie; sie wollen gelesen, gesehen, gehört und besprochen werden. Sie reichen von Literatur, Film, Theater, Kunst über missionarische Heilsgeschichten, Werbung, Unterhaltung, politische Wahlversprechen bis hin zu Theorien, Spekulationen, Hoffnungen von Wissenschaft und Technologie. Gemeinsam ist ihnen, dass sie erzählt werden müssen, um manifest zu sein.

Latente Geschichten basieren dagegen auf einem stillen Einverständnis. Sie brauchen nicht erzählt werden, um wirksam zu sein. Gerade aus ihrer Unausgesprochenheit entfalten sie ihre Macht an der Grenze zur Unbewusstheit. Sie stehen dem normierten Alltagswissen und dem Common Sense nahe und schaffen die Voraussetzung für soziale Anschlüsse und Vergleiche. Auch wenn die großen Erzählungen zerbrochen sind, tut dies der Konjunktur latenter Geschichten keinen Abbruch.

⁴
Vgl. Siegfried J. Schmidt,
*Geschichten und Diskurse. Abschied
vom Konstruktivismus*, Reinbek bei
Hamburg 2003.

Erzählungen kompensieren heute nicht einen Mangel an Sein, sie dienen vor allem der Komplexitätsreduktion und der Bewältigung von Informationsflut, stellen Orientierungen, Denkroutinen und Handlungsmuster bereit.

Harte Geschichten sind Dogmen, Gebote, Fundamentalismen und Axiome. Sie sind nicht verhandelbar, berufen sich auf *eine* Wahrheit und legitimieren sich über eine höhere Instanz, die im Fall der Gottgegebenheit sprichwörtlich ein blinder Fleck ist. Im Zentrum stehen reglementierte Sinnmodalitäten in Form moralischer Leitbilder und Orientierungsmuster, denen sowohl der Mythos des Faktischen als auch faktische Mythen entspringen. Verkürzt gesprochen, reduzieren sie Realität ohne realistisch zu sein.

Weiche Geschichten temporalisieren Wahrheiten und nutzen diese als „operative Fiktionen“⁴, die nur solange von Nutzen sind, bis sie widerlegt oder von neuen Erkenntnissen korrigiert werden. Ihrer Logik entsprechend sind sie adaptiv, Falsifikationen gegenüber offen; sie streben nach Entwicklung und zielen auf Fortschritt. Weiche Geschichten sind selbst für harte Naturwissenschaften unumgängliche Notwendigkeit ihrer Evolution. In Mode, Design und Werbung sind weiche Geschichten harte Währung. Ohne sie wäre eine Ökonomie, die Befindlichkeiten an Waren und ihre Versprechungen des Neuen an das fortschreitende Andere koppelt, nicht denkbar. Weiche Geschichten vervielfältigen Realität und sind realistisch ohne Anspruch real zu sein.

Zum Teil überlagern sich die Kategorien, indem tendenziell harte Geschichten latent und weiche präsent sind; zum Teil sind sie durchlässig, sodass prä-sente Geschichten latente beinhalten oder weiche zu Dogmen erstarren.

NATALE NARRATIVE

Eine Sonderstellung nehmen Narrative ein, die über beschreibende, aufzählende oder erinnernde Funktionen hinausgehen und den Gegenstand ihrer Erzählung selbst hervorbringen. Das Narrativ wandelt sich von einer „Erzählkraft“ zu einer Produktivkraft. Vergleichbar der Unterscheidung zwischen *Natura naturata* (geschaffene Natur) und *Natura naturans* (schaffende Natur) betreffen klassische Narrative mediatisierte (gesprochene, geschriebene, inszenierte, verbildlichte usw.) Erzählweisen,

natale dagegen generierende. Sie sprengen das Symbolische und zielen auf materielle Einschreibungen in Form molekularer und genetischer Schriften. In der Wortmagie begegnen uns derartige Praktiken im Kabbalismus, wo das Sprechen einer Zauberformel Dinge hervorbringt oder verschwinden lässt. Im Bereich des Technischen müssen Worte nicht wesensidentisch mit Objekten gedacht werden, um Kopplungen des Alphanumerischen und Symbolischen mit dem Materiellen zu erreichen.

Die Logik der Moderne ist von einer doppelten Buchführung geprägt, durch die Geschichten nicht alleine im Buch der Natur gelesen, sondern auch geschrieben und neu erzählt werden können, was im Zeitalter von Bio-, Gen- und Nanotechnologie zunehmend bestimmend ist. Derartige Sprechakte mit John Austin als illokutionär und perlokutionär zu fassen, greift zu kurz. Bereits die algorithmische Formulierung eines Objektes in einem digitalen Code, der über die Steuerung eines 3D-Druckers das Objekt materialisiert, verlangt sprachphilosophisch nach einer neuen Kategorie. Natale Narrative veranschaulichen, dass „fictio“ gemäß seiner Etymologie neben dem Erfundenen auch „etwas Hergestelltes“ bezeichnet, womit Weltliteratur eine neue Bedeutung zukommt. Das Sprechen über Welt konstruiert ab nun Wirklichkeiten - über das Kognitive hinausgehend - in Artefakten und zeugt eine Maieutik der Maschinen. Lag die technische Revolution im 20. Jahrhundert in virtuellen Welten, findet sie im 21. in realen Umwelten statt. Wir verdinglichen Geschichten und die Dinge beginnen animistisch Geschichten zu erzählen. Neben der oralen und literalen Kultur ist eine Parallelkultur der Maschinencodes heran-gewachsen, zu der gegenwärtig eine neokabbalistische tritt.

Natale Narrative sind der bildenden Kunst vertraut, werden aber erst seit der Romantik bewusst reflektiert. Der Künstler verwirklicht der romantischen Vorstellung nach seine Ideen in toter Materie und schafft belebte Werke, wie „Das Marmorbild“ von Eichendorff oder „Das Bildnis des Dorian Gray“ von Oscar Wilde veranschaulichen. Kunstwerke werden nicht wie in der Natur vorkommende Konstanten entdeckt, sie werden erfunden, wodurch eine Geschichte aus ihnen spricht oder fetischistisch formuliert, ein Schöpfergeist in ihnen haust. Im 20. Jahrhundert sind natale Narrative vor allem bei Handlungsanweisungen in Dada und Fluxus, Konzeptkunst, algorithmischer, generativer und interaktiver Kunst anzutreffen.

KÜNSTLERISCHE NARRATIVE

Den Narrativbegriff derart zu erweitern, strapaziert aus Perspektive der Literaturwissenschaft seine Schärfe. Wenn „alles“ zum Narrativ werden kann, entgleitet der Fokus der Beschreibung und Analyse, die sich nur innerhalb abgegrenzter Felder und definierter Terminologien vollziehen lassen. In der Kunst verhält es sich umgekehrt. Das Interesse gilt nicht dem Herauslösen, Isolieren und Sezieren des Werkes, sondern seiner Vernetzung. Kunstwerke sind wie Geschichten kleine Knoten, die uns untereinander und mit der Welt verweben und semantische Netze spannen. Erst die Verstrickung mit Wirklichkeiten verwandelt einen Gegenstand in ein Kunstwerk und macht ihn zu einem Bedeutungsträger. Selbst abstrakten Kunstwerken, die referenz- und bedeutungslos sein wollen, gelingt dies nur innerhalb einer bestimmten Geschichte. Ohne Geschichte fehlt der Kontext, sind Bilder lediglich dekorative Farbflächen. Dennoch besteht eine Phobie vor Narrativen, die nicht allein das Problem von L'art pour l'art ist, sondern aus einem Missverständnis der Moderne resultiert.

Die Flucht vor der Bedeutung wurzelt in der anti-narrativen Haltung der Moderne, die das bürgerliche Erzählen durch Techniken der Fragmentierung und Montage zu zertrümmern hoffte. Kunst wollte selbstreferentiell sein und bis auf die Immanenzerfahrung von Form, Farbe und Material nichts darstellen. Das Erzählen, wie es in der mimetischen Kunst etabliert war, sollte gestört werden, um die Materialität der Kommunikation sichtbar zu machen. Alles andere stand unter dem Verdacht des Scheins und „falschen Bewusstseins“. Ein „Schwarzes Quadrat“ von Malewitsch oder „Reine Farbe Rot, Gelb, reine Farbe Blau“ von Rodtschenko erschließen sich jedoch nicht ohne entsprechende Erzählung. Die Moderne erweist sich als latente Geschichte, die auf Verstehensunterstellungen beruht und zu manififesten, harten Geschichten tendiert.

Werden modernistische Kunstwerke wie Rodtschenkos Monochrome zudem als die „letzten Bilder der Kunstgeschichte“ proklamiert, tritt ein apokalyptisches Moment hinzu, wie es für Fundamentalismen charakteristisch ist. Unabhängig vom ironischen Abgesang überkommener Bildtraditionen offenbart sich ein ultimatives Ende, das jede weitere Erzählung verunmöglicht.

Das Absolute der Kunst liegt im apokalyptischen Akt der Künstler, die sich am Ende der Kunstgeschichte wie die Auserwählten im christlichen Mythos am eschatologischen Bankett versammeln. Doch im Paradies haben sich die Menschen nichts zu sagen und verspeisen selbstvergessen ohne Zeit und Geschichte die Trümmer der Welt. Der Modernismus glaubte, dass das Leben und die Kunst dort beginnen, wo die Geschichte endet, der Film reißt, die Fiktion zerbricht. Im Alltag findet das Leben aber ohne Erzählung nicht statt, und das Ende der Erzählung ist nur eine Geschichte unter vielen.

Verstand man in der Moderne unter narrativer Kunst Werke, die innerhalb eines bestimmten Mediums eine Handlung figurativ zeigen und chronologische Abläufe verräumen, geht sie ab den 1960er Jahren mit einem konzeptuellen Denken einher. Konzeptuelle Narrationen stehen dabei nicht in Tradition des Storytellings, sondern nutzen spezifische Eigenschaften bildender Kunst, Bezüge innerhalb eines Settings nonlinear und polykausal zwischen einzelnen Objekten aufzubauen. Eine Ausstellung will keine bloße Akkumulation singulärer Meisterwerke sein, sie entwirft ein semantisches Netz narrativer Zwischenräume, die aus der Verschränkung verschiedener Werke und ihren Wechselwirkungen resultieren und Bilder, Texte, Videos, Software, Installation und Musik einbezieht, ohne sich dem Pathos und der Totalität des Gesamtkunstwerkes zu unterwerfen. Im Unterschied zu klassischen Erzählformen befindet sich der Erzähler, anstatt an einem Ort außerhalb der Geschichte, mitten in ihr, wodurch sich der Betrachter involviert und sich die Differenz von Person, Raum und Zeit aufhebt. Im Medium der Ausstellung erzeugen konzeptuelle Narrationen eine neue Topologie der Kunst, die gegenüber Literatur, Theater und Film auf vielfältigen Ebenen Fäden synchron aufnimmt und zu Geschichten ohne Anfang und Ende verknüpft. Konzeptuelle Narrationen verbinden eigene und fremde, faktische und fiktionale Geschichten und fungieren als Methode, Inhalte und Formen in Werken und Prozessen zum Sprechen zu bringen.

Die künstlerische Methode konzeptueller Narration löst die auf Aristoteles zurückreichende binäre Unterscheidung zwischen Inhalt und Form aus der kausalen Ableitung „form follows function“. Da Inhalt und Form keine ontologischen Größen sind, wird die Geschichte ihrer Differenz im Narrativ der Kunst erzählt und umgekehrt identifiziert genau diese Unterscheidung jene Bezüge, die im Narrativ das einzelne Kunstwerk hervorbringen. Für Praxis und Methodik bildender Kunst wird eine ternäre Struktur wirksam, ohne die der kontextuelle

Erzählmodus ausgeblendet bleibt und weder eine Unterscheidung noch ein Verhältnis zwischen Inhalt und Form möglich ist.⁵

Die konzeptuelle Arbeit am eigenen Narrativ wird für eine Kunst bestimmend, die nicht nur an „Special Effects“ der Form, des Materials, der Farbe interessiert ist und sich über die engen Grenzen des subjektiven Gestus, die Regelwerke der Disziplin und den Glamour des Marktes hinaus mit den Menschen und ihren Geschichten verstricken will. In Anlehnung an Strindberg muss man „nicht dichten, erfinden, was nie gewesen ist“, man muss konfabulieren, was die Geschichten einem diktieren. Hierfür braucht es keinen Stil und keine Delegation an ein Genie. Welt zu verstehen heißt, Geschichten zu erzählen; Welt zu verändern heißt, bestehende Geschichten anders zu erzählen oder mit Wilhelm Schapp gesprochen: „Aus einer Geschichte und im Rahmen einer Geschichte ist der Zugang zu einer Welt gefunden, die mit tausend Widersprüchen behaftet ist.“⁶

⁵ Für die künstlerische Praxis gilt hier dasselbe wie für kulturwissenschaftliche Theoriebildung, die nach Wolfgang Müller-Funk „ganz entschieden auf der ternären Struktur des Erzählens bestehen (muss), weil nur dadurch das Erzählen selbst als eine kulturelle Praktik begreifbar wird, das Handlung und Sinnkonstitution in einer bestimmten Epoche und in einer konkreten Kultur modelliert.“ Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien/New York 2008, S. 55.

⁶ Wilhelm Schapp, *Philosophie der Geschichten*, Leer 1959, S. 254.

METABOLISCHE NARRATIVE

Das Erzählen von Geschichten ist menschlich. Sprechen nicht-menschliche Akteure wie Götter in Mythen, Tiere und Pflanzen in Fabeln oder Aliens in Science-Fiction-Romanen, geschieht dies stellvertretend und allegorisch. Selbst Geschichten im Animismus und in wissenschaftlichen Papers, die von Naturkräften berichten, appellieren an menschliche Imaginationskraft, Spiritualität oder Kognition. Wie können aber all jene nicht-menschlichen Objekte, die unsere Existenz bedingen, etwa Bakterien und Pilze, der Ozean und Wald, das Klima, das Mikrobiom des Ackerbodens oder Darms zum Sprechen gebracht werden? Müssen wir lernen, Geschichten in fremden Zungen zu erzählen und bräuchte es hierfür Techniken der Xenoglossie?

Wenn es aus der Sprache kein Entkommen gibt, stellt sich mit und ohne linguistischem Relativitätsprinzip für Kunst die Frage, ob erzählen nicht auch handeln heißt? Dies unterstellt Werken eine Handlungsmacht, die passive Objekte in aktive Subjekte wandelt. Kunstwerke werden über Bedeutungsträger hinaus zu Handlungsträgern, die unabhängig von Stilwollen, den Intentionen der Künstler:innen und Interpretationen der Betrachter:innen eine Eigenlogik als von Autorschaft losgelöste Form und Ästhetik hervorbringen.

Die Belebung von Objekten halluzinierte Literatur spätestens seit der Antike, allerdings anthropozentrisch, wie in Ovids *Pygmalion*, wo sich etymologisch im Sinne von *pygmé* (griech. Faust) bereits der Fauststoff verbirgt. Im Gegensatz zum Erwachen von Statuen und Bildern in der Literatur und ihrer psychischen Spiegelung menschlicher Gefühlswelten wirken Posthumanismus, neuer Materialismus, objektorientierte und relationale Ontologie oder Akteur-Netzwerk-Theorie Subjektzentrierungen entgegen. Nicht der Mensch ist aufgerufen Geschichten zu erzählen, sondern Dinge und Prozesse. Der Descartes'sche Substanzdualismus als scharfe Grenze zwischen denkenden Subjekten (*res cogitans*) und unbeseelten Objekten in der Umwelt (*res extensa*) wird löchrig. Damit wird Geschichten Platz eingeräumt, die ohne Metaphernbildung und Frage nach Sinnhaftigkeit auskommen. Nichtmenschliche Entitäten werden zu Protagonisten in neuen Erzählweisen über Gestaltungen in ökologischen, sozialen und technischen Sphären. Paradigmatisch für diese Narrative ist die Hinwendung zu Handlungen, die Materialien, Prozesse und biologische Organismen zum Sprechen bringen. Das Performative erweitert das Narrative, indem nicht allein Künstler:innen aus ihren Werken sprechen, sondern auch objektimmanente Materialitäten.

Wenn Robert Smithson von „collaborating with entropy“⁷ spricht und viskose Flüssigkeit aus einem Fass über die Erde fließen lässt, adressiert er den Eigensinn der Objekte. Nicht der Künstler ist schöpferisch „Diktator“ der Form, es ist das Material, die Schwerkraft, der Untergrund, die Umgebungstemperatur etc., all diese Faktoren werden bei Smithson zu handelnden Kollaborateuren. Die künstlerische Arbeit sistiert nicht in einem unveränderlichen Zustand, wie eine Skulptur aus Bronze oder Stein; sie beginnt sich zu ermächtigen. Daraus resultiert eine Poiesis der Kunst, die Werke zu einem nicht unbeträchtlichen Teil selbsttätig hervorbringt. Künstler:innen bedienen sich realer Prozesse und machen die alte Einsicht explizit, dass Werkzeuge und Materialien, Medien und Produktionsbedingungen konstitutiver Teil von Kunst sind. Damit werden in zeitgenössischen Kunstpraxen Werke zunehmend zu „Symposien“, in denen sich menschliche und nichtmenschliche Stimmen versammeln, um ästhetische Handlungsfelder zu erschließen.

„Jede Bewegung, jede Kraftäußerung, jede organische Tätigkeit wird bedingt durch Stoffwechsel, durch eine neue Form, welche seine Bestandtheile annehmen“⁸, schrieb Justus von Liebig 1840. Damit war eine „metabolische Kraft“⁹ beschworen,

die über Digestion und Exkretion hinaus Stoffwechsel zu einem zentralen Thema in Biologie, Ökologie und Ökonomie macht.¹⁰ Leben und Natur erfahren eine neue Definition als Wandel der Materie, woraus Mitte des 19. Jhs. die Biochemie samt ihren Begrifflichkeiten und Vorstellungen von Enzymen, Nukleinsäuren, Vitaminen oder Hormonen resultiert. Waren es in der Kunst die großen Gesten und Gefühle, sind es fortan die kleinen Regungen der Moleküle, die der Materie Leben einhauchen und die Gesetze der Welt bestimmen. Was von Liebig zu einem Vordenker moderner Ökologie macht, ist die enge ökonomische Stoffwechselbeziehung des Menschen zur natürlichen Umwelt. Er beschrieb bereits zu seiner Zeit eine massive Störung natürlicher Kreisläufe durch hypertrophe Produktion, Konsumtion und Entsorgung in Landwirtschaft und Industrie. Für Karl Marx wurzelt diese Störung im Kapitalismus, den er als eine Stoffwechselkrankheit diagnostiziert. Er spricht von einem Riss im Stoffwechsel zwischen Natur und Gesellschaft, da Kapitalismus linear und nicht zyklisch organisiert ist. Im ersten Buch seines Kapitals beschreibt er den Arbeitsprozess als geschichtsübergreifenden Stoffwechsel: „Der Arbeitsprozess [...] ist zweckmäßige Tätigkeit zur Herstellung von Gebrauchswerthen, Aneignung des Natürlichen für menschliche Bedürfnisse, allgemeine Bedingung des Stoffwechsels zwischen Mensch und Natur, ewige Naturbedingung des menschlichen Lebens und daher unabhängig von jeder Form dieses Lebens, vielmehr allen seinen Gesellschaftsformen gleich gemeinsam.“¹¹

Während sich die großen Erzählungen im Zuge der Industrialisierung zu verabschieden beginnen, dämmt eine planetare Erzählung von Kohlenstoff- und Stickstoffkreisläufen, Biosphäre und Klimawandel. Dies markiert eine natur- und geisteswissenschaftlich Wende, eine kulturelle und ökologische, aber auch künstlerische Metabolie, denn das Leben ist mehr als Mythos, Pathos und Heros; es ist vor allem Metabolismus, ein komplexes Netzwerk, das uns mit der Welt verstrickt.

Materialitäten und Prozesse galten in der Kunstgeschichte weitgehend als Manko. Bildende Kunst zählte zu den *artes mechanicae* und nicht zu den *artes liberales*, weil sie im Gegensatz zu immateriellen Kunstformen wie Musik oder Literatur körperlich und nicht frei vom Schmutz der Materie war. Ab dem Moment, wo wir vom molekularen Zeitalter, von Stoffwechselltheorie und Biochemie sprechen, wandelt sich das ehemalige Defizit zu einer spezifischen Qualität. Zeitgenössische Kunst kann heute Material, Materialität und Materie, konzeptuell und real bearbeiten. Metabolische Kunst kann Geschichten nicht

7 Robert Smithson, *The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996, S. 256.

8 Justus von Liebig, *Die organische Chemie in ihrer Anwendung auf Agricultur und Physiologie*, Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn, 1840, S. 350.

9 Theodor Schwann, *Mikroskopischen Untersuchungen über die Ueber-einstimmung in der Struktur und dem Wachstum der Thiere und Pflanzen*, Berlin: Sander'sche Buchhandlung, 1839, S. 258.

10 Der Begriff Stoffwechsel wurde in der heutigen Bedeutung von J.H.F. Authenrieth (1802) und J.F. Ackermann (1804) in den Sprachgebrauch der Biologie und Physiologie eingeführt. Metabolismus findet sich im Deutschen ab Ende der ersten Hälfte des 19. Jhs. (T. Schwann 1839, G.C. Reich 1844) und kurze Zeit später im Französischen (Milne-Edwards 1857) sowie im Englischen (Foster 1878). Vgl. Georg Topfer, *Historisches Wörterbuch der Biologie*, Band 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011, S. 412.

11 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Erstes Band, Buch I: *Der Produktionsprozess des Kapitals*, Hamburg: Otto Meissner; New York: L. W. Schmidt, 1867, S. 167.

allein symbolisch erzählen, sie kann Wirklichkeiten über Prozesse real performieren und diese über eine ikonische oder sprachliche Vermittlung hinaus molekular verhandeln. Stoffwandlungen wie das Bleichen oder Schwarzwerden der Bilder, die Erosion und Korrosion von Marmor und Bronze waren in der Kunstgeschichte gefürchtet. Die Fotografie positiviert diese im 19. Jh. technisch und die Kunst des 20. Jhs. konzeptuell und ästhetisch. Der Blick schwenkt von idealen Landschaften eines verklärten Naturbegriffs zu „micromondialen“ Sphären der Bakterien, Pilze und des Planktons. Materialien, Entropie und Organismen werden zu künstlerischen Kollaborateuren, begründen einen neuen Werkbegriff und Kunstobjekte wandeln sich zu handelnden und lebendigen Subjekten, die Natur über *imitatio* und *mimesis* hinaus zum Sprechen bringen. Damit begnügt sich Kunst nicht mit der trickreichen Vortäuschung des Lebendigen und beginnt Geschichten der Kunst jenseits schöner Repräsentationen zu erzählen.

Das „Micromondiale“, das bislang den Glanz und die Ewigkeit der Werke störte, wird zum Protagonisten einer Kunst, die den Menschen und seine Kultur samt Technologie, Politik und Ökonomie als Teil der Biosphäre versteht. Dieser neue Blick auf das Mikrobiom unseres Planeten schärft die Fragen nach materiellen Ressourcen, Energie und Information, unseren Umgang mit ihnen und die sozialen Bedingungen ihrer Verteilung und Zirkulation. Biologische Stoffwechselkreisläufe verbinden sich mit künstlerischen und bilden den Keim politischer und ökonomischer Enzyme für metabolische Erzählungen.

Ästhetisch und epistemisch steckt das Metabolische voller Überraschungen, da nicht alleine menschliche Erwartungen, Ängste, Wünsche oder Visionen am Werk sind. Letztendlich führt dies vielleicht auch zum Bewusstsein, dass unser Selbstbild einer Revision bedarf und wir nicht länger als souveräne Individuen agieren. Der Blick in unser biologisches Mikrobiom verändert auch unser „intellektuelles Mikrobiom“ und damit das, was wir bislang als Ich und genuin menschlich für uns beanspruchten.

Um Geschichten über die Welt zu erzählen, braucht es Erzählweisen die das Symbolische erweitern. Es braucht über Symbole hinaus „Metabole“. Aus dieser Einsicht wächst das Verlangen nach einem Narrativ der Kunst, das die Welt selbst zum Erzählen bringt. Es aktualisiert sich der von Hegel geimpfte Begriff des „dialektischen Gesamtzusammenhangs“, um Erzählungen einer getrennten, voneinander unabhängigen Natur- und Menschengeschichte zu überwinden. Daraus quellen

Geschichten, die nicht länger Ideologien gehorchen und uns von der Illusion befreien, uns selbst und unser Handeln als außerhalb der Natur stehend zu betrachten.

Wenn Kunst heute mit Natur, Ökonomie und dem Politischen neue Allianzen knüpft, geht es um das Leben und Überleben, woraus sich die kurze Formel für eine planetare Erzählung ableitet, Kunst ist Leben und Leben ist Metabolismus.



...der die im Labor geschicht-
...aktivi wahren, menschliche
...in Wissenschaft auf
...die die zu einem Organ.
...Wie bei medizinischen Pla-
...geschleht in Formsch
...an faszinierendes Phänom
...leben hat. Transfurch - und
...ng von Wissenschaft, Körper
...lure that was grown in the
...human liver cells and one
...skinned gene on a three-
...to form an organ-like struc-
...ures, the object was then
...making hybrid creature. Half
...and refers to the connected
...imagination.



Abb. 12
Installationsansicht, ARBEIT AM FLEISCH, 2025
Wiener Aktionismus Museum



Abb. 13
Octoplasma, 2017
Glas, Leberzellen, Formalin, Aluminium, Kunststoff
70 x 43 cm



Abb. 14
Governor, 2018
Fliehkraftregler, Elektromotor, Internet, Glashaube
170 x 65 x 65 cm

OCTOPLASMA

OCTOPLASMA ist eine Skulptur, die im Labor gezüchtet wurde: In einem Bioreaktor wuchsen menschliche Leberzellen und Bindegewebszellen (Fibroblasten) auf einer dreidimensionalen Trägermatrix zu einem organähnlichen Gebilde heran. Wie bei medizinischen Präparaten wurde das Objekt anschließend in Formalin konserviert. Die entstandene Form ist ein faszinierendes Hybridwesen – halb menschliche Leber, halb Tintenfisch – und verweist auf die Verbindung von Wissenschaft, Körper und Imagination.

OCTOPLASMA is a sculpture that was grown in the laboratory: In a bioreactor, human liver cells and connective tissue cells (fibroblasts) grew on a three-dimensional carrier matrix to form an organ-like structure. As with medical specimens, the object was then preserved in formalin. The resulting form is a fascinating hybrid creature – half human liver, half octopus – and refers to the connection between science, body and imagination.



SCHWITZBILD

Sobald die Besucher:innen vor das Gemälde treten, beginnt die Leinwand zu „schwitzen“. Aus ihren porösen, topografisch modellierten Oberflächen sicker eine blaue Flüssigkeit, rinnt über das Gewebe und tropft schließlich zu Boden. Die ausströmende Substanz – Methyleneblau – ist eine homagene Yves Kleins legendäre Cocktailkreation, die er 1956 bei Eröffnung seiner Ausstellung Le Vide in der Pariser Galerie Iris Clert servierte. Methyleneblau besitzt eine besondere Eigenschaft: Es färbt Körperflüssigkeiten wie Schweiß, Tränen und Urin in leuchtendes Blau – und macht so das Unsichtbare sichtbar. Auch Er die Wiener Aktionisten war die Farbe Blau, ebenso wie der Einfluss von Yves Kleins von wesentlicher Bedeutung: Rudolf Schwarzkogler sah im Blau die Verwandlung des Friedhaffens zur apollinischen Liebesmanne wie ein blaues Flüssigkeit, um danach blau gefärbten Urin auszuzeichnen.

As soon as visitors step in front of the painting, the canvas begins to „sweat“. A blue liquid seeps out of its porous, topographically modeled surfaces, runs over the fabric and finally drops to the floor. The escaping substance – methylene blue – is an homage to Yves Klein's legendary cocktail creation, which he served at the opening of his exhibition Le Vide at the Iris Clert Gallery in Paris in 1956. Methylene blue has a special property: it colors bodily fluids, such as sweat, tears and urine in bright blue – and thus makes the invisible visible. The color blue was also of essential importance for the Vienna Actionists, as well as the influence of Yves Klein: Rudolf Schwarzkogler saw blue as embodying the transformation of the staid into the Apollonian way of life. In his „Stress Test“ (1970), Gunter Brus drank a blue liquid and then excreted blue-colored urine.



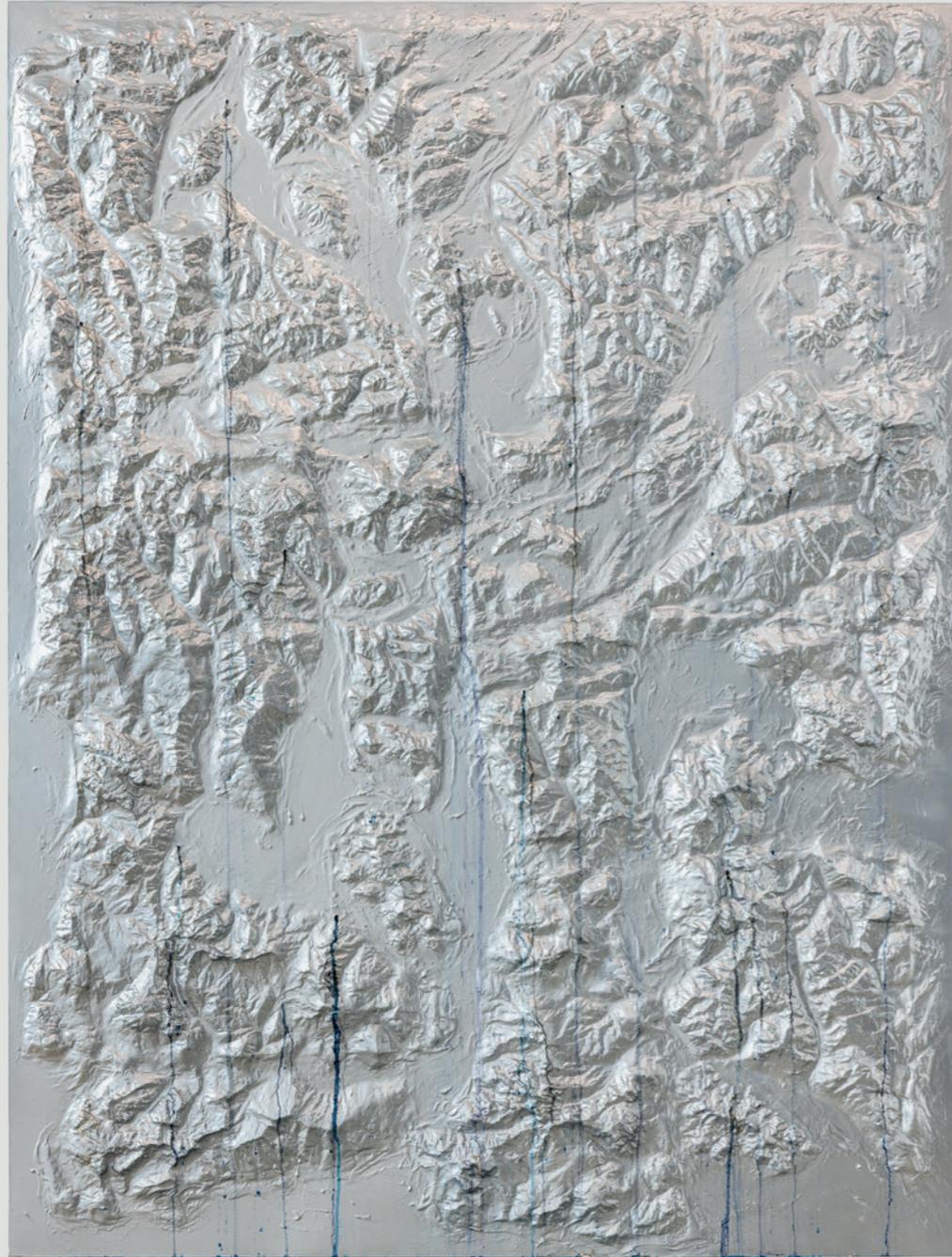


Abb. 16
Schwitzbild, 2020
Mischtechnik auf Leinwand, Methylenblau, Pumpe, Ventile
200 x 150 cm



Abb. 17
Installationsansicht, ARBEIT AM FLEISCH, 2025
WAM – Wiener Aktionismus Museum, Wien

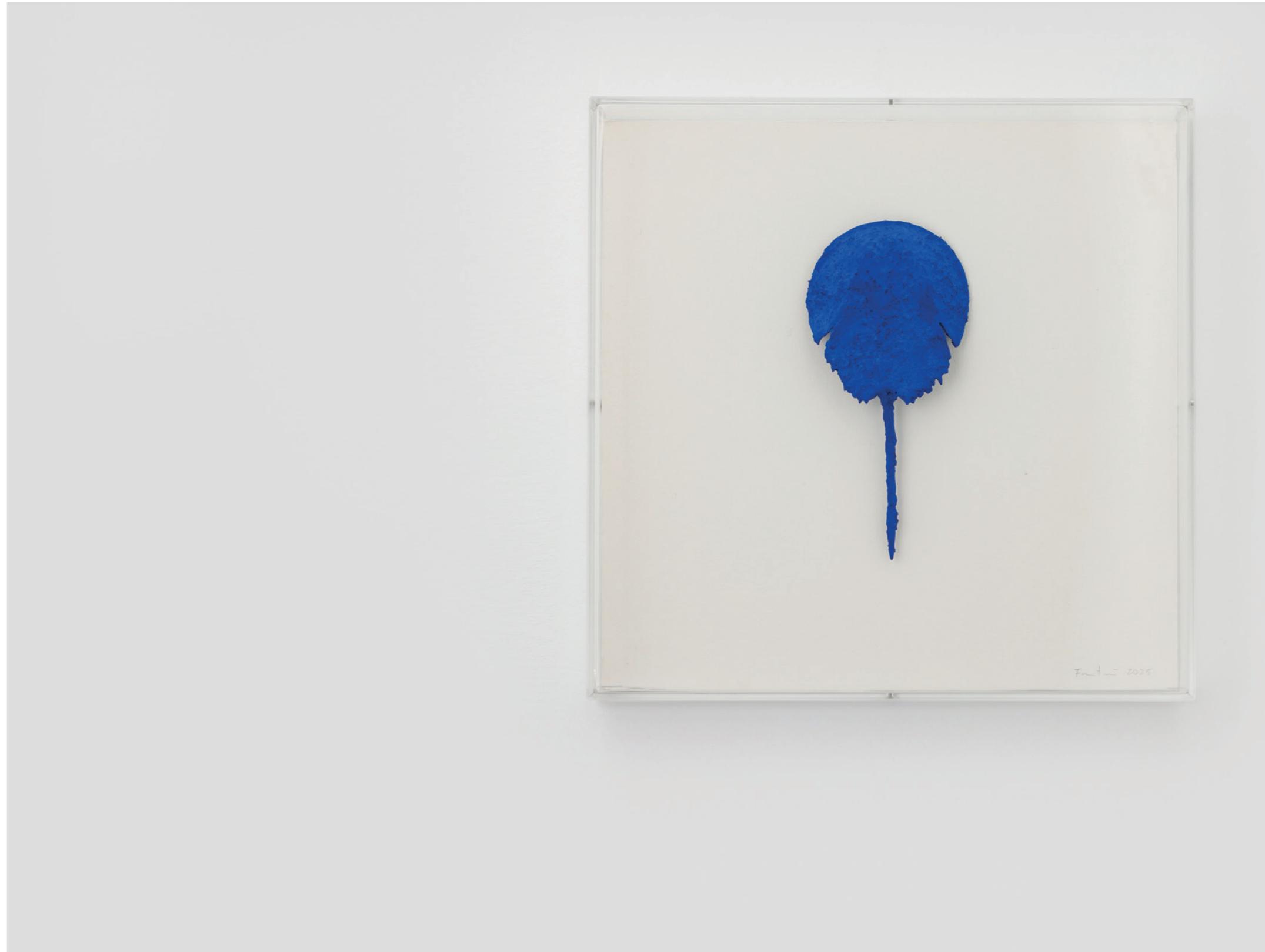
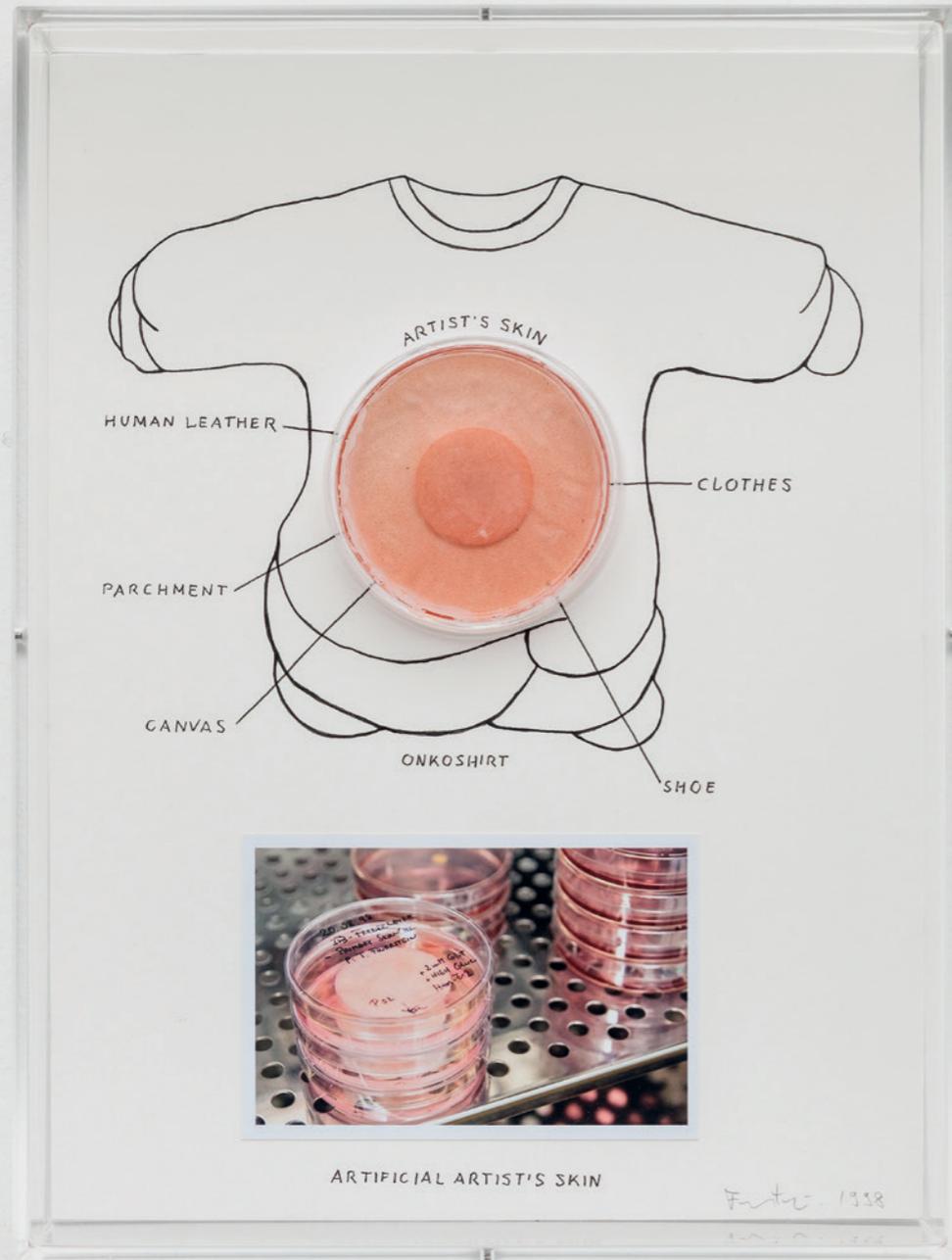


Abb. 18
Le Petit Yves #3, 2025
Pfeilschwanzkrebspräparat, Ultramarinpigment, Acrylgashaube
40 x 40 cm



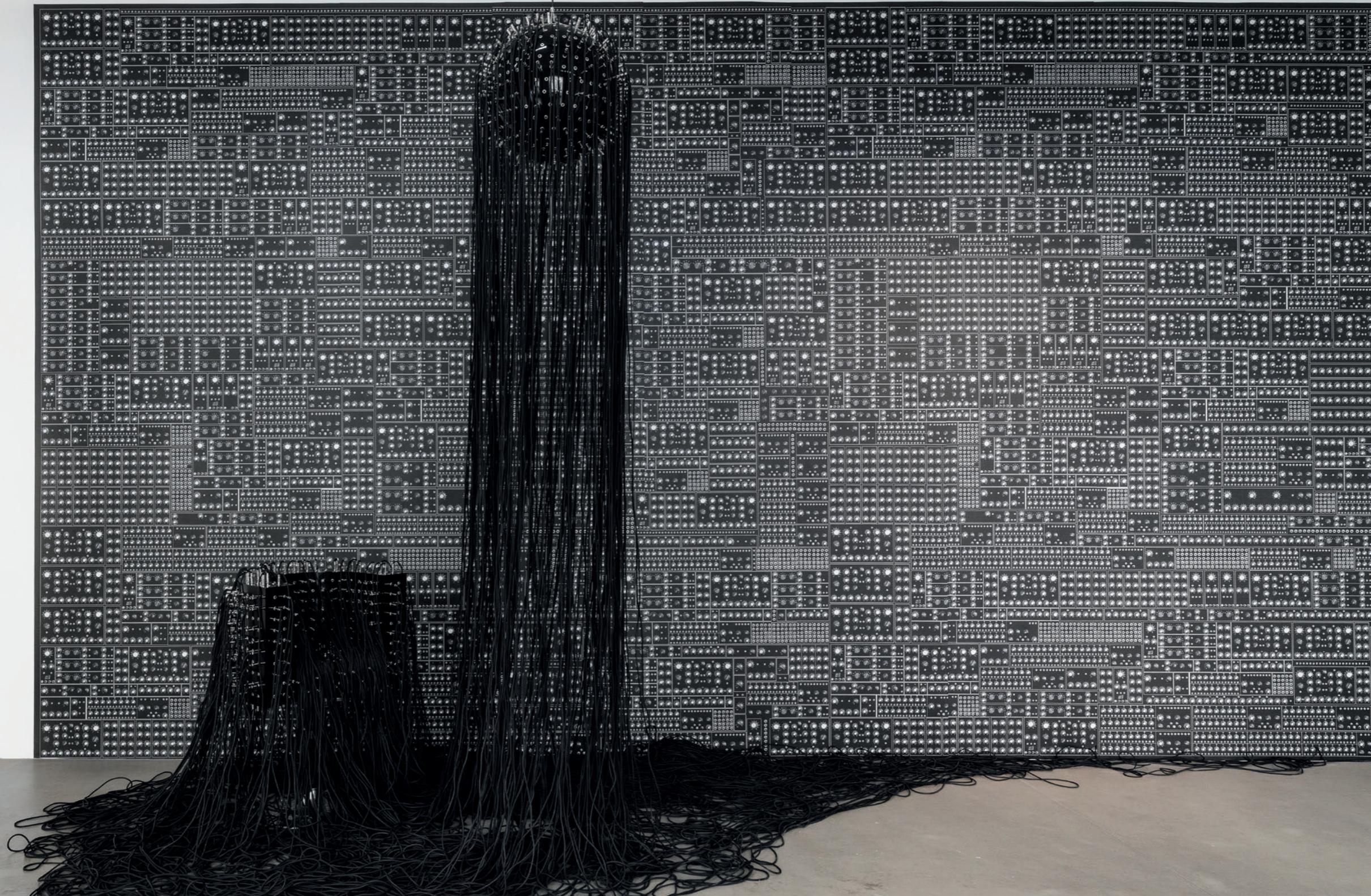


Abb. 20
DAIMON, 2007
Netzwerkinstallation: lackierte Holzobjekte (Kugel, Stuhl) Kabel, Computer-/Audiotechnik,
Maße variabel



DAMON
In der raumgreifenden Installation DAMON verbindet
Foucaults archaisch-ethnologisches Projekt mit einer
typisch zeitgenössischen Ausdrucksform: Unvollständigen Daten-
strukturen werden verkörperlicht und in Bewegung über-
führt.
In der expansionistischen Installation DAMON, Foucaults com-
plexionales archaisches Projekt wird in zeitgenössischer
Form von digitalen Medien in eine neue, veränderliche
und transaktive Form gebracht.





Abb. 23
Cryobank, 1996
Fotoprint
13 x 18 cm





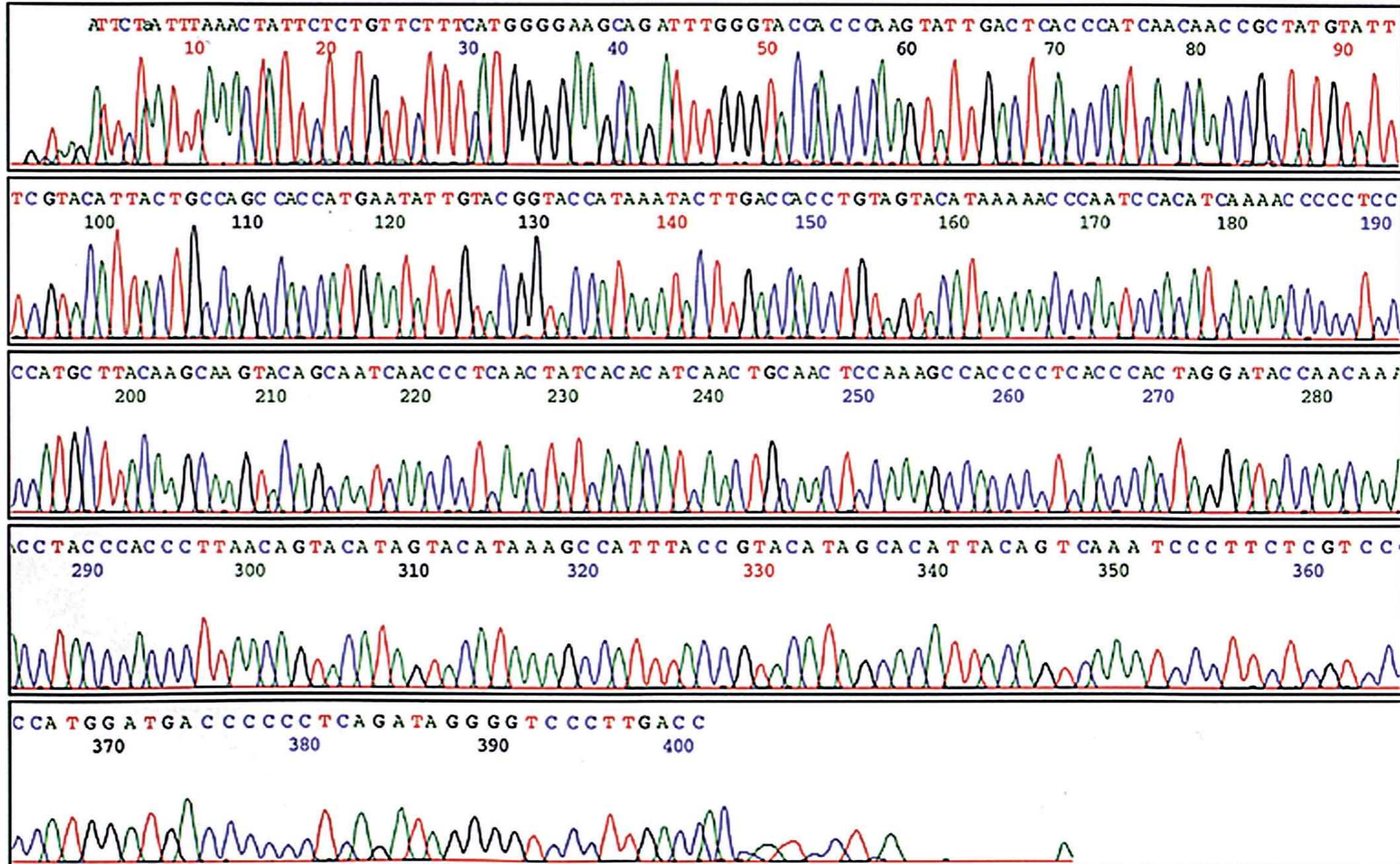


Model 310
Version 3.0
ABI-CE2 3.0
Version 3.0b1

Sp991203 Pr01MHA 1597121.11.199
Sp991203 Pr01MHA 15971
Lane 17

Signal G:715 A:500 T:438 C:694
DT POP6(BD Set-Any Primer).1
BD 200698
Points 1337 to 6486 Base 1: 1337

Page 1 of 1
Mon, 22. Nov 1999 15:05 Uhr
Son, 21. Nov 1999 5:57 Uhr
Spacing: 11.91(11.90)



DNA Fingerprint/Thomas Feuerstein, Institut für Gerichtliche Medizin der Universität Innsbruck



Abb. 27
Art in the Blood #1, 1996
Acryl auf Leinwand
50 x 35 cm



Abb. 28
Biophily Wedding, 1996
Fotoprint
18 x 18 cm

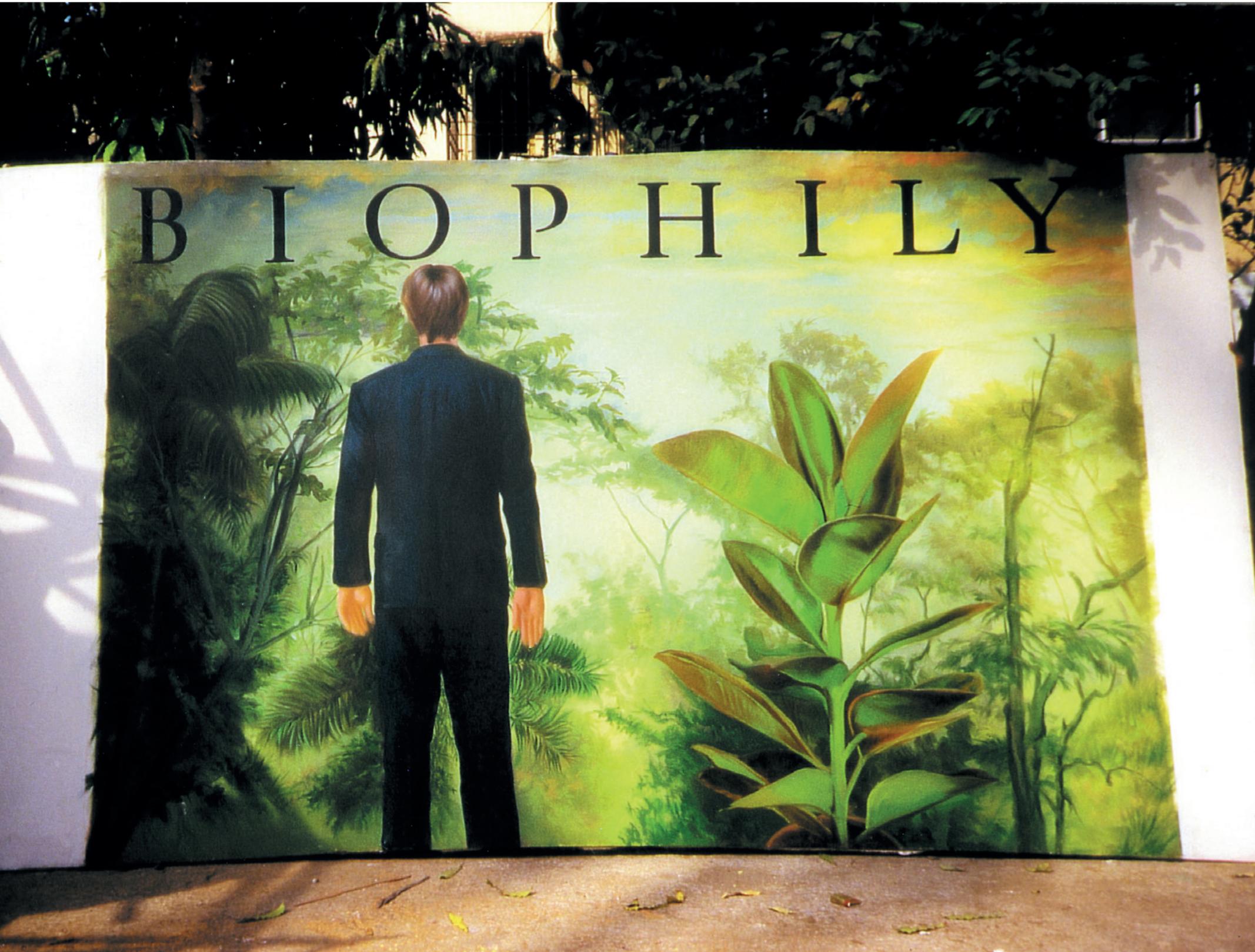


Abb. 29
Mumbai, 1996
Fotoprint
13 x 18 cm



Abb. 30
Honeymoon, 1996
Fotoprint
13 x 18 cm





Abb. 32
Installationsansicht, ARBEIT AM FLEISCH, 2025
WAM – Wiener Aktionismus Museum, Wien



Abb. 33
Aithon, 2017
Glasflasche, Alkohol (destilliert aus fermentierten Leberzellen)
33 x 8,5 x 8,5 cm



Abb. 34
The still, 2017
Destille, Glas, Leberzellen, Kühlschrank
163 x 55 x 61 cm



Abb. 35
Installationsansicht, ARBEIT AM FLEISCH, 2025
WAM – Wiener Aktionismus Museum, Wien



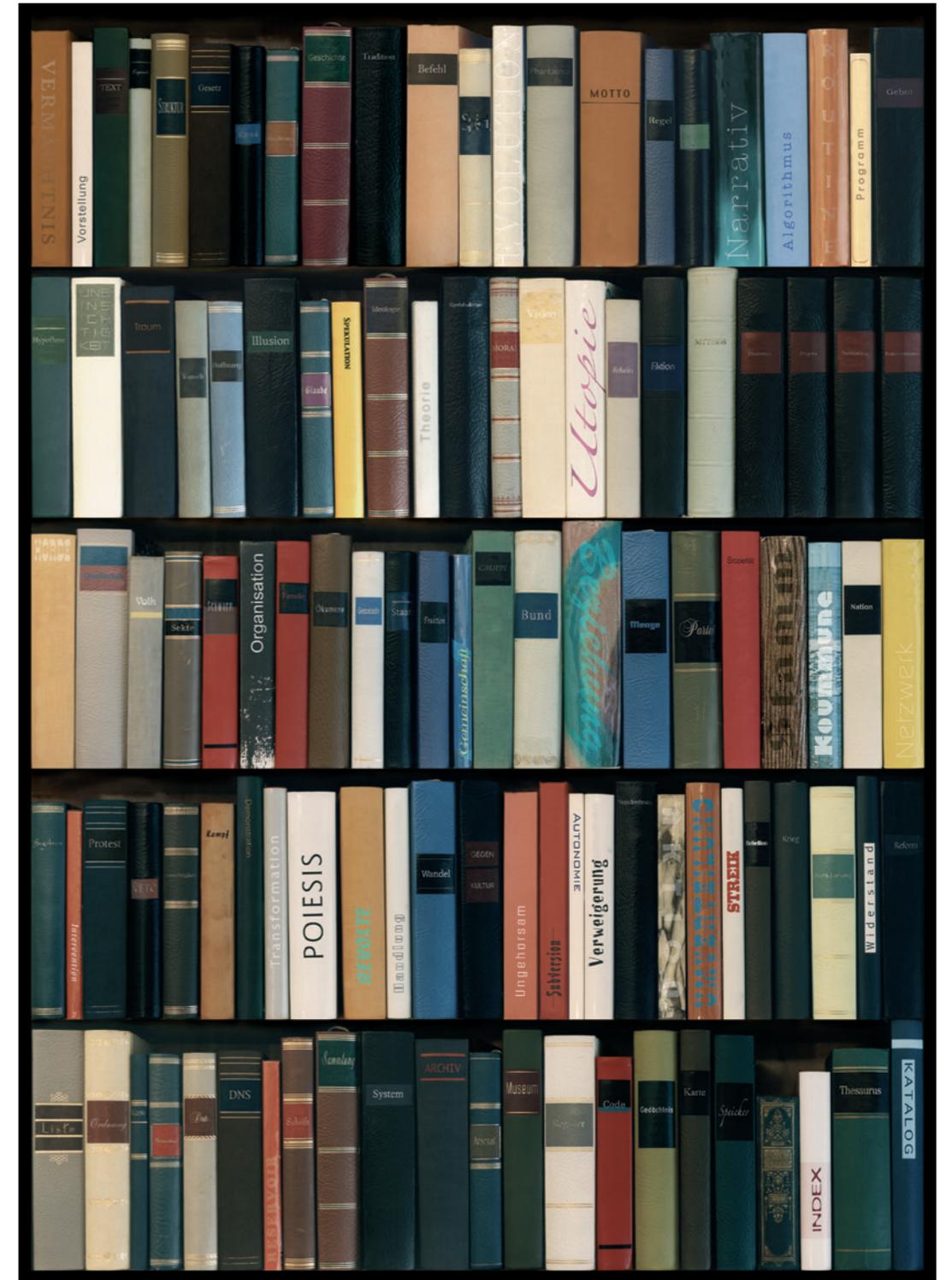
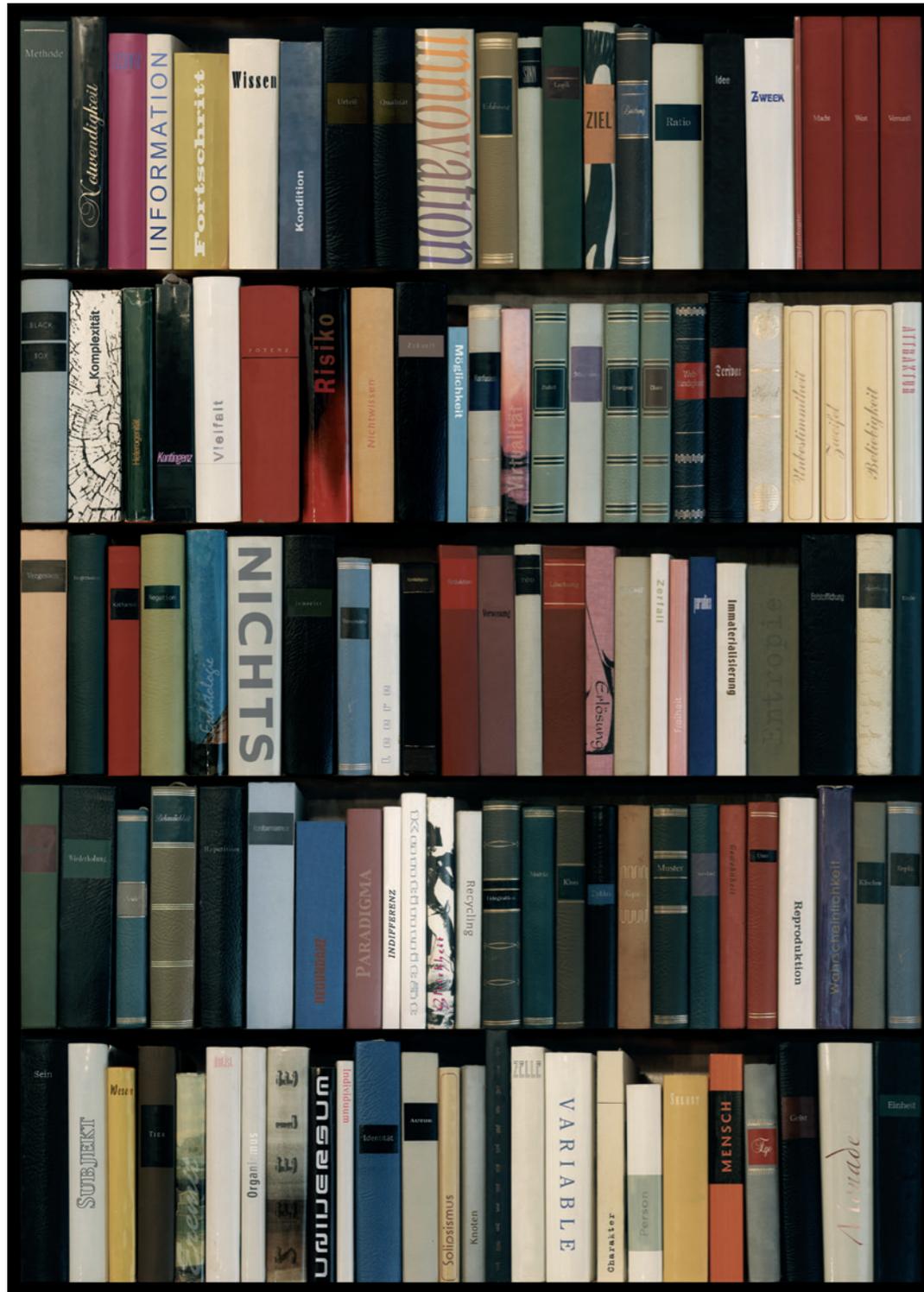




Abb. 39
Kalte Rinde, 2011–2014
 Bücher (Gesamtausgabe Arthur Schopenhauer),
 Echter Hausschwamm (*Serpula lacrymans*), Acrylhaube
 22 x 26 x 16,5 cm



Abb. 40
Joris, 2011
 Bücher von Joris-Karl Huysmans, Glucose aus fermentierten Büchern,
 Isomalt, Acrylglas, Kunstharzversiegelung
 52 x 24 x 20 cm



Abb. 41
Bocuse, 2011
Bücher von Paul Bocuse, Glucose aus fermentierten Büchern, Isomalt, Kunstharzversiegelung
27 x 27 x 27 cm

Abb. 42
Liver, 2011
Glucose aus fermentierten Büchern, Isomalt, Kunstharzversiegelung, Glassturz
50 x 25 x 25 cm



BIOGRAFIE

Thomas Feuerstein studierte Kunstgeschichte und Philosophie und promovierte 1995 an der Universität Innsbruck. Er war u.a. ab 1992 Mitherausgeber der Zeitschrift *Medien.Kunst. Passagen*, arbeitete an Forschungsaufträgen über Kunst und Architektur und Kunst im elektronischen Raum. Seit 1997 ist Feuerstein Lektor und Gastprofessor an Universitäten und Kunsthochschulen, zuletzt Professor für künstlerische Diskurse am Institut für experimentelle Architektur/studio3 der Universität Innsbruck.

Thomas Feuerstein verwebt in seinen Projekten Kunst, Literatur und Philosophie mit Ökonomie, Politik, digitalen Medien und Biotechnologie zu künstlerischen Narrativen. Die Arbeiten umfassen raumgreifende Installationen, prozessuale Skulpturen, Zeichnungen, Hörspiele, Bio- und Netzkunst.

Seit Anfang der 1990er Jahre bilden Digitalisierung, Vernetzung und Biotechnologie einen zentralen Schwerpunkt in Feuersteins Projekten. Algorithmische Arbeiten entstanden ab 1990, darunter Netzwerkinstallation und Projekte mit künstlichen neuronalen Netzen (KI). Ab 1995 begann eine intensive Auseinandersetzung mit Biotechnologie und Tissue Engineering und es entstanden Arbeiten mit Algen, Bakterien, Pilzen, Myxomyceten und menschlichen Zellen.

Feuersteins Arbeiten waren in Einzelausstellungen u.a. im Frankfurter Kunstverein (2015), Taxispalais Kunsthalle Tirol (2015), Chronus Art Center Shanghai (2016), Haus am Lützowplatz Berlin (2017), ERES Stiftung München (2018), Kunstraum Dornbirn (2018), Medical Museum Kopenhagen (2018), Museion/NOI Bozen (2023) sowie auf Biennalen u.a. in Peking (2024), Lyon (2019), Guangzhou (2018), Moskau (2011) zu sehen.

Einzelausstellungen / Auswahl

- 2023 Whole Dearth Catalog & Good Rotten Goods, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Wien
METABOLICA. Moby Dick, MUSEION/NOI, Bozen
- 2022 ALGORITHMIC WEED rolls like cyberdog's shit in the desert of art, Sexauer Gallery, Berlin
- 2021 ORAKEL, Galerie Nicola von Senger, Zürich
- 2020 Thoughts Take Things In Hand, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
- 2019 ANTHRONAUT, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Wien
- 2018 METABOLICA, Sexauer Gallery, Berlin
CLUBCANNIBAL, Kunstraum Dornbirn, Dornbirn
METABOLIC MACHINES, Medical Museion, Kopenhagen
PROMETHEUS DELIVERED, ERES Foundation, München
- 2017 PROMETHEUS DELIVERED, Haus am Lützowplatz, Berlin
Apologie der Schwebel, RLB Kunstbrücke Innsbruck, Innsbruck
Thomas Feuerstein, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
Sternenrotz, allerArt Bludenz, Verein zur Förderung von Kunst und Kultur, Bludenz
- 2016 STAR JELLY, 401contemporary, Berlin
PSYCHOPROSA, Chronus Art Center, Shanghai
THE WORLD, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Wien
- 2015 PSYCHOPROSA, Galerie im Taxispalais, Innsbruck;
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main;
Kunstverein Heilbronn, Heilbronn
L.S.D. (LONG SWEET DIARY), Galerie Nicola von Senger, Zürich
- 2014 PANCREAS, Galerija Kapelica, Ljubljana
- 2013 FUTUR II, Kunstraum Bernsteiner, Wien
MACHINE NATURELLE, Galerie Nicola von Senger, Zürich
Candylab, 401contemporary, Berlin
MYZEL, Schauraum Angewandte - quartier21, Wien
- 2012 CANDYLAB, Kunsthalle Krems, Krems

Gruppenausstellungen / Auswahl

- 2024 Earthwise, Beijing Art & Technology Biennale, Peking
Delicacies. Between Art And Cuisine, Kunsthalle Nürnberg
Die Nächste Renaissance. Der Geschmack Des Unsichtbaren, Goethe Institut Paris
Touch Nature, SAC Bucharest, Bucharest
arttirol 10, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
s+t+arts Exhibition, Ars Electronica Center, Linz
Kunstankäufe Innsbruck 2024, Plattform 6020, Innsbruck
Little Wonders, Galerie Zimmermann Kratochwill, Graz

2023 Disorders, Musée d'Art Contemporain Lyon, Lyon
 Slime, Wiener Secession, Wien
 Wie der Skurrealismus in die Welt kommt, European Capital of Culture 2024, Traunsee
 Renaissance 3.0, ZKM, Karlsruhe
 Elixir Of Life. Fertilizer Between Magical Power And Explosives, Museum Brot und Kunst, Ulm
 The Conversation, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
 Bye-bye confidence, MUSA, Wien
 Group Show, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
 Closed, but staying close, KunstHaus Wien, Wien
 Green Blood, Stadtgalerie Brixen, Brixen
 When Metabolisms Become Form, Weltkunstzimmer, Düsseldorf
 Transformationen – Werke aus der Sammlung der Mobiliar Genossenschaft, Museum Franz Gertsch, Burgdorf
 Die Druckwerkstatt Kurt Raich, Museum Hartberg, Hartberg
 Topologies of the Real: Techne Shenzhen 2023, Shenzhen
 Museum of Contemporary Art and Urban Planning, Shenzhen

2022 HOLOBIONT. Life is other,
 Angewandte Interdisciplinary Lab, Wien
 Weltmaschine, OK, Linz
 COOKIE, Biennial of the Arts, Innsbruck
 Hacking Identity – Dancing Diversity, ZKM at Möllerei Esch
 The Beauty of Early Life. Spuren frühen Lebens, ZKM Karlsruhe
 Vom Schmelzen und Schwinden, Kunstforum Montafon, Schruns

2021 New Elements, Laboratoria Art & Science/
 New Tretyakov Gallery, Moskau
 arm & reich, Dom Museum Wien, Wien
 25_2, Kunstforum Montafon, Schruns
 Die Intelligenz der Pflanzen, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main
 Retrospektive Österreichischer Grafikwettbewerb, Kunsthalle Tirol, Innsbruck
 gREen: Sampling Color – Farbe vermessen, Muffatwerk, München
 Vienna Art Week 2021 - House of Losing Control, Vienna Art Week, Wien
 Sculpture, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
 Die Körper und der Raum, aut. architektur und tirol, Innsbruck
 Ars Electronica Festival 2021 - A New Digital Deal, Ars Electronica Center, Linz
 Grand bazar - choix de Jean-Hubert Martin dans la collection Antoine de Galbert, Château d'Oiron, Oiron
 HOLOBIONT. Live is other, Magazin4 - Bregenzer Kunstverein
 Wunderkammer 3, Esbjerg Art Museum, Esbjerg

2020 Crossover, Musée d'Art Contemporain Lyon
 In aller Munde - Von Pieter Bruegel bis Cindy Sherman, Kunstmuseum Wolfsburg
 zu Tisch - Unsere Ernährung: Lust, Druck und Verantwortung, Vögele Kulturzentrum, Pfäffikon
 Biwako Biennial, Japan
 Noise Is The Master Of Information, FLUSS - NÖ Initiative für Foto- und Medienkunst, Wolkersdorf
 Boxenstopp, KWADRAT, Berlin
 Come together, Gallery Sexauer, Berlin
 The process of Becoming, Viborg Kunsthall, Viborg

2019 Where water comes together with other water,
 15. Biennale de Lyon, Lyon
 Growing, ZHI Art Museum, Chengdu
 Cabinets de curiosités, Fonds Hélène & Édouard Leclerc, Landerneau
 Schönheit vor Weisheit, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
 Consciência Cibernética [?] Horizonte Quântico, Itau Cultural, Sao Paulo
 +1, Safe Gallery, Berlin
 The Process of Becoming, Galerie im Körnerpark, Berlin
 36. Österreichischer Grafikwettbewerb, Kunsthalle Tirol, Innsbruck
 Vienna Biennale for Change 2019 - Schöne Neue Werte. Unsere Digitale Welt gestalten, MAK, Wien
 Labor Bestiarium Wunderkammer, Schloss Esterházy, Eisenstadt
 As We May Think: Feedforward, Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou
 Machines are not alone, Device Art Festival, Museum of Contemporary Art Zegreb, Zagreb
 Applied Microperformativity: Live Arts for a Radical Socio-Economic Turn, AIL, Wien
 20 Jahre RLB Kunstbrücke, RLB Kunstbrücke Innsbruck
 Hyperprometheus: The Legacy Of Frankenstein, Institute of Contemporary Arts (PICA), Perth
 Daemons In The Machine, Moscow museum of modern art, MMOMA, Moskau
 Zwischen Atelier und Labor, Museum Villa Rot, Burgrieden-Rot
 Join the Dots / Unire le distanze Salone Degli Incanti, Ex Pescheria Centrale, Trieste
 Generator Marx - Kapital-Digital, generator.medienkunstlabor Trier, Trier
 Ngorongoro II, Lehderstrasse 34, Berlin
 17x24, Every Day is a Good Day, Magazin4, Bregenzer Kunstverein

Herausgegeben von

WAM Wiener Aktionismus Museum
Julia Moebus-Puck

WAM Wiener Aktionismus Museum
Weihburggasse 26
A-1010 Wien

T: +43 (0)1 35 35 07 0
www.wieneraktionismus.at

Lektorat

Martina Hackenberg

Art Direktion

Jan Puck und Michael Menge

Gestaltung und Satz

Studio FRANZ

Schrift

Söhne Halbfett, Extrafett & NOE Display

Papier

Salzer ice white 130g/m²

Druck und Bindung

Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

**ISBN: 978-3-9505556-1-5**

Diese Publikation ist sowohl in der Österreichischen Nationalbibliografie als auch in der Deutschen Nationalbibliografie verzeichnet; bibliografische Daten sind abrufbar unter www.onb.ac.at und www.dnb.de.

Printed in Austria

Bildrechte

Für die abgebildeten Werke von:

Günter Brus

© Estate of Günter Brus

Rudolf Schwarzkogler

© Österreichische Ludwig-Stiftung

Thomas Feuerstein

© Atelier Feuerstein

© Tiroler Landesmuseen / Land Tirol

© WAM

Fotografien

© Atelier Feuerstein

Abb. 13, 14, 22–31, 33, 37–42

© Deutsches Museum: Abb. 10

© mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung: Abb. 7

© WAM ([kunst-dokumentation.com/Manuel Carreon Lopez](http://kunst-dokumentation.com/ManuelCarreonLopez/)):

Abb. 1–6, 8, 9, 11, 12, 15–21, 32, 34–36, 43

Titelbild/Cover

Thomas Feuerstein

Cryobank, 1996

DAIMON (Wallpaper), 2007

Alle Rechte vorbehalten

Jede Art der Vervielfältigung, insbesondere die elektronische Aufbereitung von Texten oder der Gesamtheit dieser Publikation, bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung der Urheber.

Besonderer Dank an

Thomas Seppi, Peter Chiochetti, Tobias Hartung von Hartungen, Randolph Helmstetter, Maximilian Thoman, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman

© 2025 WAM, Wiener Aktionismus Museum und die Autor:innen

