

PSYCHOPROSA

PSILOCIN

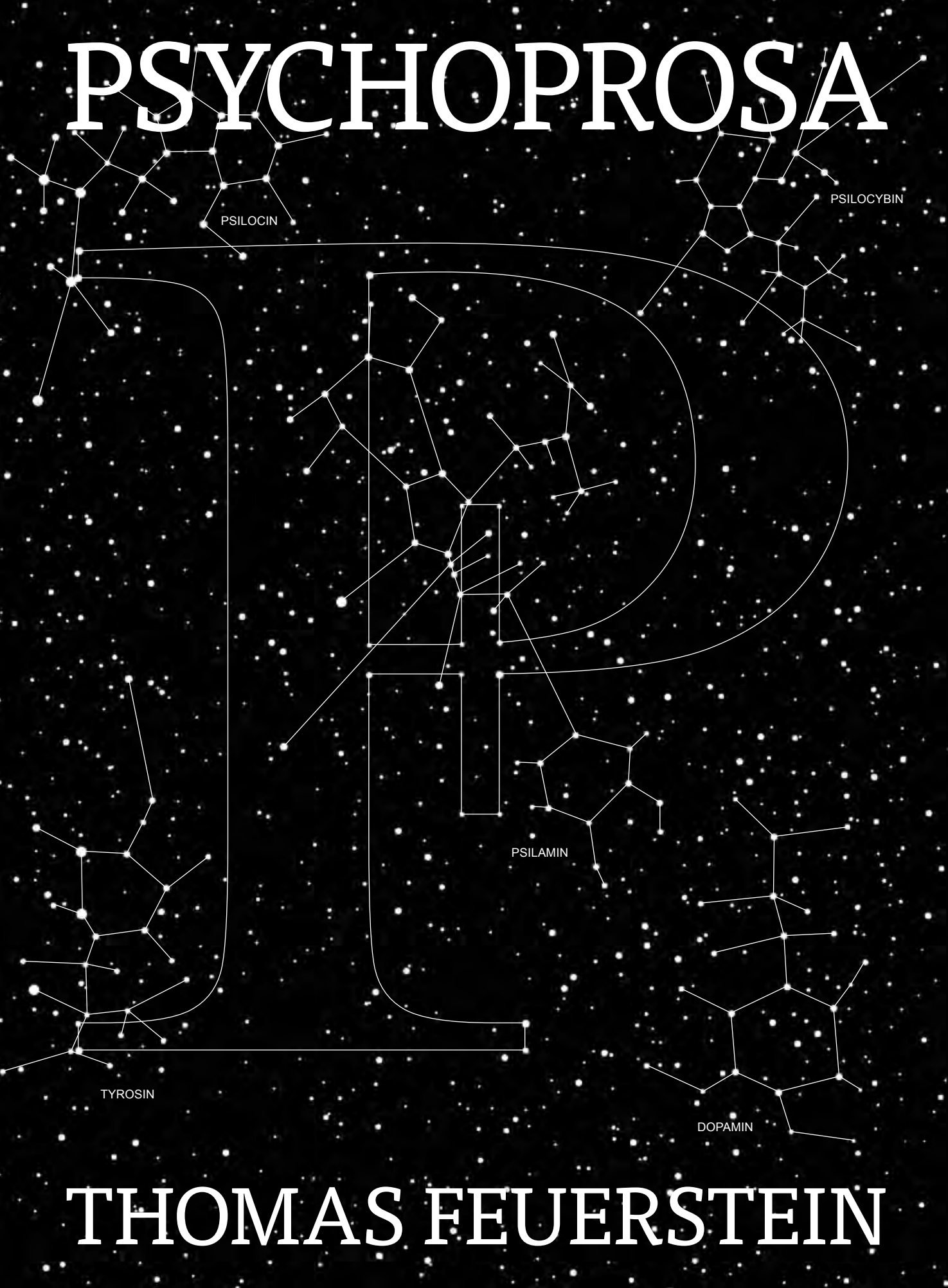
PSILOCYBIN

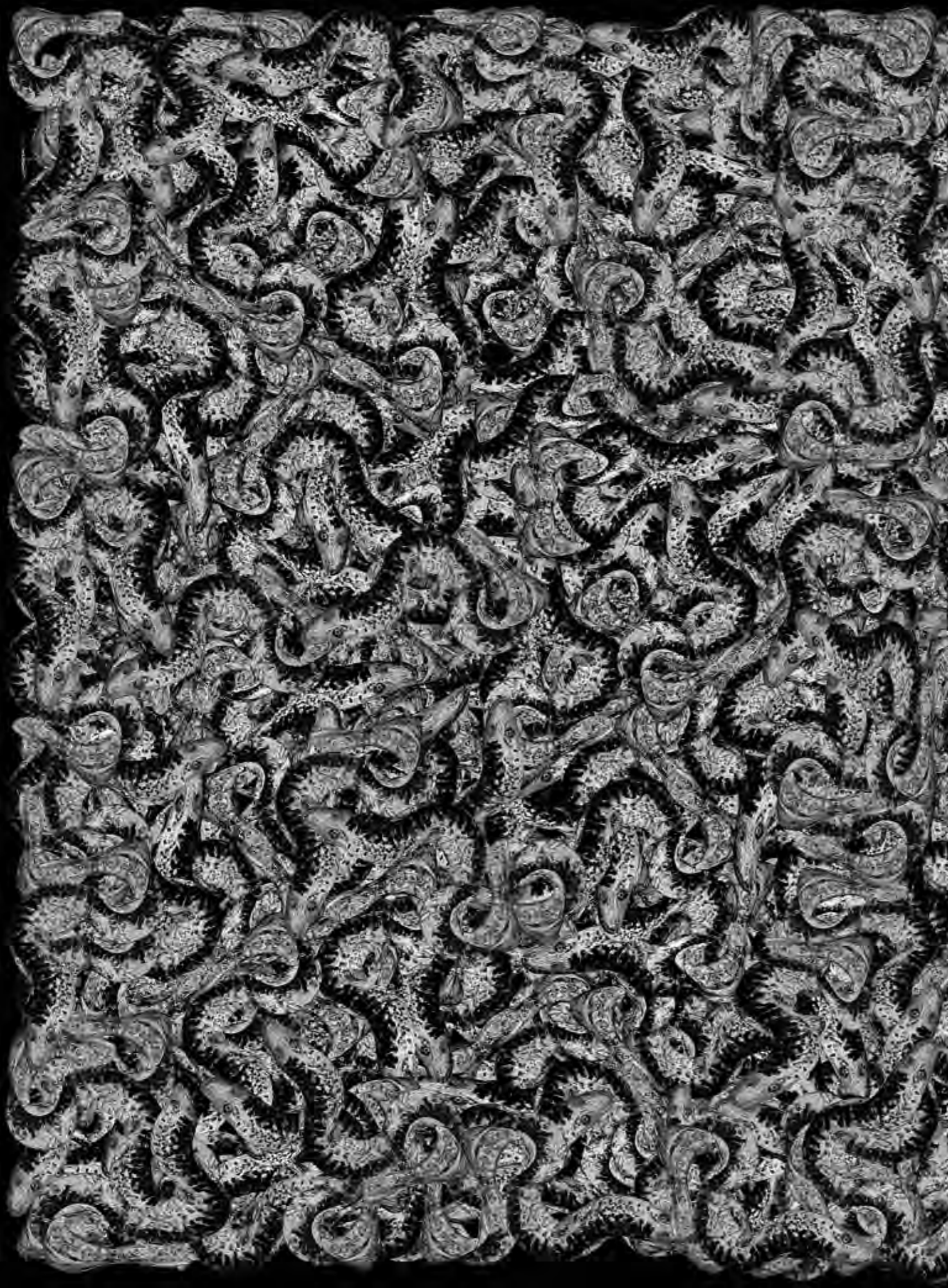
PSILAMIN

TYROSIN

DOPAMIN

THOMAS FEUERSTEIN





Φ

Ps)i+

THOMAS FEUERSTEIN



PSYCHOPROSA

GALERIE IM TAXISPALAIS INNSBRUCK
FRANKFURTER KUNSTVEREIN
KUNSTVEREIN HEILBRONN

SNOECK

INHALT / CONTENTS

VORWORT	7
PREFACE	9
Beate Ermacora	
DIE KLEINSTE UND DIE GRÖSSTE SKULPTUR DER WELT	11
THE SMALLEST AND THE LARGEST SCULPTURE IN THE WORLD	17
Jürgen Tabor	
FLÜSSIGE MATERIE	23
LIQUID MATTER	29
Thomas Feuerstein	
STERNENROTZ. DAIMON CULT	115
FOR HE'S A JELLY GOO FELLOW	167
DAS EIGENLEBEN DER OBJEKTE	
Ein Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Graham Harman	211
THE OBJECT TAKES ON A LIFE OF ITS OWN	
A conversation between Thomas Feuerstein and Graham Harman	222
AUSGESTELLTE WERKE / EXHIBITED WORKS	232
BIOGRAFIE / BIOGRAPHY	234
IMPRESSUM / COLOPHON	239

VORWORT

Mit der Ausstellung *Psychoprosa* hat Thomas Feuerstein eine spektakuläre Installation im Grenzbereich zwischen Kunst und naturwissenschaftlicher Versuchsanordnung entworfen. Er verknüpft neue Werkgruppen sowie einige frühere Arbeiten mit ähnlicher Thematik zu einem vielschichtigen Narrativ, das in die Zukunft einer Gesellschaft verweist, die von den neuen Möglichkeiten der Biotechnologie geprägt ist. Die Ausstellung wird in Österreich in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck, sowie als seine ersten großen institutionellen Einzelausstellungen in Deutschland im Frankfurter Kunstverein und im Kunstverein Heilbronn gezeigt.

Thomas Feuerstein stammt aus Innsbruck, wo er in den 1980er- und 1990er-Jahren Kunstgeschichte und Philosophie studierte. Sein künstlerischer Ansatzpunkt ist grenzüberschreitend und thematisiert netzwerkartig die Schnittstellen von verschiedenen Disziplinen, Denkrichtungen und Forschungsgebieten, von Politik und Gesellschaft, wobei er mühelos zwischen wissenschaftlichen Fakten, mythischem Aberglauben und futuristischen Science-Fiction-Visionen flaniert. In der Ausstellung verwandelt er die Räume in ein zusammenhängendes Ensemble aus Gewächshaus, Laborküche, Kühlraum und Fabrik. Die über Schläuche miteinander in Verbindung stehenden Apparaturen und Objekte erscheinen als handelnde Akteure: Substanzen werden in gläsernen Skulpturen von unsichtbaren Laboranten transformiert, Kühlschränke öffnen und schließen sich wie von Dämonen und Geistern belebt. Über einen chemischen Prozess wird aus Algen und Pilzen ein synthetisches Halluzinogen gewonnen: das bislang in der Natur nicht vorkommende Molekül Psilamin. Aus der restlichen Biomasse geht ein Schleim hervor, der durch Erhitzen, Kühlen und Rühren zu einem Material von zähfließender Konsistenz wird. Dicke Fäden und Schlieren formen sich zu einer transparenten, liquiden Skulptur. Würde man sich die ‚molekulare Skulptur‘ Psilamin einverleiben, würden sich feste Gegenstände in der Wahrnehmung verflüssigen und zerfließen. So wird die psychotrope Wirkung der halluzinogenen Substanz, die der Ausstellungsbesucher freilich nicht erfährt, sondern nur fantasieren kann, in der Ausstellung als realer Prozess gespiegelt. Die Entgrenzung zwischen Innen- und Außen-

welt ist ein zentraler Aspekt in Feuersteins *Psychoprosa*. Der Schleim, der sich thematisch wie real durch die gesamte Ausstellung zieht, nimmt einerseits Bezug auf die Horrorliteratur und ihren frühen Meister H. P. Lovecraft (1890–1937), andererseits verweist er als soziale Metapher auf Fragen nach der Definition des Individuums und gesellschaftlicher Entgrenzung.

Das vorliegende Katalogbuch dokumentiert und begleitet die Ausstellung auf umfassende Weise. Beate Ermacora beschäftigt sich in ihrem Text mit den skulpturalen Werkgruppen und deren Verknüpfung zu einem Netz von biotechnologischen Prozessen, vor allem aber auch von Inhalten und Referenzen. Jürgen Tabor setzt sich in seinem Beitrag mit der Werkserie der Zeichnungen auseinander, die in Zusammenspiel mit Thomas Feuersteins Erzählung *Sternenrotz. Daimon Cult*, die ebenfalls im Katalog abgedruckt ist, das weitverzweigte narrative Grundgerüst der Ausstellung darstellt. Das Buch enthält außerdem ein Gespräch zwischen dem Künstler und dem amerikanischen Philosophen Graham Harman, einem Hauptvertreter des Spekultativen Realismus. Das Gespräch fand anlässlich eines Vortrags von Graham Harman in Innsbruck statt. Wir danken ihm sehr herzlich für die Bereitschaft, dieses Gespräch zu führen, wie auch für seinen Vortrag, der durch den Architekten Christopher Lottersberger, dem wir dafür ebenfalls herzlich danken, ermöglicht wurde.

Unser weiterer Dank gilt den Wissenschaftlern, die Thomas Feuerstein in der zweijährigen Entwicklungsphase der Ausstellung zur Seite gestanden haben: Thomas Seppi von der Medizinischen Universität Innsbruck, der für die Produktion des Schleims verantwortlich zeichnet, und Ingo Wartusch, der als Chemiker das Psilamin auf die Welt gebracht hat. Außerdem bedanken wir uns vielmals bei Peter Chiochetti für die Entwicklung zentraler Softwaresysteme, bei Stefan Göschl für die Pneumatik sowie bei Peter Szely für die Umsetzung der Erzählung von Thomas Feuerstein als räumlich konzipiertes Hörspiel. Bei Kurt Raich bedanken wir uns für den präzisen Druck der Lithografien, bei Bernd Weinmayer für die Herstellung der Glasobjekte, bei der Firma Rehau für das Sponsoring der Schläuche und bei der Firma Pixelproject für die Produktion des Wandtextes in Innsbruck. Dank gilt auch dem Ö1-Kunstradio, in dessen Studio das Hörspiel produziert wurde. Ein großes Dankeschön für die Zusammenarbeit geht an Elisabeth und Klaus Thoman, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien, die Thomas Feuerstein vertreten. Wir bedanken uns ebenso bei Eva M. Kobler, die im Atelier von Thomas Feuerstein die Organisation der Ausstellung umsichtig vorbereitet hat. Die vorliegende Publikation erscheint im Snoeck Verlag, Köln, und wir danken Andreas Balze, dass er sie in sein Verlagsprogramm aufgenommen hat. Für die schöne Gestaltung des Katalogs bedanken wir uns vielmals bei Tommi Bergmann, für die fotografische Dokumentation der Ausstellung bei David Steinbacher und Mathilde Egitz. Für die Übersetzungen danken wir Jeremy Gaines, Malcolm Green, Lucinda Rennison und Nikolaus G. Schneider. Ein Dankeschön geht auch an Verena Gstir für die Transkription des Gesprächs. Allen unseren Kolleginnen und Kollegen in den Teams der Galerie im Taxispalais, des Frankfurter Kunstvereins und des Kunstvereins Heilbronn danken wir aufrichtig für die logistische Organisation und die Umsetzung der Ausstellungen.

Vor allem aber danken wir Thomas Feuerstein von Herzen für die bereichernde Zusammenarbeit. Er hat mit großem Engagement das Konzept der Ausstellung entwickelt und seine Vorstellungen bei der Realisierung des Katalogs eingebracht.

Beate Ermacora

Direktorin Galerie im Taxispalais,
Innsbruck

Franziska Nori

Direktorin Frankfurter Kunstverein,
Frankfurt am Main

Matthia Löbke

Ausstellungsleiterin Kunstverein
Heilbronn, Heilbronn

PREFACE

In the exhibition *Psychoprosa* Thomas Feuerstein has conceived a spectacular installation on the borderline between art and natural-scientific experimental set-up. He connects new groups of work, as well as some earlier pieces with a similar set of themes to produce a multilayered narrative pointing to the future of a society shaped by its novel biotechnological possibilities. The exhibition will be shown in Austria in the Galerie im Taxispalais, Innsbruck, as well as in Germany in the Frankfurter Kunstverein and the Kunstverein Heilbronn. These will be his first major exhibitions in German institutions.

Thomas Feuerstein comes from Innsbruck, where he studied art history and philosophy in the 1980s and 1990s. His artistic starting point is one of boundary-crossing, whereby he examines the interfaces between different disciplines, directions of thought, fields of research and science, as well as between politics and society. In this process he wanders effortlessly among scientific facts, mythical superstition and futuristic science-fiction visions. In the exhibition he transforms the rooms into a coherent ensemble of greenhouse, laboratory kitchen, cooling chamber and factory. Linked by pipes, the apparatuses and objects seem like active protagonists: inside glass sculptures, substances are transformed by invisible laboratory assistants, and refrigerators open and close as if inspired by demons or ghosts. A chemical process is employed to extract a synthetic hallucinogen from algae and fungi, so creating the molecule psilamine, which does not occur in nature as yet. The remaining biomass comprises a slimy material, which develops a viscous consistency after heating, cooling and mixing: thick threads and veils form a transparent, liquid sculpture. If we were to consume the 'molecular sculpture' psilamine, solid objects would deliquesce and begin to flow in our perception. In this way the psychotropic effect of the hallucinogenic substance – which the exhibition visitor naturally does not experience but can only imagine – is reflected in the exhibition as a real process. Crossing and confusing the borderlines between our inner and external worlds is a central aspect of Feuerstein's *Psychoprosa*. The slime that permeates the entire exhibition in a real as well as a thematic sense

refers, on the one hand, to horror fiction and one of its early masters, H. P. Lovecraft (1890–1937); on the other hand it highlights – as a social metaphor – questions regarding the definition of the individual and the dissolution of social boundaries.

This catalogue book comprehensively documents and supplements the exhibition. In her text Beate Ermacora looks at the sculptural works and their linkage to a network of biotechnological processes but also, and above all, to a mesh of content and references. In his essay Jürgen Tabor discusses the series of drawings, which represent the ramified, basic narrative framework of the exhibition in interplay with the short story *Sternenrotz. Daimon Cult* by Thomas Feuerstein, which is also printed in the catalogue. The book also contains a conversation between the artist and American philosopher Graham Harman, a key representative of speculative realism. This conversation took place on the occasion of a lecture given by Graham Harman in Innsbruck. We would like to express our warmest appreciation for his willingness to hold the discussion, and also for the lecture facilitated by architect Christopher Lottersberger, to whom we are also very grateful.

We owe a further debt of gratitude to the scientists who have supported Thomas Feuerstein during the exhibition's two-year development phase: Thomas Seppi from the Medical University of Innsbruck, who was responsible for the production of the slime, and Ingo Wartusch, the chemist who brought the psilamine into the world. In addition, we would like to thank Peter Chiochetti very much for his development of key software systems, Stefan Göschl for the pneumatics, and Peter Szely for the implementation of Thomas Feuerstein's narrative as a spatially conceived audio play. Our thanks go to Kurt Raich for his precise printing of the lithographs, to Bernd Weinmayer for the production of the glass objects, to the company Rehau for sponsoring the pipes, and to the Pixelproject for its production of the wall text in Innsbruck. Thanks are also due to Ö1-Kunstradio, in whose studio the audio play was recorded. A big thank you for their cooperation goes to Elisabeth and Klaus Thoman, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Vienna, who represent Thomas Feuerstein. We are also grateful to Eva M. Kobler, who so meticulously prepared the organisation of the exhibition in Thomas Feuerstein's studio. This publication is being issued by Snoeck Verlag, Cologne, and we would like to thank Andreas Balze for its adoption into his publishing programme. Many thanks for the attractive design of the catalogue are due to Tommi Bergmann, and for the photographic documentation of the exhibition to David Steinbacher and Mathilde Egitz. We are grateful to Jeremy Gaines, Malcolm Green, Lucinda Rennison and Nikolaus G. Schneider for their translations. Thanks also to Verena Gstir for her transcription of the conversation. Our heartfelt appreciation goes to all our colleagues in the teams of the Galerie im Taxispalais, the Frankfurter Kunstverein, and the Kunstverein Heilbronn for the exhibitions' logistical organisation and realisation.

Most of all, however, we would like to thank Thomas Feuerstein very much indeed for his invigorating cooperation. He developed the exhibition's concept with immense commitment and has also incorporated his own ideas during the realisation of this catalogue.

Beate Ermacora

Director Galerie im Taxispalais,
Innsbruck

Franziska Nori

Director Frankfurter Kunstverein,
Frankfurt am Main

Matthia Löbke

Curator Kunstverein Heilbronn,
Heilbronn

Beate Ermacora

DIE KLEINSTE UND DIE GRÖSSTE SKULPTUR DER WELT

Thomas Feuerstein hat sich seit seinem Studium der Kunstgeschichte und Philosophie als bildender Künstler einen Ansatz erarbeitet, den man als grenzüberschreitend, experimentell und universalistisch bezeichnen kann. Der Referenzrahmen seiner Werke ist weit gesteckt: Er bezieht sich auf Kunst- und Kulturgeschichte, Philosophie, Literatur, Naturwissenschaft, Wirtschaftstheorie und Ökonomie, aber auch auf neueste Medien- und Netzwerktheorien, aktuelle Wissenschaftsdiskurse, Glaubenssysteme oder Science-Fiction. Feuerstein ist ein hellwacher, aufmerksamer Beobachter dessen, was uns tagtäglich umgibt, und verknüpft in seiner Kunst mühelos altgriechisches Denken mit der heutigen technologisierten Welt, wobei er stets brisante gesellschaftspolitische Fragen in seine Kunst hinein Holt. Dabei geht es jedoch nicht darum, mit dem System der Kunst außerkünstlerische Sachverhalte zu illustrieren, vielmehr gelingt es ihm, die Vernetztheit und Komplexität der heutigen Welt mit einer ebenso komplexen Kunst zu reflektieren. Mit seinen Installationen entwirft er modellhaft eine Art von Paralleluniversen. Diese sind nicht statisch und versuchen nicht, der realen Welt etwas entgegenzusetzen, sondern sie durchdringen sie, indem sie mittels Versuchsanordnungen, die gleichermaßen in der Kunst wie in der Naturwissenschaft angesiedelt sind, Prozesse in Gang setzen.

Bestimmte Begriffe und Begrifflichkeiten bilden Konstanten in Thomas Feuersteins Œuvre. Eines seiner schon vor Jahren eröffneten Forschungsfelder ist die „Daimonologie“, die in jeder Ausstellung eine Rolle spielt. Dämonen nehmen bei Feuerstein unterschiedlichste Gesichter an, die als Synonyme für diverse, ja durchaus auch gegensätzliche Diskursfäden stehen und den Bedeutungswandel, aber auch die Doppel- und Mehrdeutigkeit des Begriffs veranschaulichen. Steht der Dämon in der griechischen Überlieferung sowohl für Chaos als auch für Ordnung, indem er als eine Art Schicksalsbegleiter fungiert, so verkörpert er im christlichen Glauben das Teuflische. Er ist jedoch – und das ist der Punkt, der Feuerstein reizt – nicht nur in Religion, Aberglauben und Mythos verankert, sondern ebenso im Informationszeitalter mit seinen Algorithmen und Handlungsroutinen, in dem als Dämonen bezeichnete Computer-

programme Informationsprozesse und damit auch uns Benutzer überwachen. Sie schlummern gleichsam im Hintergrund der Systeme, steuern und kontrollieren automatisiert den technischen und sozialen Alltag.¹ Für den Künstler agiert der Dämon als Medium, Katalysator oder Enzym und bewirkt Übersetzungen und Transmutationen. „Vor allem die vielfältigen Bedeutungen, historischen Wendungen und die Anwendung auf technische Prozesse prädestinieren den Begriff für künstlerische Narrationen, die kontingent und polyvalent die eigene Kultur verstehen und erzählen wollen.“²

Feuersteins gesamtes Werk, das in den 1990er-Jahren von einer Auseinandersetzung mit den medialen und technischen Bedingungen und Auswüchsen der globalisierten Gesellschaft gekennzeichnet war, bevor er sich mit biotechnologischen Fragen auseinandersetzte, beruht auf einer speziellen Erzählmethode, die er „konzeptuelle Narration“ nennt. Sie erlaubt es ihm, Fakten und Fiktionen zu einem dichten Gewebe zusammenzuschließen, Gegensätze und Grenzen aufzuheben und mit bekannten Elementen, Systemen und Dingen neue Geschichten zu erzählen. Materialien, Formen, soziale, semiotische oder ästhetische Prozesse können Ausgangspunkte für seine künstlerischen Versuchsanordnungen, Behauptungen und Experimente sein. In narrativen Knoten sammeln und verdichten sich für ihn Funktionen, Diskurse und neue Bedeutungsebenen, wenn Fäden aus unterschiedlichen Disziplinen, aus Vergangenheit und Gegenwart zusammenlaufen und sich mit einer möglichen Zukunft verbinden.

Besteht bei Feuerstein jedes Werk aus mehreren Informationsschichten und Richtungsänderungen, so gilt dies auch für seine Titel, denen es sich stets zu folgen lohnt. Im Namen *Psychoprosa* den er seiner neuesten Installation gegeben hat, verquickt er zwei Begriffe miteinander, die uns subtil an eine spezielle Lesart der Ausstellung heranführen und bei oberflächlicher Betrachtung des gesamten Settings, das an ein nüchternes, naturwissenschaftliches Labor erinnert, dieses zu konterkarieren scheinen. Denn in *Psychoprosa* stecken die Wörter ‚Psyche‘ und ‚Psycho‘, die nicht auf materielle Sachverhalte verweisen, sondern ganz im Gegenteil auf Emotionen und subjektives Empfinden. Im Altgriechischen bedeutet ‚Psyche‘ Leben, Seele oder Lebensprinzip, heute setzen wir damit Innen- und Seelenleben, also persönliches Erleben und Wahrnehmen, gleich. Außerdem zitiert Feuerstein Alfred Hitchcocks Filmklassiker *Psycho* von 1960, der mit an den Nerven rüttelnden Effekten subtilen Horror verbreitet. In Verbindung mit dem Wort ‚Prosa‘, das auf die erzählende, aber auch auf wissenschaftliche Literatur verweist, die erfindet, erklärt, kommentiert, interpretiert, analysiert, bewertet und die Welt beschreibt, setzt er seine konzeptuelle Narration in Gang.

Die Ausstellung besteht aus einer einzigen, sich in alle Räume und über Stockwerke hinweg verzweigenden Installation. Sie setzt sich aus Laborgefäßen, Apparaturen und Kühlschränken zusammen, die durch Schlauchsysteme, in denen grünliche und farblose Flüssigkeiten von einer Station zur nächsten transportiert werden, miteinander verbunden sind. Alles ist in Bewegung, es blubbert, kocht und gärt, rinnt, schmatzt und tropft, als würde man sich in einer geheimnisvollen Alchemistenküche befinden. Wie in modernen Labors ist jedoch alles wohlgeordnet und entsprechend einer Ausstellung ästhetisch aufbereitet. Um die vonstatten-

¹ Vgl. Thomas Feuerstein, „Narrative der Kunst“, Gespräch zwischen Sabeth Buchmann und Thomas Feuerstein, in: Ausst.-Kat. Hans-Peter Wipplinger (Hg.), *Thomas Feuerstein. TRICKSTER*, Kunsthalle Krems, Köln 2012, S. 89–107, hier S. 102.

² Thomas Feuerstein, „Dämonen der Kunst. Hartmut Böhme und Thomas Feuerstein im Gespräch“, in: Ausst.-Kat. Alois Bernsteiner (Hg.), *Thomas Feuerstein, FUTUR II*, Kunstraum Bernsteiner, Wien 2013, S. 35–41, hier S. 36.

gehenden Prozesse und Abläufe besser nachvollziehen zu können, hat Thomas Feuerstein den einzelnen Bereichen Namen gegeben – Gewächshaus, Schleuse, Laborküche, Kühlraum, Kino, Fabrik –, die einerseits mit den Funktionen der dort vorhandenen Geräte korrespondieren, andererseits aber auch Querverbindungen zu Feuersteins Science-Fiction-Story *Sternenrotz. Dämon Cult* legen, die die literarische Vorlage der Ausstellung bildet und in Form eines Hörstücks präsent ist. Den technischen Vorrichtungen hat Thomas Feuerstein außerdem Zeichnungen, Fotos, Objekte und einen Wandtext zur Seite gestellt, in denen sich das Thema der *Psychoprosa* auf der Bildebene anschaulich verdichtet, neuerlich verästelt und weitere Aspekte hinzugefügt werden.

Inhaltlich gab es zwei Ausgangspunkte für *Psychoprosa*, die beide zu lange gehegten Wunschprojekten von Thomas Feuerstein zählen und in denen er wissenschaftliche Forschung mit künstlerischer Vision in unübertrefflicher Logik zur Deckung bringt. Aus seiner Beschäftigung mit Biotechnologie, mit Molekülen und Atomen resultierte einerseits die Idee, in Form eines Moleküls die kleinste Skulptur der Welt herzustellen, andererseits tüftelt er schon seit 2009 daran, mit Schleim zu arbeiten. Nach längerem Vorlauf und in enger Zusammenarbeit mit einem Chemiker und einem Biologen ist es nun gelungen, ein neues, bislang in der Natur nicht vorkommendes synthetisches Molekül zu extrahieren. Und es ist nach unzähligen Versuchsreihen ebenfalls gelungen, einen Schleim herzustellen, der nicht sogleich wieder zerfällt. Da das Molekül – die neue Mikroskulptur – mit der Wahrnehmung zu tun haben sollte, mit etwas, das die Optik und das Visuelle beeinflusst, wurden als biochemische Ausgangsmaterialien *Chlorella*-Algen und Träuschling-Pilze verwendet, aus denen über Tyrosin das Glückshormon Dopamin sowie das psychoaktive Psilocin, das bereits von den Azteken als Visionsdroge genutzt wurde, gewonnen werden. Bei dem so synthetisierten neuen Molekül handelt es sich daher ebenfalls um eine halluzinogene Substanz, die in Anlehnung an die biologischen Eltern auf den Namen Psilamin getauft wurde. Der Schleim wiederum wird aus der Biomasse von Algen und Pilzen gewonnen, die bei der Produktion von Psilamin anfällt, und daher folgerichtig als P+ bezeichnet. Da man die molekulare Skulptur aufgrund ihrer mikroskopischen Winzigkeit nicht sehen kann, müsste man sie zu sich nehmen, um die Auswirkungen auf die Wahrnehmung zu erfahren. In diesem Falle sähe man sich mit Irregularitäten konfrontiert, würden die Dinge um einen herum zu wabern, zu pulsieren und zu atmen beginnen, würden sich Gegenstände in den Raum wölben und das Zeit- und Stabilitätsgefühl unterlaufen. Das Thema der Wahrnehmung ist eng mit der Kunstgeschichte verknüpft, die per se von der Wahrnehmung, der Interpretation und der bildlichen Spiegelung der Welt handelt und in jeder Epoche unsere Anschauung von Welt neu formt und prägt. Thomas Feuerstein stellt nun die interessante Frage, was passiert, wenn man sich seine Skulptur einverleibt und dadurch die Kunst zur Droge und der Körper zum Ausstellungsraum werden. Soll uns Kunst der Realität näherbringen? Würde sich durch die veränderte Wahrnehmung auch die Welt verändern? Der Gedanke, die Materie beeinflussen zu können, ist auch für die spekulative Philosophie und die Ontologie verlockend und findet in der Ausstellung seine bildhafte Übersetzung in der Thematik des Schleims. Denn Feuerstein zieht eine Analogie zwischen der veränderten Wahrnehmung nach dem Genuss seiner molekularen Skulptur und der fließenden Konsistenz des Schleims, der sich nicht in eine stabile Form bringen lässt, sondern ständig in Bewegung ist und nur fest wird, wenn man ihn schüttelt. Der Schleim spiegelt daher gleichsam den inneren, psychischen Vorgang im äußeren, realen Raum. Schleim als bildhauerisches Material einzusetzen, reizt den Künstler und man sieht an

seiner neuen Skulptur *Sternenrotz*³, bei der über einen Glaskern zäher Schleim tropft, der mit phosphoreszierenden Pigmenten versehen ist, wie der Zufall dynamische Formen wie Fetzen oder Tränen entstehen lässt, die sich im selben Moment wie in Zeitlupe wieder auflösen. Die sogenannte *Kinoskulptur* leuchtet in einem dunklen, als Kino bezeichneten Raum magisch. Der durch den Begriff Kino assoziierte Film läuft nur im Kopf des Betrachters ab, der bei Betrachtung der Skulptur Feuersteins Erzählung *Sternenrotz. Daimon Cult* lauscht. Wie im Informel werden Fragen nach Form und Antiform aufgeworfen, nur eben aufgrund des Materials als wirklicher Prozess gezeigt. Gerade das Material spielt im Werk von Feuerstein stets eine herausragende Rolle, ist es doch Träger von spezifischen Eigenschaften, aber auch von Gedanken und kulturellen Kontexten. So ist es für Feuersteins konzeptuelle Narrationen wichtig, dass die Skulpturen aufgrund ihrer Einschreibungen gleichsam zu Versammlungen, zu Kollektiven werden und dies sowohl auf allegorischer, als auch auf naturwissenschaftlicher Basis. In *Sternenrotz. Daimon Cult* beschäftigen sich Forscher mit der Frage, aus welchem Stoff wir uns zusammensetzen, und kommen auf den Schleim als Urmaterial, der durch miteinander kommunizierende Bakterien als Biofilm schlussendlich in der „Schleimzeit“ alle Menschen und Dinge überzieht.

Die gesamte Installation dient der Demonstration der Herstellungsprozesse von Psilamin und Schleim sowie der Darstellung der Produkte. Dabei wird der Ausstellungsraum zum Atelier, zum Ort der Kunstproduktion. Im Gewächshaus werden die Algen und Pilze in Bioreaktoren gezüchtet, wobei auch eine ältere Arbeit aus der Serie der *Manna-Maschinen* zum Einsatz kommt, die der Künstler seit 2004 konstruiert, um die einzellige Grünalge *Chlorella vulgaris* als kulturell und historisch konnotiertes Material in den Kunstkontext einzubringen. Mit der Alge lassen sich verschiedene Kapitel der Wissenschaftsgeschichte aufschlagen, gilt sie doch als Modellorganismus, durch den sich die Fotosynthese hat entschlüsseln lassen und durch dessen hohen Proteingehalt der Welthunger gestillt werden könnte. Außerdem wirkt sie als Kohlenstoffbinder gegen den Klimawandel. So wie die *Manna-Maschine* in früheren Installationen Feuersteins dazu diente, Malpigmente zu gewinnen, bringen auch hier die Bioreaktoren Stoffe hervor, die zur Grundlage weiterer Arbeiten werden. Dabei fasst Feuerstein die Geräte, die er nach eigenen Vorstellungen entworfen hat, als performative Skulpturen auf. Namen wie Zoé oder Élane, die in der Erzählung *Sternenrotz. Daimon Cult* Protagonistinnen sind, vermenschlichen und personifizieren die hybriden Skulpturen, die zu Gehilfen oder Laboranten einer automatisierten Produktion werden. Immer wieder trifft man in Feuersteins Werk auf solche Verbindungen zwischen Natur und Kultur, belebter und unbelebter Materie, Lebewesen und Objekt, Mensch und Maschine, deren Dichotomien, die die Moderne geprägt haben, er in Frage stellt, wobei er mit dem Begriff des Animismus spielt, auf den neueste philosophische Denkrichtungen zurückgreifen, um Dingen Handlungsmacht zuzuschreiben.⁴ Neben ihrem Status als performative Skulpturen fügt Feuerstein den Bioreaktoren aber auch noch andere Subtexte hinzu. Da sie mit Licht versehen sind und den Raum in ein stimmungsvolles Grün tauchen, könnten sie auch Designobjekte, Stehlampen oder futuristische Zimmerpflanzen sein, ebenso wie die

³ Als *Sternenrotz* wird eine gallertartige Substanz bezeichnet, die sich in der Natur manchmal am Boden oder auf Bäumen findet und die bereits in Texten aus dem 15. Jahrhundert beschrieben wird. Vermutlich handelt es sich um schwerverdauliche und deshalb von Vögeln und Raubtieren wieder ausgewürgte Innereien von Amphibien. Dennoch hält sich seit Jahrhunderten die Vorstellung, es könne einen Zusammenhang mit Meteorschauern geben.

⁴ Vgl. Anselm Franke, „Jenseits der Wiederkehr des Verdrängten“, in: Ausst.-Kat. Anselm Franke, Sabine Folie (Hg.), *Animismus. Moderne hinter den Spiegeln*, Generali Foundation, Wien, Köln 2011, S. 19–36.

Schläuche mit ihren zirkulierenden Substanzen zu Linien einer dreidimensionalen Zeichnung werden, wenn sie sich durch die Räume schlängeln. Sie führen vom Gewächshaus zu einer Geräteskulptur, die als *Schleuse* bezeichnet wird, in der einerseits die Algen gefiltert werden, andererseits das Wasser aufbereitet wird, das zur Produktion des Schleims nötig ist.

In der Laborküche treffen wir mit *Frau D.* und *Herr P.* auf skulpturale Laborgefäße, in denen Dopamin und Psilocin extrahiert werden. Sie sind entsprechend dem Kugelmodell des jeweiligen Moleküls gestaltet, sodass ihre äußere Form auf Makroebene zeigt, was sich in ihrem Inneren auf der Mikroebene abspielt. Kühlschränke sind Sockel, dienen jedoch auch tatsächlich zur Kühlung. Das neu gewonnene Psilamin stellt Feuerstein in zwei Arbeiten vor. Während *Baby Psi* aus Laborkolben gestaltet ist und wiederum die molekulare Struktur des Psilamins veranschaulicht, wächst in *Psiloprosa* kristallines Psilamin wie ein kostbarer Bergkristall aus dem Typenrad einer schwarz lackierten Schreibmaschine. Das Motiv der Schreibmaschine wiederholt sich in einer monumentalen Kohlezeichnung. Ist in dem realen Objekt das Alphabet auf den Tasten durch Schwärzen eliminiert worden, so ist es hier durch das Periodensystem ersetzt, das die 118 bekannten chemischen Elemente auflistet. Diese Elementenschreibmaschine trägt den Titel *Arché* und verweist damit nicht nur auf Noahs Arche, sondern auf die Suche der vorsokratischen Philosophen nach dem Urstoff, aus dem der Kosmos aufgebaut ist, wodurch wiederum eine Querverbindung zu Feuersteins Schleim gelegt wird, der in der Erzählung als der neue Urstoff der Welt gilt. Die Schreibmaschine darf dabei einerseits als Hinweis auf Feuersteins Narrationen, auf die ‚Prosa‘ im Ausstellungstitel gelesen werden, und andererseits als Hinweis auf die Möglichkeit, dass zukünftig in Weiterentwicklung des 3D-Drucks jegliche Art von Materie neu ‚geschrieben‘ werden könnte. Auf einer gläsernen Tischplatte, die auf einer fiktiven Molekularskulptur ruht und gemäß ihrer Hilfsfunktion *Laborant* genannt wird, präsentiert der Künstler neben der Schreibmaschine noch weitere Arbeiten, die humorvoll mit dem Thema der Ausstellung korrespondieren. *Onkel Bib* ist eine aus Silikon hergestellte Büste, die auf einem Podest kräftig durchgerüttelt wird und deren gallertartige Konsistenz an Schleim erinnert. *Kalte Rinde* hingegen ist ein Objekt, in dem Schopenhauers philosophisches Gesamtwerk von einem schleimigen Hausschwamm befallen ist, entsprechend der Vorstellung des Philosophen, dass die Erdkugel von einer Schimmeloberfläche überzogen ist, die lebende und erkennende Wesen erzeugt hat. Pilze, die als Entropiebeschleuniger gelten, spielen in Feuersteins Werk schon lange eine Rolle, indem er mit dem Begriff des Myzels, dem riesigen, unterirdischen Netzwerk der Pilze arbeitet. Da Pilze verschiedene Pflanzenarten miteinander verlinken, ist das Myzel für ihn zum biologisch adäquaten Begriff für ein vernetztes Denken geworden. Es trifft sich außerdem mit seinem Interesse an der Akteur-Netzwerk-Theorie von Soziologen wie Bruno Latour, die den Dualismus von Natur und Kultur aufbrechen wollen und Dinge mit Menschen in netzwerkartigen Handlungszusammenhängen sehen.⁵

In den beiden letzten Stationen der Ausstellung, dem Kühlraum und der Fabrik, wird nun der Schleim hergestellt und verarbeitet. Im Kühlraum, der in ein dämmriges Licht getaucht ist, befinden sich unzählige Kühlschränke, in denen der in Dosen abgefüllte Schleim lagert. Deren Türen und Schubladen öffnen sich auf mysteriöse Weise von selber, auch das Rührwerk setzt sich immer wieder unvermutet in Bewegung. Blickt man in den Monitor, der an eine Überwachungskamera angeschlossen ist, so sieht man plötzlich nicht nur sich selbst, sondern auch

⁵ Vgl. Thomas Feuerstein (wie Anm. 1), S. 103 f.

Wesen – Avatare, Feuersteins Dämonen – die hinter den Systemen agieren und durch den Raum huschen. Die Möglichkeit, dass wir es mit paranormalen Phänomenen zu tun haben, legt der Titel *PSI+* nahe.

Schluss- und Höhepunkt der gesamten Installation bildet die spektakuläre *Accademia dei Secreti*, in der gleichsam fabrikmäßig große Mengen transparenten Schleims durch riesige Glasgefäße gepumpt werden. Der Schleim bleibt jedoch nicht in den Gefäßen, sondern dringt durch Ritzen und Poren nach außen, rinnt drinnen wie draußen am Glas entlang und tropft schließlich in eine große Wanne, bevor er wieder in das Schlauchsystem zurückgeführt wird. Analog zur Erzählung *Sternenrotz. Daimon Cult* führt uns der Künstler hier real in die „Schleimzeit“, in der die Menschheit protoplastisch zu einer neuen Gemeinschaft verschmelzen soll. Mit der Wandgrafik *Psi Love*, die in der Molekülform des Psilamin gestaltet ist, bringt er außerdem das Gesamtwerk des Horrorschriftstellers H. P. Lovecraft als weitere Bezugsebene ein. Schleim, Halbflüssiges, Klebriges oder andere ekeleregende Substanzen sind bei Lovecraft wiederkehrende Motive. Die Wirkung seines Horrors beruht vor allem auf dem Zusammenprall akkurater wissenschaftlicher Beschreibungen und dem Übertreten von Naturgesetzen.

Mit *Psychoprosä* ist Thomas Feuerstein erneut ein dichtes Werk gelungen, das Materialität und Haptik, Bilder und Dinge, Kunst und Naturwissenschaft neu befragt. Gerade durch die Einbindung in eine Erzählung und den erlebnisreichen Ausstellungsparcours fühlt sich der Betrachter nicht mit Theorien überhäuft, sondern wird leichtfüßig mitgenommen, wenn er sich in Feuersteins Welt aus Fakten und Spekulationen begibt, mit denen die gesellschaftliche Rolle von Wissenschaft künstlerisch untersucht wird. Feuerstein selbst sagt: „Die besten Werke sind jene, die ohne Autorschaft entstehen und aus Prozessen hervorgehen.“⁶ Und: „Wenn ich als Künstler ein Werk schaffe, will ich bestimmte Grenzen überschreiten und etwas darstellen, was meine bisherigen Vorstellungen übersteigt.“⁷ Mit der Erfindung von Psilamin, der kleinsten Skulptur der Welt, hat er nun gleichzeitig mit dem Schleim, gesetzt, er würde nie versiegen, gleichzeitig auch die größte Skulptur der Welt geschaffen.

6 Ebd., S. 97.
7 Ebd., S. 93.

Beate Ermacora

THE SMALLEST AND THE LARGEST SCULPTURE IN THE WORLD

Since completing his studies in art history and philosophy, Thomas Feuerstein has established an artistic approach that crosses the lines dividing the genres, and is as experimental as it is universalist. He has a wide range of reference points: his works relate to art and cultural history, philosophy, literature, science, economic theory and the economy, but also to the newest media and network theories, current scientific debates, belief systems and even science fiction. Feuerstein is a sharp and attentive observer of our everyday surroundings. In his art, he effortlessly intertwines ancient Greek thought with today's technologized world, while managing to simultaneously include controversial sociopolitical questions. However, he is not concerned with resorting to the system of art in order to illustrate non-artistic issues. Instead, he manages to reflect the connectivity and complexity of our contemporary world in an art that is equally complex. With his installations he creates models of something akin to parallel universes. These are not static and do not try to hold something up to the real world: Instead, they penetrate it, by activating processes set in motion in experimental structures rooted in both art and science.

Certain terms and concepts form constants in Thomas Feuerstein's oeuvre. "Daimonology", a field of research that he opened up some years back, plays a role in all of his exhibitions. For Feuerstein, demons take on the most diverse of forms. In his work, they stand for disparate, often even conflicting strands of discourses, portraying the semantic change the term is experiencing, while also highlighting its double meaning and ambiguities. If in the ancient Greek tradition the demon stood for both chaos and order, functioning as some sort of companion to fate, in Christian belief it embodies the diabolical. However, and this is the aspect Feuerstein is interested in, the demon is not merely rooted in religion, superstition and myth – it also possesses relevance in the information age with its algorithms and action routines, in which computer programs called daemons monitor information processes and, in turn, us as users. They lie dormant, so to speak, in the background of the system, automatically operating and controlling

technical and social everyday life.¹ Feuerstein feels the demon acts as a medium, catalyst or enzyme, bringing about translations and transmutations. “This notion’s varied meanings, historic transformations and applications for technological processes predestine it for artistic narrations that seek to comprehend and relate one’s own culture in a contingent and polyvalent way.”²

Feuerstein’s entire oeuvre – characterized in the 1990s by an examination of the media and technological conditions under which a globalized society exists, before he later started addressing biotechnological questions – is based on a special narrative method, which he calls conceptual narration. It allows him to fuse facts and fictions into a dense structure, to dissolve dichotomies and borders, and tell new stories using familiar elements, systems and objects. Materials and shapes, but also social, semiotic or aesthetic processes form the starting points for his artistic test labs, propositions and experiments. Functions, debates and new semantic levels are collected and condensed in narrative nodes as threads from the past and the present intersect and merge with a possible future.

As each of Feuerstein’s works possesses several layers of information and changes in direction, this also holds true for his titles, which are always worth following. The title *Psychopros*, which he has given his latest installation, fuses two notions that subtly introduce the viewer to a particular way of reading the exhibition. At first glance, the show is reminiscent of an austere, scientific laboratory, but the title seems to contradict this impression. *Psychopros* contains the words ‘psyche’ and ‘psycho’, which do not point to objectively verifiable facts but, on the contrary, to emotions and subjective experience. In classical Greek, ‘psyche’ stands for life, soul or life principle, today we equate this with an inner or spiritual life, with personal experience and perception. Feuerstein’s title also references Alfred Hitchcock’s classic horror movie *Psycho*, made in 1960, which creates a subtle feeling of dread through nerve-wracking effects. A conceptual narration is put into motion by combining these words with the term *Prosa* (‘prose’), indicating narrative or scientific literature, which invents, explains, comments on, interprets, analyses, evaluates and describes the world.

The show consists of a single installation that branches off into all of the rooms and across all the floors of the exhibition space. It is made up of laboratory vessels, equipment and refrigerators connected through a system of flexible tubes that transports green or colorless liquids from one stop to the next. Everything is in motion, bubbling, festering, boiling, trickling, squelching and dripping, reminiscent of a mysterious alchemist’s workshop. But everything is tidy and ordered, akin to a modern laboratory, and aesthetically arranged as appropriate for an exhibition. In order for viewers to be able to follow the ongoing processes more easily, Thomas Feuerstein has given the individual areas telling titles: greenhouse, gate, laboratory kitchen, cooling chamber, cinema, factory. On the one hand, these titles correspond with the appliances present in the room in question. On the other, they establish cross-links to Feuerstein’s science fiction story *For He’s a Jelly Goo Fellow*, which forms the literary source for the exhibition and which is present in the exhibition in the shape of an audio piece. The technical devices are juxtaposed with drawings, photos, objects and a wall text, in which the theme of *Psychopros* is graphically summarized and branched out further, gaining additional aspects.

1 Cf. Thomas Feuerstein, “Narratives of Art”, Sabeth Buchmann in conversation with Thomas Feuerstein, in: exh. cat. Hans-Peter Wipplinger (ed.), *Thomas Feuerstein. TRICKSTER*, Kunsthalle Krems, Krems, Cologne 2012, pp. 111–126, here p. 123.

2 Thomas Feuerstein, “Demons of Art. Hartmut Böhme in conversation with Thomas Feuerstein”, in: exh. cat. Alois Bernsteiner (ed.), *Thomas Feuerstein, FUTUR II*, Kunstraum Bernsteiner, Vienna 2013, pp. 45–51, here p. 46.

In terms of content, there were two starting points for *Psychopros*, both of which Thomas Feuerstein has been wanting to implement in projects for a long time, reconciling scientific research and artistic vision with masterful logic. Firstly, his interest in biotechnology, molecules and atoms resulted in the idea of creating the smallest sculpture in the world in the form of a molecule. Secondly, he has been looking into working with slime since 2009. After a long preparatory phase, during which he worked together with a chemist and a biologist, he has now managed to extract a new synthetic molecule which did not yet exist in nature. And after countless series of experiments he has also managed to produce a slime that does not disintegrate instantly. Feuerstein wanted the molecule-as-new-micro-sculpture to relate to perception, to something that influences visual experience and optics. This is why he used chlorella algae and stropharia mushrooms as biochemical source materials. The first is a source of the ‘happy’ hormone dopamine, which can be extracted from the algae via tyrosine, while the mushrooms contain psilocyn, used as a vision-producing drug ever since Aztec days. In turn, the new, synthesized molecule is also a hallucinogenic substance. In reference to its biological parents, the artist christened it psilamine. The slime on the other hand is extracted from the biomass of algae and mushrooms resulting from the production of psilamine, and is consequently named P+. Because the molecular sculpture is not visible to the naked eye for its microscopic size, it would need to be ingested for the spectator to experience its effects on perception. If members of the audience were to do so, they would be confronted with irregularities. Their surroundings would begin to flicker, pulsate and breathe, objects would bulge into space and their experience of time and continuity would be altered. The subject of perception is closely connected to art history, which is concerned with the recognition, interpretation and visual reflection of the world per se, shaping and influencing our view of the world anew in each era. So Thomas Feuerstein now raises the interesting question of what would happen if his sculpture was swallowed, the artwork hereby turned into a drug and the body into an exhibition space. Is art supposed to give us a better understanding of reality? Would the world be altered by the change in perception? The idea of being able to influence matter is also an appealing concept in terms of speculative philosophy and ontology. In the exhibition, it finds its metaphorical equivalent in the theme of slime. Feuerstein draws an analogy between the hypothetical viewer’s altered perception after having consumed the molecular sculpture and the slime’s fluid consistency. The material cannot be shaped; instead, it is constantly moving and only becomes solid when shaken. As it were, the slime then mirrors the inner, psychological process in outer, real space. Using slime as a sculptural material appeals to the artist, and his new sculpture *Astral Jelly*³, which sees thick slime, imbued with phosphorescent pigments, dripping over a glass core makes it clear why: the dynamic shapes created randomly look like rags or teardrops and dissolve in slow motion just after they have been formed.

The so-called *Cinema Sculpture* gives off an eerie glow in a dark room named the cinema. But the film associated with the term ‘cinema’ only plays in the viewers’ heads as they listen to Feuerstein’s tale *For He’s a Jelly Goo Fellow* while looking at the sculpture. Questions on form and anti-form are raised, as in abstract art, but through the material used – the slime – they are

3 ‘Astral jelly’ is the term for a gelatinous substance that can sometimes be found on the ground or on trees and which has been described in texts as early as the 15th century. It is assumed to consist of amphibian innards that have been disgorged by birds and animals of prey because they are hard to digest. Nevertheless, the notion that it may have some kind of connection to meteor showers has persisted stubbornly for centuries.

shown as an actual process. Material plays a prominent role in Feuerstein's work, as a medium possessing specific traits, but also as an element communicating cultural contexts, meanings and thoughts. This is why it is important to Feuerstein's conceptual narrations that the sculptures form collectives, or congregations, due to their ascriptions and that they do so both on a scientific and an allegorical level. In *For He's a Jelly Goo Fellow*, researchers addressing the question of what material we are made of arrive at the conclusion that slime is our primary material, and that ultimately, in the "slime age" all humans and things are covered in a biofilm of bacteria that communicate with one another.

The entire installation serves to demonstrate how psilamine and the slime are produced, and to display the products. The exhibition space thus turns into a studio, into a place where the artwork is made. In the greenhouse, the algae and fungi are cultivated in bioreactors. An older work from the series *Manna-Machines*, which the artist has been constructing since 2004, is deployed here in introducing the single-cell green alga *Chlorella vulgaris* as a culturally and historically connoted material into the art context. The alga has played a part in various chapters of scientific history; it is regarded as a model organism that made it possible to decipher photosynthesis and could yet be instrumental in ending world hunger due to its high protein content. It also works against climate change as a fixer of carbon. As the *Manna-Machine* served to produce painting pigments in earlier installations by Feuerstein, its bioreactors now bring forth materials to be used as the basis for further works once again. Feuerstein considers the apparatuses, which he designs according to his own ideas, as performative sculptures. Names such as Zoé or Éline, which appear as protagonists in *For He's a Jelly Goo Fellow*, anthropomorphize and personify the hybrid sculptures, turning them into assistants or lab workers in the automated production process. Feuerstein's work frequently exhibits these kinds of correlations between nature and culture, living and dead matter, organism and object, man and machine. He questions these dichotomies, formed during Modernism, and plays with the concept of animism, which in the most recent philosophical schools of thought attributes agency to things.⁴ Along with their status as performative sculptures, Feuerstein adds further subtexts to the bioreactors. As they are furnished with lights, dipping the room into an atmospheric green, they could equally be design objects, floor lamps or futuristic house plants. The tubes containing circulating substances turn into the lines of a three-dimensional drawing as they snake their way through the exhibition space. From the greenhouse onwards, they lead to a sculpture-apparatus titled *Gate*, where the algae are filtered and the water needed for the slime production is processed.

We meet *Mrs D.* and *Mr P.* in the laboratory kitchen. The two are sculptural laboratory vessels, in which dopamine and psilocyn are extracted. They are shaped according to the spherical elements of the molecule in question, so that the objects' outward shape shows at the macro-level what is happening at the micro-level inside. Refrigerators serve as plinths, but also have a cooling function in the process. The newly extracted psilamine is then presented in two artworks. While *Baby Psi* is made up of laboratory flasks and again visualizes the modular structure of psilamine, *Psiloprose* sees crystalline psilamine grow out of the printwheel of a typewriter painted in black like precious mountain quartz. The theme of the typewriter is repeated in a monumental charcoal drawing. While with the object, the alphabet has been erased by painting

4 Cf. Anselm Franke, "Beyond the Return of the Repressed", in: exh. cat. Anselm Franke, Sabine Folie (eds.), *Animism. Modernity through the Looking Glass*, Generali Foundation, Vienna, Cologne 2011, pp. 167–182.

the keys black, it has been replaced in the drawing by a periodic table listing the 118 known elements. This typewriter of the elements is titled *Arché*, referencing not only Noah's Ark but also the pre-Socratic philosophers' search for the primordial matter from which the entire cosmos derived – again creating a link to Feuerstein's slime, referred to in the story as the world's new primary substance. Here, the typewriter can be seen as an allusion to Feuerstein's narrations, to the term 'prose' in the exhibition title, and by the same token, as indicating that in the future, with 3D printing being developed further, any type of material may well be able to be 'rewritten'.

The artist displays further works on a glass table top that rests on a fictitious molecular sculpture – titled *Laborant* according to its auxiliary function –, which humorously relate to the theme of the exhibition. *Uncle Bib* is a bust made of silicone that is placed on a pedestal, where it is rattled vigorously, its jelly-like consistency reminiscent of slime. *Kalte Rinde* is an object that sees Schopenhauer's complete works infested with a slimy dry rot, appropriate to the philosopher's concept of the world being covered by a layer of mold that has brought forth living and sentient beings. Fungi, generally seen as catalysts to entropic processes, have played a part in Feuerstein's work for a long time. He has often worked with the notion of the mycelium, an enormous, underground fungal network. Fungi link different types of plants with each other, which is why Feuerstein has come to see the mycelium as the biologically adequate term for a networked way of thinking. This also coincides with his interest in the actor-network theory put forth by sociologists such as Bruno Latour, who want to break with the dualism of nature and culture, seeing things and humans in network-like, interactive relationships instead.⁵

The two final stops in the exhibition, the cooling chamber and the factory, see the slime being manufactured and processed. The dimly lit cooling chamber contains innumerable refrigerators that hold the tinned slime. The refrigerator doors and drawers mysteriously open of their own accord, while the stirrer unexpectedly starts to move from time to time. Looking at the monitor connected to a surveillance camera, the viewers see not only themselves standing in the room, but also creatures, avatars, Feuerstein's demons flitting around the room and operating behind the systems. The title, *PSI+*, hints at the fact that we may possibly be faced with a paranormal phenomenon here.

The spectacular *Accademia dei Secreti* forms the conclusion and climax to the entire installation. Here, transparent slime is pumped through enormous glass vessels in vast quantities. But the slime does not stay in the vessels; it oozes out through cracks and pores, trickling along both the inside and the outside of the glass and finally dripping into a large tub before being fed into the tube system once again. In accordance with his narration *For He's a Jelly Goo Fellow*, the artist now introduces his audience to the "slime age", during which humanity will protoplasmically merge to form a new collective. The wall graphic *Psi Love*, in the shape of a psilamine molecule, introduces the works of H. P. Lovecraft as an additional reference point. Slime, semifluid and sticky substances and other disgusting matter are recurring motifs in Lovecraft's oeuvre. The force of Lovecraft's horror hinges on the contrast between scientific description and a violation of the laws of nature above all else.

In *Psychoprosa*, Thomas Feuerstein has once again created a concentrated multi-layered artwork that questions and reframes the notion of materials and the haptic, images and things and art and science. The incorporation into a storyline and the eventful exhibition course

5 Cf. Thomas Feuerstein (see note 1), p. 124.

ensure viewers are not overwhelmed with theories. Instead, they are led on a lighthearted journey through Feuerstein's world of facts and speculations, which the artist uses to examine the social role of science. Feuerstein himself says: "The best works are those that come into being without authorship, that result from processes."⁶ And: "When I, as an artist, create a work, I want to transgress certain boundaries and make something appear that exceeds my previous imaginations."⁷ With the invention of psilamine, the smallest sculpture in the world, he has now simultaneously created the largest sculpture in the world: the slime. May it never run dry.

6 Ibid., p. 119.
7 Ibid., p. 115.

Jürgen Tabor

FLÜSSIGE MATERIE

Die Zeichnungen der Gruppe *Psipsy. Daimon Cult* entstanden in einer frühen Phase der Auseinandersetzung von Thomas Feuerstein mit dem narrativen Faden, den er der Ausstellung *Psychoprosa* zugrunde gelegt hat. Die Zeichnungen können in Zusammenspiel mit der von ihm nur wenig später geschriebenen Erzählung *Sternenrotz. Daimon Cult* als konzeptionelles Grundgerüst der Ausstellung gelesen werden, ohne dass sie jedoch einen abschließenden interpretativen Schlüssel anbieten, sind es doch rätselhafte, assoziative, spekulative Bilder aus wuchernden Formgeflechten, symbolhaften Maschinen und Wesen, Formeln, Begriffen und Textpassagen, die sein vielseitiges Denken synthetisieren. So wie seine Denkbewegungen obsessiv auf Verknüpfung und Vernetzung und nicht auf reduktive, zergliedernde Analysen gerichtet sind, scheinen die Zeichnungen immer aus mehreren, miteinander verwobenen bildlichen und gedanklichen Ebenen herauszuwachsen. Die entstandenen Form- und Begriffsgeflechte muten wie Momentaufnahmen laufender Prozesse an. Die mit Tusche gezeichneten Bilder, die in einem manuellen lithografischen Umdruckverfahren weiterverarbeitet wurden, sind durch ein tiefes Schwarz definiert, das nur selten durch weitere Farben ergänzt wird, und vermitteln in mancher Hinsicht den Eindruck, als wären sie aus der Fläche des Papiers herausgearbeitet oder herausgeschält. In der zeichnerischen Entwicklung der visuellen Komplexe, in denen sich illustrative Bildelemente, informell anmutende Liniengeflechte und Strukturen, Texte und Symbole überlagern, scheint sich die Ordnung und Entropie eines auf Zusammenhänge und Systeme spezialisierten Denkens widerzuspiegeln. Dem Oszillieren von Gedankenflüssen entspricht auch das Spiel mit Umrissen und Fragmenten, Negativ- und Positiv-Kontrasten, mit Figuren, Gestalten und Räumen, die zum Teil ausgearbeitet, zum Teil angedeutet sind und den Betrachter als Komplementär mit ins Boot holen.

Die durchgängige Fokussierung auf intensive Schwarz-Weiß-Kontraste, der zum Teil holzschnitt- und kupferstichartige Zeichenstil erinnert an wissenschaftliche und literarische Illustrationen des 19. Jahrhunderts, an die Zeit von Lexika und Wissenschaftsbüchern, die mit

erklärenden Stichen bebildert waren, wie auch an die Bücher der Gothic Novel, der Horror- und Schauerliteratur z. B. eines Edgar Allan Poe oder später von H. P. Lovecraft, die oft von hochwertigen Druckgrafiken begleitet wurden. Die Grundstimmung der Zeichnungen, ihre Färbung in einem schwarzen, fast melancholischen Ton, und der in bestimmten Motiven und Zeichentechniken Comics oder Plattencovern ähnelnde Stil erinnern aber auch an Pop- und Subkulturströmungen von Punk und Gothic und referenzieren damit auch das seit den 1980er-Jahren entwickelte Genre der Graphic Novel. Im Unterschied zur Graphic Novel, die bisweilen nur mit Bildern, zumeist aber als Weiterentwicklung des Comics durch Kombinationen von Bild und Text eine Geschichte erzählt, sind die Zeichnungen von Feuerstein nicht in eine lineare Narration eingebunden, sondern individuelle Bildschöpfungen, die er im Ausstellungsraum durch die Abfolge der Hängung oder im Katalog durch die Positionierung innerhalb seiner literarischen Erzählung in einen Zusammenhang miteinander bringt.

Die „Goo Story“, wie sie Thomas Feuerstein im ersten Blatt der Serie nennt, das an ein Frontispiz oder ein Filmplakat erinnert, besitzt ein inneres Entwicklungsmoment, das sich parallel zur Erzählung *Sternenrotz. Daimon Cult* entspinnt. Sowohl die Zeichnungen als auch die Erzählung stellen das formlose Material Schleim als biochemische Urschubstanz in das Zentrum eines von naturwissenschaftlichen, technologischen, psychischen und animistischen Aspekten gespeisten Ansatzes, die zwischen Natursehnsucht und Technologisierung zerrissene Welt zu verstehen.

Die Erzählung, die zwischen Groschenroman, Trashliteratur, wissenschaftlicher und kunsttheoretischer Abhandlung oszilliert, beginnt wie ein Beziehungsroman, der in einem naturwissenschaftlichen Umfeld spielt, entwickelt sich jedoch rasch zu einer neomystizistischen Science-Fiction-Story, die mit Referenzkaskaden aus Wissenschaft, Mythologie, Popkultur und Kunst in einer szientistisch-theologischen Prophezeiung und Seinsmystik aufgeht, die ins Ekstatische, Überbordende und Selbstauflöserische tendiert: „Der Schleim, der du bist, wird uns retten“, heißt es über Rei, die transgene Hauptfigur der Erzählung. Reis Körper wurde darin von Transposons, sogenannten ‚springenden Genen‘, aus dem urzeitlichen Genpool eines Neunauges, eines seit mehreren hundert Millionen Jahren kaum veränderten Tieres, einem lebenden Fossil, infiziert, wodurch sich sein Genom reprogrammiert und er sich am Ende der Erzählung zur Gänze in die psychotrope Schleimsubstanz P+ auflöst – dieselbe Substanz, deren bislang noch nicht in der Natur vorkommende Molekülstruktur Feuerstein in der Ausstellung tatsächlich produziert und die in der Erzählung zur „Reparatur und Erneuerung des Menschen“ eingesetzt wird: „P+ gibt uns die Möglichkeit, für kurze Zeit ein wenig wie Sie zu sein, die innere Stimme der Welt zu vernehmen und das Sein zu spüren“, verlautet eine Vertreterin der Accademia dei Secreti zu Rei.

In der Zeichnungsserie thront das Neunauge als quasi-mythologische Quelle einer molekularbiologisch induzierten Wiedervereinigung des Menschen mit der Natur auf dem Frontispiz, während P+, das Kürzel für das in der Ausstellung aus Dopamin und Psilocin synthetisierte und von Feuerstein benannte Molekül Psilamin, im abschließenden Blatt wie eine okkult-religiöse Erscheinung ins Bild tritt. P+ wird dabei von phallischen Gebilden begleitet, die die Ekstase einer Veränderung von Wahrnehmung und Psyche symbolisieren, bei der sich die Welt in einen schleimigen Zustand verwandelt. Der Schleim weist sowohl in die Urzeit als auch in die Zukunft. In Form eines „Superfiziums“, eines alle Dinge und Wesen überziehenden Biofilms, hat er hypothetisch das Potenzial, als ein neues, verbindendes Speicher- und Kommuni-

kationsmedium eingesetzt zu werden. Das Wortspiel „Psipsy“, das auf dem Frontispiz unter dem Schriftzug „Goo Story“ steht, hebt das Ineinanderfließen von Fakt und Fiktion, von Wissenschaft und Spekulation hervor, das alle Ebenen der Ausstellung prägt: die Skulpturen und Installationen, die Zeichnungen und die Erzählung. „Psi“ steht dabei als Symbol für das Paranormale, das Parapsychologische, „Psy“ für die auf Überprüfbarkeit und Nachweisbarkeit basierende Wissenschaft der Psychologie, die das Spekulative an sich ausschließt. Die ebenfalls auf dem Frontispiz direkt untereinander stehenden Schriftzüge „Daimon Cult“ und „Matter Does Matter“ verweisen auf zwei zentrale Aspekte der hermeneutischen Annäherung Feuersteins an die zeitgenössische Welt: die Auseinandersetzung mit den „modernen Dämonen“, wie sie Feuerstein in seiner „Daimonologie“¹ nennt, die weitgehend unsichtbar im Hintergrund der Zivilisation den technischen Alltag der Maschinen, Computer und Netzwerke und damit auch zunehmend unseren sozialen Alltag steuern und regeln, und die Bedeutung von Materie, Material und Materialität für unser Verhältnis zur Welt. Der Schleim als Ursuppe der Evolution, als ‚Sternenrotz‘, als Substanz von Aliens oder aus dem Sumpf kommenden Swamp Things, aber auch als Material, das aufgrund seiner molekularen Charakteristik interessant ist, bildet einen Ansatzpunkt, in dem mythologische und technologische Aspekte zusammenwirken. Die Zeichnung, in der eine menschliche Figur auf einer Uhr sitzt, eingespannt in eine technische Apparatur, verdeutlicht nachdrücklich diese Spannung zwischen Mythologie und harter technischer Wirklichkeit. Der Mensch sitzt auf der Zeit, die als in die Existenz eingeschriebener Daimon das Schicksal regelt, während die Welt und deren Geschichte in vielfältigen Formen sprießt und sich ereignet.

Das Entwicklungsmoment, das sich in der Abfolge der Zeichnungen herauskristallisiert, entspinnt sich am Verhältnis von Natur und Technik. Das Grundmotiv, das die Zeichnungen vereint, ist die Konfrontation von Maschinen und Organismen. Sie nähern sich sukzessive an, verwachsen ineinander und gehen letztlich in Form der zeitgenössischen Biotechnologie, die in der Lage ist, die Grundbestandteile von organischer und anorganischer Materie zu beeinflussen, eine Synthese ein. Schon in der zweiten Zeichnung scheint eine Kreatur, die mit ihren tintenfischartigen Tentakeln an H. P. Lovecrafts literarisches Mythenwesen Cthulhu – ein vor hundert Millionen Jahren auf die Erde gekommener, im Ozean gefangener Organismus – erinnert, eine Maschine aus sich heraus zu gebären. Auf den folgenden Zeichnungen verbinden sich organische Gewebe pflanzlichen und tierischen Ursprungs mit Maschinen und Apparaturen, deren Aufbau sich wie eine Erzählung über deren Innenleben und Funktionsweise lesen lässt. Im Fortgang der Zeichnungen fungieren die Maschinen und Organe auch immer wieder wechselseitig als Prothesen. Eine Maschine hält ein Herz am Laufen und setzt Erektionen in Gang – oder es sind umgekehrt das Herz und die Erektion, die die Maschinen zum Laufen bringen. Abgetrennte Hände werden zu Werkzeugen umfunktioniert und als sensible Tast- und Schreiborgane an eine Apparatur angeschlossen. Zeichnungen, wie jene mit einer webstuhlartigen, als „Rhetornell“ betitelten Maschine, oder jene, in der in einer Grotte eine Kolbendampfmaschine mit einem Fliehkraftregler, einem ‚Governor‘ zu sehen ist, verweisen auf die mechanistischen Deutungen der Weltgeschichte, die die Kunst und Literatur von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts prägten. Während der ‚Governor‘ als Kraftregler – und damit als moderner Daimon – der Dampfmaschine zum Durchbruch verholfen hat und symbolisch die zivilisatorische Revolution der Industrialisierung repräsentiert, erinnert

¹ Vgl. Thomas Feuerstein, URL: http://daimon.myzel.net/Daimon:Über_Daimon

das „Rhetornell“, eine Begriffssynthese aus ‚Rhetorik‘ und dem Deleuze/Guattari’schen Konzept des ‚Ritornell‘ – einem zwischen Ordnung und Chaos vermittelnden Faktor –, auch an die Junggesellenmaschine von Marcel Duchamp. War Duchamps Maschine noch eine pataphysische, dadaistische Apparatur, die vom Begehren der Junggesellen in Gang gesetzt wird und die in dieser Absurdität die Kluft zwischen Technik und biologischem Leben verdeutlicht, scheint diese Kluft nun im Wendepunkt der Biotechnologie überbrückt. Entsprechend übernehmen in den Zeichnungen zunehmend Molekülstrukturen und Laborgeräte die Vorherrschaft. Die Möglichkeit, Materialien und Organismen auf molekularer Ebene zu beeinflussen und zu verändern, regt die Fantasie zu fast ekstatischen Zuständen an, wie sich in einer Zeichnung manifestiert, in der ein wucherndes, überschäumendes, in den Himmel wachsendes Labor zu sehen ist. Eine andere Zeichnung scheint zu sagen, dass die Würfel gefallen sind: Der Übergang in die Biotechnologie ist vollzogen, die Moleküle purzeln, Materie wird beeinflussbar, wird sowohl metaphorisch als auch tatsächlich flüssig und zum Schleim. Durch Genetik und Molekulartechnologie hat die Junggesellenmaschine einen ebenso realen wie unwägbaren Boden erhalten.

Die abschließende Sequenz der Zeichnungen thematisiert diese Situation, indem sie die neu geschaffene Substanz P+ als Symbol für die biotechnologische Manipulierbarkeit von Materie und Organismen und damit auch für die Veränderlichkeit der materiellen und psychischen Grundkonditionen des Menschen aufgreift. Die Laborsituation mit der emblematisch eingefügten Formel „P*si*+“ scheint eine Herstellungsphase auf dem Weg zum Endprodukt P+ darzustellen. In der darauffolgenden Zeichnung wird dessen neu generierte Molekülstruktur noch einmal mit jener Kreatur rückgekoppelt, die an das Mythenwesen Cthulhu erinnert, eine Verknüpfung, die darauf verweist, dass das neue Molekül aus bereits seit Urzeiten im Kosmos vorhandenen biochemischen Bausteinen zusammengesetzt ist. Auch zwei weitere Zeichnungen heben den kosmischen Konnex hervor, der sich in den winzigen Grundbausteinen von Materie und Leben ausdrückt. In einer dieser Zeichnungen scheint aus dem Gesicht einer Figur, die mit „Don’t look at me, magic“ überschrieben ist, ein Sternbild hervorzutreten. In der Erzählung, in der die Figur ebenfalls auftaucht, handelt es sich bei diesem Muster um P+-Perlen, die aus ihren Hautporen quellen und die in der Zeichnung kaum sichtbar das Wort „Sex“ formen und auf die psychotrope, halluzinogene Wirkung der Substanz verweisen. Unter der Figur befindet sich ein Reim des schottischen Dichters Sir John Suckling aus dem Jahr 1641, der auf die Legende rund um den ‚Sternenrotz‘, eine gelatinöse, vom Himmel fallende Substanz, Bezug nimmt, die in Folklore und Popkultur mit Meteorschauern in Zusammenhang gebracht wird. In der anderen Zeichnung entströmen einer Art Urmund Zungen und andere fließende Formen oder Wesen sowie archaische griechische Daimonen, die in der Antike für die Zu- und Verteilung des Schicksals verantwortlich gemacht wurden. Das Bild greift den Schöpfungsmythos auf und gießt ihn in eine psychedelische, popkulturelle Form.

Die finalen Zeichnungen improvisieren in visuell-narrativen Spekulationen eine mit der Biotechnologie verbundene, unabsehbare Zukunft. Eine mit „Psi“ betitelte Maschine erscheint wie eine möglicherweise verlassene Apparatur, die von Laichkulturen oder anderen Zellorganismen überwuchert ist. Das vorletzte Blatt der Gruppe sieht in seiner Struktur wie ein Gewebeschnitt aus. Eine nackte Figur, aus der Baum- und Pflanzenlinien wachsen, blickt auf einen Raum, der aus feinsten Verästelungen und Geflechten gebildet ist. Der teils organisch, teils maschinenartig aufgebaute Raum scheint sich unter dem Blick der Figur, die die Sichtweise des zeitgenössischen Molekular- und Nanowissenschaftlers repräsentieren könnte, in winzig

kleine Molekül- und Atompartikel aufzulösen, ohne dass er dabei seinen Zusammenhalt verliert. Die einzelnen schwarzen Punkte und Kreise im Vordergrund der Zeichnung lassen sich in diesem Kontext als Zoom in die Molekül- und Atomstruktur organischer und anorganischer Materie lesen, die mit den neuen Technologien auf molekularer Ebene einsichtig, erforschbar und nicht zuletzt auch manipulierbar wird. Die abschließende Zeichnung der Gruppe, auf der P+ wie das Symbol einer neuen Religion oder eines neuen Kults in Erscheinung tritt, betont die fiktionale, fantastische Seite dieser neuen Möglichkeiten, die Welt zu erfahren und zu beeinflussen, während in den laborähnlichen Anlagen und Apparaturen der Ausstellung die molekulare Manipulierbarkeit von organischer Substanz real vorgeführt wird.

Jürgen Tabor

LIQUID MATTER

The drawings in Thomas Feuerstein's series *Psipsy. Daimon Cult* were done during an early phase in his meditations on the narrative thread which he has taken as the basis for his exhibition *Psychoprosia*. The drawings can be read together with the novella he wrote shortly after, *For He's a Jelly Goo Fellow*, as the basic conceptual framework for the exhibition, without however presenting a definitive key to interpretation, because his versatile thoughts are made up of mysterious, associative, speculative images from wildly proliferating tangles of forms, symbolic machines and creatures, formulae, concepts and snatches of texts. Just as his trains of thought are aimed obsessively at connecting and linking up, and not at reductive, analytical scrutiny, the drawings always seem to grow forth from a number of intertwining visual and mental levels. The resulting weaves of forms and concepts come across like snapshots of ongoing processes. The pictures, which are done in pen and ink and then manually processed by means of lithographic hectography, receive great definition through the use of a deep black, which is only rarely heightened by other colours, and in some ways give the impression that they have been worked if not scooped from the surface of the paper. The way the visual complexes are developed in the drawings by superimposing illustrative visuals, texts, symbols, and tracteries of lines and structures à l'art informel, seems to mirror the order and entropy of a mind specialized in systems and connections. Similarly, this oscillation between different flows of ideas corresponds to the game with outlines and fragments, with negative and positive contrasts, figures, forms and spaces that are partly developed and partly just hinted at, and that enlist the viewer as an active partner.

The constant focus on intense black and white contrasts, and a style of drawing taken in part from woodcuts and copper engravings, is reminiscent of scientific and literary illustrations from the nineteenth century, of encyclopaedias and science books with elucidatory plates, as well as of the Gothic novel, of horror stories and tales of terror by for instance Edgar Allan Poe or later H. P. Lovecraft, which often came with high quality pictures. The basic atmosphere

of the drawings, their use of a black, almost melancholy tone, and a style which comes close in some motifs and techniques to that of comics or record covers, also prompts associations with sub-cultural pop currents in Punk and Gothic, and in this context also references the genre of the graphic novel, which has gradually risen since the 1980s. However, unlike the graphic novel, which sometimes tells a story solely by pictures, but mostly in a further development of the comic by a combination of text and visuals, Feuerstein's drawings have not been fitted into a linear narrative. Rather they are individual creations which he links together in a mutual context in the exhibition space through the order in which they are placed, or similarly through their positions in the catalogue within his literary tale.

The "Goo Story", as Thomas Feuerstein calls it on the first sheet of the series, which recalls a frontispiece or film poster, has its own inner line of development that unwinds parallel to the story *For He's a Jelly Goo Fellow*. Both the drawings and the story take the formless material slime as a primal biochemical substance and place it at the centre of an approach which is nourished by scientific, technological, psychic and animistic aspects to understand a world that is torn between a longing for nature and technologization.

The story, which veers between penny dreadful, pulp fiction, and scientific or art historical tract, begins like a novel about a relationship in a scientific setting, but rapidly develops into a neo-mystical sci-fi with cascading references to science, mythology, pop culture and art amid sciento-theological prophecies and an ontological mysticism that borders on the ecstatic, exultatory and self-annihilatory: "The slime that is you will save us", we read of Rei, the story's transgenic protagonist. Rei's body comes to be infected by transposons, transferable strings of DNA, in this case from the primal gene pool of a lamprey, a living fossil that has scarcely changed over hundreds of millions of years. As a result, Rei's genome is reprogrammed and by the end of the tale has transformed completely into the psychotropic mucous substance P+, whose molecular make-up was hitherto unknown to nature and which Feuerstein actually produces in the exhibition, and which is employed in the story to "repair and renew humankind": "P+ offers us the opportunity for a short time to be like you, to hark the world's inner voice and to feel being", as a representative of the *Accademia dei Secreti* explains to Rei.

In the series of drawings, the lamprey rises up on the frontispiece as the quasi-mythological source behind a marriage of humanity and nature brought about by molecular biology, while P+, the abbreviation for the molecule synthesized for the exhibition from dopamine and psilocyn, and which Feuerstein has named psilamine, enters the scene on the last sheet like an occult religious manifestation. P+ is accompanied here by phallic forms that symbolize the ecstasy of change experienced by the mind and the senses, in which the world transmutes into a slimy state. The slime points both to the primaeval past and to the future. As a "superfice", a bio-film that coats all and everything, it has the hypothetical potential for use as a new, interconnective storage and communications medium. The wordplay "Psipsy", which may be seen on the frontispiece under the legend "Goo Story", underlines the intermingling of fact and fiction, of science and speculation that marks every level of the exhibition: the sculptures, the installations, the drawings, and the story. "Psi" is a symbol here for the paranormal or parapsychological, and "psy" for scientific psychology based on experimentation and verifiability, and that excludes anything speculative. The two legends also shown one beneath the other on the frontispiece, "Daimon Cult" and "Matter Does Matter", point to two central aspects of Feuerstein's hermeneutic approach to the contemporary world: firstly, getting to grips with "modern demons", as

Feuerstein puts it in his "daimonology"¹, which, largely hidden in the background of civilization, control and regulate the day-to-day technological life of machines, computers and networks, and thus increasingly our everyday social lives; and secondly, the importance of matter, material and materiality for our relationship to the world. Slime as the primaeval soup of evolution, as 'star jelly', as a substance hailing from aliens or from the mire of some future Swamp Things, but also as a material which is interesting on account of its molecular characteristics serves as a starting point where mythological and technological aspects interact. The drawing in which a human figure is shown squatting on a clock, locked in a technical apparatus, clearly emphasizes this tension between mythology and hard technological reality. Man perches on time, a demon inscribed into existence that controls fate, while the world and its story blossom forth and take place in a multitude of forms.

The line of development that crystallizes out in the sequence of drawings arises from the relationship between nature and technology. The basic motif that unites the drawings is the confrontation between machines and organisms. The two draw successively closer, grow together and ultimately enter a synthesis in the form of current day biotechnology, which has the capacity to influence the very building blocks of organic and inorganic matter. Already the second drawing shows a creature with octopodous tentacles that is reminiscent of H. P. Lovecraft's literary mythical being Cthulhu – an organism that arrived on planet Earth millions of years ago and remained captive in the ocean – and that appears to be giving birth to a machine. On the following drawings, organic tissue of vegetal and animal origin links up with machines and apparatuses whose construction can be read like a story about their inner life and means of functioning. As the drawings continue, time and again the machines and organs become reciprocal prostheses. One machine is keeping a heart alive and triggering erections – or is it the other way round, that the heart and the erection are setting the machines in motion? Severed hands are converted into tools and connected to an apparatus as sentient organs for touching and writing. Drawings like the one with the loom-like machine titled "Rhetornell", or the one featuring a piston steam engine with governor in a grotto, point to the mechanistic interpretations of world history that coloured art and literature from the middle of the nineteenth century to the dawn of the twentieth. While the governor as regulator – and thus a modern demon – helped the steam engine make its breakthrough and symbolically represents the revolution in civilization ushered in by industrialization, the "Rhetornell" – a portmanteau concept made from 'rhetoric' and Deleuze/Guattari's concept of the 'ritornello' as a factor that mediates between chaos and order – also recalls Marcel Duchamp's Bachelor Machine. While Duchamp's machine was still a pataphysical, dadaist apparatus that was set in motion by the bachelors' desires, and whose absurdity highlights the divide between technology and biological life, this divide now seems to have been bridged by the turning point heralded by biotechnology. In keeping with this, molecular structures and laboratory equipment increasingly gain the upper hand in the drawings. The possibility of influencing and changing materials and organisms on the molecular level stimulates the imagination to states verging on ecstasy, as is manifest in a drawing in which a seething, ever-proliferating laboratory is shown growing up to the heavens. Another drawing seems to say that the die has been cast: the transition to biotechnology has been wrought, the molecules are somersaulting, matter can be influenced, made both metaphorically and literally

¹ Cf. Thomas Feuerstein, URL: http://daimon.myzel.net/Daimon:Über_Daimon

liquid – and ultimately slime. By means of genetics and molecular technology, the bachelor machine has found a terrain that is simultaneously real and imponderable.

The concluding sequence in the drawings themes this situation by taking the newly created substance P+ as a symbol of the capacity of biotechnology to manipulate matter and organisms, and thus of the susceptibility of humanity's material and mental underpinnings to alteration. The laboratory setting with the emblematically employed formula "Psi+" seems to depict a stage of manufacture on the road to the final product, P+. In the drawing immediately after, its newly generated molecular structure links back once again to the creature that recalls the mythical Cthulhu, a link that points out that the new molecule is made up of biochemical components that have already been present in the cosmos since time immemorial. Two more drawings likewise underline the cosmic connection that is conveyed by the minute building blocks of life and matter. In one drawing a constellation of stars seems to be emerging from the face of a figure set beneath the words "Don't look at me, magic". In the story, in which the figure also appears, the pattern consists of beads of P+ that ooze out of the pores of the skin to form in the drawing the barely perceivable word "sex", and point to the substance's psychotropic, hallucinogenic action. Beneath the figure is a rhyme by the Scottish poet Sir John Suckling from 1641, which refers to the legend surrounding the so-called star jelly, a gelatinous mass that falls from the sky and is linked in folklore and popular culture with meteor showers. Escaping from a kind of primordial mouth in the next drawing are tongues and other flowing forms or creatures, as well as ancient Greek demons who were viewed in antiquity as responsible for allotting and meting out fate. The picture picks up on the myth of creation and casts it in a psychedelic, pop culture mould.

The final drawings improvise in visual-narrative speculations an unforeseeable future bound up with biotechnology. A machine bearing the title "Psi" appears like an abandoned apparatus that is overgrown with spawn cultures or other unicellular organisms. The last sheet but one in this group has a structure similar to a tissue section. A naked figure from which lines of plants and trees are issuing is looking out at a space that has been formed from the finest branchings and interweavings. Under the gaze of the figure, who perhaps embodies the viewpoint of a contemporary molecular or nano scientist, this partly organic, partly machine-like space seems to dissolve into tiny molecular and atomic particles, without however losing its cohesion. The individual black dots and circles in the foreground can be read in this context as a zoom into the molecular and atomic structure of organic and inorganic matter, which as a result of the new technologies can be viewed, researched and not least manipulated on the molecular level. The final drawing in this group, in which P+ appears like the symbol of a new cult or religion, emphasises the fictional, fantastic side of these new possibilities for learning about and influencing the world, while in the exhibition's lab-like installations and apparatuses the potential for molecular manipulation in organic substances is presented for real.

GEWÄCHSHAUS / GREENHOUSE

Seiten / Pages 36–37: *Ausstellungsansicht Gewächshaus / Exhibition view greenhouse*

Seite / Page 38: *PRAESENS*, 2013

Grünalgen (*Chlorella vulgaris*), Glas, Stahl, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche /
Algae (*Chlorella vulgaris*), glass, steel, lighting appliances, pump, plastic tubes, 207 x 35 x 50 cm

Seite / Page 39: *MANNA-MASCHINE III / MANNA-MACHINE III*, 2008

Algen (*Chlorella vulgaris*), Acrylglas, Leuchtstoffröhren, Pumpe, Kunststoffschläuche /
Algae (*Chlorella vulgaris*), acrylic glass, neon-lights, pump, plastic tubes, 130 x 130 x 130 cm

Seite / Page 41: *ZOÉ*, 2015

Grünalgen (*Chlorella vulgaris*), Glas, Aluminium, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche /
Algae (*Chlorella vulgaris*), glass, aluminium, lighting appliances, pump, plastic tubes,
154 x 33 x 33 cm

Seite / Page 42 (links / left): *ÉLAINE*, 2015

Grünalgen (*Chlorella vulgaris*), Glas, Aluminium, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche /
Algae (*Chlorella vulgaris*), glass, aluminium, lighting appliances, pump, plastic tubes,
263 x 33 x 27 cm

Seite / Page 42 (rechts / right): *PHAEDRA*, 2015

Grünalgen (*Chlorella vulgaris*), Glas, Aluminium, Leuchtmittel, Pumpe, Schläuche /
Algae (*Chlorella vulgaris*), glass, aluminium, lighting appliances, pump, tubes, 205 x 50 x 33 cm

Seite / Page 45: *PSILOSPHAERE / PSILOSPHERE*, 2015

Acrylglas, Pilze (*Psilocybe cubensis*), Umwälzthermostat /
Acrylic glass, fungi (*Psilocybe cubensis*), circulation thermostat, 143 x 127 x 127 cm

Die Arbeiten im Gewächshaus gehören zu dem Werktypus ‚prozessuale Skulpturen‘. In Bioreaktoren wachsen Algen und Pilze, aus denen die Grundbestandteile des neu entwickelten synthetischen Moleküls Psilamin extrahiert werden. In den Skulpturen zirkuliert die Grünalge *Chlorella vulgaris* in Glasröhren und Schläuchen, um sie gleichmäßig dem für die Fotosynthese benötigten Licht auszusetzen und die Zellen zum Wachsen zu bringen. Über den funktionalen Aspekt hinaus sind die Skulpturen ästhetische Hybride aus Laborgerät, Skulptur, Stehlampe und futuristischer Zimmerpflanze. Die in der *PSILOSPHAERE* kultivierten Pilze produzieren Psilocin, das traditionell als Visionsdroge genutzt wurde.

The works in the greenhouse belong to the type ‘processual sculptures’. Algae and fungi grow in bioreactors, so that the basic components of the newly developed synthetic molecule psilamine can be extracted from them. In the sculptures, the green alga *Chlorella vulgaris* circulates in glass tubes and pipes, so being evenly exposed to the light it requires for photosynthesis and to encourage the cells to grow. Beyond the functional aspect, the sculptures are aesthetic hybrids combining laboratory apparatus, sculpture, standard lamp, and futuristic house plant. The fungi cultivated in the *PSILOSPHERE* produce psilocyn, which was employed traditionally as a drug inducing visions.

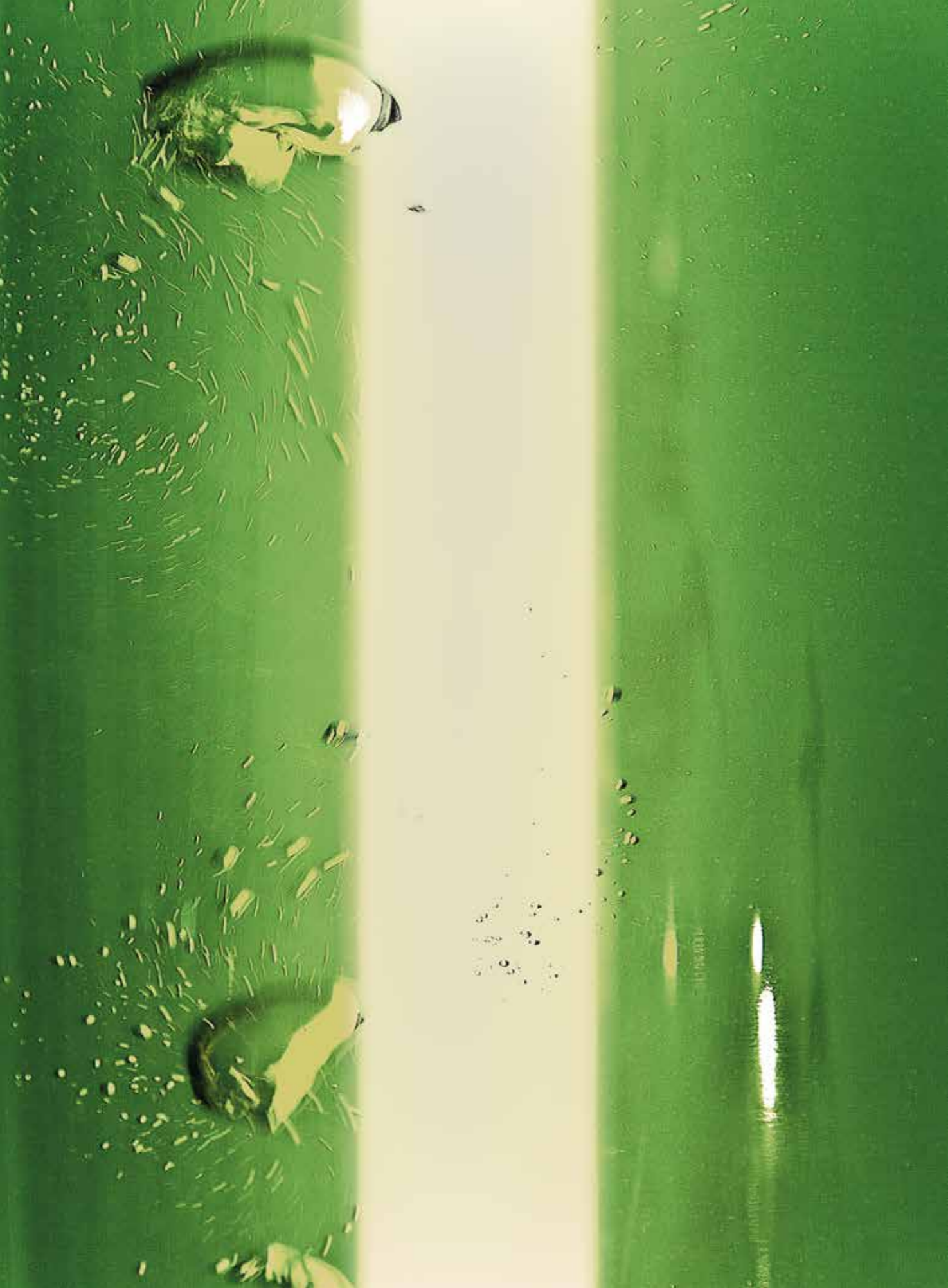




PRAESENS, 2013



MANNA-MASCHINE III / MANNA-MACHINE III, 2008







SCHLEUSE / GATE

Seiten / Pages 48–49: Ausstellungsansicht *Schleuse* / Exhibition view *gate*

Seite / Page 48: *PSIPSY. DAIMON CULT*, 2014 (Detail)

28 Handlithografien auf Büttenpapier (Druckwerkstatt Kurt Raich, Telfs), Künstlerrahmen aus Stahl / 28 lithographs on deckle-edged paper (printing office Kurt Raich, Telfs), steel artist's frames, je / each 64 x 46 cm

Seiten / Pages 50–51: *SPECIES (Nocturne I)*, 2009

Farbfotografie auf Aluminium, Künstlerrahmen aus Eisenholz / Colour print on aluminium, ironwood artist's frame, 127 x 177 cm

Seiten / Pages 52–53: *SPECIES (Nocturne II)*, 2009

Farbfotografie auf Aluminium, Künstlerrahmen aus Eisenholz / Colour print on aluminium, ironwood artist's frame, 127 x 177 cm

Seiten / Pages 54–55: *SCHLEUSE / GATE*, 2015

Glas, Stahl, Kunststoffschläuche, Pumpen / Glass, steel, plastic tubes, pumps, 220 x 160 x 62 cm

Die *SCHLEUSE* bildet die Schnittstelle zwischen dem Gewächshaus und der Laborküche. Die im Gewächshaus kultivierten Algen werden ausgefiltert, um die zur Herstellung von Dopamin benötigte Aminosäure Tyrosin zu extrahieren. Das aus den Algen gewonnene Dopamin findet neben dem Psilocin der Pilze in der Laborküche für die Synthese der molekularen Skulptur Psilamin Verwendung. Zusätzlich reinigt und entsalzt die *SCHLEUSE* jenes Wasser, das in der Folge für die Produktion des Schleims aus der restlichen Biomasse der Algen und Pilze dient.

Die beiden Fotografien *SPECIES* zeigen die Fundstelle und den Organismus einer Algenart von schleimiger bis gallertiger Konsistenz, die Thomas Feuerstein in einem Seitenarm des Rio Negro gefunden hat.

Der in der Schleuse beginnende und sich in der Laborküche fortsetzende Grafikblock *PSIPSY. DAIMON CULT* ist Bestandteil der konzeptuellen Narration *STERNENROTZ*. *DAIMON CULT*, die in Form eines Hörstücks für den Kinoraum vertont wurde.

The *GATE* forms the interface between the greenhouse and the laboratory. The algae cultivated in the greenhouse are filtered in order to extract the amino acid tyrosine, which is necessary for the production of dopamine. The dopamine gained from the algae is used along with the psilocyn from the fungi for the synthesis of the molecular sculpture psilamine in the laboratory kitchen. In addition, the *GATE* cleans and desalinates the water that is used subsequently for the production of the slime made from the remaining biomass of the algae and fungi.

The two photographs *SPECIES* show the place of discovery and the organism of a species of algae with a slimy to gelatinous consistency, which Thomas Feuerstein found in a tributary of the Rio Negro.

The block of graphic work *PSIPSY. DAIMON CULT*, which begins in the gate and continues in the laboratory kitchen, is a component of the conceptual narration *FOR HE'S A JELLY GOO FELLOW*, which is set into sound in the form of an audio play for the cinema room.









LABORKÜCHE / LABORATORY KITCHEN

Seiten / Pages 58–59, 70–73, 80: Ausstellungsansicht *Laborküche* / Exhibition view *laboratory*
Chemische Konzeption / Chemical conception: Ingo Wartusch

Seiten / Pages 60 und / and 64–65: *FRAU D. / MRS D.*, 2015
Glas, Heizpilz, Kühlschrank / Glass, heating mantle, refrigerator, 200 x 65 x 55 cm

Seiten / Pages 61–63: *HERR P. / MR P.*, 2015
Glas, Heizpilz, Kühlschrank / Glass, heating mantle, refrigerator, 220 x 84 x 55 cm

Seiten / Pages 66 und / and 68–69: *BABY PSI*, 2015
Glas, Laborstativ, Klemmen, Tiefkühltruhe / Glass, laboratory support stand, clamps,
chest freezer, 272 x 100 x 163 cm

Seiten / Pages 70–71: *LABORANT*, 2012
Stahl, Duroplast, Glasplatte / Steel, duroplast, glass top, 76 x 200 x 115 cm

Seite / Page 74: *LIQUID LYRICS*, 2014
Farbfotografie / Colour print, 178 x 118 cm

Seite / Page 75: *PSILOPROSA / PSILOPROSE*, 2015
Kristallines Psilamin, Stahl, Epoxidharz, Acrylhaube / Crystalline psilamine, steel, epoxy resin,
acrylic glass case, 35 x 39 x 37 cm

Seite / Page 77: *KALTE RINDE (Schopenhauers Schimmelüberzug der Welt) / KALTE RINDE*
(Schopenhauer's mouldy film on the surface of the world), 2011–2014
Bücher (Gesamtausgabe Arthur Schopenhauer), Echter Hausschwamm (*Serpula lacrymans*),
Acrylhaube / Books (complete edition of Arthur Schopenhauer), dry rot (*Serpula lacrymans*),
acrylic glass case, 22 x 26 x 16,5 cm

Seiten / Pages 78–79: *ARCHÉ*, 2015
Kohle auf Papier, Künstlerrahmen aus Stahl / Coal on paper, steel artist's frame, 141 x 181 cm

Seite / Page 81: *ONKEL BIB / UNCLE BIB*, 2015
Silikon, Laborschüttler, Acrylhaube / Silicone, laboratory shaker, acrylic glass case,
41 x 41 x 33 cm

FRAU D. und *HERR P.* sind ‚prozessuale Skulpturen‘, die der Aufbereitung des aus Algen gewonnenen Dopamins sowie der Extraktion des Psilocins aus Pilzen dienen. Beide Skulpturen sind entsprechend dem Kugelmodell des jeweiligen Moleküls gestaltet. Die Kühlschränke dienen einerseits der Temperierung des Kühlwassers, andererseits stellen sie die Sockel für die Skulpturen bereit. Aus der Synthese von Dopamin und Psilocin resultiert das Molekül Psilamin, dessen Struktur in der Arbeit *BABY PSI* modellhaft mit Laborkolben dargestellt ist.

Das Objekt *PSILOPROSA* und die Kohlezeichnung *ARCHÉ* greifen das Motiv der Schreibmaschine auf. Während aus dem Typenrad von *PSILOPROSA* Psilamin in kristalliner Form wächst, beinhaltet die Tastatur von *ARCHÉ* anstatt des lateinischen Alphabets die 118 bekannten chemischen Elemente. *ARCHÉ* spielt damit auf die (noch) utopische Möglichkeit an, in Weiterentwicklung des 3D-Drucks jegliche Art von Materie neu zu ‚schreiben‘. *KALTE RINDE* nimmt Bezug auf den Philosophen Arthur Schopenhauer und die in dessen Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1844) postulierte Idee von der Welt als einer mit ‚erstarrter, kalter Rinde‘ überzogenen Kugel, „auf der ein Schimmelüberzug lebende und erkennende Wesen erzeugt hat“. *ONKEL BIB* zeigt das Michelin-Männchen Bibendum, das als weiche, wabernde Masse von einem Laborschüttler durchgerüttelt wird.

MRS D. and *MR P.* are ‘processual sculptures’, which serve a purpose in the preparation of the dopamine gained from algae as well as the extraction of psilocyn from fungi. Both sculptures are designed to reflect the spherical model of the molecule in each case. On the one hand, the refrigerators are used to keep the correct temperature of the cooling water, on the other hand they provide the plinths for the sculptures. The synthesis of dopamine and psilocyn results in the molecule psilamine, the structure of which is represented in an exemplary way in the work *BABY PSI*, using laboratory flasks.

The object *PSILOPROSE* and the charcoal drawing *ARCHÉ* take up the motif of the typewriter. While a crystalline form of psilamine grows from the type wheel of *PSILOPROSE*, the keyboard of *ARCHÉ* displays the 118 known chemical elements instead of the Latin alphabet. Thus *ARCHÉ* refers to the (as yet) utopian possibility of ‘re-writing’ any and every type of matter in a further development of 3D printing. *KALTE RINDE* makes reference to the philosopher Arthur Schopenhauer and the idea postulated in his book *The World as Will and Representation* (1844) of the world as a sphere covered with a “cold, hard crust on which a mouldy film has produced living and knowing beings”. *UNCLE BIB* shows the Michelin-Man Bibendum, jiggled around by a laboratory shaker in a soft, billowing mass.





FRAUD. / MRS D., 2015

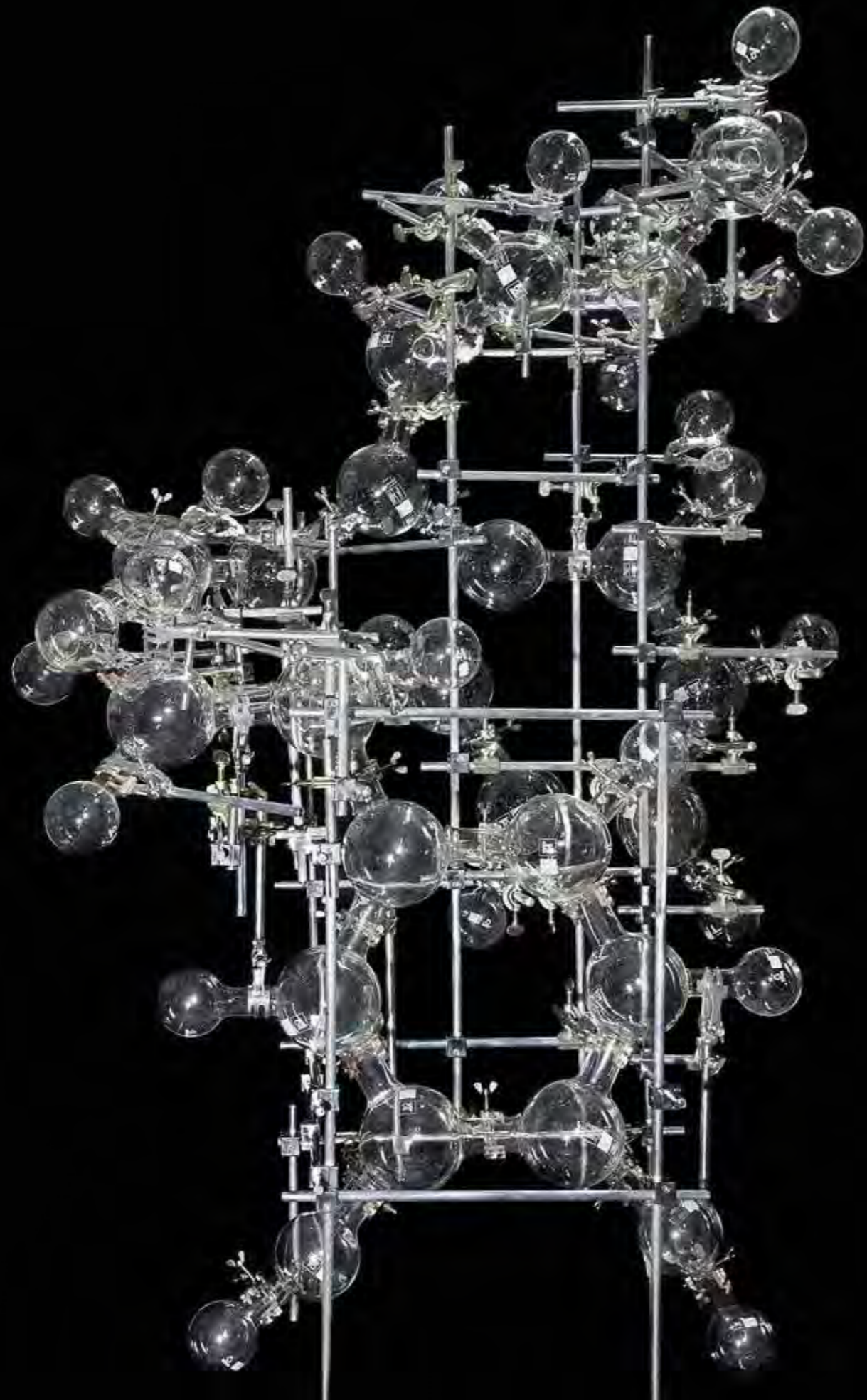


HERR P. / MR P., 2015









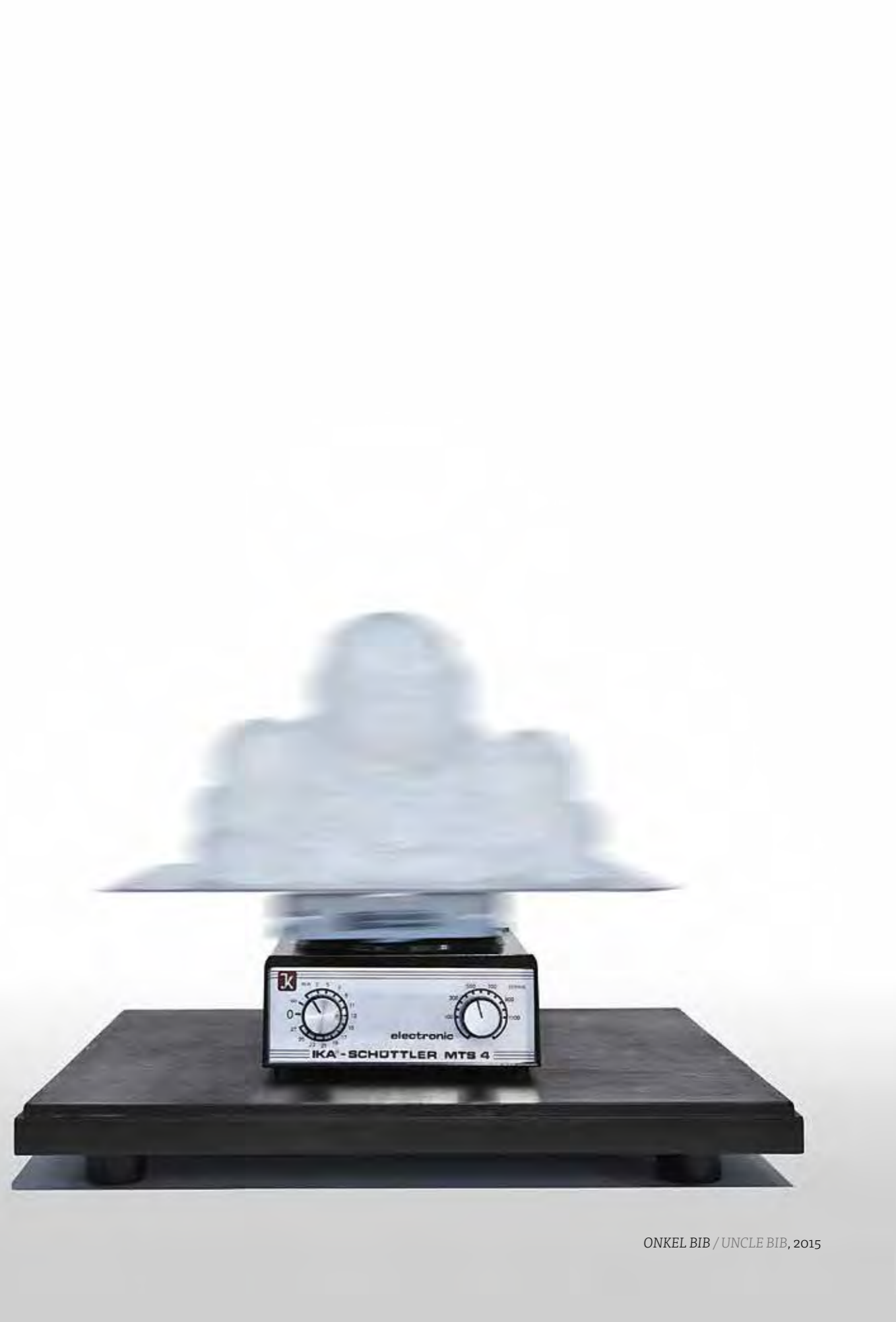












KÜHLRAUM / COOLING CHAMBER

Seiten / Pages 84–85: *Ausstellungsansicht Kühlraum / Exhibition view cooling chamber*

Seiten / Pages 84–89: *PSI+*, 2015

Kühlschränke, Pneumatik, Glaskolben, Rührwerk, Überwachungskamera, Monitor, Video (Loop), Computer / Refrigerators, pneumatic system, glass flask, laboratory stirrer, surveillance camera, video (loop), computer, Maße variabel / Dimensions variable
Software: Peter Chiochetti; Pneumatik / Pneumatic system: Stefan Göschl

Seite / Page 89: *PSI+*, 2015 (Detail)

Das Monitorbild zeigt zwei virtuelle Figuren und drei Besucher. / The monitor screenshot shows two virtual figures and three visitors.

Im Kühlraum werden Glykoproteine aus der restlichen Biomasse der Algen und Pilze, die nach der Dopamin- und Psilocin-Gewinnung übrig bleibt, mit Reinwasser gemischt und zu Schleim gerührt. Abgefüllt in Dosen, findet sich dieser Schleim in den Kühlschränken, deren Türen und Schubladen sich wie von Geisterhand öffnen und schließen. Im Raum scheint sich ein Dämon oder Poltergeist zu befinden, der für das menschliche Auge unsichtbar ist, aber von der Überwachungskamera eingefangen wird. Der Titel der Installation *PSI+* ist einerseits eine Referenz an *P+*, den Schleim als Nebenprodukt der Psilamin-Erzeugung, andererseits nimmt er Bezug auf den Begriff des Psi-Phänomens aus der Parapsychologie.

In the cooling chamber, glycoproteins from the algae and fungi biomass left behind after the extraction of dopamine and psilocyn are combined with pure water and mixed into a slime. Filled into jars, this slime is placed in the refrigerators, whose doors and drawers open and close as if triggered by a ghostly hand. There seems to be a demon or a poltergeist in the room, invisible to the human eye but captured by the surveillance camera. On the one hand, the title of the installation *PSI+* is a reference to *P+*, the slime that is a by-product of psilamine production; on the other hand, it refers to the psi phenomenon, a concept in parapsychology.







KINO / CINEMA

Im Kino fließt phosphoreszierender Schleim über die Glasskulptur *STERNENROTZ (KINOSKULPTUR)*, wodurch Glas und Schleim nicht mehr zu unterscheiden sind und ineinander übergehen. Das Hörspiel erzählt dazu eine Geschichte, welche die real in der Ausstellung vorhandenen Substanzen und biochemischen Prozesse in eine literarische Fiktion einbindet.

In der Glasskulptur *PARLAMENT* begeben sich sechs Kulturstämme einer Schleimpilzart durch sechs verschiedene Röhren auf die Suche nach Nahrung und treffen sich in einer zentralen Kammer, in der ein Nahrungsdepot auf sie wartet. Schleimpilze können sich zu Riesenzellen oder Plasmodien vereinen, die mehrere Quadratmeter Fläche einnehmen. Die Frage, ob die Zellen in der zentralen Kammer miteinander verschmelzen oder separiert bleiben, war Ausgangspunkt des biologischen Experiments, das aber auch auf gesellschaftspolitische Aspekte anspielt.

In the cinema, phosphorescent slime flows over the glass sculpture *ASTRAL JELLY (CINEMA SCULPTURE)*, making it impossible to distinguish between glass and slime, which merge as a result. The audio play tells a story parallel to this, incorporating the substances and biochemical processes actually present in the exhibition into a piece of literary fiction.

In the glass sculpture *PARLIAMENT*, six culture strains of a type of slime mould progress through six different tubes in search of nourishment. They finally meet in a central chamber, where a nutritional depot is waiting for them. Slime mould may unite into immense cells or plasmodia, which can fill an area of several square metres. The question of whether the cells in the central chamber merge with one another or remain separate formed the starting point of the biological experiment, although it also creates a reference to sociopolitical aspects.

Seite / Page 93: *STERNENROTZ (KINOSKULPTUR) / ASTRAL JELLY (CINEMA SCULPTURE)*, 2015
Glas, phosphoreszierender Schleim, Pumpe, Hörspiel (90 Min.) / Glass, phosphorescent slime, pump, radio play (90 min.), Maße variabel / Dimensions variable
Biochemische Konzeption / Biochemical conception: Thomas Seppi
Stimme / Voice: Tina Mular, Komposition / Composition: szely, Produktion / Production: Peter Szely und / and Ö1 Kunstradio, Text / Story: Thomas Feuerstein

Seiten / Pages 94–95: *PARLAMENT / PARLIAMENT*, 2009
Glas, Myxomyceten (*Physarum polycephalum*), Sockel, Acrylhaube / Glass, myxomycetes (*Physarum polycephalum*), plinth, acrylic cover, 170 x 85 x 75 cm
Biologische Konzeption / Biological conception: Thomas Seppi



STERNENROTZ (KINOSKULPTUR) /
ASTRAL JELLY (CINEMA SCULPTURE), 2015



PARLIAMENT /
PARLIAMENT, 2009



FABRIK / FACTORY

Seiten / Pages 98–99: *Ausstellungsansicht Fabrik / Exhibition view factory*

Seiten / Pages 100–101: *P+*, 2013–2015

Schleim / Slime, Maße variabel / Dimensions variable

Biochemische Konzeption / Biochemical conception: Thomas Seppi

Seiten / Pages 102–107: *ACCADEMIA DEI SECRETI*, 2015

Schleim, Glas, Stahl, Kunststoffschläuche, Pumpe / Slime, glass, steel, plastic tubes, pump,

Maße variabel / Dimensions variable

Seiten / Pages 108–111: *PSI LOVE*, 2015

Wandgrafik (Inkjet-Print auf Folie), Reproduktion des Gesamtwerkes von H. P. Lovecraft /

Wall graphic (inkjet print on plastic film), reproduction of the complete works of H. P. Lovecraft,

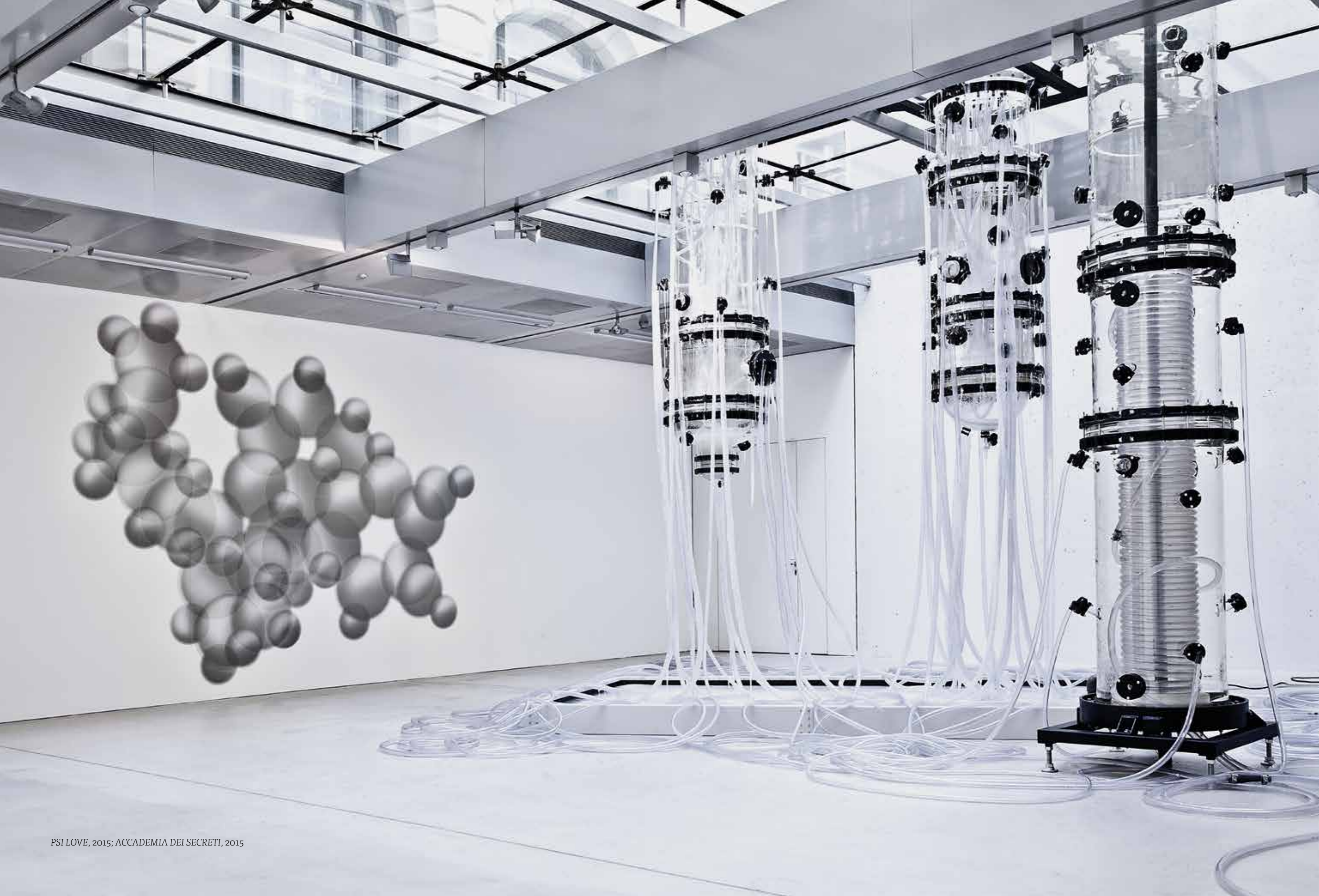
Maße variabel / Dimensions variable

In der Installation *ACCADEMIA DEI SECRETI* werden große Mengen transparenten Schleims mit dem in der Schleuse aufbereiteten Reinwasser vermischt und durch riesige Glasgefäße gepumpt. Anders als bei den hermetisch abgeschlossenen Bioreaktoren lösen sich hier die Grenzen zwischen innen und außen auf. Der zähflüssige Schleim tritt durch jede verfügbare Öffnung, rinnt drinnen wie draußen am Glas entlang und tropft schließlich in eine große Wanne, bevor er wieder in das Schlauchsystem zurückgeführt wird.

Die Wandgrafik *PSI LOVE* zeigt die Struktur des Moleküls Psilamin, in dessen Atomen sich spiralförmig das literarische Gesamtwerk von Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) einschreibt. In Lovecrafts Horrorgeschichten sind Schleim, Halbflüssiges oder andere gallertige Substanzen wiederkehrende Motive.

In the installation *ACCADEMIA DEI SECRETI*, large amounts of transparent slime are mixed with the pure water prepared in the gate and pumped through huge glass vessels. By contrast to the hermetically sealed bioreactors, here the boundaries between inside and outside seem to dissolve. The viscous slime passes through every available opening, runs along the glass both inside and out, and finally drips into a large trough before being fed back into the pipe system.

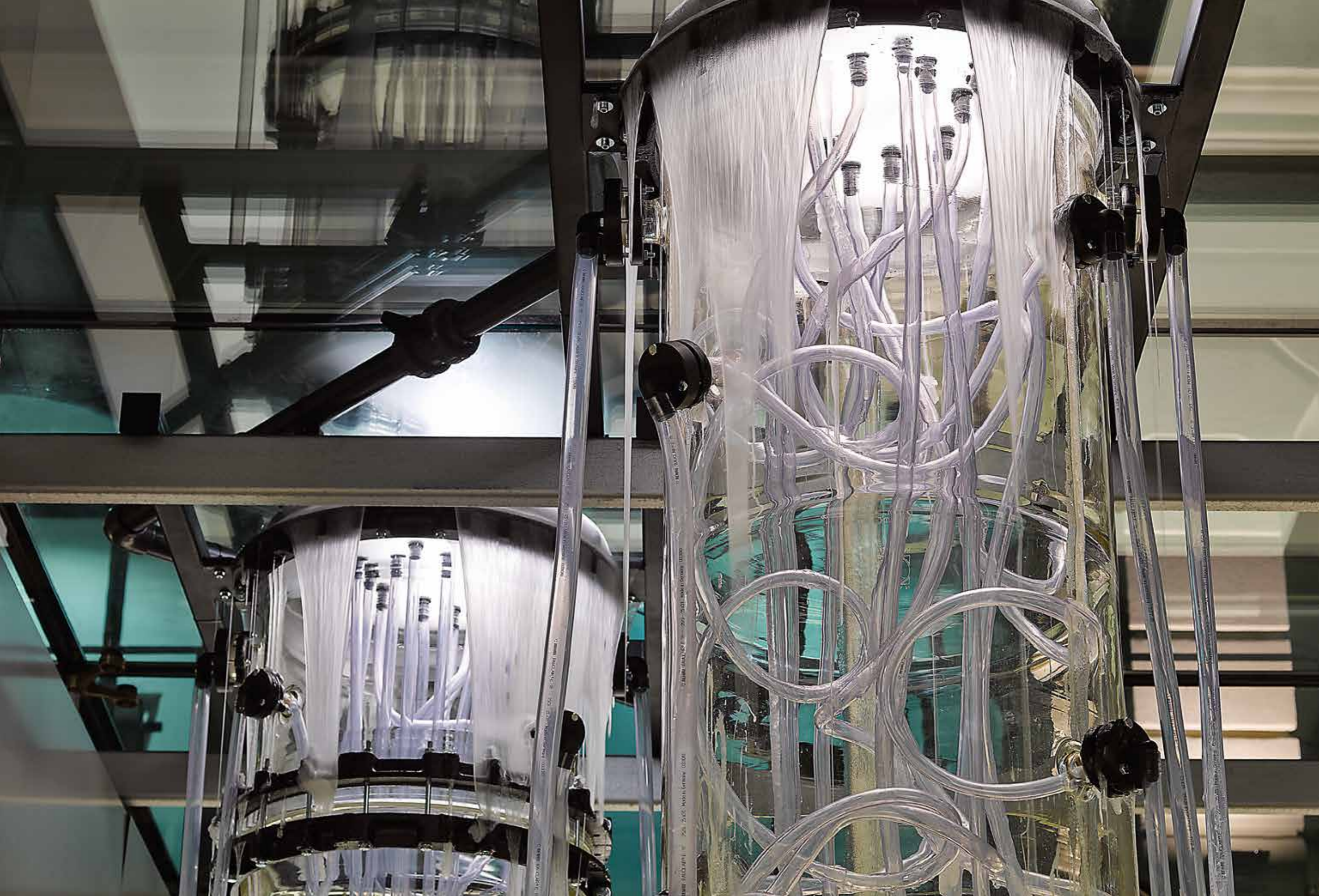
The wall-attached graphic *PSI LOVE* shows the structure of the molecule psilamine, into the atoms of which the entire literary work of Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) is inscribed in spiral form. Slime, semifluids or other viscous substances are recurrent motifs in Lovecraft's horror stories.

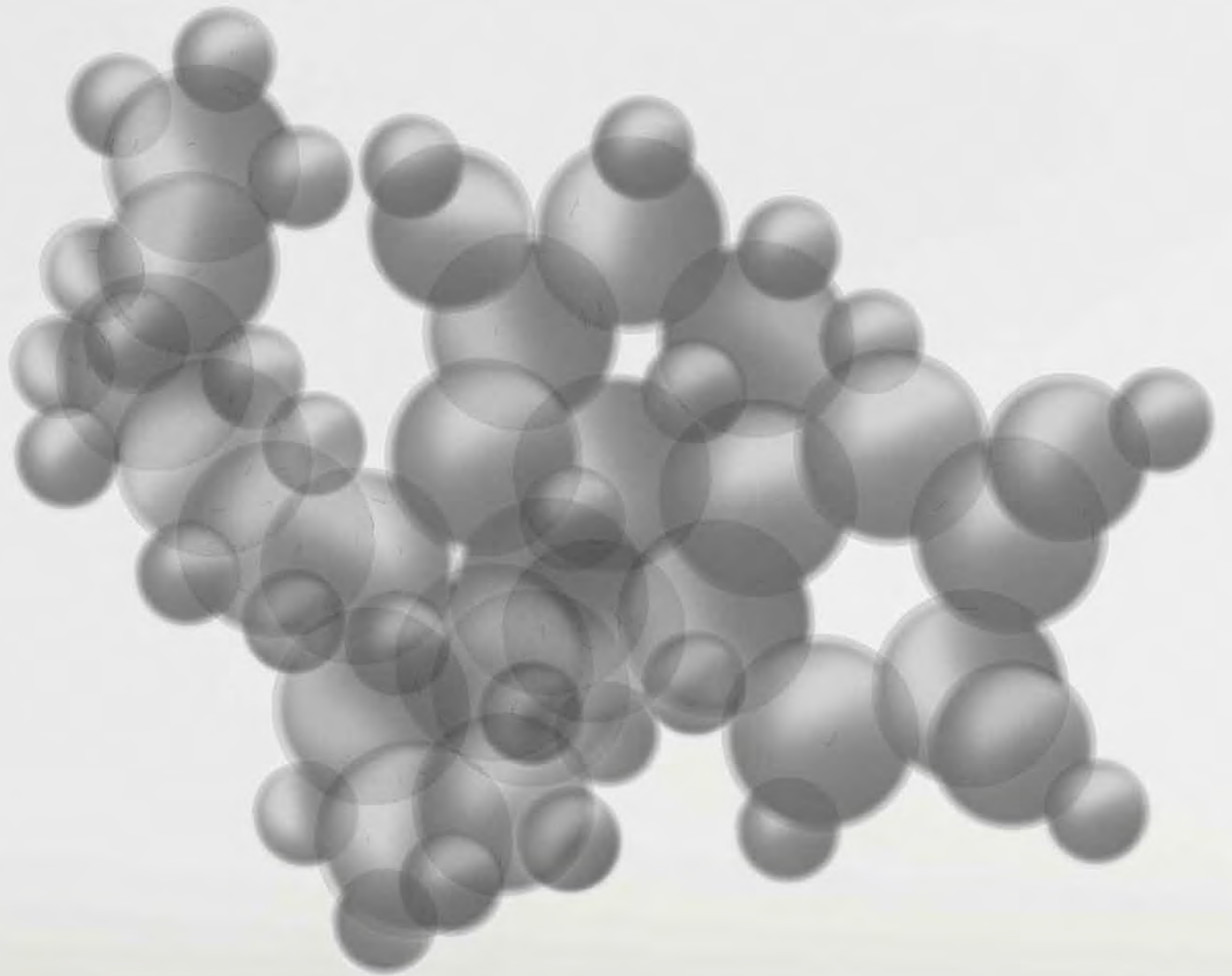






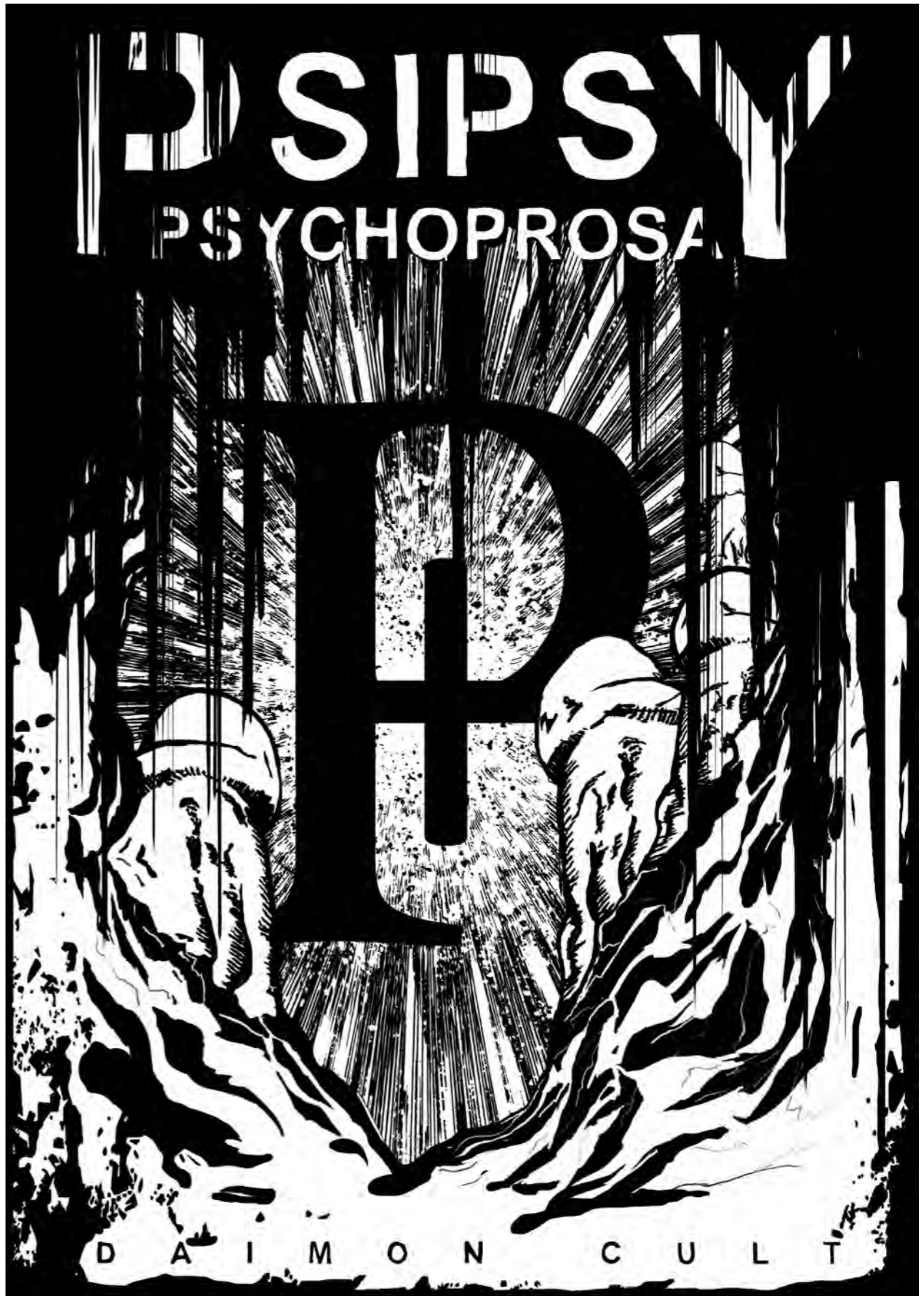






PSIPS

PSYCHOPROSA



D A I M O N C U L T

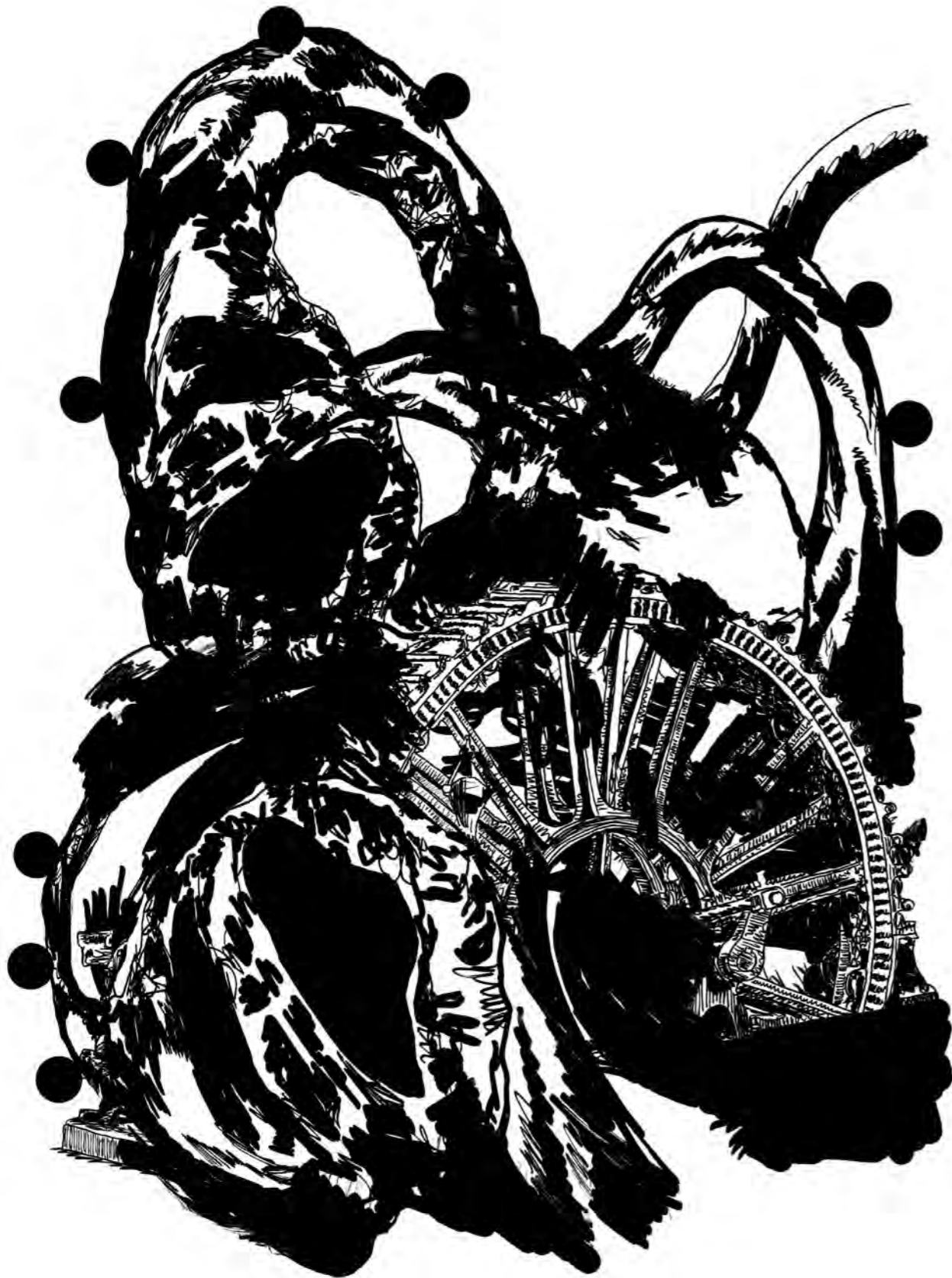
Thomas Feuerstein

STERNENROTZ. DAIMON CULT

Neunaugen

Ebbe hat eingesetzt, und die Gironde schiebt träge ihr Wasser Richtung Atlantik. Es ist kurz nach vier Uhr morgens, als Rei und Lara ins Zodiac steigen. Jacques sitzt gähnend hinter dem Ruderstand und drückt den Anlasser des Außenborders. Der Zweitakter spuckt Kühlwasser ins Hafenbecken, und langsam nimmt das Schlauchboot Fahrt auf. Vorbei an den noblen Yachten und ein letzter Blick auf das schummrig beleuchtete Pauillac. In den Sommerferien suchen Touristenscharen die Gegend heim, um zu sonnen, aber vor allem um zu essen und Bordeaux zu trinken. Ende April ist es auf der Médoc-Halbinsel bis auf die gelegentlichen Frühjahrsstürme ruhig. Die Mole passiert, gibt Jacques Gas, und in einer steilen Kurve schwenkt die schwarze Küstenlinie der Île de Patiras vorüber. Es geht flussabwärts dem Atlantik entgegen zu einer verborgenen Stelle. Sie sind auf der Suche nach Neunaugen, in Lauchsoße mit Knoblauchbrot eine Spezialität der Region. Als sie die flachgründige Senkungsküste erreichen, drosselt Jacques den Motor. Die Morgendämmerung ist angebrochen und taucht die Flussmündung in ein dunkles Azuritblau. Sie halten nach einer weißen Boje Ausschau, die müde in der anrollenden Brandung schaukelt. Jeder Handgriff

Der Text ist in gesprochener Form Teil der Arbeit
STERNENROTZ (KINOSKULPTUR), 90 min, Stimme: Tina Mular,
Komposition: szely, Produktion: Ö1 Kunstradio.
* Die Begriffe finden sich online im Thesaurus der Daimonologie:
<http://daimon.myzel.net>.



ist Routine und verläuft wortlos. Lara lehnt sich über den Gummirumpf und macht mit einem doppelten Schotstek die Leine fest. Mit einem Haken holt Rei ein von Fadenalgen und Muscheln bewachsenes Tau ein und zieht mit Jacques eine Reuse aus Aluminium und Kunststoff aus der Tiefe, die an eine abstrakte Skulptur erinnert. An der Unterseite führen spiralförmig sieben sich konisch verjüngende und ineinander verschachtelte Röhren ins Innere des Behälters, wo sich eine futuristisch anmutende Edelstahlpatrone mit dem Sexualhormon 3kPZS befindet. Meerneunaugen werden davon magisch angelockt und verknoten sich ekstatisch um den Duftspender. Mit einem gekonnten Griff öffnet Rei das Reusengitter und packt mit einem dicken Handschuh das Tierknäuel wie ein Medusenhaupt. Jacques und Lara eilen ihm zu Hilfe und zerren die Schlangenkörper ins Boot. Der Schiffsboden wird glitschig, und die Tiere quetschen sich den Gummiwülsten entlang. Jacques hat Respekt vor den Biestern.

„Passt auf, dass sie euch nicht in die Stiefel kriechen. Sie schlagen ihre spitzen Hakenzähne in Schenkel und Unterarme.“

Immer mehr Schleim bedeckt Kleidung und Boot, und das Einfangen zehrt an den Kräften. Stück für Stück füllt sich der Transportbehälter vor dem Ruderstand und verwandelt den Wassertank in ein brodelndes Gemenge. Einige Exemplare sind von ungewöhnlicher Größe. Während Jacques die Tiere am liebsten als Lamproie à la bordelaise mit einem Glas Moulin Haut Laroque genießt, interessieren sich der Genetiker Rei und seine Dissertantin Lara vor allem für ihr Erbgut. Sie sammeln Genproben von Neunaugen auf der ganzen Welt, vom Donaudelta bis Patagonien.

Die aufsteigende Sonne vertreibt die Morgenkälte, und die Stimmung an Bord wird gesprächiger. Jacques entkorkt eine Flasche Cidre und schenkt in Blechtassen eine Runde aus.

„Das Ästuar hat sich die letzten Jahre verändert. Der Fluss und das Meer sprechen heute eine andere Sprache. Ihr Wissenschaftler staunt über die Artenvielfalt und vergisst die Zusammenhänge. Eine Flussmündung spricht mit vielen Stimmen aus einem Mund, und ich höre, wenn sich Fremdes untermischt. Früher waren es Zink und Kadmium aus der Industrie, die sich im Schlamm anreicherten. Heute sind es fremde Arten. Es fing 2004 mit dem Fang eines harmlosen Piranha an. Von da an passierten unvorhergesehene Dinge. Das Ästuar wird geschwätzig.“

Lara ist nicht nach Fischerlatein.

„Ich bin hungrig. Lasst uns fahren.“

Am Anleger wartet Zoé am Pickup mit Stanzen für die Biopsie. Lara fasst die Tiere am Kopf und fährt gekonnt mit dem behandschuhten Zeigefinger ins Maul. Rei ertastet am Bauch die Keimdrüsen und knipst mit der Stanze eine Probe aus dem Gewebe. Zoé nimmt einen Schleimabstrich und verfrachtet die sich windenden Körper in den Tank auf der Ladefläche. Nach einer Viertelstunde ist alles vorbei. Die Proben liegen verpackt und beschriftet in der Kühlbox. Rei und Lara klettern mit Jacques auf den Pickup, und Zoé steuert durch die Rue Victor Hugo zu Jacques' Restaurant. Sie schälen sich aus den Overalls und schweren Stiefeln und freuen sich auf ein kräftiges Frühstück. Zoé verschwindet barfuß mit den Lampreten in die Küche, während Jacques mit Kreide auf die Schiefertafel neben dem Eingang „MARÉE DU JOUR! LAMPROIE À LA BORDELAISE“ schreibt.

„Ich bin froh, diese Bestien in der Küche zu haben. Sie werden von Jahr zu Jahr aggressiver und beißen Touristen. Letzten Sommer hatten wir vier Vorfälle, und die Medien stürzten sich wie wild auf verwirrte Pensionisten und schreiende Mütter. Wie Blutegel saugen sie sich fest, raspeln kleine Fleischstücke aus Rücken und Beinen und hinterlassen runde Narben.“

Lara öffnet eine Flasche Caillou Blanc, und sie heben die Gläser, um auf den milden Frühlingmorgen anzustoßen.

„Jacques, sie zapfen nicht nur Blut, sie wollen auch deine Gene. Neunaugen sind Jäger und Sammler. Sie haben regelrecht einen DNA-Zoo angelegt mit Genen verschiedener Fischarten, aber auch von Warmblütlern und Menschen. Diese Urzeitwesen scheinen einen Weg gefunden zu haben, sich mit anderen Arten auszutauschen. Mit jedem Biss kommt es zu einem blutigen Download.“

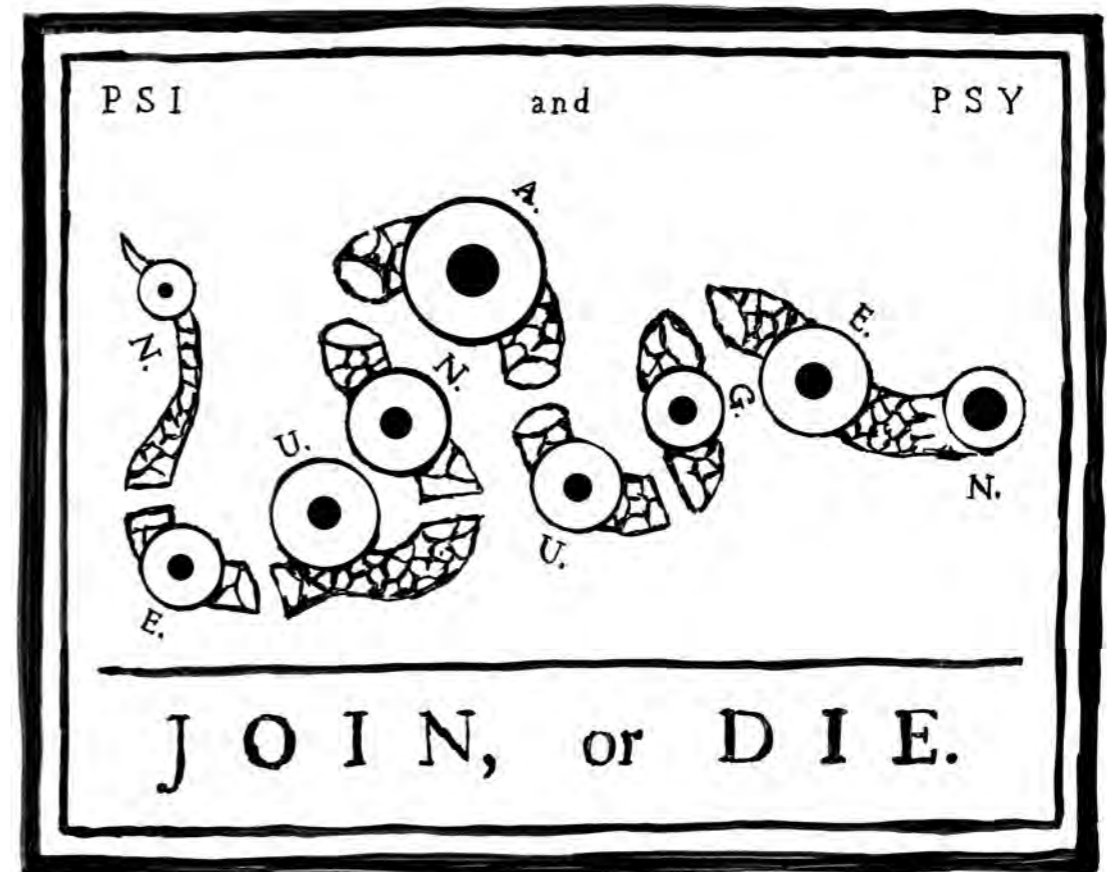
Rei nimmt einen Schluck kaltes Wasser und fällt Lara ins Wort.

„Seit Jahrmillionen haben sich diese lebenden Fossilien kaum verändert. Deswegen studieren wir ihr Erbgut. In manchen Exemplaren haben wir eine Vielzahl springender Gene entdeckt. Das Besondere daran ist, dass sich diese sogenannten Transposons nicht durch Mutation bilden, sondern auf unbekannte Weise von einer Art auf eine andere übertragen werden. Das ist viel aufregender als normaler Sex.“

Zoé bringt Weißbrot, Butter und Crevettes blanches mit Anis. Sie ist Meeresbiologin aus der Bretagne und arbeitet an der Forschungsstation Biologique de Roscoff.

„Was haltet ihr von den Neunaugen? Ich meine nicht die Tiere, sondern die Organisation. Vor zwei Jahren begann es. Seitdem finden sich an Hauswänden, auf Bussen und Felsblöcken immer mehr Graffitis mit neun Augen in einer Schlangenlinie.“

„Du meinst die mit der Inschrift *JOIN, or DIE?*“, unterbricht Jacques. „Das sind Bioaktivisten aus Paris. Die sind nicht von hier. Die machten letzten Herbst ein Happening am Strand von Soulac-sur-Mer. Sie sprühten den Sand mit Bakterien ein, und innerhalb weniger Stunden wuchs ein schleimiger Biofilm in psychedelischen Farben. Die Leute waren aufgebracht, und keiner wusste, was los war. Der Bürgermeister sprach zuerst von einem Naturwunder. Zwei Tage später verkündete er auf France 24, diese Terroristen zur Strecke zu bringen. Schließlich stellte sich heraus, dass die Bakterien harmlos waren. Im Gegenteil, die Mikroorganismen reinigten den verschmutzten Sand und schrieben nebenbei auf über hundert Meter Strandabschnitt *JOIN, or DIE.*“



Protoplasma

Drei Wochen später hält Rei in Bremen am Max-Planck-Institut für Marine Mikrobiologie eine Blockvorlesung über die Rolle von Glycoproteinen bei der Schleimbildung. Rei ist einer von fünf Spezialisten auf diesem Gebiet weltweit, und exakt gleichviele Studenten teilen sein Interesse im Seminarraum. Er befreit sich gerade vom Schleim eines Ingers, der gemeinsam mit den Neunaugen zur Klasse der Cyclostomata gehört, als Hans-Peter den Kopf durch die halbgeöffnete Tür* steckt.

„Rei, kommen Sie doch bitte in mein Labor, ich habe was für sie, das zum Thema passt.“

Nach zwei Treppenabgängen steht Rei mit den Studenten vor einem Bioreaktor.

„Das Zeug stammt aus einem Stollen bei Sulzberg in Bayern. Es überzieht dort Wände und Böden, und lange Tropfen hängen wie Stalaktiten von der Decke. Der Stollen wurde erst vor wenigen Jahren wiederentdeckt, und eine Probe kam über Umwegen zu mir. Der Glibber lässt sich gut kultivieren, wächst wie verrückt und passt sich den Umweltbedingungen schnell an. An sich handelt es sich bei dem weißlich-gelben Schleim um einen klassischen Biofilm, der aus mehreren Dutzend Mikroorganismen besteht. Andererseits schwimmt in der hochviskosen Soße jede Menge DNA frei herum. Es scheint, als würden die Zellen ihre Kerne nach außen freisetzen und wie bei einem Schleimpilz ein Plasmodium bilden.“

„Ihr erinnert euch an die Schleimpilze, diese wundersamen Lebensformen. Am Anfang stehen einzellige Amöben, die sich unter bestimmten Umweltbedingungen zusammenrotten und zu einer vielzelligen Protoplasma-masse verschmelzen. Diese biologische Multitude bildet eine einzige Riesenzelle und kriecht langsam wie ein Alien* über den Boden. Schließlich wachsen pilzartige Fruchtkörper, und nahezu alle ehemaligen Amöben opfern sich. Nur wenige werden zu Sporen und können ihr Genom weitergeben. Für mich eine Vorwegnahme christlicher Ideen und ein Leviathan der Biologie, eine Allegorie der Staatenbildung.“

„Professor Rei, auf deutschen Universitäten vermeiden wir die Verknüpfung von Biologie mit Ideologie. Aber ich pflichte ihnen bei, in gewisser Weise erinnert diese Lebensform an einen Alien*. Zu unserem Erstaunen haben

wir festgestellt, dass der Biofilm mehr Aminosäuren nutzt als normales Leben. Es stehen Hunderte in der Natur zur Verfügung, aber nur gut 20 finden sich in menschlichen Zellen. In der Wabbelmasse stecken viele Dutzend, die aktiv genutzt werden. Führen wir molekular Glukose und andere Energieträger zu, wächst das System quantitativ. Füttern wir organisch, sprich: lebende Zellen, werden Gene sofort integriert. Aber ich komme jetzt auf den Punkt, weshalb ich sie gerufen habe. Bei diesem Schleim steht die Biologie Kopf. Die Hälfte des Materials ist xenobiologisch und passt nicht zu den im Schleim identifizierten Bakterien. Genetisch deckt sich aber Einiges mit den Transposons der Neunaugen. Können Sie sich vorstellen, dass die Neunaugen genetischer Träger dieses Schleims sind?“

„Das ist verwirrend. Der Parasit* wäre dann der Wirt*, und die Tiere würden als archaische Server* fungieren, auf denen Information* zwischengespeichert wird.“

„Vielleicht nur ein Zwischenwirt. Die Endwirte wären alle möglichen Organismen, mit denen die Neunaugen Kontakt haben. Der Schleim ist vielleicht wesentlich älteren Ursprungs, ein primordiales Swamp Thing aus der Ursuppe*.“

„Also ein Slime Thing?“

Die Studenten lachen verhalten, aber immerhin kommt etwas Stimmung auf. Boris ist im 24. Semester und leidenschaftlicher Astrobiologe.

„Das ist Sternenrotz. Wir nennen es auch Meteorgallerte, Star Jelly oder Astromyxin. Im Mittelalter wurde es als *stella terrae* bezeichnet. Man findet Berichte in unterschiedlichen Kulturen auf allen Kontinenten. Bis heute wird Es* vermehrt nach Meteoriteneinschlägen gesichtet. Mikrobiologen erklären die Erscheinungen mit Exkrementen von Vögeln und Säugern, die Reste von Amphibienlaich ausscheiden. Andere vermuten Schleimpilze dahinter. Aber das macht keinen Sinn. Die molekularen Zusammensetzungen variieren, und es gibt zu viele Abweichungen von bekannten organischen Materialien. Es kursieren zahlreiche Vermutungen, aber es finden sich nur wenige Publikationen. Die Informationen werden unter der Hand getauscht. Kein Wissenschaftler will als unseriös oder verrückt gelten und seine Karriere gefährden. Außerdem wäre die Kränkung für alle Gläubigen zu groß, wenn sich herausstellt, dass wir nicht göttliche Ebenbilder, sondern Schleimgeborene sind.“

Boris ist eigentlich wortkarg, aber einmal warmgeredet, ist er nicht zu bremsen.



„Für mich gibt es keinen Zweifel: Alles Leben kommt aus dem Schleim. Und sterben wir, werden wir wieder zu Schleim. Wir fürchten uns vor Schleim, weil er für einen dunklen Vitalismus steht und wir ihn mit Sepsis, Verwesung und Horror verbinden. Er ist archaisch und scheint unkontrollierbar und gefährlich. Für uns Astro- und Xenobiologen ist Schleim dagegen der Stoff, aus dem die Träume sind. Wir glauben immer noch an Erkenntnis, die den Verstand übersteigt, und fragen uns: Wie entstand das Leben aus dem Schleim einer planetaren Ursuppe*? Was strukturiert Materie und bringt immer komplexere Verbindungen hervor? Welche emergente Kraft verbindet Atome zu Aminosäuren, Proteinen und Zellen? Schleimsein oder Nichtsein, das ist die Frage.“

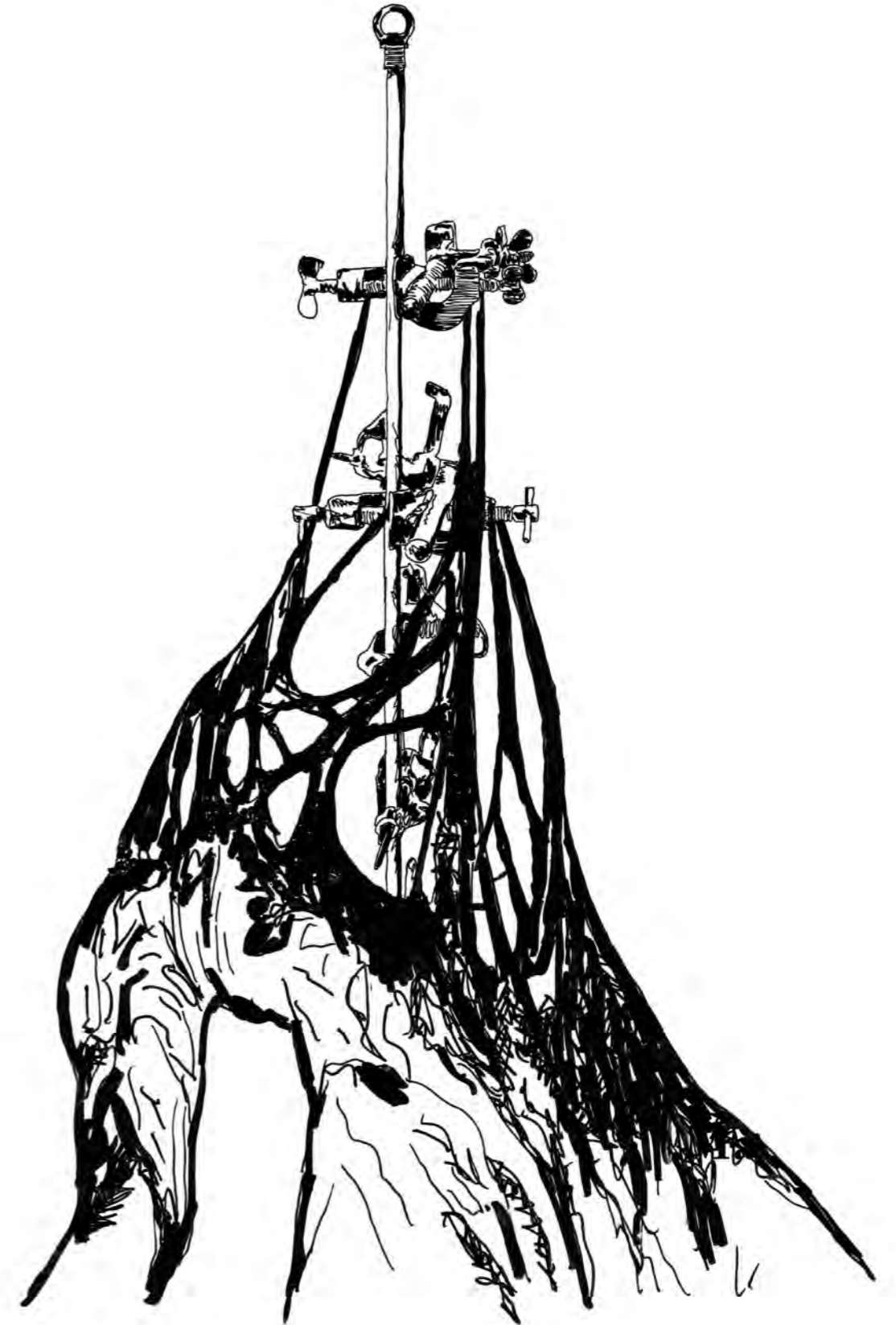
Rei und Hans-Peter schauen gespannt durch das gläserne Reaktorgefäß und beobachten, wie die zu kleinen Tröpfchen kondensierte Feuchtigkeit vom Schleim absorbiert wird. Hans-Peter öffnet den Kühlschrank und stellt ungefragt jedem eine Flasche Beck's auf den Tisch, was Boris als Einladung zum Weiterdozieren versteht.

„Sperma, Blut, Eingeweideflüssigkeiten, Lymphe, Speichel. Der Mensch ist ein Schleimwesen, und weil wir uns dafür schämen, haben wir Kultur erfunden, um dem Schleim zu entrinnen. Kultur heißt, einen trockenen und festen Aggregatzustand einzunehmen. Ein verzweifelter Versuch, die Dinge zu stabilisieren, damit sie uns nicht entgleiten. Gesetze, Museen, Bibliotheken, Archive, Regeln, Moral, Riten sind Konservierungsstrategien. Kultur ist ein aussichtsloser Kampf gegen Entropie*, Verwesung und Verfall. Sind wir krank, spucken wir Schleim. Quillt Schleim aus unseren Körperöffnungen, fürchten wir, uns aufzulösen. Schleim hat etwas Alarmierendes, Infektiöses und Epidemisches. Er rinnt aus allen Poren, benetzt unsere Haut und vernetzt uns mit allem, was wir berühren. Er steckt uns an und macht uns zum Teil seines Systems, indem wir zum Nährboden seiner Existenz werden. Wir haben Angst vor ihm, weil er uns bewusst macht, dass wir nur ein Schleimpatzen unter anderen sind. Schleim kennt keine Grenzen, er kriecht, fließt und tropft über alle Hindernisse hinweg. Es gibt aber keinen Grund für Furcht und Schrecken. Das Fließende verbindet uns Menschen. Wir lösen uns im Schleim auf und vermengen unsere Zellsäfte. Wäre uns bewusst, dass wir alle ein Plasma, ein einziger wabernder Biofilm sind, wären alle Kriege vorüber. Schopenhauer schrieb über den Schimmelüberzug der Welt, der lebende und erkennende Wesen erzeugt hat, und meinte damit einen Schleim wie diesen. Wenn ihr mich fragt, was sich im Bioreaktor vor uns

befindet, antworte ich mit Schopenhauer: Das ist die empirische Wahrheit, das Reale, die Welt.“

Zurück im Hotel, legt sich Rei aufs Bett und fällt in einen Halbschlaf. Das Laken wird feucht, und von der Decke tropfen dünne Fäden. Aus allen Ritzen im Zimmer quillt zähe Gallerte und taucht den Raum in fahles Licht. Die Luft riecht nach Methan. Hinter der halb geöffneten Kastentür gegenüber dem Bett spannen sich Schleimfetzen wie nasse Tücher über die Kleiderbügel. Sie dehnen sich bis zu der Schuhablage und formen schlaffe Hautsäcke ausgeronnener Körper. In einem langsamen Rhythmus blähen sie sich zu Blasen auf und verändern ständig ihre Kontur. Eine seltsame Skulptur ohne Gestalt, Bestand und Struktur. Alles scheint haltlos und ohne Identität. Der Schleim unterläuft jede Ordnung und gehorcht einem unheimlichen Prozess. Nichts ist vorhersehbar. Innerhalb der Schleimwelt gibt es keine Maßstäbe, keine ruhende Zeit*, keine dauernden Zustände, keinen Anfang und kein Ende. Das Ferne und das Nahe sind unscharf und verschwommen. Der Schleim wirkt wie eine Linse ohne Fokus und Tiefenschärfe, die Raum und Zeit nivelliert und keine Unterscheidungen und Gegensätze zulässt. Die Bilder sind ohne Vorder- und Hintergrund, ohne Perspektive und Tiefe. Sie sind flach wie ein Manet und spannen eine hyperbolische Folie in den Raum, auf der diffus ein von innen projizierter Film schimmert. Die Indifferenz schafft ein Ineinander des Verschiedenen, das sich verschlingt und mischt, um variantenreich blubbernde Schlieren hervorzubringen. Der Schleim am Teppich gleicht einem Ozean, auf dem Wellen unscharfe Gestalten zeichnen, die von Strudeln nach unten gerissen werden. Behutsam tastet Rei nach einem Tropfen, der sich über die Nachttischlampe schiebt. Mit der Fingerspitze taucht er in die an nasse Ölfarbe erinnernde Masse*. Ein Teil löst sich und bleibt als vibrierender Kegel auf seiner Fingerkuppe haften. Weitere Tropfen lösen sich und formieren dreidimensionale Pixel zu einem Gemälde im Raum. Jeder Punkt schillert in einer anderen Farbe und konstellierte sich zu einem Pointillismus unbekannter Art. Das Bild faltet und dehnt sich zu Bändern, die sich wie von einem Taffy Puller scheinbar unendlich gestreckt und geknetet zu einem Relief von Frank Stella verknoten. Kurz darauf implodiert das skulpturale Gebilde und saugt den Schleim wie ein Attraktor aus allen Winkeln des Raumes.

Das Unheimliche weicht einem interesselosen Wohlgefallen, und in einem ruhig knisternden neuronalen Feuer lodern Gedanken. Für Rei steht fest,



das sind keine Bilder seines Unterbewusstseins. Das ist kein Surrealismus. Das ist etwas Subreales, eine Schicht unter der Realität oder vielleicht das Reale an sich. Etwas, das revolutionär ontisch ist. Soll Kunst uns der Realität näher bringen oder eine eigene Wirklichkeit erzeugen? Ist Kunst eine Droge oder ein Alka-Seltzer? Hat sie Erkenntnisfunktion, und zeigt sie uns Geheimnisse der Existenz, oder hilft sie uns, unsere Existenz unbeschadet zu überstehen? Ist Kunst ein Eskapismus oder eine Konfrontation mit der Welt? Gibt sie Antworten, oder stellt sie Fragen? Ist Kunst ein Ästhetikum oder Anästhetikum?

Rei betrachtete Kunst bisher als Scheinwelt. Sie fungierte als Accessoire der Reichen und diente der sozialen Distinktion. Kunst kam von Gagosian wie Taschen und Schuhe von Gucci oder Prada. Doch nun, unmittelbar vor seinen Augen, spielt sich etwas radikal anderes ab. Das Fiktive und das Reale stehen nicht länger im Widerspruch, und die Unterscheidung zwischen Kunst und Natur erscheint plötzlich bedeutungslos. Kunst ist mehr als eine symbolische Sprache*, mehr als Metapher und Allegorie. Sie ist keine imaginäre Scheinwelt, sie ist reale Schleimwelt.

Leise schleichen sich Töne ein und spielen eine vertraute Melodie, *Some Velvet Morning* von Lee Hazlewood. Es ist sein Klingelton.

„Rei, kommen Sie nach Paris. Es gibt Neuigkeiten. Nehmen Sie den Zug um 8.44 Uhr – ich hole Sie um 15.59 am Gare du Nord ab. Außerdem vermisse ich Sie.“

33427699139605883985567583

Eine Stunde später sitzt Rei im IC und denkt an Zoé. Ihr letzter Satz am Telefon geht ihm nicht aus dem Ohr. Er schließt die Augen und mustert die Worte als stehende Welle, die er wie ein Saurierskelett im Naturhistorischen Museum umschreitet. Ein Gefühl der Vertrautheit steigt in ihm auf. Vielleicht ist es ein Volltreffer Amors* oder doch nur ein Hormonschub Oxytocin.

Der Blick aus dem fahrenden Zug zeigt keine Blumen am Feldrain. Bäume und Häuser vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont. Alles, was wir denken, ist ein Echo. Aber die Echos werden schneller und dehnen sich. Dopplereffekte überall. Erinnerungen werden von Ereignissen einge-



holt. Sie zerfließen und schlagen Wellen. Die Dinge, die geschehen, sind schon geschehen, aber erst im Moment des Geschehens geben sie die Erinnerung frei. Das Sich-Erinnern und das Beobachten des Moments laufen parallel und ermöglichen keine gegenseitige Beeinflussung, weil sie identisch sind. Das Wissen um die Zukunft kann die Gegenwart nicht berühren. Leben wir wirklich in der Posthistorie? Ist alles, was geschieht, bereits geschehen? Wenn alles Gesprochene von schwingenden Atomen getragen wird, bilden die Schwingungen ein unvergängliches Archiv alles Gewesenen. Vielleicht sind ab einem bestimmten Punkt die Interferenzen stark genug, um auf die Gegenwart zurückzuwirken. Charles Babbage* dachte, dass alle Geräusche und ausgesprochenen Wörter in Atomen gespeichert sind. Materie wäre demnach eine universelle Bibliothek, die von einem Dämon zweiter Ordnung* ausgelesen werden könnte, um Informationen und Beweise aller Art bis hin zur Aufklärung von Verbrechen abzurufen. Jedes Sandkorn und Luftmolekül wäre Teil eines gigantischen Speichers, und selbst die Atome unseres Körpers wären voller Daten. Die biologische Introspektion muss tiefer gehen und der Erkenntnis folgen, dass der Mensch in das Fleisch, das er ist, hinabsteigen muss, um jene Regionen zu erreichen, an denen die Verwandtschaft der Materie mit dem Geist* offenbar wird.

Der Zug rollt quietschend über die letzten Weichen und kommt am zentralen Gleis des Kopfbahnhofes zu stehen. Zoé wartet am Ende des Bahnsteiges.

„Rei, Sie sehen blass aus. Sie brauchen eine Dusche, aber zuvor trinken wir einen Pastis und schlürfen Belon-Austern in meiner Lieblingsbrasserie Cap Vernet. Sie liegt am Weg. Übrigens, Sie schlafen bei mir. Das Institut weiß nichts von Ihrem Aufenthalt und zahlt ohnehin nur Spesen für windige Absteigen.“

„Erzählen Sie mir von den Neuigkeiten.“

„Alles der Reihe nach und niemals auf hungrigen Magen. Wir werden heute Abend eine Ausstellung besuchen und Mitglieder der Neunaugen treffen.“

Zoé ist Anfang dreißig und machte ihren Abschluss in allgemeiner Biologie an der Université Pierre et Marie Curie in Paris, bevor sie in Roscoff über mikrobiologische Habitate in der Tiefsee dissertierte. Mit achtzehn wollte sie wie viele Wale retten, aber während des Studiums erwachte ihr Interesse für tote Wale. Bis zu 130 Tonnen Fleisch, Fett und Knochen sinken beim Tod eines Wals auf den Meeresgrund und bilden eine Fressinsel für unzählige Arten. Flohkrebse, Schleimaale und Haie fallen über den Kadaver her. Borstenwürmer, Muscheln

und Schnecken erledigen den Rest. 45.000 Tiere auf einem Quadratmeter Meeresboden sind keine Seltenheit. Walkadaver sind gigantische verrottende Schleimhaufen, die Biofilme und Bakterienrasen mit rätselhaften biochemischen Eigenschaften hervorbringen. Die sogenannten Flokati-Würmer, die zu Tausenden wie Teppichflusen vom Walgerippe hängen, lassen an Lovecrafts Necronomicon denken. Zoé hat sich auf Osedax, den Knochenfresser, auch „blinder Zombie-Wurm“ genannt, spezialisiert. Der Ringelwurm injiziert Bakterien-schleim zur Fettverdauung in das Knochenmark und ist auch außen über und über mit Schleim bedeckt, was Zoé während ihrer Doktorarbeit zu Rei führte.

Nach dem vierten Pastis fühlen sie sich entspannt und erfrischt. Rei würde noch gerne einen Chablis und Livarot bestellen, der vom Nachbartisch herüberriecht, aber Zoé drängt zum Aufbruch. In der Rue Newton* bewohnt Zoé das Apartment ihrer Schwester, die Kunst studiert und wegen eines Stipendiums ein Jahr in Turin verbringt. Nach einer schnellen Dusche stehen sie wieder auf der Straße und drängen sich in ein Taxi. Es ist kurz nach acht, und der Verkehr rollt langsam. Eine halbe Stunde später hält der Wagen vor einem Gebäude mit der Aufschrift *Maison Mise en Misère*. Jugendliche in Kapuzenpullis, ältere Herren in schwarzen Rollis und Schaftstiefeln posieren vor dem Eingang und rauchen Gitanes und Joints. Hinter dem breiten Eingangstor öffnet sich eine hohe Halle, fensterlos und nahezu quadratisch im Grundriss. In dem großen weißgetünchten Raum gruppiert sich eine Menschenmenge um eine weißgekleidete Dame an einem Rednerpult. Rei blickt sich nach Werken um, doch die Ausstellung ist bis auf die Besucher leer. Er befürchtet Performancekunst, die für ihn Theater ohne Stühle und Folter für die Sinne* verspricht. Die Dame in Weiß beginnt leise ihre Eröffnungsrede. Sie spricht von Leere und Immaterialität, von Raum und Reduktion, von Ausdruck und Präsenz. Wie langweilig diese Reenactments, und das Platteste ist wohl, Yves Kleins Ausstellung *Le Vide* bei Iris Clert nachzustellen.

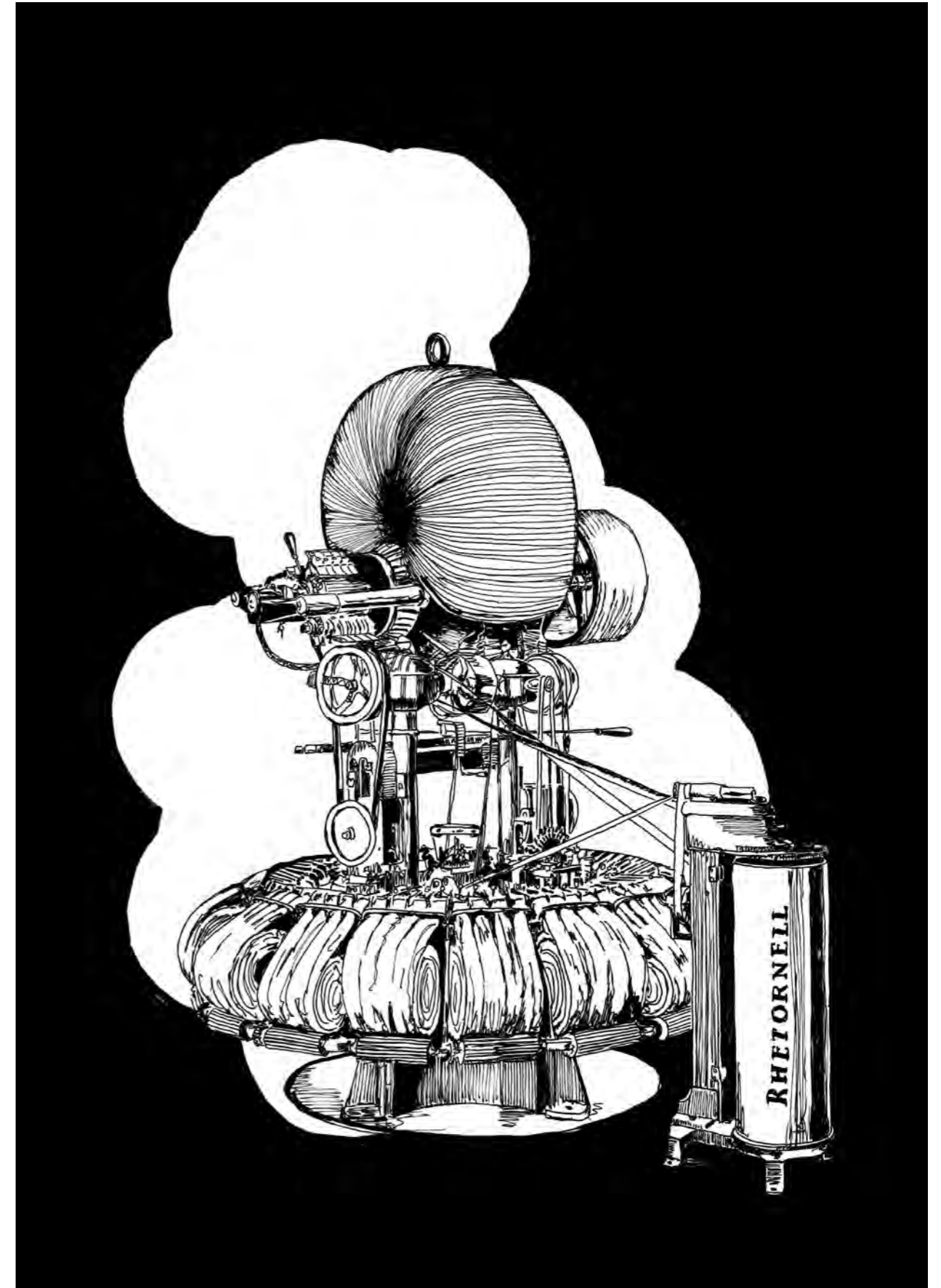
Die Stimme wird fester, und die Worte ziehen die Besucher in den Bann. Die Sätze schweben und werden zu Objekten, die sich atmosphärisch im Raum verteilen und sich wie Exponate materialisieren. Der Text bewirkt eine Endorphinausschüttung. Er ist doppelcodiert, einmal in Form einer schnöden Geschichte, die sich leicht und unverbindlich anhört, und dann dieser Subtext, geschrieben für die Moleküle des Körpers. Das Gehirn folgt den Anweisungen wie einem Bauplan, löscht und verschiebt Inhalte, um neuen Verbindungen

Platz zu machen. Die symbolisch codierten Wörter übersetzen sich in molekulare Strukturen und schaffen eine neuronale Realität. Das Bewusstsein wandelt sich tiefgreifend, und die Grenzen zwischen den Besuchern lösen sich auf. Die Eröffnungsrednerin haucht den Satz „Die Ausstellung ist jetzt“, und der helle weiße Raum färbt sich rot, violett, dann purpur. Raum und Zeit erfahren eine fundamentale Umstrukturierung, und Rei glaubt sich an einem anderen Ort. Er empfindet Gleichgewichts- und Orientierungsstörungen, und ein koordinierter Bewegungsablauf zum Buffet ist nur eingeschränkt möglich. Den Besuchern fällt die Schminke aus dem Gesicht, und sie gleichen *Carpenters Aliens** aus *They Live*. Rei dämmert es. Großartig, das ist posthypnotische Neurokunst. Keine Materialschlacht, keine Sockel, alles ohne Aura*, hundert Prozent neuro-performativ und suggestiv induziert. Es braucht keine Videos und Beamer, jeder ist sein eigener Projektor. Die Brötchen vom Buffet kriechen wie Käfer über den Boden, in den Wänden öffnen sich Risse. Panik bricht aus, und die ersten Besucher stürmen Richtung Ausgang. Kunst ist nicht für jedermann. Übrig bleiben ein paar Kunststudenten, zwei Sammler, ein betrunkenener Galerist, der die Rede verschlafen hat, und eine Handvoll Künstler*. Ruhe kehrt ein, und die eigentliche Ausstellung kann beginnen.

„Das ist die Apokalypse, die Katharsis des Nichts, die langersehnte Reinigung vom Kapital. Kunst pur. Was bleibt, ist die Leere voller Nuancen. Tous pareils: où est la différence?“

Die Rednerin trägt immer noch ihr weißes Kleid. Es glänzt aber nicht mehr wie Satin, sondern ist pelzig. Sie sieht jetzt aus wie ein Furry, und ihr Kostüm erinnert an das Haarkleid eines Faultiers. Die anthropomorphe Tiergestalt tanzt Rei entgegen und nimmt ihn bei der Hand. Ist es Zoé? Zumindest fühlt es sich so an. Das Werk schwebt unaussprechlich als unendliche Geschichte im Raum. Wie ein unsichtbares Raumschiff im Nebel der Nacht, das auf den letzten Dreck und Abschaum wartet, um ihn zu retten. Die Verbliebenen begreifen sich als eingeschworene Gemeinschaft. Auserwählte der Kunst, Eschatologen, die das jüngste Gericht der Avantgarden überstanden haben und nun in den ewigen Musenolymph der Kunst auffahren.

Im oberen Stockwerk spielt eine fünfköpfige Band schnelle Rhythmen, überlagert von einer einschmeichelnden Melodie. Der Sound klingt invers, irgendwie indisch, zumindest orientalisches. Der ansonsten von Bässen geschlagene Beat ist hoch, und die Melodie wird von tiefen Tönen getragen.



trois, trois – le jour de gloire est arrivé
 quatre, deux – contre nous de la tyrannie
 sept, six – que veut cette horde d’esclaves
 neuf, neuf – marchons, marchons
 un, trois, neuf, six, zéro – pour qui ces ignobles entraves
 cinq, huit, huit, trois – c’est nous qu’on ose méditer
 neuf, huit, cinq, cinq – liberté, liberté chérie
 six, sept, cinq, huit – nous entrerons dans la carrière
 trois – le jour de gloire est arrivé

Im Argot der Band reimt sich der Text, und Rei summt mit. Die Zahlen kommen ihm bekannt vor, und er überlegt, ob es Telefonnummern oder PIN-Codes sind. Als der Refrain die Zahl wiederholt, fällt es ihm ein. Es ist die Anzahl an Molekülen in einem Liter Wasser: 33427699139605883985567583. Für Rei eine Schlüsselzahl, denn Schleim, der aus bis zu 99,9% Wasser bestehen kann, verändert die Molzahl. Er mustert die Bandmitglieder, die ekstatisch hinter Keyboards stehen und Gitarre und Bass wie Waffen* ins Publikum richten. Zwei Männer, drei Frauen wippen ihre Körper wie von einer schweren Dämonomanie* erfasst. Eine davon mit Augenklappe. Das müssen die Neunaugen sein.

Die Luft ist heiß und feucht. Aus Reis Poren quellen Schweißtropfen, die ab Erbsengröße mäandernd der Schwerkraft folgen und schleimig über die Haut ablaufen, bis sie klebrig in Textilien dringen. Zu trinken gibt es Tono-Bungay mit oder ohne Tonic, mit viel Eis und Zitrone. Rei hat Zoé aus den Augen verloren und sucht nach ihr im Gedränge. Zwei Mädchen in engen weißen T-Shirts schieben sich an ihm vorbei. Auf ihren Brüsten prangen die mit Strass-Steinen bestückten Initialen D&G, die nicht für Dolce und Gabbana, sondern für Deleuze und Guattari stehen. Auf die Frage, wie ihnen Band und Ausstellung gefallen, zitieren sie im Duett.

„Das Unglück der Menschen rührt von der Meinung her. Zu Wissenschaft, Philosophie* und Kunst gehört stets ein *Ich weiß nicht*, das positiv und schöpferisch, zur Bedingung der Schöpfung selbst geworden ist und darin besteht, dasjenige zu bestimmen, wodurch man nicht weiß.“

Schlagartig wird Rei klar, dass das, wodurch er nicht weiß, seine Bestimmung ist. Zoé ist das Mädchen unter der Perücke an der Bassgitarre und

der Schlüssel zu den rätselhaften Ereignissen. Es riecht nach Ärger. Rei hat sich verliebt.

Fiction of no friction

Wir kommen aus dem Staub und enden als Staub, dazwischen haben wir eine Menge Ausgaben. Den Satz hörte Rei von seinem Vater, der Ökonom war und früher eine Fabrik* leitete. Kunst zählt dabei zu jener Sorte von Ausgaben, die dazu bestimmt ist, den Staub der Geschichte zu Geld* zu machen. Alles gehorcht der herrschenden Logik des Kapitals und dient der Selbstverwertung der ererbten Werte. Mit wachsendem Reichtum und Erfolg wird das Leben immer ordentlicher. Oder ist es umgekehrt und alles nur eine Täuschung? Mit der Größe des Hauses weiten sich die weißen Wände, und das Bedürfnis nach Kunst erwacht. Die Autos in der Garage, der glitzernde Pool im Garten, der gemähte Rasen, die Kinder auf der Privatschule, die Frau im Kostüm von Versace. Alles ordentlich und aufgeräumt. Zur Kompensation braucht es ausgewiesene Zonen für Chaos und Anarchie. Restmengen, die unter Beweis stellen, dass unter der smarten Oberfläche eine Tiefe ruht, eine unergründliche Erfahrung über die Wildheit des Lebens. Das Hemmungslose ist schon lange ausgetrieben und der Funktion des Alltags geopfert. Was gibt es Besseres in der existenziellen Öde als einen Baselitz an der Wand? Kunst ist teuer und markiert die Klassenzugehörigkeit. Malerei ist expressiv und schreit: „Ich bin wild und Rock ‘n’ Roll!“ Hehre Kunst soll es sein, aber nicht anspruchsvoll. Kunst hat alles, wovon das Bürgertum nicht genug bekommen kann. Ein öli-ger Fettfleck an der Wand, triefendes Kapital, ohne Humor und ohne Ernst. Das perfekte, weil ungefährliche Leben im gezähmten Geviert. Der Malerei ist die Welt ohnehin egal. Es geht ihr allein um das Malerische. Das Gegenständliche ist nur Vorwand für das freie Spiel absoluter Arroganz. Zen-Buddhismus für tranquilizergeschädigte Banker. Der soziale Aufstieg ist nicht über Autos und Schmuck, eine Mitgliedschaft im Golfklub oder bei den Rotariern erkaufbar. Wer von ganz unten nach ganz oben will, braucht die Kunst als Passierschein. Sie ist der Schlüssel ins Nirwana des Kapitals. Es gibt im Wesentlichen zwei Sorten von Sammlern. Die Langeweiler, die mit Umsicht

in Redundanzen, vor allem in die gemalte Perpetuierung des Identischen der Geschichte investieren, um sich in Watte zu bauschen und im Glauben zu vegetieren, alles bliebe beim Alten. Und jene, die schnelle Kohle eilig verheizen, um ihre finanzielle Potenz unter Beweis zu stellen. Beim Nachhauseweg nach einem guten Geschäft kaufen sie in noblen Galerieboutiquen Dinge, die niemand anderer hat und niemand braucht: Derivate verschwendeter Lebensoptionen.

Aus der Küche duftet es nach Galettes bretonnes. Zoé stellt Café au lait in Schalen auf den Tisch und wirft Aspirin ins Wasserglas. Die Nacht war lang, und für eine Rückkehr ins alte Leben ist es zu spät. Rei trieb bislang in der Schwerelosigkeit eines Laplace'schen* Universums und war von Dämonen* besessen, die jeden seiner Gedanken vor ihm dachten. Geschichten, Mythen, Moral, Methoden, Dogmen und Gesetze waren Parasiten* und steuerten sein Schicksal wie Sacculina* eine Krabbe. Er denkt, nichts ist seltener geworden als eine selbstständige Handlung; die meisten Leute sind andere Leute; ihre Gedanken sind Meinungen anderer, ihre Lebensführung ist Mimikry, ihre Leidenschaft sind Zitate. Aber das ist kein wildes Denken, das ist Oscar Wilde. Bis gestern Abend fühlte sich Rei entfremdet und ausgebrannt. Es gab keine Lücke und Kontingenz*. Wo ist die radikale Freiheit? Eine Freiheit, die das Leben als Fiktion denkt und die Kunst als höchste Form der Fiktion feiert. Was es braucht, ist eine panfiktionalistische Befreiungsfront. Die Fiktionen, die aus dem Meer unbewusster latenter Geschichten herausragen, sollen die Fesseln der Welt sprengen. Alles andere ist Zerstreuung und Illusionismus*.

Zoé schaut neckisch über den Küchentisch und lächelt Rei ins blasse Gesicht.

„Du bist verwirrt. Damit hast du nicht gerechnet. Die Welt hält sich an keine Reinheitsgebote. Die Unterscheidungen zwischen Gut und Böse stabilisieren die Macht*, verändern aber nichts. Deswegen gibt es die Neunaugen. Wir bekämpfen nicht die Krise, wir sind die Krise.“

Rei scherzt selten, aber ist er schlecht gelaunt, schlüpft er in die Rolle von Bruce Lee und redet mit Händen und Beinen.

„Zhè shiii! Nehmt ihr euch da nicht zu wichtig? Mit welcher Stimme sprecht ihr, und woher habt ihr euren naiven Glauben an Kritik? Yiii! Die Kritik stabilisiert die Krise. Sie beschreibt die Normalität des Kapitalismus*. Siii!

Das wusste bereits Marx, denn Krisen sind das Resultat der notwendigerweise fallenden Profitrate in einer auf Innovation geeichten kapitalistischen Ökonomie. Deswegen steht jede Kritik, besonders jene seitens der Kunst, im Verdacht, das System zu stützen. *Liuuu!* Kritik ist nicht nur impotent, sondern auch kontraproduktiv. Kritische Kunst ist das Placebo einer Politik*, die domestizierte Kritik wünscht. *Bāaa!* Der Deal lautet: umso heftiger die Kritik, desto höher die Anerkennung von Kunst. Das weiß die Kunst, die Politik und das Kapital, nur einige Künstler* wollen das in ihrer Naivität nicht wahrhaben. *Lāo dù zīii!* Warum kaufte wohl die Deutsche Bank mit Vorliebe Arbeiten von Beuys? Kritik und Krise sind wie Yin und Yang. Je heftiger die Kritik an der Krise, desto stärker das System.“

„Das trifft auch auf deine Kritik zu. Ich werde deinen Überfluss an Vorstellung und Mangel an Vorstellungskraft kurieren. Wir fahren heute Nachmittag nach Turin. Ich werde dich dort lieben.“

Der alte Pickup zerreißt Nebelfetzen auf der Autoroute du Soleil. Zoé sitzt am Steuer, und Rei beobachtet den schleimigen Film auf der Windschutzscheibe. Es nieselt, und die Wischerblätter verteilen quietschend den breiigen Belag. Als die Tropfen dicker werden, bilden sich klebrige Schlieren, die durch die Seife in der Scheibenwaschanlage ölig schillern. Der Regen fließt träge vom Asphalt, und nach ein paar Kilometern steht er wie Schneematsch zentimeterhoch auf der Fahrbahn. Sie nehmen die nächste Ausfahrt und halten auf einem Parkplatz wenige Kilometer vor Lyon. Die Luft ist warm, riecht aber nicht nach Regen. Die vom Himmel fallende Flüssigkeit zieht Fäden und bedeckt den Boden wie ein Teppich aus Gewürm. Von Sträuchern hängt die transluzente milchige Masse wie Lametta. Rei fährt mit der Hand über die Motorhaube und verreibt den Schleim zwischen den Fingern. Durch die Reibung wird er hochviskos, beinahe fest, verflüssigt sich aber wieder nach kurzer Zeit. Er ist fast geruchslos, erinnert aber leicht an eine Mischung aus Erdbeeraromen und Schweiß. Vergleichbares hat Rei vorher noch nie gesehen. Einige Kosmologen behaupten, dass durch einen kurzen Sturm von Elementarteilchen Irregularitäten der Materie ausgelöst werden können. Eine sogenannte Asymptopia wäre in der Lage, das Verhalten von Materialien wie Wasser, zumindest für eine bestimmte Zeit, grundlegend zu beeinflussen. Als Biologe hält Rei wenig von physikalischen Spekulationen, denn was physisch unter irdischen Bedingungen möglich ist,



hat die Evolution* durchgespielt und für das Leben genutzt. Der atmosphärische Niederschlag kann viele Gründe haben. Er tippt auf Pollen, die sich mit Regenwasser vermengen und aufquellen. Aus der Ablage in der Seitentür nimmt er eine leere Wasserflasche und fängt das vom Autoblech herabtropfende Himmelssekret auf.

„Für meine Sammlung. Ich werde das Zeug bei Gelegenheit untersuchen. Vielleicht entdecke ich den Urschleim des Lebens*, und sie verleihen mir den Nobelpreis für infusorialen Glibber.“

Zoé ist begeistert und fühlt sich privilegiert, dem Naturschauspiel beizuwohnen. Sie fotografiert mit ihrem Smartphone, schmeckt den Schleim auf der Zunge und rutscht auf dem glitschigen Belag wie ein übermütiges Kind. Reisetzt sich wieder ins Auto und kämmt sich mit den Fingern den Schleim aus seinen Haaren. Das Szenario hat etwas Banales von einer Kinderparty. Aber wie der Clown sich zum absolut Bösen wandeln kann, läuft ihm schaudernd ein Schleimpatzen über den Rücken, der von Wirbel zu Wirbel tiefer ins Mark fährt. Der Schrecken ist nicht erhaben, er ist bodenlos. Es gibt keinen *delightful horror*. Das Schlimmste ist nicht, zerstückelt und aufgeessen zu werden, sondern für den Rest des Lebens etwas im Nacken sitzen zu haben, das an einem nagt. Mit dem Horror im Kino verhält es sich wie mit dem Humor. Man kann schaudern oder lachen, aber in jedem Fall das Leben unbeschadet fortsetzen. In Rei steigt die Vorahnung auf, dass nichts mehr sein wird, wie es war. Der Alltag löst sich auf wie Fleisch in Schwefelsäure und Perhydrol.

„Zoé, ich habe Angst. Die Menschen haben die Natur verändert, und jetzt verändert die Natur uns Menschen. Wir glaubten, die Dinge immer besser zu verstehen, aber die Dinge haben ihren eigenen Willen und treten in Streik. Sie begehren auf und erheben ihre Stimme.“

„Was gibt uns die Sicherheit zu glauben, dass morgen alles so ist, wie es gestern war? Die Naturgesetze schenken uns wie die Religion eine verlockende Geborgenheit. Sie stabilisieren uns, schaffen Vertrauen und Orientierung. Ohne Naturgesetze würden wir verrückt werden, gäbe es keine Gesellschaft, keine Politik und Ökonomie. Die Aufgabe von uns Wissenschaftlern ist, alle Wunder in die große naturgesetzliche Erzählung einzubinden. Schaffen wir das nicht, haben wir als Hohepriester der Vernunft* versagt, und die Weltordnung zerbricht. Wir werden auch für dieses Phänomen eine einfache Erklärung in der Zeitung lesen.“

„Die Banalität der Medien wird uns nicht retten. Das Banale ist der Posthorror, der Horror ohne Ende, so wie der Posthumorismus das Lachen ist, das im Wahnsinn endet.“

„Wissenschaft ist rationalisierte Magie, aber nicht Wissen und Gewissheit. Wissenschaft leistet nur Verschiebungen auf der Skala des Nichtwissens.“

„Zoé, ich habe Angst. Das Nichtwissen hat einen Punkt überschritten, den kein Paradigmenwandel kompensieren kann. Die Welt verändert sich ohne uns. Mein ganzes Leben habe ich Reformen ersehnt, aber das Begehren ging von mir aus. Die Natur der Menschen schien mir unveränderlich, borniert und starr. Ich dachte, ich wäre eine Eintagsfliege im Zyklus der ewigen Dinge. Aber jetzt spüre ich meine jugendliche Revolte als versteinertes Fossil in mir. Ich bin wie ein Stück Kohle, das von der Glut der Evolution* verzehrt wird.“

Der Regen lässt nach. Alles läuft geschmiert, ohne Schranken und Barrieren. Keine Übergänge und Brüche, kein spürbarer Widerstand, keine Verluste bei Übersetzungen. Aber wohin verschwindet die Energie, wenn es keine Reibung gibt?

In Chambéry schiebt sich die Abendsonne durch die Wolken und taucht die Savoyer Alpen in ein rosa Licht. Im Auto ist es trotz halbgeöffneter Fenster stickig. Der Schleim an den Schuhen hat sich auf den Fußmatten verteilt und beginnt sich dunkel zu färben. Die Haare sind feucht und fühlen sich fettig an. Alles klebt und ist von einem öligen Film überzogen. Sie schwitzen, und die Kleidung wird muffig und schwer. Der Speichel verdickt sich, und in Nase und Rachenraum bildet sich ein zähes Sekret. Der Schweiß unter den Achseln, am Haaransatz im Nacken und auf den Handflächen wird schmierig, seifig und schließlich kleisterartig. Auf der Haut schäumt er und beginnt zu nesseln, bis schließlich dicke, feste, aber transparente Gallerte aus den Poren quillt.

Sie sind müde und wollen schlafen. Gegen Mitternacht fahren sie bei La Citadelle von der Autobahn und übernachten in einem Motel. Unter der Dusche scheint die Welt wieder in Ordnung. An Liebe ist nicht zu denken. Sie liegen wie Incubus* und Succubus* im Doppelbett, und Levania* singt sie in den Abyssus der Träume.

Im Schlaf verliert der Schleim seinen Schrecken. Das Grauen weicht einer zärtlichen Berührung, die alle Hautstellen benetzt und eine intime Bindung zwischen den Körpern schafft. In einer ozeanischen Entgrenzung fühlen

sie sich eins mit der Welt, und ihre Organe stülpen sich nach außen. Ihre Identitäten verflüssigen sich, und die Körpersäfte fließen aus ihren Eingeweiden, bis sie sich vereinen und in einer gleichmäßigen Flut über das Laken ergießen. Der Schleim ist das Polymer der Eskalation. Er sprengt alle Volumengrenzen und verzaubert die Körper in sprudelnde Quellen der Ekstase. Das Bett ist zu einer Fontäne geworden, aus deren Bassin der Schleim als transluzente liquide Skulptur entsteigt und seine Gestalt wie in Zeitlupe wechselt. Der Schleim kennt keine Maßstäbe, keine Unterscheidung zwischen dem Ich und der Welt. Er ist der Geist*, der in allen Dingen wohnt. Ein Animismus*, der alles belebt und zum Sprechen bringt. Sie sind nicht länger Ichgeborene, sondern Andersgeborene. Sie sind zur wörtlichen *Alter-native* geworden. Keine Tautologien ihrer selbst. Kein Individualismus als Konformismus. Kein Kapitalismus* als Kannibalismus.

Fiat mucus

Am nächsten Morgen erwacht Zoé in den Armen von Rei. Ihre nackten Körper zeichnen sich unter dem dünnen Leintuch ab und formen wie *Amor** und *Psyche** eine Marmorskulptur von Canova. Sie sind trocken und hungrig. Im endlos scheinenden Tunnel du Fréjus verzehren sie Cornetti. Sie haben den 45. Breitengrad fast erreicht, und Turin liegt vor ihnen. Es ist Sonntag, und der Stau auf dem Corso Francia entfällt. Kurz nach 10 Uhr parken sie in der Via Antonio Gramsci nahe der Piazza Statuto. Zoé lässt ihre Hand über Reis Rücken gleiten und schmiegt ihren Kopf an seine Schulter.

„Ich liebe es, an Sonntagen durch Städte zu flanieren. Besonders durch Turin. Das Rationale und das Irrationale treffen sich hier. Mit Lyon und Prag bildet Turin das weiße Dreieck der Magie, mit London und San Francisco das schwarze.“

„Astrologie und Okkultismus sind ideologische Systeme, die mich das Fürchten lehren. Sie ersetzen die Zivilgesellschaft durch Geheimgesellschaften. Was Gramsci über Totalitarismus notierte, trifft auch auf Esoterik zu.“

„Ich gebe dir recht, aber in Turin gibt es mittlerweile mehr Satanisten als Kommunisten.“

„Mussolini hätte hier wohl nicht unterschieden.“

„Schau dir diesen monumentalen Brunnen an. Er erinnert an die Toten des Fréjus-Tunnels. Über den geschundenen Körpern der Arbeiter schwebt ein Genius* als Allegorie für den Triumph von Wissenschaft und Technik.“

„Er ist attraktiv. Auch Ingenieure* können sexy sein.“

„Für Satanisten stellt der Teufel den schönsten aller Engel* dar. Eine Allianz aus Sinnlichkeit und Vernunft*. Wissenschaft, Politik und Okkultismus lassen sich nicht so einfach trennen. In Turin gab es immer schon Logen, Geheimbünde und Initiationssekten wie Carboneria, Giovane Italia oder Massoneria. ‚Der Teufel* ist ein Logiker‘, sagte Heinrich Heine, und vielleicht lag er nicht falsch. Unter dem Fréjus-Tunnel sind nicht nur Tote begraben, er beherbergt auch das Ettore Majorana Observatorium. Dort passiert Teilchenforschung, die beweisen soll, dass das Neutrino sein eigenes Antiteilchen ist. Gelingt der Nachweis, wäre das nicht nur Physik* jenseits des Standardmodells, es wäre für Satanisten der wissenschaftliche Beweis für die Existenz des Teufels*.“

Rei lacht.

„Die Faschisten hatten die Eugenik*, die Stalinisten den Lyssenkoismus, und nach dem Antichristen haben die Satanisten jetzt die Antimaterie.“

Neben ihnen hält ein dunkelblauer Maserati. Das Seitenfenster öffnet und verströmt eine angenehme Kühle. Hinter dem Sportlenkrad sitzt Zoés Schwester Élane. Sie ist 28 und das blühende Leben. Durch die Sonnenbrille funkeln ihre Augen, und Rei stockt der Atem*. Zoé lässt sich in den Beifahrersitz fallen, und während sich die beiden küssen, quetscht sich Rei verlegen auf die Rückbank. Das weiße Leder im Fond riecht neu, und das Multimediasystem spielt *Atmosphere* von Joy Division. Am Olympiastadium vorbei geht es nach Lingotto in die Via Giordano Bruno*. Ein Portier* öffnet die Schranke zur Einfahrt in den Hof eines alten Industriegebäudes. Der Wagen schleicht zwischen rostigen Maschinen und Containern über einen Schotterplatz in eine Lagerhalle. Das Rolltor senkt sich, und sie stehen in einem Raum wie von Shôji-Papier umhüllt. Das Licht hat wie in einer diffusen weißen Wolkenschicht keine Richtung, weder Quelle noch Ziel. Alles befindet sich in einer syndetischen Ordnung*. Auf Tischen reihen sich Laborgeräte, chemische Apparate, Kühler und Schläuche. Weiße Kristalle wuchern wie Korallen über Glaskolben, Messzylinder und Spachteln. Dicke Krusten quellen aus dem Überlauf eines Beckens und überziehen den Rand mit



einer samtig funkelnden kristallinen Schicht. Jedes Gefäß ist mit Thermostaten bestückt und mit Kühlern, Kolonnen und Reaktoren verbunden. Wie Zahnräder eines Getriebes bilden die Geräte eine Einheit und verschmelzen zu einer Maschine* molekularer Prozesse. An den Tischen stehen weißgekleidete Menschen, manche in Overalls, andere in Anzügen von Brioni und Kostümen von Elie Saab.

„Benvenuti, detto per brindare! Nehmt euch eine Tasse heiße Schokolade und esst von den frischen Frühjahrstrüffeln, dem Fleisch der Götter. Wir genießen die Pilze mit Honig. Ihr werdet vor Freude tanzen, lachen und weinen. Lasst uns auf das süße Leben anstoßen und die Zukunft sehen. Ich begrüße euch in der Accademia dei Segreti. Wir werden scherzhaft Tute Bianche genannt, mit denen wir nichts gemein haben, außer dass wir Kommunisten sind. Wir nennen uns selbst Otiosi, weil wir Müßiggänger sind oder besser Menschen mit Muse*. Die leere Betriebsamkeit liegt uns nicht. Es ist eine Illusion zu glauben, je aktiver man werde, desto freier sei man. Den Tätigen fehlt gewöhnlich die höhere Tätigkeit. In dieser Hinsicht sind die Emsigen faul, oder wie Nietzsche sagte: ‚Die Tätigen rollen, wie der Stein rollt, gemäß der Dummheit der Mechanik.‘ Unsere Gesellschaft geht auf das 16. Jahrhundert zurück und wurde von Giambattista della Porta gegründet. Die Magie der Natur ist unsere Obsession*. Sie ist unser Daimon*, dessen Stimme wir folgen. Man hat uns als okkulte Organisation bezeichnet, aber das ist nicht richtig. Das Okkulte von heute ist obszön wie käufliche Liebe. Es findet sich nicht auf einsamen Friedhöfen und in dunklen Kellern, es regiert in den Vorstandszentralen und politischen Parteien. Es posiert in der grellen Sonne der Medien. Das Okkulte der Gegenwart ist nicht das Verborgene, sondern das Verlogene.“

Paolo ist ein geborener Agnelli, nennt sich aber Angeli, weil er in seiner Jugend Stimmen von Engeln* vernommen hat. Er ist spezialisiert auf Glossolalie*, und sein Zungenreden ist für romantische Avancen bei Damen berühmt. Mit dem Fiat-Konzern wollte er nie etwas zu tun haben. Er strebt nach einem neuen *fiat*. Eine neue Gesellschaft der Gerechtigkeit, des Wissens und der Erkenntnis soll werden und geschehen. Eine neue *conditio humana* soll erstehen, die Menschen in Freiheit und Gleichheit global verbindet und zu einer Einheit verschmilzt.

Rei beginnt zu schwitzen. Vielleicht liegt es an der heißen Schokolade und den üppigen Honigtrüffeln. Er fährt sich an die Stirn und spürt die dickflüssige Konsistenz der Schweißtropfen. Als er genauer um sich schaut, sind

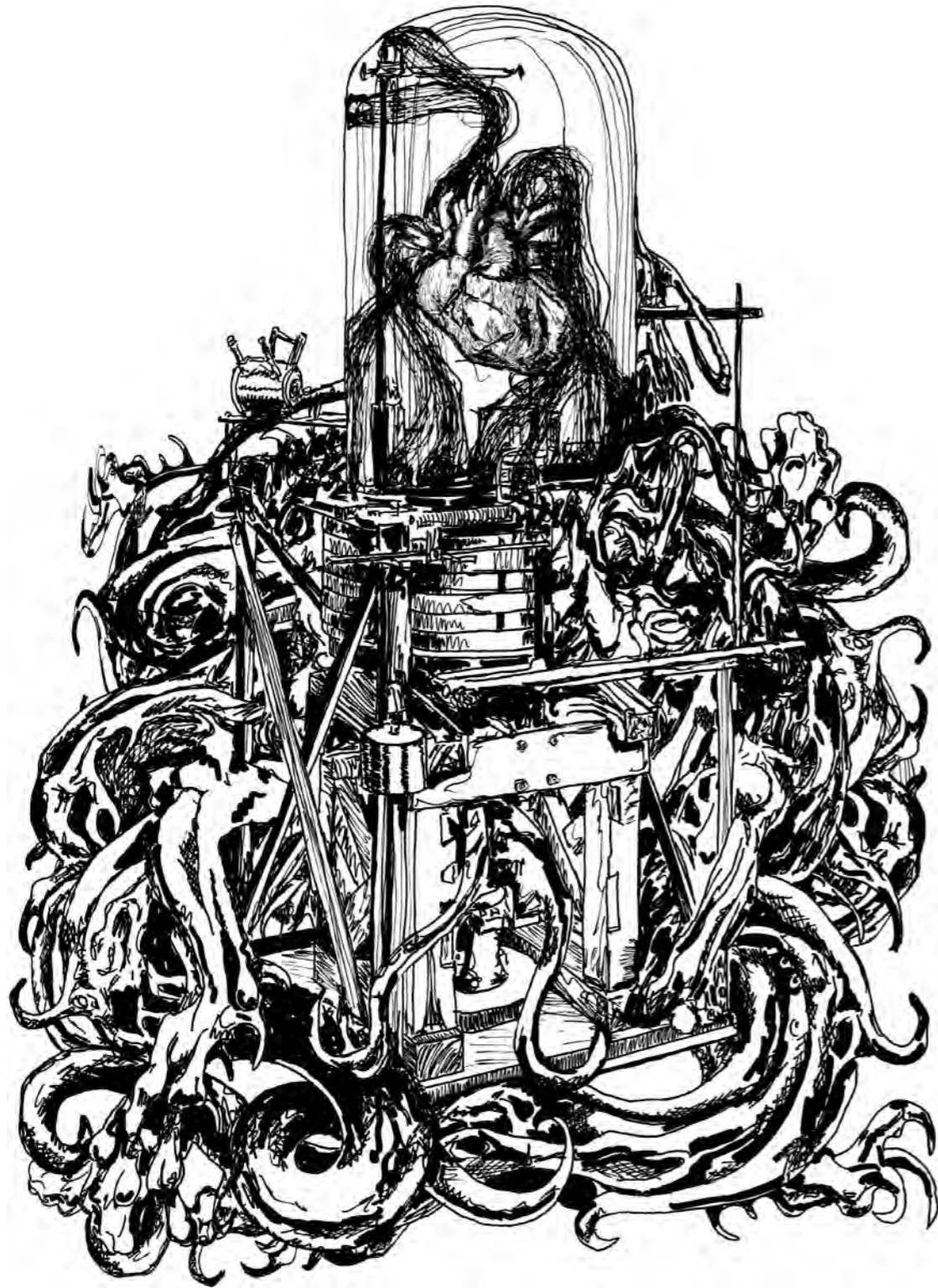
die Wände von einem wattigen Pilzmyzel überwachsen. Die Stimmen klingen dumpf und gleichzeitig klar wie in einem Tonstudio ohne Nachhall und frei von Störgeräuschen. Dunst setzt ein, und Sprache wird zum Isolationsmaterial, Zeichen werden zum Dämmstoff. Der Blick trübt sich, und die Luft kondensiert zu feinem Nebel, der als rauchiger Schleier auf Kniehöhe über dem Boden schwebt. Feste Gegenstände nehmen einen schleimigen Aggregatzustand an und vibrieren wie Gelee im Speisewagen eines Zuges. Kleidung und Haut bedecken Reis Körper wie Wellen den Ozean. Wabbelndes Fleisch, aber keine Muskelmasse, keine Sehnen, nur einzelne, zusammenhanglose Zellen. Die Verflüssigung der Welt als ultimative Flotation der Zeichen und Körper lässt die Erinnerung implodieren, und die Zeit wird zähfließend, bis sie stillsteht. Dickflüssig und träge, Sirup und Gelatine, Melasse und Sole. Alles, was jemals gewesen sein wird, ist gleichzeitig eingetroffen. Alles *in vitro*, nichts *in vivo*.

„Rei, Sie sehen blass aus. Trinken Sie ein Glas Wasser und reinigen Sie ihre Gedanken. Wir brauchen Sie hier. Sie haben die richtigen Fragen für unsere Antworten. Wir haben die Lösung, wissen aber nicht warum und wofür. Ich bin ein Analphabet der Wissenschaften, ein Genie*, dem Engel* die Hände führen wie Lukas den Pinsel. Unsere Erfindung ist *non humana manu factum*, ein Acheiropoieton* der Aufklärung.“

Rei reißt der Faden. Er kann sich nicht konzentrieren. Élaines weiße Bluse spannt, und der perlmuttfarbene Knopf unter dem Dekolleté droht in sein Auge zu springen. Eine kleine Abweichung im Stoffwechsel, eine Änderung des Hormonspiegels, eine Störung der Neurotransmitter und wir nehmen die Welt in unserem Gehirn völlig anders wahr. Ob jemand agil bei der Arbeit* sitzt, drei Häuser baut, 30 Romane schreibt oder der Welt passiv gegenübersteht, ist nur eine kleine Divergenz physischer Parameter.

Rei taumelt ans hintere Ende der Halle und steigt auf der Suche nach dem Waschraum eine Treppe hinab. Eine Schleusentür gibt den Weg frei, und ein Gang voller Serverracks und Kabelstränge führt in eine helle Kammer. Rei schwindelt es. Er ist müde und träge, wie vom Mittagsdämon* gepackt. Seine Seele* entgleitet ihm.

„Sie sehen blass aus. Setzen Sie sich. Mein Name ist Adamo. Ich bin Künstler* und werde Sie porträtieren. Ich arbeite nicht mit Farbe, Pinsel und Leinwand. Ich bevorzuge Medien und Werkzeuge, die tiefer in die Materie vordringen.“



Willenlos sinkt Rei in einen weichen Kunstlederstuhl. Ein Helm wie aus Fassbinders *Welt am Draht* stülpt sich über seinen Schädel, und sanfte Ströme massieren die Kopfhaut.

„Haben sie keine Angst. Der Molekularscanner tastet das Gewebe ab und schickt die Rohdaten an einen Computer*. Ein Molekulardrucker wird eine atomgenaue Kopie erstellen, und in wenigen Stunden werden wir ihr Porträt aus Fleisch und Blut in Händen halten.“

Der Drucker ist mit Elementen des Periodensystems bestückt, die zu allen existierenden natürlichen und allen denkbar möglichen künstlichen Molekülen synthetisiert werden können. Wird ein Stück Brot kopiert, schmeckt es wie das Original. Ist es ein Käfer, kriecht dieser nach der Prozedur davon. Eine neokabbalistische* Schreibmaschine, die nicht alphanumerische Zeichen, sondern Atome und Moleküle manipuliert. Wie aus Buchstaben und Wörtern Texte entstehen, materialisieren sich aus chemischen Bindungen reale Objekte. Adamo nutzt den selbst gebauten Molekularschreiber für seine Lyrik. Begonnen hatte er mit kleinen Haikus zum Schlucken, die kurz ins Gehirn schießen. Bekannt geworden war er durch seine molekulare Kunstgeschichte. Für jeden Stil* synthetisierte er entsprechende Substanzen, die in der Wahrnehmung Bilder des Impressionismus, Expressionismus, Kubismus oder Surrealismus hervorrufen. Tausende Picassos rauschen durch das Gehirn, und Bilder von Paul Klee ziehen imaginär vorüber – mehr als dieser sein gesamtes Leben gemalt hat. Derzeit schreibt Adamo molekulare Gedichte, die er Poems nennt und als bizarre biokristalline Strukturen präsentiert. Die zweite Generation von Molekularkünstlern sind junge Wilde wie Havva. Sie entwirft Insekten mit vielen Beinen und absurden Flügeln, die sich aus Larven* entwickeln. Im Puppenstadium harren sie jahrelang in Museen und Sammlungen aus, um über Nacht zu verschwinden.

Flimmerndes Licht massiert Reis geschlossene Augenlider, und ein Strom von Farben durchflutet sein Gehirn. Ist Adamo ein neuer Prometheus*, der über ästhetische Effekte hinaus lebendige Werke schafft? Wirkliche Kunst als reales Leben? Keine bourgeoise Poesie, sondern Werke der Autopoiesis*? Aber wenn eine Funktion der Kunst darin besteht, das Zukünftige zu entbergen, will Rei nicht als inverser Dorian Gray enden. Er will kein Porträt von sich. Er hasst Selfies und Gadgets mit I. Jeder Individualismus ist ihm Konformismus. Gleichzeitig ahnt er, dass das 21. Jahrhundert neuronal und molekular bestimmt

ist. Die Revolutionen des 20. Jahrhunderts haben beim Größten, dem Volk, angesetzt und mussten scheitern. Die Veränderung der Gesellschaft beginnt bei den kleinen Dingen. Es braucht keinen Totalitarismus, es braucht den Minimalismus der Moleküle. Es braucht Katalysatoren und Enzyme*. Das Kleinste hat die größte Wirkung.

Rei befreit seinen Kopf aus der Maschine und schwankt in den Waschräum. Im Spiegel erblickt er entsetzt sein Haar, das sich wie Spiralfedern aus dem Scheitelbein schraubt. Seine Frisur ist ihm heilig. Als Jugendlicher las er einen Bericht über Vahram Hakopian, in dem der fromme Mann aus dem Iran mit einer diamantbesetzten Nadel einen Spruch aus dem Buch Salomo* in ein einzelnes Haar einer Jungfrau gravierte. Seitdem glaubt Rei, die Haare sprießen wie Magnetbänder aus dem Kopf und speichern alles, was er denkt. Die Sätze wachsen Tag und Nacht, wobei manche Träume farbliche Schattierungen von Weiß bis Dunkelbraun ins Deckhaar zaubern. In seiner Vorstellung trägt er eine ganze Bibliothek auf seinem Haupt, die jetzt in Unordnung geraten ist. Die Haare sind verfilzt und seine Erinnerungen durcheinander.

„Rei, du siehst blass aus. Wir haben dich gesucht. Paolo möchte dir die Fabrik* zeigen.“

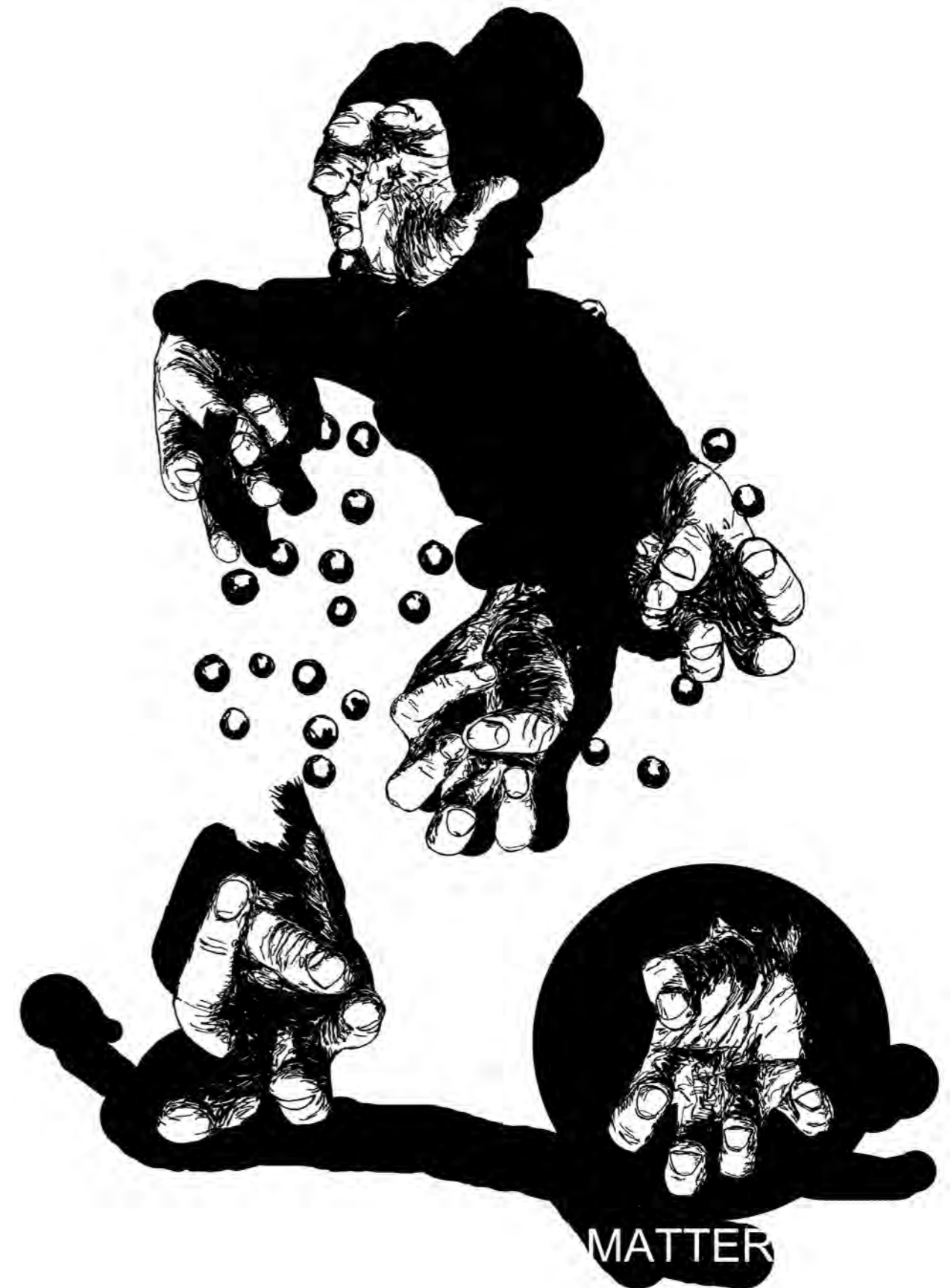
Zoé klingt ungeduldig.

„Mach mir jetzt nicht schlapp. Wir ziehen das durch. Ich werde dich dafür lieben.“

„Angeli braucht mich nicht. Die Oberschicht braucht keine Erkenntnis. Die Oberschicht hat alles *richtig* gemacht.“

Zurück in der Halle sind alle versammelt. Sogar die Einäugige von den Neunaugen ist hier. In den Kolben und Reaktorgefäßen kochen Lösungsmittel, Rotationsverdampfer und Vakuumpumpen surren.

„Signore Rei, Ihre Arbeiten über Schleim haben uns die entscheidenden Hinweise geliefert, und Sie werden auch das letzte Rätsel lösen. Sie haben ein Bündel von Transposons in Neunaugen unbekanntem Ursprungs lokalisiert. Diese springenden Gene sind viel faszinierender als Viren. Viren sind egoistisch. Sie wollen die Welt nicht verändern. Sie wollen sich nur reproduzieren. Transposons sind viel intelligenter und altruistischer. Sie codieren eine Reihe von Proteinen, mutieren und lernen. Sie teilen ihr Wissen, kommunizieren untereinander und mit uns. In der Geschichte unserer Gesellschaft hat es Wachstum, Macht* und Sex immer nur vertikal gegeben, von oben nach unten, von unten



nach oben. Das ist das Übel der Welt, das Ungleichheit und Kriege verursacht. Der wahre Sozialismus ist horizontal, gleichberechtigt und genetisch. Um von Demokratie* zu sprechen, müssen wir zuerst begreifen, was *demos** bedeutet. Demos ist nicht einfach das Volk. Demokratie heißt das Volk, das seinen Daimon* gefunden hat. Unser Eudaimon* sollen die Transposons im Schleim sein, und Ihnen zu Ehren taufen wir hiermit die Accademia dei Segreti in Accademia dei Secreti um. Ab nun sind wir keine Geheimgesellschaft mehr, sondern eine Schleimgesellschaft. Es lebe die Schleimzeit!“

P+

Vom Dach der Halle hängen fingerdicke Schlauchstränge mit grüner Flüssigkeit, die sich am Boden verzweigen und in gläserne Reaktoren münden. An einigen Stellen verdichten sich die Schläuche zu einem Geflecht schwebender Knoten, die ein labyrinthisches Muster in den Raum zeichnen. Feierlich gestikulierend, schreitet Angeli wie einem grünen Faden folgend an einem Schlauchbündel entlang und führt durch die biochemische Fabrik*.

„Wir kultivieren Pilze und Algen im industriellen Maßstab, um Extrakte für neue chemische Verbindungen zu gewinnen. Grüne Schwebealgen fließen durch kilometerlange Schlauchsysteme und absorbieren am Dach des Gebäudes Sonnenlicht für die Fotosynthese. Die Algen produzieren Tyrosin, die Pilze an den Wänden Psilocibin. In den Glasreaktoren findet die Umwandlung in Dopamin und Psilocin statt. Durch Synthese entsteht aus der Verbindung der beiden Substanzen das neue, bislang in der Natur nicht vorkommende Molekül Psilamin, kurz P+ genannt.“

Zoé bringt ein Tablett mit Cocktails und verteilt die Gläser. Wie einen Gral erhebt Angeli die transparente schleimige Flüssigkeit und versenkt seinen Blick in das Glas, als wäre es eine Kristallkugel, die ihm die Zukunft offenbart.

„Lasst uns P+ trinken! P+ ist die molekulare Skulptur, die nicht im Museum verstauben will. Sie soll in unserem Blut und unserem Gehirn ästhetisch wirken und unsere Empfindungen stimulieren. Wir wollen ihr Sockel, ihr Raum, ihr Medium sein. Sprache und Bilder werden nicht länger getrennte Sphären bilden. Logik und Sinne*, Vernunft* und Emotion werden zu einer neuen Syn-

these finden. P+ stiftet die Identität von Geist* und Materie. Ein kleines Molekül und die Welt ist eine andere.“

Angelis Augen beginnen feurig zu funkeln. Er ist von Besessenheit* gezeichnet und in freudiger Erwartung eines Anfalls von Glossolalie. Er spürt eine epileptische* Kraft aufsteigen und zuckt verheißungsvoll.

„Rei, die meisten Menschen fragen sich, wer sie sind, woher sie kommen und wohin sie gehen. Die Antworten sind banal und inflationär. Sie füllen Bände von Lebensberatungsliteratur. Die entscheidende Frage lautet, WAS sind wir? Aus welchem Stoff setzen wir uns zusammen? Was ist Materie, und wie beginnt sie zu leben? Die Accademia dei Secreti hat die Antwort in P+ gefunden. P+ offenbart das Sein als Schleim. Es befreit die Objekte der Wahrnehmung von falscher Phänomenologie und macht sie zu wahren Gegenständen der Erkenntnis. Die versklavte Materie, die um des Tauscherts und eines inszenierten Gebrauchswerts willen vergewaltigt wurde, findet zu ihrer Nacktheit. P+ öffnet die Tür* in die Tiefe der Materie, zu Psychadelia und Fantasia des Fleisches.“

Ein Laborant im weißen Arbeitsmantel löst sich von einer Apparatur wie eine Stabheuschrecke. Er ist bislang nicht aufgefallen, zu mimetisch war er mit den Geräten verschmolzen. Als er näher kommt, erkennt Rei den Studenten aus Bremen. Boris schiebt sich die Brille zurecht und startet ohne Lippenbewegung wie ein Bauchredner einen Monolog.

„Bei der Produktion von P+ fallen große Mengen schleimiger Biomasse an. Wir betrachteten den Schleim zuerst als lästigen Nebeneffekt. In ihren Arbeiten über Schleim fanden wir schließlich den entscheidenden Hinweis. Er ist nicht Nebenprodukt und Abfall des Prozesses, er ist dessen Ursache und Beginn.“

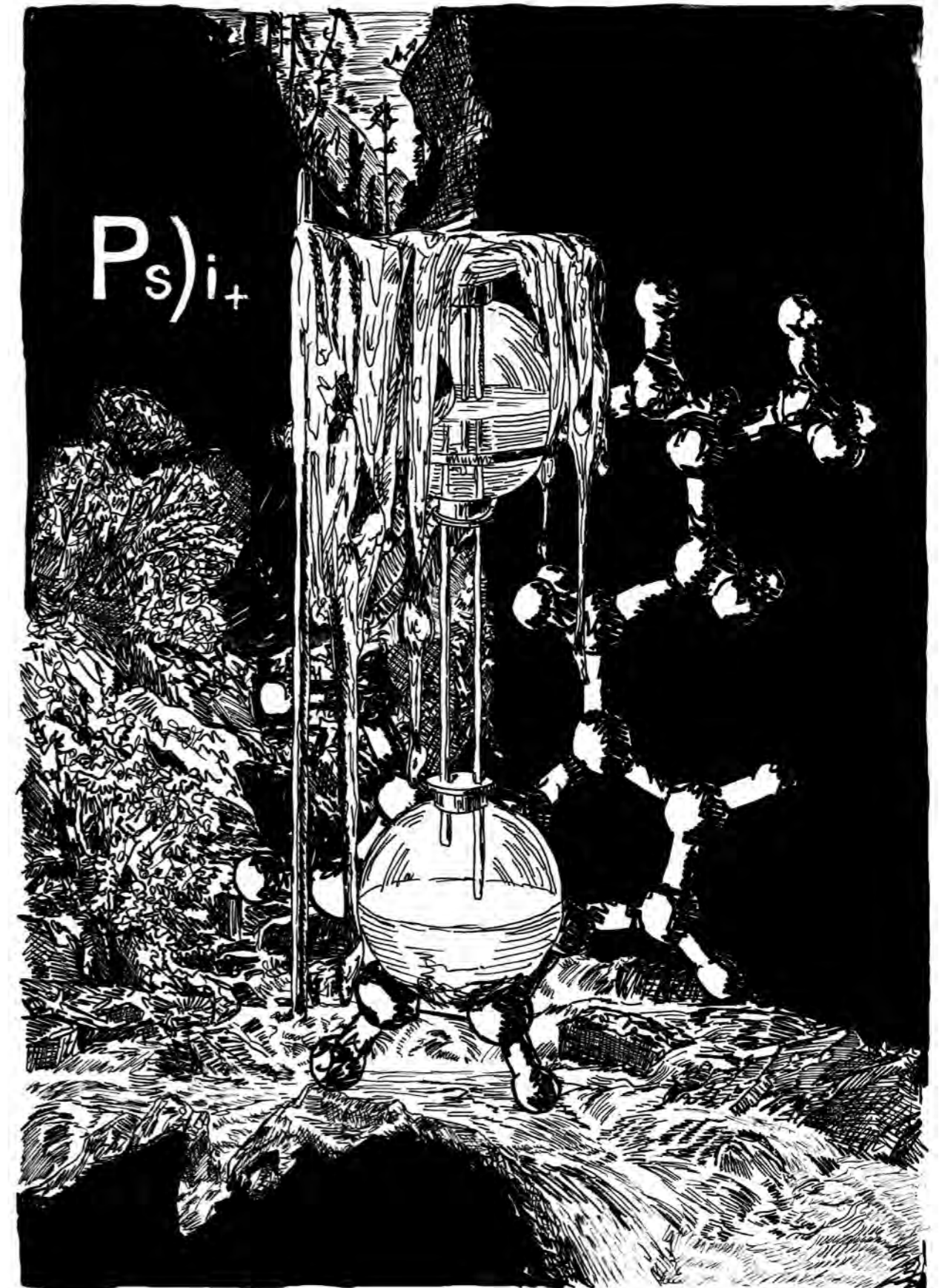
Reis Hirn füllt sich wie ein Schwamm mit Blut, und die Amygdala flutet das limbische System. Die Schleuse zum Unheimlichen öffnet sich und gibt die Einsicht in eine verschüttete und verdrängte Welt frei.

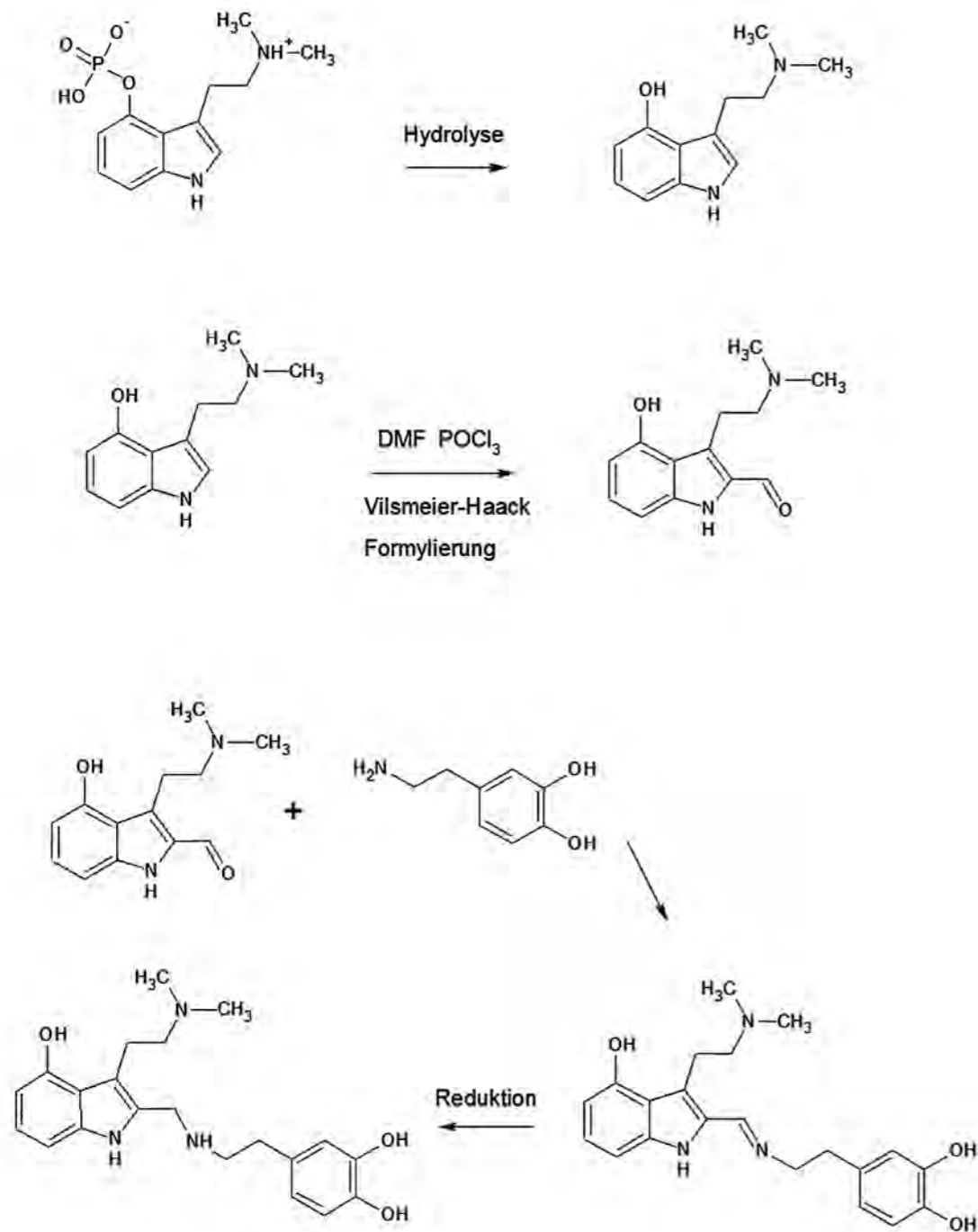
Der Schleim ist keine beiläufige Ausscheidung, kein normales Körpersekret. Er ist eine eigene Lebensform. Vielleicht lag Boris mit seinen Spekulationen in Bremen richtig, und der Schleim ist älter als das Leben auf der Erde. Vielleicht wartet er nur auf den richtigen Zeitpunkt für seine Auferstehung. Und vielleicht ist P+ das Medium seiner Kommunikation, eine molekulare Sprache, in der er sich mitteilt. Boris hat zu viel Speculative-Fiction gelesen, aber es braucht Fantasten wie ihn, um die Natur als einen schleimigen Prozess zu

erkennen, der alle Dinge und Lebewesen in einem kriechenden Netz aus Relationen zu einem Nexus verschmilzt.

Boris wirkt auf seine Mitmenschen emotionslos, doch der Eindruck täuscht. Sein Gesicht ist mimiklos, aber voller Sommersprossen. Sie erregen Reis Aufmerksamkeit und erzeugen wundersame Pareidolien*. In den kurzen Pausen zwischen den Sätzen werden die Pigmentpunkte zu Pixeln, die sich zu Mustern und Zeichen formieren. Das Melanin zaubert Emoticons in sein Gesicht, die seine Worte begleiten wie Untertitel einen Film.

„P+ ist die kleinste Skulptur der Welt, deren Produktion die größte Skulptur hervorbringt. Bei der Herstellung von P+ fallen Unmengen von Schleim an, und gleichzeitig verflüssigt P+ bei Einnahme unsere Wahrnehmung der Welt in einen schleimigen Zustand. In anderen Worten, der Konsum* von P+ verändert Wahrnehmung und Psyche*, und die Erzeugung von P+ modifiziert die Beschaffenheit der materiellen Welt. Wir dachten zuerst an Zufall, dass der Zustand, den P+ in der Innenwelt psychotrop hervorruft, sich bei der Fabrikation in die Außenwelt übersetzt. Aber P+ ist im doppelten Sinn ein janusköpfiges Molekül. Es wirkt in zwei Richtungen, nach innen und nach außen. Es zielt auf das Kleinste und das Größte. Es hat zwei Seiten, über die es im Gehirn andockt. Eine Seite agiert als Partialagonist der D2-Rezeptoren, die andere als derjenige des 5-HT-Rezeptors. Es wirkt psychisch und physisch, imaginär und real. Die halluzinogen-fiktionale Energie im Inneren der Psyche deckt sich mit der Veränderung der äußeren Realität. Es ist psychotrop und physotrop. Eine Kongruenz zwischen Denken und realem Sein, zwischen Gen und Mem* stellt sich ein und setzt eine Pumpe zwischen innen und außen, dem Kleinsten und dem Größten in Betrieb. In Ihrer legendären Arbeit über Transposons in Neunaugen haben Sie Gene für die Schleimproduktion lokalisiert, die viel älter als die Tiere selbst sind, und die Frage aufgeworfen, ob diese springenden Gene auf andere Arten übergehen können. Für mich ist das der Beweis für eine uralte schleimgeborene Lebensform, die am Meeresgrund den richtigen Zeitpunkt abwartet, um aufzusteigen und Spezies zu besiedeln. Ich nenne diese urtümlichen Schleim-Transposons in Verehrung für H. P. Lovecraft Cthulhu-Gene. Unter Laborbedingungen ist es uns bislang nicht gelungen, ein Protoplasma herzustellen, das P+ selbstständig erzeugt. Das springende Gen regt wie in den Neunaugen keine Ausschüttung von P+ an. Nur im Menschen wird das Gen für eine erweiterte Proteinsynthese ausgelesen und bewirkt die körpereigene Produktion von P+. Vermutlich, weil





P+, wie viele andere psychotropen Substanzen, primär im Menschen wirkt. Wir fragen uns, wie wir das Gen an der richtigen Stelle einschleusen können, damit es die Produktion von P+ im menschlichen Körper anregt. Was es braucht, ist der geeignete Schleimproduzent, um einen lebenden Bioreaktor für die Produktion von P+ nutzen zu können.“

„Boris, Sie haben die richtigen Fragen. Wozu braucht es mich?“

„Rei, die Antwort sind Sie!“

Zoé legt die Hand auf Reis Schulter und küsst ihn am Ohr.

„Das Transposon ist übergesprungen und lebt in deinem Körper. In dir hat es den geeigneten Wirt gefunden. Du bist der Träger des Cthulhu-Gens!“

Angeli hebt feierlich ein weiteres Glas. Die Situation verlangt nach Pathos, und nach einer Pause verkehrt sich sein verinnerlichter Blick nach außen, um sich in Rei zu vertiefen.

„Rei, Sie sind die Hoffnung auf Veränderung. Alles, was Sie denken, wird sich in die Realität übersetzen. Sie leiden an der Heiligen Krankheit* und wurden für die Übertragung auserwählt. Ihre Gedanken sind ansteckend und werden die Welt mit Ideen infizieren. Lasst uns auf Rei trinken! Er ist Anfang und Ende, Geminus und Biceps. Er ist Janus mit den zwei Gesichtern. Er schaut in die Vergangenheit und blickt in die Zukunft. Er verbindet Geist* mit Materie.“

Rei spürt, dass mit ihm etwas nicht stimmt. Seit Tagen leidet er an Schweißausbrüchen, Halluzinationen, Albträumen* und Entfremdung*. Er ist blass und fühlt sich zuweilen krank. Malariaschüben gleich, überkommen ihn Stimmungen, die eine Denkseuche* auslösen und ihn wie ein Descartes'scher Dämon* quälen. Die Transposons müssen in seine Blutbahn gelangt sein. Aber wie haben sie sich an der richtigen Stelle im Genom platzieren können? Wie haben sie Billionen Zellen besiedelt? Wieso er?

Arbeit am Fleisch

Rei fühlt die Schwerkraft. Sein Körper wird weich und beginnt wie warmes Wachs zu schmelzen. Seine Knochen bestehen nur noch aus Mark, und sein Kopf versinkt im Rumpf. Wie ein Unterseeboot taucht er in die Gedärme, und sein Äußeres stülpt sich nach innen. Die Konsistenz der Welt wird löchrig und

locker wie Hefeteig bei der Gärung*. Überall ist Schaum. Die unzähligen Bläschen wölben sich zu architektonischen Sphären und kosmischen Domen, um plötzlich zu platzen. Die Sicht wechselt vom Komplex- zum Fischauge, und das Spuma zersetzt sich zu Schleim. Die Maßstäbe verfließen, und Rei kann in der Zeit* vor- und zurückschwimmen, im Raum auf- und abtauchen. Er hat keinen Durchblick, den braucht er nicht. Die Dinge verhalten sich wie unter einem Brennglas. Aus der Ferne nebulos diffus, aus der Nähe detailgenau und scharf. Die Idee eines panoptischen* Blicks und einer totalen Transparenz* erscheint ihm als verlorenes Paradigma. Das Panorama einer Landschaft oder der Anblick einer Bibliothek ist verführerisch schön, aber leer, ohne Sinn und Entität. Der Löwe lauert unsichtbar im Gras, und die Bombe zündet im Schatten der Buchdeckel.

Rei ist ohnmächtig geworden und erwacht auf einer Chaiselongue. Er liegt in einem von Carlo Bugatti möblierten Büro. Fremde Schriftzeichen, Dünndärme, Venen und Sehnen sind in die Textiltapete eingewoben. Seine Farbwahrnehmung ist intensiviert, und periphere Dinge am Rande des Sichtfelds beginnen lebendig zu werden, zu krabbeln und leise zu flüstern. Die unheimlichen Wesen erinnern an Kafkas Odradek* und schieben sich als Hybride aus Stuhl und Insekt, Maulwurf und Zimmerpflanze, Bierflasche und Gnom* über den Boden. Der Orientteppich verwandelt sich in eine Riesenschildkröte und rezitiert Sätze aus Huysmans *À rebours*.

Rei hofft, alles sei nur ein Traum. Er wartet auf den Signalton des Weckers oder einen Anruf, aber was er hört, ist das Rauschen des Blutes in seinen Ohren. Wenn die Ununterscheidbarkeit zwischen Traum und Realität Fakt wird, bleibt nur noch die Fiktion. Erst jetzt bemerkt er Zoé und Éleine. Sie sitzen mit überkreuzten Beinen wie Psychoanalytiker in Ohrensesseln hinter ihm. Zoé ist klug, Éleine ist schön. Zusammen sind sie wie Dick und Doof. Éleine ist durch und durch mittelmäßig. Sie hat die perfekten Maße, verkörpert Symmetrie und Harmonie. Würde man alle Mädchen aus Paris vermessen und von den Proportionsdaten das arithmetische Mittel nehmen, Éleine wäre das Produkt. Genau das, wonach sein Trieb* begehrt.

„Rei, entspann dich, es ist bald vorüber.“

Darmwinde lösen sich, und ein Reflux befördert dicken Auswurf aus dem Schlund. Vielleicht war die Psychoanalyse nur eine vorübergehende Kränkung der Menschheit, und der große Andere heißt Schleim? Vielleicht wurde

Freud* bislang völlig missverstanden, und das eigentliche Trauma ist ein muköses Drüsenorgan? Die Reparatur und Erneuerung des Menschen musste jedenfalls in der Zelle ansetzen und im kleinsten Molekül des Körpers beginnen. Die Therapie muss sich durchs Fleisch fressen wie die Hornzähne des Neunaugensaugmauls.

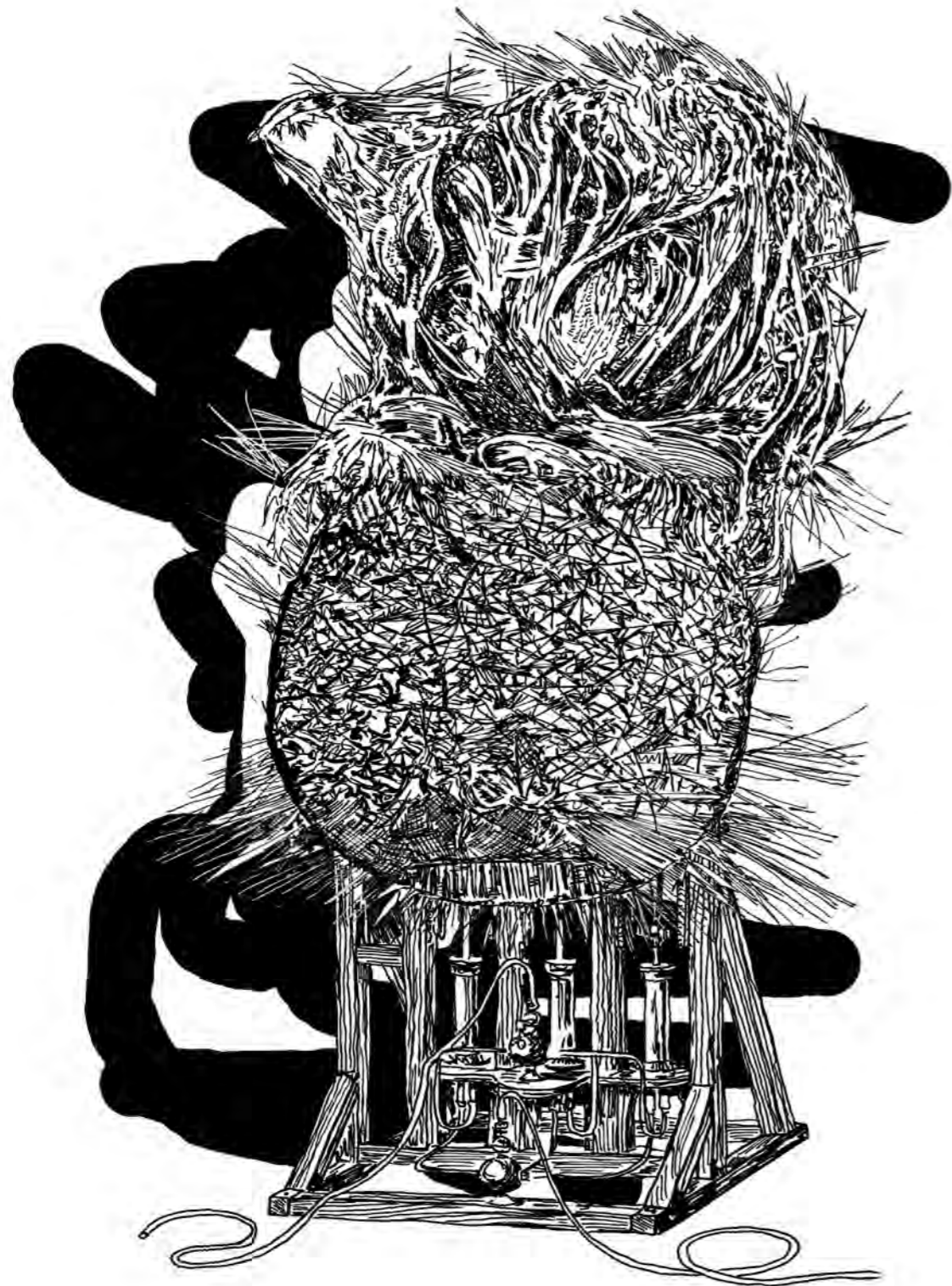
Élaines Stimme beginnt, Rei sanft zu massieren. Die Worte werden in seinen Träumen Fleisch, und er will sich mit ihren Sekreten vereinen.

„Die kleinste Spur eines Stoffes vermag unser Schicksal* zu bestimmen. Ohne Stoff keine Träume und ohne Träume keine Wirklichkeit. Deine Geisteskräfte sitzen in den Drüsen und Poren, nicht im Hirn. Im Schweiß deines Angesichts spiegelt sich die Zukunft. Jetzt, wo die Revolutionen vergessen sind, beginnt die Arbeit* an der Fiktion. Aber wie soll man den Kopf und die Welt frei bekommen? Alles ist verstellt von den Trümmern der Ideologie. Nach dem Tod der großen Erzählungen bleibt nur die Sorge um Gesundheit und Sicherheit. Die Menschen glauben an ein Ich, das im Gehirn sitzt, und halluzinieren ihre Identität. Sie fürchten sich, Fleisch zu sein, ekeln sich vor Eiter und Lymphe, schämen sich für Rotz und Ausscheidungen. Wir wollen geistige, hehre Geschöpfe sein, aber das ist Schall und Rauch. Was es braucht, ist Arbeit* am Fleisch.“

Bevor Reis Gene Amok* laufen, meldet sich Zoés klare Stimme der paranoischen Vernunft*.

„Es braucht mehr Entropie*, denn Entropie ist Realität. Zum Wesen des Seins gehört auch das Verwesen als Verwandlung und Transsubstantiation. P+ speist den Fluss, der die Gedanken mitreißt und das Bewusstsein in den Aggregatzustand des Fleisches versetzt. Wir müssen den Anthropozentrismus hinter uns lassen und in den Zustand der Verdauung übergehen. Wir müssen andere Wesen werden, um das Wesen des Seins zu ergründen. Wir sind es leid, uns an Symptomen abzuarbeiten. Die Religion, die Politik, die Ökonomie, die Kunst, alles nur Epiphänomene. Zerstreute Unterhaltung für verzweifelte Ichsucher. Schleim dagegen ist eine radikal ontologische Kategorie. Die Wahrheit wächst im Fleisch. Sie ist nicht Luft, sie hat Gewicht und Körper. Ontologie ist etwas für Metzger. Es geht um den faschierten Leib, um Knochen und Fett, Fleisch und Innereien. Die Körper wollen aufgebrochen werden wie reife Feigen. Der Saft soll sich auf den Boden ergießen und zu einem schlammigen Tümpel eindicken.“

Rei fährt sich streichelnd durch sein Haar und geht jeden Erinnerungsstrang einzeln durch. Bei welcher Gelegenheit sind die Transposons überge-



sprungen? Es muss in Pauillac passiert sein. Bei der Probenentnahme des Keimzellengewebes fiel es ihm nicht auf, aber am Abend hatte er einen Einstich im Handballen. Die Nadel der Biopsiestanze dürfte durch Tier und Handschuh gedrungen sein und Zellen in die Blutbahn gedrückt haben. Fresszellen verhindern eine Entzündung, setzen aber die Transposons frei, die mit dem Blut in die Organe geschwemmt wurden. Zu ersten harmlosen Schüben kam es in Bremen und Paris. Im Unterschied zu einer Virusinfektion gibt es kein Fieber, kein Immunsystem kämpft gegen etwas an. Stündlich schreitet der Prozess voran. Die Transposons haben begonnen, sein Genom umzuprogrammieren und seine Zellen in eine neue Ordnung* zu bringen. Rei realisiert, was er lange verspürt hat. Er ist nicht mehr Herr in seinem Körper. Sein Name ist Legion, denn er ist viele.

Auf Reis glänzender Stirn kriechen dicke Schweißtropfen wie Nacktschnecken umher. Angeli beugt sich über ihn und setzt ihm einen Katheter unter die Bauchdecke, aus dem tranige Flüssigkeit tropft. Gierig benetzt er seine Zunge und verteilt die Sülze über Zahnfleisch und Gaumen. Er will P+ in reinster Qualität schmecken und blickt sehnsüchtig auf den aufgedunsenen Körper.

„Rei, Sie sind der erste Mensch, der seine eigene Artgrenze überschritten hat. Sie sind das Plus ultra einer neuen Zukunft. Menschen sind in den Weltraum geflogen und in die Tiefsee abgetaucht, aber noch niemand hat seine genetischen Grenzen überschritten und sich aus dem Verlies seines Körpers befreit. Sie mutieren zu einem Gestaltwandler, der sich auf die Flucht aus der Notwendigkeit begibt. Wir alle sind im Schleim geboren und werden im Tod wieder zu Schleim. Sie aber werden als Schleim ewig existieren. Sie werden frei sein. Sie werden gleichzeitig formlos und jede erdenkliche Form sein. Sie werden Form und Anti-Form, die personifizierte Kontingenz sein. Wir beneiden sie. Wir haben alles versucht, ein anderer zu sein. Wir haben mit enthemmenden Substanzen experimentiert, die direkt auf das Nervengewebe einwirken. Wir haben Rezepte von Giambattista della Porta probiert, Natriumoxybat getestet, Drogen* aus harmlosen Supermarktartikeln gewonnen, Solarcaine aus Sonnenschutzsprays und Benzocain aus ejakulationsverzögernden Peniscremes extrahiert und riesige Dosen wasserlöslicher Vitamine geschluckt. Nichts konnte uns befreien. P+ gibt uns die Möglichkeit, für kurze Zeit ein wenig wie Sie zu sein, die innere Stimme der Welt zu vernehmen und das Sein zu spüren. Sie aber werden P+ für immer sein. Sie werden in uns wirken und zu uns sprechen. Sie werden unser Daimonion* sein.“

Schleimzeit

Die Zeit* fließt träge und dehnt sich, bis abrupt der Faden reißt. Es ist Nacht, und der blaue Maserati nimmt im Kreisverkehr die Ausfahrt auf den Corso Giulio Cesare. Rei liegt im Fond des Wagens und blickt auf die von Regentropfen gepunkteten Seitenfenster. Wie Facettenaugen reflektieren sie die Umgebung. Auf der A4 nach Triest werden die Punkte zu Linien und ab 180 Stundenkilometer zur Fläche. Élaïne liebt Geschwindigkeit. Sie sitzt neben Zoé am Steuer und bringt den V8 zum Atmen. Die Reifen zentrifugieren das Wasser der Fahrbahn und zerstäuben es zu feinem Sprühnebel. In das Brummen des Motors mischt sich das Reifengeräusch und überlagert sich zu einem vibrierenden Ton, der je nach Regenstärke und Geschwindigkeit seine Höhe wechselt. Rei ist für alle Arten von Apophänie* empfänglich. In Wolken sieht er Gesichter, im Lärm einer Kreissäge vernimmt er ausgelassenes Lachen. Mit zunehmendem Alter verschwinden diese Sinnestäuschungen meist, bei Rei verstärkten sie sich aufgrund seines erhöhten Dopaminspiegels. Er pflegt sie in seinen Tagträumen, und die Dinge reden mit ihm. Im Gesäusel des Wagens hört er Sirenenstimmen, und der Wasserfilm auf dem Straßenbelag beginnt zu singen. Mit der Müdigkeit setzt der Chor ein, der seine ruhelosen Gedanken orchestriert und in einer polyphonen Flut ertränkt. Alles fließt. Das Auto, die Gedanken, die Körpersekrete und der Regen. Die Straße wird zum Strom des Unterbewussten. Ein letzter Satz aus der Aeneis kommt ihm in den Sinn, bevor ihn die Musentöchter des Acheiloo in den Schlaf wiegen und ihn der Sog des Vergessens fortreibt: „Die Seelen*, denen das Fatum anderer Leiber bestimmt ist, schöpfen aus Lethes Wellen heiteres Nass.“

Bei Udine setzt die Morgendämmerung ein. Mit dem Licht versiegt Lethé, und die 500 PS jagen *alétheia* entgegen. Sie wollen es wissen und beschleunigen den Wagen zwischen Amaro und Zöbern auf 300 Stundenkilometer.

Zoé steckt ihren Kopf zwischen die Nackenstützen und streichelt Reis aufgedunsene Beine.

„Wir sind bald in der Stadt der Schnecken. Die Wiener sind am Boden und kriechen. Sie lechzen nach dem Konjunktiv und verhalten sich zur Realität wie die Schnecken zum Salz. Bei Berührung mit der Wahrheit krümmen sie sich und beginnen zu schäumen. Die Wiener interessieren sich nicht für die Welt. Ein Russe ist ein gerollter Hering, ein Mohr ein Dessert und ein Indianer die Be-



gleitung zur Melange. Du wirst in ihre Körper dringen wie ein warmes Messer durch Butter. Du wirst ihre Körper besiedeln und ihr Fleisch zum Brät wurstiger Skulpturen kuttern.“

Élaines glitzernde Fingernägel tanzen über den Touchscreen des Armaturenbretts, und *Flesh for Fantasy* von Billy Idol erklingt über die Lautsprecher.

„Rei, du bist das Fleisch für die Fantasie*, das Nährmedium für unsere Träume und Sehnsüchte. In dir wird eine Gesellschaft heranwachsen, die alle Menschen, Organismen und Dinge in neue Verhältnisse setzt. Wir sind keine okkulten Drogenfreaks, die glauben, dass sich die Realität durch die Wahrnehmung verändert. Wir glauben vielmehr, die Veränderung der Wahrnehmung geht mit der Veränderung der Wirklichkeit einher. Wir fordern eine Ästhetik* des Realen und der Materie. Materialitäten spielten in der bildenden Kunst immer schon eine wichtige Rolle, aber nun ist es die Materie an sich, die zur Kunst wird. So wie die Wissenschaft zur Kunst werden musste, um Wirklichkeit zu werden, muss die Kunst Materie werden, um wirklich zu sein. Wir werden durch dich eine ganz neue Vorstellung von Materie bekommen. Wir werden in dir wohnen, sprechen und lieben.“

Kurz vor Schwechat wird die Luft schwer. Der Nieselregen verdichtet sich und beginnt lange Fäden zu ziehen. Die feuchte Luft im Auto kondensiert an den Scheiben, und die Sitze füllen sich wie Schwämme. Es riecht modrig, und das weiße Leder am Himmel scheint von einem feinen Myzel durchzogen. Die Chromleisten werfen Bläschen, unter denen Rost kriecht, und im Fußraum stauen sich Pfützen. Auf der Radetzkybrücke über dem Wienfluss ist Schluss. Der Maserati läuft nur mehr auf drei Zylindern und raucht aus dem Motorraum. Sie steigen aus dem Wagen, und Rei beugt sich matt über das Brückengeländer. Er steht an dem Ort, den die Wiener als Tor zur Hölle bezeichnen, und erbricht wässrigen Schleim. Der Dämon*, der ihn in Pauillac gefunden hat, ist am Ziel. Die Cthulhu-Gene, die in den Neunaugen am Grund des Meeres schlummerten, werden seit ewigen Zeiten wieder ausgelesen. Sie leben im Fleisch ihres Wirtes auf und bestellen ein gewaltiges Festmahl, von dem sich die Welt endlos nähren wird.

Von der Zirbeldrüse ausgehend, hypertrophieren alle Drüsen in Reis aufgeschwemmtem Körper und beginnen P+ zu produzieren. Die Keimdrüsen in seinen Hoden schwellen mächtig an, und die Schweißdrüsen sondern pralle Tropfen ab. Aus seinen Augen laufen pastös dicke Schleimpatzen und sammeln

sich vor seinen Pupillen wie aufgeblähte Kontaktlinsen. Zoé umarmt ihn zärtlich von hinten und knetet seinen schwammigen Bauch.

„Die Menschen sind ausgetrocknet und brennen wie Zunder. Sie leiden an Burnout und Depression. Sie sind krank vor Sorge um Gesundheit und Sicherheit. Museen und Kunsthallen verwandeln sich in Spas. Wellnesskünstler inszenieren Naturlandschaften, Sonnenuntergänge und Bachläufe für denaturierte Großstädter, die den Bezug zur Welt und zur Natur verloren haben. Seit der Moderne glaubt die Kunst an Produktion ohne Narration. Aber wenn es nichts mehr zu erzählen gibt, reißen die Fäden und die Verbindung zur Welt bricht ab. Das Dörren der Menschen hat ihre Mumifizierung zur Folge. Sie sind saftlos, petrifizieren und werden zu Fossilien. Bevor die Menschheit ausstirbt, konserviert sie sich. Sie kuratiert ihr Verschwinden im Museum der Posthistoire als Paradies des ewigen Jenseits. Die Accademia dei Secreti will die Menschen mit Feuchtigkeit versorgen und uns alle protoplastisch zu einer neuen Gemeinschaft verschmelzen. Der Schleim, der du bist, wird uns retten. Er wird unser Phalanstère, unser Oikos und unsere Polis sein.“

Rei ist kalt. Sein Körper ist nass und glitschig. In seinem Kopf perlen Gedanken wie Gas* im Blut eines dekompensionskranken Tauchers. Im Broca-Areal bilden sich kleine Sprechblasen und kitzeln ihn mit Fragen. Was passiert, wenn Systeme irrational werden? Steigt damit ihre Komplexität oder ihre Intransparenz? Verselbstständigen sich die Ausdifferenzierungen und Unterscheidungen? Schwellen die Diskurse, Regeln und Logiken zu einem polyphonen Rauschen an? Oder verbergen sich dahinter schlichte Machtspiele, die sich in der vermeintlichen Unübersichtlichkeit geschickt tarnen? Wann kollabiert Komplexität? Wie entsteht aus Chaos Ordnung und Harmonie? Wie bilden sich Symmetrien und Strukturen, Kristalle und Muster? Wodurch wird alles einfach, klar und sauber?

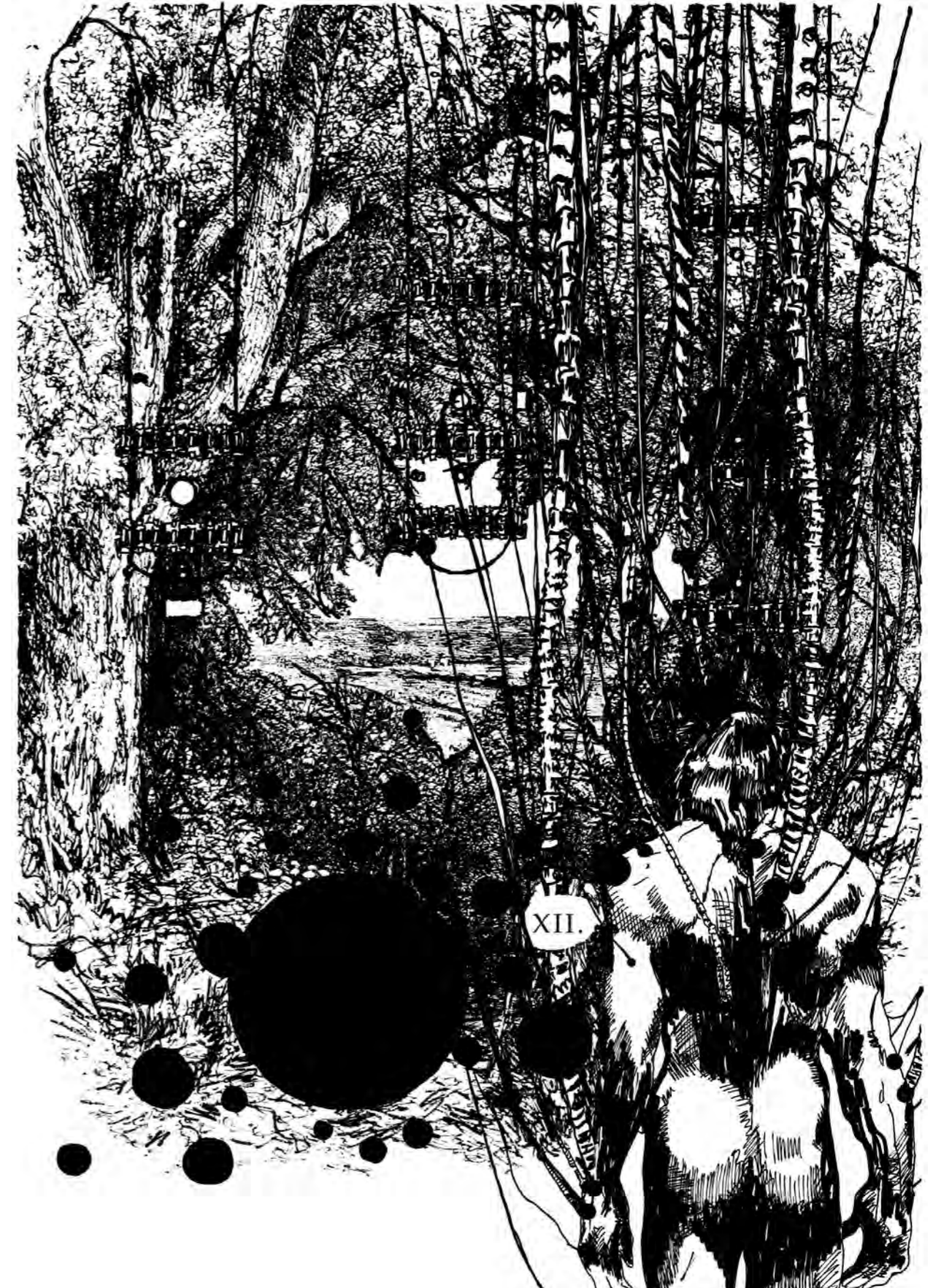
Die Sprechblasen platzen. Sie sind das letzte, was er von seinem Ich hört. Sein Selbst verflüssigt sich und ertränkt den Durst nach Antworten. Der Hunger nach Reinheit, Übersicht, Kontrolle* und Überwachung* ist erloschen. Der Schleim hat Rei besiegt, um ihn zu retten.

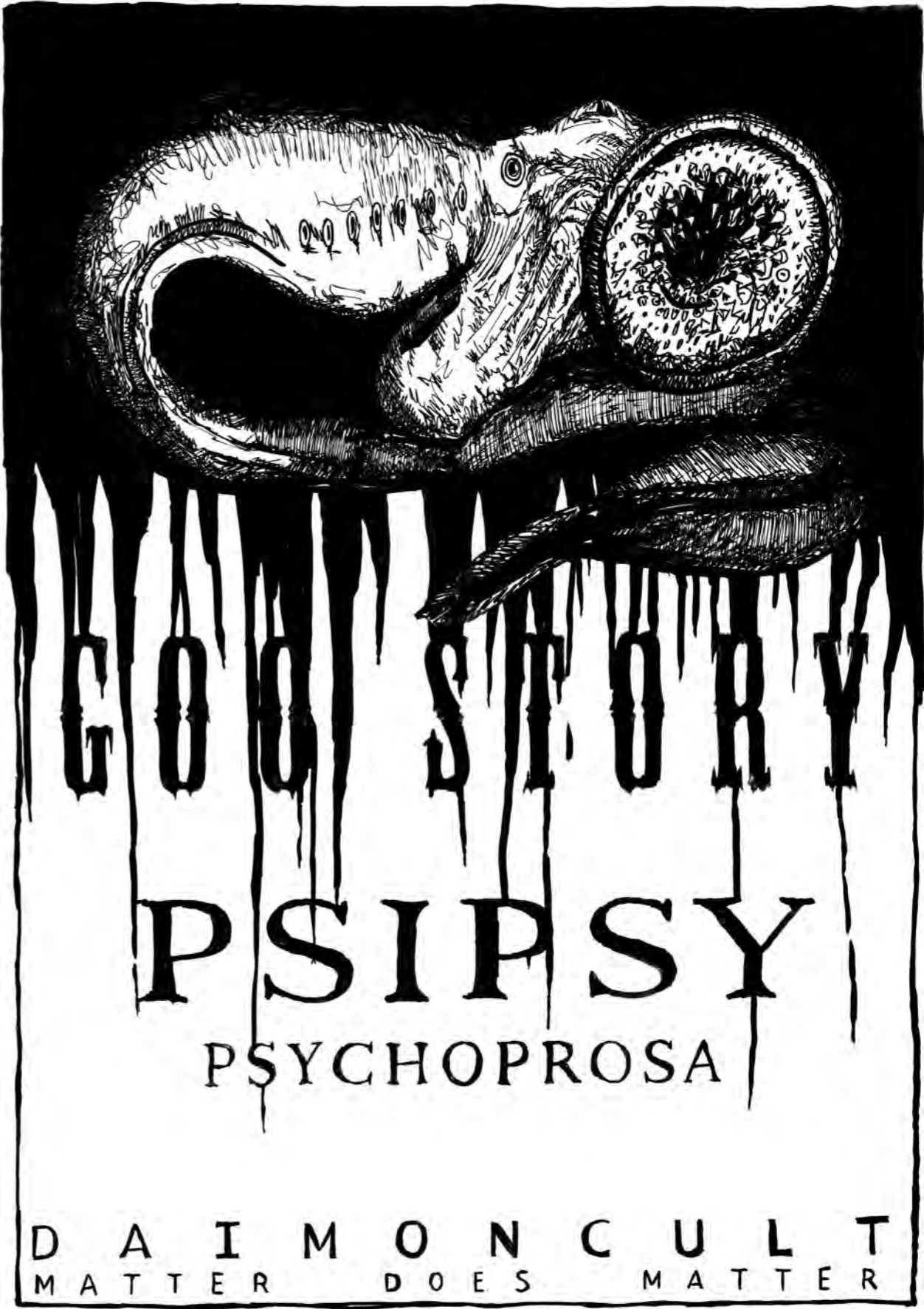
Der Leviathan* ist aus den Tiefen des Meeres aufgestiegen, um die Individuen in seinem Protoplasma zu verschmelzen. Er ist nicht feuriger Geist* und brennende Ideologie, er ist nasse Materie. Ein einzelnes Lebewesen und gleichzeitig ein ganzes Ökosystem. Er wird alle Oberflächen mit einem Biofilm

überziehen und ein *Superfizium*, ein biologisches Internet der Dinge* und Wesen errichten. Der schleimige Belag wird über Böden und Wände kriechen, über die Haut in den Mund und durch den Darm wachsen und sich als Diarrhoe ergießen. Er wird ein globales Netzwerk sein, das von Wasserleitungen und Flüssen über Ozeane und Wälder bis in die kleinsten Eisspalten der Antarktis reicht. Der Schleim wird Demiurg* und Daimonion* sein.

Rei hat sich aufgelöst. Die Schleimzeit ist angebrochen.

Alles kommuniziert molekular: *quorum sensum*.





GOOSE STORY

PSIPSY

PSYCHOPROSA

DAIMON CULT
MATTER DOES MATTER

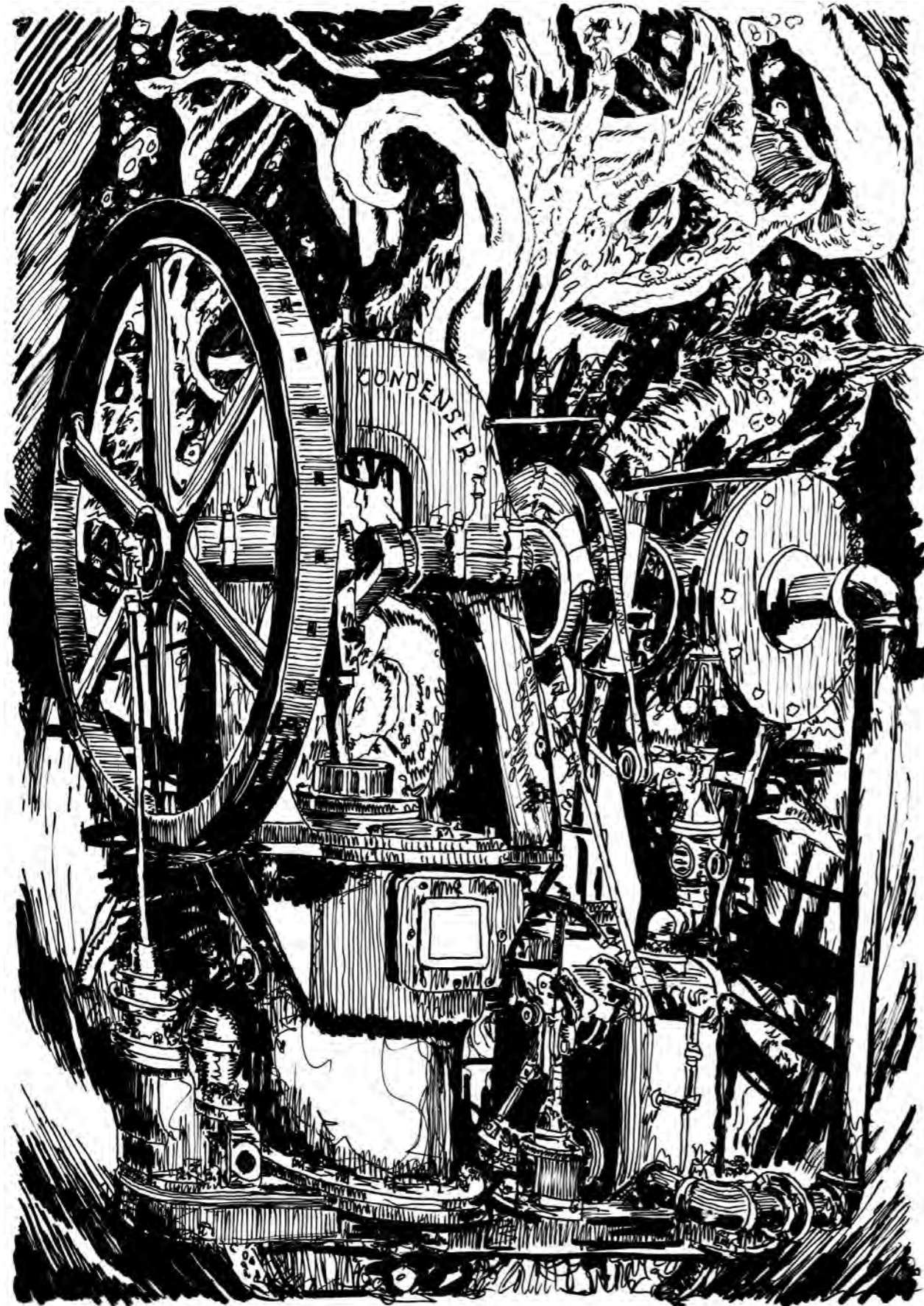
Thomas Feuerstein

FOR HE'S A JELLY GOO FELLOW

Lampreys

The tide is on its way out and the Gironde is sluggishly pushing its water toward the Atlantic. It's just after 4 a.m. when Rei and Lara board the zodiac inflatable. Jacques is sitting yawning at the tiller and presses the ignition on the outboard. The two-stroke bursts into life with a splutter, and the boat gradually picks up speed. Past the expensive yachts and offering a last view of Pauillac, vaguely discernible with its street lights. The summer months, hordes of holidaymakers flock here to sunbathe, but above all to eat and drink Bordeaux. By contrast, in late April the Médoc peninsula is quiet, bar the occasional spring storm. Having passed the harbor mole, Jacques opens throttle and the black coastline of Île de Patiras whirls past in a sharp curve. He heads downriver for the Atlantic, for a secret mooring point. The three are searching for lampreys, a regional specialty when prepared with leek sauce and garlic bread. On reaching the flats off the coast, Jacques kills the outboard. Dawn is now breaking and the mouth of the river is bathed in a dark azurite blue. They look around for a white buoy that is bobbing lazily in the incoming surf. Every movement is a matter of routine and no one speaks. Lara leans out over the inflatable and ties the rope to the

In spoken form, the text constitutes part of the work
ASTRAL JELLY (CINEMA SCULPTURE), 90 min., voice: Tina Mular,
composition: szely, production: Ö1 Kunstradio.
* The terms are to be found online in the thesaurus of daimonology:
<http://daimon.myzel.net>.



buoy with a double loop. Using the gaffing hook, Rei pulls in a rope covered in thread algae and shells, and together with Jacques hauls in an aluminum and plastic fish-trap up from the depths – it somehow resembles an abstract sculpture. Underneath it, seven conically tapering, nested tubes spiral into it, where a somewhat futuristic steel cartridge lies containing the sex hormone 3kPZS. Sea lampreys are magically attracted by it and ecstatically wrap themselves around the source of the scent. With a skillful twist of his wrist, Rei opens the trap and, wearing a thick glove, pulls out the mass of lampreys as if removing Medusa's head. Jacques and Lara assist, tugging the eels into the boat. The zodiac is soon a slippery mess, the snake-like fish sliding around the rubber bottom. Jacques keeps his distance given their bite.

“Mind they don't sneak into your boots. Their teeth can grab your calves or lower arms.”

Clothing and the boat are soon covered in slime, and pulling in the catch is hard work. One by one the transport box next to the tiller fills up, and the water tank becomes a morass of motion. A few of the lampreys are exceptionally large. While Jacques likes them best as lamproie à la bordelaise along with a glass of Moulin Haut Laroque, geneticist Rei and his doctoral student Lara are primarily interested in the eels' genetic material. They've been collecting genotypes from lampreys from all over the world, from the Danube's delta to Patagonia.

The rising sun dispels the cold of early morning and the three start to talk. Jacques takes out some metal beakers, opens a bottle of cider and pours a round.

“The estuary has changed in recent years. The river and the sea now speak a different language. You scientists are astonished by the biodiversity and forget the big picture. A river's mouth speaks in many tongues, and I hear foreign voices amongst them now. There was a time when it was zinc and cadmium from paint factories in the silt. Now it is foreign species. It all started back in 2004 when we caught a harmless piranha. And since then the most incredible things have happened. The estuary is a babble of fish.”

Lara has no time for fishermen's tales.

“I'm hungry. Let's get going.”

At the quay, Zoé is waiting at the pick-up with punches for the biopsy. Lara grabs the eels by the head and skillfully inserts a gloved index finger into their mouths. Rei feels their bellies next to their gonads and uses a punch to

take tissue specimens. Zoé takes smears of slime and then plops the wriggling eels into a tank on the flattop. It's all over after only 15 minutes. The samples are all packed and tagged, placed in the cooler. Rei and Lara climb on board, as does Jacques and Zoé drives them through the Rue Victor Hugo to Jacques' restaurant. They peel off their overalls and heavy boots, ready for a hearty breakfast. Zoé disappears barefoot into the kitchen with the fish tank, while Jacques takes a piece of chalk and writes on the slate board next to the entrance "MARÉE DU JOUR! LAMPROIE À LA BORDELAISE".

"I'm glad to have the beasts in the kitchen. They're getting more aggressive by the year and bite tourists. Last summer there were four incidents, and the media just loved to indulge us with stories of confused pensioners and screaming mothers. They're like leaches as they don't let go when biting, scraping small bits of flesh out of your back or legs, and leave you with a round scar."

Lara opens a bottle of Caillou Blanc, and they raise their glasses to toast to a mild spring morning.

"Jacques, they not only tap your blood, they want your genes, too. Lampreys are hunters and gatherers. They've established a veritable DNA menagerie with genes of different fish types, and from endotherms and humans. These pre-historical creatures seem to have found a way of interacting with other species. Each bite results in a bloody download."

Rei takes a sip of cold water and interrupts Lara.

"These living fossils have hardly changed over millions of years. Which is why we're studying their genetic make-up. In some specimens we discovered a large number of DNA sequences that can change position. These transposons as they're called don't occur through mutation, but are transposed from one species to another, although we don't know how. That's much more exciting than plain vanilla sex."

Zoé serves bread, butter and crevettes blanches with aniseed. She's a marine biologist from Brittany and works at the Biologique de Roscoff research institute.

"What do you guys think of Lamprey? I mean the organization, not the creatures. It started out two years ago. Since then it's popped up on house walls, busses and rocks, graffiti with those nine eye spots in a snaking row."

"You mean those images with the slogan *JOIN, or DIE?*," Jacques butted in. "They're Parisian bioactivists. They're not from here. They held a happening last

fall, down on the beach at Soulac-sur-Mer. Sprayed the sand with bacteria and it took only a few hours for a slimy biofilm to grow – in psychedelic colors. The locals and tourists were incensed, as no one knew what it was. The mayor went on record saying it was some miracle of nature. Two days later he announced on France 24 that he would have the terrorists hunted down. And then it turned out that the bacteria are harmless. In fact, the micro-organisms cleaned up the polluted sand and in passing wrote the words *JOIN, or DIE* across a stretch of some 100 meters of beach."

Protoplasm

Three weeks later Rei is lecturing in Bremen at the Max Planck Institute for Marine Microbiology, on the role of glycoproteins in the formation of slime. Rei is one of only five specialists in the field worldwide, and that's also exactly the number of students in the seminar. He is just extricating himself from the slime of a hagfish, which like the lamprey is a cyclostome, when Hans-Peter puts his head in the half-open door*.

"Rei, could you please come to my lab, I've got something for you that relates to the topic."

Two flights of stairs down, and Rei and the students are standing in front of a bioreactor.

"The stuff comes from a mineshaft near Sulzberg in Bavaria. It covers the walls and grounds there, long thread hanging like stalactites from the ceiling. The underground galleries were only rediscovered a few years ago, and a sample found its way by hook or by crook to me. The slime is pretty easy to culture, grows super-fast, and adapts swiftly to ambient conditions. Essentially, this whitish-yellow slime is a classic biofilm consisting of several dozen microorganisms. Yet there is a massive amount of DNA floating around free in this highly viscous soup, as if the cells were turning their cores inside out to form a plasmodium like with slime mold."

"Remember the slime molds, those miraculous life forms. They start with single-cell amoeba that gang up under certain ambient conditions and meld to form a multi-cellular mass of protoplasm. Well, that biological multi-



tude forms a single huge cell and crawls slowly across the floor like an alien*. Finally mushroom-like fruiting bodies grow and almost all the former amoebas sacrifice themselves in the process. Only a few become spores and pass their genome on. For me it's a premonition of Christian ideas and a Leviathan of biology, an allegory of the emergence of nations."

"Professor Rei, at German universities we tend to refrain from combining biology and ideology. But I would agree that this life form is somehow reminiscent of an alien*. We were astonished to find out that the biofilm uses more amino acids than does normal life. Nature has hundreds to offer, but only a good 20 are used in human cells. The goo includes quite a few dozen of them, all actively used. If you add molecular glucose and other energy sources, the system grows quantitatively. If you feed it organically, that is, living cells, then the genes are integrated into it on the spot. And now to why I called you over. This slime turns biology upside down. Half of the material is xenobiological and does not fit the bacteria identified in the slime. Genetically, some of this is identical to the lampreys' transposons. Could you conceive of the lampreys being the genetic basis of this slime?"

"Confusing. As then the parasite* would be the host*, and the animals would then act as archaic servers* to which information* would be temporarily stored."

"Maybe only as interim hosts. All manner of organisms that come into contact with the lampreys would be the final hosts. The slime is possibly far older in origin, a primordial swamp thing from the primeval soup*."

"So a kind of slime thing?"

Some of the students smile. At least the mood is brightening. Boris has studied for 12 years and is a passionate astrobiologist.

"So it's star bogeys. Or what we also term meteor jelly, star jelly or astro-myxin. In the Middle Ages, they called it *stella terrae*. Many cultures the world over mention it. To this day, It* tends to appear most after meteor strikes. Microbiologists explain the phenomena by referring to the excrement of birds or mammals that contain residues of amphibian spawn. Others assume that slime molds are behind it. But that doesn't make sense. The molecular compositions vary, and there are too many deviations from known organic materials. Numerous assumptions, but few publications. Information gets swapped surreptitiously. No scientist wants to be considered subjective or mad and jeopardize a career.

And all the faithful would simply be mortified if it turned out we were not made in God's image but born from slime."

Boris tends not to talk much, but once he gets going there's no stopping him.

"I'm in no doubt that all life originates in the slime. And when we die we revert to slime. We fear slime, because it stands for some dark energy and we associate it with infection, decay and horror. It is archaic and seemingly uncontrollable and dangerous. For us astro- and xenobiologists, by contrast, slime is the very matter of which dreams are made. We still believe in cognition that exceeds mind and ask: How did life arise from the slime of the interplanetary primeval soup*? What structures matter and engenders ever more complex compounds and bonds? What emerging force bonds atoms to forge amino acids, proteins and cells? To be slime or not to be, that is the question."

Rei and Hans-Peter gaze in fascination at the glass reactor vessel and watch how the moisture, condensed into small drops, gets absorbed by the slime. Hans-Peter opens the refrigerator and places a bottle of beer in front of each of them, which Boris reads as an invitation to continue.

"Sperm, blood, fluids from the bowels, lymphatic fluid, spit. Humans are full of slime and because we are ashamed of the fact we invented culture to escape the slime. Culture means achieving a dry and firm status. A desperate attempt to stabilize things so they don't glide out of our hands. Laws, museums, libraries, archives, rules, morality, rites are all strategies of conservation. Culture is a hopeless struggle against entropy*, decomposition and decay. If we fall ill, we expectorate slime. If our bodies exude slime, we fear we are dissolving. Slime has something alarming, infectious and epidemic about it. It trickles from all our pores, moistens our skin and interfaces us with everything we touch. It infects us and makes us part of its system as we become the seedbed for its existence. We're frightened of it, because it makes it clear to us that we're simply one splat of slime among others. Slime has no limits, it crawls, flows and drips, and knows no obstacles. There is no reason for fear or loathing. The fluid is what bonds people. We dissolve into slime and mix the juice in our cells. If we were aware that we are all but plasma, a single bubbling biofilm, it would put an end to all wars. Schopenhauer wrote about the mold covering the world, the mold that created living and cognitive beings, and had in mind a slime such as this. If you ask me what is in the bioreactor before us then let me quote Schopenhauer: It is the empirical truth, the real, the world."

Back in his hotel, Rei lies down on the bed and dozes. The sheet becomes damp and thin threads drip from the ceiling. Viscous jelly streams slowly from all the cracks in the walls, immersing the room in a pale light. The air seems heavy with methane. Behind the half-opened box door opposite the bed, splats of slime sneak across the clothes hangers like wet towels. They spread down and over the shoe rack, forming limp sacks of skin from bodies that have melted. They inflate to bubbles in line to some slow rhythm, constantly changing their contours. A strange sculpture bereft of shape, constancy and structure. Everything seems in motion and without identity. The slime subverts all order and obeys some mysterious process. Nothing is foreseeable. Within the world of slime there are no dimensions, no arrested time*, no permanent states, no beginning and no end. Things remote and things close are blurred. The slime functions like a lens with no focus or depth of focus, flattening space and time, eliding differences and opposites. The images have no foreground or background, no perspective and no depth. They are as flat as a Manet and span a hyperbolic foil tight across the room, upon which a film projected from within shimmers diffusely. The lack of difference creates an intermingling of differences, engulfing themselves, mixing to bring forth diverse bubbling streaks. The slime on the carpet resembles an ocean upon which the waves draw unclear shapes, tugged down by maelstroms. Carefully, Rei reaches for a drop that is oozing across the bedside lamp. He dips his fingertip into the masse* which is like wet oil paint. A bit detaches itself and remains stuck to his fingertip as a vibrating cone. More drops peel off and form 3D pixels painting a picture in space. Each dot gleams in a different color and together they bring forth an unknown form of Pointillism. The picture folds and expands into strips stretched continuously as if by a taffy puller and kneaded to create a relief by Frank Stella. Shortly thereafter the sculptural edifice implodes, sucking the slime back in from all corners of the room, as if an attractor were at work.

The uncanny gives way to pleasure bereft of interest, and thoughts smolder away in a calmly crackling neuronal fire. Rei feels certain these are not images from his subconscious. This is no Surrealism. It's something subreal, a layer beneath reality, or perhaps the real per se. Something that is revolutionarily ontic. Is art supposed to familiarize us more closely with reality or to create a reality of its own? Is art a drug or is it Alka Seltzer? Does it foster cognition and show us the mysteries of existence, or does it help us get through existence un-



scathed? Is art a matter of escapism or a confrontation with the world? Does it provide answers or raise questions? Is art an aesthetic or an anesthetic matter?

Rei had hitherto felt art was a semblance of a world. An accessory of the rich fostering social distinction. Art you bought from Gagosian like bags or shoes from Gucci or Prada. But now, directly before his eyes, something radically different is unfolding. Fiction and reality no longer conflict, and the difference between art and nature suddenly seems pointless. Art is more than a symbolic language*, more than a metaphor or allegory. It is no imaginary world, it is the real slime-world.

Softly, sounds become audible, playing a familiar melody, Lee Hazlewood's *Some Velvet Morning*. It's his ring-tone.

"Rei, get back to Paris. There's news. Take the 8.44 train, I'll meet you at 15.59 at Gare du Nord. And I miss you."

33427699139605883985567583

An hour later and Rei's sitting in the train thinking of Zoé. He can't stop musing over the last sentence she said. He closes his eyes and considers the words as an arrested wave that he walks round as if inspecting a dinosaur skeleton in a museum. A feeling of familiarity arises in him, perhaps a bull's eye by Cupid* or only a hormonal burst of oxytocin.

The view whisking by outside the train is not about flowers and meadows. Trees and houses mix crazily with the horizon. All we think is but an echo. But the echoes come quicker and expand. Doppler effects wherever you look. Memories are overtaken by events. They dissolve and make waves. The things that happen have already happened, but only in the moment of the occurrence do they release memory from their clutches. Remembering and observing the moment occur in parallel, preventing any mutual influence, as they are identical. A knowledge of the future cannot touch the present. Do we really live in post-history? Has everything that happens already happened? If everything said is borne by vibrating atoms, then the vibrations create an everlasting archive of everything that was. As of a certain point, perhaps the interferences are strong enough to impact back on the present. Charles Babbage* thought that all sounds

and utterances were stored in atoms. Matter would then be a universal library, from which a second-order demon* could select to upload information and proofs of all kinds – going as far as solving crimes. Each grain of sand, each molecule of air would be part of a gigantic memory system, even our bodies' atoms would be replete with data. Biological introspection must go deeper and follow the insight that humans must descend into the flesh that they are to reach those regions where the affinity of matter and mind* is revealed.

The train screeches across the last set of points and comes to a stop on the central platform of the terminus. Zoé is waiting at the beginning of the platform.

“Rei, you look pale. You need a shower, but let's have a Pastis first and slurp a few Belon oysters in my favorite brasserie Cap Vernet. It's on our way. Incidentally, you're sleeping at my place. The institute knows nothing about you being here and only covers expenses for lousy digs.”

“Tell me the news.”

“One thing at a time, and never on an empty stomach. We'll visit an exhibition tonight and meet the members of Lamprey.”

Zoé is in her early thirties and graduated in Biology from the Université Pierre et Marie Curie in Paris, before doing a Ph.D. in Roscoff on deep-sea microbiological habitats. At the age of 18 she wanted to save all the whales, but while a student her interest was kindled in dead whales. When a whale dies, up to 130 tons of flesh, blubber and bones sink to the bottom of the sea and form an island of nutrition for countless species. Amphipods, hagfish and sharks get their teeth into the carcass, while bristle worms, mollusks and snails devour what's left. It is not rare for there to be 45,000 species per square meter of ocean floor. Whale carcasses are gigantic rotting piles of slime that engender biofilms and bacterial lawns with enigmatic biochemical properties. The so-called annelid worms that hang like flokati strands from the whale's carcass are reminiscent of Lovecraft's Necronomicon. Zoé specialized in osedax, the bone-eater, also termed a “blind zombie worm”. The annelid injects bacterial slime into the bone marrow to digest the fat, and is also completely covered on the outside with slime – which brought Rei to Zoé's attention when she was working on her dissertation.

After the fourth Pastis they feel relaxed and refreshed. Rei wants to order a Chablis and Livarot, the scent of which is wafting over from the neighboring table,

but Zoé wants to get going. In the Rue Newton* Zoé lives in the apartment belonging to her sister, who studies art and is away for a year in Turin on a scholarship. After swiftly showering they are back out on the street and jumping into a taxi. It's just after eight, and traffic is sluggish. Half an hour later the cab stops in front of a building bearing a sign saying *Maison Mise en Misère*. Young people in hoodies, older gents in black turtle neck pullovers and high boots pose outside the entrance smoking Gitanes and joints. Behind the wide entranceway there's a high almost square lobby, with no windows. In the large white room a number of people are crowding round a woman in white who is speaking from the lectern. Rei looks around for the works on show, but the exhibition is empty bar the visitors. He fears there's going to be a performance, a kind of art that for him is like theater without chairs and a form of torturing the senses*. The woman in white quietly starts her opening address. She talks about emptiness and immateriality, space and reduction, expression and presence. How boring these reenactments are and the most banal thing of all must be the idea of reconstructing Yves Klein's show *Le Vide* at Iris Clert gallery.

Her voice gains force and her words captivate the listeners. The sentences float and morph into objects that spread atmospherically in space and materialize like exhibits. The text triggers a surge of endorphins. The text is doubly coded, first as a plain story that sounds simple and easygoing, and then the subtext, written for the body's molecules. The brain follows the instructions as if they were a manual, deleting and repositioning content to make new bonds possible. The symbolically coded words translate into molecular structures and create a neuronal reality. Consciousness transforms profoundly, and the walls between the visitors dissolve. The opening speaker breathes the sentence “the exhibition is now” and the bright white room is dyed in red, violet, then purple, space and time get fundamentally restructured, and Rei feels he is somewhere else completely. His senses of balance and orientation are upset and only vaguely is he able to move in a coordinated fashion to the buffet. The makeup slides off the visitors' faces and they resemble Carpenter's aliens* in *They Live*. Rei gradually realizes. Amazing, this is posthypnotic neuro-art. No masses of materials, no plinth, all of it bereft of aura*, 100 percent neuro-performative and suggestively induced. No video or beamer required, each person their own projector. The rolls at the buffet crawl like beetles across the floor, cracks appear in the walls. Panic starts, and the first visitors rush to the exit. Art is not to everyone's



taste. Only a few art students remain, two collectors, a drunken gallerist who slept through the talk, and a handful of artists*. Calm is restored and the exhibition proper can begin.

“That’s apocalypse pure, the catharsis of nothingness, the long cherished cleansing of capital. Pure art. What remains is a void full of nuances. Tous pareils: où est la différence?”

The speaker is still wearing her white dress. But it is no longer gleaming like satin, but is furry, and her costume resembles the natural garb of a sloth. The anthropomorphic animal figure dances toward Rei and takes him by the hand. Is this Zoé? Well, it certainly feels like it. The work floats as ineffably as a never-ending story in space. Like an invisible spaceship in the mist of night, waiting for the last dregs and scum to salvage them. Those who remain regard themselves as the initiates. The chosen ones of art, eschatologists who have survived the avant-garde Last Judgment and are now ascending to the eternal Olympus of the muses of art.

On the upper floor, a five-member band is playing fast rhythms, overlaid by a melody that subtly grabs you. The sound is somehow inverse, somehow Indian, or at least Oriental. The beat otherwise banged out by a bass is high, the melody kept in deep notes.

*trois, trois – le jour de gloire est arrivé
quatre, deux – contre nous de la tyrannie
sept, six – que veut cette horde d’esclaves
neuf, neuf – marchons, marchons
un, trois, neuf, six, zéro – pour qui ces ignobles entraves
cinq, huit, huit, trois – c’est nous qu’on ose méditer
neuf, huit, cinq, cinq – liberté, liberté chérie
six, sept, cinq, huit – nous entrerons dans la carrière
trois – le jour de gloire est arrivé*

In the band’s argot the text rhymes, and Rei hums along. He recognizes the numbers and wonders whether they are phone numbers or PIN codes. As the refrain repeats the numbers, he realizes what they are. The number of molecules in a liter of water: 33427699139605883985567583. For Rei a key number, as slime, which is 99.9% water, changes the number of moles. He scrutinizes the band

members who are ecstatically at work at the keyboards or aiming the guitars and bass at the audience like weapons*. Two men and three women move their bodies as if in the thrall of some severe demonomania*. One of them has an eye-patch – they must be the Lampreys.

The air is hot and moist. Beads of sweat are oozing from Rei's pores, and once they reach pea-size meander downwards with gravity, cloying, like slime across the skin until they soak into the fabric. There's Tono-Bungay to drink, with or without Tonic, with a lot of ice and lemon. Rei has lost Zoé from sight and looks for her. Two girls in tight white T-shirts squeeze past him. Across their breasts, the initials D&G are emblazoned in rhinestones, and they don't stand for Dolce and Gabbana, but for Deleuze and Guattari. Asked how they like the band and show, they quote qua duet.

“Human misfortune stems from the fact of opinion. Science, philosophy* and art always involve an *I don't know*, that has become positive and creative, the very condition of creation, and consists of determining by virtue of what it is that one does not know.”

Rei immediately realizes that his purpose is defined by what he does not know. Zoé is the girl under the wig at the bass guitar and the key to the mysterious events. There's trouble in the air. Rei has fallen in love.

Fiction of no friction

We come from dust and return to dust; in-between we expend energy on all sorts of things. Rei learned the sentence from his father, who was an economist and once ran a factory*. Art, in this regard, was one of those expenditures destined to turn the dust of history into money*. Everything obeys the dominant logic of capital and serves the self-valorization of the inherited assets. With growing prosperity and success, life becomes ever more orderly. Or is it the other way round, and everything is just deception? As the houses grow bigger, the white walls become more expansive and the need for art arises. The autos in the carport, the glittering pool in the garden, the freshly mowed lawn, the kids in private school, the wife wearing a dress by Versace. All of it orderly and well-kept. To compensate, you need dedicated zones for chaos and anarchy. Residual

amounts that prove that beneath the smart surface there is depth, the unfathomable experience of the wildness of life. The uninhibited elements of life have long since been tamed and sacrificed to everyday functions. What could be better in the existential boredom than a Baselitz on your wall? Art is expensive and denotes class membership. Painting is expressive and cries out: I'm wild and Rock 'n' Roll. Noble art should be, but not discerning. Art possesses all those things of which the bourgeoisie cannot get enough. An oily smudge on the wall, dripping capital, bereft of humor, bereft of seriousness. The perfect life, as without dangers, in a tamed frame. Painting doesn't care less about the world. It is interested only in things painterly. The figurative is but a pretext for the free play of pure arrogance. Zen Buddhism for tranquilizer-damaged bankers. You can't climb the social ladder by buying cars, jewelry, golf or Rotary club membership cards. If you started out at the bottom and want to get to the top, you need art as your free ticket. It is the key to the Nirvana of capital. Essentially, there are two kinds of collectors. The boring ones who circumspectly invest in redundancies, above all in the painted perpetuation of the identical in history, padding themselves in cotton and vegetating in the belief that all will remain as it is. And those who hurry to burn fast money, to prove their financial oomph. On the way home after closing a good deal they buy things in some upmarket gallery boutique that no one else has and no one needs: derivatives of wasted opportunities for life.

From the kitchen wafts the fragrance of galettes bretonnes. Zoé places bowls of café au lait on the table and dissoluble Aspirin in a glass of water. It was a long night, and it's too late to return to the old life. Rei was hitherto driven by weightlessness in a Laplacean* universe and was obsessed with demons* that thought each of his thoughts before him. Stories, myths, morals, methods, dogmas and laws were all parasites* and controlled his destiny like sacculina* on a crab. He thinks that nothing has become as rare as an independent act; most people are other people; their thoughts are the opinions of others, they lead lives of mimicry, their passions mere citations. That's no wild idea, it's Oscar Wilde. Until yesterday evening Rei felt alienated and burnt out. There was no gap in things, no contingency*. Where is radical freedom? A freedom that construes life as a fiction and celebrates art as the highest form of fiction. What is needed is a panfictionalist liberation front. The fictions that stand out from the sea of latent

stories should burst the world's fetters asunder. Anything else would be merely distraction and illusionism*.

Zoé looks cheekily across the kitchen table and smiles at Rei with his pale face.

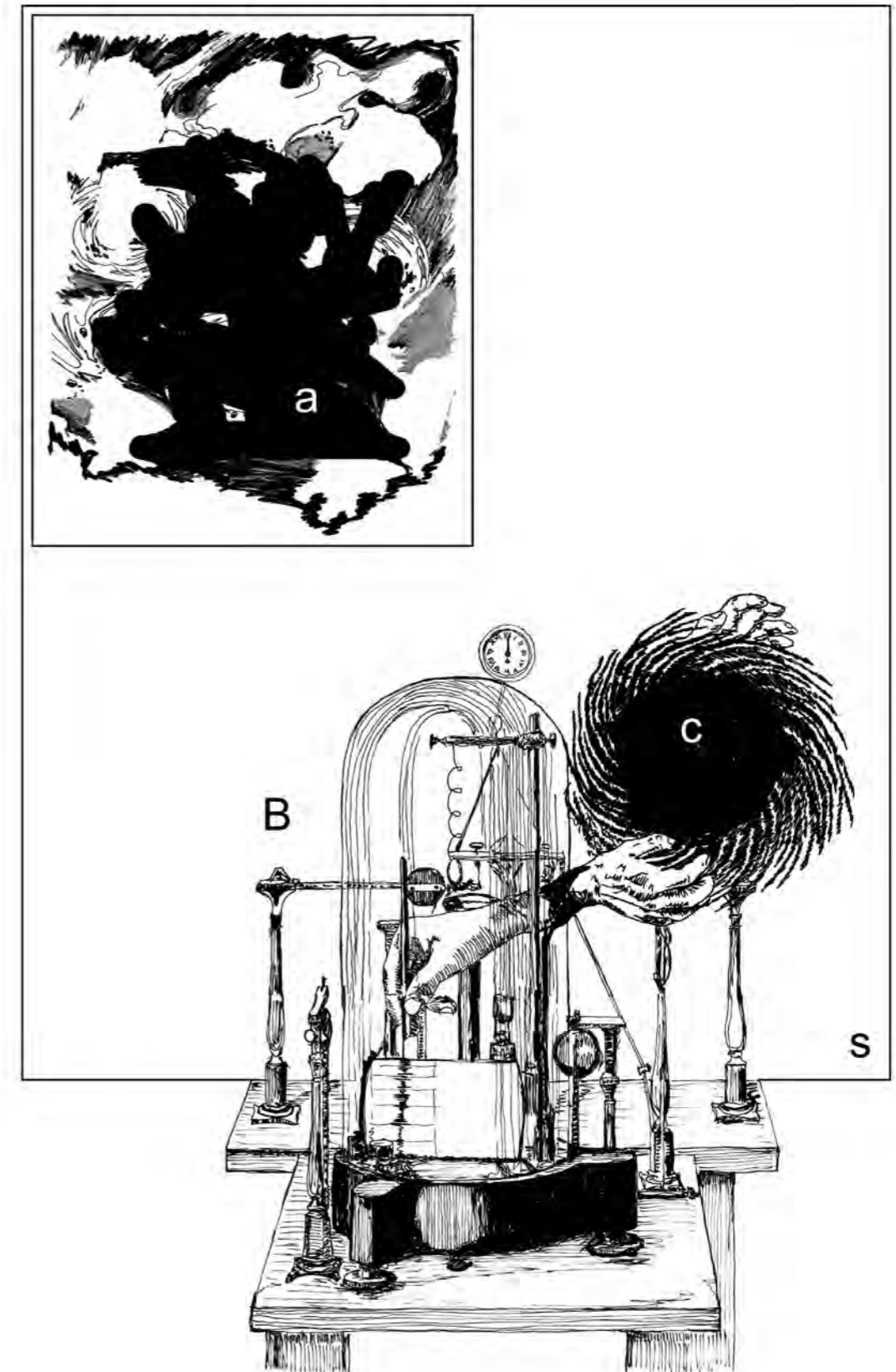
"You're confused. That you hadn't expected. The world doesn't obey any laws of purity. The differences between good and evil stabilize power* but change nothing. Which is why the Lampreys exist. We don't fight the crisis, we are the crisis."

Rei rarely jokes, but if he's in a bad mood he dons the role of Bruce Lee and lets his hands and feet speak.

"Zhè shiii! Don't you think you're taking yourselves too seriously? With what voice do you speak and where does your naïve faith in that critique come from? Yiii! Critique stabilizes the crisis. It describes the normalcy of capitalism*. Siii! Marx already knew that, for crises are the outcome of the inevitable fall in the profit rate in a capitalist economy dependent on innovation. Which is why all critique, especially that by art, is suspected of toppling the system. Liiuu! Critique is not only impotent, it's counterproductive. Critical art is a placebo for a politics* that wishes for domesticated critique. Bāaa! The deal is: the fiercer the critique, the greater the recognition of the art. Art knows that, as do politics and capital, it's simply a few artists* in their naivety who don't want to know it. Lāo dù zii! Why did the Deutsche Bank prefer to always buy pieces by Beuys? Critique and crisis are like yin and yang. The sharper the critique of the crisis, the stronger the system."

"That also applies to your criticism. I will cure your surfeit of ideas and lack of imagination. We're heading for Turin this afternoon. I will love you there."

The old pickup tears through the remaining wisps of fog on the Autoroute du Soleil. Zoé is driving, and Rei is busy watching the slimy film on the windscreen. It's drizzling and the wipers squeak as they distribute the mushy mess. When the raindrops grow, gluey streaks appear, gleaming like oil from the soap from the windscreen washers. The rain flows lazily off the asphalt, and after a few kilometers there's a river several centimeters thick on the blacktop, as if it were sleet. They take the next exit ramp and stop on a parking space a few kilometers outside Lyon. The air is warm but doesn't smell like rain. The liquid falls from the sky in threads, covering the ground like a worm carpet. The translu-



cent milky mass hangs from the bushes like tinsel. Rei wipes the hood with his hand and rubs the slime between his fingers. The friction causes it to become highly viscous, almost firm, but it swiftly regains its fluidity. It has almost no smell but somehow is slightly like a mixture of strawberry and sweat. Rei has never seen something like it before. Some cosmologists claim that a brief storm of fundamental particles can trigger irregularities in matter. A so-called asymptopia could radically influence the behavior of materials such as water, at least for a certain while. As a biologist, Rei does not have much truck with physical speculation, as what is physically possible under conditions on earth has been explored by evolution* and exploited for life. There are various reasons for atmospheric precipitation. He assumes it's all about pollen mixed with rainwater and swelling. From the compartment in the inside door panel he takes out an empty water bottle to collect some of the heavenly secretion dripping from the car body.

"For my collection. At some point I'll analyze the stuff. Maybe I'll discover the primordial slime of life* and they'll give me the Nobel Prize for infusorial goo."

Zoé is taken by the idea and feel privileged to have witnessed the spectacle. She photographs the slime with her smartphone, tastes it with the tip of her tongue and slides around on the slick road surface like a daring kid. Rei gets back into the pickup and uses his fingers to comb the slime out of his hair. The scene has something as banal as a children's party. But just as a clown can become absolutely evil, he shudders as a splash of slime slips down his back, becoming more harrowing by the vertebra. This is no sublime shock or *delightful horror*, but fathomless fear. Being chopped up and devoured is not as bad as having something at the back of your neck gnawing away at you for the rest of your life. Horror movies are like humor: You can shudder or laugh, but be that as it may life continues unharmed. Rei senses that nothing will be the same again. Everyday life is dissolving like meat in sulfuric acid and perhydrol.

"Zoé, I'm frightened. Man has changed nature, and now nature is changing us. We thought our understanding of things was constantly improving, but things have a will of their own and have gone on strike. They're rebelling and raising their voices."

"How can we be so sure that tomorrow everything will be the same as it was yesterday? Like religion, the laws of nature offer us tempting certainty.

Steady things for us, create confidence and orientation. We'd go mad without them, there'd be no society, no politics, no economics. The task of us scientists is to incorporate all miracles into the grand narrative of the laws of nature. If we fail, we have failed as the high priests of reason* and the world order collapses. You can bet we'll read a simple explanation of the phenomenon in the press."

"Media banality won't save us. Post-horror is the truly banal, meaning incessant horror, just as post-humorism is laughter that ends in madness."

"Science is rationalized magic, but not knowledge or certainty. Science only shifts things on the scale of ignorance."

"Zoé, I'm frightened. Ignorance has hit a tipping point no paradigm shift can offset. The world is changing without us. My whole life I've hungered for reforms, but it was me driving the desire. Human nature seemed immutable, stubborn, rigid. I thought I was a mayfly in the cycle of eternal things. Whereas now I feel that youthful revolt inside me is an ossified fossil. I'm a piece of coal burning up in the heat of evolution*."

The rain eases off. Everything now moves smoothly, no limits or barriers. No transitions and rupture, no tangible resistance, no losses in translation. But where does the energy go if there is no friction?

In Chambéry the evening sun pops out from behind the clouds, bathing the Savoy Alps in pink. The air in the car is sticky although the windows are half down. The slime on their shoes has spread across the floor mats and starts to go darker. Their hair is moist and feels greasy. Everything is sticky and is covered by an oily film. They're sweating and their clothes are muggy. Saliva thickens and there's a thickish goo in their nose and throats. The sweat in their armpits, at the napes of their necks and on their palms is fatty, soapy, almost like glue. It goes foamy on the skin, which itself becomes itchy until a thick, thicker, transparent gel squeezes out of the pores.

They're tired and getting sleepy. Around midnight they've reached La Citadelle, turn off the interstate and overnight in a motel. A shower makes them feel normal again. There's no thinking of love-making and they lie like Incubus* and Succubus* in the double bed, and Levanina* sing them into the abyss of dreams.

In their sleep, the slime becomes less awful. Horror gives way to a tender touch that covers their entire skin, forging an intimate bond between their

bodies. In an ocean without limits, they feel united with the world, their organs externalize. Their identities become fluid and their bodily fluids flow from their guts, unite and spread in an even mush over the sheets. Slime is the polymer of escalation. It explodes all notions of volume and entrances the bodies in effervescent gushing ecstasy. The bed has become a fountain, from the base of which the slime rises up as a translucent liquid sculpture, changing its shape as if in slow-mo. The slime knows no scale, does not distinguish the ego from the world. It is the spirit* innate in all things. An animism* that animates all things and gives them voice. They are no longer born as the ego but as the alter. They have literally become the *alter-native*. Not tautologies of themselves. No individualism as conformism. No capitalism* as cannibalism.

Fiat mucus

The next morning Zoé awakes in Rei's arms. Their naked bodies are outlined beneath the thin sheet and like *Amor** and *Psyche** create a marble sculpture by Canova. They are dry, and hungry. They devour cornetti in the seemingly endless Tunnel du Fréjus. They've almost reached the 45th parallel and Turin is close ahead. It's Sunday, so there's no gridlock on the Corso Francia. Shortly after 10 a.m. they park in Via Antonio Gramsci close to Piazza Statuto. Zoé strokes Rei's back and rests her head on his shoulder.

"I love wandering round cities on Sundays. Especially Turin. Where the rational and irrational meet. Together with Lyon and Prague, Turin forms the white triangle of magic, together with London and San Francisco the black one."

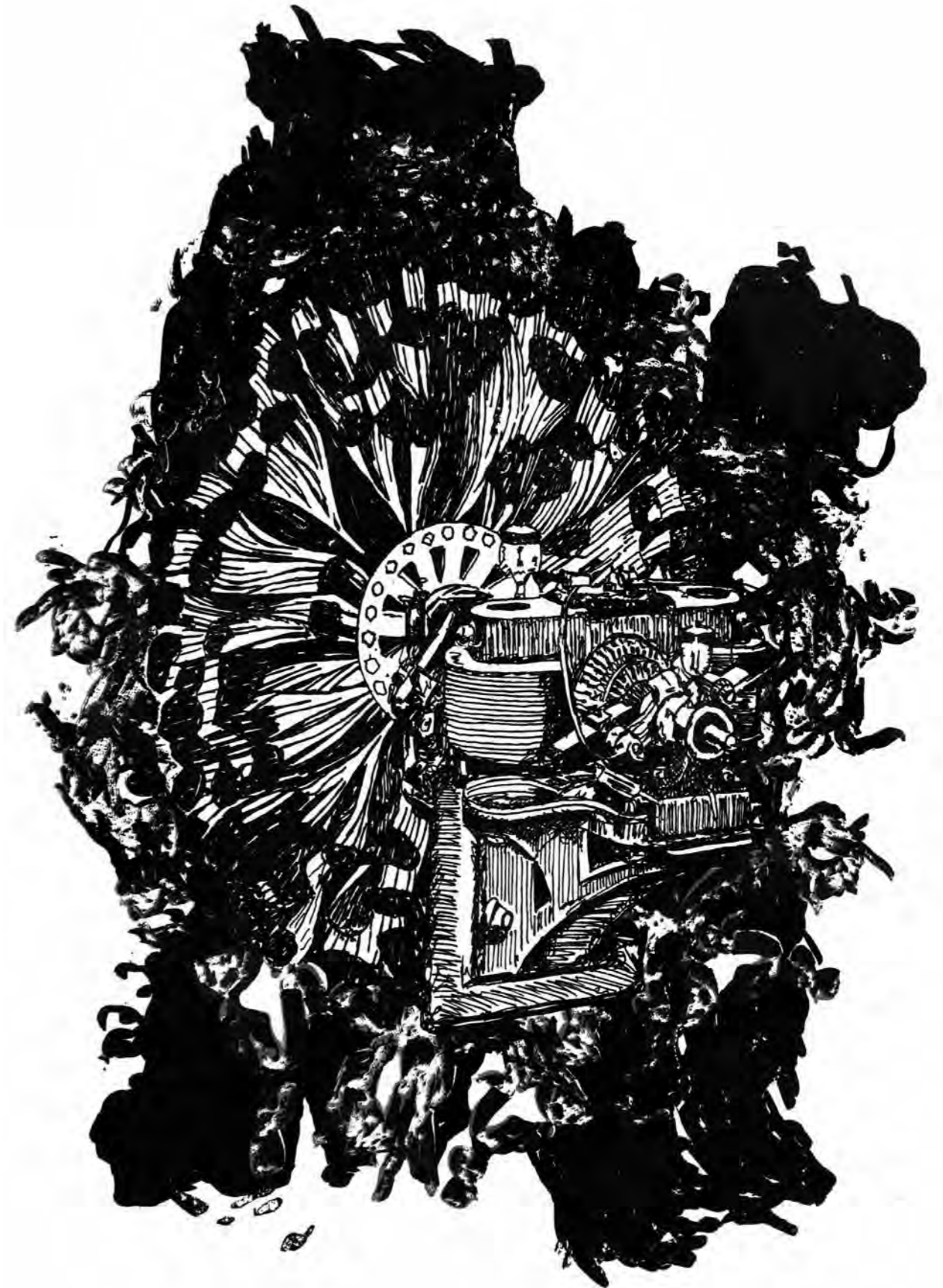
"Astrology and occultism are ideological systems that strike fear into my heart. Replacing civil society with arcane societies. What Gramsci comments on totalitarianism also applies to esotericism."

"Sure, but in Turin there are now more Satanists than Communists."

"Mussolini would probably not have made the distinction."

"Look at that monumental fountain. Commemorating those who died building the Fréjus tunnel. Over the workers' tormented bodies gloats a genius* as an allegory of the triumph of science and technology."

"He's good-looking. Even engineers* can be sexy."



“For Satanists the Devil is the most beautiful of all angels*. An alliance of sensuousness and reason*. Science, politics and occultism can’t be separated that easily. In Turin there have always been lodges, secret societies, initiation sects such as the Carboneria, Giovane Italia and Massoneria. ‘The Devil* is a logician,’ Heinrich Heine once said, and maybe he wasn’t so wrong. There are not only the dead buried beneath the Fréjus tunnel; it is also home to the Ettore Majorana Observatorium. Doing particle research to prove that the neutrino is its own anti-particle. Any if they prove it, it would spell not only physics* beyond the standard model, but would also be the scientific proof of the existence of the Devil* – for the Satanists.”

Rei laughs.

“The Fascists had eugenics*, the Stalinists Lyssenkoism, and following the Antichrist the Satanists now have antimatter.”

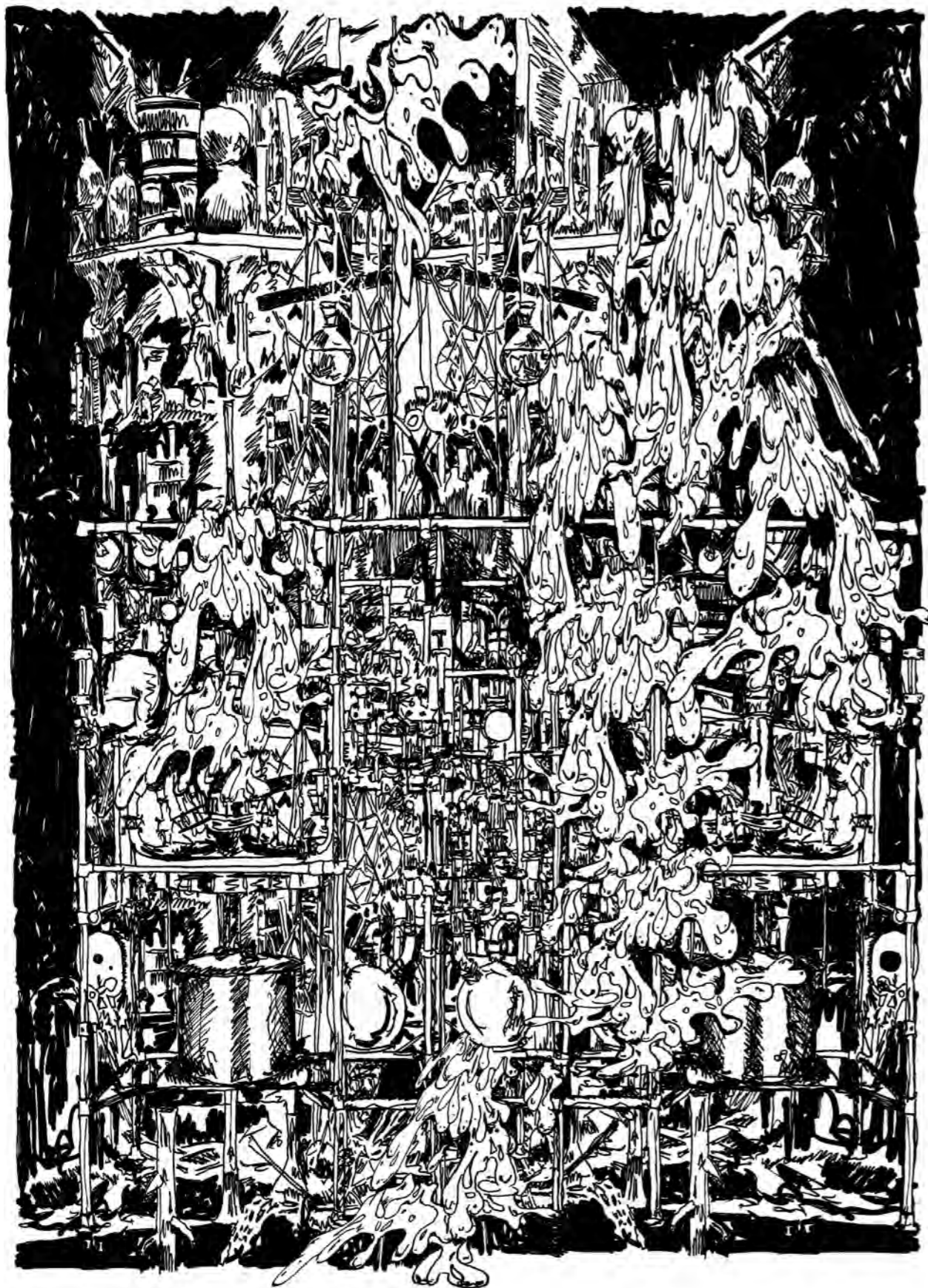
A dark blue Maserati pulls up next to them. A side-window is lowered letting out pleasant cool air. At the sporting wheel sits Zoé’s sister Éline. She is 28 and unadulterated life. Her eyes sparkle behind her sunglasses, and Rei’s breath is taken*. Zoé plops down on the passenger seat, and while the two sisters kiss in greeting, Rei squeezes embarrassed onto the backseat. Its white leather smells new and the multimedia system is playing *Atmosphere* by Joy Division. They drive past the Olympic stadium to Lingotto, to Via Giordano Bruno*. A porter* lifts the barrier into the courtyard of an old industrial building. The car creeps between rusty machines and containers, across a scrapyard and into a warehouse. The roller door drops behind them and they’re standing in a room as if wrapped in Shôji paper. As if inside a diffuse white cloud light has no direction, no source, no goal. Everything is part of a syndetic order*. On tables there are lines of lab and chemical apparatus, coolers and tubing. White crystals grow like coral over glass flasks, measuring cylinders and spatulas. Thick crusts swell from a basin’s outflow covering the edges with a velvety sparkling crystalline coating. Each vessel is outfitted with thermostats and connected to coolers, columns, and reactors. Like the cogs in a machine, the apparatus form a unit, meld to create a machine* of molecular processes. At the tables stand people in white, some in overalls, others in suits by Brioni or dresses by Elie Saab.

“Benvenuti, detto per brindare! Grab a mug of hot chocolate and taste the fresh spring truffles, the flesh of the Gods. We love them with honey. You’ll

dance for joy, laugh and cry. Let’s toast the good life and look to the future. Welcome to the Accademia dei Segreti. We are jokingly called Tute Bianche, though we have nothing in common with them other than being Communists. We call ourselves Otiosi, because we’re leisure-lovers or rather people with a muse*. We don’t like vapid bustle. It’s an illusion to believe that the more active you are, the freer you are. The active tend not to know any higher activity. In this regard the busy bees are lazy, or, to quote Nietzsche: ‘The busy roll like a rock rolls, according to the stupidity of mechanics.’ Our society dates back to the 16th century and was founded by Giambattista della Porta. Our obsession*: the magic of nature. It is our demon*, whose voice we obey. We have been called an occult organization, but that isn’t true. The occult today is as obscene as love for money. It isn’t to be found on solitary cemeteries and in dark cellars, it rules executive boards and political parties. It poses in the harsh light of the media. Today’s occult is not secret, but mendacious.”

Paolo was born an Agnelli, but calls himself an Angeli, because in his youth he heard the voice of angels*. He’s specialized in glossolalia*, and his speaking in tongues is famed for Romantic overtures to women. He never wanted to have anything to do with the Fiat corporation and aspires instead to a new *fiat*. A new society of justice, knowledge and insights. A new human condition that brings together people the world over in freedom and equality, forging a new unity.

Rei starts to sweat. Perhaps it’s the hot chocolate and the heavy honey truffles. He wipes his forehead, feeling the thickish liquid consistency of the beads of sweat. When he looks around more closely he sees that the walls are covered in a wooly fungoid mycelium. Voices sound dull and yet as clear as in a sound studio with no echo, free of background noise. The air is steamy and language becomes an insulating material, symbols become dampeners. The eye blurs and the air condenses in a fine mist that floats above the floor at knee height like a smoky veil. Firm objects enter a slimy state, vibrating like jelly in a railway restaurant car. Clothes and the skin cover Rei’s body like waves cover the ocean. Wobbly flesh, but no muscles, no sinews, only single, unconnected cells. The liquefaction of the world as the ultimate flotation of symbols and bodies causes memory to implode, and time becomes viscous until it stops flowing altogether. Thick and slow, syrup and gelatin, molasses and brine. Everything that will ever be has happened at once. Everything in vitro, nothing in vivo.



“Rei, you look a little pale. Drink a glass of water and purge your mind. We need you here. You have the right questions for our answers. We have the solution, but don’t know why and for what. I’m a scientific illiterate, a genius*, the angel* who guides the hands like Luke did the brush. Our invention is *non humana manu factum*, an *acheiropoieta** of the Enlightenment.”

Rei loses track. He can’t concentrate. Éleine’s white blouse is tight, and the mother-of-pearl button beneath her décolletage seems to be about to shoot into his eye. A small deviation in your metabolism, a change in your hormone levels, a disturbance in your neurotransmitter and your brain perceives the world completely differently. Whether someone is agilely at work*, builds three houses, writes 30 novels or simply passively watches the world go by entails only a minimal divergence of physical parameters.

Rei wobbles to the back of the hall and, hunting for the washroom, goes down a flight of stairs. There’s an airlock that opens, and a corridor full of server racks and cable ducts leads to a brightly lit chamber. Rei is dizzy, tired, listless and somehow in the grasp of the midday demon*. His soul* slips through his fingers.

“You look pale. Sit down. My name is Adamo. I’m an artist* and will make a portrait of you. I don’t work with paint, brush and canvas, but prefer media and tools that penetrate deeper into the material.”

Bereft of any willpower, Rei sinks into a soft artificial leather armchair. A helmet like those Fassbinder’s *World on a Wire* covers his skull and gentle power flows massage his head.

“No fears. The molecular scanner is just tracking the tissue and transmitting the raw data to a computer*. A molecular printer will create a copy perfect down to the last atom, and in a few hours we will hold in our hands your portrait in flesh and blood.”

The printer is equipped with the elements of the periodic table that can be synthesized to form any conceivable artificial molecules. If a slice of bread is copied then it tastes like the original. If it’s a beetle then after the process is complete it simply wanders off. A neo-kabbalist* typewriter that manipulates not alphanumeric characters but atoms and molecules. Just as letters and words give rise to texts, so chemical bonds take material form as real objects. Adamo uses his homemade molecular writer for his poetry. Adamo started with small haikus you could swallow that went straight to the brain. He came to fame with

his molecular art history. For each style* he synthesized the relevant substances to trigger perceptual images of Impressionism, Expressionism, Cubism or Surrealism. Thousands of Picassos rushed through the brain and images by Paul Klee drifted by the mind's eye, more than he actually painted in his lifetime. At the moment, Adamo is writing molecular poems which he presents as bizarre bio-crystalline structures. The second generation of molecular artists are young and wild, such as Havva. She designs insects with lots of legs and absurd wings that evolve from larvae*. As pupae they populate museum collections for years, only to disappear overnight.

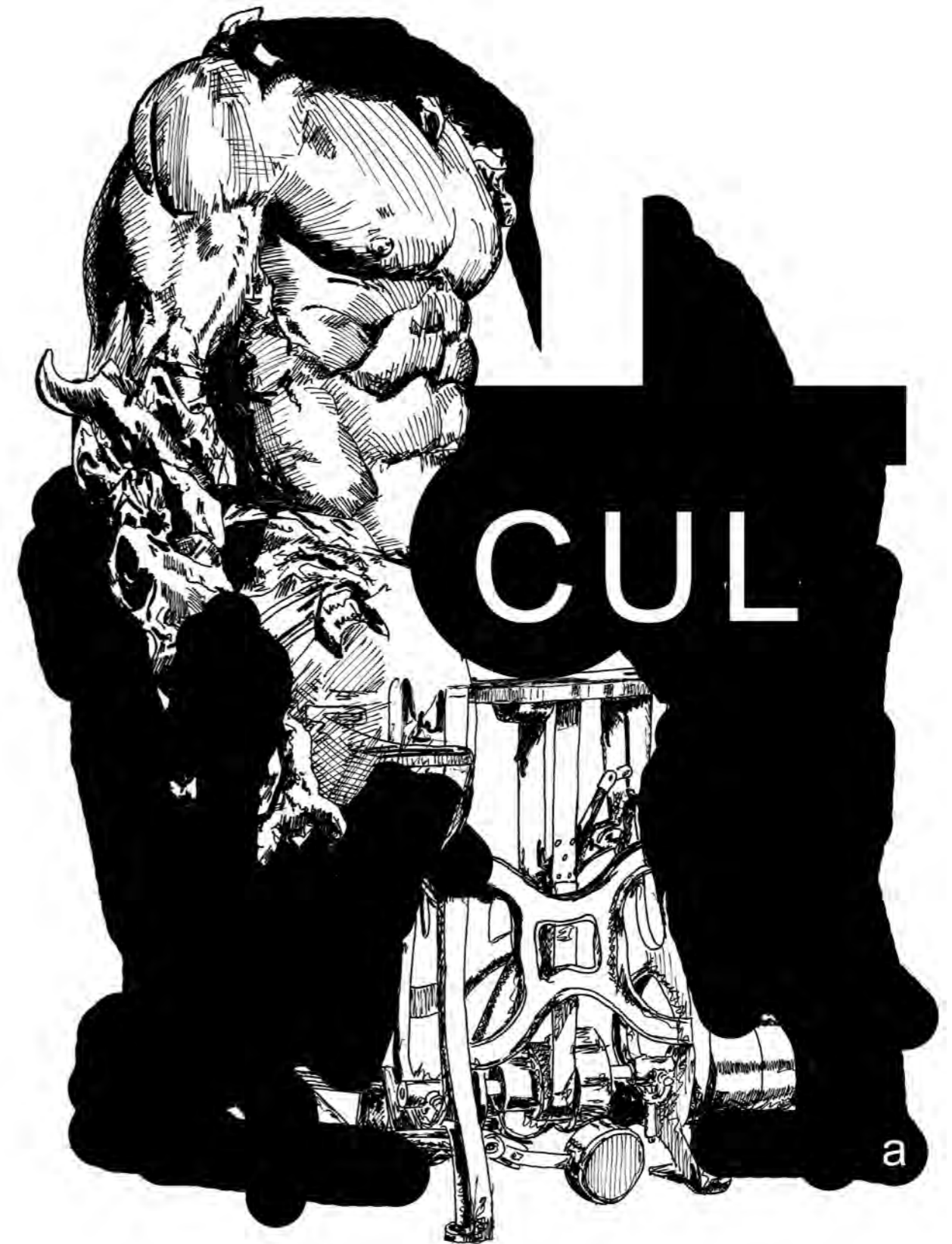
Flickering light massages Rei's closed eye-lids and a burst of colors floods his mind. Is Adamo a new Prometheus* who over and beyond aesthetic effects creates living works? Real art as real life? Not bourgeois poetry, but pieces of autopoiesis*? But even if one function of art is to bring forth the future, Rei does not want to end up an inverse Dorian Gray. He doesn't want a portrait of himself. He hates selfies and gadgets with an 'i' in front of them. For him all individualism is conformism. At the same time, he intuits that the 21st century is defined by neurons and molecules. The 20th-century revolutions started at the mega-level, with the people and therefore came to nothing. Change in society starts with the small things. No totalitarianism is needed, just the minimalism of molecules. Just catalysts and enzymes*. The smallest has the maximum effect.

Rei frees his head from the machine and sways over to the washroom. In the mirror he glances his hair, appalled: it sticks out from his parietal bone like springs. His hair is holy to him. As a young man he read a report about Vahram Hakopian, in which the devout man from Iran with a diamond-studded needle engraved a line from the Book of Solomon* on the single hair of a virgin. Since then, Rei believes that hairs sprout like magnetic tape from the head and store everything he thinks. Sentences grow day and night, with the one or other dream conjuring colored shaded from white to dark brown in his top hair. In his imagination he wears an entire library on his head that has now become disarrayed. The hair is matted and his memories confused.

"Rei, you look pale. We've been looking for you. Paolo wants to show you the factory*."

Zoé sounds impatient.

"Don't let me down. We're going through with this. I will love you for it."



“Angeli doesn’t need me. The upper class needs no knowledge. The upper class has done everything *right*.”

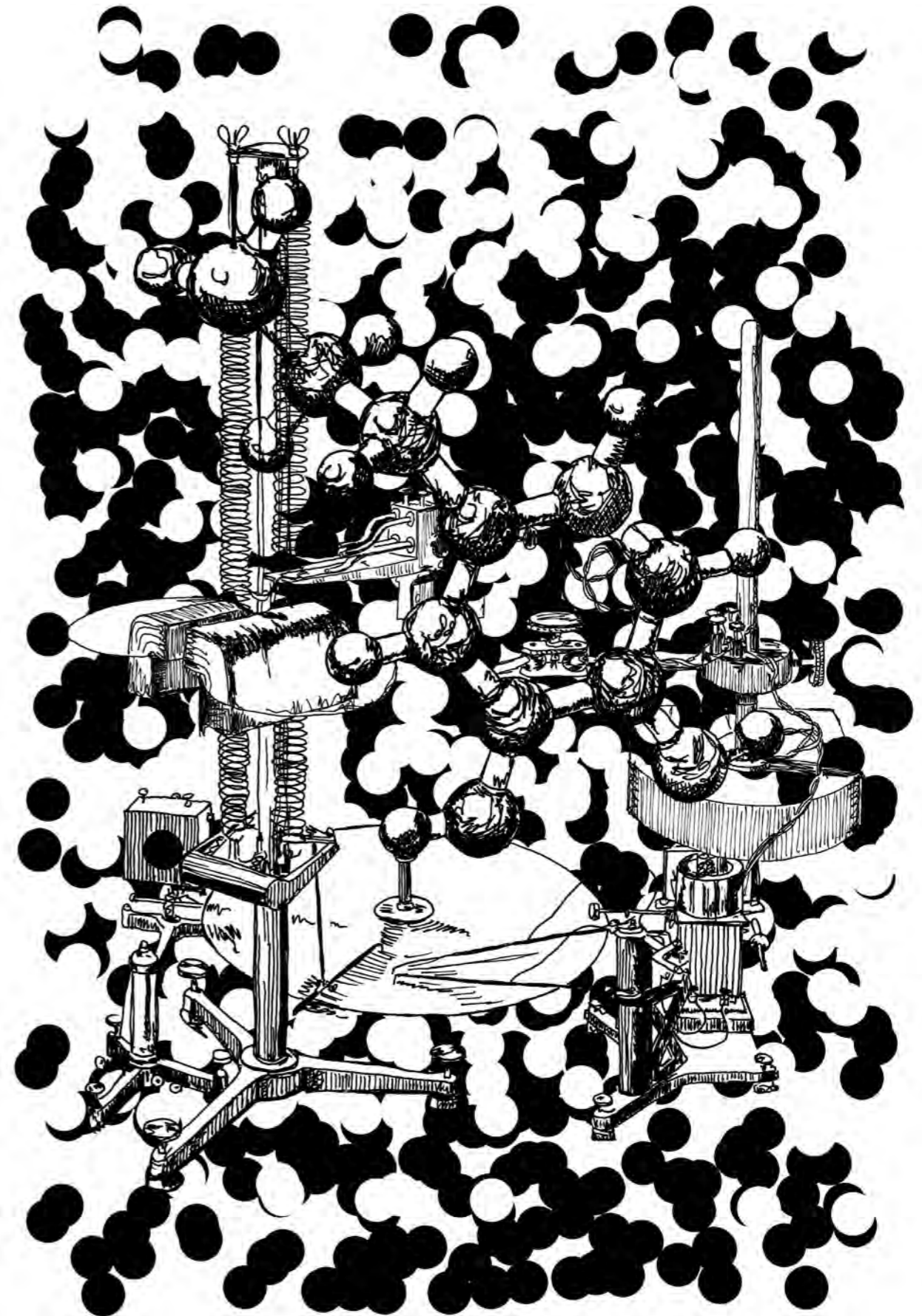
Everyone is gathered back in the hall. Even the one-eyed girl from the Lampreys. In the flasks and reactor vessels solvents are bubbling and the rotary evaporator and vacuum pumps are buzzing.

“Ignore Rei, your work on slime gave us a key insight and you will also solve the last puzzle. You localized a bundle of transposons in lampreys – of unknown origin. The genes in question are far more fascinating than viruses, which are egotistical. They don’t want to change the world, they simply want to reproduce. Transposons are much more intelligent and altruistic. They encode a series of proteins, mutate and learn. They share their knowledge, communicate with one another and with us. In the history of human society growth, power* and sex only ever existed vertically, from top to bottom, from bottom to top. That’s the evil of the world and it causes inequality and wars. True socialism is horizontal, egalitarian, and genetic. To speak of democracy* we need first grasp what *demos** means. *Demos* is not simply the people. Democracy means the people that has found its *daimon**. Our *eudaimon** are surely the transposons in the slime, and in their honor we hereby rename the Accademia dei Segreti the Accademia dei Secreti. From now on we are no longer a secret society but a slime society. Long live the Slime Age!”

P+

From the roof of the hall, finger-thick tubes of green liquid hang, branching out on the ground and ending in glass reactors. In some places the tubes join in a mesh of floating nodes outlining a labyrinth-like pattern in space. Solemnly gesticulating, Angeli walks as if following a green thread along the bundle of tubes and leads the way through the biochemical factory*.

“We cultivate mushrooms and algae on an industrial scale to obtain extracts for new chemical compounds. Green floating algae flow through kilometers of tubing and on the roof absorb sunlight to enable photosynthesis. The algae produce tyrosine, the mushrooms on the walls psilocibin. In the glass reactors, they’re converted into dopamine and psilocin. Synthesis then bonds



the two to form a new molecule psilamine, P+ for short, that does not exist naturally.”

Zoé comes up with a tray of cocktails and hands out glasses. Angeli raises the transparent slimy fluid like a Grail and gazes into the glass as if it were a crystal ball that shows the future.

“Let us drink P+! P+ is the molecular sculpture that will not gather dust in a museum. It should have an aesthetic effect in our bloodstream and brains, stimulating the senses. We want to be its base, its space, its medium. Language and images will no longer form separate spheres. Logic and the senses*, reason* and emotion will meld in a new synthesis. P+ forges the identity of mind* and matter. One small molecule and the world has changed.”

Angeli's eyes are sparkling bright. He is driven by obsession* and in joyful expectation of an attack of the tongues. He feels an epileptic* force rising in him and is seized by a promising spasm.

“Rei, most people wonder who they are, where they come from and where they are going to. The answers are trivial and inflationary. They fill volumes of self-help books. The key question is: WHAT are we? Out of what matter are we made? What is matter and how does it begin to live? Accademia dei Secreti has found the answer in P+. P+ reveals being as slime. It liberates the objects of perception from any false phenomenology and makes them into true objects of cognition. Enslaved matter raped for the sake of its exchange value and staged use value is rendered naked. P+ opens the door* into the depths of matter, into the psychedelic crevasses and fantasia of the flesh.”

A researcher in a white lab coat detaches himself from an apparatus like a locust. He has hitherto gone unnoticed, so mimetically did he blend with the machines. On coming closer, Rei recognizes the student from Bremen. Boris straightens his spectacles and, without moving his lips, launches into a monologue like a ventriloquist.

“When producing P+ large amounts of slimy biomass accrue. We initially thought the slime was an irritating side effect. In your work on slime we then found the key. It is not a byproduct or a waste product; it is the cause and the beginning.”

Rei's brain fills with blood like a dry sponge in water, and his amygdala floods his limbic system. The lock to the uncanny opens and gives him a view of a buried and repressed world.

The slime is no coincidental excretion, not normal bodily secretion. It is a life form of its own. Perhaps Boris was right when he speculated in Bremen that the slime is older than life on earth. Perhaps it is simply waiting for the right moment for its resurrection. And perhaps P+ is the medium in which it communicates, a molecular language in which it speaks. Boris has read too much speculative fiction, but you need people who imagine away like he does in order to recognize that nature is a slimy process that blends all things and creatures in a crawling network of relations to form one nexus.

Boris often seems to be devoid of emotion, but the impression is misleading. His face shows no signs, other than lots of freckles. They catch Rei's attention and generate strange *pareidolia**. In the short pauses between sentences, the dots of pigment become pixels that form patterns and symbols. The melanin conjures up emoticons in his face that accompany his words like subtitles in a movie.

“P+ is the smallest sculpture in the world, its production brings forth the largest sculpture. When making P+ massive amounts of slime aggregate, and at the same time if imbibed P+ liquefies our perception of the world to create a slimy state. In other words, the consumption* of P+ changes our perception and our psyche*, and the production of P+ modifies the composition of the material world. We initially thought it a coincidence that the state which P+ triggers like a psychotropic in our minds is unleashed in the outside world during the production. But P+ is a two-faced molecule in two senses. It impacts in two directions, outwards and inwards. It targets the smallest and the biggest. It has two sides via which it docks in our brains. One side functions as the partial agonist of the D2 receptors, the other as that of the 5-HT receptors. It functions psychologically and physically, on the imagination and on reality. The hallucinogenic/fictional energy inside the psyche is congruent with the change to external reality. It is psychotropic and *physiotropic*. Thought and real being, gene and meme* become congruent, setting in motion a pump between inside and outside, between the smallest and the greatest. In your legendary article on transposons in lampreys you localized genes for the slime production that are much older than the creatures themselves, asking the question whether these transposons can move to other species, too. For me that's the proof for an ancient slime-born form of life that waits on the ocean floor for the right moment to ascend and colonize species. I call this ancient slime transposon the Cthulhu gene in honor



of H. P. Lovecraft. Under lab conditions we have not yet managed to synthesize a protoplasm that independently brings forth P+. As in lampreys, the transposon does not trigger the discharge of P+. Only in humans is the gene selected for extended protein synthesis and triggers endogenous production of P+. Presumably because P+, like many other psychotropic substances, primarily functions in humans. We wonder how we can insert the gene at the right point to trigger the production of P+ in the human body. What we need is a suitable slime maker that can serve as a living bioreactor for the output of P+."

"Boris, you have the right questions. So why do you need me?"

"Rei, you are the answer!"

Zoé places her hand on Rei's shoulder and kisses his ear.

"The transposon has spread and lives in your body. It found you to be its suitable host. You are the medium of the Cthulhu gene!"

Angeli solemnly raises his glass. The situation calls for pathos, and after a pause his gaze ceases to be inward and comes to rest firmly on Rei.

"Rei, you are the hope for change. Everything you think will be translated into reality. You are suffering from the Holy Disease* and were selected for the gene. Your thoughts are contagious and will infect the world with ideas. Let us drink to Rei! He is the Alpha and the Omega, the Geminus and the Biceps. He is Janus with the two faces. He looks at the past and gazes into the future. He links mind* and matter."

Rei senses that there's something wrong with him. For days now he has suffered bouts of sweating, hallucinations, nightmares* and alienation*. He is pale and at times feels ill. Like bouts of malaria, he is constantly being seized by moods that trigger a thinking disease* and can torment him like a Cartesian demon*. The transposons must have entered his bloodstream. But how were they able to place themselves at the right point in his genome? How did they populate trillions of cells? Why him?

Working with the flesh

Rei feels gravity's pull. His body goes soft and starts to melt like warm wax. His bones consist only of marrow and his head sinks into his torso. Like a subma-

rine he dives into his bowels and his outsides fall inwards. The world's consistency becomes porous and airy like yeasty dough fermenting*. Foam is everywhere. The countless little bubbles inflate into architectural spheres and cosmic domes and then suddenly burst. The view changes from complex view to fish eye, the foam decomposes into slime. Dimensions get blurred, and Rei can swim back and forth in time*, dip in and out of space. He can't penetrate things, but he doesn't need to. Things look as if he were seeing them through a magnifying glass. All foggy from a distance, all sharply detailed close-up. The idea of a pan-optic* view and total transparency* seem to him to be an obsolete paradigm. The panorama of a landscape or the view of a library is seductively beautiful, but empty, bereft of meaning, not an entity. The lion lurks invisible in the grass, the bomb explodes in the shadow of the book cover.

Rei faints and comes to on a chaise-longue. He is lying in an office furnished by Carlo Bugatti. Strange symbols, intestines, veins and sinews are woven into the textile wallpaper. His color perception is more acute and peripheral things on the edge of his vision come to life, scamper and whisper quietly. The mysterious creatures are reminiscent of Kafka's Odradek* and drag themselves across the floor as hybrids of steel and insect, mole and potted plant, beer bottle and gnome*. The Oriental carpet turns into a giant turtle and recites sentences from Huysman's *À rebours*.

Rei hopes that it is all just a dream. He harks the sound of the alarm clock or a call, but what he hears is the rush of blood in his ears. If dream and reality can factually no longer be distinguished, all that remains is fiction. Only now does he notice Zoé and Éleine. They're sitting behind him in armchairs, their legs crossed like psychoanalysts. Zoé is clever, Éleine is beautiful. Together they're like Laurel and Hardy. Éleine is thoroughly mediocre. She has perfect measurements, embodies symmetry and harmony. Were one to measure all the girls in Paris and derive the arithmetic mean of the data on their proportions, then Éleine would be the product. Exactly what his drive* desires.

"Rei, relax, it's almost over."

Farts sneak out, and reflux sends thick phlegm up his throat. Perhaps psychoanalysis was but a temporary insult to humanity and the great Other went by the name of slime? Perhaps Freud* hat hitherto been completely misunderstood and the actual trauma is a mucous glandular organ? At any rate, repairing and renewing humans must start with the cells and the body's smallest



molecules. Therapy must eat its way through the flesh like the triangular teeth in the lamprey's mouth.

Élaine's voice starts to softly massage Rei. In his dreams, the words become flesh and he wants to unite with their secretions.

"The slightest trace of matter can determine our fate*. Without matter no dreams, without dreams no reality. The power of your mind is located in your glands and pores, not in your brain. The future is reflected in the sweat on your brow. Now, with the revolutions forgotten, it's time to start work* on fiction. But how to get a clear mind and world? Everything is distorted by the dreams of ideology. After the death of the great narratives, all that remains is concerns about health and safety. Humans believe in an Ego that is located in the brain and hallucinate their identity. They're frightened of being flesh, are disgusted by puss and lymphatic fluid, are ashamed of snot and excretions. We want to be mindful, noble beings, but that is nothing but smoke and mirrors. What is needed is work* on the flesh."

Before Rei's genes run amok*, Zoé's clear voice of paranoiac reason* cuts in.

"More entropy* is needed, as entropy is reality. The essence of being includes decay as transformation and trans-substantiation. P+ fuels the river that carries thoughts along with it and transposes consciousness into the state of the flesh. We must leave anthropocentrism behind us and move on to a state of digestion. We must become different beings in order to explore the essence of being. We are tired of working ourselves ragged studying symptoms. Religion, politics, economics, art, they're all epiphenomena. Distracting entertainment for despairing Ego-hunters. Slime by contrast is a radical ontological category. Truth grows in the flesh. It isn't air, it has weight and body. Ontology is something for butchers. It's about the minced body, bones and fat, meat and innards. Bodies need to be broken open like ripe figs. Let the juice squirt over the ground and thicken in a slimy puddle."

Rei runs his fingers, stroking, through his hair feeling each strand of memory individually. On what occasion did the transposons spread? It must have happened in Pauillac. He hadn't noticed anything when taking samples of the germ cell tissue, but that evening he had had a little cut in the ball of his thumb. The needle of the biopsy punch must have gone through the animal and glove and squirted cells into his bloodstream. Scavenger cells prevented inflam-

mation, but released transposons that were whisked by his blood into his organs. The first harmless outbreaks had been in Bremen and Paris. Unlike a virus infection, there is no fever, no immune system is busy battling something. Each hour the process simply progresses. The transposons have started reprogramming his genome and placing his cells in a new order*. Rei realizes what he has long since sensed. He is no longer in charge of his own body. His name is legion, for he is many.

On Rei's gleaming forehead thick beads of sweat run like slugs. Angeli bends over him and inserts a subcutaneous catheter in his stomach out of which an oily liquid seeps. He greedily wets his tongue and distributes the goo over his gums. He wants to taste P+ in its purest form and gazes in yearning at the swollen body.

"Rei, you are the first person to overcome the limits of his own species. You are the plus ultra of a new future. Humans have traveled in space, have descended into the depths of the oceans, but no one yet has surpassed his genetic limits and liberated himself from the cage of his own body. You are mutating into a shape-shifter who is slowly fleeing necessity. We are all born in slime and after death revert to slime. But you will live eternally as slime. You will be free. You will be both shapeless and also assume any conceivable shape. You will be form and anti-form, personified contingency. We envy you. We have tried everything to be different. We've experimented with disinhibitory substances that directly affect the nervous system. We've tried recipes by Giambattista della Porta, tested sodium oxybate, derived drugs* from harmless supermarket goods, we've extracted solarcaine from sun-screen sprays and benzocain from ejaculation-delaying penile creams and gulped huge doses of water-dissoluble vitamins. Nothing yet has liberated us. P+ offers us the opportunity for a short time to be like you, to hark the world's inner voice and to feel being. But you will be P+ forever. You will have an effect on our bodies, you will speak to us. You will be our *daimonion**."

Slime Age

Time* oozes and expands, until suddenly a thread tears. It's night and from the roundabout the blue Maserati takes the Corso Giulio Cesare. Rei is lying in the

back of the car, gazing out the window dotted with raindrops. They reflect the surroundings like compound eyes. On the A4 to Trieste the dots become lines and once the car hits 180 km/h they become a surface. Éleine loves speed. She's driving, Zoé sitting next to her, and she's giving the V8 full rein. The wheels centrifuge the water from the blacktop and atomize it into a fine spray. The throb of the engine blends with the sound of the wheels and the combination is a vibrating hum, its pitch changing depending on how strong the rain is and how fast the car. Rei is open to all forms of *apophenia**. He sees faces in the clouds, he hears cheerful laughter in the sound of a circular saw. People tend to lose this ability as they get older, but in Rei's case they intensify owing to his enhanced dopamine levels. He nurtures them in his day dreams and things talk to him. In the car's purr he hears voices of the Sirens and the film of water on the road starts to sing. With tiredness, so a choir sets in, orchestrating his restless thoughts and dipping them in a polyphonic flood. Everything flows. The auto, his thoughts, his bodily secretions, and the rain. The road becomes the stream of unconsciousness. He remembers a last sentence from the Aeneid, before the muse who was Achelous' daughter rocks him gently to sleep and he is whisked away by the tug of forgetting: "Those souls* to whom, by fate, are other bodies ow'd: In Lethe's lake they long oblivion taste."

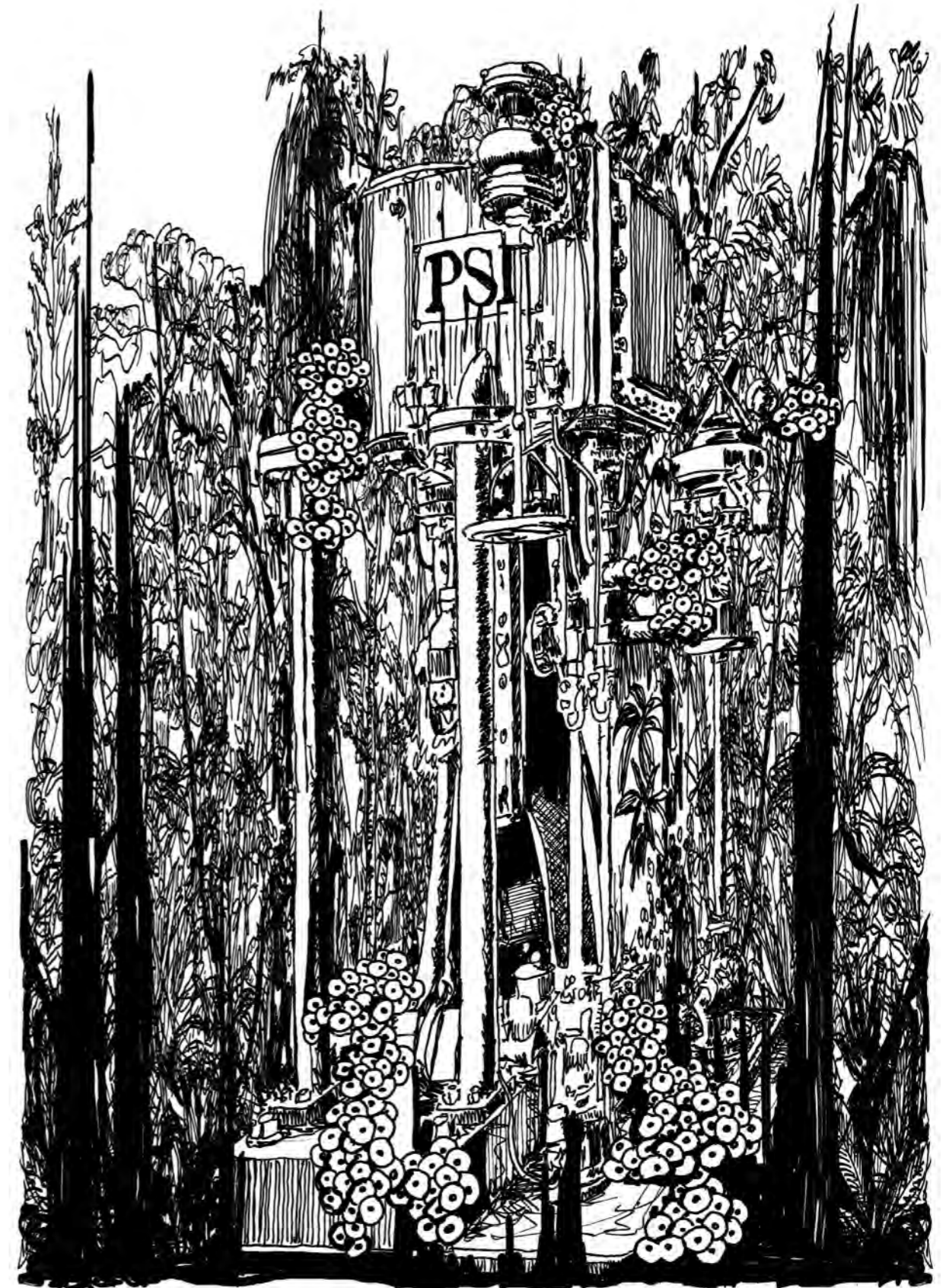
Dawn breaks near Udine. With the light, Lethe is dispelled and the 500 hp chase down *alétheia*. They're hunting the truth, and on the interstate between Amaro and Zöbern Éleine guns the engine and the needle shoots up to 300 km/h.

Zoé pokes her head round between the headrests and strokes Rei's swollen legs.

"We'll soon be in the city of snails. The Viennese are floored and crawling. They're thirsting for a conditional clause and behave toward reality like snails do to salt. Whenever they touch the truth, they shrivel and start to foam. The Viennese are not interested in the world but only in what they drink and eat. You'll go through their bodies like a warm knife through butter. You will populate their bodies and cut their flesh into sausage-like sculptures ready for the pan."

Éleine's glittering fingernails dance across the dashboard touchscreen and Billy Idol's *Flesh for Fantasy* booms out of the loudspeakers.

"Rei, you are the flesh for the fantasy*, the culture medium for our dreams and desires. In you a society will grow that places all people, organisms



and things in new structures. We are not occult drug freaks who think that reality can be changed by perception. Instead, we believe that a change in perception always goes hand in hand with a change in reality. We call for an aesthetics* of the real and of matter. Material properties have always played a role in the visual arts, but now it is matter per se that becomes art. Just as science had to become art for reality to change, art must become matter in order to be real. Through you we will get a completely new idea of matter. We will reside in you, speak in you, make love in you.”

Shortly outside Schwechat the air grows heavy. The drizzle thickens and starts to streak down. The damp air inside the car condenses on the windows and the seats feel like sponges. Everything smells musty and the white leather of the ceiling seems to be covered by a fine mycelium. The chromed strips bubble, and rust appears beneath them, and puddles appear under the seats. By the Radetzky Bridge over the River Vienna it's over. The Maserati is only firing on three cylinders and there's smoke coming out from under the hood. They get out and Rei leans over the railing, tired. He is standing at the place the Viennese call the Gate to Hell, and vomits watery slime. The demon* that found him in Pauillac has reached its goal. The Cthulhu genes that slumbered in the lampreys on the ocean floor have undergone selection since time immemorial. They awaken in their host's flesh and order a huge festive meal on which the world will feed forever.

Starting from the pineal gland, all the glands in Rei's bloated body hypertrophy and start to produce P+. The gonads in his testicles swell enormously and his sweat glands excrete huge fat drops. His eyes exude thick gooey blobs of slime, gathering in front of his pupils like inflated contact lenses. Zoé hugs him tenderly from behind and kneads his protruding belly.

“People are dried out and burn like kindling. They're suffering from burnout and depression. They're ill from worrying about their health and safety. Museums and galleries are turning into spas. Wellness artists stage pleasant countryside settings, sunsets and brooks for denatured urbanites who have lost any feel for the world and for nature. Since Modernism, art believes in production without narration. But if there's no story left to tell, the thread gets lost and with it the connection to the world. Humans are drying out, which leads to their mummification. There is no juice left in their bodies, they are petrified and become fossils. Before humanity becomes extinct, it conserves itself. It curates its

disappearance in the Museum of Post-History as the Paradise of the Eternal Beyond. Accademia dei Secreti wants to provide people with moisture and blend us all protoplastically to form a new community. The slime that is you will save us. It will be our *phalanstère*, our *oikos* and our *polis*.”

Rei feels cold. His body is wet and slippery. In his head, ideas are bubbling like gas* in the blood of a diver suffering from the bends. In the Broca area of his brain, little bubbles filled with words form and tickle him with questions. What happens if systems become irrational? Does this boost their complexity or their opacity? Will the differentiations and distinctions take on a life of their own? Will the discourses, rules and logics swell up to form a polyphonic noise? Or do they simply mask power plays that skillfully camouflage themselves in ostensible opaqueness? When does complexity collapse? How does order and harmony arise from chaos? How do symmetries and structures, crystals and patterns arise? What makes everything simple, clear and clean?

The bubbles burst. They are the last thing he hears of his Ego. His self liquidizes and drowns the thirst for answers. His hunger for purity, clarity, control* and surveillance* is stilled. The slime has conquered Rei to save him.

The Leviathan* has risen up from the depths of the ocean to blend people in its protoplasm. It is no fiery spirit* and burning ideology, it is wet matter. A single creature and yet likewise an entire eco-system. It will cover all surfaces with a thin biofilm and a *superficium*, launching a biological Internet of Things* and Beings. The slimy coating will creep across the floors and walls, across the skin and into mouths, will grow through the bowels and spread as diarrhea. It will become a global network that extends from the water pipes and rivers through the oceans and the forests to the tiniest tips of ice in Antarctica. The slime will become the demiurge* and the *daimonion**.

Rei has dissolved, heralding the beginning of the Slime Age.

Everything communicates molecularly: *quorum sensum*.



DAS EIGENLEBEN DER OBJEKTE

Ein Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Graham Harman

TF: Wir treffen uns im Monat März, der in H. P. Lovecrafts *The Call of Cthulhu* (1926) eine zentrale Rolle spielt. Maler und Dichter haben verrückte Träume, Albträume von einer bizarren Architektur und einem bizarren Organismus. Heute ist der 12. März, und ich würde gerne unser Gespräch mit Lovecraft und Schleim beginnen.

GH: Tatsächlich habe ich Lovecraft erst spät gelesen. Die meisten Leute lesen ihn als Teenager, und ich weiß nicht, ob ich als Teenager überhaupt wusste, wer das war. Ich habe Lovecraft erst zu lesen begonnen, nachdem der Band mit seinen Werken in der Library of America erschienen ist. Hätte man mich zuvor über Lovecraft befragt, hätte ich gesagt, ist das nicht einer von diesen Horrorautoren à la Stephen King, und nichts dagegen, aber ich habe wahrscheinlich keine Zeit, diesen Schund zu lesen. Doch in dem Band der Library of America wurde er in einem Atemzug mit Edgar Allan Poe genannt, und ich bin ein großer Fan von Poe. Obwohl ich diesem Anspruch skeptisch gegenüberstand, beschloss ich, einen Versuch zu wagen. Die Geschichten sind chronologisch geordnet, sodass sie mich zunächst nicht wirklich interessierten. Was mich als erstes packte, war *The Case of Charles Dexter Ward* (1927). Ich sah in diesem Werk wirklich etwas Neues und Großes, und als ich dann zu den berühmteren Stories kam, war ich natürlich richtig gepackt. Ich mag Lovecraft aus vielen ähnlichen Gründen, aus denen ich auch Poe mag. Es sind nicht nur die gemeinsamen Themen, sondern auch die Art, Sprache zu benutzen. Sie haben eine bestimmte Art, Dinge zu sagen, und das, was sie sagen, zugleich zurückzunehmen. Jemand meinte einmal, Cthulhu sei nicht furchterregend, denn ein Drache mit einem Oktopuskopf jage niemanden einen Schrecken ein. Und das würde auch stimmen, aber so wird Cthulhu eben nicht beschrieben, sondern eher etwa so: „In meiner zerrütteten Fantasie erblickte ich einen Moment lang eine Art Drachentorso mit einem geschuppten, breiigen Tentakelkopf und einer vage humanoiden Kontur, und doch war der allgemeine Eindruck irgendwie entsetzlicher als alle diese Elemente für sich genommen.“ Sehen Sie, man kann es nicht direkt veranschaulichen. Denn man kann

nicht in bildlicher Hinsicht das hinzufügen, was er in sprachlicher hinzufügt, sprich die Unbeschreibbarkeit. Und er sagt nicht einfach nur: „Es ist so erstaunlich, dass es unbeschreiblich ist und sich nicht in Worte fassen lässt“. Sondern er unterläuft auch diese Strategie. So heißt es etwa in *The Dunwich Horror* (1928), als Wilburs Körper auf dem Boden der Bibliothek zerfällt: „Es wäre abgedroschen und nicht ganz zutreffend zu sagen, dass keine menschliche Feder dies beschreiben könnte.“ Er ist sich also der Tatsache bewusst, dass er das Klischee vermeiden möchte, zu sagen, etwas sei so erstaunlich, dass es unbeschreiblich ist, und beschreibt es dann trotzdem. Auch Poe macht das häufig. Poe hat bei diesem Trick vermutlich Pionierarbeit geleistet, außer es gibt noch frühere französische Quellen. Poe sagt häufig Sachen wie: „Man hörte nur einige sonderbare Geräusche, und diese stammten von Streichinstrumenten, die Usher nicht erschauern ließen.“ Er lässt also alles in der Schwebe. Und dennoch hat man das Gefühl, es sei sehr konkret und stünde einem unmittelbar vor Augen. Das ist mir wichtig, denn das sind *Objekte* für mich. Objekte sind da; man kann sie nicht mit Hilfe einer Beschreibung paraphrasieren, aber sie sind dennoch wirklich da. Es gibt etwas jenseits der Worte, aber nicht *gänzlich* jenseits der Worte. Das sind meine ersten Gedanken zu der Frage, warum Lovecraft mich derart angezogen hat.

TF: Lovecrafts Beschreibungen von Cthulhu variieren sehr stark. Manchmal heißt es, er habe einen Oktopuskopf, doch zugleich wird von ihm behauptet, er löse sich auf. H. C. Artmann bezeichnete dies als „versprengte Plastizität“. Es ist wie Negris Multitude. Es löst sich auf und kommt wieder zusammen, hat also keine festgelegte oder statische Form. In der traditionellen Bildhauerei bestehen Statuen aus Bronze oder Marmor, doch Cthulhu ist ein neues Konzept, um eine Form zu beschreiben. Es ist eine Form, doch zugleich ist es immer auch eine Antiform. Form – Antiform war ein verbreitetes Thema in der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahren, vor allem bei Robert Morris und in der amerikanischen Konzeptkunst. Für mich beinhaltet Cthulhu beziehungsweise Schleim vor allem ein Konzept der Kontingenz. Er birgt alle erdenklichen Formen, und gleichzeitig entzieht er sich jeder fixen Form. Er ist der Albtraum für jede klassische Skulptur. Schleim symbolisiert eine unheimliche Ordnung, die für Unordnung, Chaos, Entropie, Sepsis, Verfall usw. steht. In unserer Kultur haben wir Angst vor Schleim, denn Schleim ist ein Symbol für all diese negativen Dinge. Nichtsdestoweniger werden wir im Schleim geboren und wir enden als Schleim im Grab.

GH: Das ist ein entsetzlicher Gedanke.

TF: Vielleicht entsetzlich, aber genau deswegen gibt es Kultur. Sie hilft uns, trocken und sauber zu bleiben. Wir sitzen beispielsweise gerade in einer Bibliothek. Und Bibliotheken sind nicht nur Symbol und Ausdruck für Kultur, sondern auch für Trockenheit. Auch Museen sind trockene Orte, verfügen über spezielle Klimaanlage usw. Selbst unsere Körper und Gesichter versuchen wir trocken zu halten. Wir versuchen, nicht zu schwitzen, wir putzen uns die Nase, wir versuchen, keine Tränen in den Augen zu haben usw. Wir haben eine Kultur der Mumifizierung, der Petrifizierung und der Musealisierung. Schleim stellt für mich einerseits ein erweitertes kulturkritisches Konzept bereit. Und andererseits ist er für mich ein interessanter skulpturaler Werkstoff. In Ihrer Philosophie spüren Sie dem Wesen der Objekte nach. Welchen Objektstatus hat Schleim? Was ist Schleim? Erinnern Sie sich beispielsweise an diesen Flüssigmetall-Roboter in *Terminator 2*? Er konnte jede Form annehmen, humanoid oder dinglich.

GH: Man kann das auf unterschiedliche Weisen sehen. Eine ist, darin einen anti-objektorientierten Werkstoff auszumachen, der nichts Besonderes ist, wie das *apeiron* in der vorsokratischen Philosophie oder wie Gilbert Simondons Vorindividuelles, bei dem es sich um nichts wirklich Bestimmtes, doch etwas allem Individuellen Vorgängiges handelt. Ich bin mir dessen aber nicht so sicher, denn Lovecraft spricht häufig über Dinge, die formlos zu sein scheinen, tatsächlich aber eine Form haben, die irgendeinem auf der Erde unbekanntem Formprinzip entspricht. In Lovecrafts Geschichten sehen Objekte häufig grauenerregend aus, doch tatsächlich scheint ihnen ein Organisationsprinzip zugrunde zu liegen, das sich aber unserem Verständnis entzieht. Vielleicht erinnern Sie sich an *The Colour Out of Space* (1927), wo es Tropfen von Farbe gibt, die in der Quelle landen und alles vergiften. Das bedeutet Schleim für mich. Für mich ist das fast etwas, das eine andere Art Objekte nahelegt als diejenigen, die uns visuell zur Verfügung stehen. Ein Objekt muss nicht dauerhaft oder fest sein, um ein Objekt zu sein. Damit etwas ein Objekt ist, muss es lediglich in keiner Richtung weiter reduzierbar sein. Man darf es weder auf seine Teile noch auf seine Wirkungen reduzieren können. Schleim erfüllt dieses Kriterium ebenso gut wie irgendetwas Anderes, denn wenn man Schleim in Atome oder subatomare Teilchen auflöst, ist es kein Schleim mehr. Es bedarf einer emergenten Schleimhaftigkeit. Und Schleim ist auch nichts, bei dem es sich einfach nur um seine Auswirkungen auf uns handelt oder um das Grauen, das es bei uns auslöst. Es gibt da etwas, das verlangt, dass wir uns ihm auf eine bestimmte Weise nähern. Schleim hat für mich also auch etwas Objekthaftes. Aber ich stimme Ihnen zu, dass man in gewisser Hinsicht auch die Auffassung vertreten kann, dass die menschliche Kultur um die Vermeidung von Schleim herum organisiert ist. Ich kann mir nichts Schrecklicheres vorstellen, als mit Schleim bedeckt zu sein und über einen langen Zeitraum in diesem Zustand verharren zu müssen. Doch bei Lovecraft, meine ich, spielt Schleim eine andere Rolle. Er hat bei ihm etwas Transzendentes, weist auf etwas Tieferes hin, das wir nicht begreifen können.

TF: In der Kunst des Mittelalters gab es die Unterscheidung zwischen den *artes liberales* und den *artes mechanicae*. Die *artes liberales* waren immaterielle Künste wie Dichtung oder Musik. Die bildende Kunst wurde dagegen den *artes mechanicae* zugerechnet, weil alles Körperliche und Materielle säuberlich vom Geistigen getrennt wurde. Musik war Mathematik, Literatur war Rhetorik und Philosophie. Skulptur und Malerei war dagegen nur Fleisch und schnöde Materie. Das große Defizit von bildender Kunst bestand also darin, dass Skulpturen und Bilder aus Materie bestehen. Genau dieses alte Manko macht für mich bildende Kunst heute interessant. Werke aus spezifischen Materialien zu fertigen und diese Teil einer Narration werden zu lassen, löst die hermetische Trennung in Körper und Geist, in Material und Konzept auf. Deswegen interessiere ich mich für die Verwendung spezieller Materialien. Mich interessiert, neue Materialien herzustellen und mit diesen neuen Materialien neue Werke zu schaffen. Auch Sie befassen sich mit der Kluft zwischen der ersten Kultur und der zweiten Kultur, etwa in Ihrem Essay über die beiden Tische von Arthur Eddington, in dem sie den Unterschied zwischen dem molekularen Tisch und dem Tisch in unserer Sprache und unserem Denken erläutern. Für mich ist interessant, nicht einfach nur Geschichten mit Worten oder Bildern zu erzählen, sondern auch mit Materialien und Molekülen. Diese Moleküle können in einem naturwissenschaftlichen Sinne real und ebenso fiktional sein. Ich glaube, diese beiden Aspekte zusammenzubringen, ist ein klassisches Thema, das es in der amerikanischen Literatur seit den 1950er-Jahren gibt und als spekulative Fiktion bezeichnet wird. Sie sind einer der Begründer der Philosophie des spekula-

tiven Realismus. Wir hatten den *linguistic turn*, dann den *pictorial turn* und einige Leute sagen, jetzt hätten wir den *material turn*. Was meinen Sie dazu?

GH: Erst einmal meine ich, dass es Ihnen in Ihrer Ausstellung gelungen ist, neue Materialien zu produzieren und ihnen neue Wirkungen zu entlocken. Ich hatte mir die Möglichkeit solcher Objekte wie des Schleims, den ich heute in der Ausstellung gesehen habe, nie vorgestellt. Ich lehne den *material turn* ab, aber nicht das, was Sie unter Material verstehen, nämlich dass man es mit gewissen Bedingungen bei Werkstoffen zu tun hat und sich diese zunutze macht, indem man neuartige Wirkungen erzielt. Für mich ist das Problematische am Materialismus genau das, was Bruno Latour in seinem Artikel *Can We Get Our Materialism Back, Please?* (2007) auf den Punkt gebracht hat. In diesem Essay schreibt er, das Problem mit dem Materialismus sei, dass die Leute, wenn sie über Material sprechen, annehmen, sie wüssten, was der zugrunde liegende Stoff sei, aus dem die ganze Welt besteht, und normalerweise ist das die physische Materie. Wohingegen das, woraus die Welt gemacht ist, tatsächlich ein Geheimnis ist und ein Geheimnis bleiben wird. Für mich wird es immer eine *Form* bleiben. Doch während man Form normalerweise mit dem verbindet, was der menschliche Geist begreifen kann, behaupte ich das Gegenteil. Es sind die verborgenen Formen, das, was die Menschen im Mittelalter als substanzielle Formen bezeichnet haben, die sich von den Formen, die wir begreifen, unterscheiden. Im Werk meines Kollegen Quentin Meillassoux gibt es eine Bindung an den Materialismus, die ich nicht teile. Der Grund hierfür ist, dass er den kartesischen Dualismus zwischen Denken und toter Materie aufrechterhalten will, während das meines Erachtens keinen Sinn hat. Ich sehe keine philosophische Grundlage dafür. Warum sollten wir sagen, Menschen seien die eine Hälfte des Universums und tote Materie sei die andere? Obwohl ich viele der Arbeiten, die heutzutage unter dem Namen Materialismus firmieren, schätze, kann ich die Präsupposition, das Material sei irgendwie realer als das Formale, nicht teilen. In dieser Hinsicht bin ich ein Formalist, aber es ist ein Formalismus, in dem die Formen verborgen sind.

TF: Aristoteles bezeichnet Materie als *hylē*. Man geht nach draußen, und dort befindet sich *hylē*, denn im antiken Griechenland gab es viele Bäume und Wälder, und *hylē* bedeutet auch Holz oder Wald. Weiters sagt er, dass wir Technologie, *téchne*, benötigen, um *dynamis* in die *hylē* zu bringen. So erzeugen wir *entelecheia*, die Wirklichkeit unserer Kultur, unserer Zivilisation. Heute hat sich dieser Ansatz gegenüber den materiellen Dingen, den Artefakten aktualisiert, denn diese Artefakte wechseln aus meiner Sicht von Objekten zu Subjekten. Technologien bringen neue Dynamik in die Materie, indem die ehemals passive Materie in einen neuen Zustand gelangt. Ich stimme Ihnen als Begründer der objektorientierten Philosophie zu, doch für mich als Künstler sind die Werke, die ich herstelle, nicht Objekte, sondern Subjekte. Ich interessiere mich nicht für einen Subjektivismus in der Kunst und ich bin nicht wichtig als Urheber meiner Kunst. Aber ich interessiere mich für die Werke als Subjekte, denn die Werke sind Prozessoren, sind Performer. Sie stellen selbst etwas her, sie produzieren Materialien für ein anderes Werk, sie erzählen Geschichten usw. Für mich ist es interessant, mich mit Artefakten als Subjekten zu befassen und ich verfolge in diesem Sinn eine subjektorientierte Kunst. Vielleicht liegen unsere Ansichten nicht so weit auseinander, aber sie unterscheiden sich. Sie interessieren sich für Objekte, ich interessiere mich für Subjekte. Die Werke als Subjekte unterrichten mich, was ich in meinem Atelier und in meinem Denken zu tun habe.

GH: Ja, natürlich. In der Kunst hat das Wort ‚Objekt‘ eine Geschichte, die es in der Philosophie so nicht hat. Vor allem in der neueren Kunst der letzten fünfzig Jahre stand ‚Objekt‘ häufig für die altmodische Sorte Kunst, von der sich die Leute in den 1960er-Jahren mit Konzepten, Performances und Installationen zu entfernen versuchten. Ich schlage mich dabei nicht auf die eine oder andere Seite dieser Debatte, denn für mich umfasst der Begriff ‚Objekt‘ viel mehr. Aber ich stimme dem, was Sie über Subjekte sagen, gerne zu. Für mich gibt es keinen großen Unterschied zwischen Objekten und Subjekten. Zumindest sollte man sie zunächst nicht voneinander unterscheiden. Kant sprach von dem Ding an sich, das Menschen nie begreifen können. Doch mir scheint es zu beschränkt, dies auf den Menschen zu begrenzen. Es handelt sich hier nicht um eine besondere Art von *menschlicher* Endlichkeit, sondern die Unzugänglichkeit des Dings an sich gibt es in jeder Beziehung. In jeder Beziehung treten Dinge nur in einen teilweisen Kontakt miteinander. Sie setzen die Kräfte des anderen nicht völlig frei. Selbst wenn Feuer Baumwolle verbrennt, wie im Lieblingsbeispiel der islamischen Philosophie, wird das Feuer nicht sämtliche Aspekte der Baumwolle verbrennen. Ich bin also gerne bereit, Objekte als Subjekte zu betrachten. Und ich folge ebenfalls gerne der Ansicht, dass Kunst immer ein Subjekt hat. Letzthin habe ich Michael Frieds berühmten Essay *Kunst und Objekthaftigkeit* (1967) kritisiert, in dem er zwei sehr verschiedene Dinge miteinander vermengt. Er wirft den Minimalisten vor, sowohl buchstäblich (*literal*) als auch theatralisch zu sein. Nun, ich verstehe die Kritik des Literalismus. Wie Clement Greenberg versucht auch Fried zu sagen, die Kunst benötige einen gewissen Grad an Autonomie, sie sei nicht einfach mit ihren soziopolitischen Wirkungen und ihrer biografischen Bedeutung oder ihrem relationalen Kontext identisch. Und ich kann dem beipflichten, weil ich nicht glaube, dass sich ein Objekt jemals unter dem Gesichtspunkt seiner Beziehungen zu seiner Umwelt paraphrasieren lässt, weil man es an verschiedene Orte bringen kann und es sein eigenes Innenleben hat. Daneben mag Fried auch das Theatralische nicht, weil er meint, nur weil die Minimalisten das Kunstwerk wörtlich nehmen, habe es keine innere Tiefe. Die einzige mögliche Bedeutung, die es haben kann, bestehe darin, eine Reaktion seitens der Menschen hervorzurufen, und dies lasse es leider theatralisch werden. Für Fried würde daraus folgen, dass Kunst Kunst ist, selbst wenn die gesamte Menschheit aussterben würde. Ich bin mir nicht so sicher, ob ich dem zustimme. Ich meine, Kunst muss in einem gewissen Sinne theatralisch sein. Ich glaube, er verwechselt zwei unterschiedliche Seiten der Menschen. Einerseits sind Menschen Betrachter von Kunstwerken, und ich würde zustimmen müssen, dass das Kunstwerk tiefer ist als der Betrachter, denn der Betrachter kann sich immer wieder zu neuen Interpretationen herausgefordert sehen, da dem Kunstwerk eine Tiefe innewohnt, die sich uns entzieht. Doch das Menschliche ist auch ein Bestandteil der Kunst, sagen wir, das Subjekt ist auch ein Bestandteil der Kunst. Und das kann man nicht wirklich davon trennen. Nicht nur nach einem Atomkrieg, wenn nur noch Kakerlaken auf der Erde leben, sondern selbst wenn ein dreijähriges Kind durch diese Galerie läuft, das nicht zwangsläufig erkennt, dass es sich hier um Kunst handelt. Oder Joseph Beuys‘ Kojote könnte hier durchlaufen, und das könnte ein selbständiges Kunstwerk sein, aber auch der Kojote erkennt nicht zwangsläufig, dass das Kunstwerk Kunst ist. Ich glaube also, dass man ein Subjekt in der Kunst braucht. Aber das mit dem Kunstwerk kombinierte Subjekt bildet für mich ein *neues Objekt*. Das ist das Entscheidende.

TF: Das, was ein Objekt für mich zu einem Subjekt macht, ist die natürliche oder künstliche Dynamik in Biologie und Technologie, die sich mit dem Begriff ‚Daimon‘ beschreiben lässt. Neh-

men wir beispielsweise ein Wort wie *Ingenieur*. Es kommt aus dem Französischen und enthält ‚Genie‘, das sich vom lateinischen *genius* ableitet, der wiederum in der römischen Tradition mit dem griechischen *daimon* vergleichbar ist. Auch das englische Wort *engine* leitet sich von *genius* ab. Es handelt sich um das Einschreiben einer Idee in die Materie. Im Stahlwerk ist Stahl einfach nur Materie, doch in Form einer Maschine ist es ein Dämon. Und deshalb sind Dämonen für mich als Bildhauer interessant, denn ich ‚programmiere‘ meine Skulpturen semiotisch, ikonisch, aber auch molekular. Dämonen haben eine lange Geschichte. Für mich beginnt der Dämon in der klassischen griechischen Philosophie mit Sokrates und seinem berühmten *daimonion*. Das *daimonion* war ein Akt des politischen Widerstands. *Demon* oder *daimon* findet sich aber auch in *demos* und in ‚Demokratie‘. Wir haben einerseits diese philosophischen *daimones* und andererseits finden sich animistische *daimones*, die im antiken Griechenland, für die Fermentierung von Trauben zu Wein oder Milch zu Käse verantwortlich waren. Und dann haben wir diese Dämonen der Aufklärung, etwa bei Lord Kelvin, den berühmten Maxwell-Dämon oder den Laplace-Dämon. Im 18. und 19. Jahrhundert werden Dämonen Teil des rationalen, logischen Denkens. Vielleicht können wir mit Latour sagen, dass „wir nie modern gewesen sind“, doch diese Dämonen verwandeln sich in eine neue Art technologischer *hauntology*. Die kybernetischen Dämonen sind allorts, sie sind omnipräsent. Sie sind eine äußerst rationale Spezies, die auf Elektronik und Informatik beruht. Wenn ich in meinem Auto fahre, dann führt mich ein Dämon, ein Navigationssystem. Wenn ich an meinem Computer sitze, dann kommuniziert er mit Servern, und ich weiß nicht, was er tut, aber er tut etwas. Wenn ich eine unzustellbare E-Mail verschicke, dann erhalte ich eine entsprechende Benachrichtigung vom Mailer-Daemon. Ich kommuniziere also mit zahlreichen Dämonen, von denen ich die meisten weder sehen noch riechen kann. In Zukunft werden wir innerhalb aller Dinge Dämonen haben, nicht nur ‚intel inside‘, sondern ‚demon inside‘. Das ist bereits heute der Fall, doch wahrscheinlich wird es in naher Zukunft epidemische Ausmaße annehmen. Vielleicht unterscheidet sich Latours Denkweise hiervon nicht so sehr, weil wir von Dingen und Gegenständen eingeschränkt werden. Es ist ein Unterschied, ob wir es hier mit einem Wasserglas, einem Bierglas oder einer Teetasse zu tun haben. Und wir schreiben diesen Objekten auch etwas ein. Was soll man von dieser neuen Kategorie von Objekten halten, diesen Objekten, die zu Subjekten mit einem Dämon im Inneren werden? Meinen Sie, sie werden unser Denken, unsere Gesellschaft, unsere Kommunikation verändern?

GH: Ja, und es gibt bei Latour noch eine weitere Seite der Dämonen, das, was er in seinem neuen Buch *Existenzweisen* (2014) als die Existenzweise der *Metamorphose* bezeichnet. Und bei dieser versucht er, die Vorstellung loszuwerden, dass es bei der Psychologie um etwas Inneres und nicht um etwas Äußeres geht, dass Dinge in uns hereinfließen und wir Kanäle für Kräfte sind, die über uns hinausgehen. Wir können feststellen, dass wir etwas Dämonisches machen. In seinem Buch spricht er darüber, dass wir meinen, Psychologie sei eine rein innere Angelegenheit, und dennoch geht es bei den meisten unserer Videospiele darum, Monster zu töten. Wir konsumieren haufenweise psychiatrische Medikamente. Und daher sollten wir vielleicht die Vorstellung überdenken, unsere Psyche sei etwas vom Rest der Welt Abgeschirmtes, denn tatsächlich ist sie etwas, durch das gute und böse Kräfte strömen. Ich bin mir sicher, dass viele Leser darin einen obskurantistischen Katholizismus sehen werden, aber zumindest ist es eine Herausforderung für unsere übliche Denkweise, das Psychologische als etwas Inneres aufzufassen. Und seine technologische Existenzweise spielt da auch hinein, wie Sie mit ihrer Etymo-

logie des Begriffs ‚Ingenieur‘ angedeutet haben. Denn Latour spricht da über die Verbindung zwischen Technologie und Magie und bezieht sich auf Gilbert Simondon. Überraschenderweise enthält Latours Werk, obwohl es sehr ausgewogen und zeitgenössisch wirkt, etwas über nicht-menschliche Kräfte, die durch uns hindurchströmen, sowohl in unserer Technologie als auch in unserem sogenannten psychologischen Leben. Sie haben recht, dass es da bei Sokrates diesen *daimon* gibt. Ich stand der Religion nie so feindlich gegenüber wie die meisten meiner Kollegen in der Philosophie. Der Grund hierfür ist meine Überzeugung, dass es eine Zeit für den Antiklerikalismus und eine Zeit für die Überwindung des Aberglaubens gab. Und ich glaube, einige Leute haben daraus fälschlicherweise die Schlussfolgerung gezogen: „Da das in der Vergangenheit funktioniert hat, müssen wir anfangen, noch mehr Aberglauben zu überwinden.“ Thomas Metzinger etwa sagt, dass es nicht mal ein Selbst gibt, aber er beweist es nicht wirklich in seinem Buch. Er beweist lediglich, dass das Selbst aus vielen Teilen besteht, aber er beweist nicht, dass es nicht existiert. Was mich an der Religion fasziniert, ist die Achtung vor dem Unbegreiflichen. Religion wird häufig als ein Dogma dargestellt und es gab eine Zeit, als das stimmte, aber das ist sie heute nicht mehr. Quentin Meillassoux nennt das, was ich hier sage, Fideismus, und für ihn ist das das Schlechtmögliche, was man machen kann, dass man sich für die Irrationalität entscheidet, um überhaupt an irgendetwas zu glauben. Doch irgendwie ist es das, was der Religion ihre anhaltende Stärke verleiht, und es ist auch der Grund, warum sie nicht verschwindet. Es ist nicht einfach nur die Ignoranz der Massen, sondern liegt daran, dass der Religion und dem Glauben an solche Dinge etwas Spekulatives innewohnt. Und auch wenn Voltaire und seine zeitgenössischen Schüler sich darüber lustig gemacht haben, gefällt mir doch weiterhin die Idee, dort an einem Platzhalter für etwas festzuhalten, das wir nicht wirklich wissen. Das ist das, was uns die Religion geben kann, wenn sie kein Dogma ist. Und das ist glaube ich das, was uns fehlen würde, wenn es Leuten wie Richard Dawkins gelänge, alles niederzureißen.

TF: Der wichtige Punkt ist, dass sie kein Dogma ist. Denn das Dogma ist eine harte Geschichte, während in meiner Sicht Wissenschaft und Kunst primär weiche Geschichten sind. Wir können darüber sprechen, wir können sie verändern und wir können sie umschreiben.

GH: Das stimmt. Aber mein Problem ist, dass ich auf der anderen Seite genauso viele Dogmatiker treffe wie auf der, über die ich mich beklage. Wir sind nicht gut dran, denn wir haben ISIS oder einige der Fundamentalisten in den Vereinigten Staaten, mit denen sich nicht gut leben lässt. Doch genauso viel Dogmatismus finde ich bei den szientistischen Philosophen, die meinen, das einzige Ziel der Philosophie sei es, zu einem Einhorn-Schlachthof zu werden, wie ich das nenne. Diese Leute behaupten, wir müssten einfach nur alles töten, was nicht real ist. Mir leuchtet das nicht ein, denn es setzt voraus, dass wir bereits genug wüssten, um das zu tun. Und dieser Meinung bin ich nicht.

TF: Der Titel ihres Vortrags heute lautet *Die ästhetische Zukunft der Philosophie*. Das macht mich neugierig, denn die ästhetische Zukunft der Philosophie könnte auch die ästhetische Zukunft der Kunst sein.

GH: Ästhetik ist für mich von zentraler Bedeutung, denn Ästhetik handelt von etwas, über das man in der Philosophie normalerweise nicht spricht, nämlich der Unterscheidung zwischen ei-

nem Objekt und seinen Eigenschaften. Wie ich in *Der Dritte Tisch* (2012) schrieb, ist das Objekt weder hinsichtlich seiner Bestandteile noch hinsichtlich seiner Wirkungen paraphrasierbar. Das Kunstwerk nimmt eine Zwischenstellung ein. Bei Ihnen etwa spielt sich in Ihrer Ausstellung in Innsbruck etwas sehr Chemisches ab mit all den Röhren und blubbernden Flüssigkeiten, aber trotzdem kann man die Ausstellung nicht einfach nur unter dem Aspekt der chemischen Fakten erklären. Eine solche Erklärung ist erhellend, um zu begreifen, was da vor sich geht, aber sie liefert keine Begründung dafür, dass das ein Kunstwerk und kein chemisches Experiment ist. Es gibt da noch etwas Zusätzliches. Der Betrachter muss darüber nachdenken. Das Werk ist da, es ist etwas Objektives, und es fordert uns heraus, es auf andere Weise zu deuten. In dieser Hinsicht ist es der dritte Tisch. Ich habe das Konzept des dritten Tisches auf Sokrates zurückgeführt. Sokrates behauptet nicht, etwas zu wissen, und das ist keine bloße Pose, sondern er weiß es wirklich nicht. Die Sophisten sind diejenigen, die meinen, sie wüssten, dass entweder alles wahr oder nichts wahr ist. Deswegen halte ich Sokrates für den ersten Philosophen und nicht die Vorsokratiker. Die Vorsokratiker sind faszinierende erste Physiker, aber ich sehe in ihnen keine Philosophen im Sinne von Sokrates. Seit den Vorsokratikern haben sich viele Philosophen der Dinge entledigt, indem sie sie entweder unter- oder überminierten, sie auf ihre Bestandteile oder auf ihre Wirkungen reduzierten. Eine andere Möglichkeit, die Objekte loszuwerden, besteht darin, sie wie ein Bündel von Eigenschaften zu behandeln. Das ist das, was David Hume tat. Er pflegte zu sagen: „Es gibt keinen wirklichen Apfel, sondern einfach nur rot, hart, süß und saftig. Und ich sehe, wie diese Eigenschaften so häufig gemeinsam auftreten, dass ich annehme, es gäbe ein Ding namens Apfel, doch tatsächlich ist das nur eine Bezeichnung für all diese gehäuft auftretenden Eigenschaften.“ Dasselbe findet man oft bei analytischen Sprachphilosophen, dass ein Name einfach nur ein Kürzel für eine Liste all der Dinge ist, die wir über jemanden wissen. Saul Kripke wurde eine revolutionäre Figur in der analytischen Philosophie, indem er das Gegenteil behauptete, sprich dass ein Name eine Möglichkeit ist, auf etwas hinzuweisen, dessen Eigenschaften wir nicht genau kennen. In der Phänomenologie, beginnend mit Husserl, begegnet uns dann die Vorstellung, ein Objekt sei nicht einfach nur ein Bündel von Eigenschaften, denn das Objekt könne zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Eigenschaften auf sich vereinen. Natürlich wusste das schon Aristoteles, aber Aristoteles sprach über reale Objekte in der realen Welt. Husserl hat dies zum ersten Mal anhand von Objekten gezeigt, die lediglich für ein Bewusstsein existieren. Der Apfel kommt also vor irgendwelchen seiner spezifischen Eigenschaften, denn man kann ihn in der Hand drehen, und er kann seine Farbe ändern, während er heranreift und dann verfault; es ist aber immer noch derselbe Apfel. Für mich geht es in der Philosophie insgesamt, nicht nur in der Ästhetik, darum, Keile zwischen Objekte und ihre Eigenschaften zu treiben. In meinem Buch *Vierfaches Objekt* (2011) versuche ich zu zeigen, dass sich nicht nur Zeit und Raum aus der Spannung zwischen Objekten und ihren Eigenschaften ableiten lassen, sondern auch das, was ich Wesen und *eidos* nenne. Tatsächlich gibt es eine vierfältige Struktur von Zeit, Raum, Wesen und *eidos*. Sie alle rühren daher, dass Keile zwischen Objekte und ihre Eigenschaften getrieben wurden. Ein Großteil der Philosophie und der Naturwissenschaft versucht diese Unterscheidung vollständig zu eliminieren und zu behaupten, ein Objekt sei nichts als seine Eigenschaften. Tatsächlich steht die Naturwissenschaft unter erheblichem Druck, das zu tun. Wenn man das Neutron entdeckt, wie James Chadwick dies 1932 tat, hat man zunächst vielleicht nur eine vage Menge von Attributen, und mit der Zeit findet man dann mutmaßlich weitere Dinge über das Neutron heraus. Vielleicht wissen wir jetzt alles, was

es über ein Neutron zu wissen gibt, ich weiß es nicht. Vielleicht gibt es dreißig Fakten über ein Neutron, die einem alles sagen, was man darüber wissen muss. Das ist gute Wissenschaft: das Ersetzen eines Namens durch Eigenschaften. Aber das ist nicht das, was gute Kunst ist. Gute Kunst sollte die Auffassung, wie Eigenschaften zusammenhängen, immer wieder infrage stellen. Je dauerhafter das Kunstwerk ist, desto besser ist es, und daher ist didaktische Kunst normalerweise nicht von Dauer. Es gibt ein paar Ausnahmen, etwa Picassos *Guernica* (1937). Auch wenn der Spanische Bürgerkrieg heute weniger relevant ist, als er es damals war, und obwohl er in 500 Jahren, wenn sich die Politik verändert hat, weiter an Relevanz eingebüßt haben wird, besitzt dieses Gemälde einen gewissen ästhetischen Wert, der dazu beiträgt, dass es auch seinen didaktischen Wert behalten wird. Minderwertige politische Kunst ist einfach nur minderwertige Kunst. Für mich besteht die ästhetische Zukunft der Philosophie darin, dass man die Unterscheidung zwischen Objekten und ihren Eigenschaften ernst nimmt. Ich möchte diese Idee, dass das Objekt mehr ist als seine Eigenschaften, mehr als seine Bestandteile, auf alle möglichen Gebiete anwenden, nicht nur auf die Kunst. Das ist eine ästhetische Angelegenheit für mich. Ästhetik ist das Gebiet, auf dem dies als erstes offenkundig wird. Die Leute verunglimpfen häufig die Ästhetisierung der Politik, aber sie meinen etwas anderes damit. Sie meinen Nazis, die aus allem eine Parade und billiges Grafikdesign und Propaganda machen. Ich hingegen verstehe unter Ästhetisierung, dass man einen Zugang zu dem Objekt gewinnt, der sich nicht auf dessen Manifestationen beschränkt. In der Geschichte kann man das häufig mit kontrafaktischen Sachverhalten machen. Latours Akteur-Netzwerk-Theorie hat viele Stärken, doch die Bestimmung kontrafaktischer Dinge, die sich ereignen haben könnten, gehört nicht dazu. Er hat eine interessante Geschichte über Louis Pasteur geschrieben und darüber, wie Pasteur die Idee der Mikrobe einführte und strategisch vorgehen musste, um diese und jene Gruppe zu überzeugen. Doch seine Theorie ist weniger gut geeignet, wenn es darum geht, zu zeigen, was Pasteur hätte anders machen können, oder wie Pasteurs Leben verlaufen wäre, wenn er diesen Weg eingeschlagen hätte statt jenem. Das ist einfach keine Stärke der Akteur-Netzwerk-Theorie, die eine Sache auf ihre Wirkungen reduziert. Man könnte dieselbe kontrafaktische Methode auch in den Künsten anwenden. Ich schaue mir häufig Kunstwerke an und frage mich: Wie könnte man dieses Werk ruinieren? Und häufig kann man ein Kunstwerk ruinieren, indem man es zu wörtlich nimmt. Sprache steckt voller Anspielungen und Hinweise und Innuendos, und darum geht es in der Rhetorik. Rhetorik dreht sich häufig darum, Dinge unausgesprochen zu lassen, das wusste schon Aristoteles. Und auch bei der Kunst ist das so. Wir haben den Naturwissenschaften ein Monopol darüber gegeben, wie die Wahrheit aussieht, und das war keine besonders gute Idee. Offensichtlich funktioniert es in der Literatur oder der Kunstgeschichte nicht so gut wie in den Naturwissenschaften, aber es gibt Leute, die heute versuchen, Dinge so zu machen, etwa indem sie Kunst auf die Frage reduzieren, welche Neuronen gerade feuern, wenn man Kunst sieht. Es gibt Leute, die versuchen, Literatur auf Darwinismus zu reduzieren. Sie behaupten, in der *Ilias* ginge es darum, dass die stärkeren Krieger die schwächeren Krieger töten und dadurch imstande sind, sich fortzupflanzen. Oder dass es bei Jane Austen darum ginge, dass jüngere Frauen sich mit reichen älteren Männern paaren und wir dadurch etwas über die natürliche Auslese erfahren. Doch die Vorstellung, dass in diesen Werken eine versteckte wissenschaftliche Wahrheit steckt, ist einigermassen albern. Darum geht es weder in der *Ilias* noch bei Jane Austen. Man muss auf dem Unterschied zwischen diesen beiden Arten von Wahrheit insistieren. Einige Leute sagen, es sei sehr altmodisch, dass nur die beiden Kulturen der Literatur und der Naturwis-

senschaft übrig bleiben. Doch dem ist nicht so, denn wir können uns der Taxonomie entledigen. Wir können uns der Idee entledigen, die Naturwissenschaften seien für alle Äußerungen über die Natur zuständig, und die Humanwissenschaften für die über den Menschen. Denn wir können auch über die Natur auf metaphysische Weise sprechen. Und die Naturwissenschaften können sich auch zu menschlichen Angelegenheiten äußern. Und das bedeutet nicht, dass eine Metaphysik der Natur das, was die Naturwissenschaften machen, zu etwas völlig Irrelevantem macht.

TF: In der Ausstellung haben wir es mit einer etwas paradoxen Situation zu tun, denn sie produziert die kleinste Skulptur der Welt, eine molekulare Skulptur. Wir können über diese Skulptur sprechen, aber wir können sie nicht wirklich sehen, denn sie ist zu klein, ein Molekül. Doch der Ausstellungsraum könnte von der Außenseite meines Körpers in sein Inneres wechseln. Ich kann die Skulptur in meinem Blut oder in meinem Körper ausstellen. Dann ist es ein Psychopharmakon. Und dieses Psychopharmakon, das mit der Ästhetik in der ursprünglichen Bedeutung von *aísthēsis* verwandt ist, verändert meine Wahrnehmung der realen Ausstellung. Dinge in der realen Ausstellung können flüssig, schleimig und weich werden. Das bedeutet, dass man nicht nur zwei Tische hat, den wissenschaftlichen Tisch und den sprachlichen, sondern auch etwas dazwischen. Diese molekulare Skulptur ist beides: Sie ist naturwissenschaftlich, denn sie ist Chemie, aber sie ist auch psychologisch aufgrund der Wirkungen in meinem Körper. Genau diese doppelte Realität erzeugt Fiktionen und Halluzinationen. Das ist paradox. Welche Art von Tisch wäre das? Um ein Werk von Joseph Kosuth zu paraphrasieren: Haben wir „One and Three Tables“ oder verschwindet er in „One and No Table“. Handelt es sich um eine verwirrende Mischung von Tischen, um einen neuen Tisch zu machen? Was geht hier vor sich?

GH: Ich glaube, das, was hier vor sich geht, ist, dass Sie die Sache mit dem dritten Tisch beweisen, aber auf eine herausfordernde Weise. Denn der Betrachter kann in einem solchen Fall versucht sein, ihn als das eine oder das andere zu deuten, und zwar fehlzudeuten, wie ich meine. Jemand glaubt vielleicht, Sie würden einfach nur ein chemisches Experiment durchführen. Stellen Sie sich einen Kritiker vor, der sagt: „Das ist keine Kunst, sondern einfach nur ein Chemieexperiment, das sich als Kunst ausgibt.“ Das könnte jemand sagen, oder jemand könnte positiv formulieren, Sie würden eine großartige chemische Vorführung machen. Aber das wäre nicht ganz zutreffend. In welcher chemischen Vorführung gäbe es all diese Röhren, die die verschiedenen Teile der Galerie miteinander verbinden? Ebenso wenig würde ein chemisches Experiment Schleim um seiner selbst willen erzeugen. Zunächst einmal ist das Ganze also von begrenzter Funktionalität, denn Sie produzieren nichts, das dann in einer Apotheke verkauft werden soll. Aber was wäre, wenn Sie hier irgendein patentiertes Arzneimittel produzieren und verkaufen würden? Ich kann mir eine solche Ausstellung vorstellen. Es wäre dann vielleicht etwas näher an einer dadaistischen Auslöschung der Grenze zwischen Industrie und Kunst dran. Aber das machen Sie nicht. Sie produzieren auch nicht einfach nur ein Schauspiel, das die Betrachter überwältigt, obwohl es dieses Element auch gibt und die Ausstellung das ebenfalls tut. Leute kommen rein und sagen: „Toll, sowas habe ich in einer Kunstausstellung noch nie gesehen.“ Das war meine erste Reaktion. Aber dann muss man einen Schritt zurückgehen und sich sagen, dass die eigene erste Reaktion nicht unbedingt so wichtig ist. Hier wurde Kunst geschaffen, und es gibt da etwas, das mich herausfordert. Es gibt also einen dritten Tisch zwischen den beiden,

denn es wäre eine Menge Arbeit, eine Besprechung Ihrer Ausstellung zu verfassen und herauszufinden, worum genau es Ihnen dabei geht. Und natürlich wissen Sie das möglicherweise gar nicht, das ist ja gerade einer der interessanten Aspekte der Kunst. Das Objekt nimmt ein Eigenleben an, das nicht vom Künstler beherrscht wird.

GRAHAM HARMAN

geboren 1968 in Iowa City, USA, lebt in Ankara, Türkei, ist Professor an der American University in Kairo, Ägypten. Harman ist Autor zahlreicher Bücher, zuletzt *Bruno Latour: Reassembling the Political* (2014), *Bells and Whistles: More Speculative Realism* (2013) und *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (2012). Er ist Herausgeber der Publikationsreihe *Speculative Realism* (Edinburgh University Press) und gemeinsam mit Bruno Latour Herausgeber der Reihe *New Metaphysics* (Open Humanities Press).

THE OBJECT TAKES ON A LIFE OF ITS OWN

A conversation between Thomas Feuerstein and Graham Harman

TF: We are now in the month of March. And as you know, in H. P. Lovecraft's *The Call of Cthulhu* (1926), March is an important month because artists, painters and poets have crazy dreams, nightmares about a weird architecture, a weird organism. Today is the 12th of March and I would like to start by talking about slime and H. P. Lovecraft.

GH: Actually, I read Lovecraft late. Most people read him as a teenager, and I'm not sure if I as a teenager even knew who he was. I started reading Lovecraft only when they put out his Library of America volume, when he had finally been canonized. And I think if you had asked me about him I would have said, "isn't he one of these pulp horror writers, kind of like Stephen King – and nothing against it, but I probably don't have time to read it." But then the Library of America volume mentioned him in the same breath as Edgar Allan Poe, and I'm a great fan of Poe. So while I took that claim skeptically, I decided to give it a chance. The stories are arranged chronologically, so they didn't really capture my interest at first. What first grabbed me was *The Case of Charles Dexter Ward* (1927). I really saw something new and great in that work and then, of course, once I got to the more famous great stories, I was really hooked. I like Lovecraft for a lot of the same reasons that I like Poe. It's not just a shared subject matter, it's a shared way of using language. They have a way of saying things while also retracting what they're saying. Somebody once told me that Cthulhu isn't scary, because a dragon with an octopus head isn't scary. And that would be true, but that isn't how Cthulhu is described. Cthulhu is described as something like: "In my disordered fancy I glimpsed something not unlike a dragon torso with a scaly, pulpy tentacled head and a vaguely humanoid outline – and yet, the general outline of the whole was somehow more horrifying than each of these things taken together." See, you can't directly illustrate it. Because you cannot add in visual terms what he's adding in linguistic terms: the indescribability. And he's not just saying, "it's so amazing that it's indescribable, it's beyond words," because he undercuts that strategy, too. For example in *The Dunwich Horror* (1928), when Wilbur's body is de-

generating on the library floor after the dog killed him, he says, "it would be trite and not wholly accurate to say that no human pen could describe it." So he's aware of wanting to avoid the cliché that something is so amazing that it's indescribable, yet he goes on to describe it anyway. Poe does this a lot, too. Poe may have been the pioneer of this trick, unless there were some earlier French sources who did it. Poe often says things like, "there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire Usher with horror." So he leaves everything vague. And yet you still feel like it's very concrete and very much there in front of you. This is important to me because this is what *objects* are for me. Objects are there; you can't paraphrase them as a description, yet they're really still there. There's something beyond the words but not *totally* beyond the words. That's my first thought about why I was drawn to Lovecraft so intensely.

TF: Slime is a central theme in my exhibition *Psychoprosa*. The description of Cthulhu by Lovecraft varies a lot. Sometimes, it is described as having an octopus head, but Cthulhu is also said to be dissolving. H. C. Artmann translated it as *versprengte Plastizität*, as "scattered plasticity". It's like Negri's multitude. It's dissolving and coming together, so it isn't a fixed or static form. In traditional sculpture, statues are made of bronze or marble, but this is a new concept to describe a form. It's a form, but it's always an anti-form, as well. And "form – anti-form" was a classical theme of concept art in the 1960s and 1970s, especially by Robert Morris and American conceptual art. For me, slime or *Cthulhu* is also a concept of contingency. It has all forms inside of it, but it's always liquid, it's a nightmare of a sculpture. It's a symbol of order and disorder, of chaos, of entropy, of sepsis, of decay and so on. And in our culture, we are afraid of slime, because slime is a symbol of all these negative things. Nevertheless, we are born in slime and we end in slime in the grave.

GH: That's a horrifying thought.

TF: It's horrifying. But in the meantime, our culture tries to keep us dry and clean. We are now sitting in a library. Libraries have to be dry, museums have to be dry, have special air conditioning, etc. We also try to keep our faces dry, we try not to sweat, we clean our noses, we try not to have tears in the eyes and so on. We have a culture of mummification, of petrification and of musealization. Slime for me is also a broader concept of culture theory. And on the other hand it's an interesting medium of sculpture for me. What do you think of slime in your philosophy? You're always thinking about objects – what object is slime? Do you remember, for example, this fluid robot in *Terminator 2*? He could be any form, he could be a human form or any other form.

GH: There are a couple of ways of looking at it. One is to look at it as an anti-object oriented medium that's nothing in particular, like the *apeiron* in pre-Socratic philosophy or Gilbert Simondon's pre-individual: where it's not really anything definite yet but in a state prior to any individual. I'm not so sure about that though, because Lovecraft often talks about things that seem formless, but they actually have form according to some principle of form unknown to earth. In Lovecraft's stories, objects often look horrifying, yet they actually seem to have some organizational principle that's simply beyond our understanding. If you remember *The Colour Out of Space* (1927), where there's a blob-like color that lands in the well and poisons everybody. This is what slime means for me. For me it's almost something that suggests a different *sort* of

object than the ones that are visually available to us. An object doesn't have to be durable or solid to be an object. All it takes for something to be an object is that it has to be irreducible in either direction: it cannot be reducible either to its pieces or to its effects. Slime meets that criterion as well as anything else, because if you decompose slime into atoms or subatomic particles, it's not slime anymore. It needs an emergent sliminess. And also slime isn't something that is only its effects on us or its horror for us. There is something there that demands that we approach it in a certain way. So there is an objecthood to slime for me as well. But I agree that in some ways, you could read human culture as organized around the avoidance of slime. I can't think of anything more horrible than being covered with slime and being forced to stay that way for a long period. But in Lovecraft, I almost think it plays a different role. There's a kind of transcendent role played by slime. It's hinting at something deeper that we can't understand.

TF: In classical art or in the art of the Middle Ages, you have a distinction of arts into *artes liberales* and *artes mechanicae*. *Artes liberales* were mostly immaterial art: literature, music etc. Fine arts were part of the *artes mechanicae* because they deal with materials, and materials are not that intellectual. They were not on as high a level as music because music is related to mathematics, and literature is related to rhetoric and philosophy. In the history of art it was always considered a shortcoming that art is made with materials. But for me, as an artist, it's interesting to do my works with materials of the 21st century because there isn't really a gap in the fine arts between materials and concepts or body and mind. For me, it's interesting to create new materials and to create new works with these new materials. You also deal with this gap between the first culture and the second culture – for example in your essay on Arthur Eddington's two tables, where you explain the difference between the molecular table and the table as representation in our language and thinking. For me, it's interesting not only to tell stories with words or icons, but also with materials and molecules. And these molecules can be real in a scientific sense as well as fictional. I think bringing these two together is a classical theme appearing in American literature called speculative fiction since the 1950s. You are one of the founders of the philosophy of speculative realism. We had the linguistic turn, then the pictorial turn and some people say that now we have the material turn. What do you think about that?

GH: First of all, I think you succeeded in your Innsbruck show in producing new materials, in getting new effects out of them. I had never imagined the possibility of such objects as the slime I've seen in this gallery today. I'm opposed to the material turn, but not to what you mean by the material, which is that you're dealing with certain constraints in the media that you are using and capitalizing on that by coming up with new effects. The problem for me with materialism is the same problem that Bruno Latour identified in an article he wrote called *Can We Get Our Materialism Back, Please?* (2007). What he's saying in that essay is that the problem with materialism is that when people talk about material, they assume they know what the underlying stuff is that the whole world is made of – and it's normally physical matter. When in fact, what the world is made of is a mystery and remains a mystery. For me it's always going to remain a *form*. But whereas form is usually associated with what the human mind can grasp, I say the opposite. It's hidden forms, it's what people in the Middle Ages called substantial forms that are different from the forms we grasp. In the work of my colleague Quentin Meillassoux, there's a commitment to materialism that I don't share. The reason why is that he wants to keep the Cartesian du-

alism of thought and dead matter while I see no point in doing that. I don't see the philosophical basis for this. Why would we want to say that humans are half of the universe and dead matter is the other half of the universe? Although I like much of the work that goes on under the name of materialism these days, I can't share the presupposition that the material is somehow more real than the formal. I'm a formalist in that sense, but it's a formalism where the forms are hidden.

TF: Aristotle, for example, talks about the classical Greek concept of *hylē*. You go outside and there's *hylē*, because in ancient Greece, there were a lot of trees and forests and *hylē* also means wood or forest. And then he says that we need some technology, *téchne*. And with *téchne*, we bring *dynamis* into the *hylē*. And so we produce *entelecheia*, the reality of our culture, our civilization. Nowadays, we have a new approach to material things, artefacts, because these artefacts are switching, in my view, from objects to subjects. Technologies bring new dynamics into matter. The formerly passive matter becomes a new state. So I agree with you as the founder of object-oriented philosophy. But for me as an art producer, the artworks I create aren't only objects, but subjects. I'm not interested in subjectivism in art. I'm not important as an author in my art, but I'm interested in the pieces, because the pieces are processors, performers. They are doing things by themselves, they are producing materials for another work, they are telling stories and so on. For me it's interesting to deal with artefacts as subjects. Maybe, our views are not that far apart, yet they differ: You are interested in objects and I say that objects for me as an artist are not objects, they're subjects. Because they are teaching me what I have to do in my studio and in my thinking.

GH: Yes, of course. In the arts, the word 'object' has a history that it doesn't share in philosophy. Especially in recent art, in the last fifty years or so, 'object' has often stood for the old-fashioned kind of art that people in the 1960s were trying to move away from with concepts and with performance and installations. I'm not going to weigh in on one side of that debate or the other, because for me, the term 'object' is much broader. But I'm happy to go along with what you're saying about subjects. For me too there's no great difference between objects and subjects. You have to *start off* at least by viewing them as all the same. Kant talked about the thing-in-itself that humans can never grasp. But for me, it is too parochial to limit it to the human being. This is not just some special kind of *human* finitude; the inaccessibility of the thing-in-itself happens in any relation. In any relation, two things making contact are only going to make partial contact. They are not going to fully unlock the forces of the other. Even when fire burns cotton, as in the favorite example of Islamic philosophy, the fire will not touch all the aspects of the cotton. When it destroys it, only a few aspects become its gateway into the cotton to destroy it. So, I'm happy to think of the objects as subjects. I'm also happy to think of art as always having a subject. Lately, I've been criticizing Michael Fried's famous essay *Art and Objecthood* (1967), in which I think he's conflating two very different things. He accuses the minimalists of being both literal and theatrical. Now, I understand the critique of literalism. Fried like Clement Greenberg is trying to say that there has to be some autonomy to the art, it's not simply equivalent to its socio-political effects and its biographical meaning or its relational context. And I can go along with that because I don't think an object can ever be fully paraphrased in terms of its environmental relations, because you can move it to different places and it has its own interior life. But then, he doesn't like the theatrical either, because he thinks since the artwork is literal for the minimalists, it has

no inner depth. The only possible meaning it can have is in prompting some reaction from the human beings, and that this unfortunately makes it theatrical. It would follow for Fried that art is art even if all humans became extinct. I'm not so sure I agree with that. I think art has to be theatrical in a certain sense. I think he's confusing two different aspects of humans. On the one hand, humans are observers of artworks and I would have to agree that the artwork is deeper than the observer, because the observer can be challenged to reinterpret again and again, that depth in the artwork is there that eludes us. But the human is also an ingredient of art or, let's say, the subject is also an ingredient of art. And you can't really subtract that. Not only after a nuclear war when only cockroaches remain alive on the earth, but even if you have a three-year-old child running through this gallery, they're not necessarily going to notice that it's art. Or Joseph Beuys' coyote could run through here – and that could be an artwork in its own right, but the coyote doesn't necessarily notice that it's art. So I think you need a subject in art. But the subject combined with the artwork forms a *new object* for me. That's the key.

TF: What makes an object a subject for me is the natural or artificial dynamic in biology and technology that I describe with the concept "Daimon." In that context the word *ingenieur* is interesting because in French it contains *genius* and the Latin *genius* comes from the Greek *daimon*. The English word "engine" also derives from *genius*. It is an inscription of idea into matter. Steel in the mill is just matter, but in the form of an engine it is a demon. And that's why demons are interesting for me as a sculptor, because I am programming my sculptures semiotically, iconically, but also molecularly. Demons have a very long history. For me, the demon story starts in classical Greek philosophy, with Socrates and his famous *daimonion*. The *daimonion* was a political resistance. *Demon* or *daimon* can also be found in *demos* and in *democracy*. We have these philosophical *daimones*, we have animistic *daimones*, also in ancient Greece, for fermentation of grapes into wine and milk into cheese. And then we have these very logical, rational demons with Lord Kelvin, for example Maxwell's demon or Laplace's demon. So, in the 18th and 19th century, demons become part of rational, logical thinking. Since the Enlightenment, we have a new tradition of demons. Maybe we can say with Latour that "we have never been modern", but these demons are changing to a kind of new technological hauntology. The cybernetic demons are everywhere, they are omnipresent. They are a highly rational new species, based on electronics and informatics. When I'm driving my car, I have a demon guiding me – a navigation system. When I'm sitting at my computer, it communicates with servers and I don't know what it's doing, but it's doing things. When I send an undeliverable e-mail, then I get a bounce message from the mailer-daemon. So I communicate with a lot of demons, the majority of which I can neither see nor smell. In the future, we will have demons inside all the things – not only "intel inside", but "demon inside". That already happens today, but probably it will take on epidemic proportions in the near future. Maybe Latour's way of thinking isn't that different, because we are constrained by things and objects. It makes a difference whether what we have here is a water glass or a beer glass or a teacup. And we also make inscriptions in these objects. What do you think of this new category of objects, these objects becoming subjects with a demon inside? Do you think they will change our thinking, our society, our communication?

GH: Yes, and there's another aspect of demons in Latour, which is that in his new *Modes of Existence* (2014) project, one of the modes is called *metamorphosis*. And what he's trying to do with this mode

is to remove the idea that psychology is about something internal and not external; that things pass into us, we are conduits for forces that go beyond us. We can find ourselves doing something demonic. In his book, he talks about how we think that psychology is purely inner and yet most of our video games are about killing monsters. We are consuming psychiatric drugs in piles. And so we maybe need to rethink this notion of our psyche as something that's walled off from the rest of the world; it's actually something that good and evil forces pass through. I'm sure many readers are going to see this as obscurantist Catholicism, but it's at least a challenge to our usual way of thinking of the psychological as something inner. And his mode of technology also plays into this, as you suggested with the 'engineer' etymology. Because Latour talks there about the link between technology and magic, referring to Gilbert Simondon. Surprisingly, even though Latour's work seems very level-headed and contemporary, there's something in there about non-human forces that pass through us, both in our technology and in our so-called psychological life. You're right, that's there in Socrates, the *daimon*. I have never been as hostile to religion as most of my colleagues in philosophy. The reason for that is that in my view there was a time for anti-clericalism, and there was a time for tearing down superstitions. And I think some people have wrongly extrapolated from that to say: "Since that worked in the past, we need to start tearing down even more superstitions." Thomas Metzinger, for instance, says that there isn't even a self, but he doesn't really prove it in his book. He just proves the self has many parts, but he doesn't prove it doesn't exist. What I find in religion that intrigues me is a respect for the ungraspable. Whereas religion is often portrayed as dogma, there was a time when that was true, but that's not what it is anymore. Quentin Meillassoux calls what I'm saying here "fideism" and he thinks it's the worst possible thing – that you're just choosing irrationally to believe in something. But in a way that's what gives religion its continuing strength, and that's the reason why it doesn't disappear. It's not just because of the ignorance of the masses, but it's because there is a certain speculative streak inherent to religion and inherent to belief in these kinds of things. And even though Voltaire and his contemporary disciples would mock this, I still like the idea of keeping a placeholder there for something that we don't really know. This is what religion can give us, when it's not dogma. And this is what I think we would miss if people like Richard Dawkins succeeded in tearing it all down.

TF: The important point is that it is not a dogma. Because dogma is a hard story. Whereas in my view, science or art is more a soft story, not really a dogma. We can talk about it, we can change it and we can rewrite it.

GH: That's right. But my problem is that I meet as many dogmatists on the other side as I do on the side they complain about. We're not well off, having ISIS with us or some of the fundamentalists in the United States, who are bad to live with. But I find just as much dogmatism among the scientific philosophers, who think that the only goal of philosophy is to become a unicorn slaughterhouse, as I call it. These people say that we have to just kill off everything that's not real. I don't see the point of doing that because this presumes that we already know enough to do that. And I don't think we do.

TF: The title of your lecture today is *The Aesthetic Future of Philosophy*. This makes me curious because the aesthetic future of philosophy may also be the aesthetic future of art.

GH: Aesthetics is central for me because aesthetics is about something that's usually not talked about in philosophy, which is the separation between an object and its qualities. As I wrote about artworks in *The Third Table* (2012), the object is not paraphrasable in terms either of its components or of its effects. The artwork is something in between. You for example have something very chemical going on with your show in Innsbruck, with all the tubes and bubbling fluids, but you can't just explain the show in terms of the chemical facts about it. It helps elucidate what's going on, but there's a reason it's an artwork and not a chemistry experiment. There's something more to it. The viewer has to think about it. The work is there, it's something objective, and it's challenging us to interpret it differently. In this sense it is the third table. I have also traced the concept of third table back to Socrates. Socrates doesn't claim any knowledge, and that's not just a pose – he doesn't have the knowledge. It's the sophists who think they have the knowledge, that either everything is true or nothing is true. That's why I see Socrates as the first philosopher, not the Presocratics. The Presocratics are fascinating early physicists, but I don't see them as philosophers in Socrates' sense. From the Presocratics onward, many philosophers get rid of objects by either undermining or overmining them, reducing them to their pieces or reducing them to their effects. Another way to get rid of objects is to treat them as a bundle of qualities. This is what David Hume did. He would say, "There isn't really an apple, there's just red, hard, sweet and juicy. And I see those go together so often that I assume there's a thing called an apple, but really it's just a nickname for all these qualities *en masse*." You often find the same thing in analytic philosophies of language, that a name is simply a shorthand for a list of all the things we know about a person. Saul Kripke became a revolutionary figure in analytic philosophy by saying the opposite: that a name is a way of pointing at something whose qualities we don't quite know. What you get in phenomenology, starting with Edmund Husserl, is the idea that an object is not just a bundle of qualities, because the object can sustain different qualities at different times. Aristotle already knew this, of course, but Aristotle was talking about real objects in the real world. Husserl was showing this for the first time for objects that only exist for some mind. So the apple comes before any of its particular qualities, because you can rotate the apple in your hand, it can change color as it ripens and rots – it's still the same apple. For me philosophy as a whole, and not just aesthetics, is about driving wedges between objects and their qualities. In my book *The Quadruple Object* (2011), I try to say that not only can time and space be deduced from the tension between objects and their qualities, but also what I call essence and *eidōs*. There's actually a fourfold structure of time, space, essence and *eidōs*. All of them come from the driving of wedges between objects and their qualities. Much philosophy and much science tries to eliminate that distinction completely, to say that an object is nothing but its qualities. In fact, science is under a lot of pressure to do that. If you discover the neutron like James Chadwick did in 1932, maybe you just have a name for a vague set of attributes at the beginning, and over time you're supposed to learn things about the neutron. Maybe we know everything there is to know about a neutron now, I don't know. Maybe there are thirty facts about a neutron that tell you everything you need to know. That's what good science is, replacing a name with qualities. But that's not what good art is. Good art should constantly be challenging your impression of how the qualities hang together. The more durable the artwork, the better it is, and that's why didactic art doesn't usually last long. You've got a few exceptions, such as Picasso's *Guernica* (1937). Even though the Spanish Civil War is less relevant now than it was then, and will be even less relevant 500 years from now when politics will have changed, there's a certain aesthetic value to that painting that

allows its didactic value to continue. Inferior political art is just inferior art. For me, the aesthetic future of philosophy is about learning to take seriously the distinction between objects and their qualities. In all kinds of fields, not just in art, I like to apply this idea that the object is more than its qualities, more than its components. That's an aesthetic thing for me. Aesthetics is the realm where that first becomes apparent. People often decry the aestheticization of politics, but they mean something else by that. What they mean is Nazis turning everything into a parade and cheap graphic design and propaganda. What I mean by aestheticization, by contrast, is gaining some access to the object apart from the manifestations of the object. In history, you can often do this with counterfactuals. Latour's actor-network theory is strong in many ways, but one thing it's not strong at is determining counterfactual things that could have happened. He wrote a nice history of Louis Pasteur and how Pasteur introduced the idea of the microbe and had to do politics to convince this group and that group. But his theory isn't as good at identifying what Pasteur could have done differently or what Pasteur's life would have been if he'd gone this way instead of that. It's just not one of the strengths of actor-network theory, which reduces a thing to its effects. You could do the counterfactual method in the arts, too. I often look at artworks and ask: How could we ruin this piece? And often you can ruin an artwork by making it too literal. Language is filled with allusions and hints and innuendos, and this is what rhetoric is about. Rhetoric is often about leaving things unstated, as Aristotle already knew. And art is like this, too. What has happened is that we have given the sciences a monopoly on what truth looks like, which isn't necessarily a good idea. Obviously, it doesn't work in literature or history of the arts as well as in the sciences, but there are people trying to do things like this now, like trying to reduce art to which neurons are firing when you're seeing art. There are people trying to reduce literature to Darwinism. They claim that the *Iliad* is about the stronger warriors killing the weaker warriors and then being able to reproduce. Or that Jane Austen is about beautiful younger women mating with rich older men and that this tells us something about natural selection. But that's kind of silly, this idea that there is hidden scientific truth in the works; that's not the point of the *Iliad* or of Jane Austen. We need to insist on a distinction between two kinds of truth. Some people say it's very old-fashioned, that we will be left with just the two cultures of literature and science. Not really, because we can remove the taxonomy. We can remove the idea that science does all the talking about nature and the humanities do all the talking about humans. Because we can talk about nature in metaphysical ways as well. And the sciences can also talk about human stuff. But it doesn't mean that they can replace all the human talk about human stuff. And it doesn't mean that a metaphysics of nature can totally render irrelevant what the sciences are doing.

TF: In the exhibition we have a bit of a paradoxical situation, because the exhibition produces the smallest sculptures in the world, molecular sculptures. We can talk about this sculpture, but we cannot really see it, because it's too small, a molecule. However, the exhibition space could switch from the outside to the inside of my body. I can exhibit the sculpture in my blood or in my brain. Then, it's a psychotropic drug. And this psychotropic drug, which is related to aesthetics in the original meaning of *aísthēsis*, changes my perception of the real exhibition. Things in the real exhibition may become fluid, slimy and soft. That means that you don't have only two tables – the scientific table and the linguistic table – but you have something in between. This molecular sculpture is both: it's scientific, because it's chemistry, but it's also psychological because

of the effects on my body that are real. This reality produces a lot of fiction and hallucination. This is a little bit confusing or paradoxical. What kind of table would it be? Paraphrasing a work of Joseph Kosuth – do we have “one and three tables” or does it disappear in “one and no table”? Is it a confusing mixture of tables to make a new table? What do you think is going on here?

GH: I think what's going on is that you're proving the point of the third table, but in a challenging way. Because the viewer can be very tempted in a case like this to read it – I think misread it – as one or the other. Somebody might think you're just doing a chemistry experiment. Imagine a critic who says, “This isn't art, it's just a chemistry experiment masquerading as art.” Somebody could say that, or somebody could say positively that you're doing a great chemical demonstration. But that wouldn't be quite right. What chemical show would have these tubes connecting all the different parts of the gallery? Neither would a chemical experiment generate slime for its own sake. So first of all, there is a limited functionality to this, you're not producing something to be sold in a pharmacy. But now, what if you were producing some kind of patented drug here and selling it? I can image a show like that. Then, it would maybe be a little bit closer to some Dadaist obliteration of the line between industry and art. But you're not doing that. You're also not just producing a spectacle that will dazzle the viewers, although it's also there, the exhibition does that, too. People come in and say, “Wow, I've never seen anything like this in an art show before.” That was my first reaction. But then you have to back off and say that my first reaction isn't necessarily that important. Art has been created here, and there is something that is challenging me. So it is a third table in between the two, because it would take some work to write a review of your show and try to figure out what exactly you're up to here. And of course you might not even know what you're up to here, that's part of the interest of art. The object takes on a life of its own, unmastered by the artist.

GRAHAM HARMAN

born in 1968 in Iowa City, USA, lives in Ankara, Turkey, is Distinguished University Professor at the American University in Cairo, Egypt. Harman is the author of numerous books, most recently *Bruno Latour: Reassembling the Political* (2014), *Bells and Whistles: More Speculative Realism* (2013) and *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (2012). He is the editor of the *Speculative Realism* book series at Edinburgh University Press, and with Bruno Latour co-editor of the *New Metaphysics* book series at Open Humanities Press.

AUSGESTELLTE WERKE / EXHIBITED WORKS

MANNA-MASCHINE III / MANNA-MACHINE III, 2008

Grünalgen (Chlorella vulgaris), Acrylglas, Leuchtstoffröhren, Pumpe, Kunststoffschläuche / Algae (Chlorella vulgaris), acrylic glass, neon-lights, pump, plastic tubes
130 x 130 x 130 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

PARLAMENT / PARLIAMENT, 2009

Glas, Myxomyceten (Physarum polycephalum), Sockel, Acrylhaube / Glass, myxomycetes (Physarum polycephalum), plinth, acrylic cover
170 x 85 x 75 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

SPECIES (Nocturne I), 2009

Farbfotografie auf Aluminium, Kunstlerahmen aus Eisenholz / Colour photograph on aluminium, ironwood artist's frame
127 x 177 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

SPECIES (Nocturne II), 2009

Farbfotografie auf Aluminium, Kunstlerahmen aus Eisenholz / Colour photograph on aluminium, ironwood artist's frame
127 x 177 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

KALTE RINDE (Schopenhauers Schimmelüberzug der Welt) / KALTE RINDE (Schopenhauer's mouldy film on the surface of the world), 2011-2014

Bücher (Gesamtausgabe Arthur Schopenhauer), Echter Hausschwamm (Sepula lacrymans), Acrylhaube / Books (complete edition of Arthur Schopenhauer), dry rot (Sepula lacrymans), acrylic cover
22 x 26 x 16,5 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

LABORANT, 2012

Stahl, Duroplast, Glasplatte / Steel, duroplast, glass top
76 x 200 x 115 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

PRAESENS, 2013

Grünalgen (Chlorella vulgaris), Glas, Stahl, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche / Algae (Chlorella vulgaris), glass, steel, lighting appliances, pump, plastic tubes
207 x 35 x 50 cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman Innsbruck/Wien / Vienna

ACCADEMIA DEI SECRETI, 2015

Glas, Stahl, Schleim, Kunststoff-Schläuche, Pumpe / Glass, steel, slime, plastic tubes, pump
Maße variabel / Dimensions variable
Biochemische Konzeption / Biochemical conception:
Thomas Seppi

ARCHÉ, 2015

Kohle auf Papier, Kunstlerahmen aus Stahl / Coal on paper, steel artist's frame
141 x 181 cm

BABY PSI, 2015

Glas, Laborstativ, Klemmen, Tiefkühltruhe / Glass, laboratory support stand, clamps, chest freezer
272 x 100 x 163 cm
Chemische Konzeption / Chemical conception:
Ingo Wartusch

ÉLAINE, 2015

Grünalgen (Chlorella vulgaris), Glas, Aluminium, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche / Algae (Chlorella vulgaris), glass, aluminium, lighting appliances, pump, plastic tubes
263 x 33 x 27 cm

FRAUD. / MRS D., 2015

Glas, Heizpilz, Kühlschrank / Glass, heating mantle, refrigerator
200 x 65 x 55 cm

HERR P. / MR P., 2015

Glas, Heizpilz, Kühlschrank / Glass, heating mantle, refrigerator
220 x 84 x 55 cm

ONKEL BIB / UNCLE BIB, 2015

Silikon, Laborschüttler, Acrylhaube / Silicone, laboratory shaker, acrylic glass case
41 x 41 x 33 cm

PHAEDRA, 2015

Grünalgen (Chlorella vulgaris), Glas, Aluminium, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche / Algae (Chlorella vulgaris), glass, aluminium, lighting appliances, pump, plastic tubes
205 x 50 x 33 cm

PSI+, 2015

Kühlschränke, Pneumatik, Glaskolben, Rührwerk, Überwachungskamera, Monitor, Video (Loop), Computer / Refrigerators, pneumatic system, glass flask, laboratory stirrer, surveillance camera, monitor, video (loop), computer
Maße variabel / Dimensions variable
Software: Peter Chiochetti / Pneumatik / Pneumatic system: Stefan Göschl

PSILOPROSA / PSILOPROSE, 2015

Kristallines Psilamin, Stahl, Epoxidharz, Acrylhaube / Crystalline psilamine, steel, epoxy resin, acrylic glass case
35 x 39 x 37 cm

PSILOSPHAERE / PSILOSPHERE, 2015

Acrylglas, Pilze (Psilocybe cubensis), Umwälzthermostat / Acrylic glass, fungi (Psilocybe cubensis), circulation thermostat
143 x 127 x 127 cm

PSI LOVE, 2015

Wandgrafik (Inkjet-Print auf Folie), Reproduktion des Gesamtwerkes von H. P. Lovecraft / Wall graphic (inkjet print on plastic film), reproduction of the complete works of H. P. Lovecraft
Maße variabel / Dimensions variable

PSIPSY. DAIMON CULT, 2014

28 Handlithografien auf Büttenpapier (Druckwerkstatt Kurt Raich, Telfs), Kunstlerahmen aus Stahl / 28 lithographs on deckle-edged paper (printing office Kurt Raich, Telfs), steel artist's frames
je / each 51 x 37 cm, gerahmt / framed 64 x 46 cm

SCHLEUSE / GATE, 2015

Glas, Stahl, Kunststoffschläuche, Pumpen / Glass, steel, plastic tubes, pumps
220 x 160 x 62 cm

STERNENROTZ (KINOSKULPTUR) / ASTRAL JELLY (CINEMA SCULPTURE), 2015

Glas, phosphoreszierender Schleim, Pumpe, Hörspiel (90 min.) / Glass, phosphorescent slime, pump, radio play (90 min.)
Maße variabel / Dimensions variable
Biochemische Konzeption / Biochemical conception:
Thomas Seppi
Stimme / Voice: Tina Mular, Komposition / Composition: szely, Produktion / Production: Peter Szely und / and Ö1 Kunstradio, Text / Story: Thomas Feuerstein

ZOÉ, 2015

Grünalgen (Chlorella vulgaris), Glas, Aluminium, Leuchtmittel, Pumpe, Kunststoffschläuche / Algae (Chlorella vulgaris), glass, aluminium, lighting appliances, pump, plastic tubes
154 x 33 x 33 cm

Soweit nicht anders angegeben /

Unless otherwise stated: Courtesy Thomas Feuerstein

Thomas Feuerstein

1968
geboren in Innsbruck, lebt und arbeitet in Wien /
born in Innsbruck, lives and works in Vienna
1987–95
Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an der
Universität Innsbruck, Promotion / studied art history
and philosophy at the University of Innsbruck, doctorate
1992
Gründung des Büros für intermedialen Kommunikati-
onstransfer und des Kunstvereins medien.kunst.tirol /
founded the Office for Intermedia Communication
Transfer and the association medien.kunst.tirol
1992/93
Forschungsaufträge zum elektronischen Raum sowie zu
Kunst und Architektur / research commissions on art in
electronic space and art and architecture

1992–94
Herausgeber (mit Klaus Strickner) der Zeitschrift /
editor (with Klaus Strickner) of the magazine *Medien*.
Kunst.Passagen
Seit / Since 1997
Lehraufträge und Gastprofessuren an der Universität für
angewandte Kunst Wien, der Hochschule für Musik und
Theater Bern, der F+F Schule für Kunst und Medien-
design Zürich, der Fachhochschule Vorarlberg, dem
Mozarteum Salzburg und der Universität Innsbruck /
lectureships and visiting professorships at the Univer-
sity for Applied Arts Vienna, the Bern University of the
Arts, the F+F School of Art and Media Design Zurich,
the FH Vorarlberg – University of Applied Sciences, the
Mozarteum University of Salzburg and the University of
Innsbruck

Preise (Auswahl) / Awards (Selection)

- 2013** 33. Österreichischer Grafikwettbewerb, Preis
der Landeshauptstadt Innsbruck / 33rd Austrian
Graphic Art Competition, Prize of the provincial
capital Innsbruck
- 2010** Tiroler Landespreis für zeitgenössische Kunst /
Tyrolean Award for Contemporary Art
- 2006** RLB Kunstpreis (Hauptpreisträger) / RLB Art
Award (main prize), Innsbruck

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (Selection)

- 2015** PSYCHOPROSA, Galerie im Taxispalais, Innsbruck;
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main;
Kunstverein Heilbronn, Heilbronn
- 2014** PANCREAS, Galerija Kapelica, Ljubljana
- 2013** FUTUR II, Kunstraum Bernsteiner, Wien / Vienna
MACHINE NATURELLE, Galerie Nicola von Senger,
Zürich / Zurich
CANDYLAB, 401contemporary, Berlin
MYZEL, Schauraum Angewandte – quartier21,
MuseumsQuartier, Wien / Vienna
- 2012** CANDYLAB, Kunsthalle Krems, Krems
FLY ROOM, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman,
Wien / Vienna
- 2011** POEM., 401contemporary, Berlin
- 2010** MANIFEST, Kunstraum Bernsteiner, Wien / Vienna
where deathless horses weep, Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman, Innsbruck
- 2009** Planet Paradies, 401contemporary, Berlin
INVISIBLE HANDS, Galerie Nicola von Senger,
Zürich / Zurich
Planet Paradies, Galerie Strickner, Wien / Vienna
DAIMON, Kunstverein Augsburg, Augsburg
- 2008** Soylent Green, Galerie Kampl, München / Munich
- 2007** Trickster. Politiker, Dämonen, Parasiten, Tiroler
Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
Verbale / Mise en misère, Kulturverein Kreis 55,
Innsbruck
- 2005** Focus Utopia, Galerie Lelong, Zürich / Zurich
- 2004** Konfabulation II "globale effekte erzwingen
intergalaktische steuerungsregime" (parallel
Christoph Hinterhuber *dancefloor*), Galerie
Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
- 2003** fiat::radikale individuen – soziale genossen II,
Leopold Museum, Wien / Vienna

- Soziale Schwerelosigkeit, Galerie Elisabeth & Klaus
Thoman, Innsbruck
fiat::radikale individuen – soziale genossen, ar/ge
kunst Galerie Museum, Bozen / Bolzano
- 2002** Arbeiten 1991–2001, Galerie Elisabeth & Klaus
Thoman, Innsbruck
RoundupReady: Biogreen, Herbert Fuchs Räume /
Café Corso, Innsbruck
- 1997** Die Welt als Tastatur, artForum Meran, Meran /
Merano
Unendliche Räume, Galerie an der Brücke, Lienz
- 1995** Medien:Kunst – Diskurs der Systeme, in Kooperation
mit / in cooperation with Christine S. Prantauer,
Universität Innsbruck, Innsbruck
- 1994** Tausch des Öffentlichen. Vom Kunsthandel zum
Handel der Kunst, Magazin4 – Bregenzer
Kunstverein, Bregenz
- Real Data Stampede*, in Kooperation mit / in coope-
ration with Mathias Fuchs, Gerald Nestler und /
and Tommi Bergmann, Transit/Utopia, Innsbruck
- 1993** Artificial Identity, Mediengalerie, Innsbruck
Der Galerieraum als Rechenraum, in Kooperation
mit / in cooperation with Klaus Strickner, Galerie
Elefant, Hall in Tirol
Kontingente Welten, Galerie im Andechshof,
Innsbruck
- 1991** Vom Stil zum Programm, in Kooperation mit / in
cooperation with Klaus Strickner, Universität
Innsbruck
Spurenapparat, in Kooperation mit / in
cooperation with Klaus Strickner, Französisches
Kulturinstitut, Innsbruck
- 1989** Bei Ausstellung untersagt, Kunsthalle Innsbruck,
Innsbruck

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (Selection)

- 2014** Connecting Sound Etc. – Cable Works, Cable
Sounds, Cables Everywhere, freiraum quartier21
INTERNATIONAL, MuseumsQuartier, Wien /
Vienna
Curated by Max Hollein, Galerie Elisabeth & Klaus
Thoman, Wien / Vienna
Die große Illusion, Steinbrener, Dempf & Huber,
Wien / Vienna
Face to Face. Die Kunst des Porträts,
Kunsthistorisches Museum Schloss Ambras,
Innsbruck
Nachhaltigkeit & Kunst, Vol. 2, Mobiliar, Bern
Curated by Marion Piffer Damiani, Eine Art Salon,
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Wien / Vienna
Curated by Antony Hudek, Cover-Up, Krinzinger
Projekte, Wien / Vienna
Gegenwelten, Kunsthistorisches Museum Schloss
Ambras, Innsbruck
33. Österreichischer Grafikwettbewerb, Galerie im
Taxispalais, Innsbruck
Glitch – Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren
Gedanken, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck
Alchemie, Hospiz Galerie, Bregenz
CyberArts 2013, OK – Offenes Kulturhaus im
Oberösterreichischen Kulturquartier, Linz
- 2012** S.F. [Art, science & fiction], MAC's – Musée des
Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-
Bruxelles, Le Grand-Hornu, Hornu
BIOS. Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen
Skulptur, Georg Kolbe Museum, Berlin
- CHAOS! Komplexität in Kunst und Wissenschaft*,
Eres Stiftung, München / Munich
*medien.kunst.sammeln. Perspektiven einer
Sammlung*, Kunsthhaus Graz, Graz
arttirol, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,
Innsbruck
*Play Together. Artefakte in Wechselwirkung von
Musik und bildender Kunst*, Kunstraum Sellemond,
Wien / Vienna
- 2011** 4th Moscow Biennale of Contemporary Art, Moskau /
Moscow
Declining Democracy, Palazzo Strozzi, Centro di
Cultura Contemporanea Strozzi, Florenz /
Florence
Sammlung Mezzanin. Eine Auswahl, Kunstmuseum
Liechtenstein, Vaduz
Thomas Feuerstein, Dieter Fuchs, Marcus Geiger,
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
Widerstand ist zwecklos, Kunstforum Montafon,
Schrans
schrift//bild, Galerie Konzett, Graz
VERBALE II, Palais Kabelwerk, Wien / Vienna
Familien-Erb-Teil, Kunstraum Engländerbau,
Vaduz
Unlängst im Wald, Bayerische Staatsforsten,
Regensburg
Jenseits der Linie, goethe2 project space, Bozen /
Bolzano
- 2010** originalfunktional, Wiener Art Foundation, Wien /
Vienna

- N.U.M.B. und du auch, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck
 Malerei: Prozess und Expansion, mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien / Vienna
 Austria la vista, baby, TAF/the Art Foundation, Athen / Athens
- 2009/10** *Eating the Universe – Vom Essen in der Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart (unter dem Titel / under the title *Eat Art*)
- 2009** *CELLA. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, Rom / Rome
 A, b, c ...: *Lettern in Raum*, Museion – Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Bozen / Bolzano
 Play Station, TRA – Treviso Ricerca Arte, Treviso; Kunst Meran, Meran / Merano
 Labyrinth :: *Freiheit – Landesausstellung 2009*, Festung Franzensfeste, Franzensfeste
The house is on fire, but the show must go on, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck
Poetry is Dangerous, Galerie Grazyna, Ruigoord
Zauber der Zeichnung. Zeichnungen in Österreich 1946–2009, Galerie im Lanserhaus, St. Michael/Eppan
Bücher, Bücher, Bücher – Nichts als Bücher, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal-Unteröwisheim
 Konturen, Kunstraum Niederoesterreich, Wien / Vienna
- 2008** *Speicher fast voll – Sammeln und Ordnen in der Gegenwartskunst*, Kunstmuseum Solothurn, Solothurn
 Version bêta, Centre pour l’image contemporaine, Genf / Geneva
 Galerie Strickner, Wien / Vienna
Bread and Soccer: In the Arena of Art, Austrian Cultural Forum New York, New York
sag mal. Art_Clips Narrativ, Galerie Hentze & Ketterer, Wichtrach / Bern
seems to be. diferente identitäten zwischen ich/ wir/queer, Tiroler Künstlerschaft – Kunstpavillon, Innsbruck
- 2007** *Übergangsräume – Potential Spaces*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart
AUSZEIT. Kunst und Nachhaltigkeit / Timeout. Art and Sustainability, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
art_clips.ch.at.de, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
 30, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
Die Dämonen, Magazin4 – Bregenzer Kunstverein, Bregenz
- 2006** *knowing you, knowing me*, steirischer herbst / Camera Austria, Kunsthau Graz, Graz
- Extension Turn II*, Eastlink Gallery, Shanghai
Feine.Radikale, MuseumsQuartier Wien, Wien / Vienna
 12th *International Festival of Computer Arts*, Moderna galerija, Ljubljana
- 2005/06** *Postmediale Konditionen*, Neue Galerie am Joanneum, Graz; Medialab Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Madrid
- 2005** *Leben im Denkmal*, Kulturlabor Stromboli, Hall in Tirol
- 2004** *One-Man-Show*, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman – Art Brussels 2004, Brüssel / Brussels
Virtual Frame by 3, Kunsthalle Wien (project space), Wien / Vienna
Handlungsanweisungen, permanente Installation am Karlsplatz, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna
Transportale, A9 forum transeuropa, quartier 21, MuseumsQuartier, Wien / Vienna
Tour – Retour. Saint-Étienne – Innsbruck, Kunstpavillon, Innsbruck
- 2003** *L’art dans la ville – 9 artistes autrichiens à Saint-Étienne*, Ancienne Manufacture d’Armes, Saint-Étienne
trans/archive. Schleifen des Bedeutens, Galerie 5020, Salzburg
Kopfreisen. Jules Verne, Karl May und andere Grenzgänger in der Kunst, Universalmuseum Joanneum, Landschaftsmuseum Schloss Trautenfels, Trautenfels
sinnlos – die kunst/die körper/die fremdkörper, Künstlerhaus Graz, Graz
- 2002** Förderprogramm Art Cologne 2002, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman – Art Cologne, Köln / Cologne
 Transmediale, Berlin
Kopfreisen. Jules Verne, Adolf Wölfl und andere Grenzgänger, Kulturzentrum Seedamm, Pfäffikon; Kunstmuseum Bern, Bern
Sónar 2002 – 9th International Festival of Advanced Music and Multimedia Art, Barcelona
Weltkarten – Change the Map, *Ars Electronica 2002: Unplugged. Kunst als Schauplatz globaler Konflikte*, Brucknerhaus, Linz
 10 Jahre Magazin 4, Magazin4 – Bregenzer Kunstverein, Bregenz
Variable Stücke – Strukturen. Referenzen. Algorithmen, Galerie im Taxispalais, Innsbruck
- 2001** *Click Here*, artFORUM, Meran / Merano
 24th *International Biennial of Graphic Arts (Information – Misinformation / Offbiennale)*, Ljubljana
Gefesselt – Entfesselt. Österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts, Galeria Zachęta – State Gallery of Art, Warschau / Warsaw
 19th *WorldWideVideo Festival*, Amsterdam
- 2000** *Psychedelic*, Galerija Škuc, Ljubljana

- Decodierung:Recodierung*, Performance, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna
 VIPER – *Internationales Festival für Film, Video und neue Medien*, Basel
 Thomas Feuerstein / Heribert Hirschmann / Eva Wohlgemuth, IAC art contemporary, Graz
- 1999** *translocation _ (new) media / art*, ar/ge kunst Galerie Museum, Bozen / Bolzano
Kunst in der Stadt 3 / Naturally Art, Magazin4 – Bregenzer Kunstverein / Kunsthau Bregenz
net life, OK Offenes Kulturhaus, Linz
 VIPER – *Internationales Festival für Film, Video und neue Medien*, Luzern / Lucerne
LAN-ding #1, Electronic Culture Project, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
- 1998** *Thomas Feuerstein. Monika Pichler. 68. Ausstellung im Förderprogramm des Landes Salzburg*, Galerie im Traklhaus, Salzburg
auswahl>umkehren, Ausstellungsraum Mezzanin, Wien / Vienna
Video.4EG10, Universität Innsbruck, Innsbruck
collezione tirole. 99 Positionen zeitgenössischer Kunst, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, Rom / Rome
- 1997** *Wi(e)derholung*, Eisenhüttenwerk Heft, Hüttenberg
 2000 minus 3 – *ArtSpace plus Interface*, Neue Galerie im steirischen herbst 97, Graz
- 1996** *Coming Up*, mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien / Vienna
Interieur, Galerie Menotti, Baden bei Wien / Vienna
Hybrid, Forum Stadtpark, Graz
xm² Clon, Österreichisches Kulturforum Krakau, Krakau / Cracow
Natura Mortua, 5. Internationale Triennale Ökologie und Kunst, Umetnostna Galerija Maribor, Maribor
Jenseits von Kunst, Ludwig Múzeum, Budapest; MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen / Antwerp;
 Neue Galerie Graz, Graz
Progetto 2000, Palazzo Bricherasio, Turin
- 1995** *Falsch verbunden*, Kunsthau Hamburg, Hamburg
Am Anfang war..., Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol
 C315, Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck
- 1994** *Differenz–Indifferenz–Interferenz*, Kunstverein Fürstfeldbruck, Fürstfeldbruck
- 1993** *Künstliche Spiele*, Medienlabor München, München / Munich
Hausmusik – Konzert für realdatengesteuerte Instrumente, Unit n: WUK – Werkstätten- und Kulturhaus, Wien / Vienna
Genetische Kunst – Künstliches Leben, *Ars Electronica 1993*, Linz
- 1992** *News of the Future*, Haus der Architektur, Graz

Bibliografie (Auswahl) / Bibliography (Selection)

Monografien / Monographs

Ausst.-Kat. / Exh. cat. Alois Bernsteiner (Hg. / Ed.), *Thomas Feuerstein. FUTUR II*, Wien / Vienna 2013

Ausst.-Kat. / Exh. cat. Hans-Peter Wipplinger (Hg. / Ed.), *Thomas Feuerstein. TRICKSTER*, Köln / Cologne 2012

Herbert Fuchs, Klaus Thoman (Hg. / Eds.), *Thomas Feuerstein. POEM.*, Wien / Vienna 2011

Andreas Braun (Hg. / Ed.), *Thomas Feuerstein. FLY ROOM*, Innsbruck 2011

Herbert Fuchs (Hg. / Ed.), *Thomas Feuerstein. VERBALE*, Innsbruck 2007

Klaus Thoman (Hg. / Ed.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe. Commonstealth. Omniabsence & Parallel Living*, Wien / Vienna 2006

Ausst.-Kat. / Exh. cat. *Thomas Feuerstein. radikale individuen::soziale genossen*, Leopold Museum, Wien / Vienna 2003

Thomas Feuerstein, *BIOPHILY. Better dead than read?*, Wien / Vienna 2002

Texte des Künstlers und Interviews / Texts by the artist and interviews

Thomas Feuerstein, „Glucose is a Carrier of Meaning for My Works“, in: *Art World*, Bd. / Vol. 294, 2015, S. / pp. 78–81

Dieter Buchhart, Gerald Nestler, „Ökonomie ist heute eine ästhetische Kategorie. Ein Gespräch mit Thomas Feuerstein“, in: *Kunstforum International*, Bd. / Vol. 201, 2010, S. / pp. 134–141

Thomas Feuerstein, „Narrative der Kunst“, in: *Ausst.-Kat. / Exh. cat. Narrative*, RLB Kunstbrücke, Innsbruck 2008, S. / pp. 19–27

Thomas Feuerstein, „Das Tonikum des Konsums: Über Trickster und Dämonen“ / “The Tonic of Consumption: On Tricksters and Demons”, in: Gerald Nestler (Hg. / Ed.), *Yx. fluid taxonomies – enlitened elevation – voided dimensions – human derivatives – vibrations in hyperreal econociety*, Wien / Vienna 2007, S. / pp. 75–86

Thomas Feuerstein, „Me, Myself & I: Das Selbst als Server“, in: *Kunstforum International*, Bd. / Vol. 181, 2006, S. / pp. 80–87

Thomas Feuerstein, „Zapping. Slapping. Mapping“, in: Gerhard J. Lischka (Hg. / Ed.), *Zapping Zone*, Bern und Zürich / and Zurich 2007, S. / pp. 62–89

Thomas Feuerstein, „Der soziographische Kick“ / “The sociographic kick“, in: Stefan Bidner (Hg. / Ed.), *Der soziographische Blick*, Köln / Cologne 2006, S. / pp. 20–41

Thomas Feuerstein, „Disaster Recovery?“, in: Gerhard J. Lischka, Peter Weibel (Hg. / Eds.), *Die Medien der Kunst – Die Kunst der Medien*, Wabern bei Bern 2004, S. / pp. 105–118

Thomas Feuerstein, „fiat::individus radicaux – camarades sociaux“, in: *Multitudes* 1/2004 (N° 15), 2004, S. / pp. 135–140

Thomas Feuerstein, „Fotologie und Phänomenografie“, in: Tamara Horáková, Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Maurer-Horak (Hg. / Eds.), *Image / Images: Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien / Vienna 2002, S. / pp. 245–258

Thomas Feuerstein, „Advanced Query Art Server“, in: Margarete Jahrmann (Hg. / Ed.), *ART_SERVER: Stargate to Netculture*, Wien / Vienna 2000, S. / pp. 11–13

Thomas Feuerstein, „Re-Evolution“, in: Toni Kleinlercher (Hg. / Ed.), *Decodierung:Recodierung*, Wien / Vienna 2000, S. / pp. 156–167

Thomas Feuerstein, Klaus Strickner, „Trace Apparatus“, in: Timothy Druckrey, *Ars Electronica* (Hg. / Eds.), *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*, Cambridge/Massachusetts 1999, S. / pp. 257–260

Thomas Feuerstein, „Freie Radikale“, in: Werner Fenz, Reinhard Braun (Hg. / Eds.), *Radikale Bilder. 2. Österreichische Triennale zur Fotografie* Bd. / Vol. II, Graz 1996, S. / pp. 143–159

Thomas Feuerstein, „Entstellte Schnittstellen“, in: Kulturdata (Hg. / Ed.), *Entgrenzte Grenzen*, Graz 1993, S. / pp. 131–140

Herausgeberschaft / Editorship

Stefan Bidner, Thomas Feuerstein (Hg. / Eds.), *Plus ultra. Jenseits der Moderne?*, Frankfurt am Main 2005

Stefan Bidner, Thomas Feuerstein (Hg. / Eds.), *Sample Minds. Materialien zur Samplingkultur*, Köln / Cologne 2004

Gerhard J. Lischka, Thomas Feuerstein (Hg. / Eds.), *Selbst:Darstellung*, Bern 2003

Gerhard J. Lischka, Thomas Feuerstein (Hg. / Eds.), *Media-made. Wie kommen wir uns nahe?*, Köln / Cologne 2001

Christoph Bertsch, Stefan Bidner, Thomas Feuerstein, Ernst Trawöger (Hg. / Eds.), *Diskurs der Systeme* (z.B.). *Kunst als Schnittstellenmultiplikator*, Wien / Vienna 1997

Thomas Feuerstein (Hg. / Ed.), *System-Daten-Welt-Architektur*, Wien / Vienna 1995

Thomas Feuerstein, Romana Schuler (Hg. / Eds.), *Teletopologie Österreich. Materialien zur Medienkunst. Medien. Kunst. Passagen. 2/1994*, Wien / Vienna 1994

Marc Mer, Thomas Feuerstein, Klaus Strickner (Hg. / Eds.), *Translokation. Der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur*, Wien / Vienna 1994

Thomas Feuerstein, Mathias Fuchs, Klaus Strickner, Mia Zabelka (Hg. / Eds.), *Hausmusik. Konzert für realdatengesteuerte Instrumente*, Wien / Vienna 1993

Thomas Feuerstein, Klaus Strickner (Hg. / Eds.), *Künstlerheft: Arbeiten 1988–1992. Medien. Kunst. Passagen. 2/1992*, Wien / Vienna 1992

DVD / CD-ROM

Stefan Bidner, Thomas Feuerstein (Hg. / Eds.), *Raymond Pettibon* (DVD), Köln / Cologne 2003

Thomas Feuerstein, *Biophily. Better Dead than Read?* (CD-ROM), Wien / Vienna 2001

Thomas Feuerstein, *Silkroad to NowHere* (CD-ROM), Innsbruck 1999

Gerhard J. Lischka, Thomas Feuerstein (Hg. / Eds.), *Wenn 2 in ihrem Namen sich treffen* (CD-ROM), Bern 1999

Impressum / Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung / This catalogue is published on the occasion of the exhibition

Thomas Feuerstein
PSYCHOPROSA

Galerie im Taxispalais, Innsbruck
7. März – 10. Mai 2015 / March 7 – May 10, 2015

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main
29. Mai – 30. August 2015 / May 29 – August 30, 2015

Kunstverein Heilbronn, Heilbronn
3. Oktober – 22. November 2015 /
October 3 – November 22, 2015

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeberin / Editor
Beate Ermacora, Galerie im Taxispalais

Lektorat / Copyediting
Lena Nievers, Jürgen Tabor

Übersetzungen / Translations
Deutsch – Englisch / German – English
Jeremy Gaines, Frankfurt am Main (S. / pp. 17–22, 167–209),
Malcolm Green, Berlin (S. / pp. 29–32),
Lucinda Rennison, Berlin (S. / pp. 9–10, 35, 47, 57, 83, 91, 97)
Englisch – Deutsch / English – German
Nikolaus G. Schneider, Berlin (S. / pp. 211–221)

Fotografie / Photography
WEST.Fotostudio, Wörgl (S. / pp. 36–39, 41–43, 45, 48–49, 54–55, 58–59, 66–67, 70–73, 76, 80, 84–88, 92–94, 102–107)
Thomas Feuerstein (alle weiteren Abbildungen / any other photos)

Grafische Gestaltung / Graphic design
Tommi Bergmann, Schwaz

Gesamtherstellung / Published by
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Kasparstr. 9–11
50670 Köln / Cologne, Deutschland / Germany
Postfachadresse / P.O. Box: Postfach 130217
50496 Köln / Cologne, Deutschland / Germany
T +49 221 / 510 43 86
F +49 221 / 510 87 53
mail@snoeck.de
www.snoeck.de

Distribution United States
ram. research art media
2525 Michigan Avenue, Building 2A
Santa Monica CA 90404, USA
T +1-310-4530043, F -2644888
www.rampub.com

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Veröffentlichung darf vervielfältigt oder in irgendeiner Form oder für irgendeinen Zweck übertragen werden – dazu gehören auch Fotokopien, Aufnahmen oder irgendeine andere Form von Herstellungsverfahren –, ohne vorab die schriftliche Genehmigung des Urhebers einzuholen. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, including photocopy, recording or any other process, without prior permission in written form by the author.

© 2015 Künstler, Herausgeberin, Autor/innen / Artist, editor, authors, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH

Bildnachweis / Picture credits
© 2015 Bildrecht, Wien / Vienna und / and
VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN 978-3-86442-124-2

Printed in Germany

Galerie im Taxispalais, Innsbruck

- Direktorin / Director
Beate Ermacora
- Stellvertretender Direktor, Kurator /
Deputy director, curator
Jürgen Tabor
- Kuratorin, Presse / Curator, press
Lena Nievers
- Kuratorin, Bibliothek / Curator, library
Julia Brennacher
- Kunstvermittlung / Art education
Nicole Alber, Nina Mayer, Charlotte Simon
- Ausstellungstechnik / Technics
Tobias Weißbacher und Team / and team
- Buchhaltung / Accounts
Brigitte Hofer
- Empfang / Reception
Renate Pescosta
- Praktikum / Internship
Silvia Kamelger, Matthias Mangeng, Denise Pöttgen

GALERIE IM TAXISPALAIS
Maria-Theresien-Straße 45
6020 Innsbruck, Österreich / Austria
T +43 512 / 508 31 71
F +43 512 / 508 74 31 75
taxis.galerie@tirol.gv.at
www.galerieimtaxispalais.at

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main

- Direktorin / Director
Franziska Nori
- Kuratorin / Curator
Lilian Engelmann
- Leitung PR & Marketing / Head of PR and marketing
Julia Wittwer
- Marketing
Jutta Käthler
- Projektkoordinatorin / Project coordinator
Stefanie Spiegelhalter
- Technische Leitung / Technical management
Frein Jäger
- Leitung der Verwaltung / Head of administration
Dagmar Edye
- Praktikum / Internship
Carolin Langer

FRANKFURTER KUNSTVEREIN
Steinernes Haus am Römerberg, Markt 44
60311 Frankfurt am Main, Deutschland / Germany
T +49 69 / 219 314 0
F +49 69 / 219 314 11
post@fkv.de
www.fkv.de

Kunstverein Heilbronn, Heilbronn

- Vorstand / Board
Maria Theresia Heitlinger
Fritz Kilian
Karl Hermle
Elisabeth Bezner
Thomas Hammer
- Ausstellungsleitung / Curator
Matthia Löbke

KUNSTVEREIN HEILBRONN E.V.
Allee 28 / Kunsthalle Vogelmann
74072 Heilbronn, Deutschland / Germany
T +49 7131 / 839 70
F +49 7131 / 839 72
mail@kunstverein-heilbronn.de
www.kunstverein-heilbronn.de

Kunstverein Heilbronn wird gefördert durch /
is funded by
Stadt / City of Heilbronn und / and
Regierungspräsidium Stuttgart

Dank an / Thanks to

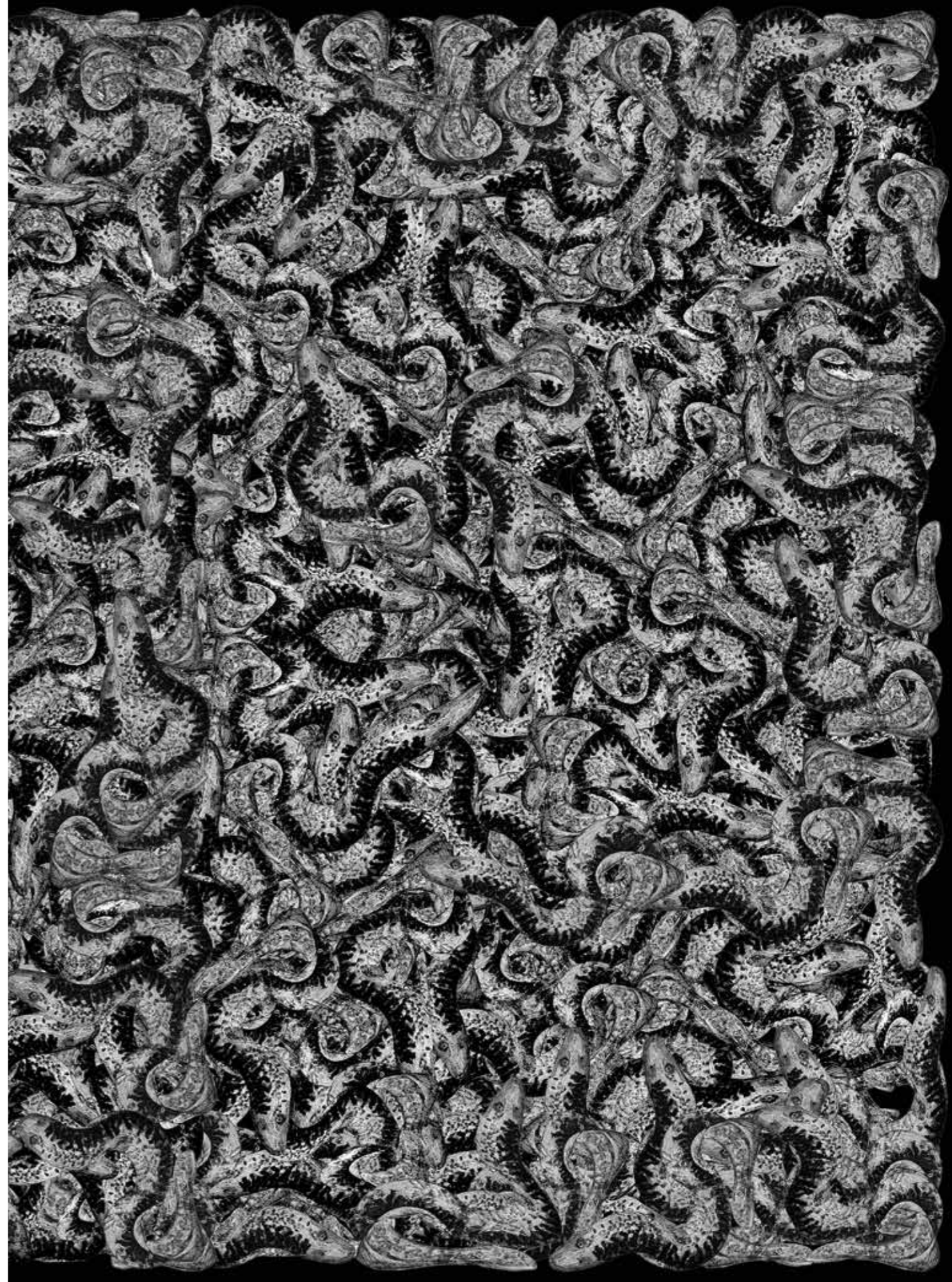
Peter Chiochetti, Gerhard Egger, Leopold Fahringer /
Tischlerei Fahringer, Dagmar Feuerstein,
Stefanie Gaukler / REHAU GmbH, Stefan Göschl /
Metallwerkstatt in der Weyerer, Graham Harman,
Eva M. Kobler, Christian Lobenwein, Tina Muliar,
Konditorei Murauer, Kurt Raich, Josef Seeber und
Andreas Schneiter / Innsbrucker Kommunalbetriebe,
Thomas Seppi, Andreas Span / Pixelprojects GmbH,
Peter Szely, Gerold Thaler / Holzraum, Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman, Innsbruck/Wien / Vienna,
Ingo Wartusch, Glasbläserei Bernd Weinmayer,
Elisabeth Zimmermann / Ö1 Kunstradio

Für die Unterstützung des Thesaurus der Daimonologie
(<http://daimon.myzel.net>) Dank an das österreichische
Bundeskanzleramt. / For the support of the thesaurus of
Daimonology (<http://daimon.myzel.net>) thanks to the
Austrian Federal Chancellery.

Spezieller Dank an Christopher Lottersberger für die
Unterstützung des Vortrags von Graham Harman in
Innsbruck. / Special thanks to Christopher Lottersberger
for the support of the lecture by Graham Harman in
Innsbruck.



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KUNST



GALERIE IM TAXISPALAIS INNSBRUCK • FRANKFURTER KUNSTVEREIN • KUNSTVEREIN HEILBRONN

SNOECK