

ASTRID MANIA

FUSIONSREAKTOR KUNST¹

Die Arbeiten von Thomas Feuerstein im Format eines konventionellen Textes zu beschreiben, ist eine Herausforderung. Seine Kunst bringt Materialien, Formen und Medien zum Sprechen, die sich nicht linear in einem Text erläutern und auf das eindimensionale Papierformat reduzieren lassen. Feuersteins Werke verweigern sich der Logik einer essayistischen Erzählung, denn verzweigt sind die semiotischen Netzwerke, dicht die bildnerischen Knotenpunkte, zahlreich die Andockstellen an andere Themen und Disziplinen. Wollte man diesen komplexen ästhetischen Gebilden auf sprachliche Weise gerecht werden und ihrem Eigenleben, ihrer Dynamik und Transformationskraft entsprechen, bräuchte es sprachliche Modelle, die die Sprache überschreiten. Aber genau darin liegt eine spezifische Eigenschaft von bildender Kunst.

Agent Provocateur

Nutzt der Künstler Sprache als bildnerisches Material, folgt dies einer anderen Logik. Wenn sich Thomas Feuerstein selbst in Texten über seine Werke äußert, wählt er eine freiere Form als den kunstkritischen Essay und erzählt Geschichten, etwa als Science-Fiction. Seine abenteuerliche Erzählung *Plus ultra. Das Herkulesprojekt* gewährt dem 1918 verschollenen Arthur Cravan – eigentlich Fabian Avenarius Lloyd, seines Zeichens berühmt-berüchtigter Publizist, Dadaist avant la lettre, Boxer und Agent Provocateur in eigenen Diensten – ein Weiterleben in einer gar nicht so unwahrscheinlichen gen- und biotechnischen Zukunft.² Das Format dieser mäandernden und delirierenden Geschichte erlaubt es Feuerstein, all die Themen anzuzapfen, die zur Nährlösung für sein Œuvre werden: Es geht um Biologie, Literatur, Kunstgeschichte, um Philosophie, Medizin, Kybernetik, um Religion, Sex, Ökonomie und die Massenmedien, um die Auswirkungen der Biopolitik auf das Individuum, den Traum von ewiger Jugend und ewiger Existenz. Kurz gesagt, ist diese tollkühne Erzählung eine komplexe literarische Theorie vom Leben – in ihr liegt der Schlüssel zu Feuersteins Universum.

Nun muss ein Katalogtext andere Wege beschreiten und kann die Leser nur symbolisch auf verschiedene Ebenen, Aussichtsplattformen und Zubringer mitnehmen. Die Versuchung ist groß, sich Feuersteins Arbeiten dabei von der Seite der Wissenschaft her zu nähern, da sein Werk oft in Gestalt laborartiger Versuchsaufbauten auftritt. Doch eine solche Betrachtungsweise greift zu kurz. In Feuersteins Kolben und Apparaturen gären vielfältige epistemologische, wissenschaftshistorische, politische und ästhetische Narrationen, die das Verweissystem seiner Maschinen in Gang setzen. Gewiss lässt sich ohne Wissen um die Funktionsweise dieser Destillen, Retorten, Auto-maten gar nicht ermessen, welches ihre Produkte sind, auf welchem Wege sie entstehen und was sie uns vermitteln wollen. Doch davon unabhängig sind und bleiben diese technoiden und retortenhaften Schöpfungen Kunstwerke, zumal sie nicht – so evident dies scheint – im Labor, sondern in der Galerie und im Museum anzutreffen sind. Vor allem haben sie eines mit „konventionellen“ Werken gemein: Sie suchen ihren Anschluss nicht nur in der externen Welt, sondern gebärden sich immer auch ein Stück weit autopoietisch, sind immer auch ein Stück weit selbstreflexive Kunst. So wachsen in der Installation *MANNA-MASCHINE* (2004/05) Mikroalgen, aus denen Feuerstein Pigmente für seine Malerei gewinnt; in der Arbeit *MANIFEST* (2009) lässt eine sich

¹ Erstabdruck in: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Thomas Feuerstein. TRICKSTER, Köln: snoeck 2012, S. 17 - 23.

² Thomas Feuerstein, „Plus ultra. Das Herkulesprojekt“; in: ders., *Biophily. Better Dead than Read*, Wien 2002, S. 70-223.

scheinbar auto-nom bewegende Hand eine Art *Écriture automatique* an der Wand entstehen; in der biochemischen Arbeit *POEM*. (2010) verwandeln Apparaturen das Sprechen über Kunst in Kunst, indem feuchter Atem zu alkoholischer Flüssigkeit transformiert, von den Besucher wiederum getrunken und so ein ewiger Reflexionskreislauf angetrieben wird.

Infusionsmaschine

Die *MANNA-MASCHINE* ist ein Bioreaktor, in dem Plankton produziert wird. Eine Mischung aus Wasser und Dünger wird durch verschlungene transparente Schläuche gepumpt, wodurch sich die Oberfläche dieser Nährflüssigkeit vergrößert und das Wachstum der Algen, die Photosynthese betreiben und daher Licht benötigen, beschleunigt. Die Grünalge, lateinisch *Chlorella vulgaris*, hat viele Bewunderer. Sie wird von Wissenschaftlern auf einer ihr gewidmeten Webpage euphorisch als „universeller Superstar im Pflanzenreich“ bezeichnet.³ Sie ist nährstoffreich und ausgesprochen wachstumsfreudig, und von daher kann man sich ihre Bedeutung für die Wissenschaft, ihre Rolle bei den Lösungsversuchen globaler Ernährungsprobleme sowie ihr kommerzielles Potenzial leicht ausmalen.

Thomas Feuerstein erzeugt seine Algen auf wissenschaftliche Weise, verwendet sie aber nicht zu ebensolchen Zwecken, sondern gewinnt aus ihnen ein Pulver, das als Malpigment dient. Hiermit entstehen großformatige, tief- und sattgrün monochrome Gemälde (*ERNTE*, 2004–2012), deren Oberflächenstruktur von jeweils unterschiedlicher Beschaffenheit ist. Die Anzahl der gemalten Bilder hängt von den Erträgen ab. Die Bilder *ERNTE* könnten als Paradebeispiele traditioneller Vorstellungen von künstlerischer Autonomie verstanden werden, jedoch adressieren sie unter ihrer scheinbar so „sinn-leeren“ Malschicht drängende ökonomische und wirtschaftliche Fragen unserer Zeit. Feuerstein schaltet einen Laborreaktor und ein Kapitel aus der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts kurz und macht aus einer selbstreflexiven eine weltreflexive Formensprache, lädt die selbstverliebte, farbtrunkene Monochromie mit wirtschaftspolitischen Komplexität auf. Solche Arbeiten sind weder dokumentarisch noch aktivistisch. Weder beobachten sie nur, noch mischen sie sich ein. Vielmehr veranschaulichen sie Prozesse und Zusammenhänge jenseits der Kunst, vermitteln diese aber durch und innerhalb von Kunst. Deren Referenzsystem wird nicht verlassen – Feuerstein beschreitet jedoch komplizierte, verschlungene, aufwendige Wege, um zu konventionellen ästhetischen Produkten wie dem Gemälde, der Zeichnung, der Skulptur zu gelangen. Da diese selten für sich stehen, sondern zumeist an einen Generator, eine technoide Infusionsmaschine angeschlossen sind, müssen wir Betrachter uns deren Prozesse und Wirkweisen ansehen. Wenn wir wissen wollen, wie diese moosfarbenen Gemälde funktionieren, erfahren wir auch, wie ein Stück Welt funktioniert.

Écriture automatique

In der Installation *MANIFEST* zeichnet eine geschnittene Hand, die von einem Kohlestift geradezu stigmatisierend durchbohrt wird, scheinbar wie von selbst gestrichene, verschlungene Linien an die Wand. Für sich betrachtet, wirkt dieser Aufbau wie die Apotheose des Prinzips der *Écriture automatique* – die Hand hat sich wortwörtlich vom Kopf, vom rationalen wie irrationalen Ich gelöst. Doch bei Feuerstein „manifestiert“ sich etwas anderes, nämlich die Umstellung von Subjekt auf System, von der Schrift des Unbewussten zur Schrift einer vernetzten Struktur: Wie ein Satellit steht ein schwarzes Schiffsmodell im Raum, in dessen Rumpf sich ein Server befindet. Das Containerschiff *DAIMONIA* verarbeitet die Börsenkurse großer Rückversicherer und steuert mit diesen Daten die Bewegungen der Hand. Vor diesem Hintergrund ist Feuersteins zeichnende Hand eine

³ Die Namensgebung *Chlorella* ist der Tatsache geschuldet, dass die Alge den höchsten Chlorophyllanteil unter den Pflanzenzellen aufweist. Die Verwendung von *Chlorella* in der Installation *MANNA-MASCHINE* verweist zudem auf verschiedene Kapitel der Wissenschaftsgeschichte: 1919 machte der deutsche Biochemiker Otto Warburg seine grundlegenden Experimente zur Erforschung der Photosynthese mit *Chlorella*-Algen; 1961 wurde Melvin Calvin der Nobelpreis für Chemie aufgrund seiner Arbeit an *Chlorella* zuerkannt.

Aktualisierung, eine 2.0-Version eines kunsthistorisch gewordenen Verfahrens. Stützte sich der Surrealismus mit seiner Vorliebe für die *Écriture automatique* auf die damals neuen Erkenntnisse der Psychologie, so stützt sich Feuerstein auf das neue Wissen der digitalen Welt, spiegelt sich in seinen Wandzeichnungen das Innere, Verborgene unserer globalen Warenwelt.

Doch damit rührt Feuerstein auch an einen weiteren, tiefer wurzelnden kunsthistorischen Topos, an die mythische Vorstellung des Acheiropoieton, eines nicht von Menschenhand geschaffenen Bildnisses. Von höheren Mächten gefertigte und auf die Erde gefallene Bilder gelten bis heute als besonders heilig und wertvoll. Die gestische, an Informell oder abstrakten Expressionismus erinnernde Zeichnung der Hand wird aber weder vom Künstler noch seinem Unterbewusstsein noch von metaphysischen Kräften hervorgebracht, sondern ist Resultat systemischer Fluktuationen des Marktes, also letztlich Resultat kollektiven (ökonomischen) Verhaltens.

Das Containerschiff *DAIMONIA* birgt in seinem Rumpf weitere verweisreiche Fracht. So liegen die Ursprünge des Milliardenengeschäfts Rückversicherung in der europäischen Seefahrt und den Entdeckungsreisen der frühen Neuzeit, namentlich den italienischen, sowie im Kolonialhandel. Auch der Versicherungsmarkt Lloyd's of London ist eng mit dem Meer verbunden, waren doch die ersten Versicherungsnehmer ausschließlich Schiffseigner, die sich bereits 1688 im Kaffeehaus von Edward Lloyd trafen. Dass die wirtschaftliche und politische Macht Westeuropas mit auf dem Kolonialismus gründet, muss an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. *MANIFEST* bietet durch das Bild der europäischen kommerziellen Seefahrt ein wunderbares Pars pro Toto für das gesamtcapitalistische System, von den frühen Weltumsegelungen bis hin zur modernen Containerschiffahrt, die noch einmal den Handel, die Weltwirtschaft und die globale Arbeitswelt revolutioniert hat.⁴

Das Containerschiff *DAIMONIA* ist somit ein Engel oder Dämon der Allokation, dem antiken Daimon als Zu- und Verteiler des Schicksals in Form von Gütern und Ressourcen vergleichbar. Im altgriechischen Mythos ist der Daimon vorwiegend positiv besetzt, als eine Art Schicksalsbegleiter des Menschen oder als seine verkörperte Schicksalsbestimmung. Dämonen begegnen uns heute in Philosophie und Physik – etwa in Gestalt des Laplace'schen Dämon, einer, wenn man so will, fiktiven intelligenten Rechenmaschine, die unter Einbezug sämtlichen Wissens die Entwicklung des Universums in alle Richtungen hin voraussagen könnte. Heute gibt es Dämonen als Computerprogramme, die automatisiert Prozesse steuern, ohne direkt mit uns Nutzern zu interagieren. Sie verdanken ihren Namen wiederum einem anderen Dämonen, dem Maxwell'schen, einem Gedankenexperiment der Thermodynamik, in dessen Rahmen der Dämon ein imaginäres, ordnendes Wesen darstellt. Entsprechend bezieht sich der Begriff in Rechnerumgebungen auf strukturelle Arbeitsroutinen in Betriebssystemen, etwa auf automatische Backups.⁵ Die wissenschaftlichen und technologischen Dämonen sind also keine übernatürlichen Kreaturen, sondern kontrollierende, zuteilende und überwachende Wesen, die eigenmächtig entscheiden, was sie uns gewähren. Auch wenn uns Dämonen nur selten begegnen – am häufigsten als Mailer-Daemon bei Nichtzustellbarkeit einer E-Mail –, sind sie omnipräsent und stecken in allen Ritzen des technischen Alltags. Am stärksten ist ihr Einfluss wohl in Algorithmen von Suchmaschinen, die zunehmend unser Schicksal steuern.

⁴ Die zu *MANIFEST* gehörenden Zeichnungen und Grafiken zitieren unterschiedliche Referenzen, wie etwa Bezugnahmen auf Adam Smiths Begriff der „invisible hand“, jene Metapher, die sich an die Frage knüpft, wie das individuelle Eigeninteresse zum Wohlstand aller führen könne. Ironischerweise ist Feuersteins Hand nicht unsichtbar, sondern abgeschlagen und amputiert.

⁵ In Anlehnung an den Maxwell'schen Dämon nannte Fernando J. Corbato 1963 am MIT ein Programm DAEMON, das auto-matisiert Backups herstellte. DAEMON wurde in Folge zu einem *Backronym* (ein im Nachhinein gebildetes Akronym) für „Disk And Execution MONitor“.

Flaschengeister

Auch im Zusammenspiel der Skulptur *WHERE DEATHLESS HORSES WEEP* (2010) mit der komplexen Destillationsmaschine *SOME VELVET MOURNING* (beide Teil des skulpturalen Ensembles *POEM*) verschmilzt die Kunst mit Wissenschaft und Alltag. Hier rückt Feuerstein dem Schöpfungsmythos zu Leibe, und zwar in religiöser, wissenschaftlicher und kunstmythologischer Hinsicht. Der „Dämon des Lebens“ wird als präbiotisches Evolutionsmoment der Zu- und Verteilung von Molekülen inszeniert. Die Kolbenapparatur *SOME VELVET MOURNING* stellt einen legendären Versuch nach, namentlich das „Ursuppen-Experiment“ des Biologen und Chemikers Stanley Miller und seines Kollegen Harold Clayton Urey aus dem Jahr 1953. Hierbei wird eine Atmosphäre aus einfachen Elementen elektrischen Entladungen ausgesetzt, wodurch sich organische Moleküle bilden: Leben entsteht – ohne göttliche Intervention. Zusätzlich ergänzt Feuerstein seine Kreationmaschine, indem er sie mit einer Simulation hydrothermaler Quellen kurzschließt, wie sie am Meeresgrund zu finden sind. Die sogenannten Schwarzen Raucher reichern ihre Umgebung mit zahlreichen Elementen an und lassen neben organischen Molekülen Ethanol entstehen. Vorbei ist es mit der *Creatio ex nihilo*.

Feuersteins Installation wird mit dem kondensierten Atem der Ausstellungsbesucher gespeist. Dieser schlägt sich an der auf Minusgrade abgekühlten Metallskulptur *WHERE DEATHLESS HORSES WEEP* nieder, um von dort aus verflüssigt in den Reaktor weitergeleitet zu werden.⁶ Es entsteht Alkohol, Spiritus, Weingeist, der in trinkbarer Form den Besuchern serviert wird. Alles beginnt gemäß der Feuerstein'schen Formel „Trinken – Sprechen – Destillieren“ von Neuem: Vom Ethanol gelöste Zungen reden über Kunst, um neues Material für Kunst zu erzeugen, das sie zu weiterem Reden befeuert.

War am Anfang das Wort, steht am Ende der Geist in der Flasche. Begleitet wird dieses *Perpetuum mobile* der konzeptuellen Kunstproduktion von der Installation *GENIUS IN THE BOTTLE*, einem gläsernen Barschrank, in dem die Produkte der Destillationsmaschine, ihre molekularen Skulpturen, als goldene, durchsichtige und farbige Flüssigkeiten in edlen Flaschen dargeboten werden. Die Behältnisse tragen individuelle und vom Künstler entworfene Etiketten, die den einzelnen Tropfen suggestive, kunstgeschichtsgetränkte Namen zuweisen: *Le Grand Verre* als Referenz an Marcel Duchamp; *GENIUS IN THE BOTTLE* spielt auf das Klischee des alkoholisch inspirierten Künstlers, aber auch auf die etymologische Wurzel der „Inspiration“ an; *Daimon Revolutionnaire* mit dem Unterslogan „Modernité – Normité – Déterminé“ und dem Motiv eines blauen Kreuzes auf weißem Grund gibt der konstruktivistischen Kunst ihren revolutionären Esprit zurück und schleust auch in diesen Kontext den Begriff des Dämons ein.

Was Feuersteins Werke von manch anderer kunstwissenschaftlicher Verschmelzung unterscheidet, ist die Tatsache, dass viele seiner Apparaturen Kunst im klassischen Sinne erzeugen – wenn diese Kunst auch nicht immer mit und in den klassischen Medien entsteht. Feuersteins Material ist keine tote Materie, die der Konservierung und Einschreibung einer Form in Farbe oder Stein dient, sondern oft genug Organisches, Enzyme und Katalysatoren etwa, die molekulare Skulpturen bilden. Seine Werke sind Prozesse, an deren Ende oder in deren Mitte sich etwas manifestiert, das uns aus der Kunstgeschichte bekannt und vertraut ist. Hier entstehen keine Bilder von, sondern Bilder durch Wissenschaft. Die Kunst bildet

⁶ Die Pferdeplastik *WHERE DEATHLESS HORSES WEEP* ist unter Verwendung eines Gusses der Arbeit *L'Accolade* (1851) des französischen Bildhauers Jules Mêne entstanden. Der Titel und die Pferde verweisen auf die beiden mythischen unsterblichen Pferde Xanthos und Balios, die in der *Ilias* beschrieben werden. Sie können sprechen und weinen und symbolisieren die Grenzüberschreitung zwischen Tier und Mensch. Indem Feuerstein eine Plastik der französischen Salonkunst, die sich zudem zur beliebtesten Pferdedarstellung – vielleicht auch zum Kitsch – bürgerlicher Wohnzimmer etabliert hat, von einer tropfenden, weinenden Eisschicht überwachsen lässt, ironisiert er wohl nicht zuletzt die Diskrepanz zwischen dem Diktat des „guten Geschmacks“, wie ihn oft genug auch die Kunstkritik einfordert, und dem Siegeszug einer Kunst, die vom herrschenden Diskurs weitgehend ignoriert wird.

immer den Einstieg in diese kenntnisreichen und anspielungsreichen Werke, und bei der Frage nach dem Zustandekommen der jeweiligen Werke begegnen uns all die Sachverhalte, Wissensgebiete und Zusammenhänge, die unsere Wirklichkeit prägen und somit Material für Feuersteins Kunst sind. Hätten wir heute eine Möglichkeit, unsere Welt und unser Dasein in einfacheren Bildsystemen auszudrücken, wären vermutlich auch Feuersteins Beschreibungen weniger multidimensional, formal weniger komplex. Begegnet uns hier also ein Universalist? Einer, der sich mit der Zersplitterung von Wissen, mit der babylonischen Sprachverwirrung zwischen den Disziplinen und ihren Untersegmenten nicht abfinden mag? Es ist in der Tat ein wagemutiges Vorhaben, dem Auseinanderdriften der Erklärungsmodelle entgegenzuwirken und weit voneinander entfernte Analysen und Theorien in den großen Fusionsreaktor Kunst zu werfen. Es bedeutet, der Kunst und ihren Betrachtern etwas zuzutrauen. Man kann darin eine naiv hoffnungsvolle Geste sehen. Oder einen produktiven Vorschlag, mit dem sich ein Stück nach vorn denken lässt.