

SABETH BUCHMANN / THOMAS FEUERSTEIN

NARRATIVE DER KUNST¹

Sabeth Buchmann: Die formale Bandbreite deiner Arbeiten erstreckt sich von Aspekten der Comic-zeichnung über expressive Momente bis hin zu Plakatdesign und Science-Fiction. Zugleich finden sich Bezüge zum 19. Jahrhundert genauso wie zur Moderne (vom Surrealismus bis zu Jackson Pollocks Drip Paintings). Es stellt sich die Frage, inwieweit deine Arbeit dazu angetan ist, aus dem Spannungsfeld zwischen einem hochkulturellen und einem populärkulturellen Begriff visueller Kunst die vielfältigen, oftmals unsichtbaren Verflechtungen von Kunst und Wissenschaft zu extrahieren. Ich denke hier beispielsweise an die Skulptur *PLASMA*, deren Erscheinungsform einem Molekülmodell angelehnt ist.

Thomas Feuerstein: Am Anfang von *PLASMA* standen skulpturale Überlegungen. Ich wollte einen Skulpturbegriff umsetzen, der auf Aggregatzustände aufbaut, also von fest über flüssig bis gasförmig reicht. Insofern sehe ich die Form temporalisiert, da sich die Skulptur jederzeit wieder auflösen und in einem anderen Zustand neu formieren könnte. Sie könnte wegrinnen oder an der Decke eine Wolke bilden. Cézanne und seine Idee einer malerischen Kondensation der Welt in Kugel, Kegel und Zylinder waren hierfür genauso inspirierend wie Adolphe Quetelets *Physique sociale* und Antonio Negris *Multitude*. Die Kugel ist für mich der elementarste räumliche Körper und daher ein Grundmodul der Bildhauerei. Da Atome meist als Kugelmodelle visualisiert werden, liegt die Assoziation mit einem Molekül nahe, aber manche Betrachter sehen eine mutierte Brombeere, einen alienartigen Parasiten oder eine Koralle. Diese Assoziationen konstruieren die Arbeit mit und sind Teil ihrer Ästhetik.

SB: Deine Arbeiten werden fast immer von Zeichnungen begleitet, die in Ausstellungen oft großen Raum einnehmen. Fungiert die Zeichnung bei dir wie ein bindendes Medium, das die heterogenen Darstellungsformen und breitgefächerten thematischen Felder, die deine Arbeiten ausmachen, auf einer übergeordneten Ebene zusammenfasst? Mit anderen Worten, hat sie über ihren ästhetischen Eigensinn hinaus eine kommentierende, erklärende Funktion?

TF: Obgleich ich seit meiner Jugend zeichne, waren mir Zeichnungen in den 1990er Jahren ein Gräuel, da sie für mich einen bürgerlichen Kunstbegriff transportierten, der auf simpler Originalität und Virtuosität aufbaute. Erst Ende der 1990er Jahre kam ich darauf zurück und begann Grafiken in Kombination mit Texten anzufertigen. Schreiben und Zeichnen bilden für mich seitdem eine Einheit, aus der eine Form der Emblematisierung entsteht. Gerade als Großplakate in Ausstellungen werden die Grafiken zu Malereien und ihre Wirkung ist atmosphärisch. Für mich haben sie etwas Zeitloses, da sie an mittelalterliche Holzschnitte genauso erinnern wie an Werke des 19. Jahrhunderts oder Comics. Dieses transhistorische Moment ist mir wichtig, da die Grafiken Vehikel sind, die zwischen den Zeiten und Räumen, zwischen Vergangenheit und Zukunft reisen. Sie machen deutlich, dass für mich die Ausstellung ein eigenes Medium oder Narrativ ist, das Geschichten über Objekte und Bilder erzählt und eine völlig andere Struktur als das Theater oder der Film aufweist. Materialität und Haptik sind mir wichtig und deshalb auch diese Affinität zu molekularen Welten, zur Bedeutung von Materie an sich und die damit verbundenen Prozesse des Lebendigen. Kein anderes Medium als die bildende Kunst vermag das. Und dies geht weit über Formen der Präsentation und Repräsentation hinaus.

SB: Deine Vorgehensweise, die du eben skizziert hast, zielt auf wechselseitige Beziehungen zwischen Kunst, Wissenschaftstheorie, Philosophie, Biologie, Ökonomie, Politik etc., die deine ästhetische Sprache immer als eine Verknüpfung heterogener Codes lesbar machen – Codes, die deine Produktionsweise gleichermaßen zu definieren und zu determinieren scheinen. Damit kommt ein systemischer Begriff von Autorschaft ins Spiel, der sich eher als „Effekt“ von Aneignungs- und Übertragungsprozessen denn als „schaffendes“ Prinzip artikuliert. Geradezu sinnbildlich erscheint mir hier das Motiv der Hand. Da Hand und Autorschaft historisch betrachtet in einem engen Bezug stehen – oftmals als Ausweis sublimer Handwerklichkeit –, interessiert es mich, ob und auf welche Weise es dir als eine Möglichkeit dient, den BetrachterInnen Aufschluss über deine Arbeitsweise und dein künstlerisches Selbstverständnis zu geben.

TF: Manchmal scheint mir, dass ich wenig Autorität über meine Arbeiten besitze. Sie haben ein Eigenleben und folgen ihrer eigenen Logik. Als Künstler will ich auch nicht Diktator meines Werkes sein und so sehe ich meine

¹ Erstabdruck in: Hans-Peter Wipplinger (ed.), Thomas Feuerstein. TRICKSTER, Cologne: snoeck 2012, S. 89 - 107.

Arbeiten weniger als Objekte und mehr als Subjekte. Ein Kunstwerk ist für mich, wie es Bruno Latour in Bezug auf alltägliche Artefakte aufgezeigt hat, eine Art Versammlung oder Kollektiv, in dem sich unterschiedliche Parameter treffen, um sich materiell einzuschreiben. Allgemein gesprochen, können sich diese Parameter bewusst oder unbewusst aus der Kunstgeschichte, Philosophie oder den Wissenschaften speisen oder sie können vom Markt, der Galerie, dem Sammler, Kurator, Kritiker usw. induziert sein. Diese Strukturen will ich transparent und ästhetisch produktiv machen. Das heißt nicht, dass Emotionen keinen Platz hätten, aber ich misstraue jeder Art von naiver Expressivität und Spontanität, weil diese meist nur Bestehendes wiederholen. Definiert man den Autor exakt, kann man ihn leicht algorithmisch in ein Programm überführen. In der Moderne erfreuten sich Manifeste im Sinne von Regeln und Rezepten großer Beliebtheit, um Kunst zu generieren, was im Phänomen der Ismen zum Ausdruck kommt. Zu Beginn der 1990er Jahre habe ich dies in Form verschiedener einfacher Software ironisiert, die trotz ihrer Beschränktheit mehr Bilder und Skulpturen schafft, als ins sichtbare Universum passen. Autorschaft ist für mich weniger eine künstlerische Kategorie als vielmehr ein Mechanismus von Ökonomie und Marketing. Wenn ein Autor ein Produkt schafft und es signiert, wird das Werk zum Label und der Künstler zum Brand. Aber wer will schon gebrandmarkt sein? Der Kunstmarkt bevorzugt Labeling und Redundanz, weil damit eine Auratisierung einhergeht und erst dadurch das Werk zu einem handelbaren Gut wie Coca Cola wird. Deswegen werden auch die Guggenheim-Filialen wie Burgerbuden gestürmt. Wenn ich als Künstler ein Werk schaffe, will ich bestimmte Grenzen überschreiten und etwas darstellen, das meine bisherigen Vorstellungen übersteigt. In dem Moment tragen mich Ideen und Experimente und setzen das, was gemeinhin als Autor bezeichnet wird, außer Kraft. Ich bin nicht mehr Herr über mein Schaffen, und Kunst bekommt etwas Ekstatisches im griechischen Sinne, da ich sprichwörtlich außer mir gerate. Diese Form der Ekstase kümmert sich nicht um Autorschaft und Marktmechanismen. Erst wenn die Materialrechnungen einlangen und die Arbeiten sich im Kunstmarkt bewähren, werde ich zum Autor.

SB: Der Kunsthistoriker Michael Fried erkennt in der im Werk sichtbar werdenden Künstlerhand ein Moment auktorialer (Selbst-)Absorption. Sie ist, wie die Kunsthistorikern Svetlana Alpers in ihrem Rembrandt-Buch dargestellt hat, gemäß Aristoteles das, was den Menschen als intelligentes Wesen auszeichnet. Somit findet sich das Hand-Motiv auch im Kontext des sogenannten Paragone, des Wettstreits der Künste, wurde sie, die Hand, hier doch oftmals auf eine Weise inszeniert, die den Künstler gleichzeitig zum Denker und genialischen Handwerker adelt. Du verweist in diesem Zusammenhang auf die surrealistische *Écriture automatique* – ein Verfahren, das die Künstlerhand einerseits entmächtigt, zugleich aber auch zu einem Medium (im doppelten Sinn des Wortes) mit dämonenhaften Fähigkeiten umdeutet. Zudem verknüpfen sich in in deinen Referenzen auf das Handmotiv unterschiedliche Diskurse aus Kunstgeschichte und Mythologie, aus Biologie, Informationstheorie und Ökonomie, so etwa Adam Smiths Denkfigur der unsichtbaren Hand. Könnte man dies einerseits als einen visuellen Diskurs über die Kulturgeschichte der Hand lesen, ließe sich andererseits eine (Selbst-)Ironie in Bezug auf derzeitig wieder populäre Kreativitäts- und Schöpfungsbegriffe vermuten.

TF: Die Hand lässt sich nicht auf eine einzige Bedeutung reduzieren. Im Sinne der konzeptuellen Narration spielt sie mit unterschiedlichen Ebenen und ist mit Smiths unsichtbarer Hand genauso assoziierbar wie mit einem Acheiropoieton (ein nicht von Menschenhand geschaffenes Bild). Augenscheinlich ist es aber eine abgeschlagene oder amputierte Hand, worin sich eine ironische Seite zeigt. Ich interessiere mich für dichte Beschreibungen im Sinne von Clifford Geertz. Das heißt, die Hand agiert in der Arbeit *MANIFEST* als narrativer Knoten, der überlieferte Bedeutungen versammelt und mit der Aktualität des Marktes, der Börse, dem Versicherungswesen und dem Kapitalismus verknüpft. Zunächst erinnert die Hand an einen okkult anmutenden Zaubertrick: Eine überdimensionierte hölzerne Hand zeichnet – wie von Geisterhand bewegt – eine endlose Linie. Aber die Linie hat einen „rationalen“ Ursprung: Sie notiert Börsendaten von Versicherern, die Teil von Lloyd's in London sind. Lloyd's war ursprünglich Ende des 17. Jahrhunderts ein Kaffeehaus, in dem sich Geschäftsleute trafen, um sich gegen die Risiken des Seehandels abzusichern. Die Seefahrt lockte mit großen Gewinnen, aber Meer und Wetter bargen große Gefahren. Indem die Hand mit einem Computerserver in Form eines Containerschiffes technisch verbunden ist, entstehen auch symbolische Relationen zwischen Kapitalismus, Globalisierung, Versicherungswesen und Meteorologie. Das ist eine Behauptung, aber Ökonomie bestimmt das globale Klima und ist zu einer meteorologischen Kategorie geworden. Fluktuierende Kapitalströme sind durch den automatisierten Hochfrequenz-Handel derart komplex und chaotisch, dass sich Finanzströme wie Luftströme verhalten und nur kurzfristig vorhersagbar sind. Wenn sich die Chartkurven hinter dem Schiff gestisch zu einer schwarzen Wolke verdunkeln, sehe ich ein Seestück des Kapitalismus.

SB: Zielt deine Vorgehensweise auf eine Verschränkung von diachronen und synchronen Topologien? Ich meine damit deine Grafiken und ihre Präsentation in Form wolkenartig afficherter Plakatwände. Hier scheint Autorschaft in der Tradition semiologischer oder auch allegorischer Verfahren zu stehen, wie sie für politisierte Formen der Kunstpraxis, so u. a. für die Dekonstruktion des weißen, westlichen, heterosexuellen Künstlerstereotyps

charakteristisch sind. Bei dir scheint Autorschaft aber immer auch als ein an solche historische Darstellungspraktiken gebundenes Genre auf, die sich hergebrachten Schöpfermythen sowie dem gegenwärtigen Gebot einer schranken-losen Produktivität widersetzen.

TF: Meine Grafiken stehen in der Tradition der Emblematis. Sie sind Hybride aus Text, Bild, historischen Referenzen, futuristischen Spekulationen oder Behauptungen, die semantische Verknüpfungen provozieren. Daraus resultieren hypertextartige Verbindungen zwischen den Arbeiten. Es speisen sich Bedeutungspumpen, die je nach Betrachter und Wahrnehmung andere Konstellationen und Bezüge zutage fördern. Wenn sich beispielsweise im Titel der Installation *MANIFEST* die Hand (lat. *manus*) einschreibt, wird diese in den Grafiken zum Motiv für unterschiedliche, sich gegenseitig verknüpfende Erzählungen. *MANIFEST* wurde erstmals Anfang 2009 gezeigt und rief aufgrund der damaligen Wirtschaftskrise den Anschein von Tagesaktualität hervor. An dieser Aktualität im Sinne eines journalistischen Kommentars oder einer Illustration bin ich aber nicht interessiert. Ich verweigere mich jeder Anlasskunst. Die Überlegungen und Vorbereitungen für derartige Arbeiten reichen meist mehrere Jahre zurück.

SB: Dieses Moment artikuliert sich in deiner Arbeit durch die Betonung des Historischen und Heteronomen, des Sammeln und des Immer-wieder-neu-Zusammenfügens. Ich erkenne in deinem Fall auch eine medientechnologische Perspektive auf Autorschaft, die mich u. a. an Schriften Friedrich Kittlers oder Vilém Flussers erinnert; ihr vom Konstruktivismus, der Pop Art etc. vorweggenommenes Ansinnen war es, den Anteil des Maschinischen an Autorschaft, mithin ein „posthumanes“ Modell ästhetischer Produktion herauszustellen. Ist in deinen Arbeiten ein expliziter Bezug auf diese zwischen Poststrukturalismus und Postmoderne verlaufende Linie eines in den 1980er und -90er Jahren populären Mediendiskurses gegeben?

TF: Auf meine Computer- und Netzkunstarbeiten der 1990er Jahre trifft dies sicherlich zu. Maschinen und Computer interessieren mich bis heute, weil sie das Bewusstsein und Leben der Menschen transformieren. Es ist also nicht die Maschine, die mich technisch fasziniert, sondern ihr Verhältnis zum Menschen. Der Computer ist im Zustand der Vernetzung an sich ein strukturalistisches System und vollzieht auf vielen Ebenen, was im Poststrukturalismus theoretisch beschrieben wurde.

Die Polemik um die Autorschaft wurde gesellschaftlich dabei vom Streit um Copyrights abgelöst, womit sich meine Unterstellung, dass die Frage nach der Autorschaft eine ökonomische und weniger eine künstlerische ist, vielleicht bestätigt findet. Anfang der 1990er Jahre konzipierte ich Netzinstallationen wie *Hausmusik* oder *Proustmaschine*, die in Echtzeit einlangende Börsen- und Nachrichtendaten in Musik und Literatur transponierten. Wenn die Hausse- und Baissebewegungen direkt die musikalische Notation beeinflussen, stellt sich die Autorenfrage auf einer Ebene der Macht und des Geldes: Als Künstler habe ich nicht das Kapital, um die Börsen zu manipulieren, und damit bin ich auch nicht der Komponist der Klänge. Die Autoren sind Aktionäre, Spekulanten, Konzerne und im erweiterten Sinn alle Konsumenten.

SB: Also eher System- als Mediendiskurs?

TF: Systeme und Dinge selbst zum Sprechen zu bringen, fasziniert mich. Als Künstler agiere ich zunächst als Beobachter und überlege mir Anordnungen und Experimente, mit denen künstlerische Prozesse in Gang gesetzt werden können. Das können Informationssysteme, aber auch Materialien, Formen, soziale, semiotische oder ästhetische Prozesse sein. Beginnt ein derartiges Werk zu laufen, entstehen Kopplungen und narrative Knoten, die wachsen und lebendig werden. Es nimmt wie in einer Petrischale seinen Ausgang und spinnt Fäden in die Wirklichkeit. In dem Moment bin ich ein Strukturalist, der sich um Relationen, Beziehungen und Mechanismen kümmert, aber ich bin auch Gärtner, Bauer, Koch und Laborant. Die besten Werke sind jene, die ohne Autorschaft entstehen und aus Prozessen hervorgehen.

SB: Es bieten sich hier historische Bezüge an, schließlich auch zur Rolle der Ökologie in der Kunst der 1960er und -70er Jahre. Ich meine u. a. Robert Smithson, einen bis heute einflussreichen Protagonisten der Land Art, dessen Entropie-Konzept im Rahmen der damaligen Auseinandersetzung mit Kybernetik von besonderem Interesse war und nach wie vor ist: Smithson scheint mir für deine Arbeit vor allem deswegen von besonderer Bedeutung, weil auch er an der Verknüpfung von Wissenschaft mit Science Fiction und populären Narrationen interessiert war. Meine Frage ist nun, ob und auf welche Weise deine eher strengen Ordnungssysteme solche inzwischen historischen Ansätze der Entropie und der Kybernetik integrieren.

TF: Entropie ist ein Schlüsselbegriff, den man nicht automatisch in Opposition zu Ordnung und Information setzen muss. Vielmehr wirkt Entropie im Ästhetischen als ein komplexer Antagonismus. Smithson hat dies richtig erkannt und Prozesse in seine Arbeit integriert, die eine eigene Poetik schaffen. Kulturgeschichte wird meist als ein Kampf

gegen die Entropie erzählt: Menschen schaffen Zivilisation, indem sie gegen die Windmühlen der Verwesung, des Zerfalls und Vergessens ankämpfen. Deswegen gibt es Bibliotheken und Museen, also negentropische Tempel, die Wissen und Ordnung, aber auch materielle Artefakte vor dem Verfall schützen. Der Entropiebegriff bei Smithson ist mir sehr nahe, da er Materialien und Prozessen eine Eigendynamik zugesteht und sie vom Diktat der Künstlerhand befreit. Entropie darf nicht als Negation, sondern muss als integraler Teil der Natur, Kunst und letztlich der gesamten Kultur verstanden werden.

SB: Kannst du Beispiele für deine Form der Anwendung und Weiterentwicklung solcher Ansätze nennen?

TF: Seit vielen Jahren arbeite ich mit Pilzen, die als Entropiebeschleuniger bezeichnet werden können, da sie den Großteil allen organischen Materials abbauen. Für die Arbeit *ONE AND NO CHAIR* verwendete ich einen „terroristischen“ Pilz mit dem schönen Namen *Serpula lacrymans*, was mit „weinender Kriecher“ übersetzt werden kann. Ich ließ von einem Tischler nach seiner Vorstellung einen Stuhl bauen und inkubierte das Myzel in das Holz. Nach gut fünf Jahren in einem Brutschrank hatte der Stuhl seine Statik verloren, das Holz war leicht wie Papier. Was blieb, war die Form. Der Titel *ONE AND NO CHAIR* paraphrasiert Joseph Kosuths Arbeit *One and Three Chairs*. Kosuths Arbeit illustriert für mich eine Passage aus Platons *Politeia* und thematisiert die Relationen zwischen Sprache, Bild und Referent. Mich interessierte aber mehr das Moment der Entropie und der Punkt, an dem ein Stuhl aufhört, ein Stuhl zu sein und ein Übergangsobjekt zum Nichts wird. Besitz, Identität und Ontologie werden kompostiert.

SB: Das heißt, dass deine Ausgangsstoffe, etwa Zucker, immer auch eine kapitalismuskritische Perspektive aufweisen? Ist es das, was dich deinen künstlerischen Handlungsrahmen bewusst determinieren lässt? Aber steckt hierin nicht auch die Gefahr einer Totalisierung, insofern du deinen Arbeiten einen Code zugrunde legst, der alles, auch den Kapitalismus, miterklären soll? Gerät dabei nicht die von dir in Anspruch genommene Dimension der Arbitrarität und der Kontingenz ins Hintertreffen?

TF: Als Künstler bin ich in meinen Möglichkeiten immer determiniert: Ich spreche mit beschränkten Buchstaben und Worten, ich male mit bestimmten Farben und Materialien. Die Geschichte der Kunst wäre ohne Beschränkung und Determination von Farbe, Material, Raum oder Licht nicht denkbar. Aber gerade aus der bewussten, konzeptuellen Beschränkung der Mittel erwachsen überraschende Möglichkeiten. Autonomie setzt also Determination voraus und deswegen lege ich Arbeiten, wie du es nennst, einen Code zugrunde, aus dem Prozesse, Bedeutungen und Narrationen entspringen. Diesen Code sehe ich aber nicht totalitär und dogmatisch, sondern im Gegenteil, da er konzeptuell gesetzt ist, diskursiv. Totalitär empfinde ich, wenn sich Kunst erratisch und mystisch verklärt und der Künstler vordergründig frei, spontan und emotional agiert.

Wenn wir beim Beispiel des Zuckers bzw. der Glucose bleiben, reduziert sich alles auf ein kleines Molekül. Aber in diesem Molekül steckt das Prinzip des Lebens, da jeder Stoffwechsel des Bios und somit auch des Menschen auf Glucose aufbaut. Durch diese Reduktion ergibt sich eine äußerst enge Rahmung, aber gleichzeitig öffnet sich ein weites Feld, das über die Biochemie hinausweist. Zucker wird zu einem narrativen Knoten, der Kolonialismus und Sklaverei genauso einbezieht wie aktuelle politische und ökonomische Debatten um Ressourcen und den spekulativen Umgang damit. Durch diese initiale Beschränkung auf Glucose nimmt man sich viele Möglichkeiten und Ausdrucksmittel, aber es zündet auch etwas Neues. Versuchsanordnungen zum Laufen zu bringen, die mit Zucker funktionieren, ist mühsam; Bilder mit Zucker zu malen, ist materialtechnisch grenzwertig; Skulpturen aus Zucker herzustellen, am Ende aufwendiger, als sie in Bronze zu gießen. Als bildender Künstler bin ich aber am Material interessiert, denn Materialien sind immer auch Bedeutungsträger. Eine Arbitrarität der Zeichen gibt es nicht bezogen auf Materialien. Das kann man als Materialfetischismus kritisieren, aber ich sehe darin ein Spezifikum der bildenden Kunst.

SB: Das würde ich auch nicht kritisieren. Im Gegenteil, die von dir entworfenen und gesetzten Figuren treten als Material und als transformative Medien in Erscheinung: Auf diese Weise spielen nicht nur materielle (produktions- und objektbezogene) und immaterielle (informations- und kommunikationsbezogene) Ebenen ineinander – sie öffnen in meinen Augen auch neue, in heutige Kunst-Wissenschafts-Modelle intervenierende Wahrnehmungsperspektiven. Womit ich eher Probleme habe, sind Analogiebildungen zwischen Wissenschaft und Kunst: erstens weil sie Gefahr laufen, als bloße Illustration gelesen zu werden, und zweitens weil sie eine Tendenz zu einem biologistisch gefassten Universalismus haben, den man beispielsweise in heutigen Gentechnik-Debatten beobachten kann. Das lässt mich simpel danach fragen, wie du deine Arbeiten zu diesem Problem positionierst und warum sie so aussehen, wie sie aussehen.

TF: Das Unbehagen teile ich, aber genau deshalb interessiere ich mich dafür. Biologie ist im Gefolge der Moderne zu einer Art Ontologie mutiert. Nur, im Unterschied zur Philosophie gibt es scheinbar nichts zu verhandeln. Das

Gefährliche dabei ist, dass die Dogmatik von der Ideologie in die Gene verschoben wird, wobei alle sozialen und ökonomischen Belange naturalisiert werden. Aber was ist das Gen? Jeder Genetiker hütet sich derzeit vor einer exakten Definition, weil der Begriff im Fluss ist. Das Gen ist ein narrativer Knoten innerhalb von Wissenschaftsgeschichten und das macht es für die Kunst wiederum interessant. Das Wort Gen ist an sich gut gewählt, denn es ist ein fabelhafter, mythischer Begriff, der mit den römischen Genien sprach- und mit den griechischen Dämonen bedeutungsverwandt ist. Gen ist also ein durchaus künstlerischer Begriff, der aber heute im Labor und nicht im Atelier zu Hause ist. Für mich sind derartige Erzählungen, die aus der Antike über Frankenstein bis in die Gegenwart und eine nicht allzu ferne Zukunft reichen, überaus spannend und helfen mir, meine Arbeit als Künstler zu verstehen. Wenn ich behauptete, dass in der abendländischen Tradition die metaphysischen Kräfte in die Maschine (engl. *engine*) abgewandert sind und sich nicht länger Priester und Künstler mit Dämonen und Genien beschäftigen, sondern, aufklärerisch gesprochen, Ingenieure, hat dies auch viel mit einem Bedeutungswandel in der Kunst zu tun. Kunst kann über Ästhetik diese Zusammenhänge auf den Punkt bringen und erweist sich genau darin als zeitgenössisch.

SB: Kannst du das an einem Projekt konkreter erläutern?

TF: Im Projekt *BIOPHILY* ging es mir beispielsweise um die Verknüpfung zwischen Biologie und Informationszeitalter. Im Zuge dessen deponierte ich meine Gene 1996 in einer Samenbank in Los Angeles, da diese für mich ein adäquates zeitgenössisches Museum darstellte. Es war ein Internet-projekt mit dem Titel *EUGEN* und verwies auf Francis Galton und seine Eugenik, die Ausgangspunkt für eine besonders unheilvolle Form von Biologismus und Biopolitik war. Charles Davenport baute darauf seine Argumentation zur Verbesserung des Menschen auf und plädierte ab 1910 für die staatlich erzwungene Sterilisation sowie die Ausweisung aller amerikanischen Schwarzen aus den USA. Zu Hitlers Rede vom „biologischen Staat“ war es von hier aus nur noch einen Steinwurf.

Der Grund, warum ich mich unter anderem für Biologie interessiere, sind also kulturelle Narrative. Mein Versuch, eine künstlerische Methodik diesbezüglich zu entwickeln, brachte mich zur „konzeptuellen Narration“. Es gibt für mich dabei harte und weiche Geschichten: Harte sind nicht verhandelbar, weiche tragen dagegen die Bereitschaft in sich, neu erzählt zu werden. Biologismen sind harte Geschichten, da sie die Biologie für bestimmte Zwecke instrumentalisieren und ein reduktionistisches Weltbild propagieren. Je unsinniger und irrationaler Erzählungen gestrickt sind, desto dogmatischer sind auch ihre Erzählweisen. Für mich erzählt Kunst keine harten Geschichten, sie steht jeder Dogmatik fern und operiert, zumindest idealistisch gedacht, jenseits von Macht und Territorium. Kunst hat dabei viel mit Kontingenzforschung im Sinn von Möglichkeitssinn zu tun, indem vermeintliche Notwendigkeiten innerhalb harter Erzählungen aufgebrochen und dekonstruiert werden. Harte Geschichten hatten und haben in letzter Zeit in Politik, Ökonomie und Religion wieder Konjunktur, da Systeme sich in einem Strukturwandel befinden, der durch dogmatische Konfabulationen kompensiert werden soll. Wenn ich erkenne, dass es kein natürliches „Gen“ für den Nationalstaat, die Auserwählten, die „Rasse“, den Kapitalismus etc. gibt, muss ich es narrativ konstruieren und gleichzeitig die Erzählung zum Dogma oder blinden Fleck machen. Genau solche Flecken bilden für mich den neuralgischen Knoten für eine künstlerische Narration.

SB: Wenn heute der Kunst die Frage nach ihrer gesellschaftlichen und politischen Relevanz gestellt wird, so wird sie häufig mit Verweis auf ihre Positionierung innerhalb moderner, von Michel -Foucault so bezeichneter Macht-Wissens-Komplexe beantwortet – als wäre damit dem Relevanzanspruch genüge getan. Man könnte dies jedoch mit der Gegenfrage kontern, ob und warum Kunst einem solcherart objektivierten Relevanzkriterium entsprechen soll. Kunst soll offenbar von irgendeinem Nutzen sein. Das lässt sich an missverständlichen und instrumentalistischen Auffassungen von „artistic research“ deutlich machen. Solche Tendenzen rufen erwartungsgerecht Backlash-Reflexe auf den Plan und liefern einer ungebrochenen Re-Romantisierung der Kunst Munition. Wie siehst du solche Dynamiken und Ambivalenzen bzw. wie gehst du damit um?

TF: Die scheinbare Funktionslosigkeit ist die gefährlichste Funktion von Kunst, denn Kunst steht dann im Dienst einer harten Geschichte. Es wird immer ein Narrativ bedient und dies steht bewusst oder unbewusst in Funktions- und Bedeutungszusammenhängen. Jeder Versuch, daraus zu entrinnen, wäre nicht nur naiv, es entstünden auch harmlose, langweilige Arbeiten.

Aber ich muss beipflichten, durch die sogenannte Verwissenschaftlichung kommt es zu einer Bürokratisierung der Kunst. So gut ein „artistic research“ und alle Förderprogramme gemeint sein mögen, Kunst wird dabei kaum gefördert. Es werden Konventionen, ein neuer Akademismus und ein Mittelmaß zum Bewertungsmaßstab erhoben. Eine Auseinandersetzung mit Wissenschaft heißt für mich aber nicht automatisch, dass auch Methoden der Wissenschaften zu den Methoden der Kunst gemacht werden. Die Kunst hat ihre eigenen Methoden und würde sie wissenschaftliche Methoden kopieren, wäre sie für die Wissenschaft völlig uninteressant. Kunst verdichtet

Materialien der Wirklichkeit auf einer ästhetischen Ebene und da Wissenschaft gegenwärtig der größte Konstrukteur und Produzent von Wirklichkeit ist, liegt es für mich nahe, die gesellschaftliche Rolle von Wissenschaft künstlerisch zu befragen.

SB: Aber was heißt Wirklichkeit? Vor dem Hintergrund deiner künstlerischen Praxis kann man so eine Formulierung kaum stehen lassen.

TF: Die Wirklichkeit ist bekanntlich nicht die Realität. Wirklichkeit ist verhandelbar und pluralistisch, Realität ist absolut. Eine Qualität ist für mich, dass Kunst eine eigene Wirklichkeit auffalten kann. Insofern erlaubt die Beschäftigung mit Kunst die Erfahrung, Wirklichkeit in der Möglichkeit anders zu sehen.

SB: Damit sprichst du eine grundlegende, psychoanalytisch interessante Fragestellung an: Das erscheint mir auch deswegen von Belang, weil die Psychoanalyse nach einer Phase der Popularität – zu denken wäre etwa an Kristeva und Lacan – innerhalb gegenwärtiger Wissenschaftsdiskurse, so u. a. jenem Latours, ins Abseits geraten ist. Wieweit spielen solche Antagonismen in das hinein, was du als Erzählung bezeichnest? Welche Rolle spielen sie deiner Meinung nach im Kontext heutiger Netzwerkkulturen, die bekanntlich von einem Anpassungsdruck von Kunst an das offenbar vorherrschende Paradigma der digitalen Organisationsformen gekennzeichnet sind?

TF: Für mich ist Kunst ohne Wechselbeziehungen mit sozialen und psychischen Wirklichkeiten nicht vorstellbar. Einen zeitlich losgelösten oder gar neutralen, objektiven Standpunkt einzunehmen, wäre vermessen. Latente Prozesse – etwas pathetisch ausgedrückt das Unbewusste, Verschüttete oder auch Unheimliche der Systeme – sind ein altes Motiv der Kunst. Deswegen beschäftige ich mich mit Dämonen und versuche eine neue *Daimonologie* zu entwickeln. Wir denken bei Dämonen an Aberglaube, Mythos, Exorzismen oder Esoterik, bekommen aber regelmäßig Post von ihnen: Bei Unzustellbarkeit einer E-Mail meldet sich beispielsweise ein Mailer-Daemon. Spätestens seit dem Maxwell'schen Dämon spuken diese Wesen als Denkfiguren oder reale Prozesse herum und sind heute zu Synonymen für automatisierte, kybernetische Systeme geworden. Diese seit den 1960er Jahren mit Daemon (Disk And Execution MONitor) bezeichneten Computer-programme überwachen Informationsprozesse – sie überwachen aber auch uns. Im Internetzeitalter leben wir im Pandämonium von Google und Facebook. Wenn ich Arbeiten mit „dämonischen Prozessen“ wie *DAIMON* oder *BOTCAFFÉ* realisiere, trifft dein Einwand, dass Kunst den herrschenden Systemen angepasst wird, voll und ganz zu. Ich baue Kunstwerke wie Fallen, um diese -Dämonen und die damit verbundenen Prozesse sichtbar zu machen. Wenn ich mich als Künstler nicht auf diese Systeme einlasse, kann ich nicht das Material daraus beziehen.

SB: Was bedeutet das Systemische für die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen des Poetologischen?

TF: Ich vermeide den Begriff des Systemischen und spreche lieber vom Narrativ, wie es Clifford Geertz von der Ethnologie oder zuletzt Siegfried J. Schmidt vom Konstruktivismus kommend tun. Sich mit herrschenden Geschichten auseinanderzusetzen – auch jener der Kunst –, bedeutet für mich, eine neue Geschichte zu erzählen. Anders kann ich Geschichten nicht begegnen und hinterfragen. Daraus öffnet sich das Wechselspiel zwischen Fakten und Fiktionen, was nicht ein einsames Metier der Kunst ist, sondern ein allgemeines Prinzip, das sich in allen gesellschaftlichen Diskursen findet. Historisch waren viele Erzählungen der Kunst dem Faktischen näher als dem Fiktiven, auch wenn sie bis heute als fantastisch gelten. Deswegen lässt sich die saubere Trennung zwischen Wissenschaft = Fakt und Kunst = Fiktion nicht aufrechterhalten. Als Künstler bin ich nicht nur Beobachter, Epistemiker, Phänomenologe oder Pragmatiker, ich darf auch etwas behaupten. In meiner Bildsprache ergeben sich Behauptungen aus Konstellationen von Geschichten. Mitunter kann dies zu Missverständnissen führen, aber eine Möglichkeit der Deutungsvielfalt sollte man nicht zensurieren. Im Gegenteil, sie lädt Kunst wie eine Batterie auf. Nur so kann heute noch von einem Renaissancebild ein Funke überspringen und uns elektrisieren.

SB: Denkt man an die traditionell männliche Linie von Dürer über Leonardo bis zu Duchamp und Beuys, so hat sich die Verbindung von Kunst und Wissenschaft immer aus einer weit über singuläre Akteure hinausgehenden sozialen Praxis gespeist, an der eine Vielzahl informeller MitproduzentInnen beteiligt waren. Hierzu ist in der letzten Zeit eine Reihe von Forschungsarbeiten entstanden; Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen öffnen sich, allerdings teilweise ausgesprochen unkritisch, immer mehr für Netzwerktheorien – allzu selten wird gesehen, dass solche Theorien dazu angetan sind, das Soziale auf ein funktionales Verständnis von Handlungen und Erzählungen zu reduzieren: Gesellschaftliche Macht- und Hierarchieverhältnisse geraten so aus dem Blick.

TF: Ohne Inskriptionen von Handlungen, Codierungen und Ideen in materielle Objekte wäre bildende Kunst nicht vorstellbar. Deswegen interessiere ich mich wie viele Künstler für Latour und die Akteur-Netzwerk-Theorie. Seitdem

es die ANT gibt, wird diese auch kunsttheoretisch diskutiert, aber in der künstlerischen Praxis wurde sie immer schon unbewusst angewandt. Würde ich auf die Frage, warum die Arbeiten so aussehen, wie sie aussehen, mit Argumenten der ANT antworten, wäre dies einfach, da jede Arbeit ein Kollektiv unterschiedlicher Bedingungen, Interessen und Einflüssen ist: Konzeptuelle Überlegungen mischen sich mit banalen Aspekten wie dem Preis für bestimmte Materialien oder der Größe des Lagerplatzes.

Die Entdifferenzierung von Materie und Konzept, Inhalt und Form ist für das bildnerische Arbeiten naheliegend. Deswegen ist die Frage nach Form und Ästhetik nicht abkoppelbar von Material, Technologie, soziopolitischem Kontext, Narrativ etc. Die gesamte Kunstgeschichte ist voll von diesen Kopplungen. Allerdings wäre es mir zu langweilig, eine bestimmte Ästhetik mit meinem gesamten Œuvre zu verknüpfen. Ästhetik würde dann zu einer Totalisierung des Blicks sowie zur Konditionierung des Sehens und Denkens führen.

SB: Ein solches Schillern zwischen Determiniertheit und Autonomie verbindet sich bei dir auch mit einer Hinwendung zu autarken Systemen wie dem Henry Thoreaus. Das finde ich insofern interessant, als Autonomie hier nicht, wie gemäß einer vorherrschenden Linie innerhalb der euro-päischen Moderne, als eine universell gültige Formel begriffen wird, sondern als ein situiertes -Modell autarker Produktionsformen. Insofern sich deine Laboranordnungen und prozessualen Skulpturen hierauf beziehen, möchte ich dich nach der Rolle von soziopolitischer Ethik als Leitmotiv deiner Arbeit fragen.

TF: Bei den prozessualen Skulpturen *MANNA-MASCHINE* stand die Idee einer Malmaschine am Anfang. Ich wollte wie ein Bauer meine Malmaterialien und Farben selbst anbauen und ernten. Im Atelier machte ich verschiedene Experimente mit Organismen, wovon die einzellige Grünalge *Chlorella vulgaris* mich am meisten faszinierte, denn sie besitzt die höchste Konzentration an Chlorophyll und ist der perfekte Farbstoff. Darüber hinaus ist sie evolutiv sehr alt, hat die Größe einer roten Blutzelle und wird in der Medizin zur Entgiftung und in der Umwelttechnik als Kohlen-dioxidbinder genutzt. Als Nahrungsmittel besitzt sie einen sehr hohen Proteinanteil. Sie ist aber vor allem ein Modellorganismus in der Wissenschaft, da an ihr unter anderem der Prozess der Foto-synthese erforscht wurde. Was ich damit sagen will, ist, dass am Anfang eine bildnerische Frage stand, die sich im Zuge der Realisierung mit technischen, wissenschaftlichen, ökologischen etc. Fragen vermengte. Am Ende stand ein narrativer Knoten, der Fäden aus der Kunst mit den „großen Problemen“ der Gegenwart – Nahrung, Ressourcen, Klima – verknüpfte.

Die Arbeiten *MANNA-MASCHINE* sind Hybride aus Skulptur, Malerei und Bioreaktor für die Produktion von Pigment. Die aus dem Plankton gemalten Bilder werden deshalb mit *ERNTE* betitelt und ihre Zahl ist je nach Ertrag und Bildformat begrenzt. Im Atelier und in Ausstellungen wachsen neue Bilder heran, die je nach Erntequalität und Verarbeitung zum Teil stark differieren, aber im wesentlichen Monochromien sind. Die Arbeit entspringt also einem Malereidiskurs, aber ich denke, dass externe Inhalte und Wirklichkeitsbezüge ihr keinen Abbruch tun. Während der Entwicklung entstanden wie bei anderen Projekten Grafiken mit unterschiedlichen Bezügen, etwa zu Thoreau oder Science-Fiction. Die Zeichnung ist dabei ein ideales Medium der Reflexion und Konfabulation und deshalb affichiere ich die Blätter gerne als Plakate wie eine Wandzeitung. Die Zeichnungen sind Bildtexte, aber eben weniger linear, logisch oder kausal geordnet als konventionelle Texte.

SB: In deinen Ausstellungen wird der Materialherstellungsprozess oder die Transformation von einem Material in ein anderes oft selbst zum Gegenstand. Du sprichst in diesem Zusammenhang von prozessualer Skulptur. Wie würdest du deinen Skulpturbegriff historisch einordnen? Gibt es für dich ein Interesse, dich auch in eine spezifische Geschichte der Skulptur oder in eine Genealogie innerhalb der Moderne einzuschreiben? Sind hier Beuys, Haacke, Trockel, Höller, Rhoades u. a. mögliche Stichwortgeber, oder stehen dir Traditionen wie jene der Subskulptur mit ihrer Vorliebe für Automaten und Maschinenwesen näher? Um mit dem Kurator und Theoretiker Jack Burnham zu sprechen: von Frankenstein bis hin zu digitalen Informationssystemen? Smithson z.B. schreibt, dass die New Yorker Avantgarde der 1960er Jahre die Science-Fiction- und Trash-Filme, die man in den Kinos auf der 42nd Street sehen konnte, den Kunstaustellungen vorgezogen hätten. Ich sehe deine Arbeiten gewissermaßen an der Schnittstelle dieser beiden Kulturen, die sich in der Fluxusbewegung, in der Environmental Art und im Kontext der sogenannten Multimedia-Kunst miteinander verschränken.

TF: Die Skulpturen beinhalten sowohl Brüche als auch Kontinuitäten. Die Grenze zwischen Skulptur und Subskulptur verschwimmt, aber das sehe ich genauso historisch, da die Moderne ohne Einflüsse von Naturwissenschaften, Medientechnologien oder Psychoanalyse nicht denkbar wäre. Mein Konzept der Form hat allerdings wenig mit einem klassischen Skulpturbegriff zu tun. Das Material samt seinen molekularen Strukturen und den damit verbundenen Prozessen und Transformationen spielt eine spezifische Rolle. Form sehe ich dabei nicht als Gegenbegriff zu Materie und auch nicht unveränderlich wie im Platonismus, sondern als Gefüge, das unterschiedliche Gestalt und Figuration annehmen kann.

Bei den Kondensationsobjekten bringt beispielsweise die feuchte Atemluft Eisskulpturen zum Wachsen. Je mehr

über Kunst gesprochen wird, desto mehr Wasser kondensiert an den Objekten und gefriert. Die Eisskulpturen sind also Sprachskulpturen, die von etwas Immateriellem hervorgebracht werden, indem ein Sprechen über Kunst die Kunst zum Vorschein bringt. Da die Bedingungen in Räumen und Ausstellungen variieren, ändert sich auch die jeweilige Form. Im Werkensemble *POEM* wird das an den Skulpturen kondensierende Wasser biochemischen Prozessen zugeführt und unter den Bedingungen einer Uratmosphäre zu Aminosäuren und Ethanol verarbeitet. Aus dem Sprechen über Kunst resultieren molekulare Skulpturen, die als Spirituosen wiederum von den Ausstellungsbesuchern getrunken werden können. Das Sprechen über Kunst wird im Zustand zunehmender Alkoholisierung exzessiver und um so mehr Wasserdampf fällt für die Skulptur an. Das hat durchaus eine ironische Seite, aber auch eine konzeptuelle. Historische Bezüge zur Pataphysik und ihren Junggesellenmaschinen drängen sich auf, im Unterschied dazu funktionieren die Prozesse aber nicht nur symbolisch, sondern auch real nach naturwissenschaftlichen Prinzipien. Nach dieser Logik hätten wir unser Gespräch anstatt mit einem Aufnahmegerät mit der Arbeit *VERBALE* speichern müssen. Dann hätten wir jetzt eine Skulptur.