



Julian Charrière, *The Blue Fossil Entropic Stories I*,
2013, Fine Art Print / Hahnemühle-Fotopapier,
100 × 150 cm, Courtesy: DITTRICH & SCHLECHTRIEM,
Berlin, © Julian Charrière, VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Tote Natur?

STEIN UND PETREFAKT, WÜSTE UND ARKTIS ALS DIMENSIONEN DER KUNST IM ANTHROPOZÄN

von Hartmut Böhme

VEREISUNG UND VERWÜSTUNG BEI JULIAN CHARRIÈRE

In der Berliner Galerie DITTRICH & SCHLECHTRIEM, die sich besonders solcher Künstler annimmt, die mit Bio-Art, künstlerischer Forschung und global-ökologischen Fragen experimentieren, ist eine Arbeit des schweizerischen Künstlers Julian Charrière (*1989) zu besichtigen: Auf einem eleganten Edelstahl-Podest ist ein nach allen vier Seiten doppelverglaster Showcase montiert, eine Tiefkühl-Vitrine. In ihrem Inneren erkennt man die Spitze einer großen, kakteenartig ausgefächerten, „prähistorischen“ Pflanze, die bei Minus 196° durch Eintauchen in flüssigen Stickstoff kryonisiert wurde und nun, mit Eis zugewuchert, bei Minus 20° konserviert wird. Eine Skulptur. Aber gleichsam auch ein Fossil der Kreidezeit, zu der Charrière arbeitet, in ewigem Eis, in vereister Zeit. Je nach den klimatischen Außenraum-Temperaturen sind auch die Glasscheiben entweder eisfrei oder von zarten Eisschichten überzogen, die ihrerseits pflanzenartige Ornamente bilden.

Das Werk wird mit *Tropisme* betitelt, wie auch andere skulpturale Arbeiten, in denen sich Charrière mit der überaus heißen Kreidezeit beschäftigt, die abrupt, durch einen gewaltigen Meteoriten-Einschlag vor 65 Millionen Jahren, mit einer fast völligen

Auslöschung von Flora und Fauna endete – das Ende auch des Dinosaurier-Zeitalters. Für Charrière sind diese Pflanzen Zeugen der ewigen Gegenwart erhaltener DNA von Pflanzen und Tieren, die ihrerseits ausgestorben sind. Sie begegnen nun im Kunstraum und gehören im weiteren Sinne zu dem Projekt, an dem die Bio-Art arbeitet: der Geoästhetik, durch welche die Erdgeschichte und ihre heute prekären Aussichten ebenso zum Thema werden wie etwa der Klimawandel, der die Gestalt (das ‚Gesicht‘, *vultus*, wie Ovid sagt) der Erde verändert. So ist Charrière auch zu einem künstlerischen Archäologen der Geschichte von Gaia geworden. Dazu passt, dass Charrière in seinem Projekt *The Blue Fossil Entropic Stories* (2013) in der Arktis arbeitet: Auf einem 30.000 Jahre alten Eisberg versucht er mit einer Lötlampe diesen abzuschmelzen. Das wird ihm nicht gelingen, wohl aber dem Klimawandel, der die Eiszonen der Erde zu einem verschwindenden Museum der Erdgeschichte werden lässt, des Holozän, das durch die anthropogenen Veränderungen der Ökologie der Erde in das Anthropozän überzugehen droht. Wie wird der blaue Planet ohne Eis aussehen? Und wie wird er aussehen mit den immer größeren Zonen



Für Charrière sind diese Pflanzen Zeugen der ewigen Gegenwart erhaltener DNA von Pflanzen und Tieren, die ihrerseits ausgestorben sind.

Julian Charrière, *Aomen I – Terminal Beach*, 2016, Bikini-Atoll, Courtesy: DITTRICH & SCHLECHTRIEM, Berlin, © Julian Charrière, VG Bild-Kunst, Bonn 2018

unten: Julian Charrière, *Tropisme*, 2014, gefrorene Pflanzen, Kühlvitrine, Ausstellungsansicht Julian Charrière. *Future Fossil Spaces*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2014/2015, Foto: Nora Rupp/Musée cantonal des Beaux-Arts, Courtesy: DITTRICH & SCHLECHTRIEM, Berlin, © Julian Charrière, VG Bild-Kunst, Bonn 2018



der Wüsten und Desertifikationen, die zum leblosen Areal einer Aufheizung geworden sind, die wir auf unserem Heimatplaneten angefacht haben?

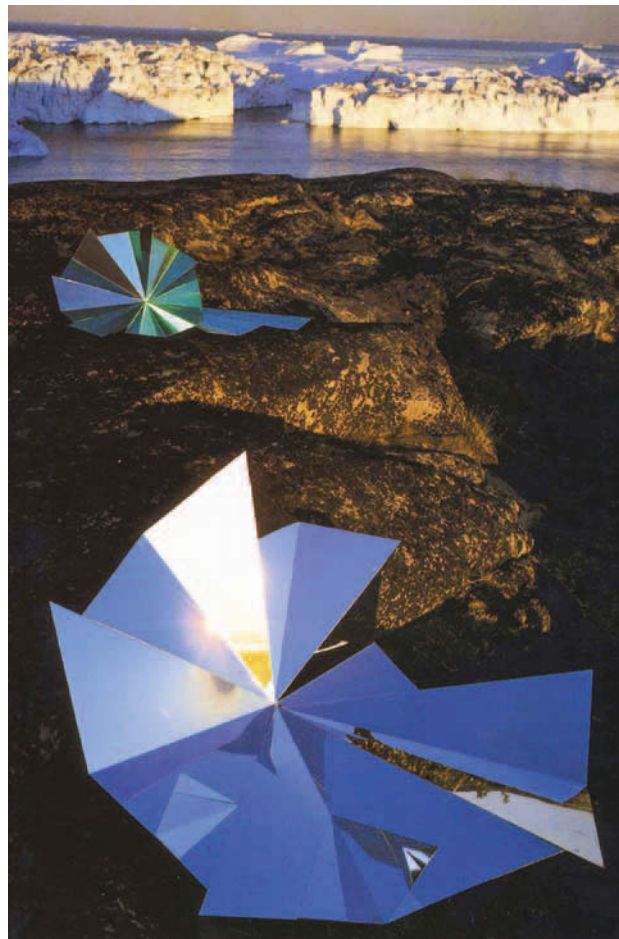
In anderer Weise geht Charrière dem Thema der Verwüstung nach, wenn er 2016 zu den Atomwaffentestgeländen der USA auf dem Bikini-Atoll der Marshall-Inseln und dem sowjetischen Semipalatinsk Jademy Poligon im Osten von Kasachstan reist.¹ Fotografisch dokumentiert der Künstler die von 496 Atombomben-Explosionen zwischen 1949 und 1989 völlig verwüstete Zone von Semipalatinsk mit ihren hunderten von Betonmonumenten, die als Testobjekte für die Wirkungskraft der Atombomben dienen: in einem Steppengelände, das ohnehin extremen Hitze- und Kälte-Bedingungen unterliegt – winters bis Minus 50°, sommers bis 45°. Die analogen Fotos werden während der Entwicklung sandgestrahlt, so dass sie wirken, als seien auch die radioaktiven Verstrahlungen sichtbar geworden. Die Hitze und die Kälte, so wird bei Charrière deutlich, sind nicht nur Phänomene der Natur, sondern die Extreme unserer technischen Kultur, die aus uralten Systemeigenschaften der Natur herausgefallen ist.

ARKTIS UND WÜSTE BEI HEINZ MACK

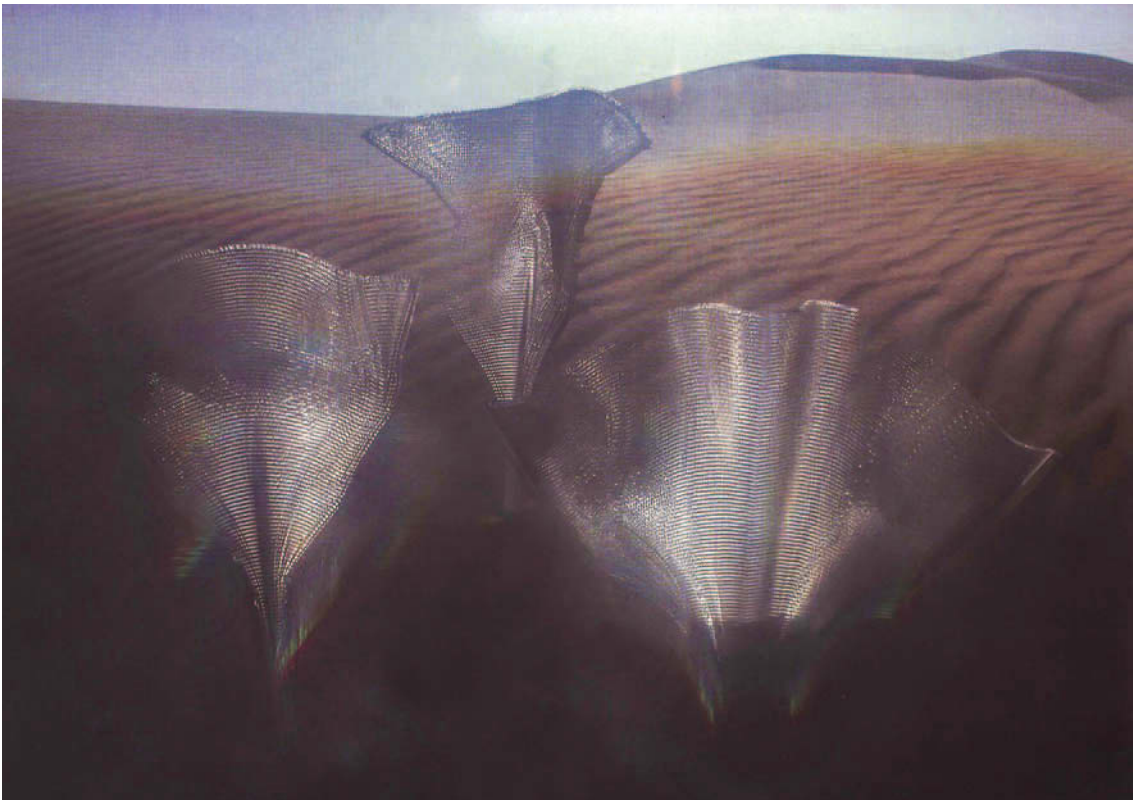
Der ZERO-Begründer und Licht-Künstler Heinz Mack (*1931), fast zwei Generationen älter als Charrière, hat schon um 1960 mit künstlerischen Expeditionen in Wüste und Arktis begonnen.² So setzt Mack in die sanften, doch auch gnadenlosen Dünungen der Sahara Spuren oder Raummarker, Kreuze und Pfeile, so blau wie der Wüstenhimmel über ihnen. Für wen aber sollten sie im leeren Raum Orientierungen bieten? Und wen als nur den Künstler selbst markiert die acht Meter lange Ultraphanfolie, die Mack in der Tunesischen Wüste im Wind flattern lässt, während er wie ein Bewohner eines anderen Sterns in einen silbernen, lichtreflektierenden Overall gehüllt ist, selbst eine Lichtstele? Was bedeutet es, wenn er Lichtsäulen, Spiegelkuben oder ganze Kolonien von Spiegeln im Sand aufstellt? Sie erzeugen Bilder im Bild, oft so, dass Himmel und Erde ihre Räume vertauschen, upside down. Spiegelnde Edelstahl- und Aluminium-Platten bilden eine Wüsten-„Lichtstadt“ aus nichts als Licht oder sie zaubern einen phantasmagorischen Palast an einen fernen Horizont. Ist dies die anachoretische Kunst eines technikaffinen Utopisten? Sind es Marker einer ästhetischen Expedition, die auch eine Pilgerreise ans Ende der Welt ist – nicht ins „Heart of Darkness“, sondern ins heiße Herz des Lichtes? Mack lässt eine linear ausgerichtete Serie von schlanken Aluminium-Stelen das Licht deklinieren und implantiert in den Wüstensand eloxierte, feinwabige Aluminium-Skulpturen wie anorganische Pflanzen, die Tag und Nacht ihr Aussehen in Abhängigkeit zum Stand der Sonne ändern. Es entsteht die Fata Morgana eines

Im Kern ist die Kunst Macks eine Kosmoästhetik, die zugleich Naturphilosophie ist: die Lehre von der ‚geschmückten Ordnung‘ der Natur.

„Jardin artificiel“, nicht weniger phantastisch als *Les paradis artificiels* (1860) von Charles Baudelaire. In der tunesischen Wüste montiert Mack eine kreisrunde eloxierte Aluminiumscheibe als Rotor: eine künstliche Sonne, deren oxidischer und poriger Oberfläche er eine endlose Flut von gebrochenen Reflexionen abgewinnt. Was bedeutet dies? Es muss nichts bedeuten. Es ist Befreiung vom Sinn. ZERO. Es ist nichts als Phänomen, Erscheinung des Lichts. Sie findet ihren ästhetischen Kontrapunkt im arktischen Meer und den leeren Eislandschaften Grönlands. Die künstlerischen Expeditionen Macks dorthin gelten der größtmöglichen Reinheit des Raumes und des Lichtes. Nirgends kann man so wie dort erfahren, was natürliches Licht und leerer Raum ist. Zu ihnen entwickelt Mack eine primordiale, ja



Heinz Mack, *Licht-Blumen in der Arktis*, 1976, Aluminium, Ø ca. 250 cm, Installationsansicht Grönland, Arktis, Courtesy: der Künstler, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



Heinz Mack, *Lichtfächer*, 1976, Zellstrukturen aus Aluminium, Installationsansicht Grand Erg Oriental, Algerien, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

existentielle Beziehung, die ihn befähigt, jene Linie fortzusetzen, die in den ZERO-Jahren begonnen wurde: die Entdeckung der ästhetischen Valenzen auch des Lichtes.

Das gleißende Licht der Wüste und die eisigen Zonen der Arktis mit ihren ungeheuren Farb- und Lichtklarheiten waren der große und strenge Lehrer, ohne den die Kunst Macks nicht zu denken ist. Vielleicht kann sich dieses künstlerische Momentum nur zeigen, wenn im Leerraum der Wüste oder des Polar-Eises sich das erste aller Medien manifestiert: das Licht – in allen seinen Spielarten, Farben, Schattierungen, Nuancen, in seinem strahlenden Aufgehen und seinem Verlöschen in Nacht und Nichts.

Das ist die Sehnsucht nach ZERO. Meer und Eis und Wüste. Nirgends kann das Elementarphänomen Licht so intensiv erfahren werden wie in Räumen der Objektlosigkeit, der Stille und der Leere. Diese können sich indes auch als lebensgefährliche Orte der Einsamkeit und des Todes erweisen. Dann werden die Räume des Schönen und Erhabenen zu solchen der Angst und womöglich des Untergangs. Doch vor allem ist bei Mack das Licht ein primordiales Phänomen, das über alle terrestrischen Manifestationen hinaus uns allererst einen Begriff des Kosmos bilden lässt. Im Kern ist die Kunst Macks eine Kosmoästhetik, die zugleich Naturphilosophie ist: die Lehre von der ‚geschmückten Ordnung‘ der Natur.



Heinz Mack, *Eingefrorener Lichtfächer im arktischen Eis*, 1976, Installationsansicht Grönland, Arktis, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



Heinz Mack, *Spiegel im Wüstensand, den Himmel reflektierend*, 1976, Aluminiumspiegel, Installationsansicht Grand Erg Oriental, Algerien, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

FADING OUT DER EISBERGE

Auf Lichtkunst gehen auch die Fotografien zurück, die Mathias Kessler (*1968) auf seinen Expeditionsreisen geschaffen hat, in extremen Randzonen der Natur. Man denkt an Andrej Tarkowskijs Film *Stalker* (1979) und die menschenverlassene „Zone“, in die hinein Expeditionen zu wagen vielleicht das allegorische Urbild all der Explorationen ist, die seither von Künstlern in heterotopischen Arealen dieser Erde unternommen wurden. In Anknüpfung an die Arktis- und Antarktis-Expeditionen um 1900 unternimmt Kessler eine Reise nach Grönland, um nachts auf dem Meer treibende Eisberge zu fotografieren: Daraus entsteht später die Labor-Installation *The Taste of Discovery*, worin die Hitze und der Geruch im Inneren des Schiffes und die Erfahrung der eisigen Kälte draußen simuliert werden. Mit Hilfe gewaltiger Scheinwerfer von 200.000 Watt fotografiert Kessler nächtliche Ansichten von Eisbergen in Grönland, aber auch von Felsformationen in Mexiko oder von Felsmassiven mit brennender Steppe unter dem gewaltigen Himmel des Guainía-Hochlands von Venezuela. Die riesigen Kohle-Tagebaueviere in West-Virginia werden vom Flugzeug aus und per Fahrzeug und zu Fuß erkundet, um die Verwüstungen des Energie-Hungers zu

dokumentieren: tote Natur, oder, mit Kessler zu sprechen, „Monuments of Destruction“.

Wir haben, so die Botschaft, nur diese, die eine Erde – und über ihr: der gestirnte Himmel, der als visuelle Erfahrung etwas anderes ist als nur ein kosmophysikalisches Objekt. Dass wir Menschen eine Nischen-Existenz im Weltraum sind, ist eine Konsequenz der kopernikanischen Wende, die besonders Nietzsche, aber auch schon John Donne oder Blaise Pascal im 17. Jahrhundert formulierten. Recht verstanden heißt sie, dass – angesichts dieser Erde irgendwo im kalten Raum des Alls – der Geozentrismus die politisch und kulturell einzig sinnvolle Option ist. Wahrnehmungsästhetisch bleiben wir geozentrisch und heliotrop, denn wir leben im sinnlichen Raum. Für das Leben auf der Erde ist dies die richtige Option.

Bei Kessler sehen wir nächtliche Gletscher pyramidal aus dem schwarzen Wasser auftauchen und glauben, die ebenso pyramidale Komposition von Caspar David Friedrichs Gemälde *Morgennebel im Gebirge* (1808), vor allem aber *Das Eismeer* (1823/24) zu erkennen. Tatsächlich friert Kessler das Friedrich-Gemälde gleichsam noch einmal ein. In der digitalen Bearbeitung verliert diese Ikone der Romantik seine Farbigkeit und wird gleichsam in Eisfarben getaucht. Das Bild wird noch eisiger, der Schiffbruch der Zivilisation noch trostloser, das residuale

Leben, das bei Friedrich noch in Farben spielt, noch todesnäher. *Finis naturae*, das heißt auch das Ende der Kultur.

In die pyramidal aufgegipfelten Eisschollen unter dem fahlen Licht der nördlichen Sonne klemmt Friedrich ein Schiffswrack, das zum Symbol einer Todeslandschaft wird, in der das lebenspendende Wasser zum Sarkophag geworden ist. Der Schiffbruch auf Friedrichs *Eismeer* ist ein Emblem menschlicher Geschichte. Im fahlen Weiß und der Kälte des Eises sind alle Hoffnungen erfroren. Die Ästhetik der schönen, Natur und Geschichte versöhnenden Landschaft löst sich auf und gibt Raum für die Erfahrung des Erhabenen, des Schreckens und der Zerstörung. Das Schöne ist aus der Ewigkeit gestürzt. Das ist der Ausgangspunkt der modernen Künste, der Ausgangspunkt auch für die ästhetische Erfahrung von gleißender Hitze und tödlicher Kälte, die nicht nur in den Randzonen der Erde herrschen, sondern zu Merkmalen unserer Gesellschaft geworden sind.

Grönland, die Arktis oder Antarktis: Sie sind niemals nur erstarnte Zeit, geschichtslose Ansichten des Fluids Wasser in seiner überhistorischen Form, dem Starren, dem Permafrost. Erd- und Klimageschichte, so wissen wir heute, wird aus den Bohrkernen des sogenannten Ewigen Eises rekonstruiert. Das Eis ist ein Archiv der Erdgeschichte, allerdings in anderen Idiomen sprechend als solche Phänomene der Natur wie Steine, Wolken, Licht, Pflanzen oder Tiere. Eis ist ein sensibler Index der Erdgeschichte. Nicht nur Tier- und Pflanzenspezies verschwinden, nicht nur Landschaften verwüsten, sondern das Welteis schmilzt, ein gewaltiges *fading out* – und das erleben wir in einem Tempo, das im Verhältnis zu den langen Zeiten der Erde dramatisch ist. Was schmilzt, ist das Archiv der Erdgeschichte, deren Erzeugnis nicht zuletzt wir selbst sind.

VON STEINEN UND TIEFER BIOSPHÄRE IN DEN PROMETHEUS-WERKEN VON THOMAS FEUERSTEIN

Ist es möglich, aus Stein Leben zu generieren, ja, im Stein die Nahrung für den Stoffwechsel des Lebendigen zu entdecken? Was der österreichische Künstler Thomas Feuerstein (* 1968) in Szene setzt, ist Science Fiction, mythologisches Reenactment, biochemisches Laboratorium und künstlerische Forschung in einem. Ausgangspunkt der Ausstellung „Prometheus delivered“ (Berlin/München 2017/18) ist die marmorne Replik des *Prométhée enchaîné* (1762) von Nicolas-Sébastien Adam, deren Original im Louvre steht. Doch zuerst war Feuerstein fasziniert von einer fast unheimlichen mikrobiologischen Entdeckung. Geobiologen haben in den Tiefen der Erdkruste Mikroben mit differenzierter DNA entdeckt: Sie leben im Gestein, in Temperaturen bis zu 113 Grad, in völliger Dunkelheit, abgeschnitten von jeder organischen Nahrungs- und Energiequelle. Es

sind anaerobe Einzeller, die bis zu 30 Prozent der Biomasse der Erde ausmachen könnten. Unter Tage herrscht eine überwältigende Biodiversität.

Sind diese Lebewesen vielleicht der Ursprung des Lebens? Und werden sie womöglich alles andere organische Leben überdauern? In mehreren Kilometern Tiefe sind sie geschützt vor terrestrischen Katastrophen, Klimawandel, Nuklearkriegen, Meteoriteneinschlägen. Sind diese Überlebenskünstler vielleicht als Passagiere von Meteoriten aus dem Weltall zur Erde gekommen? Aber wie haben sich diese Einzeller ohne motorischen Apparat über die Unterwelten der Meere und Kontinente verbreitet? Wie können sie überhaupt leben? Denn das schien festzustehen: Zur Nahrung können Steine nicht dienen. Was leben will, benötigt Stoffwechsel oder, wie die Pflanzen, Fotosynthese. Offenbar lernen wir eine neue Lebenstechnik kennen: Diese Mikroben essen Stein, sie sind Lithophagen. Sie bilden die Klasse der „Chemolithoautotrophen Bakterien“. Heterotrophe Lebewesen, wozu Menschen, Tiere, Pilze und viele Bakterienarten gehören, benötigen dagegen organische Verbindungen zu ihrer Ernährung. Die Energie hingegen, die die Steinfresser benötigen, beziehen sie aus ‚verdautem Stein‘. Mehr noch wird unser Vorstellungsvermögen gefordert, wenn wir hören, dass die Zahl der terrestrischen Lebewesen die Zahl der Sterne im gesamten Weltall übertrifft. Das Leben auf dieser Erde ist ungeheuer robust und vielgestaltig. Kann man dies noch unter dem Titel ‚Anthropozän‘ rubrizieren?

Im Prometheus-Projekt von Thomas Feuerstein geht es um ein erweitertes Konzept des Lebens. Seit zwanzig Jahren entwickelt dieser Künstler seine Werke um biochemische Prozesse herum. Kunst und Wissenschaft werden zu Parallelaktionen. Die Kunst wird zur Forschung und die Forschung entdeckt ihr Ästhetisches.

Was aber hat dies mit dem Prometheus-Mythos zu tun? In der Statue von Nicolas-Sébastien Adam, die Feuerstein repliziert hat, wird die Leber-Folter am Kaukasus-Gebirge dargestellt. Wie ein Skalpell schneidet der Schnabel des Adlers in die Seite des Prometheus. Blut rinnt. Das Gesicht mit aufgerissenen Mund ist nichts als Schmerz, in einer Wildheit, die Lessing aus der skulpturalen Darstellung des Schmerzes zu verbannen anempfiehlt. Prometheus wird bestraft, weil er der *Pyrphóros* (Feuerträger) ist, ein Kulturbringer, darum die Fackel als Symbol seiner vielen kulturellen Gaben an die Menschen. Zu deren Strafe schafft Hephaistos im Auftrag des Zeus eine künstliche Frau: Pandora. Auch sie wird in Feuersteins Mikroben-Welt und in seiner Erzählung *Prometheus-Protokolle* (2018) eine Rolle spielen.³ Denn sie ist das Eponym der kürzlich entdeckten, genetisch überraschenden „Pandoraviren“. Sie wurden zuerst isoliert etwa in Küstengewässern Chiles oder in Süßwassertümpeln in Australien. Doch wurden sie auch aus den Permafrostböden Sibiriens ‚wiedererweckt‘, wo sie 30.000 Jahre ‚schliefen‘. Im

Dass wir Menschen eine Nischen-Existenz im Weltraum sind, ist eine Konsequenz der kopernikanischen Wende.



oben: Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823/24, Hamburger Kunsthalle, Öl/Leinwand, 96,7 × 126,9 cm

mitte: Mathias Kessler, *The Sea of Ice*, 2013, 3D Maya Rendering, © Courtesy: der Künstler



unten: Mathias Kessler, *Ilulissat S010. Islands of Time*, Ilulissat, Greenland, 2007, Digital C print, 120 × 159 cm, © Courtesy: der Künstler





oben: Thomas Feuerstein, *Prometheus Delivered*, Detail, 2017, Marmor, Kunststoffschläuche, 280 × 145 × 85 cm, © Courtesy: der Künstler, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

oben rechts: Nicolas-Sébastien Adam, *Der gefesselte Prometheus*, 1762, Marmor, 114 × 82 × 48 cm, Louvre, Paris

unten: Thomas Feuerstein, *Kasbek*, 2016/2017, Glas, Stahl, Pyrit, chemo-lithoautotrophe Bakterien, Kunststoffschläuche, Mess- und Regeltechnik, 260 × 100 × 75 cm, Biotechnologische Umsetzung: Thomas Pümpel, Anna Arthofer, Christian Eber, Institut für Mikrobiologie, Universität Innsbruck, © Courtesy: der Künstler, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



Nicht der mythische, sondern der in die „tiefe Biosphäre“ und in die Steinwelt versenkte Prometheus könnte zur Figur einer Utopie werden.

Labor wurden sie sofort aktiv, infizierten Amöben und vermehrten sich. Die Pandoraviren, wie alle Viren, verfügen weder über eine eigene Replikation noch über einen eigenen Stoffwechsel, sondern sie sind destruierte Parasiten. Lauern in der Tiefe neue virale Gefahren: Pandora – Pandemie? Oder bieten diese Megaviren im Gegenteil neue Chancen für medizinische Therapien?

Wie immer auch die Exploration der Pandoraviren ausgehen mag, der Mythos ist skeptisch: Als Pandora dem Bruder des Prometheus, Epimetheus, als Geschenk überbracht wird, führt sie ein „Tonfass“ mit sich, in dem alle Übel der Welt und ganz unten die Hoffnung verschlossen sind. Epimetheus öffnet neugierig das Gefäß und alle „Übel“ und „Plagen“ flattern heraus und verteilen sich auf der Erde, während die Hoffnung gefangen bleibt. Die Übel werden zum Systemzustand der Erde. Hinsichtlich der Pandoraviren aber ist die ‚gefangene Hoffnung‘ bei Feuerstein ein Virostatikum, allgemeiner: das geradezu utopische Mittel zur Entübelung der Welt. In jedem Fall stellt sich die Frage nach dem Leben, wieder einmal, neu.

Seit der Frühen Neuzeit kann man von einer *prometheischen* Kultur sprechen. Man versteht, warum Nicolas-Sébastien Adam in seiner Prometheus-Skulptur die Fackel so prominent ins Bild setzt. Doch auf Dauer wird auch Prometheus als lehrender Gott überflüssig. Francis Bacon nennt die Seele die „Form aller Formen“; die menschliche Hand das „Werkzeug aller Werkzeuge“ und das Feuer den „Helfer aller Helfer und die Kraft aller Kräfte“. Dies ist bereits ein innerweltlicher Ansatz. Nicht der mythische, sondern der in die „tiefe Biosphäre“ und in die Steinwelt versenkte Prometheus könnte zur Figur einer Utopie werden. Diese Spur nimmt Thomas Feuerstein auf.

Denn die Replik der Prometheus-Statue von Adam wird bei Feuerstein vielfach von Schläuchen umwunden wie Laokoon und seine Söhne von der vielköpfigen Schlange. Mit den Umwindungen verdoppelt Feuerstein die Lage des „Prometheus desmotes“. Ja, er geht weiter: Die chemolithoautotrophen Bakterien werden mit Lava und Pyrit ‚gefüttert‘ und erzeugen dabei Schwefelsäure, die einem Wasserstrom zugesetzt ist. Dieser rinnt über den steinernen Prometheus und löst ihn langsam in Gips auf. Dieser Gips wird sedimentiert und sukzessive in eine neue Skulptur verwandelt, die einem Kalmar ähnelt. Diese chemische Prozedur wird OVIDMASCHINE genannt, in Anspielung auf die *Metamorphosen*, die

von der Idee des Gestaltwechsels der Materie inspiriert ist. So wird aus der lithophagischen Entstaltung der Prometheus-Skulptur eine neue Skulptur generiert. Der Gips wird zu Pulver abgeschieden, aus dem dann Zeichen-Stifte gepresst werden, die wiederum die Malmittel für Zeichnungen hergeben.

Die Kunst ist bei Feuerstein ein Transformationsraum. Die Verwandlung von Anorganischem in Organisches und umgekehrt wollen wir nicht als eine neue Alchemie verstehen. Nein, nicht umsonst arbeitet Feuerstein mit Molekularbiologen und Radioonkologen zusammen. Seine Kunst, so sehr sie auf Mythologien Bezug nimmt, will auf der Höhe der wissenschaftlichen Entwicklung sein. In seinen Experimenten, die wochenlange biochemische Prozesse initiieren, erprobt Feuerstein den selbstregulatorischen und reproduktiven Dynamismus der Natur im Medium der Kunst. Er unterläuft die alte Trennung von organischer und anorganischer Materie. Er entwickelt in den lithophagischen Versuchsreihen ein Relationengefüge, das alle drei Reiche der Natur verbindet und in ihrer biochemischen, energetischen und ökologischen Dynamik zeigt. In dieser Kunst wird der Mythos dekonstruiert, und zugleich wird im Menschenfremdesten der irdischen Natur, dem Stein, das Produktive und Lebendige der Kunst wiedererweckt – wie es intensiver nicht vom Menschenbildner Prometheus und vom Künstler Pygmalion vorgeahmt werden konnte.

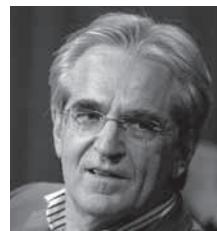
ANMERKUNGEN

1 Julian Charrière: *Second Suns*, Berlin 2018.

2 Vgl. die Aufsätze des Verfassers in Ausst. Kat. *Taten des Lichts. Mack & Goethe*, Goethe-Museum Düsseldorf, hg. v. Barbara Steingießer, Berlin 2018, S. 167–187, 299–319.

3 Thomas Feuerstein: „Prometheus-Protokolle“, in: Ausst. Kat. *Thomas Feuerstein: Prometheus Delivered*, Eres Stiftung München, hg. v. Sabine Adler, München 2018, S. 111–135.

HARTMUT BÖHME



war von 1977 bis 1992 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg, von 1993 bis 2012 lehrte er Kulturtheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er leitete zahlreiche DFG-Forschungsprojekte und war Sprecher des SFB „Transformationen der Antike“ (bis 2012). 2006 bekam er den Meyer-Struckmann-Preis und 2011 den Hans-Kilian-Preis verliehen. Letzte Publikationen: *Natur und Figur. Goethe im Kontext* (2016); *Aussichten der Natur* (2016); (mit Beate Slominski) *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur* (2015); (Mithg.) *Contingentia. Transformationen des Zufalls* (2015); *Fetishism and Culture. A different Theory of Modernity* (2014).