

Hartmut Böhme

„All is lithogenesis“ – Von Steinen, Leber und tiefer Biosphäre in den Prometheus-Werken von Thomas Feuerstein

Von Kafka gibt es eine der rätselhaftesten Varianten innerhalb des gewaltigen Archivs von künstlerischen und literarischen Rezeptionen des Prometheus-Mythos. Der Text stammt vom 17. Januar 1918:

Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären; da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.

Von Prometheus berichten vier Sagen. Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet und die Götter schickten Adler, die von seiner immer nachwachsenden Leber fraßen.

Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.

Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.

Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler. Die Wunde schloß sich müde.

Blieb das unerklärliche Felsgebirge.¹

So klar die Sätze scheinen, so rätselhaft ist ihr Sinn und insbesondere die Schlusspointe. Ein in seinem Lakonismus dennoch opaker Text. Mit ‚Sage‘, eine Grimm’sche Prägung, bezeichnet Kafka, was gewöhnlich Mythos genannt wird. Seltener spricht man auch von ‚Legende‘, noch seltener von ‚Kunde‘, ‚Märchen‘ oder ‚Märe‘. Von Letzteren unterscheidet man gewöhnlich Mythos und Sage dadurch, dass diese einen Wahrheitsanspruch enthalten. Wenn Kafka indes schreibt, dass die Sage „versucht“, das „Unerklärliche zu erklären“, dann betont er den Abstand der wahrheitsermittelnden Erklärung vom Explanandum. Das verwundert nicht angesichts des Paradoxons, das Unerklärliche erklären zu wollen: Dies ist ja gerade das Unmögliche. Dennoch gibt es Sagen und Mythen. Und dass sie im „Unerklärlichen“ enden, von dem sie doch ausgegangen sind, um es zu beseitigen – das liegt gerade an ihrer Herkunft aus einem „Wahrheitsgrund“. Wahr sind sie dadurch, dass ihre Erklärungen zuletzt das Unerklärliche unerklärlich belassen. Eben darin endet auch der Kafka’sche Text selbst.

Sogar in dem alle Philosophie begründenden „Satz vom Grund“² liegt ein Paradoxon, das dem Text Kafkas ähnelt. Die nach dem Satz vom Grund vorgehende Begründung, die den „Wahrheitsgrund“ zu sondieren „versucht“ (*nihil sine ratione*), muss zuletzt im Un-Grund, im Ab-grund „enden“ (weil es einen Urgrund nicht gibt). Sondern es gibt nur Varianten und Ketten von Überlieferungen – wie hier bei Kafka die vier Fassungen der Prometheus-Sage. Sie stehen beispielhaft dafür, dass für Kafka der Mythos oder die Sage nichts anderes ist als der sukzessive sich entfaltende Fächer von Varianten, die sich um einen Kern, einen Grund legen, der unerklärlich ist. Gerade das Nicht-Erklärende in jeder Erklärung erzeugt neue Erklärungen und wahrt eben dadurch, ungewollt, das Inkommensurable. Sage und Mythos sind Narrative, deren historisch-faktisch Geltung (was immer diese sei) von der Aufklärung grundsätzlich

¹ Franz Kafka: [Prometheus], in: Oktavheft G, KBod AIII, 7. In.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. v. Jost Schillemeit, Schriften und Tagebücher hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 2002, S. 69/70. – Vgl. auch Kafkas kleine Parabel „Der Geier“ vom Herbst 1920. – Wagner, Frank Dietrich: Antike Mythen Kafka und Brecht. Würzburg 2006, S. 42–52.

² Heidegger, Martin: Der Satz vom Grund. Pfullingen 1957.

infrage gestellt wird, ohne dass damit das Paradoxon ihres „Wahrheitsgrundes“ aufgelöst ist. Es ist nicht möglich, auch nicht durch Kritik, das Dunkel des Wahrheitsgrundes in Licht (Aufklärung) zu verwandeln. Im Gegenteil: Am Ende steht das erst recht „unerklärliche Felsengebirge“.

In den vier Varianten sowie dem rätselhaften Zusatz, den Kafka seinem paradoxen Eingangssatz folgen lässt, wird keine semantische Einheit des Mythos angestrebt. Auch hält Kafka sich nicht an den Überlieferungsbestand, sondern er schreibt diesen weiter und erfindet ihn teilweise neu. Vor allem wird eine eigene Zeitlichkeit eingeführt, die à la longue den Mythos selbst auflöst. Das betrifft insbesondere den Handlungskern, den Konflikt mit den Göttern, auf den nur vom Ende her, die Straffolter am Kaukasus, Bezug genommen wird. Nicht nur die Akteure, sondern der Mythos selbst unterliegt einem *fading out*. Es bleibt nichts als das *factum brutum*: Felsgebirge. Nichts scheint toter unter der Sonne. Eben daraus, aus dem scheinbar toten Gestein, wird Thomas Feuerstein Leben entwickeln.

Der von Kafka sogenannten „Verrat“ des Prometheus erfährt im Fortgang der Varianten ein Verblässen und Verschwinden der Bildvorstellungen des Narrativs. *Tempus edax rerum*, wie es bei Ovid heißt (Metamorphosen XV, 234–36). Prometheus, in Abwehr der endlosen Schmerzen, die ihm zugefügt werden, versteinert: Er wird eins mit dem Felsen, an den er geschmiedet ist. Zu Stein werden, das heißt, empfindungslos zu werden und aus der Zeit zu verschwinden, in der sich unsere Tragödien abspielen. In der Symbiose mit dem Fels tritt eine Art Petrifizierung und mit ihr eine Anästhesie ein, ein Tod, der zugleich die Metamorphose in ein Fossil, in eine Skulptur ist. Dem folgt in der *longue durée* das Vergessen, eine Amnesie aller beteiligten Akteure. Erinnerungslosigkeit aber löst Ursprung und Grund dessen auf, was dem Mythos ‚zugrunde liegt‘. Die alle erfassende, gleichsam steinerne Müdigkeit ist ein Nachlassen und Verschwinden der Spannungen und Motive, die Akteure und Handlungen bedingen und lebendig halten. Diese Müdigkeit löst auch den „Wahrheitsgrund“ der Sage auf, die zum „grundlos Gewordenen“ wird. Im Grundlosen enden alle Handelnden, alle Empfindungen, alle Antriebe und Motive. Im Grundlosen ist alles reglose Skulptur geworden. Der Fels ist das *Hypokeimenon* (ὑποκείμενον), das allem Zugrundeliegende, von dem keine Bestimmung abzunehmen und keine Aussage zu treffen ist, mithin: „Blieb das unerklärliche Felsgebirge“, der 5047 m hohe Vulkankegel Kasbek im georgischen Kaukasus, von dem Thomas Feuerstein in seinen „Prometheus-Protokollen“ erzählt. Denn der Kasbek am Rande der Welt ist der Berg des „Gefesselten Prometheus“ (Prometheus desmotes)³, den wiederum Aischylos (oder ein unbekannter Dichter) zum Protagonisten einer beispiellos kühnen Tragödie gemacht hat.

Das Steinerne ist bei Kafka der grundlose Grund von allem. Es ist das selbst „Unerklärliche“. Der Mythos ist unausdeutbar, ja, radikal dekonstruiert. Zwar ist er der ‚sagenhafte‘ Grund der Verwicklungen und Aktionen von Göttern, Titanen, Menschen und Tieren, ohne sich je zu einem finiten Sinn zu schließen, im Gegenteil: Alles wird vergessen, alles ermüdet, der Protagonist versteinert. Das Sagenhafte ist nichtssagend geworden. *Fin de partie*. Ende der Geschichte. Diesen Schluss nimmt Thomas Feuerstein nicht hin. Sondern im Gegenteil lässt Feuerstein im Stein das Leben beginnen.

Denn den Prozess des *fading out* alles Lebendigen bei Kafka, an das wir uns mittels all der Vergänglichkeits-Topoi der mythografischen und literarischen Tradition gewöhnt haben, dreht Thomas Feuerstein um: Ist es wohl möglich, aus Stein wieder Leben zu generieren, ja, im Stein die Quelle und Nahrung für den Metabolismus des Lebendigen zu entdecken? Was Thomas Feuerstein in Szene setzt, ist literarische Science Fiction, mythologisches Reenactment, biochemisches Laboratorium und künstlerische Forschung in einem. Eine Expedition, deren ästhetische und kognitive Kartografie indes wenigstens in Umrissen erläutert werden muss.

³ Lefèvre, Eckard: Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes. Göttingen 2003.

* * *

Spektakulärer Ausgangspunkt der Ausstellung „Prometheus delivered“ ist die marmorne Replik des *Prométhée enchaîné* (1762) von Nicolas-Sébastien Adam (1705–1778), deren Original im Louvre zu sehen ist. Doch den Punkt seiner Faszination findet Feuerstein in einer überraschenden, fast unheimlichen naturwissenschaftlichen, genauer: geochemischen und mikrobiologischen Entdeckung, deren Tragweite noch unabsehbar ist. Geobiologen haben in den Tiefen der Kontinentalkruste und weit unterhalb der ozeanischen Kruste außergewöhnliche Mikroben mit erstaunlich differenzierter DNA entdeckt: Sie leben im Gestein, in Temperaturen bis zu 113 Grad, vielleicht auch bis zu 150 Grad, in völliger Dunkelheit, bar jeden Sauerstoffs, abgeschnitten von jeder organischen Nahrungs- und Energiequelle. Es sind anaerobe Einzeller, die nach Schätzungen der Wissenschaftler bis zu 30 Prozent der gesamten Biomasse der Erde ausmachen könnten. Sie finden sich weltweit im heißen Tiefengestein und haben eine neue, aufregende Sparte der Geobiologie begründet: die Mikrobiologie tiefer Sedimente, die sogenannte „tiefe Biosphäre“ (*Deep Biophere*). Das uns bekannte Leben hat unerwartet gewaltigen Zuwachs erhalten. Was dies hinsichtlich der Konzepte und Begriffe des Lebens, der Geohistorie und der Ökologie bedeutet, ist noch nicht abzusehen.

In Bohrkernen aus kilometertiefem Sedimentgestein von 110 Millionen Jahren: uraltes Leben von thermophilen Archaeen. Die Dichte der mikrobischen Besiedlung des Gesteins, das auch Granit oder Basalt sein kann, hängt von lokalen Umständen ab. Die Aktivität und der Energieumsatz der Mikroben sind extrem verlangsamt und sparsam. Zellteilungen geschehen nicht – wie auf der Erdoberfläche oder in unserem Körper – in rasendem Tempo, sondern, wie es scheint, im Rhythmus von Jahrzehnten oder Jahrhunderten. Dennoch finden sich die Anaeroben weltweit. Das Tiefengestein der Erde und der Ozeane ist ihr Besitz. Spezielle Viren, Bakterien, Pilze gehören ebenfalls zu den Bewohnern des Tiefengesteins. Immer mehr Arten von Archaeen oder Bakterien werden entdeckt. Es herrscht tief unter Tage eine überwältigende Biodiversität.

Sind diese Lebewesen womöglich der Ursprung des Lebens? Und werden sie womöglich alles andere organische Leben, also auch uns, überdauern? Sind sie nicht geschützt in mehreren Kilometern Tiefe vor terrestrischen Katastrophen, Klimawandel, Nuklearkriegen, Meteoriteneinschlägen? Sind diese Überlebenskünstler unter feindlichsten Bedingungen vielleicht als Passagiere eingeschlossen in die anorganische Masse von Meteoriten aus dem Weltall zur Erde gekommen? Aber wie haben sich diese winzigen Einzeller ohne motorischen Apparat über die Unterwelten der Meere und Kontinente verbreitet? Vor allem aber: Wie können sie überhaupt leben?

Denn das steht für den alltäglichen, aber auch für den durchschnittlichen wissenschaftlichen Verstand fest: Zur Nahrung von Organismen können Steine nicht dienen. Was leben will, benötigt Stoffwechsel oder, wie die Pflanzen, Photosynthese, also Techniken der Energietransformation. Offenbar lernen wir eine neue biochemische Lebenstechnik kennen: Diese Mikroben essen Stein, sie sind Felsfresser, Lithophagen. Ihre Lebensweise ist endolithisch: Leben im und vom Stein. In der geobiologischen Terminologie bilden sie die Klasse der „Chemolithoautotrophen Bakterien“: ‚Autotrophie‘ kennzeichnet jene Lebewesen, die ihre ‚Ernährung‘ (τροφή) ‚selbst‘ (αὐτός; selbsttätig) durch chemische Transformationsprozesse aus anorganischen Stoffen (wie Steinen) gewinnen: Chemosynthese. Heterotrophe Lebewesen, wozu Menschen, Tiere, Pilze und viele Bakterienarten gehören, benötigen indes organische Verbindungen zu ihrer Ernährung. Sie sind Konsumenten lebendiger Materie oder, wenn sie von abgestorbener Materie leben, handelt es sich um Destruenten. Die Energie hingegen, welche die autotrophen Steinfresser zu ihrem Erhalt benötigen, beziehen sie aus der Metamorphose des Steins, aus ‚verdautem Stein‘. Darum heißen sie Lithophagen. Das Gestein aber, zumal in heißen, lichtlosen Tiefen, erscheint uns als extrem lebensfeindlich. Doch es ist für die chemolithoautotrophen Bakterien genau jenes

Milieu, das sie leben lässt und das sie metabolistisch nutzen. Sie sind an dieses extreme Milieu bestens angepasst und haben, wie es scheint, dort eine gewaltige Biomasse hervorgebracht. Wenn im Mikrobiom unseres Darms schon 100 Billionen anaerobe Bakterien vermutlich in 1800 Gattungen und geschätzten 36000 Arten von mehr als einem Kilo Gesamtmasse leben, so ist schon dies unvorstellbar. Doch mehr noch wird unser Vorstellungsvermögen überfordert, wenn wir hören, dass die Zahl der Lebewesen, inklusive derjenigen in der tiefen Biosphäre, die Zahl der Sterne im gesamten Weltall übertrifft. Nun ahnen wir etwas von Kafkas „Unerklärlichem“.

Im Feld der unterweltlichen Biosphäre stehen unabsehbar folgenreiche Anwendungstechniken bevor, wenn es z.B. gelingen sollte, den Energieverbrauch (den Stoffdurchsatz einer Gesellschaft) von der Konsumentenlogik der Heterotrophie abzulösen, und Energietechniken zu entwickeln, die nicht auf die limitierten Rohstoffe zurückgreifen, sondern das Gestein als Energie- und Nahrungsquelle erschließen. Werden womöglich auch wir eines Tages mittels neuartiger Biotechnologien zu Symbionten des Gesteins werden? Werden wir zu Kindern des Prometheus, der, Ovid folgend, ohnehin unser Urvater ist?

Wie auch immer – solche Fragen liegen dem Prometheus-Projekt von Feuerstein zugrunde. Es geht um ein neues, wenigstens ein erweitertes Konzept des Lebens, seiner Technik, seiner Ökologie und seiner Ökonomie. Das muss für einen Künstler erregend sein, der seit mehr als zwanzig Jahren seine Werke und Installationen um biochemische Prozesse herum entwickelt, dabei ein fulminantes naturwissenschaftliches Wissen erworben und mit hochrangigen biotechnischen Laboren zusammengearbeitet hat. Kunst und Wissenschaft werden zu Parallelaktionen. Die Kunst wird zur Forschung und die Forschung entdeckt ihr Ästhetisches.⁴

* * *

Was aber hat dies mit dem Prometheus-Mythos zu tun? Erinnern wir uns an Kafkas Prometheus: Er wird zum Symbionten des Felsens, einziger Ausweg des verletzlichen Titanen, der zur Nahrungsquelle für den Adler des Zeus geworden ist. Als Organismus für einen anderen Organismus zur lebenden Nahrungsquelle zu werden, das ist die entsetzlichste Figuration der heterotrophen Lebensform. Doch können wir das so einfach nicht sagen. Denn unsere Ernährungstechnik besteht genau darin, aus tierischen und pflanzlichen Organismen Energie zu beziehen. Als Lebewesen leben wir vom Tod der anderen Lebewesen.

Prometheus indes ist als Kulturbringer vor allem ein Gebender (ein Donator).⁵ Indem er – beim Vollzug des Opferrituals in Mekone – Götter und Menschen prinzipiell trennt, und Letzteren die Kulturtechniken für ihre Reproduktion und Entwicklung bringt, wird er zum Feind der Olympier und insbesondere des Zeus. Dass Zeus durch Hephaistos den Prometheus an den Fels des Kasbek anschmieden lässt und der Adler, der exekutive Vogel des Zeus, täglich die stets nachwachsende Leber zerfleischt, – das ist Strafe und Rache zugleich der Götter an jenem Gaia-Enkel, der den Menschen zur Autonomie verhilft.

Wenn Prometheus bei Kafka mit dem Fels „eins“ wird, so heißt dies zunächst, dass er in Abwehr des entsetzlichen Schmerzes in die Anästhesie, ja in den Stein selbst sich verwandelt, an den er gekettet ist. Indes, er wird dabei auch zur stimmlosen Skulptur und das schützt jenes

⁴ Vgl. dazu jetzt: Henning Schmidgen: *Forschungsmaschinen. Experimente zwischen Wissenschaft und Kunst.* Berlin 2017.

⁵ Zum Prometheus-Mythos vgl. Walther Kraus, Lothar Eckhart: Prometheus. In: Pauly-Wissowa RE, Bd. 23/1, Stuttgart 1957, Sp. 653–730. – Walzel, Oskar: *Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe.* Darmstadt 1968 (zuerst 1910). – Kerényi, Karl: *Prometheus. Menschliche Existenz in griechischer Deutung.* Hamburg 1959. – Dessauer, Friedrich: *Prometheus und die Weltübel,* Frankfurt am Main 1959. – Steiner, Reinhard: *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert.* München 1991. – Pankow, Edgar & Peters, Günter (Hg.): *Prometheus. Mythos der Kultur.* München 1999.

Geheimnis, das – so Aischylos – Zeus ihm entreißen will. Zeus nämlich will in den Besitz des Wissens von Prometheus gelangen. Die Macht des Gequälten besteht darin, dass er weiß, wann Zeus stürzen wird. Er ist die erste Gestalt der Weltliteratur, die den Tod Gottes kennt. Das Wissen von der Zukunft hat er von seiner Mutter Themis ererbt, Tochter der Gaia, die Schutzherrin des Orakels von Delphi, lange vor der Inbesitznahme durch Apollon. Trotz der Preisgabe des Prometheus an Zeus ist dieses Wissen seine Freiheit. Der Adler ist die Folter, das Wissen zu erpressen. Darum richtet sich der Angriff auf die Leber.

Die Leber ist nämlich in der antiken Mantik, die eine Kunst des Zukunftswissens ist, das Zentralorgan, dem das Wissen eingeschrieben ist, Zentralorgan auch des Lebens, das im organischen Mikrokosmos der Leber den Makrokosmos des Himmels spiegelt. Das glaubt sogar noch Platon (Timaios 70d–72d). Der Adler macht Prometheus zum Schmerzensmann, einen leidenden Gerechten. Für Zeus ist es indes die Strafe für seine Hybris. Denn Hybris ist es, wenn Prometheus den Menschen die lebensnotwendigen Kulturtechniken lehrt. Noch schlimmer aber ist, dass Prometheus weiß, wann die Herrschaft des Olympiers enden wird. Darum lässt er Prometheus foltern und zugleich leben, auf dass der Schmerz ewig dauere. In dem mindestens bis ins 3. Jahrtausend zurückreichenden Eingeweiden-Orakel im Orient wird stets ein Tier geopfert und geschlachtet, um in der Leberbeschau an den Code der unbekannteren Zukunft heranzukommen, der in das Organ eingeschrieben ist. Hier geht es um die Erkenntnis des Willens der Götter und der in ihrer Hand liegenden Zukunft. Im Prometheus-Mythos wird dies umgekehrt. Es ist Zeus, der den „Menschenfreund“ (φιλόανθρωπος) und ‚Vorherwissenden‘ (das sagt der Name Prometheus) zum Opfer macht, um das ihn selbst betreffende Zukunftswissen zu detektieren. Die Leber enthält das Orakel über den Tod des Gottes.

In der Statue von Nicolas-Sébastien Adam, die Thomas Feuerstein zum Ausgangspunkt seiner Installation gewählt hat, wird eben diese Leber-Folter dargestellt. Die Muskelanspannung von Prometheus, insbesondere die des linken Beins, lässt an einen der im 18. Jh. überaus häufigen Écorché denken – einen enthäuteten Muskelmann in der plastischen Anatomie. Das verdeutlicht, was diese Szene, wie alle mantischen Schlachtopfer-Rituale, in Wahrheit ist: eine Vivisektion. Wie ein Skalpell schneidet der Schnabel in die Seite des Prometheus. Blut in dicken Tropfen dringt aus der Wunde. Das Gesicht mit weit aufgerissenem, schreiendem Mund ist nichts als Schmerz, in einer expressiven Wildheit, welche Lessing aus der skulpturalen Darstellung des Schmerzes, die er am Beispiel des Laokoon entwickelt, dem Bildhauer zu verbannen anempfiehlt. Zu Füßen die brennende Fackel mit kräftiger Rauchentwicklung, Attribut des Prometheus. Auch der aufragende Fels und die wilden Faltenwürfe des Tuchs betonen den dynamisch erregten Charakter der Szene – im krassen Gegensatz zu den Hand- und Fußfesselungen, die jede ausweichende Bewegung, zu der sich der Titan anstrengt, verhindern.

Prometheus ist der *Pyrphóros* (Feuerbringer), darum die Fackel als Symbol der kulturellen Gaben, die er den Menschen gebracht hat. „Promētheús Pyrphóros“ war der Titel des letzten, doch verlorenen Teils der Prometheus-Trilogie von Aischylos. In der Tat ist das geraubte Feuer von außerordentlicher Bedeutung und nicht umsonst wird es in der Skulptur als Attribut des Prometheus so stark betont. Als Energieform und Medium vieler Techniken spielt es auch eine Rolle bei Feuerstein.

Indem Zeus den Menschen das Feuer vorenthält, entbehren sie jene Naturkraft, die den Übergang vom Rohen zum Gekochten und damit den Wechsel vom Naturzustand zur Kultur erlaubt. Nur Tiere sind feuerlos.⁶ Ursprünglich war das Feuer der monopolisierte Besitz der Götter. Ohne Feuer keine kulturelle Evolution. Das hat Johan Goudeblom in seiner Studie „Fire

⁶ Dazu die Studie von Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*. Paris 1964.

and Civilization“ gezeigt.⁷ Während nach Goudsblom die Feuerzähmung von frühen Menschen als Chance ergriffen wurde und ihre „ökologische Herrschaft“ begründete, ist das Feuer nach Gaston Bachelard „ursprünglich Gegenstand eines *allgemeinen Verbotes*“⁸, also ein Tabu, unberührbar und darum unverfügbar: „Das soziale Verbot ist die erste *allgemeine Erkenntnis*, die wir über das Feuer haben.“⁹ Darin steckt ein Paradoxon: Wenn Kultivierung an Feuerbesitz geknüpft ist; wenn das Feuer aber Gegenstand des allgemeinen Verbots ist, dann heißt dies, dass Kultur nur entstehen kann um den Preis einer Übertretung. Prometheische Menschwerdung ist, wie in der Bibel, an Tabu-Bruch geknüpft. Auch Platon erzählt diesen Mythos (Protagoras 320d–322a).

* * *

Zur Strafe für den Feuerraub schafft Hephaistos im Auftrag des Zeus eine künstliche Frau, die erste überhaupt: Pandora. Auch sie wird in Feuersteins Mikrogen-Welt und in seiner Erzählung „Prometheus-Protokolle“ eine Rolle spielen. Denn sie ist das Eponym der erst kürzlich entdeckten, enorm großen, genetisch völlig überraschenden „Pandoraviren“. Sie wurden zuerst isoliert an so weit auseinanderliegenden Orten wie den Küstengewässern Chiles und Süßwassertümpeln in Australien. Doch sie wurden auch ‚wiedererweckt‘ aus den Permafrostböden Sibiriens, wo sie 30000 Jahre ‚schliefen‘. Im 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 destruktive Parasiten. Lauern in der Tiefe neue virale Gefahren: Pandora – Pandemie? Oder bieten sich aufgrund des neuen Verständnisses dieser Megaviren im Gegenteil neue Chancen für medizinische Therapien? Wird die „tiefe Biosphäre“ neue Technologien, neue Reproduktions- und Stoffwechselchancen, neue Therapien ermöglichen? In den „Prometheus-Protokollen“ heißt es: „Die prometheische Technologie zerreißt uns zwischen Rettung und Ausrottung. Die Wissenschaft laboriert an Pandoras Erbe.“

Wie auch immer diese gerade erst anlaufende Exploration der *Deep Biosphere* 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 aber öffnet neugierig das Gefäß und alle „Übel“ und „Plagen“ flattern heraus und verteilen sich über dem Erdkreis, während die Hoffnung gefangen bleibt. Die Übel werden zum Systemzustand der Erde. Sie kommen, wie es in Hesiods „Werke und Tage“ (Vers 103f) heißt, „von allein“ (sie sind *automatoi*) und „schweigend“, weil Zeus ihnen die Stimme genommen hat.¹⁰ Hinsichtlich der Pandoraviren aber ist bei Feuerstein die ‚gefangene Hoffnung‘ ein Virostatikum, allgemeiner: das geradezu utopische Remedium, das die Entübelung der Welt bewirken könnte. In jedem Fall stellt sich die Frage nach dem Leben und seinem Ursprung durch die bizarren Pandoraviren, wieder einmal, neu.

Das Feuer jedenfalls, das Prometheus den Göttern stiehlt, ist ein Motor der *technischen*, der *geselligen* und der *politischen* Zivilisation, unverzichtbar für eine auf Keramik,

⁷ Johan Goudsblom: Fire and civilization. London / New York 1995.

⁸ Gaston Bachelard: Psychoanalyse des Feuers. München 1989 (zuerst 1949), S. 18.

⁹ Ebd.

¹⁰ Panofsky, Dora & Erwin: Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols. Frankfurt am Main 1992. – Cassirer, Ernst: Goethes Pandora, in: ders.: Idee und Gestalt. Berlin 1921, S. 7–31. – Borchmeyer, Dieter: Goethes 'Pandora' und der Preis des Fortschritts. In: Études Germaniques 38, (1983), S. 17–31. – Renger Almut-Barbara/Musäus, Immanuel (Hg.): Mythos Pandora. Texte von Hesiod bis Sloterdijk. Stuttgart 2003.

Ziegelarchitektur und Metallurgie beruhende Gesellschaft. Genau diese kulturelle Entwicklung versuchen die Götter zu verhindern – und Prometheus ist der Trickser, der diese Verhinderung verhindert. Für die Alten ist das Feuer die energetische Naturkraft par excellence. Sie ist ubiquitär, in der flammenden Sexualität ebenso wie im Erdkörper oder in den Techniken.

Dabei sind Menschenschöpfung und Feuerraub zwei Seiten derselben kulturellen Initiierung. Ihre Komplementarität wird erst von Platon im „Protagoras“ (Prot. 320b–323a) entwickelt. Die Götter mischen aus Feuer und Erde die Protokörper aller Tierarten einschließlich des Menschen zusammen. Epimetheus und Prometheus haben die Aufgabe, diesen rohen Prototypen Eigenschaften und Vermögen zuzuweisen. Erst bei Ovid ist Prometheus der Menschenskulpteur – wie auch sein Sohn Deukalion, der, zusammen mit der Tochter des Epimetheus, Pyrrha, nach der Sintflut das Menschengeschlecht noch einmal generiert (Met. I, 274–435). Bis zu Goethe, Mary Shelley und darüber hinaus reicht die prometheische Tradition, wonach die Menschenbilderei – Vorbild für jede Kunst – ein rebellischer Akt gegen die Götter ist. Seit der Frühen Neuzeit kann man nur noch 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. Carolus Bovillus (Charles de Bouelles) spricht 1509 noch davon, dass Prometheus im Himmel „nichts Heiligeres, Kostbareres und Lebendigeres gefunden“ habe, „als das Feuer“¹¹: also die Beherrschung von Energie. Francis Bacon nennt, ganz aristotelisch, 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“.¹² Dies ist bereits ein innerweltlicher und anthropologischer Ansatz. Wenn Albert Camus schließlich fordert, das Feuer neu zu erfinden, so meint dies, den Menschen neu zu entwerfen: „L'homme révolté“ ist der Mensch, der sich (und seine Energien) in die eigene Regie nimmt und selbst verantwortet.¹³ Das ist die prometheische Spur. Nicht der figurative, der mythische, sondern der metamorphisierte, der in die „tiefe Biosphäre“ und in die Steinwelt versenkte Prometheus könnte zur Figur einer neuen Utopie werden. Diese Spur nimmt Thomas Feuerstein auf.

* * *

Denn die marmorne Replik der Prometheus-Statue von Nicolas-Sébastien 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 und löst, wie Kafka, Prometheus auf und verwandelt ihn. Die chemolithoautotrophen Bakterien („Steinfresser“) werden mit Lava und Pyrit ‚gefüttert‘ und erzeugen dabei Schwefelsäure, die einem Wasserstrom zugesetzt ist, der seit Wochen von mehreren Stellen aus über den steinernen Prometheus rinnt und ihn langsam in Gips auflöst. Dieser Gips wird abgeschieden (sedimentiert) und sukzessive in eine neue Skulptur verwandelt, die einem Kalmar ähnelt. Diese chemische Prozedur wird OVID-MASCHINE genannt, in Anspielung auf die „Metamorphosen“, deren erzählerischer Prozess wesentlich von dem Gestaltwechsel der dynamischen Materie inspiriert ist.

In begleitenden Zeichnungen des Künstlers wird in den Leib des Tintenfischs eine altbabylonische Leberskulptur projiziert. Ihre Oberfläche ist keilschriftlich bezeichnet, um die

¹¹ Carolus Bovillus: Liber de Sapiente, hg. v. Raymond Klibansky. In: Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Berlin 1927, S. 299–412, hier: 320.

¹² Francis Bacon: „Prometheus oder die Situation des Menschen“. In: Ders.: De sapientia veterum/Weisheit der Alten (1609), hg. v. Philipp Rippel. Frankfurt am Main 1990, S. 64.

¹³ Albert Camus: „Prometheus in der Hölle“ (1946). In: Renger, Almut-Barbara/ Musäus, Immanuel (Hg.): Mythos Pandora. Texte von Hesiod bis Sloterdijk. Stuttgart 2003, S. 144–47.

semantischen Regionen eben des Orakel-Wissens zu kartieren, das bei der Leber-Schau gewonnen wird. Diese mikro-makrokosmische Kartierung entspricht der berühmten alt-etruskischen Bronzeleber (ca. 100 v. Chr.) im Museo Civico von Piacenza.¹⁴

Der Tintenfisch wiederum ist eine der Gestalten, welche die Nereide Thetis, Enkelin der Meeresherrin Tethys und damit Schwester von Themis, der Mutter des Prometheus (Ovid, *Metamorphosen*, XI, 221–265), – der Tintenfisch (sepia) also ist eine Gestalt, die Thetis im Liebeskampf mit Peleus annimmt, bei dem Achill gezeugt wird. Das Feuersteinsche Hybrid aus Tintenfisch und Leberschau-Karte stellt also eine Verbindung her zwischen Prometheus, der Leber und dem Meer – in jedem Fall auch mit Gaia, der Erde, Mutter allen Seins, und mit Tethys, der Herrin des Meeres, zusammen mit ihrem Bruder und Gatten Okeanos. Tethys versorgt ihre zahllosen Kinder – Quellen, Bäche, Flüsse, Seen, Brunnen – durch Wasserleitungen im unterirdischen Gestein: in jener Sphäre also, in der die für Feuerstein so wichtigen mikrobiellen Lithophagen und Pandoraviren ihr Milieu haben. In der Installation von Feuerstein wächst mittels der Lithophagen aus der Marmorstatue des Prometheus eine gipserne Tintenfisch-Skulptur langsam hervor. Dies ist eine Metamorphose, die zwar als OVID-MASCHINE aufgerufen wird, hier jedoch ein biotechnischer Prozess ist. Dabei wird aus der lithophagischen Enttaltung der Prometheus-Skulptur eine neue Skulptur generiert. Und es wird der Gips zu Pulver abgeschieden, aus dem dann Zeichen-Stifte gepresst werden, die wiederum die Malmittel für Zeichnungen hergeben.

Mithilfe der Biochemie und der bis ins Molekulare und Mikrobische abtauchenden Technik organisiert und steuert Feuerstein ästhetische Formprozesse und die Kräfte hinter den Formen. Aus Stoffen werden andere Stoffe, aus Marmor werden Malmittel, die zur ‚Materie‘ von Zeichnungen werden. Diese Verwandlungskunst betreibt der Künstler schon länger. So produzierte Feuerstein etwa eine Art Urkohle von einem unübertrefflichen Tiefschwarz, woraus er Kohlezeichnungen und Kohleplastiken schuf. Oder er gewann in einem von Algen belebten Bioreaktor Pigmente, die er als Farben für Gemälde einsetzte. Es ist das Ovid’sche Prinzip der Metamorphose, das solchen Konzepten und bioästhetischen Prozessen zugrunde liegt. Dabei begegnen sich Naturwissenschaft, Prozesstechnik, archaische Lebewesen und Kunstformen – nicht zwanglos (man muss sie nötigen) und nicht ohne Rätsel: Man muss viel wissen, um eine tiefer reichende Evidenz dieser Werke zu gewinnen. Doch man wird niemals das Geheimnis, das in diesen der Natur abgewonnenen Bio-Metamorphosen steckt, vollends lüften können.

* * *

Die eigentliche Pointe der Feuerstein’schen Installation aber besteht darin, dass der steinerne Prometheus nicht aufgelöst und dekonstruiert, sondern transformiert wird. Und dies geschieht mithilfe jener chemolithoautotrophen Bakterien, die aus dem Gestein organische Verbindungen gewinnen, mit denen wiederum menschliche Leberzellen ‚gefüttert‘ und zu Wachstum und Vermehrung angeregt werden. So entsteht aus der Steinplastik schließlich eine Plastik aus lebendigem Fleisch, die Leber des Prometheus: Prometheus *de-liver-ed*. Die ‚Leber‘ (liver) ist ‚zugestellt‘, ‚ausgeliefert‘, ‚überbracht‘, ‚ausgehändigt‘, ‚errettet‘ (delivered).

„All is lithogenesis“, so zitiert Feuerstein in den „Prometheus Protokollen“ den Beginn des Langgedichts „On a Raised Beach“ (1934) des schottischen Dichters Hugh MacDiarmid (1892–1978), ein poetischer Reflex auf die archaischen Landschaften der Shetlands. Man erinnere sich des Sohnes von Prometheus und der Tochter von Epimetheus, nämlich Deukalion und Pyrrha. Sie sind die einzigen Überlebenden der Sintflut, welche Zeus zur Vernichtung der Menschen entfesselt (eine Parallelgeschichte zur Noah-Mythe der Bibel und zum

¹⁴ Zur Kulturgeschichte der Leber vgl. Treusch-Dieter, Gerburg: *Leber und Leben*. Aus den Innereien einer Kulturgeschichte. In: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 207–227.

babylonischen Gilgamesch-Epos). Sie überleben, weil Prometheus ihnen rät, ein Schiff zu bauen. Als Einzige gerettet, sind sie zu alt, um die biologischen Ureltern der zweiten Menschheit zu werden. Deukalion befragt das delphische Orakel der Themis, Mutter des Prometheus und Großmutter des Deukalion, wie denn angesichts ihrer Unfruchtbarkeit und ihres nahen Todes die Menschheit bestehen könne. Beide sollten – so ergeht das Orakel – die Knochen ihrer Mutter hinter sich über die Schulter werfen.



Relief von Deukalion und Pyrrha im Parc del Laberint d’Horta in Barcelona, um 1792, verm. Domenico Bagutti.

Die Knochen: Das sind die Steine, die leibmetaphorisch als Knochen der Gaia verstanden werden. Gaia, die archaische Erdmutter und Gegenspielerin des Zeus. Hinter dem Rücken, unsichtbar, vollzieht sich das Wunder der „Lithogenese“: Die Steine erweichen, nehmen langsam organische Formen an und werden schließlich zu Menschen. ‚Hinter ihrem Gesicht‘, ‚im Rücken‘: Die Lithogenese vollzieht sich als *vis a tergo*. Man darf nicht sehen, wie aus Anorganischem Organisches wird, Leben aus Totem entsteht, die rätselhafteste aller Metamorphosen, von denen Ovid erzählt (Metamorphosen I, 260–415). Und wir alle, so Ovid, tragen deswegen, trotz der sensitiven Weichheit unseres Fleisches, etwas Steinernes in uns, wir sind „ein hartes Geschlecht [genus durum], erfahren in Mühsal“ und „geben so den Beweis des Ursprungs, dem wir entstammen“, dem Stein. (Metamorphosen I, 414/5; vgl. Vergil: Georgica I, 63). Auch Kallimachos (Frag. 496/500) beklagt die Hartherzigkeit der Menschen. Ähnlich klingt es bei Pindar in seiner 9. Olympischen Ode (9, 41ff). Von hier aus nimmt die Rhetorik des Steinherzens ihren Ausgang.¹⁵ Das *genus durum*, das wir sind, begründet eine neue, durchaus prometheische Anthropologie: ‚Hart‘ durch den Zwang zur Arbeit, ‚hart‘ im Böartigen der Gesinnung, ist der Mensch gleichwohl erdig, feucht, warm – ein steinernes wie weiches, aggressives wie verletzliches Geschlecht.

Wenn der Kafka’sche Prometheus zu Stein wird, so ist bei Deukalion die Prozessrichtung umgedreht: vom Stein zum Fleisch. Und das ist die Richtung der Kunst, wenn wir an Pygmalion denken. Die anorganische Plastik weckt Anmutungen des Lebendigen. Das ist der Traum des

¹⁵ Frank, Manfred: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext. In: Ders. (Hg.): Das kalte Herz. Frankfurt am Main 1981, S. 253–387. – Böhme, Hartmut: Stein-Reich. Zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des menschenfremdesten. In: Ders.: Natur und Figur. Goethe im Kontext. München 2016, S. 85–133.

Pygmalion, der das anorganische Material seiner Statue zu lebendigem Fleisch animieren will, wie es in Ovids klassischer Fassung der Erzählung heißt (Metamorphosen X, 243–294). Nicht zufällig durchläuft der Pygmalion-Mythos in der Neuzeit eine große, besonders kunsttheoretisch einschlägige Konjunktur. Für Feuerstein aber ist jener archaische Prozess in der Natur selbst, bei dem aus Stein Leben generiert wird, wichtiger als jede Kunst-Mythologie. Und das sind die chemolithoautotrophen Bakterien, welche den Felsen als ihr Milieu und als ihre Nahrung nutzen und im Unsichtbaren (hinter unseren Augen) ein gewaltiges Reich des Lebendigen seit unvordenklichen Zeiten entwickelt haben. Wenn die Menschen im Ovid'schen Mythos, in schöner, aber eben doch phantastischer Manier unmittelbar aus den Knochen ihrer Mutter Gaia generiert werden, dann sind die Feuerstein'schen Lithophagen die eigentlichen Kinder der Gaia. Sie werden zu einem fulminanten Evidenzbeweis dessen, was der Chemiker, Mediziner und Geophysiologe James Lovelock das Gaia-Prinzip nannte, eine Idee, welche die Mikrobiologin Lynn Margulis besonders auf die uralte Evolution des mikrobischen Lebens bezog.¹⁶

Die Kunst ist bei Feuerstein ein bidirektionaler Transfer- und Transformationsraum. Die Verwandlungen von Anorganischem in Organisches und umgekehrt sollten wir nicht als eine neue Art von alchemistischer Kunst verstehen, zu der es in der künstlerischen Moderne immer wieder Versuche ihrer Erneuerung gegeben hat. Nein, nicht umsonst arbeitet Feuerstein mit Molekularbiologen und Radioonkologen zusammen. Seine Kunst, so sehr sie auf antike Mythologien Bezug nimmt, will und soll technisch wie wissenschaftlich auf der Höhe der Entwicklung sein. In der netzwerkartigen Form seiner Experimentalordnungen, die wochenlange biochemische Prozesse initiieren, erprobt Feuerstein den autopoietischen, selbstregulatorischen und reproduktiven Dynamismus der Natur im Medium der Kunst. Er unterläuft die seit Jahrtausenden habituelle ontologische Trennung von organischer (lebender) und anorganischer (toter) Materie. Er entwickelt in den lithophagischen Versuchsreihen stattdessen ein Relationengefüge, das alle drei Reiche der Natur verbindet und in einer biochemischen, energetischen und ökologischen Dynamik zeigt. Das ist ein gewaltiges, ebenso wissenschaftliches wie fantastisches, also ein künstlerisches Programm. Im besten Sinn ist es künstlerische Forschung. Sie wird heute auch von Naturwissenschaftlern anerkannt, sofern sie das Visionäre und Ästhetische ihrer eigenen Verfahren verstanden haben. Nicht zufällig bedient sich Feuerstein dabei auch der mythologischen Tradition. Die Leber des Prometheus wird in „Prometheus delivered“ von Lithophagen gefressen wie der gesamte Leib des Prometheus einem unsichtbaren Metabolismus zum Opfer fällt. Die Leber wird zur Real-Metapher einer neuerlichen, für Ovid unvorstellbaren Metamorphose: der Verwandlung des Steins in Nährstoffe für die entnommenen Leberzellen des Künstlers selbst. Damit wird das Nachwachsen der prometheischen Leber wiederholt – aber jenseits der Despotie der Götter und der Folter des Adlers. In dieser Kunst wird der Mythos radikal dekonstruiert und zugleich wird im Tiefsten und Menschenfremdesten der Natur, dem Stein, das Produktive und Lebendige der Kunst wiedererweckt – wie es intensiver nicht vom Menschenbildner Prometheus und vom Künstler Pygmalion vorgeahmt werden konnte.

¹⁶ Lovelock, James: Gaia. A New Look at Life on Earth. Oxford University Press 1979. – ders.: The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth. New York 1988. – Margulis, Lynn/Sagan, Dorion: Microcosmos. Four Billion Years of Microbial Evolution. New York 1986.