

Unsere kleinen Heiligtümer sind leer, sie beherbergen nur das gehörnte Gesicht meiner Mutter.

*Leonora Carrington, Meine Mutter ist eine Kuh*

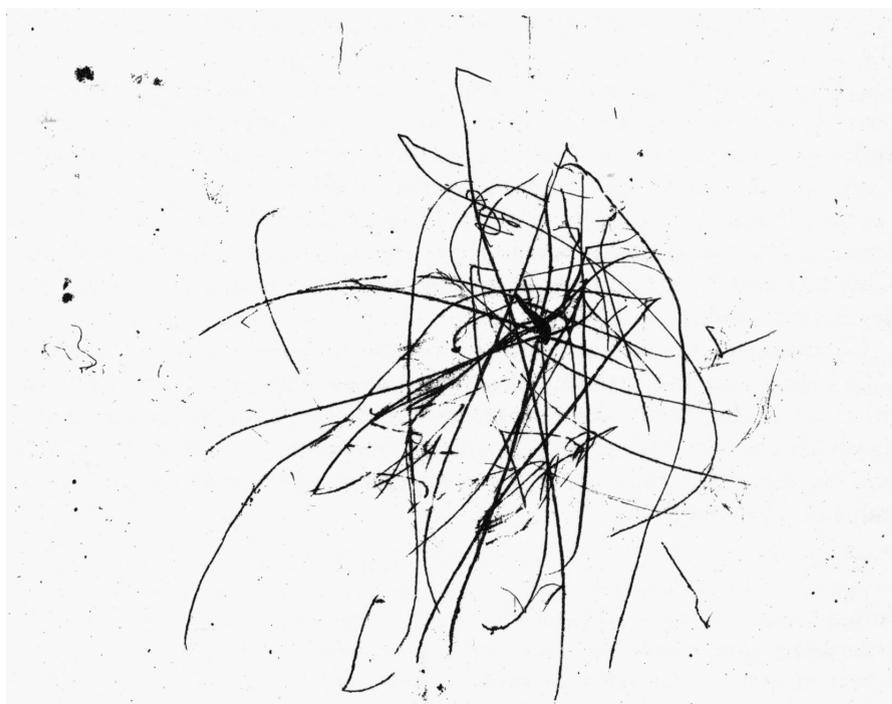
Tiere haben in der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte diverse Rollen gespielt. An ihnen artikuliert sich etwas Ungewisses, eine ins Offene fallende Sorge des *animal rationale*, seiner Rationalität nicht sicher zu sein.<sup>2</sup> Eine vage Unbestimmtheit der Relationen von Kunst-, Natur- und Wissensformen spricht in den Metamorphosen der Thematisierung sich aus. Es ist, als ob dem dunklen Leib des Tieres eine Wahrheit entrissen werden solle, derer Menschen zu bedürfen glauben. Jüngere Untersuchungen haben sich diesen Fragen zugewandt und sowohl untersucht, wie Tiere in den Ordnungen des Wissens physiologischer Labors eingespannt wurden, als auch danach gefragt, wie präparierte Tiere in Kunstaustellungen erscheinen.<sup>3</sup>

Eingangs wurde das Stichwort «Metamorphose» genutzt. Es mag als Hinweis auf etwas Randgängiges dienen, auf ein Terrain, wo Beobachtung und Einbildungskraft sich seltsam entpuppen. In diesem Sinne soll im Folgenden beobachtet werden, wie ein bestimmtes Tier namens «Congo» zwischen zoologischem Labor, TV-Studio und Kunstgalerie hin- und hergeschoben wurde. Es wird also um drei verschiedene Schauplätze gehen, an denen reger Tierbedarf herrschte.

Die grundsätzliche Frage lautet, wie Kunst-, Natur- und Wissensformen unter je verschiedenen Voraussetzungen aufeinander bezogen wurden? Es handelt sich also um ein begriffliches Dreieck, und diese Zahl ist deutlich zu markieren. Denn die zweipolig organisierte Debatte mit dem Namen «Kunst und Wissenschaft» soll im Hinblick auf ein Drittes geöffnet werden. Die leitende Hypothese besagt, dass es immer einen zusätzlichen Schauplatz gibt. Die Formel für die Zahl von  $n$  Schauplätzen lautet:  $n+1$ .

Tiere treten stumm in Erscheinung. Schon in den *Metamorphosen* des Ovid ist jede Verwandlung ins Tier von einem Sprachverlust begleitet (wenn auch nicht von einem Emotionsverlust!). Sprachlos erscheinen sie auf den diversen Schauplätzen der Befragung und der Anschauung, wo sie einerseits zur Sprache und andererseits zum Bild gebracht werden sollen. Zwischen Tier und Bild entsteht ein Beziehungsgefüge, das sich auf vierfache Weise beschreiben lässt. Erstens erscheinen Tiere *in* bildlichen Darstellungen. Zweitens findet man sie *vor* Bildern. Drittens begegnen sie *als* Bilder. Und viertens treten sie *mit* selbstgefertigten Bildern auf.

Die nachfolgenden Überlegungen werden sich vor allem den Szenarien widmen, in denen Tiere *mit* Bildern erscheinen. In der frühen Neuzeit war es durchaus möglich, dass die Natur sich durch Tiere hindurch als Künstlerin erwies. Seit dem 18. Jahrhundert aber wirkt es seltsam, wenn Tiere mit selbstgefertigten Bildern auftreten, sei es im Labor, sei es in der Galerie. Die weiterführende Frage lautet, unter welchen Voraussetzungen und Kontexten dieses Ereignis dennoch möglich wird? Ferner ist zu fragen, was dabei jeweils als Bild gilt?



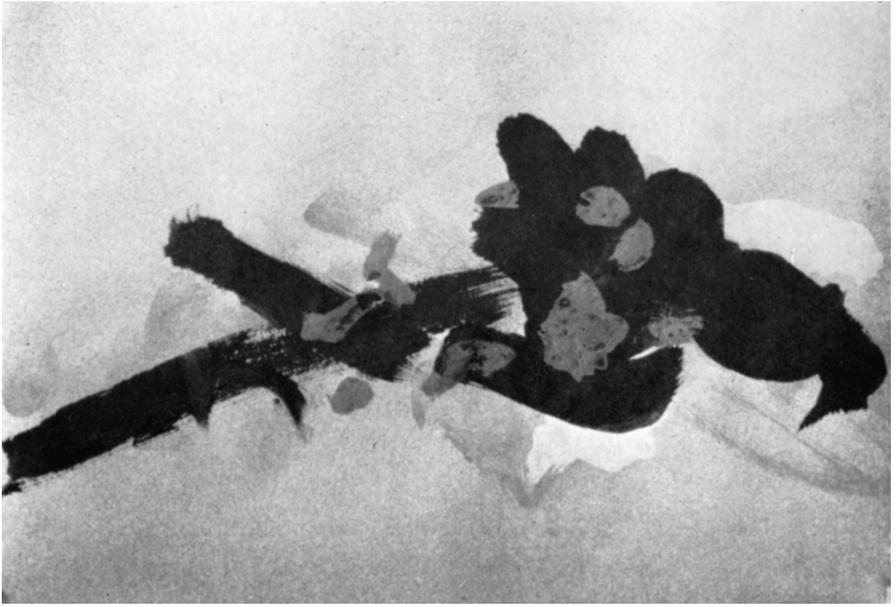
1 Die erste Zeichnung des Schimpansenmännchens Congo (Londoner Zoo), 1956.

Den Ausgangspunkt bietet eine Kunstausstellung mit Malereien von Affen, die 1957 im Londoner Institute of Contemporary Art (ICA) gezeigt wurde. Die Show rekurrierte auf Versuchsreihen im verhaltensbiologischen Labor des Londoner Zoos, die durch TV-Sendungen populär geworden waren. Das Ereignis führt also auf ein mehrfach kodiertes Terrain aus zoologischer Praxis und Diskursen über moderne Kunst, aus massenmedialer Formatierung und wissenschaftlichem Anspruch. Die Betrachtung dieser Gemengelage wird einige Schlüsse erlauben.

### **Wissenschaftlich generierte «Affenkunst»**

Im Herbst 1957 zeigte das Londoner Institute of Contemporary Art (ICA) Malerei von Affen. Die Schimpansen Betsy und Congo hatten seit 1953 bzw. 1956 unter wissenschaftlicher Begleitung eine Vielzahl von Blättern produziert, und zwar sowohl Strichzeichnungen als auch Farbmalereien. (Abb. 1 u. 2) Im ICA wurden Farbmalereien gezeigt; wohlgerahmt hingen sie an den Wänden der Galerie. Betsy hatte häufig Fingerfarben benutzt, Congo dagegen mit Pinseln gearbeitet. Beide waren in Fernsehshows aufgetreten und hatten vor einem Millionenpublikum «Affenkunst» gemacht. Den Ausdruck *«ape art = Affenkunst»* prägte Desmond Morris.<sup>4</sup> Er arbeitete als promovierter Zoologe in der Abteilung Säugetiere des Londoner Zoos. Morris war auch selbst als Künstler hervorgetreten, und zwar mit spätsurrealistischen Gemälden, die er bis heute produziert und von der Mayor Gallery in London vertreiben lässt.

Das Wort «Affenkunst» hat einen paradoxen Effekt gehabt: Einerseits weckte es Aufmerksamkeit für Morris' Arbeit, andererseits lenkte es die Nachfolgedebatten sogleich auf Fragen der Intentionalität beziehungsweise Subjektivität von Kunst, was den Autor nur



2 Malerei des Affen Congo, 1963 in der Sammlung Pablo Picasso, Vauvenargues (späterer Verbleib unbekannt).

am Rande interessierte. Morris vermutete eine Kontinuität zwischen Affe und Kunst, wohingegen Akademiker wie Sir Charles Wheeler einen paradoxen Bruch in der Wortfügung sahen. So war das Thema durch den Leitbegriff eröffnet und verstellt zugleich.

Der Londoner Zoo stand damals unter der Leitung von Sir Julian Huxley, dem Bruder des Schriftstellers Aldous Huxley. Julian Huxley hat denn auch die Show im ICA eröffnet. In seiner Autobiografie erinnerte er sich, dass die Schimpansin Betsy «fast Van-Gogh-Effekte erzielte», er jedoch ein Bild von Congo erwarb und im Übrigen viel Spaß an den Reaktionen seiner Kollegen von der Kunstakademie hatte: «Sir Charles Wheeler, ein sehr akademischer Akademiker, erklärte es für lächerlich, diese Dinge «Bilder» zu nennen, da sie nur von Affenpfoten hingeschmiert seien.»<sup>5</sup>

Durch Affenpfoten schien sich zu erfüllen, was die Berliner Dadaisten schon 1920 gefordert hatten: «Dilettanten erhebt euch gegen die Kunst».<sup>6</sup> Seitdem sind Akademismus und Anti-Kunst zwei Sparringspartner, die einander gut, mitunter allzu gut, verstehen. Der malende Zoologe Desmond Morris aber verfolgte eine gänzlich andere Spur. Er interessierte sich weniger für Brüche und Spaltungen als vielmehr für evolutionsbiologische Kontinuitäten. In diesem Sinne organisierte er in den 1950er Jahren eine TV-Tiersendung namens *Zootime* und kuratierte 1957 die genannte Ausstellung im ICA. Der systeminterne Streit zwischen Antikunst und Akademie hat ihn weniger interessiert.

Der Publikumserfolg muss immens gewesen sein; er scheint Desmond Morris nie mehr losgelassen zu haben. 1962 publizierte er ein nachfolgendes Buch mit dem Titel *The Biology of Art*. Und noch fünfzig Jahre später war er wiederum die treibende Kraft für eine Neuaufnahme jener Ausstellung von 1957. Sie wurde 2005 unter dem Titel: *Ape Artists of the 1950s* in der Mayor Gallery gezeigt, von der auch Morris als Künstler vertreten wird. Leider hat man weder seine eigenen Gemälde mit den Affenmalereien konfrontiert, noch die Tierzeichnungen aus dem Labor beigefügt (– zwei schwerwiegende Versäumnisse!). 2005 war das öffent-

liche Interesse geringer als 1957. Dabei wurden teilweise dieselben, teilweise andere Fragen gestellt. «How much guidance was Congo receiving?» lautete die Frage in der *Times Online* vom 25. September 2005. Dieses Problem war 1957 von werkästhetischen Debatten und normativen Empörungen verdeckt worden. Wir werden darauf zurückkommen müssen.

Zunächst ist eine Unterscheidung zu betonen. Wenn es hier um *Tierkunst* geht, dann soll all das ausgeschlossen sein, was dem Bereich «Menschen – Tiere – Sensationen» entstammt. Im Zirkushaften mag es zu allen Zeiten ästhetisch anmutende Produktionen von Tieren gegeben haben. Auch die große Geste der nach-dadaistischen Anti-Kunst hat immer wieder auf Tiere zurückgegriffen, um gegen Geniekult, Humanismus usw. zu polemisieren. In diesem Sinne hat Dieter Roth 1979 versucht, gemeinsam mit einem Affen Kunst zu produzieren.<sup>7</sup> Ferner haben noch 1995 Vitaly Komar und Alex Melamid den malenden Elefanten Renée ins Spiel gebracht; 1999 zeigten sie im russischen Pavillion der Biennale Venedig Fotos, die der Schimpanse Mikki geknipst hatte. – All diese kunstinternen Anti-Kunst-Impulse sind hier nicht gemeint, vielmehr zielt die Frage auf einen gleitenden Systemwechsel. Es geht um eine beidseitige Inanspruchnahme von Labor und Kunstgalerie, wobei um 1960 das Fernsehstudio als dritter Ort hinzukam. In dieser Konstellation der Schauplätze ist das Ereignis einer wissenschaftlich generierten Affenkunst möglich geworden. Die Verschränkung der Orte markiert sowohl eine besondere Form des Wissens, als auch eine besondere Form des Kunstverständnisses. Nach einem Theorem von Michel Serres, ließe sich vom *parcours* eines *discours* sprechen.<sup>8</sup> Morris selbst sah historische Notwendigkeiten:

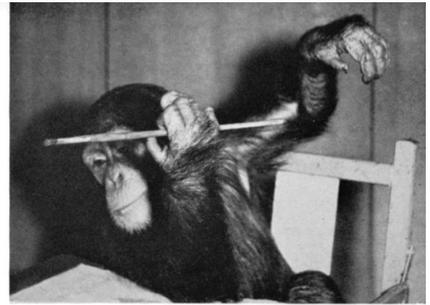
Dass ein solches Problem gerade in unserer Zeit aufgegriffen wurde, ist wohl kein Zufall, denn sowohl die wissenschaftliche wie die künstlerische Entwicklung scheinen für die Untersuchung einer derartigen Frage eben reif geworden zu sein. – Die Wissenschaft hatte in zoologischer Hinsicht einen Status erreicht, von dem aus Verhaltensstudien an Tieren auf breitester Basis vorgenommen werden konnten, was nicht zuletzt den vereinten Anstrengungen der vergleichenden Ethologie und Tierpsychologie zu verdanken ist. Die Kunst ihrerseits hatte sich stufenweise gesteigerten Durchbrüchen von den Bindungen an eine nur traditionelle, kommunikative Funktion der Malerei befreit. Die Folge daraus ist, dass die Kunst der Gegenwart sich in zunehmendem Maße der Abstraktion zuwendet und damit zu einem Status zurückkehrt, der in ähnlicher Weise bei den Menschenaffen feststellbar ist, nämlich zum rein ästhetischen Experiment.<sup>9</sup>

Das Zitat gibt Anlass zu einigen Reflexionen, und zwar in negativer Hinsicht. Demnach wird es nicht darum gehen, den positiven Sinn des Diktums zu erhellen, vielmehr gilt es, seine Leerstellen zu markieren. Es sind die Leerstellen, an denen sich das Zitat als Maske erweist, durch die etwas Anderes spricht. Damit sind wir bei einer weiteren Auslegung jener eingangs genannten Formel ( $n + 1$ ): Sie besagt an dieser Stelle, dass jede Figur sich von einem Grund abhebt.

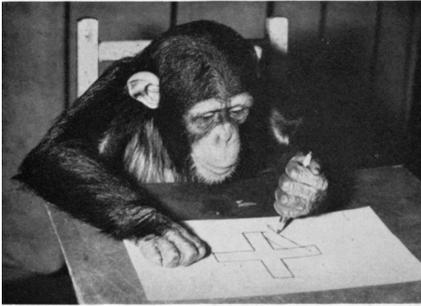
Die oben zitierte Behauptung, dass an Menschenaffen sich Ähnliches beobachten lasse wie an ästhetischen Experimenten der Moderne, ist nicht ohne Pikanterie. Zum einen markiert sie das Kontinuitätsdenken des Evolutionsbiologen. Zum anderen trifft sie eine Ambivalenz im Selbstverständnis der Malerei des 20. Jahrhunderts, die eine wechselhafte Faszination von Vergeistigung und Primitivismus zugleich aufweist. Der von Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegebene Almanach *Der Blaue Reiter* hat dies überdeutlich demonstriert. Und selbstverständlich hat man diese beiden Seiten immer wieder gegeneinander ausspielen können. Als Hans Platschek 1982 Kritik an der informellen Malerei übte, bezeichnete er den Affen Congo als deren Gewährsmann.<sup>10</sup> Und angesichts der Wiederholungsshow von 2005 fühlte sich der Kritiker der *Times* vor Congos Bildern umstandslos an Kandinsky erinnert: «The mood is pure Kandinsky.»<sup>11</sup> Auch Pablo Picasso ist in diesem Zusammenhang immer wieder genannt worden, und zwar nicht zuletzt des-



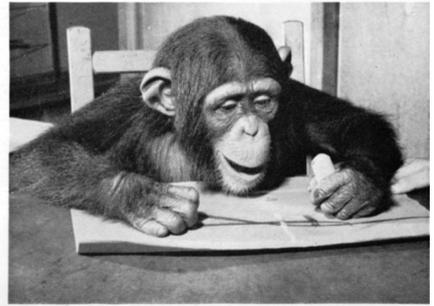
TAFEL 24. Zwischenstadium der Pinselhaltung



TAFEL 25. Unzusammenhängende Aktionen bei mangelnder Konzentration



TAFEL 26. Congo markiert eine vorgegebene Form



TAFEL 27. Congo beim Malen mit Pastellstiften

3 Congo bei der Produktion, fixiert in einem Kinderstühlchen. Tafel 24–26: Michael Lyster o.J. Tafel 27: Planet News Ltd o.J.

halb, weil er ein Blatt des Schimpansen Congo erwarb.<sup>12</sup> Für alle diese kunstinternen Debatten aber zeigt Morris auffallend wenig Interesse – dies ist die erste aufschlussreiche Leerstelle. Er hegt gar keinen Anti-Kunst-Impuls, sondern es geht ihm um etwas Anderes.

Für den Verhaltensbiologen war anderes «im Busche». Denn es bestätigte sich ihm, was er immer schon erwartet hatte: Dass es qua Evolution einen bruchlosen Übergang vom Affen zum Menschen gebe, und mithin auch vom Labor zur Galerie. Das ist der Subtext seiner Denkfiguren. Wo immer Morris Zeichnungen von Affen, Kindern und modernen Künstlern nebeneinander druckte, ging es ihm darum, diese Theorie *ad oculos* zu demonstrieren und Evidenz durch Ähnlichkeit hervorzubringen. Seine unbefragten bildtheoretischen Voraussetzungen sind dabei immens. (Davon wird weiter unter die Rede sein.)

Kehren wir ein zweites Mal zu dem Zitat zurück, so fällt auf, dass der dritte Ort, das Fernsehstudio, ungenannt bleibt. Morris hat es sonst durchaus erwähnt, wo er jedoch auf den Diskurs mit Namen «Kunst und Wissenschaft» einschwenkt, kommt jener dritte Ort nicht mehr vor. Er war allerdings entscheidend gewesen, um den Zusammenhang von Verhaltenslabor und Kunstgalerie überhaupt herzustellen. Millionen von Zuschauern hatten in dem TV-Magazin *Zootime* gesehen, wie der Affe Congo auf einem Kinderstühlchen saß und malte. So kam es allererst zur Querverbindung zwischen Zoo und ICA. Franz Kafka hatte seinen imaginären Affen noch vor eine Akademie treten lassen, um von der Flucht nach vorne zu berichten. Um 1960 aber gilt ein neuer Adressat: Die Akademie ist durch das Fernsehstudio ersetzt. Hier ist nunmehr der Ort für einen Zusammenhang, den vormals Akademien der Wissenschaften und Künste herstellen sollen.

In einer seltsam paradoxen Bewegung hat das Fernsehstudio den Zusammenhang gestiftet und zugleich verstellt. Denn zum Ärger des Versuchsleiters Morris wollte der Schim-

panse Congo im Studio keineswegs mit Stiften zeichnen, sondern nur mit Pinseln malen. Diese Differenz von Zeichnen und Malen markiert eine der aufschlussreichsten Leerstellen in Morris' Darstellung. Er benennt sie, aber reflektiert sie nicht. Sie brach im Studio auf und hat die Anschlussdiskurse strukturiert. Für die Öffentlichkeit galt Congo fortan als *Maler*, nicht etwa als *Zeichner*. Seine mit dem Pinsel generierten Blätter wanderten in den Kunstkontext hinüber, wo sie in immer neuen Wiederholungen bis heute diskutiert werden. Das Zeichnen aber blieb dem zoologischen Labor verbunden, dort nämlich wurden Serien von Tests mit Stiften durchgeführt. Entlang der Differenz von Zeichnen und Malen waren Labor und Kunstgalerie verbunden und getrennt zugleich. Das Publikum des ICA sah gerahmte Malereien, im Labor jedoch wurden dem Affen Stifte und Testbögen gegeben. Dass Morris dieses Missverhältnis selbst produzierte, hing mit dem zusammen, was seiner Meinung nach ein Bild sei. Ein stets vorausgesetzter Bildbegriff des Ethologen hat die gesamte Bildproduktion des Affen in einem Maße vorstrukturiert, wie man es nur unterschätzen kann.

Die erste Voraussetzung war die, dass nur etwas Viereckiges, was in einen Rahmen passt, Bild genannt werden könne. Genau so sind Congos Blätter formatiert und präsentiert worden. – Zweitens sollten Bilder dadurch gekennzeichnet sein, dass in ihrem Bildraum klare Unterschiede von oben/unten, rechts/links erkennbar sind. Diese Annahme hatte gravierende Folgen für den Affen: Es wurde ihm nämlich unmöglich gemacht, um das Blatt herumzutanzten und es von allen Seiten zu bemalen, wie er gern getan hätte. Stattdessen hat man ihn in einem Kinderstühlchen fixiert, um die Ordnung des Bildes zu retten. (Abb. 3) – Drittens sollten Malereien farblich differenziert sein. Der Affe Congo aber hatte die Neigung, alle Farbnapfchen zu einer braunen Sauce zu verrühren. Um dies zu verhindern, wurden dem Affen Pinsel und Farbe weggenommen, und der Versuchsleiter wählte die Farben aus, die er dem Affen auf einem durchtränkten Pinsel anreichte. Die so entstandenen Malereien zeigen also die Farbauswahl des Versuchsleiters und nicht etwa die des Affen. – Viertens wurden Zeichnen und Malen als irgendwie das Selbe behandelt – und trotzdem wurde die Zeichnung als bloße Skizze behandelt und kam deshalb nicht in die Kunstaussstellung.

Waren mit den Malereien viele oberflächliche Missverständnisse angelegt, so verfolgten die im Labor angefertigten Zeichnungen eine subtilere Strategie. Dem Affen wurden Stifte gegeben sowie Testblätter aus der Verhaltenspsychologie vorgelegt: Sie enthielten definierte Vorgaben in Gestalt von zentralen oder zum Rand hin verschobenen Quadraten variierender Größe. Es gab Blätter etwa mit verschiedenen positionierten Teilungsstrichen und diese Testblätter hat Morris mit durchaus ähnlichen Versuchsreihen aus der Kinderpsychologie verglichen. In deren Kontext waren um 1900 Kinderzeichnungen zum wissenschaftlichen Objekt geworden, nicht zuletzt durch die Forschungen von William und Clara Stern an ihrem Sohn Günther (der sich später Anders nennen sollte).<sup>13</sup> Morris stütze sich explizit auf diesen Diskursstrang, als er die Zeichnungen von Kindern und Affen in seinem Buch *Biology of Art* verglich. Denn die Unterscheidung Tier/Kind war ihm wesentlich interessanter als die Unterscheidung Tier/Künstler, welche in den Massenmedien diskutiert wurde. Zugleich ist unbedingt festzuhalten, dass er Serien von *Bildern* miteinander verglich, und nicht etwa Tiere und Kinder als solche oder Tiere und Künstler als solche. Und damit wäre, streng nach der Formel  $(n + 1)$ , der nächste Schauplatz erreicht: das Bild.

Liest man Morris' Buch im Jahre 2010 noch einmal, so tritt das Historische daran sehr deutlich hervor. Fünfzig Jahre nach dem Erscheinen des Buches wird niemand mehr die Ethologie als einen Gipfel der Biologie bezeichnen wollen. Die Molekularbiologie, deren Fundament um 1960 soeben gelegt wurde, sollte der Verhaltensforschung das Interesse weitgehend entziehen. Seitdem haben Gene Künstlerstatus gewonnen und sind Manifeste zu *transgenic art* möglich.<sup>14</sup> Menschenaffen aber verschwanden aus dem Rennen. Nicht

von ungefähr haben sie 2006 im *Bestiarium des Wissens* von Benjamin Bühler und Stefan Rieger kein eigenes Kapitel mehr erhalten, was um 1960 unmöglich gewesen wäre. Die Umstrukturierung des Wissens hat andere Organismen in den Fokus des biologischen Interesses treten lassen. Parallel dazu hat sich in den Künsten seit den 60er Jahren komplett verändert, was unter einem Bild zu verstehen sei.

### Für eine Theorie der produktiven Missverständnisse

Die Debatten der 60er Jahre um «Affenkunst» haben exemplarischen Charakter. Es zeigt sich etwas an ihnen, das auch noch für die Gegenwart Bedeutung haben mag. Sie haben sich als ein Terrain erwiesen, das von zahlreichen Verdichtungen und Verschiebungen gekennzeichnet war. Gewisse Objekte aus dem Labor wurden an andere Orte verschoben und verdichteten sich dort zu neuen Konstellationen. Bilder wanderten von hier nach dort, wobei sie zugleich gefiltert und neu konfiguriert wurden. Eben darin lag der Witz des zugehörigen Diskurses mit dem Namen «Kunst und Wissenschaft».

Das Wort *Witz* aber ist an dieser Stelle im strengen Sinne eines Begriffs zu verstehen, und zwar wie Sigmund Freud ihn definiert hat. Der Witz ist, streng nach Freud, durch die folgenden drei Mechanismen gekennzeichnet: Verdichtung, Verschiebung, Ersatzbildung. Es sind dieselben Mechanismen, die Freud auch dem Traum zugesprochen hat und von denen sich zumindest zwei in den oben skizzierten Debatten wiederfinden lassen: Verdichtung und Verschiebung. Der Surrealismus hatte dies nicht nur akzeptiert, sondern zum Programm gemacht, und zwar eben an den Stellen, wo er Mathematisches oder Medizinisches adaptierte. Daran ist zu erinnern, angesichts einer erneuerten Debatte namens «Kunst und Wissenschaft», die auffallend gern auf Verständigungsmodelle rekurriert. Eines der fatalsten trägt den Namen *Public Understanding of Science*: Bilder als Wissenschafts-PR. Fatal ist dieses Wort deshalb, weil es die erkenntnisleitende Funktion von Bildern verstellt. Wenn aber schon im Terminus «*public understanding*» ein Missverständnis steckt, so scheint es geboten, die produktive Rolle von Missverständnissen genauer zu betrachten, und zwar um den Witz der Sache nicht zu versäumen.

Wollte man nach weiteren Beispielen suchen, so ließ sich etwa die Entstehung von Henry Moores Plastik *Atom Piece/Nuclear Energy* nennen. Ganze Serien von Missverständnissen waren im Spiele, als der englische Künstler die bemerkenswerte Plastik für den Ort der ersten kontrollierten Kettenreaktion schuf. In der Entstehung dieses Werkes haben Missverständnisse eine äußerst produktive Rolle gespielt.<sup>15</sup> Gewiss wäre dem Begriff des Missverständnisses entgegen zu halten, dass er (rein logisch betrachtet) ein vorgeblich richtiges Verständnis voraussetzt, vor dessen Hintergrund er sich als Negation abhebt. Das ist hier nicht gemeint. Vielmehr soll – für einen Augenblick zumindest – an einem gänzlich positiv verstandenen Ausdruck «Missverständnis» festgehalten werden. Denn er leistet zweierlei: Erstens markiert er einen Einspruch gegen die Penetranz der Verständigungsmodelle, welche die Debatte namens «Kunst und Wissenschaft» durchziehen und die vielfach ihrerseits ein pures Missverständnis darstellen. Sie verkennen nämlich – und das ist der zweite Punkt – die stets vorausgesetzten Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung, die gar nicht zu vermeiden sind. Notwendigerweise entstehen dabei asymmetrische Verhältnisse, die sich im besten Fall als produktiv erweisen. Gewiss, darüber kann man nicht verfügen, und oftmals zeigt sich erst im Rückblick, wo die Kontinuitäten oder aber Brüche liegen.

Der Affe Congo aber hat sich früh entschieden. Mit einsetzender Geschlechtsreife hat er plötzlich keinen Stift mehr nehmen mögen und das Terrain aus Fernsehstudio, Labor und Galerie abrupt verlassen. Damit endet die Tierfabel und beginnt «die Moral von der Geschichte», an der wir immer noch herum laborieren.

## Anmerkungen

1 Leonora Carrington, «Meine Mutter ist eine Kuh», in: *Die Windsbraut. Bizarre Geschichten*, Hamburg 2009, S. 174.

2 Vgl. Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt/Main 2002. Ferner Jacques Derrida, «The Animal That Therefore I am (More to Follow)», in: *Animal Philosophy*, hg. v. Peter Atterton u. Matthew Calarco, London 2004, S. 113–128.

3 Benjamin Bühler u. Stefan Rieger, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt/Main 2006. Petra Lange-Berndt, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850 – 2000*, München 2009.

4 Desmond Morris, *Biologie der Kunst*, Düsseldorf 1963, S. 46. (Morris 1963)

5 Julian Huxley, *Ein Leben für die Zukunft. Erinnerungen*, München 1974, S. 423–424.

6 *Dada-Almanach*, hg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920, S. 128. Die Schrifttafel findet sich auf dem Foto rechts.

7 Vgl. *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*, The Museum of Modern Art New York, Baden 2003, S. 190: «Arnulf Rainer invites Roth back to Vienna to do some drawing with a monkey as part of a scientific experiment at the Viennese graphics biennial. According to Roth the experiment is unsatisfactory, because the monkey shows no interest in painting. Roth and Rainer plan to issue the painting performance as a video.»

8 Das Theorem in entfalteter Form bei Michel Serres, «Diskurs und Parcours», in: ders., *Hermes IV*, Berlin 1993, S. 206–221.

9 Morris 1963 (wie Anm. 4), S. 46f.

10 Hans Platschek, «Congo oder die Heftigkeit», in: ders., *Über die Dummheit in der Malerei*, Frankfurt/Main 1984, S. 141–154.

11 Waldemar Januszczak, «Congo the chimpanzee. Even Picasso was a fan», in: *Times Online*, Sept. 25, 2005, Netzseite, [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/article569970.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/article569970.ece), Zugriff am 6.3.2010.

12 Abgebildet in Morris 1963 (wie Anm. 4), Tafel 36 (zwischen S. 152 und S. 153). Die Bildlegende lautet: «Tupfen und Punkte, die Congo in seinen Malereien häufig verwendet (Sammlung Pablo Picasso, Vauvenargues)».

13 Vgl. Barbara Wittmann, «Linkische und rechte Spiegelungen. Das Kind, die Zeichnung und die Geometrie», in: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hg. v. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Wien 2009, S. 149–192, bes. S. 169–173.

14 Eduardo Kac, *Transgenic Art* (1998): «Transgenic art, I propose, is a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings.» Netzseite, <http://www.ekac.org/transgenic.html>, Zugriff am 9.3.2010. Vgl. Ingeborg Reichle, *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien/New York 2005.

15 Vgl. Peter Bexte, «Henry Moores Atom Piece/ Nuclear Energy», in: *Atombilder. Ikonographie des Atoms in Wissenschaft und Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Charlotte Bigg und Jochen Hennig, Göttingen 2009, S. 126–134.

