

Jessica Ullrich

## Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen

### Tiere als Medien von Gewalt

In diesem Beitrag soll die strukturelle und körperlich manifeste Gewalt gegen Tiere in der bildenden Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts in ihren verschiedenen Ausprägungen aufgezeigt werden sowie Möglichkeiten des Ausbruchs daraus.

Die Verwendung des toten oder lebenden Körpers des Tieres als Bild, als Material oder als Medium in bildender Kunst und visueller Kultur geht von der Vorstellung einer Hierarchie der Lebewesen aus, bei der der übergeordnete Mensch das untergeordnete Tier in jeder Form beherrscht und in Bilder zwingt. Die Vorstellung vom Tier als passivem Objekt und vom Menschen als aktivem Subjekt dominiert die westliche Geistes- und Naturwissenschaft, woraus sich die Behandlung des Tieres als Objekt auch in künstlerischen Repräsentationen ableitet.

Während in der Bildhauerei oft der tote und zuweilen auch der lebende Tierleib als künstlerisches Material verwendet wird, nimmt das Tier in eher performativ orientierten Arbeiten die Rolle eines Mediums im Sinne eines Vermittlers ein. Das animalische Gegenüber kann in seiner organischen Materialität zum Vehikel für Bedeutung, zum Versuchsobjekt, zum Kommunikationspartner oder zum Träger physikalischer Vorgänge werden. Es kann in der Kunst ebenso wie in der alltäglichen Lebenswirklichkeit Experimentierfeld sein, Werbeträger, biotechnisch manipulierbare Ware oder Opfer ritueller Handlungen und sexuellen Missbrauchs.<sup>1</sup>

Die Formen von Gewalt gegenüber einem Tier sind in der Kunstgeschichte vielfältig und reichen von der einfachen Zurschaustellung über Freiheitsberaubung, Versklavung, Dressur, Einschränkung der Autonomie, Ignorieren der Leidensfähigkeit, Negieren der Individualität, Zufügen von Schmerzen bis hin zur Tötung und Zergliederung von Individuen oder Gruppen verschiedener Spezies. Drastische Beispiele für einen mörderischen Umgang mit dem Tier wären etwa die rituellen Opferungen in Herrmann Nitschs Mysterientheatern oder Rudolf Schwarzkoglers Aktionen.

In der Betrachtung der unterschiedlichen künstlerischen Positionen zum tierischen Gegenüber stellen sich zwei weit reichende («naturgemäß» anthropozentrisch motivierte) ethische Fragen: Erstens: Was geschieht durch die Bildwerdung mit dem Tier? Und zweitens: Kann Kunst die ethischen und gesellschaftlichen Implikationen des Umgangs mit dem Tier nur aufzeigen und beschreiben, oder kann sie diese aktiv mitgestalten?

#### Blickwechsel in der Mensch-Tier-Beziehung

In der Kulturgeschichte ist das Verhältnis von Tier und Mensch seit jeher ambivalent sowie von Gewalt geprägt: Tiere stellten für den menschengewordenen Affen einerseits eine Bedrohung dar, waren andererseits aber auch Nahrungsgrundlage. Sie lieferten und liefern Fleisch und Blut, Fell, Haut und Milch sowie Bilder. Sie wurden - im Hinduismus bis zum heutigen Tag - als Götter angebetet oder als Dämonen gefürchtet. Als Totem vertraten, ja verkörperten sie, ebenfalls bis ins 21. Jahrhundert hinein, u. a. bei den Ureinwohnern Nordamerikas eine bestimmte menschliche Familie. Stellvertreterfunktion besaßen sie auch als Opfer, wenn sie für Vergehen der Menschen büßen mussten. Auch das ist im Übrigen heute noch der Fall, wenn den Tieren, also den eigentlichen Opfern, die Schuld an Seuchen wie BSE gegeben wird.

Allgemeingesellschaftlich gesehen, lassen sich im Bezug auf das Tier seit Mitte des 20. Jahrhunderts grob gesagt zwei Pole konstatieren: Einerseits werden die heute in den westlichen Industrienationen entgötterten Tiere nur noch als Dinge, als Schlachtvieh, Genpool oder Sportgeräte begriffen, auf der anderen Seite wird u. a. von der Animal Rights-Bewegung die absolute kreatürliche Gleichwertigkeit von Mensch und Tier propagiert. Letztere Position ist keine sentimentale oder anthropomorphisierende Verklärung, sondern wird zumindest teilweise von den Naturwissenschaften gestützt: Längst hat die Molekularbiologie gezeigt, dass das menschliche Genom nicht von qualitativ anderer Art ist als das tierische. Auch quantitativ unterscheiden sich etwa

Affen in weniger als zwei Prozent ihres genetischen Materials vom Menschen. Das Cartesianische Konzept vom Tier als Maschine ist überholt, eine dem Menschen nicht nachstehende Leidensfähigkeit des Tieres kaum mehr strittig. Auch die letzten Bastionen der von Menschen aufgestellten Abgrenzungsmerkmale gegenüber der Tierwelt wie Sprache, Selbstbewusstsein und Kultur werden durch die neuesten Erkenntnisse der Verhaltensforschung unterwandert.<sup>2</sup> Und selbst das vorgebliche Alleinstellungsmerkmal des Menschen, der freie Wille, wird heute von Hirnforschern als illusorisches Konstrukt relativiert.<sup>3</sup> Im angelsächsischen Bereich ist es in den meisten Wissenschaften deshalb üblich, vom menschlichen bzw. nicht-menschlichen Tier (human/non-human animal) zu sprechen – eine Begrifflichkeit, die sich hierzulande lediglich in Tierrechtskreisen und in der Biologie durchgesetzt hat.<sup>4</sup> Ethische Konsequenzen daraus wurden in Neuseeland bereits gezogen, indem dort den großen Menschenaffen unlängst Menschenrechte zugesprochen wurden.<sup>5</sup> Die so ins Wanken gebrachte kategoriale Unterscheidung zwischen Tier und Mensch mit ihrem allein auf Menschen zugeschnittenen aristotelischen Wertekanon verändert das Selbstverständnis des Menschen. Nachdem sich mit der langsamen Ablösung vom anthropozentrischen Weltbild die Selbstverständlichkeit mit der eine Grenze zwischen Mensch und Tier behauptet wurde, kaum mehr rechtfertigen lässt, überdenken auch Künstler ihre Einstellung gegenüber Tieren und deren Zurschaustellung. Die Tierrechtsdebatte und aktuelle Erkenntnisse der Genetik, Ethologie oder Hirnforschung ziehen einen veränderten ethischen Status des Tieres nach sich, vor deren Hintergrund sich auch ein neues Bild des Tieres in der Kunst entwickelt.<sup>6</sup> Es wird erkannt, dass das Wesen jedweder Unterdrückung Ähnlichkeiten aufweist, egal ob sie sich gegen Frauen, Homosexuelle, Farbige, Juden oder Tiere richtet. Feministische Theoretikerinnen wie Donna Haraway vertreten die These, die Speziesgrenzziehung sei ein geschichtliches, also veränderbares Phänomen: «Bestimmte Dualismen haben sich in der westlichen Tradition hartnäckig durchgehalten, sie waren systematischer Bestandteil der Logiken und Praktiken der Herrschaft über Frauen, farbige Menschen, Natur, Arbeiterinnen, Tiere – kurz, der Herrschaft über all jene, die als Andere konstituiert werden, und deren Funktion es ist, Spiegel des Selbst zu sein.»<sup>7</sup>

Und tatsächlich wurde das Tier immer im Bezug zum Menschen wahrgenommen und benutzt, um Kommentare über den Menschen zu formulieren; in der Kunst auf plakativste Weise in physiognomischen Darstellungen Della Portas oder in den Herrscherporträts der Renaissance, die Regenten mit animalischen Zügen versahen, um beispielsweise «Löwenstärke» zu symbolisieren. In der Moderne, vor allem im Symbolismus und Surrealismus, wurden Tiere zu Trägern von Hoffnungen und Träumen des Menschen, Personifizierungen seiner Begierden, Ängste oder Aggressionen. Im Expressionismus suchte man durch die Zuwendung zum Kreatürlichen nach der vorgeblichen Reinheit der Tierseele und nach dem das Menschliche Transzendierende. Aber auch in Kunstäußerungen nach der Mitte des 20. Jahrhunderts ist das Tier nie konkretes Individuum, sondern geht stets restlos in seiner symbolischen Bedeutung auf. In den wenigsten Kunstwerken geht es um die Realität eines einzelnen Tieres, sondern meist um die Vorstellungen des Menschen von dem Bild der betreffenden Tierart und die Mysterien, die dieses Bild auslöst. Exponiertestes Beispiel ist hier sicherlich Beuys berühmte-berühmte Aktion «America likes me and I like America», bei der der Künstler mit einem Coyoten interagierte.<sup>8</sup> Wie ein Schamane gekleidet, reagierte Beuys beinahe ehrfürchtig auf jede Bewegung des Coyoten und gab damit seiner Sehnsucht nach der Rückgewinnung einer verloren geglaubten symbiotischen Beziehung von Mensch und Tier Ausdruck: Für ihn stellte das Tier ein nostalgisches Freiheitssymbol dar, das für das ursprüngliche präkolumbianische Amerika stand, in dem ein achtungsvolles Zusammenleben von Mensch und Tier noch möglich war. Obwohl der Künstler sich drei Tage beinahe sklavisch nach dem Coyoten richtete, kann diese selbstgewählte Abhängigkeit kaum als Dominanz des Tieres verstanden werden. Als Individuum und Träger von Rechten wurde es nicht wahrgenommen, es blieb auch in seiner körperlichen Präsenz pure Abstraktion.

Im Folgenden sollen Beispiele eines aktuellen Umgangs mit dem Tier in der Kunst vorgestellt werden, bei denen das Bemühen um einen emanzipatorischen Umgang mit dem Anderen erkennbar ist und bei denen der mehr oder weniger gelungene Versuch unternommen wird, die hierarchischen und gewalttätigen Relationen in der Inter-Spezieskommunikation aufzubrechen.

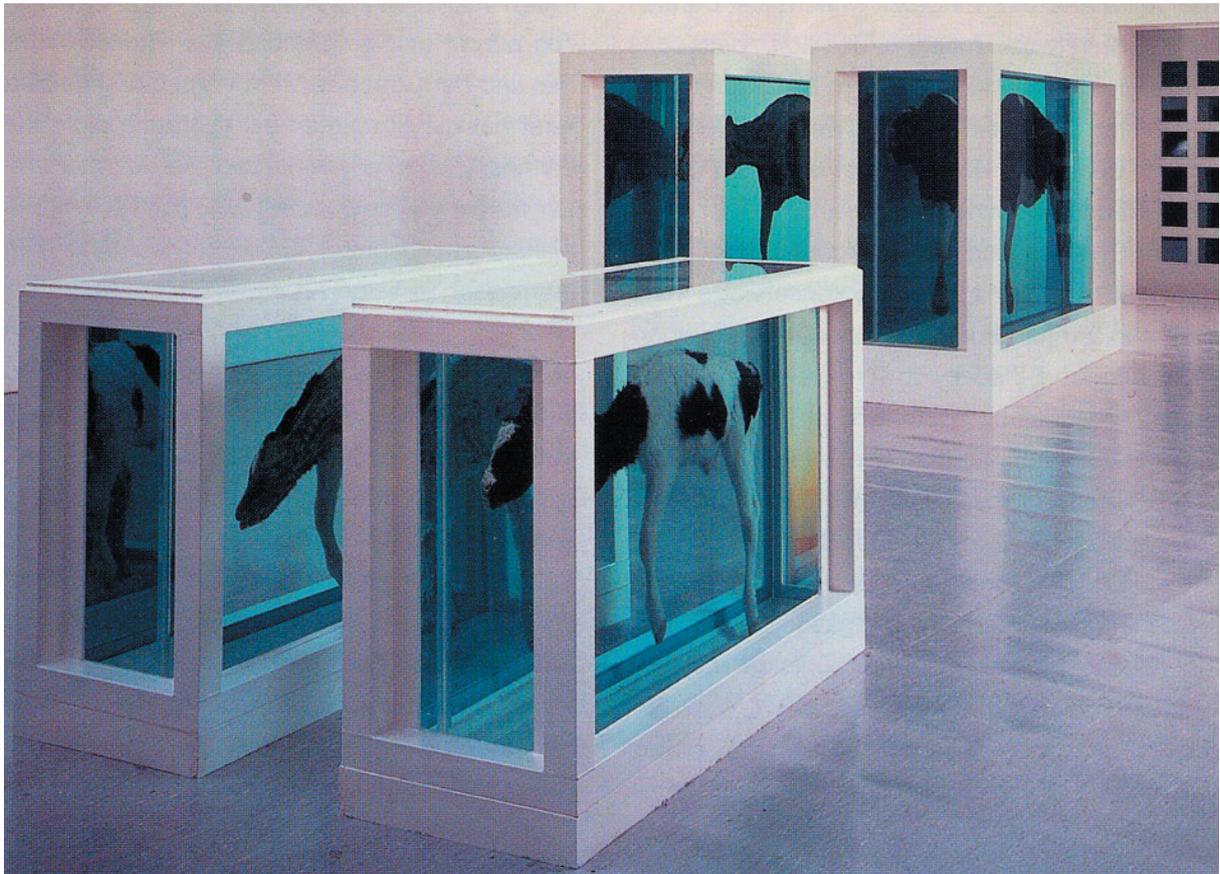


Abb.1: Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993, Kuhkörper, Vitrinen, Courtesy Jay Jopling, London (Thümmel 2001, Hirst, S. 8

### Wer spricht für das Tier?

Eine in seiner Medialität eher konventionelle Position ist die von Jonathan Horowitz, der nicht mit dem Tierkörper selbst als Material arbeitet, aber dennoch über und durch den Körper der Tiere argumentiert. In seiner Ausstellung «Go vegan!» im Berliner Büro Friedrich im Sommer 2003 hatte Horowitz die Galeriewände mit den Porträts von bekannten Persönlichkeiten aus der Weltgeschichte beklebt, deren einzige Gemeinsamkeit darin bestand, dass sie Vegetarier waren. Dazu zeigte Horowitz ein Video, auf dem eine Tierschlachtung zu sehen war sowie einen Holzblock, auf dem offenbar geschlachtet wurde. Um sein Anliegen klar zu machen, stellte er die Ausstellung unter folgendes Motto: «If slaughterhouses had glass walls, everyone would be vegetarian.»

Dabei stellt sich die Frage, warum Horowitz für seine Arbeit Bilder von Menschen ausgewählt hatte. Warum schaut der Ausstellungsbesucher den eigenen Artgenossen ins Auge und nicht der leidenden Kreatur?<sup>9</sup> Wäre der Blickkontakt mit einem Tier nicht viel effektiver, um den vom Künstler nahe gelegten veränderten

Umgang mit dem Tier zu erreichen? Begründen doch einige Vegetarier ihr Unbehagen beim Fleischessen damit, sie äßen nichts, was Augen habe. Vermutlich fällt es doch gerade wegen des fehlenden Blicks leichter, Tiere in handlich verpackten Stücken, also als Filet, Kotelett, Keule etc., zu kaufen und nicht als Kalbsköpfe oder komplette Hühner. Da die Männer und Frauen auf Horowitz Porträts eindeutig nicht die Täterspezies repräsentieren sollten, sondern im Gegenteil allein durch ihre Lebensweise als Anwälte der Tiere fungierten, traute Horowitz Shakespeare, Albert Schweitzer und Yoko Ono offenbar mehr Wirkungsmacht und Überzeugungskraft zu als jeder tierischen Präsenz.

Offensichtlich bedarf es seiner Auffassung nach immer eines Menschen, der für das Tier spricht. Wenn er damit Recht hätte, müsste man sich fragen, ob es überhaupt einen Ort gibt, an dem das Tier als bildwürdiges, gleichberechtigtes Subjekt einem Betrachter Angesicht zu Angesicht gegenüber stehen kann. Ist es, in der Kunst oder anderswo, möglich, über den empathischen Blickwechsel den grundlegenden Anthropozentrismus

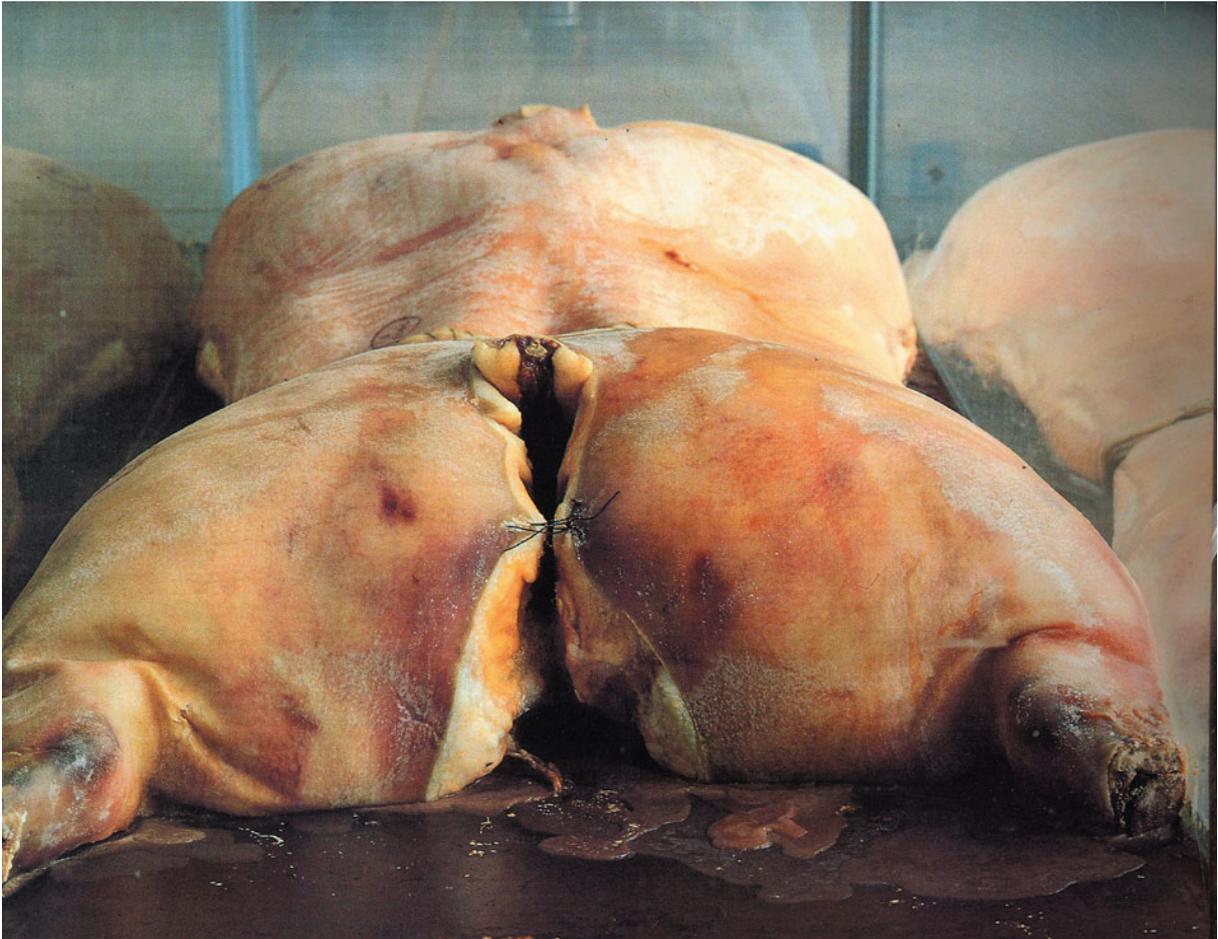


Abb.2: Christian Lemmerz, *Legeme*, 1993-94, Schweinekörper, Vitrine, Foto: Esbjerg Kommunes Fotografordning (Lemmerz, 1994, S. 29)

zu überwinden, der eine nicht länger zu rechtfertigende Hierarchie der Lebewesen konstruiert?

### Tote Blicke

Die folgenden Positionen sind von einer direkten, körperlichen Konfrontation mit dem Tier und seinem Körper geprägt und könnten damit die Chance zu einem Blickwechsel anbieten. Es werden zunächst Werke der Bildhauerei vorgestellt, die mittels Dermoplastik präparierte komplette Tierleiber verwenden, wie etwa solche von Damien Hirst oder Marc Dion sowie mit Christian Lemmerz ein Künstler, der mit totem Tierfleisch ohne weitere Präparation arbeitet.

Künstler, die ausgestopfte Tiere in ihr Werk integrieren, arrangieren Präparate oft nach Art der Objekte im Naturkundemuseum und setzen diese stellvertretend für ein bestimmtes Konzept von Natur, wenn nicht gar für Natur selbst ein. Es ist niemals wirklich ein Tier mit all seinen Eigenschaften in seiner Unverwechselbar-

keit, mit dem der Betrachter konfrontiert wird, sondern immer nur eine ausgestopfte, in Haltung gezwungene Haut.<sup>10</sup>

Bei Damien Hirst erscheint das Tier, sei es ein Haustier wie die Kuh oder das Schwein oder ein Raubtier wie der Hai, als Ready-made von absoluter Realitätsnähe (ABB. 1). Mittels der häufig zur besseren Sicht auf das Innere säuberlich gehälfeten Präparate macht er den Tod in seiner ganzen Potenz erfahrbar. Nach eigener Aussage ist er von der Idee fasziniert, «etwas zu töten, um es anzuschauen»<sup>11</sup>. Dabei entlarvt die zwangsläufig eintretende empörte Betrachterreaktion auf diese Objekte den heuchlerischen gesellschaftlichen Umgang mit dem Tier und seinem Körper. Einerseits wird das Zerteilen und die Präparation von Kadavern im Zusammenhang eines Kunstwerks als schockierend empfunden, andererseits werden lebende und empfindende Tiere in der Fleischindustrie als bloße Ware behandelt, bevor sie geschlachtet und in handliche Teile zerglie-

dert erst in den Supermarktkühlregalen und dann in den Mägen der Konsumenten landen. Das Tier wird als Produkt vorgeführt, das allein menschlichen Interessen dient, zum einen im Waren- zum anderen im Kunstkreislauf. Indem Hirst zumindest unterschwellig die Ökonomisierung und Anonymisierung der Massenschlachtungen thematisiert, zwingt er jedoch den Betrachter, die bisherige Art der Nutzung und des Missbrauchs von Natur zu überdenken. Eine weitere Dimension der Arbeit besteht in der Offenlegung der allgemeinen Verdrängungsmechanismen dem Tod (der ja alle Lebewesen betrifft) gegenüber.

Dieser Ansatz ist auch für den dänische Künstler Christian Lemmerz wichtig. Lemmerz hält auf drastischere Weise als Hirst dem Rezipienten mittels des Tierfleisches den Spiegel vor und lässt ihn seiner eigenen Verwundbarkeit und Sterblichkeit gewahr werden. In seiner Installation *Legeme* von 1993-94 stellt er etwa auseinander geschnittene und wieder zusammengeheftete Schweinekadaver ohne jede Konservierung aus, um den Prozess des Vergehens in seiner eigenen Ästhetik und seinem faszinierenden Horror zu verdeutlichen (ABB. 2).<sup>12</sup> Konfrontiert mit dem fleischlichen Material des Schweins, das dem Fleisch und der Haut des Menschen so sehr ähnelt, wird der Betrachter zum schamlosen Voyeur der eigenen Brutalität. Da wo beim Menschen Würde und Wert ist, ist beim Tier vermeintlich nichts. Bei (Nutz-)Tieren zählt in der Regel nicht ihre Individualität, sondern allein ihre Produktivität. Sogar die Beschreibung von Geburt, Schwangerschaft, Nahrungsaufnahme und Tod eines nichtmenschlichen und eines menschlichen Tieres weichen bekanntermaßen begrifflich voneinander ab, um die ontologische Verwandtschaft von Mensch und Tier zu negieren. Doch Lemmerz stellt mit der größtmöglichen Eindringlichkeit dar, was der Mensch mit dem Tier teilt: die organische Masse.<sup>13</sup> Dabei ist die Verwendung des Schweines besonders geschickt, bezeichnet doch bereits der Anatom Karl August Groskreutz diese Spezies aufgrund ihres relativ analogen Körperbaus und Sozialverhaltens als «horizontale Menschen»<sup>14</sup>. Aller kreatürlichen Würde beraubt, werden sowohl der tote Tierleib wie der mitgedachte tote Menschenkörper zu depotenzierten Geschöpfen.

In der Kunst von Hirst und Lemmerz erscheint also abermals der Tierkörper als Stellvertreter oder Ersatz: Am toten Leib des Tieres wird das Verdrängte stellver-

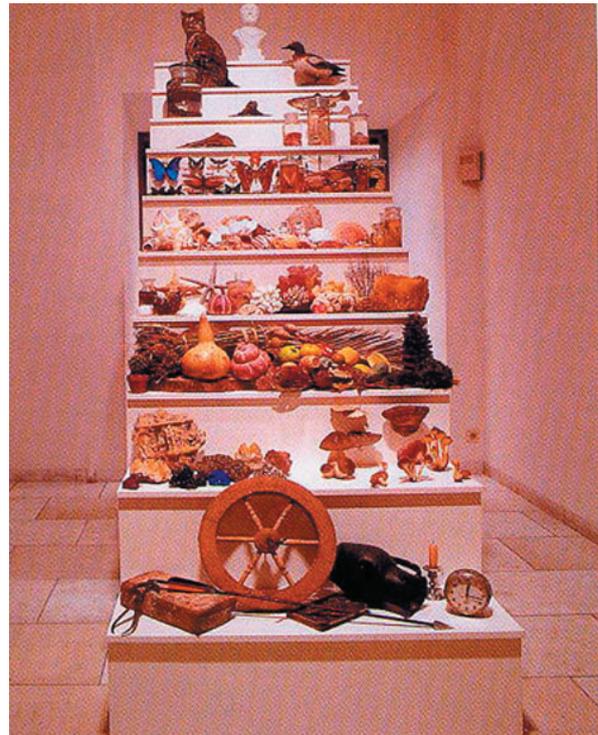


Abb.3: Marc Dion, *Scala Naturae*, 1993, Mixed Media, Courtesy Galerie Metropol, Wien (Buchhart 2001, Dion, S. 188)

trechend ausgelebt bzw. dargestellt. Die leibliche Anwesenheit des singulären Tieres steht in beiden Fällen nicht für das Tierindividuum, sondern für eine bestimmte Spezies oder für das Phänomen Tier an sich. Das Einzelwesen wird zum Exempel und zum Repräsentanten einer Kategorie und damit zum Bild, das immer nur den Menschen und seine Vorstellungen von Natur zeigt.

Dies ist auch das Thema von Mark Dions mehrteiligen Installationen mit ausgestopften Tieren an der Schnittstelle von wissenschaftlicher Kategorisierung und sinnlicher Wahrnehmung. Seine pseudo-naturkundlichen Präsentationen ausgestopfter Tierspezies, die er *Natural History Series* nennt, verweisen auf die subjektive Ordnung der Kunst- und Wunderkammer des 16. Jahrhunderts, die durchaus als eine Form struktureller Gewalt gelesen werden kann.

Aristoteles Konzept der *Scala Naturae* aufgreifend baut Dion 1993 ein großformatiges stufenförmiges Stillleben, bei dem auf der untersten Stufe Artefakte wie ein Rad oder eine Taschenuhr, dann aufsteigend Steine, Pilze, Früchte, Muscheln, Insekten, Fische, Vögel, Säugetiere und schließlich die Büste eines Menschen angeordnet sind (ABB. 3). Durch seine Untersuchung visueller Repräsentation von Natur hinterfragt Dion auf subversive Art und Weise nicht nur die Kriterien des

Museums, sondern auch die Idee des Menschen von der Natur. Er macht klar, dass der Versuch, Natur in ihrer Gesamtheit und das Leben als ununterbrochene hierarchische Kette von Lebewesen zu repräsentieren, von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist: Unbestritten bevorzugen hierarchische Modelle - etwa die im abendländischen Denken dominierende Abfolge «Mineral, Tier, Mensch» immer die Gruppe, die diese Modelle aufstellt.

Dion zeigt, dass die wissenschaftlich systematisierte Natur, wie sie sich mit präparierten Relikten in Dioramen und Vitrinen präsentiert, ebenfalls gebaut und «drapiert» ist. Natur wird als kulturelle Konstruktion und Projektionsfläche menschlicher Vorstellungen vorgeführt, die Zeitideologien unterworfen ist.<sup>15</sup> Die inszenierten Tiere sind Objekte von Präsentation, von Anschauung und von Ausstellungsästhetik. Die enzyklopädische, auf Vollständigkeit zielende und als Kontrollorgan dienende Repräsentation von Natur ist genauso wie die Ästhetisierung von Naturvorstellung eine Strategie gegen das Verschwinden von Natur aus dem unmittelbaren Lebensumfeld. So betrachtet sind Dions Installationen Orte der gewalttätigen Konservierung und der Todesleugnung.

### Animalische Körperutopien

Andere Bildhauer stellen mit Werken taxidermischer Hybridität die Speziesbarrieren in Frage. Iris Schieferstein etwa spielt mit dem jahrtausendealten Motiv der Chimäre. Sie kreiert aus Teilen von toten Tierleibern phantastische Mischwesen und vereint beispielsweise in einer Skulptur Schuppen, Federn und Fell, in einer anderen Hörner und Klauen.<sup>16</sup> Aus den tierischen Einzelteilen, die sie vom Metzger oder aus dem Zoo bezieht, formt sie zuweilen auch menschliche Gesichter, die man als Symbole einer unwiederbringlich demolierten Natur auffassen könnte (ABB. 4). Die Künstlerin spielt geschickt mit der weit verbreiteten Angst, dass die Natur umso vehementer zurückschlägt, je rücksichtsloser in sie eingegriffen werde. Weil die sorgfältige Scheidung zwischen den Arten und die Hierarchie der *scala naturae* (mit der Abfolge Mensch – Säugetier – Vogel – Fisch) zusammenbrechen, offenbart sich in den Arbeiten die gegenwärtige Absurdität im Umgang mit dem Tier. Heute ist die Chimäre als hybride Symbiose eigentlich getrennter Morphologien kein Fabelwesen und auch keine Sinnestäuschung mehr. Parkinson-Patienten mit eingepflanztem Schweinehirngewebe,



Abb.4: Iris Schieferstein, *Januskopf*, verschiedene Tierkörper, 2002, 43 x 60 x 37, im Besitz der Künstlerin, Foto: Stefan Rabold

Schweineinsulin für Zuckerkrankte, Bullen mit menschlichen Genen und Mäuse mit menschlichen Ohren auf dem Rücken sind nicht länger apokalyptische Visionen eines Hieronymus Bosch, sondern bereits Realität. Kein Wunder also, dass sich Iris Schieferstein gerade an der Jahrtausendwende vom 20. zum 21. Jahrhundert dem Motiv der Chimäre zuwendet, es abwandelt und auf zeitgemäße Weise neu legitimiert. Ihre Hybriden unterlaufen die herkömmliche Ordnung der Welt und reflektieren nicht nur die Pervertierung und Verletzung von Naturgesetzen sondern auch die Historizität und Relativität von Natur. Wenn das Verständnis davon, was der Mensch ist und in Zukunft sein kann, im Umbruch ist, beeinflusst der Wandel des Menschenbildes auch das Bild vom Tier. Die gesellschaftliche Revolution der Reproduktionsmedizin und Gentechnik und ihre gestalterischen Möglichkeiten stellen eine Herausforderung an die Künstler und deren schöpferischen Umgang damit dar.

Indem Tierhybriden gleichzeitig das Trauma und den Reiz der körperlichen Deformation aufzeigen, transformieren sie Gewalt, Angst und Unsicherheit in Neues.

Als Chimären präparierte Tieren sind nicht nur Versuche, etwas Differentes zu denken, sondern zeigen auch die irreparable Zurichtung der Natur durch menschliche Eingriffe. Ausgestopfte Tiere, die mit gewalttätiger Kunstfertigkeit in eine andere als die ihnen gemäße Form gebracht wurden, können immer auch als Zeichen für eine tiefer gehende Form der Deformation gelesen werden. Das Monströse in den Chimären ist dabei das Monströse unseres Umgangs mit Tieren.

Während die meisten Künstler, die sich mit Hybridität beschäftigen, so wie Schieferstein ausgestopfte Tiere verwenden, schafft der Brasilianer Eduardo Kac mit seinen transgenen Tiere lebende Chimären. Kac besteht darauf, dass er keine Objekte, sondern Subjekte entstehen lasse und dass es ihm in seiner Kunst vor allem um interaktive Kommunikationsprozesse zwischen Lebewesen gehe. Mittels seiner «transgenen Kunst», bei der er synthetische Gene oder natürliches Genmaterial wie etwa von biolumineszenten Quallen in andere Organismen verpflanzt, entstand im Jahr 2002 das unter bestimmten Beleuchtungsbedingungen grün schimmernde Kaninchen Alba bzw. das Gesamtkunstwerk *GFP Bunny*. (ABB 5)<sup>17</sup>

Kac betont in Interviews immer wieder die absolute Individualität des von ihm geschaffenen Wesens und fühlt sich für die Erfüllung der Lebensbedürfnisse von Alba verantwortlich.<sup>18</sup> Die liebende Sorge um das Haustier sei wichtiger Bestandteil des Werkes – wobei ihm das tägliche Zusammenleben mit der anderen Art auch an die Einzigartigkeit des Menschen erinnere<sup>19</sup>: Diese Haltung zeigt, dass der Künstler also im Umgang mit dem Tier vor allem dem Geheimnis seiner eigenen biologischen Existenz auf die Spur zu kommen sucht. Die vollkommene Verfügung über den Tierleib kann nicht anders als chauvinistisch eingeschätzt werden. Kac übersieht, dass sich so etwas wie eine kreatürliche Solidarität nur entwickeln kann, wenn man ein konkretes Tier als individuelle Entität und nicht als Abstraktion oder Ideal begreift; wenn man es lässt, wie es ist, ohne es zu manipulieren. Dass sein Vorgehen ein gewalttätiges ist, das die vor allem religiös begründete Herrschaftsbeziehung zwischen dem *alter deus* Mensch und dem ihm unterworfenen Tier durch die Verwendung hochdifferenzierter Techniken der Naturbeherrschung zementiert, ist Ausdruck der komplexen, krisenhaften Beziehung des Menschen zur eigenen animalischen Natur.

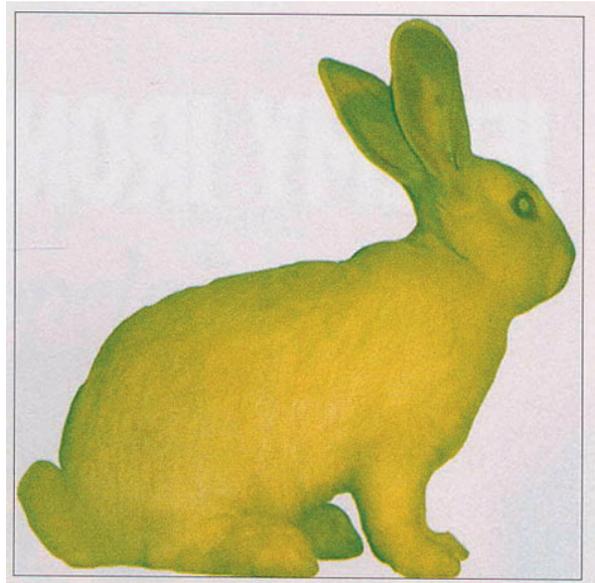


Abb.5: Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000, Kaninchen, (Kac 2002, *Bunny*, S. 46)

Indem Kac allerdings bestehende Grenzen des Mach- und Vorstellbaren im künstlerischen Schaffensprozess erweitert, transformiert er auch das aufklärerische Modell einer Opposition zwischen Mensch und Natur und ironisiert den klassischen Gestus vom Künstler als Schöpfergott.

#### Von Angesicht zu Angesicht?

Die meisten Künstler, die mit lebenden Tieren arbeiten, versuchen jedoch der Inbesitznahme des tierischen Anderen etwas entgegenzusetzen. Die Videokünstlerin Diana Thater etwa verwendet für ihre Filme seit den neunziger Jahren dressierte Tiere, die zuweilen scheinbar menschliche – zumindest aber vom Menschen oktroyierte Eigenschaften – besitzen.<sup>20</sup> So konfrontiert Thater den Betrachter mit einem abgerichteten Zebra, das sich auf einem Zirkushocker quält oder einem malerischen Rudel einstmals zahmer und nun ausgewilderter weißer Wölfe. Dabei wird das, was wir alltäglich auf Tiere projizieren, medial umgesetzt; das einzelne Tier verwandelt sich vor den Augen des Betrachters in dessen klischeehafte Vorstellung von dieser Tierart.

Ebenfalls mit dem Konzept der Zurschaustellung arbeiten Rosemarie Trockel und Carsten Höller in ihrem auf der Documenta X 1997 ausgestellten *Haus für Schweine und Menschen* (ABB. 6).<sup>21</sup> Hier lebte ein Rudel Hausschweine unter idealen, weil artgerechten Bedingungen in einem Haus mit Garten. Der Betrachter war durch eine einseitig durchsichtige Glasscheibe von



Abb.6: Rosemarie Trockel und Carsten Höller, *Ein Haus für Schweine und Menschen*, 1997 (Höller/Trockel, Schweine Köln 1997, o.S.)

den Tieren getrennt und konnte sie beinahe wie in einer Kinofilmszene betrachten. Dabei verwies gerade der idyllische Zustand ex negativo auf die brutale Lebensrealität der meisten anderen Nutztiere. Der Anblick der Schweine, mit denen der Betrachter ausnahmsweise das Haus teilte, erinnerte ihn vielleicht für Sekunden daran, dass sie das beseelte Lebendmaterial darstellen, mit dem er die Welt teilt und aus dem sein Schinken gemacht wird.

Selbstverständlich waren diese Kunst-Schweine isolierte, visuelle Gegenstände, die man nicht gefragt hatte, ob sie betrachtet werden wollten. Die Beobachtung funktionierte nur in eine Richtung, nur von der privilegierten Menschenseite aus. Die Trennlinie im Haus schied die Menschen als Träger unveräußerlicher Lebensrechte vom rechtlosen und vollständig ausgelieferten Tier. Das eigentliche ethische Potenzial der Arbeit lag darin, dass sie die Barrieren, die die Spezies der Welt trennen, als künstlich und leicht durchschaubar materiell manifestierte

Tote und lebende Tierkörper mit der Option zur Kontaktaufnahme und zur interaktiven, prozessualen Kunstrezeption bietet Gloria Friedman mit ihrem Tableau

*Les Recyclés* von 1994 (ABB. 7). In einem Museumsraum war ein Bulle angepflockt, während neben ihm ein Metzger einen Rinderkadaver zerteilte. Das lebendige Tier sah sich also in einer irrealen stillebenartigen Szenerie seinem eigenen Schicksal gegenüber. In der Abbildung der Arbeit mögen Naturding und Artefakt austauschbar geworden sein, in der realen Ausstellungssituation stand dem Ego des Betrachters etwas ganz und gar Lebendiges gegenüber. Man konnte mit dem Tier zwar durchaus mitfühlen; sich ihm tatsächlich nähern und in Augenkontakt mit ihm treten mochte allerdings kaum einer der Besucher. Während man in den Arbeiten Damien Hirsts etwas Totes anschaut und sich dabei womöglich vorstellt, wie es war, als es lebte, scheut man vor dem vitalen Wesen bei Friedman zurück, weil es vor Augen führt, wozu der Mensch fähig ist. Friedmans Arbeit stellt somit durchaus eine kritische Auseinandersetzung des derzeitigen Umgangs mit Tieren dar und macht dabei auch die Schwierigkeit überdeutlich, dem Mitgeschöpf mit Respekt zu begegnen.

### **Tiere als Produzenten**

Es existieren durchaus Arbeiten, in denen der Versuch der Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in



Abb.7: Gloria Friedman, *Les Recyclés*, 1994, Tableau vivant, (Doris von Drathen, *Von der Realität der Bilder*, in: *Künstler. Kritisches Künstlerlexikon*, Ausgabe 62, Heft 11, 2. Quartal 2003, S. 5)

der Beziehung Mensch-Tier unternommen wird - als utopische Alternativen im von eindeutigen Herrschaftsverhältnissen und Gewalt geprägten Umgang mit dem animalischen Anderen.

Ein Ansatz wäre das zunächst etwas abseitig erscheinende Konzept vom Tier als KünstlerIn. Kunst von Tieren erscheint als ein eher aktuelles Phänomen. Zwar gibt es beispielsweise von Künstlern des Rokoko wie Jean Baptiste Chardin diverse Bilder, auf denen Affen, also die höchsten animalische Identifikationsfiguren des Menschen, beim Malen dargestellt sind, aber solche Darstellungen untermauern immer nur die Überlegenheit des menschlichen Kunstschaffens. Auch heute noch wird immer wieder von Kritikern zeitgenössischer Kunst erzählt, Kunsthistoriker hätten unwissentlich die Malereien von Affen als besonders gelungene Abstraktionen gelobt. Tatsächlich entlarvt diese Anekdote die angeblichen Kunstkenner ebenso wie die Wissenschaftler, auf deren Kosten sie kolportiert wird. Denn obwohl mittlerweile in vielen Tierparks tatsächlich den tierischen Bewohnern als Beschäftigungstherapie Fingerfarbe zum Malen angeboten wird - so etwa den Elefanten im Leipziger Zoo - ist es natürlich der Mensch, der ihre Hervorbringungen «Kunst» nennt und seine Maßstäbe von Qualität anlegt. Er nutzt dabei sein Monopol auf

Deutungsmacht im Übrigen zu allerlei eigentümlichen Abhandlungen, z. B. zur feline Kreativität.<sup>22</sup>

Tatsächlich gibt es aber auch Künstler, die sich von tierischem Tun inspirieren lassen wie beispielsweise Johannes Grützke, der eine von einem Hasen durch Abreißen der Tapete hergestellte «Decollage» als «Selbstporträt» des Tieres lobt.<sup>23</sup> Und der Amerikaner Jimmie Durham stellte auf der Biennale in Venedig 2003 einen von einem Hund zernagten Stock zusammen mit einem Holzstück aus, das von einer Maschine bearbeitet und von einem Menschen bemalt wurde (ABB. 8). Die Berlinerin Katharina Meldner hingegen zeichnet akribisch und beinahe obsessiv mit Bleistift die täglichen Wege von Ameisen nach. Dabei sucht und findet sie in der Tierspur etwas, ohne diesem «etwas» Sinn verleihen zu wollen. Sie akzeptiert, dass die Spur etwas bedeutet, suggeriert aber keinerlei Interpretation. Sicher hatten sowohl der Hase beim Zerbeißen der Tapete als auch der Hund beim Benagen des Stockes und die wandernden Ameisen ihre Beweggründe, wahrscheinlich taten sie es aber nicht, um sich oder andere am visuellen Ergebnis ihrer Aktivität zu erfreuen. Allerdings dienen ihre Tätigkeiten auch nicht der Nahrungsaufnahme oder der Arterhaltung (außer vielleicht im Fall der Ameisen), sondern offenbar dem selbstgefälligem Spiel. Aus Sicht des Tieres (hier sei der Versuch einer Antizipation erlaubt) ist die Kunst von Grützke, Durham und Meldner höchstwahrscheinlich ebenso sinn- und zwecklos wie es aus der Sicht der Menschen das tierische Tun ist. Dennoch sehen diese Künstlern trotz aller Ironie im Schaffen von Hund, Hase und Ameise einen Wert, den andere gar nicht erst bemerken. Sie erkennen die Kulturleistung von Tieren damit durchaus an, wenn auch in ähnlich persiflierender Weise wie Rosemarie Trockel, wenn sie konstatiert: «Jedes Tier ist eine Künstlerin».<sup>24</sup>

### Produzieren für Tiere

Abschließend sei kursorisch die Möglichkeit einer Kunst für Tiere erwähnt: Produzieren für Tiere: Maria Eichhorn etwa baut Multiples von Nistkästen für Vögel mit genauen Anweisungen, wie diese anzubringen und zu pflegen sind.<sup>25</sup> Sie stellt damit ihre Kunst in den Dienst einer sinnvollen Sache zum Wohle des Tieres, die den Menschen als potenten Beschützer einbezieht.

Wolf Kahlen hingegen schuf 1990 mit «Hunde-Territorium» eine ganze Kunstaussstellung nur für Hunde, die für den menschlichen Besucher ganz und gar sinnlos war.<sup>26</sup> Damit war sein Ansatz völlig verschieden von auf



Abb.8: Jimmie Durham, *Hommage à Filiou 1/2*, 2003, Ein Stück Holz, geformt von einem Hund, bemalt von einem Menschen. Ein Stück Holz, geformt von einer Maschine, bemalt von einem Menschen, Foto: Jessica Ullrich

den ersten Blick vergleichbaren Arbeiten wie etwa Christian Jankowskis *Flock* aus dem Jahr 2002 in Sheffield, bei der er Schafe eine Museumspräsentation anschauen ließ: Jankowski erlaubte sich hier einen Scherz, indem er vorgab, bei den Tieren handle es sich um verzauberte Museumsbesucher. Der Adressat des Werks war hier natürlich allein der menschliche Rezipient. Kahlens nur für Hunde konstituierter Raum hingegen war bis auf eine kleine Öffnung, durch die nur Hunde passten, zur Menschenwelt ganz und gar abgeschlossen. Drinnen waren in Form von Duftmarken «Geruchsskulpturen» installiert. Über eine Kamera konnte der Hundebesitzer zwar beobachten, wie sein Haustier völlig absorbiert von den aufregenden Sinneseindrücken den Raum ablief, blieb aber von dessen innerem Erleben vollkommen ausgeschlossen. So versinnbildlicht diese Arbeit die absolute Trennung der Welt der Menschen und der Tiere. In eben dieser bedingungslosen Akzeptanz der Gleichwertigkeit des Erlebens des Tieres, auch wenn es «anders» ist,

liegt wahrscheinlich die einzige Chance für ein emanzipatorisches Tierbild.

Als ähnlich einfühlsame Annäherung an das tierische Gegenüber kann eine simple Schriftarbeit von Peter Fischli und David Weiss gelesen werden. Auf der Biennale in Venedig 2003 warfen die beiden Schweizer mit Leuchtschrift einige ebenso banale wie grundlegende Fragen an die Wand einer Black box. Neben «Findet mich das Glück?» oder «Driftet alles auseinander?» lautete eine davon: «Was denkt mein Hund?» In der Natur der Fragen ist begründet, dass sie unbeantwortet bleiben müssen. Ernst genommen rückt dieser Ansatz vom Tier als purer Projektionsfläche ab und erinnert an die Grenzen des menschlichen Verstehens und Einflussnehmens.

Während «Kunst von Tieren» insofern Hierarchien aufrechterhält, als dass der Mensch derjenige ist, der die Deutungsmacht innehat und verteidigt, konsolidiert «Kunst für Tiere» das bestehende Herrschaftsgefüge, weil der Mensch derjenige ist, der für einen passiven,

unmündigen Schützling sorgt. Dennoch kann die künstlerische Zuwendung zum nichtmenschlichen Tier in einer Welt, die geprägt ist von einem durchorganisierten, missachtenden und manipulierenden Umgang mit dem Anderen, eine utopische Vorstellung von einer Welt bedeuten, in der dem Tier ohne Hintergedanken über dessen Zweck und Nutzen für den Menschen gegenübergetreten werden kann.

Egal ob man sich dem Tier über das Medium der Analogisierung oder das der Distanzierung nähert, immer bleibt ein Moment des Unbekannten bestehen. Allein das Einlassen auf den Blickwinkel des Tieres, das Künstler wie Fischli und Weiss mit ihrer Fragestellung implizieren, hilft die ontologische Nachbarschaft von Tier und Mensch neu zu gestalten. Denn das Tier ist zwar unser Nachbar und unser Verwandter, mit dem wir die Welt und große Teile des genetischen Materials teilen (beides haben wir von ihm geerbt), aber es geht über uns und unser Verstehen hinaus. Auch wenn es vermutlich so ist, dass zumindest das körperliche und emotionale Erleben des nicht-menschlichen Tieres, mit dem des Menschen vergleichbar ist, greift es doch zu kurz, Tiere immer wieder nur zur Illustration und zur Erklärung des eigenen Lebens und der eigenen Biologie heranzuziehen.

### Bedingungen für eine kreatürliche Solidarität

Im Tier blickt uns nicht das Eigene an, nicht das alter ego, sondern das ganz und gar Andere. Auch wenn man den lebenden und toten Tieren in den hier vorgestellten Kunstwerken nicht wirklich begegnen kann, beharren sie doch auf dem ihnen zustehenden Respekt für ihre Nichtmenschlichkeit. Dabei bleiben unüberschreitbare Grenzen der Einfühlung in die Wesensverschiedenheit des Tieres bestehen. Tiere blicken zurück, doch sie antworten nicht, jedenfalls nicht in menschlicher Sprache.

Durch die Einbeziehung von Tieren in die Kunst wird das Ego des Künstlers und das des Betrachters mit einem radikalen – und durchaus aktiven – Subjekt konfrontiert, welches zu dialogischen Prozessen herausfordert. Diese werden nur fruchtbar sein können, wenn die dichotomische Hierarchie in der Beziehung zwischen Tier und Mensch abgebaut und die spezifische Fremdheit jedes einzelnen Tieres als eigene Qualität akzeptiert wird. Tiere sind, mit Barbara Noske gesprochen, keine «geringeren Menschen», sondern «andere Welten».<sup>27</sup>

### Endnoten

- <sup>1</sup> Siehe zu letzterem Punkt die Beispiele in Helge Meyers Beitrag «Tiere in der Performancekunst» in dieser Ausgabe von kunsttexte.de.
- <sup>2</sup> Vgl. u. a. Gardener 1975, *Language*; Fouts/Mils 199, *Kin* und Dawkins 1993, *Eye* oder De Waal 1997, *Affe*.
- <sup>3</sup> Vgl. Singer 1997, *Gehirn*, S. 35-65 und Roth 2003, *Wille*, S. 50.
- <sup>4</sup> Vgl. Regan 1983 *Animal Rights*; Ryder 1989, *Animal Revolution*; Singer 1990, *Animal Liberation* und Kaplan 2000, *Tierrechte*. Ich verzichte in diesem Beitrag der Lesbarkeit halber auf die Verwendung der Begriffe menschliches bzw. nicht-menschliches Tier und bleibe bei der überholten Unterscheidung «Mensch» und «Tier». Aus demselben Grund und um gleich zu verfahren, ist stets, auch wenn es nicht durch Wortendungen deutlich gemacht ist, immer die weibliche Form genannter Personengruppen mitgemeint.
- <sup>5</sup> Vgl. Cavalieri/Singer 1993, *Ape*.
- <sup>6</sup> So befassten sich in den letzten Jahre eine Reihe großer Ausstellungen mit der Darstellung des Tieres in der zeitgenössischen Kunst. Vgl. z. B. *Herausforderung Tier, Von Beuys bis Kabakov* in der Städtischen Galerie Karlsruhe im Jahr 2000, *Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen* in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 2002 oder *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung* im Deutschen Hygiene Museum in Dresden 2002. Auch eine Abhandlung wie Bakers 2000 trägt dieser Entwicklung Rechnung.
- <sup>7</sup> Haraway 1992, *Monsters*.
- <sup>8</sup> Vgl. u. a. Paul 2002, *Beuys*, S. 154-169.
- <sup>9</sup> In einem angrenzenden Raum stellt Horowitz auch einige Tierporträts aus, es handelte sich aber lediglich um entindividualisierte Fotografien, die nach Art eines Biologiebuches gängige Haustierrassen präsentierten.
- <sup>10</sup> Zur Nasspräparation bei Hirst vgl. Lange-Berndt 2000, *Hirst*.
- <sup>11</sup> Thümmel 2001, *Hirst*, S. 14.
- <sup>12</sup> Vgl. Lemmerz 1994.
- <sup>13</sup> Und der Maler Francis Bacon beschreibt das gemeinsame Faktum von Mensch und Tier so: «Wir sind ja schließlich selbst Fleisch, potentielle Kadaver. Jedes Mal, wenn ich einen Fleischerladen betrete, bin ich in Gedanken überrascht, dass nicht ich dort anstelle des Tieres hänge.» Sylvester 1982, *Bacon*, S. 46. Vgl. auch den Beitrag «Bacon's Beasts. Von Nashörnern und Affen und vom Herstellen von Bildern» von Friedrich Weltzien in dieser Ausgabe von kunsttexte.de.
- <sup>14</sup> Zitiert in: Harig 1995, *Schweine*, S. 39.
- <sup>15</sup> Vgl. auch Buchhart 2001, *Dion*, S. 185-199.
- <sup>16</sup> So beispielsweise in der Ausstellung «Almost human» in der Berliner Galerie DNA im Jahre 2003.
- <sup>17</sup> Da Alba nach Aussage von Kac an ihrem Geburtsort, einem Labor, unter Verschluss gehalten wird, werden immer wieder Stimmen laut, die behaupten, das Kaninchen existiere gar nicht und das ganze Projekt sei lediglich ein raffinierter Scherz. Das ist durchaus möglich – obwohl die «Herstellung» eine solchen Kaninchens biotechnologisch keine größeren Probleme darstellt –, ändert aber nichts an der Sprengkraft der Arbeit. Vgl. zu Kac auch den Beitrag Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Menschen von Ingeborg Reichle in der ersten Ausgabe von kunsttexte.de 01/2001.
- <sup>18</sup> Kac 2002, *Bunny*, S. 46-57.
- <sup>19</sup> Vgl. Kac 1997, *Transgenic*, S. 289-295, bzw. 296-303.
- <sup>20</sup> Vgl. The best animals are fawn animals – the best space is the deep space, Ausstellungskatalog, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles 1998.
- <sup>21</sup> Vgl. Höller/Trockel 1997, *Schweine*.
- <sup>22</sup> Vgl. z.B. Busch 1994, *Katzen*.
- <sup>23</sup> Frädrieh 2002, *Tier*, S. 23.
- <sup>24</sup> Über wirkliche Kulturleistungen von Tieren informieren u. a. die einschlägigen Publikationen von Jane Goodall oder Frans de Waal.
- <sup>25</sup> Gezeigt in der Ausstellung «Intime Expeditionen» im Berliner Haus am Waldsee 2000.

<sup>26</sup> Vgl. «Animalia – Stellvertreter», Ausstellungskatalog Haus am Waldsee, Berlin 1990.

<sup>27</sup> Noske 1989, *Animals*.

## Bibliographie

Baker 2000, Animal

Steve Baker, *The Postmodern Animal*. London 2000

Buchart 2001, Dion

Dieter Buchhart: Mark Dion. Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur. In: *Kunstforum International* 157 (2001), S. 185- 199

Busch/Silver 1994, Katzen

Heather Busch, Burton Silver: *Warum Katzen malen oder Eine Theorie der Katzen-Ästhetik*, Köln 1994

Cavalieri/Singer 1993, Ape

Paola Cavalieri und Peter Singer, *The Great Ape Project. Equality Beyond Humanity*. London 1993

Dawkins 1993, Eyes

Marian Stamp Dawkins, *Through Our Eyes Only? The Search for Animal Consciousness*. New York 1993

De Waal 1997, Affe

Frans De Waal, *Der gute Affe. Der Ursprung von Recht und Unrecht bei Menschen und anderen Tieren*. München 1997

Fouts/Mils 1997, Kin

Roger Fouts und Stephen Tukul Mils, *Next of Kin. What Chimpanzees Have Taught Me About Who We Are*. New York 1997

Frädrieh 2002, Tier

«Das Tier sind wir». Warum Elefanten pinseln, Leoparden aber nicht fernsehen: Ein Gespräch mit Maler Grützke und Zoologe Frädrieh, in: *Der Tagesspiegel*, 9. Juli 2002, S. 23

Gardener 1975, Language

B.T. Gardener, Early Signs of Language in Child and Chimpanzee. In: *Science* 187 (1975)

Haraway 1992, Monsters

Donna Haraway: *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, New York 1992

Harig 1995, Schweine

Ludwig Harig, «Menschen sind senkrechte Schweine». In: *Die Zeit* 1, 29. Dezember 1995, S. 39

Höller/Trockel 1997, Schweine

Carsten Höller und Rosemarie Trockel, *Ein Haus für Schweine und Menschen*. Köln 1997

Kac 1997, Transgenic

Eduardo Kac, Transgenic Art. In: *Life Science. Ars Electronica 99. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*. Wien 1997, S. 289-295, bzw. 296-303

Kac 2002, Bunny

Eduardo Kac, GFP Bunny. In: *Kunstforum International* 158 (2002), S. 46-57

Kaplan 2000, Tierrechte

Helmut F. Kaplan, *Tierrechte. Die Philosophie einer Befreiungsbewegung*. Göttingen 2000

Lange-Berndt 2000, Hirst

Petra Lange-Berndt, Unheimliche(s) Gestalten. Damie Hirsts ‚Naturgeschichte‘ und das historische Verfahren der Nasspräparation. In: Haus, Andreas; Hofmann, Franck; Änne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin 2000

Lemmerz 1994

Lemmerz, Katalog Galleri Faurtschou (Hg.), Svendborg 1994

Noske 1989, Humans

Barbara Noske: *Humans and Other Animals*, London, 1989

Paul 2002, Beuys

Bettina Paul, Was sprachen Beuys und der Koyote? Die Aktion Coyote. I like America and America likes Me und das lebende Tier in der zeitgenössischen Kunst. In: *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*, Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene Museum, Dresden 2002, S. 154-169

Regan 1983, Animal Rights

Regan, Tom: *The Case of Animal Rights*. Berkely 1983.

Ryder 1989, Animal Revolution

Richard D. Ryder: *Animal Revolution. Changing Attitudes Towards Speziesm*, Oxford 1989

Roth 2003, Wille

Gerhard Roth, Ist der Wille frei? Tutorial: Gehirn und Bewusstsein (3. und letzter Teil). In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 19. Januar 2003, S. 50

Singer 1990, Animal Liberation

Peter Singer, *Animal Liberation*. London 1990

Singer 1997, Gehirn

Wolf Singer, Der Beobachter im Gehirn. In: Heinrich Meier und Detlev Ploog (Hg.): *Der Mensch und sein Gehirn. Die Folgen der Evolution*. München 1997, S. 35-65

Sylvester 1982, Bacon

David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München 1982

Thümmel 2001, Hirst

Konstanze Thümmel, Ein Zoo aus toten Tieren. Aus einem Gespräch zwischen Damien Hirst und Konstanze Thümmel. In: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 53, Heft 2 (2001), S. 14

Wagner 2001, Hunde

Anselm Wagner, Künstler als Hunde. *Frame. The State of the Art*, The Dog Issue, 09 (2001), S. 60-67

## Zusammenfassung

Die Verwendung des toten oder lebenden Körpers des Tieres als Bild, als Material oder als Medium in bildender Kunst und visueller Kultur geht von der Vorstellung einer Hierarchie der Lebewesen aus, bei der der übergeordnete Mensch das untergeordnete Tier in jeder Form beherrscht und in Bilder zwingt. Die Vorstellung vom Tier als passivem Objekt und vom Menschen als aktivem Subjekt dominiert die westliche Geistes- und Naturwissenschaft, woraus sich die Behandlung des Tieres als Objekt auch in künstlerischen Repräsentationen ableitet.

Während in der Bildhauerei oft der tote und zuweilen auch der lebende Tierleib als künstlerisches Material verwendet wird, nimmt das Tier in eher performativ orientierten Arbeiten die Rolle eines Mediums im Sinne eines Vermittlers ein. Das animalische Gegenüber kann in seiner organischen Materialität zum Vehikel für Bedeutung, zum Versuchsobjekt, zum Kommunikationspartner oder zum Träger physikalischer Vorgänge werden. Es kann in der Kunst ebenso wie in der alltäglichen Lebenswirklichkeit Experimentierfeld sein, Werbeträger, biotechnisch manipulierbare Ware oder Opfer ritueller Handlungen und sexuellen Missbrauchs.

In diesem Beitrag soll die strukturelle und körperlich manifeste Gewalt gegen Tiere in der bildenden Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts in ihren verschiedenen Ausprägungen aufgezeigt werden sowie Möglichkeiten des Ausbruchs daraus.

In der Betrachtung der unterschiedlichen künstlerischen Positionen zum tierischen Gegenüber (u. a. von Jonathan Horowitz, Damien Hirst, Christian Lemmerz, Marc Dion, Iris Schieferstein, Eduardo Kac sowie Rosemarie Trockel und Carsten Höller), stellen sich zwei weitreichende («naturgemäß» anthropozentrisch motivierte) ethische Fragen: Erstens: Was geschieht durch die Bildwerdung mit dem Tier? Und zweitens: Kann Kunst die ethischen und gesellschaftlichen Implikationen des Umgangs mit dem Tier nur aufzeigen und beschreiben, oder kann sie diese aktiv mitgestalten?

## Autor

Jessica Ullrich, geb. 1969, studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Germanistik in Frankfurt/Main sowie Kultur- und Medienmanagement in Berlin, 1998-2000 Stipendiatin des Graduiertenkollegs *Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* an der Universität der Künste Berlin; 2001 Promotion in Kunstgeschichte über zeitgenössische Wachsplastik, 2001-2003 wissenschaftliche Volontärin im Georg-Kolbe-Museum, Berlin; Kuratorin verschiedener Ausstellungen zur Bildhauerei und Fotografie des 20. Jahrhunderts; seit 2001 Online-Redakteurin für den Bereich Kunst-Medien bei der Internetzeitschrift *kunst-texte.de*, 2003-2004 Projektleiterin am Tempelhof Museum Berlin, seit 2004 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin, diverse Veröffentlichungen zur Gegenwartskunst.

E-mail: [JesMarUllrich@t-online.de](mailto:JesMarUllrich@t-online.de)

[ullrich@kunsttexte.de](mailto:ullrich@kunsttexte.de)