

## **Achtsame Naturstudien Tier-Performances in der Zeitgenössischen Kunst**

Jessica Ullrich, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

**Summary.** Recently, works of art featuring interaction with living animals have kept appearing. Some of these works criticise a perceived unethical treatment of animals, others focus on themes having nothing to do with animals. No matter what approach is taken, animals in art are often victims of structural and manifest violence. They are used as motif, material or medium, without being acknowledged as having value in themselves, besides the value of their symbolic or metaphorical attributes or their material functionality. Meanwhile, ethically responsible artists are developing strategies for burdening animals in performances as little as possible physically and psychologically, and giving them the chance to carry out species-specific behaviours. Even so, the actions of animals that occur in the context of an artwork tend to be interpreted in light of the overall artistic expression. In this way, the semiotic contributions of the involved animals are neglected, and the affected animals are made into representatives for discourses they do not understand and have no interest in. This article asks how ethically responsible art involving living animals might look like. Illustrative works of art are discussed. The examples analysed are relevant for biosemiotics in that they can be read as presenting translations of animal signals in artistic form. These works of art are interpreted as generators of meaning that carries animal behaviour over to art and thereby greet animals with a respectful attention that can be understood as symptomatic of ethical consciousness.

**Zusammenfassung.** In jüngster Zeit gibt es immer wieder Kunstwerke, in denen mit lebenden Tieren interagiert wird. Einige dieser Arbeiten kritisieren einen als unethisch empfundenen Umgang mit Tieren, andere fokussieren völlig tierfremde Themen. Egal welcher Ansatz verfolgt wird, sind Tiere in der Kunst oft struktureller und manifester Gewalt ausgesetzt. Sie werden als Motiv, Material oder Medium verwendet, ohne dass ihnen ein Eigenwert jenseits von symbolischen oder metaphorischen Zuschreibungen oder materieller Funktionalität zuerkannt wird. Mittlerweile entwickeln jedoch ethisch verantwortliche Künstler Strategien, um Tiere in Performances körperlich und psychisch möglichst wenig zu belasten und lassen Tieren Freiraum, um arteigene Aktivitäten auszuüben. Doch die im Kontext eines Kunstwerks produzierten tierlichen Handlungen wer-

den dennoch meist im Sinne des übergeordneten künstlerischen Ansatzes interpretiert. Damit wird der semiotische Eigenanteil der beteiligten Tiere negiert und die betreffenden Tiere werden ungefragt zu Sprachrohren von Diskursen, die sie weder verstehen noch interessieren. Der Text fragt danach, wie eine ethisch verantwortliche Kunst aussehen kann, die lebende Tiere einbezieht. Dabei werden exemplarisch Arbeiten diskutiert, die insofern für die Biosemiotik relevant sind, als dass sie als Übersetzungen tierlicher Signale in künstlerische Form gelesen werden können. Die Werke werden als Bedeutungsgeneratoren aufgefasst, die tierliches Tun in Kunst überführen und damit Tieren eine höfliche Aufmerksamkeit entgegenbringen, die als ethisches Sich-Verhalten verstanden werden kann.

## 1. Tiere als Mittel zum Zweck

Zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen beschäftigen sich auf vielfältige Art und Weise mit nichtmenschlichen Tieren.<sup>1</sup> In jüngster Zeit gibt es immer wieder Kunstwerke, in denen lebende oder tote Tiere ausgestellt werden oder in denen Menschen mit Tieren interagieren. Oft gehen Tiere gar mit Teilen ihres Körpers oder ihrer Produkte (z.B. in Form von Purpur, Knochenleim, Eitempera) ganz in Kunstwerken auf und werden so als moralisch zu berücksichtigende Wesen – ganz im Sinne von Carol Adams *absent referent* (Adams 2010) – unsichtbar. Aber auch in performativen Arbeiten der Gegenwart, in denen lebende Tiere zum Einsatz kommen, werden diese vor allem als Medium eingesetzt, um rein menschliche Botschaften zu vermitteln. So kommt es nicht selten vor, dass Tiere als eine Art Readymade zur Schau gestellt, gefangen gehalten, manipuliert, dressiert oder sogar getötet werden. Einige dieser Arbeiten kritisieren einen als unethisch empfundenen Umgang mit Tieren oder der Natur, andere fokussieren über den Umweg der Tier(re)präsentation völlig tierfremde Themen. Egal welcher Ansatz verfolgt wird, sind Tiere in der Kunst oft struktureller und manifeste Gewalt ausgesetzt. Sie werden als Motiv, Material oder Medium von Kunstwerken verwendet, ohne dass ihnen ein Eigenwert jenseits von symbolischen oder metaphorischen Zuschreibungen oder materieller Funktionalität zuerkannt wird. In der visuellen Kultur wird oft automatisch eine Hierarchie der Lebewesen vorausgesetzt, in der der übergeordnete, aktive Mensch das untergeordnete, passive und verdinglichte Tier ganz selbstverständlich in Bilder zwingt.

Ein lebendiges Tier mit einem intrinsischen Wert wird so zum Vehikel für oktroyierte Bedeutungen, zum Versuchsobjekt in künstlerischen Experimenten oder zum bloßen Träger physikalischer Vorgänge (siehe Ullrich 2004). Doch es scheint sich, wohl durch das Erstarken der Animal Studies und einer wachsenden gesellschaftlichen Akzeptanz von Tierrechtsgedanken, ein Wandel in der Auffassung von Tieren in der Kunst abzuzeichnen (zu diesem Themenkomplex siehe Ullrich 2014).<sup>2</sup> Im Vergleich etwa zu den 1970er Jahre sind sich die meisten Künstler ihrer ethischen Verantwortung

gegenüber den Tieren, die sie in ihre Werke einbeziehen, bewusst. Als ein Beispiel sei ein Manifest des amerikanischen Künstlers Mark Dion genannt, das er im Jahr 2000 veröffentlichte. In *Some notes towards a manifesto for artists working with or about the living world* stellt er Regeln für den künstlerischen Umgang mit lebendem „Material“ auf. Hier heißt es u.a.:

Artists working with living organisms must know what they are doing. They must take responsibility for the plants' or animals' welfare. If an organism dies during an exhibition, the viewer should assume the death to be the intention of the artist (Dion 2000: 66).

Der Empfindungsfähigkeit, Verletzlichkeit und dem Leben von Tieren wird also sowohl in der Kunstproduktion als auch in der Kunstrezeption vermehrt Rechnung getragen und auch das Kunstpublikum und die Medien akzeptieren Tierquälerei im Namen der Kunst immer seltener. Ethisch verantwortliche Künstler entwickeln Strategien, um Tiere in Performances körperlich und psychisch möglichst wenig zu belasten oder lassen den Tieren viel Freiraum, um arteigene Aktivitäten auszuüben.

Die gleiche Berücksichtigung erfahren die im Kontext eines Kunstwerks produzierten tierlichen Äußerungen und Handlungen in ihrer Sinnhaftigkeit und in ihrer kommunikativen Motivation jedoch selten: Das rezipierbare Output von tierinvolvierender Kunst wird vom menschlichen Künstler entweder als eigene oder (wenn er fortschrittlicher ist) als Interspezies-Kunst deklariert und die Aktivitäten der Tiere ganz im Sinne eines übergeordneten künstlerischen Ansatzes interpretiert. Damit wird der semiotische Eigenanteil der beteiligten Tiere negiert und die betreffenden Tiere werden ungefragt zu Sprachrohren von Diskursen gemacht, die sie weder verstehen noch interessieren. Auch wenn dabei kein Tier zu Schaden kommt, bedeutet ein solches Ignorieren und Übergehen der reichen, aber notwendig differenten Weltansichten von Tieren eine ethisch relevante Missachtung des intrinsischen Wertes des betreffenden Individuums. Wenn es um Menschen geht, besteht weitgehender Konsens darüber, dass diese nicht zu bloßen Instrumenten und Mitteln zum Zweck gemacht werden dürfen. Und diese Kantische Auffassung ist von Tierrechtlern spätestens seit den 1980er Jahren überzeugend auch auf die Tiere übertragen worden (Regan 2001: 24ff.).

Doch kann es überhaupt eine Kunst geben, die lebende Tiere einbezieht und diese nicht verdinglicht, sondern in ihrem Eigenwert bestätigt? In der Betrachtung unterschiedlicher künstlerischer Positionen zum tierlichen Gegenüber stellen sich hier durchaus ethische Fragen, wie etwa: Was geschieht im Kunstwerk beziehungsweise durch die künstlerische Bearbeitung mit dem Tier? Wenn es ein lebendes Tier involviert ist, sind wohl die wichtigsten Fragen: Wie wird es behandelt, wie werden seine artspezifischen und individuellen Bedürfnisse respektiert, welche Haltung nimmt der Künstler dem Tier gegenüber ein? Sowohl für lebende Tiere als auch für reine Tierrepräsentationen könnte man weiterhin fragen: Wie ist das Tier dargestellt, welches (Vorstellungs-)bild wird von ihm produziert, was wird damit über das Tier ausgesagt? Und perspektivisch sollte man überlegen,

ob Kunst die ethisch relevanten Implikationen des Umgangs mit Tieren nur beschreiben oder diese aktiv mitgestalten und vielleicht sogar verändern kann. Eine grundsätzlichere Frage, die hier jedoch nicht diskutiert werden soll, wäre natürlich, ob es überhaupt ethisch vertretbar ist, Tiere für menschliche Interessen heranzuziehen. Dies ließe sich im Grunde für jeglichen Umgang von Menschen mit den anderen Tieren kritisch diskutieren, nicht nur für den schöpferischen, ästhetischen, emotionalen, diskursiven und affektiven Bereich, der insbesondere die Kunst auszeichnet, sondern in weit stärkerem Maße für die ethisch hochproblematischen Bereiche der wirtschaftlichen oder wissenschaftlichen Tiernutzung, des Sports, der Haustierhaltung usw. Ausgangspunkt der vorliegenden Betrachtung ist jedoch die Tatsache, dass Tiere für Kunstwerke herangezogen werden, und die Annahme, dass es ethisch unbedenkliche Ansätze gibt, dies zu tun.

Im Folgenden werden daher künstlerische Positionen vorgestellt, die versuchen einer totalen Inbesitznahme des tierlichen Anderen etwas entgegenzusetzen. In ihren Werken wird eine Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in der Beziehung Mensch-Tier angedacht und so utopische Alternativen im von eindeutigen Herrschaftsverhältnissen und Gewalt geprägten Umgang mit dem tierlichen Anderen aufgezeigt. Dabei wurden exemplarische Arbeiten ausgesucht, die insofern für die Biosemiotik relevant sind, als dass sie als Übersetzungsprozesse tierlicher Zeichen in künstlerische Form gelesen werden können.<sup>3</sup> Die zu diskutierende Werke werden als Bedeutungsgeneratoren aufgefasst, die tierliches Sein und tierliches Tun in Kunst überführen und damit Tieren eine Aufmerksamkeit entgegenbringen, die als ethisches Sich-Verhalten verstanden werden kann.

Es werden im Folgenden Kunstwerke betrachtet, deren Ausgangspunkt und zentrales Motiv zwar lebende Tiere sind, in denen aber der Eingriff in die jeweilige Lebenswelt der Tiere so gering wie möglich bleibt – auch wenn über eine bloße Beobachtung oder „neutrale“ Abschilderung von Tieren hinausgegangen wird. Diese tierbezogene Kunst zeitigt dabei zwangsläufig eine neue Art der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst. Eine von den Animal Studies informierte Kunstgeschichte sieht sich nicht mehr mit ausdeutbaren Symbolen, erkennbaren Stilen und Schulen oder biographisch fassbaren Künstlerpersönlichkeiten konfrontiert. Sie muss vielmehr aushalten, dass Tiere, die in Kunstwerken zum Einsatz kommen, ästhetisch wahrnehmbare Zeichen schaffen – Bilder, Aktionen, Töne, Gerüche –, die zwar offenkundig eine Bedeutung haben, die aber weder mit dem Instrumentarium der Kunsthistorikerin fassbar noch überhaupt eindeutig für Menschen entzifferbar sind.

## **2. Der kluge Hans. Judith Hopf: *Zählen* (2008)**

Zunächst soll eine Arbeit besprochen werden, die ältere naturwissenschaftliche Forschung appropriiert und durch deren Queering eine innovative künstlerische Lesart für sie findet. Die deutsche Künstlerin Judith Hopf greift

in ihrer Videoarbeit *Zählen* den Fall des Klugen Hans' auf. Das so genannte Pferd wurde um 1900 weit über Deutschland hinaus für seine angeblich überragenden kognitiven Fähigkeiten berühmt (siehe Pfungst 1907). Der Hengst beantwortete u.a. Rechenaufgaben, indem er deren korrekte Lösung mit dem Huf klopfte. Selbst eine hochkarätig besetzte wissenschaftliche Kommission bestätigte 1904 nach eingehender Prüfung des Falls die Fähigkeiten des Tieres. Etwas später fand jedoch Oskar Pfungst heraus, dass das Pferd nicht wirklich rechnen und buchstabieren konnte, sondern lediglich auf für Menschen unmerkbar gestische oder mimische Zeichen des jeweiligen Fragestellers reagierte. Hans' Besitzer und Trainer Wilhelm von Osten, der wirklich an die außergewöhnliche Begabung seines Pferdes geglaubt hatte, wurde als Scharlatan und Betrüger diffamiert und in der Fachwelt lächerlich gemacht. Anstatt die beeindruckende Fähigkeit des Pferdes kleinste, auch unbewusste Signale wahrzunehmen und zu deuten, zu bewundern und die Alterität der körperlichen und affektiven Pferdeintelligenz als solche anzuerkennen, wurde die Existenz von kognitiven Fähigkeiten bei Tieren in der Folge grundsätzlich in Frage gestellt. Die unbewusste einseitige Beeinflussung des Verhaltens von Versuchstieren ging als „Kluger-Hans-Effekt“ in die nachfolgende Tierpsychologie ein und wird auch heute noch aufgerufen, um die Gefahren des Anthropomorphismus heraufzubeschwören. Nach Ostens Tod wurde Hans für weitere Versuche durch seinen neuen Besitzer Karl Krall benutzt, bis er im Ersten Weltkrieg „eingezogen“ wurde und sich seine Spur verliert. Krall publizierte auf Grundlage seiner Forschung mit Hans und anderen Pferden Aufsätze zur Tierseele und zu kognitiven Fähigkeiten von Tieren. In Judith Hopfs Video nun werden die Bestrebungen von Wissenschaftlern, einem Pferd immer neue, schwierigere Rechenaufgaben zu stellen, lächerlich gemacht. Wie Clowns geschminkte, mit schwarzen Limousinen für die Fragestunde anreisende Forscher beobachten das Pferd aus sicherer Entfernung, während es in einem hoch eingezäunten Paddock, gehalten von der ebenfalls überschminkten Künstlerin, zur Antwort mit den Hufen schlägt (siehe Abb. 1 und 2).



**Abb. 1:** Judith Hopf, *Zählen*.



**Abb. 2:** Judith Hopf, *Zählen*.

Die Aufgaben werden komplizierter, so dass Betrachter des Videos selbst kurz innehalten müssen, um zu überprüfen, ob das Pferd die richtige Anzahl an Hufschlägen vollführt. Der Titel des Videos ist dann auch nicht etwa „Rechnen“, sondern „Zählen“ und bezieht sich damit weniger auf die vorgebliche Leistung des Pferdes als auf die des Publikums, das unwillkürlich das Klopfen des Hufs mitzählt. So wird der Rezipient selbst zum Versuchskaninchen in einem absurden Setting und bleibt sich bis zuletzt unsicher darüber, ob das Pferd nun „korrekt“ geantwortet hat oder nicht. Damit entlarvt Hopf das originale Experiment als bereits fehlgeleitet und von den falschen Fragen im Umgang mit Tieren getragen. Indem sie sich in der Rolle der Pferdepflegerin selbst inszeniert, bezieht sie Stellung für das Pferd und identifiziert sich eher mit denjenigen Personen, die im täglichen Leben partnerschaftlich mit Tieren umgehen und ihr Leben teilen, als mit den Forschern. Die sind wohl ebenso sehr aus Sensationslust wie aus wissenschaftlicher Profilierungssucht angereist, erleben nur einen punktuellen, höchst artifiziellen und konstruierten Ausschnitt seiner Lebenswirklichkeit und glauben dann, sich eine gültige Meinung über ihr Untersuchungsobjekt gemacht zu haben. In der räumlichen Anordnung des Videos verschmelzen Bühne, Stall und Labor zu einer einzigen theatralen *Mise-en-scène* und die vorgeblich überlegene humane Denkfähigkeit wird als Travestie und das Wissenwollen als bloßes Überlegenheitsgebaren vorgeführt. So stellt Judith Hopf in ihrer Arbeit klar, dass die ethische Berücksichtigung, die Tieren entgegengebracht werden muss, nicht an deren abstrakten Mathematikenkenntnissen festzumachen sein kann, lässt aber offen, welche anderen Begaubungen das Pferd haben mag. Doch es wird im Video von der Kamera gewissermaßen liebkost: Man sieht in Nahaufnahme in verschiedenen Einstellungen seinen flatternden Schweif, seine zitternden Fesseln, seine zar-

ten Nüstern, seelenvollen Augen und aufmerksamen Ohren. Es wird als Wesen aus Fleisch und Blut mit wachen Sinnen vorgestellt, das das Nahen der Forscherdelegation schon lange vor ihrem Eintreffen zu wittern scheint. Lediglich die Trainingsleistung, die im Vorfeld für die Produktion des Videos nötig gewesen sein muss, spielt auf eine Beziehung zwischen Pferd und Halterin an. Das reale Pferd, das im Video die Rolle des Hans übernimmt, muss insofern die Wünsche der Künstlerin verstanden haben, als dass es in der Lage war, die gewünschten Hufbewegungen auf Kommando auszuführen. Der Zuschauer weiß nicht, mit welchen Methoden das Pferd trainiert wurde und wie seine sonstigen Haltungsbedingungen waren. Doch im Film sieht man die Künstlerin das Pferd striegeln und longieren, sie scheinen eine vertrauensvolle Beziehung zu haben; beide werden in einigen Einstellungen auch miteinander parallelisiert, z.B. wenn beide gemeinsam von hinten zu sehen sind. Auch wenn davon auszugehen ist, dass das Tier nicht gefragt wurde, ob es Protagonist in einem Kunstwerk sein möchte, ist es doch das einzige Wesen im Film, das nicht lächerlich gemacht wird.

Im Video erlischt das Interesse der Wissenschaftler, sobald das Pferd die gewünschte Leistung nicht mehr erbringt und sie verschwinden so schnell, wie sie gekommen sind. Tatsächlich wird denjenigen Tieren, denen menschenähnliche Fähigkeiten zugesprochen werden, in der Regel größere moralische Berücksichtigung zugestanden. Das sind vor allem Affen, Delphine oder Rabenvögel. Projekte wie das Great Ape Project, das sich für Grundrechte für Große Menschenaffen einsetzt oder die Helsinki Declaration, die sich für Individualrechte für Wale und Delphine stark macht, sind Belege hierfür. Als Grund für einen höheren Wert solcher Tiere wird meist deren hohe Kognitionsleistung angeführt. Und Spezies wie Krähen werden z.B. damit aufgewertet, dass sie als „gefiederte Affen“ bezeichnet werden. Dabei werden artspezifische Fähigkeiten dieser Tiere, die bei Menschen nicht oder kaum ausgeprägt sind, übersehen und insbesondere bei den Tieren, die von Menschen genutzt werden, gar nicht erst gesucht.

Die überlegene Körperintelligenz vieler Tiere wie etwa die von Pferden, die u.a. vom klugen Hans eindrucksvoll bewiesen wurde, zählt als Kriterium ethischer Rücksichtnahme nicht. Daher gehen weiterhin die meisten Laborexperimente bei der Suche nach quasi-menschlichen Fähigkeiten bei Tieren zutiefst anthropozentrisch vor und übervorteilen damit viele Tiere auf unfaire – und wie Judith Hopf entlarvt – höchst manirierte Weise.<sup>4</sup> Tierversuche sollen – wie auch im Fall des Klugen Hans – meist klären, inwiefern die Versuchsobjekte ähnlich oder anders sind als „wir“, wobei dieses „wir“ als die Norm angesehen wird, an der sich die Tiere messen lassen müssen. Der konventionelle Versuchsaufbau verlangt vom beobachteten Tier, dass es sich den Fragen, die die Forscher an es stellen, genauso unterwirft wie den Antworten und Interpretationen, die die Forscher nach der Beobachtung liefern. Darauf, dass diese Schlussfolgerungen oftmals anthropozentrische Vorannahmen bestätigen und die jeweiligen Tests so angelegt sind, dass die bewussten oder unbewussten Glaubenssätze und Theorien der Forscher verifiziert werden, ist in jüngster Zeit vermehrt hin-

gewiesen worden, u.a. von Vinciane Despret. So werden oftmals Probleme durch Wissenschaftler konstruiert und definiert, die nichts mit dem betreffenden Tier zu tun haben und durch die man daher auch nichts über diese Tiere lernen kann. Vinciane Despret hat betont, wie wichtig es ist, den Tieren, mit denen man sich beschäftigt und über die man etwas (über die Welt) erfahren will, mit Höflichkeit zu begegnen. Höflichkeit definiert sie als eine Aufmerksamkeit gegenüber den Interessen des Tieres. Nach Despret sollten vor allem Ethologen nach für das Tier sinnvollen Fragen suchen, die sie ihnen stellen können. Dies müssen Fragen sein, die auch für das Tier relevant sind, sonst wird es sich verweigern, das Interesse verlieren oder einfach nicht zeigen können oder wollen, wozu es wirklich fähig ist (siehe Despret 2002).

An diesen Gedanken anschließend, könnten auch neue Aufgaben für die Kunst formuliert werden: Künstler, die eine besondere Aufmerksamkeit und Achtsamkeit für die Körperintelligenz von Tieren entwickeln, könnten ihre Aufgabe darin sehen, mit Hilfe von Kunstwerken für bestimmte tierliche Fähigkeiten zu sensibilisieren, die ansonsten unbemerkt bleiben würden. Dies erfordert die genaue, unvoreingenommene und ungeteilte Beobachtung von Tieren und ihrem Verhalten. Dabei darf die Beobachtung nicht von einer bestimmten Erwartungshaltung, Zielgerichtetheit oder Ergebnisorientierung geprägt sein, wie das etwa bei Ethologen der Fall ist. Nicht das standardisierbare oder kategorisierbare Verhalten, sondern eher Abweichungen von der Norm oder ganz und gar unerklärliche Aktivitäten könnten Künstler dann interessieren. Die Offenheit in Bezug auf Fragestellungen und der eher experimentelle Charakter ist eine der Stärken von Kunst und kann möglicherweise zum besseren Verständnis der besonderen Fähigkeiten von Tieren nutzbar gemacht werden. Höflichkeit Tieren gegenüber wäre dann, sie nicht als Beobachtungsobjekte wahrzunehmen, sondern als soziale Wesen, mit denen man interagieren und kommunizieren kann, und sie in ihrem Kommunikationsverhalten ernst zu nehmen, selbst wenn man es nicht restlos versteht. Im Fall des Klugen Hans hätte ein solches höfliches Sich-Einlassen auf seine „Antworten“ die Augen für seine außerordentliche Sensibilität, Körperintelligenz und eventuell sogar Empathiefähigkeit (in dem Sinne, dass er sich von Gefühlen anstecken ließ) ergeben.

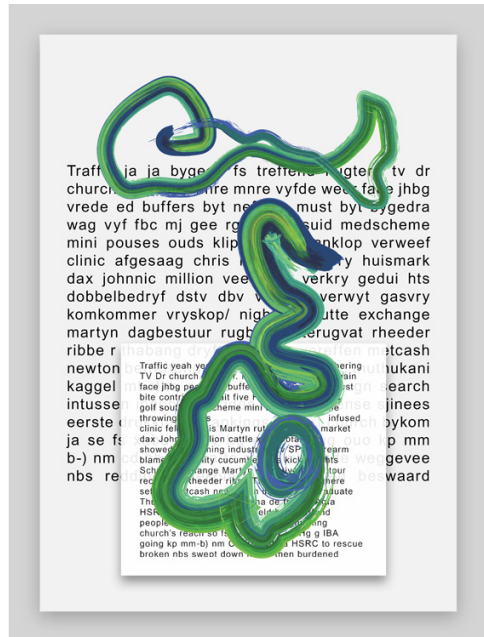
Judith Hopf deckt auf, dass es nicht notwendigerweise menschliche Forscher sind, die alles besser wissen und die Dinge durchschauen. Das einzige Wesen im Video, das authentisch und nicht ridikülisiert dargestellt ist, ist das braune Pferd, das hier auf entlarvende Weise als Forschungsobjekt erkennbar wird.<sup>5</sup> Hopf durchschaut, dass Menschen dazu tendieren, alles ausdeuten zu wollen und keine große Toleranz für Vagheit haben. Das bedeutet auch, dass jede Äußerung eines Tieres in eine wie auch immer geartete Sprache übersetzt werden soll. Dem entzieht Hopf sich, indem sie durch eine kreative Übertragung von tierlichem historischem und zeitgenössischem Tun eine eindeutige Lesbarkeit biosemiotischer Prozesse verweigert und jeden Versuch der Entschlüsselung ironisiert.



### 3. Mapping kollektiver Intelligenz. Adriana Ramić: *The Return Trip is Never the Same (after Trajets de Forumis et Retours au Nid by Victor Cornetz, 1910)* (2014)

Mit anderen Spuren, nämlich denen von Ameisen beschäftigt sich die amerikanische Künstlerin Adriana Ramić in ihrer Arbeit *The Return Trip is Never the Same (after Trajets de Forumis et Retours au Nid by Victor Cornetz, 1910)* von 2014 (siehe Abb. 3). Sie unterzieht die Insektenspuren mehreren Übersetzungsprozessen, bis sie ein Eigenleben zu führen scheinen. Die originalen Ameisen beziehungsweise Ameisenwege, die den Ausgangspunkt ihrer Arbeit bedeuten, hat sie dabei (ebenso wie Judith Hopf den Klugen Hans) nur vermittelt kennengelernt. Sie stieß in Paris auf das titelgebende Buch des Topographen und Bautechnikers Victor Cornetz, in dem der Autor Bewegungen von Ameisen präzise nachgezeichnet hat. Welches Forschungsinteresse Cornetz dabei trieb oder welche Erkenntnisse seine Studien ergaben, ist für Ramić unerheblich. Im Titel der Arbeit zitiert sie jedoch eine Beobachtung Cornetz', dass nämlich der Rückweg einer Ameise von einer Futterquelle zu ihrem Nest niemals der gleiche ist wie der Hinweg. Umwege und Exkurse unternimmt auch die Künstlerin, indem sie direkte Wege und Einbahnstraßen vermeidet. In ihrer künstlerischen Übersetzung fuhr sie die Ameisenpfade aus Cornetz' Buch auf einem Touchscreen mit Swype-Funktion nach. Swype ist eine lernfähige Eingabemethode, die aus den Fingerbewegungen des Nutzers gesuchte Wörter erkennt und speichert, wenn diese häufig benutzt werden. Die Finger müssen nicht angehoben werden, während sie von Buchstabe zu Buchstabe wandern. Auf diese Weise generierte Ramić mittels Swype Worte aus den ursprünglich unsichtbaren Ameisenwegen, die von Cornetz beobachtet und aufgezeichnet und dann als Linien in seinem Buch gedruckt worden waren.

Die entstandenen Worte bezeichnen etwas, das in gewisser Weise in einer vielfach übermittelten indexikalischer Verbindung mit den Ameisenpfaden stand, ohne einen sinnhaften Zusammenhang dazu zu haben. Für sich genommen bildeten die Worte teilweise durchaus rudimentäre semantische Einheiten.



**Abb. 3:** Adriana Ramić, *The Return Trip is Never the Same*.

Ramić ging aber noch einen Schritt weiter und ließ die Wort- und Satzgebilde von einem Google-Translator-Programm in alle verfügbaren Sprachen übersetzen. Die so entstandenen Texte wiederum zeigt sie in Ausstellungen auf einem Ipad überlagert von den mit den Fingern nachgefahrenen Ameisenspuren. Die gewissermaßen von einem technologisch Unbewussten geschaffenen Texte entfalten eine Art Dada-Poesie, die von den Finger-/Ameisenspuren weiter verunklart werden. Digitale und analoge Auto-poiesis stehen sich gegenüber und kommentieren sich wechselseitig. Die auf dem so vertrauten tragbaren Gerät präsentierten „Fremdsprachen“ zeugen von einer so absoluten Alterität, dass jede sinnstiftende Übersetzung verunmöglicht wird. Dennoch versuchen interessanterweise Besucher immer wieder die Texte zu entschlüsseln und eine geheime Botschaft zu entdecken. Dabei werden in den Decodierungsversuchen in der Regel nur die Schrifttexte herangezogen. Die sie überlagernde Körperschrift, die eigentlich näher am organischen Ursprung (Ameisenspur und Künstlerfinger) ist, wird ausgeblendet. Dabei könnte man eventuell durch den Nachvollzug der Ameisenwege Erkenntnisse über beeindruckende Phänomene nichtmenschlicher Orientierung und Strukturierung sozialer Ordnung gewinnen. Ameisen haben völlig andere Sinneswahrnehmungen als Menschen und orientieren sich über Pheromone und Lichtpolarisation sowie über Ultraschall. Tageszeiten und Wetterverhältnisse können das spezifische Verhalten der Insekten beeinflussen. Beliebte Pfadsysteme weisen womöglich den Weg zu beliebten Futterquellen. Dies und vieles mehr ließe sich an intakten Ameisenpfaden selbst mit dem beschränkten menschlichen Sensorium beobachten. Doch durch die vielfache Vermittlung der originären Spuren, bei der notgedrungen Feinheiten verloren gehen, bleiben selbst simple ethnologische Rekonstruktionen der originären Situation ein eitles Unterfangen.

Damit stellt Ramićs Arbeit auch einen Gegenentwurf zur kybernetisch geprägten Ameisenforschung dar. Charlotte Sleight hat gezeigt, dass Ameisen beziehungsweise die Vorstellung von Abläufen in Ameisenstaaten eine nicht unwesentliche Rolle bei der Entwicklung der Kybernetik gespielt haben. Für Pioniere der Kybernetik und Künstlichen Intelligenzforschung wie etwa Norbert Wiener oder Herbert Simon dienten sie als Modell für die Emergenz von komplexem Verhalten und für die Interaktionen in einfachen Gesellschaften (siehe Sleight 2007; Wiener 1948; Simon 1969). Wenn man jedoch bedenkt, dass die Zusammenarbeit im Ameisenstaat zu komplexen architektonischen Werken führt, ruft Ramić mit ihrer Arbeit auch ein neues Ideal künstlerischer Schaffenskraft auf, das weniger auf der Leistung eines Individuums als auf kollektiver Produktivität im Dienste der Allgemeinheit beruht. Als Inspirationsquelle für ihre Arbeit nennt Ramić neben Jussi Parikaas Buch *Insect Media* eine Studie von Olga Kostenko von 2012. Bereits einige Jahre zuvor hatten Forscher vom *Netherlands Institute of Ecology* herausgefunden, dass Insekten miteinander kommunizieren können, indem sie Pflanzen als eine Art Telefon verwenden. Indem sie die Wurzeln der Pflanzen fressen, verändern sie die chemische Zusammensetzung von

deren Blättern, woraufhin die Pflanze Signale über sie aussendet. Diese wiederum bringt andere Insekten dazu, neue Futterquellen zu suchen, u.a. um nicht mit den giftigen Verteidigungsmechanismen der betroffenen Pflanze konfrontiert zu werden. Das Team um Kostenko entdeckte nun, dass selbst die Zusammensetzung der Erde dauerhaft verändert ist, je nachdem ob die Pflanzen darin zuvor von wurzel- oder von blattfressenden Insekten vertilgt wurden. Die neuen Pflanzen in dieser Erde spiegelten das Schicksal des vorherigen Bewuchses und teilten so nachfolgenden Insekten mit, wie es ihren Vorgängern ergangen war. Olga Kostenko interpretiert das so:

The new plants are actually decoding a 'voicemail' message from the past to the next generation of plant-feeding insects, and their enemies. [...] The insects are reliving the past.<sup>6</sup>

In diesem Zusammenhang ist der indirekte und selbstorganisierende Koordinationsmechanismus der Stigmergie interessant: Der Ausdruck setzt sich aus den griechischen Worten für ‚Zeichen‘ („Stigma“) und ‚Aktion‘ („Ergon“) zusammen und wurde von Pierre-Paul Grassé im Bezug auf Termitenverhalten eingeführt. Er beschreibt damit das Phänomen, dass jede Spur, die in der Umwelt hinterlassen wird, neue Aktivitäten stimuliert, unabhängig davon, ob sie geplant oder kontrolliert sind oder nicht. Eine popularisierte Variante der Stigmergie wäre etwa die Schwarmintelligenz.

Auch die Ameisen, die Victor Cornetz beobachtet hatte, haben ein Erbe hinterlassen, das sich nun in den digitalen Spuren und Texten in Ramićs Arbeit manifestiert. Fest steht, dass Ramićs Mapping einer kollektiven, für den Menschen weitgehend unverständlichen Intelligenz ästhetisch reizvolle Kartographien hervorbringt. Damit nähert sie sich einer von der menschlichen völlig differenten Vorstellung von Zeit, Raum und Erleben an und schafft dabei eine chaotische Form der kreativen Ordnung, die konventionelle Konzepte von Autorschaft, Inspiration und Intentionalität hinterfragt.

Künstlerinnen tendieren grundsätzlich dazu, genauer hinzuschauen. Das hat u.a. Jonathan Crary in *Suspensions of Perception* auf eindrucksvolle Weise gezeigt (Crary 2001). Am Beispiel von ausgewählten Künstlern der Moderne legt er dar, dass anhaltende Aufmerksamkeit zu innovativen Wahrnehmungen und künstlerischen Lösungen führt, die die Welt nicht stillstellen oder absichern, sondern in Frage stellen und revolutionieren. Durch Verschiebung der Wahrnehmung oder Perspektivwechsel in der ästhetischen Kontemplation kommen sie zu Ansichten der Welt, die sonst unbeachtet geblieben wären. So generieren sie im besten Fall auch eine Wertschätzung für Phänomene, die in ihrem Eigenwert leicht übersehen werden können. Ramić sucht und findet etwas in den Tierspuren und macht es auf poetische Weise sichtbar, ohne es narrativ zu deuten. Dabei akzeptiert sie die Ameisenpfade als indexikalische Zeichen, versucht sie aber nicht zu lesen. Die in diversen analogen und digitalen Medien festgehaltenen und vielfach übersetzen biosemiotischen Spuren sind Zeugnisse der geteilten Agency von Ameisen, Cornetz, Ramić, Swype, Google-Translator und

den Rezipienten. Die Aufmerksamkeit dem tierlichen Anderen gegenüber und das Einlassen auf die völlig fremdartige Perspektive nichtmenschlicher Entitäten, bis sie zur eigenen Perspektive wird, zeichnet dabei das utopische Bild einer Welt, in der Tiere unabhängig vom bloßen Nutzwert wahrgenommen werden. Und der Nutzwert eines Tieres in der Kunst ist neben seiner lesbaren Symbolhaftigkeit seine schöne Gestalt. Beides verweigert Ramić in *The Return Trip is never the same*, was als ethische Haltung den die Arbeit inspirierenden Ameisen gegenüber gelesen werden kann.

#### 4. Wer führt wen? Eva Meijer: *Hond* (2009)

Die meisten Künstler favorisieren in ihrer Auseinandersetzung mit Tieren nicht bloß das Symbolhafte und Ästhetische, sondern grundsätzlich ein visuelles Ergebnis. Dies mag ihrer Profession und Ausbildung geschuldet sein, aber auch einer typisch menschlichen Vorliebe für den Sehsinn. Tatsächlich sind im Bezug auf Tiere aber haptische, olfaktorische, auditive Elemente oftmals wichtiger als das Sichtbare. Donna Haraway nimmt die Etymologie als Aufhänger, um in *When Species Meet* darzustellen, dass das Visuelle oft überbewertet wird, wenn es um die Kategorisierung von Spezies geht. Sie weist darauf hin, dass das lateinische Wort „Spezies“, das als „das Äußere“ oder „die Gestalt“ übersetzt werden kann, von „specere“ kommt, was auch ‚anschauen‘ oder ‚sehen‘ heißt. Die Wortbedeutungen sind aber noch vielschichtiger. Das lateinische „Species“ kann ebenso mit „Blick“ übersetzt werden wie mit „Anschein“, „Ideal“ oder „Traumbild“. Haraway schreibt: „in logic, species refers to a mental impression or idea, strengthening the notion that seeing and thinking are clones“ (Haraway 2008: 17).

Wie um dieser Haltung etwas entgegenzusetzen, schlagen gerade performativ agierende Künstler, ganzheitlichere, körperliche Herangehensweisen vor. Am einfachsten lassen sich intime relationale Praktiken wohl mit Haustieren umsetzen. So erwachsen viele Kunstwerke aus einer tiefen, emotionalen Bindung und körperlichen Nähe, die Künstler zu ihren Hunden oder Katzen haben. Die meisten dieser Arbeiten thematisieren die Interaktion, Kooperation und das liebevolle Miteinander von nichtmenschlichem und menschlichem Tier und bleiben so in der privaten Sphäre. Damit verschleiern sie häufig das in der Beziehung existierende Machtgefälle. Eine Ausnahme stellt die Performance *Hond* der niederländischen Künstlerin Eva Meijer von 2009 dar: Die relativ simpel angelegte Aktion sah vor, dass sich Eva Meijer den ganzen Tag in einem Den Haager Kulturzentrum während eines Kunstfestivals von ihrer Hündin Pika an der Leine herumführen ließ (siehe Abb. 4). Meijer hatte dabei die Leine um den Bauch gebunden und ließ sich immer dorthin leiten, wohin es Pika zog. An das Betrachten von Kunstwerken auf dem Festival war nicht zu denken, wenn diese Pika nicht auch interessierten; eine ungestörte Unterhaltung mit Bekannten war ebenso wenig möglich, wenn Pika nicht ebenfalls Lust darauf hatte. Eva Meijer musste sich setzen, wenn Pika ausruhen wollte und musste das

Gelände nach draußen verlassen, wenn Pika danach war. Offenbar war es für die Hündin zunächst ungewohnt, die führende Rolle einzunehmen, doch nach dem Empfinden der Künstlerin gewöhnte sie sich relativ schnell an die neue Freiheit und traf bald wie selbstverständlich sämtliche Entscheidungen über Aufenthaltsorte, Ziele und Kontaktpersonen. Auch für das Publikum der Performance, das meist nur zufällig und beiläufig auf die stattfindende Aktion aufmerksam wurde, erschloß sich die Versuchsanordnung intuitiv.

Mit einem denkbar einfachen Mittel gelang es Meijer im Raum der Kunst, den täglichen Konflikt zwischen Hund und Halter überdeutlich zu inszenieren und ihn als exemplarisch für die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Spezies sichtbar zu machen: Die Begegnung von Menschen und Haushunden ist immer asymmetrisch. Auch wenn Hunde ebenso wie Menschen soziale und höchst kooperative Teamplayer sind, wird ihnen kaum je die Rolle des gleichberechtigten Partners eingeräumt. Das gilt im Übrigen auch für den Hundesport Agility, den Donna Haraway bekanntlich als positive Kontaktzone der Spezies liest, weil dort Mensch und Hund ein Gespann bilden, um Teamleistungen zu erbringen. Diese sind nach Haraway nur möglich, wenn sich Hund und Mensch aufeinander einstellen, „wenn sich die Spezies treffen“. Tatsächlich existieren beim Agility ganz reale Kontaktzonen: So werden nämlich die roten Markierungen genannt, in denen der Hund ein Hindernis berühren muss, bevor er abspringt. Wenn der Hund diese Aufgabe korrekt meistert, bedeutet dies allerdings nicht nur, dass Mensch und Hund ein gutes Team bilden. Die Kontaktzone, eine willkürliche Regelsetzung, die aus Hundesicht bedeutungslos für die Bewältigung des betreffenden Sportgeräts ist, kann vielmehr auch als Kontrollinstrument gelesen werden, das die bedingungslose Unterordnung des Hundes unter die menschliche Herrschaft visualisiert – und das selbst in Sport und Spiel. Dasselbe führt zunächst auch Meijer über die allgegenwärtige, aber oft übersehene Leine vor: Ein Hund, der ständig an der Leine gehen muss,



**Abb. 4:** Eva Meijer, *Hond*.

leistet eventuell anfangs Widerstand, wird dann aber im wahrsten Sinne des Wortes meist zur Anpassung er-zogen. Damit kann er zum zwar geliebten, aber passiven und unselbständigen Kumpantier werden, der mit seinem Menschen mehr oder weniger freiwillig durch dick und dünn geht. Damit ist der an der Leine geführte beste Freund im Grunde eine fleischgewordene Manifestation des menschlichen Wunsches andere Spezies zu dominieren. Der „verkehrte“ Umgang mit der Leine in Eva Meijers Performance verdeutlicht nicht nur die übliche Praxis der Dominanz, sondern auch die anthropozentrische Konzeption einer hierarchischen Weltordnung in der ein „Partner“ den anderen beherrscht.

Allerdings nutzt Meijer das Kontrollinstrument Leine auf völlig neue Art.<sup>7</sup> In ihrer Performance etabliert sie – viel eher als im Agility – tatsächlich eine positive Kontaktzone, die Raum für relationales Handeln ermöglicht. Die Leine verbindet hier symbolisch und wörtlich zwei unterschiedliche Welten der Wahrnehmung und erschafft die Identitäten von Führender und von Geführter neu. Pika agierte nicht mehr nur gemäß ihrer sozialen Rolle als Haustier, sondern gemäß ihren eigenen Interessen und Wünschen. Natürlich übte auch in dieser emanzipatorisch angelegten Performance die Künstlerin Macht aus. Der Hündin wurde nur temporär im Rahmen eines Kunstwerks die Führungsrolle überlassen, die sie weder zuvor noch in der Folge einfordern konnte. Dennoch lernte Meijer durch aufmerksame Beobachtung und eigenes körperliches Involviertsein während der Aktion viel über Pikas räumliche und atmosphärische Präferenzen und konnte in der Konsequenz auch im täglichen Miteinander außerhalb der Kunstwelt besser auf die Wünsche ihrer Hündin eingehen. Vinciane Despret hat in *The Body We Care For: Figures of Anthro-zoo-genesis*, vorgeschlagen, dass eine ethische Annäherung an Interspezies-Beziehungen nur möglich ist, nachdem man herausgefunden hat, was für beide Beteiligten, die tierlichen und menschlichen, interessant sein kann (Despret 2004). Vielleicht ist Meijer dies gelungen und sie hat ein Interspezies-Kunstwerk entwickelt, das auch von Pika als sinnstiftend oder bedeutsam empfunden wurde. Ihr wurde eine ungewohnte Rolle übertragen, die ihr bisheriges Verständnis der Welt herausgefordert haben mag. Und damit wurde sie nicht nur zur Akteurin in einem Kunstwerk, sondern hat auch etwas erlebt, was Künstlerinnen sich von menschlichen Kunstrezipientinnen erhoffen: eine alternative Perspektive und einen neuen Standpunkt.

Eva Meijer betreibt in ihrer Arbeit im Grunde Feldforschung mit ihrem eigenen Haustier. Auch wenn sie dabei notwendig anders vorgeht als es eine Primatologin mit wilden Tieren tun würde, erinnert ihr Ansatz doch ein wenig an die Pavianforscherin Barbara Smuts. Smuts nämlich fragt sich für die eigene Arbeit mit großer Ernsthaftigkeit, was sie überhaupt mit ihrem Körper tun darf, wenn sie in der Nähe der Affen ist. Durch Misserfolge kommt sie darauf, dass es nicht darum gehen kann, den Pavianen das Gefühl zu geben, sie zu ignorieren, ihnen quasi den Rücken zuzuwenden. Im Gegenteil muss sie sich ihrerseits mit ihrem ganzen Körper als soziales Wesen zu erkennen geben, um im Gegenzug soziale Antworten von den Tieren

zu bekommen. Sie muss eine – in Vinciane Desprets Worten – höfliche Beziehung zu den Affen eingehen. Körperliche Nähe und verkörperte Kommunikation ist nötig, um die Paviane kennenzulernen. Dabei muss sie zulassen, dass auch die Paviane sie kennenlernen dürfen und kennenlernen wollen. Auch für Eva Meijer mag gelten, dass sie Pikas Empathie mit ihr zulassen muss, um selber empathiefähig(er) ihr gegenüber zu werden.

Meijer nutzt ihren ganzen Körper, um der Hündin die Möglichkeit zu geben, ihr zu antworten. Vinciane Despret beschreibt die Veränderung in der Wahrnehmung durch eine solche Praxis mit einem Derridaschen Begriff: „The animal does not react; he / she responds“ (Despret 2010). Wenn man Tiere nicht als bloße Reiz-Reaktion-Maschinen ansieht, sondern ihnen Chancen gibt, situativ immer neu relationale Entscheidungen zu treffen, wird man ihnen wohl auch als Individuum gerechter. Eine solche Höflichkeit dem Tier gegenüber hat auch eine ethische Dimension und kann zu größerem gegenseitigem (!) Respekt in der Tier-Mensch-Beziehung führen.

Smuts beschreibt, wie sie sich selbst veränderte, nachdem sie es zugelassen hatte, sich den Pavianen als soziales Wesen zu zeigen:

I [...] in the process of gaining their trust, changed almost everything about me, including the way I walked and sat, the way I held my body and the way I used my eyes and voice. I was learning a whole new way of being in the world – the way of baboons [...] and I was gradually learning to send such signals back to them (Smuts 1985: 295).

Auch Eva Meijer zeigt sich im Verlauf der Performance ihrer Hündin gegenüber als Kommunikationspartnerin, mit der man verhandeln kann. Dadurch transformierte sich nicht nur die Beziehung zwischen Meijer und Pika, sondern beide Individuen veränderten sowohl ihre eigene körperliche Haltung als auch ihre innere Einstellung zueinander. Man könnte bei diesem Vergleich einwenden, dass sich die von Smuts beschriebenen Paviane in ihrer natürlichen Umgebung befinden, die Hündin jedoch in einem fremden Umfeld. Doch auch wenn Hunde normalerweise in den meisten Kunstaustellungen nicht erlaubt sind, befindet sich Pika doch in Räumlichkeiten, die für sie wohl wie jedes andere öffentliche Gebäude wirken dürften. Somit ist auch das Festivalgelände für eine Meijers Hündin ähnlich wie etwa die Amsterdamer Innenstadt so etwas wie eine „natürliche“ Umgebung. Ein weiterer Einwand könnte darin bestehen, dass die Paviane sich ihren Aufenthaltsort selbst gewählt haben, Pika aber nicht. Doch auch hier gibt es Parallelen: Die meisten der Paviane folgen vermutlich einem sozialen Gruppenswang bzw. einem ranghohen Tier und nicht nur ihren individuellen Bedürfnissen. Selbst ohne Leine wäre wohl auch Pika ihrer wichtigsten sozialen Bezugsperson bereitwillig in das Ausstellungsgebäude gefolgt. Man kann vermuten, dass Pika die Nähe von Eva Meijer als „natürliche“ Umgebung ansieht.

Gleichzeitig aber versinnbildlichte die Performance eine unbequeme Wahrheit: Menschen sind (und das nicht nur über die Leine) an Hunde gebunden – und daraus erwächst eine Verpflichtung: Menschen müssen die Bedürfnisse ihrer Haustiere berücksichtigen, wenn sie eine wirkliche Beziehung zu ihnen haben möchten. Auf kreative und achtsame Weise visualisiert Eva Meijer so durch Schaffung einer performativ erlebbaren Kontaktzone, dass die anthropozentrische Vorstellung einer konsistenten, hierarchisch geordneten Welt eine willkürliche Konstruktion ist und nicht „naturgegeben“.

### 5. **Walk on the wild side. Varsity of Maneuvers: *Shān Yáng de Dào* (2011)**

Dies mag auch eine Überlegung sein, die die Kunstwerke von Varsity of Maneuvers inspiriert. Birgit Binder und Jorda Planellas bilden diese deutsch-spanische Künstlergruppe, die seit vielen Jahren gemeinsam Werke schafft, in denen ebenfalls untersucht wird, wie Lebewesen physisch Beziehungen zu ihrer Umwelt eingehen. Ebenso wie bei Eva Meijer gehen sie bei ihren Überlegungen von Bewegung als konzeptuellem Ausgangspunkt ihrer Arbeit aus.<sup>8</sup>

Für das Projekt *Shān Yáng de Dào* folgte Varsity of Maneuvers für mehrere Tage wilden Ziegen in Großbritannien in ihrem Lebensraum in Snowdonia, im Valley of Rocks in Lynton und im Cheddar Gorge in der Nähe von Bristol. Wilde Ziegen sind nicht sehr scheu, aber manchmal brauchte das Duo eine lange Zeit, um die Tiere überhaupt zu finden. Um den ungefähren Aufenthaltsort von einzelnen Herden zu erfahren, führten sie im Vorfeld eine Reihe Interviews mit diversen Ziegenexperten, z.B. mit Ziegenhirten und Mitarbeitern der British Feral Goats Research Society. So lernten sie schon vor ihrer Feldforschung einige der Besonderheiten der Tiere besser zu verstehen.

Vor allem interessierten sie sich für die dem Menschen weit überlegenen Fähigkeiten der Ziegen, in steinigem, steilem Terrain zu navigieren. Varsity of Maneuvers legte Wert darauf, dass sie während der Arbeit in den Bergen von Snowdonia weder versteckt noch getarnt operierten und auch nicht versuchten, so zu tun, als seien sie selber Ziegen:

It took about 3 days to gather this material. Neither being disguised, camouflaged nor pretending to be goats ourselves, just studying their movements in detail with a camera on a tripod.<sup>9</sup>

Die künstlerische Strategie erschöpfte sich allein im – manchmal mühevollen – Folgen, aufmerksamen Hinschauen und Filmen während die Ziegen mit traumwandlerischer Sicherheit steilste Abhänge auf- und abklettern.



In gewisser Weise ist die Methode mit Eva Meijers Strategie vergleichbar, die ebenfalls einem Tier folgte und alle seine Bewegungen mitmachte, ohne regulierend einzugreifen. Anders als Eva Meijer beschäftigt sich Varsity of Maneuvers aber nicht mit einem angeleiteten Kumpantier, sondern mit freilebenden Tieren. Die Ziegen von Snowdonia waren allerdings einmal Haustiere – Ziegen gehören zu den am frühesten domestizierten Tieren –, denen es gelungen ist, die menschliche Sphäre zu verlassen und die nun vom Menschen unabhängig leben. Als „verwilderte“ Tiere haben sie bereits einmal erfolgreich Widerstand gegen menschliche Einflussnahme demonstriert. Dem zollte Varsity of Maneuvers Respekt und akzeptierte die selbst erlangte Autonomie und Souveränität der Ziegen. Auch wenn von keiner Seite Interaktionen angeboten wurden, schuf die achtsame und durch das stetige Folgen teilnehmende Beobachtung dennoch eine gewisse Verbindung zu den Tieren. Man könnte das Projekt deshalb auch als Spurensuche nach dem verlorenen Band zwischen den beiden Spezies lesen.

Varsity of Maneuvers konzentrierte sich in ihrer artistic research auf die Kletterfertigkeiten der Ziegen, um eine rein menschliche Schwäche zu thematisieren: Akrophobie, die irrationale Furcht vor großen Höhen. Tiere entwickeln diese Angst in der Regel nicht, bei Menschen ist sie weit verbreitet. In der Arbeitsphase, die den Interviews und der Beobachtung der Ziegen folgte, entwickelten Varsity of Maneuvers eine Verhaltenstherapie auf Basis ihrer über die Ziegen gewonnenen Erkenntnisse, um Höhenangst zu behandeln. Diese Therapie führten sie in Workshops mit Freiwilligen durch und dokumentierten sie im Film *The Way of the Goat*. In diesem Film sieht man auf einem Split Screen auf einer Seite Ziegen am Berg navigieren, auf der anderen Seite Menschen in einem ähnlichen Terrain (siehe Abb. 5).



**Abb. 5:** Varsity of Maneuvers, *The Way of the Goat*.

Elizabeth Grosz hat Kunst als einen Modus von Aktivitäten beschrieben, die die Beziehung des Körpers zur Erde betrifft (siehe Grosz 2008). Dabei ist es egal, ob es sich um menschliche oder nichtmenschliche Körper handelt. Tatsächlich ist die Unterscheidung der Spezies in dieser Arbeit verunklärt. Die Menschen scheinen in gewisser Weise die Ziegen zu imitieren beziehungsweise sich in einer Art und Weise zu bewegen, die vom „Geist der Ziege“ inspiriert ist. Manche der Sequenzen sehen aus wie Yoga- oder Tai-Chi-Übungen und tragen auch ähnlich klingende Namen wie etwa „The goat follows the goat“ (Gruppenübung, bei der eine Person führt und dabei die gesamte Gruppe und deren Fähigkeiten im Auge behält), „The goat standing on a diamond“ (auf allen Vieren auf dem kleinstmöglichen Platz stehen) oder „The goat looking beyond“ (auf allen Vieren mit hängendem Bauch und Kopf zwischen den Schultern von einem Vorsprung in die Tiefe schauen). Anweisungen wie „fokussiert und ruhig“ zu bleiben, „durch den Abgrund hindurchzusehen“ oder „loszulassen“ haben ebenfalls Anklänge an fernöstliche Kampfkunst. Tatsächlich betitelt Varsity of Maneuvers das gesamte Projekt mit einem chinesischen Namen: „Shān Yáng de Dào“ bedeutet übersetzt nichts anderes als ‚Weg der Ziege‘. Ihre Suche nach dem Wissen der Ziegen lässt sich so mit anderen menschlichen Erkundungen tierlicher Fähigkeiten etwa im Kung-Fu vergleichen. In manchen Shaolin-Techniken, die Tierimitationen beinhalten, z.B. im Kranich-Stil, versuchen die Kämpfer bekanntlich ebenfalls die Erdschwere zu überwinden. Varsity of Maneuvers ist aber nicht nur von chinesischen Kampfkünsten beeinflusst, sondern auch von nordamerikanischen Indianerkulturen, in denen Tiere als dem Menschen ebenbürtig betrachtet werden. In diesen Kulturen dienen die genaue Beobachtung sowie das Jagen von Tieren dazu, die eigenen mentalen und physischen Fähigkeiten zu steigern und sich so als Mensch zu perfektionieren.

Varsity of Maneuvers vermischt eine romantisch-nostalgische Vorstellung von Tieren als spirituelle Vorbilder oder Gefährten mit ihren eigenen Beobachtungen und dem Expertenwissen der Ziegenhirten und Ziegenschützer.

Manche Künstler, die mit freilebenden Tieren arbeiten, belassen es dabei, die Wildheit und Fremdheit der Tiere zu bewundern. Dadurch beschränken sie die Möglichkeit, eine emotionale Verbindung mit den Tieren herzustellen. Andere Künstler versuchen, wilde Tiere zu zähmen oder zu manipulieren, ohne zu respektieren, dass diese Tiere kein Interesse an menschlicher Interaktion haben. Varsity of Maneuvers schlägt einen anderen Weg ein, indem sie mit großer Neugier, Aufmerksamkeit und Achtsamkeit Tiere beobachtet, ohne sie „erobern“ zu wollen. Die Künstlergruppe lernt aus verschiedenen Quellen, hört Experten zu, sieht Ziegen an und vermeidet in beiden Fällen Manipulationen. *Shān Yáng de Dào* ist nicht gewalttätig und das erlangte Wissen wird weder in der Explorations- noch in der Umsetzungsphase gegen die Tiere verwendet. Die Arbeitsergebnisse werden aber auch nicht direkt zum Wohle der Tiere genutzt, sondern um Menschen zu therapieren, indem sie sich auf ihre tierlichen Wurzeln und verschüttete „natürliche“ Kapazitäten rückbesinnen.

Eine solches Lernen von anderen Tieren hat auch eine ethische Komponente: Um die Ziegen erfolgreich nachahmen zu können – also z.B. einen besonders sicheren Stand zu erlangen –, kommt man nicht umhin, die spezifischen Fähigkeiten der Tiere wertzuschätzen. So muss die Tatsache, dass man als Mensch auch mit intensivem Training niemals die überragende Geländegängigkeit einer Ziege erreichen wird, Bewunderung für diese besonderen Kompetenzen auslösen. Und durch das Einfühlen in ein anderes Wesen kommt man ihm als Individuum sowohl körperlich als auch geistig sehr nahe. Über den Umweg über den eigenen Körper wird man sich der Verletzlichkeit der Ziegen in gefährlichem Terrain bewusst, so dass die Ziegen als moralisch zu berücksichtigende Wesen erlebbar werden.

Natürlich enthüllt auch „Der Weg der Ziege“ zwangsläufig mehr über die Sicht der Künstler auf Tier-Mensch-Beziehungen als über die Tiere selbst. Mit Hilfe der Ziegen entwickeln Varsity of Maneuvers einen Kommentar zur menschlichen Identität und schaffen menschliche Kunst. Das audiovisuelle Ergebnis des Projekts, der entstandene Film, und das begleitende Material sind ästhetisch sehr suggestiv und legen durch die künstlerische Inszenierung des Themas eine ebenfalls achtsame Rezeptionshaltung nahe. Das vorgeführte performative Ziege-Werden dient der menschlichen Selbstvervollkommnung, weckt aber gleichzeitig Respekt für die überlegenen Fähigkeiten anderer Spezies. Tatsächlich sei ihr Anliegen, so die Künstler – in Anspielung auf Donna Haraway –, die körperlichen Fertigkeiten und geistigen Fähigkeiten der „significant climbing others“ zu würdigen.<sup>10</sup>

Die Faszination des Kunstwerkes besteht dabei gerade darin, dass die kreative Umsetzung ausschließlich die tierlichen Bewegungen und die besonderen Navigationsfähigkeiten der Tiere fokussiert, ohne den dahinterliegenden tierlichen Geist entziffern (und damit beherrschen) zu wollen.

## 6. „Nachsch-Affen“<sup>11</sup> in Ines Lechleitners *Puzzle box* (2009)

Das Gleiche gilt für die Arbeiten der Österreicherin Ines Lechleitner. Sie beschäftigt sich mit Gorillas in einem Zoo, also mit Wildtieren, die nicht mehr frei leben oder noch nie frei waren, weil sie bereits in Gefangenschaft geboren wurden. Obwohl Zootiere nicht domestiziert sind, befinden sie sich – mutmaßlich gegen ihren Willen – in menschlicher Obhut. Es stellt sich also die Frage, wie man mit solchen Tieren respektvoll und verantwortungsvoll künstlerisch umgehen kann. Die meisten Künstler, die sich Zootieren annehmen, fokussieren das Unrecht, das die Institution Zoo den Tieren antut. Andere versuchen auf kreative Weise das Leben der Zootiere zu bereichern, indem sie Kunst für diese Tiere machen und beispielsweise anregende Spiele entwickeln. Beide Ansätze sind gut gemeint, haben aber oft einen paternalistischen Beigeschmack und sind zuweilen künstlerisch weniger interessant.

Ines Lechleitner vermeidet mit ihrer Herangehensweise sowohl jede Bevormundung als auch eine eindeutig kritische Haltung Zoos gegenüber.

Ihre Methode ist, ebenso wie die von Varsity of Maneuvers und von Eva Meijer, die achtsame Beobachtung und die unvoreingenommene Akzeptanz der Präsenz der Tiere: Lechleitner besucht über fünf Jahre lang dieselbe Gruppe Westlicher Flachlandgorillas in einem Münchner Zoo. Dort filmt und fotografiert sie die Affen, bevor sie 2009 schließlich ihr umfangreiches Buchprojekt *Puzzle box* realisiert. Es versammelt in einer grünen Kartonschachtel ein großformatiges Heft mit einer Serie von 17 Schwarz-Weiß-Fotografien der Affen in ihrem Gehege, Linienzeichnungen, die die Bewegungen der Kamera nachvollziehbar machen und einer Reihe wissenschaftlicher und essayistischer Texte bekannter Affenexperten, die das Projekt kommentieren und eine große, aufklappbare handgezeichnete Bewegungskarte mit dem Titel *Space/Positions/Movements* (siehe Abb. 6) sowie eine DVD mit den beiden Filmen *Movement and positions in space* und *Entering and leaving the frame*, die die Gorillas aus jeweils verschiedenen Perspektiven in Aktion zeigen.

Lechleitner spielt mit dem Titel *Puzzle box* und der Form des Buchschubers auf die mit Leckereien gefüllten Beschäftigungsboxen an, die Zoowärter in die Gehege von Affen hängen und die ursprünglich für psychologische Experimente mit Tieren entwickelt wurden. Der Erfinder der Puzzle Box, Edward Thorndike, wurde vor allem dafür kritisiert, dass er Tiere unter hochkontrollierten Laborbedingungen testete (siehe z.B. Darity 2008: 358f.). Viele seiner Gegner vertraten die Meinung, dass die sterile, reizarme Testumgebung die betreffenden Tiere in ihrem Verhaltensrepertoire einschränkte und dem Experimentator jede Möglichkeit nahm, bedeutungsvolles Verhalten in seinen Testobjekten zu entdecken.

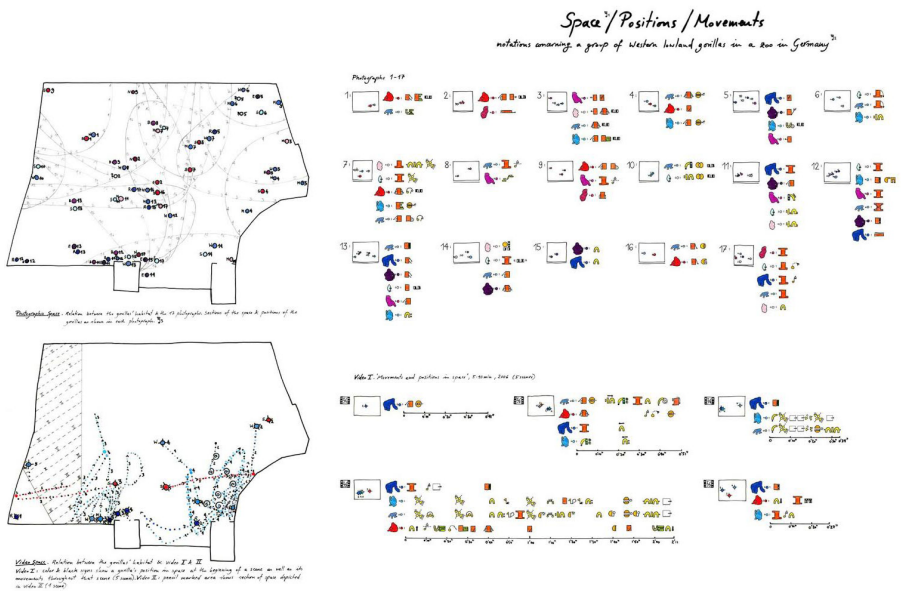


Abb. 6: Ines Lechleitner, *Puzzle box* (Ausschnitt).

Ähnliches mag für Gorillas in einem Zoo gelten. Vielleicht machen Tiere die interessantesten Dinge, wenn niemand hinschaut, ganz sicherlich machen sie sie nicht im restriktiven Umfeld eines Tierversuchslabors und vielleicht auch nicht in Gefangenschaft. Ines Lechleitner hat sich dennoch entschieden, die Affen bei ihren Interaktionen und Bewegungen in ihrem Gehege über Jahre hinweg aufmerksam zu beobachten. Das tut sie jedoch ohne ein besonderes Testsetting aufzubauen und ohne eine außerkünstlerische Fragestellung zu formulieren. Mit den Mitteln der Kunst erschafft sie so eine Subversion der historischen Puzzlebox, die die Affen weder testet noch belästigt und damit den Wissensdurst von Behavioristen auf subtile Weise als potentiell gewalttätig oder zumindest aufdringlich zur Diskussion stellt.

Lechleitner fängt mit ihrer Filmkamera die Aktivitäten jedes einzelnen Gorillas in seinem Umfeld und in seiner Beziehung zu den anderen Affen ein und zeichnet dann jede Position und jede Bewegung mit großer Präzision und Sorgfalt in einer Karte nach. Clare Palmer spricht über den „intentionalen Zustand“, in dem die Tiere ihre Aufmerksamkeit auf Objekte oder Angelegenheiten richten: „they can be in states of ‘about-ness’ with respect to the world“ (Palmer 2010: 27). Lechleitner erkennt, wie die Affen, die sie beobachtet, dieses Angelegentlichsein demonstrieren, indem sie Raum besetzen, Positionen einnehmen, sich in der Zeit bewegen und damit Welt schaffen. Die auf Grundlage der Affenaktivitäten entstandene Karte sieht auf den ersten Blick kryptisch aus, erschließt sich aber durch die mitgelieferte Legende schnell: Für spezifische Körperbewegungen und -positionen hat die Künstlerin jeweils zeichnerische Kürzel entwickelt, die auf der Karte in eine reizvolle grafische Choreographie überführt werden. Die meisten Chiffren sind leicht lesbar: Weibliche Gorillas sind rot markiert, männliche blau, Pfeile zeigen Bewegungsrichtungen an, sitzende Positionen sind mit einem hochkant stehenden Viereck bezeichnet, liegende Positionen mit einem horizontal ausgerichteten Viereck, Laufen wird durch einen dynamischen Bogen wiedergegeben usw. Lechleitner adaptiert und ironisiert so naturwissenschaftliche Ethogramme, die ebenfalls jede einzelne Handlung von Tieren dokumentieren – allerdings um dem, was dokumentiert wurde, nachträglich Sinn zu geben. Mit ihren offenbar sinnlosen Kartographien entlarvt Lechleitner dieses Vorgehen als zum Scheitern verurteilt. Sie versucht keine wissenschaftliche Hypothese zu belegen und hat keine ethologische Beweisführung zum Ziel. Stattdessen richtet sie ihre volle Aufmerksamkeit auf scheinbar marginale Szenen und hält schlicht Beobachtungen fest, ohne die entstehenden Bilder in eine Narration einzubetten. Mit ihrer Karte, die jede Bewegung und jede Pose in ein ästhetisch reizvolles Schaubild überführt, besteht sie darauf, dass diese Affen es wert sind, dass man sie aufmerksam anschaut: Lechleitner zwingt ihr Publikum dazu, hinzuschauen, wie Gorillas ihren Tag verbringen und dabei auch unspektakuläre Situationen, in denen nichts oder nicht viel geschieht, zu würdigen.

Doch sie fotografiert, filmt und kartographiert nicht nur, sie fragt auch bekannte Affenexperten nach ihrer Sicht auf ihr Projekt. Unter den Autoren, die zu *Puzzle box* beigetragen haben, sind Künstler, Primatologen,

Philosophen und Biologen, darunter Vinciane Despret, Volker Sommer und Markus Wild. In den Texten wird beispielsweise darüber reflektiert, ob die Wildnis oder der Zoo das natürliche Habitat dieser Gorillas sei und welche Rolle die Technologie – etwa die Kamera – in Tierbeobachtungen spielt. Christina Wessely etwa argumentiert, dass Zootiere hybride Objekte darstellen, weil sie sowohl natürliche Wesen als auch Artefakte seien, die menschliche Konzepte und Ideen manifestierten. Sie befänden sich auf der Bühne des Zoo und seien damit Teil einer durchkonstruierten Landschaft (Wessely 2010). Diese Vorstellung könnte in Beziehung zu Lechleitners Übersetzung scheinbar natürlicher Bewegungen in die stilisierte und hoch-artifizielle Form der Karte gesetzt werden. Die Karte würde dann als Script eines absurden Theaterstücks gelesen werden können, bei dem jeder Auftritt und Abgang peinlich genau markiert ist. Dies korrespondiert dann auch mit dem Film *Entering and leaving the frame*, der mit unbeweglicher Kamera operiert und nur die Aktivitäten in nur einer der Ecken des Geheges filmt. Die wissenschaftlichen Texte in der Box bedienen jedoch nur scheinbar das menschliche Verlangen, Wissen zu vergrößern: Sie machen nur assoziative Interpretationsangebote und beanspruchen keine Deutungshoheit – weder über die Affen noch über das künstlerische Projekt.

Ebenso richten sich die verschiedenen Elemente des visuellen Materials von *Puzzle box*, die Fotos, Videos und Karten zwar an die menschliche Schaulust, sind aber in ihrer Bevorzugung unspektakulärer Motive nie voyeuristisch. Lechleitner bemüht sich den tierlichen Akteuren gegenüberzutreten, ohne diese zu beeinträchtigen oder zu verändern. Sie erlaubt den Gorillas so zu bleiben, wie sie sind – sowohl innerhalb des Kunstwerks als auch innerhalb des Zookäfigs. Lechleitner beschreibt ihre künstlerische Praxis in anderem Zusammenhang auch als Suche nach „Momenten konzentrierter Beschäftigung, die eine Sphäre der Autonomie erschaffen“.<sup>12</sup>

Die beiden Videos in der Box verdeutlichen dies am besten: Hier ist zu sehen, wie die Gorillas eine Familie bilden, die ihren Alltag meistert. Alle Details der Umgebung wie etwa die architektonischen Besonderheiten des Geheges erinnern zwar ständig daran, dass sie gefangene Tiere sind, dennoch scheinen die Affen eine private Zone innerhalb der Öffentlichkeit des Zoos zu besetzen und zu beanspruchen. Sie genießen offenbar die gegenseitige Gesellschaft; die Kinder spielen miteinander, jeder geht seinen individuellen Beschäftigungen nach. Indem Lechleitner die Strukturen der täglichen Routine im Gehege dokumentiert, akzeptiert sie die Agency der Gorillas und ihre sogar in Gefangenschaft unabhängige Existenz. Dabei bleibt ihr Blick auf die Affen stets distanziert und unaufdringlich, insbesondere wenn man sie mit demjenigen der schemenhaft sichtbaren, aber stets hörbaren Zoobesuchern vergleicht: Vor allem die Kinder schreien laut und klopfen ungeduldig an die Scheiben. Menschen wirken wie Eindringlinge in die verglaste Welt der Gorillas und jeder ihrer Versuche, Kontakt herzustellen, scheitert. Nur die Gorillas selbst besitzen die Macht, Begegnungen zu initiieren. So endet dann auch der Film *Movement and positions in space* überraschend mit einem erwiderten Blick: In der letzten, ergreifenden Szene

des Videos schaut eine Gorillafrau direkt und aus nächster Nähe in die Kamera und verharret so. Dieser Blick verkehrt das Verhältnis von BeobachterIn und Beobachtetem auf entlarvende Weise.

Passenderweise beschreibt der Primatologe Frans de Waal in einem der Texte im Booklet von *Puzzle box* seinen ersten Blickkontakt mit einem Affen als ein Erlebnis, das sein Leben veränderte und als einen Moment, in dem er „augenblickliche Verwandtschaft“ fühlte (de Waal 2010: o.S.). Das mag auch für diesen nur medial übermittelten Blick gelten. Indem Lechleitner als Schlussakkord der gesamten Arbeit den Blick der Affenfrau einfriert, die offenbar die Künstlerin hinter der Kamera als lebendiges Wesen erkennt, gibt sie den Betrachtern ebenfalls die Möglichkeit, das andere Tier als lebendig und fühlend wahrzunehmen. Andererseits wird hier auch deutlich, dass Menschen nie wirklich wissen können, wie andere Tiere die Welt sehen. *Puzzle box* kann so auch als Versuch des unaufdringlichen Aufbaus einer Kontaktzone zwischen zwei Welten verstanden werden, in der es keine gemeinsame Sprache und gemeinsames Verständnis der Dinge gibt.

In den seltenen Momenten, in denen sich die anderen Tiere direkt an den Menschen wenden, können Menschen – und hieran erinnert Jacques Derrida (1999: 253f.) – Scham empfinden. Im besten Fall entwickelt sich aus der Scham ein Bewusstsein für die Verantwortung gegenüber den anderen Tieren, deren Lebensqualität durch menschliche Eingriffe beschnitten wurde. Wie schon die Thorndikesche *Puzzle box* verdeutlicht auch Lechleitners gleichnamige Arbeit, dass das unbedingte Wissenwollen oft mit Gewalt verknüpft ist. *Puzzle box* kann so als ergebnisoffene künstlerische Feldforschung angesehen werden, die nicht nur traditionelle naturwissenschaftliche Herangehensweisen kritisiert, sondern auch die Praxis, gefangene Tiere zur Schau zu stellen.

## 7. Achtung vor der Animal Agency

Die diskutierten Kunstwerke beschäftigen sich mit unterschiedlichen Tierkategorien: mit den sogenannten liminalen Tieren, mit Haustieren, mit Wildtieren und mit Zootieren. Sue Donaldson und Will Kymlicka haben eindrucksvoll dafür plädiert, dass verschiedene Tiergruppen jeweils auf unterschiedliche Art und Weise behandelt werden sollten (Donaldson und Kymlicka 2011). So schlagen sie vor, dass bestimmten Tieren ein staatsbürgerlicher Status oder territoriale Souveränität zugesprochen werden sollte oder aber Aufenthaltsrecht genehmigt werden müsste. Dieser Grundsatz der Ungleichbehandlung könnte auch den Umgang mit lebenden Tieren in der Kunst regeln: Grob gesagt könnte man z.B. argumentieren, dass Haustiere wie Hunde und Pferde in Interaktionen einbezogen werden dürfen, Wildtiere wie Wildziegen und Schimpansen idealerweise unbehelligt bleiben sollten und für liminale Tiere wie Ameisen im urbanen Raum (und Affen im Zoo?) wieder andere, individuell angepasste Verhaltensmaßnahmen gelten müs-

sen. Kymlickas und Donaldsons Konzept soll an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, könnte aber zukünftig auf seine Anwendbarkeit für tierinvolvierende Kunst überprüft werden.

Was auch immer der künstlerische Ansatz sein mag, es stellt sich bei tierinvolvierenden Arbeiten stets die Frage, inwiefern es ethisch vertretbar ist, dass Tiere ungefragt zu aktiven Partnern in menschlichen Kunstwerken gemacht werden. Auch wenn die involvierten Tiere nicht in ihrem Verhalten manipuliert werden, sind auch die vorgestellten Arbeiten zwangsläufig anthropozentrisch und instrumentalisieren die betroffenen Tiere für menschliche Zwecke, ohne dass die Tiere um ihre Kooperation gebeten werden (können). Während jedoch in vielen anderen Kunstwerken Tiere meist als bloße Repräsentanten oder Substitute für menschliche Inhalte fungieren, dienen sie hier nicht ausschließlich dazu, menschliche Identität oder menschliche Vorstellungen zu bestätigen. Weil alle Arbeiten das sich bewegende, aktive Tier fokussieren, bleiben in der künstlerischen Inszenierung immer die Lebendigkeit der Tiere und ihre Agency zentral. Die involvierten Tiere haben bereits ihren Widerstand gegen menschliche Einflussnahme demonstriert: Dadurch, dass sie sich in ihren Wegen nicht vom Forschungsdrang eines Entomologen beirren lassen oder dass sie ganze Expertenkommissionen verwirren; durch Ziehen an der Leine, durch aktiven Ausbruch aus der Domestikation, durch stoisches Ignorieren von Einschränkungen und Belästigungen. Die Künstler zeigen diese Räume des Widerstands auf und deuten sie um zu Räumen mit dem Potential einer unhierarchischen Kontaktaufnahme.

Alle vorgestellten Arbeiten scheinen die involvierten oder repräsentierten Tiere als Wesen mit Individualität und ethischer Relevanz ernst zu nehmen. Sie alle sind vom Verlangen getrieben, mehr über spezifische Tiere und ihre Umwelten zu erfahren. Das künstlerische Vorgehen muss dabei jeweils verschieden sein, je nachdem ob es sich bei der angestrebten Begegnung mit Tieren um ein historisches Pferd handelt, um nur in ihren Spuren anwesende Ameisen, um ein geliebtes companion animal, um wilde Ziegen oder Zoogorillas. Die besprochenen Künstler unternehmen ausgedehnte Feldforschung und versuchen, so viel wie möglich über die Tiere zu lernen, die Mittelpunkt ihrer Kunstwerke werden. Sie befragen oder studieren Experten, beobachten die Tiere geduldig und aufmerksam und verbringen viel Zeit (in Meijers Fall ein ganzes Hundeleben) mit den betreffenden Tieren. Bei allen Kunstwerken steht die Konzentration auf die Bewegung der Tiere im Vordergrund, die als performativer Akt und Form der Wissensanwendung verstanden wird. Die Kunstwerke dokumentieren, wie Individuen ihre Umwelt nicht nur bewohnen, sondern diese auch aktiv strukturieren und konstruieren. Jede beobachtbare tierliche Aktivität wird ernstgenommen, ohne dass ihr eine entzifferbare semantische Bedeutung unterlegt wird. Damit verzichten die Künstler auf das Herrschaftsprivileg der Ausdeutung tierlichen Verhaltens und beschränken sich auf die rein künstlerische Umsetzung ihrer Forschung. Dennoch zeigt sich natürlich erneut, dass es einerseits auch in der Kunst genau wie in den Wissenschaften primär



nur darum geht, was Menschen an tierlichen Aktionen interessiert und andererseits, dass Menschen überhaupt immer nur mit solchen tierlichen kreativen Aktionen umgehen können, die im menschlichen Wahrnehmungsbereich liegen.

Nichtdestotrotz verkörpern Tiere hier nicht einfach von Menschen erdachte Konzepte, sondern erschaffen durch ihre Wahrnehmungen und Erfahrungen eine eigene Welt von Zeichen und Stimuli, die für sie selbst sinnhaft sind. Künstler nehmen an, dass die Bewegungen, die Gestik und Mimik von Tieren etwas bedeuten und arbeiten kreativ daran, die tierlichen Aktivitäten in eine künstlerische Sprache zu übertragen ohne Anspruch darauf, eine für Menschen sinnvolle Übersetzung zu generieren. Dabei sind auch menschliche Handlungen nicht immer funktional, bewusst, kommunikativ und sinnstiftend. Gerade die künstlerische Tätigkeit ist vielleicht der beste Beweis, dass auch die menschliche Geisteshaltung von aufmerksam, fokussiert, konzentriert und klar, interessiert zu träumerisch, abschweifend, gedankenverloren oder halbwach wechseln kann. Trotzdem wird – im Gegensatz zu Tieren – Menschen selten die Fähigkeit zu bewusstem Denken, freien Willen und Agency abgesprochen. Dabei können Affekte, Empfindungen, performative Wechselbeziehungen ethisch relevanter sein als eindeutige Interpretationen von Tierverhalten (oder Kunstwerken). Elisabeth Grosz beschreibt Kunst als etwas, was über die Dinge (auch lebende) hinausweist:

Art comes from the excess, in the world, in objects, in living things, that enables them to be more than they are, to give more than themselves, their material properties and qualities, their possible uses, than is self-evident. Art is the consequence of that excess, that energy or force, that puts life at risk for the sake of intensification, for the sake of sensation itself (Grosz 2008: 62).

Die Arbeiten zeigen, dass es künstlerisch fruchtbar sein kann, eine kreative Beziehung zu Tieren aufzubauen. Die Künstler führen Wege vor, in der Alterität von Tieren etwas Schöpferisches zu finden und auszustellen, ohne es komplett zu vereinnahmen und ohne es durch Vergleiche zu werten oder durch Deutung für alternative Lesarten stillzustellen. In einem solchen Verständnis von Kunst ist es nicht wichtig, ob die tierlichen Bewegungen, die die Künstler in ihre Werke überführen, sinnvoll, bewusst und funktional sind, solange sie deren Energie spiegeln oder deren Sensationen transportieren. Genauso wenig sollte es für die ethische Berücksichtigung von Tieren ein relevantes Kriterium sein, ob die Tiere für Menschen verständlich sind oder ob Tiere Menschen verstehen. Es scheint jedenfalls recht willkürlich, die Lesbarkeit von komplexen Zeichenprozessen als moralisch relevante Fähigkeit zu setzen. Ebenso erscheint es recht beliebig, Lebewesen ausschließlich aufgrund ihrer passiven Empfindungsfähigkeit moralisch zu berücksichtigen und nicht auch aufgrund ihrer Fähigkeit, ihre Welt aktiv zu gestalten und mit ihr in Interaktion und Kommunikation zu treten. Genauso wenig wie Schmerz und Freude eines anderen Lebewesens messbar

sind, können alle von einem Lebewesen ausgehenden semiotischen Signale gedeutet werden.

Eine relationale Ethik, die auch für Interspezies-Kunstwerke fruchtbar gemacht werden kann, betont die Beziehung, die Menschen zu anderen Tieren eingehen. Eine ethische Beziehung kann auch einfach in höflicher Aufmerksamkeit, die Künstlerinnen anderen Tieren gegenüber aufbringen, bestehen. Die vorgestellten Künstler versuchen keine anthropozentrischen und normativen Vorannahmen über das (Selbst-)Bewusstsein, die kognitiven Fähigkeiten oder andere wertbesetzte Kapazitäten der betreffenden Tiere zu machen und führen mit ihren Kunstwerken vor, dass es dennoch möglich ist, über den Abgrund des Nichtverstehens hinweg kreative Beziehungen zu diesen Tieren einzugehen. Ihre Kunst vermag auf diese Weise ein Bewusstsein für die Schönheit tierlicher Agency wecken, auch wenn diese unverständlich bleibt. Die bloße künstlerische Zurschaustellung von Tierperformanz innerhalb einer vom Menschen nur scheinbar dominierten Zone könnte so ein Verständnis dafür wecken, dass auch andere Tiere intrinsisch wertvolle Beweg-Gründe haben.

## Anmerkungen

- 1 Im Folgenden wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf das Gendern der Protagonisten verzichtet; die verwendete männliche oder weibliche Form meint immer alle Geschlechter. Genauso sind im Folgenden nichtmenschliche Tiere gemeint, wenn von Tieren die Rede ist.
- 2 Eine reiche heterogene Sammlung möglicher künstlerischen Annäherungen an nicht-menschliche Tiere und der Theoretisierung findet sich im Übrigen auch in den von Lisa Jevbratt initiierten Interspezies-Kollaborationen (Jevbratt 2012: 105–121).
- 3 Es existiert eine große Anzahl an biosemiotischer Literatur zu Übersetzungsprozessen. Siehe beispielsweise Kull und Torop (2003).
- 4 Zu einer Kritik anthropozentrischer Tierexperimente siehe Ferrari 2015.
- 5 Ein für die ethische Einschätzung der Arbeit wichtiger Aspekt, der in der Rezeption nicht geklärt werden kann, ist der Umgang der Künstlerin mit dem konkreten Pferdeindividuum, das sie sich als Protagonisten für ihr Video ausgesucht hat. Die Betrachterin hat keine Informationen darüber, wie das Tier trainiert und gehalten wurde, ob die Dreharbeiten für das Video anstrengend oder belastend für das Pferd waren und ob und wie das Tier für seine Performance entlohnt wurde.
- 6 Netherlands Institute of Ecology (NIOO-KNAW). „Voicemail discovered in nature: Insects receive soil messages from the past.“ ScienceDaily. 12 June 2012. <[www.sciencedaily.com/releases/2012/06/120612115946.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2012/06/120612115946.htm)>
- 7 Natürlich trägt der Hund immer noch ein Halsband, an dem die Leine befestigt ist. Konsequenter wäre die Arbeit, wenn der Hund gar keine Leine tragen würde oder aber die Leine mit dem Maul nach Wunsch aufnehmen oder loslassen könnte. Die erste Variante könnte die Hündin allerdings gefährden, beispielsweise wenn sie auf eigene Faust das Gelände verlassen und in den Straßenverkehr geraten würde;

- bei der zweiten Möglichkeit wäre ein vorheriges Training und damit eine Form der Abrichtung nötig, die die Agency des Hundes durch angelerntes Verhalten teilweise einschränken würde.
- 8 Auch wenn alle vorgestellten Künstlerinnen mit dem Konzept der Bewegung arbeiten und damit scheinbar eine weniger anthropozentrische Perspektive einnehmen als „traditionelle“ Kunst, bleibt ihr Verständnis und in der Konsequenz ihre Interpretation von Bewegung doch zutiefst menschlich. Dies tiefer gehend zu problematisieren, wäre Stoff für einen weiteren Text.
- 9 Transkribiert von <http://vieotests.blogspot.de/>
- 10 Siehe <http://way-of-the-goat.blogspot.de/>
- 11 Den Begriff übernehme ich von Ulrich 2005.
- 12 Meine Übersetzung. Siehe [http://archived.janvaneyck.nl/4\\_4\\_cv/cv\\_f\\_lec.html](http://archived.janvaneyck.nl/4_4_cv/cv_f_lec.html).

## Literatur

- Adams, Carol (2010), *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Berger, John (1980), „Why Look at Animals?“ In: John Berger, *About Looking*. London: Bloomsbury 3–28.
- Crary, Jonathan (2001), *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT University Press.
- Derrida, Jacques (1999), *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Darity, William A. (2008), International Encyclopedia of the Social Sciences, Vol 8. Detroit: Macmillan.
- Despret, Vinciane (2002), *Quand le loup habitera avec l'agneau*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Despret, Vinciane (2004), „The Body We Care For: Figures of Anthro-zoo-genesis“. *Body & Society* 10, 2–3: 111–134.
- Despret, Vinciane (2010), „Responding and suffering bodies in human–animal worlds“. <http://www.vincianedespret.be/2010/03/responding-and-suffering-bodies-in-human-animal-worlds/>.
- Dion, Mark (2000), „Some Notes towards a Manifesto for Artists Working with or about the Living World“. In: Ralph Rugoff (Hrsg.), *The Greenhouse Effect*. London: Serpentine Gallery: 66.
- Donaldson, Sue und Will Kymlicka (2011), *Zoopolis*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferrari, Arianna (2015), „Animals and Technoscientific Developments. Getting out of Invisibility“. *NanoEthics* 9, 1: 5–10.
- Grassé, Pierre-Paul (1959), „La reconstruction du nid et les coordinations inter-individuelles chez *Bellicositermes natalensis* et *Cubitermes* sp. La théorie de la stigmergie: Essai d'interprétation du comportement des Termites constructeurs“. *Insectes Sociaux* 6: 41–83.
- Grosz, Elizabeth (2008), *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Haraway, Donna (2008), *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Jevbratt, Lisa (2012), „Interspezies-Kollaboration. Kunstmachen mit nicht-menschlichen Tieren“. *Tierstudien* 1/2012, hrsg. von Jessica Ullrich, 105–121.
- Kull, Kalevi und Peeter Torop (2003), „Biotranslation: Translation between Umwelten“. In: Susan Petrilli (Hrsg.), *BioTranslation*. Amsterdam: Rodopi: 315–463.
- Marchesini, Roberto (2014), *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*. Mailand: Mimesis.
- Palmer, Clare (2010), *Animal Ethics in Context – A Relational Approach*. New York: Columbia University Press.
- Pfungst, Oskar (1907), *Das Pferd des Herrn von Osten (Der Kluge Hans). Ein Beitrag zur experimentellen Tier- und Menschen-Psychologie*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.
- Regan, Tom (2001), *Defending Animals Rights*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Simon, Herbert (1969), *The Sciences of the Artificial*. Cambridge: MIT University Press.
- Sleigh, Charlotte (2007), *Six Legs Better. A Cultural History of Myrmecology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Smuts, Barbara (1985), *Sex and Friendship in Baboons*. New York: Aldine Publishing Company.
- Ullrich, Jessica (2004), „Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen. Tiere als Medien von Gewalt“. *kunsttexte* 2/2004. URL: [edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/ullrich\\_tier.pdf](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/ullrich_tier.pdf)
- Ullrich, Jessica (2014), „Ästhetik vor Ethik? Zum Umgang mit Tieren in der Gegenwartskunst“. In: Stephanie Waldow (Hrsg.), *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext*. München: Fink.
- Ulrich, Antonia (2005), „Äffen und Nachschaffen“. *Kunsttexte.de* 2/2005. URL: <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=12359&ausgabe=12136&zu=121&L=1>
- Waal, Frans de (2010), ohne Titel. In: Ines Lechleitner (Hrsg.), *Puzzle Box*. Maastricht (Jan van Eyck Academy Press), o.S.
- Wessely, Christina (2010), „Artificial Animals. A Historical Perspective on the Construction of the Animal Persona“. In: Ines Lechleitner (Hrsg.), *Puzzle Box*. Maastricht: Jan van Eyck Academy Press, o.S.
- Wiener, Norbert (1948), *Cybernetics. Or Control and Communcation in the Animal and the Machine*. Paris: Hermann & Cie und Cambridge: MIT Press.

## Bildquellen

- Abb. 1 und Abb. 2:** Judith Hopf (\*1969), *Zählen* (2008), Videostill, Courtesy Judith Hopf & Croy Nielsen, Berlin.
- Abb. 3:** Adriana Ramić (\*1989), *The Return Trip is Never the Same (After Trajets de Fourmis et Retours au Nid, M. Victor Cornetz, 1910)* (2014).
- Abb. 4:** Eva Meijer (\*1980), *Hond* (2009), Performance, Zondag, Den Haag, Courtesy of the Artist.

**Abb. 5:** Varsity of Maneuvers (Birgit Auf der Lauer und Jorda Planellas): *Way of the Goat - Shān Yáng de Dào*, 2010, Videostill, Courtesy Birgit Auf der Lauer und Jorda Planellas.

**Abb. 6:** Ines Lechleitner (\*1978), *Puzzle box* (2009), Detail: Karte für *Space/Positions/Movements*, 65 x 100 cm, Courtesy of the Artist.

*Dr. Jessica Ullrich  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
Department Neuere deutsche Literaturwissenschaft  
Human-Animal Studies  
Bismarckstraße 1  
D-91054 Erlangen  
E-Mail: [jessica.ullrich@fau.de](mailto:jessica.ullrich@fau.de)*