

Mensch und Tier

Eine Begegnung in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts

Wenn in der Philosophie nach »dem Tier« gefragt wurde, so verbarg sich dahinter in der Regel die Frage nach »dem Menschen«. Die Opposition Mensch – Tier diente dazu, einen Diskurs zu eröffnen, in dem sich der Mensch seiner selbst zu vergewissern suchte. Die Installierung dieser Opposition und die Festschreibung der Kategorie »das Tier« inszenierten und bekräftigten die Selbstbeschreibung und meist auch die Aufwertung des Menschen als zweibeiniges Wesen, ausgezeichnet mit aufrechtem Gang, Logos und Seele. Die Differenz zum Tier wurde jeweils aus bestimmter Perspektive formuliert, zum Beispiel: »Der Mensch ist das Tier, das versprechen darf« (Friedrich Nietzsche), oder »Der Mensch ist ein Tier, das tauscht« (Georg Simmel).¹ Und gerade dieser Zug des Menschen – einerseits sich selbst erkennen zu wollen, andererseits etwas Anderes als solches zu kategorisieren – galt der Philosophie als entscheidendes Unterscheidungsmerkmal zum Tier. Denn aus naturwissenschaftlicher Sicht wurde mehr und mehr deutlich – in Diskursen von Charles Darwin über Linné bis Jakob von Uexküll – dass eine biologisch begründete Grenzziehung zwischen Mensch und Tier entgegen aller Erwartung schwerfiel. Die heutige Entschlüsselung des genetischen Codes bestätigt diese Erkenntnis.

Der Wunsch, man könne aus der Opposition Mensch – Tier eine hierarchische Grenzziehung ableiten, die zugleich die Definition des Menschen erlaube, hat sich nie erfüllt, doch die Aufgabe solcher Bestrebungen würde eine narzisstische Kränkung bedeuten, und so begleiten sie das abendländische Denken von Anbeginn. Immer wieder gibt es allerdings erklärungsbedürftige und erstaunliche Vermischungen. Giorgio Agamben weist in seinem Buch *Das Offene. Der Mensch und das Tier* auf eine religiös-künstlerische Darstellung in einer hebräischen Bibel aus dem 13. Jahrhundert hin.² Dargestellt sind die Höchsten und Weisesten mit gekrönten Häuptern, die am Ende der Zeit ein festliches Gastmahl mit Musikbegleitung zelebrieren. Doch diese »Repräsentanten menschlicher Perfektion« (Agamben) werden mit Tierköpfen wiedergegeben. Offensichtlich taucht auch in religiösem Kontext, so vermutet Agamben, eine

Posthistoire-Vorstellung auf, in der Menschen in ihrer vollendeten Ausprägung teilweise zu Tieren werden. Gemeint ist dabei ein Punkt der Entwicklung, der die höchste Entfaltung der Kultur markieren soll. Man kann annehmen, dass die moderne, negative Form einer solchen Vorstellung in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1915) zu entdecken ist: Der menschliche Albtraum einer Metamorphose, die das einzelne Individuum in einen dicken Käfer verwandelt.

Die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier ist ein unendlich variiertes Thema, doch sicherlich nimmt sie seit dem 20. Jahrhundert eine besondere Gestalt an. Das Tier rückt immer näher, obwohl es aus unserem praktischen Lebensraum mehr und mehr verschwindet. Verloren sei die Fähigkeit zu symbolisieren, stellt der Künstler Ilya Kabakov in einem Gespräch mit Boris Groys fest, in dem es um Tiere geht.³ Man muss daraus schließen, dass das Tier nicht mehr als fremdes Wesen aufgefasst werden kann, das man in Bildern zu begreifen sucht. Vielmehr äußert sich die Nähe zum Tier als großer Riss im Inneren der Kultur. Sich mit anderen Lebewesen verwandt zu fühlen und sie zugleich unsäglich zu quälen – daran mag eine Kultur möglicherweise zerbrechen. Tiere seien »verkleidete Menschen«, äußert Groys in jenem Gespräch, doch härter formuliert es wiederum Kabakov: Heute erschienen ihm Tiere im Zoo als »verkleidete Clowns«. ⁴ Das Grotteske wird damit auf die Spitze getrieben: als würden die Zootiere unsere eigene traurige Gestalt vorführen.⁵

Kunst und Tier

Tiere waren lange Zeit kein zentrales Thema der Bildenden Kunst. Ihre Dignität in der Klassifikation der Lebewesen war nicht von der Art, dass man sie abbilden mochte. Als dem Menschen untergeordnetes Wesen, dem man keinen Geist zusprach, taugte das Tier nicht zum tragenden Bildmotiv, es sei denn, man konnte es als Symbol nutzen oder als Motiv in die Genremalerei aufnehmen. Ab dem zwanzigsten Jahrhundert wird sich diese Haltung ändern. Auch in der Kunst rückt das Tier näher. Aber wer ist »das Tier«? Im Rahmen heutiger Kunst begegnet die Darstellung und bildnerische Gestaltung von Ratten, Schweinen, Bienen, Hirschen, Rentieren, Fliegen, Pinguinen, Giraffen – sind sie »das Tier«? Auf William Wegmans Porträtbildern von Hunden, den erstaunlichen Fotos, auf denen Weimaraner Rassehunde wie Models agieren – sieht man da »das Tier«? »Der Mensch in der Kunst« – könnte man so etwas sagen? Die Aussage hätte einen verschleiern ideologischen Klang. Beim

3 Ilya Kabakov u. Boris Groys, Dialog, in: Katalog *Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov*. Städt. Galerie Karlsruhe, 15.4.-30.7.2000, München/London/New York 2000, S. 37.

1 Zit. nach: Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, Frankfurt am Main 2006, S. 512ff.

4 Ilya Kabakov u. Boris Groys, ebd., S. 36.

5 Vgl. dazu die Fotoserie von Candida Höfer, *Zoologische Gärten und naturhistorische Museen*, 1999.

2 Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main 2003, S.11ff.

Editorial

Die Frage nach dem Tier ist »in der Regel auch die Frage nach dem Menschen«, betont die Germanistin und Philosophin Petra Leutner. Das Verhältnis zwischen Mensch und Tier aber zeichnet sich durch eine Differenz aus. Eine Differenz, die nicht aufgehoben werden kann, die sich aber im Laufe der letzten Jahrzehnte in den Künsten wie auch in der Musik qualitativ verändert hat. Diese Veränderungen stehen im Mittelpunkt der verschiedenen Texte.

Das einzige Medium, jene Differenz oder anders gesagt: die Herausforderungen durch das Tier abzubilden, sind die Künste. Die entscheidende Kunst»arbeit« wurde und wird dabei im 20. und 21. Jahrhundert geleistet – auch in der Musik –, mit einer überraschenden Fülle an Beispielen und Verfahrensweisen, wie dieses Heft zeigt. Diese reichen von Erik Satie und Heinz Tiessen über Messiaen, Stockhausen und Lucier bis zu Enno Poppe, Øyvind Torvund, Robin Hoffmann, Tilmann Kuntzel oder den Staren von Reykjavik, wobei Vollständigkeit nicht angestrebt war. In den Fokus rücken dabei Tiere aller Arten und Gattungen: Insekten, Säugetiere, Meersäuger und immer wieder Vögel, Hunde, Wölfe, Amseln, Stare, Wale, Grillen oder Fledermäuse. Interessant ist diese Betrachtung nicht zuletzt deshalb, weil sich in der Art der Auseinandersetzung mit dem Tier letztlich auch Probleme des Menschseins spiegeln, schwankend zwischen Eigenem und Fremdem und darin unterschiedliche Stufen der Verständigung ausbildend, wie Marion Saxer oder Ulrich Mosch für die Musik darlegen.

In diesem umfassenden Gedankenkreis hat sich *Positionen* dem Thema *Tier* gewidmet, was zu mindestens zwei bemerkenswerten Erkenntnissen führte: Die Rolle des Tieres als musikalischer Materiallieferant und Anlass für Metaphernbildung hat sich im 20./21. Jahrhundert in erstaunlicher Weise ausdifferenziert. Und die Funktion, die das Tier mit seinen Lauten in den musikalischen und akustischen Künsten spielen kann, wurde bemerkenswert erweitert. Im Kontext von Sound Cultures entdeckten ein Physiker und ein Komponist den Borkenkäfer als nützliches Agens im Kampf gegen den Klimawandel: Bioakustik – wie der Musikethnologe Veit Erlmann ausführt – als Möglichkeit, die Menschheit zu retten? Gisela Nauck

Tier aber soll sich das nicht so verhalten, denn es hat ja angeblich keine Geschichte. Es sei ein »zukunftsloses« Wesen, sagt die Schriftstellerin Elfriede Jelinek⁶ – man darf die Äußerung wohl so verstehen, dass Tiere auch nicht antizipieren können. Darf man »das Tier« also getrost als biologisches Gattungswesen ansprechen? Die menschliche Rede von »dem Tier« folgt den Anforderungen bestimmter Diskurse und Interessen – religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen. Die Frage stellt sich, ob Literatur und Bildende Kunst innerhalb des Horizonts solcher Verflechtungen und Interessenslagen verbleiben oder versuchen, diese zu unterlaufen? Aber wo fängt »das Tier« an, wo hört es auf? Stellt der Maler Francis Bacon mit seinen tierartigen Menschenporträts vielleicht die hierarchische Opposition Mensch – Tier in Frage, beschäftigt er sich mit Tieren, obwohl er keine Tiere darstellt? Können wir auch vom Thema »Tier« sprechen, wenn die Künstlerin Valie Export sich in einer Performance mit Peter Weibel dabei fotografieren lässt, wie sie ihren Mann als Hund an der Leine durch Wien führt (*Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968)? Oder hat die Kunst die Aufgabe, den in unseren Augen sprachlosen Tieren eine Sprache zu verleihen? Soll sie die stummen Fremden eingemeinden?

Um diesen Fragen nachzugehen, werden im folgenden einige KünstlerInnen und Schrift-

stellerInnen im Hinblick auf Ihre gestalterische Haltung zum Thema »Tier« vorgestellt; keineswegs soll mit dieser chronologisch und systematisch geordneten Auswahl der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

Projektionen

Der erste Künstler, der sich im 20. Jahrhundert mit dem Tier systematisch auseinandersetzte, war Franz Marc. An der Münchner Akademie, wo Marc um 1900 kurze Zeit studierte, gab es eine Klasse für Tiermalerei. Vorherrschend waren damals Genrebilder, in denen die Tiere – etwa ein vom Raben gerissener Hase – im Überlebenskampf in der Natur vorgeführt wurden: »Das Tier wird als sichtbar leidendes und fühlendes Wesen dem Betrachter nahegebracht.«⁷ Der Maler Heinrich von Zügel übernahm den Münchner Lehrstuhl und befreite die Tiermalerei von überlieferten Konventionen. Die frühen Tierdarstellungen Marcs verdanken sich diesem Münchner Milieu. Erst um 1910 entwickelt Marc eine eigene Bildsprache rund um das Tier. Diese wird mit einem gewichtigen Gedankengebäude umgeben und legitimiert: Marc entwickelt eine Theorie der »Animalisierung der Kunst«, deren wichtigste Protagonisten die Tiere sind. Die Tiermalerei soll zunächst weniger das Tier abbilden, als durch die Darstellung den

6 Elfriede Jelinek, »gewidmet: Floppy«, in Katalog *Herausforderung Tier*, a.a.O., S. 142.

7 Peter-Klaus Schuster, *Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc*, in: Katalog *Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915*, Ausstellung Staatsgalerie München 2.12.1993-13.2.1994 und Westfälisches Landesmuseum Münster 6.3.1994-15.5.1994, Stuttgart 1993, S.170.

11 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Kritisch herausgegeben von Wolfgang Groddeck, Stuttgart 1997.

8 Günter Meissner, *Franz Marc. Selbstzeugnisse zur Kunst*, in Katalog *Franz Marc*, a.a.O., S. 265.

9 Ebenda.

10 Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie und andere Texte zum Rotpeter-Thema*, in: ders., *Die Erzählungen*. Originalfassung, hrsg. von Roger Hermes, Frankfurt am Main 1999, S. 322-337.

12 Martin Heidegger, Gesamtausgabe, II. Abt. *Vorlesungen 1923-1944*, Bd. 54 *Parmenides*, hrsg. von Manfred S. Frings, Frankfurt am Main 1992 (2), S. 226ff.

13 Vgl. dazu Jaques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris 1987, S. 75ff., sowie Agamben, *Das Offene*, S. 65ff.

14 Vgl. Elias Canetti, *Über Tiere*. Mit einem Nachwort von Brigitte Kronauer, München/Wien 2002.

15 Elias Canetti, *Tiere*, a.a.O., S. 13.

16 Brigitte Kronauer, *Tierlos*, in: Elias Canetti, *Tiere*, a.a.O., S. 110.

»organischen Rhythmus aller Dinge« (Marc) empfangen und so zu neuen Kompositionen führen. Es geht Marc dabei weniger um das impressionistische Sehen ohne begriffliche Kategorisierungen, als um »das absolute Wesen, das hinter dem Schein lebt«⁸. Schritt für Schritt entfernt sich Marc vom sinnlich erfahrbaren Lebewesen und versucht, den geistigen Gehalt im Sinne einer platonischen Idee zu erfassen. Sein Begriff des Tiers ist ein Gegenentwurf zum Menschen, sowohl in ästhetischer als auch in moralischer Hinsicht. Die Menschen hält Marc nicht für schön. Erst auf dem Wege der Vergeistigung ändert sich diese Sichtweise, und 1915 heißt es: »Ich empfand schon sehr früh den Menschen als »hässlich«, das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel Gefühlswidriges und Hässliches, so daß meine Darstellungen instinktiv (aus einem inneren Zwang) immer schematischer, abstrakter wurden«⁹. Damit wird das Tier in eine Bewegung der Abstraktion hineingezogen, bis es gleichsam entschwindet.

Auch in der Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trifft man auf eine Auseinandersetzung mit Tieren. Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie und andere Texte zum Rotpeter-Thema* von 1917¹⁰ präsentiert keine Vorstellung vom Tier als dem »besseren« oder »schöneren« Lebewesen, so wenig wie andere seiner Texte, in denen an prominenter Stelle Tiere vorkommen (etwa *Die Verwandlung*, 1917; *Forschungen eines Hundes*, 1922; *Josephine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, 1924). Stattdessen macht die Erzählung derartige menschliche Projektionen offenbar und zeigt, wie hilflos die Versuche bleiben, sich dem Tier zu nähern. Auch wenn Kafkas Erzählung auf eine weiter gehende gesellschaftliche Problematik anspielt, so findet sich darin eben doch die Frage: Kann man dem fremden Lebewesen gerecht werden? Im Bericht für eine Akademie erzählt die Hauptfigur, der ehemalige Affe Rotpeter, wie er den Menschen immer ähnlicher wurde. Er verwandelt sich in einen Menschen, um anerkannt zu werden und um überleben zu können. Die Tragik dieses Prozesses liegt darin, dass er zum Ausdruck bringt, dass ein Tier, wenn die Menschen von ihm sprechen, wenn sie es beobachten und begreifen, zu einem Wesen wird, das sie nach ihren Vorstellungen geformt haben. Zum einen wird es also mehr und mehr sein Tiersein verlassen; es könnte sogar den Menschen durch seine Klugheit in die Irre führen, wenn es die Macht dazu hätte. Zum anderen vermag die menschliche Sprache nur diejenigen Dinge und Sachverhalte zu erfassen, die sie unter ihre Kategorien bringen kann.

In diesen unverrückbaren Rahmen verweist Kafka die Begegnung mit dem Tier.

Wollte man über die Bedeutung von Rainer Maria Rilkes berühmter achter *Duineser Elegie*¹¹ schreiben, müsste man weiter ausholen, als dies hier möglich ist. Das Gedicht aus dem Jahr 1922 inszeniert die Gegenüberstellung Mensch – Tier, indem in einer komplexen dichterischen Sprache die beiden Pole gleichsam ineinander getrieben werden. Dennoch lässt sich festhalten, dass Rilke die menschliche Existenz als die bemitleidenswertere konzipiert. Der Mensch ist in Handlungen, Zielen gefangen, die ihn wie »Fallen« umstellen, und er weiß um seinen Tod – das Tier dagegen sieht »das Offene« (Rilke). Wie Franz Marc deutet Rilke das Tiersein als ein Leben, dessen Klarheit Bewunderung abnötigt. Er stellt dem entgegen die Bürde der durch Intentionen geleiteten menschlichen Existenz. In Martin Heideggers berühmter Auseinandersetzung mit diesem Gedicht geht es um das Problem, ob tatsächlich dem Tier jenes »Offene« zukomme.¹² Heidegger kritisiert, Rilke sehe nicht, dass nur das menschliche In-der-Welt-Sein eine solche Offenheit erschließe. Das Tier dagegen sei in seiner relativen Verslossenheit und Weltarmut befangen.¹³

Der Schriftsteller Elias Canetti (1905-1994) setzte sich zeitlebens in zahlreichen Texten und Aufzeichnungen mit Tieren auseinander.¹⁴ Alle erdenklichen Aspekte des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier werden von ihm reflektiert. Deutlich verleiht er seiner Sorge darüber Ausdruck, dass das Leben der Tiere durch die fortschreitende menschliche Kultur bedroht sei. Das Tier wird bemitleidet, aber auch bewundert. Dabei scheint immer wieder die Hoffnung auf, das Tier könne in der menschlichen Kultur durch Literatur und Kunst aufgefangen werden, die künstlerische Sprache könne sich dem Tier annähern: »Was ein Tiger ist, weiß ich wirklich erst seit dem Gedicht von Blake«¹⁵. Der »stummen Natur« (Hölderlin) soll der Dichter eine Sprache verleihen. Der Mensch kann sich so demütig in den Dienst des Tiers stellen, ohne das Tier zu vereinnahmen. Die strikte Trennung von Kultur und Natur wird zurückgewiesen, indem das Tier sogar als Wesen der Kultur gewürdigt wird. Brigitte Kronauer zitiert in ihrem Kommentar zum Werk Canettis das polnische Wochenmagazin *Polityka* mit einer Äußerung, die diese Haltung sehr gut charakterisiert: »Der Wisent ist immer etwas gewesen, auf das wir in der Welt stolz sein konnten wie auf Kopernikus oder Chopin«.¹⁶

Der Schamane

Die Kunst von Joseph Beuys (1921-1986) wäre nicht denkbar ohne Tiere. Tiere spielten auch im Leben des Künstlers eine wichtige Rolle. Er begleitete den Zoologen und Tierfilmer Heinz Sielmann auf mehrere Expeditionen und verfolgte dessen Forschungen mit großem Interesse. Beuys strebte eine Haltung an, die Mensch und Tier nicht in eine hierarchische Opposition zwingt, sondern aus der heraus Menschen sich in Analogie zu Tieren verstehen. Das Tier ist aus seiner Sicht ein verwandtes Wesen, ein Geschwister. Beuys behauptet, man könne sich auch in Tieren verkörpern; er selbst sei ein Hase.¹⁷ Mit seiner Kunst teilt Beuys dem Betrachter mit, dass die Menschen sich ihrer wichtigen Rolle, aber auch ihrer Begrenztheit innerhalb der Evolution erst bewusst werden könnten, wenn sie die Tiere zu begreifen lernten. Allerdings lassen sich solche Einsichten nicht durch herkömmliches Lernen oder Sehen vermitteln. Sie bedürfen spezieller Inszenierungen und Aktionen. Den einzelnen Tieren spricht Beuys dabei jeweils eine ganz bestimmte Bedeutung zu, zum Beispiel der Biene, dem Hasen, dem Hirsch, dem Elch, dem Schaf und dem Schwan (dem Wappentier der Stadt Kleve).¹⁸ In seinem Werk finden sich aber auch Abdrucke von Tierspuren, Tierskulpturen und die berühmten Mensch-Tiermotive auf den frühen Aquarellen.¹⁹

Dass Mensch und Tier parallel »konstruierte« Lebewesen seien, zeigt Beuys vor allem dann, wenn er sich mit Bienen beschäftigt. Beuys kannte Rudolf Steiners Idee über die paradigmatische Rolle von Bienen. Er bezog sich auf solche Vorstellungen, als er für die Imkerzeitschrift Rheinische Bienenzeitung schrieb, ihn interessiere vor allem der Wärmecharakter, der in Honig und Wachs enthalten sei.²⁰ Die 1977 auf der Documenta 6 präsentierte Honigpumpe am Arbeitsplatz ist dementsprechend ein riesiger Organismus, in dem über das Medium Honig ein Wärmeaustausch stattfindet. Die Pumpe lässt in einem Kreislauf Honig in Schläuchen durch verschiedene Räume fließen; im Obergeschoss tagte der Diskussionszirkel der von Beuys initiierten Free international University. Gemeinsam mit den teilnehmenden Menschen wurde ein großer Organismus gebildet, dessen Herzkreislauf die Honigpumpe mit ihren Arterien, den Kopf die Menschen darstellten. Aus den inszenierten Elementen Biene und Mensch ergab sich so ein gemeinsames Hybridwesen. Mit der sozialen Plastik wird Beuys schließlich in einem nächsten Schritt nach dem Vorbild des Bienenstaats die Vorstellung eines idealen Gemeinwesens der Menschen entwickeln.

Zwei Aktionen seien erwähnt, in denen Hasen eine Rolle spielen. Das erste Fluxus-Konzert an der Düsseldorfer Kunstakademie 1963 enthielt die *Sibirische Sinfonie*, Teil I; Stachelhaus schildert sie so: »Hier brachte er zum ersten Mal einen toten Hasen ins Geschehen ein. Er improvisierte einen freien Satz, blendete dann ein Stück von Eric Satie ein, hängte den Hasen an eine Schiefertafel, präparierte das Klavier mit kleinen Tonbergen, steckte in jeden einen Ast, befestigte einen Draht vom Klavier bis zu dem Hasen – und nahm dem Hasen das Herz heraus.«²¹ Wie bei der späteren Aktion *Wie man dem toten Hasen die Kunst erklärt* von 1965 steht der tote Hase im Zentrum. Das Fluchttier ist für Beuys ein Verwandter – aber es bedarf schockierender, archaischer »Gegenbilder« (Stachelhaus), um ein gemeinsames Energiefeld zu bilden. Aktionen sind für solche Effekte ein passendes künstlerisches Medium. Der am präsentierten Geschehen beteiligte Betrachter vollzieht die direkte Wirkung mit. In *Wie man dem toten Hasen die Kunst erklärt* hatte sich Beuys den Kopf mit Bienenhonig und darin eingelegtem Gold überzogen. Er trug den toten Hasen auf dem Arm von Bild zu Bild, während er ihn unverwandt anschaute.

In einer weiteren Aktion will Beuys durch Schamanentum Mittler sein zwischen den Lebewesen. Um den menschlichen Geist zu transzendieren und zugleich das Verstelltsein durch Rationalität aufzubrechen, suchte er den gemeinsamen Urgrund von Tieren und Menschen. In *I like America and America likes Me* (1974) schließt er sich drei Tage lang jeweils acht Stunden in einer New Yorker Galerie mit einem Koyoten in einen Raum ein. Der Koyote ist für Beuys wie ein Indianer der heimatlose Ureinwohner Amerikas. Er will das Tier nicht als Projektionsfläche benutzen, sondern ihm tatsächlich begegnen, um durch schamanische Verwandlung für einen Moment den Riss zwischen Natur und Kultur in der gemeinsamen Performance zu schließen.

Entfremdung, Apokalypse, Abgründe

Anders als Beuys bei seinem Versuch schamanischer Copräsenz gehen Künstler und Künstlerinnen in den achtziger und neunziger Jahren vor. Trauer über die Entfremdung zwischen Mensch und Natur und politische Bezüge bestimmen die Auseinandersetzung mit dem Tier. Die Gefährdung des Tiers steht für die Gefährdung des Menschen. Der Künstler Bruce Nauman (geb. 1941) beschäftigt sich ausführlich mit der Politik des Körpers. Der tierische und der menschliche Leib sind aus seiner Sicht gleichermaßen von Heimsuchung durch Folter

21 Rainer Stachelhaus, ebd., S. 164.

17 Johannes Stüttgen, *Der ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer – die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966-1971*, Köln 2008, S. 352.

18 Vgl. Rainer Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Berlin 2010 (4), S. 71.

19 Vgl. Werner Schade, *Von Substanzen, Gewichten und Gewalt*, in: Joseph Beuys, *Frühe Aquarelle*, München 1989, S. 8 f.

20 Vgl. Rainer Stachelhaus, ebd., S. 74.

22 Vgl. den Katalog *Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen*, Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 26.1.2002-1.4.2002, Köln 2002.

und Gewalt gezeichnet. In der Installation *Carousel* von 1988 zeigt Nauman das Innere von Tiermodellen, das von Tierpräparatoren benutzt wird, um den Körper der Tiere auszufüllen. Wie abgezogene, gequälte Kadaver hängen die Plastik-Objekte an den Drähten einer Karussell-Konstruktion. Dieses Karussell des Grauens stellt die grotesken Körper aus und dreht sich langsam mit quietschendem Lärm. Unwillkürlich denkt man an die Industrialisierung des Tötens von Tieren. Darüber hinaus erscheint diese Installation als Mahnmal des Schindens von Körpern schlechthin.

Das Science Fiction-Kino variierte immer wieder das Motiv der »Rache der Tiere«, das schon in George Orwells *Animal Farm* (1945) und in Alfred Hitchcocks Film *Die Vögel* (1963) thematisiert wurde. Katharina Fritschs Skulptur *Rattenkönig* (1993), zusammengesetzt aus schwarzen Kunststoffratten, erinnert an das ambivalente Märchen vom Rattenfänger zu Hameln, zugleich scheinen die Ratten, die sich am Schwanz zu der Figur des Rattenkönigs zusammenschließen, durch diese eigenartige und dreiste Konstellation die apokalyptisch drohende Dominanz der »niedrigsten« Tiere über die menschliche Kultur zur Darstellung zu bringen. Die Ratte als düstere Begleiterin des Menschen, der ihr nur Verachtung entgegenbringt, triumphiert.

Die Hybridwesen der französischen Künstlerin Annette Messager lösen im Betrachter ähnliche Unruhe aus. In der Installation *Articulé – Desarticulé* (2002) hängen auf verschiedener Höhe Wesen an Fäden von der Decke herab, die zunächst wie kindliche Plüschtiere wirken. Bei näherer Betrachtung erweisen sie sich als furchterregende Missgestalten aus Stoff, die aus Tieren, menschlichen Körperteilen und nicht identifizierbaren Gebeinen zusammengesetzt sind.

Man könnte zahlreiche Beispiele für die Auseinandersetzung mit dem Tier nennen, die den Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert markieren. Gleich zu Beginn des 21. Jahrhun-

derts fand eine wichtige Ausstellung zum Thema Tier statt, nämlich *Herausforderung Tier*, von Beuys bis Kabakov in der Städtischen Galerie Karlsruhe. Im Jahre 2002 veranstaltete dann die Kunsthalle Baden-Baden die Ausstellung *Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen*.²² Auch wenn in diesen Ausstellungen viele der bereits genannten KünstlerInnen vorkamen, kann man sagen, dass die neueren Arbeiten darin eher distanziert oder ironisch die Opposition Mensch – Tier als ein abgründiges Verhältnis thematisieren. Über die menschliche Hybris macht man sich dabei zuweilen lustig. Mit der Fotoarbeit *Physiognomische Versuche I* (1999-2000) etwa zeigte der Künstler und Biologe Jochen Lempert in Baden-Baden vierzig Abbildungen von Tieren mit ausgeprägter Mimik, die die Evolution des Tiers, die auch die Zuchtergebnisse des Menschen einschließt, der menschlichen Kultur angleichen. Die Gesichter der Tiere sind so stark artikuliert, dass sie die Hierarchie zwischen menschlicher und tierischer Leidenschafts- und Ausdrucksfähigkeit in Frage stellen. Zwischen Ironie und Grauen liegt dagegen die Wirkung der *Tierfallen* von Andreas Slominski. In unendlicher Variation werden vom Künstler gesammelte und auch selbst hergestellte Fallen als Readymade-Skulpturen ausgestellt (in Karlsruhe: Hundemassenfang, Spatzenfalle, Vogelfalle, Mausefalle, 2000). Der Ideenreichtum und die Perfektion sind erstaunlich, die auf diesem Feld zum Einsatz kommen. Die Zwanghaftigkeit des Fallenstellens erinnert an Rilkes Aussage, der Mensch sei von den Fallen seiner eigenen Intentionen umstellt.

Das leibhaftige Tier

Die körperliche Präsenz des Tiers, ob lebendig oder tot, bildet seit Beuys einen wichtigen Bestandteil der Bildenden Kunst. Damien Hirst stellt seit den 1990er Jahren Skulpturen her, die aus präparierten, in Formaldehyd eingelegten Tierkörpern in Glasbehältern bestehen. Rose-

Carsten Höller, *Soma*, Ausstellung Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 5.11.2010-6.2.2011 (© Foto: David von Becker).

6



marie Trockel und Carsten Höller präsentierten auf der *Documenta 10* ein *Haus für Schweine und Menschen* (1997), in dessen tierischen Räumen einhundert Tage lang Schweine friedlich zusammenlebten. Ilya Kabakov arbeitet in verschiedenen Werken mit toten Fliegen, hierzu bemerkte er: »Kaum hatte ich meine Installation über die Fliegen fertig, da tauchten lebendige Fliegen darin auf, die fürchterlich summten. Aber ich weiß bis heute nicht, was sie damit sagen wollten: etwas Beleidigtes oder etwas Billigendes.«²³

Carsten Höller zeigte 2010/11 wieder eine Installation mit lebenden Tieren. Im Hamburger Bahnhof zu Berlin fand die Ausstellung *Soma* statt. Die große Ausstellungshalle war symmetrisch unterteilt in zwei Hälften, in denen jeweils die gleiche Anzahl von Rentieren untergebracht war. In Kombination mit weiteren Elementen, etwa überdimensionierten künstlichen Pilzskulpturen und sogenannten »Kanarienvögel-Waagen«, in die Voliären mit Kanarienvögeln integriert waren, wurde eine Bildwirkung aus belebten und unbelebten Elementen hergestellt, die den Betrachter visuell erfahren lassen sollte, was den Eingeweihten durch die Einnahme des berühmten Tranks »Soma« widerfährt. Diese Substanz, gewonnen aus dem Saft von Pilzen und möglicherweise tierischen Ausscheidungen, soll nach mythologischen Quellen Einblick in die göttliche Sphäre verschaffen. Für Höller stiftet sie eine paradiesische Sphäre der Einheit von Mensch und Natur.



Carsten Höller, *Soma* (Detail: Kanarienvögel-Waagen), Ausstellung Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 5.11.2010-6.2.2011 (© Foto: David von Becker).

23 Ilya Kabakov und Boris Groys, in Katalog *Herausforderung Tier*, a.a.O., S. 37.

Die Thematik des Friedens mit dem Tier spiegelt sich auch in den Naturgedichten der Schriftstellerin Marion Poschmann wider.²⁴ Prosaisch ausgesprochen wird sie in den aktuellen Büchern von den SchriftstellerInnen Karin Duve und Jonathan Safran Foer, die sich mit der Frage des Fleisch Essens auseinandersetzen.²⁵ Aus Protest gegen die Fleischfabrikation aus Tieren wird zum Vegetarismus aufgerufen. Der Betrachter soll nicht nur lesen oder zusehen, sondern das neue Verhältnis zum Tier selbst gestalten. ■

24 Marion Poschmann, *Grund zu Schafen*, Frankfurt am Main 2004.

25 Jonathan Safran Foer, *Tiere essen*, Köln 2010; Karin Duve, *Anständig essen*, Köln 2010.