

Die Erinnerung der Kunst an das Tier

REGINA HASLINGER

Im Wettrennen der Tiere aus *Alice im Wunderland* gewinnen alle – und alle bekommen einen Preis. Dieser glückliche Ausgang verdankt sich unter anderem dem runden Zuschritt des *Caucus Race*, dem Dodo, der kluge Brachvogel, den Namen, aber keine Spielregeln gegeben hat. Die Spieler brauchten sich nur im Kreise aufzustellen und, statt nach eins, zwei, drei loszurennen, sich ganz nach ihrem Gutdünken frei in alle Richtungen zu bewegen. Doch auch wenn Dodo am Ende lange in der Haltung des Denkers posierte, konnte es nur einen Schluss geben: dass alle gewonnen haben und dass es hier keinen Verlierer gibt. Alice, die Heldin der Geschichte, verstand wie üblich nichts von alledem, spielte aber fleissig ihren Part, der gefordert war, als alle ihr zuriefen: «Preise! Preise!»

Geschichten, wie sie nur im Märchen vorkommen oder im kindlichen Tagtraum, der noch nicht dem Primat der Vernunft unterliegt, zählen zu den bevorzugten Themen, die Diana Thater ihren Videoinstallationen zugrunde legt. Ihnen gemeinsam ist ein Motiv, das für die Künstlerin eine entscheidende Rolle spielt und doch in Besprechungen zu ihren Werken bisher noch nicht genügend gewürdigt wor-

den ist: die lebensweltliche Nachbarschaft der Tiere zum Menschen. Im Unterschied zu den meisten literarischen Stoffen, auf die Diana Thater sich bezieht, geht es ihr bei der Darstellung tierischer Welten jedoch nicht um direkte affektive Reaktionen, sondern um die Entmystifizierung der Betrachtung. Dies äussert sich etwa darin, dass die Verwandlungen von Menschen in Tiere in den geschichtlichen oder literarischen Vorlagen buchstäblich als ein Übergehen von einem menschlichen Organ oder Körper in einen tierischen Körper zu verstehen sind (etwa im Roman *A Love for Rachel*, der Thaters *ELECTRIC MIND* aus dem Jahr 1996 inspirierte), während es in ihren Darstellungen um Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen geht, die «nichts Jenseitiges» haben und «ganz und gar von dieser Welt» sind, wie die Künstlerin bemerkt. Um der Möglichkeit solcher Wirkung willen verzichtet Diana Thater auf illusionäre und narrative Elemente ebenso wie auf die traditionell-ganzheitliche Wiedergabe eines Gegenstands. Mit der Videoinstallation als raum- und bilderübergreifendem Medium ersetzt sie die naturgetreuen Abbildungskonzepte und traditionellen Schweisen durch die Prinzipien der Konstruktion und Projektion, die den Gegenstand, den Betrachter und den Gestaltungsvorgang so aufeinander beziehen, dass sich eine komplexe, sich ständig verändernde Struktur ergibt:

...wir bewegen uns, zeichnen auf, projizieren, sehen und verändern dabei die Natur und Gestalt dessen, was

REGINA HASLINGER ist freie Kuratorin. Sie lebt in Karlsruhe und Wien. Ihre jüngste Ausstellung war «Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov» in der Städtischen Galerie Karlsruhe. Der Katalog ist bei Prestel (München 2000) erschienen.

wir sehen, durch unsere Bewegung und unser Sein und entdecken schliesslich, dass das Werk nicht Gegenstand, sondern Mittel der Betrachtung ist.¹⁾

In mehreren Interviews mit der Künstlerin wurde bereits auf diese Verlagerung des Akzents vom Inhalt auf die Form beziehungsweise den artifiziellen Eigensinn des Mediums hingewiesen, wodurch der Eindruck entsteht, dass die technischen Prozeduren zur Vergegenwärtigung des Gegenstands in den Vorder-

grund treten. Man kann diesen Vorgang als eine künstlerische Antwort auf die mediatisierte Welt interpretieren: In dem Mass, wie diese sich durch höhere Verfügbarkeit der Bilder und die Entwicklung des Bildbezugs beschreiben lässt, drängen sich Darstellungsverfahren auf, die offen legen, dass dem «Subjekt» keine einheitliche Form oder Ansicht mehr unterstellt werden kann – «Subjekt» sowohl als Betrachter wie als Bildgegenstand verstanden. Die

DIANA THATER, *ELECTRIC MIND*, 1996, 6 video projectors, 2 video monitors, 8 laser discs and players, 1 sync generator, installation view at the Portland Art Museum, Nov–Jan, 1996 / *ELEKTRISCHER GEIST*, 6 Videoprojektoren, 2 Videomonitoren, je 8 Laserdiscs und Abspielgeräte, 1 Synchronisator. (PHOTO: FREDRIK NILSEN)





Künstlerin erklärt diesen Sachverhalt mit folgendem Hinweis auf *BROKEN CIRCLE* (1997):

Es gibt also verschiedene Blickwinkel und aus jedem sieht man, wie sich die Pferdeherde teilt um der Kamera auszuweichen, aber jedesmal, wenn sie dazu ansetzt, wechselt der Blickwinkel und wir sehen eine leere Wiese, einige Kameralente bei der Arbeit oder ein äsendes Pferd in der Ecke. Man ist immer weit weg vom eigentlichen «Schuss», schaut darauf zurück und merkt, dass es nicht so sein kann, wie es scheint.²⁾

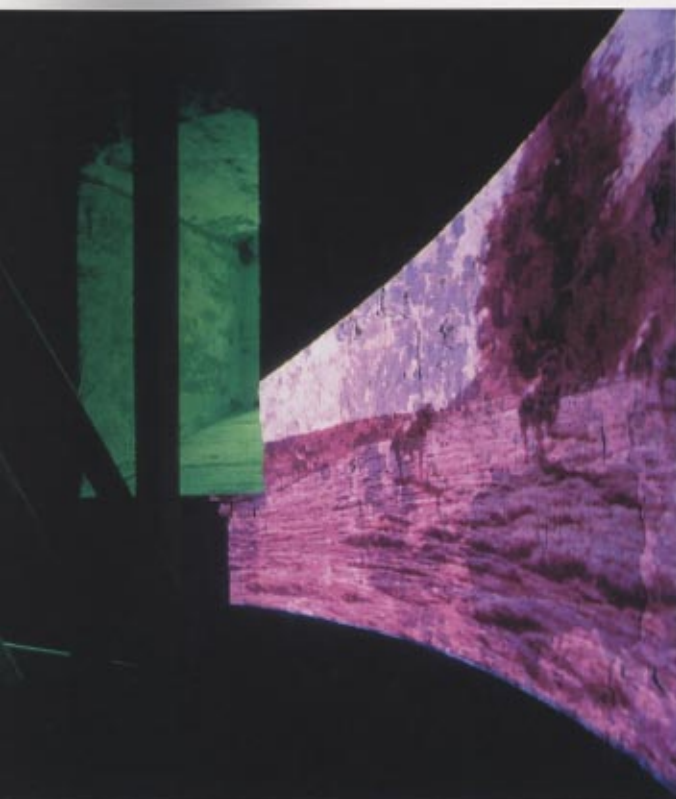
Die seit hundert Jahren entwickelten Prozeduren zur Vergegenwärtigung des Tieres in bildnerischen Werken und ästhetischen Aktionen sind für die Kunst an der Schwelle zum einundzwanzigsten Jahrhundert historisch geworden. Das heisst freilich nicht, dass diese Formen obsolet geworden wären. Sie stehen jetzt vielmehr als Folien für Variationen, Reinszenierungen und Verfremdungen zur Verfügung. In diesen Brechungen artikuliert sich das Bewusstsein künstlerischer Zeitgenossenschaft in einer technisch avancierten Zivilisation. In dieser Hinsicht macht der Fortschritt der Technisierung – etwa in den aktuellen *life sciences* – die direkte Anknüpfung an Programme wie die «Animalisierung der Kunst» bei Franz Marc oder an die therapeutisch-sozialreformerische Aktionskunst eines Beuys schwieriger und weniger plausibel. Ältere Formen von Einfühlungskunst – exemplarisch repräsentiert durch Marc – stellten den Versuch dar, das transzendente Reale oder «das grosse Leben» selbst ins Bild zu holen. Zeitgenössische Künstler gehen eher von der Erfahrung aus, dass das Reale dasjenige ist, was immer ausweicht. Dadurch hat sich der Anspruch auf «objektive Realität» des Ausdrucks zunehmend erledigt. Jedes Werk macht sich durch das Hineinnehmen unmittelbarer ausserkünstlerischer Dimensionen ästhetisch und ideologisch verdächtig, solange diese nicht mit der Frage nach Darstellungsform und Wahrnehmungsmodus verknüpft werden.

Während für Franz Marc die künstlerische Herausforderung noch im Anspruch lag, den Gegenstand so darzustellen, wie er «wirklich» ist, also nicht darin, «den Wald oder das Pferd (zu) malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlt, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den



DIANA THATER, *BROKEN CIRCLE*, 1997, installation for 6 video projectors, 1 video monitor, 6 laser discs and players, 1 sync generator, window film, and existing architecture, exterior view of the Buddenturm, "Skulptur. Projekte Münster" (left), and interior view, first floor (above) / *AUFGEBOCHENER KREIS*, Installation für 6 Videoprojektoren, 1 Videomonitor, je 6 Laserdiscs und Abspielgeräte, 1 Synchronisator, Fensterfolie und bestehende Räumlichkeiten; Aussenansicht des Buddenturms in Münster (linke Seite) und Innenansicht im ersten Stock (oben).

wir sehen»³⁾, greift Diana Thater die «Wahrheit der Tiere» in erster Linie als Wahrnehmungs- und Darstellungsproblem auf. Weil die Wahrheit nur zwischen den Polen von Darstellung und Wahrnehmung – also zwei von Grund auf projektiven Prozessen – gefunden werden kann, versucht die Künstlerin den projektiven und konstruktiven Charakter der Bilder-Findung selbst ins Bewusstsein zu heben, wobei sich stets zwingend eine Mehrzahl von Anschauungspunkten und Darstellungsformen ergibt.



DIANA THATER, *BROKEN CIRCLE*, 1997, "Skulptur. Projekte Münster," Buddenturm, interior view, second floor /
AUFGEBOCHENER KREIS, Innenansicht, zweiter Stock.

Dass Kunst es in der Hauptsache mit sich selbst zu tun hat und kaum mit einer «ausserkünstlerischen Realität», ist inzwischen zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Dies trifft auch für ein so manifest «externes» Sujet wie das des Tiers zu: Die Möglichkeiten seiner Repräsentation im Kunstwerk oder seiner Vergegenwärtigung in ihm werden durch die Orientierung der modernen Künste an ihrem artifiziellen Eigensinn stark eingeschränkt. An die Stelle des «Durchbruchs» zum Tier in seiner «eigentlichen Wahrheit und Wirklichkeit»; an die Stelle von Tier-Kultbildern, die im Dienste einer überhöhten

Gegenwart oder einer numinosen ästhetischen Gegenwart stehen wollten, treten jetzt Darstellungsformen, die auf die immer schon wirksame bildlich-mediale Vermittlung der tierischen Präsenz reflektieren. Nichtsdestoweniger lassen sich auch Parallelen feststellen zwischen den beuyschen Kunstaktionen und den Videoinstallationen Diana Thaters. Knüpfte Beuys an vorkünstlerische Rituale der Wirklichkeitsauslegung an, die nicht weniger als eine Technik – eine schamanistische Kommunikation mit transzendenten Realitäten – bedeuteten, so wendet sich Thater an die Technik als Mittler zwischen verschiede-



DIANA THATER, *BROKEN CIRCLE*, 1997. "Skulptur. Projekte Münster," Buddenturm, interior view, third and fourth floors /
 AUFGEBOCHENER KREIS, Innenansicht, dritter und vierter Stock.

denen Realitätsschichten. Trotz des hohen Stellenwerts, den sie dem Tier in ihrem Werk und Weltbild einräumt, versucht sie die technischen Potenziale des Mediums mit Hinweisen auf die prototechnische Intelligenz der animalischen Sphäre miteinander zu verbinden – sie zeigt auffallend viele Tiere, die als Amateurartisten auftreten und technische oder künstlerische Fertigkeiten zur Schau stellen.

Diana Thater begreift die moderne Technologie also genauso wenig als Antithese zur Natur wie Beuys, der technische Innovationen unter der Voraussetzung bejahte, dass menschliche Emanzipation

von der Natur und Bewahrung des animalischen Erbes sich gegenseitig nicht ausschliessen. Statt Mensch und Tier durch fortschreitende Trennung voneinander zu entfremden, wie es dem Habitus der modernen Gesellschaft beim Umgang mit «Ressourcen» gleich welcher Art entspricht, versucht Thater zu zeigen, dass die Nachbarschaft zum Tier gerade unter modernen Bedingungen neu gestaltet werden kann. Die technischen Medien begreift sie als kreative Gestaltungsmittel, mit deren Hilfe Verwandlungen in Gang gesetzt werden können. Sie taugen besser zu kreativen und mehrdeutigen Neu-

beschreibungen des Wirklichen als der latent monologische, totalitäre Charakter der traditionellen metaphysischen Ordnung.

In der Art und Weise, wie Thater ihre Themen installiert und prozessual aufschliesst, spürt man das Aufkeimen einer neuen imaginativen Struktur, in welcher ein Wahrnehmen und Gestalten der Übergänge, der gegenseitigen Berührungen und Verwandlungen von Mensch und Tier möglich werden. Die Künstlerin bemerkt zu diesen transformativen Prozessen:

Mich interessiert die Überlagerung und der Austausch von Identitäten... Wenn ich diese Tiere mittels Video in den Kunstraum einführe, erhebt sich die Frage des Austauschs zwischen betrachtenden Subjekten und betrachteten Objekten.⁴⁾

Die technische Apparatur, die bei Thater eine ähnlich tragende Funktion hat wie die »animistisch«

aufgeladenen Objekte bei Beuys, erscheint immer mit Bezug zu konkreten Handlungsformen:

In der Installation werden Elemente der Umwelt, die wir gewöhnlich als Objekte wahrnehmen und betrachten, zu Subjekten, die uns anschauen. Genauso stehen auch die ganzen Videogeräte im Raum und man sieht, dass sie tatsächlich etwas machen.⁵⁾

Es ist nicht zu übersehen, dass diese weitgehend unspektakulär ablaufenden interaktiven und transformativen Prozesse sich gegenüber ihren literarischen Ausgangspunkten sehr selbstständig verhalten. So bezieht sich Diana Thater etwa mit ihrer Videoinstallation *ELECTRIC MIND* (1996) auf Pat Murphys Science-fictionroman *A Love for Rachel* – die Geschichte vom Tod eines Mädchens, dessen Vater eine computer-generierte Kopie des Gehirns seiner Tochter einem Schimpansenweibchen einpflanzt, um ihre Individualität in einem fremden Körper zu erhalten. In den

DIANA THATER, *OO FIFI—FIVE DAYS IN CLAUDE MONET'S GARDEN*, 1992, installation for 3 video projectors, 1 laser disc and player, film gels, and existing architecture at Shoshana Wayne, Santa Monica / *OO FIFI – FÜNF TAGE IN CLAUDE MONETS GARTEN*, Installation für 3 Videoprojektoren, 1 Laserdisc und Abspielgerät, Lichtfilter und bestehende Räumlichkeiten.



Bildern der Videoinstallation, die die Schimpansin in verschiedenen Szenen zeigen, lässt sich davon kaum etwas erahnen. Freilich ist in einer Vitrine eine Art Drehbuch ausgestellt, das den narrativen Hintergrund offen legt. Gezeigt wird in der Installation nicht das Drama als solches, sondern die mediale Praxis der Kameralente, wie sie dem tierischen Protagonisten aus verschiedenen Perspektiven und Einstellungen folgen. Man wird explizit auf den medialen Produktionsprozess aufmerksam gemacht – eine ästhetische Strategie, die im Kontinuum der Kunst der Moderne angesiedelt ist, sofern diese auf dem Effekt der »medialen Aufrichtigkeit« (Boris Groys) basiert. Es gibt demnach keine Aufrichtigkeit gegenüber der »Sache« mehr, die nicht zuvor als Aufrichtigkeit gegenüber dem Medium erschiene.

In der Videoinstallation CAUCUS RACE (1998) wird ein Textausschnitt aus dem gleichnamigen Kapitel von *Alice im Wunderland* auf eine Wand projiziert. Wie ein Filmvorspann wird der Text in einzelne Worte zerlegt, die nacheinander auf der Bildfläche erscheinen. Sobald die letzten Worte projiziert werden, »Preise! Preise!«, schalten sich abwechselnd vier Monitoren ein, die halbkreisförmig auf dem Boden gruppiert sind. Sie zeigen diverse Naturbilder: eine Giraffe, die direkt in die Kamera schaut; einen kleinen Orang-Utan, der auf einen Felsen klettert und wieder herunterfällt; zwei Nilpferde, die sich verspielt im Wasser tummeln; einen freien Himmel und Sonnenstrahlen in einer Baumkrone. Zum Schluss erscheint auf der zweiten Wand, gegenüber den Monitoren, eine Grossprojektion mit Blick in ein blaues Wasserbecken. Plötzlich springt ein Delphin aus dem Wasser, direkt auf die Kamera zu, und berührt diese mit seiner Nase. Dann wendet er sich ab und taucht wieder ins Wasser.

Im Unterschied zu ELECTRIC MIND, BROKEN CIRCLE oder CHINA (eine Videoarbeit, die zwei Wölfe – wiederum »Amateurdarsteller« – mit ihren Trainern auf dem Übungsgelände zeigt), gibt es in CAUCUS RACE keinen direkten Hinweis auf die Herkunft der Tiere. Es ist anzunehmen, dass es sich ebenfalls um gezähmte Tiere oder Zootiere handelt. Diese Option mag als indirekter Hinweis darauf gelten, dass die Gelegenheiten selten geworden sind, wilde Tiere in Originalsituationen oder traditionelle Haus- und

Nutztiere in herkömmlichen Szenen zu erleben. Dennoch scheint Diana Thater darauf zu bestehen, dass die menschliche Fähigkeit, sich in die *conditio animalis* einzufühlen, nie wirklich ganz verloren geht. Das Schwinden der natürlichen Lebensräume der Tiere und die vielfältigen Bedrohungen, denen Tiere heute unterworfen sind, hat vielmehr eine sympathetische und moralische Hinwendung zu unseren Mitgeschöpfen begünstigt. Denn wenn nach dem Genesis-Mythos die Frage offen blieb, ob die Tiere an ihrem Ort verblieben oder auf irgendeine Weise an der Vertreibung des Menschen aus dem Paradies teilhatten, so drängt sich angesichts der heutigen Situation der Tiere die Frage auf, ob nicht diese Kreaturen hinsichtlich ihrer Vertreibung aus ursprünglichen Verhältnissen den Menschen noch übertreffen. Ein Bewusstsein von der schmerzlichen Seite des Tier-Mensch-Verhältnisses hat Beuys etwa in seiner Aktion I LIKE AMERICA—AMERICA LIKES ME (1974) als »Wunde« herausgestellt, die erst geheilt werden könnte, wenn »die Rechnung mit dem Kojoten« beglichen wäre, wobei dieses Tier für die gesamte amerikanische Realität vor der europäischen Eroberung steht. Im Gegensatz zu diesem quasi pantheistischen Ansatz, der in der religiösen Versöhnungsphilosophie und den idealistisch-lebensreformerischen Traditionen um 1900 gründet, zeugen Diana Thaters heitere und brillante Projektions- und Spiegelungsverfahren von den Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst, die Frage nach der Koexistenz von Tier und Mensch in einer etwas kühlen, gleichwohl verbindlichen Tonlage zu stellen. Sie geben der Einsicht Ausdruck, dass die Menschen gerade im Zeitalter des *artificial life* im tierischen Spiegel etwas von der sich immer wieder entziehenden Wahrheit über ihre eigene Kondition erfahren.

1) In: Diana Thater, *China*, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1996, S. 15. (Übers. durch die Red.)

2) Aus einem Interview mit Douglas Fogle, in: *Flash Art International*, Januar/Februar 1998, S. 88.

3) Franz Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Bd. 1, Cassirer Verlag, Berlin 1920, S. 123.

4) *Flash Art International*, Januar/Februar 1998, S. 89.

5) Ebenda, S. 89.