

Das Tier im Bild oder Der Blick des Anderen

JESSICA ULLRICH

Das Tiermotiv in der Kunst hat eine Jahrtausende alte Geschichte. Sobald der Mensch sich seiner Umwelt bewusst wurde, begann er, Tiere darzustellen. Das Verhältnis war und bleibt ambivalent: Tiere stellten einerseits eine Bedrohung dar, waren andererseits aber auch Nahrungsgrundlage. Tiere lieferten Fleisch und Blut, Fell, Haut und Milch und eben auch Bilder. Sie wurden als Götter angebetet oder als Dämonen gefürchtet. Zuweilen avancierten sie vom kaum beachteten Nachbarn zum treuen Gefährten. Als Totem vertraten, ja verkörperten sie eine bestimmte menschliche Familie. Stellvertreterfunktion besaßen sie auch als Opfer, wenn sie für Vergehen der Menschen büßen mussten. (In einer ähnlichen Form der Übertragung wird ja zuweilen noch heute den Tieren, also den eigentlichen Opfern, die Schuld an Seuchen wie BSE gegeben.)

PLURALE 2
(2003), 29-51

Nur in Einzelfällen und erst ab dem 17. Jahrhundert gab es in der Kunst tatsächliche Porträts von konkreten Tierindividuen, welche dann vor allem Bilder von Statussymbolen waren: Schoß- und Jagdhunde oder wertvolle Reitpferde berühmter Persönlichkeiten, welche hauptsächlich die Funktion hatten, diese zu spiegeln. Immer wurde das Tier im Bezug zum Menschen wahrgenommen und benutzt, um Kommentare über den Menschen zu formulieren. So wurden etwa in der Physiognomik oft Menschentypen durch Tierarten repräsentiert.

In der Moderne entsprangen Tierbilder häufig Mythen, Fabeln und Phantasien. Tiere wurden zu Trägern von Hoffnungen und Träumen des Menschen, Personifizierungen seiner Begierden, Ängste, Aggressionen. Im Expressionismus suchte man durch die Zuwendung zum

Kreatürlichen nach Objektivität und nach der vorgeblichen Reinheit der Tierseele. Für Franz Marc etwa war das Tier das den Menschen Übersteigende, was er folgendermaßen formulierte: »Gibt es für Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken.«¹

¹ Zitiert nach
Holst 2002, 39

Im Surrealismus erschien das Tier als Verkörperung des Unbewussten, der Trieb- und Instinktnatur des Menschen. Es ist nie konkretes Tierindividuum, sondern Repräsentant seiner jeweiligen Gattung und geht in seiner symbolischen Bedeutung restlos auf.

Erst seitdem das Nutztier aus dem unmittelbarem Lebensumfeld der Menschen im Industriezeitalter fast vollständig verschwunden ist, hat sich die Einstellung zum Tier und zur Natur gewandelt. Das Tier hat keine fest umrissene symbolische Bedeutung mehr, sondern verweist selbstreferentiell auf sich als Natur.

Auch dem Pionier des künstlerischen Umgangs mit dem lebenden und toten Tierkörper in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Joseph Beuys, geht es selten um die Realität eines einzelnen Tieres, sondern immer um seine Vorstellungen von dem Bild der betreffenden Tierart und die Mysterien, die dieses Bild auslöst.

Über Beuys' Aktion *I like America and America likes me* von 1974 ist viel geschrieben worden.² Als eine der einflussreichsten frühen Positionen des künstlerischen Umgangs mit dem lebenden Tier soll sie hier dennoch ein weiteres Mal rekapituliert werden: Beuys schloss sich drei Tage mit einem Koyoten in der Galerie René Block ein, wobei der Betrachter durch ein Gitter von den beiden getrennt blieb. Bekleidet wie ein Schamane mit einer Filzdecke und einem Hirtenstab, reagierte Beuys beinahe ehrfürchtig auf jede Bewegung des Koyoten und gab damit seiner Sehnsucht nach der Rückgewinnung einer symbiotischen Beziehung von Mensch und Tier Ausdruck: Der Mensch imitiert die Natur, nicht etwa umgekehrt. Indem er sein eigenes Verhalten aufmerksam und respektvoll von dem des Tieres bestimmen ließ, unternahm Beuys eine performative Wiederannäherung an die Kreatur. Für ihn stellte der Koyote ein nostalgisches Freiheitssymbol dar, das für das

² Vgl. Paul 2002

ursprüngliche präkolumbianische Amerika stand, in dem ein achtungsvolles Zusammenleben von Mensch und Tier noch möglich war.

Für Beuys stellte das Tier auch in anderen Arbeiten ein quasi mythisches Verbindungsglied und einen Zugang zu neuen geistigen Ebenen dar. Doch gerade in *I like America and America likes me* wird besonders deutlich, dass das unabhängige individuelle Sein des Tieres wichtig ist, auch wenn dieses für den Menschen nicht verständlich ist und er keines seiner ästhetischen oder moralischen Beurteilungen auf es anwenden kann. In *I like America and America likes me* wird deutlich, dass das Tier den Menschen zu einer unermesslichen Verantwortung auffordert. Der andere soll bleiben dürfen, was er ist und wie er ist. Beuys zeigt, was es bedeutet, mit dem anderen umzugehen, ohne ihn zu verändern.

Dass eine solche Haltung, wie Beuys sie vorführt, in der heutigen Gesellschaft utopisch ist, reflektiert die Videokünstlerin Dina Thater: Sie arbeitet in den neunziger Jahren mit dressierten Tieren, die zuweilen scheinbar menschliche – zumindest aber vom Menschen oktroyierte Eigenschaften – besitzen. So konfrontiert Thater in ihren Filmen den Betrachter mit einem abgerichteten Zebra, das sich auf einem Zirkushocker quält oder einem malerischen Rudel einstmals zahmer und nun ausgewilderter weißer Wölfe. Dabei wird das, was wir alltäglich auf Tiere projizieren, medial umgesetzt; das einzelne Tier verwandelt sich vor den Augen des Betrachters in dessen klischeehafte Vorstellung von dieser Tierart.

Im Bezug auf das Tier existieren heute zwei Pole: Einerseits werden die entgötterten Tiere nur noch als Dinge, als Schlachtvieh, Genpool oder Sportgerät begriffen, auf der anderen Seite wird die absolute kreatürliche Gleichwertigkeit von Mensch und Tier propagiert. Längst hat die Molekularbiologie gezeigt, dass das menschliche Genom nicht von qualitativ anderer Art ist als das tierische. Auch quantitativ unterscheiden sich etwa Affen in weniger als zwei Prozent ihres genetischen Materials vom Menschen. Das Cartesianische Konzept vom Tier als Maschine ist überholt, eine dem Menschen nicht nachstehende Leidensfähigkeit des Tieres nicht mehr strittig. Heute zweifelt niemand mehr ernsthaft daran, dass »höhere« Säugetiere emotionale und intellektuelle Fähigkeiten haben, die – in menschlichen Kategorien

- ³ Vgl. u.a. Gardener 1975; Fouts/Mils 1997 - Dawkins 1993 - de Waal 1997
⁴ Vgl. Singer 1997 oder Roth 2003
⁵ Vgl. Ryder 1989 - Kaplan 2000 - Singer 1990 - Regan 1983
⁶ Vgl. Cavalieri/Singer 1993
- gedacht - zumindest mit denen eines Kleinkinds vergleichbar sind. Auch die letzten Bastionen der von Menschen aufgestellten Abgrenzungsmerkmale gegenüber der Tierwelt wie Sprache, Selbstbewusstsein und die Bildung von Kultur werden durch die neuesten Erkenntnisse der Verhaltensforschung unterwandert.³ Und selbst das vorgebliche Alleinstellungsmerkmal des Menschen, der freie Wille, wird heute von Hirnforschern als illusorisches Konstrukt relativiert.⁴ Im angelsächsischen Bereich ist es in den meisten Wissenschaften deshalb üblich, vom menschlichen bzw. nicht-menschlichen Tier (human/non-human animal) zu sprechen – eine Begrifflichkeit, die sich hierzulande lediglich in Tierrechtskreisen und in der Biologie durchgesetzt hat.⁵ Die in der Kunst oft formulierte Ebenbildlichkeit von Mensch und Tier erfährt durch deren naturwissenschaftlich belegte enge Verwandtschaft ihre nachträgliche Legitimation. Ethische Konsequenzen daraus wurden in Neuseeland bereits gezogen, indem dort den großen Menschenaffen unlängst Menschenrechte zugesprochen wurden.⁶

Nachdem sich mit der langsamen Ablösung vom anthropozentrischen Weltbild die Selbstverständlichkeit, mit der eine Grenze zwischen Mensch und Tier behauptet wurde, durch nichts mehr rechtfertigen lässt, müssen wir unsere Einstellung gegenüber Tieren deren Zurschaustellung überdenken. Es vollzieht sich ein radikaler Wandel der Beziehung von Mensch und Tier, der auch in den Künsten reflektiert wird. Dabei gehen eine Vielzahl Künstler auf das Greifbarste zurück, auf den Körper des Tieres - als Lebendmaterial oder als Leiche.

Da ist zum einen die Verwendung von mittels Taxidermie bzw. Dermoplastik präparierten kompletten Tierleibern bei Bildhauern wie Mark Dion, und zum anderen die Verwendung von zerteilten und zu einer neuen Ordnung zusammengesetzten Tierkörpern bei Künstlern wie Iris Schieferstein. Während die einen mit dem Anschein des »heilen« Körpers spielen, ist dieser bei den anderen längst als trügerisch entlarvt – zu Gunsten einer neuen Körperutopie. In diesen Bereich gehören auch künstlerische Konzepte zur Verschmelzung von tierischen und menschlichen Körpern im Bild etwa bei Anselmo Fox. Während Künstler, die sich dem Tier mittels Malerei, Fotografie oder klassischer Bildhauerei zuwenden, oft von einer Zurück-zur-Natur-Sehnsucht getrieben zu sein scheinen und das Tier als unentfremdeten, aber

unterdrückten Teil der eigenen Seele auffassen, ist eine nostalgische Motivation bei denjenigen Künstler der Gegenwart, die mit dem Tierkörper aus Fleisch und Blut arbeiten, selten.

Eine Reihe anderer Künstler setzt lebende Tiere, die in Interaktion mit dem Künstler oder mit dem Betrachter treten, als Material ein. Das *Haus für Schweine und Menschen* von Rosemarie Trockel und Carsten Höller für die Documenta X und Eduardo Kacs genverändertes Kaninchen *Alba* aus dem Jahr 2000 sind Exponenten dieser Position.

Weil es vor allem um mögliche Rezeptionsweisen des Tierkörpers in der Kunst und deren Konsequenzen gehen soll, bleibt eine Untersuchung der Rolle und des Selbstbilds der jeweiligen Künstler, die sich häufig als Schöpfergott inszenieren, in dieser Abhandlung ausgeklammert. Allein die Tatsache, dass für keines der hier vorgestellten Kunstwerke eigens ein Tier getötet wurde, sei angemerkt.

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

Keiner der hier besprochenen Künstler ist ein expliziter Tierrechtler, dennoch sagen ihre Arbeiten etwas über unseren Umgang mit Tieren aus und geben Anstöße, diesen zu überdenken.

Künstler, die Tiere sezieren und konserviert ausstellen, gehen dabei häufig wie Ärzte und Präparatoren vor oder arbeiten zumindest mit der Hilfe von Naturwissenschaftlern. Die spätestens seit der Renaissance bestehende enge Kooperation von Kunst und Wissenschaft findet beispielsweise in den in Formaldehyd eingelegten Tierleichen Damien Hirsts eine aktuelle Ausprägung.⁷ Bei Hirst erscheint das Tier, sei es ein Haustier wie die Kuh oder das Schwein oder ein Raubtier wie der Hai, als Ready-made von absoluter Realitätsnähe. Mittels seiner häufig zur besseren Sicht auf das Innere säuberlich gehälfeten Präparaten macht er den Tod in seiner ganzen Potenz erfahrbar. Nach eigener Aussage ist er von der Idee fasziniert, »etwas zu töten, um es anzuschauen«⁸ und

⁷ Zur Nasspräparation bei Hirst vgl. Lange-Berndt 2000

⁸ Thümmel 2001, 14

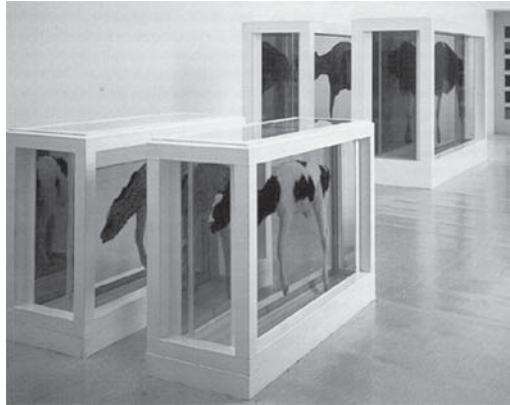


Abb. 1 Damien Hirst: *Mother and Child Divided*, 1993, Courtesy Jay Jopling, London

führt dem Betrachter vor Augen, wie paradox es ist, in ein (Naturkunde-)Museum zu gehen, um etwas über Tiere zu erfahren: Es ist niemals wirklich ein Tier mit all seinen Eigenschaften in seiner Unverwechselbarkeit, das man dort sieht, sondern immer nur seine ausgestopfte, in oktroyierte Haltung gezwungene Haut.

Titel wie *Mother and Child divided*, eine Arbeit von 1993 (Abb. 1), für die auseinander gesägten Körper einer Kuh und eines Kalbs wirken nur auf den ersten Blick lustig, auf den zweiten schon makaber. Tatsächlich ist es genau das, was der Konsument an der Supermarkttheke kaufen kann: Zerteilte Körper von getöteten Müttern und Kindern. Rinder sind Fleischlieferanten, die der Mensch aus dem alleinigen Grund aufzieht, um sie zu töten. Damit werden sie zu anonymen Größen im Wirtschaftskreislauf degradiert und zur Projektionsfläche menschlicher Barbarei. Der Titel dieser Arbeit scheint ihnen jedoch eine Art von Autonomie, zumindest ein eigenes Familienleben und Gefühl der Zusammengehörigkeit zuzugestehen.

Dabei entlarvt die übliche empörte Betrachterreaktion auf diese Objekte den heuchlerischen gesellschaftlichen Umgang mit dem Tier und seinem Körper. Einerseits wird das Zerteilen und die Präparation von Kadavern, insbesondere im Zusammenhang eines Kunstwerks, als schockierend empfunden, andererseits werden lebende und empfindende Tiere in der Fleischindustrie als bloße Ware behandelt, bevor sie



Abb. 2 Christian Lemmerz: *Legeme*, 1993-94, Foto: Esbjerg Kommunes Fotografordning

geschlachtet und in handliche Teile zergliedert erst in den Supermarktkühlregalen und dann in den Mägen der Konsumenten landen. Das Tier wird einerseits als Produkt vorgeführt, das allein menschlichen Interessen dient, andererseits erhält es durch die Fokussierung in der Individuation etwas von seiner Würde zurück. Indem Hirst die Ökonomisierung und Anonymisierung der Massenschlachtungen konterkariert, zwingt er einerseits den Betrachter die bisherige Art der Nutzung und des Missbrauchs von Natur zu überdenken und legt andererseits auch allgemeine Verdrängungsmechanismen dem Tod (der alle Lebewesen gleichermaßen betrifft) gegenüber offen.

Im Gegensatz zu Damien Hirst stellt der dänische Künstler Christian Lemmerz in seiner Installation *Legeme* von 1993-94 (Abb. 2) auseinandergeschnittene und wieder zusammengenähte Schweinekadaver ohne jede Konservierung aus, um den Prozess des Vergehens in seiner eigenen Ästhetik und seinem faszinierenden Horror zu verdeutlichen. Konfrontiert mit dem fleischlichen Material des Schweins, das dem Fleisch und der Haut des Menschen so sehr ähnelt, wird der Betrachter zum schamlosen Voyeur der eigenen Brutalität. Da wo beim Menschen Würde und Wert ist, ist beim Tier vermeintlich nichts. Bei (Nutz-)Tieren zählt in der Regel nicht ihre Individualität, sondern ihre

Produktivität. Sogar die Beschreibung von Geburt, Schwangerschaft, Nahrungsaufnahme und Tod eines nichtmenschlichen und eines menschlichen Tieres weichen begrifflich voneinander ab, um die ontologische Verwandtschaft von Mensch und Tier zu negieren. Doch Lemmerz stellt mit der größtmöglichen Drastik dar, was der Mensch mit dem Tier teilt: die organische Masse. Der Anatom Karl August Groskreutz bezeichnet Schweine aufgrund ihres relativ analogen Körperbaus und Seelengefüges als »horizontale Menschen.«⁹ Und der Maler Francis Bacon beschreibt das gemeinsame Faktum von Mensch und Tier so: »Wir sind ja schließlich selbst Fleisch, potentielle Kadaver. Jedes Mal, wenn ich einen Fleischerladen betrete, bin ich in Gedanken überrascht, dass nicht ich dort anstelle des Tieres hänge.«¹⁰ Aller kreatürlichen Würde beraubt, werden sowohl der tote Tierleib wie der tote Menschenkörper zu depotenzierten Geschöpfen.

⁹ Zitiert in
Harig 1995, 39

¹⁰ Sylvester
1982, 46

In der gedanklich an *Legeme* anknüpfenden Installation *Dio Cane* von 1995 erinnert Lemmerz den Betrachter eindringlich daran, dass dieser sich maßlos überschätzt, wenn er sich als göttlich einstuft: Er beschreibt einen mannshohen Spiegel immer wieder mit dem Wort »God« sowie mit dessen Anagramm »Dog«. Genauso hält er dem Rezipienten mittels des Tierfleischs den Spiegel vor und lässt ihn seiner eigenen Verwundbarkeit und Sterblichkeit gewahr werden.

Bei den zweifellos beeindruckenden Werken von Hirst und Lemmerz liegt die Vermutung nahe, dass es nicht um die Darstellung des Tieres geht, sondern die Künstler am liebsten »Menschenmaterial« in gleicher Weise verwendet hätten. Der Begriff Menschenmaterial löst einen Schauer aus, der sich bezeichnenderweise bei dem Wort Tiermaterial nicht einstellt. (Allerdings erfährt gegenwärtig auch der Umgang mit der menschlichen Leiche eine veränderte Aufmerksamkeit. Man denke nur an die Diskussionen um Gunther von Hagens öffentliches »Sektions-Theater«, an die gerade in den Medien verhandelte Option, Urnen mit sterblichen Überresten toter Angehörige mit nach Hause zu nehmen oder an den jüngsten, makaberen Fall von Kannibalismus nach Tötung auf Verlangen.)

In der Kunst von Hirst und Lemmerz kann also der Tierkörper - wie es traditionell in der Kulturgeschichte war - als Stellvertreter oder



Abb. 3 Marc Dion: *Scala Naturae*, 1993, Courtesy Galerie Metropol, Wien

sogar nur Ersatz erscheinen: Am toten Leib des Tieres wird das Verdrängte stellvertretend ausgelebt bzw. dargestellt.

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

Das ist auch das Thema von Mark Dions mehrteiligen Installationen mit ausgestopften Tieren an der Schnittstelle von wissenschaftlicher Kategorisierung und sinnlicher Wahrnehmung. Seine pseudonaturkundlichen Präsentationen ausgestopfter Tierspezies, die er *Natural History Series* nennt, verweisen auf die subjektive Ordnung der Kunst- und Wunderkammer des 16. Jahrhunderts. Aristoteles' Konzept der *Scala Naturae* (Abb. 3) aufgreifend baut Dion 1993 beispielsweise ein großformatiges stufenförmiges Stilleben, bei dem auf der untersten Stufe

Artefakte wie ein Rad oder eine Taschenuhr, dann aufsteigend Steine, Pilze, Früchte, Muscheln, Insekten, Fische, Vögel, Säugetiere und schließlich die Büste eines Menschen angeordnet sind. Durch seine Untersuchung visueller Repräsentation von Natur hinterfragt Dion auf subversive Art und Weise nicht nur die Kriterien des Museums, sondern auch die Idee des Menschen von der Natur. Er macht klar, dass der Versuch, Natur in ihrer Gesamtheit und das Leben als ununterbrochene hierarchische Kette von Lebewesen zu repräsentieren, von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist: Unbestritten bevorzugen hierarchische Modelle - etwa die im abendländischen Denken dominierende Abfolge »Mineral, Tier, Mensch« oder auch »Tier, Mensch, Engel« -, immer die Gruppe, die diese Modelle aufstellt.

Während Historizität und Relativität für die Kultur betreffende Fragen längst Allgemeingut sind, ist eine vergleichbare Konstruktion von Natur weniger konsensfähig. Dion zeigt, dass die wissenschaftlich systematisierte Natur, wie sie sich mit präparierten Relikten in Dioramen und Vitrinen präsentiert, ebenfalls gebaut und »drapiert« ist. Natur wird als kulturelle Konstruktion und Projektionsfläche menschlicher Vorstellungen vorgeführt, die Zeitideologien unterworfen ist. Die inszenierten Tiere sind Objekte von Präsentation, von Anschauung und von Ausstellungsästhetik. Die enzyklopädische, auf Vollständigkeit zielende und als Kontrollorgan dienende Repräsentation von Natur ist genauso wie die Ästhetisierung von Naturvorstellung eine Strategie gegen das Verschwinden von Natur aus dem unmittelbaren Lebensumfeld. So betrachtet sind sowohl Kunstmuseen als auch Naturkundemuseen Orte der Konservierung und der Todesleugnung.

In anderen Arbeiten entfaltet Dion aktivistisches und gesellschaftskritisches Potenzial. Beispielsweise schickte er von einer Reise nach Brasilien 1992 täglich Faxe an das Naturkundemuseum in Fribourg, in denen er die Tierarten beschrieb, die er während der Reise gesehen hatte. Diese Tiere sollten dann jeweils ausgestellt werden, wodurch eine Kontinente übergreifende Vernetzung stattfand, die zeigte, wie schnell aus lebendiger Artenvielfalt musealisierte Präparate werden können. In solchen ortsspezifischen Arbeiten, die sich auf lokale Geschichte beziehen und drohendes Artensterben kommentieren, will Dion das Bewusstsein für ökologischen Fragestellungen wecken. Dabei steht

jedoch immer die Frage im Raum, ob Kunst überhaupt etwas gegen die Ausrottung einer (Tier-)Art auszurichten vermag.

Der Begriff »Natur« leitet sich vom lateinischen *nasci*, ab, umfasst also alles, was jemals *geboren* wurde. Schon immer wurde aber auch plastische Kunstfertigkeit darauf verwendet, die Phantasmen reiner Kopfgeburten als naturhaft darzustellen – bis sie dann schließlich »natürlich« geworden sind. So finden sich die freie Wesenskombinatorik verschiedener Tierarten oder auch Mensch-Tier-Hybriden in allen Hochkulturen und in den Urbildern des Unbewussten genauso wie in der Kunst der Capriccios, im Symbolismus und Surrealismus, im Comic, im Film und in der Computersimulation. Heute ist die Chimäre als hybride Symbiose eigentlich getrennter Morphologien kein Fabelwesen und auch keine Sinnestäuschung mehr. Parkinson-Patienten mit eingepflanztem Schweinehirngewebe, Schweineinsulin für Zuckerkrankte, Bullen mit menschlichen Genen und Mäuse mit menschlichen Ohren auf dem Rücken sind heute keine apokalyptischen Visionen eines Hieronymus Bosch mehr, sondern längst Realität geworden. Wenn das Verständnis davon, was der Mensch ist und in Zukunft sein kann, im Umbruch ist, beeinflusst der Wandel des Menschenbildes auch das Bild vom Tier. Künstler reagieren wie Seismographen auf die Möglichkeiten einer bioindustriell gestalteten Welt. Die gesellschaftliche Revolution der Reproduktionsmedizin und Gentechnik und ihre gestalterischen Möglichkeiten stellen eine Herausforderung an die Künstler und deren schöpferischen Umgang damit dar.

So stellen in der Gegenwartskunst einige Bildhauer mit Werken taxidermischer Hybridität die Speziesbarrieren in Frage. Thomas Grünfeld oder Iris Schieferstein kreieren wie bereits erwähnt aus Teilen von toten Tierleibern phantastische Mischwesen, die eindeutig »gemacht« und nicht »gewachsen« sind. Sie erscheinen auf ähnliche Weise zusammengesetzt wie poststrukturalistische Texte. Es sind Bilder der Differenz, Bilder eines differenten Denkens.

Iris Schieferstein befragt mit ihren Hybridwesen aus zusammengefügten und in neue Formationen und Sinnzusammenhänge gebrachten Tierkörpern Natur und Konstruktion. Indem sie gleichzeitig das Trauma und den Reiz der körperlichen Deformation aufzeigt, transformiert sie Angst und Unsicherheit in Neues.

Grünfelds pseudonaturkundliche Bestiarien in der Serie der *Misfits* aus den neunziger Jahren versammeln zwar auch zoomorphe Wesen, die in dieser Form nicht in der Natur vorkommen, wirken aber fast wie extravagante Abwandlungen des kuriosen, sich im Spektakel erschöpfenden Wolpertingers. In einer starken kunsthistorischen Chimärentradition verankert, rufen sie nicht den gleichen Terror hervor wie Schiefersteins schöne Monster. Während Grünfeld eher kühne plastische Ideen verwirklicht, verhöhnt Schieferstein subversiv das Bestehende.

Grünfelds ästhetisch reizvolle Experimente entfalten ihre Wirkung vor allem im Formalen, Schieferstein hingegen führt auf ironische Weise ein Element ethischer Wertfreiheit ein. Schiefersteins Hybriden (Abb. 4) entfalten eine eigene kreativen Macht, der ästhetische und moralische Urteile völlig fern liegen. Ihre Tiere sind keine Imitationen, sie sehen keinem wirklichen Tier ähnlich, bieten keinerlei Identifikationsmöglichkeiten und unterlaufen so die Omnipotenz des Betrachters. Sie sind offen für endlose Interpretationen und verweigern sich gleichzeitig jeder eindeutigen Lesart. Einerseits wird die Machtlosigkeit des Betrachters aufgezeigt, andererseits das Tier aus seinen traditionellen hierarchischen Strukturen entlassen. Schiefersteins präparierte Tiere sind nicht nur Versuche, etwas Neues zu denken, sondern zeigen auch die irreparable Zurechtung der Natur durch menschliche Eingriffe. Ausgestopfte Tiere, die mit gewalttätiger Kunstfertigkeit in eine andere als die ihnen gemäße Form gebracht wurden, können immer auch als Zeichen für eine tiefer gehende Form der Deformation gelesen werden.

Bei Iris Schiefersteins handwerklichem Tun vermischen sich ähnlich wie etwa bei Hirsts Präparationen Vorstellungen vom Künstlertum mit denen des gottähnlichen KREATORS. Doch ihre *Untiere* sind im Grunde auch extreme Formen der Selbstbegegnung. Die Tiere geben lediglich ihre Physiognomie für dämonische Mischwesen, die nur oberflächlich verbergen können, dass sie Masken des Menschen sind. Das Monströse in den Chimären ist das Monströse unseres Umgangs mit Tieren. Dennoch wäre es einseitig, Schiefersteins Umgang mit dem Tierkörper als mahnende Kritik an einer aus dem Ruder gelaufenen Gentechnologie oder als personifizierte Rache der vergewaltigten Natur zu lesen. Indem sie das Unmenschliche denkt, geht es ihr wohl eher darum, das Menschliche zu rekonfigurieren: »Untiere« können vielleicht eine

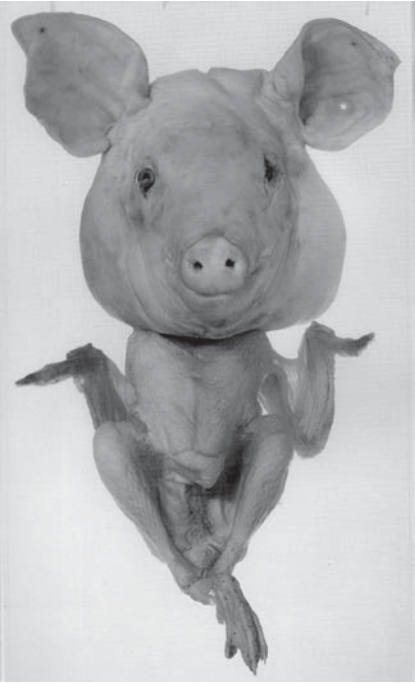


Abb. 4 Iris Schieferstein: *Maria* aus der Serie der Untiere, 1999

komplettere, intensivere Idee von Subjektivität verkörpern als das rationale, moderne westliche Subjekt.

Der Künstler Anselmo Fox interessiert sich mit wissenschaftlicher Neugierde für das Material des Körpers, insbesondere für dessen negative und orale Räume, das umgestülpte Innere des Leibes. Zuweilen kombiniert er Tier- und Menschenkörper: Auf Porträts, die wie Polizeifotos, den Garanten von Authentizität, einmal frontal und einmal im Profil aufgenommen sind, quellen Zungen von Säugetieren, Vögeln und Fischen wie Aliens aus menschlichen Mündern und thematisieren so den ansonsten tabuisierten Übergang zwischen den Gattungsgrenzen (Abb. 5).

Das Bild dieser Hybridisierung ist zutiefst ambivalent. Ein Biss ist ebenso impliziert wie ein Kuss, Lust und Begehren ebenso wie Gewalt und Ekel. Die Zunge als einziger Muskel, der sowohl innerhalb als auch außerhalb des Körper liegen kann, gewinnt in den Fotos eine



Abb. 5 Anselmo Fox: *Porträts mit Tierzungen*, 1999

phallische Bedeutung. Die fremde Zunge dringt sodomitisch in den Körper des Menschen ein bzw. wird von ihm herausgewürgt. Das Motiv legt eine lustvolle Einverleibung des Körpers des Anderen ebenso nahe wie die rituelle Austreibung eines abjekten Elements. Kultische Implikationen erfährt die Arbeit auch durch die Betitelung *Interfaziale Reliquieninventur*, die sich auf das orale Aufnehmen von Reliquien bezieht. Eine herausgestreckte Zunge bedeutet an sich schon eine spöttische Ablehnung des Bestehenden, dass hier jedoch das Organ der Sprache und damit das Symbol der menschlichen Vernunft von einem Tierkörperteil vertreten wird, ist eine noch größere Provokation.

Zunge ist wohl das Fleischgericht, das auch von Fleischessern häufig als ekelhaft empfunden wird. Indem sich Lebendiges und Getötetes in der Union von höhnischer Selbstentblößung und gestopftem Maul begegnen, kann man nicht mehr verdrängen, dass man vom Tod des anderen lebt. Hartmut Böhme formuliert dies so: »Unser Mund ist für die Tiere die Hölle, durch die sie müssen.«¹¹

¹¹ Böhme 2002,
32

Das physiognomisch entstellte Bild des menschlichen Gesichts mit tierischer Zunge macht die animalische Natur des Menschen deutlich. Der Übergang zwischen Intimität und Öffentlichkeit, Privatem und Öffentlichem, Heiligem und Sündhaften wird in Anselmo Fox' Arbeiten als fließend dargestellt; ebenso wie der Unterschied zwischen mensch-

lichen und nichtmenschlichen Tieren ein gradueller und kein ontologischer ist. Die ins Wanken gebrachte kategoriale Unterscheidung zwischen Tier und Mensch mit ihrem allein auf Menschen zugeschnittenen aristotelischen Wertekanon verändert das Selbstverständnis des Menschen: Der Mensch ist nicht mehr die Krone der Schöpfung, wenn er sich als mit animalischer Natur verwachsen begreift.

Anselmo Fox ist einer von vielen Künstlern, die einer romantischen Vorstellung von der Überschreitung der Gattungsgrenzen ein Zerrbild entgegen halten. Ein weiteres, radikaleres Beispiel ist Wim Delvoye, der plant, einen Hund einem plastisch-chirurgischen Eingriff zu unterziehen, damit dieser nach der Operation die Gesichtszüge des Künstlers trägt.¹² Damit geht Delvoye viel weiter als Künstler wie etwa Oleg Kulik, Peter Weibel, Maurizio Cattelan, Luciano Castelli oder Eija-Liisa Ahtila, die sich als Hund gebärden und/oder von Künstlerfreunden in der Öffentlichkeit an der Leine herumführen lassen.¹³

¹² Studien und Skizzen zum Projekt *Leica* in: Wagner 2001, 67

¹³ Vgl. Wagner 2001

Gemeinsam ist solchen Positionen, dass eine eindeutige (menschliche) Identität aufgehoben wird, ohne dass eine wirkliche Alternative zu ihr geboten würde. Auch wenn sich in der Darstellung des intimen Austauschs von Tier- und Menschenleib die Furcht vor der Kontamination durch das Andere, vermeintlich Unreine, vor der »Ver-Tierung« und der Veränderung der Leib-Seele-Einheit spiegelt, kann doch der mögliche Identitätswechsel durch das Umarmen des Anderen eine neue Freiheit des postmodernen zerrissenen Subjekts bedeuten. So wird in den Passagen zum *Tier-Werden* der einflussreichen Studie *Tausend Plateaus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari deutlich, dass das zu Ende gedachte Tier-Werden niemals eine Imitation, Annäherung oder Identifikation bedeuten kann.¹⁴ Tier-Werden ist nach Deleuze/Guattari für den Menschen eine der wenigen schöpferischen Möglichkeiten, sich selbst als etwas zu denken, das nicht in Kategorien von Identität vorstellbar ist. Durch das Tier-Werden entzieht man sich der scheinbar ausweglosen Aneignung des Tiermotivs als anthropozentrische Metapher. Die Transgression der menschlichen Identität kann so eine kreative Macht zur Befragung des Ichs werden.

¹⁴ Vgl. Deleuze/Guattari 1980

Im Chimärismus der Transplantationsmedizin sind die Kategorien »natürlich« und »artifiziel« keine antithetischen Prinzipien mehr. In den bisher vorgestellten Kunstwerken, die mit Synthese und Neu-

kombination verschiedener Körper spielen, handelt es sich jedoch immer noch um manipulierte Körperbilder, nicht um tatsächlich manipulierte lebende Körper. Künstler schaffen immer etwas, das vorher nicht existierte, als Mitgestalter bei der Erfindung neuer Lebensformen erhalten sie jedoch plötzlich eine ganz neue Aufgabe.

Bislang am weitesten gegangen, was die Schaffung lebender nichtmenschlicher Hybridkörper in der Kunst unter Usurpation wissenschaftlicher Techniken betrifft, ist wohl Eduardo Kac: Seine »transgene Kunst«, bei der er synthetische Gene oder natürliches Genmaterial in andere Organismen verpflanzt, um ein einzigartiges Lebewesen zu schaffen, propagiert er als neue Kunstform.¹⁵ Auf diese Weise entstand beispielsweise ein biolumineszendes Säugetier wie das Kaninchen Alba bzw. das Gesamtkunstwerk *GFP Bunny* (Abb. 6). Kac versteht seine Kunst als »Beitrag zur Biodiversität«.¹⁶ Er schwärmt davon, dass mit Hilfe seiner »ethisch verantwortungsvollen Interspezies-Kreation« eine »Generation prächtiger Chimären und fantastischer neuer Lebensformen« entstehen wird.¹⁷ Dabei betont er insbesondere die absolute Individualität, der von ihm geschaffenen oder noch zu schaffenden Wesen – auf arrogante Weise die Tatsache missachtend, dass ohnehin alle Lebewesen unverwechselbare Individuen sind.

Aus der uneingeschränkten Freiheit, die Kac für seinen autonomen Weltentwurf fordert, leitet sich eine große ethische Verantwortung für die von ihm geschaffenen Wesen ab. Tatsächlich sieht er dies und versteht nicht nur die Erschaffung des Kaninchens Alba und die öffentliche Diskussion darum, sondern auch dessen soziale Integration als inhärente Bestandteile des Werks *GFP Bunny*. Die liebende Sorge um das Haustier sei wichtiger Bestandteil des Werkes – wobei ihm das tägliche Zusammenleben mit der anderen Art auch an die Einzigartigkeit des Menschen erinnert: Ein weiteres Indiz dafür, dass der Mensch in der Tierdarstellung ebenso wie im Tierexperiment vor allem dem Geheimnis seiner eigenen biologischen Existenz auf die Spur zu kommen sucht.

Seine transgenen Tiere – auch ein Hund ist in Arbeit – sind laut Kac keine Züchtungsprojekte, sondern ästhetische Gegenkonzepte zu Züchtung und Eugenik, da sie gerade die Vorstellungen von genetischer Reinheit in Frage stellen. Kac besteht darauf, dass er keine Objekte,

¹⁵ Vgl. Life Science, 289–303

¹⁶ Kac 1997, 296 – vgl. auch Kac 2002.

¹⁷ Kac 1997, 300

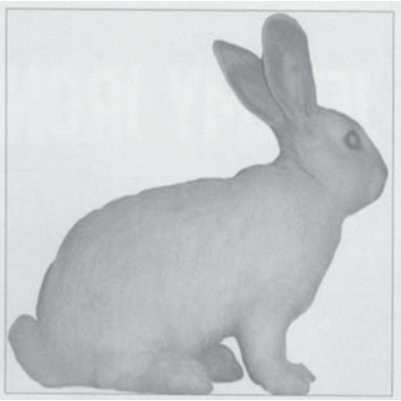


Abb. 6 Eduardo Kac *GFP Bunny*, 2000

sondern Subjekte entstehen lassen will. Dennoch kann die vollkommene Verfügung über den Tierleib nicht anders als gewalttätig und chauvinistisch eingeschätzt werden. Kac übersieht, dass sich so etwas wie eine kreatürliche Solidarität nur entwickeln kann, wenn man ein konkretes Tier als individuelle Entität und nicht als Abstraktion oder Ideal begreift; wenn man es präsentiert, ohne es zu manipulieren. Dennoch besteht Eduardo Kacs Verdienst, wenn es denn einen gibt, vor allem darin, dass er den Rezipienten dazu bringen möchte, die Persönlichkeit des Tieres und dessen einmaligen individuellen Charakter zu akzeptieren. Zu Ende gedacht könnte diese Haltung das Bewusstsein und den Respekt für das Seelenleben transgener Tiere fördern, die millionenfach in der Versuchstierhaltung verwendet werden.

Für die Zukunft arbeitet Kac daran, dass in der Kunst genetisches Material über Speziesgrenzen hinweg zum Einsatz kommt. Indem er damit bestehende Grenzen des Mach- und Vorstellbaren im künstlerischen Schaffensprozess erweitert, transformiert er auch das aufklärerische Modell einer Opposition zwischen Mensch und Natur. Und hier liegt die eigentliche Brisanz und wohl auch das tatsächliche ethische Potenzial von Kacs Experimenten. Die anthropozentrische Weltsicht wird einer grundlegenden Kritik unterzogen, die Verbindung zwischen den Arten durch die gemeinsame Nutzung von Genmaterial neu gedacht.

Kacs Statements sind von einer Empathie getragen, die Mensch und Tier gleichermaßen einschließen. Dass sein Vorgehen ein gewalttätiges ist, das die vor allem religiös begründete Herrschaftsbeziehung zwischen dem *alter deus* Mensch und dem ihm unterworfenen Tier durch die Verwendung hochdifferenzierter Techniken der Naturbeherrschung zementiert, ist Ausdruck der komplexen, krisenhaften Beziehung des Menschen zur Natur.

Wenn Künstler mit Tieren arbeiten, steht ihrem Ego und dem des Betrachters etwas Lebendiges gegenüber. Ein radikales Gegenüber, das auf der Erfüllung seiner Lebensbedürfnisse besteht, fordert zu interaktiven Kommunikationsprozessen heraus. Kunst mit lebenden Tieren wie beispielsweise die von Carsten Höller und Rosemarie Trockel ist somit zwangsläufig prozessual und dialogisch.

In ihrem auf der Documenta X 1997 ausgestellten *Haus für Schweine und Menschen* lebte ein Rudel Hausschweine unter idealen, weil artgerechten Bedingungen in einem Haus mit Garten (Abb. 7). Der Betrachter war durch eine einseitig durchsichtige Glasscheibe von den Tieren getrennt und konnte sie beinahe wie in einer Kinofilmszene betrachten, ohne dass die Schweine sich beobachtet fühlen mussten.

Die Schweine lebten in einer geschützten, fast verzauberten Oase ohne Angst und Gefahren. Dennoch verwies gerade dieser idyllische Zustand auf die brutale Lebensrealität der meisten anderen Schweine, die nicht das Glück haben, Teil eines Kunstwerks zu sein. Unter erbärmlichen Zuständen geboren, noch als Ferkel von der Mutter getrennt, in engen Stehsärgen ohne Licht, ohne Bewegungsmöglichkeit und Sozialkontakte mit synthetischem Futter aufgezogen und gerade so lange am Leben gehalten, bis sie nach qualvollem Transport den Schlachttod erleiden.

Der Anblick der Schweine, mit denen der Betrachter ausnahmsweise das Haus teilt, erinnert ihn vielleicht für Sekunden daran, dass sie das beseelte Lebendmaterial darstellen, mit dem er die Welt teilt und aus dem sein Schinken gemacht wird.

Selbstverständlich sind diese glücklichen Kunst-Schweine isolierte, visuelle Gegenstände, die man nicht gefragt hat, ob sie begafft werden wollen. Die Beobachtung funktioniert nur in eine Richtung, nur von der privilegierten Menschenseite aus. Eine wirkliche Einfühlung in den



Abb. 7 Rosemarie Trockel und Carsten Höller: *Ein Haus für Schweine und Menschen*, 1997

Anderen ist verhindert, weil durch die Scheiben ein Zurückblicken des Schweins unmöglich gemacht ist. Damit thematisieren Trockel und Höller natürlich auch den Status des Kunstwerks, welches immer von der so genannten Realität ausgeschlossen bleibt. Als Kunstwerke gehören diese Tiere einer Kunstwelt an, die vom Betrachter getrennt ist. So wird mit dem *Haus für Schweine und Menschen* einerseits die Wirkungsmacht von Kunst zur Verbesserung der bestehenden Verhältnisse aufgezeigt, andererseits - indem es die Ohnmacht der Kunst reflektiert - auch wieder relativiert.

Die Trennlinie im Haus scheidet die Menschen als Träger unveräußerlicher Lebensrechte vom rechtlosen und vollständig ausgelieferten Tier. Das eigentliche ethische Potenzial der Arbeit ist, dass die Barrieren, die die Spezies der Welt noch immer trennen, als künstlich und leicht durchschaubar aufgezeigt werden. In der Realität des Hauses bleiben die Welt der Menschen und die Welt der Tiere dennoch getrennt.

Während Kac unter fragwürdigen Prämissen einen verantwortungsbewussten Umgang mit dem selbst geschaffenen und somit geadelten Tier propagiert, erhoffen sich Trockel und Höller generell Änderungen in den Haltungsbedingungen von Tieren, die gemeinhin lediglich als

unedle Produktionsgüter gelten. Durch ihre Kunst konfrontieren sie den Betrachter mit einer lebendigen Wirklichkeit, die es wert ist, dass man sich für sie einsetzt.

In der Introspektion im geteilten Haus, die immer die Beobachtung der anderen Besucher umfasst, wird dem aufmerksamen Rezipienten schnell klar, dass auch jedes tiefere Verständnis für den fremden Mit-Menschen allenfalls vage ausfällt. Man ertappt sich bei dem Gedanken, dass möglicherweise allein der Glauben, etwas über sich selbst, über das vermeintlich eigene, zu wissen, den Menschen vom Tier unterscheidet. Deshalb kann über das Wesen der Tiere solange nichts Verbindliches gesagt werden, solange Menschen nicht einmal wissen, was und warum sie selbst sind. Doch wie schon am Beispiel der künstlerischen Tier-Mensch-Hybriden gezeigt wurde, ermöglicht die ernst gemeinte Auseinandersetzung mit der Ähnlichkeit und Andersartigkeit des nichtmenschlichen Tiers im besten Falle auch eine Relativierung des eigenen Ich.

Dennoch, egal ob man sich dem Tier über das Medium der Analogisierung oder das der Distanzierung nähert, immer existiert der Moment des Unbekannten. Es bestehen unüberschreitbare Grenzen der Einfühlung in die Wesensverschiedenheit des Tieres – schon Joseph Beuys hat dies auf eindrucksvolle Weise vorgeführt. Tiere blicken zurück, doch sie antworten nicht, jedenfalls nicht in menschlicher Sprache. So bleiben sie fremd und unbegreiflich, ihre Antworten können immer nur imaginiert werden. Auch wenn man den lebenden und toten Tieren in den hier vorgestellten Kunstwerken nicht wirklich begegnen, weder mit ihnen kommunizieren noch sich mit ihnen identifizieren kann, beharren sie doch auf den ihnen zustehenden Respekt für ihre Nichtmenschlichkeit.

Die künstlerischen Positionen, die vom Tier als purer Projektionsfläche – und sei sie noch so positiv – abrücken und zu einer Neubestimmung des Verhältnisses Tier-Mensch beitragen, lassen hoffen, dass der Wandel, der sich in der Verwendung von Tierkörpern in der Kunst beobachten lässt, auch ein verändertes, emanzipatorisches Wertesystem widerspiegelt. Natur in der Kunst ist eben nicht mehr nur Motiv eines bloßen Abbilds, auch nicht mehr eskapistisches Gegenbild zur

Zivilisation oder nostalgischer Projektionsraum, sondern wird zum Wirkungsfeld kultureller Existenz und Identität.

Die künstlerische Zuwendung zum nichtmenschlichen Tier um der Zuwendung selbst willen in einer Welt, die geprägt ist von einem durchorganisierten, missachtenden und manipulierenden Umgang mit dem Anderen, malt eine utopische Vorstellung von einer Welt, in der dem Tier ohne Hintergedanken über dessen Zweck und Nutzen für den Menschen gegenübergetreten werden kann. Die einzige Chance für ein emanzipatorisches Tierbild liegt in eben dieser bedingungslosen Akzeptanz der Gleichwertigkeit des Tieres, auch wenn es »anders« ist.

Die hier vorgestellten Künstler helfen mit ihren Arbeiten die ontologische Nachbarschaft zu den Tieren neu zu gestalten, indem sie die Selbstverständlichkeit, mit der eine Grenze zwischen Mensch und Tier behauptet wird, aufweichen.

Das Tier erinnert sowohl als lebendes als auch als totes Geschöpf an die Grenzen des menschlichen Verstehens und Einflusses.

Literatur

Baker, Steve: *The Postmodern Animal*. London 2000.

Böhme, Hartmut: Erkundungen der Mundhöhle. Zur Kunst von Anselmo Fox. In: Mahayni, Ziad (Hg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst. Festschrift für Gernot Böhme*. München 2002, 15-33.

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

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

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

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris 1980.

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

- Fouts, Roger/Mils, Stephen Tukul: *Next of Kin. What Chimpanzees Have Taught Me About Who We Are*. New York 1997.
- Gardener, B.T.: Early Signs of Language in Child and Chimpanzee. In: *Science* 187 (1975).
- Harig, Ludwig: »Menschen sind senkrechte Schweine«. In: *Die Zeit* 1, 29. Dezember 1995, 39.
- Höller, Carsten/Trockel, Rosemarie: *Ein Haus für Schweine und Menschen*. Köln 1997.
- Holst, Christian von: Franz Marc. In: Bilstein, Johannes; Winzen, Matthias (Hg.): *Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln 2002, 39.
- Kac, Eduardo: Transgenic Art. In: *Life Science. Ars Electronica 99. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*. Wien 1997, 289-295, bzw. 296-303.
- Kac, Eduardo: GFP Bunny. In: *Kunstforum International* 158 (2002), 46-57.
- Kaplan, Helmut F.: *Tierrechte. Die Philosophie einer Befreiungsbewegung*. Göttingen 2000.
- Lange-Berndt, Petra: Unheimliche(s) Gestalten. Damien Hirsts »Naturgeschichte« und das historische Verfahren der Nasspräparation. In: Haus, Andreas; Hofmann, Franck; Anne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin 2000.
- Lemmerz, Katalog Galleri Faurschou (Hg.), Svendborg 1994.
- Paul, Bettina: Was sprachen Beuys und der Koyote? Die Aktion *Coyote. I like America and America likes Me* und das lebende Tier in der zeitgenössischen Kunst. In: *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*, Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene Museum. Dresden 2002, 154-169.
- Regan, Tom: *The Case of Animal Rights*. Berkely 1983.
- Ryder, Richard D.: *Animal Revolution. Changing Attitudes Towards Speciesism*. Oxford 1989.
- Roth, Gerhard: Ist der Wille frei? Tutorial: Gehirn und Bewusstsein (3. und letzter Teil). In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 19. Januar 2003, 50.
- Singer, Peter: *Animal Liberation*. London 1990.

- Singer, Wolf: Der Beobachter im Gehirn. In: Heinrich Meier und Detlev Ploog (Hg.): *Der Mensch und sein Gehirn. Die Folgen der Evolution*. München 1997, 35-65
- Sylvester, David: *Gespräche mit Francis Bacon*. München 1982.
- Thümmel, Konstanze: Ein Zoo aus toten Tieren. Aus einem Gespräch zwischen Damien Hirst und Konstanze Thümmel. In: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 53, Heft 2 (2001), 14.
- Wagner, Anselm: Künstler als Hunde. *Frame. The State of the Art*, The Dog Issue, 09 (2001), 60-67.