

Zoo oder Briefe nicht über den Tod

**Betäubung, Tod und Lebendigkeit in der Kunst von
Bruce Nauman, Damien Hirst, Mike Kelley und Anselmo Fox**

Mirjam Goller

Zoo oder Briefe nicht über die Liebe

Titel eines Romans von Viktor Šklovskij, 1923¹ 1980 [1923]

Schreibe bilderlose Verse, wenn du kannst, wenn du dazu imstande bist. Der Blinde erkennt ein ihm liebes Gesicht, kaum hat er es mit sehenden Fingern leicht berührt, und Freudentränen, die echtem Freudentränen des Wiedererkennens, strömen aus seinen Augen nach einer langen Trennung [...] Es klingt das innere Bild, das vom Gehör des Dichters betastet wird.

Osip Mandel'stam, 1921²

¹ Šklovskij
1994 [1921], 87

² Mandel'stam
1994 [1921], 87

Wachheit und Taubheit und Stummheit der Sinne Von Befindlichkeit und Empfindlichkeit

Die Ästhetik, die begrifflich auf das griechische *aisthesis* (Wahrnehmung) zurückgeht, steht seit ihrer Einführung in den *Meditationes* von Alexander Gottlieb Baumgarten 1735 als philosophische Disziplin allgemein als übergreifender Terminus für die Lehre und Beurteilung des Schönen – und damit natürlich auch der Künste. Wahrnehmung wird damit als Grundbedingung für Kunst gesetzt, und zwar nicht (nur) von produzierender Seite, sondern auch von Rezipientenseite. Je nach Konzept,

³ Vgl. hierzu
Mahayni
2002, 9-14

Kulturbegriff und Epoche ist zu unterscheiden, ob dabei eine intelligible oder eine sensorische Wahrnehmung gemeint ist.³ Die Unterscheidung zwischen einer sensorischen Wahrnehmung und einer intellektuellen, also der bekannten Differenz zwischen Körper und Geist, spielt im folgenden noch eine Rolle. Denn es scheint so zu sein, dass sich im Verlaufe der Kulturgeschichte eine Verschiebung ergeben hat, die von einer Bevorzugung einer Kunstbetrachtung, die die Seele (als Teil des Geistes) reinigt oder erhebt oder auch den Geist beflügelt (wie in der Katharsis-Lehre des Aristoteles zum Beispiel), zu einer vor allem sensorisch motivierten führt (wie dies augenblicklich angesagt scheint). Dies ist auch insofern von Belang, als dass man im Zusammenhang mit einer körperlichen Wahrnehmung tatsächlich von einem konkreten Zustand der Erregung oder eben – was anlässlich des Gegenstand dieses Heftes interessiert – Betäubung sprechen kann. Der Körper und seine Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung machen sich im Falle der Betäubung nicht nur in einer terminologischen Übertragung – metaphorisch – präsent, sondern ganz anschaulich und begrifflich im ursprünglichen Wortsinne. Diese Doppelpräsenz von übertragener und konkreter Bedeutung des Begriffs *Betäubung* (als konkret *körperlicher* Empfindungsentzug) oder *Anästhetik* (als *auch metaphorische* Desensibilisierung) sind Gegenstand der folgenden Überlegungen.

Denn genau das scheint der springende Punkt bei der aktuell so angeregten Diskussion um die Anästhetik zu sein: die körperliche Materialität und Realität eines kulturwissenschaftlich prominent gewordenen Begriffs, die Möglichkeit einer am Körper (und was ist uns näher als der Körper!) erspürbaren und nachspürbaren Empirie. Zwar teilt der Begriff der Anästhetik diesen Wunsch nach einer irgendwie naturwissenschaftlichen, geradezu positivistischen Anschaulichkeit mit anderen Begriffen der Kulturwissenschaft, aber kaum einer ist dem großen Bereich der Ästhetik so umfassend nahe wie der der Anästhetik. Es geht bei der folgenden Diskussion der Anästhetik also auch um die Rückführung eines Begriffs aus seiner übertragenen sprachlichen Bedeutung (die eine geistige ist) in eine konkrete (in eine real-materiale und körperlich-sinnliche). Damit verbunden ist dann aber möglicherweise eine erneute Abstrahierung und Einführung ins Sprachliche, nämlich dann, wenn die gerade angesprochene Rückführung ins Körperlich-Sinnliche wiederum

mit einer Bedeutung versehen und kontextualisiert wird und zwar im Rahmen »ästhetischer« – hier im Sinne: künstlerischer – Arbeiten.

Es geht also auch ums Wort. Ist von *Ästhetik* und *Anästhetik* die Rede, scheint die sprachlich-abstrakte Verortung im Kategorialen und wissenschaftlich Begrifflichen schon angelegt. Ist von *Anästhesie* oder *Betäubung* die Rede, wird das Körperliche mitgedacht.

Betäubung ist, wenigstens im Deutschen, der *Taubheit* verwandt. Diese war noch im aufklärerischen 18. Jahrhundert als Taubstummheit prominentes Unterscheidungsmerkmal zwischen Mensch und Tier: Wer spricht, ist Mensch. Wer nicht hört (und damit zwangsläufig auch nicht oder anders spricht) ist nicht Mensch und damit möglicherweise ein Tier oder auf ähnlicher Stufe anzusiedeln wie das Tier.⁴ Taubheit stellte hier nicht Übergang und Vorstufe zu Fühllosigkeit, Leblosigkeit und Tod vor, sondern firmierte *innerhalb* der Kategorie des Lebendigen ein internes Unterscheidungsmerkmal. Von konkreter Taubheit und Betäubung innerhalb dieser Kategorie des Lebendigen, nämlich am Körper des Betrachters, ist im folgenden noch die Rede, wenn es – exemplarisch – um das Ohr in der Kunst von Bruce Nauman geht.

Wohl jede Vorstellung von Taubheit, Betäubtheit oder Anästhesie denkt mit der Fühllosigkeit die körperliche und geistige Passivität mit. Zum Taubsein tritt – als Begriffspaar wie als körperlicher Effekt – das Stummsein, zur Betäubtheit treten die Sinne, die nicht auf Reize ansprechen, und zur Anästhetik tritt dann möglicherweise das Fehlen einer aktiven, durchdachten Rezeption und damit auch das Fehlen einer differenzierten Artikulation. Der Schritt von der fehlenden differenzierten Artikulation zur Sprach- und Repräsentationskritik ist nicht weit. Die postmoderne Sprachtheorie der Dekonstruktion geht davon aus, dass Sprechen an sich nie gelingen kann, weil im Augenblick des Bezeichnens das Bezeichnete sich entzieht. Wenn treffsicheres Sprechen an sich nicht gelingen kann, ist hier wiederum eine Art Fühllosigkeit und Anästhetik am Werke, und die ist dann keineswegs metaphorisch und begrifflich, sondern konkret: Die Sprache geht ihrer Genauigkeit verlustig (und dies ist möglicherweise aber ein poetisches und kreatives Moment, das die Kunst – und um die geht es hier auch – nutzen kann und auch nutzt). Aber die sprachliche Betäubung und Anästhetik ist nicht sensorisch am Körper verortbar, sondern sie gehört in den intelligiblen Be-

⁴ Vgl. historisch
La Mettrie 1990
[1748] 55, 73

reich der (Sprach-)Theorie, die sich wiederum am Körper abarbeitet. Wie in der Aufklärung wäre damit ein anthropologisches Moment gegeben, das in einem anästhesiologischen Sinne den Menschen thetisch gesagt nicht nur als ein sprechendes, sondern als ein *nicht betäubtes Wesen* kategorisiert. Von der fehlenden Treffsicherheit der Sprache in der Kunst wird ebenfalls noch die Rede sein, nämlich dann, wenn es um den Titel von Damien Hirsts Hai-Arbeit *The Impossibility of Death in The Mind of Someone Living* geht.

Es fällt auf, dass Betäubung sehr häufig als Vorstufe des Todes gedacht wird, als ob eine Stillständigkeit und sichtliche Bewegungslosigkeit die Leblosigkeit schon endgültig in sich trage. Dabei ist Betäubung ebenso die kleine Schwester des Lebens wie die des Todes und verhandelt den reduzierten Tod ebenso wie eine reduzierte Lebendigkeit. Es handelt sich um einen liminalen Zustand, um einen Grenzbereich, der nach beiden Seiten kippen kann. Wiederum im Bereich der Kunst angesiedelt, fällt auf, dass künstlerische Arbeiten, die Lebendigkeit verhandeln oder einfach nur Lebendigkeit einsetzen, möglicherweise aus dem Wahrnehmungsbereich des Ästhetischen kippen: Kunst, die Lebendigkeit verhandelt, erscheint dann als anästhetisch im Sinne von *nicht ästhetisch*. Die Reaktionen auf die jüngsten Installationen von Anselmo Fox, der mit lebendigen Schnecken arbeitet (ohne sie zu beschädigen), oder den *Petting Zoo*, den Mike Kelley für den Skulpturenpark Münster 2007 entwarf und in dem ebenfalls lebendige Tiere eine Rolle spielten, erzählen beredt davon.

Überspitzt könnte man sagen, spricht man über Ästhetik und Anästhetik, geht es um Sprache und Taubheit bzw. Stummsein, um Körper und Geist und um Leben und Tod. Ewige Themen. Es ist aber keineswegs so, dass die ausgewählten ästhetischen Arbeiten von Bruce Nauman, Damien Hirst, Anselmo Fox und Mike Kelley überzeitlich argumentieren, weil sie sich sozusagen überzeitlichen Themen widmen. Es ist eher so, dass diese Arbeiten, wie sie hier gesehen und vorgestellt werden, eine zeitgenössische Aussage machen, *wie* Ästhetik und Anästhetik derzeit verhandelt werden.

Ausgesprochen anästhetisch

Als begriffliches und explizit konzeptionelles Gegenteil der Ästhetik, als *Anästhetik*, findet die Betäubung erst in jüngerer Zeit Eingang in die philosophische und kultur- und kunstwissenschaftliche Begrifflichkeit – und dies durchaus prominent.⁵ Sie scheint nicht mehr wegzudenken aus dem Nachdenken über Ästhetik, das Anästhetik dann als Teil ästhetischer Erfahrung führt und zwar als Zusammenspiel von intelligibler und sensorischer Wahrnehmung, die durchaus auch neurologische Aspekte in einen geisteswissenschaftlichen, künstlerischen und philosophischen Bereich überführt. Sie scheint Schnittstelle zwischen Körper und Geist und ebenso zwischen metaphorischer und material-medialer – in diesem Falle: körperlicher – Begriffsverwendung zu sein.

⁵ Marquardt 1989; Welsch 1990

Anästhetik wird als Teil der ästhetischen Praxis und deren Beschreibung angeführt, wenn damit Grenzen der Wahrnehmung zum Thema gemacht wird, wie es der Philosoph Wolfgang Welsch in Anlehnung an Jean-François Lyotard für eine postmoderne Theorie im Sinne eines Ausschlusses vorschlägt, als etwas Unsinnliches, das dem Sinnlichen entweicht.⁶ Welsch spricht angesichts des Ästhetikkults der Gegenwart vom Effekt einer Anästhetisierung. Die fortlaufende »Stimulation ziel[e] auf immer neue Wirbel der Aufgeregtheit durch Kleinereignisse und Nichtereignisse«⁷ und erzeuge damit einen Effekt der »Unbetreffbarkeit«⁸. Welsch geht dabei über den angestammten ästhetischen Bereich hinaus und spricht auch die Sphäre einer emotionalen und sozialen Betäubtheit an, die er schließlich in der Formel münden lässt »Je mehr Ästhetik, desto mehr Anästhetik«⁹. Anästhetik sei nicht das Gegenteil des Ästhetischen, sondern deren Teil oder Kehrseite.

⁶ Welsch 1990, 14

⁷ Welsch 1990, 14

⁸ Welsch 1990, 14

⁹ Welsch 1990, 16

Ähnlich argumentiert auch der österreichische Philosoph und Kunsthistoriker Elmar Waibl, der Kunst, »von der keine anhaltende Herausforderung ausgeht« und »bei der uns einfach nur wohl ist wie mit einem grossen Bier oder wie in einem warmen Bad«, mit Adorno der »kulinarischen Kunst« zuordnet und sie als eine »anästhetische Kunst« bezeichnet.¹⁰ Waibl bezieht sich bei seiner Begriffsverwendung des Anästhetischen explizit auf den medizinischen Diskurs: »Die Bezeichnung ›anästhetische Kunst‹ spielt bewusst auf die Anästhesie in der Medizin an: Während es im Wesen der ›Ästhesie‹ (des Empfindungsvermögens) liegt, die Sinneempfindung für eine differenzierte sinnliche Wahrnehmung

¹⁰ Waibl 2004

zu schärfen, setzt ›Anästhesie‹ die Sinnesempfindung herab bis zur Unempfindlichkeit.« Diese Ansätze argumentieren dialektisch und setzen Ästhetik und Anästhetik in eine Beziehung unabdingbarer gegenseitiger

¹¹ Poltrum 2006 Abhängigkeit.¹¹

Neuere ästhetische Ansätze, auch ohne die Anästhetik explizit zu benennen, argumentieren auf einer *asthetischen* Grundlage, d.h. der Begriff der Aisthesis wird bewusst auf medien- und wahrnehmungstheoretischer Basis und auf aktiver Einbeziehung des Körpers formuliert und damit einer auf (intelligibler) Erkenntnis und Erhabenheit beruhenden Ästhetik entgegengesetzt. Der Körper als Organ von Empfindung und Erkenntnis wird maßgeblich (ohne dass zwischen Empfinden und Erkennen als gegensätzlicher Zugänge unterschieden würde bzw. Erkennen wird grundsätzlich als Ergebnis körperlicher Empfindung verstanden). Die Anästhetik stellt, als interner Gegenpol des differenzierten Empfindens und der wachen Wahrnehmung, einen Teil der Ästhetik.

Man könnte im Sinne dieser Theorien, die stets auf eine *aktive* Rezeption setzen, im Falle der Anästhetik nicht von einer Taubheit der Sinne sprechen, sondern von einer Stummheit: Einige Sinne *sprechen* nicht auf einen Reiz an (während andere Sinne dafür übersensibilisiert werden).

Das heißt aber auch, dass ein traditionell verstandener Begriff der Ästhetik sich *eher* auf die Sphäre des Intelligiblen beruft (wenn auch die erste Nennung der Ästhetik als einer Wissenschaft durch Baumgarten schon ästhetische Aspekte aufweist), eine neue Ästhetik *immer* ästhetisch argumentiert und sich auf die Sphäre des Sinnlichen stützt. Die Anästhetik findet als Begriff und Kategorie nur im ästhetischen Ansatz statt und braucht offensichtlich unbedingt die Sinne, also den Körper, um auffindbar zu sein. (Eine Betäubtheit des Intelligiblen, also des Geistes und der Seele, rückte beides in die Nähe einer wenigstens temporären Dummheit, und diese war noch selten Gegenstand einer ästhetischen Überlegung.)

Diese klare Dichotomie zwischen einer eher intelligiblen Ästhetik und einer sinnlichen Anästhetik, die der Ästhetik den Kopf bzw. Geist und Seele und der sinnlichen Anästhetik den sensorischen Part bzw. den Körper zuordnet und die entlang der Kunstbeschreibung immer wieder historisch, geographisch und kulturell zu beobachten ist, ist – natürlich! – nicht aufrecht zu erhalten.

Kunst und Kunstbeschreibung (und beides betrifft nicht nur die Bildende Kunst, sondern auch andere ästhetische Gattungen) operieren mit beiden Aspekten: mit Fokus auf einen Gegenstand und gleichzeitiger Desensibilisierung für einen anderen. Dies ist ein grundlegendes Unterscheidungskriterium der Gattungsspezifiken innerhalb der verschiedenen Kunstgattungen: Bildende Kunst für das Auge, Musik für das Ohr, Literatur für Auge und Ohr. Komplizierter wird es bei den multi- und heteromedialen Formen wie Oper und Film, die mit einer Überwältigungsstrategie der Opulenz arbeiten und einer entdifferenzierenden Wahrnehmung das Wort reden.

Erweckte und wache Avantgarden

Wenn in künstlerischen Arbeiten Techniken, die bislang zur Gebanntheit des Rezipienten geführt haben, ausgestellt und offen gelegt werden, heißt das in der Sprache des russischen Formalisten Viktor Šklovskij »Entblößung des Verfahrens«.¹² Interessanterweise verhandelt gerade diese erste literaturtheoretische Schule des 20. Jahrhunderts den Gegenpart der Betäubung: Viktor Šklovskij spricht im Zusammenhang mit künstlerischen Verfahren in literarischen Texten von einer »Entautomatisierung der Wahrnehmung«, die einen ästhetischen Effekt hervorrufe, und sogar von der »Erweckung des Wortes«.¹³ (Und ebenso interessanterweise fallen in die Zeit der 1920er Jahre in Russland zahlreiche naturwissenschaftliche Experimente, die sich mit Reflexhaftigkeit, Konditioniertheit, körperlicher, geistiger und seelischer Optimierung beschäftigen und deren Widerhall im ästhetischen Bereich ebenfalls spürbar ist.)¹⁴

Šklovskijs theoretisches Konzept, das der russischen Avantgarde zugehörig ist, zielte nicht nur ab auf Literatur, sondern sprach als Rezeptions- und Wahrnehmungstheorie jede Kunstform an und wurde als solche auch deutlich über die Grenzen Russlands hinaus angenommen.¹⁵ In kritischer Annäherung an theoretische und ästhetische Projekte dieser historischen Avantgarde ist es insofern nicht zu verdenken, dass sowohl auf theoretischem wie ästhetischem Gebiet kontrastive Projekte entstanden und entstehen. Als historisch synchrone Antwort auf die Konstruktions- und Erweckungsphantasien und -theorien kann exemplarisch die *écriture automatique* des französischen Surrealismus angeführt werden, die durch

¹² Šklovskij
⁵1994 [1916]

¹³ Šklovskij
1987

¹⁴ Vgl. hierzu
Schwartz/
Velminski/
Philipp 2008

¹⁵ Vgl. hierzu
Hirt/Wonders
1995, 741f

unreflektiertes Schreiben eine Hebung innerpsychischer Wahrheiten einleiten wollte. Diese Anerkennung einer innerpsychischen – oder besser: unbewussten – Wahrheit, die jenseits der Zugriffsmöglichkeiten durch Willen und Wissen schlummern, werden durch einen Vorgang der Einschläferung gerade dieses Wissens und Willens geweckt.

Jede Form der Wiederholung und Serialität widerspricht dem von der konstruktiven Seite der Avantgarde explizit formulierten Konzept der Lebendigkeit des künstlerischen Ausdrucks, sei er verbal oder bildnerisch (und es ist bemerkenswert, dass sich diese Theorie der Entautomatisierung der Wahrnehmung nicht ohne Weiteres auf Musikgenuss anwenden lässt).

Es interessiert im folgenden, nachdem die Kunst des 20. Jahrhunderts die Varianten von auratischer Einmaligkeit des Kunstwerks (prominent: Benjamin) und wuchernder Wiederholung (prominent: Deleuze) als ästhetische Erfahrungen ausbuchstabiert hat, wie diese Erfahrungen – und ihr Gegenteil – ausgestellt, thematisiert und selbstreflexiv verarbeitet werden. Die angesprochenen Bereiche des Sprachlichen, des realen und symbolischen Todes und der Lebendigkeit spielen dabei eine ausschlaggebende Rolle.

Es geht darum, der Entblößung der Betäubung als fundamentalem Bestandteil ästhetischer Erfahrung auf die Spur zu kommen.

Diese Formulierung gilt auch dann, wenn man die Positionen der Akteure vertauscht und sagt: Es geht darum, der Entblößung der Erweckung und Entautomatisierung als fundamentalem Bestandteil der Betäubung auf die Spur zu kommen. Beide Aussagen laufen letztlich auf eine übergeordnete Erfahrung hinaus, die insgesamt als ästhetisch kategorisiert wird.

Und beide Positionen wurden auch jenseits der Ästhetik bereits vor der Postmoderne formuliert: Die Erweckung aus einer Art Betäubung ist ein aufklärerischer Gedanke und entspricht Kants sattem bekannten Diktum von der Aufklärung als der Herausführung des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Die andere Position gehört Freud und seiner These von der milden Narkose des Lesens (die den oben genannten Formulierungen der »kulinarischen Kunst« und der Kunst, die einem so wohl macht wie ein warmes Bad oder ein großes Bier, sehr verwandt ist). Betäubung und Erweckung markieren also je eine kulturpessimistische und eine kulturoptimistische Position.

Übertragen anästhetisch: Metapher und Material

Kultur- oder literaturwissenschaftliche Arbeiten bewegen sich begrifflich stets auf der Grenze zwischen Metapher und Konkretem (und gerade dieser Punkt macht wohl einen guten Teil der Verständigungsschwierigkeiten zwischen Geistes- und Naturwissenschaften aus, der auch *Plurale* immer wieder umtreibt). In Bezug auf die Anästhetik hat man es wohl in sehr auffälliger Weise mit einer Grenzmarkierung oder einem Balanceakt zwischen Übertragenem und Konkretem zu tun: Sie braucht sowohl als Konkretem wie als Metapher die Bezugnahme auf den Körper, um zu funktionieren. Deutlicher und unmissverständlicher als in der Ästhetik wird hier auf den ästhetischen Part Wert gelegt. Thetisch könnte man vielleicht sagen, die Anästhetik sei jene Ausdeutung der Ästhetik, die Sinnliches und Intelligibles unbedingt vereint und damit die zeitgenössisch gültige Version der Ästhetik formuliert.

Sie setzt gerade dort an, wo der Mensch empfindlich ist, woran er Zeit seines Lebens gekettet ist und was die ahistorisch argumentierenden, auf formelhafter Basis beruhenden semiotischen und strukturalistischen Theorien des 20. Jahrhunderts gerne abgeschafft hätten:¹⁶ an Haut, Fleisch, Nerven, Herz und Hirn. Gerade sie, die organisch und metaphorisch für Leben und Tod herhalten, sind in der zeitgenössischen Kunst als Material und Gegenstand anzutreffen. (Und natürlich sind sie innerhalb des ästhetischen Diskurses nicht neu: Bereits der Sentimentalismus setzte der im wahrsten Sinne des Wortes herzlosen Ratio mit einer Poetik des Fühlbaren einen dominanten Gegenpol.¹⁷)

¹⁶ Vgl. hierzu Goller 2010 (in Vorbereitung)

¹⁷ Vgl. Koschorke 1999

Ein ästhetisches Verständnis baut immer auf die Verbindung beider Aspekte und bindet den (metaphorisch gehandhabten) Beschreibungsmodus an die (körperliche) Sinneswahrnehmung. Man könnte sagen, ein ästhetisches Verständnis macht die terminologische Abstraktion teilweise rückgängig und setzt auf ein greifbares Faktum, den Körper und seine Wahrnehmungskompetenz – und auch auf seine Anfälligkeit zur Täuschbarkeit.

Nimmt man die deutsche Übersetzung der Anästhetik beim Wort, findet man *Betäubung* vor und damit einerseits eine Einengung einer unspezifisch gemeinten Fühllosigkeit auf einen einzigen Körpersinn, andererseits eine bildliche Erweiterung dieses Sinns auf ein Totum. Interessanterweise handelt es sich dabei um jenen Sinn, der der intelligiblen Er-

kenntnis weder *Begriff* noch *Erhellung* liefert: den Ohrensinn. Natürlich funktioniert dieses Gedankenspiel vor allem im Deutschen, aber es ist durchaus eine interessante Beobachtung, dass sich auch jene Arbeiten der Bildenden Kunst, die sich mit der *Betäubung* – oder inzwischen begrifflich kanonisierter *Anästhetisierung* – auseinandersetzen, beim Augensinn bleiben oder den Tastsinn ansprechen. Das Ohr – zumindest im Deutschen eigentliches Organ der Taubheit – bleibt häufig unbefragt oder bleibt, da die akustische Behandlung thematisch und medial ausbleibt, taub.

Es sei denn, die akustische Wahrnehmung wird explizit eingesetzt, wie es bei einigen Arbeiten z.B. von Bruce Nauman der Fall ist.

Das stumme Ohr und der taube Betrachter: Bruce Naumans Einsatz des Akustischen

Bruce Nauman setzt immer wieder auf akustische Komponenten, um den Körper des Betrachters (der auch in diesem Sinne ein erweiterter Betrachter ist, nämlich um die akustische Dimension erweitert) fühlbar zu machen *und gleichzeitig den Körper des Betrachters von diesem zu entfernen, also wiederum fühllos zu machen*. Dies geht in einigen Arbeiten visuell und durch Bewegung von Betrachterkörpern vor sich, in anderen akustisch, wie bereits in den 1960er Jahren und wie zuletzt auch auf der Biennale 2009 in Venedig.

In den so genannten *Corridor pieces*, einer Werkreihe Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, geht es um diese Nähe und Ferne des Betrachters von seinem Körper, um eine fühlbare Form der Körperabstraktion. Nauman stellte hierfür aus rohen Brettern gezimmerte, begehbare Flure bereit, die er in geschlossenen Ausstellungsräumen platzierte. Einige dieser Korridore konnten und sollten von den Besuchern der Ausstellung betreten werden. Dabei geht es auch ganz explizit eine Fühlbarmachung durch Taubheit, um eine Sensibilisierung durch Be-Täubung wie in *Double Wedge Corridor with Mirror* (1970/1974). Diese Installation besteht aus zwei Korridoren, die spitz aufeinander zulaufen und ein großes V bilden. An den Wänden der Korridore hatte Nauman schallschluckendes Material angebracht und im Scheitelpunkt des V einen Spiegel eingesetzt, in dem sich der Betrachter sehen konnte, während er durch die Korridore ging und dabei zunehmend der Geräusche verlustig ging.

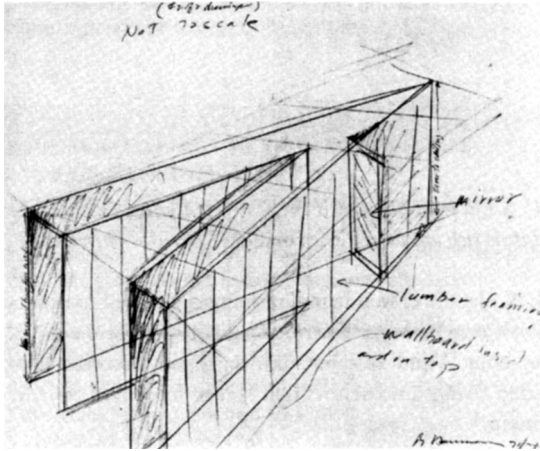


Abb. 1 Nauman, Bruce: *Double Wedge Corridor with Mirror*.
Zeichnung (1970/74)

Bruce Nauman: »Weil es bei den Korridoren um Schalldämpfung ging, war an der Wand schallschluckendes Material angebracht, das die Geräusche im Korridor veränderte und auch in den Ohren einen Druck entstehen ließ, woran ich primär interessiert war: Druckveränderungen, die auftraten, wenn man an dem Material vorbeiging. Und das nächste, was dann zu tun war, war ein V zu bilden. Wenn man am offenen Ende des V steht, ist kaum eine Wirkung zu spüren, wenn man aber in das V hineinläuft, erhöht sich der Druck etwas, und das ist sehr klaustrophobisch...«

Willoughby Sharp: »Der Betrachter spürt den Druck auch körperlich. Kommt das von den Ohren her?«

Bruce Nauman: »Das hat alles mit den Ohren zu tun.«

Willoughby Sharp: »Man fühlt also den Raum mit seinen Ohren?«

Bruce Nauman: »Ja, das ist richtig.«¹⁸

¹⁸ Nauman/
Sharp 1996
[1971]

Prozessual erfährt der Betrachter, der hier eben nicht nur ein Augenschmied ist, wie der Druck auf seinen Körper zunimmt. Wenn Nauman sagt, *alles* habe mit den Ohren zu tun, setzt er das Ohr als ebenso omnipotent und total, wie sonst in der Bildenden Kunst das Auge gehandhabt wird. Nauman nimmt hier eine metonymische Erweiterung des Ohrs vor: Der Betrachter ist ganz Ohr.



Abb. 2:
Bruce Nauman: *Westerman's Ear* (1967)

Der Betrachter ertaubt, je weiter er sich in den Korridor, also die künstlerische Arbeit, hineinwagt. Der klaustrophobische Eindruck ist ein ganzkörperlicher, der sich von den Ohren her ausweitet. Damit wäre der Begriff des »Betrachters« obsolet. (Er wird hier aber beibehalten, weil er ein gängiger Begriff der Kunstbeschreibung ist, aber auch, weil in den Arbeiten von Nauman gerade die Fokussierung der Wahrnehmung auf das Auge gebrochen wird.)

Es ist wohl kein Zufall, dass Nauman ungefähr zu dieser Zeit eine Abformung des Ohres seines Künstlerfreundes Westerman nahm und in ein Gebilde aus Seil einfügte, das einerseits in seinen Windungen und Kurven einem Ohr ähnelt, andererseits aber auch die Umrisse eines Kopfes nachzeichnet.

Damit schreibt sich *Westerman's Ear* (1967) einerseits in die Gattung des Porträts ein, also einer persönlichkeitspezifischen Abbildungen eines Menschen, kann aber ebenso als die Verdoppelung eines Ohrs an sich gesehen werden.

Je weiter die Ertaubung, die Betäubung in *Double Wedge Corridor with Mirror* fortschreitet, desto deutlicher sieht sich der Betrachter (der hier wirklich einer ist) im Spiegel. Mit dem indifferenten Druckgefühl, das durch den Entzug von Geräusch, Laut und Klang entsteht, geht gleichzeitig eine zunehmende optische Verdeutlichung des eigenen Bildes einher. Diese aufs Visuelle reduzierte Erkenntnis ist aber nur unter Ausschluss von Geräusch möglich und verschwindet wieder, sobald man sich vom Spiegel, tradiertes Symbol der Selbsterkenntnis (aber auch des Todes), entfernt. Aufmerksamkeit entsteht hier durch Taubheit, Sensi-

bilisierung durch Betäubung, Ästhetik durch Anästhesie (gerade anders herum, als es durch die Erweckungstheorie der russischen Formalisten beschrieben wurde).

Noch expliziter und vor allem sprachlicher setzt sich Nauman mit der Taubheit und deren Erweiterung als *Movens* seiner Arbeiten in seiner Videoinstallation *World Peace* (1996) auseinander. In fünf Projektionen werden fünf Darsteller überlebensgroß an die Wände des Ausstellungsraumes gestrahlt, die in endloser Folge auf unterschiedliche Weise die Sätze »I'll talk, you'll listen, you'll talk« und »I'll talk to you, you'll talk to me« wiederholen, eine *offensichtlich* und *hörbar* unmissverständliche Aufforderung an einen Dialog. Verbal und gestisch, denn es sind sowohl Sprecher und Hörer dabei, als auch eine taube Frau und ein Taubstummenlehrer. Ein Dialog entsteht nicht. Die Taubheit, die hier keineswegs beschränkt ist auf die physisch real taube Protagonistin, ist hier natürlich kritische Metapher für misslingende Kommunikation. Dies wird dem Betrachter überlebensgroß zur Kenntnisnahme vor Augen geführt. Gleichzeitig ist das Stimmengewirr und sind auch die gebärdensprachlichen Bemühungen ermüdend für den Betrachter. Er stumpft ab, wird wiederum selbst taub, kann nichts Differenziertes hören und wird dabei »sehend« zum Gegenüber des erfolglos eingeforderten Gesprächs. »Sehend« wird er aber nur im Sinne von »erkennend«, also metaphorisch. Denn die gebärdensprachlichen Aktionen und insgesamt die auf fünf großen Leinwänden synchron gezeigten Kommunikationsversuche machen den Betrachter taub *und* blind.

Innerhalb der ästhetischen – und nicht politischen oder moralischen – Dimension dieses misslingenden Dialogs ist vor allem aber die Diskrepanz zwischen Sehen und Hören, Bedeutungszuweisung und Bedeutungseinlösung zentral. Was man als Betrachter dieser Videoinstallation erfährt (sieht und hört), nämlich eine Bemühung um Kommunikation, die aber misslingt, stimmt nicht mit dem überein, worum und was man weiß (den Inhalt der gesprochenen Sätze und den Titel der Installation, der Harmonie, Erfüllung und Gelingen ankündigt). Was gesagt und angekündigt wird, trifft nicht zu. Intellektuelles Wissen, das sprachlich vermittelt ist, passt nicht zur sinnlichen Erfahrung.

Das Misslingen dieser Dialoge ist nicht nur eine Kritik an der Fehlleistung menschlichen Miteinanders, als die diese Arbeit allzu einfach

gelesen werden kann, sondern auch Infragestellung von gelingender Kommunikation und Bedeutungszuweisung an sich – und gehört damit in den Rahmen der Repräsentationskritik.

Nauman spielt hier wiederum Auge und Ohr gegeneinander aus: Das Auge als Sinn der Distanz, des Überblicks und der Erkenntnis wird Zeuge eines endlos misslingenden Kommunikationsversuchs, der über den Nahsinn Ohr funktioniert: »Ich werde sprechen, du wirst zuhören, du wirst sprechen.« Und »Ich werde zu dir sprechen, du wirst zu mir sprechen«.

Nauman, der sich nach eigener Aussage immer wieder mit der *conditio humana* auseinandersetzt, rückt hier – in deutlicher Differenz zur wissenschaftlichen Rolle, die Gehörlose in der sprachversessenen Aufklärung spielen – den (normiert) sprechenden Menschen zum gehörlosen und damit andersprechenden Menschen. Die Unterscheidung durch Sprache spielt keine Rolle mehr. Sprache ist hier kein Differenzkriterium für die Unterscheidung von Mensch und Tier. Sprache ist weder verbal noch gestisch tauglich.

Anästhetik ist hier wie in *Double Wedge Corridor with Mirror* ein Spiel mit der Schärfung eines Sinns bei gleichzeitiger Zunahme der Verunschärfung eines anderen. Auge um Ohr, Ohr um Auge. In *World Peace* wird das Ohren Betäubende allerdings nicht durch Schalldämpfung erzeugt, sondern durch Hyperpräsentation von Sprache, deren Aufgabe der Differenzierung durch simultanes Sprechen immer gleicher Sätze verlohren geht und das Ohr wiederum betäubt und die Sinne trübt.

Es ist aber auch ein Sprachspiel, das Nauman hier treibt, und zwar über die Repräsentation eines immer misslingenden Sprechens und Zeigens hinaus: *World Peace* ist eben kein *Word Peace*, und natürlich spielt Nauman mit dieser Homophonie. Der Gleichklang von *world* und *word* zeigt einmal mehr, dass Lesen nicht gleich Hören ist, das Geschriebenes anderes bedeutet als Gehörtes und dass der Betrachter als Zuhörer ein Genarrter ist, genau wie umgekehrt. Deutlicher noch als seine Aussage über *Double Wedge Corridor with Mirror*, alles habe mit den Ohren zu tun, wird dieses Sprachspiel über Ohr und Raum in seinem lyrischen Stück *First Poem Piece*, das bereits Ende der 1960er Jahre entstand und zeigt, wie sehr Naumans künstlerisches Denken auch einer sprachlichen Reflexion verpflichtet ist, die gegen die Dominanz des Visuellen in der Bildenden Kunst ausgespielt wird.¹⁹

¹⁹ Rondeau
1999, 38

you may not want to be here
you may want to be here
you want to be here
you want to be
you may want to be
you may not want to be
you may not want
you may want
you may be
you may not be
you may not be here
you may be here
you may not want to hear
you may want to hear
you want to hear
you may not hear
you may hear
you hear.²⁰

²⁰ http://www.frieze.com/issue/article/hear_here/

Nauman gelangt hier über Veränderungen eines einzigen Satzes von einer Ortsbestimmung (here) über ein Begehren (you want/you may not want) und ein ontologisches Moment (to be) zum Hören (hear).

Damit bestimmt er für sich und seine Kunst das Ohr als ontologisches und Ausschlag gebendes Moment.

Biegt man Naumans sprachliche Reflexion, sein Ohr- und Sprachspiel und seine Video-Installation zurück auf die sprachorientierte Aufklärung und deren These vom Taubstummen als einer Art Tier, ist es nicht weiter erstaunlich, dass in der zeitgenössischen Kunst nicht nur Anästhesie und Anästhetik, Ästhetik und Taubheit, Lebendigkeit und Tod zusammenkommen, sondern in dieser Reihe auch das antinomische Paar Mensch und Tier, das dann keine Antinomie mehr ist.

Betäubung und Lebendigkeit oder Betäubung, realer und symbolischer Tod

Eine der prominentesten Arbeiten zeitgenössischer Kunst, die auf einem erst lebendigen und dann toten Tier aufbauen, ist sicherlich Damien Hirsts in Formaldehyd eingelegtes und in einer Vitrine präsentiertes Tigerhaiweibchen (1991) anzuführen. Damien Hirst ließ für seine

Arbeit einen Tigerhai eigens einfangen und besuchte nicht etwa die Tierpathologie des Londoner Zoos. Überhaupt sind die Beispiele getöteter und ausgestopfter oder präparierter Tiere in der zeitgenössischen Kunst zahlreich. In Berlin war kürzlich (Mai/Juni 2009) an mehreren Orten der Stadt das Ausstellungs-Koprojekt *Tier-Perspektiven I* und *IP*²¹ und *Tier Werden Mensch Werden*²² zu sehen, in der etliche taxidermische Arbeiten ausgestellt waren, die getötete (im besten Falle *eingeschläferte*) Tiere weiter verarbeiteten: ein tätowiertes Schwein (Wim Delvoye), karnevaleske Mischwesen aus Wolf und Schaf (Deborah Sengl) und Dachs und Reh (Thomas Grünfeld), ein abgestürzter Wellensittich im Käfig (Katharina Mössinger) etc. (Interessanterweise gab es zwei Arbeiten, die mit lebendigen Tieren arbeiteten, die Schnecken-Installation von Anselmo Fox²³ und eine Bienen-Arbeit von Bärbel Rothhaar²⁴). Die Präsenz ausgestopfter Tiere in Naturkundemuseen ist noch größer.²⁵ Hier rücken Kunst- und Naturkundemuseum, die spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts intentional getrennte Bereiche sind und unterschiedliche Interessen bedienen, einander wieder näher. Der Unterschied in der Anschauung eines ausgestopften Tieres liegt lediglich in der *ästhetischen* Erwartung: Im Naturkundemuseum fällt, da man doch eigentlich das bestaunen will, was einmal lebendig war, das Nicht-mehr-Lebendige ins Auge, das jetzt Fühllose, Bewusstlose, das Anästhetische. Im Kunstmuseum dagegen wird – je nach Kunstbegriff – Anregung, Aufregung, Wachheit, Sensibilität, Erweckung, Erkenntnis und damit jedenfalls aber Ästhetik erwartet.

Dass Kunst auf Tod und Tötung beruhe, ist eine gängige These verschiedener Repräsentationstheorien und scheint auch bei Hirst offensichtlich. Und scheint andererseits doch nur ein weiteres Spiel mit einer alten Erkenntnis zu sein, die Edgar Allan Poe mit *The Oval Portrait* in der Literatur und Ferdinand Hodler mit seinem Zeichnungs- und Gouachen-Zyklus seiner an Krebs sterbenden Geliebten Valentine Godé-Darel bereits bildreich im doppelten Sinne gezeigt haben. Die semiotische Beschreibungskultur operiert mit der so genannten »inversen Relation von Prä- und Absenz«, also mit der Notwendigkeit der Abwesenheit eines Gegenstandes, damit er überhaupt bezeichnet werden kann. Die Abwesenheit per se ist der Tod und stellt damit immense Möglichkeiten der Bezeichnung, der Kunst in Aussicht. Kunst in jeder Form wäre damit Bezeichnung, aber auch Abstraktion vom Körper, Übertragung, Meta-

²¹ Georg-Kolbe-Museum Berlin und Projekt-raum Souterrain der Sammlung Hoffmann, 25. April-13. Juni 2009

²² Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK), 9. Mai - 14. Juni 2009

²³ http://www.anselmofox.eu/de/arbeiten_im_raum_09.html

²⁴ http://www.baerbel-rothhaar.de/de/bienen_01.html

²⁵ Zaunschirm 2005a, 36ff

pher. Etwas Totes *als Kunst* auszustellen bzw. auch das Töten als Kunst auszustellen kann wiederum als Realisierung und Materialisierung dieser Metapher verstanden werden, als Rückführung einer Abstraktion ins Konkrete. Aber Betäubung ist weniger als Tod, Einschläferung ist sanfter als Schlachtung, auf Anästhesie basierende Arbeiten sind möglicherweise auch weniger *ästhetisch*.

Wenn zeitgenössische künstlerische Arbeiten nicht nur den Tod explizit machen und thematisieren, sondern auch Betäubung als Weg dorthin, nehmen sie eine Metaposition zu ihrem Gegenstand ein, zeigen sie erzählend oder malend, wie mit und aus Tod Kunst entsteht.

Im schlechtesten Falle illustrieren die aktuellen taxidermischen Arbeiten den Diskurs der Anästhetik lediglich und wiederholen eine Technik, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde, im besseren Falle spielen sie mit der Realisierung und ihrer Transformation, und im besten Falle ist damit ein Vorstoß in eine neue Begrifflichkeit von Kunst gemacht, der den Tod als Rahmen der Kunst (und dies ist ein ausgesprochen modernistisches Verständnis von Kunst) verlässt und vielleicht etwas Neues betreibt und beschreibt. Vielleicht.

Einen anderen – kulturhistorischen – Ansatz verfolgt der Kunstwissenschaftler Thomas Zaunschirm, der in seinen Artikeln *Der Zoo in der Kunst I* und *Der Zoo in der Kunst II* über die Frage, seit wann und warum es lebendige Tiere in der Kunst gibt, die *Lebendigkeit* als grundlegendes Kriterium der Kunstwerdung anführt und dies aus dem lange ungeschiedenen Begriffsfeld von Natur und Kunst innerhalb der Ausstellung von Natur und Kunst ableitet.

Das neuzeitliche Denken über Artefakte hatte ein Leitmotiv, das in den manieristisch-barocken Kunst- und Wunderkammern genauso festzustellen ist, wie in den Naturkundemuseen und in der naturalistischen Kunst. [...]. Dieses Leitmotiv der Bewegtheit, Beweglichkeit und Lebensnähe ist genauer zu rekonstruieren. [...] Wir können demnach drei Stadien der Lebendigkeit voneinander unterscheiden. Das erste in der Zeit der Kunst- und Wunderkammern kannte noch nicht den Unterschied von Natur und Kunst, weil beide Begriffe sich erst danach herausbilden mussten. Auf dieser Entwicklungsstufe empfand man die Beweglichkeit als höchste Qualität. Das zweite Stadium um und nach 1800 war durch die Darstellung bewegter, d.h. lebensnaher Situationen von Tieren mit Hilfe der Dermiplastik unter Einschluss von gemalten Dioramen gekennzeichnet. Das dritte integrierte schließlich die wirklich lebenden Tiere in die Kunst. Lebende Tiere in der

²⁶ Zaunschirm 2005a bildenden Kunst seit den 1960er Jahren erfüllen das Ideal der Lebendigkeit in optimaler, nämlich das erste Mal in tautologischer Weise.²⁶

Zaunschirm widersetzt sich hier der These, dass die Kunstwerdung des Lebendigen zwangsläufig mit einer Mortifizierung einhergehe.²⁷ Er sieht – im Gegenteil – die Bewegung der Kunstwerdung als die einer gestalterischen Sehnsucht nach dem Lebendigen, die zum Lebendigen strebt, nicht umgekehrt. Diese Positionen schließen sich nicht unbedingt aus. Zaunschirm geht von einer geradezu anthropologischen und ethologischen Haltung des Menschen aus, das Lebendige zu besitzen und an ihm teilzuhaben, die zu einer bestimmten Praxis der Kunst- und Naturverhandlung führte. Er sieht im Repräsentationsgedanken die Präsenz bzw. die *Re-präsent*-ierung im Sinne einer konkreten Vergegenwärtigung. Auf semiotischer Basis argumentierende ästhetische Ansätze betonen im Repräsentationsgedanken stets die Absenz des Präsentierten und schließen dessen tatsächliches Präsentsein an sich aus.

²⁷ Vgl. für den »Fall Frau« Bronfen 1994, für den »Fall Tier« Ullrich 2006

Beide Ansätze – die von Zaunschirm vertretene Position und die semiotische – verhandeln aber Lebendigkeit und Tod sowohl symbolisch als auch konkret. Und genau in dieser sprachlichen und begrifflichen Lücke siedeln sich künstlerische Verfahren an, die Symbol und Konkretum gegeneinander austauschen und genau das, was den aufklärerischen Begriff vom Menschen ausmacht, seine Sprachkompetenz, ad absurdum führen.

Jenseits der Imagination: Damien Hirsts Hai und Damien Hirsts Schädel

Damien Hirsts Hai-Arbeit, die präsentiert wurde wie ein Ausstellungsobjekt in einem Naturkundemuseum, trägt den Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, manchmal auch *The Shark*.

Betäubung und schließlich Tötung ist für sein Konzept offensichtlich konstitutiv.

Interessanter als die Repräsentation dieses immer aktuellen Themas ist aber die *Reflexion* der Repräsentation, wie Hirst sie vornimmt. Der Titel – und nur der Titel – weist darauf hin (und zielt damit auf die oben angesprochene Sprachkompetenz des Menschen ab, die aufklärerisch

den Gehörlosen, den Tauben, vom Hörenden unterschied): *The Physical Impossibility of Death in The Mind of Someone Living*. Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung von jemand Lebendigem. Und dennoch findet Imagination statt: Der Betrachter steht vor der Vitrine, die ihn wie ein Rahmen vom Dargestellten trennt, die aber eben auch auf den Übergang von realem Raum und Fiktionsraum verweist. Und natürlich ist hier die Tradition der Porträtmalerei angesprochen, die ein Konterfei, einen halben oder einen ganzen Körper zu Schau stellt. Nur handelt es sich diesmal nicht um einen Menschen, der damit der Anschauung und Überhöhung ausgesetzt wird, sondern um etwas dem Menschen sehr Unähnliches: um einen Fisch. In diesem fiktionalen Raum lagert in Formaldehyd gegossen, die physische Präsenz dessen, was Titel gebend physisch nicht imaginierbar ist: etwas Totes, wenn auch wohl nicht der Tod selbst, obwohl bei der Wahl des zu tötenden Tieres die Mystifizierung der Spezies Hai durchaus eine Rolle gespielt haben dürfte. Hirst präsentiert ein Paradoxon. Die postmodernistische Reflexion der Sprache, insbesondere der Aufschub in der Dekonstruktion, der das permanent verfehlende Sprechen und Zeigen, das ein neues Sprechen und Zeigen erzeugt, werden hier nicht nur ausgespielt und ausgestellt, sondern überlaufen (oder, will man in der Umgangs-Sprache der Dekonstruktion bleiben: unterlaufen). Hirst geht darüber hinaus und zeigt, dass selbst das, was sich uns gegenständlich und konkret darbietet, *uns nicht in den Kopf geht*. Die semiotische Triade von Charles S. Peirce, der das Saussure'sche Modell von Signifikant und Signifikat um den gegenständlichen Referenten erweiterte, kommt hier in seiner Dreischrittigkeit von Vorstellung – verbaler Fassung – Gegenstand zur Geltung, aber wiederum nicht zur Erfüllung. Beziehungsweise: Dies wird behauptet. Es wird Titel gebend und programmatisch behauptet: Anschauung gelingt nicht, oder wenn Anschauung gelingt, dann gelingt die psychische Erfassung des Gesehenen nicht. Verstehen misslingt. Der Titel verweist wohl auf René Magrittes surrealistisches Gemälde *La trahison des images* (Der Verrat der Bilder, 1929), auf dem eine Pfeife zu sehen ist, unter der aber wiederum zu lesen ist »Ceci n'est pas une pipe« (Dies ist keine Pfeife). Dass Objekt und Abbildung nicht zusammenkommen, ist spätestens seit der Postmoderne Basiswissen für Kunst- und Kulturinterpretation. Das heißt aber auch: Hirst spielt hier mehr ein Sprachspiel als ein Bilderspiel. Er reißt die Kluft zwischen sprachlicher Benennung (die nicht gelingt)

und körperlicher Präsenz (die absent ist, weil sie tot ist und damit absent an sich) noch weiter auf und weist (dies ist ein semiotischer Begriff) darauf hin, dass Körperlichkeit nicht wahrgenommen und nicht benannt werden kann.

Hirst nimmt in seine Titel-Objekt-Relation zusätzlich die Dichotomie Leben und Tod auf. Jemand Lebendes verfügt über keinerlei körperliche und mentale eigene Erfahrung mit dem Tod. Imagination muss zwangsläufig misslingen, nicht nur wegen des Gegenständlichen, das dem Betrachter nicht in den Kopf geht. Der Tod als etwas ebenso Körperliches wie Abstraktes muss außen vor bleiben, obwohl er deutlich präsent ist.

Aus einer ähnlichen Perspektive argumentieren der russisch-georgische Philosoph Merab Mamardašvili und sein russischer, seit den siebziger Jahren in England lebender Ko-Autor Aleksandr Pjatigorskij [Alexander Pyatigorski].²⁸ In ihrem Buch *Symbol und Bewusstsein* (Символ и сознание, 1997 [1973]) entwickeln sie eine »Symbolologie«, eine These zur (vorsprachlichen) Imagination. Nach Mamardašvili und Pjatigorskij ist es unmöglich, über etwas zu sprechen, das man sich nicht als Erfahrung angeeignet haben kann. Und das trifft auf die meisten Dinge zu. Plausibel wird es aber wiederum am Beispiel Tod:

Nehmen wir das »Bewußtsein als solches«. Wir wissen nicht, was das ist [...] Betrachten wir zum Beispiel das Ereignis des Todes als Bewußtseinsphänomen. Der Tod kann aus trivialen Gründen nicht beschrieben werden, denn für seine Beschreibung muß man lebendig sein, und lebend kann man den eigenen Tod nicht beschreiben. Genau so verhalten sich alle anderen analogen Beispiele, in denen das Beschreibungsverfahren die Bedingungen vernichtet, unter welchen der zu beschreibende Gegenstand lebt und existiert. Der Begriff »Tod« kann als klinischer oder biologischer Tod konkretisiert werden, der Tod als Phänomen bleibt unbeschreibbar. Deshalb wäre es lächerlich, von einer Theorie des Todes zu sprechen, obwohl es von einem Bewußtseinsstandpunkt aus völlig zulässig ist, von einer Metatheorie des Todes zu sprechen (im oben aufgezeigten Sinne, das heißt: die Bedingungen, unter denen von Tod *gesprochen* wird oder werden kann, und die Eigenschaften dieses *Sprechens* zu beschreiben – nicht aber den Gegenstand selbst).²⁹

Mamardašvilis und Pjatigorskij's *Symbolologie* kann als postpostmodernistisches Phänomen gelesen werden, das sich nicht explizit mit ästhetischer Erfahrung befasst, aber auch auf diese zutrifft. Das ungeschriebene

²⁸ Vgl. hierzu auch Goller 2006

²⁹ Mamardašvili/ Pjatigorskij russ. 1997, Kap. 1.0, o.S./ dt. 1995, 67

(sprach)philosophische Gesetz der Postmoderne, dass nämlich Kommunikation gar nicht gelingen kann, weil jedes Bezeichnen und Sprechen zwangsläufig seinen gemeinten Inhalt verfehlt, kommt hier erst gar nicht zum Tragen, weil ein Sprechen über etwas, das man nicht erfahren hat, schon fehl geht, *bevor* es in den Zustand des Meinens und Bezeichnens kommen kann. Es kann lediglich über die Bedingungen gesprochen werden, unter denen ein Phänomen stattfindet und über die Bedingungen dieses Sprechens selbst. Hirsts Hai kann mit dieser Symbolologie von Mamardašvili und Pjatigorskij beschrieben werden: Er zeigt, dass Anschauung nicht gelingt, indem er den Kontext der Anschauung darstellt: ein Objekt aus totem Tier, Flüssigkeit und rahmender Vitrine.

Angeichts der Unvereinbarkeit von Tod und gelingender Imagination, die sowohl in Hirsts Installation als auch in der Metatheorie des Bewusstseins von Mamardašvili und Pjatigorskij angesprochen ist, stellt sich die Frage nach der Position des Betrachters bzw. des Imaginierenden.

Eine ebenso interessante wie problematische Erfahrung ist, dass über Hirsts Hai gesprochen werden kann – und in einem konventionellen Sinne *zutreffend* gesprochen werden kann –, ohne dass eine Anschauung der künstlerischen Arbeit notwendig wird. (Und genau deshalb verzichten wir hier auf eine Abbildung des Hais und stellen lediglich einen Platzhalter für eine Abbildung bereit, die für Hirsts nicht imaginierbare Fisch-Arbeit steht.) Wenn Hirst Sprachspiele treibt und den Betrachter im Sinne Magrittes foppt und im Sinne Mamardašvilis und Pjatigorskis um die Imagination bringt, bringen wir genau das zur Abbildung, was abbildbar ist: eine bilderlose Formel, ein leeres Rechteck.

Abb. 3: *Blinder Fleck*



Diese Bildlosigkeit ist, gerade bei einer Arbeit aus dem Bereich der Bildenden Kunst, ebenso erstaunlich wie bedenklich, heißt es doch offensichtlich auch, dass diese Arbeit sich in ihrem theoretischen Konzept erschöpft, das eine sinnliche Erfahrung geradezu überflüssig macht. (Was wiederum nicht zutrifft, denn der Hai wird oft und gern ausgestellt.) Diese Abschaffung des Betrachters in seiner körperlichen Präsenz ist – vorsichtig gesagt – eine Amputation der sensorischen Möglichkeiten in der Wahrnehmung einer künstlerischen Arbeit und erweitert das konstitutive Moment der Betäubung auf den Betrachter: Man braucht gar nicht hinzusehen. Möglicherweise, weil Imagination sowieso nicht gelingt. Der Betrachter wird blind. Gleichzeitig ist der Hai aber in einer Vitrine ausgestellt, in einem *Schaukasten*, der den Rahmen darstellt, der für Kunstwahrnehmung notwendig ist, der aber auch auf das Sehen an sich hinweist. Man kann den Schaukasten mit seiner Formaldehydfüllung und dem eingelegten Hai auch als metaphorisches Auge betrachten: Glaskörper und Pupille. Damit wäre die Grenze zwischen Betrachter und Objekt aufgelöst, der Schaukasten geradezu ein ausgelagertes Auge (des Hais, aber auch des Betrachters) mit eingelagertem Fisch. Sehen ist keine Aktion der Distanz mehr, sondern eine Aktion der Einverleibung (wenn man den Schaukasten als ein gemeinsames Auge ansieht) oder der gegenseitigen Bannung (wenn – in alter Portraittradition – das Portrait den Betrachter anstarrt und umgekehrt).

Sehen im konventionellen Sinne wird obsolet. Andererseits macht die Unmöglichkeit des Hinsehens und die Umsetzung der Anschauung *sprachlos*. Imagination gelingt ebenso wenig wie verbale Repräsentation. Diese Argumentation setzt aber voraus, dass es eine Beziehung gibt, die visuelle Wahrnehmung überhaupt ermöglicht, die dann in eine sprachliche Repräsentanz umgesetzt werden kann. Der Augensinn ist ein Distanzsinn, d.h. es muss eine Innen-Außen-Relation zwischen Hai und Betrachter geben, oder, klassisch gesagt, eine Subjekt-Objekt-Beziehung. Zwar befindet sich das Fischweibchen in einem Glaskasten in durchsichtigem Formaldehyd (das sich aber im Laufe der Jahre unschön eintrübte und zur Zersetzung des Hais führte, der schließlich ersetzt werden musste) und erfüllt damit jene Konstellation, die Kunst innerhalb eines Rahmens platziert und den Betrachter in seiner Welt davor und außerhalb. Die Eintrübung – von Hirst offenbar nicht intendiert – macht die Parallele von Auge und Schaukasten gerade durch die Eintrübung

noch klarer: Das ausgelagerte Auge wird ebenfalls blind – wird gleichsam zum Glaukom. (Und es ist wiederum eine interessante Parallele und Anekdote, dass eine andere Arbeit von Hirst, die ein komplettes Schaf in Formaldehyd zeigt – *Away from the Flock* (1994) – von einem Besucher attackiert wurde, der Tinte in das klare Formaldehyd goss, um es *nicht mehr sichtbar zu machen*. Und es ist noch eine interessante Parallele, dass das Titelbild der vorliegenden *Plurale* von Anselmo Fox mit einem ganz ähnlichen Modus operiert, aber eben von Künstlerseite intendiert: Fox *will* die durchsichtige Flüssigkeit verunklaren und die Sicht vernebeln. Der getrübbte Blick sorgt aber für Bildfindung: eine Form wird *ersichtlich*, in diesem Falle kein Fisch, sondern ein Gebilde, das einem menschlichen Kopf ähnelt, ein Portrait, das wiederum zurückschaut.)

Andererseits hat Hirst hier schon genug *gesagt*, als dass noch hingesehen werden muss. Die Wahrnehmung verlagert sich in andere Diskurse, die an die Kunst angeschlossen werden. Spiel mit dem Markt, Spiel mit der Selbstreflexivität der Kunst, Grenzgängerschaft des Humanen, das Tierschützer und Kunstschützer gleichermaßen bewegt.

Das Spiel mit der Selbstreflexivität der Kunst, die keineswegs nur eine zeitgenössische Erscheinung ist, sondern sich, mit einem Wort aus der Literaturwissenschaft gesagt, intertextuell auf andere künstlerische Arbeiten bezieht, und vor allem mit den *Wahrnehmungsbedingungen* der Kunst, führt zwangsläufig zu Fragen der Empfänglichkeit und Empfindsamkeit des Betrachters und zu deren Gegenstück. Wenn Hirst seinen Hai in einem Schaukasten platziert und damit schon alles gesagt und gezeigt ist, erklärt er damit die Anschauung für ebenso wenig notwendig wie den blind gemachten Betrachter selbst. Hinsehen ist nicht mehr. (Das aber soll durchaus gesehen werden, und deshalb wird der Hai auch ausgestellt.) Tierschützer und Tierliebhaber *wollen* nicht hinsehen, Kunstliebhaber, die auf Kunstfertigkeit und Durchdachtheit von Konzepten pochen und in der totalen Konkretheit eines eingelegten Fisches keine Spur jenes Erbes sehen, das die Kunst aus der Sakralität mitführt, oder die auf Kunst als eine Version des Wissens, Denkens und Fühlens setzen, ebenso wenig, und Warentauscher, die Kunst als bewegliche Habe auf dem dehnbaren Parkett des Marktes hin- und herschieben, sowieso nicht.

In der Hirst eigenen drastischen Sprache, die im konventionellen Sinne eher eine Sprache der Werbung als der Kunst ist (und Hirst braucht

diesen so genannten konventionellen Sinn, um wirksam zu sein), erklärt er damit die Kunst (wiederum in ihrem konventionellen Sinne) für tot. Konsequenterweise zählen zu Hirst jüngeren Arbeiten eine Abformung eines menschlichen Totenschädels, den er mit Diamanten besetzt hatte: *For the Love of God* gilt als die teuerste zeitgenössische künstlerische Arbeit.³⁰ Das selbstreflexive Spiel mit Kunstkonstituenten anderer Epochen und Diskurse erreicht hier einen vorläufigen Höhepunkt (und man darf gespannt sein, wie das künstlerische Spiel mit der für tot erklärten Kunst noch weiter getrieben werden kann), indem das wiederum konventionalisierte Zeichen für Tod, ein menschlicher Schädel, ein klassisches Vanitas-Motiv, als Leichenrest der Kunst deklariert und dann mit Diamanten besetzt und damit hinter jenen Glitzersteinen verborgen wird, die für Glanz und Glamour, Oberfläche und Markt stehen. Die Wahl der Steine ist sprechend. Schädel und Diamant sind »aus dem selben Holz geschnitzt«: Ist Knochenmaterial starkem Druck ausgesetzt, kann es zu Diamant werden. Und Hirst hat den Schädel nicht vergoldet und damit auf eine erneute Transformation eines in der Kunstgeschichte vielfach präsenten und mehrfach umgedeuteten Materials aufmerksam gemacht: Gold als Farbe der Götter und des Todes in der Antike, als dem Logos nahe stehende Farbe beim Dionysos Areopagita, als Bezeichnung der heiligen Sphäre und Himmelsgrund in der christlichen Bildkunst.³¹ Hirst greift zurück auf Schlagworte und Schlagere des 20. Jahrhunderts: *Diamonds are a girl's best friend*. Mit dieser wahrhaft oberflächlichen Blendung setzt er die sensorische Amputation des Betrachters aus *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* fort, ebenso wie das Thema des Todes. Was in *For the Love of God* gesehen wird, glänzt so sehr, dass beinahe schon wieder weggesehen werden muss. Es spielt dabei aber keine Rolle, ob Hirst ein Tier (wie den Hai) oder einen Menschen (den Schädel) in den Rahmen der Kunst (oder eben Nicht-Kunst, denn die Kunst sei ja tot) setzt, auch wenn die Wahl des Schädels als eine Steigerung verstanden werden könnte. Es geht hier – anders als beim klassischen Vanitas-Motiv – nicht um Vergänglichkeit und Nichtigkeit, auch nicht um Leere und Prahlerei (obwohl diese Lesart durch die Diamanten wiederum gestützt wird). Es geht nicht darum, dem Betrachter etwas zu zeigen, sondern es geht um den Betrachter als solchen. Es geht um denjenigen, der sieht. Oder in diesem Falle eben nicht sieht. Man kann diese Durchstreichung des Sehens als eine dekonstruktive Kritik an der stumpf-

³⁰ Spiegel online, 30.08.2007

³¹ Vgl. hierzu Wenderholm 2005, 100ff

fen Blicklosigkeit des zeitgenössischen Kunstverständnisses annehmen: Was durchgestrichen wird, muss vorher da gewesen sein. Das Aufzeigen des Fehlens macht das, was fehlt, deutlich. Man kann dies auch als ein weiteres Spiel mit einer Kunstkonstituente sehen: Der Betrachter ist Teil jenes Spiels, das Kunst heißt und das seine Komponenten durcheinander würfelt und neue Konstellationen entwirft. Wenn der Betrachter in den Blick des Künstlers gerät, kann dieser in seiner Position als Kunst-Sehender und Erkennender thematisiert werden (ein modernistischer erkenntnistheoretischer und auch ein sakraler Begriff des Betrachters), als Konsument und potentieller Käufer (ein postmodernistisches und einfach ökonomisches Verständnis) und als Teil der künstlerischen Arbeit selbst (ein ästhetisches Unterfangen wie bei Bruce Nauman).

Es ist im Zusammenhang mit der Bildwerdung von Menschen, vor allem Frauen, und Tieren die Rede von einer Gewaltsamkeit in der Überführung von lebendigem Körper zu Artefakt. Im Gender-Bereich ist hier prominent die große Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*³² der Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen zu nennen, die gerade solche Erzählungen, Gemälde und Bilderzyklen zusammenführt, die die Bildwerdung der Frau zum zentralen Thema haben: Die oben erwähnte semiotische Beschreibungskultur, die mit der »inversen Relation von Prä- und Absenz« argumentiert und sich darauf stützt, dass das Bezeichnete immer abwesend sein muss, um bezeichnet werden zu können, ist basale Argumentation für den Einsatz einer toten Frau als *Muse* und Grundlegung für die geschlechtlich belegte Beziehung von Frau und Kunst. Es ist interessant, dass sich die Diskussion um Tiere in der Kunst ganz ähnlicher Argumente bedient (und ebenso, wie die genderorientierten semiotischen Argumentationen über die tote Frau als *Muse* aus einer politisch-moralischen feministischen Haltung heraus entstanden, sich auf einer politisch-moralischen Grundlage über das Tier als würdiges Lebewesen entwickelt haben, das gewaltsam Eingang in die Kunst fand. Kunst wird in beiden Fällen als durchaus gewalttätiges Unternehmen verstanden).³³

Ersetzt man »Tod« durch »Stillstellung«³⁴ – und auch die Betäubung ist eine solche –, gerät man in die Nähe des Statuarischen. Diese Ersetzung erfolgt sozusagen in umgekehrter Denkrichtung: Der Tod ist dabei lediglich ein Sonderfall der Stillstellung, nicht ihr Urbild. Dass es sich bei Hirsts Hai und Totenschädel um skulpturale bzw. plastische Arbeiten

³² Bronfen 1994 [1992]

³³ Vgl. Ullrich 2006

³⁴ Vgl. Goller 2000; Goller 2003, bes. 101-107, 132-139, 181-185, 221-279, 281-307

handelt, die der Statue gattungsspezifisch verwandt sind, ist offensichtlich. Dass es sich bei beiden Artefakten um Material handelt, das mit dem Tod operiert bzw. durch Tötung und Tod zum Artefakt aufbereitet wurde, ist ebenfalls deutlich. Dies ist aber nur die halbe Kunst: Der Betrachter wird – anders als bei Bruce Nauman – ebenfalls still gestellt. Auch dies ist in der Geschichte der Wahrnehmung von Kunst nicht neu: Der Horror vacui und andere Überwältigungsstrategien waren stets darauf angelegt, den Betrachter verharren zu lassen.

**Lebendigkeit als ästhetischer Störfaktor:
Anselmo Fox' performative Installationen mit lebendigen Schnecken
und Mike Kelleys *Streichelzoo***

Jenseits einer semiotischen und psychoanalytischen Beschreibung ist es aber wiederum doch erstaunlich, dass Kunst geradezu als Gegenpol der Lebendigkeit behandelt wird (und damit der These von Thomas Zaun-
schirm widerspricht), was dann auch heißen müsste, dass ein lebendiger Part einer künstlerischen Arbeit als kunstfern oder sogar als kunstwider-
sprüchlich wahrgenommen wird. Und in der Tat löste z.B. die performative Installation *L №4* von Anselmo Fox während der Ausstellung *Tierperspektiven* im Berliner Georg Kolbe-Museum 2009 deutlich kunstferne, sogar aggressive Reaktionen aus. Fox präsentierte dabei einen Kubus aus schwarzen Gemüseboxen aus Kunststoff in einer Höhe, Breite und Tiefe von 1,20 m, der mit unterschiedlichen Wildpflanzen bewachsen war, die durch das Gittermuster der Plastikboxen hervorwucherten. Auf dem Kubus und an seinen Seiten krochen 15 lebendige Weinbergschnecken, deren Schneckenhäuser wiederum mit leichten Papiermodellen prominenter Gebäude der Architekturgeschichte besteckt waren. Dass die Pflanzen am Ende der Ausstellung teilweise weitergewuchert und emporgeschossen waren, teilweise aber auch verwelkt oder durch die Schnecken abgefressen, gehörte zum performativen Konzept der Installation, ebenso wie die unwägbaren Wege der Weinbergschnecken auf und teilweise neben dem Kubus, die nach dem Ende der Ausstellung in die Freiheit des Berliner Umlands entlassen wurden.³⁵

³⁵ Vgl. auch *Schnecken im Museum*, Abend-schau, RBB', 18.5.2009



Abb. 4 Fox, Anselmo: *L N°4* (2009)

Das Merkmal der Lebendigkeit ist dabei aber nur *ein* Aspekt der Ästhetik, wurde aber gleichwohl zum Hauptaugenmerk der Betrachter, die sich mehr wie Besucher eines Zoos als Besucher einer Ausstellung zeigten. Die Besorgtheit um das Wohl der Schnecken schien manchmal jede Frage nach ästhetischem Anspruch und Effekt zu überblenden und ebenso das Wissen um die kunsthistorische Bedeutung der Schnecke von der Antike bis zur Gegenwart³⁶ und auch die Lust an der ästhetischen Erfahrung, bekannte Gebäude der Architekturgeschichte in papiernem Miniaturformat entwurzelt, schwankend und als doppelte Behausung der Schnecken zu sehen.

³⁶ Bachelard
1997, 117-143;
Baltrušaitis
1987, 75-88;
Goller 2009a,
2009b

Ähnlich reagierten die Besucher seiner Ausstellung *Im Tal der Mollusken* in Luzern 2007, als Fox zwar keinen Kubus, aber einen großvolumigen Erdhaufen präsentierte, auf dem die überbauten Schnecken herumkrochen (Installation *L №1*, 2007).

Der konzeptuell *ästhetische* Aspekt, nämlich die Lebendigkeit eines Teils der Installation (wobei die Lebendigkeit der Pflanzen dabei kaum ins Gewicht fiel), wird im Rahmen dieser Kunstwahrnehmung zu einem geradezu *anästhetischen*, im Sinne von *nicht-ästhetischen* Effekt. Die ins Gästebuch gekracklete Frage »Was haben lebendige Schnecken mit Kunst zu tun?« weist gerade auf diese Übertretung hin und übersieht sämtliche kunstinternen und ästhetischen Aspekte der Installation: die kulturkreispezifische Herkunft der Architekturen, die aus dem westlich-christlichen, aus dem russisch orthodoxen, aus dem islamischen und aus dem jüdischen Kontext stammen; die Entwurzeltheit und Mobilität der an sich statischen Bauten, die zwar auf dem Schneckenhaus festgesteckt waren, aber an die Willkür der Schneckenbewegung gebunden (die sich ganz nach den natürlichen Bedürfnissen der Tiere richtete) waren; die von Menschen- und Künstlerhand nicht beeinflussbare Richtung der Bewegung; die Begegnung von Natur und Kultur durch das lebendige Tier und die filigranen Papiermodelle und den Kubus als Zitat der Ausstellungsgeschichte des 20. Jahrhunderts; die Pflanzen als weitere lebendige Komponente, die aber nicht als lebendig wahrgenommen wurden; die Doppelung des Schneckenhauses durch den kulturgebundenen Überbau und das symbolische Fundament der Schnecke als Hervorbringerin von Kunst (denn die Geburt der Venus aus einer Muschelschale ist ebenso eine Geburt aus einem Schneckenhaus).³⁷ Die Überblendung der genannten ästhetischen Aspekte der Installation durch schiere Lebendigkeit

³⁷ Vgl. hierzu
ausführlich
Baltrušaitis
1987 und
Goller 2009a,
2009b

der Tiere könnte als eine Form der sinnlichen und intellektuellen Amputation des Betrachters gesehen werden: Er wird ebenfalls in gewisser Weise blind, indem er sich der Lebendigkeit ergibt, von ihr abgelenkt und geradezu überfordert wird.

Im Sinne der oben angeführten russischen Formalisten, für die ein Verfremdungsfaktor (ein Störfaktor) zur Entautomatisierung der Wahrnehmung führt und damit einen ästhetischen Effekt ermöglicht, führt Lebendigkeit als Störfaktor offensichtlich *nicht* zu einer gesteigerten ästhetischen Wahrnehmung bzw. verhindert ästhetische Wahrnehmung überhaupt.

Andererseits hat Fox das Spiel mit der Blindheit aber bereits eingebaut in seine Schneckeninstallationen, denn stets bleibt jener Ort der Installation unsichtbar, der von den Schnecken aktuell bekrochen wird, sei es ein Stück Plastik des Kubus, sei es eine Pflanze, sei es eine Artgenossin und deren individuelle, anders kulturelle Überbauung. Die Unsichtbarkeit und damit ästhetisch erzeugte Erblindung des Betrachters funktioniert aber anders als bei Nauman und bei Hirst. Bei Naumans *Corridor* geht das eingeschränkte Sehen (und die Selbsterkenntnis im Spiegel) mit einem verschärften Hören einher (und eben umgekehrt). Bei Hirst wird Sehen gleichsam überflüssig, weil die Imagination sprachlich schon gleich in Abrede gestellt wird (wenn man es denn glaubt).

Fox stellt dem verhinderten Sehen wie Nauman einen anderen Sinn zur Seite, aber nicht das Ohr, mit dessen prozessualer und temporärer Ertaubung ein verschärftes Sehen einhergeht, sondern den Tastsinn. Die Schnecken kriechen tastend über den Kubus und erkunden taktil immer gerade das, was sich der Sicht des Betrachters entzieht. Und noch einmal anders als bei Nauman lässt Fox den Betrachter die Erfahrung des Kubus als ästhetischem Artefakt und ästhetischem Zitat nur abstrakt machen: Er stellt dem Betrachter Stellvertreter zur Verfügung, die an Stelle des Betrachters die tastende Bewegung vollziehen, die Schnecken. Die Stellvertreterschaft, nimmt man sie den ernst, kann nur durch ein anderes lebendes Wesen erfolgen. Die Tasterfahrung bleibt aber abstrakt und im Bereich eines *sekundären Sehens*. Der Betrachter folgt sehenden Auges, aber aus der Ferne, dem tastenden Erkundungsweg der Schnecken, bleibt sehend aber immer der Erfahrung jenes Ortes verlustig, den die Schnecke gerade bedeckt. Die Schnecke übernimmt dabei *ästhetische Erfahrung an sich*. Ästhetische Erfahrung im eigentlichen Sinne der Wortbedeutung,

einer *Aisthesis*, also einer wahrnehmenden Erfahrung. Der Betrachter ist durch die Stellvertreterschaft der Schnecke und die Entfernung gleichsam anästhetisiert. Man könnte in diesem Sinne überlegen ob die Abstraktheit der Erfahrung, die eine Art der sensorischen Amputation und damit Wegfall sensorischer Leistung ist, auch bedeutet, dass *Abstraktion immer eine Form der Betäubung und Anästhetik ist*.

Die Installation mit dem abstrakten Titel *L №4* (wobei sich das *L* auf das italienische Wort für Schnecke bezieht: *lumaca*) wandelt sich aber dann zu einer Plastik oder Skulptur, wenn der Betrachter es sich herausnimmt, Kubus, Pflanzen und Schnecken selbst zu berühren. Die Abstraktion wird dann zur konkreten taktilen Erfahrung, die den Gattungen der Plastik und Skulptur eher eigen ist als der Installation. Der anästhetisierte Betrachter macht eine direkte ästhetische/aisthetische Erfahrung.

Bleibt der Betrachter aber Betrachter (und nicht Berührer) repräsentiert die Schnecke diesen in der Kunst selbst. Sie platziert ihn stellvertretend auf dem Kubus, der als *white cube* fester und immer wieder thematisierter Gegenstand der Kunst- und Ausstellungsgeschichte des 20. Jahrhunderts³⁸ und damit eben auch Repräsentant der Kunst und ihrer Geschichte selbst.

³⁸ Vgl. hierzu
O'Doherty
1996

Die Schnecke ist hier Medium zwischen Betrachter und Kubus, zwischen Kunst und Kultur, zwischen architektonischem Grundmodul (Kubus) und architektonischer Vielfalt (der Überbauung). Sie ist, mit Begriffen aus der Sprachwissenschaft, *Konjunktion* und *Disjunktion* zugleich. Sie verbindet und trennt die Anschauungen. Sie hat die Eigenschaften des Wortes *und*, das semantisch verbindet und graphisch bzw. räumlich trennt. Diese Zwischenposition macht sie dem Stadium und Vorgang der Betäubung verwandt, zumindest metaphorisch. Und ihr Schleim weist genau jene Eigenschaft auf, die man semantisch der Betäubung auch zuweist: indifferent.

Mit dieser geradezu kindlichen Lust am Betasten und Begreifen spielt auch Mike Kelley in seiner Installation, die er 2007 im Skulpturenpark Münster zeigte: *Petting Zoo* (Streichelzoo). Kelley präsentierte in einer Rundhalle mit umgebender Koppel eine Anzahl lebendiger Tiere (Kühe, Ponies, Ziegen, Schafe und Hühner), die sich frei bewegen konnten. In der Mitte der Rundhalle, die auch für die Betrachter, die hier wiederum eher Besucher waren, frei zugänglich war, stand eine lebensgroße weib-

liche Figur aus Salz, die von den Tieren nach Belieben beleckt wurde. Die Tiere wiederum ließen sich von den Besuchern kraulen und tätscheln. Wie Fox teilt auch Kelley die taktile Erfahrung auf in Besucher (die in Kelleys Falle tatsächlich aufgefordert waren, die Tiere zu berühren) und Tiere (die die Salzsäule mit Zungen beleckten. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Zunge und Schneckensohle ganz ähnliche Eigenschaften aufweisen: feucht, beweglich, ohne weitere Differenzierung in Gliedmaßen). Die Salzsäule war der alttestamentarischen Geschichte um Lots Frau nachempfunden, die zur Salzsäule erstarren musste, als sie sich auf der Flucht aus der sündigen Stadt Sodom nach dieser umwandte. An den Innenseiten der Halle waren zusätzlich drei Videoprojektionen angebracht, die jeweils reale Steininformationen zeigten, die alle ebenfalls mit *Lots Frau* benannt sind (eine am Toten Meer, eine andere in New South Wales in Australien und eine dritte auf St. Helena) – hoch gehängte Mahnfiguren: Wer hinschaut (zurückschaut), wird erstarren. Dies kann aber heiter verwandelt werden: Wo du nicht sehen kannst, ist Fühlen keine Schande. Das Zitat von Sodom erzeugt eine sexuelle Konnotation, die die Betrachter in *Petting Zoo* in infantile Tatscher verwandelt, die sich gerne an lebendigen Tieren vergreifen, während die Tiere wiederum die Salzpersona in der Mitte belecken.

Auf www.youtube.com ist ein 19sekündiges Video eingestellt, das zeigt, wie ein Shetlandpony die Salzfrau an genau der Stelle leckt, an der sich die Geschlechtsteile einer Frau befinden würden. Allein die Existenz dieses kurzen Videos zeigt aber die Schaulust eines Besuchers, der tatsächlich ein Betrachter, ein Gucker ist: Die kurze Sequenz wird nicht nur *gesehen*, sondern das Sehen verdoppelt, verschärft und fokussiert sich gleichsam, indem es gefilmt wird.



Abb. 5 Lucypullen: *Lot licked by as Ass* (2007)

Die Tiere übernehmen den Kontakt zum Körper einer (Salz-)Frau und führen dies mit einer sexuell aufgeladenen Handlung durch: Sie lecken. Die Betrachter sind hier Besucher (eines Kunstbordells, das sich als Streichelzoo tarnt). Sie sehen nicht. Sie berühren auch nicht: Sie fassen an. Die lebendigen Tiere sind hier, wie bei Fox, Stellvertreter für den Betrachter. Sie repräsentieren den Impetus des Betrachters und setzen seine Bewegung der Kontaktaufnahme fort. Im Falle von Kelley übersetzen sie den Impetus des Besuchers in einer einfachere, eindeutiger und böserer Version. Zentrum und Ziel all dieser – letztlich Kunst produzierenden – Aktionen ist eine wiederum still gestellte (Salz-)Frau. Auch hier könnte Elisabeth Bronfens semiotisch basierte These von der toten Frau als Muse der abendländischen Kultur herhalten. Nur ist diese still gestellte Frau keineswegs absent, sondern präsent und präsentiert offensichtlich menschliches wie tierisches Begehren. Dennoch wird auch hier begehrt, was nicht direkt berührt wird (obwohl es kein ausgesprochenes Verbot gab, die Salzsäule zu berühren, gab es kein offenkundiges Interesse an dieser Skulptur von Betrachterseite). Das Pony, das den Schritt der Salzfigur leckt, verdeckt gleichzeitig mit Maul und Zunge die Stelle, an der sich Geschlechtsteile befinden würden. Voyeuristische Lust ist geweckt, wie die Existenz des Videos auf youtube deutlich zeigt. Gerade die wird aber durch die hoch gehängten Videotafeln mit den Steininformationen bei Kelley abgemahnt.

Kelley liefert, ähnlich wie Fox, zunächst eine anästhetische Erfahrung, indem er ein Setting mit lebendigen Tieren präsentiert, das sich für den Betrachter zunächst als kunstfern präsentiert: eine Rundhalle, ein Zirkuszelt mit Streichelzoo ohne sichtbare Kunstfertigkeit. Die persönliche Erfahrung des Betrachters wiederum ist eine ästhetische, eine wahrnehmungsorientierte, die seine intelligible Kunstwahrnehmung reduziert, bzw. völlig ausschaltet, indem sie grundlegende Triebe anspricht: Körperkontakt und Sexualität. Und diese wiederum funktioniert über Erregung, nicht über Betäubung der Sinne.

Anders als bei Fox spielt Kelley nicht mit der Spaltung der Sinne und nicht mit einer Spaltung in eine ästhetische/asthetische und eine anästhetische Erfahrung. Kelleys lebendige Tiere setzen den Trieb der streichelnden Menschen fort, indem sie ihn transformieren in einen anderen Trieb, nämlich den der Nahrungsaufnahme, der wiederum sichtbar wird

als sexuelle Annäherung an eine weibliche Figur. Sehen als eigentlicher Sinn der Bildenden Kunst und auch als eigentlicher Sinn intelligibler Erkenntnis bleibt ausgespart – und wird sogar angemahnt. Erkenntnis findet höchstens dann statt, wenn der Besucher auf Distanz zum Streichelzoo geht, ihn aus der Ferne betrachtet und so, dem Distanz Sinn Auge verpflichtet, vom Besucher wieder zum Betrachter werden kann. Das Betasten im Streichelzoo ist keine taktile Erfahrung, der ein *Begriff* folgt. Diese Berührung bleibt ohne Erkenntnis. Sie bleibt im intelligiblen Sinne taub und stumm. Kelley *verdoppelt* aber gleichsam die ästhetische Lust des Betrachters, indem er die taktile Form des Streichelns kombiniert mit der voyeuristischen Lust in der Beobachtung des Leckens der Salzsäule durch die Tiere. In der Sprache der Pornographie ist dieses Sehen kein eigentliches, Erkenntnis förderndes Sehen, sondern ein taktiles, das das Objekt dem Betrachter geradezu einverleibt. Und auch hier wäre die orale Annäherung der Tiere an *Lots Frau* mit der Schaulust der Besucher kurzgeschlossen.

Fox dagegen *spaltet* die Erfahrung mit *L N°4* in eine ästhetische/ästhetische und eine anästhetische: Zwar repräsentieren die Schnecken den Betrachter auf dem Kubus und übernehmen stellvertretend seine haptische Lust, fördern mit dem gleichzeitigen Verdecken immer neuer Orte auf dem Kubus seine Schaulust, aber die Berührung der Schnecken durch den Betrachter ist keine, die in der Installation explizit angelegt ist. Kelleys Titel *Petting Zoo* ist programmatisch und imperativ. Sein Objekt ist unverhohlen sexuell konnotiert, die Kette der Berührungen von Besuchern über Tiere eindeutig. Fox entzieht sich dieser Eindeutigkeit in in *L N°4* in mehrfacher Weise: Der abstrakte Titel zeigt lediglich, dass es offensichtlich noch mehrere Arbeiten mit Schnecken gibt; der Kubus als Zitat der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, der aber gleichzeitig überwuchert wird durch diverse Wildpflanzen, setzt die ganze Installation in eine Metaposition, die die Wahrnehmungs- und Entstehungsbedingungen von Kunst thematisiert; die filigranen Architekturminiaturen fragen nach Kenntnis und Wissen um die Baugeschichte und setzen auf den Intellekt des Betrachters. Sprache spielt, anders als bei Nauman und Hirst, weder bei Kelley noch bei Fox eine Rolle. Fox geht dabei noch weiter als Kelley, der in seinem Titel *Petting Zoo* ein Narrativ angelegt hat, geradezu eine erzählerische Vorgabe oder wenigstens Vorhersage, was zu

geschehen hat. Fox entzieht sich auch diesem. Sein Titel ist stumm, wie auch die Schnecken sprachlos, wenn auch sinnbildliche Tiere sind. Fox setzt auf Haptik und Optik, ebenso wie Kelley.

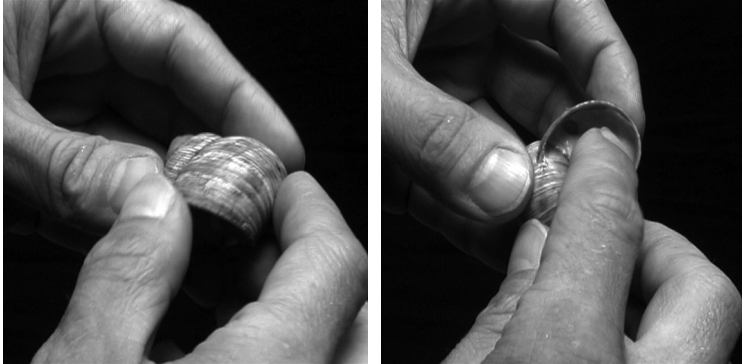


Abb. 6 Fox, Anselmo: *L №3*, Filmstills (2007)

Anders als bei Kelley, der seine ästhetischen Erfahrungen in eine Mensch-Tier-Reihe schaltet und akkumulierend auf ein Zentrum zulaufen lässt, oszilliert die Wahrnehmung bei Fox zwischen taktiler sinnlicher Lust und intellektuellem visuellem Vergnügen. Die doppelte Kunstfigur Schnecke (als sinnbildliche Hervorbringerin von Kunst) und Architektur (als Zitat kunstvoller Baugeschichte), die den Betrachter stellvertretend dem Kubus (als Zitat der Kunstgeschichte) nahe bringt, wird als solche nur erkennbar, wenn man sich fernhält und ihrer ebenso entdeckenden wie verdeckenden Spur über den Kubus folgt. Berührt man sie, geht man ob dieser sinnlichen (ästhetischen) Erfahrung der intelligiblen (ästhetischen) verlustig und gibt sich einer anästhetischen hin.

In einer Videoarbeit, die sich ebenfalls mit Schnecken befasst, und die in der *L*-Reihe die dritte ist, arbeitet Fox unverhohlener mit der Schnecke als sexuellem Symbol: Zu sehen ist ein Schneckenhaus, gehalten von der linken Hand des Künstlers. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand kitzelt Fox die Schnecke so lange, bis sie aus dem Haus heraus kriecht und sich an den kitzelnden Finger schmiegt.³⁹

³⁹ http://www.anselmofox.eu/de/arbeiten_videofilm_03.html

Das Video bedient – natürlich – die voyeuristische Lust des Betrachters und hält ihn, als Videoarbeit, natürlich auf Distanz. Fox bedient

die pornographische Schaulust des Betrachters zusätzlich, indem er die Videoarbeit in einem schwarzen Gummikubus zeigte, der in einer Ecke der Ausstellungshalle aufgehängt und nur über eine Leiter zu erklimmen war.

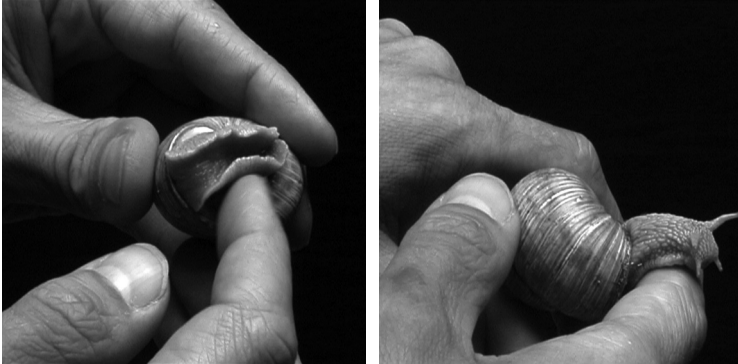


Abb. 7 Fox, Anselmo: *L N°3*, Gummikubus (2007)

In Kelleys *Petting Zoo* und in Fox' *L N°4* sind Tiere jeweils Stellvertreter, die die Aktion des Betrachters oder Besuchers fortsetzen oder übernehmen. Im Sinne einer Fragestellung nach ästhetischer/aisthetischer oder anästhetischer Eigenschaft von *L N°3* spaltet Fox die Wahrnehmung

wiederum: Sowohl der kitzelnde Finger von Fox *als auch* die Schnecke übernehmen taktile Lust. Hier gibt es zwei Repräsentanten. Und wieder handelt es sich um ein taktiles Sehen. Die *sehenden Finger*, die in *L №1* und *L №4* allein durch die Schnecke repräsentiert wurden, in dem sie tastend den Erdhaufen oder den Kubus erkundeten, sind hier aber *im Bild*. Der kitzelnde Finger des Künstlers zeigt das taktile Sehen im Film-bild, die Schnecke ist wiederum tastendes Auge des Betrachters, das sich an den kitzelnden Finger anschmiegt. Fox zieht den Betrachter in den Film hinein. Andererseits bleibt der Betrachter – dies ist Gattungseigenschaft des Videos – außen vor. Und er bleibt doppelt außen vor, weil sich das Video (ein Loop von 16 Minuten), zunächst hinter einer schwarzen Gumm wand verbirgt, die erst überwunden werden muss. Fox lockt den Betrachter und sperrt ihn gleichzeitig aus. Er erregt ihn und betäubt ihn. Ästhetik und Anästhetik in einem.

Fox und Kelley setzen Tiere zwischen Betrachter und Betrachtetes, als Übersetzer, Transformatoren und Repräsentanten. Dies tut auch Damien Hirst, der seinen Hai als irreduzibel Reales präsentiert, das durch den Betrachter aber schlicht nicht erfassbar und erfahrbar ist. Fox und Kelley setzen Tiere als lebendige Stellvertreter, die Betrachter und Objekt ebenso verbinden wie trennen und damit einzelne Sinne partiell außer Kraft setzen. Hirst trennt den Betrachter geradezu a priori von seinem Hai, indem er ihn einmal in einem rahmenden Schaukasten präsentiert, der per se schon den Inhalt von der realen Welt trennt und als Kunst ausweist, mehr aber noch durch das Totsein des Hais und den Titel der Arbeit: *The Impossibility of Death in The Mind of Someone Living*. Der tote Fisch geht dem Betrachter in doppeltem Sinne nicht in den Kopf. Als Gegenstand nicht, als etwas Totes aber auch nicht. Mehr noch: Das ausgelagerte Auge Schaukasten zeigt die Distanz einmal mehr. Gleichzeitig ist der eingelegte Fisch aber auch ein ausgelagertes Auge des Betrachters. Die Differenz besteht hier im Tod auf der einen Seite, in der Lebendigkeit auf der anderen. Die andere Differenz besteht hier in Anschauung des Hais im Schaukasten auf der einen Seite, in der Behauptung, dass dies unmöglich zu erfassen sei, auf der anderen. Die zweite Differenz funktioniert nur, wenn man beidem glaubt: der sprachlichen Repräsentation und der Erfahrung der Anschauung, der man folgt.

Spaltung, Trennung, blinder Fleck, Abstraktion

Alle hier präsentierten Arbeiten zeigen, wie sehr das Spiel mit der Betäubung und Anästhetik an Körper wie auch an Sprache gebunden ist und konkret und übertragen funktioniert. Gleichzeitig zeigen sie aber auch, wie sehr ein Kunstspiel mit Betäubung an Trennung (von Sinneswahrnehmung), Spaltung (des Betrachters) und Abstraktion (Körperferne) gebunden ist. Bruce Nauman spielt in *Double Wedge Corridor with Mirror* Auge und Ohr gegeneinander aus und lässt den Besucher seines Korridors eine körperlicher Erfahrung sinnlicher Spaltung machen. In *World Peace* überfordert er Auge und Ohr durch synchrone Reizung. Damit wird das verhindert, was durch Gesten und Worte vorgesagt wird: Kommunikation und Dialog. Anschauung (und Anhörung) widerspricht Wissen.

Damien Hirst trennt Anschauung und Wissen noch deutlicher voneinander, indem er zeigt, was nicht gelingen soll, wenn man der sprachlichen Repräsentation glaubt: Imagination. Gleichzeitig zeigt die Imagination, die aber doch irgendwie vonstatten geht, dass die sprachliche Repräsentation fehlgeht. Hirst trennt auch Betrachter und Objekt voneinander, und zwar sowohl sprachlich als auch räumlich-anschaulich. Nauman zieht den Betrachter in seine Installationen hinein, Hirst sortiert Objekt und Betrachter säuberlich.

Eine Einbeziehung des Betrachters findet auch bei Mike Kelley statt, der in seinem *Petting Zoo* dem Betrachter nicht nur erlaubt, sondern im Titel sogar programmatisch befiehlt, einzugreifen und in der Rundhalle Vorgefundenes zu betasten. Betrachter und Tiere verschmelzen, gehen eine Symbiose ein, deren tastendes Ziel in der Mitte der Rundhalle steht, eine still gestellte Salzfrau, die nach Belieben angefasst und beleckt werden darf. Die Schaulust, die Bildende Kunst ansonsten hervorzurufen sucht, wird teilweise abgelöst durch ein kindliches Tast- und Schmusevergnügen, das Kinder wie Erwachsene in den Streichelzoo hineinlockt. Sehen wird ersetzt durch Tasten, der Betrachter wird wiederum blind, sei Sehsinn betäubt, und, wie bei Nauman, wird er erst dann sehend, wenn er sich von der taktilen Nähe entfernt. Die Existenz des Videos auf youtube ist sprechender Beweis für die amüsierte Schaulust eines Besuchers.

Anselmo Fox wiederum bezieht den Betrachter mit ein – indem er ihm in den Schnecken Stellvertreter zur Verfügung stellt – und lässt ihn gleichzeitig außen vor, indem er ihn, wie Hirst, ins distanziert Visuelle

verbannt. Das trifft auf auch Kelley zu, der aber nicht so explizit mit der Ausschließung des Betrachters arbeitet wie Fox das tut. Für beide kann es aber heißen: Einladung ins Ästhetische, Ausladung ins Anästhetische.

Medium, Material und Körper stehen als Konkretum einer metaphorisch oder metonymisch begrifflichen Verwendung der Betäubung entgegen oder oszillieren mit ihr. Wann immer eine sprachliche Reflexion in die künstlerische Arbeit eingreift, wie bei Nauman und bei Hirst, ist das Spiel von Konkretum und Übertragenem leicht einsichtig. Betäubung als konkrete Ertaubung (Nauman) oder als Einschläferung (Hirst) ist auf den ersten Blick plausibel. Körpereinsatz und Körperentzug, wie er bei allen vorgestellten Künstlern stattfindet, stellt immer jenes Konkretum zur Verfügung, das den Sprung zur Begrifflichkeit und zur Beschreibung liefert. Der »blinde Fleck«, den wir anstelle einer Abbildung von Hirsts Hai eingesetzt haben, ist natürlich ein *Bild*, ein sprachliches Bild, eine Metapher. Dass man über Kunst sprechen kann, auch wenn man sie nicht sieht, scheint ebenso möglich wie täuschend. Der »blinde Fleck« ist eine Abstraktion, und letztlich spielen Nauman, Hirst, Kelley und Fox mit Varianten der Abstraktion, mit Körpernähe und deren Entzug, um letztlich in der Körperferne Bildfindung, Imagination und Begriffsfindung stattfinden zu lassen.

Es ist sicher zu schnell gefragt und zu kurz geschlossen, ob Abstraktion immer eine Abstraktion vom Körper ist und damit eine Intelligibalisierung und gleichzeitig sensorische Amputation. Dann wäre Abstraktion immer eine Form der Betäubung.

Schlafende Venus, erwachende Venus

Erwacht. Ernüchterter, kaum mehr verkaterter Ausblick nach all diesen Einblicken in Tötungen und Betäubungen und Erregungen: Betäubung ist weniger als Tod. Betäubung ist der Bewusstlosigkeit sehr verwandt. Betäubung ist immer noch lebendig. Betäubung ist partiell und temporär.

In manchen Märchen kommt es vor, dass während längerer Betäubung, Schlaf oder Bewusstlosigkeit eine Verwandlung ins Wunderbare oder wenigstens in Bessere erfolgt. Erwacht und erweckt ist alles anders als vorher.

Manchmal kommt das auch in der Natur vor: wenn Raupen sich in Schmetterlinge verwandeln. Und gleich wieder eine mythologische Anspielung hervorrufen: Der Schmetterling ist in der griechischen Mythologie die Psyche und auch Symbol des Todes: Kunst liegt nah, wie man sieht. Oder es kommt in der Natur vor, wenn Schnecken aus ihrer natürlichen Trockenstarre erwachen und in sich dann Natur und Kultur vereinen und als Symbol der Kunstgeburt lebendig Kunst zeigen.

Ästhetische Arbeiten

Fox, Anselmo: *L №1* (2007), Komposthaufen/Ø 6m, Futterpflanzen, 25 Weinbergschnecken, welche mit aus Papier gefertigten Architekturen überbaut sind;

Fox, Anselmo: *L №3-Malewitschs Schnecke* (2007), Video (16 min., loop), Gummi, Projektionsfolie, Leiter . In: http://www.anselmofox.eu/de/arbeiten_videofilm_03.html;

Fox, Anselmo: *L №4* (2009), 120x120x120cm, 24 schwarze Gemüsekiten, Futterpflanzen, 25 Weinbergschnecken, welche mit aus Papier gefertigten Architekturen überbaut sind;

Hirst, Damien: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), Tigerhai, Glas, Stahl, 5%ige Formaldehydlösung, 213x518cm;

Hirst, Damien: *For the Love of God* (2007), Platin, Diamanten, menschliche Zähne;

Kelley, Mike: *Petting Zoo* (2007);

Nauman, Bruce: *Double Wedge Corridor with Mirror* (1970/74)

Nauman, Bruce: *First Poem Piece* (1968)

Nauman, Bruce: *Westerman's Ear* (1967), Gips, Seil (Museum Ludwig, Köln)

Nauman, Bruce: *World Peace* (1996), 5 Videogeräte, 5 Videoprojektoren, Raumgröße 30x36 ft. maximal (Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München)

Abbildungen

- Abb. 1: Nauman, Bruce: Double Wedge Corridor with Mirror. Zeichnung (1970/74). In: *Bewegen und Begegnen. Ein Interview mit Willoughby Sharp*. Abgedruckt in: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Hg. v. Christine Hoffmann. Dresden 1996, 39-65 [englische Originalfassung erschienen in: *Avantgarde* 2(1971), 39-31.], hier 40.
- Abb. 2: Nauman, Bruce: Westerman's Ear (1967, Seil, Gips). In: Simon, Joan (Hrsg.): *Bruce Nauman*. Minneapolis 1994, 127.
- Abb. 3: Goller, Mirjam: *Blinder Fleck*. [leerer Schaukasten]
- Abb. 4: Fox, Anselmo: *L №4*, 2009
- Abb. 5: Lucypullen: *Lot licked by as ass*. <http://www.youtube.com>, 2007
- Abb. 6: Fox, Anselmo: *L №3*, Filmstills, 2007
- Abb. 7: Fox, Anselmo: *L №3*, Gummikubus, 2007

Literatur

- Alberge, Dalya: Traditionalists mark shark attack on Hirst. In: *The Times*, 10. April 2003.
<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article1128824.ece>
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M. 1997.
- Baltrušaitis, Jurgis, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik. Berlin ³1997 [1981].
- Barck, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heidi u.a.: *Aisthesis. Wahrnehmung oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, 34-46.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.
- Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M. 1989.
- Bos/dpa: *Steinreich. Diamantschädel bringt Rekord-Erlös*. In: *Spiegel online*, 30.08.2007.
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,503021,00.html>

- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* Dt. München 1994 [1992].
- Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Geschlechterdifferenz. In: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in der Kulturwissenschaften.* Hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart 1995, 407-445.
- Dotzler, Bernhard J. / Müller, Ernst (Hg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis.* Berlin 1995, 211-236.
- Goller, Mirjam: Das Maß des Menschen. Die anthropische Klammer des Wissens. [in Vorbereitung für Drucklegung 2010]
- Goller, Mirjam: Die suizidale Rhetorik einer warmen Leiche. Dostoevskijs Erzählung Krotkaja als Beispiel einer Schreibweise des Verstummens. In: *Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Berlin 1998.* Hg. v. Goller, Mirjam / Klimeniouk, Nikolai/ Küpper, Stephan / Müller, Elena / Raßloff, Ute / Soldat, Cornelia. Berlin 2000, 47-60.
- Goller, Mirjam: Gestaltetes Verstummens. Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne. Frankfurt a. M. u. a. 2003.
- Goller, Mirjam: Etwas im Blick haben und Beobachter sein. Ein Blickwechsel mit russischer Philosophie (Michail Bachtin, Merab Mamardašvili, Aleksandr Pjatigorskij). In: *Beobachter – Plurale. Zeitschrift für Denkversionen* 6 (2006), 201-241.
- Goller, Mirjam: L. №4, Fontana, Im Tal der Mollusken. In: *Tier-Perspektiven.* Katalogbeitrag zur gleichnamigen Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum Berlin, 26. April-21. Juni 2009. Hg. v. Jessica Ullrich und Friedrich Weltzien. Berlin 2009, 26-28. [Goller 2009a]
- Goller, Mirjam: Verdichtung. Wie in der Kunst des Bildhauers Anselmo Fox das Poetische gedreht, gewendet und zugespitzt wird. In: Fabian, Jeanette/Zajac, Peter (Hrsg.): *Poesie intermedial.* (im Druck) [Goller 2009b]
- Hirt, Günter / Wonders, Sascha: Die Einschläferung des Wortes. Literatur des Moskauer Komzeptualismus. In: Grimminger, Rolf / Murašov, Jurij / Stückrath, Jörn (Hrsg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Reinbek bei Hamburg 1995, 740-769.

- Joerges, Jaskan: Mensch und Tier. Die Frage nach der Grenze und ihrer Überschreitung. In: *kunsttexte.de*–Fachzeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte im Netz 2(2004), www.kunsttexte.de [02.05.2008]
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 19. Jahrhunderts*. München 1999.
- La Mettrie, Julien Offroy de: *L'homme machine*. London 1748. [Dt.: *Die Maschine Mensch*. Übers. u. hg. v. Claudia Becker. Hamburg 1990.]
- Lüthi, Michael: Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman. In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich, Sandra Umathum und Matthias Warstat. München 2006, 57-74.
- Marquardt, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn 1989
- Mahayni, Ziad (Hrsg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*. München 2002.
- Mandelštam, Osip: Das Wort und die Kultur. In: Mandelštam, Osip: *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt a. M. 1994, 82-88.
- Mamardašvili, Merab / Pjatigorskij, Aleksandr: *Simvol i soznanie. Metafizičeskie rassuždenija o soznanii, simvolike i jazyke*. Moskva 1997 [1973; Symbol und Bewusstsein. Metaphysische Überlegungen über Bewusstsein, Symbolik und Sprache].
- Nauman, Bruce: Bewegen und Begegnen. Ein Interview mit Willoughby Sharp. In: Nauman, Bruce: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Hg. Von Christine Hoffmann. Dresden 1996, 39-65. [englische Originalfassung erschienen in: *Avalanche* 2(1971), 22-31.]
- Nauman, Bruce / Simon, Joan: Hear Here. Bruce Nauman talks to Joan Simon. In: *Frieze* September (2004), 130-137.
Auch: http://www.frieze.com/issue/article/hear_here/ [27.10.2009]
- O'Doherty, Brian: *White Cube. In der weißen Zelle*. Berlin 1996.
- Poltrum, Martin: Ästhetik und Anästhetik – Das Schöne als Therapeutikum der Sucht. In: *Wiener Zeitschrift für Suchtforschung* 1/2 (2006), 57-64.
Auch: http://www.api.or.at/wzfs/beitrag/WZ_29_2006_12_07_Poltrum.pdf [25.05.2009]

- Rondeau, James E.: Second Poem Piece, 1969 by Bruce Nauman. In: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 1(1999), 38-39.
- Schlehahn, Britt: Der Körper im geschlossenen Kreis zwischen Kamera und Monitor.
gradnet.de/papers/pomo01/paper/Schlehahn01.pdf [27. 10. 2009]
- Schwartz, Matthias / Velminski, Wladimir / Philipp, Torben (Hrsg.): *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860-1960*. Frankfurt a. M. 2008.
- Simons, Joan: Hear Here. In: *Frieze* 86(2004)
http://www.frieze.com/issue/article/hear_here/
- Šklovskij, Viktor: Die Erweckung des Wortes (1914). In: Mierau, Fritz (Hrsg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig 1987.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren (1916). In: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München ⁵1994, 2-35.
- Šklovskij, Viktor: *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*. Frankfurt a. M. 1980.
- Spieker, Sven: Gogol's Via negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in *Arabeski*. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 34 (1994), 115-142.
- Ullrich, Jessica Maria: Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen. Tiere als Medien von Gewalt. In: kunsttexte.de – Fachzeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte im Netz 4(2006)
www.kunsttexte.de [02.05.2008]
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990.
- Wenderholm, Iris: Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds. In: *Geschichten auf Gold. Bildererzählungen in der frühen italienischen Malerei*. Hg. von Stefan Weppelmann. Berlin / Köln 2005, 100-113.
- Waibl, Elmar: Zwischen Ästhetik und Anästhesie. Kunst, Kitsch und Pornografie. Versuch einer Definition. In: *NZZ Online*, 30. Oktober 2004, Neue Zürcher Zeitung.
<http://www.nzz.ch/2004/10/30/li/article9LZGC.html>
[16.Juni 2009]
- Zaunschirm, Thomas (2005a): Im Zoo der Kunst I. In: *Kunstforum international* 174(2005), 36-103.

Zaunschirm, Thomas (2005b): Im Zoo der Kunst II. In: *Kunstforum international* 175(2005), 36-125.

Zaunschirm, Thomas (2005c): Die Künstlerinnen und ihre Tiere. In: *Kunstforum international* 175 (2005), 96-126.

Filmmaterial

Lucypullen: Lot licked by as ass (2007). In: <http://www.youtube.com/watch?v=FGIdX66tFzE>

Titze, Christian: *Schnecken im Museum*. TV-Beitrag über die Arbeit von Anselmo Fox in der Abendschau. RBB¹, 18. Mai 2009.