

MASTERARBEIT



TIERSTUDIE

Kunst im Zeitalter des 6. Massenaussterbens

Verfasser:

Vinzenz Damm / 9200

Master Kunstwissenschaften

Jacobstraße 41

06110 Halle

vinzenzdamm@posteo.de

Betreuung:

Erstgutachterin: Prof. Dr. Nike Bätzner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Maurice Saß

Abgabetermin: 30.08.2024

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
Die beweinte Zukunft.....	4
Methodik und Forschungsstand.....	14
Vorgehensweise.....	19
1. Die Absenz des Tieres.....	24
1.1 Tiere beim Namen nennen.....	25
1.2 Wo sind all die Tiere hin?.....	31
1.3 Vom ausgestorbenen Tier zu sprechen wagen.....	40
2. Ästhetiken des Verschwindens.....	46
2.1 Roland Stratmann – <i>Ich bin dann mal weg</i>	48
2.1.1 Werkbeschreibung.....	48
2.1.2 Analyse.....	55
2.2 Antonia Baehr – <i>Abecedarium Bestiarium</i> . <i>Portraits of affinities in animal metaphors</i>	61
2.2.1 Werkbeschreibung.....	61
2.2.2 Analyse.....	74
2.3 Kristin Jakubek – <i>Networked Beings</i> . <i>Parameters and Parallels</i>	83
2.3.1 Werkbeschreibung.....	83
2.3.2 Analyse.....	91
2.4 Fazit.....	97
3. Ausblick – Die Tiere sprechen lassen.....	101
Anhang	
Glossar	
Literaturverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	
Eidesstattliche Erklärung	

Einleitung

Die beweinte Zukunft

Das große Gescheitertsein menschlichen Denkens und Verhaltens in Hinblick auf die Natur und die anderen Leben droht zum Vermächtnis unserer Zeit zu werden. Es ist zu spät für die bisherigen anthropozentrischen Naturbegriffe.¹

Mikael Vogel, *Tier*

Gleichmaßen gefährlich und nützlich ist auch das Machen
Einleuchtender Bilder. Da wird der Kosmos gebildet.
Nebeneinander liegen, einander bedingend, die Dinge
Vielerlei dient dazu, ein Alles ahnbar zu machen
Der nachschaffende Geist genießt die Genüsse des Schaffens
Alles scheint ihm geordnet, da er es geordnet. So manches
Was nicht hineinpaßt, läßt er heraus und nennt es ‚das We-
nige‘. [...] ²

Bertolt Brecht, *Lehrgedicht von der Natur des Menschen*

Angesichts des aktuell massiv beschleunigten Verlustes an Biodiversität^{*3}, der gemeinhin auch als 6. Massenaussterben^{*} bezeichnet wird, hat sich die Menschheit dem Umstand eines zukünftigen Lebens in einer dauerhaft verminderten Welt zu stellen. Das massenhafte Verschwinden von nicht-menschlichen Tieren^{*} und unser (Nicht-)Umgang, mit dem wir Menschen⁴ dieser Tatsache Rechnung tragen, markieren unweigerlich eine kulturgeschichtliche Wende des menschlichen Selbstverständnisses. Denn immerhin sind wir es, die das Aussterben aus-

-
- 1 Vogel, Mikael (2020): *Tier*. Ein Tier schreibt als Mensch ein Gedicht über ein Tier, Edition Poeticon #13. Berlin: Verlagshaus Berlin, S. 10.
 - 2 Brecht, Bertolt (1981): *Lehrgedicht von der Natur des Menschen* (Fragment um 1934-35). In: ders.: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*, 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 895-910, hier: S. 902.
 - 3 Begriffe, die bei ihrer Erstverwendung in diesem Text mit einem hochgestellten Stern markiert werden, verweisen auf das Glossar im Anhang. Dort werden wiederkehrende Begriffe, in ihrem für diese Arbeit relevanten Bedeutungszusammenhang erläutert oder Definitionen von verwendeten Fachwörtern gegeben, sofern sie sich nicht aus dem Kontext erschließen.
 - 4 In dieser Arbeit ist von der Pluralform ‚Menschen‘ als auch der Singular ‚Mensch‘ sowie von ‚Menschheit‘ die Rede, um hervorzuheben, dass eine Masse an menschlichen Individuen oder gar die Spezies als Ganze gemeint ist. Dies folgt der Grundannahme, dass das 6. Massenaussterben die Menschheit als solche vor eine Herausforderung stellt. Ferner wird in dieser Arbeit die Bezeichnung der Tierlichkeit dem Ausdruck des Tierischen vorgezogen, da letzterer abwertend konnotiert ist und ein weiteres diskursives Mittel darstellt, die Unterschiede zwischen Mensch und Tier zu verstärken. Überdies gilt es zu betonen, dass auch wenn sich diese Arbeit vornehmlich dem Aussterben von wildlebenden Tieren (s. dazu den Glossareintrag → Wildtiere) zuwendet, andere Organismen wie Pflanzen, Pilze und Flechten ebenso von dem 6. Massenaussterben betroffen sind.

gelöst haben. Wie der Schriftsteller Mikael Vogel konstatiert, verstehen wir *die Natur und die anderen Leben* auch in ihrer Bedeutung für unsere Existenz nach wie vor nur ungenügend, da wir mit überkommenen Begriffen und vermenschlichenden Bildern operieren, um das Vorhandene zu begreifen. Es scheint sich im Hinblick auf das durch uns Menschen nicht nur ausgelöste, sondern stetig weiter vorangetriebene Artensterben*, ebenso wie mit der aktuellen Klimakrise zu verhalten. Die Zeiträume der Katastrophe, die sich vor unseren eigenen Augen abspielen, sind so immens, dass wir erst dann, wenn es zu spät sein wird, erfasst haben werden, dass es zu spät ist. Dies beschrieb der Philosoph Hans Blumenberg hinlänglich mit dem Metaphernbild des Zuschauers, der definiert ist „durch die Kunst, sich herauszuhalten“⁵. Nur dass sich im betreffenden Fall das metaphorische Bild mit dem realen Vorgang überblendet, denn wir sind die Zuschauer*innen unseres eigenen Scheiterns. Vielleicht sind wir dies auch, da es so schwer möglich ist, sich eine andere Anschauung als in Metaphern und Bildern vom Ausmaß des Massenaussterbens zu machen, da es als Phänomen selbst zu überschwellig⁶ ist. „Mass extinction is so awful, so incomprehensible, so horrible –and at present it's so invisible.“⁷ Was meint, dass wir Menschen in unserem Nahbereich nur wenige Anhaltspunkte finden, dass ein Massenaussterben tatsächlich stattfindet und es nur möglich ist, sich in medialisierter Form, beispielsweise als leicht verdauliche Naturdokumentation im Fernsehen, ein zwar umfassenderes, aber immer nur ausschnitthaftes Bild zu machen.⁸ Eine gewisse tragi-

5 Blumenberg, Hans (1997 a): Wie man Zuschauer wird. In: ders.: Ein mögliches Selbstverständnis. Stuttgart: Reclam, S. 93-107, hier: S. 93. Vgl. auch: Blumenberg, Hans (1997 b): Ästhetik und Moral des Zuschauers. In: ders.: Schiffbruch mit Zuschauer, Berlin: Suhrkamp, S. 31-52.

6 Diesen Begriff entlehne ich dem Buch *Die Antiquiertheit des Menschen* von Günther Anders, der mir insgesamt als wichtiger Stichwortgeber für diese Arbeit dient. Anders bezeichnete mit dem Ausdruck ‚geschichtlich überschwellig‘, etwas, das in die Geschichte nicht mehr eingehen kann, da es so unberechenbar groß ist, dass es sowohl die Dimensionen des Vorstellbaren als auch die zeitlichen übersteigt. Als überschwellig können also jene Phänomene bezeichnet werden, die in der Geschichte des Menschen eine Art von Grundrauschen darstellen, das nicht in die Geschichtserzählung eingeht oder weil sie das Ende derselben einläuten und damit die Dimension dessen, was wir als geschichtlichen Zustand auch nur meinen können, hinter sich lassen. Anders führt als Beispiel explizit an, dass dies bei Naturkatastrophen der Fall sei. Vgl. Anders, Günther (1961): *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. I, München: C. H. Beck, S. 262 f.

7 Morton, Timothy (2018): *Being ecological*. Cambridge: MIT Press, S. 22.

8 Vgl. Hediger, Vinzenz (2004): Schnell noch einen Film vor dem Aussterben. Die zeitliche Konfiguration von Evidenz in Tierfilmen. In: Nohr, Rolf F. (Hg.): *Evidenz – das sieht man doch*. Münster: LIT, S. 162-183.

sche Ironie liegt in den Fragen, die unweigerlich bei der Beschäftigung mit diesem Gedanken aufkommen: Wie kann das Verschwinden erfasst werden? Wodurch wird Verlust begreifbar? Wie lässt sich Aussterben dokumentieren? Darüber hinaus bleibt zu fragen, ob wir Menschen im Hinblick auf das 6. Massenaussterben in der Lage sind, von der Position des ewigen Zuschauers abzuweichen und was uns dazu verleiten könnte, dies zu tun.

Die Auseinandersetzung soll daher die Frage eröffnen, wie etwas begreifbar zu machen ist, was sich dem Menschen erst nachträglich erschließt und wie sich dem mittels fiktionaler Vorwegnahme zuvorkommen lässt. Mit dieser Frage befasste sich der deutsch-österreichische Philosoph und Schriftsteller Günther Anders bereits 1961 angesichts des atomaren Zeitalters in seiner Geschichte *Die beweinte Zukunft*. Anders adaptiert darin die biblische Erzählung um Noah⁹. Seine Geschichte handelt von dem eigenbrötlerischen Noah und dessen Auftrag, seine Mitmenschen in der nahegelegenen Stadt davon zu überzeugen, eine Flotte von Archen zu bauen, um sich vor der herannahenden Flut in Sicherheit zu bringen. Allerdings droht dieses Projekt zu scheitern, da ihm die Stadtbevölkerung keinen Glauben schenken mag. Angesichts seiner verzweiferten Lage behilft sich Noah für seinen schlussendlich erfolgreichen Bekehrungsversuch eines kunstvollen Tricks. Dieses Mal geht Noah im Trauergewand unter die Menschen, genauer „in Sack und Asche gekleidet, [...] als ein Schauspieler des Schmerzes, der sein wirklicher Schmerz war, ein Hinterbliebener der Toten von morgen“¹⁰, wissend, dass „auf Neugierde guter Verlaß ist“¹¹. Denn bald schon versammeln sich viele Bewohner*innen der Stadt um ihn. Sie werden dazu getrieben aus Missgunst, Schadenfreude und Genugtuung den gottbenedigten Noah endlich einmal leiden zu sehen. Dies macht sich Anders Noah zunutze, um den Menschen eine psychologische Falle zu stellen. Er ist gerissen, denn er weiß: „Der Mensch ist so sehr ein gaffendes Wesen, daß ihm in der Neugier sogar die Sorge um sich selbst

9 Vgl. Bail, Ulrike / Crüsemann, Frank / Crüsemann, Marlene / u. a. (2006): Bibel in gerechter Sprache. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, Gen 6,9–8,22. Im Folgenden bezieht sich ‚Noah‘ immer auf Anders Adaption der biblischen Erzählung. Nichtsdestotrotz gleicht dieser Noah seiner Vorlage hinsichtlich dessen, dass auch er von Gott auserwählt wurde, dieser ihm einen Auftrag gab und dass er bislang keine großen Unglücksfälle, wie den Tod naher Verwandter, durchleiden musste.

10 Anders, Günther (1981): *Die beweinte Zukunft* (1961). In: ders.: *die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*, München: C. H. Beck, S. 1–10, hier: S. 3.

11 Ebd., S. 4.

vergeht“¹². An diesem Punkt setzt Noah an und kreierte durch seinen Trug eine Ausgangssituation, die die Menschen empfänglich macht, indem sie ihm ahnungslos „die Stichworte für seine Rolle“¹³ liefern, unwissend, dass sie die Adressaten dieser Botschaft sind. So beschränkt sich Noah zunächst nur darauf, die ihm von den Balkonen und Galerien der umliegenden Häuser zugerufenen Fragen zu wiederholen und durch offene Antworten knapp zu erwidern:

„Wer mir gestorben ist? [...] Weißt du denn das nicht? Viele sind mir gestorben. [...]

Wer diese Vielen sind? [...] Wir alle sind diese Vielen. [...]

Wann dieses Unglück geschehen ist? [...] Morgen ist es geschehen. [...]

Wie das möglich sein soll? [...] Weil es übermorgen etwas sein wird, was gewesen ist.“¹⁴

Noahs Volte besteht im Einnehmen eines fiktiven Standpunktes, der sich als doppelte Vision bezeichnen lässt. Denn einerseits visioniert Noah eine Zukunft, die er zu verhindern sucht. Andererseits vollzieht Noah eine Umkehrung, in dem er von dieser möglichen Zukunft aus jene gegenwärtige Vergangenheit visioniert, in der beides gleich wahrscheinlich ist: die Zukunft abzuwenden, die er kommen sieht sowie, dass es so eintritt, wie er befürchtet. Noah schafft sich damit selbst einen Wendepunkt, der das gegenwärtige Handeln beziehungsweise Nicht-Handeln mit den potenziell katastrophalen Folgen in der Zukunft in einen kausalen Zusammenhang bringt. Nur diese fiktive Vorwegnahme des Trauer ist er in der Lage, die drohende Flut zusammen mit der Untätigkeit der Menschen, Schutzmaßnahmen dagegen zu ergreifen, gleichermaßen anzuklagen. Die Stadtbewohner*innen mit dieser logischen Unmöglichkeit konfrontiert, werden so derart aufgeschreckt und verunsichert, dass sie Noah nun endlich aufmerksam zuhören. Und so berichtet er von seinem Auftrag, den er erhielt:

„[...] Drehe die Zeit um – sprach die Stimme zu mir, – nimm den Schmerz schon heute vorweg, vergieße die Tränen im voraus! Und das Totengebet, das du als Knabe gelernt, um es am Grabe deines Vaters zu sprechen, das

12 Blumenberg 1997b, S. 43. Für Blumenberg erweist sich dies, wie er im Rückgriff auf Voltaire schreibt, als *un sentiment naturel à l'homme* – eine Gemeinsamkeit, die der Mensch mit den Tieren gemein habe. Vgl. ebd., S. 40.

13 Anders 1981, S. 5.

14 Ebd., S. 5 f.

stolzen Flotte“¹⁸ zustande kam, impliziert die Erzählung, dass es immer weitergeht. Insofern gibt uns eine Betrachtung der Kunst im und ihrer Erzählungen vom 6. Massenaussterben nicht die Frage auf ob, sondern unter welchen Vorzeichen und Umständen sich das Weiterleben ausgestalten wird. Darüber hinaus sind Noahs Vorhersagen nicht begleitet von einer Überbewertung des Möglichen, sondern darauf ausgerichtet, was unter den Gegebenheiten als unausweichlich erscheint. Eine Betrachtungsweise die im Hinblick auf das 6. Massenaussterben auch uns Menschen gut stände.

Wie bei Anders, so folgen auch meine einleitenden Ausführungen dieser Untersuchung der Annahme, dass eine Vergegenwärtigung im Endzeitalter vieler Arten* zwangsläufig eine Antizipation der Zukunft erforderlich macht: „Wir haben dafür zu sorgen, daß die Endzeit, obwohl sie jederzeit in Zeitenende umschlagen könnte, endlos werde; also daß der Umschlag niemals eintrete.“¹⁹ Das Spannungsfeld, welches sich damit eröffnet, setzt „ein Wissen *unter der Bedingung des Nicht-Wissens*“²⁰ voraus. Wie wir nicht Wissen können, was die Zukunft birgt, wissen wir erst in Zukunft, was in der Gegenwart hätte verändert werden müssen. Dementsprechend laufen im Topos des 6. Massenaussterbens zwei Betrachtungsweisen zusammen. Eine weist in die Zukunft, geknüpft an Praktiken des Vorhersehens, Voraussagens und Prognostizierens. Der andere Modus der Betrachtung ist eng mit der Vergangenheit verbunden und dem Erinnern dessen, was bereits unwiederbringlich verloren gegangen ist. In dem Moment, in dem sich ein Denken von der Zukunft nicht um das Wünschenswerte, sondern um das Unausweichliche dreht, wie in Anders *Die beweinte Zukunft*, überlagern sich diese Betrachtungsweisen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Beitrag, den Anders leistet, im besonnenen Vorgriff hin zu dem Moment besteht, in dem die passive Haltung zugunsten einer aktiveren Sicht auf die Dinge aufgegeben wird. Ihm folgend, ließen sich jene menschlichen Unterfangen zum Erhalt anderer Tierarten, die unter dem Imperativ ‚Handeln, bevor es zu spät ist‘ firmieren und denen stets ein Beiklang von Nachträglichkeit anhaftet, in die ebenso gütige

18 Anders 1981, S. 10.

19 Anders, Günther (1972): Endzeit und Zeitenende. Gedanken über die atomare Situation. München: C. H. Beck, S. 93.

20 Horn 2014, S. 302.

Umkehrung der Wendung ummünzen: ‚Wir haben keine Zeit zu verlieren, da es schon zu spät ist.‘ Eine Umkehrung der Ausgangsprämissen also, mittels derer sich nicht das Ziel, sondern die Möglichkeiten zum Ziel zu kommen, es ins Auge zu fassen und vorstellbar zu machen, verschieben.

Einen entscheidenden Unterschied, den Anders Adaption im Gegensatz zur biblischen Vorlage macht und dem eine solche Umkehrung inhärent ist, soll im Folgenden näher betrachtet werden. In Anders Geschichte um Noah kommt kein einziges Mal das Wort ‚Tier‘ vor. Dabei ist die Erzählung um Noahs Arche voll *tierlicher Semantik*.²¹ In Anders Geschichte jedoch erweisen sich die Tiere, in den Worten von Brecht, als *das Wenige*, das heraußen gelassen wird. Dies lässt vermuten, dass es Anders in erster Linie um die Frage des Erhalts der Menschheit geht und ihn hauptsächlich die Vorgeschichte am Entstehungsprozess der von Menschenhand erbauten Arche interessiert. Die Annahme könnte also lauten, dass Tiere für diesen Teil der Geschichte unerheblich sind. Und auf gewisse Weise sind sie das, denn in letzter Konsequenz dreht sich das Bestreben, andere Arten zu erhalten, immer darum, sie für uns, den Menschen, zu erhalten. Dies wird deutlich, vergegenwärtigt man sich, dass die Flora und Fauna der Erde 20 Millionen Jahre nach dem Verschwinden der Menschen aller Wahrscheinlichkeit nach wieder vollkommen regeneriert sein wird.²² Ganz zu schweigen davon, dass es Tiere selbst wenig kümmert, wie wir Menschen sie benennen, wie wir ihrer gedenken oder ob wir für ihren Erhalt kämpfen. So lässt sich auch auf Anders bezogen argumentieren, dass es bei Überlegungen zum Tier stets einzig und allein um eine Selbstvergewisserung des Menschen handelt.²³ Und dass ferner die Erwägung, andere Tierarten zu erhalten und unter Schutz zu stellen, sich in letzter Konsequenz um die Sicherung der menschlichen Existenzgrundlage dreht. Denn

21 Ich verwende den Begriff in Anlehnung an den französischen Philosophen Foucault. Vgl. Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 174.

22 In diese Arbeit fließen Gespräche ein, die während der Recherchephase entstanden. Neben Interviews, die ich mit den Künstler*innen führte, deren Werke in dieser Arbeit untersucht werden, sprach ich zudem mit dem Schriftsteller Mikael Vogel und der Künstlerin Anne Hoelck, die sich beide in ihren Arbeiten kritisch mit dem Tier-Mensch-Verhältnis auseinandersetzen; mit dem Tierpräparator Peter Mildner sowie mit dem Leiter der Zoologischen Naturaliensammlung in Halle Frank Steinheimer. Von letzterem stammt die oben stehende Information.

23 Vgl. Ingensiep, Hans W. / Baranzke, Heike (2008): Das Tier. Grundwissen Philosophie. Stuttgart: Reclam, S. 8.

hinter Anders Denken, das von einer Beschäftigung mit der Antiquiertheit des Menschen geprägt ist, steht die Prämisse einer unhintergehbaren Anthropozentrik*.²⁴ Insofern stellt sich für das drohende Aussterben, womöglich auch das der eigenen Spezies, im Sinne Anders die Frage, ob wir uns den Implikationen der anthropozentrischen Weltbetrachtung ernsthaft stellen oder einen verschämten, weil zutiefst unaufrichtigen Umgang mit unserer Existenz als *Homo sapiens* wählen.²⁵ Mit Nicht-Erwähnen anderer Tiere als dem Menschen wird deutlich, dass sich die Menschen in Anders Geschichte ihr eigenes Aussterben eher vorstellen können als das von beispielsweise Schmetterlingen. „Dabei ist eine Welt ohne Menschen viel unwahrscheinlicher als eine Welt ohne Schmetterlinge.“²⁶ Nichtsdestotrotz bietet die Vorstellung der eigenen Vernichtung, die Endlichkeit der menschlichen Spezies als solche, eine gedankliche Annäherung an andere Tierarten und deren viel wahrscheinlicheres Risiko auszusterben. Dass der Mensch eine kosmisch marginale Erscheinung darstellt, macht ihn angesichts des möglichen Zeitenendes allen anderen Lebensformen auf diesem Planeten gleich. Diese Gleichheit ergibt sich für Anders, gemäß der Logik der Umkehrung, aus dem größtmöglichen Unterschied zu allen anderen Lebensformen. So schreibt Anders:

Wie kurzfristig jeder einzelne von uns auch sein mag, wir sind ‚größer als wir selbst‘ – die Produkte, die wir herstellen, die Effekte, die wir auslösen, sind so langfristig, daß sie nicht nur uns konfrontieren können, sondern auch unsere Enkel und unsere Urenkel.²⁷

24 Vgl. Anders 1961. Die Unhintergebarkeit des Anthropozentrismus wird für Anders in zweifacher Hinsicht evident. Zum einen gründet sie ihm zufolge in der *Malaise der Einzigkeit*, in der jeder Mensch unentrinnbar bis zu seinem Tod gefangen ist. Vgl. ebd. S. 56. Zum anderen liegt seinem Bild vom Menschen etwas wesentlich Tierhaftes zugrunde. Dies umschreibt er mit den Worten, dass der Mensch morphologisch konstant sei, woraus sich seine Antiquiertheit ergibt. Vgl. dazu: „Unser Leib von heute ist der von gestern, noch heute der Leib unserer Eltern, noch heute der Leib unserer Ahnen; der des Raketenbauers unterscheidet sich von dem des Troglodyten in so gut wie nichts.“ Ebd., S. 33. Auch wenn Anders mit seiner konsequenten Abkehr vom nicht-menschlichen Tier den möglichen Brückenschlag hin zu einer spezieübergreifenden Gleichheit erschwert, erweist sich seine Arbeit zur Antiquiertheit des Menschen als anschlussfähig an aktuelle Diskurse der Geistes- und Kulturwissenschaften, welche das Tier-Mensch-Verhältnis in den Fokus stellen.

25 Vgl. ebd., S. 187 f.

26 Blumenberg (1997 a): *Rette was wer kann!* (1985). In: ders.: *Ein mögliches Selbstverständnis*. Stuttgart: Reclam, S. 31-33, hier: S. 31.

27 Anders 1961, S. 262.

Unabänderlich scheint dem Augenzeugen das Unglück
Und er betont das Schicksalshafte: jedoch der den gleichen
Weg zu gehen hat, dem ist mit solchem Gered nichts
geholten
Der will wissen: wie kann ich vermeiden, was jene
vernichtet?²⁸

28 Brecht 1981, S. 897.

12

Baudrillard geht davon aus, dass Zeichen und Wirklichkeit annäherungsweise ununterscheidbar werden, da sich die Zeichen zunehmend von ihrem Bezeichneten, die Bilder zunehmend von ihrem Abgebildeten zu lösen scheinen.³⁰ Wie in Bezug auf das Artensterben im Ganzen bereits festgestellt, überblenden sich re-ales Verschwinden mit dem Sinnbildlichen von Tieren. Doch besteht im Begriff des Verschwindens ein voraussetzungsvoller Zusammenhang zwischen dem Re-alen und dessen Versinnbildlichung. Denn, wie Baudrillard schreibt,

[...] von allem, was verschwindet, bleiben Spuren. Das Problem ist das, was übrigbleibt, wenn alles verschwunden ist. Es ist ein wenig wie im Falle der Cheshire-Katze bei Lewis Carroll, deren Lächeln immer noch im Raum schwebt, nachdem ihre Gestalt entschwunden ist.³¹

In diesem Sinne lässt sich also von einer Eigenmacht der Begriffe, Bilder und Vorstellungen sprechen, die erst vor dem Hintergrund der Auflösung, dessen was sie abbilden, begreifbar und vorstellbar machen, ihre Signifikanz erhalten. Folglich steht im Fokus dieser Arbeit die Signifikanten als Spuren zu lesen, um im Abgleich mit der Realität, entlang der Bruchlinien unverrückbarer Tatsachen von den Bildern unserer Vorstellungen zu ihren Wahrheitsgehalten zu gelangen: *And You may find Yourself Living in an Age of Mass Extinction*. Darin liegt laut dem Philosophen Timothy Morton das wesentlich Unheimliche des aktuellen Massenaussterbens. Dass wir wissende Zuschauer*innen sind und dieses Wissen ebenso als Gegenstand in die Betrachtung einfließt.³² Doch wie dargelegt, vermittelt sich dieses Wissen wiederum nur in medialisierten Formen und sprachlichen Bildern: „Noah hat die Arche mit Massentierhaltung gefüllt.“³³

30 Vgl. Baudrillard 2008, S. 7 ff. und S. 23–46.

31 Ebd., S. 16.

32 Vgl. Morton (2018): *And You May Find Yourself Living in an Age of Mass Extinction*. In: ders.: *Being ecological*, S. 1–26, hier: 5 ff.

33 Vogel, Mikael (2021): *Sonagramme aus der Aussterbewelle*. In: ders.: *Dodos auf der Flucht. Requiem für ein verlorenes Bestiarium* (2018). 3. aktualisierte Aufl. Berlin: Verlagshaus Berlin, S. 199–238, hier: S. 228.

Methodik und Forschungsstand

Für die vorliegende Arbeit, die im Feld der Kunst- und Kulturwissenschaften angesiedelt ist, kann nur ein Methodenpluralismus zielführend sein, da sie maßgebliche Denkanstöße aus den *animal studies* sowie den *extinction studies* entnimmt. Beide Forschungsfelder sollen im Folgenden umrissen werden, um daraus die methodischen Ansatzpunkte dieser Arbeit abzuleiten. Hierbei kann nur ein stark verkürzter Einblick darin gegeben werden, auf welcher vielfältigen und disziplinübergreifenden Weise sich in diesen Studien mit dem Verhältnis des Menschen zu seiner belebten Umwelt befasst wird. Beiden Forschungsfeldern ist gemein, dass sie sich erst in den letzten Jahrzehnten vom angloamerikanischen Raum ausgehend als eigenständige wissenschaftliche Betätigungsfelder etablierten und ihr Forschungsinteresse interdisziplinär ausgerichtet ist. Letzterem tragen sie mit der Pluralform ‚studies‘ Rechnung.

So lassen sich unter dem Sammelbegriff der *animal studies* eine Vielzahl an Teildisziplinen zusammenfassen. Gleichzeitig stellen sie damit den Schnittpunkt aller Disziplinen dar, die sich mit dem Tier befassen.³⁴ Die Tierstudien verorten sich in einem intersektionellen Bereich der Kultur- und Geisteswissenschaften, die ferner die Anschlussstellen zu naturwissenschaftlichen Forschungsgebieten ausloten, wie der New Ethology*.³⁵ Hervorzuheben sind hierbei, da sich diese Arbeit letztlich auch dazu zählen ließe, insbesondere die *cultural animal studies*. Diese untersuchen vornehmlich die Künste (Literatur, Film, Theater, Bildende Kunst, Musik) daraufhin, wie diese das Tier-Mensch-Verhältnis mitgestalten und inwieweit Tiere als mitwirkend an der Entstehung kultureller Artefakte verstanden werden können. Die *cultural animal studies* werden oft im Zusammenhang mit den *literary animal studies* betrachtet, da sich letztere auch auf

34 Der Literaturwissenschaftler Roland Borgards, der einen maßgeblichen Beitrag zur Etablierung der *animal studies* im deutschsprachigen Raum leistete, nennt in seiner kulturwissenschaftlichen Einführung zu Tieren neben der Zoologie folgende Wissenschaftsdisziplinen: „die Soziologie, die Philosophie, die Geographie, die Ökonomie sowie die Rechts-, Kultur-, Literatur-, Bild-, Film- und Theaterwissenschaften.“ Borgards, Roland (2016): Einleitung: Cultural Animal Studies. In: ders. (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Berlin: Metzler, S. 1–5, hier: S. 3.

35 Vgl. Borgards, Roland (2020): Cultural Animal Studies zwischen neuer Tiertheorie und New Ethology. In: Jaeger, Friedrich (Hg.): Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies, Berlin: Metzler, S. 41–56.

die konstitutive Wirksamkeit der Sprache hinsichtlich des menschlichen Verständnisses vom Tier fokussieren.

Die *extinction studies* wiederum sind ein noch jüngerer Forschungsbereich, welches über eine weit gefasste Programmatik verfügt. Ihre Beschäftigung mit dem Aussterben schließt an posthumanistische Diskurse der Anthropologie und Ethnologie an, die die menschliche Auffassung, eine besondere Stellung gegenüber anderen Lebewesen innezuhaben, zu dezentrieren versuchen.³⁶ Einer der grundlegenden Ausgangspunkte besteht den Herausgeber*innen der ersten Monografie zu den *extinction studies* zufolge darin, Aussterben nicht als ein naturgemäßes sondern als ein multi-kontextuelles Phänomen aufzufassen, woraus resultiert, dass Untersuchungen der *extinction studies* stets verschiedener disziplinärer Ansätze bedürfen.³⁷ Thematisch umfasst der Gegenstand der Studien mehrere Forschungsschwerpunkte. Die Arbeitsgruppe der *extinction studies* beschreibt diese wie folgt:

Four main themes inform our work: time, death, generations, extinction. Time carries the emerging richness of intergenerational life on earth. Death is the necessary counterpart to life enabling and nourishing new generations, which constitute ongoing patterns of embodied inheritance. In its current manifestation, extinction is the violent termination of these gifts of time, death and generations. Our vision for extinction studies is to engage with the profound implications of this cascades of loss.³⁸

Gerade im Hinblick auf nicht-menschliche Tiere wird deutlich, dass die *extinction studies* wie die *animal studies* an einem gemeinsamen Programm arbeiten. Dieses widmet sich der Aufgabe, die Frage nach der Verantwortung menschlicher Einflussnahme in ökologische Kreisläufe sowie insbesondere auf tierliches Leben stärker zu betonen und damit die Aufmerksamkeit auf solche anthropozentrischen Grenzen zu richten, die nicht mehr länger aufrechtzuerhalten sind. Wichtige Impulse erhalten sie dabei zwar aus tierethischen, tierphilosophischen

36 Vgl. Braidotti, Rosa (2018 a): Ethik des Unwahrnehmbar-Werdens (2006). In: dies.: Politik der Affirmation. Berlin: merve, S. 19–68, hier: S. 28 f.

37 Vgl. Wolfe, Cary (2017): Foreword. In: Rose, Deborah B. / van Doorn, Thom / Chrulow, Matthew (Hg.): Extinction Studies. Stories of Time, Death, and Generations (2017): New York: Columbia University Press, S. VII–XVI, hier: S. VII f.

38 Entnommen aus dem Selbstverständnis der Arbeitsgruppe Extinction Studies auf deren Internetseite, URL: <https://extinctionstudies.org/about/> [zugegriffen: 28.05.24].

und rechtswissenschaftlichen Diskursen, jedoch geht es um eine grundlegendere Betrachtung der „Voraussetzungen, die den wissenschaftlichen wie den praktischen, den fiktionalen wie den faktischen, den philosophischen wie den politischen Zugriffen auf Tiere zugrunde liegen.“³⁹ Programmatisch rückt damit die Verstrickung von Biologie und Kultur, von Wissensbeständen und ihrer Ästhetisierung selbst in den Fokus der Auseinandersetzung. Folglich gilt es, die etablierten Diskursgrenzen dahingehend zu überschreiten, das unproduktive Verhältnis eines Dualismus von Mensch und Tier aufzulockern. Nichtsdestotrotz sollte die Konfrontierung von Mensch und Tier als ein epistemisches Mittel unter vielen verstanden und dann in Anschlag gebracht werden, wenn es sich für den allgemeinen Erkenntnisgewinn, auf den diese Arbeit abzielt, als effektiv erweist.⁴⁰

Da Tiere seit Anbeginn Motive in der Kunst darstellen und im weiteren Verlauf in sämtlichen Kunstepochen als Sujet dienten, fanden Tiere in vielerlei Hinsicht Eingang in kunstwissenschaftliche Betrachtungen. Diese Arbeit hat nicht das Ziel, die Tierkunst umfassend zu behandeln. Stattdessen soll ein Rahmen hergestellt werden, der sich auf die paradigmatischen Entwicklungen in kunstwissenschaftlichen Diskursen konzentriert, die durch den *animal turn*⁴¹ angestoßen wurden. Hierbei sollen vor allem Positionen hervorgehoben werden, von denen aus Verbindungen zum Artensterben gezogen werden können. Darüber hinaus gilt es den allgemeinen Forschungsstand seitens der Naturschutzbiologie unter Bezugnahme des kulturwissenschaftlichen Blickwinkels mit in die Untersuchung einzubeziehen. Hierfür stellen die Beiträge der Kultur- und Literaturwissenschaftle-

39 Borgards, Roland / Köhring, Esther / Kling, Alexander (2015): Einführung. In: dies. (Hg.): Texte zur Tiertheorie. Stuttgart: Reclam Taschenbuch, S. 7–21, hier: S. 7.

40 Bei der neuen Tiertheorie geht es, wie Borgards anmerkt, folglich um eine Umkehrung der Argumentationsrichtung, anstelle einer umfassenden Negierung anthropozentrischer Blickwinkel. Vgl. Borgards 2020. Dazu: „Ausgangspunkt [der Gegenüberstellung von Mensch und Tier] ist nicht eine grundlegende Unterscheidung, in die dann Ähnlichkeiten eingetragen werden (ein Verfahren, das als Differentialismus bezeichnet worden ist); Ausgangspunkt ist vielmehr eine grundlegende Ähnlichkeit, in die dann Unterschiede eingetragen werden (ein Verfahren, das als Assimilationismus bezeichnet worden ist).“ Ebd. S. 44.

41 Der als *animal turn* bezeichnete Paradigmenwechsel geht auf eine grundlegende Kritik an den sich als objektiv oder neutral positionierenden Wissenschaften zurück. Er markiert damit eine Abkehr von der tradierten, wissenschaftlichen Sicht, in der das Tier lediglich herangezogen wurde, um die Differenz zum Menschen zu manifestieren. Vgl. Borgards 2016, S. 3.

rin Ursula K. Heise eine wichtige Referenz dar. In ihrem 2010 erschienenen Buch *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur* untersucht sie künstlerische Werke, die sich dem Artensterben widmen. Darin stellt sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten heraus zwischen den von ihr analysierten künstlerischen Werken und den konventionellen Methoden der Erfassung des Artensterbens. Einen der ersten deutschsprachigen Sammelbände im Kontext dieses Forschungsfeldes bildet die Ausgabe *Extinction. Das große Sterben* aus der Zeitschriftenreihe *Tierstudien*, die von der Kunstwissenschaftlerin Jessica Ullrich herausgegeben wird. Entsprechend der von Ullrich skizzierten kritischen Ausrichtung stellen sich neuere *Tierstudien* zu dem Thema dem Versuch, einerseits die Narrative zu analysieren, die sich in den wissenschaftlichen Debatten und künstlerischen Verhandlungen von Artensterben formiert haben, und andererseits Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, inwiefern sie das Artensterben von den Tieren aus perspektivieren.⁴² Abgesehen von diesen beiden genannten Publikationen ist Kunst im Zeitalter des 6. Massenaussterbens als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen im deutschsprachigen Raum nahezu vollkommen unerforscht. Im internationalen Blick kristallisiert sich ein ähnliches, jedoch facettenreicheres Bild heraus, wobei ich auch hier nur die für mich wichtigen Stichwortgeber*innen aufrufe. Hier finden sich kunstwissenschaftliche Auseinandersetzungen, die die Tiere im Kontext ihres Nicht-Lebendig-Seins in der Kunst verhandeln und somit Schnittstellen zum Thema des Artensterbens bieten. So stellt für die Kunstwissenschaftler Giovanni Aloï und Steve Baker der Tod oder besser die Faszination vom Tod ein Hauptmerkmal künstlerischer Auseinandersetzung mit Tieren dar. In ihren Schriften widmen sie sich der zoologischen Dermoplastik* und insbesondere der künstlerischen Taxidermie*.⁴³ Das Tier fällt hier vor allem als Material, in Form der aufbereiteten Tierhäute ins Auge der Betrachter*innen. Während sich Steve Baker mit dem von ihm geprägten Begriff der *botched taxidermy* auseinandersetzt, weist Aloï Konzept der *speculative taxidermy* über

42 Vgl. Ullrich, Jessica (2021): Editorial. In: dies. (Hg.): *Tierstudien. Extinction*, 20/2021, Berlin: neofelis, S. 7–23, hier: S. 9.

43 Vgl. Baker, Steve (2000): *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books; ders. (2013): *Artist|Animal*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. Vgl. auch: Aloï, Giovanni (2012): *Art and Animals*. London: I.B. Tauris; ders. (2018): *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press.

den materiellen Zusammenhang von toten Tieren als Projektionsoberfläche für den Menschen hinaus. Ihm zufolge ist der Tod von Tieren stets in der Tierkunst eingebunden. So führt Aloï in Anlehnung an den Professor der human-animal studies Garry Marvin aus, dass die ohnehin ihrem Leben beraubten Tiere in Kontext der Kunst zudem unweigerlich semantisch reduziert werden.⁴⁴ Die Reduzierung des Tieres als Material sowie als Repräsentation menschlicher Zuschreibungen in der Kunst nahmen Wissenschaftler*innen zum Anlass, auch aus anderer Perspektive zu problematisieren. Sie vertreten die Ansicht, dass dem realen Tier und mit ihm, dem Verhältnis von Mensch und Tier bislang ungenügend Aufmerksamkeit in ästhetischen Betrachtungen zuteil wurde und tragen diesem Forschungsdefizit Rechnung, indem sie sich verstärkt mit lebenden Tieren in der Kunst auseinandersetzen und als eigenständige Subjekte untersuchen. Damit folgen sie einer Betrachtungsweise, die als posthumanistische Wende Einzug in die Geisteswissenschaften hielt und nicht-menschliche Akteure und deren relationale Gefüge in den Blickpunkt stellt.⁴⁵ Hierbei liegt der Fokus vornehmlich auf der Gegenwärtigkeit der Tiere, ihrer leiblichen Individualpräsenz. Insbesondere werden dabei lebende Tiere in performativen Arbeiten oder solchen die sich durch Performanz kennzeichnen, als Gegenstand der Untersuchungen gewählt, womit sich Anschlussstellen zu theaterwissenschaftlichen Methoden ergeben.⁴⁶ Eine Betrachtung lebender Tiere in der Kunst erweist sich daher als einleuchtend, weil ihnen so der Subjektstatus leichter zugestanden und aktuelle Diskurse um Agency* und Handlungsmacht in Anschlag gebracht werden können.

Diese Arbeit schlägt einen anderen Weg ein und Perspektivwechsel vor, welcher sich an der theoretischen Rahmensetzung der Kunstwissenschaftlerin Monna Mönning aus ihrem Buch *Das übersehene Tier* ein Beispiel nimmt. Darin konstatiert die Autorin: „Das eigentliche Tier ist absent, es zeichnet sich durch Abwe-

44 Vgl. Aloï 2018, S. 53 f. Der von Aloï in diesem Zusammenhang entworfene Begriff des *cultural afterlife* wird in der Vorgehensweise eingehender erläutert.

45 Vgl. Braidotti, Rosa (2018 b): Series Preface. In: dies. / Hlavajova, Maria (Hg.): *Posthuman Glossary*. London/New York: Bloomsbury Academic, S. XIII.

46 Vgl. dazu die beiden einschlägigen Arbeiten: Haas, Maximilian (2018): *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*. Berlin: Kadmos. sowie: Roters, Annalena (2022): *Mit Tieren Denken. Zur Ästhetik von lebenden Tieren in zeitgenössischer Kunst*. Berlin: neofelis.

senheit aus.“⁴⁷ Auch wenn sich Mönning ebenfalls lebende Tiere in der Kunst zum Gegenstand nimmt, geht ihre theoretische Herleitung davon aus, dass die Absenz des Tieres ausschlaggebend ist für das zeitgenössische Denken über die Tier-Mensch-Verhältnisse. Wie Mönning feststellt, ist die Frage nach der Überpräsenz des Menschen in tierlichen Abbildungen und mentalen Tierbildern insofern neuartig, als dass bislang nur wenige Künstler*innen die Tier-Mensch-Verhältnisse in das Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gestellt und in ihren Werken kritisch verhandelt haben.⁴⁸ Zieht man das Thema des Artensterbens hinzu, stellt sich die Frage nach der metaphorischen wie semantischen Struktur dieser Abwesenheit unter der drängenden Tatsache, dass die reale Tierwelt tatsächlich zu verschwinden droht. Diese Dopplung des Phänomens ist es, die mich interessiert, da sie sich, Baudrillard aufgreifend, als eine Kunst des Verschwindens erweist. Der Fokus dieser Arbeit liegt aus diesem Grund auf künstlerischen Arbeiten, die sich nicht mehr an lebenden Tieren und ihrer leiblichen Präsenz abarbeiten. Meine Betrachtungen konzentrieren sich auf künstlerische Werke, die Tiere zum Gegenstand nehmen, indem sie sich durch ihr Nicht-Mehr-Vorhanden-Sein, ihre Abwesenheit im künstlerischen Werk ausweisen. Wenngleich sich die Werke hinsichtlich ihres Mediums und der Wahl ihrer Mittel grundlegend unterscheiden, erklärt sich die Auswahl der analysierten Kunstwerke damit aus einem inhaltlichen Bezug.

Vorgehensweise

Dem Titel der Arbeit ist der Begriff ‚Tierstudie‘ vorangestellt. Die Konzeptualisierung des Tieres soll somit einen Rahmen setzen, das Zeitalter des 6. Massenaussterbens und die Rolle der Künste auf einen Aspekt zu begrenzen. Wie sich zeigen soll, findet die semantische Reduktion von Tieren auch im Diskurs um das

47 Mönning, Mona (2018): Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung. Bielefeld: transcript, S. 49. Mönning geht davon aus, dass geisteswissenschaftlichen Betrachtungen bislang nicht gelungen ist das ‚konkrete Tier‘ auszumachen und schließt daran die Hypothese an, „dass das ‚konkrete Tier‘ hinter einer Vielzahl von Bedeutungsebenen verschwindet, die das nicht-menschliche Tier zu einem Surrogat menschlicher Zuschreibung macht.“ Ebd., S. 13. Als konkretes Tier versteht Mönning, wie sie in einer Fußnote ausführt, das Wesentliche des Tieres, welches im Gegensatz zu Repräsentation, Objektivierung oder anderen Formen der Vermenschlichung steht. Diesen Begriff verwendet sie, wenn es sich um ein tatsächliches Tierindividuum handelt. Vgl. ebd.

48 Vgl. ebd., S. 92.

6. Massenaussterben statt. Ein Denken über Tiere bedeutet somit immer ein Denken über den Menschen sowie über die Konfigurationen und Ordnungen, die dies bedingen. Daher werden die Konditionen näher betrachtet, unter denen wir über das zeitgenössische Artensterben und die davon betroffenen Tierarten zu denken vertraut sind. Der Titel Tierstudie markiert somit, dass in dieser Arbeit das Tier als Figur der Aushandlung eines neuen Verständnisses des Menschen im Anthropozän* untersucht werden soll. Dementsprechend geht die Betrachtung mit einer Kritik an dem Begriff des Anthropozän einher und stellt einen Versuch dar, dessen immanente, anthropozentrische Selbstbezüglichkeit zugunsten anderer Betrachtungsweisen aufzuweichen. Allerdings verwerfen diese den Anthropozän-Begriff nicht in Gänze, sondern bauen auf dessen Befund auf: Zu dem Zeitpunkt, an dem der Mensch zur wichtigsten Transformationskraft im Erdsystem wird, stellt er die größte Gefahr für seinen eigenen Fortbestand dar. Mehr noch gefährdet er damit auch eine Mehrzahl aller Lebewesen und den ganzen Planeten.⁴⁹ Wie Latour konstatierte, nichts habe den rechten Maßstab,⁵⁰ so zeigt sich dies auch bei der Betrachtung des 6. Massenaussterbens. Morton wusste sich wohl nicht anders zu helfen als dieses mit unsichtbaren Atombombenexplosionen zu vergleichen, die für tausende von Jahren andauern.⁵¹ Das Thema bietet folglich eine Fülle an Narrativen, Bildern und Metaphern. Diese Medialisierungen wirken daran mit, das Ausmaß des mit dem Artensterben verbundenen Verlusts begreifbar zu machen. Eine gedankliche Annäherung an Tiere ist somit stets geprägt von Überlagerungen und Überblendungen menschlicher Vorstellungen und zugleich fungieren Tiere selbst als eine gedankliche Figur. Ausgehend von der Frage, was kann ich vom Tier wissen, werden sie in dieser selbstreflexiven Wendung zu einer Wissensfigur.⁵² Bereits ausgestorbene Tiere oder Tiere, die da-

49 Vgl. Renn, Jürgen / Scherer, Bernd: Einführung. In: dies. (Hg.): Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge. Berlin: Matthes & Seitz, S. 7-23, hier: S. 12. Dabei gilt es zu unterstreichen, dass gerade dieser im Westen bzw. globalen Norden vorherrschende, kapitalistisch geprägte Lebensstandard ursächlich für die Gefährdung des Systems Erde ist (s. dazu Kap 1.2).

50 Latour, Bruno (2013): Facing Gaia: six lectures on the political theology of nature, being the Gifford Lectures on Natural Religion, Edinburgh 18.-28.02.2013, URL: <http://www.earthboundpeople.com/wp-content/uploads/2015/02/Bruno-Latour-Gifford-Lectures-Facing-Gaia-in-the-Anthropocene-2013.pdf> [zugegriffen: 19.07.24], S. 109.

51 Vgl. Morton 2018, S. 5.

52 Die Literatur- und Medienwissenschaftler Benjamin Bühler und Stefan Rieger konzipieren Tiere, insofern sie zur Maßgabe für die Formulierung bestimmter Wissensbestände werden, als Figuren

durch in den Fokus unserer Aufmerksamkeit rücken, weil sie verschollen sind, nur noch selten gesichtet werden, sprich kurz vor dem Aussterben stehen, werden uns vor allem durch ihr kulturelles Nachleben zugänglich. Nach Alois, der das kulturelle Nachleben als ein Analyseverfahren konzipiert, dient es zur Identifizierung der diskursiven Formationen, Praktiken und Macht- und Wissensbeziehungen, die dazu geführt haben, wie das Tier erinnert wird und welchen Stellenwert es auch nach seinem Aussterben in unserer Kultur einnimmt. Das kulturelle Nachleben ist für Giovanni Alois als die Sedimentation eines zirkulären Macht- und Wissensverhältnisses zu verstehen, das Diskurse, Praktiken, Institutionen und Netzwerke umfasst.⁵³ Als Tierstudie besteht der verfolgte Ansatz dieser Arbeit darin, den Bedingtheiten, in denen ‚das Tier‘ gedacht wird beziehungsweise die Konstruktion des Wissens von Tieren, anhand einer ideologiekritischen und diskursanalytischen Stoßrichtung nachzuverfolgen. Die theoretische Grundlegung folgt der Idee, Tiere aus ihrer Abwesenheit zu perspektivieren. Dies trägt zum einen der Annahme eines epistemischen Anthropozentrismus Rechnung, welcher bereits in der Einleitung in Bezug auf Günther Anders angerissen wurde und im Folgenden als wichtiger Bezugspunkt einfließen wird.⁵⁴ Zum anderen knüpft diese Konzeptualisierung des Tieres daran an, dass auch im Hinblick auf das 6. Massenaussterben eine spezifische Eigenschaft der Tiere in ihrer Abwesenheit besteht. Der Absenz der Tiere nachzuspüren, liefert nicht zuletzt Erklärungen dafür, warum es sich bei dem 6. Massenaussterben um ein stilles Phänomen des Verschwindens handelt. Denn findet nicht auch das Sterben von Tieren, das Aussterben von Arten vielfach in unserer Abwesenheit statt? Und äußert sich Naturverbundenheit im Zeitalter des 6. Massenaussterben nicht mitunter auch in einer Verlusterfahrung? In diesem Sinne ist die Absenz als ein Gegenentwurf zur affirmativen Verbundeinheitsrhetorik zu betrachten, die das von Asymmetrien geprägte Beziehungsverhältnis zwischen Mensch und nicht-menschlichen Tieren

des Wissens. Tiere stellen in dem Sinne, dass sie für die moderne Ordnung des Wissens integral sind, schlussendlich auch Übertiere dar. Damit ist gemeint, dass Tieren zu eigen ist, über sich selbst hinauszudeuten. Vgl. Bühler, Benjamin / Rieger, Stefan (2006): Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 9.

53 Vgl. Alois 2018, S. 60.

54 Ein epistemischer Anthropozentrismus geht davon aus, dass der Modus, das Tier zu denken, maßgeblich dadurch gekennzeichnet ist, dass nicht-menschliche Tiere vom menschlichen Denken ausgesperrt sind. Siehe dazu den Glossareintrag → Anthropozentrismus.

oftmals zu verschleiern droht. Mit dem Konzept einer Negation von der Unmittelbarkeit der Tiere wird somit keine konsistente Theoriebildung betrieben. Stattdessen sollen gängige Modi über das Verhältnis von Mensch und nicht-menschlichem Tier zu denken hinterfragt werden und die inneren Widersprüche in der Sorge um unsere natürliche Umwelt offengelegt werden. Im weiteren soll die Abwesenheit des Tieres unter drei Aspekten näher betrachtet werden: Der erste Teil widmet sich der Konstruktion und Repräsentanz des Tieres in der Sprache (Kap. 1.1). Der zweite Teil beleuchtet, inwieweit sich das reelle Verschwinden von Tieren auf den Modus, das Tier durch seine Abwesenheit zu denken, auswirkt (Kap. 1.2). Zuletzt sollen die Formen, in denen das 6. Massenaussterben adressiert wird betrachtet werden (Kap. 1.3). Dies geschieht vornehmlich in Form der Inventarisierung in Datenbanken, wie der Roten Listen* bedrohter Arten. In diesen Bestandsaufnahmen werden Tiere selbst zum Inhalt von Zukunftsprognosen.⁵⁵ Wie bereits dargelegt, eröffnet sich damit nicht nur eine Frage danach, wie wir Tierwissen generieren. Darüber hinaus stellt sich unter dem Vorzeichen des Massenaussterbens letztlich auch die Frage, wie wir dieses Tierwissen zu erhalten gedenken. Einen möglichen Raum dies auszuhandeln eröffnen, so die Annahme dieser Arbeit, die Künste. Das Kapitel zu den Ästhetiken des Verschwindens stellt den zweiten Teil dieser Arbeit dar und widmet sich der Untersuchung von Kunstwerken, die eine Neuauslotung des Mensch-Tier-Verhältnisses anstreben und Aufmerksamkeit erzeugen, indem sie das Verschwinden von Tieren, ihr Nicht-mehr-Vorhandensein betonen. Nach einer detaillierten Beschreibung der Werke werden diese im nächsten Schritt anhand zentraler Fragen analysiert, die sich aus den theoretischen Vorbemerkungen ergeben. Es gilt zu fragen, ob es den künstlerischen Arbeiten damit gelingt „in die menschliche Kultur [...] eine Inkohärenz zugunsten der Tiere einzubringen“⁵⁶ und welche Methoden und Strategien dafür in Anwendung gebracht werden. Inwiefern lassen sich in künstlerischen Werken gewisse Vorstellungen von den Tieren vermitteln, die ihnen und ihrem (drohenden) Verlust im Hier und Jetzt Ausdruck verleihen? Daran anschließend soll die Analyse der Kunstwerke in einem Fazit zusammengeführt werden. Dabei wird

55 Vgl. Kugler, Lena (2016): Tiere. In: Bühler, Benjamin / Willer, Stefan (Hg.): Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 111–122, hier: S. 119 f.

56 Vogel 2020, S. 12.

das Hauptaugenmerk darauf gelegt, inwieweit sich die zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten als Ästhetiken des Verschwindens interpretieren lassen. Den Schluss bildet ein Ausblick auf die Frage, welche Bedeutung der Kunst im Zeitalter des 6. Massenaussterbens zukommt. Kann sie dafür wegbereitend sein, ein mehr-als-menschliches und ökologisches Denken anzufachen?

1. Die Absenz des Tieres

Der Topos der Absenz des Tieres wurde bereits aus verschiedenen Blickwinkeln ins Auge gefasst und soll im folgenden aufgerufen werden, um das allgemeine Verhältnis des Menschen zur Natur zu befragen sowie im speziellen zu erfassen, was das Tier zum Tier macht. Die Absenz des Tieres wird häufig im Kontext des Blickverhältnisses zwischen Mensch und dem in seiner direkten Umwelt vorkommenden Tier thematisiert; so bereits in dem für die animal studies wegweisenden Essay des Künstlers und Kunstkritikers John Berger *Why looking on animals?* Darin kommt Berger zu dem Schluss, dass Zoobesucher*innen, mit der Absicht Tiere zu sehen, nur enttäuscht werden können. Denn, auch wenn sie den Blick zu den Tieren aufnehmen, bleiben sie immer allein. Das Tier scheint bis zur Auflösung dessen, was ein Tier zum Tier macht, verdrängt worden zu sein.⁵⁷ Auch filmwissenschaftliche Untersuchungen stellen heraus, dass Menschen vorrangig in einem imaginären Verhältnis zu den Tieren stehen. Auch wenn damit zum Ausdruck kommt, dass Menschen Tiere viel weniger als das betrachten, was sie für sich sind als vielmehr, was sie für den Menschen sind, stellen reale Tiere für diese Herleitung einen eminenten Bezug dar.⁵⁸ In Abgrenzung dazu begreift diese Arbeit die Absenz des Tieres als konstitutiv für die Konzeptualisierung von Tieren als solche. Daher wird im weiteren ein stärkerer Bezug auf bild- und literaturwissenschaftliche Positionen hergestellt, da diese das Tier nicht (wie im Blick und Gegenblick) als tatsächlich vorhandenes Gegenüber konzipieren, sondern immer schon als Bild beziehungsweise Text. Ferner soll damit nicht die Frage nach dem Wesentlichen des Tieres, dem ‚Tier an sich‘, fokussiert werden, da dies eine Betrachtung des ‚Menschen an sich‘ mit sich zöge. Damit schließe ich mich dem Philosophen Slavoj Žižek an:

Die eigentliche Mystifizierung ist nicht, dass innerhalb dieser standardisierten Gegenüberstellung ‚Mensch versus Tier‘ schwimmt, was die Tiere ‚wirklich und ganz für sich sind‘, vielmehr wird dabei die wirklich ra-

57 Vgl. Berger, John (1981): Warum sehen wir Tiere an? (1977). In: ders. (Hg.): Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin: Wagenbach. S. 12–35, hier: 34 f.

58 Vgl. Koch, Getrud (2004): Von der Tierwerdung des Menschen – Zur sensomotorischen Affizierung. In: Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.) Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln: DuMont Literatur und Kunst, S. 49–58, hier: S. 50. Siehe dazu auch: Noll Brinkmann, Christine (1997): Empathie mit dem Tier. In: Cinema 42, CineZoo. Basel: Stroemfeld, URL: <https://www.cinemabuch.ch/article/420005> [zugegriffen: 29.05.24], S. 60–69.

dikale Dimension dessen verdeckt, *was wir Menschen sind*. [...] Wir tun so, als ob wir bereits klar definiert seien und vermessen und definieren nun die Tiere nach unseren Standards: Vernunft, Sprache, usw. Was diese Perspektive aber nicht denken kann, ist das Stadium und der Status des Menschen, der selbst noch gar kein Mensch ist: der Mensch im Werden sozusagen.⁵⁹

1.1 Tiere beim Namen nennen

Es beruhigt ihn, daß er die Namen der Tiere nennt. Er ist stolz auf ihre Namen. „Den gibt es. Den haben wir doch nicht ausgerottet“.⁶⁰

Elias Canetti, Über Tiere

In Anlehnung an die durch Foucaults *Ordnung der Dinge* berühmt gewordene Liste von Tieren aus einer gewissen chinesischen Enzyklopädie⁶¹, lässt sich dem *Posthuman Glossary* entnehmen, dass Tiere in eine kategorische Undefinierbarkeit zwischen Alles oder Nichts fallen:

Traditionally animals are differentiated from plants, mushrooms, bacteria and stuff like this, on the one hand, and human beings, angels, machines and gods, on the other. These divisions, made by science, are, of course, very conventional. In a way, every living thing has something animal in it, at least if we pay closer attention to the etymology, which shows that the word 'animal' derives from *anima*, a Latin term for the soul and the animating principle of life. Human beings often exclude themselves from the rest of the animal kingdom and think that they fall under a separate category. This is called human exception. However, in fact humans are, of course, animals, too, as they are born, breathe, move, eat other living things, reproduce and eventually die. Angels, even though they do not die, can also be regarded as animals, since they possess wings, claws, talons and tails; everything which has a tail must be qualified as animal, aeroplanes, comets and rockets included, in spite of the fact that human beings usually

59 Žižek, Slavoj (2015): Das Tier existiert nicht. In: Forbes, Duncan / Janser, Daniela (Hg.): *Beastly/Tierisch*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum Winterthur 2015. Leipzig: Spector Books, S. 160–165, hier: 162 f.

60 Canetti, Elias (2002): *Über Tiere*. München/Wien: Hanser, S. 98.

61 „Die Tiere, die sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchs Schweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.“ Borges, Jorge L. (1966): *Die analytische Sprache John Wilkins*. In: ders.: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*. München/Wien: Hanser, S. 209–214, hier: S. 212, zit. n. Foucault 1974, S. 17.

separate celestial bodies and machines with tails from other beasts. Finally, gods are animals. At least, they were. At the cradle of humanity, our first gods were animals.⁶²

Dies macht deutlich, dass sich Tiere nicht als eine Einheit verstehen lassen, die losgelöst von den Zuschreibungen und Überformungen der Menschen existiert. Die Autorin Teresa Präauer hebt diesen Gedanken in ihrem Essay *Tier werden* dadurch hervor, dass sie vom Menschtier beziehungsweise Tiermenschen schreibt, wenn das Tier dem Menschen anhaftet und umgekehrt. So zeigt sie etwa mit Blick auf die animalischen Gestalten in Hieronymus Boschs Gemälde *Garten der Lüste*:

Die Wörter, die man braucht, um all diese Wesen zu benennen, müssen erst erfunden werden. Es müssten Wörter sein, die man auseinanderreisse und neu zusammensetzte, an die man erfundene Silben und fremde Klänge klebte, alles, was Farben hat und sprießt und wächst. [...] Zwischen dem paradiesischen Anfang und dem höllischen Ende scheinen die Wörter und die Sprache sich einen gemeinsamen Ursprung mit dem Menschtierwesen zu teilen, als gäbe es irgendwo jenen Ort, wo Mensch, Tier und Wort noch verklebt sind miteinander.⁶³

Die Verbundenheit, die Präauer den Menschtieren und Tiermenschen in der Sprache attestiert, mag zunächst irritieren. Dienen Tiere in der Sprache doch in erster Linie als Differenzwesen, zu denen sich in Abgrenzung definiert, was ‚der Mensch‘ sei. Wie der Philosoph Jacques Derrida in seinem tierphilosophischen Hauptwerk *Das Tier, das ich also bin* darlegt, kommt dies bereits durch die generalisierende Singularform des Wortes ‚Tier‘ zum Tragen. Die Bezeichnung ‚das Tier‘ ist, mit den Worten Derridas, „eine Benennung, die Menschen eingeführt haben, ein Name, den dem anderen Lebenden zu geben, sie sich das Recht und die Autorität gegeben haben.“⁶⁴ Für Derrida fungiert ‚das Tier‘ als negative Abgrenzung, die sowohl mit der Abwertung von Tieren als auch mit der Leugnung des Tierlichen im Menschen einhergeht.⁶⁵ Ebenso gilt es, wie die Sozial- und Kultur-

62 Timofeeva, Oxana (2018): Animal. In: Braidotti, Rosi / Hlavajova, Maria (Hg.): Posthuman Glossary. London/New York: Bloomsbury Academic, S. 34–36, hier: S. 35.

63 Präauer, Teresa (2018): *Tier Werden*. Göttingen: Wallstein, S. 36 f.

64 Derrida, Jacques (2010): *Das Tier, das ich also bin* (1997). Wien: Passagen, S. 47.

65 Vgl. ebd., S. 57 ff.

historikerin Mieke Roscher anmerkt, zu betonen, dass tierliche Attribuierungen stets zur Unterdrückung von Angehörigen der eigenen Spezies genutzt wurden. Ihr zufolge besteht ein eminenter Zusammenhang zwischen der Abwertung von Tieren und der Abwertung bestimmter Menschengruppen, was deutlich macht, dass die von Ambivalenz geprägte Grenzziehung zwischen Mensch und Tier fortwährend diskursiv hervorgebracht wird.⁶⁶ Tieren kommt, da sie Menschen zur Folie von Abgrenzung dienen, eine gewisse Unauffindbarkeit in der Sprache zu. Roscher stellt im Bezug dazu fest, dass Tiere gar einem zweifachen Ausschluss unterliegen:

Zum Ersten: Sie haben keine Sprache, die wir verstehen könnten, und können damit auch nicht in den Diskurs eingreifen, denn nur über die Sprache sind Ausführungen über Tiere erst möglich. Sie sind in diesem Sinne ein diskursives Nichts. Zum Zweiten: Selbst wenn sie sich artikulieren könnten, würde ihre Aussage kein Verständnis auslösen, denn der Rezipient ist nicht das Tier und gehört nicht mal seiner Spezies an und unterliegt damit einer anderen Form der Erkenntnis.⁶⁷

Zwischen Mensch und Tier bildet demnach die Sprache eine fundamentale Differenz, aus der sich die intellektualistische Kluft zwischen Mensch und Tier erklärt. Für Žižek wiederum stellt Sprache lediglich eine Minimaldistanz dar, gewissermaßen die letztinstanzliche Grenzziehung, die das hegemoniale Verhältnis zwischen Mensch und Tier noch aufrechtzuerhalten vermag.⁶⁸ Statt also der Frage, ob Tiere sprechen können auf eine rein positivistische Weise zu beantworten, scheint es ergiebiger zu sein, sich die Frage zu stellen: Wie lässt sich die fundamentale Differenz mit der minimalen Distanz zusammen denken? Eine dahingehend entscheidende Wendung liefert Derrida, indem er den Menschen in das Spannungsverhältnis einbezieht. Er wirft die grundlegende Frage danach auf, ob man überhaupt vom ‚Tier‘ sprechen kann, stellt damit die Sprache selbst zur Disposition und erhebt so Einwände gegen die Logiken der Grenzziehung zwischen

66 Vgl. Roscher, Mieke (2014): Where is the animal in this text? Chancen und Grenzen einer Tiergeschichtsschreibung. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hg.): Human-Animal Studies. Bielefeld: transcript, S. 121-150, hier: 131 ff.

67 Ebd., S. 130.

68 Vgl. Žižek 2015, S. 161 ff.

Mensch und Tier.⁶⁹ Die Philosophin Vinciane Despret reiht eine weitere Frage in diesen Diskurs ein. Mit dem Titel ihres Buches *Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen?* greift sie in humorvoller Weise auf, dass eine Befragung des Tiers immerfort auf ein Selbstgespräch hinauslaufe, welches letztlich darin mündet, dass es dem auf sich zurückgeworfenen Mensch überlassen bleibt, für die Tiere zu antworten.⁷⁰ Fasst man die Auseinandersetzung mit dem Tier in der Sprache unter diesen Fragen zusammen, wird deutlich, dass diese aus einer grundlegenden Annahme hervorgehen: Die Tiere sind stumm. Die Auseinandersetzung wird somit überschattet von einer Stummheit der Tiere, die wiederum wesentlich dafür ist, welche Fragen sich der Mensch stellt. Derrida befasst sich in Anlehnung an die Abhandlung des Philosophen Walter Benjamin *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* mit den Ursprüngen dieser vorausgesetzten Sprachlosigkeit der Tiere. Für Benjamin rührt die Stummheit der Tiere von einer tiefen Traurigkeit her und führt dazu aus, „dass alle Natur zu klagen begönne, wenn Sprache ihr verliehen würde.“⁷¹ In Bezug darauf argumentiert Derrida, dass nicht nur ein Zusammenhang zwischen Traurigkeit und Stummheit bestehe und expliziert:

Wenn diese unterstellte Traurigkeit auch zu einer Klage anhebt, wenn die Natur klagt, mit einer stummen Klage, die jedoch in spürbaren Seufzern bis hin zum Rauschen der Pflanzen hörbar ist, dann deshalb, weil man vielleicht die Terme umkehren muß. [...] Denn was seither traurig macht und in der Folge den von Trauer Überschatteten seiner Worte beraubt, was ihm das Wort untersagt, ist keine Stummheit und keine Ohnmachtserfah-

69 Vgl. Derrida 2010, S. 43 f und S. 54 ff. Derrida bekräftigt selbst, dass es ihm nicht darum geht, „die Grenze zwischen *dem Menschen (l'Homme)* und *dem Tier (l'Animal)*, auch nur im Geringsten zu bestreiten.“ Ebd., S. 55. Vielmehr geht es darum die Linie dieser Grenzziehung „dadurch zu verkomplizieren, zu verdicken, zu entlinearisieren, zu krümmen, zu teilen, daß man dafür sorgt, daß sie wächst und sich vervielfältigt.“ Ebd.

70 In Bezug auf die Frage, die Despret an den Anfang ihrer Betrachtungen stellt, formuliert Bruno Latour im Vorwort prägnant: „Dumme Fragen bringen dumme Tiere hervor, die von Menschen analysiert werden, die sogar noch dümmer werden. Kluge Fragen befördern kluge Tiere zutage, die Lesern, indem ihre Taten niedergeschrieben werden, ein besseres Verständnis von der Welt beibringen können.“ Latour, Bruno (2019): Vorwort. Über wissenschaftliche Fabeln in der Empirie. In: Despret, Vinciane: *Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen?* Münster: Unrast, S. XI–XXI, hier: S. XVI.

71 Benjamin, Walter (2020): *Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen* (1916). Stuttgart: Reclam, S. 29.

rung, kein Nicht-Benennen, sondern zunächst einmal die Tatsache, *den Namen zu empfangen*.⁷²

Den Namen zu empfangen markiert in dem Verhältnis von Mensch und Tier einen entscheidenden Punkt. Aus diesem spricht einerseits das grundlegende Bedürfnis des Menschen, seine Umwelt zu erfassen und sie begrifflich zu bestimmen.⁷³ Andererseits steht hinter dem Punkt, dass es Tieren obliegt durch den Menschen benannt zu werden, ein ganzes Regime, das sprachlich deklariert, systematisiert, klassifiziert und so die Ordnung der Dinge erst hervorbringt. Erst die Benennung durch den Menschen bewirkt die Stummheit der Tiere. Mehr noch stellt für die Wissenschaftstheoretikerin und Biologin Donna Haraway die Benennung eine bestimmte Art von Ermächtigung des Menschen über seine Umwelt dar. In dem Essay *In the Beginning Was the Word: The Genesis of Biological Theory* schreibt sie: „the power of naming a thing is the power of objectifying, of totalizing.“⁷⁴ Demnach bedeutet, die Tiere beim Namen zu nennen, sie zum Objekt werden zu lassen. Die Sprache markiert damit schlechthin einen Ort, wo ‚das Tier‘ namentlich auf einen Platz verwiesen wird, der es bestimmbar macht und zugleich auflöst. Dieses Inbeschlagnahme durch die Benennung führt gleichsam zu einer Stilllegung des Tieres, hinter der alle Anteile, die sich dem begrifflichen Verstehen entziehen, zurücktreten.⁷⁵ Darin lässt sich ein Ansatzpunkt zu Baudrillards *Kunst*

72 Derrida 2010, S. 41 f.

73 Auch für Mönnig erweist sich die Benennung von Tieren als eine anthropozentrische Handlung, die mehr evoziert und impliziert als zunächst offensichtlich erscheint, da die Namensgebung nicht zuletzt auf den Menschen zurückverweist. Vgl. Mönnig S. 241. An anderer Stelle formuliert sie mit Verweis auf Hans Blumenberg, dass sich der Mensch durch den Akt der Benennung eine Vertrautheit mit der Welt schafft, der im gleichen Zug eine Kontrollierbarkeit über die Tiere bewirkt, denn erst, wenn die Tiere ihren Namen erhalten haben, können sie beschworen, angerufen und angegriffen werden. Vgl. ebd., S. 52.

74 Haraway, Donna (1991): *In the Beginning Was the Word: The Genesis of Biological Theory*. In: dies. (Hg.): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books. S. 71–80. hier: S. 79. Für Haraway kommt darin eine vor allem durch die Naturwissenschaften wesentlich verbreitete aber durch die Humanwissenschaften stets weiter manifestierte anthropozentrische Haltung zum Ausdruck, die der strukturell patriarchalischen und auf den Westen zentrierten Weise der Wissensproduktion zugrunde liegt. Sie schreibt dazu weiter: „[...] The *other* is simultaneously produced and located *outside the more real* in the twin discourses of life and human sciences, of natural science and humanism. This is the creation of difference that plagues 'Western' knowledge; it is the patriarchal voice in the production of discourse that can name only by subordinating within legitimate lineages.“ Ebd., S. 79 f.

75 Dieser Stilllegung des Tieres trägt Derrida mit einem weiteren Neologismus Rechnung, indem er im frz. die Wörter ‚Tod‘, ‚Tier‘ und ‚Wort‘ zu einem zusammenklebt: *animort*. Vgl. Derrida 2010, S. 99.

des Verschwindens ausmachen, denn die Auflösung des Realen beginnt für ihn bereits mit der Benennung:

Indem der Mensch sich die Dinge vorstellt, sie benennt und in Begriffe faßt, sorgt er dafür, daß sie existieren, jagt sie jedoch gleichzeitig ihrem Verlust entgegen, löst sie auf subtile Weise von ihrer rohen Realität. [...] So verflüchtigt sich das Reale im Begriff.⁷⁶

Abgesehen von den bereits beschriebenen Überformungen der Tiere als *diskursives Nichts* oder als immer schon hybridhafte *Menschtiere* und *Tiermenschen*, trifft dies auf die taxonomischen Eigennamen der Tiere insbesondere zu. In der Taxonomie* verweisen die Namen der Tiere vielmehr auf das Regelwerk der binominalen Nomenklatur*, nach der sie entworfen und konstruiert werden, als auf die realen Tiere selbst.⁷⁷ Wie der Entomologe Michael Ohl in seinem Buch *Die Kunst der Benennung* herausstellt, lassen die *Internationalen Regeln für die Zoologische Nomenklatur*⁷⁸ nämlich keine Interpretation über das bezeichnete Tier zu. Denn ein Artname geht gemäß dieser zoologischen Nomenklatur ohne jegliche semantische Bedeutung einher.⁷⁹ Die Beschreibung und Interpretation einer Art obliegt den Taxonom*innen. Dies ist jedoch „für die Funktion von Artnamen als bloße sprachliche Etiketten irrelevant.“⁸⁰ Die zoologischen Namen der Tiere haben somit nichts mit den eigentlichen Tieren zu tun. Man kann hier von einer semantischen Überformung sprechen, wobei Walter Benjamin auch den Begriff der Überbenennung⁸¹ in Anwendung bringt, um die machtvolle Geste der Aneignung durch den Akt der Benennung stärker hervorzuheben. Zusammenfas-

76 Baurdillard 2008, S. 7 ff.

77 Vgl. Ohl, Michael (2015): *Die Kunst der Benennung*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 108 ff. Dies beginnt damit, dass die taxonomischen Namen Artnamen darstellen, womit jegliche tierliche Individualität durch den Begriff getilgt wird. Die Benennung von Tieren macht sie zu Stellvertretern einer Art. Analog zum Tier ließe sich außerdem fragen, was eine Art überhaupt zu einer Art macht, denn auch dies ist unter Taxonomen keineswegs unstrittig. Siehe dazu den Glossareintrag → Arten.

78 Siehe dazu den Glossareintrag → Nomenklaturregeln.

79 Vgl. Ohl 2015, S. 110.

80 Ebd. Wie Ohl anmerkt, ist es trotzdem durchaus geläufig, dass Artnamen beobachtbare Merkmale der Arten widerspiegeln und umgekehrt spezifische Eigenschaften von Arten willkommene Quellen für Artnamen darstellen. Vgl. ebd. S. 110. Ungeachtet dessen herrscht auch unter Wissenschaftler*innen der Biologie das gängige Problem vor, die Wörter so zu behandeln, als seien sie reale Dinge. Vgl. ebd., S. 90.

81 Vgl. Benjamin 2020, S. 30.

send lässt sich festhalten, dass die Absenz des Tieres in der Sprache präsent und der Mensch, wie er über die Tiere spricht, sie benennt und etikettiert, hingegen überpräsent erscheint. Doch bleibt auf das Aussterben der Arten bezogen zu fragen, ob Arten erst dann als ausgestorben gelten, wenn sie zuvor benannt wurden. Stellen die Listen, in denen der Gefährdungsstatus von Tierarten verzeichnet wird, doch zunächst eine Sammlung von Namen der taxonomisch bestimmten Arten dar, wird klar, dass bedrohten Tierarten Aufmerksamkeit erst zuteilwird, sobald sie benannt wurden. Mit Elias Canettis eingangs zitiertem Aphorismus ließe sich anschließen: Tiere beginnen erst damit, dass sie benannt werden, für uns zu existieren. In dem Namen, den sie tragen, finden wir für sie womöglich eine Entsprechung, die über ihr Leben hinaus Bestand hat. Für uns Bestand hat. Das Tier hinter dem Namen könnte dagegen bereits verschwunden sein.

1.2 Wo sind all die Tiere hin?

Das Gewicht der menschlichen Nutztiere übertrifft inzwischen das Gesamtgewicht *aller* wildlebenden Säugetiere um das Zwanzigfache. Der Mensch ist das herrschende Tier auf diesem Planeten und der zentrale Feind der meisten Organismen. Genau dieser ökologische Sachverhalt und weniger die geologische Epochengrenze ist es, worauf der Begriff des Anthropozän hinweist. Aber das durch Statistik belegbare Töten und Ausrotten ist nur der sichtbarste Effekt, den ein Feind auf diejenigen Lebewesen hat, die er bedroht.⁸²

Jens Soentgen, *Ökologie der Angst*.

Die Absenz des Tieres zu denken, ist eine sich stufenweise vollziehende Abstraktion, die zwar dem Bedürfnis nach eine Annäherung an das Tier zum Ursprung hat, es aber gleichzeitig seiner Auflösung entgegentreibt. Diese Abstraktionsleistung, die mit der Sprache ihren Anfang nimmt, darf dort allerdings nicht Halt machen. Es geht nicht darum, auf die Frage ‚Wo sind all die Tiere hin?‘ bloß dekonstruktivistisch zu argumentieren, in dieser Frage sei gar kein ‚Tier‘ zu finden. Wie das vorhergehende Kapitel zeigen sollte, wird mit dieser Betrachtungsweise das Verschwinden des Tieres lediglich perpetuiert. Statt im Abstrakten zu verbleiben, folgt dieses Kapitel dem Ansatz die Absenz des Tieres als ein konkret-allgemei-

82 Soentgen, Jens (2018): *Ökologie der Angst*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 14.

nes Phänomen zu betrachten, wobei dies Schwierigkeiten in sich birgt, denn die Menschen sind stofflich, emotional und existenziell mit den Tieren und ihrem Verschwinden verbunden. Im Grunde scheinen die Tiere überall zu sein, nur eben kommodifiziert: in Roten Listen und Zuchtbüchern verwaltet, in ihrer DNA sequenziert, zum Datensatz geworden oder, um als Material für künftige Renaturierungsprojekte zu dienen, in Zell-Datenbanken gelagert. Die Absenz des Tieres macht sich dementsprechend zunächst als ein Verschwinden von Sichtbarkeit der Tiere bemerkbar.⁸³ Wie der Medien- und Literaturwissenschaftler Akira M. Lippit schreibt: „Animals ‘never entirely vanish, but rather continue to exist in a state of perpetual vanishing’. Their existence become spectral, or, ‘In supernatural terms, modernity finds animals lingering in the world undead’.“⁸⁴ Zusätzlich zu diesem nie endenden Auflösungsprozess haftet den Tieren auch deswegen etwas Gespenstisches an, da das Zeitalter des 6. Massenaussterbens von ihrem realen Verschwinden kündigt. Die Realität holt uns ein, kommt dem metaphernbildenden Denken quasi zuvor. Sollte uns angesichts dessen die Frage ‚Wo sind all die Tiere hin?’ nicht viel eher alarmieren? Oder ist es zu drastisch vom Verschwinden *der* Tiere zu sprechen? Und macht man sich nicht eines gewissen Alarmismus verdächtig, den Begriff des Massenaussterbens zu gebrauchen? Dieses Kapitel befasst sich folglich mit der Schwierigkeit vom 6. Massenaussterben zu sprechen.⁸⁵ Im folgenden möchte ich dafür argumentieren, dass die an der Begriffsbildung des Massenaussterbens und damit einhergehenden sprachlichen Wendungen gerichteten Zweifel lediglich Anzeichen sind für ein viel grundlegenderes Dilemma, das in dem durch die westliche Moderne geprägten Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt gründet. Das Zeitalter des 6. Massenaussterbens ist nicht davon losgelöst zu denken, womit sich bereits Nietzsche auseinandersetzte:

Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es uns auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und

83 Vgl. Baker 2000, S. 8.

84 Lippit, Akira M. (2000): *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, S. 1.

85 Wie der Autor Vogel anmerkt, wird der Begriff des 6. Massenaussterbens nur ungern benutzt. Dabei trifft diese Wortbildung am deutlichsten die Dimension des betreffenden Phänomens, nämlich dass Individuen in der Gesamtheit ihrer Art massenhaft aussterben, wohingegen andere Begriffe wie z. B. Insektensterben oder Massensterben den einen bzw. anderen Bedeutungszusammenhang einbüßen. Vgl. Vogel 2021, S. 202.

Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinierbares X. Denn auch unser Gegensatz von Individuum und Gattung ist anthropomorphisch und entstammt nicht dem Wesen der Dinge, wenn wir auch nicht zu sagen wagen, dass er ihm nicht entspricht: das wäre nämlich eine dogmatische Behauptung und als solche ebenso unerweislich wie ihr Gegenteil.⁸⁶

Wie Nietzsche schreibt, neigt der Mensch im Zuge der verstandesmäßigen Haftwerdung und formellen Aneignung seiner natürlichen Umwelt dazu, die Dinge auf ausdruckslose Substanzen zu reduzieren und gleichfalls zu anthropomorphisieren⁸⁷. Der Umstand einer grundsätzlichen Unzugänglichkeit der natürlichen Dinge stellt somit in Frage, auf welcher Basis von Wissen wir zur Erkenntnis gelangen. Diese Frage zu beantworten erlangt im Informationszeitalter besondere Dringlichkeit. Denn die Verfügbarkeit von Wissen über das Ausmaß der anthropogenen Zerstörung scheint diesem verheerenden Fortgang keinen Abbruch zu tun. Das wiederum deutet darauf hin, dass das ökologische Problem massenhaft aussterbender Tierarten eng verknüpft ist mit der Schwierigkeit uns dieser Tatsache überhaupt bewusst zu werden.

There is no way to escape such things. How I interpret data will depend on what I think I want to find. How I see myself depends on the kind of person I am. How I interpret things is entangled with prefabricated concepts about what interpreting means. This gives rise to a strange insight, which is that living in a scientific age doesn't mean you are living in a cold world of objectivity. It means that you realize you can't achieve escape velocity from your phenomenological style or embeddedness in data interpretation or confirmation bias (three different ways of saying the same thing). We cannot get out.⁸⁸

Wie können wir in dem Verhältnis, in dem wir zur Natur, unserer belebten Umwelt und den natürlichen Dingen stehen, zu einer bewussteren Haltung gelangen, die weder dogmatischen Behauptungen noch in blinden Alarmismus oder anthropozentrische Ignoranz verfällt? Hierfür liefert der Philosoph und Gesell-

86 Nietzsche, Friedrich (1988): Über die Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (1873). In: Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hg.): Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe Bd. 1. Berlin: de Gruyter, S. 873-890, hier: S. 880.

87 Siehe dazu den Glossareintrag → Anthropomorphismus.

88 Morton 2018, S. 21.

schaftstheoretiker Herbert Marcuse im Kapitel *Natur und Revolution* seines 1972 veröffentlichten Aufsatzes *Konterrevolution und Revolte* einen Erklärungsansatz. In diesem führt er die Kerngedanken seiner Abhandlung *Versuch über die Befreiung* im Hinblick auf das menschliche Verhältnis zur Natur aus.⁸⁹ Marcuse geht davon aus, dass Natur in zwei geschichtlich geprägten Manifestationen vorliegt. Sie manifestiert sich in der menschlichen Natur, die als Grundtriebe und Sinne die Basis menschlicher Rationalität und Erfahrung bildet und als existentielle Umwelt des Menschen.⁹⁰ Ihm zufolge tritt die Natur jedoch immer schon in gesellschaftlich transformierter Form in Erscheinung. Sie wird als das wahrgenommen, was der Kapitalismus aus ihr gemacht hat: ein Objekt, bloße Materie, nützliche Ressource.⁹¹ Marcuses Kritik, dass der Kapitalismus die treibende Kraft der veränderten Umweltbedingungen darstellt, lässt sich im Weiteren mit dem Begriff des Kapitalozän* verbinden. Dieser sagt aus, dass die zugrundeliegenden ökonomischen Bedingungen und die dem Kapitalismus inhärenten Verwertungslogiken ursächlich für die Entstehung und Aufrechterhaltung des asymmetrischen Verhältnisses des Menschen zu seiner Umwelt sind.⁹² Davon ausgehend wirft Marcuse die Frage auf: „Ist Natur nur eine Produktivkraft – oder besteht sie

89 Diesbezüglich sind zwei Annahmen für Marcuse grundlegend: Zum einen, dass sich die kapitalistische Herrschaft über Menschen mittels der Herrschaft über die Natur realisiert, weswegen zum anderen eine Befreiung der Menschen nur durch eine gleichzeitige Befreiung der Natur möglich wird. Vgl. Marcuse, Herbert (2004): *Konterrevolution und Revolte* (1972). In: ders.: *Konterrevolution und Revolte*. Zeit-Messungen. Die Permanenz der Kunst. Schriften Herbert Marcuse, Bd. 9. Springe: Klampen, S. 63–80.

90 Diese binäre Unterscheidung wurde von dem britischen Mathematiker und Philosophen Alfred N. Whitehead in seinem 1920 veröffentlichten Buch *The Concept of Nature* als ‚Bifurkation der Natur‘ bezeichnet. Marcuses Ansatz einer Dialektik der Befreiung schließt damit an Whiteheads Bestreben an, die konkret sinnliche Erfahrung als elementaren Bestandteil von Natur aufzufassen: „Natur ist das, was wir in der Wahrnehmung durch Sinne zur Kenntnis nehmen. In dieser Sinneswahrnehmung wird uns etwas bewußt, was nicht gedacht und gegenüber dem Denken, dem es vorliegt, eigenständig ist.“ Whitehead, Alfred N. (1990): *Der Begriff der Natur* (1920). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, S. 6.

91 Vgl. Marcuse 2004, S. 63 ff.

92 Im Kapitalozän stehen nach Marcuse auch Wissenschaft und Technik im Dienst der zerstörerischen Ausbeutung, welche sich in doppelter Weise auswirkt: dem Menschen wird zum einen die Möglichkeit genommen die Natur wiederzuentdecken und zum anderen sie als Subjekt eigenen Rechts anzuerkennen. Mit Wiederentdeckung ist für Marcuse allerdings keine Rückkehr zu einem vortechnischen Zustand gemeint, sondern dass die technischen Errungenschaften zur Überwindung des Systems, welches die menschliche Natur wie die natürliche Umwelt einschränkt, genutzt werden. Vgl. ebd., S. 64. Zur Wissenschaft als Vehikel der Wiederentdeckung vgl. ferner ebd., S. 73 ff.

auch ‚um ihrer selbst willen‘ und – in *dieser* Daseinsweise – für den *Menschen*?⁹³ Mit der Opposition in der Fragestellung legt Marcuse ein Kernproblem des kapitalistisch geprägten Anthropozentrismus offen. Zwar ist es unstrittig, dass Natur durch ihre sinnlich-ästhetischen Qualitäten einen Wert für uns Menschen hat, der sich nicht in den Verwertungslogiken des Kapitalozäns ausdrücken lässt. Doch fällt es schwer, der Natur aus diesem Grund einen Selbstzweck zuzugestehen, geschweige denn sie als eine Manifestation von Subjektivität anzusehen.⁹⁴ Für Marcuse ist der Zweifel an einer Natur als Subjekt Ausdruck einer verstümmelten Sinnlichkeit, die selbst wiederum das Ergebnis der gesellschaftlichen Überformung von Natur ist.⁹⁵ *We cannot get out.*

Diese allgemeine Feststellung der in kapitalistischen Gesellschaftsform gegebenen Daseinsweise, gegen die Marcuse anschreibt, lässt sich mit den Beschreibungen des Philosophen Jens Soentgen in Verbindung bringen. In dem Essay *Die Ökologie der Angst* setzt sich Soentgen damit auseinander, wie sich das Leben für nicht-menschliche Tiere in einer kapitalistisch geprägten Natur gestaltet. Und dieses ist, wie ich im Folgenden herauszustellen versuche, dem der Menschen nicht unähnlich. Soentgen geht davon aus, dass das tierliche Dasein im Anthropozän von Angst geprägt ist, weswegen er dem entgegen den Begriff des Phobozän* in Stellung bringt.⁹⁶ Das Zeitalter der Angst kommt darin zum Ausdruck, dass die Wildtiere* an die Peripherien verdrängt worden sind. Sie sind Randbewohner oder fristen ein Nischendasein im Innern unserer verstädterten Lebenswelt. Als Bewältigungsstrategien verlegen sie ihre Aktivitäten vom Tag in die Nacht, meiden in ihrem Habitat Orte, an denen sie Gefahr laufen, dem Menschen zu begegnen. Damit machen sie sich unsichtbar, ändern als Reaktion auf die Bedrohung ihr Verhalten, was wiederum über Erziehung sowie Nachahmung an die nächste Generation weitergegeben wird.⁹⁷ Während Soentgen anhand vieler Beispiele deutlich macht, dass diese erlernte Furcht mit einer Vielzahl an se-

93 Marcuse 2004, S. 72.

94 Ebd., S. 68.

95 Vgl. ebd., S. 66.

96 Vgl. Soentgen 2018, S. 15.

97 Vgl. ebd., S. 39.

kundären ökologischen Auswirkungen einhergeht⁹⁸, soll hier vor allem herausgestellt werden, dass das Phobozän parallel dazu eine Wahrnehmungsverschiebung beim Menschen bewirkt. Während nämlich der Mensch bei der Betrachtung von wildlebenden Tieren seinen eigenen ökologischen Einfluss oftmals unterschlägt, interpretiert er die chronische Furcht von Tieren, die sich beispielsweise in ihrem Fluchtverhalten äußert, hingegen als natürlich. Dadurch, dass sich die anthropogene Einflussnahme über Generationen hinweg erstreckt, werden infolgedessen auch die graduellen Verschlechterungen der Lebensbedingungen für Tiere schrittweise normalisiert. Dieses Phänomen wird auch als *Shifting Baseline Syndrome** (nachfolgend SBS abgekürzt) bezeichnet. Es bezieht sich nicht nur auf die kollektive Wahrnehmungsverschiebung hinsichtlich fortschreitender Verhaltensanpassungen von Tieren, sondern beschreibt auch die stete Angleichung an einen neuen Normalzustand, was die Degradation von Umwelt, den Verlust von Biodiversität und die Erwärmung des Klimas im Allgemeinen betrifft. Ein Effekt des SBS besteht darin, dass der Mensch für die Auswirkungen, die er als Spezies qua seiner kapitalistischen Wirtschaftsordnung auf andere Lebewesen hat, zunehmend unempfindlich wird. Die zugefügten Schäden und aufgenötigten Umstände, weswegen sich unsere belebte Umwelt anpassen musste, um nicht ausgelöscht zu werden, haben nicht zuletzt auch erheblichen Einfluss darauf, wie wir unsere Umwelt wahrnehmen. Dementsprechend richtet sich die kapitalistisch geformte Natur auch gegen die sinnlich-ästhetischen Qualitäten, denn:

[...] die Menschen nehmen die Dinge nur in den Formen und Funktionen wahr, in denen sie von der bestehenden Gesellschaft vorgegeben, hergestellt und verwendet werden; und sie nehmen nur die von ihr definierten und auf sie beschränkt bleibenden Möglichkeiten der Veränderung wahr. Die bestehende Gesellschaft wird daher nicht allein im Geist, im Bewusstsein der Menschen *reproduziert*, sondern *auch in ihren Sinnen* [...] ⁹⁹

Dass auch der Mensch Bewältigungsstrategien anwendet, um gegen die regressiven Strukturen seiner anthropogenen Lebenswelt zu bestehen, ist offenkundig und soll daher nur anhand eines konkreten Beispiels erläutert werden. Dieses liefert der Philosoph Byung-Chul Han in seinem Essay *Müdigkeitsgesellschaft*.

98 Vgl. Soentgen 2018, S. 15.

99 Marcuse 2004, S. 74.

Darin kommt Han auf die menschliche Aufmerksamkeitstechnik des Multitaskings zu sprechen und rückt diese bezeichnenderweise in die Nähe zum ‚typischen Verhalten wildlebender Tiere‘:

[...] Das Multitasking ist keine Fähigkeit, zu der allein der Mensch in der spätmodernen Arbeits- und Informationsgesellschaft fähig wäre. Es handelt sich vielmehr um einen Regress. Das Multitasking ist gerade bei den Tieren in der freien Wildbahn verbreitet. Es ist eine Aufmerksamkeitstechnik, die unerlässlich ist für das Überleben [...] In der freien Wildbahn ist das Tier dazu gezwungen, seine Aufmerksamkeit auf diverse Tätigkeiten zu verteilen. So ist es zu keiner kontemplativen Versenkung fähig – weder beim Fressen noch beim Kopulieren. Das Tier kann sich nicht kontemplativ in sein Gegenüber versenken, weil es gleichzeitig den Hintergrund bearbeiten muss. [...] Die jüngsten gesellschaftlichen Entwicklungen und der Strukturwandel der Aufmerksamkeit nähern die menschliche Gesellschaft immer mehr der freien Wildbahn an. [...] Die Sorge um das gute Leben [...] weicht immer mehr der Sorge ums Überleben.¹⁰⁰

Auch wenn Han in diesem Fall die Tiere vornehmlich als negative Folie verwendet¹⁰¹, um diesen Anpassungsmechanismus der Menschen zu erklären, liegt er mit der Annahme, dass es sich dabei um einen Regress handelt, richtig. Žižek geht hier noch weiter und macht in seinem Buch *Willkommen in der Wüste des Realen* deutlich, dass gerade diese hektische Aktivität der Gesellschaften des entwickelten Westens die fundamentale Einförmigkeit des globalen Kapitalismus vergessen lässt.¹⁰² Bezieht man die Überlegungen von Soentgen und Marcuse dabei mit ein, so fällt auf, dass sich die menschliche Gesellschaft in ihrer Wahrnehmungsstruktur deswegen dem Verhalten von Tieren in freier Wildbahn annähert, weil sie sich gleichermaßen unter repressiven Bedingungen befinden.

100 Han, Byung-Chul (2010): Müdigkeitsgesellschaft. Berlin: Matthes & Seitz, S. 26 f.

101 Was Han dabei außer Acht lässt, ist die Konstituierung des Hintergrunds, den er schlichtweg als gegeben ansieht und vor dem sich das tierliche Verhalten in der freien Wildbahn abspielt. Eingedenk der Tatsache, dass der Mensch als zentraler Feind der Tiere in diese Gleichung eingebracht werden muss, denn „[m]it Schusswaffen, Explosivstoffen und anderen Thanato-Technologien wurde und wird nahezu überall auf der Welt Jagd auf Tiere gemacht [...]“. Soentgen 2018, S. 33. Insofern ist die Behauptung fragwürdig, wildlebende Tiere seien nicht zu Kontemplation fähig. Letztlich unterläuft Han damit eine Verneinung der den Tieren innewohnenden Möglichkeiten. Also eben jene Fehlannahme, gegen die Marcuse in Anlehnung an Kant die Idee einer *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* stark macht, um den Widerspruch von Mensch und Natur, Freiheit und Möglichkeit, Allgemeinem und Besonderem aufzulösen. Vgl. Marcuse 2004, S. 70 f. und S. 75 ff.

102 Vgl. Žižek, Slavoj (2002): *Willkommen in der Wüste des Realen*. Wien: Passagen. S. 16.

Wie lässt sich die *abgestumpfte Sinnlichkeit* nun auf das allgemeine Phänomen des 6. Massenaussterbens beziehen? Auch im Umgang mit dem 6. Massenaussterben tritt ein Normalisierungsprozess in der kollektiven Wahrnehmung der Menschen ein, wobei der zeitlichen Dimension, in der das Artensterben vonstattengeht, eine bedeutende Rolle zukommt. Denn die Schwierigkeit, uns das 6. Massenaussterben zu vergegenwärtigen, besteht darin, dass wir es mit einer schleichenden Katastrophe zu tun haben. Und dennoch lässt sich über die Aussterbewelle, in der wir aktuell leben, ohne Übertreibung sagen, „dass sie immer jetzt, in exakt diesem Augenblick, ihr bislang höchstes Ausmaß erreicht hat.“¹⁰³ Wie Deborah Rose, eine Vertreterin der *extinction studies*, ausführt, stellt das aktuelle Massenaussterben somit einen Angriff auf die zeitlichen Dimensionen, die es braucht, damit sich Lebensprozesse entfalten, dar. Denn es besteht ein qualitativer Unterschied zwischen dem Aussterben von Arten als inhärenter Bestandteil von evolutionären Lebensprozessen¹⁰⁴ und den Effekten des Massenaussterbens. Diese bewirken, dass nicht nur Arten sterben, sondern die damit verbundenen dynamischen Evolutionsprozesse aus der Balance geraten, womit sich eine ausufernde Eliminierung ökologischer Konnektivität in Gang setzt.¹⁰⁵ Im Hinblick auf die Normalisierung in der kollektiven Wahrnehmung der Menschen steht das Aussterben der Tiere somit stellvertretend für ein noch viel stilleres Verschwinden, das sich als solches unserer Wahrnehmung entzieht. Der Normalzustand hat sich insofern totalisiert, als dass das Fortschreiten der gegenwärtigen Tendenzen heute die Verbindung von Kontinuität und Bruch mit sich bringt.¹⁰⁶

[...] the impossible is becoming possible. An event first experienced as real but impossible (the prospect of a forthcoming catastrophe which, however probable it may be, is effectively dismissed as impossible) becomes real and no longer impossible (once the catastrophe occurs, it is “renormalized”, perceived as part of the normal run of things, as always already having been possible). The gap which makes these paradoxes possible is

103 Vogel 2021, S. 205.

104 Siehe dazu den Glossareintrag → Hintergrundausterben.

105 Vgl. Rose, Deborah B. (2006): What if the angel of history were a dog? In: *culturstudiesreview*. Vol. 12/01, URL: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3414> [zugegriffen: 01.07.24], S. 67-78, hier: S. 73 ff.

106 Vgl. Horn 2014, S. 15.

that between knowledge and belief: we know the (ecological) catastrophe is possible, probable even, yet we do not believe it will really happen.¹⁰⁷

Angesichts dessen, dass wir nicht ansatzweise in der Lage sind zu realisieren, sondern höchstens nachzuvollziehen, was mit dem Aussterben von Tieren an Wissen und ökologischer Verbundenheit tatsächlich zu verschwinden droht, geht es nicht darum, dem faktischen Wissen, sondern auch unseren subjektiven Empfindungen Glauben zu schenken. Denn wie Marcuse schreibt, kann „keine Überredungskunst, Theorie oder Argumentation [...] dieses Gefängnis aufbrechen, solange nicht die erstarrte, verdinglichte Sinnlichkeit der Individuen ‚aufgelöst‘, einer *neuen Dimension der Geschichte* zugänglich gemacht“¹⁰⁸ wird. Marcuse fordert daher eine *radikale Sensibilität*, die er als eine nicht-ausbeuterische Aneignung der Natur in Form von Anerkennung, Hingabe und In-Ruhe-Lassen beschreibt.¹⁰⁹ Diese radikale Sensibilität als Medium dafür zu begreifen, „sich berühren zu lassen von den Schicksalen, dem Fühlen und Leiden, Leben und Sterben nichtmenschlicher Geschöpfe“¹¹⁰, wäre eine Möglichkeit das Verhältnis der Menschen zur Natur neu zu begreifen. Für Soentgen können auch die Wissenschaften darauf hinarbeiten, diese Sensibilität zu schaffen. Diesbezüglich führt Soentgen die hermeneutischen Naturwissenschaften heran, welche die kulturelle Bildung um eine ökologische Bildung erweitern, um auch nicht-menschliche Perspektiven in das Blickverhältnis auf unsere Umwelt einzubeziehen.¹¹¹ Eine Verknüpfung wissenschaftlicher wie empfindungsmäßiger Ansätze besteht folglich darin, das sinnlich-ästhetische Vermögen als Teil der uns zur Verfügung stehenden Mittel zum Verständnis der natürlichen Lebenswelt zu begreifen und ihm gleichermaßen Bedeutung beizumessen, wie der faktischen Sachlage. Zugleich gilt es darauf hinzuweisen, dass sich die Verbundenheit mit der nicht-menschlichen Natur in der Weise widerspiegelt, wie wir darüber zu denken und uns Bilder davon machen pflegen. Dies wird daher Gegenstand des folgenden Kapitels sein.

107 Žižek, Slavoj (2010): *Living in the End of Times*, London/Brooklyn: Verso, S. 328.

108 Marcuse 2004, S. 75.

109 Vgl. ebd., S. 72. Das Potenzial aller menschlichen Sinne ist es Synthesen zu bilden, die auf eine vorbewusste Weise die Wirklichkeit konstituieren. Die Sinne sind somit immanenter Bestandteil von Bewusstseinsbildung und Erkenntnisvermögen. Vgl. ebd., S. 66 ff.

110 Soentgen 2018, S. 52 f.

111 Vgl. ebd., S. 52. Ferner siehe dazu auch den Glossareintrag → *New Ethology*.

1.3 Vom ausgestorbenen Tier zu sprechen wagen

Jedes Tier besitzt zweierlei Historien. Seine eigene evolutive, zoologische, geobiographische Historie. Und eine unfreiwillige, meist unglückliche zweite Historie seiner Verwicklung mit Menschen vom Augenblick seiner, wie es anthropozentrisch stets heißt, Entdeckung an. Beide Geschichten verdienen es gleichermaßen, rekonstruiert zu werden.¹¹²

Mikael Vogel, *Tier*

Wie Franz Straubinger in dem Aufsatz *Zu den Tieren selbst?* herausstellt, erweist sich der Versuch, über die uns zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zu den Tieren selbst zu gelangen, als ein unabschließbares Programm. Der Topos der tierlichen Absenz unterstreicht die Annahme, dass diese Annäherung, auch wenn sie sich als Kritik an einem durch Vorurteile verhärteten Bild ‚des Tieres‘ verstehen lässt, immer mit einer Vereinnahmung einhergeht.¹¹³ Die Abwesenheit des Tieres besteht in erster Linie darin, dass Sprache nur behelfsmäßig erfassen und vermittelt wiedergeben kann, was ein Tier sei. Hinzukommt, dass eine Theoretisierung der Natur unlösbar mit einer Theorie der Wörter und der Sprache verkreuzt ist.¹¹⁴ Alles trägt die Handschrift des Menschen; so auch das Wissen, welches wir über Tiere erlangen können. Tierwissen ist nicht nur deshalb prekär, weil ein Bereich der demarkativen Linie* zwischen Menschen und nicht-menschlichen Tieren nie überschritten werden kann. Sofern wir es mit bereits ausgestorbenen Tierarten zu tun haben, kommt eine zusätzliche Überlieferungsproblematik zum Tragen. Im Hinblick auf das ausgestorbene Tier – als das absente Tier *par excellence* – verschärfen sich die unter dem Topos der Absenz aufgeworfenen Problematiken einer konstitutiven Anthropozentrik des Mensch-Tier-Ver-

112 Vogel 2020, S. 30.

113 Vgl. Straubinger, Franz (2015): *Zu den Tieren selbst? Versuch einer systematischen Annäherung*. In: Spannring, Reingard / Heuberger, Reinhard / Kompatscher, Gabriela / u. a. (Hg.): *Tiere – Texte – Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies*. Bielefeld: transcript, S. 297–315, hier: S. 312 ff.

114 Vgl. Foucault 1974, S. 203 ff. Eine natürliche Ordnung ausmachen zu wollen, entspringt somit einem Bedürfnis des Menschen zu ordnen. Wie die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston darlegt, kann lediglich von wiederkehrenden Formen von Ordnung des Natürlichen ausgegangen werden, die in einem starken, aber dennoch kontingenten Zusammenhang zu den normativen Setzungen des Menschen, sich ein Bild von der Natur zu machen, bestehen. Vgl. Daston, Lorraine (2018): *Gegen die Natur*. Berlin: Matthes & Seitz. Dazu: „[...] auf der allgemeinsten Ebene zeugt die bloße Existenz der gewöhnlichen Substantive für das kognitive Bedürfnis des Menschen, Dinge in Kategorien zusammenzufassen.“ Ebd., S. 19.

hältnisses. Uns steht im Falle ausgestorbener Tiere nur das kulturelle Nachleben derselben für die Erhaltung von Wissen zur Verfügung. Welche Schlüsse wir daraus ziehen und zu welchem veränderten Bewusstsein wir dadurch gelangen, hängt, wie das diesem Kapitel vorangestellte Zitat von Mikael Vogel deutlich macht, davon ab, in welcher geschichtlich geprägten Weise ‚das Tier‘ konstruiert wird. Im Folgenden geht es somit um Praktiken uns das Massenaussterben von Tieren vorstellbar zu machen.

Diese basieren auf einem Verständnis von klar abgegrenzten Arten, bedingt durch eine moderne, westliche Art der Kategorisierung und Inventarisierung der nicht-menschlichen Tierwelt. Das Ziel, einen möglichst vollständigen Überblick über das Leben auf unserem Planeten zu geben, wird mit der Schaffung von Biodiversitätsdatenbanken* verfolgt, die die unersetzliche Grundlage für das Bemühen um Artenschutz bilden.¹¹⁵ Ihnen kommt als technologiegestützte Formen des kulturellen Gedächtnisses eine deskriptive Funktion zu. Sie archivieren, auf Vogels Zitat bezogen, die evolutionäre, zoologische und geobiographische Historie von Arten. Rote Listen hingegen, allen voran die *IUCN Red List of Threatened Species** (nachfolgend *IUCN Red List* abgekürzt), dienen als zentrale Verzeichnissysteme zur Ermittlung des Gefährdungsstatus von Tierarten. Da sie zur Formulierung von Gesetzen zum Artenschutz verwendet werden, besitzen sie auch einen normativen Charakter. Biodiversitätsdatenbanken und Rote Listen sind jedoch keine neutralen Instrumente der Wissensspeicherung, da die Art ihrer Strukturierung festschreibt, was Teil des kollektiven Gedächtnisses werden kann und was davon ausgeschlossen bleibt. Die Strukturierung wird durch Metadaten bestimmt, die definieren, nach welchen Kriterien die aufgenommenen Daten katalogisiert werden und damit determinieren, was später such- und auffindbar ist.¹¹⁶ Die *IUCN Red List* zum Beispiel verfügt über eine Skala, die den Gefährdungsstatus von Tierarten in eine Werthierarchie klassifiziert. Die am stärksten vom Aussterben bedrohten Arten werden der Kategorie ‚CR‘ (*Critically Endangered*) zugeordnet, während Arten, die als ungefährdet eingeschätzt werden, in die Kategorie ‚LC‘ (*Least Concern*) fallen. Der Verlust einzelner Arten wird über die

115 Vgl. Heise, Ursula K. (2010): Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur. Berlin: Suhrkamp, S. 87.

116 Vgl. ebd., S. 91 ff.

Klassifizierungsstruktur ins Verhältnis zum allgemeinen Risiko des Artensterbens gesetzt.¹¹⁷ Arten der erstgenannten Kategorie wird im Vergleich zu Arten in den Kategorien ‚EN‘ (*Endangered*) und ‚VU‘ (*Vulnerable*) größere Aufmerksamkeit zuteil und infolgedessen erhalten Schutzprogramme für betreffende Arten auch größere finanzielle Unterstützung.

Obviously, a narrative of risk and of value attribution is hardwired into these very categories, where extinction and endangerment are defined positively, whereas species that thrive are tagged by means of negation or approximation [...] a logic that resonates both with the capitalist valuation of scarce resources and with the cultural fascination, inherited from the Romantic age, with impending death—the aura of ‚the last‘.¹¹⁸

Ein allgemeiner Rückgang der Lebensvielfalt, der mit dem 6. Massenaussterben einhergeht, betrifft auch Arten wie den Star (*Sturnus vulgaris*) oder die Feldlerche (*Alda arvensis*), die nicht unmittelbar vom Aussterben bedroht sind.¹¹⁹ Dieser Rückgang kann innerhalb dieser Skala nicht erfasst werden. Nicht zuletzt stellt die für diese Skala herangezogene Einheit ‚Art‘ insgesamt eine anthropozentrische Setzung dar, unter der die vielfältigen Dimensionen, in denen sich Biodiversität ausdrücken ließe, schlichtweg subsumiert werden. Obwohl die Bestandsaufnahmen darauf abzielen, das biologische und ökologische Gesamtbild nachzuzeichnen, können sie den allgemeinen Biodiversitätsverlust durch das Herausgreifen des Artbegriffs daher nur bedingt abbilden¹²⁰. Erst durch die Benutzer*innen, die die statistischen Konfigurationen der Datenbank auslesen und in kausale Zusammenhänge transferieren, gewinnt diese inventarische Normalform der Datenbanken eine Erzählstruktur.¹²¹

[...] databases such as the IUCN Red List of Threatened Species [...] directly or indirectly seek to articulate such a new sense of humans' relation to

117 Lokale Artensterben werden in anderen Roten Listen aufgeführt (s. dazu Glossar). Der Anspruch der umfassenden Bestandsaufnahme durch die *IUCN Red List* führt zu verallgemeinernden Maßstäben der Risikobewertung.

118 Heise, Ursula K. (2016): *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago/London: The University of Chicago Press, S. 72.

119 Vgl. Vogel, 2021, S. 204 f.

120 Vgl. Heise 2010, S. 92 f.

121 Vgl. ebd., S. 90 ff.

other species beyond the story of nature's decline. Databases may be one of the most useful tools we have in this effort, in that they make it obvious that narratives of decline are only one way of traversing or mobilizing the life data they inventory. The data themselves, these works make clear, are deeply informed by narrative through their metadata structuring, and what they mean emerges only through the stories we tell about them.¹²²

Der Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Heise zufolge handelt es sich dabei um ein neues kulturelles Genre, welches ökologische Risikowahrnehmungen artikuliert und in seiner Konstruktion vor allem von der Involviertheit des Menschen zeugt.¹²³ Letzteres wird nicht nur deutlich in der Kategorisierungsstruktur der Roten Listen, sondern auch darin, dass die erhobenen Bewertungen von Aussterberisiken Teil einer größeren Erzählung werden. Doch die Problematik nur schwerlich vom Partikularen zum Allgemeinen zu gelangen, ohne dass dies mit einer Komplexitätsreduktion einhergeht, bleibt auch in den Formen, das Aussterben zu dokumentieren erhalten. Heise merkt dazu an, dass in den Diskursen über bedrohte Arten und Biodiversität eine *Proxy-Logik* steckt, in der bestimmte Arten als Stellvertreter für alle Arten fungieren und den Verlust von Biodiversität im Allgemeinen repräsentieren. Diese Arten werden Flaggschiffspezies* genannt und gehören meist der charismatischen Megafauna an. Dieser enge Kreis von Arten besteht aus ansehnlichen Spezies, die aufgrund ihrer Anziehungskraft auf die breite Öffentlichkeit sich besonders gut für Naturschutzkampagnen eignen.¹²⁴ Aber auch im ökologischen Sinne kann die Fokussierung auf Schlüsselarten sinnvoll sein. Diese Arten nehmen eine bedeutende Rolle im Nahrungsnetz ein, weswegen ihr Rückgang ein Indikator für den allgemeinen Zustand der von ihnen bewohnten Ökosysteme darstellt.¹²⁵ Die Erzählung vom 6. Massenaussterben nimmt daher oft die Form von Arten-Elegien an. Arten-Elegien sind ausführliche

122 Heise 2016, S. 86.

123 Vgl. Heise 2010, S. 95 f.

124 Dazu zählen: „Gorillas, Schimpansen, Großkatzen, Bären, Pandas, Rhinozerosse und Wale. Aber auch Vögel, zum Beispiel Adler, Papageien oder Spechte – erfreuen sich großer Beliebtheit, während Reptilien, Fische und Amphibien nur gelegentlich und meist nur dann erwähnt werden, wenn es um faszinierend bunte Frösche geht. Unter den wirbellosen Tieren werden meist einzig die Schmetterlinge berücksichtigt [...]. Krebse, Würmer, Pilze und Bakterien bleiben im Allgemeinen aus der Diskussion ebenso ausgeschlossen wie Pflanzen.“ Ebd., S. 48.

125 Vgl. Heise 2016 S. 23 f.

Darstellungen des Niedergangs von Einzelarten oder gar einzelner Individuen.¹²⁶ Die Eingrenzung des Diskurses auf bestimmte Arten im Zeitalter des 6. Massenaussterbens stellt somit eine Bedingung dar, um die Dimension des Ausmaßes verarbeiten zu können. Gleichzeitig verlagert sich damit die Sorge um den Verlust von Biodiversität auf das Verschwinden einzelner Arten.

There is nothing in principle wrong with interpreting observations about natural change in this way, either scientifically or culturally. But it is important to remain aware of the substitutions that are made and what they involve at each step, so that the narrative that emerges at the end does not appear as falsely inevitable, but as one possible story.¹²⁷

Für Heise gilt es zu betonen, dass die Roten Listen, Biodiversitätsdatenbanken wie künstlerische Artefakte, Tierdokus und Bücher zu dem Thema alle gleichermaßen Ausdruck der Sorge um den drohenden Artverlust darstellen.¹²⁸ Das enzyklopädische Inventar und die elegische Einzelarterzählung sind somit keinesfalls sich ausschließende Formen, das Aussterben zu dokumentieren, sondern stecken lediglich das Feld ab, in dem wir vom ausgestorbenen Tier zu sprechen wagen. Einerseits verhelfen diese Medialisierungen erst zur Sichtbarkeit von bedrohten Arten sowie deren Bedrohungsrisiken. Andererseits erweist sich die Vermittlung der Sachlage allgemein wie im Speziellen selbst auf eine implizit ästhetische Weise. Wie Heise schreibt, wird das Leben und Sterben bestimmter Tierarten erst durch anthropozentrische Erzählverfahren kulturell bedeutsam; dann, wenn das Tierschicksal beispielsweise in die Kulturgeschichte spezifischer

126 Vgl. Heise 2010, S. 76 f.

127 Heise 2016, S. 23. Heise zieht in ihrem Buch *Imagining Extinction* den Eisbären (*Ursus maritimus*) als Beispiel für eine alternative Narration heran. Dieser charismatische Prädatoren der Arktis wird häufig als Symbol für die Klimakrise herangezogen. Sein Aussterberisiko, so der Unterton in Berichterstattung und Kampagnen, wird maßgeblich durch die Eisschmelze der Polkappen begünstigt. Dieses *Framing* entspricht der westlichen Sicht der Dinge. Doch die Eisbärpopulationen haben sich in den letzten Jahren mehr als stabilisiert, sind sogar gewachsen. Heise stützt ihre Argumentation auf Aussagen von Inuit aus der Dokumentation *Qapirangajuq: Inuit Knowledge and Climate Change* (2010) von Zacharias Kunuk und Ian Mauro. Darin legen die interviewten Personen dar, dass die Eisbären immer häufiger in die menschlichen Siedlungen eindringen. Ihnen zufolge ist dies allerdings keine Folge des Klimawandels, sondern das Resultat des unbedachten Einsatzes von Helikoptern zur Besondung der Eisbären durch Wissenschaftler*innen. Dies schädige den Hörsinn der Tiere und verschaffe ihnen Nachteile bei der Jagd. Daher würden es die Eisbären vorziehen, Nahrung in der Nähe des Menschen zu suchen. Vgl. ebd., S. 241 ff.

128 Vgl. ebd., S. 13.

Gruppen oder Nationen eingebunden wird.¹²⁹ Die kulturelle Bedeutsamkeit von ausgestorbenen Tieren besteht Heise folglich darin, dass sie zur „Metapher für kulturgeschichtliche Veränderungen im menschlichen Selbstverständnis“¹³⁰ werden. Um sich insbesondere der damit einhergehenden Auslassungen und Einsetzungen bewusst zu werden, sind selbstreflexive Praktiken vonnöten, die auch das Metaphern- und Repräsentationswissen über Tiere mitbetrachten. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Esther Köhring führt in ihrem Buch *Tiere auf Bühnen des Wissen* hierfür den Begriff des Bestiarisierens ein. Köhring versteht diesen als eine methodische Haltung, das unweigerlich durch Sortierungen und Benennungen entstandene Tierwissen als von weiteren Tiergenres und -praktiken durchdrungen zu betrachten.¹³¹ Wie Köhring aufzeigt, charakterisiert das Bestiarium kulturgeschichtlich diese ästhetisch-epistemologische Verkreuzung ausdrücklich. In Anlehnung an Derrida formuliert sie, dass das Bestiarium stets unter der Fragestellung seines ‚unklaren Einsatzes‘ analysiert werden sollte.¹³² Die Verwobenheit von Tier und Mensch ist Teil des Formbewusstseins des methodischen Bestiarisierens. Damit kann der Versuch, das Wissen über ausgestorbene Tiere zu erhalten, nicht in eine Post-Anthropozentrik* münden, denn „[a]lles, was den Menschen gegen das Thier abhebt, hängt von dieser Fähigkeit ab, die anschaulichen Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen, also ein Bild in einen Begriff aufzulösen.“¹³³ Zu Bestiarisieren hieße, sich der kontingenten Setzungen (von Sprache und Wörtern), wie der Limitierung des Tierwissens und seiner Bedingtheit durch Praktiken der Medialisierung bewusst zu sein, ohne dabei die Möglichkeit zu negieren, „Tiere als Figurationen in einer Wissensgeschichte zu begreifen, die von Tieren mitproduziert wird.“¹³⁴ Das Bestiarisieren des kulturellen Nachlebens ausgestorbener Tiere eröffnet somit eine Vielzahl von Möglichkeiten, die Geschichten vom Zeitalter des 6. Massenaussterbens zu erzählen.

129 Vgl. Heise 2010, S. 76.

130 Ebd., S. 76.

131 Vgl. Köhring, Esther (2023): *Tiere auf Bühnen des Wissens. Theatralisieren, Experimentalisieren, Bestiarisieren von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart.* Cultural Animal Studies, Bd. 19. Berlin: Springer Nature, S. 43 ff.

132 Vgl. ebd., S. 34 ff. Derrida umschreibt den unklaren Einsatz des Bestiariums als den „Traum einer absoluten Gastfreundschaft oder einer unendlichen Aneignung.“ Derrida 2010, S. 65.

133 Nietzsche 1988, S. 881.

134 Köhring 2023, S. 36.

2. Ästhetiken des Verschwindens

Eine besondere Auswahl der gesehenen Dinge, ein Registrieren unbedeutender Tatsachen, wodurch sich die *wirklichen* Gegenstände nach und nach verwandeln: sie werden zum Hintergrund, auf dem sich plötzlich ein anderer Sinn abzeichnen kann. Ein Hintergrund, der schon eine Art Überblendung ist [...].¹³⁵

Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*

In dem vorhergehenden Kapitel wurde die Absenz des Tieres als ein Modus der anthropozentrischen Weltsicht beschrieben, der trotz einer grundlegenden epistemischen Unverfügbarkeit der Tiere in der Lage ist, Zugänge zum Tier zu schaffen. Im Folgenden soll dargelegt werden, inwieweit das Verschwinden als Analysekategorie zu verstehen ist und damit ein stärkerer Fokus auf die Prozessualität ästhetisch-epistemologischer Herangehensweisen in der Kunst gelegt werden, sich dem Aussterben von Tieren zu widmen. Allerdings kann Verschwinden allgemeiner gefasst werden als der bisher behandelte Aspekt der tierlichen Absenz. So kann es auch eine Verbindung zu den kulturellen Auffassungen von Zeitlichkeit und unserer Verortung als Spezies in der Welt herstellen, die bei einer Betrachtung des 6. Massenaussterbens zum Tragen kommen. Den Ausdruck der Ästhetiken des Verschwindens entlehne ich einem Aufsatz des französischen Philosophen und Soziologen Paul Virilio aus dem Jahr 1980. Virilio selbst greift darin die *Ästhetik des Verschwindens* als Effekt der zunehmend von Geschwindigkeit und Beschleunigung geprägten modernen Lebensweise auf. Ihn interessieren dabei die Auswirkungen auf die menschliche Wahrnehmung sowie der Einfluss von technologischen Entwicklungen. Eine ähnliche Stoßrichtung verfolgt Baudrillard in seinem Essay *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, der seinerseits davon ausgeht, dass eine Interpretation von Dingen möglichst unter Berücksichtigung ihres Verschwindens zu erfolgen hat.¹³⁶ Doch was meint, die Dinge ausgehend von ihrem Verschwinden her zu interpretieren? An diesem Punkt sei an das von Baudrillard gewählte Sinnbild der lächelnden Cheshire-Katze erinnert. Es bleiben im Prozess des Verschwindens stets Spuren zurück. Dies deckt sich bezeichnenderweise mit Virilios Zitat, dass die wirklichen Dinge im Prozess der Ästhetisierung zum Hintergrund werden, folglich nicht gänzlich

135 Virilio, Paul (1980): *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: merve, S. 42.

136 Vgl. Baudrillard 2008, S. 21.

verschwinden, sondern transformiert werden. Das Verschwinden als Analyseraster anzuwenden bedeutet demnach, die Ästhetisierung als Vorgang zu begreifen, der auf der Gleichzeitigkeit von Auflösung und ihrer Gegenbewegung beruht.¹³⁷ Die Ästhetik des Verschwindens beschreibt somit ein dialektisches Verhältnis, welches an Marcuses Konzeption einer radikalen Sensibilität anknüpft.¹³⁸ Die Dialektik besteht einerseits zwischen dem Betrachtenden und dem Gegenstand der Betrachtung, welcher sich sogleich zu entziehen scheint. Andererseits bezieht der Vorgang der Ästhetisierung das sinnliche Erkenntnisvermögen des menschlichen Betrachters als Basis der Konstitution von Wirklichkeit sowie ihrer Transformation mit ein.¹³⁹ Bei der folgenden Betrachtung der einzelnen künstlerischen Werke geht es somit nicht ausschließlich darum, wie diese dem im Verschwinden-Begriffenen Ausdruck und Form verleihen. Grundlegend besteht eine Anwendbarkeit der Ästhetik des Verschwindens als Analyseraster eher in einer Rezeptionshaltung unter umgekehrten Vorzeichen. Diese geht davon aus, dass das Tier als ausgestorben gedacht werden muss, um es überhaupt kulturell fassen zu können.¹⁴⁰

137 Vgl. Menke, Christoph (2010): Ästhetisierung. Zur Einleitung. In: Brombach, Ilka / Setton, Dirk / Temesvári, Cornelia (Hg.): Ästhetisierung. Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis. Zürich/Berlin: diaphanes, S. 17–22. Dazu: „Das Ästhetische gibt es nur als oder im Prozess der Auflösung dessen, was ihm begrenzend gegenüber tritt.“ Ebd., S. 18.

138 Mensch und Natur sind Marcuse zufolge von vornherein in der ästhetischen Dimension miteinander verbunden. Als Ästhetik ist, in Bezug auf Marcuse, eine Dimension der sinnlichen Wahrnehmung zu verstehen, die sich bereits vor den kulturellen und sozialen Prägungen und Konditionierungen auf das Beziehungsverhältnis von Mensch und seiner belebten Umwelt auswirkt, da es dem Naturwesen Mensch entspringt zu ästhetisieren. Vgl. Marcuse 2004, S. 72 ff.

139 Ebd., S. 74.

140 Vgl. Köhring 2023, S. 598 f.

2.1 Roland Stratmann – Ich bin dann mal weg

2.1.1 Werkbeschreibung

Die noch unabgeschlossene Serie *Ich bin dann mal weg* (Abb. 1-4) besteht bislang aus 21 Tuschezeichnungen mit naturalistischen Tiermotiven, die auf den beschriebenen Seiten einst versendeter Postkarten aufgebracht wurden. Zudem ist jede Postkartenzeichnung mit einem Schriftzug versehen, der in großen farbigen Lettern die Wörter ‚Besucher‘, ‚besuchen‘ oder ‚Besuch‘ in der Landessprache jenes Landes, aus dem die Postkarte versendet wurde, bildet. Die Schriftzüge sind im Vordergrund über das jeweilige Motiv meist formatfüllend, wenn nicht sogar darüber hinausgehend, platziert. Zwischen dieser Bildebene und der Postkarte, die als Bildträger fungiert, befindet sich jeweils im Mittelgrund ein in schwarzer Tusche gehaltenes Tierporträt. Auf jeder Postkarte lässt sich eine mit Bleistift aufgetragene Signatur finden. Diese besteht aus dem Namen des abgebildeten Tieres oder seiner Familie. Teils wurde der menschliche Adressat durchgestrichen und an seiner Stelle der Name des Tieres vermerkt. Oft erfolgt dies in der Anrede oder in der Adresszeile. Auf einigen Bildern wird der betreffende Tiernamen in der Grußformel eingefügt und bisweilen findet er sich an einer beliebigen freien Stelle auf der Karte. Im Folgenden sollen einzelne Arbeiten der Serie herausgegriffen werden, anhand derer bestimmte Aspekte der Bildgestaltung aufgezeigt werden, um im Anschluss als Grundlage für die zusammenfassende Analyse des Werks zu dienen.

POSESTENIE, Ara Tricolor

Das erste Beispiel zeigt einen Kuba-Ara (*Ara tricolor*), auf einer Postkarte aus Bulgarien. Der taxonomische Name¹⁴¹ des Vogels findet sich in der Adresszeile, während das abgebildete Exemplar rücklings liegend die gesamte Bildfläche der Postkarte im länglichen Sonderformat einnimmt (s. Abb. 1). Über und unter der Vogeldarstellung stehen in roter Tusche lateinische Buchstaben. Sie bilden zusammen das Wort ‚POSESHTENIE‘, was auf Bulgarisch ‚besuchen‘ heißt. Die Lettern sind leicht angeschnitten. Der untere und kürzere Teil des Schriftzugs ist

¹⁴¹ Wie in Kap. 1.1 erwähnt, werden Artnamen nach der binominalen Nomenklatur gebildet. Das Art-Epitheton, in diesem Fall ‚*tricolor*‘, wird nach den Nomenklaturregeln immer klein geschrieben. So verfährt Stratmann in diesem wie auf anderen Bildern nicht. Darauf wird in der Analyse näher eingegangen.

zudem horizontal zentriert, sodass sich eine auf den Mittelpunkt ausgerichtete Bildgestaltung ergibt, die das längliche Format des Bildträgers verstärkt. Die untypische Haltung des Tieres und sein deutlich aufgerissenes Auge legen nahe, dass es sich bei der Vorlage um ein totes Tier handelt. Einen weiteren Verweis darauf bildet ein Etikett, das an den leicht geöffneten und steif vom Vogel abstehenden Füßen befestigt ist. Dieses befindet sich in der ungefähren Mitte des Bildes und lässt als letztes Indiz erkennen, dass es sich bei dem abgebildeten Vogel um einen Balg* handelt, der zu zoologischen Zwecken präpariert und aufbewahrt wurde. Der *Ara tricolor* ist das einzige der Tiermotive aus der Reihe, welches in der Darstellungsweise einen eindeutigen Verweis auf die nicht mehr lebendige Vorlage zulässt. Das besondere Format der Postkarte und die Linien des Vordrucks sowie die händisch gezogene Linie am linken Rand geben dem abgebildeten Tier eine Rahmung. Es entsteht der Eindruck einer Aufbahrung des toten Tieres, als zeuge die Darstellung von einer Situation, in der wir dem toten Exemplar des Kuba-Ara im Moment der Betrachtung der Karte den letzten Respekt zollen.



Abb. 1: Roland Stratmann, *Ara Tricolor*, 9,3 x 20,8 cm.

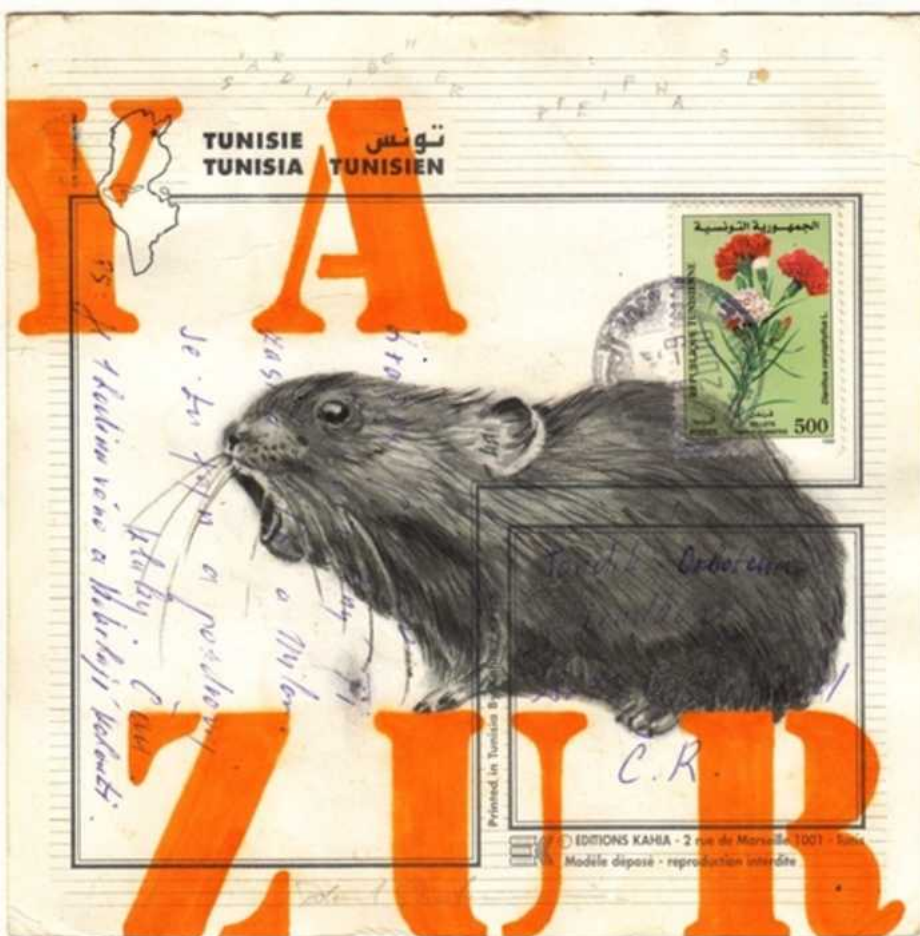


Abb. 2: Roland Stratmann, *Sardischer Pfeifhase*, 15 x 14,8 cm.

YAZUR, Sardischer Pfeifhase

Im zweiten Beispiel (Abb. 2) handelt es sich um eine Postkarte quadratischen Formats aus Tunesien mit der Tuschezeichnung eines Sardischen Pfeifhasen, *Prolagus sardus*. Das Motiv ist im Vergleich zu dem des Kuba-Ara geradezu entgegengesetzt. Denn das abgebildete Exemplar ist im Moment seines namensgebenden Ausrufs festgehalten, ersichtlich an dem weit geöffneten Mund, und damit als eine Darstellung eines lebendigen Tieres erkennbar. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass es sich bei dem Sardinischen Pfeifhasen um eine bereits in den letzten 2000 Jahren ausgestorbene Tierart handelt.¹⁴² Daher ist es unmöglich, dass dem Künstler ein lebendes Exemplar in seinem typischen Verhalten als

¹⁴² Smith, Andrew T. / Lanier, Hayley C. (2019): *Prolagus sardus*. The IUCN Red List, URL: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2019-2.RLTS.T18338A1737167.en> [zugegriffen: 18.03.24].

Modell hätte dienen können. Wahrscheinlicher ist, dass sich Stratmann von bereits existierenden Illustrationen des Tieres inspirieren ließ. Ferner, dass sich diese Illustrator*innen in ihrer Motivwahl wiederum rezente Arten der Familie der Pfeifhasen und deren gut erforschtes Verhalten für ihre gestalterische Umsetzung zum Vorbild nahmen. Das seitlich dargestellte Tier befindet sich vertikal zentriert auf der Karte, wobei sein Körper vor allem die rechte Bildhälfte einnimmt. Der beinahe ebenso große Kopf mit dem zum Ruf aufgesperrten Mund und den darüber zu beiden Seiten verlaufenden langen Tasthaaren ist leicht gereckt und weist in die linke Bildhälfte. Wie beim Kuba-Ara, so befinden sich auch hier sowohl darüber als auch darunter mit einem Zeilenumbruch getrennt Lettern in lateinischer Schrift. In diesem Fall sind sie orange und bilden das tunesisch-arabische Wort ‚YAZUR‘, was so viel wie ‚besuchen‘ bedeutet. Um die mit einem Doppelstrich eingerahmten Schreib- und Adressflächen im Zentrum der Postkarte führen horizontale Linien. Diese nahm Stratmann zum Anlass, im oberen Bereich den umgangssprachlichen Namen des Tieres wie eine Art Notation einzutragen. Die in fünf Bögen auf den fingierten Notenzeilen eingezeichneten Buchstaben stellen somit auch einen Tonlauf dar, wodurch der akustische Bezug im Namen des Tieres in doppelter Hinsicht durch die Umsetzung der Namenssignatur aufgegriffen wird.

VISIT, Polyura

Das dritte Beispiel (Abb. 3) ist eine auf Deutsch verfasste Postkarte im Standardformat, die aus England stammt und auf der die adulte Form eines Schmetterlings dargestellt ist. Der abgebildete Falter hat helle Flügel, die besonders im unteren Bereich der Hinterflügel gezipfelt sind. Über die Außenränder der Flügel verläuft ein breiter schwarzer Rand, der mit einer Reihe weißer Flecken versehen ist, wobei im Bereich der Vorderflügelspitzen, dem Apex, der schwarze Rand breiter ausläuft und somit auch eine weitere Reihe weißer Tupfen aufweist. Die Zipfel der Hinterflügel sind zudem von einer Reihe hellerer Felder gesäumt, die zu den Hinterflügelspitzen zulaufen und dort am stärksten ausgeprägt sind. Über die Hinterflügel verläuft in grünen Lettern ‚VISIT‘, das englische Wort für ‚besuchen‘. Auch dieser Schriftzug ist zur linken wie rechten Seite angeschnitten. Der Falter wurde von Stratmann so auf der Postkarte positioniert, dass er im Umfang

beinahe die gesamte Bildfläche einnimmt, aber rechtsseitig Platz lässt, um noch eine Namenssignatur auf die Adresszeile schreiben zu können. Diese lautet *Polyura*. Da es sich dabei zwar um einen Gattungsnamen handelt, dem allerdings über 180 Schmetterlingsarten angehören,¹⁴³ bleibt Raum für Vermutungen offen, um welche Art es sich handelt. Tatsächlich lässt sich der abgebildete Schmetterling, aufgrund der charakteristischen Merkmale, die die Darstellung wiedergibt, der Art *Polyura sempronius* zuordnen.¹⁴⁴ Diese Art wurde erst in den letzten Jahrzehnten durch eine DNA-Sequenzierung als eigenständige Art anerkannt. Daher lässt sich über ihren Gefährdungsstatus keine Auskunft geben. Diese Unklarheit, die hier zum Tragen kommt, eröffnet einen Rückbezug zur offenen Signierung von lediglich dem Gattungsnamen.

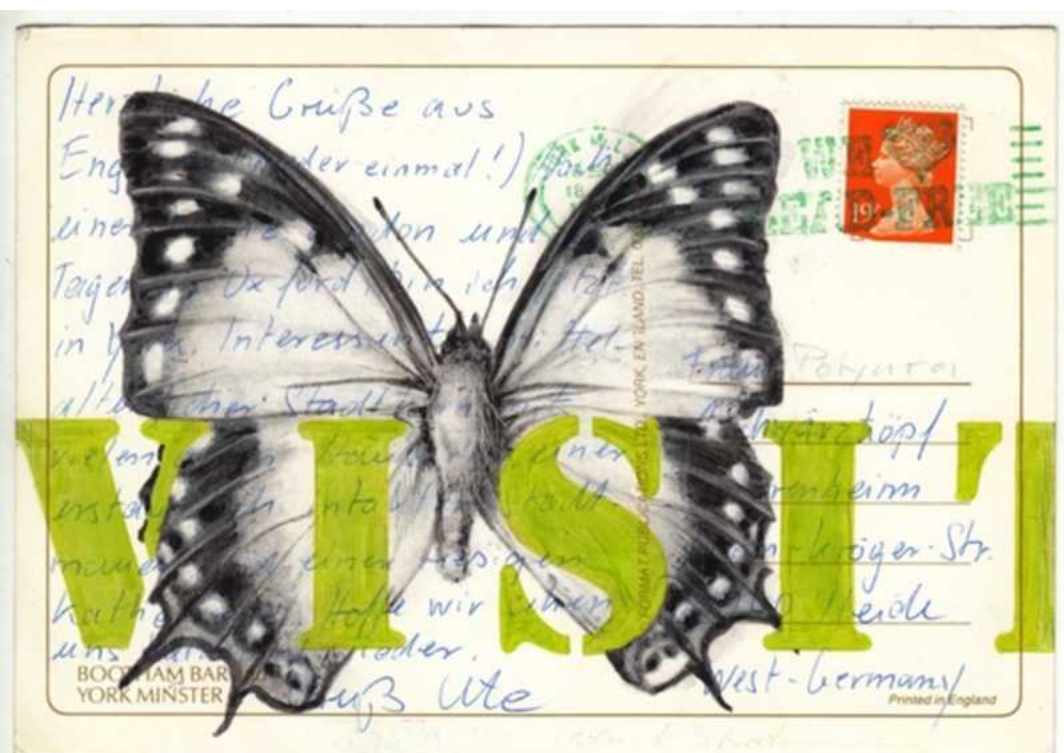


Abb. 3: Roland Stratmann, *Polyura*, 12 x 17 cm.

143 Vgl. Myers, Phil / Espinosa, Roger / Parr, Cyndy S. / u. a. (2024): The Animal Diversity Web, URL: <https://animaldiversity.org/accounts/Polyura/classification/#Polyura> [zugegriffen: 17.07.24].

144 Mein Dank gilt Théo Léger, dem Leiter der Lepidoptera-Sammlung des Naturkundemuseums Berlin, der mir bestätigte, dass es sich um die genannte Art handelt.

MANUHIRI, Manatus Australis

Bei dem letzten Beispiel (Abb. 4) handelt es sich ebenfalls um eine auf Deutsch verfasste Postkarte. Diese wurde aus Neuseeland versendet und mit blauem Kugelschreiber kaum Freistellen lassend beschrieben. Auf dieser Postkarte ist mittig eine Seekuh abgebildet. Darüber wie darunter befinden sich große grüne Lettern, die das Wort ‚MANUHIRI‘ bilden, was so viel wie ‚Gast‘ oder ‚Besucher‘ auf Maori heißt, der Sprache Neuseelands indigener Bevölkerung. Die Lettern im oberen Teil überlappen die Seekuhdarstellung, während sie im unteren Teil deutlich hinter derselben erscheinen. Dadurch ergibt sich ein räumlicher Effekt, der nur auf dieser Arbeit zur Anwendung kommt und die Seekuh dergestalt in die Bildebene einbettet, dass es wirkt, als gleite sie freischwebend durch das bläuliche Buchstabenmeer. Dieser Wirkeffekt verstärkt sich auch dadurch, dass die Handschrift im Hintergrund eng und seitlich geneigt verläuft. Das Tiermotiv ist somit in eine wortwörtliche Textur eingefasst. Nur im rechten unteren Bereich sowie am oberen Rand sind kleine Stellen frei. Kaum fällt auf, dass in einem dieser Bereiche mit Bleistift eine Signatur von Stratmann eingebracht wurde. Rechts neben der Anrede steht auf zwei Zeilen verteilt *Manatus Australis*. Bei dieser Signatur handelt es sich um eine Neuschöpfung durch Stratmann selbst. Dies ist zunächst daran zu erkennen, dass es in der zoologischen Taxonomie keine Seekuh mit diesem wissenschaftlichen Namen gibt. Weiterhin scheint der Art-Epitheton *Australis* viel eher in Anlehnung an das Land, aus dem die Postkarte stammt, gebildet worden zu sein, denn in diesem geografischen Teil der Welt waren Seekühe nie verbreitet. Ferner stellt der Gattungsname *Manatus* eine taxonomische Inkorrektheit dar, da es sich bei dem abgebildeten Seekuhexemplar um eine Gabelschwanzseekuh handelt¹⁴⁵ und nicht um eine Rundschwanzseekuh, welche auch als Manatis bezeichnet wird. Unter den noch lebenden Rundschwanzseekuharten gibt es lediglich die Karibik-Manati, welche den wissenschaftlichen Namen *Trichechus manatus* trägt. Hier ist *Manatus* allerdings das Art-Epitheton. Stratmann verwendete folglich den Art-Epitheton des Karibik-

145 Bei dem dargestellten Seekuhexemplar handelt es sich um die bereits ausgestorbene Stellersche Seekuh, *Hydrodamalis gigas*. Diese endemische Art*, die an das Leben in kalten Meeresgebieten angepasst war, kam zu Zeiten ihrer Entdeckung durch den modernen Menschen nur noch nahe zwei Inseln im Beringmeer vor. Vgl. Fräbldorf, Doreen (2018): Stellers Seekuh, URL: <https://www.artensterben.de/stellers-seekuh/> [zugegriffen: 17.07.24].

Manati als Gattungsnamen und ergänzte diesen mit dem geografisch inspirierten Anhängsel *Australis*. Womöglich wählte Stratmann *Manatus* aufgrund des ähnlichen Klangs mit dem Wort ‚Manuhiri‘. Die Fehlbenennung ist insofern eine Reminiszenz an den Akt der Benennung von Arten, als dass diese häufig in einem geografischen Bezug zu der Region, in der sie entdeckt wurden, stehen. So lautet beispielsweise der englische Name des Karibik-Manatis *West Indian manatee*. Im Namen dieser Rundschwanzseekuh ist dementsprechend bereits eine Inkorrektheit eingeschrieben, die auch darauf verweist, dass, wie allgemein bekannt, die lateinamerikanische Künste bei ihrer ‚Entdeckung‘ fälschlicherweise für die indische Küste gehalten wurde.



Abb. 4: Roland Stratmann, *Manatus Australis*, 9,3 x 20,8 cm.

2.1.2 Analyse

Die Strategie Postkarten als Bildträger zu nutzen, hat sich Roland Stratmann, der über eine große Sammlung verfügt, aus der er für seine Arbeiten schöpft, in vielen seiner bisherigen Werkgruppen bereits zunutze gemacht. Die Verwendung von Schrift kommt in anderen Serien wie *TaxiDerma* (2016) oder *Früher war alles besser* (2017) ebenso zum Einsatz. Ferner spielen Tierdarstellungen im gesamten Sujet Stratmanns eine immanente Rolle. Im Folgenden soll sich zunächst den Postkarten als Ausgangsmaterial zugewandt werden. Sie fungieren nämlich nicht nur als Bildträger, sondern bringen durch ihre Textualität und ihren Status als zeitgeschichtliche Objekte einen eigenen Sinngehalt in die Gestaltung ein. Postkarten sind serielle Produkte und ihre Gestaltung wie ihre Handhabung basieren auf kulturellen Konventionen. Ihnen kommt damit eine einheitliche Lesbarkeit zu, die es auch ohne die jeweilige Bildseite zu sehen ermöglicht, die Postkarten als solche zu erkennen. Nichtsdestotrotz verfügen die Postkarten über eine weitere Bildseite. Wenngleich diese nicht direkt in das Kunstwerk einfließt, bleibt in der Betrachtung die Frage präsent, worum es sich bei dem Bilddruck auf der verdeckten Seite handelt. Die handschriftlichen Texte auf vielen der vom Künstler gewählten Postkarten, die gedruckten Abbildungshinweise¹⁴⁶ sowie die Briefmarken, geben Aufschluss darüber, dass es sich um Ansichtskarten von touristisch attraktiven Destinationen handelt. Die Gepflogenheit, sich Karten von Urlaubsorten oder Ausflugszielen zu schicken, ist – auch wenn inzwischen aus der Mode gekommen, – eng mit dem Aufkommen des globalen Tourismus verbunden. Im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs der 1950er und 1960er Jahre in den westlichen Industrienationen bestand nunmehr auch für breitere Teile der Gesellschaft die Möglichkeit, weit entfernte Orte zu bereisen. Postkarten sind Produkte der globalisierten Massengesellschaft und damit nicht nur Ausdruck des Bedürfnisses, sich die Welt zu erschließen, sondern auch etwas von dem touristischen Erlebnis, Anderen übermitteln zu können. Günther Anders formuliert im Bezug auf serielle Produkte, die als Medium fungieren, dass diese uns *die Welt ins Haus liefern* und sie dabei zugleich verbiedern.¹⁴⁷ In diesem Sinne stellen

146 Hier eine Auswahl an benannten Orten, die die Motive der nicht sichtbaren Bildseite kennzeichnen: Warbrick Terrace, Ostseebad Kühlungsborn, Buenos Aires, Bretagne, Roquetas de Mar, etc.

147 Vgl. Anders 1961, S. 111 ff.

Postkarten dokumentarische Zeugnisse eines habituell geprägten Vorgangs der rein konsumistischen Verfügbarmachung von Welt dar und werden so zum Träger von ebenso habituell geprägten Botschaften, die ihrerseits floskelhafte Züge annehmen: ‚Die Landschaft hier ist traumhaft!‘, ‚Bis jetzt ist hier alles wunderbar, auch das Wetter.‘ oder ‚Es ist wirklich schön hier und abwechslungsreich...‘.¹⁴⁸ Damit haften den Postkarten in Stratmanns Serie sowohl eine gewisse Ersetzbarkeit und Beliebigkeit als auch eine spezifische zeitliche Dimension des Vergangenen und bereits Erlebten an. Sie verfügen damit über eine ontologische Zweideutigkeit, denn sie sind „zugleich gegenwärtig *und* abwesend, zugleich wirklich *und* scheinbar, zugleich da *und* nicht da“¹⁴⁹. Ihnen ist damit zu eigen, „das Wirkliche abzudecken, und zwar mit Hilfe des angeblich Wirklichen selbst; also die Welt unter ihrem Bilde zum Verschwinden zu bringen.“¹⁵⁰

Auch was die Tiermotive der Serie anlangt, ist der Arbeit eine Zeitlichkeit eingeschrieben. Der übergreifende Bezugsrahmen besteht im Gegensatz zum Warencharakter der seriellen Bildträger allerdings in ihrer Seltenheit. Wie bereits der Titel humorvoll andeutet, handelt es sich bei den abgebildeten Tieren um bereits ausgestorbene, vom Aussterben bedrohte Arten oder um Arten mit unklarem Gefährdungsstatus. Alle der dargestellten Tiere gehören zwar allgemein bekannteren Taxa* und Tierfamilien an, doch um welche Arten es sich bei den einzelnen Arbeiten wirklich handelt, kann nur durch genauere Inspektion der handschriftlichen Ergänzung Stratmanns ermittelt werden. Aber auch dann bleibt in einigen Fällen, wie die exemplarischen Beschreibungen des *Polyura sempronius* und der fabulösen Art *Manatus Australis* zeigen sollten und im Weiteren analysiert werden soll, ein Interpretationsspielraum. Generell ist festzustellen, dass die zahlenmäßige Verteilung der vertretenen Gruppen, allen voran ersichtlich an der stark vertretenen Gruppe der Vögel, dem gesellschaftlichen Repräsentationsschema ausgestorbener Arten entspricht (s. Kap. 1.3).¹⁵¹ Dennoch

148 Auszüge von Postkarten aus der Serie *Ich bin dann mal weg*.

149 Anders 1961, S. 131.

150 Ebd., S. 153 f.

151 Die Gruppe der Vögel ist mit neun Tuschezeichnungen, darunter zwei Darstellungen der selben Art, dem Karolinasittich (*Conuropsis carolinensis*), am häufigsten vertreten. Die anderen Arten sind: der Brillenkomoran (*Urile perspicillatus*), der Gouldsmaragdkolibri (*Riccordia elegans*), der Haastadler (*Harpagornis moorei*), der Kaiserspecht (*Campephilus imperialis*), der Mauritius-Pa-

präsentiert Stratmann, abgesehen von dem ikonischen Dodo oder der Stellerschen Seekuh, in den anderen Darstellungen weniger prominente Arten. Dadurch lässt sich diese Auswahl als Sammlung von Raritäten charakterisieren, was den Status der einzelnen Werke als Unikate unterstreicht und den Kontrast zur Serialität der Bildträger noch verstärkt.

Bezüglich der Herkunft der Bildmotive ist anzunehmen, dass sich Stratmann in der Motivwahl an bereits existierenden Tierillustrationen orientiert. In anderen Fällen ist es aber auch wahrscheinlich, dass er sich Fotografien von Taxidermien und Bälgen zur Vorlage nahm, wie die Abbildung des Kuba-Ara nahelegt. In einzelnen Fällen wiederum könnten auch Fotografien von lebenden Exemplaren der entsprechenden Tierart als Motiv gedient haben. Bei den Tierdarstellungen handelt es sich dementsprechend um Bilder von Bildern, Fotografien und Illustrationen, die selbst dem dokumentarischen Residuum des tierlichen Nachlebens entstammen. Mit der Wahl der Vorlage für die Tierporträts stellt sich die Frage der Überlieferung, nicht nur bezogen darauf, wie es zur Auswahl der Bildmotive kam, sondern auch, was die Bilder der porträtierten Tiere über das Aussterben der abgebildeten Spezies vermitteln und wie dies wiederum durch den Prozess der Bildwerdung beeinflusst wird. Insgesamt stellt die Serie in der Darstellung der Tiere einen Bezug zu den frühen naturgeschichtlichen Illustrationen des 18. und 19. Jhs. her. Zu dieser Zeit konzentrierten sich Illustrator*innen auf die morphologische Darstellung von Tieren, stellten diese mehrheitlich in seitlicher Ansicht, isoliert und ohne weitere Hinzufügungen dar. Die dargestellten Tiere auf den Lithographien der damaligen Zeit bildeten keine Tiersubjekte ab,

pagei (*Lophopsittacus mauritanus*), der Dodo (*Raphus cucullatus*) und der beschriebene Kuba-Ara (*Ara tricolor*). Gefolgt wird diese Wirbeltiergruppe von fünf Säugetierdarstellungen. Neben den zwei näher beschriebenen Tierarten, dem Sardischen Pfeifhasen und der Stellerschen Seekuh, gehören hierzu der Kleine Palau-Flughund (*Pteropus pilosus*), der Stützbeutel (*Chaeropus ecaudatus*) und die Kleinfleck-Ginsterkatze (*Genetta genetta*). Mit vier Tierdarstellungen ist die Gruppe der Reptilien vertreten: Sattelfrösche (*Cylindraspis vosmaeri*), Viesca Klappschildkröte (*Kinosternon vogti*), Kapverdischer Riesenkink (*Chioninia coctei*) und eine nicht näher zu ermittelnde Art der Schienenechsen (*Teiidae*). Das Schlusslicht bilden drei Abbildungen von Insekten, davon zwei Schmetterlingsarten, *Urania Solanus*, *Polyura sempronius* und der St. Helena Riesenohrwurm (*Labidura herculeana*) sowie die Abbildung eines Fisches, des Blauen Glasaugenbarschs (*Sander vitreus glaucus*). Wie bereits erwähnt, ist die Serie von Stratmann noch nicht abgeschlossen, weswegen davon auszugehen ist, dass einige der Tiergruppen Zuwachs erhalten. Gerade die bisher mit keiner Darstellung vertretene Gruppe der Amphibien, welche zu den am stärksten vom Massenaussterben betroffenen zählt, wäre hier zu nennen.

sondern stellvertretende Abbilder einer ganzen Art.¹⁵² Diese Form der Darstellung spiegelt das damals prägende typologische Konzept von Arten¹⁵³ wider. Auch auf Stratmanns Tiermotive treffen diese Beschreibungen zu. Beispielhaft hierfür ist die Darstellung des Sardischen Pfeifhasen, die Rückschlüsse auf das Verhalten der Art liefert. Diese Überlagerungen des Bildes mit den Vorstellungen vom Tier werden dadurch möglich, dass die dargestellten Tiere mit ihrem Gesicht, allen voran ihren Augen, die Rezipient*innen affizieren.¹⁵⁴ Wie Mönning schreibt, fungiert das Tierbild „demnach als repräsentierendes Moment, als Medium. Repräsentiert wird hingegen etwas anderes; das Tier ist nicht selbstreferenziell. Zeichen und Referent sind voneinander zu unterscheiden.“¹⁵⁵ Insofern das Tierbild nicht selbstreferenziell ist, erhält es erst durch Relationen zum Text und vor dem Hintergrund seines jeweiligen Bildträgers, also vermittels fremder Referenzen, weitere Bedeutungsebenen. Mal sind es die Rahmungen und Einfassungen, wie im Falle des Kuba-Ara, die die Leblosigkeit des Tieres verstärken. Ein anderes Mal verhelfen die Textflächen, wie bei der Seekuh, dazu, sich das natürliche Habitat der betreffenden Art besser vorzustellen. Die optische Einheit aus Tierporträt und der handschriftlichen Textur stellt jedoch nur einen Teil der Gesamtkomposition dar. So ergeben sich aus der vielschichtigen Verknüpfung der beschriebenen Postkarte, der Schrift in großen Lettern, der Tierporträts und ihrer Namenssignatur die eigentlichen Ansätze zur Interpretation. Erst mittels dieser weiteren ästhetischen Eingriffe erlangt das Tierbild seine Zeichenhaftigkeit. Die handschriftlich von Stratmann eingefügten Namenssignaturen fungieren dabei als Etiketten, die es ermöglichen, weitere Schlüsse über die abgebildeten Tiere

152 Kennzeichnend für diese Motive ist zudem ihre anthropomorphe Gestaltung. Vgl. Wilke, Hans-Jörg (2018): Die Geschichte der Tierillustration in Deutschland 1850-1950. Rangsdorf: Basiliken-Presse, S. 15 ff.

153 Siehe dazu den Glossareintrag → Arten.

154 Auch bei der Darstellung des Schmetterlings *Polyura sempronius* kommt dieses Vermögen, sich ein Bild des Bildes zu machen und dieses gleichsam damit zu überlagern zum Tragen. Schmetterlinge, welche zwar über Augen verfügen, die uns aber wenig Raum für Affizierungen lassen, bestechen hingegen durch ihre morphologische Bildhaftigkeit. In diesem Zusammenhang gewinnt die ausgeführte Repräsentationsfunktion eine zusätzliche Bedeutung. Denn meist haben wir, wenn von Schmetterlingen die Rede ist, das Bild eines erwachsenen und geschlechtsreifen Insekts vor unserem inneren Auge. Es ist nicht nur im Alltag geläufig, sich Falter und andere Insekten in der Form nach ihrer vollständigen Metamorphose vorzustellen. Auch in der Zoologie stellt diese Adultform, auch *Imago* genannt, das wortwörtliche Idealbild der Art dar.

155 Mönning 2018, S. 65.

zu ziehen.¹⁵⁶ Dieses gestalterische Element birgt Ähnlichkeiten zur taxonomischen Praxis, Arten zu benennen. Mit dem Beschriften erlangen die Tierporträts eine nur im anthropozentrischen Sinne erfassbare Zeichenhaftigkeit und Lesbarkeit, da ihre Namen auf etwas verweisen, was sie selbst nicht sind. Wie Präauer im Hinblick auf die tatsächliche Etikettierung in zoologischen Sammlungen schreibt, ist dieser Vorgang immer auch ein schöpferischer Akt, der mit einem Zugewinn an Information und weiteren Eindrücken einhergeht:

Die Etiketten sagen etwas über den ursprünglichen Fundort aus und über die aktuelle Zugehörigkeit zu einer öffentlichen oder privaten Sammlung [...]. So haben diese kleinen Begleittexte zu den Tieren die Aufgabe der Benennung, der Herstellung von Zugehörigkeit und der Berichterstattung über das, was fehlt und vielleicht verloren gegangen ist. Das ist nicht nur wissenschaftlich, das ist auch poetisch – Tier gewesen, Text geworden.¹⁵⁷

Im Falle von Stratmanns Serie *Ich bin dann mal weg* übernehmen mehrere Elemente die Funktion des Etiketts, da die Postkarten ihre eigenen indexikalischen Textzeichen mitliefern. Die von Stratmann eingefügten Namen sowie die Letter bilden hier die Über- und Unterschriften einer ganzen Ansammlung von Etiketten. Präauer aufgreifend entspricht diese Ansammlung nicht nur der Funktion eines Informationsträgers für die abgebildeten Tiere, sondern auch einem poetologischen Prinzip, welches die Tuschezeichnung um eine ästhetische Dimension erweitert. Diese besteht vor allem in der Betonung von Zeitlichkeit, Erinnerung und dem Changieren zwischen nostalgischer Wehmut und Fernweh, was nicht zuletzt im Titel zum Ausdruck kommt. Zurück bleiben die Abbilder von Orten in Postkartenform, deren Anblick verwehrt wird, die jedoch durch die Textualität ihrer beschriebenen Rückseite präsent gemacht werden sowie die Tierillustrationen bereits ausgestorbener Arten. Beide fungieren als *Nachbild* ihres tatsächlichen Gegenstandes, „um dessen Vergangenheit zurückzurufen, dessen Vergänglichkeit zu widerrufen, also, um es zu retten und dessen Gegenwart festzuhal-

156 „Im wissenschaftlichen Kontext funktioniert die Bestimmung ganz ähnlich, indem man einem Tier den wissenschaftlichen Namen, den man für den korrekten hält, »anheftet«. Üblicherweise tut man das in der Praxis in einem wörtlichen Sinne tatsächlich, indem das Ergebnis der Bestimmung, also der Name, auf ein Etikett geschrieben und an dem bestimmten Tier in geeigneter Form angebracht wird.“ Ohl 2015, S. 61.

157 Präauer 2018, S. 94.

ten.“¹⁵⁸ Doch wie dargelegt, erweisen sich die Namenssignaturen nicht immer deckungsgleich mit den dargestellten Tieren. In einigen Fällen liegt dies an den bewusst offen formulierten Nennungen von lediglich den entsprechenden Gattungsnamen, wie bei dem beschriebenen Bild des Edelfalters *Polyura sempronius*. Hier markiert die Leerstelle eine Unklarheit über den Gefährdungsstatus, was die Frage aufwirft, wie ein Verschwinden festgehalten werden kann. Wenn die Daten nicht erhoben werden, besteht auch keine Möglichkeit der Benennung, wodurch das Wissen von diesen Arten gar nicht erst zur Versprachlichung gelangt und somit kein Teil des kulturellen Gedächtnisses werden kann. Einen weiteren Fall stellt eine andere Postkarte dar, auf der eine Ginsterkatzenart, die Kleinfleck-Ginsterkatze (*Genetta genetta*) dargestellt ist, während daneben von Stratmann der Begriff ‚Zibetkatzen‘ notiert wurde.¹⁵⁹ Hier stellt sich ebenso die Frage, wie es zu der irreführenden Etikettierung kommen konnte. Ungeachtet dessen, ob diese von Stratmann intendiert war oder aus Unachtsamkeit geschah, ergibt sich damit eben jene Indifferenz, die bereits bei der *Polyura sempronius* Abbildung mitschwang. Auf der Ginster-Zibetkatzen-Postkarte verwischt so die Grenze zwischen sprachlicher Fixation und der selbstevidenten Tierdarstellung. So eröffnet sich ein deutungsöffener Raum, der zu Spekulationen einlädt. Die Offenheit der Anordnungen erzeugt somit Bedeutungszusammenhänge, die mit einer stringenten Einhaltung der Nomenklatur nicht zu erreichen wären. Gleichzeitig regt es dazu an, sich zu fragen, was hinter dem Versuch, den Tieren ein Porträt zu widmen, steht, wenn diese Porträts mit den Namen anderer Arten etikettiert werden. Was passiert, wenn das Wissen verloren geht? Was geschieht, wenn die Artnamen ebenso wie die Habitate zu verschwinden drohen? Diesbezüglich sticht die Karte mit der *Manatus Australis* Signatur aus der Reihe der anderen Bilder besonders heraus. Während sich Stratmann bei den anderen Signaturen, abgesehen von den beschriebenen Ausnahmen, an die taxonomische Nomenklatur oder zoologischen Eigennamen hält, bricht er hier gänzlich die Kohärenz der sprachlichen Setzungen auf, die in der Benennung von Arten zum Ausdruck kommt. Stattdessen setzt die Namensgebung der tatsächlich abgebildeten

158 Anders 1961, S. 131 f.

159 Ginster- und Zibetkatzen gehören zur Familie der Schleichkatzen, stellen aber zwei verschiedene Unterfamilien dar. Die *IUCN Red List* verzeichnet in beiden Unterfamilien Arten als gefährdet oder vom Aussterben bedroht.

Stellerschen Seekuh bei der Klangähnlichkeit von ‚Manatus‘ und ‚Manuhiri‘ an und übersteigert die geografische Nicht-Lokalisierbarkeit der Art in ein Dazwischen. Die Art *Manatus Australis* ist damit ein Kosmopolit, gleich einem Touristen, der zwischen Karibik-, Beringmeer- und Neuseelandküste hin und her jettet, ohne wirklich anzukommen. Damit macht diese Artneuschöpfung am deutlichsten, was es heißt, bloß Gast oder auf Besuch zu sein und dass die „Welt, wenn uns alle ihre verschieden weit entfernten Regionen gleich nahe kommen, als Welt damit zum Verschwinden gebracht ist.“¹⁶⁰

2.2 Antonia Baehr – Abecedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors

2.2.1 Werkbeschreibung

Antonia Baehr begann ihr Projekt, indem sie Freund*innen bat, kleine Stücktexte über ausgestorbene Tiere zu verfassen, zu denen sie sich verbunden fühlen. So entstanden vierzehn Texte oder Partituren, die Baehr als Grundlage für Soloperformances nutzte. In einer dreiteiligen Salonreihe, die 2012 im Berliner *ausland*, einem unabhängigen Veranstaltungsort für Musik, Film, Literatur und Performance, stattfand, führte sie die Performances, die sich zunächst streng an die Vorgaben der Autor*innen hielten, vor ihren Freund*innen auf. Nach dieser ersten Phase entwickelte Baehr die Stücke in enger Kollaboration mit den Autor*innen weiter. Schließlich mündeten die Soloperformances in einer Aufführung unter dem Titel *Abecedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors*, die 2013 in Brüssel auf dem *Kunstenfestivaldesarts* uraufgeführt wurde. Für Baehr bildet der Entstehungsprozess des Projektes einen integralen Bestandteil der Performance. Dies kommt unter anderem darin zum Ausdruck, dass die Autor*innen zu Beginn jeder Teilperformance namentlich erwähnt werden und so mit den jeweiligen ausgestorbenen Tieren verbunden werden. Die Performances beleuchten damit nicht nur die ausgestorbenen Tiere, sondern auch die Beziehungen zwischen Baehr und ihren Freund*innen und das Verhältnis der Autor*innen zu dem jeweiligen Tier. *Abecedarium Bestiarium* bedient sich einer enzyklopädischen Struktur, wobei die Anfangsbuchstaben der Tiernamen ohne Anspruch auf Vollständigkeit das ABC bilden. Das Abecedarium Bestiarium

¹⁶⁰ Anders 1961, S. 120.

gibt die Einzelporträts zudem weder in alphabetischer Reihenfolge wieder, noch werden bei Aufführungen alle Teilperformances gezeigt. In dem mir für die Beschreibung zur Verfügung stehenden Mitschnitt der Performance von 2013 im Off-Theater *Hebbel am Ufer* beschränkt sich die Auswahl auf acht der vierzehn Partituren beziehungsweise Stücke.¹⁶¹ Die folgende Beschreibung der Arbeit bedient sich der Methode der Aufführungsanalyse und nimmt von acht Teilperformances drei Arbeiten in den Fokus, die mir für das Gesamtbild der Arbeit repräsentativ erscheinen.



Abb. 5: Zu Beginn begrüßt Antonia Baehr das Publikum.

¹⁶¹ Die Beschreibung und Analyse stützen sich zudem auf die begleitende Publikation mit gleichem Titel als auch einem Gespräch, welches ich mit Antonia Baehr geführt habe. Für eine Auflistung der aufgeführten Soli dieser Arbeit siehe Fußnote 164.

Zu Beginn betritt das Publikum den vollständig mit weißem Tanzboden ausgelegten Raum, dessen Wände mit schwarzem Molton verhangen sind. Die Zuschauer*innen wurden zuvor gebeten, ihre Schuhe auszuziehen. Einige tragen Hocker als variable Sitzgelegenheiten mit sich, da der Raum weder andere Sitzmöglichkeiten bietet noch eine klare Trennung zwischen Zuschauer*innen- und Bühnenraum aufweist. Die Atmosphäre ist gesprächig, während sich das Publikum eigenständig im Raum verteilt. So schreiten die Menschen im Raum umher und treffen dort auf verschiedene Elemente, die verstreut im Raum stehen. Auf einer Leinwand werden paarweise Porträts von Tieren und Personen projiziert. Auf dem Boden sind mit schwarzem Tape Buchstaben aufgeklebt. Außerdem finden sich in der Nähe der Buchstabenmarkierungen verschiedene Stationen oder Exponate. Der neutral beleuchtete Raum sowie die weißen Podeste, auf denen manche dieser Exponate liegen, erwecken so den Eindruck, man befände sich in einem ungewöhnlichen Ausstellungssetting. Dann tritt Antonia Baehr in die Mitte des Raumes und beginnt die Performance mit einleitenden Worten. Sie trägt ein blaues langärmeliges Hemd, eine hellbraune Weste, eine Anzughose und hellbraune Lederschuhe.¹⁶² Ihre kurzen blonden Haare sind nach hinten gekämmt und mit Gel fixiert. Baehr begrüßt das Publikum und erklärt, dass sie zunächst auf Deutsch sprechen wird, es aber auch englische Passagen geben werde. Sie beginnt mit ihrer Einleitung, erläutert den bereits beschriebenen Entstehungsprozess des Projekts sowie das bereits erwähnte Prinzip des Abecedariums: „Die Anfangsbuchstaben der Tiernamen auf Englisch bilden das ABC. So ist ‚B‘ zum Beispiel der Anfangsbuchstabe für ‚Bär‘. Und mein Name ist Baehr. Ich bin ein ausgestorbener Bär. Aber ich werde das ‚B‘ heute Abend nicht spielen.“¹⁶³ Daraufhin erklärt sie, dass sie für den heutigen Abend acht Buchstaben ausgewählt hat, die sie in loser Form und Reihenfolge präsentieren wird. Anschließend lädt sie das Publikum ein, ihr von Station zu Station zu folgen.¹⁶⁴

162 Im weiteren Verlauf der Aufführung nimmt Baehr an einer Station auch die passende Anzugjacke auf. Eine Beschreibung der wechselnden Erscheinung Baehrs über das gesamte Stück hinweg, wäre im Hinblick auf *gender bending* und *dragging* eine Betrachtung wert, übersteigt aber den Rahmen dieser Untersuchung.

163 [Mitschnitt von *Abecedarium Bestiarium*](#), 2013 [zugegriffen: 29.07.24], Min. 02:20–02:45.

164 In dem mir zur Verfügung stehenden Mitschnitt werden die acht Stücke in folgender Reihenfolge aufgeführt: D is for Dodo (*Raphus cucullatus*) based on *A Play about the Dodo Bird* by Dodo Heidenreich; Y is for Yangtze River Dolphin (*Lipotes vexillifer*) based on *You are The Dolphin* by



Abb. 6: Antonia Baehrs Alter Ego Werner Hirsch in C für Culebra Inselamazonen

*Patriarchal Poetry presented by the Red-moustached Fruit Dove and her
Friend the Culebra Island Amazon of Puerto Rico*

Diese Station, die ich als erstes herausgreife, befasst sich mit gleich zwei endemischen Vogelarten, die aufgrund der Spätfolgen des spanischen Kolonialismus ausstarben. Die Station besteht aus einem weißen Podest, auf dem eine Papageienfigur mit rollbarem Untersatz steht. In die Figur ist eine Lautsprecherbox eingebaut, und sie hat eine Leine, mit der sie gezogen werden kann. Die Leine liegt zusammengelegt neben der Figur auf dem Podest, ebenso wie ein Mikrofon, ein

Frédéric Bigot; T is for Tasmanian Tiger (*Thylacinus cynocephalus*) based on *The Last Thylacine* by Steffi Weismann; C is for Culebra Island Amazon of Puerto Rico (*Amazona vittata gracilipes*) based on *Patriarchal Poetry...* by Pauline Boudry; S is for Steller's Sea Cow (*Hydrodamalis gigas*) based on *The Steller's Sea Cow Sonata for Solo Performer and Endangered Media* by Sabine Ercklentz; M is for Martelli's Cat (*Felis lunensis*) based on *Oh, you can't help that. We are all mad here. I'm mad, you're mad. You must be, or you wouldn't have come here!* by Valérie Castan; F is for Forest Tarpan (*Equus sylvestris*) based on *Tracing the Forest Tarpan* by Isabell Spengler; N is for Northern Bupal Hartebeest (*Alcelaphus buselaphus buselaphus*) based on *Rencontre* by Andrea Neuman. Weitere Tier-Letter-Partituren sind: A is for Arnim (*Farfelus malacus*), G is for Guam Flying Fox (*Pteropus todus*), H is for Hawaiian Honeycreeper (*Drepanis funerea*), I is for Isle of Man Purr (*Sus scrofa*), L is for Lesser Bilby (*Macrotis eucura*) and W is for Wondiwai Tree Kangaroo (*Dendrolagus mayri*). Vgl. Baehr, Antonia (2013): *Abecedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors*. Nyon: far° festival des arts vivants Nyon.

Schuhlöffel und ein großer dreiteiliger Federbart. Daneben stehen schwarze Plateauschuhe mit spitzen Nieten. Antonia Baehr bereitet sich auf die Teilperformance in Ruhe vor, während sich das Publikum allmählich um die Station einfindet. Dafür tauscht sie die hellbraunen Schuhe mit den Plateauschuhen, befestigt den Federbart an ihrem Kinn und nimmt das Mikrofon sowie die Leine in die Hände. Mit dem Anlegen des Federbarts verändert sich ihr Auftreten. Die hohen Plateauschuhe verstärken ihre selbstbewusste, dominante Haltung. Das Publikum reagiert hörbar amüsiert, als Baehr in dieser Aufmachung von einer Seite des Podests zur anderen schreitet. Dort angekommen, wechselt sie das Mikrofon in die andere Hand und streift die Lasche der Leine betont über die freigewordene linke Hand. Sie fährt sich mehrmals durch ihren Federbart, rollt währenddessen mit den Augen und spricht in einer tiefen, kratzigen Stimme. Dabei überbetont sie die Vokale und macht gekünstelte Atempausen, die sie nutzt, um wiederholt über ihren Bart zu streichen. Zunächst stellt sie sich vor:

Good evening. My name is Werner Hirsch and i came tonight as the Red-moustached Fruit Dove from the Island of Hivaoa. La colombe de mustache rouge de l'île de Hivaoa. I became extinct due to the late effects of Spanish colonization.¹⁶⁵

Mit einem Mal ertönt aus der Papageienfigur eine gepitchte Stimme: „Such a pretty bird.“¹⁶⁶ gefolgt von Vogelgezwitzscher. Baehr bedankt sich auf Französisch für das Kompliment und streift der Figur dabei durch die schwarze Federkrone. Dann stellt sie die Figur vor:

This is Pauline, my friend Pauline Boudry. She came tonight as the Culebra Island Amazon of Puerto Rico. L'amazon de l'île de Culebra de Puerto Rico. And she also became extinct due to the late effects of Spanish colonization.¹⁶⁷

Nach einem weiteren exaltierten Augenrollen greift Baehr zur Figur und nimmt diese wie einen Schoßhund auf ihren linken Arm. Dann wechselt sie in die Wir-Form und sagt: „We are going to present 'Patriarchal Poetry' by Gertrude

165 Mitschnitt *Abecedarium Bestiarium* 2013, Min. 33:56–34:55.

166 Ebd., Min. 34:56–34:57.

167 Ebd., Min. 35:06–35:42.

Stein.¹⁶⁸ Aus der Figur tönt ein zweites Mal Vogelgezwitscher sowie „Such a pretty bird.“¹⁶⁹ Währenddessen stellt Baehr die Figur auf den Boden und schreitet mit der Leine voran in Richtung Publikum. Im Folgenden zitiert die Papageienfigur einen Abschnitt aus Steins Gedicht während Baehr die Figur an der Leine hinter sich herzieht und dessen Rezitation beständig auf Französisch und Englisch kommentiert. Die Papageienfigur beginnt redundante Wendungen aus Steins Texts zu rezitieren, die sich alle auf einen sehr schönen Vogel beziehen:

Such a pretty bird.
 Not to such a pretty bird. Not to not to not to not to such pretty bird.
 Not to such a pretty bird
 Not to such a pretty bird
 As to as such a pretty bird. As to as to as such a pretty bird.
 To and such a pretty bird.
 And to and such a pretty bird.
 And to as to not to as to and such a pretty bird.
 As to and to not to as to and such a pretty bird and to [...] ¹⁷⁰

Im Anschluss daran kommt Baehr mit der Figur zum Stehen und kommentiert „C'est tellement féministe. J'adore. Such a pretty boy.“¹⁷¹ Daraufhin erwidert der Papagei: „Make mistake.“¹⁷² Dies führt zu sichtbarem Erstaunen bei Baehr. Der Papagei wiederum setzt die Rezitation mit einem weiteren Abschnitt aus Steins Gedicht fort:

Patriarchal she said what is it I know what it is it is I know I know so that I know what it is I know so I know so I know so I know what it is. Very slowly. I know what it is it is on the one side a to be her to be his to be their to be in an and to be I know what it is it is he who was an known not known was he was at first it was the grandfather then it was not that in that the father not of that grandfather and then she to be. [...] ¹⁷³

168 Mitschnitt *Abecedarium Bestiarium* 2013, Min. 35:54–36:11.

169 Ebd., Min. 36:18–36:19.

170 Stein, Gertrude (1998): *Patriarchal Poetry* (1927). In: *Writings 1903–1932*, Vol. 1, New York: Library of America, S. 567–605, hier: S. 585. zit. n.: Baehr 2013, S. 41.

171 Übersetzt: ‚Es ist so feministisch. Das liebe ich. Was für ein guter Junge.‘ Mitschnitt *Abecedarium Bestiarium* 2013, Min. 37:35–37:47.

172 Ebd., Min. 37:49.

173 Stein 1998, S. 570, zit. n. Baehr 2013, S. 41.

Nach wie vor irritiert von der Aufmüpfigkeit des Papageis beginnt Baehr bestimmte Teile des rezierten Textes als Kommentar wiederzugeben. Dabei verwendet sie nun allerdings das weibliche Pronomen im Englischen: „She knows, ah yeah, she really knows, ...“¹⁷⁴ In dem Moment, als der Papagei in seiner Rezitation bei den englischen Begriffen Vater und Großvater anlangt, wechselt Baehr zurück zur Wir-Form: „Ah grandfather... ah father... Ok. We know, we know, we know. Grandfather, father father. Yeah, yeah, yeah. We know, we know, we know“¹⁷⁵ und nimmt die Figur wie zu Beginn wieder auf ihren Arm. Dann setzt Baehr von neuem an. Wieder in der Sprechweise von Werner Hirsch, mit der sie dieses Solo einleitete: „And now let's do 'Patriarchal Poetry' with music.“¹⁷⁶ Elektronische Tanzmusik setzt ein und Baehr tanzt sich mit der Figur durch das Publikum, während sie den zweiten Teil des Gedichts erneut gemeinsam rezitieren. Baehr bewegt sich die Hüften schwingend durch das Publikum, das teilweise aufgestanden ist, um besser sehen zu können. Schließlich erreicht sie wieder den Ausgangspunkt der Station, wo die Musik abrupt stoppt. Sie stellt die Papageienfigur auf das Podest und bedankt sich mit der Stimme von Werner Hirsch beim Publikum, das daraufhin applaudiert. Anschließend legt Baehr das Performance-Material ab, nimmt sich den bisher nicht benutzten Schuhlöffel und zieht damit ihre hellbraunen Lederschuhe wieder an, bevor sie zur nächsten Station auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes geht.

174 Mitschnitt *Abecedarium Bestiarium* 2013, Min. 37:59–38:08.

175 Ebd., Min. 38:25–38:35.

176 Ebd., Min. 38:40–38:51.

Steller discovered the sea cow
in the Bering Strait
near the American coast in 1741.



Abb. 7: S für Stellers Seacow.

The Steller's Sea Cow Sonata for Solo Performer and Endangered Media

Die direkt darauffolgende Station präsentiert ein Live-Hörspiel über die Stellersche Seekuh und besteht aus einem weißen Tisch, hinter dem ein Stuhl mit hellem Bezug platziert ist. Links neben dem Tisch befinden sich zwei Verstärker auf einem Podest. Diese sind mit drei Kassettenrekordern, einem Mikrofon und einer Loopstation auf dem Tisch verbunden. Auf diesem liegt zudem das von Sabine Ercklentz verfasste Hörstückskript.¹⁷⁷ Außerdem steht dort eine kleine Schreibtischlampe. Die Sequenz wird eingeleitet, indem Baehr den Titel, den taxonomischen Namen sowie die Autorin der Hörspielpartitur nennt. Nachdem Baehr daraufhin Platz nimmt, wird der Raum verdunkelt. Nun leuchtet einzig die Schreibtischlampe sowie eine Projektion an der Rückwand des Raumes, auf der im weiteren Verlauf Zitate aus den vorproduzierten Audioaufnahmen eingeblendet werden. Baehr ordnet kurz die Elemente auf dem Tisch, bevor sie zum Mikrofon greift und dieses an den Lautsprecher eines der Rekorder hält. Das Hörspiel beginnt mit einer Audioaufnahme, die Baehr sogleich mithilfe der Loopstation in ei-

¹⁷⁷ Vgl. Ercklentz, Sabine (2013): S is for Seller's Sea Cow: *The Steller's Sea Cow Sonata for Solo Performer and Endangered Media*. In: Baehr 2013, S. 97-103, hier: S. 99 ff.

nen Audioloop überträgt. Bei der ersten Aufnahme handelt es sich lediglich um einen einzelnen Satz, der bereits prägnant umreißt, wie es zu dem Aussterben dieser Seekuhart kam. In der Audioaufnahme einer männlichen Stimme heißt es: „Das Fleisch einer Kuh ernährt dreiunddreißig Männer einen Monat lang.“¹⁷⁸ Es folgen weitere Aufnahmen, die von einer weiblichen Stimme eingesprochen wurden und von Baehr nach dem gleichen Prinzip in den Audioloop übertragen werden. Die erste der beiden Audioaufnahmen stammt von Sabine Ercklentz selbst.¹⁷⁹ Sie beschreibt darin, was sie an der Seekuh fasziniert und dass auch ihre zutrauliche Verhaltensweise dazu beitrug, dass diese Spezies wenige Jahre nach ihrer Entdeckung ausgerottet wurde. Die darauffolgende Aufnahme entstammt einem Lexikon¹⁸⁰ und beinhaltet eine phänotypische Beschreibung sowie die biologischen Daten der besagten Seekuhart. Ebenso die nächste von einem Mann eingesprochene Aufnahme, welche eine phänotypische Erstbeschreibung durch den namensgebenden Entdecker Georg Wilhelm Steller umfasst. Es folgt eine Audioaufnahme, die einen Teil des *Dschungelbuchs* wiedergibt, in dem Mogli eine Begegnung mit einer Seekuh macht. Diese Aufnahme ist allerdings schon kaum zu hören, da sich die übereinandergelagerten vorausgegangenen Tonaufnahmen bereits wie ein Klangteppich ausgebreitet haben. Baehr schreitet unterdessen mit dem Aufnehmen einzelner Tonspuren voran. Wieder folgt ein Ausschnitt aus dem Lexikon und daran anschließend ein weiterer Ausschnitt aus dem *Dschungelbuch*-Hörspiel. Unvermittelt stößt daraufhin Baehr einen hohen Laut aus, der an einen Vogelschrei erinnert. Die daraufhin abgespielten Aufnahmen gehen nahtlos in den rauschenden Klangteppich über. Es treten allmählich Störgeräusche auf, die von den alten analogen Rekorden herrühren.¹⁸¹ Zudem manipuliert Baehr die Loopstation so, dass die Stimmen von vornherein verändert aufgenommen werden und den fortlaufenden Loop variantenreicher machen. Baehr pflegt nun verstärkt ihre Stimme in den Loop ein. Sie stimmt langgezogene Vokale an oder krächzt kurz in das Mikrofon. Durch die immer weiteren Verzerrungen

178 Mitschnitt *Abecedarium Bestiarium* 2013, Min. 43:29–43:34.

179 Vgl. Ercklentz 2013, S. 99.

180 Vgl. ebd., S. 99.

181 Sabine Ercklentz schreibt als Hinweis zu der Partitur für Antinia Baehr: „Please go easy on the tape recorders. They're old and there's always a chance that they'll suddenly die out, right on stage.“ Ebd., S. 98.

entsteht eine Soundscape*, die an einen Zoo erinnert. Ein Zoo, der mit jeder weiteren Hinzufügung durch Baehr immer voller und voller wird. Zuletzt intoniert Baehr über die Tonspur immer mehr mit ihrer eigenen Stimme Vokale, aus denen sich unmerklich Wörter formen, wie „Sirenen, Singen, Summen“.¹⁸² Dann singt Baehr in langen hohen Tönen über die Aufnahme und geht wieder ins Sprechen über, um kurz daraufhin wieder animalische Laute von sich zu geben. Die Wörter platzen nun im Staccato aus ihr heraus. All diese Wörter beginnen mit ‚S‘, wie Satz, Sekunde, Silbe, Sextant, System. Sie schließt diese Wortmalerei in einem Crescendo durch die allmähliche Formung des Wortes „Sinn“¹⁸³ ab, woraufhin sie sofort das Wort „Unsinn“¹⁸⁴ folgen lässt und damit die gesamte Tonaufnahme stoppt. Mit einem Mal ist es still. Damit endet die Teilperformance.



Abb. 8: F für Forest Tarpan.

182 Mitschnitt *Abecedarium Bestiarum* 2013, Min. 54:15–54:38.

183 Ebd., Min. 57:29.

184 Ebd., Min. 57:31–57:32.

Tracing the Forest Tarpan

Diese Station ist ein Live-Film über die eurasische Wildpferdart, die auch unter dem Namen Walddarpan bekannt ist. Diese Station wurde von Isabell Spengler konzipiert, einer Kindheitsfreundin Baehrs. Das Setup der Station umfasst einen kleinen Tisch mit einem Tageslichtprojektor, Dokumentenablagefächer mit auf Folien gedruckten Abbildungen und einem Notenständer, auf dem das Filmskript ausgebreitet liegt. Zu Beginn schaltet Baehr eine Pultleuchte am Notenständer und den Projektor an. Auf ihr Zeichen hin verdunkelt sich der Raum und es setzt eine Off-Stimme ein, die von Isabell Spengler selbst eingesprochen wurde.¹⁸⁵ Während so der Titel der Performance verlautbart wird, öffnet Baehr die Klappe des Umlenkspiegels. Die Projektion lässt zunächst kein Bild erkennen, da die beschienene Auflagefläche des Projektors vorsorglich mit einem Blatt verdeckt wurde. Nun zieht Baehr das Blatt langsam zur Seite und deckt das erste Bild auf: eine morphologisch getreue Zeichnung eines Tarpan im Profil. Diese Folie verbleibt während des gesamten Films über auf der Auflagefläche und bildet damit den Hintergrund, vor dem weitere Folien von Baehr hinzugefügt werden. Baehr folgt dabei einem Prinzip. Sie reagiert mit dem Auflegen der Bilder dem Rhythmus von Spenglers Stimme, die nach einzelnen Sätzen oder Absätzen immer wieder inne hält und Zäsuren setzt. So entfaltet sich eine Bilderabfolge aus Überlagerungen der Grundfolie der Tarpanabbildung mit Folien von Zeichnungen und Skizzen. Die Off-Stimme erzählt von der frühen Kindheit der beiden Freund*innen, Spengler und Baehr, die in einer abgelegenen Gegend im Süden Frankreichs aufwuchsen. Dort begannen sie, Pferde zu zeichnen, inspiriert von lebenden Tieren aus der Nachbarschaft sowie von Illustrationen aus dem deutschen Zoologie-Lehrbuch *Tierkunde* von Dr. Walter Wüst. Besonders fasziniert waren sie von Darstellungen des 1876 ausgestorbenen Walddarpan, der für sie zum mentalen Prototyp dessen wurde, wie ein Pferd auszusehen hat und dementsprechend ihren Zeichnungen zur indirekten Vorlage wurde. Derweilen legt Baehr eine Kritzelei auf, die wenig zu erkennen gibt. Als nächstes folgen eine Zeichnung von einem Kind, das auf einem Pferd reitet; eine weitere kindliche Zeichnung eines Pferdes mit einer viel zu langen Rückenpartie, die auf eine

¹⁸⁵ Vgl. Spengler, Isabell (2013): F is for Forest Tarpan: *Tracing the Forest Tarpan*. In: Baehr 2013, S. 47–53, hier: S. 49.

rechteckige Pappunterlage gemalt wurde, sowie eine naturgetreuere Zeichnung, welche den Ausmaßen der dahinterliegenden Tarpandarstellung entspricht. Währenddessen thematisiert die Off-Stimme, dass die Höhlenmalereien aus der nur wenige Kilometer von ihrem Heimatort befindlichen *Grotte de Pech Merle* den ersten Kontakt mit Abbildungen von Tarpanen darstellten. Spengler führt weiter aus, dass die Pferde von *Pech Merle* allerdings wie Leoparden gefleckt sind, während die Wildpferddarstellungen in einer anderen südfranzösischen Höhle, der *Grotte de Chauvet*, dem Äußeren des Waldtarpanen viel mehr ähneln. Auf der Projektion wurden indessen weitere Kinderzeichnungen von Baehr aufgelegt, die die Ähnlichkeit mit der zugrundeliegenden Tarpanabbildung in Form und Proportionen betonen. Dabei setzt Baehr Folien von Pferdeköpfen direkt auf den Kopf der Tarpanillustration. Andere Folien, die Pferde im Galopp zeigen, zieht Baehr über den Hintergrund der Grundfolie und vollführt so die auf der Zeichnung angedeuteten Bewegungen mit. Auch dieser Vorgang wiederholt sich im weiteren Verlauf mit anderen Zeichnungen. Im Folgenden werden die Versuche der deutschen Heck-Brüder thematisiert, die den Tarpan durch Rückkreuzung mit Island- und Przewalski-Pferden zu züchten versuchten, was zum sogenannten *Heckpferd* führte. Moderne Fotos, die behaupten, Tarpane darzustellen, zeigen dementsprechend Exemplare dieser lediglich Tarpan-ähnlichen Rückkreuzung, so die Off-Stimme. Baehr legt daraufhin Detailstudien von Pferdebeinen entsprechend der beschriebenen Vorgehensweise an die Beine des Tarpanbildes auf sowie ein perspektivisch rückseitig gezeichnetes Bild eines Pferdes, das ebenso an die Formen des Tarpanen angedockt wird. Die darauffolgende Folie zeigt eine mit Wassermalfarben umgesetzte Landschaft, welche den Tarpan, der bislang als Formvorlage diente, nun in eine Umgebung stellt. So erscheint er nun halb verdeckt vom Blattwerk eines Baumes, während sich im Hinter- und Vordergrund Grasland abzeichnet. Merkwürdig steigert sich so die zeichnerische Varianz und Qualität der additiven Bildebene und damit die Einbindung des zugrundeliegenden Tarpanmotivs. Spengler berichtet weiter, dass die *Chauvet-Höhle* aus Gründen des Denkmalschutzes für die Öffentlichkeit geschlossen wurde und nur der Regisseur und Filmemacher Werner Herzog 2010 Zugang erhielt, um die prähistorischen Tierdarstellungen in seinem 3D-Dokumentarfilm *Cave of Forgotten Dreams* zu filmen. Spengler zufolge erwähnt Herzog in seinem Film, dass die

prähistorischen Künstler*innen womöglich an eine animistische Welt der Tiergeister glaubten und in diese Welt eintauchten, um ihre Malereien anzufertigen. Sie und Baehr versuchten, wie die Spengler weiter ausführt, das Authentische der Pferdedarstellungen in ihre Zeichnungen zu überführen. Ähnlich den in Herzogs Film gezeigten frühesten Pferdedarstellungen der Menschheitsgeschichte, unter denen einige mit geöffneten Mäulern dargestellt wurden, sprachen die Pferde, die sie zeichneten zu ihnen. Es schien ihnen, als besäßen ihre Pferdezeichnungen magische Kräfte. Parallel dazu legt Baehr nun auch mehrere Folien übereinander, darunter Miniaturansichten einer fantastischen Pferdewelt, in der sich kleine mit Flügeln bewährte Pferde abzeichnen. Eine der Zeichnungen zeigt ein kleines, geflügeltes Pferd, das zunächst um den Kopf der Tarpanillustration kreist, bevor es von Baehr in der oberen linken Ecke der Projektion platziert wird. Anschließend folgen weitere Zeichnungen: Pferdeporträts; eines mit einer Katze und Holzbeplankung im Vordergrund, ein Pferd im Galopp und ein Einhorn. Diese Zeichnungen wirken kindlich, deuten aber eine fortgeschrittene Beschäftigung mit der Anatomie von Pferden an. Die letzten Pferdezeichnungen scheinen mit dem größten zeitlichen Abstand zu den bisher gezeigten entstanden zu sein. Dabei handelt es sich um Detailstudien und Skizzen, die mit freiem Strich auf mehreren Blättern lose nebeneinander stehend angefertigt worden sind und ähnlich den Miniaturweltzeichnungen von Baehr in mehreren Folien übereinander gelegt werden. Sie bilden den Abschluss der zeichnerischen Auseinandersetzung Baehrs und Spenglers mit dem Pferdemotiv. Nachdem Baehr alle Folien, einschließlich der des Tarpanns von der Projektionsfläche nimmt, legt sie zuletzt ein gezeichnetes Doppelporträt von sich und Spengler auf, während die Off-Stimme mit einem Resümee endet:

Rather than striving for exact realism, our drawings were a doorway into an empathetic world, in which we would identify with horses and their spirits. – Between 1990 and 1992 we started art school. That's when we stopped drawing horses.¹⁸⁶

186 Spengler 2013, S. 51.

2.2.2 Analyse

Der Arbeit an *Abecedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors* ging eine langjährige Beschäftigung der Künstler*in und Choreograph*in Antonia Baehr mit dem Thema des Tiers voraus, welche sich bereits in anderen ihrer Arbeiten wie *DogDoc* (1999), *Cat Calendar* (2004) und *My Dog is my Piano* (2012) vielseitig niederschlug. Die Vorgehensweise, sich Stücke und Partituren von Freund*innen schreiben zu lassen, wandte Baehr ebenfalls in vielen ihrer Arbeiten an,¹⁸⁷ so auch in *Abecedarium Bestiarium*. Für die Erarbeitung dieses Projektes stellte für Baehr eine wichtige Referenz die Teilnahme an einer Tagung dar, auf der sie mit Theoretiker*innen wie Judith Butler, Avital Ronell und Hélène Cixous in Kontakt trat.¹⁸⁸ Über die 2011 in New York City stattgefundene Tagung kam sie zur Erkenntnis, dass eine Beschäftigung mit Tieren vornehmlich durch Affinitäten angestoßen wird, was meint, dass eine wenn auch nur angenommene Wesensgleichheit und Ähnlichkeit von Menschen und nicht-menschlichen Tieren dazu einlädt, sich von eben diesen angezogen zu fühlen und inspirieren zu lassen.¹⁸⁹ Die Tiere in *Abecedarium Bestiarium* sind demnach als das Medium einer Auseinandersetzung zu verstehen, in der das wirkliche Tier niemals für sich steht, sondern immer schon als ein mit den menschlichen Affinitäten verschalteter Gegenstand in Erscheinung tritt. In Bezug darauf markieren Baehrs einleitende Worte zur Performance ein Schlüsselmoment, wenn Baehr davon spricht, dass sie ein ausgestorbener Bär sei. Es handelt sich dabei um einen affektiven Übersprung, der über die buchstäbliche Verbindung der Eigennamen den Raum einer imaginären Anverwandlung eröffnet. Baehr gibt damit zu verstehen, inwieweit sich ihre Arbeit den ausgestorbenen Tieren widmet. Der Ansatz besteht in einer umfänglichen Anthropomorphisierung der Tiere. Dies geschieht allerdings nicht unreflektiert, sondern basiert auf einer bewussten Setzung. Durch die Iden-

187 So zum Beispiel in *Holding Hands* (2001), *Lachen* (2008), *For Faces* (2010) und *My Dog is my Piano* (2012). Vgl. Köhring 2023, S. 563 ff.

188 Ich danke Antonia Baehr für diesen Hinweis. Vgl. dazu auch Köhring 2023, S. 560.

189 Als prominentes Beispiel der Grundannahme eines auf Affinitäten beruhenden Tier-Mensch-Verhältnisses sei hier der von Haraway entworfene Begriff der *companion species* genannt, der die multiple Verbundenheit des Menschen zu domestizierten Tieren beschreibt. Baehr hatte im Rahmen der erwähnten Tagung das Vergnügen, stellvertretend für Haraway aus deren Buch *When Species Meet* (2008) zu lesen. Von daher ist anzunehmen, dass diese theoretische Auseinandersetzung ebenso Einfluss auf die Arbeit hatte.

tifizierung mit den ausgestorbenen Tieren, die auch in den eingeblendeten Doppelporträts am Anfang der Performance angedeutet wird, erscheinen die Tiere im Sinne Haraways als „Art-Genossen“¹⁹⁰. Baehr handhabt sie somit als Verbündete, indem sie die Tiere in die Machtverhältnisse einbezieht, die nicht nur die Trennung zwischen Mensch und Tier hervorbringen, sondern auch die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Menschen ein- beziehungsweise ausgeschlossen werden. Baehrs Anliegen besteht folglich nicht darin eindeutige Interpretationen von ausgestorbenen Tieren zu geben: ‚so war diese Art‘, ‚so hat sie geklungen‘, ‚so hat sie sich verhalten‘, etc. Anstatt dessen nutzt Baehr die Tiere, um anhand ihrer Relationen zu verhandeln: Wie kam das Tier zu seinem Namen? Können wir überhaupt wissen, wie ein Tier geklungen hat? Wie können wir versuchen, über Zeichnungen die Gestalt eines Tieres nachzuempfinden? Diese Relationen lassen sich einerseits auf die ausgestorbenen Tiere beziehen und stehen andererseits, wie der Theaterwissenschaftler Leon Gabriel in seinen Schriften zu Baehrs Arbeit herausstellt, für das Verhältnis von „partiturschreibender und -ausführender Person“¹⁹¹. Jedes Solo von *AbeCedarium Bestiarium* lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der Frage verstehen: Was sagt das über uns aus, über unsere Beziehungen zueinander und zur Gesellschaft, in der wir leben? Zugleich findet eine Begegnung von Mensch und Tier im performativen Vollzug statt, den Baehr selbst als *animal drag* bezeichnet.¹⁹² Mit diesem Begriff schließt Baehr an Butlers Konzept von *drag* an. Dieses besteht darin, dass *drag* keine nachträgliche Imitation einer bereits vorhergehenden und ursprünglichen Seins-

190 Köhring schlägt diesen Begriff in ihrer Übersetzung von Haraways *When Species Meet* für *companion species* vor, da er durch den Gleichlaut mit dem Begriff ‚Artgenossen‘ die Ununterscheidbarkeit von biologischer und sozialer Klassifikation mitliefert und so die politischen Implikationen dieses Konzeptes stärker hervorhebt als etwa die Alternativübersetzung ‚Begleiter-Spezies‘. Vgl. Fußnote in Haraway, Donna (2009): *Begegnung der Arten* (2008). In: Borgards / Köhring / Kling 2015, S. 290-325, hier: S. 294.

191 Gabriel, Leon (2016): Von der Sichtbarkeit zur Berührbarkeit. *AbeCedarium Bestiarium* als Limitrophie. In: Cairo, Milena / Hannemann, Moritz / Haß, Ulrike, u. a. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft*. Bielefeld: transcript, S. 399-412, hier: S. 403. Vgl. auch Gabriel, Leon (2021): *Grenzbewegungen. Raum und Sprache*. In: ders.: *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis*. Berlin: neofelis, S. 91-144, hier: S. 96.

192 Vgl. Knap, Bettina / Baehr, Antonia (2013): *Absent Presences. A conversation between Bettina Knap und Antonia Baehr*. In: Baehr 2013, S. 125-128.

weise darstellt, sondern im Kern jeder Identitätsbildung konstitutiv wirksam ist.¹⁹³ Nichtsdestotrotz ist *drag* immer eine Praxis der Aneignung, des Zitierens und Nachahmens (von Geschlechterrollen). Im Hinblick auf Tiere lässt sich *drag* als Aneignung charakteristischer Verhaltens-, Bewegungs- und äußerlicher Merkmale von Tieren verstehen. Der Zusammenhang zwischen der fixierten Geschlechtsidentität und der Kategorie Tier besteht Baehr zufolge darin, dass durch die performative Praxis des *drags* Zustände und Seinsweisen jenseits dieser benannten Zuschreibungen erfahrbar gemacht werden können.¹⁹⁴ Dies wird vor allem an der beschriebenen Teilperformance über die Puerto-Rico-Amazone deutlich. In diesem Solo wird das Fremde und das Queere in einen Bezug gestellt, wobei Baehr aufzeigt, dass beide Begriffe als Kategorien des Ausschlusses konstruiert sind und gleichermaßen als Gegenpole zum gesellschaftlichen Normativ fungieren.¹⁹⁵ Dies äußert sich zuallererst in der doppelten Rollenzuweisung von Baehr zu Hirsch zu Rotbart-Fruchttaube. Denn Baehr tritt hierbei als ihr Alter-Ego auf, eine dandyhafte Kunstfigur, die Baehr bereits seit langem durch ihr künstlerisches Schaffen begleitet. Die Figur Werner Hirsch wirkt mit seinen High Heels und dem Kunstfederbart wie eine zusätzliche Überhöhung als auch Dementierung geschlechtlicher Zuschreibungen, da Baehrs Aufmachung von Anfang an die bestehende Differenz zwischen Rolle und Selbstbild offenlegt.¹⁹⁶ Während Pauline Boudry der kleinen Papageienfigur auf Rollen ihre Stimme leiht, mimt Hirsch das Herrchen, welches den Vogel hinter sich herführt. So werden hierarchische Ordnungen und Besitzverhältnisse von Mensch-Tier-Beziehungen sowie sexuell aufgeladene Geschlechterbilder und Fetische aufgerufen.¹⁹⁷ Durch

193 Vgl. Butler, Judith (2011): *Ambivalent Drag*. In: dies: *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"* (1993). London/New York: Routledge, S. 84-95, hier: S. 85.

194 Vgl. Knaup / Baehr 2013, S. 125.

195 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass es noch Mitte des letzten Jahrhunderts geläufig war, sonderbare Tiere mit der Bezeichnung ‚queer‘ zu titulieren. Vgl. Charles, Mortimer (1947): *Some Queer Animals and Why*. London: Guilford Press Limited.

196 Wie bereits beschrieben trägt Baehr ein Anzugkostüm, das sie männlich erscheinen lässt. Der Aufwand, den Baehr zur Erfüllung dieses Rollenbildes betreibt, wird allerdings erst im Laufe der Gesamtperformance ersichtlich. Im Vorfeld des Solos über die Martelli's Cat entkleidet sich Baehr bis auf Hose und Schuhe. Dabei kommt eine Stoffbinde unter ihrem Oberteil zum Vorschein, mit der sie bis dahin ihre Brüste abgebunden hat.

197 Es ist naheliegend, dieses performative Arrangement als ein Zitat der ikonischen Performance im öffentlichen Raum von Valie Export und Peter Weibel *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) zu verstehen, in der Export Weibel an einer Leine durch die Straßen Wiens führte und so auf provokante

Hinzukommen der textlichen Ebene werden diese aufgezogenen Konstellationen allerdings umgekehrt. Nun ist es die Puppe, welche den Text vorgibt, während Hirsch zunächst nur kommentierend eingreift. Der Text selbst stellt die Selbstreferenz sprachlicher Signifikation aus, indem er sich durch tautologische Wiederholungen bis hin zur semantischen Sättigung steigert. Das dialogische und trilinguale Wechselspiel zwischen *Tauben-Hirsch-Baehr* und *Amazonen-Boudry*¹⁹⁸ veranschaulicht so, dass Sprache auf der Wiederholung von performativ hervorbrachten Sprechakten basiert. Zu Benennen bedeutet damit immer einer Indifferenz und Unbeständigkeit ausgesetzt zu sein, die darin liegt, dass Sprache und das Benannte nicht-identisch sind. Die anschließende musikalische Zelebrierung des Gedichts folgt dem Prinzip der parodisierenden Wiederholung und führt die soeben entstandene Anordnung *ad absurdum*. Das liegt daran, dass das Publikum in keiner anderen Teilperformance wie in dieser Sequenz so sehr dazu angehalten ist, sich zur präsentierten Partitur zu verhalten. Die Zuschauer*innen reagieren deutlich irritiert darauf, wie sich die beiden porträtierten Vögel nicht nur Steins Gedicht, sondern auch den Raum aneignen. Dadurch, dass hier die Auflösung von Bühnen- und Zuschauerraum forciert wird, allerdings daran zu scheitern droht, dass die Zuschauer*innen nicht mitspielen, muten die Versuche von Baehr, Stimmung zu produzieren beinahe unbeholfen an. Die Darbietung von *Partiachal Poetry* persifliert sich damit selbst. Die Affinität spielt sich somit auch als eine physische Grenzbewegung zwischen dem Angezogenwerden und Ausschlossensein ab.

Eine andere affine Verbindung zum ausgestorbenen Tier eröffnet *Steller's sea cow sonata*. Baehr und das technische Equipment bilden in dieser Arbeit, die den Mittelpunkt der Inszenierung markiert, eine vornehmlich akustisch wahrnehmbare Einheit. Wie der Untertitel *...for Solo Performer and Endangered Media* bereits andeutet, wird so ein metaphorischer Zusammenhang zwischen dem ausgestorbenen Tier und der Vergänglichkeit der Kassettenrekorder hergestellt. Wie Ercklentz im Begleitbrief zur Partitur an Baehr schreibt, besteht die Gefahr,

Weise das damals noch stark misogyne Geschlechterverhältnis persiflierte.

198 Gabriel verwendet diese Namen, um deutlich zu machen, dass es in der Darstellung keine klar auszumachende Trennung zwischen den Figuren gibt. Vgl. Gabriel 2021, S. 94.

dass die Rekorder während der Performance in die Brüche gehen.¹⁹⁹ Darüber hinaus gelten Kassettenrekorder als ein veraltetes Medium, die zumindest in ihrer analogen Variante vom technischen Fortschritt verdrängt zu werden drohen. Wie Köhring schreibt, verfügt das technische Setup dieses Live-Hörspiels damit über eine anachronistische Ästhetik, die das akustische Erleben nicht nur bedingt, sondern auch in seiner Materialität erfahrbar macht.²⁰⁰ Die Partitur selbst setzt sich aus elf verschiedenen Quellen zusammen, die als Audiozitate in die Aufnahmeschleifen eingespeist werden. So fließen Fremdbezüge unabsehbar in das Hörspiel ein, überlagern sich und werden durch das Rauschen der Apparate immer weiter verfremdet. So kommt es allmählich zum Erodieren von Sprache und zur Auflösung von Sinnzusammenhängen.²⁰¹ Auch auf inhaltlicher Ebene wird dies aufgegriffen. Mittels der Audiozitate werden Bezüge zur mythologischen Figur der Sirenen hörbar, die durch ihren Gesang die Hörer*innen in den Abgrund locken. Gabriel schreibt, Blanchots Essayband *Der Gesang der Sirenen* aufgreifend, über eben diese:

Als Mächte des Imaginären sind sie zugleich dessen Boten, weil sie das Mehr-als-menschliche jedes menschlichen Gesanges, den sie imitieren, hervorkehrten und so auf die Leerstelle, die Offenheit, verweisen, dem jedes Singen und Sprechen gewidmet ist [...] Der Ruf der Sirenen ist gleichsam einzigartig wie auch profan: offenbart er doch den Schwindel, der hinter Sprache überhaupt lauert, dort wo sich anstelle eines Halt gebenden Sinnes nur Un-Sinn zeigt.²⁰²

Indem sich Baehrs Stimme mit steigender Intensität in die Soundscape fügt, verlieren die Sätze und Wörter ihre unmittelbar verständliche Bedeutung. So wird die Kontingenz der Sprache durch ihr Abgleiten in rein lautliche Elemente offengelegt.²⁰³ Dabei versucht Baehr allerdings nicht den tatsächlichen Klang der Seekuh hörbar zu machen, sondern viel eher den Möglichkeitsraum dafür zu schaffen, ihn selbst imaginieren zu können. Dieser imaginative Anthropomorphismus wird durch die Bedeutungsoffenheit des Hörbaren ermöglicht und als

199 Vgl. Ercklentz 2013, S. 98.

200 Vgl. Köhring 2023, S. 599.

201 Vgl. Gabriel 2021, S. 111 ff.

202 Ebd., S. 112.

203 Vgl. ebd., S. 112 f.

„ein Vorgehen erfahrbar, das sich voll und ganz in seine eigenen Mittel hineinwirft und in diesen die Entstellung eines einzigen festgeschriebenen Sinnes sucht“²⁰⁴. Die Frage nach dem Sinn einer rein akustisch-imaginativen Annäherung bildet mithin den generellen Ausgangspunkt dieses Solos. *Steller's sea cow sonata* basiert nämlich auf einem Irrtum. Sabine Ercklentz verwechselte die Seekuhart mit dem ebenfalls in der Region des nördlichen Pazifiks beheimateten Stellerschen Seelöwen. „The latter makes a lot of sounds and I wanted to work with that“²⁰⁵, schreibt Ercklentz im Begleitbrief zu der Partitur an Baehr. „Then I read in the historical text that the Steller's sea cow was mostly mute. At that point in time, however“, schreibt Ercklentz weiter, „I already felt so connected with the animal that there was no turning back.“²⁰⁶ Obschon die lautlichen Äußerungen der Seekuh keine charakteristische Eigenheit des Tiers gewesen zu sein scheint, ist die Stummheit dieser Art auch abhängig von ihrer Ausrottung durch den Menschen zu betrachten, da in den 27 Jahren von der Entdeckung bis zu ihrem Aussterben keine Zeit blieb, sie zu erforschen. Das Solo verhandelt den Klang der Stellerschen Seekuh als Leerstelle im kulturellen Gedächtnis. Aber auch hier scheint die Sicht auf das Tier gänzlich durch die menschlichen Zuschreibungen, das Verwischen der tier-menschlichen Grenzen, verstellt zu sein. Haben wir es hier mit einer „unendlichen Aneignung“²⁰⁷ zu tun oder realisiert sich hier „der Traum einer absoluten Gastfreundschaft“²⁰⁸, in dem auch der unerhörte Klang der Stellerschen Seekuh eingeladen ist, sich Gehör zu verschaffen? Das Solo bleibt folgerichtig eine Antwort schuldig und überlässt es damit den Rezipient*innen, sich von der eignen Imagination einnehmen zu lassen, man könnte einer ausgestorbenen Tierart derart eine Stimme verleihen.

Tracing the Forest Tarpan präsentiert dagegen einen biografischen Zugang zum Tier. Ausschlaggebend hierfür ist, dass die Zeichnungen, die das visuelle Material des Live-Films bilden, aus der Kindheit der beiden Freund*innen Spengler und Baehr stammen. Das imaginäre Verhältnis, in dem die beiden Freund*in-

204 Gabriel 2021, S. 113.

205 Ercklentz 2013, S. 98.

206 Ebd.

207 Derrida 2010, S. 65.

208 Ebd., S. 65.

nen über ihre Zeichnungen zum Tier standen, ist damit an einen zeitlich definierten Raum gebunden, der ebenso der Vergangenheit angehört wie der ausgestorbene Walddarpan. Darin korrespondieren die beiden inhaltlichen Zeitlinien miteinander auf visueller Ebene wie auf der auditiven. In der Erzählung Spenglers stellt der biografische Bezug eine Klammer dar, während die Zeichnungen durch das Anlegen an die Konturen der bereits aufliegenden Tarpanillustration diese metaphorische Annäherung verbildlichen. Dieses ästhetische Prinzip des Live-Films stellt damit eine Anthropomorphisierung im eigentlichen Wortsinne dar, denn das griechische Wort *morphé* bezieht sich auf die äußerliche, körperliche Gestalt. Insofern kann Anthropomorphisieren als eine Habhaftwerdung des Tiers hinsichtlich seiner Form und Gestalt verstanden werden, was dahingehend die Frage aufwirft, ob nicht jede Annäherung an das Tier – einschließlich der künstlerischen – bedeutet, es zu vermenschlichen. Denn das Aufzeigen der Ähnlichkeiten zwischen den Zeichnungen aus Kindertagen und der Tarpanabbildung geht, dies veranschaulicht der Live-Film, stets mit Überlagerungen einher. Je mehr Folien aufgelegt werden, desto undeutlicher ist die Tarpandarstellung zu erkennen. Das Idealbild, der mentale Prototyp von einem Pferd, bleibt unerreichbar, auch wenn sich in der Abfolge des Live-Films ein Progress andeutet, denn die animistische Verbindung zu Tieren durch das Zeichnen derselben geht mit der Zeit verloren. Zudem handelt es sich auch bei der zugrundeliegenden Tarpandarstellung, die bildlich eingefasst, überdeckt und als schemenhafte Kontur stets zu sehen bleibt, um eine Zeichnung, deren Vorlage womöglich Rückkreuzungen waren, anhand derer das ursprüngliche Wildpferd zeichnerisch rekonstruiert wurde. Dies wird mit dem Verweis auf die Heckbrüder und ihren Rückkreuzungsversuchen „reproductions in flesh and blood“²⁰⁹ bekräftigt. Ebenfalls bestehen in Bezug auf die Höhlenmalereien erstaunliche Parallelen zwischen der animistischen Anrufung des Tiers und der bildlichen Wiederherstellung seiner Gestalt in vermenschlichter Form. So schreibt Macho ausgehend von der Tatsache, dass in den steinzeitlichen Höhlen wie der *Grotte de Perche Merle* und der *Grotte de Chauvet* ganz bestimmte Tiere und vor allem sehr wenige menschliche Darstellungen zu finden sind: „Womöglich wurde gemalt, was erinnert werden mußte, – weil es vergessen

209 Spengler 2013, S. 50.

werden konnte. Porträtiert wurde demnach das *abwesende* Tier.²¹⁰ Die Intention der Höhlenmaler-Künstler*innen bestand, so vermutet Macho darin, auf das abwesende Tier „durch irgendeine Art von ‚magischer Vergegenwärtigungstechnik‘ einen rituellen Einfluss auszuüben.“²¹¹ Dies deckt sich mit dem Live-Film von Baehr und Spengler, insofern hier das ausgestorbene Tier als emotionales Bindeglied zur eigenen Kindheit inszeniert wird. Es dient damit nicht nur sinnbildlich zur Folie, sich Vergangenes zu vergegenwärtigen und Erinnerungen aufzurufen, sondern auch dazu nachzuvollziehen, in welcher Verbindung Pferd und Mensch mit Anbeginn seiner künstlerischen Tätigkeiten standen.

Die vielfältigen Zugänge zum Tier in Baehrs *Abecedarium Bestiarium*, wie anhand der drei analysierten Soli deutlich gemacht wurde, zeugen von einem künstlerischen Vorgehen, welches das Anthropomorphisieren verabsolutiert und sich damit gegen eine rein positivistische und augenscheinlich rational-wissenschaftliche Haltung stellt, die Anthropomorphismen als unsachlich abqualifiziert. Diese kritische Grundhaltung, die in einer Affirmation von Affinität gründet, wird bereits durch den Untertitel der Arbeit angedeutet. Diesen expliziert Baehr in einem Interview wie folgt:

Ich habe das Tier als Metapher gewählt, weil das Tier nie das Recht oder die Chance hatte ein Tier zu sein. Es war schon immer für uns Menschen etwas anderes, schon immer eine Metapher oder ein Symbol. Es geht in dem Stück darum, noch weiter in die Richtung zu gehen.²¹²

Tiere als Metaphern aufzufassen, bedeutet letztlich, die Unbegreiflichkeit nicht-menschlicher Tiere zu bannen, indem sie durch die Bildung von Tiermetaphern, dem Inventar der menschlichen Lebenswelt zugewiesen werden.²¹³ In diesem Sinne sind die Tiermetaphern als eine Erweiterung von Tierwissen zu begreifen, indem sie Inkohärenz, Multireferenzialität und das Nicht-Identische in das kultu-

210 Macho, Thomas (2000): Der Aufstand der Haustierte (1997). In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hg.): Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. München/London/New York: Prestel, S. 76-99, hier: S. 81.

211 Ebd.

212 Kammerer, Frida / Baehr, Antonia (2013): Ich bin viele. Interview mit Antonia Baehr. 17.06.2013. In: Der Freitag Blog Community. URL: <https://www.freitag.de/autoren/mhmkkulturjournalismus/der-transvestit-in-uns>, [zugegriffen: 29.07.24].

213 Vgl. Blumenberg, Hans (1997 b): Theorie der Unbegreiflichkeit. In: ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 85-106, hier: S. 89.

relle Gedächtnis einzubringen vermögen. Diese Wiederentdeckung der durch gesellschaftliche Ordnungen verstellten tier-menschlichen Verbindungen wird von Affinitäten geleitet. Diese beruhen auf einer anthropomorphen Grenzüberschreitung zwischen Mensch und Tier. Mittels affektiver (Sinn-)Überschüsse wird so die Lücke zwischen Annäherung an und der grundsätzlichen Unverfügbarkeit von ausgestorbenen Tieren geschlossen. So werden die Tiere als aktive Mitgestalter*innen der künstlerischen Arbeit einbezogen, wobei sie gerade durch ihre Absenz präsent werden. *Abecedarium Bestiarium* präsentiert gänzlich kulturalisierte Bühnentiere – verkörperte Tiersubjekte, die in der Performance in Erscheinung treten, aufeinandertreffen und sich durch ihre mitunter ganz persönlichen Geschichten des Aussterbens Ausdruck verschaffen. In gewisser Weise stellen einige von Baehrs Tierporträts damit Artenelegien dar,²¹⁴ doch ergeben sich durch die Sequenzierung der Aufführung, den steten Positionswechsel Baehrs zu den Tieren mehrdeutige Ansätze, die nicht in einem melancholischen Trauern verharren, sondern es in der Schwebelage halten beziehungsweise durchkreuzen. Indem Baehr die Tiere als Projektionsflächen für menschliche Affinitäten und kulturelle Erinnerungen nutzt, wird die Demarkation* zwischen Mensch und Tier so weder simpel reproduziert noch zum Verschwinden gebracht, sondern um Diskurse von Identität und Geschlecht, von Sinn und Unsinn sowie von Geschichtlichkeit und Medialität erweitert und verkompliziert.²¹⁵

214 Hier sei allen voran die Teilperformance über den Tasmanischen Tiger zu nennen. *The Last Thylacine* von Steffi Weismann arbeitet mit einem Audioeinspieler, der enorm daraufhin wirkt, Mitleid für das letzte Exemplar dieser Art zu erregen.

215 Vgl. Gabriel 2016, S. 410.

2.3 Kristin Jakubek – Networked Beings. Parameters and Parallels

2.3.1 Werkbeschreibung



Abb. 9: Installationsansicht im Funkhaus Weimar, 2023.

Networked Beings – Parameters and Parallels ist das Abschlussprojekt der Medienkünstlerin und Filmemacherin Kristin Jakubek, welche 2023 ihr Studium an der Bauhaus-Universität Weimar absolvierte. Die Video- und Sound-Arbeit ist als eine immersive Installation angelegt und wurde in dieser Form im April 2023 im Funkhaus Weimar gezeigt. Der immersive Aspekt besteht darin, dass das Video im Ausstellungskontext auf einer konkav gewölbten Leinwand im Ultraweitwinkel gezeigt und die dazugehörige Tonebene mittels eines Surround-Sounds eingespielt wird. Die Rezipient*innen sitzen mittig vor der Videoleinwand, sodass diese ihr gesamtes Sichtfeld in der Breite einnimmt. In dieser Installationsanordnung steht somit das unmittelbare audiovisuelle Erleben einer oder mehrerer Personen im Fokus.²¹⁶ Das Video besteht aus zwei verschiedenen Ebenen. Eine bildet

²¹⁶ Auf die Wirkaspekte der Installation wird im Anschluss an die Beschreibung der Arbeit im Analyseteil eingegangen, wobei zu erwähnen ist, dass mir lediglich der [Screener](#) [zugegriffen: 24.07.24]

die Blickperspektiven von Tieren als *Point of View* (nachfolgend POV abgekürzt) nach. Die Künstlerin wählte hierfür zehn Tiere als Modellorganismen aus, um eine breite Variabilität von Wahrnehmungen darzustellen: Schleiereule, Feldmaus, Teichfrosch, Karpfen, Reh, Turmfalke, Chamäleon, Heuschrecke, Honigbiene und Vieraue. ²¹⁷ Die andere Bildebene setzt sich aus verschiedenen grafischen Sequenzen zusammen, die als solche an fünf Stellen des Films erscheinen. Dabei handelt es sich um Übersetzungen von Datensätzen des filmischen Ausgangsmaterials, mit denen die Künstlerin eine Künstliche Intelligenz (nachfolgend KI abgekürzt) speiste und in drei visuelle Elemente übertrug: Feature-Maps, Kernels und den Code des KI-Modells. ²¹⁸ Die Datenbild-Sequenzen stellen damit Outputs oder Zwischenausgaben des KI-Modells dar, die Jakubek unter Auswahl bestimmter Parameter herausgriff. Allen voran ging es ihr hierbei darum, die von der KI ausgewerteten Datensätze in eine visuell ansprechende Form zu übertragen. Daher ordnete Jakubek den Datenbild-Sequenzen zur Kontrastierung gegenüber den farblich variantenreich ausfallenden Tier-POVs eine schwarz-weiße Farbwelt zu, wobei die gezeigten Daten weiß dargestellt werden, während die Bildfläche ansonsten schwarz bleibt. Beide visuellen Ebenen werden im Laufe des circa 24-minütigen Videos durch ästhetische Eingriffe in das Filmmaterial immer stärker miteinander verschränkt. Dies geschieht mittels visueller Effekte, die im Postproduktionsprozess der Bildebene hinzugefügt wurden. Im Folgenden soll jeweils auf drei Sequenzen beider filmischen Ebenen eingegangen werden, wobei sich die Reihenfolge aus der Abfolge im Film ergibt.

zu dieser Arbeit zur Verfügung stand. Aussagen zur Wirkung der Installation, die in der vorgesehenen Weise bislang nur einmal ausgestellt wurde, stützen sich auf ein Gespräch, welches ich mit der Künstlerin im Juni 2024 geführt habe. Zudem stellte mir die Künstlerin dankenswerterweise auch die schriftliche Dokumentation ihrer Masterarbeit zur Verfügung.

217 Diese Auflistung gibt die Reihenfolge der Modelltiere wieder, in der sie in *Networked Beings* erscheinen. Darüber hinaus gilt es zu erwähnen, dass die Tierarten, die als Vorlage für die POVs dienten, in Jakubeks künstlerischer Arbeit nicht benannt werden. Um welche konkreten Arten es sich demnach handelt, ist Jakubek zufolge, für die Rezeption unwesentlich.

218 Feature-Maps stellen visuelle Zwischenausgaben eines KI-Netzwerks dar, was meint, dass sie somit als Visualisierungen von Bildverarbeitungsprozessen fungieren, die tatsächlich während bestimmter Arbeitsschritte der KI entstehen. Kernels lassen sich als Raster verstehen, die Pixelwerte oder Teile eines Bildes filtern und deren Merkmale extrahieren. Aus den extrahierten Werten setzen sich dann die Feature-Maps zusammen. Gemeinsam bilden sie einen wesentlichen Rechenprozess der KI, welcher als *convolutional operation* bezeichnet wird. Vgl. Jakubek, Ann-Kristin (2023): ‚Networked Beings – Parameters and Parallels‘ Master thesis. Written documentation. Weimar, S. 67 ff.

Modelltier 1, Min. 00:14 – 01:50

Den Film eröffnet eine Einstellung, in der ein Wald in der Dämmerung zu sehen ist, begleitet vom Rauschen des Blattwerks. Die Aufnahme scheint aus großer Höhe aufgenommen worden zu sein, da direkt im Zentrum der Aufnahme eine Baumkrone zu sehen ist. Nach wenigen Sekunden verdunkelt sich das Bild für einen kurzen Moment, indem sich in einer gemeinsamen Bewegung aus dem oberen Bereich von der Mitte des Bildes zwei gewölbte Halbkreise vor die Linse legen und augenblicklich in gleicher Richtung wieder verschwinden. Dabei fällt auf, dass das Bild mittels eines unmerklich dunkleren Streifens mittig in zwei Hälften getrennt ist. Dort, wo die beiden Bildhälften zusammenlaufen, scheint die Einstellung zwei leicht versetzte Blickperspektiven ineinander zu überblenden. Im Anschluss an dieses synchrone Abblenden beider Bildhälften setzt sich die Kamera mit einem gleitenden Schwenk nach rechts in Bewegung. Dabei wird deutlich, dass die beiden Bildhälften nicht nur ineinander überlaufen, sondern jeweils eine stark weitwinkelige Optik aufweisen, sodass zu ihren Rändern das Bild stärker verschwimmt und näher wirkt als in ihrem jeweiligen Mittelpunkt, wo die Umgebung ferner und zugleich schärfer erscheint. Die Kamera ruht nun auf einem anderen Ausschnitt des sie umgebenden Blätterdachs. Das Blinzeln wiederholt sich, womit sich herauskristallisiert, dass die Kamera den Blickwinkel eines Augenpaars imitiert. Im Anschluss daran justiert sich der Blick etwas nach links, gefolgt von einem Schwenk zurück in die erste Einstellung. Dort angelangt, schwenkt die Kamera nach unten und gibt damit den Blick auf den Waldboden frei. Im Anschluss erfolgen auch in diesem Blickwinkel Nachjustierungen, die wie Suchbewegungen anmuten.



Abb. 10: Filmstill, Modelltier 1 Schleiereule, Min. 00:51.

Modelltier 2, Min. 01:51 – 03:50

Daraufhin folgt eine Unterwasseraufnahme, in der die Kamera durch Wasserpflanzenhaine streift. Zusätzlich dazu sind gedämpfte Geräusche zu hören, die das Gefühl, sich unter Wasser zu befinden, verstärken. Die Kamerabewegungen sind fließend. Der Bildausschnitt ist im Gegensatz zum ersten Tier-POV nicht in zwei Hälften getrennt. So ergibt sich ein Sichtfeld, das der menschlichen Blickperspektive entspricht. Neben den Wasserpflanzen ist kurzzeitig ein Schwarm kleiner Fische zu sehen. Von der linken Seite quert kurz darauf auch ein Hecht das Bild, während die Kamera weiter durch das Wasser ihre Bahnen zieht. Zuletzt gelangt die Kamera in tieferes Gewässer und die satten Grüntöne der Pflanzen verschwimmen mit dem grünlich-grauen Farben des Wassers. Daraufhin wendet sich die Kamera der Wasseroberfläche zu. Sie scheint aufzusteigen, während das von oben ins Wasser fallende Licht fast die gesamte Bildfläche überzieht.

Datenbild 1, Min. 05:23 – 06:15

Die erste Datenbild-Sequenz taucht nach dem dritten POV auf, einer Festeinstellung, die die Perspektive des Teichfrosches wiedergibt. Diese erste Datenbild-Sequenz dient zur Einführung der drei erwähnten Visualisierungselemente der KI. Zunächst erscheint im linken oberen Viertel der Leinwand eine Art Ladebalken, der sich in Form eines zunehmenden Balkendiagramms weiter von oben nach unten fort schreibt. Diese Darstellung erscheint nach einem kurzen Black erneut. Dieses Mal allerdings im Zusammenhang mit der Darstellung des Codes, der sich in ähnlicher Weise jedoch weiter nach rechts über die Bildfläche ausbreitet (Abb. 12). Danach werden zwei Reihen von je sieben Kacheln eingeblendet, die die gesamte Bildfläche einnehmen und das Prinzip der Feature-Maps illustrieren (Abb. 13). In diesen Kacheln treten schrittweise Einzelbilder der Tier-POVs hervor, bis auch diese wieder abrupt verschwinden. Im Anschluss daran flackern noch kurzzeitig verschiedene Raster über die Leinwand, welche die erwähnten Kernels darstellen sollen.



Abb. 11: Filmstill, Modelltier 3 Karpfen, Min. 08:21.

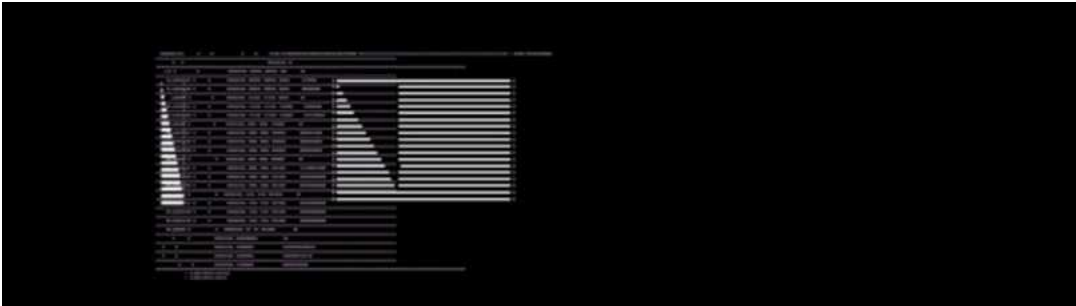


Abb. 12: Filmstill, Code, Min. 06:04.

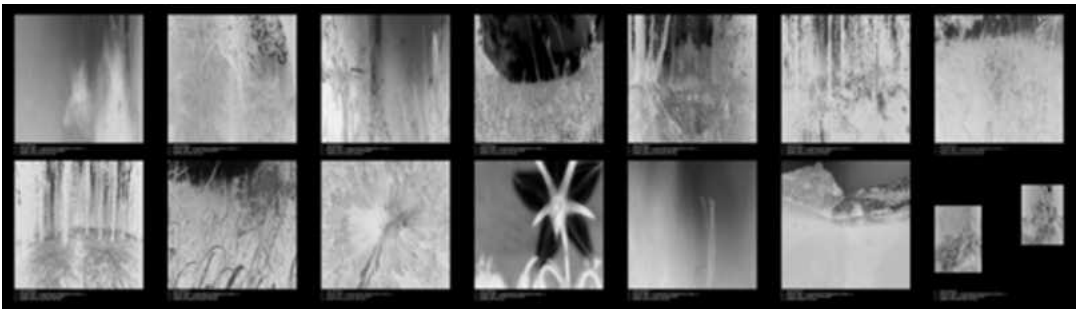


Abb. 13: Filmstill, Feature-Maps der Modelltiere, Min. 06:23.



Abb. 14: Filmstill, Modelltier 3 Karpfen, Min. 10:14.

Modelltier 2, 07:08 – 10:16

Im Anschluss daran kehrt die Unterwassereinstellung wieder. Dieses Mal befindet sich die Kamera näher am Grund des Gewässers. Die Kamera scheint wieder in aller Ruhe durch das Wasser zu gleiten. Ab und an sind vereinzelt Fische zu erkennen, die alsbald aus dem Bildausschnitt verschwinden. Der Sound hat sich im Vergleich zum ersten Einblenden dieser Einstellung verändert. Elektronische Klänge gliedern sich nun in die Soundscape der Unterwasseraufnahme. Und auch auf visueller Ebene legt sich allmählich eine Art transparentes Raster über das Bild, das dieses fragmentiert. Zunächst bestehen diese Raster noch aus vertikalen Streifen, die nur kurz zu sehen sind und unmerklich wieder verschwinden. Kurz darauf sind schon deutlicher rechteckige Fragmente zu erkennen, die das Bild rastern, sich dann allerdings wieder auflösen (Abb. 11). Nachdem dieser Effekt wieder auftritt, nimmt der elektronisch anmutende Sound zu und synchronisiert sich mit den Videoeffekten. Dieses Mal scheint sich ein in einer gewissen Latenz über das Bild morphender Schleier zu legen. Während die Kamera weiter durch das Wasser gleitet, verbleiben die Konturen der Unterwasserumgebung als Schemen auf der Leinwand, bevor sie sich wieder verflüchtigen. Diese Effekte steigern sich zunehmend, sodass nun das gesamte Bild ab und an ins Stocken gerät oder sich in leichter Versetzung übereinander lagert, wodurch eine Bewegungsunschärfe entsteht. Zum Ende fräst sich ein Effekt von der unteren Bildkante nach oben, der die gesamten Bildinformationen in vertikale Linien verzerrt bis begleitet von einem akustischen Signal, das Bild einfriert und sich die zum Stehen gekommene Verzerrung langsam nach oben zieht (Abb. 14).

Modelltier 3, Min. 14:23 – 16:02

Das dritte POV (Abb. 15), welches näher betrachtet werden soll, erscheint Anfang des letzten Drittels im Film. Zu sehen ist ein Wald aus Vogelperspektive, begleitet von Windrauschen. Die Kamera gleitet von einem Wald über die umliegenden Felder und neigt sich dabei in die entsprechende Flugrichtung. Der Bildausschnitt dieser Kamerafahrt nimmt nicht die gesamte Leinwand ein, sondern ist zu beiden Seiten begrenzt. Der Übergang von Bild zu den schwarzen Bildrändern ist durch einen Effekt verfremdet, der die Bildkanten in Pixelrauschen ausfranst. Im Zentrum der Bildfläche ist zudem ein ovaler Ausschnitt des Gesamtbildes zu sehen,

der wie unter einem Brennglas die unter der Kamera vorbeiziehende Landschaft enorm vergrößert. Umgeben wird dieses vergrößerte Bild im Bild von einer Korona, die das umliegende Normalbild in konisch zulaufenden Linien zum Innern führt. Dabei ergibt sich eine Art doppelte Betrachtung der dargestellten Landschaft, denn zum einen erschließt sich den Betrachter*innen die vergrößerte Ansicht nur durch den Kontext des größeren Bildes. Die Detailansicht ist zu klein und aufgrund der Geschwindigkeit, in der der vergrößerte Ausschnitt über den Bildschirm huscht, nur undeutlich erkennbar. Zum anderen verschwimmt auch das umgebende Normalbild gänzlich; wird zur Peripherie, sobald man das Bild im Zentrum fokussiert. Die Einstellung endet damit, dass das Bild innerhalb weniger Sekunden schrittweise an Sättigung verliert und sich zunehmend verlangsamt bis es zu einem schwarz-weißen Standbild wird und sich daraufhin in einzelne Pixel auflöst, die nach links und rechts verzerrt werden.

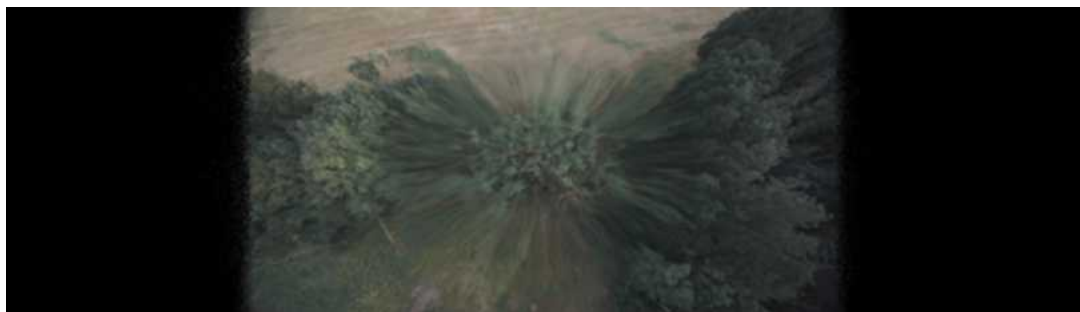


Abb. 15: Filmstill, Modelltier 7 Turmfalke, Min. 15:05.

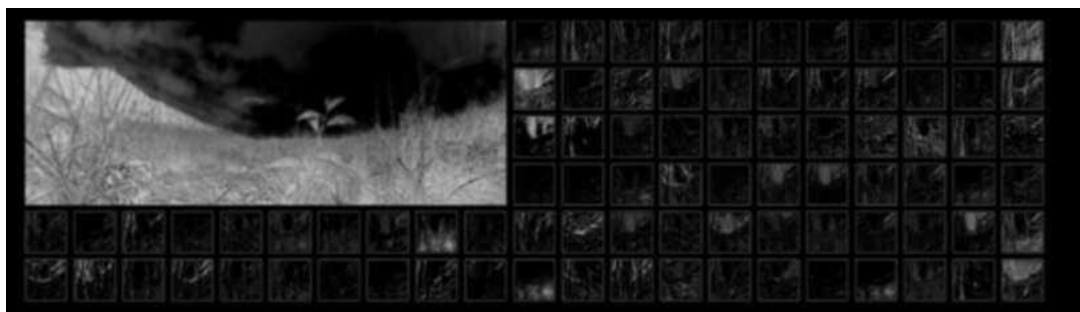


Abb. 16: Filmstill, Feature-Map Feldmaus, Min. 16:22.

Datenbild 2, Min. 16:03 – 16:42

Die zweite Datenbild-Sequenz, die ich herausgreife, folgt direkt auf das Greifvogel-POV und zeigt das invertierte POV der Feldmaus im oberen linken Bereich, während die restliche Bildfläche von 32 quadratischen Kacheln ausgefüllt wird (Abb. 16). Diese stellen Einzelbilder dar, die dem Feldmaus-POV entnommen wurden. Sie scheinen jedoch auf bestimmte visuelle Informationen des betreffenden Ausgangsbildes reduziert worden zu sein. Die direkte Verbindung zum Ausgangsmaterial ergibt sich durch die Bewegungen der Kamera im POV-Bild. Jedes Mal, wenn sich dort die Kamera nach vorn bewegt, verändern sich auch die Darstellungen in den Kacheln. Mit weiterem Verlauf dieser Sequenz potenzieren sich die Kacheln stetig und es bildet sich alsbald eine Fläche aus immer kleiner werdenden Kacheln, die das Ausgangsbild in die linke obere Ecke der Bildfläche verdrängen, die sich dadurch ebenfalls verkleinert. Zuletzt lassen sich in diesen Kacheln nur noch einzelne Pixel erkennen, da sich die Auflösung der Aufnahmen mit voranschreitender Zunahme an Kacheln minimiert.



Abb. 17: Filmstill, Modelltier 10 Vieraue, Min. 22:18.



Abb. 18: Filmstill, Feature-Map Vieraue, Min. 22:46.

Datenbild 3, Min. 22:18 – 22:54

Dieses Prinzip zeigt sich auch in der letzten Datenbild-Sequenz, die am Ende des Films steht. Hierbei stellt der Input für die Feature-Maps das direkt zuvor gezeigte POV des Vierauges dar, einem Fisch mit der besonderen Eigenschaft, simultan Über- als auch Unterwasser sehen zu können (Abb. 17). Das Vieraug-POV im quadratischen Bildformat teilt sich zunächst in zwei invertierte Bilder. Aus diesen nebeneinanderstehenden Kacheln werden gleich darauf vier Kacheln in jeweils zwei senkrechten Reihen. Diese werden dann zu drei Kacheln in drei Reihen, daraufhin vier Kacheln in vier Reihen, dann fünf in fünf, usw. bis sich zuletzt 22 Reihen gebildet haben, die das Bildformat ausfüllen. Auch diese Reihen reduzieren sich in ihren Bildinformationen allmählich, sodass zum Schluss nur noch blinkende Pixelstränge zu sehen sind (Abb. 18). Damit endet der Film.

2.3.2 Analyse

Networked Beings – Parameters and Parallels zeigt den Betrachter*innen eine vertraute Filmwelt. Zu sehen sind Aufnahmen von Wäldern, Wiesen, Feldern und Gewässern. Aufgenommen wurden die Schauplätze jedoch nicht aus der uns vertrauten Perspektive des menschlichen Blicks, sondern aus der Sicht von Tieren. Die Aufnahmen imitieren die Perspektiven von Vögeln, Insekten, Fischen, Reptilien, Amphibien und Säugetieren. In diesen POV-Sequenzen ist der Blick des Tieres mit dem der Betrachter*innen gleichgesetzt. So entfaltet sich die filmische Erzählung vornehmlich durch die Habitate der Tiere. Die Arbeit schafft dadurch ein immersives Setting, da sie die Betrachter*innen aus ihrem menschlichen Blickwinkel entrückt und darauf aufmerksam macht, dass es neben der menschlichen Wahrnehmung weitere, von unserer vollkommen divergierende, Wahrnehmungsweisen gibt. Die Arbeit lässt sich insofern als eine künstlerische Forschung betrachten, als dass sie nicht-menschliche Intelligenzen und Wahrnehmungsspektren dem Menschen zugänglich macht. Doch welche Realität spiegelt die Arbeit wider? Wie nahe kommen die Aufnahmen der tatsächlichen Wahrnehmung von Tieren? Oder verfolgt Jakubek ein anderes Ziel, indem sie die virtuelle Sicht der Tiere in einen fiktionalen Bezug zur Wirklichkeit stellt? Welche Formen des Seins werden hier miteinander in Beziehung gesetzt und welche Diskurse eröffnet die Arbeit dadurch?

Bevor Jakubek sich zusammen mit ihrem DOP* Leon Brandt an die Umsetzung der Tier-POVs machte, fand ein umfangreicher Rechercheprozess statt, der sie unter anderem an das *Centre for the Advanced Study of Collective Behaviour* (nachfolgend *CASCB* abgekürzt) der Universität Konstanz führte, wo sie Gelegenheit hatte, mit Forscher*innen der Verhaltensbiologie zu sprechen und sich experimentelle Aufbauten, sogenannte *virtual environments*, zur Erforschung von Tierverhalten näher anzusehen.²¹⁹ Eine Erkenntnis, zu der Jakubek während der Recherche kam, besteht darin, dass tierliches Verhalten von den Forscher*innen des *CASCB* nicht ganzheitlich erforscht wird, sondern nur in partiellen, vor allem empirisch verifizierbaren Teilaspekten. Jakubek schreibt dazu:

I was surprised that even though to me animal behaviour seems inseparably interlinked with perception, it was scientifically dealt with in a highly isolated way in all instances, from the design of the experiment to the observations and evaluation of the results. The reasoning behind this being - as I understood - that only by isolating one specific aspect of the behaviour, verifiable results could be attained.²²⁰

Wie Jakubek daraus folgert, dient die Reduktion des zu untersuchenden Tierverhaltens auf einzelne Aspekte als ein Mittel, um Subjektivität auszuschließen und den wissenschaftlichen Ergebnissen eine objektive Evidenz zu verleihen. Und dennoch werden die Forschungsergebnisse immer das Resultat spezifischer Forschungsfragen und -interessen sein, die von menschlichen Forschern formuliert wurden. Alle Experimente, so Jakubek, sind stark beeinflusst von menschlichem Design und technischen Mitteln. Daher sei es unumstößlich, dass auch sie als Künstlerin, die menschliche Perspektive nicht umgehen kann. Während allerdings die wissenschaftliche Forschung Aspekte des tierlichen Verhaltens und Wahrnehmungsapparats starr isoliert, um ein tieferes Verständnis spezifischer Aspekte zu erlangen, bestand ihr Ansatz darin, eine künstlerische Interpretation tierlicher Wahrnehmung filmisch umzusetzen. Dabei stand im Vordergrund, den Gesamteindruck von jedem Tier zu erhalten und Verbindungen zwischen den Tieren herstellen zu wollen.²²¹ Insofern lässt sich davon sprechen, dass *Networked-*

219 Vgl. Jakubek 2023, S. 17 ff.

220 Ebd., S. 18.

221 Vgl. ebd., S. 22.

Beings einen ökologischen Ansatz verfolgt. Allen voran wird dies deutlich, betrachtet man die Auswahl der Modellorganismen. So veranschaulichen die ausgewählten Tiere nicht nur eine große Bandbreite tierlicher Wahrnehmung, sondern auch die ökologische Verbundenheit zwischen verschiedenen Spezies, wie zum Beispiel die Überschneidungen von Habitaten der Modelltiere Schleiereule und Reh oder Teichfrosch und Karpfen; oder auch die Wechselbeziehungen der Arten untereinander, wie im Falle des Räuber-Beute-Verhältnisses von Turmfalke und Feldmaus (Abb. 15 & 16).²²² Ferner traf Jakubek ihre Auswahl der Modellorganismen auch hinsichtlich ihrer technischen Umsetzbarkeit. Denn die Zurückweisung eines Absolutheitsanspruchs – definitiv wissen zu können, wie Tiere die Welt wahrnehmen – bedingt die Notwendigkeit von Medien, die in der Lage sind, uns dies, wenn auch nur annäherungsweise, dennoch zu veranschaulichen. Technische Mittel können Zugänge schaffen, wie der Film einerseits aufzeigt. Andererseits lassen sich erhebliche Dimensionen tierlicher Wahrnehmung medial nicht übertragen. Abgesehen davon, dass sich mit filmischen Mitteln Raum-, Orientierungs-, Geruchs- und Tastsinn, wenn überhaupt nur audiovisuell abbilden lassen, stellt allein die Umsetzung der Andersartigkeit tierlichen Sehens Herausforderungen dar. So beschreibt Jakubek am Beispiel der Honigbiene:

[...] the honey bee has several aspects to its vision, which are strikingly different from human vision: It can see UV light and has a compound eye of hundreds of ommatidia, but it can also see the polarisation of light and has a special sensibility to patterns; additionally, that which is seen further away in the distance appears colourless and grey to bee-vision. Instead of trying to combine everything learned from my research, I decided to rather focus on key-features that give a 'character' to each of the animals, and to not overpower the final image with too much information.²²³

Auch was die Entstehung der anderen Tier-POVs anlangt, hat Jakubek mit hohem technischen Aufwand versucht, die charakteristischen Eigenheiten des jeweiligen Tiers herauszukristallisieren.²²⁴ Für Jakubek galt es folglich akribisch

222 Vgl. Jakubek 2023, S. 11 ff.

223 Ebd., S. 27.

224 Dazu zählen die mit ihrem DOP Brandt entworfenen Choreographien, die naturalistischen Bewegungsmuster nachahmen, als auch das Scouten und Einrichten der Drehorte sowie die technischen Mittel, die dabei zum Einsatz kamen. Letzteres trifft vor allem bei den Dreharbeiten der näher beschriebenen Modelltiere zu. So wurde für das POV der Schleiereule der DOP Brandt von

Wissen über die Modellorganismen anzusammeln und auf dessen Basis Filmmaterial zu generieren, welches die Innensicht von Tieren glaubhaft macht. Im Hinblick auf die technisch begrenzten Möglichkeiten in der Umsetzung tierlicher Wahrnehmung und Blickgefüge eröffnet sich damit ein Spannungsverhältnis. Denn hinzukommen visuelle Effekte, die das Filmbild zusätzlich beeinflussen und dazu dienen, das Bildmaterial der Tierperspektiven in eine immer noch tierähnliche, aber betont fremdartige Sicht zu wandeln.²²⁵ Zwar werden sie eingesetzt, um die vom Menschen verschiedene Tiersicht vorstellbarer zu machen, verwehren aber auch sogleich eine dauerhafte Einfühlung in die Blickperspektive der Tiere. Dies wird in der Sequenz des Turmfalken am deutlichsten, vergegenwärtigt man sich, dass die Sehkraft des Turmfalken die des Menschen hinsichtlich des Farbspektrums, der Auflösung und der Sichtweite um ein Vielfaches übersteigt. Hier wendete Jakubek in der Postproduktion Mittel an, die einerseits die Fähigkeiten des Falkenblicks verdeutlichen sollen und damit die gewöhnliche Seherfahrung herausfordern. Andererseits verunklaren die Videoeffekte das Bild, indem sie es in Bewegung setzen, zum Verschwimmen und letztlich zur gänzlichen Auflösung bringen. Ähnliches geschieht bei der Wiederkehr des Karpfen-POVs, wenn die Videoeffekte die Bildinformationen zunehmend fragmentieren, bis sie schließlich überhandnehmen. Damit wird nicht nur die filmische Konstruktion als solche offengelegt, sondern eine Konfrontierung von tierlicher Wahrnehmung und technischer Rationalität zur Disposition gestellt. Über die mediale Translation eines subjektiven Standpunkts wird so zunächst überhaupt erst die Möglichkeit geschaffen, sich in ‚das Tier‘ hineinzusetzen. Während des Betrachtens der POV-Sequenzen fällt allerdings das immersive Erleben einer Tierperspektive sogleich

zwei Kletterern unterstützt, um in etwa 20 Metern Höhe von einem Baum aus filmen zu können, der stark genug ist, die beiden Kameras, die dafür benötigt wurden und ihn, zu tragen. Zudem warteten Sie mit dem Drehstart bis zur Dämmerung, um die Lichtstimmung einzufangen, in der die nachtaktive Schleiereule für gewöhnlich auf die Jagd geht. Die Unterwasseraufnahmen wiederum fertigte ein Hobbytaucher für Jakubek an, der mehrere Tauchgänge absolvierte, um die gewünschten Resultate zu erzielen. Da Karpfen sich meist am Gewässergrund aufhalten, sollte die Kamera möglichst tief über den Boden entlang geführt werden. Um den Flug des Turmfalken zu imitieren, entschied sich Jakubek statt eine Drohne zu nutzen, für den Einsatz eines Hubschraubers. Die Wahl fiel deshalb auf einen Hubschrauber, da dieser den typischen Standschwebeflug des Falken sowie die Neigungen, die dieser während des Fluges vollbringt, am ehesten nachzuahmen vermag. Der Dreh dieses POVs fand außerdem auf einem Gelände statt, auf dem Jakubek zuvor mehrere Falken gesichtet hatte. Vgl. Jakubek 2023, S 29 ff.

225 Vgl. ebd., S. 41.

mit dem Wissen zusammen, dass es sich dabei um ein rein künstlich erzeugtes Bild handelt. Die virtuelle Realität wird so als Realität erfahren, auch wenn sie das nicht ist. Denn es besteht zum einen eine Kluft zwischen der menschlichen Sehkraft und derjenigen von Tieren. Zum anderen existiert auch eine offensichtliche Differenz zwischen der tierlichen Sehkraft und jener, die man durch die Kameralinse erreicht, denn diese ist der menschlichen Optik angepasst. Auch wenn eine Immersion von Tier- und Menschenblick zeitweilig völlig gelingt, bleibt die Kamera als technischer Apparat stets präsent. Es besteht daher eine Ambiguität, die von dem ontologischen Status der emergierenden Bilder selbst herrührt. Letztlich rekurriert der Titel auf ein verflochtenes Sein, welches in dem Film ausgestellt, illustriert und metaphorisch aufgeladen wird. Zugleich handelt es sich bei dem Gezeigten allerdings um „Kopien ohne Originale“²²⁶, also um neu erschaffene Bilder, reduzierte und schematische Abbilder, Imitate von Natur. Die virtuellen Bilder erzeugen so den Eindruck einer substanzlosen Realität, die befreit ist vom widerständigen Kern des Realen.²²⁷ Verstärkt wird dies noch dadurch, dass die Betrachter*innen, obgleich sie die Perspektive von Tieren einnehmen, so gut wie keine Tiere im Film erblicken. Die gezeigten Landschaften und Habitate scheinen entvölkert zu sein und gleichen damit den auf die Kerninformationen reduzierten Datenbild-Sequenzen. Bei diesen ging es Jakubek darum, Aufmerksamkeit auf mögliche *missing data*²²⁸ zu lenken, indem sie einen zuvor nicht existierenden künstlerischen Datensatz entwickelte:

If man-made datasets by and large contain the human perspective on a domesticated and controlled world, the cinematic dataset in this film instead goes so far to be about a collection of perspectives completely outside of human knowledge.²²⁹

226 Mitchell, William J. T. (2009): Bildwissenschaft. In: Hüppauf, Bernd / Weingart, Peter (Hg.): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft, Bielefeld: transcript, S. 91-106, hier: S. 104.

227 Vgl. Žižek 2002, S. 19.

228 Jakubek bezieht sich dabei auf die nigerianisch-amerikanische Künstlerin Mimi Onuoha, die in *The Library of Missing Datasets* (2016) und *The Library of Missing Datasets 2.0* (2018) unter dem benannten Begriff Daten und Informationen der afroamerikanischen Bevölkerung und anderer Minderheiten sammelt und zusammenstellt, welche in der US-amerikanischen Mehrheitsgesellschaft unterrepräsentiert sind oder schlichtweg von ihr ausgeschlossen werden. Vgl. Jakubek 2023, S. 63.

229 Ebd., S. 64.

Mit den Datenbild-Sequenzen wird demnach ein spekulativer Ansatz verfolgt. Dabei wird das konkrete Ausgangsbild in für die KI verarbeitbare Informationen umgerechnet, die sich von vornherein dem menschlichen Zugriff entziehen. Die Strategie der Visualisierung besteht darin, dies zu illustrieren. So machen die Feature-Maps sichtbar, wie die Komprimierung von Informationen aus dem Film in digitale Äquivalente beginnt. Anhand von Datenbild-Sequenz 2 & 3 wird kenntlich, dass diese Informationen dann noch weiter in mathematische Darstellungen ihrer selbst abstrahiert werden. Spätestens, wenn nur noch Pixelblöcke über den Bildschirm zucken, wird den Betrachter*innen klar, dass die im Verarbeitungsprozess entstehenden KI-Daten für das menschliche Verständnis unentzifferbar geworden sind. In der Offenlegung der Virtualität der Filmwelt wirft die Arbeit die Frage danach auf, worin der Sinn besteht, Daten zu sammeln, die einer KI zwar dienen, neue Informationen zu erzeugen, die aber nicht im Stande ist, diese Informationen führen aber nicht zu menschlich erfassbarem Wissen. Hinzukommt, dass diese Filmdatensätze keinesfalls die Komplexität der realen Welt wiedergeben können. Im Hinblick auf das 6. Massenaussterben verdeutlicht dies die Grenzen menschlicher Technologien, wenn es darum geht, die ökologische Verbundenheit lebender Organismen zu erfassen. *Networked Beings* ist damit als eine Kritik an dem Solutionismus* zu verstehen, der sich wiederkehrend am Diskurs um das mögliche Aussterben von Arten entfacht. Technologieoffene Argumentationen gehen davon aus, bedrohte oder gar ausgestorbene Arten klonen zu können und so für die Nachwelt zu erhalten. Dieser Ansatz, so zeigt Jakubeks Arbeit, basiert auf falschen Prämissen. Im ökologischen Sinne lassen sich Arten nicht auf ihre DNA-Sequenzen reduzieren. Es sind vielmehr die Verflechtungen zu anderen Arten von Belang, der permanente stoffliche Austausch mit ihrer Umwelt und die ökologischen Netzwerke, die daraus erwachsen.

2.4 Fazit

Kunst ist das Gegenmuseum zur Natur, als trüge der Mensch zusammen, was er den Verlusten entgegenzusetzen hat, die von seiner Selbsterhaltung und Selbstausbreitung der Natur zugefügt worden sind.²³⁰

Hans Blumenberg, *Ein Futurum*

Am Ausgangspunkt dieser Arbeit stand die Annahme, dass sich das 6. Massenaussterben als eine Wende im Selbstverständnis des Menschen erweist. Denn obgleich das Schicksal anderer Arten mit dem unsrigen auf Gedeih und Verderb verbunden ist, sind wir nicht ansatzweise in der Lage, uns vorzustellen, inwieweit sich die menschliche Lebenswelt in den nächsten Jahren durch das 6. Massenaussterben verändern wird. Es ist davon auszugehen, dass auf das langsame Sterben der Arten eine Konjunktur des Vergessens folgt. In diesem Zusammenhang könnte Kunst als *das Gegenmuseum zur Natur* auch ein Ort sein, der dem Phänomen der Normalisierung des Aussterbens, der damit einhergehenden kollektiven Wahrnehmungsverschiebung sowie dem Vergessen entgegentritt. Im Hinblick darauf ist offensichtlich, dass wir nur durch menschliche Erinnerungen, kulturelle Artefakte und Imagination einer Vorstellung vom ausgestorbenen Tier habbar werden²³¹ und sich dies mit dem aktuellen wie künftigen Sterben von Arten fortsetzen wird. Der Fortbestand des Wissens über Tiere ist zwangsläufig mit einer Simplifizierung und semantischen Reduktion verbunden. Gleichsam entfaltet sich über die Beschäftigung mit ausgestorbenen Tieren eine Neukonzeption unseres Verhältnisses zu den Tieren insgesamt. Die *unendliche Aneignung* als konstitutives Element dieser im Kern stets anthropozentrischen Auseinandersetzung, wurde mit dem Begriff der Ästhetik des Verschwindens gefasst, um deutlich zu machen, dass es selbstreflexive Verfahren gibt, die das Verschwinden hinsichtlich seines ästhetisch-epistemologischen Potenzials produktiv machen können. Infolgedessen lag der Fokus auf Kunstwerken, die das Mensch-Tier-Verhältnis durch die Abwesenheit von Tieren behandeln. Dieser Ansatz spiegelt das tatsächliche Aussterben der Tiere wider und berücksichtigt gleichzeitig, dass jeder Versuch der Annäherung ans Tier, sein Ziel nie gänzlich erreicht. Wie heraus-

230 Blumenberg, Hans (1997 a): Ein Futurum (Stand: 1990). In: ders.: Ein mögliches Selbstverständnis. Stuttgart: Reclam, S. 185-196, hier: S. 193.

231 Vgl. Köhring 2023, S. 592.

gestellt wurde, ist es einerseits nicht zu leugnen, dass ein Nachdenken über das Aussterben von Tieren stets mit der bescheidenen Sorge um die blanke Selbsterhaltung verknüpft ist.²³² Wie ich mit Marcuse andererseits aufzuzeigen versucht habe, geht ein ökologisches Bewusstsein allerdings davon aus, dass die Natur *um ihrer selbst willen* zu erhalten ist. Marcuses Entwurf einer wechselseitig bedingten Befreiung von Natur und Mensch ist dabei zentral für die Schaffung eines Bewusstseins dafür, dass ein Verlust von Biodiversität uns alle betrifft. Der Erhalt von nicht-menschlicher Natur ist somit bedingt von der Möglichkeit, einer nicht-anthropozentrischen Perspektive im menschlichen Denken Raum zu geben; anderen Lebewesen zuzugestehen, dass sie Wirkmacht haben und als unfreiwillige kosmopolitische Weltenbummler, kulturalisierte Bühnentierte und Art-Genossen, Akteure unserer Lebenswelt sind und eine integrale Rolle in ökologischen Netzwerken einnehmen. Der Beitrag, den die Kunst dahingehend leisten kann, besteht nicht nur darin, eine kritische Auseinandersetzung über die Unhintergebarkeit des Anthropozentrismus anzufachen, sondern diese um Aspekte zu erweitern, die seitens der sich objektiv und neutral positionierenden Wissenschaften unterschlagen oder von einem selbstbezüglichen Alarmismus überschattet werden. Mit Köhring ließe sich *das Gegenmuseum zur Natur*, die Kunst also als ein Bestiarium auffassen, in welchem die scheinbaren Kohärenzen, die der Mensch bildet, um Zugänge zum Tier zu schaffen, offengelegt werden können. Das Bestiarisieren folgt dem Versuch, das Verschwinden zu verunmöglichen, indem es die Tiere in eine text-körperliche, performative oder technisch-artifizielle Weise einverleibt, – sie zu Tiern Menschen, Mischwesen, Geistern macht und mit Begriffen, Sprache und Ordnungen festzuhalten versucht, stets im Bewusstsein der Kontingenz aller (Un-)Möglichkeiten, die daraus entstehen. Anstelle von den Tieren als abstrakte Wissensfiguren auszugehen, exponiert die Kunst sie als Figuren der Anverwandlung. Den künstlerischen Werken, die in dieser Arbeit untersucht wurden, ist gemein, dass sie sich als Annäherungsversuche an das Tier verstehen lassen, indem sie dem tierlichen Leben, welches verloren gegangen ist oder verloren zu gehen droht, zu einem kulturellen Nachleben verhelfen. Sie eint, dass sie sich als Ausdrucksformen einer Erinnerungsarbeit interpretieren lassen, indem sie den Verlust der Arten in das kulturelle Gedäch-

232 Vgl. Blumenberg 1997 a, S. 33.

nis einzubringen versuchen. Insofern tragen die Arbeiten im Sinne einer Ästhetik des Verschwindens grundsätzlich zur Bewusstseinsbildung über das 6. Massenaussterben bei. Deutlich wurde, dass alle Arbeiten einzelne Tiere als Vorlage, Projektionsfläche oder Modelle heranzogen. Die präsentierten Tiere standen dabei nicht nur stellvertretend für ihre Art und das Schicksal ihrer Spezies, sondern wurden mit tierfremden Bedeutungen überlagert. So wurden Parallelen zwischen dem Verschwinden der Tiere und dem Verschwinden von Medien, Orten und Erinnerungen gezogen. Das Tier wurde metaphorisch aufgeladen, als Spur aufgefasst oder in einer offenen Anordnung inszeniert. Damit eröffnen die Arbeiten Alternativerzählungen zu den Art-Elegien, ohne von dem Leid, dem Verlust Abstand zu nehmen und deuten an, dass das mehr-als-menschliche als stets verschränkt mit dem allzu-menschlichen betrachtet werden muss. Hinsichtlich der Strategien, die die Werke hierfür nutzen, lässt sich sagen, dass sich diese auf verschiedene Weisen zur Thematik des 6. Massenaussterbens positionieren. So greift Stratmann mit Humor die zutiefst menschliche Eigenschaft des Vergnügens am Konstruieren auf und spannt über die Montage disparater Elemente einen Bogen von der Massengesellschaft zum Massenaussterben. *Ich bin dann mal weg* stellt die Unersetzlichkeit von Tierarten in einen Konstruktionszusammenhang mit den Ansichtskarten als Bildträger, die von einer Austauschbarkeit zeugen. Damit bewegt sich die Arbeit hinsichtlich der Tiermotive samt ihrer textuellen Etiketten zwischen dokumentarischer Genauigkeit und künstlerischer Gestaltungsabsicht. Die porträtierten Tiere vermitteln wie die Postkarten auch darüber hinaus eine Vergänglichkeit. Sie stehen symbolisch für eine Vergangenheit, die nostalgisch verklärt wird. In dieser Arbeit äußert sich zwar eine gewisse Wehmut über eine unwiederbringliche Zeit, aber auch eine subtil humorvolle Kritik an dem gesellschaftlichen Abstumpfen, ob einer über Bilder gänzlich erschlossenen und touristisch voll zugänglichen Welt. Die Arbeit enthält damit eine stille Klage über die Allverfügbarkeit, mit der sich die westlich-kapitalistische Gesellschaft zu einer Massengesellschaft entwickelt hat und so maßgeblich zum Verschwinden der dargestellten Tiere beigetragen hat. Baehr hingegen schafft in *Abecedarium Bestiarium* individuellere und theatraalisierte Verknüpfungen zum Tier. Der Fokus liegt dabei statt auf gesamtgesellschaftlichen Phänomenen auf dem biografischen Zugang. Da Baehr die Tiere als Metaphern handhabt, setzt hier

die Ästhetik des Verschwindens bereits bei den Tieren und nicht erst bei ihrem Aussterben ein. Dadurch, dass das wirkliche Tier niemals präsent gemacht wird, sondern immer schon als mit den menschlichen Affinitäten verschalteter Gegenstand in Erscheinung tritt, betont diese Arbeit das Potenzial der Affizierung als eine Grundlage des Wahrnehmens wie des Denkens. Baehrs Ansatz, dennoch eine Brücke zu den ausgestorbenen Tieren zu schlagen, operiert mit der Offenlegung von Diskursen, ihrer Grenzen und der Infragestellung gesellschaftlicher Ordnungen. Dieser Ansatz lässt sich insofern als ein kritisches Unterfangen beschreiben, als dass das Affine eine stete Grenzwanderung bedeutet, die die Grenzen zwischen Tier und Mensch abgründig werden lässt.²³³ So werden durch das In-Beziehung-Treten theatraalisierte Affinitäten hervorgebracht, die auch wenn sie von den Tieren wegzuführen scheinen, für das Sterben der Arten sensibilisieren. Nicht zuletzt fragt die Arbeit damit, inwiefern sich die Verbundenheit zum Tier leben lässt und weist damit über das Tier, von welchem man persönlich affiziert wird, hinaus. *Networked Beings* zielt darauf ab, die ökologischen Zusammenhänge der mehr-als-menschlichen Netzwerke sowie die Grenzen einer Annäherung ans Tier aufzuzeigen. Jakubek geht darin der Möglichkeit nach, sich mit filmischen Mitteln in das Tier hineinzusetzen. Die filmische Realität geht dabei vom Blickwinkel der Tiere aus, die in einer nahezu entvölkerten Umwelt umherstreifen. Dabei bleibt ausgespart, um welche Tiere es sich handelt. Die Tiere, egal ob vom Aussterben bedroht oder nicht, sind hier lediglich Modelltiere. Sie sind gänzlich virtuell, mit artifiziellen Informationen verwoben und nur präsent in einer geisterhaften, von Technik durchdrungenen Form. Damit ergibt sich die Imagination einer Welt, in der die Tiere bereits verschwunden sind. Auch wenn *Networked Beings* das 6. Massenaussterben nicht direkt thematisiert, wendet diese Arbeit ein Verfahren an, das den Kern der Ästhetiken des Verschwindens ausmacht und welches der Bibliothekar und Schriftsteller Jorge L. Borges folgendermaßen treffend umreißt: „Ein Wort immerfort auszulassen, sich mit untauglichen Metaphern und offenkundigen Umschreibungen zu helfen, ist vielleicht die betonteste Art, darauf hinzudeuten“²³⁴.

233 Vgl. Gabriel 2016, S. 410.

234 Borges, Jorge L. (1981): Der Garten der Pfade, die sich verzweigen (1941). In: ders.: Erzählungen 1935–1944. Gesammelte Werke Bd. 3/1. München/Wien: Hanser, S. 155–167, hier: S. 166.

3. Ausblick – Die Tiere sprechen lassen

Zum Ende dieser Arbeit möchte ich daher auf Anders *Die beweinte Zukunft* und das Metaphernbild des ewigen Zuschauers zurückkommen. Ich habe an den Anfang der Arbeit eine Geschichte des Trauerns gesetzt, die ein erquickliches gar rettendes Ende findet. Dadurch wollte ich die Schwere des Themas vorwegnehmen und mich den künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem 6. Massenaussterben widmen, die nicht direkt vom Leid der Tiere ausgehen. Doch zugegebenermaßen wäre Ernst, Demut und Trauer angebracht, gar vonnöten Trauern überhaupt zu lernen, angesichts der ruinösen Zukunft, die uns bevorsteht. Um es zum Abschluss noch einmal deutlich zu machen, die Ernsthaftigkeit der Debatte um das 6. Massenaussterben rührt daher, dass der Mensch mit der derzeitigen Qualität des Lebens ohne Biodiversität einfach nicht überleben kann. Die Vulnerabilität der Biodiversität stellt eine der größten Gefahren unserer Zeit dar. Diese besteht letztlich nicht darin, sterben zu müssen, sondern darin, dass uns, wie den Tieren, die selbstbestimmte Gestaltung des eigenen Todes verwehrt wird. Das ist es, was Anders in seiner Geschichte meinte, wenn er davon schreibt, dass kein Unterschied sein wird zwischen Weinenden und Beweinten, zwischen den Zukünftigen und den Gewesenen, da wir alle um unser Kaddisch* betrogen sein werden.²³⁵ Was künstlerische Zugänge zu diesem Thema vermögen ist, Fragen aufzuwerfen, die sonst nicht gestellt werden würden, Geschichten zu erzählen, die mitentscheidend dafür sind, dass andere Zukünfte möglich werden. Zugänge, die gegen die Metapher des ewigen Zuschauers mit weiteren Metaphern aufwarten, wie etwa jene, in der das ausgestorbene Tier eine Stimme erhält. Der Schriftsteller Mikael Vogel fragt in seinem Essay, in dem er zu ergründen versucht, wie ein Mensch als Tier ein Gedicht über ein Tier schreibt: „Hat das Tier jemals *selbst Botschaft sein* dürfen?“²³⁶ Ungeachtet dessen, dass auch in dieser Frage implizit der Mensch um sich selbst zu kreisen scheint, zeigt die Auseinandersetzung, ja die bloße Existenz solch einer Frage doch, dass jedes Tier, dem das Aussterben droht, *uns* eine Botschaft sein sollte. Eine Auseinandersetzung

235 Vgl. Anders 1981, S. 8. Mit Braidotti lässt sich anfügen, dass es dabei nicht zuvorderst darum geht betrogen zu werden, sondern um die Schädigung, die der Betrug (an uns selbst) mit sich zieht. Dieser besteht ihr zufolge darin, den eigenen Weg zu sterben nicht wählen zu können. Vgl. Braidotti 2018 a, S. 54.

236 Vogel 2020, S. 37.

mit dem ausgestorbenen Tier, das zu uns spricht, verläuft vor dem Hintergrund der Möglichkeit, selbst auszusterben. Nicht zuletzt stößt das ausgestorbene Tier, das zu uns spricht, damit eine Neuverhandlung des Verhältnisses zum eigenen Tod an. Das Aussterben der Tiere wird damit auch zur Imaginationsstütze den künftigen Mangel zu antizipieren, der im Zeitalter des 6. Massenaussterbens auf uns zukommt. Unter der Folie des realen Verschwindens und der metaphorischen Spuren, die ausgestorbene Tiere durch ihr kulturelles Nachleben nach sich ziehen, wird das Gefühl von Naturverbundenheit zu einer Verlusterfahrung, die sich als Solastalgie* bezeichnen lässt. Das Vergangene betrauern bedeutet, davon berührt zu sein, sich im Zeitalter des Sterbens dem Thanatozän* zu befinden. Die Verbundenheit, die durch Kunst vermittelt werden kann, könnte darüber hinaus dazu verhelfen, dass wir uns den rückwärtigen Verbindungen zur mehr-als-menschlichen Lebenswelt hin öffnen und als Ziel gegen die Zukunft hin annehmen. Über die Empfindsamkeit zum Aussterben der Tiere erschließen wir uns eine Zukunft, in der wir uns dessen bewusst sind, dass der Verlust von Lebensraum nicht-menschlicher Tiere bedeutet, dass der Mensch sich Orte des Vergessens schafft – Orte eines sinnlich-ästhetischen Vergessens. Es ist an der Zeit, dafür Worte zu finden, wie jenes der *akustischen Versteppung*²³⁷ – eine weitere begrifflich gefasste Facette des drohenden Verlustes. Dabei stellt das Sammeln und die Weitergabe von Wissen das Fundament dar, auf welchem eine solastalgische Sensibilität überhaupt aufbauen kann. Am Ende steht folgende Gewissheit:

Ohne die Zeugnisse tierischen Sterbens wären wir in jedem Fall viel ärmer, ärmer an Einsicht, ärmer an Mitleid, ärmer an Erbarmen, aber auch ungeschulter in der tiefen Skepsis gegenüber uns selbst, die uns befallen muss, wenn wir auf die Stimmen jener Sprache hören, die keine Menschensprache ist.²³⁸

237 Vgl. Wils, Jeane-Pierre (2019): Sterben auf Augenhöhe. Tiere und Menschen im Krieg. In: Paust, Bettina / Janssen, Laura-Mareen (Hg.): Das ausgestellte Tier. Lebende und tote Tiere in der zeitgenössischen Kunst. Berlin: neofelis, S. 105-116, hier: S. 105.

238 Ebd., S. 115.

Anhang

Glossar

Agency – Bezeichnet die Handlungsfähigkeit und/oder die Wirkmacht von Akteur*innen an der Konstitution von ökologischen, sozialen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Je nach Anwendung des Agency-Begriffs können Akteure nicht nur Menschen, sondern auch nicht-menschliche Tiere, unbelebte Materie oder Entitäten wie Institutionen sein. Tieren wird Agency zugestanden, sofern sie in wechselseitigen Beziehungsverhältnissen mit ihrer Umwelt, in der sie sich aktiv einbringen, gedacht werden. Im Tier-Mensch-Verhältnis ist der Begriff eng mit Machtverhältnissen verbunden, da Tiere oft durch den Menschen in ihrer Agency beschnitten, unterdrückt und eingeschränkt werden.²³⁹

Anthropologischer Exzeptionalismus – Anspruchsdenken des Menschen gegenüber allen anderen nicht-menschlichen Lebewesen eine Sonderstellung innezuhaben. → **Anthropozentrismus**, **nicht-menschliche Tiere**

Anthropozän – Das Erdzeitalter des Menschen wurde zunächst von Paul Crutzen und Eugene Stoermer Anfang der 2000er als ein geologischer Epochenbegriff entworfen, der durch signifikante menschliche Einflüsse auf die Erdgeschichte gekennzeichnet ist. Mit der weiteren Etablierung des Begriffs im wissenschaftlichen Diskurs wandelte sich seine Bedeutung wesentlich und wurde diffuser. Infolgedessen besteht eine Schwierigkeit darin, den Beginn des Anthropozän zu datieren. Mehrere zeithistorische

Wenden werden hierbei gleichermaßen häufig angeführt, wie zum Beispiel die Industrielle Revolution zu Beginn des 19. Jhs. oder auch den Eintritt des Menschen in die Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg. Für die Philosophen und Kulturanthropologen Deborah Danowski und Eduardo Viveiros de Castro weist der Anthropozän-Begriff letztlich auf das mögliche Ende von Epochalität allgemein hin, insofern das Anthropozän einer anderen geologischen Epoche nur nach dem Verschwinden der Menschen weichen könnte. Diese verhängnisvolle Verknüpfung des Menschen mit der Epoche, in der er als Spezies bestimmenden Einfluss auf diesen Planeten nimmt, gerät im Anthropozän-Begriff argumentatorisch an seine eigene Grenze zu stoßen. Der dem Begriff inhärente Anthropozentrismus sowie der damit erhobene Anspruch auf Letztgültigkeit ließe sich durch andere Epochenbegriffe entschärfen. Diese wiederum setzen, auch wenn sie auf den Anthropozän-Begriff aufbauen, andere Fokusse.²⁴⁰ → **Kapitalozän**, **Phobozän**, **Thanatozän**, **Anthropozentrismus**

Anthropomorphismus – Bezeichnet das Zuschreiben menschlicher Attribute auf nicht-menschliche Dinge und Lebewesen. In Analogie zum eigenen Innenleben werden Verhaltensprognosen und -interpretationen zu Absichten, Überlegungen, Motiven, Stimmungen und Emotionen der Tiere angestellt. Die Zuschreibung innerer Fähigkeiten auf Basis von äußerlich wahrnehmbaren Körpersigna-

239 Kompatscher, Gabriela / Spannring, Reingard / Schachinger, Karin (2017): Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende. Münster: Waxmann, S. 189 ff.

240 Danowski, Deborah / Viveiros de Castro, Eduardo (2018): In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende. Berlin: Matthes & Seitz, S. 11.

len, der Gestik oder des Verhaltens kann als anthropomorph bezeichnet werden. Der Begriff ist in dem Zusammenhang negativ konnotiert, da eine vermenschlichende Attribuierung Tieren womöglich nicht gerecht wird. Anthropomorphismen allerdings lediglich als Projektionen abzutun, verkennt das implizite Erkenntnispotential anderen Lebewesen dieselben Emotionen, ähnliche intellektuelle Möglichkeiten und gleichartige soziale Lebensverhältnisse zuzugestehen.²⁴¹ → Anthropozentrismus, New Ethology, nicht-menschliche Tiere

Anthropozentrik/Anthropozentrismus – Bezeichnet, dass der Mensch im Zentrum des menschlichen Denkens steht. Während bestimmte Folgeüberlegungen in den *animal studies* kritisch betrachtet werden, wie zum Beispiel, dass aus der Anthropozentrik eine Sonderstellung des Menschen gegenüber anderen Tieren erwächst, geht der epistemische Anthropozentrismus von einer unverrückbaren Grenze zwischen Mensch und nicht-menschlichen Tieren aus. Damit wird dem Umstand Rechnung getragen, dass jede Untersuchung von Tieren notwendigerweise immer vom Menschen perspektiviert wird.²⁴² → Anthropologischer Exzeptionalismus

Arten – Es gibt kein festes Konzept von Arten. Früher war es üblich, Arten als Klassen mit konstanten und spezifischen Eigenschaften aufzufassen. Dieser typologische Artbegriff erklärte Tiere mit bestimmten übereinstimmenden Merkma-

len als einer gemeinsamen Art zugehörig. Diese Auffassung steht im Widerspruch zu den dynamischen Evolutionsprozessen. Heutzutage dominiert das Verständnis von Arten als Individuum, doch meint dies in der Biologie vornehmlich Arten als Einzeldinge bzw. objektiv gegebene Entitäten zu betrachten, auf die Eigenschaften eines Individuums zutreffen. Arten sind konkret und kontingent, räumlich und zeitlich lokalisierbar, weisen eine innere Organisation und die Fähigkeit zur Reproduktion und Bildung neuer Arten auf. Aber auch das Art-als-Individuum-Konzept bringt Widersprüche mit sich. Diese müssen nicht unbedingt von taxonomischen Unklarheiten herühren, sondern liegen mitunter am ungenauen (anthropomorphen) Sprachgebrauch der Wissenschaftler*innen. Ein weiterer Ansatz, die vorherigen Artbegriffe miteinander zu verbinden, besteht darin, Arten als *natural kinds* (natürliche Äquivalenzklassen) anzusehen. Dieser Artbegriff liefert mit, dass es sich bei Arten zwar um vom Menschen konzipierte Objekte handelt, welche aber für sich betrachtet objektive Gemeinsamkeiten besitzen. Letztlich sind Debatten um Artbegriffe biologische Spitzfindigkeiten oder Gegenstand der Philosophie, denn mittlerweile werden Arten standardmäßig durch DNA-Sequenzierung bestimmt.²⁴³ → Taxonomie, Anthropomorphismus

Artensterben – Bezeichnet, dass die Populationsgröße einer Art in einem bestimmten Verbreitungsgebiet (lokales Artensterben) oder in der Gesamtheit ihrer Existenz auf null geht. Das Sterben von Arten wird durch viele sich mitunter wechselseitig bedingende Faktoren be-

241 Vgl. Borgards 2020, S. 49 ff.

242 Vgl. Grimm, Hedwig / Camenzind, Samuel / Aigner, Andreas (2016): Tierethik. In: Borgards (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Berlin: Metzler, S. 78–96, hier: S. 90 ff.

243 Vgl. Ohl 2015, S. 95 ff.

stimmt: physikalische Umweltbedingungen (wie Klimaveränderungen), ökologische Konkurrenz und Anstieg von Fressfeinden sowie Zufallsfaktoren (wie Naturkatastrophen und invasive Arten), etc.²⁴⁴ → Arten, Massenaussterben

Balg – Präparierte Haut von Tieren, im Falle von Vögeln samt Gefieder, Schnabel, Füßen und Beinen zur Lagerung in Sammlungen. Der Vorteil der Balglagerung im Vergleich zur Dermoplastik liegt in der platzsparenden Handhabung und in der vermeintlichen Objektivierung für den wissenschaftlichen Gebrauch.²⁴⁵ → Dermoplastik, Taxidermie

Biodiversitätsdatenbanken – Globale Artenregister zur Erfassung der derzeit bekannten Vielfalt des Lebens. Sie stellen als Argumentationshilfen und Beweisführung von Verlusten wichtige Instrumentarien zur Erhaltung von Biodiversität dar. Beispiele für Biodiversitätsdatenbanken sind die *Encyclopedia of Life* (EOL), der *Catalog of Life* (CoL) und die *Global Biodiversity Information Facility* (GBIF).²⁴⁶ → Arten, Artensterben, IUCN Red List of Threatened Species

Biodiversitätsverlust → Artensterben, Massenaussterben

Demarkation/demarkative Linie – Grenzziehung, abgeleitet von dem spanischen Wort *demarcar*, was so viel heißt wie ‚die

Grenze festlegen‘.²⁴⁷ In Bezug auf das Verhältnis zu nicht-menschlichen Tieren dient die Demarkation als ein diskursives Mittel. Es wird verwendet zur Beschreibung, Affirmation oder kritischen Betrachtung von anthropologischen Exzeptionalismen und anthropozentrischen Haltungen. → anthropologischer Exzeptionalismus, Anthropozentrismus, nicht-menschliche Tiere

Dermoplastik – Gängigste Form der Präparationstechnik, bei der ausschließlich die Haut, das Fell oder die Schuppen des Ausgangstieres verwendet werden. Das körperliche Grundgerüst wird aus diversen Werkstoffen, wie z. B. Bauschaum, nachgebildet. → Taxidermie

DOP – Abkürzung für Director of Photography. Diese Berufsbezeichnung im Film deutet im Vergleich zur Alternativbezeichnung Kameramann oder -frau darauf hin, dass der Bereich Kamera mehr umfasst als mit besagter Aufnahmetechnik zu filmen. Zum Tätigkeitsbereich zählt auch die Leitung des gesamten Kameradepartments (bspw. wenn, wie bei den Unterwasseraufnahmen in *Networked Beings* für besondere Aufnahmen andere Personen die eigentliche Kamerarbeit übernehmen) sowie die letztendliche Bildgestaltung, u. v. m.

Endemische Art – Endemische Arten sind ausschließlich in einer bestimmten Region heimisch. Im Vergleich zu kosmopolitischen Arten sind sie auf ihr heimisches Ausbreitungsgebiet beschränkt, einher-

244 Stanley, Steven M. (1998): *Wendemarken des Lebens. Eine Zeitreise durch die Krisen der Evolution*. Heidelberg: Spektrum, S. 22 f.

245 Vgl. Präauer 2018, S. 93.

246 Vgl. Heise 2010, S. 86 f.

247 ‚Demarkation‘, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, URL: <https://www.dwds.de/wb/Demarkation> [zugegriffen: 23.07.24].

gehend mit einer ausgeprägten evolutionären Anpassung an dieses Habitat. Bei rasanten Veränderungen ihrer Lebensbedingungen sind sie daher besonders anfällig auszusterben. → Arten, Artensterben

Flaggschiffspezies/-arten – Tierarten, die aufgrund ihrer Anziehungskraft auf die breite Öffentlichkeit, nicht nur das Bewusstsein für Naturschutzthemen und die Notwendigkeit des Erhalts von Lebensräumen schärfen, sondern auch die Unterstützung für die Finanzierung von Schutzmaßnahmen erheblich erhöhen können.²⁴⁸

Hintergrundausterben – Ist in Abgrenzung zum Massenaussterben das im Rahmen evolutionärer Prozesse als geläufig zu begreifende Phänomen, dass Arten aussterben. Das Aussterben stellt in diesem Zusammenhang einen wesentlichen Bestandteil der generativen Zyklen dar, in denen sich Leben fortentwickelt. Die Geschwindigkeit dieses Hintergrundausterbens ist tausendmal²⁴⁹ geringer als die durch den Menschen ausgelöste Aussterberate. → Artensterben, Massenaussterben

IUCN Red List of Threatened Species – Die Rote Liste der Weltnaturschutzunion (*International Union for Conservation of Nature*, kurz *IUCN*) ist die einflussreichste Datenbank zur Bestandsaufnahme des Arterhalts von Wildtieren. Da seit

Beginn des 21. Jhs. auch nicht gefährdete Arten in der *IUCN Red List* verzeichnet werden, stellt sie eine Hybridform zwischen Roten Listen und Biodiversitätsdatenbanken dar. Auch wenn die *IUCN* eine Nichtregierungsorganisation ist, hat die *IUCN Red List* großen Einfluss auf die Entwicklung von Artenschutzgesetzen.²⁵⁰
→ Biodiversitätsdatenbank, Rote Listen

Kaddisch – Das Kaddisch-Gebet zählt zu den wichtigsten Gebeten im modernen jüdischen Glauben. Ihm wird besondere Wirkmacht als Gebet für die Toten zugeschrieben. Es ist mit der Vorstellung verbunden, dass das von Hinterbliebenen vorgetragene Gebet zur Erlösung der Verstorbenen führt.²⁵¹

Kapitalozän – Gegenvorschlag des Soziologen Jason Moore für den Anthropozän-Begriff, um den Einfluss des Kapitalismus auf die Umwelt zu betonen. Dadurch werden statt der Fokussierung auf den Menschen als Verursacher veränderter Umweltbedingungen vielmehr die zugrundeliegenden ökonomischen Bedingungen hervorgehoben, auf deren Basis der Mensch seinen maßgeblichen Einfluss überhaupt erst erlangen konnte. → Anthropozän

Massenaussterben – Große Untergangsperioden, die jeweils die Mehrheit der existierenden Arten auslöschen. Dem 6. Massenaussterben ging das Aussterben der Saurier vor etwa 66 Mio. Jahren

²⁴⁸ Heise 2016, S. 23 f.

²⁴⁹ Vgl. Pimm, Stuart L. / Jenkins, Clinton N. / Abell, Robin, / u. a. (2014): The Biodiversity of Species and their Rates of Extinction, Distribution, and Protection. In: *Science* 344 (30.05.2014). Washington D.C.: AAAS, S. 987-997.

²⁵⁰ Vgl. Heise 2016, S. 69.

²⁵¹ Vgl. Lehnardt, Andreas: Kaddisch-Gebet. Deutsche Bibel Gesellschaft, URL: <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/kaddisch-gebet> [zugegriffen: 03.07.24].

voraus. Die anderen vier Massenaussterben ereigneten sich im Zeitraum der letzten 450 Mio. Jahre.²⁵² Darüber hinaus kam es auch zu kleineren Aussterbewellen. Die letzte fand am Ende des Pleistozän vor etwa 11.000 Jahren statt und sorgte beinahe für das Aussterben aller großen Landsäugetiere. Zeitlich trat diese Aussterbewelle mit dem Rückgang der Eisdecken sowie der Ausbreitung des Menschen auf allen Kontinenten (abgesehen von der Antarktis) ein. Die Vermutung liegt nahe, dass beide Faktoren, Klimaveränderungen und menschliche Eingriffe (hauptsächlich durch Jagd) zum Aussterben beigetragen haben.²⁵³ → *Arten, Artensterben*

New Ethology – Wissenschaftstheoretische Bezeichnung, unter der sich über das Diskursfeld der Verhaltensbiologie (Ethologie) hinausgehende Forschungsansätze subsumieren lassen, die eine methodische-theoretische Grundhaltung teilen. Diese besteht darin, dass Tieren subjektives Erleben und das Vermögen spezifischer mentaler Zustände zugestanden wird. Neben der Beobachtung von Tieren fließen unter Berücksichtigung ihrer Individualentwicklung und Sozialgemeinschaft ebenso menschliche Faktoren der Einflussnahme ein. Ein Ansatz besteht in der Erweiterung der Quellenbasis um bspw. anekdotische Berichte.²⁵⁴ → *Agency*

Nicht-menschliche Tiere – Der Begriff unterstreicht, dass der Mensch zwar generell auch als ein Tier verstanden wird, sich jedoch gerade im westlich geprägten Denken in Abgrenzung zum Tier definiert. Die Un-

terscheidung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Tieren soll herausstellen, dass sich der Diskurs um das Aussterben von Tieren dreht, die explizit von der Benennung als Menschen ausgeschlossen sind. → *Demarkation*

Nomenklatur – Die zoologische Nomenklatur ist eine Disziplin der biologischen Systematik, die sich mit der Benennung von Arten und höheren Taxa beschäftigt. Seit Carl von Linnés zehnter Auflage der *Systema Naturae* (1758) wird ausschließlich eine binominale Nomenklatur für die Bildung von Artnamen als zulässig erachtet. Diese nomenklatorische Standardform setzt sich aus dem Gattungsnamen und einem Art-Epitheton zusammen. Die Bildung des Artnamens ist entsprechend der zoologischen Nomenklaturregeln festgelegt.²⁵⁵ → *Arten, Nomenklaturregeln, Taxa*

Nomenklaturregeln – Ein biologisch neutrales Regelwerk, das in der Zoologie die Bildung von Namen organisiert und Bedingungen für ihre formale Gültigkeit festlegt. So muss der taxonomische Artname zwingend vollständig aus lateinischen Buchstaben gebildet, eine sprachliche Herleitung des Namens möglich und der Name seinem Wesen nach ein Wort sein. Der erste Teil des Artnamens wird am Anfang groß und der Artname insgesamt immer kursiv geschrieben.²⁵⁶ → *Nomenklatur, Taxonomie*

Phobozän – Wortneuschöpfung des Philosophen Jens Soentgen in seinem Essay *Ökologie der Angst*, mit der er einen Perspektivwechsel vorschlägt, der das

252 Vgl. Stanley 1998, S. 13 ff.

253 Vgl. ebd., S. 210 ff.

254 Vgl. Borgards 2020.

255 Vgl. Ohl 2015, S. 54 ff. und S. 110.

256 Vgl. ebd., S. 65 und S. 110.

Empfinden der Tiere stärker in den Mittelpunkt rückt und vom menschlichen Standpunkt zu dezentrieren vermag. Ihm zufolge erweist sich das Anthropozän für Tiere als Zeitalter der Angst. → *Anthropozän*

Post-Anthropozentrik/Post-Anthropozentrismus – Dabei handelt es sich um einen kontrovers diskutierten Begriff, unter dem sich eine Vielzahl an Versuchen die menschliche Perspektive zu dezentrieren, subsumieren lassen. Er steht damit in gleicher Linie mit posthumanistischen Ansätzen oder dem erweiterten Agency-Begriff. Eine post-anthropozentrische Haltung kann somit als ein Korrektiv zum Anthropozentrismus aufgefasst werden, die in Bezug auf philosophische, ethische und rechtliche Fragen zugunsten nichtmenschlicher Akteur*innen argumentiert. Ob der Anthropozentrismus überwunden werden kann oder sogar hilfreich ist, damit nicht-menschliche Lebewesen zu ihrem Recht und ihrer Freiheit kommen, lässt sich aus einer post-anthropozentrischen Perspektive nicht eindeutig beantworten. Durch die Weiterentwicklung hin zu einem humanistischen Post-Anthropozentrismus, wie ihn u. a. die Philosophin Rosa Braidotti beschreibt,²⁵⁷ wird dem Umstand Rechnung getragen, dass es trotz der Dezentrierung des Menschen humanistischer Konzepte bedarf, um bspw. Tieren den Status als Rechtssubjekt zuzugestehen.²⁵⁸ → *Agency, Anthropozentrismus, New Ethology, nicht-menschliche Tiere*

Rote Listen – Artenregister, die (mit Ausnahme der *IUCN Red List*) für kleinere territoriale Einheiten, wie Länder, Bundesländer oder Regionen, konzipiert werden. Sie dienen der Inventarisierung bedrohter Arten, ihres Gefährdungsstatus sowie der Bewertung des Aussterberisikos. Zur Ergreifung von Schutzmaßnahmen wird sich auf die in Roten Listen erhobenen Daten gestützt, weswegen sie häufig das Fundament von Artenschutzgesetzen darstellen.²⁵⁹ Neben Listen für wildlebende Arten gibt es Rote Listen für Haustierrassen, die von eigenständigen Organisationen geführt werden. → *IUCN Red List*

Shifting Baseline Syndrome (SBS) – Der Marinebiologe Daniel Pauly prägte 1995 den Begriff, um die schrittweise kollektive Wahrnehmungsverschiebung von Fanggrößen in der Fischerei zu beschreiben. Hierfür definierte er Baselines anhand von Referenzwerten über vergangene Fischpopulationen als Ausgangspunkt für zeitliche Vergleiche. Zusätzlich dienten ihm Interviews mit älteren Fischern als Grundlage, um die Referenzwerte mit deren Erfahrungen abzugleichen. So konnte er seine Annahme bestätigen, dass die Normalisierung der Wahrnehmung dazu führt, dass die tatsächlichen Auswirkungen von Fischereipraktiken auf Ökosysteme verkannt werden. Das SBS-Konzept wurde daraufhin auch in anderen Disziplinen der Bio- und Umweltwissenschaften angewandt. Das allgemeine SBS-Konzept besteht darin, eine Baseline als Bemessungsgrundlage zu definieren, wie den Zustand eines Ökosystems zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit. Auch wenn eine Baseline von menschlichen Setzun-

257 Vgl. Braidotti 2018 a.

258 Vgl. Grimm / Camenzind / Aigner 2016, S. 93 f.

259 Vgl. Heise 2010, S. 86 ff.

gen ausgeht, kann so die sich mit der allmählichen Zustandsveränderung einhergehende Verschiebung der Wahrnehmung über Generationen hinweg ermittelt werden. Das SBS-Konzept bietet somit einen wichtigen Ansatz zur Betrachtung des Umweltwandels und thematisiert die Selektivität von Wahrnehmung sowie das Wechselspiel zwischen Erinnern und Vergessen.²⁶⁰

Solastalgia – Bezeichnet das schmerzvolle Gefühl des Verlustes von natürlicher Umwelt. Der australische Umweltwissenschaftler Glenn Albrecht entwarf diesen Begriff in seinem Essay *Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change* (2005) in Anlehnung an den Begriff der Nostalgie, wobei der Präfix ‚Sola-‘ von dem lateinischen Wort *sōlāciūm* (Trost) hergeleitet ist. Die tiefe Sehnsucht nach einer intakten Natur im Anthropozän kann als eine neue Verbundenheit von Natur, ausgelöst durch das Verschwinden derselben, beschrieben werden. → **Anthropozän**

Solutionismus – Der belarussische Publizist Evgeny Morozov prägte den Begriff durch sein 2013 veröffentlichtes Buch *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. Der Begriff ist von dem englischen Wort *solution* (Lösung) abgeleitet und beschreibt die Tendenz, davon auszugehen, dass es für jedes gesellschaftliche Problem eine technologische Lösung gebe. Er ist damit als eine Kritik zu verstehen, die sich vor allem an Big-Data-Konzerne und ihre

Apologeten richtet, welche oft disruptive Ansätze zur Beseitigung von Problemen liefern, ohne sich dafür zu interessieren, wie es dazu kam, dass die Probleme überhaupt entstanden.²⁶¹

Soundscape – Der Begriff ist gleichbedeutend mit Soundlandschaft. Soundscape lässt sich beschreiben als ein atmosphärischer und raumgreifender Sound, der sich aus polyphonen, nicht zwangsläufig harmonischen, natürlich, analog oder synthetisch erzeugten Klängen zusammensetzt.

Taxa – Allgemeiner Stellvertreterbegriff für jede mögliche Gruppierung von Organismen, vornehmlich für überartige Gruppierungen (Unter- und Oberfamilien, Stämme, Gattungen, etc.). Das Taxon (Singular) mit der Endung ‚-idae‘ verweist auf den Namen einer Tierfamilie.

Taxidermie – Praxis Tierkörper zu präparieren. Ziel ist der möglichst dauerhafte Erhalt eines Tierpräparats.

Taxonomie – Eine Teildisziplin der Zoologie, mit der sich biologisch relevante Aussagen für die Systematik von Lebewesen treffen lassen, indem sie unter anderem klärt, welche Arten es gibt, woran man sie erkennt und wie man sie voneinander unterscheidet. Der Schwerpunkt der taxonomischen Arbeit besteht darin, die innerartliche Variabilität von der zwi-

260 Vgl. Lindemann, Paul (2024): Das Shifting Baseline Syndrome im Kontext eines globalen Umweltwandels. Empirische Belege, Ursachen und Herausforderungen. Eine systematische Literaturanalyse. Masterarbeit. Dresden.

261 Vgl. Münch, Merlin / Morozov, Evgeny (2013): Uns steht eine Datenapokalypse bevor. Interview mit Evgeny Morozov. (23.10.13), URL: <http://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/netzdebatte/171007/interview-evgeny-morozov-uns-steht-eine-datenapokalypse-bevor/>, [zugegriffen: 29.07.24].

schenartigen Variabilität zu unterscheiden.²⁶² Innerhalb der Taxonomie gibt es für die Benennung von Arten zwar einheitliche Regeln. Bei der Bestimmung, ob es sich bei einem Exemplar um eine eigene Art oder nur eine Unterart handelt, werden dagegen rege Diskussionen innerhalb der Fachdisziplinen geführt. Dies hängt damit zusammen, welches Artkonzept von den jeweiligen Wissenschaftler*innen präferiert wird. Umgangssprachlich lassen sich zwei Typen von Taxonom*innen ausmachen. Zum einen die *Splitter*, welche dazu neigen, bei minimaler Divergenz einer Art, diese gleich in mehrere Arten zu splitten. Zum anderen die *Lumper*, die eher konservativer vorgehen und erst zwei Arten erkennen, wenn die Kriterien von mehreren Artenkonzepten erfüllt sind.²⁶³ → *Arten, Nomenklaturregeln*

Thanatozän – Das Zeitalter des großen Aussterbens nicht-menschlicher Arten. Ursprünglich entwarfen Christophe Bonneuil und Jean-Baptiste Fressoz den Begriff in ihrem Buch *The Shock of Anthropocene* (2017), um die bestimmende Rolle des Militärs im Zeitalter des Anthropozän zu betonen. Da sich der Begriff allerdings aus dem lateinischen Wort *thánatos* (Tod) herleitet, bietet er als Epochenbegriff einen Anknüpfungspunkt, das Zeitalter des 6. Massenaussterbens mit dem Anthropozän zu verbinden. → *Anthropozän, 6. Massenaussterben*

Wildtiere – Eine eindeutige Definition von Wildtieren gibt es nicht. Als Wildtiere gelten Tiere, die außerhalb der Reichweite der menschlichen Zivilisation leben. Als Wildtiere werden aber auch alle nicht domestizierten Tiere bezeichnet, die in der Nähe von Menschen leben oder in ihrer Gefangenschaft (wie bspw. Zootiere).²⁶⁴ Diese definitorische Ungenauigkeit macht deutlich, dass ‚wild‘ keine naturwissenschaftlich beschreibbare Eigenschaft darstellt. Vielmehr, ähnlich wie beim Begriff ‚Wildnis‘, stammt die Vorstellung von Wildtieren aus der gesellschaftlichen Bedeutung von Natur als Gegensatz zur als moralisch positiv bewerteten menschlichen Kultur.²⁶⁵ Die Konstruktion von Wildtieren basiert somit auf dem Bild einer unberührten und unbeherrschbaren Natur, weswegen Wildtieren hinsichtlich ihres Verhaltens und ihrer Fortpflanzung oftmals zugeschrieben wird, dass sie keinem direkten Einfluss durch den Menschen unterliegen.²⁶⁶ Im Hinblick auf das 6. Massenaussterben ist diese Auffassung allerdings vehement in Frage zu ziehen. Nichtsdestotrotz stellt der Wildtierbegriff ein Kriterium zur Erfassung von Bedrohungsrisiken dar. So erfasst die *IUCN Red List* in der freien Wildbahn ausgestorbene Tiere in der Kategorie ‚EW‘ (*Extinct in the Wild*). Hier nimmt die

264 Vgl. Grimm / Camenzind / Aigner 2016, S. 83.

265 Vgl. Kirchhoff, Thomas / Trepl, Ludwig (2009): *Landschaft, Wildnis, Ökosystem: Zur kulturell bedingten Vieldeutigkeit ästhetischer, moralischer und theoretischer Naturauffassungen. Einleitender Überblick.* In: dies. (Hg.): *Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene.* Bielefeld: transcript, S. 13–66, hier: S. 22.

266 Vgl. Benecke, Norbert (1994): *Der Mensch und seine Haustiere. Die Geschichte einer jahrtausendalten Beziehung.* Stuttgart: Konrad Theiss, S. 20.

262 Vgl. Ohl 2015, S. 62. und S. 110.

263 Mein Dank gilt dem wissenschaftlichen Leiter der Lepidoptera Sammlung des Naturkundemuseum Berlins Théo Léger für seine Hinweise zu den fachinternen Debatten.

Kategorisierung von Tieren als Wildtiere, obgleich die Konstruktion von Wildtieren auf menschlichen Setzungen beruht, eine normative Funktion ein, auf deren Basis sich Artenschutzgesetze formulieren und Schutzmaßnahmen ergreifen lassen. Ein konkretes Beispiel stellt hier der Wildkarpfen dar. Karpfen sind uns hauptsächlich als Nutztiere und beliebte Speisefische bekannt. Die für die Nutztierhaltung gezüchteten Karpfen erweisen sich jedoch als eine reale Bedrohung für die Wildkarpfen. Aufgrund des fischereilichen Drucks durch den Besatz der Gewässer mit Zuchtformen des Karpfens sowie dem Verlust von Laichbiotopen allgemein gilt der Wildkarpfen in Europa als gefährdet.²⁶⁷ Daher ist eine klare begriffliche Unterscheidung zwischen dem Karpfen als Zucht- bzw. Wildform zwingend notwendig, um die Erhaltung der Wildkarpfen zu gewährleisten. → Arten, IUCN Red List, Phobozän

267 Vgl. Freyhof, Jörg / Kottelat, Maurice (2008): *Cyprinus carpio*. The IUCN Red List, URL: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2008.RLTS.T6181A12559362.en> [zugegriffen: 23.07.24].

Literaturverzeichnis

- Aloi, Giovanni (2012): *Art and Animals*. London: I.B. Tauris.
- Aloi, Giovanni (2018): *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press.
- Anders, Günther (1961): *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1. München: C. H. Beck.
- Anders, Günther (1972): *Endzeit und Zeitenende. Gedanken über die atomare Situation*. München: C. H. Beck.
- Anders, Günther (1981): *Die beweinte Zukunft (1961)*. In: ders.: *die atomare Drohung*. 3. Aufl. München: C. H. Beck, S. 1–10.
- Baehr, Antonia (2013): *Abecedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors*. Nyon: far° festival des arts vivants Nyon.
- Bail, Ulrike / Crüsemann, Frank / Crüsemann, Marlene / u. a. (2006): *Bibel in gerechter Sprache*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Baker, Steve (2000): *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.
- Baker, Steve (2013): *ArtistAnimal*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Baudrillard, Jean (2008): *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* Berlin: Matthes & Seitz.
- Benecke, Norbert (1994): *Der Mensch und seine Haustiere. Die Geschichte einer jahrtausendalten Beziehung*. Stuttgart: Konrad Theiss.
- Benjamin, Walter (2020): *Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen (1916)*. Stuttgart: Reclam.
- Berger, John (1981): *Warum sehen wir Tiere an? (1977)*. In: ders. (Hg.): *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach. S. 12–35.
- Blumenberg, Hans (1997 a): *Ein mögliches Selbstverständnis*. Stuttgart: Reclam.
- Blumenberg, Hans (1997 b): *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher (1979)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Borgards, Roland / Köhring, Esther / Kling, Alexander (2015): *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart: Reclam.
- Borgards, Roland (2016): *Einleitung: Cultural Animal Studies*. In: ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler. S. 1–5.
- Borgards, Roland (2020): *Cultural Animal Studies zwischen neuer Tiertheorie und New Ethology*. In: Jaeger, Friedrich (Hg.): *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies*. Berlin: Metzler, S. 41–55.
- Borges, Jorge L. (1966): *Die analytische Sprache John Wilkins'*. In: ders.: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*. München/Wien: Hanser, S. 209–214.
- Borges, Jorge L. (1981): *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen (1941)*. In: ders.: *Erzählungen 1935–1944. Gesammelte Werke Bd. 3/1*. München/Wien: Hanser, S. 155–167.
- Braidotti, Rosa (2018 a): *Ethik des Unwahrnehmbar-Werdens (2006)*. In: dies.: *Politik der Affirmation*. Berlin: merve, S. 19–68.
- Braidotti, Rosa (2018 b): *Series Preface*. In: dies. / Hlavajova, Maria (Hg.): *Posthuman Glossary*. London/New York: Bloomsbury Academic, S. XIII.
- Brecht, Bertolt (1981): *Lehrgedicht von der Natur des Menschen (Fragment um 1934–35)*. In: ders.: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, 1. Aufl.*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 895–910.
- Bühler, Benjamin / Rieger, Stefan (2006): *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Butler, Judith (2011): Ambivalent Drag. In: dies: Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex" (1993). London/New York: Routledge, S. 84-95.
- Canetti, Elias (2002): Über Tiere. München/Wien: Hanser.
- Charles, Mortimer (1947): Some Queer Animals and Why. London: Guilford Press Limited.
- Danowski, Deborah / Viveiros de Castro, Eduardo (2018): In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende. Berlin: Matthes & Seitz.
- Daston, Lorraine (2018): Gegen die Natur. Berlin: Matthes & Seitz.
- Derrida, Jacques (2010): Das Tier, das ich also bin (1997). Wien: Passagen.
- Despret, Vinciane (2019): Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen? Münster: Unrast.
- Ercklentz, Sabine (2013): S is for Seller's Sea Cow: *The Steller's Sea Cow Sonata for Solo Performer and Endangered Media*. In: Baehr 2013, S. 97-103.
- Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gabriel, Leon (2016): Von der Sichtbarkeit zur Berührbarkeit. *AbeCedarium Bestiarium* als Limitrophie. In: Cairo, Milena / Hannemann, Moritz / Haß, Ulrike, u. a. (Hg.): Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft. Bielefeld: transcript, S. 399-412.
- Gabriel, Leon (2021): Grenzbewegungen. Raum und Sprache. In: ders.: Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis. Berlin: neofelis, S. 91-144.
- Grimm, Hedwig / Camenzind, Samuel / Aigner, Andreas (2016): Tierethik. In: Borgards (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Berlin: Metzler, S. 78-96.
- Haas, Maximilian (2018): Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance. Berlin: Kadmos.
- Han, Byung-Chul (2010): Müdigkeitsgesellschaft. Berlin: Matthes & Seitz.
- Haraway, Donna (1991): In the Beginning Was the Word: The Genesis of Biological Theory. In: dies. (Hg.): Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. London: Free Association Books, S. 70-80.
- Haraway, Donna (2009): Begegnung der Arten (2008). In: Borgards / Köhring / Kling 2015, S. 290-325.
- Hediger, Vinzenz (2004): Schnell noch einen Film vor dem Aussterben. Die zeitliche Konfiguration von Evidenz in Tierfilmen. In: Nohr, Rolf F. (Hg.): Evidenz – das sieht man doch. Münster: LIT, S. 162-183.
- Heise, Ursula K. (2010): Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur. Berlin: Suhrkamp.
- Heise, Ursula K. (2016): Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Horn, Eva (2014): Zukunft als Katastrophe. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Ingensiep, Hans W. / Baranzke, Heike (2008): Das Tier. Grundwissen Philosophie. Stuttgart: Reclam.
- Jakubek, Ann-Kristin (2023): ‚Networked Beings – Parameters and Parallels‘ Master thesis. Written dokumentation. Weimar.
- Kirchhoff, Thomas / Trepl, Ludwig (2009): Landschaft, Wildnis, Ökosystem: Zur kulturbedingten Vieldeutigkeit ästhetischer, moralischer und theoretischer Naturauffassungen. Einleitender Überblick. In: dies. (Hg.): Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene, Bielefeld: transcript, S. 13-66.

- Knaup, Bettina / Baehr, Antonia (2013): Absent Presences. A conversation between Bettina Knaup und Antonia Baehr. In: Baehr 2013, S. 125–128.
- Koch, Getrud (2004): Von der Tierwerdung des Menschen – zur sensomotorischen Affizierung. In: Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation. Köln: DuMont, S. 49–58.
- Köhring, Esther (2023): Tiere auf Bühnen des Wissens. Theatralisieren, Experimentalisieren, Bestiariisieren von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Cultural Animal Studies, Bd. 19. Berlin: Springer Nature.
- Kompatscher, Gabriela / Spannring, Reingard / Schachinger, Karin (2017): Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende. Münster: Waxmann.
- Kugler, Lena (2016): Tiere. In: Bühler, Benjamin / Willer, Stefan (Hg.): Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 111–122.
- Lindemann, Paul (2024): Das Shifting Baseline Syndrome im Kontext eines globalen Umweltwandels. Empirische Belege, Ursachen und Herausforderungen. Eine systematische Literaturanalyse. Masterarbeit. Dresden.
- Lippit, Akira M. (2000): Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Macho, Thomas (2000): Der Aufstand der Haustiere (1997). In: Städtische Galerie Karlsruhe (Hg.): Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. München/London/New York: Prestel, S. 76–99.
- Macho, Thomas (2011): Vorbilder. Berlin: Wilhelm Fink.
- Marcuse, Herbert (2004): Konterrevolution und Revolte (1972). In: ders.: Konterrevolution und Revolte. Zeit-Messungen. Die Permanenz der Kunst. Schriften Herbert Marcuse, Bd. 9. Springer: Klamphen, S. 63–80.
- Menke, Christoph (2010): Ästhetisierung. Zur Einleitung. In: Brombach, Ilka / Setton, Dirk / Temesvári, Cornelia (Hg.): Ästhetisierung. Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Mitchell, William J. T. (2009): Bildwissenschaft. In: Hüppauf, Bernd / Weingart, Peter (Hg.): Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft, Bielefeld: transcript, S. 91–106.
- Mönnig, Mona (2018): Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung. Bielefeld: transcript.
- Morton, Timothy (2018): Being ecological. Cambridge: MIT Press.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Über die Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (1873). In: Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino (Hg.): Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. Kritische Studienausgabe, Bd. 1. Berlin: de Gruyter, S. 873–890.
- Ohl, Michael (2015): Die Kunst der Benennung. Berlin: Matthes & Seitz.
- Präauer, Teresa (2018): Tier Werden. Göttingen: Wallstein.
- Pimm, Stuart L. / Jenkins, Clinton N. / Abell, Robin, / u. a. (2014): The Biodiversity of Species and their Rates of Extinction, Distribution, and Protection. In: Science 344 (30.05.2014). Washington D.C.: AAAS, S. 987–997.
- Renn, Jürgen / Scherer, Bernd: Einführung. In: dies. (Hg.): Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge. Berlin: Matthes & Seitz.
- Roters, Annalena (2022): Mit Tieren denken. Zur Ästhetik von lebenden Tieren in zeitgenössischer Kunst. Berlin: neofelis.

- Roscher, Mieke (2014): Where is the animal in this text? Chancen und Grenzen einer Tiergeschichtsschreibung. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hg.): Human-Animal Studies. Bielefeld: transcript, S. 121-150.
- Soentgen, Jens (2018): Ökologie der Angst. Berlin: Matthes & Seitz.
- Spengler, Isabell (2013): F is for Forest Tarpan: *Tracing the Forest Tarpan*. In: Baehr 2013, S. 47-53.
- Stanley, Steven M. (1998): Wendemarken des Lebens. Eine Zeitreise durch die Krisen der Evolution. Heidelberg: Spektrum.
- Stein, Gertrude (1998): Patriarchal Poetry (1927). In: Writings 1903-1932, Vol. 1, New York: Library of America, S. 567-605.
- Straubinger, Franz (2015): Zu den Tieren selbst? Versuch einer systematischen Annäherung. In: Spanning, Reingard / Heuberger, Reinhard / Kompatscher, Gabriela / u. a. (Hg.): Tiere – Texte – Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies. Bielefeld: transcript, S. 297-315.
- Timofeeva, Oxana (2018): Animal. In: Braidotti, Rosi / Hlavajova, Maria (Hg.): Posthuman Glossary. London/New York: Bloomsbury Academic, S. 34-36.
- Ullrich, Jessica (2021): Editorial. In: dies. (Hg.): Tierstudien. Extinction, 20/2021, Berlin: neofelis.
- Virilio, Paul (1980): Ästhetik des Verschwindens. Berlin: merve.
- Vogel, Mikael (2020): Tier. Ein Tier schreibt als Mensch ein Gedicht über ein Tier. Edition Poeticon #13. Berlin: Verlagshaus Berlin.
- Vogel, Mikael (2021): Sonogramme aus der Aussterbewelle. In: ders.: Dodos auf der Flucht. Requiem für ein verlorenes Bestiarium (2018). 3. aktualisierte Aufl. Berlin: Verlagshaus Berlin, S. 199-238.
- Whitehead, Alfred N. (1990): Der Begriff der Natur (1920). Weinheim: VCH, Acta Humaniora.
- Wilke, Hans-Jörg (2018): Die Geschichte der Tierillustration in Deutschland 1850-1950. Rangsdorf: Basiliken-Press.
- Wils, Jeane-Pierre (2019): Sterben auf Augenhöhe. Tiere und Menschen im Krieg. In: Paust, Bettina / Janssen, Laura-Mareen (Hg.): Das ausgestellte Tier. Lebende und tote Tiere in der zeitgenössischen Kunst. Berlin: neofelis, S. 105-116.
- Wolfe, Cary (2017): Foreword. In: Rose, Deborah B. / van Doorn, Thom / Chrulew, Matthew (Hg.): Extinction Studies. Stories of Time, Death, and Generations. New York: Columbia University Press. S. VII-XVI.
- Žižek, Slavoj (2002): Willkommen in der Wüste des Realen. Wien: Passagen.
- Žižek, Slavoj (2010): Living in the End of Times, London, Brooklyn: Verso.
- Žižek, Slavoj (2015): Das Tier existiert nicht. In: Forbes, Duncan / Janser, Daniela (Hg.): Beastly/Tierisch, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum Winterthur 2015. Leipzig: Spector Books, S. 160-165.

Internetquellen

- Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, URL: <https://www.dwds.de/wb/Demarkation> [zugegriffen: 23.07.24].
- Fräñdorf, Doreen (2018): Stellers Seekuh, URL: <https://www.artensterben.de/stellers-seekuh/> [zugegriffen: 17.07.24].
- Freyhof, Jörg / Kottelat, Maurice (2008): *Cyprinus carpio*. The IUCN Red List, URL: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2008.RLTS.T6181A12559362.en> [zugegriffen: 23.07.24].
- Jakubek, Kristin (2023): Network Beings – Parameters and Parallels, Screener, URL: <https://vimeo.com/827740364/2e26a7bd15> [zugegriffen: 24.07.24].
- Kammerer, Frida / Baehr, Antonia (2013): Ich bin viele. Interview mit Antonia Baehr. 17.06.2013. In: Der Freitag Blog Community. URL: <https://www.freitag.de/autoren/mhmkkulturjournalismus/der-transvestit-in-uns>, [zugegriffen: 29.07.24].
- Latour, Bruno (2013): Facing Gaia: six lectures on the political theology of nature, being the Gifford Lectures on Natural Religion, Edinburgh 18.-28.02.2013, URL: <http://www.earthboundpeople.com/wp-content/uploads/2015/02/Bruno-Latour-Gifford-Lectures-Facing-Gaia-in-the-Anthropocene-2013.pdf> [zugegriffen: 19.07.24].
- Lehnardt, Andreas: Kaddisch-Gebet. Deutsche Bibel Gesellschaft, URL: <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wiblex/altes-testament/kaddisch-gebet> [zugegriffen: 03.07.24].
- Münch, Merlin / Morozov, Evgeny (2013): Uns steht eine Datenapokalypse bevor. Interview mit Evgeny Morozov. (23.10.13), URL: <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/netzdebatte/171007/interview-evgeny-morozov-uns-steht-eine-datenapokalypse-bevor/>, [zugegriffen: 29.07.24].
- Myers, Phil / Espinosa, Roger / Parr, Cyndy S. / u. a. (2024): The Animal Diversity Web, URL: <https://animaldiversity.org/accounts/Polyura/classification/#Polyura> [zugegriffen: 17.07.24].
- Noll Brinkmann, Christine (1997): Empathie mit dem Tier. In: CINEMA 42 CineZoo. Basel: Stroemfeld, S. 60-69; online: <https://www.cinemabuch.ch/article/420005> [zuletzt 01.07.24].
- Rose, Deborah B. (2006): What if the angel of history were a dog? In: culturstudiesreview, Vol. 12/01; URL: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csri/article/view/3414> [zuletzt zugegriffen am 01.07.24].
- Smith, Andrew T. / Lanier, Hayley C. (2019): *Prolagus sardus*. The IUCN Red List, URL: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2019-2.RLTS.T18338A1737167.en> [zugegriffen: 18.03.24].
- The Extinction Studies Working Group, URL: <https://extinctionstudies.org/about/> [zuletzt zugegriffen am: 28.05.2024].
- O. V. (2013): Mitschnitt von Abecedarium Bestiarium, Hebbel am Ufer, HAU2, URL: <https://vimeo.com/83758807> [zugegriffen: 10.07.24].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Vis_It_Ara Tricolor©Roland Stratmann, Ara Tricolor
- Abb. 2: Vis_It_Pfeifhase©Roland Stratmann, Sardischer Pfeifhase
- Abb. 3: Vis_It_Polyura©Roland Stratmann, Polyura
- Abb. 4: Vis_It_Manatus Australis©Roland Stratmann, Manatus Australis.
- Abb. 5: aw130613-172©Anja Weber, score Dodo Heidenreich
- Abb. 6: aw130614-369©Anja Weber, score Pauline Boudry
- Abb. 7: image299-scaled,©Kampnagel, score Pauline Boudry
- Abb. 8: image304-scaled©Anja Weber, score Isabell Spengler
- Abb. 9: 62A8357©Kristin Jakubek, Installationsansicht mit Modelltier 5 Reh
- Abb. 10: Schleiereule_Hell_01©Kristin Jakubek, Modelltier 1 Schleiereule
- Abb. 11: Sequence 05.00_08_21_08.Still017©Kristin Jakubek, Modelltier 3 Karpfen
- Abb. 12: Sequence 05.00_06_04_17.Still001©Kristin Jakubek, Code
- Abb. 13: Sequence 05.00_06_23_58.Still015©Kristin Jakubek, Feature-Maps der Modelltiere
- Abb. 14: Sequence 05.00_10_14_52.Still012©Kristin Jakubek, Modelltier 3 Karpfen
- Abb. 15: Falken_01©Kristin Jakubek, Modelltier 7 Turmfalke
- Abb. 16: Sequence 05.00_16_22_05.Still008©Kristin Jakubek, Feature-Map Feldmaus
- Abb. 17: Sequence 05.00_22_18_57.Still020©Kristin Jakubek, Modelltier 10 Vieraugen
- Abb. 18: Sequence 05.00_22_46_34.Still0108©Kristin Jakubek, Feature-Map Vieraugen

Danksagung

Ich möchte an erster Stelle meinen Prüferinnen
Prof. Nike Bätzner und Prof. Maurice Saß danken.

Mein Dank gilt ebenfalls...

... den Künstler*innen Roland Stratmann, Antonia Baehr und Kristin Jakubek
für ihre Gesprächsbereitschaft sowie die Genehmigung und
Zurverfügungstellung des Bild- und Videomaterials.

... weiterhin Anne Hoelck, Frank Steinheimer, Peter Mildner und Mikael Vogel
für die Gelegenheit mit ihnen über das 6. Massenaussterben, Taxidermie und
Tiertheorie zu sprechen.

... Christina May, Michael Ohl, Théo Léger, Constantin von Thun und Erdmut Wizisla
für ihre fachlichen Hinweise.

... meinen Freunden Samuel und Miri, Paul, Philippa, Demien, Elise und Kerstin
für ihre Geduld, Aufmerksamkeit und emotionalen Beistand.

Zuletzt möchte ich meinen Eltern für
die verlässliche finanzielle Unterstützung danken.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und mit keinen anderen als den angeführten Hilfsmitteln verfertigt habe. Wörtliche Zitate und sinngemäß übernommene Passagen habe ich als solche gekennzeichnet. Ich habe diese Arbeit keiner anderen Prüfungsbehörde oder Person im Rahmen einer Prüfung vorgelegt.

Halle, den 26.08.2024