

Kunst aus der Vogelperspektive.

Zur Rolle von lebenden Vögeln in der Gegenwartskunst

Jessica Ullrich

Auf der documenta (13) war das von Tue Greenfort und Donna Haraway zusammengestellte Archiv zur Multispezies-Koevolution im alten Schwanenhaus in der Kassler Karlsau untergebracht. Die Hütte im See war in den 1950er Jahren gebaut worden, um die schwarzen Schwäne des Parks zu beheimaten und diente für die Dauer der documenta als Präsentationsort für Texte, Bücher, Videos und Fotos von künstlerischen Projekten, die die Mensch-Tier-Beziehung untersuchen.

Der folgende Beitrag versteht sich als eine Art *Worldly house* (so der Titel der Installation) für den Umgang mit Vögeln in der Gegenwartskunst.¹ Er ist u. a. inspiriert von Donna Haraways Theorien zur Handlungsmacht von Tieren² und von einer grundsätzlichen Anthropozentris-muskritik, wie sie insbesondere von den Animal Studies formuliert wird.

Am Beispiel von Vögeln sollen verschiedene Arten des Umgangs mit lebenden Tieren in der aktuellen Kunst vorgestellt und vor der Folie der kritischen Animal Studies reflektiert werden. Es handelt sich um folgende Themen, die jeweils anhand von zwei oder drei exemplarisch ausgewählten Werken diskutiert werden sollen:

- Vögel als *Medium* von Kunst
- Vögel *als Kunst*
- Kunst *über* Vögel
- Kunst *von* Vögeln
- Kunst *für* Vögel

¹ Dabei wird im Folgenden nicht zwischen den Spezies unterschieden, was eine nicht unproblematische, aber im Rahmen des Textes notwendige Verallgemeinerung der unterschiedlichen Vogelarten auf eine einzige „Vogelheit“ bedeuten mag. Ein Huhn weckt andere Assoziationen als ein Schwan oder ein Papagei oder eine Nachtigall. Während Singvögel geliebt werden, werden Geier verachtet; während Adler und Falken für ihre Flugkünste und Orientierungsfähigkeiten bewundert werden, werden Wellensittiche und Kanarienvögel gedankenlos in Käfige gesperrt. Sperlingen wird ein „Spatzenhirn“ nachgesagt, Krähen und Raben aber eine den Primaten vergleichbare Intelligenz bescheinigt. Ein und die selbe Spezies kann völlig gegenläufige Konnotationen tragen, man denke nur an die Taube als Friedenssymbol oder als „Ratte der Lüfte“. Papageien wiederum gehören einer ganz eigenen Kategorie an und werden wegen ihrer Sprachbegabung entweder als besonders menschenähnlich imaginiert oder als bloß nachplappernde, aber vernunftlose Imitatoren verhöhnt.

² Im Folgenden sind nicht-menschliche Tiere gemeint, wenn von Tieren die Rede ist. Genauso wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf das Gendern der Protagonisten verzichtet; die verwendete männliche Form meint immer alle Geschlechter.

Im weitesten Sinne soll an einer Reihe exemplarischer Arbeiten untersucht werden, wie die Mensch-Vogel-Beziehung in der Gegenwartskunst auf innovative Weise verhandelt werden kann und wie stark ein tradierter Kunstbegriff mit Hilfe von Vögeln in Frage gestellt und erweitert werden kann. Dabei ließe sich eventuell auch mit anderen Tierspezies Ähnliches zeigen. Doch gibt es eine Reihe von Spezifika, die so vor allem bei Vögeln fruchtbar gemacht werden können.

Wenn beispielsweise Vögel als Künstler oder Ko-Produzenten von Kunstwerken betrachtet werden sollen, gibt es eine Reihe von historischen, theoretischen und kunstspezifischen Anknüpfungspunkten, die sich bei anderen Tierarten so nicht ergeben und die zumindest kurssächlich aufgerufen werden sollen.

Vögel hatten seit Beginn der menschlichen Kulturentwicklung eine immense Bedeutung für menschliches Kunstschaffen. Sie gehören – neben anderen Tieren – zu den ersten Motiven bildender Kunst. Bereits in den Höhlen von Lascaux finden sich Vogeldarstellungen, die etwa 35.000 Jahre alt sein dürften. Vogeleier dienen seit Jahrhunderten als Bindemittel in vielen Malmaterialien wie etwa der Eitempera. Aus Vogelknochen sind die ersten erhaltenen, teilweise 40.000 Jahre alten Flöten hergestellt worden, auf denen dann wiederum Vogelgesang imitiert wurde.

Tiere, insbesondere Vögel, ihrer äußeren Erscheinung wegen ästhetisch zu erleben, hat sich ebenfalls als menschliche Kulturpraxis weit verbreitet, man denke nur an Rad schlagende Pfauenmännchen oder farbenfrohe exotische Vögel, die allein aufgrund ihrer Schönheit von Menschen gehalten werden.

Vogelfedern waren vermutlich der erste menschliche Schmuck, Balzbewegungen vorbildhaft bei der Entwicklung des menschlichen Tanzes. Vogelgesang gilt manchen Forschern als Ursprung von Musik und Vogelnester sind ein besonders eindrucksvolles und daher vielleicht im menschlichen Hüttenbau nachgeahmtes Beispiel für Architektur. Der Vogelflug hat Menschen zu geistigen Höhenflügen und technischen Innovationen inspiriert.³

Während es in den 1970er Jahren in der Kunst vor allem üblich gewesen zu sein scheint, Vögel im Laufe von Performances zu töten - man denke nur an Ana Mendieta's Köpfen eines Huhns in *Untitled (Death of a Chicken)* von 1972 oder Valie Export's Ersticken eines Wellensittichs für die Aktion *Asemie oder die Unfähigkeit, sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können* von 1973 - spielen in aktueller Kunst lebende Vögel eine größere Rolle.

Es soll deshalb im Folgenden nicht um den Umgang mit toten oder sterbenden Vögeln gehen, also nicht um taxidermische Vogelpräparate in Installationen wie etwa in Mark Dions *Library for the Birds* (2005) oder um Annette Messagers aufgereihte, mit Häkelkleidchen angezogene Vogelbälger für *Le Repos des Pensionnaires* (1971–72) oder um das performative Präparieren von Vögeln in Videos, wie es Andrea Roe mit *Kingfisher* (2006) oder Noelle Pu-

³ Auf der anderen Seite haben gerade die größten Vogelliebhaber unter den Künstlern, etwa John James Audubon, im Namen der Kunst Vögel zu Hunderten geschossen.

jol mit *Le préparateur* (2006) eindrucksvoll vorgeführt haben. Auch mechanische oder bionische Vögel wie Natalie Jeremijenkos Roboter-Ente *Robotic Duck* (2008) oder Eduardo Kacs interaktiver Papagei *Rara Avis* (1996) würden weiterführende Sinnschichten in der Vogel-Mensch-Maschine-Konstellation erschließen, die hier nicht verfolgt werden sollen. Vielmehr steht im Zentrum der folgenden Ausführungen der Umgang von Künstlern mit lebenden Vögeln.

Vögel als Medium von Kunst: Céleste Boursier-Mougenot; Annie Dunning; Carsten Höller

Von dem berühmten japanischen Künstler Katsuhika Hokusai (1760–1849) wird erzählt, er habe einmal ein Bild für den Shogun produziert, in dem er einen breiten blauen Strich auf einen Papierbogen gezeichnet habe und dann einen Hahn darüber scheuchte, dessen Füße er in rote Tinte getaucht hatte. Hokusai titulierte das Bild als *Tatsuta-Fluss mit Herbstlaub*. Und tatsächlich konnten menschliche Betrachter sofort Ahornblätter in den roten Krallenspuuren erkennen und die blaue Linie als Fluss lesen. In heutiger Zeit wird ein vergleichbares Verfahren von einigen Künstlern aufgegriffen und transformiert, wenn auch nicht unbedingt mit nachträglichen Sinnschichten versehen. Aber auch sie benutzen Vögel als Medien ihrer Kunst.

Der Musiker, Komponist und Theaterautor Céleste Boursier-Mougenot beispielsweise erfindet seit Mitte der 1990er Jahre Systeme, mit denen er die Idee der Partitur grundsätzlich erneuern möchte. Er setzt dabei neben anderen unorthodoxen Materialien häufig lebende Vögel ein. Als Initialzündung für seine Idee nennt er einen Moment in seiner Kindheit, als er Vögel auf Hochspannungsleitungen sitzen sah und sich wünschte, Musik aus dieser Situation zu generieren.

Für eine seiner immersiven Installationen der Serie *From here to ear* (seit 2008) veranlasst er 70 Zebrafinken, ein Instrumentarium von 14 elektrischen Gitarren und Bassgitarren, sieben Becken und vier Verstärkern zu „spielen“. In dem vom Künstler gestalteten und teilweise von Pflanzen bewachsenen „Environment for finches“⁴ bewegen sich die Besucher über Stege durch einen großen Galerieraum. Als Rückzugsorte für die Vögel stehen Nistkästen zur Verfügung. Erhöhte und daher bevorzugte Landeflächen sind aber vor allem die überall im Raum platzierten Instrumente. Wenn die Vögel auf den Gitarrenseiten landen, spielen sie unterschiedliche Akkorde ab. Wasser und Körner werden in auf dem Boden stehenden, ebenfalls an Verstärker angeschlossenen Becken angeboten, so dass die Vögel auch bei der Nahrungsaufnahme Töne produzieren (müssen). Die Arbeit ist nicht nur auditiv, sondern auch visuell interessant, insbesondere wenn die farbenfrohen Finken in kleinen Schwärmen in Raum umherfliegen. Das, was die Besucher in diesen Installationen erleben, nennt Boursier-Mougenot „lebendige Musik“. So könnte man natürlich auch das natürliche Zwitschern der Vögel bezeichnen, das ebenfalls zu hören ist, aber von den verstärkten Musikinstrumen-

⁴ Interview mit dem Künstler auf: https://www.youtube.com/watch?v=Yn93J2axD_k.

ten meist übertönt wird.

Denselben Titel verwendet der Künstler für eine ganze Reihe Ausführungen der immer selben Grundidee von lebenden, ephemeren Installationen zur indirekten Musikerzeugung. Dabei setzt er in den verschiedenen Versionen unterschiedliche Vögel, Settings und Instrumente ein. Ihm geht es darum, einen von ihm inszenierten Moment mit einem situativen experimentellen Musikerlebnis erfahrbar zu machen. Dabei ist das Publikum, das mit den Vögeln den Raum teilt, notwendig Bestandteil der Installation. Die Besucher werden gebeten, leise zu sein und die Vögel nicht zu beeinflussen. Natürlich reagieren die Vögel dennoch artspezifisch auf die Präsenz von Menschen. Zebrafinken, die ursprünglich in Australien heimisch sind, eignen sich allerdings besonders gut für eine solche Arbeit. Als Stubenvögel sind sie weder ängstlich noch aggressiv und relativ einfach zu halten. Sie leben in Gruppen und tendieren nicht dazu, sich von ihrem Schwarm zu entfernen. Die 35 männlichen und 35 weiblichen Tiere kommen von einem lokalen Züchter und kehren nach der Aufführung auch wieder dorthin zurück. Die Vögel werden regelmäßig von einem Tierarzt untersucht und von einem speziell ausgewiesenen Aufsichtsteam betreut. Dennoch kann man sich fragen, inwieweit der Lärm der Instrumente störend oder stressauslösend für die Vögel ist. Die Finken sind im Grunde kaum mehr als Zufallsgeneratoren: lebende Werkzeuge, die durch ihre artspezifischen Aktivitäten experimentelle Musik produzieren und sich vom Künstler nicht oder doch kaum beeinflussen lassen. Neben einer Soundinstallation ist die Arbeit auch ein ethologisches Theater, in der das Alltagsleben von Zebrafinken in einer vorbereiteten Umgebung ausgestellt sowie gleichzeitig Schwarmintelligenz verhandelt wird. Nicht zuletzt bilden die Finken aber auch ein farbenfrohes lebendes Bild. Außerdem bietet die Installation zumindest beschränkte Möglichkeiten der Teilhabe und der Interaktion. Ungewöhnlich ist, dass Vögel, die als die besten Musiker des Tierreichs gelten, hier nicht als Sangeskünstler, sondern als Instrumentalisten vorgestellt werden. Schließlich wirft die Arbeit ethische Fragen über die Rechtmäßigkeit der Instrumentalisierung von Vögeln für Kunstwerke auf.

Bei Celeste Boursier-Mougenot sind also Vögel gleichermaßen Medium wie Künstler, es wird mit und über die Vögel vielleicht auch für sie Kunst gemacht. Zumindest sind sie gleichzeitig Produzenten als auch Rezipienten der entstehenden Klänge und beschallen nicht nur die Besucher, sondern auch sich selbst.

Die kanadische Künstlerin Annie Dunning hat eine ganz eigene Form der Kooperation mit Tieren als Kunstproduzenten gefunden. Sie bringt eine kleine Kamera am Körper von Brieftauben an und stellt die entstandenen Fotos als Bestandteil der Multimedia-Installation *Air Time* (2007) aus. Man sieht aus der Vogelperspektive Landschaften, Bäume, Häuser oder Menschen. Aufgrund der enormen Geschwindigkeit der Tauben im Flug und der Einfachheit der Kamera sind die Aufnahmen verwackelt und verwischt. Zusammen mit der etwas grellen Farbigkeit ergibt sich daraus eine starke Abstraktion der Motive, die einen eigenen ästhetischen Reiz entfaltet. Allerdings geben die visuellen Ergebnisse dieser künstlerischen Versuchsanordnung nicht im Entferntesten einen Hinweis auf die überragenden visuellen Fähig-

keiten der Vögel. In unzähligen Studien konnte gezeigt werden, dass Tauben Strukturen besser erkennen, bewegte Motive schärfer sehen, eine überlegene Fernsicht haben und ein reicheres Farbsehen haben als Menschen. So konnten Tauben bekanntlich leicht darauf dressiert werden, verschiedene künstlerische Malstile sicher zu unterscheiden.

Dunnings Vorgehen ist im Übrigen nicht neu, sondern lehnt sich an die Experimente des Deutschen Julius Neubronner an, einem der Pioniere der Panoramafotografie.⁵ Neubronner hatte bereits in den 1920er Jahren mit Kamera tragenden Tauben experimentiert, um seine Erfindung ans Militär verkaufen zu können. Aus der Luft ließen sich nicht nur feindliche Stellungen besser ausmachen, auch können sich die Vögel unauffällig in Feindesland bewegen und kehren zuverlässig an ihre Heimatbasis zurück. Als Kulturfolger lassen sie sich gut als Spione abrichten.⁶

Tauben schaffen sich neben den Menschen Nischen im urbanen Habitat. Sie überblicken die gemeinsame Welt von oben und verändern das Stadtbild durch ihre Präsenz, ihre Hinterlassenschaften und durch die verschiedenen Instrumente, die an Gebäude angebracht werden, um sie wieder zu vertreiben. Ihre Anwesenheit verändert menschlichen Lebensraum, ohne dass Tauben und ihren erstaunlichen kognitiven und visuellen Fähigkeiten eine besondere Wertschätzung entgegengebracht wird. Annie Dunning will mit ihrer Arbeit die oft unerwünschten oder übersehenen Mitbewohner menschlicher Räume neu ins Gedächtnis bringen. Dabei sind die Fotos nur Nebenprodukt einer größer angelegten Freiluftperformance, den sie einen Taubenschwarm aufführen lässt. Dafür hat sie den Vögeln temporär kleine selbstgemachte chinesische Flöten an die Schwanzfedern gehängt. Die Flöten bestehen aus Nusschalen, Bambus oder Kürbisschalen. Streicht der Wind durch die Öffnungen, entsteht ein Ton. Das Geschehen nimmt die Künstlerin vom Boden aus auf Video auf. Man sieht als Ausstellungsbesucher also nicht nur die attraktiven ornamentalen Flugbahnen des Taubenschwarms, sondern hört auch Flügelflattern und sphärische Flötenklänge. Dabei kultiviert jede Taube einen individuellen Umgang mit den Instrumenten. Manche steigen besonders hoch oder fliegen besonders schnell, wodurch sie besonders laute oder weit reichende Töne generieren. Möglicherweise steigen manche der Tauben aber auch nur so hoch, um die störenden Flöten loszuwerden und deren Geräuschen zu entfliehen. Mit dem Titel *Air Time* ruft Dunning Assoziationen an die Sendezeit im Radio auf. Auch sind mit „Luft“ und „Zeit“ zwei immaterielle Komponenten benannt, die das Flüchtige und Unfassbare der Arbeit und der avianen Handlungs- und Wirkmacht betonen. Eine schöne Nebenbedeutung des englischen Wortes für Ausstrahlung „broadcast“ meint auch das Ausstreuen von Samen mit der Hand – eine der gängigsten Interaktionen von Menschen mit Tauben. Annie Dunning stellt mit ihrer *Air Time* eine innovative Möglichkeit vor, mit Tauben Kontakt aufzunehmen.

⁵ Franziska Brons: Bilder im Fluge; Julius Neubronners Brieftaubenfotografie. In: *Fotogeschichte* Nr. 100. 2006, S. 17–36.

⁶ Heute werden im Übrigen ähnliche Experimente mit Delphinen, Ratten oder Insekten unternommen.

Eher im Sinne einer spielerischen ästhetischen Manipulation des vererbten Tierverhaltens können die Arbeiten von Carsten Höller gelesen werden. Für sein Projekt *Loverfinches* von 1995 brachte er zehn Dompfaffen klassische Liebeslieder bei und stellte sie dann einzeln in einer Galerie in Zürich zum Kauf aus – unter der Auflage, sie nach dem Kauf in einem geöffneten Käfig ans offene Fenster zu stellen. Inspiration war die Geschichte von Baron Johann Ferdinand Adam von Pernau, der sich vor etwa 250 Jahren unsterblich in ein Dorfmädchen verliebte, das nichts von ihm wissen wollte.⁷ Daraufhin ließ der Baron alle frisch geschlüpften Dompfaffen aus ihren Nestern nehmen und brachte ihnen dasselbe Liebeslied bei, das er jeden Abend unter dem Fenster seiner Geliebten sang. Dann setzte er die Vögel im Park seines Schlosses aus und lud das Mädchen auf einen Spaziergang ein. Im Park sangen dabei dann Hunderte von Dompfaffen das Lied des Barons, woraufhin das Mädchen ihn nun doch erhörte. Der Erzählung nach kann man heute noch im Schlosspark von Rosenau, wo sich die Geschichte abgespielt haben soll, die Dompfaffen dieses Lied singen hören. Hier hat also ein Mensch die Strategie der Vögel adaptiert, durch Gesang einen Partner anzulocken und zu binden.

Höller hatte also mit dieser Geschichte im Hinterkopf zehn Dompfaffen gleich nach dem Schlüpfen jeweils eine andere Melodie beigebracht, u. a. das italienische *Bella ciao*, die Titelmelodie des Kinofilmes *Gremlins* und *Indian Summer* von Joe Dassin.

So flogen sie in die Welt hinaus und mit ihnen das erlernte Lied, das sie nun von Generation zu Generation weitergaben. Die Dompfaffen wurden eine Art verlängertes Sprachrohr des Künstlers und zu Vermittlern der von ihm vorgegebenen melodischen Botschaft, für dessen semantischen Inhalt sie allerdings taub waren. Auch wenn ein menschlicher Künstler die Arbeit für menschliche Rezipienten erdachte und initiierte, vermischen sich seit 1995 der Status von Sender und Empfänger unauflöslich. Es besteht ja durchaus die Möglichkeit, dass außer den damaligen Zuhörern, Käufern und Passanten auch die wilden Vögel im Umfeld der freigelassenen Vögel das Lied rezipierten und es sogar den eigenen Nachkommen lehrten. Denn Dompfaffen ist ihr arteigener Gesang nicht angeboren, sondern kulturell vermittelt. Sie entwickeln je nach Prägung und Lernverhalten Dialekte, mischen ihre Melodien mit technischen Tönen wie Handyklingeln oder Polizeisirenen und entwickeln diese mit neuem Klangmaterial weiter, so dass die von Höller unterrichteten Lieder in adaptierter Form an zukünftige Generationen weitergegeben werden und die ontologische Nachbarschaft von Tier und Mensch durch die Handlungsfähigkeit der Tiere neu gestaltet wird.

Man könnte behaupten, dass Höllers Eingriff besonders drastisch ist, weil er eine ganze Art nachhaltig verändert und nicht nur ein Individuum. Man kann sich fragen, ob es schwerwiegender ist, wenn der Körper oder wenn das Verhalten eines Tieres unwiederbringlich verändert wird. Auch bleibt zu überlegen, ob die mutwillige Veränderung tierlichen Verhaltens auch dann ethisch relevant ist, wenn es dem Tier keinen Schaden zufügt und wenn der Vogel ver-

⁷ Vgl. Jan Winkelmann: Carsten Höller. Der Überläufer In: *Metropolis M. Tijdschrift over hedendaagse kunst*, No. 5, Oktober 1996, o.S.

gleichbare äußere Impulse in seiner Eigenschaft als Kulturfolger quasi selber aufsucht. Auch könnte man argumentieren, dass man Vögel ihrer Würde beraubt, wenn man sie zu Imitatoren von menschlicher Kultur macht, etwa so wie man Papageien der Lächerlichkeit preisgibt, wenn man ihnen kitschige Liebesfloskeln oder Schimpfworte beibringt. Im Vergleich zum Halten von Singvögeln in Käfigen ist Höllers Experiment als Anlass zu ethischer Empörung sicherlich zu vernachlässigen. Fragwürdig werden vergleichbare Arbeiten allerdings dann, wenn Vögel als bloße Medien anthropozentrischer Botschaften eingesetzt werden.

Vögel als Kunst: Koen Vanmechelen; Agnes Meyer-Brandis; Kristina Buch

Viele Vogelarten sind ohnehin bereits insofern Artefakte, als dass sie ihr Aussehen und ihre Eigenschaften menschlicher Auslese und nicht etwa sexueller Selektion oder Evolution verdanken. Vögel können aber auch durch einen simplen Sprechakt selbst zur Kunst werden. Der belgische Künstler Koen Vanmechelen etwa züchtet seit über 20 Jahren im Rahmen seines *The Cosmopolitan Chicken Project* Hühner und behauptet von allen seiner Exemplare: „This is not a chicken, it is absolutely a piece of art.“⁸

Hühnerzüchter, egal ob sie aus kommerziellem Interesse oder aus Liebhaberei handeln, konzentrieren sich in der Regel darauf, mit einem sehr eingeschränkten Genpool reinrassige Hühner zu züchten. Vanmechelen hingegen kreuzt unterschiedliche Hühnerrassen aus verschiedenen Weltengegenden miteinander, um „kosmopolitisches“ Genmaterial zu erhalten. So präsentierte er pünktlich zur Jahrtausendwende seine initialgebende Kreuzung eines Huhns aus dem belgischen Mechelse Koekoek mit einem französischen Poulet de Bresse. Mittlerweile lebt bereits eine 18. Generation von hybriden Hühnern mit Vorfahren aus 18 unterschiedlichen Ländern. Vanmechelens Ziel ist die Zucht eines Cosmopolitan Chicken, das die Gene aller Hühnerrassen der Welt in sich trägt. Für seine erste Paarung verwendete Vanmechelen also einen Vogel aus seinem Heimatland und einen aus dem Nachbarland, bevor er seinen Radius immer mehr ausdehnte. Dabei versteht er die Hühner nicht nur als nationale, sondern auch als globale Symbole: „The chickens are emblematic of civilisation as a whole“.⁹ Im Kleinen lasse sich das sogar an der bevorzugten äußeren Erscheinung einzelner Hühner ablesen. In der Kombination von weißem Gefieder, rotem Schnabel und blauen Beinen bei der beliebtesten französischen Hühnerrasse sieht der Künstler beispielsweise eine verlebendigte Trikolore. Amerikanischen Hühner hingegen seien die größten überhaupt, was für Vanmechelen wohl eine Anspielung auf die Gigantomanie der USA ist. Die chinesischen Hühner wiederum seien besonders seidig, was auf die traditionelle Seidenproduktion ihres Herkunftslandes anspielen mag. Insofern sind Hühner laut Vanmechelen immer auch Spiegel der nationalen Identität des Menschen und seiner jeweiligen Kultur. Darüber hinaus versinnbildlicht die durch den Künstler initiierte genetische Diversität auch die menschliche

⁸ Interview mit dem Künstler auf: <http://motherboard.vice.com/read/the-art-of-breeding-super-bastard-chickens> (Zugriff 02.04.2016).

⁹ Ebd.

Evolution durch Migrationsbewegungen. Dabei ist interessant, dass die im Zuchtprojekt erzielte größere genetische Vielfalt laut Vanmechelen zu höherer Fruchtbarkeit und größerer Immunstärke der Vögel, also zu „besseren“ Vögeln führt.

Auch wenn Vanmechelen behauptet, er kreierte lediglich einen Rahmen um lebendige Objekte, geht sein künstlerischer Eingriff doch weit über die Auswahl von Ready made hinaus. Eher inszeniert er sich in der Rolle des Künstlerforschers, der Gentechnik und natürliche Zuchtwahl kombiniert. Allerdings versteht er sich selbst nicht als Leiter eines gentechnologischen Vorhabens, sondern lediglich als Ko-Akteur eines teilweise autopoetisch ablaufenden Kunstprojekts. Tatsächlich ist er natürlich nicht nur auf die Hilfe von Wissenschaftlern angewiesen – u. a. unterstützt ihn der belgische Genetiker Jean-Jacques Cassiman vom Human Genetics Centre der Universität Leuven -, sondern auch auf die reproduktive Arbeit der Hühner. Derzeit denkt der Künstler sogar über eine zukünftige Auswilderung der multikulturellen Tiere nach, also eine Ent-Domestikation. Wenn er die Vögel sich selbst überließe, hätte er keine Macht mehr über seine Schöpfung. Andererseits würde er die etwa 7000 Jahren währende Ko-Evolution des Menschen mit Hühnern zumindest für seine hybriden Produkte aufkündigen, was ebenfalls ein immenser Eingriff in die relationale Beziehung der beiden Spezies wäre. Knochenfunde in China deuten darauf hin, dass bereits im 6. Jahrtausend v. Chr. domestizierte Hühner lebten. Wohl ausgehend von dem in Südostasien beheimateten Burma-Bankivahuhn haben sie sich als Haustiere über die ganze Welt verbreitet. Heute gehören sie zu denjenigen Tieren, die weltweit am häufigsten gehalten werden. Vanmechelen beschränkt sich im Übrigen nicht auf sein Zuchtprojekt, sondern stellt neben lebenden Hühnern auch taxidermische Präparate, DNA und Skulpturen von DNA, Eier und Käfige aus, hält Vorträge und produziert Filme über sein Projekt. So sucht er u. a. Kontakt zu professionellen Hühnerzüchtern, um sie über die erhöhte Widerstandsfähigkeit von hybriden Hühnern und damit den praktischen Nutzen seiner Erkenntnisse für die kommerzielle Hühnerzucht aufzuklären. Zuweilen arbeitet er aber auch skulptural an lebenden Vögeln, die er mittels plastischer Chirurgie „verbessert“. So hat er beispielsweise einem Hahn einen goldenen Sporn anoperieren lassen, damit dieser seine Hennen beindrucken kann. Laut Vanmechelen fungiert diese goldene Prothese als Zeichen der Königlichkeit des Hahns.

Für seine künstlerische Arbeit nutzt Vanmechelen also die Vögel sowohl materiell als auch symbolisch, etwa wenn er die Beziehung des Menschen zur kulturellen und biologischen Diversität der Erde über die Körper der Hühner verdeutlichen will. Die individuelle Entwicklung einzelner Hühner scheint ihn dabei weniger zu interessieren. Sie sind lediglich Werkstoff seiner Visionen.

Für Agnes Meyer-Brandis ist insbesondere die „Bildung“ ihrer heranwachsenden Vögel interessant. Auch sie stellt die Zeugung und Geburt von Vögeln in den Dienst eines Kunstwerkes, aber mehr noch deren Entwicklung und Lebenslauf. Meyer-Brandis brütete 2011 für *The Moon Goose Analogue: Lunar Migration Bird Facility* mit Hilfe eines Inkubators elf Gänse aus, die sie dann auf sich prägte und aufzog, um sie zu Ko-Akteuren ihrer Kunst zu

machen.¹⁰

Eine solche Instrumentalisierung von tierlichem Leben kann in der Tradition des Künstlers als *alter deus* gelesen werden. Als zweiter Schöpfergott haben Künstler, so die tradierte Vorstellung, die Fähigkeit, kraft ihres Geistes und ihres Könnens eine zweite Natur zu schaffen. Diese kreative, rein männlich konnotierte Potenz wird dabei höher gewertet als biologische Mutterschaft, die rein reproduzierend ist – wie ja auch die Kunst von Frauen (und im übrigen auch die von Tieren) gerne als bloße Imitation ohne jede *Idea* abgewertet wird. Indem sich also Kunstschaffende als Tiermütter inszenieren, vereinen sie sowohl männliche als auch weibliche Kompetenzen und werden quasi zu „Überkünstlern“ und „Überkünstlerinnen“. Durch die Affirmation tradierter Rollenzuschreibungen wird deren Fragwürdigkeit jedoch entlarvt und ironisch gebrochen. Vögel eignen sich für eine solche Strategie durch ihre sensible Prägephase direkt nach dem Schlüpfen besonders gut.¹¹

Inspiziert ist *The Moon Goose Analogue* von dem Buch *The Man in the Moone* des englischen Bischofs Francis Godwins von 1603, in dem der Protagonist in einem von Gänsen gezogenen Wagen zum Mond reist. Im Buch unternehmen die Gänse jährlich die Reise zum Mond mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der „normale“ Zugvögel von einem Kontinent zum anderen migrieren. Abgesehen von der Originalität dieser literarischen Erfindung war Godwin wohl der erste Autor, der das Phänomen der Schwerelosigkeit beschrieben hat. Meyer-Brandis gab den Gänsen die Namen verschiedener Astronauten, etwa Juri, Neil oder Buzz, lebte mit ihnen in einer abgeschiedenen „mondähnlichen“ Gegend und gab ihnen in ihrer Rolle als Gänsemutter mit einem selbstgebastelten pfeilförmigen Gestell auch Flugstunden, um sie für den fiktiven Mondflug vorzubereiten. In einer der Einstellungen liest sie den Vögeln aus einem Buch von Konrad Lorenz vor, also demjenigen Ethologen, der mit der Prägung von Graugänsen auf sich als Gänsepapa nicht nur in der Fachwelt Furore gemacht hat.

Neben einem Dokumentarfilm über ihre Interaktion mit den Gänsen zeigt Meyer-Brandis in Ausstellungen auch Vitrinen mit den Eierschalen, aus denen die Küken geschlüpft sind, als Beweise für die Authentizität der Geburt als Teil eines Kunstwerks. Die Arbeit, die sie auch als „biopoetische Untersuchung“ bezeichnet, ist in ihrer Verquickung von phantastischen und wissenschaftlichen Narrationen und Strategien voll absurder Ästhetik und Poesie. Dennoch wirft es wie schon im Fall Vanmechelen ethische Fragen auf, dass Tiere allein zur Vereinnahmung in einem Kunstwerk geboren werden. Ohne beides gegeneinander auszuspielen zu

¹⁰ Vergleichbar ist die Strategie des des Tänzers und Choreographen Luc Petton. Seine Kompagnie agiert für die Stücke *Light Bird* (2011) und *Swan* (2014) mit Kranichen und Schwänen, die sie gemeinsam aufgezogen hat. Die Eier der Vögel, die in den Tanzproduktionen als Ko-Akteure auf der Bühne auftreten sollen, werden in Inkubatoren ausgebrütet. Die Tänzer prägen die Küken gleich nach dem Schlüpfen auf sich und schaffen durch Handfütterung und ständiges Bemuttern eine vertrauensvolle Basis für die spätere Zusammenarbeit auf der Bühne. Während ihrer gemeinsamen Zeit beobachten die Tänzer ihre Schützlinge genauesten und lassen sich von deren Bewegungen, Posen und Dynamiken für ihre Bühnenshow inspirieren. Bei der Aufführung selbst agieren die Vögel frei, ohne durch Dressur oder Hilfsmittel dirigiert zu werden, und die menschlichen Performer reagieren mit ihrer Choreographie auf deren natürliche Tänze. Vgl. <http://www.lucpetton.com/uk-swan.php> (Zugriff 01.03.2016).

¹¹ Vgl. <http://www.blublubb.net/mga/> (Zugriff 03.03.2015).

wollen, bleibt jedoch zu bedenken, dass täglich Millionen von Vögeln gezeugt, geboren und aufgezogen werden, mit dem alleinigen Zweck sie und ihre Eier zu essen. Singuläre Projekte wie die von Agnes Meyer-Brandis, die ihren „Ziehkindern“ ein wenngleich nicht im typischen Sinn artgerechtes, aber doch angenehmes und anregendes Leben bietet, weisen also vielleicht viel eher auf tierausbeuterische Praktiken in der Tierzucht hin als dass sie diese reproduzieren. Man kann die Zucht und das Halten von Vögeln jedenfalls auch als relationale künstlerische Praxis ansehen, bei der die symbolische und materielle Arbeit am Tier innovative kulturelle Techniken generiert.

Eine andere Art, einen Vogel zum Kunstwerk zu machen, präsentiert die deutsche Künstlerin Kristina Buch. Sie sah sich unvermittelt „aufs Huhn gekommen“ nachdem 2013 eine Ausstellung abgesagt wurde, für die sie eigens ein Huhn angeschafft hatte. Ihr Konzept sah vor, dass sie ein bis zwei Monate gemeinsam mit dem Vogel in einem Ausstellungsraum leben würde und dann zur Finissage zusammen mit den Ausstellungsbesuchern eine von ihr aus dem Huhn zubereitete Bouillon feierlich verspeisen würde. Da die Ausstellung nicht nach Plan zustande kam und das Huhn nun einmal da war, teilte es fortan das Leben der Künstlerin. Sie nahm es mit, als sie nach Paris umziehen musste und gönnte ihm gelegentliche Ausflüge in den Park. Die folgenden Monate lebte Buch mit dem verschonten Huhn als Haustier und machte u.a. Fotos des Zusammenlebens. Die Künstlerin versuchte mehrfach das Huhn als Kunstwerk zu verkaufen und bot es u.a. als Jahresgabe für Euro 250 in einem Kunstverein an. Obwohl die Summe für ein künstlerisches Unikat relativ niedrig ist, war niemand bereit, sie für ein lebendes Kunstwerk bzw. für ein Huhn auszugeben. Buch sah sich gezwungen, die Henne zu behalten und betrachtete sie etwa 3 Jahre lang als Ko-Autorin ihrer gemeinsamen performativen Alltagskunst. U.a. schuf sie bezugnehmend auf ihre Henne Arbeiten mit Titeln wie *One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered* (*Eines der Dinge, die mich an dir erstaunen, ist, dass du unermordet bleibst*) Die Verwendung des Begriffs „ermordet“ und nicht etwa „geschlachtet“ oder „getötet“ trägt moralische Konnotationen. Wenn man eine Henne als Freundin ansieht – und als solche bezeichnete Buch den Vogel – ist deren Tötung zutiefst unmoralisch. Umso irritierender ist die Tatsache, dass das Huhn im Winter 2015 dann doch im Kochtopf endete und von Kristina Buch und ihrem Anwalt verspeist wurde. Lapidar kommentiert die Künstlerin: „Was bleibt, ist ein kleiner Haufen bunter Hühnchenfedern, eingefärbt zwischen Rupfen und Kochen und auch schon längst aus dem Atelier gefegt.“¹² Offenbar hatte Buch durch das Leben mit dem Huhn keine so enge Bindung zu dem Vogel aufgebaut, dass sie ihn nicht mehr als essbar ansah. Das Ende des Huhns zeugt von dem absoluten Ausgeliefertsein der Tiere an den Menschen – auch im Kunstkontext. Welchen Wert auch immer ein Künstler in einem Vogel sieht, welche werkkonstituierende Rolle es für ihn spielt und welche positiven Zuschreibungen er auch immer vornimmt, der Mensch hat nicht nur die Deutungsmacht, sondern auch die vollständi-

¹² Catrin Lorch / Eva Wlarum: Drei Jahre verbrachte die Künstlerin Kristina Buch mit einem Huhn. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5./6.12.2015, S. 24.

ge körperliche Gewalt über seine Kollaborateure, Ko-Akteure oder Medien – und am Ende kommt er mit Mord davon.

Kunst über Vögel: Catherine Clover; Marcus Coates; Kader Attia

Manche Künstler verzichten darauf, lebendige Vögel in ihre Kunstwerke zu integrieren oder sie gar selbst zu Kunstwerken zu erklären und machen lieber Kunst über ihre Begegnungen mit Vögeln. Catherine Clovers audiovisuelle Installation *Birdbrain* (2011) ist dafür ein Beispiel. Die Künstlerin verhandelt in ihrem reichen Oeuvre vogelbezogener Arbeiten stets über die Phänomene Stimme und Sprache die Beziehung der Menschen zu Vögeln. *Birdbrain* widmet sich städtischen Krähen und ist eine besonders vielschichtige, multimediale Arbeit. Die auditive Komponente beinhaltet Feldaufnahmen von Vögeln an unterschiedlichen Orten sowie die Aufnahmen der Versuche unterschiedlicher menschlicher Performer, deren Laute nachzuahmen. Außerdem werden erzählte Berichte über Krähen zum Anhören über Kopfhörer zur Verfügung gestellt. Zumeist sind es Freunde oder Bekannte der Künstlerin, die hier über ihre Erfahrung mit bzw. Beziehung zu Krähen sprechen. Die Autoren, zu denen u.a. die Kunsthistoriker Steve Baker und Giovanni Aloï gehören, sprechen allerdings nicht selber, sondern ihre Texte werden von professionellen Schauspielern verlesen.

Die visuelle Komponente ist ebenfalls textbasiert und beinhaltet u.a. an die Wände projizierte schriftliche Transkriptionen von Vogelrufen sowie Listen von Vogelarten. In dieser und anderen von Clovers vogelbezogenen Arbeiten ist das Herzstück die Verschriftlichung der Vogelrufe. Sie nutzt dafür die eingeführte Schreibweise, derer sich Ornithologen bedienen. So bekommen die Vogellaute zwar eine Übersetzung in Schriftsprache, aber diese bleibt angesichts der Vielschichtigkeit und Fremdheit ihrer Lautäußerungen immer nur eine ungenaue Übertragung in den Menschen vertraute Signifikanten. Die entstehenden „Worte“ können lediglich standardisierte Annäherungen an natürliche Vogellaute sein und transportieren letztlich keinerlei Bedeutung (die sie in der realen Vogelkommunikation sicherlich noch gehabt haben). Allerdings vermeint man zuweilen auf der Suche nach semantischem Gehalt einzelne Silben wiederzuerkennen, die auch in menschlicher Sprache vorkommen, wie etwa „Äh“ oder „ah“. Dadurch wird zumindest ansatzweise nahegelegt, dass eine gemeinsame Basis der Verständigung existieren könnte.

Neben der schriftlichen Komponente ist in dieser und anderen vergleichbaren Installationen der Künstlerin die stimmliche Komponente wichtig. Catherine Clover geht es neben der Beziehung, die Menschen durch Sprache mit Vögeln aufbauen, vor allem auch um die Beziehung, die sie durch Stimme miteinander eingehen können. Deshalb lässt sie unterschiedliche Personen von Krähen erzählen, wobei auch deren Stimmen wiederum durch Sprecher vermittelt werden, womit die Authentizität des Gesagten ein Stückweit in Frage gestellt wird. Die Erzähler berichten von eigenen positiven und negativen Erfahrungen mit Krähen, aber auch von tradierter Krähensymbolik oder den Einbezug von Krähen in Kunst und Kultur. Durch die

Texte öffnet sich so ein reiches Panorama an unterschiedlichen menschlichen Einstellungen zu und Vorstellungen über Krähen.

Mindestens genauso wichtig ist, dass sie auch die Vogellaute laut verlesen lässt. So vermischen sich in *Birdbrain* Konkrete Poesie und konzeptuelle Sound Art mit dem Versuch das parallele Leben von Krähen und Menschen, insbesondere im urbanen Raum, auf der stimmlichen Ebene fassbar zu machen. Während die Sprache traditionell als herausragendes Merkmal anthropologischer Differenz konstruiert wird, ist die Stimme, insbesondere dann wenn sie zum unverständlichen Schrei mutiert, Überbleibsel des Animalischen auch im Menschen.¹³ Die onomatopoetische Annäherung an die Krähen durch auditive Mimikry generiert einerseits dadaistisch anmutende Vogeldichtung, bedeutet andererseits–aber auch einen Versuch der respektvollen Kontaktaufnahme mit einer anderen Spezies.

Möglicherweise identifiziert sich die Künstlerin sogar selbst mit Vögeln – *Birdbrain* ist nur eine von vielen Soundarbeiten, die sie über verschiedene Vogelspezies geschaffen hat –, weil sie wie viele Vogelarten selber eine Migrantin ist. Als Britin lebt sie in Australien, das nach neuerer Forschung die Heimat aller Vogelarten ist¹⁴, und folgt für ihre Projekte den Vögeln dorthin, wo sie sie beobachten und aufnehmen kann.¹⁵ Jedenfalls widmet Clover sich den größten Teil ihrer Arbeitszeit dem Lauschen, Transkribieren und Nachahmen von Vogellauten, so als wolle sie die Krähensprache lernen, um mit ihnen kommunizieren zu können. Andererseits versucht sie niemals den Lauten einen „Sinn“ zu oktroyieren. Damit erkennt sie an, dass es unmöglich ist, die komplexe Welt der Vögel zu verstehen und dass jeder Übersetzungsversuch zum Scheitern verurteilt ist bzw. bloße Imitation bleiben muss.

Clover hat zusätzlich zur immersiven Soundinstallation ein Künstlerbuch geschaffen, das nach Art eines ornithologischen Feldführers aufgebaut ist und in dem sie die Stimmen von Krähenvögel dokumentiert, die sie über ein Jahr lang auf dem Friedhof in Coburg beobachtet hat. Dazu liefert sie jeweils eine kurze Beschreibung der Situation, in der sie den betreffenden Vogellaut gehört hat und den konkreten Ort, wo das war. Allerdings produziert Clover keine Daten, die für die Verhaltensforschung nutzbare oder verwertbare Erkenntnisse bedeuten würden. Sie erkennt, das Wissenwollen immer mit Gewalt verbunden ist und favorisiert eine höflich-distanzierte Form der Beobachtung und Dokumentation, die nichts anderem dienen soll als der Kunst.

Ebenfalls mit der Aufnahme und Nachahmung von Vogelrufen beschäftigt sich der englische Performancekünstler Marcus Coates, allerdings mit ganz anderen technischen Mitteln und mit einem völlig anderen künstlerischen Ansatz. Auch er ist von einer großen Leidenschaft für und einem großen Interesse an Vogelrufen getrieben. Die Briten sind für ihre beinahe ob-

¹³ Vgl. Akira Lippit: *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis 2000.

¹⁴ Vgl. Gisela Kaplan: *Bird Minds: Cognition and Behaviour of Australian Native Birds*. Clayton South 2015.

¹⁵ Überhaupt kann es durchaus sein, dass viele Künstler gerade vom Nomadentum von Vögeln fasziniert sind, weil sie es als alternatives, freies Lebensmodell idealisieren.

sessive Liebe zur Ornithologie bekannt. *Birdwatching* als Hobby durchzieht alle Gesellschaftsschichten und erfreut sich auch gegenwärtig großer Beliebtheit. Coates zieht es ebenfalls häufig hinaus in die angelsächsischen Wälder, wo er beispielsweise bei Sonnenaufgang die Vogelchöre der jeweiligen Gegend aufnimmt. 2001 schuf er ein vogelkundliches Dokument der besonderen Art mit seiner Videoarbeit *A Guide To The British Non Passerines*. Er versucht hier alle in Großbritannien beheimateten Vogelarten, die nicht der Ordnung der ‚Singvögel‘ zugeordnet werden, zu imitieren. In dem 41 Minuten langen Video sieht man den mit einem weißen Hemd bekleideten Künstler vor weißem Hintergrund, wie er nacheinander die Vogelrufe von 86 verschiedenen Vogelarten nachahmt. Zu jedem Vogel wird dessen lateinischer wissenschaftlicher Name eingeblendet. Die Töne, die aus Coates Mund kommen, wirken täuschen echt, das Bild scheint aber auf irritierende Art zu springen. Das Bildrücken erklärt sich aus Coates technischem Verfahren: Er hatte die aufgenommenen Vogelvokalisationen digital sehr stark verlangsamt, um sie nachsingen zu können. Diese verlangsamte Version seines Gesangs beschleunigt er im Nachgang wieder auf das originale Tempo. Dadurch bekommt die menschliche Mimik tatsächlich etwas flatterhaft Vogelhaftes und die performative Tier-Werdung des Künstlers wird nicht nur auf der Ton-, sondern auch auf der Bildebene evident.

Sowohl Coates als auch Clover machen Vögel, durchaus auf enzyklopädisch und wissenschaftlich anmutende Art, zum Zentrum ihres Werks. Sie gehen dabei von lebenden Vögeln aus, die sie in deren Habitat aufsuchen und beobachten, schaffen aber Arbeiten, die trotz aller Anstrengung zur Aneignung einer „Vogelheit“ doch vor allem von der Fremdheit dieser Tiere zeugen. Sie ordnen und bearbeiten mit feinem Humor Material, das sie über Vögel gesammelt haben. Dabei handeln die fertigen Werke dann wahrlich von Vögeln, im Gegensatz beispielsweise zur Ornithologie streben sie aber nicht danach, das Wissen über Vögel zu vermehren.

Das gilt auch für Kader Attias Arbeit *Mimesis as Resistance* von 2013. Für seine Videoinstallation appropriiert der französische Künstler einen Ausschnitt aus der Dokumentation *The Life of birds* von David Attenborough aus dem Jahr 1998. Der etwa zweiminütige, aber im Loop geschnittene Clip aus der Fernsehsendung, der unverändert auch auf Youtube zu finden ist, zeigt einen Leierschwanz in einer Waldlandschaft. Vögel in der Kunst, in der Unterhaltungsindustrie oder auch in der Wissenschaft sind vor allem dann interessant, wenn sie besonders schön sind, besonders wild oder besonders spektakuläre Handlungen vollziehen. Der Schauwert von Vögeln, der sie zu Objekten des Staunens und Wunders macht, zeigt sich in einem Tier wie dem australischen Leierschwanz nicht nur in seinem prächtigen Gefieder, seinem elaborierten Balztanz, seiner Herkunft von einem exotischen Ort, sondern auch- und das ganz besonders - in seiner Vokalisation. Leierschwänze sind großartige Imitatoren nicht nur von den Gesängen anderer Vögel, sondern auch von Geräuschen jeder Art. Hierin entwickeln sie solche Virtuosität, dass durchaus von einem gewissen künstlerischem Talent gesprochen werden mag. In *Mimesis as Resistance* spreizt der Vogel sein eindrucksvolles Ge-

fieder und gibt Kostproben seiner Kunst. Er imitiert nicht nur meisterhaft andere Vogelgesänge, sondern macht auch technische Geräusche täuschend echt nach, wie eine Autoalarmanlage, einen Kameraauslöser und eine Kettensäge. Dazu hört man die autoritäre Stimme von David Attenborough aus dem Off, die die gehörten Geräusche identifiziert. Die Stimme gibt dem Ganzen zunächst eine wissenschaftliche Anmutung. Die Montage im Endlosloop, in der niemals etwas Neues oder Substantielles zur Sprache kommen kann, entlarvt die Illusion, dass in der Ethologie so etwas wie ein neutraler Beobachter existiert.

Attenborough kontrolliert in seinen Naturdokumentationen den Betrachter meisterhaft und arrangiert Tiere und Natur nach einem von ihm erdachten Script, um die gewünschte Wirkung zu erzielen und die gewünschte Message zu transportieren. Diese Strategie entlarvt Kader Attia durch Appropriation, Fragmentierung, Inszenierung und Vervielfältigung des Immergleichen. So zeigt er die Bühnenhaftigkeit der Situation und zwingt Deutungen nicht auf, sondern lässt sie zu bzw. eröffnet neue Lesarten der Vogel-Schrift.

Eine kurze Recherche ergibt, dass der Ausschnitt auf einer Attenborough-Dokumentation beruht, die nur vorgibt, in der Wildnis aufgenommen zu sein, aber tatsächlich die Situation in einem Gehege abbildet. Dadurch erhält die Arbeit noch eine weitere Dimension und markiert den Vogel als Gefangenen. Im Grunde hält der Vogel dem Betrachter einen Spiegel vor, indem er ihn und seine Technik imitiert, auch diejenige, die den Vogel erst zu einem Schauobjekt macht. Das Kameraklicken wird er wohl in sein Repertoire aufgenommen haben, weil er es jeden Tag hunderte Male zu hören bekommt. So stellt er aus, dass er sich dem Voyeurismus der Zoobesucher nicht entziehen kann.

Das Kettensägengeräusch, das zunächst als Sound-Dokument der Zerstörung des heimischen Regenwalds verstanden wird, entpuppt sich nun als Baulärm im Zuge eines Gehege-Neubaus. Anders als es die originale Attenborough-Dokumentation suggeriert, bezeugt der Vogel mit seinem Gesang hier nicht etwa den Verlust seines Habitats, sondern die Aufrüstung der Tiergärten in ihrem Streben, Lebensraum für die letzten seiner Art zu errichten. Dazu passt, dass der Monitor mit dem Video an einer vom Boden bis zur Decke reichenden Stahlstange angebracht ist. Sie dient somit als eine Art trostloser künstlicher Baum und fungiert ähnlich wie ein Zoogehege als kürzelhafter Ersatz für den Dschungel, also den Lebensraum des Vogels, der tatsächlich durch menschliche Eingriffe massiv gefährdet ist.

Die Zoos aber arbeiten, und auch dies dokumentiert der Leierschwanz, wenn man ihn denn zu lesen vermag, an einem weiteren künstlichen Refugium, in dem er als Spektakel präsentiert wird. Man ist gewappnet für die große Welle des Aussterbens. Durch den Endlosloop und die Enge des Kameraausschnitts wird der Vogel ein weiteres Mal gerahmt und gefangen gehalten. Er sitzt einerseits in der Falle, demonstriert aber auch seine Widerstandsfähigkeit. Dabei porträtiert er seine Umwelt mit den erstaunlichen Fähigkeiten, die seiner Spezies eigen sind, auf eine Art und Weise, die wir zu verstehen glauben. Auch wenn ihm die sozialen Codes menschlicher Kommunikation nicht bekannt sein dürften, gibt er uns doch sehr präzi-

se lesbare Informationen über seine Situation. Kader Attia wiederum ahmt die mimetischen Fähigkeiten des Vogels nach, indem er mit dem Ausschnitt aus einer Naturdokumentation selbst Material aus zweiter Hand ausstellt.

Kunst von Vögeln: Björn Braun; Hörner/Antflinger

Im Rahmen der traditionellen Ästhetik werden Tiere als kunstlose Wesen der Natur zugerechnet. Die Fähigkeit zur Kunstproduktion ist eines der wenigen noch verbleibenden Distinktionsmerkmale von Menschen und den anderen Tieren, nachdem andere angebliche Merkmale anthropologischer Differenz aufgegeben werden mussten, wie etwa der aufrechte Gang, Werkzeuggebrauch, Sprache, Bewusstsein, Kultur, die Fähigkeit zu Lügen und viele andere mittlerweile überholten Konstruktionen. Gerade die Forschung mit Vögeln hat hier bemerkenswerte Fähigkeiten der anderen Tiere eröffnet. Neuere Studien zeigen beispielsweise, dass Vögel nicht einfach nur verschiedene Rufe zur Kommunikation nutzen, sondern diese Rufe auch in „Sätzen“ organisieren, um komplexere Sachverhalte zu übermitteln. Damit haben sie sich als die ersten anderen Tiere gezeigt, die neben dem Menschen Syntax nutzen.¹⁶ Wenn man Kunst als Gattungsmerkmal des Menschen definiert, schließt man natürlich alle kreativen Äußerungen nichtmenschlicher Wesen aus und negiert automatisch jede Möglichkeit ästhetischer Praxis bei Tieren. Man kann aber auch den Kunstbegriff erweitern und Tieren, z.B. und insbesondere Vögeln, Kunstfertigkeit zuschreiben. Für solche Vorstellungen gibt es eine lange Tradition. Aus der Antike etwa ist von Demokrit folgende Äußerung im Fragment 154 überliefert: „Bei den meisten Dingen waren die Tiere unsere Lehrer: Die Spinne lehrte uns das Weben. Die Schwalbe die Baukunst, die Nachtigall und der Schwan das Lied.“ (vgl. Demokrit B 154). Es ist sicher kein Zufall, dass hier von vier Tieren gleich drei Vögel sind. Bekanntlich bescheinigte auch Charles Darwin im 19. Jahrhundert gerade den Vögeln einen Schönheitssinn. In seiner Theorie der sexuellen Auslese ist der Geschmack der Hennen für die immer schöner werdenden Gefieder der Pfauen verantwortlich. Schmuckfedern mit vielen und großen Augen erhöhen den Fortpflanzungserfolg, weil die Partnerinnen deren Träger bevorzugen. Darwin ist sogar der Meinung, dass Vögel, annähernd den gleichen Geschmack haben wie Menschen: "birds [...] have nearly the same taste for the beautiful as we have..."¹⁷

Auch die sich derzeit etablierende Evolutionäre Ästhetik sucht die Ontologie der Kunst im Tierreich und geht davon aus, dass Kunst aus Tieräußerungen entstanden ist: etwa die Musik aus Vogelgesang, die Architektur aus Tierbauten wie dem Vogelnest oder der Tanz aus der Balz von männlichen Vögeln um die Gunst des Weibchens. Ein Erklärungsmodell für

¹⁶ Toshitaka N. Suzuki / David Wheatcroft / Michael Griesser: Experimental evidence for compositional syntax in bird calls. In: *Nature Communications* 7, Article number: 10986, 8.3.2016.

¹⁷ Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London 1871, S. 39.

Kunst kann also durchaus aus den Gesetzen der Biologie abgeleitet werden.

Und selbst in der poststrukturalistischen Theorie wird das Thema verhandelt: Der französische Philosoph Gilles Deleuze etwa vergleicht das Markieren eines Territoriums mit der Geburt der Kunst: Das Singen, das er als eine territoriale Geste sieht, ist für ihn verwandt mit dem Lied.¹⁸

Kunsthistorikern sollte ohnehin bekannt sein, dass das Verständnis davon, was Kunst ist, sich immer wieder durch Aushandlungsprozesse neu konstituiert. Der Kunstbegriff lässt sich nicht von den Objekten selbst ableiten, sondern vom Diskurs, in den diese eingebettet sind. Die Kunstgeschichtsschreibung hat sich ihre Objekte immer schon selbst geschaffen. So wurden z.B. die gestalterischen Produkte von sogenannten Naturvölkern, Kindern oder psychisch Kranken lange Zeit nicht als Kunst angesehen. Heute hat sich die Einstellung zu diesen Artefakten geändert und es ist nicht mehr anstößig von Kinderkunst oder Stammeskunst zu sprechen. Zuweisungen von Kunst oder Nichtkunst sind also immer auch an die Ausübung von Deutungsmacht gekoppelt.

Man kann sagen, dass sich die Kunstgeschichte bisher kaum mit ästhetischen Produkten von Tieren beschäftigt. Momentan wird das noch den Naturwissenschaften überlassen. So gibt es vielfältige ethologische Studien zur Funktion und formalästhetischen Aspekten von verzierten Laubengängen, die männliche Laubenvogel in Neuguinea errichten: Diese beeindruckenden Architekturen aus Gräsern und Ästen werden mit bunten Gegenständen wie Beeren, Blumen, Schneckenhäusern, irisierende Käferflügeln, aber auch geeignetem Zivilisationsmüll geschmückt, wobei der bauende Vogel die Objekte sorgfältig auswählt und farblich passend sortiert und arrangiert. Dabei ist auch beobachtet worden, dass Männchen die Fernwirkung ihrer Bauten prüfen, bevor sie Umgestaltungen vornehmen. Verwelkte Blüten werden stets durch frische ersetzt, so dass die Arbeit an der Laube wochenlang dauern kann. Die Bauten sind keine Nester und haben nur die Funktion, eine Bühne für den Balztanz des Männchens zu bilden. Das Laubenvogelweibchen wählt nach Attraktivität der Laube sein Männchen aus und belohnt so dessen Kreativität und Virtuosität. Auch den Menschen hindert nichts daran, die ästhetische Gestaltungsfähigkeit der Laubenvogel wie ein menschengemachtes Kunstwerk mit Genuss zu rezipieren, als Ausdruck einer jeweils spezifischen ästhetisch wirksamen Handlungsmacht anzuerkennen und für den dahinterstehenden fremden Geist zu bewundern.

Eingang in die menschliche Kunstwelt findet aviane Gestaltung aber erst, wenn ein menschlicher Künstler sie zur Kunst erklärt. Genau das passiert z.B. bei Björn Brauns Werkserie. Der deutsche Künstler verlässt sich für seine skulpturalen Objekte auf die Mitwirkung von Vögeln, die er einfach das tun lässt, was sie ohnehin tun würden. Er stattet seine beiden Zebrafinkenmännchen mit unterschiedlichen natürlichen und synthetischen Materialien wie etwa bunten Plastikfäden oder Garn aus, mit denen sie dann ihre Schlafnester bauen. Durch

¹⁸ Vgl. Gilles Deleuze: *Abécédaire 1988-1989, Videointerview. 3 DVDs. 2009.*

das zur Verfügung gestellte Material beeinflusst Braun zwar das Aussehen der fertigen Nester, kann die Konstruktionsweise aber weder steuern noch vorhersehen. Durch seine Intervention verändert er weder das natürliche Verhalten der Zebrafinken noch die entstehende Form und Funktion ihrer Nester. Lediglich die materielle Zusammensetzung und damit auch die Farbigkeit und Haptik unterscheidet die Kunstobjekte von Naturnestern.

Es bleibt zu bedenken, dass Menschen die ästhetischen Qualitäten von Vogelarchitektur, zumindest was die Farbkomposition angeht, gar nicht erfassen können. Im Vergleich zu allen Vogelarten verfügen Menschen über ein sehr eingeschränktes Farbsehen und können den wahren Farbreichtum der Bauten gar nicht wahrnehmen. Es mag also sein, dass die von Björn Braun als Skulpturen präsentierten Zebrafinkennester gestalterische Dimensionen haben, die menschliche Kunstrezipienten nicht zu schätzen wissen. Damit stellen solche auf Interspezies-Kreationen die Möglichkeiten einer Kunst für Tiere genauso aus wie ihre Grenzen.

Das Künstlerduo Ute Hörner und Mathias Antlfinger arbeitet mit den beiden Graupapageien Clara und Karl zusammen und bezeichnet dies als künstlerische Forschung bzw. kollaborative Praxis. Sie überlassen den Vögeln für die Arbeit *CMUK (weekly)* ein Print-Wochenmagazin zur Überarbeitung. CMUK ist ein Anagramm aus den Anfangsbuchstaben der beteiligten Akteure: Clara, Mathias, Ute, Karl. Durch die Intervention der Vögel entstehen Biss- und Kratzspuren, Risse und Löcher in den Seiten, die unerwartete Durch- und Einblicke in das zerfetzte Heft erlauben und überraschende neue Bezüge zwischen Texten und Bildern auf unterschiedlichen Seiten herstellen. Vom formalen und kognitiven Reiz, sowie von den kunsthistorischen Referenzpunkten zur Decollage wissen die Vögel sicherlich nichts. Dennoch ist das Überlassen der Zeitung vermutlich ein von den Vögeln geschätztes Ritual in diesem Interspezies-Haushalt. Das Benagen, Knabbern und Scharren ist für sie eine lustvolle Tätigkeit, die wohl nicht nur biologische Funktionen hat, sondern auch eine spielerische, zweckfreie Komponente. Die Papageien können sich entscheiden, ob sie die Zeitschrift übernehmen und wie sie sie nutzen wollen. Hörner/Antlfinger bedienen sich der Gestaltungs- bzw. Zerstörungskraft von Vögeln, halten sich aber mit Interpretationen der Produkte zurück. Hörner und Antlfinger entdecken im animalischen Schaffen eine ästhetische oder zumindest ästhetisch nutzbare Qualität, die andere gar nicht erst bemerken würden. Ob die Papageien selbst die sinnlich erlebbaren Qualitäten der fertigen Papierreliefs, seien sie visueller, haptischer oder olfaktorischer Art, interessieren, bleibt fraglich.

Die Rahmenbedingungen des auf menschlicher Verabredung beruhenden Ausstellungsbetriebs und Kunstmarkts können sie aber wohl tatsächlich nicht durchschauen. Deshalb bleibt es Hörner/Antlfingers künstlerischer Intervention überlassen, in welcher Form sie die entstandenen Arbeiten dem Ausstellungsbetrieb übergeben.

Man kann solche und vergleichbare Arbeiten als satirischen Kommentar zum Kunstmarkt oder als provozierenden Angriff auf herkömmliche Vorstellungen von Kunst bezeichnen. Si-

cherlich hinterfragen sie den tradierten Autor- bzw. Werkbegriff und wenden sich gegen den Mythos, dass Kunst vor allem Inspiration und menschlichen (männlichen) Genius voraussetze und als kontrollierter Selbstaussdruck eines Künstlers gelesen werden muss. Solche Interpezies-Arbeiten reflektieren das Konzept des autonomen, schöpferischen, über sein Werk herrschenden Autors als geistigen Urheber und intentionales Zentrum von Kunst. Aber sie erschöpfen sich nicht in einer Kritik an einem überholten Autorschaftsbegriff. Man sollte sie auch nicht einfach als naiven Anthropomorphismus missverstehen.

Natürlich können Tiere leicht als willige Kollaborateure anthropomorphisiert werden, die als bloße Extension des Künstleregos dienen, wodurch der Einbezug von Vögeln in kreative Prozesse lediglich eine weitere Form ihrer Ausbeutung bedeutet.

Hörner/Antlfinger aber, die mit ihren Vögeln leben, bemühen sich um einen respektvollen, kollegialen Umgang mit ihren gefiederten Mitbewohnerinnen und greifen in deren Produktionsprozess nicht ein. So teilen sich Hörner/Antlfinger beispielsweise ihren Atelierplatz paritätisch mit den beiden Papageien: Sie haben einen diagonal in der Mitte geteilten Arbeitstisch konstruiert, der sowohl Raum für humanes wie für avianes Produzieren lässt und an dem alle vier Individuen ständigen Kontakt mit- und untereinander halten können. Die beiden Paare führen in dieser so vorbereitenden Umgebung nicht einfach parallele, sondern miteinander verwobene Leben.

Die Vögel ermöglichen Kunst, aber begrenzen sie auch. Wenn sie sich weigern zu partizipieren, gibt es kein oder doch zumindest ein ganz anderes Kunstwerk.

Eine Auseinandersetzung mit Vögeln wie sie Hörner/Antlfinger vorführen, eröffnet die Möglichkeit einer neuen Art relationaler Kunst, in der die Begegnung und der Austausch zwischen Individuen unterschiedlicher Spezies als produktiver und kreativer Wert anerkannt werden.

Kunst für Vögel: Annika Kahrs; Mary Britton Clouse; Snæbjörnsdóttir/Wilson

Um zu entscheiden, ob es überhaupt Kunstwerke geben kann, die Bedeutung für Vögel haben, könnte man sich zunächst fragen, ob Vögel überhaupt Objekte als Kunst wahrnehmen können. Allein die Frage ist natürlich eine unzulässige Verallgemeinerung, müsste man doch im Einzelfall spezifizieren, von welcher Kunstform bzw. von welchem Kunstbegriff hier die Rede ist. Über ein artspezifisches ästhetisches Erleben von nichtmenschlichen Tieren wurde in den Naturwissenschaften jedenfalls häufiger diskutiert. Charles Darwin identifizierte, wie schon erwähnt, den ästhetischen Geschmack der Pfauenhenne als verantwortlich für die Evolution des Pfauengefieders hin zu größerer „Schönheit“ und Theodosius Dobzhansky definierte das, was Laubenvogelweibchen beim Anblick der von Laubenvogelmännchen gebauten und dekorierten Lauben empfinden als ästhetischen Genuss.¹⁹

¹⁹ Er schreibt: "It is undeniable that a well-decorated pergola gives the bird a pleasure that can only be defined as aesthetic" Theodosius Dobzhansky: *Mankind Evolving: The Evolution of the Human Species*. New Haven 1962, S. 215.

Der amerikanische Kunstkritiker Arthur Danto beschäftigt sich in seinem Essay *Animals as Art Historians* von 1992 u.a. mit der Bildwahrnehmung von Tauben, um zu klären, was ein Kunstwerk von der Realität unterscheidet.²⁰ Danto möchte die Vorstellung widerlegen, dass eine Rezeption von Kunstwerken nur möglich sei, wenn man mit der Kultur und der Geschichte, in der ein Kunstwerk situiert ist, vertraut ist. Es wurde verschiedentlich (u.a. von John Ruskin) behauptet, dass ohne Vorwissen ein Gemälde nur eine Ansammlung von Farbflecken auf einer flachen Fläche sei und das Motiv nicht erkennbar. Um seine Auffassung zu untermauern, dass künstlerische Repräsentation nicht nur Konvention ist, zieht Danto eine Studie mit Tauben aus der experimentellen Psychologie heran. Die Tauben hatten gelernt, unterschiedliche Malstile zu unterscheiden. Danto schlussfolgert daraus: „Animals are responsive to pictorial content“ und „Pictorial competence like perceptual competence is something of which the theoretically and culturally innocent eye is capable.“²¹ Zu einem ähnlichen Schluss kommt im Übrigen der japanische Forscher Shigeru Watanabe nach seinen Experimenten mit Tauben: „Kunstkritik schien lange dem Menschen vorbehalten zu sein. Dieser Versuch zeigt jedoch, dass Tauben mit dem entsprechenden Training durchaus in der Lage sind, zwischen guten und schlechten Bildern zu unterscheiden. In dieser Forschungsarbeit geht es nicht um ein hochentwickeltes Kunstverständnis, es wird jedoch aufgezeigt, dass Tauben die Fähigkeit erwerben können, nach vergleichbaren Maßstäben wie die Menschen, Schönheit zu beurteilen.“²² Auf ähnliche Weise spricht auch Danto Vögeln eine simple ästhetische Reaktion auf Bilder, Musik oder andere ästhetische Gebilde zu. Eine solche Reaktion, so Danto, sei ohne Vorwissen möglich. Ein Bild aber als Kunstwerk zu erkennen, gehe, so Danto, über Bildwahrnehmung und Motiverkennung hinaus und erfordere Kenntnisse, die nur ein Mensch haben könne.²³ Kunst als Kunst zu erkennen, sei keine Bildkompetenz und keine Wahrnehmungsfähigkeit, sondern eine Fähigkeit, die man nur haben könne, wenn man einen Begriff von Kunst habe. Während Bildkompetenz natürlich sei, sei Kunstkompetenz erlernt. Einerseits traut Danto Tauben durchaus Connoisseurship zu und glaubt sogar, dass sie Zuschreibungen sicherer treffen können als viele Experten.²⁴ Andererseits können Tauben nach Danto niemals Kunstkritiker sein.

²⁰ Vgl. Arthur Danto: *Animals as Art Historians. Reflections on the Innocent Eye*. In: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York 1992, S. 15-31.

²¹ Danto: *Animals as Art Historians*, S. 20.

²² Shigeru Watanabe: Pigeons can discriminate between 'good' and 'bad' paintings by children. In: *Animal Cognition* 2010 Jan 13(1), S. 75-85, S. 85.

²³ Zu einer fruchtbaren Diskussion von Dantos Kunstauffassung vgl. Alfred Gell: *Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps*. In: Eric Hirsch: *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London 1999, S. 187-214.

²⁴ <http://www.scinexx.de/wissen-aktuell-10124-2009-07-01.html> (Zugriff 01.03.2016). Vgl. auch Shigeru Watanabe / Junko Sakamoto / Masumi Wakita: Pigeons' discrimination of paintings by Monet and Picasso. In: *Journal of the Experimental Analysis of Behavior*, 63, 1995, S. 165-174.

Dantos klare Unterscheidung zwischen potentiell tierlichen Kunstkennern und notwendig menschlichen Kunstkritikern baut damit eine neue kategorische Unterscheidung zwischen Menschen und den anderen Tieren auf.

Doch ist es wohl gerade bei musikalischen Kunstwerken nicht ausgeschlossen, dass sie auch für Vögel reizvoll sein könnten. Mittlerweile hat man in diversen Studien nachgewiesen, dass eine ganze Reihe von Spezies über eine sehr gut ausgebildete Wahrnehmung von auditiven Phänomenen menschlicher Kultur haben und zum Beispiel unterschiedliche Stile problemlos unterscheiden können und teilweise individuelle Präferenzen für eine bestimmte Musik ausbilden. Dass zahme Singvögel allein zum Vergnügen im Haus gehalten wurden ist in Europa bereits eine Erscheinung des 16. und 17. Jahrhunderts. Vögel galten als besonders gut erziehbare Tiere, was womöglich schlicht daran liegt, dass sie Menschen so gut „nachäffen“ konnten. Ähnlich wie das Benehmen von Kindern durch Erziehung verfeinert und zivilisiert werden konnte, sollten auch Vögel kultiviert werden. Während Falken, die zur Jagd abgerichtet werden konnten, eher männlich kodiert waren, wurden Singvögel eher der weiblichen Sphäre des Hauses zugeordnet. Ihnen versuchte man menschliche Musik nahezu bringen, indem man sie ihnen vorspielte. Musik für Vögel hat bereits eine lange Tradition. Z.B. spielte man um 1800 Vögeln klassische Musik auf Flöten oder Tasteninstrumenten (sogenannten Vogelorgeln) vor, wobei von den Tieren erwartet wurde, dass sie von menschlicher Musik lernen. Teilweise wurden Vögel sogar geblendet, weil man annahm, dass sie dann umso schöner sängen und leichter menschliche Musik imitieren lernten. Eine naturgegebene Überlegenheit menschlicher Musik wurde automatisch angenommen. An solche historischen Praktiken könnte Annika Kahrs *Playing to the Birds* von 2013 anlehnen. Das Video zeigt eine Aufführung von Franz Liszts virtuosem Klavierstück *Legende Nr. 1. Die Vogelpredigt des Franz von Assisi*. Die Komposition, die die moralische Belehrung von Vögeln durch den Heiligen Franziskus zum Thema hat, wird von einem Pianisten im Frack in einem feierlichen Saal gespielt und richtet sich an ein Publikum von Vögeln, das in kleinen Käfigen im Raum arrangiert ist. Die Käfige verweisen darauf, dass Domestikation auch mit architektonischer Gestaltung zu tun hat. Nach Thomas Macho wird das Halten von Vögeln in Käfigen zu einer Kulturtechnik zweiter Ordnung, die auf die Domestikation von Tieren durch Einhegung verweist.²⁵

Und Julia Breitruck argumentiert, dass Vögel erst durch Vogelkäfige und die damit zusammenhängenden Vorstellungen über die Zähmung wilder Natur als Haustiere konstruiert werden. Der Vogel als Haustier existiert erst, sobald ihm ein bestimmter Platz zugewiesen wird.²⁶ Dabei sorgt die Unterbringung von Vögeln in Käfigen für permanente, aber durch die Gitterstäbe immer fragmentierte Sichtbarkeit, was sinnbildlich dafür stehen mag, dass wir

²⁵ Vgl. Thomas Macho: *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation. Über Kultur: Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, S. 99–117.

²⁶ Vgl. Julia Breitruck: *Pet Birds. Cages and Practices of Domestication in Eighteenth-Century Paris*. In: *InterDisciplines* 1 (2012), S. 6-24, hier S. 16.

immer nur einen Teil des Vogels (er)kennen können.

Dass die Vögel gezwungen sind, der Musik zu lauschen, verdeutlicht die paternalistische Kontrolle, der sie nicht nur körperlich durch die Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit unterworfen sind. Es mutet geradezu ironisch an, dass ausgerechnet den zumindest für menschliche Ohren besten Sängern des Tierreichs menschliche Konventionen der Kunstmusik aufgedrängt werden. Bedenkt man den belehrenden Inhalt des Stücks ist diese Arbeit, die vordergründig Tieren Expertentum und Kunstverständnis zusprechen mag (der Pianist verneigt sich am Ende vor seinen Zuhörern), einerseits selbst gewalttätig, exponiert aber andererseits diese Gewalttätigkeit auf systemdestabilisierende Weise. Zudem hört man auf dem Video die Vögel unbeirrt ihre eigenen Gesänge über die Klaviermelodie trällern. Man kann den Vogelchor als spielerisches Einstimmen in die menschliche Musik oder aber als Widerstand gegen diese lesen. Die Stimmen der Vögel unterstreichen jedenfalls ihre aktive Handlungsmacht, die sie von passiven Zuhörern unterscheidet. Die Arbeit entfaltet ihre atmosphärische Wirkmacht nur im konzertanten Zusammenspiel der unterschiedlichen Spezies. Der entstehende Multispezies-Soundscape stellt zudem grundlegende Fragen nach der Vorbild- oder Abbildhaftigkeit sowohl von Natur- also auch von Kulturtönen und entlarvt die Unhaltbarkeit solcher kategorialen Unterscheidungen.²⁷

Die amerikanische Künstlerin und Aktivistin Mary Britton Clouse versteht Kunst für Tiere auf völlig andere Weise. Ihre Kunst ist klar anwaltschaftlich motiviert. Ihre künstlerische Praxis sieht so aus, dass sie sich selbst mit Hühnern fotografiert, die aus schlechter Haltung oder von Hühnermassenbetrieben gerettet wurden²⁸. Clouse hat das Hühnerschutzprojekt *Chicken Run Rescue* 2001 in Minneapolis gegründet, um misshandelten oder verlassenen Hühnern ein Heim zu geben oder sie zur Adoption zu vermitteln. Sie möchte die oft negative Einstellung der Öffentlichkeit Hühnern gegenüber durch Aufklärung zum Positiven hin verändern. Die Posen, die sie für diese Doppelporträts einnimmt, verdeutlichen die enge Beziehung, die sie zu ihren Schützlingen hat, aber auch die Identifikation der Künstlerin mit ihren Hühnern. Oft sind die Gesichter von Clouse und Huhn derart überlagert, dass im Bild eine Art Hybridwesen entsteht. Clouse äußert sich folgendermaßen zu ihrer Arbeit: "I see my rehabilitation work with animals and my activism as much a part of my art as pushing paint around a canvas. Both demand science, discipline, creativity, stamina, a willingness to be emotionally vulnerable and risk public ridicule and failure for an ideal".²⁹

²⁷ Zumindest am Rande sei eine faszinierende Videoarbeit von Hörner/Antflinger erwähnt, die ebenfalls als Kunst für einen Vogel interpretiert werden kann. Für *Tales of a Parrot, Rereading the Tooti Nameh* von 2015 lesen die Künstler ihrem Graupapagei Karl aus der indischen Geschichtensammlung *Tales of a Parrot* aus dem 14. Jahrhundert vor, dessen Haupterzähler ein Papagei ist, der die Frau seines Besitzers bewacht. Vgl. http://h--a.org/de/project/tales_of_a_parrot_rereading-the-tooti-nameh/ (Zugriff 02.04.2016).

²⁸ Die Arbeiten entstanden zunächst zufällig, weil Clouse die Hühner für ihre Adoptionswebsite fotografieren wollte und versehentlich mit ins Bild geriet.

²⁹ Annie Potts: Framed! Vegan artists for animal rights. Mary Britton Clouse - for the wonderful Chicken. In: *Vegan Voice*, Nr. 36, 2008/2009, o.S.

Für Hühner interessiert sie sich, weil sie sie als besonders benachteiligte Vögel empfindet, die unter der Tierausbeutungsindustrie am meisten zu leiden haben. 95 % der Tiere, die in Massentierhaltung gezüchtet werden, sind Hühner. Dabei gibt es in den USA keine Gesetze für die humane Schlachtung dieser Vögel. Für Clouse ist es bezeichnend, dass Tiere, die als essbar eingestuft werden, offenbar am meisten unter den Menschen zu leiden haben. Daher möchte sie die Einstellung Hühnern gegenüber ändern. Sie sollen nicht mehr als essbare Ware, sondern als potentielle Freunde gesehen werden. Dafür will sie mit Fotos, Gemälden und Skulpturen von individuellen Hühnern die Lebensgeschichte echter Tiere erzählen. Seit dem Jahr 2001 bis heute hat sie mit ihrer Organisation annähernd 1000 Vögel gerettet und ihnen ein neues Heim verschafft. Ihre Fotos, die durch die formalästhetisch überzeugende Kombination von Huhn und ihrem eigenen alternden Frauengesicht eine leiblich evidente Ähnlichkeit von Menschen und Hühnern propagieren, stellt sie auch auf eine Facebook-Seite mit dem Titel „Looking for Love“. Hier wird *jeder Vogel mit seiner bekannten Lebensgeschichte vorgestellt und zur Adoption freigegeben. Es bleibt allerdings auf der Bildebene offen, wer hier nach Liebe sucht: Das Huhn oder die Künstlerin.*

Tieren, insbesondere Tieren, die nicht zu den charismatischen Säugetieren zählen, wird häufig die Bildwürdigkeit abgesprochen. Diese Einstellung ist dem anthropozentrischen Vorurteil geschuldet, dass Menschen per se (ge-)wichtigere Wesen und Motive seien. Wenn Künstler dann doch einmal Tierporträts schaffen, werden sie häufig als sentimental diffamiert. Im Grunde bedient Clouse dieses Klischee genauso wie sie es bekämpft. Genau genommen gibt sie in ihren Fotos zwei Formen der Marginalisierung ein Gesicht: Einerseits das von besonders gering geachteten Vögeln, nämlich meist alten, verletzten oder misshandelten Hühnern, andererseits ihr eigenes, das Gesicht einer im landläufigen Sinne wenig attraktiven und kommerziell kaum erfolgreichen, gefühlsbetonten Künstlerin jenseits der Menopause, die sich darüber hinaus noch einer plakativen, aktivistischen Tierschutzkunst widmet. Weder für die „unbrauchbar“ gewordenen Hühner noch für Clouse scheint die Sphäre der „hohen Kunst“ der rechte Platz.

Doch Clouse bezieht klar Stellung für die Sache der Tiere und scheut sich nicht davor, sich Feinde zu machen. Seit dem Jahr 2000 ist sie mit Gleichgesinnten in der *Justice for Animals Arts Guild (JAAG)* organisiert.³⁰ Das Ziel dieser Gruppe, ist es, die Kunstszene für Tierrechtsbelange zu sensibilisieren. Tiere dürfen nach der Auffassung von JAAG nicht als Ideen oder unbeseeltes Material betrachtet werden, das man nach Belieben ausstellen darf und dessen man sich für performative Zwecke bedienen kann. Jede Form des grausamen oder entwürdigenden Gebrauchs von Tieren sollte, so ihr Anliegen, auch von potentiellen Kunstförderern oder öffentlichen Geldgebern geächtet werden. Clouses Fotoprojekt verschreibt sich ganz den Zielen von JAAG. Ihre künstlerische Praxis steht den Interessen der Hühner keinesfalls entgegen, sondern stellt sich ohne Rücksicht auf eigene Eitelkeit oder Karriereaussichten ganz in den Dienst der Hühner. Insofern erfüllt sie eine klare Funktion und ist tat-

³⁰ Vgl. <http://www.brittonclouse.com/jaag.htm> (Zugriff am 01.03.2016).

sächlich Kunst für Vögel. Auch wenn die Fotos keine ästhetische Bedeutung für die Hühner haben, haben die Hühner etwas von dieser Kunst.³¹

Das gilt auch für *Vanishing Point. Where Species Meet* (2011) von Bryndís Snæbjörnsdóttir und Mark Wilson. Das isländisch-britische Künstlerpaar macht in dieser Videoarbeit wildlebenden Vögeln ein gastfreundliches Angebot zur Partizipation in einem Kunstwerk, lässt sie aber ansonsten einfach Vögel sein. Für ihre als 19-minütiges 3-Kanal-Video präsentierte Arbeit haben die Künstler auf dem Dach des Röda Sten Art Centre in Göteborg einen übergroßen Tisch konstruiert, an dem Mahlzeiten zubereitet und bereitgestellt werden und an dem sich sowohl Vögel als auch Menschen aufhalten können.³² Ihr Anliegen war es, den frei lebenden Möwen der Gegend auf gleicher Augenhöhe zu begegnen. Den Möwen steht es frei, die Essenseinladung anzunehmen oder auszuschlagen. Im Film sieht man einerseits Bryndís Snæbjörnsdóttir, wie sie auf einem Campingkocher Essen zubereitet und andererseits mehrere Möwen, die sich auf dem Tisch niederlassen und die Leckerbissen aufpicken. Allerdings sind niemals Möwen und Frau gemeinsam in einer Einstellung zu sehen. Beide bleiben also in ihren Sphären, teilen aber dennoch buchstäblich und symbolisch das Brot miteinander. Damit visualisieren Snæbjörnsdóttir und Wilson einen Weg friedlicher Koexistenz und den Ursprung der Donna Harawayschen *companion species*, das sich wortgeschichtlich von *cum panis* ableitet.³³

Indem sie für ihre Arbeit einen Ort zwischen Himmel und Erde wählen, um den Möwen ein Stückweit entgegenzukommen, verlassen die Künstler ihre eigene Wohlfühlsphäre: „What we aim to challenge is an anthropocentric position of elevated apartness.“³⁴ Auf dem Dach verschwindet die eigene Perspektive und macht einer neuen Sichtweise Raum: der Vogelperspektive. Die Möwen werden von den Künstlern nicht in ein vorgegebenes Bild gezwungen, auch wenn die Mitwirkung der Vögel in gewisser Weise belohnt wird. Das Angebot zum (gemeinsamen) Mahl ist eine höfliche Art der Kontaktaufnahme, die nicht nur den Künstlern und ihrer Arbeit dient, sondern auch für die Vögel interessant ist.³⁵

Damit wird der Akt des Teilens von Nahrung auch als eine Art des Verhandels mit avianen Ko-Akteuren inszeniert. Von Seiten der Künstler stellt dies ein artenübergreifendes Freund-

³¹ Die Frage, was bei der Kunst denn „für die Tiere drin“ sei, wurde von Lynda Birke gestellt und seither immer wieder von einer von den Animal Studies inspirierten Kunstwissenschaft aufgegriffen. Vgl. Lynda Birke: Naming names – or what’s in it for the animals? In: *Humanimalia* 1.1 2009, <http://www.depauw.edu/humanimalia/issue01/pdfs/Lynda%20Birke.pdf> (Zugriff: 02.04.2016).

³² Es muss darauf hingewiesen werden, dass Greta Alfaro bereits 2009 mit *In actu oculi* eine ähnliche Situation für Geier geschaffen hat. Auch hier wurden die sprichwörtlichen Aasfresser an den Tisch gebeten. In beiden Fällen wurden sie als Vögel angesprochen, denen eher wenig Sympathie entgegengebracht wird.

³³ Donna Haraway: *When Species Meet*. Minneapolis 2007, S. 17.

³⁴ Snæbjörnsdóttir/Wilson 2011 im Interview: Vgl. http://goteborg.biennial.org/en/conversation_snajbjornsdottir_wilson.

³⁵ Die Forderung, sich den Tieren, mit denen man in der Forschung interagiert, auf höfliche Art und Weise zu nähern, stammt von Vinciane Despret und kann sicher auch auf künstlerische Forschung übertragen werden. Vgl. Vinciane Despret: *Quand le loup habitera avec l'agneau*. Paris 2002.

schaftsangebot dar. Die Annahme der dargebotenen Speisen durch die Möwen kann zumindest als dulddende Akzeptanz des Gegenübers gelesen werden.

Durch die Imagination eines potentiell gemeinsamen Mahls wird die Verbundenheit von Vögeln und Menschen in einem starken Bild verdeutlicht, das auch auf die gemeinsame Körperlichkeit und im Bezug auf die geteilten Bedürfnisse auch auf die gemeinsame Verletzlichkeit rekurriert. Jacques Derrida hat zwischen einer Gastfreundschaft, die Rechte und Pflichten gegeneinander aufrechnet und einer absoluten, bedingungslosen Gastfreundschaft, die keinerlei Gegenseitigkeit einfordert, unterschieden.³⁶ Während erstere sich eher an den Prinzipien des Tausches und des Vertrags orientiert, kann die bedingungslose Gastfreundschaft als eine ethischere Form der Fürsorge gelesen werden. Echte Gastfreundschaft, die nicht an Bedingungen geknüpft ist, erwartet keinerlei Gegenleistung, auch keine Angleichung an die Kultur der Gastgeber. Dazu gehört laut Derrida auch, dass man Besuchern Gastfreundschaft gewährt, ohne dass man sie zwingt, die Sprache des Gastgebers zu lernen. Auch Snæbjörnsdóttir und Wilson akzeptieren die Fremdheit der Möwen, ohne eine Gegenleistung zu erwarten. Die Vögel müssen sich den Künstlern und ihren Erwartungen an ein gelungenes Kunstwerk nicht unterwerfen und werden trotzdem oder gerade deshalb als Mitwirkende wertgeschätzt.

Im Gegensatz zu Säugetieren sind Vögel dem Menschen eher fremd. Sie bewohnen eine andere Sphäre, welche den Menschen weitgehend verschlossen bleibt. Offenbar ist es gerade diese Fremdheit, die dazu herausfordert, alles ausdeuten zu wollen. Jede Aktivität oder Äußerung eines Vogels soll in eine wie auch geartete Sprache übersetzbar sein. Dem verweigern sich die vorgestellten Künstler, indem sie sich durch kreative Transformation von avianem Tun einer eindeutigen Lesbarkeit der Vögel und ihrer Produkte verweigern und/oder Versuche von Entschlüsselung ironisieren.

Die vorgestellten Werke haben gezeigt, dass Vögel in der Gegenwartskunst nicht länger bloße Motive, Material oder Metapher rein menschlicher Setzungen sein müssen. Sie können darüber hinaus auch als eigenständige Individuen mit ästhetischer Handlungsmacht aufgefasst werden. Es wurde vorgeführt, wie Menschen mit der Hilfe von Vögeln interessante Kunstwerke schaffen, aber auch dass Vögel selbst - gemeinsam mit Menschen oder allein - auditiv, skulptural und performativ ästhetisch ansprechende und vielschichtige Gebilde realisieren können.

Eine Gegenstandserweiterung der Kunstgeschichte auf Vogelproduktionen würde bedeuten, dass tradierte und bequeme ästhetische Kategorien, Wertesysteme und Glaubenssätze über Kunst, Künstlertum und Autorschaft aufgegeben werden müssten. Die aktuell zu beobachtende zunehmende Sichtbarkeit von vogelbezogener oder vogelinvolvierender Kunst könnte die Vorstellung eines hierarchisch gedachten menschlichen Exzeptionalismus weiter unterminieren. Denn für die ethische Berücksichtigung von Vögeln kann es einen großen Unter-

³⁶ Vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001.

schied machen, ob sie als kreative Individuen mit Gestaltungswillen wahrgenommen werden, die lustvoll ästhetische Gebilde schaffen oder als rein instinktgetriebene, seelenlose Wesen.

Jacob von Uexküll, dessen Theorien momentan wieder verstärkt rezipiert werden, hat herausgearbeitet, wie jede Spezies in ihrer speziespezifischen Umwelt lebt, welche jeweils fundamental unterschieden ist von der Wahrnehmungswelt jeder anderen Spezies.³⁷ Doch wenn sich wie in den vorgestellten Werken die Umwelten der Vögel mit denen der Menschen überlappen, kann es zu poetischen Zusammentreffen kommen, die neuartige ästhetische Erfahrungen generieren und im besten Fall auch ethische Relationen schaffen. Aus der Perspektive der Vögel zu erzählen, wäre jedoch noch einmal eine ganz andere Geschichte.

Literatur

Birke, Lynda: Naming names – or what's in it for the animals? In: *Humanimalia* 1.1 2009, <http://www.depauw.edu/humanimalia/issue01/pdfs/Lynda%20Birke.pdf> (Zugriff: 02.04.2016).

Breittrück, Julia: Pet Birds. Cages and Practices of Domestication in Eighteenth-Century Paris. In: *InterDisciplines* 1 (2012), S. 6-24.

Brons, Franziska: Bilder im Fluge; Julius Neubronners Brieftaubenfotografie. In: *Fotogeschichte* Nr. 100. 2006, S. 17–36.

Danto, Arthur: Animals as Art Historians. Reflections on the Innocent Eye. In: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York 1992, S. 15-31.

Darwin, Charles: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London 1871, S. 39.

Deleuze, Gilles: *Abécédaire 1988-1989, Videointerview*. 3 DVDs. 2009.

Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001.

Despret, Vinciane: *Quand le loup habitera avec l'agneau*. Paris 2002.

Dobzhansky, Theodosius: *Mankind Evolving: The Evolution of the Human Species*. New Haven 1962, S. 215.

Gell, Alfred: Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps. In: Eric Hirsch: *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London 1999, S. 187-214.

Haraway, Donna: *When Species Meet*. Minneapolis 2007, S. 17.

Kaplan, Gisela: *Bird Minds: Cognition and Behaviour of Australian Native Birds*. Clayton South 2015.

Lippit, Akira: *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis 2000.

Lorch, Catrin / Wlarum, Eva: Drei Jahre verbrachte die Künstlerin Kristina Buch mit einem Huhn. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5./6.12.2015, S. 24.

³⁷ Jakob Johann von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin 1909.

Macho, Thomas: *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation. Über Kultur: Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, S. 99–117.

Potts, Annie: Framed! Vegan artists for animal rights. Mary Britton Clouse - for the wonderful Chicken. In: *Vegan Voice*, Nr. 36, 2008/2009, o.S.

[Suzuki](#), Toshitaka N. / [Wheatcroft](#), David / [Griesser](#), Michael: Experimental evidence for compositional syntax in bird calls. In: *Nature Communications* 7, Article number: 10986, 8.3.2016.

Uexküll, Jakob Johann von: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin 1909.

Watanabe, Shigeru / Sakamoto, Junko / Wakita, Masumi: Pigeons' discrimination of paintings by Monet and Picasso. In: *Journal of the Experimental Analysis of Behavior*, 63, 1995, S. 165-174.

Watanabe, Shigeru: Pigeons can discriminate between 'good' and 'bad' paintings by children. In: *Animal Cognition* 2010 Jan 13(1), S. 75-85, S. 85.

Winkelmann, Jan: Carsten Höller. Der Überläufer In: *Metropolis M. Tijdschrift over hedendaagse kunst*, No. 5, Oktober 1996, o.S.

Jessica Ullrich (Dr. phil) ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen. Zuvor war sie Leiterin der Kunstvermittlung im Kunstpalais Erlangen. Sie kuratierte diverse Ausstellungen von zeitgenössischer Skulptur und Fotografie. Sie ist Mitglied des Senior Editorial Board von Antennae, Journal for Nature in the Visual Arts, Repräsentantin und Board-Mitglied von Minding Animals Germany und Mitglied von Bündnis für Mensch und Tier, München, ferner von Animalität und Ästhetik Berlin, der Forschungsinitiative Tiertheorie (FiTT), CLAS (Cultural Literary Animal Studies) an der Universität Würzburg und Animals in History, einer von den Universitäten Konstanz, Wien und Zürich getragenen Gemeinschaftsinitiative. Ullrich studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Germanistik in Frankfurt am Main sowie Kultur- und Medienmanagement in Berlin. Sie promovierte zu dem Thema „Wachs als ästhetisches Material. Körper und Körperfragmente in der Wachsbildnerei am Ende des 20. Jahrhunderts und ihre kulturhistorischen Einflüsse“. Im Kontext der Human Animal Studies veröffentlichte sie u.a. gemeinsam mit Friedrich Weltzien und Heike Fuhlbrügge den Sammelband Ich, das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte (Reimer, 2008).