

Dilettantismus als Methode

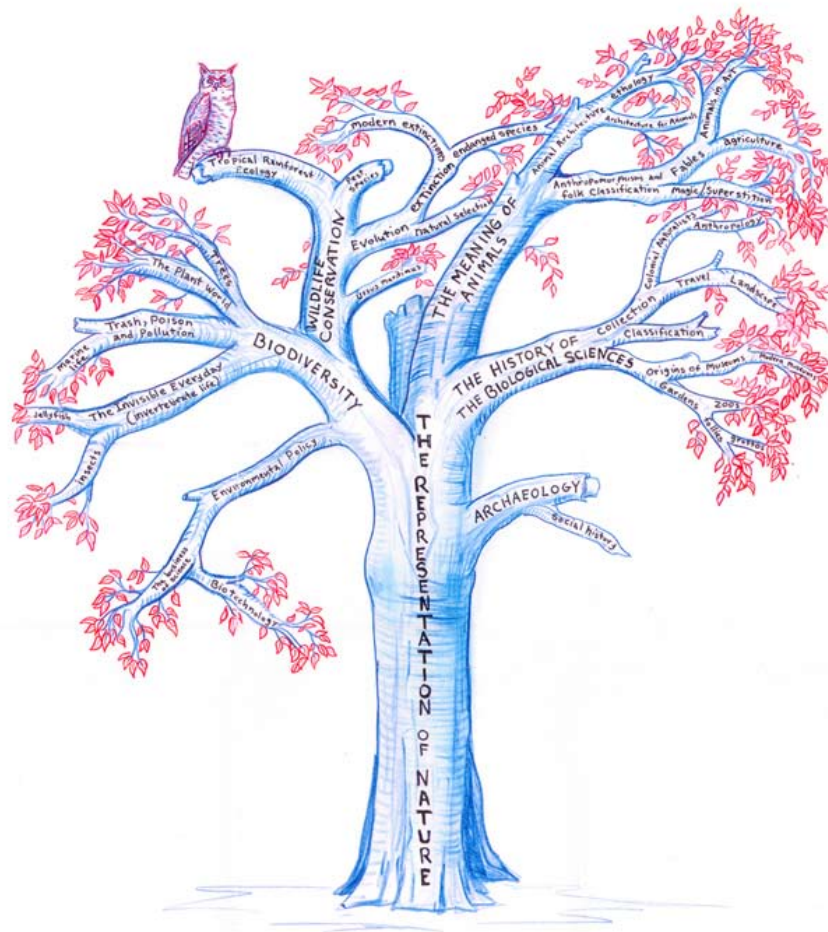
Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 4
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Christine Heidemann aus Berlin

eingereicht im August 2005
Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 2005

Gutachter:
Prof. Dr. Marcel Baumgartner, Justus-Liebig-Universität Gießen
Prof. Dr. Hans Ulrich Reck, Kunsthochschule für Medien, Köln



Mark Dion: Scheme of the Field of Investigation 1986–2003 (2003)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Grundlagen	17
1.1 Die Geschichte der Dinge: <i>Artful History: A Restoration Comedy</i> (1988)	19
1.2 Dilettantismus: Zur Geschichte eines widersprüchlichen Phänomens	41
1.3 Dilettantismus als Methode: Mark Dion als Forscher	100
2. ‚Field Work‘	123
2.1 Der Ruf der Wildnis: Expeditionen im Dschungel	132
2.2 Expeditionen im urbanen Raum	161
2.3 <i>The Ladies’ Field Club of York</i> (1999)	175
2.4 <i>Roundp: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art</i> (2000)	200
3. ‚Museum Work‘	215
3.1 Der Systematiker	226
3.2 Neuordnungen	243
3.3 Der Sammler auf Expedition	260
3.4 Chronist des Verlustes	269
4. ‚Archaeology‘	279
4.1 <i>History Trash Dig</i> (1995) und <i>History Trash Scan</i> (1996)	284
4.2 <i>Raiding Neptune’s Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice</i> (1997)	289
4.3 <i>Tate Thames Dig</i> (1999)	292
4.4 <i>New England Digs</i> (2001) und New York Archaeology	301
Resümee	305
Biographie Mark Dion	307
Literaturverzeichnis	315
Lebenslauf Christine Heidemann	339
Erklärung	341
Danksagung	343

Der **Abbildungsteil** inkl. Abbildungsverzeichnis findet sich im Anhang.

„Für mich ist ohnehin der Dilettant interessanter als der Experte.“¹ (Mark Dion)

Die vorliegende Arbeit untersucht die künstlerischen Recherchen Mark Dions zur Phänomenologie der Naturwissenschaften und konzentriert sich dabei vor allem auf die Bedeutung, welche dem Dilettantismus als Methode und als Forschungsgegenstand zukommt.

Im Rekurs auf die Geschichte des Dilettantismus, der sich hauptsächlich in Differenz zum Professionalismus konstituiert, wird das Werk Dions analysiert. Der Dilettantismus wird zu unterschiedlichen Zeiten und je nach Perspektive als positiv oder negativ definiert. Insbesondere seine Ambivalenzen machen ihn zu einer Kategorie von großer Aktualität, die geeignet ist, eine zeitgenössische künstlerische Praxis kritisch zu hinterfragen und historisch zu verankern. Als monographisch angelegte Übersicht ist diese Arbeit die erste Untersuchung zur Bedeutung des Dilettantismus für das Werk Mark Dions.

Im Zusammenhang mit der Popularität, welche dem inter- und transdisziplinären Diskurs in den Wissenschaften und den Künsten bereits seit einigen Jahren zukommt, hat der Dilettantismus an Bedeutung gewonnen.² Der Begriff wird nicht immer ausdrücklich verwendet, wenn es im Rahmen der Kooperation verschiedener Disziplinen um den Umgang mit fachfremden Themen und Methoden und damit letztlich um Kompetenz und Inkompetenz geht. Implizit stellt sich jedoch bei jeder Kooperation verschiedener Fachgebiete die Frage, wann ein gewisser Dilettantismus im Hinblick auf einen Austausch produktiv sein kann und wann er lediglich den Verlust spezialisierten Wissens bedeutet ohne neue Einsichten zu ermöglichen.³ Insbesondere in der bildenden Kunst ist seit Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts vermehrt zu beobachten, dass Künstler/innen kunstfremde Fachgebiete zum Thema ihrer Arbeit machen und teilweise auch deren Methoden übernehmen.⁴ Unterschiedlichste institutionskritische, ortsspezifische und partizipatorische Projekte wurden seitdem entwickelt, die häufig versuchen, die Kunst mit der Gesellschaft zu verknüpfen, indem sie

¹ Mark Dion in: Dion, Mark / Durham, Martin/Theewen, Gerhard: Interview, in: Covergirls! Strategien der Künstler, Schriften der Kunstakademie Münster im Salon Verlag Köln, hrsg. v. Gerhard Theewen, Köln 1999, S. 76–89, hier S. 87.

² Dilettantismus ist in diesem Kontext zunächst neutral als ‚Fachfremdheit‘ gemeint. Zur Interdisziplinarität vgl. z.B. Kocka, Jürgen (Hrsg.): Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie, Frankfurt am Main 1987.

³ Vgl. z.B. Krauss, Rosalind: Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: Texte zur Kunst, Nr. 20, Nov. 1995, S. 61–67. – Reck, Hans Ulrich: Fragen und Exposition zur Anerkennung eines offenen Problemgebiets zwischen den Künsten und den Wissenschaften, in: Zeichen nach vorn, Jubiläumspublikation zum 125. Jubiläum der Hochschule für Kunst und Gestaltung Zürich, hrsg. v. Hans-Peter Schwarz, Zürich 2003, S. 208–212.

⁴ Vgl. z.B. die in der Ausstellung *Kontext Kunst. The Art of the Nineties* versammelten Arbeiten. (Kontext Kunst. The Art of the Nineties, Ausstellungskatalog Graz 1993, hrsg. v. Peter Weibel, Köln 1994.) Die Praktiken kontextorientiert arbeitender Künstler/innen sind nicht immer interdisziplinär im Sinne eines Austausches, vielfach übernehmen sie v.a. Methoden und Themen anderer Fachgebiete. Dennoch sind sie im Zusammenhang mit dem verbreiteten Wunsch einer Zusammenführung der Disziplinen zu sehen. Häufig greifen die Künstler/innen Praktiken auf, die bereits in den sechziger und siebziger Jahren entwickelt wurden.

interventionistische Praktiken anwenden. Ob Grenzüberschreitungen dieser Art tatsächlich über das Feld der Kunst hinaus wirksam werden können, darf bisweilen bezweifelt werden und so verlangen die einzelnen Projekte jeweils eine eingehende Prüfung.

Auch die Naturwissenschaften wurden zu einem Feld, das Künstler/innen zunehmend reizte. Eine große Zahl von Ausstellungen verdeutlicht diese Entwicklung.⁵ Gleichzeitig belegen zahlreiche kunst- und wissenschaftshistorische Publikationen das Interesse an den Verschränkungen zwischen Naturwissenschaften und Kunst in Vergangenheit und Gegenwart.⁶ Speziell die seit Anfang der neunziger Jahre rasant wachsende Menge an Veröffentlichungen zu Kunst- und Wunderkammern legt Zeugnis ab von der offensichtlichen Faszination durch universalistische Theorien, die Natur und Kultur beziehungsweise Naturwissenschaften und Kunst deutlicher in Beziehung zueinander setzen als dies für die Gegenwart zumeist diagnostiziert wird.⁷ Eine umfassende Analyse der Ursachen für diese Begeisterung steht

⁵ Selbstverständlich interessieren sich Künstler nicht nur in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts für naturwissenschaftliche Themen; man denke nur an Leonardo da Vinci, Joseph Wright of Derby oder Max Ernst, um lediglich drei Beispiele unterschiedlicher Zeiten zu nennen. Auffällig sind aber insbesondere seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von Ausstellungen, die sich mit Naturwissenschaft und Kunst beschäftigen. Zu nennen sind hier u.a.: *Nos sciences naturelles* 1992 in der Fri-Art Kunsthalle und an anderen Ausstellungsorten in Fribourg in der Schweiz, die Ausstellungsreihe *Art & Brain* 1994–98 im Deutschen Museum Bonn, *Zeichen und Wunder* 1995 im Kunsthaus Zürich, *Berechenbarkeit der Welt* 1996 im Bonner Kunstverein, *Hybrids* 1996 in der Stichting de Appel in Amsterdam, *post naturam – nach der Natur* 1998 in Münster und im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, *Gen-Welten: Prometheus im Labor?* 1998–99 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, *Natural Reality: Künstler zwischen Kunst und Natur* 1999 im Ludwig Forum in Aachen, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now* 2000 in der Hayward Gallery in London oder *science + fiction* 2002 im Sprengel Museum in Hannover und seitdem auf nationaler und internationaler Tournee. Bei den hier genannten Projekten handelt es sich um Gruppenausstellungen, die vor allem in Europa stattgefunden haben. Aber auch zahlreiche weitere Einzel- und Gruppenausstellungen in internationalen Galerien und Ausstellungshäusern bestätigen diese Tendenz. Vgl. dazu z.B. Witzgall, Susanne: *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003.

⁶ Vgl. z.B. Reichle, Ingeborg: *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien/New York 2005. – Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft*, 2003. – Ede, Siân: *Strange and Charmed. Science and the Contemporary Visual Arts*, London 2000. – Kemp, Martin: *The Nature Book of Art and Science*, Oxford/New York 2000. – Stafford, Barbara Maria: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden 1998. – Jones, Caroline A. / Galison, Peter (Hrsg.): *Picturing Science. Producing Art*. New York/London 1998. – Bijvoet, Marga: *Art as Inquiry. Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology*, New York u.a. 1997. – Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990.

⁷ Vgl. z.B. Schramm, Helmar (Hrsg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003. – Daston, Lorraine / Park, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, Frankfurt am Main 2002. – *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Ausstellungskatalog J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2001/02, hrsg. v. Barbara Maria Stafford u. Frances Terpak, Los Angeles, 2001. – *Theatrum naturae et artis. Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens. Eine Ausstellung der Humboldt-Universität Berlin*, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Martin-Gropius-Bau, Berlin 2000/01, hrsg. von Horst Bredekamp, Berlin 2000. – *Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Ausstellungskatalog Herzog-Anton-Ulrich Museum Braunschweig 2000, hrsg. v. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 2000. – Minges, Klaus: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998. – Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994. – Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993. – Lugli, Adalgisa: *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo*

noch aus. Einige der Gründe, welche die Naturwissenschaften zu einem ergiebigen Forschungsgebiet für Künstler/innen machen, beleuchtet die vorliegende Arbeit zum Werk Mark Dions.

Künstler/innen bedienen sich seit Beginn der neunziger Jahre nicht nur inhaltlich vermehrt der Themen und Methoden anderer Disziplinen und Kontexte und sind dabei nicht selten als Dilettant/innen auf fremdem Terrain tätig. Auch mit Blick auf die formalen Eigenschaften von Kunstwerken und –projekten ist zu beobachten, dass sich der Dilettantismus als Prinzip etabliert hat. Künstlerische Gattungsgrenzen werden zunehmend negiert. Die Vorstellung, dass formal alles möglich ist, scheint verbreiteter denn je, und sehr oft ist das Beherrschen einer Technik dem Thema, das bearbeitet wird, deutlich untergeordnet. Der Mangel an technischem Perfektionismus wird perfektioniert. Ob bei dieser Suche nach Authentizität, die sich vielfach über ein roh daherkommendes Äußeres ausdrücken soll, ein Verlust handwerklichen Könnens beklagt oder das Potential, auf diese Weise Neues zu kreieren, gelobt werden muss, ist im Einzelfall zu entscheiden.⁸

Für das Werk Mark Dions spielt der Dilettantismus eine zentrale Rolle, wenn er sich als Künstler mit den Naturwissenschaften, und das heißt zumeist mit der Biologie, auseinander setzt und bisweilen deren Arbeitsmethoden adaptiert. Die Praxis des Künstlers hat sich vor dem Hintergrund seines Studiums an der New Yorker School of Visual Arts und seiner Teilnahme am Whitney Independent Study Program entwickelt, wo in dieser Zeit institutionskritische und kontextorientierte künstlerische Methoden diskutiert und von den Künstler/innen der Generation Dions weiterentwickelt wurden.⁹ Mitte der achtziger Jahre befasste sich Mark Dion intensiv mit politischen Themen. So untersuchte er beispielsweise Machtstrukturen innerhalb der Coca Cola-Company¹⁰, oder er thematisierte während des Golfkrieges die Bandbreite politischer Positionen im Amerika der Reagan-Ära.¹¹ Ende der achtziger Jahre begann er, sich stärker auf Fragen des Umweltschutzes und auf Formen unseres Umgangs mit der Natur zu konzentrieren. Wie sich dieser Wandel vollzog, beschreibt der Künstler in einem Interview folgendermaßen: *„Dies entstand als ein Ergebnis meines Doppellebens. Während meiner ‚Arbeits-Zeit‘ stellte ich nervtötende Recherchen an, um verschiedene Installationen*

enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa, Mailand 1990. – Impey, Oliver / McGregor Arthur (Hrsg.): The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe, Oxford 1985.

⁸ Vgl. dazu z.B. Ullrich, Wolfgang: Nur wer's nicht kann, kann's. Schief singen, hölzern dichten: Viele Künstler entdecken den Dilettantismus als Erfolgsstrategie, in: Die Zeit, 7/2004.

⁹ Mark Dion, geb. 1961 in New Bedford, Massachusetts, USA, studierte bildende Kunst an verschiedenen Hochschulen: 1981–82: Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut; 1982–84: School of Visual Arts, New York; 1984–85: Whitney Independent Study Program, Whitney Museum of American Art, New York; 1985–86: Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut. Vgl. auch die Biographie Dions auf S. 307 dieser Arbeit.

¹⁰ Die Installation *I'd like to give the World a Coke* (Abb. 4) entstand 1986 für das Arts Festival in Atlanta, wo die Coca Cola-Company ihren Hauptsitz hat.

¹¹ Die Arbeit mit dem Titel *Relevant Foreign Policy Spectrum (From Farthest Right to Center Right)* (1987, Abb. 5) bestand aus T-Shirts mit reaktionären politischen Parolen (z. B. „Kill a Commy for Mommy“) sowie Zitaten von Außenpolitikern, die deren Missachtung von Menschenrechten zum Ausdruck brachten.

wie Relevant Foreign Policy Spectrum (From Farthest Right to Center Right) (1987) und andere zu entwickeln. In meiner ‚Frei‘-Zeit fuhr ich fort, mein Interesse an der Natur zu verfolgen, indem ich meine persönliche Insektensammlung ergänzte, Trips in die Tropen, an die Küsten, in die Salzmarschen von Long Island oder in naturhistorische Museen unternahm. Als ich begonnen hatte, Schriften über Natur und wissenschaftliche Texte zu lesen, stolperte ich über Stephen Jay Gould¹², der ein großes Fenster für mich aufstieß. Hier war jemand, der im Bezug auf die Rezeption der Evolutionsbiologie an dieselben kritischen Kriterien – die lose als Foucaultsche bezeichnet werden können – appellierte, welche in der Kunst, die ich machen wollte, implizit waren. Es wurde sehr deutlich für mich, dass die Natur eines der komplexesten Gebiete für die Produktion von Ideologien ist. Auf einmal realisierte ich, dass sich die Grenze zwischen meinen beiden Welten auflöste.“¹³

Was Dions Projekte seit diesem Moment der ‚Offenbarung‘ verbindet, sind die Konzentration auf Konstruktionen und Repräsentationen von ‚Natur‘ und deren historische Entwicklung. Der Künstler begann, in seinen Arbeiten Probleme der Umweltzerstörung als Folge vielfältiger, sich wandelnder politischer Gegebenheiten seit der Kolonialzeit zu erörtern. Die Gefährdung des Regenwaldes und der Verlust der Artenvielfalt standen dabei häufig im Mittelpunkt.¹⁴ Dions Auseinandersetzung mit dem Naturkundemuseum als einem Ort der Repräsentation der Natur, an dem sich ideologische Vorstellungen in ihrer Zeitgebundenheit untersuchen lassen, nahm in dieser Zeit ebenfalls ihren Ausgang. „Meine Werke sind nicht über Natur, sondern natürlich über die Idee von Natur“¹⁵, stellt der Künstler fest.

Während die ersten Arbeiten Dions, die sich mit Fragen unseres Umgangs mit der Natur beschäftigten, im Atelier entstanden, zeichnen sich die Werke seit Beginn der neunziger Jahre häufig durch eine stärkere Betonung des Prozesshaften unter Einbeziehung von Aspekten der Performance aus. Der

¹² Stephen Jay Gould (1941–2002) war Professor für Zoologie und Geologie an der Harvard University. Er beschäftigte sich vor allem mit Paläontologie und vertrat die These, dass sich die Evolution nicht kontinuierlich vollzieht, sondern sich Phasen der Stagnation mit Phasen extremer Veränderung abwechseln.

¹³ „It came about as a result of living a dual life. In my ‘work’ time, I was doing gruelling research to develop various installations like Relevant Foreign Policy Spectrum (From Farthest Right to Center Right), 1987) and others. In my ‘off’ time, I continued to pursue my interest in nature, adding to my personal collections of insects and curiosities, taking trips to the tropics, beaches, salt marches in Long Island or natural history museums. It wasn’t until I began reading a lot nature writing and scientific journalism that I stumbled onto Stephen Jay Gould, who opened up a huge window for me. Here was someone applying to the same critical criterion implicit in the art I aspired to make – which can loosely be described as Foucaultian – to problems in the reception of evolutionary biology. It became very clear to me that nature is one of the most sophisticated arenas for the production of ideology. Once I realized that the wall between my two worlds dissolved.“ Mark Dion in: Dion, Mark / Kwon, Miwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, in: Mark Dion, hrsg. v. Lisa Graziose Corrin, Miwon Kwon u. Norman Bryson, London 1997, S. 8–33, hier S. 9.

¹⁴ Arbeiten aus dieser Zeit sind beispielsweise *Extinction Series: Black Rhino with Head* (1989), *Under the Verdant Carpet: The Dreams of Mount Koch* (1990, Zusammenarbeit mit William Schefferine) oder *Wheelbarrows of Progress* (1990, in Zusammenarbeit mit William Schefferine, Abb. 16–18). Zu *Wheelbarrows of Progress* vgl. S. 133 ff. dieser Arbeit.

¹⁵ Mark Dion in: Dion, Mark / Buchhart, Dieter: Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur. Ein Gespräch von Dieter Buchhart, in: Kunstforum International, Bd. 157, Nov.–Dez. 2001, S. 184–199, hier S. 187.

Künstler intensivierte die Zusammenarbeit mit Angehörigen anderer Disziplinen und begann, zunehmend ortsorientiert zu arbeiten. Oftmals kann das Publikum seitdem in sich stetig verändernden Ausstellungen Dions Recherchen vor Ort und den Prozess der künstlerischen Arbeit verfolgen. Über die Jahre lässt sich in Dions Praxis immer deutlicher ein wachsender Pessimismus hinsichtlich der sich verschlechternden Situation der Natur in einer industrialisierten und globalisierten Welt ablesen.

Bezüglich der Medien, derer er sich bedient, ist Mark Dion nicht festgelegt. Er selbst beschreibt seine Arbeitsweise als eine vielfältige Praxis, die in einem Feld unterschiedlichster Diskursmöglichkeiten angesiedelt ist und sich zahlreicher Artikulationsformen wie Film, Video, Skulptur, Publikationen, Performances, Bildungsprojekten etc. bedient.¹⁶ Der Künstler stellt bis auf Entwurfszeichnungen für seine Arbeiten kaum selbst etwas her. Stattdessen verwendet er auf Flohmärkten, in Antiquariaten und anderswo gekaufte und gefundene Dinge.¹⁷ Dions detailreiche Werke, bei denen es sich häufig um Installationen handelt, vereinen zeitgenössische Gegenstände mit altmodischen Möbeln, Büchern, wissenschaftlichen Instrumenten etc. Bei aller Kritik, welche die Arbeiten enthalten, ist oft eine Sehnsucht nach einer Zeit zu spüren, in welcher der Blick auf die Natur noch nicht bestimmt war durch das Bewusstsein ihrer Gefährdung. Die Figur des Wissenschaftlers, der in alttümlichen Bibliotheken und Arbeitszimmern sein Wissen zu vermehren sucht und der sich auf Expeditionen in die ‚wilde‘ unberührte Natur begibt, taucht in vielen Werken auf, sei es als abwesende fiktive Figur, sei es, dass Dion selbst mit dieser Rolle spielt.

In hohem Maße kontextualisiert, auf die Wissenschaften, das Museum oder die aktuelle Situation des Ortes bezogen, an dem das jeweilige Projekt stattfindet, erfordern Dions Werke allerdings ein breitgefächertes wissenschaftshistorisches und kunsttheoretisches Wissen, um sich ihnen in ihrer Vielschichtigkeit wirklich annähern und die in ihnen enthaltene Kritik entschlüsseln zu können. Die vorliegende Arbeit leistet mit der Interpretation

¹⁶ *"I think of what I do as a diverse practice which takes place in a field of discursive possibilities. The practice may articulate itself in a wide variety of possible forms – film/video, sculpture, architecture, publications, performance, education projects, activism – all linked by a concern with the social construction of the category of nature and how the category shifts over time."* Mark Dion in: Dion, Mark / Cotter, Suzanne: *The Garden of Earthly Delights*. Suzanne Cotter interviews Mark Dion, <http://www.oasinet.com/postmedia/untitled/markdion.htm>, undatiert. – An anderer Stelle sagt Dion: *"[...] Ich bin unter anderem daran interessiert, daß das Werk sich der Kategorisierung widersetzt, selbst der Kategorisierung des Prozesses oder der Performance versus der Skulptur. Das sind Begriffe, die sehr kompliziert werden, wenn man sie auf die Werke anzuwenden versucht. Für mich ist es wichtig, daß die Kategorien aufgebrochen werden. Nicht daß es um einen Feldzug gegen Kategorien ginge, aber wenn man wirklich versucht, die Werke in Kategorien einzuteilen, dann funktioniert es nicht richtig, weil sie sich nicht problemlos einfügen. [...] Jedes Projekt, jede Untersuchung steht im Dienste eines umfassenderen Arguments, einer Praxis, und die Praxis ist das Entscheidende, nicht die jeweilige materielle Ausformung dieser Praxis."* Mark Dion in: Dion, Mark / Witzgall, Susanne: Mark Dion im Interview mit Susanne Witzgall (Juni 1998), in: Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft*, Nürnberg 2003, S. 414–431, hier S. 416.

¹⁷ *"I feel that there are already too many things in the world as it is, so I never actually produce anything myself."* Mark Dion in: Dion, Mark / Kwon, Miwon / Marcowitz, James / Molesworth, Helen: *Confessions of an Amateur Naturalist*, Interview with Mark Dion, in: *Documents*, Vol. 1, Nr. 1/2, Fall/Winter 1992, S. 36–46, hier S. 43.

ausgewählter Werke einen Beitrag zur Beleuchtung der Hintergründe und Grundlagen der künstlerischen Recherchen Dions.

In dieser Untersuchung stehen vor allem die performativen Arbeiten zur Diskussion, in denen der Künstler Methoden aus den Wissenschaften adaptiert. Während die wissenschaftliche Arbeit nicht um ihrer selbst willen geschieht, sondern im Hinblick auf ein entworfenes Forschungsziel, ist die Forschungsarbeit Mark Dions integraler Bestandteil der Konzeption seiner Werke. Das Handeln selbst – das Sammeln, Klassifizieren, Experimentieren etc. – ist bereits das Thema, auch wenn am Ende des Prozesses meist ein materielles Ergebnis beziehungsweise Kunstwerk steht. Mit der Professionalisierung eines ganz persönlichen Dilettantismus, welcher es ihm erlaubt, sich mit größter Neugier naturwissenschaftlichen Fachgebieten und ihrer Geschichte zu nähern, hat Dion einen Weg gefunden, die Distinktionen zwischen Wissenschaften und Kunst scheinbar spielerisch zu überwinden.

Insgesamt geht es in dieser Arbeit nicht darum, zu diskutieren, ob und warum es Unterschiede zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, beziehungsweise zwischen Naturwissenschaften und Kunst existieren oder gerade nicht existieren.¹⁸ Dass jeder dieser Bereiche nach eigenen Regeln funktioniert und eigene Gegenstände hat aber dennoch Gemeinsamkeiten mit dem jeweils anderen aufweist, soll an dieser Stelle nicht im Detail erörtert werden.

„Es gibt für Künstler und Designer keine exklusiven Stoffe der Welterkenntnis, sie sind dieselben wie in den Wissenschaften. Wir leben im selben physikalischen Universum.“¹⁹ Entsprechend dieser Feststellung Hans Ulrich Recks steht in der Untersuchung der künstlerischen Arbeit Mark Dions von vornherein nicht zur Debatte, ob es unterschiedliche „Stoffe der Welterkenntnis“ *gibt*, sondern, wie das Verhältnis wissenschaftlicher und künstlerischer Methoden der Weltaneignung *beschaffen ist*.

Wenn nun im Rahmen einer Untersuchung des Werkes von Mark Dion der Dilettantismus als zentrale Kategorie verwendet wird, um künstlerische Arbeit in Relation zu den Wissenschaften zu beschreiben, dann geschieht dies nicht, um Dilettantismus im Sinne von Nichtkönnen als lohnenswerte Strategie in den Künsten zu propagieren. Stattdessen ist Können gefragt, wenn eine Kunst wie die Dions nicht nur Illustratorin wissenschaftlicher Phänomene bleiben soll, sondern selbst etwas Neues produzieren und kritische Fragen stellen

¹⁸ Diese Diskussion ist insbesondere in der Folge Charles Percy Snows (1905–1980) und seiner Theorie der zwei Kulturen ausführlich und bisweilen heftig geführt worden. Snow war der Auffassung, dass sich die Gesellschaft immer mehr in zwei diametrale Gruppen aufspalte, in die der Naturwissenschaftler und die der literarisch Gebildeten. Seine Ansätze veröffentlichte er 1959 unter dem Titel *The Two Cultures and The Scientific Revolution*. (dt. Fassung: Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, Stuttgart 1967.) – Zur Diskussion der Thesen Snows vgl. z.B. Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C.P. Snows Thesen in der Diskussion, München 1987. – Hagner, Michael: Einleitung, in: Ansichten der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main 2001, S. 7–39.

¹⁹ Reck: Fragen und Exposition zur Anerkennung eines offenen Problemgebiets zwischen den Künsten und den Wissenschaften, 2003, S. 211.

will.²⁰ Ein gewisser Dilettantismus kann jedoch produktiv sein, wenn es darum geht, sich mit Unbefangenheit und Neugier einem fremden Fach zu nähern und im Rahmen des künstlerischen Prozesses zu eigenen Ergebnissen zu gelangen. Unter anderem werden ‚Fehler‘ und Misserfolge während der Arbeit sowie Ab- und Nebenwege, die nicht selten ins Leere oder in eine ganz unerwartete Richtung führen, von Dion häufig genutzt, um auf die Komplexität und die Eigenheiten wissenschaftlicher Handlungsmodelle hinzuweisen. Zudem bietet der Dilettantismus im Hinblick auf Mark Dions Praxis insofern aufschlussreiche Anknüpfungspunkte, als dass er in der Geschichte der Künste und der Wissenschaften gleichermaßen von Bedeutung ist und einen Anlass darstellt, etablierte Standards zu hinterfragen – ganz so, wie es auch der Künstler mit seinen Werken beabsichtigt.

Die Entscheidung, als Künstler und nicht als Naturwissenschaftler zu arbeiten, fällt Mark Dion ganz bewusst: *„Alles, was ich an der Kunst mag, könnte man in der Wissenschaft nicht gebrauchen: Ironie, Metaphorik, Humor. All diese Aspekte sind für mich von großer Wichtigkeit, um sie dreht sich gewöhnlich der Erfolg von Kunst. Für die Wissenschaft würden sie dagegen eine Entweihung bedeuten. Sie sucht nach Dingen jenseits der sozialen Geschichte, nach absoluten Gesetzmäßigkeiten.“*²¹

In der Tat haben Ironie und Humor eine besondere Bedeutung für den Künstler, wie einige der Werkanalysen in dieser Arbeit herausstellen. Den über die Jahre zunehmenden Pessimismus, der sich in Dions Kunst erkennen lässt, beeinflussen sie jedoch nicht. Bereits frühe Arbeiten prangern die Zerstörung der Umwelt durch den Menschen an. Ihre didaktischen Elemente drücken jedoch zugleich die Hoffnung aus, dass sich die Situation durch ein verantwortungsvolleres Verhalten verbessern ließe. In den folgenden Jahren scheint diese Hoffnung immer mehr zu schwinden. Dion versucht in seinen Arbeiten zwar noch immer, auf die Schönheit der Natur hinzuweisen, um so ein Bewusstsein für die Notwendigkeit des Schutzes dieser Schönheit zu schaffen. Allerdings hat er die Vorstellung aufgegeben, tatsächlich etwas verändern zu können. Vielmehr sind seine Werke zunehmend bittere Kommentare zu einer Welt, in welcher Artenvielfalt und funktionierende Ökosysteme kaum noch zu retten sind.²² Die archäologisch orientierten Werke, die seit Mitte der neunziger Jahre entstehen, lassen sich als Indikatoren dieser Entwicklung lesen. Während auf Dions Expeditionen in die Natur tropischer Regenwälder oder urbaner Gebiete und im Rahmen der Auseinandersetzung

²⁰ „So viel wissenschaftliche Kenntnisse wie überhaupt möglich, jedenfalls größtmögliche Nähe zu diesen und eine Befähigung mindestens für eine sekundäre Aneignung der Resultate der Wissenschaften zu erlangen, ist den Künstlern aufgetragen.“ Reck: Fragen und Exposition zur Anerkennung eines offenen Problemgebiets zwischen den Künsten und den Wissenschaften, 2003, S. 211.

²¹ Mark Dion in: Dion, Mark / Hoffmann, Justin: The Great Munich Bug Hunt. Ein Gespräch mit Mark Dion, in: Kunst-Bulletin, März 1994, S. 10–17, hier S. 14–15.

²² „Ich zeige ein sehr negatives, gewalttätiges Verhältnis zur Natur [...]. Ich bin nicht daran interessiert, eine idealisierte Vergangenheit zu romantisieren. Mich interessiert das heutige Verhältnis zur Natur, das ich nur als außerordentlich gewalttätig bezeichnen kann.“ Mark Dion in: Dion/Durham/Theewen: Interview, 1999, S. 84.

mit dem Naturkundemuseum stets die Wissenschaften thematisiert wurden, die sich mit unserer natürlichen Umwelt beschäftigen, stellen die archäologisch orientierten Recherchen des Künstlers deutlicher als zuvor den Menschen selbst in den Mittelpunkt. Statt Naturalia spielen jetzt Artificialia die Hauptrolle. Diese Verschiebung des Fokus ist Ausdruck eines wachsenden Pessimismus hinsichtlich der Situation der Natur in einer industrialisierten Welt. Allerdings wird dieser Pessimismus nicht explizit formuliert, sondern lässt sich in Kenntnis von Dions übrigen Werk vor allem durch die Feststellung eines Mangels erkennen: Die bewahrenswerte Schönheit und Vielfalt der Natur bildet in den archäologisch orientierten Arbeiten keinen Schwerpunkt mehr. Stattdessen steht der Mensch als Teil dieser Natur und als ihr Zerstörer zugleich im Zentrum.

Die vorliegende Untersuchung zeigt die Stationen der Entwicklung des Werkes von Mark Dion auf. Auch wenn nicht sämtliche Arbeiten dieses umfangreichen Werkes behandelt werden können, wird der Versuch unternommen, einen möglichst vollständigen Überblick zu bieten. Im Rahmen der Analyse der Praxis Dions werden neben dem Dilettantismus als Methode auch wissenschaftshistorische Bezüge herausgearbeitet, die den Hintergrund zahlreicher Werke darstellen. In der Gegenüberstellung historischer Gegebenheiten und deren Interpretation in Dions Arbeiten wird deutlich, worin das spezifische Potential einer künstlerischen Forschung zur Geschichte der Wissenschaften im Einzelnen liegen kann. Der spielerische Umgang mit dem Dokumentarischen sowie mit der Figur des Wissenschaftlers bieten dabei individuelle Zugangsmöglichkeiten, welche in Fallstudien ausgewählter Arbeiten vorgestellt werden.

Der erste Teil der Dissertation stellt die theoretischen und historischen Grundlagen vor, auf denen im Weiteren die Praxis Mark Dions analysiert wird. Als Einstieg dient eine kurze Untersuchung des Films *Artful History: A Restoration Comedy*, den Dion 1988 gemeinsam mit dem Filmmacher und Künstler Jason Simon gedreht hat und in dem sich bereits viele der in den folgenden Jahren wichtigen Themen und Methoden erkennen lassen. Das nächste Kapitel (1.2) skizziert die Geschichte des Dilettantismus. Es beschreibt einige der wichtigsten Etappen dieser Geschichte und lässt dabei zwangsläufig andere aus. Bemerkenswert ist, dass trotz der gegenwärtig offensichtlichen Aktualität des Dilettantismus relativ wenig Forschungsliteratur zum Thema existiert.²³ Entsprechend unternimmt diese Arbeit mit dem Kapitel 1.2 auch den Versuch, einen Überblick über die aktuelle Forschungslage zu ermöglichen und insbesondere, den Dilettantismus als Kategorie der Künste und der Wissenschaften gleichermaßen zu beschreiben. Der Großteil der bisher vorhandenen Literatur konzentriert sich jeweils nur auf einen der beiden Bereiche.

Im Anschluss an das Kapitel zum Dilettantismus führt das letzte Kapitel des ersten Teils der Arbeit (1.3) in die Charakteristika der künstlerischen Praxis

²³ Siehe dazu im Einzelnen die Ausführungen in Kapitel 1.2.

Dions ein. Neben dem Dilettantismus sind der Begriff der Forschung, Aspekte des Performativen sowie das Spiel von Bedeutung.

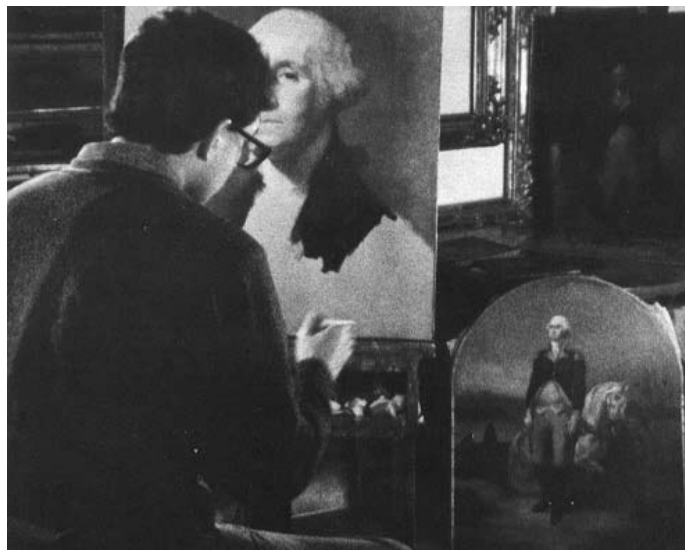
Teil 2, 3 und 4 widmen sich vor dem Hintergrund der Ausführungen zum Dilettantismus und allgemeineren Anmerkungen zu Mark Dions Praxis im Detail der Analyse seines künstlerischen Werkes. Unter den Überschriften ‚Field Work‘, ‚Museum Work‘ und ‚Archaeology‘, welche Formulierungen Dions aufgreifen, werden einzelne Arbeiten verschiedenen Gruppen zugeordnet. Diese Gruppen entsprechen jedoch nicht einer Einteilung, die bereits der Künstler vorgenommen hat, sondern stellen im Rahmen dieser Untersuchung ein Hilfsmittel zur Präzisierung spezifischer Methoden und Interessenfelder Dions dar. Letztlich geht es weniger darum, eine Arbeit primär der einen oder der anderen Gruppe zuzuschlagen, als vielmehr unterschiedliche Schwerpunkte in Dions Werk insgesamt zu benennen und herauszuarbeiten.

Der Abschnitt ‚Field Work‘ (2) versammelt Arbeiten, die seit den späten achtziger Jahren entstanden sind und in denen die Recherche vor Ort als eine besondere Form der Feldforschung zentral ist. Hier ist unter anderem Adaption der Rolle des Wissenschaftlers und Expeditors wichtig.

Werke, die sich besonders deutlich mit Techniken musealer Präsentation und Repräsentation befassen, sind im Abschnitt ‚Museum Work‘ (3) versammelt.

‚Archaeology‘ (4) ist der letzte Abschnitt dieser Untersuchung überschrieben, in welchem jene Arbeiten im Mittelpunkt stehen, in denen Dion sich deutlicher als zuvor mit der Geschichte des Menschen befasst und in welchen sich der über die Jahre zunehmende Pessimismus besonders deutlich ablesen lässt.

1. Grundlagen



Mark Dion und Jason Simon: Artful History: A Restoration Comedy (1988), Filmstill

1.1 Die Geschichte der Dinge: *Artful History: A Restoration Comedy* (1988)

So wie sich ein Trailer zu dem Film verhält, den er ankündigt, so steht *Artful History: A Restoration Comedy* (Abb. 2 und 3) in Relation zum Werk Mark Dions, wie es sich seit Ende der achtziger Jahren entwickelt hat. In nuce sind in dieser frühen filmischen Arbeit bereits zentrale Themen und ganz spezifische Ausdrucksformen einer künstlerischen Praxis erkennbar, die der Künstler seitdem in immer neuen Arrangements diskutiert und weiterentwickelt. Eine kurzgefasste Analyse von *Artful History: A Restoration Comedy* soll deshalb als eine Art Prolog die Auseinandersetzung mit Mark Dions Werk eröffnen. Schon in dieser frühen Arbeit ist das Interesse des Künstlers an den Mechanismen des ‚Schreibens der offiziellen Geschichte‘ durch Objekte deutlich zu erkennen. Eine große Rolle für die thematische Ausrichtung seines Werkes spielt seitdem die Beschäftigung mit der Frage, wie zeitspezifische Repräsentationssysteme unsere Auffassung der Welt bestimmen und ihrerseits auf vielfältige Weise die Charakteristika der Zeit, in der sie entstehen, reflektieren.

Mark Dion selbst misst *Artful History*¹ große Bedeutung zu, denn der Film markiert für ihn „den Bruch zwischen den Arbeiten [seiner] Studentenzeit und allem, was [er] danach machen würde“.²

Kurz nachdem er 1985 das Independent Study Program des Whitney Museum of American Art in New York beendet hatte, begann Dion gemeinsam mit Jason Simon³, ebenfalls Künstler, mit der Arbeit an ihrem Film *Artful History: A Restoration Comedy*, den sie 1988 fertig stellten und der sich der Frage widmet, auf welche Art und Weise Geschichte durch Dinge, in diesem Fall Kunstwerke konstruiert wird.⁴ Die Restaurierung von Kunst, die Dion und

¹ Im Folgenden verwende ich statt des gesamten Filmtitels *Artful History: A Restoration Comedy* zumeist dessen Kurzform *Artful History*.

² „*Artful History: A Restoration Comedy marks the break from my student work with everything I would do afterwards. It also taught me how a project develops – growing like a tree with branches going in different directions, with deep roots and shoots, with buds and seeds which sprout other ideas.*“ Mark Dion in: Dion, Mark / Coles, Alex: *Critical Strategies of Fictional Address. Field Work and the Natural History Museum*. Mark Dion Interview, in: *The Optic of Walter Benjamin*, hrsg. v. Alex Coles, London 1999, S. 38–55, hier S. 42.

³ Jason Simon besuchte von 1984 bis 1985 ebenfalls das Independent Study Program des Whitney Museum. Er arbeitet vor allem als Film- und Videokünstler sowie als Fotograf. Zu der Zeit, als *Artful History* entstand, verdiente Simon sein Geld in der Werbefilmbranche. Der Film wurde auf Material gedreht, das bei Simons Arbeit als Werbefilmer ‚übrig geblieben‘ war.

⁴ Dem Film vorausgegangen waren eine Installation sowie eine Performance Mark Dions, die sich mit der Restaurierung von Kunst beschäftigten. Die Installation bestand aus an der Wand angeordneten Fragmenten, die bei der Restaurierung von Gemälden übrig geblieben waren. Ergänzende Texte erläuterten die Geschichten der einzelnen Gemälde. Die Installation wurde 1985 im Rahmen einer Ausstellung des Whitney Independent Study Program in New York sowie später in weiteren Ausstellungen in New York, Neapel und Lyon gezeigt. Zu dieser Installation vgl. Smith, Roberta: *The Whitney Interprets Museums' Dreams*, in: *The New York Times*, 23. Juli 1989, S. 31 u. 33. Die Performance, bei der Mark Dion mehr oder weniger glaubhafte Geschichten aus der Restaurierungswerkstatt erzählte, in der er damals arbeitete, fand 1985 in *Four Walls*, einem Ausstellungsraum in Hoboken, New Jersey statt. Vgl. Dion/Coles: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 42. – Zum Thema Kunstrestaurierung vgl. auch Dion, Mark: *Tales from the Dark Side*, in: *Real Life Magazin*, Nr.

Simon in ihrem Film zum Thema machen, ist ein Bereich, in dem ganz besonders evidente Eingriffe in die Struktur und damit in die – historische – Bedeutung und Aussage von Kunstwerken stattfinden. Der Film, der eine Länge von etwa dreißig Minuten hat, spielt mit Stilmitteln des Dokumentarfilms und reiht Fallgeschichten restaurierter und zu restaurierender Kunstwerke aneinander. Dion selbst tritt vor der Kamera auf und trägt einige dieser Fallgeschichten vor.

Die Analyse von *Artful History* steht auch deshalb am Beginn dieser Arbeit, weil hier zum ersten Mal dokumentiert ist, wie der Künstler selbst in einem seiner Werke auftritt und dabei aus einer Position heraus agiert und spricht, die nicht eindeutig zu definieren ist. Es bleibt bis zum Schluss des Films unklar, ob er ein professioneller Restaurator ist oder ein Dilettant, der mit dieser nur Rolle spielt. Die Übertreibung ist ein beliebtes Stilmittel, und der Wahrheitsgehalt dessen, was Dion vor der Kamera berichtet, ist nicht genau zu bestimmen.⁵ In *Artful History* steht zwar (noch) nicht ein naturwissenschaftliches Thema im Zentrum, sondern das Restaurieren von Kunstwerken, dennoch lassen sich bereits hier deutlich jene performativen Aspekte ausmachen, die für das weitere Werk konstitutiv sind: Adaptionen der Praktiken von Disziplinen jenseits der Kunst und ein nuancenreiches Spiel mit der Kategorie des Dilettantismus.⁶

Artful History ist ein Dokument einer Phase der jüngeren Kunstgeschichte, in der Künstler/innen – insbesondere auch in Mark Dions damaligem Umfeld – institutionskritische und kontextorientierte Ansätze, wie sie in den sechziger und siebziger Jahren entstanden waren, aufgriffen, analysierten und neu formulierten. New York war in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts eines der Zentren, in denen in Kunst und Kunsttheorie Begrifflichkeiten wie ‚Kontext‘, ‚Ortsspezifität‘ oder ‚Institutionskritik‘ besondere Konjunktur hatten.⁷ Die Diskussionen um das interventionistische Potential künstlerischer Arbeit, um die Position der Kunst innerhalb gesellschaftlicher Strukturen und um die Definitionsmacht von Repräsentationssystemen, die zu dieser Zeit unter anderem von Lehrer/innen Dions wie zum Beispiel Martha Rosler, Craig Owens, Barbara Kruger oder Benjamin Buchloh vehement geführt wurden, finden ihren Niederschlag auch in *Artful History*.⁸

14, New York 1988, S. 10–13. Ein Ausschnitt aus dem Text ist auch abgedruckt in: Corrin/Kwon/Bryson: Mark Dion, 1997, S. 110.

⁵ Im Folgenden werde ich zugunsten der Eindeutigkeit von Mark Dion sprechen, wenn es um sein Auftreten vor der Kamera geht, auch wenn seine ‚Identität‘ im Film ungeklärt ist und er dort nicht als Mark Dion vorgestellt wird, sondern namenlos bleibt.

⁶ Zu den Begriffen performativ, Performativität und Performance vgl. S. 116 ff. dieser Arbeit.

⁷ Zu Modellen institutionskritischer bzw. kontextorientierter künstlerischer Arbeit in den achtziger Jahren vgl. z.B. Meyer, James: Das Schicksal der Avantgarde, in: Kravagna, Christian: Agenda. Perspektiven kritischer Kunst, Wien 2000, S. 70–92. – Meyer, James: What Happened to the Institutional Critique? Ausstellungskatalog American Fine Arts, Co., New York 1993, New York 1993. – Foster, Hal: The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century, Cambridge/London 1996.

⁸ Dabei stellt insbesondere die Lektüre von Texten Michel Foucaults und Walter Benjamins in den Seminaren des Independent Study Program und während des Studiums an der School of Visual Arts in New York eine Art Folie dar, vor der Dions und Simons Film zu sehen ist. Vgl. dazu z.B. Dion/Coles: Critical Strategies of Fictional Address, 1999, S. 38–55.

Uneindeutigkeit als Prinzip:

Zu Titel und Struktur von *Artful History: A Restoration Comedy*

Mit *Artful History: A Restoration Comedy* haben Dion und Simon ihrem Film einen sprechenden Titel gegeben, in dem bereits vieles von dem angedeutet wird, worum es im Film geht und was ihn auszeichnet. Eine ‚kunstvolle Geschichte‘ wird hier versprochen, und kunstvoll ist sie in zweierlei Hinsicht: Zum einen geht es im Film um die Restaurierung von Kunst, so dass sich die ‚Geschichte‘, die erzählt wird, als eine ‚voller Kunst‘ bezeichnen lässt. Dabei wird der Fokus auf die Geschichte (*history*) der einzelnen Kunstwerke gerichtet. Andererseits wird Geschichte in einem allgemeineren politisch-gesellschaftlichen Sinn als unser aller Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft thematisiert, an deren Konstruktion auch Bilder Anteil haben. Es steht in *Artful History* gewissermaßen ein ‚Geschichtsbild‘ zur Debatte, das durch Bilder – und insbesondere durch Eingriffe des Restaurators in deren ganz konkrete Materialität – geformt wird.

Auf einer weiteren Ebene spielt die Formulierung der ‚kunstvollen Geschichte‘ zudem auf die narrative Struktur des Films selbst an: Dem Zuschauer ist keineswegs immer ohne weiteres einsichtig, welche Passagen des Films sich auf tatsächliche Gegebenheiten beziehen und welche geradewegs der Phantasie der beiden Autoren entspringen. Ein Oszillieren zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘, zwischen ‚dokumentarisch‘ und ‚fiktiv‘ zeichnet die ‚kunstvolle‘ Erzählweise des Films aus.

Das englische Wort *restoration* hat seine Wurzel im lateinischen ‚restaurare‘ (wiederherstellen) und bedeutet sowohl ‚Restaurierung‘ als auch ‚Restauration‘. ‚Restaurierung‘ ist das Zurücksetzen in einen vormaligen Zustand in einem in erster Linie materiellen Sinn – wie zum Beispiel im Kompositum ‚Kunstrestaurierung‘. ‚Restauration‘ meint zumeist das Wiederherstellen einer früheren überwundenen politischen, gesellschaftlichen Ordnung. Das Moment des Regressiven schwingt dabei mit. Die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Wortes *restoration* sind für die Konzeption des Films von einiger Relevanz, denn unter anderem wollen die Künstler diesen als eine Kritik an der amerikanischen Politik der Reagan-Ära verstanden wissen, in der restaurative Tendenzen und der Wunsch nach einer Rückkehr zu einer ‚alten Ordnung‘ sehr präsent waren.

Die Bezeichnung des Films als *comedy* mag verwundern, denn in seiner Aufmachung spielt das Werk eher mit Mitteln des Dokumentarfilms als mit denen einer komödiantischen Handlung. Als Komödie bezeichnet man gemeinhin ein komisches Bühnenstück oder einen Film, in welchem ein oft nur scheinbarer Konflikt dramatisch gestaltet und schließlich gelöst wird. Die „heitere Überlegenheit über menschliche Schwächen“, die in der Komödie zur Schau gestellt wird und die Zuschauer zum Lachen bringen soll, ist entscheidendes Charakteristikum dieser Gattung des Dramas.⁹ Allerdings ist

⁹ Komödie, in: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart ⁷1989, S. 468–472, hier S. 468–469. Zur Komödie siehe auch: Simon, Ralf (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik

es nicht das Ziel der Komödie, von den „Übeln der historischen Gegenwart abzulenken“, sondern vielmehr deren „Widrigkeiten zu vergegenwärtigen, die sie für das Subjekt bereithält“.¹⁰ Das ‚Komische‘ der Komödie ist jedoch nicht allgemein objektivierbar, vielmehr ergibt es sich immer nur aus einer spezifischen „Beziehung eines wahrnehmenden Subjekts zu einem Objekt, auf das es lachend reagiert“.¹¹ Ein anderes Subjekt könnte dieselbe Begebenheit völlig ungerührt lassen, beziehungsweise könnte es sie aufgrund seiner individuellen Disposition unter Umständen gar nicht als ‚komisch‘ wahrnehmen. Zu diesem Sachverhalt äußert sich Mark Dion in Bezug auf *Artful History* in einem Interview: *„Die Grenze zwischen dem Humor sowie der Absurdität des Films und der Seriosität der dokumentarischen Form ist nicht immer erkennbar. Ich erinnere mich, dass Jason und ich den Film zeigten und bei manch einem Publikum gingen Ironie und Komödiantisches völlig verloren, ein anderes Publikum betrachtete das ganze Werk als Fiktion – als einen großen Spaß. Manchmal führten wir mit ein und demselben Film eine Komödie und manchmal eine Tragödie auf.“*¹²

Das hier von Dion angesprochene Verschwimmen der Gattungsgrenzen und das je nach Perspektive unterschiedliche Verständnis des Films als dokumentarisch oder fiktiv, als tragisch oder komisch haben neben dem Auftreten Dions entscheidenden Anteil an der Uneindeutigkeit von *Artful History*. Das Komödiantische des Films lässt sich einerseits in der Beschäftigung mit den „Übeln der historischen Gegenwart“, ausmachen, wobei die Veränderungen der Kunstwerke, die vorgestellt werden, von den Filmemachern als beispielhafte Akte des Umgangs mit Geschichte aufgefasst werden. Andererseits sind es das Agieren Dions vor der Kamera und das Übertriebene seiner Erzählungen, die als komisch verstanden werden können.

Der Film wurde hauptsächlich in einer auf Malerei vom 17. bis zum 19. Jahrhundert spezialisierten Restaurierungswerkstatt in New York aufgenommen, in der Mark Dion damals als Aushilfe arbeitete. „Er war der am wenigsten Begabteste dort“, so Jason Simon, „so dass er zumeist an den Rückseiten der Leinwände arbeitete anstatt an ihren Vorderseiten. Aber der Job besaß seine Reize, von denen einer in den Anfragen jener Kunden zu sehen war, die eine feine Unterscheidung machten zwischen der Restaurierung

der Komödie, Bielefeld 2001.

¹⁰ Spies, Bernhard: Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert, Würzburg 1997, S. 8.

¹¹ Warning, Rainer: Komik/Komödie, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2, hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main 1996, S. 897–936, hier S. 897. – Zur Definition des ‚Komischen‘ der Komödie vgl. auch: Stierle, Karlheinz: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 237–268.

¹² *“The humour and absurdity of the film is cut very close to the seriousness of the documentary form. I remember Jason and I would show the film to some audiences where the irony and comedy were just lost; other audiences would see the entire work as a fiction – as a tongue-in-cheek film. Sometimes we achieved comedy and other times tragedy with the same work.”* Mark Dion in: Dion/Coles: Critical Strategies of Fictional Address, 1999, S. 43. ‚Tragödie‘ erscheint hier nicht als das passendste Wort, ist aber vermutlich vor allem als Gegensatz zur ‚Komödie‘ gemeint, um das Begriffspaar ‚lustig – ernst‘ einzuführen.

eines Gemäldes und dessen Verbesserung. Ein Gemälde zu verbessern, hieß zu tun, was auch immer es wertvoller machen würde, was bedeuten konnte, es älter zu machen, es zu verkleinern, zu vergrößern oder es sozusagen in eine Verkleidung zu stecken. Damals dachten wir, es gäbe kein besseres Beispiel für das Schicksal der traditionellen bildenden Kunst auf dem Markt.”¹³

Genau von diesen von Jason Simon beschriebenen „Verbesserungen“ oder – neutraler ausgedrückt – Veränderungen von Kunstwerken durch deren Restaurierung handelt *Artful History: A Restoration Comedy*. Der physische Zustand der Leinwände in der Werkstatt scheint die beiden Künstler dabei weit mehr zu faszinieren als die Bilder selbst, über deren kunsthistorische Bedeutung kaum etwas zu erfahren ist.¹⁴ Im Mittelpunkt stehen vielmehr die zum Teil massiven Eingriffe in die Materialität der Gemälde, die im Rahmen der künstlerischen Analyse der Konstruktion von Geschichte zu sehen sind.

In der Aufmachung des Films übernehmen Dion und Simon Strukturelemente des Dokumentarfilms: Im Hauptteil wechseln sich Aufnahmen von restaurierten beziehungsweise zu restaurierenden Gemälden und deren Fragmenten sowie Werkstatt- und andere Raumsichten ab mit Aufnahmen von Mark Dion. Dieser ist in einer studioartigen Raumsituation gefilmt und sitzt die meiste Zeit auf einem Stuhl vor einigen Gemälden, die vor einem schwarzen Hintergrund hängen. Dion, der im Film nicht mit Namen oder Berufsbezeichnung vorgestellt wird, erzählt mit zumeist sehr ernster Miene anekdotenreiche Geschichten aus der Praxis der Kunstrestaurierung. In jenen Sequenzen, in denen die einzelnen Gemälde und die Raumsichten und teilweise auch Mark Dion bei der Arbeit an Gemälden gezeigt werden, erläutert eine äußerst seriös klingende Frauenstimme aus dem Off, was mit den einzelnen Kunstwerken in der Restaurierungswerkstatt geschieht.

Dem Hauptteil von *Artful History* vorgeschaltet ist eine etwa eineinhalb-minütige Anfangssequenz aus geblendeten Standbildern von Gemälden und deren Details. Dazu wird aus dem Off die Geschichte eines jungen Mannes aus der Provinz erzählt, der von seiner Verlobten Abschied nimmt, da er für einige Zeit in die Stadt reisen muss. Dort verliebt er sich in eine verheiratete Frau und lässt sich daraufhin in der Stadt nieder, um in ihrer Nähe zu sein. Einige Zeit später erfährt er, dass sein alter Vater gestorben ist. Jedoch kehrt er nicht nach Hause zurück, sondern fährt stattdessen zur See. Im ersten Hafen erhält er einen Brief von seiner Braut, in welchem sie ihm mitteilt, dass ihr während seiner langen Abwesenheit ein anderer einen Heiratsantrag gemacht habe. Daraufhin reist er schließlich doch zurück in die Heimat, wo er

¹³ “Mark was the least skilled of the studio technicians so mostly he worked on the backs of the canvases instead of the fronts. But the job had its fascinations, not the least of which were the requests by clients who made a fine distinction between restoring a painting and improving it. Improving a painting meant doing whatever would make it more valuable, including aging it, shrinking it, enlarging it or disguising it. At the time we thought there was no better example of traditional fine art’s fate in the market place.” Simon, Jason: *Artful History: A Restoration Comedy*. A film by Mark Dion and Jason Simon, in: *Natural History and Other Fictions*. An Exhibition by Mark Dion, Ausstellungskatalog Birmingham/Hamburg/Amsterdam 1997, hrsg. v. Ikon Gallery Birmingham, De Appel, Kunstverein Hamburg 1997, S. 15–16, hier S. 15.

¹⁴ Vgl. Simon, Jason: Jean Painlevé und Mark Dion, in: *Parkett*, Nr. 44, 1995, S. 163–171, hier S. 171.

das Erbe seines Vaters antritt, seine Braut heiratet und mit ihr in sein Elternhaus einzieht. Die Bilder, die diese Geschichte illustrieren, stammen vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert. Außer einem Gemälde mit zwei Segelschiffen auf hoher See und dem eines ausgelassenen Festes mit einer Gruppe Tanzender sind verschiedene Porträts zu sehen, die dem jungen Mann, den beiden Frauen und dem alten Vater des Mannes zugeordnet werden. Die Bilder, die allesamt im weiteren Verlauf des Films wieder auftauchen werden, sind mehr oder weniger deutlich restaurierungsbedürftig: Bei manchen blättert die Farbe großflächig ab, andere sind stark beschnitten.

Die Geschichte, die zu den Bildern erzählt wird, hat nur scheinbar nichts mit dem weiteren Film zu tun, der in der Art eines Dokumentarfilms über das Restaurieren von Kunst berichtet. Tatsächlich ist die kleine Erzählung als eine Art metaphorischer Prolog des Films zu lesen, der in verschlüsselter Form das enthält, worum es Dion und Simon in ihrer *Restoration Comedy* geht. So wie in der Erzählung der junge Mann, so wechseln auch Kunstwerke ihren Aufenthaltsort und werden – so wie er – durch die äußeren Umstände beeinflusst und verändert.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, einfach das Schicksal des jungen Mannes gleichzusetzen mit dem eines Kunstwerkes, das über die Jahre Veränderungen unterliegt oder unterzogen wird. Vielmehr scheint es in dieser kurzen Anfangssequenz darum zu gehen, in narrativer Form allgemeinere Aspekte einzuführen, die auch im Zusammenhang mit dem in *Artful History* geschilderten Umgang mit Kunstwerken thematisiert werden. Herkunft, beziehungsweise Provenienz spielen ebenso eine Rolle wie persönliche Beziehungen, gesellschaftliche Wertvorstellungen, Besitz, Geld und Macht. Mit der willkürlichen Aneinanderreihung der Gemälde und der Geschichte des jungen Mannes illustrieren die Filmemacher zudem beispielhaft, wie sich mit Bildern (eine) Geschichte schreiben lässt.

An die den Film einleitende Erzählung schließen sich die alternierenden Sequenzen an, in denen die Stimme aus dem Off und Mark Dion zum Thema Kunstrestaurierung zu hören sind. Dion, der zumeist aus relativ kurzer Distanz gefilmt ist, berichtet zum Beispiel von erbitterten Konkurrenzkämpfen der Restauratoren untereinander, die in einem Fall dazu führten, dass ein Restaurator dem anderen Terpentin statt Firnis in eine Spraydose füllte, so dass dieser ein Gemälde vollständig ruinierte, als er es unwissender Weise mit dem Lösungsmittel besprühte. Eine andere Geschichte handelt von den grauenhaften Auswirkungen der Chemikalien, mit denen Dions angeblicher Chef über zwanzig Jahre lang beim Restaurieren arbeitete und die dessen Hände im Laufe der Zeit in regelrechte Klauen verformten. Außerdem wird von kleinen Fahrradreifen berichtet, die in einer Werkstatt in zahlreiche mittelalterliche Kruzifixbilder hineingemalt wurden oder von afrikanischen Statuen, denen zugunsten der Symmetrie Arme oder Ohren abgehackt wurden, damit sie in die Sammlungen renommierter Museen passten. Auch schildert Mark Dion, wie ein Sammler einen Restaurator beauftragte, die

Lippen von Afroamerikaner/innen auf einem Gemälde des 19. Jahrhunderts, das eine Hochzeitsgesellschaft in Harlem darstellte, in schmalere, europäischer wirkende Lippen umzuwandeln. Dion gibt in seinem Bericht keine Hinweise in Bezug darauf, ob der Besitzer des Bildes eine als rassistisch empfundene stereotype Darstellungsweise ‚korrigieren‘ wollte oder ob er selber diskriminierend handelte, indem er die rassistischen Merkmale abschwächen ließ. In jedem Falle veranlasste er eine gravierende Veränderung des Bildes.

Der Drastik der Fallbeispiele, die Mark Dion anführt, ist die Seriosität des Tonfalls gegenübergestellt, in dem die Frauenstimme aus dem Off erklärt, was in der Werkstatt des Restaurators mit den einzelnen Gemälden, die im Film gezeigt werden, geschehen ist beziehungsweise geschieht. So beschreibt sie unter anderem, wie unter einem Bild, das der Restaurator bearbeiten sollte, das Porträt einer jungen Frau gefunden wurde, welches auf denselben Rahmen gespannt war. Der Restaurator berichtete dem Besitzer nichts von seinem Fund und verkaufte das Porträt stattdessen selbst. Des weiteren erfährt der Zuschauer unter anderem von einem Fall, bei dem – von Restaurator und Sammler gemeinsam geplant – aus einem stark beschädigten Familienporträt eines amerikanischen Malers die rechte untere Ecke, auf der eine Spielzeugeisenbahn zu sehen war, herausgeschnitten und zu einem eigenständigen, gut verkäuflichen Stilleben umgewandelt wurde.

Die Erläuterungen im voice-over enthalten zahlreiche Bemerkungen, welche die Position des Restaurators thematisieren, in dessen Macht es liegt, das Erscheinungsbild der Kunstwerke und damit auch ihren historischen und materiellen Wert zu verändern. Dabei scheint die Sprecherin – insbesondere durch ihren Tonfall – die Arbeit des Restaurators nobilitieren zu wollen, welche bisweilen massive Eingriffe in die Gemälde bedeuten kann. So heißt es etwa zu Beginn des Films: „In der Restaurierungswerkstatt können Kunstwerke vor dem Verfall gerettet werden. Aber in anderen Fällen können hier auch die schlimmsten Schicksale besiegelt werden, wenn nicht einmal die Fähigkeiten des Restaurators den Verlust eines Meisterwerkes verhindern können. Dies ist die Herausforderung an den Restaurator: zu retten, was gerettet werden kann; lebendig zu machen, was leben kann.“¹⁵ Die Diskrepanz zwischen dem Ton, in dem solche Sätze gesprochen werden, und dem durchaus zwielichtigen Tun des Restaurators, das dort beschrieben wird, setzen Dion und Simon als ein wohl kalkuliertes Moment der Irritation ein.¹⁶ Hier kommt der Aspekt des

¹⁵ „In the restoration studio works of art can be saved from decay. But in other cases the worst of fates can be sealed here when not even the restorer's skill may prevent the loss of a masterpiece. This is the challenge to the restorer: to preserve what can be preserved, to make live what can live.“ Dion, Mark / Simon, Jason: *Artful History: A Restoration Comedy*, 1988.

¹⁶ Mit Carl R. Plantinga könnte man diese Stimme „die formelle Stimme des nicht-fiktionalen Films“ nennen. In seiner Untersuchung zu Repräsentationsstrukturen und Rhetorik des nicht-fiktionalen Films kommt dieser Stimme „ein hohes Maß epistemischer Autorität“ zu, insofern als dass sie nicht nur kommentiert, sondern der/dem Betrachter/in einen Abschnitt der Welt *erklärt*, wie Plantinga feststellt. *Artful History: A Restoration Comedy* jedoch ist *kein* nicht-fiktionaler Film, sondern könnte eher ein fiktionaler Dokumentarfilm genannt werden. Der Einsatz einer solchen ‚formellen Stimme‘, die zu den Stilmitteln des Nicht-Fiktionalen oder Dokumentarischen gehört, ist Teil des Verwirrspiels, das Dion und Simon inszenieren. Zum Begriff der „formellen Stimme“ vgl. Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge /

Ironischen ins Spiel, das sich dadurch auszeichnet, dass die eigentlich gemeinte Aussage durch eine semantisch gegenteilige ersetzt wird. Erkennbar ist die Ironie nur demjenigen, der die Fähigkeit besitzt, die Signale des Ironischen zu bemerken und sie zu entschlüsseln. Oftmals ist dazu ein genaueres Wissen um den ironisierten Sachverhalt notwendig.¹⁷

Es wäre allerdings verfehlt, zu behaupten, die Stimme aus dem Off meine generell das Gegenteil dessen, was sie sagt. Vielmehr ist es gerade das Verschmelzen von Aussagen, die durchaus den tatsächlichen Gegebenheiten in einer Restaurierungswerkstatt entsprechen können, mit der ‚nobilitierenden‘ Beschreibung mehr oder weniger skrupelloser Handlungen des Restaurators, welches das Uneindeutige und auch das Ironische dieser Passagen ausmacht. Zur Uneindeutigkeit von *Artful History: A Restoration Comedy* trägt zudem der mitunter mehr als fragliche ‚Wahrheitsgehalt‘ der Fallbeispiele bei, die Mark Dion vorträgt. Als Zuschauer/in kann man sich nicht sicher sein, welche der Episoden glaubwürdig und welche nichts als krude Übertreibungen sind, die allein der Phantasie des Protagonisten vor der Kamera entstammen. Ähnlich wie bei den vom Restaurator bearbeiteten Kunstwerken, die im Film gezeigt werden, ist weder bei den Erläuterungen im voice-over noch bei den Berichten Dions eindeutig zu bestimmen, was ‚wahr‘ und ‚falsch‘ ist, beziehungsweise wann eine kunstvolle Erzählung an die Stelle des tatsächlich Vorhandenen oder Geschehenen tritt.

Das Umschreiben der Geschichte(n): *Artful History: A Restoration Comedy* als politischer Kommentar

Inwiefern die in *Artful History* beschriebenen Eingriffe in die Materialität der Kunstwerke als beispielhafte Akte der ‚Konstruktion von Geschichte‘ interpretiert werden können, lässt sich näher erläutern, wenn man den Film in Beziehung setzt zur politischen Situation in den USA in den achtziger Jahren und deren Reflexion im Hollywoodfilm. Mark Dion selbst verweist in einem Interview explizit auf diese Referenz: „[W]ir sahen den Film tatsächlich als eine Metapher für die Art und Weise wie die Konservativen in den achtziger Jahren Geschichte neu zu schreiben versuchten, wie Hollywood und das Weiße Haus eine Form der doppelzüngigen Rede perfektionierten, wie sie die Geschichte plünderten und die Opposition demontierten.“¹⁸

Dion spielt hier auf die Bestrebungen der Politik des damaligen Präsidenten Ronald Reagan an, in der Endphase des Kalten Krieges sowohl außen- wie innenpolitisch die Bedeutung der USA als unanfechtbare Weltmacht darzustellen. Während der Vietnamkrieg weitgehend ausgeblendet wurde, kon-

New York 1997, S. 107.

¹⁷ Zum Begriff der ‚Ironie‘ vgl. z.B.: Stempel, Wolf-Dieter: Ironie als Sprechhandlung, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 205–235.

¹⁸ „[W]e really saw the film as a metaphor for the way the conservatives were re-writing history in the 1980s: how Hollywood and the White House were perfecting ‘doublespeak’, raiding history and dismantling the opposition.“ Mark Dion in: Dion/Coles Critical Strategies of Fictional Address 1999, S. 43.

zentrierte man sich auf immer neue Formulierungen eines in erster Linie kommunistischen Feindbildes. Im Zuge des Wunsches nach einer Stärkung des nationalen Selbstwertgefühls und der Demonstration von Macht gegenüber der Welt und insbesondere der Sowjetunion setzte Reagan auch auf eine Rückbesinnung auf die kollektive Geschichte der Nation. Diese sollte dabei helfen, in einer unsicheren Gegenwart, in der die USA von innen und außen bedroht würden, Halt zu finden.¹⁹ Hollywoodfilme wie etwa *Rocky IV* (1985), *Top Gun* (1986) oder *Rambo III* (1988), setzten amerikanischen Machtwillen und Überlegenheitsgestus extrem plakativ ins Bild und sind im Rahmen der Aufrüstungspolitik Reagans zu sehen.²⁰ Gleichzeitig wurden in dieser Zeit auch Filme produziert, die vor allem eine heile Vergangenheit der USA inszenierten, in der noch ‚alles in Ordnung‘ war. Ein Beispiel ist hier Robert Zemeckis' *Back to the Future*²¹ aus dem Jahr 1985. In diesem Film reist der Hauptdarsteller Michael J. Fox mit Hilfe eines speziell entwickelten Gefährts zurück in das Jahr 1955 in die Kleinstadt, in der seine Eltern damals lebten und sich kennen lernten. Um die – selbstverständlich von einigen Verwirrungen begleitete – Liebesgeschichte zwischen den Eltern ist eine in der Gegenwart angesetzte Rahmenhandlung inszeniert, in der libysche Terroristen besiegt werden müssen, die mit gestohlenem Plutonium die Vereinigten Staaten bedrohen. Die aktuelle außerfilmische Situation, in welcher die – tatsächliche oder angebliche – Bedrohung der USA ein politisches Hauptthema war, wird hier in direkte Beziehung gesetzt zu der Inszenierung einer historischen Situation des glücklichen Zusammenlebens im Wohlstand, aus der Kraft für das Jetzt geschöpft werden soll. Die dazwischenliegenden Jahrzehnte, in denen unter anderem der Vietnamkrieg stattfand, werden übersprungen und damit aus dem Bewusstsein verdrängt.²²

Zwar rekuriert *Artful History: A Restoration Comedy* formal eher auf das Format des Dokumentarfilms als auf den Hollywoodfilm, spielt aber ironisch genau mit der Form einer Konstruktion von Geschichte, wie sie etwa in *Back to the Future* deutlich wird. Ähnlich wie in Zemeckis' Film die fünfziger Jahre rückwirkend als eine heile Welt vorgestellt werden, werden in *Artful History* restaurierte Kunstwerke gezeigt, bei denen die als unschön oder wert-schädigend empfundenen Spuren der Vergangenheit getilgt worden sind.

¹⁹ Zur politischen Rhetorik der Reagan-Ära und deren Auswirkungen auf den amerikanischen Film siehe: Prince, Stephen: *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980–1989*, New York 2000. Zu den Aufforderungen Reagans, sich auf die kollektive Geschichte der Nation zurückzubessinnen, siehe insbes. S. 218–219 sowie den Abschnitt zum *National Film Preservation Board* auf S. 130.

²⁰ Vgl. Prince: *A New Pot of Gold*, 2000, z. B. S. XV–XX und 316–321.

²¹ Der deutsche Filmtitel lautet *Zurück in die Zukunft*.

²² Die Inszenierungen des Kinos, welche die Überzeugungen der Republikaner reflektierten, wirkten gleichzeitig zurück auf deren Sprachgebrauch. Mit dem Satz „Where we're going, we don't need roads.“ beispielsweise verwendete Reagan in einer Rede ein Zitat aus *Back to the Future*. Seine Bezeichnung des großangelegten Rüstungssystems *Strategic Defense Initiative* (SDI) als *Star Wars* ist ein weiteres Indiz für die wechselseitige Einflussnahme von Politik und Hollywoodfilm. Vgl. Sartelle, Joseph: *Hollywood-Blockbuster: Träume und Katastrophen*, in: *Geschichte des internationalen Films*, hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart/Weimar 1998, S. 469–480, hier S. 470–471.

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Mehrzahl der Kunstwerke in *Artful History* amerikanische Gemälde aus dem 19. Jahrhundert sind. Die Restaurierungswerkstatt, in der Dion und Simon das meiste Material für ihren Film drehten, war, wie Jason Simon berichtet, „vollgestopft mit amerikanischen Bildern über die Erforschung und Eroberung des nordamerikanischen Westens. Wir plauderten, während [Dion] einen Church aufbesserte oder einen Bierstadt neu lackierte – Landschaftsgemälde, welche die erhabendsten Szenerien aus der Neuen Welt an der Schwelle ihrer landwirtschaftlich-industriellen Verwandlung darstellten.“²³

Auch wenn die beiden Filmemacher im Rahmen von *Artful History* stärker am physischen Zustand der Bilder interessiert waren als daran, was diese darstellten, ist es wichtig hervorzuheben, dass die meisten der gezeigten Gemälde aus einer Phase der Geschichte der Vereinigten Staaten stammten, die bestimmt gewesen war durch die fortschreitende Eroberung des Landes und damit durch die Aneignung und Manifestation von Macht in einem relativ jungen Staat. Insofern stehen diese Bilder durchaus in Beziehung zur erwähnten politischen und filmischen Rhetorik der Reagan-Ära und der Art und Weise wie dort Machtwort im Rückgriff auf eine verklarte amerikanische Geschichte formuliert und inszeniert wurde.

Es wäre jedoch verfehlt, *Artful History* lediglich als Diskussion der aktuellen politischen Situation in den USA und deren Wechselwirkungen mit dem Hollywoodfilm zu sehen. In einem allgemeineren Sinn und über den Rekurs auf zeitgenössische Phänomene hinausgehend lässt sich die Restaurierung von Kunst, wie sie im Film vorgestellt wird, als Metapher für eine Geschichtsschreibung durch Objekte beziehungsweise Artefakte und deren Veränderung begreifen. So wie sich in die Repräsentationssysteme einer Gesellschaft deren zeitspezifische Machtstrukturen einschreiben²⁴, so haben sich in die gezeigten Kunstwerke die Gegebenheiten der Zeit ihrer Entstehung eingeschrieben.

Die in *Artful History* thematisierten Eingriffe des Restaurators in die Kunstwerke verursachen zum Teil grundlegende Veränderungen der Textur der Bilder und Skulpturen. ‚Textur‘ meint in diesem Zusammenhang sowohl die Materialität als auch die repräsentativen Eigenschaften, den ‚Text‘, der Kunstwerke. Die Interventionen des Restaurators bewirken nicht nur ein Umschreiben dieses Textes, sondern bringen zumeist auch eine Zerstörung des Referenzsystems mit sich, in welches das Werk zuvor eingebunden war. Verbindungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem werden gekappt

²³ Simon: Jean Painlevé und Mark Dion, 1995, S. 171. Frederick Edwin Church (1826–1900) und Albert Bierstadt (1830–1902) waren amerikanische Landschaftsmaler, die der Hudson River School zugerechnet werden. Vgl. Minks, Louise: Hudson River School, New York 1989.

²⁴ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main ¹⁴1997. Darin insbesondere das erste Kapitel *Die Hoffräulein* über *Las Meninas* von Velázquez, S. 31–45. Siehe dazu auch: Owens, Craig: Representation, Appropriation, and Power, in: ders.: Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, hrsg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann u. Jane Weinstock, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 88–113.

zugunsten einer Neuformulierung der Bildaussage, die mit der vorherigen kaum etwas oder gar nichts mehr gemein hat.

Insbesondere ist die im Film beschriebene Praxis insofern als zwiespältig zu bezeichnen, als dass die Kunstwerke vordergründig zwar häufig vor ihrem Verfall gerettet werden, tatsächlich aber dennoch verloren gehen. Die Macht des Restaurators beziehungsweise des Sammlers, welche sich in die Werke einschreibt, ist dabei bedingt durch vielfältige wirtschaftliche, ideologische und zum Teil auch rein kontingente Faktoren. In erster Linie gilt es allerdings, den Verkaufswert der Kunstwerke zu steigern, was vor allem ihren Status als Ware betont.²⁵

Artful History: A Restoration Comedy verbindet also die Diskussion des Warencharakters der Objekte mit einer Reflexion der Bedingtheit formaler und inhaltlicher Wertkategorien durch sich wandelnde politische, ökonomische und weitere Dispositive, die sich in eben diesen Objekten niederschlagen.²⁶ Im Film selbst wird diese Ausrichtung in der letzten Sequenz explizit angesprochen, wenn es aus dem Off heißt: „Ein Gemälde als ein Meisterwerk, ein Dokument der Vergangenheit oder ein Handelsobjekt zu sehen, sind drei Betrachtungsweisen, die schwerlich in Einklang miteinander gebracht werden können. Oftmals betrachten wir Kunst auf die eine oder die andere Weise, in jedem Fall jedoch fehlt etwas, wird etwas ausgelassen. Der Versuch, sämtliche Geschichten eines Bildes kennen zu wollen, ist zu schwierig. Aber, nichtsdestotrotz haben sie eine Funktion. Eine Funktion, die wir aus der Geschichte kennen. Bevor es Fotografien und Filme gab, waren diese Bilder alles, was wir hatten. Und so kommen sie uns in den Sinn, wenn wir an diese Zeiten denken. Sie formen unsere Geschichte, so wie wir uns sie vorstellen. Der Restaurator weiß das und trägt mit seinen Fähigkeiten seinen Teil dazu bei: eine unbekannte Figur, ein anonymen Autor der Geschichte.“²⁷

²⁵ Zur Diskussion um die Bedeutung von Kunstwerken als – spätkapitalistische – Waren in den achtziger Jahren bemerkt Jason Simon: "At the time, many artists were still busily correlating artworks with commodities within capitalist culture, finding this connection just about everywhere and calling their discoveries either a materialist analysis or a commodity critique (a little later this approach was mollified by a popular understanding of post-war psychoanalytic theory so that a renewed recognition of the commodity function of art could yet maintain a human touch). We felt our film fit nicely into the final moments of this intellectual development, and it now seems as marker for historical concerns that have since been displaced." Simon: *Artful History: A Restoration Comedy*, 1997, S. 16. Zur Auseinandersetzung der Künstler/innengeneration vor Dion und Simon mit dem Warencharakter von Kunst vgl. z. B. Crimp, Douglas: *Das Neudefinieren der Ortsspezifik*, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden/Basel 1996, S. 164–199.

²⁶ Der Begriff des ‚Dispositivs‘ wird hier im Sinne Foucaults gebraucht. Vgl. Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978. Hier v. a. S. 119 ff. ‚Dispositive‘ in der Definition Foucaults sind „machtstrategische Verknüpfungen von Diskursen und Praktiken, Wissen und Macht“. Vgl. Fink-Eitel, Hinrich: *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 1997, S. 80.

²⁷ "To see a painting as a masterpiece, to see it as a document of the past and to see it as an object of exchange are three ways of looking which are hard to reconcile. Often we look at art either one way or another but in each case something is missing, left out. To try to know whole stories of a painting is too hard. But they have a function nevertheless. A function we know from history. Before photographs and movies these images were all that we had. And so they come to us when we think of those time. They form our history as we imagine it. The restorer knows this and with his skills plays his part: an unknown figure, an anonymous author of history." Dion, Mark / Simon, Jason: *Artful History: A Restoration Comedy*, 1988.

Artful History: A Restoration Comedy als Realitäts-Fiktion

Die Auseinandersetzung mit den bisher beschriebenen Aspekten der Bedeutung von Objekten – in diesem Falle Kunstwerken – für unser Verständnis der uns umgebenden Welt ist letztlich auch die Frage danach, was ‚Realität‘ heißt und wie sie abgebildet werden kann. Indem sie für *Artful History* Stilmittel des Dokumentarfilms verwenden, zitieren Dion und Simon ein Format, das gemeinhin als besonders ‚realitätsnah‘ aufgefasst wird. Zu der Zeit, als ihr Film entstand, beschäftigten sich sowohl Dion als auch Simon intensiv mit dem Dokumentarfilm vor allem der späten sechziger und der Fotografie der siebziger Jahre.²⁸ „Die Frage, wie die Situation der Welt verstanden werden kann, und die Problematisierung des Begriffs der ‚Wahrheit‘ zur gleichen Zeit waren verlockend“²⁹, so Dion.

Eine fotografische Arbeit Martha Roslers³⁰ aus den siebziger Jahren thematisierte exakt jene Fragen. In *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974–75) kombinierte Rosler Schwarzweiß-Fotografien von Ladenfronten in der New Yorker Bowery mit auf der Schreibmaschine getippten Wörtern, die mit Trunkenheit und anderen Rauschzuständen assoziiert werden. Rosler stellte keine Bilder von Drogenabhängigen und Obdachlosen aus, die einen Großteil der Bevölkerung der Bowery ausmachten, um sie nicht zu Opfern des Blicks durch die Kamera werden zu lassen. Dennoch wollte sie die Situation beziehungsweise die Zustände, in denen sie sich befanden, darstellen. Mit ihrer Gegenüberstellung zweier Repräsentationssysteme – einem visuellen und einem verbalen – thematisierte sie dabei die generelle Unmöglichkeit einer ‚wirklichkeitsgetreuen‘ Wiedergabe der ‚realen Welt‘.³¹

Susan Sontag bringt das hier von Rosler aufgegriffene Phänomen folgendermaßen zum Ausdruck: „Genau genommen lässt sich aus einem Foto nie etwas verstehen. [...] Die von der Kamera aufgezeichnete Realität wird zwangsläufig stets mehr verbergen als sie enthüllt. [...] Die ‚Realität‘ der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend

²⁸ Für Mark Dion waren in seiner Studienzeit zum Beispiel Filmemacher/innen, Künstler/innen und Theoretiker/innen wie Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Chris Marker, Martha Rosler, Allan Sekula oder auch Peter Wollen und Laura Mulvey wichtig. Vgl. Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 8.

²⁹ Mark Dion in: Dion/Buchhart: Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur, 2001, S. 187. – Zu (konstruktivistischen) Konzepten von Realität vgl. z. B. Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.): Konstruktion und Realität. Wissenschaftsphilosophische Studien, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u. a. 1994. – Searle, John R.: Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen, übers. v. Martin Suhr, Reinbek 1997. – Eine Art Überblick über unterschiedliche Konzepte von Wirklichkeit bietet Fischer, Hans Rudi / Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Wirklichkeit und Welterzeugung, Heidelberg 2000. – Zum Begriff der ‚Wahrheit‘ vgl. z.B. Janich, Peter: Was ist Wahrheit? Eine philosophische Einführung, München 1996.

³⁰ Martha Rosler war eine der Lehrerinnen Dions im Whitney Independent Study Program.

³¹ Selbstverständlich lässt sich Roslers *The Bowery in two inadequate descriptive systems* nicht auf eine Untersuchung unterschiedlicher Repräsentationssysteme reduzieren. Die weiteren ideologiekritischen und sozialpolitischen Implikationen der Arbeit können an dieser Stelle jedoch nicht erläutert werden. Siehe dazu etwa: Breitwieser, Sabine (Hrsg.): Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt, Köln 1999.

geschildert wird, kann von uns *verstanden* werden. Die fotografisch vermittelte Erkenntnis der Welt ist dadurch begrenzt, daß sie, obzwar sie das Gewissen anzustacheln vermag, letztlich doch nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann.³²

Was Sontag hier für die Fotografie sagt, kann auch auf den Film angewendet werden. Zwar stellt dieser Abläufe in der Zeit dar, zeigt aber dennoch ähnlich wie die Fotografie ebenfalls nur einen Ausschnitt.³³ Und auch dieser Ausschnitt kann die Welt nicht zeigen ‚wie sie ist‘. So muss auch der Wunsch des Dokumentarfilms nach detailgenauer Abbildung letztlich unerfüllbar bleiben.³⁴ Dass die ‚Wirklichkeit‘ nicht exakt wiedergegeben werden kann, und jeder Film bereits durch die Auswahl seiner Themen, die Kameraführung und zahlreiche andere Faktoren immer schon Interpretation ist, wurde bereits relativ früh in der Geschichte des Films diskutiert³⁵, und der britische Dokumentarfilmer John Grierson (1898–1972) etwa charakterisierte den Dokumentarfilm als die „kreative Handhabung der Wirklichkeit“³⁶.

Zu der Zeit, als Dion und Simon *Artful History* drehten, war also, wie die wenigen bisher angeführten Beispiele zeigen, die Einsicht in die prinzipielle fotografische und filmische Nicht-Darstellbarkeit der Welt, ‚wie sie ist‘, keineswegs neu. Im Rahmen der Weiterentwicklung institutionskritischer und kontextorientierter Modelle künstlerischer Praxis der sechziger und siebziger Jahre ging es jetzt – in den achtziger Jahren – vielmehr darum, neue Formen zu finden, welche das Wissen um diese Nicht-Darstellbarkeit integrierten und die es dennoch ermöglichten, etwas über die Wirklichkeit, in der wir leben, auszusagen und deren Verfasstheit zu hinterfragen.

Mark Dion arbeitete Mitte bis Ende der achtziger Jahre, oft gemeinsam mit Gregg Bordowitz, mit dem er studiert hatte und der im Rahmen von *ACT UP* und anderen Kollektiven als Videofilmer aktiv war³⁷, an Konzepten einer Ausweitung dokumentarischer Praxis und deren Übertragung in andere Kunstformen. „*Während der Glaube an die Wahrheit als unmittelbare Authenti-*

³² Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt am Main 1999, S. 28–29. – Zur ‚Objektivität‘ der Fotografie (und anderer Bilder) in der Wissenschaft vgl. Daston, Lorraine / Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, hrsg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99. Vgl. dazu insbesondere auch S. 204 ff. dieser Arbeit.

³³ Martha Rosler sagt über die Fotografie in einem Interview, ihr sei „klar geworden, dass ein Foto wie ein Keksausstecher funktioniert. Es sagt: ‚Das ist die Welt, und ich steche ein Teilchen aus.‘“ Rosler in: So tun, als ob. Martha Rosler im Interview mit Ruth Noack und Roger M. Buerge, in: Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999, hrsg. v. springerin, Wien/Bozen 1999, S. 27–34, hier S. 31.

³⁴ Vgl. dazu etwa: Nichols, Bill: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington 1991.

³⁵ Vgl. dazu z. B.: Barsam, Richard M.: Nonfiction Film. A Critical History, Bloomington 1992.

³⁶ Plantinga: Rhetoric and Representation in Nonfiction Film, 1997, S. 12. – Forderungen nach Unmittelbarkeit und Authentizität des Films wurden aber dennoch immer wieder laut, in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts etwa in Bewegungen wie dem französischen *Cinéma vérité* oder dem *Direct Cinema* in den USA, die den Film auch als wichtiges Mittel in der politischen Diskussion verstanden. Vgl. dazu z. B. Beyerle, Mo: Das Direct Cinema und das Radical Cinema, in: Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema, hrsg. v. Mo Beyerle u. Christine N. Brinckmann, Frankfurt am Main/New York 1991, S. 29–53.

³⁷ Zu Bordowitz’ Aktivitäten bei *ACT UP*, dem Videokollektiv *Testing the Limits* oder für *GMHC* (*Gay Men’s Health Crisis*) siehe z. B.: *ACT UP: 1987–*. Gespräch zwischen Gregg Bordowitz und David Deitcher, in: springerin: Widerstände, 1999, S. 47–56.

zität bereits verschwunden war, gab es immer noch die Aufgabe, die Welt zu beschreiben³⁸, so Dion.

Artful History: A Restoration Comedy kann insofern als eine Ausweitung dokumentarischer Praxis aufgefasst werden, als dass hier mit der Kategorie der Uneindeutigkeit der Anspruch des Dokumentarfilms, die Welt möglichst genau wiederzugeben, unterhöhlt wird. Die ‚kunstvollen Geschichten‘, die erzählt werden und von denen man nicht eindeutig sagen kann, inwiefern sie tatsächlichen Gegebenheiten entsprechen, lassen die Konstruktion der ‚Wahrheit‘ von *Artful History* fragil erscheinen. Man könnte *Artful History: A Restoration Comedy* eine Realitäts-Fiktion³⁹ nennen: Es wird eine Wirklichkeit vorgestellt, die so nicht ist, wohl aber so sein könnte. Was ‚wahr‘ ist und was ‚falsch‘, erfahren die Zuschauer/innen nicht, sondern müssen sich auf ihr eigenes Urteilsvermögen verlassen. Vordergründig scheint sich der Film zwar auf ‚reale Tatsachen‘ zu beziehen, letztlich simuliert er diese Referenz jedoch nur und schafft dabei seine eigene Wirklichkeit.

Die „Aufgabe, die Welt zu beschreiben“, lösen Dion und Simon in *Artful History: A Restoration Comedy* also, indem sie eine fiktive Realität dokumentieren während sie diese selbst kreieren. Dieser Kunstgriff ermöglicht ihnen, das Wissen um die prinzipielle Nicht-Darstellbarkeit der Wirklichkeit in ihren Film zu integrieren. Ihre Realitäts-Fiktion sagt dennoch etwas über die Wirklichkeit aus, denn die Beispiele, die vorgestellt werden, dramatisieren zwar einerseits die Geschehnisse in der Restaurierungswerkstatt, führen aber andererseits gerade durch ihre Überzeichnung modellhaft vor, wie Geschichte und ‚Wahrheit‘ konstruiert werden. Griersons „kreative Handhabung der Wirklichkeit“ erhält hier eine neue Dimension.

³⁸ „While the belief in truth as unmediated authenticity had waned, there still remained the task of describing the world.“ Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion 1997, S. 8. – Frühe installative Werke wie etwa *I'd like to Give the World a Coke* (1986, Abb. 4), *Toys 'R' U.S.* (1986) und *This is a Job for FEMA, or Superman at Fifty* (1988), in denen Dion komplexe ökonomisch-politische Strukturen analysierte, können als Ergebnisse dieser Überlegungen betrachtet werden.

³⁹ Als ‚reality-fictions‘ bezeichnete Frederick Wiseman, ein Filmemacher des Direct Cinema, seine Dokumentarfilme. Vgl. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* 1997, S. 10. Dions und Simons Film ist jedoch anders als bei Wiseman kein Versuch, die Welt zu dokumentieren ‚wie sie ist‘, wobei die persönliche Handschrift des Filmemachers, äußere Umstände etc. das Fiktionale ausmachen. Vielmehr ist ihr Film von vornherein fiktional angelegt, wobei er versucht eine eigene ‚Realität, wie sie sein könnte‘ zu kreieren. Jean-Luc Godard sagt: „Wir von der Nouvelle Vague haben nie den Unterschied gemacht zwischen Dokumentarfilm und Fiktion.“ An anderer Stelle präzisiert Godard, wie Frieda Grafe anmerkt, allerdings, dass es doch einen Unterschied gebe, „nämlich keinen zu machen: wenn ich Dokumentarisches zeige, dann mache ich es so, dass es als Fiktion durchgeht und umgekehrt.“ Vgl. Grafe, Frieda: *Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien*, in: *documents* 2, hrsg. v. d. documenta X, Ostfildern-Ruit 1996, S. 14–21, hier S. 14 und 20.

„Sprechende Objekte“: Performances von Andrea Fraser und Christian Philipp Müller und *Artful History: A Restoration Comedy*

Institutionskritisch arbeitende Künstler/innen – wie zum Beispiel Marcel Broodthaers, Hans Haacke oder Robert Smithson – hatten seit den späten sechziger Jahren immer wieder Kunstwerke und die Strukturen, in welche diese eingebunden sind, zum Thema gemacht. Im Jahr 1975 etwa hatte Haacke unter dem Titel *Seurat's 'Les Poseuses', 1888–1975* die Geschichte der Besitzverhältnisse eines kleinformatigen Gemäldes von Georges Seurat recherchiert und in einer Ausstellung vorgestellt. Haacke richtet den Fokus dabei auf die soziale und wirtschaftliche Position der Personen und Institutionen, die das Bild im Laufe der Jahre besaßen.⁴⁰

Als sich Mitte der achtziger Jahre Künstler/innen der Generation Dions und Simons daran machten, institutionskritische beziehungsweise kontextorientierte Modelle künstlerischer Praxis der sechziger und siebziger Jahre einer kritischen Prüfung zu unterziehen und weiterzuentwickeln, wählten einige von ihnen in diesem Zusammenhang ebenfalls die sozialen und institutionellen Bedingungen des Umgangs mit bildender Kunst als Feld für ihre performativ-investigativen Arbeiten.

Im Hinblick auf die in *Artful History* thematisierten Rahmenbedingungen, unter denen Kunst gehandelt und präsentiert wird, und insbesondere auch hinsichtlich des Agierens Mark Dions vor der Kamera sind zwei zeitgleiche künstlerische Performances aus Dions direktem Umfeld hervorzuheben: Andrea Frasers⁴¹ *Museum Highlights: A Gallery Talk* sowie Christian Philipp Müllers⁴² Führung durch die Düsseldorfer Kunstakademie. Ein kurzer Vergleich der drei Arbeiten lässt Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den jeweiligen performativen Praktiken erkennen und dient hier dazu, Charakteristika von *Artful History* in einem zeitgenössischen Kontext erkennbar werden zu lassen.

Für ihre Performance *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) im Philadelphia Museum of Art übernahm Andrea Fraser die Rolle der Museumsführerin Jane Castleton.⁴³ Gekleidet in ein graues Kostüm, die Haare streng nach hinten gebunden und mit einer Brille auf der Nase rezitierte sie auswendig gelernte Texte. Diese Texte waren ein zuvor von Fraser bis in alle Einzelheiten konzipiertes Amalgam, das hauptsächlich aus Abschnitten aus Informationsbroschüren des Museums bestand. Beinahe sämtliche Zitate kreisten um Kunstwerke oder die Situation und Funktion des Museums. Fraser

⁴⁰ Siehe zu Haackes *Seurat's 'Les Poseuses', 1888–1975* (1975) z. B. den unbetitelten Text von Brian Wallis in: *The Museum as Muse. Artists Reflect*, Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York, 1999, hrsg. v. Kynaston McShine, New York 1999, S. 154.

⁴¹ Fraser (*1965) besuchte gemeinsam mit Mark Dion von 1982 bis 1984 die School of Visual Arts in New York und nahm 1984 bis 1985 ebenfalls am Independent Study Program des Whitney Museum teil.

⁴² Auch Müller (*1957) kann er zu Dions direktem Umfeld gerechnet werden, da z.B. durch gemeinsame Galerien und Ausstellungsprojekte viel Kontakt bestand.

⁴³ Auch in weiteren – wenn auch nicht in sämtlichen – ihrer Performances, in denen Fraser die Institution des (Kunst-) Museums thematisierte, trat sie als Jane Castleton auf.

beziehungsweise Castleton führte die Besucher/innen nicht nur in die Ausstellungsräume des Museums, sondern auch in die Cafeteria, die Garderobe und die Toilettenräume; an Orte also, die zu jener Infrastruktur gehören, welche das eigentliche Zentrum des Museums – die Ausstellungsobjekte – umgibt. Anders als bei einer gewöhnlichen Museumsführung fand bei *Museum Highlights: A Gallery Talk* keine direkte Interaktion mit dem Publikum statt. Es gab kein gegenseitiges Fragen und Antworten.

Das Hauptinteresse Frasers galt „der Art der Beziehungen, die das Museum zu seinen Besucher/innen etabliert“, sowie „den verschiedenen Aneignungsformen der im Museum repräsentierten Definition von Kunst und Kultur“, wie Astrid Wege feststellt.⁴⁴ In den rezierten „offiziellen Diskurs des Museums“⁴⁵, den Fraser den Broschüren entnommen hatte, flocht sie eigene Hinweise zum politischen und sozialen Kontext ein, in dem das Museum zu sehen sei: „Ein Kunstmuseum – insbesondere ein städtisches wie das unsere – ist eine öffentliche Einrichtung mit einer Mission, einem Auftrag. [Es ist] das Resultat einer bestimmten Politik.“⁴⁶ Jane Castleton führte nicht weiter aus, welche „bestimmte Politik“ sie meinte, ließ aber gerade durch diese Lücke die Ahnung eines Unbehagens über die Integrität dieser Politik anklingen.

Ein zentrales Anliegen Frasers bestand darin, ihre Performance nicht lediglich als ironische Repräsentation eines institutionellen Diskurses zu gestalten, sondern gleichzeitig Subjektkonstruktionen innerhalb dieses Diskurses zu thematisieren. „Einer der wesentlichen Impulse für meine erste *Gallery Talk*-Performance war der Versuch, Institutionskritik und etwas, das man eine psychoanalytische feministische Kritik der Subjektivität nennen könnte, zu integrieren“⁴⁷, so die Künstlerin. Über ihr Alter ego, das auch unter dem Namen Mrs. John P. Castleton bekannt ist, sagt sie: „Jane Castleton ist weder eine fiktive Figur noch eine reale Person, sondern eher ein Objekt, ein Ort, der durch eine Funktion definiert wird. Als Vortragende ist sie eine Vertreterin des Museums und ihre Funktion besteht – einfach genug – darin, den Besuchern zu sagen, was das Museum will, d.h. sie hat die Aufgabe, die Besucher wissen zu lassen, was sie geben können, um das Museum zufriedenzustellen.“⁴⁸ „Aber“, so erläutert Fraser an anderer Stelle, „entgegen diesem Diskurs des Museums will ich einbringen, was Jane will, was ich will; insbesondere an dem Punkt, an welchem jener [der Diskurs des Museums]

⁴⁴ Wege, Astrid: „Para-sites“ – Der Aspekt der Institutionskritik in Arbeiten von Fareed Armaly, Christian Philipp Müller und Andrea Fraser, unveröffentl. Diplomarbeit, Hildesheim 1993, S. 98. Zu Frasers Museumsführungen vgl. auch Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Köln 2002, insbes. S. 49–76.

⁴⁵ Wege: „Para-sites“, 1993, S. 101.

⁴⁶ Das Zitat stammt aus einer übersetzten schriftlichen Fassung der Performance: Fraser, Andrea: *Museum Highlights. A Gallery Talk*, in: *Durch*, 6/7, Graz 1990, hier S. 121. Vgl. auch: Wege: „Para-sites“, 1993, S. 101.

⁴⁷ „[...] one of the primary impulses behind my first gallery talk-performance was to try to integrate institutional critique and what could be called a psychoanalytic feminist critique of subjectivity.“ Andrea Fraser im Interview mit Joshua Decker, in: *Flash Art*, Vol. XXIII, Nr. 155, Nov./Dez. 1990, S. 138.

⁴⁸ Fraser, Andrea: Hier beginnt der „Damaged Goods“-Gallery Talk. *New Museum of Contemporary Art*, NYC, 1986. Epilog, in: *Kontext Kunst*, Ausstellungskatalog 1994, S. 356–361, hier S. 360.

die Versprechen des Museums übertreibt oder diese zu wörtlich nimmt oder sie [Jane] selbst als sein Objekt begreift.“⁴⁹

Wie Isabelle Graw konstatiert, entsteht in Andrea Frasers Museumsführungen „die Situation eines psychoanalytischen Gesprächs. Sie ist die zu Behandelnde, sich Exponierende, macht Aussagen, die sich selbst verleugnen, schweift ab und nutzt jede Möglichkeit, um museumspolitische statt kunsthistorische Fakten miteinzubeziehen. Ähnlich der Lacanschen Behandlungssituation bleibt der Analytiker die Antwort schuldig – das Publikum schweigt.“⁵⁰

Als Christian Philipp Müller 1986 Gruppen durch die Kunstakademie Düsseldorf führte, ging es ihm in erster Linie darum, Verbindungen zwischen der Gegenwart eines Ortes, an dem heute die Produktion von Kunst gelehrt wird, und dessen Geschichte aufzuzeigen. Müller, der in die Uniform der Wach- und Schließgesellschaft gekleidet war, führte die Besucher/innen durch die Ateliers der Student/innen, die zu diesem Zeitpunkt im Rahmen der Akademie-Rundgänge der Öffentlichkeit zugänglich waren, sowie durch andere Teile jenes Gebäudes, in dem einst die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) untergebracht gewesen war. Müller berichtete dabei über die Geschichte der ehemaligen kurfürstlichen Sammlung, und wie sie durch verschiedene historisch-politische Ereignisse aufgelöst und zerstreut worden war.⁵¹

Die Uniform Müllers zitierte vor allem die strukturellen Rahmenbedingungen einer Institution wie der Akademie, die im Auftrag der Stadt und des Staates geschützt werden soll, und verwies weniger auf (kunst-) historisches Spezialistentum, wie man es bei einer Führung erwartet. Die historischen Daten, die Müller vortrug, waren klar strukturiert, und es gab in seiner Rede keine ähnlich irritierenden Passagen wie bei Jane Castleton alias Andrea Fraser.

Mit Blick auf diese Arbeit Christian Philipp Müllers stellt Isabelle Graw fest: „[Ihm] geht es weniger darum, die an den Führenden gerichtete Erwartungshaltung mit Unwissenheit und Unsicherheit zu enttäuschen, sondern vielmehr darum, auf das Wissen und Nennen historischer Fakten zu setzen, um eine Aufmerksamkeit für das Mitschwingen von Vergangenheit in Gegenwart zu erreichen.“⁵²

⁴⁹ „But against this museum discourse, I want to introduce what Jane wants, what I want; specifically, the point at which it exceeds what the museum promises, or takes it too literally, or takes herself as its object.“ Fraser: *Museum Highlights* 1990, S. 138.

⁵⁰ Graw, Isabelle: *Jugend forscht* (Armaly, Dion, Fraser, Müller), in: *Texte zur Kunst*, Nr. 1, Herbst 1990, S. 163–175, hier S. 168.

⁵¹ Begleitend zu seinen Führungen publizierte Müller ein Faltblatt mit den Titel *Kleiner Führer durch die ehem. kurfürstliche Gemäldegalerie Düsseldorf*, auf dessen Außenseite ein Foto zu sehen war, das Müller in der Uniform vor einem Gemälde zeigte, und das einen kurzen Text zur Geschichte der Sammlung enthielt. Zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie vgl. Trier, Eduard (Hrsg.): *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973.

⁵² Graw: *Jugend forscht*, 1990, S. 168. Zu einigen anderen Arbeiten Christian Philipp Müllers, in denen er ähnliche Absichten verfolgt, siehe z. B.: Leen, Frederik: *Subject and Non-Identity in the Work of Christian Philipp Müller and some Motifs by Walter Benjamin*, in: *Forum International*, Nr. 11, Jan. 1992, S. 41–48. – Der Konnex von Historie und Gegenwart lässt sich als allgemeineres Charakteristikum der Praxis kontextorientiert arbeitender Künstler/innen in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre auffassen und wird u.a. in einem Essay des amerikanischen

Was *Artful History* mit den Performances Frasers und Müllers verbindet, ist der Gegenstand, über den gesprochen wird. Die institutionelle Organisation und der materielle Wert von Kunst sowie deren Eingebundensein in historische, politische und soziale Prozesse stellen übereinstimmende Koordinaten für die Texte der drei Künstler/innen dar. Unterschiede bestehen allerdings in der jeweiligen Deutlichkeit, mit der die Texte auf vorhandenes Material, auf äußere Gegebenheiten referieren. Frasers Kombination von historischen Daten, Ausschnitten aus dem ‚offiziellen Diskurs‘ des Museums und subjektivem Kommentar wirkt in ihrer Struktur irritierend und unterläuft so Erwartungen, die man im Rahmen einer Museumsführung gemeinhin stellen mag. Die von Müller vorgetragenen Erläuterungen zur Geschichte der Düsseldorfer Gemäldegalerie scheinen zunächst unproblematischer für die Rezipient/innen zu sein. Chronologisch geordnet, sind sie leicht nachvollziehbar und deutlich auf den Ort, an dem die Führung stattfand, bezogen. Mark Dions Berichte aus diversen nicht weiter spezifizierten Restaurierungswerkstätten schließlich referieren am wenigsten eindeutig auf ‚tatsächliche Gegebenheiten‘. Hinsichtlich ihrer außerfilmischen Bezüge bleiben sie im Vagen, im Rahmen der Realitäts-Funktion von *Artful History* funktionieren sie allerdings als Deskriptionen von deren ‚Wirklichkeit‘.

Verbindungen zwischen *Artful History* und den beiden Performances Frasers und Müllers lassen sich jedoch nicht nur in der Wahl des Gegenstandes ausmachen. Aufschlussreiche Übereinstimmungen existieren ebenfalls zwischen den Konzeptionen der jeweiligen Subjektkonstruktionen der, beziehungsweise des Sprechenden. Alle drei Künstler/innen tragen ihre Ausführungen nicht einfach vor, sie kreieren mit ihrem jeweiligen Auftreten – mit ihrer Kleidung und ihrem Verhalten – auch eine Figur, welche die Texte spricht. Fraser und Müller tragen mit Kostüm und Uniform eine ‚Berufskleidung‘, Dion hingegen tritt in Jeans und Pullover auf.

Fraser, die in ihrer Aufmachung eine förmlich-seriöse, für eine Museumsführerin nicht ungewöhnliche Kleiderordnung zitiert, beschreibt Jane Castleton als „ein Objekt, ein Ort, der durch eine Funktion definiert wird“ und weniger als „fiktive Figur“ oder „reale Person“.⁵³ Frasers Auftreten als Jane Castleton im Rahmen von *Museum Highlights: A Gallery Talk* ist demnach weniger als Versuch zu verstehen, eine Rolle zu generieren, wie sie eine Film- oder Theaterschauspielerin übernehmen könnte, um ‚als jemand anderes‘ zu erscheinen. Vielmehr stellt Castleton die Verkörperung diverser „Funktionen“ dar, die durch sie zur Sprache beziehungsweise zum Ausdruck gebracht werden. Diese Funktionen sind zum Beispiel die Geschichte des Museums, dessen Rolle in und für die Gesellschaft oder die Erwartungen des Publikums an die Person einer Museumsführerin. Ein sich aus vielen Quellen speisender Diskurs fließt gewissermaßen durch Castleton/Fraser hindurch, ein spezi-

Kunsttheoretikers und -kritikers Craig Owens zur Bedeutung der Allegorie für die zeitgenössische Kunst näher erläutert. Vgl. Owens, Craig: *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism*, in: *October*, Nr. 12, Frühjahr 1980, S. 59–80.

⁵³ Fraser: Hier beginnt der „Damaged Goods“-Gallery Talk, 1994, S. 360.

fisches Subjekt, eine bestimmte Identität⁵⁴ werden nicht konstituiert.⁵⁵ Diese Praxis erinnert an Bertolt Brechts Verfremdungs-Effekt, der die ‚Vorgänge hinter den Vorgängen‘ sichtbar machen will, indem auf der Bühne ein Vorgang oder eine Figur absichtlich als besonders künstlich dargestellt wird und ihm so das Selbstverständliche genommen wird. Unter anderem ist auch das Komische ein Effekt dieser Vorgehensweise.⁵⁶

Mit Christian Philipp Müllers Uniform soll Autorität durch eine formalisierte Kombination aus dunkler Hose, ebensolchem Jackett, Hemd, Krawatte, einer Mütze und dem Abzeichen der Wach- und Schließgesellschaft auf einem Ärmel des Jacketts erzeugt werden. Die Person in dieser Uniform ist eine Art Stellvertreter, der nicht näher vorgestellt wird. Auch Müller geht es nicht darum, tatsächlich ‚als ein anderer‘ zu erscheinen. Mit der Uniform werden jedoch Referenzen auf soziale und institutionelle Funktionen hergestellt, ohne dass diese im Rahmen der Führung explizit zur Sprache gebracht würden. Müller beschränkt sich auf das Vortragen der historischen Informationen und umgeht es so, sich eine wie auch immer definierte ‚eindeutige‘ Identität zuschreiben zu lassen. Gerade durch diese Unbestimmtheit wird allerdings implizit die Frage nach den Bedingungen der Konstruktion des Subjekts und dessen Identität gestellt.⁵⁷

Auch in *Artful History* lässt sich ein ähnliches Spiel mit der Uneindeutigkeit der Identität des Sprechenden beobachten.⁵⁸ Mark Dion in seinem lockeren Pullover und der einfachen Hose ist weitaus weniger spezifisch gekleidet als Fraser und Müller. Seine Anzugsordnung lässt keine eindeutigen Rückschlüsse auf sein etwaiges Berufsfeld zu. Nicht seine Kleidung, sondern die Tatsache, dass er vor den restaurierten und zu restaurierenden Gemälden gezeigt wird und ausschließlich über die Restaurierung von Kunst spricht, lassen vermuten, dass er in diesem Metier arbeiten könnte. Etwa drei Minuten, nachdem der Film begonnen hat, taucht Dion zum ersten Mal auf.

⁵⁴ Der Begriff der ‚Identität‘ wird, um allzu große Abschweifungen zu verhindern, an dieser Stelle ebenso wenig diskutiert wie der des ‚Subjekts‘ oder der ‚Subjektivität‘. Zum Begriff der ‚Identität‘ vgl. Reese-Schäfer, Walter (Hrsg.): Identität und Interesse. Der Diskurs der Identitätsforschung, Opladen 1999. – Miebach, Bernhard: Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung, Opladen 1991, hier insbesondere S. 29–65.

⁵⁵ Frasers Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Subjekt und Subjektivität findet ihre theoretischen Grundlagen unter anderem in ihrer kritischen Lektüre Jacques Lacans und Pierre Bourdieus. Vgl. Wege 1993. – Fraser, Andrea: „Zitieren“, sagen die Kabylen, ‚ist Wiederbeleben‘.“, in: Texte zur Kunst, Nr. 46, Juni 2002, S. 86–91. Die grundsätzliche Infragestellung einer Autonomie des Subjekts, wie sie zum Beispiel Foucault mit seinem Modell des ‚Subjekts als einer Funktion des Diskurses‘ liefert, ist sowohl bei Frasers als auch bei Müllers und Dions Konzeption der Person bzw. der Identität in ihren Performances mitzudenken.

⁵⁶ Zu Brechts Verfremdungs-Effekt vgl. auch S. 118–119 dieser Arbeit.

⁵⁷ Da es sich bei Frasers und Müllers Führungen letztlich doch um Interaktionen mit den Teilnehmer/innen handelt und die Künstler/innen auf das Publikum, das sicherlich Fragen stellt, reagieren müssen, bleibt diese Frage im Rahmen der Performances möglicherweise nicht ganz unbeantwortet. Ihre eigentliche Profession als Künstler/in wird eventuell nicht verborgen bleiben, was die ‚Uneindeutigkeit‘ ihrer Identitäts- bzw. Nicht-Identitäts-Konstruktionen gewissermaßen unterlaufen würde. Es wäre dann zumindest deutlich, dass es sich um eine Performance, ein künstlerisches Intervenieren handelt.

⁵⁸ Da Mark Dion mit den Zuschauer/innen nicht direkt interagiert, ist die Inszenierung seines Auftretens allerdings nicht in dem Sinne ‚gefährdet‘ wie die Frasers und Müllers, die durch Fragen der Teilnehmer/innen jederzeit irritiert werden könnten.

Sein Gesicht ist aufgrund der Dunkelheit nicht erkennbar, und ohne dass sein Name genannt oder sonstige Angaben zu seiner Person gemacht würden, beginnt er seinen Monolog: *„Nun, ich habe mit Kunstrestaurierung und -konservierung nicht länger etwas zu tun. Das habe ich aufgegeben. Jetzt arbeite ich als Assistent für einen Künstler, was bedeutet, dass ich ihm sozusagen bei seiner Arbeit assistiere und im Übrigen sehr viel besser bezahlt werde, als das beim Restaurieren der Fall war. Zudem mache ich mir nicht mehr so viele Gedanken, denn ich bin nicht länger täglich der gleichen Menge von Chemikalien ausgesetzt.“*⁵⁹

Im weiteren Verlauf des Films ist Mark Dion zwar deutlicher zu erkennen, da er nicht mehr im Dunkeln gefilmt wird, über seine Identität ist aber nichts Konkretes zu erfahren. Den Geschichten, die er erzählt, schickt er jeweils Bemerkungen voraus, die deren Glaubwürdigkeit offensichtlich untermauern sollen. Tatsächlich aber verstärken sie in ihrer Unbestimmtheit nur den Eindruck des Vagen: Ein Freund, ein Bekannter oder ein ehemaliger Kollege habe ihm von diesem oder jenem berichtet, leitet Dion seine Schilderungen meist ein.⁶⁰ Oder er spricht von *„diesen zwei Restauratoren, die gemeinsam einen Raum zum Firnissen benutzten“*⁶¹, so als ob die Zuschauer/innen diese kennen würden. Werkstätten, von denen Dion berichtet, werden eingeführt als *„eine dieser riesigen Werkstätten in New York, eine mit einer wahrlich enormen Reputation, die schon seit fast hundert Jahren oder so im Betrieb“*⁶² sei oder schlicht als *„die Restaurierungswerkstatt, in der [er] gearbeitet“*⁶³ habe.

Die wenig präzisen Angaben, die Dion zu den Personen, den Werkstätten und den Kunstwerken macht, haben zweierlei Effekt: Zum einen wird so der Eindruck erweckt, es könnte sich bei den geschilderten Ereignissen um besonders brisante Vorfälle handeln, so dass es sowohl für die Beteiligten als auch für Dion als Berichterstatter besser wäre, keine Namen zu nennen. Ein anderer Effekt besteht darin, dass die vagen Angaben in Kombination mit der Krudität der meisten Beispiele die Vermutung aufkommen lassen können, der Mann vor der Kamera habe sich die Geschichten schlicht ausgedacht. Die Tatsache, dass keine Namen genannt werden, wäre dann im Fehlen tatsächlicher Referenzen begründet.⁶⁴ Die Schwierigkeiten bei der Kategorisierung der Erzählungen Dions führen unmittelbar zu der Frage, ‚wer‘ da eigentlich

⁵⁹ *“Well, I’m no longer involved in art restoration and conservation. I quit that. Now I work as a fabricator for an artist which means I sort of assist in making his work which actually pays a lot better than restoration did. As well as it doesn’t worry me in the same way because I’m not exposed on daily basis to the same kinds of chemicals.[...]”* Dion, Mark in: ders. / Simon, Jason: *Artful History: A Restoration Comedy*, 1988.

⁶⁰ *“This friend of mine who I worked with [...]”, „this acquaintance of mine“* Ebd.

⁶¹ *“[...] these two restorers who shared a spray booth.“* Ebd.

⁶² *“[...] one of these huge studios in New York, one with a really enormous reputation, it’s been around for almost a hundred years or so.“* Ebd.

⁶³ *“[...] the restoration studio I worked at.“* Ebd.

⁶⁴ Dion selbst äußert sich in diesem Zusammenhang folgendermaßen: *“The film is remarkably impure, which is what I still love about it. It is unclear, even to Jason and I, if I am in character or a real art restorer; if this is a fictional work or a documentary; which stories are true and which are fiction. This lack of any firm anchorage for truth is what I have built much of my work on since then. My foundations are built on this shifting ground.”* Mark Dion in: Dion/Coles: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 43.

spricht. Trotz seiner Erwähnung, dass er als Restaurator gearbeitet habe, bleibt letztlich unklar, ob Dion mit der Rolle des (ehemaligen) Restaurators nur spielt oder sie tatsächlich auch jenseits der Kamera ausfüllt. Ähnlich wie bei Fraser und Müller bleibt die Identität des Sprechenden unklar. Dions Anliegen scheint es weder zu sein, eine andere Person mimetisch nachzuahmen⁶⁵, noch eine bis ins Detail perfekt konstruierte Rolle zu übernehmen. Dazu klingen seine Erzählungen zumindest teilweise zu übertrieben, und ist seine Identität zu wenig fassbar. Vielmehr handelt es sich auch hier um einen Ort, der durch Funktionen definiert wird und welcher Platz bietet für einen spezifischen Diskurs; in diesem Fall einen Diskurs über die Konstruktion einer ‚offiziellen‘ Geschichte durch Kunstwerke.

Die Figur des Restaurators wird in *Artful History* bereits in dem Moment, in dem sie eingeführt wird, in ihrer Konstruiertheit in Frage gestellt. Die Beschaffenheit dieser Figur wird als fragil präsentiert, indem Dions Schilderungen Autorität, Expertise und Seriosität des Restaurators unterlaufen. Dass der Künstler mit Mitte zwanzig im Film sehr jung erscheint, wirkt zudem dem Eindruck entgegen, einen Spezialisten mit jahrelanger Berufserfahrung vor sich zu haben.⁶⁶ Die Position, aus der heraus Dion vor der Kamera spricht und agiert, ist also alles andere als eindeutig, und als wirklicher Experte oder Professioneller⁶⁷ erscheint er keinesfalls. Gerade hier liegt jedoch die besondere Qualität von *Artful History*, in dessen Rahmen zum ersten Mal der Dilettantismus als zentrale Kategorie der performativen Praxis Dions eingeführt wird.

Die Aspekte des Komischen in Dions Rede in *Artful History* und jene drastischen Schilderungen aus nicht näher bestimmten Werkstätten machen deutlich, dass es hier von vorneherein nicht darum geht, glaubhaft einen professionellen Restaurator zu imitieren. Vielmehr wird die Figur des Dilettanten eingeführt, um einen Ort zu schaffen, von dem aus diese Über-

⁶⁵ Ein Konzept mimetischen Handelns, das dessen Charakter als körperliche Aufführung oder Inszenierung begreift, die auf andere Handlungen oder Welten Bezug nimmt, entwickeln Christoph Wulf und Gunter Gebauer. Vgl. Wulf, Christoph: *Mimesis und Performatives Handeln*. Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Konzeption mimetischen Handelns in der sozialen Welt, in: *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, hrsg. v. Christoph Wulf, Michael Göhlich u. Jörg Zirfas, Weinheim/München 2001, S. 253–272. In diesem Zusammenhang ist auch Bourdieus Konzept der ‚Habitusformen‘ zu nennen, die er als Grundlage aller Praxis und allen Handelns der Akteure sieht und die durch äußere Strukturen bestimmt werden und zugleich strukturierend auf diese rückwirken. Vgl. Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt am Main 1979.

⁶⁶ Dazu äußert sich Jason Simon: „The film is ten years now, and what I find best is its portrait of Mark. At the time we were asked why we didn’t have an older presenter take Mark’s place on camera, an image of authority that we could deploy with heavy irony. Mark looks very young in it, which he was, and this seems terrific to me. We made the film about the idea that these lovely old paintings were being practically fabricated for profit, and we show a twenty-something with Caravaggio curls explaining how it’s done.“ Simon: *Artful History: A Restoration Comedy*, 1997, S. 16.

⁶⁷ Das Wort ‚Experte‘ ist vom lateinischen ‚expertus‘ (erfahren, bewährt) abgeleitet. Ein ‚Professioneller‘ geht einem Beruf, einer Profession nach; das Wort ist abgeleitet vom lateinischen ‚professio‘ (angemeldetes (= offizielles) Gewerbe, Beruf, Lehrstuhl). Sowohl ‚Experte‘ wie ‚Professioneller‘ implizieren, dass die Person gründlich ausgebildet worden ist, zumeist in einer anerkannten Einrichtung, und dass sie ihr Metier gründlich beherrscht. Vgl. auch Hesse, Hans Albrecht: *Experte, Laie; Dilettant. Über Nutzen und Grenzen von Fachwissen*, Opladen/Wiesbaden 1998.

treibungen formuliert werden können. Jemand, der außerhalb des Berufsfeldes steht, kann leichter kompromittierende Aussagen machen, ohne sich selbst zu schädigen als der Professionelle selbst.

Doch nicht nur die Figur, die Dion mit seinem Auftreten vor der Kamera kreiert, lässt sich mit ihren Widersprüchlichkeiten und ihrer Uneindeutigkeit als ‚dilettantisch‘ bezeichnen. Dion selbst, der als Künstler diesen Film gemacht hat, agiert hier aus der Position des Dilettanten. Wenn er mit der Rolle des Restaurators spielt und diese in den Bereich der Kunst überführt, spricht er zwar als jemand, der sich in Ansätzen auf dem Gebiet der Kunstrestaurierung auskennt. Letztlich bleibt er in diesem Bereich jedoch Dilettant. Als Künstler allerdings lässt er sich als Experte bezeichnen, der professionell mit der Kategorie des Dilettantismus arbeitet, um von diesem uneindeutigen Ort aus seinen Kommentar und seine Kritik zu formulieren.

1.2 Dilettantismus: Zur Geschichte eines widersprüchlichen Phänomens

„Dilettanten waren einmal geachtete Leute. Das änderte sich erst mit dem Dilettantismus.“⁶⁸ Mit diesem Satz umreißt der Germanist Gert Mattenklott in aller Kürze die Widersprüchlichkeiten des Dilettantismus, der seit dem 16. Jahrhundert eine wechselhafte Geschichte durchlaufen hat, in welcher seine positiven Bewertungen mit negativen abwechselten oder parallel existierten. Heute bezeichnet man mit ‚Dilettant‘ allgemeinsprachlich einen sich in einem Fach betätigenden Nichtfachmann. Es handelt sich dabei um eine Person, die sich „liebhaberisch – oder auch: ohne das Metier zu beherrschen – einer Kunst oder Wissenschaft“⁶⁹ widmet. Diese Bezeichnung ist fast ausnahmslos pejorativ gemeint und bedeutungsverwandt mit ‚Amateur‘, ‚Laie‘, ‚Stümper‘ oder ‚Pfuscher‘.⁷⁰ Im Gegensatz zum ‚Experten‘ oder ‚Professionellen‘ hat der Dilettant in dem Gebiet, mit dem er sich – zumeist mit einiger Passion – beschäftigt, keine institutionell spezialisierte und beglaubigte Ausbildung durchlaufen.⁷¹ Er ist in dem Metier oder Handwerk nicht beruflich tätig, sondern in erster Linie zum eigenen Vergnügen.⁷² Verbunden mit der Rede

⁶⁸ Mattenklott, Gert: Das Ende des Dilettantismus, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 9/10, Sept./Okt. 1987, S. 748–761, hier S. 749.

⁶⁹ Stanitzek, Georg: Dilettant, in: Verstärker. Von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen, hrsg. v. Markus Krajewski u. Harun Maye, 3. Jg., Nr. 3, Mai 1998, www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003/main.html, unpaginiert.

⁷⁰ Die Begriffe ‚Amateur‘ und ‚Laie‘ werden in dieser Arbeit bisweilen alternativ zum Dilettanten verwendet. Zu Einzelheiten der jeweiligen Begriffe vgl. Hesse, Hans Albrecht: Experte, Laie, Dilettant. Über Nutzen und Grenzen von Fachwissen, Opladen 1998. – Der Brockhaus von 1996 definiert den ‚Amateur‘ [frz., eigentlich ‚Liebhaber‘] als „allgemein jede[n], der nicht beruflich, sondern nur aus Freude an der Sache auf einem bestimmten Gebiet tätig ist.“ Insbesondere im Sport findet das Wort Verwendung, und der „traditionelle Begriff des Amateurs entstammt dem 19. Jahrhundert und geht auf die Unterscheidung zwischen dem Gentleman-Sportler, der sich seine sportliche Betätigung als Hobby finanzieren konnte [...], und dem Berufssportler zurück“. Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, Bd. 1, 20. Aufl., Leipzig/Mannheim 1996. – In der *Encyclopédie* hatten Diderot und d’Alembert den Amateur nur auf den Bereich der Künste, und speziell der Malerei, bezogen bestimmt: „Amateur: f. m. c’est un terme consacré aux Beaux Arts, mais particulièrement à la peinture. Il fe. dit de tous ceux qui aiment cet art & qui ont un goût décidé pour les tableaux. Nous avons nos amateurs & les Italiens ont leurs virtuoses.“ Diderot, Denis / d’Alembert, Jean le Rond: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences et des Arts et des Métiers*. Nouvelle Impression en facsimilé de la première édition de 1751–1780, Bd. 1, Stuttgart/Bad Cannstatt 1966. – Das Wort ‚Laie‘ hat sich aus dem althochdeutschen ‚leigo‘ (Nichtgelehrter, Nichtgeistlicher) entwickelt, welches wiederum auf das lateinische ‚laicus‘ (zum Volk gehörig) bzw. das griechische ‚laós‘ (Volk) zurückgeht. Allgemein wird als Laie jemand bezeichnet, der auf einem bestimmten Gebiet keine Fachkenntnisse hat, ein Nichtfachmann. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden, 13. Bd., 20. Aufl., Leipzig/Mannheim 1996. In der (katholischen) Kirche ist der Laie ein Gläubiger, der nicht zum Klerus gehört. Vor allem im nichtkirchlichen Bereich ist der Begriff – ebenso wie ‚Dilettant‘ – vor allem negativ konnotiert. Erwin Chargaff verweist in einem Aufsatz über den Laien auf ein nicht näher bezeichnetes deutsches Wörterbuch von 1561, in dem zu lesen ist: „ley, ein person die kein ampt hat, ein schlächt, einfaltig und unwüßend mensch, *idiot*“. Chargaff, Erwin: Lob des Laien, in: ders.: *Vermächtnis. Essays*, Stuttgart 1992, S. 27–39, hier S. 28.

⁷¹ Vgl. Hitzler, Ronald: Reflexive Kompetenz – Zur Genese und Bedeutung von Expertenwissen jenseits des Professionalismus, in: *Expertenwissen. Soziologische, psychologische und pädagogische Perspektiven*, hrsg. v. Wolfgang K. Schulz, Opladen 1998, S. 33–47, hier S. 36.

⁷² Ähnlich wie im Deutschen wird ‚Dilettant‘ auch im Englischen, Italienischen und Französischen, in denen der Begriff eine ähnlich wechselvolle Geschichte durchlaufen hat, heute vor allem als ‚Nicht-Fachmann‘ aufgefasst. So bezeichnet das Oxford English Dictionary den Dilettanten (dilettante) als „a lover of fine arts [...], a person who takes interest in a subject merely as a pastime and without serious study, a dabbler“ (Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, Vol. 1, 5. Aufl. Oxford 2002). Im Italienischen wird der Dilettant (dilettante) beschrieben als jemand „chi coltiva un’arte, una disciplina, o uno sport come attività marginale

vom Dilettanten ist immer auch die Frage der „Unterscheidung von Kompetenz und Inkompetenz“⁷³, die als Bewertungsmaßstab im Vergleich des Dilettanten mit dem ‚Experten‘ dienen. Aber auch die Fähigkeiten des einen Dilettanten lassen sich mit denen eines anderen auf demselben Gebiet vergleichen. „Jede Spezialisierung erzeugt ihre Dilettanten, denn sie erzeugt ihre eigene Barriere zwischen Produktion und Rezeption“⁷⁴, schreibt Erhard Schüttpelz und spricht damit einen Aspekt an, der in der gesamten Geschichte des Dilettantismus von zentraler Bedeutung ist: Wer urteilt über wen und warum? Entscheidend ist, wer den Dilettanten als Dilettanten bezeichnet, ob es sich um eine Selbst- oder eine Fremdbezeichnung handelt. Unterschiede in der Motivation und der Konzeption dieser Zuschreibungen können beträchtlich sein, je nachdem, wer sie vornimmt.⁷⁵ In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, welche Umstände die zu Grunde liegenden Bewertungsmaßstäbe entstehen lassen und sie immer wieder aufs Neue legitimieren beziehungsweise irgendwann relativieren oder gar verwerfen. Grundlagen, Prinzipien und Auswirkungen von Exklusion und Inklusion im Rahmen von Disziplinen und sozialen Gemeinschaften sind hinsichtlich des Dilettantismus in den Künsten und den Wissenschaften vielfältigen epistemologischen und politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen unterworfen, von denen einige im Folgenden vorgestellt werden.

Zumindest seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Begriff des Dilettantismus ein dialektischer. Neben sehr unterschiedlich motivierten negativen Definitionen als einer Kategorie der Abgrenzung ‚wahrer‘ Kunst und Wissenschaft von ihrem ‚oberflächlichen‘ und deshalb ‚minderwertigen‘ Gegensatz existieren stets auch positive Auffassungen, die auf die Konzeption des ‚diletto‘ (Genuss, Freude) der italienischen Renaissance zurückgehen. Die Tatsache, dass es eine einzige, allgemeingültige Bestimmung des Begriffes niemals gab, wird in dieser Arbeit zum Anlass genommen, die semantische Offenheit als eine Freiheit zu begreifen. Die Dialektik, die durch die Verwendung in ganz unterschiedlichen Sparten künstlerischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens entstanden ist, sollte stets mitgedacht werden, wenn vom Dilettantismus die Rede ist. Gerade im Oszillieren der Bedeutungen lässt sich eine neue Qualität entdecken, die einerseits der Begriffsgeschichte Rechnung trägt und gleichzeitig jene Ambivalenzen, wie sie zum Beispiel Dion in seiner Kunst thematisiert, reflektiert.

Viele der ausgewählten Beispiele zeigen, dass insbesondere das Moment der Wahrnehmung einen wichtigen Aspekt der verschiedenen Dilettantis-

e non da professionista [...]”. Nuovo Vocabolario illustrato della lingua italiana, Vol. 1, Milano 1987. Im Französischen ist der Dilettant (dilettante) eine „Personne qui s’adonne à une occupation quelconque en amateur, pour son seul plaisir”. Grand Larousse Encyclopédie, Bd. 4, Paris 1961.

⁷³ Stanitzek, Georg: Poetologien des Dilettantismus – ironisch?, in: Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 2000, S. 404–414, hier S. 404.

⁷⁴ Schüttpelz, Erhard: Die Akademie der Dilettanten (Back to D.), in: Akademie, hrsg. v. Stephan Dilleuth, München 1995, S. 40–57, hier S. 41–42.

⁷⁵ Vgl. dazu z.B. Stanitzek: Poetologien des Dilettantismus – ironisch?, 2000.

muskonzeptionen in den Künsten und auch in den Wissenschaften darstellt. Einerseits geht es dabei um den Blick für das Einzelne in der Kunst und in der Natur sowie um die Freude und die Faszination, die daraus erwachsen und den Dilettanten zu selbständiger Tätigkeit anregen können. Andererseits ist die Wahrnehmung der Arbeits- und Denkweisen ‚professioneller‘ Kunst und Wissenschaft und deren etablierter Standards von Bedeutung. Die Praxis des Dilettanten konstituiert sich dann im Versuch der Nachahmung oder der Abgrenzung.

Historisch gesehen wird der Dilettantismusbegriff vor allem in solchen Perioden diskutiert, in denen eine „Neubewertung künstlerischer Produktion hinsichtlich ihrer theoretisch-philosophischen oder gesellschaftlichen Funktion erfolgt“.⁷⁶ Solcherart Diskussionen finden aber nicht allein mit Blick auf die Künste statt, sondern ebenso hinsichtlich der (Natur-) Wissenschaften, auch wenn der Begriff des Dilettantismus hier innerdisziplinär seltener thematisiert wird als dies in der Musik, in bildender und darstellender Kunst und in der Literatur der Fall ist. Entsprechend stellt sich die Situation in der Forschungsliteratur dar. Es fällt auf, dass der Dilettantismus bisher hauptsächlich in der Literaturwissenschaft zum Gegenstand umfangreicherer Analysen gemacht geworden ist. Hier steht vor allem der Dilettantismusbegriff Goethes und Schillers sowie die Literatur des *Fin de siècle* im Mittelpunkt. Wissenschaftshistorisch und –soziologisch ist das Thema dagegen bis jetzt relativ wenig untersucht, sieht man einmal von einigen Publikationen zur den im 19. Jahrhundert in großer Zahl entstehenden, meist britischen, amateurwissenschaftlichen Vereinigungen ab.⁷⁷ In den allermeisten Untersuchungen zur Wissenschaftsgeschichte bis zum 19. Jahrhundert spielt der Begriff des Dilettantismus jedoch kaum eine Rolle. Zwar werden speziell in Abhandlungen zur Geschichte der Kunst- und Wunderkammern und den Wissenschaften vor der Ausdifferenzierung der Disziplinen dilettantische Praktiken beschrieben, selten werden diese jedoch explizit so benannt.

In diesem Kapitel wird im Rekurs auf eine wechselvolle Geschichte die Aktualität der Kategorie des Dilettantismus in Künsten und Wissenschaften herausgearbeitet, um sie für die Analyse der Arbeit Mark Dions nutzbar zu

⁷⁶ Vgl. Leistner, Simone: Dilettantismus, in: Ästhetische Grundbegriffe, historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 2, hrsg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, S. 63–87, hier S. 64. An anderer Stelle stellt Leistner fest: „Die Komplexität des Dilettantismusbegriffs und sein Aufstieg zu einem ästhetischen Grundbegriff erwächst [...] sowohl aus seiner Einbindung in jenen mit der Neuzeit einsetzenden Prozeß der diskursiven Bestimmung der Künste zur ‚schönen Kunst‘ als auch aus den Veränderungen der soziologischen und künstlerisch-praktischen Bedingungen, unter denen sich die Tätigkeit von Dilettanten realisiert.“ Ebd., S. 63.

⁷⁷ Eine neuere Publikation zu diesem Komplex ist: Strauß, Elisabeth (Hrsg.): Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte und Aktualität eines wechselvollen Verhältnisses, Amsterdam/Atlanta, Georgia 1996. Marie-Theres Federhofer berücksichtigt in ihrer Arbeit über Johann Heinrich Merck ebenfalls besonders die wissenschaftshistorische Bedeutung des Dilettantismus: Federhofer, Marie-Theres: „Moi simple amateur“. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Hannover 2001. – Vgl. des weiteren Seidel, Robert (Hrsg.): Die ‚exakten‘ Wissenschaften zwischen Dilettantismus und Professionalität. Studien zur Herausbildung eines modernen Wissenschaftsbetriebs im Europa des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 2002. Im März/April 2005 fand an der Universität von Minnesota eine interdisziplinäre Konferenz mit dem Titel *Dilettantism and Innovation* statt, die v.a. kulturwissenschaftlich ausgerichtet war.

machen. Mit Blick auf die relevante Forschungsliteratur lässt sich feststellen, dass der Dilettantismus in den Naturwissenschaften deutlich seltener thematisiert wird als in den Künsten, aber auch hier eine aufschlussreiche Kategorie der Distinktion zwischen Kompetenz und Inkompetenz, Produktion und Rezeption darstellt. Um dieser Tatsache Rechnung zu tragen, wechseln sich im folgenden Kapitel Abschnitte zum künstlerischen und (natur-) wissenschaftlichen Dilettantismus ab.

Erläuterungen zur Geschichte des Begriffs im Sinne einer ästhetischen Kategorie, die vor allem auf den Bereich der Musik und der bildenden Künste bezogen ist, leiten über zu Überlegungen zur Bedeutung des Dilettantismus in den frühneuzeitlichen Wissenschaften und Sammlungen. Beachtung finden weiterhin die Dilettantismuskonzeptionen in den Gelehrten Gesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts in Europa. Die Abhandlung Goethes und Schillers zur Typologie der Künste Ende des 18. Jahrhunderts wird daraufhin gefolgt von einer kurzen Darstellung der Situation der künstlerischen und wissenschaftlichen Dilettantenvereine des 19. Jahrhunderts. Einer Skizzierung des Dilettanten als prominentem Typus in der Literatur des *Fin de siècle* folgen daraufhin einige Anmerkungen zur Bedeutung des Dilettantismus für die künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

Vom ‚diletto‘ zum Dilettantismus: Frühe Begriffsverwendungen

Im Unterschied zur heutigen meist abwertenden und abfälligen Bedeutung von ‚Dilettant‘ und ‚Dilettantismus‘ in unterschiedlichen Sprachen war das italienische ‚dilettante‘ im 16. und 17. Jahrhundert ausdrücklich positiv und auszeichnend gemeint. In der italienischen Renaissance umschrieb man „die Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften als ein vom Motiv des ‚diletto‘ oder ‚piacere‘ getragenes Tun”.⁷⁸ ‚Diletto‘ ist abgeleitet vom italienischen ‚dilettare‘ (vergnügen, ergötzen; lat.: *delectare*). Der Aspekt der Liebhaberei, des Vergnügens wurde dabei positiv bewertet, und ‚dilettante‘ war eine Auszeichnung, die etwa ein musizierender Adliger mit Stolz seinem Namen hinzufügen mochte.⁷⁹ Die ‚dilettanti‘ bewegten sich zu dieser Zeit vor allem im höfischen Kontext. Das Urteil des kenntnisreichen und womöglich selbst künstlerisch tätigen ‚dilettante‘ in Kunstfragen galt – entsprechend der Stellung des Adels in der sozialen Hierarchie – mehr als das der ‚professionell‘ Ausübenden, etwa der Musiker der Orchester an den Höfen.

Baldassare Castiglione betont in seinem zwischen 1508 und 1516 entstandenen einflussreichen Werk *Libro del Cortegiano*, welches eine Art Anleitung zum gebildeten höfischen Leben und zur Verfeinerung der Sitten war, die

⁷⁸ Leistner, Simone: Dilettantismus, 2001, S. 63.

⁷⁹ Jürgen Stenzel weist darauf hin, dass ‚dilettante‘ im italienischen Musikleben des 16. Jahrhunderts eine Art *Terminus technicus* gewesen sei, den adlige Komponisten, die nicht für ihren Unterhalt zu schreiben brauchten, ihrem Namen hinzufügten. Vgl. Stenzel, Jürgen: „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“. Zur frühesten Verwendung des Wortes ‚Dilettant‘ in Deutschland, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 18, 1974, S. 234–244, hier S. 236.

Bedeutung der Künste für die Erziehung.⁸⁰ Neben dem Genuss der Kunst wird auch das aktive Produzieren als geeignetes Mittel zur Bildung einer edlen und vollkommenen Persönlichkeit betrachtet. Castiglione hebt hervor, dass es bei der Ausübung einer Kunst unverzichtbar sei, stets den Anschein der Mühelosigkeit („sprezzatura“) zu wahren. Mit dem von ihm eingeführten Konzept der „sprezzatura“ entwickelt Castiglione im *Cortegiano* einen „Gegenbegriff zur handwerklichen Arbeit“.⁸¹ Ohne dass der Begriff des ‚diletto‘ von Castiglione ausdrücklich erwähnt wird, hatte das im *Cortegiano* zum Ausdruck kommende Dilettantismusverständnis nachhaltige Wirkung, so zum Beispiel im Fall des englischen ‚gentleman‘, wie er im 17. Jahrhundert populär wurde.⁸²

Die aufwertende Bedeutung des Dilettantismusbegriffs im höfischen Kontext machten sich auch die Berufskünstler der italienischen Renaissance zu Nutze, um ihre Autonomie zu betonen.⁸³ Simone Leistner stellt diese Entwicklung in ihrem quellenreichen Artikel zum Dilettantismus heraus und nennt Giorgio Vasari als Kronzeugen, der mit dem ‚dilettante‘ die geistige Unabhängigkeit der Berufskünstler in Abgrenzung vom Adel betonte.⁸⁴

Auch im Zusammenhang mit den – meist von Adligen eingerichteten – Kunstkammern seit der Renaissance spielte der Begriff des ‚dilettante‘ eine Rolle. Die Kennerschaft, die nötig war, um hochwertige Sammlungen zusammenzustellen, wurde von den adligen Liebhabern seit dem späten 16. Jahrhundert mit Hilfe von Sammlungshandbüchern und durch das eigene Ausüben der Künste systematisch ausgebildet.⁸⁵ Hiermit kamen sie den professionellen Künstlern bisweilen bedrohlich nahe, was diese zu weiteren Abgrenzungsbestrebungen motivierte. Was für die Kunstkammern gilt, gilt gleichermaßen für die Sammlungen von Artificialia, Naturalia und Scientifica in den Kuriositätenkabinetten und Wunderkammern, in denen die Sammler ebenfalls als ‚dilettanti‘ ihr Wissen durch tätige Anschauung und den Genuss am Besonderen und Kuriosen zu vermehren suchten.

⁸⁰ Castiglione, Baldassare: *Il Libro del Cortegiano*. Con una scelta delle Opere minori, hrsg. v. Bruno Maier, 3. Aufl., Turin 1981.

⁸¹ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 70.

⁸² Zum englischen ‚gentleman‘ vgl. z.B. Wiemers, Michael: *Der Gentleman und die Kunst*. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 41, Hildesheim/Zürich/New York 1986. – Vale, Marcia: *The Gentleman's Recreations. Accomplishments and Pastimes of the English Gentleman 1580–1630*, Cambridge 1977.

⁸³ Vgl. Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 70. Bereits 1435 hatte Leone Battista Alberti in seinem Traktat *Della Pittura* als einer der ersten Kunsttheoretiker der Renaissance auf den Genuss und das Vergnügen hingewiesen, welche ihm die (private) Beschäftigung mit der Malerei bedeute. Simone Leistner weist darauf hin, dass dieses „erste Selbstbekenntnis eines Dilettanten“ das „künstlerische Tun als edlen und gelehrten Zeitvertreib“ begründet habe. Albertis Äußerungen seien, so Leistner, außerdem im Zusammenhang mit seinen Bestrebungen zu sehen, die Malerei aus der Zunftordnung herauszulösen und sie zu einer ‚ars liberales‘ aufzuwerten.

⁸⁴ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 70. Vasari veröffentlichte 1550 die *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Über hundert Jahre nach Vasari wendete Filippo Baldinucci in seinem *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) ‚dilettante‘ als Terminus für alle Künste an.

⁸⁵ Eines dieser Bücher war etwa das von Giulio Mancini verfasste *Alcune Considerazioni Appartenenti alla Pittura come di Diletto di un Gentilhuomo* (*Einige Überlegungen zur Malerei als ein Vergnügen des Edelmannes*), 1617 in Rom erschien. Vgl. Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 72.

Aus dem Italienischen wurde das Wort ‚dilettante‘ ins Englische übernommen.⁸⁶ Im Zuge einer an Idealen der italienischen Renaissance geschulten Popularisierung einer Theorie der Bildung und der Moral griff etwa Henry Peacham in seinem Buch *The Compleat Gentleman* von 1622 Vorstellungen Castigliones auf, dessen *Libro del Cortegiano* 1561 ins Englische übersetzt worden war.

Im Kreise der 1660 gegründeten *Royal Society*, die sich der Förderung der Wissenschaften verschrieben hatte, bewegten sich im ausgehenden 17. Jahrhundert zahlreiche – zumeist adlige – Mitglieder, die sich selbst als ‚dilettanti‘ oder ‚virtuosi‘⁸⁷ bezeichneten. Mit der fortschreitenden Spezialisierung der Disziplinen wurden die ‚dilettanti‘ der *Royal Society* allerdings bereits an der Wende vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert zunehmend zum Gegenstand beißenden Spotts satirischer Theaterstücke und Karikaturen.⁸⁸ Das bedeutete jedoch nicht, dass der Begriff ‚dilettante‘ von nun an im Englischen generell negativ besetzt war. Im Gegenteil wurde der ‚dilettante‘ gleichzeitig auch weiterhin als Bildungsideal der Oberschicht betrachtet. Für den englischen Kontext von besonderer Bedeutung ist vor allem die 1734 von jungen Adligen gegründete *Society of Dilettanti*.⁸⁹ In Anlehnung an das Vorbild des gebildeten Höflings der Renaissance wählten die Mitglieder dieser Vereinigung, die sich anfangs vor allem der Förderung der Geselligkeit verschrieben hatte und später dann insbesondere auf dem Gebiet der Archäologie hervortat, ihren Namen. Die Tatsache, dass diese zeitweise sehr hoch angesehene Gesellschaft, die unter anderem einflussreiche Bücher zur zeitgenössischen Archäologie publizierte⁹⁰, diesen Namen führte, mag auch dazu beigetragen haben, dass die Begriffe ‚Dilettant‘ und ‚Dilettantismus‘ im 18. Jahrhundert in ganz Europa zunehmend Verwendung fanden.⁹¹

⁸⁶ Anzumerken ist, dass sich im Englischen länger als etwa im Deutschen eine positive Wortbedeutung gehalten hat. Vgl. etwa: Strauß, Elisabeth: Zwischen Originalität und Trivialität. Die Rolle der *virtuosi* für das Wissenschaftsprogramm der Royal Society, in: Dies.: Dilettanten und Wissenschaft, 1996, S. 69–82.

⁸⁷ Zum Selbstverständnis der ‚virtuosi‘ in der *Royal Society* vgl. S. 56–61 dieser Arbeit. Zum Konzept des englischen ‚virtuoso‘ und des ‚gentleman‘ vgl. auch: Wiemers: Der Gentleman und die Kunst, 1986. – Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 104–189. – Houghton, Walter E.: The English Virtuoso in the Seventeenth Century, in: Journal of the History of Ideas, Vol. 3, Nr. 2, 1942, S. 51–75 u. 190–291.

⁸⁸ Der englische Dramatiker Thomas Shadwell (1642–1692) z.B. schrieb bereits 1676 ein satirisches Theaterstück mit dem Titel *The Virtuoso*, das die scheinbar ziellos herumexperimentierenden ‚dilettanti‘ und ‚virtuosi‘ der *Royal Society* vorführte und das bis 1705 äußerst erfolgreich in London gespielt wurde. Vgl. Strauß: Dilettanten und Wissenschaft, 1996, S. 80–81.

⁸⁹ Zur *Society of Dilettanti* vgl. S. 61–62 dieser Arbeit sowie: Schultzendorff, Christiane von: Aufstieg und Niedergang des Dilettanten: zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720–1830, Bonn Univ.-Diss. 1999.

⁹⁰ Als das einflussreichste Werk darf wohl das 1769 publizierte *Ionian Antiquities* gesehen werden, welches die Ergebnisse der Expeditionen der *Society of Dilettanti* nach Griechenland und Kleinasien (1764–1766) vorstellte. Chandler, Richard (Hrsg. im Auftrag der Society of Dilettanti): *Ionian Antiquities*, London 1769. Siehe dazu auch die Ausführungen zu Johann Heinrich Mercks Rezension der *Ionian Antiquities* auf S. 62 dieses Kapitels.

⁹¹ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 14, 1970, S. 138–142.

Auch in den deutschen Sprachraum hat das Wort ‚dilettante‘ seinen Weg jedoch zunächst aus dem Italienischen genommen, wie verschiedene Autoren nachgewiesen haben.⁹² Jürgen Stenzel geht davon aus, dass der älteste schriftliche Beleg in einem kleinen Buch mit sechs Flötensonaten des dänischen Adligen Joachim von Moldenit zu sehen sei, in dem sich der Autor, in Anlehnung an eine Konvention des italienischen Musiklebens, selbst als ‚Dilettante‘ kennzeichnete.⁹³ Das Werk erschien 1753 in Hamburg, und in der ablehnenden Reaktion eines Kritikers tauchte dann in Abwandlung des italienischen ‚dilettante‘ das Adjektiv ‚dilettantisch‘ auf, mit dem Moldenits Kompositionen als Stümperei verurteilt und ihm Selbstüberschätzung vorgeworfen wurden.⁹⁴ Der Kritiker war Johann Joachim Quantz, der ehemalige Flötenlehrer Moldenits, welcher von den musikalischen und kompositorischen Fähigkeiten seines adligen Schülers keine sehr hohe Meinung hatte. Stenzel sieht die harsche Kritik des Nichtadligen Quantz unter anderem im Zusammenhang mit der Emanzipation des Bürgertums.⁹⁵ Der Begriff ‚dilettante‘ war im 18. Jahrhundert immer noch hauptsächlich dem Adel zugeordnet, die pejorative Färbung der Quantzschen Wortschöpfung ‚dilettantisch‘ lässt sich, so Stenzel, auch als Ausdruck bürgerlicher Abgrenzungsbemühungen verstehen: „Es könnte nämlich sehr wohl sein, daß der Adlige – im Kunstleben bisher der Inbegriff sorgloser Liebhaberei – auch in Zeiten, die zunehmend von bürgerlichen Kunstliebhabern beherrscht werden, als Repräsentant einer Haltung begriffen wird, die dem Fachmann – und das war [inzwischen anerkanntermaßen] immer der bürgerliche Fachmann – zuwider sein mußte.“⁹⁶

Anmerkungen zum Dilettantismusbegriff in den Naturwissenschaften

Obwohl der Dilettantismus vornehmlich als Begriff der Künste – Künste im neuzeitlichen Sinn – auftritt, kommt ihm als einer Kategorie der Differenzierung zwischen Kompetenz und Inkompetenz auch in der Geschichte der (Natur-) Wissenschaften Bedeutung zu. Der Brockhaus von 1988 definiert den

⁹² Vgl. z. B.: Vaget: *Der Dilettant*, 1970. – Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“, 1974. Im Unterschied zu Stenzel betont Vaget stärker die angesehene Position des ‚dilettante‘ in der englischen Oberschicht des 18. Jahrhunderts und nimmt an, dass die Verwendung des Begriffes im Deutschen auch mit einer Orientierung an der englischen Gentleman-Kultur zusammenhängt. Vgl. Vaget: *Der Dilettant*, 1970, S. 141–142. Vaget nimmt übrigens an, dass Wieland der Erste gewesen sei, der das italienische ‚dilettante‘ im Deutschen verwendet habe, und zwar in seinem *Urteil des Paris* von 1764. Vgl. Vaget: *Der Dilettant*, 1970, S. 134.

⁹³ Der Titel des Buches lautete: *Sei Sonate da flauto traverso e Basso continuo, con un discorso sopra la maniera di sonar il flauto traverso. Composte da Giacchimo Moldenit, Nobile Danese, da Glückstadt, Dilettante. In Hamburgo. Alle Spese dell' Autore*. Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“, 1974, S. 234. – Zu Moldenit vgl. auch Schmidt, Michael / Theodorsen, Cathrine: *Moldenit oder die Anfänge des Dilettantismus in Deutschland*, Hannover 2005.

⁹⁴ Vgl. Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“, 1974, S. 240.

⁹⁵ Zur Begriffsgeschichte des ‚Bürgertums‘ vgl. Riedel, M.: *Bürger, Staatsbürger, Bürgertum*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. v. Otto Brunner, Stuttgart 1972, S. 672–725.

⁹⁶ Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“, 1974, S. 240.

Dilettanten als „Liebhaber einer Kunst oder einer Wissenschaft“⁹⁷, und bereits 1827 hatte Wilhelm Traugott Krug, ein Schüler Kants, den Dilettantismus in seinem *Allgemeinen Wörterbuch Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften* als „Liebhaberei nicht bloß in den Künsten, sondern auch in den Wissenschaften“ benannt.⁹⁸

Die Tatsache, dass sich die (natur-) wissenschaftlichen Disziplinen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts als ausdifferenziertes System zu etablieren begannen, trägt dazu bei, dass die Opposition von ‚Professionalität‘ und ‚Dilettantismus‘ später als in den Künsten relevant wurde. Forscher, die sich selbstverständlich mit ganz unterschiedlichen Fachgebieten beschäftigten – wie zum Beispiel Alexander von Humboldt (1769–1859) –, waren noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein keine Seltenheit. In den wenigen wissenschaftshistorischen, -philosophischen und -soziologischen Untersuchungen zum Dilettantismus fällt auf, dass unterschiedliche Begriffe wie ‚Dilettant‘, ‚Amateur‘ oder ‚Laie‘ oft gleichwertig verwendet werden. In der angelsächsischen Forschungsliteratur beispielsweise ist vorrangig von ‚amateur science‘ die Rede⁹⁹, und in den Beiträgen des 1996 erschienenen Sammelbandes *Dilettanten und Wissenschaft* taucht wiederholt die Bezeichnung des ‚Laien‘ auf.¹⁰⁰ Die Auswahl der Beispiele, anhand derer die Geschichte des Dilettantismus in den Naturwissenschaften in dieser Arbeit skizziert wird, erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Viele andere Namen und wissenschaftliche Ereignisse könnten die Liste ergänzen beziehungsweise einzelne Punkte ersetzen. In Anbetracht der Thematik des Werkes von Mark Dion stammen die gewählten Beispiele hauptsächlich aus der Biologie. Andere Gebiete wie Physik und Chemie, in denen die Entwicklung ähnlich verlief, werden aufgrund dieser Fokussierung seltener erwähnt.

Vereinfachend lässt sich feststellen, dass das Modell des Dilettanten in der Geschichte der Wissenschaften vor der sogenannten ‚wissenschaftlichen Revolution‘¹⁰¹ ein anderes war als in späteren Zeiten zunehmender Spezialisierung. Bevor sich die Disziplinen im heutigen Sinn ausbildeten, waren Dilettanten diejenigen, welche sich mit Dingen beschäftigten, die bis zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht Gegenstand universitärer oder akademischer Praxis waren. Dabei entwickelten und verwendeten sie bisweilen

⁹⁷ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 5, 19. Aufl., Mannheim 1988.

⁹⁸ Krug, Traugott Wilhelm: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte*, 5 Bde., Leipzig 1827/29 [Reprint: Stuttgart – Bad Cannstatt 1969], Bd. 1, S. 615. Vgl. zu diesem Zitat auch Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 14.

⁹⁹ Vgl. Daum, Andreas W.: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1913*, München 1998, insbesondere S. 103–111.

¹⁰⁰ Strauß: *Dilettanten und Wissenschaft*, 1996. Vgl. auch S. 41 dieser Arbeit, Anm. 70.

¹⁰¹ Im Allgemeinen setzt man die ‚wissenschaftliche Revolution‘ innerhalb der Zeitspanne von der ersten Hälfte des 17. bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – zwischen Galilei und Newton – an. ‚Revolutionär‘ waren in dieser Zeit vor allem das genaue Beobachten von Lebewesen und Naturabläufen – zum Teil mit Hilfe von Instrumenten wie dem Mikroskop –, das Errechnen von ‚Naturgesetzen‘ und erste Vorstellungen von einer Geschichtlichkeit der Natur. Der Begriff ist jedoch nicht unumstritten, setzt er doch die Vorstellung von einer kontinuierlichen Entwicklung voraus. Vgl. Shapin, Steven: *Die wissenschaftliche Revolution*, Frankfurt am Main 1998.

Forschungsmethoden, die ‚offiziell‘ (noch) keinen Platz hatten. Das Experiment und das genaue Beobachten kleinster Details etwa gehörten dazu. Im Zuge der fortschreitenden Institutionalisierung und Spezialisierung der Disziplinen – vor allem seit dem späten 18. Jahrhundert – grenzten sich die Dilettanten häufig ganz bewusst von den universitär oder akademisch organisierten Wissenschaften ab. Anders als zuvor bezeichneten sie sich nun zum Teil selbst als Dilettanten oder Amateure. Im Gegensatz zu den inzwischen immer deutlicher definierten wissenschaftlichen Berufen entfaltete sich ihre liebhaberische, nicht beruflich ausgeübte Tätigkeit vielfach in naturkundlichen Vereinen.¹⁰²

Sammlungen als Orte der tätigen Anschauung: der Dilettant als Neuerer

Lange bevor die amateurwissenschaftlichen Vereine im 19. Jahrhundert ihre Blütezeit erreichten, stellten die Kunst- und Wunderkammern seit der Renaissance in der Geschichte der neuzeitlichen Wissenschaften *das Terrain* des Dilettanten schlechthin dar. Diese frühen Sammlungen von Naturalia, Artificialia und Scientifica, die meist von Adligen zusammengetragen wurden, dienten vorrangig dem Vergnügen am Besonderen und Wunderbaren.¹⁰³ Im Sinne des Konzepts des ‚diletto‘ konnte man sich hier durch genießendes Betrachten bilden.¹⁰⁴ Für die Entwicklung der Wissenschaften spielten die Kunst- und Wunderkammern eine wichtige Rolle „bei der Umsetzung des Wissens von einem diskursiven zu einem visuellen Schauplatz“¹⁰⁵: Die Objekte wurden nicht allein ausgestellt, um sich an ihrer Schönheit, ihrem Seltenheitswert und ihrer Kuriosität zu ergötzen, sondern die Ausstellungsräume wurden von den Sammlern und weiteren Interessierten häufig als Ort des Studiums und der Wissenschaft genutzt. Hier konnte man Kunstgegenstände eingehend betrachten sowie Instrumente und Gerätschaften ausprobieren. Durch genaue Beobachtung, Vergleiche und Diskussion versuchte man zudem, das ‚Buch der Natur‘ auf neue Weise zu lesen. Insbesondere die naturkundlichen Sammlungen seit dem 16. Jahrhundert dienten dazu, mittels direkter Anschauung Einblicke in die belebte

¹⁰² Zur Ausbildung wissenschaftlicher Berufe vgl. Hitzler: Reflexive Kompetenz 1998.

¹⁰³ Zur Bedeutung des Wunderbaren in den frühen Sammlungen vgl. Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002.

¹⁰⁴ Giuseppe Olmi weist allerdings deutlich auch auf den repräsentativen Zweck der Sammlungen hin: „Analysiert man die Entwicklung des Sammelns zwischen dem späten Mittelalter und der Neuzeit in kurzer Form, so kann man den Eindruck immer ausgeprägteren Einsatzes der Sammlung nach außen gewinnen. Während der Herr im 15. Jahrhundert dazu neigte, auch nach der humanistischen Lehre seine Sammlungsstücke in privatem Raum zu „genießen“, scheint man schon im 16. Jahrhundert an ostentativem Zurschaustellen Geschmack gefunden zu haben. Ein möglicher Beleg dafür könnte vielleicht der massive und wahllose Erwerb – Quantität vor Qualität – von Objekten und besonders von Antiquitäten sein, wie ihn zahlreiche Höfe an den Tag legten.“ Olmi, Giuseppe: Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo 1994, S. 169–189, hier S. 179.

¹⁰⁵ Findlen, Paula: Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo 1994, S. 191–207, hier S. 193. Zur Bedeutung des Visuellen gegenüber dem Text in den Kunst- und Wunderkammern von der Renaissance bis zur Aufklärung vgl. auch Stafford: Kunstvolle Wissenschaft, 1998, S. 239–303.

Welt zu ermöglichen und deren Strukturprinzipien darzustellen.¹⁰⁶ „Die neuen Weisen des Sehens, Lehrens und Praktizierens“ in diesen ‚Museen‘ haben „die Disziplin der Naturwissenschaft direkt geformt und verwandelt“.¹⁰⁷ Dabei nahmen die Sammler eine entscheidende Funktion ein. Diese Besitzer der frühmodernen Kunst- und Wunderkammern oder der spezialisierteren Naturalienkabinette können, ohne dass sie sich selbst unbedingt so nannten, als Dilettanten bezeichnet werden, da sie in den meisten Fällen aus reiner Liebhaberei sammelten und häufig keine wissenschaftliche Ausbildung durchlaufen hatten. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass beispielsweise die Universitäten damals ohnehin nur von einer relativ kleinen Elite besucht wurden, und viele der wissenschaftlichen Berufe sich gerade erst zu formieren begannen. Eine Unterscheidung zwischen Dilettanten und Professionellen im Bereich der Wissenschaften ist in der Zeit der Ausdifferenzierung und zunehmenden Institutionalisierung der Disziplinen daher von vornherein schwierig zu treffen. Vor diesem Hintergrund sollen hier vor allem diejenigen Liebhaber der Wissenschaften als Dilettanten gelten, die sich mit ihren Sammlungen und Forschungen – zumindest partiell – außerhalb des Diskurses der Universitäten und Akademien sowie der Kirche bewegten. Sie orientierten sich häufig weniger an schriftlichen Überlieferungen als dies in den Institutionen der Fall war, und von ihnen wurden zum Teil Dinge als wertvoll betrachtet, Beobachtungen angestellt und Experimente durchgeführt, die ‚offiziell‘ noch nicht einmal einer Erwähnung wert gewesen wären. Im Bereich der Biologie ist dies besonders in der Anatomie der Fall.

So waren diese Dilettanten oft zugleich auch ‚Professionelle‘ oder, genauer gesagt, Spezialisten in den Forschungsgebieten und Arbeitsweisen, die durch sie erst entstanden. Sowohl der Dilettantismus der Sammler als auch ihr Spezialistentum konstituierten sich häufig in Bereichen, die mit dem gegenwärtigen Vokabular unseres ausdifferenzierten Wissenschaftssystems nicht immer ohne weiteres fassbar sind. Grund ist die von unserem jetzigen System verschiedene Struktur von ‚Wissenschaft‘. Paula Findlen weist darauf hin, dass während der langsamen Entwicklung der Naturwissenschaften im heutigen Sinn aus der Naturgeschichte Kategorien wie „alt“ und „neu“, „sakral“ und „weltlich“, „okkult“ und „wissenschaftlich“ oder „amateurhaft“ und „professionell“ nebeneinander existierten und ihre Koexistenz keinesfalls

¹⁰⁶ Hervorzuheben sind hier beispielsweise die Sammlungen Ulisse Aldrovandis (1522–1605) in Bologna (begonnen um 1560) sowie die Michele Mercatis (1541–1593) in Rom. Beide Sammler erstellten umfangreiche Inventare ihrer Kollektionen. 1648 erschien posthum Aldrovandis *Musaeum Metallicum*, in welchem er seine Sammlung katalogisiert hatte. Michele Mercati, der unter Papst Pius V. Verwalter der botanischen Gärten in Rom war und ein naturgeschichtliches Museum aus den Beständen des Vatikan zusammenstellte, verfasste 1574 unter dem Titel *Metallotheca* ein Inventar seiner Sammlung.

¹⁰⁷ Findlen: Die Zeit vor dem Laboratorium, 1994, S. 191. Erstmals wurden in dieser Zeit Sammlungen der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt, und man hob ihre Bedeutung für das Studium der angehenden Naturwissenschaftler besonders hervor. Der Bologneser Luigi Ferdinando Conte de Marsigli (1658–1730) beispielsweise übertrug seine umfangreiche Privatsammlung, welche naturhistorische Kuriositäten, Bücher, wissenschaftliche Instrumente, Antiquitäten und Kunstgegenstände enthielt, in mehreren Stiftungen seit 1690 dem Istituto delle Scienze, und ließ so aus einer Kunstkammer eine öffentliche Forschungsstätte entstehen. Vgl. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, 1993, S. 54.

immer in Frage gestellt wurde.¹⁰⁸ Dieser Aspekt ist mit Blick auf die Geschichte der Naturwissenschaften außerordentlich wichtig, verweist er doch auf dichotomische Strukturen mit hohem Erkenntnispotential, die im Zuge der Spezialisierung weitgehend abhanden gekommen sind.¹⁰⁹

Die Bezeichnung jener Sammler, deren Tätigkeiten außerhalb des zeitgenössischen ‚offiziellen Diskurses‘ stattfanden, als Dilettanten bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht auch einen angesehenen Status als Gelehrte innehaben konnten. Viele waren Ärzte, Apotheker oder Angehörige der Universitäten und des Klerus. Ihr Dilettantismus allerdings konstituiert sich jenseits der Standards der anerkannten Institutionen. Der Aspekt des Vergnügens, des ‚diletto‘ spielt dabei eine große Rolle und kann außerdem als ein Motor für das Entstehen der Diversität der Disziplinen gesehen werden. Durch diesen Dilettantismus außerhalb bekannter Standards entsteht Neues, das nicht selten zunächst einmal abgelehnt wird. Zu diesem grundlegenden Sachverhalt, der nicht nur für die Forschungen der frühmodernen Sammler gilt, schreibt Erhard Schüttpelz: „Wenn das Neue oder die Veränderung geschieht, wenn ‚eine wirkliche Veränderung‘ geschieht, kann sie aber nicht mit den herkömmlichen Standards gemessen werden, muß also zuerst mit Notwendigkeit als ‚dilettantisch‘ angesehen werden.“¹¹⁰ Wenn sich die Neuerung oder Veränderung dann etabliert und bewährt hat, wird wiederum sie zu einem Standard. Von Schüttpelz wird ‚dilettantisch‘ hier eher im gegenwärtig gebräuchlichen, abwertenden Sinn gemeint. Denkt man zusätzlich die positiven Aspekte des Begriffs mit, kommt auch die dialektische Qualität der ‚dilettantischen Veränderung‘ ins Spiel. Das bedeutet zum Beispiel, dass die Veränderung von ihren Initiatoren als begrüßenswerte Neuerung betrachtet werden kann, während sie von außen jedoch zunächst als unwichtig, beängstigend, moralisch verwerflich etc. abgelehnt wird. Selbst- und Fremdwahrnehmung können auch hier beträchtlich differieren.

Die speziell seit dem 16. Jahrhundert zunehmende Sammeltätigkeit deutet Findlen als Indikator für das Auftreten neuer experimenteller Gewohnheiten in der Wissenschaft vom Leben. Sie zitiert in diesem Zusammenhang den italienischen Anatom Gabriele Falloppia (1523–1562), der an den Herzog Alfonso d’Este in Ferrara schrieb: „Man erfreut sich an praktischer Naturphilosophie, die man aus dem augenscheinlichen Zeugnis lernt.“¹¹¹ In

¹⁰⁸ Vgl. Findlen, Paula. *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 10.

Zu ‚Naturwissenschaft‘ und ‚Naturgeschichte‘ vgl. Lepenies, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München/Wien 1976.

¹⁰⁹ Auf diesen Sachverhalt geht auch Foucault ein, wenn er den Verlust von Wissen durch dessen Systematisierung und zunehmende Linearität beklagt. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971.

¹¹⁰ Schüttpelz: *Die Akademie der Dilettanten*, 1995, S. 42. In der Wissenschaftsphilosophie haben diesen Aspekt insbesondere Paul Feyerabend und Thomas S. Kuhn herausgearbeitet. Vgl. Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main 1976. – Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962. (dt. Fassung: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main 1976.)

¹¹¹ Falloppia an Alfonso II., Padua, 15. November 1560, in: Di Pietro, Pericle: *Epistolaria di*

diesem kurzen Satz sind drei entscheidende Aspekte enthalten, welche die ‚praktische Wende‘ in den Naturwissenschaften der Neuzeit charakterisieren und zudem einen produktiven Dilettantismus ausmachen, ähnlich wie ihn auch Castiglione für die Künste beschreibt: Zum einen ist da die Freude, die es bedeutet, sich mit der Natur zu beschäftigen. Diese Freude kann als Genuss (‚diletto‘) aufgefasst werden und dient dem Individuum und seiner persönlichen Entwicklung. Gleichzeitig ist sie als eine Leidenschaft zu verstehen, die den wissenschaftlich Interessierten antreibt, in seinem Fach weiter fortzuschreiten. Lorraine Daston beispielsweise fasst die Freude beziehungsweise Leidenschaft als „wissenschaftliche Neugier“, die unabdingbar für die Entwicklung der (Natur-) Wissenschaft von einer textorientierten zu einer empirischen, verstärkt visuell orientierten Disziplin gewesen sei.¹¹² Falloppia nennt außerdem die praktische Seite der Naturphilosophie und spielt damit explizit auf die Verwendung von Instrumenten und das Experimentieren in den Naturalienkabinetten an. Die Betonung der Praxis lässt sich in Beziehung setzen zum Ideal des Dilettanten als Ausübendem. Als drittes betont Falloppia das „augenscheinliche Zeugnis“, was verdeutlicht, wie wichtig der Aspekt der Sichtbarkeit der zu erforschenden Objekte und das genaue Hinsehen waren, um zu neuer Erkenntnis zu gelangen. Der konzentrierte Blick mag heute als Selbstverständlichkeit wissenschaftlicher Arbeit erscheinen, in der Epoche Falloppias jedoch war dies nicht der Fall: Gelehrte und Dilettanten, die sich etwa in die Einzelheiten der Anatomie eines Insektes vertieften anstatt in das Studium der Schriften des Aristoteles oder Plinius, wurden nicht selten als wunderliche Scharlatane betrachtet.¹¹³

In den Sammlungen war „Besitz der erste Schritt der Beobachtung“.¹¹⁴ In einem zweiten Schritt erlangte der Sammler durch eingehende Betrachtung und Versuche individuelle Kenntnisse über die Natur, welche das schriftlich überlieferte Wissen ergänzten beziehungsweise ersetzten. Vor allem die praktische Seite der frühneuzeitlichen Wissenschaften war ein Betätigungsfeld für die Dilettanten, die sich oftmals unvoreingenommener als viele der schriftorientierten Akademiker der tätigen Anschauung und dem Experimentieren widmeten. Ihre Tätigkeit hatte Anteil an der Verschiebung von einer diskursiv ausgerichteten zu einer experimentelleren Wissenschaft. In den Naturalienkabinetten ließen sich Theorie und Praxis vereinen, wie Ulisse Aldrovandi (1522–1605) mit Blick auf das Laboratorium des Francesco I. de Medici in

Gabriele Falloppia, in: Quaderni di storia della scienza e della medicina, Nr. 10, 1970, S. 53. Vgl. zu diesem Zitat Findlen: Die Zeit vor dem Laboratorium, 1994, S. 197. – Auch der Naturgelehrte Lazzaro Spallanzani (1729–1799), der in Padua das Museum der Universität leitete, betonte – etwa 200 Jahre nach Falloppia – besonders den „*spirito Osservazione*“ als Forschungsmethode, um in der experimentellen Wissenschaft in der Sammlung erfolgreich zu sein. Vgl. Spallanzani, Mariafranca: Vom „Studiolo“ zum Laboratorium. Die „piccola raccolta di naturali produzioni“ des Lazzaro Spallanzani (1729–1799), in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, 1994, S.679–694, hier S. 680.

¹¹² Vgl. Daston, Lorraine: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. München 2001.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Findlen: Die Zeit vor dem Laboratorium, 1994, S. 192.

Florenz feststellte.¹¹⁵ Aus der Verbindung von Theorie und Praxis gingen zum Beispiel Jan Swammerdams (1637–1680) detaillierte Kenntnisse über die Morphologie der Insekten oder neuartige Konservierungsmethoden für leicht verderbliche Präparate hervor, wie sie der Amsterdamer Apotheker Frederik Ruysch (1638–1731) in seinem Naturalienkabinett entwickelte.¹¹⁶

Die ‚praktische Naturphilosophie‘ der tätigen Anschauung und des Experiments erhielt in den Kunst- und Wunderkammern ihren festen Platz. Bereits in den frühen fürstlichen Sammlungen hatte es verstärkte Bemühungen gegeben, Ordnungssysteme einzuführen, um den Mikrokosmos der Sammlung besser überblicken zu können.¹¹⁷ Mit Blick auf die zunehmende Bedeutung der Praxis gerade auch für den wissenschaftlich tätigen Dilettanten ist die Anleitung zur Ordnung der Sammlung interessant, die 1565 in München mit den *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* des Samuel Quiccheberg (1529–1567) erschien.¹¹⁸ Die *Inscriptiones* enthielten das Programm eines

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 195.

¹¹⁶ Zu Ruysch vgl. Luyendijk-Elshout, Antonie M.: „An der Klaue erkennt man den Löwen“. Aus den Sammlungen des Frederik Ruysch (1638–1731), in: Grote: *Macrocosmos in Microcosmo*, 1994, S. 643–660. – Zahlreiche andere Entdeckungen und Erkenntnisse, von denen hier nicht ausführlicher die Rede sein kann, entsprangen der Beschäftigung der Sammler in den Naturalienkabinetten. Die immer genaueren anatomischen Kenntnisse über Menschen und Tiere zum Beispiel nahmen hier ihren Ausgang, und durch den Einsatz von Instrumenten wie dem Mikroskop erlangte man detailliertere Einblicke in die Strukturprinzipien der natürlichen Welt. Vgl. dazu z. B. Wilson, Catherine: *The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*. Princeton 1995.

¹¹⁷ Hans Holländer bestimmt die Kunst- und Wunderkammern als in einem Stadium vor der Spezialisierung der eigentlichen Disziplinen befindlich. Sie bilden ihm zufolge ein „kombinatorisches Universum“, in dem jedoch keine chaotische Struktur vorherrsche, sondern vielmehr ein „Überschuß an konkurrierenden Ordnungssystemen“, die gleichzeitig am Werk seien. Vgl. Holländer, Hans: „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae“, in: *Die Erfindung der Natur*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover / Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Rupertinum, Salzburg 1994, hrsg. v. Karin Orchard u. Jörg Zimmermann, Hannover 1994, S. 34 – 45, hier S. 35 u. 37. – Etwa seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatten Adlige damit begonnen, eigene Sammlungen aufzubauen und so neben den kirchlichen weltliche Schatzkammern zu etablieren. Ein herausragendes Beispiel ist hier neben der Schatzkammer Karls des V. von Frankreich (1364–1380) die umfangreiche Sammlung des burgundischen Herzogs Jean de Berry (1340–1416), die Kunstwerke, Kunsthandwerk, wissenschaftliche Geräte, Musikinstrumente, Handschriften, Münzen und Kuriositäten in sich vereinigte. Vgl. dazu auch: von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908. Die Chronologie der Sammlungen kann hier nur fragmentarisch bleiben. Zur Vertiefung des Themas vgl. z.B.: Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995. – Vergo, Peter (Hrsg.): *The New Museology*, London 1989. – Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, 1993. – Grote: *Macrocosmos in Microcosmo*, 1994. – Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Neuausg. Berlin 1998. – Die eigentliche Blütezeit der europäischen Kunst- und Wunderkammern nahm ihren Ausgang in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In dieser Zeit entstanden so herausragende Sammlungen wie die des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1578–1637) auf Schloss Ambras bei Innsbruck, die Rudolfs II. (1552–1612) in Prag, die der bayerischen Herzöge in München, die der sächsischen Kurfürsten in Dresden und die der Medici in Florenz. Auch Privatgelehrte legten nun zunehmend eigene Kollektionen an. Vgl. Pomian, Krzysztof: *Sammlungen – eine historische Typologie*, in: Grote: *Macrocosmos in Microcosmo*, 1994, S. 107–126, S. 114. – Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums*, 1998, S. 55–70.

¹¹⁸ Der aus Antwerpen stammende Arzt Quiccheberg beaufsichtigte die 1563 gegründeten Sammlungen des bayerischen Herzogs Albrecht V. und bemühte sich darum, Kunstwerke und andere Objekte im Auftrag Albrechts zu erwerben. Zu Quiccheberg vgl. Roth, Harriet (Hrsg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat ‚Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi‘ von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000. – Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit*, 1998. – Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, 1993, S. 33–35.

Idealmuseums, welches in seinen fünf Abteilungen systematisch das gesamte Universum repräsentieren sollte.¹¹⁹ Im Anschluss an die fünf Sammlungsbereiche fanden sich eine Bibliothek, eine Druckerei, eine Drechselwerkstatt, eine Gießerei und eine Prägestätte sowie Kabinette mit den Utensilien aller Professionen. Quicchebergs ‚Theater der Weisheit‘ war ein gigantisches wohlgeordnetes Laboratorium, in dem Naturalia, Artificialia und Scientifica versammelt waren. Durch Anschauung der versammelten Objekte einerseits und eigene Tätigkeit in den Werkstätten andererseits konnte sich der Besucher hier umfassend bilden. Die Welt wurde in vielfältigen Facetten dargestellt, und der Mensch, der innerhalb der Sammlung tätig werden konnte, in das Gesamtsystem eingebunden.¹²⁰

Horst Bredekamp weist darauf hin, dass bereits das „Haus Salomon“ in Francis Bacons *Nova Atlantis* als Idealbild einer gigantischen Kunst- und Wunderkammer konzipiert ist, in welcher der Mensch sein Wissen vermehren und selbst schöpferisch tätig werden kann.¹²¹

Der englische Philosoph Francis Bacon (1561–1626), der als Begründer der Theorie einer auf Empirie gegründeten Wissenschaft angesehen werden kann, entwickelte in seinem Utopieentwurf *Nova Atlantis*¹²² das Idealbild einer durch die Wissenschaften geordneten Welt. Im utopischen Staat „Neu-Atlantis“ sind die Wissenschaften im „Haus Salomon“ organisiert und stehen als zweite Instanz neben der politischen Herrschaft. Das Programm Bacons bestand vor allem darin, die Wissenschaft zu einem Unternehmen der Erfindungen zu organisieren und sie gesellschaftlich so zu institutionalisieren,

¹¹⁹ Quiccheberg gliederte die Museumsobjekte in fünf Abteilungen. Die erste war auf den Herrscher und sein Territorium bezogen und enthielt Bilder und Tafeln sowie Modelle von Städten und Maschinen. Die zweite Abteilung war dem gesamten Bereich des Kunstgewerbes gewidmet. Es fanden sich hier Antiquitäten und Kunstgegenstände aus den verschiedensten Materialien. Die dritte Abteilung war den Naturalia gewidmet und systematisierte die drei Naturreiche des Animalischen, Vegetabilen und Mineralogischen. In der vierten Abteilung waren neben Waffen Instrumente der unterschiedlichsten Disziplinen wie beispielsweise Physik, Chemie, Medizin, Handwerk versammelt. In der fünften und letzten Abteilung wurden Gemälde, Stiche und Gobelins ausgestellt.

¹²⁰ Quicchebergs *Inscriptiones* blieben allerdings ein Idealplan, denn die Münchener Kunstkammer war keineswegs so vollständig, und im Dreißigjährigen Krieg wurde sie stark dezimiert und dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeteilt. Die Sammlungen der Instrumente und Naturalien wurden 1807 mit den Sammlungen der 1759 gegründeten Münchener Akademie vereinigt. Vgl. Klemm, Friedrich: Die Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen, Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, 41. Jhg, Heft 2, München 1973, S. 15.

¹²¹ Vgl. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, 1993, S. 63–67. Zum Moment des Spielerischen in der Kunstkammer vgl. des weiteren: Bredekamp, Horst: Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs, in: Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Bd. 1, hrsg. v. Thomas Gaethgens, Berlin 1993, S. 65–78. – Über das „Haus Salomon“ schreibt Francis Bacon: „Unsere Gründung hat den Zweck, die Ursachen des Naturgeschehens zu ergründen, die geheimen Bewegungen in den Dingen und die inneren Kräfte der Natur zu erforschen und die Grenzen der menschlichen Macht so weit auszudehnen, um alle möglichen Dinge zu bewirken. Bacon; Francis: *Nova-Atlantis*, übers. v. Günther Bugge, hrsg. v. Jürgen Klein, Stuttgart 1982, S. 43. Entsprechend den von Bacon formulierten Zielen finden sich im „Haus Salomon“ Laboratorien, Werkstätten und Sammlungen aller Art, sowie Gärten, Obst- und Gemüseplantagen, Zoos, unterirdische Höhlen, Gebirge, Gewässer und Ozeane. – Zu Bacons Konzept des „Hauses Salomon“ vgl. auch: Böhme, Gernot: Am Ende des Baconschen Zeitalters. Studien zur Wissenschaftsentwicklung. Frankfurt am Main 1993, insbesondere S. 9–13.

¹²² Bacon, Francis: *Nova Atlantis* (1624), in: *The Works of Francis Bacon*, hrsg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis u. Douglas Denon Heath, Bd. 3. London 1857, S. 125–166.

„daß ihre Erfindungen zum Nutzen der Menschen umgesetzt werden“.¹²³ Der Glaube an einen Fortschritt der Wissenschaften wurde von Bacon mit einer bis dahin nicht gekannten Vehemenz vertreten, um in der Folge das Bild der Wissenschaften entscheidend zu bestimmen. Erklärtes Ziel war die beständige Überprüfung bestehender Standards und deren Änderung, sobald sie aufgrund neuer Erkenntnisse notwendig erschien. Dem Experiment und der tätigen Anschauung kam in Bacons Programm große Bedeutung zu. Diese Betonung der Praxis markiert einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der (Natur-) Wissenschaften, in denen in einem langsamen Prozess praktisches, experimentelles Handeln als Quelle der Erkenntnis anerkannt wurde anstatt wie bisher hauptsächlich auf schriftliche Überlieferungen zu vertrauen.¹²⁴

Bredenkamp hebt speziell die Bedeutung des spielerischen Vergnügens für Bacons Auffassung von der menschlichen Kunst- und Erkenntnisfähigkeit hervor und weist auf eine Textstelle im *Novum Organum* hin: „Unter den Fähigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen sind auch die Gaukeleien und Spaßwerke ganz und gar nicht gering zu schätzen. Denn manche von ihnen können, wenn sie auch zum leichten und spielerischen Gebrauch bestimmt sein mögen, dennoch von hohem Informationswert sein.“¹²⁵

Der Aspekt des lehrreichen Vergnügens, des ‚diletto‘, wird also auch von Bacon als Möglichkeit des Erkenntnisgewinns und der Wissensvermehrung positiv bewertet. Dieses Plädoyer für die tätige Anschauung und das wissenschaftliche Experiment, verbunden mit spielerischem Genuss motivierte auch die gelehrten Gesellschaften des 17. Jahrhunderts, explizit die 1660 gegründete Londoner *Royal Society*, die sich auf Bacon berief.

¹²³ Böhme, Gernot: Am Ende des Baconschen Zeitalters, 1993, S. 10. Zu Bacons Ansätzen vgl. des weiteren Schäfer, Wolfgang: Zweifel am Ende des Baconschen Zeitalters, in: Naturerkenntnis und Natursein, hrsg. v. Michael Hauskeller, Christoph Rehmann-Sutter u. Gregor Schiemann, Frankfurt am Main 1998, S. 76–93.

¹²⁴ Zur Bedeutung des Experiments in Opposition zur Hegemonie der Schriftlichkeit für die sogenannte ‚wissenschaftliche Revolution‘ vgl. Shapin: Die wissenschaftliche Revolution 1998, insbesondere S. 80–138.

¹²⁵ Bredenkamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben 1993, S. 67. Das (lateinische) Zitat Bacons findet sich in: Bacon, Francis: *Novum Organum, sive Indica Vera de Interpretatione Naturae*, in.: ders.: *The Works of Francis Bacon*, Bd. 2, 1857, S. 286.

Wie die wenig später gegründete *Académie Royale* in Paris¹²⁶ und weitere gelehrte Gesellschaften des europäischen 17. Jahrhunderts¹²⁷ war die *Royal Society* eine wissenschaftliche Vereinigung mit staatlicher Anerkennung, die sich der Förderung der „Naturphilosophie neuen Zuschnitts“ widmete und „sich als Gruppenunternehmen mit dem Empirisch-Besondern befaßte“.¹²⁸ Sie entstammte „der Tradition privater humanistischer Akademien, die in Italien und Frankreich im 16. und frühen 17. Jahrhundert gegründet worden waren und dem Ideal der gepflegten Diskussion im Gegensatz zum Pro-und-Contra-Streit der universitären Disputationen folgten“.¹²⁹ Höfische Ideale von Gelehrsamkeit und Geselligkeit, wie sie in Castigliones *Cortegiano* formuliert worden waren, lebten hier fort. Im Sinne des „Hauses Salomon“, das von Bacon „als ein bürokratisch organisiertes und hochgradig differenziertes Institut für Forschung und technische Entwicklung“ konzipiert worden war¹³⁰, wurde in der *Royal Society* besonderer Wert auf die gemeinsame wissenschaftliche Arbeit und die Diskussion im Kollektiv gelegt. Zudem betonte die Vereinigung entsprechend der Forderung Bacons nach einer praktisch ausgerichteten Forschung besonders die Bedeutung des Experiments, welchem an den Universitäten in dieser Zeit häufig ein geringer Stellenwert beigemessen wurde.¹³¹ Thomas Sprat, der Chronist der Gesellschaft, nennt als eine der grundlegenden Regeln der *Society*, dass Experimente möglichst immer vom Experimentator selbst und nicht von seinen Gehilfen ausgeführt werden sollten: “[W]henever they could possibly get to handle the subject, the Experiment was still perform’d by some of the Members themselves.”¹³² Der Aspekt der Sichtbarkeit war entscheidend für das wissenschaftliche Arbeiten und den Wahrheitsgehalt der Untersuchung. So betonte Robert Boyle wiederholt, wie wichtig die eigene Erfahrung und die Anschauung für ihn seien: “[T]he bulk if the matters of fact I deliver should consist of things whereof I was myself an actor, or an eye witness.”¹³³

¹²⁶ Die Pariser *Académie Royale* wurde 1666 gegründet. In Florenz war 1657 die *Accademia del Cimento* entstanden. Vgl. Shapin: Die wissenschaftliche Revolution, 1998, S. 152.

¹²⁷ Zu den wissenschaftlichen Akademien Europas vornehmlich seit dem späten 17. Jahrhundert vgl. etwa: Valter, Claudia: Akademien der Wissenschaften, in: Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, hrsg. v. Hans Holländer, Berlin 2000, S. 121–142. – Zum Verhältnis von Akademien und Universitäten speziell im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Stichweh, Rudolf: Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890, Frankfurt am Main 1984, S. 62–90.

¹²⁸ Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002, S. 285.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Shapin: Die wissenschaftliche Revolution, 1998, S. 152.

¹³¹ Zur Bedeutung der Diskussion im Kollektiv und zur Struktur der *Royal Society*, die Hierarchisierungen zu vermeiden suchte, vgl. Shapin, Steven: A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England, Chicago/London 1994, insbesondere S. 123–124.

¹³² Sprat, Thomas: History of the Royal Society of London, London 1667, S. 83. Vgl. zu diesem Zitat Shapin: A Social History of Truth, 1994, S. 374.

¹³³ Boyle, Robert: Experimenta & Observationes Physicae (1691), in: The Works of the Honourable Robert Boyle, hrsg. v. Thomas Birch, Bd. V, London 1772, S. 564–603, hier S. 569. Vgl. zu diesem Zitat Shapin: A Social History of Truth, 1994, S. 375.

Die meisten Gründer und Mitglieder der *Royal Society* waren Angehörige der Aristokratie, so etwa Robert Boyle (1627–1671), einer ihrer prominentesten Mitstreiter.¹³⁴ Es gab aber auch nichtadlige Mitglieder, zum Beispiel wohlhabende Kaufleute, Juristen oder Ärzte. Thomas Sprat beschreibt die *Society* als „an Assembly settled of many eminent men of all Qualities“.¹³⁵ Der Stand der jeweiligen naturwissenschaftlichen Vor- beziehungsweise Ausbildung in der Gesellschaft war uneinheitlich. Neben Mitgliedern, die an der Universität ein Studium absolviert hatten, gab es auch solche, die sich rein autodidaktisch mit den Naturwissenschaften beschäftigten, aufgrund ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung aber dennoch einflussreiche Angehörige der *Royal Society* waren.¹³⁶ Rudolf Stichweh weist darauf hin, dass speziell in England der Amateurstatus in dieser Zeit „typischerweise mit hohem Status in der Schichtenordnung“ zusammenhing: „Die Rekrutierung des Amateurs zur Wissenschaft stützt[e] sich auf seine Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite. Sein Interesse an Wissenschaft [war] für ihn kulturell nahegelegter Teil einer standesgemäßen Lebensführung.“¹³⁷

Insbesondere nichtprofessionelle Wissenschaftler der Gesellschaft bezeichneten sich selbst als ‚virtuosi‘. Der Begriff ist in England in der 1634 erschienenen zweiten Auflage von Henry Peachams einflussreichem Buch *The Compleat Gentleman* (1622) zum ersten Mal nachgewiesen.¹³⁸ Der ‚virtuoso‘ wird hier als Kenner und Sammler hauptsächlich von antiker Plastik, aber auch von Münzen und historischen Schriften beschrieben. Peacham setzt den italienischen ‚virtuoso‘ mit dem holländischen ‚Leefhebber‘ gleich, das heißt also mit dem ‚Liebhaber‘¹³⁹, wodurch die Verwandtschaft mit dem Amateur und dem Dilettanten deutlich wird. Bezogen auf die Künste wurde der ‚virtuoso‘ – von Peacham auch „lover of arts“ genannt – schnell zu einer „Vorbild- und Identifikationsfigur“ des Adels.¹⁴⁰ Womöglich im Zusammenhang mit der Gründung der *Royal Society* wird der ‚virtuoso‘ seit dem späten 17. Jahrhundert dann weniger als Liebhaber der Künste als „hauptsächlich in seiner Eigenschaft als naturkundlich Interessierter“¹⁴¹ gefasst. Von den ‚virtuosi‘ der *Royal Society* selbst wird der Begriff zweifellos als ein auszeichnender und positiver verwendet. Was ihnen jedoch bald vorgeworfen

¹³⁴ Andere prominente Mitglieder der Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert waren z. B. Robert Hooke (1635–1703), John Ray (1627–1705) oder Isaac Newton (1642–1727), der von 1703 bis 1723 Präsident der Vereinigung war. Vgl. Hall, Mary Boas: *Royal Society of London*, in: *Encyclopedia of the Scientific Revolution. From Copernicus to Newton*, hrsg. v. Wilbur Applebaum, New York/London 2000, S. 582–585.

¹³⁵ Sprat, Thomas: *History of the Royal Society of London*, London 1667, S. 431. Vgl. zu diesem Zitat Shapin: *A Social History of Truth*, 1994, S. 122.

¹³⁶ Peter Alter weist darauf hin, dass in den Anfangsjahren der *Royal Society* allenfalls ein Drittel der Mitglieder als Wissenschaftler angesehen werden konnte, die anderen zwei Drittel bestanden aus „cultured gentlemen“, aus interessierten Laien. Vgl. Alter, Peter: *Wissenschaft, Staat, Mäzene. Anfänge moderner Wissenschaftspolitik in Großbritannien, 1850–1920*, Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, Bd. 12, Stuttgart 1982, hier S.29–30.

¹³⁷ Stichweh, Rudolf: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen*, 1984, S. 65.

¹³⁸ Wiemers, Michael: *Der Gentleman und die Kunst*, 1986, S. 139.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Schultendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten*, 1999, S. 10.

¹⁴¹ Wiemers: *Der Gentleman und die Kunst*, 1986, S. 142.

wird, sind mangelnde Ernsthaftigkeit und ein rein oberflächliches Interesse am Kuriosen. Ähnlich wie im Falle der Bedeutungsverschiebung des ‚dilettante‘ Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland entsteht in Bezug auf den ‚virtuoso‘ im England des ausgehenden 17. Jahrhunderts eine erhebliche Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdbezeichnung.¹⁴²

Elisabeth Strauß legt in ihrer Untersuchung zur Rolle der ‚virtuosi‘ in der *Royal Society* Wert darauf, deren selbstgenügsames und der Unterhaltung dienendes Forschen im Verhältnis zum Wissenschaftsprogramm der sehr wohl auf Progression ausgerichteten Gesellschaft differenziert zu betrachten.¹⁴³ Ihr zufolge teilen die ‚virtuosi‘ mit den „echten Wissenschaftlern [...] die Freude und die Neugier am Wissen. Was sie letztendlich unterscheidet, ist ihr Desinteresse an Theoriebildung, ihre Abneigung gegen die Entwicklung von Gesetzen.“¹⁴⁴ Strauß stellt fest, dass das Ideal der an Castiglione und Peacham orientierten ‚virtuosi‘ darin bestehe, das Lernen zum Selbstzweck zu betreiben.¹⁴⁵ Das exzessive Sammeln von Objekten und Fakten und die Durchführung von Experimenten hauptsächlich zum Vergnügen machen den ‚virtuoso‘ der *Royal Society* aus. Äußerungen der ‚virtuosi‘ selbst verdeutlichen, dass die Behauptung, sie betrieben die Wissenschaft vor allem als Vergnügen ohne weitere wissenschaftliche Ambitionen, nicht nur ein externes Vorurteil war.¹⁴⁶ Strauß führt zum Beispiel eine Äußerung Joseph Glanvills an, eines der „glühendsten Propagandisten der *Royal Society*“, der in einem Brief an die Herzogin von Newcastle, Margaret Cavendish, die dem Empirismus der zeitgenössischen Wissenschaft kritisiert hatte, das bloße Sammeln von Fakten als einziges Ziel verteidigt: “[I]n good earnest, Madam, all that we can hope for, as yet, is but the history of the things as they are, but to say how they are, to raise general axioms, and to make hypotheses, must, I think, be the privilege of succeeding ages.”¹⁴⁷

¹⁴² Siehe die Ausführungen zur Kontroverse zwischen Moldenit und Quantz, S. 47 dieser Arbeit. Symptom der Kritik am ‚virtuoso‘ ist z. B. auch *The Virtuoso*, das satirische Theaterstück Thomas Shadwells von 1676. Vgl. S. 46 dieser Arbeit, Anm. 88. – Marie-Theres Federhofer weist darauf hin, dass die Verwendung des Begriffes ‚virtuoso‘ auch in der wissenschaftshistorischen Forschungsliteratur nicht einheitlich sei. Während er einerseits als Gegenbegriff zum ‚Baconian scientist‘ der *Royal Society* verwendet wird, taucht er an anderer Stelle auf, um gerade den Protagonisten besonders produktiver und innovativer wissenschaftlicher Tätigkeit zu beschreiben. Vgl. Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 134–135. – Im Jahr 1689 wurde in London die *Society of Virtuosi* gegründet, die den Begriff als positiv wertete. Zu ihren Mitgliedern gehörten „Gentlemen, Painters, Sculptors, Architects, etc., Lovers or Professors of Art“. Cust, Lionel: *History of the Society of Dilettanti*, 2. Aufl., London 1914, S. 7. Vgl. zu diesem Zitat Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 139–140.

¹⁴³ Strauß, Elisabeth: Zwischen Originalität und Trivialität. Die Rolle der *virtuosi* für das Wissenschaftsprogramm der Royal Society, in: dies.: *Dilettanten und Wissenschaft*, 1996, S. 69–82.

¹⁴⁴ Ebd., S. 73.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 74. Das in Peachams *Compleat Gentleman* formulierte Ziel der Steigerung des Selbstwertgefühls konzentriert sich tatsächlich vor allem auf die Befindlichkeit des Individuums und weniger auf eine allgemeinere Verbesserung des Bildungsniveaus: „The first use then hereof (I mean your learning), as an Antipode against the common plague of our times, let it confirm and perswade you, that as your understanding is by it enabled with the richest dowry in the world, so hereby learn to know your owne worth and value.“ Peacham, Henry: *The Compleat Gentleman* (1634), hrsg. v. G.S. Gordon, Oxford 1906, S. 222. Vgl. zu diesem Zitat Strauß: Zwischen Originalität und Trivialität, 1996, S. 75.

¹⁴⁶ Ebd., S. 79.

¹⁴⁷ Glanvills, Joseph: *Letters and Poems in Honour of the Incomparable Princeß, Margaret, Dutchess of Newcastle*, London 1676, S. 124–125.

In ihrer Übertreibung des nur sammelnden und gebrauchenden Empirismus führen die ‚virtuosi‘ das Baconsche Programm einer faktenorientierten Wissenschaft gewissermaßen ad absurdum und „benutzten ihr Wissen, wie Bacon befürchtet hatte, als „couch, whereupon to rest a searching and restless spirit.“¹⁴⁸

Für die *Royal Society* waren die ‚virtuosi‘ dennoch von großer Bedeutung, denn nicht zuletzt durch ihre Mitfinanzierung konnte das ehrgeizige Unternehmen einer unabhängigen wissenschaftlichen Gesellschaft realisiert werden. Anders als etwa die *Académie Royale* in Frankreich wurde die *Royal Society* nicht großzügig durch den Staat beziehungsweise das Königshaus unterstützt.¹⁴⁹ Überdies ließ ihre hohe gesellschaftliche Position die ‚virtuosi‘ zu vielbeachteten Multiplikatoren werden.

Die privaten Sammlungen der ‚virtuosi‘ gingen teilweise in der großangelegten Sammlung der *Society*, dem Repository, auf. Dort bildeten sie die Grundlage auch für die Forschung ‚echter Wissenschaftler‘. Im Sinne des Wissenschaftsprogramms Bacons war eine umfangreiche Sammlung eines der wichtigsten Ziele der Vereinigung, um für die tätige Anschauung und das Experimentieren ausreichend Material zur Verfügung zu stellen.¹⁵⁰ Als eines der grundlegenden Vorhaben der *Society* nannte Sprat „a General Collection of all the Effects of Arts, and the Common or Monstrous Works of Nature“.¹⁵¹ Dabei war der „Virtuoso-Geist [...] ein guter Diener der rationalen Wissenschaft, aber ein armseliger Herr“, schreibt A. Rupert Hall. „Er vermochte die Anhäufung von Wissen zu fördern, ohne ihm den systematischen Charakter zu verleihen, der zu den Naturwissenschaften gehört.“¹⁵²

Neben den ‚virtuosi‘, welche die Wissenschaften in erster Linie zur Unterhaltung betrieben, gab es zur gleichen Zeit auch Amateurwissenschaftler, die mit großer Ernsthaftigkeit forschten. Im Hinblick auf die These, dass sich dilettantische Forschung außerhalb offizieller, institutionell sanktionierter Standards vollzieht, sind Lorraine Dastons Überlegungen zur wissenschaftlichen Aufmerksamkeit aufschlussreich. In einer ihrer Untersuchungen zu diesem Thema beschäftigt sich Daston mit einigen Insektenforschern des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts, die sich außerhalb der anerkannten Institutionen geradezu obsessiv ihren Forschungsobjekten widmeten. Daston stellt ihre Ernsthaftigkeit jener zeitgenössischen Kritik gegenüber, die einen Mangel an Wissenschaftlichkeit

¹⁴⁸ Strauß: Zwischen Originalität und Trivialität, 1996, S. 80. Zitat Bacons in: Bacon: The Works of Francis Bacon, Bd. 3, 1857, S. 294.

¹⁴⁹ Vgl. Shapin: Die wissenschaftliche Revolution, 1998, S. 152–153.

¹⁵⁰ Zur Sammlung der *Royal Society* vgl. Hunter, Michael: The Cabinet Institutionalized: The Royal Society's ‚Repository‘ and its Background, in: Impey/MacGregor: The Origins of Museums, 1985, S. 159–168.

¹⁵¹ Sprat, Thomas: The History of the Royal Society (1667), hrsg. v. Jackson I. Cope u. Harold Whitmore Jones, London, 1959, S. 251. Vgl. zu diesem Zitat Hooper-Greenhill, Eileen: Museums and the Shaping of Knowledge, London/New York 1992, S. 147. Hooper-Greenhill widmet dem ‚Repository‘ der *Royal Society* ein ganzes Kapitel (S. 133–166).

¹⁵² Hall, A. Rupert: Die Geburt der naturwissenschaftlichen Methode 1630–1720. Von Galilei bis Newton, Gütersloh 1965, S. 40–41.

im Sinne der Progression beklagte, und konstatiert einen Wandel in der öffentlichen Auffassung über das leidenschaftliche und liebhaberische Forschen: „Gerade die Uneigennützigkeit, die das Hobby des Amateurs so bewunderungswürdig gemacht hatte [...], wurde jetzt ein Grund zum Vorwurf, wenn jemand sich allzu ausschließlich diesen Gegenständen widmete. Die Naturforscher neuen Stils wurden lächerlich gemacht, jedoch richtete sich dies nicht so sehr gegen die Naturphilosophie an sich, als gegen das Mißverhältnis zwischen dem Aufwand an Ressourcen, Zeit und Leidenschaft und den Objekten, denen diese Leidenschaft galt.“¹⁵³ Der englische Essayist Joseph Addison gab 1710 diesbezüglich zu bedenken: „Da die Welt jedoch übervoll ist von vornehmsten Gebieten, über die man nachdenken kann, scheint es mir Zeichen eines kleinen Geistes zu sein, wenn einer die ganze Zeit nur von Insekten, Reptilien und mikroskopisch kleinen Tierchen redet sowie von all diesen belanglosen Raritäten, mit denen das Kabinett eines Virtuoso vollgestopft ist. [Solche Unternehmungen] führen dazu, daß man Lappalien ernstnimmt; dadurch erscheint die Philosophie dem Geistreichen lächerlich und dem Ignoranten verächtlich. Kurz, Forschungen dieser Art sollten der Zerstreuung, der Entspannung und dem Vergnügen dienen, und nicht etwa eine ernsthafte Lebensbeschäftigung sein.“¹⁵⁴

Diese Kritik Addisons mag verwundern, da er die Ernsthaftigkeit, mit der sich die Forscher dem Einzelnen widmeten und die für die Wissenschaft gemeinhin gefordert wird, als übertrieben ablehnt. Stattdessen will er die von ihm beschriebenen konzentrierten Forschungen wieder als reines ‚diletto‘ verstanden wissen. Wie eine ‚ernsthafte Wissenschaft‘ demgegenüber aussehen soll, führt Addison im Gegenzug allerdings nicht weiter aus. Als Motivation seiner Kritik vermutet Daston vor allem die Überzeugung, dass wer „zuviel Aufmerksamkeit auf die falschen Objekte verwandte, [...] für die galante Gesellschaft [...] und für die nüchternen Pflichten, die von Familie, Kirche und Staat auferlegt wurden“ verdorben wurde.¹⁵⁵

Zwischen liebhaberischer Beschäftigung mit den Wissenschaften zur reinen Unterhaltung einerseits und einem Forschen des Amateurs, das über das eigene Vergnügen hinaus der Disziplin einen ‚Nutzen‘¹⁵⁶ bringen sollte und konnte, andererseits lässt sich im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert keine eindeutige Demarkationslinie ziehen. Auch hier ist der Begriff des Dilettanten – beziehungsweise des Amateurs oder der Sonderform des ‚virtuoso‘ – wiederum ein fluktuierender, der entsprechend der jeweiligen Motivation immer neue Bedeutungsverschiebungen erfährt. Am Beispiel der

¹⁵³ Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, 2001, S. 28–29. – Zur (nicht allein wissenschaftlichen) Aufmerksamkeit vgl. außerdem: Assmann, Aleida u. Jan (Hrsg.): Aufmerksamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VII, München 2001.

¹⁵⁴ Addison, Joseph: The Tatler, Nr. 216, 26. August 1710. Hier zitiert nach Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, 2001, S. 29.

¹⁵⁵ Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit 2001, S. 29.

¹⁵⁶ Hinsichtlich der Beurteilungskriterien über Nutzen oder Nutzlosigkeit sowohl dilettantischer als auch professioneller wissenschaftlicher Tätigkeit stellt sich natürlich ebenfalls die Frage, wer aus welchen Gründen berechtigt ist, diese festzulegen und anzuwenden und was dies aus epistemologischer Sicht bedeutet.

‚virtuosi‘ der *Royal Society* wird deutlich, dass zwischen der Bedeutung, welche die Mitglieder der Gesellschaft ihrer Selbstbezeichnung zuschrieben und den Konnotationen, mit denen zeitgenössische Kritiker und Satiriker den Begriff versahen, erhebliche Differenzen bestanden.

Die *Society of Dilettanti*

Eine andere gelehrte Gesellschaft war die *Society of Dilettanti*, die 1734 von einer Gruppe junger adliger Männer in London gegründet wurde. Diese Vereinigung widmete sich allerdings weniger den Naturwissenschaften als den Künsten und der Archäologie und – ebenso wie die *Royal Society* – der Geselligkeit. An dieser Stelle interessieren vor allem die Motivation für die Namensgebung der Gesellschaft sowie das von ihr vertretene Bildungsideal. Die Gründungsmitglieder, die allesamt gerade ihre ‚Grand Tour‘¹⁵⁷ auf dem Kontinent hinter sich hatten, die sie speziell zu den großen Monumenten abendländischer Geschichte in Italien und Griechenland führte, wählten den Namen ihrer Gesellschaft ganz bewusst im Anschluss an Konzepte der Renaissance. Lionel Cust, der 1898 eine Geschichte der *Society of Dilettanti* verfasste, schreibt: „In the absence of original records there is nothing beyond the obvious fitness of the name to explain why the original members called their society the Dilettanti. The Italian word ‚dilettante‘ appropriately describes the characters of these young men.“¹⁵⁸

Im Sinne Castigliones und Peachams vertrat die Vereinigung eine Dilettantismusauffassung, welche der Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften im Rahmen der Erziehung zu einer vollendeten Persönlichkeit große Bedeutung beimaß. Die *Society of Dilettanti* legte besonderen Wert auf die kritische Auseinandersetzung und die Diskussion. Das reine Ansammeln von Fakten oder Objekten war ihre Sache nicht, wodurch sie sich von der zuvor beschriebenen Praxis der ‚virtuosi‘ der *Royal Society* unterschieden.

Orientiert an den Konzeptionen des englischen Philosophen Anthony Ashley-Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury (1671–1713), die dieser zu Beginn des 18. Jahrhunderts in seinen *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* darlegte, lehnte die Society ein übertrieben pedantisches Arbeiten ab. Shaftesbury schreibt: „The mere Amusements of Gentlemen are found more improving than the profound Researches of Pedants.“¹⁵⁹ Das Moment des

¹⁵⁷ Zur Grand Tour vgl. Schultzeendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten*, 1999, S. 73–88. – Black, Jeremy: *The British and the Grand Tour*, London 1985.

¹⁵⁸ Cust: *History of the Society of Dilettanti*, 1898, S. 6–7. Vgl. zu diesem Zitat Vaget: *Der Dilettant*, 1970, S. 139. – Es ist ferner davon auszugehen, dass der Name auch gewählt wurde, weil die Bezeichnung des ‚virtuoso‘ bereits an die *Society of Virtuosi* (gegründet 1689) und der des ‚antiquary‘ an die *Society of Antiquaries* (gegründet 1732) vergeben worden waren. Vgl. Schultzeendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten*, 1999, S. 15. – Vaget: *Der Dilettant*, 1970, S. 139.

¹⁵⁹ Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 Bde., 2. Aufl., London 1711, Vol. I, Part 3, S. 333. Vgl. zu diesem Zitat Schultzeendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten*, 1999, S. 16. – Zu Shaftesbury und insbesondere seinen Überlegungen zum ‚virtuoso‘ vgl. Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 104–148.

Genusses und der Unterhaltung, auf welches die Namensgebung der *Society* verweist, war also auch für Shaftesbury von großer Wichtigkeit. Diesbezüglich verfolgten die ‚dilettanti‘ die gleichen Ziele wie auch die *Royal Society* oder andere gelehrte Gesellschaften der Zeit.

Über den Wunsch nach geistreicher Unterhaltung, Geselligkeit von Gleichgesinnten und eigener Bildung hinaus war es den ‚dilettanti‘ ein Anliegen, das Bewusstsein für Kunst und Archäologie und den Geschmack in der Gesellschaft allgemein zu verfeinern.¹⁶⁰ In seiner Rezension der von der *Society* herausgegebenen *Ionian Antiquities* schreibt Johann Heinrich Merck (1741–1791) im Jahr 1772: „Eine Gesellschaft Personen, welche die Reise nach Italien gethan hat und wünschten, daß der Geschmack für die Kunst ihrem Vaterland allgemeiner werden möchte, schossen unter dem Namen der Gesellschaft der Dilettanti einen Fond zusammen, und im Jahre 1764 fand sich derselbe schon so ansehnlich, daß man darauf bedacht war, eine Gesellschaft geschickter Männer auszuschicken, um in den Alterthümern neue zu machen.“¹⁶¹ Um das Wissen speziell über die Antike zu vermehren, initiierte und finanzierte die Gesellschaft Expeditionen nach Griechenland und Kleinasien (1764–1766), deren Ergebnisse das 1769 publizierte Werk *Ionian Antiquities* vorstellte.¹⁶² Für die Entwicklung der Disziplin der Archäologie waren die Aktivitäten der *Society* von großem Wert, und die *Ionian Antiquities* wurden eines ihrer frühen Standardwerke. Christiane von Schultzendorff weist zudem in ihrer Arbeit über die *Society of Dilettanti* auf deren Bautätigkeit im 18. Jahrhundert hin, die dazu beitrug die Position der Vereinigung als eines anerkannten „arbiters of taste“ zu festigen, der darüber bestimmt, was „der ‚richtige Geschmack‘“ sei.¹⁶³

¹⁶⁰ Zum Aspekt der Geselligkeit, dem für die Konstituierung der Gesellschaft herausragende Bedeutung zukommt, schreibt Chandler im Vorwort der *Ionian Antiquities*: „[...] it would be disingenuous to insinuate, that a certain Plan for the Promotion of the Arts was the only Motive for Forming this Society: Friendly and Social Intercourse was, undoubtedly, the first great Object in view; but while, in this respect, no Set of Men ever kept up more religiously to their original Institution, it is hoped this Work will show that they have not, for that Reason, abandoned the Cause of Virtu, in which they are also engaged, or forfeited their Pretensions to that Character which is implied in the Name they have assumed.“ Chandler, Richard: Vorwort, in: Chandler: *Ionian Antiquities*, unpaginiert. Zu diesem Zitat vgl. Vaget 1970: *Der Dilettant*, S. 140.

¹⁶¹ Merck, Johann Heinrich: Rezension der *Ionian Antiquities*. Published with Permission of the Society of Dilettanti by Richard Chandler, London 1769, in: *Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772*, in: *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken*, hrsg. v. Bernhard Seiffert, Heilbronn 1883, S. 69–73. Vgl. zu diesem Zitat Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 181.

¹⁶² Chandler: *Ionian Antiquities*, London 1769.

¹⁶³ Vgl. Schultzendorff: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten*, 1999, S. 2.

Der wissenschaftliche Dilettantismus Johann Heinrich Mercks

Der Rezensent der *Ionian Antiquities*, der Darmstädter Kriegsrat Johann Heinrich Merck, ist selbst ein Beispiel für einen Dilettanten im besten Sinne.¹⁶⁴ Auf Mercks wissenschaftliche Arbeit hat vor allem Marie-Theres Federhofer in ihrer Untersuchung zum Dilettantismus in den Naturwissenschaften des 18. Jahrhunderts aufmerksam gemacht.¹⁶⁵ Merck, der sich neben seinem Beruf auch künstlerisch, wissenschaftlich und journalistisch betätigte, bezeichnete sich selbst gern als „amateur“ oder „connoisseur“.¹⁶⁶ Den Dilettantismus verstand er als positive Kategorie, die den Liebhaber erfreut und gleichzeitig über dessen Selbstreferentialität hinaus produktive Auswirkungen haben kann.

Auf naturwissenschaftlichem Gebiet tat sich Merck besonders als Paläontologe hervor. Er legte eine umfangreiche Sammlung fossiler Knochen an und stand mit herausragenden Gelehrten wie den Anatomen Pieter Camper (1722–1789) und Samuel Thomas Soemmering (1755–1830) in fachlichem Austausch. Beiträge Mercks zu naturwissenschaftlichen Fragen waren bereits seit Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Wielands *Teutschem Merkur* erschienen. Vor allem in den achtziger Jahren publizierte Merck hier auch einige seiner wirbeltierpaläontologischen Überlegungen. Die Wissenschaft der Paläontologie befand sich Ende des 18. Jahrhunderts noch in ihren Anfängen als eigenes Fach. Zwischen 1812 und 1824 veröffentlichte dann Georges Cuvier (1769–1831), der gemeinhin als Begründer dieser Disziplin bezeichnet wird, seine *Recherches sur les ossements fossiles*, die als sein Hauptwerk gelten können.¹⁶⁷ Die vergleichende Anatomie, die Cuvier zu seiner Methode machte, um Verbindungen zwischen ausgestorbenen und noch lebenden Arten herstellen zu können, wurde zuvor jedoch bereits von anderen Forschern angewendet, zu denen auch Johann Heinrich Merck zählte.¹⁶⁸ Merck war Autodidakt und bildete sich durch Literaturstudium, die vergleichende Anschauung und den Austausch mit anderen Interessierten¹⁶⁹, durch Reisen und die Korrespondenz mit Fachleuten weiter. Vor allem befasste er sich mit fossilen Elefanten- und Nashornknochen, die in der Nähe Darmstadts gefunden worden waren, wobei er sich speziell den Verwandtschaftsverhältnissen einzelner Arten widmete. Insbesondere seine genaue wissenschaftliche Arbeit des Vermessens, Beschreibens, Vergleichens und der Versuch der Rekonstruktion eines Lebewesens anhand aufgefundenener Knochenreste entsprechen weitgehend auch heute noch üblichen Methoden. Im Zusammenhang mit seiner Praxis der Anschauung und des Vergleichs ist

¹⁶⁴ Näheres zu Merck bei: Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001. – Schübler, Walter: Johann Heinrich Merck (1741–1791). Biographie, Weimar 2001. – Johann Heinrich Merck (1741–1791). Ein Leben für Freiheit und Toleranz. Zeitdokumente. Ausstellungskatalog Darmstadt 1991, hrsg. v. E. Merck, Darmstadt 1991.

¹⁶⁵ Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 32.

¹⁶⁷ Zu Cuvier vgl. S. 229 dieser Arbeit.

¹⁶⁸ Vgl. Schrenck, Friedemann: „Rhinoceros merckii“, in: Johann Heinrich Merck, Ausstellungskatalog 1991, S. 148–151, hier S. 148.

¹⁶⁹ Dazu zählte unter anderem auch Goethe, der sich ebenfalls mit Anatomie beschäftigte.

das Sammeln für Merck von unschätzbarem Wert, wie in seinen Briefen und Aufsätzen wiederholt deutlich wird.¹⁷⁰

Im Rahmen der Entwicklung einer Theorie von der Geschichtlichkeit der Natur, wie sie später auch Darwin formulierte, ist die Wissenschaft der Paläontologie von großer Bedeutung. Ihre Analysen und Theorien waren zunächst keinesfalls unumstritten, stellten sie doch die christliche Vorstellung einer unveränderlichen Natur vehement in Frage. Indem sich Merck diesem Bereich zuwendete, befand er sich sozusagen an der Spitze der modernen Wissenschaften. Seine Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte der Wirbeltiere und vor allem seine umfangreiche Fossiliensammlung fanden auch bei den ‚professionellen‘ Wissenschaftlern Anerkennung, wie Briefe zum Beispiel von Camper und Soemmering belegen. Mit dem damaligen Präsidenten der *Royal Society*, Sir Joseph Banks (1744–1820), der sich ebenfalls als Amateurwissenschaftler mit Fossilien beschäftigte, stand er außerdem in Kontakt. Auch dies zeigt, wie sehr sich Merck um die Anerkennung seiner Forschungen in der ‚scientific community‘ der Zeit bemühte.¹⁷¹ 1786 wurde seine Arbeit durch die Aufnahme in die *Société des Sciences des Lausanne* honoriert, und 1834 benannte man eine eiszeitliche Nashornart, die in Württemberg gefunden worden war, ihm zu Ehren *Rhinoceros merckii*.

Federhofer hebt in ihrer Untersuchung zum wissenschaftlichen Dilettantismus Mercks dessen Methode der vergleichenden Anschauung hervor, die dem Visuellen den Vorrang vor dem Textuellen einräumt.¹⁷² In einem Aufsatz schreibt Merck, dass die direkte Anschauung der (Natur-) Dinge, „freylich der langsamste Weg [sei], zu Ideen zu gelangen, alleine ohnstreitig der

¹⁷⁰ Wie die Knochensammlung Mercks bilden Sammlungen, die von Dilettanten aus Begeisterung für den Gegenstand zusammengetragen wurden, häufig die Grundlage für weiterführende Forschungen. Für die Wissenschaften sind die Sammlungen von Amateuren nicht selten von hohem Wert. Prominente Beispiele stellen neben der Knochensammlung Mercks etwa die Herbarien Adelbert von Chamisso (1781–1836) oder später die Käfersammlung Ernst Jüngers (1895–1998) und die Schmetterlinge Vladimir Nabokovs (1899–1977) dar. Speziell diese drei Sammler verbindet darüber hinaus, dass sie alle vornehmlich als Schriftsteller bekannt sind, in ihrem jeweiligen naturwissenschaftlichen Forschungsgebiet aber über äußerst spezialisiertes Wissen verfügten und wichtige Forschungsbeiträge lieferten. Chamisso und Nabokov arbeiteten zudem zeitweise an wissenschaftlichen Institutionen. Chamisso war Kustos am königlichen Herbarium in Schöneberg bei Berlin, und Nabokov war in der entomologischen Abteilung des Harvard Museum of Comparative Zoology tätig. – Den Reiz, den die wissenschaftliche Arbeit auf den Käfersammler Ernst Jünger ausübte, beschrieb dieser folgendermaßen: „Doch nicht nur die Entoma locken, auch die Gesellschaft von Entomologen hat einen besonderen Reiz, der dem eines letzten Ordens vergleichbar ist. Man weiß voneinander, man hat seine geheimen Kennworte und Zeichen, man fördert sich gegenseitig ohne viel Aufhebens, man arbeitet con amore, die meisten als dienende Brüder und umsonst.“ Ernst Jünger 1986 in seiner Rede zur Vergabe des Ernst-Jünger-Preises für Entomologie, hier zitiert nach: Noack, Paul: Ernst Jünger. Eine Biographie, 2. Aufl. Berlin 1998, S. 292. – Zu Chamisso vgl. etwa: Hiepko, Paul: Adelbert von Chamisso, in: *Theatrum naturae et artis*, Ausstellungskatalog, Essayband, 2000, S. 213–218.

Zu Nabokov vgl. Zimmer, Dieter E.: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Hamburg 2001. – Nabokov, Vladimir: *Nabokov's Butterflies. Unpublished and Uncollected Writings*, hrsg. v. Brian Boyd u. Michael Pyle, Boston 2000.

¹⁷¹ Vgl. Federhofer, Marie-Theres: *Fossilien-Liehaberei. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus des 18. Jahrhunderts. Mit drei ungedruckten Briefen Mercks an Sir Joseph Banks*, in: *Lenz-Jahrbuch. Sturm- und Drang-Studien*, Bd. 6, 1996, S. 127–159.

¹⁷² Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001. – Federhofer: *Fossilien-Liehaberei*, 1996.

richtigste".¹⁷³ An anderer Stelle beschreibt er sein wissenschaftliches Tun in einem Brief folgendermaßen: „Auf ihre Frage, wie ich es treibe, kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß ich fortfahre Anatom. Comparat. u. Physiologie zu studieren, manches Animal secire, und durch Augeschein auf einem sehr kurzen Weg mich besser unterrichte, als durch die leidigen Bücher.“¹⁷⁴ Hier lässt sich Mercks „Hochschätzung des Details“¹⁷⁵ anführen – sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der Kunst. Merck ist der Auffassung, dass durch genaues Sehen des Künstlers und gleichermaßen des Kunstliebhabers sich die Welt in ihren Details erschließe. Der Sammler und Naturwissenschaftler schließlich könne von Künstler und Kenner lernen: „Der Liebhaber lernt, daß zum Verstand seiner Schätze nothwendig Nachbildung gehöre, und nach und nach schließt ihm das Buch der Kunst das Buch der Natur auf. Er sieht rund um sich her Wunder und Erscheinungen nach ewigen Gesetzen, die alle da waren, aber für ihn nicht, bis man sie ihm in den reizenden Gemälden der Kunst zeigt.“¹⁷⁶

Bemerkenswert ist an dieser Äußerung Mercks, wie hier künstlerische und wissenschaftliche Kognition gleichgesetzt werden, indem das detailgenaue Sehen als Moment der Erkenntnis bestimmt wird. Der präzise Blick wird, gut zweihundert Jahre nach Falloppias Plädoyer für das „augenscheinliche Zeugnis“, als Methode der Erkenntnis definiert, die auch dem Amateur beziehungsweise Dilettanten zugänglich ist, welcher zuvor keine spezifische künstlerische oder wissenschaftliche Ausbildung absolviert hat. Die „leidigen Bücher“ werden dabei von Merck sogar eher abgelehnt. Besonders interessant ist, dass er die Kunst als Lehrmeisterin der Naturwissenschaft beschreibt. Erst ein durch die Betrachtung von Kunst geschultes Sehen ermöglicht ihm zufolge den erkennenden Blick auf die Details der Natur. Einsicht in die Wunder der uns umgebenden Welt und empirische wissenschaftliche Erkenntnis sind dabei gleichermaßen gemeint und werden im Akt des Sehens synthetisiert. Insbesondere mit den Wundern kommen hier auch deutlich der Genuss und die Freude – das heißt also das Moment des ‚diletto‘ – ins Spiel, die den Dilettantismus als positive Kategorie ausmachen.

¹⁷³ Merck, Johann Heinrich: An den Herausgeber des T.[utschen] Merkurs. W.[ieland] im Frankenlande den 20sten October 1781, in: ders.: Werke, hrsg. v. Arthur Henkel, Frankfurt am Main 1968, S. 468–479, hier S. 471.

¹⁷⁴ Merck, Johann Heinrich: Brief an Fridrich Justin Bertuch, Darmstadt, 25. November 1786, in: Schübler: Johann Heinrich Merck, Weimar 2001, S. 342.

¹⁷⁵ Federhofer: Fossilien-Liebhabelei, 1996, S. 139.

¹⁷⁶ Merck, Johann Heinrich: An den Herausgeber des T.[utschen] M.[erkur], in: ders.: Werke, 1968, S. 373–380, hier S. 376. Vgl. zu diesem Zitat auch Federhofer: Fossilien-Liebhabelei, 1996, S. 134.

Dilettantismuskonzeptionen der Weimarer Klassik – Dilettantismus als ästhetische Kategorie der Abgrenzung

Zur Verbreitung der Begriffe ‚Dilettantismus‘ und ‚Dilettant‘ im Deutschen haben als Zeitgenossen Mercks Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich Goethe und Schiller beigetragen, deren groß angelegte Abhandlung in der Literaturwissenschaft nahezu kanonisch als Zäsur in der Begriffsgeschichte im europäischen Raum genannt wird.¹⁷⁷ Die bis heute ausführlichste Untersuchung zum dort formulierten Dilettantismusverständnis hat 1971 Hans Rudolf Vaget vorgelegt.¹⁷⁸ Die nachfolgende literaturwissenschaftliche Forschung zum Dilettantismus in der Zeit der deutschen Klassik rekurriert hauptsächlich auf Vaget.

In den *Propyläen* sollte unter dem Titel *Über Dilettantismus, seinen Nutzen und Schaden*¹⁷⁹ die deutlich von der Ästhetik Karl Philipp Moritz‘ inspirierte Abhandlung Goethes und Schillers erscheinen, die den Dilettantismus vor allem im Rahmen einer Theorie der Künste und weniger der Wissenschaften erörtert. Das Projekt wurde jedoch nie vollendet, und geblieben sind lediglich fragmentarische Aufzeichnungen, die erst nach Goethes Tod veröffentlicht wurden.¹⁸⁰ Die Gründe für das Scheitern des Vorhabens sind nicht restlos zu rekonstruieren.¹⁸¹ Sicher scheint jedoch, dass insbesondere Goethe die Opposition von Künstler und Dilettant, die den Kern der Überlegungen dieser Theorie der Künste ausmachte, im Laufe der fortschreitenden Beschäftigung mit dem Thema immer weniger eindeutig als tatsächlichen Gegensatz auffassen konnte. Seine eigene Betätigung auf den unterschiedlichsten Gebieten außerhalb der Literatur – wie zum Beispiel dem Zeichnen oder der

¹⁷⁷ Vaget nennt das Jahr 1799 als Datum des Dilettantismusprojekts. Vgl. Vaget: Der Dilettant, 1970. – Vaget, Hans Rudolf: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971. Andere Autor/innen gehen von einer Zusammenarbeit Goethes und Schillers an ihrer gemeinsamen Abhandlung seit Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts aus. Vgl. z. B. Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 77. – Des weiteren thematisieren diesen Komplex z.B. ausführlich: Vaget, Hans Rudolf: The „Augenmensch“ and the Failure of Vision. Goethe and the Trauma of Dilettantism, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 75/1, 2001, S. 15–26. – Ill-Sun Joo: Goethes Dilettantismus-Kritik: Wilhelm Meisters Lehrjahre im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne, Frankfurt am Main/Berlin u.a. 1999. – Wiese, Benno von: Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus, in: ders.: Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik, Düsseldorf 1968, S. 58–107. – Koopmann, Helmut: Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit, in: Studien zur Goethezeit. Festschrift für Lieselotte Blumenthal, hrsg. v. Helmut Holtzhauer u. Bernhard Zeller, Weimar 1968, S. 178–208. – Wertheim, Ursula: Über den Dilettantismus, in: dies., Goethe-Studien, Berlin 1968, S. 36–62. – Wieler, Michael: Dilettantismus – Wesen und Geschichte: am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg 1996.

¹⁷⁸ Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971.

¹⁷⁹ Da sowohl in der Weimarer Ausgabe der Werke Goethes als auch in der Nationalausgabe der Schriften Schillers beinahe ausschließlich ‚Dilettantismus‘ statt des von Schiller zuerst geprägten ‚Dilettantismus‘ verwendet wird, übernehme ich hier ebenfalls den Begriff ‚Dilettantismus‘.

¹⁸⁰ Eckermann gab die Aufzeichnungen zum Dilettantismusprojekt 1833 aus Goethes Nachlass heraus. Diese Veröffentlichung war jedoch unvollständig. Vgl. Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 13. Eine vollständige Publikation der nachgelassenen Fragmente findet sich dann in der Weimarer Ausgabe der Werke Goethes von 1896: Über den Dilettantismus, in: Goethe, Johann Wolfgang: Werke, Weimarer Ausgabe, Abt. 1, Bd. 47, Weimar 1896, S. 299–326.

¹⁸¹ Vgl. Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 201–217.

Botanik – ließ ihn daran zweifeln, dass ernstzunehmende und originäre Kunst oder Wissenschaft nur möglich sei, wenn man sich dieser restlos verschreibe und jene angeborenen psychischen und gestalterischen Eigenschaften vorweisen könne, wie sie Moritz und Schiller als Voraussetzung für die Entstehung ‚wahrer Kunst‘ forderten.¹⁸²

Goethes und Schillers Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus muss vor dem Hintergrund der Diskussionen um die „Berechtigung zu künstlerischer Arbeit beziehungsweise zu Kunstkritik“¹⁸³ gesehen werden, die im 18. Jahrhundert in Europa zu beobachten sind. Im Zuge der fortschreitenden Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Disziplinen – sowohl künstlerisch wie wissenschaftlich – wird in dieser Zeit zunehmend auch darüber diskutiert, wer dazu berechtigt sei, über die Künste zu urteilen, das heißt also, wer „eine qualifizierte Aussage über den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes treffen könne“.¹⁸⁴ Ob wahre Künstlerschaft oder auch *nur* eine ausgeprägte Kennerschaft ausreichen, ein Urteil zu fällen, wurde zum Beispiel in den Ende des 18. Jahrhunderts neu gegründeten Zeitschriften für Musik und Literatur sowie in den ebenfalls in dieser Zeit entstehenden kulturellen bürgerlichen Vereinen und geselligen Zirkeln erörtert.¹⁸⁵ Das Deutungsmonopol des Adels wurde zunehmend unterminiert, indem ein sich emanzipierendes Bürgertum sich auch in Kunstfragen immer deutlicher zu Wort meldete und sowohl in der Rezeption als auch der Produktion künstlerischer Werke mehr Selbstbewusstsein erlangte.

Von einiger Bedeutung – insbesondere auch hinsichtlich der Konzeption und Verwendung des Begriffes ‚Dilettant‘ im deutschsprachigen Raum – ist in diesem Zusammenhang die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*¹⁸⁶ des Schweizer Philosophen und Theologen Johann Georg Sulzer, deren zwei Bände 1771 und 1774 erschienen. Sulzer stellte in seinem als Lexikon konzipierten Werk „im deutschen Sprachraum zum ersten Mal ein umfassendes und theoretisch fundiertes System aller Künste vor“.¹⁸⁷ In der Einleitung des ersten Bandes weist Sulzer darauf hin, dass er seine

¹⁸² Vaget weist darauf hin, dass „[m]erkwürdigerweise [...] aber in Goethes Wortgebrauch von Dilettant und Dilettantismus, trotz oder gerade wegen der sehr starken persönlichen Anteilnahme, keine festumrissene oder gleichbleibend deutliche Wertung festzustellen [sei]; diese [müsse] jeweils aus dem Kontext erschlossen werden.“ Vaget: *Der Dilettant*, 1970, S. 145.

¹⁸³ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 75.

¹⁸⁴ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 75. Federhofer nennt in diesem Zusammenhang das Beispiel des Kunstkenners Roger de Piles (1635–1709), der die Kunstlehre der 1648 gegründeten *Académie française* als zu dogmatisch anprangerte und bereits Ende des 17. Jahrhunderts forderte, dem Urteil des Laien bzw. Amateurs mehr Gewicht einzuräumen. De Piles' Vorstoß wird von Federhofer „richtungsweisende, emanzipatorische Bedeutung“ zugeschrieben. Das Recht des Amateurs auf freie Meinung und seine Rolle in der Kunstkritik erhielten ihr zu Folge hier entscheidende Impulse. Vgl. Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 27–29.

¹⁸⁵ Insbesondere zum Vereinswesen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vgl. Schulz, Andreas: *Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hrsg. v. Dieter Hein u. Andreas Schulz, München 1996, 34–52.

¹⁸⁶ Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. In einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln, 2 Bde., Leipzig 1771 und 1774.

¹⁸⁷ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 76.

Allgemeine Theorie sowohl dem Künstler als auch dem Liebhaber widme in der Überzeugung, dass sie beiden gleichermaßen nützlich sein könne. Sein Werk, so der Autor, sei für den „Liebhaber, nämlich nicht für den curiosen Liebhaber oder Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geschmacks haben soll“.¹⁸⁸ Der Dilettant – hier noch in der italienischen Form verwendet – wird demnach negativ bestimmt, indem er auf eine Stufe gestellt wird mit dem so genannten „curiosen Liebhaber“, der sich nur spielerisch und zum Zeitvertreib mit den schönen Künsten widmet. Vom „curiosen Liebhaber“ differenziert wird derjenige Liebhaber, der zum „wahren Genuß“ fähig ist. Es wird von Sulzer also eine Unterscheidung getroffen zwischen wahrer, ernsthafter Beschäftigung mit den Künsten einerseits und minderwertiger, weil oberflächlicher andererseits.

Zur *Allgemeinen Theorie* schreibt 1772 Johann Heinrich Merck in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*: „Wäre Herr S. selbst ein Dilettante, so würde sein Kunstsystem nicht *trübsinniger Eifer*, sondern *heitrer Glaube* seyn, der nie schmält.“¹⁸⁹ Dieser Satz, der eine Art Resümee der Rezension darstellt, bringt Mercks Sichtweise deutlich zum Ausdruck: Der ‚Dilettante‘ ist hier in einem äußerst positiven Sinn gemeint; als jemand, der Genuss und Herausforderung in der Kunst findet, weil er sie selber ausübt und nicht lediglich ‚von außen‘ beobachtet. Da Sulzer eben nicht ‚Dilettante‘, das heißt auch Produzierender, sondern nur Rezipierender und Beschreibender sei, dringt er nach Mercks Verständnis nicht wirklich zum Wesen der Dinge vor. Merck schreibt über die *Allgemeine Theorie*: „Es enthält dieses Buch Nachrichten eines Mannes, der in das Land der Kunst gereist ist; allein er ist nicht in dem Land gebohren und erzogen, hat nie darin gelebt, nie darin gelitten und genossen. Nur *Observationen*, aber nicht Experimente hat er angestellt.“¹⁹⁰ Parallel zu seiner Diagnose einer mangelnden praktischen Einfühlung Sulzers in seine Gegenstände kritisiert Merck an dessen Unternehmung vor allem das allzu ehrgeizige Ziel, eine Theorie *aller* Künste schreiben zu wollen. Dies sei von vornherein ein nicht zu leistendes Unterfangen, denn es sei ausgeschlossen, „daß ein Einziger Mann alle dazu erforderlichen Kenntnisse in sich vereinige“, um das „unermeßliche Feld [...], das er zu bearbeiten unternimmt“, zu übersehen.¹⁹¹ Ohne dass es explizit formuliert wird, scheint Merck der Auffassung zu sein, die Konzentration auf weniger Gebiete der Kunst wäre fruchtbarer gewesen, hätte Sulzer sich

¹⁸⁸ Sulzer, Georg: Vorrede, in: ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, 1771, S. X–XI, hier S. VII. – Für den Liebhaber, so Sulzer, habe er „dadurch gesorget, daß [er] ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der schönen Künste benehme; daß [er] ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denselben ziehen könne; daß [er] ihm sein Urtheil und seinen Geschmak über das wahrhaftig Schöne und Große schärfe; daß [er] ihm eine Hochschätzung für gute, und einen Ekel für schlechte Werke einflöße; daß [er] ihm nicht ganz unsichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterscheiden kann.“ Ebd.

¹⁸⁹ Merck, Johann Heinrich: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in: *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, 11. Februar 1772, abgedruckt in: Merck, Johann Heinrich: *Werke*, ausgew. u. hrsg. v. Arthur Henkel, Frankfurt am Main 1968, S. 535–539, hier S. 535.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 536.

diesen dann umso eingehender gewidmet.¹⁹² In Mercks Analyse wird der Typus des Dilettanten, dessen „heiterer Glaube“ ihn stets erfreut, als positives Gegenbild zum bloß beschreibenden und Regeln aufstellenden Theoretiker bestimmt.

Kurz nach Mercks Besprechung erschien in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* im selben Jahr eine Rezension Goethes zum ersten Band der *Allgemeinen Theorie*.¹⁹³ In Vagets Untersuchung dieser Rezension wird offensichtlich, dass das Phänomen des Dilettantismus, auch wenn es nicht explizit so benannt wird, Goethe nicht erst seit der Abhandlung für die *Propyläen*, sondern seit seinen frühen kunsttheoretischen Schriften beschäftigte.¹⁹⁴ Vaget hebt in diesem Zusammenhang insbesondere auf die zeichnerische Betätigung Goethes und damit auf seine Position als Ausübender und nicht nur als Rezipierender und Kenner ab. Goethes „anhaltendes Ringen um Vervollkommenung und Meisterschaft“ im Zeichnen und schließlich die endgültige Einsicht, dass sein Talent unzureichend sei, habe die kunsttheoretischen Reflexionen stark beeinflusst und sich „am konkretesten [niedergeschlagen] in den sich wandelnden künstlertypologischen Vorstellungen“. ¹⁹⁵ In der Sulzer-Rezension von 1772, welche zentrale Aspekte seiner Kunsttheorie enthält, diskutiert Goethe vor allem die „Frage nach dem Nutzen und Nachteil der Theorie für den Künstler“. ¹⁹⁶ Vaget hebt hervor, dass Goethe hier nicht als Dichter oder Theoretiker spreche, sondern als bildender Künstler. Seine „stark emotional gefärbte Verurteilung der Sulzerschen Theorie“ gründe auf der Ablehnung der Tatsache, dass diese nicht auf „praktischer Erfahrung in den Künsten“ beruhe und deshalb „für Goethe unkünstlerisch“ sei. ¹⁹⁷ Mit seiner abwertenden Kritik stelle sich Goethe in „Opposition zu der allgemein theoriegläubigen Kunstliteratur seiner Zeit, die Sulzer in seiner epochemachenden Theorie auf einen Höhepunkt geführt hatte“. ¹⁹⁸ Als eindeutige Zurückweisung jeglicher Theorie für den Künstler ist Goethes Äußerung jedoch keinesfalls zu lesen. Im Gegenteil fordert er in der Rezension abschließend eine „lebendige Theorie“. ¹⁹⁹ Diese jedoch solle nicht von Philosophen und Theoretikern stammen, sondern müsse „von ausübenden Meistern als eine Art Erfahrungsbericht geschrieben werden“. ²⁰⁰ In seiner Rezension greift Goethe auch Sulzers Modell des Liebhabers auf, der zu „wahrem Genuß“ fähig ist, erweitert es aber dahingehend, dass er dessen praktische Tätigkeit als unerlässlich benennt. Diese Differenzierung ist

¹⁹² Hier ist anzumerken, dass Sulzer selbst sich der „Unvollkommenheit“ seines Werkes bewusst war und dies auch in der Vorrede des ersten Bandes der *Allgemeine Theorie* äußert. Sulzer: Vorrede, 1771, S. VII–VIII.

¹⁹³ Goethe, Johann Wolfgang: Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet von J. G. Sulzer (1772), in: ders.: Sämtliche Werke, Abt. 1, Bd. 18, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, S. 96–101.

¹⁹⁴ Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 23–54.

¹⁹⁵ Ebd., S. 23.

¹⁹⁶ Ebd., S. 24.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Goethe: Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, 1998, S. 101.

²⁰⁰ Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 25.

insofern interessant, als sie zeigt, dass Goethe hier wie Merck die Ernsthaftigkeit eines Liebhabers anerkennt, der zwar nicht Künstler ist und sein kann, dessen Tun aber dennoch Berechtigung zukommt.

In den nachgelassenen Notizen zum Dilettantismusprojekt wird der ausübende Liebhaber beziehungsweise Dilettant weniger positiv bewertet: „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk“²⁰¹, notiert Goethe dort. Und zum nur rezipierenden Liebhaber schreibt er an derselben Stelle: „Zum Genuß der Kunstwerke haben alle Menschen eine unsägliche Neigung. Der nähere Teilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genösse. So stark wie jeder andere ja mehr als jeder andere. Weil er Ursache und Wirkung zugleich empfände.“²⁰² Im Unterschied zur Sulzer-Rezension scheint der genießende Liebhaber gewissermaßen geduldet, während der ausübende Dilettant jetzt als Stümper abgelehnt wird. Zudem wird in den Vorarbeiten zum Dilettantismusprojekt sehr deutlich, dass Goethe zumindest hier noch von einer angeborenen Begabung des Künstlers ausgeht, die der Dilettant nie erreichen kann.²⁰³

Als entscheidender Vorläufer und wichtige Inspirationsquelle des Weimarer Dilettantismusprojekts kann des weiteren, insbesondere im Falle Schillers, Karl Philipp Moritz' ästhetische Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*²⁰⁴ angesehen werden.²⁰⁵ Zwar verwendet Moritz hier nicht ein einziges Mal die Bezeichnungen ‚Dilettant‘ oder ‚Dilettantismus‘, das Bild, welches er von einem nach der wahren Kunst strebenden diese jedoch nicht erreichenden „Beinahe-Künstlers“²⁰⁶ entwirft, trägt allerdings grundlegende Züge des von Goethe und Schiller beschriebenen Typus des Dilettanten. In Moritz' Abhandlung stehen der Begriff der Selbsttäuschung oder des Selbstbetrugs sowie das Modell des reinen und des unreinen Bildungstriebes im Mittelpunkt. Moritz entwirft in seinen Ausführungen „eine Art Gegentyp zum großen Genie“, der, wie Vaget betont, „im wesentlichen von säkularisierten und pietistischen Anschauungen geprägt [sei] und weitgehend Moritz' eigenen unbefriedigten Ehrgeiz nach einem großen und von ihm verklärten Künstlertum“²⁰⁷ widerspiegle. Eine Ursache für das Scheitern dieses Typus sieht Moritz bereits in Kindheit und Jugend „in einem falschen Erziehungssystem“ angelegt, das „in einem jungen, talentierten Menschen Geltungsbedürfnis und den Drang nach Befreiung durch künstlerische Erfolge fördern“.²⁰⁸ Für Moritz ist das ausgewogene „Verhältnis von Empfindungs- und Bildungskraft“²⁰⁹ von alles entscheidender Bedeutung.²¹⁰ Empfindungskraft ist

²⁰¹ Goethe: Über den Dilettantismus, 1896, S. 322.

²⁰² Ebd.

²⁰³ „Der Künstler wird geboren. Er ist eine von der Natur privilegierte Person.“ Goethe: Über den Dilettantismus, 1896, S. 302.

²⁰⁴ Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788), in: ders.: Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2, Frankfurt am Main 1997, S. 958–991.

²⁰⁵ Vgl. z. B. Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 70–77. – Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 142–144.

²⁰⁶ Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 131.

²⁰⁷ Ebd., S. 143.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Bildungskraft meint Gestaltungskompetenz.

Voraussetzung für die Hervorbringung des Schönen, doch vom höchsten Genuß des Schönen, seiner Hervorbringung trennt sie „noch eine Lücke, die allein von der Bildungskraft geschlossen werden kann“.²¹¹ Der unreine beziehungsweise falsche Bildungstrieb beruht nun „auf einer Fehleinschätzung der [eigenen] ästhetischen Empfindungskraft, einer Überschätzung ihres Leistungsvermögens sowie einer gewissen mit Neid verbundenen Ungeduld, die, ohne die erforderlichen Vorbereitungen und Vorbedingungen, zum Genuß der künstlerischen Hervorbringung“ dränge.²¹² Indem der – von Moritz ja noch nicht so bezeichnete – Dilettant „seine künstlerische Sensibilität überschätzt“²¹³ und sie für den „Garanten großer Künstlerschaft“²¹⁴ nimmt, unterliegt er einer Selbsttäuschung, die ihn letztlich unbefriedigt lassen und im Moment ihres Erkennens frustrieren muss. Bei dem von Moritz so genannten „falschen Bildungstrieb“²¹⁵, der auch als „fehlgeleitete Neigung zur Kunst“ verstanden werden kann, „handelt es sich“, wie Simone Leistner konstatiert, im Prinzip „nur um einen egoistischen Nachahmungstrieb, der – und dies ist einer der schwerwiegendsten und folgenreichsten Einwände gegen den Dilettantismus – das Werk fragmentarisch läßt“.²¹⁶

Hervorzuheben ist, dass Moritz eine missglückte Künstlerschaft grundlegend von sozialen und psychischen Voraussetzungen abhängig macht, die – und das ist entscheidend für die Ästhetik Moritz' – durch keinerlei Anstrengungen wirklich überwunden werden können. Zwar kann auch ein ‚Dilettant‘, der sich vom Künstler vor allem durch mangelnde Bildungskraft unterscheidet, durch konzentrierte Bemühungen sein künstlerisches Vermögen und seine Urteilsfähigkeit fördern, ein wahrer Künstler wird er jedoch niemals werden. Exemplarisch entwickelt Moritz dieses Konzept in seinem Roman *Anton Reiser* (1786–1790), in welchem ein junger Mann aus beengenden Verhältnissen kommend auf seiner Suche nach der wahren Kunst, in diesem Fall der Schauspielerei, niemals über den Status des dilettierenden Künstlers hinauskommt und an seinem stark empfundenen Ungenügen leidet.²¹⁷

Das Ziel von Goethes und Schillers Abhandlung *Über den Dilettantismus* bestand in nichts Geringerem als eine umfassende Theorie der Künste zu schreiben, die allgemeingültige Kriterien zur Beurteilung von ‚wahrer‘, ‚reiner‘ Kunst bereitstellen sollte. Der Dilettant bildete dabei den Gegentypus zum Künstler, und die Beschreibung der wahren Künstlerschaft erhielt ihre Konturierung vor allem in Abgrenzung von dem negativ konnotierten Entwurf des sich ‚liebhaberisch‘ mit den Dingen beschäftigenden „Beinahe-Künstlers“

²¹⁰ Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 71.

²¹¹ Ebd.

²¹² Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 143–144.

²¹³ Ebd., S. 143.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1997, S. 977.

²¹⁶ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 77.

²¹⁷ Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser*, in: ders.: Werke in 2 Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 85–518.

oder „Mehr-als-Pfuschers“, wie Hans Rudolf Vaget den Dilettanten beschreibt.²¹⁸

Vaget zufolge ist für die hauptsächlich abwertende Wortbedeutung jene Definition maßgeblich, die sich 1795 bei Schiller findet. In dem Aufsatz *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*²¹⁹, wird „der Typ des empfindungsstarken, aber unproduktiven Kunstfreunds als ‚bloßer Dilettant‘“ benannt.²²⁰ Im Gegensatz zum wirklichen Künstler fehle es dem Dilettanten an Abgeklärtheit und Maß; er überlasse sich stattdessen dem „Feuer“, womit das „Schöne die jugendliche Imagination entzündet“.²²¹ Diese Eigenschaft wird als Schwäche ausgelegt, die den Dilettanten „Pflichten verletzen macht“²²² und die Schiller deswegen ablehnt. Vaget weist darauf hin, dass die von Schiller vorgenommene „Erweiterung des Dilettantenbegriffs von dem engeren Bereich der praktischen Kunstliebhaberei auf eine allgemeine Lebensproblematik von Ästhetizismus und Immoralismus“ auf eine spätere Entwicklung vorausweise. Das Dilettantismusverständnis des *Fin de siècle* nehme hier seinen Ausgang.²²³

Obwohl der Begriff ‚Dilettant‘ im Deutschen bereits eingeführt war, sah sich Goethe im Rahmen seiner Arbeit an der Abhandlung für die *Propyläen* veranlasst, sich 1799 bei dem Weimarer Bibliothekar Christian Jagemann, welcher ein ausgewiesener Kenner des Italienischen war, nach seiner Herkunft und genauen Bedeutung zu erkundigen. Jagemann schrieb daraufhin an Goethe, dass „Dilettante, in so fern es den Begriff eines Kenners der schönen Künste bezeichnet [...], nicht alt [...] doch schon im vorigen Jahrhundert gebräuchlich gewesen“ sei. „Dilettante, als Liebhaber genommen“, gründe sich, so Jagemann, „auf ältere Schriften, wo dilettare [...] sich vergnügen [...], Vergnügen haben bedeutet“.²²⁴ Jagemann erwähnt in seinem Brief nichts von einer negativ gefärbten Bedeutung des Wortes, und auch in seinem deutsch-italienischen Wörterbuch findet sich diese nicht.²²⁵

²¹⁸ Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 131. In Goethes Notizen zum Dilettantismusprojekt findet sich der Satz: „Dilettantismus setzt eine Kunst voraus wie Pfuschen das Handwerk.“ Goethe: Über den sogenannten Dilettantismus, 1896, S. 324.

²¹⁹ Schiller, Friedrich: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, in: ders.: Werke, Nationalausgabe, Bd. 21, 2. Teil, Weimar 1963, S. 3–27, hier S. 20.

²²⁰ Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 143. Die Wortschöpfung ‚Dilettantismus‘ geht Vaget zufolge auf Schiller zurück. Die Formulierung ‚Dilettantismus‘ findet sich in: Schiller, Friedrich: Werke, Nationalausgabe, Bd. 21, 2. Teil, Anhang mit den Schemata zum Dilettantismusprojekt, Weimar 1963, unpaginiert.

²²¹ Schiller: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, 1963, S. 20. Vgl. zu diesem Zitat Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 144.

²²² Schiller: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, 1963, S. 21. Vgl. auch Vaget 1970: Der Dilettant, S. 144.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Zitiert ist hier aus einem Brief Jagemann an Goethe vom 2. Juni 1799, das in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar aufbewahrt wird (Goethe egg. Briefe, Nr. 449). Hier zitiert nach Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“, 1974, S. 237–238. Zu Jagemanns Erläuterungen vgl. auch: Wertheim: Über den Dilettantismus 1968, S. 39.

²²⁵ Vgl. Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 133. Das Wörterbuch Jagemanns erschien 1803 in Leipzig unter dem Titel *Dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano, di Christiano Guiseppe Jagemann*.

Vaget vertritt die Auffassung, dass die umfangreiche kunsttheoretische Auseinandersetzung Goethes und Schillers mit dem Dilettantismus als „ein Hauptdokument des deutschen Klassizismus angesprochen werden müsste“, wäre sie vollendet worden.²²⁶ Als ein Unternehmen von einiger Relevanz lässt sich das Weimarer Dilettantismusprojekt im Anschluss an Vaget insofern beurteilen, als dass es eine Synthese zentraler Überlegungen klassizistischer Ästhetik darstellt. Zudem wird der Begriff des Dilettantismus in diesem Rahmen zum ersten Mal im Deutschen ausführlich als maßgebliche Kategorie einer künstlerischen Typologie bestimmt. Als einer „charakteristische[n] Verfallserscheinung des zeitgenössischen Kunstlebens“ werden dem Dilettantismus die Negativmomente künstlerischer und kultureller Praxis zugeschrieben, welche es zu vermeiden gilt: „Vermischung der Künste, verfehlte Gegenstandswahl, Neigung zum naturalistischen Effekt oder zu einer allzu abstrakt bleibenden Darstellung“.²²⁷ Demgegenüber macht Goethes Beschreibung des ernstzunehmenden Künstlers in der Einleitung des ersten Bandes der *Propyläen*²²⁸ deutlich, welche Fähigkeiten diesen vom Dilettanten unterscheiden. Goethes Auffassung zufolge zeichnet sich der wirkliche Künstler dadurch aus, dass er „sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“²²⁹ Was dem Dilettanten als seinem Gegentypus dementsprechend vor allem fehlt, sind Ernsthaftigkeit und die Fähigkeit, in die Tiefe sowohl der Gegenstände als auch des eigenen Gemüths vorzudringen. Der Dilettant vermag sich lediglich an der Oberfläche zu bewegen²³⁰ und kann, im Rückgriff auf Moritz, „den Konflikt zwischen subjektivem Ausdruck und objektiver Formgesetzlichkeit, zwischen der Individualität des Künstlers und den Anforderungen einer Kunst nicht bewältigen“.²³¹ Leicht gerät der Dilettant durch die starken Empfindungen, welche die Werke der Kunst in ihm hervorzurufen vermögen, in den Zustand der „Selbstverkennung“²³² und wähnt sich in der Lage, selbst wirkliche Kunst produzieren

²²⁶ Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 131–132.

²²⁷ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 77.

²²⁸ Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 102. Zur Zielsetzung der *Propyläen* schreibt Vaget ebd.: „In der Einleitung [...] erklärt Goethe zunächst den symbolischen Namen der Zeitschrift und deutet dabei sogleich den zentralen kunstpädagogischen Aspekt des ganzen Unternehmens an. Es geht darum, den „Jüngling“, der sich um die Kunst bemüht, wenn nicht ins Heiligtum der Kunst, so doch in ihre „Vorhöfe“ zu führen und sich dabei „so wenig wie möglich vom klassischen Boden [zu] entfernen“, auf den der griechische Titel verweist.“ ‚Propyläen‘ ist das griechische Wort für den Eingang zu einem Heiligtum oder heiligen Bezirk. Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Einleitung in die *Propyläen*, in: ders.: Werke, Bd. 47, 1896, S. 2–32.

²²⁹ Goethe, Johann Wolfgang: Einleitung in die *Propyläen* 1896, S. 12.

²³⁰ Goethes bereits erwähnte Zweifel an einem eindeutig negativ bestimmten Konzept des Dilettanten soll an dieser Stelle nicht näher erläutert werden. Zu den wechselnden Differenzierungen, die er im Laufe der Zeit an seinem im *Propyläen*-Entwurf entwickelten Dilettantismusbegriff vornahm, vgl. Vaget: Der Dilettant, 1970. – Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971. – Vaget: The „Augenmensch“, 2001.

²³¹ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 77.

²³² „Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Activen setzen [...]“ Goethe: Über den Dilettantismus, 1896, S. 319.

zu können, was ihm aufgrund mangelnden Talents und fehlender oder unzureichender Ausbildung jedoch verwehrt bleibt.²³³ Der Dilettant erkennt selbst, dass sein „Wunsch sich [...] als Künstler zu fühlen und als Künstler erfolgreich zu sein“²³⁴, unerfüllt bleiben muss. Aus dieser Erkenntnis wiederum leiten sich Unglück, Unzufriedenheit und Selbstzweifel des Dilettanten ab. Damit ist, wie Leistner erläutert, „ein völlig neuartiges, psychologisches Moment der Dilettantismuskonzeption angesprochen“, nämlich der „Grundgedanke einer Psychologie des künstlerischen Mißlingens“.²³⁵ Der ‚Nutzen des Dilettantismus‘, von dem auch im geplanten Titel der Abhandlung die Rede ist, scheint in den Vorarbeiten Goethes und Schillers relativ gering eingeschätzt zu werden. Der Dilettantismus wird nur dann gebilligt, „wenn er nicht von einem Dilettanten im eigentlichen Sinn, sondern von einem Kunstschüler ausgeübt wird“²³⁶, der auf den ersten Stufen einer schrittweisen künstlerischen Ausbildung steht. Dieses Zugeständnis ist vermutlich nur möglich, weil Goethe und Schiller dem Schüler, der möglicherweise einmal ein Meister wird, zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn einen gewissen Mangel an Fähigkeiten und Fertigkeiten zugestehen. So schreibt Goethe etwa in den Notizen zum Dilettantismusprojekt: „Dilettantismus ist eine nothwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden. Er kann unter gewissen Umständen das ächte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen.“²³⁷

Marie-Theres Federhofers Bemerkung, dass bisweilen der Eindruck entstehe, die Literaturwissenschaften seien offenbar der Meinung, Karl Philipp Moritz und Schiller hätten „unter zögerlicher Assistenz von Goethe ein für alle Mal“ die „Opposition von Künstler und Liebhaber“²³⁸ festgeschrieben, ist sicherlich nicht ganz von der Hand zu weisen, nimmt man die Forschungsbeiträge zu diesem Themenkomplex seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts genauer in den Blick. Doch auch wenn infolge der Konzentration auf das Weimarer Projekt andere Aspekte der Begriffsgeschichte des Dilettantismus bisweilen aus dem Blickfeld der Forschung geraten oder bisher noch gar nicht in Betracht gezogen worden sind, lässt sich die von Goethe und Schiller entwickelte Konzeption durchaus als exemplarisch für ein sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts wandelndes weitverbreitetes Verständnis des Dilettantismus von einer höfischen Idealkategorie zu einem Gegenbegriff zu autonomer und originärer Künstlerschaft begreifen. Dass der Begriff seitdem in erster Linie

²³³ In Goethes Notizen zum Dilettantismusprojekt findet sich die Passage: „Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.“ Goethe: Über den Dilettantismus, 1896, S. 319.

²³⁴ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 77.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft, 1971, S. 188.

²³⁷ Goethe: Über den Dilettantismus, 1896, S. 302. Vgl. zu dieser Textstelle auch Fliegner, Susanne: Der Dichter und die Dilettanten. Eduard Mörike und die bürgerliche Gesellschaftskultur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1991, S. 103.

²³⁸ Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 15.

abwertend gemeint sei, entspricht jedoch nicht vollkommen den Tatsachen, auch wenn Lexikoneinträge des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts diese Annahme nahe legen.²³⁹ Vielmehr wird der Dilettantismus zu einer Kategorie, die sich, je nach Interessenlage, ganz unterschiedlich besetzen lässt.

Das Dilettantismusverständnis seit dem 19. Jahrhundert: Dilettantismus als Kategorie des Bürgertums

Abweichend von der in der Forschungsliteratur häufig anzutreffenden Meinung, ‚Dilettantismus‘ hätte sich seit Goethe und Schiller als abschätzig gemeinter Terminus etabliert und wäre dann erst wieder ein Jahrhundert später durch seinen Bedeutungswandel in der Literatur des *Fin de siècle* virulent geworden, war er im gesamten 19. Jahrhundert gebräuchlich, und zwar als ein stark oszillierender Begriff. Bemerkenswert ist vor allem seine Verwendung in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts.²⁴⁰ Im Rahmen neuer Bildungsentwürfe seit der Aufklärung erfährt der Dilettantismus in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Aufwertung vor allem im Bereich bürgerlicher Selbstorganisation. In Deutschland entstehen in dieser Zeit, neben Sport-, Garten- und amateurwissenschaftlichen Vereinen, zahlreiche Bürgervereine, die sich speziell der Pflege der Geselligkeit und der Rezeption und Produktion von bildender und darstellender Kunst, von Literatur und Musik verschreiben.²⁴¹ Der Dilettantismus wird hier mitunter ganz offensiv zum

²³⁹ Im Brockhaus von 1819 beispielsweise ist zu lesen, der Dilettantismus sei der „Meister- und Kennerschaft entgegengesetzt, obgleich er diese oft an Wärme [übertreffe]. Denn auch die Liebhaberei ist verschiedener Art und es gibt geistvolle und geistlose“. „Dilettant“, in: Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, 3. Bd., Leipzig 1819, S. 194–195. Vgl. zu diesem Zitat Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 35.

²⁴⁰ Zwischen den einzelnen europäischen Ländern gibt es hinsichtlich der Geschichte des Bürgertums zum Teil gravierende Unterschiede, die in der jeweiligen politisch-gesellschaftlichen Entwicklung begründet sind. Mit Blick auf das Phänomen des Dilettantismus gibt es jedoch grundlegende Übereinstimmungen. Die in diesem Kapitel beschriebene Entwicklung bezieht sich zwar – im Anschluss an die Dilettantismuskussion Goethes und Schillers – vor allem auf die deutsche Situation, ist in weiten Teilen aber auch auf England und Frankreich übertragbar. Zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Situation des Bürgertums im Europa des 19. Jahrhunderts vgl. Mosse, Werner: Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. III: Verbürgerlichung, Recht und Politik, hrsg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1995, S. 9–47.

²⁴¹ Unter den prominentesten kulturellen Vereinen, die in dieser Zeit gegründet wurden, sind sicherlich die deutschen Kunstvereine zu nennen. 1817 entstand der Bremer, 1823 der Hamburger Kunstverein, um die beiden ersten zu nennen. Wie der Bremer war auch der Hamburger Kunstverein Initiator der Errichtung einer Kunsthalle. Auch viele Theater und Konzerthäuser entstanden durch Initiative von Bürgervereinen. Vgl. Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996. – Schulz versteht die bürgerlichen Dilettantenvereine als „Ausdruck bürgerlicher Geselligkeit und der verstärkten Hinwendung des Bürgertums zur Kunst. Die Entstehungsphase zwischen 1790 und 1840 verläuft parallel zur Ausbildung des bürgerlichen Vereinswesens. Diese zeitliche Übereinstimmung verweist auf den inneren Zusammenhang zwischen der sozialen und kulturellen Konstituierung des Bürgertums.“ (Ebd., S. 37.) – Es ist allerdings anzumerken, dass es bereits im 18. Jahrhundert etablierte Strukturen der Geselligkeit gab, so z.B. Lesegesellschaften und literarische Zirkel und insbesondere in England wichtige ‚societies‘ und ‚associations‘, vor allem auch im naturwissenschaftlichen Bereich. Die Vereine des 19. Jahrhunderts bauen auf diese Modelle auf. – Zum Vereinswesen im beginnenden 19. Jahrhundert in Deutschland vgl. auch: Kaschuba, Wolfgang: Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. II: Wirtschaftsbürger

Programm erhoben, verschiedene Vereine benennen sich auch als ‚Dilettantenvereine‘.²⁴² Eine Orientierung an der ursprünglichen Bedeutung des italienischen ‚diletto‘ als Vergnügen und an dessen Rolle für die (Selbst-) Erziehung, wie sie zum Beispiel Castiglione beschreibt, ist als sicher anzunehmen. Herders Satz „Kunst in Vorbildern sichtbar, durch Uebung eindrucklich, durch Wissenschaft gründlich, sie bildet.“²⁴³ bringt das ästhetische Bildungsprogramm der Aufklärung zum Ausdruck und unterstreicht den Wert, welcher der Selbstausbildung der Künste im Rahmen der Erziehung zum mündigen und moralisch aufrichtigen Menschen beigemessen wurde.²⁴⁴

Im Zuge der Aufforderung zu künstlerischer Betätigung der Bevölkerung erscheint der Typus des Dilettanten ausgewiesener Maßen in positivem Licht, wenn August Lewald in seinem 1847 erschienenen *Buch der Gesellschaft*, schreibt: „Man kann sagen, daß auch Beruf dazu gehöre, Dilettant zu werden. Dieser besteht in der natürlichen Anlage überhaupt, [...] das Wesen der Kunst zu erfassen und der Fähigkeit, einen gewissen Grad der Fertigkeit in ihr zu erlangen. Ein solcher Dilettant wird einem Künstler von wahrem Berufe ziemlich nahe kommen.“²⁴⁵ Lewald geht hier – in der Tradition Moritz’, Goethes und Schillers – davon aus, dass „natürliche Anlage“ dazugehöre, wenn man das Wesen der Kunst erfassen wolle. Diese „natürliche Anlage“ korreliert mit der von Moritz beschriebenen „Empfindungskraft“. Von dieser unterscheidet sie sich jedoch in einer bedeutenden Nuance; nämlich indem durch sie auch der Dilettant in der Lage ist, „das Wesen der Kunst zu erfassen“. Anders als seine großen Vorläufer ist Lewald der Überzeugung, ein Dilettant könne dem „Künstler von wahrem Berufe ziemlich nahe kommen“, vorausgesetzt, dass er „einen gewissen Grad der Fertigkeit“ in der Kunst zu erlangen im Stande sei. Das Scheitern an einem Mangel an „Bildungskraft“, welches bei Moritz etwa das künstlerische Misslingen bedingt, bedeutet bei Lewald offensichtlich keine große Gefahr. Der mit einigem „Beruf“ und manchen Fertigkeiten ausgestattete Dilettant erscheint als stolzer „Beinahe-Künstler“.²⁴⁶

und Bildungsbürger, hrsg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1995, S. 92–127. – Eisenberg, Christiane: Arbeiter, Bürger und der „bürgerliche Verein“ 1820–1870. Deutschland und England im Vergleich, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. III: Verbürgerlichung, Recht und Politik, hrsg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1995, S. 48–80. – Nipperdey, Thomas: Verein als Sozialstruktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland, hrsg. v. Hartmut Boockmann, Arnold Esch u. a., Göttingen 1971, S. 1–44. – Dann, Otto (Hrsg.): Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Historische Zeitschrift, Beiheft 9, München 1984. – Fliegner: Der Dichter und die Dilettanten, 1991, insbesondere S. 101–137.

²⁴² So nannte sich z. B. eine Gruppe von Musikern, die sich 1826 innerhalb der Karlsruher *Museumsgesellschaft* von den Mitgliedern des ebenfalls dort vertretenen Hoforchesters abgelöst hatte, seit 1837 *Dilettantenverein*. Vgl. Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 40.

²⁴³ Herder, Johann Gottfried: Kalligone. Vom Angenehmen zum Schönen (1800), hrsg. v. Heinz Begnau, Weimar 1955, S. 267. Vgl. zu diesem Zitat Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 35.

²⁴⁴ Vgl. Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 35.

²⁴⁵ Lewald, August: Das Buch der Gesellschaft. Für angehende Weltleute, Stuttgart 1847, S. 68–69. Vgl. zu diesem Zitat Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 41. – August Lewald (1792–1871) war Schriftsteller und Publizist, Gründer der Zeitschrift *Europa. Chronik der gebildeten Welt* und ihr Herausgeber von 1835 bis 1846.

²⁴⁶ Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 131.

Das Selbstbewusstsein des Bürgertums manifestierte sich nicht nur in den Dilettantenvereinen, die als „Nahtstelle zwischen Kunst und Gesellschaft“ die „kulturelle Alltagspraxis aktiver bürgerlicher Kunstaneignung“ verkörperten.²⁴⁷ Auch die Rolle der Dilettanten oder Kunstliebhaber als „Hauptträger eines aktiven und partizipatorischen Kunstverständnisses“, in dessen Rahmen „der Bürger [als] Zuschauer, Förderer und Mäzen“²⁴⁸ auftrat, trug zu einem sich festigenden Selbstbewusstsein bei.

Zwar war der Dilettantismus im 19. Jahrhundert nicht mehr Sache des Adels, blieb aber dennoch eine elitäre Kategorie, derer sich in der sich neu strukturierenden Gesellschaft, vor allem die Oberschicht bediente. Ein Blick auf die Mitgliederstruktur der Dilettantenvereine zeigt, dass diese vor allem aus Mitgliedern der städtischen Bourgeoisie zusammengesetzt waren. Allein bei „den besonders in den 1840er Jahren aus dem Boden sprießenden Gesangsvereinen war die Lage anders, sie erhielten Zustrom aus den breiten Mittelschichten“.²⁴⁹ Gerade an den Dilettantenvereinen zeigt sich, „daß das Kunstverständnis einer bürgerlichen Elite zum dominanten ästhetischen Maßstab avancierte [...]. Nicht die ‚mittlere‘, allgemeine Bürger- und Laienkultur – wie sie Kotzebues Dramen oder das bürgerliche Lustspiel der Laienbühnen symbolisierten – wurde zum Leitbild einer Epoche, sondern das streng ästhetische, von einer gebildeten bürgerlichen Elite jeweils als klassisch definierte Ideal einer ‚höheren‘ Kunst.“²⁵⁰ Einerseits waren Dilettanten der Oberschicht Initiatoren einer Institutionalisierung der Kunst, andererseits geriet der Typus des sich selbst künstlerisch betätigenden Dilettanten gerade in diesem Zusammenhang in Misskredit und wurde zunehmend marginalisiert.²⁵¹ Während in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf den großen Theaterbühnen klassische Dramen die zeitgenössischen Unterhaltungsstücke mehr und mehr zurückdrängten und sich spätestens in den sechziger Jahren der heute noch weitgehend etablierte Kanon der literarischen Klassiker gebildet hatte²⁵², wurde der dilettierende Bürger vermehrt zum Gegenstand spöttischer Kritik. Er geriet in den Ruf des „Halbwissers“, als den ihn der Brockhaus von 1988 noch immer ausweist.²⁵³ Vorgeworfen wurde ihm, dass er sich mit den Künsten nur beschäftige, um einen guten Eindruck zu machen, nicht aus wahrer Liebhaberei und dem Willen zur Selbsterziehung. August Lewald stellt 1847 in seinem *Buch der*

²⁴⁷ Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 47. Vgl. zur Bedeutung dieser Geselligkeitsformen für die bürgerliche Alltagskultur auch Kaschuba: Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800, 1995, S. 104–106. Kaschuba benennt die Vereinsszene als „wichtigste Institution gesellig-politischen Bürgerlebens“. Ebd.

²⁴⁸ Schulz: Der Künstler im Bürger, 1996, S. 47.

²⁴⁹ Ebd., S. 40.

²⁵⁰ Ebd., S. 48.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd. Vgl. auch Budde, Gunilla Friederike: Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914, Göttingen 1994, S. 124–148, bzw. v.a. S. 142.

²⁵³ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 5, 19. Aufl., Mannheim 1988.

Gesellschaft konsterniert fest: „Man treibt Künste, weil es Mode ist; um sich auch zeigen zu können; aus bloßer Ostentation.“²⁵⁴

Neben der von der Oberschicht geförderten „höheren“ Kunst, die „seit der Jahrhundertmitte immer stärker zentralisiert und professionalisiert“²⁵⁵ wurde, wie sich etwa an der Überführung von Konzert- und Theaterbetrieben in städtisch subventionierte Bühnen zeigte, entstand auch eine immer vielfältigere populäre Unterhaltungskultur. Die Differenz zwischen diesen beiden Bereichen wuchs. Durch die modernen Reproduktionstechniken wurde es in dieser Zeit allerdings auch breiten Bevölkerungsschichten möglich, Kopien bekannter Kunstwerke zu erwerben, die daraufhin in den Haushalten des Kaiserreichs weite Verbreitung fanden. Parallel dazu erlebte die Laienkunst in den 1880er und 1890er Jahren einen neuen Höhepunkt.²⁵⁶ Kunst und Kunsthandwerk wurden zu beliebten Freizeitbeschäftigungen und blieben jetzt nicht mehr allein auf die städtische Oberschicht beschränkt.

Im Winter 1893/94 hatte Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, eine Ausstellung mit Amateurphotographien initiiert. Im Februar 1894 wurde in der Kunsthalle zudem eine umfangreiche Ausstellung von Dilettantenarbeiten der unterschiedlichsten Sparten, wie Weberei, Stickerei, Töpferei, Zeichnung, Malerei und anderen gezeigt.²⁵⁷ Lichtwark betrachtete „das Aufleben des Dilettantismus als Aufleben der neuen Bildungsbedürfnisse [seiner] Zeit“.²⁵⁸ Als engagierter Förderer einer alle Bevölkerungsschichten einbeziehenden Kunsterziehungsbewegung schrieb er 1896 in der Zeitschrift *Pan* zu den beiden Ausstellungen in der Kunsthalle: „Man hört in Deutschland vielfach die Behauptung, Dilettanten dürften nicht ausstellen. Warum hat mir niemand klar machen können. Die Ausstellungen von Dilettantenarbeiten sollen nicht der Eitelkeit dienen, sondern ein Mittel sein, die Torheiten und Irrtümer des Dilettantismus zu bekämpfen. Auch der Dilettant kann sich nicht entwickeln ohne Kritik, vor allem nicht ohne Selbstkritik. Was seine Arbeit wert ist, sieht er [...] viel schneller in der Ausstellung, wo sie mit den Leistungen aller Gleichstrebenden verglichen werden können. Obendrein bietet das Bewußtsein, daß er am Ende des Jahres öffentlich aufzutreten und für seine Arbeiten einzustehen hat, Sporn und Ziel.“²⁵⁹

Zwar betonte Lichtwark an anderer Stelle insbesondere den positiven Aspekt des Genusses, den man im Dilettantismus erfahren könne²⁶⁰, forderte aber

²⁵⁴ Lewald: *Das Buch der Gesellschaft*, 1847, S. 69. Vgl. zu diesem Zitat Schulz: *Der Künstler im Bürger*, 1996, S. 48.

²⁵⁵ Ebd., S. 49.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Die Künstlergruppe *Group Material* verfolgte knapp hundert Jahre nach Lichtwark einen ganz ähnlichen Ansatz und veranstaltete mit *The People's Choice* 1980 in ihrem Ausstellungsraum im New Yorker East Village eine Ausstellung von Dilettantenarbeiten und Lieblingsstücken der Bewohner/innen des Viertels. Zu *Group Material* vgl. Ault, Julie [Hrsg.]: *Alternative art New York: 1965–1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Minneapolis, Minn. u.a. 2002.

²⁵⁸ Lichtwark, Alfred: Vorwort, in.: ders.: *Wege und Ziele des Dilettantismus*, München 1894, unpaginiert.

²⁵⁹ Lichtwark, Alfred: *Zur Organisation des Dilettantismus* (1896), in: ders.: *Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Eckhard Schaar, Frankfurt am Main 1991, S. 90–95, hier S. 94.

²⁶⁰ „Wenn das Glück in der Fähigkeit zu genießen besteht, so ist der Dilettantismus ein echter

gleichzeitig einen „ernsthaften Dilettantismus“²⁶¹, welcher der Erziehung der Deutschen dienlich sein sollte. In einem 1896 im *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Selbsterziehung* schrieb Lichtwark: „Keins der modernen Kulturvölker hat es so nötig wie wir Deutschen, daß der Einzelne an seine künstlerische Erziehung die Hand legt. Das Ziel dieser Erziehung ist die Fähigkeit, Kunst zu genießen – oder, wie man früher sagte, Kunst zu verstehen. Als das beste Mittel dürfen wir für die bildende Kunst so gut wie für die Musik den ernsten Dilettantismus betrachten. Wohl verstanden den ernsten. Der oberflächliche, der sich bald zufrieden gibt, ist ein Hindernis und sollte erbarmungslos ausgerottet werden.“²⁶²

Auch Lichtwark unterscheidet also, ähnlich wie etwa über hundert Jahre zuvor Sulzer zwischen zwei Arten des Dilettantismus: Auf der einen Seite steht für ihn der „ernste Dilettantismus“, der ein Verständnis der Kunst im Genießen anstrebt. Auf der anderen Seite existiert ein oberflächlicher Dilettantismus, der nicht wirklich in die Tiefe vorzudringen versucht und sich schnell zufrieden gibt. Dieser zweite, von Lichtwark verurteilte Dilettantismus, weist wiederum Parallelen auf mit der von Lewald knapp fünfzig Jahre zuvor kritisierten ‚modischen‘ und oberflächlichen Beschäftigung mit der Kunst „aus bloßer Ostentation.“²⁶³

Die Bedeutung des positiv gewerteten Dilettantismus liegt nach Lichtwark unter anderem „wesentlich in der Erziehung des Auges“.²⁶⁴ Vor allem die praktische künstlerische Betätigung befähige den Dilettanten zu tieferen Einsichten, zu einem verfeinerten, kenntnisreichen Sehen. Ähnlich wie die tätige Anschauung Bacons, das Lernen durch das augenscheinliche Zeugnis bei Falloppia oder Mercks Plädoyer für die Schulung des dilettantischen Blicks in Kunst und Naturwissenschaften ist auch Lichtwarks Wertschätzung der Erkenntnis durch den Blick verbunden mit der Betonung eines unverstellten und spontanen Einfühlungsvermögens.

Lehrmeister des Glücks.“ Lichtwark, Alfred: Das Aufleben des Dilettantismus, in.: ders.: Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894, S. 11–43. Hier S. 34.

²⁶¹ Lichtwark, Alfred: Vorwort, 1894, unpaginiert.

²⁶² Lichtwark, Alfred: *Selbsterziehung* (1896), in: ders.: *Erziehung des Auges*, 1991, S. 83–85, hier S. 84. – Ein gutes halbes Jahrhundert später beschreibt der Autor eines Handbuchs über Spiele und Hobbies den Nutzen des Dilettantismus, der nun unter dem Begriff ‚Hobby‘ gefasst wird, ganz ähnlich wie Lichtwark, wobei er allerdings den Aspekt des Genusses und weniger den der Bildung betont: „Wichtig ist nur, daß man ein Hobby wählt, das der eigenen Neigung entspricht; dann können solche scheußlichen Dinge nicht geschehen, wie man sie zuweilen in Ausstellungen von Bastlern und Heimkünstlern sieht: Pinseleien nach Öldruckvorlagen, Kerbschnitzereien, Laubsägearbeiten und ähnliches nach Vorlagen in deutschem Renaissancestil. In solchen Fällen stimmt etwas nicht; denn für ein Hobby ist entscheidend, daß es nicht nur an Vorlagen klebt. Wer nur seine Zeit totschlägt, bekommt es zu spüren, daß er seinen besten Freund, nämlich sein eigenes Ich, umgebracht hat. Einem wirklichen Hobby muß man sich ganz naiv hingeben, dann entsteht immer etwas, das die Persönlichkeit ausdrückt und die Freude widerspiegelt, die man bei der Ausübung seines Hobbies empfunden hat. Müller-Alfeld, Theodor: *Das Hausbuch der Spiele und Hobbies*, Berlin/Darmstadt 1954, S. 277. Müller-Alfeld hebt zudem im Vorwort seines Buches die heilsame Bedeutung des Vergnügens durch Spiel und Hobby hervor, was seiner Ansicht nach, gerade in der Nachkriegszeit besonders wichtig ist.

²⁶³ Lewald: *Das Buch der Gesellschaft*, 1847, S. 69. Vgl. zu diesem Zitat Schulz: *Der Künstler im Bürger*, 1996, S. 48.

²⁶⁴ Lichtwark, Alfred: *Dilettantismus und Volkskunst* (1896), in: ders.: *Erziehung des Auges*, 1991, S. 86–89, hier S. 88.

Etwa fünfundzwanzig Jahre vor Lichtwarks Aufsätzen zum Dilettantismus betont auch Jacob Burckhardt Einfühlung und Intuition als Charakteristika des Dilettantismus. In den Niederschriften seiner 1868/69 und 1870/71 gehaltenen Vorlesungen über die Geschichtswissenschaften wird der Dilettantismus allerdings weniger als eine Kategorie der Kunsterkenntnis, sondern vor allem als Instrument des wissenschaftlichen, namentlich des geschichtswissenschaftlichen Arbeitens positiv bewertet. In seinen Vorlesungen wendet sich Burckhardt gegen eine allzu spezialisierte Wissenschaft, der leicht die Übersicht abhanden komme. In seinem eigenen Forschungsgebiet weist er darauf hin, dass eine ‚objektive Erkenntnis‘ trotz beziehungsweise wegen einer gesteigerten Spezialisierung kaum möglich sei, da der Bestand zugänglicher Quellen weiterhin zufällig und deren Auswahl willkürlich seien. Er kritisiert die Geschichtswissenschaft als „die unwissenschaftlichste [der Wissenschaften], da sie am Wenigsten eine sichere, zugestandene Methode der Forschung besitzt und besitzen kann, das heißt, die kritische Forschung hat eine sehr begrenzte Methode, aber die Darstellung nicht.“²⁶⁵ Burckhardt selbst bekennt sich zu seiner eigenen Unwissenschaftlichkeit, seinem Dilettantismus, „um herauszustellen, daß er eine kulturhistorische Überblickschau, keine Ereignisgeschichte“²⁶⁶ beabsichtige. Er wendet sich gegen eine „spröde Nebeneinanderstellung der facta“²⁶⁷, wie sie die historische Wissenschaft im „gelehrten Sinne“²⁶⁸ gemeinhin betreibe und die ihm zufolge das Wesen der Geschichte nicht erfasse. Vielmehr müsse man bei der Auswertung und Darstellung des wissenschaftlichen Materials Intuition und Spürsinn beweisen, eine Art Bildsinn, welcher die „Teilhabe an wesentlichen Prozessen der Geschichte“²⁶⁹ ermögliche. Mit dieser Methodik sucht Burckhardt „den Weg zwischen einem illusionären historischen Objektivismus, der die Bedingtheiten des eigenen Standpunktes nicht mitreflektiert, und einer falschen Aktualisierung oder historischen Identifikation, die lediglich den Fluchtpunkt des eigenen Nabels in die Welt projiziert“.²⁷⁰ Intuition, Spürsinn und die Fähigkeit, im Speziellen das Allgemeine zu entdecken, sind Aspekte jenes Dilettantismus, den Burckhardt fordert, um die Pfade einer spezialisierten Forschung verlassen und das Ganze in den Blick nehmen zu können. Das

²⁶⁵ Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium. Historische Fragmente, hrsg. v. Johannes Wenzel, Leipzig 1985, S. 423. – Burckhardt selbst bemühte sich bei der ‚Darstellung‘ „einen lesbaren Stil“ zu schreiben und „überhaupt mehr auf das Interesse als auf faktische Vollständigkeit auszugehen“. Burckhardt, Jacob: Brief an Friedrich von Preen vom 30. Dezember 1874, in: ders.: Briefe. Vollst. u. krit. bearb. Ausg., hergestellt von Max Burckhardt, Basel 1949–1994, Bd. V, S. 263. Vgl. zu diesem Zitat Ganz, Peter: Jacob Burckhardt: Wissenschaft – Geschichte – Literatur, in: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. v. Hans R. Guggisberg, Basel/München 1994, S. 11–35, hier S. 20.

²⁶⁶ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 79.

²⁶⁷ Burckhardt, Jacob: Brief an Gottfried Kinkel vom 21. März 1842, in: ders.: Briefe, vollst. u. krit. bearb. Ausg., hergestellt von Max Burckhardt, Basel 1949–1994, Bd. I, S. 197. Vgl. zu diesem Zitat Ganz: Jacob Burckhardt, 1994, S. 20.

²⁶⁸ Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, 1985, S. 18.

²⁶⁹ Boehm; Gottfried: Genese und Geltung: Jakob Burckhardts Kritik des Historismus, in: Guggisberg: Umgang mit Jacob Burckhardt, 1994, S. 79–86, hier S. 82. Vgl. auch Leistner: Dilettantismus 2001, S. 79.

²⁷⁰ Boehm; Gottfried: Genese und Geltung, 1994, S. 82. Zu Burckhardts Reflexionen zum Sammeln und zu seiner eigenen Sammeltätigkeit vgl. Boch, Stella von: Jacob Burckhardts ‚Die Sammler‘. Kommentar und Kritik, München 2004.

Wort ‚Dilettantismus‘ sei, so Burckhardt, „von den Künsten her in Verruf, wo man freilich entweder nichts oder ein Meister sein oder sein Leben an die Sache wenden [müsse], weil die Künste wesentlich Vollkommenheit [voraussetzten].“ Er fährt in diesem Zusammenhang fort: „In den Wissenschaften dagegen kann man nur noch in einem begrenzten Bereiche Meister sein, nämlich als Spezialist, und irgendwo soll man dies sein. Soll man aber nicht die Fähigkeit der allgemeinen Übersicht, ja die Würdigung derselben einbüßen, so sei man doch an möglichst vielen Stellen Dilettant, wenigstens auf eigene Rechnung, zur Mehrung der eigenen Kenntnis und Bereicherung an Gesichtspunkten; sonst bleibt man in allem, was über die Spezialität hinausliegt, ein Ignorant und unter Umständen im ganzen ein roher Geselle. Dem Dilettanten aber, weil er die Dinge liebt, wird es vielleicht im Laufe seines Lebens möglich werden, sich auch noch an verschiedenen Stellen wahrhaft zu vertiefen.“²⁷¹

Neben der „Fähigkeit der allgemeinen Übersicht“ zeichnen den Burckhardtschen Dilettanten Entdeckergeist, Leidenschaft und die Offenheit für das Unerwartete und leicht zu Übersehende beziehungsweise Überlesende aus. Dieser Dilettant wird als ein Idealtypus des Forschers charakterisiert: In den Wissenschaften nämlich muss man „suchen und finden *wollen*, und *bisogna saper leggere (De Boni)*. Man muß glauben, dass in allem Schutt Edelsteine der Erkenntnis vergraben liegen, sei es von allgemeinem Wert, sei es von individuellem für uns; eine einzelne Zeile von einem vielleicht sonst wertlosen Autor kann dazu bestimmt sein, daß uns ein Licht aufgehe, welches für unsere ganze Entwicklung bestimmend ist.“²⁷²

Dieses leidenschaftliche Forschen des Dilettanten, das Burckhardt beschreibt, widersetzt sich demnach keinesfalls dem „Sog [jener] Seitenwege“²⁷³, die sich bei der Beschäftigung mit einem Thema auftun und möglicherweise vom ‚Hauptweg‘ einer spezialisierten Forschung ablenken können. Vielmehr liegt der Kern des dilettantischen Forschens, das Burckhardt fordert, gerade in der Fähigkeit, die Ablenkung zulassen zu können, um so möglicherweise etwas Neues zu finden. Dieses Phänomen benennt auch Georges Didi-Huberman, wenn er 130 Jahre nach Burckhardt über den Forscher schreibt: „Manchmal hält er verblüfft in seinem Lauf ein: Etwas *anderes* ist plötzlich vor seinen Augen erschienen, mit dem er nicht rechnete. Nicht das *Ding an sich* seiner ursprünglichen Suche, sondern ein *zufälliges* Ding, das vielleicht brisant oder vielleicht unauffällig sein mag – etwas Unerwartetes; beiläufig Gefundenes. Trotzdem verspürt der Forscher vor diesen Ding vage, daß er ... ‚etwas gefunden‘ hat.“²⁷⁴

²⁷¹ Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, 1985, S. 36.

²⁷² Ebd., S. 34.

²⁷³ Didi-Huberman, Georges: Erscheinungen, disparat, in: ders.: Phasmes, Köln: 2001, S. 9–12, hier S. 10. Didi-Huberman schreibt: „Die intensivsten [Zeiten] sind aber wohl die Zeiten, in denen der Sog der Seitenwege uns dazu bewegt, den Königsweg zu wechseln oder vielmehr ihn dort zu entdecken, wo wir ihn zuvor nicht erkannt hatten.“

²⁷⁴ Didi-Huberman: Erscheinungen, disparat, 2001, S. 9.

Naturwissenschaftliche Vereine im 19. Jahrhundert

Zeitgleich mit den Dilettantenvereinen, die sich der Pflege der Künste widmeten, entstanden seit dem ausgehenden 18. und vor allem im frühen und mittleren 19. Jahrhundert Naturforschende Gesellschaften und zahlreiche bürgerliche naturwissenschaftliche Vereine. Für die Geschichte der Naturwissenschaften sind sie von großer Bedeutung. Besonders die Vereine trugen maßgeblich zur Popularisierung der Naturwissenschaften bei und deklarierten diese parallel zur immer weiter fortschreitenden Spezialisierung der Disziplinen als Bereich der Bildung und Freizeitgestaltung für breite Gesellschaftsschichten. Es fanden sich hier Liebhaber der Wissenschaften zusammen, die sich entweder mit speziellen Themen wie beispielsweise der Ornithologie, der Paläontologie oder der Botanik befassten oder aber die Naturwissenschaften in einem allgemeineren Sinne zu ihrer Freizeitbeschäftigung machten. In der Forschung hat bisher vor allem die Situation in England Beachtung gefunden. Die angelsächsische Wissenschaftssoziologie hat seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts unter dem Schlagwort der ‚amateur science‘ die Formierung naturwissenschaftlicher ‚Field Clubs‘ und anderer Vereinigungen zu einem Thema gemacht.²⁷⁵ Entsprechende Untersuchungen für den deutschsprachigen Raum sind eher selten. Ausnahmen bilden Andreas W. Daums 1998 erschienene Publikation zur Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert sowie der Sammelband mit Beiträgen einer vom Hamburger Institut für Geschichte der Naturwissenschaften, Mathematik und Technik veranstalteten Tagung zu demselben Thema.²⁷⁶ Die Situation in England unterscheidet sich insofern von der deutschen, als dass es zunächst „nicht zum Ausbau eines staatlich gestützten, politisch wie finanziell subventionierten und forschungsintensiven Wissenschaftssystem kam“. ²⁷⁷ Wie schon im Falle der *Royal Society* im 17. Jahrhundert hielt sich der Staat auch im 18. und 19. Jahrhundert mit der Wissenschaftsförderung zurück. Dementsprechend hatte die ‚Amateurwissenschaft‘ in England länger einen einflussreicheren Status als etwa in Frankreich oder Deutschland. In diesem Zusammenhang wird immer wieder Justus Liebig zitiert, der aufgrund eigener Erfahrungen in England 1837 feststellte, dieses sei „nicht das Land der Wissenschaft“, vielmehr existiere dort „nur ein weitgetriebener Dilettantismus“. ²⁷⁸

²⁷⁵ Veröffentlichung zu diesem Thema sind z. B.: Allen, David Elliston: *The Naturalist in Britain. A Social History*, Harmondsworth 1978. sowie: Alter: *Wissenschaft, Staat, Mäzene*, 1982. – Vgl. zur Forschungslage insbesondere: Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert*, 1998, S. 103–108. Zur Geschichte der britischen ‚Field Clubs‘ vgl. auch S. 179–181 dieser Arbeit.

²⁷⁶ Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert*, 1998. – Wolfschmidt, Gudrun (Hrsg.): *Popularisierung der Naturwissenschaften*, Berlin/Diepholz 2002.

²⁷⁷ Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert*, 1998, S. 105. Vgl. auch Alter: *Wissenschaft, Staat, Mäzene*, 1982.

²⁷⁸ Justus Liebig an J. J. Berzelius, 26. November 1837, in: Berzelius und Liebig. *Ihre Briefe von 1831–1845*, hrsg. v. Justus Carrère, München/Leipzig 1893, S. 134. Vgl. zu diesem Zitat Alter: *Wissenschaft, Staat, Mäzene*, 1982, S. 245.

An dieser Stelle geht es allerdings weniger um die historischen Unterschiede in England, Deutschland oder anderen Ländern. Vielmehr interessiert in einem allgemeineren Sinn, was es für das Verständnis von wissenschaftlichem Handeln bedeutet, wenn gleichzeitig mit der fortschreitenden Spezialisierung und Institutionalisierung der Disziplinen – auch in England – die liebhaberische Beschäftigung mit den Naturwissenschaften zunehmend zu einer Freizeitbeschäftigung breiter Bevölkerungsschichten wird. Dabei wäre es „irreführend“, die „Amateure als Nichtwissenschaftler zu bezeichnen“, zumal sich in den Vereinen auch „zahlreiche Absolventen akademischer Studiengänge“ befanden.²⁷⁹ Andreas W. Daum schlägt vor, die Amateurwissenschaft „eher mit Kategorien kulturellen Verhaltens zu definieren“.²⁸⁰ Die Orientierung am „Ideal selbstbestimmter Bildungstätigkeit außerhalb beruflicher Pflicht“²⁸¹ ist entscheidendes Kriterium. Daums Vorschlag aufgreifend, lassen sich trotz aller Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern verbindende Elemente der nationalen amateurwissenschaftlichen Bewegungen feststellen. Zum einen gibt es das Streben eines sich emanzipierenden Bürgertums nach direkter Anteilnahme an aktuellen wissenschaftlichen Diskussionen – wie etwa um die Evolutionstheorie Darwins. Zudem trug der Wunsch nach individueller Weiterbildung einerseits und entspannender Freizeitgestaltung andererseits, die sich jenseits staatlicher Institutionen organisierten, zur Gründung zahlreicher Vereinigungen sowie populärwissenschaftlicher Zeitschriften bei. Nach den bedeutenden gelehrten Gesellschaften und Akademien des 17. Jahrhunderts entstanden seit dem späten 18. Jahrhundert immer mehr Vereinigungen, deren Mitglieder vor allem aus dem Bürgertum kamen.²⁸² 1773 etwa wurde die *Gesellschaft Naturforschender Freunde* in Berlin gegründet, die zumindest anfangs keine adligen Mitglieder hatte.²⁸³ 1817 wurde dann die *Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft* in Frankfurt am Main ins Leben gerufen, 1822 die *Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte* in Leipzig, 1837 der *Naturwissenschaftliche Verein* in Hamburg.²⁸⁴ Letzterer hatte einen Staatsrat zum Präsidenten, einen Pastor zum Vizepräsidenten und einen Arzt als Kassensführer. Schon bei der Gründung war geplant, für die interessierte Öffentlichkeit ein Museum einzurichten, das vor allem aus den umfangreichen privaten Mineraliensammlungen jener drei Mitglieder hervorgehen sollte.²⁸⁵ Dieses Ansinnen macht deutlich, wie sehr derartige

²⁷⁹ Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert, 1998, S. 108.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Zur Mitgliederstruktur etwa in den deutschen Akademien vgl. Kiefer, Jürgen: Sozialgeschichtliche Untersuchungen über die Mitglieder der deutschen Akademien der Wissenschaften am Ende des 18. Jahrhunderts, in: *Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftsstruktur in Jena-Weimar*, hrsg. v. Olaf Breidbach u. Paul Ziche, Weimar 2001, S. 123–141.

²⁸³ Zur *Gesellschaft Naturforschender Freunde* vgl. te Heesen, Anke: Vom naturgeschichtlichen Investor zum Staatsdiener. Sammler und Sammlungen der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin um 1800, in: *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, hrsg. v. ders. u. Emma C. Spary, Göttingen 2001, S. 62–84.

²⁸⁴ Dies sind nur wenige prominente Beispiele. Eine ausführliche Liste zur Chronologie der Gründungen naturwissenschaftlicher Vereinigungen in Deutschland seit Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich bei Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert*, 1998, S. 91–95.

²⁸⁵ Vgl. Wolfschmidt, Gudrun / Reich, Karin / Hünemörder, Christian: *Methoden der*

bürgerliche Vereine häufig die Weiterbildung der Öffentlichkeit als ihre Aufgabe ansahen. Viele inzwischen staatliche Museen sind so auf der Grundlage von Privatsammlungen entstanden.

Im 19. Jahrhundert wurden auch öffentliche Vorträge zunehmend zu einer beliebten Form der Vermittlung wissenschaftlicher Themen an ein weitgefächertes Publikum. Großen Zustrom erfuhren etwa die Vorträge Alexander von Humboldts in der Berliner Singakademie 1827/28 oder die öffentlichen Experimente Michael Faradays in der Londoner Royal Institution.²⁸⁶ Außerdem erschienen immer mehr populärwissenschaftliche Zeitschriften wie *Die Natur* (seit 1852 in Deutschland), *Nature* (seit 1869 in England) und *La Nature* (seit 1873 in Frankreich).²⁸⁷ Des weiteren wurden zahlreiche Bücher verlegt, welche der Bevölkerung naturwissenschaftliche Themen leicht verständlich zugänglich machen wollten. Der Verlag von Anton Philipp Reclam (1807–1896) publizierte preiswert eine eigene Reihe naturwissenschaftlicher Klassiker, die eine Zeit lang sogar auf deutschen Bahnhöfen an Automaten verkauft wurde. Schriften von Humboldt und Darwin zum Beispiel fanden so weite Verbreitung. Andere naturwissenschaftliche Reihen waren *Ostwalds Klassiker* und später die *Kosmos*-Bändchen zu sämtlichen Gebieten der Naturwissenschaften.

Speziell in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Evolutionstheorien Darwins und Haeckels die Auffassungen von der Geschichte der Natur und speziell der Stellung des Menschen innerhalb des Systems der Arten nachhaltig veränderten, kam der Biologie der Charakter einer Leitwissenschaft zu. Insbesondere die Zoologie und die Botanik faszinierten zudem durch die Ästhetik vieler ihrer wissenschaftlichen Darstellungen, wie zum Beispiel in Haeckels prachtvollen Illustrationen in den *Kunstformen der Natur* (1899–1904) deutlich wird.²⁸⁸ Die Schönheit der Natur zu erfahren und aus ihr Genuss und Bildung zu erlangen, war der Anspruch vieler naturkundlicher Vereine sowie populärwissenschaftlicher Publikationen. „Amateurwissenschaftliche Freizeitbeschäftigung[n] wie Mikroskopie, Aquaristik, Anlegen von Käfer- und Schmetterlingssammlungen und Terrarien oder Botanisieren“, die etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sehr in Mode kamen, ermöglichten „auch dem Laien einen eigenen Kompetenzerwerb.“²⁸⁹ Im *Hand- und Lehrbuch für angehende Naturforscher und Naturaliensammler* war 1859 zu lesen: „Das Recht, ein Naturforscher zu werden, steht Jedermann zu, es bedarf hierzu nicht der Vorzüge eines gewissen Standes oder einer gelehrten Bildung.“²⁹⁰

Popularisierung, in: Wolfschmidt: Popularisierung der Naturwissenschaften, 2002, S. 21–37, hier S. 29.

²⁸⁶ Wolfschmidt/Reich/Hünemörder: Methoden der Popularisierung, 2002, S. 30.

²⁸⁷ Ebd., S. 25–26.

²⁸⁸ Krauß, Erika: Zur Popularisierung der Biologie unter dem Einfluß Ernst Haeckels, in: Wolfschmidt: Popularisierung der Naturwissenschaften, 2002, S. 127–157, hier S. 129.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Schilling, Wilhelm: Hand- und Lehrbuch für angehende Naturforscher und Naturaliensammler oder gründliche Anweisung, die Naturkörper aller drei Reiche zu sammeln und zu beobachten, Bd. 1–3, Weimar 1859–1861, hier Bd. 1, S. 11. Vgl. zu diesem Zitat Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert, 1998, S. 134.

Immer mehr Amateurwissenschaftler/innen entwickelten sich in den Vereinen zu wahren Expert/innen in bestimmten – oft auf die lokale Flora oder Fauna bezogenen – Bereichen. Dadurch kam den Vereinen eine „eminente sozial-psychologische Funktion“ zu.²⁹¹ „Sie verliehen den Amateuren soziale Bestätigung, sanktionierten positiv deren Kompetenz und suggerierten ihnen den Status des Fachmanns beziehungsweise der Fachfrau.“²⁹² Solcherart Spezialisierungen konnten mitunter aber auch problematisch werden, und im Zuge einer ‚Verwissenschaftlichung‘ der Vereine ging teilweise auch deren Charakter als Ort entspannender Freizeitgestaltung, die sich gerade *außerhalb* institutioneller Strukturen und Hierarchisierungen organisierte, verloren.²⁹³ Daum konstatiert, dass man ungefähr seit den 1880er Jahren zumindest in Deutschland nicht mehr von „einem voraussetzungslosen Dilettantismus“²⁹⁴ in den Naturwissenschaften sprechen könne. Einerseits waren (staatliche) Ausbildungswege in dieser Zeit immer stärker institutionalisiert worden, andererseits wurden inzwischen auch viele der amateurwissenschaftlichen Vereinigungen zunehmend professionalisiert. Eigene Zeitschriften oder andere Publikationen der Vereine sowie Vereinsmuseen, die sich an die Öffentlichkeit wandten, hatten auch dieses Funktionssystem der Gesellschaft zu einem gut organisierten, oft hierarchisch strukturierten werden lassen, das von seinen Mitgliedern fachliche Spezialkenntnisse forderte. In England stellte sich die Situation zur selben Zeit aufgrund einer vom deutschen System differierenden Geschichte der Professionalisierung der Disziplinen etwas anders dar. In „weiten Kreisen des [...] Bürgertums galt wissenschaftliche Forschung [immer noch] nicht wie ärztliche, juristische und geistliche Tätigkeit als ‚profession‘, sondern als ein Hobby des gebildeten und wohlhabenden Gentleman mit viel Idealismus und Muße“.²⁹⁵

Der dem deutschen ‚Wissenschaftler‘ im Englischen entsprechende Begriff des ‚scientist‘ war erst 1833 beziehungsweise 1834 nachweisbar als Terminus zur Bezeichnung des naturwissenschaftlichen Spezialisten aller Disziplinen vorgeschlagen worden. Ein zunächst anonym er erwähnte den Begriff im März 1834 in der Zeitschrift *Quarterly Review* in einer Rezension von Mary Sommervilles *On the Connexion of the Physical Sciences*.²⁹⁶ Dieser Autor war William Whewell (1794–1866), unter anderem Mineraloge und Moralphilosoph, der im Jahr zuvor auf einer Sitzung der *British Association for the Advancement of Science* (BAAS)²⁹⁷ dafür eingetreten war, eine

²⁹¹ Ebd., S. 109.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. dazu auch ebd., S. 109–110.

²⁹⁴ Ebd., S. 366.

²⁹⁵ Alter: Wissenschaft, Staat, Mäzene, 1982, S. 245. – Zur Amateurwissenschaft in England bzw. speziell zum Status des wissenschaftlich dilettierenden Gentleman vgl. des weiteren: Shapin, Steven: „A Scholar and a Gentleman”: The Problematic Identity of the Scientific Practitioner in Early Modern England, in: *History of Science*, Vol. 29, 3. Bd., Nr. 85, September 1991, S. 279–327.

²⁹⁶ Ross, Sidney: *Scientist. The Story of a Word* (1962), Kap. 1, in: ders.: *Nineteenth-Century Attitudes: Men of Science*, Dordrecht/Boston/London 1991, S. 1–39, hier S. 9.

²⁹⁷ Die *British Association for the Advancement of Science* war 1831 gegründet worden und existiert auch heute noch.

Bezeichnung zu prägen, welche sich auf die in sämtlichen naturwissenschaftlichen Disziplinen Tätigen gleichermaßen beziehen ließe. Whewell wollte so einer Zerfaserung des naturwissenschaftlichen Feldes entgegenwirken.

Im 18. und frühen 19. Jahrhundert umfasste ‚science‘ im Englischen alltagssprachlich jegliches Wissen, das durch genaues Studium, sowie jede Fähigkeit, die durch Übung erworben worden waren.²⁹⁸ Als ‚science‘ konnten – ganz im Sinne der scholastisch-aristotelischen Konzeption der *septem artes liberales* – sowohl die heute als Natur- und Geisteswissenschaften bezeichneten Gebiete als auch die Künste bezeichnet werden.²⁹⁹ Als Whewell die Einführung des Terminus ‚scientist‘ forderte, war das Feld allerdings schon vorbereitet, die Diskussion, welche Disziplinen als Wissenschaften (‚science‘) und welche als Künste (‚arts‘) zu bezeichnen seien, bereits begonnen.³⁰⁰ So schlug Whewell dann auch vor, den Begriff des ‚scientist‘ analog zu dem des ‚artist‘ zu definieren: „Wir benötigen dringend einen Namen, um allgemein denjenigen zu beschreiben, der die Wissenschaft betreibt. Ich würde dazu neigen, ihn einen ‚scientist‘ zu nennen. Auf diese Weise könnten wir sagen, dass ein ‚scientist‘ ein Mathematiker, Physiker oder Naturforscher ist, so wie ein Künstler (*Artist*) Musiker, Maler oder Poet ist.“³⁰¹ Whewells Vorschlag war nicht unumstritten und rief zum Teil deutliche Ablehnung hervor. Unter anderem hingen die Schwierigkeiten bei der Etablierung des Begriffs ‚scientist‘ in England mit der dortigen Struktur der Wissenschaften zusammen und damit, dass sich die lange Zeit hoch angesehenen ‚gentlemen of science‘ gegen die Verwendung des ihrer Meinung nach einengenden Terminus wehrten. Die Aspekte der Spezialisierung und Professionalisierung, die der Begriff ‚scientist‘ implizierte, standen im Widerspruch zum Ideal des vielfältig gebildeten Gentleman, der sich mit den Wissenschaften ebenso wie mit den Künsten zur eigenen Bildung und zum Vergnügen beschäftigte.³⁰² Die

²⁹⁸ Vgl. Ross: *Scientist*, 1991, S. 5.

²⁹⁹ Zum Begriff der Wissenschaften und auch zu Unterschieden zwischen dem englischen ‚science‘ und dem deutschen ‚Wissenschaft‘ vgl. Diemer, Alfred (Hrsg.): *Der Wissenschaftsbegriff. Historische und systematische Untersuchungen*, Meisenheim 1970.

³⁰⁰ ‚Science‘ meint im Englischen in erster Linie die Naturwissenschaften, die Fächer die im Deutschen unter der Bezeichnung ‚Geisteswissenschaften‘ subsumiert werden, werden dort meist als ‚humanities‘ benannt. Zu Verschränkungen zwischen ‚science‘ und ‚arts‘ im England des 19. Jahrhundert vgl. z.B.: Hamilton, James (Hrsg.): *Fields of Influence. Conjunctions of Artists and Scientists 1815–1860*, Birmingham 2001. – Zum historischen Verhältnis zwischen Wissenschaftler und Künstler vgl. Daston, Lorraine: *Fear and Loathing of the Imagination in Science*, in: *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 127, Nr. 1, Winter 1998, S. 74–95.

³⁰¹ „We need very much a name to describe a cultivator of science in general. I should incline to call him a Scientist. Thus we might say, that as an Artist is a Musician, Painter, or Poet; a Scientist is a Mathematician, Physicist, or Naturalist.“ William Whewell: *The Philosophy of the Inductive Sciences, founded upon their History*, Vol. 1, London, 1840, S. cxiii. Vgl. zu diesem Zitat Ross: *Scientist*, 1991, S. 10.

³⁰² Gut fünfzig Jahre nach Whewells Vorstoß trat 1885 John Ruskin (1819–1900) mit ähnlicher Empörung der Tendenz entgegen, nur die naturwissenschaftlichen Fächer als ‚science‘ zu bezeichnen: „It has become the permitted fashion among modern mathematicians, chemists, and apothecaries, to call themselves ‘scientific men’, as opposed to theologians, poets, and artists. They know their sphere to be a separate one, but their ridiculous notion of its being a peculiarly scientific one ought not to be allowed in our Universities. There is a science of Morals, a science of History, a science of Grammar, a science of Music, and a science of Painting; and all these are quite beyond comparison higher fields for human intellect, and require accuracies of intenser observation, than either chemistry, electricity, or geology.“ Ruskin, John: *Ariadne Florentina* (1874), Reprint in: *The Works of John Ruskin*, hrsg. v. E. T. Cook u. Alexander Wed-

Vorstellung, die Wissenschaften zum Broterwerb zu betreiben, welche die Konnotation des ‚scientist‘ als eines Professionellen nahe legte, hatte in den Augen der englischen Gentlemen einen negativen Beigeschmack: „[D]as Wort scientist beinhaltet, dass man aus den Wissenschaften ein Geschäft machte: es wertete ihre [der Gentlemen] Tätigkeiten aus Leidenschaft ab und machte sie zu einer Plackerei für Profit oder Geld.“³⁰³

Obwohl in England die ‚gentlemen of science‘ weitaus länger als auf dem Kontinent die Amateurwissenschaftler ein hohes Ansehen genossen, schritt jedoch auch hier die Differenzierung von Spezialist und Dilettant im Verlauf des 19. Jahrhunderts voran. Dementsprechend setzte sich auch die Bezeichnung ‚scientist‘ innerhalb der nächsten Jahrzehnte, nachdem Whewell der BAAS seinen Vorschlag unterbreitet hatte, weitgehend durch.³⁰⁴

Der Dilettantismusbegriff in der europäischen Literatur des Fin de siècle

Im ausgehenden 19. Jahrhundert, im Fin de siècle, avancierte der Dilettantismus speziell in Literatur und Literaturkritik zu einem Begriff von großer Popularität. Charakteristika des Dilettanten in der europäischen Literatur der Zeit sind eine hoch- bis übersensible Aufnahmefähigkeit sowie ein Interesse für vielfältige künstlerische, wissenschaftliche, philosophische und gesellschaftliche Themen. Auch im Fin de siècle, einer Epoche, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung gemeinhin nach der Weimarer Klassik als wichtigste Etappe der Geschichte des Dilettantismus gilt, ist der Begriff von einer Uneindeutigkeit, wie sie im 19. Jahrhundert insgesamt zu beobachten ist.

In der Literatur und Literaturkritik des ausgehenden Jahrhunderts ist insbesondere die Tendenz bemerkenswert, den Dilettantismus nicht allein als Kategorie künstlerischer beziehungsweise gerade nicht künstlerischer Praxis zu betrachten. Vielmehr wird er häufig als eine allgemeine ästhetische „Lebenshaltung [...] im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Veränderungen“³⁰⁵ aufgefasst, die sich in stärkerem Maße als in vorherigen Konzeptionen auf die Psyche und das Gesamtverhalten des Individuums auswirkt. Vaget erkennt den Dilettantismus in dieser Zeit als „eine Chiffre, oft verwendet, aber ungenau bestimmt, für die Problematik der ästhetischen Lebensweise, wie sie die intellektuelle Atmosphäre der Zeit und die Dichtung des Ästhetizismus und der Décadence beherrscht“.³⁰⁶ Wenn Simone Leistner den Dilettantismus des

derburn, London 1906, Vol. 22, S. 396 ff. Vgl. zu diesem Zitat Ross: Scientist, 1991, S. 7–8.

³⁰³ Ross: Scientist, 1991, S. 2.

³⁰⁴ Einen kurzen Überblick über die Entstehung des Begriffs ‚Wissenschaftler‘ im Deutschen und die Konzeption der Figur des Wissenschaftlers im 19. und 20. Jahrhundert findet sich bei: Stichweh; Rudolf: Der Wissenschaftler, in: Der Mensch des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Ute Frevert u. Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt/New York 1999, S. 163–196.

³⁰⁵ Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 15.

³⁰⁶ Vaget: Der Dilettant, 1970, S. 153. – Zum Verhältnis von Dilettantismus und Décadence vgl. des weiteren: Barstad, Guri Ellen / Federhofer, Marie-Theres (Hrsg.): Dilettant, Dandy und Décadent, Hannover 2004. Speziell der darin enthaltene Aufsatz von Cathrine Theodorsen mit dem Titel Leopold Adrians Der Garten der Erkenntnis (1895). Über Dilettantismus,

Fin de siècle „als rein ästhetische Haltung und psychosoziale Disposition des dilettantischen Subjekts“ beschreibt, dann weist sie ausdrücklich auch auf dessen „subjektivistische Selbstbezogenheit“ hin.³⁰⁷ Stärker als zuvor wird der Dilettantismus als psychischer Zustand beschrieben und an das Individuum gekoppelt. Charakteristika des Dilettanten sind jetzt eine „zersetzende Analysefähigkeit, Willensschwäche und Handlungsunfähigkeit“.³⁰⁸ Die Willensschwäche drückt sich in der Erstarrung des Dilettanten in „übertriebener Reflektiertheit“³⁰⁹ aus sowie in seiner Tendenz, sich dem sozialen Leben zu verweigern und sich in sich selbst zurückziehen.

Vereinfachend lässt sich sagen, dass der Dilettantismus in der Literatur und Literaturkritik des späten 19. Jahrhunderts als eine mögliche Reaktion des Einzelnen auf die Vielfältigkeit der in zeitgenössischer Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft nebeneinander existierenden zum Teil widersprüchlichen Standpunkte definiert wird. Es verbinden sich im Dilettantismus Neugierde an dieser Vielfalt und gleichzeitig die Überforderung durch deren Widersprüchlichkeiten.³¹⁰ Zu der Faszination durch die unterschiedlichsten Anregungen, denen der Dilettant nachgehen will, gesellt sich die Resignation über das eigene Unvermögen, es in den diversen Gebieten nicht zur Professionalität bringen zu können – sei es aus Mangel an Fähigkeiten, sei es, weil es den Dilettanten bereits zum nächsten fesselnden Thema zieht.

Einerseits wohnen dem Dilettantismusbegriff des Fin de siècle also das Negativerlebnis des Scheiterns und die Erkenntnis eigener Mängel inne. Gleichzeitig wird jedoch an den Forscher- und Künstlergeist des Einzelnen appelliert, was einer Aufforderung zum Überschreiten der Gattungs- und Disziplingrenzen gleichkommt. Und diese Überschreitungen lassen sich zunächst einmal als durchaus positiv werten, da sie einen neuen kreativen Prozess einleiten können. Zu produktiven Ergebnissen führen sie in den literarischen Schilderungen der Zeit allerdings selten, da dem Dilettanten oftmals die Ausdauer fehlt oder er aufgrund allzu ausführlicher Reflektion handlungsunfähig ist.

Weitgehend übereinstimmend benennt die Forschung den französischen Schriftsteller Paul Bourget (1852–1935) als Initiator einer Neubewertung des Dilettantismusbegriffs in der Literatur des Fin de siècle. Insbesondere in seinem 1882 verfassten Essay über Ernest Renan (1823–1892), der im

Anempfindung und Nietzsches Metapher vom „Müßiggänger im Garten des Wissens“ (S. 79–150) gibt einen Überblick über Dilettantismuskonzeptionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

³⁰⁷ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 63.

³⁰⁸ Briese-Neumann, Gisa: Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985, S. 320.

³⁰⁹ Ebd., S. 322.

³¹⁰ Hella Tiedemann-Bartels schreibt in ihrem Aufsatz über das Dilettantismusverständnis des Fin de siècle und insbesondere bei Paul Bourget zu dessen Beschreibung eines Pariser Salons: „Dilettantismus erscheint hier [bei Bourget] nicht als einheitsstiftendes aber doch als authentisches Bewußtsein einer zerstreuten Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.“ Tiedemann-Bartels, Hella: Die Dilettanten, in: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, Nr. 139, 1989, S. 360–371, hier S. 363.

Rahmen seiner *Essais de psychologie contemporaine*³¹¹ erschien, nutzt Bourget die Kategorie des Dilettantismus zur Analyse epochenspezifischer kultureller und sozialer Aspekte. Bourget analysiert in seinem Text hauptsächlich den ersten Band der vielgelesenen *Histoire des Origines du Christianisme* des Religionswissenschaftlers Ernest Renan, in welchem dieser das Leben Jesu in romanhafter Form darstellt. Renan behandelt in seinem Buch historische Fakten gleichwertig mit eigenen Vermutungen und misst dem tiefen Empfinden und der Einfühlung für seine Art der Geschichtsschreibung große Bedeutung bei. Bourget diagnostiziert in der Vorgehensweise Renans einen Dilettantismus, den er als „Disposition des Geistes, sehr intelligent und lustvoll zugleich beschreibt“.³¹² Die Aspekte des ‚diletto‘ und der Einfühlung kommen auch hier zum Tragen, wenn Bourget Renan „eine seltene Ausgewogenheit zwischen Intelligenz und Sensibilität“ bescheinigt, „die ihm ein sympathetisches Vordringen in die Gegenstände seiner Arbeit ermögliche“.³¹³ Diese von Bourget positiv bewertete Form des Dilettantismus bedarf allerdings, um effektiv zu sein, zusätzlich eines „verfeinerte[n] und zugleich systematische[n] Skeptizismus mit einer Kunst, diesen Skeptizismus in ein Instrument des Genusses umzuformen. Dann wird der Dilettantismus zu einer delikaten Wissenschaft der geistigen und seelischen Verwandlung.“³¹⁴ Aber auch bei Bourget hat der Dilettantismus unterschiedliche Seiten. Die Unterscheidung wird nun nicht mehr getroffen zwischen „wahrer“ und „curioser Liebhaberei“ wie bei Sulzer oder zwischen „ernstem“ und „oberflächlichem Dilettantismus“ wie bei Lichtwark. Stattdessen stellt Bourget dem einfühlskeptischen Dilettantismus dessen Steigerung, das heißt einen in „Hyperreflektiertheit“³¹⁵ zersplitternden Dilettantismus gegenüber, dem es nicht mehr gelingt die vielfältigen Eindrücke und Assoziationen sinnvoll zu kanalisieren. Das Bestreben des Dilettanten, möglichst viele Facetten des Lebens zu erfassen, führt ihn so zum Gegenteil, zur Entfernung vom Leben. Statt einer Präzisierung, wie sie Burckhardt durch den Dilettantismus erreichen wollte, resultieren für den Dilettanten Bourgets aus seinem Umherschweifen Indifferenz und Willensschwäche: die „fatale Verknüpfung“³¹⁶ von „incapacité d’affirmer“ und „incapacité de vouloir“.³¹⁷ Diese Willensschwäche ist das

³¹¹ Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine* (1883–1885), hrsg. v. André Guyaux, Paris 1993. Ernest Renan war ein französischer Religionswissenschaftler und Schriftsteller, dessen Hauptwerk *Histoire des Origines du Christianisme* von 1863–83 in Paris erschien.

³¹² „[...] une disposition de l’esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse“ Deutsche Übersetzung nach: Tiedemann-Bartels: *Die Dilettanten*, 1989, S. 361 und 368. Bourget führt außerdem aus, dass dieser Dilettantismus „uns den verschiedenen Lebensformen abwechselnd geneigt macht und dahin führt, uns allen diesen Formen zu leihen, ohne uns einer einzigen hinzugeben.“ Vgl. ebd., S. 368. Vgl. zu diesem Zitat außerdem Federhofer: „Moi simple amateur“, 2001, S. 20.

³¹³ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 80.

³¹⁴ „Il y faut un scepticisme raffiné à la fois et systématique, avec un art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le dilettantisme devient alors une science délicate de la métamorphose intellectuelle e sentimentale.“ Bourget, Paul: *Essays de psychologie contemporaine*, Paris 1924, S. 55–56. Deutsche Übersetzung bei Tiedemann-Bartels 1989, S. 368.

³¹⁵ Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 81.

³¹⁶ Briese-Neumann: *Ästhet – Dilettant – Narziss*, 1985, S. 329.

³¹⁷ Bourget, Paul: *Du Dilettantisme*, in: ders.: *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1883, S. 59–76, hier S. 75. Vgl. zu diesem Zitat auch Briese-Neumann: *Ästhet – Dilettant – Narziss*, 1985, S. 329.

Gegenteil von Produktivität. Dem Dilettanten, der sich in seiner hochsensiblen und skeptischen Überreflektiertheit verliert, ist kein tatkräftiges Handeln mehr möglich. Eine solche Handlungsunfähigkeit wirkt sich auch auf das Sozialverhalten aus und lässt den Dilettanten zum zurückgezogenen Einzelgänger werden. Diese Form des Dilettantismus wird von Bourget als ein Symptom der Zeit diagnostiziert, „ein Zeichen der Metamorphose und des Übergangs, eine möglicherweise gefährliche Geisteshaltung, die, verbreitet wie ein Fieber, zugleich das Ergebnis des gegenwärtigen Zustandes von Individuen und Gesellschaft sei“.³¹⁸ Ein Mangel an Eindeutigkeit, eine „heillose Multiplizität“, zeichnet diesen Dilettantismus aus. Der Dilettant vermag in Anbetracht all der Widersprüchlichkeiten, die er erfährt, keinen klaren Standpunkt mehr einzunehmen. Letztlich resultiert aus dieser Unbestimmtheit „eine Relativierung aller Ideen und Wertungen und somit der Systeme selbst“.³¹⁹ Die Frustration, die aus dieser rastlosen Reflexion entsteht, beschreibt der deutlich von Bourget beeinflusste Hugo von Hofmannsthal folgendermaßen: „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Wir (Spätgeborenen) haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig.“³²⁰

Neben Bourget nahm insbesondere Friedrich Nietzsche Einfluss auf das Dilettantismusverständnis der Literatur der Jahrhundertwende.³²¹ Nietzsche hatte bereits 1876 in seinem Aufsatz *Wagner in Bayreuth* die Formulierung der „gefährliche[n] Lust am geistigen Anschmecken“³²² gebraucht, mit welcher er die Rastlosigkeit der Persönlichkeit Wagners fasst. Thema des Aufsatzes ist das Verhältnis des Künstlers Wagner zur Geschichte. Wagner wird hier

³¹⁸ Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 81.

³¹⁹ Schulz-Buschhaus, Ulrich: Der Tod des „Dilettanten“ – Über Hofmannsthal und Paul Bourget, in: Aufstieg und Krise der Vernunft. Festschrift für Hans Hinterhäuser, hrsg. v. Michael Rössner u. Birgit Wagner, Wien/Köln/Graz 1984, S. 181–195, hier S. 185.

³²⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele d’Annunzio (1893), in: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze Bd. 1, 1891–1913, hg. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, 1979, S. 174–184. Vgl. zu diesem Zitat auch Schulz-Buschhaus: Der Tod des „Dilettanten“, 1985, S. 186.

³²¹ Auf die umfangreiche sozialpsychologisch ausgerichtete Studie, die der Kulturphilosoph und Schriftsteller Rudolf Kassner (1873–1959) 1910 zum Dilettantismus vorlegte, gehe ich an dieser Stelle nicht ausführlicher ein, da sie im Vergleich mit Bourget keine entscheidenden Neuerungen enthält, die im Zusammenhang mit den in dieser Arbeit interessierenden Aspekten der Begriffsgeschichte des Dilettantismus von besonderer Relevanz wären. Kassner, Rudolf: Dilettantismus (1910), in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Ernst Zinn u. Klaus E. Bohnenkamp, Bd. 3, Pfullingen 1976, S. 7–47. Auch Kassner betont vor allem die außerordentliche Sensibilität des Dilettanten, welchen er als einen charakteristischen Typus der Jahrhundertwende charakterisiert. Übermäßige Reflexion und Rastlosigkeit lassen auch Kassners Dilettanten verzweifeln und hindern ihn daran „den Zusammenhang, das Ganze“ zu sehen. (Kassner 1976, S. 14.) Dennoch gewinnt auch Kassner dem Dilettanten positive Seiten ab und vermutet in ihm gar den „überaus klugen und modernen Menschen“, dessen Wahrnehmungsapparat primär den Gegebenheiten der Zeit entspricht. Aber der ‚moderne Dilettant‘ kann das Echte nicht mehr ertragen und flüchtet sich in Surrogate, in Unechtes und Scheinwelten. Kassner: Dilettantismus, 1976, S. 44–45. – Vgl. speziell zu diesem Aspekt auch Briese-Neumann: Ästhet – Dilettant – Narziss, 1985, S. 332.

³²² Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Wagner in Bayreuth (1876), in: Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, Bd. 1, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Jörg Salasquarda, Frankfurt am Main, 1994, S. 637–719, hier S. 642.

zwar als Deuter und „Vereinfacher der Welt“³²³ zum Besten der Gegenwart geehrt, dessen Kunst das geeignetste Mittel sei die „wichtigste Frage aller Philosophie“ zu klären, nämlich „wie weit die Dinge eine unabänderliche Artung und Gestalt haben: um dann, wenn diese Frage beantwortet ist, mit der rücksichtslosesten Tapferkeit auf die Verbesserung der als veränderlich erkannten Seite der Welt loszugehen“.³²⁴ Gleichzeitig ist allerdings eine Kritik an Wagner erkennbar, die ihren Ausgang bereits in der Beschreibung der Jugend des Komponisten nimmt. Nietzsche konstatiert in der Frühzeit Wagners „eine Lust zum Experimentieren, ein Element des Unfertigen und der Ratlosigkeit“.³²⁵ In diesem Zusammenhang spricht Nietzsche vom „Dilettantisieren“ Wagners.³²⁶ Empfindsamkeit und das – oftmals oberflächliche – Umherschweifen in den verschiedensten Gebieten machen dieses Dilettantisieren aus, welches Nietzsche als problematisch bewertet, da es nur schwerlich zu einem klaren Standpunkt führt.

Europäische Autoren des Fin de siècle greifen teilweise explizit Konzepte des Dilettanten auf, wie sie bei Bourget oder Nietzsche formuliert werden. Die subjektivistische Selbstbezogenheit, welche die Dilettanten Bourgets und Nietzsches charakterisiert und die letztlich das Verzweifeln des Individuums an der Welt bewirkt, zeichnet die Helden einiger großer Romane und Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts aus. Beispiele sind hier Werke von Hugo von Hofmannsthal, Heinrich und Thomas Mann, Italo Svevo oder Gabriele D'Annunzio, um nur einige zu nennen, in denen der Dilettantismus eine Hauptrolle spielt, wobei die einzelnen Autoren jeweils unterschiedliche Facetten hervorheben.³²⁷

³²³ Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Viertes Stück: Wagner in Bayreuth, 1994, S. 661.

³²⁴ Ebd., S. 652.

³²⁵ Vaget: *Der Dilettant*, 1970, S. 152.

³²⁶ Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Viertes Stück: Wagner in Bayreuth, 1994, S. 642. Nietzsche schreibt über Wagners Kindheit und Jugend: „Er [Wagner] selbst scheint noch gar nicht angekündigt; und Das, was man jetzt, zurückblickend vielleicht als Ankündigungen verstehen könnte, zeigt sich doch zunächst als ein Beieinander von Eigenschaften, welche eher Bedenken als Hoffnungen erregen müssen: ein Geist der Unruhe, der Reizbarkeit, eine nervöse Hast im Erfassen von hundert Dingen, ein leidenschaftliches Behagen an beinahe krankhaften hochgespannten Stimmungen, ein unvermitteltes Umschlagen aus Augenblicken seelenvollster Gemüthsstille in das Gewaltsame und Lärmende. [...] Die gefährliche Lust am geistigen Anschmecken trat ihm nahe, ebenso der mit dem Vielerlei-Wissen verbundene Dünkel, wie er in Gelehrten-Städten zu Hause ist [...]“ Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Viertes Stück: Wagner in Bayreuth, 1994, S. 641–642.

³²⁷ Der Kürze halber sei an dieser Stelle jeweils nur ein Werk der genannten Autoren aufgeführt, in dem der Aspekt des Dilettantismus von zentraler Bedeutung ist: Hugo von Hofmannsthal *Der Tor und der Tod* (1893), Heinrich Manns *In einer Familie* (1894), Thomas Manns *Der Bajazzo* (1895), Italo Svevos *Senilità* (1898), Gabriele D'Annunzios *Il Piacere* (1889), Joris-Karl Huysmans Roman *A Rebours* (1884) und Gustave Flauberts *Bouvard et Pécuchet* (1881). – Forschungsliteratur, die speziell den Aspekt des Dilettantismus bei den genannten Autoren behandelt, ist relativ rar; ich verweise hier auf einige ausgewählte Texte: Insbesondere zu Hofmannsthal siehe Schulz-Buschhaus 1984. – Briese-Neumann 1985. Zu Heinrich und Thomas Mann vgl. Wieler, Michael: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte: am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg 1996. Zu Svevo vgl. Behrens, Rudolf: *Svevos 'Inetti' als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik*, in: Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne, hrsg. v. Rudolf Behrens u. Richard Schwaderer, Würzburg 1990, S. 109–130. Zu D'Annunzio vgl. Küpper, Joachim: *Dekadenz*. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*, in: ders.: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Foscato. Mazoni. Verga. D'Annunzio, Stuttgart 2002, S. 114–148. Zu Flaubert vgl. Brombert, Victor: *Bouvard und Pécuchet. Die Tragikomödie des Intellekts*, Vorwort in: Flaubert, Gustave:

Einen Dilettanten etwa, der sich durch Hyperreflektiertheit und den Rückzug aus dem sozialen Leben auszeichnet, hat beispielhaft der französische Schriftsteller Joris-Karl Huysmans in seinem 1884 erschienen Roman *A Rebours* in der Gestalt des dekadenten Herzogs des Esseintes geschildert, welcher sich in der Abgeschiedenheit seines Landhauses in eine Welt überkultivierter Künstlichkeit zurückzieht, um schließlich an seiner extremen Sensibilität zu zerbrechen.

Das ‚Dilettieren‘ in den verschiedensten Disziplinen, das Zögern, sich für eine Sache zu entscheiden beschreibt Gustave Flaubert in seinem Roman *Bouvard et Pécuchet*, in dem die beiden Helden mit großer Leidenschaft und Begeisterungsfähigkeit von einer Wissenschaft zur nächsten wechseln, in keiner wirkliche Erfolge erleben und sich schließlich auf ihren eigentlichen Beruf als Kopisten zurückbesinnen.³²⁸ Den Horizont der Protagonisten erweitern die Überschreitungen allerdings dennoch, und so schreibt Flaubert: „An einem fernen Horizont, der sich alle Tage erweiterte, nahmen sie Dinge wahr, die zugleich undeutlich und wunderbar waren.“³²⁹

Dilettantismus als Kategorie der Avantgarde im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert wird der Dilettantismus in Kunst, Literatur und Theater verschiedentlich als Kategorie der Avantgarde aufgerufen, um sich abzugrenzen gegen gängige Muster von Produktion und Rezeption. Einer Abwertung des ‚Neuen‘ wird durch eine Strategie der Pejoration von vornherein vorzubeugen versucht. Die Argumente der Kritiker sollen von Beginn an entkräftet werden, indem man seine Praxis bereits selbst als dilettantisch bezeichnet und sie damit – zumindest scheinbar – herabstuft beziehungsweise gängigen Bewertungskriterien zu entziehen versucht. So sagt beispielsweise Elfriede Jelinek: „Bei meinem Schreiben kann ich nicht auf etwas Erlerntes zurückgreifen. Wir sind ja auch alle Dilettanten. Schreiben kann man ja kaum lernen. Man kann auf nichts, keine feste Basis zurückgreifen.“³³⁰

Die Selbstbezeichnung als Dilettant kann einerseits eine Form der Koketterie sein. Das eigene Tun wird dann vordergründig als unzureichend im Verhältnis zu etablierten Standards definiert. Gleichzeitig soll diese Bezeichnung jedoch ebendiese Standards in Frage stellen, indem sie Kompetenz und Inkompetenz und die Maßstäbe für deren Bewertung thematisiert. Der Dilettantismus wird von Künstler/innen sämtlicher Sparten im 20. Jahrhundert als eine Art Freiraum aufgefasst, jenseits der Professionalität zu agieren und neue

Bouvard und Pécuchet, aus: d. Franz. v. Georg Goyert, Frankfurt am Main 1996, S. 9–35.

³²⁸ *Bouvard et Pécuchet* wurde von Flaubert nicht vollendet und erschien 1881, ein Jahr nach dem Tod des Schriftstellers. Zu *Bouvard et Pécuchet* siehe auch S. 106–110 dieser Arbeit.

³²⁹ Flaubert, Gustave: *Bouvard und Pécuchet*, aus dem Franz. v. Georg Goyert, Frankfurt am Main 1996, S. 48.

³³⁰ Elfriede Jelinek in: Gunna Wendt: „Es geht immer alles so prekär aus – wie in der Wirklichkeit“. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens, in: Frankfurter Rundschau, 14. 3. 1992, S. ZB 3. Vgl. zu diesem Zitat von Jelinek: Stanitzek: *Poetologien des Dilettantismus – ironisch?*, 2000, S. 412.

Arbeitsweisen und Ausdrucksformen zu entwickeln. Der Charakter der Vielseitigkeit und des Vergnügens, den der Dilettantismus in seinem ursprünglichen Sinne hat, wird aktualisiert, indem man ihn als produktive Arbeitshaltung beansprucht. Speziell durch den Versuch, sich außerhalb etablierter Standardisierungen zu bewegen, generiert man allerdings womöglich wiederum neue Standards.

Erhard Schüttpelz weist darauf hin, dass „[i]n jedes moderne ‚Fach‘, in jede spezialisierte Kompetenz [...] die Forderung der Kompetenzerweiterung eingebaut“ sei: „die geforderte Veränderung, die ‚Innovation‘, die Belohnungen, die jeder erhält, der etwas Originelles tut, das sich durchsetzt“.³³¹ Zuerst einmal hebt sich die Veränderung aber vom bestehenden System ab und derjenige, der sie bewirkt hat, wird zu jemandem, der aus dem System herausfällt. Oft wird er zunächst abgelehnt, da anfangs nicht zu entscheiden ist, ob es sich um eine – in welcher Weise auch immer – *produktive* Veränderung handelt. Erst wenn die Neuerung anerkannt worden ist, wird ihr Verursacher als Spezialist, als Kenner oder Erfinder und nicht als Dilettant, Scharlatan oder Pfuscher angesehen werden. Gleichzeitig verändert die Neuerung auch die Standards der Disziplin, indem sie selbst zu einem Gesetz oder einem Prinzip wird.

Strategien des Dilettantischen sind in den Künsten seit Beginn des 20. Jahrhunderts in vielerlei Gestalt und in derart großer Zahl zu beobachten, dass an dieser Stelle nicht einmal der Versuch unternommen werden kann, jede einzelne zu benennen. Ausgewählte Beispiele stellen jedoch kurz einige dieser Strategien vor.

Im Expressionismus hatte der Dilettantismus Konjunktur als Fluchtmöglichkeit aus einer vielfach als bedrohlich empfundenen, sich rapide verändernden Welt, die beständig Neues forderte. Viele expressionistische Schriftsteller entwarfen in ihren Texten idiosynkratische Figuren, die sich in der Wirklichkeit nur noch schwerlich zurechtfinden. Carl Einstein zum Beispiel verfasste zwischen 1906 und 1909 seinen Roman *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Die Romanfiguren sind „in erster Linie Repräsentanten erkenntnistheoretischer und philosophischer Positionen“.³³² Das Subjekt ist in einem Zustand der Auflösung und der Entfremdung begriffen und kann all der Eindrücke, die auf es einstürzen, nicht mehr Herr werden, obgleich diese es in hohem Maße faszinieren. Auch hier ist also wieder jene Hyperreflektiertheit spürbar, die bereits den Dilettanten des Fin de siècle ausmachen. Gleichzeitig ist auch die Sprache des Romans bemerkenswert, die sich durch parataktische Reihungen und eine Tendenz zum Phantastischen auszeichnet. Für traditionelle Lesegewohnheiten ist Einsteins Sprache eine wahre Herausforderung. Auch mit seiner Schreibweise thematisiert der Autor so den

³³¹ Schüttpelz: Die Akademie der Dilettanten, 1995, S. 51.

³³² Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München⁵1994, S. 162.

Zustand der Auflösung des dilettantischen Subjekts und versucht gleichzeitig, in Abgrenzung zu gebräuchlicheren Formen einen neuen Stil zu entwickeln.³³³ Der Malstil der Künstler expressionistischer Gruppierungen wie der *Brücke* oder des *Blauen Reiters* kann – unter anderem im Verhältnis zu altmeisterlichen Techniken – als Dilettantismus par excellence verstanden werden. Und gerade die Abkehr von akademischen Vorgaben war es ja unter anderem, die das Neue dieser Kunstrichtung ausmachte und von ihren Vertretern als Weg zu einer Unmittelbarkeit der Erkenntnis proklamiert wurde.³³⁴ Über den neuen Werkbegriff in der expressionistischen Kunst schreibt Ernst Bloch, „daß, wie stets die Kinder oder die Bauern, so jetzt auch ein bedürftiger Dilettant, der an Geschicklichkeit nicht mit dem kleinsten alten Maler zu vergleichen ist, trotzdem in der merkwürdigen Luft dieser Zeit Gebilde, unwerkhafte, stillose, aber ausdruckshafte und symbolische Gebilde erzeugen kann, die keinen letzthinigen Vergleich mit den großartigsten Aussagen der griechischen oder neuzeitlichen Stilepochen zu scheuen brauchen. Das ist der Weg, den der Blaue Reiter ziehn wollte, ein verwachsener, unscheinbarer Seitenweg, der die Hauptstraße der Menschheitsentwicklung bildet. Das ist weiterhin [...] der funktionelle Zusammenhang dieser Stilepidemie mit den positiven Kräften des Expressionismus.“³³⁵

Eine Kunst, die sich außerhalb traditioneller Standards bewegte, proklamierte auch der italienische Futurismus. Interessant ist in diesem Zusammenhang unter anderem dessen Wissenschaftsverständnis, wie es in einer Passage aus *Die futuristische Wissenschaft* zum Ausdruck kommt, einem Text der italienischen Künstler Bruno Corra, Arnaldo Ginanni, Remo Chiti aus dem Jahr 1916: „Das erste futuristische Wort über die Wissenschaft könnte ein an Schulen, Laboratorien und wissenschaftliche Kabinette offen adressierter Wunsch der Zerstörung sein. [...] Es ist nötig, neue Forschungs- und Darstellungsmethoden, neue, modernere und freiere Untersuchungs- und Ausdrucksmittel zu schaffen, die auf die vielfältige Verständlichkeit der Phänomene, die unserer immer schneller gewordenen Sensibilität eigen ist, abgestimmt sind. Die Forschung und die wissenschaftliche Auslegung werden nicht mehr methodisch, wohlgeordnet und geschliffen sein, sondern

³³³ Zu Einsteins *Bebuquin* vgl. z. B.: Kleinschmidt, Erich: Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache. Zur erkenntniskritischen Poetik von Carl Einsteins ‚Bebuquin‘, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 33, 1989, S. 370–383.

³³⁴ In diesem Zusammenhang ist u.a. die Wertschätzung der Volkskunst, von Kinderzeichnungen, Kunst und Kunsthandwerk der ‚Wilden‘ und Werken von Geisteskranken durch die Expressionisten zu nennen. Vgl. z.B.: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst, Ausstellungskatalog Städt. Galerie im Lenbachhaus (Kunstabteilung), München / Kunstmuseum Bern 1995, hrsg. v. Jonathan Fineberg, München 1995. – Einstein, Carl: Afrikanische Plastik, Berlin 1921. – Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München 1908. Weitere Literaturangaben zu diesem Komplex finden sich in: Baumgartner, Marcel: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Köln 1998, S. 62–68.

³³⁵ Bloch, Ernst: Geist der Utopie, 1. Fassung, Faksimile der Ausg. v. 1918, Frankfurt am Main 1985, S. 22–23.

launenhaft, voller Biegungen und Sprünge, ungleichmäßig, stürmisch und stets von Ausbrüchen neuer Intuitionen aufgehoben.“³³⁶

Die Dada-Bewegung hat den Dilettantismus sozusagen professionalisiert, indem sie offensiv sämtliche Kunstsparten gemischt und das rhetorische und visuelle Repertoire unterschiedlichster Bereiche der Gesellschaft geplündert hat. In seinem Text *dilettanten erhebt euch...* von 1920 schreibt der Maler Heinrich Hoerle (1895–1936), der im Umkreis der rheinländischen Dada-Künstler aktiv war: „wenn der mensch untergeht, beginnt der dilettant [...] dilettanten: das leben ist frei der dilettant kann beginnen : im völkerbund -::-: dilettantismus :=: jedermann der clown des andern:=: demaskierung des kosmopoliten :=: mensch: ist : dilettant : dilettanten aller gaeue vereinigt euch“.³³⁷

Willi Baumeister, dessen abstrakte Malerei eine wichtige Position in der deutschen Nachkriegskunst einnahm, schrieb 1947 in seinem Aufsatz *Das Unbekannte in der Kunst* über den Umstand, dass er ein beständiges Vergessen des Bekannten und den immer neuen Anfang als Bedingung wahrer Kunst ansah: „Der originale Künstler verläßt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand. [...] Er [der originale Künstler] produziert seine bedeutenden Werte ohne Lehrgut, ohne Erfahrung, ohne Nachahmung. Nur auf diese Weise findet er bisher Unbekanntes, Originale. Das Genie ‚kann‘ nichts und damit alles.“³³⁸ Hier kommt zwar einerseits der Begriff des Genies ins Spiel, der Goethes und Schillers Modell der angeborenen Künstlerschaft entspricht. Gleichzeitig fordert Baumeister aber ein Absehen von traditionellen Ausdruckweisen und -formen. Im Vergessen des Dagewesenen soll der Künstler unvermittelt – als Dilettant – Eigenes schaffen.

Diese Vorstellung findet sich in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts in vielerlei Facetten, von denen die hier ausgewählten Beispiel nur einen ersten Eindruck gewähren. So schreibt zum Beispiel der Maler Ernst Wilhelm Nay 1965: „Immer ging ich seit 1950 davon aus, ‚Dilettant meiner selbst zu sein‘ – ein Wort von mir aus jenem Jahr – also allgemeingültige Formulierungen des Malens zu negieren und eine eigene zu entwickeln.“³³⁹

Und Markus Lüpertz stellt 1986 fest: „Einzige Form gegen Professionalisierung ist Dilettantismus. Ihn erkennen, ihn, den Dilettantismus, kultivieren,

³³⁶ Corra, B., Ginanni, A., Chiti, R. u. a.: Die futuristischen Wissenschaft (antideutsch – abenteuerlich – launenhaft – sicherheitsallergisch – trunken vom Unbekannten). Futuristisches Manifest (Auszug), in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, S. 112.

³³⁷ Hoerle, Heinrich: dilettanten erhebt euch..., Faksimile des im April 1929 in *Die Schammade* in Köln erschienenen Textes, in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, S. 200.

³³⁸ Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst (1947), in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2, hrsg. v. Charles Harrison und Paul Wood, S. 752–755, hier S. 753. Zu Baumeister vgl. auch: Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 67.

³³⁹ Nay, Ernst Wilhelm: Aufzeichnungen (1965), in: Ernst Wilhelm Nay, Ausstellungskatalog, Amsterdam 1998, S. 99. Vgl. zu diesem Zitat Leistner: Dilettantismus, 2001, S. 67.

heißt die Kunst nicht verlieren.³⁴⁰ In diesem Sinne definierten auch etwa die Maler der *Neuen Wilden* in den achtziger Jahren ihre Arbeitsweise, in der sie Techniken der expressiven Malerei der Jahrhundertwende wieder aufgriffen.

Das absichtsvolle Verlernen erlernter Techniken und ständige Neuanfänge auf unbekannten Gebieten sind Taktiken des Dilettantismus in den Künsten, die im 20. und auch im 21. Jahrhundert vielfach zu beobachten sind. Die Künstler übernehmen immer häufiger die Rolle des Bastlers, des *bricoleurs*, wie ihn Claude Lévi-Strauss beschrieben hat und der Methoden und Dinge verwendet, die im Verhältnis zu denen des Fachmannes abwegig erscheinen.³⁴¹ Nicht immer sind die Ergebnisse solcherart künstlerischer Arbeit jedoch tatsächlich innovativ oder interessant. Die Kunst besteht darin, nicht lediglich ein ‚Nicht-Können‘ auszustellen, sondern die Differenz zwischen Nicht-Können und Können zum produktiven Moment des Werkes werden zu lassen.³⁴² Spätestens seit Dada und Duchamp sind in den Künsten alle Techniken erlaubt, alle Disziplinen, alle politischen, philosophischen und gesellschaftlichen Themen mögliches Betätigungsfeld. Die Frage, wer aus welchem Grund über wen oder was urteilt und vor dem Hintergrund welcher Theorie eine künstlerische Arbeit als dilettantisch abwerten kann, ist dadurch erheblich schwieriger zu beantworten als noch im 19. Jahrhundert. Das Beuyssche Diktum „Jeder ist ein Künstler“ verdeutlicht, dass die Maßstäbe zur Bewertung von Kunst mehr denn je individuellen Haltungen gleichkommen.

Die Kompetenz des Dilettanten

Generell lässt sich feststellen, dass die Tendenz besteht, den Amateur oder Dilettant vor allem dann abwertend zu beurteilen, wenn eine wissenschaftliche oder künstlerische Disziplin institutionalisiert wird und dementsprechend zunehmend feinere Maßstäbe zur Beurteilung fachspezifischer Kompetenz entwickelt. Im Falle der Wissenschaften ist der Amateur „dann in seinem Verhältnis zur Wissenschaft dadurch bestimmt, dass er kein professioneller Wissenschaftler ist“, wie Rudolf Stichweh feststellt. „Nur noch zufällig wird der Amateur etwas entdecken können, und oft wird er dasjenige zu sehen nicht imstande sein, was eine Entdeckung hätte sein können, wenn er sie zu suchen gewußt hätte.“³⁴³ Aus dem Blickwinkel einer immer spezialisierteren

³⁴⁰ Lüpertz, Markus: *Hommage à Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert* (1986), in: Markus Lüpertz: *Belebte Formen und kalte Malerei*, Ausstellungskatalog München 1986, hrsg. v. Armin Zweite, München 1986, S. 53. Vgl. zu diesem Zitat Leistner: *Dilettantismus*, 2001, S. 67.

³⁴¹ Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main 1973. Vgl. auch: Baumgartner, Marcel; Marko Lehanka: *Wilder Denker und Ethnologe Mittelhessens, oder: Kein Grill-Idyll ohne Katastrophe*, Text für die Galerie Leo Koenig Inc., New York, 2001. – Vgl. auch: Müller, Wolfgang (Hrsg.): *Geniale Dilettanten*, Berlin 1982.

³⁴² Vgl. dazu auch: Ullrich, Wolfgang: *Nur wer's nicht kann, kann's. Schief singen, hölzern dichten: Viele Künstler entdecken den Dilettantismus als Erfolgsstrategie*, in: *Die Zeit*, 7/2004.

³⁴³ Stichweh: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen*, 1984, S. 67. – Niklas Luhmann weist in diesem Zusammenhang speziell auf die Methoden der Exklusion des Amateurs aus der ‚scientific community‘, durch die Tatsache hin, dass dieser in den fachspezifischen Zeitschriften nicht veröffentlichen könne, weil seine Beiträge von

Wissenschaft, deren Modell von Progression sich – nach weit verbreiteter Auffassung – hauptsächlich darauf richtet, immer feinere Details zu erkunden, ist die Feststellung Stichwehs sicherlich richtig. Vielmehr sollte an dieser Stelle aber gerade eine Neubewertung des Amateurs respektive des Dilettanten stattfinden, die insbesondere dessen Fähigkeit, vom Speziellen abzusehen, ins Spiel bringt. Indem das Augenmerk auf außerdisziplinäre Aspekte gerichtet wird, sind neue Perspektiven und Einsichten möglich. Im Sinne des Burckhardtschen Bekenntnisses zur ‚Unwissenschaftlichkeit‘ als Methode besserer Übersicht lässt sich der Dilettantismus in Zeiten der weiterhin fortschreitenden Spezialisierung als produktives Instrument der Erkenntnis definieren. Bereits 1831 hatte sich Goethe – abweichend vom Konzept der *Propyläen*-Abhandlung – zum Dilettantismus in den (Natur-) Wissenschaften ähnlich geäußert: „Und so wie die jungen Studirenden sich auch am liebsten an junge Lehrer halten, so mag der Dilettant gern vom Dilettanten lernen. Dieses wäre freilich in Absicht auf Gründlichkeit bedenklich, wenn nicht die Erfahrung gäbe, daß Dilettanten zum Vortheil der Wissenschaft vieles beitragen. Und zwar ist dieses ganz natürlich: Männer vom Fach müssen sich um Vollständigkeit bemühen und deßhalb den weiten Kreis in seiner Breite durchforsten; dem Liebhaber dagegen ist darum zu thun, durch das Einzelne durchzukommen, und einen Hochpunct zu erreichen, von woher ihm eine Übersicht, wo nicht des Ganzen, doch des Meisten gelingen könnte.“³⁴⁴

Hier verbindet sich die Leidenschaft für das Einzelne mit der Übersicht über das „Meiste“, was einen Kompetenzvorsprung des Dilettanten gegenüber dem Spezialisten bedeuten kann. Daraus folgt umgekehrt, dass auch der Spezialist bisweilen Dilettant sein sollte, um in seinem Fach zu Neuem zu gelangen. Didi-Hubermans „Sog der Seitenwege“ und Burckhardts Forderung, Spezialist und Dilettant gleichzeitig zu sein, entsprechen diesem Modell.

Solcherart ‚Unwissenschaftlichkeit‘ des Forschers fordert auch der Physiker und Wissenschaftsphilosoph Thomas S. Kuhn, dessen 1962 erschienenes Werk *The Structure of Scientific Revolutions*³⁴⁵ mit seinem Modell der Diskontinuität der Wissenschaften und der Theorie der Paradigmenwechsel für Aufsehen sorgte. Kuhn betont, „daß so etwas wie ein ‚konvergentes Denken‘ für den wissenschaftlichen Fortschritt ebenso wesentlich [sei] wie divergentes.“³⁴⁶ „Da diese beiden Denkweisen notwendigerweise in einer

vornherein abgelehnt würden. Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1994, S. 348–349.

³⁴⁴ Goethe, Johann Wolfgang: Der Verfasser theilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit, in: ders.: Werke, Weimarer Ausgabe, Abt. 2, Bd. 6, Weimar 1891, 95–127, hier S. 114. Dieser Text Goethes erschien erstmals 1831 in: Versuch über die Metamorphose der Pflanzen, Stuttgart 1831, S. 107–162. – Hier kommt ein anderes Dilettantismusverständnis Goethes zum Tragen als noch in der *Propyläen*-Abhandlung von 1799. Im Alter war der Begriff zu einer „Lieblingsvokabel“ Goethes geworden und wurde durchaus als positive Kategorie gewertet. Vgl. Vaget 1970, S. 145.

³⁴⁵ Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962.

³⁴⁶ Kuhn, Thomas S.: Die grundlegende Spannung: Tradition und Neuerung in der wissenschaftlichen Forschung (1959), in: ders.: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. v. Lorenz Krüger, Frankfurt am Main 1978, S. 308–326, hier S. 309.

Spannung zueinander stehen, folgt, daß die Fähigkeit zum Aushalten dieser Spannung, die gelegentlich fast unerträglich werden kann, eine der Hauptvoraussetzungen für die beste Form wissenschaftlicher Forschung ist.³⁴⁷ Ganz explizit spricht Kuhn hier die Konvergenz, also die *Übereinstimmung* der Denkweise des Forschers mit den spezialisierten Formen einer Wissenschaft als Voraussetzung neuer Erkenntnisse an. Die Divergenz, also die *Abweichung* von etablierten Denk- und Arbeitsweisen, kann nach Kuhns Auffassung erst in Verbindung mit der Konvergenz wirklich effektiv sein. Übertragen auf das Verhältnis von Spezialistentum und Dilettantismus in Kunst und Wissenschaft ließe sich sagen, dass der Dilettantismus vor allem da wirksam werden kann, wo er sich auf der Basis einer Spezialisierung formiert. Ob dieses Spezialistentum allerdings innerhalb oder außerhalb des professionellen Rahmen angesiedelt ist, ist unerheblich. Auch in den Dilettantenvereinen gab es beispielsweise Spezialisten auf bestimmten Gebieten. Entscheidender ist vor allem die Tatsache, dass neue Sichtweisen in einem bestimmten Gebiet möglich werden, indem man es verlässt beziehungsweise seine Grenzen überschreitet. Ob diese Überschreitungen *zwischen* dilettantischer und professioneller Wissenschaft und Kunst stattfinden oder jeweils *innerhalb* dieser Felder, ändert an den Zusammenhängen als solchen nichts. Jedoch ist es wahrscheinlich, dass die Erkenntnisse umso unerwarteter sein mögen, je weiter verlassenes und neu beschrittenes Gebiet auseinander liegen.

Ohne den Dilettantismus als *die* Methode der Erkenntnis schlechthin darstellen zu wollen, ist speziell seine Qualität als möglicher Vermittler zwischen verschiedenen Disziplinen, Denkweisen und Arbeitsmethoden hervorzuheben. Durch einen Dilettantismus, der sich bisweilen innerdisziplinärer Logik entzieht und etablierte Standards unterwandert, kann Neues entstehen; kann sichtbar werden, was zuvor unsichtbar war.

Die Differenzen, wie sie zwischen der Auffassung vom Dilettanten als „eine[r] gute[n] und sympathische[n] Menschenerscheinung“³⁴⁸ einerseits und als eines sich selbst verkennenden Pfuschers im Sinne der Abhandlung Goethes und Schillers andererseits bestehen, sind zweifellos enorm. Im Laufe der Geschichte des Dilettantismus fluktuiert die Bedeutung des Begriffs zum Teil beträchtlich, wie die vorangegangenen Beispiele aus Kunst und Wissenschaft gezeigt haben. Wichtig ist, diese Differenzen als integralen Bestandteil der Kategorie des Dilettantismus zu betonen. Die Eigenschaften des Dilettanten als Kenner und Liebhaber, als Halbwisser und Stümper, seine Kompetenz und Inkompetenz, die stets verbunden sind mit der Frage danach, ob es sich um eine Selbst- oder Fremdbezeichnung handelt, machen die Dialektik des Begriffes aus und bedingen seine Uneindeutigkeit. Diese Uneindeutigkeit ist

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ „Der Dilettant schlechtweg ist eine gute und sympathische Menschenerscheinung.“ in: Robert Walser: Dilettanten (1908), in: Robert Walser: Gesamtwerk, Bd. VI, Phantasieren. Prosa aus der Berliner und Bieler Zeit; hrsg. v. Jochen Greven, Genf/Hamburg 1966, S. 52–55, hier S. 53.

gleichzeitig eine Offenheit, und aufgrund dieser Offenheit lässt sich der Dilettantismus mit all seinen Widersprüchlichkeiten als Ausgangspunkt zahlreicher Fragen begreifen, die Mark Dion in seinem Werk stellt und die sich von außen an dieses Werk stellen lassen. Dions Dilettantismus konstituiert sich in seinen permanenten Übertritten von der Kunst in die Naturwissenschaften und von den Naturwissenschaften in die Kunst. Dabei geht es weniger darum, Unterschiede zwischen den zwei Bereichen im Sinne der „zwei Kulturen“ C. P. Snows zu bestätigen oder zu negieren.³⁴⁹ Vielmehr ist Dions Praxis der Überschreitungen der Versuch einer Analyse von Modellen der Weltaneignung, sowohl der Naturwissenschaften als auch der Kunst. Die Position des Dilettanten, der sich den Naturwissenschaften nähert und deren Denk- und Arbeitsweisen in den Kunstkontext einbringt, erlaubt es Dion, Standardisierungen zu unterlaufen und sie genau dadurch in ihrer Verfasstheit zu hinterfragen.

In einer Gegenwart, in der die Spezialisierungen in allen Gesellschaftsbereichen zunehmen, während gleichzeitig nicht selten Modelle der ‚Interdisziplinarität‘ als besonders erstrebenswert propagiert werden, erscheint der Dilettantismus Dions als Methode einer zeitgemäßen und gleichzeitig historisch orientierten kritischen Sichtweise.

³⁴⁹ Snow: The Two Cultures, 1959. Vgl. auch S. 12 dieser Arbeit, Anm. 18.

1.3 Dilettantismus als Methode: Mark Dion als Forscher

Um sich dem Werk Mark Dions als künstlerischer Forschungsarbeit zu nähern, die den Dilettantismus als Methode etabliert, bietet sich eine der früheren Arbeiten an, in denen der Künstler begann, die Phänomenologie der Naturwissenschaften zum Gegenstand seiner Recherchen zu machen. Seine Ausstellung in der New Yorker Galerie American Fine Arts, Co. im Jahr 1992 dient als Ausgangspunkt, um Prinzipien der Arbeitsweise Dions exemplarisch vorzustellen und in diesem Zusammenhang speziell den Begriff der Forschung, den Aspekt der Performativität und das Moment des Spielerischen einzuführen.

Mark Dions Ausstellung bei American Fine Arts, Co. (1992)

*„In diesem Werk wechsele ich beständig zwischen einem Künstler im Atelier und einem Schauspieler auf der Bühne.“*³⁵⁰ (Mark Dion)

1992 zeigte Mark Dion in einer Einzelausstellung in der Galerie American Fine Arts, Co.³⁵¹ in New York eine dreiteilige Installation, die verschiedene Labor-situationen inszenierte: *The Upper West Side Plant Project* (Abb. 6), *The New York State Bureau of Tropical Conservation* (Abb. 7 und 8) und *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (Abb. 9 und 10). In Interviews nennt Dion die Ausstellung bisweilen *Nature Bureaucracies*, auch wenn dies nicht der offizielle Ausstellungstitel war. Während der Öffnungszeiten der Galerie arbeitete Dion täglich jeweils zwei Stunden in jeder der drei Abteilungen. Die Besucher konnten ihm dabei zusehen und sich mit ihm über das Projekt unterhalten.³⁵² In der Ausstellung machte Dion wissenschaftliche und museale Praktiken zum Thema seiner performativen Arbeit. Dabei waren zahlreiche Aspekte von Bedeutung: Strategien des Sammelns, Archivierens und Klassifizierens; die taxonomischen Ordnungen der Wissenschaften; das Unsichtbarwerden der Präparate zugunsten ihrer Konservierbarkeit³⁵³; der white cube, der in diesem Fall Atelier, Labor und Ausstellungsraum zugleich war; die Funktion des Werkes als ‚Porträt‘ der Stadt New York; die Situation der Natur in der Stadt; das Verhältnis des Künstlers zum Publikum etc.³⁵⁴ Mit Blick auf die Bedeutung des

³⁵⁰ *„In this work I'm drifting constantly between an artist in the studio and a performer on stage.“* Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 38.

³⁵¹ Der Name der Galerie Colin de Lands, die 2004 geschlossen hat, lautete vollständig American Fine Arts, Co. Im Folgenden American Fine Arts abgekürzt.

³⁵² Im Gespräch mit dem Publikum beschränkte sich Dion darauf, den Besuchern zu erklären, was an den verschiedenen Tagen in den einzelnen Abteilungen geschah. Er beschrieb das Geschehen lediglich und interpretierte es nicht gleichzeitig.

³⁵³ *„While they are now preserved, they are also invisible, forever trapped in bubble wrap, plastic containers, and acid free paper. In this way I'm also able to destroy the element of the trophy hunt that might have been present in this piece.“* Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 45.

³⁵⁴ Vgl. Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*,

Dilettantismus für die Arbeitsweise Dions sind insbesondere die Forschungspraktiken des Künstlers und sein Spiel mit den Rollen des Botanikers, Zoologen, Mineralogen, Konservators und Museumsdirektors interessant, die sich in diesem Werk beobachten lassen.

In *The New York State Bureau of Tropical Conservation* wurden getrocknete Pflanzen, konservierte Tiere und Steine, welche Dion im Jahr zuvor im venezolanischen Urwald zusammengetragen hatte, untersucht.³⁵⁵ Das *Bureau* bestand aus einem großen Regal, einem Arbeitstisch, den Kisten, in denen Dion das Material bereits im Dschungel untergebracht hatte, aus einem weißen Kittel sowie einer Laborausstattung mit diversen Instrumenten und Verpackungsmaterialien.

In den zwei Stunden, die Dion täglich in dieser Abteilung der Ausstellung arbeitete, war er damit beschäftigt, das Material zu ordnen. Er unternahm jedoch nicht den Versuch, die einzelnen Organismen und Mineralien zu bestimmen und mit ihrem wissenschaftlichen Namen zu versehen. Die Objekte wurden nach Größe und Materialbeschaffenheit sortiert. Anstatt sie aber vor den Augen des Publikums auszubreiten, wurden sie in Behältern verstaut. Als die Ausstellung zu Ende war, waren die Kisten leer, und im Regal standen und lagen mehr als 150 nummerierte Behältnisse. Zu den Requisiten des Labors war noch eine Tür mit der Aufschrift *N.Y. State Bureau of Tropical Conservation* hinzugekommen, die an der Wand lehnte.

Die Situation des *Upper West Side Plant Project* (Abb. 6) ähnelte jener der ersten Abteilung. Hier gab es ebenfalls einen Arbeitstisch und ein Regal. Es standen Behältnisse und Portfolios bereit, eine Infrarotlampe und eine Tür mit der Aufschrift *The Upper West Side Plant Project* ergänzten das Ensemble. In dieser Abteilung war Dion mit der Konservierung und Systematisierung von Pflanzen befasst. Obst, Gemüse und andere Pflanzen stammten von verschiedenen Märkten auf dem Broadway der Upper West Side zwischen 110th und 111th Street in New York. Aufgabe in diesem ‚Labor‘ war es, die Pflanzen zu trocknen – daher die Infrarotlampe – oder anderweitig zu konservieren und in Behältern und Herbarien zu ordnen, die dann in das Regal gestellt wurden.³⁵⁶

Die dritte und letzte Abteilung der Ausstellung folgte im Aufbau den beiden anderen. *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (Abb. 9 und 10) bestand aus einem Metallschrank, einem Regal, einem Schreibtisch, einer Laborausstattung und zahlreichen Gläsern. Eine Metalltür mit der Aufschrift *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* lehnte neben dem Metallschrank an der Wand. Hier wurden Fische und andere Meerestiere,

1992.

³⁵⁵ Das Material war im Rahmen des Werkes *On Tropical Nature* (1991) zusammengetragen worden. Vgl. dazu S. 137–139 dieser Arbeit.

³⁵⁶ Speziell zum *Upper West Side Plant Project* sagt Dion: “[...] I’m absolutely fascinated by the fact that I’m putting this material in a condition which will allow it to exist much longer than me.” Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 42.

welche Mark Dion auf den Märkten in Chinatown gekauft hatte, soweit möglich mit Hilfe von Bestimmungsbüchern identifiziert und in Konservierungsflüssigkeit in den Gläsern untergebracht. Mit Namensetiketten versehen wurden die Gläser in Schrank und Regal gestellt.

Der Aspekt des Zufälligen war für den Künstler im Rahmen des Projektes bei American Fine Arts im Unterschied zu früheren Arbeiten, bei denen er sich schon im Vorfeld so weit wie möglich gegen Unvorhersehbares abzusichern versuchte, von großer Bedeutung: *„Was ich an diesen Werken wirklich mag, ist das hohe Maß an Kontingenz, welches mit ihnen einhergeht. Ich bin weniger interessiert an der Art von Projekten, die ich in der Vergangenheit gemacht habe, und in denen ich eine gewisse Sicherheit hatte bezüglich dessen, was ich machte. Jetzt bin ich mehr daran interessiert, eine Methode anzuwenden, die mit einer allgemeinen Vorstellung dessen, was passieren könnte, beginnt; diese Hypothese kann aber während des Prozesses widerlegt werden.“*³⁵⁷

Wie bei vielen anderen Projekten Dions war es auch bei der Arbeit bei American Fine Arts ein wichtiges Element, die unspektakulären und alltäglichen Aspekte wissenschaftlicher Arbeit, die für gewöhnlich ‚hinter den Kulissen‘ im Labor, im Archiv oder draußen in der Natur stattfindet und für Laien meist nicht zu sehen ist, sichtbar zu machen. Dabei wurden auch die Schwierigkeiten und ‚Fehler‘, die sich beim Arbeiten ergeben, integriert und als Ansatzpunkte einer Diskussion über wissenschaftliche und künstlerische Verfahrensweisen gleichermaßen begriffen.

Das Unternehmen, als Künstler mit der Rolle eines ‚Universalgelehrten‘ zu spielen, der sich in Botanik, Zoologie, Mineralogie etc. gleichermaßen auskennt, die Methoden der Konservierung beherrscht und zudem noch als Museumsdirektor fungiert, barg zwangsläufig vielfältige Schwierigkeiten. Insbesondere die Bestimmung der Meerestiere war ein kompliziertes Unterfangen. Einige Tiere konnten nicht eindeutig identifiziert werden und wurden ohne genaue Art- und Gattungsbezeichnung in den Gläsern konserviert. Gerade diese Probleme, die auch das Publikum teilweise registrierte, machten die Komplexität des Projektes aus. Auch die improvisierten Labors, die hauptsächlich mit Mobiliar und Instrumenten vom Flohmarkt bestückt waren, hatten ihre Tücken: Nicht immer war alles vorhanden, was man gebraucht hätte, um wissenschaftlich-professionell mit den Präparaten umgehen zu können. Und auch die Tatsache, dass Dion Präparierung und Konservierung vor allem als Amateur ausübte, machte die Arbeit nicht unbedingt einfacher.

Mit der Zurschaustellung der Schwierigkeiten, Fehlerquellen und den vermeintlich unspektakulären Seiten der Wissenschaft, wie sie etwa das Säubern und Konservieren von Präparaten darstellen können, fragte der

³⁵⁷ *“What I really enjoy about these works is the high level of contingency involved. I’m less interested in the kind of projects I did in the past where I had some certainty about what was going on. Now I’m more interested in using a method where you begin with a general idea what might happen, but your hypothesis can be disproven in the process.”* Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 43.

Künstler nach der Darstellung und Selbstdarstellung von Wissenschaft. Woran liegt es und was bedeutet es, dass wir zum Beispiel in naturkundlichen Museen vor allem ausgearbeitete Ergebnisse und die ansehnlichen Fundstücke von Wissenschaft sehen und das, was weniger perfekt erscheint, ausgeblendet wird? Auch die alltägliche Arbeit von Wissenschaftler/innen wird nur selten in all ihren Details gezeigt. Zu seiner Motivation, das Geschehen hinter den Kulissen in den Vordergrund zu rücken, sagt Dion: *„Etwas, das mich immer interessiert hat, ist die Diskrepanz zwischen dem, was die Menschen in den Wissenschaften tun, und dem, was die Öffentlichkeit sich darunter vorstellt.“*³⁵⁸

Im Zuge des Wunsches, Aspekte der alltäglichen Praxis von Wissenschaft sichtbar zu machen, konstituierte sich Dions Forschen als Künstler in der Differenz zur Arbeit ‚professioneller‘ Wissenschaftler/innen. Sein eigenes echtes Interesse und seine Faszination für Tiere und Pflanzen, für die Arbeitsweisen der Wissenschaften und die Repräsentationsmethoden des (Naturkunde-) Museums und das ‚diletto‘, welches das Projekt bei American Fine Arts bedeutete, sind dabei durchaus von Bedeutung.

Mit der Adaption kunstfremder Praktiken wurden nicht nur die Bereiche, denen Dion seine Arbeitsweise entlehnte, in den Blick genommen, sondern zugleich die Rolle des Künstlers reflektiert, der aus der Position des wissenschaftlichen Dilettanten heraus den Versuch unternimmt, etwas über die Wissenschaften oder zumindest über ein öffentliches Bild der Wissenschaften auszusagen. Dabei bediente er sich, wie bereits in *Artful History: A Restoration Comedy* Methoden der Verfremdung, wie sie auch im epischen Theater angewendet werden. Die Galerie war Atelier und Bühne zugleich, und hier stellte Dion wissenschaftliche und künstlerische Arbeitsmethoden aus, ohne letztlich die eigene Identität und die Tätigkeit als bildender Künstler zu leugnen. Zur Bedeutung des Prozesshaften für seine Arbeitsweise sagt er in einem Interview: *„Für mich ist der Anblick eines Gemäldes nicht so lohnenswert wie der Anblick eines Gemäldes, das gerade entsteht. Deshalb will ich den Prozess mit in mein Werk einbauen, um das Werk in verschiedenen Stadien vor sich zu haben und um die Verwandlung für die Betrachter greifbar zu machen, so dass sie das Werk auf unterschiedliche Arten erfahren können. Ich bin gierig danach, keinen einzigen produktiven Moment zu verschwenden. Das ist der Grund, warum ich das ‚Feldforschungsmodell‘ nicht abschaffen werde. [...] Es ist schwierig, diesen Prozess zu erfassen, weil ich nicht schauspielere, keine Rolle spiele, nicht vorgebe, jemand anderes zu sein.“*³⁵⁹

³⁵⁸ *“I think one of the things that always interest me is the gap between what people in scientific fields do and what the public thinks that they do.”* Mark Dion im Interview mit der Verf., Hamburg, 30. Mai 2002, unveröffentl.

³⁵⁹ *“To me, seeing a painting is not as rewarding as seeing a painting in production. So I want to build the process into the work, to have the work exist in several stages, and to have the metamorphosis available to the viewers so that they can engage it in different ways. I’m greedy about not wasting any productive moments. That’s why I will not abandon the ‘fieldwork’ model. [...] The process is hard to get a grip on because I’m not acting. I’m not a character, I’m not pretending to be someone else.”* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 25.

Wenn Dion mit der Arbeit bei American Fine Arts etablierte Ordnungsprinzipien einer institutionalisierten Wissenschaft unterläuft, indem er sie nur laienhaft ausführt oder ganz andere Kriterien – etwa Form und Größe – geltend macht, stellt er implizit auch die Frage danach, wie taxonomische Kategorien entstehen und wer oder was sie gegenüber anderen, möglicherweise vorherigen, ins Recht setzt. Von einem künstlerischen Standpunkt aus werden alternative Sichtweisen, die aus einer immer spezialisierteren und formalisierteren Wissenschaft im Laufe der Zeit zunehmend ausgeschlossen worden sind, als überdenkenswerte Vorschläge wieder an das Feld der Wissenschaft herangetragen. Die subjektiven, formal-ästhetischen Kriterien, die der Künstler anwendet, erscheinen zwar für einen Nichtwissenschaftler naheliegend und zum Teil wenig überraschend, verweisen aber zugleich auf die allgemeine Tatsache, dass es andere als die wissenschaftlich anerkannten Systematisierungsprinzipien geben kann. Dion geht es nicht darum, einen *besseren* Vorschlag zu machen, sondern einen *anderen*, der auf seine Art anderes über die Welt, in der wir leben, und unseren Umgang mit ihr aussagt als die ‚korrekte‘ wissenschaftliche Anordnung. Mit einfachen Mitteln argumentiert der Künstler so im Sinne Foucaults, der in *Die Ordnung der Dinge* den Verlust jenes Wissens beklagt, das im Zusammenhang mit der Spezialisierung der Disziplinen und der Verfeinerung der (natur-) wissenschaftlichen Taxonomien innerhalb der neu entstehenden Strukturen keinen Platz mehr fand.³⁶⁰ Es handelt sich dabei unter anderem um mythologisches, heilkundliches oder literarisches Wissen über einzelne Tiere und Pflanzen. Foucault hat speziell das Erscheinen umfangreicher Enzyklopädien im 17. Jahrhundert im Blick, wenn er konstatiert, dass die Naturgeschichte zu diesem Zeitpunkt in der „offenen Distanz zwischen den Wörtern und den Sachen ihren Platz“ gefunden habe. Als ein besonderes Merkmal des 17. Jahrhunderts erkennt er das Prinzip der ‚Repräsentation‘, das es in den Wissenschaften ermöglicht, über knappe sprachliche Beschreibungen der Lebewesen Unterscheidungs- und damit Bestimmungsmerkmale darzustellen. Eine genauere Beobachtung ließ immer differenziertere Charakteristika der einzelnen Lebewesen erkennen. Gegenüber vorherigen Methoden bedeutet dies nach Foucault aber nicht unbedingt einen Vorteil, da Informationen, die über das rein Morphologische hinausweisen, verloren gingen.³⁶¹

Wenn Dion mit seiner Systematik implizit die Frage danach stellt, warum seine Ordnungskriterien, die von einer ganz eigenen Faszination für die uns umgebende Welt und die Methoden ihrer wissenschaftlichen Erschließung geleitet werden, weniger richtig sein sollten als die wissenschaftlich anerkannten, ist es speziell die Position des Dilettanten, die es ihm erlaubt, so

³⁶⁰ Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 1997, hier insbes. S. 168–173.

³⁶¹ Vgl. zur Legitimität enzyklopädischer Ordnungskriterien auch Foucaults Äußerungen zu Jorge Luis Borges' *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, in dem dieser eine chinesische Enzyklopädie anführt, die zur Klassifikation von Tieren auf den ersten Blick völlig absurde Kriterien anwendet. Foucault, Michel: Vorwort, in: ders.: *Die Ordnung der Dinge*, 1997, S. 17–28.

mit den Wissenschaften zu verfahren, wie er es tut. Gerade weil er *kein* Ichthyologe, Botaniker oder Mineraloge und nicht in die Hierarchien einer wissenschaftlichen Disziplin eingebunden ist, kann er in seinen ‚Labors‘ andere, subjektivere Methoden anwenden. Dies bringt ihn nicht in die Gefahr, innerhalb der jeweiligen Disziplin diskreditiert zu werden, da er dieser ja von vornherein gar nicht angehört. Zudem ist davon auszugehen, dass sein Blick auf den jeweiligen Gegenstand von Beginn an ein von dem der Naturwissenschaft beträchtlich verschiedener ist, da Dion ohne umfangreiches Fachwissen an die Dinge herantritt. So wird er viele Einzelheiten sicherlich nicht sehen, dafür aber andere bemerken, die wiederum den Spezialist/innen entgehen.

Eine Arbeit wie Dions drei Forschungsabteilungen bei American Fine Arts, provoziert sowohl Fragen nach der Verfasstheit wissenschaftlicher Vorgehensweisen wie auch nach den Prinzipien zeitgenössischer künstlerischer Praktiken, in denen angestammte Bereiche wie Atelier oder Galerie verlassen werden und die Kontexte, in denen Kunst entsteht und wirkt, stärker in den Vordergrund rücken. In New York – wie auch andernorts – wählte Mark Dion allerdings ganz bewusst den Galerieraum als traditionellen Ort der Kunst. Indem er in diesen Kontext methodologische und inhaltliche Aspekte aus dem Bereich der Wissenschaften und der Museologie einbrachte, erweiterte er das Feld der Kunst und das Tätigkeitsfeld des Künstlers. Allerdings ging es Dion weniger um die tatsächliche Untersuchung der zusammengetragenen Organismen als vielmehr um eine allgemeinere Auseinandersetzung mit der Phänomenologie (natur-) wissenschaftlicher Methoden. Zudem untergrub die Tatsache, dass er als Dilettant agierte, die vordergründige Wissenschaftlichkeit des Projektes

Für die Betrachter/innen konnte es jedoch insofern schwierig sein, das Projekt Dions eindeutig der Kunst zuzuordnen, als der Künstler naturwissenschaftliche Methoden mit großer Akribie adaptierte und zu seiner eigenen Rolle wenig Auskunft gab. Im Unterschied zu früheren Projekten, in denen Informationen hauptsächlich über Texte vermittelt wurden³⁶², fungierte der Künstler in dieser Ausstellung allerdings immerhin selbst als Informationsquelle. Im Gespräch mit dem Publikum beschränkte er sich jedoch darauf, zu erklären, was an den verschiedenen Tagen in den einzelnen Abteilungen geschah. Für die Rezipient/innen bedeutete dies, dass sie sich über den Zweck des Unternehmens und seine Bedeutung, die über das rein Deskriptive hinausgingen, ihre eigenen Gedanken machen mussten. Einerseits lag in diesem Mangel an Information die Schwierigkeit bei der Rezeption des Werkes, andererseits bedeutete dieser auch eine Chance. Indem Dion den Betrachter/innen keine Interpretation des Werkes vorschrieb, hatten diese die Freiheit, sich ihr ganz persönliches Bild zu machen. Diese Freiheit zu

³⁶² Vgl. z. B. folgende Arbeiten: *Wheelbarrows of Progress* (in Zusammenarbeit mit William Schefferine, 1990, Abb. 16–18, S. 133 ff. dieser Arbeit) oder *Project for the Belize Zoo* (1990, Abb. 37, S. 169 dieser Arbeit, Anm. 149).

ermöglichen hieß für den Künstler gleichzeitig eine extreme Kontingenz akzeptieren zu müssen.³⁶³

Indem er das Geschehen lediglich beschrieb und nicht gleichzeitig interpretierte, spielte Dion in gewisser Weise mit einer wissenschaftlichen Methode: der puren Beschreibung von Zuständen ohne deren sofortige Auslegung. Dennoch ist auch eine solche Beschreibung niemals objektiv. Je nach Gesprächspartner können sich die Schwerpunkte ändern, und das Gespräch wird durch den Wissensstand des jeweiligen Gegenübers mitbestimmt. Mit einem Botaniker wird man sich über das Projekt anders unterhalten als mit einem Kunstkritiker.

Für jemanden, der keinerlei Informationen über Formen kontextorientierter und institutionskritischer Kunst besaß, war das kritische Potential dieser Praxis nicht unbedingt auf den ersten Blick zu erkennen. Joshua Decter weist darauf hin, daß Dion „die Grenzen künstlerischer Aktivität (und ihrer institutionellen Träger) einer harten Prüfung unterzogen und sie grundsätzlich in Frage gestellt habe“. Gleichzeitig lasse eine solche interdisziplinäre oder interkontextuelle Praxis aber immer wieder „die tiefe Kluft zutage treten, die das Kunstschaffen vom pragmatischeren Bereich der Politik, des Sozialen, der Wissenschaft etc.“ trenne. Projekte ‚kontextueller Kunst‘, die Decter als „symbolische Akte“ begreift, können zwar Modelle für die Revision bestehender Zustände liefern, niemals aber direkt in die Geschehnisse eingreifen.³⁶⁴

Auch die Arbeit bei American Fine Arts ist vor diesem Hintergrund vor allem als Modellversuch zu sehen, der mit künstlerischen Mitteln eine Kritik formuliert, die Bereiche außerhalb der Kunst in den Blick nimmt, aber dennoch eindeutig im Feld der Kunst angesiedelt ist. Inwieweit diese Kritik dennoch über die Grenzen des Künstlerischen hinaus wahrgenommen wird, ist nachträglich kaum zu klären.

„Herumtreiber im Wissen“ – Mark Dion und Flauberts Bouvard und Pécuchet

Neben der Ichthyologie, der Botanik oder der Mineralogie, wie sie im Rahmen der Ausstellung bei American Fine Arts ins Spiel gebracht wurden, sind unter anderem Ornithologie, Entomologie oder Geologie einige der wissenschaftlichen Gebiete, die der forschende Künstler Mark Dion für seine Recherchen durchstreift. Dabei treibt ihn eine ganz ähnliche Leidenschaft, wie sie auch Bouvard und Pécuchet, Flauberts Dilettanten par excellence, auszeichnet: Faszination für eine wissenschaftliche Ordnung der Dinge und die Methoden ihrer Aneignung. Diesem wie jenen geht es bei ihren Streifzügen in der Welt

³⁶³ *“When I make a work, for instance, I don’t expect everyone to get everything. People versed in art history will walk away with a different set of references than someone who studied zoology. And I also don’t expect everyone to work so hard at analyzing the work.”* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 26.

³⁶⁴ Decter, Joshua: Der Kontext war schon immer da, in: Kontext Kunst, Ausstellungskatalog 1994, S. 219–232, hier S. 229.

der Wissenschaften letztlich allerdings weniger um die Dinge an sich als um den Prozess des Forschens und die Faszination einer durch Wissen beherrschbaren Welt ausmacht.

Die Amateurwissenschaftler Bouvard und Pécuchet, die ihrer Büroarbeit in der Großstadt Paris den Rücken kehren, um sich in der Abgeschiedenheit der Provinz ganz dem Studium und der Ausübung unterschiedlichster Disziplinen hinzugeben, haben immer wieder mit den methodischen Tücken der unterschiedlichen Wissensgebiete zu kämpfen.³⁶⁵ Der Grat zwischen höchster Befriedigung, die aus der leidenschaftlichen Beschäftigung mit den Wissenschaften erwachsen kann, auf der einen und tiefer Frustration, die das Misslingen eines Experiments und ein erfolgloses Studieren bewirken können, auf der anderen Seite ist in Flauberts „Bildungsroman in umgekehrtem Sinn“³⁶⁶ außerordentlich schmal. Begeisterter Tatendrang und deprimierendes Scheitern bilden die beiden Pole, zwischen denen sich der rote Faden des Romans spannt und die seinen Rhythmus bestimmen. „Die Tief- und Hochstimmungen bewirken die Hektik [des] Studiums [Bouvards und Pécuchets] und damit zugleich die Motorik des Romans.“³⁶⁷ Aus der Differenz zwischen der Erwartung der beiden Protagonisten und dem tatsächlich Eintretenden ergibt sich außerdem zugleich jene Komik, die ein entscheidendes Stilmittel in Flauberts Text darstellt.³⁶⁸

Als sie das Forschen schließlich aufgeben und an ihre Schreibpulte zurückkehren, wo sie ihrer alten Tätigkeit als Kopisten nachgehen, so ist dies weniger als Ausdruck des Verzweifels an einer Übermacht der Gedanken und Empfindungen zu sehen als vielmehr des Eingeständnisses unzureichender intellektueller und praktischer Fähigkeiten hinsichtlich der wissenschaftlichen, künstlerischen und philosophischen Ziele, die sich die beiden gesetzt hatten. Erschwert wird das Erreichen dieser Ziele aber nicht nur durch

³⁶⁵ Flauberts wahrhaft enzyklopädisches Werk, das er nicht mehr abschließen konnte und dessen Schlussteil nur als fragmentarisches Manuskript existiert, ist auch ein Spiegel des Standes vieler Wissenschaften sowie kultur- und gesellschaftstheoretischer Tendenzen im ausgehenden 19. Jahrhundert. Für die Vorstudien zu diesem Werk soll der Autor selbst an die fünfzehnhundert Bücher gelesen haben, aus denen er exzerpierte und Notizen machte. Vgl. Brombert, Victor: Bouvard und Pécuchet. Die Tragikomödie des Intellekts, Vorwort in: Flaubert: Bouvard und Pécuchet, 1996, 9–35, hier S. 12. – Zur Auseinandersetzung Flauberts mit der Wissenschaftsgeschichte in *Bouvard et Pécuchet* vgl. Kimmich, Dorothee: Kritik und Krise. Wissenschaftsgeschichte als Roman, Kap. VI in: dies.: Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert, München 2002, S. 265–310.

³⁶⁶ Levin, Harry: The Gates of a Horn. Studies on Five French Realists, New York 1963, S. 298. Vgl. zu diesem Zitat Brombert: Bouvard und Pécuchet 1996, S. 18. – Als „Bildungsroman in umgekehrtem Sinn“ lässt sich *Bouvard et Pécuchet* bezeichnen, da der Durchlauf der beiden Protagonisten durch die Disziplinen nicht zu einer Läuterung oder einer Entwicklung zu einer höheren Bewusstseinstufe im herkömmlichen Sinne führt. Die Rückkehr zum repetitiven Abschreiben markiert eine Art Kreisbewegung der narrativen Struktur des Romans, indem Bouvard und Pécuchet nach all ihren Mühen zu einem anfangs als unbefriedigend empfundenen Zustand zurückfinden.

³⁶⁷ Japp, Uwe: Die Komik des Wissens, Nachwort in: Flaubert: Bouvard und Pécuchet, 1996, S. 399–431, hier S. 421.

³⁶⁸ Vgl. Japp: Die Komik des Wissens, 1996, S. 430. Zum Moment des Komischen schreibt Japp: „Was [...] unübersehbar [Flauberts] Verhältnis zum Wissen charakterisiert, ist eine Position der Skepsis, in der Glaube an eindeutige Wahrheit durch eine Vielzahl für möglich gehaltener Perspektiven ersetzt wird. Weil aber der Systemwille der Wissenschaft gerade Eindeutigkeit zum Ziel hat, erscheint dieser Wille in seiner Vergeblichkeit an sich selbst komisch.“ Ebd., S. 426.

mangelnde Fähigkeiten der beiden forschenden Dilettanten, sondern bereits durch die epistemologische Ausgangslage in den einzelnen Wissensgebieten, denen sie sich widmen. In jeder neuen Disziplin stoßen sie von vornherein auf eine Vielzahl sich teilweise widersprechender Theorien und Behauptungen. Bouvard und Pécuchet treiben diese Situation auf die Spitze, „indem sie kontroverse Erklärungen miteinander kombinieren und so, was vorher nur Widerspruch war, zur Konfusion steigern“.³⁶⁹ Angesichts der „heillosen Multiplizität“³⁷⁰ der Meinungen sind die beiden nicht in der Lage, einen eigenen eindeutigen Standpunkt einzunehmen. Statt Gewissheit bescheren ihnen das Experimentieren und Studieren Verwirrung, und diese Verwirrung impliziert auch eine Relativierung aller – widersprüchlichen – Theorien und Meinungen und damit der einzelnen Disziplinen. Die Rückkehr zur Tätigkeit des Abschreibens ist somit auch ein Rückzug auf ein sicheres Terrain, in dem die Kategorien ‚wahr‘ und ‚falsch‘ zunächst einmal irrelevant sind und es nicht um die eigenständige Entwicklung von Bewertungsmaßstäben geht. Roland Barthes, der Flauberts Roman als eine Farce auf die Enzyklopädistik des 18. und 19. Jahrhunderts begreift, deutet die Wiederaufnahme des Abschreibens als Ausdruck einer „Krise der Wahrheit“, als Bild für den „Augenblick, in dem man merkt, dass die Sprache keine Garantie darstellt. Es gibt keine Instanz, keinen Garanten der Sprache; die Krise der Moderne beginnt.“³⁷¹

Ungeachtet der in Resignation übergehenden Konfusion der beiden Protagonisten lässt sich Flauberts im Roman anklingende „Kritik am Dogmatismus der Wissenschaften“³⁷² jedoch auch als Eintreten für einen Pluralismus der Theorien auffassen. Und trotz der Tatsache, dass Bouvard und Pécuchet ihre so enthusiastisch begonnenen Studien schließlich ganz aufgeben, ist der Roman dennoch als Plädoyer für eine leidenschaftliche und aktive Auseinandersetzung mit dem Wissen zu lesen. Hier wird auch ein Dilettantismus im besten positiven Sinne vorgestellt, der die beiden lange Zeit unermüdlichen Liebhaber der Wissenschaften immer wieder mit neuer Leidenschaft ans Werk gehen lässt.

Uwe Japp bezeichnet Bouvard und Pécuchet als „Herumtreiber im Wissen“, da sie „nichts festhalten können oder wollen“³⁷³ und sich an der Beschäftigung

³⁶⁹ Japp: Die Komik des Wissens, 1996, S. 426. Der Wissenschaftstheoretiker Paul Feyerabend hat diese Sachlage in einer Vorlesung folgendermaßen beschrieben: „Verlassen kann man sich auf nichts, nicht auf die Wissenschaftstheoretiker, nicht auf die Wissenschaftler, auf die Wissenschaftstheoretiker weniger als auf die Wissenschaftler. Wenn man etwas [wissen] will, muss man die Forschung selber tun. [...] Zu jedem ernststen Philosophen gibt es einen anderen ernststen Philosophen, der das Gegenteil sagt.“ Feyerabend, Paul: Verlassen kann man sich auf nichts. Aus einem Seminar an der Gesamthochschule Kassel, 7.7.1977, auf der CD: Paul Feyerabend. Wissenschaftstheoretische Plaudereien. Originaltonaufnahmen 1971–1992, hrsg. v. Klaus Sander, Köln 2000.

³⁷⁰ Schulz-Buschhaus: Der Tod des „Dilettanten“, 1984, S. 185.

³⁷¹ Barthes, Roland: Die Krise der Wahrheit (1976), in: ders.: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1988, S. 270–275, hier S. 271. Barthes, hebt als zentrales Thema die Auseinandersetzung mit der Frage hervor, wer auf welche Weise spricht. Die Sprache des Autors, der Wissenschaften, der Protagonisten und des Lesers etc. sind nach Barthes der eigentliche Gegenstand von *Bouvard et Pécuchet*.

³⁷² Japp: Die Komik des Wissens, 1996, S. 431.

³⁷³ Japp, Uwe: Die Komik des Wissens, 1996, S. 421.

mit den Wissenschaften im besten dilettantischen Sinne zuallererst einfach erfreuen. Fasziniert von der Vielfältigkeit der Wissensgebiete springen sie vom einen zum anderen und verfahren dabei ganz nach dem Prinzip des „geistigen Anschmeckens“ Nietzsches. Das wiederholte Scheitern ist dabei von Beginn an vorbestimmt, weil Bouvard und Pécuchet „weder über ein rationales Verfahren zur Aneignung von Wissen noch über eine praktikable Strategie zur Anwendung des Wissens verfügen. Vielmehr wissen sie manchmal zuwenig und manchmal zuviel.“³⁷⁴ Eine der Schwierigkeiten Bouvards und Pécuchets besteht darin, eine den eigenen Fähigkeiten entsprechende Position als ausübende Dilettanten zu finden. Indem sie häufig die komplexesten Fragen eines Wissensgebietes als Erstes angehen und ohne Vorwissen aufwändigste Experimente beginnen, können sie nur scheitern. Sie versuchen den Liebhaberstatus zu überspringen und wagen sich gleich in das Feld der Spezialisten vor. Unter anderem resultiert daraus die genannte Komik des Romans, und fortlaufend stellt sich die Frage nach Kompetenz und Inkompetenz und danach, wer die entsprechenden Bewertungsmaßstäbe festlegt und legitimiert ist zu urteilen. Die Dorfbewohner halten die beiden Städter schlichtweg für verrückt, sie selbst sind lange Zeit nicht zu entmutigen und von großem Selbstvertrauen.

Was Mark Dion mit Flauberts Amateurwissenschaftlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbindet, ist in erster Linie der Enthusiasmus des Laien für die Themen und Arbeitsweisen der Wissenschaften. Hier wie dort wird ohne längeres Zögern von einer Disziplin zur nächsten gewechselt. Ähnlich wie Bouvard und Pécuchet vom Gartenbau zur Chemie, zur Anatomie und dann zur Paläontologie wechseln, springt Mark Dion nicht selten für seine verschiedenen Werke unmittelbar von einer Wissenschaft zur nächsten. Nachdem er 1992 bei American Fine Arts mit Methoden des Präparierens und Konservierens und der biologischen Taxonomie gearbeitet hatte, verwendete er 1993 in *The Great Munich Bug Hunt* Arbeitsweisen aus der Entomologie, beschäftigte sich mit *The Chicago Urban Ecology Action Group* (1992/93, Abb. 36) mit städtischen Ökosystemen und ihrer Gefährdung und studierte im Jahr darauf für *The Delirium of Alfred Russel Wallace* (1994, Abb.11) die Evolutionstheorien des 19. Jahrhunderts.³⁷⁵ Dion selbst sagt zu seinem Umherstreifen in den Wissenschaften: „*Es gibt auch ein Interesse an Bouvard und Pécuchet, an dieser einigermmaßen absurden Idee, sich durch die Wissenschaften hindurchzuarbeiten; zu versuchen, eine Wissenschaft zu beherrschen und sie dann langweilig zu finden oder nicht erfüllend oder einfach nicht bereit zu sein, die wirklich anstrengende und genaue Arbeit zu machen, die es bedürfte, um wirklich in dieser Wissenschaft zu arbeiten. Und*

³⁷⁴ Ebd., S. 425. Bei Flaubert heißt es: „So ist ihnen alles unter den Händen zerbrochen. Nichts interessiert sie mehr. Heimlich beschäftigen sich beide mit einem guten Gedanken. Keiner rückt damit heraus. Wenn sie daran denken, lächeln sie. Schließlich aber sprechen sie ihn gleichzeitig aus: Wieder abschreiben wie früher!“ Flaubert: Bouvard und Pécuchet, 1996, S. 379.

³⁷⁵ Diese Installation stellt die Situation in Wallaces Dschungelcamp nach. Der Wissenschaftler – hier vertreten durch einen ausgestopften Fuchs – litt an Malaria, und in der Installation wird vom Tonband ein fiktiver Text abgespielt, den Wallace im Delirium gesprochen haben könnte.

dann geht man zur nächsten...“³⁷⁶

Der entscheidende Unterschied zwischen Dions Vorgehensweise und den Forschungen Bouvards und Pécuchets allerdings besteht darin, dass Dion sich – anders als jene – seiner Rolle als Dilettant in den Wissenschaften sehr deutlich bewusst ist und die Sichtbarmachung dieser Tatsache einen integralen Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit darstellt. Sein Interesse an den jeweiligen Gegenständen der einzelnen Wissenschaften ist sicherlich genauso ernsthaft wie jenes, das Flaubert seinen Romanfiguren attestiert. Anders als im Falle dieser beiden „Herumtreiber im Wissen“ ist Dions Beschäftigung mit den verschiedenen Disziplinen aber nicht als reiner Selbstzweck zu sehen. Der ganz persönliche Erkenntnisgewinn und damit verbundener Genuss (,diletto‘) sind zwar nicht unwichtig, bilden jedoch nicht den eigentlichen Kern der künstlerischen Praxis Dions. Vielmehr geht es darum, aus der Position des Dilettanten heraus strukturelle Ähnlichkeiten unterschiedlicher (natur-) wissenschaftlicher Gebiete sichtbar zu machen und zu untersuchen, was es in einem allgemeineren Sinne bedeutet, unsere Welt als ‚Forschende/r‘ zu betrachten.

Forschung als suchende Bewegung: Das Recht des Fragmentarischen

Was heißt es, ein/e ‚Forscher/in‘ zu sein? Welches sind die Eigenschaften, die eine Person, die sich als Forscher/in bezeichnet oder bezeichnen lässt, charakterisieren?

„Der Forscher ist definitionsgemäß jemand, der etwas *sucht*, das er nicht in der Hand hat, das sich ihm entzieht, nach dem er strebt“³⁷⁷, stellt der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman fest. Er beschreibt damit eine Bewegung des Suchens, deren Ende, – da das Gesuchte, wenn überhaupt, nur schwer zu erreichen ist – nicht absehbar ist. Forschung vollzieht sich demnach im Wechselspiel zwischen dem Wunsch, etwas zu erlangen, zu erkennen und damit letztlich zu besitzen einerseits und der Ungreifbarkeit, mit dem sich das Gesuchte dem Suchenden entzieht, andererseits. Damit sind die Motivation des Forschers und zugleich die stetige Veränderung, das Fort-Schreiten³⁷⁸ der Forschung, in der es keinen Stillstand gibt, angesprochen.

In Brockhaus’ Enzyklopädie ist unter dem Eintrag ‚Forschung‘ zu lesen: „schöpferisch-geistige Tätigkeit einzelner oder von Gruppen mit dem Ziel, in methodischer, systematischer und nachprüfbarer Weise neue Erkenntnisse zu gewinnen“.³⁷⁹ Als entscheidende Elemente der Forschung werden hier

³⁷⁶ „[...] there’s also an interest in Bouvard and Pécuchet, in this kind of absurd idea of working your way through the sciences, trying to master one and then get bored or not finding it fulfilling or not being up to the rigorous work it would take to do it. And then going on to the next one...“ Mark Dion im Interview mit der Verf., Hamburg, 30. Mai 2002, unveröffentl.

³⁷⁷ Didi-Huberman: *Erscheinungen*, disparat, 2001, S. 9. – Im franz. Original *Phasmes. Essais sur l’apparition* (Paris 1998) ist vom *chercheur* die Rede.

³⁷⁸ ‚Fort-Schreiten‘ ist hier gemeint als eine Entwicklung in der Zeit und nicht gleichzusetzen mit der Rede vom gemeinhin positiv besetzten ‚Fortschritt‘ in den Wissenschaften.

³⁷⁹ Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, Bd. 6, Wiesbaden ¹⁷1968.

Methode, System und Nachprüfbarkeit auf der Suche nach neuen Erkenntnissen genannt. Bemerkenswert ist, dass die Forschung in diesem Zusammenhang als eine schöpferisch-geistige Tätigkeit definiert wird, was ihr intuitiven und subjektiven Charakter zuschreibt. Das ist insofern zu beachten, als dass eine Kategorie wie die Subjektivität zumeist eher als hinderlich für eine faktenbasierte und auf größtmögliche Objektivität hin orientierte Wissenschaft betrachtet wird.³⁸⁰ Dass der Aspekt der Subjektivität und das Moment des Suchens dem Begriff der Forschung eingeschrieben sind, lässt sich auch wortgeschichtlich belegen. Das deutsche Verb ‚forschen‘ hat sich aus dem althochdeutschen ‚forscōn‘ entwickelt, was soviel heißt wie ‚fragen nach‘ und auch im Sinne von ‚wühlen‘ gemeint sein kann.³⁸¹ Traude-Marie Nischik weist in einer etymologischen Studie zum Begriff des ‚Forschers‘ nach, dass sich schon im Mittelhochdeutschen eine Bedeutungs differenzierung des Wortes ‚vorschen‘ in ‚fragen‘ und ‚bitten‘ erkennen lässt.³⁸² In zwei deutschen Lexika des 18. Jahrhunderts werden diese Unterscheidungen – anhand von Beispielen aus der Bibelübersetzung Luthers – noch immer vorgenommen. ‚Forschen‘ wird dort erklärt als ‚fleißig, genau nach etwas fragen‘, ‚genau untersuchen‘ und ‚durch Forschen herausbringen‘, was soviel heißt wie ‚ans Licht bringen‘.³⁸³

Nischik erläutert, dass sich analog zu den seit Beginn des Auftretens des Wortes ‚forschen‘ (beziehungsweise ‚vorschen‘) im Deutschen enthaltenen Grundbedeutungen ‚fragen‘ und ‚sorgfältig suchen‘ „in der Arbeit des Forschenden eine doppelte Weise der Gegenstandsbegegnung“ ergebe: „Während bei der ersten Möglichkeit der Zielfindung die Mitarbeit eines Antwortenden erforderlich ist, verlangt die Untersuchung eines vorliegenden beziehungsweise zu entdeckenden Sachverhalts vorrangig die Eigeninitiative und den ‚Entwurf‘ des Wissenschaftlers“, so Nischik. Auch Nischik betont den

³⁸⁰ Zu dem Umstand, dass wirkliche Objektivität im Grunde genommen gar nicht möglich und Wissenschaft immer kontextabhängig und individuell geprägt ist, vgl. etwa: Daston, Lorraine: Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität, in: Ansichten der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. v. Michael Hagner, Frankfurt am Main 2001, S. 137–158. sowie: Daston, Lorraine/Galison, Peter: The Image of Objectivity. In: Representations 40. Herbst 1992. S. 81–128. – Galison, Peter: The Judgement of Objectivity, in: Jones/Galison: Picturing Science. Producing Art, 1998, S. 327–359.

³⁸¹ Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, ²²Berlin/New York 1989, S. 277. – Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden, Bd. 3 (Einl–Geld), 3. voll. neu bearb. u. erw. Aufl., hrsg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim/Leipzig u. a. 1999, S. 1287.

³⁸² Nischik, Traude-Marie: „Forscher“. Eine etymologische Studie, unter besonderer Berücksichtigung von Konrad von Megenbergs Buch der Natur“, in: Konzeption und Begriff der Forschung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Alfred Diemer, Meisenheim 1978, S. 1–10.

³⁸³ Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, Bd. IX, Halle/Leipzig 1735. – Adelung, Johann Christian: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 2. Teil (F–L), 2. Aufl., Leipzig 1796. Vgl. zu Adelungs Definition Nischik 1978, S. 2. – An dieser Stelle kann ich nicht dezidiert auf die Wortgeschichte des dem deutschen ‚Forscher‘ entsprechenden englischen ‚scientist‘ sowie anderer verwandter Wörter im Deutschen und anderen europäischen Sprachen eingehen und verweise diesbezüglich auf: Stichweh, Rudolf: Der Wissenschaftler, in: Der Mensch des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Ute Frevert u. Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt am Main/New York 1999, S. 163–196. – Ross: Scientist, 1991, S. 1–39. – Diemer, Alfred: (Hrsg.): Der Wissenschaftsbegriff. Historische und systematische Untersuchungen, hrsg. v. Alfred Diemer, Meisenheim 1970. – Daston: Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität, 2001.

subjektiven Charakter des Forschens, wenn sie ausführt, dass der Forscher „in der Grundsituation der Erfahrung der Gegenüberstellung ‚Subjekt-Objekt‘ [...] im Anschluß an die ‚zweifache Sinndimension‘ des Wortes gleichermaßen die Haltung des ‚An-sich-herankommen-lassens‘ und die Position des ‚Herangehens an etwas‘“ einnehme.³⁸⁴ Das „Wechselspiel von Frage und Antwort“, das sich im Verhältnis von „Vermutung und Entdeckung“, von „registrierende[r] Beobachtung und gezielte[m] Eingriff“ konstituiere, bestimmt Nischik als zentrales Kriterium von Forschung.³⁸⁵

Das Aufstellen einer Hypothese, die Wahl beziehungsweise Entwicklung einer Methode, Beobachtung und in manchen Fächern auch das gezielte Experiment sind entscheidende Kriterien von Forschung. Dabei bilden Wissbegierde und das Streben nach Erkenntnis die Grundlage für die forschende Beschäftigung mit den Dingen, in der das Subjekt seine ganz eigene Beziehung zum untersuchten Gegenstand einnimmt. Nischiks Bild des Herankommenlassens und Herangehens erscheint mir insofern als geeignete Beschreibung von Forschung, als dass hier sowohl das Moment der Kontingenz, das Forschung entscheidend mitbestimmt, als auch das aktive Handeln des Forschenden angesprochen sind. Nischiks begriffsgeschichtlich hergeleitete Definition weist deutliche Übereinstimmungen auf mit der von Didi-Huberman beschriebenen Forschung als suchender Bewegung, deren Ausgang ungewiss ist.

Ähnlich wie Nischik und Didi-Huberman skizziert auch Michel Foucault die Tätigkeit des Forschens – ohne sie explizit zu benennen –, als in einem Interview von der Wissbegierde die Rede ist. Dabei setzt Foucault im Sinne seiner jeglichen Hierarchien gegenüber skeptischen Epistemologie Forschung in ein Verhältnis zu gesellschaftlichen Strukturen und erkennt in ihr eine Handlungsweise mit ideologiekritischem Potential, wenn er sagt: „Die Wißbegierde ist ein Laster, das nach und nach vom Christentum, von der Philosophie und sogar von einer bestimmten Wissenschaftskonzeption stigmatisiert worden ist. Wißbegierde, Nichtigkeit. Dennoch gefällt mir das Wort; es suggeriert mir etwas anderes: es evoziert die ‚Sorge‘; es evoziert, daß man sich um das was existiert *und* was existieren könnte, bemüht; ein geschärfter Sinn fürs Wirkliche, der aber niemals vor ihm zur Ruhe kommt; eine Bereitschaft, das was uns umgibt, fremd und einzigartig zu finden; eine gewisse Versessenheit, uns von unseren Gewohnheiten zu lösen und die gleichen Dinge anders zu betrachten; eine Leidenschaft, das was kommt und geht, zu ergreifen; eine Ungezwungenheit hinsichtlich der traditionellen Hierarchien von wichtig und wesentlich.“³⁸⁶ Wissbegierde, die sich darin äußert, das Seiende wie etwas nie Gesehenes zu betrachten, um so etwas Neues darin entdecken zu können, wird hier von Foucault als quasi

³⁸⁴ Nischik: „Forscher“, 1978, S. 2–3.

³⁸⁵ Ebd., S. 3.

³⁸⁶ Foucault, Michel: Der maskierte Philosoph (1980), in: ders.: Von der Freundschaft. Foucault im Gespräch, Berlin 1985, S. 9–24, hier S. 17. Lorraine Daston und Katharine Park zitieren diese Passage ebenfalls im Vorwort zu ihrem Buch über die Bedeutung des Staunens und die Lust am Abnormen in den (Natur-) Wissenschaften: Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002, S. 7.

subversive Haltung gedeutet, insofern als dass sie sich herrschenden Vorstellungen aus Religion, Philosophie und Wissenschaft entzieht und deren Konzeption dessen, was man wie betrachten *darf*, unterläuft.

Forschung, wie sie auch in dieser Arbeit aufgefasst wird, ist nicht nur eine empirische Tätigkeit, die einer systematischen Wissenschaft zuarbeitet, sondern es können damit eine Vielzahl – auch künstlerischer – Handlungsweisen bezeichnet werden, die dazu dienen, einem Gesuchten, was immer es auch sein mag, näher zu kommen. Dementsprechend verliert im Zusammenhang mit der Verwendung des Begriffes ‚Forscher‘, wie er hier gemeint ist, auch die Frage danach, ob es sich dabei um einen Experten oder Dilettanten handelt, an Relevanz. Sicherlich kann der Forscher Experte auf einem bestimmten Gebiet sein, in seinen Forschungen aber sollte er einen gewissen Dilettantismus als produktives Moment anerkennen.³⁸⁷

Eine Grundvoraussetzung von Forschung ist die Faszination für das Unbekannte, welche den Suchenden antreibt.³⁸⁸ Zumindest anfangs befindet sich der Forscher gewissermaßen in einem Stadium vor dem Wissen, in einer Sphäre der Ahnungen und des Flüchtigen. Es gibt etwas, das seine Leidenschaft geweckt hat und das er nun klar erkennen können möchte. Seine Suche danach wird er mehr oder weniger systematisch und mehr oder weniger an bereits existierenden Strukturen und Methoden orientiert gestalten. Wichtig ist, dass die Tätigkeit des Forschens als ein offener Prozess verstanden wird, in dem Einflüsse jeglicher Art als Mittel zum Zweck ihren Platz haben. Dieser Prozess verläuft nicht linear, der Weg auf der Suche nach Erkenntnis hat möglicherweise zahlreiche Nebenwege, die mitunter auch in die Enge oder in ganz unerwartete Richtungen führen können. In dem Moment, in welchem der Forschende dem „Sog der Seitenwege“ nachgibt, der „uns dazu bewegt, den Königsweg zu wechseln oder ihn vielmehr dort zu entdecken, wo wir ihn zuvor nicht erkannt hatten“, lässt „die Desorientierung des Zufälligen die wirkliche Substanz des Weges, seine grundsätzliche Orientierung in Erscheinung treten.“³⁸⁹ Dieses Zufällige der „beiläufigen Dinge, die aber *in Erscheinung* treten“³⁹⁰, birgt für Didi-Huberman die Möglichkeit einer „heuristischen Öffnung“³⁹¹ und kann den „unbändige[n] Wunsch“ erwecken, „alles andere fallenzulassen und uns, ohne eine Minute zu verlieren, ganz ihrer [der Dinge] Faszination anheimzugeben. Ein wenig befürchtend, wir könnten die ihnen eigene Poesie zu rasch vergessen, ihre Fähigkeit zu provozieren, einen Gedanken zu *eröffnen*, zu rasch durchkreuzen. Und umgekehrt ein wenig befürchtend, wir könnten die

³⁸⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die Äußerung Jacob Burckhardts auf S. 81 dieser Arbeit.

³⁸⁸ Diese Faszination und den Zustand, in dem die Poesie der Dinge erahnbar wird, beschreibt Flaubert, wenn es in *Bouvard e Pécuchet* heißt: „An einem fernen Horizont, der sich alle Tage erweiterte, nahmen sie Dinge wahr, die zugleich undeutlich und wunderbar waren.“ Flaubert: *Bouvard und Pécuchet*, 1996, S. 48. Vgl. auch S. 92 dieser Arbeit.

³⁸⁹ Didi-Huberman: *Erscheinungen, disparat*, 2001, S. 10.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 9.

Kohärenz des methodischen Ablaufs gefährden, in den dieser Zufall eingedrungen ist.“³⁹²

Dieses Phänomen des Abschweifens und des Findens von etwas zuvor gar nicht Gesuchtem lässt sich auch mit dem englischen Begriff ‚serendipity‘ fassen, der insbesondere in der amerikanischen Soziologie Verwendung findet.³⁹³ ‚Serendipity‘, was soviel heißt wie ‚etwas Interessantes entdecken, ohne danach gesucht zu haben‘, ist eine Wortschöpfung des englischen Autors Horace Walpole (1717–1797). Walpole benutzte den Begriff zum ersten Mal 1754 in einem Brief, in welchem er erklärte, dass seine Kreation auf die Lektüre eines Märchens zurückging, das 1557 in Venedig erschienen war. Der von Walpole genannte englische Titel dieses Märchens lautet *The Three Princes of Serendip* und beschreibt, wie drei Prinzen aus Serendip, wie eine alte Bezeichnung für Sri Lanka lautete, beständig Dinge finden, nach denen sie in keiner Weise gesucht haben, die ihnen jedoch von Nutzen sind.³⁹⁴ Ihre Offenheit, das Unerwartete zuzulassen, ist Bedingung für ihre Funde. Mit Blick auf die Begriffsgeschichte weist Wolf Lepenies allerdings darauf hin, dass ‚serendipity‘ in seiner heutigen Verwendung, leicht abweichend von Walpoles Ursprungsdefinition, „immer etwas mit der Fähigkeit zur systematischen Bildung von Hypothesen zu tun“³⁹⁵ habe. „Der Zufall“, fährt Lepenies fort, „hilft nur den vorbereiteten Köpfen“.³⁹⁶

Eine Forschung, die mehr ist als Aneinanderreihen von Daten und in der das Prinzip der ‚serendipity‘ seinen Platz hat, weist dem Fragmentarischen einen positiven Wert zu, indem Ahnungen, subjektive Empfindungen und Assoziationen, die zum Abweichen von der gewählten Methode führen können, nicht als störend, sondern als unerlässlich verstanden werden. Und dieses Fragmentarische, „das auf Totalität verweist, ohne sich derer als solcher wirklich versichern zu können, zeichnet offenbar unsere wirklichen Erkenntnisprozesse aus“, wie Hans-Georg Flickinger in einem Aufsatz zur antidogmatischen Wissenschaftsphilosophie Paul Feyerabends schreibt.³⁹⁷ Das Eingeständnis der Bedeutung des Fragmentarischen für den Erkenntnisprozess erlaubt, „die Vielfalt des methodischen Zugangs und die Offenheit für Alternativen zu reklamieren“.³⁹⁸ Feyerabend, der mit seiner Rede

³⁹² Ebd., S. 10.

³⁹³ Für den Hinweis auf das Phänomen ‚serendipity‘ habe ich Katharina Jahnke zu danken. Im Nachlass des amerikanischen Wissenschaftssoziologen Robert K. Merton (1910–2003) findet sich ein Manuskript zum Thema ‚serendipity‘, das er gemeinsam mit Elinor Barber verfasst hat. Es ist publiziert unter dem Titel *The Travels and Adventures of Serendipity. A Study in Historical Semantics and the Sociology of Science*, Princeton 2004.

³⁹⁴ Als Autor des Märchens bezeichnete sich ein Cristoforo Armeno, dessen Identität bis heute unklar ist. Sicher ist, dass er sich auf einen Text des persischen Autors Amir Khusrau (1253–1325) bezog. Vgl. Armeno, Cristoforo: *Peregrinaggio di tre giovane figliuoli del re de Serendippo*, hrsg. v. Renzo Bragantini, Rom 2000.

³⁹⁵ Lepenies, Wolf: Wer nicht sucht, wird doch finden, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3. Mai 2003.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Flickinger, Hans-Georg: Zur Kunst der Wissenschaft in der Wissenschaft der Kunst. Plädoyer für eine Erkenntnistheorie des Fragmentarischen, in: *Versuchungen. Aufsätze zur Philosophie* Paul Feyerabends, hrsg. v. Hans Peter Duerr, 1. Bd., Frankfurt am Main 1980, S. 395–405.

³⁹⁸ Flickinger: *Zur Kunst der Wissenschaft*, 1980, S. 397.

vom „Anything goes“³⁹⁹ die Wissenschaften als Teil unser Kultur zwar nicht prinzipiell, aber doch in Bezug auf ihre Theoriegebundenheit und vor allem hinsichtlich ihres „Herrschaftsanspruchs“⁴⁰⁰ in Frage stellt, tritt immer wieder deutlich für einen Pluralismus der Theorien und für das „Recht der Alternativen“ in der Wissenschaft ein. „[A]ntizipierende Untersuchungen“⁴⁰¹ sind Feyerabend zufolge ausdrücklich erwünschtes Prinzip einer Wissenschaft, die ‚wider den Methodenzwang‘ agiert. Im Zentrum der Kritik steht dabei der „Begriff des Ganzen selbst, weil dieser Einheit, Geschlossenheit und Identität suggeriert und unsere Erkenntnisverfahren darauf abrichtet.“⁴⁰² Dem Fragmentarischen kommt besondere Bedeutung zu, weil es sich von den Denkmodellen der Wissenschaft abzulösen vermag und dadurch Öffnungen schaffen kann, die einerseits zu neuen Erkenntnissen und andererseits zu einem distanzierteren Blick auf die Wissenschaft selbst führen können. Alternative Denk- und Handlungsmodelle, die sich außerhalb des „Bannkreis[es] begrifflichen Denkens“⁴⁰³ befinden, lassen sich etwa in der Kunst finden, die deshalb von Feyerabend als Ort betrachtet wird, von dem aus ästhetischer Erfahrung auch in den Wissenschaften ein alternativer Erkenntniswert zugeschrieben werden kann, der nicht zwingend im Konflikt stehen muss mit einer möglicherweise deutlicher begrifflich ausgerichteten Wissenschaft.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Die Formulierung des ‚Anything goes‘ findet sich in: Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang, Frankfurt am Main 1976.

⁴⁰⁰ Flickinger: Zur Kunst der Wissenschaft, 1980, S. 395.

⁴⁰¹ Ebd., S. 396. Flickinger zitiert hier eine Formulierung Feyerabends, die dieser in seiner Schrift *Erkenntnis für freie Menschen* (Frankfurt am Main 1979) verwendet.

⁴⁰² Flickinger: Zur Kunst der Wissenschaft, 1980, S. 396.

⁴⁰³ Ebd., S. 395.

⁴⁰⁴ In einem Interview darauf angesprochen, wie er als Künstler das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft und ihren jeweiligen Erkenntnismodellen einschätze, antwortet Mark Dion: *„Da gibt es einen Unterschied, und ich glaube, dass dieser Unterschied zu den interessanten und spannendsten Feldern im heutigen Leben gehört. Wissen Sie, ich kann nachlesen, was wir darüber wissen, wie das Gehirn funktioniert. Andererseits hat eine solche Beschreibung von Neurologen nicht sehr viel mit meiner eigenen Erfahrung zu tun, wie das Gehirn funktioniert. Und genau das ist für mich sehr interessant, wie Wissenschaft bei dieser Erfahrung zu kurz greift. Die Kunst geht natürlich manchmal auch an der wissenschaftlichen Erkenntnis vorbei. Aber in Kombination kommen sie der scharfsinnigen Darstellung einer Erfahrung schon näher. Kunst muss selbstverständlich nicht die ‚Wahrheit‘ sagen, wodurch sie Zugang zu anderen Äußerungsformen und Sprachen hat. In diesem Punkt hat die Kunst vielleicht einen Vorteil gegenüber der Wissenschaft, da die Kunst in der einfachen symbolischen Darstellung komplexer Sachverhalte Erstaunliches leisten kann. Die Kunst illustriert nicht die Wissenschaft, die Philosophie oder sogar Glaubensfragen, aber sie macht Abstraktionen irgendwie fassbar, die in diesen Disziplinen vorhanden sind. Wenn ich an einleuchtende Parallelen zwischen Kunst und Wissenschaft denke, dann fallen mir Kubismus und Zeittheorie ein, aber auch Robert Smithsons Verständnis von Geologie.“* Dion, Mark / Hauff, Reinhard: Mark Dion im Interview mit Reinhard Hauff, in: Farbatlanten der Medizin, Sonderausg. Netter Art Collection, Vol. 10/10, Ergänzungsband, der Band zur Edition, hrsg. v. Reinhard Hauff, Stuttgart 2001, S. 174–179, hier S. 176.

Das Werk als Bühne: Performativität, Verfremdung und Mimikry bei Mark Dion

Wenn Dion in den Abteilungen seiner Installation bei American Fine Arts den Prozess seines eigenen künstlerischen Forschens zur Phänomenologie der Naturwissenschaften ausstellt und den Dilettantismus als Methode etabliert, dann erhält auch hier das Fragmentarische deutlich sein Recht. Um das Erkenntnispotential der Forschungsarbeit Dions im Detail erfassen zu können, ist es bei dieser wie bei vielen anderen seiner Arbeiten notwendig, am Prozess der performativen Handlung teilzunehmen. In deren Rahmen geht es dem Künstler allerdings weniger um ein didaktisches Erklären als um ein zumeist unkommentiertes Vorführen von Handlungsabläufen, womit er ein klassisches Prinzip der Performance übernimmt, die das was geschieht, nicht im selben Moment erklärt.⁴⁰⁵

„Das Verstreichen von Zeit“ bezeichnet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in einem Text über theatrale Praktiken der letzten fünfzig Jahre als „eines der Merkmale des Performativen“ und erkennt es „als Bedingung von Wahrnehmung“.⁴⁰⁶ Die Bedeutung des Verstreichens von Zeit für die Wahrnehmung hatten unter anderem viele Künstler der *Land Art* seit den sechziger Jahren untersucht, die auch Dion beeinflusst haben. Richard Long oder Hamish Fulton etwa, die ihre Wanderungen und Bewegungen in der Landschaft zum Thema machten, betonten ganz explizit das Vergehen der Zeit als zentralen Gesichtspunkt ihrer Werke. Bereits die Titel wiesen oftmals auf den Faktor Zeit als zentralem Merkmal der Arbeiten hin, so zum Beispiel bei Fultons *Rock Fall Echo Dust (A Twelve and a Half Day Walk on Baffin Island Arctic Canada Summer 1988)*(1988).

Mit Blick auf die siebziger Jahre bezeichnet der Kritiker Douglas Crimp Performance als *die* exemplarische Methode, womit er nicht lediglich jene als „Performancekunst“ definierten Aktivitäten meint, „sondern all jene Werke, die sich *in einer Situation* und *für eine Zeitdauer* konstituierten“. Daran war der Künstler beteiligt oder der Betrachter oder beide. „Es lässt sich einigermaßen buchstäblich von der Kunst der Siebziger behaupten, dass du anwesend sein musstest.“⁴⁰⁷ Performances, bei denen es um die Bedingungen von Wahrnehmung und um den Objektcharakter von Kunstwerken ging, wurden damals von zahlreichen Künstler/innen zu ganz unterschiedlichen Themen entwickelt. Im Zusammenhang mit den institutionskritischen und kontextorientierten Fragen, die im künstlerischen Umfeld Mark Dions diskutiert

⁴⁰⁵ Fragen der Betrachter/innen jedoch werden durchaus ernsthaft beantwortet, wenn sie gestellt werden.

⁴⁰⁶ Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. v. ders., Frieder Kreudermann u. Isabel Pflug, Tübingen 1998, S. 1–20, hier S. 10.

⁴⁰⁷ „The mode that was thus to become exemplary during the seventies was performance – and not only that narrowly defined activity called performance art, but all those works that were constituted in a situation and for duration by the artist or spectator or both together. It can be said quite literally of the art of the seventies that you had to be there.“ Crimp, Douglas: Pictures (1979), in: Art after Modernism. Rethinking Representation, hrsg. v. Brian Wallis, New York/Boston 1984, S. 175–187, hier S. 176–177.

wurden, griffen Künstler/innen wie Andrea Fraser, Christian Philipp Müller und Mark Dion selbst Ende der achtziger Jahre diese Methoden teilweise wieder auf.⁴⁰⁸

Insbesondere seit den späten siebziger Jahren gewannen Theorien der Performance beziehungsweise Performativität ausgehend von der – vornehmlich US-amerikanischen – feministischen Literaturwissenschaft auch in Theater-, Film- und Kunstwissenschaft an Bedeutung. Entscheidend beteiligt an dieser Entwicklung war die amerikanische Theoretikerin Judith Butler, die den Begriff der Performativität im Rückgriff auf den Sprachphilosophen John L. Austin⁴⁰⁹ zu einer zentralen Kategorie ihrer Untersuchungen zu Gender machte. In ihrem Buch *Bodies That Matter* etwa wird Performativität zum „Schlüsselbegriff von Butlers Überlegungen.“⁴¹⁰ Es ist der Modus, um den sich alles dreht: *Der Konstitutionsmechanismus.*⁴¹¹ Nach Austin vollziehen sogenannte ‚performative Äußerungen‘ das, worüber sie sprechen, exakt im Moment des Sprechens selbst; sie stellen das, worauf sie referieren, erst durch das Sprechen her.⁴¹² Bei Butler entsteht das ‚soveräne Subjekt‘ – welches ihr zufolge allerdings stets Fiktion bleibt – durch sprachliche Praktiken, die sie mit Bezug auf Austin ‚performative Praktiken‘ nennt.⁴¹³

Der Begriff der Performance als ästhetische Kategorie, wie er in den darstellenden und bildenden Künsten beziehungsweise auch gerade dort, wo beide eine Verbindung eingehen, in der *Performance Art*, zumeist verwendet wird, betont vor allem das Moment des Handelns, an welchem der Körper in entscheidendem Maße beteiligt ist. Zwar gibt es keine endgültige Definition des Begriffs, über die allgemeiner Konsens besteht, und in Theaterwissenschaften und Kunstwissenschaften kursieren unterschiedlichste

⁴⁰⁸ Vgl. Meyer, James: *What happened to the Institutional Critique*, 1993. Siehe auch Kap. 1.1 dieser Arbeit.

⁴⁰⁹ Besonders einflussreich war Austins Text *How To Do Things With Words* aus dem Jahr 1962. Eine deutsche Fassung findet sich in: Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. *How To Do Things With Words*, dt. Bearb. v. Eike v. Savigny, 2. Aufl., Stuttgart 1979. Eine kritische Lektüre Austins bietet: Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act*. *Don Juan With John L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca 1995. Eine vehemente Kritik an Austins Theorie der Sprechakte äußert Jacques Derrida. Vgl. Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291–314. sowie: ders.: *Limited Inc.*, Evanston 1988. – An einer Fortführung der Ansätze Austins arbeitet unter anderem dessen Schüler John R. Searle mit seinem Buch *Speech Acts*, 1969 (Dt. Fassung: *Sprechakte*. Ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt am Main 1983.)

⁴¹⁰ Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York u. a. 1993. (dt. Fassung: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Würdemann, Berlin 1995.)

⁴¹¹ Lorey, Isabell: *Das Problem des Souveräns*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 28, November 1997, S. 171–175, hier S. 171.

⁴¹² Vgl. Schumacher, Eckhard: *Passepartout. Zu Performativität, Performance, Präsenz*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 37. März 2000, S. 95–103, hier S. 96.

⁴¹³ Vgl. Lorey: *Das Problem des Souveräns*, 1997, S. 171. Ihre Konzeption von Performativität hat Butler weiterentwickelt in ihrem Buch *Excitable Speech. A Politics of Performance*, New York/London 1997. (dt. Fassung: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. v. Katharina Menke u. Markus Krist, Berlin 1998.) Siehe dazu neben der Rezension von Lorey (Lorey: *Das Problem des Souveräns*, 1997) z. B.: Rebentisch, Juliane: *Performativität, Politik, Bedeutung. Judith Butler revisited*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 27, September 1997, S. 61–71. In beiden Texten finden sich auch verschiedene Überlegungen zur Diskussion der Frage, wer in Butlers Theorie der Performativität spricht und inwieweit Sprechen als Handlung aufgefasst werden kann.

Auffassungen darüber, was ‚Performance‘ meint. Festzustellen ist jedoch, dass die Kategorie der Performance, wie sie vor allem seit den fünfziger und sechziger Jahren verwendet wird, hier zumeist auf den *Vollzug von Handlungen* zielt.⁴¹⁴

Dorothea von Hantelmann beschreibt die „Idee des Performativen im allgemeinen“ als die Konstituierung von Bedeutung „im unaufhörlichen Oszillieren zwischen Gegenwart und Vergangenheit, An- und Abwesenheit, Bewußtsein und Erinnerung.“ Der Begriff der Performance habe heute, so von Hantelmann, „im Prinzip auf jede Handlung [ab], durch die der oder die einzelne Gesellschaft kontinuierlich produziert und reproduziert“. Diese Handlung sei aber „nur dann lesbar, also verständlich, wenn sie Züge einer vorherigen aufgreift und damit ein gewisser Wiedererkennungseffekt gegeben ist.“⁴¹⁵

Auch die prozessorientierten Arbeiten Mark Dions, die auf wissenschaftliche Methoden rekurrieren, sind nur dann lesbar, wenn „ein gewisser Wiedererkennungseffekt gegeben ist“. Durch die Übertragung von Handlungsweisen aus dem Bereich der Wissenschaften in den Kunstkontext allerdings entsteht eine Irritation, die Staunen und Neugierde erzeugt und etwas – zumindest vermeintlich – Bekanntes als „fremd und einzigartig“⁴¹⁶ erscheinen lässt. Die Anwesenheit des Künstlers sowie des Publikums sind dabei grundlegend.

In jenen Werken, in denen der performative Prozess zentral ist, entsteht eine Situation, die an Atelier und Bühne zugleich erinnert. Die Art und Weise, mit der Dion Aspekte von Wissenschaft sichtbar zu machen sucht, die gemeinhin nicht sichtbar werden, erinnert an Techniken aus Brechts epischem Theater mit seinen Effekten der Verfremdung. Brechts Definition des sogenannten „Verfremdungs-Effektes“ lautet: „Einen Vorgang oder einen Charakter zu verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das

⁴¹⁴ Natürlich begannen Künstler/innen nicht erst in den fünfziger und sechziger Jahren damit, den Vollzug von Handlungen als integralen Bestandteil ihrer Werke zu betrachten bzw. theaterähnliche Aufführungen zu inszenieren. Im Hinblick auf die Geschichte künstlerischer Performances seit Futurismus, Dada und Surrealismus vgl. z.B.: Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979), überarb. u. erw. Neuaufl., London 1988. – Battcock, Gregory / Nickas, Robert (Hrsg.): *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York 1984. – Erika Fischer-Lichte erörtert insbesondere die Verwendung des Begriffs der ‚Theatralität‘ und die Neuformulierung performativer Praktiken seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Vgl. Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel*, 1998, S. 15–18. – Überblicksdarstellungen (zum Teil zu einzelnen Aspekten der ‚Performance Art‘) bieten des weiteren: Fiebach, Joachim: *Performance*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Bd. 4, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2002, S.740–758. – Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York/London 1999. – *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*. Ausstellungskatalog The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998, hrsg. v. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, London 1998. – Phelan, Peggy / Lane, Jill (Hrsg.): *The Ends of Performance*, New York 1998. – Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis u. a. 1998. – Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, New York/London 1996. – Parker, Andrew / Kosofsky Sedgwick, Eve (Hrsg.): *Performativity and Performance*, New York/London 1995. – Roth, Moira (Hrsg.): *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles 1983. – Lippard, Lucy R. (Hrsg.): *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Ann Arbor 1980.

⁴¹⁵ Hantelmann, Dorothea von: *Showing Art Performing Politics. Zum Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik*, in: *I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 2002, hrsg. v. Dorothea von Hantelmann u. Marjorie Jongbloed, Köln 2002, S. 12 – 30, hier S. 24.

⁴¹⁶ Vgl. das Zitat Michel Foucaults, Seite 112 dieser Arbeit, Anm. 386.

Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“⁴¹⁷ Hiermit spricht sich Brecht gegen „alle ‚Widerspiegelung‘ aus, die bloß abbildet, was ohnehin sichtbar ist“.⁴¹⁸ Stattdessen sollen vor allem die „Vorgänge hinter den Vorgängen‘ veranschaulicht und so als die eigentlichen Wirkungskräfte von Realität ins Bild gebracht werden.“⁴¹⁹ Es soll sichtbar gemacht werden, was gemeinhin unsichtbar bleibt. „Da die ‚Verfremdung‘ zugleich den Kunstcharakter der Darstellung betont, konkret im Drama: das Spiel auf der Bühne als eingeübtes und künstlerisch gestaltetes Bild regelrecht ausstellt, haben die Verfremdungs-Effekte zugleich die Tendenz zum Komischen“⁴²⁰, wie Jan Knopf hervorhebt. Wenn ferner Hans-Thies Lehmann Brechts „Episierung und Verfremdung“ als eine Technik der „zeigenden Distanznahme und der Historisierung“⁴²¹ bezeichnet, dann lässt sich das auch auf Mark Dions Praxis übertragen. Hier wie dort geht es weniger um eine Realisierung des Vorgegebenen, sondern vielmehr um „dessen Ausstellung, historisierende Auslegung und kritische Durchleuchtung“.⁴²² Beim Theater ist die Grundlage der Inszenierung der Text, bei Dion ist es die Wissenschaft, die er sich als Inspirationsquelle und Thema nimmt. Aber: „[...] *it's not about pretending*.“⁴²³ – Es geht nicht darum, etwas vorzutäuschen.

Jedoch geht es sehr wohl darum, etwas nachzuahmen. Auch wenn Dion nach eigener Aussage nicht daran interessiert ist, vorzugeben jemand anderes zu sein, ist das Moment der Nachahmung von Konventionen der Gestaltung wissenschaftlicher Arbeitsorte und wissenschaftlicher Handlungsweisen entscheidendes Konstituens vieler Werke. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Mimikry aufschlussreich, wie ihn Gabriele Brandstetter in einem Aufsatz über Fälschungen in der bildenden und darstellenden Kunst verwendet. Brandstetter unterscheidet die Mimikry von der ‚einfachen Nachahmung‘, die sie als „Mimesis der Aktion“, als „motivierte Übernahme eines Verhaltensmusters oder bestimmter Komponenten des Verhaltens eines anderen Individuums (‚Vorbild‘)“ auffasst.⁴²⁴ „[I]m Gegensatz zur ‚einfachen

⁴¹⁷ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater (1939), in: ders.: Werke, Bd. 22, Schriften 2.1, Berlin/Frankfurt am Main 1993, S. 540–557. Zu Brechts Theaterkonzeption vgl. etwa: Müller, Klaus-Detlef (Hrsg.): Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, München 1985. – Russo, Anna: Bertolt Brecht und Dario Fo. Wege des epischen Theaters, Stuttgart u.a 1998.

⁴¹⁸ Knopf, Jan: Bertolt Brecht, in: Bertelsmann Lexikon Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. v. Walter Killy, Bd. 1, Gütersloh/München 1994, 253–264, hier S. 258.

⁴¹⁹ Knopf: Bertolt Brecht, 1994, ebd.

⁴²⁰ Ebd.

Zum Komischen vgl. z. B.: Stierle: Komik der Handlung, 1976.

⁴²¹ Lehmann, Hans-Thies: Theater als szenische Darbietungsform, in: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, hrsg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath, erw. Ausg., Reinbek bei Hamburg 1995. S. 347–359, hier S. 352.

⁴²² Lehmann: Theater als szenische Darbietungsform, 1995. S. 352.

⁴²³ Mark Dion im Interview mit der Verf., Hamburg, 30. Mai 2002, unveröffentl.

⁴²⁴ Brandstetter, Gabriele: „Fälschung, wie sie ist, unverfälscht“. Über Models, Mimikry und Fake, in: Mimesis und Simulation, hrsg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 419–449, hier S. 426. – Zum Begriff der Mimesis vgl. auch: Reck, Hans Ulrich: Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 63–85. – Recki, Birgit: Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Begriffs, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August 1991, 116–126. – Metscher, Thomas: Mimesis, Berlin 2001. – Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis. Kunst – Kultur – Gesellschaft. Reinbek 1992. – Ehlers, Katrin: Mimesis und Theatralität. Dramatische

Nachahmung“ führe die Mimikry „eine Performance der Performance vor, das heißt, sie [modelliere] körperhaft eine Strategie, die durch Ähnlichkeit das Unähnliche zu verdecken sucht [...].“⁴²⁵ „Sie bezeichnet ein Verfahren der Darstellung, das diese Ähnlichkeit als Maske, als Tarnanzug gleichsam überstreift“, so Brandstetter. „Dennoch aber – wie in der Gegenüberstellung der Karaoke-Performance – läßt die inszenierte Mimikry die Differenz zwischen Idol und Imitator sichtbar werden. Der Spalt zwischen dem Model / Modell (als Pop- und Medien-Ikone) und der Maske der Abbildung bleibt stets ein wenig offen, ja diese Lücke ist geradezu strategisch impliziert und definiert die Inszenierung als Mimikry: eine Täuschung, die vorgibt zu ‚fälschen‘ und diese Strategie zugleich wieder aufdeckt.“⁴²⁶

Dion ahmt in seinen performativen Arbeiten zwar keine Popstars nach, sondern bringt Methoden und Repräsentationsmodi aus den Wissenschaften in den Bereich der Kunst ein. Der Vergleich mit der Methode des Karaoke greift aber dennoch insofern, als dass auch hier die „inszenierte Mimikry“ die Differenz zwischen dem Vorbild und dem Künstler als Forscher sichtbar werden lässt.

Als ‚Täuschung‘, von der Brandstetter spricht, kann man Dions Vorgehensweise jedoch nicht bezeichnen, da das Ziel nicht darin besteht, das Publikum glauben zu machen, er sei ein professioneller Wissenschaftler. Weil er aber andererseits auch nicht beständig darauf hinweist, dass er Künstler ist, nimmt Dion bewusst in Kauf, dass die Nachahmung nicht als solche erkannt und er als Wissenschaftler wahrgenommen werden kann. Insofern handelt es sich nicht um eine absichtsvolle Täuschung, wohl aber um ein Spiel mit ihrer prinzipiellen Möglichkeit.

Rollenspiele – Identitätsspiele

Im Hinblick auf Dions Adaption der Handlungsweisen und der Inszenierungen von Wissenschaftlern ist neben dem Begriff der Performativität auch jener des Spiels beziehungsweise des Spielerischen interessant, um die Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem aus einer weiteren Perspektive zu beleuchten.

Eine Renaissance des Spielbegriffs am Ende des 20. Jahrhunderts wird von Horst Bredekamp diagnostiziert, der die Aktualität des ‚homo ludens‘ in Verbindung setzt mit einem „Widerstand gegen deterministische Denksysteme“, wie er sie in der Philosophie etwa bei Gilles Deleuze oder Jean Baudrillard beobachtet.⁴²⁷ Bereits 1938 hatte Johan Huizinga das Spielerische als zentrales Moment menschlichen Handelns und Verhaltens in seiner Abhandlung *Homo Ludens* untersucht. Huizinga beschreibt darin den

Reflexionen des modernen Theaters im ‚Theater auf dem Theater‘ (1899–1941), Münster/New York u.a. 1997.

⁴²⁵ Brandstetter: „Fälschung, wie sie ist, unverfälscht“, 1998, S. 432.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Bredekamp, Horst: Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs, 1993, S. 65.

„Ursprung der Kultur im Spiel“ und erkennt das Ludische als Schöpferisch-Künstlerisches, das auch dem Wesen der Kunst eigen ist und in seiner Offenheit Neues hervorzubringen vermag. Gleichzeitig ist das Spiel aufgrund seines mimetischen Charakters dazu geeignet, Verhaltensmuster und Fähigkeiten zu üben und auszubilden.⁴²⁸ Die Theorie der spielerischen Nachahmung, die in ihren Grundzügen auf Plato zurückgeht, verfolgt auch Hans-Georg Gadamer, wenn er in *Wahrheit und Methode* Spielen als Darstellen definiert. Als charakteristisch für das menschliche Spielen erscheint Gadamer „daß es *etwas* spielt“.⁴²⁹ Der Spielende „grenzt zunächst sein spielendes Verhalten ausdrücklich gegen sein sonstiges Verhalten dadurch ab, daß er spielen *will*“. Und, so fährt Gadamer fort, „[n]ur weil Spielen immer schon ein Darstellen ist, kann das menschliche Spiel im Darstellen selbst die Aufgabe des Spiels finden“.⁴³⁰ Darstellen ist nach Gadammers Auffassung immer auf ein Gegenüber, auf die Wahrnehmung durch einen anderen als den Spielenden selbst gerichtet. Dies sei auch bei der Kunst der Fall, als deren integraler Bestandteil das Spiel definiert wird. „[D]as Eigentümliche des Spielcharakters der Kunst“ ist demnach, dass „[d]er geschlossene Raum der Spielwelt [...] hier gleichsam die eine Wand fallen“ lässt.⁴³¹ Als zentrales Moment des Spielcharakters der Kunst macht Gadamer die Nachahmung aus. Allerdings vermöge der Begriff der Nachahmung „das Spiel der Kunst nur zu beschreiben, wenn man den *Erkenntnisinn*, der in der Nachahmung liegt, im Auge behält“.⁴³² Der mimetische Erkenntnisinn liegt in der Wiedererkennung. „Was aber ist Wiedererkennung?“, fragt Gadamer, um zu antworten: „Was Wiedererkenntnis ihrem tiefsten Wesen nach ist, wird [...] nicht verstanden, wenn man nur darauf sieht, daß da etwas, was man schon kennt, von neuem erkannt wird, d.h. daß das Bekannte wiedererkannt wird. Die Freude des Wiedererkennens ist vielmehr die, daß *mehr* erkannt wird als nur das Bekannte. In der Wiedererkenntnis tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfaßt. Es wird als etwas erkannt.“ Damit dieses Etwas in seinem Wesen erfasst werden kann, muss derjenige, der nachmacht, „weglassen und hervorheben. Weil er zeigt, muß er, ob er will oder nicht, übertreiben. Insofern besteht ein unaufhebbarer Seinsabstand zwischen dem Seienden, das ‚so ist wie‘, und demjenigen, dem

⁴²⁸ Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Basel/Köln/Brüssel/Wien 1938. Der Untertitel wurde später geändert in *Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, vgl. die 1956 bei Rowohlt erschienene Auflage. – Zu Huizinga vgl. z.B.: Cailliois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982. – Das Spiel und das Heilige, in: ders.: *Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erw. Ausg.* (1950), München 1988, S. 202–216. – Zu Spiel und Spieltheorien vgl. des weiteren: Sonderegger, Ruth: *Für eine Ästhetik des Spiels*, Frankfurt am Main 2000. – Matuschek, Stefan: *Literarische Spieltheorie*, Heidelberg 2000.

⁴²⁹ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4. Aufl., Tübingen 1975, S. 102.

⁴³⁰ Ebd., S. 103.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd., S. 108.

es gleichen will.“⁴³³

Dieser ‚Seinsabstand‘ zwischen Vorbild und Nachahmung ist entscheidend für die Konzeption der performativen Handlung, die Mark Dion vollzieht, wenn er sich im Spiel mit unterschiedlichen Rollen in Szene setzt, sei es mit der Figur des Restaurators oder des Naturforschers. Seine ‚inszenierte Mimikry‘ lässt die Differenz zwischen Vorbild und Nachahmung deutlich werden. Indem er schlecht schauspielert beziehungsweise vorgibt, gar nicht schauspielern zu wollen, aber sehr wohl spielerisch bestimmte Aspekte hervorhebt oder übertreibt, entsteht die Lücke, die jenes *Mehr* zulässt, von dem Gadamer schreibt.

Diese Lücke zwischen Darstellendem und Dargestelltem, die aus der Uneindeutigkeit der Rolle Dions resultiert, lässt sich mit Craig Owens als typisch für die Performance bezeichnen, wie sie sich in der Folge sowohl Brechts als auch Artauds entwickelt hat. Es gehe nun nicht mehr um *Repräsentation*, sondern um *Präsentation*. „Die modernistische Performance schafft die Repräsentation ab, indem sie zwischen Repräsentierendem und Repräsentierten die Identität etabliert. Der Performer steht nicht länger für irgend etwas anderes als für sich selbst.“⁴³⁴ Owens’ Auffassung lässt sich insofern auf die performativen Arbeiten Mark Dions übertragen, als dass dessen Spiel mit unterschiedlichen Identitäten zu keinem Zeitpunkt das Ziel hat, die eigene Identität hinter den fremden verschwinden zu lassen. Dennoch nimmt das Spiel der Nachahmung Bezug auf ein „Anderswo“.⁴³⁵ Um mit Owens zu sprechen, ist Dion als Performer „immer eine Präsenz“ und gleichzeitig „ein Signifikant (einer Abwesenheit)“, indem er sich auf etwas *außerhalb* der Performance bezieht.⁴³⁶ In seiner Person laufen Repräsentation und Präsentation zusammen. Indem die starke Präsenz der eigenen Identität betont wird, wird jedoch der Repräsentationscharakter der Darstellung als solcher deutlich thematisiert und die Unmöglichkeit der ‚perfekten Mimese‘, der lückenlosen Darstellung, integraler Bestandteil des Spiels. Die Präsentation ist sozusagen ein Spiel mit der Vergeblichkeit der Repräsentation.

⁴³³ Ebd., S. 109.

⁴³⁴ „Both strategies shift from representation to presentation. [...] Modernist performance abandons representation by establishing identity between representer and represented. The performer no longer stands for anything other than himself.“ Owens: *Einstein on the Beach: The Primacy of Metaphor*, in: ders.: *Beyond Recognition*, 1992, S. 3–15, hier S. 4.

⁴³⁵ Owens nennt es „elsewhere“. Owens: *Einstein on the Beach*, 1992, S. 3.

⁴³⁶ „As a result, while the performer is in fact both a presence and a signifier (for an absence) [...]“ Ebd.

2. ‚Field Work‘



Mark Dion: A Meter of Jungle (1992)

2. ‚Field Work‘

„Teilweise liegt der Grund, warum ich fortfahre, mich auf die Natur zu konzentrieren, darin, dass – ganz davon abgesehen, dass dies das Feld ist, für das ich mich am meisten interessiere, – meine Arbeitsweise intensive Forschung verlangt und ich merke, dass ich auf die Dinge aufbauen kann, die ich bereits weiß.“¹ (Mark Dion)

Seit sich Dion Ende der achtziger Jahre verstärkt auf die Konstruktionen von Natur und deren Veränderungen im Laufe der Zeit als Thema seiner künstlerischen Recherchen zu konzentrieren begann, hat er seine Methode des ‚Field Work‘, der ‚Feldforschung‘, immer weiter ausgebaut. Der Begriff der Feldforschung, wie er in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen verwendet wird, meint das Sammeln von Daten vor Ort, das heißt also außerhalb des Labors, des Büros oder des Archivs. Sowohl in den biologischen Wissenschaften, in Geologie, Geographie und Archäologie, als auch in Soziologie oder Ethnologie ist Feldforschung unverzichtbarer Teil der Datenbeschaffung. Übertragen auf die künstlerische Arbeit bedeutet Feldforschung das Sammeln von Informationen, Daten und Material vor Ort, außerhalb des Ateliers. In Dions Fall finden die Recherchen oftmals direkt am Ausstellungsort statt oder setzen sich in anderer Weise in direkte Beziehung zu ihm. Häufig kann das Publikum in sich stetig verändernden Ausstellungen den Prozess dieser performativen Forschungsarbeit verfolgen, bei der Dion mit der Figur des Wissenschaftlers spielt. Feldforschung als Methode und Ortsbezogenheit als formaler Rahmen sind zentral für die hier unter dem Begriff ‚Field Work‘ zusammengefassten Werke.

Viele der frühen ‚Field Works‘ setzten sich mit ökologischen Themen auseinander und behandelten die Geschichte der Zerstörung der Natur seit der Kolonialzeit. Die Gefährdung des Regenwaldes und der Verlust der Artenvielfalt standen dabei häufig im Mittelpunkt. Seit Dion selbst begann, die tropischen Regenwälder zu bereisen, bestärkte ihn die eigene Faszination angesichts der Komplexität und Schönheit dieses einzigartigen Lebensraumes, der nur etwa sieben Prozent der Landmasse der Erde ausmacht, aber über die Hälfte aller lebenden Arten beheimatet, darin, die Bedrohung der Natur durch den Menschen zum Thema seiner künstlerischen Arbeit zu machen.² Die Nähe seiner performativen Arbeiten als reisender Künstler zu den Expeditionen der Naturwissenschaftler wie zum Beispiel Alexander von Humboldt (1769–1859), Charles Darwin (1809–1882) oder Alfred Russel Wallace (1823–1913) thematisiert dabei die Ambivalenz einer Forschung, die eine ‚wilde Natur‘ erobert und in systematisches Wissen übersetzt. Die

¹ *“Part of the reason I continue to focus on nature, though, besides the fact that it is a subject I’m most interested in, is because my work involves intensive research and I find that I can build on the things I already know.”* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 30.

² Vgl. dazu auch folgenden Text von Mark Dion: Polar Bears and Toucans, in: Ausstellungskatalog Le Magasin L’École L’Exposition, Grenoble 1989, Grenoble 1989, S. 12–13.

Forschungen sowohl dieser frühen Expeditoren als auch ihrer Nachfolger bedeuten immer auch Zerstörung von Natur, wenn sie Sammlungen anlegen, Tiere töten und Pflanzen aus ihrem angestammten Lebensraum entnehmen. Einerseits trägt diese Form wissenschaftlicher Arbeit dazu bei, die erforschte Natur erfassbar und damit auch beherrschbar zu machen, andererseits sind die Erkenntnisse der Wissenschaft, die unser Verständnis der Welt grundlegend mitbestimmen, gerade auch in Zeiten enormer Umweltzerstörung von großer Bedeutung für die mögliche Bewahrung gefährdeter Ökosysteme, wie dem des Regenwaldes.

Neben der exotischen Natur der Regenwälder entdeckte Dion auch die Flora und Fauna urbaner Gegenden als Ort für seine Recherchen, an dem sich die Geschichte der Beziehung zwischen den Menschen und der Natur, die sie umgibt, thematisieren lässt.

Mit dem Begriff der Feldforschung lassen sich im Zusammenhang mit der Entwicklung disziplinenübergreifender Methoden in der Kunst seit den späten sechziger Jahren diverse Formen kontextorientierter Praxis fassen, für die Recherchearbeiten außerhalb des Ateliers konstitutiv sind. So rekonstruieren beispielsweise Künstler/innen wie Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier oder Christian Boltanski, deren Arbeitsweise oftmals als *Spurensicherung* bezeichnet wird, seit den siebziger und achtziger Jahren sorgfältig historische Ereignisse und Situationen individueller und kollektiver Art und integrieren in ihre künstlerischen Bestandsaufnahmen bisweilen auch wissenschaftliche Repräsentationsmodelle. Diese können unter anderem in der Erstellung detaillierter Skizzen, Tabellen und Notizen oder einer streng formalisierten Anordnung des vorgefundenen Materials bestehen.³

Während die *Spurensicherer* speziell an der Vergangenheit von bestimmten Orten und Personen interessiert sind, nehmen sich zur gleichen Zeit Künstler/innen wie Hans Haacke oder Martha Rosler, die mit einer besonders deutlichen linken Institutionskritik assoziiert werden, gerade auch der Gegenwart an, wenn sie politische und ideologische Gegebenheiten untersuchen.⁴ Eine klassische Methode soziologischer, beziehungsweise demographischer Forschung verwendet Hans Haacke im Rahmen von *Proposal: Poll of MOMA Visitors* (1970), als er die Besucher der New Yorker Museum of Modern Art auffordert, von ihm erstellte Fragebögen auszufüllen, die sich mit der Bürokratie des Museums befassen. Bereits die Formulierungen in den einzelnen Fragen legen dabei eine kritische Sicht auf die Vorgänge innerhalb der Institution Museum nahe. Martha Roslers Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974–74)⁵ ist nicht nur

³ Zur *Spurensicherung* vgl. Metken, Günter: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977. – Metken, Günter: *Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977–1995*, Amsterdam 1996.

⁴ Da eine Gegenwart nicht ohne ihre Vergangenheit zu denken ist, spielte auch bei Haacke, Rosler oder anderen Künstler/innen, die ähnlich arbeiteten, selbstverständlich die Geschichte der Institutionen oder die historische Dimension politisch-gesellschaftlicher Zusammenhänge eine Rolle.

⁵ Vgl. S. 30 dieser Arbeit.

eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen dokumentarischer Praxis, sondern ebenfalls ein Beispiel von Feldforschung, wenn die Künstlerin die Situation in den Straßen im Südwesten Manhattans zum Gebiet ihrer Erkundungen macht und dokumentarisches Material zusammenträgt.

Ein Modell der Feldforschung entwirft auch Joseph Kosuth mit seinem Konzept einer anthropologischen künstlerischen Praxis, mittels derer Künstler/innen die Kultur so wie ein Anthropologe eine fremde Kultur gleichsam von außen zu betrachten versuchen sollten, obwohl sie selbst ja an dieser teilhaben.⁶ Da die Kunst nicht autonom ist, stößt diese Kritik an Grenzen, da sie niemals tatsächlich vollständig *außerhalb* ansetzen kann. Das Sichtbarmachen dieser Grenzen jedoch sollte nach Kosuths Ansicht Teil der künstlerischen Arbeit sein. Hervorzuheben ist, dass Kosuth in seinem Modell die Analogie zwischen den Praktiken des Künstlers und des Wissenschaftlers herstellt. Strategien des Forschens erscheinen ihm als geeignetes Mittel, sich der Phänomenologie der Kultur, die zum Gegenstand der künstlerischen Analyse wird, zu nähern.⁷

Neben Methoden künstlerischer Feldforschung entwickelten sich Konzepte weiter, die das Verhältnis von Kunstwerk und Ort in den Mittelpunkt stellten. Die Ortsbezogenheit von Werken der Vertreter/innen der sogenannten *Minimal Art* sowie der *Land Art* und anderen Künstler/innen, deren Arbeit auf einen speziellen Ort reagierte, etwa Haacke oder Rosler, wurde mit dem Begriff ‚site specificity‘ beziehungsweise ‚Ortsspezifisch‘ gefasst.⁸ Es war wichtig, herauszustellen, dass ein Kunstwerk nicht immer und an jedem Platz dasselbe aussagen kann, sondern dass vielmehr der Ort, an welchem es situiert ist, entscheidend seine Erscheinung und Wirkweise bestimmt.

Sowohl die Präsenz der Kunstwerke im Raum als auch die Präsenz der Betrachter/innen, die aufgerufen waren, die Kunst in ihrer räumlichen Ausdehnung und ihrer zeitlichen Dauer unmittelbar zu *erfahren*, anstatt sie allein visuell wahrzunehmen, waren wichtige Prämissen einer ortsspezifischen Praxis, wie sie sich speziell seit der Mitte der sechziger Jahre entwickelte.⁹

⁶ Kosuth, Joseph: The Artist as Anthropologist, in: ders.: Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990, hrsg. v. Gabriele Guercio, Cambridge/London 1991, S. 107–128. Joseph Kosuth war einer der Lehrer Dions an der School of Visual Arts in New York.

⁷ Nicht als Anthropologen, sondern als Ethnographen beschreibt Hal Foster institutionskritisch arbeitender Künstler/innen. Foster erörtert den Begriff des Künstlers als Ethnograph, der in vielen Punkten dem des Künstler-Anthropologen ähnelt, im Rekurs auf Walter Benjamins Modell des Autors als Produzent in seinem 1996 erschienenen Buch *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, Cambridge/London 1996, Kap. 6 *The Artist as Ethnographer*, S. 171–203. Eine kritische Replik auf Fosters Text ist: Green, Renée: Der Künstler als Ethnograf? Über Schwierigkeiten beim Beschreiben der Paradigmenverschiebungen: Neue Ansätze und Fragen, in: Texte zur Kunst, Nr. 27, September 1997, S. 152–161.

⁸ Der Begriff der Ortsspezifität hatte sich zunächst vor allem im Zusammenhang mit der Diskussion um die Beziehung zwischen Skulptur und Raum, bzw. Skulptur, Raum und Betrachter in der *Minimal Art* herauskristallisiert. Vgl. *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hrsg. v. Gregor Stemmrich, 2. erw. Aufl., Dresden/Basel 1998. – Zum Begriff der ‚site specificity‘ vgl. auch Suderburg, Erika (Hrsg.): *Space Site Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis 2000.

⁹ Die Betonung der Ortsspezifität künstlerischer Arbeiten speziell seit den sechziger Jahren ist im Falle institutionskritischer und kontextorientierter Praktiken, die immer auch die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst stellten, unter anderem als Reaktion auf Michael Frieds programmatischen Aufsatz *Art and Objecthood* (1967), der unter anderem in

In einem Aufsatz über Werke, die als *Land Art* definiert werden, beschreibt der amerikanische Kunstkritiker Craig Owens 1979 als deren Hauptmerkmal rückblickend die „radikale Dislozierung der Auffassung des Blickwinkels, welcher nicht länger eine Funktion der physischen Position [war], sondern eine Funktion des (fotografischen, cinematischen, textuellen) *Modus* der Konfrontation mit dem Kunstwerk.“¹⁰ Um eine Dislozierung des Blickwinkels, um das Aufbrechen tradierter Formen der Wahrnehmung von Kunst ging es beispielsweise Robert Smithson, der mit Projekten wie *Asphalt Rundown* (Rom, 1969) oder *Spiral Jetty* (Utah, 1970) und einem umfangreichen theoretischen Werk auf sich aufmerksam machte.¹¹ Indem er den ‚white cube‘ verließ und direkt in der Landschaft – wobei er auch Industriezonen als Landschaft begriff – mit den Kräften der Natur arbeitete, untersuchte er „die Welt der Natur als Terrain, auf dem der ideologische Charakter unserer Vorstellungen sichtbar gemacht werden kann“.¹² Zum Verhältnis von ortsspezifischem Kunstwerk und Museum schreibt Smithson: „Wie Anstalten und Gefängnisse haben auch Museen ihre stationären Abteilungen und Zellen, nämlich neutrale Räume, die ‚Galerien‘ genannt werden. Im Galerieraum verliert ein Kunstwerk seine Brisanz und wird zum tragbaren Objekt, das von der Außenwelt abgeschnitten ist. [...] Anschließend kommt dann die Integration. Sobald das Kunstwerk neutralisiert worden ist, sobald man es unwirksam, abstrakt und ungefährlich gemacht und politisch lobotomisiert hat, ist es zur Konsumption durch die Gesellschaft geeignet. [...] Ich bin für eine Kunst, die die unmittelbare Wirkung der Elemente in ihrer alltäglichen Existenz abseits der Repräsentation berücksichtigt.“¹³

Smithsons ‚Site / Non-Site‘-Projekte waren seine Antwort auf das von ihm beschriebene Dilemma. Im Rahmen dieser Werke transportierte er Materialien

Auseinandersetzung mit den minimalistischen Skulpturen Donald Judds und Robert Morris’ entstand. (Fried, Michael: *Art and Objecthood*, in: *Artforum*, V, 10, Sommer 1967, S. 12–23. Eine deutsche Fassung unter dem Titel *Kunst und Objekthaftigkeit* (übers. v. Christoph Hollender) findet sich in: Stemmrich: *Minimal Art*, 1998, S. 334–374.) Fried kritisiert im Rekurs auf Clement Greenbergs Postulat der Autonomie modernistischer Kunst an der minimalistischen Skulptur vor allem die ‚Theatralisierung‘ der Beziehung zwischen Werk und Betrachter. Demzufolge disqualifiziert sich eine ortsspezifische künstlerische Praxis aufgrund ihrer starken Betonung der Theatralität gegenüber modernistischen Kunstwerken in ihrer Zeit- und Ortsungebundenheit. Greenbergs wichtigster Text, auf den sich Fried bezieht, ist *Modernist Painting*, in: *Arts Yearbook*, Nr. 1, New York 1961, S. 103–108. Eine deutsche Fassung mit dem Titel *Modernistische Malerei* findet sich in: Harrison/Wood: *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts* Bd. 2, 1998, S. 931–937. Zu Fried und Greenberg vgl. auch: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁰ Owens, Craig, *Earthwords*, in: ders.: *Beyond Recognition*, 1992, S. 40–51, hier S. 47. (Übers. CH) Der Titel des Aufsatzes (*Earthwords*) bezieht sich auf die erste Ausstellung von Werken der *Land Art* in einem Galerieraum, auf die Ausstellung *Eartworks* in der Dwan Gallery in New York 1968.

¹¹ Vgl. etwa: Smithson, Robert: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Eva Schmidt u. Kai Vöckler, Köln 2000. – Shapiro, Gary: *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel*, Berkeley 1995.

¹² Harrison/Wood: *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, 1998, S. 1056. – Zum Konzept des ‚white cube‘ vgl. O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

¹³ Harrison/Wood: *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, 1998, S. 1167–1168. Smithsons Text erschien zuerst auf deutsch im Katalog der documenta 5: Smithson, Robert: *Kulturbeschränkung*, in: *Ausstellungskatalog documenta 5*, Kassel 1972, S. 17–74. Die englische Originalfassung findet sich in: Smithson, Robert: *Cultural Confinement*, in: ders. *Collected Writings*, 1996, S. 154–156. – Zu Smithsons Arbeiten der sechziger und siebziger Jahre vgl. des weiteren: Shapiro: *Earthwards*, 1995.

wie Erde, Sand, Steine etc. von Orten außerhalb der Stadt – etwa aus der Wüste oder von Abraumhalden – in den Ausstellungsraum („Non-Site“) und stellte diese dort gemeinsam mit Dokumenten aus, die auf den Ort („Site“) verwiesen, von dem die Materialien stammten. Sowohl die Objekte selbst als auch die dokumentarischen Materialien funktionierten als metonymische Verweise auf den Ursprungsort. So befassten sich die „Site / Non-Site“-Arbeiten einerseits mit dem konkreten Ort, dem das Material entnommen war, andererseits stellten sie die Frage danach, was die Kategorie des Raumes im Zusammenhang mit der Definition von Skulptur und ihrer Wahrnehmung innerhalb und außerhalb des institutionellen Rahmens der Galerie und des Museums bedeuten kann.¹⁴ Speziell Smithsons Werk ist für Mark Dion ein wichtiger Bezugspunkt im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit institutionskritischen und kontextorientierten Arbeitsweisen, wie sie in der Kunst seit den sechziger Jahren entwickelt wurden. Dabei spielt die Thematisierung der Natur als kulturelle Konstruktion ebenso eine Rolle wie die Performativität, die Smithsons Arbeiten in der Landschaft auszeichnet oder auch die vehemente Infragestellung einer Autonomie der Kunst, wie sie etwa Clement Greenberg oder Michael Fried definierten.¹⁵

Hinsichtlich des Umgangs mit dem Konzept der Ortspezifität seit den späten achtziger Jahren, als Künstler/innen auch in Mark Dions Umfeld institutionskritische Praktiken vorangegangener Generation aufgriffen und weiterentwickelten, stellt der Kritiker James Meyer einige Veränderungen gegenüber den sechziger Jahren fest. Meyer unterscheidet speziell „zwischen zwei verschiedenen Orts-Begriffen: dem Ort im *wörtlichen* Sinn und dem im *funktionalen* Sinn.“¹⁶ Den Ort im wörtlichen Sinn bezeichnet er im Rückgriff auf eine theoretische Schrift Joseph Kosuths als „in situ“.¹⁷ „[E]s handelt sich dabei um einen spezifischen Ort, eine ganz bestimmte Stelle.“¹⁸ Das ortsspezifische künstlerische Werk ist an diesen ganz konkreten Ort gebunden, wie etwa im Fall der Skulpturen Richard Serras.¹⁹ Den funktionalen Ort unterscheidet Meyer nun vom Ort im wörtlichen Sinn insofern, als dass bei diesem „ein physischer Ort eine Rolle spielen“ *kann*, es aber nicht muss. „Stattdessen geht es um einen Prozess, eine Operation zwischen zwei Situationen, eine Aufzeichnung institutioneller und diskursiver Zugehörigkeiten sowie der Körper, die sich darin bewegen (vor allem der Körper des

¹⁴ Als Gegensatzpaare, die das Verhältnis von „Site“ und „Non-Site“ charakterisieren, nannte Smithson unter anderem: „open limits – closed limits“, „a series of points – an array of matter“, „outer coordinates – inner coordinates“, „subtraction – addition“ oder „scattered information – contained information“. Smithson, Robert: *The Spiral Jetty* (1972), in: ders.: *Collected Writings*, 1996, S. 1431–53, hier S. 152.

¹⁵ Zu Greenberg und Fried vgl. S. 127 dieser Arbeit, Anm. 9.

¹⁶ Meyer, James: *Der funktionale Ort*, in: Platzwechsel. Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller, Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 1995, hrsg. v. d. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995, S. 24–39.

¹⁷ Meyer bezieht sich auf: Kosuth, Joseph: 1975, in: ders.: *Art After Philosophy and After*, 1991, S. 129–143, hier S. 134.

¹⁸ Meyer: *Der funktionale Ort*, 1995, S. 24.

¹⁹ Zum ortsspezifischen Aspekt der Arbeit Serras vgl. Crimp, Douglas: *Das Neudefinieren der Ortsspezifität*, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, 1996, S. 164–199.

Künstlers).²⁰ Während „die Ansiedlung der Kritik an einem einzelnen Ort, und nur dort, das Bedürfnis der 60er Jahre nach der Erfahrung von Präsenz [verraten habe]“, untersuche die funktionale Arbeit einen „erweiterten Ort“.²¹ In diesem Zusammenhang werde die Kunstwelt zu einem Ort unter vielen, zu einer Institution unter vielen anderen und stehe weniger im Zentrum des Interesses, als dies in den sechziger Jahren der Fall gewesen sei. Sicherlich greift man zu kurz, wenn man als Ansatzpunkt und Thema ortsspezifischer Arbeiten der sechziger Jahre allein die Kunstwelt bezeichnet, und auch Meyer ist sich der Engführung seiner Argumentation in diesem Punkt durchaus bewusst. Prinzipiell jedoch lässt sich seiner Analyse zustimmen: Mit der Erweiterung der Kontexte, zu denen sich Künstler/innen seit den späten achtziger Jahren Zutritt verschafften, verschob sich das Verständnis des Ortes als einem Platz, einer Stelle im konkreten räumlichen Sinn oftmals zur Vorstellung von einem funktionalen Ort, wie ihn Meyer bestimmt.

Statt des Begriffes der ‚Ortsspezifik‘ wählt Mark Dion zur Beschreibung der eigenen Arbeit den Begriff der ‚Ortsorientierung‘. In einem Interview unterscheidet der Künstler seine Vorgehensweise von der derjenigen Mel Bochners, Sol LeWitts, Richard Serras oder Daniel Burens, in welcher Ortsspezifik durch den formalen Zwang der Orte definiert werde. Michael Asher oder Hans Haacke dagegen würden in einem ‚sozialen Ort‘ arbeiten, der immer etwas mit Kunst oder Kultur zu tun habe. Die ortsgebundene Art der Arbeit, die ihn interessiert, beschreibt Dion als eine Kombination aus den beiden vorigen Aspekten, die gepaart sein kann mit historischen Tatsachen, politischen Debatten, Populärkultur, Entwicklungen in der Technologie oder den Erfahrungen des Künstlers mit der gastgebenden Institution.²² Dion zieht den Begriff der ‚Ortsorientierung‘ oder der ‚Ortssensitivität‘ dem der ‚Ortsspezifik‘ vor, da ihm letzterer historisch zu sehr verankert erscheint, um ihn und andere Künstler/innen adäquat zu beschreiben. *„Ortsorientiert oder ortssensitiv beschreibt eine Methode, auf zahlreiche umgebende Faktoren zu reagieren. Ortsspezifisch impliziert für mich mehr einen direkten Bezug zur Architektur und Institutionspolitik als zu Fragen der Sozialgeschichte und bestimmten Elementen, die sich aus der Subjektposition von Künstler/innen ergeben.“*²³ In diesem Sinne definiert Dion seine eigene Praxis also vor allem als am funktionalen Ort interessiert, obwohl der Ort im wörtlichen Sinne ebenfalls in einigen Werken eine wichtige Rolle spielt. Wird im Folgenden der Begriff der ‚Ortsorientierung‘ verwendet, so vor allem, um explizit die Auseinandersetzung mit einem Ort *sowohl* im wörtlichen als auch im funktionalen Sinne zu bezeichnen.²⁴

²⁰ Meyer: Der funktionale Ort, 1995, S. 26.

²¹ Ebd., S. 28.

²² Vgl. Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S.26.

²³ Mark Dion in: Dion/Buchhart: Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur, 2001, S. 193.

²⁴ Diese Ortsbezogenheit bedeutet nicht, dass die Werke nicht auch an einem anderen Ort als jenem, an dem sie entstehen, gezeigt werden könnten.

Die ortsorientierten ‚Field Works‘ erforschen Ökosysteme außerhalb und innerhalb des urbanen Raums und spielen dabei nicht selten mit populären Vorstellungen von den abenteuerlichen Expeditionen der Naturforscher seit der Kolonialzeit. Obwohl der performative Teil der Arbeiten zumeist draußen ‚vor Ort‘ stattfindet, werden Museum oder Galerieraum oft genutzt, um weiter mit dem zuvor gesammelten Material zu arbeiten und die Projekte zu präsentieren. So wird zwischen der ‚wilden‘ Natur und einem institutionellen Raum der Kunst eine Verbindung hergestellt, die an Smithsons ‚Site / Non-Site‘-Konzept erinnert.²⁵

In den folgenden vier Kapiteln wird Mark Dions ortsorientierte Feldforschung anhand ausgewählter Werke untersucht, wobei neben den angewendeten performativen Praktiken insbesondere die Bedeutung des Dilettantismus als künstlerischer Methode und als Thema von Dions Forschungen im Mittelpunkt steht. Kapitel 2.1 *Der Ruf der Wildnis: Expeditionen im Dschungel* stellt zunächst einige sehr frühe Arbeiten vor, in denen sich das Thema herauszubilden begann, das in den folgenden Jahren zentral werden sollte: die Bedrohung und Zerstörung der natürlichen Ökosysteme durch den Menschen. In der daran anschließenden Analyse von *On Tropical Nature* (1991) und *A Meter of Jungle* (1992) stehen zwei Werke zur Diskussion, in denen der Künstler auf Expeditionen in die Urwälder Mittel- und Südamerikas die Rolle des Wissenschaftlers adaptiert. In diesem Zusammenhang interessieren vor allem die Begegnung mit der ‚Wildnis‘, die in erster Linie als Konstruktion aufgefasst wird; die (photographischen) Inszenierungen, in denen Dion mit Idealen des heldenhaften Eroberers dieser Wildnis spielt, sowie die Bedeutung der Gegenstände für Dions performative Handlungen und für das Erscheinungsbild seiner Installationen.

Kapitel 2.2 *Expeditionen im urbanen Raum* untersucht, wie Dion die bereits im Urwald angewendeten Praktiken auf seine Feldforschungen zur Situation der Natur im städtischen Raum überträgt.

Mit *The Ladies’ Field Club of York* (1999) steht dann in Kapitel 2.3 ein Werk im Mittelpunkt, das Dion gemeinsam mit J. Morgan Puett entwickelt hat und in dem eine ‚Realitäts-Fiktion‘ entworfen wird, die vor allem die Rolle der Frauen in der Wissenschaftsgeschichte des viktorianischen England thematisiert. Mit den ‚Field Clubs‘ werden dabei unter anderem die Aktivitäten der Amateurwissenschaftler/innen dieser Zeit angesprochen.

Das letzte Kapitel (2.4) des ‚Field Work‘-Abschnittes untersucht mit *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* (2000) ein Werk, in dem Dion sich ein weiteres Mal als Feldforscher inszeniert und diesmal den Mikrokosmos eines Kunstmuseums zum Ort seiner Recherchen macht.

²⁵ Auf diesem Umstand weisen auch die Kuratorinnen der Gruppenausstellung *True Stories* hin, die 1992 im Londoner Institute of Contemporary Art (ICA) stattfand und an der neben Mark Dion unter anderem Renée Green, Karen Kilimnik oder Raymond Pettibon teilnahmen, wenn sie in ihrem Katalogtext feststellen, dass die Künstler/innen „einen partizipatorischen Raum errichtet haben, eine Zone, welche die artifizielle Neutralität des Galerieraumes und die ‚realen‘ Ereignisse der Welt draußen verbindet und die zwischen Ortsspezifität und Non-Site“ oszilliere. Blazwick, Iwona / Dexter, Emma: *True Stories*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art, London 1992, hrsg. v. dens., London 1992, unpaginiert. (Übers. CH)

2.1 Der Ruf der Wildnis²⁶: Expeditionen im Dschungel

„The jungle', the tropical forest, is no less an institution for me than the museum."²⁷ (Mark Dion)

Dass die Biographien und das Werk reisender Naturforscher, speziell des 18. und 19. Jahrhunderts, auf Mark Dion eine starke Faszination ausüben, wird in vielen seiner Arbeiten deutlich. *The Delirium of Alfred Russel Wallace* (1994, Abb. 11) oder *Alexander von Humboldt (Amazon Memorial)* (2000, Abb. 13) verweisen bereits im Titel explizit auf Naturforscher der Zeit. In anderen Werken – wie etwa *On Tropical Nature* (1991, Abb. 20–22) – geht es Dion weniger darum, eine spezifische Wissenschaftlerpersönlichkeit zu zitieren, als vielmehr, sich mit den Bedingungen auseinander zu setzen, unter denen die Arbeit von Forschungsreisenden wie Humboldt und Wallace und anderer stattgefunden hat.²⁸

Befragt nach seinem persönlichen Interesse an den Reisen und Expeditionen dieser Naturwissenschaftler, sagt Dion im Interview: *„Mein Interesse liegt in dem Versuch begründet, ihre Motivation zu verstehen. Ich möchte dieses Ding, das man Neugier nennt, begreifen – ein Verlangen nach Wissen, das so stark ist, dass es jemanden dazu bringt, unglaublich irrationale Entscheidungen zu treffen. Warum entscheidet man sich für die jahrelange kulturelle Isolation in einem fremden Land, umgeben von Menschen aus einer anderen Welt? [...] Warum wählt man Jahre der Einsamkeit mit der Garantie auf nichts außer vielleicht Entfremdung, wenn man wieder nach Hause zurückkehrt? Diese Leute waren keine Öko-Touristen im Urlaub – sie riskierten buchstäblich ihr Leben.“*²⁹

²⁶ *Der Ruf der Wildnis* bzw. *The Call of the Wild* ist der Titel der bekanntesten Erzählung Jack Londons (1876–1916), die 1903 erstmals erschien. London schildert darin die Lebensgeschichte des Bernhardinerhundes Buck, der dem Ruf der Wildnis folgend in Alaska zahlreiche Abenteuer erlebt und sich schließlich – die Zivilisation hinter sich lassend – den wilden Wölfen im Wald anschließt.

²⁷ Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 53.

²⁸ Die wissenschaftliche Erkundung der Flora und Fauna in Übersee hatte – im Zusammenhang mit der Kolonialisierung weiter Gebiete – im 16. Jahrhundert ihren Anfang genommen. Gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist der Höhepunkt derartiger Reisetätigkeiten auszumachen. Vgl. z. B.: Brown, Stephen R.: *Sightseers and Scholars. Scientific Travellers in the Golden Age of Natural History*, Toronto 2002. – Rice, Anthony: *Der verzauberte Blick. Das Naturbild berühmter Expeditionen aus zwei Jahrhunderten*, München 2000. – Drouin, Jean-Marc: Von Linné zu Darwin: Die Forschungsreisen der Naturhistoriker, in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, hrsg. v. Michel Serres, Frankfurt am Main 1995, S. 569–595. In den Schau- und Studiensammlungen der öffentlichen Naturkundemuseen, die in Europa seit dem ausgehenden 18. und in Nordamerika seit dem frühen 19. Jahrhundert in wachsender Zahl gegründet wurden, fanden viele der Präparate aus Übersee, welche die Reisenden mitbrachten, ihren Platz. Im Jahr 1753 war das British Museum in London als erstes öffentliches Naturkundemuseum im heutigen Sinn eröffnet worden, 1794 wurde das Cabinet du Roi in Paris neu geordnet und erhielt den Namen Musée d'Histoire Naturelle, 1821 eröffnete in Frankfurt am Main das Natur-Museum Senckenberg, um nur einige Beispiele zu nennen. Zur Geschichte der Naturkundemuseen vgl. Klemm: *Die Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen*, 1973. – Bennett: *The Birth of the Museum*, 1995. – Vergo: *The New Museology*, 1989.

²⁹ *„My interest lies in trying to understand their motivations. I want to understand this thing called curiosity – a desire for knowledge that is so strong that it leads one to make incredibly irrational decisions. Why choose to be culturally isolated for years in a foreign country surrounded by people from a different world? [...] Why choose years of solitude with guarantees of nothing except maybe estrangement when you return home? These people were*

Über die ökologische und kulturelle Bedeutung des tropischen Urwaldes sagt der Künstler, der seit Ende der achtziger Jahre immer wieder ausgedehnte Reisen in diese Gebiete unternimmt: *„Während meiner Reisen in den zentral-amerikanischen Tropen begann ich mich intensiv mit den Natur- und Kulturproblemen im Zusammenhang mit tropischer Ökologie zu befassen. Bei meinem ersten Besuch eines tropischen Regenwaldes war ich überwältigt von seiner Komplexität und Schönheit. Die Fremdheit des Dschungels, seine großartige Vitalität – ich war sehr beeindruckt. [...] [Die Regenwälder] sind erstaunliche Laboratorien der Evolution, sie sind die Treibhäuser der Biodiversität. Zur gleichen Zeit sind sie stark betroffen von postkolonialer Politik, der globalen Ökonomie, staatlichen Interessen und den Phantasien des Nordens vom Paradies und von der grünen Hölle. In den achtziger Jahren stellten die Debatten um den tropischen Regenwald eine Art Mikrokosmos der wachsenden Trennung der nördlichen und der südlichen Hemisphäre dar. Sie waren außerdem ein Abbild unserer Vorstellungen, Sehnsüchte und Projektionen darüber, was die Natur konstituiert.“*³⁰

Wheelbarrows of Progress (1990) und andere frühe ‚ökologische‘ Arbeiten

Auf der Basis der Auseinandersetzung Dions mit der Ökologie der tropischen Regenwälder, der Zerstörung der Natur und der damit verbundenen Ausrottung von Arten als Resultaten komplexer historischer, wirtschaftlicher und politischer Ereignisse und Verflechtungen entstanden Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre skulpturale Arbeiten und Rauminstallationen wie

not eco-tourists on vacation – they literally risked their lives.“ Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 22.

³⁰ *„During my travels in the Central American tropics, I became very concerned with the natural and cultural problems around tropical ecology. On my first visit to a tropical rainforest, I was overwhelmed by its complexity and beauty. The alienness of the jungle, its awesome vitality – I was so impressed. [...] They [the rainforests] are amazing laboratories of evolution, the greenhouses of biological diversity. At the same time, they are enormously affected by postcolonial politics, global economics, sovereignty issues and northern fantasies of paradise and greenhell. In the 1980s, tropical forest debates were like a microcosm of the deepening divide between countries of the northern and southern hemisphere. They were also a map of our assumptions, desires and projections about what constitutes nature.“* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S.10. – Oftmals reist Dion in Begleitung befreundeter Künstler wie Bob Braine, Alexis Rockman und Peter Cole in die Urwälder Mittel- und Südamerikas. Zu diesen Reisen vgl. z.B.: Mark Dion: Collaborations, Ausstellungskatalog Joseloff Gallery, Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut 2003, hrsg. v. Hartford Art School, Hartford 2003. – Shah, Anita: Bob Braine, Mark Dion, Peter Cole, Alexis Rockman. Dem Wilden auf der Spur – Kunst als Natur und Abenteuer, in: Desert & Transit, Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel / Museum der bildenden Künste Leipzig 2000/2001, hrsg. v. Beate Ermacora, Kiel 2000, S. 80–85. – Bob Braine, Peter Cole, Mark Dion, Alexis Rockman, in: Get Together. Kunst als Teamwork, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien 1999/2000, hrsg. v. d. Kunsthalle Wien, Wien/Bozen 1999, S. 132–141. – Als Künstler, die sich immer wieder auf Reisen in die tropischen Regenwälder begeben, sind insbesondere auch Lothar Baumgarten und Henrik Håkansson zu nennen. Beide beschäftigen sich mit Themen, die sich mit den Interessen Dions überschneiden, wobei jedoch weniger die eigene Inszenierung in der Rolle des Entdeckers oder Naturforschers im Mittelpunkt steht als bei Dion.

Extinction Series: Black Rhino with Head (1989, Abb. 14 und 15)³¹ oder *Wheelbarrows of Progress* (Abb. 16–18).³²

Diese Werke zeigen, wie Dion die „konzeptuelle Werkzeugkiste“³³, die er während des Studiums an der School of Visual Arts und im Whitney Independent Study Program erworben hatte, im Bereich eines Themengebietes zur Anwendung brachte, dem sein ganz persönliches Interesse galt. Methoden künstlerischer Institutionskritik und einer dokumentarischen Praxis verbanden sich hier mit sehr konkreten umweltschützerischen Absichten.³⁴ Neben den Künstler/innen und Theoretiker/innen, bei denen er studiert hatte, hatte auch die Lektüre der Bücher des amerikanischen Paläontologen und Evolutionsbiologen Stephen Jay Gould (1941–2002) großen Einfluss auf Mark Dions Arbeitsweise, wie sie sich in dieser Zeit entwickelte.³⁵ Gould vertritt zum Beispiel vehement die Auffassung, dass es keinen ‚Fortschritt‘ hin zu immer ‚besseren‘ Arten gebe, sondern die Evolution ebenso durch Stagnation und auch durch ‚Rückschritte‘ gekennzeichnet sei. Seine Theorie des ‚Punktualismus‘ beschreibt diese Diskontinuitäten. Die Lektüre Goulds und dessen Auseinandersetzung mit der Geschichte von Evolutionstheorien bestärkte Dion in seiner Auffassung, dass ‚Natur‘ ein Ort komplexester Konstruktionen und Ideologien sei.

Ähnlich bedeutsam wie der Einfluss Goulds war derjenige des Künstlers Ashley Bickerton, als dessen Assistent Dion zwischen 1986 und 1990 arbeitete. Bickerton, der Mitte der achtziger Jahre auf dem New Yorker Kunstmarkt mit seiner ‚Neo-Geo‘-Kunst extrem präsent war, wendete sich am Ende des Jahrzehnts zunehmend auch ökologischen Fragen zu und integrierte beispielsweise Erdproben und Industrieabfälle in seine Werke.³⁶ So wie er vorher das System Kunstmarkt und insbesondere den Warencharakter von Kunstwerken zum Thema seiner Arbeiten gemacht hatte, analysierte Bickerton nun Ökosysteme und unseren Umgang mit unserer Umwelt und mit der Natur als einer Ware. Beißende Ironie und Zynismus waren hier wie dort wichtige Stilmittel. Gleichzeitig zeichnete ihn als Surfer und auf seinen Ausflügen in die Wälder eine ganz eigene, direkte Begeisterung für die Natur

³¹ *Extinction Series: Black Rhino with Head* (1989), in dem Dion die Zusammenhänge der Ausbeutung der Natur im Kontext der Kolonialgeschichte Afrikas thematisierte, bestand aus fünf hölzernen Transportkisten, von denen eine geöffnet war und den präparierten Kopf eines Nashorns enthielt. An den anderen Kisten, die aufeinander gestapelt waren, waren Landkarten und Fotografien von Afrika angebracht. Die Arbeit ist zudem eines der ersten Werke, in welchen Dion Transportkisten aus Holz verwendet, die zukünftig zu einer immer wiederkehrenden Metapher für Transfer und Reise werden sollten. Der (internationale) Import und Export von Handelsgütern und Ideologien und das Reisen von Individuen, wie auch des Künstlers selbst, können hiermit angesprochen sein. Vgl. Mark Dion im Interview mit Miwon Kwon, in: Kwon 1997, S. 9. *Extinction Series: Black Rhino with Head* war zuerst 1989 in der Galerie Xavier Hufkens in Brüssel zu sehen.

³² *Wheelbarrows of Progress* entstand in Kooperation mit William Schefferine und wurde 1990 in der New Yorker Galerie American Fine Arts, Co. gezeigt.

³³ Vgl. Mark Dion in: Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 47.

³⁴ Vgl. Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999.

³⁵ Zu den bekanntesten unter Gould zahlreichen Publikationen zählen z. B. *Ever Since Darwin: Reflections in Natural History*, New York 1977. – *The Panda's Thumb: More Reflections in Natural History*, New York 1980. – *Dinosaur in a Haystack*, New York 1995. – *Full House. The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, New York 1996.

³⁶ Zu Bickerton vgl. Foster, Hal: *The Art of Cynical Reason*, Kap. 4, in: ders.: *The Return of the Real*, 1999, S. 99–124.

aus, die Mark Dion besonders beeindruckte.³⁷ Eine ähnliche Begeisterung, die ihn zugleich in hohem Maße für die Gefährdung und die Zerstörung der Natur sensibilisierte, erlebte Dion selbst zur gleichen Zeit auf seinen eigenen Exkursionen im Umland New Yorks und auf seinen ersten Reisen in die Urwälder Mittel- und Südamerikas.

Überzeugt von der absoluten Notwendigkeit der Umweltschutzbewegung, war und ist Mark Dion vielen ihrer Erscheinungen gegenüber allerdings gleichzeitig äußerst kritisch. *Wheelbarrows of Progress* (1990) war der Versuch, diese kritische Haltung zu visualisieren. Fünf Schubkarren, hintereinander aufgestellt wie für eine Parade, waren unterschiedlichen Aspekten der Auseinandersetzung mit den Strategien und Repräsentationsmodellen der Umweltschutzbewegung und der Sprache, die sie verwendet, gewidmet. Die Schubkarre beispielsweise, welche die Parade anführte, trug den Untertitel *Survival of the Cutest (Who Gets on the Ark?)* (Abb. 18). Sie war vollgestopft mit Spielzeugstofftieren, die unter anderem einen Elefanten, einen Panda, einen Eisbären, ein Zebra und ein Walross darstellten. Auf das Metall der Karre waren außen die Namen bereits ausgestorbener Tiere geschrieben, und auf dem Handgriff war zu lesen: "If the current extinction rate continues, over one third of the earth's plant and animal species will vanish by the year 2000." Dion und Schefferine wollten mit diesen, recht plakativ angewendeten Mitteln darauf aufmerksam machen, in welchem Maße Tiere, die als besonders niedlich, schön oder stark gelten, von Umweltschutzaktivisten verwendet werden, um für ihre Belange zu werben. Einerseits ist diese Strategie sicherlich Erfolg versprechend, wenn es etwa darum geht, Spendengelder einzuwerben. Andererseits, und hier setzt die Kritik der Künstler an, würden jene Lebewesen, die im Grunde für das Funktionieren eines intakten Ökosystems weitaus wichtiger sein als eine in der Nahrungskette weit oben stehende Art wie der Panda oder der Eisbär, weitgehend außer Acht gelassen. Eine Mikrobe oder eine Algenart würden wohl kaum ein geeignetes Maskottchen abgeben. Problematisch erschien den Künstlern die Instrumentalisierung der populäreren Tiere zwar nicht generell, sie vermissten allerdings eine fundierte Informationspolitik über die Bedeutung aller Lebewesen für das Funktionieren von Ökosystemen in einem umfassenderen Zusammenhang.³⁸

Tropical Rainforest Preserves (Mobile Version) (Abb. 17), eine weitere Schubkarre der *Wheelbarrows of Progress*, illustrierte andere Aspekte des

³⁷ Mark Dion über Ashley Bickerton: "[...] his way of being able to work as an artist, and be a surfer, along with his passion for going out into the wilderness in an off-road vehicle – his having a relation with nature that was a pleasurable one – rekindled my interest because I did not have access to that outside of the city, outside of Central Park and the Museum of Natural History." Mark Dion in: Mark Dion in: Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 48.

³⁸ Vgl. Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 18. – In diesem Sinn schreibt 1986 Hubert Markl: „Es ist leichter für die Erhaltung auffälliger Symboltiere die nötigen Mittel aufzutreiben, als für Hunderte unscheinbarer Pflanzenarten, deren Fortbestand sehr viel mehr ‚Natur‘ retten würde, da das Zehnfache an Tieren von ihnen abhängt. Allerdings wird die Öffentlichkeit durch ‚schöne Arten‘ auch leichter mobilisiert.“ Markl, Hubert: *Natur als Kulturaufgabe. Über die Beziehung des Menschen zur lebendigen Natur*, Stuttgart 1986, S. 337.

Umgangs mit gefährdeter Natur. Die Karre war gefüllt mit Erde, in der tropische Pflanzen wuchsen. Sie hatte folgende Aufschrift: „In Latin America overall, 7 percent of the land owners possess 90 percent of the arable land.“ Auf dem Metall war zudem eine Liste der pflanzlichen und tierischen Produkte der lateinamerikanischen Landwirtschaft verzeichnet. Grundlage für diese Inszenierung war Dions und Schefferines Beobachtung, dass immer mehr Zoos in den Städten Nordamerikas künstliche Regenwälder als Besucherattraktionen einrichteten und gleichzeitig Umweltschutzgruppen die Idee des Nationalparks zu exportieren versuchten, also das Konzept eines begrenzten und nicht zugänglichen Areals. Die Anpflanzung in der Schubkarre sollte diese beiden Konzepte eines Reservates auf humorvolle Weise thematisieren, indem hier ein winziges mobiles ‚Reservat‘ geschaffen wurde. Konzeptuelle Ähnlichkeiten mit den Farndioramen des viktorianischen England, die aus der Manie entstanden, sich die Natur ins Haus holen zu wollen, waren durchaus beabsichtigt.³⁹ Die Glaskapseln, in denen in Douglas Trumbulls Science Fiction-Film *Silent Running* (USA 1971/72) die letzten Reste terrestrischer Natur ins All geschossen werden, um doch noch gerettet werden zu können, scheinen ebenfalls nicht fern und zudem ließ sich die Verwendung der Palmen als Referenz auf Marcel Broodthaers lesen, der etwa in seiner Installation *Un Jardin d'Hiver* (1974) mehrere Töpfe mit Zimmerpalmen arrangierte.

Zusätzlich sollte der Verweis auf die ungleichen Besitzverhältnisse in Lateinamerika die Aufmerksamkeit für soziale Ungerechtigkeiten in den betroffenen Ländern wecken. Die anderen drei Schubkarren waren dem Problem des sauren Regens, der Nutzung beziehungsweise Nichtnutzung alternativer Energiequellen (Sonnen-, Wasser-, Windenergie) und agitatorischen Redeweisen der Umweltschutzbewegungen gewidmet.

Rückblickend sagt Dion über die frühe Phase seiner künstlerischen Arbeit, in der auch *Wheelbarrows of Progress* entstand: „*Ich hatte in der Vergangenheit eine Art jugendlicher Naivität, da ich wirklich annahm, dass viele ökologische und Umweltprobleme Informationsprobleme wären: Wenn die Menschen mehr über die Konsequenzen ihrer Handlungen Bescheid wüssten, würden sie sich nicht in dieser Weise verhalten. Wenn du wüsstest, dass der Preis eines Hamburgers bedeutet, ein Waldstück in Costa Rica zu retten oder zu verlieren, würdest du natürlich mehr für den Hamburger bezahlen. Heute glaube ich das nicht mehr! Es gibt wirklich keine Vernunft, sondern nur eine extreme Form des Eigennutzes steht im Vordergrund.*“⁴⁰

In der sich entwickelnden Skepsis, die Dion beschreibt, liegt ein Grund dafür, dass sich die Perspektive seiner Arbeiten zu verschieben begann und der Künstler nach Mitteln suchte, seine Kritik an unserem Umgang mit der Natur weniger didaktisch zu formulieren als es in skulpturalen Werken wie *Wheelbarrows of Progress* oder auch *Biodiversity: An Installation for the Wexner*

³⁹ Vgl. Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 10–11.

⁴⁰ Mark Dion in: Dion/Buchhart: Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur, 2001, S. 198.

Center (1990, Abb. 19)⁴¹ der Fall war. Seit 1991 entwickelte er auch performative Arbeiten, in welchen er seine Auseinandersetzung mit der Situation unserer Umwelt und vor allem der tropischen Regenwälder fortführte. Stärker als zuvor wurde jetzt der Blick auf die Natur aus der Perspektive des Wissenschaftlers, des sammelnden Forschers thematisiert. Die Figur des Naturkundlers, mit der Dion dabei erstmals zu spielen begann, „erscheint als Verkörperung der Ambivalenz – als Mittler, durch den kulturelle Ängste und der psychische Nervenkitzel einer direkten Begegnung mit der ‚wilden‘ Natur in systematisches Wissen übersetzt werden“.⁴² Als erstes Beispiel in diesem Zusammenhang ist das Projekt *On Tropical Nature* (1991, Abb. 20–22) zu nennen, in dessen Rahmen Dion drei Wochen im Dschungel des venezolanischen Flachlands verbrachte.

***On Tropical Nature* (1991): Begegnungen mit der Wildnis**

On Tropical Nature war Teil der Gruppenausstellung *Arte Joven en Nueva York*, die im Consejo Nacional de la Cultura in Caracas stattfand. Mit einem Hubschrauber wurde Dion eine Woche vor Eröffnung der Ausstellung an einen entlegenen Ort im Urwald des Orinoco Bassins gebracht, wo er sein Camp einrichtete. Der Künstler Bob Braine besuchte Dion einmal wöchentlich, um seine Arbeit photographisch zu dokumentieren und jedes Mal zwei große Holzkisten in Empfang zu nehmen, die in die Sala Mendoza und die Sala R.G. im Consejo Nacional de la Cultura in Caracas geschickt wurden. Die Kisten enthielten das Material, das Dion in der Woche im Urwald gesammelt hatte: Insekten, Pflanzen, Federn, Pilze, Vogelnester, Steine und so weiter. Im Museum angekommen, wurden die Kisten geöffnet, und in den beiden Ausstellungsräumen arrangierte das Museumspersonal das Material während der Ausstellung jeweils auf einem einfachen Tisch, dessen Platte mit brauner Leinwand bezogen war. Dions Anweisung lautete, dass die Präparate in Reihen angeordnet werden sollten, wobei die Anordnung der Objekte der Reihenfolge entsprach, mit der sie aus der Kiste genommen wurden.⁴³ Die leere Kiste wurde neben den Tisch gestellt. Als die dritte Woche im Dschungel zu Ende war, kehrte Dion mit den letzten der Kisten nach Caracas zurück und arrangierte das Material nach den bekannten Prinzipien. Außerdem wurden

⁴¹ Auch *Biodiversity: An Installation for the Wexner Center* entstand in Zusammenarbeit mit William Schefferine. Zur Ausstellung im Wexner Center for the Arts an der Ohio State University verfassten Dion und Schefferine ein Faltblatt, das mit aufklärerischem Impetus über die „vier häufigsten falschen Vorstellungen über die tropischen Regenwälder“ (*“4 common misconceptions about tropical rainforests”*) informierte. Unter Punkt 2 (*“North American, fast-food hamburgers are the main cause of tropical deforestation”*) gingen die Künstler z.B. auf die Zusammenhänge zwischen Rinderzucht in Lateinamerika und der Rodung der Wälder ein.

⁴² Kwon, Miwon: Unnatürliche Tendenzen – die wissenschaftlichen Verkleidungen des Mark Dion, in: Mark Dion. Die Wunderkammer, Ausstellungskatalog München 1993, hrsg. v. K-Raum Daxer, München 1993, unpaginiert.

⁴³ *“When the specimens arrive they should be layed out on a large board which is covered with white canvas. The specimens should be placed in rows according to the order in which they are removed from the boxes.”* Dion, Mark: *On Tropical Nature. A Project for Venezuela*, Introduction, 1991, unveröffentl., unpaginiert.

seine Ausrüstung, seine Werkzeuge und sein Reisetagebuch hinzugefügt (Abb. 20 und 22). Auf erklärende Texte oder sonstige Erläuterungen wurde vollständig verzichtet.⁴⁴ Auch die Fotografien, die Bob Braine von Dion gemacht hatte, wurden im Museum nicht gezeigt. In jedem der beiden Räume standen nun jeweils drei Tische. Die Präsentation des Materials erschien sehr schlicht und einfach. Sowohl die bezogenen Bretter, auf denen die Präparate aufgereiht wurden, als auch die Kisten, in denen sie geliefert worden waren, waren unaufwändig gemacht und hätten vor fünfzig, hundert oder mehr Jahren ganz ähnlich aussehen können. Viele der Werkzeuge und Instrumente wiesen starke Gebrauchsspuren auf, die nicht erst auf der Dschungel-expedition entstanden zu sein schienen. Bis auf die Kamera, die Angel, einige Chemikalien und Plastikbehälter sahen die Dinge so aus, als wären sie allesamt seit langem in Gebrauch und waren wahrscheinlich auf Flohmärkten und bei Trödlern erstanden worden. Die Entscheidung gegen eine zeitgenössische Hightech-Ausrüstung und für die Wahl bereits gebrauchter und simpler Gegenstände lagen sicherlich in der Absicht begründet, eine Inszenierung zu vermeiden, die sich explizit auf eine ganz spezifische Zeitspanne bezog. Vielmehr sollten die Objekte, die in Caracas gezeigt wurden, Referenzen zu Expeditionen verschiedener Zeiten, von der Vergangenheit bis in die Gegenwart ermöglichen.⁴⁵

Die Materialität der Installation im Museum in Caracas kontrastierte mit der Abwesenheit des forschenden Künstlers, dessen Arbeit im Dschungel für das Publikum unsichtbar blieb. Bis Dion selbst im Museum auftauchte und während der Öffnungszeiten den letzten Tisch einrichtete, ließen sich nur anhand der sich wöchentlich verändernden Anordnung der Präparate Vermutungen über seine Handlungen anstellen. Für Dion ist auch diese Abwesenheit eindeutig Performance: *„Ich betrachte das als Performance, auch wenn es da für die Leute nicht wirklich etwas zu sehen gibt.“*⁴⁶ Die Abwesenheit berechtigte zu der Frage, ob sich der Künstler tatsächlich während der Ausstellungszeit im Urwald befand. War er wirklich allein, stammte das Material überhaupt aus dem Orinoco Bassin und war es in der Tat aktuell von dort ins Museum gebracht worden? Die Abwesenheit des Künstlers ist konstitutiv für *On Tropical Nature*, und sie bewusst wahrzunehmen, bedeutet den Einstieg in den imaginativen Bereich des Werkes, in welchem es weniger um das Objekthafte und materiell Greifbare als um Phantasien und

⁴⁴ Auf den ersten Blick erscheint die Durchführung des Projektes recht unproblematisch gewesen zu sein. Doch im Vorfeld hatte Dion zahlreiche bürokratische Hürden zu überwinden – vom venezolanischen Kulturministerium über das Verteidigungsministerium bis hin zu Umweltschutzorganisationen. Ebenso wie die drei Wochen im Dschungel betrachtet Dion auch diesen Aspekt als integralen Bestandteil des Projektes. Der Museumsbesucher erfuhr allerdings nichts über die Probleme bei der Durchführung von *On Tropical Nature*.

⁴⁵ Die Tier- und Pflanzenproben aus *On Tropical Nature* verwendete Dion im Jahr darauf in seiner Ausstellung bei American Fine Arts, Co. in New York, wo er sie im *New York State Bureau of Tropical Conservation* konservierte und archivierte. Vgl. S. 100 ff. dieser Arbeit.

⁴⁶ *„[...] as when I'm going into a tropical rain forest and sending material back. I think of that as performance, even if there's nothing for people to really see.“* Mark Dion in: Dion, Mark / Herman Dave: Interview, in: *National Forum*, Summer 2001, Vol. 81, Nr. 3, S. 32–38, hier S. 34.

Vorstellungen geht. Gerade weil Dion die meiste Zeit über *nicht* anwesend war und nur die angelieferten Objekte auf seinen Aufenthaltsort in der ‚Wildnis‘ verwiesen, wurde Projektionen hinsichtlich seiner Person und seiner Tätigkeit sowie des Ortes, an dem er sich befand, Raum gegeben.

Eine ganz ähnliche Taktik wie bei *On Tropical Nature* wendet Dion auch einige Jahre später in dem Projekt *Journey to the Center of the World* (Abb. 23) an, das er 1999 gemeinsam mit Bob Braine im Rahmen der Ausstellung *La Ville, Le Jardin, La Memoire* in der Villa Medici in Rom durchführte.⁴⁷ Dion und Braine stiegen, versehen mit einer Expeditionsausrüstung mit Grubenlampen, Seilen etc., in die Kellergewölbe der Villa hinab. Einige Tage später installierten sie im Ausstellungsraum zwei Schaufensterpuppen, die ihre Kleidung und Ausrüstung trugen, sowie eine Reihe von Fotografien, die Ansichten von Kellerräumen und von Höhlen zeigten. Altes Gemäuer war zu sehen, Tropfsteinhöhlen und Fledermäuse. Es blieb den Betrachter/innen überlassen, zu entscheiden, ob sie die Geschichte einer Expedition durch ein abwechslungsreiches Höhlensystem unter der Stadt Rom für wahr halten oder als Fiktion auffassen wollten. Keinerlei Hinweisschilder oder ähnliches wiesen darauf hin, dass die Künstler Bilder aus den Kellern der Villa Medici mit Aufnahmen von vorangegangenen Ausflügen in Höhlen in Mexiko und Belize gemischt hatten.

Mark Dion bemerkt zu *Journey to the Center of the World*: „*Ich denke, es ist ein wichtiges Werk, denn es hat sehr viel mit der Komplexität einer [bestimmten] Art von Performance zu tun [...]. Im Grunde genommen ist es eine Performance, aber du siehst sie nicht wirklich. [...] Glaube an die Struktur, [die vorgegeben wird], oder nicht. Auf diese Weise wird es ein Test für die Struktur. Und in diesem Fall misslingt der Test, wenn du ein bisschen über die Sache weißt. Aber wenn Du nichts weißt, wie die meisten Leute, scheint alles darauf hinzudeuten, dass wir [Braine und Dion] wirklich dort waren. Jeder wusste, dass wir dort waren. [...] Und wir waren wirklich unten, nur die Details waren anders...*“.⁴⁸ In Falle von *Journey to the Center of the World* fungierten die Fotografien und die Ausrüstung der beiden Künstler als ‚Zeugnisse‘ der Forschungsreise. Es gab keine weiteren Objekte, welche die ‚Forscher‘ aus den Tiefen der Höhlen mitgebracht hätten.⁴⁹

⁴⁷ Der Titel der Arbeit bezieht sich auf Jules Vernes Roman *Voyage au centre de la terre* aus dem Jahre 1872.

⁴⁸ „*I think it's an important piece because it relates very much to the kind of complexity of the nature of performance in the work. Essentially it's a performance, but you don't really see it. You have to take it on faith. Believe in the structure or not. So it becomes a test for the structure. And in this case, if you know a little bit the test fails, but if you don't which most people don't, everything points in the direction that we were there. Everyone knew we were there, people talked about it, people knew we were underground, we really were underground but details of it are different. And also Bob and I have a game about it that every time we talk about it we say we were down there more than we were. We really were there for two days, But when I talk about it I say we were there for four days.*“ Mark Dion im Interview mit der Verf., 18.11.2003, unveröffentl.

⁴⁹ Weitere Arbeiten, in denen Dion das Reisen und die Expedition selbst zum Thema macht, sind unter anderem *Safe Return Doubtful (The Dion-Strau Northern Expedition)* (1993 in Zusammenarbeit mit Josef Strau) oder auch *The Brazilian Expedition of Thomas Ender – Reconsidered* (2004). *Safe Return Doubtful* war vor allem eine Phantasie über eine Reise, die nie stattfand, denn Dion und Strau fuhren keineswegs gemeinsam in die Arktis. Vielmehr nahmen sie Bezug auf den Text, mit dem der Polarforscher Ernest Shackleton (1874–1922)

„Von zentraler Bedeutung für das Venezuela-Projekt ist eine Untersuchung des Diskurses, welcher von der und um die Figur des naturwissenschaftlichen Feldforschers produziert worden ist“⁵⁰, schreibt Mark Dion in der Projektbeschreibung für *On Tropical Nature*.

Die Begegnung mit der ‚Wildnis‘ und die Transformation der gesammelten Daten in systematisches Wissen sind wichtige Aspekte, welche weit verbreitete Bilder der Figur des Naturforschers auf Urwaldexpedition – damals wie heute, real und fiktiv – bestimmen. Die Faszination, die von der Konfrontation mit der ‚wilden‘, unentdeckten und ungezähmten Natur ausgeht, hat Bibliotheken voller Expeditionsbeschreibungen hervorgebracht, hat zahlreiche Romane und Filme inspiriert. Die Reisebeschreibungen Humboldts, Wallaces, Watertons, Bates und ihresgleichen⁵¹ sind hier ebenso zu nennen wie literarische Schilderungen von Abenteuern in der Wildnis wie etwa Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902), Rudyard Kiplings *The Jungle Book* (1894), die *Indiana Jones*-Filme (1981, 1984, 1989) oder Wolfgang Herzogs *Fitzcarraldo* (1982).

Bücher und Filme beeinflussen unsere Vorstellung von Wildnis in entscheidendem Maße, und Mark Dion berichtet von seiner ersten Begegnung mit dem tropischen Urwald: *„Ich hatte soviel Wissen über tropische Wälder, bevor ich überhaupt jemals einen gesehen hatte. Ich wusste ziemlich genau, was zu erwarten war, zumindest soweit, wie eine Vorstellung gehen kann. Es ist interessant, dass andere Sinne als der Sehsinn viel eher in Erstaunen versetzt werden – der Geruchssinn, das Empfinden von Hitze, die Schmerzen durch Insektenbisse, die Stille. Natürlich ist, wenn du erst einmal an einem Ort bist, die Erfahrung, dass du die Erwartungen loswirst, mit denen du angekommen bist, sehr intensiv.“*⁵²

1914 Expeditionsteilnehmer anwarb: „Men wanted for hazardous journey. Small wages. Bitter cold. Long months of complete darkness. Constant danger. Safe return doubtful. Honour and recognition in case of success.“ Dion und Strau richteten eine Installation aus Zeltplanen, einem Schlitten voller Bücher, kartographischen Notizen und Bildern ein, die vor allem von den Träumen von einer Reise ins ewige Eis erzählte. *The Brazilian Expedition of Thomas Ender – Reconsidered* war ein Projekt, das Dion gemeinsam mit einer Gruppe Studierender der Kunstakademie in Wien und einem Ender-Spezialisten durchführte. Auf den Spuren Enders, der als junger Landschaftsmaler 1817–18 an einer österreichischen Expedition nach Brasilien teilgenommen hatte, bewegte sich die Gruppe durch Brasilien. Die Werke, die im Zuge des Projektes entstanden, wurden Ende 2004 auf der *São Paulo Biennale* gezeigt.

⁵⁰ *„Central to the Venezuela project is an examination of the discourse produced by and around the character and historical identity of the field naturalist.“* Dion, Mark: *On Tropical Nature*. A Project for Venezuela, Introduction, 1991, unveröffentl., unpaginiert.

⁵¹ Vgl. z.B. von Humboldt, Alexander: *Die Wiederentdeckung der Neuen Welt*, hrsg. v. Paul Kanut Schäfer, Wien 1992. – Wallace, Alfred Russel: *My Life. A Record of Events and Opinions*, 2 Bde., London 1905. – Bates, Henry Walter: *The Naturalist on the River Amazons. A Record of Adventures, Habits of Animals, Sketches of Brazilian and Indian Life, and Aspects of Nature under the Equator, During Eleven Years of Travel*, 2 Bde., London 1863. – Waterton, Charles: *Wanderings in South America, The North-West of the United States, and the Antilles, in the Years 1812, 1816, 1820, & 1824*, New Edition, edited, with Biographical Introduction and Explanatory Index by the Rev. J. G. Wood, London 1880. – Roosevelt, Theodore: *Through the Brazilian Wilderness*, London 1914. (Roosevelt leitete im Auftrag des American Museum of Natural History eine Expedition nach Brasilien, deren Beschreibung hohe Auflagen erlebte.)

⁵² *„I had so much knowledge about tropical forests before I ever saw one. I knew in a very approximate way what to expect as far as an image goes. It is interesting that senses other than*

„Natur ist immer auch ein Museum im Kopf“⁵³, schreibt Hans Ulrich Reck, und für die Wildnis als eine spezielle Erscheinungsform der Natur gilt dies in besonderem Maße.⁵⁴ Als Wildnis kann sowohl ein Urwald mit dichtem Bewuchs als auch eine weite Wüste bezeichnet werden. Wildnis hat zwei Seiten: Sie kann fruchtbar, lebensspendend und schützend sein, aber auch angsteinflößend, gefährlich und todbringend. Der Duden definiert ‚Wildnis‘ als „unbewohntes, unwegsames, nicht kultiviertes oder bebautes Land“. Als Synonyme werden „Busch, Dschungel, Urwald“ genannt.⁵⁵ In *Wahrigs Deutschem Wörterbuch* wird Wildnis beschrieben als „wilde Gegend, Land im Naturzustand“.⁵⁶ Und das Wörterbuch Jacob und Wilhelm Grimms gibt an: „die grundbedeutung ist eine weitere, als der heutige gebrauch vermuthen lässt. das wort bezeichnet ursprünglich nicht ausschliesslich eine örtlichkeit, sondern ganz allgemein ‚wildheit, etwas wildes‘, sowohl zuständlich als gegenständlich, wobei *wild* nicht in der heutigen, sondern in der alten, umfassenderen verwendung (also auch als ‚wirr, seltsam, hässlich, unrein‘) zu verstehen ist.“⁵⁷ Und Mark Dion schließlich schreibt unter dem Eintrag ‚Wildnis‘ (‚Wilderness‘) in seinem *Lexicon of Relevant Terms*, das er 1997 anlässlich einer großen monographischen Ausstellung für den Katalog zusammengestellt hat: „1. *Ein unbesiedeltes und unkultiviertes Gebiet, das in seinem Naturzustand belassen wurde.* 2. *Etwas, das als Konzept weitaus länger besteht denn als materielle Realität.*“⁵⁸

Wildnis ist in hohem Maße Konstruktion, sie wird – bereits seit der Antike – in

sight were more likely to be surprised – smell, the sense of heat, the pain of insect bites, the silence. Of course, once you are in a place there is an intense experience of unlearning the expectations you arrive with.“ Mark Dion in: Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 53. – Ähnlich beschreibt Henry Walter Bates das Verhältnis von seinen Vorstellungen und dem tatsächlichem Erleben des Urwalds: „We often read in books of travels of the silence and gloom of the Brazilian forests. They are realities, and the impression deepens on a longer acquaintance. The few sounds of birds are of that pensive or mysterious character which intensifies the feeling of solitude rather than imparts a sense of life and cheerfulness. Sometimes, in the midst of the stillness, a sudden yell or scream will startle one; this comes from some defenseless fruit-eating animal which is pounced upon by a tiger cat or stealthy boa constrictor. Morning and evening the howling monkeys make a most fearful and harrowing noise under which it is difficult to keep up one’s buoyancy spirit. The feeling of inhospitable wildness which the forest is calculated to inspire is increased tenfold under this fearful uproar.“ Bates, Henry Walter in: Beddall: *Wallace and Bates in the Tropics*, 1969, S. 35.

⁵³ Reck, Hans Ulrich: *Neue Natürlichkeit? Alte Vorstellungen, skeptische Betrachtungen*, in: Olaf Breidbach/ Werner Lippert (Hrsg.): *Die Natur der Dinge – Neue Natürlichkeit?*, Wien/New York 2000, S. 28–36, hier S. 29.

⁵⁴ Zu Naturkonzepten und ihrer Geschichte vgl. u.a.: Sieferle, Peter / Breuninger, Helga (Hrsg.): *Natur-Bilder. Wahrnehmungen von Natur und Umwelt in der Geschichte*, Frankfurt am Main/New York 1999, hier insbesondere die Einleitung von Sieferle: *Naturerfahrung und Naturkonstruktion*, S. 9–18. – Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1996. – Gloy, Karen: *Das Verständnis der Natur*, 2 Bde., München 1995 u. 1996.

⁵⁵ Duden. *Das Bedeutungswörterbuch*, 3. neu bearb. u. erw. Aufl., hrsg. v. d. Dudenredaktion, Mannheim/Leipzig/Zürich 2002.

⁵⁶ Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*, 7. vollst. neu bearb. u. aktualisierte Neuaufl., hrsg. v. Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh/München 2002, S. 1398.

⁵⁷ Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 14. Bd, hrsg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, bearb. Neuaufl., Leipzig 1960, S. 107–114.

⁵⁸ „*Wilderness: 1. An unsettled and uncultivated region left in its natural condition. 2. Something which persists as a concept much longer than as a material reality.*“ Dion, Mark: *The Lexicon of Relevant Terms. Compiled on the Occasion of the Exhibition: Natural History and Other Fictions*, in: *Natural History and Other Fictions. An Exhibition by Mark Dion*, Ausstellungskatalog Birmingham/Hamburg/Amsterdam 1997, hrsg. v. Ikon Gallery Birmingham, De Appel, Kunstverein Hamburg, unpaginiert.

unterschiedlichen Facetten als das Andere, das Fremde beschrieben: als ein menschenfeindlicher Raum, dessen Hauptcharakteristikum in der Bibel die Abwesenheit von Wasser ist, über den gefährlichen und unkultivierten Wald des europäischen Mittelalters, in welchem Ungeheuer vermutet wurden, bis zu den fremden Kontinenten, die man in der Neuzeit zu entdecken begann.⁵⁹ Speziell im Zusammenhang mit der Entdeckung Afrikas und Amerikas gewinnt auch der ‚Wilde‘ an Popularität, als Zwischenwesen zwischen Tier und Mensch, das heißt also vor allem zwischen Tier und den Angehörigen westlich-europäischer Kulturen. Erst im Zeitalter der Aufklärung wird Wildnis – am prominentesten mit Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) – auch als ein Idealzustand begriffen, aus dessen Ursprünglichkeit und Reinheit die kultivierte moderne Gesellschaft zu schöpfen aufgefordert war, anstatt Kultur vor allem als Leistung einer Unterdrückung von Wildnis zu begreifen.⁶⁰

Die Forschungsreisenden der Kolonialzeit erlebten die Wildnis der von ihnen bereisten Gebiete als unerschöpfliches Reservoir, aus dem sich immer neue Erkenntnisse über die Natur gewinnen ließen. Das Erlebnis der Ambivalenz zwischen Faszination und Gefahr, die von der wilden Natur ausging, kennzeichnet viele der Reisebeschreibungen und Forschungsberichte.

Eine besondere Rolle spielte die Wildnis in der Geschichte der Besiedelung Nordamerikas, in deren Rahmen ihr „die Rolle zugeteilt [wurde], sterbend Geburtshilfe bei der Entstehung des amerikanischen Selbst zu leisten“, wie Ursula Brumm in ihrer Analyse der Wildnis- und Historienkonzepte in der amerikanischen Literatur im Rekurs auf den amerikanischen Historiker Frederick Jackson Turner (1861–1932) ein wenig pathetisch formuliert.⁶¹ Die Urbarmachung des Landes und die Beherrschbarkeit einer vormals ungebändigten, lebensfeindlichen Natur waren die Leistungen der Siedler, die ihr Selbstverständnis formten. Wildnis war etwas, das besiegt und bezwungen werden musste. Die Verehrung der wilden Natur blieb vorrangig den Schriftstellern und Künstlern überlassen. Etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts begannen diese, „die Wildnis [...] dieses großen und vielfältigen Landes als sein eigentliches Charakteristikum zu begreifen und daraus seine

⁵⁹ Zum Begriff der Wildnis vgl. z. B.: Rauh, Horst Dieter: Heilige Wildnis. Naturästhetik von Hölderlin bis Beuys, München 1998. – Stütz, Carsten: 3000 Jahre in der Wildnis. Eine Chronik, in: DU. Die Zeitschrift der Kultur, Heft Nr. 726, Mai 2002, S. 47–50, 68–71, 81–83. – Duerr, Hans Peter: Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt am Main 1978. – Oelschlaeger, Max: The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology, New Haven/London 1991. – Callicott, J. Baird / Nelson, Michael P. (Hrsg.): The Great New Wilderness Debate, Athenas, Georgia 1998. – Wozniakowski, Jacek: Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit, Frankfurt am Main 1987.

⁶⁰ Stütz 2002, S. 47. In seinen Reiseberichten und ethnologischen Studien baut Claude Lévi-Strauss im 20. Jahrhundert die von Rousseau begründete Position gewissermaßen aus, wenn er das ‚wilde Denken‘ der sogenannten ‚primitiven Völker‘ als von dem der Angehörigen westlicher Kulturen zwar unterschieden, aber nicht weniger komplex beschreibt; so z.B. in *La pensée sauvage* (1962) (dt. *Das wilde Denken*) oder bereits zuvor in *Tristes Tropiques* (1955) (dt. *Traurige Tropen*).

⁶¹ Brumm, Ursula: Geschichte und Wildnis in der amerikanischen Literatur, Berlin 1980, S. 23. – Zur amerikanischen Geschichte der Wildnis vgl. außerdem: Nash, Roderick: Wilderness and the American Mind (1967), New Haven/London 2001.

Identität zu beziehen“.⁶² Ralph Waldo Emersons (1803–1882) Essay *Nature* (1849) betonte das Göttliche der Natur, in welcher sich der Mensch selbst erkennen könne. Die Wildnis war für Emerson einer heiliger Ort, den es zu schützen galt. Sowohl in der amerikanischen Literatur als auch in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts findet sich häufig eine Erhöhung der dargestellten Landschaften ins Erhabene. Thomas Cole (1801–1848), Frederic Edwin Church (1826–1900) oder Albert Bierstadt (1830–1902) zeigten in ihren Gemälden häufig weniger Abbildungen tatsächlicher Landschaften als vielmehr ihre Idealvorstellungen der Natur, indem sie versuchten, vor allem das ‚Wesen‘ einer Gegend einzufangen.⁶³ Im Unterschied zu den Bildern der deutschen Romantik, die stilistisch viele Ähnlichkeiten aufweisen, wird Landschaft von den amerikanischen Malern weniger „als Metapher, als Spiegelung der Seele“, sondern „an sich, um ihrer selbst willen“ gesehen, so idealisiert sie auch sein mag.⁶⁴ Dass auch Mitte des 19. Jahrhunderts diese Natur bereits nicht mehr unberührt war, sondern allein die Möglichkeit, sie betrachten und bereisen zu können, Folge der Erschließung des Kontinents durch den Menschen war, wurde in den großen Landschaftsgemälden nicht thematisiert. Menschen oder ihre Spuren kamen darin so gut wie nicht vor. Als einer der prominentesten Zivilisationskritiker der Zeit formulierte Henry David Thoreau (1817–1862) den Sachverhalt, dass Wildnis nicht mehr existierte beziehungsweise möglicherweise nie existiert hatte, sondern vor allem ein Gegenstand unserer Imagination ist, folgendermaßen: „Es ist umsonst, wenn wir von einer Wildnis träumen, die in der Ferne liegt. So etwas gibt es nicht. Der Sumpf in unserem Kopf und Bauch, die Urkraft der Natur in uns, das ist es, was uns diesen Traum eingibt.“⁶⁵ Die Erkenntnis der Wildnis als Konstruktion, in der wir unser Innerstes in ein Außen projizieren, hielt Thoreau nicht davon ab, sich für den Erhalt der Natur einzusetzen und unermüdlich das direkte Erlebnis der Landschaft und ihrer Schönheiten als eine Art Gegenmittel gegen die schädlichen Einflüsse der Industriegesellschaft, die sich in Amerika zunehmend entwickelte, zu proklamieren.⁶⁶ Neben John Muir (1838–1914)⁶⁷ lässt sich Thoreau als einer der Väter des modernen Umweltschutzgedankens

⁶² Kojá, Stephan: Die Wildnis als Quelle amerikanischer Identität, in: America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1999, hrsg. v. Stephan Kojá, München/London/New York 1999, S. 90–91, hier S. 90.

⁶³ Vgl. Kojá: Die Wildnis als Quelle amerikanischer Identität, 1999, S. 91.

⁶⁴ Kojá, Stephan: Einführung, in: America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1999, hrsg. v. Stephan Kojá, München/London/New York 1999, S. 9–11, hier S. 10.

⁶⁵ „It is in vain to dream of a wildness distant from ourselves. There is none such. It is the bog in our brains and bowels, the primitive vigor of Nature in us, that inspires that dream.“ Henry David Thoreau, Journal, 30. August 1856, in: ders.: Journal, hrsg. v. Bradford Torrey u. Francis H. Allen, Salt Lake City 1984. Vgl. zu diesem Zitat Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination, München 1996, S. 6. (Original: Landscape and Memory, New York 1995, S. VII.)

⁶⁶ Gewissermaßen im Selbstversuch zog sich Thoreau für 1845 für zweieinhalb Jahre in ein selbstgebautes winziges Holzhäuschen in Concord in den Wäldern Massachusetts zurück und lebte dort ein äußerst einfaches Leben, das er in seinem Buch *Walden: or Life in the Woods* (1854) beschreibt.

⁶⁷ John Muir war entscheidend daran beteiligt, dass 1890 der Yosemite Park als erster Nationalpark Amerikas gegründet wurde.

bezeichnen. Dass sich an der Diskrepanz der amerikanischen Vorstellung von Wildnis als unberührter Natur und dem tatsächlichen Zustand dieser Natur auch 150 Jahre nach Thoreau und Muir nichts Entscheidendes verändert hat und Wildnis vor allem als Projektion existiert, beschreibt Simon Schama in seiner umfangreichen Untersuchung zur Kulturgeschichte der Landschaft. In der Einleitung heißt es: „Doch natürlich war die heilende Wildnis [Mitte des 19. Jahrhunderts] ebenso ein Produkt der Sehnsucht und des kulturellen Sinnsystems wie jeder andere imaginäre Garten. Nehmen wir das erste und berühmteste amerikanische Eden: Yosemite. Auch wenn der Parkplatz fast so groß ist wie der Park selbst und Bären in den McDonald's-Packungen wühlen, stellen wir uns Yosemite immer noch so vor, wie es Albert Bierstadt gemalt hat oder wie es Carleton Watkins und Ansel Adams fotografiert haben: ohne eine Spur menschlicher Gegenwart. Doch setzt natürlich schon der Akt, den Ort zu identifizieren (vom Fotografieren ganz zu schweigen), unsere Anwesenheit voraus, und mit uns all das schwere kulturelle Gepäck, das wir mit uns schleppen.“⁶⁸

Wenn Mark Dion sich mit der Natur und unseren Vorstellungen und Repräsentation von ihr beschäftigt, ist dies immer auch eine Auseinandersetzung mit jenem „kulturelle[n] Gepäck“, von dem Schama spricht. Als Amerikaner ist er selbst in der Kultur aufgewachsen, die Schama beschreibt und in der Natur und Wildnis primär antagonistisch zur industriellen Kultur und gleichzeitig gerade in dieser Gegenüberstellung als entscheidende Konstituenzien nationaler Identität verstanden werden müssen. Dass die amerikanische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts eine besondere Rolle für Dion spielt, wurde schon im *Artful History*-Film deutlich, in dem Gemälde aus dem Umkreis der *Hudson River School* auftauchen, die in der Werkstatt, in der Dion damals arbeitete, restauriert wurden.⁶⁹ Im Rahmen der filmischen Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Geschichte stehen diese Gemälde mit ihren idealisierten Landschaften stellvertretend für eine verklarte Sicht auf eine Welt, die heute der Vergangenheit angehört. Die Natur, die Bierstadt oder Church malten, war im Moment des Malens bereits im Begriff, unwiederbringlich verloren zu gehen. Dieser Verlust ist heutzutage offensichtlicher denn je – in einer Welt, die auf vielfältigste Weise zugänglich gemacht worden ist, sowohl durch Besiedelung, Landwirtschaft und Industrie als auch auf visueller Ebene durch bildgebende Verfahren von der frühen Kartographie bis zum Satellitenphoto. Selbst in Gebieten, in denen keine oder nur sehr wenige Menschen leben, in denen keine Industrie oder Landwirtschaft betrieben wird, ist die Natur, das heißt also die Vielfalt der Pflanzen- und Tierarten, die Qualität von Erde, Wasser und Luft, bedroht durch die Auswirkungen einer global agierenden Wirtschaft. Und spätestens

⁶⁸ Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996, S. 16. (Original: *Landscape and Memory*, New York 1995, S. VII.) – Ansel Adams (1902–1984) und Carleton Watkins (1829–1916) waren Photographen, die sich beide auf die Fotografien amerikanischer Landschaften spezialisiert hatten.

⁶⁹ Vgl. Kapitel 1.1 dieser Arbeit.

hier kann diese Natur, „die selbst des Schutzes (durch die Kultur) bedarf, [...] nicht mehr Natur sein, sondern sie ist zu etwas völlig anderem geworden, nämlich zu einem speziellen kulturellen Konzept vom ästhetischen Aufbau der äußeren Wirklichkeit“⁷⁰, wie der Historiker Rolf Peter Sieferle feststellt, der Natur vor allem als „das Andere der Agri-Kultur“ begreift, als "das Nicht-Kolonisierte".⁷¹

Der Forscher im Dschungel: Inszenierung und Imagination

An der Kolonisierung der Natur hatten auch die reisenden Naturforscher von Beginn an entscheidenden Anteil, indem sie oftmals die ersten waren, die ein bis dahin weitgehend oder gänzlich unerschlossenes Gebiet betraten, beschrieben und damit einen entscheidenden Schritt zu seiner Erfassbarkeit und Zugänglichkeit taten.⁷² In Interviews weist Dion immer wieder darauf hin, wie wichtig es ihm sei, zwischen den unterschiedlichen Interessen der verschiedenen Reisenden zu differenzieren, auch wenn die Auswirkungen ihrer Reisen in den Urwald einander ähneln mögen: *„Nicht alle Kolonialisten sind gleich. Alfred Russel Wallace, H. W. Bates oder Charles Darwin unterscheiden sich deutlich von einem Garnisonskommandanten, einem Plantagenbesitzer oder einem kolonialen Verwaltungsbeamten. In ähnlicher Weise unterscheidet sich heutzutage jemand, der in Venezuela Termiten erforscht, sehr stark von einem Geologen der Shell Oil Company in demselben tropischen Urwald. Das bedeutet nicht, dass sie nicht alle Teil desselben Kolonialprozesses wären, aber man tut der Geschichte einen sehr schlechten Dienst, wenn man die Unterschiede auf eine dramatische Weise negiert.“*⁷³

Wenn Dion selbst sich wie ein Naturforscher inszeniert und zum Beispiel auf den Fotografien, die Bob Braine im Rahmen von *On Tropical Nature* von ihm aufgenommen hat, in heroischen Posen, mit Schmetterlingsnetz oder konzentriert über dem Arbeitstisch erscheint (z.B. Abb. 21, 24), dann trägt er auf den ersten Blick allerdings nicht dazu bei, diese Differenzierungen deutlich zu machen. Stattdessen referiert er mit diesen einfachen, klischeebeladenen Gesten auf Darstellungsmuster des Naturforschers als heldenhaftem

⁷⁰ Sieferle, Rolf Peter: Im Einklang mit der Natur, in: Ausstellungskatalog 7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2000, Bd. 2, Dschungel. Sammeln, Ordnen, Bewahren. Von der Vielfalt des Lebens zur Kultur der Natur, hrsg. v. Bodo-Michael Baumunk u. Jasdan Joerges, Berlin 2000, S. 12–16, hier S. 16.

⁷¹ Ebd., S. 14.

⁷² Obwohl er nicht der erste Reisende war, der die Urwälder Amazoniens erkundete, konnte Alfred Russel Wallace noch Mitte des 19. Jahrhunderts schreiben: "The forests of no other part of the world are so extensive and unbroken as this." Alfred Russel Wallace in: Wallace and Bates in the Tropics. An Introduction to the Theory of Natural Selection. Based on the Writings of Alfred Russel Wallace and Henry Bates, hrsg. v. Barbara G. Beddall, London 1969, S. 31.

⁷³ "[...] not all colonisers are the same. Alfred Russell Wallace, H. W. Bates or Charles Darwin were remarkably different from a garrison commander, plantation farmer or colonial administrator. Likewise, today, someone researching termites in Venezuela is remarkably different from a Shell Oil geologist in the same tropical jungle. This does not mean that they are not all part of the same colonial process, but it does history a great disservice to crush difference so dramatically." Mark Dion in: Coles/Dion: Critical Strategies of Fictional Address, 1999, S. 52.

Entdecker, wie sie das populäre Verständnis dieses Wissenschaftlertypus' prägen (Abb. 25, 28). Neben dem Feldforscher als Helden will Dion aber auch die Vorstellungen vom Wissenschaftler als widersprüchlicher Figur, als lebensuntüchtigem Fanatiker ins Spiel gebracht wissen. In seiner Projektbeschreibung von *On Tropical Nature* ist zu lesen: *„Das populäre Bild des Feldbiologen enthält eine Ansammlung von Gegensätzlichkeiten, die von keiner anderen Figur in der Geschichte des Kolonialismus oder des Expansionismus geteilt werden. Der Naturforscher kann eine Macho-Identität zum Ausdruck bringen und zur selben Zeit besessen sein von Schmetterlingen oder Orchideen. Während er sich an der Spitze der Eroberung befindet, setzt er sich zugleich für konservatorische Belange ein. [...] Der Zustand des Feldbiologen ist der des Wahnsinns. Er ist nicht nur ein hoffnungsloser Zwangsneurotiker, sondern besitzt auch die logischen Fähigkeiten der Wissenschaften, wobei gleichzeitig jeglicher Menschenverstand hinsichtlich des Selbsterhaltes fehlt.“*⁷⁴

In Film und Literatur wird der Typus des ‚Mad Scientist‘, den Dion hier aufruft, beispielsweise mit Dr. Frankenstein, Dr. Jekyll, Dr. Caligari oder Dr. Strangelove inszeniert. Diese Figuren sind Verkörperungen der zwiespältigen Faszination durch den Wissenschaftler als Macht ausübender Kontrollinstanz, die aber gleichzeitig in Gefahr gerät, von den wissenschaftlichen Objekten, die sich ihrer Herrschaft entziehen können, kontrolliert zu werden, an ihrem eigenen Wissenshunger zu verzweifeln oder gar zu Grunde zu gehen.⁷⁵ Solche Bezüge sind in den Fotografien Bob Braines oder auch, wenn Dion seine Forschungsarbeit vor Publikum durchführt, jedoch nicht immer unmittelbar sichtbar. Vielmehr funktionieren diese Darstellungen und Auftritte vor allem indexikalisch, in dem Sinne, dass ein komplexes System von Referenzen mitschwingt, ohne dass diese in allen Einzelheiten explizit formuliert werden.⁷⁶

Referiert wird unter anderem auch auf ein Männlichkeitsideal des Naturforschers, der in der Lage ist, sein Leben unter schwierigsten Bedingungen zu meistern und gleichzeitig all sein Tun in den Dienst der Wissenschaft stellt. Die Tatsache, dass ein solcher Mann sich der Faszination durch die Schönheit von Schmetterlingen oder Orchideen hingeben kann und

⁷⁴ *„The popular vision of the field biologist presents an unusual set of oppositions not shared by any other figure in colonial or expansionist history. The naturalist may express a ‚macho‘ identity while obsessing over butterflies or orchids. While at the vanguard of expansionist projects, the naturalist advocates conservation. He/she occupies the only anti-modernist position in the world of science. The field naturalist's state is that of madness. Not only is he/she a hopeless compulsive but also possesses the logical capabilities of science while lacking the common sense of self preservation.“* Dion, Mark: *On Tropical Nature. A Project for Venezuela*, Introduction, 1991, unveröffentl., unpaginiert.

⁷⁵ Häufig ist der ‚Mad Scientist‘ vor allem mit der Erschaffung künstlichen Lebens befasst, welches dann aber außer Kontrolle gerät und ihn oder möglicherweise gar die gesamte Menschheit zu bedrohen beginnt. Vgl. speziell dazu z.B.: Weingart, Peter: *Von Menschenzüchtern, Weltbeherrschern und skrupellosen Genies – Das Bild der Wissenschaft im Spielfilm*, in: *science + fiction: Zwischen Nanowelt und globaler Kultur*, hrsg. v. Stefan Iglhaut u. Thomas Spring, Berlin 2003, S. 211–227. – Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Cambridge 1989.

⁷⁶ *„A simple gesture becomes shorthand for a larger network of ideas and a frame of reference.“* Mark Dion in: Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 52.

damit auch seine empfindsame Seite zeigt, muss nicht zwangsläufig im Widerspruch mit dem Ideal des hehren männlichen Forschers stehen. In den Reisebeschreibungen Charles Watertons beispielsweise oder auch bei William Swainsons (1798–1855) Berichten aus Brasilien finden Selbststilisierungen beider Art gleichberechtigt ihren Platz. Und auch im Falle Alexander von Humboldts etwa erwähnen Biographen neben rühmenden Beschreibungen seiner Stärke, Ausdauer und Tatkraft immer wieder dessen besondere Sensibilität.⁷⁷ Eine Figur wie Indiana Jones hingegen zeigt den Wissenschaftler auf Expedition holzschnittartig als einen überlegenen Kämpfer. Im Interview darauf angesprochen, dass seine Übernahme der Klischees des maskulinen Helden in der Wildnis als einseitige Inszenierung eines spezifischen Typus ausgelegt werden könne, welche die subtilere Kritik an vielschichtigen Prozessen im Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte überdecke, antwortet Dion: *„[D]iese Position [des maskulinen Helden] einzunehmen, war vielleicht der effizienteste Weg, um kritisch zu sein. Distanzierte Kritik ist ein nützliches aber langweiliges Werkzeug. Mir gefällt die Idee, mich selbst ins Getümmel zu werfen. Meine Rolle in On Tropical Nature sollte ein Magnet für kritische Fragestellungen werden.“*⁷⁸

Inwieweit die Fotografien und das Auftreten Dions vor Publikum im Rahmen seiner performativen Feldforschungen tatsächlich eine kritische Debatte in Gang setzen, ist kaum je dokumentiert. Es handelt sich um diskursive Prozesse, die zwischen den Betrachter/innen oder zwischen Künstler und Publikum ablaufen. Sicher ist, dass oftmals jede Menge Vorwissen nötig ist, sowohl historisches als auch über die Methoden Dions oder einer institutionskritischen und kontextorientierten Kunst allgemein, um sich mit den unterschiedlichen Ebenen der Werke wirklich auseinander setzen zu können. Die Fotografien an sich geben ihre vielfältigen Referenzen zunächst jedoch nicht preis. Erst wenn sie im Kunstkontext auftauchen, beispielsweise in einem Katalog, entsteht tatsächlich eine Irritation. Wer ist hier zu sehen? Ist es der Künstler Mark Dion? Ist es ein Wissenschaftler? Ist der Künstler Mark Dion als Wissenschaftler tätig, oder imitiert er diesen lediglich? Erst wenn durch die Einbindung der Bilder in einen spezifischen Kontext solche Fragen möglich werden, wird die ‚inszenierte Mimikry‘ deutlich, die in den Fotografien am Werk ist. Die Differenz zwischen einem, wenn auch nicht näher bezeichneten Vorbild und dem Darstellenden wird sichtbar. Zwar kann dieses Vorbild letztlich nicht konkretisiert werden, da sich Dions Inszenierungen auf allgemeine Vorstellungen, auf weitverbreitete Klischees und nur selten auf spezifische Personen beziehen, dennoch aber wird durch die Identifikation

⁷⁷ Zu geschlechtsspezifischen Darstellungsmustern in den Wissenschaften vgl. Jordanova, Ludmilla J.: *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison 1989.

⁷⁸ *“But adopting this position was perhaps the most efficient way to be critical. Distanced critique is a useful but boring tool. I like the idea of throwing myself into the fray. My role in On Tropical Nature was to become a magnet for critical questioning.”* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 22. – *“My taking on a persona reflects a process of the colonisation of my (and many others’) consciousness, the construction of a body of ideas which precedes and directs my sense of the jungle before I’ve ever set foot there.”* Mark Dion in: Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 53.

des Dargestellten als Künstler Mark Dion deutlich, dass es sich um eine Form der Nachahmung und nicht um das Porträt eines ‚echten‘ Wissenschaftlers handelt. Hier lässt sich mit Stefan Römer von einem ‚Fake‘ sprechen, das dieser als „mimetische Nachahmung“ bezeichnet, „die im Gegensatz zur Fälschung selbst auf ihren gefälschten Charakter hinweist“.⁷⁹ Zwar wendet Römer den Begriff des Fake in erster Linie auf Kunstwerke der ‚Appropriation Art‘ an, in denen von den Künstler/innen die Strategie genutzt wird, das Werk „von vornherein selbst als Fälschung“ zu bezeichnen.⁸⁰ In diesem Fall wird „[d]ie Reproduktion [...] nicht mehr moralisch als Fälschung verurteilt, sondern das Fake wird als Kritik der Institution der Kunst und ihrer Ideologie des Originals betrachtet“⁸¹, so Römer. Bei den Porträts Mark Dions handelt es sich nun nicht um ‚Reproduktionen‘ im Sinne der Fotografien Sherrie Levines oder Louise Lawlers, aber auch hier wird die Ideologie des Originals in Frage gestellt. Allerdings steht weniger die materielle Originalität eines Kunstwerks, die Echtheit des Abzugs oder der künstlerischen Urheber-schaft zur Disposition, als vor allem die Glaubwürdigkeit der aufgenommenen Szene. Die Darstellung dieser Szene lässt sich als Fake und zugleich als Dokumentation der Realität lesen. Einerseits sind es Bilder des ‚Als ob‘, indem Dion stereotype Inszenierungsmomente des tapferen Naturforschers in der Wildnis aufruft, andererseits dokumentieren die Bilder eine tatsächliche Reise, auf der Dion wirklich Naturalia gesammelt hat und die Ausrüstung, die in den Bildern zur Requisite wird, auf seinen Exkursionen und im Camp in Benutzung war. Auch hier steht also die Kategorie des Dokumentarischen zur Diskussion, die sich in einem übergeordneten Sinn mit der Frage verbindet, wie wir unsere Welt konstruieren und welche narrativen Muster wir dabei verwenden. Der Umgang mit Realität und Fiktion, mit Wahrheit und Fälschung, beziehungsweise ‚Fake‘, hat etwas Spielerisches, wie es auch im Fall von *Artful History: A Restoration Comedy* schon zu beobachten war. Mark Dion selbst nennt es eine „Barnumsche Täuschung“, einen „Humbug, bei dem du die Leute niemals so reinlegst, dass sie es wirklich glauben, sondern ihnen immer die Möglichkeit gibst, angeschwindelt und unterhalten zu werden und es im gleichen Moment selbst zu wissen“.⁸² Phineas Taylor Barnum (1810–1891), auf den sich Dion hier bezieht, war unter anderem Zirkusdirektor, Schau-steller; Museumsdirektor und betrieb eine Freakshow. Er war einer der ersten Professionellen der amerikanischen Massenunterhaltungsindustrie, der es beherrschte, das Publikum durch geschickte Vermarktung und durchdacht inszenierte Tricks in Scharen anzulocken.⁸³ Barnum wird von Dion immer wieder als Referenzfigur genannt. Die Installation *Monster* (1998, Abb. 12), die

⁷⁹ Römer, Stefan: Der Begriff des Fake, Univ.-Diss., Berlin 1998, S. iii. Eine gekürzte Fassung des Textes ist: Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

⁸⁰ Römer: Der Begriff des Fake, 1998, S. 8.

⁸¹ Ebd., S. iii.

⁸² „I think it's almost a P. T. Barnum type of deception, a humbug where you never really trick the people into believing it, always allowing people to be deceived and amused and knowing at the same time.“ Mark Dion in: Dion/Herman: Interview 2001, S. 35.

⁸³ Barnum, P. T.: König Humbug. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Berlin 2001.

in einem Zirkuszelt ein Zwitterwesen aus dem Skelett einer Kuh und eines Höhlenbären zeigt, das am Eingang mit einem reißerischen Plakat angekündigt ist, spielt explizit mit Methoden, die auch Barnum anwendete. Neugierde und die Lust am Gruseligen und Abnormen werden durch das Versprechen der Einzigartigkeit des Monsters geweckt. „Terror of Transsylvania“, „Amazing Zoological Wonder“ und „Living Fossil from the Deep Forest“ werden angekündigt. Die Enttäuschung, die – im buchstäblichen Sinn – eintritt, wenn man statt des blutrünstigen Monsters mit dichtem dunklen Fell, das auf dem Plakat zu sehen ist, im Zeltinnern nur ein Skelett und ein paar Strohballen zu sehen bekommt, ist zentral für den Moment der Aufdeckung der Täuschung. Vielleicht lässt sich diese Enttäuschung aber auch als Erleichterung wahrnehmen, und sie macht außerdem Platz für Heiterkeit und Lachen.

Heiterkeit, beziehungsweise Humor oder Komik spielen auch in den Portraits als Forschungsreisender eine wichtige Rolle.⁸⁴ Das Komische findet nur statt, wenn die Betrachter/innen Sensibilität für diese Form der Inszenierung mit ihren Brüchen und ihrem Charakter des Fake besitzen und im Aufdecken der Täuschung Vergnügen finden. Bei der ‚Barnumschen Täuschung‘, die in den Fotografien am Werke ist und die als komisch aufgefasst werden kann, handelt es sich um ein wohlkalkuliertes Spiel mit dem Dilettantischen. Der Zweck dieses ‚professionellen Dilettantismus‘ in der Inszenierung liegt in seiner Aufdeckung.

„All great artists are bad actors“, schreibt Robert Smithson⁸⁵, um damit die Forderung zu verbinden, dass sich Künstler den Rollen entziehen sollten, welche die Gesellschaft von ihnen erwartet. Wie ein schlechter Schauspieler zu erscheinen, kann die Möglichkeit bieten, Rollenzuschreibungen zu unterlaufen. Smithson führt aus: „Künstler sollten sich der Rolle bewusst sein, die sie spielen. Die Auffassung, dass Künstler ‚tiefe Empfindungen‘ und ‚reine Seelen‘ haben, ist einfach ein Weg, um den Künstler im mythischen Zustand der Isolation zu halten. Die Rolle als ‚Erste Person Singular‘, in die der Künstler vom Humanisten gezwungen wird, ist einfach eine weitere Art, ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ miteinander zu verwirren. Die ‚Erste Person Singular‘-Rolle befriedigt das Bedürfnis des Humanisten nach einem Sündenbock und nach Erlösung durch die Kunst. Kunst ist nicht erlösend, sie enthält keinen offensichtlichen Wert.“⁸⁶

⁸⁴ Humor als ein historisch vielschichtiger Begriff umfasst im weitesten Sinne, alles, was vom Rezipienten als komisch aufgefasst wird und ihn amüsiert. Zum Humorbegriff vgl. Schmidt-Hidding, Wolfgang (Hrsg.): *Humor und Witz*, München 1963. – Hörhammer, Dieter: *Humor*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Bd. 3, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2001, S. 66–85.

⁸⁵ Smithson, Robert: *A Note on the Division of Esthetic*, schriftl. Nachlass, Mf. 3834/0679, hier zitiert nach: Schmidt, Eva: *Zwischen Kino, Landschaft und Museum. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938–1973)*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 1995, S. 72.

⁸⁶ „Artists should be conscious of the roles they are playing. The notion that artists have ‘deep feelings’ and ‘pure souls’ is simply a way to keep the artist in the mythic state of isolation. The first person role that the artist is forced into by the humanist is just another way to confuse ‘art’ and ‘life’. The first person role insures the humanist’s need for a scapegoat, and redemption through art. Art is not redeeming, it contains no self-evident value.“ Robert Smithson in: A

In diesem Sinne hat der Dilettantismus, den Dion zur Schau stellt, hat sein Spiel mit der Täuschung auch den Zweck, überkommene Klischees des Künstlers zu ironisieren. Die Figur des singulären Schöpfers, der in seinem Atelier Kunstwerke schafft, die unzweifelhaft als solche zu erkennen sind, wird negiert oder zumindest in Frage gestellt, wenn Dion seine Arbeitsweise vielfach kontextualisiert und eine Uneindeutigkeit seines Auftretens als Künstler, Forscher und Eroberer der Wildnis bewusst lanciert.

Adventuring with Beebe⁸⁷: Das Spiel mit Orten und Dingen

Das Spiel mit der Figur des Naturforschers auf Urwaldexpedition ist ebenfalls zentral für die Arbeit *A Meter of Jungle* (1992).⁸⁸ Im Unterschied zu *On Tropical Nature* ein Jahr zuvor bezieht sich Dion nun direkt auf eine reale Forscherpersönlichkeit, und zwar auf den amerikanischen Biologen William Beebe (1877–1962).⁸⁹ Beebe, der seit 1919 Direktor des neugegründeten *Department of Tropical Research* der *New York Zoological Society* war, wurde vor allem als Tiefseetaucher bekannt. Gemeinsam mit dem Ingenieur Otis Barton entwickelte er die Tauchkugel *Batysphere*, mit der die beiden in den frühen dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts Tiefenrekorde brachen.⁹⁰ Beebes Interessen beschränkten sich jedoch nicht auf die Erkundung der Meere. Zahlreiche Reisen in alle Welt führten ihn unter anderem auch immer wieder in die tropischen Regenwälder Mittel- und Südamerikas. Neben der Ornithologie war die Erforschung komplexer Ökosysteme und der Biodiversität des Urwalds eines seiner Hauptinteressen. Einem breiten Publikum wurde er durch die vielen Bücher bekannt, in denen er in leicht verständlichem Stil seine Reisen beschrieb. Immer war es ihm ein Anliegen, das Bewusstsein der Leser für die Schönheit der Natur und gleichzeitig für ihre Gefährdung zu wecken.

Mark Dions ganz persönliche Auseinandersetzung mit dem Werk William Beebes, *A Meter of Jungle*, war Teil der Gruppenausstellung *Arte Amazonas*, die 1992 während des Weltklimagipfels in Rio de Janeiro im dortigen Museu de Arte Moderna stattfand. In der Ausstellung waren Arbeiten zeitgenössischer Künstler/innen versammelt, die sich auf ganz unterschiedliche Weise mit der Natur des Amazonasgebietes beschäftigten.⁹¹ Für *A Meter of Jungle* hatte Mark Dion einen Quadratmeter der obersten Erdschicht aus dem

Refutation of Humanism, schriftl. Nachlass, Mf. 3834/0829, hier zitiert nach Schmidt: Zwischen Kino, Landschaft und Museum, 1995, S. 70.

⁸⁷ Beebe, William: *Adventuring With Beebe. Selections from the Writings of William Beebe*, London 1956.

⁸⁸ In manchen Katalogen und Texten wird die Arbeit auch *A Yard of Jungle* genannt.

⁸⁹ Welker, Robert Henry: *The Natural Man: The Life of William Beebe*, Bloomington 1975.

⁹⁰ Vgl. Beebe, William: *Half Mile Down*, New York 1934. (Dt. Fassung: 923 Meter unter dem Meeresspiegel, Leipzig 1940.)

⁹¹ Klima Global. *Arte Amazonas*, Ausstellungskatalog Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro / Museu de Arte, Brasília 1992 / Staatliche Kunsthalle Berlin 1993. Hrsg. v. d. Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 2000.

Urwald an der Mündung des Amazonas bei Belém in den Ausstellungsraum des Museums in Rio de Janeiro transportiert (Abb. 29). Während der ersten Tage der Ausstellung war der Künstler selbst anwesend und sortierte, an einem großen, recht grob aus starken Ästen und aus Brettern zusammengezimmerten Tisch sitzend, das mitgebrachte Material (Abb. 30).⁹² Die tierischen Kleinstlebewesen – zumeist Insekten und andere Arthropoden – wurden sorgfältig herauspräpariert und in Glasgefäßen mit Alkohol konserviert. Die Arbeit im Museum war abgeschlossen, als sämtliche auffindbaren Tiere auf diese Weise untergebracht waren. Die Gläser wurden unbeschriftet und ungeordnet in Kisten verpackt. Das übrige Material – Erde, trockene Blätter, kleine Äste, Steine – wurde nicht weiter sortiert und ebenfalls in einer Kiste verstaut. Für die restliche Ausstellungsdauer war nur noch der Tisch mit Werkzeugen und Instrumenten, die Dion für seine Arbeit benötigt hatte, zu sehen. Die Kisten, in denen sich nun das sortierte Material befand, standen auf dem Tisch. In die Museumspräsentation waren keinerlei Fotografien oder sonstige Dokumente integriert, die auf den Ort verwiesen, von dem das Material stammte, oder weitere Informationen zum Projekt lieferten. Während Mark Dion im Museum in seinem ‚Dschungelcamp‘ arbeitete, konnte das Publikum ihm dabei zusehen, Fragen an ihn stellen und die Präparate selbst in die Hand nehmen, um sie genauer betrachten zu können. Indem Dion dem Publikum im Museum seine Forschungsarbeit vor Augen führte, ließ er auch unverhüllt die Schwierigkeiten, die das Sortieren des Materials mit sich brachte, sichtbar werden. Wie ließen sich die Lebewesen am besten herauspräparieren, ohne sie zu zerstören, wie konnte man sie am einfachsten konservieren und wie verstauen? In solchen Momenten während des Arbeitsprozesses wurde einmal mehr deutlich, dass Dion kein professioneller Entomologe oder Botaniker ist und als Dilettant auf dem Gebiet der Biologie agiert.⁹³

Dions Untersuchung der Dschungelerde bezieht sich auf ein ähnliches Projekt Beebes, der 1917 auf einer Schiffsreise nach New York in seiner Kabine einen Yard Erde analysierte, den er aus dem Urwald bei Belém mitgenommen hatte. Beebe beschreibt diese Arbeit in seinem Text *A Yard of Jungle*, auf den der Titel von Dions Werk referiert.⁹⁴ Bis auf den Abdruck eines Ausschnitts aus diesem Text im Ausstellungskatalog gab es innerhalb des Werkes allerdings keinen direkten Hinweis auf William Beebe.

Beebe berichtet in *A Yard of Jungle* davon, wie er, nachdem er im brasilianischen Urwald vor allem die Vogelwelt in der Baumkronenzone des Regenwaldes untersucht hatte, seinen Blick in der Abgeschlossenheit seiner Schiffskabine dem auf den ersten Blick weit weniger spektakulären Leben im

⁹² Ähnlich sieht der Tisch im Werk *The Desk of a Tropical Ecologist (Guyana Field: Semang Creek)* (1999) aus, das gleichsam als Dokument einer Reise nach Guyana entstand (Abb. 31).

⁹³ Für *A Meter of Meadow*, das 1995 in Fribourg (Schweiz) (Abb. 66) entstand, übernahm Dion die Methodik, die er in *A Meter of Jungle* das erste Mal angewendet hatte. Vgl. S.203 dieser Arbeit, Anm. 223.

⁹⁴ Beebe, William: *A Yard of Jungle*, in: ders.: *Adventuring With Beebe*, 1956, S. 215–229.

Boden zuwendetet. Beebe schreibt dazu: „Tagelang hatte ich hinaufgeblickt, jetzt war meine Aufmerksamkeit nach unten gerichtet. Mit dem Fernglas hatte ich ohne Unterlass die Myriaden von Blättern eines großen Baumes abgesucht, jetzt suchte ich mit der Lupe oder dem bloßen Auge nach Leben oder Bewegung auf einzelnen abgefallenen Blättern und abgestorbenen Zweigen. Als ich das Leben des großen Baumes studierte, befand ich mich im Lande Brobdingnag; jetzt war ich geradezu ein Gulliver in Lilliput. Der Kosmos in meinem Militärrucksack wimmelte von Geheimnissen so tief und verlockend wie eines im Urwald selbst.“⁹⁵

Der Text Beebes, aus dem dieses Zitat stammt und in dem er die einzelnen Stadien der Untersuchung der Dschungelerde beschreibt, zeichnet sich durch eine detailreiche Schilderung der Lebewesen aus, welche er nach und nach entdeckt und lässt viel von der Faszination erkennen, die der Biologe bei seiner Arbeit empfunden haben muss. Mit der Nacherzählung der Episode aus Beebes wissenschaftlicher Praxis, die Dion im Rahmen von *A Meter of Jungle* leistet, thematisiert der Künstler die obsessiven Bemühungen Beebes – und das heißt gleichzeitig der Naturwissenschaft allgemein – das Unbekannte in der Natur zu ergründen und damit letztlich auch zu erobern. Beebes Forschungen in den Regenwäldern Mittel- und Südamerikas können zwar als ein Effekt einer Entwicklung betrachtet werden, die in der Kolonialgeschichte ihren Anfang nahm und die Vereinnahmung der Natur der kolonialisierten Gebiete mit sich brachte. Dions Thematisierung der Arbeit Beebes auf die Kritik an einem imperialistischen westlichen Diskurs, der maßgeblich an der weiterhin fortschreitenden Zerstörung der Regenwälder beziehungsweise der Umwelt im Allgemeinen beteiligt ist, zu reduzieren, wäre jedoch verfehlt. Entscheidend ist vielmehr die Fokussierung der Ambivalenz der Figur eines Forschers wie William Beebe, der in bis dahin weitgehend unberührte Gebiete vordringt, um Erkenntnisse über das Leben dort zu erlangen. Einerseits trägt seine Arbeit dazu bei, die erforschte Natur erfassbar und damit auch beherrschbar zu machen, andererseits sind die Erkenntnisse der Wissenschaft, die unser Verständnis der Welt grundlegend mitbestimmen, gerade auch in Zeiten enormer Umweltzerstörung von großer Bedeutung für die mögliche Bewahrung gefährdeter Ökosysteme, wie dem des Regenwaldes.

Es war kein Zufall, dass Dion sich gerade im Jahr des fünfhundertjährigen Jubiläums der Entdeckung der ‚Neuen Welt‘ durch Kolumbus entschied, in der Rolle des Entdeckers den südamerikanischen Urwald zu bereisen. Gleichzeitig gehörte die Ausstellung, in welcher Dion *A Meter of Jungle* zeigte, zum Rahmenprogramm des Weltklimagipfels, in dem es um die Gefährdung

⁹⁵ "For days I had gazed upward; now my scrutiny was directed downward. With binoculars I had scanned without ceasing the myriad leaves of a great tree; now with lens or naked eye I sought for life or motion on single fallen leaves and dead twigs. When I studied the life of the great tree I was in the land of Brobdingnag; now I was verily a Gulliver in Lilliput. The cosmos in my war-bag teemed with mystery as deep and as inviting as any in the jungle itself." William Beebe: *A Yard of Jungle*, in: ders.: *Jungle Peace*, New York 1910, hier zitiert nach Klima Global. Arte Amazonas, Ausstellungskatalog, 2000, S. 180.

von Lebensräumen in der Folge expansiver politischer und industrieller Entwicklungen ging. Sowohl die Fünfhundertjahrfeier als auch der Weltklimagipfel bildeten Referenzpunkte für die Expedition in den Urwald bei Bélem, wobei sie in gewisser Weise stellvertretend für zwei Seiten derselben Medaille standen: den Drang nach Wissen und Entdeckung und in der Folge die Zerstörung einer vom Menschen beherrschbar gemachten Welt durch ihn selbst. So geht es in *A Meter of Jungle* auch darum, dass heute nichts mehr zu entdecken ist, das mit dem, was Kolumbus entdeckte, vergleichbar ist. Die ‚Wildnis‘, die dieser noch sah, ist von der Globalisierung, die ihm folgte, bis in ihren letzten Winkel betroffen. Dions Reise ist auch eine Auseinandersetzung mit der Trauer um einen unwiederbringlichen Verlust. Diesen Verlust beschrieb Claude Lévi-Strauss folgendermaßen: „Wir würden uns gerne in eine ideale Lage versetzen, wie es noch Christoph Columbus vermochte, und eine neue Welt entdecken. Unglücklicherweise müssen wir feststellen, dass, selbst bei den als sehr primitiv zu bezeichnenden Gesellschaften, eine solche Welt nicht existiert. Um der Vergangenheit analoge Bedingungen anzutreffen, müsste man sich nicht nach Amazonien begeben, sondern auf den Mond. Die Feststellung, dass die Welt *eine* einzige Welt geworden ist, dass sie am Ende ist, das ist die bittere Erkenntnis des Reisens.“⁹⁶

Speziell auf die Gefährdung der Vielfalt der Natur durch den Menschen, der die Welt zu *einer* Welt macht, hatte bereits Alfred Russel Wallace hingewiesen und sprach von der „Ausrottung zahlreicher Lebensformen, die der Fortschritt der Kultur unweigerlich nach sich zieht“.⁹⁷ Aufmerksamkeit für die zerstörerischen Auswirkungen menschlichen Handelns auf die Natur wollte auch William Beebe wecken, der als einer der ersten Biologen gelten kann, deren Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse an die Öffentlichkeit von besonderer Bedeutung für das Entstehen eines ökologischen Problembewusstseins waren. Seine Einsicht in die komplexen Zusammenhänge der Strukturen eines natürlichen Systems wie dem des Urwaldes sind hier insbesondere zu nennen. In seinem Text über die Untersuchung der Dschungelerde beispielsweise beschreibt er ausführlich auch die unscheinbarsten Organismen und betont deren Bedeutung für das Funktionieren des Ganzen. Diese Hinwendung zu den unspektakulären Akteuren eines Ökosystems, die, zu Unrecht kaum beachtet, neben den bunten und auffälligeren Bewohnern etwa der Baumkronenzone existieren, ist ein entscheidender Schritt auf dem Weg hin zu einem umfassenden Bewusstsein über die Notwendigkeit der Artenvielfalt für das ökologische Gleichgewicht.

Die Tatsache, dass Beebe die Vermittlung der eigenen wissenschaftlichen Arbeit ein großes Anliegen war, macht ihn attraktiv für Dion, dem, wenn auch

⁹⁶ Lévi-Strauss, Claude, hier zitiert nach: Heinrichs, Hans-Jürgen: Das wilde Denken. Claude Lévi-Strauss und die Universalität des menschlichen Geistes, in: DU. Die Zeitschrift der Kultur, Heft Nr. 726, Mai 2002, S. 86–87, hier S. 86.

⁹⁷ „[...] the extinction of the numerous forms of life which the progress of cultivation invariably entails [...]“ Wallace, Alfred Russel in: On the Physical Geography of the Malay Archipelago, in: Journal of the Royal Geographical Society 33, 1863, S. 217–234, hier S. 234. Vgl. auch S. 275 dieser Arbeit, Anm. 183.

aus anderer Perspektive, daran gelegen ist, mit seiner künstlerischen Praxis ebenfalls Vermittlungsarbeit zu leisten. „Ist es doch die vornehmste Pflicht des Naturforschers, seine Entdeckungen und Beobachtungen den Mitmenschen zugänglich zu machen, die so wenig Zeit zum Lesen und Reisen haben und seiner Tätigkeit meist nur als abgelegenes Steckenpferd Teilnahme schenken können“⁹⁸, schreibt Beebe in der Einleitung eines seiner Bücher. Mark Dion äußert sich zu seinem Interesse an Beebe in einem Interview: *„[Eine] Gruppe von Biologen, an denen ich interessiert bin, sind jene, die versuchen wissenschaftliche Konzepte der Öffentlichkeit zu übersetzen und bekannt zu machen. Persönlichkeiten wie Beebe oder Rachel Carson etablierten ein Vokabular, dem Bedeutung bei der Entwicklung der Umweltbewegung zukommt. Für mich ist das so interessant, weil sich nur wenige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler dafür interessieren, ob die Öffentlichkeit versteht, was sie tun. Deshalb übernehmen Wissenschaftsjournalistinnen und -journalisten, die lange nicht so vorsichtig und genau sind, diese Rolle. Der Raum zwischen den Forscherinnen und Forschern, den Journalistinnen und Journalisten und der Öffentlichkeit sind die Lücken, die mit Ideologie, Zynismus und Desinformation gefüllt werden. Auf eine gewisse Weise glaube ich, dass diese Lücken von Künstlerinnen und Künstlern vielleicht anders geschlossen werden könnten.“*⁹⁹

Sieht man genau hin, schließt Dions eigene Arbeit die von ihm beschriebenen Lücken allerdings gerade nicht. Die Stärke seiner Praxis liegt vielmehr darin, sie sichtbar zu machen und zu einem Ort der Reflexion werden zu lassen. Seine künstlerische Forschung zur Phänomenologie der Naturwissenschaften findet innerhalb dieser Lücken statt und definiert sie, *ohne* sie zu schließen, als Ansatzpunkte produktiver Diskussion.

Die Inszenierung altmodisch wirkender Interieurs und das Spiel mit romantisierenden Vorstellungen von Wissenschaft macht die Aktualität dieses Ansatzes jedoch nicht immer auf den ersten Blick deutlich.

Orte und Prozesse: Verbindungen zwischen Urwald und Museum

Dions Akt der Umsetzung des Quadratmeters Erde aus dem Dschungel bei Bélem in den viele hundert Kilometer entfernten Ausstellungsraum in Rio de Janeiro lässt an Robert Smithsons ‚Site / Non-Site‘-Projekte der späten sechziger Jahre denken.¹⁰⁰

In entscheidenden Punkten weicht die Konzeption von *A Meter of Jungle* allerdings von den Ansätzen Smithsons ab. Während dessen Transfer von

⁹⁸ William Beebe: Zum Geleit, in: ders.: Auf Entdeckungsfahrt mit Beebe. Abenteuer mit Tiefsee-, Land- und Luftgetier, 2. Aufl. Leipzig 1951, S. 5.

⁹⁹ Mark Dion in: Dion/Buchhart: Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur, 2001, S. 193.

¹⁰⁰ Vgl. dazu: Kwon, Miwon: Unnatürliche Tendenzen, 1993, unpaginiert. Eine ‚Site / Non-Site‘-Arbeit Smithsons ist z.B. *Non-Site – Essen Soil* (1969).

Erde, Sand, Salz oder Steinen in den Ausstellungsraum („Non-Site“) vor allem als „metonymischer Verweis“¹⁰¹ auf den Ursprungsort („Site“), von dem das Material stammte, zu verstehen ist, thematisiert Dions Projekt insbesondere den Prozess der Umsetzung selbst und dessen Bedeutung für die Herausbildung wissenschaftlicher Erkenntnisse. Auch Mark Dion betont sowohl Differenz als auch Verbindung zwischen „Site“ (hier dem Dschungel) und „Non-Site“ (dem Museum), jedoch mit einem weniger pessimistischen Gestus als Smithson. Er begreift den Ausstellungsraum nicht in erster Linie als einen das Kunstwerk in nahezu jeder Hinsicht einengenden Ort, in dem das Werk Smithson zufolge, „seine Brisanz [verliert]“ und „von der Außenwelt abgeschnitten ist“.¹⁰² Vielmehr geht es im Sinne des von James Meyer beschriebenen ‚funktionalen Ortes‘ vor allem um „einen Prozess, eine Operation zwischen zwei Situationen, eine Aufzeichnung institutioneller und diskursiver Zugehörigkeiten sowie der Körper, die sich darin bewegen (vor allem der Körper des Künstlers).“¹⁰³

Die Arbeit Dions ist nicht abgeschlossen, wenn mit der Positionierung des mitgebrachten Materials im Museum gewissermaßen der zweite Punkt markiert ist, der das Gefüge von „Site“ und „Non-Site“ konstituiert. Vielmehr wird der Prozess der Transformierung des Materials hier fortgesetzt und tritt in eine weitere entscheidende Phase ein. Dabei wird der Ausstellungsraum zum Laboratorium, in dem neues Wissen produziert wird über die Beschaffenheit des Materials und damit auch über den Ort, von dem es stammt. Mit dieser Aneignung werden neue Verbindungen geschaffen zwischen dem Ort Museum und dem hochkomplexen System Dschungel. Dion öffnet mit seiner künstlerischen Forschungsarbeit einen dritten, einen diskursiven Ort, der sich in Beziehung setzt zu höchst unterschiedlichen Kontexten.

In ihrer Analyse von *On Tropical Nature* stellt Miwon Kwon heraus, dass für diesen diskursiven Ort die beiden ‚physischen‘ Orte zwar als Inspiration und Materialquelle dienten, zu ihm jedoch nicht in einer indexikalischen Beziehung ständen.¹⁰⁴ Definiert man als Charakteristikum von Indexikalität die physische Referenz des Index zum bezeichneten Objekt, ist Kwon insofern zuzustimmen, als dass der Diskurs, den Dion sowohl mit *On Tropical Nature* als auch mit *A Meter of Jungle* öffnen will, über die Grenzen der physischen Orte, an denen das Werk situiert ist, hinausweist.¹⁰⁵ Andererseits kann auch der dritte, der diskursive Ort, den Dion adressiert, im Rahmen dieser Werke nur auf dem Hintergrund jener Indexikalität entstehen, welche das Gefüge von

¹⁰¹ Kwon 1993, unpaginiert. Zum metonymischen Prinzip bei Smithson vgl. auch: Reynolds, Ann: Reproducing Nature: The Museum of Natural History As Nonsite, in: October, Nr. 45, Summer 1988, S. 109–127.

¹⁰² Smithson, Robert: Kulturbeschränkung, in: Harrison/Wood: Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, 1998, S. 1167–116, hier S. 1197. Der Text erschien zuerst 1972 in englischer Sprache unter dem Titel *Cultural Confinement* in: Artforum, IX, 2, Oktober 1972, S. 39.

¹⁰³ Meyer, James: Der funktionale Ort, 1995, S. 26.

¹⁰⁴ Kwon, Miwon: One Place After Another. Notes on Site Specificity, in: Space, Site, Intervention. Situating Installation Art, hrsg. v. Erika Suderburg, Minneapolis/London 2000, S. 38–63, hier v.a. S. 45.

¹⁰⁵ Zum Begriff der Indexikalität vgl. Krauss, Rosalind: Notes on the Index: Seventies Art in America I./II., in: October, Nr. 3 u. 4, 1977, S. 68–81. – Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt 1983.

Dschungel, Naturalia und Museumsraum ausmacht. Die physischen Orte der Feldforschung (Urwald und Museum) und die Materialien, mit denen Dion hantiert, sind einerseits ganz konkret als solche und an sich gemeint, andererseits weisen sie über sich hinaus, wenn sie als Hilfsmittel zur Anregung eines allgemeineren Diskurses prinzipiell austauschbar sind.

Die Eigenständigkeit der Objekte: Vom Umgang mit (epistemischen) Dingen

Die buchstäbliche Greifbarkeit der Objekte, mit denen Dion arbeitet, stellt einen wesentlichen Gesichtspunkt des Werkes im Museum in Rio de Janeiro dar. Der Umgang mit den Objekten verändert sie und lässt sie als Gegenstände der künstlerischen Forschungsarbeit wirksam werden. Ohne die Objekte wäre Dions Performance so nicht möglich, und ohne das Arbeiten mit und zwischen ihnen wären die Dinge nicht das, was sie im Rahmen des Werkes werden. Auch die Besucher der Ausstellung konnten das aus dem Dschungel mitgebrachte Material in direkter Anschauung *erfassen*.

Mit der Betonung der Materialität der Dinge greift *A Meter of Jungle* unter anderem Konzepte der Musealisierung auf, wobei weniger die Präsentation des Materials als vielmehr das Systematisieren desselben und die anschließende Archivierung thematisiert werden. Mit seinem Arbeitstisch gewährt der Künstler sozusagen einen Blick hinter die Kulissen und holt in den Ausstellungsraum des Kunstmuseums das, was in der Wissenschaft in den Labors und Archiven des Naturkundemuseums den Besucher/innen verborgen bleibt. Dieser Akt der Sichtbarmachung der Aneignung des Materials kann auch als Verweis auf die Konzeption der Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts und deren Prinzip der tätigen Anschauung aufgefasst werden.¹⁰⁶ Liest man Dions Inszenierung seines ‚Dschungelcamps‘ im Museum in Rio de Janeiro als Referenz auf die vormodernen Sammlungen, dann käme ihm die Rolle des Amateurs der Wissenschaften und ihrer Ordnungssysteme zu.

Die ‚Unsichtbarkeit‘ der Präparate, wenn sie letztlich allesamt in Kisten verstaut sind, kann zudem als hinter sinnige Infragestellung musealer Präsentationstechniken verstanden werden. Indem die Dinge und Lebewesen voneinander getrennt, gesäubert und konserviert worden sind – was auch das Töten der Organismen bedeutet¹⁰⁷ –, sind sie zu Museumsdingen geworden, zu „Objekten von visuellem Interesse“.¹⁰⁸ Genau in diesem Moment aber werden sie der Sichtbarkeit entzogen. Einerseits kann dieser Kunstgriff als

¹⁰⁶ Zur Bedeutung des Laboratoriums innerhalb der Kunst- und Wunderkammern vgl. S. 49–55 dieser Arbeit.

¹⁰⁷ Vgl. dazu S. 212–214.

¹⁰⁸ Alpers, Svetlana: *The Museum as a Way of Seeing*, in: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, hrsg. v. Ivan Karp und Steven D. Lavine, Washington/London, 1991, S. 25–32, hier S. 25.

Verweis darauf verstanden werden, dass die Objekte, wie sie *eigentlich* sind – nämlich belebt und eingebunden in das Ganze des Urwalds – ohnehin nicht mehr existieren, wenn sie aus diesem Kontext isoliert worden sind. Gleichzeitig erzeugt das Verschwinden der Objekte aus dem Blickfeld ein Moment des Geheimnisvollen. Die Betrachter/innen sind nun aufgefordert, sich *vorzustellen*, was in den Kisten verborgen sein mag. Imagination und Projektion wird auf ähnliche Weise Raum gegeben, wie es im Bezug auf die Figur des Künstlers bei *On Tropical Nature* aufgrund der Abwesenheit Dions der Fall war.

Unabhängig davon, ob die Lebewesen und Dinge sichtbar oder unsichtbar sind, lassen ihnen die Isolierung aus ihrer ursprünglichen Umgebung und ihre Umsetzung in das Museum besondere Aufmerksamkeit zuteil werden¹⁰⁹ und schreiben ihnen schließlich die Funktion von Signifikanten einer Aneignung der Natur durch menschliches Wissen zu. Die Betonung der Notwendigkeit des Visuell-Haptischen für die Erlangung von Erkenntnis über die uns umgebende Welt unterstreicht dabei die Bedeutung der Person des ‚Forschers‘ und seiner Tätigkeit der Beschaffung und Auswertung des Untersuchungsmaterials.

In welchem Verhältnis stehen die einzelnen Präparate zum Ganzen des Urwaldes? Der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour stellt im Rahmen der Beschreibung einer botanischen und bodenkundlichen Expedition in den Regenwald Brasiliens mit Blick auf die einzelnen Proben, welche die Wissenschaftler/innen von dort mitgebracht haben, fest: „Indem man den Urwald verliert [wenn man nur die einzelnen Präparate betrachtet], gewinnt man das Wissen über ihn. In einem wunderbaren Widerspruch erfaßt das Wort „Übersicht“ genau die beiden Bedeutungen dieser Beherrschung durch den Blick, da es gleichzeitig bedeutet, etwas zu überblicken und etwas zu über-sehen, d.h. zu ignorieren.“¹¹⁰

Unabhängig davon, ob die Präparate aus dem Regenwald von professionellen Wissenschaftler/innen oder wie im Falle von *A Meter of Jungle* von einem Künstler betrachtet werden, trifft die Diagnose Latours zu: Im selben Moment, in dem man das Einzelne betrachtet, verschwindet das Ganze des Urwaldes, aus dem es stammt. Ähnlich beschreibt es auch Beebe in *A Yard of Jungle*, wenn er im geschlossenen Raum der Schiffskabine den Blick auf das einzelne Lebewesen richtet, anstatt wie zuvor im Urwald auf die Strukturen der Baumkronenzone.

Zwischen der Art des Umgangs mit den Dingen gibt es aber dennoch Unterschiede zwischen Mark Dions Methodik und jener der Wissenschaftler/innen, deren Arbeit Latour beschreibt. Diese Unterschiede stellen jene ‚Lücken‘ dar, in denen sich Dions künstlerische Analyse der Wissenschaften und unseres Umgangs mit Natur entfaltet. Latour konzentriert sich in seiner Untersuchung vor allem darauf, wie die Wissenschaften künstliche

¹⁰⁹ Vgl. dazu: Alpers: *The Museum as a Way of Seeing*, 1991.

¹¹⁰ Latour, Bruno: *Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas*, Kapitel 2, in: ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, aus dem Engl. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2000, S. 36–95, hier S. 51.

Repräsentationen konstruieren, „die sich immer weiter von der Welt zu entfernen scheinen und die sie dennoch näher bringen“.¹¹¹ Zwei der zentralen Fragen, auf welche Latours Analyse der Vermessungsstrategien und Ordnungssysteme der Botaniker/innen und Pedolog/innen ausgerichtet sind, lauten: „Hat der Diskurs der Wissenschaften eine Referenz?“, „Unterscheiden sich Wissenschaft und Fiktion voneinander?“ Deziert werden Messmethoden, Beschriftungssysteme und Konservierungstechniken beschrieben, die es den Wissenschaftler/innen ermöglichen, zurück aus der ‚Wildnis‘ das Material in Beziehung zu setzen zu seinem Ursprungsort und es zudem mit Material von anderen Orten und aus anderen Zeiten vergleichbar zu machen. „Damit die Welt erkennbar wird, muss sie zu einem Laboratorium werden, und um einen jungfräulichen Urwald in ein Laboratorium zu verwandeln, muß er die Form eines Diagramms annehmen.“¹¹² Schritte auf dem Weg zu diesem Laboratorium sind beispielsweise das genaue Abstecken des zu untersuchenden Terrains und die Übertragung der Messpunkte in Landkarten und Tabellen. Auch Dion hat im Regenwald Venezuelas mit Methoden der Geometrie gearbeitet, als er seinen Quadratmeter Dschungelerde abgesteckt hat. Anders als die professionellen Wissenschaftler/innen hat er den genauen Ort dieses Quadratmeters inmitten des Dschungels jedoch nicht festgehalten. Ebenso wenig hat er die Proben beschriftet oder über die exakten Umstände ihrer Auffindung Buch geführt, wie es die Botaniker/innen und Bodenkundler/innen tun.

Differenzen lassen sich nicht nur im Hinblick auf die Feldforschung im Urwald selbst feststellen, sondern ebenso deutlich hinsichtlich des Umgangs mit dem mitgebrachten Material fernab seines Ursprungsortes. Die Botanikerin beispielsweise, die Latour beschreibt, ordnet die getrockneten Pflanzen in ihrem Institut in Manaus einzeln in beschrifteten Umschlägen in einen eigens dafür vorgesehenen Sammlungsschrank ein, in dem bereits viele andere Proben von anderen Orten liegen. Aus dieser Art der Aneignung ergeben sich mehrere Vorteile für die wissenschaftliche Arbeit: Zum Beispiel sind die getrockneten Pflanzen leicht zu untersuchen und zu beschreiben, zudem werden klassifizierte „Spezimen von verschiedenen Orten und aus verschiedenen Zeiten [...] zu Zeitgenossen auf der Tischfläche“, wenn man sie dem Schrank entnommen hat. Sie bilden dort „eine verschworene Gemeinschaft, ein synoptisches Tableau“. Die Pflanzen können in direkter Anschauung miteinander verglichen, sie können hin und her geschoben werden. „[D]ie Pflanzen sind noch nicht gänzlich zum Zeichen geworden, aber sie sind dennoch ebenso mobil und rekonstruierbar wie die Bleiletern einer Druckerei.“¹¹³ So ist „[d]er Raum [des Dschungels] zur Tabelle geworden, die Tabelle zum Wandschrank, der Wandschrank zum Begriff, der Begriff zur Institution.“ Während man sich im botanischen Institut in großer Distanz zum Urwald befindet, ist man ihm gleichzeitig durch die mitgebrachten Pflanzen

¹¹¹ Latour: Zirkulierende Referenz, 2000, S. 43.

¹¹² Ebd., S. 57.

¹¹³ Ebd., S. S. 50.

und deren Verzeichnungssysteme sehr nah. „Während des Transportes ist etwas bewahrt worden“, schreibt Latour und stellt fest: „Gelänge es mir, diese Invariante zu erfassen, dieses Ich-weiß-nicht-was, dann, so glaube ich, hätte ich die wissenschaftliche Referenz begriffen.“¹¹⁴

Den Dingen selbst, in diesem Fall den Pflanzen beziehungsweise den Bodenproben, kommt als ‚epistemischen Dingen‘¹¹⁵ spezifische Bedeutung zu, wenn Latour die Frage nach ihrer Verfasstheit im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Vereinnahmung stellt. „Die Botanikerin lernt neue Dinge“, sagt Latour. „Sie wird durch diese selbst verändert, und auch die Pflanzen verändern sich.“¹¹⁶ Nach Hans-Jörg Rheinberger ist die Rede von ‚epistemischen Dingen‘ im Zuge der praktischen Wende in der Wissenschaftsgeschichte Ausdruck „der Bemühung, die Materialität der semantischen Räume zu charakterisieren, in denen sich die Produktion des Wissenschaftswirklichen abspielt. Fragen nach ihrer Beschaffenheit zielen ebenso auf das System sozialer Verweisungen, in denen ihre Produktion vonstatten geht, wie auf ihre Funktion bei der Koordinierung von Forschergemeinschaften und der Perforation disziplinärer Traditionen, wie schließlich auf die eigentlich epistemische Frage nach der materiellen Präsenz dessen, was man allgemein als Theorie bezeichnet. Den Fährten der Artikulation von Wissenschaftsdingen folgend, zeigt sich, daß Erkenntnistätigkeit nicht angemessen rekonstruiert werden kann, wenn nicht auch dem Ungewollten, dem Ungewußten und dem Unschaffen jener Raum belassen wird, aus dem herauszuführen, Wissenschaft als rationales und prädikatives Unternehmen nach klassischer Vorstellung gerade berufen erschien.“¹¹⁷

Die Latoursche Invariante des „Ich-weiß-nicht-was“ ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu sehen. Etwas Ungewusstes und Unschaffenes, das sich der endgültigen Erfassbarkeit entzieht, ist auch den Pflanzenproben als ‚epistemischen Dingen‘ während ihres Transfers im Zuge ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung eigen. Dieses Moment des Fragmentarischen und Offenen betont Mark Dion besonders deutlich, wenn er sich, abweichend von der Arbeitsweise der Wissenschaftler/innen, im Umgang mit *seinen* Proben bei *A Meter of Jungle* dem Modell der Rekombinierbarkeit sowie der Taxonomie weitgehend verweigert. Zwar adaptiert er Methoden der Materialerfassung aus den Wissenschaften, führt diese jedoch nicht bis zu demselben Punkt aus wie etwa die Botanikerin, die ihre Proben klassifiziert und in einem Sammlungsschrank ordnet, von dem aus sie jederzeit wieder auf ihren Ursprung rückführbar sind. Dion untersucht weniger die Proben selbst als vielmehr den wissenschaftlichen Umgang mit ihnen. Durch Auslassungen und Unschärfen werden dessen Charakteristika zum eigentlichen Thema.

¹¹⁴ Ebd., S. 49.

¹¹⁵ Zum Begriff des ‚epistemischen Dings‘ vgl. Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael: Experimentalsysteme, in: dies. (Hrsg.): Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950, Berlin 1993, S. 7–27.

¹¹⁶ Latour: Zirkulierende Referenz, 2000, S. 51.

¹¹⁷ Rheinberger/Hagner: Experimentalsysteme, 1993, hier S. 16.

Das Verhältnis der Arbeitsweise Dions zur Methodik professioneller Wissenschaftler entspricht – zumindest teilweise – der „Karte-Territorium-Relation“, die Gregory Bateson in seiner Theorie des Spiels verwendet. Entsprechend der Feststellung, dass eine Landkarte zwar ein Territorium *bezeichnet*, dieses jedoch niemals *ist*, beschreibt Bateson als „Karte-Territorium-Relation“, die „Tatsache, daß eine Mitteilung, gleich welcher Art, nicht aus den Gegenständen besteht, die sie bezeichnet („Das Wort ‚Katze‘ kann uns nicht kratzen“).“¹¹⁸ Auch das Spiel begreift Bateson als eine Form der Mitteilung, die sich auf etwas anderes bezieht, dieses selbst jedoch nicht ist, so wie etwa das spielerische Zuschnappen im Spiel der Tiere einen Biss zwar *meint*, aber eben nicht dessen Ausführung ist. Voraussetzung der spielerischen Interaktion ist, dass die Spielpartner zu einer Form der „Metakommunikation“ fähig sind, die es ihnen erlaubt, den Spielcharakter, die „Karte-Territorium-Relation“ zu erkennen.

Dions ‚professionell dilettantische‘ Adaption wissenschaftlicher Handlungsmodelle, wie sie bei *On Tropical Nature* oder *A Meter of Jungle* zu beobachten ist, lässt sich dem Modell Batesons entsprechend gleichsetzen mit einer Karte. Das Territorium, auf das sie verweist, sind die Wissenschaften. Um das Spielerische dieser Adaption sowie die kritischen Implikationen, die darin enthalten sind, entschlüsseln zu können, ist es notwendig, den Verweischarakter der performativen Aktion Dions zu erkennen. Dabei ermöglichen es die Abweichungen von den Handlungsmodellen der professionellen Wissenschaftler/innen sowie zusätzlich die Kontextualisierung der Werke innerhalb des Systems Kunst, die Performance von dem, was sie bezeichnet, zu differenzieren. Dions spielerischer Umgang mit den Wissenschaften unterscheidet sich allerdings insofern von Batesons Modell, als sein Handeln zwar auf das professioneller Wissenschaftler/innen verweist, aber dennoch mehr ist, als eine bloße ‚Karte‘, die ein Territorium bezeichnet. Die performative Handlung des Künstlers stellt, um Batesons Terminologie fortzuführen, selbst ein Territorium dar. Sie erschöpft sich nicht in der Bezugnahme auf das Feld der Wissenschaften, sondern entwickelt in ihrem Referieren auf weitere Dispositive und indem sie weit über ein bloßes Nachahmen hinausgeht, deutliche Eigenständigkeit.

¹¹⁸ Bateson, Gregory: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie, in: ders.: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven (1971), Frankfurt a. M. ⁴1992, S. 241–261, hier S. 245.

2.2 Expeditionen im urbanen Raum

Nicht nur die Dschungel der tropischen Regenwälder, sondern ebenso urbane Gegenden stellen für Mark Dion das Terrain seiner Feldforschungen dar. Dabei geht es allerdings weniger um Wagnisse und Gefahren als vielmehr darum, städtische Natur zu erforschen und oftmals auch ihre weniger populären Aspekte sichtbar zu machen.

Ähnlich wie Benjamins Flaneur, der im Dschungel der Großstadt zum Spurenleser wird und im Alltäglichen Geheimnisse zu entdecken vermag, stößt auch Dion im urbanen Raum auf Verborgenes und Unbeachtetes.¹¹⁹ Jedoch geht er zumeist zielgerichteter vor als jener Flaneur, der sich durch die Straßen treiben lässt, und dessen Entdeckungen den Charakter des Zufälligen tragen. Wie auch auf seinen Urwaldexpeditionen untersucht der Künstler auf seinen Streifzügen im städtischen Raum vor allem unsere Beziehung zu unserer natürlichen Umwelt. Die Stadt als menschengemachter und -bestimmter Ort *par excellence* bietet sich in besonderem Maße an, Natur als kulturelle Kategorie zu untersuchen. Die Tatsache, dass Mark Dion selbst seit seinem Studium viele Jahre in der Großstadt New York gelebt hat, mag ein weiterer Grund dafür sein, dass er sich mit den Tieren und Pflanzen und der ökologischen Situation, wie er sie dort in seiner direkten Umgebung vorfand, beschäftigt.¹²⁰

In einem Text über die Beziehung der Menschen zur Natur in der Stadt definiert Gernot Böhme diese in erster Linie als eine „Außenbeziehung“, die sich entwickelt habe, seitdem Natur seit dem 17. Jahrhundert in der westlichen Welt zunehmend aus der Stadt herausgedrängt worden sei.¹²¹ Aufgrund der Entfernung und Entfremdung des Städters von der Natur verbinde sich dessen Vorstellung von dieser mit der „Sehnsucht nach einer Erlösung von der Last und Beengung zivilisierten Lebens“.¹²² Aus dieser Sehnsucht resultierten die Einrichtung von Schlossparks und Villenanlagen und seit dem 19. Jahrhundert zunehmend von Grünanlagen, die auch den

¹¹⁹ In seinen Aufzeichnungen zum Flaneur schreibt Walter Benjamin: „Man versucht, die neuen Erfahrungen von der Stadt im Rahmen der alten überlieferten von der Natur zu bewältigen. Daher die Schemata des Urwalds und des Meeres [...]“ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1983, S. 560. – Michael Opitz fasst Benjamins Äußerungen zur Wildnis der Städte, welche der Flaneur durchstreift, folgendermaßen zusammen: „Die Welt der Abenteuer findet der Flaneur in der Großstadt. Es gibt nichts, was ihn in die Ferne der Wildnis treiben könnte. Die Stadt wird ihm zum Dschungel, wo Wagnisse und Gefahren auf ihn warten. Sie ist ihm der Ort, in dem sich ständig Neuigkeiten ereignen.“ Opitz, Michael: *Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern*, in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Leipzig 1992, S. 161–181, hier S. 162.

¹²⁰ Ein großer Teil der Weltbevölkerung lebt in Städten und diese Tatsache bestimmt ihr Verhältnis zur Natur nachhaltig. In diesem Zusammenhang schreiben Dion und Rockman in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Buches *Concrete Jungle: „What, in particular, can ‘Nature’ mean for those who live in urban environments?“* Dion, Mark / Rockman, Alexis (Hrsg.): *Concrete Jungle. A Pop Media Investigation of Death and Survival in Urban Eco-systems*, New York 1996, S. 6. – Zur Idee einer ‚Wildnis‘, die man sich in die Stadt holt, vgl. z.B. Schama, Simon: *Arkadien unter Glas*, in: ders.: *Der Traum von der Wildnis*, 1996, S. 599–610.

¹²¹ Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989, S. 60–61.

¹²² Ebd., S. 61.

unteren Schichten zugänglich waren. Prominentes Beispiel ist neben der Gründung zahlreicher Volksparks die Gartenstadtbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts.¹²³ Im 20. Jahrhundert wurde städtischen Grünflächen insbesondere mit dem Erstarken der Umweltschutzbewegung seit den sechziger Jahren zunehmende Bedeutung im ökologischen und gesellschaftspolitischen Sinne beigemessen.¹²⁴

Allerdings, so stellt Andrew Ross in seiner Untersuchung der Situation der Natur, speziell in Manhattan, fest, sei die ‚Wildnis‘ der städtischen Parks und Grünanlagen in erster Linie eine kulturelle Kategorie, da diese Orte vor allem soziale Orte seien, an denen städtisches – das heißt in diesem Fall menschliches – Leben stattfinde. Die ‚Wildnis‘ der Städte sei einigermaßen fern von jener Wildnis, wie sie die meisten Umweltschützer definieren würden, denn sie sei keineswegs ein Ort, an welchem „die Erhabenheit einer unbewohnten Landschaft“ soziale Unterschiede negiere.¹²⁵

Diese Auffassung teilt grundsätzlich auch Gernot Böhme, weist aber darauf hin, dass insbesondere die Umweltschutzbewegung dazu beigetragen hätte, die Auffassung zu popularisieren, dass „die Stadt auch weiterhin *in* der Natur liegt“¹²⁶ und es um ein Neudefinieren der Beziehung der Stadtbevölkerung zur städtischen Natur gehe, indem diese Natur in all ihren Ausprägungen mehr denn je als integraler Bestandteil des urbanen Gefüges verstanden werde.

Mit ähnlichen Ansätzen begannen Künstler/innen wie Helen Mayer Harrison und Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Hans Haacke oder Alan Sonfist in den sechziger Jahren ökologische Missstände zum Thema ihrer Arbeiten zu machen und ganz im Sinne einer auf Partizipation ausgerichteten Kunst Vorschläge für eine Verbesserung der Situation der Natur insbesondere im städtischen Raum zu entwickeln. Alan Sonfist legte mit *Time Landscape*TM (1965–1978) in New York auf einem verlassenen Grundstück, dessen Boden toxisch stark belastet war, einen Garten an, in dem er versuchte, die Gesteinsinformation zu rekonstruieren, wie sie gewesen war, bevor die ersten Siedler kamen. Er pflanzte heimische Baum- und Straucharten an, um der ursprünglichen Vegetation der Region so nahe wie möglich zu kommen und schuf auf diese Weise eine Art Reservat mitten in der Stadt.¹²⁷

¹²³ Vgl. etwa: Parsons, Kermit C. / Schuyler, David (Hrsg): *From Garden City to Green City: The Legacy of Ebenezer Howard*, Baltimore, Md. 2002.

¹²⁴ In New York sind in diesem Zusammenhang die Aktivitäten der *Green Guerillas*, die seit 1973 brachliegende Grundstücke besetzen, begrünen und als ‚community gardens‘ zugänglich machen, ein Beispiel für die ‚Eroberung‘ städtischer Natur durch die Bevölkerung. Vgl. www.greenguerillas.org. – Vgl. des weiteren: Torgerson, Douglas: *The Promise of Green Politics. Environmentalism and the Public Sphere*, Durham/London 1999. – Doherty, Brian: *Ideas and Actions in the Green Movement*, London/New York 2002. – Zum Topos des Gartens in einer gefährdeten Umwelt vgl. des weiteren: Merchant, Carolyn: *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, New York/London 2003.

¹²⁵ Ross, Andrew: *The Chicago Gangster Theory of Life. Nature's Debt to Society*, London/New York 1994, S. 103.

¹²⁶ Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*, 1989, S. 69.

¹²⁷ Zu zeitgenössischen Künstler/innen, deren Thema der Garten ist vgl. Franzen, Brigitte: *Die vierte Natur. Gärten in der zeitgenössischen Kunst*, Köln 2000.

Auch Haackes *Rhinewater Purification Plant*, eine Anlage zur Reinigung des stark verschmutzten Rheinwassers, die er 1972 im Haus Lange in Krefeld installierte, war ein kritischer Vorschlag zur Verbesserung der ökologischen Situation, und die Harrisons thematisierten beispielsweise mit *Portable Orchard, Survival Piece No. 5* (1972) die Gefährdung der (kalifornischen) Vegetation durch Luftverschmutzung und immense Bautätigkeit.

In New York begann Mierle Laderman Ukeles in den siebziger Jahren insbesondere das Verhältnis der Großstadtbevölkerung zu den Unmengen von Müll und Abwässern, die sie täglich produziert, zu analysieren. Seit mehr als zwanzig Jahren arbeitet Ukeles mittlerweile mit dem New Yorker Department of Sanitation zusammen und ist so in der Lage, die Fragen der Ver- und Entsorgung gemeinsam mit genau den Menschen, die täglich mit ihnen beschäftigt sind, zu diskutieren und der Öffentlichkeit zu vermitteln. *Touch Sanitation* etwa war eine Performance, in deren Rahmen Ukeles 1979 sämtlichen 8.500 Mitarbeitern des Sanitation Department die Hand schüttelte, um deren Arbeit zu würdigen und der Öffentlichkeit ins Bewusstsein zu rufen. Das seit 1983 laufende Projekt *Flow City* verfolgt das Ziel, eine große Müllsortierungsanlage am Hudson River für Besucher so zu öffnen, dass sie alle Schritte des Umgangs mit den Abfällen der Stadt verfolgen können.¹²⁸

In den achtziger und neunziger Jahren führten Künstler/innen wie Peter Fend, Mel Chin, Nils Norman, Platform, die Hamburger Galerie für Landschaftskunst¹²⁹ oder die dänische Künstlergruppe N55, um nur einige wenige zu nennen, die Diskussion unseres Umgangs mit Natur in unserer direkten, häufig städtischen Umgebung fort.¹³⁰

Künstler/innen wie Haacke, Newton und Helen Mayer Harrison oder Mierle Laderman Ukeles waren für Mark Dion ebenso wichtig wie Künstler/innen seiner eigenen Generation, die sich mit ökologischen Fragen beschäftigten. Gemeinsam mit William Schefferine entwickelte Dion 1990 die Installation *Under the Verdant Carpet: The Dreams of Mount Koch*, die in der Gruppenausstellung *The (Un)Making of Nature* im *Whitney Museum* in New

¹²⁸ Zu Ukeles siehe: Ukeles, Mierle Laderman / Dion, Mark / Pasternak, Anne: Interview with Mierle Laderman Ukeles by Mark Dion and Anne Pasternak, in: Dion/Rockman: *Concrete Jungle*, 1996, S. 166–171. – Zu Ukeles und anderen Künstlerinnen, die sich mit den Abfällen der Industriegesellschaft befassen (z.B. Christy Rupp und Agnes Denes), vgl. des weiteren: Lippard, Lucy R.: *The Garbage Girls*, in: *Z Magazine*, New York, Dez. 1991, S. 80–83. Reprint in: dies.: *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York 1995, S. 258–265.

¹²⁹ www.gflk.de. Die Galerie für Landschaftskunst e.V., die von den Künstler/innen Till Krause und Anna Guðjónsdóttir in Hamburg gegründet wurde, arbeitet seit 1996 konsequent an einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Vorstellungen von Natur, Stadt- und Landschaftsraum. In zahlreichen Projekten und Ausstellungen in den eigenen Räumen und andernorts stellt sie die Ergebnisse ihrer in wechselnden Kooperationen durchgeführten Recherchen vor. Einen Schwerpunkt stellen unterschiedliche künstlerische Kartierungsprojekte dar, wie sie z.B. zwischen November 2003 und Februar 2004 im Hamburger Kunstverein in der Ausstellung *Mapping a City: Hamburg-Kartierung* präsentiert wurden. Zur Ausstellung erschien ein umfangreicher Reader: Dziawior, Yilmaz / Möntmann, Nina / Galerie für Landschaftskunst (Hrsg.): *Mapping a City: Hamburg-Kartierung*, Ostfildern 2004.

¹³⁰ Eine umfangreiche Auswahl künstlerischer Arbeiten, die sich ökologischen Fragestellungen widmen, bietet der von Jeffrey Kastner und Brian Wallis herausgegebene Band *Land Art and Environmental Art*, London 1998. – Eine kurze Einführung bietet auch: Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft*, 2003, insbes. S. 45–69.

York zu sehen war.¹³¹ Ein Haufen Müll, vornehmlich Papier, war dort aufgeschüttet: Kartons und Papierstapel, alte Autoreifen sowie verschnürte Müllsäcke. In Ölfässern und Containern war aus kleinen Palmen und anderen Pflanzen eine Art Regenwald en miniature gepflanzt. Die Fässer und Container waren mit handschriftlichen, zum Teil einander widersprechenden Informationen und Zitaten sowie mit Fotos und Grafiken zu unterschiedlichen ökologischen Problemen weltweit versehen. Zudem waren dort Vorschläge zum Umgang mit Müll sowohl in Privathaushalten als auch in größeren Zusammenhängen zu lesen. Der Mount Koch ist die größte Müllhalde New York Citys, und der dortige, teilweise begrünte Müllberg wird erwartungsgemäß in der nahen Zukunft eine der höchsten Erhebungen an der nordöstlichen Küste der Vereinigten Staaten sein.¹³² Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal weist *Under the Verdant Carpet: The Dreams of Mount Koch* deutliche Parallelen zu *Wheelbarrows of Progress* aus demselben Jahr auf und gehört ebenso wie dieses in die Reihe früher Werke Dions, in denen er sich mit umweltpolitischen Fragen befasste.

Concrete Jungle (seit 1992)

Eine explizite Auseinandersetzung mit der Situation der Natur in der Stadt stellt seit Beginn der neunziger Jahre die fortlaufende Werkreihe *Concrete Jungle* dar. Unter *Concrete Jungle* lassen sich unterschiedliche Werke, Ausstellungen und Texte zusammenfassen, die Dion meist gemeinsam mit den beiden New Yorker Künstlern Alexis Rockman und Bob Braine entwickelt.¹³³ Das erste Werk dieser Reihe ist *Desk for the Assistant Director of the Brooklyn Museum of Natural History* (1992, Abb. 32), das Dion allerdings noch ohne Braine und Rockman produzierte.¹³⁴ Eine 1996 von Dion

¹³¹ *The (Un)Making of Nature*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza 1990, Texte v. Julia Einspruch, Helen Molesworth u.a., New York 1990.

¹³² Vgl. *The (Un)Making of Nature*, Ausstellungskatalog, 1990, S. 17–18.

¹³³ Dazu gehören in chronologischer Ordnung: *Concrete Jungle*, (Text v. Dion u. Rockman), in: *Journal of Contemporary Art*, Vol. 4, Nr. 1, New York, Spring/Summer 1991. (Dieser Text ist auch abgedruckt in: Mark Dion, hrsg. v. Lisa Graziose Corrin u.a., London 1997, S. 116–121.) – *Concrete Jungle* (Text v. Dion u. Rockman), in: *Heaven Sent*, Nr. 3, Frankfurt am Main, Februar 1992. – *Concrete Jungle* (Ausstellung Dion, Rockman, Braine), Galerie Tanja Grunert, Köln 1992. – *Concrete Jungle* (Ausstellung Dion, Rockman, Braine), Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 1993 (Katalog gleichen Titels). – *Concrete Jungle* (Ausstellung Dion, Rockman, Braine), Marc Jancou Gallery, London 1994. – Dion/Rockman: *Concrete Jungle*. A Pop Media Investigation of Death and Survival in Urban Ecosystems, 1996. – *Concrete Jungle* (Ausstellung Dion, Rockman, Braine), Gorney Bravin + Lee, New York 2002. – In den *Concrete Jungle*-Ausstellungen ergänzten sich installative Arbeiten Dions mit Gemälden Alexis Rockmans und Fotografien Bob Braines. – Zum Werk von Alexis Rockman siehe die Monographie: Alexis Rockman, mit Texten von Stephen Jay Gould, Jonathan Crary u. David Quammen, New York 2003. Zu Bob Braine siehe: Bob Braine. *Two Waters*, hrsg. v. Museum ferner Gegenden u. Galerie für Landschaftskunst, Hamburg, Köln 2000.

¹³⁴ *Desk for the Assistant Director of the Brooklyn Museum of Natural History* zeigte Tierarten, die Haustiere oder sogenannte Kulturfolger des Menschen sind (Katze, Fliegen, Sperling, Karpfen). Diese sind eng an die menschliche Zivilisation gebunden. Wo der Mensch auftaucht, siedeln auch sie sich an und bedrohen oder verdrängen nicht selten die ursprüngliche Fauna und richten auch in der Vegetation Schaden an. Auf diesen Umstand verwies auch der in die

und Rockman herausgegebene Anthologie mit dem Titel *Concrete Jungle. A Pop Media Investigation of Life and Death in Urban Ecosystems* bietet einen Überblick über die Themen, welche die drei Künstler im Rahmen ihrer Projekte zur städtischen Natur interessieren (Abb. 33). Die Kapitelüberschriften, unter denen Beiträge unterschiedlicher Künstler/innen, Wissenschaftler/innen, Journalist/innen etc. zusammengefasst sind, lauten: *Wild in the City; Alien Invaders; Cats and Dogs; Rats; Hosting Others; Trash; Road Kill* und *Zoos, Museums & Other Fictions*. Im Buch wie in allen weiteren *Concrete Jungle*-Projekten geht es den Künstlern unter anderem darum, den Menschen als *Teil* der Natur, der er schon aufgrund seines biologischen Körpers immer geblieben ist, wahrzunehmen. Die Beschreibungen der Parasiten beispielsweise, die den Menschen als Wirt nutzen, machen deutlich, dass dieser seiner Eigenschaft als Bestandteil des biologischen Kreislaufes nicht entkommen kann, wie zivilisiert er auch in der Stadt leben mag.¹³⁵ Gleichzeitig ist *Concrete Jungle* eine Auseinandersetzung mit den vielfältigen Wechselwirkungen des Menschen mit der Natur in der Stadt. In diesem Zusammenhang sind Kulturfolger wie Ratten, Mäuse und Kakerlaken¹³⁶ ebenso von Interesse wie Haustiere, eingeschleppte Arten wie etwa die Stare und europäischen Karpfen, die in den Vereinigten Staaten ursprüngliche Populationen verdrängen und ökologische Systeme nachhaltig verändern oder auch so hochgradig kulturell definierte Orte wie Naturkundemuseen, Zoos oder Botanische Gärten. Unser Umgang mit Abfall und dessen Bedeutung für tierisches und pflanzliches Leben in der Stadt spielen überdies eine wichtige Rolle, wie speziell die *Concrete Jungle*-Rauminstallationen zeigen (Abb. 34).

Natur als Ware

Eine deutliche Auseinandersetzung mit der Natur in der Stadt ist auch im Rahmen der dreiteiligen Installation zu beobachten, die Mark Dion 1992 bei American Fine Arts in New York einrichtete (Abb. 6–10).¹³⁷

Die Meerestiere, das Gemüse und das Obst, welche Dion in den Abteilungen untersuchte, hatte er in Chinatown und auf den Märkten der Upper West Side gekauft. Nur die Organismen und Mineralien, die er im *New York State Bureau*

Arbeit integrierte Text. Zum Phänomen der ‚Kulturfolger‘ und den damit verbundenen Problemen vgl.: *Concrete Jungle*, Ausstellungskatalog Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 1993, hrsg. v. Wesleyan University, Middletown 1993. Eine deutsche Version eines in diesem Katalog enthaltenen Interviews zwischen Mark Dion und Alexis Rockman ist: Dion, Mark / Rockman, Alexis: Ein Interview zwischen Mark Dion und Alexis Rockman. In: *Kontext Kunst*, Ausstellungskatalog 1994, S. 337-343.

¹³⁵ "In the same way that our culture does not acknowledge shit, distances itself from the production of food, or denies the processes of aging, these animals remind us that we too are animals – and therefore mortal." Mark Dion im Interview mit Alexis Rockman, in: *Concrete Jungle*, Ausstellungskatalog, 1993, S. 8.

¹³⁶ Speziell über Kakerlaken sagt Alexis Rockman: "These symbolically marginalized species are considered ruthless and out of control. But this perception is really symptomatic of our inability to control nature." Alexis Rockman im Interview mit Mark Dion, in: *Concrete Jungle*, Ausstellungskatalog, 1993, S. 8.

¹³⁷ Zu dieser Installation vgl. S. 100–106 dieser Arbeit.

of *Tropical Conservation* bearbeitete, waren nicht vor Ort zusammengetragen worden, sondern der Künstler hatte sie in ihrer ursprünglichen Gegend im Urwald Venezuelas, gesammelt, ohne dafür zu zahlen. Mit dem Kauf der anderen Untersuchungsobjekte wollte der Künstler in seine Arbeit die Tatsache integrieren, dass Natur – eingebunden in den Kreislauf der Tauschwertbeziehungen – als Ware gehandelt wird. Dazu sagt er: „*Natur existiert in dieser Ausstellung niemals außerhalb ihrer Rolle als Ware.*“¹³⁸ Die meisten Organismen, die Dion auf den Märkten kaufte, können zudem als hochgradig vom Menschen kontrollierte Natur angesehen werden. Das Obst und Gemüse wurde in Plantagen angebaut, die Meerestiere waren zum Teil in Fischfarmen gezüchtet worden. Indem Dion seine ‚Sammlungsstücke‘ kaufte, betonte er also nicht nur den Aspekt der Natur als Ware, sondern ebenfalls das Phänomen ihrer durch den Menschen bestimmten Reproduzierbarkeit.¹³⁹ Innerhalb des Projektes hatten die unterschiedlichen Naturalia die Funktion von ‚Ready-mades‘: Etwas, das bereits in der Welt existierte, wurde per definitionem in einen neuen (Kunst-) Kontext gestellt.¹⁴⁰

Dions Streifzüge auf den Märkten New Yorks waren Erkundungstouren in der eigenen Stadt und in der Gesellschaft, in der er lebte. Ganz bewusst wählte er neben der Upper West Side, einem Stadtviertel, das hauptsächlich von Weißen mit höherem Einkommen bewohnt wird, mit Chinatown ein Quartier aus, in dem Einwanderer aus einem ganz anderen Kulturkreis leben. Wichtig war ihm dabei, nicht wie ein Ethnograph aufzutreten, der seine eigene (weiße) Gemeinschaft gewissermaßen neutral betrachtet und von dort aus ihm fremde Kulturen studiert.¹⁴¹ Vielmehr versuchte Dion wie Kosuths ‚Künstler-Anthropologe‘, hier wie dort „innerhalb desselben soziokulturellen Kontextes, aus dem er stammte“¹⁴², zu operieren, anstatt diesen von außen zu betrachten. Indem er das Warenangebot der Märkte untersuchte, konnte er etwas über die Menschen New Yorks erfahren. In einem Interview spricht Dion die Korrelation zwischen den jeweiligen Marktangeboten und der kulturellen Vielfalt der Stadt an: „*Zum Beispiel nutzen die Mitglieder der asiatisch-amerikanischen Gemeinschaft in Chinatown ein sehr viel größeres Spektrum an Meerestieren als die Leute, die uptown zwischen der 110th und 111th Street leben.*“¹⁴³ Weiterhin differiere das Angebot auf den Märkten der Upper West Side stark von dem anderer Viertel, etwa dominikanisch oder russisch dominierten. Die

¹³⁸ „*Nature never exists outside its role as a commodity in this exhibition.*“ Mark Dion, in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 40.

¹³⁹ Vgl. zum Aspekt der durch den Menschen veranlassten Reproduktion von Natur: Böhme, Gernot: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1992.

¹⁴⁰ „*I feel that there are already too many things in the world as it is, so I never actually produce anything myself.*“ Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 43.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 40.

¹⁴² „[...] the artist as anthropologist, is operating with the same socio-cultural context from which he evolved.“ Kosuth: *The Artist as Anthropologist*, 1991, S. 119.

¹⁴³ „*For example, people of the Asian-American community living in Chinatown use a much wider spectrum of marine animals than people living uptown on 110th and 111th Streets.*“ Mark Dion in: Mark Dion in: Dion/Kwon/Marcowitz/Molesworth: *Confessions of an Amateur Naturalist*, 1992, S. 40.

jeweiligen Essgewohnheiten hätten zudem physiologische Auswirkungen auf die Menschen, was sie wiederum voneinander unterscheidet: „Die Bevölkerungsgruppe beispielsweise, die am meisten Meereslebewesen isst, wird am stärksten von Toxinen betroffen, die sich [im Körper] ansammeln.“¹⁴⁴

Dass sich die Toxine aus den Meereslebewesen im menschlichen Gewebe anlagern, macht deutlich, in welchem hohem Maße der Mensch Teil biologischer Kreisläufe und der Nahrungskette ist – und auch bleibt, wenn er in einer Großstadt wie New York lebt. Dass Dion ausgerechnet die Giftstoffe, die wir mit der Nahrung aufnehmen, anspricht, zeigt, dass auch seine Arbeit bei American Fine Arts durch ökologische Fragestellungen und das Bewusstsein der Gefährdung der Natur – einschließlich des Menschen – mitbestimmt wird. In diesem Zusammenhang spielt unter anderem der Transfer von Organismen über oftmals weite Strecken eine Rolle – sei es aus kulinarischen, wissenschaftlichen oder sonstigen Gründen. So wie Mark Dion Material aus dem Dschungel Venezuelas nach New York gebracht hat, haben die Trawler, Transporter und Flugzeuge Tiere und Pflanzen in die Stadt gebracht, wo sie auf den Märkten zum Verzehr verkauft werden. Die Gefahren, die ein derart globalisierter Handel für die natürlichen Ressourcen der Erde bedeutet, sind hinlänglich bekannt: leergefischte Meere, durch Düngemittel- und Spritzmittel belastete Böden, Monokulturen, welche die ursprüngliche Flora und Fauna bedrohen. Mit dem weltweiten Transfer organischer Handelsgüter ist weiterhin die meist unbeabsichtigte Verbreitung von diversen Tier- und Pflanzenarten verbunden, die in den neuen Gegenden, die sie besiedeln, nicht selten die angestammten Arten verdrängen.¹⁴⁵

All diese Aspekte schwingen im Hintergrund mit, wenn Dion von den Märkten New Yorks ein Spektrum an Tieren und Pflanzen mitbringt, das unter ‚natürlichen‘ Bedingungen in dieser Form niemals in der Region vorkommen könnte. Die Beziehung der Einwohner der Stadt zu der auf den Märkten als Ware gehandelten Natur ist demnach ein hochartifizielles, das in dieser Form nur unter den vom Menschen selbst geschaffenen Bedingungen des Handels und des Transportes möglich ist.

Als Mark Dion 1998, sechs Jahre nach der Ausstellung bei American Fine Arts, in San Francisco im Yerba Buena Center for the Arts die Rauminstallation *Where the Land Meets the Sea* einrichtete, griff er direkt auf die damalige Arbeit zurück.¹⁴⁶ In San Francisco gab es allerdings vier statt drei Abteilungen: *The Department of Marine Animal Identification of the City of San Francisco (Chinatown Division)* (Abb. 35), *The San Francisco Bay Authority Plankton Research Station*, *The National Botanical Survey (Coastal Collection)* und *The American Acclimatization Society*. Auch hier waren der Installation im Ausstellungsraum Streifzüge durch die Stadt vorausgegangen, auf denen der

¹⁴⁴ „For example, the community that eats the most seafood will be the most effected by accumulating toxins.“ Mark Dion ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Dion, Mark / Crewdson, Michael: Alien Invaders, in: Dion/Rockman: Concrete Jungle, 1996, S. 51–61.

¹⁴⁶ Mark Dion. *Where the Land Meets the Sea*, Ausstellungskatalog Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 1998/99, hrsg. v. Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco 1998.

Künstler unterschiedlichste Naturalia sammelte und kaufte. Wie in New York konservierte und archivierte er diese und versuchte zum Teil auch, sie zu bestimmen und versah sie mit Namensetiketten. Ein gravierender Unterschied allerdings bestand darin, dass Dion sämtliche Abteilungen bereits vor der Eröffnung der Ausstellung einrichtete, so dass das Publikum diesmal nicht die Gelegenheit hatte, ihm bei der Arbeit zuzusehen und Fragen an ihn zu richten. Trotz deutlicher Übereinstimmungen mit den drei New Yorker *Departments* handelte es sich in San Francisco um eine vollständig neue Arbeit, die nur an diesem Ort so aussehen konnte, wie sie aussah, da sie sich direkt auf die Umgebung und die dort vorgefundene Situation bezog. Sie war im besten Sinne ‚ortsorientiert‘.

***The Chicago Urban Ecology Action Group (1992/93)* und andere Werke zur Natur in der Stadt**

In der Reihe derjenigen Werke Dions, die Erkundungen der Situation der Natur im urbanen Raum darstellen und dabei jeweils auch den soziokulturellen Kontext der Stadt berücksichtigen, ist unter anderem auch *The Chicago Urban Ecology Action Group* (1992/93, Abb. 36) zu nennen.¹⁴⁷ Im Rahmen dieses Projektes untersuchte Dion mit einer Gruppe von sechzehn Highschool-Schüler/innen aus zwei sehr unterschiedlichen Vierteln der Stadt die ökologische Situation Chicagos. Das Hauptziel des Projektes bestand darin, bei den Jugendlichen nachhaltiges Bewusstsein und Verantwortungsgefühl für die Natur in der eigenen Stadt zu wecken.¹⁴⁸ *The Chicago Urban Ecology Action Group* setzte ein städtisches Ökosystem mit dem eines tropischen Regenwaldes in Beziehung. Das Projekt dauerte mehrere Monate (Oktober 1992 bis Juni 1993) und bestand aus Informationsveranstaltungen über Stadtökologie und Umweltschutz für die Schüler/innen ebenso wie aus Besuchen von Künstler/innen, die sich ähnlich wie Dion mit ökologischen Fragen befassten. Höhepunkt des Projektes war im Dezember 1992 eine Reise in ein Naturschutzgebiet im Urwald Belizes, wo die Teilnehmer/innen viel über tropische Ökologie erfuhren. Wieder zurück in Chicago begann die Gruppe in einem Park ein Clubhaus einzurichten, wo sie ihrerseits über Umweltschutzfragen informierte. Zudem begannen die Schüler/innen sich

¹⁴⁷ Auch *Life Raft* (1995), ein schwimmender Rückzugsort für die Wasservögel mitten in Zürich, ist eines der Projekte, in denen Dion sich mit der städtischen Natur befasste. *Life Raft* war Teil der Ausstellung *Platzwechsel*, an der auch Ursula Biemann, Tom Burr und Christian Philipp Müller teilnahmen. Vgl. *Platzwechsel*, Ausstellungskatalog, 1995.

¹⁴⁸ *The Chicago Urban Ecology Action Group* war Teil des Projektes *Culture in Action*. Ziel dieser von Mary Jane Jacob kuratierten Veranstaltung war es, Foren der Kultur in Stadtteilen Chicagos zu schaffen, die diesbezüglich unterprivilegiert waren. Vgl. *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausstellungskatalog Chicago 1992/93, hrsg. v. Mary Jane Jacob, Michael Brenson u. Eva M. Olson, Seattle 1995. – Die Schüler/innen kamen von der öffentlichen *Providence St. Mel School*, die in einem Stadtteil liegt, der v.a. von Schwarzen bewohnt wird und in dem sowohl die Arbeitslosen- als auch die Kriminalitätsrate sehr hoch ist. Die anderen Schüler/innen kamen von der privaten *Lincoln High School* in einem vornehmen Viertel der Stadt. – Zum Projekt vgl. auch: Scanlan, Joseph: *On Sculpture Chicago's Culture*, in: *frieze*, Nov./Dez. 2003, S. 22–27.

direkt mit dem Park zu beschäftigen, indem sie dort Bäume pflanzten, Müll sammelten und die Flora und Fauna erkundeten.

Im Unterschied zu späteren Arbeiten Dions, die sich ebenfalls mit der Gefährdung der Umwelt befassen, zeichnet sich *The Chicago Urban Ecology Action Group* durch einen großen Optimismus hinsichtlich der Reichweite bürgerchaftlichen Engagements aus. Im Bezug auf die Entwicklung seiner Einstellung zum Umgang der Menschen mit der Natur und zur Effektivität von Umweltschutzbemühungen sagt Dion 1997 im Interview: „Die optimistischeren Projekte wie Project for the Belize Zoo¹⁴⁹ oder The Chicago Urban Ecology Action Group tendieren dazu, eine ‚real world‘-Praktikabilität zu besitzen, indem sie produktive oder generative Modelle unserer Beziehung zur Natur betonen. Aber [inzwischen] hat sich mein Werk häufiger den widrigen Aspekten innerhalb unserer Interaktion mit der Natur zugewendet. In der Tat bin ich generell pessimistisch im Bezug auf die Tatsache, dass die Umweltbewegung sich davon entfernt hat, eine systematische Kritik am Kapitalismus bereitzustellen. Sie ist stärker zu einer Körperschaft geworden, auf Trennung abzielend und undurchschaubar und lässt die wichtige Möglichkeit aus, eine wirklich sinnvolle Herausforderung für die Weltwirtschaft zu bieten. Umweltbewusstsein ist zu Öko-Schick geworden, einem weiteren Spaß, einer weiteren Kategorie der Bequemlichkeit. Das hat bei mir zu einer Art Desillusionierung geführt.“¹⁵⁰

‚Field Stations‘

Auch die meisten der ‚Field Stations‘, die Mark Dion seit Mitte der neunziger Jahre realisiert hat, gehören zu der Gruppe jener Werke, die sich explizit mit der Situation der Natur im städtischen Raum beziehungsweise in einem größeren Rahmen mit der vom Menschen stark beeinflussten Natur auseinander setzen. Bei den ‚Field Stations‘ handelt es sich um meist wenige Quadratmeter große Raumeinheiten, die an einem spezifischen Ort installiert werden, um von dort aus die Natur der Umgebung beobachten und

¹⁴⁹ Abb. 37. 1989/90 hatte Dion im zentralamerikanischen Belize an einem öffentlichen Kunst- und Bildungsprojekt mitgearbeitet, welches gemeinsam mit dem Zoo in Belize und dem Tropical Education Center durchgeführt wurde. Dion entwickelte damals ein neues Beschilderungssystem für den Zoo. Auf jedem Schild wurde einem gedruckten zoologischen Text, der Fakten über das betreffende Tier lieferte, ein handschriftlich verfasster Text gegenübergestellt, der sich mit den Möglichkeiten des Schutzes dieses Tieres befasste. Während der zoologische Text mit Tierillustrationen aus der britischen Kolonialzeit versehen war, wurde dem handschriftlichen Text jeweils eine entsprechende Maya-Zeichnung des Tieres hinzugefügt. Vgl. Dion, Mark: Project for the Belize Zoo, 1990, in: Corrin/Kwon/Bryson: Mark Dion, 1997, S. 111.

¹⁵⁰ „The more optimistic projects like Project for the Belize Zoo or The Chicago Urban Ecology Action Group tend to have a ‚real world‘ practicality, emphasizing productive or generative models of our relationship to nature. But more often than not, the work has tended towards the adverse aspects of our interaction with nature. In fact, I am generally pessimistic about the fact that the environmental movement has shied away from providing a more systematic critique of capitalism. It has become more corporate, divisive and collusive, missing an important opportunity to present a really meaningful challenge to the juggernaut of world market economy. Environmentalism has become eco-chic, another gizmo, another category of commodities. That has led me to a kind of disillusionment.“ Mark Dion in: Dion/Kwon: Mark Dion in Conversation with Miwon Kwon, 1997, S. 33.

untersuchen zu können. Teilweise bieten die in Hütten oder Containern untergebrachten Stationen auch die Möglichkeit zur Übernachtung. Bücher, diverse Instrumente und Werkzeuge wie Mikroskope, Ferngläser, Lupen, Pinzetten, Material zur Konservierung von Gefundenem etc. sowie Möbel und gerahmte Bilder aus der Geschichte der Naturwissenschaften gehören meist zur Ausstattung. Auf diese Weise werden Referenzen auf die Vergangenheit der Naturwissenschaften verbunden mit zeitgemäßen Informationsmöglichkeiten zur Situation der Natur vor Ort und meist auch zur Geschichte des Ortes. Das Clubhaus der *Chicago Urban Ecology Group* (1992/93) kann als erstes Beispiel der ‚Field Stations‘ betrachtet werden. Es diente als Treffpunkt sowohl für die Schülergruppe als auch für all jene, die sich für das Projekt interessierten und sich informieren wollten. 1995 richtete Dion dann gemeinsam mit J. Morgan Puett und Bob Braine in Lexington im Staat New York die *Schoharie Creek Field Station* (Abb. 38) ein. Diese befindet sich in einer kleinen Hütte, die ehemals ein Hühnerstall gewesen war. Auf hölzernen Plaketten an einer Außenwand sind unter anderem die Namen John Burroughs’ (1837–1921), eines populären Naturforschers und Naturschriftstellers, der in der Gegend aufgewachsen und tätig war, sowie Rachel Carsons (1907–1964)¹⁵¹ und John Muirs (1838–1914)¹⁵² zu lesen. Aufgrund ihrer schlichten Architektur und Einrichtung erinnert die Hütte an Henry Thoreaus *Walden*, jenes Holzhaus, in dem der Zeitgenosse Burroughs und Muirs zweieinhalb Jahre mitten in den Wäldern Concord gelebt hatte, um die Natur intensiv zu erleben. Die Hütte Dions, Puetts und Braines soll als permanente Bibliothek und Treffpunkt für Schülergruppen, Umweltschützer, Künstler und andere Interessierte dienen. Während die Möbel und die übrigen Einrichtungsgegenstände an eine vergangene Zeit – die Burroughs’ und Muirs zum Beispiel – erinnern, ist die wissenschaftliche Ausstattung der Station im besten Sinne zeitgemäß, und die Feldführer und die anderen Bücher sind dazu geeignet, aktuelle Informationen über die umgebende Natur zu erhalten. Anspielungen auf die Geschichte der Naturwissenschaften mit ihren Wunderkammern und Amateurwissenschaftlern sowie der Spezialisierung der Disziplinen im Laufe der Zeit werden kombiniert mit aktuellen Informationen und Forschungsmöglichkeiten zur spezifischen Ökologie des Ortes.

Weitere ‚Field Stations‘ sind *The Hunter’s Cabin and the Biological Field Station* (2000) im niedersächsischen Nordhorn (Abb. 39)¹⁵³, *Blind/Hide – The Mobile Birding Unit* (2000) an der kalifornisch-mexikanischen Grenze (Abb. 40) oder *Urban Wildlife Observation Unit* (2002) im Madison Square Park in New York (Abb. 42–44). Die beiden letzteren sind insofern eine Besonderheit, als dass es sich hier um eine reisende ‚Field Station‘ handelt. Zuerst wurde die Hütte als Vogelbeobachtungsstation (*Blind/Hide – The*

¹⁵¹ Zu Carson vgl. z.B. S. 240 dieser Arbeit, Anm. 93.

¹⁵² Zu Muir vgl. z.B. S. 143 Arbeit, Anm. 67.

¹⁵³ Zu dieser Arbeit vgl. Nachtigäller, Roland: Zwischen Bühnenraum und Labor – Mark Dions „Field Stations“ im öffentlichen Raum, in: Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog 2002, S. 49–53.

Mobile Birding Unit) mit zahlreichen Bestimmungsbüchern, Ferngläsern, historischen Abbildungen von Ornithologen und anderen Dingen im Jahr 2000 im Rahmen der Ausstellung *inSITE 2000* im Grenzgebiet zwischen Kalifornien und Mexiko an der Mündung des Tijuana aufgebaut.¹⁵⁴ Das Gebiet an der Flussmündung bei Imperial Beach ist ein Feuchtgebiet mit einer großen Artenvielfalt, obwohl die Böden durch militärische Altlasten sowie durch Haus- und Industriemüll stark mit Toxinen belastet sind. Die Landschaft an der Flussmündung ist ein Ort, auf den mehrere Gruppen mit zum Teil sehr unterschiedlichen Interessen Anspruch erheben: unter anderem der National Park Service als verantwortlich für den Naturschutz, die US Navy, die hier Truppenübungen durchführt, oder die Stadt San Diego als Eigentümerin. Aufgrund der Lage an der Grenze zwischen den USA und Mexiko ist die Situation an der Flussmündung zudem prekär, da zahlreiche illegale Einwanderer versuchen an dieser Stelle die Grenze zu überqueren. Dementprechend durchstreift auch die Grenzpolizei beständig das Gelände.

Die Gestaltung der Station nahm auf die komplexe Situation vor Ort Bezug, indem ein Camouflage-Anstrich gewählt wurde und zudem die Bezeichnung der Station als ‚Schutz‘ (*Blind*) und ‚Versteck‘ (*Hide*) darauf verwies, dass es sich um ein Gebiet handelte, in dem Rückzug und Schutz eine große Rolle spielen – für die Flüchtlinge ebenso wie für die Polizei, für das Militär ebenso wie für die Tiere des Naturschutzgebietes. Die Besucher/innen der Station mussten sich bei der Parkaufsichtsbehörde einen Schlüssel holen und knapp einen Kilometer ins Gelände gehen, um die Hütte zu erreichen. Von dort aus konnten sie dann ihren Beobachtungen – sowohl der Vögel als auch der Situation in diesem Gebiet insgesamt – nachgehen. Frappierende Ähnlichkeiten mit Dions *Blind/Hide – The Mobile Birding Unit* weist Henrik Håkansson 2001 entstandene *Zeewolde Field Library* in Zeewolde in den Niederlanden auf (Abb. 41).¹⁵⁵ Håkansson's Bibliothek war in einem Feuchtgebiet in einem Container auf Stelzen eingerichtet und enthielt hauptsächlich Literatur zur örtlichen Flora und Fauna. Durch große Fenster konnte man die Natur beobachten. Insgesamt war die Einrichtung allerdings nüchterner und weniger detailreich als in Dions ‚Field Stations‘.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Die Größe der Hütte betrug ca. 274 cm x 366 cm x 274 cm. Vgl. zu diesem Projekt auch: Dion, Mark: Beobachtungszelt/Versteck – Die mobile Vogel-Einheit, in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, hrsg. von Florian Matzner (2001), Neuaufl., Ostfildern 2004, S. 332–336.

¹⁵⁵ Håkansson inzwischen zerstörte *Zeewolde Field Library* war Teil von *ARTificial NATURAL NETWORKS*, eines Kunstprojektes im öffentlichen Raum, an dem auch Mark Dion mit der Arbeit *Shipwreck* (2001) – mittlerweile ebenfalls zerstört – teilnahm.

¹⁵⁶ Die Unterschiede zwischen Håkansson's *Field Library* und Dions ‚Field Station‘ sind diejenigen, die insgesamt die Differenz zwischen den formal oftmals sehr ähnlich erscheinenden Werken der beiden Künstler ausmachen. Während Dion häufig stärker die Geschichte der Wissenschaften thematisiert und seine Arbeiten sich durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Ort, an dem sie installiert werden, auszeichnen, steht bei Håkansson häufig vor allem eine poetischere Beziehung zur Natur im Vordergrund, die sich in detailversessenen Beobachtungs- und Überwachungssystemen manifestiert, in denen das einzelne Lebewesen – Wespen, Frösche, Schlangen etc. – besondere Aufmerksamkeit erfährt. Zur Beobachtung solcher Tiere hat Håkansson bereits mehrere ‚Field Stations‘ eingerichtet: *Tomorrow and Tonight* (1999) in der Kunsthalle Basel, *The Underworld* (1998) oder *Out of the Black into the Blue* (1997) auf der Biennale in Venedig. Zu Håkansson vgl. z.B. Henrik Håkansson. An Introduction to the Birds, Ausstellungskatalog Bonner Kunstverein / De Appel

Zwei Jahre nach der *inSITE 2000*-Ausstellung wurde Mark Dion vom Public Art Fund eingeladen, seine Beobachtungsstation in Manhattan zu installieren. Daraufhin entwickelte Dion *The Urban Wildlife Observation Unit* (2002) als zweite Version der *Blind/Hide – The Mobile Birding Unit* (2000). Für dreieinhalb Monate – von Mitte Juli bis Ende Oktober – war diese ‚Field Station‘ nun im Madison Square Park aufgebaut und stand tagsüber allen Parkbesucher/innen offen. Es war stets jemand anwesend, der die Station betreute und für Informationen zu ihrer Nutzung zu Verfügung stand. Die Einrichtung der Hütte unterschied sich nur geringfügig von derjenigen am Tijuana River. Vor allem die Bibliothek war jetzt stärker auf den urbanen Raum und seine Flora und Fauna ausgerichtet, und es handelte sich nicht länger in erster Linie um eine ornithologische Station, sondern alle vorkommenden Tiere und Pflanzen waren gleichermaßen von Interesse. Gemeinsam mit dem Public Art Fund gab Mark Dion zudem eine kleine Broschüre zum Projekt heraus, den *Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park* (Abb. 45).¹⁵⁷ Neben einem kurzen Abriss der Geschichte des Madison Square Park enthielt der *Field Guide* unter anderem eine Auflistung in New York vorkommender Tier- und Pflanzenarten mit Informationen zu ihren Lebensgewohnheiten und Bestimmungshilfen. Die Kakerlake war dort ebenso verzeichnet wie Taube, Turmfalke, Hund, Ratte, Löwenzahn oder die Ulme. Jeden Mittwoch waren außerdem ein/e Wissenschaftler/in, Künstler/in oder Umweltschützer/in eingeladen, in den sogenannten *Lunchtime Lectures* zu unterschiedlichen Themen öffentliche Vorträge zu halten. Die gesamte Ausrichtung der *Urban Wildlife Observation Unit* steht in enger Verbindung mit dem Themenfeld, das Dion auch in den *Concrete Jungle*-Arbeiten behandelt. Hier wie dort geht es darum, die Aufmerksamkeit für die Natur in der Stadt und die komplexen Netzwerke, innerhalb derer sie zu sehen ist, zu schärfen.¹⁵⁸

Genau dieses Ziel verfolgte Dion in demselben Jahr, in dem er in New York die *Urban Wildlife Observation Unit* einrichtete, ebenfalls mit der *Biologischen Forschungsstation Alster* (2002), einem Gemeinschaftsprojekt mit der Galerie für Landschaftskunst in Hamburg (Abb. 45–49).¹⁵⁹ Eine Schute, ein motorloser Lastkahn, wurde aus dem Hamburger Hafen in ein Fleet¹⁶⁰ in der Innenstadt ganz in der Nähe der Galerie geschleppt. Auf der Schute wurde eine Holzhütte errichtet, in der Dion die von ihm entworfene *Biologische Forschungsstation Alster* installierte.¹⁶¹ Das gesamte Projekt entstand in enger

Foundation Amsterdam / Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar 2003, hrsg. v. De Appel Foundation Amsterdam u. Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, Amsterdam/Esslingen 2003. – Witzgall: Kunst nach der Wissenschaft, 2003, S. 205–209 und S. 476–482 (Interview mit H. Håkansson).

¹⁵⁷ *Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park*, hrsg. v. Mark Dion u. Public Art Fund, New York 2002.

¹⁵⁸ Mit der *Urban Field Station*, die Dion 2004 in Philadelphia im *Jefferson Garden* der *American Philosophical Society* einrichtete, verfolgt er ein ähnliches Konzept wie mit der *Urban Wildlife Observation Unit*. Auch hier konnte man die Natur in der Stadt beobachten und untersuchen.

¹⁵⁹ Zur Galerie für Landschaftskunst vgl. Anm. 129 in diesem Kapitel.

¹⁶⁰ ‚Fleet‘ ist eine andere Bezeichnung für ‚Kanal‘, bes. in Hamburg gebräuchlich.

¹⁶¹ Zum gesamten Projekt vgl. www.schute-hamburg.de. – Asthoff, Jens: Mark Dion & Galerie für Landschaftskunst: Die Biologische Forschungsstation Alster, in: Mark Dion. *Encyclomania*, Ausstellungskatalog, 2002, S. 64–69.

Zusammenarbeit mit Till Krause von der Galerie für Landschaftskunst, mit der Biologin Barbara Engelschall und dem Kulturwissenschaftler Hilmar Schäfer sowie zahlreichen weiteren Beteiligten. Einen Monat lang lag die Forschungsstation im Fleet in der Innenstadt vor Anker, um dann für drei weitere Monate ans Ufer der Hamburger Außenalster zu ziehen. In der Hütte war eine gewässerökologische Forschungsstation eingerichtet, die in der Mischung aus zeitgemäßer wissenschaftlicher Ausstattung und altmodischer Flohmarkteinrichtung den anderen ‚Field Stations‘ ähnelte. Es gab eine Bibliothek, Mikroskope, eine Laborausrüstung zur Untersuchung des Lebens im und um das Wasser der Fleete und der Alster, gerahmte Fotografien und andere Bilder an den Wänden sowie zahlreiche altmodische und moderne Gerätschaften und Instrumente. Vier Monate lang diente die *Biologische Forschungsstation Alster* als ein Ort, an dem die Natur der Stadt Hamburg auf vielfältige Weise wissenschaftlich und künstlerisch untersucht wurde. Während der Öffnungszeiten stand die Station der Öffentlichkeit zur Verfügung. Zeichenkurse für Kinder wurden ebenso angeboten wie Vorträge zur ökologischen Situation der Stadt. Künstler/innen gehörten zu den Vortragenden und Kursleiter/innen ebenso wie Natur- und Kunstwissenschaftler/innen oder Angehörige der Stadtverwaltung. Dieses Programm wurde von der Galerie für Landschaftskunst entwickelt und durchgeführt. Mark Dion selbst war in den vier Monaten nach Einrichtung der Station nicht mehr direkt an den Veranstaltungen auf der Schute beteiligt. Ergebnisse der Aktionen in der Forschungsstation wurden in den Räumen der Galerie sowie auch auf der Schute selbst präsentiert. Die Forschungsstation war auf diese Weise Ausstellungsort und ausgestellter Ort zugleich. Sie war Atelier für die Künstler/innen, Labor für die Naturwissenschaftler/innen, Informationszentrum für alle Interessierten und gleichzeitig ein ständig im Wandel begriffenes installatives Kunstwerk. Inwieweit diese Multifunktionalität der Station einen tatsächlichen *Austausch* zwischen Künstler/innen, Wissenschaftler/innen und Öffentlichkeit ermöglichte, müsste im Detail durch Befragung Beteiligter in Erfahrung gebracht werden. Was allerdings sicher ist, ist dass die Öffnung für unterschiedlichste Disziplinen und Fragestellungen, deren Verbindung in diesem Fall darin bestand, dass sie sich allesamt mit der Natur der Stadt Hamburg befassen, die spezifische Qualität der *Biologischen Forschungsstation Alster* ausmachte. In diesem Zusammenhang verlor unter anderem die Frage danach, wer Spezialist/in und wer Dilettant/in war, an Relevanz. Jede/r, der/die etwas Fundiertes zu sagen oder beizutragen hatte, war gleichermaßen willkommen und wurde als Diskussionspartner/in anerkannt.

Mit der 2004 im *Socrates Sculpture Park* auf Long Island eingerichtete *East River Biological Field Station* verfolgt Dion ganz ähnliche Ziele wie mit der *Biologischen Forschungsstation Alster* oder den zuvor beschriebenen ‚Field Stations‘: Auch hier wird die Natur ‚vor Ort‘ zum Beobachtungs- und Untersuchungsgegenstand, und unter der Anleitung von Schüler/innen einer

nahegelegenen High School sind die Besucher/innen eingeladen, sich der direkten Umwelt forschend zu nähern.

Die 2003 für das sogenannte *Künstlerische Freilandlabor Seegeniederung* im niedersächsischen Wendland konzipierte und bislang noch nicht realisierte ‚Field Station‘ soll bildenden Künstler/innen, die sich um den Aufenthalt in dieser Station bewerben werden, die Möglichkeit bieten, eine „Zeit in produktiver Einsamkeit“¹⁶² zu verbringen. Unter dem Titel *The Floodwater Residency Program* soll in der auf Stelzen in einem Überschwemmungsgebiet stehenden Hütte, die Labor, Atelier und Wohnraum zugleich ist, Raum für eine Besinnung auf die umgebende Natur und die jeweilige künstlerische Arbeit gegeben werden.¹⁶³

Entsprechend dem Ort und der Situation, auf welche die ‚Field Stations‘ Bezug nehmen, unterscheiden sie sich in ihrer jeweiligen Ausrichtung. Zugleich gibt es jedoch deutliche Übereinstimmungen zwischen sämtlichen Stationen, deren hervorstechendste ihre Multifunktionalität ist. Sie sind Beobachtungsposten, Rückzugsort, Labor, Bibliothek, Museum, Wunderkammer, Informationszentrum, Treffpunkt, Atelier und mitunter Wohnraum, wenn auch die einzelnen Eigenschaften in unterschiedlichen Gewichtungen zu beobachten sind. Bei all dem sind sie immer ein Kunstwerk an sich, das von Mark Dion konzipiert wurde, sich aber erst in der Nutzung durch andere vollständig konstituiert. Es sind Orte, die im Wandel begriffen sind: durch die Veränderungen in der Umgebung, in der sie sich befinden, und durch die Besucher/innen.

Bemerkenswert ist stets das Moment des Provisorischen und Amateurhaften, das die ‚Field Stations‘ bei aller Sorgfalt der Einrichtung auszeichnet. Die Tatsache, dass sie so viele Funktionen zugleich besitzen, macht sie zu Orten für Spezialisten und Dilettant/innen gleichermaßen. Jede/r wird hier etwas finden, an dem sich Interesse oder Ablehnung entzünden. Und jeder/r wird etwas vermissen, zum Beispiel, wenn es darum geht, bei einem spezifischen Thema in die Tiefe zu gehen.

Das Überbordende, Wunderkammerhafte und die Unvollständigkeit, etwa im wissenschaftlichen Sinne, machen den besonderen Reiz der ‚Field Stations‘ aus. Diese Stationen sind Orte des Spielerischen, an denen sich Anknüpfungspunkte für die unterschiedlichsten Beobachtungen, Reflexionen und Tätigkeiten finden lassen.

¹⁶² Zitat aus der Projektbroschüre *Feldversuche*, hrsg. v. Westwendischen Kunstverein e.V., Gartow 2003.

¹⁶³ Der Entwurf von *The Floodwater Residency Program* ist Teil des Projektes *Feldversuche – Künstlerisches Freilandlabor Seegeniederung* des Westwendischen Kunstvereins e.V. in Kooperation mit der Städtischen Galerie Nordhorn. 2003 erarbeiteten neben Mark Dion weitere Künstler/innen Vorschläge für die Nutzung des Gebietes: Bob Braine, Bogomir Ecker, Henrik Håkansson, Galerie für Landschaftskunst, Tamara Grcic, Via Lewandowsky, Olaf Nicolai, Sandra Voets und Lois und Franziska Weinberger.

2.3 *The Ladies' Field Club of York* (1999)

Im *National Railway Museum* im englischen York war 1999 ein viktorianischer Eisenbahnwagen ausgestellt, der vor allem durch die Gestaltung seiner Inneneinrichtung auffiel. Bei dem Wagen handelte es sich um einen einfachen Gepäckwagen, doch in seinem Inneren fand sich eine Mischung aus bürgerlichem Salon und Studierzimmer (Abb. 50). Es waren dort verschiedene Möbel, Teppiche und Geschirr arrangiert sowie allerlei wissenschaftliches Gerät, Präparate aus Tier- und Pflanzenwelt, Kisten und Schachteln in diversen Größen und einige Bücher. Die meisten Einrichtungsgegenstände stammten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Möbliert war nur die eine Hälfte des Wagens, die andere war bis auf acht gerahmte sepiabraune Fotografien an der Wand leer. Ein kleines Hinweisschild des Museums verwies auf den *Ladies' Field Club of York*, was nahe legte, dass es sich um den Exkursionswagen dieses Clubs handelte. Die Fotografien waren vermutlich Portraits der Mitglieder. Sie zeigten sieben Forscherinnen und ihren Assistenten, Mr. R. Cornelius Boggit. Auf den Bildern waren der Name und die jeweilige Disziplin der Wissenschaftlerinnen vermerkt: Arabella Bell (Conchology), Miss Mary Buckmore (Palaeontology), Mrs. Herbert Fowler (Anthropology), Edith Huntington (Geology), Henrietta Swanson (Ornithology), Mrs. E. N. Todter (Lepidoptery) und Miss Amelia West (Botany) (Abb. 51–58). Die Aufnahmen stammten, wie auf jeder einzelnen zu lesen war, aus dem Dion & Puett Studio, Sancroft Way, N.R.M., York.

Bei den Portraits handelt es sich ganz offensichtlich um Studiofotografien: Jede der Frauen posiert in einer sorgfältig gestalteten Szenerie. Gemalte Hintergründe, verschiedene Möbel, Gerätschaften und Präparate sind auf die jeweilige Disziplin der Dargestellten abgestimmt. Zudem weisen die aufwändigen viktorianischen Garderoben, welche die Frauen tragen, teilweise Accessoires auf, die zu den Forschungsinteressen der Trägerinnen passen.

Henrietta Swanson etwa, die Ornithologin, ist in ein helles Kostüm mit langem Rock und Jackett gekleidet, das aufgrund seines Schnitts und seiner Applikationen aussieht als sei es für die Jagd gedacht (Abb. 55). Auf dem Kopf trägt sie einen Hut, der mit langen Federn geschmückt ist und auf dem ein nachgebildeter Vogel sitzt. Sie steht vor einem gemalten Nadelwald und stützt ihren linken Fuß auf einen im Vordergrund liegenden Baumstamm. Baumpilze und Laub an und um den Stamm herum lassen ihn aussehen, als könnte er tatsächlich so im Wald liegen. Miss Swanson blickt den Betrachter direkt an, ihr Kopf ist leicht erhoben, ihr Ausdruck selbstbewusst. Um den Hals trägt sie ein Fernglas, in der linken Hand hält sie ein Gewehr, das mit abgewinkeltem Lauf auf ihrem linken aufgestützten Knie aufliegt.

Miss Buckmore als Paläontologin hingegen, ein gutes Stück älter als Henrietta Swanson, ist vor dem gemalten Eingang zu einer Höhle fotografiert (Abb. 52). Auch sie sieht den Betrachter direkt an, ihr Blick ist ernst und konzentriert. Sie ist umgeben von mehreren Felsbrocken und Steinen und stützt sich mit der

rechten Hand auf einer Spitzhacke wie auf einem Spazierstock ab. Die andere Hand ist auf der linken Hüfte aufgelegt, wobei sie ihr mit großen Ornamenten reich verziertes Kleid leicht rafft. Links im Vordergrund liegt der Schädel eines größeren Raubtieres, vermutlich eines Höhlenbärs. Auf dem Felsblock zu Miss Buckmores Rechten ist ein versteinerter Ammonit aufgestellt.

In einer Szenerie, die deutlicher einen Innenraum zeigt als jene, in denen Miss Swanson und Miss Buckmore fotografiert sind, ist die Anthropologin Mrs. Herbert Fowler zu sehen (Abb. 53). Der gemalte Hintergrund bietet zwar einen Blick in eine Landschaft, in der sich links die mit Bäumen bewachsene Ruine eines Torbogens erhebt, im Vordergrund jedoch liegt ein geknüpfter Teppich auf dem Boden. Mrs. Fowler, die mit leicht erhobenem Kopf mit ernstem Ausdruck in die Ferne blickt, steht an einen Stehtisch zu ihrer Linken gelehnt. Auf diesem Tisch liegt ein menschlicher Schädel. Das Craniometer zur Vermessung von Schädelform und -umfang, welches die Dargestellte in ihrer rechten behandschuhten Hand hält, zeigt auf den Schädel, als wäre sie eben dabei mit der Messung zu beginnen. Rechts unten im Bild liegen auf dem Teppich einige Bücher, die zum Teil aufeinandergestapelt sind, sowie der Schädel eines großen Affen, vermutlich eines Gorillas.

Ähnlich wie Miss Swanson, Miss Buckmore und Mrs. Fowler sind auch die übrigen Forscherinnen entsprechend ihrer Disziplin in Szene gesetzt. Die Geologin Edith Huntington steht in winterlicher Kleidung und mit einem Pelzmuff, in dem sie ihre Hände wärmt, vor schneebedeckten Bergen, inmitten von Gesteinsbrocken (Abb. 54). Amelia West, die Botanikerin, ist umgeben von Rosen, Efeu und anderen Pflanzen und trägt einen mit künstlichen Früchten und Blumen geschmückten Hut (Abb. 57). In ihrer erhobenen rechten Hand hält sie eine Gartenschere. Arabella Bell ist gemäß ihrem Interesse für Muscheln und Schnecken an einem nachgestellten Strand, auf großen Steinen sitzend fotografiert (Abb. 51). Sie trägt ein helles leichtes Kleid und hat einen Sonnenschirm und einen Strohhut neben sich liegen. Schnecken, Seesterne, ein Metalleimer und ein Fischernetz ergänzen die Szene. Mrs. E. N. Todter schließlich, die Schmetterlingsforscherin, scheint auf einer Terrasse zu sitzen (Abb. 56). Im Hintergrund zeichnet sich ein Garten oder Park ab. In der rechten Hand hält sie ein großes Schmetterlingsnetz, das sie auf dem Boden abgestützt hat. Ein weiteres Netz liegt rechts hinter ihr schräg auf einem großen Baumstumpf, auf dem zudem einige Bücher zu sehen sind.

Der einzige, dem keine Gegenstände aus der Natur zur Seite gestellt sind, ist Mr. R. Cornelius Boggit, der Assistent der Damen (Abb. 58). Er sitzt vor einer gemalten Kassettenwand und einem schweren Vorhang auf einem stabilen, mit Schnitzerein verzierten Lehnstuhl. Auf dem Tisch links im Bild liegen einige Bücher, und es steht dort ein Tintenfass. Boggit, der einen Backenbart trägt, ist in eine dunkle Uniform mit Schirmmütze gekleidet. Auch er blickt den Betrachter ernst und aufmerksam an.

***The Ladies' Field Club of York* als ortsorientiertes Werk**

Obwohl es die Präsentation des Exkursionswagens und der Portraits der Clubmitglieder vermuten lassen konnten, dass hier ein ehemals in York existierender Club vorgestellt wurde, handelte es sich bei der Ausstellung im National Railway Museum in York keineswegs um eine historische Dokumentation, die vom Museum eingerichtet worden war, sondern um ein Kunstprojekt. Im Rahmen der an mehreren Orten in Yorkshire stattfindenden Ausstellung *Photo 98*, hatte der Kurator Andrew Cross Mark Dion und seine Partnerin, die amerikanische Künstlerin und Textildesignerin J. Morgan Puett, eingeladen, eine künstlerische Arbeit zu realisieren. Die von Cross kuratierte Sektion von *Photo 98* widmete sich der Eisenbahn, und so wählten Dion und Puett für ihr Projekt das National Railway Museum in York, eines der größten Eisenbahnmuseen weltweit. In mehrfacher Hinsicht bezogen sich die beiden Künstler in York auf den Ort, an dem sie arbeiteten. Sie recherchierten in dem von Dion beschriebenen Sinn ‚ortsorientiert‘.¹⁶⁴ Ihr Werk *The Ladies' Field Club of York* reflektierte die Bedingungen, die sie hier beobachteten, schöpfte aus der Sammlung des Museums und bezog Aspekte der Technik- und Wissenschaftsgeschichte Großbritanniens mit ein. Dion und Puett agierten bei ihrer Auseinandersetzung mit der Geschichte der britischen ‚Field Clubs‘ als Feldforscher, indem das Sammeln von Daten die Grundlage ihres Werkes bildete. Die Feststellung, dass Frauen im National Railway Museum kaum präsent waren – weder im Rahmen der Ausstellungen noch im Mitarbeiterstab des Hauses und unter den Besucher/innen –, ließ den Wunsch entstehen, Frauen zu Hauptfiguren der künstlerischen Arbeit zu machen. Zudem waren Dion und Puett fasziniert von der Leidenschaft, mit der sich Museumsleute und Besucher der Eisenbahn und ihrer Geschichte widmeten. Diese Leidenschaft erschien den Künstlern als wahrhaft obsessiv und bisweilen gar fetischistisch, und sie wollten den Enthusiasmus des Sammelns von Daten und Material und die Versessenheit, mit der hier auf historische und technische Korrektheit Wert gelegt wurde, ebenfalls in ihrem Werk thematisieren.¹⁶⁵

Mit der Entscheidung, einen Eisenbahnwagen des 19. Jahrhunderts zum Zentrum der Arbeit zu machen, nahmen sie ganz explizit Bezug auf den Ort, an dem die Ausstellung stattfand. Es war kein Kunstmuseum, sondern ein historisch-technisch orientiertes Ausstellungshaus, und mit dem Waggon wählten sie ein Objekt, das man in einem Eisenbahnmuseum selbstverständlich erwarten kann. Indem sie sich für das 19. Jahrhundert entschieden, thematisierten sie eine Zeit, in der sich die Eisenbahnmanie in England auf einem Höhepunkt befand. Mit dem schnell voranschreitenden Ausbau des

¹⁶⁴ Vgl. S. 130 dieser Arbeit.

¹⁶⁵ *"It's also a very obsessive thing, it's something that the interest in is so deep that it's almost pathological. It goes into the kind of enthusiasm for numbers and collecting data and also that everything has to be very specific. You know, they never could have a train there that wasn't the right colour or they would get tons of letters. It's very fetishistic. And those were the things that interested us about this place."* Mark Dion im Interview mit der Verf., Frankfurt am Main, 18.11.2003, unveröffentl.

britischen Eisenbahnnetzes im Verlauf des Jahrhunderts wurde die Bahn zum wichtigsten Transportmittel. Dementsprechend entwickelte sich auch der Tourismus, und neben den großen Städten wurden bald auch kleinere Orte zu beliebten Ausflugszielen.¹⁶⁶

Sogenannte Trainspotter, die Züge ‚beobachten‘ so wie andere Menschen beispielsweise Vögel oder Schmetterlinge und die ihre Beobachtungen sorgfältig notieren und ordnen, gab es bereits damals.¹⁶⁷ Heute gehören sie zum Publikum von Ausstellungen wie denen des National Railway Museums und zur Gruppe jener Technikbegeisterten, deren Obsession für die Eisenbahn Dion und Puett besonders interessierte. Das Beobachten sowie das Sammeln und Systematisieren von Daten sind in ihren Grundzügen gleichfalls feste Bestandteile (natur-) wissenschaftlicher Arbeit. Die Interessen der Mitglieder des *Ladies' Field Club* sind in dieser Hinsicht somit gar nicht weit entfernt von jenen der Eisenbahnbesessenen damals wie heute.

Mit der Einrichtung des Wagens nahmen die Künstler Bezug auf die bürgerliche Wohnkultur des viktorianischen England. Die Möbel und Gegenstände stammten aus den Archiven des Museums sowie von Flohmärkten und aus eigenen Beständen Dions und Puetts. Feine Teppiche, Stühle, Tische, Sessel und edles Teegeschirr, die in der einen Hälfte des Waggons wie in einem Salon arrangiert waren, mochten in einem Eisenbahnwagen, der eigentlich ein Gepäckwagen war, verwundern. Die Idee, die hier zugrunde lag, bestand darin, die viktorianische Begeisterung, die Natur ins Haus zu holen, zu thematisieren, indem gewissermaßen eine Umkehrung dieser Idee inszeniert wurde. Hier wurde die gute Stube transportabel gemacht, so dass man sie mit der Bahn in die Natur hinausbringen könnte. Die Faszination für Wintergärten, Vogelkäfige, Aquarien und dioramenartige Farnarrangements, die viele Häuser schmückten, hatte in England vor allem Mitte des 19. Jahrhunderts Konjunktur.¹⁶⁸ Dion und Puett griffen dieses Phänomen auf und machten mit ihrem Eisenbahnwagen den Vorschlag, dass es auch genau andersherum hätte sein können und man mit dem Wohnzimmer aufs Land und in die Natur hätte fahren können.¹⁶⁹ Die Auffassung von Natur als Dekoration und als etwas Exotischem, das man gewissermaßen zähmen konnte, indem man es im eigenen Haus sicher und überschaubar arrangiert

¹⁶⁶ Zur Geschichte der britischen Eisenbahn vgl. Evans, A.K.B. / Gough, J. V. (Hrsg.): *The Impact of the Railway on Society in Britain*, Aldershot 2003. – Ambler, Rod W. (Hrsg.): *The History and the Practice of Britain's Railways: A New Research Agenda*, Aldershot 1999.

¹⁶⁷ Zur Organisation – ornithologischer – Beobachtungen vgl. Law, John / Lynch, Michael: *Lists, field guides, and the descriptive organization of seeing: Birdwatching as an exemplary observational activity*, in: *Representation in Scientific Practice*, hrsg. v. Michael Lynch u. Steve Woolgar, Cambridge/London 1990, S. 267–299.

¹⁶⁸ Vgl. dazu Barber, Lynn: *The Heyday of Natural History, 1829–1870*, London 1980, insbesondere S. 111–124. – Allen, David Elliston: *Tastes and Craze*, Kap. V, in: ders. *Naturalists and Society. The Culture of Natural History in Britain 1700–1900*, Aldershot 2001.

¹⁶⁹ *„It was a reversal of the Victorian obsession that you bring outside inside, that you have all of these decorative elements, you turn nature into decoration and you bring it inside, like all of these glass domes with birds and paintings of animals and ferns and aquariums and all of this. So we wanted to sort of reverse this, we brought the living room outdoors. [...] So we included carpets and textiles and very fine chairs and tables. It was a normal size wagon, nothing special, the interior was really very plain.“* Mark Dion im Interview mit der Verf., Frankfurt am Main, 18.11.2003, unveröffentl.

präsentierte, wurde von Dion und Puett in Beziehung gesetzt mit der zur gleichen Zeit weit verbreiteten amateurwissenschaftlichen Begeisterung für Exkursionen draußen in der Natur, wie sie insbesondere die sogenannten englischen ‚Field Clubs‘ förderten. Im Falle des Exkursionswagens des *Ladies’ Field Club of York* ging die Heimeligkeit des Wohnzimmers als Präsentationsraum von Naturalia einerseits eine Verbindung ein mit dem Abenteuerlichen einer Forschungsreise in möglicherweise unbekanntes Gebiet sowie andererseits mit der Faszination für eine Technik wie die der Eisenbahn, die als markantes Beispiel englischen Fortschrittsgeistes und der besonderen Zivilisiertheit des Inselreiches betrachtet wurde. Nicht selten wurde die Eisenbahn tatsächlich von den ‚Field Clubs‘ genutzt, wenn sie aufs Land fuhren um dort auf Exkursion zu gehen.

Die englischen ‚Field Clubs‘ des 19. Jahrhunderts

Die Zeit der großen Eisenbahnbegeisterung war zugleich die Zeit der zunehmenden Popularisierung der Naturwissenschaften. Zahlreiche wissenschaftliche Vereinigungen wurden gegründet, zoologische und botanische Gärten erfreuten sich wachsender Beliebtheit und Aquaristik, Mikroskopieren und das Anlegen von Naturaliensammlungen wurden als besonders sinnvolle Freizeitbeschäftigungen erachtet. In England war die Begeisterung für die Naturwissenschaften noch verbreiteter und enthusiastischer als etwa in Deutschland oder Frankreich. Sowohl die adlige Oberschicht als auch das Bürgertum ließen die Naturwissenschaften zu einem gesellschaftlich weithin anerkannten Betätigungsfeld werden. Neben den oft elitären städtischen Wissenschaftsgesellschaften gab es seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts insbesondere in ländlichen Regionen die sogenannten ‚Field Clubs‘, die viele Exkursionen unternahmen und die heimische Flora und Fauna zu ihrem Forschungsgebiet machten. Der Wunsch nach dilettantischem Vergnügen und das Bedürfnis nach Bildung und Entspannung gleichermaßen motivierten diese Bewegung. Die eigene Umgebung wurde zu einem Gebiet voller Geheimnisse, die es zu entdecken, und voller Schönheiten, die es wahrzunehmen galt. Unter der Prämisse der Wissenschaftlichkeit fand eine Neubewertung der Landschaft statt, in der man schon lange wohnte und die man so vielleicht zuvor nie gesehen hatte. Die Landschaft und die darin vorkommenden Pflanzen und Tiere wurden nun zunehmend aus geologischer, zoologischer oder botanischer Perspektive betrachtet. Gefördert wurde in den ‚Field Clubs‘ in diesem Zusammenhang die „Bereitschaft, das was uns umgibt, fremd und einzigartig zu finden“ und „die gleichen Dinge anders zu betrachten“.¹⁷⁰ In diesem Sinne schrieb der englische Zoologe und Illustrator William Swainson (1798–1855): „Die Öde eines Lebens auf dem Lande ist

¹⁷⁰ Michel Foucault: *Der maskierte Philosoph*, 1985, S. 17. Siehe zu diesem Foucault-Zitat auch S. 112 dieser Arbeit, Anm. 386.

sprichwörtlich, aber haben wir diese Klage jemals von einem Naturforscher gehört? – Niemals!“¹⁷¹

Aufgrund ihres Charakters als Expeditionen in unbekanntes Gebiet lassen sich die Unternehmungen der ‚Field Clubs‘ darüber hinaus in Beziehung setzen mit den Expeditionen zeitgenössischer Wissenschaftler in weit entfernte Länder, welche etwa das britische Empire in großem Stil förderte. So wie William Swainson in Brasilien neue Vogelarten entdeckte und Alfred Russel Wallace (1823–1913) die Fauna des Malaiischen Archipels erforschte, entdeckten auch die Forscher/innen der ‚Field Clubs‘ ihnen unbekannte Arten, die sie systematisierten und in Sammlungen konservierten. Auf diese Weise hatten die Amateurwissenschaftler/innen, deren Forschungen in dem von ihnen erkundeten Terrain durchaus Ähnlichkeiten mit der Praxis der ‚großen‘ Wissenschaftler der Zeit aufwiesen, ebenso wie jene Anteil an der weitreichenden Popularisierung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Etwa um 1860 erreichte die ‚Field Club‘-Bewegung auch die Städte.¹⁷² Zumindest ursprünglich war das Ideal dieser Clubs neben der Erforschung der heimischen Tier- und Pflanzenwelt als Vereinszweck auch das Miteinander der Bevölkerungsschichten. Auch für weniger begüterte Bürger bestand die Möglichkeit der Mitgliedschaft: Für die Exkursionen in der freien Natur war zumeist keine aufwändige Ausrüstung nötig, es mussten keine Laboratorien oder Clubhäuser finanziert werden. Allerdings gab es de facto zwischen den einzelnen Clubs teilweise beträchtliche Unterschiede. Dies betraf sowohl die Mitgliederstruktur als auch die wissenschaftliche Ernsthaftigkeit der jeweiligen Ausrichtung. Einige der Vereine waren deutlich von der Gentry dominiert, so dass Differenzen zwischen Adel und Nichtadel bisweilen sehr offensichtlich wurden. Unterschiede zwischen arm und reich ließen sich gleichfalls nicht immer negieren. Manche Clubs waren regelrechte Spezialistenvereinigungen, die sich ganz ernsthaft um neue Forschungserkenntnisse bemühten. Und andere Vereinigungen betonten besonders das Vergnügen und die Erholung, welche die Exkursionen bieten konnten. Die positiven Auswirkungen der Exkursionen auf Leib und Seele hob beispielsweise Reverend John George Wood (1827–1899), der Verfasser des überaus populären Werks *Common Objects of the Country*, hervor, wenn er feststellte, dass die Naturwissenschaft, die draußen – ‚in the field‘ – stattfindet, „viel besser [sei] als ein Spiel und man zudem dabei an die frische Luft“ käme.¹⁷³

Ebenso wenig wie in den ‚Field Clubs‘ Gleichberechtigung der Klassen herrschte, so gab es auch keine Gleichberechtigung von Frauen und

¹⁷¹ „The tediousness of a country life is proverbial; but did we ever hear this complaint from a naturalist? – Never.“, Swainson, William: *A Preliminary Discourse on the Study of Natural History*, London 1834, hier zitiert nach Barber: *The Heyday of Natural History*, 1980, S. 20.

¹⁷² Vgl. Allen: *Naturalists and Society*, 2001, S. 248. – Von 2002 bis 2005 findet ein vom Museum of Natural History, London und der Universität Lancaster koordiniertes Forschungsprojekt mit dem Titel *Amateurs as Experts: Harnessing New Knowledge Networks for Biodiversity* statt, in welchem Amateurwissenschaftler und Professionelle gemeinsam Informationen über die Artenvielfalt Großbritanniens sammeln. www.lancs.ac.uk/depts/ieppp/amateurs/index.htm

¹⁷³ [Field natural history] „is far better than a play, and one gets fresh air besides“. Wood, Rev. J. G.: *Common Objects of the Country*, London 1853, S. 33. Vgl. zu diesem Zitat Barber: *The Heyday of Natural History*, 1980, S. 19.

Männern. Frauen spielten in den Clubs wie in anderen wissenschaftlichen Vereinigungen des 19. Jahrhunderts nur selten eine entscheidende Rolle. Allerdings lässt sich, wie der englische Wissenschaftshistoriker David Allen gezeigt hat, keine einheitliche Situation ausmachen; weder hinsichtlich der Bedeutung, die Frauen als Naturwissenschaftlerinnen im Verlauf des Jahrhunderts ganz generell zugemessen wurde, noch im Rahmen des Club- und Vereinswesens. Wie in allen wissenschaftlichen Vereinigungen der Zeit wurde auch in den ‚Field Clubs‘ die Frage debattiert, wie man es mit der Mitgliedschaft von Frauen halten sollte. Es lassen sich diesbezüglich große Differenzen ausmachen. In einigen Clubs waren Frauen gar nicht zugelassen, in anderen waren sie als Begleiterinnen erwünscht und nur in wenigen konnten sie als ordentliche Mitglieder aufgenommen werden.¹⁷⁴ Insgesamt ist es allerdings schwierig, detaillierte Aussagen über das Geschlechterverhältnis in den englischen ‚Field Clubs‘ des 19. Jahrhundert zu machen, da hinsichtlich der Mitgliederstruktur bisher sehr wenig Forschungsliteratur vorliegt.¹⁷⁵

Frauen in den Naturwissenschaften des viktorianischen England

Nicht nur in den amateurwissenschaftlichen ‚Field Clubs‘, sondern auch in den einflussreichen wissenschaftlichen Vereinigungen der Zeit wurde die Frage der Mitgliedschaft von Frauen ganz unterschiedlich behandelt.

Die Differenzen zwischen der *Linnean Society* und der *Botanical Society of London* sind in diesem Zusammenhag aufschlussreich und lassen sich als paradigmatisch für die Situation der Frauen in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Die einflussreiche, seit 1788 bestehende Londoner *Linnean Society* verweigerte Frauen noch bis ins Jahr 1904 die volle und ordentliche Mitgliedschaft¹⁷⁶, während die 1836 gegründete und 1856

¹⁷⁴ Der *Woolhope Club of Hereford* beispielsweise kann als derjenige ‚Field Club‘ angesehen werden, der sich am längsten weigerte, Frauen als Mitglieder zuzulassen. Erst 1954, über hundert Jahre nach der Gründung des Clubs, wurde diese Restriktion aufgehoben. In anderen Vereinen hingegen wurde zum Beispiel die Anwesenheit von Frauen auf den Exkursionen als wünschenswert betrachtet. Der 1860 gegründete *Liverpool Naturalists’ Field Club* etwa, der große Exkursionen mit zum Teil über zweihundert Teilnehmer/innen organisierte, die mit dem Zug aufs Land gefahren wurden, sprach sich ausdrücklich für die Teilnahme von Frauen aus. Frauen waren, wie der Club in seinem ersten Jahresbericht schrieb, sehr willkommen, weil so die Möglichkeit eines „erfreulichen Studierens entsteht, [und zwar] in der Gesellschaft jenes Geschlechts, dessen Anwesenheit sowohl das Vergnügen ländlicher Ausflüge als auch der wissenschaftlichen Forschung verdoppelt.“ („[...] pursuing a pleasing study in company with that sex whose presence doubles the enjoyment both of rural rambles and of scientific investigation“, hier zitiert nach Allen: *Naturalists and Society*, 2001, S. 248.) Frauen erfüllten ihre Aufgabe demnach also bereits sehr gut, wenn sie als Begleiterinnen auf den Exkursionen für eine angenehme Atmosphäre sorgten. Speziell im *Liverpool Naturalists’ Field Club* wurden Frauen jedoch auch als ordentliche Mitglieder und nicht nur als Begleiterinnen aufgenommen. Mit 29 Prozent weiblichen Mitgliedern im Jahr 1862 war dieser Club einer der fortschrittlichsten seiner Zeit. Vgl. Allen: *Naturalists and Society*, 2001, S. 248–252.

¹⁷⁵ Allens Untersuchungen zu diesem Thema bieten allerdings einen sehr guten ersten Überblick über die Situation der Frauen in den wissenschaftlichen Vereinigungen im viktorianischen England. Allen: *Naturalists and Society*, 2001. – Allen, David Elliston: *The Naturalist in Britain. A Social History*, Harmondsworth 1978.

¹⁷⁶ Seit 1846 konnten Frauen in der *Linnean Society* höchstens als außerordentliche Mitglieder oder als Ehrenmitglieder aufgenommen werden. Auch die *Royal Society* weigerte sich lange Zeit, Frauen aufzunehmen. Erst im Jahr 1945 wurden die ersten Frauen als ordentliche

bereits wieder aufgelöste *Botanical Society of London* für ihre Zeit sehr progressiv war. Frauen waren hier ganz selbstverständlich Mitglieder; sie waren nicht nur geduldet, sondern explizit erwünscht.¹⁷⁷ Allen weist allerdings auch darauf hin, dass die Anzahl der Frauen, die tatsächlich der *Botanical Society* beitraten, sehr gering war. Frauen machten wohl nie mehr „als sechs Prozent der Mitglieder aus, eine große Anzahl von ihnen waren Töchter von Männern, die in wissenschaftlichen Kreisen bekannt waren und die diese männliche Welt deshalb weitaus weniger einschüchternd fanden als ein guter Teil ihrer Schwestern“.¹⁷⁸ Dies ist umso desillusionierender, wenn man bedenkt, dass gerade die Botanik eine Wissenschaft war, die – neben Entomologie und Konchyliologie – als den Frauen noch am ehesten angemessen betrachtet wurde. Die Pflege und Zucht von Pflanzen war ein Bereich, der in das häusliche Leben von Frauen ohnehin integriert war. Und das Zeichnen, Aquarellieren und Sticken von Pflanzenmotiven galt mit seinem dekorativen Charakter ebenfalls nicht als zweifelhafte Beschäftigung für Frauen und Mädchen. Zudem genoss die Botanik als ‚angewandter Gottesdienst‘, der durch Beschäftigung mit der Natur eine tiefere Ehrfurcht vor dem Schöpfer bewirken sollte, hohes Ansehen. Problematischer konnte es hinsichtlich der Selbst- und Fremdwahrnehmung unter Umständen werden, wenn die Frauen begannen, sich ‚ernsthaft‘ und über das Dekorative und Gottesfürchtige hinaus mit der Botanik als wissenschaftlicher Disziplin zu beschäftigen. Das „übliche Hindernis“ bestand hier, wie auch in anderen, nicht nur wissenschaftlichen Bereichen darin, dass von Frauen gar nicht „erwartet wurde, etwas zu erreichen“, wie Lynn Barber feststellt.¹⁷⁹ Um dies zu belegen, führt Barber ein Zitat aus einem Brief des schottischen Geologen Hugh Miller (1802–1856) an seine Verlobte an, die sich durchaus für naturwissenschaftliche Themen interessierte. „Oh, meine Lydia“, schrieb Miller, „sei vorsichtig mit Dir. Mach Dir nicht zu viele Gedanken und beweg Dich viel. Lies nur zum Vergnügen. Beginne damit, eine Sammlung von Muscheln, Schnecken, Schmetterlingen oder Pflanzen anzulegen. Tu alles, was interessant genug ist, um Dich zu amüsieren, ohne dass es zuviel Aufmerksamkeit verlangt und deshalb ermüdend wäre.“¹⁸⁰

Mitglieder zugelassen. Vgl. Schiebinger, Londa: *Frauen forschen anders. Wie weiblich ist die Wissenschaft?*, München 2000, S. 42–43.

¹⁷⁷ Vgl. Allen, *Naturalists and Society*, 2001, Kap. 7.

¹⁷⁸ Ebd. Zur Rolle der Frauen in der *Botanical Society* vgl. des weiteren: Allen: *Naturalists and Society*, 2001, Kap. 8. – Zu Botanikerinnen in England im 19. Jahrhundert vgl. außerdem: Shteir, Ann B.: *Botany in the Breakfast Room: Women and Early Nineteenth-Century British Plant Study*, in: *Uneasy Careers and Intimate Lives. Women in Science 1789–1979*, hrsg. v. Pnina G. Abir-Am u. Dorinda Outram, New Brunswick/London 1987, S. 31–43. – Shteir, Ann B.: *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England 1760 to 1860*, Baltimore, Md. u. a. 1996. – Zur Botanik als Wissenschaft, mit der sich Frauen im 18. und 19. Jahrhundert bevorzugt beschäftigten vgl. außerdem: Alic, Margaret: *Hypatias Töchter. Der verleugnerte Anteil der Frauen an der Naturwissenschaft*, Zürich 1987. – Schiebinger, Londa: *Schöne Geister. Frauen in den Anfängen der modernen Wissenschaft*, 2. Aufl., Stuttgart 1993, S. 337–341.

¹⁷⁹ Barber: *The Heyday of Natural History*, 1980, S. 134.

¹⁸⁰ "O my own Lydia, be careful of yourself. Take little thought of and much exercise. Read for amusement only. Set yourself to make a collection of shells, or butterflies, or plants. Do anything that will have interest enough to amuse you without requiring too much attention as to

Solange sich die wissenschaftlichen Aktivitäten im häuslichen und familiären Rahmen abspielten, wurden sie allerdings häufig geduldet oder bisweilen – auch im Falle der Botanik – ausdrücklich gefördert, wie unter anderem Ann B. Shteir nachgewiesen hat.¹⁸¹ Im Zuge der aufklärerischen Vorstellung von der Notwendigkeit der selbständigen Bildung wurde die Botanik als eine der den Frauen am ehesten angemessene Disziplin betrachtet. Die botanischen Wissenschaften erfreuten sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als Linné sein Prinzip der taxonomischen Klassifikation eingeführt hatte, wachsender Beliebtheit, und die Frauen legten Sammlungen an, bestimmten und systematisierten die Pflanzen und gaben ihr botanisches Wissen innerhalb der Familie, das heißt speziell an die Kinder, weiter.¹⁸² Zudem waren Frauen häufig als Assistentinnen botanisch tätiger männlicher Familienmitglieder tätig, wie zum Beispiel Jane Loudon (1807–1858), die als Sekretärin und wissenschaftliche Hilfskraft ihres Ehemanns, des Landschaftsarchitekten und Botanikers John Claudius Loudon (1783–1843), arbeitete.¹⁸³ Seltener kam es vor, dass Frauen Mitglieder wissenschaftlicher Vereinigungen waren, eigenständig publizierten und so am ‚offiziellen‘ wissenschaftlichen Diskurs teilnahmen, der außerhalb der häuslichen Sphäre stattfand. Auch hier gab es allerdings Ausnahmen, wie etwa Anne Pratt (1806–1893), die das fünfbandige Werk *Flowering Plants and Ferns of Great Britain* (1855) verfasste, oder die weithin anerkannte Algen- und Seetangspezialistin Margaret Gatty (1809–1873), Autorin von *British Seaweeds* (1836). Des weiteren veröffentlichte zum Beispiel Lydia Becker (1827–1890), eine der herausragenden Figuren in der britischen Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts, im Jahr 1864 das Buch *Botany for Novices*. Etwa seit der Mitte des Jahrhunderts, als die Naturwissenschaften zunehmend auch in den Schulen gelehrt wurden, übernahmen Frauen bisweilen auch den Unterricht.¹⁸⁴ Im Zuge der fortschreitenden Institutionalisierung der Disziplinen und ihrer universitären Etablierung allerdings wurden die Frauen dann mehr und mehr aus dieser Wissenschaft verdrängt; in der hierarchisch strukturierten und männlich dominierten akademischen Welt blieb ihnen Anerkennung lange verwehrt.

Trotz der enormen Popularität, welche die Naturwissenschaften im England des 19. Jahrhundert genossen, wurde den Frauen – wie die wenigen Beispiele gezeigt haben – zumeist lediglich die Rolle der im häuslichen Rahmen Dilettierenden sowie der Assistentin wissenschaftlich tätiger Ehemänner, Väter oder Brüder zugestanden.¹⁸⁵ Dass Frauen *aktiv* an der Wissenschaft teilnahmen,

fatigue.“ Brief Hugh Millers in: Bayne, Peter: *Life and Letters of Hugh Miller*, Vol. I, London 1871, S. 300. Vgl. zu diesem Zitat Barber: *The Heyday of Natural History*, 1980, S. 134.

¹⁸¹ Shteir: *Botany in the Breakfast Room*, 1987, S. 31–43.

¹⁸² „Botanical motherhood became its own career“, wie Shteir schreibt. Ebd., S. 42.

¹⁸³ Mit ihrem Buch *The Entertaining Naturalist* (London 1850) profilierte sich Jane Loudon allerdings auch als Autorin populärwissenschaftlicher Unterhaltungsliteratur.

¹⁸⁴ Vgl. zu den genannten Namen und zur Rolle der Frauen als Lehrerinnen in den botanischen Wissenschaften ebenfalls Shteir: *Botany in the Breakfast Room*, 1987.

¹⁸⁵ Allerdings war ihre Anwesenheit bei öffentlichen wissenschaftlichen Veranstaltungen wie Vorträgen und Schauexperimenten oder auch bei Exkursionen als – um es polemisch zu formulieren – ‚schmückendes Beiwerk‘ mitunter sogar ausdrücklich erwünscht. Der englische Chemiker Humphrey Davy (1778–1829) beispielsweise war der Ansicht, dass die Anwesenheit von Frauen bei wissenschaftlichen Vorträgen ein Zeichen einer zivilisierten Kultur und darum zu

indem sie selber forschten und sich am wissenschaftlichen Diskurs beteiligten, war jedoch nicht unbedingt vorgesehen. Die wenigen Frauen, die dies im 19. Jahrhundert taten, sind – wie auch die wissenschaftlich tätigen Frauen in den Jahrhunderten zuvor – eindeutig als Ausnahmen zu betrachten. Wenn ihre Forschungen darüber hinaus in der Gelehrtenwelt anerkannt wurden, wie das etwa bei der Paläontologin und Geologin Mary Buckland (1797–1857), die unter anderem mit Georges Cuvier (1769–1831) korrespondierte, der Fall war, stellte dies eine noch größere Ausnahme dar.

Der Wissenschaftler – ganz gleich ob Amateur oder Professioneller – blieb weiterhin eine männliche Figur. Im 19. Jahrhundert wurde die männliche Dominanz in den Wissenschaften auch institutionell sanktioniert, als die Universitäten zunehmend an Einfluss gewannen und die Disziplinen sich immer weiter spezialisierten und ausdifferenzierten. Die Gründe für die weitreichende Exklusion von Frauen aus dem wissenschaftlichen Betrieb sind vielfältig und können nicht auf einen einzigen Nenner gebracht werden. Biologistisch argumentierende Theorien, die Frauen aufgrund ihrer physischen und psychischen Ausstattung als nicht geeignet für die ernsthafte Wissenschaft definierten, sind ebenso in Betracht zu ziehen wie verschiedene sozio-ökonomische Umstände, wie zum Beispiel der deutlichen Trennung von weiblicher, häuslicher, privater Sphäre und männlicher, öffentlicher Aktivität im 19. Jahrhundert.¹⁸⁶ Detaillierte Untersuchungen, die sich mit den historischen Faktoren des Ausschlusses der Frauen aus den (Natur-) Wissenschaften befassen, haben seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als sich insbesondere in den USA eine feministisch orientierte Wissenschaftsforschung zunehmend etablierte, beispielsweise Evelyn Fox Keller und Londa Schiebinger vorgelegt.¹⁸⁷

Mitte des 19. Jahrhunderts, zu der Zeit, in der auch der *Ladies' Field Club of York* angesiedelt ist, war der Wissenschaftler eine eindeutig männliche Figur. Im Jahr 1832 hatte der Geologe William Buckland (1784–1856) sich einem Kollegen gegenüber schriftlich zur Notwendigkeit des Ausschlusses von Frauen von den Treffen der *British Association for the Advancement of Science* geäußert. „[W]enn das Treffen von wissenschaftlichem Nutzen sein soll, dann sollten Damen nicht an den Vorträgen der wissenschaftlichen Texte teilnehmen... was die Sache zu einer Art Albemarle-Dilettanten-Treffen

befürworten sei. Vgl. Golinski, Jan: *Science as Public Culture. Chemistry and Enlightenment in Britain, 1760–1820*, Cambridge/New York/Oakleigh 1992, S. 241.

¹⁸⁶ Vgl. dazu z. B. Golinski, Jan: *Humphrey Davy's Sexual Chemistry*, in: *Configurations*, Nr. 7, 1999, S. 15–41. Im Internet findet sich der Text unter: <http://www.unh.edu/history/golinski/paper1.htm>. – Davidoff, Leonore / Hall, Catherine: *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*, London/Melbourne u. a. 1987.

¹⁸⁷ Fox Keller, Evelyn: *Reflections on Gender and Science*, New Haven/London 1985 (dt. Liebe, Macht und Erkenntnis. Männliche oder weibliche Wissenschaft, München/Wien 1986.). – Schiebinger, Londa: *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge, Mass./London 1989 (dt. *Schöne Geister*, 1993.). Einen guten Überblick über feministische Wissenschaftsforschung gibt der Band: *Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften*, hrsg. v. Barbara Orland u. Elvira Scheich, Frankfurt am Main 1995.

machen würde anstatt zu einer ernsthaften philosophischen Vereinigung arbeitender Männer.“¹⁸⁸

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass Bucklands eigene Ehefrau, die Paläontologin Mary Buckland, es erreicht hatte, Zutritt zumindest zu den öffentlichen Treffen der *BAAS* zu erhalten. Von höheren Positionen innerhalb der Vereinigung blieben Frauen jedoch weiterhin ausgeschlossen.

Neben besonderen intellektuellen Fähigkeiten, die als Voraussetzung galten, um Mitglied einer wissenschaftlichen, ‚ernsthaften Vereinigung hart arbeitender Männer‘ zu werden, war auch körperliche Stärke ein Topos, der in der Beschreibung zeitgenössischer Naturwissenschaftler immer wieder angeführt wurde. Die Gefahren, denen Wissenschaftler wie Alfred Russel Wallace oder Alexander von Humboldt auf ihren Forschungsreisen in ferne Länder ausgesetzt waren, trugen dazu bei, die Beschreibungen ihrer Expeditionen besonders abenteuerlich und exotisch erscheinen zu lassen. Nur ihr Durchhaltevermögen und ihr unerschütterliches Streben nach Erkenntnissen für die Wissenschaft ließen diese modernen Helden die Strapazen ihrer Reisen auf sich nehmen.

Jedoch sind solche gender-orientierten Zuschreibungen, wie sie beispielsweise Ludmilla Jordanova untersucht hat, bereits in sich auch nicht immer vollständig stabil.¹⁸⁹ Bewertungen dessen, was ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ codiert ist, können stark schwanken, denkt man etwa an den schwärmerischen und das Emotionale betonenden männlichen Geniekult der Romantik, der auch im Falle einer Figur wie Alexander von Humboldt bisweilen noch aufgerufen wurde.¹⁹⁰

Die Wissenschaftlerinnen des *Ladies' Field Club of York* und ihre historischen Vorbilder

Die Zahl derjenigen Frauen, die sich am offiziellen Diskurs der männlich dominierten Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts aktiv beteiligten und nicht nur im Hintergrund erfolgreicher Männer arbeiteten, ist relativ gering.

¹⁸⁸ "[I]f the meeting is to be of scientific utility, ladies ought not to attend the reading of papers ... as it would overturn the thing into a sort of Albemarle dilettanti meeting instead of a serious philosophical union of hard working men." William Buckland an Roderick Murchison, 27. März 1832, zitiert in: Thackray, Arnold / Morrell, Jack: *Gentlemen of Science. Early Years of the British Association for the Advancement of Science*, Oxford 1981, S. 150. Vgl. zu diesem Zitat Golinski: *Humphrey Davy's Sexual Chemistry*, 1999. – In der Albemarle Street befand sich die 1799 gegründete Royal Institution, eine einflussreiche Forschungs- und Bildungseinrichtung, die besonderen Wert die Bildung der Öffentlichkeit legte und in der viele Vorträge, an denen auch zahlreiche Damen teilnahmen, stattfanden.

¹⁸⁹ Jordanova, Ludmilla J.: *Sexual Visions*, 1989.

¹⁹⁰ In einer Äußerung Novalis' zum Beispiel kommt diese Vorstellung zum Ausdruck, wenn er über den Experimentator in den Naturwissenschaften schreibt: „Wie wenig Menschen haben *Genie* zum Experimentieren. Der ächte Experimentator muss ein *dunkles Gefühl der Natur* in sich haben, das ihn, je vollkommener seine Anlagen sind, umso sicherer auf seinem Gange leitet und mit desto größerer *Genauigkeit* das versteckte entscheidende Phaenomen finden und bestimmen läßt.“ Novalis: *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, Hamburg 1993, S. 16.

Nicht wenige dieser Frauen, die es sich leisten konnten, sich jenseits familiärer oder häuslicher Pflichten ihren Forschungen zu widmen, waren unverheiratet oder verwitwet, was es ihnen erleichtern konnte, sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegzusetzen. Speziell jene Frauen, die sich selbständig auf Forschungsreisen in weit entfernte Länder begaben, waren zumeist familiär ungebunden. So wie sich Maria Sibylla Merian (1647–1717) als geschiedene Frau bereits Ende des 17. Jahrhunderts auf die Reise nach Surinam gemacht hatte, reisten Frauen auch im 19. Jahrhundert in die Ferne, wie etwa die englische Archäologin Gertrude Bell (1868–1926) nach Kleinasien oder ihre Landsfrau, die Botanikerin Marianne North (1830–1890), nach Süd- und Nordamerika und Asien.¹⁹¹ Beide stammten aus relativ wohlhabenden und gebildeten Familien und blieben ihr Leben lang unverheiratet.

Eine der bekanntesten englischen Wissenschaftlerinnen war die Fossilien-spezialistin Mary Anning (1799–1847), von der überliefert wird, dass sie bereits im Alter von zwölf Jahren den ersten Ichthyosaurier Großbritanniens gefunden habe. Als Autodidaktin bildete sie sich im Laufe der Jahre selbst zu einer Expertin in der Paläontologie. Aufgrund ihrer hervorragenden Fossilien-sammlung und ihrer immensen Kenntnisse auf diesem Gebiet suchten viele Geologen und Paläontologen das Gespräch mit ihr. Schließlich wurde ihre Arbeit auch offiziell anerkannt, und die *British Association for the Advancement of Science* begann 1838, ihr jährlich eine Summe zu ihrem Unterhalt zu zahlen.¹⁹²

Frauen wie Mary Anning mögen Mark Dion und J. Morgan Puett im Sinn gehabt haben, als sie das Konzept des *Ladies' Field Club of York* entwickelten. Die Portraits, die in York im Exkursionswagen des Clubs zu sehen waren, zeigten selbstbewusst wirkende Frauen, die als Wissenschaftlerinnen verschiedener naturwissenschaftlicher Disziplinen ausgewiesen waren. Allerdings stammten diese Fotografien nicht tatsächlich aus dem 19. Jahrhundert, sondern waren von den Künstlern eigens für die Ausstellung im National Railway Museum angefertigt worden. Gemeinsam mit der Fotografin Claire Sancroft hatten sie die Aufnahmen in einem Londoner Studio produziert. Die Zeile „Dion & Puett Studio, Sancroft Way, N.R.M., York“ auf jeder einzelnen Fotografie war ein verschlüsselter Hinweis auf diese Kooperation, indem ein fiktives Studio genannt wurde, das sich aus den Namen der Künstler und der Fotografin sowie dem Verweis auf das National Railway Museum (N.R.M.) in York zusammensetzte. Die Frauen, die als Wissenschaftlerinnen posierten, stammten allesamt aus der britischen, australischen und amerikanischen Kunstszene, sie waren Kuratorinnen, Kritikerinnen und Verlagsleiterinnen und arbeiteten in bekannten Häusern wie

¹⁹¹ Zu Maria Sibylla Merian vgl. Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Naturforscherin 1647–1717, Ausstellungskatalog Historisches Museum Frankfurt am Main 1997/98, hrsg. v. Kurt Wettengl, Ostfildern 1997. Zu reisenden britischen Wissenschaftlerinnen des 19. Jahrhunderts vgl. Birkett, Dea: *Spinsters Abroad. Victorian Lady Explorers*, Oxford/Cambridge 1989.

¹⁹² Zu Mary Anning vgl. Tickell, Crispin: *Mary Anning of Lyme Regis* hrsg. v. by Lyme Regis Philpot Museum, Lyme Regis 1996.

der Tate Gallery of Modern Art oder der Whitechapel Gallery in London, beim britischen Public Art Fund oder in der Serpentine Gallery, Seattle.¹⁹³ Für Mr. Boggit saß Andrew Cross, der Kurator von *Photo 98*, Modell.

Für die Aufnahmen waren Hintergründe, Accessoires und Kleider allerdings so detailgetreu ausgewählt und arrangiert, dass man, wenn man sich in der Geschichte der Fotografie-Technik nicht auskannte, leicht der Täuschung erliegen konnte, es handele sich um originale, alte Aufnahmen. Genau dieser Effekt war erwünscht, das Spiel mit der Täuschung wohlkalkuliert. Nicht nur die Kleider, die aus einem großen Londoner Verleih kamen und tatsächlich aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammten, waren sorgfältig auf das jeweilige Forschungsgebiet und den Charakter, der den einzelnen Personen zugeschrieben war, abgestimmt. Auch bei den gemalten Hintergründen handelte es sich um Originale aus dem 19. Jahrhundert, die Dion und Puett aus verschiedenen Archiven geliehen hatten, um die Szenerien so genau wie möglich denen eines viktorianischen Fotostudios nachzuempfinden. Stilistisch sind zwischen den verschiedenen Malereien einige Unterschiede auszumachen: Die parkartige Landschaft mit Ruinen, vor welcher die Schmetterlingskundlerin Mrs. Todter sitzt, wirkt, als sei sie früher entstanden als das eher impressionistisch gehaltene Strandpanorama Miss Bells. Entsprechend diesen leichten Unterschieden weichen auch die Szenerien im Vordergrund, die jeweiligen Kostüme und die Posen der Frauen stilistisch voneinander ab und kreieren so unterschiedliche Frauentypen, wie es sie Mitte des 19. Jahrhundert in England durchaus gegeben haben mag. Während Mrs. Todter ernst und aufrecht in einem etwas steif wirkenden Kleid auf ihrem Stuhl sitzt, ist Arabella Bell in einem leichten hellen Sommerkleid zu sehen, das locker fällt, während sie halb sitzend, halb liegend dem Betrachter ein wenig keck entgegenlächelt. Im Verhältnis zu den übrigen Clubmitgliedern scheint Miss Bell die Jüngste zu sein. Ihre entspannte Haltung mag man als Zeichen jugendlicher Unbekümmertheit lesen. Gleichzeitig kann man diese ebenso wie das Legere der Kleidung und die Malweise des Bildhintergrundes als Hinweise auf ihre besondere Modernität lesen. Sie steht für den Typus der emanzipierten Frau, die auch unverheiratet ihren Platz zu behaupten weiß. Mrs. Todter dagegen scheint stärker als Miss Bell, gesellschaftlichen Konventionen verpflichtet, was sich in ihrer beherrschten Haltung und einem traditionelleren, antikisierenden Hintergrund festmachen lässt. Das Mrs. vor ihrem Namen weist sie als verheiratete Frau aus.

Nicht nur die Bildhintergründe, die Kleidung und die Objekte, die auf den Fotos zu sehen sind, rekurrieren auf das 19. Jahrhundert. Auch die Namen der Wissenschaftlerinnen beziehen sich – zumindest teilweise – auf Personen,

¹⁹³ Es handelte sich bei den Modellen um Sandra Percival (Public Art Fund UK), Francis Morris (Tate Gallery of Modern Art), LizzAnne McGregor (Australian Contemporary Art Museum / Ikon Gallery), Victoria Pomeroy (Tate Liverpool), Lisa Corrin (Serpentine Gallery, Seattle), Gilda Williams (Director of Contemporary Art, Phaidon), Iwona Blazwick (Whitechapel Gallery). Diese Informationen stammen aus einer Presseerklärung der Christine Burgin Gallery in New York, wo die Fotografien des *Ladies' Field Club of York* im Frühjahr 2002 neu arrangiert gezeigt wurden (Abb. 59).

die in jener Zeit gelebt haben, und dienen so als Schlüssel zu den historischen Bezügen des künstlerischen Projektes des *Ladies' Field Club of York*.

Im Fall der Paläontologin Miss Mary Buckmore ist trotz der leichten Abwandlung des Nachnamens die Referenz auf das reale Vorbild relativ offensichtlich. Hier hat die bereits erwähnte Mary Buckland, geborene Morland, Patin gestanden, ihrerseits Paläontologin und Geologin mit einiger Reputation.¹⁹⁴ Sie hatte unter anderem Illustrationen zu Werken Cuviers beigetragen, noch bevor sie 1825 William Buckland heiratete, welcher in der britischen Geologie der Zeit eine wichtige Figur war.¹⁹⁵ Buckland, der als einer der ersten den Einfluss glazialen Eises auf die Formationen des Gesteins untersuchte und auch in der Paläontologie ein umfangreiches Wissen besaß, war Professor in Oxford. Zudem war er Mitglied verschiedener einflussreicher britischer Wissenschaftsorganisationen, unter anderem der *Royal Society*, der *British Association for the Advancement of Science* und der *Geological Society*. Ihre einjährige Hochzeitsreise führte die Bucklands auf das europäische Festland, wo sie Exkursionen zu verschiedenen Orten von geologischem Interesse in Frankreich, Deutschland, der Schweiz und Italien unternahmen. Nachdem sie geheiratet hatten, unterstützte Mary Buckland ihren Mann in seiner wissenschaftlichen Arbeit: Sie war ihm Gesprächspartnerin und Korrektorin seiner Bücher und kümmerte sich um die Etikettierung und Ordnung der Fossilien und Gesteine der umfangreichen Sammlung. Viele der Stücke im Naturkundemuseum der Universität in Oxford tragen noch heute Schilder, die Mary Buckland angefertigt hat. Eine ihrer besonderen Fähigkeiten bestand darin, Fragmente von Fossilien sehr gut bestimmen und anhand einzelner Teile das ganze Lebewesen rekonstruieren zu können.¹⁹⁶ Auch wenn Mary Buckland ihrem Mann in vielen Bereichen assistierte, so war sie dennoch nicht nur die Frau im Hintergrund. Obwohl sie vor allem zu Hause mit der Familie und der Sammlung beschäftigt war, so war ihre Fähigkeit der Bestimmung von Fossilien auch in weiteren Kreisen bekannt und geschätzt. Die Tatsache, dass sie sich – trotz der ablehnenden Haltung ihres Mannes – Zutritt zu den öffentlichen Sitzungen der *British Association for the Advancement of Science* verschaffte, legt Zeugnis ab von ihrem Selbstbewusstsein als Wissenschaftlerin.

Die Paläontologin Mary Buckmore nun, die Dion und Puett auf ihrer Fotografie

¹⁹⁴ Zu Mary Buckland vgl. Barber: *The Heyday of Natural History*, 1980, insbes. S. 126, 136, 140.

¹⁹⁵ Ein kurzgefasster, informativer Überblick zum Leben William Bucklands findet sich auf der Homepage des Oxford University Museum of Natural History: www.oum.ac.uk/geocolls/buckland/bio1.htm.

¹⁹⁶ Mary und William Bucklands Sohn, Frank Buckland (1826–1880), ebenfalls ein bekannter Naturwissenschaftler, schrieb über seine Mutter: "Not only was she a pious, amiable, and excellent helpmate to my father; but being naturally endowed with great mental powers, habits of perseverance and order, tempered by excellent judgement, she materially assisted her husband in his literary labours, and often gave to them a polish which added not a little to their merit ... Not only with her pen did she render material assistance, but her natural talent in the use of her pencil enabled her to give accurate illustrations and finished drawings ... She was also particularly clever and neat in mending broken fossils ... It was her occupation also to label the specimens." Buckland, Frank T. *Memoir of the Very Rev. William Buckland, D.D., F.R.S., Dean of Westminster*, in: Buckland, William: *Geology and Mineralogy considered with reference to Natural Theology*, hrsg. v. Frank T. Buckland, London ³1858, S. 522.

zeigen, ist im Unterschied zu Mary Buckland unverheiratet, worauf das ‚Miss‘ vor ihrem Namen hinweist. Mary Buckmore wirkt äußerst tatkräftig und resolut, wie sie sich auf dem kräftigen Eispickel abstützt, die andere Hand in die Hüfte gelegt hat und mit leicht zusammengezogenen Augenbrauen ernst in die Kamera blickt. Man kann sie sich vorstellen, wie sie sich auf den Weg macht, um in der näheren und vielleicht auch fernerer Umgebung auf die Suche nach Versteinerungen zu gehen.

Die übrigen Namen der Mitglieder des *Ladies' Field Club of York* sind etwas weniger leicht zu entschlüsseln als der Mary Buckmores und referieren unterschiedlich deutlich auf reale Vorbilder. Im Falle Arabella Bells, der Muschel- und Schneckenforscherin, lässt sich der Nachname in Beziehung setzen zu Thomas Bell (1792–1880), einem Professor für Zoologie am King's College in London, der zahlreiche Bücher und wissenschaftliche Artikel publizierte. Unter anderem war er Beiträger des vierbändigen Werkes *British Conchology*, das von John Gwyn Jeffreys herausgegeben wurde und zwischen 1862 und 1867 in London erschien. Man könnte sich vorstellen, Arabella Bell sei seine Tochter oder Nichte. Zudem erinnert ‚Bell‘ an das französische Adjektiv ‚belle‘ das ‚schön‘ bedeutet und sich auf den mädchenhaften Charme der Dargestellten beziehen ließe.¹⁹⁷ Im Vornamen Arabella ist ‚bell‘ ebenfalls enthalten, was den Verweis auf Schönheit und Lieblichkeit verdoppelt. Darüber hinaus könnte mit dem Vornamen Arabella auch ein Bezug zu Arabella Buckley (1840–1929) hergestellt werden, die erfolgreich populärwissenschaftliche Bücher speziell für Kinder verfasste, in welchen sie Darwins Modell der Evolution beschrieb. Buckley war die langjährige Sekretärin des Geologen Charles Lyell (1797–1875).¹⁹⁸

Der Name der Anthropologin Mrs. Herbert Fowler wiederum bezieht sich deutlich auf die Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts, indem sich eine Verbindung herstellen lässt zu Lorenzo N. Fowler (1811–1896) und seinem Bruder Orson S. Fowler (1809–1887), welche die Schädellehre, die sogenannte Phrenologie des Wiener Mediziners Franz Joseph Gall (1758–1828) aufgriffen, weiterentwickelten und popularisierten. Die Brüder, die in Amerika geboren waren, aber die längste Zeit ihres Lebens in Großbritannien lebten und lehrten, entwarfen unter anderem das dreidimensionale Modell eines phrenologischen Kopfes, der in Porzellan oder Gips vielfach nachgegossen wurde und auf dem sich Bezeichnungen fanden, die im Sinne der Lehre Galls einzelnen Hirnarealen zugeordnet waren. Die Vorstellung, dass die Schädelform etwas über die psychischen Eigenschaften eines Menschen aussagen könne, fand damals viele Anhänger.¹⁹⁹

Die Anthropologin, die auf Dions und Puetts Fotografie zu sehen ist und die

¹⁹⁷ Auf diese Konnotation hat Mark Dion im Interview verwiesen. Mark Dion im Interview mit der Verf., Frankfurt am Main, 18.11.2003, unveröffentl.

¹⁹⁸ Unter den Veröffentlichungen Buckleys befanden sich u. a. die Titel *The Fairyland of Science* (1878), *Life and Her Children* (1880) sowie *Winners in Life's Race* (1882). Zu Buckley vgl. Barber 1980, S. 130–131. Lyell, der mit Darwin befreundet war, verfasste das einflussreiche Werk *Principles of Geology*, das in drei Bänden zwischen 1830 und 1833 erschien.

¹⁹⁹ Zu Gall vgl. auch S. 254–256 dieser Arbeit.

sich speziell mit vergleichender Anatomie zu beschäftigen scheint, wie Menschen- und Affenschädel auf der Fotografie vermuten lassen, ist offensichtlich mit einem Mr. Herbert Fowler verheiratet. Hinter dem Namen ihres Mannes verschwindet ihr eigener, weiblicher Name vollständig, was nicht eben auf eine sonderlich emanzipierte Haltung Mrs. Fowlers schließen lässt. Ein Mr. Herbert Fowler, der als reales Vorbild gedient haben könnte, ist jedoch nicht auszumachen. Der Vorname Herbert rekurriert vielmehr auf den englischen Sozialphilosophen Herbert Spencer (1820–1903), den prominenten Vertreter eines sozialdarwinistischen Gesellschaftsmodells, in welchem das Recht des Stärksten (*survival of the fittest*) gilt. In der Person Mrs. Herbert Fowlers werden demzufolge zwei Denkmodelle miteinander in Beziehung gesetzt, die sich dem Menschen als sozialem Wesen widmen und die beide das Potential des Diskriminierenden in sich tragen. Während die Phrenologie davon ausgeht, dass das Wesen eines Menschen sich an der Physiognomie seines Schädels ablesen lasse und relativ unveränderlich sei, bestimmen im System des Sozialdarwinismus die physische und psychische Verfasstheit des Menschen maßgeblich dessen Position in der Gesellschaft. Wer von vornherein schwach ist, wird demnach untergehen. In gewisser Weise repräsentiert Mrs. Herbert Fowler im Rahmen des *Ladies' Field Club of York* die ‚Irrtümer‘ der Wissenschaft, beziehungsweise steht sie für die Zeitgebundenheit wissenschaftlicher Ideologien, die über die Grenzen der Disziplin wirken können, während sie ihrerseits Tendenzen in Politik, Gesellschaft und Philosophie reflektieren.

Der Nachname Miss Huntingtons ist an den Namen John Hunters (1728–1793) angelehnt.²⁰⁰ Hunter, der jüngere Bruder des Anatomen William Hunter (1718–1783) war ein britischer Chirurg und Anatom, der sich unter anderem mit Wundinfektionen und der Anatomie der Zähne des Menschen beschäftigte. 1767 wurde er in die Royal Society aufgenommen. John Hunter legte im Laufe der Zeit eine umfangreiche naturhistorisch-medizinische Sammlung an, in der sich zahlreiche von ihm selbst präparierte Objekte befanden. Als Lehrsammlung in seinem Haus in London diente sie Hunter für den Unterricht von Studenten und bildete nach seinem Tod die Basis des Hunterian Museum des Londoner Royal College of Surgeons. Als er während des siebenjährigen Krieges als Militärarzt in Portugal stationiert war, widmete sich Hunter dort unter anderem geologischen Studien. Seine Gedanken zur geologischen Entwicklung der Erde, die einige evolutionstheoretische Überlegungen im Sinne Darwins vorausnahmen, wurden erst viele Jahre nach seinem Tod 1861 in London unter dem Titel *Essays and observations on natural history, anatomy, physiology, psychology and geology* von Richard Owen²⁰¹ herausgegeben.

Der Name der Ornithologin Henrietta Swanson verweist, in leichter Abänderung der Schreibweise, auf den bereits erwähnten englischen Zoologen und

²⁰⁰ Interview der Autorin mit Mark Dion, Berlin, 1.7.2004, unveröffentl.

²⁰¹ Richard Owen (1804–1892) war ein Pionier auf dem Gebiet der Paläontologie, und ihm wird die Prägung des Begriffes ‚Dinosaurier‘ zugeschrieben.

Illustrator William Swainson (1798–1855), der sich insbesondere mit seinem Buch über die Vögel Brasiliens und Mexikos, wohin er von 1816 bis 1818 selbst gereist war, und mit seiner Naturgeschichte der Vögel einen Namen machte.²⁰² Swainson stand im Kontakt mit wichtigen Naturforschern seiner Zeit, unter anderem mit dem amerikanischen Ornithologen und Illustrator John James Audubon (1785–1851) und dem englischen Forschungsreisenden Charles Waterton (1782–1865), der ebenfalls ein spezielles Interesse an Vögeln hatte.

Der Vorname von Henrietta Swainson bezieht sich auf Henrietta Huxley, die Ehefrau des Biologen und selbsternannten „General-Agenten Darwins“ Thomas H. Huxley (1825–1895). Huxley hatte Henrietta Hooker (1825–1914) auf seiner Expedition mit dem englischen Schiff *Rattlesnake* in Australien kennen gelernt, und sie war ihm später nach England nachgereist. Die wissenschaftliche Atmosphäre im Hause Huxley hat Henrietta Huxley einmal so beschrieben: „Als wir dann verheiratet waren, war die ganze Atmosphäre wissenschaftlich – seine Beschäftigungen, seine Freunde, seine Bücher – die Vorträge, die er gab und die ich besuchte ... Es war eine Offenbarung für mich, welche die Welt, in der ich lebte, für mich adelte; die mich alles als voller Wunder und von Interesse ansehen ließ.“²⁰³

Im Falle der Schmetterlingsforscherin Mrs. E. N. Todter ist der Name, nach Aussage Mark Dions, nicht an einem realen Vorbild orientiert. Stattdessen ist ‚Todter‘ an das deutsche Verb ‚töten‘ angelehnt und als Substantiv im Sinne von ‚Tötendem‘ oder ‚Mörder‘ zu verstehen. Warum die Wahl auf die deutsche Sprache fiel, ist nicht rekonstruierbar. Indem aber das Moment des Tötens ins Spiel kommt, wird hier ein Aspekt angesprochen, der in der Geschichte der Naturwissenschaften grundsätzlich von großer Bedeutung ist. Der Topos des Schmetterlingssammlers, der den schönen Falter – scheinbar oder tatsächlich – kaltherzig tötet, um ihn seiner Sammlung hinzufügen zu können, steht sinnbildlich für die Skrupellosigkeit des Wissenschaftlers, der um seine Sammlung und sein Wissen zu vermehren, das Lebendige und Schöne vernichtet. Aber nicht nur der Insektenforscher und -sammler ist mit dem Tod als Teil wissenschaftlicher Arbeit konfrontiert. In sämtlichen biologischen Disziplinen ist das Töten und Konservieren der Lebewesen Bestandteil der Forschung, wovon unsere Naturkundemuseen Zeugnis ablegen. In kodierter Form bringt der Name der Schmetterlingskundlerin den Aspekt des Todes und der Grausamkeit in das Tableau der Wissenschaften des 19. Jahrhunderts ein, das Dion und Puett mit dem *Ladies' Field Club of York* entwerfen. Die Initialen E.N. in Mrs. Todters Namen sind nicht zu entschlüsseln und geben auch keinen Hinweis darauf, ob es sich um ihre eigenen – weiblichen – oder die Initialen ihres Ehemannes handelt.

²⁰² Swainson, William: A Selection of the Birds of Brazil and Mexico, London 1841. – Swainson, William: On the Natural History and Classification of Birds, 2 Bde., London 1836–1837.

²⁰³ „Once we were married, the whole atmosphere was scientific – his occupations, his friends, his books – the lectures he gave that I attended... It was a revelation that enobled the world I lived in, made everything, for me, full of the strangest wonder and interest.“ Henrietta Huxley, hier zitiert nach Barber: The Heyday of Natural History, 1980, S. 138.

Der Name der Botanikerin Amelia West schließlich, die durch den Vorsatz ‚Miss‘ als unverheiratet gekennzeichnet ist, ist ebenfalls nicht ganz eindeutig aufzulösen. Der Nachname West steht vermutlich in Zusammenhang mit jener amerikanischen Fernsehserie der sechziger Jahre, die Dion und Puett unter anderem dazu angeregt hat, in York einen Eisenbahnwagen als Exkursionswagen auszustatten.²⁰⁴ Die Serie *Wild Wild West*, die zwischen 1965 und 1970 mit insgesamt 104 Folgen im amerikanischen Fernsehen gezeigt wurde, handelt von zwei Agenten, die im Amerika der 1870er Jahre im Auftrag des Präsidenten Ulysses S. Grant unterwegs sind. Ihre Reise legen sie stets in einer umgebauten Lok von 1860 zurück, die bisweilen auch wie eine Art Amphibienfahrzeug funktioniert. Wie der Serientitel vermuten lässt, führt die Reise die beiden Agenten westwärts und nimmt Bezug auf die Geschichte der Besiedlung Nordamerikas. Die Bewegung nach Westen wird dabei gleichgesetzt mit Fortschritt.

Vermutlich rekurriert nicht nur die Gestaltung des Exkursionswagens des *Ladies' Field Club of York* auf die Fernsehserie, sondern ebenso der Name Amelia West. Mit der Fortschrittlichkeit, mit der das Wort und der Name West konnotiert sind, kontrastiert allerdings die Inszenierung auf der Fotografie. Amelia West erscheint nicht so sehr als Botanikerin in einem modernen Sinn. Die Ornamente ihres Kleides, ihre mit Früchten und Blättern geschmückte Kopfbedeckung, die Gartenschere in ihrer Hand, der vasenartige Blumentopf und die Hintergrundmalerei mit antikisierenden Architekturelementen zitieren vielmehr einen häuslichen oder gärtnerischen Zusammenhang, in welchem Pflanzen vor allem in ihrer dekorativen Wirkung wahrgenommen wurden. Andererseits ließe sich insbesondere die Spannung, die durch den Verweis auf Modernität und Orientierung nach vorn, wie sie im Namen West anklingen, einerseits und der Inszenierung einer traditionell weiblichen Form des Umgangs mit Pflanzen, wie sie auch im England des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war, als spezielles Merkmal des Portraits von Amelia West bezeichnen. Tradition und Moderne treffen hier aufeinander, und es ist nicht entschieden, welcher Seite sich die Dargestellte eher zuwendet.

Für den Vornamen Amelia lassen sich keine eindeutigen Vorbilder ausfindig machen. Der Name war im England des 19. Jahrhunderts allerdings nicht selten. Eine bekannte deutsche Naturwissenschaftlerin der Zeit, die einen ähnlichen Vornamen trägt, war Amalie Dietrich (1821–1891), die lange Zeit gemeinsam mit ihrem Mann und dann vollkommen eigenständig arbeitete.²⁰⁵ Dietrich bereiste von 1863 bis 1873 im Auftrag des mit Exotika handelnden Hamburger Großkaufmanns Johann Caesar Godeffroy Australien, wo sie viele neue Tier- und Pflanzenarten entdeckte und eine umfangreiche Sammlung zusammenstellte. Ihr besonderes Interesse galt der Botanik.

²⁰⁴ Hinweis Mark Dions im Interview mit der Verf., Frankfurt am Main, 18.11.2003, unveröffentl.

²⁰⁵ zu Dietrich vgl. Bailey Ogilvie, Marilyn: *Marital Collaboration: An Approach to Science*, in: *Uneasy Careers and Intimate Lives. Women in Science 1798–1979*, hrsg. v. Prina G. Abir-Am u. Dorinda Outram, New Brunswick/London 1978, S. 104–125. Amalie Dietrichs Tochter hat ein in zahlreichen Auflagen erschienen Buch über das Leben ihrer Mutter veröffentlicht: Bischoff, Charitas: *Amalie Dietrich. Ein Leben*, Berlin 1909.

In der Reihe der Namen, die es zu entschlüsseln gilt, darf zu guter Letzt der Mr. Cornelius Boggits, des Assistenten der Damen, nicht fehlen. Ähnlich wie im Falle Mrs. Todters ist hier keine eindeutige Zuordnung zu einer konkreten Person möglich. Vielmehr handelt es sich um ein Wortspiel. Man kann an das englische Substantiv ‚bugger‘ denken, was soviel heißt wie ‚Typ‘, ‚Kerl‘ oder an das Verb ‚to bog down‘, was ‚stecken bleiben‘, ‚sich festfahren‘ oder in etwa ‚trödeln‘ meint. Durch diese Namensgebung wird der Assistent des *Ladies' Field Club* als eher langsamer, wenn nicht phlegmatischer Charakter gekennzeichnet, der vermutlich seine Aufgaben korrekt erledigt, aber kein wirkliches Interesse für die Tätigkeiten der Frauen aufbringen kann.

Mit der Wahl der Namen seiner Mitglieder stellt der *Ladies' Field Club of York* ebenso wie mit der Wahl der Disziplinen, die vertreten sind, eine Art Panorama derjenigen Naturwissenschaften dar, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa besonders populär waren. Einschränkend muss gesagt werden, dass es sich dabei vor allem um die biologischen Wissenschaften sowie um die Geologie handelt. Chemie und Physik sind im *Ladies' Field Club* nicht vertreten, obwohl sie zur gleichen Zeit sowohl akademisch als auch in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit einen wichtigen Platz einnahmen.

Im Zusammenhang mit der Theorie der Evolution, wie sie Charles Darwin (1809–1882) im Jahr 1859 in *The Origin of Species* vorstellte, kamen auch der Geologie und der Paläontologie besondere Bedeutung zu. Beide Fächer beschäftigten sich mit der Geschichte der Erde und des Lebens auf ihr und waren so maßgeblich an jenem wissenschaftlich fundierten Bewusstseinswandel beteiligt, in dessen Folge das Modell einer Geschichtlichkeit und stetigen Veränderlichkeit der Natur nicht länger als Scharlatanerie, die mit dem christlichen Glauben unvereinbar schien, abgetan werden konnte. Als wichtige geologische Werke sind in diesem Zusammenhang beispielsweise Lyells *Principles of Geology* (1830–33) zu nennen oder auch Bucklands *Bridgewater Treatise* (1836).

Die Paläontologie, als deren Begründer der Franzose Georges Cuvier (1769–1831) bezeichnet werden kann, hatte gleichfalls entscheidenden Anteil an der Entstehung jener Vorstellung der Evolution, wie sie weitestgehend auch heute noch gilt. Zwar wurde die sogenannte ‚Katastrophentheorie‘ Cuviers bald von Darwins Modell überholt, dennoch blieb Cuvier als Paläontologe, dessen besondere Fähigkeiten in der vergleichenden Anatomie lagen, eine der wichtigsten Figuren des Fachs. Seine wissenschaftlichen Erkenntnisse finden sich hauptsächlich in seinen *Recherches sur les Ossements fossiles* von 1821, zu denen eben Mary Morland, spätere Buckland, Illustrationen beitrug.²⁰⁶

Aber nicht nur professionelle Wissenschaftler befassten sich im 19. Jahrhundert mit geologischen Formationen und mit Fossilien. Insbesondere in

²⁰⁶ Zu Darwin und seinen Vorläufern vgl. z. B.: Mayr, Ernst: ... und Darwin hatte doch recht. Charles Darwin, seine Lehre und die moderne Evolutionsbiologie. 2. Aufl. München 1995.

Frankreich und England wurden Geologie und Paläontologie zu beliebten Betätigungsfeldern der Amateurwissenschaftler, die großen Anteil an der Auffindung wichtiger Fossilien hatten.

Mit Botanik und Konchyliologie sind im *Ladies' Field Club* zwei biologische Disziplinen vertreten, die in dieser Zeit ebenfalls sehr populär waren. Seit der Botaniker Carl von Linné (1707–1778) im Jahr 1735 sein Werk *Systema naturae* veröffentlicht hatte, erfreute sich die Botanik auf der Grundlage des von Linné entwickelten Klassifikationssystems der binären Nomenklatur nicht nur an den Universitäten, sondern auch bei wissenschaftlich interessierten Laien, zunehmender Beliebtheit.²⁰⁷ Die Botanik war ebenso wie die Konchyliologie ein Fach, dem sich als Amateurwissenschaftlerinnen häufig auch Frauen zuwandten.

Die Konchyliologie, die Lehre von den Muschel- und Schneckenschalen, ist heutzutage nicht mehr in der Form existent, wie sie im 19. Jahrhundert betrieben wurde. Im Zusammenhang mit der Kolonisierung weit entfernter Gebiete waren viele exotische Muschel- und Schneckenschalen nach Europa gekommen, weil sie sich relativ problemlos transportieren ließen und zudem in den Sammlungen ohne Schwierigkeiten aufzubewahren und zu präsentieren waren. Während sich die Konchyliologen in dieser Zeit vor allem mit der Schale der Mollusken beschäftigten, interessieren heute vor allem physiologische Vorgänge und die Bestimmung der allermeisten Arten von Schnecken und Muscheln ist inzwischen abgeschlossen, so dass die Disziplin der Konchyliologie sich gewissermaßen selbst abgeschafft hat.

Ebenso wie die Botanik war dieses Fach im 19. Jahrhundert allerdings sehr populär, unter anderem, weil es relativ einfach war, an Material zu kommen, das nicht zwingend aus fernen Ländern stammen musste. Eine Muschel- und Schneckensammlung anzulegen, war nicht schwierig und zudem waren die Schalen häufig sehr dekorativ. Auch hier betätigten sich viele Frauen, da sich das Sammeln der Exponate an der frischen Luft und die Pflege der Sammlung zu Hause meist gut mit ihren alltäglichen Pflichten vereinbaren ließen.²⁰⁸

Mit Ornithologie und Lepidopterologie sind im *Ladies' Field Club* zwei weitere Fächer vertreten, die Mitte des 19. Jahrhunderts gleichfalls speziell auch bei Amateurwissenschaftler/innen sehr beliebt waren. Hier wie dort brauchte es keine aufwändige Ausrüstung, um die Tiere zu beobachten und, im Falle der Schmetterlingskunde, auch zu fangen, zu töten und zu konservieren. Vögel und Schmetterlinge gab es auch in Nordeuropa und man musste keine weiten Reisen machen, um sie beobachten zu können. Die Ornithologie war zumindest zu Beginn des 19. Jahrhunderts speziell bei Adeligen beliebt, was möglicherweise damit zusammenhing, dass diese bereits im Rahmen der

²⁰⁷ Linné hatte es sich zum Ziel gemacht, eine gründliche Revision aller bereits bestehenden Klassifikationssysteme vorzunehmen. Als Klassifikationsmerkmale der Pflanzen wählte er Anordnung und Bau der Blütenorgane. Linnés Systematik gab den entscheidenden Impuls im Hinblick auf die folgenden Bemühungen um eine Ordnung des Naturreiches und gilt in ihren Grundzügen auch heute noch. Zu Linné vgl. z.B. Jahn, Ilse / Senglaub, Konrad: Karl von Linné, Berlin 1978.

²⁰⁸ Zur Konchyliologie als Freizeitbeschäftigung im viktorianischen England vgl. Allen: *Naturalists and Society*, 2001.

Jagd häufiger im Wald und auf dem Feld unterwegs waren als andere Teile der Bevölkerung.

Als Wissenschaft, die sich mit dem Menschen befasst, ist die Anthropologie vertreten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Bedeutsamkeit der evolutionärer Theorien für die Biologie erste Konturen als akademische Disziplin anzunehmen begann. Neben biologischen bestimmten ebenfalls psychologische und soziologische Interessen die Ausrichtung dieses Fachs.

***The Ladies' Field Club of York* als Entwurf einer anderen Geschichte der Wissenschaften**

Obwohl sämtliche Wissenschaften, die im *Ladies' Field Club* vertreten sind, im 19. Jahrhundert Popularität besaßen und nicht nur von Professionellen, sondern häufig ebenfalls von Amateuren – männlich wie weiblich – betrieben wurden, so wäre eine Vereinigung dieser Art, der allein Frauen angehören, in jener Zeit etwas sehr Besonderes gewesen. Dion und Puett illustrieren mit ihrer künstlerischen Arbeit in York nicht allein einen Abschnitt der Wissenschaftsgeschichte des viktorianischen England, indem sie eine Auswahl repräsentativer Fächer treffen und einzelne Namen, wenn auch verfremdet, herausgreifen.

Was die künstlerische Arbeit im Speziellen ausmacht, ist ihre narrative Qualität. Statt des Versuchs, Geschichte möglichst historisch exakt nachzu-erzählen, wird ein eigener Entwurf gezeigt, in welchem der Wunsch verborgen ist, dass es in der Vergangenheit hätte anders sein mögen und mehr Frauen wie die des *Ladies' Field Club* eine tatsächliche Rolle gespielt hätten. Indem die Künstler ihre Version der Geschichte der Wissenschaften, wie sie sie sich wünschen, mit Sinn fürs Detail ausstatten und arrangieren, arbeiten sie als liebhaberische Historiker, die sich zwar auf überlieferte Daten beziehen, letztlich jedoch vor allem einen Nebenweg historischer Forschung nach ihren eigenen Vorstellungen zu einem – wenn auch fiktiven – Hauptweg ausbauen. Mit *The Ladies' Field Club of York* wird eine ‚Realitäts-Fiktion‘ geschaffen: Es wird eine Wirklichkeit vorgestellt, die so nicht war, die Dion und Puett aber so imaginieren, wie sie hätte sein können. Dadurch dass dieser fiktive Club dargestellt ist, als hätte es ihn *tatsächlich* gegeben, wird implizit die Frage danach gestellt, warum es ihn *nicht* gegeben hat und welche Gründe zum Ausschluss der Frauen aus dem offiziellen wissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts geführt haben. Zur Debatte stehen in diesem Zusammenhang auch die Kategorien des Dilettantismus und der Professionalität sowie damit verbunden die Frage danach, wie und weshalb wissenschaftlich interessierte Frauen im 19. Jahrhundert nahezu kategorisch in den Bereich der Amateurwissenschaften verwiesen wurden. Die Bezeichnung als ‚Field Club‘ macht von vornherein deutlich, dass es sich nicht um eine akademische Vereinigung handelt. ‚Field Clubs‘ waren das Terrain

der Amateurwissenschaftler/innen, auch wenn sie bisweilen durchaus an der Schaffung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse beteiligt waren. Die Frage, inwieweit sich die Wissenschaftlerinnen, die auf den Fotografien zu sehen sind, selbst als Amateurrinnen und Dilettantinnen bezeichnet hätten, muss unbeantwortet bleiben. Als fiktiven Figuren einer fiktiven Vergangenheit ist von ihnen keine Auskunft zu erwarten.

Im spielerischen Umgang mit Geschichte, wie ihn Dion und Puett vorführen, ist in einem allgemeineren Sinne die durchaus ernsthafte Frage danach enthalten, wie Geschichte überhaupt erzählt wird und inwieweit sie immer auch Konstruktion ist. Im Rahmen der Realitäts-Fiktion des *Ladies' Field Club of York* kommt vor allem den Portraits der Wissenschaftlerinnen Bedeutung zu. Hier lässt sich wiederum der Bezug zu *Artful History: A Restoration Comedy* herstellen, insofern als dass auch hier die Frage nach dem Wahrheitsgehalt ‚dokumentarischer‘ Praxis zur Diskussion steht. So wie bei *Artful History* das Medium des Dokumentarfilms zum Gegenstand künstlerischer Untersuchung wird, indem Dion und Simon ihre eigene Version eines solchen Films drehen, steht beim *Ladies' Field Club* die Fotografie als Möglichkeit des Dokumentarischen im Mittelpunkt. Dion und Puett ‚dokumentieren‘ mit den Fotografien eine fiktive Vergangenheit in demselben Moment, in dem sie diese selbst erst kreieren. So schaffen sie die Möglichkeit, sowohl das Wissen um die prinzipielle Nicht-Darstellbarkeit der Wirklichkeit als auch den Verweis auf die Konstruiertheit von Geschichtsschreibung mit einem Augenzwinkern in ihr Werk zu integrieren. Bei der Gestaltung der fotografischen Portraits geht es allerdings zunächst einmal darum, eine besonders originalgetreue Inszenierung zu schaffen. Eventuelle Ansatzpunkte, an denen erkennbar wird, dass es sich bei diesen Aufnahmen gerade *nicht* um Originale aus dem 19. Jahrhundert handelt, sollen möglichst nicht auf den ersten Blick sichtbar sein. Die Fotografien sollen nicht so aussehen, als imitierten sie alte Fotografien, sondern so, als seien sie tatsächlich alt. Der aufmerksame Betrachter allerdings, der diese Täuschung erkennen kann, ist selbstverständlich mit einkalkuliert. In gewisser Weise ist die mögliche Aufdeckung des ‚Betrugs‘ sogar integraler Bestandteil des Werkes, denn erst dann kann es in seiner kritischen Sichtweise auf die Geschichte der Wissenschaften in vollem Umfang wirksam werden.

Mit der Inszenierung der Wissenschaftlerinnen des *Ladies' Field Club* werden Konventionen der Portraitfotografie des 19. Jahrhunderts und der Darstellung von Wissenschaftlern in dieser Zeit aufgegriffen.²⁰⁹ Ganzkörper- oder

²⁰⁹ Zur Portraitfotografie im 19. Jahrhundert vgl. etwa: David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Fotografie im 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln 2000, hrsg. v. Bodo v. DREWITZ u. Karin Schuller-Procopvici, Göttingen 2000. – Victorian Life in Photographs, mit einer Einl. v. William Sansom, London 1974. – Ende des 19. Jahrhunderts hielten photographische Techniken zudem verstärkt Einzug in die (Natur-) Wissenschaften, da ihre spezielle ‚Objektivität‘ sie als geeignete Methoden der Aufzeichnung und Speicherung von Daten prädestinierte. Vgl. dazu z. B.: Daston, Lorraine / Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, hrsg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99. – Zu den Portraits, die im Auftrag englischer Wissenschaftsorganisationen angefertigt wurden, vgl. z. B.: Prescott,

Dreiviertelportraits, auf denen der oder die Dargestellte sitzend oder stehend von vorne zu sehen ist und aus dem Bild herausblickt, entwickelten sich in dieser Zeit und übernahmen so Strukturelemente, wie sie bereits in der Portraitalmalerei entwickelt worden waren. Aufgrund der langen Belichtungszeiten mussten die Dargestellten meist sehr lange stillhalten, was nicht selten in einer leicht steifen Körperhaltung und einen unbewegt wirkenden Gesichtsausdruck sichtbar wird. Wissenschaftler wurden häufig in ihren Arbeitszimmern dargestellt, umgeben von den Gegenständen und Instrumenten ihrer Forschungen, die sie als Autoritätspersonen auswiesen und ihre disziplinäre Zugehörigkeit deutlich machten. Gabriele Werner weist in einem Aufsatz über Wissenschaftlerportraits im 19. Jahrhundert darauf hin, dass „[d]as Bild vom Wissenschaftler nie die jeweilige Wissenschaft selbst [sei], sondern das Bild ihrer öffentlich gemachten Politik [...]“.²¹⁰ Auf den Bildern sind die Wissenschaftler zu sehen, wie sie gerne erscheinen möchten. Die unspektakulären und vielleicht teilweise auch unschönen Seiten ihrer Arbeit bleiben unsichtbar. So wird ein repräsentatives Portrait des 19. Jahrhunderts selten einen Anatom beim Sezieren eines Tieres oder eines Menschen, sondern eher an seinem Schreibtisch mit einem Schädel und einigen Skalpellern neben sich zeigen. Dass es sich bei den dargestellten Wissenschaftlern in der Fotografie des 19. Jahrhunderts ebenso wie in der Malerei in überwältigender Mehrzahl um Männer handelt, muss kaum noch gesondert erwähnt werden. Bei den Bildern der Damen des *Ladies' Field Club of York* handelt es sich in gewisser Weise also trotz der sorgfältigen Nachahmung der Stilmittel, die in der Portraitfotografie von Wissenschaftlern im 19. Jahrhundert angewendet wurden, um einen Bruch mit diesen Konventionen, indem die Portraitierten Frauen sind. Sicherlich hat es auch fotografische Darstellungen von Frauen gegeben, die wissenschaftlich tätig waren, so zum Beispiel von der Forschungsreisenden Marianne North, die 1876 von der britischen Fotografin Julia Margaret Cameron über einem aufgeschlagenen Buch sitzend und sinnierend in die Ferne blickend in Ceylon aufgenommen wurde. Eine ganze Serie so aufwändig gestalteter Studiofotografien von Wissenschaftlerinnen, wie sie die Reihe der Portraits des *Ladies' Field Club of York* darstellt, dürfte im viktorianischen England allerdings exzeptionell gewesen sein. Im Zusammenhang mit der These, dass Dion und Puett mit ihrer Vereinigung von Wissenschaftlerinnen eine Realitäts-Fiktion konstruieren und dabei speziell die Fotografien eine wichtige Rolle spielen, ist das Verhältnis dieser Bilder zu ihren Vorbildern um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufschlussreich. Zur Reproduktion eines Originals schreibt Gabriele Brandstetter: „Wenn [...]

Gertrude: *Gleams of Glory: Forging Learned Society Portrait Collections*, in: *Fields of Influence. Conjunctions of Artists and Scientists 1815–1860*, hrsg. v. James Hamilton, Birmingham 2001, S. 129–162.

²¹⁰ Werner, Gabriele: *Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Porträt Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *kunsttexte.de – Zeitschrift für Kunst und Kulturgeschichte im Netz*, Sektion Bild Wissen Technik, 1/2001, <http://www.kunsttexte.de/download/bwt/werner.pdf>, S. 5. Werner befasst sich in ihrem Text vorrangig mit gemalten Portraits, die Auswahl der Szenerien, der Posen und der Objekte, die dem Wissenschaftler zugesellt werden, stimmt jedoch weitgehend mit jener in der Fotografie überein.

die Beziehung von Urbild und Abbild nicht mehr signifikant und damit die Differenz nicht mehr statuierbar ist, wird das Kriterium des Fälschen, der ‚Fälschung‘ hinfällig. An dieser Stelle tritt das Simulakrum in die Lücke der Differenz zwischen Original und Kopie. Das Simulakrum gibt Ähnlichkeit vor, ohne abzubilden, es inszeniert eine ‚falsche Doppelgängerei, die das Modell nicht vorordnet, sondern nebenordnet‘.²¹¹ Auch wenn sich Brandstetter mit ihrer Äußerung vor allem auf seriell hergestellte Kopien von Originalen bezieht, lässt sich ihre Feststellung auch auf die Aufnahmen Dion und Puetts anwenden. Die Fotografien sind zwar nicht in diesem Sinne als Simulakren zu bezeichnen, da sie keine Reproduktionen – alter – Originale sind. Aber das „Kriterium des Fälschen, der Fälschung wird auch hier hinfällig, insofern als es sich bei den Portraits um Re-Inszenierungen im Stil alter Vorlagen handelt. Die Aufnahmen geben auf ihre Weise Ähnlichkeit vor, ohne tatsächliche Vorlagen abzubilden. Es sind keine Fälschungen von Originalen. Stattdessen findet hier eine Form der Mimesis statt, die nicht kopiert, sondern etwas Neues erfindet, indem sie sich an Bestehendem orientiert.“²¹² Mimesis im aristotelischen Sinne des Vermögens der Nachahmung weicht bereits im Vollzug der Nachahmung vom Vorbild ab, indem das Subjekt des Nachahmenden nicht hinter dem Akt der Nachahmung verschwinden kann und so – gewollt oder ungewollt – dem mimetischen Werk den Stempel seiner Originalität aufdrückt.²¹³ Fälschungen sind Dions und Puetts Portraitfotografien also in dem Sinne nicht, vielmehr handelt es sich um von den Künstlern hergestellte Originale. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang allerdings der Aspekt der Täuschung. Indem Inszenierungsmuster der Portraitkultur des 19. Jahrhunderts stilistisch so genau wie nur möglich nachgeahmt werden, ohne jedoch ein konkretes Vorbild nachzustellen, entstehen Bilder, die man für Originale halten kann oder zumindest halten soll.

Innerhalb der Realitäts-Fiktion *des Ladies' Field Club of York* fungieren die pseudo-dokumentarischen Portraits als Sollbruchstellen, an denen der

²¹¹ Brandstetter, Gabriele: „Fälschung, wie sie ist, unverfälscht“, 1998, S. 422. Zum Begriff des Simulakrum vgl. Camille, Michael: Simulakrum, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. Robert S. Nelson u. Richard Shiff, Chicago/London 1996, S. 31–44.

²¹² Zum Begriff der Mimesis vgl. auch: Reck, Hans Ulrich: Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation, in: *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli–August 1991, S. 63–85. – Benjamin, Andrew: *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a Philosophy of Difference*, London/New York 1991.

²¹³ Diskussionen um Reproduktion und Originalität sind bereits seit den sechziger Jahren in der europäischen und amerikanischen Kunst ausgiebig diskutiert worden. In den siebziger und achtziger Jahren belebten Künstlerinnen wie Hans Peter Feldman, Peter Röhr, Elaine Sturtevant und Sherrie Levine die Diskussion, und Appropriation Art und Copy Art wurden zum favorisierten Gegenstand einer engagierten linken Kunstkritik. Der kapitalistische Warencharakter von Kunst war in diesem Zusammenhang ebenso Thema wie der Mythos der Originalität eines Kunstwerkes. Vgl. etwa: Crimp, Douglas: Die fotografische Aktivität des Postmodernismus (1980), in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, 1996, S. 123–140. – Krauss, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde, in: Harrison/Wood: *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, 1998, S. 1317–1322. – Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition, in: *Art after Modernism. Rethinking Representation*, hrsg. v. Brian Wallis, New York 1984, S. 12–29. – Zu Original und Fälschung in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Römer: *Künstlerische Strategien des Fake*, 2001. – Einen Überblick zu theoretischen Grundlagen der Appropriation Art gibt: Nelson, Robert S.: Appropriation, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. v. dems. u. Richard Shiff, Chicago 1996, S. 116–128.

aufmerksame Betrachter die Inszenierung als Täuschung enttarnen kann. In erster Linie sind es der perfekte Zustand der Abzüge und die Schärfe der Konturen sowohl im Vorder- wie im Hintergrund der Aufnahmen, welche darauf schließen lassen können, dass es sich um Fotografien handeln muss, die erst vor kurzem entstanden sind. Gewünschter Effekt des Aufdeckens der Täuschung ist allerdings nicht eine Enttäuschung, die eintreten könnte, weil man sich betrogen sehen mag. Vielmehr soll gerade die Entschlüsselung des wohlkalkulierten Spiels von Fiktion und tatsächlichen historischen Objekten und Daten das Potential historisch-kritischen Erkennens freisetzen, ohne die Freude an der erzählerischen und utopischen Dimension des Werkes zu mindern. Wie viele der Besucher/innen des National Railway Museums tatsächlich erkannten, dass es den *Ladies' Field Club of York* im 19. Jahrhundert nicht wirklich gegeben hat, ist nicht zu ermitteln. Vermutlich werden viele Besucher/innen die Inszenierung für eine museumsdidaktische Darstellung eines Abschnittes der Wissenschaftsgeschichte Yorks gehalten haben, ohne zu wissen, dass es sich um ein Kunstprojekt handelte. Auch hier wäre allerdings ein Ziel der Künstler erreicht: Auch ohne ein ausgeprägtes kritisches Bewusstsein hätte bereits allein durch die Rezeption der dargestellten Gegebenheiten als ‚wahre Geschichte‘ gewissermaßen einen Akt der Rehabilitation der Wissenschaftlerinnen des viktorianischen England stattgefunden.

2.4 Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art (2000)

Alfred and David Smart Museum²¹⁴, Universität Chicago im Juli 2000: Die Eröffnung der Ausstellung *Ecologies*²¹⁵ wird in wenigen Tagen stattfinden. Im Rahmen seiner Arbeit *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* begibt sich Mark Dion mit einem Team von Helfer/innen auf Expedition durch das Museum.²¹⁶ Zur Ausrüstung gehören Pinzetten, Pinsel, kleine Gläser, Maßband, Taschenlampe, Papier, Stifte und Lupen. Dion trägt Expeditionskleidung: feste Wanderstiefel, eine Weste mit vielen Taschen, eine Militärhose. Die Expedition beginnt im ersten Stock des Gebäudes, wo sich der Verwaltungstrakt befindet, und geht weiter über das Erdgeschoss mit den Ausstellungsräumen bis zum Keller mit Lager und Werkstätten (Abb. 62). Systematisch wird jeder Raum nach Insekten, Spinnen und anderen kleinen Gliederfüßern abgesucht, die vorsichtig eingesammelt werden. Noch lebende Tiere werden mit Hilfe von Alkohol getötet und in den kleinen Gläsern verstaut. Alle Proben werden mit genauen Angaben zum jeweiligen Fundort versehen.

Die umfangreiche Ausrüstung, die Dion trägt und die in einem Kunstmuseum völlig fehl am Platze zu sein scheint, lässt an Forschungs- und Abenteuerreisen denken. Im Rahmen der performativen Arbeit des Künstlers wird das Museum zu einem Terrain voller Geheimnisse erklärt, die es zu entdecken gilt. Das Abenteuer besteht nicht darin, unwirtliche Gegenden zu erobern oder sich gefährlicher Raubtiere zu erwehren, sondern vielmehr in der Herausforderung, die ‚Wildnis‘ in unserer unmittelbaren Nähe zu erforschen, die Aufmerksamkeit auf das Unscheinbare zu richten und es sichtbar zu machen. Im Zentrum von Dions Forschungsarbeit stehen in Chicago sogenannte Inquilinen, das heißt Gliederfüßer, die mit uns zusammenleben und die wir häufig nicht einmal bemerken, da sie sehr klein sind und nur selten Schaden anrichten. Das Anliegen besteht darin, ein Bewusstsein für dieses Leben um uns herum zu erzeugen und unser Verhältnis zu ihm zur Diskussion zu stellen. „*Mein Projekt für das Smart Museum ist ein bescheidener Versuch, unterbrochene Verbindungen mit der nicht-menschlichen Welt wieder herzustellen, indem ich einen Ort der Begegnung erzeuge*“²¹⁷, schreibt der Künstler in dem im Ausstellungskatalog veröffentlichten *Artist's Statement*.

²¹⁴ Das Alfred and David Smart Museum der Universität Chicago wurde 1974 gegründet. Zur Sammlung des Museums gehören griechische und römische, chinesische und japanische Kunst sowie Werke aus dem europäischen Mittelalter, aus Renaissance und Barock bis hin zu Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

²¹⁵ *Ecologies*. Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman, Ausstellungskatalog The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2000, hrsg. v. Stephanie Smith, Chicago 2000.

²¹⁶ Das Team setzte sich aus Museumsmitarbeiter/innen, Kurator/innen, Kunsthistoriker/innen, Künstler/innen und Kindern zusammen: Candida Alvarez, Ramon Alvarez-Smikle, Dawoud Bey, Patrick Engelking, Kris Ercums, W.J.T. Mitchell, Axel Peterman, Dan Peterman, Sander Peterman, Amy Rogaliner, Stephanie Smith, Hillary Weidemann.

²¹⁷ „*My project for the Smart Museum is a modest attempt to re-tie severed bonds with the non-human world by negotiating a space of encounter.*“ Dion, Mark: *Artist's Statement*, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 35–37, hier S. 37.

Im Kunstmuseum befindet sich Dion an einem explizit kulturell definierten Ort, der von der ‚Natur‘ scheinbar weit entfernt ist. Doch auch hier ist der Mensch nicht allein, und der Blick auf die winzigen Lebewesen in seiner unmittelbaren Nähe provoziert einen fragenden Gegenblick auf allzu menschliche kulturelle Kategorien, die dessen Stellung in der Welt repräsentieren und stützen sollen. Nimmt man wissenschaftliche Statistiken zur Hand, wird die Bedeutung der Position des Menschen allerdings schon durch die Tatsache, dass allein die Insekten etwa 80 Prozent aller auf der Erde lebenden bekannten Arten ausmachen und die Säugetiere, zu denen auch der Mensch gehört, nur etwa 0,025 Prozent deutlich relativiert.²¹⁸

„*Natur scheint im Alltäglichen nicht gesehen zu werden, es sei denn, sie wird vergrößert*“, so der Künstler. „*Indem wir unseren Fokus ändern, können wir daran erinnert werden, dass wir unabdingbar Teil einer Ökologie sind.*“²¹⁹ Um das häufig Übersehene oder (scheinbar) Unsichtbare ins Blickfeld zu rücken und sichtbar zu machen, tauscht Dion nach Abschluss der Suche im Museum die Expeditionskleidung gegen einen Laborkittel und beginnt mit der Arbeit in dem im Ausstellungsraum installierten ‚Labor‘. Gemeinsam mit Allan Lesage, einem Mikroskopspezialisten der Universität, säubert Dion die gefunden Tiere beziehungsweise trocknet die in Alkohol konservierten Exemplare. Anschließend werden sie mikroskopiert und diese vergrößerten Ansichten vor einem schwarzen Hintergrund fotografiert. Das Labor befindet sich im Ausstellungsraum in direkter Nachbarschaft zu den Installationen der beiden anderen Künstler, die an *Ecologies* teilnehmen, Dan Peterman und Peter Fend. Es ist wie auf einer Bühne auf einem etwa 30 Zentimeter hohen Sockel eingerichtet und weist zahlreiche Übereinstimmungen mit früheren Inszenierungen Dions auf, in denen er Laborsituationen kreiert hat (Abb. 60 und 61).²²⁰ Wenige

²¹⁸ Berenbaum, May R.: Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten. Die zwiespältige Beziehung von Mensch und Insekt, Heidelberg u.a. 1997. – Zur Beziehung des Menschen und seinen winzigen Mitbewohnern siehe auch: Hosting Others, Kap. 5, in: Dion/Rockman: Concrete Jungle, 1996.

²¹⁹ „*Nature seems not to be found in the everyday, unless magnified. By shifting our focus we can be reminded that we are unalienably part of an ecology [...].*“ Dion, Mark: Artist's Statement, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog 2000, S. 37.

²²⁰ Z.B. *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* und *The New York State Bureau of Tropical Conservation* (beide 1992), *A Meter of Jungle* (1992) oder die Labors der Ausstellung *Where the Land Meets the Sea* (1998). – 1993 hatte Dion mit *The Great Munich Bug Hunt* im K-Raum Daxer bereits schon einmal Gliederfüßer zum Untersuchungsgegenstand gemacht (Abb. 67–68). Gemeinsam mit einer Gruppe von Entomolog/innen der Münchener Universität hatte er die tierischen Lebewesen, die an einem in die Galerie transportierten Weidenstamm gefunden wurden, herauspräpariert, konserviert und in einem Sammlungsschrank archiviert. Vgl. Mark Dion. Die Wunderkammer, Ausstellungskatalog 1993. – Dion/Hoffmann: *The Great Munich Bug Hunt*, 1994. – Formal erinnerte die Installation an Smithsons *Dead Tree* (1969). Smithson hatte einen großen Baum in die Kunsthalle Düsseldorf transportieren lassen und ihn dort auf dem Boden liegend platziert. Im Unterschied zu dem Baum, den Dion in den K-Raum Daxer bringen ließ, besaß Smithsons Baum allerdings noch eine Krone mit Blättern. An den Zweigen und im Wurzelwerk hatte Smithson kleine Spiegel angebracht, die den Umraum reflektierten. Lisa Corrin schreibt zu *Dead Tree*: „Mit einer simplen Geste kehrte Smithson konventionelle Assoziationen, die mit dem Baum verbunden sind, um, indem er den Baum von einem uralten Archetypus, der Wachstum und Erneuerung bedeutet, in ein Objekt verwandelte, das als Kunst ausgezeichnet war. Im Kontext der Kunsthalle wurde ein gewöhnlicher Baum zu einer ‚Skulptur‘, ein Objekt mit Masse und Gewicht, das einen bestimmten Raum einnahm und als statisches und ‚totes‘ Artefakt ästhetischer Kontemplation existierte [...].“ Corrin, Lisa G.: *The Greenhouse Effect*, in:

Einrichtungsutensilien und Instrumente reichen auch im Smart Museum aus, um einen Ort der Wissenschaften zu zitieren. Es stehen zwei Tische mit Stühlen dort, ein Rollwagen und eine Kommode. Ein modernes Mikroskop, eine Fotoausrüstung und diverse Werkzeuge vervollständigen die Installation. Ergänzt wird das Ensemble durch eine Schaufensterpuppe, die Mark Dions Expeditionsausrüstung samt Schmetterlingsnetz trägt. Diese Figurine hat zwar kein Gesicht, eine dunkle Brille mit breitem Rahmen, wie sie Mark Dion stets trägt, macht sie jedoch deutlich zu einem Portrait des Künstlers (Abb. 65).

Während der Arbeit im ‚Labor‘ entstehen in den ersten Wochen der Ausstellung über hundert Schwarz-Weiß-Fotografien, auf denen sämtliche Tiere jeweils fast die ganze Bildfläche einnehmen (Abb. 63–64). Zusätzlich zur ohnehin schon beträchtlichen Vergrößerung heben die Abbildungen auf diese Weise die Größenunterschiede zwischen den einzelnen Lebewesen auf. Mit Stecknadeln werden die Fotografien an die Wand geheftet. Hierbei verwendet Dion zwei unterschiedliche Anordnungsweisen. Ein Teil der Fotos wird an der Wand über dem Tisch mit dem Mikroskop gleichmäßig in einem dichten Raster befestigt (Abb. 60). Weitere Fotos werden außen an der Trennwand, welche Dions Arbeitsstation von den anderen Installationen der *Ecologies*-Ausstellung abgrenzt, präsentiert. Diese Wand ist mit schwarzer Tafelfarbe gestrichen und unter der mit Kreide geschriebenen Überschrift *Arthropods of the Smart Museum* werden die Fotografien nach dem Fundort der jeweiligen Organismen angeordnet und mit den entsprechenden Angaben versehen (Abb. 60). So wird ersichtlich, in welchen Räumen welche und wie viele Tiere gefunden worden sind. Im Büro des Direktors beispielsweise gab es zehn Funde, während in der Galerie Alter Meister nur vier Tiere und in der Galerie für zeitgenössische Kunst gerade einmal eines aufgespürt worden sind.

‚Objektivität‘ und ‚Subjektivität‘ wissenschaftlicher Bilder

Im *Ecologies*-Katalog widmet sich die Kuratorin Stephanie Smith speziell den beiden Anordnungssystemen der Fotografien im Ausstellungsraum. Smith stellt fest, dass die Bilder über dem Labortisch ein „modernistisches Raster“ ergaben, während die Position der Fotos auf der Trennwand auf humorvolle Weise mit der räumlichen Struktur des Museums und dessen Insektenpopulation korrelierte. Beide Systeme ließen sich, so Smith, als Referenz auf wissenschaftliche Darstellungsmethoden deuten, in denen Präzision und Ordnung eine zentrale Rolle spielen.²²¹

Während die Anordnung der Fotos als Raster jedoch vor allem formal-ästhetischen Kriterien folgte, orientierte sich das Muster der zweiten Wand viel deutlicher an wissenschaftlichen Repräsentationsweisen, die nachvollziehbare

The Greenhouse Effect, Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London 2000, hrsg. v. Ralph Rugoff u. Lisa G. Corrin, London 2000, S. 38–62, hier S. 42. (Übers. CH)

²²¹ Smith, Stephanie: Project Overview, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 41–48, hier S. 42–43.

Informationen vermitteln und Rückführbarkeit der Ergebnisse sichern sollen. „Damit die Welt erkennbar wird, muss sie zu einem Laboratorium werden [...]“²²², sagt Bruno Latour und führt Tabellen, Diagramme und Listen als Instrumente dieses Laboratoriums an. Speziell die diagrammatische Struktur der Fotos auf der Trennwand, welche die Tiere des Smart Museum repräsentierten, schien dieses Diktum der Wissenschaften durchaus ernst zu nehmen. Im selben Moment allerdings unterliefen sowohl die photographische Aufhebung der unterschiedlichen Größe der Tiere als auch die Tatsache, dass *beide* Anordnungsmuster *nicht* dem taxonomischen System der Biologie folgen, wissenschaftliche Systematisierungskategorien wie etwa die Vorstellung einer hierarchischen Ordnung.²²³ Wie wenig ‚exakt‘ die Darstellungen der Arthropoden des Smart Museum auch sein mochten, zitierten sie dennoch Formen wissenschaftlicher Repräsentationen, „die sich immer weiter von der Welt zu entfernen scheinen und die sie dennoch näher bringen“.²²⁴

Das Näherbringen der Welt, die uns umgibt, und insbesondere ihrer unscheinbaren Bewohner war erklärtes Ziel von *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*. Unverzichtbar war dabei das Mikroskop, welches sichtbar machte, was sonst übersehen wird, und Dions Arbeit in Chicago war unter anderem eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Mikroskopie und deren Bedeutung als wissenschaftliches Bildgebungsverfahren.²²⁵ Besonderes Interesse äußert der Künstler für die Tatsache, dass der apparatgestützte Blick auf die winzigen Lebewesen durch ein widersprüchliches Verhältnis von Nähe und Distanz gekennzeichnet ist: Konsequenz der Vergrößerung der Dinge ist seit Beginn der Geschichte der Mikroskopie die Veränderung ihrer Erscheinung, „*the making strange of the everyday*“, wie Dion es nennt. „*In dem Moment, in dem wir in der Lage sind, den Objekten unserer Forschung näher zu kommen, werden sie immer ungewohnter.*“²²⁶ Einerseits kann die Verwendung des Mikroskops das Verständnis der Natur vertiefen, andererseits betont sie „*ironischerweise [...]*

²²² Latour: Zirkulierende Referenz, 2000, S. 57.

²²³ Ganz ähnlich hatte Dion auch im Falle von *A Meter of Meadow* (1995), in dessen Rahmen er einen Quadratmeter Erde von einer Wiese im schweizerischen Fribourg untersuchte, die dort entstandenen Fotografien organisiert (Abb. 66). Vgl. *Unseen Fribourg*, Ausstellungskatalog Fri-Art-Centre d'Art Contemporain, hrsg. v. d. Kunsthalle Fribourg, Fribourg 1995.

²²⁴ Latour: Zirkulierende Referenz, 2000, S. 43.

²²⁵ „*One of the most remarkably complex enterprises concerning the human struggle to represent the natural world has been the problem of making the invisible visible. Over the past three centuries great emphasis has been given to the advancement of optics and image production technologies which strive to disclose natural phenomena such as the passage of time, the body's interior, the realm of space, and perhaps, most prevalently, the microscopic.*“ Dion, Mark: Artist's Statement, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 35. Das Mikroskop wurde schon Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt, erst seine technische Verfeinerung und die Steigerung der Vergrößerungsleistung Ende des 17. Jahrhunderts aber machte Entdeckungen wie die Swammerdams, Leeuwenhoeks und ihrer Zeitgenossen möglich.

²²⁶ „*[...] as we are able to get closer to the objects of our inquiry the more unfamiliar they become.*“ Dion, Mark: Artist's Statement, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 35.

unsere wachsende Trennung von ihr“. „Unsere Werkzeuge kommen uns in den Weg, so scheint es.“²²⁷

Im Prozess der hochgradigen Potenzierung des menschlichen Sehsinns durch die Technik ist die Natur nur mittelbar zu erfahren, selbst wenn sich das Präparat in direkter Nähe auf dem Objektträger des Mikroskops befindet. Das technische Gerät schiebt sich zwischen das menschliche Auge und das Objekt der Betrachtung. Entsprechend setzt der Umgang mit den Ergebnissen der Mikroskopie – vor allem in den Wissenschaften – das Vertrauen in die ‚Wahrheit‘ und Objektivität der Bilder, die das Instrument liefert, voraus.²²⁸ Dabei lässt sich allerdings, so Michael Wetzell, „die ernüchternde Einsicht“ nicht vermeiden, dass „letztlich nur die Evidenz der Netzhautabbildung bleibt, die mit jeder Wendung des Perspektivs neue Irritationen erfährt und nirgends für das wirklich Reale einen Beweis hat.“²²⁹ In einem weiteren Schritt schließlich ersetzen die Repräsentationen des mikroskopisch vergrößerten Objekts in den unterschiedlichen Medien, die verwendet werden – Zeichnung, Stich, Mikrofotografie oder filmische Aufnahme – das Objekt selbst. Im Rahmen von Mark Dions Arbeit im Smart Museum ermöglichten die Fotografien den Blick auf Details der Morphologie der Tiere, die dem Menschen gemeinhin so nicht sichtbar sind. Durch die vergrößerte Darstellung wurden die teilweise bizarr erscheinenden Formen der im Tod erstarrten Lebewesen herausgestellt. Die Faszination, die von der so entstehenden Fremdartigkeit und von der Formenvielfalt dieser Tiere ausging, war ein wichtiger Aspekt im Rahmen des Anliegens, die winzigen Organismen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Gleichzeitig stellte Dion mit diesen Fotografien, auf denen zumindest einige der Tiere wie Wesen aus einer anderen Welt erschienen und in denen ihre Größenunterschiede aufgehoben waren, ein weiteres Mal die Frage nach der Wahrheit des Dokumentarischen, speziell nach der ‚Wahrheit‘ und ‚Objektivität‘ der wissenschaftlichen Repräsentation.²³⁰

‚Objektivität‘ diagnostizieren die Wissenschaftshistoriker/innen Lorraine Daston und Peter Galison als ein Mitte des 19. Jahrhundert besonders populär werdendes epistemologisches Paradigma.²³¹ Die Einführung neuer

²²⁷ *“The attempts, while bringing us to a better understanding of nature, ironically also emphasize our increasing separation from it. Our tools get in the way, so it may seem.”* Mark Dion ebd.

²²⁸ Vgl. Daston/Galison: Das Bild der Objektivität, 2002. – Schickore, Jutta: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen: Zeichnung, Dauerpräparat, Mikrofotografie, in: Geimer: Ordnungen der Sichtbarkeit, 2002, S. 285–310.

²²⁹ Wetzell, Michael: Der Wissenschaftler und sein Double. Anmerkungen zum Begriff des Medialen im naturwissenschaftlichen Denken, in: Objekte, Differenzen, Konjunkturen. Experimentalsysteme im historischen Kontext, hrsg. v. Michael Hagner, Hans-Jörg Rheinberger u. Bettina Wählig-Schmidt, Berlin 1994, S. 297–307, hier S. 300.

²³⁰ Zur Bildlichkeit wissenschaftlicher Darstellungen vgl. z.B. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1.1: Bilder in Prozessen, hrsg. v. Horst Bredekamp u. Gabriele Werner, Berlin 2003. – Arnold, Ken: Between Explanation and Inspiration: Images in Science, in: Ede: Strange and Charmed, 2000. – Jones/Galison: Picturing Science, Producing Art, 1998.

²³¹ Daston/Galison: Das Bild der Objektivität, 2002. – Daston, Lorraine: Objectivity versus Truth, in: Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750–1900, hrsg. v. H.E. Bödeker u.a., Göttingen 1999,

und die Weiterentwicklung und Präzisierung bereits gebräuchlicher technischer Geräte in den Naturwissenschaften habe bei vielen Forschern zu einer fast fanatischen Verwendung mechanischer Bilderzeugungsapparate geführt. Ziel sei es gewesen, Bilder zu erhalten, „denen man Unabhängigkeit von jeglichem menschlichen Einfluß bescheinigen konnte“.²³² Im Zuge dieser Entwicklung lässt sich nach Auffassung Dastons und Galisons eine Abwertung der Kategorie der ‚Subjektivität‘ feststellen. Man schien der menschlichen Wahrnehmung und den Darstellungen des Wahrgenommenen immer weniger zu trauen, und das Ideal einer ‚objektiven‘ Wissenschaft wurde zunehmend die „möglichst [vollständige] Ersetzung des wissenschaftlichen Beobachters durch Aufzeichnungsapparate, eine Maßnahme, durch die jede Art subjektiver Einflußnahme [...] aus dem Akt der Aufzeichnung ausgeschlossen werden sollte“.²³³ „Nichtintervention [...] war das Herzstück der mechanischen Objektivität.“²³⁴ Dass es eine solche ‚Objektivität‘ niemals geben kann, unterstreicht ähnlich wie Daston und Galison auch Michael Wetzels, wenn er darauf hinweist, in welchem hohem Maße die Objektivität medialer Repräsentationen innerhalb von Experimentalsystemen stets Konstruktion bleiben muss: „So wie das vorweisbare Resultat von Experimenten durch die Meßtechnik der benutzten Instrumente, durch ihre Darstellungsweise und ihre Leistung bestimmt wird, so hängen diese Momente wiederum von den Umständen des apparativen Einsatzes ab, den Subjekten, den Orten, den Weisen etc., d.h. all dem, was in der Informatik auf Benutzerebene diskutiert wird und in der Sprachtheorie unter dem Stichwort der Performanz, die gegenüber dem konstativen Wert von Aussagen auch ein Wörtchen mitzureden hat.“²³⁵

In demselben Sammelband, in dem Dastons und Galisons Text zur Objektivität veröffentlicht ist, weist Jutta Schickore in einem Aufsatz zu Darstellungstechniken der Mikroskopie nach, dass speziell unter den Mikroskopisten des 19. Jahrhunderts die Auffassung verbreitet war, dass hinsichtlich der einzelnen Bilder, die das Mikroskop lieferte, kaum von ‚Objektivität‘ die Rede sein konnte. Die Mikrofotografie beispielsweise, die das Mikroskopbild festhielt und die seit den 1840er Jahren angewendet wurde, schien vor allem, weil sie immer nur individuelle Präparate abbildete, nicht geeignet, etwas ‚objektiv‘ darzustellen. Schickore bezieht sich auf den Begriff

S. 17–31. – Galison, Peter: Judgement against Objectivity, in: Jones/Galison: Picturing Science. Producing Art, 1998, S. 327–359.

²³² Daston/Galison: Das Bild der Objektivität, 2002, S. 30.

²³³ So Jutta Schickore zu Dastons und Galisons Ansatz: Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen, 2002, S. 286.

²³⁴ Daston/Galison: Das Bild der Objektivität, 2002, S. 94. – Michael Wetzels weist in einem Text zum Begriff des Medialen im naturwissenschaftlichen Denken darauf hin, dass „die viel größere Krise als alle Ungenauigkeit der Beobachtung“ die Entdeckung sei, „daß das Medium selbst die Botschaft ist, d.h. daß die angeblich objektive Realität vermittelnde technische Apparatur selbst konstitutiv ist für den Effekt, den sie repräsentiert“. Wetzels, Michael: Der Wissenschaftler und sein Double, 1994, S. 299.

²³⁵ Wetzels, Michael: Der Wissenschaftler und sein Double, 1994, S. 301.

²³⁶ Ebd. – Maßgeblich hinsichtlich der Analyse der vielschichtigen Bedingungen, unter denen Wissenschaft stattfindet, ist weiterhin: Latour, Bruno / Woolgar, Steve: Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts, Beverly Hills/London 1979. – Zum Begriff des Experimentalsystems vgl. z.B. Rheinberger/Hagner: Die Experimentalisierung des Lebens, 1993.

der ‚Naturtreue‘, der damals vielfach verwendet und als Ideal der Darstellung des Mikroskopierte angesehen wurde. Aber „‚Naturtreue‘ bedeutete etwas ganz anderes für ein Foto als für eine Zeichnung“.²³⁶ Um etwas ‚naturgetreu‘ darstellen zu können, musste der wissenschaftliche Zeichner vom individuellen Präparat abstrahieren und stattdessen „aus einer Vielzahl von Objekten eine Repräsentation komponieren“ können, „die alles Akzidentielle, Nebensächliche vermied und nur das wesentlich zum Gegenstand Gehörige enthielt“.²³⁷ Die Naturtreue der Zeichnung nämlich bestand in ihrer „Treue [zu] einem Idealtypus, der so in der Natur gar nicht vorfindlich ist“.²³⁸

Vor dem Hintergrund dieser Diskussionen gewinnt Dions Entscheidung, Fotografien und nicht *Zeichnungen* der mikroskopierte Arthropoden zu zeigen, an Bedeutung: Indem er das Ausschnitthafte und Individuelle der einzelnen Fotografien betonte²³⁹, stellte er keine Darstellungen von Idealtypen im wissenschaftlichen Sinne aus. Er thematisierte zwar mit der Verwendung des Mikroskops implizit das wissenschaftliche Bestreben nach ‚Objektivität‘, brachte aber vor allem den subjektiven – künstlerischen – Blick ins Spiel. Ausgestellt in einem Kunstmuseum rücken die Fotografien im Smart Museum in die Nähe der in den Ausstellungsräumen ausgestellten Bilder, den Kunstwerken unterschiedlicher Epochen. Wissenschaftliches Bild und künstlerisches Bild gehen bei *Roundup* eine enge Verbindung ein, und die Fotografien sind beides zugleich.²⁴⁰

Die Differenzierung zwischen Objektivität und Naturtreue, welche Schickore mit Blick auf die Mikroskopie des 19. Jahrhunderts vornimmt, ist des Weiteren insofern interessant, als dass hier ganz anders als im Fall des von Daston und Galison beschriebenen Prinzips der Objektivität das Subjekt des Betrachters wieder in den Mittelpunkt gerückt wird. Auch bei den von Daston und Galison beschriebenen Phänomenen spielt das Subjekt zwar eine Rolle, und sei es nur in dem Moment, wo der Wissenschaftler das Objekt der Betrachtung auswählt und die Aufzeichnungsgeräte darauf ausrichtet; bestimmend ist aber letztlich die Technik. Für das von Schickore beschriebene Konzept der ‚Naturtreue‘ ist der individuelle Blick des Wissenschaftlers jedoch unerlässlich. Seine Fähigkeit, im Besonderen das Allgemeine zu erkennen und seine persönlichen Erfahrungen im Moment der Beobachtung und der Darstellung nutzbar zu machen, übersteigt die Fähigkeiten sämtlicher Maschinen.

²³⁶ Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen, 2002, S. 289. – Vgl. des weiteren: de Chadarevian, Soraya: Sehen und Aufzeichnen in der Botanik des 19. Jahrhunderts, in: Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, hrsg. v. Michael Wetzels u. Herta Wolf, München 1994, S. 121–144.

²³⁷ Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen, 2002, S. 290.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. dazu auch Kap. 1.1 dieser Arbeit, speziell S. 31, Anm. 33.

²⁴⁰ Die ästhetisch-künstlerischen Eigenschaften, der Bilder, die das Mikroskop liefert, hatte unter anderem Ernst Haeckel (1834–1919) benannt, der sich selbst als Wissenschaftler und Künstler gleichermaßen betrachtete. Über seine mikroskopischen Radiolarienstudien, in deren Rahmen er detaillierte und ästhetisch anspruchsvolle Zeichnung anfertigte schrieb er: „Das ist aber gerade so recht eine Arbeit für mich, da das künstlerische Element dabei soviel neben dem wissenschaftlichen zu tun hat.“ Haeckel in einem Brief an den Freund Hermann Allmers (1821–1902), hier zitiert nach: Krauß, Erika: Haeckel: Promorphologie und ‚evolutionistische‘ ästhetische Theorie – Konzept und Wirkung, in: Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Eve-Marie Engels, Frankfurt am Main 1995, S. 347–394, hier S. 347.

Die Beschreibung der idealen Eigenschaften eines Mikroskopisten erinnert an Jakob Burckhardts Auffassung, dass, um das Ganze in den Blick nehmen zu können, Intuition und Spürsinn nötig seien sowie die Fähigkeit, im Speziellen das Allgemeine zu entdecken.²⁴¹ Genau dies sind die Eigenschaften jenes professionellen Dilettanten, den Burckhardt als den idealen Wissenschaftlertypus erkennt.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Mitte des 19. Jahrhunderts, genau zu der Zeit, für die Daston und Galison eine zunehmende Wertschätzung der Kategorie der ‚Objektivität‘ in den Wissenschaften diagnostizieren und Schickore gleichzeitig die spezifischen Fähigkeiten des individuellen Wissenschaftlers als entscheidendes Kriterium von ‚Wissenschaftlichkeit‘ herausstellt, der Typus des Amateurwissenschaftlers rasant an Popularität gewinnt. Im Zuge der wachsenden Beliebtheit der (Natur-)Wissenschaften und der Entstehung der ‚Field Clubs‘ in dieser Zeit wurde auch das Mikroskopieren zu einer geschätzten Freizeitbeschäftigung breiter Schichten, wie zahlreiche Handbücher belegen.²⁴² Seit Mitte des 19. Jahrhunderts führte die zunehmende industrielle Fertigung vieler Bauteile dazu, dass Mikroskope immer preiswerter wurden. So konnten auch immer mehr Privatleute ein Mikroskop erwerben und es für ihre Forschungen zu Hause verwenden.²⁴³ Da persönliches Vergnügen und Selbstbildung erklärte Ziele amateurwissenschaftlicher Freizeitbeschäftigungen waren, kam der Subjektposition des Amateurwissenschaftlers entsprechend große Bedeutung zu.

Bei *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* war eines der Anliegen Dions, verschiedene Rollenmuster und Subjektkonstruktionen zu thematisieren: Während er zunächst in der Pose des Abenteurers und Expeditors auftrat, begab er sich im ‚Labor‘ in die Position des Mikroskopisten. Hier wie da agierte er als Amateur beziehungsweise Dilettant und blieb gleichzeitig zuallererst Künstler. Für jedes dieser Rollenkonzepte spielen Individualität und Singularität eine entscheidenden Rolle. Der Expeditur sieht sich der Natur beziehungsweise der Wildnis gegenüber und erfährt sich gerade in dieser Gegenüberstellung als menschliches Individuum. Indem Dion sich mit seiner Maskerade deutlich von den Mitgliedern seines Teams unterscheidet, referiert er zudem auf den Topos des singulären Helden in der Wildnis – von Humboldt bis Indiana Jones. Konstitutiv für die Tätigkeit des Mikroskopisten – als Spezialist wie als Laie gleichermaßen – ist der Blick des Einzelnen durch das Mikroskop, wobei individuelle Erfahrungen, Wahrnehmungen und Abstraktionsfähigkeiten von Bedeutung sind. Das Konzept des eigenständigen und Originale schaffenden Künstlers schließlich ist seit der Renaissance nicht vollständig aufgegeben worden. Aller Infragestellung individueller Autorschaft in unterschiedlichen

²⁴¹ Vgl. S. 80–81 dieser Arbeit.

²⁴² Eine Liste von Titeln solcher Handbücher in deutscher Sprache findet sich in: Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen, 2002, S. 288.

²⁴³ Vgl. Barber: The Heyday of Natural History 1820–1870, London 1980, S. 121.

Theoriemodellen zum Trotz ist die Vorstellung des Künstlers als individuell handelnder Einzelperson bestehen geblieben.²⁴⁴

Erkundungen des Mikrokosmos: Das Mikroskop als Instrument von Dilettanten und Spezialisten

Um die Aufmerksamkeit auf die kleinen Arthropoden, mit denen wir unseren Lebensraum teilen, zu lenken, machte Mark Dion sich im Smart Museum unter anderen jene Faszination zunutze, die von den teilweise bizarr erscheinenden Formen der mikroskopierte Tiere und der Tatsache, dass etwas ‚Unsichtbares‘ sichtbar wurde, ausging.

Diese Faszination durch die Fremdheit der winzigen Welt vor der Linse war besonders in den Anfängen der Mikroskopie ein immer wiederkehrender Topos. Welch wichtige Rolle Staunen und Neugier für den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess spielten und wie dies auch philosophisch analysiert und begründet wurde, führen Lorraine Daston und Katherine Park anhand zahlreicher Beispiele in ihrer umfangreichen Untersuchung zur Bedeutung des Wunderbaren in der Geschichte der Wissenschaften bis ins 18. Jahrhundert aus. Unter anderem beziehen sich die Autorinnen auf Robert Hooke (1635–1703), der „in der Hoffnung, die Aufmerksamkeit [für die Phänomene der Natur] zu schärfen“, immer wieder versuchte, „das Gewöhnliche selten und das Heimische exotisch zu machen“. Dabei versicherte er sich „zunächst des Staunens und dann der Neugier“.²⁴⁵ Indem man das Banale – etwa eine Fliege – als etwas Wunderbares ansah, konnte nach Hookes Auffassung zuerst Staunen erregt werden, das dann wiederum die Neugier entzündete, damit die „Aufmerksamkeit auf ein Niveau erhoben werden [konnte], das für die Erforschung des Partikularen als notwendig erachtet wurde“. Auch das kleinste Detail war wichtig – jedes noch so kleine Element der Anatomie einer Laus zum Beispiel –, um das Staunen und die Neugier als Motoren einer Aufmerksamkeit anzuregen, die auf der Suche nach Erkenntnis als unerlässlich angesehen wurde.²⁴⁶

1718 veröffentlichte Louis Joblot (1645–1723) sein Werk *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes*, das 22 Tafeln enthielt, welche sogenannte ‚Infusionstierchen‘²⁴⁷ zeigten, deren variantenreiche Formen er als

²⁴⁴ Zu Konzepten des Künstlersubjekts vgl. z.B. Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, hrsg. v. Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora, München 2003.

²⁴⁵ Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002, S. 371.

²⁴⁶ Obwohl die Laus dem Menschen keinen Vorteil bringt, „ist sie in der Lage unsere Gedanken zu Gott zu erheben; so dass wir uns durch ernsthafte Kontemplation über die göttliche Majestät und die glitzernden Strahlen seiner Wunder in diesem kleinen Tier mit der unterwürfigsten Demut ändern und unseren eitlen Stolz so klein wie einen Punkt werden lassen.“ Swammerdam, Jan: Book of Nature, übers. v. Thomas Filloyd, Teil I, London 1785, S. 37–38. (Übers. CH) Vgl. zu diesem Zitat Wilson: The Invisible World, 1995, S. 185. – Zu der naturphilosophischen Kausalkette Staunen-Neugier-Aufmerksamkeit vgl. auch: Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, 2001.

²⁴⁷ Infusionstierchen oder Infusorien sind Einzeller, die in wässrigen Lösungen, z.B. Heuaufguss leben. Dazu gehört z.B. das Pantoffeltierchen.

Beweis für das Wunderbare einer ‚unsichtbaren‘ Welt ansah. Diese Wunder, so das erklärte Ziel des Mathematikprofessors Joblot, wollte er einem gemischten Publikum aus Medizinern, Physikern, Anatomen aber auch Malern, Kupferstechern, Herstellern mathematischer Instrumente, Antikensammlern und Uhrmachern nahe bringen.²⁴⁸ Bemerkenswert ist, dass Joblot sich in einer Zeit, in der das Studium winzigster Lebewesen häufig noch als nutzlose Zeitverschwendung von Eigenbröttern abgetan wurde, an ein solcherart breites Publikum aus Wissenschaftlern, Künstlern und Handwerkern gleichermaßen wendete. Die Analogie der bei Joblot in Wort und Bild dargestellten Infusorien zu kunsthandwerklichen oder technischen Geräten und Gegenständen ist nicht zu übersehen und zu überlesen. Besonders an die in den Kunst- und Wunderkammern äußerst beliebten Drechselarbeiten erinnerten viele der Illustrationen. Die Wörter, die Joblot benutzte, um die Infusionstierchen, für deren Erscheinungsformen es zumeist noch keine spezifischen, das heißt also auch keine wissenschaftlichen Begriffe gab, zu beschreiben, erweiterten dem Referenzrahmen außerdem und gaben der Sprache etwas Spielerisches. Von „Dudelsäcken“ ist da die Rede, von „Vielfraßen“ und „aquatischen Raupen“, denen die Einzeller glichen.²⁴⁹ Auch der Engländer John Ray (1628–1705) hatte die Analogie zwischen dem Detailreichtum und der Schönheit winzigster Lebewesen und technischen und künstlerischen Gegenständen hergestellt. Die Präparate etwa, die der Holländer Antoni van Leeuwenhoek (1632–1723) unter seinem Mikroskop betrachtet hatte – u.a. Infusorien, Insekten, Spermien von Säugetieren – verglich Ray 1692 mit einem „Kunstwerk von außerordentlicher Finesse und Ausgeklügeltheit, sei es eine kleine Maschine oder ein winziges Uhrwerk oder ein sorgfältig geschnittes oder gedrechseltes Stück aus Elfenbein oder Metallen [...], [das] mit großer Bewunderung betrachtet und für eine große Summe erworben und als einmalige Rarität in den Schätzen des Museums und der Kuriositätenkabinette aufbewahrt [wird] [...]“.²⁵⁰ Ähnliche Assoziationen liegen nahe, wenn man Erich Haeckels ungefähr 200 Jahre später entstandenen *Kunstformen der Natur* betrachtet, in denen die Formen- und Farbenvielfalt der abgebildeten Quallen, Radiolarien und anderer Lebewesen in ihrer symmetrischen Anordnung ebenfalls weit darüber hinausgeht, die Objekte der Beobachtung allein wissenschaftlich nüchtern darstellen zu wollen.²⁵¹

Speziell seit dem Ende des 17. Jahrhunderts, als das Mikroskop technisch verfeinert worden war, eröffnete sich vor der Linse eine vollkommen neue Welt, deren Bestandteile im Moment ihrer Entdeckung noch nicht Teil eines

²⁴⁸ Vgl. Stafford, Barbara: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge/London 1997, S. 150–152.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 151.

²⁵⁰ Ray, John: *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1691), 2. Aufl., London 1692, S. 158 f. Vgl. zu diesem Zitat Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, 2002, S. 369–370.

²⁵¹ Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien 1904. – Vgl. dazu z.B.: Krauß: *Haeckel: Promorphologie und ‚evolutionistische‘ ästhetische Theorie*, 1995.

klassifikatorischen Systems waren. Die Analogie zwischen den vielfältigen Formen und den ‚Wundern‘, die man entdeckte, und den Objekten der Kunst- und Wunderkammern erscheint insofern bestechend, als dass man sich hier wie dort in einem Stadium vor der Spezialisierung der Disziplinen, beziehungsweise in ihren ersten Anfängen befindet. Allgemeinverbindliche Klassifikationsmethoden und Taxonomien etwa begannen sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Folge Linnés zu etablieren. So lässt sich das „kombinatorische Universum“²⁵², das Hans Holländer in den Kunst- und Wunderkammern erkennt, auch in der Welt vor der Linse des Mikroskops ausmachen. Formale und inhaltliche Verbindungen der Objekte, die in der Vergrößerung faszinierend und fremd wirken, in alle erdenklichen Richtungen scheinen möglich und werden von den frühen Mikroskopisten formuliert. Gleichzeitig erzeugten die Einsicht in bis dahin ungekannte Details in der Morphologie und Struktur bereits bekannter Organismen oder anorganischer Präparate sowie die Entdeckung bislang ‚unsichtbarer‘ Phänomene – wie etwa Infusorien oder Spermien – den Wunsch nach ihrer gründlicheren Erforschung sowie ihrer Benennung und Klassifizierung.

Einzelne wissenschaftliche Disziplinen begannen sich parallel zur zunehmenden Verwendung von Mikroskopen zu entwickeln und zu spezialisieren. Forscher/innen wie Marcello Malpighi (1628–1694), Robert Hooke (1635–1703), Jan Swammerdam (1637–1680), Maria Sibylla Merian (1647–1717), Antoine Ferchault de Réaumur (1683–1757) oder Charles Bonnet (1720–1793) trugen beispielsweise dazu bei, mit ihren Beobachtungen von Schmetterlingen, Fliegen, Flöhen, Bienen, Läusen etc. die Wissenschaft der Entomologie auf den Weg zu bringen. Auch zuvor hatten sich bereits Forscher/innen wie Konrad von Megenberg (1309–1374), Konrad Gesner (1516–1565) und Ulisse Aldrovandi (1522–1605) oder auch Künstler wie Albrecht Dürer (1471–1528) oder Georg Flegel (1566–1638) mit Insekten beschäftigt, doch die Verwendung des Mikroskops ermöglichte nun ganz neue Einsichten.²⁵³ Noch weit bis ins 18. Jahrhundert hinein allerdings haftete der Beschäftigung mit solch winzigen Organismen wie Insekten oder auch anderen Arthropoden, die vielfach als unrein und nicht selten als Boten des Bösen betrachtet wurden, etwas Unschickliches an. Die Einführung des Mikroskops, durch die Insekten zunehmend zum Objekt der Aufmerksamkeit der Gelehrten wurden, trug dazu bei, diese Auffassung langsam zu ändern. Zur Legitimierung ihrer vielfach aber dennoch als unnütz kritisierten Arbeit beriefen sich Insektenforscher/innen dieser Zeit oftmals darauf, dass die Untersuchung dieser kleinen

²⁵² Holländer, Hans: „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae“, 1994, S. 35.

²⁵³ Der Regensburger Domherr Konrad von Megenberg veröffentlichte 1348/50 das *Buoch von den natürliche Dingen* (*Buch der Natur*), die erste deutschsprachige Naturenziklopädie, die auch Abschnitte über Insekten enthielt. – Aldrovandi, Ulisse: *De animalibus insectis*, Bologna 1602. – Der sechste Band von Gesners *Historia animalium* befasste sich mit Insekten und erschien postum 1634. – Georg Flegel. Die Aquarelle, hrsg. v. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, bearb. v. Michael Roth u. Sabine Pénot, München/Berlin/London/New York 2003. – Zur Geschichte der Mikroskopie vgl. Wilson: *The Invisible World*, 1995. – Böhme, Hartmut: Was sieht man, wenn man sieht? Zur Nutzung von Bildern in den neuzeitlichen Wissenschaften, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Januar 2005, S. 38.

Lebewesen stets auch Dienst an Gott sei, dessen wunderbare Schöpferkraft sich hier offenbare.²⁵⁴

In diesem Sinne schreibt Carl von Linné 1739 über die Insekten: „Hier in diesen kleinen und von uns verachteten Geschöpfen können wir die größten Meisterstücke der Natur antreffen. Diese so kleinen und fast wie nichts geachteten Tiere preisen, obgleich mit stummem Munde, ihren allweisen Schöpfer höher als alle die anderen Dinge. [...]“²⁵⁵ Und Jan Swammerdam gibt zu bedenken: „Die kleinsten Mücken sind ebenso perfekt wie die größten Tiere. Ihre Proportionen sind ebenso korrekt wie die anderer Tiere, und es scheint gar so, als ob Gott, sie mit Juwelen zu bestücken wollte, um ihren Mangel an Größe zu kompensieren. Sie tragen Kronen, Federbüsche und weiteren Schmuck auf ihren Köpfen, gegen die alles, was von den reichsten Menschen erfunden worden ist, blass aussehen muss; und ich kann mit Überzeugung behaupten, dass diejenigen, die nur ihre Augen benutzt haben, niemals irgendetwas so Schönes, so Passendes und Großartiges in den Häusern der höchsten Prinzen gesehen haben wie das, was mit Vergrößerungsgläsern auf dem Kopf einer einfachen Fliege gesehen werden kann... So viel Schönheit findet sich konzentriert auf so kleinem Raum; obwohl sie ziemlich häufig sind, sind diese Tiere nicht weniger bemerkenswert.“²⁵⁶

Die Insektenforscher/innen befassten sich aber nicht nur ausführlich mit der Anatomie der Tiere, sondern ebenso mit ihrem Verhalten. Dessen Beschreibungen hatten oftmals eine moralische Dimension und betonten ebenfalls die Perfektion dieser göttlichen Geschöpfe. Swammerdam etwa rühmte die Ameise für „ihre Sorgfalt und ihren Fleiß, ihre wunderbare Kraft, ihren unübertroffenen Eifer und die außergewöhnliche und unvorstellbare Liebe zu ihren Jungen“²⁵⁷, was ihn zu der Überzeugung brachte, sie verdiene ebensoviel Respekt wie alle anderen Schöpfungen Gottes.²⁵⁸

Doch nicht alle teilten die Auffassung, dass die Beobachtung winziger Organismen gewissermaßen einem Gottesdienst gleichkomme, und so diente zum Beispiel Robert Hooke, der mit dem Mikroskop Läuse, Fliegen und sogar Urin untersuchte, 1676 als Vorbild für die Figur des Sir Nicholas Grimcrack in einer Satire des englischen Dramatikers Thomas Shadwell.²⁵⁹ Grimcrack, was in etwa mit ‚Kinkerlitzchen‘ zu übersetzen ist, ist ein Naturforscher, der viel Geld für Mikroskope ausgegeben hat und auf der Bühne sagt: „[E]s ist unter der Würde eines *virtuoso*, sich mit Menschen und Manieren zu befassen, ich studiere Insekten.“²⁶⁰

²⁵⁴ Vgl. dazu z.B.: Shapin: Die wissenschaftliche Revolution, 1998, S. 167–170..

²⁵⁵ von Linné, Carl: Rede von den Merkwürdigkeiten der Insekten, in: ders.: Lappländische Reise und andere Schriften, hrsg. v. Sieglinde Merau, übers. v. H. C. Artmann u. a., Leipzig 1977, S. 242–263, hier S. 247–248.

²⁵⁶ Swammerdam, Jan: Book of Nature, übers. v. Thomas Flloyd, Teil II, London 1785, S. 19. (Übers. CH) Vgl. zu diesem Zitat Wilson: The Invisible World, 1995, S. 185.

²⁵⁷ Swammerdam, Jan: Histoire générale des insectes (1669), Utrecht 1682, S. 3–4. Vgl. zu diesem Zitat Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002, S. 379.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 379.

²⁵⁹ Hooke veröffentlichte 1665 in London seine *Micrographia*, die zahlreiche Zeichnungen enthielt, welche er mit Hilfe des Mikroskops angefertigt hatte.

²⁶⁰ Das Zitat Grimcracks stammt aus Shadwells *The Virtuoso* aus dem Jahr 1676. Hier zitiert nach: Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002, S. 368. Zu Shadwells Stück vgl.

Die Textzeile, die der Autor Grimcrack/Hooke in den Mund legt, spielt auf die Weltfremdheit und die Ziellosigkeit an, wie sie etwa den ‚virtuosi‘ der *Royal Society* vorgeworfen wurden.²⁶¹

Mochten speziell die Insektenforscher des späten 17. und des 18. Jahrhunderts als Dilettanten verlacht und als ‚virtuosi‘ verspottet worden sein, so waren sie doch maßgeblich an jener „Kompetenzerweiterung“²⁶² beteiligt, welche die Beschäftigung mit Insekten zu einer Disziplin der Spezialisten machte. Im 19. Jahrhundert, als sich die Entomologie bereits an den Universitäten zu etablieren begonnen hatte, erlangte das ‚diletto‘, das vom Studium der Insekten ausgehen kann, besondere Popularität unter den Amateurwissenschaftler/innen. Dieses Vergnügen war jetzt nicht mehr nur Sache der ‚virtuosi‘ der höheren Schichten. Zahlreiche Interessierte in der Stadt und auf dem Land widmeten sich nun der Schönheit und dem Detailreichtum der Insekten, die leicht zu beobachten und zu sammeln waren. In ihrer Untersuchung zur Popularisierung der britischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert beschreibt Lynn Barber die Entomologie als ‚klassenlose Disziplin‘, die sehr beliebt war, „denn die Spezimen, mit denen man es zu tun hatte, waren klein genug, um sogar in der vollgestopftesten Arbeiterwohnung einen Platz zu finden“.²⁶³ Zudem waren keine aufwändigen und teuren Geräte notwendig, um sich mit Insekten zu befassen. Wer es sich leisten konnte, kaufte ein einfaches Mikroskop. Unter den naturwissenschaftlichen Gesellschaften der Zeit war insbesondere die 1833 gegründete britische *Entomological Society* für ihre demokratische Organisationsstruktur bekannt.

Töten im Dienste der Wissenschaft

Das Anlegen von Sammlungen war und ist eine beliebte Praxis, bei Amateurforscher/innen ebenso wie bei den Spezialist/innen unter den Entomolog/innen. Unabdingbar damit verbunden ist das Töten der Insekten, die man in Gläsern oder auf Nadeln aufgespießt in Insektenkästen konserviert. Im Zuge der Popularisierung der Wissenschaften im 19. Jahrhunderts wurden den Entomolog/innen Beschreibungen der besten Tötungs- und Konservierungsmethoden in zahlreichen Handbüchern und Zeitschriften an die Hand gegeben. Um sich die Schönheit der Tiere aneignen und die Organismen als Muster verfügbar zu machen, nahm – und nimmt – man ihren Tod ‚im Dienste der Wissenschaft‘ nicht selten fraglos in Kauf.

Diese Ambivalenz, die in der Kombination der Faszination durch die Schönheit der Natur und der Grausamkeit des Tötens entsteht, thematisiert auch Mark

auch: Strauß: Zwischen Originalität und Trivialität, 1996, S. 80–81. – Vgl. auch S. 46 dieser Arbeit, Anm. 88.

²⁶¹ Vgl. S. 57–58 dieser Arbeit.

²⁶² Schüttpelz, Erhard: Die Akademie der Dilettanten, 1995, S. 51. Vgl. dazu auch S. 93 dieser Arbeit, Anm. 331.

²⁶³ Barber: The Heyday of Natural History, 1980, S. 37. (Übers. CH)

Dion immer wieder, wenn er sich in seinen Werken mit auf unterschiedlichste Weise konservierten Tieren und Pflanzen befasst. Wie bei *A Meter of Jungle*, *The Great Munich Bug Hunt* oder anderen Arbeiten erscheint es auch im Rahmen von *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* befremdlich, dass Dion gerade jene Tiere, als deren Fürsprecher er sich erklärtermaßen einsetzt, tötete, um sie besser sichtbar machen zu können. Indem er so das in der Geschichte der Wissenschaften allgegenwärtige Moment des Zerstörerischen ins Spiel brachte, führte er die Ambivalenzen naturwissenschaftlicher Praxis vor: Im Rahmen einer Aneignung von Welt, die dazu dienen soll, diese besser zu verstehen, wird auch der Tod des zu Erforschenden in Kauf genommen beziehungsweise wird bewusst getötet. Die Frage, die der französische Insektenforscher Jean-Henri Fabre vor beinahe hundert Jahren stellte, erscheint so auch heute noch aktuell: „Wann endlich werden wir ein entomologisches Laboratorium erhalten, wo man nicht das tote, in Alkohol aufgeweichte, sondern das lebende Insekt studiert [...]?“²⁶⁴

Doch das Töten von Insekten scheint relativ einfach; die Distanz zwischen dem Menschen und dem um ein Vielfaches kleineren Tier ist groß genug, um den Akt des Tötens als etwas, das den Menschen selbst in seiner Existenz kaum betrifft, erfahren zu können. So wie beim Töten von Säugetieren die Waffe als Distanz stiftendes Element *zwischen* Tier und Mensch tritt, reicht beim Insekt offenbar die Tatsache aus, dass es sich um ein im Vergleich zum Menschen meist winziges und daher von ihm vollkommen verschiedenes Lebewesen handelt. Je größer ein Insekt ist, umso schwieriger mag es dem Tötenden erscheinen, es seines Lebens zu berauben, weil er dem Moment des Überganges vom Leben zum Tod offensichtlicher ausgesetzt ist.²⁶⁵

Um Insekten zu archivieren und als immer wieder abrufbare Untersuchungsgegenstände verfügbar zu machen, ist deren Töten und Konservieren auch weiterhin eine geläufige Praxis. Verstaubt in Gläsern und Kästen werden sie im Archiv kategorisierbar und in wissenschaftlichen oder privaten Sammlungen präsentierbar gemacht. Vom lebendigen Organismus in der Natur werden sie zum starren Objekt. Die Objekthaftigkeit der toten Tiere in Mark Dions ‚Labor‘ korrelierte im Smart Museum mit jener der Kunstwerke, denen das Museum gewidmet ist. Hier wie dort ist der von Svetlana Alpers beschriebene „Museums-Effekt“ zu beobachten, der darin besteht, dass durch die Isolierung eines Objektes aus seiner ursprünglichen Umgebung und dessen Präsentation im Museum dieses zu einem Gegenstand werde, der eine aufmerksame und respektvolle Betrachtung geradezu erzwingt.²⁶⁶

²⁶⁴ Fabre, Jean-Henri: Das offenbare Geheimnis. Aus dem Lebenswerk des Insektenforschers, hrsg. v. Kurt Guggenheim u. Adolf Portmann, Zürich/Stuttgart 1961, S. 22.

²⁶⁵ Zum Töten von Säugetieren vgl. z.B. Cartmill, Matt: *A View to a Death in the Morning. Hunting and Nature Through History*, 2. Aufl., Cambridge/London 1996. – Zur Beziehung des Menschen zum Tier vgl. z.B. Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main 2002.

²⁶⁶ Vgl. Alpers, Svetlana: *The Museum as a Way of Seeing*. In: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Hrsg. v. Karp, Ivan / Lavine, Steven D., Washington/London 1991, S. 25–32.

Ob erzwungen oder nicht, kann Dion, indem er die Insekten isoliert und ihre Fotografien präsentiert, die Aufmerksamkeit für das Unsichtbare, Unsehbare und Unscheinbare erwecken. Die Fotografien haben die Funktion von Portraits: Jedes einzelne Tier wird als Individuum ernstgenommen und dargestellt, so dass jener „Ort der Begegnung“ entstehen kann, den Mark Dion mit *Roundup* errichten wollte, um „unterbrochene Verbindungen mit der nicht-menschlichen Welt“ zu ermöglichen.²⁶⁷

Die Fotografien sind aber nicht allein Portraits, sondern gleichzeitig dienen sie als Markierungspunkte einer Kartierung des Museums, das zum Ort einer Expedition geworden ist, die beweisen soll, dass auf der Erde „Leben dort gefunden werden kann, wo man es am wenigsten erwartet“.²⁶⁸ So wie es Latour für die pedologisch-botanische Expedition in den Urwald beschreibt, werden Proben entnommen und wird ihr Fundort markiert, wodurch ein Verhältnis entsteht, in dem die Objekte etwas über ihren Fundort aussagen und das Wissen über den Fundort Wissen über die Objekte generiert.²⁶⁹ Ganz ähnlich funktioniert die Arbeit *Horizon et Paysage / Querschnitt durch eine Landschaft* (1976/77) von Paul-Armand Gette, die aus sechzig Tafeln besteht, die fotografisch festhalten, was Gette auf einer Strecke von fünfundreißig Kilometern zwischen zwei Städten im Burgund vorgefunden hat. Unter anderem gibt es dort Tafeln, die aufgereiht wie in einem Insektenkasten, Abbildungen der Käfer zeigen, die der Künstler bei seiner ‚Spurensicherung‘ gefunden hat.²⁷⁰

Wie bei einer wissenschaftlichen Expedition oder aber auch im Rahmen der ‚Site / Non-Site‘-Arbeiten Robert Smithsons wird bei *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* ein Territorium abgesteckt, aus dem Proben entnommen werden, die, so isoliert sie auch sein mögen, etwas über den Ort aussagen, von dem sie stammen. Im Falle des Smart Museums erfährt man vor allem insofern Neues über das Museum, als Dion es als einen Ort präsentiert, der weitaus mehr mit der natürlichen Umwelt verquickt ist, als man es gemeinhin von einem Kunstmuseum annimmt. So war *Roundup* die Untersuchung eines funktionalen Ortes, an dem das analysiert wurde, „was ziemlich buchstäblich durch die Löcher unseres kulturellen Filters hindurchschlüpft“²⁷¹, nämlich die Lebewesen als Vertreter der ‚natürlichen‘ Welt im Unterschied zur kulturell kodierten Welt des Museums.

²⁶⁷ „My project for the Smart Museum is a modest attempt to re-tie severed bonds with the non-human world by negotiating a space of encounter.“ Dion, Mark: Artist’s Statement, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 37. Siehe auch S. 200 dieser Arbeit, Anm. 217.

²⁶⁸ „Yet our bug hunt will doubtless prove that life on earth can be found where one least expects it.“ Dion, Mark: Artist’s Statement, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 37.

²⁶⁹ Vgl. S. 158 dieser Arbeit.

²⁷⁰ Zu dieser Arbeit von Gette vgl. Metken, Günter: Der Forscher als Poet – Gettes parallele Naturwissenschaft, in: ders.: *Spurensicherung. Eine Revision*, 1996, S. 143–157.

²⁷¹ „Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art focuses quite literally on what slips through in the gaps our cultural filter.“ Dion, Mark: Artist’s Statement, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog, 2000, S. 37.

3. ‚Museum Work‘



Mark Dion: Polar Bear (*Ursus Maritimus*), Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh, 2002

3. ‚Museum Work‘

„Yeah, ich liebe Museen! Ich bin der Meinung, dass die Gestaltung von Museumsausstellungen eine eigene Kunstform ist, ebenbürtig mit Literatur, Malerei, Skulptur und Film. Das heißt nicht, dass ich den ideologischen Aspekt des Museums als einem Ort der Werte der herrschenden Klasse, der vorgibt öffentlich zu sein, nicht wahrnehme.“¹ (Mark Dion)

Die Faszination, die Museen und Sammlungen auf Mark Dion ausüben, ist in vielen seiner Arbeiten sichtbar. Sammlungsschränke und Vitrinen sind unverzichtbares Mobiliar seiner Installationen, und die ausgestopften oder anderweitig konservierten Lebewesen, welche seine Werke bevölkern, die Sammlungen naturkundlicher Bücher und Stiche sowie die Auseinandersetzung mit der Geschichte von Systematisierungen und Taxonomien dokumentieren das spezielle Interesse des Künstlers an den Präsentationen der Naturkundemuseen.²

Diesbezüglich sagt er selbst: *„Wesentlich für meine Arbeit als Künstler ist der Versuch, die Evolution des Naturkundemuseums nachzuzeichnen, als eine Untersuchung dessen, was in einer bestimmten Zeit für eine bestimmte Gruppe von Personen als ‚Natur‘ gilt.“³* Im Zuge dieser fortdauernden Untersuchung der Funktionsmechanismen des Naturkundemuseums im Hinblick auf die Vermittlung spezifischer Wertvorstellungen und Ideologien verwendet Dion in Interviews wiederholt die Formulierung von der ‚offiziellen Geschichte‘, die diese Museen erzählten und die es zu entziffern und enttarnen gelte. Referenzen auf Theoretiker wie Benjamin oder Foucault sind in diesem Zusammenhang ebenso wenig zu überhören wie der Rekurs auf Künstler/innen wie Daniel Buren, Michael Asher, Lothar Baumgarten, Hans Haacke, Robert Smithson und – vor allem – Marcel Broodthaers, die sich seit den späten sechziger Jahren der Dekonstruktion der Institution Museum und deren Präsentationen und Repräsentationen verschrieben hatten.⁴ Sie

¹ *“Yeah, I love museums. I think the design of museum exhibitions is an art form in and of itself, on par with novels, paintings, sculptures and films. This doesn’t mean that I don’t acknowledge the ideological aspect of the museum as a site of ruling-class values pretending to be public.”* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 17.

² Eine kurze Übersicht über Dions Auseinandersetzung mit dem (Naturkunde-) Museum bietet: Wettengl, Kurt: This is not a Museum of Natural History, in: Mark Dion: Encyclomania, Ausstellungskatalog, 2002, S. 14–17. – Ein Text Mark Dions, in dem er sich detailliert mit der Geschichte naturkundlicher Museen befasst, ist: Dion, Mark: Füllung des Naturhistorischen Museums, in: Texte zur Kunst, Nr. 20, Nov. 1995, S. 74–84.

³ *“Fundamental to my work as an artist is an attempt to chart the evolution of the natural history museum, as an exploration of what gets to stand for nature at a particular time for a distinct group of people.”* Dion, Mark: unbetitelter Text, in: The Museum as Muse. Artists Reflect, Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York 1999, hrsg. v. Kynaston McShine, New York 1999, S. 98.

⁴ Zu ‚Museumsarbeiten‘ dieser und weiterer Künstler/innen vgl. z.B. The Museum as Muse, Ausstellungskatalog, 1999. – Putnam, James: Art and Artifact. The Museum as Medium, London 2001. – Fehr, Michael (Hrsg.): Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998. – Viele der Künstler/innen, die sich in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit einer Analyse der Institution Museum zu beschäftigen begannen, bezogen sich ihrerseits auf Künstler/innen und Wissenschaftler/innen, die bereits zuvor das Museum und die Sammlung als solches zum Gegenstand ihrer Arbeit

nahmen allerdings nicht nur das Naturkundemuseum, sondern auch, beziehungsweise in erster Linie, das Kunstmuseum ins Visier. Dennoch beeinflussen speziell ihre Analysen den Hintergrund der künstlerischen Auseinandersetzung Dions mit dem Naturkundemuseum.⁵

„Das Museum ist eines der brilliantesten und machtvollsten Genres der modernen Fiktion, es teilt mit anderen Formen ideologischer Praxis – Religion, Wissenschaft, Unterhaltung, den akademischen Disziplinen – eine Vielfalt an Methoden der Produktion und Festschreibung von Wissen und seiner soziopolitischen Konsequenzen“⁶, schreibt der Kunsthistoriker Donald Preziosi und fasst damit zentrale Ansatzpunkte künstlerischer Institutionskritik zusammen, wie sie beispielsweise in Haackes *Proposal: Poll of MOMA Visitors* (1970)⁷ oder in Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXeme Siècle* (1968–1972) sichtbar sind. Das Museum als „ein Ort der Herrschaft, als ein Ort der Kontrolle, als ein Ort der bürgerlichen Kontrolle und der bürgerlichen Ideologievermittlung [stand] im Zentrum der künstlerischen Kritik“⁸, so Benjamin Buchloh in einem Text über Museumsmodelle Broodthaers', Habermas' und Foucaults. Broodthaers' Adler-Museum (*Département des Aigles*), das dieser 1968 zum ersten Mal in seiner Brüsseler Wohnung einrichtete, war eine ironisch gebrochene Zurschaustellung musealer Präsentationsmechanismen, die in ihrer Konzentration auf die Figur des Adlers in unterschiedlichsten Ausformungen besonders prägnant die symbolischen Darstellungen der Macht in Frage stellte. Das Adler-Museum bestand aus Postkarten (, auf denen vor allem Gemälde abgebildet waren), billigen und wertvolleren Objekten mit Adlermotiv, aus kleinen Skulpturen, von Broodthaers gezeichneten und beschrifteten Schildern und Plaketten sowie aus zahlreichen Kisten, in denen die Objekte zuvor verpackt gewesen waren. Broodthaers' Museum hatte in den vier Jahren seiner Existenz keinen festen Ort und keine feste Sammlung, es veränderte sich je nachdem, wo es gezeigt wurde und welche Objekte der Sammlung hinzugefügt oder entnommen wurden. Entsprechend wurden auch unterschiedliche *Départments* oder *Sections* eingerichtet, mit denen Broodthaers „die hierarchische und kategoriale Ordnung“⁹ der Institution Museum deutlich zitierte. Hervorzuheben ist insbesondere die Ausstellung *Der Adler vom Oligozän bis heute* innerhalb von *Département des Aigles, Section des Figures* in der Düsseldorfer

gemacht hatten. Zu nennen sind u.a. Joseph Cornell (1903–1972), André Malraux (1901–1976), Marcel Duchamp (1887–1968) oder Aby Warburg (1866–1929).

⁵ Zu verschiedenen Künstler/innen, die sich seit dem sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit dem Museum beschäftigt haben, vgl. Decter, Joshua: De-Coding the Museum, in: *Flash Art*, Vol. XXIII, Nr. 155, Nov./Dec. 1990, S. 140–142.

⁶ „The museum is one of the most brilliant and powerful genres of modern fiction, sharing with other forms of ideological practice – religion, science, entertainment, the academic disciplines – a variety of methods for the production and factualization of knowledge and its sociopolitical consequences.“ Preziosi, Donald: *Collecting/Museums*, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. v. Robert S. Nelson u. Richard Shiff, Chicago/London 1992, S. 281–291, hier S. 281.

⁷ Vgl. S. 126 dieser Arbeit.

⁸ Buchloh, Benjamin H. D.: unbetitelter Text, in: *Sammlung – Archiv – Kommunikation. Bedingungen heute – Überlegungen für morgen*, hrsg. v. Sabine Breitwieser für die Generali Foundation Wien, Köln 1999, S. 45–56, hier S. 46–47.

⁹ Dutschke, Sabine: Marcel Broodthaers. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968–1972, in: *Fehr: Open Box*, 1998, S. 60–63, hier S. 60.

Kunsthalle 1972. Diese *Section* bestand aus etwa 300 Objekten mit Adlermotiv, die zum Teil aus Museen für Kunst, Naturgeschichte, Völkerkunde, Stadtgeschichte etc. ausgeliehen worden waren. Bierdeckel waren hier neben alten Gemälden, hochwertige Skulpturen neben billigen Plastikfiguren zu sehen. Jedes Objekt wurde im Zusammenhang der Ausstellung des Adler-Museums als gleichermaßen wertvoll betrachtet und war – in Anlehnung an Magrittes „Ceci n'est pas un pipe“ – mit einem kleinen Schild mit der Aufschrift „Dies ist kein Kunstwerk“ versehen. Mit der Gruppierung der Objekte zu Ensembles, in denen Herkunft, Material und Alter der Dinge keine Rolle zu spielen schienen, sondern denen vor allem formalästhetische Kriterien zu Grunde lagen, und mit der Beschilderung der Ausstellungsstücke, stellte Broodthaers in erster Linie diejenigen Elemente aus, welche die „ästhetische Produktion und Rezeption [des Museums] bestimmen, die aber gewöhnlich unbewußt und unsichtbar bleiben“¹⁰. Er kehrte sozusagen das Innere nach außen und machte den Ort ‚hinter den Kulissen‘ einer Schausammlung des Museums zum eigentlichen Ort seines eigenen Museums. Craig Owens schreibt diesbezüglich: „Broodthaers' Beschäftigung mit dem Gehäuse und nicht mit dem Kern – mit dem Behältnis und nicht mit dem darin Enthaltenen – stößt nicht nur ein althergebrachtes philosophisches Vorurteil, dass Bedeutung und Wert objektimmanente Eigenschaften sind, um; sie bedeutet auch eine Wertschätzung der Rolle des Behältnisses hinsichtlich der Festlegung der Gestalt dessen, was es enthält.“¹¹ Die Definitionsmacht des Museums, Systematisierungen und Klassifikationen, Expertise und Liebhaberei, der Warenwert der Kunst und die Schönheit des Banalen standen bei Broodthaers ebenso zur Diskussion wie der Symbolwert der zum Museumsobjekt erhobenen Gegenstände, die Subjektposition des Sammlers und Kurators und das Arbiträre der Sprache. Anlässlich der Schließung seines Museums, das zuletzt 1972 auf der *documenta 5* in Kassel gezeigt wurde, bemerkte Broodthaers selbst: „Dieses Museum ist eine Fiktion. Manchmal nimmt es die Form einer politischen Parodie auf Kunstmanifeste an, dann wieder die einer künstlerischen Parodie auf politische Ereignisse. Übrigens machen es die offiziellen Museen und Instanzen wie die *documenta* genau so. Und doch liegt der Unterschied darin, daß eine Fiktion es ermöglicht, die Wirklichkeit einzufangen, aber gleichzeitig auch das, was die Wirklichkeit verbirgt.“¹² Broodthaers' vielschichtige Analysen der Funktionsmechanismen von Museen und sein Gebrauch des Fiktionalen, wie sie

¹⁰ Dutschke: Marcel Broodthaers, 1998, S. 62. Dutschke recurriert hier vor allem auf: Buchloh, Benjamin H.D.: Marcel Broodthaers, in: von hier aus. 2 Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, hrsg. v. Kasper König, Köln 1984, S. 174.

¹¹ „Broodthaers' preoccupation with the shell, and not the kernel – the container and not the contained – not only overturns a longstanding philosophical prejudice that meaning and value are intrinsic properties of objects; it also stands as an acknowledgement of the role of the container in determining the shape of what it contains.“ Owens, Craig: From Work to Frame, or, Is There Life After „The Death of the Author“?, in: ders.: Beyond Recognition, 1992, S. 122–139, hier S. 126.

¹² Broodthaers, Marcel in: Marcel Broodthaers. 28.1.1924–28.1.1976, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1981, hrsg. v. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1981, o.S., hier zitiert nach: Dutschke: Marcel Broodthaers, 1998, S. 62–63.

sich im *Musée des Aigles* und weiteren seiner Museumsarbeiten manifestieren, sind in ihrer Bedeutung für nachfolgende Künstler/innen – unter ihnen Mark Dion, Andrea Fraser, Christian Philipp Müller oder Fred Wilson – nicht zu unterschätzen.¹³

Mark Dions seit Ende der achtziger Jahre fortdauernde Auseinandersetzung mit den narrativen Techniken, mittels derer Museen die ‚offizielle Geschichte‘ erzählen, zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie die Dinge selbst zu ihren Hauptakteuren macht. Ausgehend von den Objekten des Museums als epistemischen Dingen, die in ihrer Verfasstheit von vielfältigen Dispositiven abhängig sind, versucht Dion, wissenschaftshistorische, ideologische und politische Zusammenhänge sichtbar und hinterfragbar zu machen.¹⁴ Diese induktive Methode ermöglicht dem Künstler, Werke von beeindruckender Objektfülle und hohem visuellem Reiz zu produzieren, die, über die Materialität der Dinge hinausweisend, größere Komplexe in den Blick nehmen.¹⁵

Die ‚Repräsentationen der Natur‘, wie sie speziell im Naturkundemuseum vorzufinden sind, stehen häufig im Mittelpunkt von Dions ‚Museum Works‘.¹⁶ Wie „riesengroße Schachteln“¹⁷ enthalten die Naturkundemuseen umfangreiche Sammlungen der unterschiedlichsten Tier und Pflanzenpräparate und anderer Dinge. Geordnet und mit Erklärungen versehen, werden sie dem Publikum präsentiert und bestimmen in einem hohen Maße unser Bild von der Natur. Bemerkenswert ist, dass gerade das Tote, aus seiner ursprünglichen Umwelt gerissene und systematisch Geordnete unsere Vorstellung vom Leben auf unserem Planeten formt. Die Faszination durch das Tote und Reglose ist ein zentraler Aspekt zahlreicher Arbeiten Dions, und so legt beispielsweise sein 1992 begonnenes und weiterhin andauerndes fotografisches Projekt, in dessen Rahmen er ausgestopfte Eisbären in naturkundlichen Museen auf der ganzen Welt aufnimmt, eindrucksvoll Zeugnis

¹³ Zu Broodthaers vgl. z.B.: Krauss, Rosalind: „A Voyage on the North Sea“. Art in the Age of the Post-Medium Condition, New York 1999. – Zwirner, Dorothea: Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge, Köln 1997. – Crimp, Douglas: Das ist kein Kunstmuseum (1989), in: ders.: Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden/Basel 1996, S. 212–241. – Marcel Broodthaers. Conférences, Ausstellungskatalog Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, hrsg. v. Benjamin H. D. Buchloh u.a., Paris 1995. – Marcel Broodthaers. Rétrospective, Ausstellungskatalog Galerie Nationale du Jeu du Paume, Paris, 1991/1992, hrsg. v. Catherine David, Paris 1991. – Broodthaers: writings, interviews, photographs, hrsg. v. Benjamin H. D. Buchloh, Cambridge 1987. – Marcel Broodthaers, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1980, hrsg. v. Evelyn Weiss u.a., Köln 1980. – Germer, Stefan: Haacke, Brodthaers, Beuys, in: October 45, Summer 1988, S. 63–75. (dt. Fassung: Haacke, Broodthaers, Beuys, in: Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. v. Julia Bernard, Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst, hrsg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1999, S. 22–37.) – Kemp, Martin / Schultz, Deborah: Us and Them, This and That, Here and There, Now and Then: Collecting, Classifying, Creating, in: Strange and Charmed. Science and the Contemporary Visual Arts, hrsg. v. Sîan Ede, London 2000, S. 84–103.

¹⁴ Zum ‚epistemischen Ding‘ vgl. S. 156 ff. dieser Arbeit.

¹⁵ „As an artist who works with things I am drawn to the museum itself, for the museum is where you tell that [official] story through things, through a very particular type of representation.“ Mark Dion in: Coles/Dion: Critical Strategies of Fictional Address, 1999, S. 44.

¹⁶ Vgl. Mark Dion, in: Dion/ Kwon: Miwon Kwon in conversation with Mark Dion, 1997, S. 33.

¹⁷ Dion, Mark: Füllung des Naturhistorischen Museums, 1995, S. 75.

ab von der konzentrierten Recherche und dem Blick für die Details der Präsentationsformen toter Natur (Abb. 112–115).¹⁸

Die Museen definieren, was in ihren Ausstellungsräumen als ‚Natur‘ betrachtet werden soll. Die Sammler/innen und Kurator/innen übernehmen die Rolle der oder des Bezeichnenden, und die naturkundlichen Museen „mit ihren Magazinräumen, Laboratorien, Präparatoren, Künstlern und Wissenschaftlern [...] produzieren Natur“, wie Timothy Lenoir und Cheryl Lynn Ross feststellen. „Und sie produzieren sie im Lichte spezieller Interessen“, welche „unter anderem auch die Politik und die Wirtschaft [einbeziehen]“. ¹⁹

Mark Dions Arbeiten zum (Naturkunde-) Museum, die bisweilen auch ‚vor Ort‘ in den Museen selbst und mit ihren Objekten eingerichtet werden, sind immer auch Reflexionen zur Geschichte dieser Museen, die, ausgehend von den Kunst- und Wunderkammern, in Europa und Nordamerika vor allem seit dem ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert entstanden.²⁰ Neben jenen frühen Kollektionen, die Naturalia, Artificialia und Scientifica gleichermaßen vereinigten, existierten bereits im 16. Jahrhundert Sammlungen, die in einem recht hohen Maße naturkundlich spezialisiert waren. In der Zeit von 1590 bis 1670 wurden einige weitere, vornehmlich private, Kunst- und Wunderkammern gegründet, die sich insbesondere auf Gegenstände aus den drei Naturreichen²¹, aus der Technik und der Physik konzentrierten.²²

Im achtzehnten Jahrhundert aber wurden viele der komplexen Kunst- und Wunderkammern aufgelöst, und ihre Objekte gingen in spezialisiertere Einzelsammlungen über. Douglas Crimp verweist diesbezüglich auf Julius von Schlossers Studie *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* aus dem Jahr 1908, die er scharf kritisiert. Crimp stimmt nicht mit der Ansicht von Schlossers und vieler seiner Nachfolger überein, dass die öffentlichen Museen des 19. Jahrhunderts aus den privaten Kunst- und Wunderkammern *entstanden* seien. „Dieser Spätrenaissance-Typus der Sammlung entwickelte sich nicht zum modernen Museum. Er wurde vielmehr dispergiert; seine einzige Beziehung zu den Sammlungen der Gegenwart ist, daß etliche seiner ‚Raritäten‘ ihren Weg schließlich in unsere Museen (oder Museums-

¹⁸ Unter dem Titel *Polar Bear (Ursus Maritimus)* fand 2002 in der Goodwater Gallery in Toronto, Kanada eine Ausstellung dieser Fotografien statt. Aus diesem Anlass erschien ein Künstlerbuch mit den Schwarzweiß-Fotografien: Dion, Mark: *Polar Bear (Ursus Maritimus)*, Köln 2003.

¹⁹ Lenoir, Timothy / Ross, Cheryl Lynn: Das naturalisierte Geschichts-Museum, in: Grote: *Macrocosmos in Microcosmo*, 1994, S. 875–907.

²⁰ Zur Geschichte der Kunst- und Wunderkammern vgl. S. 49 ff. dieser Arbeit.

²¹ Die drei Naturreiche umfassen Mineralien (Mineralia), Pflanzen (Vegetabilia) und Tiere (Animalia).

²² Zu nennen sind hier zum Beispiel das *Museum Wormianum* des Polyhistor Ole Worm (1588–1654) in Kopenhagen, die Sammlungen des Ferdinando Cospi (1606–1686) in Bologna, in der unter anderem die Sammlung Aldrovandis aufgegangen war, sowie diejenige Francesco Calzolaris (1566–ca. 1606) in Verona. Zudem sei auf das *Museum Kircherianum* hingewiesen, welches der deutsche Jesuit Athanasius Kircher (1602–1680) in Rom anlegte. Kircher, der sich mit den unterschiedlichsten Disziplinen beschäftigte und als ein Polyhistor oder Universalgelehrter im eigentlichen Sinne bezeichnet werden kann, war vor allem bestrebt, ein Universalmuseum einzurichten, in dem der Makrokosmos mit all seinen Facetten erfahrbar war. Vgl. Findlen, Paula (Hrsg.): *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, New York/London 2004. – Godwin, Joscelyn: *Athanasius Kircher. Ein Mann der Renaissance und die Suche nach verlorenem Wissen*, Berlin 1994.

abteilungen) der Naturkunde, der Völkerkunde, des Kunstgewerbes, der Waffen- und Rüstungskunde, der Geschichte... und in einigen Fällen in unsere Kunstmuseen fanden.“²³ Weder Crimps Auffassung noch das von ihm kritisierte Modell lassen sich verallgemeinernd bejahen oder ablehnen. Sicher ist, dass es Sammlungen gab, welche – speziell auch mit ihren Ordnungssystemen – die Grundlage öffentlicher Museen bildeten, so zum Beispiel jene des Luigi Conte de Marsigli (1658–1730), welche die Grundlage des Istituto delle Scienze der Universität in Bologna darstellte, oder auch die Sammlungen des Großherzogs Ludwig I. (1790–1830), auf deren Basis das Hessische Landesmuseum in Darmstadt entstand. Andere Sammlungen wiederum wurden aufgelöst, und erst später fanden einzelne ihrer Objekte Eingang in unterschiedliche öffentliche Sammlungen.²⁴

Unbestritten allerdings ist, dass mit der Errichtung von Museen als einem der großen Projekte der Aufklärung Kunst und Wissenschaft in öffentlichen Häusern zu einem Allgemeingut werden sollten.²⁵ Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war man in den naturkundlichen Museen vor allem bestrebt, im Anschluss an Linné eine systematische Ordnung in den Sammlungen einzuführen.²⁶ Im neunzehnten Jahrhundert verstärkte sich dann in den naturkundlichen Museen die Tendenz zur Spezialisierung und Verwissenschaftlichung. Es entstanden Museen wie das Natur-Museum Senckenberg in Frankfurt am Main²⁷ oder das American Museum of Natural History in New York²⁸. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war man in der Folge Darwins insbesondere darum bemüht, evolutionstheoretische Vorstellungen in die Schausammlungen einzubringen.²⁹

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurden in verschiedenen naturhistorischen Museen aufwändige Dioramen eingerichtet, um die Tiere in ihrer

²³ Crimp: Über die Ruinen des Museums, S. 237–238.

²⁴ Vgl. auch: Minges: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit, 1998, S. 124.

²⁵ An dieser Stelle ist es nicht möglich, im Einzelnen auf die Entwicklung der Kunst- und Naturkundemuseen seit dem 18. Jahrhundert einzugehen, daher der Verweis auf folgende Literatur: Pomian: Der Ursprung des Museums, 1998. – Bennett: The Birth of the Museum, 1995. – Vergo: The New Museology, 1989. – Nachdem bereits einige der neu entstandenen naturkundlichen Spezialsammlungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren, wurde 1753 das British Museum in London als erstes öffentliches Naturkundemuseum im heutigen Sinn eröffnet. 1794 wurde das Cabinet du Roi in Paris neu geordnet und erhielt den Namen Musée d'Histoire Naturelle. In der Folge entstanden in Europa mehrere weitere Naturkundemuseen.

²⁶ In dieser Zeit entstand auch die große *Encyclopédie* Denis Diderots (1713–1784) und Jean d'Alemberts (1717–1783), die als eines der ehrgeizigsten Projekte der Systematisierung von Wissen im 18. Jahrhundert bezeichnet werden kann. Die *Encyclopédie*, die das gesamte Wissen der Zeit zusammenfassen sollte, erschien in insgesamt 28 Bänden in den Jahren von 1751 bis 1780.

²⁷ Goethe trieb die Gründung der *Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft* entscheidend voran. 1821 rief diese das Natur-Museum Senckenberg ins Leben. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm das Museum an internationaler Bedeutung zu, und man begann, neben den Schausammlungen insbesondere die Studiensammlungen zu erweitern.

²⁸ Zu den Präsentationstechniken des American Museum of Natural History vgl. u.a.: Lenoir/Ross: Das naturalisierte Geschichts-Museum, 1994, S. 875–907. – Haraway, Donna: Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936, in: Social Text, Nr. 2, 1984/1985, S. 20–55.

²⁹ Lenoir und Ross weisen speziell auf den Zusammenhang der Entwicklung öffentlicher Naturkundemuseen und des Anwachsens des Tourismus im 19. Jahrhundert hin. Sowohl die Reisen als auch der Besuch des Naturkundemuseums versprachen ein Erlebnis von Authentizität. Vgl. Lenoir/Ross: Das naturalisierte Geschichts-Museum, 1994, S. 877.

„natürlichen“ Umgebung zeigen zu können und mit den spektakulären Erlebnisräumen das Publikum anzulocken.³⁰ Durch eine Glasscheibe vom Betrachter getrennt, stehen die ausgestopften Tiere wie auf einer Theaterbühne vor einem gemalten oder fotografierten Rundhorizont inmitten einer mehr oder weniger täuschend echt nachgebildeten Landschaft.³¹ Gerade in ihrem Versuch, möglichst realistisch zu sein, weist diese illusionistische Darstellungsweise aber die Aura des Irrealen auf.³² Niemals wird man in der tatsächlichen Natur Hunderten von Schmetterlingen gleichzeitig begegnen und selten in einem mitteleuropäischen Wald Fuchs, Reh und Dachs zugleich beobachten können.

Es wird in den Naturkundemuseen oftmals das Bild einer unversehrten Natur präsentiert, welches bereits im 19. Jahrhundert und mehr noch in unserer Zeit längst nicht mehr mit der Realität übereinstimmt.³³ Ähnlich wie zoologische Gärten dienen die naturhistorischen Museen als Aufbewahrungsanstalten einer verlorenen Natur, und angesichts der Fülle der ausgestellten Präparate wird die Bedrohung ihres realen Vorbilds umso schmerzlicher bewusst. Gernot Böhme bemerkt in diesem Zusammenhang, „[...] daß die Natur im naturhistorischen Museum in ihren Bestandsstücken quasi als ewige Natur präsentiert wird. [...] Gerade die Präsentation der Natur in ihrem Wesen als ewiger macht sie zur vergangen. [...] [Das naturhistorische Museum] ist der Ort der Präsentation gewesener Natur.“³⁴

„Das naturhistorische Museum ist zu seinem eigenen Museum geworden“³⁵, schreibt Böhme weiter und spricht damit ein Thema an, das auch Mark Dion besonders beschäftigt. Stärker als Böhme ist der Künstler allerdings beeindruckt von der Eigenschaft des Museums als ‚Zeitkapsel‘, die er als besondere Chance zur historischen Erkenntnis begreift. In einem Interview äußert sich Dion dazu folgendermaßen: *„Wenn die Sprache auf Museen kommt, bin ich ultra-konservativ. [...] Es [das Museum] ist eine Zeitkapsel. Deshalb denke ich, dass ein Museum, wenn es einmal geöffnet wurde,*

³⁰ Beispiele aus dieser Zeit sind die Dioramen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt aus den ersten Jahren des 20. Jahrhundert, die noch heute unverändert bestehen. Vgl. Feustel, H.: Die Tiergeographischen Gruppen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Die Tiergeographischen Regionen des Festlandes, Darmstadt 1970. – Zur Inszenierung im Naturkundemuseum des 19. Jahrhunderts vgl. auch: Yanni, Carla: Nature's Museums. Victorian Science and the Architecture of Displays, Baltimore 1999.

³¹ Der Schriftsteller Durs Grünbein schreibt zum Diorama: „Der Artentod ist die Zukunft des Dioramas, das als letztes Archiv Zeugnis ablegen wird für den verschwundenen Lebensraum und das vom Menschen verdrängte Tier.“ Grünbein, Durs: Kindheit im Diorama, in: ders.: Dante vermisst Galileis Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995, Frankfurt am Main 1996, S. 116–128, hier S. 119.

³² Zum Diorama vgl. Verwiebe, Birgit: Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama, Stuttgart 1997. – Haraway: Teddy Bear Patriarchy, 1984/85.

³³ Gernot Böhme bemerkt zur Idealisierung der Natur in der Gegenwart: „Die gegenwärtige Anrufung von Natur als Wert erweist sich insofern als ideologisch, als sie sich auf die Naturvorstellung als etwas Festes gerade in dem Moment beruft, in dem die Natur – wohl historisch irreversibel – zerfällt.“ Böhme: Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, 1991, S. 172.

³⁴ Böhme, Gernot: Kunst nach der Natur, in: post naturam – nach der natur, Ausstellungskatalog Städtische Ausstellungshalle Münster / Museum der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster / Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1998, hrsg. v. Gudrun Bott u. Magdalena Broska, Darmstadt 1998, S. 11–15, hier S. 14.

³⁵ Ebd.

*unverändert als ein Fenster zu den Obsessionen und Vorurteilen einer Periode bestehen bleiben sollte [...]. Wenn jemand das Museum auf den neuesten Stand bringen möchte, dann sollte man ein neues bauen. Eine ganze Stadt voller Museen wäre schön, jedes in seiner Zeit stehen geblieben.*³⁶

Tatsächlich bestehen einige der naturhistorischen Museen aus dem 19. Jahrhundert auch heute noch in großen Teilen unverändert seit der Zeit ihrer Gründung.³⁷ Insbesondere seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist man jedoch darum bemüht, zeitgemäßere Ausstellungen zu zeigen. So setzt man zum Beispiel inzwischen stärker auf die Qualität kleinerer didaktischer Ausstellungen, anstatt durch die pure Quantität der Ausstellungsstücke beeindrucken zu wollen. Auch werden in vielen Museen umfangreiche Wechselausstellungen eingerichtet, um das Publikum immer wieder aufs Neue anzulocken. Die neuen Medien haben ihren Einzug auch ins naturhistorische Museum gehalten und werden dort in verstärktem Maße eingesetzt. Gerade diese Spannung zwischen dem Museum als Forum der Bildung und als Ort zur Unterhaltung interessiert Mark Dion, der eine Entwicklung der Museen in Richtung der großen Vergnügungsparks diagnostiziert.³⁸

Betrachtet man das (Naturkunde-) Museum als Ort, an dem speziell auch das Spektakuläre, Merkwürdige und Sonderbare inszeniert wird, lässt sich eine Entwicklungslinie von den Kuriositätenkabinetten der Renaissance bis zu den Themenparks des 20. und 21. Jahrhunderts ziehen. Diese Geschichte ist ebenso Gegenstand der ‚Museum Works‘ Mark Dions wie die Geschichte von Systematisierungen und Taxonomien und deren Wechselwirkung mit philosophischen, ideologischen und politischen Strömungen. Des weiteren gehören die bürokratischen Mechanismen einer institutionalisierten Verwaltung von ‚Natur‘ ebenso zum Themenspektrum der ‚Museum Works‘ wie die Begegnung mit dem Toten und die Bewahrung des Ausgestorbenen.³⁹ Auch beeinflussen Architektur und Möblierung der Museen, die Sammlungs-schränke, Vitrinen und Dioramen sowie der Blick ‚hinter die Kulissen‘ in die Studiensammlungen und auf die Prozesse der Beschaffung der

³⁶ *“When it comes to museums, I’m an ultra-conservative. [...] It [the museum] is a time capsule. So I think once a museum is opened it should remain unchanged as a window into the obsessions and prejudices of a period [...]. If someone wants to update the museum, they should build new one. An entire city of Museums would be nice, each stuck in its own time.”* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 17.

³⁷ Beispiele sind hier das Národní Muzeum in Prag, das Naturhistorische Museum in Wien, das Natur-Museum Senckenberg in Frankfurt oder in besonderem Maße das Pitt Rivers Museum in Oxford sowie das Teyler-Museum in Haarlem.

³⁸ Vgl. Dion, Mark: Renovating Nature, in: Flash Art, Vol. XXIII, Nr. 155, November–Dezember 1990, S. 132–133. – Diese Entwicklung ist jedoch nicht neu, und bereits in ihren Anfängen zielten die Museen darauf, das Publikum durch Unterhaltung zu bilden und durch spektakuläre Ausstellungstechniken – wie etwa die Dioramen – die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

³⁹ Werke, die das Museum als Ort der bürokratischen Verwaltung von Natur thematisieren, sind u.a.: *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992), *The Department of Marine Animal Identification of the City of San Francisco (Chinatown Division)* (1998), *The American Acclimatization Society* (1998), *The National Botanical Survey – Coastal Collection* (1998), *Department of Cryptozoology* (2001), *The Museum of Poison (Biocide Cabinet)* (2000), *The Museum of Poison (Biocide Hall)* (2000) oder z.B. *Exhibition in Progress* (1997/2000) stellen das Museum als Ort der Aufbewahrung und Ordnung der Dinge aus.

Ausstellungsstücke die Arbeitsmethoden Dions und das Erscheinungsbild seiner Kunstwerke. Die Figur des Sammlers, Kurators und Museumsdirektors als (männlichem) Herrscher über Wissen und Besitz, als Dilettant und als Spezialist spielt darüber hinaus eine entscheidende Rolle im Hinblick auf jene Subjektpositionen, die Mark Dion in performativen Arbeiten zum (Naturkunde)-Museum thematisiert. Es lassen sich in diesem Zusammenhang unterschiedliche Rollen ausmachen, die sich der Künstler je nach Gelegenheit zu Nutze macht. Vier dieser Rollen werden exemplarisch vorgestellt: der Systematiker; der Arrangeur, der eine Sammlung neu ordnet; der sammelnde Expeditur und der Chronist des Verlustes. Zwar adaptiert Dion selten nur *eine* dieser Rollen allein, sondern nutzt oft mehrere gleichzeitig; zur Konkretisierung bestimmter Aspekte in einzelnen Werken ist es jedoch hilfreich sich auf bestimmte Handlungsmodelle zu konzentrieren.

3.1 Der Systematiker

„Wie wird die Geschichte des Lebens erzählt? Was sind die Organisationsprinzipien, die Narrationsmuster, die verwendet werden, um die Geschichte der Natur zu konstruieren?“⁴⁰ (Mark Dion)

Diese Frage stellt Mark Dion im Katalog der 1999 im New Yorker Museum of Modern Art stattfindenden Ausstellung *The Museum as Muse. Artists Reflect* und benennt damit einen zentralen Aspekt, den er in seinen ‚Museum Works‘ zum Gegenstand der künstlerischen Forschung macht: Taxonomien und Klassifikationen und ihre Entwicklung in der Geschichte der (Natur-) Wissenschaften. Wenn der Künstler sich im Rahmen seiner museologischen Recherchen als Systematiker betätigt, greift er historische Modelle auf, thematisiert sie in ihrer Zeitgebundenheit und führt sie in einigen Werken nach seinen eigenen Kriterien weiter aus. Die exemplarisch ausgewählten Arbeiten – *A Great Chain of Being* (1999, Abb. 69 und 70) und *Scala Naturae* (1994, Abb. 71 und 72) – bieten Anlass, einige Stationen der Entwicklung unterschiedlicher wissenschaftlicher Systematiken kurz zu skizzieren, um den historischen Hintergrund der ‚Museum Works‘ näher zu beleuchten. Im Anschluss stellt ein Exkurs einige Arbeiten Dions vor, in welchen Bäume, Bibliotheken und Vögel eine Rolle spielen und in denen die Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlichen Systematisierungsprinzipien und lebendiger Natur thematisiert werden.

In der im Museum of Modern Art gezeigten Arbeit *The Great Chain of Being* (1999) setzte sich der Künstler explizit mit dem auf Platon und Aristoteles zurückgehenden Modell der ‚Kette der Wesen‘⁴¹ auseinander, demzufolge das Leben auf der Erde in einer unveränderlichen Ordnung hierarchisch organisiert ist. Die Sammlung von Naturalia, Artificialia und Scientifica, die Dion in den offenen Fächern eines großen Schrankes präsentierte, war entsprechend dieser Vorstellung von unten nach oben aufsteigend angeordnet, wenn sie auch innerhalb der einzelnen Bereiche von heutigen Taxonomien um ein Beträchtliches abwich. Insgesamt gab es vier Reihen mit jeweils drei Fächern, wobei die Fächer von unten nach oben höher wurden. In der untersten Reihe waren die Mineralien, in der zweiten von unten die Pilze, die Bäume und andere Pflanzen, in der dritten die Schwämme, Mollusken und Insekten und in der obersten Reihe die Fische, Amphibien, Vögel und Säugetiere repräsentiert: Steine, getrocknete Pflanzen, Korallen, Muscheln, Schnecken, ausgestopfte Tiere, Flüssigpräparate und Modelle füllten die Borde. Eine Sonderstellung nahmen das Fach ganz unten rechts und das ganz oben links ein. Gewissermaßen das Übrige umfassend, hatte hier der

⁴⁰ „How is the story of life told? What are the principles of organization, the master narratives, employed to construct the tale of nature?“ Dion: unbetitelter Text, in: *The Museum as Muse*, Ausstellungskatalog, 1999, S. 98.

⁴¹ Vgl. Lovejoy, Arthur O.: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens* (1933), Frankfurt am Main 1985. – Lepenies, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte, Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München/Wien 1976, S. 41–51.

Mensch seinen Platz: ganz unten rechts anhand solch symbolträchtiger – beinahe schon symbolüberfrachteter – Gegenstände wie beispielsweise einem alten Rad, einem Buch und einer Kerze, die auf Erfindungsgabe, Wissen und die Nutzbarmachung des Feuers verwiesen. Eine Sanduhr in demselben Fach spielte zudem auf die Zeitlichkeit und Endlichkeit alles Lebendigen an. Ganz oben links im Schrank standen Bücher, vor denen eine Büste Aristoteles', als Patron der zu Grunde liegenden Systematik, postiert war.

Das Modell der ‚Kette der Wesen‘ ist innerhalb der Geschichte der Wissenschaften vom Leben vor Darwin von großem Einfluss.⁴² Vor allem im Rekurs auf Aristoteles (384–323 v. Chr.), der als einer der ersten Naturforscher überhaupt gelten kann, pflegte man bis ins 18. Jahrhundert beziehungsweise zum Teil bis zu Darwins *Origin of Species* (1859) die Vorstellung einer konstanten Ordnung der Natur, in der die Dinge in einer kontinuierlichen, unendlichen Verbindung standen, außerhalb derer sich nur Gott befand. Man glaubte, dass Gott in einem einzigen Schöpfungsakt all das geschaffen hatte, was auf der Erde existierte, und dies würde bis in die Unendlichkeit so bleiben, wie es war. Ein Kriterium für die Position eines Lebewesens innerhalb der Hierarchie war bei Aristoteles beispielsweise der Entwicklungsgrad des Neugeborenen. In diesem Zusammenhang ergaben sich für Aristoteles elf Stufen, auf deren oberster der Mensch, auf ihrer untersten die Zoophyten standen.⁴³

Detaillierte Klassifikationssysteme, die im Laufe der Zeit ihren Eingang in die Naturgeschichte fanden, wurden vielfach vor allem als Hilfsmittel für das Gedächtnis aufgefasst.⁴⁴ Im Laufe der Jahrhunderte gab es unterschiedlichste, miteinander konkurrierende oder auch friedlich nebeneinander existierende Systeme einer Ordnung der Natur. Im Mittelalter beispielsweise war die Einteilung der Lebewesen aufgrund ihres Lebensraumes – Land, Wasser und Luft – von Bedeutung. Die hierarchische Ordnung wurde aber kaum bestritten.⁴⁵ Neben der ‚Kette der Wesen‘ war das Modell der ‚scala

⁴² Der Begriff ‚Biologie‘, wie er heute verwendet wird, ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Vgl. Mayr, Ernst: Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt, Berlin/Heidelberg/New York/Tokyo 1984, S. 30. – Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte, 1976, S. 29–30. Lepenies bemerkt, dass der Begriff ‚Biologie‘ erstmalig zwischen 1800 und 1802 bei Burdach, Lamarck und Treviranus auftauchte und sich in den Folgejahren sehr schnell durchzusetzen begann. – Vgl. des weiteren: Jahn, Ilse (Hrsg.): Geschichte der Biologie, 3. Aufl., Jena 1998.

⁴³ Lovejoy: Die große Kette der Wesen, 1985, S. 77.

⁴⁴ In der Naturgeschichte der Fische in der *Historia animalium* (1551–1558) verfolgt Konrad Gesner (1516–1565) beispielsweise die Ordnung nach dem lateinischen Alphabet, weil „er eher ein Grammatiker als ein Philosoph sei“, so Gesner selbst. (Zitiert nach Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte, 1976, S. 36–37.) Das System Gesners diente vor allem dazu, das Erinnern des Gelesenen zu erleichtern und nicht dazu, historische Zusammenhänge darzustellen. Wolf Lepenies weist darauf hin, dass Kant in seiner *Anthropologie* das System der Naturgeschichte zur Gedächtniskunst, der ‚ars mnemonica‘ zählte. Diese spielte von den frühen Enzyklopädien bis hin zu Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie*, die 1751 begonnen wurde, eine entscheidende Rolle, und wird von Lepenies als eine „Vorbedingung naturgeschichtlichen Denkens“ bezeichnet. Vgl. Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte, 1976, S. 33–37.

⁴⁵ Einer der vehementesten Verfechter der ‚Kette der Wesen‘ (‚chaîne des êtres‘) war Charles Bonnet (1720–1793), der diese bereits in seiner ersten Publikation, dem *Traité d'Insectologie* (1745), als wichtigstes Strukturprinzip der belebten Welt beschrieb. Zu Bonnet vgl. Rieppel, Olivier: Charles Bonnet (1720–1793), in: Darwin & Co. Eine Geschichte der Biologie in Portraits,

naturae' oder ‚scala rerum' – der Stufenleiter der Natur – populär, das ebenfalls von einer unveränderlichen Schöpfung ausging und bisweilen als Äquivalent der ‚Kette der Wesen' verwendet wird. Hier wurde überdies die Vorstellung von einem Gerichtetsein der Natur im hierarchischen Sinn besonders augenfällig. Die Leiter war unendlich, an ihrer Spitze stand der Mensch und über ihm Gott.⁴⁶

Mark Dions *Scala Naturae* aus dem Jahr 1994 illustriert diese Vorstellung mit einer einfachen frei im Raum stehenden weißen Treppe mit insgesamt zehn Stufen. Ähnlich wie bei *The Great Chain of Being* befinden sich ganz unten Artefakte wie ein Rad, eine Uhr oder eine Kerze.⁴⁷ Von unten nach oben aufsteigend sind weiterhin Mineralien, Pilze, Früchte, Korallen, Wirbellose und Wirbeltiere drapiert. Auf der obersten Stufe thront wiederum eine Büste, die Aristoteles darstellen soll.

Bis ins 18. Jahrhundert wurde die Idee von der Natur weitgehend durch die Vorstellung der ‚Kette der Wesen' beziehungsweise der ‚scala naturae' geprägt.⁴⁸ Vor der Idee der Verzeitlichung der Natur schreckte man lange Zeit zurück, vor allem, weil diese mit christlichen Vorstellungen unvereinbar schien. Im Zuge der ‚wissenschaftlichen Revolution' entstanden in zunehmendem Maße spezialisierte Sammlungen, und die Wissenschaftler begannen, durch genaueres Hinsehen und durch Experimente immer dezidiertere Erkenntnisse über die belebte und die unbelebte Welt zusammenzutragen.⁴⁹ Es wurden große Enzyklopädien erarbeitet, und der Wunsch nach einer Systematisierung des neugewonnenen Wissens nahm beständig zu. Klassifikationen und Taxonomien allerdings betrachtete man weiterhin vielfach vor allem als künstliche Systeme, um die Schöpfung für den Menschen übersichtlicher zu machen.⁵⁰ Insbesondere im Zusammenhang mit dem Begriff der ‚Art' entfaltete sich die Diskussion um ‚natürliche' und ‚künstliche' Systeme. Wurden ‚Arten' als natürliche, das heißt als von Gott geschaffene,

Bd. I, hrsg. v. Ilse Jahn u. Michael Schmitt, München 2001, S. 51–78. Rieppel geht hier speziell auf das ‚Kontinuitätsprinzip' als wichtigem Merkmal der ‚Kette der Wesen' bei Bonnet ein.

⁴⁶ Zum Bild der ‚scala naturae' vgl. Geus, Armin: Von der Naturgeschichte zur Geschichtlichkeit der Natur, in: Grote: *Macrocosmos in Microcosmo*, 1994, S. 736–737.

⁴⁷ Erhard Schüttpelz schlägt in seiner Interpretation von Dions *Scala Naturae* vor, die Gegenstände auf der untersten Treppenstufe als Allegorie der Zeit zu lesen. Die Verzeitlichung der Idee von der Natur habe die Zerstörung alter Systeme wie etwa der ‚scala naturae' bewirkt, weshalb Schüttpelz Dions allegorische Inszenierung auch als Verweis auf die Vergänglichkeit von Ideologien liest. Zugleich interpretiert er die Treppe auch als Katafalk einer bedrohten Biodiversität. Vgl. Schüttpelz, Erhard: *Scala Naturae*, in: *Natural History and Other Fictions*, Ausstellungskatalog, 1997, S. 34–37.

⁴⁸ Vgl. Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte*, 1976, S. 41–51.

⁴⁹ Im Allgemeinen setzt man die ‚wissenschaftliche Revolution' innerhalb der Zeitspanne von der ersten Hälfte des 17. bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (zwischen Galilei und Newton) an. Vgl. Shapin: *Die wissenschaftliche Revolution*, 1998. – Mayr: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt*, 1984, S. 714. – Der Physiker und Wissenschaftsphilosoph Thomas S. Kuhn allerdings bemerkt hinsichtlich ‚wissenschaftlicher Revolutionen': „Da das Alte bei der Aufnahme des Neuen umbewertet und umgeordnet werden muß, sind Entdeckungen und Erfindungen in den Wissenschaften im allgemeinen grundsätzlich revolutionär.“ Vgl. Kuhn: *Die grundlegende Spannung*, 1978, S. 310.

⁵⁰ Vgl. Geus: *Von der Naturgeschichte zur Geschichtlichkeit der Natur*, 1994, S. 734–735.

Entitäten aufgefasst, waren sie selbstverständlich konstant.⁵¹

Das 1735 erschienene Werk *Systema naturae* des schwedischen Botanikers Carl von Linné (1707–1778) stellte eine wichtige Neuerung dar. Linné hatte es sich zum Ziel gesetzt, eine gründliche Revision aller bereits bestehenden Klassifikationssysteme vorzunehmen. Als Klassifikationsmerkmale der Pflanzen wählte er Anordnung und Bau der Blütenorgane und trieb das System der binären Nomenklatur voran.⁵² Linnés Systematik gab den entscheidenden Impuls im Hinblick auf die folgenden Bemühungen um eine Ordnung des Naturreiches und gilt in ihren Grundzügen auch heute noch.

Solcherart Systematisierungen und auch andere neue wissenschaftliche Erkenntnisse brachten die Vorstellung von der ‚Kette der Wesen‘ im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend ins Wanken. Empirische Daten und vor allem Fossilienfunde ließen darauf schließen, dass nicht alles, wie bisher angenommen, konstant sei, sondern dass das Leben auf der Erde durch Wandelbarkeit und Veränderung bestimmt sein könnte.⁵³ Dennoch rückten selbst Forscher wie Linné oder Georges Cuvier (1769–1831)⁵⁴, die ahnen mussten, dass es so etwas wie Evolution im heutigen Sinne geben musste, nicht wesentlich von ihrer christlichen Genesisvorstellung ab.

Gewissermaßen eine zweite ‚wissenschaftliche Revolution‘ fand dann im 19. Jahrhundert statt, als Charles Darwin (1809–1882) im Jahr 1859 mit *The*

⁵¹ Zum Begriff der ‚Art‘ vgl: Mayr, Ernst: *Artbegriff und Evolution*, Hamburg/Berlin 1967. – Lovejoy 1985, S. 274–291.

⁵² Linné, der sich nicht nur mit Pflanzen, sondern auch mit Mineralien und Tieren beschäftigte, wendete ein System an, in dem er mit den Begriffen Reich, Stamm, Klasse, Ordnung, Familie, Gattung und Art operierte und so von groben zu immer differenzierteren Unterscheidungen fortschritt. Die knappen genauen (morphologischen) Beschreibungen der Arten und die Einführung einer festen Nomenklatur bestimmen heute noch die taxonomischen Methoden der Botanik und Zoologie. Zu Linné vgl. Müller-Wille, Staffan: *Botanik und weltweiter Handel: Zur Begründung eines natürlichen Systems der Pflanzen durch Carl von Linné (1707–78)*, Berlin 1999. – Jahn, Ilse / Senglaub, Konrad: *Karl von Linné*, Berlin 1978. – Gould, Stephen Jay: *Darwin nach Darwin. Naturgeschichtliche Reflexionen*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1984. – Zur Geschichte der Systematiken in der Biologie vgl. Farber, Paul Lawrence: *Finding Order in Nature. The Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson*, Baltimore, Md. 2000.

⁵³ So stellte der englische Botaniker John Ray z.B. fest: „Es würde folgen, daß viele Schalentiere aus der Welt verschwunden sind, ein Gedanke, den die Philosophen bisher nicht haben akzeptieren können, da sie den Untergang einer Art als eine Verstümmelung des Universums und als eine Verminderung seiner Vollkommenheit ansehen, da doch, wie sie glauben, die göttliche Vorsehung vornehmlich auf die Sicherung und Erhaltung der Werke der Schöpfung bedacht ist.“ Ray, John: *Three Physico-Theological Discourses*, London ³1713, S. 149. Vgl. zu diesem Zitat Lovejoy 1985, S. 293–294.

⁵⁴ Cuvier, der sich ausführlich mit der Anatomie und mit Fossilien beschäftigte, kann als einer der Begründer der Paläontologie angesehen werden. Seine paläontologischen Erkenntnisse finden sich hauptsächlich in seinen *Recherches sur les ossements fossiles* von 1821. Als Cuvier das Aussterben einer ganzen Folge vormals existierender Säugetierarten des Pariser Beckens im Tertiär nachwies, lieferte er damit den Beweis, dass es in anderen Erdzeitaltern Lebensformen gegeben hatte, die ausgestorben sein mussten. Das Verschwinden von Arten und das Auftauchen neuer Arten erklärte Cuvier mit der sogenannten ‚Katastrophentheorie‘, nach der durch große Katastrophen Arten ausstarben, und dann in einer Neuschöpfung Gottes andere Arten entstanden. Indem Cuvier weiterhin die schöpferische Hand Gottes als Quelle für den Ursprung neuen Lebens – beziehungsweise neuer Arten – annahm, konnte auch er seine ‚Katastrophentheorie‘ mit dem christlichen Glauben vereinbaren. Vgl. Mayr, Ernst: ... und Darwin hatte doch recht. Charles Darwin, seine Lehre und die moderne Evolutionsbiologie, 2. Aufl. München 1995. S. 31–32. – Bereits im 18. Jahrhundert hatte der Deutsche Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) das Aussterben von Ammoniten, Trilobiten etc. sowie ganzer Faunen angenommen. – Zur Vorgeschichte der Darwinschen Evolutionstheorie vgl. z.B.: Lefèvre, Wolfgang: *Die Entstehung der biologischen Evolutionstheorie*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1984. – Weber, Thomas P.: *Darwin und die neuen Biowissenschaften*, Köln 2005.

Origin of Species seine Theorie der Evolution veröffentlichte.⁵⁵ Vor Darwin hatten sich neben Cuvier bereits Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon (1707–1788) und Jean-Baptiste de Lamarck (1744–1829) mit evolutionären Fragen auseinander gesetzt und ansatzweise zum Verständnis einer Geschichtlichkeit der Natur beigetragen, wenn auch viele ihrer Theorien bald überholt sein sollten.⁵⁶ Darwin nahm die gemeinsame Abstammung aller Organismen von einem einzigen Ursprung aus an. Zwar war diese Theorie verschiedentlich schon zuvor geäußert worden, Darwin vertrat sie aber mit einer bis zu diesem Zeitpunkt ungekannten Vehemenz und sprach sich damit entschieden gegen die christliche Vorstellung aus, jede Art sei einzeln erschaffen worden. Evolutionärer Wandel findet nach Darwin nicht über plötzliche, sondern über graduelle, also allmähliche Veränderungen statt. Die Welt verändert sich stetig, und die auf ihr lebenden Organismen unterliegen einer Veränderung in der Zeit.

Nachdem Darwin seine Theorien formuliert hatte, wurden sie keineswegs sofort begeistert aufgenommen, sondern trafen vielmehr auf zum Teil erbitterten Widerstand – vor allem, weil sie vielen mit christlichen Vorstellungen unvereinbar schienen. Neben dem Glauben an eine unveränderliche Welt brachte Darwin auch die Vorstellung eines weisen und gütigen Schöpfers, der alles sorgsam geplant hatte, ins Wanken. Der Zufall spielte bei Darwin eine viel größere Rolle, als das jemals zuvor in einer Theorie über die Entstehung und Wandelbarkeit des Lebens auf der Erde der Fall gewesen war.⁵⁷ Was die Zeitgenossen aber vielleicht am meisten erschütterte und gegen Darwin aufbrachte, war seine Erkenntnis, dass dem

⁵⁵ Nach seinem Studium war Darwin eingeladen worden, an einer Expedition mit dem königlichen Schiff *Beagle* teilzunehmen. So konnte er von 1831 bis 1836 in Südamerika, Australien, Neuseeland und auf den Galapagos-Inseln umfangreiches Material für seine Forschungen zusammentragen und unzählige Beobachtungen machen, um so die Grundlage für sein Lebenswerk schaffen. Bis zur Veröffentlichung von *The Origin of Species* sollten nach Darwins Rückkehr nach England jedoch noch über zwanzig Jahre vergehen. Zur Biographie Darwins vgl. Jahn, Ilse: Charles Darwin, Leipzig/Jena/Berlin 1982. – Browne, Janet: Charles Darwin Voyaging. A Biography, London 2003.

⁵⁶ Auch bei Kant taucht die Vorstellung einer Geschichtlichkeit der Natur bereits auf. Vgl. beispielsweise: Kant, Immanuel: Die Kritik der Urtheilskraft (1790), § 80, in: ders.: Gesammelte Schriften, Abt. 1, Bd. 5, hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908, S. 417–421. Wolf Lepenies weist daraufhin, dass Kant in der Naturgeschichte Tendenzen hin zu einer Geschichte der Natur diagnostizierte. Um dies zu bekräftigen, zitiert Lepenies folgenden Ausspruch Kants: „Den Zusammenhang gewisser jetziger Beschaffenheiten der Naturdinge mit ihren Ursachen in der ältern Zeit nach Wirkungsgesetzen, die wir nicht erdichten, sondern aus den Kräften der Natur, wie sie sich uns jetzt darbietet, ableiten, nur bloß so weit zurückverfolgen, als es die Analogie erlaubt, das wäre Naturgeschichte.“ (Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte, 1976, S. 37.) Als Wegbereiter der Evolutionstheorie im heutigen Sinne fungierten neben den genannten Wissenschaftlern unter anderem auch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) (Monadenlehre), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854), Carl Gustav Carus (1789–1869), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) (*Lehre von der Metamorphose der Pflanzen, Untersuchungen zum Zwischenkieferknochen*) oder Geoffrey Saint-Hilaire (1772–1844).

⁵⁷ Darwin hatte jedoch nicht nur Gegner, sondern auch viele Anhänger, vor allem in den Reihen der Naturforscher. Sein Zeitgenosse Alfred Russel Wallace (1823–1913), der ausgedehnte Reisen ins Amazonas- und Rio Negro-Gebiet und in den Malayischen Archipel unternahm, entwickelte sogar zur gleichen Zeit wie Darwin die Theorie der natürlichen Auslese. Zur Rezeption Darwins durch seine Zeitgenossen vgl. des weiteren: Mayr: ... und Darwin hatte doch recht, 1995, S. 60–96. – Canguilhem, Georges: Zur Geschichte der Wissenschaften vom Leben seit Darwin, in: ders.: Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze, hrsg. v. Wolf Lepenies, Frankfurt am Main 1979, S. 134–153.

Menschen keineswegs eine einzigartige Stellung in der Welt zukam, dass er ebenso wie alle anderen Organismen von einer ursprünglichen Art abstammte und den gleichen Gesetzen unterworfen war wie alle anderen Wesen auch.⁵⁸ So umstritten Darwins Auffassungen zuerst auch waren, so setzten sie sich doch relativ schnell durch und zogen weitreichende Forschungstätigkeiten in der Evolutionsbiologie nach sich, die sich als eigenes Feld etablierte.⁵⁹ Hervorzuheben ist, dass man Darwins Theorien der natürlichen Auslese und der Entstehung neuer Arten lange Zeit zumeist so interpretierte, dass es einen stetigen Fortschritt hin zu immer höher entwickelten und damit ‚besseren‘ Lebewesen gebe. Diese Auffassung einer hierarchischen Ordnung ließ sich dementsprechend doch in vielen Aspekten mit dem Modell der ‚scala naturae‘ vereinbaren.⁶⁰ Darwin selbst hatte allerdings betont, dass Evolution zufällig und nicht zielgerichtet sei.⁶¹ „Neuartig [...] an Darwins Theorie [war gerade], daß er einen sich verzweigenden Stammbaum vorschlug, anders als die einzelne, gerade Stufenleiter der *scala naturae*, die im 18. Jahrhundert so viele Verfechter hatte.“⁶²

Wenn Mark Dion in Werken wie *The Great Chain of Being* (1999) oder *Scala Naturae* (1994) vorevolutionäre Modelle einer Ordnung der Natur präsentiert, geht es ihm keinesfalls darum, diese zu diskreditieren, indem er sie als

⁵⁸ 1871 veröffentlichte Darwin *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, ein Werk, in dem er hinsichtlich der Entwicklung des Menschen die gleichen Prinzipien vertrat wie im Bezug auf alle anderen Organismen.

⁵⁹ In England tat sich hier besonders Thomas Henry Huxley (1834–1919) hervor, während in Deutschland vor allem Ernst Haeckel (1834–1919) die Gedanken Darwins rezipierte und eigene Theorien entwickelte, die zum Teil allerdings später wieder verworfen werden sollten. Das ‚biogenetische Grundgesetz‘, das Haeckel formulierte und das besagte, dass die Ontogenese (die Keimesentwicklung des Einzelwesens) die Phylogenese (die Stammesentwicklung bzw. die ganze Entwicklung, welche die Vorfahren des Individuums durchlaufen haben) wiederholt, wurde später widerlegt. (Vgl. Hemleben, Johannes: Ernst Haeckel, Reinbek bei Hamburg 1964.) Nicht nur in der Biologie hatte die Rezeption Darwins weitreichende Auswirkungen. Herbert Spencer beispielsweise (siehe S. 190 dieser Arbeit) kann als Wegbereiter des ‚Sozialdarwinismus‘ angesehen werden. Hinsichtlich der Rezeption Darwins in Soziologie, Anthropologie und Politik vgl. Darwin und Darwinismus. Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte, Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene-Museum Dresden 1994, hrsg. v. Bodo-Michael Baumunk u. Jürgen Rieß, Berlin 1994, S. 128–218. Zur Rezeption Darwins vgl. des weiteren: Engels, Eve-Marie (Hrsg.): Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1995. – Dupré, John: Darwins Vermächtnis, Frankfurt am Main 2005. – Junker, Thomas / Hoßfeld, Uwe: Die Entdeckung der Evolution. Eine revolutionäre Theorie und ihre Geschichte, Darmstadt 2001. – Nochlin, Linda: Introduction: The Darwin Effect, in: Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 2, Nr. 2 (Frühling 2003), www.19thc-artworldwide.org/spring_03/articles/noch.html. – Darwin ging von einer Vervielfachung der Arten durch Aufspaltung in Tochtterspezies oder durch Hervorbringung geographisch isolierter Gründerpopulationen aus. Seine Theorie der natürlichen Auslese, die oft unter dem Titel ‚survival of the fittest‘ zusammengefasst wird, besagt, dass evolutionärer Wandel sich durch die überreiche Produktion genetischer Variation in jeder Generation vollzieht.

⁶¹ Stephen Jay Gould beispielsweise vertritt vehement die Auffassung, dass es keinen ‚Fortschritt‘ hin zu immer ‚besseren‘ Arten gebe, sondern die Evolution ebenso durch Stagnation und auch durch ‚Rückschritte‘ gekennzeichnet sei. Vgl. Gould, Stephen Jay: Illusion Fortschritt. Die vielfältigen Wege der Evolution, übers. v. Sebastian Vogel, 2. Aufl. Frankfurt am Main 1998. – Gould, Stephen Jay: The Structure of Evolutionary Theory, Cambridge, Mass. u.a. 2002.

⁶² Mayr, Ernst: Das ist Biologie. Die Wissenschaft vom Leben, Heidelberg/Berlin 2000, S. 238.

überholt oder unwissenschaftlich exponiert. Vielmehr ist das sorgsame ‚Nacherzählen der Geschichten‘, die in der Beschäftigung mit dem Leben auf der Erde einst populär waren und nun der Vergangenheit angehören, ein weiterer Versuch, sich „*vorzustellen, wie die Dinge anders gewesen sein könnten, um Zweige des Baumes des Wissens zu verfolgen, die wegen Austrocknung abgestorben sind.*“⁶³ Es ist ein Verweis auf die Wirkmacht von Repräsentationsmodellen als Elementen der Weltaneignung und ihren Einfluss auf unsere Vorstellungen der Natur. Indem Dion die ‚Kette der Wesen‘ und die ‚scala naturae‘ visualisiert, stellt er zudem Präsentations-techniken des (Naturkunde-) Museums aus. Durch einzelne tote Organismen oder die Nachbildungen von Tieren und Pflanzen soll die lebendige Vielfalt der Natur anschaulich werden. In *The Great Chain of Being* steht etwa der Schädel eines Affen stellvertretend für die Gesamtheit der Primaten, das Modell eines Pilzes repräsentiert die Klasse der Pilze.

In Dions Auseinandersetzungen mit frühen Systematiken steht nicht so sehr eine Referentialität im streng wissenschaftlichen Sinn der Moderne im Zentrum, bei der die Objekte räumlich und zeitlich rückführbar sind.⁶⁴ Wichtiger ist, dass die Dinge über sich hinausweisen auf ein ganzes naturkundlich-moralphilosophisches Modell der Welt. Das Einzelne steht für das Ganze; so wie in den Kunst- und Wunderkammern der Mikrokosmos der Sammlung den Makrokosmos abbilden sollte. Indem er mit der ‚Kette der Wesen‘ und der ‚scala naturae‘ frühe Systematiken präsentiert, die das Ganze der biologischen Vielfalt explizit in einen metaphysischen Zusammenhang stellen, weist Dion indirekt auch auf den *Verlust* einer übersinnlichen Dimension hin, die in modernen Taxonomien kaum eine Rolle spielt.⁶⁵

Ebendiesen Mangel beschreibt Mitte des 19. Jahrhunderts, *vor Darwins Origin of Species*, Ralph Waldo Emerson, wenn er feststellt: „[...] vorläufig steht die Sache so, daß es keinen Kometen, keine Felsschicht, kein Fossil, keinen Fisch, keinen Vierfüßler, keine Spinne, keinen Pilz gibt, der nicht in seiner Sonderexistenz die Gelehrten und Klassifikatoren mehr interessierte als der Sinn und Endzweck des ganzen Systems.“⁶⁶

⁶³ „[...] I'm trying to imagine how things could have been different, to follow branches on the tree of knowledge that died of dry rot.“ Zitat Mark Dions, in: Dion/Kwon: Miwon Miwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 33.

⁶⁴ Latour: Zirkulierende Referenz, 2000. Vgl. dazu auch S. 156–160 dieser Arbeit.

⁶⁵ Metaphysische Aspekte, auf welche die Dinge verweisen, spielen auch insbesondere auch in den Sammlungsschränken von *Theatrum Mundi: Armarium* (2001, mit Robert Williams) und von *Seven Lamps of Utopia* (2002) eine Rolle. Für *Theatrum Mundi: Armarium* bildeten die Theorien Ramon Lulls (1235–1316) und Robert Fludds (1574–1637) die Grundlage, in der u.a. alchemistische und kabbalistische Systeme dargelegt werden. *Seven Lamps of Utopia*, dessen Titel sich auf John Ruskins (1819–1900) *The Seven Lamps of Architecture* (1849) bezog, bestand aus sieben Kabinetten, die unter den Überschriften *Labyrinth, Babel, Pyramid, Cloister, Ark, Temple* und *Paradise* Archetypen utopischen Denkens visualisieren. Das Werk entstand als Auftragsarbeit für die im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen 2002 stattfindende Ausstellung *Museutopia*.

⁶⁶ Emerson, Ralph Waldo: Swedenborg, or, The Mystic (1850), in: ders.: Representative Men, hrsg. v. Pamela Schirmeister, New York 1995, S. 63–99, hier S. 80. Dt. Übers. nach Emerson, Ralph Waldo: Von der Schönheit des Guten. Betrachtungen und Beobachtungen, hrsg. v. Egon Friedell (1906), Zürich 1992, S. 36–37.

Charakteristisch für Dions ‚Nacherzählungen‘ spezifischer Abschnitte der Geschichte biologischer Systematik sind Momente der Differenz, die den Blick auf das kritische Potential seiner Arbeiten ermöglichen. An erster Stelle stehen dabei die Abweichungen der vom Künstler präsentierten Systematiken von heute gängigen Taxonomien. Allerdings ist die Wahrnehmung dieser Details der wissenschaftshistorischen Dimension der Werke vorrangig denjenigen Betrachter/innen vorbehalten, die ein bestimmtes Vorwissen mitbringen.

Differenz entsteht im Falle von *The Great Chain of Being* und *Scala Naturae* weiterhin dadurch, dass die Installationen nicht in einem Naturkundemuseum – etwa in einer Abteilung zur Geschichte der Taxonomie oder der Evolution –, sondern im Kunstkontext ausgestellt werden. *Scala Naturae* war zum ersten Mal 1994 in Dions Einzelausstellung *Aristoteles, Rachel Carson und Alfred Russel Wallace* in der Galerie Metropol in Wien zu sehen, *The Great Chain of Being* entstand 1999 für die Ausstellung *The Museum as Muse. Artists Reflect* im Museum of Modern Art in New York. Die Ausstellung der Arbeiten im Kunstkontext, die sie eindeutig als Kunstwerke deklariert, betont unter anderem ihre ästhetischen Eigenschaften, die Dion auch an Sammlungen und Museen faszinieren.⁶⁷ Den Dingen, die ausgestellt werden, kommt in diesem Zusammenhang größte Bedeutung zu: „Als ein Künstler, der mit Dingen arbeitet, zieht mich das Museum selbst an, denn das Museum ist der Ort, an dem du die Geschichte [der Wahrheit] mithilfe von Dingen erzählst, mithilfe einer ganz bestimmten Art der Repräsentation. [...] Das Objekt [...] ist das Ding an sich und eine Repräsentation dessen [...].“⁶⁸

Viele Jahrhunderte lang wurde das Modell der ‚Kette der Wesen‘, beziehungsweise der ‚scala naturae‘, vor allem schriftlich festgehalten und überliefert. Wenn Dion dieses Modell nun räumlich und mithilfe ganz konkreter Objekte umsetzt, dann zitiert er damit auch jenen Wandel in der Entwicklung von der Naturgeschichte zur Naturwissenschaft, als die Dinge selbst das Schriftliche in zunehmendem Maße zu ergänzen und teilweise auch zu ersetzen begannen. Michel Foucault schreibt angesichts der von ihm in der Betrachtung der Natur um 1750 diagnostizierten Verschiebung von den Wörtern zu den Dingen an sich: „Die Dokumente dieser neuen Geschichte [der Natur] sind keine anderen Wörter, Texte oder Archive, sondern klare Räume, in denen die Dinge nebeneinandertreten: Herbarien, Naturalienkabinette, Gärten.“⁶⁹

Entscheidend für die Konzeption von *The Great Chain of Being* und *Scala Naturae* ist zudem, dass Dion bei der Zusammenstellung der Werke nicht als Spezialist in der Biologie und ihrer Geschichte, sondern im Gegenteil, als

⁶⁷ Siehe das Eingangszitat von Kapitel 2 dieser Arbeit, S. 217.

⁶⁸ „As an artist who works with things, I am drawn to the museum itself, for the museum is where you tell that story [of truth] through things, through a very particular type of representation.“ [...] „the specimen [...] is the thing itself and a representation of it.“ Mark Dion in: Coles/Dion: *Critical Strategies of Fictional Address*, 1999, S. 44.

⁶⁹ Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 1997, S. 172.

Dilettant sich mit Systematiken befasst, die von der Wissenschaftsgeschichte längst eingeholt worden sind.⁷⁰ In der Vorbereitungsphase findet durchaus ein sorgfältiges Studium wissenschaftshistorischer und -philosophischer Literatur statt. Geht es jedoch um die Auswahl der Objekte und ihre Anordnung zu einem visuell überzeugenden Arrangement, ist weniger die Expertise auf dem Gebiet der Wissenschaftsgeschichte als vielmehr das Können des Künstlers gefragt. Wiederum also agiert Dion als Dilettant in den Wissenschaften und als Experte in der Kunst. *The Great Chain of Being* und *Scala Naturae* verweisen nicht nur auf die Geschichte biologischer Systematiken, sondern sie spielen mit der Zusammenstellung der Präparate und Artefakte auch auf das Genre des Stilllebens an, in welchem den dargestellten Objekten ein symbolischer Wert zugeschrieben wird und ihre Auswahl und Anordnung sorgfältig konzipiert sind.

Im Unterschied zu anderen Arbeiten – etwa *On Tropical Nature* oder *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* – ist das Spiel mit Dilettantismus und Spezialistentum bei *The Great Chain of Being* und *Scala Naturae* aber gewissermaßen nur ‚hinter den Kulissen‘ erahnbar, da Dions Performance nicht Teil der Präsentation ist. Anstatt den Entstehungsprozess auszustellen, präsentiert er das Werk eines sich persönlich im Hintergrund haltenden Sammlers und Arrangeurs.

Exkurs: Bäume, Bibliotheken und Vögel

Im Kontext der Auseinandersetzung Mark Dions mit (natur-) wissenschaftlichen und musealen Systematisierungsprinzipien ist neben der ‚Kette der Wesen‘ und der ‚Stufenleiter der Natur‘ das Bild des Baumes besonders hervorzuheben. Der Baum als Strukturmodell taucht an verschiedenen Stellen in Dions Werk auf, sei es in Zeichnungen, in denen er die eigenen Forschungsfelder visualisiert und diese dem Stamm und den Ästen und Zweigen eines Baumes einschreibt (Abb. 1), sei es in Installationen, in denen er mit gefällten Bäumen arbeitet, die er in den Ausstellungsraum transportiert (*The Great Munich Bug Hunt*, 1993, Abb. 67 und 68) oder, wie in einem gläsernen Sarg, in einem Vivarium präsentiert (*Vivarium*, 2002, Abb. 73 und 74).⁷¹ Mit

⁷⁰ In den USA hat der Kreationismus derzeit zunehmend Konjunktur, die Gegner der Evolutionstheorie im Sinne Darwins gehen von einer Schöpfung aus, in der Gott jeden einzelnen Schritt festgelegt hat. In einigen Staaten wird die Evolutionstheorie in den Schulen nicht mehr gelehrt, bzw. wird sie nur noch als eine *mögliche* Theorie neben dem kreationistischen Modell vermittelt. Zum Kreationismus in den USA vgl. Webb, George Ernest: *The evolution controversy in America*, Kentucky, 1994. – Eine aktuelle Homepage stellt das kreationistische Modell vor: www.creationists.org.

⁷¹ Zu *The Great Munich Bug Hunt* vgl. S. 201, Anm. 220. *Vivarium* existiert in mehreren Versionen, 2002 wurde eine Arbeit mit diesem Titel im Rahmen der Ausstellung *hell-gruen* im Düsseldorfer Hofgarten installiert. In einem Glashauss auf gekacheltem Sockel liegt der Stamm eines großen Baumes. Im Laufe einiger Wochen können die Betrachter/innen die Veränderungen beobachten, die im Glashauss stattfinden: Insekten entwickeln sich dort und sterben, verschiedene Pflanzen wachsen und durch chemische Prozesse, durch Pilze und Flechten verändert sich auch der Stamm selbst. Vgl. *hell-gruen*. 30 Kunstprojekte in und um den Düsseldorfer Hofgarten, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Mai–Oktober 2002, hrsg. v. Kulturrat Düsseldorf, Ulla Lux u. Pia Witzmann, Düsseldorf 2002. – In der Galerie Tanya Bonakdar in

dem Baum greift Dion auf eines der ältesten und machtvollsten Bilder zurück, die verwendet werden, um Wissen zu organisieren und Verwandtschaften und Beziehungen verschiedenster Art darzustellen: von der Wurzel Jesse über Familienstammbäume bis hin zu Modellen der Evolution und der Verwandtschaft der Arten.⁷² In der Biologie wurde und wird in der Nachfolge der Vorstellungen von der ‚Kette der Wesen‘ oder der ‚scala naturae‘ häufig die Struktur des Baumes mit seinen Ästen und feinen Verzweigungen gewählt, um Theorien der Evolution zu verdeutlichen.⁷³ Trotz Darwins Erkenntnis, dass der Mensch keineswegs die Krone der Schöpfung darstellt, wird das Bild des Baumes als Möglichkeit genutzt, eine Entwicklung von den niederen Lebensformen hin zu differenzierter entwickelten Organismen darzustellen. Niemals aber kann das Bild des Baumes der tatsächlichen Situation auf der Erde und den evolutionären Vorgängen gerecht werden. Stephen Jay Gould erkennt in einem Busch mit vielen gleichstarken und weit verzweigten Zweigen ein Bild, welches die Lage seiner Meinung nach adäquater wiedergibt als der Baum. Gould verweist außerdem auf das Bild des ‚Marsches der Evolution‘, welches vermittelt, dass das Leben auf der Erde beständig zum Besseren – weil weiter Entwickelten – fortschreite. Dieses Bild jedoch, so Gould, lasse außer Acht, dass immer unzählige Entwicklungen gleichzeitig geschehen. Auch wenn Arten wie verschiedene Primaten oder auch der Mensch entstanden sind, gab es zur gleichen Zeit auch weiterhin noch immer Einzeller oder Organismen, die unverändert nur aus wenigen Zellen bestanden und die zum Teil heute noch aufgrund ihrer Struktur und ihrer Anpassungsfähigkeiten große

New York zeigt Dion 2002/03 auch eine kleinere – mobile – Version des *Vivarium* (*Mobile Bio Type – Jungle*, 2002), und in Seattle ist derzeit ein begehbare *Vivarium* geplant. – Zur Wahrnehmung von Vivarien vgl. Didi-Huberman: Das Paradox der Phasmen, in: ders.: *Phasmes*, 2001, S. 15–21.

⁷² Zum Bild des Baumes vgl. z.B.: einfach komplex – Bilddäume und Baumbilder in der Wissenschaft, Ausstellungskatalog Museum für Gestaltung Zürich, hrsg. v. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 2005. – Selbmann, Sibylle: Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen, Ausstellungskatalog Badische Landesbibliothek Karlsruhe 1984, hrsg. v. d. Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1984. – Höhler, Gertrud: Die Bäume des Lebens. Baumsymbole in den Kulturen der Menschheit, Stuttgart 1985. – Gould, Stephen Jay: Zufall Mensch. Das Wunder des Lebens als Spiel der Natur, übers. v. Friedrich Griese, München/Wien 1991, hier insbes. S. 21–52. – Einen ironischen Kommentar zur zeitgenössischen Kunstwelt machte 1946 Ad Reinhardt mit seinem Cartoon *How to Look at Modern Art in America*, in dem er die Entwicklung der Kunst der Moderne mit Hilfe eines Baumes darstellt. (Reinhardt, Ad: *How to Look at Modern Art in America*, veröffentlicht in der Zeitschrift *P.M.*, 02.06.1946.) Eine Abbildung der Zeichnung findet sich in: Ad Reinhardt, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles u. The Museum of Modern Art, New York, 1991/92, New York 1991, S. 110. – Allgemeiner zu wissenschaftlichen Bildern, Diagrammen und Graphiken vgl. z.B.: Abel, Günter: Zeichen- und Interpretationsphilosophie der Bilder, in: *Bildwelten des Wissens*, Bd. 1.1, 2003, S. 89–102. – Zur ‚Evolution‘ wissenschaftlicher Bilder vgl. z.B.: Mitchell, W. J. T.: Über die Evolution von Bildern, in: *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, hrsg. v. Hans Belting u. Dietmar Kamper, München 2000, S. 43–54. – Voss, Julia: Augenflecken und Argusaugen: Zur Bildlichkeit der Evolutionstheorie, in: *Bildwelten des Wissens*, Nr. 1.2, Berlin 2003, S. 75–85. – Gould, Stephen Jay: Der Vergangenheit auf der Spur, Vorwort, in: *Das Buch des Lebens*, hrsg. v. Stephen Jay Gould, Köln 1993, S. 6–21.

⁷³ Zur Verwendung des Baumes als Strukturmodell in den Wissenschaften vom Leben vgl. Mayr: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt*, 1984, insbesondere S. 114–116. – Geus: *Von der Naturgeschichte zur Geschichtlichkeit der Natur*, 1994. – Zu Baumdiagrammen in der Biologie des 19. Jahrhunderts vgl. O'Hara, Robert J.: *Representations of the Natural System in the Nineteenth Century*, in: *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, hrsg. v. Brian Scott Baigrie, Toronto 1996, S. 164–183.

Überlebenschancen haben.⁷⁴

Auffällig ist, dass Dion in seinen Installationen nur tote Bäume verwendet, einmal abgesehen von kleinen Palmen in Töpfen in Werken wie beispielsweise *Wheelbarrows of Progress*.⁷⁵ Ilka Becker bemerkt zu diesem Umstand: „Die toten Bäume sind nicht nur ironisches, sie sind im selben Maße melancholisches Bild einer historischen Konstellation, die nur als Verweis auf etwas nicht in die Welt Gebrachtes, über den Hinweis auf die Abwesenheit feiner Differenzierungen und Verästelungen sichtbar gemacht werden kann.“⁷⁶ Die stumpfen Enden der Bäume in Dions Werk zeigen demnach stets einen Verlust an, deuten auf etwas hin, das nicht weiterwachsen und nicht weiter verfolgt werden kann.

Speziell im Rahmen der ‚Museum Works‘ sind einige Werke interessant, in denen der Künstler Bäume mit Bibliotheken in Verbindung setzt und ihre Äste wie Regalfächer nutzt, auf denen er Bücher anordnet.⁷⁷ Diese Baumbibliotheken sind den Vögeln gewidmet, wie ihre Titel deutlich machen: *The Library for the Birds of Antwerp* (1993, Abb. 78, 80, 81), *The Library for the Birds of New York* (1996, Abb. 77), *The Library for the Birds of Connecticut* (2002), *The Library for the Birds of the Villa Merkel* (2002, Abb. 75), *The Library for the Birds of Bonn* (2003, Abb. 76) und *The Library for the Birds of Hannover* (2003). Die Bibliotheken sind meist so zusammengestellt, dass sie für die Vögel im Hinblick auf ihr Überleben in der jeweiligen Region hilfreich sein könnten und ihnen etwas über die Perspektive der Menschen auf sie mitteilen würden – vorausgesetzt, die Vögel wären in der Lage sie zu lesen. Bücher über die Jagd sind dort ebenso vorhanden wie Belletristik, in der Vögel eine Rolle spielen, Kindergeschichten, Informationen zu Fragen des Umweltschutzes oder Bestimmungsbücher. Bis auf eine einzige Ausnahme – *The Library for the Birds of Antwerp* – sind die Vögel selbst allerdings abwesend.⁷⁸ Sämtliche ‚Vogelbibliotheken‘ reagieren auf den Ort, an dem sie entstehen und sind trotz aller formalen Ähnlichkeiten voneinander verschieden, indem jeweils vor Ort ein Baum ausgesucht wird und die Bücher und anderen Gegenstände, die auf und um den Baum herum drapiert sind, zum allergrößten Teil aus den örtlichen Antiquariaten und von dortigen Flohmärkten stammen. Auch bei der Auswahl der Buchtitel versucht Dion, den jeweiligen Ort zu reflektieren. In *The Library for the Birds of Bonn* etwa wird man schwerlich amerikanische Bestimmungsbücher finden, sehr wohl aber Bücher über die Vogelwelt Deutschlands. Speziell die Bonner Bibliothek stellt überdies insofern eine Ausnahme dar, als das der Baum umgestürzt und teilweise zerschmettert auf dem Boden liegt (Abb. 76). Welche Tatsachen vor

⁷⁴ Vgl. Gould: Zufall Mensch, 1991, hier insbes. S. 21–52.

⁷⁵ Zu *Wheelbarrows of Progress* vgl. S. 133–137 dieser Arbeit.

⁷⁶ Becker, Ilka: Stumpfe Enden, in: Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog, 2002, S. 87–89, hier S. 88.

⁷⁷ Vgl. auch: Becker: Stumpfe Enden, 2002.

⁷⁸ In Esslingen waren die Vögel allerdings zumindest eingeladen, durch das offene Fenster in den Ausstellungsraum zu fliegen und die Bibliothek zu nutzen.

Ort zu diesem Umstand geführt haben, sei dahingestellt.⁷⁹

Die Verschränkung des Baumes als Organisationsprinzip von Wissen und der Bibliothek, beziehungsweise des Buches als Speicher von Information, wie sie Dion in seinen ‚Vogelbibliotheken‘ praktiziert, beschreiben auch Deleuze und Guattari und stellen strukturelle Ähnlichkeiten zwischen beiden heraus: „Ein erster Buchtyp ist das Wurzelbuch. Der Baum ist bereits Bild der Welt, oder besser: die Wurzel ist Bild der Baumwelt. [...] Als natürliche Realität gleicht das Buch einer Pfahlwurzel, mit seiner Achse und den Blättern drumherum. Seine geistige Realität hingegen, sofern Baum oder Wurzel dafür Modell stehen, bringt unaufhörlich das Gesetz hervor: aus Eins wird zwei, aus zwei wird vier... die binäre Logik ist die geistige Realität des Wurzelbaums.“⁸⁰ Deleuze und Guattari leiten von den Ausführungen zum Ordnungsprinzip des Baumes über zur Beschreibung des „Rhizoms“, das sie als das Strukturprinzip erkennen, welches in der Steigerung des Baumes mit Stammachse, Ästen und Zweigen aus einem System von Verzweigungen besteht, die kein Zentrum haben und in dem jeder Punkt mit jedem anderen zu verbinden ist.⁸¹ Im Unterschied zum Baum ist die Struktur des Rhizoms nicht hierarchisch, alles existiert gleichwertig nebeneinander.

Rhizomatisch ist die Struktur der Bäume der Vogelbibliotheken zumindest morphologisch nicht. Es gibt keine feinen Verästelungen, die meisten Zweige sind gekappt. Die toten Bäume mit ihren stumpfen Enden setzen ins Bild, was Dion in einem Interviews als eine Motivation seiner Arbeit beschreibt: Die Verfolgung von Zweigen des Baumes des Wissens, die wegen Austrocknung abgestorben sind, um sich vorstellen zu können, wie die Dinge anders gewesen sein könnten.⁸²

Dem Abgestorbenen und Stummen der Bäume und Bücher als Elementen menschlicher Wissensordnungen sind, obwohl meist abwesend, die Vögel als Repräsentanten einer lebendigen Natur gegenübergestellt. In dem Versuch der Menschen, diese lebendige Natur durch Benennung erfassbar zu machen, bleibt jedoch ihr ‚Anderes‘ in letzter Konsequenz ungreifbar und unbekannt. Die Vögel als Teil dieser Natur entziehen sich nicht zuletzt durch ihre Fähigkeit zu fliegen der Reichweite des Menschen und werden deshalb wie kein anderes Tier als Symbol der Freiheit aufgefasst.

Im Werk Dions, der selbst ornithologisch sehr interessiert ist, tauchen Vögel nicht nur im Rahmen der *Libraries*, sondern auch an vielen anderen Stellen auf. In einem Essay zur Kulturgeschichte der Vögel schreibt der Künstler

⁷⁹ Zu einigen ‚Libraries‘ in Dions Werk vgl. Heidemann, Christine: Wenn Ortsspezifisch zum Klassiker wird. Mark Dion in der Villa Merkel, Esslingen, in: Texte zur Kunst, 13. Jhg., Nr. 49, März 2003, S. 164–167.

⁸⁰ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1977, S. 8.

⁸¹ „Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden.“ Deleuze/Guattari: Rhizom, 1977, S. 11.

⁸² “[...] *I'm trying to imagine how things could have been different, to follow branches on the tree of knowledge that died of dry rot.*“ Zitat Mark Dions in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 33. Siehe auch S. 232 dieser Arbeit, Anm. 63.

selbst: „Was ist ein Vogel? In Anbetracht dieser Frage gibt es ein befriedigendes Übereinkommen: Ein Vogel (Klasse Aves) ist ein warmblütiges Wirbeltier mit Federn und fluggeeigneten Vorderextremitäten (auch in dem Fall, dass sie nicht mehr zum Fliegen benutzt werden). Wenn ich stattdessen die Fragen stelle, Was bedeutet ein Vogel?, oder Was ist der Wert eines Vogels?, verlasse ich das Reich des Einverständnisses und bewege mich auf dem stürmischen Ozean des Disputes.“⁸³

Hinsichtlich des Verhältnisses der Menschen zu den Vögeln diagnostiziert Claude Lévi-Strauss eine metaphorische Beziehung. Die Vögel könnten es wagen, „dem Menschen ähnlich zu sein, so sehr sie sich gerade von ihm unterscheiden. Die Vögel haben ein Federkleid, haben Flügel, legen Eier und sind auch physisch von der menschlichen Gesellschaft getrennt durch das Element, in dem sie sich bewegen dürfen. Aufgrund dessen bilden sie eine Gemeinschaft, die von der unseren unabhängig ist, uns aber gerade wegen dieser Unabhängigkeit als eine Gesellschaft erscheint, die der unseren ähnlich ist: der Vogel ist freiheitsliebend; er baut sich ein Nest, in welchem er ein Familienleben führt und seine Jungen ernährt; oft unterhält er soziale Bindungen mit den anderen Mitgliedern seiner Art; und er verständigt sich mit ihnen durch akustische Mittel, die an die artikulierte Sprache erinnern. Infolgedessen sind objektiv alle Bedingungen gegeben, um die Welt der Vögel als eine metaphorische menschliche Gesellschaft auffassen zu können: läuft sie ihr nicht buchstäblich in einem anderen Niveau parallel?“⁸⁴

Dieses Oszillieren zwischen Gleichem und Ungleichem, das die Menschen mit den Vögeln verbindet, bedingt die Faszination, welche diese Tiere seit Jahrhunderten auf den Menschen ausüben.⁸⁵ In Vergangenheit und Gegenwart vielfältig metaphorisch und symbolisch besetzt, spielen Vögel in der Kulturgeschichte eine besondere Rolle. Im alten Rom studierte man ihren Gesang und Flug, um Weissagungen machen zu können. In christlichen Vorstellungen tauchen vielfach Vögel auf, die zumeist positiv besetzt sind.⁸⁶ Sie singen im Paradies, eine Taube überbringt Noah den Ölzweig, und schließlich wird der heilige Geist durch eine Taube symbolisiert, um nur wenige Beispiele zu nennen. Auch in der Literatur – und insbesondere in der Lyrik – erscheinen Vögel immer wieder und werden oftmals im Zusammenhang mit paradiesischen Stimmungen oder als Symbol der Freiheit genannt.

⁸³ „What is a bird? Regarding this question there is a pleasing agreement: a bird (class aves) is a warm-blooded vertebrate with feathers and forelimbs adapted for flight (even if no longer used for flight). If I instead ask the question what does a bird mean?, or what is the value of a bird? I depart the realm of consensus for the stormy ocean of contention.“ Dion, Mark: A Little Bird Told Me (1995), in: ders.: Two Essays, Broschüre zur Ausstellung The Natural World, Vancouver Art Gallery 1998/99, Vancouver 1998, S. 2–6, hier S. 2.

⁸⁴ Lévi-Strauss: Das wilde Denken, 1973, S. 237–238.

⁸⁵ Zu Bedeutung der Kategorien ‚gleich‘ und ‚ungleich‘ im Verhältnis der Menschen zu den Tieren allgemein vgl. Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? (1980), in: ders.: Das Leben der Bilder oder Die Kunst des Sehens, Neuausg., Berlin 1989, S. 12–35.

⁸⁶ In der christlichen Symbolik werden Vögel teilweise auch mit negativen Konnotationen versehen. Die Amsel, die Eule und der Falke beispielsweise werden der Dunkelheit, und damit dem Reich des Bösen, zugeordnet. Vgl. Sachs, Hannelore / Badstübner, Ernst / Neumann, Helga: Lexikon der christlichen Ikonographie, München/Berlin ⁶1996, S. 363–364.

Vögel wie die Krähe oder die Eule jedoch symbolisieren häufig die Dunkelheit und die Mächte des Bösen.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Vögeln – die Ornithologie – nahm vor allem im Zuge der Popularisierung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert ihren Aufschwung. „[Im 20.] Jahrhundert hat das Interesse an Vögeln gigantische Ausmaße erreicht. Weltweit gibt es Hunderte von Vereinen, die sich Vögeln widmen, sowie ornithologische Gesellschaften und Tausende Publikationen, Filme und Tonaufnahmen werden jedes Jahr für Vogel-interessierte produziert.“⁸⁷

Hinsichtlich der Verschränkung des Strukturmodells des Baumes als Ordnungsprinzip, der Bibliothek als Wissensspeicher und Vögeln als vielfach symbolisch besetzten Tieren sind im Zusammenhang der ‚Museum Works‘ zwei zusammengehörende Werke Dions hervorzuheben. 1993 nahm Mark Dion an einer Ausstellung im *Museum van Hedendaagse Kunst* in Antwerpen teil und entwickelte in diesem Rahmen ein Projekt, das aus zwei Installationen bestand: *Library for the Birds of Antwerp* (Abb. 78) und *Project for the Antwerp Zoo* (Abb. 79).⁸⁸ Beide beschäftigten sich mit dem, was Vögel für die Menschen repräsentieren und mit der Art und Weise, wie die Menschen diese Tiere präsentieren.

Library for the Birds of Antwerp war eine Installation in einem neueröffneten kreisförmigen Ausstellungsraum des Museums. In der Mitte des Raumes war in einem niedrigen gemauerten Rund ein großer abgestorbener Baum aufgestellt. Die Mauer war mit Kacheln verkleidet, die Dion entworfen hatte und die mit ihren blauen Illustrationen auf weißem Grund an die traditionellen Delfter Kacheln erinnerten (Abb. 80). Es gab insgesamt zehn verschiedene Motive, die sich an flämischen Holzschnitten des 17. Jahrhunderts orientierten und Vögel aus den entferntesten Gebieten der Welt zeigten.⁸⁹ Mit den

⁸⁷ „In this century popular interest in birds has increased to mammoth proportions. World-wide there are hundreds of bird clubs and ornithological societies, and thousands of publications for birders are produced each year, as well as films and recordings.“ Welker, Robert Henry: *Birds and Men: American Birds in Science, Art, Literature and Conservation, 1800–1900*, Cambridge 1955, ohne Seitenangabe, hier zitiert nach: Dion, Mark: *A Little Bird Told Me*, 1998, S. 5. – Für die Ornithologie als Disziplin von Professionellen und Laien gleichermaßen interessiert sich Dion sowohl als Künstler als auch als Amateuornithologe. Sein *Alexander Wilson – Studio* (1999, Abb. 82 und 83) etwa legt davon Zeugnis ab. Die Installation ist dem amerikanischen Künstler und Naturforscher Alexander Wilson (1766–1813) gewidmet, der sich als Autodidakt das Zeichnen beibrachte und die Vogelwelt Nordamerikas studierte. Sein umfangreiches, neunbändiges Werk *American Ornithology* mit eigenen Illustrationen erschien zwischen 1808 und 1814. „Wilson hatte ziemlich wenig Talent als Zeichner, als er darüber nachzudenken begann, das erste Werk über die Vögel Amerikas zu erarbeiten“, stellt Mark Dion fest und zitiert folgenden Satz Wilsons: „Ich gebe zu, das Gesicht einer Eule, der Rücken einer Lerche bringen mich in Verlegenheit.“ Dieser Moment, in dem Wilson, entschlossen, sein Buch zu schreiben und zu illustrieren, die „harte Arbeit, die noch vor ihm liegt“, und die „Disziplin, die sie erfordern wird“, interessiert Dion und sie will er in seiner Installation zur Anschauung bringen, die zu einem Portrait des Abwesenden gerät und gleichzeitig eine Synthese Dions eigener Tätigkeiten als Künstler und Amateuornithologe darstellt. Zu den Zitaten Dions und Wilsons vgl. www.carnegieinternational.org/html/forum/dionresponse.htm

⁸⁸ Die Ausstellung hatte den Titel *On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present*. Andere teilnehmende Künstler/innen waren u.a. Maria Eichhorn, Andrea Fraser, Renée Green oder Luca Vitone.

⁸⁹ Beispielsweise gab es Abbildungen des Guinea-Huhns aus Zentralafrika, des Kasuars aus Australien oder des Tukan aus Mittel- und Südamerika.

Abbildungen verwies der Künstler auf die Blütezeit des Kolonialismus, als sowohl der Bedarf an wissenschaftlichen Illustrationen als auch die Bedeutung von exotischen Tieren als Schmuckobjekten privater Sammlungen zunahmen und in diesem Zusammenhang die Fauna der kolonialisierten Gebiete teilweise radikal geplündert wurde.

Im Rahmen der ‚Vogelbibliotheken‘ stellt die Antwerpener Arbeit insofern eine Ausnahme dar, als sie von lebenden Vögeln bevölkert war. Während der Dauer der Ausstellung beherbergte der Raum achtzehn afrikanische Finken, die der Künstler auf dem Antwerpener Vogelmarkt erstanden hatte. Die Vögel flogen umher, sangen und ließen sich auf dem Baum nieder. Zwischen dessen kräftigen Ästen waren verschiedene Dinge montiert. Bücher standen oder lagen dort wie in einem Regal. Vogelkäfige und Fallen zitierten den florierenden Handel mit exotischen Vögeln, der im 16. Jahrhundert begonnen hatte und für den Antwerpen berühmt war. Einer Reproduktion des *Vogelkonzertes* von Frans Snyders (1579–1657) waren Schlingen, Fallen und eine Fotografie des Vogelhauses im Antwerpener Zoo zur Seite gestellt. Verschiedene „Embleme des Todes“⁹⁰ wie Schrotpatronen, eine Zwillie, eine Axt, eine alte Schrotflinte sowie ein Kanister mit DDT fanden sich ebenfalls zwischen den Ästen des Baumes. Indem das Gemälde Snyders’ die Vögel in ihrer ganzen Farbenpracht porträtierte, verwies es auf genau das, was die Sammler an den Vögeln faszinierte: ihre bunten Federn, die begehrte Sammelobjekte darstellten. Die Instrumente zum Fangen und Töten der Vögel illustrierten die Grausamkeit, die angewendet wurde – und wird –, um der Tiere und ihrer Federn habhaft zu werden.⁹¹ Doch nicht nur Verweise auf den Menschen als Feind der Vögel fanden sich. Auch der Schädel einer Katze, eine aufgehängte Ratte sowie eine konservierte Baumschlange in einem Glas waren im Geäst zu entdecken. Haustierte wie Katzen oder auch die sogenannten ‚Kulturfolger‘ wie Ratten sind eng an die menschliche Zivilisation gebunden und bedrohen unter Umständen die ‚natürliche‘ Fauna.⁹²

Die Bücher, die Dion ausgewählt hatte, beschäftigten sich mit weiteren Gefährdungen der Natur und insbesondere der Vögel. Es gab Texte, die sich mit dem Artensterben in Mittel- und Südamerika befassten, oder Rachel Carsons (1907–1964) *Silent Spring*.⁹³ Neben solchen wissenschaftlichen Werken fand sich auch Belletristik, wie beispielsweise Samuel Taylor Coleridges (1722–1834) *The Ancient Mariner*.⁹⁴

⁹⁰ Bryson, Norman: Mark Dion and the Birds of Antwerp, in: Corrin/Kwon/Bryson: Mark Dion, 1997, 90–97, hier S. 91.

⁹¹ Zur Gegenüberstellung des Gemäldes Snyders’ und der Fang- und Tötungsinstrumente vgl. Bryson: Mark Dion and the Birds of Antwerp, 1997, S. 91.

⁹² Vgl. auch S. 164 dieser Arbeit, Anm. 134

⁹³ Carson, Rachel: Der stumme Frühling, übers. v. Magret Auer, München 1962. Die amerikanische Biologin Carson beschäftigt sich in diesem Buch mit der Gefährdung der Natur insbesondere durch chemische Dünge- und Spritzmittel. Damit ist ein Problem angesprochen, welches auch das Leben der Vögel in hohem Maße bedroht. *Silent Spring* spielte in der Umweltschutzbewegung der sechziger und siebziger Jahre eine große Rolle. Mark Dions *Bookcase for the Practical Ornithologist (for Rachel Carson)* (1993/94) ist eine Hommage an Carson.

⁹⁴ Coleridge, Samuel Taylor: The Ancient Mariner und Christabel, eingel., komm. u. hrsg. v. Albert Eichler, Wien/Leipzig 1907. Die Ballade *The Ancient Mariner* erschien erstmals 1798 in

Für die zweite Installation in Antwerpen, *Project for the Antwerp Zoo*, verkleidete Dion die Sockel der Schaukästen im modernen Vogelhaus des Antwerpener Zoos mit denselben Kacheln, die er bereits im Museum verwendet hatte. Norman Bryson verweist in seiner Analyse der Antwerpener Installation darauf, dass die Abbildungen auf den Kacheln daran erinnerten, dass die Kolonialzeit keineswegs nur ein ‚goldenes Zeitalter‘, sondern insbesondere im Hinblick auf die Umwelt, die in den kolonialisierten Gebieten rücksichtslos geplündert wurde, eine wahre Katastrophe gewesen sei.⁹⁵

In welche Beziehung zueinander werden die lebenden Vögel in den Vitrinen des Antwerpener Vogelhauses zu jenen auf den Kacheln abgebildeten Vögeln gesetzt? Bryson erkennt sowohl in den Abbildungen als auch in den Schaukästen „künstliche, zutiefst konventionalisierte Systeme der Repräsentation, in denen ‚reale‘ Vögel nur auf hochgradig zurechtgestutzte und kulturell kodierte Art und Weise agieren konnten“.⁹⁶ Indem die Tiere im Zoo, ähnlich wie im Museum ein Gemälde oder eine griechische Vase, ausgestellt werden, passt man sie in ein Repräsentationssystem ein, welches zeigt, wie die westliche Kultur auf die belebte Welt blickt. Auch der ‚natürliche Lebensraum‘, der in den Vitrinen des Antwerpener Vogelhauses nachgeahmt wird, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Vögel, ihrer eigentlichen Umgebung beraubt, auf Objekte der Betrachtung durch den Menschen reduziert werden. In den beiden Installationen in Antwerpen ging es darum, vergangene und gegenwärtige Schemata des Wissens, die zwischen Mensch und Natur vermitteln, zu untersuchen. „In Dions Werk erscheint Natur stets in hochgradig mittelbarer Gestalt, hervorgehend aus organisierten Systemen von Macht/Wissen, die versuchen, die natürliche Welt zu klassifizieren, zu taxonomieren, einzuordnen und zu kontrollieren.“⁹⁷ Dions zentrales Anliegen ist es nicht, die Natur in den Vordergrund zu rücken, sondern ihn interessieren vor allem die Wechselwirkungen zwischen der Natur und der Geschichte der Disziplinen und Diskurse, die Natur als das Objekt ihres Wissens betrachten.⁹⁸ Diese Diskrepanz wurde zusätzlich problematisiert durch die achtzehn Finken. In einem Kunstmuseum erwartet man gemeinhin keine lebenden Tiere. Gerade durch die Vögel jedoch rief das Werk bei den Betrachtern in besonderem Maße Emotionen wach, die von Neugierde und Verwunderung bis hin zu Erheiterung und Unsicherheit reichten. Die Begegnung mit den Tieren – sowohl im Kunstmuseum als auch in den Vitrinen des Vogelhauses – war die Konfrontation mit dem ‚Anderen‘ der lebendigen Natur, die, allen systema-

Coleridges *Lyrical Ballads*. In diesem Text des englischen Autors der Romantik tauchen verschiedentlich Vögel (z.B. ein Albatros) auf, die mit einem mystischen oder symbolischen Wert belegt werden.

⁹⁵ Vgl. Bryson: Mark Dion and the Birds of Antwerp, 1997, S. 90.

⁹⁶ "[...] artificial, deeply conventionalized systems of representation, in which 'real' birds could feature only in a highly edited and culturally encoded fashion." Ebd., S. 91.

⁹⁷ "In Dion's work, nature always appears in highly mediated guises, emerging from within organized systems of power/knowledge that attempt to classify, taxonomize, tabulate and control the natural world." Ebd., S. 96.

⁹⁸ Ebd.

tischen Versuchen, das Wissen über sie zu ordnen, für den Menschen letztlich unbekannt und unerfahrbar bleibt.⁹⁹

Im Interview weist Dion darauf hin, dass er auch bei diesem Projekt insbesondere an dem direkten Erleben des Werkes, also am Prozesshaften, sich in stetiger Veränderung Befindenden, *„nicht in erster Linie an der geschriebenen Einschätzung, sondern an der aktuellen Betrachtung des Werkes selbst“* interessiert war. *„Wie könnten Worte oder Fotografien jemals The Library for the Birds of Antwerp adäquat beschreiben?“*¹⁰⁰

⁹⁹ Vgl. dazu ebd., S. 97.

¹⁰⁰ *„But remember, the experience I'm most interested in is not the written appraisal but the actual viewing of the work itself. How could words or photographs ever adequately describe The Library for the Birds of Antwerp?“* Mark Dion in: Dion/Kwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, 1997, S. 26.

3.2 Neuordnungen

Im Zuge seiner Recherchen zu wissenschaftlich-musealen Systematiken erzählt Dion nicht allein Abschnitte der Wissenschaftsgeschichte nach wie etwa bei *The Great Chain of Being*, sondern er betätigt sich zudem als Arrangeur, der bestehende Sammlungen neu ordnet. Neben der Systematik einer Sammlung wird bei diesen Neuordnungen unter anderem auch die Rolle des Systematisierenden in den Mittelpunkt gestellt. Zwei der zentralen Fragen, die den Neuordnungen zu Grunde liegen, lauten: Auf welchen Grundlagen bilden sich bestimmte wissenschaftliche und museale Systematiken aus, und was wäre, wenn unsere Ordnung der Dinge anders aussähe, als es der Fall ist?

Project for the Royal Home for the Retirees, Bronbeek (1993)

Die erste Arbeit dieser Art war das *Project for the Royal Home for the Retirees, Bronbeek* (Abb. 84 und 85), das 1993 als Beitrag zu der Ausstellung *Sonsbeek 93* in Arnhem in den Niederlanden realisiert wurde.¹⁰¹ Im Veteranenaltersheim Bronbeek am Rande Arnheims, das auch ein Armeemuseum beherbergt, stellte Dion zwei, nach alten Vorlagen gefertigte Glasvitrinen auf, in denen er eine Auswahl von Exponaten aus dem Museum arrangierte. Das auf eine Gründung in der Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgehende Armeemuseum versammelt Zeugnisse der niederländischen Militär- und Kolonialgeschichte wie zum Beispiel Waffen, Naturalia und Kunsthandwerk aus den Kolonien, darunter Kunstobjekte und Gegenstände aus dem persönlichen Besitz früherer Bewohner des Veteranenheims. Größtmögliche Kuriosität schien das zentrale Auswahlkriterium des Museums, und Dion reproduzierte diesen Umstand, wenn er in den Vitrinen nach Art eines Kuriositätenkabinetts auf die eine oder andere Art herausragende Objekte unterschiedlichster Herkunft zusammenführte. Ein ausgestopfter Gibbon war dort ebenso zu sehen wie das Modell eines chinesischen Tempels oder ein balinesisches Buch aus Palmblättern. Ein besonderes Merkmal der Installation war, dass auch die Bewohner des Heims eingebunden wurden, indem sie aufgefordert waren, Dinge aus ihrem persönlichen Besitz zur Präsentation beizusteuern. Auf diese Weise entstand eine besondere Verbindung der Gegenwart mit der Vergangenheit. So wie ihre Vorgänger die Sammlung des Museums beständig erweitert hatten, so griffen jetzt die gegenwärtigen Bewohner in die Struktur einer Sammlung ein.

Es war ein dilettantisches Kabinett im besten Sinne. Die Objekte waren primär aufgrund persönlicher Vorlieben in Vergangenheit und Gegenwart zusammengekommen, und es war keine wissenschaftlich präzise Zielsetzung,

¹⁰¹ Zur Ausstellung *Sonsbeek 93* vgl. *Sonsbeek 93, Ausstellungskatalog*, hrsg. v. Valerie Smith u.a., Ghent 1993. – Winzen, Matthias: *Sonsbeek 93. Kontext – Ein Zauberwort versagt*, in: *Kunst-Bulletin*, September 1993, S. 21–25. – Lambrecht, Luk: *Sonsbeek 93*, in: *Flash Art*, October 1993.

welche die Basis der Sammlung bildete – weder im Armeemuseum noch in der kleinen Auswahl Dions und der Heimbewohner.

In der Auseinandersetzung mit der scheinbar fast wahllos zusammengetragenen Sammlung des Armeemuseums bestand Dions Interesse allerdings nicht primär darin, die Qualität des Dilettantischen zu betonen, sondern auch ein weiteres Mal darin, die Wirkmacht von Narrationsmustern des Museums in einem allgemeineren Sinn aufzudecken. „Museen sind heterotopische Orte des sozialen Lebens, welche den Subjekten einige jener Mittel zur Verfügung stellen, mit denen sie die Herrschaft über ihr Leben simulieren können, während sie die Widersprüche und Konfusionen des Alltags kompensieren.“¹⁰²

Donald Preziosi beschreibt so im Rekurs auf Foucaults Konzept des Museums als Heterotopie jenen Tatbestand, der Mark Dion im Rahmen seiner ‚Museum Works‘ immer wieder beschäftigt und der auch für *Project for the Royal Home for the Retirees, Bronbeek* von Bedeutung ist: Geschichte wird anhand von Dingen erzählt, und die Auswahl und Anordnung der Dinge bestimmt die Struktur dieser Geschichte und damit unseren Blick auf die Welt. In Bronbeek stand vor allem Kolonial- und Militärgeschichte als ein Kontinuum von Widersprüchlichkeiten zur Disposition, und Dion untersuchte anhand der Dinge, wie diese Geschichte von den in sie involvierten Personen erzählt worden ist und wie sie in unserer Gegenwart erzählt wird. Die Objekte gaben den Bewohnern des Veteranenheims die Möglichkeit, ihrer persönlichen und einer allgemeineren Geschichte im wahrsten Sinne des Wortes habhaft zu werden und aller Widersprüchlichkeiten zum Trotz, eine gewisse Ordnung zu stiften.¹⁰³ Dions Auseinandersetzung mit der Sammlung in Bronbeek erinnert an Lothar Baumgartens *Unsettled Objects, Pitt Rivers Museum, Oxford* (1968/69), in dessen Rahmen sich der Künstler mit der im 19. Jahrhundert von dem britischen Generalleutnant Augustus Lane-Fox Pitt Rivers (1827–1900) zusammengetragenen ethnologischen Sammlung des Museums der Universität Oxford beschäftigte. Baumgarten interessierten sowohl der historische

¹⁰² „Museums are heterotopic sites within social life which provide subjects with some of the means to simulate mastery of their lives whilst compensating for the contradictions and confusions of daily life.“ Preziosi, Donald: *Collecting/Museums*, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. v. Robert S. Nelson u. Richard Shiff, Chicago/London 1992, S. 281–291, hier S. 284. – Michel Foucault erkennt das Museum als eine Heterotopie in unserer Gesellschaft. Heterotopien definiert Foucault als „wirkliche Orte, wirksame Orte [...], in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte [...]“. Das Museum und die Bibliothek, die Foucault beide als „Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit“ beschreibt, benennt er als Charakteristika der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Die „Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“, gehört nach Foucault eindeutig „unserer Modernität“ an. Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 6. durchges. Aufl., hrsg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente u. a., Leipzig 1998, S. 34–46, hier S. 39 u. 43.

¹⁰³ Zum Verhältnis von persönlichem Besitz und Geschichte schreibt Nietzsche: „Das Kleine, das Beschränkte, das Morsche und Veraltete erhält seine Würde und Unantastbarkeit dadurch, dass die bewahrende und verehrende Seele des antiquarischen Menschen in diese Dinge übersiedelt und sich darin ein heimisches Nest bereitet.“ Nietzsche, Friedrich: in: *Unzeitgemäße Betrachtungen II, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 3, in: Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe, Bd. 1, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, S. 243–334, hier S. 265.

Kontext der Kolonialgeschichte des britischen Empire als auch die subjektiven Ordnungskategorien, die Pitt Rivers angewendet hatte. Der Künstler dokumentierte die Typologie der Sammlung, in der die Gegenstände vor allem nach Form und Funktion und weniger nach ihrer Herkunft oder ihrem Alter geordnet waren, in einer Serie von Fotografien, die unter anderem als Diaprojektion gezeigt wurden.¹⁰⁴ Wie Dion in Bronbeek hatte also auch Baumgarten den Fokus auf die Dinge selbst und deren Anordnung als Zeugnissen der Geschichte und Akteuren der Geschichtsschreibung zugleich gerichtet.

***Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts (1997)* und andere Neuordnungen**

Dions erster ‚Neuordnung‘ einer bestehenden Sammlung in *Project for the Royal Home for the Retirees, Bronbeek* folgten weitere, und oft sind es Universitäten und Universitätsmuseen, die den Künstler einladen, ihre Kollektionen als Material seiner Recherchen zur Sammlungsgeschichte zu nutzen. So arrangierte er beispielsweise 1996 in Columbus, Ohio im Wexner Center for the Arts der Ohio State University Objekte aus den Sammlungen der Universität. Er bediente sich unter anderem aus der Bibliothek der Kunstabteilung, aus dem theaterwissenschaftlichen Institut, dem Museum of Biological Diversity, der School of Music, dem College of Optometry oder dem Orton Geological Museum. In seiner Installation, *Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts*¹⁰⁵ (Abb. 86 und 87) befasste Dion sich mit historischen Ordnungen des Wissens und setzte Sammlungsgeschichte und -gegenwart in Beziehung zueinander. In der Vorbereitungsphase beschäftigte er sich mit Künstlern des Barock wie Archille Arcimboldi (1527–1593), Jan Breughel d.Ä. (1568–1625), Frans Snyders (1579–1657) oder Rembrandt (1606–1669). In ihren Gemälden studierte er vor allem Arrangements von Naturalia und Artificialia, Darstellungen der Wissenschaft oder Ansichten zeitgenössischer Kunst- und Wunderkammern. Die Ästhetik der Bilder und die in ihnen zum Ausdruck kommenden Vorstellungen von der Ordnung der Dinge schlugen sich in Dions *Cabinet of Curiosities* nieder. Die Kategorien ‚Artificialia‘ und ‚Naturalia‘, die in den Wunderkammern des Barock eine zentrale Rolle gespielt hatten, verwendete auch Dion, und zwar, indem er eine Abteilung für das Reich der Natur und eine Abteilung für vom Menschen hergestellte Objekte einrichtete. Er installierte innerhalb einer Rotunde an der Wand einen Halbkreis aus insgesamt neun offenen Kabinettschränken. Auf einer Entwurfszeichnung der Installation sind von links nach rechts ihre Titel zu lesen: *The Underworld, The Sea, The Air, The Earth, Humans, Knowledge*

¹⁰⁴ Zu vgl. *Unsettled Objects* Lothar Baumgarten. America, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Januar–März 1993, u.a. mit Texten v. Hal Foster u. Craig Owens, hrsg. v. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1993. – Zabel, Jürgen-Konrad: Bilder vom Anderen. Kunst und Ethnographie bei Lothar Baumgarten, Univ.-Diss., Bonn 2001.

¹⁰⁵ Bisweilen ist der Titel auch mit *Curiosity Cabinet for the Wexner Center for the Arts* angegeben.

(*The Library*), *Time*, *Vision*, *History*. In den ersten vier Schränken waren Tiere, Pflanzen und Fossilien und Mineralien versammelt, die unter der Erde gefunden worden waren, die im Wasser, in der Luft oder auf der Erde leben. Der Schrank in der Mitte war dem Menschen zugeordnet, wobei seine Körperlichkeit – versinnbildlicht durch anatomische Präparate und Wachsmoulagen – im Vordergrund stand. Auf die geistigen, künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten des Menschen verwiesen in diesem Schrank einige Gallsche Schädel¹⁰⁶ sowie kleine Bronzeskulpturen und andere Artificialia. In der Entwurfszeichnung waren noch verschiedene Gefäße – Tonkrüge und griechische Vasen – für die Abteilung *Humans* vorgesehen, was die Eigenschaft des Menschen als *artifex* oder *homo faber* zusätzlich betont hätte. Aber auch in der letztlich realisierten Fassung nimmt der Mensch eine deutliche Mittlerposition zwischen Naturalia und Artificialia ein, indem er von den Tieren und Pflanzen auf der linken Seite zu den geistigen, künstlerischen und handwerklichen Erzeugnissen der Menschen und ihren Denkmodellen und Utopien auf der rechten Seite überleitet. Er wird als biologischer Körper und als Geisteswesen gleichermaßen dargestellt, wobei letzteres mit insgesamt vier Kabinetten mehr Gewicht erhält. Der Grund hierfür mag darin liegen, dass Dion für dieses Kuriositätenkabinett vom Menschen *ausging*: Die vom Menschen entwickelten Konzepte zur Ordnung des Wissens und zur Systematisierung des Mikro- und des Makrokosmos bilden die Grundlage der Installation. Konstanzen und Wandelbarkeiten verschiedener Systematisierungsprinzipien werden zur Diskussion gestellt, wenn Dion am Ende des 20. Jahrhunderts mit den über viele Jahrzehnte zusammengetragenen Objekten der Universität das Modell barocker Wunderkammern verschränkt mit Vorstellungen von einer Ordnung der Welt seit der Antike, etwa bei Aristoteles. Unterschiedliche Systematiken, beispielweise die ‚Kette der Wesen‘ oder die Klassifizierung der Organismen und Mineralien aufgrund des Elementes, in dem sie vorkommen, werden in Dions Kabinett angedeutet und existieren nebeneinander, ohne dass die eine über die andere die Oberhand gewänne.

Aller Aufmerksamkeit zum Trotz, welche den einzelnen Objekten in Dions Kuriositätenkabinett zuteil wurden, blieb es den Besucher/innen des *Cabinet of Curiosities* verwehrt, sich die Ausstellungsstücke aus der Nähe anzusehen. Der Halbkreis der Kabinettschränke wurde von einer halbhohen hölzernen Balustrade begrenzt, so dass man gezwungen war, etwa eineinhalb Meter Abstand zu den Objekten zu halten. Es war also unmöglich, sich die Dinge durch das Betrachten ihrer Details anzueignen. Dion entschied sich jedoch ganz bewusst für diese Raumsituation, da es ihm ein Anliegen war, auf die mit der Spezialisierung der Disziplinen fortschreitende Distanzierung der einzelnen Fächer voneinander hinzuweisen und den zunehmend erschwerten Zugang von Nicht-Spezialist/innen zum jeweiligen Wissen der Disziplinen körperlich erfahrbar zu machen. In einer Institution wie der Universität erkennt Dion in der Separierung der einzelnen Abteilungen zugunsten ihrer

¹⁰⁶ Zu Gall vgl. S. 254–256 dieser Arbeit.

Spezialisierung einen Verlust.¹⁰⁷ Dennoch kann es nicht darum gehen, Spezialwissen zu verurteilen, sehr wohl aber darum, einen verstärkten Dialog der Disziplinen zu fordern; zumal in einer Einrichtung wie der Universität, die so viele verschiedene Wissensgebiete unter einem Dach vereinigt. Wenn Dion nun die Aufgabe übernimmt, die Disziplinen wieder zusammenzuführen und auf die Geschichte der Künste und der Wissenschaften verweist, in denen diese längst nicht zu allen Zeiten als voneinander unterschiedene Bereiche mit ihrerseits zahlreichen Unterdisziplinen betrachtet wurden, dann kann er dies tun, weil er in fast keiner der Disziplinen, die er als Ressourcen nutzt, Spezialist ist. Vielmehr ermöglicht ihm seine Position als Dilettant in den allermeisten Bereichen, deren Forschungsgegenstände er präsentiert, nach Kriterien auszuwählen, die denen der gegenwärtigen Wissenschaften nicht entsprechen. Moderne Taxonomien, Kunstgattungen und anthropologische, philosophische oder historische Kategorien kann er außer Acht lassen, um die Objekte so auszuwählen und zu arrangieren, wie sie seinen ästhetischen Gesichtspunkten entsprechen, die er im Rückgriff auf die Geschichte der Systematisierung und die visuellen Aspekte der Kunst- und Wunderkammern der Vergangenheit entwickelt hat.¹⁰⁸

Inwieweit die kritischen Implikationen in Dions Untersuchungen zur Geschichte der Wissensordnungen und ihrer Repräsentationen der Natur in einer Arbeit wie etwa dem *Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts* auch den Betrachter/innen zugänglich sind und in welchem Maße auch die feineren Nuancen der Analyse Dions erkennbar sind, muss ein weiteres Mal unbeantwortet bleiben. Seine Hoffnung zumindest drückt Dion so aus: „*Das Kuriositätenkabinett mit seinen unerwarteten Gegenüberstellungen und Kombinationen von Objekten ermutigt die Menschen, über die Beziehungen zwischen Dingen nachzudenken und persönliche Bedeutungszusammenhänge zu entschlüsseln.*“¹⁰⁹

Das Prinzip des Neuarrangements von Sammlungsobjekten, wie er es an der Ohio State University praktizierte, bildet auch in weiteren Arbeiten die Grundlage für Dions Reflexionen zu einer Sammlung, so zum Beispiel im Falle von *Cabinet of Curiosities for the Weisman Art Museum* (2001) (Abb. 89) an der University of Minnesota oder *Microcosmographia: Mark Dion's Chamber of Curiosities* (2002) im Museum der Universität von Tokyo. Die Konzeption des Kabinetts im Weisman Art Museum bezog sich direkt auf die Installation im

¹⁰⁷ Corrin, Lisa Graziose: Mark Dion's Project: A Natural History of Wonders and a Wonderful History of Nature, in: Corrin/Kwon/Bryson: Mark Dion, 1997, S. 38–87, hier S. 80–81.

¹⁰⁸ Dion schreibt in diesem Zusammenhang speziell zum Naturkundemuseum: „*My interest in natural science museums is not about connoisseurship. I approach them to help me conceptualize problems in the representation of nature, or rather, to trace the development of the social construction of nature. What better place to painstakingly explore how ideas about nature shift than the didactic institutions mandated to explain the science of life to a general public.*“ Dion, Mark: unbetitelter Text, in: The Museum as Muse, Ausstellungskatalog, 1999, S. 98.

¹⁰⁹ „*The cabinet of curiosities, with its unexpected juxtapositions and combinations of objects, encourages people to think about relationships among things and to decode meaning for themselves.*“ Mark Dion, zitiert in: Silberg, Barbara: World of Wonders. Digging for Hidden Treasures in the University's collections, www1.umn.edu/urelate/m/Winter2001/wonders.html.

Wexner Center for the Arts. In leicht abgewandelter Form waren auch hier neun Kategorien ausgewählt – *The Underworld, The Sea, The Air, The Terrestrial Realm, Humankind, The Library or Archive, The Allegory of Vision, The Allegory of Sound and Time, The Allegory of History* –, die aus Beständen der University of Minnesota bestückt wurden.

Buried Treasure (from the Collection of Cranbrook Institute of Science) I and II (1999) und *Selections from the Herpetology Collections of the Cranbrook Institute of Science* (1999) (Abb. 88) waren ebenfalls Arrangements, die Dion aus den Beständen einer bestehenden Sammlung – in diesem Fall des Cranbrook Institute of Science in Bloomfield Hills, Michigan¹¹⁰ – zusammenstellte.¹¹¹ Während *Buried Treasure* bislang meist in den Lagern des Museums verborgene ‚Schätze‘ aus unterschiedlichen Forschungsabteilungen im Stil einer Wunderkammer präsentierte, konzentrierte sich *Selections from the Herpetology Collections* auf die Amphibien- und Reptiliensammlung und inszenierte eine ganz eigene Kuriosität. Etwa hundert ausgewählte Feuchtpräparate wurden auf einem ca. acht Meter langen schmalen Tisch in einem abgedunkelten Raum aufgestellt. Die Gläser wurden von unten so beleuchtet, dass sie von innen heraus zu strahlen schienen. Jede Einzelheit der Präparate war auf diese Weise gut zu erkennen, und gleichzeitig spielte die Arbeit mit dem Moment des Unheimlichen und Gruseligen, so wie es in einer Jahrmarktsinszenierung oder einer Show nach der Art P.T. Barnums¹¹² als Stilmittel eingesetzt werden könnte.¹¹³

Eine großangelegte Neuordnung einer Sammlung bildete auch die Grundlage für die gemeinsam mit J. Morgan Puett erarbeitete Ausstellung *RN: The Past, Present and Future of the Nurse's Uniform*, die 2004 im Fabric Workshop and Museum in Philadelphia zu sehen war.¹¹⁴ Ausgangspunkt war der Besuch einer stillgelegten Fabrik, der Marvin Neitzel Nursing Uniform Company in Troy, New York, wo Dion und Puett zahlreiche Krankenschwesteruniformen aus unterschiedlichen Zeiten entdeckten. In Zusammenarbeit mit dem Center for the Study of the History of Nursing der University of Pennsylvania

¹¹⁰ Die Cranbrook Educational Community in Bloomfield Hills, Michigan die seit den 1920er Jahren besteht, vereinigt die Cranbrook's Academy of Arts, das Cranbrook Institute of Science, das Cranbrook Art Museum und verschiedene Schulen und Bildungsprogramme.

¹¹¹ Die Installationen waren Teil der Ausstellung *Weird Science*, die 1999 im Cranbrook Art Museum stattfand. Weitere Künstler/innen waren Gregory Green, Margaret Honda und Andrea Zittel. Vgl. *Weird Science. A Conflation of Art and Science*, Ausstellungskatalog Cranbrook Art Museum 1999, hrsg. v. Dora Apel, Bloomfield Hills, Michigan 1999.

¹¹² Zu Barnum vgl. S. 148 dieser Arbeit.

¹¹³ Eine spezielle Präsentationsform wählte Dion auch für die Neuordnung, die er in der *Andover Historical Society* gemeinsam mit einer Gruppe Student/innen der Andover High School realisierte (*Selections from the Miniature Department of Decorative Arts*, (2002)). Aus der Sammlung von Puppenstubeneinrichtungen wählte die Gruppe einzelne Möbel, Geschirr etc. aus und arrangierte sie im Stil eines Kunsthandwerkmuseums oder der Vitrinen eines Auktionshauses. Fotografien der Arrangements waren ebenfalls im Stil eines Kunstkatalogs oder der Objektbeschreibungen einer Auktion gehalten, so dass die Arbeit wie ein augenzwinkerndes Wörtlichnehmen der Vorstellung des ‚Macrocosmos in Microcosmo‘ aufgefasst werden konnte.

¹¹⁴ *RN. The Past, Present and Future of the Nurse's Uniform*, Mark Dion and J. Morgan Puett in Collaboration with The Fabric Workshop and Museum, Ausstellungskatalog The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia 2003/04, hrsg. v. The Fabric Workshop and Museum u. Center for the Study of the History of Nursing, University of Pennsylvania, Philadelphia 2003.

recherchierten die beiden zur Geschichte der Krankenpflege, die auch eine Geschichte der Frauen und des Feminismus ist. Im Fabric Workshop and Museum installierten sie schließlich auf vielen Quadratmetern eine umfangreiche Sammlung historischer Schwesternuniformen und anderer Objekte aus der Geschichte der Krankenpflege. Zusätzlich entwarfen Dion und Puett mehrere Uniformen für die Krankenschwestern und -pfleger der Zukunft. Diese Modelle waren ebenfalls ausgestellt.

***Collectors/collected* (1994 und 1997)**

Neben der eigenen Rolle als Systematiker und Arrangeur beziehungsweise Kurator einer Sammlung thematisiert Dion in einigen der Neuordnungen auch explizit die Situation derjenigen Wissenschaftler, welche die jeweilige Sammlung zusammengetragen haben.

Collectors/collected beispielsweise, zwei 1994 und 1997 entstandene Neuordnungen gleichen Titels, rücken die Sammler selbst ins Zentrum. Mark Dion nahm an der Gruppenausstellung *Cocido y Crudo* (*The Cooked and the Raw*) teil, die im Dezember 1994 im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid eröffnet wurde.¹¹⁵ Für die Installation *Collectors/collected* (Abb. 90) recherchierte er in Madrid im Museum für Naturkunde, im Anthropologischen Museum und im Botanischen Garten nach Zeugnissen der großen Expedition, die 1862 bis 1866 im Auftrag der spanischen Regierung Flora und Fauna der südamerikanischen Pazifikregion erforschte und zahlreiche Objekte zurück nach Spanien brachte. Teilnehmer der Expedition waren sechs Wissenschaftler des Naturkundemuseums in Madrid (Museo de Ciencias Naturales); drei Zoologen, ein Botaniker, ein Geologe und ein Anthropologe. Ein Präparator und ein Fotograf begleiteten die Gruppe.¹¹⁶

In einem Ausstellungsraum des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía richtete Mark Dion mit verschiedenen Dingen, die er in den Lagern und Archiven der naturwissenschaftlichen Museen gefunden hatte, einen Raum ein, der den Wissenschaftlern der Expedition gewidmet war. Tier- und Pflanzenpräparate, welche die Reisenden mitgebracht hatten, waren dort auf einem neu angefertigten weißen Podest in der Mitte des Raumes postiert. Eine alte Vitrine und ein Glasschrank, die aus dem Naturkundemuseum stammten, beherbergten Werkzeuge, wissenschaftliche Instrumente und andere Utensilien, welche die Forscher auf der Reise benutzt hatten. Die Auswahl der präsentierten Objekte war primär von dem Interesse geleitet, den

¹¹⁵ *Cocido y crudo*, Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994/95, hrsg. v. Dan Cameron u. Ministerio de Cultura, Madrid 1995. – Der Ausstellungstitel bezieht sich auf Claude Lévi-Strauss 1. Band seiner *Mythologique* (Paris 1964), der den Titel *Le cru et le cuit* trägt.

¹¹⁶ Miller, Robert Ryal: *For Science and National Glory: The Spanish Expedition to America, 1862–1866*, Norman 1968. – López-Ocón, Leoncio / Badia, Sara: *Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico*, in: *Science in Context*, Vol. 16, Nr. 4, S. 505–534. – López-Ocón Cabrera, Leoncio / Pérez-Montes Salmerón, Carmen María (Hrsg.): *Marcos Jiménez de la Espada (1831–1898): Tras la senda de un explorador*, Madrid 2000.

Personen, die an der Expedition teilgenommen hatten, ein Stück näher zu kommen. So wie die Wissenschaftler Tiere, Pflanzen, Mineralien und anthropologische Objekte gesammelt hatten, um in der spanischen Heimat anhand dieser Gegenstände Aussagen über eine fremde Welt machen zu können, sammelte Dion jetzt Dinge, die in unserer Gegenwart Zeugnis vom Leben der Forscher des 19. Jahrhunderts ablegen. So wie die Wissenschaftler die fremde Welt Südamerikas betrachtet hatten, betrachtete Dion jetzt die Wissenschaftler wie einen exotischen Stamm, dessen alltäglichste Gegenstände es wert sind, gesammelt und ausgestellt zu werden: *Collectors/collected* – die Sammler werden gesammelt. Ähnlich wie Kosuths ‚Künstler-Anthropologe‘ versuchte Dion, einen Ausschnitt der Wissenschaftskultur gleichsam von außen zu sehen, obwohl er selbst an den Entwicklungen dieser Kultur teilhat.¹¹⁷ Dass ein solches Portrait fragmentarisch bleiben muss, ist von vornherein offensichtlich. Gerade das Fragmentarische jedoch ist hier von besonderem Wert. Einerseits lassen die zwangsläufig entstehenden ‚Lücken‘ Platz für die Imagination, andererseits verweist die Bruchstückhaftigkeit der Präsentation auf einen generellen Aspekt musealer Ausstellungspraxis: Die Dinge als solche haben sowohl ästhetischen als auch, aufgrund ihrer Kontextualisierung, epistemologischen Wert, und weisen somit über sich hinaus auf etwas anderes; letztlich jedoch bleiben sie einfach Dinge, die beliebig kombinierbar sind und ohne weitere Informationen nichts Spezifisches aussagen.

Ganz ähnliche Prinzipien wie in Madrid wendete Dion auch für die Version von *Collectors/collected* (Abb. 91–93) an, die er 1997 im Zoologischen Museum in Rom (Museo Civico de Zoologia) realisierte. Sein Projekt dort war Teil der Gruppenausstellung *Città Natura*, die an verschiedenen Orten in Rom stattfand.¹¹⁸ Das Zoologische Museum befand sich 1997 in einer Phase der Neustrukturierung. Nachdem es über zwanzig Jahre lang für die Öffentlichkeit geschlossen gewesen war, waren die Kurator/innen nun damit beschäftigt, die Ausstellungsräume neu zu ordnen, um sie wieder zugänglich zu machen. Dion richtete in einem Raum, welcher zur ornithologischen Abteilung gehörte, seine Installation ein, für die er sich aus der reichhaltigen Sammlung, die teilweise lange vernachlässigt worden war, bedienen konnte. An den Außenwänden des Raumes standen weiterhin die alten Vitrinen mit präparierten Vögeln, in der Mitte schuf Dion aus drei großen Glasschränken eine Art Raum im Raum, in dessen Mitte wiederum eine niedrigere Glasvitrine stand. Die Auswahl der Objekte, die er dort zeigte, beschränkte sich nicht auf das Gebiet der Ornithologie, vielmehr waren die unterschiedlichsten zoologischen Disziplinen vertreten. Auch hier waren es wieder die Werkzeuge, die Arbeitskleidung, die verschiedenen Aufbewahrungsbehältnisse und die Aufzeichnungssysteme der Wissenschaft, die ausgestellt wurden als seien sie die eigentlichen Gegenstände der Forschung. Ein Schrank beispielsweise war gefüllt mit

¹¹⁷ Kosuth: *The Artist as Anthropologist*, 1991. Vgl. auch S. 217 dieser Arbeit.

¹¹⁸ *Città Natura*, Ausstellungskatalog Palazzo delle Esposizioni u.a., Rom 1997, hrsg. v. Carolyn Christov-Bakargiev, Rom 1997.

diversen Schachteln und Kisten – Zigarrenkisten, Pappschachteln, Keksdosen –, in denen vorwiegend im späten 19. Jahrhundert Material gesammelt und aufbewahrt worden war (Abb. 92). Die handbeschriebenen Etiketten waren teilweise bereits abgefallen und wurden gesondert präsentiert (Abb. 93). So wie Broodthaers in seinem *Musée* diejenigen Dinge ausstellte, die in einem Museum im allgemeinen unsichtbar bleiben aber dennoch die Konzeption und das Erscheinungsbild einer Ausstellung maßgeblich bestimmen, so stellte Dion im Zoologischen Museum das in den Mittelpunkt, was gewöhnlich hinter den Kulissen einer Schausammlung verborgen bleibt. Die Materialkultur der Wissenschaft wurde zum Gegenstand seiner Recherche, und die Personen und Persönlichkeiten derjenigen, die diese Wissenschaft und ihre Repräsentationen mitgeformt haben, kamen auf ungewohnte Weise zu ihrem Recht.

Bemerkenswert ist, dass Dion in gewisser Weise ihre Rolle adaptierte und reproduzierte, indem er nun derjenige war, der die Ergebnisse *seiner* Recherchen zur Materialkultur *ihrer* Recherchen kuratierte und in der Wirkungsstätte jener Wissenschaftler, die er zum Forschungsgegenstand erhob, präsentierte.¹¹⁹ Ein weiteres Mal tat er dies als Künstler, als Dilettant auf dem Gebiet der Naturwissenschaften, und betonte aus dieser Perspektive heraus sicherlich andere Aspekte als dies ein Kurator des Museums getan hätte, wenn er eine Ausstellung zur Geschichte des Hauses konzipiert hätte. Hervorzuheben etwa ist der Verzicht auf erläuternde Schilder oder Etiketten. Den Betrachter/innen wurde keine zusätzliche Information an die Hand gegeben, die ihnen erläutert hätte, welche Dinge dort genau ausgestellt waren, aus welchen Zusammenhängen sie im Detail stammten. Dion vertraute auf die Kraft der Objekte selbst.

Adventures in Comparative Neuroanatomy (1998)

Eine besondere Art der Neuordnung stellt die Installation *Adventures in Comparative Neuroanatomy* (1998) dar, für die Dion Elemente verschiedener Sammlungen kombinierte, um vergangene Abschnitte der Geschichte der vergleichenden Anatomie und der Hirnforschung zu thematisieren (Abb. 94 und 95). Dabei ging es weniger um die Etablierung einer eigenen, neuen Ordnung als vielmehr darum, durch die Reproduktion bereits bestehender Ordnungen ein Bewusstsein zu schaffen für die Zeitgebundenheit

¹¹⁹ Die Materialkultur der Wissenschaft macht Dion auch in anderen Werken zum Thema, die ebenfalls Portraitcharakter haben: *The Boxes of the Paleontologist* (1993) besteht aus verschiedenen Holzkisten, wie sie als Transportkisten genutzt werden und die mit der Aufschrift *Department of Paleontology* und der Warnung *Fragile* sehen sind. Werkzeuge, die auf der einen Kiste drapiert sind, verweisen auf die Arbeit eines – abwesenden und nicht weiter spezifizierten – Paläontologen. *The Marine Biologist's Locker (Cousteaus Cabinet)* (1993/1998) stellt ein Portrait des französischen Meeresbiologen, Tauchers und Umweltschützers Jacques Cousteau (1910–1997) dar. Zwei Schränke mit geöffneten Türen sind angefüllt mit Dingen, die auch Cousteau hätte verwendet haben können, mit Tauch- und Angelausrüstungen, diversen anderen Werkzeugen und Instrumenten, mit Gläsern und anderen Behältnissen für das Sammeln von Proben.

wissenschaftlicher Theorien.

1998 war Mark Dion eingeladen, im Rahmen der Ausstellungsreihe *Art & Brain II* im Deutschen Museum in Bonn ein Projekt zu entwickeln.¹²⁰ Eingebunden in den Kontext der Museumsausstellung des Deutschen Museums und in direkter Nachbarschaft zu computeranimierten Darstellungen von Hirnfunktionen, bezog sich Dions Installation *Adventures of Comparative Neuroanatomy* auf den Ort, an dem sie ausgestellt wurde.¹²¹ Gleichzeitig bildete sie einen Kontrapunkt zur technischen Ausrichtung des Deutschen Museums. Während die Gestaltung der Museumsausstellung eine starke Fortschrittsorientierung dokumentiert und in erster Linie den gegenwärtigen Stand der Technik darstellt, rückte der Künstler die Methoden und das Selbstverständnis aus vergangenen Abschnitten der Wissenschaftsgeschichte in den Mittelpunkt. „*Mein Ziel war es, ein Fenster mit Blick auf die Vergangenheit zu konstruieren, welches Zweifel an der Sicherheit der Gegenwart reflektiert*“, so Dion. „*Für mich ist es wichtig, zu untersuchen, wie Wissen durch Dinge, durch Musterexemplare und Ausstellungsobjekte, produziert wird. [...] Mein historisches Heimlabor oder Klassenzimmer rief frühere Konzepte wach, die einst als Wissenschaft betrachtet wurden und nun als Pseudo-Wissenschaft oder Aberglauben diskreditiert werden – die große ‚Kette der Wesen‘ und das Studium der Phrenologie. Beide Ideen waren weitverbreitete Überzeugungen, welche die Vorstellung rassenbedingter Überlegenheit vorantrieben und rationalisierten.*“¹²²

In einem etwa fünfzehn Quadratmeter großen fensterlosen Raum, der sich in direkter Nachbarschaft zu jenem Ausstellungsbereich des Museums befindet, welcher der Hirnforschung gewidmet ist, richtete der Künstler sein „Kabinett der Gehirne“¹²³ ein. In einem großen Regalschrank standen auf vier Borden etwa achtzig Hirnfeuchtpräparate in Gläsern, die gemäß der Evolutionstheorie vom Fischhirn bis zum menschlichen Gehirn angeordnet waren. Im obersten Fach begann die Reihe mit den Fischen und endete im unteren Fach mit den Gehirnen von Säugetieren bis hin zum Menschen. Auf der gegenüberliegenden Wand hatte Dion auf einer dunkelblauen Fläche, die an eine

¹²⁰ *Art & Brain II* war der zweite Teil einer Ausstellungsreihe, die 1994 von dem Hirnforscher Ernst Pöppel und dem Kurator Hans-Ulrich Obrist im Forschungszentrum Jülich ins Leben gerufen worden war. Seit 1995 fanden in diesem Rahmen fünf Ausstellungen im Deutschen Museum Bonn statt, das 1995 als Dépendance des Deutschen Museums in München gegründet worden ist: Peter Kogler (November 1995 – Juni 1996), Carsten Höller / Rosemarie Trockel: *Mückenbus* (April 1996 – Januar 1997), Douglas Gordon: *Leben nach dem Leben nach dem Leben ...* (November 1997 – Februar 1998), Durs Grünbein / Via Lewandowsky: *Des Künstlers Hirn* (März 1998 – Juni 1998), Mark Dion: *Adventures in Comparative Neuroanatomy* (Juni 1998 – Februar 1999). Zur Ausstellungsreihe *Art & Brain* vgl. Fricke, Christiane: Fenster ins Gehirn. Interventionen in musealem Kontext. Ausstellungsreihe *Art & Brain*, in: Kunstforum International, Bd. 144, März–April 1999, S. 73–79. – Zu Mark Dions Arbeit vgl. Witzgall, Kunst nach der Wissenschaft, 2003, S. 252–255.

¹²¹ Zusätzlich war Dions Installation, wie bereits erwähnt, Teil der Ausstellungsreihe *Art & Brain II* und fügte sich auch in diesen ‚Kunst‘-Kontext ein.

¹²² „*So my historical domestic laboratory/classroom evoked the previous concepts once considered science and now discredited as pseudo-science or superstition – the great chain of being and the study of phrenology. Both of the notions were widespread beliefs which promoted and rationalized ideas of racial superiority.*“ Mark Dion, in: Dion, Mark / Wege, Astrid: I would argue that the Trojan horse works. Ein Faxinterview mit Mark Dion, in: paradox, Nr. 1, Nov. 1998, S. 9–11, hier S. 10.

¹²³ Vgl. Faltblatt zur Ausstellung Mark Dions, hrsg. v. Deutschen Museum Bonn, Bonn 1998.

Wandtafel erinnerte, die deutschen Namen der Lebewesen, deren Gehirne zu sehen waren, handschriftlich spiegelverkehrt notiert. Die einzelnen Namen befanden sich exakt gegenüber dem jeweiligen Präparat, auf das sie sich bezogen.¹²⁴ An einer der beiden Längswände waren in einem Vitrinenschränkchen und auf einem Bord menschliche Schädel und Gipsköpfe untergebracht, die auf die Wissenschaft der Phrenologie verwiesen. Des weiteren war in dem Raum eine Lehrtafel aufgehängt, die zwei Querschnitte durch das menschliche Hirn zeigte. Die in Gelb und Braun gestrichenen Wände und der am Boden liegende Orientteppich evozierten gemeinsam mit den ausgestellten Gegenständen sowie dem gedämpften Licht die Atmosphäre eines altertümlichen privaten Studierzimmers. Dion hatte den Ausstellungsraum in eine Art ‚Zeitkapsel‘ verwandelt, die eine vergangene Epoche der Wissenschaft zeigte.¹²⁵

Hier wurde der Mensch als eine Art unter vielen angesprochen und damit nicht nur als Vernunftwesen, das die Welt mithilfe der Wissenschaften ordnet, sondern auch ganz konkret in seiner körperlichen und damit vergänglichen Existenz. Die Erkenntnis, dass sich auch das eigene Gehirn nach dem Tode mühelos in die aller Individualität beraubte Menge der Hirnpräparate einreihen ließe, konnte Erschrecken bewirken.

In Dions Kabinett stand nicht das Kuriose und Abnorme im Mittelpunkt, sondern das Typische der Hirne einzelner Arten. Die sorgfältig präparierten Organe, die Zeugnis ablegten von den umfangreichen Forschungen auf dem Gebiet der vergleichenden Anatomie in der Folge Cuviers, stammten zum überwiegenden Teil aus der Sammlung des Frankfurter Neurologen Ludwig Edinger (1855–1918). Sie trugen noch die originalen Namensetiketten und

¹²⁴ Von Dions Spiegelschrift lässt sich eine Verbindung zu der Vorstellung der ‚adamitischen Tafel‘ Johann Daniel Majors (1634–1693) oder John Lockes (1632–1704) Idee des ‚white paper‘ herstellen. John Locke, der davon ausging, dass der Mensch nicht im Besitz angeborener Ideen sei, stellte im Rahmen seiner Erkenntnistheorie die These auf, dass das Bewusstsein mit einem ‚white paper‘, einem unbeschriebenen Blatt, zu vergleichen sei. Dieses ‚white paper‘ werde im Laufe der Zeit aufgrund sämtlicher Erfahrungen, die der Mensch mache, beschrieben. Locke entwickelte seine Theorie in der Nachfolge der von Major beschriebenen ‚adamitischen Tafel‘. Der Kieler Arzt und Sammler Johann Daniel Major ging von der Vorstellung aus, dass Adam durch den Sündenfall all sein bisheriges Wissen ausgelöscht habe. Aufgabe der Menschheit sei es nun, diese Tafel des Wissens wieder zu füllen. Die beschriebene Fläche in Dions Kabinett illustrierte einen solchen Vorgang der Füllung einer Tafel, beziehungsweise eines ‚white paper‘. Durch die Benennung der einzelnen Präparate entstand ein Instrument zur besseren Handhabung des Wissens über die Lebewesen, deren Gehirne ausgestellt wurden. Dieses Wissen wurde auf der Tafel festgehalten. Die Spiegelschrift jedoch erschwerte gleichzeitig die Entzifferung der Namen. Auf subtile Weise ironisierte Dion so ein weiteres Mal den ständigen Wunsch der Menschen, die Welt durch Benennung besser verstehen und damit beherrschen zu können. Doch nicht nur die Tafel in Dions Installation, sondern auch das Kabinett selbst kann als Analogon zum menschlichen Gehirn interpretiert werden. Wissen wird gesammelt, verarbeitet, geordnet und kann anschließend weitervermittelt werden. Bereits Locke hatte „die Füllung eines Sammlungsraumes mit der Selbsterzeugung des zunächst leeren menschlichen Geistes verglichen“. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, 1993, S. 44.

¹²⁵ Abgesehen von dem großen Schrank, der eigens für die Ausstellung angefertigt worden war, handelte es sich bei sämtlichen Ausstellungsstücken des Kabinetts um Leihgaben aus verschiedenen Instituten und Museen. *Adventures of Comparative Neuroanatomy* wurde im Anschluss an die Bonner Ausstellung noch ein weiteres Mal in der Ausstellung *Art of Knowledge* in Köln gezeigt. Anschließend wurde die Installation aufgelöst, und die einzelnen Objekte wurden an die jeweiligen Leihgeber zurückgeschickt.

Inventarnummern.¹²⁶ Dion übernahm in seiner Installation die Systematik, die er in der Sammlung vorgefunden hatte. Im Vergleich mit heutigen Klassifikationssystemen wies diese zahlreiche ‚Fehler‘ auf. Entsprechend dem damaligen Kenntnisstand nahmen einige Arten innerhalb des Klassifikationssystems andere Positionen ein als sie dies heute tun. Zudem ließ sich bei manchen Präparaten nicht mehr eindeutig feststellen, um welche Art es sich handelte. Teilweise waren die Etiketten abgefallen, oder die lateinischen Namen existierten in dieser Form heute nicht mehr. Mit Hilfe von Fachleuten bemühte sich Dion um die exakte Bestimmung dieser Objekte, übernahm aber die vorgefundene Systematik und duplizierte so deren Unstimmigkeiten. Da kein Text oder sonstige Hinweise diesen Sachverhalt erläuterten, konnte der Künstler davon ausgehen, dass nur ein sehr kleines Fachpublikum diesen Aspekt der Installation bemerken würde. Doch bereits die alten Gläser mit ihren Etiketten machten deutlich, dass es sich um Zeugnisse aus der Vergangenheit handelte.

Auch die menschlichen Schädel und die Gipsköpfe, die an einer der Längswände ausgestellt waren und aus verschiedenen Sammlungen stammten, verwiesen auf eine vergangene Epoche der Naturwissenschaften. Auf den Köpfen war verzeichnet, welche Hirnfunktionen man im 18. Jahrhundert in den einzelnen unter der Schädeldecke liegenden Arealen vermutete. ‚Liebe‘, ‚Betrug‘, ‚Mordsinn‘ oder ‚Kinderliebe‘ war dort zu lesen. Mit diesen Objekten bezog sich Dion auf die sogenannte Phrenologie und ihren Begründer Franz Joseph Gall (1758–1828).¹²⁷ Der Mediziner Gall hatte als erster die überragende Bedeutung der Großhirnhemisphären für seelische Phänomene erkannt. Er entwickelte eine Theorie, der zufolge die moralischen und intellektuellen Kräfte des Gehirns die Großhirnrinde formen, die diese Merkmale wiederum an das Schädeläußere weitergibt. Zwar ließen sich die beschriebenen Details der Lokalisation bestimmter Fähigkeiten und Eigenschaften sowie die Vorstellung der Formung des Schädels aufgrund dieser Qualitäten nicht bestätigen, Gall kommt aber nichtsdestotrotz das Verdienst zu, die Hirnrinde als Ort zentraler Hirnfunktionen erkannt zu haben. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts wurden erste empirische Belege für die Lokalisierbarkeit höherer Hirnfunktionen im Nervensystem gefunden, welche die Grundlagen der gegenwärtigen Hirnforschung darstellten.

¹²⁶ Fast alle Präparate stammten aus der vergleichend-anatomischen Sammlung Ludwig Edingers (1855–1918) des Neurologischen Instituts der Universität in Frankfurt am Main. Die vier Präparate menschlicher Gehirne stammten aus den sechziger Jahren. – Die vergleichende Anatomie ist ein Forschungsgebiet, das insbesondere durch Georges Cuvier (1769–1831) etabliert worden war. Heutzutage werden nur noch selten so sorgfältig aufbereitete Präparate angefertigt, wie Dion sie ausstellte. – Zur Ästhetik anatomischer Präparate und ihrer Bedeutung für das Verständnis des Körpers vgl. z.B.: Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Ausstellungskatalog Hayward Gallery, London 2000/01, hrsg. v. Martin Kemp u. Marina Wallace, London/Berkeley 2000.

¹²⁷ Gall, Franz Joseph: Untersuchungen ueber die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere: ein dem franzoesischen Institute ueberreichtets Mémoire; nebst dem Berichte der H.H. Commissaire des Institutes und den Bemerkungen der Verfasser über diesen Bericht, Nachdr. der Ausg. Paris und Strasburg, Treuttel und Würtz, 1809, Hildesheim u.a. 2001.

Bevor Gall seine Theorie entwickelte, hatte es immer wieder Auseinandersetzungen zwischen den Verfechtern der Lokalisationstheorie, der zufolge psychische Phänomene ihren Ursprung im Gehirn haben, und Vertretern einer eher somatischen Sicht gegeben. Letztere waren der Auffassung, dass die Psyche des Menschen eine eigene Welt darstelle, die nicht auf das Gehirn beziehbar sei. Durch umfangreiche Sektionen seit der Frühen Neuzeit erlangte man immer genauere Kenntnisse über die Anatomie des Gehirns und konnte dementsprechend immer differenziertere Theorien über seine Funktionsweise entwickeln.¹²⁸

Galls Lehre hatte, obwohl sie in einigen entscheidenden Punkten bald widerlegt sein sollte, großen Einfluss auf die Medizin seiner Zeit. Speziell die Vorstellung, dass die Schädelform etwas über die psychischen Eigenschaften eines Menschen aussagen könne, fand viele Anhänger. Bereits vor Gall hatte der Theologe und Philosoph Johann Kaspar Lavater (1741–1801) seine Lehre von der Physiognomik entwickelt, derzufolge man die Charaktereigenschaften eines Menschen an der Ausprägung seiner Gesichtszüge ablesen könne.¹²⁹ Gall steigerte diese Theorie, indem er das Gehirn als Ursprung der Physiognomie des Schädels ansah. Die Phrenologie wurde zeitweise in ganz Europa zu einer Art Zeitvertreib gebildeterer Schichten.¹³⁰ Die Auswirkungen, die diese Sicht auf den Menschen in diesem Jahrhundert auf dem Gebiet der ‚Rassenkunde‘ nach sich zog, gehörten zu den grausamsten Folgen der Phrenologie und der Physiognomik.

Mit der vergleichenden Anatomie, wie sie etwa Georges Cuvier zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorangetrieben hatte, und mit der Hirnforschung seit Gall rückte Mark Dion maßgeblich zwei Themengebiete ins Zentrum, die jeweils einen Einschnitt in der Wissenschaftsgeschichte bedeuteten und die sich in ihren Anfängen verschiedentlich mit dem Vorwurf der Unprofessionalität beziehungsweise des Dilettantismus konfrontiert sahen.

Um seine Theorie von der „Korrelation der Teile“ zu belegen, führte Cuvier umfangreiche Sektionen durch und präparierte zahlreiche Tiere. Seine Theorie besagte, dass bestimmte physiologische Systeme von so großer Bedeutung seien, dass sie die Ausprägung aller anderen Merkmale steuerten. Dieser Ansatz bedeutete eine Neuerung, gingen doch die Taxonomen bis zu

¹²⁸ Zur Geschichte der Hirnforschung vgl. z.B.: Hagner, Michael: *Homo Cerebralis – Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Frankfurt am Main/Leipzig 2000. – Vokeley, Kai: *Repräsentation und Identität. Zur Konvergenz von Hirnforschung und Gehirn-Geist-Philosophie*, Berlin 1995. – Young, Robert M.: *Mind, Brain and Adaption in the Nineteenth Century. Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*, *History of Neuroscience*, No. 3, New York/Oxford 1990.

¹²⁹ 1772 veröffentlichte Lavater sein Werk *Von der Physiognomik*. Die Idee, dass man Charaktereigenschaften in den Gesichtszügen des Menschen ablesen könne, war jedoch nicht neu. Auf der Basis antiker Quellen hatte man sich bereits in der Renaissance in verstärktem Maße diesem Gebiet zugewendet. Vgl. hierzu: Darwin und Darwinismus, Ausstellungskatalog, 1994, S. 57. – Zu einigen kulturgeschichtlichen Aspekten der Hirnforschung und der Physiognomik vgl. des weiteren: Stafford: *Good Looking*, 1997, S. 130–144. – Zur Geschichte der Physiognomie vgl. auch: Brednow, Walter: *Von Lavater zu Darwin*. *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse*. Bd. 108. Heft 6. Berlin 1969.

¹³⁰ Vgl. Darwin und Darwinismus, Ausstellungskatalog, 1994, S. 57.

Cuvier davon aus, dass die einzelnen Merkmale vollkommen unabhängig voneinander seien. Cuvier, der Gedanken Buffons¹³¹ weiterverarbeitete, stellte nun die These auf, dass alle Teile eines Organismus in einem solchen Maße voneinander abhängig seien, dass ein erfahrener Anatom beispielsweise anhand des Zahnes eines Huftiers unmittelbar auf die Struktur der übrigen Anatomie dieses Tieres schließen könne. Cuvier entwickelte ein komplexes „Prinzip des abgestuften Ranges von Merkmalen“, demzufolge verschiedenen Teilen des Organismus unterschiedliche taxonomische Bedeutung zukommt. In Grundzügen gilt dieses Prinzip in der Taxonomie auch heute noch.¹³² Cuviers Auseinandersetzung mit der Anatomie der Wirbeltiere bildete eine der Grundlagen seiner „Katastrophentheorie“, mit welcher er das Verschwinden von Arten und das Auftauchen neuer Arten erklärte: Durch große Naturkatastrophen sterben demnach Arten aus, woraufhin andere in einer Neuschöpfung Gottes entstehen.¹³³ Unter anderem Lamarck warf Cuvier Unwissenschaftlichkeit vor und kritisierte, aller Genauigkeit der anatomischen Analysen Cuviers zum Trotz, dessen Theorien als zu spekulativ.

Franz Joseph Gall wiederum wurde, einmal abgesehen von der kontroversen Aufnahme seiner Theorie in wissenschaftlichen Kreisen, die weiterhin an der Vorstellung vom Hirn als Sitz der Seele ausgingen, mangelnde Ernsthaftigkeit vorgeworfen, da er großen Wert darauf legte, seine Erkenntnisse einem großen Publikum, zu dem Laien und auch Frauen gehörten, in öffentlichen Vorlesungen nahe zu bringen. „Daß er [Gall] als Charlatan herumzieht, Unwissenden predigt, um Geld von ihnen zu ziehen, ist zu bedauern. Eine wissenschaftliche Reise, zu wissenschaftlichen Gelehrten, würde ihm Ehre und in der Wissenschaft Vorteil gebracht haben“, beklagt beispielsweise der Göttinger Altphilologe Christian Gottlob Heyne im Jahr 1805.¹³⁴ Der Dilettantismusvorwurf gegenüber Gall war ein zweifacher: Einerseits wurde seine Lokalisationstheorie, die damals eine Neuerung bedeutete, aufgrund ihres Materialismus, welche die Immaterialität der Seele vernachlässige, als nicht ernsthaft kritisiert. Andererseits geriet Gall aufgrund seines persönlichen Bildungsauftrages in Populismusverdacht. Die große Zeit der Volksbildung, der ‚Field Clubs‘ und Dilettantenvereine war noch nicht angebrochen.

Sowohl Cuvier als auch Gall, die hier lediglich als exemplarische Vertreter ihrer jeweiligen Disziplin herausgegriffen werden, befanden sich in jenem Dilemma, das so gut wie jeder Neuerung in einem bestimmten Gebiet inhärent ist. „[J]edes moderne ‚Fach‘, [...] jede spezialisierte Kompetenz“ enthält „die Forderung der Kompetenzerweiterung“, die immer mit einer Veränderung

¹³¹ Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon (1707–1788), franz. Biologe und Geologe.

¹³² Indem Cuvier weiterhin die schöpferische Hand Gottes als Quelle für den Ursprung neuen Lebens – beziehungsweise neuer Arten – annahm, konnte auch er seine ‚Katastrophentheorie‘ weiterhin mit dem christlichen Glauben vereinbaren. Vgl. Mayr: Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt, 1984, S. 147–148.

¹³³ Vgl. Mayr: ... und Darwin hatte doch recht, 1995, S. 31–32.

¹³⁴ Heyne an Soemmering, 1.8.1805, zit. nach Wagner, Rudolph: Samuel Soemmering's Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen, 2 Abteilungen, Reprint der Ausg. v. 1844, hrsg. v. F. Dumont, Abt. 1, Stuttgart/New York 1986, S. 96. Zu diesem Zitat vgl. Hagner: Homo Cerebralis, 2000, S. 120.

bestehender Strukturen einhergeht und eine Neuerung bedeutet.¹³⁵ Da sich eine solche Veränderung zunächst aber immer vom System abhebt, wird derjenige, der sie verursacht hat, exponiert und damit auch ein offensichtliches Ziel von Kritik. Erst wenn die Neuerung von dem Fach oder Gebiet, aus dem heraus sie entstanden ist, anerkannt wird und in sie eingeht, wird ihr Verursacher nicht länger als Dilettant oder Scharlatan, sondern vielmehr als Fortschrittsförderer und Spezialist angesehen – zumindest solange, bis auch diese Neuerung überholt sein wird.

Die ‚Abenteuerreise‘ in die Geschichte der vergleichenden Anatomie und der Hirnforschung, für die Dion Elemente verschiedener Sammlungen neu kombinierte, war außer von der Absicht, „ein Fenster mit Blick auf die Vergangenheit zu konstruieren“ zu einem guten Teil auch von Dions Begeisterung für die Dinge selbst, von seinem ‚diletto‘ geleitet. Wie ein Privatgelehrter, ein Dilettant im besten Sinne, richtete Dion das Kabinett ein und spielte dabei ein weiteres Mal mit der Rolle des Wissenschaftlers und Kurators einer Sammlung. Die Inszenierung des Raumes ließ mehrere Möglichkeiten zu: Der große Regalschrank mit den Gehirnen hätte in einem Naturkundemuseum ebenso gut wie in einem wissenschaftlichen Institut oder einem privaten Studierzimmer stehen können. Das Schaubild mit dem Gehirnschnitt und die Wandtafel erinnerten an einen Hörsaal oder einen Klassenraum, während speziell der Teppich und das gedämpfte Licht eine intime Atmosphäre evozierten. Öffentlicher und privater Raum schienen sich hier zu verbinden und es blieb undeutlich, wem dieser zugedacht gewesen sein könnte. Sollte es eine bestimmte Person sein – der Wissenschaftler und Sammler –, dann war diese ganz offensichtlich abwesend und hatte neben den Notizen auf der Tafel die Dinge sorgfältig geordnet zurückgelassen. Spekulationen über den Abwesenden war im wahrsten Sinne des Wortes Raum gegeben. Mark Dion erläutert diesen Aspekt seiner Praxis: *„In vielerlei Hinsicht beinhaltet ein Großteil meines Werkes die Produktion aufwändiger Fiktionen, die parallel verlaufen zu den ‚wahren‘ Fiktionen, die das Museum erzählt, und diese so hinterfragen und destabilisieren. Dies gibt dir die Möglichkeit von etwas, das nicht anwesend ist. Oft geschieht das in der Form, dass Charaktere zur Verfügung gestellt werden, die gar nicht anwesend sind, eingeschlossen der Schöpfer der Fiktion.“*¹³⁶

¹³⁵ Schüttpelz: Die Akademie der Dilettanten, 1995, S. 51. Vgl. auch S. 93 dieser Arbeit.

¹³⁶ *“In many ways, much of my work involves producing elaborate fictions that parallel – and so call into question and destabilise – the ‚true‘ fictions that the museum tells. It gives you an option that is not present. This often takes the form of providing characters that are not present, including the fiction creator.”* Mark Dion in: Coles/Dion: Critical Strategies of Fictional Address, 1999, S. 44. – Ein ähnliches Konzept verfolgt auch David Wilson mit seinem *Museum of Jurassic Technology* in Los Angeles. Diese Museum zeigt allerlei Kuriositäten, die von Wilson kunstvoll in Vitrinen inszeniert werden in der Perfektion ihrer Inszenierung damit spielen, dass letztlich nicht eindeutig auszumachen ist, ob es sich um tatsächlich so vorgefundene oder um ausgedachte und konstruierte Dinge handelt. Zum *Museum of Jurassic Technology* vgl. Weschler, Lawrence: Mr. Wilson’s Cabinet of Wonder. Pronged Ants, horned Humans, Mice on Toast, and other Marvels of Jurassic Technology, New York 1996. – Römer: Der Begriff des Fake, 1998, S. 187–196. – Rugoff, Ralph: Beyond Belief: The Museum as a Metaphor, in:

Zwischen der jeweiligen thematischen Ausrichtung der Neuordnungen Dions bestehen Unterschiede: Während es einmal darum geht, Systematisierungsprinzipien frühneuzeitlicher Wunderkammern mit gegenwärtigen Ordnungsmodellen in Beziehung zu setzen, stehen bei anderen Werken bestimmte Wissenschaftlerpersönlichkeiten im Zentrum, die ‚unsichtbaren‘ Schätze einer Sammlung werden ans Tageslicht gebracht oder im Rückgriff auf bestehende Sammlungsordnungen werden wissenschaftshistorische Phänomene thematisiert. Was alle diese Werke jedoch verbindet, ist die Tatsache, dass sie stets mit dem in den Sammlungen vorgefundenen Material arbeiten. So zielgerichtet die Recherchen des Künstlers innerhalb der Sammlungen auch sein mögen – etwa wenn er nach persönlichen Gegenständen der Forscher der spanischen Pazifikexpedition sucht –, so spielt der Zufall, oder auch ‚Serendipity‘¹³⁷, eine große Rolle für das Erscheinungsbild der neu entstehenden Installation. Zwar bereitet Dion deren Einrichtung stets mit detaillierten Entwurfszeichnungen vor, vom „Sog der Seitenwege“¹³⁸ jedoch lässt er sich ebenfalls inspirieren, sollte bei der Suche in den Archiven etwas Unerwartetes auftauchen.

Der Umfang der Sammlung allerdings bestimmt bei den Neuordnungen den Umfang der ihm zur Verfügung stehenden Objekte. Wie im Fall des *bricoleur* (Bastlers), den Lévi-Strauss dem Ingenieur gegenüberstellt, ist „die Welt seiner Mittel [...] begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen“.¹³⁹ Im Unterschied zum Ingenieur, den man auch ‚Wissenschaftler‘ nennen könnte, weist der Bastler seinen Materialien keine klaren Orte zu, sondern es geht ihm darum, „daß in [der] unaufhörlichen Rekonstruktion mit Hilfe der gleichen Materialien immer vergangene Zwecke berufen sind, die Rolle von Mitteln zu spielen: die Signifikate werden zu Signifikanten und umgekehrt.“¹⁴⁰ Die Bastelei fasst Lévi-Strauss als Äquivalent zum mythischen Denken auf, die man „als eine intellektuelle Form der Bastelei“ bezeichnen kann, in der konkretes Wissen, Analogien und Assoziationen vielfach rekombinierbar sind. Lévi-Strauss erläutert zum Verhältnis von *bricolage* beziehungsweise mythischem Denken und Wissenschaft: „Die Eigenart des mythischen Denkens besteht, wie die der Bastelei auf praktischem Gebiet, darin, strukturierte Gesamtheiten zu erarbeiten, nicht unmittelbar mit Hilfe anderer strukturierter Gesamtheiten, sondern durch Verwendung der Überreste von Ereignissen: ‚odds and ends‘, würde das Englische sagen, Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der

Visual Display. Culture Beyond Appearance, hrsg. v. Lynne Cooke u. Peter Wollen, Seattle 1995, S. 68–81.

¹³⁷ Zu ‚Serendipity‘ vgl. S. 114 dieser Arbeit.

¹³⁸ Didi-Huberman: Erscheinungen, disparat, 2001, S. 10. Zum „Sog der Seitenwege“ vgl. auch S. 81 dieser Arbeit, Anm. 273.

¹³⁹ Lévi-Strauss: Das wilde Denken, 1973, S. 30.

¹⁴⁰ Ebd. Vgl. hierzu auch: Hagner, Michael: Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte, in: Räume des Wissens, hrsg. v. Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt, Berlin, 1995, S. 339–355, hier S. 341–343.

Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft. In gewissem Sinn ist also das Verhältnis zwischen Diachronie und Synchronie umgekehrt: das mythische Denken, dieser Bastler, erarbeitet Strukturen, indem es Ereignisse oder vielmehr Überreste von Ereignissen ordnet, während die Wissenschaft, ‚unterwegs‘ allein deshalb, weil sie sich stets begründet, sich in Form von Ereignissen ihre Mittel und Ergebnisse schafft, dank den Strukturen, die sie unermüdlich herstellt und die ihre Hypothesen und ihre Theorien bilden. Aber täuschen wir uns nicht: es handelt sich nicht um zwei Stadien oder um zwei Phasen der Entwicklung des Wissens, denn beide Wege sind gleichermaßen gültig.“¹⁴¹

Bricoleur ließe sich demnach auch mit ‚Dilettant‘ übersetzen, wenn es darum geht, dem Fragmentarischen sein Recht zuzugestehen und, ohne auf die sanktionierten Methoden und Systematiken der Wissenschaften zurückzugreifen, gefundene Elemente frei und mit Freude am Spielerischen miteinander zu kombinieren. Bemerkenswert ist, dass Lévi-Strauss im Künstler eine Verbindung des Bastlers und des Gelehrten sieht: „[J]eder weiß, daß der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist.“¹⁴²

¹⁴¹ Lévi-Strauss: Das wilde Denken, 1973, S. 35. – Lévi-Strauss hat dem zitierten Absatz zwei Fußnoten hinzugefügt: “*Das mythische Denken errichtet strukturierte Gesamtheiten mittels einer strukturierten Gesamtheit, nämlich der Sprache; aber es bemächtigt sich nicht der Struktur der Sprache; es errichtet seine ideologischen Gebäude aus dem Schutt eines vergangenen gesellschaftlichen Diskurses. – ** Das Basteln arbeitet mit ‚zweiten Qualitäten‘; cf. englisch ‚second hand‘, aus zweiter Hand, ‚Gelegenheit‘.“

¹⁴² Ebd., S. 36. – „Wir haben den Gelehrten und den Bastler durch die Funktionen unterschieden, die sie in der Ordnung der Mittel und Zwecke dem Ereignis und der Struktur zuweisen: der eine schafft Ereignisse (die Welt ändern) mittels Strukturen, der andere Strukturen mittels Ereignissen (eine in dieser scharfen Form ungenaue Formel, die aber unsere Analyse zu nuancieren erlaubt).“ Ebd.

3.3 Der Sammler auf Expedition

In einigen jener Werke, in welchen Mark Dion die Rolle des Expeditors und Abenteurers adaptiert, der im Dienste der Wissenschaft die Wildnis erforscht, spielt speziell der sammelnde Wissenschaftler als Referenzfigur eine zentrale Rolle. Dazu gehören: *On Tropical Nature* (1991), *A Meter of Jungle* (1992) oder *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992).¹⁴³

Um Dions Taktiken der Analyse der Strategien des sammelnden Forschers und des Museums als Ort der Repräsentation der Natur zu beleuchten, werden an dieser Stelle jedoch vor allem zwei andere Arbeiten herausgegriffen: *Observations of Neotropical Vertebrates* (1992, Abb. 96) und *A Tale of Two Seas: an Account of Stephan Dilleuth's and Mark Dion's Journey Along the Shores of the North Sea and Baltic Sea and What They Found There* (1996, Abb. 97–99). In beiden Werken sind die Figur des Sammlers und sein Umgang mit den Dingen von großer Bedeutung, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise.

***Observations of Neotropical Vertebrates* (1992)**

Während Dion 1992 für *A Meter of Jungle* auf den Spuren William Beebes im brasilianischen Urwald forschte, sammelte er nicht nur Materialien, die er später in seinem ‚Labor‘ im Museum in Rio de Janeiro untersuchte, sondern er führte auch sorgfältig Buch über die Beobachtungen, die er machte. Per Fax sendete er alle paar Tage eine Liste mit den Namen derjenigen Fische, Vögel und Säugetiere, die er einwandfrei bestimmen konnte, nach Fribourg in der Schweiz. Das dortige Fri-Art Centre d'Art Contemporain hatte die Ausstellung *Nos Sciences Naturelles* initiiert, und Dions Beitrag hatte seinen Platz im Naturkundemuseum der Stadt. Der Künstler hatte veranlasst, dass in diesem Museum eine leere Vitrine aufgestellt wurde. Während der Dauer der Ausstellung wurde die Vitrine nach und nach anhand der gefaxten Listen mit Präparaten derjenigen Arten bestückt, welche Dion mehrere tausend Kilometer entfernt im brasilianischen Dschungel beobachtet hatte. Die ausgestopften oder anderweitig konservierten Tiere stammten aus den Lagern oder auch der Schausammlung des Naturkundemuseums. Die entsprechenden Faxe wurden ebenfalls in der Vitrine platziert (Abb. 96). Eine solche Vorgehensweise erinnert an das in *On Tropical Nature* angewendete Prinzip, als Dion die Kurator/innen des Museums in Caracas damit beauftragte, die von ihm aus dem Dschungel geschickten Objekte nach ihren Vorstellungen zu arrangieren.¹⁴⁴ In Fribourg nun trieb er die Sache noch weiter, indem er nicht nur abwesend war, sondern überdies nicht einmal mehr die Dinge selbst zur

¹⁴³ Zu *On Tropical Nature* (1991) und *A Meter of Jungle* (1992) vgl. S. 137–139 dieser Arbeit, zu *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992) vgl. S. 100–106 dieser Arbeit.

¹⁴⁴ Vgl. S. 137 dieser Arbeit.

Verfügung stellte. Vielmehr verließ er sich auf die Gültigkeit wissenschaftlicher Taxonomien und konnte davon ausgehen, dass die Kurator/innen anhand der per Fax angegebenen Namen die entsprechenden Tiere aus der Sammlung aussuchen würden, soweit diese vorhanden waren. Der Repräsentationscharakter einer wissenschaftlichen Schausammlung wurde auf diese Weise besonders betont. Im Unterschied zu den Registern, Listen und Karteien des Museumsarchivs und der Forschungsabteilung, in denen es darum geht, Fundort, Datum und Sammler meist möglichst genau festzuhalten, wird in den Schausammlungen – bis auf wenige Ausnahmen – das Ziel verfolgt, anhand typischer Präparate einzelne Arten oder Familien zu repräsentieren. Ein Exemplar einer bestimmten Paradiesvogelart etwa steht dann für die Gesamtheit dieser Art, ganz gleich, wann, wo und von wem dieses spezielle Exemplar gefunden worden sein mag. Aufgrund eines solchen klassifikatorischen Systems, in dem das individuelle Lebewesen vor Ort, sein wissenschaftlicher Name und ein Sammlungsobjekt im Museum miteinander in Beziehung gesetzt werden, kann ein Präparat, das zu einem früheren Zeitpunkt, von einer anderen Person und an einem anderen Ort gefunden worden ist, für ein von Mark Dion 1992 im brasilianischen Urwald beobachtetes Tier stehen.

Im Rahmen von *Observations of Neotropical Vertebrates* stand allerdings nicht nur die Definitionsmacht von Taxonomien zur Disposition, welche aufgrund internationaler Übereinkommen festgelegt und mittels der Sprache kommunizierbar sind. Ebenso rückte Dion ein weiteres Mal auch die Macht der Naturforscher/innen, Sammler/innen und Kurator/innen ins Zentrum, mit deren Rollen er spielte, beziehungsweise die er instrumentalisierte. „Solch eine Ausstellungsstrategie betont die Kontrolle des Naturwissenschaftlers darüber, wie und warum eine Reihe von Dingen miteinander in Beziehung stehen; und, mit einem Wink in Richtung Foucault, schlägt Dion vor, dass die angenommene Kontinuität, welche die natürliche Welt strukturiert, durch die Vorlieben sowohl eines einzelnen Wissenschaftlers als auch einer Institution verändert werden kann.“¹⁴⁵ Die Arbitrarität wissenschaftlicher Systematik und die Bedeutung der Kontingenz für die Arbeitsweise von Naturwissenschaftler/innen, Sammler/innen und Kurator/innen gleichermaßen wurden in Fribourg ausgestellt. Das Arrangement von *Observations of Neotropical Vertebrates* entstand – wie fast alle naturkundlichen Sammlungen – aufgrund von vorher nicht kalkulierbaren Ereignissen und Beobachtungen beziehungsweise Funden. Deren materielles Pendant machte dann in der Vitrine des Museums die Ergebnisse der Feldforschung visuell und haptisch erfassbar. *Observations of Neotropical Vertebrates* ist auch ein Spiel mit Expertise und Dilettantismus, wenn der Künstler zwar einerseits versuchte, so korrekt wie möglich die klassifikatorische Sprache der Wissenschaften zu nutzen,

¹⁴⁵ “Such an exhibition strategy emphasizes the naturalist’s control over how and why sets of things relate; and, with a nod to Foucault, Dion offers that the supposed continuity which structures the natural world can be altered by the preferences of both an individual scientist and an institution.” Gray Anderson, Carolyn: *Ignotum per ignotius or The Wunderkammer-Logic of Natural History*, in: Mark Dion. *Die Wunderkammer*, Ausstellungskatalog 1993, unpaginiert.

andererseits aber keineswegs als Spezialist der Ichthyologie, Ornithologie oder Säugetierkunde in den Urwald reiste. Vielmehr notierte und gab er auf seiner Forschungsreise nur weiter, was ihm zufällig begegnete und was er anhand vorheriger Beobachtungen und seiner Fähigkeiten in der Verwendung von Bestimmungsbüchern zweifelsfrei identifizieren konnte. Wäre er Spezialist in einem der zoologischen Gebiete, hätte seine Liste sicherlich anders ausgesehen und es wären möglicherweise auch mehr unscheinbare Arten verzeichnet. Die Museumsleute wiederum waren Spezialist/innen in ihrem jeweiligen Gebiet, und so ist *Observations of Neotropical Vertebrates* auch eine Arbeit über den Dialog zwischen Experten und Amateuren, die sich mithilfe sprachlicher Übereinkommen verständigen können.

A Tale of Two Seas... (1996)

Eine ganze Sammlung als Resultat einer Reise stellt eine Arbeit dar, die Mark Dion 1996 gemeinsam mit dem befreundeten Künstler Stephan Dillemath entwickelt hat. Der vollständige Titel lautet: *A Tale of Two Seas: An Account of Stephan Dillemath's and Mark Dion's Journey Along the Shores of the North Sea and Baltic Sea and What They Found There* (Abb. 97–99).¹⁴⁶ Im Februar 1996 unternahmen Dion und Dillemath mit dem Auto eine Reise an die Küsten der Nord- und Ostsee. Sie starteten in Holland und fuhren dann längs der deutschen Nordseeküste, um anschließend an der Ostsee entlang Polen zu erreichen. Das Ergebnis dieser Reise wurde im März desselben Jahres in der Galerie Christian Nagel in Köln ausgestellt. Zu sehen war ein Kabinettschrank, der beidseitig mit offenen Fächern, Türen und Schubladen ausgestattet war. Aufgrund der Gleichwertigkeit der beiden Seiten gab es weder eine Vorder- noch eine Rückseite. Eine war der Nord- die andere der Ostsee zugedacht. Der Schrank war gefüllt mit sorgfältig geordnetem – zum Teil in Gefäßen untergebrachtem – Strandgut, welches die beiden Künstler auf ihrer Reise zusammengetragen hatten. Neben Tieren, Pflanzen und Steinen fanden sich auch Zivilisationsmüll sowie Dinge, die aus den Städten an der Küste mitgebracht oder in Souvenirläden gekauft worden waren. Die Betrachter/innen waren aufgefordert, Schubladen und Türen zu öffnen, um auch die dort untergebrachten Fundstücke zu begutachten. Zwei Fotoalben dokumentierten die Reise und lagen zum Ansehen bereit. Notizen zu den Stationen der Reise und den Städten, welche die Künstler besucht hatten, sowie Tierbeobachtungen ergänzten die Fotoalben. An den seitlichen Außenwänden des Schrankes waren zudem zwei Landkarten der bereisten Gebiete angebracht.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Im Folgenden mit *A Tale of Two Seas* abgekürzt.

¹⁴⁷ Zu *A Tale of Two Seas* vgl. Dion, Mark / Theewen, Gerhard: Das Kunstkabinett als Ausstellung (Gespräch mit Gerhard Theewen), in: Exhibition. Praesentation. Gespräche und Texte über das Ausstellen, hrsg. v. Gerhard Theewen, Köln 1996, S. 67–75.

Die Reise ist integraler Bestandteil der Arbeit, und die Erlebnisse während des Unterwegsseins und die Fortbewegung im Raum gehörten genauso zum Projekt wie der Schrank, der als Ergebnis dieser Passage entstand. „*Es ist sehr wichtig, dass die Reise den Zug des Abenteuerlichen, der Tortur und des Vergnügens aufweist*“,¹⁴⁸ stellt Dion in einem Interview fest. Im Vergleich etwa zu den Expeditionen Beebes oder Wallaces, die Dion in anderen Werken zum Vorbild genommen hatte, waren die Gefahren, denen Dion und Dillemath während ihrer Reise an den Küsten der Nord- und Ostsee ausgesetzt waren, allerdings relativ gering. Einzig der kalte Winter, in dem 1996 sogar die Ostsee zufror, behinderte die beiden, die mit dem Auto unterwegs waren, von Zeit zu Zeit tatsächlich in ihrem Vorhaben. Dennoch lässt sich das Unternehmen der beiden Künstler durchaus mit früheren Forschungsreisen vergleichen. Zwar bewegten sie sich an den Küsten in einer Landschaft, die in hohem Maße durch die menschliche Zivilisation beeinflusst ist, doch ebenso wie Wallace oder andere trugen auch Dion und Dillemath auf ihrer ‚Expedition‘ Material zusammen, welches nach ihrer Rückkehr geordnet wurde, um die Situation in den bereisten Gebieten zu dokumentieren.

A Tale of Two Seas kann als eine Art topographische Notiz verstanden werden, die anhand der gesammelten Gegenstände sowie durch die Fotografien und das Reisetagebuch einen subjektiven Blick auf die Landschaft dokumentierte. Die Grenzen, die Raum und Zeit vorgaben, ließen die Reise zu einer ausschnittshaften Bestandsaufnahme werden.¹⁴⁹

Dokument der Reise von Dion und Dillemath war in erster Linie der gefüllte Kabinettschrank, ergänzt durch Notizen und Fotografien. Während sich die beiden Seiten des Schrankes in ihrer Gestaltung spiegelbildlich entsprachen, wies die Anordnung der Gegenstände in den zwei Hälften Unterschiede auf, die zum Teil durch das Spektrum der Dinge, die an beiden Küsten

¹⁴⁸ „*It's very important that the travel had a flavour of adventure, ordeal and fun.*“ Zitat Mark Dions in: Theewen, Gerhard: Mark Dion, where are you now? Der Versuch mit einem reisenden Künstler zu korrespondieren, in: BE Magazin, Nr. 4, hrsg. v. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1996, S. 107–108, hier S. 108.

¹⁴⁹ „*A collection normally is an open system. The collection you see here is a closed system, limited by the short period of time available.*“ Zitat Mark Dions in: Theewen: Mark Dion, where are you now? 1996, S. 107. – *A Tale of Two Seas* lässt sich in Beziehung setzen zur Arbeit zahlreicher anderer Künstler/innen, für die das Reisen als Bewegung in Raum und Zeit sowie die Zeugnisse des Unterwesens eine gewichtige Rolle spielen. Im zwanzigsten Jahrhundert sind, unter vielen anderen, zum Beispiel Lothar Baumgarten, die Künstler der Land Art, Hamish Fulton oder On Kawara zu nennen. Die Künstler/innen aus dem Umfeld der Hamburger Galerie für Landschaftskunst, zu denen auch Dion und Dillemath gehören, widmen ebenfalls einen Großteil ihrer Arbeit der Auseinandersetzung mit dem Reisen, dem Unterwegssein im Raum und unterschiedlichsten Kartierungsmethoden, welche die von ihnen erkundeten Gebiete dokumentieren. Die Gruppenausstellung *Die Sehnsucht des Kartografen*, die 2003 im Kunstverein Hannover stattfand, versammelte ebenfalls zeitgenössische künstlerische Arbeiten zum Thema Reise und Kartographie. Beispiele von Reisen, auf denen Künstler v.a. im 18. und 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der sich zunehmend spezialisierenden geologischen, meteorologischen, botanischen und zoologischen Wissenschaften die Landschaften fremder Länder zum Thema machen, versammelt der Katalog zur Ausstellung *Expedition Kunst* der Hamburger Kunsthalle: Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg 2002/2003, hrsg. v. Jenns E. Howoldt u. Uwe M. Schneede, München/Hamburg 2002. – Zu Künstlerreisen vgl. des weiteren: Kunstforum International, Bde. 136 u. 137, Feb.–Mai, bzw. Juni–Aug. 1997. Die Bände tragen die Titel *Ästhetik des Reisens* und *Atlas der Künstlerreisen*.

zusammengetragen worden waren, begründet war.¹⁵⁰ Auf beiden Seiten fanden sich Muscheln, Schnecken, Steine, Treibgut wie Holz, Plastikverpackungen und Getränkedosen, Reste von Fischernetzen sowie Teerklumpen und Pflanzenteile. Fein säuberlich in Behältnissen untergebracht und beschriftet waren außerdem Wasser- und Sandproben sowie konservierte Fische, Vogelköpfe oder -füße zu sehen. Die einzelnen Gegenstände waren vor allem nach ihrer Materialbeschaffenheit geordnet.

Sowohl durch seine Gestaltung als auch durch seinen Inhalt und dessen Anordnung erinnerte der Schrank an die voraufklärerischen Kunst- und Wunderkammern oder spätere Sammlungsschränke in archäologischen oder naturkundlichen Kollektionen.¹⁵¹ Neben Naturalia waren auch Artificialia ausgestellt. Dabei handelte es sich nicht um wertvolles Kunsthandwerk, prächtige Waffen oder ähnliches, sondern hauptsächlich um Müll, den das Meer zurück an seine Strände geschwemmt hatte.¹⁵² Vor allem dieser Müll, der zum Sammlungsobjekt ästhetisiert wurde, ließ deutlich werden, dass Dion und Dillemoth zwar einerseits historische Sammlungsprinzipien zitierten, diese aber gleichzeitig unterliefen, indem sie ‚wertlose‘ Dinge zur Schau stellten.

Dion bemerkt im Hinblick auf diese Sammlung: „*Wie in jeder Wunderkammer werden Anomalien besonders hervorgehoben.*“¹⁵³ Bei diesen Anomalien handelte es sich aber keineswegs um ‚Irrtümer der Natur‘, die im Sinne Bacons das kreative Potential einer schöpferischen Natur illustrierten,¹⁵⁴ sondern um menschengemachte oder durch den Menschen verursachte

¹⁵⁰ „Auf der baltischen Seite wurde nur ein geringfügig anderes Prinzip der Einordnung angewandt. Eine Verallgemeinerung der Ost- bzw. Westseite des Schrankes würde so aussehen, daß auf der Ostseeseite bei gleicher Menge an Plastikmüll die einzelnen Beispiele kleiner sind. Die Behälter auf der Westseite sind riesig, und die auf der Ostseite sind winzig. Weil es keine wissenschaftliche Methodik beim Sammeln gab, ist es schwer zu sagen, ob es sich hier wirklich um eine kulturelle Unterscheidung handelt. Ich bezweifle das aber.“ Mark Dion, in: Dion/Theewen: Das Kunstkabinett als Ausstellung, 1996, S. 72.

¹⁵¹ Dion verweist im Interview außerdem auf die Souvenirschränke des 19. Jahrhunderts, die, ausgestattet mit zahlreichen Fächern und Schubladen, das Material enthielten, welches beispielsweise auf einer Reise zusammengetragen worden war. Vgl. Theewen 1996, S. 108. Zum Sammlungsmobiliar vgl. auch: te Heesen, Anke: Der Schrank, in: Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog, 2002, S. 25–28.

¹⁵² Auch in anderen Projekten hat sich Dion mit Zivilisationsmüll auseinandergesetzt und diesen gesammelt und geordnet, als handele es sich um etwas besonders Wertvolles. Das *Anthropology Department* der Installation *Angelica Point* (1994) beispielsweise bestand aus einem Regal, in dem beschriftetes menschengemachtes Strandgut ausgestellt war. *Angelica Point* entsprach in vielen Punkten *A Tale of Two Seas*.... Dion hatte damals Material, welches von einer kleinen Insel und aus den Salzmarshen Massachusetts – also aus seiner Heimat – stammte, in die Galleria Emi Fontana nach Mailand gebracht und es dort ähnlich wie bei dem Projekt bei American Fine Arts, Co. (1992) bzw. bei *A Tale of Two Seas*... geordnet. Auch in den ‚archäologischen‘ Werken Dions spielt Zivilisationsmüll die Hauptrolle. Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

¹⁵³ Zitat Dions aus einem unveröffentlichten Interview mit Stephan Dillemoth, hier zitiert nach: Corrin: Mark Dion's Project, 1997, S. 74.

¹⁵⁴ Bacon erkannte in „Naturverirrungen oder fremdartigen und monströsen Objekten“ eine schöpferische Kraft der Natur, die allerdings durchaus im Einklang mit der Genesis stand. Vgl. Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993, S. 64–65. – Zur Vorstellung einer kreativen Natur, die gestalterisch tätig ist, vgl. des weiteren: Holländer, Hans: Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur, in: Die Erfindung der Natur, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover / Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Rupertinum, Salzburg 1994, hrsg. v. Karin Orchard u. Jörg Zimmermann, Hannover 1994, S. 114–122. – Daston/Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 2002, insbes. Kapitel 7 (Wunder der Kunst, Kunst der Wunder), S. 301–354. – Daston, Lorraine: Nature by Design, in: Jones/Galison: Picturing Science. Producing Art, 1998, S. 232–253.

Abfallprodukte und beschädigte Objekte. Der Müll dokumentierte die Tatsache, dass die Natur – und insbesondere das Meer – in unserer Zeit als gigantische Abfallhalde genutzt wird, welche die Verfehlungen der Zivilisation auszuhalten hat. Die toten Vögel, welche die Künstler in unerwartet hoher Zahl an den Küsten gefunden hatten, verwiesen ebenfalls auf den schädlichen Einfluss der Menschen auf die Natur.¹⁵⁵ Einerseits mochte das Vogelsterben bedingt sein durch den extrem kalten Winter, andererseits konnte es aber auch als Indiz einer durch den Menschen verursachten Bedrohung der Tierwelt verstanden werden.

Mit ihrer Gegenüberstellung von Naturalia einerseits und Müll andererseits machte Dions und Dillemuhs Sammlung deutlich, dass Natur heute nicht mehr ohne die tiefgreifenden und zum Teil bedrohlichen Veränderungen, die der Mensch in ihr verursacht, zu denken ist. Auf einem Strandspaziergang findet man – und das nicht nur in Nordeuropa – heute kaum mehr eine unberührte Natur, sondern immer auch Spuren der Zivilisation. Trotz der ästhetisierten Präsentation mochte die Betrachter/innen angesichts von *A Tale of Two Seas* Trauer um den unwiederbringlichen Verlust dieser Natur verspüren.

Entscheidend für das Erscheinungsbild der in *A Tale of Two Seas* präsentierten Sammlung sind in erster Linie die ästhetischen Entscheidungen der beiden Künstler, die aufgrund subjektiver Vorlieben aus der Fülle des an den Stränden befindlichen Materials bestimmte Objekte ausgewählt haben. „Der moderne Sammler trägt Dinge zusammen, von deren Wert er allein deshalb überzeugt ist, weil er seiner ästhetischen Urteilskraft und sachlichen Kompetenz vertraut“, schreibt Eckhard Köhn in einem Text über Walter Benjamins Konzepte des Sammelns.¹⁵⁶ Dass wahrhaftiges Sammeln aus Leidenschaft für ein ganz bestimmtes Gebiet, aus Passion für die einzelnen Dinge resultiert, davon war Benjamin überzeugt. Weithin anerkannte Wertkategorien sind dabei für den wahren Sammler weitaus weniger entscheidend als seine ganz individuellen Interessen. So können auch allgemein als wertlos betrachtete Gegenstände im Kontext einer Sammlung sehr wohl ihren Wert besitzen. Benjamin schreibt: „Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent. Und zwar geordnet. Geordnet aber nach einem überraschenden, ja dem Profanen unverständlichen Zusammenhange. Diese verborgene, vom Sammler aber zu erkennende Ordnung, an der jedes seiner Objekte partizipiert, ist es auch, die es ihm erlaubt, die Beziehung der einzelnen Objekte zueinander anders zu organisieren, als es üblicherweise geschieht. Die Ordnung, der der Sammler seine Dinge unterwirft, folgt allein subjektiven Gesichtspunkten, ohne daß damit ein Verzicht auf sachliche

¹⁵⁵ „We did not expect to find so many dead birds. They were a powerful factor in the trip that we had to include them, at last samples – heads and legs.“ Zitat Mark Dions in: Theewen: Mark Dion, where are you now?, 1996, S. 108.

¹⁵⁶ Köhn, Eckhard: Sammler, in: Benjamins Begriffe, Bd. 2, hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt am Main 2000, S. 695–724, hier S. 697.

Objektivität verbunden wäre.“¹⁵⁷ In diesem Sinne ist auch Benjamins Sammler ein Dilettant, der es sich erlaubt, jenseits legitimer Klassifikationen und Wertungen seine eigenen Vorlieben zum Maßstab seines leidenschaftlichen Tuns zu machen.

Benjamin geht noch weiter, wenn er nicht nur die Subjektivität der Kriterien des Sammlers unterstreicht, sondern in dessen Individualität überdies eine destruktive Seite ausmacht, die jedoch durchaus positiv gewertet wird: „Die wahre, sehr verkannte Leistung des Sammlers ist immer anarchistisch, destruktiv. Denn dies ist ihre Dialektik: Mit der Treue zum Ding, zum Einzelnen, bei ihm Geborgenen den eigensinnigen subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare zu verbinden.“¹⁵⁸

Auch Dion und Dilleuth, organisieren die einzelnen Dinge anders zueinander als es üblicherweise geschieht, was wiederum die Frage impliziert, von wem und warum ‚üblicherweise‘ über Systematiken einer Sammlung beziehungsweise Ausstellung entschieden wird. Was die Anordnung ihrer Fundstücke von einer Präsentation unterscheidet, die man in einem Museum erwarten würde, ist in erster Linie die Tatsache, dass die Künstler innerhalb dieser Anordnung vordergründig wertlosen Dingen Wert verleihen. Die einzelnen Gegenstände weisen zugleich über sich hinaus, und in jedem von ihnen ist, zumindest aus der Perspektive der beiden Sammler, ‚die Welt präsent‘, aus deren Kontext sie von ihnen zunächst einmal isoliert worden sind. Die Ordnung, welche Dion und Dilleuth in ihrem Kabinettschrank installieren, hat den Zweck, einerseits auf die Phänomenologie musealer Präsentations- und Repräsentationsstrategien und andererseits auf die Komplexität der Lebensräume an den Küsten der Nord- und Ostsee zu verweisen.

Neben der Funktion als eine Art Mahnmal der Umweltzerstörung kommt der Präsentation des Mülls und der Tier- und Pflanzenproben, die – zum Beispiel durch Teer oder auch durch Algen – verändert worden sind in *A Tale of Two Seas* noch eine weitere Bedeutung zu. Mark Dion konstatiert in einem Interview: „*In A Tale of Two Seas gibt es Objekte, die man in einem Museum niemals finden würde, denn sie sind weder in irgendeiner Weise außergewöhnlich noch sind sie typisch. Mich interessieren abgenutzte, veränderte Dinge, denn die Zeit versetzt sie gewissermaßen wieder in einen natürlichen Zustand: Eine Metalldose wird rostig, ein Netz wird von Algen bedeckt etc. Diese Prozesse stellen eine Schnittstelle zwischen dem Künstlichen und dem Natürlichen her.*“¹⁵⁹ Des Weiteren weist Dion darauf hin,

¹⁵⁷ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Bd. 3, Frankfurt am Main 1981, S 216–217.

¹⁵⁸ Ebd., S 216.

¹⁵⁹ „*In A Tale of Two Seas there are objects which one would never find in a museum for they are in no way exceptional nor are they typical. I am interested in worn out, altered things, because time makes them natural again in a way: a metal can gets rusty, a net gets covered with algae, etc. These objects constitute an interface between the artificial and the natural [...].*“ Mark Dion in: Dion, Mark / Pugnet, Natacha: *About Cabinets of Curiosities*. Natacha Pugnet in Conversation with Mark Dion, February–April 2003, in: Mark Dion présente l’Ichthyosaure, la Pie et Autres Merveilles du Monde Naturel, Ausstellungskatalog Musée Gassendi le Cairn,

dass dieser Prozess der ‚Re-Naturierung‘ das Gegenteil dessen sei, was man gewöhnlich in einem Kuriositätenkabinett beobachten könne. Dort würden nämlich im Bereich Artificialia natürliche Dinge ausgestellt, die aufgrund einer Bearbeitung durch den Menschen und das Hinzufügen weiterer Elemente zu etwas Künstlichen geworden seien. Denkt man an die Nautiluspokale, die mit Schnitzereien verzierten Straußeneier oder sonstige auffällige Dinge, die einem Kuriositätenkabinett zur Ehre gereichen, hat Dion sicher recht. Andererseits stellen auch Objekte, in denen natürliche Abläufe wie Oxidation oder Wachstumsprozesse ihre Spuren hinterlassen haben, wichtige Elemente eines Kuriositätenkabinetts dar. So zeigen zum Beispiel John und Andrew van Rymsdyck in ihrem *Museum Britannicum* (1778), einem umfangreichen Folianten mit Stichen ausgewählter Objekte aus dem British Museum, einen in Kalkstein eingewachsenen Becher und ein ‚versteinertes‘, vermutlich mit Kalkstein überwachsenes Schwert.¹⁶⁰ Allerdings wurden die Grenzen zwischen durch natürliche Prozesse veränderten Artefakten und durch künstlerische Bearbeitung veränderten Naturalia nicht immer deutlich gezogen. Auf der selben Seite des *Museum Britannicum* etwa, auf welcher der Becher abgebildet ist, ist auch ein Stück Koralle zu sehen, das in seiner Form an eine menschliche Hand erinnert. Auf einer anderen Seite ist ein sogenannter Bildstein, in dem ein Landschaftsbild zu entdecken ist, mit einer Goldschmiedearbeit kombiniert, die einen eingefassten Bildstein zeigt.¹⁶¹ Von der Natur hervorgebrachte ‚Kunstwerke‘ stehen demnach gleichberechtigt, neben dem Werk eines Goldschmieds und neben menschengemachten Dingen, die durch natürliche Prozesse zu Kuriositäten geworden sind.¹⁶²

Eine Synthese zwischen Artificialia und Naturalia, die in vielen der frühen Wunderkammern und Kuriositätenkabinette ein Ideal darstellte, griffen Dion und Dillemuth also unter den veränderten Vorzeichen der Moderne auf. Die Natur erobert sich die Produkte der menschlichen Zivilisation, indem sie diese beispielsweise verrosten lässt oder mit Algen bedeckt. Dieser Triumph jedoch ist zwiespältig, denn niemand weiß, wer letztlich über wen triumphieren wird.

A Tale of Two Seas eindeutig zu klassifizieren, fällt aufgrund seiner vielfältigen Bezüge und Anschlussmöglichkeiten schwer. Mark Dion selbst äußert sich dazu: „*Ich habe dieses Projekt immer als einen Versuch verstanden, ein*

Digne-les-Bains 2003, hrsg. v. Musée Gassendi le Cairn, Nadine Passamar-Gomez u. Natacha Pagnet, Marseille 2003, S. 117–123, hier S. 119.

¹⁶⁰ Die Sammlung des British Museum ging auf die Kollektion des irischen Arztes und Naturforschers Sir Hans Sloane (1660–1753) zurück, die der englische Staat nach dessen Tod erwarb.

¹⁶¹ ‚Bildsteine‘ sind Steine, in denen Oxidationen Spuren hinterlassen haben oder Quarzformationen Muster entstehen lassen, in denen sich Bilder – Portraits, Landschaften etc. – erkennen lassen. – Zu John und Andrew van Rymsdyck vgl. Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft*, 1998, S. 288–303. Dort finden sich auf S. 292, 295 und 300 auch Abbildungen der erwähnten Seiten aus dem *Museum Britannicum*. Zum Verhältnis von Artificialia und der Natur als Künstlerin vgl. z.B. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, 2002, insbes. Kapitel 7 (*Wunder der Kunst, Kunst der Wunder*), S. 301–354. – Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, 1993. – Holländer, Hans: *Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur*, 1994. – Speziell zu Bildsteinen vgl. Daston: *Nature by Design*, 1998, S. 232–253.

¹⁶² Zu Steinen, in denen sich schriftähnliche Strukturen erkennen lassen, vgl. z.B.: Caillois, Roger: *Die Schrift der Steine*, übers. v. Rainer G. Schmidt, Graz/Wien 2004, insbes. S. 39–54.

*skulpturales Äquivalent zum Genre des Reiseberichts zu schaffen. Verstehst du, etwas, das keine Landschaftsmalerei¹⁶³, kein Roadmovie, kein Fotoalbum, keine wissenschaftliche Expedition oder irgendeine andere Dokumentation einer Reise ist, sondern etwas, das Aspekte all dieser Ausdrucksmöglichkeiten enthält.*¹⁶⁴

Dieser Versuch kann als gelungen betrachtet werden, zumal es in der Ausstellung möglich war, fast alle von Dion angesprochenen Aspekte direkt am Werk – das heißt am Kabinettschrank – nachzuvollziehen. Über das rein Visuelle hinausgehend, stellten die Fotografien, die Notizen und die Landkarten Orientierungshilfen dar. Die Betrachter/innen waren eingeladen, die ‚Expedition‘ und die Entdeckerfreude der Künstler nachzuvollziehen, indem sie die Schubladen und Fächer des Schrankes öffnen und in den Fotoalben und Reisenotizen blättern konnten. Die Aneignung des Projektes funktionierte also nicht nur über die reine Anschauung, sondern gleichfalls über das aktive ‚Begreifen‘ der Objekte.¹⁶⁵

Im Vergleich zu *Observations of Neotropical Vertebrates*, in dem die Präparate durch eine Glasscheibe von den Betrachter/innen getrennt waren, betonte *A Tale of Two Seas* den Aspekt des Haptischen weitaus stärker. Die Beziehung des Sammlers zu den Dingen war im Falle der Reise Dions und Dilemuths viel direkter, wenn die Künstler die Objekte vor Ort auswählten, mitnahmen und anschließend im Kabinettschrank arrangierten. Zwischen die Beobachtungen Dions im brasilianischen Urwald und der Präsentation im Naturkundemuseum in Fribourg hingegen war die Sprache geschaltet, welche es möglich machte, zwei Orte auf eine ganz spezifische Weise zu verbinden. Trotz dieser Unterschiede im Umgang mit den Dingen jedoch ging es in beiden Werken darum, die Rolle des Sammlers zu thematisieren. Dabei standen seine Einflussnahme auf die Gestalt einer Sammlung zur Debatte sowie gleichermaßen seine eigene Beeinflussung durch externe Faktoren wie die Kontexte, in denen er sich bewegt; die Sprache, derer er sich bedient, und der Präsentationsweisen, die er adaptiert oder die er neu definiert.

¹⁶³ Auf ihrer Reise hielten die Künstler auch in Küstenorten an der Ostsee an, an denen Caspar David Friedrich (1774–1840) gearbeitet hatte. Friedrich ist insofern eine Art Vorläufer Dions und Dilemuths, als dass in seinen Bildern die Gegebenheiten der Landschaft und seine eigenen Erlebnisse in derselben verschmelzen, wodurch sehr subjektive Landschaftsportraits entstehen.

¹⁶⁴ *“I always thought about this project as an attempt to produce a sculptural equivalent to the travelogue genre. You know, something not landscape painting, not a road movie, not a scientific expedition or any other document of a voyage; but something which incorporated aspects of all those expressions.”* Mark Dion in einem unveröffentlichten Interview mit Stephan Dilemuth. Hier zitiert nach: Corrin: Mark Dion’s Project, 1997, S. 75.

¹⁶⁵ *„Es ist eine Chance, eine Situation zu schaffen, wo es möglich ist, Dinge zu entdecken, wo Neugierde belohnt wird durch verschiedene Verknüpfungen und Deutungen. Der Blickwinkel kann verschiedene Auswahlen treffen aus dem Puzzle, das man geliefert hat. [...] Je mehr der Betrachter in ein Werk wie dieses eindringt, desto mehr bekommt er auch zurück.“* Mark Dion, in: Dion/Theewen: Das Kunstkabinett als Ausstellung, 1996, S. 72–73.

3.4 Chronist des Verlustes

„Zu diesem Zeitpunkt glaube ich nicht, dass die Dinge besser werden und die Grünpolitik erfolgreich sein wird. Die Welt wird keine gewaltige Katastrophe erleben, sondern wird langsam zu einem immer weniger interessanten Ort mit einer immer geringeren biologischen und kulturellen Vielfalt erodieren. So sehe ich die Situation. In diesem Sinne tendieren die Arbeiten dazu, makaber und pessimistisch zu wirken. Eine Art dunkler Sensibilität ist Teil der Arbeit, aber ich denke, dass es mehr und mehr ein dominierendes Element wird.“¹⁶⁶
(Mark Dion)

Das Moment der Vergänglichkeit und die Bedrohung der Natur durch den Menschen als zentrale Motive in Dions gesamtem Werk werden im Rahmen der ‚Museum Works‘ besonders deutlich in jenen Arbeiten, die der Künstler bedrohten oder bereits ausgestorbenen Arten widmet. Das Museum wird hier als Mausoleum einer gewesenen Natur, als Ort der Dokumentation unwiederbringlicher Verluste präsentiert, wo sich in der Zurschaustellung von Dinosaurierskeletten, Versteinerungen und Präparaten ausgestorbener Arten die Lust am Spektakulären und wissenschaftliches Interesse an der Geschichte der Erde und der Evolution mischen.

Krzysztof Pomian schreibt zum musealen Umgang mit dem Vergangenen: „Das Museum [...] bezieht sich in jeder Hinsicht auf die voranschreitende und begrenzte Zeit, genauer gesagt: auf deren Dreiteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es hat die Aufgabe, die Gegenstände der Vergangenheit zu bewahren und an zukünftige Generationen, so weit entfernt diese auch sein mögen, weiterzugeben: gleichzeitig soll es dem heutigen Publikum zurückliegende Epochen vor Augen führen. Es ist also nicht auf das Jenseits, sondern auf die Zukunft ausgerichtet.“¹⁶⁷ Wenn Mark Dion sich mit der Vergangenheit der Natur und ihrer Präsentation in der Gegenwart befasst und ausgestorbene und aussterbende Arten in den Mittelpunkt rückt, dann sind die entstehenden Werke auch auf die Zukunft ausgerichtet. Allerdings ist der Gestus, mit dem Vergangenes und Verlorenes präsentiert wird, weniger optimistisch als Pomian es für das Museum in Anspruch nimmt. Vielmehr schwingt in sämtlichen Werken, in denen Dion das Verschwinden von Tier- und Pflanzenarten zum Thema macht, die Trauer um den Verlust deutlich mit, und für die Zukunft scheint das Aussterben von Arten nichts Gutes zu bedeuten. Zu unterscheiden ist allerdings zwischen dem Aussterben von Arten durch natürliche, evolutionäre Prozesse und dem Verschwinden von Arten, das indirekt oder direkt durch den Menschen verursacht wird, etwa durch die Zerstörung von Lebensräumen wie in den Urwäldern Süd- und Mittelamerikas oder durch gezielte Ausrottung wie im Falle der Amerika-

¹⁶⁶ Mark Dion, in: Dion/Buchhart: Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur, 2001, S. 198.

¹⁶⁷ Pomian, Krzysztof: Das Museum: Quintessenz Europas, in: Wunderkammer des Abendlandes, Ausstellungskatalog, 1994, S. 112–118, hier S. 114.

nischen Wandertaube.¹⁶⁸ Während *Toys 'R' U.S. (When Dinosaurs Ruled the Earth)* (1994, Abb. 100) oder auch *Fixity of a Rodent Species* (1990, Abb. 101) und *Deep Time / Disney Time* (1990, Abb. 102) Arten in den Mittelpunkt rücken, die aufgrund natürlicher Prozesse ausgestorben sind, thematisieren andere Werke – etwa *Polarbears and Toucans (from Amazonas to Svalbard)* (1991, Abb. 103) oder *Tar and Feathers* (1996, Abb. 104) vor allem die Gefährdung der Natur durch den Menschen.¹⁶⁹ Neben der Absicht, konkret auf evolutionäre Ereignisse, auf ökologische Zusammenhänge und die Gefährdung der Artenvielfalt durch den Menschen hinzuweisen, ist die Auseinandersetzung Dions mit dem Aussterben von Tieren und Pflanzen vor allem geprägt durch die Analyse derjenigen Techniken, die in den Wissenschaften und im Museum angewendet werden, um Exemplare verlorener und gegenwärtiger Arten zu konservieren und zu präsentieren. Sammlungen als Instrumente der Inventarisierung und Versuche, eine möglichst vollständige Übersicht zu erhalten und zu bewahren, stehen ebenso zur Disposition wie die Techniken der Zurschaustellung, die angewendet werden, um Vergangenes in der Gegenwart sichtbar zu machen.

Hallway of Extinction (1991 und 1993)

Die 1991 gemeinsam mit Bob Braine für das P.S. 1 in New York entwickelte Installation *Hallway of Extinction* ließ die Besucher/innen die Enge, in die einige Tierarten getrieben worden waren, körperlich erleben. In einem engen Flur hingen Abbildungen ausgestorbener Tiere. Auf der einen Wand waren es gerahmte Farbfotografien der Nachbildungen von Tieren, die noch lebend gesehen worden waren, wie zum Beispiel die Amerikanische Wandertaube. Die Rahmen dieser Fotografien waren mit schwarz-gelbem Zollklebeband umwickelt. Auf der anderen Wand waren Fotografien von Präparaten versammelt, bei denen es sich um Rekonstruktionen von Arten handelte, die zu einem Zeitpunkt entstanden waren, an dem es keine Augenzeugen mehr

¹⁶⁸ Die Wandertaube (*Ectopistes migratorius*) war in Kanada und Nordamerika bis zum Golf von Mexiko eine sehr häufige Vogelart, bis man im 19. Jahrhundert begann, sie systematisch zu jagen. Die letzte Wandertaube starb 1914 im Zoo von Cincinnati.

¹⁶⁹ Bei *Toys 'R' U.S. (When Dinosaurs Ruled the Earth)*, das Dion 1994 in der Galerie American Fine Arts, Co. in New York installierte, handelte es sich um die Inszenierung eines Kinderzimmers der Gegenwart, das – von der Bettwäsche über das Spielzeug bis hin zu Einrichtungsgegenständen und Kleidung – vollgestopft war mit allen erdenklichen Arten von Dinosauriernachbildungen. In erster Linie ging es dabei weniger um die Evolution selbst als vielmehr um die anthropomorphen Darstellungen vergangener Spezies. *Fixity of a Rodent Species* und *Deep Time / Disney Time* waren Teil der Ausstellung *Extinction, Dinosaurs and Disney: The Desks of Mickey Cuvier* in der Galerie Sylvana Lorenz in Paris, in der Dion, parallel zur Eröffnung des Vergnügungsparks *EuroDisney* in Frankreich, die Biographie Georges Cuviers mit der Walt Disneys in Verbindung brachte. Bei *Polarbears and Toucans (from Amazonas to Svalbard)* handelt es sich um eine Arbeit, in welcher der Künstler die Bedrohung der Artenvielfalt im Zuge der Abholzung der Regenwälder und durch Ölverschmutzungen wie im Falle der *Exxon Valdez* thematisiert. Es existieren mehrere Versionen dieses Werkes, indem ein teerverschmierter Eisbär zu sehen und Geräusche aus dem Urwald zu hören sind. *Tar and Feathers* gehört zu einer Serie von Arbeiten, in denen Dion Teer als Symbol der Verschmutzung der Umwelt durch den Menschen verwendet und tote Tiere, wie für eine mittelalterliche Folter, mit Teer einstreicht.

gab, die ein lebendes Exemplar dieser Arten gesehen hatten, so etwa ein längst ausgestorbenes Rhinoceros oder ein Riesensalamander. Diese Abbildungen wurden in rot-weiß gestreiften Rahmen präsentiert, die an Absperrbänder erinnerten. Auf dem Boden lag ein schmaler Orientteppich, die Wände waren zweifarbig in Grau- und Brauntönen gestrichen. Diese beiden Elemente zitierten ein Studienzimmer oder einen Museumssaal, wie er im 19. oder im frühen 20. Jahrhundert hätte aussehen können.

Eine zweite Version von *Hallway of Extinction* richteten Dion und Braine 1993 in der Galerie Tanya Rumpff in Haarlem in den Niederlanden ein (Abb. 105 und 106). In der Galerie bauten die Künstler den Durchgang aus dem P.S. 1 mit Hilfe von Stellwänden aus Sperrholz nach. Die Installation erinnerte auf diese Weise stark an Bruce Naumans *Corridors*¹⁷⁰, die Bewegung und Körpererfahrung auf engstem Raum thematisieren. Die Betrachter von *Hallway of Extinction* konnten kaum genügend Abstand zu den Fotografien einnehmen, um diese im Detail zu betrachten. Dieser Umstand steigerte sozusagen die Erkenntnis, dass die ausgestorbenen Arten tatsächlich verloren sind, ganz gleich, mit welchen Mitteln der Mensch versucht, ihnen nahe zu kommen: sei es durch das Präparat des toten Körpers oder durch eine Nachbildung. Die Nähe, die innerhalb des *Hallway* zu diesen Repräsentationsmodellen aufgebaut wurde, vertiefte die Distanz durch die Einschränkung der Betrachtungsmöglichkeiten und machte deutlich, dass nicht zu fassen ist, was verloren ist.

Park: Mobile Wilderness Unit (2001): Begegnungen mit toten Tieren

Park: Mobile Wilderness Unit (2001, Abb. 107) thematisierte ebenfalls einen Verlust: In einem nach zwei Seiten hin offenen Bauwagen war vor einer gemalten Waldlandschaft ein ausgestopfter Wisent platziert, der den Wagen beinahe ganz ausfüllte. Er stand auf einem Waldboden, auf dem Fichtennadeln, kleine Äste und Steine verstreut waren und auf dem einige künstliche Farne, Moose, Gräser und Pilze wuchsen. Mit dem Wisent, der in Europa so gut wie ausgestorben war¹⁷¹, hatte Dion einen nahen Verwandten des im Zuge der Eroberung des nordamerikanischen Kontinents beinahe ausgerotteten Bisons gewählt. Wie keine andere Art steht der Bison für eine für immer verlorene Wildnis der Vereinigten Staaten. Mit der schaukastenartigen Präsentation des Wisents, mit der Hintergrundmalerei und dem Waldboden zitierte Dion die Dioramen des Naturkundemuseums und inszenierte zugleich einen Bruch jenes Illusionsraumes, den die Dioramen

¹⁷⁰ z.B. *Performance Corridor* (1969), ein ca. 6 Meter langer Sperrholzkorridor mit einem Innenmaß von 45 cm Breite, in dem der Künstler sich selbst filmte, wie er sich durch den engen Gang zwängt. Später war auch das Publikum eingeladen, in ähnlichen *Corridors* die Bewegung des eigenen Körpers in einem engen Raum zu erfahren. – Zu Nauman vgl. z.B.: Bismarck, Beatrice von: Bruce Nauman. Der wahre Künstler – The True Artist, Ostfildern 1998. – Bruce Nauman. Versuchsanordnungen, Werke 1965 – 1994, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. v. Frank Barth u. Melitta Kliege, Hamburg 1998.

¹⁷¹ In einigen Teilen Europas, u.a. in Polen, haben sich Wisentpopulationen derzeit wieder erholt.

durch möglichst große Naturtreue zu erzeugen suchen. Bei Dions *Park: Mobile Wilderness Unit* gab es keine aufwändige Beleuchtung; keine gewölbte Glasscheibe, die zusätzliche Räumlichkeit erzeugte, keinen kunstvoll gestalteten Himmel. Durch die zwei geöffneten Seiten des Bauwagens war die Struktur dieses Schaukastens sofort erfassbar, ohne Verzögerung war ersichtlich, dass es sich um eine künstliche Landschaft und ein totes, ausgestopftes Tier handelte, das dem Betrachter mit ausdruckslosem Glasaugenblick gegenüber stand. Innerhalb des Werktitels stellten die Begriffe *Park* und *Wilderness* ein Gegensatzpaar dar – der Park als gezähmte, die Wildnis als ursprüngliche Natur.¹⁷²

Dennoch erscheint Dions Wisent in seinem Wagen als Vertreter einer verlorenen Wildnis, deren mangelhafte Kopie als *Mobile Unit* nunmehr wie eine Jahrmarktattraktion von Ort zu Ort transportiert und *geparkt* werden könnte. Dies erinnert an die Zurschaustellung von Tieren auf Jahrmärkten und Festen – zum Beispiel exotischen Raubtieren, Elefanten, Schlangen und Papageien, wie sie, parallel zu den Zoologischen Gärten der Zeit, etwa im 19. Jahrhundert beliebt war.¹⁷³ Wie auch die Holzkisten, auf und in denen in vielen Werken Dions – zum Beispiel *Extinction Series: Black Rhino with Head* (1989, Abb. 14 und 15)¹⁷⁴ oder *Flamingo* (2002, Abb. 108) – Tiere präsentiert werden, verweist der Bauwagen auf die Betrachtung der Präparate als Objekte, die wie Waren verschickt werden können und so Teil kolonialer und postkolonialer Handelskreisläufe sind. Mobil waren auch die sogenannten ‚Musettes‘, welche das American Museum of Natural History in New York Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte. Dabei handelte es sich um kleine mobile Dioramen oder auch nur um einzelne Präparate, die in hölzernen Transportkisten untergebracht waren, um sie auf die Reise in die Schulen des Landes zu schicken. Die Lehrer konnten ihren Schülern mit Hilfe dieser Miniaturdioramen so temporär ein mobiles Naturkundemuseum einrichten.¹⁷⁵

Neben der Thematisierung musealer und spektakelhafter Darstellungstechniken ist ein zentraler Aspekt von *Park: Mobile Wilderness Unit* die Begegnung mit dem toten Tier. Als dem Menschen sowohl gleich als auch ungleich bezeichnet John Berger die Tiere und nennt damit einen Sachverhalt, der unsere vielfältigen Beziehungen zu den Tieren, vor allem zu den Säugetieren, in ihrer Dialektik beschreibt¹⁷⁶: Wir erkennen unsere Gemeinsamkeiten mit ihnen als lebendige Wesen und finden doch stets ausreichend Differenzen, die es uns ermöglichen, Tiere als von uns

¹⁷² Zum Begriff der ‚Wildnis‘ vgl. S. 140 ff. dieser Arbeit. Zur Gegenüberstellung von wilden und gezähmten Tieren vgl. Williams, Gregory: *Where the Wild Things Are: An Interview with Steve Baker*, in: *Cabinet Magazine*, Issue 4, Autumn 2001.

¹⁷³ Zur Geschichte der Zoologischen Gärten vgl. Baratey, Eric / Hardouin-Fugier, Elisabeth: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000. – Dittrich, Lothar / v. Engelhardt, Dietrich / Rieke-Müller, Annelore: *Die Kulturgeschichte des Zoos*, Bd. 3, Monographien zur Geschichte der Biowissenschaften und Medizin, hrsg. v. Olaf Breidbach, Berlin 2001. – Malamud, Randy: *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity*, New York 1998.

¹⁷⁴ Vgl. S. 134 dieser Arbeit, Anm. 31.

¹⁷⁵ Zu den ‚Musettes‘ des American Museum of Natural History vgl. Reynolds, Ann: *Reproducing Nature: The Museum of Natural History As Nonsite*, in: *October*, Nr. 45, Summer 1988, S. 110–127.

¹⁷⁶ Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, 1989, S. 13.

verschieden zu betrachten.¹⁷⁷ Tiere sind Haustiere, Schlachttiere, Opfertiere, Projektionsfläche moralischer Thesen und mythischer Erzählungen, Vorbild für Kinderspielzeuge, Schutz und Bedrohung.

Speziell im Austausch von Blicken mit Tieren werde sich, so Berger, der Mensch seiner selbst bewusst. Der „Abgrund aus Unwissenheit und Angst“, über den hinweg der Mensch das Tier ansehe, sei ein „Abgrund des Nicht-Verstehens“.¹⁷⁸

Im Naturkundemuseum, das *Park: Mobile Wilderness Unit* zitiert, werden Tiere zu Objekten der Betrachtung. Die Perspektive ist einseitig festgelegt, die Tiere erwidern den Blick des Menschen nicht und dennoch wird sich der Mensch auch hier – in der Begegnung mit dem toten Tier – seiner selbst bewusst. Er ist mit der Körperlichkeit alles Organischen, einschließlich seiner eigenen Person, konfrontiert. In der Gegenüberstellung mit dem toten Tier ist immer auch die Vergänglichkeit dieses Organischen präsent. Zur Inszenierung der toten Körper der Tiere im Museum schreibt Jane Desmond: „Der individuelle Tod verschwindet nicht nur durch theatralische Bühnentechniken, welche den Tieren im Museum ‚Leben einhauchen‘, gleichsam hinter einer Maske, sondern ebenfalls dadurch, dass ein individuelles Tier, in ein ‚Beispiel‘ oder ein ‚Musterexemplar‘ verwandelt wird, das für eine ganze Art steht.“¹⁷⁹ Dieses ‚eingehauchte Leben‘, die Illusion von Lebendigkeit, die durch eine möglichst lebensechte Präparation erzeugt werden soll, rückt das tote Tier wieder näher an die Museumsbesucher/innen heran, indem es zu einem Gegenüber stilisiert wird, das vor dem Menschen nicht flieht, sondern seinen Blicken standhält. Speziell die Inszenierungen der Dioramen, die den Eindruck erwecken sollen, als nähmen die Betrachter/innen als privilegierte Beobachter/innen an einer Situation teil, die eigentlich nur vom Menschen ungestört stattfinden kann, zeichnen sich aus durch Momente der Nähe und der Distanz zugleich. Die vorbereiteten Besucher/innen jedoch wissen, dass sie im Naturkundemuseum keine lebenden Tiere erwarten und erkennen die Täuschung der Dioramen von vornherein. Diese ‚Enttäuschung‘ allerdings muss keineswegs das Vergnügen an der Perfektion der illusionistischen Darstellung und Zurschaustellung schmälern. Vielmehr entsteht die Faszination, die vom Diorama ausgeht, durch das Oszillieren zwischen dem Wissen um die Täuschung beziehungsweise zwischen ihrer Aufdeckung und

¹⁷⁷ Zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die der Mensch im Laufe der Geschichte zwischen sich und den (anderen) Tieren beschrieben hat, vgl. z.B.: Macho, Thomas: Der Aufstand der Haustiere, in: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov, Ausstellungskatalog Städtische Galerie Karlsruhe, April bis Juli 2000, hrsg. v. Städtische Galerie Karlsruhe / Erika Rödiger-Ruf, München/London/New York, 2000, S. 76–99. – Zum Verhältnis des Menschen zum Tier vgl. auch: Agamben, Giorgio: Das Offene. Der Mensch und das Tier, Frankfurt am Main 2003. – Zur Bedeutung von Tieren (lebenden wie toten) in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. z.B.: Baker, Steve: The Postmodern Animal, London 2000. – Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Baden-Baden, Januar–April 2002, hrsg. v. Johannes Bilstein u. Matthias Winzen, Köln, 2002. – Zaunschirm, Thomas: Im Zoo der Kunst I + II, in: Kunstforum International, Bd. 174 u. Bd. 175, 2005.

¹⁷⁸ Berger: Warum sehen wir Tiere an?, 1989, S. 14.

¹⁷⁹ Desmond, Jane: Displaying Death, Animating Life: Changing Fictions of "Liveness" from Taxidermy to Animatronics, in: Representing Animals, hrsg. v. Nigel Rothfels, Bloomington 2002, S. 159–179, hier S. 160. (Übers. CH)

der Hingabe an den Illusionismus der Inszenierung, letztlich also durch das Oszillieren zwischen dem Wissen vom Tod und dem Wunsch, das Tote – zumindest in der Imagination – lebendig werden zu lassen.¹⁸⁰

„In den Zoos sind [die Tiere] das lebende Monument ihres eigenen Untergangs geworden“¹⁸¹, schreibt John Berger, und in den Museen, so könnte man ergänzen, werden ihre toten Körper zum Monument ihres Verschwindens. Der Naturalismus der Darstellungen, der die Tiere so erscheinen lassen soll, als lebten sie noch, steigert speziell im Falle ausgestorbener Arten letztlich die Schmerzlichkeit des Verlustes, indem er das, was verloren ist, näher an unsere Lebenswirklichkeit heranzuholen sucht.

Nicht alle Präparate in den Naturkundemuseen jedoch sind so präsentiert und inszeniert, als seien die Besucher/innen nur ein heimliche Beobachter/innen eines unendlich fortdauernden Lebens in Urwald, Tiefsee und Steppe. Speziell die Reihungen von Skeletten, die Vitrinen nebeneinander aufgereihter Präparate und die Kästen mit Muscheln, Schnecken und aufgespießten Insekten machen deutlich, dass die Absicht eines Museums, das immer auch ein Archiv ist, nicht allein darin besteht, die Lebendigkeit des Toten zu inszenieren. Ebenso geht es um größtmögliche Vollständigkeit, um Aufzeichnen und Verwahren der Vielfalt der Natur anhand von typischen Beispielen und Musterexemplaren. Diesen Aspekt thematisiert Dion beispielsweise in *C. 1933*, *C. 1917*, *C. 1964* (1998, Abb. 109), wenn er Nachbildungen der Schädel des Mexikanischen Grizzly, des Tasmanischen Wolfes und des Schwarzen Wolfes in einer Vitrine ausstellt. Die Jahreszahlen des Titels verweisen auf das Datum, an dem die Arten jeweils als ausgestorben bezeichnet werden mussten. Die Primärfarben, mit denen die Abgüsse lackiert sind, betonen die Künstlichkeit der Objekte, die nur Kopien eines Originals sind und somit die Abwesenheit des eigentlichen Lebewesens doppelt betonen. Dennoch erscheinen diese Nachbildungen geeignet, um stellvertretend für die Gesamtheit der jeweiligen Art zu stehen und ihrer Inventarisierung im Katalog der ausgestorbenen Arten zu dienen.

„Sammeln ist eine Form des praktischen Erinnerns und unter den profanen Manifestationen der Durchdringung des ‚Gewesenen‘ [...] die bündigste“¹⁸², stellt Walter Benjamin fest, und in diesem Sinne argumentiert auch im 19.

¹⁸⁰ Dieses Oszillieren beschreibt Durs Grünbein in einem Gedicht: „Seltsam, als Kind schon zog ihn Erstarrtes an. / In den Museen blieb er lange vorm Diorama / Mit den Tieren im Stillstand, natürlich gruppiert / Vor gemalte Fernen, Urwaldszenen und Himalayas. / Wie im Märchen, verzaubert, horchten die Rehe auf, / Trat man im Neonlicht näher mit funkelnden Augen. / Am Schädel des Höhlenmenschen gleich nebenan / Sah er das Loch und vergaß den Keulenhieb / Des Rivalen, den Kampf um die Feuerstelle. / Die ägyptische Mumie hielt Jahrtausenden stand / Mit entferntem Gehirn. Erst beim Schmelzen / Des Eises kam dieses Mammut ans Licht. / Die schönsten Schmetterlinge handtellergroß, / Fand er auf Nadeln gespießt. Einmal schien ihm / Als ob ihre Flügel noch bebten, wie in Erinnerung / An die gefällten Bäume, den tropischen Wind. / Vielleicht, daß ein Luftzug durch Schaukästen ging.“ Grünbein, Durs: *Kindheit im Diorama*, in: ders.: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 116–128, hier S. 116.

¹⁸¹ Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, 1989, S. 28.

¹⁸² Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Teil 2, 1982, S. 1058.

Jahrhundert der Biologe Alfred Russel Wallace für die Notwendigkeit möglichst vollständiger naturkundlicher Sammlungen, um sich in der Zukunft an die Natur wie sie – in diesem Fall vor allem in den Kolonien des britischen Empire – gewesen sein wird, erinnern zu können. Es ist die Aufgabe des Naturforschers, durch Sammeln die Dinge im wahrsten Sinne des Wortes festzuhalten: „Er [der Naturforscher] betrachtet jede Tier- und Pflanzenart, die jetzt lebt, als einen einzelnen derjenigen Buchstaben, aus welchen sich die Einzelbände der Geschichte von unserer Erde zusammensetzen; und, wenn ein paar wenige fehlende Buchstaben einen Satz unlesbar machen, dann wird die Ausrottung unzähliger Lebensformen, welche der Fortschritt der Kultivierung unabdingbar mit sich bringt, die unschätzbare Aufzeichnung der Vergangenheit verschleiern. Daher ist es wichtig, dass Regierungen und wissenschaftliche Institutionen sofort etwas unternehmen, um sicher zu stellen, dass in allen tropischen Ländern, die von Europäern kolonisiert werden, möglichst vollkommene Sammlungen in allen naturkundlichen Disziplinen angelegt und in den Nationalmuseen aufbewahrt werden, wo sie für Studien und Auswertungen zugänglich sind.

Wenn dies nicht getan wird, werden zukünftige Generationen gewiss auf uns zurückblicken als ein Volk, das so damit beschäftigt war, nach immer größeren Wohlstand zu streben, dass es blind war für weiterreichende Überlegungen.“¹⁸³

Bemerkenswert ist, dass Wallace, der das Bild vom ‚Buch der Natur‘¹⁸⁴ verwendet, das Zusammentragen naturkundlicher Sammlungen auch als einen Auftrag im Dienste Gottes sieht, dessen Schöpfung durch den Menschen zunehmend zerstört wird.¹⁸⁵ Hinsichtlich der Zerstörung der Natur durch den Menschen wusste Wallace, wovon er sprach, denn er selbst trug auf seinen Expeditionen eine umfangreiche Sammlung zusammen und tötete

¹⁸³ „He looks upon every species of animal and plant now living as the individual letters which go to make up one of the volumes of our earth's history; and, as a few lost letters may make a sentence unintelligible, so the extinction of the numerous forms of life which the progress of cultivation invariably entails will necessarily render obscure this invaluable record of the past. It is, therefore, an important object, which governments and scientific institutions should immediately take steps to secure, that in all tropical countries colonised by Europeans the most perfect collections possible in every branch of natural history should be made and deposited in national museums, where they may be available for study and interpretation. If this is not done, future ages will certainly look back upon us as a people so immersed in the pursuit of wealth as to be blind to higher considerations“ Alfred Russel Wallace in: ders.: *On the Physical Geography of the Malay Archipelago*, 1863, S. 234.

¹⁸⁴ Der Begriff des ‚Buchs der Natur‘ taucht bereits bei Augustinus auf und wurde auch im Mittelalter vielfach rezipiert und ausgedeutet. Konrad von Megenberg (1309–1374) verfasste ein enzyklopädisches reich illustriertes Werk mit dem Titel *Buch der Natur*, welches sich an *De natura rerum* (ca. 1225/26–1241) des Thomas von Cantimpré (1201–ca. 1270) orientierte und im Mittelalter in zahlreichen Abschriften kursierte. Zu Augustinus’ *Buch der Natur* vgl. beispielsweise: Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981. Zum *Buch der Natur* der Renaissance vgl. auch: Kristensen, Jens Erik: *Der kuriose, der klassifizierende und der biologische Blick. Die Ordnung der Natur und das moderne naturhistorische Museum*, in: *Wunderkammer des Abendlandes*, Ausstellungskatalog 1994, S. 127–135, hier S. 131–132.

¹⁸⁵ „They [the future ages] will charge us with having culpably allowed the destruction of some of those records of Creation which we had it in our power to preserve; and while professing to regard every living thing as the direct handiwork and best evidence of a Creator, yet, with a strange inconsistency, seeing many of them perish irrecoverably from the face of the earth, uncared for and unknown.“ Alfred Russel Wallace in: ders.: *On the Physical Geography of the Malay Archipelago*, 1863, S. 234 .

überdies zahlreiche Tiere – unter anderem tropische Paradiesvögel und Orang-Utans –, um sie gewinnbringend zu verkaufen und seinen Lebensunterhalt zu sichern.

Die Gewalt, die gegen Tiere angewendet wird, um die belebte Natur durch die Wissenschaft besser darstellbar zu machen, ist ein Paradoxon, um welches das Werk Dions immer wieder kreist. Er selbst tötet für seine Werke in erster Linie Wirbellose, zum Beispiel in *The Great Munich Bug Hunt, Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* oder *A Meter of Jungle*, zeigt aber dennoch auch viele tote Wirbeltiere in seinen Arbeiten, sei es als taxidermisches Präparat, als Feuchtpräparat oder als Skelett. In der direkten Auseinandersetzung mit dem Töten von Tieren kommt der Künstler allerdings zu keinem eindeutigen Schluss, und vermutlich ist es auch nicht in seinem Interesse, eine endgültige Stellungnahme zu formulieren. Vielmehr soll die Präsenz des Toten und der Gewalt in seiner künstlerischen Arbeit auf eine allgemeine Widersprüchlichkeit in unserer Beziehung zum Tier als dem Mitwesen und dem Anderen zugleich deutlich machen. Besonders explizit wird der Aspekt der Gewalt in denjenigen Arbeiten, in denen Dion tote Tiere – Vögel, Säugetiere, Reptilien – mit Teer bestreicht, bisweilen mit Federn bestreut und sie dann kopfüber aufhängt oder auf rohen Holzkisten postiert, zum Beispiel *Tar and Feathers* (1996, Abb. 104), *Water Foul* (1995, Abb. 110), *Flamingo* (2002, Abb. 108). Bei Arbeiten dieser Art steht weniger das Töten von Tieren im Dienste der Wissenschaft als vielmehr die existentielle Bedrohung der Tierwelt durch umweltzerstörerisches Handeln der Menschen im Mittelpunkt. Diese Bedrohung, versinnbildlicht durch den Teer, der alles überzieht, wird hier fast ins Groteske gesteigert, indem sich Assoziationen von der Exekution durch den Galgen und mittelalterlicher Foltermethoden mischen mit Bildern von Ök Katastrophen und Umweltverschmutzungen, wie sie ins allgemeine Gedächtnis eingegangen sind.

Während der Tod von Tieren durch Umweltverschmutzung und -zerstörung meist nicht beabsichtigtes Ziel, sondern ein ‚Nebeneffekt‘ menschlichen Handelns ist, wird die Gewalt gegen Tiere, die zu wissenschaftlichen Zwecken gefangen und getötet werden, zielgerichtet angewendet.¹⁸⁶

¹⁸⁶ „Die traditionelle wissenschaftliche Vorstellung zu beobachten, näher zu kommen, bedeutet meist auch zu zerstören.“ Mark Dion in: Dion/Buchhart: *Meine Werke sind nicht über Natur*, sondern über die Idee von Natur, 2001, S. 195. – Zur Bedeutung des Todes im Rahmen von Museumspräsentationen – vom anatomischen Museum über das Wachsfigurenkabinett bis zu naturkundlichen Sammlungen – vgl. die Beiträge in: Cooke, Lynne / Wollen, Peter (Hrsg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearance*, Dia Center for the Arts Discussions in Contemporary Culture, Nr. 10, Seattle 1995. – Die Ambivalenz, die dem Töten von Tieren für einen ‚höheren‘ Zweck innewohnt, beschreibt Donna Haraway in ihrem Text *Teddy Bear Patriarchy*, in dem sie die Bedingungen untersucht, unter denen die *Akeley African Hall* des American Museum of Natural History in New York mit ihren großen Dioramen der afrikanischen Tierwelt zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstand. Haraway beschreibt speziell die Jagd Carl E. Akeley (1864–1926), eines Präparators des Museums, auf Gorillas im kongolesischen Urwald, um sie dann in New York in seinen aufwändigen Dioramen zu inszenieren. Während Akeley mitunter nahezu wie ein Held und vor allem als einer der ersten ernstzunehmenden Ökologen und Umweltschützer beschrieben wird (z.B. in Wallace, Joseph: *A Gathering of Wonders. Behind the Scenes at the American Museum of Natural History*, New York 2000.), stellt Haraway vor allem heraus, wie sehr sein Handeln durch kapitalistische und ideologische Mechanismen und die Überzeugung von der Machtposition des weißen

Wenn Mark Dion in Werken wie *Park: Mobile Wilderness Unit* oder auch in *Landfill* (1999–2000, Abb. 111), in dem er ausgestopfte Tiere auf einer Müllhalde in miniature präsentiert, Dioramen des Naturkundemuseums zitiert, sind seine Darstellungen immer gebrochene. Sie sind jederzeit lediglich als *Versuch* einer perfektionistischen Inszenierung enttarnbar, beziehungsweise sind ihnen das Versuchsmäßige und die Aufdeckung der Fälschung von vornherein eingeschrieben. Der Wisent in seinem mobilen Diorama verweist nicht nur auf die Gefährdung der Natur durch den Menschen und die miniaturisierte Müllhalde in *Landfill* nicht nur auf deren Bedrohung durch die Abfälle einer industrialisierten Gesellschaft. Darüber hinaus stellt ein gezielter Dilettantismus, der die Konstruktion der Illusion sichtbar macht, das, was gemeinhin hinter den Kulissen musealer Präsentation stattfindet, gleich mit aus. Die Bildkanten der Hintergrundmalerei im Falle von *Park: Mobile Wilderness Unit* sind deutlich zu erkennen, sie werden nicht, wie in einem Museumsdiorama, etwa hinter Pflanzen versteckt. Im Fall von *Landfill* ist die Holzkiste, in welche die kleine künstliche Landschaft eingepasst ist, sichtbar. Sie erinnert an die ‚Musettes‘ des American Museum of Natural History und zitiert ebenso die Kisten, mit denen Broodthaers das Museum als Behältnis thematisierte und seine Konstruktionsmechanismen gleichberechtigt mit den eigentlichen Ausstellungsobjekten präsentierte.

Aufgezeichnet werden in *Park: Mobile Wilderness Unit*, *Landfill* und in anderen Arbeiten, in denen Dion sich mit der Inventarisierung einer verschwindenden Natur befasst, nicht nur die Bedrohung und der Verlust biologischer Vielfalt. Gleichzeitig wird der Moment der Ent-Täuschung festgehalten, die eintritt, wenn offenbar wird, dass eine tatsächliche Begegnung mit der Natur auch im (Naturkunde-) Museum als einem Ort ihrer Konservierung unmöglich ist.

Insgesamt ist die Klage um den Verlust der Natur, der in vielen der hier unter ‚Museum Works‘ zusammengefassten Arbeiten Dions ein wenig leiser als der Protest gegen die Zerstörung unserer Umwelt, wie er besonders in frühen Werken – zum Beispiel *Wheelbarrows of Progress* – zum Ausdruck gebracht wird. Der Grund ist im wachsenden Pessimismus des Künstlers und im schwindenden Glauben an die Möglichkeit einer ‚Rettung‘ unserer natürlichen Umwelt zu suchen. Die Gesten, mit denen dieser Pessimismus zum Ausdruck gebracht wird, sind, wenn man sich auf die Tiefenschichten der einzelnen Werke einlässt, mindestens ebenso nachdrücklich wie die Polemiken früherer Arbeiten. Zum Teil ist ihre Wirkung sogar nachhaltiger. *Polar Bear* beziehungsweise *Ursus Maritimus* (Abb. 112–115) etwa, die fortlaufende Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien präparierter Eisbären in Naturkundemuseen auf der ganzen Welt, ist ein stummer Nekrolog, der die Trauer um den fortschreitenden Verlust der Natur konzentriert und eindringlich formuliert.¹⁸⁷

(nordamerikanischen) Mannes beeinflusst war. Der Sieg über den Gorilla als eines der mächtigsten Tiere des afrikanischen Kontinents festigte diese Machtposition, und die lebensnahe und wohlinszenierte Zurschaustellung einer ganzen Gruppe dieser Tiere in New Yorks Tempel der Wissenschaft ließ die gesamte Bevölkerung der Stadt an dieser Eroberung teilhaben. Vgl. Haraway: *Teddy Bear Patriarchy*, 1984/85.

¹⁸⁷ Die Fotografien sind in einem Künstlerbuch versammelt: Dion: *Polar Bear* (*Ursus Maritimus*, 2003).

4. ,Archaeology‘



„Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.“¹ (Walter Benjamin)

Neben ‚Field Work‘ und ‚Museum Work‘ hat sich in Mark Dions Werk seit Mitte der neunziger Jahre verstärkt eine weitere Vorgehensweise etabliert: die archäologische Recherche. Anstatt wie in vielen anderen Werken Flora und Fauna und die Wissensordnungen, mit denen der Mensch ihrer habhaft zu werden sucht, zum Gegenstand zu machen, steht bei den archäologisch orientierten Arbeiten noch deutlicher die Geschichte der Menschen selbst im Mittelpunkt. Mithilfe von Grabungen bemüht sich Dion um Sicherung der Spuren einer ‚verschütteten Vergangenheit‘.

Diese ‚archäologischen‘ Arbeiten, die sich auf Artefakte und weniger auf Naturalia konzentrieren, sind auch ein Ausdruck jenes wachsenden Pessimismus hinsichtlich der Situation der Natur in einer industrialisierten Welt, wie er sich auch in anderen Werken – etwa jenen, in denen das Material Teer eine zentrale Rolle spielt – zunehmend ablesen lässt.

Auch Dions Beschäftigung mit den Repräsentationen der Natur ist in erster Linie immer eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Menschen. So erscheint es in einer Welt, in der diese Natur zunehmend an die Ränder gedrängt und zu einem Teil menschlicher Kultur geworden ist, als eine beinahe schon logische Konsequenz, dass der Künstler sich immer expliziter auf die Menschen konzentriert. Die Spuren aus deren Geschichte werden in den archäologisch orientierten Arbeiten ebenso akribisch untersucht, wie in anderen Arbeiten jene Objekte, mit denen die Geschichte der Natur erzählt und dargestellt wird.

Benjamins Aufforderung zur archäologischen Recherche wird von Dion wörtlich genommen, um sich der eigenen, beziehungsweise der Geschichte der Menschheit zu nähern. Mark Dion verhält sich nicht nur *wie* ein Mann, der gräbt, sondern er gräbt tatsächlich und diese Grabungen bringen Zeugnisse menschlichen Lebens aus der fernen und unmittelbaren Vergangenheit zutage, welche Aussagen über die Geschichte eines spezifischen Ortes machen. Die anthropologischen Spuren, die Dion aufdeckt, sind eingebettet in die geologischen Strukturen des Ortes und damit in Zusammenhänge, die über die individuelle und kollektive Geschichte des Menschen hinaus auf größere, erdgeschichtliche Maßstäbe verweisen. Robert Smithson, der sich ausführlich mit Geologie beschäftigt hat, schreibt: „Die Gesteinsschichten der Erde sind ein ungeordnetes Museum. Eingebettet in das Sediment ist ein Text, der Grenzen enthält, die sich der rationalen Ordnung und den sozialen Strukturen entziehen, welche die Kunst beschränken. Um die Felsen zu lesen,

¹ Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 400–401, hier S. 400.

müssen wir uns der geologischen Zeit bewusst werden, der Schichten prähistorischen Materials, das in der Erdkruste begraben liegt.“²

Smithsons Modell eines geologischen Museums, das einen Text verbirgt, hat mit Benjamins Bild von der Grabung im – persönlichen und kollektiven – Gedächtnis gemeinsam, dass beide von Schichten ausgehen, die zu durchdringen sind, um an Verborgenes zu gelangen. Das Vergehen der Zeit spielt hier wie dort eine Rolle: Die Sedimente des Geologischen sowie des Anthropologischen sind Zeugnisse einer Vergangenheit, die bis unmittelbar an die Gegenwart heranreicht. Während Smithson größere erdgeschichtliche Zeiträume anspricht, blickt Benjamin in seinem Denkbild *Ausgraben und Erinnern* vor allem auf den Menschen, wobei die Spanne eines individuellen Lebens ebenso gemeint ist wie die Geschichte der Menschheit im allgemeineren Sinn.

Stephen Jay Gould setzt geologische und menschliche Zeiteinheiten in Beziehung zueinander, indem er speziell die verheerenden Effekte menschlichen Handelns auf die Umwelt fokussiert und zugleich die Bedeutung des Menschen relativiert: „Wir sind eine unter Millionen von Arten, Verwalter von gar nichts. Mit welchen Argumenten konnten wir, die wir erst vor einer geologischen Mikrosekunde aufgetaucht sind, verantwortlich werden für die Angelegenheiten einer Welt, die 4,5 Milliarden Jahre alt ist und von Leben wimmelt, das sich über mindestens drei Viertel dieser immensen Zeitspanne entwickelt und verändert hat? Die Natur existiert nicht für uns, sie hatte keine Ahnung, dass wir kommen würden, und sie schert sich den Teufel um uns. [...] An geologischen Maßstäben gemessen wird unser Planet gut für sich selber sorgen, und die Zeit wird die Auswirkungen jeglichen menschlichen Vergehens beseitigen.“³

Dions archäologische Recherchen zur menschlichen Kulturgeschichte sind nicht zu denken ohne ein, unter anderem an Smithson und Gould geschultes, Bewusstsein der Relationen zwischen Erdgeschichte und Menschheitsgeschichte. Und so existieren neben den archäologischen Arbeiten auch einige Werke, in denen Dion, deutlich auf Smithson Bezug nehmend, geologische Phänomene in den Blick nimmt, etwa *Deep Time Pour (for Robert Smithson and Lord Kelvin)* (2001, Abb. 116), *Deep Time Closet (for Réserve Naturelle Géologique)* (2002) oder *The Pitch Pool* (2001). Die auffälligste formale Übereinstimmung besteht darin, dass in diesen Werken – wie in Smithsons

² "The strata of the earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geologic time, of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust." Smithson, Robert: *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: ders.: *Collected Writings*, 1996, S. 100–113, hier S. 110.

³ "We are one among millions of species, stewards of nothing. By what argument could we, arising just a geological microsecond ago, become responsible for the affairs of a world 4.5 billion years old, teeming with life that has been evolving and diversifying for at least three-quarters of this immense span. Nature does not exist for us, had no idea we were coming and doesn't give a damn about us." [...] "On geological scales, our planet will take good care of itself and let time clear the impact of any human malfeasance." Gould, Stephen Jay: *The Golden Rule: A Proper Scale for Our Environmental Crisis*, in: *Eight Little Piggies. Reflections in Natural History*, London 1992, S. 48.

Asphalt Rundown (1969) – Teer verwendet wird; ein Material das, auch wenn es abgekühlt ist, extrem lange in Bewegung bleibt und geeignet ist, den ‚Verlauf der Zeit‘ zu repräsentieren.⁴ Die Treppenstufen, die in den beiden Versionen von *Deep Time Pour* mit den Bezeichnungen von Erdzeitaltern beschriftet sind, zitieren nicht nur entwicklungsgeschichtliche Modelle der (Natur-) Wissenschaften, sondern sind zugleich eine weitere Referenz auf Smithsons skulpturale Arbeiten, in denen er oftmals mit Schichtungen operiert, z.B. in *Leaning Strata* (1968) oder *Glass Stratum* (1967).⁵

Wenn bei Dion Teer als Material darüber hinaus stellvertretend für die umweltschädigenden Auswirkungen der Industriegesellschaft steht, wird nicht nur mit Konzepten von Zeit gespielt, sondern gleichzeitig auch jener Aspekt thematisiert, auf den bereits das Zitat Goulds verwiesen hat: die Tatsache, dass der Mensch, dessen Aufenthalt auf der Erde nur einen Bruchteil in deren Gesamtgeschichte bedeutet, weitreichende Schäden angerichtet hat, welche die Erdoberfläche unaufhörlich mit zäher Beharrlichkeit überziehen

⁴ Für *Asphalt Rundown* ließ Smithson eine große Menge Asphalt von der Ladefläche eines Lasters eine steile Wand eines Hügels in einem Steinbruch in Rom hinunterkippen. Die hinunterlaufende Masse nahm auf ihrem Weg Steine und Erdbrocken mit: „The asphalt became a casting of erosion; the piece a tribute to entropy. [...] Smithson paints with asphalt onto the landscape, monumentalizing the drip as a slow ooze.“ Kastner/Wallis: *Land Art and Environmental Art*, 1998, S. 99. – Lord Kelvin (1824–1907), ein britischer Physiker, auf den Dion im Titel der ersten Version von *Deep Time Closet* verweist, hatte Teer verwendet, um modellhaft die Bewegung der Gletscher darzustellen.

⁵ Vgl. dazu auch: Pugnet, Natacha: Mark Dion: *Tales of the Grotesque and the Grave*, in: Mark Dion présente l'Ichthyosaure, Ausstellungskatalog, 2003, S. 95–110, hier S. 102. – *Ökonomien der Zeit*, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln / Akademie der Künste, Berlin / migros museum für gegenwartskunst, Zürich 2002/03, hrsg. v. Hans-Christian Dany u. Astrid Wege, Frankfurt am Main 2002, S. 7–12.

4.1 *History Trash Dig* (1995) und *History Trash Scan* (1996)

1995 entstand mit *History Trash Dig* (Abb. 117) in Fribourg in der Schweiz die erste Arbeit, in welcher Mark Dion die Methoden der Archäologie adaptierte und eine Grabung durchführte, die sich den Spuren menschlichen Lebens widmete. Damals entfernte der Künstler ca. zwei Kubikmeter Erde und Schutt aus jenem Graben, der an der Rückseite der Häuser von Fribourgs Altstadt verläuft. Die Häuser stammen zum Teil aus dem 16. Jahrhundert, und in dem Graben war im Laufe der Zeit einiges gelandet, was die Bewohner der Stadt ‚entsorgt‘ hatten. Dion brachte das Material in einen Ausstellungsraum der Fri-Art Kunsthalle und schüttete es dort zu einem Haufen auf, den er während drei Tagen sorgfältig nach den darin befindlichen Gegenständen durchsuchte.⁶ Ausgewählt wurden allein die menschengemachten Dinge. Das Spektrum der gefundenen Objekte reichte von mehrere Jahrhunderte alten Porzellan- und Mauerfragmenten bis zu Plastikmüll der Gegenwart. Die Dinge wurden gesäubert, katalogisiert und fortlaufend nummeriert.⁷ Nebeneinander wurden sie auf einem an der Wand des Ausstellungsraumes umlaufenden Bord platziert. Die Besucher/innen konnten den gesamten Arbeitsprozess verfolgen, der während der Öffnungszeiten der Kunsthalle stattfand. Die Dreiteilung in die Arbeitsabschnitte ‚Bergen – Säubern und Sortieren – Präsentieren‘, die Dion in *History Trash Dig* erstmals entwickelte, wird in allen folgenden archäologisch orientierten Arbeiten beibehalten. Nach Abschluss der Arbeit wurden der Haufen Erde und die Gerätschaften, die verwendet worden waren, als Teil der Installation im Raum belassen.

In einer späteren Version des Werkes wurden die Gegenstände in einer Kommode mit Schubladen verstaut; einige der verwendeten Gerätschaften, ausgewählte Fundstücke und eine Liste der Gegenstände standen, beziehungsweise lagen auf der Kommode (Abb. 118). An der Wand darüber waren in einem Rahmen eine Fotografie des Ortes, an dem die Grabung stattgefunden hatte, sowie zwei Installationsansichten aus der Kunsthalle zu sehen. Der Erdhaufen, der in Fribourg noch Teil der Installation gewesen war und an Smithsons Galerieinszenierungen seiner ‚Site / Non-Site‘-Arbeiten erinnert hatte, war nun verschwunden.⁸

History Trash Scan (1996, Abb. 119) entstand ein Jahr später während eines Aufenthaltes in der *Civitella Ranieri Foundation* in Umbrien und weist methodisch deutliche Übereinstimmungen mit *History Trash Dig* auf. Die *Foundation* ist eine private amerikanische Stiftung, die in einem Schloss aus dem 15.

⁶ Parallel arbeitete Dion in der Kunsthalle in Fribourg an der Arbeit *A Meter of Meadow* (1995), welche die Fauna eines Quadratmeters Wiese untersuchte und ähnlich wie in *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* (2000) Schwarzweiß-Fotografien der aufgefundenen Lebewesen (meist Insekten) zeigte (Abb. 66). Siehe auch S. 203 dieser Arbeit, Anm. 223.

⁷ Das heißt also, das erste Objekt, das gefunden wurde, erhielt die Nummer 1, das zweite die Nummer 2 usw.

⁸ Diese Version von *History Trash Dig* zeigte Dion zum ersten Mal 1997 bei London Projects in London.

Jahrhundert untergebracht ist und Atelierstipendien an Künstlerinnen und Künstler vergibt. Mark Dion trug während seines Aufenthaltes zahlreiche Gegenstände zusammen, die er an den Hängen des Schlossbergs sammelte. Zum Teil grub er nach ihnen, zum Teil lagen sie offen da und mussten nur noch eingesammelt werden. Jeder Regen wusch neue Dinge frei, verursachte eine kleine „Zeitlawine“ und brachte Objekte unterschiedlichen Alters zutage.⁹ Porzellanscherben, Glas, Metall- und Plastikteile, Knochen etc. wurden anschließend gereinigt und im Atelier auf Tischen präsentiert. Das Material war nur lose geordnet. Es gab zum Beispiel Gruppierungen kleiner Flaschen oder Metallteile, aber es war kein deutliches Raster erkennbar. 1996 zeigte Dion *History Trash Scan* in der Galleria Emi Fontana in Mailand und richtete dort eine Art Labor ein, das an die Forschungsabteilungen erinnerte, die er 1992 bei American Fine Arts in New York zeigte¹⁰: Werkzeug zum Säubern der Gegenstände lag herum, in einem Metallregal standen Papiertüten voller weiterer Gegenstände und auf dem Arbeitstisch konnte man die Spuren der fortschreitenden Arbeit sehen. Die Dinge wurden unbeschriftet präsentiert und ermöglichten aller Ungeordnetheit und chronologischen Inkorrektheit zum Trotz einen Einblick in die Geschichte der Gegend um das Schloss, auf dessen Hügel sich Jahr um Jahr dasjenige angesammelt hatte, was von Menschen fortgeworfen worden war.

Die Methoden, die Dion in diesen ersten beiden sowie in folgenden archäologisch orientierten Arbeiten anwendet, erinnern in ihrem Umgang mit dem Material stark an die Arbeitsweise vorausgegangener Projekte wie zum Beispiel *A Meter of Jungle* (1992) oder auch *A Tale of Two Seas...* (1996). Die Verschiebung besteht vor allem darin, dass Dion sich offensichtlicher als zuvor dem Menschen zuwendet, indem er seine Auseinandersetzung mit den Ordnungen des Wissens anhand einer Materialgeschichte der Artefakte fortschreibt. Organische Materialien wie Holz oder Knochen tauchen zwar auch in den archäologischen Arbeiten auf, dienen aber eher dazu, etwas über den Alltag der Menschen als über ihre (wissenschaftlichen) Systeme der Repräsentation von Natur auszusagen. Wie in den in dieser Arbeit unter ‚Field Work‘ und ‚Museum Work‘ subsummierten Werken agiert der Künstler auch in den ‚Archaeology Pieces‘ als Dilettant auf dem Gebiet einer Wissenschaft, in diesem Falle der Archäologie. Deren Methoden lassen sich oberflächlich zwar schnell aneignen, um eine Ähnlichkeit der künstlerischen Praxis mit der wissenschaftlichen zu erzeugen; ihre tiefergehende Systematik und ihre Detailarbeit setzen jedoch ein weitaus dezidiertes Studium voraus.

⁹ „Each rain would further erode my examination site causing a miniature avalanche of time.“
Dion, Mark: *History Trash Scan*, in: Coles/Dion. *Archaeology*, 1999, S. 41.

¹⁰ Vgl. S. 100 ff. dieser Arbeit.

Eine künstlerische Praxis, wie sie Dion anwendet, kann zu Missverständnissen führen, und so moniert der deutsche Historiker Werner Paravicini 1998 mit Blick auf künstlerische Investigationen zur Geschichte: „Neben die Forschung tritt sogar die bildliche Darstellung von Geschichte in der heutigen Kunst – was bedenklich ist, nicht weil dieser Blick unerlaubt wäre, sondern weil die Geschichtswissenschaft [zu der sich auch die Archäologie zählen lässt, Anm. d. Verf.] an ihrer Legitimität zu verzweifeln beginnt: Wenn der künstlerische Diskurs über Geschichte dem wissenschaftlichen gleichrangig ist, dann kann man sich die jahrelange Quellenarbeit sparen und gleich ein interaktives Environment gestalten.“¹² Aus der Perspektive eines so objektiv wie möglich arbeiten wollenden Wissenschaftlers mag solcher Ärger begründet sein, jedoch lässt Paravicini außer Acht, dass Künstler/innen wie Mark Dion oder auch Anne und Patrick Poirier, Ian Hamilton Finlay oder Jochen Gerz, die sich auf ihre Weise mit der Geschichte befassen, weniger daran interessiert sind, es genauso oder gar ‚besser‘ zu machen als die Wissenschaft. Vielmehr geht es ihnen darum, mithilfe ihrer Methoden Blicke auf Vergangenes zu ermöglichen, die zumeist weniger um historische ‚Korrektheit‘ im wissenschaftlichen Sinne bemüht sind denn um Anschlussmöglichkeiten historischen Wissens an das persönliche Erleben und die eigene visuelle Sprache. Auf diese Weise sollen Denkräume eröffnet werden, die nicht zwangsläufig historisch-wissenschaftlichen Charakter haben müssen und nicht in Konkurrenz zur Wissenschaft stehen, wie es Paravicini zu empfinden scheint.

Dass jedoch zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Erkenntniswert nicht immer deutlich unterschieden werden kann und muss, versteht sich von selbst und auf die Notwendigkeit bildnerischen Denkens in den Geschichtswissenschaften etwa hatte bereits Jakob Burckhardt hingewiesen, indem er statt der „spröde[n] Nebeneinanderstellung der facta“ Intuition und Spürsinn forderte, um im Speziellen das Allgemeine entdecken zu können.¹³ Wenn Dion nun, wie im Falle von *History Trash Scan*, die gefundenen Dinge so arrangiert, dass sich weniger ein strenges Raster, sondern flexible, an Form und Farbe orientierte Muster ergeben, hat dies intuitiven Charakter und er lädt auch die Betrachter zum bildnerischen Denken ein. Objekte unterschiedlichen Alters und Materials werden gleichrangig behandelt und miteinander in Beziehung gesetzt, wodurch die Eigenschaft der Hänge Civitella Ranieris als ‚ungeordnetes Museum‘ abgebildet wird.

¹¹ Diese Überschrift entlehne ich: Ebeling, Knut / Altekamp, Stefan (Hrsg.): Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt am Main 2004.

¹² Paravicini, Werner: Rettung aus dem Archiv? Eine Betrachtung aus Anlaß der 700-Jahrfeier der Lübecker Trese, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Nr. 78, 1998, S. 1–46, hier S. 39. Zu diesem Zitat siehe auch: Jussen, Bernhard: Zwischen Objektivität und Imagination, in: Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier, hrsg. v. Bernhard Jussen, Göttingen 1999, S. 7–15, hier S. 8.

¹³ Burckhardt: Briefe, 1994, S. 197. Vgl. zu diesem Zitat auch S. 80 dieser Arbeit.

So polemisch Paravincinis Äußerungen auch sein mögen, weisen sie doch auf ein Phänomen hin, dass in der Kunst seit den siebziger Jahren zu beobachten ist: die Beschäftigung mit Geschichte auf der Grundlage der Recherche nach Zeugnissen der Vergangenheit. Die sogenannte *Spurensicherung* von Künstler/innen wie Nikolaus Lang oder Sophie Calle ist in diesem Zusammenhang ebenso zu nennen wie Christian Boltanskis oder Hans-Peter Feldmanns Sammlungen von Fotografien.¹⁴

Speziell die Archäologie als historische Wissenschaft hat derzeit auch außerhalb der Grenzen ihrer eigentlichen Disziplin Konjunktur. Das Bild der Schichtung, die es abzutragen gilt, um sich der Vergangenheit anzunähern, wird spätestens seit Freuds stratigraphischem Modell der Psyche¹⁵; Benjamins Geschichte des 19. Jahrhunderts, wie er sie im Passagen-Werk entfaltet¹⁶, sowie Foucaults Archäologie des Wissens¹⁷ auch in eigentlich ‚fachfremden‘ Disziplinen selbstverständlich verwendet. In den Kunst- und Kulturwissenschaften und in der Wissenschaftsgeschichte beispielsweise taucht im Zuge der vermehrten Analyse von Wissenskulturen und -ordnungen vielfach der Begriff der Archäologie auf. Der interdisziplinäre Sonderforschungsbereich *Erinnerungskulturen* an der Justus-Liebig-Universität in Gießen¹⁸ ist in diesem Zusammenhang ebenso zu nennen wie das am Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin angesiedelte transdisziplinäre Forschungsprojekt *Archive der Vergangenheit*¹⁹ oder zahlreiche weitere Forschungsvorhaben, Symposien und andere Veranstaltungen, die sich mit Sammeln und Erinnern befassen.²⁰ Die Archäologie selbst öffnet sich ebenfalls verstärkt anderen Fachrichtungen und setzt vielfach auf interdisziplinäre Zusammenarbeit.²¹

¹⁴ In den Sammlungen der letzten beiden changieren oftmals Portraits in Reihungen zwischen der Konzentration auf den/die Einzelne/n und der Entindividualisierung des/der Dargestellten, wodurch allgemeinere Muster zutage treten. Zur *Spurensicherung* vgl. S. 126 dieser Arbeit.

¹⁵ Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, London 1948. Freud setzt hier die Struktur des menschlichen Gedächtnisses in Verbindung mit der Struktur der Stadt Rom mit ihren vielen architektonischen Schichten, die über- und nebeneinander existieren. Vgl. zu dem entsprechenden Abschnitt bei Freud auch: Baumgartner, Marcel: Topographie als Medium der Erinnerung in Piranesis „Campo Marzio dell’ Antica Roma“. Eine Skizze, in: Architektur und Erinnerung, hrsg. v. Wolfram Martini, Göttingen 2000, S. 71–102, hier insbes. S. 95–96.

¹⁶ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, 2 Bde., hrsg. v. Rolf Tiedemann, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, V 1 u. V 2, Frankfurt am Main 1982.

¹⁷ Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971 (franz. Orig.-Ausg.: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966.). – Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973 (franz. Orig.-Ausg.: L’archéologie du savoir, Paris 1969.).

¹⁸ www.uni-giessen.de/erinnerungskulturen/home/Sfb-Konzept.php

¹⁹ www.archive-der-vergangenheit.de

²⁰ Zu nennen sind hier z.B. die Forschungsprojekte *Das Technische Bild* oder *Die wissenschaftliche Sammlung* am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität in Berlin (www2.hu-berlin.de/kulturtechnik), das *Center for Materials Research in Archaeology & Ethnology* am MIT (http://web.mit.edu/cmrae/cmrae_home.htm), der Forschungsschwerpunkt *Andere Moderne(n): Topographie und Archäologie* am Zentrum für Literaturforschung in Berlin (www.zfl.gwz-berlin.de) oder die Ausstellungen *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* 2000/01 in Frankfurt am Main (Ausstellungskatalog hrsg. v. Kurt Wettengl, Ostfildern Ruit 2000.) und *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung* in München und andernorts (Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Ausstellungskatalog München/Berlin/Düsseldorf/Seattle 1997/1998, hrsg. v. Ingrid Schaffer u. Matthias Winzen, München/New York 1997.). – In den Literatur- und Sprachwissenschaften spielt der Begriff der Archäologie bereits seit längerem eine wichtige Rolle, siehe dazu z.B.: Assmann, Aleida / Assmann, Jan / Hardmeier, Christof (Hrsg.): *Schrift*

Wenn nun Mark Dion Gegenstände aus den Schichten der Geschichte zutage fördert, sind seine Methoden expliziter ‚archäologisch‘ als etwa diejenigen einer Diskursarchäologie in der Folge Foucaults.²² Der Künstler gräbt nicht nur im übertragenen Sinn in den Schichten der Vergangenheit, sondern er orientiert sich ganz praktisch an den Techniken jener Disziplin, die sich mit dem materiellen Hinterlassenschaften der Menschen befasst und diese grabend dem endgültigen Vergessen zu entziehen sucht. Dabei wendet er die einfachsten Methoden an, die auch heute noch in der Archäologie Bedeutung haben: Graben, Sammeln, Säubern, Sortieren und Präsentieren. Genauere chemisch-physikalische Untersuchungen oder die Kooperation mit Ethnolog/innen, Anthropolog/innen, Sozialhistoriker/innen und anderen Fachleuten jedoch bleiben weitgehend aus, und stratigraphisch gesehen ist Dions Praxis alles andere als exakt. So dokumentiert er zum Beispiel nicht, in welcher Tiefe und in welcher Art von Erde er die Objekte gefunden hat. „Mark Dion macht sich daran, die Verfahren des Archäologen zu nutzen, und indem er das tut, wird er in gewisser Weise zu einem Archäologen, auch wenn die Archäologie heutzutage über den Prozess des Bergens, Bearbeitens und Präsentierens hinausgeht“²³, stellt der Archäologe Colin Renfrew fest. Die meisten Hinterlassenschaften, die Dion in seinen Grabungen zutage fördert, sind Müll – Dinge, die irgendwann einmal weggeworfen wurden. Diese Dinge wurden von nützlichen Objekten, die sie einmal waren, zu Abfällen; dann in Dions Arbeit zu ‚Schätzen‘, welche es zu bergen gilt, und schließlich zu Teilen von Kunstwerken.²⁴ Wie im Fall der an den Stränden von Nord- und Ostsee gefundenen Objekte in *A Tale of Two Seas* werden alle Objekte der archäologischen Recherchen Dions gleichwertig behandelt. Dazu bemerkt der Künstler: *„Im Rahmen meiner Grabungen in den Müllhalden vorangegangener Jahrhunderte bin ich nicht an einem bestimmten Moment oder einem einzigen Typ von Objekten interessiert, sondern jedes Artefakt – sei es das Kaugummipapier von gestern oder ein Porzellanfragment aus dem sechzehnten Jahrhundert – wird dieselbe Weise behandelt.“*²⁵

und Gedächtnis : Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1993. – Zum ‚Archäologischen‘ als Kategorie in zahlreichen Disziplinen vgl. Ebeling/Altekamp: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, 2004.

²¹ Mit der Geologie hat die Archäologie bereits von Anfang an eng zusammen gearbeitet, andere Disziplinen wie die Anthropologie, Ethnologie, Sozial-, Religions- oder Kulturgeschichte gehören gleichfalls zu den Kooperationspartnern. Zu – z.T. auch interdisziplinären – Methoden, die aktuell in der Archäologie diskutiert werden, vgl. z.B.: Thomas, Julian (Hrsg.): *Interpretive Archaeology. A Reader*, London 2000. – Kristiansen, Kristian / Rowlands, Michael (Hrsg.): *Social Transformations in Archaeology. Global and Local Perspectives*, London/New York 1998. Einen umfangreichen Überblick über die Geschichte und die Methoden der Archäologie bietet: Renfrew, Colin / Bahn, Paul: *Archaeology. Theories, Methods, and Practice*, 2. Aufl., London 1996.

²² Im Deutschen sind die Wörter ‚Schicht‘ und ‚Geschichte‘ deutlich miteinander verwandt, was ein enges Verhältnis zwischen Schichtung (Sediment) und Historie andeutet.

²³ Renfrew, Colin: *It May Be Art, But Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science*, in: Coles/Dion: *Archaeology*, 1999, S. 12–23, hier S. 17.

²⁴ Vgl. Markonish, Denise: *The Quest for the Perfect Site was not easy*, in: Mark Dion. *New England Digs*, Ausstellungskatalog 2002, S. 20.

²⁵ *„During my digs into trash dumps of previous centuries I’m not interested in one moment or type of object, but each artefact – be it yesterday’s Juicy Fruit wrapper or a sixteenth-century porcelain fragment – is treated the same.“* Mark Dion in: Dion/Kwon: *Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion*, 1997, S. 30.

4.2 *Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice* (1997)

Nach den beiden Arbeiten in Fribourg und Civitella Ranieri war das nächste archäologische Projekt der Beitrag zur Biennale in Venedig im Jahr 1997: *Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice* nannte Dion das Werk, das er im skandinavischen Pavillon in den Giardini zeigte (Abb. 120 und 121).²⁶

Mit einem Bagger wurde an mehreren Orten der Schlamm, der sich in Kanälen und der Lagune Venedigs abgesetzt hatte, an die Oberfläche befördert, bis er einen Container füllte. Anschließend wurde dieser Container in die Giardini gebracht und dort vor dem skandinavischen Pavillon abgestellt. Nun machte sich Dion im weißen Kittel, mit Handschuhen und, wegen des Gestanks, zeitweise mit Atemmaske ausgerüstet ans Werk und begann, den Schlamm systematisch nach den darin befindlichen Gegenständen zu durchsuchen und diese grob zu reinigen. Diese Arbeiten fanden statt, bevor die Biennale offiziell eröffnet wurde. In einem kleinen Raum im Pavillon, dem von Dion so genannten *laboratory*, wurden die Objekte sorgfältig gereinigt und sortiert. Dort waren Gegenstände in unterschiedlichen Stadien zu sehen: noch schmutzig, bereits gereinigt, lose sortiert etc. In einem weiteren, ebenfalls kleinen Raum, dem *treasure cabinet*, wurden sie präsentiert. Neben Scherben und Plastikteilen, Spielzeug, Kreditkarten und Dingen aus Metall fanden sich in dieser ‚Wunderkammer‘ auch in Alkohol konservierte Algen und Meerestiere wie Krebse und Würmer in Gläsern. Das Spektrum der aufgefundenen Dinge reichte von billigen Alltagsgegenständen der Gegenwart bis zu Keramik- und Porzellanfragmenten aus dem 17. Jahrhundert. Speziell letztere wurden von den örtlichen Behörden als Objekte von hohem archäologischem Wert eingestuft, was sogar zeitweise zur Konfiszierung der Installation in den Giardini führte.²⁷

In der Galleria Emi Fontana in Mailand zeigte Dion 1997/98 die Ergebnisse seines ‚Raubzuges in Neptuns Gewölben‘ in einem doppelseitigen Schrank, dessen eine Seite die Instrumente und die Ausrüstung zeigte, die der Künstler bei der Arbeit in Venedig verwendet hatte (Abb. 122). Auf der anderen Seite wurden die geborgenen Schätze präsentiert. Zusätzlich gab es noch kleinere Holzkisten, in denen Scherben und Steine aufbewahrt wurden (Abb. 123).

Was die historische Genauigkeit betraf, handelte es sich bei *Raiding Neptune's Vault* streng genommen noch weniger um tatsächliche Archäologie als bei den meisten anderen der in diesem Kapitel versammelten Werke. Durch die Strömung, die in den Kanälen Venedigs herrscht, aufgrund der

²⁶ naturally artificial: Mark Dion, Henrik Håkansson, Mariko Mori, Sven Pålsson, Marianna Uutinen, Ausstellungskatalog Nordic Pavilion, XLVII Biennale di Venezia, hrsg. v. Jon-Ove Steihaug, Venedig 1997. Neben Mori war Dion der zweite nicht-skandinavische Gast des Pavillons, der 1997 eher eine Themen- als eine Länderausstellung beherbergte. Der Werktitel ist im Folgenden abgekürzt mit *Raiding Neptune's Vault*.

²⁷ Vgl. dazu: Fontana, Emi: Loot, in: Coles/Dion: *Archaeology*, 1999, S. 46–54.

wiederholt von der Stadt durchgeführten Ausbaggerungen der Kanäle und der Tatsache, dass es sich nicht um eine systematische Grabung handelte, bei der die Gegenstände rückführbar sind auf die Schicht, in der sie aufgefunden wurden, wurden der Aspekt des Zufälligen und die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, Wertvollem und Wertlosen, Naturalia und Artificialia besonders betont.

Dions Spiel mit der Rolle des Wissenschaftlers und Sammlers kam in Venedig nicht nur aufgrund der Tatsache, dass Material von offensichtlich tatsächlichem wissenschaftlichen Interesse gefunden worden war, besondere Bedeutung zu. Mit Venedig hatte er sich für seine Recherche zudem einen klassischen Ort humanistischer Bildungsreisen ausgesucht, wo sich Besucher/innen bis heute auf die Spuren der Kulturgeschichte des Alten Europa begeben. Für Bildungsreisende mit archäologischem Interesse steht in diesem Zusammenhang sicherlich Rom an erster Stelle, doch auch Venedig ist bereits für die ‚Grand Tours‘ seit dem 17. Jahrhundert ein wichtiges Ziel. Reisende Amateurchistoriker und -archäologen, wie etwa die Mitglieder der *Society of Dilettanti*, widmeten sich hier dem Studium von Architektur, Kunst und Archäologie und Geschichte. Nicht wenige legten eigene Sammlungen an, denen solcherart wertvolle Fragmente, wie sie Dion gefunden hatte, gut zu Gesicht gestanden hätten. Die Archäologie, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts als eigenständige Disziplin an den Universitäten zu etablieren begann, war speziell in dieser Zeit, wie so viele andere Wissenschaften auch, ein Betätigungsfeld für Dilettanten.²⁸ Der Hauch des Abenteuerlichen umwehte dabei nicht nur die ‚Grand Tours‘ junger Adelliger, sondern stärker noch die Unternehmungen von Expeditoren wie Heinrich Schliemann (1822–1890) oder Augustus Lane-Fox Pitt Rivers (1827–1900), die beide keine ausgebildeten Archäologen waren. Die Aufdeckung der Spuren der Geschichte wurde zu einem auch persönlich aufregenden Ereignis.

Für Dion spielte die Begegnung mit der Vergangenheit in Venedig eine wichtige Rolle, wie in einer Projektskizze deutlich wird: *„Raiding Neptune’s Vault wird darauf zielen, eine parallele Erfahrung zu jenem Eindruck der Verwunderung über die Simultaneität der Geschichte zu erzeugen, mit dem man konfrontiert ist, wenn man – speziell aus einem jungen Land wie den Vereinigten Staaten kommend – in Venedig ist.“*²⁹

Die Art wie Dion sich während der Arbeit in den Giardini und im skandinavischen Pavillon inszenierte, mit Kittel und diversen Instrumenten, draußen und in seiner Wunderkammer arbeitend, spielte mit der Figur des Bildungsreisenden der ‚Grand Tour‘ ebenso wie mit der eines Abenteurers wie Schliemann oder einer populären fiktiven Figur wie Indiana Jones, der im Film als Archäologe eingeführt wird. Neben dem Moment des Entdeckens war aber

²⁸ Zur Geschichte der Archäologie vgl. z.B.: Renfrew/Bahn : *Archaeology. Theories, Methods and Practice*, 1991.

²⁹ *„Raiding Neptune’s Vault will endeavor to foster a parallel experience to the impression of amazement at the simultaneity of history one (particularly one from a young country like the US) encounters when in Venice.“* Dion, Mark: *Proposal for the Nordic Pavilion*, XLVII Biennale di Venezia 1997, unveröffentlicht, S. 2.

auch in Venedig der langwierige Prozess der Materialbearbeitung zentral, und es wurde auf die Bühne des Werkes das geholt, was zumeist hinter den Kulissen von Forschungseinrichtungen oder Museen verschwindet: das Säubern und Sortieren und die Mengen von ‚wertlosem‘ Material.³⁰ Im Unterschied zu musealen Präsentationen wurde dieses ‚wertlose‘ Material jedoch nicht entsorgt oder im Verborgenen gelagert, sondern es war Teil der Ausstellung und in diesem Rahmen von Wert.

³⁰ Colin Renfrew schreibt zu diesen beiden Seiten der Archäologie: "Archaeology is partly the discovery of the treasures of the past, partly the meticulous work of the scientific analyst, partly the exercise of the creative imagination. It is toiling in the sun on an excavation in the deserts of Iraq, it is working with living Inuit in the snows of Alaska. It is diving down to Spanish wrecks off the coast of Florida, and it is investigating the sewers of Roman York. But it is also the painstaking task of interpretation so that we come to understand what these things mean for the human story. And it is the conservation of the world's cultural heritage – against looting and against careless destruction. Archaeology, then, is both a physical activity out in the field, and an intellectual pursuit in the study or laboratory. That is part of its great attraction. [...] [A]rchaeology is an exciting quest – the quest for knowledge about ourselves and our past." Renfrew/Bahn: Archaeology. Theories, Methods, and Practice, 2. Aufl., 1996, S. 11.

4.3 Tate Thames Dig (1999)

Die Auseinandersetzung mit Methoden archäologischer Kategorisierungen, und das heißt bei Dion mit wissenschaftlichen Systematisierungen allgemein, spielt in einer weiteren archäologisch orientierten Arbeit des Künstlers eine noch wichtigere Rolle als in den bisher beschriebenen. Im Vorfeld der Eröffnung der Tate Gallery of Modern Art, kurz Tate Modern, war Dion 1999 eingeladen in London ein Projekt zu realisieren, das sich mit der Geschichte der Orte der alten Tate Gallery und ihrem neu geschaffenen Pendant, der Tate Modern, auseinander setzte. Mit *Tate Thames Dig* (Abb. 124–131) reagierte Dion auf diese Aufforderung und erkundete mit einem Team von Helfer/innen Abschnitte des Flussufers der Themse in den Londoner Stadtteilen Westminster mit dem Flussabschnitt Millbank, wo sich die alte Tate Gallery befindet, und Southwark, wo in einem alten Heizkraftwerk an der Bankside im Mai 2000 die Tate Modern eröffnet werden sollte.³¹ Mit einem Team von knapp zwanzig Freiwilligen begann Dion im Juli 1999 systematisch die zwei Uferabschnitte vor dem jeweiligen Tate-Gebäude abzusuchen. Zumeist wurde angeschwemmtes Material einfach eingesammelt, zum Teil aber auch danach gegraben. Der Tidenhub brachte alle sechs Stunden neue Fundstücke ans Ufer. Gefunden wurden Gegenstände aus unterschiedlichsten Zeiten, von mittelalterlichen Scherben bis zu Plastikmüll der unmittelbaren Gegenwart. Auch fossilisierte Knochen waren unter den Funden. Außerdem gab es alle Arten von Haushaltsmüll, zum Beispiel Knochen aus Schlachtereien und Küchen und zahlreiche Keramik- und Glasscherben, weiterhin Metallteile (u.a. Waffen), Kreditkarten und Spielzeug (Abb. 125, 129, 130). Dion und sein Team trugen bei der Suche Arbeitskleidung wie Overalls, feste Schuhe oder Gummistiefel sowie Handschuhe (Abb. 124). Zum Teil verwendeten sie Werkzeuge, um die Fundstücke zu bergen, zum Teil sammelten sie diese einfach mit der Hand ein. Bereits beim Zusammentragen der Gegenstände fand eine gewisse Auswahl statt, denn selbstverständlich konnte nicht jeder einzelne Stein, jede Plastiktüte oder jede Feder mitgenommen werden. In einem zweiten Schritt wurde das gefundene Material in zwei weißen Zelten, die auf dem Rasen vor der alten Tate Gallery aufgebaut waren, gereinigt und sortiert (Abb. 126–128). Das eine Zelt war der Millbank-Seite, das andere dem Bankside-Ufer zugedacht. Hier trugen Dion und die anderen aus der Gruppe vorwiegend weiße Kittel. Diese Arbeitskleidung und die Zelte selbst ließen an ein Wissenschaftlercamp an einer Ausgrabungsstätte oder an ein mobiles Labor während einer Expedition denken. In einem dritten und letzten Schritt wurden die Objekte in einem doppelseitigen, vier Meter breiten, eigens dafür angefertigten Schrank, der sogenannten *Tate Thames Dig Wunderkammer* (Abb. 131), in der neu eröffneten Tate Modern ausgestellt. Das Prinzip von *A Tale of Two Seas*

³¹ Zu *Tate Thames Dig* vgl.: Coles/Dion: *Archaeology*, 1999. – Birnbaum, Daniel: *Stream of Conscience*. Mark Dion's Tate Thames Dig, in: *artforum*, Nov. 1999, S. 116–121. – Coles, Alex: *How Long I' Been On?*. Mark Dion's Performative Archaeology of the City, in: *Breathing Cities. The Architecture of Movement*, hrsg. v. Nick Barley, Basel/Boston/Berlin 2000, S. 60–63.

aufnehmend, enthielt die eine Seite die Fundstücke aus Millbank, die andere jene aus Bankside.

Alle drei Schritte des *Tate Thames Dig* waren jederzeit für das Publikum sichtbar, und es bestand die Möglichkeit, mit dem Künstler und seinen Helfer/innen ins Gespräch zu kommen. Während der Wochen, in denen das Projekt stattfand, wurde die performative Arbeit des Künstlers und seines Teams ergänzt durch Beiträge von Fachleuten unterschiedlicher Disziplinen, die in öffentlichen Vorträgen und Präsentationen verschiedene Aspekte der Geschichte der Themse und der Stadt London bis in die Gegenwart sowie andere projektrelevante Themen beleuchteten. Es gab Vorträge zur Archäologie, zur Architekturgeschichte am Fluss, zur Ökologie der Themse zur Kriminalgeschichte, zur literarischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Fluss etc.

Neben den ortsorientierten und performativen Aspekten des *Tate Thames Dig*, die Ansätze vorangegangener Arbeiten aufnahmen und weiterentwickelten, erscheint im Rahmen dieses Werkes vor allem das komplexe Klassifikationssystem interessant, in welches die Fundstücke eingeordnet wurden und das die Präsentation im *Wunderkammer*-Schrank strukturierte. Der Zufälligkeit zum Trotz, mit der das angeschwemmte Material zusammengekommen war, entwickelten Dion und das Team ein bis ins Detail gehendes System formaler und funktionaler Merkmale, nach denen die Dinge geordnet wurden. Die Hauptkategorien waren: Keramik, Knochen, Glas, Organisches, Muscheln und Schnecken, Holz, Leder, Metall, Plastik, Elektrik, Textilien, Beton. Weiterhin gab es die vier Nebenkategorien Werkzeuge, Steine, Individuelle Objekte und Unidentifizierbares. Die Hauptkategorien wurden in zahlreiche Unterkategorien aufgeteilt. So schlüsselte sich ‚Keramik‘ beispielsweise auf in: blau und weiß dekoriertes Steinzeug, bunt dekoriertes Steinzeug, reinweißes Steinzeug, braunes Feinsteinzeug, beiges Feinsteinzeug, Tonröhren, Fliesen, Mosaik, vollständige Tassen, vollständige Teller, Staffordshire Slipware³², Knöpfe, Ziegel. In der Kategorie ‚Plastik‘ gab es folgende Unterkategorien: Flaschen, Flaschenverschlüsse, Sicherheitshelme, Kämme & Bürsten, Spielzeug, Besteck, Stifte, Rasierer, Feuerzeuge, Audiotapes, Schaufensterpuppen, Uhren.³³ Zunächst wurden die Dinge in beschrifteten Schachteln und Kästen in den Zelten geordnet und gelagert, um dann in der entsprechenden Ordnung in die *Tate Thames Dig Wunderkammer* übertragen zu werden.

Einerseits ließen sich aus den Fundstücken tatsächlich Informationen über die Stadt London herauslesen, in deren Müll sich das Verhalten ihrer Bewohner/innen und Besucher/innen abbildete, andererseits betonte Dion hier

³² Bei Staffordshire Slipware handelt es sich um in einem bestimmten Stil bemaltes Steinzeug, das speziell in Staffordshire seit dem 17. Jh. hergestellt wurde.

³³ Vgl. Coles/Dion: *Archaeology*, 1999, S. 103–107.

ein weiteres Mal sehr deutlich, die „fundamentale Kontingenz sämtlicher Repräsentationssysteme“.³⁴

Die detaillierte Systematik erscheint in diesem Zusammenhang einerseits als ein ernsthafter Versuch, einer Fülle von unterschiedlichstem Material gerecht zu werden. Andererseits stellt aber gerade die Akribie, mit der die Gegenstände in dieses System eingefügt wurden, einen durchaus ironischen Kommentar dar zu eben dieser Art Versuche, das Zufällige und Veränderliche in ein Raster einpassen zu wollen, um seiner habhaft zu werden.

Indem Dion seine Systematik in *Tate Thames Dig* sowie auch in anderen archäologisch orientierten Arbeiten explizit zu jenen der wissenschaftlichen Archäologie in Beziehung setzt, spielt auch hier wieder die Relation zwischen Professionalität und Dilettantismus eine Rolle. Ebenso wie er die Methodik der Archäologie teilweise übernimmt, wichtige Details dann aber auslässt, orientiert sich Dion auch an Klassifikationssystemen, die in dieser Wissenschaft gängig sind, adaptiert diese aber ebenfalls nur unvollständig und fügt eigene Parameter ein, welche die systematisierten Fundstücke vom Standpunkt professioneller Archäolog/innen zu wertlosen Ansammlungen von Material werden lassen. Als Nichtprofessioneller bedient er sich der Angebote der Wissenschaft zu einem Grad, der ihm selbst nützlich erscheint, um dann nach subjektiven Vorlieben und Vorstellungen eigene Einsichten und Ergebnisse zu generieren. Gleichzeitig rekurriert Dions archäologischer Dilettantismus auch auf die Tätigkeiten von Amateuren wie beispielsweise der *Society of Dilettanti* oder auch von Sammlern wie Charles Roach Smith (1807–1890), der während des Baus der Tower Bridge in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts speziell an und in der Themse nach Altertümern forschte, oder Thomas Layton (1819–1911), Kohlenhändler und Mitglied der *Society of Antiquaries* in London.³⁵

„Der Schlüssel zu archäologischen Interpretationen ist davon abhängig, wie gut die Kategorisierungen und die daraus folgenden Interpretationen vergangenes menschliches Verhalten reflektieren“, stellt Leah Rosenmeier heraus.³⁶ Dions Kategorisierungen sagen zwar durchaus etwas über menschliches Verhalten im Umfeld der Londoner Themse aus, zum Beispiel, dass offensichtlich viele Kokosnüsse verzehrt werden oder ein bestimmter Porzellantyp sehr beliebt ist. Wann und wo genau dies der Fall war, ist jedoch nicht mehr rückführbar.

Vielmehr verwendet Dion Kriterien, die sich nach morphologischen Merkmalen richten und die Dinge vor allem nach visuellen Aspekten ordnen. Das Vergnügen an der Vielfalt der Formen und Materialien dominiert über ein

³⁴ “[...] the fundamental contingency of all systems of representation [...]“, Birnbaum, Daniel: Stream of Conscience. Mark Dion's Tate Thames Dig, in: Artforum, Nov. 1999, S. 116–121, hier S. 118.

³⁵ Vgl. Cotton, Jonathan: Ballast-Heavers and Battle-Axes: The ‚Golden Age‘ of Thames Finds, in: Coles/Dion. Archaeology, 1999, S. 58–71.

³⁶ „The key to archaeological interpretations is in how well the categorizations and subsequent interpretations reflect past human behavior.“ Rosenmeier, Leah: Categories of Cognition and Past Human Worlds, in: Mark Dion. New England Digs, Ausstellungskatalog 2002, S. 16–19, hier S. 17.

wissenschaftliches Interesse im professionellen Sinn. Die Systematik der *Tate Thames Dig Wunderkammer* orientiert sich eher an dem Modell der Kunst- und Wunderkammer, in der Dinge aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten ebenfalls selbstverständlich nebeneinander präsentiert wurden und so einen ganz eigenen Dialog eingehen konnten. Aber auch frühe öffentliche Museen, etwa das British Museum, das 1753 als eine der ersten großen nationalen britischen Institutionen eröffnet wurde, präsentierten zunächst Artificialia und Naturalia aus verschiedenen Sammlungen nebeneinander.³⁷

Der Künstler greift auch auf Modelle der vortaxonomischer Ordnungen zurück, wie sie in der Frühzeit der Wissenschaften vom Leben Anwendung fanden. „Historisch betrachtet, war die Annahme, dass menschliches Verhalten auf dieselbe Art aufgefasst und kategorisiert werden konnte wie andere natürliche Phänomene, schon immer problematisch“, bemerkt Rosenmeier und fragt des weiteren: „Ist es fair, Menschen anhand denselben – vor allem morphologischen (d.h. visuellen) – Charakteristika zu kategorisieren, welche die frühen Naturforscher für Insekten, Pflanzen und Säugetiere verwendet haben?“³⁸ „Warum sollte es nicht fair sein?“, scheint Dion zurückzufragen, wenn er die Produkte des Menschen in *Tate Thames Dig* nach ganz ähnlichen Aspekten ordnet wie zum Beispiel in *The New York State Bureau of Tropical Conservation* (1992) die Pflanzen, Tiere und Mineralien.

Die Spektren der Gegenstände, die an den beiden Abschnitten der Themse jeweils gefunden wurden, unterschieden sich nur teilweise voneinander, wurden von Dion jedoch gleichwertig behandelt, indem beim Bergen, Bearbeiten und Präsentieren des Materials beider Orte dieselben Kriterien Anwendung fanden. Mit seiner ortsorientierten Vorgehensweise setzte Dion zwei Bezirke Londons in eine Beziehung zueinander, in der beide gleichrangig erschienen. Diese Gleichrangigkeit war jedoch keineswegs selbstverständlich in der Geschichte der Stadt. Im Unterschied zum zentral gelegenen Stadtteil Westminster, in dem die alte Tate Gallery ihren Sitz hat, war Southwark, wo sich die neue Tate Modern befindet, bis vor kurzem ein relativ heruntergekommenes Viertel mit günstigen Mieten. Eine fortschreitende Gentrifizierung, in deren Rahmen auch der Umbau des Heizkraftwerks zu einem Standort für die zeitgenössische Kunst zu sehen ist, führt derzeit zu tiefgreifenden Änderungen in diesem Bezirk.

Die konkreten Begebenheiten an den jeweiligen Flussufern vor Ort unterscheiden sich ebenfalls voneinander und beeinflussten die Arbeit des *Tate Thames Dig*. In Millbank bedeckte oftmals zäher und stinkender Schlick das Ufer, und die Tiden fielen hier recht deutlich aus, was das Bergen der Fundstücke oftmals erschwerte. Es war ein hoher Anteil an

³⁷ Vgl. Renfrew, Colin: *It May Be Art But Is It Archaeology?*, 1999, S. 19.

³⁸ „Historically the assumption that human behavior could be categorized and understood in the same way as other natural phenomena has been hugely problematic. Is it fair to categorize people following the same – largely morphological (i.e. visual) – characteristics that early naturalists used for insects, plants, and mammals?“ Rosenmeier: *Categories of Cognition and Past Human Worlds* 2002, S. 18.

Plastikgegenständen, weniger an Keramik, Porzellan und Metall festzustellen. Bankside war etwas ruhiger, das Wasser klarer und die Fließgeschwindigkeit langsamer, so dass sich hier mehr Dinge absetzten, die der Fluss mitgeführt hatte. Viele von ihnen schienen aufgrund des ruhigeren Wassers auch länger am Ufer zu liegen als in Millbank. Auffällig waren in Bankside überdies relativ große Mengen an Knochenstücken und Austernschalen, was möglicherweise auf die Geschichte der Gegend als Amüsierviertel mit vielen Lokalen zurückzuführen war.³⁹

Der Fluss, der in seinem Wasser die unterschiedlichsten Gegenstände aus verschiedensten Zeiten mitführt, verbindet die beiden Bezirke und der Blick auf das Schwemmgut an seinen Ufern, das sich trotz einiger Unterschiede ähnelt, ließ die Differenzen zwischen Millbank und Bankside im wahrsten Sinne des Wortes verschwimmen. Beide Teile der Stadt sind Teil desselben Stroms der Geschichte. Das heißt aber nicht, dass im Rahmen von *Tate Thames Dig* ihre Unterschiede negiert wurden, bereits die zwei Zelte vor der alten Tate Gallery und später die zwei Seiten des Kabinetts der *Wunderkammer* machten deutlich, dass ein Interesse Dions sehr wohl darin bestand, den jeweiligen Ort in seiner Spezifik ernst zu nehmen.

Als das Material im Mai 2000, ergänzt durch Portraitfotos des gesamten Teams, in der Tate Modern in dem doppelseitigen *Wunderkammer*-Schränk präsentiert wurde, waren die Besucher/innen eingeladen, die Schubladen und Türen zu öffnen und auf diese Weise den Akt des Entdeckens auf gewisse Weise zu reproduzieren. Im Unterschied zu Dion und seinem Team bot sich ihnen das Material aber bereits gesäubert, geordnet und beschriftet dar. Das Sichtbarmachen des Verborgenen, das für jede archäologische Recherche und so auch für Dions Arbeit an den Ufern der Themse eine zentrale Rolle spielt, ist auf den *Wunderkammer*-Schränk übertragen und macht dessen besonderen Reiz aus. Die Dinge zu bergen, ist das Abenteuer des Archäologen, der versucht in ihnen die Vergangenheit zu lesen. In seiner Installation in der Tate ließ Dion die Betrachter/innen an diesem Abenteuer teilhaben, indem auch sie, wenn auch auf vorgezeichneten Wegen, zu Entdecker/innen wurden.

Gaston Bachelards Metapher der Schränke, Schubladen und Truhen als Speicher der Erinnerung, das dieser im Rückgriff auf C. G. Jungs Vergleich der menschlichen Seele mit einem Haus mit Stockwerken aus unterschiedlichen Jahrhunderten entwickelt, verbindet sich hier mit Benjamins Bild des Mannes, der gräbt, um sich der „eigenen, verschütteten Vergangenheit zu nähern“.⁴⁰ „[D]ie Schubladen, die Truhen, die Schränke.

³⁹ Williams, Robert: *Disjecta Reliquiae*. The Tate Thames Dig, in: Coles/Dion: *Archaeology*, 1999, S. 72–94, hier S. 83.

⁴⁰ Bachelard zitiert C.G. Jung: „Wir haben ein Gebäude zu beschreiben und zu erklären, dessen oberstes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoß datiert aus dem 16. Jahrhundert, und die nähere Untersuchung des Mauerwerks ergibt die Tatsache, daß es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna in der

Wieviel Psychologie ist in ihnen verschlossen!“, schreibt Bachelard, und: „[E]ine leere Schublade ist nicht imaginierbar. Sie kann nur *gedacht* werden.“⁴¹ So wie hier von Bachelard die Psyche des Menschen als etwas beschrieben wird, das an Ereignisse, Erfahrungen und Objekte gekoppelt ist, so ist die Geschichte, die der Archäologe entziffern will, an Dinge gebunden, die sich wiederum in ganz konkreten Schubladen, Truhen und Schränken archivieren lassen.⁴² Und doch bleibt im Umgang mit den Dingen als greifbaren, handfesten Zeugen der Vergangenheit das ‚Eigentliche‘ verborgen. Die Gegenstände sind nicht mehr als Hilfsmittel, die uns suggerieren, wir könnten etwas festhalten und begreifen, was sich letztlich unserem Zugriff entzieht. Das Vergangene ist vergangen; das letzte Geheimnis behalten die Dinge für sich. Und so ist die Geschichte, die wir aus ihnen konstruieren, immer auch unsere Geschichte der Gegenwart und reflektiert deren Bedingungen.⁴³

Die „Ästhetik des Versteckten“⁴⁴, mit der Dions Präsentation der Funde des *Tate Thames Dig* spielt, verweist aber nicht allein auf die Struktur menschlicher Erinnerung und Psyche, sondern thematisiert ebenfalls die ganz konkreten materiellen Bedingungen der Sammlung und des Archivs. Archivieren geht oftmals mit Verbergen einher. Um etwas auch für die Betrachtung in der Zukunft zu konservieren, muss es sicher verstaubt, vor dem Licht oder anderen Umwelteinflüssen geschützt werden. Es wird der unmittelbaren Wahrnehmung zunächst einmal entzogen und verschwindet möglicherweise für lange Zeit aus dem Blickfeld. Aber auch Dinge, die in einer Sammlung oder einem Archiv präsentiert und der Betrachtung dargeboten werden, sind mit dem Verschwinden aufs Engste verknüpft. Zugunsten ihrer Präsentation musste anderes in den Archiven verschwinden, wurden andere Dinge aussortiert und möglicherweise weggeworfen, um aus ihnen das gezeigte Objekt zu isolieren. Dieses Verhältnis zwischen Archiv und Präsentation aufzuzeigen, ist in den archäologisch orientierten Arbeiten, ebenso wie in den ‚Museum Works‘ eines der zentralen Anliegen des Künstlers, der auch hier wieder etwas sichtbar macht, was oftmals unsichtbar bleibt. Zum Verhältnis zwischen Präsentation, Archivmaterial und Abfall im archäologischen Museum und der Art und Weise, wie er dieses Verhältnis in seinen Werken reflektiert wissen möchte, sagt Dion: „*Archäologische Museen*

tieferen Schicht aufgedeckt werden. Das wäre etwa das Bild unserer seelischen Struktur.“ Jung, C. G.: *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich 1931, S. 180, hier zitiert nach: Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main 1987, S. 26.

⁴¹ Bachelard: *Poetik des Raumes*, 1987, S. 27.

⁴² Zum Verhältnis von Dingen, Erinnerung und Sprache vgl. auch: Daston, Lorraine (Hrsg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004.

⁴³ In der sogenannten ‚Interpretive Archaeology‘ der jüngsten Zeit ist diese Erkenntnis ein zentrales Moment innerhalb der wissenschaftlichen Methodik. „Many archaeologists have now turned to a conception of knowledge informed by hermeneutics, in which whatever questions and tests we use to confront the material are conducted within the interpretive process. The ‚hermeneutic circle‘ is not something which we can evade; it does not have an ‚outside‘. This means that we must always take into account the position of the interpreter, who is the means through which any understanding of a situation is achieved.“ Thomas, Julian: Introduction, in: ders.: *Interpretive Archaeology*, 2000, S. 1–18, hier S. 3.

⁴⁴ Bachelard: *Poetik des Raumes*, 1987, S. 27.

zeigen Meisterwerke. Was aber für die Archäolog/innen das Wertvollste oder sicherlich das Zahlreichste ist, sind diese tausend und abertausend nicht zu beschreibenden Tonscherben und solche Dinge, die sie finden. Es ist die Kohle und die Erde und all diese Dinge, die keinen spektakulären Wert besitzen. Aber natürlich ist es das genau das, mit dem sie arbeiten. [...] Nicht jeder bekommt die Möglichkeit in die Hinterzimmer des Museums zu gehen. [...] Diese [archäologisch orientierten] Projekte nehmen eine Art Mittelstellung ein, zwischen der Art von Meisterwerken, die du in der Ausstellung eines archäologischen Museum siehst und den wirklich wichtigen Dingen im Keller.“⁴⁵

Der Titel *Tate Thames Dig Wunderkammer*, mit dem Dion den Schrank mit dem gefundenen Material versah, machte deutlich, dass der Künstler auch mit dieser Arbeit ein weiteres Mal auf jene Orte der Präsentation von Objekten rekurrierte, in denen noch nicht deutlich zwischen Artificialia, Naturalia unterschieden wurde. Und in der Tat, auch in der Londoner *Wunderkammer* fanden sich neben vom Menschen hergestellten Dingen natürliche Objekte, wie zum Beispiel Knochenfragmente, Holz oder Muscheln. Entscheidend war jedoch, dass diese vor allem in ihrer Beziehung zum Menschen von Bedeutung waren, der sie bearbeitet oder sie als Reste seiner Nahrung weggeworfen hatte.

Als eine Art Weiterführung der Kunst- und Wunderkammern erkennt Krzysztof Pomian das archäologische Museum, insofern als auch hier Natur, Kunst, Technik und Wissenschaft eine Verbindung eingehen. In vielen archäologischen Museen sind neben künstlerischen und technischen Produkten auch organische Materialien ausgestellt, die den Menschen in ihrem Alltag nützlich waren. Die Wissenschaft von der Vergangenheit, welche die Dinge ihren Interessen entsprechend anordnet, verbindet diese Gegenstände unterschiedlicher Materialität und Bearbeitung miteinander.

In seiner Typologie der archäologischen Museen unterscheidet Pomian hauptsächlich zwischen zwei Museumsarten, die aber so gut wie nie in Reinform, sondern fast immer als eine Art moderne Wunderkammer existieren: dem kunstorientierten archäologischen Museum, das den Fokus auf künstlerische Produkte der Vergangenheit richtet, und dem technikorientierten archäologischen Museum, das alle Produkte des Menschen, unter ihnen auch die alltäglichsten Gebrauchsgegenstände, zum Thema hat. Insbesondere im zweiten, im technikorientierten Museum, werde „der Bruch zwischen Natur und Kultur übergangen“, da auch zahlreiche organische Materialien ausge-

⁴⁵ *“Archaeology museums exhibit masterpieces. But what is probably for the archaeologists the most valuable thing or certain the most numerous thing are these thousands and thousands and thousands of undecipherable pottery shards and things like this that they have. It's the coal and soil and all these kinds of things which have no spectacular value. But of course that's really what they're working with, are these things. [...] Not everybody gets the opportunity to go in the back room of the museum. These projects exist as a kind of middle point, inbetween the kind of masterpieces that you see on display in the archaeology museum and then what's really valuable in the basement.“* Mark Dion im Interview mit der Verf., Hamburg, 30. Mai 2002, unveröffentl.

stellt werden, welche Menschen nützlich waren.⁴⁶ „In diesem Museum zeigt sich, daß die Kultur eng mit der Natur verbunden ist, denn Kultur wird in einer ständigen Interaktion zwischen den Menschen und ihrer Umwelt geschaffen.“⁴⁷

Alle Ausstellungsstücke, die zumeist „Zufallsfunde oder Fundstücke aus mehr oder weniger systematischen Ausgrabungen sind“⁴⁸, werden im archäologischen Museum mit Bedeutung aufgeladen, ihnen kommt hier der Status von „Semiophoren“, von Zeichenträgern zu, wie Pomian herausstellt. Semiophoren sind sowohl die ausgestellten Kunstwerke, die von vornherein als Träger von Zeichen konzipiert sind, als auch die alltäglichsten Dinge, aus denen die Archäolog/innen nachträglich Zeichen herauslesen, die etwas über die Vergangenheit aussagen sollen. „Die Semiophoren, zweigesichtige Gegenstände, bestehen aus einem Träger und aus Zeichen, die darauf angebracht sind. Sie haben eine materielle und eine semiotische Seite. Die Beziehungen zwischen beiden sind im einzelnen Fall sehr unterschiedlich: es ist unmöglich, hier eine Typologie aufzustellen. Wir wollen nur darauf hinweisen, daß die Semiophoren durch ihre Materialität in die Nähe der Dinge rücken, während ihre Bedeutung eine Affinität zwischen ihnen und den inneren Zuständen der Individuen herstellt. Die Materialität wendet sich eher an die Hand, die Bedeutung wird durch den Blick wahrgenommen.“⁴⁹

Die Materialität der Ausstellungsobjekte spiele in einem archäologischen Museum, das die Produkte des Menschen versammle, zwangsläufig eine zentrale Rolle und lasse es zu einem Museum der materiellen Kultur werden, führt Pomian weiter aus. Diese starke Akzentuierung der Materialität der Dinge vermittele „die Überzeugung, daß die Menschlichkeit des Menschen am deutlichsten in der Technik zum Ausdruck“ komme. „Er erscheint so als *homo faber*, ein in erster Linie körperliches Wesen, das in dieser Eigenschaft Teil der Natur ist, auch wenn er als kollektiver Produzent von Dingen eine gewisse Autonomie von ihren Zwängen genießt.“⁵⁰

Genau dieser Aspekt ist es auch, der Mark Dions archäologische Arbeiten von anderen seiner Werke unterscheidet, die stärker den Blick des Menschen auf die Natur thematisieren. Im Rahmen der ‚Archaeology Pieces‘ wird der Mensch zwar als Teil der Natur begriffen, in der Konzentration auf die Produkte des Menschen jedoch wird diese Natur an die Ränder verwiesen. Sie fungiert nurmehr als Folie, vor der sich das menschliche Leben abzeichnet, und mit diesem Fokus bringt Dion die Entfernung des Menschen von der Natur zum Ausdruck, der diese zwar beständig nutzt und durch diese Nutzung zum Teil stark schädigt, im Allgemeinen jedoch vor allem auf seine eigene Spezies konzentriert ist.

Die in den archäologischen Arbeiten enthaltene Kritik wird allerdings nicht aggressiv formuliert, vielmehr lässt sie sich nur durch das Feststellen eines

⁴⁶ Pomian: Der Ursprung des Museums, 1998, S. 93.

⁴⁷ Ebd., S. 93.

⁴⁸ Ebd., S. 94.

⁴⁹ Ebd., S. 95.

⁵⁰ Ebd.

Mangels und der Tatsache, dass Naturalia hier fast ausschließlich als vom Menschen nützlich gemachte auftauchen, sozusagen zwischen den Zeilen herauslesen.

4.4 New England Digs (2001) und New York Archaeology

Um die Liste der ‚Archaeology Pieces‘ zu komplettieren, sind des weiteren zu nennen: *New England Digs* (2001, Abb. 132 und 133), eine archäologische Grabung für das Queens Museum (2001) und *Rescue Archaeology: A Project for the Museum of Modern Art* (2000–04, Abb. 134–136).

Während sich Dion mit *New England Digs*⁵¹, das an drei Ausgrabungsstätten in Massachusetts und Rhode Island stattfand, auf eine Expedition in die eigene Vergangenheit begab – Dion kommt aus Massachusetts –, widmeten sich die Arbeit für das Queens Museum und *Rescue Archaeology: A Project for the Museum of Modern Art* der Archäologie der Stadt New York.

Im Queens Museum of Art war er 2001 eingeladen im Rahmen der Gruppenausstellung *Crossing The Line* zur Geschichte des Stadtteils Queens zu forschen. Im Flushing Meadows Park und nur wenige Schritte vom Eingang des Museums entfernt führte Dion eine Grabung durch, die eine große Anzahl unterschiedlichster Dinge zutage brachte: von Glasscherben und Metallteilen bis hin zu mehreren Jahrzehnte alten Zeitungen. In dem aschehaltigen Boden der ehemals riesigen Müllhalde, (Queens Ash Dump), die sich auf dem Gelände befunden hatte, waren die Zeitungen gut erhalten geblieben. Während Dion die Grabung hauptsächlich selbst durchführte, übernahm die Aufgabe des Säuberns und Sortierens eine Assistentin. Sie katalogisierte das Material, zum Teil, indem sie Zeichnungen der Objekte anfertigte, und ordnete es, chronologisch nummeriert, auf einem Bord im Ausstellungsraum. Ergänzt wurde dieses Bord durch zwei sarkophagähnliche Behältnisse, von denen eines voller Glasscherben, das andere mit dem Asche-Erde-Gemisch gefüllt war. Die Behältnisse waren mit einer Glasplatte verschlossen und konnten von den Besucher/innen wie Bänke benutzt werden.

Die Arbeit in Queens war gewissermaßen der Vorläufer von *Rescue Archaeology: A Project for the Museum of Modern Art* (Abb. 134–136), welches das New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) anlässlich seines großen Um- und Neubaus, der im November 2004 eröffnet wurde, in Auftrag gab. Der zum MoMA gehörende *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden* wurde im Jahr 2000 im Zuge der Vorbereitung von Yoshio Taniguchis Neubau zu einer großen Baustelle. Als Dion Zugang zum Gelände erhielt, war dieses bereits großflächig umgegraben. In einem blauen Overall, mit Helm, Gummistiefeln und Handschuhen und ausgerüstet mit einem Eimer und Spaten begann Dion, das Erdreich nach interessanten Gegenständen

⁵¹ Die New England Digs fanden statt in: Providence, Rhode Island an den Ufern des Seekonk River und der Narragansett Bay, in New Bedford, Massachusetts (Dions Heimatstadt) auf dem Grund einer alten Taverne und in Brockton, Massachusetts auf dem Gelände eines Bauernhofes, das an einen Friedhof grenzte. Mit einem Team von insgesamt etwa 90 Freiwilligen grub und suchte Dion an diesen drei Orten nach ‚archäologischen‘ Fundstücken. Diese wurden dann gereinigt und in Kabinettsschränken und Kästen zuerst im Fuller Museum of Art in Brockton präsentiert. – Mark Dion. *New England Digs*, Ausstellungskatalog, 2002. – Temin, Christine: Artist brings home his ‚Urban Archaeology‘, in: *The Boston Globe*, 31. Mai 2001.

abzusuchen. Dabei stieß er auf die Grundmauern zweier alter Gebäude: des früheren Stadthauses von Abby Aldrich und John D. Rockefeller Jr., in dem der heute im Ruhestand befindliche Chairman des MoMA David Rockefeller aufgewachsen war, und das Stadthaus von John D. Rockefeller Senior an der Ecke 4 West und 54th Street. Beide Häuser waren 1938 abgerissen worden, um Platz für das erste eigens für das Museum gebaute Haus des MoMA zu machen. Während seiner Arbeit auf dem Gelände fand Dion neben Überresten dieser beiden Rockefeller-Häuser auch Objekte, die von zwei weiteren Häusern und dem ehemaligen *Dorset Hotel* stammten, die im Zuge der Renovierung und Erweiterung des Museums abgerissen worden waren, beispielsweise mit Ornamenten verzierte Bruchstücke von Kamineinfassungen. Ebenso fand Dion Reste von Bruce Naumans *Audio-Visual Underground Chamber* (1972–74), das als Teil der 1995 im MoMA stattfindenden Nauman-Retrospektive im Skulpturengarten installiert worden war. Präsentiert wurden die Fundstücke von *Rescue Archaeology* im Keller des MoMA, wo ein kleines Labor inszeniert und in Schränken und Vitrinen die Fundstücke gezeigt wurden, ergänzt durch historische Fotografien und das Arbeitsmaterial, das Dion verwendet hatte.⁵² Der besondere Reiz dieser Ausgrabung bestand darin, dass in einer relativ jungen Stadt mit den Methoden, die man der klassischen Archäologie zuschreibt, die an historischen Stätten nach Schätzen des Altertums sucht, Spuren einer Geschichte, deren Zeitzeugen zum Teil noch leben (z. B. David Rockefeller), ans Licht gebracht wurden. Auf diese Weise wird ein historisches Bewusstsein geschaffen für die Sedimente der Vergangenheit, auf denen sich die Stadt New York erhebt, die mit ihrer Architektur wie kaum eine andere für die Moderne steht. Auch hier war es ein Anliegen Dion, zu zeigen, in welcher unmittelbarer Nähe sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zueinander befinden und wie sich diese Nähe, die auch als eine Form der Gleichzeitigkeit aufgefasst werden kann, in Dingen ausdrückt. Ähnlich hatte es auch Robert Smithson im Rahmen seines ‚Expeditionsberichtes‘ über seine Erlebnisse in Passaic, einem industriell geprägten Ort in New Jersey, beschrieben. In diesem Text, der sich wie eine Persiflage auf die Reiseberichte von Abenteurern früherer Jahrhunderte liest, beschreibt Smithson Industrieanlagen und die Architektur von Straßen als seien sie Monumente von historisch-archäologischem Wert. Smithson schreibt: „Ich bin überzeugt, dass die Zukunft irgendwo in den Müllhalden einer nicht-historischen Vergangenheit verloren ist, sie ist in den Zeitungen von gestern, in den nüchternen Werbungen für Science Fiction-Filme, in den falschen Spiegel unserer weggeworfenen Träume. Die Zeit verwandelt Metaphern in *Dinge* und häuft sie in kalten Räumen auf [...].“⁵³

⁵² Smith, Roberta: The Shades of the Past, the Present is Revealed, in: New York Times, 19. November 2004.

⁵³ „I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the jejune advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into things, and stacks them up into cold rooms [...].“ Smithson, Robert: A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, 1967, in: ders.: The Collected Writings, 1996, S. 68–74, hier S. 74.

Das Bergen dieser Dinge, welche die Zeit übrig gelassen hat, ist immer auch eine Auseinandersetzung mit einem Verlust, die Suche nach etwas Fehlendem, dessen man habhaft werden möchte, um nicht nur die Vergangenheit, sondern auch Gegenwart und Zukunft besser zu verstehen. Wie sehr einerseits das Spektrum jener Dinge, die noch aufzufinden sind, als auch ihre Interpretation abhängig sind von unterschiedlichsten Dispositiven, hat Dion bereits zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn zum Thema gemacht. In *Artful History: A Restoration Comedy* waren die Kunstwerke, die vom Restaurator bearbeitet wurden, Stellvertreter all jener Dinge, anhand derer wir Geschichte erzählen. Bemerkenswert ist, dass Dion bereits damals das Auffinden von alten Gemälden in den Archiven von Museen als eine Art archäologische Entdeckung beschrieb. In dem Text, der im Film aus dem Off gesprochen wird, heißt es: „Archive, Keller oder die Lagerräume der Museum können eine Art von Ruine sein, in der das Wiederauffinden von Kunstwerken wie eine archäologische Entdeckung sein kann, sei es an den Wänden oder aus den Schatzkammern der Tresore, welche die Fragilität der Kunstwerke schützen.“⁵⁴

So wie *Artful History: A Restoration Comedy* Produkte des Menschen zum Gegenstand der Recherche macht, um Mechanismen der Entstehung historischer Erzählungen kritisch zu beleuchten, sind auch die Artificialia, die Dion in den ‚Archaeology Pieces‘ in den Mittelpunkt stellt in allererster Linie in ihrer Funktion als Bausteine der Konstruktion von Geschichte von Bedeutung. Für die visuelle Erscheinungsform der Installationen, in denen diese Dinge präsentiert werden, ist weiterhin entscheidend, dass sie auch als Dinge an sich einen ästhetischen Wert besitzen, der sie nicht nur inhaltlich, sondern auch formal als Teile eines Kunstwerkes interessant macht.

⁵⁴ „Archives, basements or the storage rooms of museums can be a kind of ruin where the retrieval of a work of art can be like an archaeological discovery whether from walls or hoarding of the safe keeping the fragility art often demands.“ Dion, Mark / Simon, Jason: *Artful History: A Restoration Comedy*, 1988. – Zur metaphorischen Bedeutung der ‚Ruine‘, die Dion in diesem Zitat ins Spiel bringt, vgl. z.B.: Bolz, Norbert / van Reijen, Willem (Hrsg.): *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*, Frankfurt am Main 1996. – Ginsberg, Robert: *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam 2004. – Mit der Metaphorik der Ruine setzt sich Dion in *The Ruin (Falster Test Area)* (1999, Abb. 137) auseinander.

Im Rekurs auf die Geschichte des Dilettantismus wird dieser in der vorliegenden Arbeit als zentrale Kategorie der Praxis Dions benannt.

Die Untersuchung verfolgt einen monographischen Ansatz, indem sie sich auf ausgewählte Werke Mark Dions konzentriert und an ihnen exemplarisch wichtige Themen des Gesamtwerkes herausarbeitet. Neben wissenschafts- und kulturhistorischen Referenzen werden Bezüge zur Kunst des 20. Jahrhunderts aufgezeigt, welche Dion als Künstler charakterisieren, dessen Arbeitsweise sich in der Auseinandersetzung mit verschiedenen institutionskritischen und kontextorientierten künstlerischen Praktiken entwickelt hat. Das Spezifische seiner Arbeit besteht darin, dass sie historische Analysen mit aktuellen zeitkritischen Kommentaren verbindet, wobei die Untersuchung der Repräsentationen der Natur den thematischen Schwerpunkt bildet. Entscheidend ist, dass Dion sich den Wissenschaften im Rahmen seiner Recherchen als Dilettant nähert.

Dem Dilettantismus inhärent ist stets das Moment der Differenz, welches ihn von Professionalismus und Expertise abgrenzt. Die Darstellung der verschiedenen Definitionen des Dilettantismus im Laufe der Jahrhunderte und der Verweis auf seine ursprünglich positive Bedeutung verdeutlichen in dieser Untersuchung die Ambivalenz des Begriffes. Speziell seine historische Verankerung und die gleichzeitige semantische Offenheit machen den Dilettantismus zu einer Kategorie, welche für die Analyse künstlerischer Arbeit geeignet ist, die sich in Beziehung setzt zu anderen Disziplinen.

Im Fall des Werkes von Mark Dion bieten unter anderem ‚Fehler‘, die dem Künstler als wissenschaftlichem Dilettanten unterlaufen und welche die Unterschiede zum Professionellen besonders deutlich werden lassen, Anlass, die Eigenarten wissenschaftlicher und künstlerischer Methoden gleichermaßen zu thematisieren und auf subtile Weise in Frage zu stellen. Ganz gleich, ob in Dions Forschungsarbeit Abweichungen von einem Vorbild oder einem Plan unvorhergesehen sind oder bewusst herbeigeführt werden, sind sie entscheidend dafür, dass die Möglichkeit entsteht, die Kunst nicht nur zu einer Nacherzählung der Wissenschaft zu machen, sondern zu einem Ort, an dem etwas genuin Eigenes produziert wird. Das kann zum Beispiel eine neue visuelle Qualität sein, die im Umgang mit wissenschaftlichen Repräsentationsmustern entsteht, oder eine spezielle Handlungsweise, die sich im Umgang mit dem Material ergibt.

Nach Abschluss der vorliegenden Arbeit lassen sich drei Themenbereiche benennen, die weiterzuverfolgen wären: Erstens erscheint es lohnenswert, die Geschichte des Dilettantismus, welche die Negativfolie der Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Disziplinen darstellt, noch detaillierter zu erforschen. Insbesondere ist zu untersuchen, welche

Parallelen und Unterschiede im Hinblick auf die Geschichte des Dilettantismus zwischen den Künsten und den Wissenschaften bestehen. Zweitens stellt eine umfassendere Analyse der Bedeutung des Dilettantismus für zeitgenössische künstlerische Praktiken eine Herausforderung dar. Werke diverser Künstler/innen können in diesem Zusammenhang in den Blick genommen werden. Zu fragen ist, was den Dilettantismus, der ganz offensichtlich große Aktualität besitzt, im Einzelnen ausmacht und unter welchen Umständen er produktiv sein kann. Als drittes Thema ist die weitere Beobachtung des Werkes von Mark Dion interessant. Zu verfolgen ist, wie sich die Figur des Künstlerforschers weiter entwickelt und ob und wie sich der Pessimismus, der sich in den letzten Jahren zunehmend erkennen lässt, auch in Zukunft in den Arbeiten Dions niederschlagen wird.

geboren 1961 in New Bedford, Massachusetts, USA

lebt in Beachlake, Pennsylvania, USA

1981-82	Studium der bildenden Kunst, Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut
1982-84	Studium der bildenden Kunst, School of Visual Arts, New York
1984-85	Independent Study Program, Whitney Museum of American Art, New York
1985-86	Studium der bildenden Kunst, Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut
2001	9th Annual Larry Aldrich Foundation Award
2002	University of Hartford, Connecticut, BFA in Fine Arts

Einzelausstellungen (Auswahl)

2005

Microcosmographia, South London Gallery, London

Chateaux d'Oiron, Oiron

2004

American Politics, Galerie Christian Nagel, Berlin

Drawings and Printed Works, Goodwater Gallery, Toronto

2003/04

RN: The Past, Present and Future of the Nurses' Uniform (Zusammenarbeit mit J. Morgan Puett), The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia

2003

L'Ichthyosaure, la Pie et Autres Merveilles du Monde Naturel, Musée Gassendi and la Reserve Geologique de Haute Provence, Digne, France und Centro Perimentale Art Contemporanea, Caraglio

Encyclomania, Bonner Kunstverein / Kunstverein Hannover

Full House, 9th Annual Larry Aldrich Foundation Award Exhibition, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut

Collaborations 1987-2003, Joseloff Gallery, University of Hartford, Connecticut

Imperfect Marriages, Galleria Emi Fontana, Mailand

Microcosmographia, Mark Dion's Wunderkammer, University of Tokyo Museum, Tokyo
American Fine Arts Co., New York

2002/03

Encyclomania, Galerien der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Esslingen

2002

Biologische Forschungsstation Alster, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

National Museum of Art, Tokyo

Tanya Bonakdar Gallery, New York

Urban Wildlife Observation Unit (A Project with the Public Art Fund), Madison Square Park, New York

Ursus Maritimus, Goodwater Gallery, Toronto

New England Digs, University of Massachusetts Art Gallery, Dartmouth

The Ladies' Field Club of York (Zusammenarbeit mit J. Morgan Puett), Christine Burgin Gallery, New York

2001

Galerie Georg Kargl, Wien

New England Digs, Fuller Museum of Art, Brockton, Massachusetts / David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island

Cabinet of Curiosity for the Weisman Art Museum, Weisman Art Museum, Minneapolis

2000

Alexander von Humboldt and Other Sculptures, Galerie Christian Nagel, Köln

Nature Bureaucracies, American Fine Arts, Co., New York

The Museum of Poison, Bonakdar Jancou Gallery, New York

1999

The Tate Thames Dig, Tate Gallery of Modern Art, London

Where the Land Meets the Sea, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco

The Ladies' Field Club of York (Zusammenarbeit mit J. Morgan Puett), National Railway Museum, York

1998

Private Property, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

Adventures in Comparative Neuroanatomy, Deutsches Museum, Bonn

A Tale of Two Seas... (Zusammenarbeit mit Stephan Dilleuth), Altonaer Museum Hamburg

Raiding Neptune's Vault, Galleria Emi Fontana, Mailand

Tate Gallery, Liverpool

The Natural World, Vancouver Art Gallry, Vancouver

1997

Trophies & Souvenirs, London Projects, London

Natural History And Other Fictions, Ikon Gallery / Birmingham / Kunstverein Hamburg / De Appel, Amsterdam

Homage – Jean-Henri Fabre, Galerie des Archives, Paris

Curiosity Cabinet for the Wexner Center for the Arts, Wexner Center for the Arts Columbus, Ohio

1996

Two Trees, American Fine Arts Co., New York

A Tale Of Two Seas... (Zusammenarbeit mit Stephan Dilleuth), Galerie Christian Nagel, Köln

1995

A Vital Matrix, Domestic Setting, Los Angeles

American Fine Arts Co., New York

Dodo, Galerie Tanya Rumpff, Haarlem

Flotsam and Jetsam (The End of the Game), De Vleeshal, Middelburg

Unseen Fribourg, Centre d'Art Contemporain, Fribourg

1994

Concrete Jungle (Zusammenarbeit mit Bob Braine, Alexis Rockman), Marc Jancou Gallery, London

Angelica Point, Galleria Emi Fontana, Mailand

Aristoteles, Rachel Carson, Alfred Russel Wallace, Galerie Metropol, Wien

When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R' U.S.), American Fine Arts Co., New York

1993

The Great Munich Bug Hunt, K-Raum Daxer, München

The Great Hunter, the Marine Biologist, the Paleontologist and the Missionary, Galerie Marc Jancou, Zürich

1992

American Fine Arts, Co., New York

Galleri Nordanstad-Skarstedt, Stockholm

1991

Frankenstein in the Age of Biotechnology, Galerie Christian Nagel, Köln

Launching, Shark Editions, Spring Street Lounge, New York

1990

Extinction, Dinosaurs and Disney: The Desks of Mickey Cuvier, Galerie Sylvana Lorenz, Paris

1989

Artful History: A Restoration Comedy, by Mark Dion and Jason Simon (Zusammenarbeit mit Jason Simon), Premiere bei Collective for Living Cinema, New York

Gruppenausstellungen (Auswahl)**2005**

Community Gardens in Queens 1909-1949, Queens Museum of Art, Queens

Alchemy, The Manchester Museum, Manchester

Our Surroundings, Dundee Contemporary Arts, Dundee

Contemporary Erotic Drawing, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield

Gotik und Moderne im Dialog. 1500-2000, Ausstellung der Sammlung K-raum Daxer / Lorenz in der Fränkischen Galerie Kronach, Kronach

Akademie. Kunst lehren und lernen, Kunstverein Hamburg

2004

Election, American Fine Arts, Co., New York

From Above, Galerie Georg Kargl, Wien

braunschweig parcours 2004, Braunschweig

Field. Science, Technology and Nature, Socrates Sculpture Park, Long Island City, NY

Past Presence: Contemporary Reflections on the Main Line, Main Line Art Center, Philadelphia

2003

Mapping a City: Hamburg-Kartierungen, Kunstverein in Hamburg

Global Priority, Herter-Art Gallery, Amherst

Magic of Trees, De Zonnehof, Amersfort

Künstlerisches Freilandlabor Seegeniederung, Westwendischer Kunstverein in Gartow.
Hands up, Baby, Hands up, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg

2002

The House of Fiction, Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen
hell-gruen, 30 Kunstprojekte um den Düsseldorfer Hofgarten, Düsseldorf
Socrates Sculpture Park, Long Island City, New York
Site Lines, Adison Gallery and Andover Historical Society, Andover
Museutopia, Karl Ernst Osthaus Museum der Stadt Hagen, Hagen
Concrete Jungle, Gorney Bravin & Lee, New York
Ökonomien der Zeit, Museum Ludwig, Köln.

2001

Museum as Subject, The National Museum of Art, Osaka
Fresh Kills, Snug Harbor Center for Contemporary Art, New York

2000

American Art Today: Fantasies & Curosities, The Art Museum at Florida International University Miami
The Shape of the World, The End of the World, Pac Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, Mailand
InSite 2000, San Diego
The Swamp: On The Edge of Edge, Samuel P. Hearn Museum of Art, University of Florida, Gainesville
Paradise Now, Exit Art, New York
Ecologies, The Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago
Ecologically Concerned, The Nathan Cummings Foundation, New York
Desert & Transit, Schleswig–Holsteinischer Kunstverein, Kunsthalle zu Kiel
Durchreise Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Herausforderung Tier, von Beuys bis Kabakov, Städtische Galerie Karlsruhe
Small World, Dioramas in Contemporary Art, Museum of Contemporary Art, San Diego, La Jolla
Nothing, Andrew Kreps Gallery, New York

1999

Falster Versuchsgelände, Kasseler Kunstverein
Archives Laboratoire, Kunstverein Heilbronn
Carnegie International, Pittsburgh
Skulptur-Biennale im Münsterland, Münsterland
La Ville, le Jardin, la Mémoire, Villa Medici, Rom (Zusammenarbeit mit Bob Braine)
Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
The Museum as Muse. Artists Reflect, Museum of Modern Art, New York
Art of Knowledge, VII. Deutscher Wirtschaftskongress, Köln Museum of Art
1999 Drawings, Alexander and Bonin, New York
Hiriya in the Museum, Artists' and Architects' proposals for Rehabilitation of the Site" (Zusammenarbeit mit Nils Norman), Tel Aviv
Weird Science: A Conflation of Art and Science, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills

1998

I love New York, Museum Ludwig, Köln
post naturam - nach der natur, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt / Geologisch-Paläontologisches Museum, Münster
Wild/Life or The Impossibility of Mistaking Nature for Culture, Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, Spring Garden and Tate Streets, Greensboro

1997

Skulptur. Projekte in Münster 1997, Münster
Skandinavischer Pavillon, XLVII Biennale di Venezia, Venedig
The Spiral Village, Bonnefantenmuseum Maastricht
Città Natura, Palazzo delle Esposizioni und Museo Zoologico, Rom

1996

Berechenbarkeit der Welt, Bonner Kunstverein, Bonn
Sanssouci, Frigo, Paris
Cabines de Bain, Piscine de la Motte, Fribourg
Multiple Pleasure, Tanya Bonakdar Gallery, New York
Hybrids, De Appel, Amsterdam
21st Century Sculpture, John Gibson Gallery, New York
Campo 6, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin
Let's Talk About Art, Art Metropole, Toronto
25th Anniversary: 25 Younger Artists, John Weber Gallery, New York

1995

Aufforderung in schönster Weise, Galerie Christian Nagel, Köln
Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München
It's not a Picture, Galleria Emi Fontana, Mailand
Platzwechsel. Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller, Kunsthalle Zürich, Zürich
Mapping: A Response to MoMA, American Fine Arts, Co., New York
Zeichen und Wunder / Signos y Milagros, Kunsthhaus Zürich, Zürich / Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela
Searching for Sabah (Zusammenarbeit mit Paul Towell), Sabah Museum, Sabah, Malaysia
Schoharie Creek Field Station (Zusammenarbeit mit Bob Braine u. J. Morgan Puett), Art Awareness, Lexington

1994

Cocido y Crudo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Temporary Translation - Sammlung Schürmann, Deichtorhallen, Hamburg
Klima Global - Arte Amazonas, Museum Ludwig, Aachen
Pro-Creation?, Fri-Art Centre d'Art Contemporain, Fribourg
Sommerakademie München - Eine freie Akademie auf Zeit, kuratiert von Stephan Dille-muth, Kunstverein München
Grreen, Torch, Amsterdam
Résidence Secondaire, Carré Saint-Nicolas, Paris

Services, Kunstverein München.

Don't Look Now, Thread Waxing Space, New York

Frauenkunst/Männerkunst, Kunstverein Kippenberger, Museum Fridericianum, Kassel

Living in Knowledge: An Exhibition About Questions Not Asked, Duke University

Museum of Art, Durham, North Carolina

1993

Culture in Action, Sculpture Chicago

Sonsbeek 93, Arnhem

What Happened to the Institutional Critique?, American Fine Arts, Co., New York

fireproof/feuerfest, Projekt der Wandelhalle e.V., Forum für Kunst, Köln

Kontext Kunst. The Art of the Nineties, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Kunst - Kultur - Ökologie, Bea Voigt Galerie, München

Restaurant, La Bocca, Paris

On Taking a Normal Situation and Retranslating it into Overlapping and Multiple

Readings of Conditions Past and Present, Muhka, Antwerpen

Das Fremde - Der Gast, Offenes Kulturhaus, Linz

Grafica 1, Innsbruck

Annina Nosei Gallery, New York

Simply Made in America, The Aldrich Museum for Contemporary Art, Ridgefield

Kinder, Galerie Rüdiger Schöttle, München

Project Unité (Zusammenarbeit mit Art Orienté Objet), Unité d'Habitation, Firminy

Spielhölle, Esthétique et Violence, Galerie Sylvana Lorenz, Paris

Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Animals, Galerie Tanya Rumpf, Haarlem

Parallax View: New York - Cologne, Goethe House / P.S.1, New York

Klima Global - Arte Amazonas, Staatliche Kunsthalle Berlin

Travelogue - Reisetagebuch, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien

Spielhölle, Grazer Kunsthalle, Graz

Group Show, Galerie Max Hetzler, Köln

Transgressions in the White Cube: Territorial Mappings, Bennington College, Vermont

1992

Concrete Jungle, Galerie Tanja Grunert, Köln

Animals, Galerie Anne de Villepoix, Paris

Nos Sciences Naturelles, Fri-Art Centre D'Art Contemporain, Fribourg

Klima Global - Arte Amazonas, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Under Thirty, kuratiert von Erik Oppenheim, Galerie Metropol, Wien

Molteplici Culture, Convento di San Egidio, Rom

Americas / Plus Ultra, Monasterio di Santa Clara, Moguer, Spanien

Translation, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warschau

Forgiving Ground: Symposia on Engaging the Public and Rethinking Exhibition Approaches, Thread Waxing Space, New York

Animals, Kubinski, Köln

Natural Science, John Gibson Gallery, New York

Spielhölle, Universitätsbibliothek, B-Ebene, Frankfurt

Proiezioni, Buchholz und Buchholz, Köln
Twenty Fragile Pieces, Galerie Analix-B & L Polla, Genf
 „oh! cet écho!“, Centre Culturel Suisse, Paris
Wohnzimmer/Büro, Galerie Christian Nagel, Köln
True Stories: Part II, Institute of Contemporary Arts, London
Proposals for the Museum of Natural History, Pat Hearn Gallery, New York

1991

Bärenlese: Zum Wesen des Teddys, Ruhrlandmuseum der Stadt Essen, Essen
Sweet Dreams, Babara Toll Fine Art, New York
Arte Joven en Nueva York, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas
True Life, 303 Gallery, New York
Die Botschaft als Medium, Projekt für Museum in Progress, publiziert in Der Standard und Cash Flow, Wien
Art...not News, Real Art Ways, Hartford, Connecticut, publiziert im Hartford Courant, Juni 1991
Mud, True to Life, 303 Gallery, New York
The Hirsch Farm Project, Hillsboro, Wisconsin

1990

Diane Brown Gallery, New York.
In the Beginning, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland
Mark Dion and William Schefferine, American Fine Arts, Co., New York
The (Un)Making of Nature, Whitney Museum of American Art, New York
The Cologne Show, Köln
Art Supplies and Utopia, Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart
Biodiversity, Wexner Center for the Arts, Columbus
Commitment, The Power Plant, Toronto
Videoworks, Galleri Nordanstad-Skarstedt, Stockholm

1989

End of the Weather, Randolph Street Gallery, Chicago
The Elements: Sex, Politics, Money & Religion, Real Art Ways, Hartford
Pathétique, Galerie Schmela, Düsseldorf
Le Magasin, L'Ecole L'Exposition, LeMagasin, Grenoble
Perspektivismus, Galerie Bleich-Rossi, Graz
The Desire of the Museum, Whitney Museum of American Art, New York
Here and There: Travels, The Clocktower Gallery, New York
 Xavier Hufkens Gallery, Brüssel
 American Fine Arts, Co., New York

1988

Poetic Justice, Ward Nasse Gallery, New York.
The Pop Project Part IV, Nostalgia As Resistance, The Clocktower Gallery, New York
Artists & Curators, John Gibson Gallery, New York

1987

Fake!, The New Museum of Contemporary Art, New York
The Castle, Beitrag von Group Material, Documenta VIII, Kassel
New Concepts of Art in Public Space, Sonne Galerie, Berlin

1986

Rooted Rhetoric, Castel dell'Ovo, Neapel

Cutting `Em Off at the Pass, 33. Atlanta Arts Festival, Atlanta

The Fairy Tale: Politics, Desire and Everyday Life, Artists Space, New York

1985

Four Walls, Hoboken, New Jersey

Whitney Independent Study Program Show, The Whitney Museum of American Art,
New York

Transitional Objects, Philip Nelson Gallery, Lyon

- Abel, Günter:** Zeichen- und Interpretationsphilosophie der Bilder, in: Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1.1, Bilder in Prozessen, hrsg. v. Horst Bredekamp u. Gabriele Werner, Berlin 2003, S. 89–102.
- Addison, Joseph:** The Tatler, Nr. 216, 26. August 1710.
- Adelung, Johann Christian:** Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 2. Teil (F–L), 2. Aufl., Leipzig 1796.
- Ad Reinhardt,** Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und The Museum of Modern Art, New York, 1991/92, New York 1991.
- Agamben, Giorgio:** Das Offene. Der Mensch und das Tier, Frankfurt am Main 2002.
- Alic, Margaret:** Hypatias Töchter. Der verleugnete Anteil der Frauen an der Naturwissenschaft, Zürich 1987.
- Allen, David Elliston:** Naturalists and Society. The Culture of Natural History in Britain 1700–1900, Aldershot u.a. 2001.
- Allen, David Elliston:** The Naturalist in Britain. A Social History, Harmondsworth 1978.
- Alpers, Svetlana:** The Museum as a Way of Seeing, in: Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, hrsg. v. Ivan Karp u. Steven D. Lavine, Washington/London, 1991, S. 25–32.
- Alter, Peter:** Wissenschaft, Staat, Mäzene. Anfänge moderner Wissenschaftspolitik in Großbritannien 1850–1920, Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, Bd. 12, Stuttgart 1982.
- Ambler, Rod W. (Hrsg.):** The History and the Practice of Britain's Railways. A New Research Agenda, Aldershot 1999.
- Armeno, Cristoforo:** Peregrinaggio di tre giovane figliuoli del re de Serendippo, hrsg. v. Renzo Bragantini, Rom 2000.
- Arnold, Ken:** Between Explanation and Inspiration. Images in Science, in: Strange and Charmed. Science and Contemporary Visual Art, hrsg. v. Siân Ede, London 2000.
- Assmann, Aleida u. Jan (Hrsg.):** Aufmerksamkeiten, Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation Bd. 7, München 2001.
- Assmann, Aleida / Assmann, Jan / Hardmeier, Christof (Hrsg.):** Schrift und Gedächtnis, Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation Bd. 1, München 1993.
- Asthoff, Jens:** Mark Dion & Galerie für Landschaftskunst: Die Biologische Forschungsstation Alster, in: Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog 2002, S. 64–69.
- Ault, Julie (Hrsg.):** Alternative art New York: 1965–1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective, Minneapolis u.a. 2002.
- Auslander, Philip: Liveness. Performance in a Mediatized Culture, New York/London 1999.
- Austin, John L.:** Zur Theorie der Sprechakte. How To Do Things With Words, dt. Bearb. v. Eike v. Savigny, 2. Aufl., Stuttgart 1979.
- Bachelard, Gaston:** Poetik des Raumes, Frankfurt am Main 1987.
- Bacon, Francis:** Neu-Atlantis (1624), übersetzt v. Günther Bugge, hrsg. v. Jürgen Klein, Stuttgart 1982.
- Bacon, Francis:** Nova Atlantis (1624), in: The Works of Francis Bacon, hrsg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis u. Douglas Denon Heath, Bd. 2 u. 3, London 1857, S. 125–166.
- Bailey Ogilvie, Marilyn:** Marital Collaboration. An Approach to Science, in: Uneasy Careers and Intimate Lives. Women in Science 1798–1979, hrsg. v. Pnina G. Abir-Am u. Dorinda Outram, New Brunswick/London 1978, S. 104–125.
- Baker, Steve:** The Postmodern Animal, London 2000.
- Baratey, Eric / Hardouin-Fugier, Elisabeth:** Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark, Berlin 2000.
- Barber, Lynn:** The Heyday of Natural History, 1829–1870, London 1980.
- Barnum, P. T.:** König Humbug. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Berlin 2001.
- Barsam, Richard M.:** Nonfiction Film. A Critical History, Bloomington 1992.
- Barstad, Guri Ellen / Federhofer, Marie-Theres (Hrsg.):** Dilettant, Dandy und Décadent, Hannover 2004.
- Barthes, Roland:** Die Krise der Wahrheit (1976), in: ders: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1988, S. 270–275.

Bates, Henry Walter: Wallace and Bates in the Tropics. An Introduction to the Theory of Natural Selection. Based on the Writings of Alfred Russel Wallace and Henry Bates, hrsg. v. Barbara G. Beddall, London 1969.

Bates, Henry Walter: The Naturalist on the River Amazons. A Record of Adventures, Habits of Animals, Sketches of Brazilian and Indian Life, and Aspects of Nature under the Equator, During Eleven Years of Travel, 2 Bde., London 1863.

Bateson, Gregory: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie, in: ders.: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven (1971), Frankfurt a. M. 41992, S. 241–261.

Battcock, Gregory / Nickas, Robert (Hrsg.): The Art of Performance. A Critical Anthology, New York 1984.

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst (1947), in: Harrison/Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Bd. 2, 1998, S. 752–755.

Baumgartner, Marcel: Marko Lehanka: Wilder Denker und Ethnologe Mittelhessens, oder: Kein Grill-Idyll ohne Katastrophe, Text für die Galerie Leo Koenig Inc., New York, 2001.

Baumgartner, Marcel: Topographie als Medium der Erinnerung in Piranesi's „Campo Marzio dell' Antica Roma“. Eine Skizze, in: Architektur und Erinnerung, hrsg. v. Wolfram Martini, Göttingen 2000, S. 71–102.

Baumgartner, Marcel: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Köln 1998.

Bayne, Peter: Life and Letters of Hugh Miller, Vol. I, London 1871.

Becker, Ilka: Stumpfe Enden, in: Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog 2002, S. 87–89.

Beebe, William: Adventuring With Beebe. Selections from the Writings of William Beebe, London 1956.

Beebe, William: Auf Entdeckungsfahrt mit Beebe. Abenteuer mit Tiefsee-, Land- und Luftgetier, 2. Aufl. Leipzig 1951.

Beebe, William: Half Mile Down, New York 1934.

Beebe, William: 923 Meter unter dem Meeresspiegel, Leipzig 1940.

Behrens, Rudolf: Svevos ‚Inetti‘ als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik, in: Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne, hrsg. v. Rudolf Behrens u. Richard Schwaderer, Würzburg 1990, S. 109–130.

Benjamin, Andrew: Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a Philosophy of Difference, London/New York 1991.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1980–1989.

Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 400–401.

Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London/New York 1995.

Berenbaum, May R.: Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten. Die zwiespältige Beziehung von Mensch und Insekt, Heidelberg u.a. 1997.

Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? (1980), in: ders.: Das Leben der Bilder oder Die Kunst des Sehens, Neuausg., Berlin 1989, S. 12–35.

Beyerle, Mo: Das Direct Cinema und das Radical Cinema, in: Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema, hrsg. v. Mo Beyerle u. Christine N. Brinckmann, Frankfurt/New York 1991, S. 29–53.

Bijvoet, Marga: Art as Inquiry. Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology, New York u.a. 1997.

Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1.1, Bilder in Prozessen, hrsg. v. Horst Bredekamp u. Gabriele Werner, Berlin 2003.

Birkett, Dea: Spinsters Abroad. Victorian Lady Explorers, Oxford/Cambridge 1989.

Birnbaum, Daniel: Stream of Conscience. Mark Dion's Tate Thames Dig, in: Artforum, Nov. 1999, S. 116–121.

Bischoff, Charitas: Amalie Dietrich. Ein Leben, Berlin 1909.

Bismarck, Beatrice von: Bruce Nauman. Der wahre Künstler – The True Artist, Ostfildern 1998.

Black, Jeremy: The British and the Grand Tour, London 1985.

Bloch, Ernst: Geist der Utopie, 1. Fassung, Faksimile der Ausg. v. 1918, Frankfurt am Main 1985.

Boch, Stella von: Jacob Burckhardts ‚Die Sammler‘. Kommentar und Kritik, München 2004.

Bob Braine, Peter Cole, Mark Dion, Alexis Rockman, in: Get Together. Kunst als Teamwork, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien 1999/2000, hrsg. v. d. Kunsthalle Wien, Wien/Bozen 1999, S. 132–141.

Boehm, Gottfried: Genese und Geltung: Jakob Burckhardts Kritik des Historismus, in: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. v. Hans R. Guggisberg, Basel/München 1994, S. 79–86.

Böhme, Gernot: Kunst nach der Natur, in: post naturam – nach der natur, Ausstellungskatalog, 1998, S. 11–15.

Böhme, Gernot: Am Ende des Baconschen Zeitalters. Studien zur Wissenschaftsentwicklung, Frankfurt am Main 1993.

Böhme, Gernot: Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, in: Kunstforum international, Bd. 114, Juli–Aug. 1991, S. 166–177.

Böhme, Gernot: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt am Main 1989.

Böhme, Hartmut: Was sieht man, wenn man sieht? Zur Nutzung von Bildern in den neuzeitlichen Wissenschaften, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Januar 2005, S. 38.

Bolz, Norbert / van Reijen, Willem (Hrsg.): Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen, Frankfurt am Main 1996.

Bordowitz, Gregg: ACT UP: 1987–. Gespräch zwischen Gregg Bordowitz und David Deitcher, in: Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999, hrsg. v. springerin, Wien/Bozen 1999, S. 47–56.

Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis, Frankfurt am Main 1979.

Bourget, Paul: Essais de psychologie contemporaine (1883–1885), hrsg. v. André Guyaux, Paris 1993.

Boyle, Robert: Experimenta & Observationes Physicae (1691), in: The Works of the Honourable Robert Boyle, hrsg. v. Thomas Birch, Bd. V, London 1772, S. 564–603.

Brandstetter, Gabriele: „Fälschung, wie sie ist, unverfälscht“. Über Models, Mimikry und Fake, in: Mimesis und Simulation, hrsg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 419–449.

Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater (1939), in: ders.: Werke, Bd. 22, Schriften 2.1, Berlin/Frankfurt am Main 1993, S. 540–557.

Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

Bredenkamp, Horst: Die Kustkammer als Ort spielerischen Austauschs, in: Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Bd. 1, hrsg. v. Thomas Gaethgens, Berlin 1993, S. 65–78.

Brednow, Walter: Von Lavater zu Darwin. Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse, Bd. 108, Heft 6, Berlin 1969.

Breitwieser, Sabine (Hrsg.): Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt, Köln 1999.

Briese-Neumann, Gisa: Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthal, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985.

Brombert, Victor: Bouvard und Pécuchet. Die Tragikomödie des Intellekts, Vorwort in: Flaubert: Bouvard und Pécuchet, 1996, 9–35.

Broodthaers, Marcel: Writings, Interviews, Photographs, hrsg. v. Benjamin H. D. Buchloh, Cambridge 1987.

Brown, Stephen R.: Sightseers and Scholars. Scientific Travellers in the Golden Age of Natural History, Toronto 2002.

Browne, Janet: Charles Darwin Voyaging. A Biography, London 2003.

Bruce Nauman. Versuchsanordnungen, Werke 1965–1994, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. v. Frank Barth u. Melitta Kliege, Hamburg 1998.

Brumm, Ursula: Geschichte und Wildnis in der amerikanischen Literatur, Berlin 1980.

Bryson, Norman: Mark Dion and the Birds of Antwerp, in: Corrin/Kwon/Bryson: Mark Dion 1997, S. 90–97.

Buchloh, Benjamin H. D.: unbetitelter Text, in: Sammlung – Archiv – Kommunikation. Bedingungen heute – Überlegungen für morgen, hrsg. v. Sabine Breitwieser für die Generali Foundation Wien, Köln 1999, S. 45–56.

Buchloh, Benjamin H.D.: Marcel Broodthaers, in: von hier aus. 2 Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, hrsg. v. Kasper König, Köln 1984.

Buckland, Frank T.: Memoir of the Very Rev. William Buckland, D.D., F.R.S., Dean of Westminster, in: Buckland, William: *Geology and Mineralogy considered with Reference to Natural Theology*, hrsg. v. Frank T. Buckland, London³1858, S. 522.

Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium. Historische Fragmente*, hrsg. v. Johannes Wenzel, Leipzig 1985.

Burckhardt, Jacob: *Briefe*, vollst. u. krit. bearb. Ausg., hergestellt von Max Burckhardt, Basel 1949–1994.

Budde, Gunilla Friederike: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914*, Göttingen 1994.

Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of Performance*, New York/London 1997.

Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. v. Katharina Menke u. Markus Krist, Berlin 1998.

Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York u. a. 1993.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Wördemann, Berlin 1995.

Callicott, J. Baird / Nelson, Michael P. (Hrsg.): *The Great New Wilderness Debate*, Athenas 1998.

Cailliois, Roger: *Die Schrift der Steine*, übers. v. Rainer G. Schmidt, Graz/Wien 2004.

Cailliois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982.

Camille, Michael: *Simularum*, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. Robert S. Nelson u. Richard Shiff, Chicago/London 1996, S. 31–44.

Canguilhem, Georges: *Zur Geschichte der Wissenschaften vom Leben seit Darwin*, in.: ders.: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Wolf Lepenies, Frankfurt am Main 1979, S. 134–153.

Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, New York/London 1996.

Carrère Justus (Hrsg.): *Berzelius und Liebig. Ihre Briefe von 1831–1845*, München/Leipzig 1893.

Carson, Rachel: *Der stumme Frühling*, übers. v. Magret Auer, München 1962.

Cartmill, Matt: *A View to a Death in the Morning. Hunting and Nature Through History*, 2. Aufl., Cambridge/London 1996.

Castiglione, Baldassare: *Il Libro del Cortegiano. Con una scelta delle Opere minori*, hrsg. v. Bruno Maier, Turin³1981.

Chandler, Richard (Hrsg. im Auftrag der Society of Dilettanti): *Ionian Antiquities*, London 1769.

Chargaff, Erwin: *Lob des Laien*, in: ders.: *Vermächtnis. Essays*, Stuttgart 1992, S. 27–39.

Città Natura, Ausstellungskatalog Palazzo delle Esposizioni u.a., Rom 1997, hrsg. v. Carolyn Christov-Bakargiev, Rom 1997.

Cocido y crudo, Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994/95, hrsg. v. Dan Cameron u. Ministerio de Cultura, Madrid 1995.

Coleridge, Samuel Taylor: *The Ancient Mariner und Christabel*, eingel., komm. u. hrsg. v. Albert Eichler, Wien/Leipzig 1907.

Coles, Alex: *How Long I' Been On? Mark Dion's Performative Archaeology of the City*, in: *Breathing Cities. The Architecture of Movement*, hrsg. v. Nick Barley, Basel/Boston/Berlin 2000, S. 60–63.

Coles, Alex / Dion, Mark: *Critical Strategies of Fictional Address. Field Work and the Natural History Museum. Mark Dion Interview*, in: *The Optic of Walter Benjamin*, hrsg. v. Alex Coles, London 1999, S. 38–55.

Coles, Alex / Dion, Mark (Hrsg.): *Archaeology*, London 1999.

Concrete Jungle. Bob Braine, Mark Dion, Alexis Rockman, Ausstellungskatalog Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown 1993, hrsg. v. Wesleyan University, Middletown 1993.

Cooke, Lynne / Wollen, Peter (Hrsg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearance*, Dia Center for the Arts Discussions in Contemporary Culture Bd. 10, Seattle 1995.

Corra, B., Ginanni, A., Chiti, R. u. a.: *Die futuristischen Wissenschaft (antideutsch – abenteuerlich – launenhaft – sicherheitsallergisch – trunken vom Unbekann-ten). Futuristisches Manifest (Auszug)*, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, S. 112.

Corrin, Lisa Graziose: The Greenhouse Effect, in: The Greenhouse Effect, Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London 2000, hrsg. v. Ralph Rugoff u. Lisa G. Corrin, London 2000, S. 38–62.

Corrin, Lisa Graziose / Kwon, Miwon / Bryson, Norman (Hrsg.): Mark Dion, London 1997.

Corrin, Lisa Graziose: Mark Dion's Project: A Natural History of Wonders and a Wonderful History of Nature, in: Corrin/Kwon/Bryson.: Mark Dion, 1997, S. 38–87.

Cotton, Jonathan: Ballast-Heavers and Battle-Axes: The 'Golden Age' of Thames Finds, in: Coles/ Dion: Archaeology, 1999, S. 58–71.

Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden/Basel 1996.

Crimp, Douglas: Pictures (1979), in: Art after Modernism. Rethinking Representation, hrsg. v. Brian Wallis, New York/Boston 1984, S. 175–187.

Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago, Ausstellungskatalog Chicago 1992/93, hrsg. v. Mary Jane Jacob, Michael Brenson u. Eva M. Olson, Seattle 1995.

Cust, Lionel: History of the Society of Dilettanti, 2. Aufl., London 1914.

Dann, Otto (Hrsg.): Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Historische Zeitschrift, Beiheft 9, München 1984.

Darwin, Charles: The Descent of Man and Selection in Relation to Sex, London 1906.

Darwin und Darwinismus. Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte, Ausstellungskatalog Deutsches Hygiene-Museum Dresden 1994, hrsg. v. Bodo-Michael Baumunk u. Jürgen Rieß, Berlin 1994.

Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Frankfurt/Schirn Kunst-halle 2000/01, hrsg. v. Kurt Wettengl, Ostfildern Ruit 2000.

Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Baden-Baden 2002, hrsg. v. Johannes Bilstein u. Matthias Winzen, Köln, 2002.

Daston, Lorraine (Hrsg.): Things That Talk. Object Lessons from Art and Science, New York 2004.

Daston, Lorraine / Park, Katharine: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, Frankfurt am Main 2002.

Daston, Lorraine / Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, hrsg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99.

Daston, Lorraine: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, München 2001.

Daston, Lorraine: Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität, in: Hagner: Ansichten der Wissenschaftsgeschichte, 2001, S. 137–158.

Daston, Lorraine: Objectivity versus Truth, in: Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750–1900, hrsg. v. Hans Erich Bödeker u.a., Göttingen 1999, S. 17–31.

Daston, Lorraine: Fear and Loathing of the Imagination in Science, in: Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences, Vol. 127, Nr. 1, Winter 1998, S. 74–95.

Daston, Lorraine: Nature by Design, in: Jones/Galison: Picturing Science, 1998, S. 232–253.

Daston, Lorraine / Galison, Peter: The Image of Objectivity, in: Representations, Nr. 40, Herbst 1992, S. 81–128.

Daum, Andreas W.: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1913, München 1998.

David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln 2000, hrsg. v. Bodo v. Drewitz u. Karin Schuller-Procopvici, Göttingen 2000.

Davidoff, Leonore / Hall, Catherine: Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850, London/Melbourne u. a. 1987.

de Chadarevian, Soraya: Sehen und Aufzeichnen in der Botanik des 19. Jahrhunderts, in: Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, hrsg. v. Michael Wetzel u. Herta Wolf, München 1994, S. 121–144.

Decter, Joshua: Der Kontext war schon immer da, in: Kontext Kunst. The Art of the Nineties, Ausstellungskatalog Graz 1993, hrsg. v. Peter Weibel, Köln 1994, S. 219–232.

- Decter, Joshua:** De-Coding the Museum, in: *Flash Art*, Vol. XXIII, Nr. 155, Nov./Dez. 1990, S. 140–142.
- Deep Storage. Arsenale der Erinnerung,** Ausstellungskatalog München u.a. 1997/98, hrsg. v. Ingrid Schaffer u. Matthias Winzen, München/New York 1997
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix:** *Rhizom*, Berlin 1977.
- Derrida, Jacques:** *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1988.
- Derrida, Jacques:** *Limited Inc.*, Evanston 1988.
- Desmond, Jane:** *Displaying Death, Animating Life: Changing Fictions of „Liveness“ from Taxidermy to Animatronics*, in: *Representing Animals*, hrsg. v. Nigel Rothfels, Bloomington 2002, S. 159–179.
- Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen,** Ausstellungskatalog J. Paul Getty Museum Los Angeles 2001/02, hrsg. v. Barbara Maria Stafford u. Frances Terpak, Los Angeles, 2001.
- Diderot, Denis / d'Alembert, Jean le Rond:** *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences et des Arts et des Métiers*. Nouvelle Impression en facsimilé de la première édition de 1751–1780, Bd. 1, Reprint, Stuttgart/Bad Cannstatt 1966.
- Didi-Huberman, Georges:** *Phasmes*, Köln: 2001.
- Didi-Huberman, Georges:** *Erscheinungen, disparat*, in: ders.: *Phasmes*, Köln: 2001, S. 9–12
- Diemer, Alfred** (Hrsg.): *Der Wissenschaftsbegriff. Historische und systematische Untersuchungen*, Meisenheim 1970.
- Dion, Mark:** *Bureau of the Center for the Study of Surrealism and its Legacy*, hrsg. v. AHRB Research Center for Studies of Surrealism and its Legacies u. *Book Works in Zusammenarbeit mit Alchemy/The Manchester Museum, The University of Manchester*, Manchester 2005.
- Dion, Mark:** *Beobachtungszelt/Versteck – Die mobile Vogel-Einheit*, in: *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch*, hrsg. von Florian Matzner, Neuauf., Ostfildern 2004, S. 332–336.
- Dion, Mark:** *Polar Bear (Ursus Maritimus)*, Köln 2003.
- Dion, Mark / Puett, J. Morgan:** *RN. The Past, Present and Future of the Nurse's Uniform*, Publikation zur Ausstellung *RN. The Past, Present and Future of the Nurse's Uniform, The Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia 2003, hrsg. v. The Center for the Study of the History of Nursing, University of Pennsylvania; *The Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia 2003.
- Dion, Mark / Witzgall, Susanne:** *Mark Dion im Interview mit Susanne Witzgall* (Juni 1998), in: Witzgall, Susanne: *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003, S. 414–431.
- Dion, Mark / Pugnet, Natacha:** *About Cabinets of Curiosities. Natacha Pugnet in Conversation with Mark Dion*, February–April 2003, in: *Dion, Mark / Pugnet, Natacha: About Cabinets of Curiosities. Natacha Pugnet in Conversation with Mark Dion*, February–April 2003, in: *Mark Dion présente l'Ichthyosaure, la Pie et Autres Merveilles du Monde Naturel*, Ausstellungskatalog 2003, S. 117–123.
- Dion, Mark:** *Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park. Mark Dion's Urban Wildlife Observation Unit*, hrsg. v. The Public Art Fund, New York 2002.
- Dion, Mark:** *Mark Dion präsentiert die Geöffnete Raritäten- und Naturalienkammer*, hrsg. v. Gerhard Theewen, Köln 2002.
- Dion, Mark / Buchhart, Dieter:** *Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur. Ein Gespräch von Dieter Buchhart*, in: *Kunstforum International*, Bd. 157, Nov.–Dez. 2001, S. 184–199.
- Dion, Mark / Herman, Dave:** *Interview*, in: *National Forum*, Summer 2001, Vol. 81, Nr. 3, S. 32–38.
- Dion, Mark / Hauff, Reinhard:** *Mark Dion im Interview mit Reinhard Hauff*, in: *Farbatlant der Medizin, Sonderausg. Netter Art Collection*, Vol. 10/10, Ergän-zungsband, hrsg. v. Reinhard Hauff, Stuttgart 2001, S. 174–179.
- Dion, Mark / Cotter, Suzanne:** *The Garden of Earthly Delights. Suzanne Cotter interviews Mark Dion*, <http://www.oasinet.com/postmedia/untitled/markdion.htm>, ohne Jahresangabe.
- Dion, Mark:** *Artist's Statement*, in: *Ecologies*, Ausstellungskatalog 2000, S. 35–37.
- Dion, Mark:** *History Trash Scan*, in: *Coles/Dion, Archaeology*, 1999, S. 41.
- Dion, Mark / Durham, Martin / Theewen, Gerhard:** *Interview*, in: *Covergirls! Strategien der Künstler, Schriften der Kunstakademie Münster im Salon Verlag Köln*, hrsg. v. Gerhard Theewen, Köln 1999, S. 76–89.

Dion, Mark: unbetitelter Text, in: The Museum as Muse, Ausstellungskatalog 1999, S. 98.

Dion, Mark / Wege, Astrid: I would argue that the Trojan horse works. Ein Faxinterview mit Mark Dion, in: *paradex*, Nr. 1, Nov. 1998, S. 9–11.

Dion, Mark: Two Essays, Broschüre zur Ausstellung The Natural World, Vancouver Art Gallery 1998/99, Vancouver 1998.

Dion, Mark / Kwon, Miwon: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion, in: Corrin/Kwon/Bryson: Mark Dion, 1997, S. 8–33.

Dion, Mark: Theatrum Mundi. Ein Künstlerbuch zur Ausstellung im Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, Köln 1997.

Dion, Mark: The Lexicon of Relevant Terms. Compiled on the Occasion of the Exhibition: Natural History and Other Fictions, in: Natural History and Other Fictions, Ausstellungskatalog, 1997, unpaginiert.

Dion, Mark / Rockman, Alexis (Hrsg.): Concrete Jungle. A Pop Media Investigation of Death and Survival in Urban Ecosystems, New York 1996.

Dion, Mark / Theewen, Gerhard: Das Kunstkabinett als Ausstellung, in: Exhibition. Praesentation. Gespräche und Texte über das Ausstellen, hrsg. v. Gerhard Theewen, Köln 1996, S. 67–75.

Dion, Mark: Füllung des Naturhistorischen Museums, in: Texte zur Kunst, Nr. 20, Nov. 1995, S. 74–84.

Dion, Mark / Hoffmann, Justin: The Great Munich Bug Hunt. Ein Gespräch mit Mark Dion, in: Kunst-Bulletin, März 1994, S. 10–17.

Dion, Mark / Kwon, Miwon / Marcowitz, James / Molesworth, Helen: Confessions of an Amateur Naturalist, in: Documents, Vol. 1, Nr. 1/2, Fall/Winter 1992, S. 36–46.

Dion, Mark / Rockman, Alexis: Concrete Jungle, in: Heaven Sent, Nr. 3, Februar 1992.

Dion, Mark / Rockman, Alexis: Concrete Jungle, in: Journal of Contemporary Art, Vol. 4, Nr. 1, Spring/Summer 1991.

Dion, Mark: Renovating Nature, in: Flash Art, Vol. XXIII, Nr. 155, Nov.–Dez. 1990, S. 132–133.

Dion, Mark: Polar Bears and Toucans, in: Ausstellungskatalog Le Magasin L'École L'Exposition Grenoble 1989, Grenoble 1989, S. 12–13.

Dion, Mark: Tales from the Dark Side, in: Real Life Magazin, Nr. 14, 1988, S. 10–13.

Di Pietro, Pericle: Epistolaria di Gabriele Falloppia, in: Quaderni di storia della scienza e della medicina, Nr. 10, 1970, S. 53.

Dittrich, Lothar / v. Engelhardt, Dietrich / Rieke-Müller, Annelore: Die Kulturgeschichte des Zoos, Monographien zur Geschichte der Biowissenschaften und Medizin, Bd. 3, hrsg. v. Olaf Breidbach, Berlin 2001.

Doherty, Brian: Ideas and Actions in the Green Movement, London/New York 2002.

Drouin, Jean-Marc: Von Linné zu Darwin: Die Forschungsreisen der Naturhistoriker, in: Elemente einer Geschichte der Wissenschaften, hrsg. v. Michel Serres, Frankfurt am Main 1995, S. 569–595.

Duerr, Hans Peter: Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt am Main 1978.

Dupré, John: Darwins Vermächtnis, Frankfurt am Main 2005.

Dutschke, Sabine: Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 1968–1972, in: Fehr: Open Box, 1998, S. 60–63.

Dziewior, Yilmaz / Möntmann, Nina / Galerie für Landschaftskunst (Hrsg.): Mapping a City: Hamburg-Kartierung, Ostfildern 2004.

Ebeling, Knut / Altekamp, Stefan (Hrsg.): Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt am Main 2004.

Ecologies. Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman, Ausstellungskatalog The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2000, hrsg. v. Stephanie Smith, Chicago 2000.

Ede, Siân: Strange and Charmed. Science and the Contemporary Visual Arts, London 2000.

Ehlers, Katrin: Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im ‚Theater auf dem Theater‘ (1899–1941), Münster/New York u.a. 1997.

einfach komplex – Bilddäume und Baumbilder in der Wissenschaft, Ausstellungskatalog Museum für Gestaltung Zürich 2005, hrsg. v. Museum für Gestaltung, Zürich 2005.

Einstein, Carl: Afrikanische Plastik, Berlin 1921.

- Eisenberg, Christiane:** Arbeiter, Bürger und der „bürgerliche Verein“ 1820–1870. Deutschland und England im Vergleich, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. 3: Verbürgerlichung, Recht und Politik, hrsg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1995, S. 48–80.
- Emerson, Ralph Waldo:** Swedenborg, or The Mystic (1850), in: ders.: Representative Men, hrsg. v. Pamela Schirmeister, New York 1995, S. 63–99.
- Emerson, Ralph Waldo:** Von der Schönheit des Guten. Betrachtungen und Beobachtungen, hrsg. v. Egon Friedell (1906), Neuaufl., Zürich 1992.
- Engels, Eve-Marie** (Hrsg.): Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1995.
- Evans, A.K.B. / Gough, J. V.** (Hrsg.): The Impact of the Railway on Society in Britain, Aldershot 2003.
- Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt,** Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg 2002/2003, hrsg. v. Jenns E. Howoldt u. Uwe M. Schneede, München/Hamburg 2002.
- Fabre, Jean-Henri:** Das offenbare Geheimnis. Aus dem Lebenswerk des Insektenforschers, hrsg. v. Kurt Guggenheim u. Adolf Portmann, Zürich/Stuttgart 1961.
- Farber, Paul Lawrence:** Finding Order in Nature. The Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson, Baltimore, Md. 2000.
- Federhofer, Marie-Theres:** „Moi simple amateur“. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Hannover 2001.
- Federhofer, Marie-Theres:** Fossilien-Liebhabelei. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus des 18. Jahrhunderts. Mit drei ungedruckten Briefen Mercks an Sir Joseph Banks, in: Lenz-Jahrbuch. Sturm- und Drang-Studien, Bd. 6, 1996, S. 127–159.
- Fehr, Michael** (Hrsg.): Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998.
- Felman, Shoshana:** The Literary Speech Act. Don Juan With John L. Austin, or Seduction in Two Languages, Ithaca 1995.
- Feustel, H.:** Die Tiergeographischen Gruppen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Die Tiergeographischen Regionen des Festlandes, Darmstadt 1970.
- Feyerabend, Paul:** Wissenschaftstheoretische Plaudereien. Originaltonaufnahmen 1971–1992 (CD), hrsg. v. Klaus Sander, Köln 2000.
- Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang, Frankfurt am Main 1976.
- Fiebach, Joachim:** Performance, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 4, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2002, S. 740–758.
- Findlen, Paula** (Hrsg.): Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything, New York/London 2004.
- Findlen, Paula:** Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, Berkeley/Los Angeles/London 1994.
- Findlen, Paula:** Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, 1994, S. 191–207.
- Fink-Eitel, Hinrich:** Michel Foucault zur Einführung, Hamburg³ 1997.
- Fischer, Hans Rudi / Schmidt, Siegfried J.** (Hrsg.): Wirklichkeit und Welterzeugung, Heidelberg 2000.
- Fischer-Lichte, Erika:** Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. v. ders., Frieder Kreudermann u. Isabel Pflug, Tübingen 1998, S. 1–20.
- Flaubert, Gustave:** Bouvard und Pécuchet, übers. v. Georg Goyert, Frankfurt am Main 1996.
- Flickinger, Hans-Georg:** Zur Kunst der Wissenschaft in der Wissenschaft der Kunst. Plädoyer für eine Erkenntnistheorie des Fragmentarischen, in: Versuchungen. Aufsätze zur Philosophie Paul Feyerabends, hrsg. v. Hans Peter Duerr, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, S. 395–405.
- Fliegner, Susanne:** Der Dichter und die Dilettanten. Eduard Mörike und die bürgerliche Geselligkeitskultur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.
- Fontana, Emi:** Loot, in: Coles/Dion: Archaeology, 1999, S. 46–54.
- Foster, Hal:** The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century, Cambridge/London 1996.
- Foucault, Michel:** Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente u. a., Leipzig⁶ 1998, S. 34–46.

- Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main ¹⁴1997.
- Foucault, Michel:** Der maskierte Philosoph, in: ders.: Von der Freundschaft. Foucault im Gespräch, Berlin 1985, S. 9–24.
- Foucault, Michel:** Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978.
- Fox Keller, Evelyn:** Liebe, Macht und Erkenntnis. Männliche oder weibliche Wissenschaft, München/Wien 1986.
- Fox Keller, Evelyn:** Reflections on Gender and Science, New Haven/London 1985.
- Franzen, Brigitte:** Die vierte Natur. Gärten in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2000.
- Fraser, Andrea:** „Zitieren“, sagen die Kabylen, „ist Wiederbeleben“, in: Texte zur Kunst, Nr. 46, Juni 2002, S. 86–91.
- Fraser, Andrea:** Hier beginnt der „Damaged Goods“-Gallery Talk. New Museum of Contemporary Art, NYC, 1986. Epilog, in: Kontext Kunst, Ausstellungskatalog 1994, S. 356–361.
- Fraser, Andrea:** Museum Highlights. A Gallery Talk, in: Durch, 6/7, Graz 1990.
- Fraser, Andrea:** Andrea Fraser im Interview mit Joshua Decker, in: Flash Art, Vol. XXIII, Nr. 155, Nov./Dez. 1990, S. 138.
- Freud, Sigmund:** Das Unbehagen in der Kultur, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, London 1948.
- Fricke, Christiane:** Fenster ins Gehirn. Interventionen in musealem Kontext. Ausstellungsreihe Art & Brain, in: Kunstforum International, Bd. 144, März–April 1999, S. 73–79.
- Fried, Michael:** Art and Objecthood, in: Artforum, V, 10, Sommer 1967, S. 12–23.
- Fried, Michael:** Kunst und Objekthaftigkeit, übers. v. Christoph Hollender, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, hrsg. v. Gregor Stemmerich, 2. erw. Aufl., Dresden/Basel 1998, S. 334–374.
- Galison, Peter:** Judgement against Objectivity, in: Jones/Galison: Picturing Science 1998, S. 327–359.
- Gall, Franz Joseph:** Untersuchungen ueber die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere: ein dem franzoesischen Institute ueberreichtes Mémoire; nebst dem Berichte der H.H. Commissaire des Institutes und den Bemerkungen der Verfasser über diesen Bericht (1809), Reprint, Hildesheim u.a. 2001.
- Ganz, Peter:** Jacob Burckhardt: Wissenschaft – Geschichte – Literatur, in: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. v. Hans R. Guggisberg, Basel/München 1994, S. 11–35.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph:** Mimesis. Kunst – Kultur – Gesellschaft, Reinbek 1992.
- Geimer, Peter (Hrsg.):** Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002
- Georg Flegel. Die Aquarelle,** hrsg. v. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, bearb. v. Michael Roth u. Sabine Pénot, München/Berlin u.a. 2003.
- Germer, Stefan:** Haacke, Broodthaers, Beuys, in: Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. v. Julia Bernard, Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst, hrsg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1999, S. 22–37.
- Germer, Stefan:** Haacke, Brodthaers, Beuys, in: October 45, Summer 1988, S. 63–75.
- Geus, Armin:** Von der Naturgeschichte zur Geschichtlichkeit der Natur, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, 1994, S. 733–746.
- Ginsberg, Robert:** The Aesthetics of Ruins, Amsterdam 2004.
- Glanvill, Joseph:** Letters and Poems in Honour of the Incomparable Princeß, Margaret, Dutchess of Newcastle, London 1676.
- Gloy, Karen:** Das Verständnis der Natur, 2 Bde., München 1995 u. 1996.
- Godwin, Joscelyn:** Athanasius Kircher. Ein Mann der Renaissance und die Suche nach verlorenem Wissen, Berlin 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang:** Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet von J. G. Sulzer (1772), in: ders.: Sämtliche Werke, Abt. 1, Bd. 18, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, S. 96–101.
- Goethe, Johann Wolfgang:** Über den Dilettantismus, in: ders.: Werke, Weimarer Ausgabe, Abt. 1, Bd. 47, Weimar 1896, S. 299–326.
- Goethe, Johann Wolfgang:** Einleitung in die Propyläen, in: ders.: Werke, Weimarer Ausgabe, 1. Abt., Bd. 47, Weimar 1896, S. 2–32.

Goethe, Johann Wolfgang: Der Verfasser theilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit, in: ders.: Werke, Weimarer Ausgabe, Abt. 2, Bd. 6, Weimar 1891, 95–127.

Goldberg, RoseLee: Performance Art. From Futurism to the Present (1979), überarb. u. erw. Neuaufl., London 1988.

Golinski, Jan: Science as Public Culture. Chemistry and Enlightenment in Britain, 1760–1820, Cambridge/New York/Oakleigh 1992.

Golinski, Jan: Humphrey Davy's Sexual Chemistry, in: Configurations, Nr. 7, 1999, S. 15–41.

Gould, Stephen Jay: The Structure of Evolutionary Theory, Cambridge u.a. 2002.

Gould, Stephen Jay: Illusion Fortschritt. Die vielfältigen Wege der Evolution, übers. v. Sebastian Vogel, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998.

Gould, Stephen Jay: Full House. The Spread of Excellence from Plato to Darwin, New York 1996.

Gould, Stephen Jay: Dinosaur in a Haystack, New York 1995.

Gould, Stephen Jay: Der Vergangenheit auf der Spur, Vorwort, in: Das Buch des Lebens, hrsg. v. Stephen Jay Gould, Köln 1993, S. 6–21.

Gould, Stephen Jay: Eight Little Piggies. Reflections in Natural History, London 1992.

Gould, Stephen Jay: Zufall Mensch. Das Wunder des Lebens als Spiel der Natur, übers. v. Friedrich Giese, München/Wien 1991.

Gould, Stephen Jay: The Panda's Thumb: More Reflections in Natural History, New York 1980.

Gould, Stephen Jay: Darwin nach Darwin. Naturgeschichtliche Reflexionen, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1984.

Gould, Stephen Jay: Ever Since Darwin: Reflections in Natural History, New York 1977.

Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, in: documents 2, hrsg. v. d. documenta X, Ostfildern-Ruit 1996, S. 14–21.

Graw, Isabelle: Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller), in: Texte zur Kunst, Nr. 1, Herbst 1990, S. 163–175.

Gray Anderson, Carolyn: Ignorant per ignorant or The Wunderkammer-Logic of Natural History, in: Mark Dion. Die Wunderkammer, Ausstellungskatalog 1993, unpaginiert.

Green, Renée: Der Künstler als Ethnograf? Über Schwierigkeiten beim Beschreiben der Paradigmenverschiebungen: Neue Ansätze und Fragen, in: Texte zur Kunst, Nr. 27, September 1997, S. 152–161.

Greenberg, Clement: Modernist Painting, in: Arts Yearbook, Nr. 1, New York 1961, S. 103–108.

Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994.

Grünbein, Durs: Kindheit im Diorama, in: ders.: Dante vermisst Galileis Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995, Frankfurt am Main 1996, S. 116–128.

Guggisberg, Hans R. (Hrsg.): Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, Basel/München 1994.

Haeckel, Ernst: Kunstformen der Natur, Leipzig/Wien 1904.

Hagner, Michael: Einleitung, in: Ansichten der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main 2001, S. 7–39.

Hagner, Michael: Homo Cerebralis – Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn, Frankfurt am Main/Leipzig 2000.

Hagner, Michael: Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte, in: Räume des Wissens, hrsg. v. Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wähg-Schmidt, Berlin, 1995, S. 339–355.

Hall, A. Rupert: Die Geburt der naturwissenschaftlichen Methode 1630–1720. Von Galilei bis Newton, Gütersloh 1965.

Hall, Mary Boas: Royal Society of London, in: Encyclopedia of the Scientific Revolution. From Copernicus to Newton, hrsg. v. Wilbur Applebaum, New York/London 2000, S. 582–585.

Hamilton, James (Hrsg.): Fields of Influence. Conjunctions of Artists and Scientists 1815–1860, Birmingham 2001.

Hantelmann, Dorothea von: Showing Art Performing Politics. Zum Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik, in: I promise it's political. Performativität in der Kunst, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, hrsg. v. Dorothea von Hantelmann u. Marjorie Jongbloed, Köln 2002, Köln 2002, S. 12–30.

- Haraway, Donna:** Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936, in: *Social Text*, Nr. 2, 1984/85, S. 20–55.
- Harrison, Charles / Wood, Paul:** *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, 2 Bde., Ostfildern 1998.
- Heidemann, Christine:** Wenn Ortsspezifisch zum Klassiker wird. Mark Dion in der Villa Merkel, Esslingen, in: *Texte zur Kunst*, 13. Jhg., Nr. 49, März 2003, S. 164–167.
- Heinrichs, Hans-Jürgen:** Das wilde Denken. Claude Lévi-Strauss und die Universalität des menschlichen Geistes, in: *DU. Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 726, Mai 2002, S. 86–87.
- hell-gruen. 30 Kunstprojekte in und um den Düsseldorfer Hofgarten**, Ausstellungskatalog Düsseldorf 2002, hrsg. v. Kulturamt Düsseldorf, Ulla Lux u. Pia Witzmann, Düsseldorf 2002.
- Hellmold, Martin / Kampmann, Sabine / Lindner, Ralph / Sykora, Katharina** (Hrsg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003.
- Hemleben, Johannes:** Ernst Haeckel, Reinbek bei Hamburg 1964.
- Henrik Håkansson. An Introduction to the Birds**, Ausstellungskatalog Bonner Kunstverein / De Appel Foundation Amsterdam / Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar 2003, hrsg. v. De Appel Foundation Amsterdam u. Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, Amsterdam/Esslingen 2003.
- Herder, Johann Gottfried:** *Kalligone. Vom Angenehmen zum Schönen* (1800), hrsg. v. Heinz Begnau, Weimar 1955.
- Hesse, Hans Albrecht:** *Experte, Laie; Dilettant. Über Nutzen und Grenzen von Fachwissen*, Opladen/Wiesbaden 1998.
- Hiepkö, Paul:** Adelbert von Chamisso, in: *Theatrum naturae et artis*, Ausstellungskatalog, Essayband, 2000, S. 213–218.
- Hitzler, Ronald:** Reflexive Kompetenz – Zur Genese und Bedeutung von Expertenwissen jenseits des Professionalismus, in: *Expertenwissen. Soziologische, psychologische und pädagogische Perspektiven*, hrsg. v. Wolfgang K. Schulz, Opladen 1998, S. 33–47.
- Höhler, Gertrud:** *Die Bäume des Lebens. Baumsymbole in den Kulturen der Menschheit*, Stuttgart 1985.
- Hörhammer, Dieter:** Humor, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Bd. 3, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2001, S. 66–85.
- Hoerle, Heinrich:** dilettanten erhebt euch..., Faksimile des im April 1929 in Die Schamade in Köln erschienenen Textes, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, S. 200.
- Hofmannsthal, Hugo von:** Gabriele d'Annunzio (1893), in: *ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze Bd. 1, 1891–1913*, hg. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, 1979, S. 174–184.
- Holländer, Hans:** „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae“, in: *Die Erfindung der Natur*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover/Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Rupertinum, Salzburg 1994, hrsg. v. Karin Orchard u. Jörg Zimmermann, Hannover 1994, S. 34 – 45.
- Holländer, Hans:** Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur, in: *Die Erfindung der Natur*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover / Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Rupertinum, Salzburg 1994, hrsg. v. Karin Orchard u. Jörg Zimmermann, Hannover 1994, S. 114–122.
- Hooper-Greenhill, Eileen:** *Museums and the Shaping of Knowledge*, London/New York 1992.
- Houghton, Walter E.:** The English Virtuoso in the Seventeenth Century, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 3, Nr. 2, 1942, S. 51–75 u. 190–291.
- Huizinga, Johan:** *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Basel/Köln/Brüssel/Wien 1938.
- Humboldt, Alexander von:** *Die Wiederentdeckung der Neuen Welt*, hrsg. v. Paul Kanut Schäfer, Wien 1992.
- Hunter, Michael:** The Cabinet Institutionalized. The Royal Society's 'Repository' and its Background, in: *Impey/MacGregor: The Origins of Museums*, 1985, S. 159–168.
- Ill-Sun Joo:** Goethes Dilettantismus-Kritik: Wilhelm Meisters Lehrjahre im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne, Frankfurt am Main/Berlin u.a. 1999.
- Impey, Oliver / McGregor Arthur** (Hrsg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford 1985.

- Jahn, Ilse** (Hrsg.): Geschichte der Biologie, 3. Aufl., Jena 1998.
- Jahn, Ilse**: Charles Darwin, Leipzig/Jena/Berlin 1982.
- Jahn, Ilse / Senglaub, Konrad**: Karl von Linné, Berlin 1978.
- Janich, Peter**: Was ist Wahrheit? Eine philosophische Einführung, München 1996.
- Japp, Uwe**: Die Komik des Wissens, Nachwort in: Flaubert: Bouvard und Pécuchet, 1996, S. 399–431.
- Johann Heinrich Merck** (1741–1791). Ein Leben für Freiheit und Toleranz. Zeitdokumente. Ausstellungskatalog Darmstadt 1991, hrsg. v. E. Merck, Darmstadt 1991.
- Jones, Amelia**: Body Art. Performing the Subject, Minneapolis u. a. 1998.
- Jones, Caroline A. / Galison, Peter** (Hrsg.): Picturing Science. Producing Art, New York/London 1998.
- Jordanova, Ludmilla J.**: Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries, Madison 1989.
- Junker, Thomas / Hoßfeld, Uwe**: die Entdeckung der Evolution. Eine revolutionäre Theorie und ihre Geschichte, Darmstadt 2001.
- Jussen, Bernhard**: Zwischen Objektivität und Imagination, in: Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier, hrsg. v. Bernhard Jussen, Göttingen 1999, S. 7–15.
- Kant, Immanuel**: Die Kritik der Urtheilskraft (1790), in: ders.: Gesammelte Schriften, Abt. 1, Bd. 5, hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908.
- Kaschuba, Wolfgang**: Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, hrsg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1995, S. 92–127.
- Kassner, Rudolf**: Dilettantismus (1910), in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Ernst Zinn u. Klaus E. Bohnenkamp, Bd. 3, Pfullingen 1976, S. 7–47.
- Kastner, Jeffrey / Wallis, Brian** (Hrsg.): Land Art and Environmental Art, London 1998.
- Kemp, Martin**: The Nature Book of Art and Science, Oxford/New York 2000.
- Kemp, Martin / Schultz, Deborah**: Us and Them, This and That, Here and There, Now and Then: Collecting, Classifying, Creating, in: Ede: Strange and Charmed, 2000, S. 84–103.
- Kemp, Martin**: The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven 1990.
- Kiefer, Jürgen**: Sozialgeschichtliche Untersuchungen über die Mitglieder der deutschen Akademien der Wissenschaften am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftsstruktur in Jena-Weimar, hrsg. v. Olaf Breidbach u. Paul Ziche, Weimar 2001, S. 123–141.
- Kimmich, Dorothee**: Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert, München 2002.
- Klemm, Friedrich**: Die Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen, Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, 41. Jhg, Heft 2, München 1973.
- Kleinschmidt, Erich**: Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache. Zur erkenntniskritischen Poetik von Carl Einsteins ‚Bebuquin‘, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 33, 1989, S. 370–383.
- Klima Global. Arte Amazonas**, Ausstellungskatalog Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro / Museu de Arte, Brasília 1992 / Staatliche Kunsthalle Berlin 1993, hrsg. v. d. Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 2000.
- Kluge, Friedrich**: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Aufl., Berlin/New York 1989, S. 277.
- Knopf, Jan**: Bertolt Brecht, in: Bertelsmann Lexikon Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. v. Walter Killy, Bd. 1, Gütersloh/München 1994, 253–264.
- Kocka, Jürgen** (Hrsg.): Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie, Frankfurt am Main 1987.
- Köhn, Eckhard**: Sammler, in: Benjamins Begriffe, Bd. 2, hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt am Main 2000, S. 695–724.
- Koja, Stephan**: Die Wildnis als Quelle amerikanischer Identität, in: America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere 1999, hrsg. v. Stephan Koja, München/London/New York 1999, S. 90–91.
- Kontext Kunst. The Art of the Nineties**, Ausstellungskatalog Graz 1993, hrsg. v. Peter Weibel, Köln 1994.

- Koopmann, Helmut:** Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit, in: Studien zur Goethezeit. Festschrift für Lieselotte Blumenthal, hrsg. v. Helmut Holtzhauer u. Bernhard Zeller, Weimar 1968, S. 178–208.
- Kosuth, Joseph:** Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990, hrsg. v. Gabriele Guercio, Cambridge/London 1991.
- Kosuth, Joseph:** 1975, in: ders.: Art After Philosophy and After, 1991, S. 129–143.
- Kosuth, Joseph:** The Artist as Anthropologist, in: ders.: Art After Philosophy and After, 1991, S. 107–128.
- Krauss, Rosalind:** „A Voyage on the North Sea“. Art in the Age of the Post-Medium Condition, New York 1999.
- Krauss, Rosalind:** Notes on the Index: Seventies Art in America I./II., in: October, Nr. 3 u. 4, 1977, S. 68–81.
- Krauss, Rosalind:** Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: Texte zur Kunst, Nr. 20, Nov. 1995, S. 61–67.
- Krauss, Rosalind:** Die Originalität der Avantgarde, in: Harrison/Wood: Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, 1998, S. 1317–1322.
- Krauss, Rosalind:** The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition, in: Art after Modernism. Rethinking Representation, hrsg. v. Brian Wallis, New York 1984, S. 12–29.
- Krauß, Erika:** Zur Popularisierung der Biologie unter dem Einfluß Ernst Haeckels, in: Wolfschmidt: Popularisierung der Naturwissenschaften, 2002, S. 127–157.
- Krauß, Erika:** Haeckel: Promorphologie und ‚evolutionistische‘ ästhetische Theorie – Konzept und Wirkung, in: Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Eve-Marie Engels, Frankfurt am Main 1995, S. 347–394.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.):** Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C.P. Snows Thesen in der Diskussion, München 1987.
- Kristensen, Jens Erik:** Der kuriose, der klassifizierende und der biologische Blick. Die Ordnung der Natur und das moderne naturhistorische Museum, in: Wunderkammer des Abendlandes, Ausstellungskatalog 1994, S. 127–135.
- Kristiansen, Kristian / Rowlands, Michael (Hrsg.):** Social Transformations in Archaeology. Global and Local Perspectives, London/New York 1998.
- Krug, Traugott Wilhelm:** Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte, 5 Bde. (Leipzig 1827/29), Reprint, Stuttgart – Bad Cannstatt 1969.
- Küpper, Joachim:** Dekadenz. Zu Gabriele D’Annunzios *Il Piacere*, in: ders.: Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo. Mazoni. Verga. D’Annunzio, Stuttgart 2002, S. 114–148.
- Kuhn, Thomas S.:** Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt am Main 1976.
- Kuhn, Thomas S.:** The Structure of Scientific Revolutions, Chicago 1962.
- Kuhn, Thomas S.:** Die grundlegende Spannung: Tradition und Neuerung in der wissenschaftlichen Forschung (1959), in: ders.: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. v. Lorenz Krüger, Frankfurt am Main 1978, S. 308–326.
- Kunstforum International, Die Ästhetik des Reisens,** Bd. 136, Feb.–Mai 1997.
- Kunstforum International, Atlas der Künstlerreisen,** Bd. 137, Juni–Aug. 1997.
- Kwon, Miwon:** Unnatürliche Tendenzen – die wissenschaftlichen Verkleidungen des Mark Dion, in: Mark Dion. Die Wunderkammer, Ausstellungskatalog 1993, unpaginiert.
- Kwon, Miwon:** One Place After Another. Notes on Site Specificity, in: Suderburg: Space, Site, Intervention, 2000, S. 38–63.
- Lambrecht, Luk:** Sonsbeek 93, in: Flash Art, Oktober 1993, o.S.
- Latour, Bruno:** Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas, Kapitel 2, in: ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2000, S. 36–95.
- Latour, Bruno / Woolgar, Steve:** Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts, Beverly Hills/London 1979.
- Law, John / Lynch, Michael:** Lists, Field Guides, and the Descriptive Organization of Seeing: Birdwatching as an Exemplary Observational Activity, in: Representation in Scientific Practice, hrsg. v. Michael Lynch u. Steve Woolgar, Cambridge/London 1990, S. 267–299.
- Leen, Frederik:** Subject and Non-Identity in the Work of Christian Philipp Müller and some Motifs by Walter Benjamin, in: Forum International, Nr. 11, Jan. 1992, S. 41–48.

- Lefèvre, Wolfgang:** Die Entstehung der biologischen Evolutionstheorie, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1984.
- Lehmann, Hans-Thies:** Theater als szenische Darbietungsform, in: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, hrsg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath, erw. Ausg., Reinbek 1995, S. 347 – 359.
- Leistner, Simone:** Dilettantismus, in: Ästhetische Grundbegriffe, historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 2, hrsg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, S. 63–87.
- Lenoir, Timothy / Ross, Cheryl Lynn:** Das naturalisierte Geschichts-Museum, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, 1994, S. 875–907.
- Lepenies, Wolf:** Wer nicht sucht, wird doch finden, in: Süddeutsche Zeitung, 3. Mai 2003.
- Lepenies, Wolf:** Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München/Wien 1976.
- Levin, Harry:** The Gates of a Horn. Studies on Five French Realists, New York 1963.
- Lévi-Strauss, Claude:** Das wilde Denken, Frankfurt am Main 1973.
- Lewald, August:** Das Buch der Gesellschaft. Für angehende Weltleute, Stuttgart 1847.
- Lichtwark, Alfred:** Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894.
- Lichtwark, Alfred:** Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Eckhard Schaar, Frankfurt am Main 1991.
- Linné, Carl von:** Rede von den Merkwürdigkeiten der Insekten, in: ders.: Lappländische Reise und andere Schriften, hrsg. v. Sieglinde Merau, übers. v. H. C. Artmann u. a., Leipzig 1977, S. 242–263.
- Lippard, Lucy R.:** The Garbage Girls (1991), in: dies.: The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art, New York 1995, S. 258–265.
- Lippard, Lucy R.:** The Garbage Girls, in: Z Magazine, New York, Dez. 1991, S. 80–83.
- Lippard, Lucy R. (Hrsg.):** Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Ann Arbor 1980.
- López-Ocón, Leoncio / Badia, Sara:** Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico, in: Science in Context, Vol. 16, Nr. 4, S. 505–534.
- López-Ocón Cabrera, Leoncio / Pérez-Montes Salmerón, Carmen María (Hrsg.):** Marcos Jiménez de la Espada (1831–1898): Tras la senda de un explorador, Madrid 2000.
- Lorey, Isabell:** Das Problem des Souveräns, in: Texte zur Kunst, Nr. 28, November 1997, S. 171–175.
- Lothar Baumgarten. America,** Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993, u.a. mit Texten v. Hal Foster u. Craig Owens, hrsg. v. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1993.
- Lovejoy, Arthur O.:** Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens (1933), Frankfurt am Main 1985.
- Lüpertz, Markus:** Hommage à Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert (1986), in: Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei, Ausstellungskatalog München 1986, hrsg. v. Armin Zweite, München 1986, S. 53.
- Lugli, Adalgisa:** Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa, Mailand 1990.
- Luhmann, Niklas:** Die Wissenschaft der Gesellschaft, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1994.
- Luyendijk-Elshout, Antonie M.:** „An der Klaue erkennt man den Löwen“. Aus den Sammlungen des Frederik Ruysch (1638–1731), in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, 1994, S. 643–660.
- Macho, Thomas:** Der Aufstand der Haustiere, in: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov, Ausstellungskatalog Städtische Galerie Karlsruhe 2000, hrsg. v. Städtische Galerie Karlsruhe / Erika Rödiger-Ruf, München/London/New York 2000, S. 76–99.
- Malamud, Randy:** Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity, New York 1998.
- Marcel Broodthaers. Conférences,** Ausstellungskatalog Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, hrsg. v. Benjamin H. D. Buchloh u.a., Paris 1995.
- Marcel Broodthaers. Rétrospective,** Ausstellungskatalog Galerie Nationale du Jeu du Paume, Paris 1991/92, hrsg. v. Catherine David, Paris 1991.

Marcel Broodthaers. 28.1.1924–28.1.1976, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1981, hrsg. v. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1981.

Marcel Broodthaers, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1980, hrsg. v. Evelyn Weiss u.a., Köln 1980.

Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Naturforscherin 1647–1717, Ausstellungskatalog Historisches Museum Frankfurt am Main 1997/98, hrsg. v. Kurt Wettengl, Ostfildern 1997.

Mark Dion presents Dungeon of the Sleeping Bear, the Phantom Forest, the Birds of Guam, and Other Fables of Ecological Mischief, Ausstellungskatalog Chateau d'Oiron 2005, hrsg. v. Chateau d'Oiron in Zusammenarbeit mit Atelier Calder, Chateau d'Oiron 2005.

Mark Dion présente l'Ichthyosaure, la Pie et Autres Merveilles du Monde Naturel, Ausstellungskatalog Musée Gassendi le Cairn, Digne-les-Bains 2003, hrsg. v. Musée Gassendi le Cairn, Nadine Passamar-Gomez u. Natacha Pugnet, Marseille 2003.

Mark Dion. Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs and Trophies, Ausstellungskatalog zur Ausstellung Full House, The 2001 Larry Aldrich Foundation Award Exhibition, The Aldrich Museum of Contemporary Art 2003, hrsg. v. The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield 2003.

Mark Dion: Collaborations, Ausstellungskatalog Joseloff Gallery, Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut 2003, hrsg. v. Hartford Art School, Hartford 2003.

Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog Villa Merkel, Esslingen / Bonner Kunstverein / Kunstverein Hannover 2002/03, hrsg. v. Andreas Baur u. Stephan Berg, Mithrsg. Christine Heidemann, Nürnberg 2002.

Mark Dion. New England Digs, Ausstellungskatalog Fuller Museum of Art, Brockton / David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence / University of Massachusetts, Dartmouth, 2001/02, hrsg. v. Fuller Museum of Art, Brockton 2002.

Mark Dion. Where the Land Meets the Sea, Ausstellungskatalog Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 1998/99, hrsg. v. Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco 1998.

Mark Dion. Die Wunderkammer, Ausstellungskatalog K-Raum Daxer München 1993, mit Texten von Karola Grässlin, Miwon Kwon, Carolyn Gray Anderson u. Helen Molesworth, hrsg. v. K-Raum Daxer, München 1993.

Markl, Hubert: Natur als Kulturaufgabe. Über die Beziehung des Menschen zur lebendigen Natur, Stuttgart 1986.

Markonish, Denise: The Quest for the Perfect Site was not easy, in: Mark Dion. New England Digs, Ausstellungskatalog, 2002, S. 20.

Mattenklott, Gert: Das Ende des Dilettantismus, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 9/10, Sept./Okt. 1987, S. 748–761.

Matuschek, Stefan: Literarische Spieltheorie, Heidelberg 2000.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ⁴1975.

Mayr, Ernst: Das ist Biologie. Die Wissenschaft vom Leben, Heidelberg/Berlin 2000.

Mayr, Ernst: ... und Darwin hatte doch recht. Charles Darwin, seine Lehre und die moderne Evolutionsbiologie. 2. Aufl., München 1995.

Mayr, Ernst: Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt, Berlin/Heidelberg/New York/Tokyo 1984.

Mayr, Ernst: Artbegriff und Evolution, Hamburg/Berlin 1967.

Merchant, Carolyn: Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture, New York/London 2003.

Merck, Johann Heinrich: Werke, hrsg. v. Arthur Henkel, Frankfurt am Main 1968.

Merck, Johann Heinrich: Allgemeine Theorie der schönen Künste, in: Frankfurter Gelehrte Anzeigen, 11. Februar 1772, in: Merck: Werke, 1968, S. 535–539.

Merton, Robert K. / Barber, Elinor: The Travels and Adventures of Serendipity. A Study in Historical Semantics and the Sociology of Science, Princeton 2004.

Metken, Günter: Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977–1995, Amsterdam 1996.

Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.

Metscher, Thomas: Mimesis, Berlin 2001.

Meyer, James: Das Schicksal der Avantgarde, in: Kravagna, Christian: Agenda. Perspektiven kritischer Kunst, Wien 2000, S. 70–92.

- Meyer, James:** Der funktionale Ort, in: Platzwechsel. Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller, Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 1995, hrsg. v. d. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995, S. 24–39.
- Meyer, James:** What Happened to the Institutional Critique? Ausstellungskatalog American Fine Arts, Co., New York 1993, New York 1993.
- Miebach, Bernhard:** Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung, Opladen 1991.
- Miller, Robert Ryal:** For Science and National Glory. The Spanish Expedition to America, 1862–1866, Norman 1968.
- Minges, Klaus:** Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998.
- Minks, Louise:** Hudson River School, New York 1989.
- Mitchell, W. J. T.:** Über die Evolution von Bildern, in: Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, hrsg. v. Hans Belting u. Dietmar Kamper, München 2000, S. 43–54.
- Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst,** Ausstellungskatalog Städt. Galerie im Lenbachhaus, München / Kunstmuseum Bern 1995, hrsg. v. Jonathan Fineberg, München 1995.
- Möntmann, Nina:** Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Köln 2002.
- Moritz, Karl Philipp:** Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788), in: ders.: Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2, Frankfurt am Main 1997, S. 958–991.
- Moritz, Karl Philipp:** Anton Reiser, in: ders.: Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 85–518.
- Mosse, Werner:** Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. 3: Verbürgerlichung, Recht und Politik, hrsg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1995, S. 9–47.
- Müller, Klaus-Detlef** (Hrsg.): Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, München 1985.
- Müller, Wolfgang** (Hrsg.): Geniale Dilettanten, Berlin 1982.
- Müller-Alfeld, Theodor:** Das Hausbuch der Spiele und Hobbies, Berlin/Darmstadt 1954.
- Museum ferner Gegenden u. Galerie für Landschaftskunst** (Hrsg.): Bob Braine. Two Waters, Köln 2000.
- Nabokov, Vladimir:** Nabokov's Butterflies. Unpublished and Uncollected Writings, hrsg. v. Brian Boyd u. Michael Pyle, Boston 2000.
- Nachtigäller, Roland:** Zwischen Bühnenraum und Labor – Mark Dions „Field Stations“ im öffentlichen Raum, in: Mark Dion. Encyclomania, 2002, S. 49–53.
- Nash, Roderick:** Wilderness and the American Mind, New Haven/London 2001.
- Natural History and Other Fictions. An Exhibition by Mark Dion,** Ausstellungskatalog Birmingham/Hamburg/Amsterdam 1997, hrsg. v. Ikon Gallery Birmingham, De Appel, Kunstverein Hamburg 1997.
- naturally artificial: Mark Dion, Henrik Håkansson, Mariko Mori, Sven Pålsson, Marianna Uutinen,** Ausstellungskatalog Nordic Pavilion, XLVII Biennale di Venezia, hrsg. v. Jon-Ove Steihaug, Venedig 1997.
- Nay, Ernst Wilhelm:** Aufzeichnungen (1965), in: Ernst Wilhelm Nay, Ausstellungskatalog, Amsterdam 1998, S. 99.
- Nelson, Robert S.:** Appropriation, in: Critical Terms for Art History, hrsg. v. dems. u. Richard Shiff, Chicago 1996, S. 116–128.
- Nichols, Bill:** Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington 1991.
- Nietzsche, Friedrich:** Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Wagner in Bayreuth (1876), in: Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, Bd. 1, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Jörg Salaquarda, Frankfurt am Main, 1994, S. 637–719.
- Nietzsche, Friedrich:** Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 3, in: Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe, Bd. 1, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, S. 243–334.
- Nipperdey, Thomas:** Verein als Sozialstruktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland, hrsg. v. Hartmut Boockmann, Arnold Esch u. a., Göttingen 1971, S. 1–44.

- Nischik, Traude-Marie:** „Forscher“. Eine etymologische Studie, unter besonderer Berücksichtigung von Konrad von Megenbergs „Buch der Natur“, in: Konzeption und Begriff der Forschung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Alfred Diemer, Meisenheim 1978, S. 1–10.
- Noack, Paul:** Ernst Jünger. Eine Biographie, 2. Aufl. Berlin 1998.
- Nochlin, Linda:** Introduction: The Darwin Effect, in: Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 2, Nr. 2 (Frühjahr 2003), www.19thc-artworldwide.org/spring_03/articles/noch.html.
- Novalis:** Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99, Hamburg 1993.
- O'Doherty, Brian:** In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.
- Ökonomien der Zeit,** Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln / Akademie der Künste, Berlin / migros museum für gegenwartskunst, Zürich 2002/03, hrsg. v. Hans-Christian Dany u. Astrid Wege, Frankfurt am Main 2002.
- Oelschlaeger, Max:** The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology, New Haven/London 1991.
- O'Hara, Robert J.:** Representations of the Natural System in the Nineteenth Century, in: Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science, hrsg. v. Brian Scott Baigrie, Toronto 1996, S. 164–183.
- Olmi, Giuseppe:** Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, 1994, S. 169–189.
- Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hrsg.):** Benjamins Begriffe, 2 Bde., Frankfurt am Main 2000
- Opitz, Michael:** Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern, in: Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin, hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Leipzig 1992, S. 161–181.
- Orland, Barbara / Scheich, Elvira (Hrsg.):** Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften, Frankfurt am Main 1995.
- Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979,** Ausstellungskatalog The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, hrsg. v. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, London 1998.
- Owens, Craig:** Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, hrsg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann u. Jane Weinstock, Berkeley/Los Angeles/London 1994.
- Owens, Craig:** The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism, in: October, Nr. 12, Frühjahr 1980, S. 59–80.
- Paravicini, Werner:** Rettung aus dem Archiv? Eine Betrachtung aus Anlaß der 700-Jahrfeier der Lübecker Trese, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Nr. 78, 1998, S. 1–46.
- Parker, Andrew / Kosofsky Sedgwick, Eve (Hrsg.):** Performativity and Performance, New York/London 1995.
- Parsons, Kermit C. / Schuyler, David (Hrsg.):** From Garden City to Green City. The Legacy of Ebenezer Howard, Baltimore, Md. 2002.
- Past Presence. Contemporary Reflections on the Main Line,** Ausstellungskatalog Main Line Art Center, Philadelphia 2004, hrsg. v. Denise Markonish u. Judy Herman, Philadelphia 2004.
- Peacham, Henry:** The Compleat Gentleman (1634), hrsg. v. G.S. Gordon, Oxford 1906.
- Peirce, Charles Sanders:** Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt 1983.
- Phelan, Peggy / Lane, Jill (Hrsg.):** The Ends of Performance, New York 1998.
- Plantinga, Carl R.:** Rhetoric and Representation in Nonfiction Film, Cambridge/New York 1997.
- Platzwechsel. Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller,** Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 1995, hrsg. v. d. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995.
- Pomian, Krzysztof:** Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Neuausg., Berlin 1998.
- Pomian, Krzysztof:** Sammlungen – eine historische Typologie, in: Grote: Macrocosmos in Microcosmo 1994, S. 107–126.
- Pomian, Krzysztof:** Das Museum: Quintessenz Europas, in: Wunderkammer des Abendlandes, Ausstellungskatalog 1994, S. 112–118.

- post naturam – nach der natur**, Ausstellungskatalog Städtische Ausstellungshalle Münster / Museum der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster / Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1998, hrsg. v. Gudrun Bott u. Magdalena Broska, Darmstadt 1998.
- Prescott, Gertrude**: Gleams of Glory: Forging Learned Society Portrait Collections, in: *Fields of Influence. Conjunctions of Artists and Scientists 1815–1860*, hrsg. v. James Hamilton, Birmingham 2001, S. 129–162.
- Preziosi, Donald**: Collecting/Museums, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. v. Robert S. Nelson u. Richard Schiff, Chicago/London 1992, S. 281–291.
- Prince, Stephen**: *A New Pot of Gold. Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980–1989*, New York 2000.
- Pugnet, Natacha**: Mark Dion: Tales of the Grotesque and the Grave, in: Mark Dion présente l'Ichthyosaure, Ausstellungskatalog 2003, S. 95–110.
- Putnam, James**: *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London 2001.
- Ray, John**: *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1691), 2. Aufl. London 1992.
- Ray, John**: *Three Physico-Theological Discourses*, London ³1713.
- Rebentisch, Juliane**: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.
- Rebentisch, Juliane**: Performativität, Politik, Bedeutung. Judith Butler revisited, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 27, September 1997, S. 61–71.
- Reck, Hans Ulrich**: Fragen und Exposition zur Anerkennung eines offenen Problemgebiets zwischen den Künsten und den Wissenschaften, in: *Zeichen nach vorn, Jubiläumspublikation zum 125. Jubiläum der Hochschule für Kunst und Gestaltung Zürich*, hrsg. v. Hans-Peter Schwarz, Zürich 2003, S. 208–212.
- Reck, Hans Ulrich**: Neue Natürlichkeit? Alte Vorstellungen, skeptische Betrachtungen, in: *Die Natur der Dinge – Neue Natürlichkeit?*, hrsg. v. Olaf Breidbach u. Werner Lippert, Wien/New York 2000, S. 28–36.
- Reck, Hans Ulrich**: Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation, in: *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli–August 1991, S. 63–85.
- Recki, Birgit**: Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Begriffs, in: *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli–August 1991, 116–126.
- Reese-Schäfer, Walter** (Hrsg.): *Identität und Interesse. Der Diskurs der Identitätsforschung*, Opladen 1999.
- Reichle, Ingeborg**: *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien/New York 2005.
- Renfrew, Colin / Bahn, Paul**: *Archaeology. Theories, Methods, and Practice*, 2. Aufl., London 1996.
- Renfrew, Colin / Bahn, Paul**: *Archaeology. Theories, Methods and Practice*, London 1991.
- Renfrew, Colin**: It May Be Art, But Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science, in: *Coles/Dion: Archaeology*, 1999, S. 12–23.
- Reynolds, Ann**: Reproducing Nature: The Museum of Natural History As Nonsite, in: *October*, Nr. 45, Sommer 1988, S. 109–127.
- Rheinberger, Hans Jörg / Hagner, Michael** (Hrsg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*. Berlin 1993.
- Rice, Anthony**: *Der verzauberte Blick. Das Naturbild berühmter Expeditionen aus zwei Jahrhunderten*, München 2000.
- Riedel, Manfred**: Bürger, Staatsbürger, Bürgertum, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. v. Otto Brunner, Stuttgart 1972, S. 672–725.
- Rieppel, Olivier**: Charles Bonnet (1720–1793), in: *Darwin & Co. Eine Geschichte der Biologie in Portraits*, Bd. 1, hrsg. v. Ilse Jahn u. Michael Schmitt, München 2001, S. 51–78.
- Rockman, Alexis**: Alexis Rockman, mit Texten von Stephen Jay Gould, Jonathan Crary u. David Quammen, New York 2003.
- Römer, Stefan**: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.
- Römer, Stefan**: *Der Begriff des Fake*, Univ.-Diss., Berlin 1998.
- Roosevelt, Theodore**: *Through the Brazilian Wilderness*, London 1914.
- Rosenmeier, Leah**: Categories of Cognition and Past Human Worlds, in: Mark Dion. *New England Digs*, Ausstellungskatalog, 2002, S. 16–19.

Rosler, Martha: So tun, als ob. Martha Rosler im Interview mit Ruth Noack und Roger M. Buerge, in: *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin* 1995–1999, hrsg. v. springerin, Wien/Bozen 1999, S. 27–34.

Ross, Andrew: *The Chicago Gangster Theory of Life. Nature's Debt to Society*, London/New York 1994.

Ross, Sidney: *Scientist: The Story of a Word* (1962), in: ders.: *Nineteenth-Century Attitudes: Men of Science*, Dordrecht/Boston/London 1991, S. 1–39.

Roth, Harriet (Hrsg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat 'Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi' von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000.

Roth, Moira (Hrsg.): *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles 1983.

Rugoff, Ralph: *Beyond Belief: The Museum as a Metaphor*, in: Cooke/Wollen: *Visual Display*, 1995, S. 68–81.

Ruskin, John: *Ariadne Florentina* (1874), in: ders.: *The Works of John Ruskin*, hrsg. v. E. T. Cook u. Alexander Wedderburn, London 1906, Vol. 22, S. 396 ff.

Russo, Anna: Bertolt Brecht und Dario Fo. Wege des epischen Theaters, Stuttgart u. a. 1998.

Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.): *Konstruktion und Realität. Wissenschaftsphilosophische Studien*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u. a. 1994.

Sartelle, Joseph: *Hollywood-Blockbuster. Träume und Katastrophen*, in: *Geschichte des internationalen Films*, hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart/Weimar 1998, S. 469–480.

Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.

Scanlan, Joseph: *On Sculpture Chicago's Culture*, in: *frieze*, Nov./Dez. 2003, S. 22–27.

Schäfer, Wolfgang: Zweifel am Ende des Bacon'schen Zeitalters, in: *Naturerkenntnis und Natursein*, hrsg. v. Michael Hauskeller, Christoph Rehmann-Sutter u. Gregor Schiemann, Frankfurt am Main 1998, S. 76–93.

Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996.

Schama, Simon: *Landscape and Memory*, New York 1995.

Schickore, Jutta: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen. Zeichnung, Dauerpräparat, Mikrofotografie, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hrsg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 285–310.

Schiebinger, Londa: *Frauen forschen anders. Wie weiblich ist die Wissenschaft?*, München 2000.

Schiebinger, Londa: *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge/London 1989.

Schiebinger, Londa: *Schöne Geister. Frauen in den Anfängen der modernen Wissenschaft*, 2. Aufl., Stuttgart 1993.

Schiller, Friedrich: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, in: ders.: *Werke, Nationalausgabe*, Bd. 21, 2. Teil, Weimar 1963, S. 3–27.

Schiller, Friedrich: *Werke, Nationalausgabe*, Bd. 21, 2. Teil, Anhang mit den Schemata zum Dilettantismusprojekt, Weimar 1963, unpaginiert.

Schilling, Wilhelm: *Hand- und Lehrbuch für angehende Naturforscher und Naturaliensammler oder gründliche Anweisung, die Naturkörper aller drei Reiche zu sammeln und zu beobachten*, Bd. 1–3, Weimar 1859–1861.

Schmidt, Eva: *Zwischen Kino, Landschaft und Museum. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938–1973)*, Frankfurt am Main/Berlin u. a. 1995.

Schmidt, Michael / Theodorsen, Cathrine: *Moldenit oder die Anfänge des Dilettantismus in Deutschland*, Hannover 2005.

Schmidt-Hidding, Wolfgang (Hrsg.): *Humor und Witz*, München 1963.

Schramm, Helmar (Hrsg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003.

Schrenck, Friedemann: „Rhinoceros merckii“, in: Johann Heinrich Merck, *Ausstellungskatalog* 1991, S. 148–151.

Schübler, Walter: Johann Heinrich Merck (1741–1791). Biographie, Weimar 2001.

Schüttpeitz, Erhard: *Scala Naturae*, in: *Natural History and Other Fictions*, *Ausstellungskatalog* 1997, S. 34–37.

Schüttpeitz, Erhard: *Die Akademie der Dilettanten (Back to D.)*, in: *Akademie*, hrsg. v. Stephan Dilleuth, München 1995, S. 40–57.

- Schultzendorff, Christiane von:** Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720–1830, Univ.-Diss., Bonn 1999.
- Schulz, Andreas:** Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert, in: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, hrsg. v. Dieter Hein u. Andreas Schulz, München 1996, 34–52.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich:** Der Tod des „Dilettanten“ – Über Hofmannsthal und Paul Bourget, in: Aufstieg und Krise der Vernunft. Festschrift für Hans Hinterhäuser, hrsg. v. Michael Rössner u. Birgit Wagner, Wien/Köln/Graz 1984, S. 181–195.
- Schumacher, Eckhard:** Passepartout. Zu Performativität, Performance, Präsenz, in: Texte zur Kunst, Nr. 37. März 2000, S. 95–103.
- Searle, John R.:** Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen, übers. v. Martin Suhr, Reinbek 1997.
- Searle, John R.:** Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt am Main 1983.
- Seel, Martin:** Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1996.
- Seidel, Robert** (Hrsg.): Die ‚exakten‘ Wissenschaften zwischen Dilettantismus und Professionalität. Studien zur Herausbildung eines modernen Wissenschaftsbetriebs im Europa des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 2002.
- Selbmann, Sibylle:** Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen, Ausstellungskatalog Badische Landesbibliothek Karlsruhe 1984, hrsg. v. d. Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1984.
- Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper:** Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, 3 Bde., 2. Aufl., London 1711.
- Merck, Johann Heinrich:** Rezension der Ionian Antiquities. Published with Permission of the Society of Dilettanti by Richard Chandler, London 1769, in: Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772, in: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken, hrsg. v. Bernhard Seiffert, Heilbronn 1883, S. 69–73.
- Shah, Anita:** Bob Braine, Mark Dion, Peter Cole, Alexis Rockman. Dem Wilden auf der Spur – Kunst als Natur und Abenteuer, in: Desert & Transit, Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel / Museum der bildenden Künste Leipzig 2000/01, hrsg. v. Beate Ermacora, Kiel 2000, S. 80–85.
- Shapin, Steven:** Die wissenschaftliche Revolution, Frankfurt am Main 1998.
- Shapin, Steven:** A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England, Chicago/London 1994.
- Shapin, Steven:** „A Scholar and a Gentleman“. The Problematic Identity of the Scientific Practitioner in Early Modern England, in: History of Science, Vol. 29, Bd. 3, Nr. 85, September 1991, S. 279–327.
- Shapiro, Gary:** Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel, Berkeley/Los Angeles/London 1995.
- Shteir, Ann B.:** Botany in the Breakfast Room: Women and Early Nineteenth-Century British Plant Study, in: Uneasy Careers and Intimate Lives. Women in Science 1789–1979, hrsg. v. Pnina G. Abir-Am u. Dorinda Outram, New Brunswick/London 1987, S. 31–43.
- Shteir, Ann B.:** Cultivating Women, Cultivating Science: Flora’s Daughters and Botany in England 1760 to 1860, Baltimore, Md. u. a. 1996.
- Sieferle, Peter / Breuninger, Helga** (Hrsg.): Natur-Bilder. Wahrnehmungen von Natur und Umwelt in der Geschichte, Frankfurt am Main/New York 1999.
- Sieferle, Rolf Peter:** Im Einklang mit der Natur, in: Sieben Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau, Berlin 2000, Bd. 2, Dschungel. Sammeln, Ordnen, Bewahren: von der Vielfalt des Lebens zur Kultur der Natur, hrsg. v. Bodo-Michael Baumunk u. Jasdan Joerges, Berlin 2000, S. 12–16.
- Silberg, Barbara:** World of Wonders. Digging for hidden treasures in the University’s collections, www1.umn.edu/urelate/m/Winter2001/wonders.html
- Simon, Jason:** Artful History: A Restoration Comedy. A Film by Mark Dion and Jason Simon, in: Natural History and Other Fictions, Ausstellungskatalog, 1997, S. 15–16.
- Simon, Jason:** Jean Painlevé und Mark Dion, in: Parkett, Nr. 44, 1995, S. 163–171.
- Simon, Ralf** (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, Bielefeld 2001.
- Smith, Roberta:** The Shades of the Past, the Present is Revealed, in: New York Times, 19. November 2004.
- Smith, Roberta:** The Whitney Interprets Museums’ Dreams, in: The New York Times, 23. Juli 1989, S. 31 u. 33.

- Smithson, Robert:** Gesammelte Schriften, hrsg. v. Eva Schmidt u. Kai Vöckler, Köln 2000.
- Smithson, Robert:** Kulturbeschränkung, in: Harrison/Wood: Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, 1998, S. 1167–116.
- Smithson, Robert:** The Collected Writings, hrsg. v. Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 68–74.
- Smithson, Robert:** Cultural Confinement, in: Artforum, Vol. IX, Nr. 2, Oktober 1972, S. 39.
- Snow, Charles Percy:** Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, Stuttgart 1967.
- Snow, Charles Percy:** The Two Cultures and The Scientific Revolution, Cambridge 1959.
- Sonderegger, Ruth:** Für eine Ästhetik des Spiels, Frankfurt am Main 2000.
- Sontag, Susan:** Über Fotografie, Frankfurt am Main ¹¹1999.
- Sonsbeek 93,** Ausstellungskatalog, hrsg. v. Valerie Smith u.a., Ghent 1993.
- Spallanzani, Mariafranca:** Vom „Studiolo“ zum Laboratorium. Die „piccola raccolta di naturali produzioni“ des Lazzaro Spallanzani (1729–1799), in: Grote: Macro-cosmos in Microcosmo, 1994, S.679–694.
- Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now,** Ausstellungskatalog Hayward Gallery, London 2000/01, hrsg. v. Martin Kemp u. Marina Wallace, London/Berkeley 2000.
- Spies, Bernhard:** Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert, Würzburg 1997.
- Sprat, Thomas:** The History of the Royal Society, London 1667.
- Sprat, Thomas:** The History of the Royal Society (1667), hrsg. v. Jackson I. Cope u. Harold Whitmore Jones, London, 1959.
- Stafford, Barbara Maria:** Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, Amsterdam/Dresden 1998.
- Stafford, Barbara:** Good Looking. Essays on the Virtue of Images, Cambridge/London 1997.
- Stanitzek, Georg:** Dilettant, in: Verstärker. Von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen, hrsg. v. Markus Krajewski u. Harun Maye, 3. Jg., Nr. 3, Mai 1998, www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003/main.html, unpaginiert.
- Stanitzek, Georg:** Poetologien des Dilettantismus – ironisch?, in: Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 2000, S. 404–414.
- Stemmrich, Gregor** (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, 2. erw. Aufl., Dresden/Basel 1998.
- Stempel, Wolf-Dieter:** Ironie als Sprechhandlung, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976.
- Stenzel, Jürgen:** „Hochadeliche dilettantische Rittersprüche“. Zur frühesten Verwendung des Wortes ‚Dilettant‘ in Deutschland, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 18, 1974, S. 234–244, hier S.236.
- Stichweh, Rudolf:** Der Wissenschaftler, in: Der Mensch des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Ute Frevert u. Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt am Main/New York 1999, S. 163–196.
- Stichweh, Rudolf:** Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890, Frankfurt am Main 1984.
- Stierle, Karlheinz:** Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 237–268.
- Strauß, Elisabeth** (Hrsg.): Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte und Aktualität eines wechsellvollen Verhältnisses, Amsterdam/Atlanta 1996.
- Strauß, Elisabeth:** Zwischen Originalität und Trivialität. Die Rolle der virtuosi für das Wissenschaftsprogramm der Royal Society, in: dies.: Dilettanten und Wissenschaft, 1996, S. 69–82.
- Stütz, Carsten:** 3000 Jahre in der Wildnis. Eine Chronik, in: DU. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 726, Mai 2002, S. 47–50, 68–71, 81–83.
- Sudenburg, Erika** (Hrsg.): Space Site Intervention. Situating Installation Art, Minneapolis 2000.
- Sulzer, Johann Georg:** Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln, 2 Bde., Leipzig 1771 und 1774.

- Swainson, William:** A Selection of the Birds of Brazil and Mexico, London 1841.
- Swainson, William:** On the Natural History and Classification of Birds, 2 Bde., London 1836–1837.
- Swainson, William:** A Preliminary Discourse on the Study of Natural History, London 1834.
- Swammerdam, Jan:** Book of Nature, übers. v. Thomas Flloyd, Teil I, London 1785.
- te Heesen, Anke:** Vom naturgeschichtlichen Investor zum Staatsdiener. Sammler und Sammlungen der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin um 1800, in: Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung, hrsg. v. ders. u. Emma C. Spary, Göttingen 2001, S. 62–84.
- te Heesen, Anke:** Der Schrank, in: Mark Dion. Encyclomania, Ausstellungskatalog 2002, S. 25–28.
- Temin, Christine:** Artist brings home his 'Urban Archaeology', in: The Boston Globe, 31. Mai 2001.
- Thackray, Arnold / Morrell, Jack:** Gentlemen of Science. Early Years of the British Association for the Advancement of Science, Oxford 1981.
- Theatrum naturae et artis. Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens. Eine Ausstellung der Humboldt-Universität Berlin,** Ausstellungskatalog, 2 Bde., Martin-Gropius-Bau, Berlin 2000/01, hrsg. von Horst Bredekamp, Berlin 2000.
- Theewen, Gerhard:** Mark Dion, where are you now? Der Versuch mit einem reisenden Künstler zu korrespondieren, in: BE Magazin, Nr. 4, hrsg. v. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1996, S. 107–108.
- The Greenhouse Effect,** Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London 2000, hrsg. v. Ralph Rugoff u. Lisa G. Corrin, London 2000.
- The Museum as Muse. Artists Reflect,** Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York 1999, hrsg. v. Kynaston McShine, New York 1999.
- Theodorsen, Cathrine:** Leopold Adrians Der Garten der Erkenntnis (1895). Über Dilettantismus, Anempfindung und Nietzsches Metapher vom „Müßiggänger im Garten des Wissens“, in: Barstad/Federhofer: Dilettant, Dandy und Déca-dent, 2004, S. 79–150.
- Thoreau, Henry David:** Journal, hrsg. v. Bradford Torrey u. Francis H. Allen, Salt Lake City 1984.
- The (Un)Making of Nature,** Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza 1990, Texte v. Julia Einspruch, Helen Molesworth u.a., New York 1990.
- Thomas, Julian** (Hrsg.): Interpretive Archaeology. A Reader, London 2000.
- Tickell, Crispin:** Mary Anning of Lyme Regis hrsg. v. by Lyme Regis Philpot Museum, Lyme Regis 1996.
- Tiedemann-Bartels, Hella:** Die Dilettanten, in: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, Nr. 139, 1989, S. 360–371.
- Torgerson, Douglas:** The Promise of Green Politics. Environmentalism and the Public Sphere, Durham/London 1999.
- Trier, Eduard** (Hrsg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- True Stories,** Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art, London 1992, hrsg. v. Iwona Blazwick u. Emma Dexter, London 1992.
- Tudor, Andrew:** Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie, Cambridge 1989.
- Ukeles, Mierle Laderman / Dion, Mark / Pasternak, Anne:** Interview with Mierle Laderman Ukeles by Mark Dion and Anne Pasternak, in: Dion/Rockman: Concrete Jungle, 1996, S. 166–171.
- Ullrich, Wolfgang:** Nur wer's nicht kann, kann's. Schief singen, hölzern dichten: Viele Künstler entdecken den Dilettantismus als Erfolgsstrategie, in: Die Zeit, 7/2004.
- Unseen Fribourg,** Ausstellungskatalog Fri-Art-Centre d'Art Contemporain, hrsg. v. d. Kunsthalle Fribourg, Fribourg 1995.
- Vaget, Hans Rudolf:** The „Augenmensch“ and the Failure of Vision. Goethe and the Trauma of Dilettantism, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 75/1, 2001, S. 15–26.
- Vaget, Hans Rudolf:** Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971.
- Vaget, Hans Rudolf:** Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 14, 1970, S. 131–158.

- Vale, Marcia:** *The Gentleman's Recreations. Accomplishments and Pastimes of the English Gentleman 1580–1630*, Cambridge 1977.
- Valter, Claudia:** Akademien der Wissenschaften, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Hans Holländer, Berlin 2000, S. 121–142.
- Vergo, Peter** (Hrsg.): *The New Museology*, London 1989.
- Verwiebe, Birgit:** *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.
- Victorian Life in Photographs**, mit einer Einl. v. William Sansom, London 1974.
- Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg:** *Expressionismus*, München ⁵1994.
- Vogeley, Kai:** *Repräsentation und Identität. Zur Konvergenz von Hirnforschung und Gehirn-Geist-Philosophie*, Berlin 1995.
- Voss, Julia:** *Augenflecken und Argusaugen: Zur Bildlichkeit der Evolutionstheorie*, in: *Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Nr. 1.2, Berlin 2003, S. 75–85.
- Wagner, Rudolph:** *Samuel Soemmering's Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen*, 2 Abteilungen (1844), Reprint, hrsg. v. F. Dumont, Stuttgart/New York 1986.
- Wallace, Alfred Russel:** *My Life. A Record of Events and Opinions*, 2 Bde., London 1905.
- Wallace, Alfred Russel:** *On the Physical Geography of the Malay Archipelago*, in: *Journal of the Royal Geographical Society*, Nr. 33, 1863, S. 217–234.
- Wallis, Brian:** *unbetitelter Text über Hans Haacke*, in: *The Museum as Muse*, Ausstellungskatalog, 1999, S. 154.
- Walser, Robert:** *Dilettanten* (1908), in: *ders.: Gesamtwerk*, Bd. 6, *Phantasieren. Prosa aus der Berliner und Bieler Zeit*, hrsg. v. Jochen Greven, Genf/Hamburg 1966, S. 52–55.
- Warning, Rainer:** *Komik/Komödie*, in: *Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 2, hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main 1996, S. 897–936.
- Waterton, Charles:** *Wanderings in South America, The North-West of the United States, and the Antilles, in the Years 1812, 1816, 1820, & 1824*, New Edition, edited, with Biographical Introduction and Explanatory Index by the Rev. J. G. Wood, London 1880.
- Webb, George Ernest:** *The Evolution Controversy in America*, Kentucky, 1994.
- Weber, Thomas P.:** *Darwin und die neuen Biowissenschaften*, Köln 2005.
- Wege, Astrid:** „Para-sites“ – Der Aspekt der Institutionskritik in Arbeiten von Fareed Armaly, Christian Philipp Müller und Andrea Fraser, unveröffentl. Diplomarbeit, Hildesheim 1993.
- Weingart, Peter:** *Von Menschenzüchtern, Weltbeherrschern und skrupellosen Genies – Das Bild der Wissenschaft im Spielfilm*, in: *science + fiction: Zwischen Nanowelt und globaler Kultur*, hrsg. v. Stefan Iglhaut u. Thomas Spring, Berlin 2003, S. 211–227.
- Weird Science. A Conflation of Art and Science**, Ausstellungskatalog Cranbrook Art Museum 1999, hrsg. v. Dora Apel, Bloomfield Hills, Michigan 1999.
- Welker, Robert Henry:** *The Natural Man. The Life of William Beebe*, Bloomington 1975.
- Welker, Robert Henry:** *Birds and Men. American Birds in Science, Art, Literature and Conservation, 1800–1900*, Cambridge 1955.
- Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens**, Ausstellungskatalog Herzog-Anton-Ulrich Museum Braunschweig 2000, hrsg. v. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 2000.
- Wendt, Gunna:** „Es geht immer alles so prekär aus – wie in der Wirklichkeit“. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens, in: *Frankfurter Rundschau*, 14. 3. 1992, S. ZB 3.
- Werner, Gabriele:** *Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Porträt Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *kunsttexte.de – Zeitschrift für Kunst und Kulturgeschichte im Netz*, Sektion Bild Wissen Technik, 1/2001, S. 5, <http://www.kunsttexte.de>.
- Wertheim, Ursula:** *Über den Dilettantismus*, in: *dies.: Goethe-Studien*, Berlin 1968, S. 36–62.
- Weschler, Lawrence:** *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder. Pronged Ants, Horned Humans, Mice on Toast, and Other Marvels of Jurassic Technology*, New York 1996.
- Wettengl, Kurt:** *This is not a Museum of Natural History*, in: *Mark Dion: Encyclomania*, Ausstellungskatalog 2002, S. 14–17.

- Wetzel, Michael:** Der Wissenschaftler und sein Double. Anmerkungen zum Begriff des Medialen im naturwissenschaftlichen Denken, in: *Objekte, Differenzen, Konjunkturen. Experimentalsysteme im historischen Kontext*, hrsg. v. Michael Hagner, Hans-Jörg Rheinberger u. Bettina Wahrig-Schmidt, Berlin 1994, S. 297–307.
- Whewell, William:** *The Philosophy of the Inductive Sciences, founded upon their History*, Vol. 1, London, 1840.
- Wieler, Michael:** Dilettantismus. Wesen und Geschichte: am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg 1996.
- Wiemers, Michael:** Der Gentleman und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 41, Hildesheim/Zürich/New York 1986.
- Wiese, Benno von:** Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus, in: ders.: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968, S. 58–107.
- Wild/Life or The Impossibility of Mistaking Nature for Culture**, Ausstellungskatalog Weatherspoon Art Gallery, The University of North Caroline at Greensboro, Spring Garden and Tate Streets, Greensboro 1998, hrsg. v. Weatherspoon Art Gallery, Greensboro 1998.
- Williams, Gregory:** Where the Wild Things Are: An Interview with Steve Baker, in: *Cabinet Magazine*, Nr. 4, Herbst 2001.
- Williams, Robert:** *Disjecta Reliquiae. The Tate Thames Dig*, in: *Coles/Dion: Archaeology*, 1999, S. 72–94.
- Wilson, Catherine:** *The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton 1995.
- Winzen, Matthias:** Sonsbeek 93. Kontext – Ein Zauberwort versagt, in: *Kunst-Bulletin*, September 1993, S. 21–25.
- Witzgall, Susanne:** *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003
- Wolfschmidt, Gudrun** (Hrsg.): *Popularisierung der Naturwissenschaften*, Berlin/Diepholz 2002
- Wolfschmidt, Gudrun / Reich, Karin / Hünemörder, Christian:** Methoden der Popularisierung, in: *Wolfschmidt: Popularisierung der Naturwissenschaften*, 2002, S. 21–37.
- Wood, Rev. J. G.:** *Common Objects of the Country*, London 1853.
- Worringer, Wilhelm:** *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.
- Wozniakowski, Jacek:** *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1987.
- Wulf, Christoph:** Mimesis und Performatives Handeln. Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Konzeption mimetischen Handelns in der sozialen Welt, in: *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, hrsg. v. Christoph Wulf, Michael Göhlich u. Jörg Zirfas, Weinheim/München 2001, S. 253–272.
- Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit**, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1994/95, hrsg. v. Annesofie Becker u. Willie Flindt, Bonn 1994
- Yanni, Carla:** *Nature's Museums. Victorian Science and the Architecture of Displays*, Baltimore 1999.
- Young, Robert M.:** *Mind, Brain and Adaption in the Nineteenth Century. Cerebral localization and its biological context from Gall to Ferrier*, *History of Neuroscience*, Nr. 3, New York/Oxford 1990.
- Zabel, Jürgen-Konrad:** *Bilder vom Anderen. Kunst und Ethnographie bei Lothar Baumgarten*, Univ.-Diss., Bonn 2001.
- Zaunschirm, Thomas:** Im Zoo der Kunst I + II, in: *Kunstforum International*, Bd. 174 u. Bd. 175, 2005.
- Zedler, Johann Heinrich:** *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. IX, Halle/Leipzig 1735.
- Zimmer, Dieter E.:** *A Guide to Nabaokov's Butterflies and Moths*, Hamburg 2001.
- Zwirner, Dorothea:** *Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge*, Köln 1997.

Lebenslauf Christine Heidemann

Name Heidemann, Christine Johanna
Geburtstag 1. September 1974
Geburtsort Kiel

Schulischer Werdegang

1981–94 Grundschule und Gymnasium in Preetz, Holstein
Juni 1994 Abitur

Studium

Oktober 1994 – März 1997

Magisterstudium an der Universität zu Köln mit dem Hauptfach Kunstgeschichte und den Nebenfächern Geschichte bzw. seit dem Sommersemester 1995 Germanistik und Italienisch

August 1996

Zwischenprüfung Kunstgeschichte

Februar 1997

Zwischenprüfung Germanistik

April 1997 – August 1998

Hauptstudium mit den zwei Hauptfächern Kunstgeschichte und Germanistik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main

Januar 2000

Abschluss des Studiums mit der Magistra Artium,
Thema der Magisterarbeit: *Mark Dion. Der Künstler als Forscher*,
Betreuerin der Arbeit: Dr. Tanja Michalsky

August 2000 – August 2002

assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs *Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive* an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

August 2005

Abgabe der Dissertation *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*

1. Gutachter: Prof. Dr. Marcel Baumgartner, Justus-Liebig-Universität Gießen

2. Gutachter: Prof. Dr. Hans Ulrich Reck, Kunsthochschule für Medien, Köln

16. Dezember 2005

Disputation an der Justus-Liebig-Universität Gießen

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß auf veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Christine Heidemann
Berlin, August 2005

Danksagung

Danken möchte ich herzlich Prof. Dr. Marcel Baumgartner für die Aufgeschlossenheit, mit welcher er sich dieser Arbeit angenommen hat, für seine sorgfältige Lektüre und hilfreiche Kritik.

Prof. Dr. Hans Ulrich Reck war ein wichtiger Gesprächspartner, dessen Anmerkungen und Vorschläge stets eine Bereicherung waren. Für seine Unterstützung danke ich sehr.

Mark Dion danke ich für die Offenheit, mit der er mir Einblick in sein Werk gewährt hat, für die Versorgung mit Text- und Bildmaterial und für das Vertrauen, das er mir während der Forschungen über seine künstlerische Forschung entgegengebracht hat.

Meinen Eltern Gesine und Günter Heidemann danke ich dafür, mir schon früh die Augen für die Wunder der Natur geöffnet zu haben und dafür, dass sie mich nicht nur während der Arbeit an der Dissertation darin bestärkt haben, meinen eigenen Interessen zu folgen und dies durch ihre Unterstützung möglich gemacht haben.

Mit Sebastian Orlac die Themen dieser Arbeit zu diskutieren, war ‚diletto‘ und Gewinn. Er war weitaus mehr als der erste Leser dieser Arbeit, und seine Anteilnahme und sein Vertrauen sind kaum zu hoch einzuschätzen.

Getrud Overbeck danke ich für ihre interessierte Anteilnahme an meiner Arbeit, für Ihre Unterstützung und für das Lesen des Manuskripts.

Dr. Kurt Wettengl danke ich für ein hochinteressantes Seminar zum Werk Maria Sibylla Merians und zur Geschichte der Kunst- und Wunderkammern, das während des Studiums in Frankfurt einen wichtigen Anstoß für die Wahl meines späteren Forschungsthemas gegeben hat.

Ilka Becker danke ich für wertvolle Diskussionen und dafür, durch ihre eigene Freude am wissenschaftlichen Denken, immer wieder Lust auf selbiges zu machen.

Till Krause und der Galerie für Landschaftskunst danke ich für ihre Anteilnahme an meiner Arbeit und für aufschlussreiche Diskussionen.

Christian Nagel danke ich herzlich für Einblicke in sein Archiv.

Caroline Bittermann, Dr. Holger Hof und Eva Fichtner danke ich für technische Hilfe, für das Korrekturlesen des Manuskripts und ihre Kommentare.

Christine Heidemann
Berlin, August 2005

Dilettantismus als Methode

**Mark Dions Recherchen zur
Phänomenologie der Naturwissenschaften**

Abbildungsteil zur

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 4
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Christine Heidemann aus Berlin

eingereicht im August 2005
Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 2005

Gutachter:
Prof. Dr. Marcel Baumgartner, Justus-Liebig-Universität Gießen
Prof. Dr. Hans Ulrich Reck, Kunsthochschule für Medien, Köln

Abbildungsverzeichnis

Materialien, Maße, Namen der Fotograf/innen, Namen der Institutionen und Personen, welche die Fotos zur Verfügung gestellt haben, sowie Copyrights sind angegeben, soweit eruierbar

1

Scheme of the Field of Investigation 1986–2003, 2003
roter und blauer Buntstift auf Papier
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

2

Artful History: A Restoration Comedy, 1988
(Zusammenarbeit mit Jason Simon)
Filmplakat, 53 x 41 cm
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

3

Artful History: A Restoration Comedy, 1988
(Zusammenarbeit mit Jason Simon)
16 mm Film, 28 Minuten
Filmstill
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

4

I'd Like to Give the World a Coke, 1986
Tisch, Stühle, Weltkarte, Diaprojektor, Coca Cola-Flaschen, Sockel, Farbe, Teppich
Maße variabel
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

5

Relevant Foreign Policy Spectrum (From Farthest Right to Center Right), 1987
T-Shirts, Wäscheleine, Metallrollen, Wäscheklammern, Trittleiter, Korb, Text,
Maße variabel
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

6

The Upper West Side Plant Project, 1992
Obst und Gemüse von den Märkten der Upper West Side in New York (zwischen 110th und 111th Street), Metallregal, Mappen, Kartons, Schürze, Lampe, Tür etc.
Maße variabel
Zustand zu Beginn der Ausstellung bei American Fine Arts Co., New York
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

7

The New York State Bureau of Tropical Conservation, 1992
Pflanzenmaterial aus dem Orinoco Tiefland in Venezuela, Transportkisten, Laborausrüstung, Tisch, Hocker, Holzregale, Plastikbehälter, weißer Kittel
Maße variabel
Mark Dion bei der Arbeit in der Ausstellung bei American Fine Arts Co., New York
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

8

The New York State Bureau of Tropical Conservation, 1992
Material und Maße s.o.
Zustand der Installation nach Abschluss der Arbeiten in der Ausstellung bei American Fine Arts Co., New York
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

9

The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division), 1992
Fische und Meerestiere von den Märkten Chinatowns, New York, Metallschränke, Tisch, Stuhl, Bestimmungsbücher, Laborausrüstung, Gläser, Lupe, Pinnwand, blauer Laborkittel etc.
Maße variabel
Zustand zu Beginn der Ausstellung und nach Abschluss der Arbeiten in der Ausstellung bei American Fine Arts Co., New York
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

10

The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division), 1992
Material und Maße s.o.
Mark Dion bei der Arbeit
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

11

The Delirium of Alfred Russel Wallace, 1994
Hängematte, Moskitonetz, abgestorbener Baum, Palme, ausgestopfte Tiere (Fuchs, Vogel), Schmetterlingsnetze, Gaslaterne, Baumstumpf, Bücher, Kochutensilien, Hut, Kleidung, Lupe, Pinzetten, Holzkisten, Notizbücher, Fernglas, Pflanzenpresse, Kerzen, Schreibwaren, Tonaufnahmen eines Textes, den der Fuchs zu sprechen scheint (gesprochen von Henry Bond und Alison Jacques), Lautsprecher etc.,
Maße variabel,
Installation in der Galerie Metropol, Wien
Foto: Gerhard Koller
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und Galerie Metropol, Wien

12

Monster, 1998
Zelt, Holzstämme, Plakat, Podest, Kuhskelett, Bärenschädel
Außen- und Innenansicht
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

13

Alexander von Humboldt (Amazon Memorial), 2000
Aquarium in gefliestem Sockel, ca. 1400 Liter Wasser, Piranhas, Pflanzen, Bücher, Plastikrind, Plastikobst, Modellbau-Shellturm, Kettensäge, Bibel,
214 x 360 x 105 cm
Installation in der Galerie Christian Nagel, Köln
Foto: Simon Vogel
mit freundlicher Genehmigung der Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

14

Extinction Series: Black Rhino with Head, 1989
Transportkisten aus Holz, Schablonenschrift, Nashornkopf, Stroh, Farbfotografien, Landkarte Afrikas,
Maße variabel
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

15

Extinction Series: Black Rhino with Head, 1989
Material und Maße s.o.
Detail
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

16

Wheelbarrows of Progress, 1990
(Zusammenarbeit mit William Schefferine)

Details:

The Big Payback:

schwarz bemalte und beschriftete Schubkarre, Spielzeugtrecker, Taschenlampe, Säge, Trichter, Schraubzwinge, Haken, Nägel, Papier, Spraydose

Maße Schubkarre: 63,5 x 68,5 x 141 cm

Iron Fist for Soft Energy: weiß bemalte und beschriftete Schubkarre, Solarzellen, Bücher, Zeitschriften, Federn, Knochen, Öl, Teer,

Maße Schubkarre: 63,5 x 68,5 x 141 cm

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

17

Wheelbarrows of Progress, 1990
(Zusammenarbeit mit William Schefferine)

Detail: Rainforest Preserves (Mobile Version): dunkelrot bemalte und beschriftete Schubkarre, Erde, Steine, Pflanzen, Kassettenrekorder,

Maße Schubkarre: 63,5 x 68,5 x 141 cm

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

18

Wheelbarrows of Progress, 1990
(Zusammenarbeit mit William Schefferine)

Detail: Survival of the Cutest (Who Gets on the Ark?): braun bemalte und beschriftete Schubkarre, Spielzeugstofftiere,

Maße Schubkarre: 63,5 x 68,5 x 141 cm

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

19

Biodiversity: An Installation for the Wexner Center, 1990
(Zusammenarbeit mit William Schefferine)

Faltblatt zur Ausstellung

20

On Tropical Nature, 1991

Detail: Tisch mit der Expeditionsausrüstung von Mark Dion, Transportkiste aus Holz
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

21

Mark Dion in Venezuela, 1991

Foto: Bob Braine

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

22

On Tropical Nature, 1991

Detail: gesammelte Pflanzenproben und Insektenpräparate
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

23

Journey to the Center of the World, 1999
(Zusammenarbeit mit Bob Braine)

zwei Figurinen mit der Expeditionsausrüstung von Braine und Dion, zwei Sockel, gerahmte Fotografien

Installation in der Villa Medici, Rom

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und Bob Braine

24

Mark Dion, Anfang neunziger Jahre

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

25

Niles Eldredge, Kurator Abteilung Paläontologie, American Museum of Natural History, New York
mit freundlicher Genehmigung des American Museum of Natural History, New York
© American Museum of Natural History, New York

26

Mark Dion in Venezuela, 1991
Expedition für On Tropical Nature
Foto: Bob Braine
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

27

Mark Dion, Anfang der neunziger Jahre
Foto: Bob Braine
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

28

Scott Schaefer, Kurator Abteilung Ichthyologie, American Museum of Natural History, New York
mit freundlicher Genehmigung des American Museum of Natural History, New York
© American Museum of Natural History, New York

29

A Meter of Jungle, 1992
abgestecktes Feld im Urwald bei Belém (vor und nach der Entnahme des Materials)
Foto: Bob Braine
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

30

A Meter of Jungle, 1992
Mark Dion an seinem Arbeitstisch im Consejo Nacional de la Cultura in Caracas
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

31

The Desk of a Tropical Ecologist (Guyana Field Semang Creek), 1999
Tisch aus Ästen, Transportkisten, Expeditionsausrüstung, Pinzetten, Lupen, Bestimmungsbücher, Tier- und Pflanzenpräparate etc.
Installationsansicht und Details
Maße variabel
Fotos Details: Christine Heidemann, Foto Installationsansicht: Gerhard Koller
Privatsammlung, mit freundlicher Genehmigung von Georg Kargl, Wien

32

Desk for the Assistant Director of the Brooklyn Museum of Natural History, 1992
beschriftetes Ölfass, Holzkisten, Absperrplanke, Katzenskelett, präparierter Spatz, in Alkohol konservierter Karpfen, Hausfliegen, Glas
122 x 182 x 59 cm
Foto: Fotostudio Otto
mit freundlicher Genehmigung von Galerie Metropol, Wien

33

Concrete Jungle: A Pop Media Investigation of Life and Death in Urban Ecosystems
Cover des von Mark Dion und Alexis Rockman herausgegebenen Buches, 1996

34

Concrete Jungle, 1992
(Zusammenarbeit mit Bob Braine und Alexis Rockman)
Detail: The Birds
ausgestopfte Vögel, Pappkartons, Plastikmüllsäcke, Reifen, Spielzeugauto, Zinkwanne, Vogelkäfig, Zeitungen, Matratze, Essensreste etc.
150 x 420 x 130 cm
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

35

The Department of Marine Animal Identification of the City of San Francisco
(Chinatown Division), 1998
Fische und Meerestiere von den Märkten Chinatowns, San Francisco, Metallschränke,
Tisch, Stuhl, Bestimmungsbücher, Laborausrüstung, Rollwagen, Lampe, Gläser,
Lupe, Pinnwand etc.
Maße variabel
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

36

The Chicago Urban Ecology Action Group, 1992/93
SchülerInnen beim Aufräumen eines Parks in Chicago
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

37

Project for the Belize Zoo, 1990
Emailliertes Schild, das wissenschaftliche und mythologische Informationen über die
Tiere des Zoos kombiniert
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

38

Schoharie Creek Field Station, 1995
(Zusammenarbeit mit Bob Braine und J. Morgan Puett)
möblierte Hütte in Lexington, New York
ca. 200 x 450 x 300 cm
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

39

Jagdhütte und Biologische Forschungsstation, 1999
Entwurfszeichnung für das Projekt kunstwegen in Nordhorn
zwei Aquarelle, gerahmt
44 x 67 cm
Foto: Simon Vogel
mit freundlicher Genehmigung der Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

40

Blind/Hide – The Mobile Birding Unit, 2000
Vogelbeobachtungsstation an der Tijuana River-Mündung bei San Diego, Hütte,
Möbel, Bestimmungsbücher, Ferngläser etc.
ca. 274 x 366 x 274 cm
Foto: Mark Dion
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

41

Henrik Håkansson: Zewolde Field Library, 2001
Vogelbeobachtungsstation

42

Urban Wildlife Observation Unit, 2002
Beobachtungs- und Forschungsstation im Madison Square Park, New York, Möbel,
diverse Werkzeuge, Ferngläser, Bücher etc.
ca. 274 x 366 x 274 cm
Außenansicht
Foto: Dennis Cowley
mit freundlicher Genehmigung von Public Art Fund, New York

43

Urban Wildlife Observation Unit, 2002
Material und Maße s.o.
Innenansicht
Foto: Dennis Cowley
mit freundlicher Genehmigung von Public Art Fund, New York

44

Urban Wildlife Observation Unit, 2002
Material und Maße s.o.
Detail Innenraum
Foto: Aaron Diskin
mit freundlicher Genehmigung von Public Art Fund, New York

45

Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park, 2002
Broschüre zur Urban Wildlife Observation Unit
Cover

46/47

Biologische Forschungsstation Alster, 2002
(Zusammenarbeit mit Galerie für Landschaftskunst)
Schute mit Forschungsstationshütte, Möbel, Laborausrüstung, Bücher etc.
Außenansicht am Liegeplatz Außenalster
Foto: Till Krause
mit freundlicher Genehmigung der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

48

Wappen der Biologischen Forschungsstation Alster, 2002
(Zusammenarbeit mit Galerie für Landschaftskunst)
mit freundlicher Genehmigung der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

49

Biologische Forschungsstation Alster, 2002
(Zusammenarbeit mit Galerie für Landschaftskunst)
Schute mit Forschungsstationshütte, Möbel, Laborausrüstung, Bücher etc.
Innenansicht
mit freundlicher Genehmigung der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

50

The Ladies' Field Club of York, 1999
(Zusammenarbeit mit J. Morgan Puett)
Innenansicht des Eisenbahnwaggon
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und J. Morgan Puett

51–58

The Ladies' Field Club of York, 1999
Detail: Arabella Bell, Conchology
Detail: Miss Mary Buckmore
Detail: Mrs. Herbert Fowler, Anthropology
Detail: Edith Huntington, Geology
Detail: Henrietta Swanson, Ornithology
Detail: Mrs. E.N. Todter, Lepidoptery
Detail: Miss Amelia West, Botany
Detail: Mr. R. Cornelius Boggit, Porter
Foto: Claire Sancroft
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion, J. Morgan Puett, Claire Sancroft

59

The Ladies' Field Club of York, 2002
Details Installation in der Christine Burgin Gallery, New York
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und J. Morgan Puett

60

Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000
Tische, Hocker, Laborausrüstung, Mikroskop, Schwarzweiß-Fotografien, Figurine mit Mark Dions Expeditionskleidung etc.
Maße variabel
Installationsansicht
Foto: Tom van Eynde
mit freundlicher Genehmigung von Smart Museum of Art, University of Chicago

61

Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000
Tische, Hocker, Laborausrüstung, Mikroskop, Schwarzweiß-Fotografien, Figurine mit Mark Dions Expeditionskleidung (Details s.u.) etc.
Maße variabel
Installationsansicht
Foto: Tom van Eynde
mit freundlicher Genehmigung von Smart Museum of Art, University of Chicago

62

Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000
Mark Dion auf Expedition im Museum
Foto: Amy Rogaliner
mit freundlicher Genehmigung von Smart Museum of Art, University of Chicago

63/64

Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000
Details: Schwarzweiß-Fotografien von Präparaten
Fotos: Alan Lesage
mit freundlicher Genehmigung von Smart Museum of Art, University of Chicago

65

Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000
136 Schwarzweiß-Fotografien (je 23 x 25,3 cm), Figurine (ca. 180 cm, Durchmesser ca. 100 cm), Hemd, Weste, Hose, Gürtel, Stiefel, Baseballmütze, Brille, Schmetterlingsnetz, Pinsel, Lupe, Maßband, Tuch, Pinzette, Glas mit Pipette, sechs Reagenzgläser, zwei Stifte, Taschenmesser, Tasche, Taschenlampe
Maße variabel
Installationsansicht in der Galerie Christian Nagel, Köln
Foto: Simon Vogel
mit freundlicher Genehmigung der Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

66

A Meter of Meadow, 1995
Schwarzweiß-Fotografien mikroskopierter Präparate
Foto: Eliane Laubscher
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

67

The Great Munich Bug Hunt, 1993
Weidenstamm, Plastikfolie, Tisch, Stühle, Sammlungsschrank, kleinere Schränke, Gläser, Laborinstrumente, weiße Kittel etc.
Maße variabel
bei der Arbeit im K-Raum Daxer
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

68

The Great Munich Bug Hunt, 1993
Material und Maße s.o.
Detail Sammlungsschrank
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

69

The Great Chain of Being, 1999
Holzschrank, kleine Skulpturen, botanische und zoologische Präparate, Glas, Bücher,
Mineralien, Pilze, diverse Knochen
289,5 x 356 x 8 x 40,6 cm
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

70

The Great Chain of Being, 1998
Entwurfszeichnung
roter und blauer Buntstift auf Papier
27,9 x 35,5 cm
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

71

Scala Naturae, 1994
Foto: Gerhard Koller
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und Christian Meyer, Wien

72

Scala Naturae, 1994
Entwurfszeichnung
roter und blauer Buntstift auf Papier
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

73

Vivarium, 2002
Entwurfszeichnung
roter und blauer Buntstift auf Papier
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

74

Vivarium, 2002
Gewächshaus mit gefliestem Sockel (Fliesen zum Teil bedruckt), Baumstamm, Erde,
Laub, Baumpilze, Farne etc.
296 x 984 x 230 cm
Installation im Hofgarten Düsseldorf
Foto: Mark Dion
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und dem Kulturrat der Stadt Düsseldorf

75

Library for the Birds of the Villa Merkel, 2002
Baum, Bücher, Vogelkäfige, diverse Werkzeuge, Schnur, Jägerhüte etc.
ca. 425 x 475 x 300 cm
Foto: Heiko Berner
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und den Galerien der Stadt Esslingen
am Neckar

76

Library for the Birds of Bonn, 2003
Baum, Bücher, diverse Werkzeuge, Schnur, Draht etc.
Maße variabel
Foto: Mark Dion
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und dem Bonner Kunstverein

77

Library for the Birds of New York, 1996
Baum, Bücher, diverse Werkzeuge, Vogelkäfige etc.
Detail
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

78

The Library for the Birds of Antwerp, 1993
Baum auf gefliestem Sockel (Fliesen zum Teil bedruckt), Bücher, Fallen, Vogelkäfig,
diverse Werkzeuge, 18 afrikanische Finken
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und MUHKA, Museum van
Hedendaagse Kunst, Antwerpen

79

Project for the Antwerp Zoo, 1993
Fliesen (zum Teil bedruckt) am Sockel einer Voliere im Antwerpener Zoo
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und MUHKA, Museum van
Hedendaagse Kunst, Antwerpen

80

The Library for the Birds of Antwerp und Project for the Antwerp Zoo, 1993
Detail: Fliesen
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und MUHKA, Museum van
Hedendaagse Kunst, Antwerpen

81

The Library for the Birds of Antwerp, 1993
Entwurfzeichnung
roter und blauer Buntstift und Collage auf Papier
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

82

Alexander Wilson – Studio, 1999
Holzkonstruktion, diverse Werkzeuge, Bücher, Vogelillustrationen, präparierte Vögel
etc.
ca. 244 x 366 x 274 cm
mit freundlicher Genehmigung von Carnegie International, Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh

83

Alexander Wilson – Studio, 1999
Material und Maße siehe oben
Detail
mit freundlicher Genehmigung von Carnegie International, Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh

84

Project for the Royal Home of Retirees, Bronbeek, 1993
Kabinettschrank, Holz- und Metallmodelle, präparierte Tiere, Waffen, Werkzeuge etc.
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

85

Project for the Royal Home of Retirees, Bronbeek, 1993
Kabinettschrank, Holz- und Metallmodelle, präparierte Tiere, Waffen, Werkzeuge etc.
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

86

Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts, 1996
Entwurfzeichnung
Tinte, Aquarell und Collage auf Papier
61 x 48 cm
mit freundlicher Genehmigung von Wexner Center for the Arts, The Ohio State
University

87

Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts, 1997
Regale, diverse Tier- und Pflanzenpräparate und –modelle, Bücher, Werkzeuge etc.
Installationsansicht Gallery D
Foto: Richard K. Loesch
mit freundlicher Genehmigung von Wexner Center for the Arts, The Ohio State University

88

Selections from the Herpetology Collection of Cranbrook Institute of Science, 1999
Tierpräparate in Alkohol, Tisch, Licht
91,4 x 762 x 91,4 cm
Foto: Kirt King
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan

89

Cabinet of Curiosities for the Weisman Art Museum, 2001
Detail: Cabinet of the Terrestrial Realm
Holzschrank, Tier- und Pflanzenpräparate und –modelle, Gipsfiguren etc.
Maße variabel
Foto: Robert Fogt
mit freundlicher Genehmigung von Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minneapolis

90

Collectors/collected, 1994
Sockel, Vitrine, Kabinettsschrank, Tier- und Pflanzenpräparate, Koffer, wissenschaftliche Instrumente etc.
Maße variabel
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion und dem Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

91

Collectors/collected, 1997
Kabinettsschränke und Vitrinen, Tierpräparate, wissenschaftliche Instrumente, Expeditionsausrüstungen, Kisten, Schachteln, Etiketten etc.
Maße variabel
Foto: A. Idini
mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

92

Collectors/collected, 1997
Material und Maße siehe oben
Detail
Foto: A. Idini
mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

93

Collectors/collected, 1997
Material und Maße siehe oben
Detail
Foto: A. Idini
mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

94

Adventures in Comparative Neuroanatomy, 1998
Holzschrank, in Gläsern konservierte Gehirne (Fische, Amphibien, Reptilien, Vögel, Mensch), Teppich, medizinische Lehrtafeln, Gallsche Schädel, braune und gelbe Wandfarbe
Raummaß ca. 11 m²
Foto: Simon Vogel
mit freundlicher Genehmigung der Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

95

Adventures in Comparative Neuroanatomy, 1998
Material und Maße siehe oben
Foto: Hans-Joachim Becker,
mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Museums Bonn

96

Observations of Neotropical Vertebrates, 1992
Vitrinenschrank, Tierpräparate, Fax
Detail
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

97

A Tale of Two Seas: An Account of Stephan Dillemoth's and Mark Dion's Journey
Along the Shores of the North Sea and the Baltic Sea and What They Found There,
1996
doppelseitiger Kabinettsschrank, diverse Fundstücke, Strandgut, Fotoalben, Gläser mit
Tierpräparaten etc.
250 x 198,5 x 108 cm
Foto: Andrea Stappert
mit freundlicher Genehmigung der Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

98

A Tale of Two Seas: An Account of Stephan Dillemoth's and Mark Dion's Journey
Along the Shores of the North Sea and the Baltic Sea and What They Found There,
1996
Material, Maße, Foto und Genehmigung s.o.
Detail

99

A Tale of Two Seas: An Account of Stephan Dillemoth's and Mark Dion's Journey
Along the Shores of the North Sea and the Baltic Sea and What They Found There,
1996
Material, Maße, Foto und Genehmigung siehe oben
Detail

100

Toys 'R' U.S. (When Dinosaurs Ruled the Earth), 1994
Möbel, Spielzeug, Fernseher, Bettwäsche, Teppich, etc.
Maße variabel
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

101

The Fixity of a Rodent Species, 1990
Schreibtisch, Mickey Mouse-Stoffie, Tafel, Vorhang, Tierschädel, Vogelskelett, Stiche
aus dem 19. Jahrhundert, Bücher, Spielzeug, Tyrannosaurus Rex-Modell,
Sektionsinstrumente, Audiokassette
150 x 300 x 150 cm
mit freundlicher Genehmigung von Jean Albou Conseil, Paris

102

Deep Time / Disney Time, 1990
Schreibtisch, Stuhl, Kissen, Mickey Mouse-Stofftier, Hut, Globus, Sanduhr, Bücher,
Kerzen, Hammer, Ordner, Pfeil, Fossilien, Tierpräparate, Audiokassette
110 x 120 x 130 cm
mit freundlicher Genehmigung von inSITU, Paris

103

Polar Bears and Toucans (from Amazonas to Svalbard), 1991
Stofftier (Eisbär), Transportkiste, Kassettenrekorder, Audiokassette mit Sounds aus
dem venezolanischen Amazonasgebiet, Waschwanne, Teer, Kabel
231 x 112 x 75 cm
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

104

Tar and Feathers, 1996
Baum, Holzbasis, präparierte Tiere, Teer, Federn
259 cm hoch, 101,6 cm Durchmesser
Foto: Craig Wadlin
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

105

Hallway of Extinction, 1993
(Zusammenarbeit mit Bob Braine)
Stellwände aus Holz, Tapete, Teppich, gerahmte Fotografien, Tisch, Goldfischglas
Maße variabel
Installationsansicht in der Galerie Tanya Rumpff, Haarlem
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

106

Hallway of Extinction, 1993
(Zusammenarbeit mit Bob Braine)
Material und Maße siehe oben
Detail
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

107

Park: Mobile Wilderness Unit, 2001
Bauwagen, präparierter europäischer Wisent, Hintergrundmalerei, Erde, Laub, Steine,
Nachbildungen von Farnen und Pilzen
290 x 170 x 380 cm
Foto: Gerhard Koller
mit freundlicher Genehmigung von Georg Kargl, Wien

108

Flamingo, 2002
präparierter Flamingo, Holzkiste, Teer
176 x 70 x 51 cm
Foto: Heiko Berner
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

109

C. 1933, C. 1917, C. 1964, 1998
Abgüsse von Schädeln eines mexikanischen Grizzly, eines Tasmanischen Wolfes und
eines Schwarzen Wolfes
40 x 84 x 69 cm
Foto: Marc Damage / Tutti
mit freundlicher Genehmigung von inSITU, Paris

110

Water Foul, 1995
3 präparierte Enten, Teer, Federn, Schnur
Länge ca. 70 cm, Durchmesser ca. 65 cm
Foto: Simon Vogel
mit freundlicher Genehmigung der Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin

111

Landfill, 1999–2000
Holzkiste auf Rollen, Malerei, Plastikfass, Holz, Abfall, präparierte Tiere
181,6 x 374,7 x 162,2 cm
Foto: Pablo Mason
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

112–115

Ursus Maritimus, seit 1992

Serie von Schwarzweiß-Fotografien

Detail: Isbjørn (Ursus Maritimus), Bergen Museum, Bergen

Detail: L'Ours Blanc (Ursus Maritimus), Deyrolle, Paris

Detail: Polar Bear (Ursus Maritimus), Field Museum of Natural History, Chicago

Detail: Polare Orso (Ursus Maritimus), Museo Zoologico La Specola, Firenze

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

116

Deep Time Pour (for Robert Smithson and Lord Kelvin), 2001

Holz, Teer, Farbe

111 x 160 x 55,5 cm

Foto: Marc Damage / Tutti

mit freundlicher Genehmigung von inSITU, Paris

117

History Trash Dig, 1995

Erden, Schaufel, Werkzeuge, Waschwanne, Holzkisten, Bord

Maße variabel

Foto: Eliane Laubscher

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

118

History Trash Dig, 1997

Kommode, diverse Gegenstände aus Holz, Glas, Plastik, Metall, Knochen etc.,

Holzkiste, gerahmtes Foto, Werkzeuge

mit freundlicher Genehmigung der Tanya Bonakdar Gallery, New York

119

History Trash Scan, 1996

Tischplatte, Böcke, diverse Gegenstände aus Holz, Glas, Plastik, Metall, Knochen etc.

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

120

Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and the Lagoon of Venice, 1997

Ausbaggern des Cana Rio della Sensa

mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

121

Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and the Lagoon of Venice, 1997

Mark Dion bei der Arbeit for dem skandinavischen Pavillon

Foto: Elio Montanari

mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

122

Laboratory / Collection, Raiding Neptune's Vault, 1997/98

Kabinettschrank, Werkzeuge, Arbeitskleidung, Fundstücke aus den Kanälen und der Lagune Venedigs, Schachteln, Gläser, Eimer etc.

Foto: Giulio Buono

mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

123

Cabinet B, Raiding Neptune's Vault, 1997/98

Holzregal mit Einlegeböden aus Glas, Fundstücke aus den Kanälen und der Lagune Venedigs

Foto: Giulio Buono

mit freundlicher Genehmigung der Galleria Emi Fontana, Mailand

124

Tate Thames Dig, 1999
Mark Dion bei der Arbeit am Themseufer
Foto: Andrew Cross
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

125

Tate Thames Dig, 1999
Detail der Sammlung (Zähne)
Foto: Simon Upton
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

126

Tate Thames Dig, 1999
Zelte vor der Tate Gallery
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

127

Tate Thames Dig, 1999
Zelte vor der Tate Gallery
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

128

Tate Thames Dig, 1999
vorsortiertes Material in den Zelten vor der Tate Gallery
Foto: Lenka Clayton
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

129

Tate Thames Dig, 1999
Detail der Sammlung
Foto: Lenka Clayton
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

130

Tate Thames Dig, 1999
Detail der Sammlung
Foto: Andrew Cross
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

131

Tate Thames Dig Wunderkammer, 1999
Foto: Tate Gallery of Modern Art, London
Sammlung der Tate Gallery of Modern Art, London
mit freundlicher Genehmigung der Tate Gallery of Modern Art, London

132

New England Digs (Brockton Drawer), 2001
Schublade, diverse Fundstücke
Foto: Bob Braine
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

133

New England Digs (New Bedford Cabinet), 2001
Kabinettsschrank, Fundstücke der New England Digs
Foto: Bob Braine
mit freundlicher Genehmigung von The Fuller Museum of Art, Brockton

134

Rescue Archaeology, 2004
Detail
Foto: Bob Braine
mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

135

Rescue Archaeology, 2004

Mark Dion bei den Ausgrabungen im Abby Aldrich Rockefeller Skulpturengarten des Museum of Modern Art, New York

Foto: Roxana Marcoci

mit freundlicher Genehmigung von Mark Dion

136

Rescue Archaeology, Cabinet (from Project 82 – Rescue Archaeology: A Project for The Museum of Modern Art), 2004

Holz, Aluminium, Gips, Beton, Glas, Plastik, Farbe, Steine, Keramik, Ziegel und verschiedene Metalle

259,1 x 151,1 x 91,4 cm)

Geschenk der Freedman Family in memoriam Doris C. and Alan J. Freedman

Installationsansicht im Museum of Modern Art, New York, Detail

mit freundlicher Genehmigung von The Museum of Modern Art, New York

137

The Ruin (Falster Test Area), 1999

Feldsteine, Kieselsteine, Gips, Pigment, Holz, Zementkleber, Styropor, Keramikkauz, MDF-Platte

160 x 135 x 45 cm

Foto: Dieter Schwerdtle

mit freundlicher Genehmigung der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg