

Universität für angewandte Kunst Wien

Bachelorseminar Kunstgeschichte: Das Tier, S03487

Lehrveranstaltungsleitung: AProf. Mag.phil. Dr.phil Martin Zeiller

WS 2020/21

Abgabe: 7.1.2020

DÉRIVE DURCH DIE THEORIETOPOGRAPHIE:

KUNST - VENEDIG - TAUBE

Mag.art. Peter Kubesa

Matrikelnummer 9674009
Studienfächer: KKP+DEX (Lehramt)
Email: peter.kubesa@shushu.at
Telefon: +43 699 102 189 55

INHALT

1. EINLEITUNG	3
2. BEGRIFFSKLÄRUNG.....	5
2.1. DÉRIVE	5
2.2. KUNST	6
2.3. Venedig	7
EXKURS: HA Schult - `Venezia Vive`	8
2.4. TAUBE	9
3. MAURIZIO CATTELAN - `Turisti`	11
EXKURS: Vergiftete Tauben & Taxidermie	16
4. JULIUS v. BISMARCK & JULIAN CHARRIÈRE - `Some Pigeons Are More Equal Than Others`	19
EXKURS: Hochzeitsreise von Elfie Semotan & Martin Kippenberger.....	21
5. RICHARD KRIESCHE - `Faktisch Richard`	24
EXKURS: Coca Cola Werbung	26
6. ANSTELLE EINES RESÜMEES	29
LITERATURVERZEICHNIS	30
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	33

1. EINLEITUNG

Die Idee für die Ausrichtung dieser Arbeit passierte gewissermaßen schon durch die Ankündigung des Seminars selbst. Wild, assoziativ, ungerecht in der Nennung und natürlich die Unmöglichkeit eines Vollständigkeitsanspruchs aufdeckend, liefert sie dennoch eine ehrliche Vorstellung von einem zu erforschenden Etwas. Ein Etwas, das vielseitig, vielschichtig und in der Begegnung mit Kunst im Allgemeinen eingeschrieben ist – das Erleben des Unplanbaren, des Überraschenden, des Unerwarteten. „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“ (ADORNO 1970: 184) Das Kunstgeschichteseminar aus dem heraus diese Arbeit entstanden ist trägt den Titel *Das Tier* und ist im Lehrveranstaltungsverzeichnis wie folgt angekündigt worden:

„Über Adler auf deutscher Butter, das Bild „Der Affe als Maler“ und real malende Schimpansen, das Ei im Surrealismus, Riesenameisen in der U-Bahn Station, einen großen schlafenden Bären und einen Bär, der Probleme der Kunstwelt wälzt, Batty zum Anziehen als Popup-Buch, Blutegel in einer Bodyperformance, das genalimanipulierte Schaf Dolly, Zeuxis' gemalte Fliege, mechanische Enten, den anthroposophischen Bienenstaat, lebensgefährliche Schlangen-Performances, Billy und Hannah, die ausgestopften Bremer Stadtmusikanten, einen cock fight dance im Flip Flop-Buch, Coyote I II III, Damwild nachts in der Nationalgalerie, Delphine in einer Videoinstallation, weiters Drachen, Elefanten, die Esel im Buch von Ernst Strouhal, Fische, Geburt und Tod von Fruchtfliegen, brennende traumatisierende Giraffen, der toten Hasen auf dem Arm, dem Bilder erklärt werden, in Formaldehyd ausgestellte Haifische, Höhlenmalerei als Exkurs zu den Anfängen von Tierbildern, röhrende Hirsche über dem Wohnzimmersofa, den Totalkunstkünstler im Hamsterrad auf der Olympiade, Kompaktmusikkassetten mit 24h Hundegebell, das zynische Künstlerbuch Hitler. Über ein Hundeleben und scharfe Hunde im Zwinger vor dem deutschen Biennale Pavillon in Venedig, jüngst Hühner, einen Jagdstand im Kunstkontext und Jagdszenen, exotische Kamele im Museum, einen Kanarienvogel in einer feministischen Performance, das Multiple Karnickelköttelkaninchen, ein künstlerisches Katzenvideo, Natternzungen in der Schatz- und Wunderkammer, ein Künstleratelier eines oberschwäbischen Kuhmalers, Liebesfinken, Löwenköpfe, das Alter Ego Loplop, Man Ray, Mickey Mouse, farbige Mottenlöcher auf Siebdruck, Muscheln, Papageien, Pferde, Ratten, Schlangen aus dem abgeschlagenen Haupt der Medusa im Kunsthistorischen Museum Wien, an nasser Farbe hängengebliebene verelendete bunte Schmetterlinge, ferner über einen Liebesakt mit einem Schwan (Aktionskunst), das Orgien-Mysterien-Theater, lebende tätowierte Schweine im Museum im Konflikt mit dem Tierschutzverein, historische Schlachthaus-Photographien, Silberfischchen, die sich auf einem Overheadprojektor nach

dem Licht bewegen, Spinnengewebe als Kunstwerk, eine Tauromachie als mehrfarbiger Linolschnitt, hingetuschte Friedenstauben, Tierfallen, Vogelkostüme und Flugmaschinen usw. usf. Last not least dem Schlüsselwerk einer bedeutenden österreichischen Malerin „Mit einem Tiger schlafen“.

Dies als Tour de force über das vielschichtige Seminarthema; nun bietet das Seminar keineswegs einen enzyklopädischen Überblick vom Tierbild zur Animal Art, vielmehr wird in den geplanten 12 Sitzungen exemplarisch an Werken vor allem der Gegenwartskunst (Performance, Installationen, Malerei) das vielgestaltige Verhältnis Tier – Mensch (so z.B. das Tierbild als Vermenschlichung oder Versachlichung des Tiers, das Tier als Exotikum und als Ready-Made, ...) diskutiert.“ (ZEILLER 2020: o.S.)

In Abwandlung zu der hier von Martin Zeiller genannten Tour de Force (ein mit Anstrengung verbundenes Handeln) war es weniger die kunstgeschichtliche Aufarbeitung von Werken der Gegenwartskunst, die sich mit dem Tier *Taube* befassen, als die Darstellung einer gelungenen Beschäftigung mit diesen, einer lustvollen Erarbeitung eines Bedeutungsfeldes und dessen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die sich am Ende der Lektüre wie von selbst bei der Leserin/dem Leser¹ herstellen sollte. Das *wilde* Format, ähnlich der instinkthaften Wesenheit des Tieres selbst, als animistische und gewissermaßen antiakademische Lösung für das Problem, das die Kunstgeschichte selbst mit der Tiermetapher in der Kunst verbindet.

„Denn Kunst, Literatur und Traum haben in der Moderne ins Bewußtsein gehoben, was die gesellschaftliche Vernunft, die längst zur Unvernunft geworden ist, verdrängt hat. Sie erinnern unablässig an eine Wahrheit, die das selbstherrliche Bewußtsein nicht wahrhaben will: daß wir nach wie vor kreatürliche Wesen sind, daß wir den Tieren und sogar den Pflanzen, wieviel mehr unseren menschlichen Vorfahren, näher sind als den Geräten, die uns umzingeln. [...] Die Aktualität der Tiermetapher in einer von hochkomplizierten technologischen Verkehrsformen und industrialisierten Lebensverhältnissen bestimmten Gesellschaft ist nur scheinbar absurd.“ (GORSEN 1987: o.S.)

Es sei hier noch angemerkt, dass die Rede vom Tier generell eine philosophische Abstraktion darstellt, angesichts der Unzahl von Tiergattungen und -arten.

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine Zweifachnennung der weiblichen und männlichen Form verzichtet. Es gilt *ALLE* Geschlechter sind mitgemeint.

2. BEGRIFFSKLÄRUNG

2.1. DÉRIVE

Die Bezeichnung *Dérive* wurde durch die *Situationisten* oder auch *Situationistische Internationale* – einer KünstlerInnengruppe, die sich eher für politische Aktionen als künstlerische Tätigkeiten interessierten – geprägt. Diese wird auch als *letzte Avantgarde* bezeichnet, da sie den Abschluss einer Epoche, den Übergang von der Moderne zur Postmoderne bezeichnet (vgl. KLEINSCHMIDT 2008: 1). Deren Wortführer Guy Debord entwickelte Ende der 50er Jahre die Methode des *Dérives* als Strategie zur alternativen Möglichkeit der Stadterforschung. Er beschreibt ein ständiges, traumwandlerisches Umherschweifen oder Vagabundieren durch die Stadt, ohne ein bestimmtes Ziel erreichen zu wollen. Diese Form des Wanderns und Erforschens der Umgebung galt dem Erfahren des unverstellten Lebens. Dennoch näherten sich die Situationisten der Erkundung durch ein festes Reglement an, das beinahe wissenschaftlichen Methoden glich (vgl. KLEINSCHMIDT 2008: 1).

Grundlage und Motivation zur Entwicklung dieser neuen Methode zur Stärkung der Rolle des Individuums im zunehmend wachsenden städtischen Gebiet, war die Überzeugung, dass der platzgreifende Kapitalismus eine Realität der Massenproduktion fordert, deren Ziel in der Erhöhung der Produktionszahlen, der Quantität liegt, die weiterführend – quasi als Kollateralschaden – auch den Verlust von Qualität für alle Lebensbereiche bedeutet. „Der Urbanismus ist diese Inbesitznahme der natürlichen und menschlichen Umwelt durch den Kapitalismus.“ (DEBORD 1996: 146)

Ideosynkratisch zur Einbuße der Qualität von Waren stellte er ebenfalls die Einbuße der Lebensqualität für die Bewohner innerhalb der Städte fest. (vgl. KLEINSCHMIDT 2008: 3) In Analogie zum Stadtmenschen, der das Urbane sowohl als Problem, als auch als Lösung zur Realisierung der individuellen Freiheit zu erleben scheint, könnte man die Existenz der Stadttaube und ihre ebenfalls ambivalente Form der Stadteroberung sehen – ganz im Sinne der Situationisten. Die gesellschaftlich installierte Situation Debords kann als exemplarischer Fall einer in jeder Hinsicht *offenen Struktur* gelten – als Direktive zur Wahrnehmung des Neuen, als Konstruktion eines alterierenden Verhaltens und Empfindens und als Projekt gesellschaftlicher Veränderung (vgl. ECHTERHÖLTER 2013: 20). Das lustvolle Umherschweifen mit dem Ziel einer hedonistischen Lebensgestaltung kann man der Taube schon unterstellen. Ob sie es nun will oder nicht, durch ihr Auftreten in der Masse offenbart sich der Gestus des Herrschaftsanspruchs über die wesentlichen Plätze der Stadt. Dabei scheint sie sich – wie jede gute Herrscherin – darüber im Klaren zu sein, dass diese Herrschaft der Symbiose mit den BewohnerInnen derselben geschuldet ist, was diese naturgemäß nicht gerne sehen möchten.

2.2. KUNST

Der Begriff Kunst beschreibt ein sehr weites Feld. Um diesen für das semantische Feld nutzbar werden zu lassen, macht es Sinn diesen nicht ins Unendliche ausufern zu lassen, sondern einen Gegenwartsbezug herzustellen und diesen auch zu begründen. Wo also die Grenze festmachen, um Aufschluss und Einblick in das Wesen, in die Semiotik der Bezugspunkte von Kunst, Venedig und Taube zu geben. Kulturgeschichtlich betrachtet, beschrieb wahrscheinlich das Ende des 19. Jahrhunderts und die beginnende Industrialisierung den bedeutenden Paradigmenwechsel von der sogenannten Auftragskunst hin zur *Freien Kunst* am besten. Schon die historische Notwendigkeit der Gründung einer internationalen Kunstausstellung zeitgenössischer Kunst in Venedig im Jahr 1895 (der heutigen Biennale di Venezia) belegt diesen Gedanken. Fast zeitgleich eröffnet 1898 die KünstlerInnenvereinigung der Wiener Secession ihr Ausstellungsgebäude, das über dem Eingang die Inschrift „Der Zeit ihre Kunst - der Kunst ihre Freiheit“ von Ludwig Hevesi trägt. Dennoch scheint das Aufrollen von 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte, wo doch die Lebensverhältnisse um 1900 mehr durch das Kaiserhaus, als durch die Staatsform der Demokratie geprägt waren, als eher unpassend, um etwas über den gegenwärtigen Kunstbegriff, der stark durch den Kapitalismus und die Globalisierung determiniert ist, aussagen zu können.

So gedacht macht eine geistesgeschichtliche Skandierung von Epochen möglicherweise mehr Sinn für dieses Vorhaben. Nicht die Moderne, sondern die Postmoderne, deren Beginn mit dem Ende des 2. Weltkrieges beschrieben werden kann, verortet den globalisierten Kapitalismus, in dem wir leben besser. Immerhin ist die heutige Welt mehr durch den Konsum und die sich öffnende Gesellschaft der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts geprägt als jede Epoche davor. Die Auswahl der vorgestellten Werke beschränkt sich deshalb auf die letzten 50-60 Jahre. Diese Zeitspanne ermöglicht eine vergleichende Betrachtung innerhalb eines Bezugssystems von Zeichen, welches sich im Wesentlichen aus den immer noch bestehenden Gesellschaftskonstruktionen speist.

Aus eben diesem Verständnis des Verhältnisses von Kunst und Postmoderne heraus ist es für diese Arbeit unmöglich, den Kunstbegriff ausschließlich auf den der bildenden Kunst zu beschränken – dieser soll bewusst weiter gefasst werden und zum Beispiel auch Literatur, Werbung oder auch andere Formen des gestalterischen Ausdrucks inkludieren.

2.3. VENEDIG

„Von Venedig ist schon viel erzählt und gedruckt, daß ich mit Beschreibung nicht umständlich sein will, ich sage nur, wie es mir entgegenkömmt. Was sich mir aber vor allem anderen aufdringt, ist abermals das Volk, eine große Masse, ein notwendiges, unwillkürliches Dasein.“
(GOETHE 1988: 67)

Die Worte Goethes um 1800 scheinen zeitgemäß und hellichtig und sollen hier Anlass geben, darüber nachzudenken Venedig in seiner unfassbaren Komplexität zwischen damals und heute möglicherweise besser durch die Erkundung von Fragmenten, dessen was man Venedig nennt, gerecht zu werden. Die für diese Arbeit wohl wesentlichste Betrachtung der Utopie Venedig ist das Phänomen Markusplatz, Piazza San Marco.

Der Markuslöwe, das Symbol des Evangelisten Markus, war nicht nur Symbol der ehemaligen Republik Venedig, sondern ist auch heute noch das Wappentier der Stadt. Die früheste Verbindung vom Namensgeber des Platzes zur Taube findet sich im Markusevangelium im Bericht über die Taufe Jesu. „Und sogleich, als er aus dem Wasser stieg, sah er, dass der Himmel aufriss und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam.“ (Mk 1, 10) Tauben sind zwar keineswegs ein Alleinstellungsmerkmal Venedigs, sondern finden sich in allen großen Städten – auf dem Markusplatz aber stehen sie, mit Barthes gesprochen, für den Mythos des *Venezianischen*. Die Symmetrie des Platzes ist Verweis auf Ideale der Schönheit – Symbol einer idealen Stadt zwischen Schönheit und Todesverfallenheit (vgl. GRAMATZKI 2008: 402f.). Im Spannungsfeld der Betrachtung des Zeichenhorizonts *Markusplatz* liegt – worauf auch Goethe hinweist – die Masse, besser gesagt das Verhältnis von Menschenleere und Menschenmasse. Die in dieser Arbeit genannten Beispiele aus der Kunst lassen eine Erweiterung der Betrachtung der Menschenmassen auf die der Taubenmassen zu. Wer bei Goethe weiterliest, erkennt möglicherweise das Potential dieser Gleichsetzung vom Anstieg der Menschenpopulation zu der der Taubenpopulation – ein Gleichnis, das als eines für Urbanisierung selbst steht. Die Stadt in Form einer Insel, die wächst und wächst und sich selbst und den Bewohnern immer unwirklicher wird. Die Taube verhält sich möglicherweise zum Markusplatz wie die BewohnerIn zu ihrer Stadt.

„Dies Geschlecht hat sich nicht zum Spaß auf diese Inseln geflüchtet, es war keine Willkür, welche die Folgenden trieb, sich mit ihnen zu vereinigen; die Not lehrte sie ihre Sicherheit in der unvorteilhaftesten Lage suchen, die ihnen nachher so vorteilhaft ward und sie klug machte, als noch die ganze nördliche Welt im Düstern gefangen lag; ihre Vermehrung, ihr Reichtum war notwendige Folge. Nun drängten sich die Wohnungen enger und enger, Sand und Sumpf wurden durch Felsen ersetzt, die Häuser suchten die Luft, wie die Bäume, die

geschlossen stehen, sie mußten an Höhe zu gewinnen suchen, was ihnen an Breite abging.“
(GOETHE 1988: 67)

EXKURS: HA Schult - `Venezia Vive`



Abb. 1

Dieses Foto (Abb. 1) dokumentiert eine Aktion des deutschen Künstlers HA Schult mit dem Titel *Venezia Vive* von 1976 während der Biennale. Seine Arbeiten drehen sich häufig um das Thema Konsum- und Zivilisationskritik – so auch hier, wo er den Markusplatz mit Tonnen von Zeitungspapier bedeckt hat. Jenseits der sich vordergründig aufdrängenden Deutungsmöglichkeiten dieser Arbeit wie z.B. die Frage nach der Sinnhaftigkeit der Unmengen des täglich produzierten Mülls, oder jener nach der profunden Wichtigkeit der Tagespresse, die sich tags darauf in eine der Bedeutungslosigkeit umschlägt, sollen hier auch andere Assoziationen wecken. Die Abwesenheit von Mensch- und Taubenmassen ist auffällig. Der Platz ist nicht nur durch Altpapier bedeckt, sondern auch durch Dokumente der Kultur und der Kultur selbst, zugegeben eher geistigem Weißbrot als Vollkornbrot. Wäre es wenigstens echtes altes Brot, hätten zumindest die Tauben als Verwerter, als Transformatoren etwas davon. Keine Menschenmasse, keine Taubenmasse, aber dennoch ein Sinnbild für die Masse an sich, in der alle eins werden. Die Masse als Zeichen von Problem und Problemlösung. Das Zeitungspapier verdeckt aber auch den Platz. Ein Eingriff, der alle und alles verschwinden lässt. Oder doch einfach nur ein riesiges mit Zeitungspapier ausgelegtes Taubenklo, dass den Platz schützen soll, wie die gestrige Zeitung den Boden des kleinbürgerlichen Vogelkäfigs bedeckt? Ein wenig erinnert es auch an die regelmäßig stattfindenden Überschwemmungen des Markusplatzes durch die Lagune, diesmal allerdings mit einer Flut an Geschriebenem, an lokal, national und international Berichtetem.

2.4. TAUBE

Zur Familie der Taubenvögel (*Columbiformes*) zählen bis zu 300 Arten. Spricht man über den Kulturfolger, der an Orten wie dem Markusplatz in Venedig zum Stadtbild gehört, ist meist die Haustaube (*Columba livia forma domestica*) gemeint, deren verwilderte Form die Stadttaube ist. Ein mittelgroßer Schwarmvogel mit einer Flügelspannweite von ca. 63 Zentimetern, einem durchschnittlichen Gewicht von ca. 330 Gramm und einer Lebenserwartung von 2-3 Jahren. Sie ernährt sich in der Regel von Getreidekörnern, kleinen Beeren oder den Samen von Nadelbäumen. Zu ihren natürlichen Feinden zählen Greifvögel wie Wanderfalke oder Habicht, Mader, Katzen und Ratten. Die Haustaube stammt von der Felsentaube ab und nistet in der Regel nicht in Bäumen, sondern in kleinen Vorsprüngen, Ecken und Nischen (vgl. EITNER 2020: 216), weshalb sie die Architektur des alten Europas der letzten 400 Jahre deutlich mehr schätzt, als die Architektur der klassischen Moderne.

Der kulturgeschichtlich und religionsübergreifend äußerst vielfältige Symbolcharakter der Taube lässt sie empfänglich scheinen für fast jede Art der Projektion durch den Menschen. Von der ältesten bekannten Darstellung als Symbol der Liebe und Fruchtbarkeit im alten Syrien über das am dramaturgisch wichtigste Tier auf Noahs Arche, fliegt sie in Japan als Botin für den Kriegsgott Hachiman, aber auch als Heiliger Geist, vulgo Paraklet, durch das Neue Testament, bis sie zwischendurch auch schon mal als Bordellzeichen fungiert (vgl. HAAG-WACKERNAGEL 2011: 44f.), um schließlich im Schlaraffenland in gebratener Form direkt im Mund zu enden (vgl. EITNER 2020: 217). Für jedes dieser und noch unzähliger anderer Symbole für die die Taube steht, existieren Geschichten und Theorien, die sich aus dem Verhalten und den Erfahrungen des Menschen mit der realen Taube ableiten lassen. Die Vielfältigkeit ihrer Symbolkraft reduziert sich aber im Wesentlichen auf die Unterscheidung der Farbe ihres Gefieders – die weiße Taube vs. die gemeine Straßentaube. Historisch betrachtet erhält die weiße Taube alle guten Zuschreibungen und die *taubengraue* meist alle schlechten. Ein Erklärungsmodell für die Entstehung des einen oder anderen Symbols ist das Aufweisen vieler Ähnlichkeitsmerkmale im Verhalten der realen Taube mit der Gattung Mensch. Sie ist ein sozialer Brüter und kann durch soziale Attraktion und dem sich Einfügen in eine Rangordnung in großer Zahl unter künstlich sozialen Bedingungen in der Masse gehalten werden. Sie besitzt eine starke Bindung an Brutplatz und Partner, mit dem sie im Normalfall ein Leben lang zusammenbleibt. Vor allem die Männchen nützen aber jede Gelegenheit zu Seitensprüngen. Weibchen tun dies nur dann, wenn der Partner während der Ovulation durch Krankheit oder Abwesenheit nicht zur Verfügung steht. Der Sexualakt wird in der Regel durch das Schnäbeln, einer symbolisierten Futterübergabe, die in Herkunft und Aussehen dem Küssen des Menschen entspricht, eingeleitet (vgl.

HAAG-WACKERNAGEL 2011: 45f.). „Schon Aristoteles aber erkannte, dass das Ritual bei älteren Paaren abgekürzt wird, was ebenfalls menschlich anmuten mag.“ (HAAG-WACKERNAGEL 2011: 46)

Natürlich bieten Tauben auch reichlich Projektionsfläche für menschliche Ängste. Neben der Zerstörung von Gebäuden, Statuen und Denkmälern durch ihren getrockneten Kot sind Straßentauben auch Träger von Krankheitserregern und Parasiten, die den Menschen und seine Haustiere befallen können. Tatsächlich trifft dies allerdings nicht nur auf die Taube zu, sondern auf alle Vögel im urbanen Raum. In der Bevölkerung herrscht diesbezüglich oft eine irrealer Angst. Bis 2011 sind Übertragungen von nur 7 von 110 Krankheitserregern beschrieben. Dabei erfolgten 241 von 242 Infektionen ausschließlich über die Atemwege in Form von kontaminierten Aerosolen. Der Ausbruch einer Erkrankung hängt allerdings von der Pathogenität des Krankheitserregers, der Infektionsdosis und dem Zustand des Immunsystems ab. Von insgesamt 18 nachgewiesenen Parasiten traten bis dahin 8 beim Menschen auf. Die wesentlichen 3 dabei waren die Taubenzecke, die Rote Vogelmilbe und der Taubenfloh, diese sind zwar sehr unangenehm, gelten aber als harmlos (vgl. HAAG-WACKERNAGEL 2011: 49f.). Aus diesen Gründen ist seit über 20 Jahren im Merkblatt des Deutschen Bundesgesundheitsamts nachzulesen „Das Risiko einer menschlichen Infektion durch Kontakt mit freilebenden Tauben ist im Allgemeinen nicht höher einzustufen als das Risiko einer Infektion durch den Kontakt mit Zuchttauben, Heim- oder Ziervögeln“. (BGVV 1998: 3) Eine Prognose für das weitere Vorkommen der Taube kommt vom Schweizer Biologen und anerkannten Taubenexperten Daniel Haag-Wackernagel:

„In zumeist erfolglosen Versuchen hat der Mensch versucht, sich die von ihm selbst geschaffenen Straßentaube wieder los zu werden. Es gibt wohl kaum eine Methode von der Vergiftung über Abschuss, Fallenfänge und Fruchtbarkeitskontrollierenden Pillen aller Art, mit denen man nicht versucht hätte, das Taubenproblem zu lösen. [...] Ein Rückgang der Nahrungsgrundlage wird von einer Taubenpopulation gut verkraftet und führt durch die erhöhte Futtersuchzeit, die weniger Zeit für die Brut lässt, zu einer Verringerung der Natalität, so dass die Bestände sich mittelfristig der verringerten Nahrungsgrundlage anpassen können. [...] Wir können davon ausgehen, dass sich die Straßentaube in Zukunft immer besser an das Leben in der Stadt anpasst, so dass ihre Erfolgsgeschichte noch lange kein Ende finden wird.“ (HAAG-WACKERNAGEL 2011: 51)

3. MAURIZIO CATTELAN - `Turisti`

Der in New York lebende italienische Künstler Maurizio Cattelan bespielte 1997 den italienischen Pavillon auf der Biennale in Venedig mit der Arbeit *I Turisti*. Die vom Künstler in Umlauf gebrachte Geschichte zur Entstehung dieser Arbeit wird von der Journalistin Anne Katrin Feßler wie folgt zusammengefasst:

„Der Künstler war vom damaligen Kurator der Biennale Venedig, Germano Celant, mit einem Werk beauftragt worden. Als er sich den Raum anschaute, war er schockiert: "Drinne herrschte das völlige Chaos, und alles, wirklich alles, war voller Tauben. Für mich als Italiener war es, wie wenn man etwas sieht, das man nicht sehen soll, so wie beispielsweise das Ankleidezimmer des Papstes." Cattelan entschied, den Raum genauso zu präsentieren. Ungeschönt und mit Vogeldreck.“ (FEßLER 2019: o.S.)

Es sollen an die 2000 ausgestopfte Tauben inklusive künstlich hergestelltem Taubenkot im italienischen Pavillon gewesen sein, die auf im Raum befindliche Kunstwerke herabgeblickt haben. Nach einer genauen Recherche, dem Vergleichen von Fotos und einem Gespräch mit Jasper Sharp², der 2019 einen kleinen Teil dieser Arbeit (15 Tauben) für das Kunsthistorische Museum in Wien kuratierte, war klar, dass die Arbeit von 1997 sehr schlecht dokumentiert ist. Auch die Nachfrage im offiziellen *Maurizio Cattelan Archive*³ (im Folgenden mit MCA bezeichnet) bestätigte dies. Das MCA war in der Kommunikation immer sehr freundlich, aber in der Sache sehr verschlossen. Das MCA betitelt den von Celant präsentierten italienischen Pavillon *Future, Present, and Past*. Die im Pavillon neben Cattelan ausgestellten Künstler waren Enzo Cucchi und Ettore Spalletti, wobei Cattelan dabei die jüngste Position italienischer Kunst darstellte. Die von Cattelans Arbeit ausgehende Frische, die sich in Botschaften wie – Wo sich Tauben finden, findet sich auch Taubendreck! – ausdrücken könnte, steht natürlich auch im Verhältnis zu den anderen ausgestellten Arbeiten. Für Spallettis heikle monochrome Oberflächen wäre Taubenkot eine echte Bedrohung. Er thematisiert damit also nicht nur das Verhältnis von KünstlerIn zu KünstlerIn, sondern auch von Kunstwerk zu Kunstwerk.

Fast immer, wenn von der Arbeit von 1997 berichtet wird, werden Fotos der Arbeit von 2011 oder von der Cattelan Retrospektive im Guggenheim Museum 2011 gezeigt – unkommentiert natürlich. Das soll hier nicht passieren. Die Abb. 2+3 zeigen rare Installationsansichten von 1997.

² Großer Dank soll hier an Jasper Sharp gehen, der es mir bereitwillig ermöglicht hat am 19.11.2020 ein einstündiges Gespräch mit ihm über den Künstler und sein Werk zu führen. Darüber hinaus hat er unkompliziertest den Kontakt zwischen mir und dem *Maurizio Cattelan Archive* hergestellt.

³ Hier möchte ich dem Mitarbeiter des *Maurizio Cattelan Archive*, Zeno Zotti, für seine rasche und entgegenkommende Unterstützung bei der Beantwortung einiger meiner Fragen herzlich danken.



Abb. 2



Abb. 3

Die Tauben und die TouristInnen, Fluch und Segen einer Stadt – sowohl Venedig, als auch die Kunstwelt der Biennale leiden an ihren BesucherInnen wie auch an den Tauben. Venedig zählt an die 20 bis 30 Millionen TouristInnen pro Jahr (je nach Quelle), die in die Stadt einfallen. Hier fielen

Cattelans *Turisti* in die Kunstwelt der Biennale ein. Sie wirken wie BesucherInnen, die sich ähnlich wie die Menschen auch, ein ästhetisches Urteil über die gezeigte Kunst zu bilden scheinen. Anlässlich dieses Vergleichs drängt sich die Frage auf, ob das die Taube kognitiv überhaupt leisten könne? Marion Oechsle, Vorsitzende des Hamburger Stadtauben e. V., berichtet im Interview mit der *Zeit* von Studien, die belegen, dass Tauben Menschen an ihrem Gesicht erkennen können. Sie behauptet sogar, dass diese einen van Gogh von einem Chagall unterscheiden können (vgl. SCHRADER 2020: 41).

Cattelans Tauben sind tot und reglos – sie sind also ungefährlich, wirken aber dennoch bedrohlich. Die Konfrontation mit ihnen und ihrem Kot birgt ein gewaltiges Potential – das des Erkennens des eignen Verhältnisses zum Objekt. Das sich Bewusstwerden von Ängsten mittels der eigenen Ekelgrenze. Die Installation ist also auch Erkenntnisapparat, der den BetrachterInnen aufzeigt, wie Ängste ins Außen projiziert werden, wie stark das kollektive Ideologienarrativ ins einzelne Unbewusste eingeschrieben ist. Wieder übernimmt Cattelan die Rolle des Künstlers als Hüter der Aufklärung und ihrer Ideale – ethische Rationalität, historisches Bewusstsein und Wahrheit (vgl. GINGERAS 2000: 57). „Dieses Interesse für das durch soziale Strukturen und den Kontext diktierte Verhalten bildet die Hauptquelle für Cattelans Arbeit. Das Alltagsleben selbst wird zum eigentlichen *agent provocateur*.“ (GINGERAS 2000: 57) Maurizio Cattelan sagt dazu im Interview: „Ich entlehne laufend Elemente – eigentlich nur Brosamen – aus der Alltagswirklichkeit.“ (GINGERAS 2000: 57)



Abb. 4

Wahrscheinlich liegt es an der Entwicklung von Internet und Smartphone, dass Cattelans zweite Taubenarbeit *The Others* von 2011 (Abb. 4), diesmal im Zentral-Pavillon *Palazzo delle Esposizioni*, der

eigentlich der ehemalige italienische Pavillon ist, besser dokumentiert ist. Wieder ist die Rede von 2000 Tauben, aber jetzt unter anderem Titel. *The Others* gilt als ganz neue Arbeit. Als Referenz für Werke, die ähnliche KünstlerInnenstrategien angewandt haben fällt Sharp im Interview die Geschichte von Francis Bacon ein, der einmal bei verschiedenen Museen in den U.S.A. um Leihgaben seiner Bilder für eine Ausstellung anfragte, was von diesen abgelehnt wurde. Es führte zu einem Skandal, als er daraufhin aus Wut diese Bilder einfach nochmal malte, und so natürlich auch die Einmaligkeit von künstlerischen Arbeiten thematisierte. Oder auch René Magritte, der in den Jahren 1947-65, mehrfach Bilder (Bsp. *Empire of Lights*) in verschiedenen Ausführungen malte. Cattelan selbst versucht die neue Arbeit so zu rechtfertigen, indem er sie ins Verhältnis zur Zeit stellt. „I guess if there was anything really provocative about this work it was in its relationship to time [...] Time doesn't affect this place; basically all the Biennales look the same. If I could, I would love to set up the same show twice in two consecutive Biennales. I think that no-one would notice. So I installed the birds and the bird shit to prove that everything stands still in that place, that 'Time goes by so slowly'- that is another song.” (STANSKA 2017: o.S.) Jasper Sharp beschreibt Cattelan als Künstler, bei dem alles mit allem verbunden ist, wie es auch in der Guggenheim Retrospektive von 2011 ganz stark angedeutet wurde. Im Zentrum des spiralförmigen Gebäudes hängt ein gigantisches Mobile aus allen Teilen des Maurizio Cattelan Universums, obenauf die Tauben. Sharp vergleicht die Funktion Cattelans am Kunstmarkt mit der des Jokers, des Hofnarren. Nur ihm als einzigem ist es möglich, dem König die Wahrheit zu sagen. Sein Kosmos verhält sich analog zum Shakespearschen Kosmos – ein Kosmos, in dem jeder in der Geschichte wiederkehrende archetypische Charakter vorkommt – von Trump bis zum sogenannten *Nobody*. Seine Arbeiten erfüllen diesen Universalitätsanspruch sagt Sharp. Die Botschaft ist auf der einen Seite unglaublich komplex und tief und dennoch versteht man sie sofort. Das Aquarell (Abb. 5) ist aus dem Künstlerbuch *The Taste Of Others* und zeigt die Transportkisten bzw. die Transportsicherungen der Tauben.



Abb. 5

Diese und auch vielen andere Gedanken haben Jasper Sharp dann dazu bewegt die Tauben nach Wien zu bringen. 2019 war es dann soweit. Das Kunsthistorische Museum Wien zeigt in Kooperation mit der Fondazione Prada die Arbeit *Turisti* im Theseustempel. Nach der Biennale 1997 kamen immer wieder kleine Lots von Tauben aus jener Arbeit unter den Hammer. Manche Sammler haben mehrere dieser Lots wieder zusammengeführt, um größere Gruppen zu besitzen, erzählt Sharp. Ein Auktionsergebnis von einer Gruppe aus 9 Tauben ergab 2018 ein Ergebnis von 200.000,- Pfund (vgl. SOTHEBY'S 2018: o.S.). Allerdings taucht in der Beschreibung des Auktionskatalogs ein Widerspruch auf. Dort werden die Tauben mit dem Zusatz *Executed in 1998* versehen. Was natürlich bedeutet, dass diese nicht Teil der Arbeit von 1997 sein konnten.

Sharp berichtet von zwei Erlebnissen in Zusammenhang mit dieser Arbeit, deren Dramaturgie er als eine in der Logik der Werke Cattelans stehende beschreibt, die sich von dem üblichen Umgang mit High-Art stark unterscheidet. Die Fondazione Prada hatte in der Vergangenheit einen kleinen Schaden an einer der 15 Tauben und hat daraufhin, wie das im Allgemeinen in der Gegenwartskunst auch üblich ist, das Studio Cattelan kontaktiert, um übereinzukommen, was denn die beste Vorgehensweise sei und wer mit der Restaurierung beauftragt werden sollte. Die sehr erstaunliche Antwort des Studios war so überraschend wie einfach. Sie baten um die Zusendung der Taube und bestätigten, dass sie umgehend eine Austausch-Taube schicken werden. Cattelan operiert hier ganz und gar nicht in der Logik des auratischen Kunstwerks, sondern nähert sich eher dem Reklamationsverfahren eines Konsumartikelkonzerns. Ähnlich wie bei seiner Arbeit *The Comedian* aber eher unüblich im Umgang mit Kunstwerken, ist die Austauschbarkeit bei Cattelan ein wiederkehrendes Motiv. Für die Arbeit in Wien hat Sharp seine Vorstellung für die Anordnung der Gruppe und andere Details dem Studio unterbreitet und dieses hat ziemlich unkompliziert darauf reagiert. Dennoch bestand das Studio darauf, einen Monteur aus New York einzufliegen. Eher verwundert war man dann vor Ort, als dieser die Tauben mit einem ordinären, handelsüblichen Heißkleber, der meistens zum Basteln verwendet wird, am Gesimse des Tempels festmachte. Auch diese Form des Umgangs mit Kunstwerken ist eher unüblich. Es gab auch eine kleine Sicherung an den Beinen der Tauben, ebenfalls mit Heißkleber festgemacht, die die BesucherIn vor dem möglichen Herabfallen einer Taube schützen sollte. Sharp empfand auch diesen Umstand, des Einfliegens eines Experten, der dann ohne besondere Vorsicht oder einem bestimmten Prozedere an die Sache heranging, als eine Art von *Perfomative Act*. Cattelan spielt nach Sharps Eindruck eine Art *Duchampian Game*. Cattelan, in der Fortführung von Duchamp gedacht, geht es also um mehr als um das Objekt. Er erweitert so den Begriff des Ready-Made und bezieht sich nicht mehr nur auf Objekte, sondern thematisiert ganze Situationen aus dem Alltag. Dabei folgt Cattelan, ähnlich wie auch Josef Beuys dem Ruf spiritueller Quellen. Beide haben ihre Wurzeln in der Tradition der europäischen Heiligen und Pilger. Kunst ist für sie eine kodierte Sprache (vgl. BONAMI 2000: 68) „Die rätselhaften

Tiere spielen wie in alten Zeiten die Rolle des Vermittlers und Dolmetschers zwischen Mensch und Natur, einer jetzt allerdings denaturierten, mechanisierten, industrialisierten Natur.“ (GORSEN 1987: o.S.)

Bevor jetzt der dunkelste Teil dieser Arbeit ansteht, nochmal ein Rekurs auf die Qualitäten der Taube. Gute Neuigkeiten! 2021 könnte in Deutschland sogar zum Jahr der Taube werden. Die Chancen stehen laut dem Bericht über die bevorstehende Wahl zum Vogel des Jahres in der Zeitung *Die Zeit* ziemlich gut. Der Ornithologe und Berliner Wildtierbeauftragte Derk Ehlert erklärt, dass der Mensch 5000 Jahre lang die Taube genutzt hat, um Nachrichten zu überbringen und auf See Land zu orten. Der Mensch hielt die Taube nah bei sich, um ihren Orientierungssinn, ihre Ausdauer und ihre Treue zu nutzen. Jetzt da der Mensch GPS, Internet, Radar und ein Handy in der Tasche hat, braucht er sie nicht mehr. Aber sie ist nicht blöd, sagt Ehlert. Durch das menschliche Handeln in der Stadt wird es immer ausreichend Nahrung für sie geben. Die Taube, sie ist eine von uns (vgl. SCHRADER 2020: 41).

EXKURS: Vergiftete Tauben & Taxidermie

Wenn es um das Töten geht, gibt es immer eine rechtliche und eine ethische Seite. Die rechtliche Frage zum Vergiften oder Töten von Tauben kann nur durch die Rechtslage des jeweiligen Landes beantwortet werden. In Österreich stellt der *Tierquälerei-Paragraph* dies eindeutig unter Strafe, ja sogar unter eine bis zu zweijährige Freiheitsstrafe (vgl. ÖStGB, §222). Das Tierschutzgesetz regelt hier ganz klar die zulässige Schlachtung, das Töten zu wissenschaftlichen Zwecken und das unnötige Töten von Tieren, worunter auch das Töten von Tauben fällt. Allerdings entspricht dies dem Wissensstand heute. 1997 war dies nach Auskunft des Veterinärs der Wiener Magistratsabteilung 60, Walter Kellermayer⁴, in vielen Ländern Europas noch nicht so. Damals wurden lt. Kellermayer Tauben in der Regel mit blausäuregetränkten Maiskörnern getötet. Es gab damals die Möglichkeit, da das Vorkommen von Überpopulationen sie zu Schädlingen machte, diese mit der Begründung der Minimierung der Gefahr für den Menschen legal zu vergiften. Die ethische Frage nach dem Richtig oder Falsch des Vergiftens der Tiere ist so umfassend und soll deswegen hier, mit einem Verweis auf die hegemonialen Regelungen durch den Rechtsstaat und seinen Begründungen dazu, zurückgestellt werden. Vor allem auch deswegen, da die Herkunft der vielen Taubenkörper in dieser Arbeit nicht klar belegt werden kann. Dennoch erklärt Kellermayer es für relativ unwahrscheinlich, dass diese eines natürlichen Todes gestorben sind.

Nach Auskunft des MCA stammen die 2000 Tauben aus verschiedenen europäischen Taxidermiewerkstätten. Diese konnten legal, aus den von Kellermayer bereits genannten Gründen der damals üblichen, durch eine von der Gemeinde angeordnete Regulierung von Überpopulationen,

⁴ Ein weiterer Dank soll an Walter Kellermayer gehen, mit dem ich am 1.12.2020 ein Gespräch führte.

bereitgestellt werden. Ironischerweise, so versicherte mir das das MCA, stammt dabei keine einzige Taube aus Venedig selbst. Also waren wirklich alle Tauben irgendwie tatsächlich TouristInnen. So also der Wissenstand zur Arbeit von 1997. Da es in den Jahren bis 2011 zahlreiche Verkäufe gab, war klar, dass für The Others, wegen der bereits geänderten Tierschutzbestimmungen in Europa, in anderer Form für Nachschub an Tauben gesorgt werden musste. Cattelan selbst nimmt 2011 Stellung dazu, nachdem die Arbeit bei der Eröffnung von TierschutzaktivistInnen anhaltend kritisiert wurde. Er erklärt, dass er die Tauben von einer Firma für Theaterbedarf bekommen habe (vgl. LOHMANN 2011: o.S.). Diese, wie auch die Aussage des MCA soll dennoch nicht als Beleg für die wahre Herkunft verstanden werden, sie beschreibt mehr den Hang zum Mythologisieren, der in zahlreichen KünstlerInneninterviews häufig anzutreffen ist. Im Gespräch mit KünstlerInnen lohnt es stets mehr die Aufmerksamkeit auf die Phänomenologie der Geschichte selbst zu richten und nicht ihrem Wahrheitsgehalt nachzuforschen. Im Zweifel für den Angeklagten!

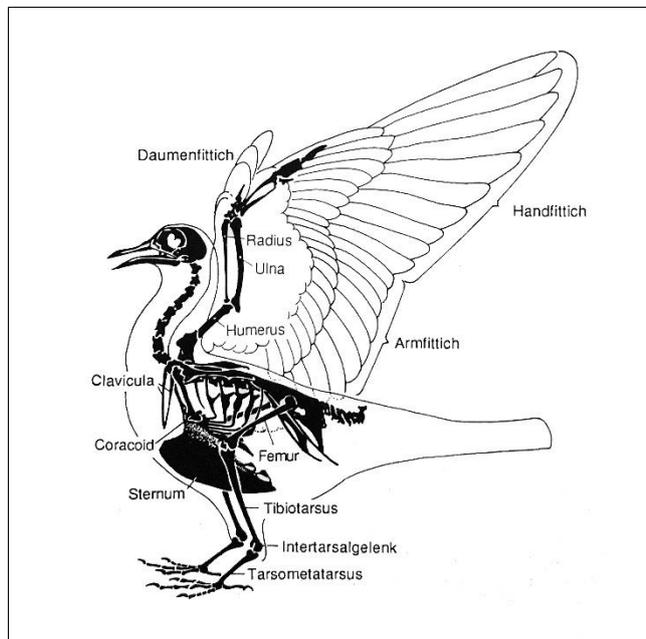


Abb. 6

Die Taxidermie, das Präparieren und Ausstopfen von Tieren, ist eine verschwindende Kunst. In der Recherche taucht genau eine einzige Berufsschule für PräparatorInnen im deutschsprachigen Raum auf – und diese befindet sich tatsächlich im 15. Bezirk in Wien. Was sich im historisch in der Taxidermie des 19. Jahrhunderts zu heute verändert hat, sind hauptsächlich die eingesetzten Materialien zur Bearbeitung und Füllung des Balgs. Wo früher für kleinere Vögel Werg, also feines Heu oder trockenes Seegras, mit Zwirn und Bindfaden zu einem passenden Klumpen u. a. für die Füllung des Rumpfs zusammengebunden wurden (vgl. NAUMANN 1848: 72f.), werden heute über Kataloge oder das Internet formbare Modellmasse aus Polyurethan, vorgefertigte Plastikmodelle, ebenso wie Glasaugen und Gussformen zusammengeklaut. Nur im Tierpräparatorparadies

Nordamerika und Kanada, wo die Jagd und die Taxidermie noch zum Alltag gehören, kann man in riesigen Supermärkten stöbern (vgl. KOHRSAND 2015: o.S.). Das Wissen über die Anatomie der Tiere (Abb. 6) ist grundlegend für die TaxidermistIn. Die manuellen Fertigkeiten, die das Abziehen der Haut (Balg) und das richtige Herauslösen sämtlichen im Inneren dieser Membrane liegenden organischen Materials erfordert, ähneln jenen einer KunsthandwerkerIn. Das Grauen allerdings, das sich bei dieser Bearbeitung des inneren toten Körpers auftut, und hier sei besonders manch spezieller Geruch angeführt, erfordert allerdings die Hartnäckigkeit einer heiligzusprechenden MärtyrerIn. Um zu diesem Schluss zu gelangen, würde schon die Lektüre zur Taxidermie und hier besonders das Standardwerk *Taxidermie* von 1848 zur Hoffmannschen Methode, die als Innovation zur Wiener Methode (vgl. NAUMANN 1848: IVf.) gehandelt wurde, reichen. Wenn man allerdings dem Experten Robert Illek, Präparator im Naturhistorischen Museum Wien, im Interview mit der Wiener Zeitung folgt, erkennt man möglicherweise die Herausforderung und Begeisterung, die sich darin verbirgt:

„Man nimmt ein totes Tier, schaut, dass es nicht verwest, hängt es an die Wand und tut so, als ob es leben würde. Das ist schon komisch“, gesteht Illek. Doch vielleicht sieht die Welt nach der Ausstellung hinter die Freakshow, hofft er. Vielleicht bewundert sie den einzigartigen Tintenfischkörper, den seine Kollegen vor hunderten Jahren kunstvoll über ein Gipsmodell gewölbt haben, und sieht die dünnen Speichelfäden im Terrorvogelkopf, die in liebevoller Feinarbeit mit der Klebepistole angebracht wurden. "Wir sind keine morbiden Typen", sagt Illek, "sondern Künstler."“ (KOHRSAND 2015: o.S.)

4. JULIUS v. BISMARCK & JULIAN CHARRIÈRE - `Some Pigeons Are More Equal Than Others`

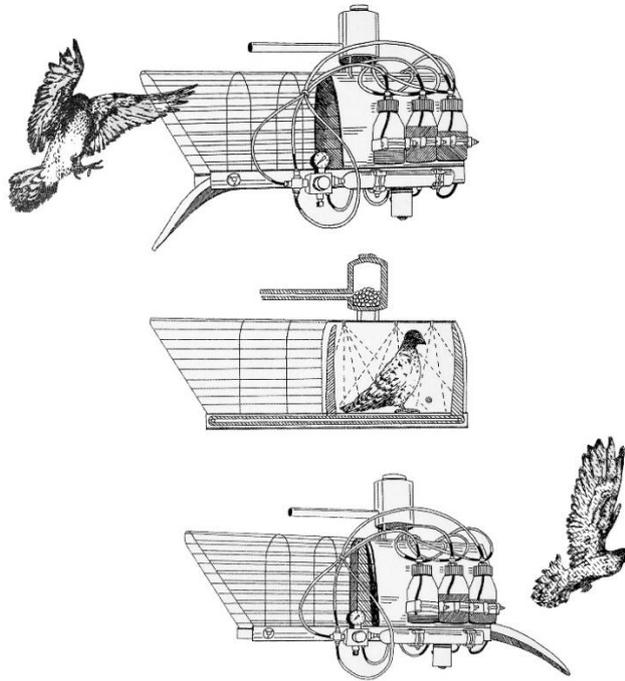


Abb. 7

Die Arbeit des deutschen Künstlers Julius von Bismarck, die in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Künstler Julian Charrière entstanden ist, stammt aus dem Jahr 2012 und fand während der Architekturbiennale in Venedig am Markusplatz und auch in Kopenhagen statt. Die Zeichnung (Abb. 7) zeigt den Apparat, den Charrière für von Bismarck entwickelt hat, der Tauben kurzfristig einfängt, um diese, nach einem nicht schmerzhaften Sprühverfahren mit ungefährlichen Farben, diesmal aber transformiert in bunte Paradiesvögel, wieder in eine für sie neue Freiheit zu entlassen (Abb. 8, 9, 10).

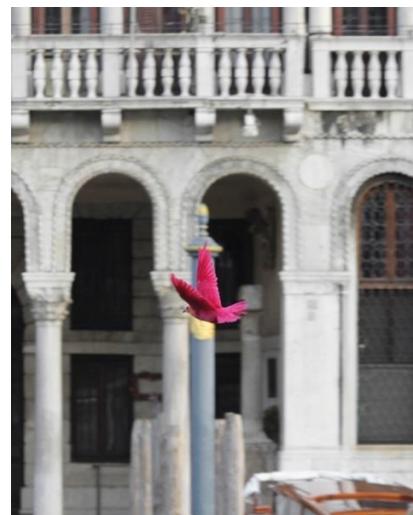


Abb. 8, 9, 10

Der Künstler beschreibt es in einem seiner Kataloge wie folgt:

„In der Begegnung zwischen Mensch und gefärbter Taube wird eine allbekannte Situation durch die farbliche Anreicherung neu erlebt. Die Taube – im besten Fall übersehen und als schmutziges Beiwerk der Urbankultur verstanden – wird nun als „Tier“ wahrgenommen. Die temporäre künstliche Veränderung der Taube genügt, um sie zu renaturieren.“ (VON BISMARCK 2015: 132)

Wie funktioniert nun diese Renaturierung? Dieses Experiment führt ein weiteres Mal vor Augen, dass die Wahrnehmung des Menschen eben keine rein sensorische ist, sondern stets eine, die durch die Interpretation der im Inneren unserer Hirne enthaltenen Hypothesen über die Welt passiert. „Der Standpunkt des Beobachters ist im beobachteten Objekt stets mit präsent.“ (GORSEN 1987: o.S.) Hier verweist Gorsen eindeutig auf die nicht unwesentliche unbewusste Dimension der Wahrnehmung. Er stellt sich die Frage, wie das Tier nach all seinen unterschiedlichen Funktionen in der Kunstgeschichte in der authentischen Kunst heute noch reüssieren kann? Gorsen schränkt die Funktion der Tiermetapher in der Gegenwartskunst einer naturwissenschaftlich aufgeklärten und versachlichten Welt im Wesentlichen auf eine ein, die das ungehemmte Bekenntnis des Bedürfnisses einer innerlichen Verwandtschaft von Tier und Mensch bedeutet, wie sie die Beziehung des Tieres zum Kind und zum Primitiven seit jeher kennt. Der Künstler appelliert an die im Unbewussten, im Traumleben des Menschen kulturell gefesselten, libidinösen, *unvernünftigen* Forderungen nach einer magischen Allmacht des Tieres, einem Totemismus (vgl. GORSEN 1987: o.S.). Die psychoanalytische Theorie zur Objektbeziehung schlägt hier in dieselbe Kerbe:

„Die Analyse besteht darauf, für das Objekt eine funktionale Vorstellung einzuführen, die ganz anders beschaffen ist als die einer schlichten und einfachen Entsprechung zum Subjekt. Es handelt sich nicht um eine schlichte und einfache Verknüpfung des Objekts mit einem bestimmten Anspruch des Subjekts. Das Objekt hat dabei eine ganz andere Rolle, es hat, wenn man das sagen kann, seinen Platz auf einem Grund von Angst. Das Objekt ist ein Instrument, um den fundamentalen Angstgrund zu maskieren und abzuwehren, der auf den verschiedenen Etappen der Entwicklung des Subjekts dessen Bezug zur Welt charakterisiert.“ (LACAN 2003: 22)

Dieser Verweis verlangt eine Präzisierung. Warum legt Lacan in der psychoanalytischen Theorie den Fokus auf die Rolle der Angst und beschreibt die Methode des Subjekts dafür als eine des Maskierens und Abwehrens? Die Antwort darauf liegt in der historischen Entwicklung der verschiedenen Schulen der Objektbeziehungs-Theorie. Er reagiert damit auf die Art und Weise, wie die Objektbeziehungs-Theorie die Möglichkeit einer vollständigen und vollständig befriedigenden Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt entwirft. Laut Lacan kann es keine prä-etablierte Harmonie zwischen einem

Bedürfnis und einem Objekt, das dieses befriedigt, geben. Das Objekt ist niemals ein Objekt der Befriedigung, es ist eines des Begehrens. Der Fokus soll eben nicht auf einem biologisch verstandenen Objekt, sondern auf einem psychoanalytischen Objekt, dem des Begehrens, liegen (vgl. EVANS 2002: 203f.)

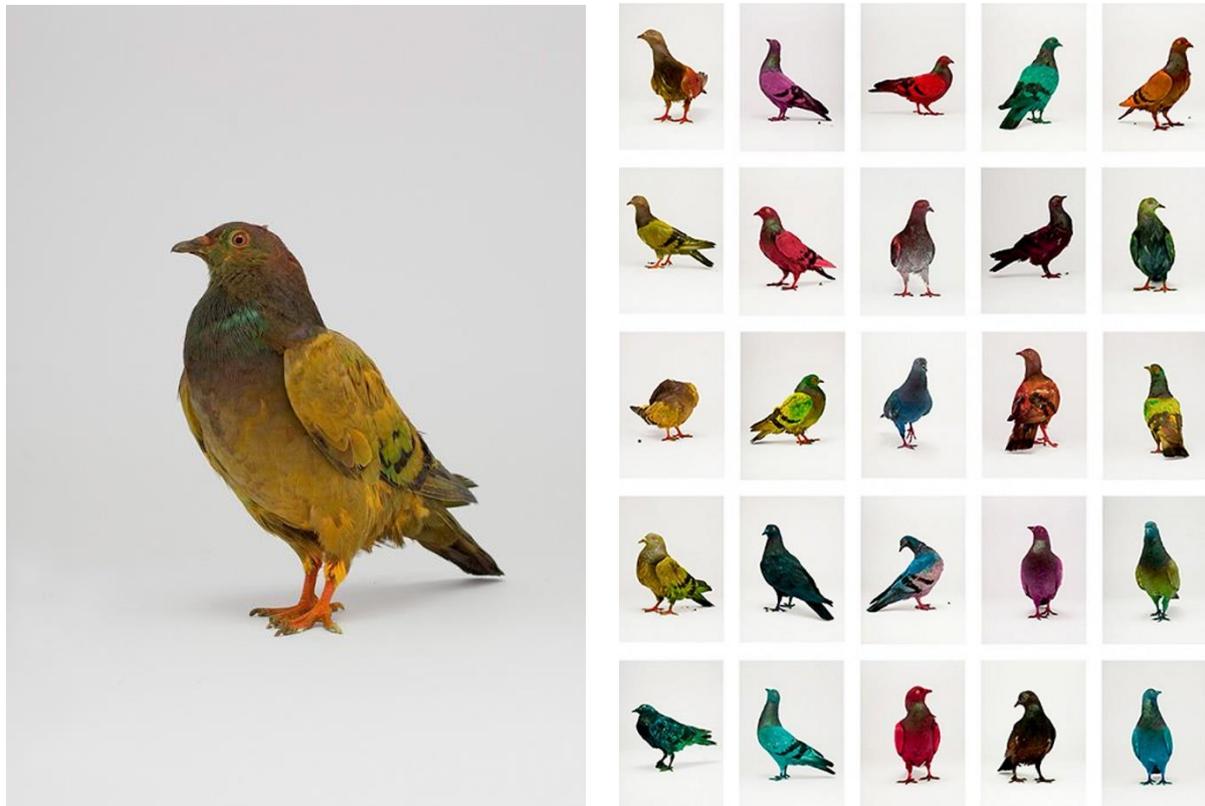


Abb. 11, 12

Diese Arbeit ermöglicht auf einfachste Art und Weise das Sichtbarmachen des Primats des eigenen Begehrens, vor jenem des sogenannten Objektivs in der Wahrnehmung. Eine zusätzliche Dimension erhält die Arbeit durch die Studioaufnahmen (Abb. 11, 12). Die Art der Inszenierung thematisiert eben nicht das Tierische, sondern mehr das Vermenschlichte. Wie Modelle aus der Modefotografie, ganz den Gesetzen der Kamera folgend, gebärden sich die bunten Tauben. Die Mission dieser *Role Models* könnte, wie auch der Titel der Arbeit schon einleitet, mehr über den Menschen aussagen, als über die Taube. „Die Leidensverwandtschaft von Mensch und Tier ist kein neues Thema in der Kunst.“ (GORSEN 1987: o.S.)

EXKURS: Hochzeitsreise von Elfie Semotan & Martin Kippenberger

Um beim Thema *Leiden* weiter zu forschen, ist es unerlässlich sich kurz in einem Exkurs dem Thema Liebe und Hochzeit zu widmen. Das KünstlerInnenehepaar Semotan-Kippenberger soll exemplarisch für viele Lieben und Ehen herangezogen werden, denen der Mythos Venedig als immerwährende gemeinsame Erinnerung eingeschrieben bleibt. Der deutsche Künstler Martin Kippenberger war

dafür bekannt, der Wirklichkeit mehr an der Oberfläche als in der Tiefe zu begegnen. Titel wie *Bitteschön, Dankeschön* und *Miete, Strom, Gas* oder auch *Krieg Böse* und *Acht Bilder zum Nachdenken, ob's so weitergeht* u.v.m. unterstreichen das. Sein exzessives Leben fand 1997 – nach nicht einmal 2 Jahren Ehe mit der österreichischen Künstlerin Elfie Semotan – durch eine Leberkrebserkrankung ein abruptes Ende. *Ich geh kaputt. Gehst du mit?* war einer seiner bekanntesten Sprüche. Semotan erinnert sich an seinen Heiratsantrag, den er ihr spontan auf einer Fahrt vom Wiener Flughafen in die Innenstadt mit den Worten *Wir sollten heiraten. Was sagst du dazu?* machte (vgl. MICHAELSEN 2016. o.S.): „Als er darauf bestand zu heiraten, sagte ich, na ja, wenn du unbedingt willst. Die Hochzeitsreise sollte nach Venedig gehen und alle romantischen Klischees erfüllen. Und so kam es. Wir wohnten im *Cipriani* und tranken Bellinis in *Harry's Bar*.“ (MICHAELSEN 2016: o.S.)



Abb. 13

Dieses Foto von Semotan mit dem Titel *Frieda for each VIII* (Abb. 13) zeigt Kippenberger auf der Hochzeitsreise am Markusplatz beim Taubenfüttern nach einer 3 tägigen Feier im Burgenland mit 320 Gästen (vgl. MICHAELSEN 2016. o.S.).

„Ich freue mich sehr auf Venedig. Da bleiben wir 5 Tage, ja, vielleicht eine ganze Woche. Geert hat mir schon von den Tauben auf dem Markusplatz vorgeschwärmt, und dass man sich da Tüten mit Erbsen kauft und dann die schönen Tiere damit füttert. [...] Ach, ich gäbe was drum, wenn ich mit ihnen auf unserem Hof auf der Wagendeichsel sitzen und *unsere* Tauben füttern könnte.“ (FONTANE 2002: 44)

Eine Hochzeitreise nach Venedig, zumindest aber eine Italienreise, entsprach schon zu Zeiten von Fontanes Effi Briest eine dem Adel und der Oberschicht würdigen Inauguration. Spätestens aber ab den 1960er Jahren erfüllte sie für Mitteleuropäer *DAS* Klischee der Hochzeitsreise schlechthin. Kippenberger war sich diesem Klischee bewusst und wollte sich wahrscheinlich genau das abholen, wodurch sich dieser Mythos begründete. Diesem heute schwer nachvollziehbaren Begehren zugrunde gelegt, waren sicherlich zum einen das Symbol der Turteltauben als Inbegriff einer lebenslangen Partnerschaft und zum anderen die Utopie einer Stadt auf Stelzen im Meer, als Symbol der individuellen Lebensgestaltung als Paar. Leider gibt es dafür kaum Belege in der neueren Literatur. Selbst eine intensive Recherche nach Diplomarbeiten zum Thema Hochzeit im Archiv der Universität Wien brachte dazu keine Resultate. Vielleicht ist diese Bachelorarbeit für zukünftige DiplomandInnen eine Inspiration sich mit diesem Thema genauer zu befassen.

5. RICHARD KRIESCHE - `Faktisch Richard`

Diese skulpturale Performance, wie sie der österreichische Künstler Richard Kriesche nennt, entstand 1973 in Kooperation mit der Firma *HUMANIC*. Unter dem Titel *Projekt 19* schuf er in den Jahren 73-75 und 86 mehrere Werbefilme, von denen dieser der erste war. Ein 30 Sekunden langer Kurzfilm, der damals über ein halbes Jahr im österreichischen Werbefernsehen ausgestrahlt wurde, in dem Kriesche den Produktbezug der Firma (Schuhe) zu Gunsten des Kunstbezugs völlig aufließ. „[...] eine weitere skulpturale performance zwischen mensch und tier, zwischen künstler und tauben am markusplatz in venedig. der künstler, in einen maiskörneranzug gehüllt, wird selbst zum lebenden objekt.“ (KRIESCHE 2016: o.S.)



Abb. 14

Der erste Filmstill (Kamera: Xaver Schwarzenberger) zeigt (Abb.14) den Künstler, wie er die Arme ausbreitet und die Tauben langsam beginnen auf ihn zuzuströmen, um ihn schließlich zu besetzen, und sich so ihre Gage für den Filmdreh in Form von Maiskörner abzuholen.

Folgender Text (Text: Klaus Hoffer) wird gesprochen:

HUMANIC ZEIGT ... (3 Sekunden Pause) ... RICHARD KRIESCHE ... (1 Sekunde Pause) ...
PLASTISCH ... (1 Sekunde Pause) ... UND ... – *Überblendung zu einer Einstellung wo Kriesche sich mit ausgebreiteten Armen beginnt niederzuknien (Abb. 15) – ...*



Abb. 15

... BEWEGT ... (1 Sekunde Pause) ... UND ... – Überblendung zu einem Wechsel der Kameraperspektive, diesmal mehr von oben auf Kriesche herab (Abb. 16) – ...



Abb. 16

... PLASTISCH (Film abrufbar auf: <http://www.medienblock-richard-kriesche.at/projekt19>)

Zu Beginn des Spots taucht der Künstler im Licht als beinahe strahlende Figur auf, eine Art Messias der Tauben mit ausgebreiteten Armen. Mehr und mehr verdunkelt sich der Anteil der Bildoberfläche durch die dunklen Tauben, die auf ihn zufliegen und auf ihm Platz nehmen. Nachdem die Kameraeinstellung in die Übersicht wechselt, sieht man um den knienden Künstler herum flächendeckend nur noch ein Gewusel von dunklen Tauben. Der Vergleich mit dem Messias der Tauben ist angesichts der Metapher der Opferung des eigenen Körpers ein naheliegender. Natürlich flogen die Tauben nicht herbei, um mithilfe der Kunst die Grenzen zwischen Mensch und Tier zu thematisieren, sondern um ihren Hunger zu stillen. Das Arrangement ist den Tauben absolut fremd. Obwohl sie offensichtlich gefüttert werden, ist es dennoch der Mensch, der sein eigenes Interesse verfolgend die Tauben ausbeutet und diese zu Statisten degradiert, gerade weil es sich um einen Filmdreh handelt und nicht um ein herkömmliches Taubenfüttern am Markusplatz. Es soll dies weniger die Einführung des erhobenen moralischen Zeigefingers sein, als die klarsichtige Darstellung eines Zusammenhanges, wie er nun mal auch existiert.

EXKURS: Coca Cola Werbung

Immer wenn das Wort *ausbeuten* in einer Rede oder einem Text auftaucht, sollte nach den Regeln der aufmerksamen ZuhörerIn oder LeserIn der Ruf nach Kontextualisierung mit dem Kapitalismus laut werden. Es braucht hier also einen Exkurs zum Thema Kapitalismus. Das Sujet der zuvor beschriebenen Performance existierte quasi in umgekehrter Form schon einmal in der europäischen Werbelandschaft, was den genannten Bezug zur Rolle der Tauben als Statisten noch unterstreicht.



Abb. 17

Über die Fotografie eines Logos des amerikanischen Konzerns *Coca-Cola* aus dem Jahr 1960 (Abb. 17)

schreibt der Philosoph Wolfgang Fritz Haug in seinem Buch *Kritik der Warenästhetik* folgendes:

„In Venedig wird eine kolorierte Ansichtspostkarte feilgeboten, die zugleich für diese Stadt und einen amerikanischen Konzern wirbt. Sie zeigt den Markusplatz, menschenleer, mit dem notorischen Heer von Tauben. Die Tauben stellen sich dar in organisierter Form: in riesigen Charakteren bilden sie den Namen Coca-Cola. Die Charaktere sind die des „gesetzlich geschützten“ Markendesigns. Die Vorlage für das Werbefoto wurde dadurch hergestellt, daß die Werbemanager das Markenzeichen mit Taubenfutter durch angeheuerte Gelegenheitsarbeiter auf den Platz streuen ließen.“ (HAUG 1971: 152)

Der Protagonist Coca-Cola taucht hier in gewisser Weise passiv auf. Während Kriesche sich selbst den Tauben als Mahl anbietet, ist es hier der innerste Markenwert, der Name, der Firma selbst. Unnötig hier auf die Korrelation von Körper und Körperschaft hinzuweisen. Dennoch sollen in dieser Arbeit keine moralischen Urteile wie Keulen geschwungen werden. Viel interessanter scheint das Phänomen dahinter, das kurz aufflammt, erkennen zu können. Das Künstliche, das in der Kritik Haugs aus den frühen 1970er Jahren nicht besonders gut wegzukommen scheint, ist vielleicht genau der interessanteste Aspekt an beiden Arbeiten. Diese künstlich herbeigeführte Szene in der künstlich-irrealen Stadt Venedig, fügt dem Markenschriftzug eine weitere künstliche Komponente hinzu, die ästhetisch bereits auf die digitalen Bildwelten vorausweist, und stellt somit die Künstlichkeit der Warenästhetik überhaupt aus. „Warenästhetische Phänomene sind, wie die Coca-Cola-Kampagne zeigt, somit durchaus imstande, Zeichen nicht etwa nur willkürlich in Besitz zu nehmen, sondern sie sich selbstreflexiv mitsamt ihren kulturellen Konnotationen produktiv anzueignen und sie durch neue Zusammenhänge zirkulieren zu lassen.“ (WEYAND 2013: 285) Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Björn Weyand ist hier bemüht dem unterstellten deterritorrialen Gestus Haugs, dem der Reterretorialisierung der Kulturpoetik des Kapitalismus zumindest gleichzusetzen und so die künstlerische Produktivität der Zirkulation von Dingen und Zeichen in der Postmoderne offen zu legen (vgl. WEYAND 2013: 286).

Unerforschbar bleibt, ob Kriesches Kurzfilm – der u.a. auch ein kommerzieller Werbefilm war – Kenntnis hatte von dieser Werbeaktion. Aber wie häufig in der Geschichte der Warenindustrie vorkommend, ist das Stehlen einer Idee ein perpetuierendes Übel, dessen Stigma den vermeintlichen Urheber immer wieder in das Kreuzfeuer der Kritik bringt. In diesem Fall trifft es nicht nur Richard Kriesche, sondern auch Coca-Cola. Geht man in der Geschichte der Werbung noch etwas weiter in die Vergangenheit, tauch erneut das Sujet Venedig-Markusplatz-Tauben-Markename auf. Diesmal aber in einer eher ursprünglichen Geste. Die folgende Fotografie von 1956 (Abb. 18) zeigt nur die Initialen, also quasi eine für den Betrachter kodierte Form, einer der größten Versicherungsgesellschaften Italiens *Assicurazioni Generali* und belegt den vergleichsweise

schwachen Zeichenwert, den sowohl Coca-Cola als auch Kriesche viel effektiver für sich nutzbar machen konnten.



Abb. 18

Zumindest durch die Erwähnung hier, soll dem unbekanntem Fotografen, der vermutlich als erster Kreativer diese Idee hatte, eine kleine Würdigung zuteilwerden.

6. ANSTELLE EINES RESÜMEES

Das folgendes Zitat habe ich während meines Lehramtsstudiums und durch die Beschäftigung mit zahlreichen pädagogischen Inhalten zum Thema Kunst als besonders erhellend erfahren. Dieses fasst meine Perspektive auf das Lehren und Lernen von Kunst noch einmal zusammen.

„Vermittlung ist kunstfeindlich und subjektunfreundlich. Vermittlung ist eine pädagogische Phantasmagorie. Vermittlung ist ein unbegründeter Selbstzwang, übertragen auf jene, die sich gefälligst etwas vermitteln lassen sollen. Der Beruf des Vermittlers ist ein einziger Widerspruch in sich selbst. Stellt der Vermittler sich auf den Standpunkt der Kunst, hat er nichts zu vermitteln. Stellt er sich auf den Standpunkt des Subjekts, ist es unverschämte Aufdringlichkeit. Woraus zieht er den Sinn seines Tuns? Aus der Einbildung, ein guter Vermittler zu sein? Oder aus der Tatsache, daß er heftig nachdenkend am Sinn seines Tuns zweifelt? Dafür hätte er allen Grund. Scheitert er nicht schon am Eigensinn unberechenbarer Subjekte, scheitert er spätestens am Eigensinn der Kunst.“ (SELLE 1998: 142)

Um abschließend im Geiste Selles ein passendes Ende zu versuchen, möchte ich mit den Worten Bazon Brocks „Das Leben als Baustelle – Scheitern als Vollendung“ (BROCK 2008: 284) von einer künstlerischen Arbeit berichten, die sich in der Recherche zur hier beleuchteten Theorietopologie Kunst-Venedig-Taube aufgetan hat, und deren Existenz, durch in einer Auktion aufgetauchte Skulpturen, erneut in das kollektive Gedächtnis gespült wurde. Diese Arbeit stammt vom österreichischen Künstler Maître Leherb und beschließt diesen Dérive mit einem Skandal – einem Exzess der politischen Zensur. Die Beschreibung der Arbeit durch den Kurator Harald Krejci offenbart eine geradezu weissagende, das Zeitalter der Dystopien vorwegnehmende Kraft!

„Tote Tauben und Flitterpuppen. Für Furore könnten die ursprünglich für die Biennale Venedig 1964 geschaffenen Zeiterstörungs-Skulpturen [...] sorgen. Dabei handelt es sich aus Marktsicht um absolute Raritäten und um Relikte eines längst vergessenen Skandals. Der Kunsthistoriker, Experte barocker Ikonologie und spätere MAK-Direktor (1968-78) Wilhelm Mrazek und der damalige Wiener Landeskonservator und Sekretär des Art Club Alfred Schmeller hatten Leherb damals als Biennale-Repräsentanten gewählt. Geplant war ein tiefblauer Pavillon, in dem tiefblaues Wasser über die Puppen rieseln sollte, während tote Tauben, Regenschirme und Flitterpuppen an den Wänden klebten, beschreibt Krejci. Dazu sollte es aber nicht kommen, denn der neu berufene Unterrichtsminister Theodor Piffli-Percevic erklärte die Wahl für nichtig, worauf Österreich der Biennale fernblieb. Die Häme in den internationalen Medien ließ nicht auf sich warten.“ (KRONSTEINER 2015: o.S.)

LITERATURVERZEICHNIS

- ADORNO, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd.7. Suhrkamp. Frankfurt am Main.
- BGVV (BUNDESINST. F. GESUNDHEITLICHEN VERBRAUCHERSCHUTZ U. VETERINÄRMEDIZIN) (1998): Schädlingseigenschaft von verwilderten Haustauben. In: Heynkes, Roland. Website [Online: http://www.heynkes.de/isa/Tauben/tauben_1998.pdf, Zugriff 6.11.2020].
- BONAMI, Francesco (2000): Jeder Künstler kann Mensch sein. Beuys` Schweigen ist verständlich. In: Parkett. No 59/2000. Parkett-Verlag AG. Zürich. S.60-66.
- BROCK, Bazon (2008): Lustmarsch durchs Theoriegelände – Musealisiert Euch!. DuMont. Köln.
- DEBORD, Guy, (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Edition Tiamat. Berlin.
- ECHTERHÖLTER, Anna (2013): Die Umgebung der Theorie. Urbane Situation und Ökologie in der Chicago School of Sociology. In: Ziemann, Andreas (Hrsg.): Offene Ordnung?. Springer. Wiesbaden. S.19-37.
- EITNER, Pascal (2020): Partner des Menschen. Die Haustaube: Friedenssymbol und Aufklärer. In: Biologie unserer Zeit 3/2020 (50). Wiley-VCH Verlag. Weinheim. S.216-217.
- EVANS, Dylan (2002): Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Turia+Kant. Wien.
- FEßLER, Anne Katrin (2019): Maurizio Cattelan: Kleiner Auftritt für den Hofnarren der Kunst in Wien. In: Der Standard Online. 27.4.2019 [Online: <https://www.derstandard.at/story/2000102123715/maurizio-cattelan-kleiner-auftritt-fuer-den-hofnarren-der-kunst-in>, Zugriff 23.11.2020].
- FONTANE, Theodor (2002): Effi Briest. Reclam. Stuttgart.
- GINGERAS, Alison (2000): Eine Soziologie ohne Wahrheit. In: Parkett. No 59/2000. Parkett-Verlag AG. Zürich. S.50-54.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1988): Italienische Reise. dtv. München.
- GORSEN, Peter (1987): Antiquiertheit und Modernität der Tiermetapher in der Gegenwartskunst. In: steirischer herbst `87 (Hrsg.): Animal Art. steirischer herbst. Graz. o.S..
- GRAMATZKI, Susanne (2008): Venedig. In: Butzer, Günter (Hrsg.); Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzlers Lexikon literarischer Symbole. J. B. Metzler. Stuttgart u. Weimar. S.402-404.
- HAAG-WACKERNAGEL, Daniel (2011): Vom Liebling der Götter zur Eroberung der Städte. Die Taube – eine Erfolgsgeschichte. In: Biologie unserer Zeit 1/2011 (41). Wiley-VCH Verlag. Weinheim. S.44-52.
- HAUG, Wolfgang Fritz (1971): Kritik der Warenästhetik. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

- INTERDIÖZESANEN KATECHETISCHEN FONDS (Hrsg.) (1980): Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Österreichisches Katholisches Bibelwerk. Klosterneuburg.
- KLEINSCHMIDT, Theresa (2008): Guy Debord und die Situationistische Internationale. Vision der Stadt der letzten Avantgarde. In: Online-Zeitschrift der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel SymCity 2 [Online: https://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/02_2008/data/kleinschmidt.pdf, Zugriff 4.11.2020].
- KOHR SAND, Solmaz (2015): Kadaverkünstler. In: Wiener Zeitung Online. 12.4.2015 [Online: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/politik/wien/745793_Kadaverkuenstler.html?em_cnt_page=2, Zugriff 27.11.2020].
- KRIESCHE, Richard (2016): Neue Galerie Graz Universalmuseum Joanneum. Medienblock-Richard-Kriesche. Website [Online: <http://www.medienblock-richard-kriesche.at/projekt19/>, Zugriff 9.11.2020].
- KRONSTEINER, Olga (2015): Relikte eines vergessenen Skandals. 1964 wurde Maître Leherb die Teilnahme an der Biennale Venedig untersagt. In: Der Standard Online. 20.3.2015 [Online: <https://www.derstandard.at/story/2000013249885/relikte-eines-vergessenen-skandals>, Zugriff 27.11.2020].
- LACAN, Jacques (2003): Das Seminar, Buch IX. Die Objektbeziehung. Turia+Kant. Wien.
- LOHMANN, Birgit (2011): maruzio cattelan at venice art biennale 2011: the others. In: Designboom. 30.10.2011. Onlinemagazine [Online: <https://www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-at-venice-art-biennale-2011-the-others/>, Zugriff 16.12.2020].
- MICHAELSEN, Sven (2016): Ab 19 zerbricht Dummheit die Schönheit. Interview mit der Fotografin Elfie Semotan. In: Süddeutsche Zeitung Online. 29.2.2016. Heft 8/2016 Fotografie [Online: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/fotografie/ab-19-zerbricht-dummheit-die-schoenheit-82229>, Zugriff 8.11.2020].
- NAUMANN, Johann Friedrich (1848): Taxidermie oder die Lehre Thiere aller Klassen am einfachsten und zweckmässigsten für Naturaliensammlungen auszustopfen und aufzubewahren. C. A. Schwetschke & Sohn. Halle.
- SCHRADER, Hannes (2020): Eine von uns. In: Die Zeit. No 52. 10.12.2020. Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH&Co.KG. Hamburg. S.41.
- SOTHEBY'S (2018): Auktionsergebnis. 6.10.2018. Website [Online: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-day-auction-l18025/lot.125.html>, Zugriff 16.12.2020].
- STANSKA, Zuzanna (2017): Maurizio Cattelan And His Obsession With Pigeons. In: dailyartmagazine.com. 27.2.2017. Onlinemagazin [Online: <https://www.dailyartmagazine.com/maurizio-cattelan-obsession-pigeons/>, Zugriff 16.12.2020].

WAYAND, Björn (2013): Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000. In: Bachleitner, Norbert et al. (Hrsg.): Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Band 136. De Gruyter. Berlin.

ZEILLER, Martin (2020): Das Tier. In: Universität für angewandte Kunst Wien. Lehrveranstaltungsverzeichnis WS 2020/2021 [Online: <https://base.uni-ak.ac.at/courses/2020W/S03487/>, Zugriff 3.11.2020].

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1, S.8, Foto: Stefan Moses, © HA Schult, Köln. Aus: HA Schult. Website [Online: <http://hastsite.interlutions-preview.de/gallery/photographs>, Zugriff 6.11.2020].
- Abb. 2+3, S.12, Fotos: Attilio Maranzano, © Maurizio Cattelan Archive, New York. Aus: Galerie Perrotin. Website [Online: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/turisti/21559, Zugriff 16.12.2020].
- Abb. 4, S.13, © NYC The Current Season. 16.12.2011. Blog [Online: <http://nyccurrentseason.blogspot.com/2011/12/all-cattelan-at-guggenheim.html>, Zugriff 16.12.2020].
- Abb. 5, S.14, Zeno Zotti © Maurizio Cattelan Archive: Shipping Crate, 54th Venice Biennale. New York. Aus: Cattelan, Maurizio (2011): The Taste Of Others. Three Star Books. Paris.
- Abb. 6, S.17, © Gustav Fischer Verlag. Stuttgart. Aus: Voker Storch, Ulrich Welsch (1994): Kurzes Lehrbuch der Zoologie. Gustav Fischer. Stuttgart. S.542.
- Abb. 7, S.19, Zeichnung: Stephanie F. Scholz, © Julius von Bismarck & Julian Charrière: Some Pigeons Are More Equal Than Others, 2012, mixed media, 40 x 80 x 25 (HBT in cm), Berlin. Aus: von Bismarck, Julius (2015): Animals are dumb and plants are even dumber. Kerber. Bielefeld. S.132.
- Abb. 8+9+10, S.19, Foto: Julius von Bismarck, © Julius von Bismarck & Julian Charrière: Some Pigeons Are More Equal Than Others, 2012, Berlin. Aus: Julius von Bismarck. Website [Online: <http://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/some-pigeons-are-more-equal-than-others/>, Zugriff 8.11.2020].
- Abb. 11, S.21, Foto: Julius von Bismarck, © Julius von Bismarck & Julian Charrière: Some Pigeons Are More Equal Than Others, 2012, Inkjet-Druck, 36 x 27 (HB in cm), Berlin. Aus: von Bismarck, Julius (2015): Animals are dumb and plants are even dumber. Kerber. Bielefeld. S.135.
- Abb. 12, S.21, Foto: Julius von Bismarck, © Julius von Bismarck & Julian Charrière: Some Pigeons Are More Equal Than Others, 2012, Berlin. Aus: Julius von Bismarck. Website [Online: <http://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/some-pigeons-are-more-equal-than-others/>, Zugriff 8.11.2020].
- Abb. 13, S.22, Foto: Elfie Semotan, © Galerie Gisela Captain: Frieda for each VIII, 1996, Köln. Aus: sichtbar.art. Blog [Online: <https://sichtbar.art/photobooks/contradiction-elfie-semotan-hatje-cantz-verlag>, Zugriff 8.11.2020].
- Abb. 14+15+16, S.24+25, Filmstill: Richard Kriesche, © Richard Kriesche, 1973, Graz und Wien. Aus: Neue Galerie Graz Universalmuseum Joanneum. Medienblock-Richard-Kriesche. Website [Online: <http://www.medienblock-richard-kriesche.at/projekt19/>, Zugriff 9.11.2020].
- Abb. 17, S.26, © Coca-Cola, 1960, Atlanta. Aus: ninjamarketing.it. Onlinemagazin [Online: <https://www.ninjamarketing.it/2016/09/12/questa-e-forse-la-prima-campagna-ambient-della-storia/>, Zugriff 9.11.2020].

Abb. 18, S.28, © Assicurazioni Generali, 1956, Triest. Aus: marketingjournal.it. Onlinemagazin
[Online: <https://www.marketingjournal.it/quale-e-stata-la-prima-campagna-ambient-della-storia-protagonista-coca-cola-o-assicurazioni-generalis/>, Zugriff 9.11.2020].