

Bildwelten des Wissens

Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 9,1

Präparate



Akademie Verlag



1

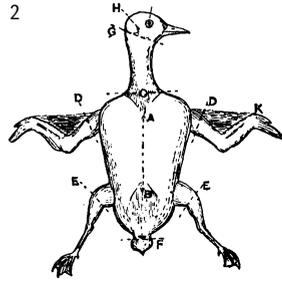
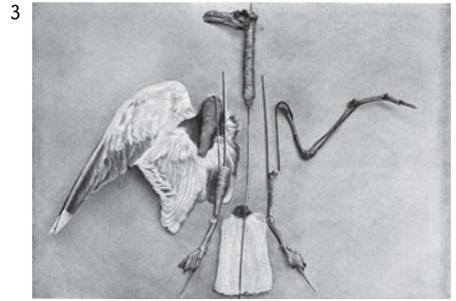


Fig. 16. — Oiseau.



3



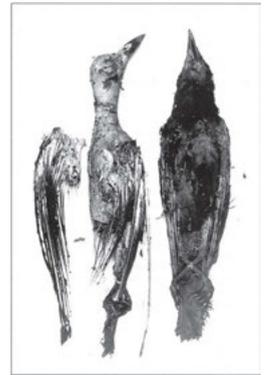
4



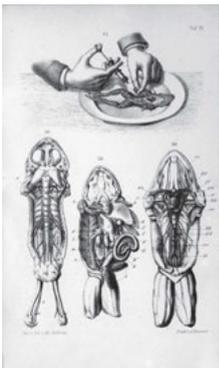
5



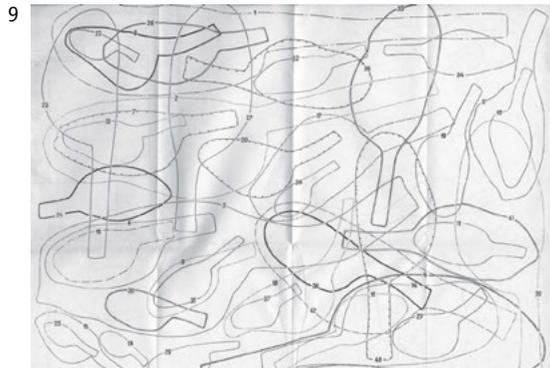
6



7



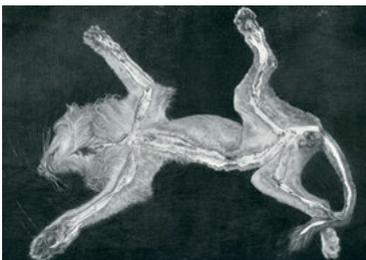
8



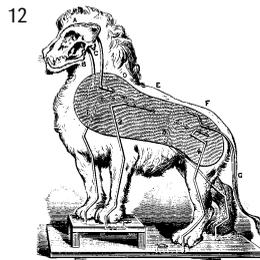
9



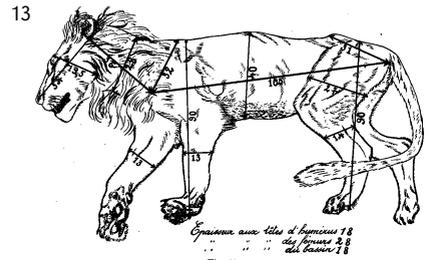
10



11



12



13

Fig. 52.

- 1: Titelseite des Ausstellungskatalogs „Taxidermie zwischen Kunst & Natur“, Museum für Naturkunde Magdeburg, 1994.
 2: Anatomisches Schema eines Vogels. 3: Darstellung der Drahteinlagen für ein Vogelpräparat, 1921. 4: Lucas Cranach d. J.: Toter Fasan, um 1530. 5: Eine über den Schnabel vom Balg gestülpte Vogelhaut, 1884. 6: Zur platzsparenden Aufbewahrung verschnürtes Vogelskelett, 1961. 7: Durch Mottenfraß geschädigte Saatkrähen-Bälge, 1961. 8: Injektion bei einem seziierten Frosch, 1886. 9: Körpermaßschablonen verschiedener Vogelarten, 1925. 10: Trockenes Sprengpräparat eines Flusskrebeses. 11: Schnittlinien zur Häutung eines Löwen, 1921. 12: Position von Grundkörper und Beinstangen in der Dermoplastik eines Löwen, 1884. 13: Durchschnittliche Körpermaße eines Löwen, 1921. 14: Wim Delvoye: Sebastian, tätowierte Schweinehaut, 2002–2003. 15: Feuchtpräparat eines Kinderarms, 17./18. Jh. 16: Gabriel von Max: Toter Kapuzineraffe mit Schädel eines Artgenossen, um



Fig. 43. — Bourse en moleskine.

1870. **17:** Michael Brendel: Die Elfe aus der Mark, organisches Material in Konservierungslösung, 2001. **18:** Frederik Ruysch: Anatomisches Tableau aus Feuchtpräparatgläsern mit Trockenpräparataufsätzen, 1710. **19:** In Kochsalzlösung eingelegte Soleier. **20:** Feuchtpräparat eines skelettierten Embryos, 18. Jh. **21:** Autoikone Jeremy Benthams, zu Füßen der originale Kopf, 19. Jh. **22:** Trockenpräparat eines Medusenhauptes, 1821–1836. **23:** Bernstein mit Tausendfüßlerinkluse. **24:** Medianschnitt durch einen menschlichen Kopf, Feuchtpräparat, 20. Jh. **25:** Deformiertes Skelett einer rachitischen Frau, 1885. **26:** Ein von Jíbaro-Indianern angefertigter Faultier-Schrumpfkopf, o. J. **27:** Pferd des Königs Gustav II. Adolf von Schweden, frühe Dermoplastik aus dem ersten Drittel des 17. Jh. **28:** Langschwanzperücke für Pferde, Ende 19. Jh. **29:** Präparierter Maulwurf als Geldbörse, 1926. **30:** Die einbalsamierte Leiche Lenins, 1924.

Inhaltsverzeichnis

- 5 **Editorial**
- 7 Petra Gördüren
Die Taxonomie des Bildes. Präparate im Werk von Mark Dion
- 18 Thomas Schnalke und Isabel Atzl
**Magenschluchten und Darmrosetten.
Zur Bildwerdung und Wirkmacht pathologischer Präparate**
- 29 Gemma Angel
The Tattoo Collectors. Inscribing Criminality in Nineteenth Century France
- 39 Johannes Grave
**Grenzfälle zwischen Naturpräparat und Landschaftsbild.
Bonavita Blanks „Musivgemälde“**
- 49 **„Ein Präparator muss dieses Formfeeling haben.“**
Ein Gespräch der Bildwelten des Wissens mit Jürgen Fiebig
- 60 **Faksimile: Robert Kochs mikroskopische Präparate**
Matthias Burba
- 66 **Farbtafeln**
- 71 **Bildbesprechung: Alpentiere in Gefahr**
Li Töppe
- 75 Sandra Mühlenberend
Wachsmoulagen. Orte ihrer Etablierung
- 85 Philippe Cordez
**Materielle Metonymie. Thomas von Cantimpré
und das erste Horn des Einhorn**
- 93 **Bücherschau: Wiedergelesen / Rezension**
Eve-Marie Engels, Bruno Latour, Dorothea Heinz,
Hans Ulrich Reck, Hanns Zischler, Rachel Mader
- 111 **Projektvorstellung: Das German-Mummy-Project**
Wilfried Rosendahl
- 115 **Bildnachweis**
- 117 **Die AutorInnen**

Editorial



Der Gänsegeier hat seine mächtigen Schwingen zum Segelflug ausgebreitet – in einer Werkstatt des Museums für Naturkunde zu Berlin. Dass sich in seinem Inneren ein künstlicher Körper befindet, dessen Form dem entnommenen Fleischkern des Tieres bis ins kleinste Detail und unter Beachtung anatomischer Exaktheit nachempfunden wurde, und dass seine Beine und Flügel verdrahtet sind, um die größtmögliche Stabilität zu erreichen, wird dem Museumsbesucher verborgen bleiben. Auch wenn einige Präparationsvorgänge noch deutlich sichtbar sind, lässt sich dieser Effekt schon im jetzigen Zustand erahnen. Dazu trägt vor allem die Körperkontur des Kunstkörpers bei, da anatomische Besonderheiten den Leibern verschiedener Vogelarten unterschiedliche Rumpfpositionen verleihen. Eine falsch geformte Rückenlinie, würde beispielsweise sichtbar hervortreten.

Die als Bandagierung dienenden Pappstreifen, die von Nadeln zwischen den Federn gehalten werden und das Gefieder während des Trockenvorgangs in die gewünschte Position bringen, werden nach Abschluss der Präparation verschwunden sein. Nur die wenigen Nadeln im Nacken des Tieres, welche die Strecksehne fixieren, verbleiben bei einem Vogel dieser Größe im Präparat und werden vom Gefieder verdeckt. Die gespreizten Flügelenden, die den Segelfliegern einen Langsamflug in großer Höhe ermöglichen, wird der Präparator durch heißes Föhnen und vorsichtige Biegung in Position bringen, und um leichte Farbverluste vor allem im Kopfbereich auszugleichen, wird er außerdem von innen mittels Airbrush eine feine Farbschicht auftragen, so dass die Farbe durch die Haut scheint.

Allein diese Vorgänge verdeutlichen bereits, mit welcher Finesse der Präparator vorgehen muss, um dem Präparat die höchstmögliche Natürlichkeit und Lebendigkeit zu verleihen. Das handwerkliche und künstlerische Geschick des Präparators besteht dabei paradoxerweise darin, dass seine Arbeit für den Betrachter unsichtbar bleibt. In dieser künstlichen Vitalität der Präparate zeigt sich die bleibende Spannung von

Konservierung und Verfall, von Natürlichkeit und Tod; sie bildet den Ausgangspunkt für eine besondere Verbindung von Kunst und Wissenschaft. Die Illusion von Lebendigkeit wird nicht ohne Eindruck auf viele Museumsbesucher bleiben, welche die Vorstufen der Präparation meist nicht zu Gesicht bekommen. Mit etwas Glück werden sie für eine weitere Beschäftigung mit der Tierwelt gewonnen werden. Für die wissenschaftliche Sammlung hingegen müsste der Gänsegeier platzsparender hergerichtet werden: ohne jegliche Körperspannung und ohne die ausgebreiteten Schwingen, die ihm sein dynamisches und imposantes Aussehen verleihen. Je nach Verwendungszweck des Präparats werden also unterschiedliche Techniken und Inszenierungen angewendet. Dies lässt sich mit der medizinisch-anatomischen Präparation vergleichen, die als Lehrmittel darauf zielt, Organe oder Körperteile so lebensnah wie möglich zu gestalten und dort, wo der Präparation Grenzen gesetzt sind, durch andere Mittel, etwa durch Abformung von erkrankten Körperpartien mittels Wachsmoulage, eine konservierbare und detailgetreue Nachbildung zu erhalten.

Die Präparation von Körpern und Körperteilen stellt jedoch nur eine Variante dessen dar, was das Wörterbuch gemeinhin unter „Präparat“ versteht, nämlich einen technisch zugerechneten Organismus oder ein Teil davon, der als Demonstrationsgegenstand für Forschung und Lehre dient. Zu derselben Gruppe von Objekten gehören auch die diversen botanischen oder geologischen Proben und Objekte. Auch hier geht es um die Visualisierung und Erzeugung von Erkenntnissen und Wissen, und auch hier kommen weitere Beweggründe für die Herstellung von Präparaten hinzu. In jedem Falle gilt, dass die gezielte Intervention der Hersteller – das Schneiden, Färben, Einfrieren, Aufkleben von Naturdingen, aber auch deren Herrichtung und Ausstellung – auf eine Naturnähe und Lebendigkeit vertraut, welche in höchstem Maße künstlich ist. In diesem Sinne hat auch die zeitgenössische Kunst die Verwendung von Präparationstechniken, die Arbeit an Tierkörpern, Pflanzen, Mikroorganismen wieder für sich entdeckt, da sie an den Begriff des Künstlichen und des Natürlichen selbst rührt. Dabei kann die künstlerische Arbeit sich die Freiheit nehmen das zu tun, was der Wissenschaft scheinbar versagt bleibt, nämlich die Interpretation des Präparats. Die vorliegenden Beiträge stellen die Frage, inwieweit auch die Wissenschaft im Prozess des Darstellens ebenfalls konstruiert und gestaltet, um Wesentliches hervorzuheben. In diesem Wechselspiel liegt die Faszination des Präparats.

Jutta Helbig und die Herausgeber

Die Taxonomie des Bildes.

Präparate im Werk von Mark Dion

Im *Lexicon of Relevant Terms*, das Mark Dion 1997 verfasst hat, findet sich unter dem Stichwort „Specimen“ folgender lapidarer Eintrag: „An element, or individual, or part taken as representative of the entire set or whole; sample, example.“¹ Angesichts der weit gefassten Bedeutung des Begriffs im Englischen liest sich diese Definition vergleichsweise banal, doch ist die Verwendung von „specimens“ im künstlerischen Werk von Mark Dion komplex und alles andere als einfach zu erfassen.² Seit den späten achtziger Jahren prägen wissenschaftliche Schaustücke und deren Nachahmungen sowie andere Requisiten der Wissenschaftskultur Dions Werk sowohl formal-ästhetisch als auch inhaltlich. Im Folgenden soll daher die ikonografische Bedeutung von Präparaten im Kontext einer Auseinandersetzung mit naturgeschichtlichen und wissenschaftshistorischen Fragestellungen exemplarisch geklärt werden. Zudem sollen Fragen der visuellen Repräsentation von Natur betrachtet werden. Darüber hinaus ist der hybride Status wissenschaftlicher Exponate zwischen originale, also der Natur entnommenem Objekt und modellhafter Darstellung näher zu beleuchten, den Dion in seinem Werk reflektiert.

Präparate als künstlerisches Material

Mark Dion stellt seine Präparate entweder in performativen Werkprozessen selbst her oder überführt sie als (historische) Fundstücke aus dem Kontext wissenschaftlicher Sammlungen in seine Arbeiten.³ Er verwendet dabei Versatzstücke konventioneller Wissenschaftlichkeit wie ausgestopfte Tiere, konservierte Organe, Pflanzen und Pflanzenteile, Skelette, Schädel und Knochen, Muscheln, Steine, Erdproben und andere naturkundlich relevante Fundstücke. Zudem zeigt der Einsatz von Stofftieren anstelle taxidermischer Präparate sowie von sorgfältig gesammelten Zivilisationsresten einen ironisch-subversiven Umgang mit der Autorität des wissenschaftlichen Schau- und Studienobjekts.⁴ Gegenwärtig ist Dion vor allem für die Verwendung von naturwissenschaftlichen Präparaten bekannt, doch ist er nicht der erste, der Lehr-

- 1 Mark Dion: *Lexicon of Relevant Terms* compiled on the Occasion of the Exhibition: *Natural History and Other Fictions*. In: Ders.: *Natural History and Other Fictions*, Ausst.kat., Ikon Gallery, Birmingham u. a. 1997, S. 53–77, s. v. „Specimen“.
- 2 „Specimen“ umfasst im Englischen auch anatomische, zoologische und botanische Präparate, für die sich im Deutschen ein eigenständiger Begriff etabliert hat. „Specimen“ geht auf das lateinische „specere“ (sehen) zurück und betont die visuelle Argumentationskraft des Objekts. „Präparat“ leitet sich von „praeparare“ (bereiten, zubereiten) ab und weist damit auf seine Herstellung hin.
- 3 Vgl. Christine Heidemann: *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*, Phil. Diss., Justus-Liebig-Universität, Gießen 2006.
- 4 Gerhard Theewen: „Erwartungen“. Gespräch mit Mark Dion. In: Ders. (Hg.): *Covergirls! Strategien der Künstler*, Köln 2000, S. 76–89, S. 76ff.

und Schaustücke dieser Art als künstlerisches Material nutzt.⁵ Das immer schon hochartifizielle Nebeneinander von *artificilia* und *naturalia* in den Kunstkammern seit der Renaissance verstärkte sich im 19. Jahrhundert im Austausch zwischen Kunst und naturwissenschaftlichen Präparationstechniken.⁶ Insbesondere interessierten sich veristische Tierplastiker für zoologische Sektionen, Naturabgüsse sowie lebensechte Präparate, die in den neu gegründeten naturhistorischen Museen zu sehen waren. Umgekehrt bemühten sich Taxidermisten um eine naturwahre, mitunter auch dramatische Inszenierung ihrer immer perfekteren Schöpfungen und strebten die Anerkennung ihrer Arbeit als künstlerische Leistung an.⁷ Dennoch blieben Bildhauerei und Präparierkunst voneinander geschieden, da das der Natur entnommene Lebewesen trotz seiner ästhetischen Herrichtung nicht als Kunstwerk akzeptiert wurde: Die Erweiterung des bildkünstlerischen Materialkanons stand noch bevor.⁸

Im Surrealismus wurden erstmals wissenschaftlichen Präparate in die bildende Kunst übernommen und dabei in einen neuen, oft nur temporären Kontext überführt. Die Surrealisten setzten sich vielfach mit Natur, Naturgeschichte und wissenschaftlichem Weltverständnis auseinander und schätzten Präparate als kunstferne Objekte vor allem aufgrund eines intendierten symbolischen Bedeutungszuwachses, der neue Ikonografien etablieren konnte.⁹ Als künstlerisches Material erfuhren Präparate eine Ästhetisierung, die über ihre Bearbeitung als wissenschaftliches Schaustück hinauswies. Dem Kontext des jeweiligen Werkkonzepts untergeordnet, verloren sie gleichwohl ihre Eigenständigkeit; ihr Bildstatus wurde nicht explizit überprüft.

Wie die Forschung herausgestellt hat, setzte in den siebziger Jahren ein neuer künstlerischer Umgang mit wissenschaftlichen Präparaten ein. Vor dem Hintergrund einer kritischen Auseinandersetzung mit der Institution des Museums erwei-

5 Vgl. Petra Lange-Berndt: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München 2009.

6 Vgl. Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; vgl. *Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Ausst.kat., Herzog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig 2000; vgl. Lorraine Daston, Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, Frankfurt a. M. 2002; vgl. Helmar Schramm (Hg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003.

7 Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 15ff.; Julie V. Hansen: *Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch*. In: *Art Bulletin* 78, 1996, S. 663–679; vgl. Christophe Degueurce: *Honoré Fragonard et ses écorchés. Un anatomiste au Siècle des lumières*, Paris 2010.

8 Vgl. Monika Wagner: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

9 Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 33ff.; vgl. *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klec, Wols und das surreale Universum*, Ausst.kat., Sprengel-Museum, Hannover 1994.

terten beispielsweise Annette Messenger und Nancy Graves ihr Tätigkeitsgebiet um die Rolle des Präparators und eigneten sich dazu notwendiges Fachwissen an.¹⁰ Ihre Tierplastiken aus natürlichem Material erwiesen sich jedoch oft als fehlerhaft oder gar als künstlerische Fakes: Annette Messenger bastelte beispielsweise aus Federn und Draht kleine Vögel, die ihren ausgestopften „originalen“ Artgenossen äußerlich sehr nahe kommen.¹¹ Nancy Graves verwendete Nutztierpelze, um daraus das Fell anatomisch ohnehin nicht korrekter Kamelplastiken zusammenzustückeln, und auch Mark Dion benutzte 1991 in der Installation *Ursus maritimus* Ziegenfell für die Figur eines ausgestopften Eisbären.¹² Die Analogisierung von Künstler und Präparator zielt darauf, die Fiktionalität präparatorischer Tätigkeit hervorzuheben und das Präparat auf seine funktionalen Qualitäten als Element visueller Repräsentation von Natur zu befragen. Dabei gerät auch die Autorität des Museums, in dem Wissen vermittelt und konstituiert wird, in den Blick.

Seit den neunziger Jahren reflektieren zahlreiche Ausstellungen und Publikationen einen Anstieg künstlerischer Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Themen, die mit einem verstärkten Auftreten präparierter Tiere in der Kunst einhergeht.¹³ Die Debatte um Genforschung und experimentelle Manipulationen des natürlichen Körpers sind beispielsweise der Hintergrund für Thomas Grünfelds Werkgruppe der *Misfits*, bei denen Mischwesen aus unterschiedlichen Tierfragmenten zusammengesetzt wurden.¹⁴ Eine vom Minimalismus inspirierte Ästhetisierung des Feuchtpreparats unternahm Damien Hirst.¹⁵ In seiner Werkgruppe *Natural History* werden die aufwendigen Konservierungsprozesse jedoch nicht explizit

10 Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 91ff. Zur Institutionskritik vgl. u. a. James Meyer: Was geschah mit der institutionellen Kritik? In: *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Ausst.kat., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1993*, S. 239–256; vgl. Christian Kravagna: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001.

11 Vgl. in der Installation „Les pensionnaires“ (1971–1972, Paris, Centre Georges Pompidou) die Vitrine „Les repos des pensionnaires“.

12 Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 121ff.

13 Monika Wagner et al. (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Modernen Kunst von Abfall bis Zink*, München 2002, S. 205–209, s. v. „Präparate“ (Petra Lange-Berndt); Susanne Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2004, S. 11ff.

14 Tanja Pol: Thomas Grünfeld. *Taxidermix*. In: *Animal. Anima. Animus, Ausst.kat., Pori Art Museum, Pori 1998*, S. 59–61; Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 153ff.

15 Vgl. Konstanze Thümmel: „Shark wanted“. Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst, Marburg 1998; Petra Lange-Berndt: *Unheimliche(s) Gestalten. Damien Hirsts „Naturgeschichte“ und das historische Verfahren der Nasspräparation*. In: Andreas Haus et al.: *Material im Prozeß. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000, S. 165–178, S. 166; Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 196ff.

thematisiert, sieht man einmal von den zerteilten Körpern ab, die immerhin die Zurichtung des Tieres anzeigen. Viele von Hirsts Präparaten täuschen vielmehr – wissenschaftlichen Schaustücken vergleichbar – Unversehrtheit vor.¹⁶ Dion hingegen offenbart immer wieder seine eigenen Arbeitsprozesse und definiert damit sein (dilettantisches) wissenschaftliches Handeln als integralen Bestandteil des Kunstwerks. Ausgehend von ökologischen Fragestellungen sowie einer institutionskritischen Haltung gegenüber dem Museum, beschäftigt er sich vor allem mit Naturgeschichte und naturhistorischen Sammlungen.¹⁷ Das wissenschaftliche Präparat dient dabei als wichtiges Requisit für die Ausbildung einer pseudo-wissenschaftlichen Bildsprache, es ist aber auch zentraler Dreh- und Angelpunkt einer werkimmanenten Diskussion zu Fragestellungen der visuellen Repräsentation von Natur in einem kulturell codierten Zusammenhang.

Wissenschaftsmimikry

Eine für sein Werk typische Ausstellung zeigte Mark Dion 1992 in einer New Yorker Galerie.¹⁸ Die in drei Teile gegliederte Schau war performativ angelegt, und Mark Dion arbeitete täglich in seinen temporär eingerichteten Forschungslaboratorien, wobei er unterschiedliche Präparations- und Präsentationsmethoden sowie Ordnungssysteme vorführte. Im ersten Raum, dem *New York State Bureau of Tropical Conservation*, untersuchte er in Kisten angelieferte Fundstücke aus dem mittelamerikanischen Regenwald. ➤ **Abb. 1** Er ordnete das Material nach Größe und Beschaffenheit, verpackte es in Papier, Folie oder Plastikbehälter und verstaute es schließlich, nummeriert und etikettiert, in einem Holzregal. Am Ende waren die Kisten leer und die Präparate dem direkten Zugriff entzogen. Für *Upper West Side Plant Project* kaufte Dion Viktualien an Marktständen auf dem Broadway. Einige Pflanzen wurden gepresst und auf Herbariumsblätter aufgeklebt, andere getrocknet und in Plastikbehältern verwahrt. Im *Departement of Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* schließlich wurden in Chinatown erworbene

16 Lange-Berndt: *Animal Art* (s. Anm. 5), S. 203ff.

17 Mark Dion: *Unbetitelt Statement*. In: Kravagna (s. Anm. 10), S. 111–113; Miwon Kwon in conversation with Mark Dion [Interview]. In: Lisa Graziose Corrin et al.: *Mark Dion, London 1997*, S. 8–33, S. 8ff.; Dieter Buchhart: *Mark Dion. Meine Werke sind nicht über Natur sondern über die Idee von Natur* [Interview]. In: *Kunstforum international* 157, 2001, S. 185–199, S. 186ff.; Heidemann (s. Anm. 3), S. 20.

18 Vgl. Lisa Graziose Corrin: *A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature*. In: Corrin: *Mark Dion* (s. Anm. 17), S. 38–87, S. 65ff.; Witzgall (s. Anm. 13), S. 83ff.; Heidemann (s. Anm. 3), S. 100ff.

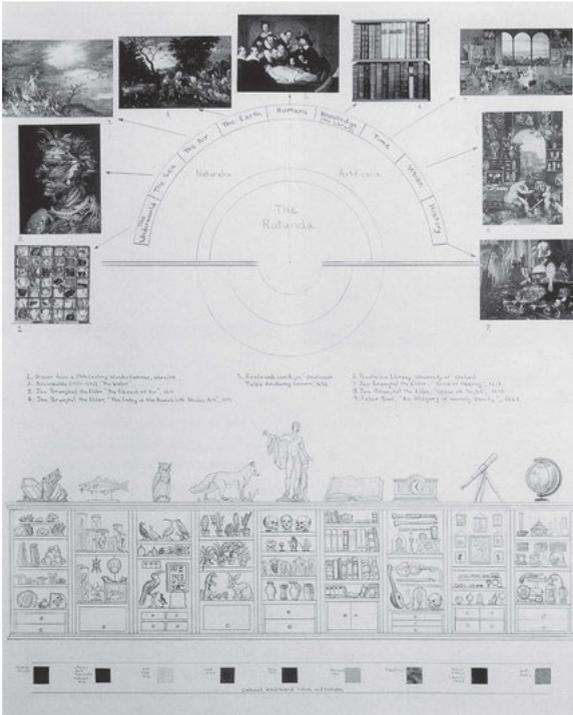


1: Mark Dion: The New York State Bureau of Tropical Conservation, 1992, Pflanzen aus dem Orinoco Tiefland in Venezuela, Transportkisten, Laborausrüstung, Tisch, Hocker, Holzregale, Plastikbehälter, weißer Kittel, Maße variabel.

Meerestiere klassifiziert, in Alkohol konserviert und die beschrifteten Gläser in einem verschließbaren Schrank aufbewahrt.

Nicht das Schaustück an sich, sondern die Arbeitsprozesse, die normalerweise hinter den Kulissen stattfinden, standen im Zentrum von Dions Unternehmung. Er selbst spielte die Rolle des Wissenschaftlers, doch blieb sein Tun einigermaßen absurd. So war die Auswahl der Objekte vom Zufall bestimmt, unabhängig davon, ob es sich um in tropischer Natur gesammelte oder je nach Tagesangebot gekaufte Pflanzen und Tiere handelte. Ein systematisierendes Forschungsvorhaben ließ sich darin ebenso wenig erkennen wie in den laienhaft anmutenden Ordnungskriterien. Den reisenden Natur- und Feldforscher und den enthusiastischen Amateurwissenschaftler als Vorbild im Blick, stellte Mark Dion mit seiner Wissenschaftsmimikry das Etablieren von vermeintlich objektiven Setzungen in Frage und thematisierte ihre von zufälligen Entdeckungen und subjektiven Interessen bestimmten Aspekte.¹⁹ Die im Werkprozess gewonnenen Präparate erschienen als Relikte eines ursprünglich intakten Zusammenhangs, der im Zuge seiner Erforschung zerstört beziehungsweise durch einen neuen, abstrakten Kontext ersetzt wurde. Ihre Isolierung ebenso wie die Reduzierung ihrer Anschaulichkeit, die sich im Trocknen, Einlegen, Verpacken und Wegschließen manifestierte, bezeugte den fragmentarischen

¹⁹ Mark Dion, Miwon Kwon et al.: Confessions of an Amateur Naturalist. Interview with Mark Dion. In: Documents 1(1/2), 1992, S. 36–46 (in deutscher Übersetzung zitiert nach Meyer (s. Anm. 10), S. 247): „Der Prozeß des Aufbaus einer Sammlung bleibt an subjektive Bedingungen gebunden. Wenn es an einem Tag, als Charles Darwins Schiff The Beagle auf einer bestimmten Insel landete, gergnet hätte, dann hätte dies seine Sammlungen [...] beeinflusst.“



2: Mark Dion: Curiosity Cabinet for the Wexner Center for the Arts, 1996, Tusche, Aquarell auf Papier, Drucksachen, 61 x 48 cm.

Charakter der Präparate als Bestandteile eines aufgehobenen Ganzen, für das sie nur noch beispielhaft standen. Die Präparate dem Blick des Betrachters zu entziehen, bedeutete zudem, dass dessen Sicht auf die Dinge nicht mehr gefragt ist, sobald sie dem System einer wissenschaftlichen Klassifizierung – und sei es nur eine pseudo-wissenschaftliche – erst einmal unterworfen und zu Bildern ihrer selbst geworden sind.

Episteme der Klassifizierung

Bei Mark Dion ist das Herstellen von Präparaten eine Methode, um den Werkprozess als Bestandteil des Kunstwerks zu definieren. Oft benutzt der Künstler aber auch vorgefundene (historische) Schaustücke und arrangiert sie

in Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern oder Sammlungskuratoren neu, wobei museale Systematisierung sowie wissenschaftshistorische Klassifizierungsmodelle verarbeitet werden. Aufgezeigt werden dabei die epistemischen Qualitäten, die sich an Präparate als Zeugnisse wissenschaftlicher Erkenntnis und Theoriebildung knüpfen. Beispiele sind die oft groß angelegten Neuordnungen universitärer Sammlungen, die in Anlehnung an neuzeitliche Kunst- und Wunderkammern gestaltet wurden.²⁰ Das zeichnerisch genau geplante, stillebenhafte Arrangement von Präparaten und anderen *naturalia* gewinnt dabei eine zentrale Rolle, und obwohl das einzelne Objekt in der Menge der Exponate aufzugehen scheint, wird doch seine visuelle Qualität betont. → **Abb. 2, Tafel 1** Die ästhetische Wirkung des Einzelstücks fasziniert umso mehr, sobald eine historische Distanz zwischen Objekt und gegenwärtiger Bildwelt erfahrbar wird. Diese Wirkung wird oftmals durch nostalgisch anmutendes Mobiliar gesteigert, das eigens für den jeweiligen Ausstellungskontext entworfen wird.

²⁰ Colleen J. Sheeny (Hg.): Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation, Ausst. kat., Weisman Art Museum, Minneapolis 2001; Heidemann (s. Anm. 3), S. 233f. u. 245ff.