

Flusspferd

Künstlerisches Forschungsprojekt zu einem Kupferstich aus der *Histoire Naturelle*

Anne Hölck

Ausgangsmedium für das künstlerische Forschungsprojekt ist der Kupferstich *L'Hippopotame* mit einem Flusspferdfötus, gezeichnet von Jacques de Sève, der im Band XII der *Histoire Naturelle* 1764 erschien (siehe Abb.1).¹ Die Enzyklopädie zur Naturgeschichte wurde von dem damaligen Leiter der königlichen Gärten in Paris, Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707–1788), in Zusammenarbeit mit weiteren Naturforschern, Zeichnern und Graveur*innen herausgegeben und gilt als prägend für die Herausbildung moderner Praktiken der Naturwissenschaften Anfang des 19. Jahrhunderts. Als spekulatives Experiment erforscht mein Projekt die Möglichkeiten künstlerisch-praktischer Ansätze, in den Bildraum des Kupferstichs virtuell einzutauchen, um die Entstehung von Wissen über Tiere dieser Zeit zu reflektieren. In Anlehnung an aktuelle kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Forschungen zur Naturgeschichte der Frühen Neuzeit folge ich methodisch einer ›antireduktiven Strategie‹ und experimentiere mit analogen und digitalen Medien. In installativen Setups werden visuelle Erzählweisen erprobt, die im Sinne eines Multispecies Storytellings menschliche und nicht-menschliche Perspektiven der dargestellten Dinge auf dem Kupferstich einbeziehen und seine Betrachtung im Kontext naturgeschichtlicher Wissensproduktion um diese erweitern können (siehe Abb. 2). Die Fotoserie *#nature morte* (siehe Abb. 3a-3e), die Objektstudien *#scalpel* (siehe Abb. 4) und *#glas* (siehe Abb. 5a-5b) umkreisen Praktiken und Objekte der anatomischen Untersuchung, die in direkter Berührung mit dem dargestellten Tierkörper standen. Der Virtual-Reality-Film *#waterland* (siehe Abb. 6a-6b) taucht in den Landschaftsausschnitt ein und macht einen möglichen Lebensraum von Flusspferden vorstellbar, der auf dem Kupferstich nur skizziert wurde. Die installativen Setups fügen sich zu einem virtuellen Schauplatz zusammen, der Bezüge zu heutigen naturwissenschaftlichen Repräsentationsweisen von Tierwissen herstellt und

1 Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de (1764): *Histoire Naturelle générale et particulière, avec la Description du Cabinet du Roi*, Paris: Imprimerie du Roi. Zu Lebzeiten Buffons erschienen 36 Bände (1749–1788).

einlädt, sich auf Perspektivwechsel der Wissensproduktion über Tiere einzulassen. Zum Kupferstich und zur theoretischen Recherche, die sich fortlaufend parallel entwickelt, gibt der folgende Text einen Einblick.

Abbildung 1: *L'Hippopotame*, Jacques de Sève, *Histoire Naturelle* Bd. XII, 1764



Abbildung 2: Multispecies Scenographies – L'Hippopotame (2024)



Unter den zahlreichen Illustrationen der Bände zu Tieren in der *Histoire Naturelle* veranschaulicht der Kupferstich *L'Hippopotame* mit dem Flusspferdfötus gleich mehrere Verfahrensweisen der Mitwirkenden. Wie auch bei den Ganzkörperportraits der anderen Säugetiere unterstützte eine einzige Tierdarstellung stellvertretend die anatomische Beschreibung der jeweiligen Art.² Die Körperhaltung und entgegenblickende Augen vermitteln einen lebendigen Charakter der Tiere, die häufig nur als Kadaver zur Beobachtung vorlagen. Auf die meisten Portraits folgen die Illustrationen ihrer Skelette auf Sockeln in ähnlicher Haltung sowie isoliert dargestellte Glieder oder innere Organe. Während Buffon für heimische Tiere auch eigene Verhaltensbeobachtungen in die Tierbeschreibungen einfließen ließ, wurden für die in Europa damals unbekannte Art des Flusspferds vor allem textliche und bildliche Aufzeichnungen aus historischen Reiseberichten und Beschreibungen diskutiert.³ Der Naturforscher und Mediziner Louis Jean-Marie Daubenton, der für die

2 Vgl. Hoquet, Thierry (2007): »L'illustration de l'Histoire naturelle: ses caractères, ses artistes«, in: Ders. (Hg.), Buffon illustré: Les gravures de l'Histoire naturelle (1749–1767), Paris: Publications scientifiques du Muséum. Online unter <http://books.openedition.org/mnhn/3025> (letzter Zugriff: 12.02.2024) Die Illustrationen der ersten 15 Bände der *Histoire Naturelle* sind in dieser Onlineversion der Publikation einsehbar.

3 Vgl. Meisen, Lydia (2008): Die Charakterisierung der Tiere in Buffons *Histoire Naturelle*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 159–160. Meisen hält fest, dass die Autoren Buffon und Montbeillard Tierverhalten anthropozentrisch begründeten und nicht nur domestizierte Tiere in ihrem Verhalten gegenüber Menschen charakterisierten.

rein anatomischen Beschreibungen der *Histoire Naturelle* verantwortlich war, notierte die bildliche Quellenlage zum Kupferstich:

»Wir haben kein Flusspferd in seiner völligen Größe gesehen, diese Beschreibung ist nach einem Fötus und nach entfleischten Köpfen von Flußpferden gemacht, die sich in dem Cabinette des Königs befinden. [...] Dieser Fötus ist auf der dritten Kupferplatte vorgestellt, wie er auf einem Tische neben anatomischen Instrumenten liegt, die zu seiner Sezierung dienen sollen. Durch ein Fenster nimmt man in der Ferne ein großes Flusspferd wahr, welches eine Copie von der Figur ist, die Fabius Columna** von diesem Thiere gegeben. Dieses Flusspferd steht an dem Ufer des Senegalstromes, der durch einen Baobab*** bezeichnet wird.«⁴

Daubenton kommentierte in den Fußnoten den von Jacques de Sève bewusst skizzenhaft angelegten Stil der Zeichnung des ausgewachsenen Flusspferdes im Landschaftsausschnitt, der dem vagen Kenntnisstand der Naturforscher entsprechen sollte. Antike mythologische Vorstellungen von Flusspferden wie der eines im Meer lebenden Pferdes wurden im vorangestellten Text als »Irrtümer« verworfen, die die naturgeschichtliche Beschreibung verfälscht hätten.⁵ »Wahre« Begebenheiten lieferten den Autoren und Zeichnern erst Reiseberichte ab Mitte des 16. Jahrhunderts, aus denen Vergleiche zur Beschaffenheit von Zähnen oder der Haut ähnlich großer Tiere wie Nashörner oder Elefanten abgeleitet und Vermutungen zur semiaquatischen, nachtaktiven Lebensweise von Flusspferden notiert wurden. Die Provenienz des als weiblich identifizierten Flusspferdfötus schien unbekannt zu sein und nur bis ins dargestellte Präparationsglas aus dem Naturalienkabinettt König Ludwig XV. zurück verfolgbar. Als Dokumente seiner Existenz verblieben neben dem Kupferstich die detaillierten Beschreibungen und Listen der einzelnen Körperteile und ihre Maße nach der Zergliederung, von denen der innere Magen geschlossen und geöffnet illustriert wurde.⁶

4 Daubenton, Louis Jean-Marie (1764): »Description de L'Hippopotame«, in: G.-L. Buffon: *Histoire Naturelle*, Bd. 12, S. 50. Die deutsche Übersetzung ist der Leipziger Ausgabe entnommen: G.-L. Buffon (1769), *Allgemeine Historie der Natur*: nach allen ihren besonderen Theilen abgehandelt; nebst einer Beschreibung der Naturalienkammer Sr. Majestät des Königes von Frankreich, Bd. 6,2, Hamburg, Leipzig: Grund und Holle, in: <https://www.digitale-sammlungen.de>. Online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11220426?q=%28Allgemeine+Historie+der+Natur+,+Das+Flusspferd%29&page=50,51> (letzter Zugriff: 11.02.2024).

5 Ebd., S. 15–16. Daubenton bezieht sich u.a. auf die Flusspferd-Beschreibungen der antiken Autoren Plinius und Aristoteles.

6 Buffon: *Histoire Naturelle*, Bd. 12, S. 53–58 und Tafeln IV + V, S. 68.

Abbildung 3a-3e: #nature morte, Fotoserie (2024)



Ähnlich einem Mahlzeitstillleben, das den Moment vor dem Verzehrer oder der Zubereitung festhält, deutet die Anordnung der Objekte auf dem Tisch um den Flusspferdfötus auf eine unmittelbar folgende Handlung hin: Die Sektion steht dem Flusspferdfötus direkt bevor. Für die Fotoserie »nature morte« (frz. für Stillleben) wurde das Setting des Kupferstichs auf einer Tischplatte nachgestellt und durch verschiedene Eingriffe in zeitlich fiktive Momente ›davor‹ und ›danach‹ verändert.

Die *Histoire Naturelle* gilt zusammen mit Carl von Linnés *Scalae Naturae* (1756) als prägendes Werk für die Entwicklung moderner Naturwissenschaften und ihren Repräsentationsweisen in naturhistorischen Sammlungen und musealen Räumen. Die Epoche der Frühen Neuzeit ist von der Suche nach Ordnungssystemen natürlicher Dinge und ihrer Verbundenheit untereinander bestimmt. Während Linnés schriftliche Abhandlung eine hierarchische Ordnung unveränderbarer Arten entwickelte, deren Nomenklatur bis heute erhalten blieb, formulierte Buffon bereits evolutionär bedingte Veränderlichkeiten über längere Zeiträume durch vergleichende anatomische Studien.⁷ Aus dem umfangreichen Bildmaterial der *Histoire Naturelle* gelten die Skelett-Illustrationen als wegweisend für die vergleichende Anatomie, die sich im 19. Jahrhundert etablierte.

Die Klassifizierungs- und Ordnungsbemühungen im 17. und 18. Jahrhundert beschreibt Michel Foucault in seiner Abhandlung *Die Ordnung der Dinge* (orig. 1966) als einen Reinigungsprozess, der die vielfältigen Geschichtssammlungen zu Lebewesen aus Beobachtungen, Dokumenten und Fabeln voneinander trennte und in eigene Wahrnehmungsräume überführte:

»Die Dokumente dieser neuen Geschichte sind keine anderen Wörter, Texte oder Archive, sondern klare Räume, in denen die Dinge nebeneinandertreten: Herbarien, Naturalienkabinette, Gärten. Der Ort dieser Geschichte ist ein zeitloses Rechteck, in dem die Wesen, jeden Kommentars und jeder sie umgebenden Sprache bar, sich nebeneinander mit ihren sichtbaren Oberflächen darstellen, gemäß ihren gemeinsamen Zügen aneinandergerückt und dadurch bereits virtuell analysiert und Träger allein ihres Namens. Oft sagt man, daß die Bildung der botanischen Gärten und der zoologischen Sammlungen eine junge Neugier für die Pflanzen und die exotischen Tiere anzeigte. Tatsächlich hatten diese bereits seit langem das Interesse geweckt. Was sich geändert hat, ist der Raum, in dem man sie sehen kann oder von wo aus man sie beschreiben kann.«⁸

Nach Foucaults Analyse reduzierten sich die Strukturen der naturgeschichtlichen Beschreibungsweisen in der Frühen Neuzeit auf ein exklusives »Privileg der Sehkraft«⁹. Das Feld der Sinneserfahrungen wurde eingeeignet, indem der Tast-, Geruchs- und Geschmackssinn sowie das Hörensagen in Form von mündlich übertragenen Geschichten eingeschränkt beschrieben oder ganz ausgeschlossen

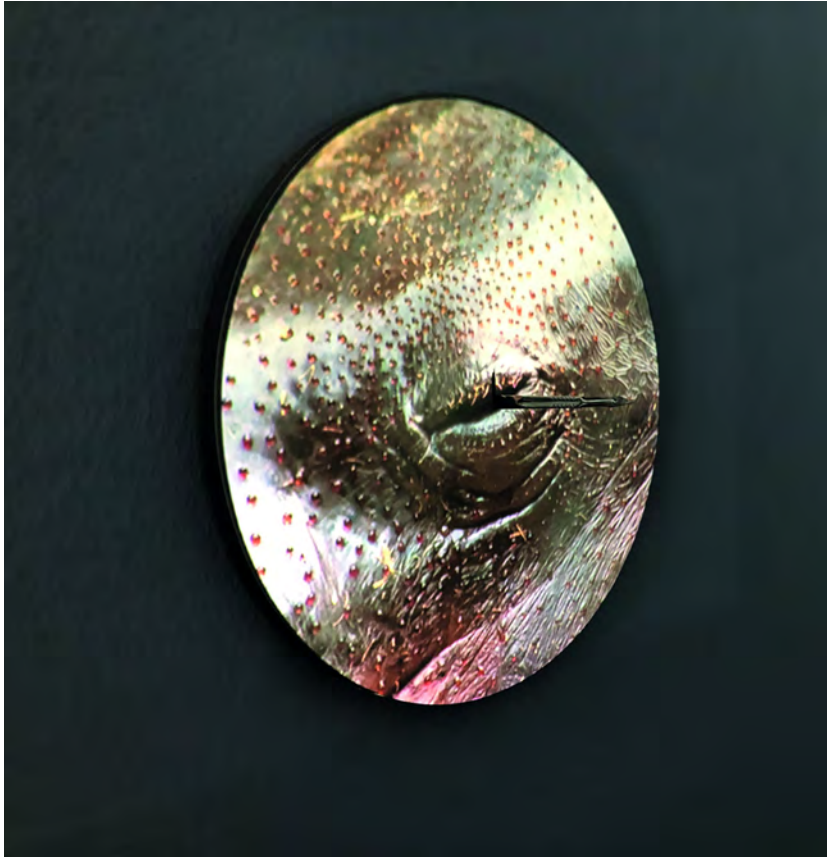
7 Vgl. Feuerstein-Herz, Petra (2007): Die große Kette der Wesen. Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 12.

8 Foucault, Michel (1971): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 172.

9 Ebd., S. 174.

wurden: Natur zu beobachten hieße vielmehr, »systematisch wenige Dinge zu sehen«.¹⁰

Abbildung 4: #scapel, Objektstudie (2022)



Skalpell, Holzscheibe (50x50cm), Video (9min). Als Präzisionswerkzeug für Hautschnitte gehört ein Skalpell bis heute zu den wichtigsten Instrumenten der anatomischen Forschung. Nachdem der Flusspferdfötus lange Zeit vor der Zeichnung für den Kupferstich vermutlich mit einem Skalpell-ähnlichen Messer aus dem Muttertier herausgeschnitten wurde, war es das erste Objekt, das mit dem Tierkörper nach der Zeichnung in Berührung kam. In der Objektstudie spielt das Skalpell auf einen mit ihm verbundenen sezierenden Blick an. In die Mitte einer Holzscheibe montiert, auf die Fotografien von Flusspferdhäuten projiziert werden, richtet es sich den Betrachtenden und der Videoprojektion entgegen.

¹⁰ Ebd., S. 175.

Neuere kunsthistorische Forschungen fassen Foucaults diskurstheoretisches Modell als eine Möglichkeit unter vielen auf, den historischen Verlauf der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit zu beschreiben. In Anlehnung an Methoden der Akteur-Netzwerktheorie wird die Entstehung von Wissen in historischen Kontexten und in seiner sozio-kulturellen, materiellen und räumlichen Bedingtheit analysiert. Die Wissensproduktion wird als kollektiver Aushandlungsprozess verstanden, an dem menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen beteiligt waren.¹¹ Die Vielfalt und Dynamik empirischer und ästhetischer Verfahrensweisen des Sammelns, Darstellens und Klassifizierens tritt dabei als wesentliches Merkmal der frühneuzeitlichen Naturgeschichte hervor. Das produzierte Material der naturhistorischen Bildsprache in Form von Büchern, Kupferstichen und Naturalienkabinetten zeigt fließende Grenzen zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Bildfindungen auf, die sich unter anderen in Austauschprozessen von Malerei, wissenschaftlicher Zeichnung und Graphik dieser Zeit ausmachen lassen.¹² Während herkömmliche Erklärungsmuster den naturwissenschaftlichen Fortschritt dieser Zeit und einzelne Naturforscher in den Vordergrund stellen, kann die Berücksichtigung von Kriterien wie sozialer Stand, Geschlecht und Herkunft der etablierten Naturforscher die Entwicklung eines exklusiven Wissenschaftsstandpunkts in der Aufklärungszeit ausmachen, der subjektiven, europäischen Perspektiven den Vorrang einräumte:

»In den Augen der Zeitgenossen machte das alleinige Sammeln aus der Naturgeschichte noch keine Wissenschaft. Erst wer es verstand, die gesammelten Objekte in eine ›vernünftige‹ Ordnung zu bringen, d.h. diese gegebenenfalls zu sezieren und gemäß den zeitgenössischen Systemen zu klassifizieren, galt als ehrbarer Naturforscher. Im Umkehrschluss wurden bestimmte soziale oder – in kolonialen bzw. imperialen Kontexten – ethische Gruppen aus diesem Prozess der Wissensproduktion ausgeschlossen.«¹³

-
- 11 Förschler, Silke/Mariss, Anne (Hg.) (2017): *Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 24. Dieser kunstwissenschaftliche Ansatz lehnt sich u.a. an Methoden der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour et al. an. Vgl. dazu auch Schröter, Jens/Hensel, Thomas (2012): »Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57(1), S. 6–19.
- 12 Vgl. Förschler/Mariss: *Akteure, Tiere, Dinge*, S. 14–15. Vgl. auch Feuerstein-Herz: *Kette der Wesen*, S. 13–15.
- 13 Förschler/Mariss: *Akteure, Tiere, Dinge*, S. 14.

Abbildung 5a-5b: #glas, Objektstudie (2023)



Glas, Wasser, Lasercutting/-gravur auf Acrylglas, Drehscheibe, Videoprojektion, Videoloop (3min). Das Setup #glas stellt den Versuch eines virtuellen Rücktransfers des Flusspferdfötus in das Präparationsglas dar, die letzte bekannte Station seines Körpers. Durch eine Projektion der Aufnahmen von Flusspferdhäuten durch das Glas erscheint die Shilhoute des gezeichneten Fötus wie ein Ultraschallbild. In Analogie zum Präparationsglas als Aufbewahrungsort für tote Tiere wird das Setup durch ein Video aus dem Flusspferdhaus des Berliner Zoologischen Gartens ergänzt. Im Verhältnis zum Lebensraum von ausgewachsenen Flusspferden in der Wildnis ist auch das Schaubecken für lebende Tiere im Zoo nur ein Glas.

Aus kunstwissenschaftlicher Praxis und aus der Perspektive der Animal Studies, an die sich auch mein Forschungsprojekt anschließt, wird der anthropozentrische, westliche Standpunkt einer Naturgeschichte kritisiert, die auch die Wirk- und Handlungsmacht nicht-menschlicher Tiere und Dinge nicht ausreichend berücksichtigte. Multiperspektivische, antireduktive Beschreibungsmethoden für komplexe Tier-Mensch-Objekt-Beziehungen sprengen hierarchische Systeme einer Wissensproduktion auf:

»At this point some analogies in animal studies, posthumanism, and object-oriented ontology can be seen to emerge. These disciplines, in different ways, conceive of nonhumans, whether animals or objects, as actants in knowledge production. This turn entails surpassing the western tradition of scientific materialism

and its reduction of objects to physical microcomponents. The ultimate aim becomes that of devising and embracing antireductive strategies that can free us from the primacy of human consciousness in epistemology.«¹⁴

Antireduktive Strategien kennzeichnen auch zeitgenössische künstlerische Positionen, die sich mit naturhistorischen Sammlungskontexten auseinandersetzen. Gemeinsam ist ihnen der Ansatz, entgegen dem objektivierenden Wahrheitsgehalt musealer Displays die Vielfalt der Beziehungsgeflechte von beteiligten Akteur*innen ästhetisch wahrnehmbar zu machen. Für die Künstlerin Marlene Bart fungiert künstlerische Forschung dabei mittels neuer technischer Medien als »praxisbasiertes Reflexionswerkzeug«, das die Wahrnehmungsmöglichkeiten abstrakter Kategorien von Ordnung und Chaos der Naturgeschichte erweitert und in Bildern begreifbar zu machen sucht.¹⁵

Eine Erweiterung naturgeschichtlicher Erzählweisen, die ein Handlungspotential von Tierkörpern einbezieht, beschreibt der Kunstwissenschaftler Giovanni Aloï in Bezug auf die Häute von Tierpräparaten: Anders als herkömmliche Präsentationsformen in Naturkundemuseen können künstlerische Arbeiten die spekulative Frage eines »kulturellen Nachlebens« von Tierpräparaten aufwerfen. Mit filmischen oder installativen Mitteln adaptieren sie biografische Erzählweisen und rücken die Beziehung von Tierhäuten zu individuellen Tierkörpern in den Fokus der ästhetischen Wahrnehmung.¹⁶

Meine Suche nach neuen Erzählweisen eines Multispecies Storytellings über das virtuelle Eintauchen in den Kupferstich *L'Hippopotame* nahm zunächst eine spekulative, biografische Perspektive des Flusspferdfötus ein, dessen Spuren sich jedoch nicht über den Seziertisch hinaus verfolgen ließen. Im Verlauf des Projekts wurde der Kupferstich für mich zum Dokument der Existenz eines Individuums, dessen ursprüngliche Körperlichkeit in der Struktur von Naturbeschreibungen verschwand. Dicht am Tierkörper orientiert, fügen sich die installativen Setups

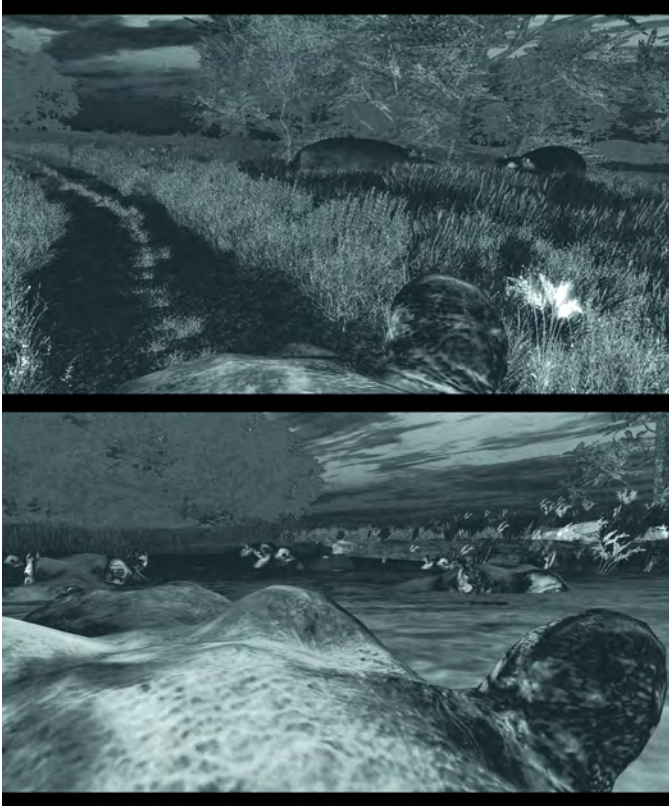
14 Vgl. Aloï, Giovanni (2018): *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, New York/Chichester, West Sussex: Columbia University Press, S. 30.

15 Vgl. Bart, Marlene (2023): *Das Künstlerbuch als multimediale Enzyklopädie*, Bielefeld: transcript, S. 17 u. 62. Mit der Rauminstallation »Theatrum Radix« (2023), der Kombination aus einer Virtual-Reality-Animation, artifiziellen 3D-Skulpturen und Sammlungsobjekten des Museums für Natur Berlin, dokumentiert M. Bart ihre künstlerisch-praktische Interpretation einer »multimedialen Enzyklopädie«.

16 Vgl. Aloï: *Speculative Taxidermy*, S. 54. Als Beispiele künstlerischer Positionen, beschreibt Aloï u.a. die filmische Arbeit *between you and me* (2009) zu einem Präparationsprozess von Seehunden von Snaebjörnsdóttir/Wilson. Zum Begriff des cultural afterlife von Tierpräparaten bezieht er sich auf den Aufsatz »Perpetuating Polar Bears: The Cultural Life of Dead Animals« von Garry Marvin (2006), in: Snaebjörnsdóttir, Bryndis/Wilson, Mark, nanaoq: flat out a bluesome, London: Black Dog Publishing, S. 157–165. Siehe auch den künstlerischen Beitrag von Hörner/Antlfinger in diesem Band.

(siehe Abb. 3–6) nach und nach zu einem virtuellen Schauplatz zusammen, der seine An- und Abwesenheit thematisiert und einlädt, in nicht-anthropozentrische Denkprozesse einzutauchen.

Abbildung 6a-6b: #waterland, Virtual-Reality Film mit Soundspur, 6 min., Videostills (2023)



In dem Virtual-Reality Setup #waterland tauchen Betrachtende in den Landschaftsausschnitt des Kupferstichs ein. Angelehnt an die Ästhetik einer Nachtsichtkamera wird der alltägliche Weg eines nachtaktiven Flusspferds zwischen Land und Wasser erfahrbar. In bäuchlings liegender Körperhaltung auf einem großen Sitzsack nimmt man im Film die Perspektive eines Flusspferd-Junges ein, dass sich auf dem Rücken seines Muttertiers befindet. Die Kamerabewegung erfordert es, sich in körperinterne Prozesse auf ›allen Vieren‹ hineinzusetzen.

