Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Jean Painlevé and Mark Dion

Autor: Simon, Jason / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680666

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

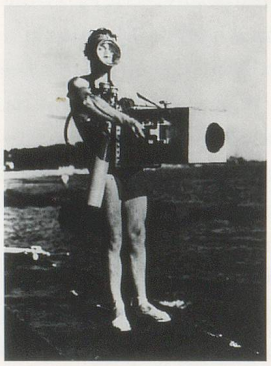
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JEAN PAINLEVÉ AND MARK DION

JASON SIMON

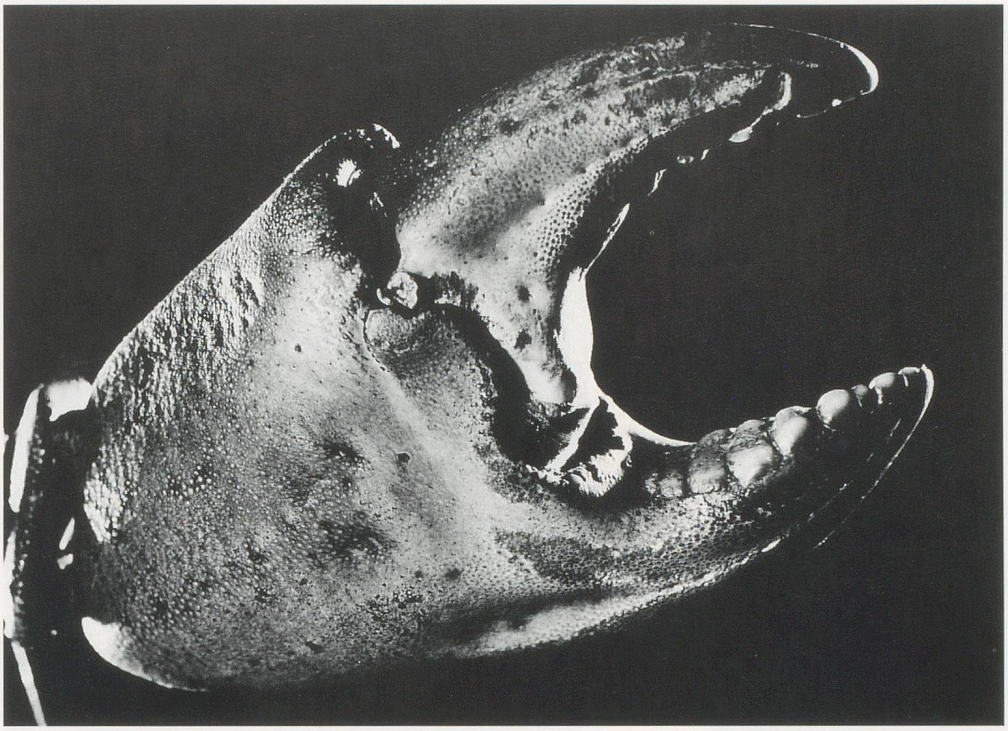
"The doggies and the kitties and the horsies are all made by God, and people are made by fucking." Offered too late to be a lesson in the birds and the bees, this bit of an uncle's animism has yet remained for me a good distinction between humankind and its other. At a time when people are shockingly quick to admit that we have destroyed not just our habitat but that of everything else as well, the saying, "Hell is other people" sounds more sadly familiar. It might also explain why the professional naturalist, purportedly avoiding that hell of other people, persists in appearing to have some view towards heaven on earth. The naturalist, trying to command some bridge between that which we are and that which we are not, holds out the promise of life's life.

Packaging nature, whether in greening corporate America or in the dioramas of strange animals—including people—mummified for our satisfaction, is ideologically obvious and contains none of nature's original wet, dark, green or furry mystery. Through genre narratives of exploration or sanctuary, institutions and corporations offer to demystify nature on our behalf. That the representation of nature breaks down into genres is a cultural constant, but amongst avant-garde or contemporary artists who deal with nature more as an issue than a subject, the relationship to those genres is multiple and complex, if not contradictory. The prospect of reveling in the natural subject itself seems all too naive and just plain goofy after an education steeped in antianthropomorphism (even André Breton testily dismissed Trotsky during the latter's exile in Mexico when Trotsky had affectionately praised his own dog's human qualities).



Jean Painlevé.

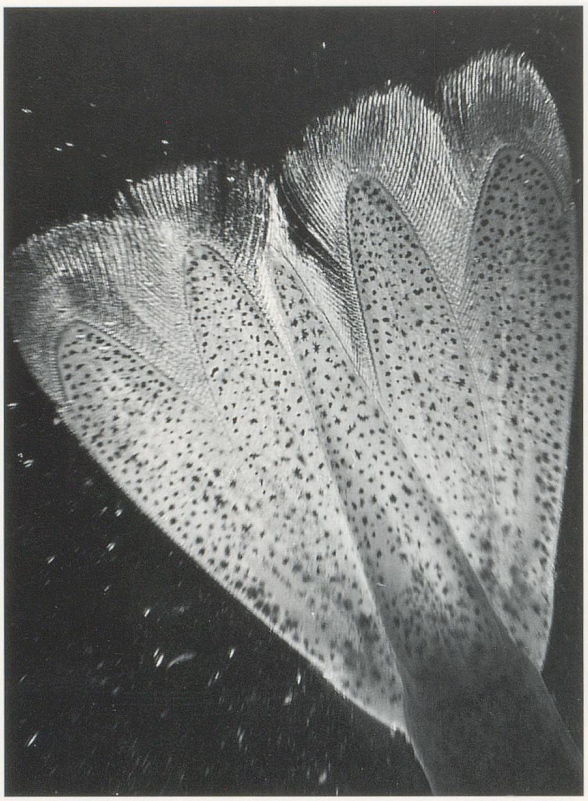
JASON SIMON is an artist working in New York.

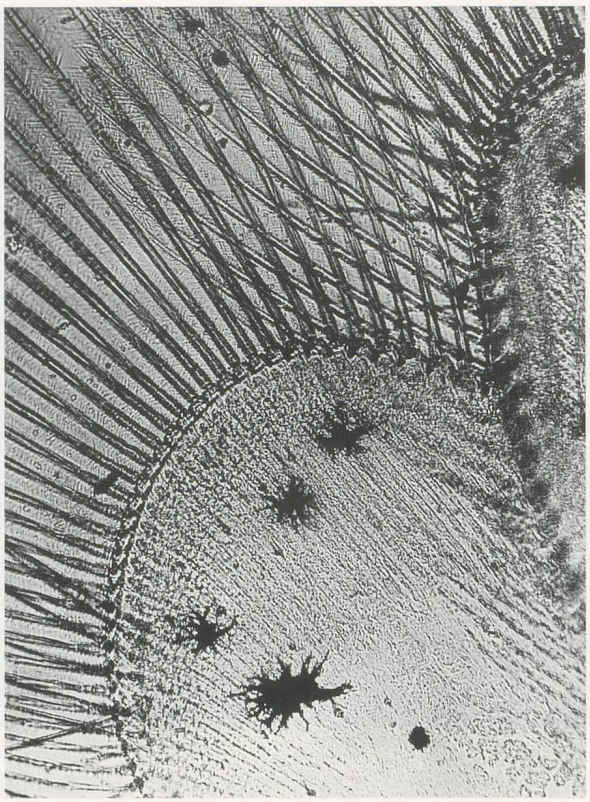


Crab claw, 1930 / Krabbenschere. (PHOTO: COLLECTION JEAN PAINLEVÉ)

So a figure who holds a place in a cultural avant-garde (even one dominated by André Breton), in addition to science education, bears serious attention. Such a figure has recently been found in the person and work of Jean Painlevé—filmmaker, biologist and active member of both the Surrealist movement and the French Resistance under Vichy.[1] Jean Painlevé made approximately two hundred short films, almost all of them on animal life and of those mostly marine animals. Best known, however, would be his contributions to *Un Chien Andalou* by Luis Buñuel and Salvador Dalí and *L'Age d'Or* by Buñuel (Painlevé later dedicated to Buñuel a film including human autopsies as a response to Buñuel's unforgettable slitting of a woman's eye at the beginning of *Un Chien Andalou*). Other projects included work with Jean Vigo and Antonin Artaud and contributions to the magazine *Surréalisme*. Sergei Eisenstein wrote to Painlevé, "You alone stand as a competitor to Notre Dame of Lourdes, where miracles are concerned..." Eisenstein refers here not to Painlevé himself as a miracle but to his subject matter—the underwater wonders witnessed by the film camera, perhaps for the first time. The anecdote is noteworthy, for it was incumbent upon Eisenstein to become a scientist himself, a scientist of cinema and its communicative powers, if he was to survive the purge of intellectuals in Stalin's propaganda machine. From an artist in the process of becoming a scientist to a scientist becoming an artist, the miracle Eisenstein refers to may have been hoped for as much as it was witnessed. Finally, it was the scientific, not aesthetic, miracle of cinema that they shared—their styles could not have been more different.

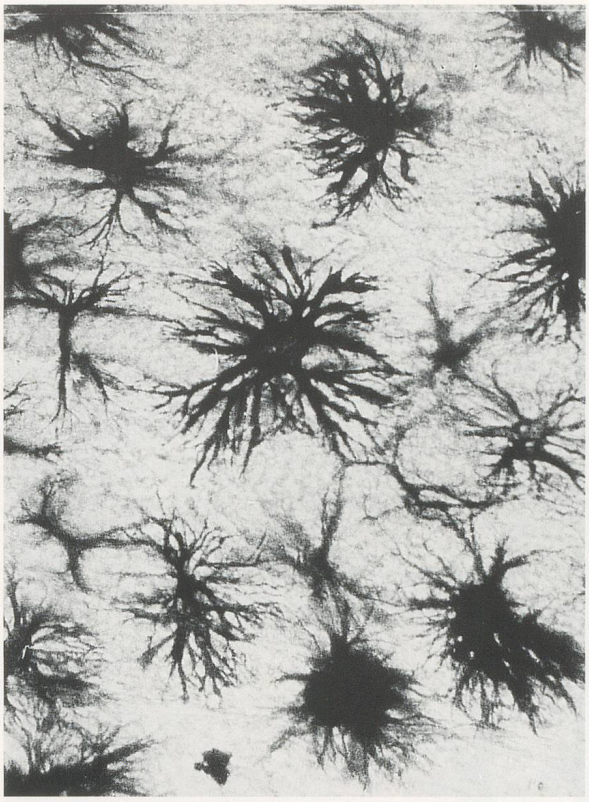
Another French filmmaker, Jacques Cousteau, provides a stronger link for contemporary audiences. Perhaps the last auteur of the science film, Cousteau was, ironi-





cally, the most popular for non-French audiences—Godard never had the audiences Cousteau enjoyed through American television in the 1970s. Cousteau's poetic treatment of marine life borrowed from Painlevé and forged a link between sophisticated European cinema and '70s environmentalism. Indeed, Cousteau's floating studio was as successful a training center for filmmakers as it was for marine biologists (a young Louis Malle is purported to have bought his internship there with a large cash donation). Cousteau's foreignness was essential to his success—the manatees and octopi seemed to receive and understand his love poems at the end of each show all the better for his characteristic thick accent that kept American t.v. viewers in concentrated cross-cultural attention. Eisenstein and Cousteau could thus be imagined as the mix of ingredients that produced Painlevé.

Like Karl Blossfeldt, Painlevé's association with the Surrealists is an historical appropriation—they were sufficient fans of his work to make his legacy part of their own. Contrary to the persistent strangeness of the Surrealist films, Painlevé's works are now more surprising for their familiarity than for the oddness of the creatures he documents. After all, the animal kingdom has not changed much physically since the 1920s, although its significance is now drastically altered to be a sign of human culpability. We see things in Painlevé's films that look as they would filmed today rather than being adrift in cinema's temporal arrest. But the images are not so familiar as to feel contemporary. Black and white, with jerky camera moves and a slightly reckless flurry to catch births and deaths and



JEAN PAINLEVÉ, CRABES ET CREVETTES / CRABS AND SHRIMPS, 1930, film stills of a shrimp's tail gradually enlarged / Bilder aus dem Film KRABBEN UND KREVETTEN, die den Schwanz einer Krevette in wachsender Vergrösserung zeigen. (PHOTO: COLLECTION JEAN PAINLEVÉ)

copulations, the films have none of the pristine composure of the *Discovery* channel or *National Geographic*.

It would be a mistake to imagine Painlevé as staging an intervention upon scientific discourse—his work was enthusiastically received among his zoological peers. But his work can be seen as participating in a general rethinking of scientific discourse based on cultural movements from other quarters. Marcel Maus, Roger Caillois, and Georges Bataille introduced new readings of the sciences to an expanded cultural field, and ethnographic surrealism became another genre of the modern period. Surrealists under the influence of Maus recognized the arbitrary eclecticism of authoritative institutions such as the Musée de l'Homme, the radical differences to be found in other cultures from their own, and the fruitful grounds for new theories of the unconscious when observing otherwise unimaginable behavior—and were suitably inspired. The museum, in particular, was seen as being woefully out of touch with the work of these and other writers and as such could become a site for the unexpected juxtapositions and recombinations of the Surrealists. The recognition of arbitrary and anthropocentric principles in the standard taxonomies of the time found a response in this cultural avant-garde, and in this context, the graphic zoology of Painlevé's films became a perfect Surrealist object, the deployment of which Painlevé participated in.

A shift from the privileged hindsight of historically validated periods and works surrounding Painlevé to contemporary projects such as that of Mark Dion—having

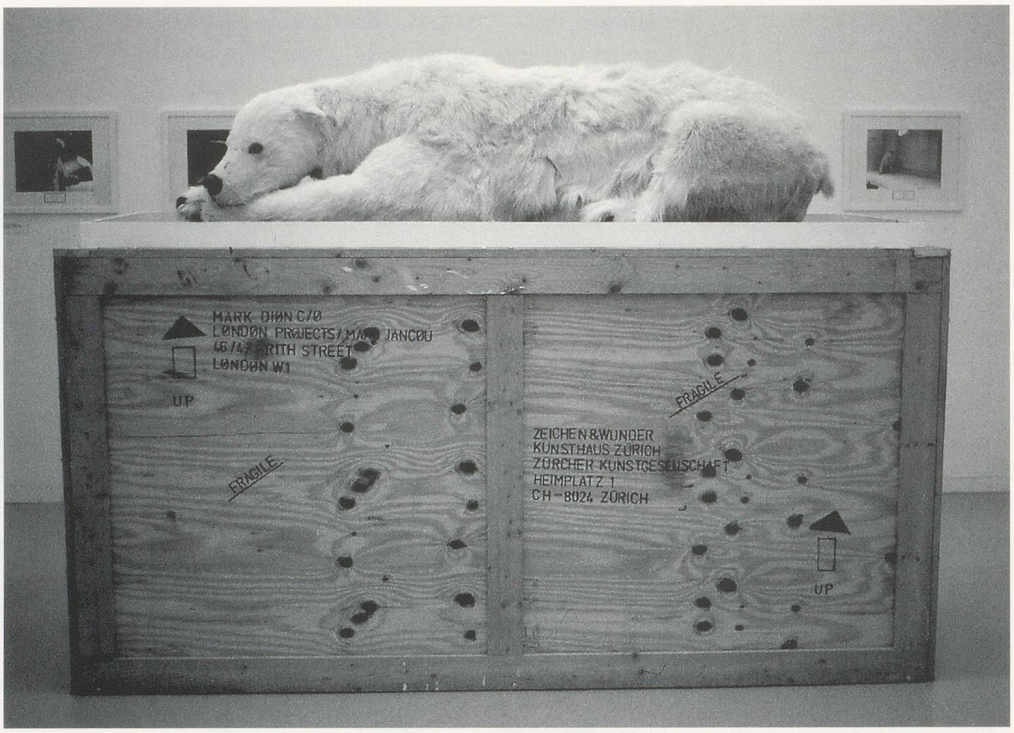
MARK DION, LIBRARY FOR THE BIRDS OF ANTWERP, 1994 /
BIBLIOTHEK FÜR DIE VÖGEL VON ANTWERPEN, Installation, Antwerpen. (PHOTO: GERHARD KOLLER)

similar concerns but differing in strategy and context—might be viewed as a conceit triggered by little more than a pairing of images or overlapping styles. Yet it is within these overlapping details of how we represent things which do not represent us that cultural history is marked—eternal return is self-fulfilling. If this essay is an attempt to link Dion with Painlevé, it would have to be based on a strategic but secondary common element in their works: a cautious but overt anthropomorphism, which I shall call the "fuzzy factor." Attributing human traits, motivations, and sensations to nonhuman entities, whether it be Trotsky's dog or Donald Duck, is usually an overlaying of the most banal of social values onto something which can never participate in this one-way rendering. Yet animals continue to resemble us: our daily functions of eating, shitting, sleeping tell us we are animals and so we deploy God's creatures to remind us of just how we are different, in a period when animals are generating an unprecedented amount of industrial, legislative, philosophical and sentimental activity (from factory farming and assembly line food production to the desperate attempts of animal liberationists to the images of maritime resource wars and mountains of burning ivory).

The sort of staunch antianthropomorphism advocated by some zoologists (and André Breton) is almost impossible, and this is what some of Dion's and Painlevé's work has dealt with successfully. Speaking from the position of the scientist or from the position of impersonating a scientist—when the anthropomorphic, playful, mythic or animistic is treated with equal value to the master discourse of science—we are simply offered our own natural limits.

Despite a secondary strategy of endowing animals with our own histories and wishes, Mark Dion's work maintains nature's insistent strangeness when the mainstream culture is saturated with nature's familiar pathos. That animals exist as a human social category cannot be separated from our timeless projections onto them, even within the most schematic of taxonomies. Whether the relation is ecological, psychological, cultural or symbolic, utilitarian or economic, some form of anthropomorphism is in play. For Dion, it's a question of anthropomorphism without sentimentality, and for Painlevé, it's a question of science reintroduced to culture. In both artists' works is the recognition that animals are subject to these vernacular agendas and that these vernaculars are not mutually exclusive. Dion and Painlevé effectively reinvest the representation of animals with significances lost or held at bay since the philosophies of nature gave way to the natural sciences. Dion's installation FRANKENSTEIN IN THE AGE OF BIOTECHNOLOGY (1991) deals with this exact historical moment when the natural sciences were established apart from general philosophies of nature, a moment perfectly characterized by Dr. Frankenstein's driven departure from nature's balance. Isolated in their own arenas, science and art strike a precarious parallel in the natural world, for while the artist can appropriate the scientific discourse to speak directly of these vernacular functions (Canus Lupus stalks Little Red Riding Hood), the scientist is forced to disown culture or risk polluting his work (Little Red Riding Hood does not exist, but Canus Lupus does).

To the degree that Dion and Painlevé can accommodate, even employ, otherwise segregated zoologies or animisms, they meet in a middle ground. "Anthropomor-



MARK DION, URSUS MARITIMUS, 1995.

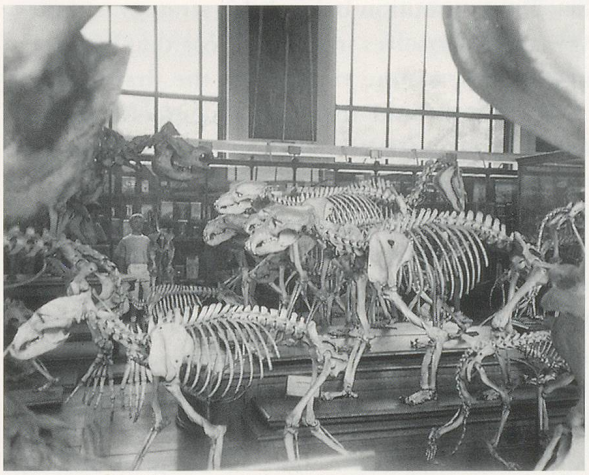
phism can be a radical strategy in a culture like ours, where the frontier between the human and nonhuman is well policed, where nature is usually talked about as a field of objects to be managed for the 'public good'." (Alexander Wilson, *The Culture of Nature*) Dion's pieces, like THE GREAT MUNICH BUG HUNT (1993), URSUS MARITIMUS (1992, 1995), LIBRARY FOR THE BIRDS OF ANTWERP, or THE DELIRIUM OF ALFRED RUSSEL WALLACE (1994), all embark on museum-based presentations of natural phenomena and their attendant studies only to have the animals themselves distort the normal relationships of institutional display. Whether presented within fables, impossible picturings, sculpted from wool and rayon for children or plasticized for key chains, animals become the ciphers of the projections that distinguish them from us. The stories Dion chooses to have the animals tell, found in the annals of renowned zoologists or explorers, raise the stakes of the encounter to the level of a clash between nature and culture. The stuffed, synthetic or speaking beasts in Dion's pieces parody the human wish to understand nature.

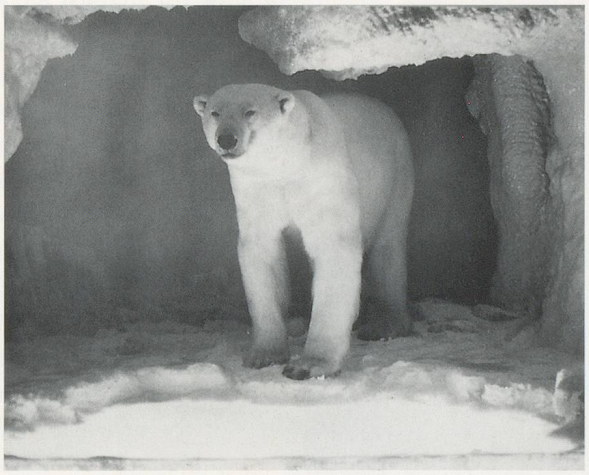
Painlevé's films offer a scientific understanding of an invisible world, but not at the expense of the cultural context of that understanding. And here already is a striking gesture from one of the century's first film essayists, for to offer his audiences a first glimpse at things which, in many cases, cannot be seen, and yet refuse the pretense of discovery in favor of playful recognition and familiarity, is a supreme anthropomorphism. In a sense, Dion works in the opposite direc-

tion, consistently deploying the most familiar signs of the animal world and its most popularized personae for those who study it, only to have those same elements produce the counterreading of their cultural and scientific origins. When we see Mickey Mouse in a Dion installation (TAXONOMY FOR NON-ENDANGERED SPECIES, 1991), Mickey is once again an animal in his own zoology.

Painlevé's style requires that his own language as a filmmaker be shaped by the idiosyncratic associations and projections the animals trigger in himself. It is a subtle inversion, but it is also a transformation of the standard scientific fare. "...I must emphasize the destructive attitude of zoologists: when I told them where I had found certain demonstration species for my film, they would go there and snatch up all the remaining animals, stupidly, allegedly so as to have something to show to their students! And a pillaged pond has few chances of repopulating itself unless the wind can bring new eggs on its breeze..." (*Miscellaneous,* 1950) Later, Painlevé's films progressed to increasingly everyday terrain—the aquatic life of small ponds around Paris, crystal formations, and the common pigeon.

Dion recently produced a large-scale installation in Antwerp, inspired by the city's historic bird market. In LIBRARY FOR THE BIRDS OF ANTWERP, local museum-goers were confronted with an elaborate aviary while visitors to the zoo found the original birdhouse to have a new surface of Delft tiles showing the first representations of South American birds brought to Europe. At the museum, Dion





MARK DION, POLAR BEAR (URSUS MARITIMUS), 1992, Galerie d'Anatomie Comparée et Musée de la Nature, Paris. Black-and-white photographs, 17¼ x 21¼", framed / EISBÄR, gerahmte Schwarzweissphotographien, 43,8 x 54 cm.

installed a branching tree trunk of the kind seen in eighteenth century naturalist paintings of related species. The trunk sat in a fountain covered with the same Delft tiles. Live birds populated the tree and the fountain along with books, traps, birdhouses and other related man-made artifacts. Some of these artifacts were used by the birds, as nests, perches, and toilets to complete the image of the library, albeit an absurd library in which the readers (the birds) can only be read by the producers of the library's contents (the museum-going humans). Dion's project offered a myriad of histories and renderings as well as live specimens of a breed which, more than any other animal, coexists with man while remaining wild. The piece organizes itself through our awareness of how this animal, culturally normalized as untamed and literally aloof, nevertheless functions for and through ourselves.

In the work of Dion and Painlevé anthropomorphism is redirected rather than recalled. To see Dion's work—and Painlevé's before it—as leading us towards some better understanding of nature by problematizing its received wisdom is a first step. Beyond that is the fact of artists turning to the animals and formalizing the results, and in both cases the formal qualities of the work are the final offerings. In Painlevé's case, it is the earliest films, the most historically removed, that captivate us. Film's unique role as the predominant, if not definitive, record of the twentieth century makes Painlevé's early films like fossilized remains of nature's cellulose period. Millions of years after the creatures' genesis their last living incarnation may be as light. In Dion's recent animal pieces, the formal qualities are more ambiguous. In most cases Dion is preserving the preserve, encasing the cases, stuffing the taxidermied and thereby investing the iconographic with the symbolic. The assumption behind this strategy is that we will never see our environment without ourselves in it, and those that have been there before us. The repeated encounters—the violence of the first meeting, the fragmented evidence of cohabitation and the eloquent recollections of man's devastating schism with nature—can all be found in the assembled elements of Dion's installations. Ten years ago I made a film with Dion about fine art restoration after visiting with him his employer's restoration studio filled with American paintings of this country's western explorations. We would chat while he relined a Church or revarnished a Bierstadt—expedition paintings depicting the New World sublime on the eve of its agrarian/industrial transformation.[2] But we were much more interested in the physical transformation of the canvases than in the paintings themselves. The constancy and permanence of the artworks, like the permanence of the landscapes they represented, are subject to will. If nature's arrangement is by design, then the design is ours and Dion sets about to rearrange it.

Jean Painlevé and S. M. Eisenstein in Paris, 1930. (PHOTO: COLLECTION JEAN PAINLEVÉ)

1) Painlevé has been unearthed thanks to the efforts of *Les Documents Cinématographiques* in Paris. Subsequent showings organized by the Exploratorium in San Francisco and by programmers of independent and experimental cinema, notably Pacific Film Archives, The Wexner Center, Anthology Film Archives and The American Museum of the Moving Image, have generated a small following for this surrealist scientist.

2) Frederick Church and Albert Bierstadt, painters of the Hudson River School landscape tradition.

JEAN PAINLEVÉ UND MARK DION

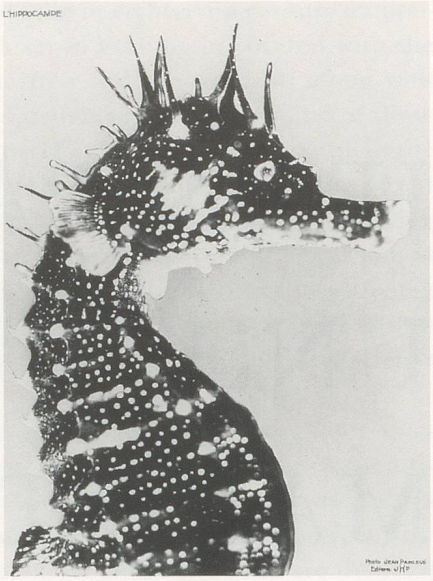
Jean Painlevé, ca. 1955.

JASON SIMON

«All die kleinen Hündchen und Kätzchen und Pferdchen kommen vom lieben Gott, und die Menschen kommen vom Ficken.» Dieses Stück Animismus von meinem Onkel kam zwar zu spät, um zu einer echten Lektion in Sexualaufklärung zu werden, aber ich halte es nach wie vor für eine gelungene Beschreibung des Unterschieds zwischen dem Menschen und dem Rest der Welt. Heute scheint uns ein Zitat wie «Die Hölle, das sind die anderen» traurigerweise noch zutreffender – in einer Zeit, da die Leute erschreckend bereitwillig eingestehen, dass wir nicht allein unsere eigenen Lebensgrundlagen, sondern auch gleich die aller anderen Lebewesen zerstört haben. Das könnte auch erklären, warum jene, die sich berufsmässig mit der Natur befassen und angeblich die Hölle der anderen meiden, beharrlich so tun, als sähen sie Wege, den Himmel auf Erden zu realisieren. Sie meinen, eine Brücke schlagen zu können zwischen dem, was wir sind, und dem, was wir nicht sind, und halten so das Versprechen einer Fortdauer des Lebens aufrecht.

Die Natur handlich einzuschnüren, mumifiziert im Dienste unserer Befriedigung – ob im blühenden Riesenkonzern Amerika oder in diversen Dioramas exotischer Lebewesen (der Mensch eingeschlossen) –, ist ideologisch durchschaubar und macht jedem ursprünglichen, feuchten, dunklen, grünen oder pelzigen Geheimnis der Natur den Garaus. Institutionen und Firmen bedienen sich des trivialen Genres der Abenteuer- und Heilsgeschichten, um uns ein entmystifiziertes Bild der Natur vorzuführen. Dass sich die Darstellung der Natur in Genres niederschlägt, ist nichts Neues in der Kulturgeschichte, doch avantgardistische oder zeitgenössische Künstler, welche die Natur eher thematisieren als

JASON SIMON ist Künstler. Er lebt und arbeitet in New York.



JEAN PAINLEVÉ, CRABES ET CREVETTES / CRABS AND SHRIMPS, 1930, film scene showing female crab ejecting its eggs / KRABBEN UND KREVETTEN, Krabbe beim Ausstossen von Eiern, Filmszene. (PHOTO: COLLECTION JEAN PAINLEVÉ)

JEAN PAINLEVÉ, Sea-Horse / Seepferdchen.

direkt zum Gegenstand machen, haben eine vielfältige, komplexe, wenn nicht gar widersprüchliche Beziehung zu diesen Genres. Über ein natürliches Wesen ins Schwelgen zu geraten, das wirkt bei einer anti-anthropomorphistisch geprägten Erziehung und Schulung von vornherein vollkommen naiv, ja schlicht doof (sogar André Breton bedachte Trotzki mit mürrischer Ablehnung, als dieser im mexikanischen Exil liebevoll die menschlichen Qualitäten seines Hundes pries).

Dagegen wird eine Persönlichkeit, die sowohl wissenschaftlich gebildet ist als auch in einer kulturell avantgardistischen Strömung eine wichtige Rolle spielt (selbst wenn diese von André Breton dominiert wird), ernsthaftere Aufmerksamkeit verdienen. Jean Painlevé ist vor einiger Zeit mit seinem Leben und Werk als eine solche Persönlichkeit hervorgetreten. Er war Filmemacher, Biologe und aktives Mitglied sowohl der surrealistischen Bewegung als auch des französischen Widerstands unter dem Vichy-Regime.[1] Jean Painlevé hat etwa zweihundert Kurzfilme gedreht, fast alle zeigen Bilder aus dem Tierleben, vor allem von Meerestieren. Am bekanntesten sind wohl seine Beiträge zu *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí und *L'âge d'or* von Buñuel (später widmete Painlevé Buñuel einen Film, in dem auch Menschen seziert wurden, als Antwort auf Buñuels unvergessliches Aufschlitzen eines Frauenauges am Anfang von *Un chien andalou*). Er arbeitete ebenfalls mit Jean Vigo und Antonin Artaud zusammen und schrieb für die Zeitschrift *Surréalisme*. Sergej Eisenstein schrieb an Painlevé: «Was Wunder betrifft, sind Sie der einzige Konkurrent von Notre-Dame de Lourdes...» Eisenstein meint hier natürlich nicht Painlevé selbst, sondern seinen Stoff – die Wunder der Unterwasser-Welt, wahrschein-

lich zum ersten Mal von einer Kamera festgehalten. Die Anekdote ist bemerkenswert, denn Eisenstein hielt es für unabdingbar, selbst Wissenschaftler zu werden, ein Wissenschaftler des Films und seiner kommunikativen Macht, wenn er die Säuberung unter den Intellektuellen in Stalins Propagandamaschinerie überleben wollte. Mit seiner Äusserung – von einem Künstler, der dabei war, Wissenschaftler zu werden, an einen Wissenschaftler, der zu einem Künstler wurde – mag Eisenstein das Wunder ebenso erhofft wie erkannt haben. Schliesslich war es das wissenschaftliche Wunder des Films, nicht das ästhetische, das die beiden verband – stilistisch hätten sie gar nicht verschiedener sein können.

Ein anderer französischer Filmregisseur, Jacques Cousteau, stand dem zeitgenössischen Publikum näher. Cousteau, vielleicht der letzte Autor im wissenschaftlichen Film, hatte ironischerweise ausserhalb Frankreichs den grössten Erfolg – Godard erreichte nie ein so breites Publikum, wie dies Cousteau in den 70er Jahren durch das amerikanische Fernsehen gelang. Cousteau, der in seiner poetischen Darstellung des Unterwasser-Lebens Anleihen bei Painlevé machte, schuf eine Verbindung zwischen dem anspruchsvollen europäischen Film und der Umweltbewegung der 70er Jahre. Sein schwimmendes Filmstudio war als Ausbildungszentrum ebenso erfolgreich bei Filmemachern wie bei Wasserbiologen (der junge Louis Malle soll sich ein Praktikum daselbst mit einer grösseren Spende in bar erkauft haben). Dass Cousteau Ausländer war, trug wesentlich zu seinem Erfolg in Amerika bei – dank des typischen schweren Akzents, der die amerikanischen Fernsehzuschauer zu konzentrierter, kulturübergreifender Aufmerksamkeit zwang, schienen Cousteaus Liebesgedichte am Ende jeder Sendung selbst bei den Seekühen und Kraken nur um so besser anzukommen. Man könnte Painlevé also als Mischung aus Eisenstein und Cousteau beschreiben.

Wie bei Karl Blossfeldt stellt Painlevés Verbindung zu den Surrealisten eher eine historische Einverleibung dar – sie bewunderten seine Arbeit genug, um sich anzueignen, was er hinterliess. Im Gegensatz zu den surrealistischen Filmen, die durchgängig etwas Seltsames an sich haben, überraschen Painlevés Arbeiten heute mehr durch ihre Vertrautheit als durch die Merkwürdigkeit der Wesen, die er festhält. Schliesslich hat sich das Reich der Tiere seit den 20er Jahren nicht so sehr verändert, auch wenn es inzwischen für etwas ganz anderes steht – für die Schuld des Menschen. Manches in Painlevés Filmen sieht aus wie heute gedreht, und nicht wie Treibgut aus den Zeitdepots der Kinogeschichte. Seine Bildersprache jedoch fühlt sich nicht so zeitgenössisch-vertraut an. Schwarzweiss, ruckartige Kamerabewegungen und eine etwas rücksichtslose Hast beim Filmen von Gebären, Sterben und Kopulieren: Painlevés Werken fehlt die unbeteiligte Gemessenheit von *Expeditionen ins Tierreich* oder *National Geographic*.

Es wäre falsch zu glauben, Painlevé hätte mit theatralischem Aplomb in den wissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit eingreifen wollen – seine Filme wurden von den Zoologenkollegen begeistert aufgenommen. Doch lässt sich festhalten, dass er an einer allgemeinen Neuorientierung des wissenschaftlichen Diskurses beteiligt war und sich dabei auf kulturelle Strömungen in anderen Gebieten

stützte. Marcel Maus, Roger Caillois und Georges Bataille brachten neue Lesarten von Wissenschaft in ein erweitertes kulturelles Gesichtsfeld ein, und der ethnographische Surrealismus wurde zu einem weiteren Genre der Moderne. Die Surrealisten unter dem Einfluss von Maus erkannten den willkürlichen Eklektizismus autoritärer Institutionen wie etwa des *Musée de l'Homme,* sie erkannten die radikalen Unterschiede zwischen der eigenen und anderen Kulturen, sie erkannten, wie fruchtbar die Beobachtung eigentlich unvorstellbarer Verhaltensweisen für neue Theorien des Unbewussten sein konnte – und sie liessen sich davon entsprechend inspirieren. Insbesondere der Institution des Museums wurde bescheinigt, dass es den Anschluss zu den Arbeiten dieser und anderer Autoren rettungslos verpasst hatte; insofern konnte es auch zu einem Ort für die unerwarteten Gegenüberstellungen und Neukombinationen der Surrealisten werden. Diese kulturelle Avantgarde reagierte auf die Erkenntnis willkürlicher und anthropozentrischer Prinzipien in den Standardtaxonomien ihrer Zeit, und in diesem Zusammenhang wurden Painlevés Filme mit ihrer graphischen Zoologie zu einem perfekten surrealistischen Objekt, an dessen Entfaltung Painlevé selbst beteiligt war.

Ein Wechsel der Perspektive – weg von der privilegierten Rückschau auf historisch abgesegnete Perioden und auf Werke rund um Painlevé, hin zu zeitgenössischen Projekten wie dem von Mark Dion, das ein ähnliches Anliegen hat, sich

MARK DION, FRANKENSTEIN IN THE AGE OF BIOTECHNOLOGY, 1991 / FRANKENSTEIN IM ZEITALTER DER BIOTECHNOLOGIE. Installation.

MARK DION, DELIRIUM OF ALFRED RUSSEL WALLACE, 1994, installation view and detail / DELIRIUM DES ALFRED RUSSEL WALLACE, Installation, Überblick und Detailansicht. (PHOTO: GERHARD KOLLER, WIEN)

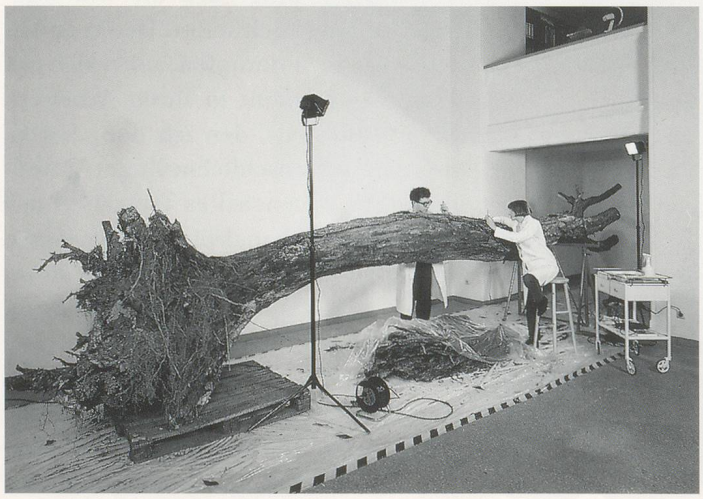
aber in Strategie und Kontext unterscheidet – könnte weit hergeholt wirken, ausgelöst durch nicht viel mehr als parallelisierbare Bilder oder stilistische Überschneidungen. Doch erst in diesen Überschneidungen zwischen verschiedenen Darstellungsweisen des Nicht-Menschlichen prägt sich die Kulturgeschichte aus – die unendliche Wiederholung bestätigt sich selbst. Der Versuch, in diesem Aufsatz Dion und Painlevé miteinander zu verknüpfen, stützt sich auf ein strategisches, aber sekundäres gemeinsames Element in ihren Arbeiten: einen behutsamen, aber offenen Anthropomorphismus, den ich den «Verwischungs-Faktor» nennen möchte. Die Übertragung menschlicher Züge, Motivationen und Empfindungen auf nichtmenschliche Wesen, sei es Trotzkis Hund oder Donald Duck, stellt gewöhnlich eine Projektion banalster sozialer Werte auf ein Objekt dar, das nicht an dieser einseitigen Darstellung mitwirken kann. Und doch sind uns die Tiere noch ähnlich: Unsere täglichen Funktionen wie Essen, Scheissen und Schlafen kennzeichnen uns als Tiere, also benutzen wir Gottes Kreaturen, um uns in Erinnerung zu rufen, worin genau wir uns von ihnen unterscheiden, und dies in einer Zeit, da Tiere in nie dagewesenem Ausmass an industriellen, legislativen, philosophischen und sentimentalen Umtrieben beteiligt sind (von der industriellen Landwirtschaft und der Lebens-

mittelherstellung am Fliessband zum verzweifelten Kampf der Tierschützer und zu den Bildern vom Kampf um die Ausbeutung der Meeresressourcen und von Bergen brennenden Elfenbeins).

Ein so unerschütterlicher Anti-Anthropomorphismus, wie einige Zoologen (und André Breton) ihn vertreten, ist nahezu unmöglich, und damit haben sich Dion und Painlevé in einigen Arbeiten überzeugend auseinandergesetzt. Vom Standpunkt des Wissenschaftlers aus gesprochen – oder vom Standpunkt dessen, der einen Wissenschaftler imitiert, wenn nämlich das Anthropomorphe, Spielerische, Mythische oder Animistische gleichwertig mit dem Herrschaftsdiskurs der Wissenschaft behandelt wird –, führen sie uns schlicht unsere naturgegebenen Grenzen vor.

Trotz seiner Sekundärstrategie, menschliche Geschichten und Wünsche auf Tiere zu projizieren, bewahrt Mark Dion die beständige Fremdheit der Natur, während die Mainstream-Kultur vom Pathos der vertrauten Natur nur so strotzt. Dass Tiere als eine Kategorie der menschlichen Gesellschaft existieren, hängt untrennbar mit unseren zeitlosen Projektionen auf sie zusammen, untrennbar selbst in der schematischsten Taxonomie. Ganz gleich, ob es sich um eine ökologische, psychologische, kulturelle oder symbolische, praktische oder ökonomische Beziehung handelt, irgendeine Form von Anthropomorphismus ist immer mit im Spiel. Für Dion geht es um Anthropomorphismus ohne Sentimentalität, für Painlevé dagegen um die Reintegration der Wissenschaft in die Kultur. Aus den Werken beider Künstler wird deutlich, dass sie die Tiere ihren jeweiligen Absichten unterwerfen und dass diese sich keineswegs gegenseitig ausschliessen. Dion und Painlevé verleihen der Darstellung von Tieren nämlich Bedeutungen, die verlorengegangen sind oder unterdrückt wurden, seit die Naturphilosophen den Naturwissenschaftlern das Feld geräumt haben. Dions Installation FRANKENSTEIN IN THE AGE OF BIOTECHNOLOGY (Frankenstein im

MARK DION, THE GREAT MUNICH BUG HUNT, 1993, installation with insects collected from a tree during the exhibition at K-Raum Daxer, München / DIE GROSSE MÜNCHNER KÄFERJAGD, Installation mit (während der Ausstellung im K-Raum Daxer, München) von einem Baum abgelesenen Insekten.



Zeitalter der Biotechnologie, 1991) befasst sich mit genau diesem historischen Zeitpunkt, da die Naturwissenschaften sich unabhängig von den universellen Naturphilosophien etablierten, ein Zeitpunkt, der in Doktor Frankensteins schockierender Absage an die Souveränität der Natur seinen vollkommenen Ausdruck gefunden hat. Wenn sie sich in ihren eigenen Bereichen isolieren, schaffen Wissenschaft und Kunst in der natürlichen Welt ein heikles Nebeneinander, denn während sich der Künstler den wissenschaftlichen Diskurs aneignen kann, um Vorgänge in seiner Sprache auszudrücken (Canus Lupus macht sich an Rotkäppchen heran), ist der Wissenschaftler gezwungen, das Kulturelle abzuwerten, um seine eigene Arbeit nicht zu gefährden (Rotkäppchen gibt es nicht, Canus Lupus dagegen schon).

Insofern, als es Dion und Painlevé gelingt, normalerweise unvereinbare Zoologien und Animismen zu verbinden und einzusetzen, treffen sie sich irgendwo auf halber Strecke. «Anthropomorphismus kann eine radikale Strategie sein – in einer Kultur wie der unsrigen, wo die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen streng gehütet wird, wo die Natur üblicherweise als eine Welt von Dingen betrachtet wird, die zum ‹Wohl der Öffentlichkeit› zu verwalten sind» (Alexander Wilson, *Die Kultur der Natur*). Dions Werke, etwa THE GREAT MUNICH BUG HUNT (Die grosse Münchner Käferjagd, 1993), URSUS MARITIMUS (Eisbär, 1992, 1995), LIBRARY FOR THE BIRDS OF ANTWERP (Bibliothek für die Vögel von Antwerpen, 1994) oder THE DELIRIUM OF ALFRED RUSSEL WALLACE (Das Delirium des Alfred Russel Wallace, 1994), gehen allesamt von Museumspräsentationen natürlicher Phänomene und diese begleitenden Studien aus, um sodann dafür zu sorgen, dass die Tiere selbst das normale Gefüge des institutionalisierten Ausstellens verzerren. Ganz gleich, ob sie in Fabeln oder unmöglichen Phantasiebildern, als Kuscheltiere aus Wolle und Reyon für Kinder oder als Schlüsselanhänger aus Plastik präsentiert werden: die Tiere verwandeln sich in die Chiffren der Projektionen, die sie von uns unterscheiden. Die Geschichten, die Dion auswählt und von den Tieren erzählen lässt – er hat sie in den Annalen bekannter Zoologen oder Entdecker gefunden –, überzeichnen die Begegnung von Mensch und Tier als unlösbaren Konflikt zwischen Natur und Kultur. Die ausgestopften, synthetischen oder sprechenden Viecher in Dions Werken parodieren den menschlichen Wunsch, die Natur verstehen zu wollen.

Painlevés Filme bieten einen wissenschaftlichen Einblick in eine unsichtbare Welt, jedoch ohne den kulturellen Kontext dieses Einblicks preiszugeben. Painlevé ermöglicht seinen Zuschauern einen ersten Blick auf Dinge, die in vielen Fällen nicht von blossem Auge erkennbar sind. Dabei erhebt er keinen Anspruch auf irgendeine Entdeckerleistung, sondern setzt vielmehr auf das spielerische Wiedererkennen von Vertrautem; dieser unzweifelhaft anthropomorphistische Ansatz bei einem der hochrangigsten Filmessayisten dieses Jahrhunderts mag überraschen. Eigentlich arbeitet Dion in entgegengesetzter Richtung, indem er ständig die bekanntesten Zeichen und populärsten Figuren der Tierwelt vor dem interessierten Betrachter ausbreitet, nur um dann mit Hilfe derselben Elemente eine ihrer ursprünglichen kulturellen und wissenschaftlichen Darstellung entgegengesetzte Lesart aufzuzeigen. Mickymaus ist in der Dion-Instal-

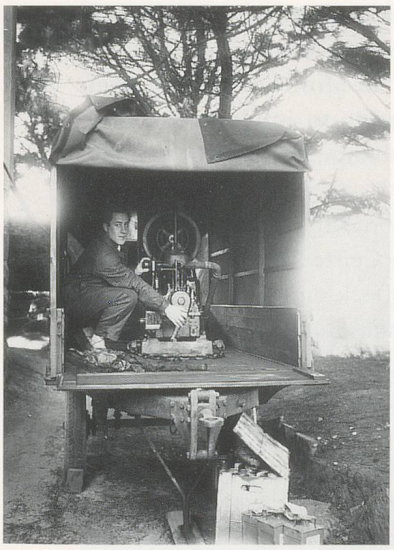
lation TAXONOMY FOR NON-ENDANGERED SPECIES (Taxonomie für nicht gefährdete Arten, 1991) wieder zu einem Tier mit seiner eigenen Zoologie geworden.

Zu Painlevés Stil gehört die Ausformung einer eigenen Filmsprache durch die eigenwilligen Assoziationen und Projektionen, welche Tiere in ihm auslösen. Das ist eine raffinierte Umkehrung, aber es ist auch eine Veränderung der üblichen wissenschaftlichen Blickrichtung. «... Ich muss auf die destruktive Haltung der Zoologen hinweisen: Als ich ihnen erzählte, wo ich auf bestimmte Arten gestossen war, die ich zu Demonstrationszwecken in meinem Film brauchte, begaben sie sich dorthin und fingen, vollkommen idiotisch, alle verbleibenden Tiere ein, angeblich, um ihren Studenten etwas zeigen zu können! Ein geplünderter Teich hat aber wenig Chancen, sich wieder zu bevölkern, es sei denn, der Wind trägt neue Eier hin...» (*Miscellaneous/Vermischte Schriften,* 1950) Später bewegten sich Painlevés Filme auf zunehmend alltäglicherem Terrain – sie zeigten die Wasserlebewesen kleiner Weiher in der Umgebung von Paris, Kristallformationen und die gewöhnliche Taube.

Kürzlich hat Dion eine grossformatige Installation in Antwerpen vorgestellt, inspiriert von dem historischen Vogelmarkt dieser Stadt. LIBRARY FOR THE BIRDS OF ANTWERP (Bibliothek für die Vögel von Antwerpen) konfrontierte die Museumsbesucher der Stadt mit einem aufwendigen Vogelhaus, während die Zoobesucher das ursprüngliche Vogelhaus mit einer neuen Verkleidung aus Delfter Kacheln vorfanden, auf denen die ersten Darstellungen südamerikanischer Vögel zu sehen waren, die nach Europa gebracht worden waren. Im Museum installierte Dion einen Baumstamm mit Zweigen, so wie man ihn auf naturalistischen Gemälden des achtzehnten Jahrhunderts findet, welche die Artenverwandtschaft darstellen. Der Stamm war in einen Brunnen plaziert worden, der ebenfalls mit den Delfter Kacheln verkleidet war. Lebendige Vögel sassen neben Büchern, Fallen, Vogelhäuschen und anderen einschlägigen, von Menschen gemachten Gegenständen auf dem Baum und im Brunnen. Einige dieser Gegenstände wurden von den Vögeln als Nester, Sitzstangen und Toiletten benutzt und vervollständigten so das Bild einer allerdings absurden Bibliothek, in der die Leser (die Vögel) das Studienobjekt waren und nur von den Produzenten der Bibliothekseinrichtung (den Museumsbesuchern) studiert werden konnten. Dions Projekt lieferte nicht nur unendlich viele Geschichten und Interpretationen, sondern präsentierte auch lebendige Exemplare einer Art, die mehr als jedes andere Tier mit dem Menschen zusammenlebt und dabei doch wild geblieben ist. Das Werk gewinnt seine Gestalt durch unser Bewusstsein davon, wie dieses Tier, Inbegriff des Freien und Flüchtigen, trotzdem für und durch uns funktioniert.

Der Anthropomorphismus erfährt in den Arbeiten von Dion und Painlevé eher einen Impuls in eine neue Richtung als eine eigentliche Wiederbelebung. In einem ersten Interpretationsschritt weist Dions Werk – wie das Painlevés vor ihm – einen Weg zum besseren Verständnis der Natur, da es das bestehende Wissen in Frage stellt. Darüber hinaus haben wir es mit der Tatsache zu tun, dass sich zwei Künstler mit Tieren auseinandersetzen und ihre Ergebnisse in eine gültige Form zu bringen suchen; und in beiden Fällen machen die formalen Eigen-

schaften der Werke deren Qualität aus. In Painlevés Fall sind es die frühesten, die historisch am weitesten entfernten Filme, die uns besonders fesseln. Die einzigartige Rolle des Mediums Film als vorherrschendes, wenn nicht endgültiges Genre der Dokumentation im zwanzigsten Jahrhundert lässt Painlevés frühe Filme wie Fossilien aus der Zelluloseperiode der Natur wirken. Millionen von Jahren nach der Schöpfung der Lebewesen wird ihre letzte Inkarnation dem Licht ähnlich. Dions neuere Tier-Arbeiten weisen wesentlich mehrdeutigere formale Eigenschaften auf. In der Regel hegt Dion die Gehege und umarmt die armen Eingesperrten, stopft die Ausgestopften und füllt auf diese Weise das Ikonographische mit dem Symbolischen. Hinter dieser Strategie liegt die Annahme, dass wir unsere Umgebung niemals ohne uns selbst darin sehen werden – und ohne diejenigen, die vor uns da waren. Die wiederholten Begegnungen – die Gewaltsamkeit des ersten Aufeinandertreffens, die fragmentarischen Belege des Zusammenlebens und die vielstimmigen Zeugnisse von der verheerenden Abspaltung des Menschen von der Natur – sind allesamt in den zusammengefügten Elementen von Dions Installationen wiederzufinden. Vor zehn Jahren habe ich einen Film mit Dion über Kunstrestauration gemacht, nachdem ich gemeinsam mit ihm das Restauratorenatelier seines Arbeitgebers besucht hatte; es war vollgestopft mit amerikanischen Bildern über die Erforschung und Eroberung des nordamerikanischen Westens. Wir plauderten, während er einen Church aufbesserte oder einen Bierstadt neu lackierte – Landschaftsgemälde, die die erhabensten Szenerien aus der Neuen Welt an der Schwelle ihrer landwirtschaftlich-industriellen Verwandlung darstellten.[2] Doch der physische Zustand der Leinwände fesselte uns weit mehr als die Bilder selbst. Die Beständigkeit und Dauer eines Kunstwerks unterliegt, ganz wie die Dauerhaftigkeit der Landschaft, die es darstellt, der Willenskraft. Wenn die natürliche Ordnung einem Plan folgt, kann der Plan nur von uns stammen; Dion macht sich daran, ihn zu ändern. *(Übersetzung: Frank Heibert)*



Jean Painlevé with power generating unit, 1926 /
Jean Painlevé mit Stromaggregat, 1926.
(PHOTO: COLLECTION JEAN PAINLEVÉ)

1) Painlevé ist dank der Bemühungen von *Les Documents Cinématographiques,* Paris, wiederentdeckt worden. Durch weitere Aufführungen seiner Filme, organisiert vom *Exploratorium* in San Francisco und von Programmchefs unabhängiger und experimenteller Kinos, insbesondere *Pacific Film Archives, The Wexner Center, Anthology Film Archives* und *The American Museum of the Moving Image,* ist eine kleine Fangemeinde dieses surrealistischen Wissenschaftlers entstanden.
2) Frederick Church und Albert Bierstadt, Landschaftsmaler aus der Tradition der Hudson-River-Schule.