



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mark Dion.
Expedition. Werkstatt. Präsentation.

Verfasserin

Andrea Fröhlich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Einleitung.....	6
1. Der Forscher	15
2. Die Expedition	24
Die Forschungsstation als soziales Feld	28
Die Feldforschung vor der Haustüre.....	31
3. Die Werkstatt	41
Auswählen, bestimmen, präparieren, anrichten.....	44
Haufen und Gitter, Abfall und Auswahl, Unwert und Wert.....	54
4. Die Präsentation.....	63
Habitat-Dioramen, Gehege und Volière	66
Schaukästen, Vitrinen und Cachés.....	71
Die Dinge.....	76
Bibliographie	88
Abbildungsnachweis	96
Abbildungen.....	97
Exzerpt	113
Abstract	114
Curriculum Vitae	115

Danksagung

Bedanken möchte ich mich bei Herrn Dr. Aubrecht, Leiter des Biologiezentrums des Oberösterreichischen Landesmuseums, sowie seinen Mitarbeitern, besonders bei Herrn Mag. Gusenleitner, für die freundliche Unterstützung bei der korrekten Benennung und Identifizierung verschiedener zoologischer Objekte, die Mark Dion in seinen Arbeiten verwendet und die Diskussion darüber, was wissenschaftlich identifizierbar ist und was nicht.

Weiter bedanke ich mich bei den Archäologen Mag. Florian Jaksche und Mag. Kurt Schaller für die klärenden Gespräche und Informationen in Bezug auf archäologische Arbeitspraktiken und Forschungsmethoden.

Darüber hinaus gilt mein persönlicher Dank für die Unterstützung während der Arbeitszeit an der Diplomarbeit Mag. Josef Christian Mader und MMag. Heimo Fladl, sowie meinen Eltern und meiner Schwester, Mag. Michaela Fröhlich.

Einleitung

In einem Kasten – ein Vogel, der aufgrund seiner roten Kopffedern und den gelben Flügeln unverwechselbar als Stieglitz zu identifizieren ist (Abb. 1). Lateinisch wird er *Carduelis carduelis* genannt, in Mitteleuropa landläufig auch Distelfink. Im Vergleich zur ihn umgebenden bunten Mischung sowohl europäischer als auch afrikanischer Artgenossen – eine Schleiereule, ein Tukan, ein Halsbandsittich, ein Sterntaucher – ist er klein und zart. Alle sind sie Stopfpräparate, befestigt auf gedrechselten Sitzstäbchen und kleinen Podesten, wie sie ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert angefertigt wurden. Alle sind sie mit spezifischer handwerklicher Fertigkeit hergestellte Stellvertreter für ihre lebenden Artgenossen. Eine Etage höher finden wir einen weiteren Vogel: ein Papagei, zum Aufziehen, aus Metall, in bunt leuchtenden Farben lackiert, massenproduziert. Dahinter ein weiterer Schnabel – der Schnabel einer Wasserkanne, wohl für einen Waschtisch hergestellt, ebenfalls aus Metall. Sowohl die Schaupräparate der Vögel, die Wasserkanne, als auch der Metallvogel, sind in verschiedener Form vom Menschen gemacht. Die beiden rechten oberen Bereiche sind vor allem mit Säugetieren, ebenfalls Stopfpräparate, beziehungsweise Fragmenten von Säugetieren, vollgestellt: ein Giraffengeweih, ein Meerschweinchen, ein Kaninchen, ein Fuchs und eine Wanderratte. Gleichzeitig sehen wir auch ein materiell-verdinglichtes Zitat der Kunstgeschichte: ein Totenschädel auf einem Stapel Bücher, wie wir ihn aus Vanitas-Stilleben kennen. Eine weitere Anleihe aus der kunsthistorischen Ikonographie befindet sich im Schrank links unten, fast diagonal gegenüber: ein hängendes Straußenei, eingeordnet in der Kategorie der großen rundlichen Dinge. In der Ikonographie wird das Straußenei aufgrund seines Volumens, der Reinheit und Festigkeit der Schale, sowie der makellosen Wölbung, als mehrdeutige Assoziation gedacht: für Tod und Auferstehung, für die Unbeflecktheit Mariens und die Hoffnung auf ein himmlisches Leben nach dem irdischen. In besonders prominenter und vieldiskutierter Weise kennen wir das Straußenei aus der Pala Montefeltro, dem Altarbild von Piero della Francesca, in der es über dem Haupt Mariens an einer goldenen Kette hängt. Das Straußenei ist doppelt lesbar: als Ding der Biologie, der Natur, und als Ding der Kunstgeschichte, als Symbol. In der gleichen Abteilung, neben den doch irritierend voluminösen und, wenn man so will, leicht obszön wirkenden Schalen der

Seychellen Kokosnuss, sind die seitlichen Flossen eines Ichthyosaurus gerade noch sichtbar. Es ist ein Hartplastik-Souvenir, ein Spielzeug, in Form der Fischechse der Jura- und Kreidezeit, von der ein vollständiges Skelett im französischen Bés Tal, in der Nähe von Digne, gefunden wurde. Genauso aus Kunststoff ist das Obst, das eine Etage höher zu sehen ist. Und ebenfalls aus der Jura- und Kreidezeit stammen die fossilen Fischspuren in Stein. Diese Zeugnisse vergangenen Lebens aus der Erdgeschichte befinden sich in der rechten Hälfte der Vitrine neben aufgetürmten Endoskeletten von Seeigeln. Diese gehören dem Stamm der Stachelhäuter an. Seeigeln sind weltweit in rund 950 Arten, in 12 Ordnungen aufgeteilt, bekannt. Erinnern sie uns an die linnéische Systematisierung des Tierreiches oder an den letzten Strandurlaub?¹ Ein in seiner Form menschliches Skelett finden wir ein Fach höher, seine Größe ist aber ungefähr gleich der des Vogels, der im rechten Teil des Schrankes in Nachbarschaft zum Stieglitz sitzt. Der an drei Seiten verglaste Schrank ist horizontal in vier Etagen gegliedert. Die Sprossen der Türen weisen jedoch nur eine Dreiteilung auf. Vertikal ist der Kasten zwei- beziehungsweise viergeteilt. So wie die inhaltliche Ordnung verschoben ist, sind in die Struktur des Kastens verunklärende Überschneidungsflächen eingebaut. Der mittlere Kastenfuß ist ersetzt worden. Es ist offensichtlich, dass er nicht authentisch, nicht original ist. Auch die drei Bohrlöcher mit sichtbaren Kreuzschrauben an der mittleren, vertikalen Verstrebung sind nicht aus dem 19. Jahrhundert auf uns gekommen. Und, auf eigentümlich altmodischer, aber doch frisch glänzender Klebefolie lesen wir, gleichsam als Überschrift des Kastens, in schnörkeliger Typographie: *Collections index Digne*. Wo befinden wir uns? Im Wohnzimmer eines verschrobenen Zeug-Liebhabers aus Digne, der nach unklaren Kriterien diese quasi-enzyklopädische Sammlung natürlicher und künstlicher Dinge zusammengetragen hat? Vor dem Versuch eine Wunderkammer zu imitieren? Vor der Welt en miniature eines pensionierten Wissenschaftlers, der zeitlebens leidenschaftlicher Flohmarkt- und Antiquitätenladen-Einkäufer war? Handelt es sich um pedantisch und systematisch neu errichtete Ordnung oder verspielte Beliebigkeit und subjektive Auswahl? Sind wir in einer öffentlichen, zoologischen Einrichtung, in der am Gang zwischen den

¹ Der Schwede Carl von Linné (1707-1787) schuf mit der binominalen Nomenklatur die Grundlagen der modernen botanischen und zoologischen Taxonomie. Er vertrat die Auffassung, dass die gesamte Natur in eine einheitliches Ordnungssystem erfasst werden kann. Als Merkmale seiner Systematisierung zog er die Merkmale der Fortpflanzungsorgane der Pflanzen heran. Sein Verständnis brach endgültig mit dem Denken der Dinge in Ähnlichkeiten und berücksichtigt keinerlei darüber hinausgehende Bestimmungskriterien.

Bürräumen und Sammlungsarchiven dieser Kasten aufgestellt wurde, um darin all diejenigen Dinge unterzubringen, die weder einen Platz in den öffentlichen Ausstellungsvitrinen beanspruchen konnten, aber dennoch nicht im Dunkeln des Depots verschwinden sollten?

Mark Dion will mit seinen Arbeiten Unordnung in etablierte Ordnungen bringen. Er überlagert und überkreuzt zentrale Kategorien unserer Gesellschaft mittels unterschiedlicher Strategien auf verschiedenen Ebenen. Felder, die im Laufe vergangener Jahrhunderte nach und nach separiert und eigenständig beziehungsweise oppositionell wurden – Artificialia und Naturalia, Scientifica und Populäres, Sakrales und Profanes, Handwerk und Wissenschaft, Fiktion und Deskription, Künstler und Wissenschaftler, Historisches und Gegenwärtiges – setzt Dion in gleichem Rahmen, in gleichem Raum, in gleicher Zeit, nebeneinander und ineinander. Die eingangs beschriebene Arbeit *Collections index Digne* referiert auf diese verschiedenen Bezugsrahmen. Sie lässt in ihrer formalen Ästhetik an die Konzeption von Wunderkammern denken, folgt dieser aber nur in bestimmten Zügen und zeigt in anderen eindeutige Abweichungen und Brüche. Zudem ist es auch eine künstlerische Installation, die unter anderem im Hinblick auf die im Surrealismus aufgegriffenen Praktiken des *gegen etablierte wissenschaftliche Disziplinen arbeitende* Sammelns und Ordners zu reflektieren ist. Und, es ist ein Kunstprojekt, das im Auftrag eines Museums, innerhalb einer bestehenden Sammlung, dem Musée Gassendi in Digne, Südfrankreich, hergestellt wurde. Es verweist einerseits auf dessen bestehende, enzyklopädische Sammlung, andererseits aber weicht es in entscheidenden Punkten davon ab.

Dieses Vermischen und Verfremden, Dekontextualisieren und Überlappen, diese Appropriation und gleichzeitiger Bruch großer Topoi durchzieht symptomatisch die Arbeiten Dions. Als Künstler fertigt er unter den Blicken von Galeriebesuchern Feuchtpräparate von Fischen an, nadelt Schmetterlinge neben Hirschkäfer auf scheinbar taxonomische Ordnungstafeln, baut begehbare Volièren im Kunstmuseum und gräbt, mit Anspielung an die Forschung junger Disziplinen wie Stadtarchäologie und Stadtethnologie, im urbanen Raum nach alltäglichen Dingen unserer Zeit.² Dion kauft Zeug aller Art auf Flohmärkten und in Antiquitätenläden, kramt in verstaubten,

² Die Volière ist ein großer Vogelkäfig, der einen Freiflug der darin lebenden Tiere erlaubt.

dunklen Depots naturkundlicher Institutionen und befüllt mit dem Gefundenem beziehungsweise Erstandenem schwere Holzschränke. Auch wenn Dion Biologie-Lehrveranstaltungen besucht hat, ist er weder Ichthyologe, Entomologe, Ornithologe noch Archäologe.³ Als Künstler arbeitet er mit einem methodischen Werkzeugkasten, der ausgebildeten Wissenschaftler als nicht legitim zur Verfügung steht: Humor und Ironie, dysfunktionale Verwendung von Arbeitsmethoden, Paraphrasierung und spielerische Subjektivität.⁴ Er betreibt Mimikry und stellt Behauptungen auf, die in sich zusammenfallen. Er erhebt, so kann man sagen, Dilettantismus zu seiner Methode.⁵ Diese Diplomarbeit analysiert, welche Methoden des Bruches und der Irritation Dion einsetzt, wie systematisch und gezielt er damit arbeitet und wie seine inszenierte Aufmischung und Verwischung sehr verschiedener Fronten funktioniert.

Sein Verständnis von künstlerischer Arbeitspraxis ist im Wesentlichen vor dem Hintergrund seiner Ausbildung zu reflektieren. Im Anschluss an die *Art School of the University of Hartford* und die *School of Visual Arts* in New York absolvierte Dion bis 1985 das *Whitney Independent Study Program*. Im Rahmen dieses Stipendiums arbeitete er unter anderem mit Craig Owens, Thomas Lawson, Martha Rosler, Joseph Kosuth, Barbara Krüger, Hal Foster und Benjamin Buchloh zusammen und stand in Austausch mit KünstlerInnen wie Andrea Fraser, Renée Green und Christian Philipp Müller. In diesem intellektuellen und ideologischen Umfeld – New York der ersten Hälfte der 1980er Jahre – gehörten, wie er selbst an mehreren Stellen betont, Texte von Roland Barthes, der Frankfurter Schule, Walter Benjamin und Michel Foucault zur Tagesordnung.⁶ Aus dieser Schule resultiert sein Verständnis von der Arbeit des Künstlers als kritische Praxis und das Konzept vom Künstler als kritischen Produzenten in Bezug zu gesellschaftlich mächtigen Institutionen.⁷

Dieser Auszug der Kunst aus dem Museum und in weiterer Folge die Kritik an der Logik aller Institutionen der Kunst, ist ab den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts anzusetzen. Es folgt eine Generation, zu der auch Dion gezählt wird, die die kritische Analyse und Befragung von institutionellen Rahmenbedingungen

³ Vgl. Kwon 1997, S. 8.

⁴ Aufgrund der Tatsache, dass Dion als Mann, sich mit männlichen Forschern identifiziert und Forschung im 19. Jahrhundert eindeutig männlich dominiert war, führe ich jeweils nur die männliche Form der Begriffe an.

⁵ Vgl. Heidemann, Christine: Dilettantismus als Methode: Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften. Dissertation an der Justus-Liebig-Universität Gießen 2005. URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/pdf/HeidemannChristine-2005-12-16.pdf> (11.01.2009)

⁶ Vgl. Dion 1989, S. 38-40.

⁷ Vgl. Foster 1999, S. 99-101.

und Inhalten auf nicht-künstlerische Institutionen hin ausweitete. Hat die sogenannte erste Generation institutionskritischer Künstler diskursive, gesellschaftliche und institutionellen Bedingungen, ihre Wirkung und Rückwirkung, für die Herstellung, Präsentation und den instrumentalisierten Gebrauch von Kunst einer radikalen Dekonstruktion unterzogen, so wendet Dion sein Interesse mit gleichem ideologischem Anspruch einem anderen umkämpften Diskursfeld zu, nämlich dem der Repräsentation von Natur in Disziplinen naturwissenschaftlicher Forschung, konkreter der Biologie, Zoologie, Archäologie und im weiteren Sinne auch der Anthropologie.⁸ Sein kritisches Interesse gilt demnach nicht den Institutionen der Kunst, wie dies bei Haacke, Broodthaers, Asher und Buren der Fall ist, sondern mehreren Kategorien, die das Feld der oben genannten naturwissenschaftlichen Disziplinen begrenzen: der Wissenschaftler als Gegenfigur zum Künstler; die Methoden des Beschreibens und Analysierens als oppositionell zum Erfinden und Erschaffen; die Natur als Gegenpol zur Kunst; wissenschaftliche, zivilisierte Ordnung als Pendant zur wilden, chaotisch in sich verwobenen Natur.⁹

Die Literatur thematisiert vor allem Dions Absicht, die Autorität wissenschaftlicher Ordnung und Taxonomie zu relativieren und zu zeigen, dass naturwissenschaftliche Wahrheit historisch determiniert ist. Neben einer nicht ausstellungsbezogenen Monographie gibt es mehrere Ausstellungskataloge und zahlreiche kleinere Broschüren sowie Künstlerbücher, in denen sich historische Bild- und Textmaterialien mit Abbildungen von Dions Projekten und seinen eigenen Statements mischen. Überhaupt nehmen auch Dions eigene Texte und Aussagen einen großen Raum ein. Eine umfassende Zahl von Artikeln, Künstlergesprächen und Interviews ist in den großen europäischen und US-amerikanischen Kunstzeitschriften zu finden. Zu den Autoren die sich intensiver mit der Arbeit von Dion auseinandergesetzt haben, zählen Miwon Kwon, Natascha Pugnet, Norman Bryson und Dieter Buchhart. Kwon thematisiert Dion vor allem im Hinblick auf die Frage der Ortsspezifität. Pugnet fokussiert den Bezug zwischen der Figur des Künstlers und der des Wissenschaftlers. Bryson arbeitet den postkolonialistischen Horizont der Arbeiten Dions heraus und Buchhart ist unter anderem für die derzeit laufende Ausstellungsreihe *Concerning Hunting* sowie die damit verbundene Frage der Verwandtschaft zwischen Künstler, Wissenschaftler und Jäger, verantwortlich. Auch

⁸ Vgl. Meinhardt 2002, S. 126-130.

⁹ Vgl. Kapitel *Haufen und Gitter, Abfall und Auswahl, Unwert und Wert*.

die Texte von Anke Te Heesen und Isabelle Graw sowie Hal Foster, bei dem Dion in Bezug zum Paradigma des Künstlers als Ethnografen auftaucht, sind zu nennen. Neben dem Archäologen Cornelius Holtorf schreibt auch Colin Renfrew, wichtiger Vertreter der kognitiven Archäologie, über die archäologischen Projekte von Mark Dion. Zu den Arbeiten, die sich explizit auf naturhistorische Museen und naturwissenschaftliche Forschungsmethoden beziehen gibt es hingegen bisher keine Artikel von Wissenschaftlern dieser Disziplinen. Eine umfassende Darstellung der ab den 1980er Jahren viel beschworenen Liaison Kunst und Wissenschaft gibt die Publikation *Kunst nach der Wissenschaft – Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften* von Susanne Witzgall, in der Dion in mehreren thematischen Kontexten diskutiert wird. Man stellt fest, dass sich die Literatur auf weiten Strecken damit begnügt relativ allgemein und unpräzise seine Strategien des Bruchs und der intendierten Irritation zu befragen und zu analysieren. Es kommt der Verdacht auf, dass die für die theoretische Auseinandersetzung mit den Arbeiten entscheidenden Fragen nicht gestellt werden. Womit arbeitet Dion tatsächlich, konkret im Detail, wenn er etablierte Kategorien naturwissenschaftlicher Forschungssysteme kritisieren will? Welche Fronten lässt er dafür aneinander prallen? Wie systematisch geht er methodisch vor, wenn er seine Kritik anbringen will? Wogegen richten sich seine Arbeiten und was kann er mit seiner Strategie tatsächlich erreichen? Worauf antworten seine Arbeiten, sein methodisches Vorgehen?

Symptomatisch für Dions künstlerische Strategie ist es, an sehr breit gefächerte Themen und theoretische Anschlussstellen anzudocken. Er öffnet mit seinen Arbeiten, wie bereits angeführt, zahlreiche Fronten, anstatt seine intendierte Kritik auf einen spezifischen Fokus zu bündeln. Das, was an den Arbeiten in der Literatur von Dion thematisiert wird und darüber hinaus verhandelt werden könnte, kann um einige Marksteine gruppiert werden: Die Projekte können in Bezug zur Popularität der heilsversprechenden, sogenannten *life sciences* in den Massenmedien und eine immer umfassendere Biologisierung von Gesellschaft reflektiert werden. Auch der Kontext der Aktualität der Dinge, als dasjenige, an dem sich Wissen materiell manifestiert und die damit diagnostizierte Rückkehr der Dinge, bietet sich als Reflexionshorizont an. Die allgemeine Hinwendung zum Material in den Geisteswissenschaften, und die damit verbundene Hochkonjunktur der Rückbesinnung auf die gemeinsamen Wurzeln von Geistes- und Naturwissenschaften, sowie das gegenwärtige Interesse an den epistemologischen

Konzepten der Wunderkammern und Universalkabinette sind eine weitere Referenz. Auch die Tätigkeit des Sammelns, der Spurensicherung und die Aktualität des Archäologischen, die diagnostizierte Krise der Rationalität und Objektivität, sowie die damit einhergehende Infragestellung des alleinigen Wahrheitsanspruches der Naturwissenschaften, können ebenfalls in Bezug zu Dions Arbeiten diskutiert werden. All diese Aspekte scheinen sich als Möglichkeiten der Kontextualisierung und Theoretisierung seiner Arbeit anzubieten. Und es ist tatsächlich charakteristisch für seine Projekte, dass sie damit arbeiten, immer mehrfach anschließbar zu sein, verschiedene Richtungen der Interpretation offen lassen. Durch diesen Umstand kommt der Verdacht auf, dass man leicht dazu verleitet ist, nicht genau zu bestimmen wie sein strukturelles Vorgehen und die Konzeption seiner Arbeiten funktionieren. Die Literatur scheint zu verabsäumen, seine Arbeiten einer tatsächlich präzisen Analyse zu unterziehen. Damit drängt sich die Frage auf, was diese strukturelle und inhaltliche Offenheit seiner Projekte mit sich bringt. Der Preis dafür, dass eine Bandbreite an Diskursen bedient wird, scheint letztendlich zu hoch, weil damit ein Abflachen ihrer intendierten, subversiven, Kritik einher geht. Es scheint unvermeidlich, dass durch die beabsichtigte Unsauberkeit und Beliebigkeit, die mit Dions künstlerischer Methode verbunden ist, seine Arbeiten zu einer Kritik mit unbestimmter Stoßrichtung verflachen und nicht zum Aufbruch etablierter Kategorien führen können.

Mit dieser Diplomarbeit analysiere ich die Arbeitsmethode von Dion präziser und nehme seine Interventionen im Detail unter die Lupe. Der in der Literatur als zentral markierte Aspekt seiner Arbeiten, die Kritik an der Repräsentation von Natur in naturwissenschaftlichen Disziplinen und allgemein in unserer Gesellschaft, wird genauer untersucht und erfasst, wieweit seine Arbeiten in diesem Fokus funktionieren können. Der Aufbau der Arbeit ist entsprechend der Bereiche, in denen Dion seine Arbeiten mit naturwissenschaftlichen Tätigkeitsfeldern verzahnt, strukturiert. Diese Abfolge von Stadien, die in der Wissenschaft mit spezifischen Tätigkeiten und Funktionen gekoppelt ist, wird mit verschiedenen künstlerischen Interventionen Dions manipuliert. Die reduzierte Ordnungsstruktur schafft eine strenge Gliederung für etwas, das versucht, sich einer strengen Gliederung zu entziehen, für etwas, dessen Strategie es ist, Gliederung aufzubrechen und zu verunmöglichen. Dions Projekte sind immer auf mehrere Horizonte hin zu deuten und zu thematisieren. Sie eröffnen strategisch verschiedene, sich überlappende

Diskursfelder und umfassen, wie wir anhand der Beispiele sehen werden, oft auch alle drei Themenbereiche der Kapitel.

In der der Pseudo-Dokumentation *Artful History: A Restoration Comedy*, sehe ich die Grundzüge von Dions später charakteristischer Arbeitsweise (Abb. 2). Das gemeinsam mit Jason Simon 1986 geschaffene Video ist wichtig, weil darin bereits die zentrale Stoßrichtung seiner Kritik sowie seine methodischen Vorgehensweisen angelegt sind. *Artful History: A Restoration Comedy* zeigt Dion als jungen Restaurator von Gemälden amerikanischer Maler des 19. Jahrhunderts, der über seine Tätigkeit berichtet.¹⁰ Ausgangspunkt für Dion ist seine Erfahrung in einer kommerziellen Restaurierwerkstätte, in der er arbeitete. Dort wurden die Gemälde entsprechend der Kundenwünsche wortwörtlich zugeschnitten und auf die gerade populären Tendenzen des Marktes hin so gereinigt, dass sich ihr ökonomischer Wert steigerte: „an artwork – in particular, a painting – becomes transformed (as a literal object) and trans-valued (as an object of newly acquired economic potential) through the processes employed at a commercial restoration studio.“¹¹ Dion und Simon untersuchen, wie gezielte Intervention und Manipulation Teil der tagtäglichen Arbeitspraxis der Reinigung und Restaurierung sind, wie damit neue Bilder geschaffen werde und sich Fiktion und Dokumentation im offiziell authentischen Kunstwerk überlagern. Für den Betrachter bleibt es unentscheidbar, ob es sich bei dem halbstündigen Film um den Bericht eines seriösen Profis handelt oder ob davon etwas, beziehungsweise was davon, gewollte Geschichte ist. Die Methoden des Restaurators schreiben die Geschichte des Bildes neu, erfinden ein neues Werk und damit eine neue Wahrheit. Die zentralen Interessen von Dion sind in dieser Arbeit bereits angelegt: die Frage, welche ideologischen und ökonomischen Interessen sich hinter scheinbar objektiven Fakten und Dingen verbergen; die Frage, welche schöpferischen und erfindenden Entscheidungen in scheinbar wissenschaftlichen und rationalen Behauptungen mit einfließen.

An der Tätigkeit des Restaurators, der, so könnte man denken, mit handwerklich objektiven und neutralen, also naturwissenschaftlichen Methoden ans Werk geht, werden von Dion und Simon die implizierten Mechanismen des aktiven Eingriffs und die erfindende, willkürliche Interventionen der Autorität dieser Profession aufgezeigt.

¹⁰ Vgl. Dion, Coles 1989, S. 41-43; Simon 1997, S. 13-17; McAllister, Weil 1994, S. 291.

¹¹ Decker 1990, S. 141.

Beim *Artful History: A Restoration Comedy* bleibt Dion noch im Kontext der Kunst: Kunstwerk, Kunstmarkt, Restaurator, Sammler sind die Felder deren Interessen aufeinander stoßen und sich überlagern. Nach *Artful History* arbeitet Dion bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr mit dem Medium Film und beginnt die Strategie der Überkreuzung und Verwischung von fixen Zuordnungen auf andere große Kategorien hin auszudehnen. Mit der Art von Mimikry, wie in der Pseudo-Dokumentation arbeitet Dion jedoch auch in vielen weiteren Projekten. Er begibt sich in die Rolle einer anderen Profession und imitiert als Künstler den Forscher, den wissenschaftlichen Experten. Dion intendiert eine Infragestellung der Parameter der beiden Felder Kunst und Naturwissenschaft. Damit verbundene, traditionelle und kulturelle Zuschreibungen, sowie die daran geknüpften gesellschaftlichen Funktionen und Erwartungshaltungen an diese beiden Autoritätskonzepte, sollen verunsichert werden.

Das erste Kapitel *Der Forscher* thematisiert die Strategien der Überlagerung der Figur des Forschers und der des Künstlers. Beide werden bei Dion in gewisser Weise zu einer Spezies. Das zweite Kapitel *Die Expedition* behandelt die Annäherung der Kategorien *Kunst-Performance* und *Didaktischer Workshop*, also die sozial-performative Ebene seiner Arbeiten, und die Frage nach dem Verhältnis von Kategorien wie *Ich* und *die Anderen*, und damit verbunden, das als chaotisch und wild konzipierte Fremde beziehungsweise das als zivilisiert und urban verstandene Europa. Das dritte Kapitel *Die Werkstätte* analysiert, wie Dion sich auf den Ort an dem die Dinge, die Proben, die Belegexemplare, die man gewonnen, gesammelt und heimgebracht hat, bezieht. Im vierten Kapitel *Die Präsentation* geht es um das offizielle, öffentliche Herzeigen dessen, was in den vorangegangenen Stadien an Wissen gewonnen wurde. Die Dinge erscheinen sauber und strukturiert, benannt und zugänglich gemacht. Dion greift auch hier traditionelle Systeme und Vorrichtungen der geordneten Präsentation auf und führt Abweichungen und Fremdelemente ein. Die unterschiedlichen Gruppen der Präsentationsformen, ihre Wirklichkeitsnähe und damit verbundene Funktion werden in diesem abschließenden Kapitel thematisiert.

1. Der Forscher

„the real specimen was myself“¹²

Die Figur des Forschers wird von Dion in ihrer ambivalenten Spannung, zwischen dem Streben nach objektiven, relevanten Ergebnissen und persönlichen Leidenschaften, quasi unwillkürlicher Willkür, charakterisiert. Der Forscher soll „als Vertreter seiner Spezies, an dem die menschliche Fehlbarkeit, die sämtlichen institutionellen Konventionen und Diskursen zugrunde liegt, einer kritischen Überprüfung unterzogen werden.“¹³ Als verkleideter Vertreter einer Spezies tritt Dion vor das Publikum und ahmt klischeehaft Habitus, Gesten, Tätigkeiten und Körperhaltungen als Posen vor der Kamera nach. Dion: „Wenn man in die Rolle des Wissenschaftlers schlüpft, trägt man deshalb den Ornat der Macht. Viele Künstler benützen die Wissenschaft auf diese Weise zur Untermauerung ihrer Autorität. [...] Ich selbst möchte die Gewissheiten der Autorität aushöhlen.“¹⁴ Dion spielt, wie in der Dokumentation des Projektes *On Tropical Nature* (1991), in *Tate Thames Dig* (1999) und auch in *The Great Munich Bug Hunt* (1993) sichtbar wird, mit der Inszenierung seiner eigenen Person als Forscher (Abb. 3, 4, 5). Er setzt, wie er selbst sagt, diese fotografischen Pseudo-Dokumente der Projekte sehr gezielt ein. In der Fotografie, die Mark Dion bei der Entnahme von Pflanzenproben für *On Tropical Nature* zeigt, sehen wir ihn mit großer Brille, einer Baseball Cap mit Camouflage-Muster, schmutzig rosa Flanellhemd mit Schreibmaterial in der Brusttasche, mit Bundfaltenhose und Umhängetasche, einem Schmetterlingsnetz in der einen und einem Glas, mit für uns nicht sichtbarem Exemplar, vermutlich eines Insekts, in der anderen Hand. Dion gibt eine alles andere als wissende, heroische Autorität ab. Damit, dass er in das Kostüm des Forschers schlüpft, analysiert er, wie stark Bekleidung als ein Instrument der Demarkation von Identität funktioniert.¹⁵ Er mimt den Forscher als verschrobenen aber leidenschaftlichen Typen, der körperlich alles

¹² Anderson, 1993, o. S.

¹³ Kwon 1993, o. S.

¹⁴ Dion, Pignet 2007, S. 98.

¹⁵ Eine weitere *Proto-Figur*, die in Dions Arbeiten auftaucht und in spannungsreicher Nähe zum Wissenschaftler zu denken ist, ist der Jäger. Auch bei der kulturellen Praxis der Jagd geht es um gesellschaftlich – ritualisierte Aneignung und Beherrschung der Natur. Auch wenn es auf funktionaler Ebene zwischen Wissenschaftler und Jäger deutliche Unterschiede gibt, lassen sich in der Typologie ihrer Praktiken Ähnlichkeiten bestimmen: ihre Rechtfertigungs- und Begründungsargumente in Bezug auf Natur als etwas Wildes, das man sich aneignen muss, das es zu beherrschen gilt; die Ikonographie des her- und ausstellen von Trophäen und archetypische Männlichkeitsgesten, die mit den beiden Figuren verbunden sind, sowie ihre kolonialisierende Tendenz. Vgl. Buchhart, Gamper 2008.

andere als ein Abenteurer ist, und will, wie er sagt, die Vormachtstellung, die dem Forscher in unserer westlichen Gesellschaft gegenwärtig zugesprochen wird, relativieren. Es stellt sich dabei die Frage, auf welche Ikonographie von Wissenschaftler Dion reflektiert und worauf seine Kritik zielt, wenn er sich für diese Fotografie als Tropenforscher inszeniert.

Dion trägt weder ein historisches Kostüm, noch eine gegenwärtig adäquate, tropentaugliche Bekleidung. Das was wir sehen, reflektiert nicht auf historische Ikonographie von Humboldt oder Alfred Russel Wallace an, auf die Dion in konkreten Projekten Bezug nimmt (Abb. 6, Abb. 7). Nichts von deren männlich autoritärer Gestik, nichts von ihrer imposant-stattlichen Selbstgewissheit ist in der Darstellungsweise von Dion als Tropenforscher zu finden, sondern, wie beschrieben, eher ein Gegenentwurf dazu.

Auch das Bild des romantischen Hobby-Biologen will in der Fotografie nicht recht aufkommen, obwohl im Bild etwas nostalgisch Verklärtes mitschwingt. Das Glas und das Schmetterlingsnetz wirken eigentümlich amateurhaft, ja obsolet, obwohl sie für die ihnen entsprechende Funktion, das Einfangen von Insekten, nach wie vor legitimes und unübertroffenes Mittel sind.

Wenn man allerdings eine Fotografie von William Beebe, die in der Literatur an mehreren Stellen abgebildet ist, heranzieht, so ist Dion davon nicht allzu weit entfernt (Abb. 8).¹⁶ Beebe präsentiert sich bereits in anderer Weise als Humboldt oder Wallace. Vergleichbare Attribute tauchen auf und auch die Bekleidung entspricht einer ähnlichen Beschaffenheit und formalen Struktur. Im Foto von Beebe könnte man durch den hübschen Gartenzaun irritiert sein, und sein Sonnenschirm wirkt auch nicht gerade so als ob man sich damit durch das Dickicht des Amazonas schlagen könnte. Es ist klar, dass die Ikonographie des Forschers im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bereits eine andere ist, als zu Zeiten von Humboldt und auch Wallace. Dennoch ist die Figur Beebes eine historische, und man muss sich fragen, ob gegenwärtig arbeitende Wissenschaftler überhaupt mit einer bestimmten Ikonographie erfasst werden können. In populären Wissenschaftsmagazinen, wie Bild der Wissenschaft, Spektrum der Wissenschaft, etcetera finden sich primär Abbildung die mittels modernster Technologien, verschiedener bildgebender Verfahren, in der Wissenschaft generiert werden, aber kaum Porträts von Forschern

¹⁶ Corrin, Kwon, Bryson 1997, S. 22; Kwon 1993, o. S.

in ihrem Umfeld. Warum werden Wissenschaftler nur selten gezeigt? Wirkt ihr Tun zu wenig spektakulär?

Es ist festzustellen, dass Dion sich eben nicht auf tatsächliche Forscher bezieht, sondern auf medial verbreitete Ideen, öffentliche virulente Klischees vom Wissenschaftler. Zu diesem zitierten Bildprogramm vom Forscher, das er durch Bekleidung und Attribute markiert, kommt noch der Aspekt, dass Dion Künstler und Forscher in eine Person verkörpert. Er überlagert die Erwartungen an den Künstler mit denen an den Forscher. Er repräsentiert weder einen Forscher, wie wir ihn aus dem 19. Jahrhundert kennen, noch einen, wie wir ihn derzeit in einem wissenschaftlichen Forschungsinstitut finden könnten. Wie soll also die von ihm intendierte Kritik am Wissenschaftler funktionieren? Wen adressiert sie? Dion wirkt wie ein Amateur, auch wie ein unsicherer Hobby-Entomologe. Als Künstler ahmt er die Gestik einer vergangenen, klischeehaften Idee vom Wissenschaftler nach. Er nimmt dessen Attribute in die Hand, und stellt sich vor einen grünen Urwald. Aufgrund des Bildaufbaues, der zwischen bloßer Erde und grünem Dickicht verlaufender scharfen Kante und des kaum vorhandenen Schattens, fragt man sich, was das Bild tatsächlich dokumentiert. Ist es nicht doch eine Fotomontage, in der Dion, vor einer großformatigen Dschungel-Fotografie stehend, fotografiert wurde. Hat Dion das Amazonasgebiet jemals bereist? Dieses *Als ob*, und dieses *Weder noch* sind symptomatische Aspekte der Arbeiten von Dion. Seine Intention scheint es zu sein, dass er in jeder Arbeit die großen Kategorien wieder neu mischt und so die Etablierung fixierender Zuschreibungen und Definitionen verhindert.¹⁷

Eine weitere Möglichkeit für die von ihm intendierte Verunsicherung der Autorität des Wissenschaftlers und des Künstlers kreierte Dion im Projekt *The Great Munich Bug Hunt* (1993) (Abb. 5). Der abgestorbene Baumstamm für die *Käferjagd* wurde von Dion in Kooperation mit zwei Entomologinnen des zoologischen Instituts der Universität München untersucht. Künstler und Forscherinnen tragen den gleichen Mantel. Dion behauptet zwar nicht direkt und aktiv, dass er wissenschaftliche Forschung betreibt, tut aber so als ob. Der Künstler trägt ein Kostüm. Er wirkt damit für den Galeriebesucher als wäre er kundiger Forscher. Die professionelle Entomologin trägt als Arbeitsbekleidung einen weißen Kittel. Eine weiße

¹⁷ Der Begriff der Verfremdung im Sinne Brechts ist in diesem Zusammenhang interessant. Dion zeigt das Zeigen, das Darstellen von Darstellung, und das Mitdenken der Darstellung in der Darstellung. Vgl. Brecht 1971, S. 66-96.

Arbeitsbekleidung tragen Entomologen im Allgemeinen allerdings nicht für eine derartige Untersuchung, sondern eher bei heikleren Laborarbeiten. Ein weißer Arbeitsmantel ist jedoch stark konnotiert und wird von Dion als solches eingesetzt. Wir denken an wissenschaftliche Autoritäten und Menschen in hierarchisch höheren Funktionen, an *Götter in Weiß*. Kommt man als nicht wissender Besucher in den Galerieraum, so kann man, ausgehend von dem was man sieht, nicht unterscheiden, wer von beiden wohl welche Profession hat, wer Künstler ist, wer Wissenschaftler. Ist nicht ohnehin durch den Ort des Geschehens definiert, dass es sich um eine künstlerische Performance handelt? Spätestens aber durch das aufgebaute Setting – ein großer Teil eines Baumes auf einer Plastikfolie, untersucht von zwei Personen – wird klar, dass es keine tatsächlich naturwissenschaftliche Forschungsarbeit ist. Es wird keiner wissenschaftlichen Fragestellung nachgegangen. Ein Baum im Labor entspricht keiner standardisierten Forschungsmethode. Der Versuch, eine vollständige Erfassung von Kleinstlebewesen eines Baumes zu erzielen, würde so praktiziert werden, dass dieser in seinem angestammten Umfeld vor Ort vollständig begast und der Forscher so aller sich darin befindlichen Tiere habhaft werden würde. Dion nähert sich in sehr unorthodoxer und selektiver Form an allgemein kursierende Vorstellung von wissenschaftlicher Forschung an, bleibt aber im Grunde sehr weit davon entfernt: was er betreibt, ist verfremdetes Zitieren medial verbreiteter Bildprogramme.

Dion interessiert sowohl der Typus des Forschers als allgemeine Spezies, als Figur, als auch konkrete Autoritäten naturwissenschaftlicher Disziplinen. Er bezieht sich auf konkrete historische Persönlichkeiten, die für die Entwicklung und Etablierung der Naturwissenschaften im Bereich der Zoologie und Botanik von wegweisender Bedeutung waren. Im Projekt *A Yard of Jungle* (1992) arbeitet er über William Beebe (1877 - 1962), einem amerikanischen Biologen und Entdecker, der 1917 in Belém, im Süden des Amazonas-Delta, einen Quadratmeter oberste Bodenschicht abtragen ließ und diesen auf dem Dampfer bei der Rückreise nach New York analysierte.¹⁸ Dion greift die Grundidee dieser Forschungsarbeit auf. Er nimmt in Erinnerung an Beebes methodisches Vorgehen das Oberflächenmaterial von einem Quadratmeter Urwaldboden und beforscht während des Weltumweltgipfels in Rio öffentlich, als künstlerische Performance im Rahmen der Ausstellung *Arte*

¹⁸ Vgl. Kwon 1993, o. S.

Amazonas, die Mikroflora und -fauna dieses dekontextualisierten Materials (Abb. 9). Inhaltlich und thematisch ist diese Bezugnahme für Dion interessant, weil er, wie eben auch Beebe, den Fokus auf die Mikroorganismen des Regenwaldes richtet. Diese waren lange Zeit zugunsten bunter, schillernder und damit medienwirksamer, Lebewesen, vernachlässigt worden, aber gerade sie die Basis des ökologischen Gleichgewichts darstellen.¹⁹ Dion geht es jedoch nicht per se darum, etwas über den Regenwald herauszufinden, sondern um eine Reflexion über Prämissen und allgemeine wissenschaftliche Diskurse der Forschung. Wie oft wird gegenwärtig vom Forscher er- und beforcht, was medialen Anklang findet, was somit repräsentativ und ökonomisch ertragreich ist und von weniger populären Forschungsfragen abgesehen? Lorraine Daston, Direktorin am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin, definiert die Umstände nach denen entschieden wird, welche Objekte zugunsten anderer als beforschungswürdig ausgewählt werden, als „moralische Ökonomie“ – ein Punkt der auch Dion Interesse trifft.²⁰

In diesem Sinne ist es seine Intention, die institutionellen Rahmenbedingungen von Wissensgenerierung ins Bewusstsein zu rufen. Er will Skepsis wecken, gegenüber der Rationalität und Objektivität sogenannter wissenschaftlicher Tatsachen – beziehungsweise gegenüber, den Formen, wie sie in populärwissenschaftlichen Medien vereinfacht übersetzt werden. In der Literatur wird seine Arbeit im Allgemeinen als Kritik an Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit verstanden. Dadurch, dass er sich bei vielen seiner Projekte auf historische wissenschaftliche Forschungsprojekte bezieht, auf Forschungsfragen, die in dieser Form heute kaum Relevanz haben, ist zu überlegen, inwieweit er damit tatsächlich gegenwärtige Forschung kritisch adressiert, beziehungsweise auch, welche Funktion und welches Interesse diesem Aufgreifen von historischem Bezug zu Grunde liegt.

Wenn man seine Arbeit tatsächlich als Wissenschaftskritik versteht, scheint sie grundsätzlich zum Scheitern verurteilt. Aber bezieht Dion sich nicht vielmehr auf medial verbreitete Klischees und Idee, auf massenwirksame Bilder von Forschung und auf veraltete Konzepte, wie Forschung in der breiten Öffentlichkeit rezipiert wird? Wenn man als Adressat der Auseinandersetzung nicht Wissenschaft versteht,

¹⁹ Vgl. Dion 1994, S. 342; Dion, Schefferine 1994, S. 334-335.

²⁰ Vgl. Daston 2003, S. 177.

sondern populär verbreitete Bilder von wissenschaftlicher Forschung, kann seiner Arbeiten wesentlich umfassenderes Gewicht und Bedeutung zugesprochen werden. Eine nochmals andere Strategie des Bruchs als in *A Yard of Jungle* verwendet Dion in der Installation *The Delirium of Alfred Russel Wallace* (1994). Dion bezieht sich auch hier, wie schon der Projektnamen zeigt, auf eine konkrete historische Persönlichkeit und ihre wissenschaftliche Tätigkeit. Dion schlüpft aber nicht selbst in die Rolle dieser Person um ihre Arbeitspraxis zu imitieren, sondern besetzt ihre Position mit einem tierischen Stellvertreter (Abb. 10). Alfred Russel Wallace wird von einem präparierten Fuchs dargestellt. Dass Dion nicht an einer historischen Rekonstruktion interessiert ist, ist nicht zu übersehen. Was er jedoch mit diesem Fuchs, ein Stopfpräparat, als Stellvertreter für den Forscher erreichen will, bleibt unklar. Zwischen dem Fuchs und Alfred Russel Wallace lässt sich kein spezifischer Bezug erkennen.

An diesen Beispielen wird deutlich, dass auf unterschiedlichen Ebenen und mit unterschiedlichen Mitteln die Figur des Forschers, mit bestimmten Attributen und Zuschreibungen konnotiert, von Mark Dion als aktiver Faktor des Erkenntnisprozesses der Wissenschaft aufgegriffen und inszeniert wird. Die Methoden, mit denen Dion arbeitet, die ihm erlaubt sind, gelten dem gelernten Wissenschaftlicher als nicht legitimierte Arbeitsweise. „Ironie ist neben Humor, Metaphern und Allegorien eines der wichtigsten Instrumente, über die Künstler verfügen.“ so Dion.²¹ Satire und Parodie sind in diesem Sinne bei ihm als taktische Mittel zu verstehen. Der Begriff der Parodie ist insofern treffend, als dass Dion mit verzerrender Übertreibung arbeitet und einigen seiner Arbeiten ein spottender Nachgeschmack anhaftet. Dion greift typische Verhaltensweisen auf, behält aber die damit verbundenen Inhalte und Aspekte der verschiedenen Bereiche nicht bei. Diese Methode, klischeehafte Verhaltensweisen zu übernehmen, sie aber durch den Bezug zu nicht adäquaten Inhalten zu verbinden, sie damit zu dysfunktionalisieren und so ins Lächerliche zu ziehen, sie ad absurdum zu führen, ist symptomatisch für viele seiner Projekte. Dion thematisiert den Erkenntniswert wissenschaftlicher Methoden in Abgrenzung zu fiktionalen und künstlerischen Wirklichkeitszugängen. Dion dazu: „Viele glauben, dass das Absurde meine Verkaufsstrategie darstellt, aber meine Zielsetzung ist nicht absurd. Ich stelle mich in die Tradition der politischen

²¹ Vgl. Dion 1999b, S. 315

Parodie.“²² Er inszeniert die Gestalt des Wissenschaftlers „als Verkörperung der Ambivalenz – als Mittler, durch den kulturelle Ängste und der psychische Nervenkitzel einer direkten Begegnung mit der „wilden“ Natur in systematisches Wissen übersetzt werden.“²³ Das Bild, das Kwon definiert, ist nicht das, das Wissenschaft selbst von sich hat, sondern ein populäres. Genauso ist das Bild vom Wissenschaftler beziehungsweise der Wissenschaft, mit dem Dion arbeitet, ein sehr allgemeines und unbestimmtes. Inwieweit gelingt es ihm, seine Kritik anzubringen, wenn er Wissenschaftler inszeniert, die vergangener Zeiten angehören?

Dion greift in vielen Projekten die Geschichte naturwissenschaftlicher Forschung auf. Die Überlegung dahinter ist die, dass wir vergangene Konstellationen analysieren müssen, um daran festzustellen, wie wir an den Punkt gekommen sind, an dem wir uns gegenwärtig befinden. Zeitlich zurückliegende Personen und Entwicklungen können uns Aussagen darüber liefern, wie unser gegenwärtiger Naturbezug und Weltverständnis etabliert wurden. „Manchmal muss man an den Punkt zurückgehen, an dem man in die Irre gegangen ist, oder einen anderen Weg finden.“²⁴ Aus diesem Verständnis heraus beschäftigt sich Dion mit einzelnen Personen der naturwissenschaftlichen Geschichte und wirft die Frage auf, was anders hätte verlaufen können. An welchen Weichen hätten andere Wege eingeschlagen werden können? Er versucht die Bedingungen zu untersuchen, unter denen die Forscher zu dem Wissen kamen, das bis heute unsere Naturwahrnehmung prägt und – und seinem Verständnis nach – für gegenwärtige umweltpolitische Missstände mitverantwortlich ist.

Kunst und Wissenschaft wurden im Laufe der Geschichte in unterschiedlicher Abgrenzung beziehungsweise in unterschiedlichem Bezug zueinander verstanden. Dion arbeitet mit der Überlagerung der Figur des Künstlers und des Wissenschaftlers. Beide stellen anerkannte Wahrheiten her, beide nehmen in der Gesellschaft eine spezifische Vormachtstellung ein, beide sind aber auch bedingt durch die jeweiligen Möglichkeiten und Anforderungen ihrer Zeit und der Systeme in denen sie agieren. Bei seiner intendierten Kritik an naturwissenschaftlicher Forschung und Erkenntnisproduktion, am Paradigma von Rationalität, von gewollter, reiner Deskription und neutraler Faktizität, bezieht sich Dion immer wieder auf jene

²² Dion, Pugno 2007, S. 103.

²³ Kwon 1993, o. S.

²⁴ Dion, Witzgall 2003, S. 421.

Bereiche und Aspekte, in denen sich diese angestrebten Ideale mit Fiktion und Subjektivität, willkürlicher und aktiv gestalterischer Intervention mischen. „In weiten Teilen meiner Arbeit geht es darum, wie diese Macht der Disziplinen, der wissenschaftlichen wie der künstlerischen, unterlaufen werden kann.“²⁵ Der Künstler, Mark Dion, bezieht seine Macht nicht aus der Vormachtstellung der Wissenschaft, sondern aus der des Künstlers. Die Skepsis, die Dion dem Wissenschaftler entgegenbringt, ist analog dazu auch dem Künstler entgegenzubringen, und wenn Dion von sich sagt „the real specimen was myself,“ so verschränkt sich in seinen Arbeiten die Kritik am Wissenschaftler mit der am Künstler.²⁶ In Nachfolge der ersten Generation institutionskritischer Kunst, versucht er ein Feld zu irritieren und in Frage zu stellen, dem methodisch andere Spielregeln zugrunde liegen, als dem System der Kunst. Er tritt an naturwissenschaftliche Wissensproduktion und Wahrheitsgenerierung heran und kritisiert die strenge Trennung von Deskription, die den Naturwissenschaften zugesprochen wird, und Fiktion, als Grundlage der künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen der Weltaneignung.

Es scheint einen Punkt zu geben, den Dion bei seiner Art der Kritik an der Autorität des Wissenschaftlers ignoriert. Die Differenz, die zwischen der Idee, die in den populärwissenschaftlichen Massenmedien von Wissenschaft und somit vom Wissenschaftler vermitteln, differenziert Dion nicht von dem, wie Wissenschaftler selbst ihre Arbeit reflektieren. Dion belässt den Betrachter seiner Arbeiten und die Besucher seiner Performances im Glauben, dass er tatsächlich wissenschaftliche Methoden als solches kritisiert und nicht das verbreitete Bild davon. Die Möglichkeit einer reinen Deskription, einer freien, neutralen Rationalität, von der er ausgeht, existiert im Verständnis naturwissenschaftlicher Forschung nicht mehr, zirkuliert jedoch sehr wohl auf massenmedialer und populärwissenschaftlicher Ebene. In populären Massenmedien ist Wissenschaft eine Wissensform, die sich durch „besonderen Geltungs- oder Sicherheitsanspruch, ein besonderes Vertrauen auf Verlässlichkeit und Geprüftheit, auf Interessenneutralität und Allgemeingültigkeit“ auszeichnet.²⁷ Dion geht davon aus, dass die Aussagen von Wissenschaftlern in

²⁵ Dion, Pugno 2007, S. 100.

²⁶ Anderson 1993, o. S.

²⁷ Janich 1997, S. 14.

unserer westlichen Gesellschaft als letztgültige Wahrheit akzeptiert sind.²⁸ Mit dieser Annahme greift er Stereotypen und Klischees in Massenmedien und die damit verbundenen Vereinfachungen und Verabsolutierungen auf, aber nicht ein differenziertes, kritisches Selbstverständnis der eigenen Arbeit gegenwärtig arbeitender Wissenschaftler. Diese Situation führt dazu, dass seine Arbeiten in diesem Aspekt dem Selbstbild von Wissenschaft nachzuhinken scheinen, und sich daraus die Frage ergibt, wen oder was Dion als zu kritisierenden Angriffspunkt meint.

Dion arbeitet mit der Figur des Forschers in verschiedenen Settings der Wissenschaft. In der Rolle des Forschers unternimmt er Expeditionen. Er imitiert die Tätigkeit des Wissenschaftlers in der Werkstatt und stellt Präsentationen der Forschungsergebnisse in musealer Form aus. Darüber hinaus, greift er auch Möglichkeiten der Projektentwicklung und Instrumentarien der Dokumentation auf, in denen sich die Frage von Kunst oder Wissenschaft in spezifischer Form überlagert. Besonders deshalb, weil der Bericht einer Forschungsreise auch ein literarisches Werk ist und eine Skizze von einer Pflanze nicht zuletzt ein Bild. Sowohl der Forscher als auch der Künstler benutzt verschiedene Medien der Zirkulation – Listen, Skizzen und Entwürfe, dokumentarische Aufzeichnungen, Beschreibungen – um seine Gedanken zu ordnen, um seine Beobachtungen und Ergebnisse sichtbar zu fixieren. Sowohl für den Künstler als auch für den Wissenschaftler sind die Medien, die den Umlauf ihrer Produktion garantieren, essentiell. Dion arbeitet mit fotografischen Dokumentationen, Broschüren zu einzelnen Projekten, Notizen in Form von Reisetagebüchern, Entwurfszeichnungen für Rauminstallationen, Material- und Exemplarlisten und legt Sammel-Alben mit diversen Abbildungen an. Wichtiger Teil seiner Arbeit sind, wie bereits erwähnt, die von ihm verfassten Texte, Vorträge und Zeitschriftenbeiträge, die sich zum einen auf konkrete eigene Projekte beziehen, darüber hinaus aber auch allgemeine Statements zu den für ihn relevanten Fragen sind. Neben diesen von ihm angefertigten Materialien verwendet Dion auch fremdes Bildmaterial: historische Fotografien, Ansichten alter Sammlungsbestände, Abbildungen wissenschaftlicher Publikationen des 19. Jahrhundert. So gut wie immer entstammt das von ihm verwendete Material aus wissenschaftlichen Kontexten wo Natur bereits mit kultiviert-kulturellem und

²⁸ Vgl. Dion, Pagnet 2007, S. 98.

wissenschaftlichem Blick repräsentiert wird. Dion setzt dieses Material des Umlaufs gezielt ein und denkt den Kunstkritiker bereits in der Konzeption und Ausführung seine Projekte mitgedacht. Dieser Umstand wirft die Frage auf, wie sich dies im Fall des Wissenschaftlers ausmacht, inwieweit äußere Anforderungen, Moden und ideologische Zuordnungen Parameter sind, die seine Ergebnisse und Erkenntnisse mit definieren.²⁹ Dion spielt mit der Bildgläubigkeit in gleicher Weise, wie mit der Wissenschaftsgläubigkeit und will Skepsis wecken: Welche Geschichten werden hervorgehoben, geschrieben, unterstrichen? Welche Geschichten werden vermieden und ausgespart? Was lässt sich anhand eines Exemplarpräparates überhaupt an Erkenntnis über Natur gewinnen und was kann daraus über den Stand der Wissenschaft oder des Forschers geschlossen werden?³⁰

2. Die Expedition

„What he re-creates in his art simulates the fatigue of western history: the headlong rush to conquer, aquire, accumulate, consume, collect, classify, arrange, display, reonfigure, reconstruct, restore, preserve, and represent.“³¹

Die Expedition markiert den Anfang des Prozesses der Wissensgenerierung. Im Rahmen kolonialisierender Weltaneignung und imperialistischer Konstruktion etablierten sich naturwissenschaftliche Forschung und museale Einrichtungen. Die Reise hin zu den Objekten der Begierde, die oft an entlegenen, unwirtlichen Orten zu finden beziehungsweise beheimatet sind, entspricht der Tradition von Forschungsreisen, wie sie besonders im 18. und 19. Jahrhundert populär waren. Aus historischer Sicht, beziehungsweise auch einem heute verbreiteten Mythos entsprechend, begaben sich europäische Naturforscher in ferne, exotische und unzivilisierte Räume. Sie waren Archäologen und Tropenforscher, Botaniker und Paläontologen, die von dort unterschiedlichste Dinge und Sachen, rituelle Gegenstände von Stammeskulturen, antikes Fragment und kulturellen Zierrat, Exemplare unbekannter Spezies aus Flora und Fauna, zurück nach Europa brachten.

²⁹ Vgl. Kwon, 1998, S. 28.

³⁰ Vgl. Dion, Pugnet 2007, S. 99-101.

³¹ Schwendener 2003, S. 193.

Drei Forscher, auf die Mark Dion sich explizit bezieht, sind William Beebe, Alexander von Humboldt und Alfred Russel Wallace.

Dion greift, in der Rolle des Forschers, diese Bewegung hin zum Forschungsgegenstand auf. Seine erste Forschungsreise für das Projekt *On Tropical Nature* (1991) führte ihn ins Amazonasgebiet von Venezuela. Er verbrachte, mit Sicherheit nicht ganz alleine, auch wenn die Literatur das so glaubhaft machen will, drei Wochen in der Wildnis und schickte wöchentlich eine Kiste, mit von ihm gesammeltem Fundmaterial, nach Caracas ins *Consejo Nacional de La Cultura*. Dort wurde es von Mitarbeitern auf vier Tische aufgeteilt und präsentiert, ohne dass Dion dafür Angaben gemacht hatte, auf welche Weise die Fundobjekte präsentiert werden sollten (Abb. 11, 12).³² Die Fotografien zeigen Tische auf denen die Funde nach formalen Gesichtspunkten, wie Größe und Material, gegliedert sind und diverse Aufbewahrungsmöglichkeiten – genadelte Schmetterlinge und Käfer, sowie kleine Gefäße und auch Feuchtpräparate – zur Anwendung kommen. Ob Dion diese Maßnahmen selbst setzte oder sie von Museumsmitarbeitern sind, bleibt unbestimmt. Nach welchen Kriterien und Fragestellungen das Material gesammelt, beziehungsweise im Museum geordnet wurde, lässt sich aus der Literatur nicht erschließen.³³ Was für jedes wissenschaftliche Forschungsprojekt zentral ist, nämlich die Fragestellung von der ausgegangen wird, wurde im Projekt *On Tropical Natur* schlechtweg nicht gestellt.

Die Tätigkeit, die strukturell zur Expedition beziehungsweise Feldforschung gehört, ist das Sammeln. Genau diesen Punkt führt Dion in seinem Projekt nach subjektiver Beliebigkeit durch, oder zumindest gab er die Kriterien nicht offiziell bekannt. In wissenschaftlicher Forschung wird das, was beforscht werden soll, mit Hilfe der dafür entsprechend etablierten Methoden zusammengetragen. Eine seiner Absichten ist es, sichtbar zu machen, dass die Tätigkeit des Sammelns dennoch von subjektiven Momenten durchwoben ist. Er selbst geht beim Sammeln der Objekte für *On Tropical Nature* von keiner präzisen Methode oder Fragestellung aus. Eine Hypothese oder ein Horizont dessen, was man am Ende wissen will, ist notwendig, um im Nachhinein überhaupt graue Zonen zur Willkür, zu den Grenzfällen, was objektiv ist und was erfunden, definieren zu können. Seine Absicht, wissenschaftliche Erkenntnis als beliebig zu entlarven, ist damit strukturell eigentlich

³² Die Ausstellung sowie der publizierte Katalog tragen den Titel *Arte Yoven en Nueva York*.

³³ Vgl. Kwon 1998, S. 24-25.

nicht an seiner Arbeit zu erörtern. Ohne Fragestellung wird nichts ausgeschlossen, nichts bestimmt, was gesammelt wird, und was nicht relevant ist. Dion geht nicht vom Kontext einer Fragestellung aus. Ohne diesen Rahmen lassen sich keine entsprechend etablierten Methoden anwenden und die Ergebnisse seiner Arbeiten können gar nichts anderes sein, als mehr oder weniger zufällig und subjektiv beliebig. Lisa G. Corrin, britische Kunsthistorikerin und gegenwärtig Direktorin des Williams College Museum of Art, Massachusetts, schreibt: „The artist collecting and removing natural elements from one context to another in order to underscore the absurdity of a method that, as the antithesis of the ecosystems under observation, invalidates the data which emerges from the process of study.“³⁴ Dazu ist festzustellen, dass die Methode erst dadurch absurd wird, weil sie ohne entsprechenden Fragekontext schlichtweg keine Funktion haben kann.

Obwohl die Tätigkeit des Sammelns zwar wesentlich für die Projekte von Dion ist, geht es jedoch nicht darum, das Sammeln als solches zu thematisieren.³⁵ Sammeln ist Teil des Prozesses, ist eine operationale Technik, die durchgeführt wird, um sich die Dinge anzueignen, die man durch Wissen besitzen will. Auch in der Tätigkeit des Sammelns überschneiden sich verschiedene Fronten, die für die Arbeiten von Dion relevant sind: Sammeln als Tätigkeit naturwissenschaftlicher Disziplinen, Sammeln als künstlerische Praxis des Erschaffens, und auch das Sammeln von Kunst, zwischen subjektiver Beliebigkeit und objektiv-kommerziellen Überlegungen. Was für den Entomologen die Insekten und Schmetterlinge sind, sind für den Kunstsammler die Kunstwerke. In verschiedener Form ist in diesen Bereichen der Sammler auch als Autor zu denken.³⁶ Bredekamp spricht vom Sammler als Prometheus und schreibt von der Verbindung zwischen prometheischer Schöpfungskraft und der Sammlerleidenschaft.³⁷ Um das Moment des intervenierenden Erfindens, geht es auch Dion. Er will aufzeigen, dass Museumssammlungen oft auf philanthropischen Gesten, persönlichen Geschichten und auf historisch-kulturellen Faktoren basieren und diese die Forschung beeinflussen. Die österreichische Kunsthistorikerin Verena Gamper betont auch die Bedeutung der Beiträge von Amateur-Wissenschaftlern, die vor einer vollständigen Institutionalisierung der Wissenschaften eine mitentscheidende Rolle gespielt

³⁴ Corrin 1997, S. 70.

³⁵ Vgl. Dion, Coles 1989, S. 54-55.

³⁶ Vgl. Pugnet 2003, S. 118.

³⁷ Vgl. Bredekamp 2000, S. 26.

haben.³⁸ Das eingangs beschriebene Projekt *Collections index Digne*, thematisiert eine bestehende Museumssammlung. Dion greift Dinge aus dem bestehenden Fundus, den Lager- und Archivräumen einer sich als enzyklopädisch definierenden Sammlung auf, und befüllt damit, sowie mit diversen anderen Gegenständen, einen Sammlungsschrank (Abb. 1).³⁹ Die Methode des Sammelns bestand im 19. Jahrhundert vor allem in umfassendem, eklektischem Horten, im Zusammentragen aller, zufällig auffindbarer, Dingen. Kistenweise wurde Zeug aus der Ferne der kolonialisierten Länder in die Stammländer geschifft, ohne das damit spezifische Forschungsfragen verbunden gewesen wären. Dions Kasten weckt Erinnerungen an diese Praxis.

Neben der Tätigkeit des Sammelns, die dem Topos der Expedition zuzuschreiben ist, werden von Dion in diesem Kontext mehrere Aspekte thematisierbar. In Bezug zur Naturwissenschaft sind bereits erwähnte Kategorien wie zivilisiert und wild, systematisiert und chaotisch, europäische Kultur und außereuropäische *Stammesnatur* Teil von Dions Arbeiten. Die Anfänge naturwissenschaftlicher Forschung waren geprägt von der hierarchischen Struktur kolonialistischer Politik, der Aneignung des Fremden, als etwas, das als außerhalb des Eigenen verstanden wurde. Die Struktur der Expedition impliziert, dass es eine *Bewegung hin zu etwas* gibt. Ein daran gekoppelter Punkt ist die Hinwendung zur Beforschung des eigenen Kulturkreises, wie dies ab den 1960er Jahren verstärkt ins Zentrum von Anthropologie und Völkerkunde rückte. Die Expedition führt nicht mehr in die exotische Ferne, sondern wird zur Feldforschung innerhalb des eigenen gesellschaftlichen Umfeldes. Das Eigene, das Nahe, der urbane Raum des Alltags wird zum fremden Objekt, zum Gegenstand der Forschung. Dion bezieht sich in seinen Projekten auf die historische Vormachtstellung Europas und inszeniert sowohl Projekte in fernen Ländern, als auch Feldforschung vor der eigenen Haustüre.

Forschung passiert immer in bestimmten sozialen Rahmenstrukturen. Die breite Gesellschaft erfährt dabei meist nur von erzielten Ergebnissen und von neu generiertem Wissen, ist aber aus Phasen der Entwicklung von Forschungsfragen und Prozessen der Feldforschung weitgehend ausgeschlossen.

³⁸ Vgl. Gamper 2008, S. 125-126.

³⁹ Vgl. Musée Gassendi: www.musee-gassendi.org (12. Mai 2009).

Die Forschungsstation als soziales Feld

“art as education – education as art”⁴⁰

Der sozial-performativen Dimension der Projekte kommt den im Folgenden beschriebenen Projekten eine starke Gewichtung zu. In öffentlichen Inszenierungen tut Dion so, als ob er in der Rolle eines Wissenschaftlers wissenschaftlich arbeiten würde. Im realen wissenschaftlichen Alltagsbetrieb ist genau geregelt, welche Bereiche von wissenschaftlichen Prozessen dem öffentlichen Auge entzogen sind und was in welcher Form und mit welchen Medien für die Allgemeinheit, einsehbar gemacht wird. Dions Intention ist es, die Prozesse des Herstellens von Wissen sichtbar und so auch verhandelbar zu machen. Er greift bestimmte Methoden oder auch nur Aspekte von Methoden auf und bringt Versatzstücke verschiedener Kontexte, in einem pseudo-wissenschaftlichen Setting, in einem künstlerischen Projekt, zusammen. Er erreicht damit eine umfassende Unspezifität, eine Heterogenität zwischen den Elementen und Aspekten, die in einem Projekt angewendet und präsentiert werden. Der Betrachter außerhalb von Kunsträumen und -institutionen wird erst einmal in Zweifel gebracht, was es ist, das er zu sehen bekommt. Dions Projekte, die im Folgenden beschrieben werden, rangieren zwischen künstlerischer Performance, wissenschaftlichem Forschungsprojekt, symbolischer, umweltpolitischer Säuberungsaktion und sozial-educativer Veranstaltung. Dion arbeitet mit dem Überlappen und Verunreinigen dieser Felder, mit dem Dekontextualisieren wissenschaftlicher Methoden, indem er nur einzelne Aspekte tatsächlicher Forschung aufgreift, und diese so dysfunktional werden. Er will damit den Anspruch auf autoritativen Erkenntnisgewinn der Disziplinen in Zweifel stellen. Diese prozessorientierten Arbeiten basieren zwar auch auf historischer Recherche und Kontextanalyse, aber es werden dabei nur einzelne Aspekte herausgegriffen und nicht ein umfassender Kontext abgesteckt. Dennoch wird diese öffentliche Erarbeitung des Wissensinhaltes und die damit verbundene Performanz des Werkes als „kritisches Gegenmodell zu einem autor- und werkbezogenen Objektbegriff“ im kunsttheoretischen Diskurs gegenwärtig mit stärkerem kritischem Potential verstanden als skulpturale, in sich geschlossene Arbeiten.⁴¹ Kunstwerken, die

⁴⁰ Jacob 1995, S. 112.

⁴¹ Buchmann 2007, S. 386-387; vgl. Hochdörfer 2007, S. 228.

strukturelle Autonomie behaupten, wird vorgeworfen, keine gesellschaftspolitische Relevanz zu entwickeln.

Da Dion für seine Projekte Anleihen aus sehr vielen verschiedenen Feldern und gesellschaftlich abgegrenzten Bereichen nimmt und unterschiedlichste Referenzpunkte markiert, bleibt jedoch unklar, wogegen sich letztendlich seine Kritik richtet. In Anlehnung an Prozesse von wissenschaftlichen Arbeiten führt er sozial-educative Workshops durch, bei denen im Endeffekt unklar bleibt, ob er als Künstler agiert oder als pädagogisch-didaktischer Leiter.

Beim Projekt *Tate Thames Dig* (1999) kommt dem sozial-performativen Aspekt ebenfalls eine zentrale Rolle zu. Dion tritt in der Figur des Forschers auf und will ein Forum zur Interaktion mit Besuchern, Interessierten und Schaulustigen schaffen. Das Fundmaterial von den Ufern der Themse wurde von einer Gruppe freiwilliger Helfer – im Kontext der Arbeit als wissenschaftliche Assistenten definiert – zusammengetragen. Im darauf folgenden Monat wurde es in drei Zelten, wie sie bei archäologischen Grabungen verwendet werden, gereinigt, präpariert und sortiert (Abb. 13, 14, 15). Die Arbeit geschieht im Kollektiv. Nicht Dion alleine sammelte Material, sondern eine Gruppe von Menschen trug, entsprechend seiner Anweisungen Material zusammen.⁴² Die an den Zelten vorbeikommende Menschen waren die Besucher und Beobachter des performativen Prozesses. Sie konnten den Prozess der Ordnungsherstellung beobachten und mit den Arbeitenden diskutieren. Aus der Literatur lässt sich nicht ermitteln, welche Information und Antworten die Projektmitarbeiter und Dion an die fragenden Vorbeikommenden weitergaben. Es bleibt offen, wie das Projekt und die Geschehnisse vorgestellt und vermittelt wurden. Diese interaktive Möglichkeit der Auseinandersetzung zwischen Dion, seinen Hilfskräften und den vorbeikommenden Besuchern der Performance des Pseudo-Forschungsprojektes zu besprechen, entspricht nicht gängiger Praxis bei Forschungsprojekten. Durch die Diskussionsmöglichkeit wird die *Forschungs-Performance* zu einem verhandelbaren *Procedere*.

Mit Bezug darauf etabliert Coles in seinem Artikel *The epic archaeological digs of Mark Dion* mehrere Parallelen zwischen Brechts Theaterkonzeption und dem Potential der Arbeiten von Dion.⁴³ Er fokussiert die Interaktion mit den Besuchern als zentrales Element und diagnostiziert, dass Brecht wie Dion, beide mit

⁴² Vgl. Dion, Pignet 2007, S. 104.

⁴³ Vgl. Coles 1999, S. 24-33.

provokativer Taktik arbeitend, das Publikum zu einer aktiven, unmittelbaren Reflexion herausfordern. Es scheint mir aber, dass Coles diese konzeptuelle Engführung der Methode und Absicht von Dion und Brecht überstrapaziert, beziehungsweise die Bezugnahme auf falscher Ebene ansetzt. Bei Brecht gibt es keine unmittelbare aktive Interaktion, wie sie bei Dion zwar gegeben ist, aber nur einer von vielen Aspekten der Arbeit darstellt. Ab wann genau von Interaktion zu sprechen ist, darüber gibt es verschiedene Ansätze. Die Besucher von Dions Performance hatten jedoch die Möglichkeit zum unmittelbaren dialogischen Austausch, der in einem Theaterstück nicht in der Form gegeben ist.

Dion zielt nicht auf die Selbstreflexivität der Wissenschaft, sondern – wie viele künstlerische Positionen – auf gesellschaftliches und kollektives Bewusstsein, auf Macht- und Gewohnheitsverhältnisse, welches bedeutend wirkmächtiger sind.

Besonders markant wird die Spannung zwischen Kunst-Event und didaktischer Bewusstseinsbildung dadurch, dass das Projekt von einer Reihe öffentlich zugänglicher, konventioneller Expertenvorträge in der Tate Modern begleitet wurde. Dions Projekt dient hier als Katalysator für den Austausch neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse. Die soziokulturelle und historische Bedeutung der Themse für die Stadt, die Geschichte der Nutzung der Themse als Wasserweg für Warentransport, sowie historische Funde wurden dabei thematisiert und so der sozial-educative Anspruch des Projektes verstärkt. Es drängt sich der Verdacht auf, dass Kunst damit instrumentalisiert und zu einem Anreiz für Bildung gemacht wird. Ob der Kunst dies vorgeworfen wird oder nicht, ist abhängig von der Grundannahme und Erwartung, die an sie gestellt werden. Dion, der keine Kunst um der Kunst willen will, lässt sich als Künstler von Museen für ihre Interessen verwenden, um selbst seine eigenen Positionen einschleusen zu können.

Nicht zuletzt die Tatsache, dass Dion das Projekt im Auftrag der Tate Modern, die zum damaligen Zeitpunkt neu eröffnet wurde, durchführte, lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei der Veranstaltung am Ufer um eine Kunst-Performance handelte. Diese Verknüpfung wurde womöglich nicht von allen vorbeikommenden Menschen im ersten Moment mitbedacht.

Die Themse ist schon seit längerem Forschungsobjekt und Ufer- beziehungsweise Küstenarchäologie in Großbritannien ein entwickelter Forschungszweig. Für heutige Stadtarchäologen beziehungsweise auch Stadtethnologen sind die Ufer der Themse durchaus dankbare und interessante Forschungsorte. Die Erforschung von

Ufer und Hafengegenden kann wirtschafts- und sozialhistorische Fragestellungen beantworten. Indem Dion bei seinem Projekt keinerlei dokumentarische Arbeit und Bestandsanalyse leistet, ist dahingehend jedoch keine Aussagen möglich.

Ein Aspekt, der im Projekt *Tate Thames Dig* ebenfalls zum Tragen kommt, und der im Folgenden thematisiert wird, ist, dass nicht mehr das entfernte, exotisch Andere beforscht wird, sondern ein Bereich des eigenen gesellschaftlichen Umfeldes Gegenstand der Untersuchung ist.

Die Feldforschung vor der Haustüre

„Young children who may never experience physical contact with living animals sleep amongst packs of teddy bears, Ninja Turtles, and assorted fluffies.“⁴⁴

Bei Dions ersten beiden prozessorientierten Forschungsprojekten waren die Zielorte die tropischen Regenwälder in Südamerika. *On Tropical Nature* (1991) führte ihn ins Amazonasgebiet von Venezuela, *A Yard of Jungle* (1991) nach Brasilien. Bereits ein Jahr später, für die Projekte, *New York State Bureau of Tropical Conservation*, *Department of Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* und *Upper Westside Plant Project*, von denen im Kapitel *Auswählen, bestimmen, anrichten, präparieren, zurichten* umfassender die Rede sein wird, kam es zu einer konzeptionellen Änderung und Erweiterung der Expeditionsziele. Nicht das exotisch Andere, das geographisch Ferne, das kulturell Fremde wird beforscht, sondern das eigene kulturelle Umfeld wird Ziel der Untersuchung. Damit veränderte Dion entscheidend die Fronten seiner Kritik. Das wortwörtlich Naheliegende, das Eigene, das urbane Lebensumfeld, die Natur in der Stadt, wird ins Visier seiner Erkundungen und Versuchsanordnungen genommen. Der Begriff Expedition meint zwar im strukturellen Sinne die Bewegung hin zu etwas, hin zu einem Forschungsobjekt, impliziert aber eine gewisse Entfernung zwischen Ausgangspunkt und Reiseziel. Für die Praxis der Beforschung des eigenen soziokulturellen Umfeldes treffender ist der Begriff der Feldforschung, der nicht die Idee von Ferne evoziert.

Mit dieser veränderten Ausrichtung seiner Projektinhalte nimmt Dion keinen blinden Fleck wissenschaftlicher Disziplinen auf, sondern bezieht sich auf deren Selbstreflexivität wie sie nach dem zweiten Weltkrieg virulent wird. Auch wenn in

⁴⁴ Dion 1993b, S. 115.

manchen Disziplinen diese Wende später vollzogen wurde als in den Geisteswissenschaften, ist es dennoch so, dass Dion damit keine subversive Kritik anbringen kann, sondern seine Projekte zeitverzögert wirken.

Für das Thema dieses Kapitels sind in besonderer Weise die archäologischen Projekte relevant, wie Dion sie in London, im schweizerischen Fribourg und in Venedig durchgeführt hat. Es handelt sich dabei um urbane Stätten, an denen seit Jahrhunderten oder Jahrtausenden Menschen leben. Dion interessiert die Frage, welche Aspekte der menschlichen Vergangenheit, der Kulturgeschichte sich mittels der Methoden etablierter Disziplinen ergraben lassen.⁴⁵ Er wählt Orte, die stark historisch und kulturell konnotiert sind. Es ist in diesen Projekten nicht mehr das Fremde, das in weiter Ferne liegt, das exotisch Andere in sogenannten wilden, unzivilisierten Gegenden zu denen der Forscher aufbricht. Sein Blick richtet sich auf sich selbst und sein eigenes kulturelles Umfeld. Eigene gesellschaftliche Strukturen werden zum Gegenstand der Forschung. Diese Arbeiten stellen auch insofern eine inhaltliche Änderung dar, weil damit – anstatt des Bezugs zwischen Mensch und Natur – kulturelle Artefakte bearbeitet und manipuliert werden.

An den Ufern der Themse hinterlässt die Ebbe alle sechs Stunden neue Materialschichten, die von der Flut mitgebracht wurden – „centuries-old treasures and yesterday’s trash in an unpredictable mix.“⁴⁶ Im bereits erörterten Projekt *Tate Thames Dig* sortierte Dion mit den freiwilligen Mitarbeitern die gefundenen Dinge. Man könnte dieses Material auch als *objet trouvé* beziehungsweise präziser als *objet retrouvé* bezeichnen und es im Bezugsfeld zum Surrealistischen näher bestimmen. Die Kriterien nach denen gesammelt und geforscht, aufbewahrt und ausgeschieden wird, sind in vielen seiner Arbeiten zur Diskussion gestellt. Welche Gegenstände tatsächlich aufgehoben werden, und ob nicht doch ein Ding einfach liegen gelassen wird, weil man schon genug von dieser Sorte hat, bleibt offen. Genau das ist einer der Punkte, die genau nicht der archäologischen Bestandsaufnahme entsprechen. In der Archäologie würde tatsächlich *alles* gesammelt werden, zum Beispiel auch Pflanzensamen oder Kotreste.

Zwar werden die Dinge zu Kategorien und Untergruppen zusammengefasst, diese obliegen aber dem Gefundenen wird, und nicht vorgegebener wissenschaftlicher Systematik. Es scheint, als ob diese *artificialia* und *naturalia* mit großer Sorgfalt und

⁴⁵ Vgl. Pugnet 2007, S. 95.

⁴⁶ Birnbaum 1999, S. 117.

Präzision gesäubert, identifiziert und klassifiziert wurden.⁴⁷ Dennoch ist Dions Vorgehensweise auch deswegen alles andere als archäologisch: er geht von keiner Fragestellung oder Hypothese aus; er teilt die zu untersuchende Fläche nicht systematisch ein; er führt keine Grabungs- und Befunddokumentation durch; es gibt kein Grabungstagebuch und keine Einmessung der Gegenstände, keine Aufzeichnungen über die Fundkontexte, kein Erstellen steingerechter Pläne und Ansichten und auch keine stratigraphischen Profile.⁴⁸ Archäologie wird auf das reduziert, wie wir klischeehaft Archäologie denken: jemand geht mit einem Spaten auf ein Feld und gräbt nach römischen Münzen, griechischen Vasenscherben und anderen schönen Dingen.

Die französische Kunsthistorikerin Pugnet schreibt über Dions Arbeitsmethoden und bleibt dabei sehr unpräzise. „Dion gives tangible form to the sedimentation of cultures, refusing to establish a hierarchy between what is ancient and recent, noble and ordinary, commonplace and rare.“⁴⁹ Was als *Ablagerung von Kultur* bestimmt wird, bleibt beliebig. Wenn nicht dokumentiert wird, was aus welcher Schicht stammt, welches Objekt in welchem Kontext, in welcher Nachbarschaft zu anderen Fundgegenständen ergraben wurde, sondern wie im Fall von Dion, alles was Keramik ist, in eine Kiste geworfen wird, bleibt kein relevanter Aussagewert. Vor dem Hintergrund dessen, dass archäologische Grabung immer Zerstörung ist, ist es äußerst problematisch, Dinge zu ergraben, ohne ihre Fundstelle, ihren Fundkontext zu dokumentieren. Mit der Grabungsdokumentation wird die Zerstörung nachvollziehbar und zumindest im Geiste reversibel. Letztendlich bildet die gesamte Dokumentation der Befunde die Basis der interpretativen Rekonstruktion. Nur damit können Thesen und Hypothesen über die ursprüngliche Art und Weise der Vergesellschaftung der gefundenen Dinge entwickelt werden. Deswegen, so der Archäologe Holtorf, „werden keine wirklichen Aussagen über irgendeine *tatsächliche* Gegenwart oder Vergangenheit gemacht.“ Das archäologische Prozedere wird nur bildhaft übernommen, die tatsächlichen Methoden und Inhalte werden aber karikiert, beziehungsweise finden überhaupt keine Reflexion.⁵⁰

⁴⁷ Meier 2007, S. 18.

⁴⁸ An der Abbildung des Kastens sind seitlich zwei Papierbögen sichtbar. Die Installation ist derzeit nicht öffentlich zugänglich. Aus der Literatur geht keine Information über die Inhalte dieser beiden Elemente hervor. Möglicherweise handelt es sich dabei um Skizzen oder Tabellen zur Grabung. Falls dies der Fall ist, stellen aber auch sie keine ausreichende Forschungsdokumentation dar.

⁴⁹ Pugnet 2003, S. 101.

⁵⁰ Holtorf 2004, S. 313.

Die Frage, was die Menschen davon mitnehmen, welche Erkenntniswerte daraus resultieren, welches Wissen, welche Geschichten und Wahrheiten mitgenommen werden, bleibt ambivalent und offen. Welche Geschichte Londons, welche neue Narration ließe sich schreiben, anhand der, in der Themse gefundenen, Gegenständen? Es wäre eine Fiktion. Aber wodurch würde sich diese interpretative Erzählung unterscheiden von der Geschichte, die ein Team professioneller Stadtarchäologen schriebe? Die Dinge, die ergraben wurden, können kein allgemein objektiviertes Wissen im Sinne der klassischen Intention von Archäologie liefern, sondern das Gegenteil davon.⁵¹ Aber trifft nicht hier die Aussage von Broodthaers zu: „Fiction enables us to grasp reality and at the same time that which is veiled by reality.“⁵² Die Dinge, die aus dem Schlamm der Themse geborgen werden, entziehen sich der traditionellen Wissenschaft. Sie ermöglichen einen individuellen Zugang zur jüngsten oder weiter zurückliegender Vergangenheit. In ihrer Bekanntheit und Vertrautheit evozieren sie Anknüpfungen und assoziatives *Sich verankern* im Wechsel der Gezeiten.⁵³

Die Arbeit von Dion „stellt die Autorität der Archäologie infrage, indem sie auf das Nichtwissenschaftliche verweist – die Dinge, die uns als Wissenschaftler normalerweise entgehen, obwohl sie mindestens ebenso elementar und wichtig sind.“⁵⁴ Für Holtorf kommt im gegenwärtigen umfassenden Interesse an den Methoden der Archäologie ein „Bedürfnis nach Standortvergewisserung“ zum Ausdruck.⁵⁵ Die Verwendung von Dingen verschiedenster Art ist charakteristisch für sehr viele von Dions Arbeiten.⁵⁶

Für sein bisher letztes archäologisches Projekt *Rescue Archaeology. A Project for the Museum of Modern Art* (2000 – 2004) untersuchte Dion drei Grundstücke mit Resten von Bausubstanz, die dem Erweiterungsbau des Museums of Modern Art weichen mussten. Der Titel der Arbeit verweist auf den derzeit wohl am häufigsten praktizierten archäologischen Grabungstypus, den der Rettungsgrabung. Die

⁵¹ Vgl. Ebeling 2007, S. 330.

⁵² In: Crimp 1993, S. 200.

⁵³ In diesem Zusammenhang ist auf die archäologische Metaphorik bei Freud zu verweisen. Nicht nur, dass der Begründer der Psychoanalyse seine Tätigkeit – das Entdecken und Ergraben von Verborgenen – in Analogie mit der Archäologie setzt, sondern er entlehnt auch explizit Begrifflichkeiten der Archäologie. Freud verwendet die Termini Stratigraphie und Zerstörung durch Grabung als eine Metapher. Das Seelenleben des Menschen wird mit dem geologischen Schichtenkonzept versinnbildlicht.

⁵⁴ Holtorf 2004, S. 314.

⁵⁵ Ebenda, S. 322.

⁵⁶ Wie diese Verankerung in der Welt durch Dinge gedacht werden kann und wie unser Verhältnis zu den Dingen von Dion thematisiert wird, ist Inhalt des Kapitels *Die Dinge*.

Auswahl des Grabungsplatzes orientiert sich dabei nicht an historisch interessanten Stellen, sondern arbeitet dort, wo neues Bauen archäologische Substanzen zu vernichten droht. Im Bereich des derzeitigen Skulpturengartens des MoMA sind die Fundamentreste von zwei Stadthäusern freigelegt worden, die bereits in den 1930er Jahren dem damaligen Bau weichen mussten. Weiters befanden sich an den angrenzenden Grundstücken zwei Backsteingebäude sowie ein ehemaliges Hotel, das ebenfalls zum Abriss freigegeben war, im Besitz des MoMA.⁵⁷ Dions Projekt umfasste diese drei aus verschiedenen Zeiten stammenden Baustrukturen. Es war in gewissem Sinne eine Expedition in die Vergangenheit. „It time-travels through several layers of the Modern's (and Manhattan's) past and renders in modest but poetic terms one of the basic truths of urban life: new structures inevitably erase the old.“⁵⁸

Dion entnahm den Gebäuden verschiedene Fragmente, die sowohl das Haus verkörpern konnten, als auch einen spezifischen Wiedererkennungsfaktor hatten: Fresko-Stücke, Tapetenreste, Keramikscherben und drei komplette Kaminverkleidungen (Abb. 16 – 18). Der Betrachter ist Teil der Zeit, von der Dions Arbeit zeugt. Die Funktion und Bedeutung der Dinge die Dion wortwörtlich aufhebt, kann präzise zuordnen und auf den ersten Blick bestimmen. Und doch, wovon können sie zeugen, diese unbeabsichtigt hinterlassenen Dinge? Inwieweit können die historischen Hintergründe und Machtverhältnisse, die mit der Geschichte des MoMA verbunden sind, in den beiden Stadthäusern, die bis 1939 dort standen, wo sich derzeit der Skulpturengarten befindet, erschlossen werden. Die beiden Gebäude wurden dem MoMA von John D. Rockefeller Jr. geschenkt, der auch die Errichtung der Cloisters an der Nordspitze von Manhattan finanziert hat. Vergleichbar wie im Grabungsprojekt von Dion, ging es auch bei den Cloisters um den philanthropisch motivierten Versuch eine Vergangenheit aus Versatzstücken unterschiedlicher Herkunft, aus heterogenem Bruchwerk zu einem homogenen Bild der Vergangenheit zusammensetzen. Dion: „I was conscious that this was all that would remain of each of these buildings. [...] My project became a consideration of the process of disappearance, of something that was about to be erased,“ so Dion.⁵⁹ Er setzt sein Projekt in Bezug zu einer Methode archäologischer Forschung. Bei der Auswahl der

⁵⁷ Vgl. Vincent 2005, S. 180-181.

⁵⁸ Smith 2004, o. S.

⁵⁹ Dion, Rattemeyer 2004, S. 181.

Objekte, die aufbewahrt werden sollen, hält er sich aber wiederum an keine strenge Systematik. „I’m always trying to introduce subjectivity into the scientific structure, and all my archaeological projects hinge on the viewer’s being somehow included.“⁶⁰ Dion wählt nach subjektivem Befinden aus den noch vorhandenen Fragmenten diejenigen aus, die die Geschichte des Ortes und der Häuser repräsentieren können. Das Beforschen des Fremden, des Exotischen, die Expeditionen hin zu sogenannten primitiven Stammeskulturen wurde zu einer Erforschung des Fremden im eigenen Raum, der eigenen Zeit, der eigenen unmittelbaren Alltagsumgebung. Das Andere ist nicht mehr in fernen Kontinenten verortet, sondern ist hier, wo wir auch sind, innerhalb unserer eigenen Strukturen, Teil unserer eigenen gesellschaftlichen Räume, sowohl im geographischen als auch im metaphorischen Sinne.

Mit diesem Projekt stellt sich auch die Frage, inwieweit Dions Arbeiten im Sinne der Künstlern der *Spurensicherung* zu diskutieren ist.⁶¹ Es wird aber schnell deutlich, dass es klare Unterschiede, sowohl inhaltliche als auch in der formalen Konzeption, gibt. Wie Dion, so nehmen die künstlerischen Konzepte der *Spurensicherung* methodische Anleihen aus wissenschaftlichen Disziplinen und bedienen sich unbewusst hinterlassener Artefakte, um daraus neue Narrationen zu schaffen, alte am Leben zu erhalten oder persönliche Mythologien zu konstruieren beziehungsweise zu rekonstruieren. Dion interessiert sich nicht für individuelle, biographische Geschichten, sondern geht der Frage nach, welche Schnittmengen und Abweichungen es zwischen den als objektiv verstandenen Naturwissenschaften und den als fiktional gedachten Humanwissenschaften – beziehungsweise im engeren Sinne, der Kunst – gibt.

Eine weitere entscheidende Differenz liegt darin, dass sich die Künstler der *Spurensicherung* zwar wissenschaftlicher Methoden bedienen, diese aber nicht wie Dion explizit selbst zum Thema und Kritikpunkt machen.

Einer der Aspekte, der in der Literatur an Dions Arbeiten diskutiert wird, ist der Bezug zum Konzept von Ortsspezifität. Mit Blick auf das Hauptmerkmal ortsspezifischer Arbeiten – die formale und inhaltliche Gebundenheit an den Ort an dem das Werk präsentiert wird – ist deutlich, dass der Begriff für die Arbeiten von Dion nicht zutrifft. Seine Projekte, die oft außerhalb von Institutionen beginnen,

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ Günter Metken, *Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977-1995*. Hamburg 1996; Witzgall 2003, S. 310-319.

rufen Bezüge zu den Topoi von *Ort* and *Nichtort* wach.⁶² Die Gegenstände scheinen auf einen konkreten Kontext zu referieren, die Objekte entstammen spezifischer Orte. Auch die Projekte von Robert Smithson lassen sich als Vorläufer bestimmen. Von beiden Künstlern wird Material von einem Ort zu einem anderen Ort, nämlich in die Galerie, ins Museum gebracht. Bei Smithson aber ist das Material an sich nicht Gegenstand der Untersuchung. Es wird von einem Ort zu einem anderen transferiert und dabei in seiner Form und Gestalt belassen. In Dions Konzeption wird das Material ebenfalls von seinem angestammten Ort genommen und deplatziert, dann erst beginnt im Sinne eines wissenschaftlichen Vorgehens die eigentliche Arbeit. Es wird noch weiter mit dem Material verfahren, es wird zum Gegenstand wissenschaftlicher Analyse, es wird aufbereitet, gesäubert und geordnet. „Während Smithsons natürliche Ressourcen in erster Linie als metonymische Verweise auf physisch entfernte Orte (sites) fungieren – sozusagen als Souvenirs –, stehen bei Dions Umsetzung und deren Rolle bei der Formierung wissenschaftlicher Erkenntnis im Vordergrund.“⁶³ Dions Arbeiten sind physisch nicht mit dem Ort der Entstehung verbunden. Die konkreten materiellen, dinglichen Inhalte, die im Gegensatz zum Ort mobil sind, kennzeichnen den jeweils spezifischen Kontext, den Ort an dem das Projekt durchgeführt wird. Installationen wie *Collections index Digne* zeigen ein jeweils lokales Sachuniversum. Der Ort der Expedition ist als ereignishaft aktionistische Intervention angelegt und von zeitlich begrenzter Dauer. Die Werkstätte, das Labor, der Galerie- oder Präsentationsraum, an dem das Material in weiter Folge bearbeitet und präsentiert wird, ist so Nichtort. Was passiert mit dem Material, das von seinem ursprünglichen Ort entfernt wird, und was ist mit dem Material, das keinem ursprünglichen Ort zuzuschreiben ist, welches ohnehin zirkulierend ist? Wird das Material, das Belegexemplar, durch seine Dekontextualisierung zu etwas Anderem, zu einem Anderen? Ja und Nein. Das Material von einem fernen, fremden Ort, bringt den fernen Ort mit sich. Der ferne Ort, wird eingegliedert in den zivilisierten, gerasterten Raum der Wissenschaft. Das Material wird betrachtet und aufbereitet, es wird zu einem Belegexemplar für ein fernes Leben.

⁶² Vgl. Krystof 2006, S. 231-234.

⁶³ Kwon 1993, o. S.

Pugnet thematisiert in diesem Zusammenhang die künstlerische Praxis von Dion mit den Begriffen *displacement* und *recontextualisation*.⁶⁴ Meyer führt den Begriff des *funktionalen Ortes*, den er vom Ort im wörtlichen Sinne unterscheidet, ein. Auf dieser Ebene geht es bei Dions Arbeiten geht es nicht um den Ort im wörtlichen Sinne, nicht um seine physischen Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten. Seine Projekte sind keine Monumente für eine bestimmte geographische Stelle. Der funktionale Ort dient der Ausführung eines operationalen Prozesses, dient zur Markierung eines diskursiven Feldes.⁶⁵ Kwon versteht in Bezug zu Dions Arbeit Naturgeschichte als *discursive site*. „Here the real returns by replacing the domain of the (potentially disembodied) concept with that of the (socially grounded) discourse, seen in a Foucauldian light as a space of exterritory in which a network of distinct sites is deployed.“⁶⁶ Dions Dinge sind mobil. Sie gehören an keinen expliziten Platz. Sie weisen keine physische Bodenhaftung auf und sind auch keine gezielten (architektonischen) Setzungen im Raum, deren Intention nur durch den räumlich gegebenen Kontext sichtbar wird. Dion sagt dazu: „Ortsspezifisch impliziert für mich mehr einen direkten Bezug zur Architektur und Institutionspolitik als zu Fragen der Sozialgeschichte und bestimmten Elementen, die sich aus der Subjektposition von Künstler ergeben.“⁶⁷ Er bezeichnet seine Arbeiten als *ortsensitiv* und grenzt sich von der Tradition der Ortsspezifität ab.

Viele der prozessorientierten Projekte sind als Inszenierungen anthropologischer Fragestellungen zu interpretieren. Sie richten sich mit stark „anthropologischem Blick“ auf Kategorien, die im Allgemeinen als sich gegenüberliegend definiert werden und verschiedene Thematiken aufwerfen: Ist es die Spannung zwischen dem *modernen* Menschen und seiner lange Zeit als primitiv verstandenen Vergangenheit?⁶⁸ Ist es der Konflikt der hierarchischen Trennung von Mensch und Tier?⁶⁹ Ist es das nach wie vor bestehende Machtgefälle, als Erbe der Kolonialzeit, zwischen dem Wilden, Fernen und dem nahen Zivilisierten? Ist es die zunehmend größer werdende gesellschaftspolitische Kluft zwischen urbaner und ruraler Lebenswirklichkeit?

⁶⁴ Vgl. Pugnet 2003, S. 103.

⁶⁵ Vgl. Meyer 1995, S. 24-30; Dion, Wege 1998, S. 10.

⁶⁶ Shaw 2007, S. 490.

⁶⁷ Dion, Buchhart 2001, S. 193.

⁶⁸ Vgl. Witzgall 2006, S. 137-151; Witzgall 2003, S. 322-326.

⁶⁹ Vgl. Zaunschirm 2005, S. 88-90.

Zentraler theoretischer Bezugspunkt für diese Aspekte ist das von Hal Foster postulierte Paradigma des Künstlers als Ethnograph. In Referenz auf den Autor als Produzenten macht Foster den Vorschlag, den Künstler als Ethnograph zu verstehen.⁷⁰ Das Konzept des Künstlers als Ethnograph ist aufgrund der historischen Tradition kolonialistischer Forschungspraxis extrem problematisch. Das hierarchische, autoritäre Gefälle wird in dieser künstlerischen Handlungspraxis mitgenommen, auch wenn kritische, subversive Intentionen daran geknüpft werden. Foster argumentiert vehement gegen die pseudo-anthropologischen Absichten von Künstlern. Zu unmittelbar war der Ethnologe, und weiter gesprochen der europäische Naturwissenschaftler, der Kolonialisierende, der mit seinem zivilisierten, eurozentrischen Blick über das als fern, fremd und wild diagnostizierte, geurteilt hat. Nicht zuletzt ist auch die Geschichte der Museen untrennbar mit dem kolonialistischen Hintergrund von Forschungs- und Eroberungsreisen in andere Erdteile verbunden. Hart formuliert könnte man sie als Bastionen des Imperialismus brandmarken. Wenn Dion sich in die Rolle eines Forschers begibt, und die wissenschaftliche Aneignung von Objekten simuliert, so steht er zur kolonialistischen Geschichte von Naturforschung in unmittelbarem Bezug.⁷¹ Auch wenn er mit freundlich, kritischer Absicht kommt, arbeitet er letztendlich mit der alten Konzeption eines hierarchischen Gefälles. Und nicht zuletzt ist es auch die Institution, die die Autorität des Künstlers aufgreift und ihn für ihre Selbst-Reputation als Kurator instrumentalisiert.⁷²

Dion denkt Museen als etablierte Institutionen der Selbstdefinition von Gesellschaft und der Präsentation des Selbstverständnisses einer Kultur. „A monument to taxonomic order, the natural history museum encapsulates nature within Western culture’s past.“⁷³ In diesem Verständnis möchte er die Kluft zwischen der fernen Natur und der wissenschaftlichen Vitrine, zwischen den Dingen im Alltagsleben und denen im Museum, aufzeigen. Das was ihn interessiert sind die Zuschreibungen und

⁷⁰ Vgl. Foster 1996. Foster bezieht sich dabei auf Walter Benjamin. Benjamins Text, der ursprünglich ein am Institut zum Studium des Faschismus in Paris gehaltener Vortrag war, bezieht sich auf die kulturellen und künstlerischen Experimente, die zu dieser Zeit bereits in ihrer historischen Realität getestet worden waren, unter anderem auf Brecht. Benjamin interessieren die damals historisch real existenten Machtstrukturen. Er beruft sich auch auf die Ideen und kritischen Konzepte sozial engagierter Kunst und fragt nach den materiellen und ideologischen Bedingungen künstlerischer Produktion. Wie steht das Werk in Bezug zu den sozialen Produktionsverhältnissen seiner Zeit?

⁷¹ Vgl. Dion, Coles 1989, S. 51-53.

⁷² Auf die intensive Zusammenarbeit von Dion mit Institutionen wird im Kapitel *Haufen und Gitter, Abfall und Auswahl, Unwert und Wert* umfassender eingegangen.

⁷³ Anderson 1993, o. S.

ideologischen Setzungen, die entsprechend theoretischer und wissenschaftlicher Konzepte gemacht werden, aber in der Natur nicht in dieser Form auffindbar sind, sondern erfunden werden. Seine Kritik richtet sich auf die Fragen nach der kulturellen Konstruktion von Natur und Kultur, von Mensch und Natur und von ich und der Andere.⁷⁴ Damit ist nochmals betont, dass Dion verschiedene Fronten offen lässt und die präzise Stoßrichtung seiner Kritik unbestimmt bleibt. Ist es die damit verbundene politische Ideologie, sind es die Institutionen der Wissenschaft, der wissenschaftlichen Bildung, sind es die Bilder die in den Massenmedien verbreitet werden, ist es die anfängliche Geschichte von Naturforschung und frühen Ordnungssystemen, oder die Präsentationskonzepte, wie Natur gegenwärtig im Museen vorgestellt wird? Dions Arbeiten sind zwischen diesen und anderen Fragen angesiedelt und lassen viele Anspielungen zu. Es bleibt offen.

Kritisch kann dazu angemerkt werden, dass durch diese Unbestimmtheit, in dem wogegen sich seine Arbeit richtet, sich nichts punktuell und präzise stichfest machen lässt. Bringt diese Vielstimmigkeit, die die Arbeiten Dions symptomatisch durchzieht, ein Abflachen seines kritischen Potentials mit sich? Wenn unklar und widersprüchlich bleibt, wozu man sich positioniert, kann Kritik dann greifen?⁷⁵

Oder aber, eröffnet Dion damit einen Raum, mit dem er herausfordert selbst Position zu beziehen und im brechtschen Sinne sich "ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems betrachtet" lässt?⁷⁶ Dion richtet sich nicht explizit gegen eine bestehende Kategorie oder Konstruktion, sondern gegen die Fixierung von Kategorisierungen und Zuschreibungen.⁷⁷ Sein methodisches Arbeiten zwischen definitiven Kategorien – *als ob* und *weder noch* – schließt in der Methodik an Brechts bahnbrechende Entwicklung des epischen Theaters an. Brecht wie Dion arbeiten mit Verfremdungseffekten, beide zeigen das Zeigen, beide stellen den Akteur – den Schauspieler beziehungsweise den Wissenschaftler – aus und beide bringen Fragmente und Aspekte verschiedener Kontexte in einem gemeinsamen Rahmen unter. Brecht wie Dion zielen dabei auf die, zumindest von Brecht als ausschlaggebend bezeichneten, gesellschaftlichen Verhältnisse und das allgemeine Weltbild. Gegenwärtig ist dieses, anders als zu Brechts Zeiten, geprägt von massenmedial verbreiteten Bildern. Eröffnen die

⁷⁴ Meyer 1995, Kwon 1998.

⁷⁵ Vgl. Kwon 1998, S. 35.

⁷⁶ Brecht 1967, S. 653.

⁷⁷ Vgl. Coles 1999, S. 25-33.

Arbeiten in diesem Sinne nicht einen Denkraum, in dem neue Wege beschriftet werden können und medial verbreitete Bilder von Wissenschaft in Publikationen mit höherem Unterhaltungswert, als solches identifiziert werden können?

3. Die Werkstatt

„Scientific activity is not „about nature“, it is a fierce fight to construct reality. The laboratory is the workplace and the set of productive forces, which makes construction possible.“⁷⁸

Der Feldforschung und der Expedition als erster Phase wissenschaftlicher Arbeit folgend die Prozesse, die im Labor, in der Werkstatt beziehungsweise innerhalb der Institution gemacht werden. Diese Räume der Wissenschaft, die Arbeitstische und Regale, auf denen Fundstücke deponiert werden, diese Stätten des Präparierens und Reinigens, des Auswertens und Analysierens, des Ordnen und des Systematisierens, werden von Dion aufgegriffen und nachgestellt. Er nimmt Anleihen aus diesen Kontexten und baut die Orte der eigentlichen Arbeit, mit ihren Werkzeugen und Accessoires nach und reichert die Settings mit verschiedenen Attributen an: Historische Bildtafeln und entsprechende Fachliteratur, Modelle und Instrumentarien, historische Objekte und präparierte Exemplare. Wie bereits bei den performativen Projekten mit Expeditions- und Feldforschungscharakter, ist es auch wieder zentrales Spezifikum, dass Dion Anleihen aus sehr verschiedenen Feldern nimmt und diese Versatzstücke innerhalb eines künstlerischen Projektes zusammenbringt. Durch diese methodische Engführung von Anleihen verschiedener Zeiten und separater wissenschaftlicher Methoden werden diese dysfunktional und erscheinen absurd. Methoden und Praktiken wie sie von Dion dekontextualisiert und zitathaft verwendet werden, sind eigentlich für bestimmte Objekte, Forschungsfragen und -orte entwickelt worden. Dadurch, dass er sie auf formale Prozesse reduziert, sie mit beliebigen Objekten koppelt und diese mit Instrumentarien aus einem anderen zeitlichen Kontext, bearbeitet, entsteht für den Betrachter eine diffuse Situation. Projekt wie *Great Munich Bug Hunt*, und die Grabungsarbeiten an der Themse vor der neuen Tate Modern, lassen sich nicht in eine definitive, kategoriale Schubladen einordnen – Dion öffnet zu viele davon.

⁷⁸ Latour, Woolgar 1979, S. 243.

Er will mit dieser Verunsicherung darauf verweisen, dass wissenschaftliche Werkstätten und Labors nicht zuletzt auch Ateliers sind. Diese Begriffsbezeichnung des Arbeitsplatzes des Künstlers, definiert sich als der Ort an dem Fiktion entwickelt wird, Welten entworfen werden, die nicht notwendigerweise mit den Bedingungen und Ansichten der Realität gekoppelt sind. Die zusammengetragenen Dinge der Forschung werden in diesen Räumen mit bestimmten methodischen Fertigkeiten und handwerklichen Techniken so bearbeitet, dass sie in das System des Wissens eingebettet werden. „For me it’s important to examine how meaning is produced through things, through specimen and objects,“ so Dion.⁷⁹ Für den Aufbau dieser Werkstatt-Installationen verwendet Dion historische Gegenstände, Literatur oder Instrumentarien, alte Werkzeuge und Illustrationen, mischt diese mit Dingen unserer Zeit und verunklärt damit, wie das Werk einzuordnen ist.

Aufgrund seiner vielfachen Bezüge und Anleihen würde es den Arbeiten widersprechen, dafür einen glatten, einfachen Begriff zu finden. Der Begriff der Werkstatt, mit dem dieses Kapitel betitelt ist, betont vor allem das Handwerkliche, die Qualität des Herstellens von Etwas, das Basteln von Etwas, das es so vorher in der Natur nicht gab. Der Begriff Labor meint hingegen Arbeitsplätze an denen chemische und physikalische Untersuchungen und Analysen durchgeführt werden. Weder der eine noch der andere ist präzise zutreffend für die Installationen, trifft aber eben genau das, was Dion evozieren will. Es ist klar, dass es ihm nicht um die Nachstellung konkreter Situationen geht, sondern um die historische und kulturelle Bedingtheit von Wissen und Forschung. Dion inszeniert ein Kollidieren von etablierten Kategorien, von medial verbreiteten Klischees, von Selbst- und Fremdbildern naturwissenschaftlicher Forschung. Es ist nicht fix zu definieren worum es sich bei dem, worauf er anspielt, tatsächlich handelt. Mit dieser methodischen Vermeidung von Exaktheit und Präzision wird deutlich, dass fachspezifisch etablierte Methoden aktiv eingreifend und gestaltend sind, dass als neutral gedachte Methoden wissenschaftlicher Aneignung immer auch schöpferische und gestaltende Aspekte inkludieren, dass es nicht einfach Beschreibungen sind, nicht neutrale Aufnahmen von Bestehendem, sondern immer auch Erschaffung dessen.

⁷⁹ Dion, Wege 1998, S. 10.

Dion arbeitet sowohl selbst an den Arbeitstischen, aber er schafft auch Projekte, die nicht Teil einer Performance, sondern in sich statische Installationen sind. Das erste dieser Forscher-Büros baute 1989 Dion zusammen mit seinem Studienkollegen William Schefferine: *Selections from the Endangered Species List (the Vertebrata), or Comander McBrag Taxonomist*. Die Installation nutzt eine Raumecke. An der Wand sind verschiedene Schautafeln von Enzyklopädien aus dem 18. und 19. Jahrhundert angebracht. Sie referieren auf Linné und das von ihm entwickelte System universaler, klassischer Taxonomie, das inzwischen zwar revidiert wurde, aber dennoch nach wie vor zentrale Parameter für zoologische und botanische Systematisierung liefert (Abb. 19, 20). Auf der Ablage aus Holz sind Gegenstände, die in verschiedener Weise auf biologische Namensgebung und Taxonomie verweisen, angeordnet: Karteikarten in den kleinen Fächern des Tisches, die mit jeweils einer Tiergruppe wie *fish*, *mammals* und *reptilia*, beschriftet sind, ein Schmetterlingsnetz, historischen Übersichtstafeln, Literatur zum Thema von Nomenklatur und Artensterben, kleine Plastiktiere in einem Suppenteller sowie eine gelöschte Kerze, in kunsthistorischer Tradition Metapher der Vergänglichkeit des Lebens. Die Aussage der Tonbandstimme: „The hunt in those days was a pleasure indeed,“ als Teil der Installation, bezieht sich auf eine unbestimmte, vergangene Zeit, in der die Kluft zwischen Biodiversität und Artensterben noch keine Rolle spielte.⁸⁰ Der Konflikt besteht im traditionell männlichen Vergnügen der Jagd und dem Aussterben der Tiere, die für das ökologische Gleichgewicht stabilisierende Faktoren haben. *Selections from the Endangered Species List (The Vertebrata), or Commander McBrag Taxonomist* kann als eine Art Vanitas-Stilleben interpretiert werden.⁸¹ Inhaltlich entscheidend scheint aber, dass hier zwei Aspekte der Wissenschaft, die in dialektischem Verhältnis zu einander stehen, thematisiert werden. Zum einen ist dies die Namensgebung, welche wie in der Biologie seit Linné in der westlichen Welt nach einheitlichen, strengen Regeln erfolgt, zum anderen die Auflistung vom Aussterben bedrohter oder bereits ausgestorbener Tiere. Sobald ein Tier benannt ist, ist es quasi erledigt, um nicht zu sagen, erlegt. „Durch die massenhafte Ausrottung der Arten erhält die taxonomische Sammlung eine neue Bedeutung: sie ist nicht länger eine Aufzählung der Arten, sondern ein

⁸⁰ Gamper 2008, S. 126.

⁸¹ Vgl. Dion, Witzgall 2003, S. 423.

Protokoll der Vernichtung.“⁸² Die Dinge, die die Wissenschaft der Zeitlichkeit der Natur entreißt, sie präpariert und sie im Idealfall für alle Zeiten bewahrt, sind dennoch tot und im institutionalisierten Raum mindestens genauso künstlich wie ein Kunstwerk.

Inwieweit ist Aneignung und Verstehen immer auch Zerstörung? Diese Dialektik ist auch genau das, was Dion interessiert. „He investigates the gap between the system of naming and categorising and tangible reality.“⁸³ Der heilige Gral der zoologischen Systematik – weltweit einheitlich die Dinge benennen und damit einordnen können – wird in Frage gestellt und der Boden der Sinnhaftigkeit entzogen.⁸⁴ Wenn in der Literatur so die Intention und Kritik von Dion formuliert wird, wird dabei nicht erwähnt, dass es sich bei der Arbeit *Selections from the Endangered Species List (the Vertebrata), or Comander McBrag Taxonomist* um eine strukturell und formal recht konventionelle Installation handelt. Inhaltlich und symbolisch ist die Arbeit stark aufgeladen, mit Dingen und Gegenständen ausgestattet, aber in ihrer Struktur vermag die Arbeit keine Kritik anzubringen und scheint ein bestehendes Dilemma auf humorvolle Art zu illustrieren.

Auswählen, bestimmen, präparieren, anrichten, zurichten

„the very ritual of organizing things to achieve the illusion of understanding.“⁸⁵

Das Klassifizieren von Dingen, sie auszusortieren, einzugliedern, zu verwerfen oder als wertvoll zu erachten, die Organisation der Objekte zwischen denen wir uns bewegen, mit denen wir unsere Welt konstituieren, ist das, was in der wissenschaftlichen Institution passiert. Dion imitiert zum einen die Orte an denen Wissenschaftler ihre Arbeit verrichten in Form von Installationen, zum anderen greift er ihre Techniken und Methoden, ihre Werkzeuge und Instrumentarien auch für seine Performances auf. Genauso, wie er mit dem Konzept der Expedition verfährt, baut er auch in die Arbeitsräume der Forscher Brüche, Spannungen und Abweichungen ein. Er bezieht sich auf historische Forschertätigkeit, auf wissenschaftliche Arbeitstechniken und traditionelle Methoden der Objektaufbereitung, ohne diese

⁸² Dion 1994, S. 343.

⁸³ Pugnet 2003, S. 102.

⁸⁴ Vgl. Bos 1997, S. 18-21.

⁸⁵ Anderson 1993, o. S.

konsequent zu übernehmen. Seinem Verständnis nach haben Wissenschaftler keinen „access to the rich set of tools, like irony, allegory and humor, which are the meat and potatoes of art and literature,“ die ihm als Künstler zur Verfügung stehen und zentrale Strategien seiner konzeptionellen Werkzeugkiste sind.⁸⁶ Die kulturellen und wissenschaftlichen Praktiken – auswählen, benennen und präparieren – sind Handlungen mit denen Wahrheit komponiert wird. Dion übernimmt sie klischeehaft und fragmentarisch. Es sind nicht die Methoden als solche, die dysfunktional erscheinen, sondern ihre Koppelung mit disziplinfremden Aspekten. Erst die Anwendung von Techniken auf Objekte, die nicht füreinander entwickelt wurden, lassen seine pseudowissenschaftlichen Arbeitsprozesse paradox und absurd erscheinen. Einzelne spezifische Parameter und Methoden werden von Dion dekontextualisiert verwendet und ohne konkrete Fragestellung aufeinander bezogen. „Meine Technik ist immer suspekt, ich bin ein Hochstapler, springe vom einen zum anderen und wirke überhaupt nicht so, als würde ich mein Metier beherrschen.“⁸⁷

Das erste dieser prozessorientierten Performance-Projekte führte Dion 1992 in der American Fine Arts Co. in New York durch. Es ging darum die Kulturlandschaft Manhattan zum Gegenstand taxonomischer und ethnographischer, und in weiterem Sinne politischer, Analysen zu machen.⁸⁸ Das Projekt bestand aus drei inhaltlich voneinander unabhängigen Arbeiten mit den kafkaesk anmutenden, beziehungsweise auf Broodthaers referierenden, Betitelungen *New York State Bureau of Tropical Conservation*, *Department of Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* und dem *Upper Westside Plant Project*. Einen Monat lang kam Dion jeden Vormittag in die Galerieräume und arbeitete, in weißem Arbeitsmantel, das Kostüm als sichtbares Zeichen für seiner Funktion und Legitimation seines Tuns, zwischen den Galeriebesuchern an der Präparierung, Klassifizierung und Benennung des zusammengetragenen Rohmaterials (Abb. 21, 22, 23). Dieses *Zeug* stammte aus drei geographisch sehr verschiedenen Gegenden: botanisches Material aus den Tropen Venezuelas, Fisch vom Markt in Chinatown, Manhattan und Lebensmittel, eingekauft an den Marktständen zwischen 110th und 111th Street am Broadway, großteils aber aus tropischen Ländern importiert. Das Sammeln und Archivieren von Nutztieren und Nutzgütern des täglichen Gebrauchs,

⁸⁶ Dion 1999b, S. 11.

⁸⁷ Dion, Pugno 2007, S. 98.

⁸⁸ Vgl. Kwon 1993, o. S.

erscheint ausgesprochen absurd. Die Beforschung dieser Dinge nach wissenschaftlichen Kriterien macht die Willkür und Amateurhaftigkeit besonders augenfällig. Dass das Anlegen von Archiven und Sammlungen immer auch einen schöpferischen, einen kreativen und schaffenden Aspekt hat, wird in vielen der Projekte Dions besonders zugespitzt thematisiert.⁸⁹ „Dass Nebeneinanderreihen und Benennen von Fragmenten der Wirklichkeit nicht unbedingt Wissen hervorbringen muss und schon gar kein repräsentatives Verständnis der Welt erwirken kann,“ wird vor allem dadurch deutlich, dass Dion für die Analyse von Objekten, Methoden anwendet, die nicht entsprechend füreinander konzipiert sind und keiner spezifisch formulierten Forschungsfrage folgen.⁹⁰

In der Installation *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Devision)* (1992), inszeniert Dion ein Fisch-Forschungs-Labor (Abb. 22, Abb. 24). Die Expedition hat schon stattgefunden. Wir sehen dies am ungeordneten Haufen von Fischen in zwei Plastikwannen. Entsprechend der Versuchsanordnung handelt es sich dabei um das zu beforschende Objekt: ein Fisch pro auffindbarer Spezies am Fischmarkt von Chinatown, Manhattan, sozusagen als Belegexemplar, eingekauft. Jetzt geht es um die Identifizierung der Tiere: Dion arbeitet mit Handbüchern und Lupe, mit Plakaten der Auflistung bestimmter Arten und einer Karte von den USA, auf der er geographisch das Vorkommen der Fische vermerkt. Er fertigt Feuchtpräparate an, und beschriftet die Gefäße in die er die Tiere sortiert, entsprechend seiner Erkenntnisse. Dion führt die Besucher seiner Performances die teils komischen, teils absurden, teils makabren Unzulänglichkeiten eines solchen Unterfangens – dem Wunsch nach einer umfassenden universellen Erzählung von Wissen – vor Augen.

Mit seinen Werkstätten, Labors und Büros will Dion den Zufälligkeiten, den selbstgemachten Kategorien und Parametern der wissenschaftlichen Forschung spotten. Genau daran ist aber ein zentraler Kritikpunkt an der Strategie von Dion anzuknüpfen. Denn, welches kritische Potential hat die Bezugnahme auf Methoden und Praktiken, die uns als klischeehaft und die nur bedingt mit gegenwärtig aktuellen Forschungsfragen verbunden sind? Was kann er mit der Überlappung und dem nebeneinander Setzen von verschiedenen herausgegriffenen Aspekten, Rückgriffen auf veraltete Instrumentarien erreichen? Die Praktiken, die er nachahmt, sind zum

⁸⁹ Vgl. Ernst 2002, S. 88.

⁹⁰ Witzgall 2003, S. 91.

Einen stark mit unmittelbar physischem Einsatz und Handeln verbunden, zum anderen arbeitet er mit, ich möchte sagen, kindlichem Engagement und Begeisterung. Mittels derartiger Methoden, die jeder quasi verstehen kann, stellt er veraltete und überholt scheinende Ordnungskonzepte, semantische Ding-Nachbarschaften, her. Ich meine damit, dass die Methoden auf die Dion zurückgreift, anschaulich sind und oft primitiven, ursprünglichen Tätigkeiten des Menschen entsprechen. Seine Art des Einsammelns von Material mit bloßen Händen ist für uns anders zugänglich, als das Herstellen von Zellkulturen in einer farblosen Agar-Agar-Nährlösung. Dies scheint ein zentraler Aspekt in dem zu sein, wie seine Arbeiten funktionieren und wirken: Wir fühlen uns angesprochen, in primären, archaischen Tätigkeiten des Menschen. Im ersten Moment erliegt man leicht der nostalgischen Faszination, die von Dions Arrangements auch ausgeht. Seine Ding-Konglomerate und sein pseudo-wissenschaftliches Tun muten alchemistisch an, scheinen eine Welt zu ordnen, sie handhabbar zu machen, die uns näher ist als die, die uns hochkomplexe Wissenschaften als gültig vermitteln wollen. Bei einem zweiten, distanzierteren Blick wird jedoch unklar, was oder wen Dion tatsächlich adressiert. Seine Arbeiten evozieren Bezüge zu vielfachen Themenfeldern und möglichen Kritikpunkten. Die Parameter, die seine Arbeiten ausmachen, entsprechen weder der einen noch der anderen Kategorie auf die er sich bezieht. Sie schaffen ein Dazwischen und das *Als ob* fordert Diskussion und Auseinandersetzung. Damit lassen sich die scheinbare Beliebigkeit Dions, sein methodischer Dilettantismus und die fehlende Zielgerichtetheit seiner Kritik, produktiv und positiv bestimmen.

In den Arbeitsprozessen innerhalb einer wissenschaftlichen Disziplin werden die Objekte aus ihrem Kontext gelöst und in neue Ordnungssysteme gebracht, entsprechend wissenschaftlicher Erkenntnisse aufbereitet. Werden sie damit nicht auch zu Kunst-Objekten, zu Fiktionen über das, was wir Natur nennen? Wie überlagern sich objektiv, wissenschaftliche Beschreibungen und Analysen mit kreativen, subjektiven Entscheidungen? Damit verbunden stellt sich die Frage, welche Methoden und Strategien, welches Handwerkszeug, zu welchen Zeiten, in welchem Kontext, in welcher Gesellschaft als legitim erachtet und anerkannt wurde, um zu gültigem Wissen zu gelangen. Mit welchem Instrumentarium kann man dem heimgebrachten Haufen an Exemplaren habhaft werden, ihnen ihre Bedeutung und ihre Namen entlocken und Ordnung in die wirre Wildheit ihres ungezähmten Ursprungs bringen? In Zeiten von Genetic Engineering, Transgenic Animals und

Tissue Engineering greift Dion wissenschaftliche Methoden auf, deren Bedeutung für die Forschung sich markant verändert hat. Sicher, es gibt immer noch Insektenkundler, die mit dem Schmetterlingsnetz ausrücken und neue Käfer oder auch Reptilen entdecken. Aber die grundlegenden Forschungsfragen orientieren sich nicht nach dem einen oder anderen Frosch, der im Amazonas neu entdeckt wird, sondern an Fragen von genetischen Verwandtschaftsverhältnissen und zellbiologischen Funktionssystemen. Allein dadurch erzeugen viele der Arbeiten eine antiquierte und obsolete Atmosphäre. Wie bei den bisher beschriebenen Projekten ist es auch in den Werkstatt-Installationen charakteristisch, dass Dions Arbeiten etwas eigentümlich Nostalgisch-antiquiertes anhaftet, auch wenn sie auf Objekte und Methoden referieren, die nach wie vor ihre spezifische Gültigkeit haben. Es stellt sich die Frage, welches kritische Potential diese Bezugnahme auf Methoden und Praktiken hat, die uns klischeehaft erscheinen und mit denen keine zentralen Forschungsfragen mehr verbunden sind.⁹¹ Welche Bedingungen braucht es, damit überholte Methoden der Wissensgewinnung wieder in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit genommen werden? Was ist daran interessant und welche Funktion erfüllt es? Müsste Dion nicht Methoden gegenwärtig aktueller Forschungsarbeit aufgreifen, wenn es seine Absicht ist, unsere Konzeptionen und Repräsentationsformen von Natur zu hinterfragen? Diese Frage wäre mit ja zu beantworten, wenn man seine Arbeit tatsächlich explizit als Wissenschaftskritik verstehen will. Wie bereits erwähnt, ist jedoch vielmehr davon auszugehen, dass es kollektive und populäre Auffassungen von Wissenschaft sind, mit denen er sich auseinandersetzt. So scheint es zwar zulässig, dass er sich auf eine unbestimmte Historie von Wissenschaft und Klischees von Methoden bezieht, aber seine Arbeiten bringen damit keine spezifische Sprengkraft mit sich.

Dion ist nicht der einzige Künstler der 1990er Jahren, der naturwissenschaftliche Methoden des Konservierens und Präparierens für seine künstlerischen Konzepte adaptiert.⁹² Es geht ihm dabei, vergleichbar mit dem bereits erwähnten Konzept der *Spurensicherung*, nicht um die Methoden selbst, sondern um ihre konstitutive und ideologische Dimension. Die Projekte in denen Dion verschiedene

⁹¹ Vgl. Witzgall 2003, S. 294.

⁹² Vgl. Witzgall 2003, S. 92-93.

Forschungsmethoden simuliert, „present the highly seductive nature of these very activities and methods.“⁹³

In der Literatur wird die Aneignung wissenschaftlicher Methoden mit dem Ziel eben diese Methoden zu entlarven, als die zentrale Arbeitsweise von Dion präsentiert. Witzgall vertritt die Meinung, „daß die vorgeführten naturwissenschaftlichen Methoden, gerade weil sie ins Leere laufen und damit nicht nur in einen anderen Kontext transferiert, sondern gleichzeitig entfunktionalisiert sind, frei für eine kritische Reflexion werden.“⁹⁴ Dion geht es darum, die Idee, das Konzept einer reinen, unvermischten Natur zu belegen, als ein illusionistisches Bestreben zu zeigen. Aber die Methoden, die Dion in sehr vager, loser Form aufgreift, laufen erst dadurch ins Leere. Besser wäre zu sagen, ins Unbestimmte, weil er sie ohne Fragestellung auf beliebig dazu aufgegriffene Objekte anwendet. Er tut so *als ob* er Dinge mit Methoden untersuchen würde, die aus einem anderen disziplinären Fragekontext stammen, und so nicht wissenschaftlich zielführend untersucht werden können. Erst dadurch, dass er keine Forschungsfrage stellt, dass er Methode und Objekt beliebig koppelt, werden die Methoden entfunktionalisiert und paradox. Schafft er nicht mit genau dieser Ambivalenz, eine Lücke, eine Nische, in der bestehende unhinterfragte Parameter reflektiert werden können?

„Although the objects he amasses or fabricates form a fascination compendium of flotsam and jetsam, what is on display are processes of naming and sorting and the political and ideological condition framing them.“⁹⁵ Das was man im Endeffekt über das Fischangebot vom Markt in Chinatown tatsächlich aussagen und wissen kann, ist und bleibt abhängig vom Raster, in das man die Fische einordnen will, von der Frage, mit der man an sie herantritt und von variablen Faktoren, wie dem Wochentag und soziopolitischen Entscheidungen und Zufällen. Die Methoden – auswählen, bestimmen, präparieren, anrichten, zurichten – sind historisch entstandenen Kulturtechniken. Durch bestimmte Faktoren haben sie sich in der uns bekannten Form etabliert. Begreift man sie als historisch gewachsen, so ergibt sich daraus, dass sie auch anders möglich wären. Mit Witzgall sind Sammeln und Archivieren, Ordnen und Konservieren als Kultivierungsleistungen zu verstehen, die dazu dienen, dass die

⁹³ Hofmann 1999, S. 14.

⁹⁴ Witzgall 2003, S. 81.

⁹⁵ Corrin 1997, S. 38.

Objekte, den Anschein von Lebendigkeit illusionistisch bewahren.⁹⁶ Präparierte und präsentierte Exemplare dienen nicht zuletzt „als Beleg der Inbesitznahme und Verwaltung der Natur durch menschliches Wissen.“⁹⁷

Ein Aspekt, der mit den Konzepten der Objektsicherung verbunden ist und in vielen der Arbeiten von Dion zum Thema wird, ist ein charakteristisches Dilemma des Forschers, das Paradox, dass er durch Töten eigentlich bewahren will. „Das sich auf Wissensdurst und Bewahrungswillen berufende Museum ist auf den Trümmern des Lebens erbaut.“⁹⁸ Dion verurteilt nicht die Tötung per se, sondern stellt in Frage, ob damit tatsächlich etwas über diese Lebewesen und ihre Funktion im System der Natur erfahrbar wird. Die in der Überschrift angeführten Handlungspraktiken, lösen ein Ding, ein Lebewesen, aus seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang, von seinem Verwendungszweck, aus seiner Funktionalität heraus, und isolieren es um es zu analysieren, erforschen und präsentieren zu können. Sowohl in realer als auch in metaphorischer Weise, wird das Objekt abgetötet, gleichzeitig aber auch dadurch erst handhabbar. Nachdenken über diesen Gegenstand wird zum einen stillgestellt, kann nicht mehr frei zirkulieren, zum anderen werden durch seine Dekontextualisierung aber auch Potential und Sichtweisen frei, die vorher nicht gegeben waren.⁹⁹ „Oft bedeutet die Überführung eines konkreten Einzelnen in einen Sammlungszusammenhang sogar, dass dieses Einzelne zugunsten seiner Dokumentierbarkeit (= seiner Präsenz in einer Sammlung) teilweise oder völlig zugrunde geht.“¹⁰⁰ Eine Paradoxie des Sammelns ist, dass es eine bewahrende Zerstörung und ein zerstörendes Bewahren impliziert. Einerseits will der Naturforscher alles erkunden und erobern, andererseits gibt es im Widerspruch dazu, ein stärkeres Bewusstsein für Bewahrung und Artenschutz und das Bestreben Landstriche und Gegenden unberührt zu lassen. Der zerstörerische Aspekt naturwissenschaftlicher Erkenntnismethoden auf das Forschungsfeld Natur wird von Dion in verschiedenen seiner Arbeiten thematisiert.¹⁰¹ Die Weide aus dem Projekt *The Great Munich Bug Hunt* wurde auf vorhandene Lebewesen hin untersucht, diese wurden aus ihr entfernt und in mit Insektengift gefüllten Gläsern präpariert (Abb. 5).

⁹⁶ Vgl. Witzgall 2003, S. 77, S. 281-283.

⁹⁷ Kwon 1993, o. S.

⁹⁸ Pugnet 2007, S. 94

⁹⁹ Dieses in zwei oppositionelle Richtungen hin zu argumentierende Dilemma ist im Kapitel *Die Dinge* nochmals umfassender erörtert.

¹⁰⁰ Vgl. Winzen 1997, S. 12.

¹⁰¹ Vgl. Dion 1994, S. 342.

Andere Insekten wurden getrocknet und genadelt. Diese Trocken- und Feuchtpräparate sind die Beute dieser *Großen Münchner Insektenjagd*. Ein Segment aus dem biologischen Ökosystem der Isarauen wurde zu einem pseudo-systematisch geordneten Kasten. Was bleibt uns? Anschaulich gewordene Natur?

Dass wir bei der Vorstellung vom Naturkundler leicht von einem romantisch-verklärten Klischee eines Natur-Liebhhabers ausgehen, wurde bereits im Kapitel *Der Forscher* deutlich, und wird auch in historischer Sicht relativiert: „Der Naturforscher ist der Mann des strukturierten Sichtbaren und der charakteristischen Benennung, er ist jedoch nicht der Mann des Lebens.“¹⁰² Wie Foucault ausführt, war bis zum 18. Jahrhundert das *Leben* keine Denkkategorie, sondern es gab nur Lebewesen, die je nach ihren Merkmalen in Hierarchie zueinander stehend verstanden wurden.

Hierbei drängt sich die Frage auf, mit welchen Methoden des technischen Zurichtens der Dinge wir überhaupt zu welchem Wissen kommen können.¹⁰³ „What fantasies or dreary fictions are indulged when one attempts to tell „the truth“ about nature?“¹⁰⁴

Was tatsächlich als wahr angenommen wird, beziehungsweise inwieweit es überhaupt Sinn macht, eine Wahrheit zu postulieren, und was wir sehen (sollen) an den Dingen, die uns im naturwissenschaftlichen oder naturhistorischen Museum präsentiert werden. Diese Diskussionsfelder will Dion mittels seiner Interventionen anregen: „Bei meinen Werken wird meistens die komplexe Ironie übersehen, wenn ich das Spiel mit der Verwischung der etablierten Kategorien sehr weit treibe.“¹⁰⁵ Er will willkürliche Prämissen sichtbar machen, nicht um sie zu denunzieren, sondern um sie als entscheidenden Teil wissenschaftlicher Arbeit anerkannt zu wissen. Konventionelle Klassifizierungen werden von Dion unterlaufen, fixe Zuteilungen aufgebrochen und die Etablierung starrer Hierarchien wird vermieden.

Mit dem Aufgreifen historischer Ordnungskonzepte, wie das der Wunderkammer und des Raritätenkabinetts, bezieht sich Dion auf heute nicht mehr gültige Systeme die Welt zu erklären. „I’m trying to imagine how things could have been different, to follow branches on the tree of knowledge that died of dry root.“¹⁰⁶

Er trifft nicht die alttradierten Unterscheidungen zwischen kostbar und kaputt, antik und jüngst vergangen, selten und gewöhnlich, handgefertigt und massenproduziert.

¹⁰² Foucault 1974, S. 208.

¹⁰³ Vgl. Zaunshirm 2005, S. 88; Buchhart, Hofbauer 2006, S. 6.

¹⁰⁴ Dion, 1999b, S. 98.

¹⁰⁵ Pugno 2007, S. 98.

¹⁰⁶ Dion, Kwon 1997, S. 33.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass in den Kunstkammern und Kuriositätenkabinetten nicht nur gesammelt wurde, sondern diese auch als private Labors genutzt wurden.¹⁰⁷ Die Struktur dieser Diplomarbeit ist chronologisch konzipiert: Erst die Forschung, dann das (handwerkliche) Herrichten der Objekte und zuletzt die Präsentation der Sammlung. Genau das erfolgte in der Vergangenheit nicht immer in dieser Reihenfolge. Über einen langen Zeitraum wurden erst die Objekte zusammengetragen, dann damit Kunst- und Wunderkammern aufgebaut und diese in weiterer Folge privaten Kreisen zugänglich gemacht. Erst danach entstand das Interesse, die Objekte eingehender zu beforschen und so wurden Werkstätten angegliedert. Genau diese historisch gewachsenen Produktionsbedingungen der ästhetischen Übersetzungen von Natur, wie wir sie in weiterer Folge im naturkundlichen Museum präsentiert bekommen, interessieren Dion.

Der Künstler nimmt weit verbreitete Ideen wissenschaftlicher Forschungsarbeit auf und reflektiert damit die Kluft zwischen dem Selbstbild von Wissenschaft und dem gesellschaftlich wirkmächtigen Bild davon. In diesem Verständnis ist zu überlegen, ob seine Arbeitsweise nicht doch eine Nische schaffen kann, für etwas, dass wir im tagtäglichen Leben zwischen entfremdeter Arbeit und Erlebniskonsum, eigentlich nicht mehr dürfen? „The term *fascination*, linked as it is with the stronger affect of *wonder*, had had a central though uncomfortable status in Dion’s reception.“¹⁰⁸ Sich wundern und staunen, evoziert durch ein Denken in Ähnlichkeiten, sind seit langem keine legitimen Modalitäten mehr um Wissen zu erlangen.¹⁰⁹ Seine Interventionen, zwischen objektiv und subjektiv, Natur und Kunst, geschützter Sammlung und dem Alltag der Straße sind durchdrungen von einer Faszination von dem, was er gleichzeitig kritisiert und angreift.

Dion lässt Widersprüche bestehen, beziehungsweise fokussiert sie und macht sie gezielt sichtbar. Der Betrachter ist mit dieser Spannung konfrontiert: mit einer Faszination, die die Dinge ausüben, sauber sortiert, wortwörtlich handhabbar und dem Wissen, dass es jedoch nicht die Natur ist, sondern tote und ausgestopfte, zugerichtete und präparierte Fragmente davon.¹¹⁰

Bevor ich dieses Kapitel über Dions zitathafte Appropriation naturwissenschaftlicher *Procedere* abschließe, sind noch zwei charakteristische Gegenstände seiner

¹⁰⁷ Vgl. Bredekamp 2000, S. 52-54.

¹⁰⁸ Vgl. Shaw 2007, S. 490.

¹⁰⁹ Vgl. Foucault 1974, S. 46-77.

¹¹⁰ Vgl. Dion 2001, S. 112.

Installationen zu erörtern. Zum einen sind es Bücher, zum anderen Tische. Sind es, worauf noch näher eingegangen wird, in der musealen Präsentation Schränke und Vitrinen, die die primären Präsentationsstrukturen bilden, so sind Arbeitstische das charakteristische Möbel für den Bereich der Werkstätte.¹¹¹ Mehrere Arbeiten von Dion sind an oder um einen zentralen Tisch aufgebaut. In unterschiedlicher Form nutzt Dion dieses stark konnotierte Möbel und seine semantische Struktur. Einmal ist es ein antiquarisches, wertvolleres Stück, ein anderes Mal werden einfache Auflageböcke verwendet, auf denen die Dinge der Wissenschaft arrangiert sind.¹¹² Am Tisch wird entschieden. Der Tisch ist der Platz, an dem administrative und bürokratische Entscheidungen gefällt werden, der Platz an dem Zuschreibungen gemacht und Trennlinien zwischen Kategorien gezogen werden. Von Dion wird der Tisch verwendet als „das Tableau, das dem Denken gestattet eine Ordnungsarbeit mit den Lebewesen vorzunehmen, eine Aufteilung in Klassen, eine namentliche Gruppierung, durch die ihre Ähnlichkeiten und ihre Unterschiede bezeichnet werden.“¹¹³ Es steht außer Diskussion, dass Wissenschaftler, und genauso der Künstler Mark Dion, sich mit seinem Tisch, mit seinem Arbeitsplatz nicht an einem neutralen, unschuldigen Raum oder an fernen, wilden Orten befinden sondern in einem institutionellen und damit ideologisch geprägten Umfeld. Innerhalb bestimmter Parameter und entsprechender Vorgaben wird das, was gefunden und gesammelt wurde, analysiert und ausgewertet. Hier wird entschieden, was ausgewählt wird, welche Methoden der Sicherung der Fundstücke angewendet werden, was überhaupt gesichert wird und was nur provisorisch für das Depot benannt und beschildert wird.

Ein weiteres Element, das in vielen von Dions Installationen, auf den Arbeitstischen und Labor-Plätzen, aber auch in den Wunderkammer-Kästen und in den Volières auftaucht, sind Bücher.¹¹⁴ Es sind Sammlungen von Wissen und Verschriftlichungen unserer Aneignung von Welt, wie sie mit dem Studiosus der Renaissance bis zum Gelehrtenkabinett des 19. Jahrhunderts assoziiert wurden. Ein Buch ist ein Kürzel. Ein Buch ist die Materialisation von festgeschriebenem Wissen, von Thesen und

¹¹¹ Vgl. Kapitel *Schaukästen, Vitrinen, Cachés*; vgl. Pugno 2003, S. 97-99.

¹¹² Vgl. *The Department of Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992), (Abb. 22) und *New York State Bureau of Tropical Conservation* (1992), (Abb. 21).

¹¹³ Foucault 1974, S. 19.

¹¹⁴ Ein Beispiel dafür ist das Projekt *The Library for the Birds of Antwerp* (Abb. 36), das im Abschnitt *Habitat-Dioramen, Gehege und Volière* ausführlich thematisiert wird.

Wahrheiten über die Welt. Der Inhalt der Bücher, die Dion verwendet, formuliert, wie wir die Natur verstehen, wie sie zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt verstanden wurde, wie wir sie sehen, beziehungsweise sehen sollen und wie wir sie (re)präsentieren. „The books are iconic elements for a body of ideas. [...] They are the baseline form which I work.“¹¹⁵ Das Wissen, das in ihnen gespeichert ist, wird von Generation zu Generation weiter tradiert und von Dion als theoretische Grundlage seiner Projekte, aber auch als symbolisches Element in den Installationen selbst, verwendet.

Haufen und Gitter, Abfall und Auswahl, Unwert und Wert

„Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigstens dem Anschein nach) als eine Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen.“¹¹⁶

Mittels legitimierter Methoden und etablierter Instrumentarien wird über die Objekte der Forschung entschieden. Die Exemplare und Präparate werden aus ihrem unzivilisierten, haufenartigen, namenlosen Dasein *befreit* und in die Ordnung der westlich-europäischen Welt eingegliedert. Aus dem Haufen wird das Wertvolle, das eingehen wird in die musealen Präsentationssysteme, von dem, was vor Ort belassen oder im Dunkel der Depots verschwindet oder veräußert wird, geschieden.

Im Projekt *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992), in dem von Dion eine wissenschaftliche Laborsituation simuliert wird, sind die Arbeitsprozesse vom Haufen zur Ordnung dokumentiert (Abb. 22, 24). In der ersten Abbildung sind die Fische noch in zwei Plastikwannen ungeordnet und unidentifiziert zu sehen, in den Regalen stehen die noch leeren Gläser. In der zweiten Abbildung, sehen wir Dion bei der Arbeit und bereits gefüllte, beschriftete Präparate in den Regalen angeordnet.

Die Faszination, die von den Ding-Anordnungen ausgeht, verändert das einzelne Ding an sich, durch den Kontext, den ihm zugesprochenen Platz unter den Dingen. Wie Foucault schreibt, wird bei derartiger Forschungsarbeit immer von einem A priori der Verstreutheit der Dinge in der Welt ausgegangen.¹¹⁷ Wir eignen uns die

¹¹⁵ Dion, Klein 2003, S. 13.

¹¹⁶ Foucault 1974, S. 22.

¹¹⁷ Vgl. Foucault 1974, S. 204.

Welt an, indem wir sie gliedern und ordnen, sortieren und definieren, Übereinkünfte treffen und Zuschreibungen für allgemeingültig erklären.

Das für Dions Arbeiten symptomatische Aufgreifen und Vermischen, Überlagern und Aufbrechen von großen, etablierten Kategorien ist wiederum Ausgangsbasis dieses Abschnitts. Zum einen thematisiere ich in diesem Kapitel die Kategorien Haufen und Gitter, Abfall und Auswahl. Zum anderen die daran gekoppelte gesellschaftspolitische Ebene der institutionskritischen Kunst und die Kooperation mit Institution.

„My work is founded on the very idea of classification, on the validity or not of the principles and methodes which underlay the organization of things, and on what those principles and methods tell us about ourselves,“¹¹⁸ so Dion. Seine Auffassung zeugt von seiner Kenntnis von Foucault. Er schließt sich dessen Konzept an, dass taxonomische Ordnungen, mit denen wir uns Lebenssysteme und Entwicklungsprozesse erklären, eher etwas über gesellschaftliche und politische Ideologien aussagen können, als über die Natur selbst. In dieser Positionierung kommt auch sein ursprüngliches Anliegen vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn wieder in den Vordergrund. Sein eigentliches Interesse gilt nicht der wissenschaftlichen Arbeit mit Natur per se, sondern ihm geht es um die Auswirkungen naturwissenschaftlicher Konzeptionen über unsere Umwelt und das ihn motivierende ökologisch-politische Engagement.

Die Projektbeispiele von denen bisher die Rede war, standen alle in mehr oder weniger enger Referenz zu wissenschaftlichen Arbeits- und Forschungssituationen. Gewissermaßen als Gegenpol dazu können einige andere Arbeiten von Dion verstanden werden. Wenn die Struktur der Wissenschaft Sortierung und Rasterung, Ordnung und Systematisierung ist, so gibt es gegenüberliegende formale Entsprechungen: Haufen, Halde, Chaos, Wildnis. Diese nimmt Dion ebenfalls in seine Arbeiten auf. Projekte, in denen er mit diesen Kategorien arbeitet sind unter anderem *The Curiosity Shop* (2005), *Concrete Jungle* (*The Mammals* und *The Birds*) (1992) oder *Ichthyosaurus* (2003). Geht es in vielen der Arbeiten von Dion um die Simulation wissenschaftlicher Labors und Arbeitstische, um das präsentieren der dort angewendeten Methoden zur Eingliederung der Dinge in ein taxonomisches Gitter, so bildet zum Beispiel das Projekt *Concrete Jungle* eine Gegenposition dazu. Diese

¹¹⁸ Dion, Pugnet 2003, S. 120.

zweiteilige Installation operiert in ihrer formalen Ästhetik mit Parametern, die der Wissenschaft genau gegenüberliegend scheinen (Abb. 25, 26). Anstatt Gliederung und Ordnung gibt es Häufungen und Durcheinander. Die Dinge sind in keiner Form mehr brauchbar oder wertvoll, scheinen weder historisch von Interesse noch aus sonst irgendeinem Grund aufgehoben werden zu müssen.¹¹⁹ Es ist ein Haufen von Verworfenem, zu dessen Krönung sich die Vögel, für welche die Ornithologen sich so brennend interessieren, einfinden. Die Tiere, die diese Landschaft aus Zivilisationsmüll bevölkern, sind der vordergründige Inhalt der Arbeit. Dion ging es um die Auseinandersetzung mit einer spezifischen bio-wissenschaftlichen Kategorie von Tieren, sogenannten R-Strategen: Diese Tierarten zeichnen sich durch ihre extreme Anpassungsfähigkeit aus, sind besonders widerstandsfähig und opportunistisch was Lebensraum und Nahrungsmittel betrifft und haben eine quantitativ extrem hohe Reproduktionsrate. „Sie sind Spezialisten in Nicht-Spezialisierung,“ und es sind Tiere, es ist Natur, die sich innerhalb unserer urbanen Strukturen ihr Leben eingerichtet haben. Ob wir es wollen oder nicht, wir teilen unseren vordergründig so zivilisierten Raum mit ihnen.¹²⁰ Die streng gerasterte Stadt hält Nischen und Schlupfwinkeln, dunkle Zwischenräume für diese Inquiline und Kommensale bereit.¹²¹ Dion führt die Nostalgie, die man oft im ersten Moment an seinen Arbeiten wahrnimmt, ad absurdum. Die Haufen von Müll, die Dinge des Lebens, die jeglicher Wertschätzung und Funktion entledigt sind, werden wieder zu Natur, zu Natur in dem Sinne, dass sie aus der Ordnung herausfallen, wieder zu hierarchielosen Haufen werden, wieder zu einer wilden Halde, zu einem In-, Durch-, und Übereinander. Es sind Reste und Überbleibsel, Abgefallenes und unnütz Gewordenes.

Was passiert mit Dingen des alltäglichen Gebrauchs beim Transfer in den Raum der Kunst? Was passiert, wenn wir etwas, das wir tagtäglich von der Straße am frühen Morgen kennen, einen Haufen Müll der darauf wartet von der dafür zuständigen Institution abgeholt zu werden, in einer Kunstinstitution wieder finden? Was passiert beim Transfer von Objekten der Natur in den Bereich der zoologischen und biologischen Forschung? Was passiert in den Naturwissenschaften, wenn Exemplare,

¹¹⁹ Vgl. Smolik 1992, S. 121.

¹²⁰ Dion, Rockman 1994, S. 337.

¹²¹ Inquiline sind Insekten, die in Körperhölräumen oder Behausungen anderer als Mitbewohner leben; Kommensale sind Organismen, die sich auf Kosten artfremder Wirtsorganismen ernähren, ohne diesen jedoch zu schaden.

nach bestimmten Methoden gesammelt, zum Beispiel von der Wiese eines Bauern in die Vitrine eines Museums transferiert werden?

Die dichten Haufen, die im Projekt *Concrete Jungle* aus Zivilisationsabfall bestehen, sind im Projekt *The Great Munich Bug Hunt* (1993), das dichte, wuchernde Leben im Unterholz des Auegebiets der Isar. Dion ließ für das Projekt, das an Robert Smithsons *Dead Tree* (1969) erinnert, aus den Isarauen in Ismaningen eine abgestorbene hundertjährige Weide ausheben und per Sattelschlepper in die Stadt, genaugenommen in die Ludwigstraße, und dort in den K-Raum Taxer, bringen (Abb.: 27 – 30).¹²² Die Installation bestand aus dem gelagerten Baum, und einer Laborsituation auf der anderen Seite des Raumes (Abb. 5). In dieser gemeinsamen räumlichen Anordnung ist die Unförmigkeit und Größe des Baumstammes als starker Kontrast zum Holzschrank besonders anschaulich. Die Arbeit erstreckte sich über mehrere Wochen. Künstler und Biologinnen führten Informationsgespräche und Diskussionen mit den Besuchern, von denen manche mehrmals kamen um den Arbeitsprozess mit zu verfolgen. Der Insektenschrank, in dem Dion die Exemplare nicht nach Arten sondern nach formal-ästhetischen Kriterien sortierte – die kleinsten Tiere kommen in die oberste Schublade, die größten in die unteren, blieb nach Abschluss der sechswöchigen Forschung als Kunstwerk bestehen (Abb. 31). Das Labor wurde aufgelöst, die Weide an ihren ursprünglichen Platz in den Isarauen zurückgebracht.¹²³ Bereits die Fotodokumentation dieser Herbeischaffung von Natur evoziert Zweifel daran, was von seinem ursprünglichen Dasein übrig bleibt, wenn man diesen Baumstamm dekontextualisiert und in fremder Umgebung – im vielleicht theoretisch genau gegenüber liegenden Raum, dem *White Cube* – analysiert. Das scheinbare Chaos der Natur, das dichte Geflecht, das In- und Übereinander von Naturelementen, von zeitlichen Prozessen, von Wachstum und Verfall, dieses ständige im Wandel Sein, zeigt noch das erste Foto. Die Weide wird von ihrem ursprünglichen Standort entfernt und an einen anderen transportiert. Der zusammengehackte Baumstamm wirkt wie ein Urtier, ein Fragment aus längst vergangener Zeit, das in das Raster der Stadt, in die Geradlinigkeit der Architektur eingeschleust wird. Die Reinheit und Glätte, die Sauberkeit und Ordnung des pseudo-wissenschaftlichen Werkraumes, eigentlich des Kunstraumes, könnte nicht

¹²² Robert Smithson schuf für die Ausstellung *Prospect 69* in der Düsseldorfer Kunsthalle das Projekt *Dead Tree*. Für diese Ort/Nichtort-Arbeit ließ Smithson einen abgeholzten und zurechtgeschnittenen Baum in den Galerieraum transportieren und dort ausstellen.

¹²³ Vgl. Hoffmann 1994.

gegensätzlicher sein zu jenem Ort, an dem der Baum jahrzehntlang gewachsen ist. Insekten, denen der Baum Lebenswelt war, werden mit Lupen und Pinzetten von ihm entfernt und präpariert. Die Sortierung nach Größe, wie Dion sie vornimmt, ist wissenschaftlich als fachliche Ahnungslosigkeit, als dilettantisches Kriterium zu bezeichnen. Die Befunde, die gemacht werden könnten, wenn keinerlei morphologische Merkmale berücksichtigt werden, sind wissenschaftlich in keiner Weise von Interesse. Hinzu kommt, dass Dion und die Wissenschaftlerin nur mit Lupe und Pinzette arbeiten. Ohne gegenwärtig relevante Hilfsmittel wie Elektronenrastermikroskop, Foto- und Zeicheneinrichtungen, entsprechende aktuelle Fachliteratur und adäquates Präparationsmaterial – denn die Alkoholfläschchen wie Dion sie verwendet stammen aus dem 19. Jahrhundert und entsprechen nicht den aktuellen Ansprüchen – erinnert die Arbeit von Dion an klischeehafte Vorstellungen von wissenschaftlicher Forschung. Sie bleiben weit von den Prozessen, wie in der Entomologie heute Erkenntnisse gewonnen werden, entfernt. Dennoch will Dion, mit dieser Arbeit zwischen den Kategorien, mit Haraway gesprochen, „Biologie als einen Prozess kultureller Produktion“ verstanden wissen.¹²⁴

Seine Arbeiten bewegen sich zwischen den Strukturen: Haufen und Ordnung, System und Chaos, Wert und Unwert. Dem Raster, das die Rosalind Krauss als eine emblematische Struktur der Moderne definiert, kommt in den Naturwissenschaften eine andere Bedeutung zu als in der Kunst.¹²⁵ „Taxonomy could be described as the art of stuffing animals into hierarchies of superior and subordinate groups.“¹²⁶ Besonders in der Biologie und Zoologie ging es lange Zeit um das Herstellen eines Ordnungssystems, um die Eingliederung der Welt in ein handhabbares Raster. Diese Kategorisierungen und Einteilungen, Zuordnungen und Exklusionen werden weitestgehend von den dazu autorisierten Institutionen unserer Gesellschaft getroffen, die spezifische ideologische Ziele verfolgen.

Ein weiterer Aspekt, den ich hier nur kurz ansprechen möchte, ist der **Bezug** zwischen Dions Arbeiten und dem **Bezug** des Surrealismus zur Wissenschaft.¹²⁷ Das, was das Bestreben der Surrealisten, insbesondere von Breton, mit dem von Dion verbindet, ist ihre epistemologische Skepsis und die Absage an eine Wissenschaft, die sich außerhalb historischer Entwicklung, ideologischer Kontaminierung und

¹²⁴ Haraway 1995b, S. 98.

¹²⁵ Vgl. Kraus 2000, S. 51-66

¹²⁶ Leslie 1997, S. 10.

¹²⁷ Vgl. Witzgall 2003, S. 298ff.

soziokultureller Beeinflussung stellen will. Es ist diese parallele Intention, wissenschaftliches Vorgehen zu parodieren, Erkenntniswerte von sogenannten objektivierten Methoden in Frage zu stellen und auf eine Erweiterung naturwissenschaftlicher Forschungskonzepte zu drängen, die ihnen gemeinsam ist. Besonders auch der französische Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss und Georges Bataille, Soziologe und Philosoph, nahmen Anleihen aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und stellten unkonventionelle Querverbindungen her. Sie betteten wissenschaftliche Fragmente in ein erweitertes kulturelles Feld. Es ging auch ihnen um eine Absage an die privilegierte wissenschaftliche Perspektive auf die Dinge. Auch James Clifford verweist darauf, dass für die Surrealisten, der Flohmarkt eine Ordnung der Dinge darstellte, die sich gegen jede traditionell legitimierte Klassifizierung stellt.¹²⁸ Genau mit diesen Strukturen, wie der des Flohmarktes, des Antiquitätenladens und der Anhäufung in Depots und Archiven arbeitet Dion parallel zu den Ordnungen, die auf wissenschaftliche Taxonomie verweisen.

Dion kooperiert bei vielen seiner Projekte sowohl mit naturwissenschaftlichen Einrichtungen als auch mit Kunstinstitutionen.¹²⁹ Er wird eingeladen, um Arbeiten und Projekte in den Institutionen oder mit Dingen der institutionseigenen Sammlungen zu konzipieren.¹³⁰ Als Künstler der sogenannten zweiten Generation institutionskritischer Kunst verfolgt er eine Praxis, die sich in ihrer Kritik nicht nur auf Kunstinstitutionen konzentrieren, sondern auch die Vormachtstellung anderer gesellschaftlicher Machtstrukturen in den Blick nehmen. Jede sich oppositionell positionierende Kritik kann sich jedoch nur im Widerstand mit ihrem Feindbild definieren. Indem institutionskritische Künstler aber von den Institutionen in deren Strukturen und Räume eingeladen und aufgenommen wurden, stellt sich die Frage, welches kritische Potential die Arbeiten beinhalten. Was bleiben für Möglichkeiten, nachdem inzwischen die Konzeption und das Selbstverständnis der Kunstmuseen runderneuert wurden, die der Wirtschaft, der Unterhaltungsindustrie und selbst der Kunstproduktion keinen grundsätzlichen Widerspruch mehr darstellen?¹³¹ Diese offengelegte Komplizenschaft, die der institutionskritischen Kunst als Preisgabe ihrer subversiven Kraft vorgeworfen wurde, ist auch für Dions Projekte gegeben. Man könnte den Künstler für seine Kooperation mit etablierten Institutionen, für seine

¹²⁸ Vgl. Clifford 1988, S. 121.

¹²⁹ Vgl. Decter 1990, S. 140-142.

¹³⁰ Vgl. Buchmann 2007, S. 386-387.

¹³¹ Vgl. Anderson 1993, o. S.

fehlende politische Radikalität, für die fehlende Präzision und Schärfe seiner intendierten Kritik, kritisieren. Seine Strategie ist es, sich nicht oppositionell zu verorten, sondern die Institutionen für seine Projekte und Interventionen zu nutzen. Er geht nicht in Widerstand, sondern kooperiert um so seine Kritik, quasi von innen her, anbringen zu können. „I would argue that the Trojan horse works.“¹³² Er geht davon aus, dass „a critique of the museum-as-institution always maintains a necessary degree of strategic complicity vis-à-vis the conventional structures,“¹³³ und versteht sein künstlerisches Wirken als „Gastarbeit eines nomadisierenden Künstlers.“¹³⁴ Vielleicht müsste er, Andrea Fraser folgend, seine Projekte in Kooperation mit Institutionen auch als Dienstleistungen definieren?¹³⁵

Dion verdammt naturwissenschaftliche Institutionen und deren Methoden nicht grundsätzlich, will jedoch die hegemoniale Vormachtstellung von naturwissenschaftlicher Wahrheit in Zweifel stellen und kritisiert sie ausdrücklich für ihre ideologischen Imperative: „my interest is the question of the representation of nature, it is the natural history, ethnographic, and history museum – as well as the zoological and botanical parks – that interest me. These are fascination institutions because they represent a society’s ‚official story‘.“¹³⁶

Dion begibt sich mit seinen Arbeiten mitten in das Dilemma von Kritik und Kooperation an, beziehungsweise mit, etablierten Institutionen. Seine Faszination und Bewunderung naturhistorischer Museen, historischer Sammlungen von zoologischen und botanischen Präparaten und Exemplaren und den alttradierten Präsentationsformen, ist genauso unabdingbarer Aspekt seiner Arbeiten wie seine Parodierung und dilettantische Simulation. Sein Enthusiasmus für naturhistorische Sammlungsbestände und Schaupräsentationen widerspricht, so könnte man meinen, seinem Pessimismus, seiner Kritik, seinen teils makabren, teil ironischen Paraphrasierungen. Wie dies bisher auch an anderen Kategorien und Feldern aufgezeigt wurde, ist jede Form von Ambivalenz symptomatisch für seine Arbeiten. Die unmittelbare Kooperation mit gesellschaftlich etablierten Einrichtungen birgt Möglichkeiten, aber auch die Gefahr der Instrumentalisierung der Kunst in sich. Dion stellt sich mit seiner Kritik nicht in radikale Opposition zu diesen

¹³² Dion, Wege 1998, S. 9.

¹³³ Decter 1990, S. 141.

¹³⁴ Dion 2007, S. 8.

¹³⁵ Vgl. Kravagna 1995, S. 139.

¹³⁶ Dion 1993c, S. 8.

Einrichtungen. Nicht nur, dass er Projekte in direkter Zusammenarbeit entwickelt, sondern seine künstlerische Praxis basiert oft auf historischen Referenzen. Er arbeitet mit vergangenen Positionen naturwissenschaftlicher Forschung, mit obsoleten und klischeehaften Formen vom Wissenschaftler und mittels Isolierung einzelner Parameter, die in verfremdetem Kontext keine Sinnhaftigkeit mehr erzielen können. In Bezug zu diesen Aspekten seines Vorgehens stellt sich die Frage, wen er eigentlich mit diesen Arbeiten adressiert und kritisiert. Dadurch, dass er sich historischer Bezüge von Institutionen bedient, mit denen er kooperiert, aber gleichzeitig deren gegenwärtige Wissenschaft hinterfragen will, ist unklar wogegen er seine Stimme richtet. Es fehlt ein direktes, unmittelbares Gegenüber, wie es für die erste Generation institutionskritischer Künstler bestand. Darüber hinaus ist es problematisch, inwieweit künstlerische Intervention außerhalb der Kunst wirkmächtig werden kann, gerade in den kooperativen Konstellation in denen Dion seine Projekte durchführt. Er greift das Feld der Naturwissenschaften mit genau denjenigen Methoden und Vorgehensweisen auf, die diese Disziplinen vermeiden, ablehnen und als nicht legitim erachten – Ironie, Humor, Verfremdung und Subjektivität.

Dions Arbeiten rufen und durchaus ins Bewusstsein, dass gegenwärtiges Wissenschaftsverständnis historisch bedingt ist. Als zweiter Aspekt ist jedoch hinzuzufügen, dass historisches Wissen in manchen Ebenen aus heutiger Sicht zwar veraltet erscheint, auf andere Fragestellungen ausgerichtet war und auf breitere, man könnte sagen interdisziplinäre, Denkstrukturen angelegt war. Damit schließe ich mich Kwon, die sagt, dass die Arbeiten von Dion dann am wirkungsvollsten sind, wenn er „die unbehaglich nahe Verwandtschaft zwischen Inbesitznahme und Verwaltung in unserem Verhältnis zu Natur und Wissenschaft inszeniert.“¹³⁷ Damit ist nochmals betont, dass es Dions Absicht zu sein scheint, sich auf das historische Verständnis von Naturwissenschaft zu berufen, um zu fragen, welche möglichen anderen Wege des Denkens eingeschlagen hätten werden können. Auch wenn es romantisch und nostalgische anmutet – unser gegenwärtiger problematischer Bezug zur Natur, unsere verschiedenen Umwelt-Dilemma wären vielleicht nicht gegeben. Ein dritter Aspekt, der in Dions Arbeiten markiert wird, ist, dass wissenschaftliche Arbeit niemals ganz unkünstlerisch ist. Etablierte Ordnungskategorien sind historisch

¹³⁷ Kwon 1993, o. S.

und kulturell determiniert: Bei der Auswahl dessen, was aus dem Haufen ausgewählt und aus den Verstrickungen der Natur isoliert wird, sich immer auch fiktionale Parameter wirkmächtig.

Auch wenn Künstler wie Dion öffentlich und offiziell im Museum agieren können, heißt dies keineswegs, dass sich dadurch etwas ändert, oder dass die Museen gar zu ideologiefreien Zonen werden. Aber es findet eine Verschiebung statt.¹³⁸ Die gegenseitige Abhängigkeit ist gegebener Umstand. Die aktive Kooperation der Kunst mit etablierten Institutionen kann genauso als Instrumentalisierung und Einvernahme der Kunst von Seiten der Museen kritisiert werden. Gleichzeitig kann sie aber als positiv interpretiert werden, nämlich als Ende der kämpferischen, aber zum Scheitern verurteilten Idee, dass Kunst außerhalb von Systemen – sowohl außerhalb der Institutionen der Kunst als auch außerhalb aller anderen gesellschaftlich etablierten Strukturen – agieren könne. Christian Kravagna, Kunsthistoriker und Theoretiker postkolonialer Konzepte, argumentiert: „Der fortschreitende Verlust an revolutionärem Pathos macht die künstlerische Kritik nicht schwächer, sondern präziser.“¹³⁹ Inwieweit diese Annahme jedoch auf die Arbeiten von Dion zutrifft, steht zur Diskussion. Dions strategischer Angelpunkt ist ja genau der, mit Nicht-Präzision zu arbeiten, und nicht zuletzt auch damit das oberste Bestreben der Naturwissenschaften, mit Präzision, Exaktheit, Nachvollziehbarkeit und sogenannter Objektivität ihren Anspruch auf Wahrheit zu postulieren und legitimieren. Die Offenheit der Arbeiten Dions besteht darin, dass sie auf keinen Punkt hin konkret interpretiert werden können und auch nicht in einer Diskussion zwischen zwei entgegengesetzten Polen aufzulösen sind. Ihre Offenheit ist „nicht an ihren Inhalten festzumachen, sondern vielmehr eine Grundbedingung ihrer Existenz [...]. Das heißt, wir sind nicht so sehr gehalten, über das konkret Gegebene nachzudenken, als vielmehr darüber, was in diesem Zusammenhang das Gegebene sein könnte.“¹⁴⁰

Im Spannungsfeld dieser Parameter – Haufen und Gitter, Abfall und Auswahl, Unwert und Wert – wird, entsprechend der jeweils konzipierten Versuchsanordnung, entschieden, was – im buchstäblichen Sinn des Wortes – durch den Rost fällt, oder offiziell anerkannt, in die Präsentationsräume des gültigen Wissens aufsteigt. Dies ist einer der Punkte an denen Dion ansetzt, zu fragen, durch welche Praktiken und

¹³⁸ Vgl. Kravagna 2001, S. 7-9.

¹³⁹ Kravagna 2001, S. 7.

¹⁴⁰ Archer 1993, S. 119.

Methoden welches Wissen legitimiert wird. Seine Intention ist es, die Mechanismen, durch die bestimmtes Wissen in den Kanon Eingang findet und anderes ausgeklammert wird, zu erkunden. Welche Forschungsgegenstände als legitim und wertvoll deklariert werden, wird zur Basis sozialer und performativer Verhandlung, und obliegt nicht, wie in der traditionellen beziehungsweise ernsthaften Wissenschaft, der Macht einiger weniger eingeweihter Spezialisten und Fachleute. Für welche Geschichte fällt die Entscheidung? Wer will welche Geschichte erzählen und offiziell ausstellen?

4. Die Präsentation

„I am deeply interested in the visual character of museums collections, in how knowledge or ideology are generated through things.“¹⁴¹

Als quasi letzte Station der Wissenschaft kann die Präsentation, das Ausstellen dessen, was erarbeitet worden ist, gesehen werden. Erst dieser dritte Bereich der wissenschaftlichen Arbeit ist auch in der Realität der Forschungspraxis für die Öffentlichkeit bestimmt. Dion versteht in diesem Sinne auch das Museum als Ort an dem offizielle Wahrheit produziert wird. „To me the museum embodies the ‚official story‘ of a particular way of thinking at a particular time for a particular group of people. It is a time capsule.“¹⁴² Dion hat eine besondere Affinität zu Museen, die seit ihrer Errichtung nicht mehr geändert worden sind. Das naturhistorische Museum in Dublin oder das Teyler Museum in Haarlem sind solche Institutionen. Es sind gleichsam Museen von Museen. „Ich glaube, wenn einmal ein Museum gemacht ist, sollte es nicht mehr verändert werden. [...] wenn niemand diese Ausstellungen verändern würde, wären sie ein Fenster in die Vergangenheit – eine Zeitmaschine.“¹⁴³ Ein Museum würde, in der Form seines Ausbaus und seiner internen Struktur, so immer den Wissens- und Forschungsstand einer bestimmten Epoche reflektieren.¹⁴⁴

¹⁴¹ Dion, Pugnet 2003, S. 121.

¹⁴² Dion, Kwon 1997, S. 22.

¹⁴³ Dion 2001, S. 190.

¹⁴⁴ Vgl. Dion, Praet 1990, S. 155-156.

Im Museum, per se eine didaktische Institution, werden die Ergebnisse der Forschung, die Objekte die bei der Expedition gesammelt und im Anschluss daran in der Werkstätte ausgewertet und aufbereitet wurden, für die Öffentlichkeit zusammengestellt und präsentiert. In diesem Kapitel wird erörtert und hinterfragt, wie Dion welche Präsentationsformen aufgreift und in welcher Art sie von ihm adaptiert werden.

Mit jeweils veränderten Funktionen sind, im Laufe der Geschichte der Wunderkammern bis zum naturkundlichen Museum des 19. Jahrhunderts, unterschiedliche Formen von Mobiliar zu entsprechend optimaler Präsentation der Objekte entwickelt worden. Dieses Erbe der rigiden, lange Zeit als objektiv und neutral verstandenen Systematisierungen und Ordnungsstrukturen für Natur-Exemplare wird von Dion aufgegriffen und mit seiner künstlerischen Handhabung aufgemischt und hinterfragt. Die Kategorien mit denen Dion im Rahmen des Konzeptes musealer Präsentation arbeitet, lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen: Habitat-Dioramen, Gehege und Volière, also Formen die versuchen natürlichen Lebensraum zu simulieren; sowie Schaukästen, Vitrinen und Cachés, also Mobiliar dessen gerasterte Struktur eine bestimmte Ordnung der präsentierten Dinge zueinander unterstützt und andere unterbindet.

Auch bei den Projekten, die sich auf das Ausstellen von Objekten beziehen, arbeitet Dion wieder mit Überschneidungen, mit Verunklärung von Kategorien, mit befremdlichen Koppelungen von Methoden und Inhalten. Neben diesem Beibehalten seiner künstlerischen Strategie, lassen sich spezifische Kategorien und Ansatzpunkte feststellen. Die Konzepte, die er vermischt und zwischen denen er seine Arbeiten ausspannt, können mit folgenden Begriffen erfasst werden: museale Präsentation als didaktisches Mittel versus museale Präsentation als Kunstwerk; Natur als authentisch anwesend versus Natur als handwerklich, künstlich hergestellt, also *präsentiertes Kunstwerk* versus *präsenitierte Natur*. In anderer Form als dies bereits im Kapitel *Die Forschungsstation als soziales Feld* behandelt wurde, bewegt sich Dion zwischen der Präsentationsvitrine als didaktisches Lehrmittel und der Präsentationsvitrine als Kunstinstallation. Er arbeitet intensiv mit wissenschaftlichen Institutionen, wie es bereits im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, auch für die Präsentations-Installationen seiner Arbeit zusammen. Wie die Werkstätten sind auch die Präsentationsräume der Museen ideologische Stätten, ebenso die damit verbundenen

Präsentationstechniken.¹⁴⁵ Diese explizite didaktische Funktion der *Ding-Tableaus* im Museum, zu denen ja auch Dions Arbeiten werden, stünde – so könnte man meinen – im Gegensatz zu einer Kunst, die sich als frei und zwecklos versteht. Dion nutzt bewusst den Schutz der Museen – ganz im Gegensatz zur romantischen Vorstellung, dass der Künstler unabhängig von diesen gesellschaftlichen Systemen aus sich heraus schaffen könne. Dion will und kann in Kooperation mit Museen pädagogisch wirken, ohne dass der Betrachter seine Arbeiten einfach als Moralpredigt und als affirmative Kunst wahrnimmt.¹⁴⁶ Gerade die sehr frühen Arbeiten der 1980er Jahre waren stark vom Anspruch durchdrungen, die Welt zu retten, oder zumindest zu verbessern. In späteren Arbeiten, wie bereits im Kapitel *Die Forschungsstation als soziales Feld* analysiert, tritt die Überlappung der Kategorien *didaktisches Tableau* und *Kunstinstallation* etwas in den Hintergrund, es scheint jedoch so, als würde es doch die unterschwellig Basis seiner Projektkonzepte bleiben. Dions paradigmatischer Anspruch, dass Kunst unmittelbar etwas bewirken soll, bringt ihn dazu mit Museen zusammenzuarbeiten. Nicht zuletzt haben Museen einen Bildungsauftrag und dieser Kontext ermöglicht es ihm, seine kritischen Anmerkungen zu machen, ohne dass man seine Arbeit unmittelbar als didaktisch empfindet. Vielleicht instrumentalisiert er das Museum so wie das Museum ihn instrumentalisiert.

Einer der Kontexte, in denen sich Dion mit seinen Arbeiten ebenfalls bewegt, der im vorangegangenen Kapitel auch bereits angeklungen ist, ist der seit rund 20 Jahren um sich greifende Versuch einer Wiederbelebung des Konzeptes von Wunderkammern. Sein Enthusiasmus für die traditionelle Sprache und Ästhetik von Repräsentationsformen der Natur in naturhistorischen Museen ist charakteristisch für seine Arbeiten. „Ich muss gestehen, eine gewisse Vorliebe für Kuriositätenkabinette zu besitzen, die vor allem daher kommt, daß solche Sammlungen viel mehr mit dem Surrealistischen der Hinterräume vieler Museen gemein haben als mit Ausstellungsräumen.“¹⁴⁷

Strukturell dem Konzept postmoderner Nebeneinanderstellungen von Aspekten, Dingen, Fragmenten verschiedener kultureller Räume und historischer Zeitzonen nicht unähnlich, erlangt die Idee der Wunderkammer neue Aktualität. Dualistisches

¹⁴⁵ Dion 1991b, 175-180.

¹⁴⁶ Vgl. Pugnet 2007, S. 101.

¹⁴⁷ Dion 1995b, S. 76.

und dichotomisches Denken sind darin als Konzept der Systematisierung nicht mehr haltbar. Immer gibt es ein *Sowohl – als auch*, oder ein *Weder noch*. Verschiedene spezifische Schränke und Regale haben in den wissenschaftlichen Museen des 19. Jahrhunderts die Wunderkammer abgelöst. Die Präsentationsmodi in naturhistorischen Museen sind nicht mehr als Mikrokosmos konzipiert, weil wir nicht mehr denken, dass die Welt in *Einem*, als Eins, zu erfassen ist. Foucault schreibt, dass im klassischen Zeitalter erstmals der Blick auf die Dinge selbst gerichtet wurde. Aus dem Verlangen dieses neuen Blickes auf die Dinge, entwickelte man „Räume in denen die Dinge nebeneinander treten: Herbarien, Naturkundekabinette, Gärten. Der Ort dieser Geschichte ist ein zeitloses Rechteck“.¹⁴⁸ Diese Räume in denen die Dinge nebeneinandergestellt und wortwörtlich anschaulich wurden, etablierten sich in unterschiedlichen Formen, entsprechend der Dinge und Konzepte der wissenschaftlichen Weltordnung. Diese verschiedenen Modi einer ästhetischen Übersetzung von Natur und welche Art des Wissens damit produziert wird, sind das was Dion interessiert. In den unterschiedlichen Tableaus und dem Mobiliar der Präsentation spiegeln sich Veränderungen methodologischer und ideologischer Ordnungskonzepte wieder. „Dion’s parody, by ‚encasing the cases‘, were underlining the impossibility of ‚seeing‘ nature without seeing ourselves.“¹⁴⁹

Habitat-Dioramen, Gehege und Volière

„My experience of them was largely visual, rather than based on research. I am most interested in museum cultures as a visual experience.“¹⁵⁰

Dion, der so seine Besuche der großen europäischen naturgeschichtlichen Museen schildert, fokussiert visuelle Erlebnisse, wie sie zum Beispiel die Präsentationsform des Dioramas bietet. Die Arbeit *Landfill* (1999/2000) gestaltet er als mobiles Habitat-Diorama (Abb. 32). Methodisch inszeniert er den Lebensraum von Tieren, wie es bei Dioramen traditionellerweise gemacht wurde: im Hintergrund befindet sich eine illusionistische Darstellung eines Lebensraumes, auf der Bodenfläche diverses

¹⁴⁸ Foucault 1974, S. 172.

¹⁴⁹ Bakargiev 1997, S. 48.

¹⁵⁰ Dion, Pugno 2003, S. 117.

Material, Dinge, die unserem Alltag entstammen. Der Lebensraum der Vögel und eines Huskys, den wir vorfinden, ist allerdings kein idyllischer und romantischer, kein natürlicher, sondern man könnte sagen, ein realistischer oder auch urbaner. Die illusionistisch theatralische Präsentationsform der Dioramen simuliert klassischerweise einen Blick in idealisierte, ungestörte Lebensräume der Tiere. Die Tätigkeit des malenden Künstlers dient dazu, einen natürlichen Lebensraum zu illusionieren. Seine *hohe Kunst* dient der Natur-Repräsentation. „One of the mayor problems of the diorama is that its central focus becomes the artist or creator who realized the diorama. It’s not really an object of science.“¹⁵¹

Auffallende Eigenheit des *Landfill*-Dioramas ist, dass Dion es auf Gummirädern montiert und somit mobil macht. Den Einblick in die ungestörte Welt der Tiere auf Räder zu stellen, verstärkt den Aspekt der Künstlichkeit dessen, was wir sehen. Natur wird zu einer Bude in einem Vergnügungspark oder in einer Freakshow. Die Mobilisierung der Konstruktion macht ein *displacement* von Natur möglich: ein Stück Natur, das überall ausgestellt werden kann. Sowohl im faktischen als auch im semantischen Sinne ist diese Entkontextualisierung, sowie die in Folge stattfindende Rekontextualisierung, ein wichtiges Paradigma der Arbeiten von Dion.¹⁵² Damit wir uns Wissen über die Dinge der fernen Welt aneignen können, sie einer wissenschaftlichen Erforschung unterzogen werden können, müssen sie aus ihrem angestammten Lebensraum, aus dem als wild und chaotisch verstandenen ursprünglichen Gefüge entfernt und isoliert werden. Diese Mobilisierung der Präsentationskonstruktionen ist in unterschiedlichen Formen für mehrere Arbeiten charakteristisch.¹⁵³ Für *Park: Mobile Wilderness Unit* (2001) stellt Dion das an zwei Seiten verglaste Habitat-Panorama auf ein fahrbares Untergestell (Abb. 33). Das ausgestopfte europäische Wisent ist darin auf einem dem Anschein nach natürlichen Waldboden mit Pilzen und Nadel(filzteppich)boden so eingepfercht, dass selbst der gemalene, illusionistische Hintergrund amerikanischer Wildnis keine romantisch verklärte Vorstellung von intaktem Lebensraum aufkommen lässt. Die Künstlichkeit ist recht einfach zu verstehen. Die Logik dieser visuellen Repräsentation scheint wie aus einem Schulbuch, ein Paradebeispiel für Dioramen wie sie seit dem 19. Jahrhundert in naturhistorischen Museen geschaffen wurden. Ein Aspekt, der beim

¹⁵¹ Dion, Praet 1990, S. 133.

¹⁵² Vgl. Dion, Buchhart 2001, S. 195.

¹⁵³ Vgl. Pugnet 2003, S. 103-105.

ersten Blick bereits irritiert ist der Umstand, dass das Diorama viel zu klein ist, dass das Wisent so eingepfercht darin platziert ist, als ob es sich in einem Tiertransporter auf dem Weg zum Schlachthof befände, nicht in einer pseudo-natürlichen Umgebung.

Neben den Dioramen lassen sich die Projekte zusammenfassen, die auf Präsentationsformen von lebenden Tieren hinweisen, wie wir sie aus zoologischen Parks kennen. Während nur sehr domestizierte Tiere ihre Blicke auf den Menschen richten, hat der Mensch sehr spezifische Gehäuse und panoptische Aufbewahrungsstrukturen entwickelt, um Tiere in medialisiertem Blick als Bild einfangen zu können.¹⁵⁴ Dion thematisiert damit die Kategorien *authentisch* und *künstlich*, *geboren* und *hergestellt*. Diese Zuordnungen, die zu bestimmter Zeit als definitiv und unumstößlich galten, sind gegenwärtig nicht mehr haltbar und funktionieren nicht mehr zur Orientierung und Gruppierungshilfe der Dinge, die uns umgeben.

Dion errichtet quasi naturalistische Settings, in unterschiedlichen Modi, je nachdem welche Präsentationsform sich für welches Tier etabliert hat, um damit die Kategorie des Realen zum Thema zu machen. Wie real kann etwas überhaupt sein, wenn es unfreiwillig – sprich, durch Forscherhand – aus seinem angestammten Umfeld herausgelöst wurde?¹⁵⁵ Neben mehreren Dioramen arbeitet er auch mit verschiedenen Formen von Gehegen. *Dundee Bear Broch* (2005) ist sowohl ein Beispiel dafür, als auch, wie die Kategorien echt und unecht, authentisch und simuliert, verschränkt werden (Abb. 34, 35). In einem Wildtierpark in der schottischen Stadt Dundee installierte Dion ein Braunbär-Gehege, dessen Bewohner aber künstlich sind. Dion verwendet zwei Kunststoff-Modelle, die man als Besucher inmitten des Zoos, in ihrem Gehege, inklusive steinerner Behausung, besichtigen kann. Die Frage, was uns damit von Natur als wahr vermittelt werden soll, ob Zootiere ihre Gattung und deren Lebensgewohnheiten repräsentieren können und ob die ins grüne Gras gesetzten Eisbär-Modelle, stellvertretend für ihre lebenden Artgenossen im polaren Weiß, nicht genauso gut ihre Funktion erfüllen können, liegt auf der Hand. Beim Gang durch den Zoo trifft man in benachbarten Gehegen auf echte Tiere und auf falsche, die zwar aufgrund ihrer Passivität kein Gehege

¹⁵⁴ Vgl. Becker 2001, S. 367.

¹⁵⁵ Vgl. Bryson 1997, S. 91.

bräuchten, aber womöglich vor aufgebrachten Besuchern, die wegen echter Tiere kamen, geschützt werden müssen.

Sind im Tiergarten von Dundee die Bären aus Plastik, ihr Gehege aber inmitten anderer Gehege mit lebenden Tieren platziert, so ist die Bibliothek der Vögel von Antwerpen im Kunstmuseum van Hedendaagse installiert, und die Bewohner – afrikanische Finken wie sie in Belgisch Kongo beheimatet sind – darin lebendig. In Antwerpen führte Dion 1993 zwei Projekte aus, die explizit mit Repräsentationsformen von lebenden Tieren arbeiten. *The Library for the Birds of Antwerp*, im Museum für Gegenwartskunst präsentiert, und *The Project for the Antwerp Zoo* arbeiten mit zwei möglichen Repräsentationsformen von exotischen Vögeln mit sehr unterschiedlichem Wirklichkeitsbezug (Abb. 36, 37). Für den Antwerpener Zoo gestaltete Dion zehn Fliesen, deren Vogel motive auf flämischen Holzschnitten aus naturwissenschaftlichen Publikationen des 17. Jahrhunderts basierten (Abb. 38). Die repräsentierten Vögel waren jedoch keine Einheimischen, sondern Vögel aus Regionen der fernen belgischen Kolonien: Zentralafrika, Südamerika und Ozeanien. Während die Fliesen motive auf die vergangene Zeit Belgiens als Kolonialmacht verweisen, entspricht Form und Funktionalität der Vogelhäuser hohen technologischen Standards. Klima, Beleuchtung und Feuchtigkeit der Aviarien ist genau nach den Bewohnerbedürfnissen geregelt. Sowohl zeitlich und geographisch als auch metaphorisch treffen mehrere Welten aufeinander: Kunstwerk, Natur, Geschichte, Biologie: „Colonial exoticism versus environmental authenticity, imperial flamboyance versus ecological and technical finesse.“¹⁵⁶ Das Aufeinanderprallen zweier Repräsentationssysteme, zweier historischer Konzepte von Naturvermittlung, lässt im ersten Moment so etwas wie Hoffnung aufkommen: Seit der Zeit der Ausrottung unzähliger Vogelarten während der kolonialen Besiedelung, entwickelte man ein Bewusstsein um die Bedeutung von Artenvielfalt und Artenschutz. Aber, wie Bryson die Situation der Vögel in den klimatisierten Aviarien schildert: „Their function was still that of representation. This was their job: to represent themselves.“¹⁵⁷ Die Kategorie des Realen bleibt damit in Frage gestellt. Für das Projekt *The Library for the Bird of Antwerp* arbeitete Dion wieder mit lebenden Tieren. Während der Ausstellungszeit haben achtzehn afrikanische Finken, legal erstanden am nach wie vor bestehenden Antwerpener Vogelmarkt, die

¹⁵⁶ Bryson 1997, S. 90.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 91.

Installation als Lebensraum genutzt. In einem runden Anbau des Museums, eigentlich ein Gefängnis, ein Panoptikum zur Vogelbeobachtung, installierte der Künstler eine Konstruktion aus abgehackten Baumfragmenten.¹⁵⁸ Umgeben war das Baum-Versatzstück von einem Mauerring, verfließt mit den kolonialistischen Vogelmotiven wie Dion sie für das Projekt im Zoo verwendet hat. Die toten Baumfragmente nutzten die lebendigen Vögel als Natur, genauso wie die hölzernen Vogelkäfige, die metallenen Vogelfallen und die Fangnetze, sowie die ornithologische Fachliteratur (Abb. 39). Stillgelegtes Wissen, veraltete und überholte kunsthistorische Repräsentation, wie das *Konzert der Vögel* (frühes 17. Jahrhundert) von Frans Snyder, trifft auf *natürliche Readymades* – die real flatternden Finken.¹⁵⁹ Viele der angebrachten Dinge referieren auf die Hochblüte jener Zeit, in der mit Vogelhandel großer Umsatz gemacht wurde. Der Baum, beziehungsweise das was davon noch übrig gelassen wurde, steht für das nach wie vor verbreitete hierarchische Entwicklungsmodell von Lebewesen, für die Herrschaft des Menschen über alle anderen Lebewesen, die weiter unten angesiedelt werden. Die Vögel im Baum sind zwar real präsent und anwesend – „Durch ihre bloße Anwesenheit übertrumpften die Vögel das Wissen über sie in den Büchern,“¹⁶⁰ – scheinen sich aber dennoch unserem Zugriff zu entziehen. Die wissenschaftliche Literatur wirkt machtlos, denn auch wenn wir sie lesen, auch wenn wir meinen die Vögel damit verstehen zu können. Als Mensch kann man ihrer nur sehr begrenzt habhaft werden. Sie sind wild geblieben, uns fern und fremd, obwohl sie mit uns die gleichen Lebensräume teilen. „The installation’s central encounter between the library and the birds stages something like a return of the real: man-made systems of knowledge on one side, and on the other side a realm beyond those systems, a nature whose properties remain radically unknown and unknowable.“¹⁶¹

„Menschen gehen ins Museum, nicht weil sie eine computergenerierte Version oder Fotografie sehen wollen, sondern weil sie ‚das Ding an sich‘ sehen wollen.“¹⁶² Entscheidender Punkt ist, dass wir zwar das, was wir sehen, als authentisch bezeichnen können, gleichzeitig aber auch als tot und ausgestopft und mit großem

¹⁵⁸ Vgl. Vettese 2008, S. 98.

¹⁵⁹ Zaunschirm 2005, S. 84.

¹⁶⁰ Wamberg 2008, S. 144.

¹⁶¹ Bryson 1997, S. 97.

¹⁶² Dion, Buchhart 2001, S. 190.

Aufwand in möglichst lebensnaher Form gehalten. Der Maßstab stimmt, und das Objekt ist dreidimensional, aber sonst?

Schaukästen, Vitrinen und Cachés

„The museum is where you tell that story through things, through a very particular type of representation.“¹⁶³

Zu einer losen Gruppe lassen sich die Arbeiten, die an Universalsammlungen, Raritätenkabinette und Wunderkammern erinnern, zusammenfassen. Schaukästen, Schränke, Vitrinen und Regale, oft in dunklem, schwerem Holz ausgeführt, befüllt Dion mit Dingen unterschiedlicher Kategorien und Wirklichkeitsebenen, wie wir es aus Wunderkammern und naturhistorischen Museen kennen. Im Falle seiner Arbeiten werden in den Vitrinen die Ergebnisse und Fundstücke der jeweiligen Projekte, entsprechend ihrer Versuchsanordnung, präsentiert. Dions Arbeit liegt in der Herstellung einer offenen und spielerischen Struktur der Objekte. Seine Anordnungen strotzen von Doppeldeutigkeiten und Widersprüchen, und man könnte meinen, es ist ein scheinbar unorganisiertes Nebeneinanderstellen von Stückwerk und Fragment. Mit ihrer analogen Anschaulichkeit schaffen die Kabinette und Schaukästen eine Situation, die es erlaubt, Dinge zu entdecken, spekulativ und non-linear Zugang zu den Objekten zu erlangen.

Die Fundstücke des *Tate Thames Dig* (1999) wurden in einem dunklen Schrank sowie in fünf Schatzkisten ausgestellt.¹⁶⁴ Der zweigeteilte Schrank hat unten Laden und oben verglaste Türen (Abb. 40). Der obere Teil dieses Typus von Kabinettschrank diente traditionell der Präsentation von Besitzgütern, der untere Teil zur verborgenen Aufbewahrung. Anke Te Heesen, Professorin für Empirische Kultur- und Museumswissenschaft an der Universität Tübingen: „Der Schrank ist ein ambivalentes Möbel. Er kann Dinge sichtbar machen und vorführen. Zugleich versteckt er sie und lässt sie hinter geschlossenen Türen verschwinden.“¹⁶⁵ Zudem trennt es die Dinge in verschiedenen Fächern voneinander, setzt sie aber gleichzeitig in Bezug zueinander. Die Ordnungsmodelle, die diesen Schränken für naturwissenschaftliche Gegenstände zugrunde liegen, lassen sich bis ins 18.

¹⁶³ Dion 1989, S. 44.

¹⁶⁴ Da derzeit die Installation nicht öffentlich zugänglich ist, können den Angaben aus der Literatur keine notwendigen Ergänzungen und Antworten auf offene Fragen hinzugefügt werden.

¹⁶⁵ Te Heesen 2003, S. 25.

Jahrhundert zurückverfolgen. Nach Te Heesen bestand damals die Funktion dieser Schränke im Wesentlichen darin, dass ihre Besitzer das von ihnen gesammelte Gut zeremoniell herzeigen konnten. Seit rund zwanzig Jahren werden die gewachsenen Formen der Objektpräsentation von den Museen selbst als nicht mehr zeitgemäß gesehen, während „Künstler und Sammlungshistoriker begeistert einen Blick auf diese taxonomisch motivierten Materialisationen werfen.“¹⁶⁶ Auch Dion ist von der Zeit fasziniert, in der man noch an eine umfassende Ordnung der Dinge glaubte. Er gleicht seine Präsentationsformen an historisch tradierte Kasten-, Vitrinen- und Buffet-Formen an. Größe und exakte Einteilung, Stil und Wert können unterschiedlich ausfallen. „The Form of the cabinet, whether it is room size or cupboard size allows for a consideration of both the museum and the world, the microscopic and the macroscopic. It also allows the sculptural and material to be reconciled with the pictorial.“¹⁶⁷ Auf struktureller Ebene sind Schränke und Kästen tabellarische Räume, in die die Dinge eingepasst wurden und werden. Sie haben eine Hierarchie und Leserichtung und einen implizierten Aufforderungscharakter: sie wollen erkundet werden, wenn sie befüllt sind, oder befüllt werden, wenn sie leer sind.¹⁶⁸

Nachdem die Fundgegenstände vom Themse-Ufer im Projekt *Tate Thames Dig* gereinigt worden sind, wurden sie in grobe Gruppen gegliedert: organische Fundstücke wie Knochen und Leder, Glasfragmente und Keramik, Plastik und Werkzeuge. Jede Gruppe wurde in weiterer Folge wiederum in Untergruppen eingeteilt. Es bestand nicht ein vorgegebenes Ordnungssystem in das die Dinge eingepasst wurden, sondern das System entwickelte und veränderte sich entsprechend der Gegenstände. Die Fragmente aus Plastik wurden zum Beispiel in Flaschen, Flaschenverschlüsse, Stifte, Feuerzeuge, Spielfiguren, Käämme und Bürsten, Audiokassetten und Schutzhelme unterteilt.¹⁶⁹ Als Besucher des Museums kann man die Laden öffnen und das darin sauber sortierte Material betrachten. Dion arbeitet nach optischen Kriterien, er sortiert nach formalen und ästhetischen Gesichtspunkten, nicht nach wissenschaftlicher Systematik. Er macht keine wertende Unterscheidung zwischen einem Knochen aus Kunststoff, der einst einem Hund gehörte und einem organischen Knochen, der von einem Abendessen übrig blieb.

¹⁶⁶ Te Heesen 2003, S. 27.

¹⁶⁷ Dion, Pugnet 2003, S. 117.

¹⁶⁸ Vgl. Dion 1999b, S. 315.

¹⁶⁹ Vgl. Coles, Dion 1999, Anhang 2 und 3, o. S.

Diese Enthierarchisierung entspricht den Ding-Konstellationen in Kuriositätenkabinetten und Wunderkammern, sie „erfordern eine dem Umherschweifen ähnliche Erkenntnisleistung.“¹⁷⁰ Dion bezieht sich auf Konzepte historischer Wunder-, Raritäten-, und Kunstkammern, und damit auf ein Denken vor dem Siegeszug des rational-dualistischen Weltbildes. Mark Dion erhebt das *Sowohl als auch*, das *Als ob* und eben nicht das *Entweder-oder* zum Prinzip. Er will die Öffnung festgeschriebener Kategorisierungen. Die Projekte, die mit der Annäherung an wunderkammerähnliche Sammlungen arbeiten, „rühren an der grundlegenden epistemologischen Basis westlicher Wissenschaften, an der epistemologischen Basis der Moderne, an der strikten Trennung von Natur und Kultur.“¹⁷¹

Eine Kunstkammer ermöglicht dahingehend eine „Schulung visueller Assoziations- und Denkvorgänge, die den Sprachsystemen vorauslaufen“ und ihren „ursprünglichen Stellenwert“ womöglich noch zu übertreffen vermögen.¹⁷² Indem der gegenwärtig umfassende Rückgriff darauf Wege aufzeigt, die früher denkmöglich waren, dann ausgeschlagen worden sind, jetzt jedoch wieder denkbar werden könnten.¹⁷³ Bredekamp schreibt: „Niemand will das bedachte Chaos der Kunstkammer als Museum zurück.“ Er revidiert die Gewissheit dieser Aussage jedoch dann aufgrund des seit rund fünfzehn Jahren boomenden Interesses am Konzept Kunstkammer.¹⁷⁴

Auch Dion greift im Rahmen seiner Arbeiten mit musealen Präsentationskonzepten auf die Kunstkammer als Vorläufer des wissenschaftlichen Museums zurück: „Am Kuriositätenkabinett interessiert mich das interaktive Verhältnis der Objekte zueinander.“¹⁷⁵ Um sich dieses Ding-Ensemble anzueignen, gibt es keine syntaktischen Regeln. Man kann es nicht von oben nach unten, vom unbelebten Gestein zum göttlichen Menschen lesen. An die Stelle einer anthropozentrischen Hierarchie tritt die Juxtaposition der Dinge. Die „Potenz der Kombinatorik“ das dichte Nebeneinander der Dinge und Gegenstände in Kuriositätenkabinetten bot und bietet starken Anreiz zur Kommunikation.¹⁷⁶ Diese „akrobatischen Zusammenstellungen“, wie Witzgall sie nennt, diese dichten Erzählungen, „entzogen

¹⁷⁰ Steward 1997, S. 291.

¹⁷¹ Witzgall 2003, S. 291.

¹⁷² Bredekamp 2003, S. 102.

¹⁷³ Vgl. Daston 2003, S. 17.

¹⁷⁴ Bredekamp 2000, S. 103.

¹⁷⁵ Dion, Witzgall 2003, S. 418.

¹⁷⁶ Korff, 2008, o. S.

sich in ihrer Unfertigkeit und Unvollständigkeit wie formlose Pigmentflecke oder undeutliche Kleckse einer Eingliederung in einen nahtlosen Diskurs und einer regulierenden Klassifizierung. [...] Die übervollen Regale und Schubladen mit ihren launenhaften logischen Sprüngen und beunruhigenden Lücken ähnelten der scheinbaren Unorganisiertheit einer Konversation beziehungsweise der gesprochenen Sprache überhaupt. Der in dieser Anordnung verkörperte Dialog bot Reize und Entgegnungen darauf.“¹⁷⁷

Smith schreibt in diesem Sinn über die Dinge, die Dion im Projekt *Rescue Archeology* verwendet: „all perfectly innocuous one at a time – accumulates into something unexpectedly meaningful. His basic approach is to create a material narrative by sifting and sorting the random detritus of a particular place and then presenting it in an orderly, unsentimental fashion.“¹⁷⁸ Das Konzept Wunderkammer birgt mehrere Ebenen, die für Dion interessant sind: die historische Konstituiertheit von Tatsachen und Klassifizierungen, von Organisationssystem von Wissen, die Aufhebung des Natur-Kultur-Dualismus, sowie die Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft. „Dion’s Wunderkammern offer an open narrative, an opportunity to present objects in arbitrary arrangements that are free of the rational, pedagogical structures that dictate the display of such objects in a modern natural history museum.“¹⁷⁹

Dion war eingeladen für das Musée Gassendi, das sowohl eine Kunstsammlung als auch eine naturhistorische Sammlung hat, ein Projekt zu konzipieren: Wir sehen einen Vogel, der aufgrund seiner roten Kopffedern und den gelben Flügeln unverwechselbar als Stieglitz zu identifizieren ist. Lateinisch wird er *Carduelis carduelis* genannt und in Mitteleuropa landläufig auch Distelfink. Eine Etage höher finden wir einen weiteren Vogel: ein Papagei, zum Aufziehen, aus Metall und in bunt leuchtenden Farben lackiert, massenproduziert. Dahinter befindet sich ein weiterer Schnabel, der eines Wasserkruges, ebenfalls aus Metall (Abb. 1). Das Museum gehört zu einer Gattung, von der es nur noch wenige gibt: es hat eine enzyklopädische Sammlung, und zwar in dem Sinne, dass diese nicht in verschiedene Disziplinen aufgeteilt wurde. Wissenschaftlich oder ökonomisch nicht relevant erscheinende Bestände wurden nicht veräußert. Dion konnte auf diese Depots und

¹⁷⁷ Stafford 1998, S. 262.

¹⁷⁸ Smith 2004, o. S.

¹⁷⁹ Hofmann 1999, S. 16.

Lager des Hauses zurückgreifen. „The museum needs to be turned inside out – the back rooms put on exhibition and the displays put into storage.“¹⁸⁰ Nicht die ausgestellten Schauobjekte interessierten ihn, sondern die Dinge, die in den Depots und Archiven lagerten, die für die Wissenschaft keine repräsentative Bedeutung hatten.

„However, the question remains, what can we do with a collection like this? I think we can move forward by looking back.“ so Dion.¹⁸¹ Mit diesem Ausgangspunkt bezieht sich Dion auf vormoderne Formen der Naturwissenschaften, beziehungsweise auf deren Anfänge und frühe Pioniere. Die verschiedenen Display-Medien, wie sie in naturwissenschaftlichen Institutionen etabliert sind, ermöglichen oder verunmöglichen aufgrund ihrer eigenen Struktur bestimmte Konzepte von Ordnung und Taxonomie. Bredekamp verweist darauf, dass in diesem Sinne Kunstkammern und Kuriositätenkabinetten eine spezifische Erkenntnisform zugrundeliegt. Das Klima dieser „vorwissenschaftlich-bizzaren Ensembles“ ermöglicht ein spezifisches Denken, eine Bandbreite von Optionen, die Dinge miteinander in Bezug zu setzen.¹⁸²

In den naturkundlichen Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts, und somit auch in den Wunderkammern, waren die Legenden und Geschichten, die Nutzung der Tiere als Kulturobjekte, ihre Einbettung in die Kultur, in das Alltagsleben, in die Sagen und Mythen, miteinander verwoben angeführt.¹⁸³ „Die Kunstkammer hatte ein Plateau bereitgestellt, auf dem das Chaos der Welt komplex erfasst und sowohl in einer räumlichen wie zeitlichen Schichtung dargestellt werden konnte.“¹⁸⁴ Mit diesen Formen der musealen Präsentation stellt sich die Frage, welche Erkenntnis durch welche Form von Display überhaupt möglich beziehungsweise verhindert wird.

In diesem Zusammenhang ist auch die zeitliche Struktur vieler seiner Arbeiten zu analysieren: Dion verspannt wissenschaftliche Präsentationsformen des 19. Jahrhundert und präsentiert die in ihnen sortierten Dinge in Assoziation zu Wunderkammern. Die Dinge selbst stammen aus unterschiedlichen Zeiten: Das Eine ist vielleicht erst gestern in die Themse geworfen worden, das Andere lag schon Jahrhunderte im Stadtgraben von Freiburg vergraben. In diesem Kontext wird an

¹⁸⁰ Dion, Klein 2003, S. 3.

¹⁸¹ Dion, Pugnet 2003, S. 118.

¹⁸² Bredekamp 2000, S. 17.

¹⁸³ Vgl. Bredekamp 2000, S. 68; Witzgall 2003, S. 290.

¹⁸⁴ Bredekamp 2000, S. 80.

mehreren Stellen in der Literatur der Stilleben-Charakter der Arbeiten von Dion thematisiert. Dion weist selbst darauf hin: „Es geht dabei wirklich um die Details, um die Wissensproduktion durch Dinge oder vielmehr durch die Repräsentation der Dinge, durch ihr Verhältnis zueinander.“¹⁸⁵ Wie Mark Dion Dinge verwendet – und wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich wurde – arbeitet er sehr intensiv mit der Verwendung von Dingen. Dies ist im folgenden und abschließenden Kapitel das Thema. Es wird daran noch einmal deutlich, wie Dion durch den Einsatz von Dingen etablierte Kategorien wie Fiktion, Beschreibung, Dokumentation, Natur, Kunst als historisch gewachsen und folglich veränderbar markieren will: „Es ist leicht möglich, dass manche Dinge, die heute Wissenschaft genannt werden, noch zur Pseudowissenschaft degradiert werden.“¹⁸⁶

Die Dinge

„[...] eine Bereitschaft, das was uns umgibt, fremd und einzigartig zu finden; eine gewisse Versessenheit, uns von unseren Gewohnheiten zu lösen und die gleichen Dinge anders zu betrachten.“¹⁸⁷

Gleich welche der Arbeiten von Dion man betrachtet, immer spielen verschiedene Gattungen und Arten von Dingen, aus unterschiedlichen Kontexten stammend und unterschiedliche Konnotationen evozierend, eine entscheidende Rolle. Wenn Dion sich selbst als Forscher inszeniert, verwendet er verschiedene Attribute und Dinge um ein spezifisches Assoziationsfeld aufzubauen. Genauso nutzt Dion für seine Arbeitstisch- und Laboreinrichtungs-Installationen, wie für die verschiedenen musealen Präsentationsmodi und Sammlungskästen, vielfältiges Zeug, das sich in seiner symbolischen, referentiellen und allegorischen Funktion überlagert, beziehungsweise auch widerspricht. Es finden sich Dinge mit konkreter ikonographischer Bedeutung und solche, die als Metapher, als indirektes oder offenes Mittel des Evozierens, eingesetzt sind.¹⁸⁸ Auch ist der Status der Dinge vergleichbar mit den Exemplaren in naturhistorischen Museen: sie sind sowohl für sich selbst spezifisch aber gleichzeitig Belegexemplar einer Gattung, einer Idee,

¹⁸⁵ Dion, Witzgall 2003, S. 423.

¹⁸⁶ Dion, Buchhart 2001, S. 193.

¹⁸⁷ Foucault ohne Jahr, S. 18.

¹⁸⁸ Vgl. Dion, Witzgall 2003, S. 423.

eines Typus. In diesem Sinne formuliert Dion: „*things are things, and at the same time, they are the vehicle for an ideology.*“¹⁸⁹

Die von ihm verwendeten Dinge sind meist gleichzeitig in verschiedene Zusammenhänge eingespannt. Wenn er das Stopfpräparat eines Stieglitzes nimmt, so ist es in dem Sinne Teil eines Kunstwerkes, weil es ein Künstler für seine Installation verwendet. Es ist aber auch ein künstliches Werk, weil es kunsthandwerklich hergestellt wurde und ein toter Stieglitz in dieser Form in der Natur nicht vorkommt. Aber genauso ist es ein Ding aus der Natur, das entsprechend lebendig war, das in der Zirkulation von *geboren werden und sterben* integriert war, und in diesem Fall mittels handwerklicher Technik den Anschein dieses Lebendigseins bewahren soll und als prototypische Existenz für das, was wir als Stieglitz definieren, dient.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was Objekte und Dinge überhaupt verkörpern können, was dieses Ding Stieglitz-Stopfpräparat als Belegexemplar einer Gattung an Wissen und Erkenntnis vermitteln kann. Was passiert mit den Dingen in den Naturwissenschaften, in dem Moment in dem sie zu einem Objekt der Forschung werden und sie aus ihrem angestammten Umfeld in einen spezifischen Laborraum überführt werden? Was kann man außerhalb des ursprünglichen Kontextes noch für Wissen über das Ding erlangen? Welche Erkenntnis ist isoliert überhaupt zu erhalten? Könnte man sagen, dass Naturdinge, allein schon durch die Überführung vom natürlichen Kontext – was sich dann im Endeffekt auch immer als solches definieren lässt – in das wissenschaftliche Institut zu Kunstdingen werden? Oder, wird mit diesen Überlegungen vor allem deutlich, dass Natur und Kunst zwei geschichtlich und theoretisch abgegrenzte Kategorien sind, auf deren präzise Trennung im Grunde schon lange nicht mehr gebaut wird beziehungsweise gebaut werden kann, Dion aber seine Kritik so formuliert, als ob sie noch Gültigkeit hätte?

Durch diesen Fokus auf der Verwendung und Verarbeitung von Gegenständen aller Art, man möchte sagen, aus aller Herren Länder, von vorgestern, gestern und heute, stellt sich die Frage, wie dieses Zeug mit Bedeutung aufgeladen wird, wie Kultur und Wissen über Dinge transportiert wird, und was sich an unserem Umgang mit Alltagsdingen auf unsere Gesellschaft schließen lässt. Denn, die Ordnung der Dinge ist immer auch eine Ordnung des Wissens. Was können sie bezeugen, diese Dinge, die Dion verwendet, als ob er sie wissenschaftlich behandeln und erfassen würde, als

¹⁸⁹ Dion, Pugnet 2003, S. 123.

ob es wissenschaftlich wertvolle Relikte vergangener Zeiten wären? Eine verrostete Bieraludose aus der Themse, oder der Rumpf einer Plastikpuppe, inwiefern kann dieses Material zum Corpus delicti der Geschichte werden? Was können sie in Dions Arbeiten dokumentieren und was in den wissenschaftlichen Disziplinen auf die er damit referiert?

Zur Frage wie es um die Zeugenschaft von Dingen steht, gibt es verschiedene theoretische, und natürlich auch gegensätzliche, Positionen.¹⁹⁰ Die Idee, dass die Dinge im Museum als Dinge tot gestellt sind, dass das Museum ein Sarkophag ist, steht der Ansicht gegenüber, dass die Dinge im Museum befreit sind von ihrem Zweck, von ihrer engen Bestimmung und Funktion und dadurch neue Narrative möglich werden. Befreit der Sammler die Dinge „vom Fluch nützlich zu sein“ und können so völlig unerwartete Aspekte ihrer Bedeutung formuliert werden, oder werden sie, indem sie ihre Funktion nicht mehr erfüllen können, stillgestellt und abgetötet?¹⁹¹ Besiegelt eine Musealisierung den endgültigen Bedeutungsverlust der konservierten Dinge und Objekte für das tagtägliche Leben oder gibt es etwas, das erst dann zum Vorschein kommt, wenn das Ding zum Stillstand kommt? Trifft nicht, je nach Blickwinkel, beides gleichzeitig zu? Zum einen wird das Ding ja kein anderes Ding, zum anderen wird durch die Verschiebung des Kontextes, durch die neue Nachbarschaft zu anderen Dingen, seine Bedeutung verändert. Der lebendige Stieglitz, im Wald von Ast zu Ast verschiedener Bäume fliegend, im Licht der Morgensonne und umgeben vom Singen anderer Vögel, für unser menschliches Auge nur schwer zu verfolgen, ist sowohl ein anderer als auch der gleiche wie der ausgestopfte vor uns in der Vitrine auf einem hölzernen Sitzstäbchen. Letztendlich, so scheint es, lassen sich keine fixen Bestimmungen festmachen, sondern es bleiben die Dinge in den Arbeiten von Dion in ihrer Ambivalenz bestehen. Eine Frage, die Dion mit seiner Arbeit ebenfalls aufwirft, ist inwieweit diese Dinge der Wissenschaft das Zeug zum Zeugen haben, beziehungsweise wovon sie innerhalb unserer wissenschaftlichen Systematik überhaupt zeugen können. Korff schreibt: „Im Museum kann das Zeugs zum Zeugen werden, was freilich nur dann gelingt, wenn durch die Objektarrangements überlegte Befragungsverfahren und Kreuzverhöre arrangiert werden.“¹⁹² Wenn wir uns dieser Position anschließen, liegt der Gedanke

¹⁹⁰ Vgl. Wetzel 2000, S. 112.

¹⁹¹ Adorno 1935, S. 1127.

¹⁹² Korff 2002, S. 161.

nahe, dass Dions Objektarrangement und Ding-Ansammlungen genau solche Befragungsverfahren und Kreuzverhöre wissenschaftlich musealer Weltordnungssysteme sein wollen.

Dion sammelt Haufen von Dingen. Er sammelt und kauft sie, trägt sie zusammen und beginnt sie neu zu ordnen. In seiner scheinbaren Detailverliebtheit vermittelt Dion die Leidenschaft eines Sammlers, wie Benjamin ihn bereits als *verlorenen Typus* beschrieben hat.¹⁹³ Mit großer Sorgfalt und akribischer Präzision im Detail einerseits, mit scheinbarer Beliebigkeit und spielerisch zufälliger Subjektivität andererseits, befüllt Dion die Kästen und Schauvitriolen seiner Projekte. In manchen Arbeiten sind die Dinge in großer Dichte in den Regalen oder Kisten gedrängt, sie türmen sich und drängen sich aneinander. In anderen Arbeiten, zum Beispiel im *History Trash Dig* in Fribourg (1995), werden die Fundstücke geradezu in strenger, reduzierter Ästhetik auf dem die Wand umlaufendes Regal platziert (Abb. 41). Im buchstäblichen Sinn ist es ein Herstellen von Nachbarschaften zwischen Dingen, die möglicherweise Jahrzehnte oder Jahrhunderte in ihrer Entstehungs- oder Verwendungszeit getrennt sind. Es ist ein Herstellen und Ausstellen einer Ordnung von Dingen, die als „Gegenentwurf zu der Rigidität und Einseitigkeit herkömmlicher wissenschaftlicher Sammlungen“ verstanden sein will.¹⁹⁴ Die Ordnung der Dinge in den Arbeiten Dions folgt oft nicht ihrer ontologischen Verwandtschaft, sondern ihrer formalästhetischen Nähe. Dions Ordnungen referieren auf traditionell tradierte Systematiken der Naturwissenschaften, halten sich aber weitgehend nicht daran und bilden so offene, diskursive Strukturen vormals bezugsloser Dinge. Im Alltag einander *Fernes*, in wissenschaftlicher Taxonomie einander Fremdes wird in Nachbarschaft zueinander gebracht. In den Zwischenräumen der dinglichen Dichte der gefüllten Schauvitriolen entsteht gleichsam Spielraum für andere Bedeutungen, neue Narrationen und Denkmöglichkeiten.

Damit die Dinge überhaupt Sinn machen, brauchen sie Kontexte und Zuschreibungen und damit mögliche Differenzierung von anderen Dingen. Nach Jean Baudrillard, französischer Vertreter postmodernen Denkens, ist es überhaupt nicht möglich, die Bedeutung einzelner Objekte isoliert zu bestimmen.¹⁹⁵ Die Unordnung beziehungsweise auch die Umordnung, die Dion vorgibt, birgt das Potential der

¹⁹³ Vgl. Benjamin 1991, S.268-280.

¹⁹⁴ Witzgall 2003, S. 264.

¹⁹⁵ Vgl. Baudrillard 2001, S.11-19.

Verunsicherung bestehender fixierter Bedeutungszuschreibungen der Dinge und zwischen den Dingen. Genau dieses *Framing* und *Re-framing* ist eine zentrale Strategie von Mark Dion. Diese Ding-Ensembles wollen auf verschiedenen Ebenen funktionieren: als Werk mit in sich geschlossenem System, mit Referenzen und Bezügen zwischen den verschiedenen Werken von Dion, und in Bezug zu Werken anderer Künstler. Auf diesen drei Ebenen versuchen sie ihre multivalenten Bedeutungen zu evozieren und nicht primär als isolierte Kunstobjekte. „In der plötzlichen Nachbarschaft beziehungsloser Dinge“ liegt das Potential plötzlich neue Bezüge und Bedeutungskontexte bilden zu können, ohne automatisch intrinsische Beziehung zwischen dem Ding und seiner Bedeutung.¹⁹⁶ Krzysztof Pomian, in Warschau geborener Philosoph und Historiker, bezeichnet Objekte aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit als *Semiphoren*, als mehrdeutige Objekt-Zeichen: „Aufgrund ihrer Polysemie können sie verschiedene Bedeutungen zu verschiedenen Zeitpunkten, aber auch verschiedene zeitgleiche Bedeutungen haben.“¹⁹⁷ Nach Barthes ist dies als spezifische Qualität und Potential von materiellen Dingen zu verstehen.¹⁹⁸ Die Dinge eignen sich als Medium nicht sprachlicher Kommunikation, in diesem Sinne hervorragend als Träger von Bedeutungen.

Dinge sind kein Text, und der, der sie betrachtet, ist keiner Leserichtung, keiner linearen Reihenfolge, verpflichtet. Man ist gefordert die Einzeldinge miteinander in Bezug zu sehen und sich seinen Reim darauf zu machen, denn „grundsätzlich ist die Bedeutung eines Objektes keine isolierbare ‚Restfunktion‘, sondern entfaltet sich gleichzeitig mit dessen Handlungsabläufen.“¹⁹⁹

Dions Ding-Sammlungen wollen die „Hin-und-Her-Wege“ des Denkens vermehren.²⁰⁰ Die Aufladung mit Bedeutung erfolgt im sozialen, politischen und kulturellen Kontext durch die Nebeneinanderstellung von Dingen verschiedener Art und Gattung. Es sind so auch nicht die einzelnen Dinge oder die spezifischen Methoden an sich, die uns in der Arbeit Dion befremdlich erscheinen, sondern der geringe Abstand, in den sie räumlich zu einander gebracht worden sind, der geringe Abstand, in dem wir sie zueinander wahrnehmen.²⁰¹ Es ist nicht der Umstand, dass Dion Feuchtpräparate anfertigt, sondern, dass es Feuchtpräparate von Nutztieren

¹⁹⁶ Foucault 1974, S. 18.

¹⁹⁷ Hahn 2005, S. 142.

¹⁹⁸ Vgl. Hahn 2005, S. 122.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 117.

²⁰⁰ Foucault ohne Jahr, S. 18.

²⁰¹ Vgl. Foucault 1974, S. 18.

sind. Es ist nicht der Umstand, dass Dion als Künstler ein Stopfpräparat für seine Installation verwendet, sondern dieses Stopfpräparat gleichwertig zu einem massenproduzierten Metallspielzeug setzt. Gerade materielle Objekte, die im Alltag mit hoher Frequenz genutzt werden, können zugleich Bild, Metonym und Metapher sein. Die Grenze zwischen etablierter Hochkultur und vulgärer Populärkultur die in Dions Installationen aufgebrochen wird, öffnet den Blick für die Semantik des Alltäglichen.²⁰²

Das Bestreben von Dion ist, die Sammlung, darüber hinaus auch die damit verbundenen wissenschaftlichen Disziplinen, wieder zu einem kommunikativen Ort werden zu lassen und. Das gemeinsame Betrachten der Sammlung ist eine kulturelle Praxis, der eine sozio-anthropologische Funktion zukommt.²⁰³ Sie dient der Kommunikation, dem Austausch zwischen Menschen. Die Dinge wurden durch das Gespräch darüber zum Leben erweckt, in heutigen Worten mit Bedeutung aufgeladen. Auf die kommunikative Dimension von Dingen, darauf, dass sich unsere Gedanken zwischen den Dingen verbinden, verweist auch Michel de Certeau, französischer Jesuit, Kulturtheoretiker und Philosoph. Er sieht in den Alltagsdingen das Potential, normative Strukturen zu umgehen und die gesellschaftlich vorgesehene Nutzung zu unterwandern.²⁰⁴ Donna J. Haraway, amerikanische Naturwissenschaftshistorikerin, auf die Dion direkt Bezug nimmt, begreift Objekte nicht nur als kurzlebige, diskursive und sozial hergestellte Entitäten, sondern schreibt ihnen bedeutungserzeugendes Potential zu. Die Dinge sind auch Akteure, die durch ihre eigene Materialität und Körperlichkeit an der Produktion des Wissens um sie Teil haben. Haraway grenzt sich damit von radikalem Konstruktivismus ab, ist aber nahe am Verständnis der Ding-Bedeutung von Bruno Latour.²⁰⁵ Beide setzten dem Universalitäts- und Wahrheitsanspruch der Wissenschaften die Fabrikation der Realität beziehungsweise der wissenschaftlichen Erkenntnis entgegen.²⁰⁶ Es ist eine Doppelkonstruktion, in der auch Dion zu denken scheint. Latour betont „sind es einerseits die menschliche Einflussnahme auf die beobachteten Objekte und damit

²⁰² Vgl. Vanedone, Gopnik 1990.

²⁰³ Vgl. Asman 1997, S. 134-136.

²⁰⁴ Vgl. Certeau 1988 S. 77-79.

²⁰⁵ Bruno Latour ist französischer Soziologe, Philosoph und der Begründer der Akteur-Netzwerk-Theorie.

²⁰⁶ Vgl. Witzgall 2003, S. 282-283.

die Konstruiertheit der erfahrenen Wirklichkeit, so sind es andererseits die letzten, welche die Natur der Dinge ausklammern wollen.²⁰⁷

Genau an diesem Punkt interveniert Dion und fragt: Was haben wir davon, wenn alle Tiere benannt und in ein System eingegliedert sind? Was wissen wir dann mehr? Was hilft uns diese Form des Wissens? Die Beobachtung wurde abgetrennt von den Dokumenten, in der Biologie und Zoologie von den Belegexemplaren, die Dokumentation von den Erzählungen und Narrativen, Mythen und Fabeln.²⁰⁸ An diese Feststellung schließt auch das Beispiel von Bredekamp an, in dem er eine Geschichte aus dem Leben Linnés zusammenfasst.²⁰⁹ Linné, so schreibt er, erhielt seine wissenschaftliche Prägung im Kontext von Kunst- und Raritätenkammern. Er konnte, im doppelten Sinne des Wortes, noch assoziativ von Gegenständen der Natur zu Gestalten fremder Gebiete wie der Mythologie springen. Angesichts der Pracht und Schönheit einer Rosmarinheide, die er bei einer Reise sah, überkam Linné das Bild der Andromeda und er beschreibt wie die Gestalt und die Haltung der Pflanze mit der Schönheit der Andromeda korrespondierten (Abb. 42). Schon drei Jahre später war der „Luxus dieser in Bildassoziationen denkenden Phantasie“ wie Bredekamp formuliert, jedoch durch klare, allen Sinnessprüngen abschwörende Nomenklatur der *Systema Naturae* überlagert.²¹⁰ In den voraufklärerischen Ordnungssystemen der Wunder- und Raritätenkammern existiert „die große Dreiteilung, die so einfach und so unmittelbar erscheint, zwischen der *Beobachtung*, dem *Dokument* und der *Fabel*“ nicht.²¹¹ Durch die zunehmende Vorherrschaft eines Sinneskanals, nämlich der optischen Beobachtung, ging etwas verloren: die Bandbreite an Informationen und Zugängen zu den Dingen über die anderen Sinneskanäle, und auch die Legenden, das was wir vom Hörensagen wissen, verlor an Legitimität.

Auch bei Foucault findet sich diese diagnostizierte Lücke, der Bruch zwischen dem Wort und dem Ding. In *Die Ordnung der Dinge* thematisiert er unter anderem die Tatsache, dass es mit dem Aufkommen der Naturwissenschaften zunehmend zu einem Fehlen von Inhalt und Semantik gekommen ist. „Der spätmittelalterliche Pakt einer Ähnlichkeit zwischen Sprache und Sein zerbricht seit Beginn des neuzeitlichen

²⁰⁷ Witzgall 2003, S. 283.

²⁰⁸ Vgl. Dion, Witzgall 2003, S. 418.

²⁰⁹ Vgl. Bredekamp 2000, S. 82-84.

²¹⁰ Bredekamp 2000, S. 83.

²¹¹ Foucault 1974, S. 170.

Rationalismus in die zwei Bereiche der mathematischen Taxonomie und der naturgeschichtlichen Sammlung von Beweis- oder Belegstücken.“²¹² Foucault schreibt in diesem Sinn auch vom „Riß in der Ordnung der Dinge.“²¹³ Dion kann ein solcher Mangel nicht angelastet werden. Er versucht genau dagegen anzuarbeiten und (künstlerische) Gegenentwürfe zur Trennung von historisch gewachsenen Zuteilungen und hierarchischer Kategorisierung vorzuschlagen. Dion erzeugt durch seine Ordnung der Dinge einen semantischen Raster, der uns wie ein „bedachtes Chaos“ erscheint.²¹⁴ Die Schaukästen können als Gedankenexperiment gesehen werden, als eine Möglichkeit der Anbindung der Dinge an das Sehen und Reden.²¹⁵

Im Kontext des Ding-Diskurses ließen sich mit den Arbeiten von Dion auch die Fragen nach einer Evidenz-Sehnsucht und dem von Foster postulierten Paradigma des *Return of the Real* verhandeln.²¹⁶ Renfrew operiert in seinen Texten zu Dion mit Begriffen *authentisch* und *real*. Er fragt: „Is this the real thing?“²¹⁷ Was ist das Reale an diesen Gegenständen, die Dion verwendet und was macht sie genauso oder anders real wie eine Scherbe die vom Archäologen Renfrew ausgegraben worden ist? Was ist das Reale an seiner pseudo-wissenschaftlichen Performance-Forschungen? Was verleiht Authentizität und verhindert es, seine Arbeit nicht als Fiktion zu bezeichnen? Zum einen ist dafür die differente Wirklichkeitsnähe der verschiedenen Medien und Materialien, der möglichen Ding-Kategorien, die Dion verwendet und zusammenstellt, von Interesse, zum anderen die Tatsache, dass er wirklich handelt, sortiert, präpariert und beschriftet. Die Dinge, die er verwendet, können verschiedenen Wirklichkeitskonzepten zugeschrieben werden: ein Stopfpräparat von einem Stieglitz, ein Kunstharz Skelett eines Menschen, ein Glasscherben einer Bierflasche, ein Plüschtier, ein Gebein-Faksimile, Modelle, Nachbauten, Repliken. Die Kategorie des Echten, des Authentischen lässt sich nicht mehr definitiv fixieren, wie in der Wissenschaft einst angenommen wurde.

Was Gegenstände für Dion interessant macht, ist, dass daran sichtbar wird „wie ein Museum Wissen durch Dinge produziert.“²¹⁸ In diesem Sinne würde es auch zu kurz greifen, die Ding-Schauvittrinen von Dion als Performance-Relikte zu bezeichnen.

²¹² Wetzel 2000, S. 112.

²¹³ Foucault 1974, S. 26.

²¹⁴ Vgl. Bredekamp 2000, S. 75.

²¹⁵ Vgl. Dion, Pugnet 2007, S. 94.

²¹⁶ Vgl. Foster 1996.

²¹⁷ Renfrew 1999, S. 14.

²¹⁸ Dion 2001, S. 187.

Mit dem expliziten Bezug auf wissenschaftliche Disziplinen, die mit Dingen arbeiten und im Museum präsentieren, sind die Objekte nicht nur ein Prozessrelikt, sondern an ihnen manifestiert sich das Wissen. An den Objekten soll festgemacht werden, über welche Einteilung und Handhabung wir mit den Objekten verfahren, wie wir die Welt der Dinge ordnen.

Mit seinen Ding-Konglomeraten bewegt sich Dion in einem Diskurs, den man als Rückkehr der Dinge bezeichnen könnte. Erneut sind seit den 1960er Jahren zahlreiche Künstler von der Textur und Qualität alltäglicher Dinge, von Gewohntem, Altem, Massenproduziertem, Ausrangiertem und Weggeworfenem angezogen worden. Auch Dion greift Dinge auf, die veraltet sind, die verloren gingen, weggeworfen wurden, oder jahrelang in dunklen Depots der Museen lagerten oder zum Verkauf am Flohmarkt feilgeboten wurden. Ihr Konsum- und Tauschwert ist gegen Null, und so sind sie, auch wenn sie teilweise aus unserem jüngst vergangenen Alltag stammen, veraltet. Die Nostalgie, die in manchen der Arbeiten von Dion mitschwingt, ist nicht eindeutig festzumachen. Seine Projekte verherrlichen nicht die Vergangenheit, sie handeln nicht von einem verlorenen, vorwissenschaftlichen Paradies. Dion kippt diese Anklänge an Vergangenes ins Ironische, ins Makabre und erreicht so eine Ambivalenz und Mehrdeutigkeit, mit der er ein Aufbrechen von fixierten Denkstrukturen provozieren will.²¹⁹ In dem Sinne kann Ausstellen als Denken durch Dinge verstanden werden und reflektiert die gegebene Historizität von wissenschaftlichem Wissen, das damit verbunden ist.²²⁰ Die Dinge in einem der Kuriositätenkästen-Projekte wie zum Beispiel *Collections index Digne*, folgen in diesem Sinne einer genau-ungenau austarierten Matrix (Abb. 1). Sie sind Teil einer Komposition, die mit Annäherungen an etablierte Kategorien und Abweichungen davon, mit Bezugnahmen und Daran-vorbei-Schlittern, mit Anspielungen und im gleichen Moment diesen zu widersprechen, arbeitet. Auch „die Kabinette waren immer nach sehr strengen Kriterien organisiert, auch wenn es sich dabei um kosmologische Aspekte oder Ausdrucksformen der hermetischen Tradition handelt, die uns heute nicht mehr ohne weiteres zugänglich sind. [...] Spiegelt das in jüngster Zeit neu erwachte Interesse am Kuriositätenkabinett und an anderen Aspekten der

²¹⁹ Vgl. Dion, Witzgall 2003, S. 420.

²²⁰ Vgl. Bø-Rygg 1994, S. 194.

Philosophie der Voraufklärung eine Unzulänglichkeit und Unzufriedenheit mit der zeitgenössischen Wissenschaft als eine funktionierende Kosmologie wieder?“²²¹

Dion bezieht sich zwar formal auf Kuriositäten- und Wunderkammern, fügt aber auch Dinge in seine Ordnungssysteme, die traditionellerweise keinen Platz darin erhalten hätten. Seine Arbeiten inkludieren Dinge, die keiner mehr haben will, die in keinster Weise außergewöhnlich, selten oder besonders handgefertigt wären. „I am always curious about the life of an object, when was it valued, when was it broken and discarded, when was it valued again.“²²² Viele der Dinge, die Dion in den Kästen der archäologischen Grabungsprojekte zusammensortiert sind in zweifacher Hinsicht keine Ware mehr. Sie sind alt, kaputt, abgenutzt, nur mehr Ding-Fragmente und selbst wenn sie das nicht wären, wären sie durch die Überführung aus dem Alltag in die Vitrine jeglicher funktioneller Brauchbarkeit entzogen. Im Wesentlichen sind es zwei Aspekte, die Dion mit der Verwendung von Abfall überlagert und als zu hinterfragende Kategorien aufwirft. Zum einen ist es die Frage, wie die Zeit die Kategorien Kunst und Natur verunklärt, zum anderen die Erhebung von Müll-Dingen in die Sphäre der Kunst. Diese Zeitlichkeit der Dinge stellt die Verbindung zwischen Natürlichem und Künstlichem wieder her. Dion: „I am interested in worn out, altered things, because time makes them natural again in a way: a metal can gets rusty, a net gets covered with algae, etc.“²²³ Der Versuch, die Trennung von Natur und Kunst aufrecht zu erhalten, funktioniert damit auch auf dieser Ebene, der Einbindung der künstlichen Materie in die Zeit, nicht mehr.

Zum Zweiten ist zu fragen, was passiert mit den Dingen, wenn sie aus ihrer absoluten Überflüssigkeit, aus den Niederungen des Themse-Uferschlammes, von einem Künstler in doppeltem Sinn aufgehoben werden? Gewinnen die Dinge durch ihre Aufnahme in weihevollen Vitrinen einen anderen ontologischen Status, eine Aura, die einfache Dinge nicht haben, weil sie sonst keine einfachen Dinge wären? Dion behandelt den Abfall, der alles andere als kostbares Gut ist, wie kostbare Preziosen. Allein mit der Auswahl, die er als Künstler trifft, erscheinen die Dinge in einer anderen Aura, aber gleichzeitig bleiben sie die gleichen Dinge wie vorher. Die Differenz zwischen den gewöhnlichen Dingen der Realität und den Dingen der Kunst ist, nach Auffassung des amerikanischen Philosophen und Kunstkritiker Arthur C.

²²¹ Dion, Witzgall 2003, S. 419, S. 430.

²²² Dion, Pugnet 2003, S. 119.

²²³ Dion, Pugnet 2003, S. 119.

Dantos, eine semantische. Das Erscheinen gewöhnlicher Dinge in der Sphäre der Kunst ist nicht einfach das Erscheinen gewöhnlicher Dinge.²²⁴

Dion mischt nicht nur Dinge mit wissenschaftlicher Konnotation mit Alltagsdingen, sondern auch Objekte verschiedener Zeiten. Auch damit erreicht er eine Offenheit und Ambivalenz in seinen Arbeiten. „First, it clarifies that historical reconstruction is not the goal. I am not re-enacting an activity. Secondly, it examines how some elements of culture evolve, but occupy a similar function.“²²⁵

Abschließend möchte ich mit Baudrillard fragen: „Woher kommt diese Vorliebe für das Alte, Antike, Authentische, Rustikale, Handwerkliche, wie erklärt sich diese Akkulturationserscheinung, daß unser Geist eine Vorliebe für die Zeichen aus den Randgebieten der Zeit und des Erdkreises hat, daß er sich den Werten versunkener Welten zuwendet,[...]?“²²⁶ Warum kommt es zu einer derartigen Rückkehr der Dinge, wie sowohl der theoretische Diskurs, als auch zahlreiche Ausstellungen und Publikationen belegen? Die Spuren der Verwendung, die Patina des Gebrauchs, ihre Verankerung in der Zeit und die Resistenz gegen allzu schnelles Vergehen scheinen uns zu faszinieren. Vielleicht mehr noch – es ist als ob wir diese das zeitliche Gegebensein der Dinge suchen und brauchen würden. Die Vergangenheitszugewandtheit ist umfassend wie nie zuvor in unserer Geschichte und gekoppelt mit einer immer kürzer werdenden Halbwertszeit vieler Dinge. Wieso kultivieren gerade wir diese Vergewisserung unserer eigenen Geschichtlichkeit derart umfassend? Ist es die Übermenge an Massenware die uns umgibt, sind es die täglich neu wuchernden virtuellen Welten, die in Echtzeit-Rechendaten um den Globus rasen, die das Einzelne, Originäre und die gewöhnlichen Dinge des Alltags in unser Blickfeld rücken?

„The lack of a precise ability to place the status of the work is important because it rhymes with Dion’s larger question regarding nature, where precisely is it located? In the natural history museum, in the discursive space of our representations of nature or in wildlife preserves? This precise lack of a site acts as a fulcrum which pressures the process of collecting and the interactions with the collections of others that comprise Dions’s work.“²²⁷ Die Frage nach der „Wahl der Objekte, mit denen der Mensch sich umgibt“ stellt sich, genauso wie die Frage nach dem Bezug zu den

²²⁴ Danto 1984; Lüdeking 1987, S. 109.

²²⁵ Dion, Pignet 2003, S. 119.

²²⁶ Baudrillard 2001, S. 97.

²²⁷ Molesworth 1993, o. S.

Dingen mittels derer wir uns in der Welt verorten.²²⁸ Durch die Verwendung und Verarbeitung von Gegenständen aller Art, aus aller Herren Länder, von vorgestern, gestern und heute, stellt sich die Frage, wie dieses Zeug mit Bedeutung aufgeladen wird, wie Kultur und Wissen über Dinge transportiert wird, und was an unserem Umgang mit Alltagsdingen auf unsere gesellschaftlichen Umstände rückschließen lässt.²²⁹ Vieles an den Arbeiten von Dion bleibt offen, zu offen?

²²⁸ Asman 1997, S. 119.

²²⁹ Vgl. Witzgall 2003, S. 428-429.

Bibliographie

Adorno 1935

Theodor W. Adorno, *Brief an Benjamin*, 2.8.1935, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Das Passagen Werk, Band V.2, S. 1127-1136.

Anderson 1993

Carolyn Gray Anderson, *Ignotum per ignotius or The Wunderkammer-Logic of Natural History*, in: Mark Dion. Die Wunderkammer. The Great Munich Bug Hunt (Ausst. Kat.), München 1993, o. S.

Apel 1999

Dora Apel (Hg.): *Weird Science. A Conflation of Art and Science* (Ausst. Kat.), Michigan 1999.

Archer 1993

Michael Archer, *Renée Green, Mark Dion und der Einfluß von Marcel Broodthaers*, in: Texte zur Kunst, März 1993, Jg. 3, Nr. 9 S. 118-120.

Asman 1997

Carrie Asman, *Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung*, in: dies., Johann Wolfgang Goethe. Der Sammler und die Seinigen, Dresden 1997, 119 - 177.

Baudrillard 2001

Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main, New York 2001.

Baur, Berg, Dion 2003

Andreas Baur, Stephan Berg, Mark Dion (Hg.), *Mark Dion. Encyclomania* (Ausst. Kat.), Nürnberg 2003.

Bakargiev 1997

Carolyn Christov Bakargiev, *Ursus Maritimus*, in: Mark Dion, Natural History and other fictions (Ausst. Kat.), Birmingham 1997, S. 44-49.

Becker 2001

Ilka Becker, *Mark Dion. Alexander von Humboldt and other Sculptures*, in: Kunstforum Int., Nr. 153, Jan./Mär. 2001, S. 366-367.

Benjamin 1991

Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: Rolf Tiedeman (Hg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II, 2., Frankfurt am Main 1991, S. 683-701.

Birnbaum 1999

Daniel Birnbaum, *Stream of conscience. Mark Dion's Tate Thames Dig, 1999*, in: Artforum Int., Vol. 38, Nr. 3, Nov 1999, S. 116-121.

Böhme 1991

Gernot Böhme, *Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, in: Kunstforum Int., Bd. 114, Jul./Aug. 1991, S. 166-177.

Bos 1997

Saskia Bos, *Selections from the Endangered Species List (the Vertebrata), or Comander McBrag Taxonomist*, in: Ikon Gallery Birmingham, Kunstverein Hamburg, De Appel Amsterdam (Hg.), Natural History an other Fictions. An Exhibition by Mark Dion. London 1997, S.18-21.

Bø-Rygg 1994

Arnfinn Bø-Rygg, *Der Tanzplatz der Dinge*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hg.), *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit* (Ausst. Kat.), Bonn 1994, S. 192-197.

Brecht 1967

Berthold Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden, Band 16*, Frankfurt am Main, 1967.

Brecht 1971

Berthold Brecht, *Über Politik auf dem Theater*, Frankfurt am Main 1971.

Bredenkamp 2000

Horst Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach, Berlin 2000.

Bredenkamp 2003

Horst Bredenkamp, *Das Ding kehrt zurück*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11. Juli 2003.

Brown 1991

Garvin Brown, Consejo Nacional de la Cultura (Hg.), *Arte Joven en Nueva York* (Ausst. Kat.), Caracas 1991.

Bryson 1997

Norman Bryson, *Mark Dion and the Birds of Antwerp*, in: Lisa G. Corrin, Miwon Kwon, Norman Bryson (Hg.), *Mark Dion*, London 1997, S. 90-97.

Buchhart, Hofbauer 2006

Dieter Buchhart; Anna Karina Hofbauer, *Zerstörte Welten und die Utopie der Rekonstruktion* (Ausst. Kat.), Dornbirn 2006.

Buchhart, Gamper 2008

Dieter Buchhart, Verena Gamper, *Mark Dion. Concerning Hunting* (Ausst. Kat.), Ostfildern 2008.

Buchmann 2007

Sabeth Buchmann, *Institutionskritik*, in: *Skulptur Projekte Münster*, Münster 2007, S. 386-387.

Butin 2002

Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002.

Clifford 1988

James Clifford, *The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachussets, London 1988.

Coles 1999

Alex Coles, *The epic archaeological digs of Mark Dion*, in: Alex Coles, Mark Dion (Hg.), *Archaeology*, London 1999, S. 24-33.

Coles, Dion 1999

Alex Coles, Mark Dion (Hg.), *Mark Dion. Archeology*, London 1999.

Corrin 1997

Lisa G. Corrin, *Mark Dion's Project. A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature*, in: Miwon Kwon, Norman Bryson (Hg.), *Mark Dion*, London 1997, S. 38-87.

Corrin, Kwon, Bryson 1997

Lisa G. Corrin, Miwon Kwon, Norman Bryson (Hg.), *Mark Dion*, London 1997.

Crimp 1993

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachussets, London, 1993.

Danto 1984

Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main 1984.

Daston 2003

Lorraine Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt am Main 2003.

Decter 1990

Joshua Decter, *De-Coding the Museum*, in: *Flash Art*, Int. Ed., Nr. 155, Nov./Dez. 1990, S. 140-142.

Dion, Coles 1989

Mark Dion, Alex Coles, *Critical Strategies of Fictional Address: Field Work and the Natural History Museum*. An Interview, in: Alex Coles (Hg.), *The Optic of Walter Benjamin*, de-, dis-, ex, Vol. 3, London 1989, S. 38-57.

Dion, Praet 1990

Mark Dion, Michel von Praet, *Renovating Nature*, in: *Flash Art*, Int. Ed., Vol. 23, Nr. 155, Nov./Dez. 1990, S. 132-133.

Dion 1991a

Mark Dion, *Die Botschaft als Medium*, in: Helmut Draxler, *Museum in Progreß* (Hg.), *Der Standard*, Wien 20.12.1991, S. 8-9.

Dion 1991b

Mark Dion, *Die gleichen Mittel zu einem anderen Zweck*, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 1, Nr. 4, 1991, S. 175-180.

Dion 1992

Mark Dion, *Auszüge aus einem Interview*, in: Iwona Blazwick, Emma Dexter, *True Stories* (Ausst. Kat.), London 1992, o. S.

Dion 1993a

Mark Dion, *Die Wunderkammer. The Great Munich Bug Hunt* (Ausst. Kat.), München 1993.

Dion 1993b

Mark Dion, *The Origin of Species*. Alexis Rockman on the Prowl, in: *Flash Art*, Int. Ed., Vol. 26, Nr. 172, Oktober 1993, S. 114-115.

Dion, 1993c

Mark Dion, *Concrete Jungle*, Wesleyan 1993.

Dion 1994

Mark Dion, *Auszüge aus Projektnotizen*, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Graz 1994, S. 342-343.

Dion, Hoffmann 1994

Mark Dion, Justin Hoffmann, *The Great Munich Bug Hunt*. Ein Gespräch mit Mark Dion, in: *Kunst Bulletin*, März 1994, S. 10-17.

Dion, Rockman 1994

Mark Dion, Alexis Rockman, *Concrete Jungle*. Ein Interview zwischen Mark Dion und Alexis Rockman, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Köln 1994, S. 336-341.

Dion, Schefferine 1994

Mark Dion, William Schefferine, *Vier weitverbreitete Irrtümer über den tropischen Regenwald*, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Graz 1994, S. 334-335.

Dion 1995a

Mark Dion, *Ein kleiner Vogel erzählte mir*, in: Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller, *Platzwechsel*, Zürich 1995, S. 90-100.

Dion 1995b

Mark Dion, *Füllung des Naturhistorischen Museums*. In: *Texte zur Kunst*. Bd. 20, Nov. 1995, S. 74-84.

Dion 1997a

Mark Dion, *Natural History and other fictions* (Ausst. Kat.), Birmingham 1997.

Dion 1997b

Mark Dion, *Artist's Writings*, in: Lisa G. Corrin, Miwon Kwon, Norman Bryson (Hg.), Mark Dion, London 1997, S. 110-143.

Dion 1997c

Mark Dion, *For Jean-Luc Mylayne*, in: Parkett, Nr. 50/51, 1997, S. 116-121.

Dion, Wege 1998

Mark Dion, Astrid Wege, *I would argue that the Trojan horse works*, in: Paradex Nr. 1, Nov. 1998, S. 9-11.

Dion 1999a

Mark Dion: *A Conflation of Art and Weird Science*. In: Dora Apel (Hg.), *Weird Science. A Conflation of Art and Science*. Michigan 1999, S. 11-25.

Dion 1999b

Mark Dion, *Diskurs mit der Natur*, in: Kunstforum Int., Nr. 143, Jan./Feb. 1999, S. 314-315.

Dion 1999c

Mark Dion, *unbetitelter Katalogbeitrag*, in: Kinaston McShine, *The Museum as Muse. Artists Reflect.* (Ausst.-Kat.) New York 1999, S. 98.

Dion, Buchhart 2001

Mark Dion, Dieter Buchhart: *Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur*. Ein Gespräch von Dieter Buchhart. In: Kunstforum Int., Bd. 157, Nov./Dez. 2001, S. 184-199.

Dion 2001

Mark Dion, *Unbetiteltes Statement*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlerinnen*. Köln 2001, S. 111-113.

Dion 2002

Mark Dion, Public Art Fund New York City (Hg.), *Mark Dion's Urban Wildlife Observation Unit. Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park*, New York 2002.

Dion, Klein 2003

Mark Dion, Richard Klein, *Mark Dion. Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs and Trophies 1990 – 2003* (Ausst. Kat.), Ridgefield 2003.

Dion, Witzgall 2003

Mark Dion, Susanne Witzgall, *Auszüge aus einem Interview mit Mark Dion*, in: Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Nürnberg 2003, S. 414-431.

Dion, Rattemeyer 2004

Mark Dion, Christian Rattemeyer, *Mark Dion talks about Rescue Archeology*, in: Artforum Int., Vol. 43, Nr. 3, Nov. 2004, S. 180-181.

Dion, Pugnet 2007

Mark Dion, Natascha Pugnet, *Tarnungen*. In: Mark Dion. *The Natural History of the Museum* (Ausst. Kat.), Paris 2007, S. 97-104.

Ebeling 2007

Knut Ebeling, *Archäologie*, in: Brigitte Franzen, Kaspar König, Carina Plath (Hg.), *Skulptur Projekte Münster 2007*, Köln 2007, S. 330-331.

Ernst 2002

Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin 2002.

Foster 1996

Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, in: ders. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts 1996, S. 171-203.

Foster 1999

Hal Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York 1999.

Foucault (o. J.)

Michel Foucault, *Der maskierte Philosoph*, in: ders. *Von der Freundschaft*. Berlin o. J., S. 9-24.

Foucault 1974

Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974.

Gamper 2008

Verena Gamper, *Der Amateur und der Jäger. Komplementärfiguren der Wissenschaft*, in: Dieter Buchhart, Verena Gamper, *Mark Dion. Concerning Hunting* (Ausst. Kat.), Ostfildern 2008, S. 123-130.

Graw 1990

Isabelle Graw, *Field Work*, in: *Flash Art Int.*, Nr. 155, Nov./Dez. 1990, S. 136-137.

Haraway 1995a

Donna Haraway, *Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere*, in: dies. *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaften*. Berlin, Hamburg 1995, S. 11-80.

Haraway 1995b

Donna Haraway, *Wie sind immer mitten drin*, in: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main/New York 1995, S. 98-122.

Heartney 1993

Eleanor Heartney, *'Culture in Action' at various sites - Chicago, Illinois*. Review of Exhibitions, in: *Art in America*, Nov. 1993. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n11_v81/ai_14657358 (19.1.2009).

Hochdörfer 2007

Armin Hochdörfer, *Die Ölpest der Institutionskritik. Über Mark Dion in der Galerie G. Kargl*, in: *Texte zur Kunst*, März 2007, Jg. 17, Heft 65, S. 228-230.

Hofmann 1999

Irene Hofmann, *Mark Dion*, in: Dora Apel (Hg.), *Weird Science. A Conflation of Art and Science* (Ausst. Kat.) Michigan 1999, S. 13-25.

Holtorf 2004

Cornelius Holtorf, *Archäologie als Spurensicherung*, in: Knut Ebeling, Stefan Altekamp, *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt am Main 2004, S. 306-324.

Jacob 1995

Mary Jane Jacob, *The Chicago Urban Ecology Action Group*, in: Mary Jane Jacob, Michael Brenson, Eva M. Olson, *Culture in Action* (Projekt Katalog), Seattle 1995, S. 106-113.

Jacob 2007

Mary Jane Jacob, *Culture in Action*, in: Brigitte Franzen, Kaspar König, Carina Plath (Hg.), *Skulptur Projekte Münster 2007*, Köln 2007, S. 345-346.

Janich 1997

Peter Janich, *Kleine Philosophie der Naturwissenschaften*, München 1997.

Latour, Woolgar 1979

Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life. A Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills 1979.

Latour 2008

Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main 2008.

Leslie 1997

John Leslie, *Among the Naturalists*, in: Ikon Gallery Birmingham, Kunstverein Hamburg, De Appel Amsterdam (Hg.), *Natural History and other Fictions. An Exhibition by Mark Dion* (Ausst. Kat.), London 1997, S. 8-11.

Lüdeking 1987

Karlheinz Lüdeking, *Die Verwandlung des Banalen*. Kunstforum Int., Bd. 91, Okt./Nov. 1987, S. 106-112.

Klein 2003

Richard Klein (Hg.), *Mark Dion. Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs and Trophies 1900 – 2003*. Ridgefield 2003.

Korff 2002

Gottfried Korff, *Die Wonnen der Gewöhnung. Anmerkungen zu Positionen und Perspektiven der musealen Alltagsdokumentation*, in: Martina Eberspächer, u.a (Hg.), *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 155-166.

Korff 2008

Gottfried Korff, *Paradigmenwechsel im Museum?*, URL:
http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild_fremdbild/g_korff.php (15. 12. 2008)

Krauss 2000

Rosalind Krauss, *Raster*, in: dies. *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam, Dresden 2000, S. 51-66.

Kravagna 1995

Christian Kravagna, *Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 19, Aug. 1995, S. 139-142.

Kravagna 2001

Christian Kravagna, *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte zur Kunst*, Köln 2001.

Krystof 2006

Doris Krystof: *Ortsspezifität*. in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 231-234.

Kwon 1993

Miwon Kwon, *Unnatürliche Tendenzen - die wissenschaftlichen Verkleidungen des Mark Dion*, in: Mark Dion. *Die Wunderkammer. The Great Munich Bug Hunt* (Ausst. Kat.), München 1993, o. S.

Kwon, Dion 1997

Miwon Kwon, Mark Dion, *Interview. Miwon Kwon in conversation with Mark Dion*, in: Lisa G. Corrin, Miwon Kwon, Norman Byrson (Hg.), *Mark Dion*. London 1997, S. 8-33.

Kwon 1998

Miwon Kwon, *Ein Ort nach dem Anderen: Bemerkungen zur Site specificity*, in: Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer, O.K. *Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess?*, Wien 1998, S. 17-39.

Marinelli 1998

Lydia Marinelli (Hg.), *"Meine ... alten und dreckigen Götter"* aus Sigmund Freuds Sammlung, Frankfurt am Main 1998.

McAllister, Weil 1994

Jackie McAllister, Benjamin Weil, *Das Museum unter der Lupe*, in: Peter Weibel (Hg.) *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Köln 1994, S. 289-291.

McAllister 1997

Jackie McAllister, *The Desks of Mickey Cuvier*, in: Ikon Gallery Birmingham, Kunstverein Hamburg, De Appel Amsterdam (Hg.), *Natural History and other Fictions. An Exhibition by Mark Dion* (Ausst. Kat.), London 1997, S. 22-25.

Meier 2007

Andreas Meier (Hg.), *Mark Dion. Naturgeschichte des Museums*. Bulletin des Kulturzentrums Seedamm, Nr. 81, Pfäffikon 2007.

Meinhardt 2002

Johannes Meinhardt, *Institutionskritik*. Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 126-130.

Meyer 1994

James Meyer, *Was geschah mit der institutionellen Kritik?*, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Köln 1994, S. 239-256.

Meyer 1995

James Meyer, *Der Funktionale Ort*, in: Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller, *Platzwechsel*, Zürich 1995, S. 24-38.

Meyer 1997

James Meyer, *The Macabre Museum*, in: *Frieze*, Nr. 32, 1997, S. 56-61.

Molesworth 1993

Helen Molesworth, *For the Birds*, in: Mark Dion, *The Great Munich Bug Hunt*, München 1993, o. S.

Pugnet 2003

Natascha Pugnet, *Mark Dion Tales of the grotesque and the grave*, in: Natascha Pugnet, Jean-Michel Maszin, Nadine Passamar-Gomez, Mark Dion presents *The Ichthyosaurus and The Magpie and other Marvels of the Natural World*, Nîmes 2003, S. 95-110.

Pugnet 2007

Natascha Pugnet, *Naturgeschichte des Museums*, in: Mark Dion. *The Natural History of the Museum* (Ausst. Kat.), Paris 2007, S. 93-95.

Renfrew 1999

Colin Renfrew, *It may be art but is it Archaeology? Science as art and art as science*, in: Alex Coles, Mark Dion, *Archeology*, London 1999, S. 12-23.

Schwendener 2003

Martha Schwendener, *Mark Dion. American Fine Arts im Aldrich Museum*. *Artforum Int.*, Vol. 41, Nr. 10, Sommer 2003. S. 192-193

Shaw 2007

Lythle Shaw, *Mark Dion: Musee d'Art Contemporain*, Nîmes. *Artforum Int.*, Vol. 45, Nr. 10, Sommer 2007, S. 490-1.

Simon 1995

Jason Simon, *Jean Painlevé und Mark Dion*. In: *Parkett*, Nr. 44, 1995, S. 163-71.

Simon 1997

Jason Simon, *Artful History: A Restoration Comedy*, in: *Natural History and other Fictions, An Exhibition by Mark Dion* (Ausst. Kat.), Birmingham/Hamburg/Amsterdam 1997, S. 13-17.

Smith 2004

Roberta Smith, *In the Shards of the Past, the Present Is Revealed*, in: *New York Times*, 19. Nov. 2004, URL: <http://www.nytimes.com/2004/11/19/arts/design/19smit.html> (10. 2. 2009) (o. S.)

Smolik 1992

Noemi Smolik, *Concret Jungle*, in: Artforum Int., Sommer 1992, Vol. 30, Nr. 10, S. 121.

Stafford 1998

Barbara Maria Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*. Dresden 1998.

Steward 1997

Susan Steward, Wunderkammer. *Ein Danach als ein Davor*, in: Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Ausst. Kat.), München 1997, S. 291-295.

Te Heesen 2003

Anke Te Heesen, *Der Schrank*, in: Andreas Baur, Stephan Berg (Hg.), Mark Dion. Encyclomania (Ausst. Kat.), Nürnberg 2003, S. 25-28.

Vanedone, Gopnik 1990

Kirk Vanedone, Adam Gopnik (Hg.), *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur* (Ausst. Kat.), New York, München 1990.

Vettese 2008

Angela Vettese, *Die Unvermeidbarkeit der Jagd*, in: Dieter Buchhart, Verena Gamper, Mark Dion. Concerning Hunting (Ausst. Kat.), Ostfildern 2008, S. 97-104.

Vincent 2005

Steven Vincent, *Mark Dion talks about Rescoué Archeology*, in: Art in America, March, 2005, o. S.

Wagner 2001

Monika Wagner, *Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens*, in: dies., Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 57-81.

Wamberg 2008

Jacob Wamberg, *Jagd, Krieg und Wissen. Über Mark Dion*, in: Dieter Buchhart, Verena Gamper, Mark Dion. Concerning Hunting (Ausst. Kat.), Ostfildern 2008, S.143-149.

Wetzel 2000

Michael Wetzel, *Wie die Dinge zur Sprache kommen*, in: Haus der Kunst München (Hg.), Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst. Kat.), Göttingen 2000, S. 109-116.

Winzen 1997

Matthias Winzen, *Sammeln – so selbstverständlich, so paradox*, in: Deep Storage, Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Ausst. Kat.), München 1997, S. 10-19.

Witzgall 2003

Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Nürnberg 2003.

Witzgall 2006

Susanne Witzgall: *„Der anthropologische Blick“. Die künstlerische Reflexion der Wissenschaft oder der Künstler als „Kulturforscher“*, in: Viktor Kittlausz, Winfried Pauleit, Kunst, Museum, Kontexte: Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. Bielefeld, 2006, S. 137-151.

Wulffen 1999

Thomas Wulffen, *Kunst und Wissenschaft: Überlegungen zu einem prekären Verhältnis*. Kunstforum Int., Nr. 144 Mär./Apr. 1999. S. 38-9

Zaunschirm 2005

Thomas Zaunschirm, *Die alte und die neue Natur. Kunst als Forschung*. Kunstforum Int., Nr. 174, Jan./Mär. 2005. S. 84-93.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 3, 17, 34, 35 Dion, Pugnet 2007, Tabl. 15b, 19, 53, 70b, 70c.
- Abb. 2 Ikon Gallery Birmingham, Kunstverein Hamburg, De Appel Amsterdam (Hg.) 1997, S.17.
- Abb. 4 ÚRL:
<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/markdion/moreimages.shtm> (22.1.2009)
- Abb. 5, 10-12, 19-26, 36-39 Corrin, Kwon, Byrson 1997, S. 16, 27, 64, 65, 68, 88, 90, 94, 95, 117, 118, 126,
- Abb. 6 ÚRL: <http://prometheus.uni-koeln.de> (25. 5. 2009)
- Abb. 7 ÚRL: <http://www.nndb.com/people/065/000103753/alfred-russel-wallace-4-sized.jpg> (25. 5. 2009)
- Abb. 8, 27-31 Dion 1993, o. S.
- Abb. 9 Kwon 1993, S. 103, 106.
- Abb. 13, 15, 33 Baur, Berg 2003, S. 6, 104.
- Abb. 14 ÚRL:
<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/markdion/moreimages.shtm> (22.1.2009)
- Abb. 16 Rattemeyer 2004, S. 180.
- Abb. 18 ÚRL:
http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/08/wunderkammer_at_the_moma.php (10. 2. 2009)
- Abb. 32 Buchhart, Gamper 2008, S. 20.
- Abb. 40, 41 Coles, Dion 1999, S. 37, 99.
- Abb. 42 Bredekamp 2000, S. 83.

Abbildungen



Abb. 1
Collections index
Digne (2003)



Abb. 2
Artful History: A Restauration Comedy (1986)



Abb. 3
On Tropical Nature (1991)



Abb. 4
Tate Thames Dig (1999)



Abb. 5
The Great Munich
Bug Hunt (1993)



Abb. 6
Friedrich G. Weitsch, Alexander von Humboldt (1806)

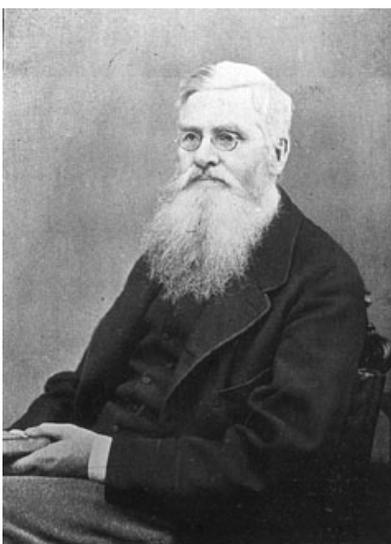


Abb. 7
Alfred Russel Wallace



Abb. 8
William Beebe (1917)



Abb. 9
A Yard of Jungle (1991)



Abb. 10
The Delirium of Alfred Russel Wallace (1994)



Abb. 11
On Tropical Nature (1991)



Abb. 12
On Tropical Nature (1991)



Abb. 13
Tate Thames Dig (1999)



Abb. 14
Tate Thames Dig
(1999)



Abb. 15
Tate Thames Dig (1999)



Abb. 16
Rescue Archeology.
A Project for the Museum of Modern Art (2000 –
2004)



Abb. 17
Rescue Archeology.
A Project for the Museum of Modern Art
(2000 – 2004)



Abb. 18
Rescue Archeology.
A Project for the Museum of Modern Art (2000 – 2004)



Abb. 19
 Selections from the Endangered
 Species List (the Vertebrata), or
 Comander McBrag Taxonomist
 (1989)



Abb. 20
 Selections from the Endangered Species List (the
 Vertebrata), or Comander McBrag Taxonomist,
 Detail (1989)



Abb. 21
 New York State Bureau of Tropical
 Conservation (1992)



Abb. 22
The Department of Animal
Identification of the City of New
York (Chinatown Division) (1992)



Abb. 23
Upper Westside Plant Project (1992)



Abb. 24
The Department of Marine Animal
Identification of the City of New York
(Chinatown Division) (1992)



Abb. 25
Concrete Jungle (The Birds) (1992)



Abb. 26
Concrete Jungle
(The Mammals) (1992)



Abb. 27
The Great Munich Bug Hunt (1993)



Abb. 28
The Great Munich Bug Hunt (1993)



Abb. 29
The Great Munich Bug Hunt (1993)



Abb. 30
The Great Munich Bug Hunt (1993)

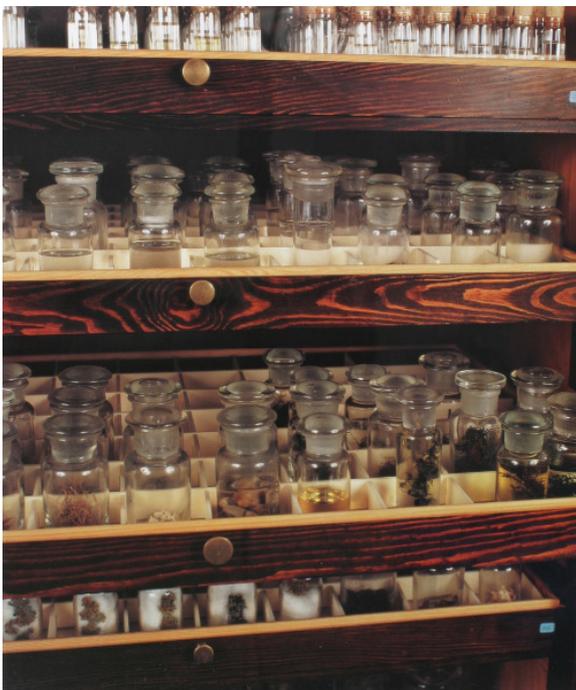


Abb. 31
The Great Munich Bug Hunt (1993)



Abb. 32
Landfill (1999/2000)



Abb. 33
Park: Mobile Wilderness Unit (2001)



Abb. 34
Dundee Bear Broch (2005)



Abb. 35
Dundee Bear Broch (2005)



Abb. 36
The Library for the Birds of Antwerp (1993)



Abb. 37
The Project for the Antwerp Zoo (1993)



Abb. 38
Fliesen mit Vogel motive für die beiden Projekte
in Antwerpen (1993)



Abb. 39
The Library for the Birds of Antwerp,
Detail (1993)

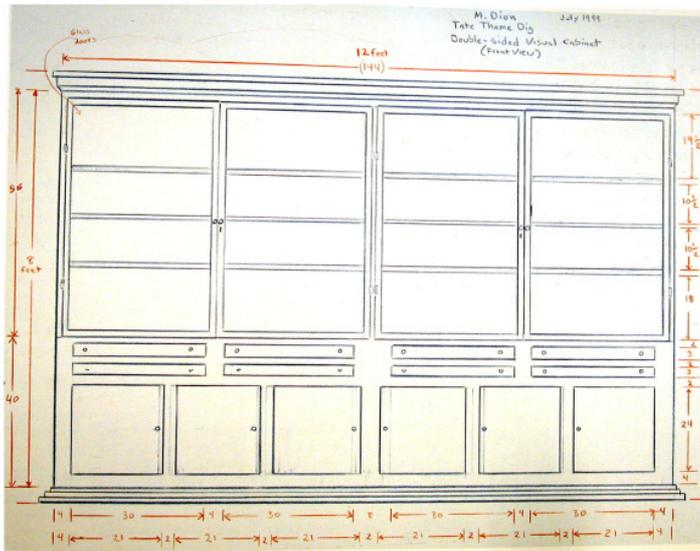


Abb. 40
Tate Thames Dig (1999)
Entwurf des Schrankes



Abb. 41
History Trash Dig, Fribourg (1995)



Abb. 42
Linné, Andromeda

Exzerpt

Diese Diplomarbeit analysiert die Arbeit des amerikanischen Künstlers Mark Dion. Der Künstler bezieht sich in seinen Arbeiten und Projekten vordergründig auf verschiedene naturwissenschaftliche Disziplinen. In Nachfolge institutionskritischer künstlerischer Praxis reflektiert er gesellschaftlich mächtigen Strukturen der Wissenschaft und das von ihnen etablierte Weltbild.

In der Literatur wird sein Werk in erster Linie als Wissenschaftskritik verstanden. Bei genauer Analyse wird jedoch deutlich, dass er nicht explizit Naturwissenschaft und ihre Methodiken als solches kritisch adressiert, sondern das kollektive Verständnis und die massenmedial verbreiteten Klischeevorstellungen davon. Er bezieht sich mit seinem methodisch nicht-methodischen Vorgehen zwar auf Abläufe und Procedere der Wissenschaft, aber es sind die populären Bilder in den Medien, die er fokussiert.

Entsprechend der Schnittstellen zur Wissenschaft gliedert sich die Arbeit in drei Kapitel: Expedition, Werkstatt, Präsentation. Dion begibt sich selbst in die Rolle des Forschers. Er imitiert Forschungsreisen, inszeniert diese für Performances und errichtet pseudo-wissenschaftliche Arbeitsräume. Er bezieht sich auf Ordnungssysteme und Präsentationsformen, wie sie in Museen und öffentlichen Institutionen der Wissenschaft entwickelt wurden, um Arbeitsergebnisse bekannt und anschaulich zu machen. Seine Arbeiten vermischen etablierte Kategorisierungen und Definitionen. Fixe Zuschreibungen – was Natur ist, was Kunst, was Fiktion, was Deskription – werden in seinen Projekten als illusorische Versuche die Welt fassbar zu machen, definiert.

Abstract

This thesis analyses the work of the American artist Mark Dion. In his projects he refers to various scientific disciplines. In succession of the first generation of institutional critique, Dion reflects and addresses the powerful structures of those disciplines, and establishes ideological conceptions of the world. Literature basically reads his projects as critique on those sciences. A closer and more precise analysis makes clear, that it's not only science itself and its specific methods which he addresses, but the general and collective understanding, the images spread by mass media, and other clichés about how science is perceived and how it functions. With his deliberate methodical, non-methodical way of working, he paints a picture of himself, that is not entirely that of a scientist who does actual field work. Quite the opposite is the case, namely, that he is working on mainstream and popular images as well as medial reflections. According to the intersections between his projects and scientific procedures, this thesis is organized in three chapters: Expedition, Workshop and Presentation. Dion clearly takes up the role of the scientist. He makes explorative journeys and builds up installations which appear like pseudo-scientific workshops. In other projects he refers to systems and forms of representation which are established by museums and other public scientific institutions in order to present their work and research results. His artistic projects interpret these established categories and definitions. Validated attributes and definitions such as “What is nature, What is art, What is fiction, What are facts?” are constructed and presented as historical variable structures.

Curriculum Vitae

Andrea Fröhlich
21. August 1977

Schulbildung

- 1983-1992 Vor-, Volks- und Hauptschule, Freistadt
- 1992-1993 Lehranstalt f. Hauswirtschaftliche Berufe, Freistadt
- 1993-1994 Lehrgang zur Einführung in die Behindertenarbeit
- 1994-1997 Lehranstalt f. Heilpädagogische Berufe, Gallneukirchen
- 1999-2001 Lehrgang zur Arbeit mit Verhaltensauffälligen Kindern und Jugendlichen, berufsbegl.
- 2001-2003 Berufsreifeprüfung, berufsbegl.
- 2001-2004 Ausbildung an der Wiener Schule für Kunsttherapie, berufsbegl.
- 2004-2009 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

Praktika und berufliche Tätigkeiten

- 1993-1994 Freiwillig Soziales Jahr, Diakoniewerk Gallneukirchen
- 1994-1997 diverse Ferialpraktika im Diakoniewerk Gallneukirchen
- 1997-1998 Auslandsaufenthalt in Irland
- 1998-2000 Erzieherin, Kinderdorf St. Isidor, Leonding
- 2000 Auslandsaufenthalt in Israel
- 2001 Verein Miteinander, Linz
- 2001-2003 Pro Mente OÖ, Tagesstruktur Freistadt
- seit 2008 Ars Electronica (Center und Festival), Linz
- 2009 Kunstvermittlung im Nordico, Stadtmuseum Linz
- WS 08/09 Tutorium am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, für Prof. Friedrich Teja Bach