

Hans Rudolf Reust

Im Blick von Tieren – Annäherungen an eine Falle, 2018

Diese Bilder mit Fotofallen mögen ursprünglich aus pragmatischen Gründen zur Beobachtung der Natur entstanden sein, für die Wissenschaft, die Jagd, die Verwaltung von Populationen. Nach ihrer Infiltration in die Wahrnehmungswelt der Kunst erweisen sie sich allerdings als facettenreiche Selbstüberlistung des menschlichen Sehens. Die Fotofallen sind den Erwartungen an die Optik gestellt: der Optik im physikalischen, aber auch im gesellschaftlichen und individualpsychologischen Sinn von Sichtweisen. Vier Aspekte eröffnen mögliche Lesarten dieser Bilder.

Spiegelblicke

Die Verunsicherung wächst, je länger ich diese Bilder betrachte, je länger sie mich ansehen. Hirsche, Rehe, Tiger und Hasen, Hyänen, Füchse, Löwen, Affen, Wildschweine, der Panda, das Gürteltier oder der Bär blicken mich aus verschiedensten Winkeln an, wo immer eine automatische Kamera sie erfasst hat. Als müssten sie mich beobachten, hautnah, wortlos, dabei gefahrlos schön, und doch finde ich auf einmal mich selber ertappt. Die Kamera hat nicht nur diese Wildtiere, sie hat auch mich in einem unvorbereiteten Moment der Hilflosigkeit erwischt. *Trapped* gilt für die Motive im Blitzlicht und für die Fallensteller.

Ich weiss nicht, wie ich deuten soll, was so plötzlich da ist: Natürlich lassen sich die Tiere erkennen und die meisten von ihnen auch benennen. Nur scheinen sie sich als Sujets zu entziehen, um die Betrachtenden in ihrem Voyeurismus blosszustellen. Was habe ich hier nachts und auf versteckten Wildwechsellern verloren? Welches Motiv treibt die Zudringlichkeit in Verborgenes an? Die uneinholbare Befindlichkeit der Tiere gegenüber der Kamera schlägt in diesen Blicken auf mich zurück, als stünde ich vor einem uneigentlichen Spiegel. Das fremde Gegenüber nährt die Faszination, während jede psychologische Deutung abstürzt.

Alex Hanimanns Bildwelt unterscheidet sich vom direkten Augenkontakt. Die Unmittelbarkeit der Begegnung weicht einer medialen Zwischenzone mit ihrer eigenen Logik. Das Tier bleibt durch das Auge der Kamera entrückt, wie ich selber mich vertreten lasse durch ein Dispositiv der Aufzeichnung. Dabei finden sich auch viele Aufnahmen, bei denen der tierische Blick in die Kamera fehlt, bei denen das glänzende Flusspferd sich dem forschenden Blick der Kamera und meinem Voyeurismus dahinter entzieht, für immer distanziert in einer fotografischen Fixierung. Wenn ich ein einzelnes Bild betrachte, erscheinen alle erkennbaren Elemente in einer seltsamen Gleichwertigkeit, so dass auch der Wald oder der Wildwechsel im Busch wesentlich zur Atmosphäre beitragen. Oft wird das Blitzlicht, zuweilen mit funkelndem Widerschein in den Augen der Tiere, zum entscheidenden Regisseur des Moments.

John Berger hat mit einem spezifischen Essay versucht, unseren Blick auf die Tiere zu verstehen. Bereits im direkten Augenkontakt erkennt er das Umspielen eines Abgrunds aus Unverständnis; zugleich erscheint das Tier als stummer Spiegel und offenes Feld für die Projektion von Phantasien, Tagträumen, Ängsten und Wünschen:

„In the accompanying ideology, animals are always the observed. The fact that they can observe us has lost all significance. They are the objects of our ever-extending knowledge. What we know about them is an index of our power, thus an index of what separates us from them. The more we know, the further away they are. (...) ... the life of a wild animal becomes an ideal, an ideal internalized as a feeling surrounding a repressed desire. The image of a wild animal becomes the starting-point of a daydream: a point from which the day-dreamer departs with his back turned. (...) The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal's look be recognized as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look. The animal scrutinizes him across a narrow abyss of non-comprehension.“¹

Unser Blickwechsel mit Tieren bleibt abstrakt. Er blendet vieles in unserer sinnlichen Erfahrung mit ihnen aus, ihr weiches oder borstiges Fell, ihre ganz besonderen Gerüche im Haus, im Wald, im Zoo. Oder ruft die Fallenfotografie just diese Erfahrungen intuitiv ab, so dass sie in der Betrachtung unbewusst mitspielen? Die überraschende Unmittelbarkeit der Blitzbilder mit Fotofallen lässt jedenfalls nie vergessen, dass der Blickwechsel zwischen Menschen und Tieren durch individuelle Erfahrungen und Tradition hoch kodifiziert ist.

Zooexotik

Die Aufnahmen in *Trapped* treffen auf einen Komplex kollektiver Vorstellungen von Tieren, die zwischen grösster affektiver Nähe zu einem Alter Ego, exotischer Freude am Anderen und blankem Ekel vor dem Unfassbaren schwanken. Karl Rosenkranz geht in seiner «Ästhetik des Hässlichen» (1853) ausführlich auf solche Affekte ein:

„Gewisse Quallen, Sepien, Raupen, Spinnen, Rochen, Eidechsen, Frösche, Kröten, Nager, Pachydermaten, Affen sind positiv hässlich. Manche dieser Tiere sind uns wichtig, mindestens interessant, wie der Zitterroche. Andere imponieren uns in ihrer Hässlichkeit durch ihre Grösse und Stärke, wie das Nilpferd, das Nashorn, das Kamel, der Elefant, die Giraffe. Zuweilen nimmt die Tiergestalt eine komische Wendung, wie bei einigen Reihern, Hornschnäblern, Pinguins, bei einigen Mäusen und Affen. Viele Tiere sind schön. Wie schön sind nicht manche Konchylien, Schmetterlinge, Käfer, Schlangen, Tauben, Papageien, Pferde! (...)

Die Gliederung des Tiers ist eine an und für sich bestimmte. Wird also bei ihm ein Glied verletzt oder weggenommen, so wird dadurch das Tier sofort verhässlicht. (...) Das Pferd ist unstreitig das schönste Tier, allein eben deshalb ist es auch dasjenige, welches krank, veraltet, mit Triefaugen, mit Hängebauch, mit vorstehenden Knochen, mit sich durchzeichnenden Rippen, mit stellenweiser Enthaarung einen überaus widrigen Anblick gewährt.“²

Manche Aufnahmen in der vorliegenden Sammlung zeigen einzelne Tiere angeschnitten oder nur schwer in ihren Konturen erkennbar. Diese mediale Deformation wirkt dennoch anders als die reale Verstümmelung, indem sie das integrale Körperschema nicht wirklich gefährdet. Einmal erkannt, denken wir uns die Tiere, wie sie gewöhnlich aussehen würden. Die mediale Fokussierung auf Einzelheiten wirkt nicht hässlich, eher dramatisch.

¹ John Berger, *Why Look at Animals?*, (1977), in: Ders., *About Looking*, New York 1980, S. 3-31, S. 4-5, 16-17.

² Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, (1853), Leipzig 1990, S. 25-27.

Die mögliche Verwandtschaft von Tieren und Menschen ist ein poetisches Genre. Die eigentümliche Mischung aus Fremdheit und Vertrautheit der Tiere, sowohl der heimischen wie der exotischen, schafft eine Verschiebung auf mittlere Distanz, die von der Fabel zur moralischen Belehrung genutzt wird. Auch dieses Verhältnis hat Rosenkranz pointiert:

„Wäre die supernaturalistische Hypothese vom Ursprung des Hässlichen durch das Böse, was die Natur korrumpiert habe, wahr, dann müssten auch die Giftschlangen und Raubtiere prinzipiell hässlich sein, was doch so wenig der Fall ist, dass vielmehr die giftzahnigen Schlangen und die wilden Katzen durch Schönheit, ja Pracht sich auszeichnen. Das Unnatürliche aber hat für die Natur eigentlich keinen Sinn, da sie, als ohne Freiheit des Bewusstseins und des Willens, einer willkürlichen Verletzung eines Gesetzes nicht fähig ist. Für die Tiere existiert kein Gesetz der Selbstachtung und Pietät, also auch kein Verbrechen gegen ein solches. Selbstbefleckung, Blutschande und Kindermord sind Begriffe, die nur der Geistwelt angehören, und es ist eine falsche Sentimentalität, sich über Untaten der Tierwelt zu entsetzen, die als solche in ihr gar nicht da sind.“³

So können wir selbst den Raubtieren beruhigt und mit ästhetischer Gelassenheit begegnen. *Trapped* legt zunächst ohnehin eine wissenschaftlich objektivierende Betrachtung nahe, umso mehr als das Dispositiv der Aufnahme diesem Kontext entstammt. Vor der analytischen Kamera, die ohne auktoriale Entscheidung ausgelöst wird, erscheinen Tiere aus fernen Ländern und dem nahen Wald einander verblüffend ähnlich. Der Löwe und das Reh sind einander eigentümlich gleich gestellt, bis die projektive Phantasie mit ihren exotistischen Voreinstellungen wieder einen grundlegenden Unterschied in die Wahrnehmung einführt. Abgebildet werden hier Wildtiere, nicht Haustierte. Säuger sind die Protagonisten, denn die Käfer, Ameisen und Schlangen im Unterholz bleiben dem Blick verborgen. Spielen sie in unserer Vorstellung von Dschungel oder Wald dennoch mit?

Im Widerspruch zur leicht verkäuflichen Tierliebe der Massenmedien und des Handels weiss die Wissenschaft um das Artensterben. Durch das beschleunigte Verschwinden vieler Spezies, vorweg durch die Ausdehnung und die intensivere Nutzung von Lebensräumen durch Menschen, erhält die unmittelbare Konfrontation mit den Tieren in diesen Bildern eine eigene Ambivalenz. Ihr Blick im stummen Spiegel gewinnt für uns auch eine bedrohliche Unmittelbarkeit, als wüssten sie mehr über ihre Lage als uns recht sein kann. Die bedrohte Exotik der Wildnis verbindet sich auf einmal unverhofft mit der Logik des Zoos, dem Reservat für verdrängte Gattungen. Wie, wenn die Aufnahmen von Tieren in ihren ursprünglichen Lebensräumen einen ähnlichen Status erlangten wie die Dokumentationen der Schwerindustrie von Bernd und Hilla Becher?

Autoporträts

Fotofallen sind technische Hilfsmittel, um Tiere bei Tag und Nacht aus all jenen Orten in die Sichtbarkeit für Menschen zu holen, wo sie deren Blicken noch verborgen sind. Die automatischen Kameras schießen mit Selbstauslöser: So entstehen „Autoporträts“ in mehrfacher Hinsicht. Die Apparatur der Aufzeichnung ist in jedem Winkel der Aufnahme sichtbar, präsenter jedenfalls als in der Fotografie ohnehin. Jedes Bild zeigt ein Motiv und zugleich den Status seiner Medialität. Indem die Kamera durch das Motiv selber ausgelöst wird, überspringt die Fotografie den entscheidenden Blick des Fotografen. „Autor“ ist eine anonyme Anlage – oder die ersten Betrachtenden. Der Voyeur kommt dem Künstler oder der Künstlerin zuvor. Mit diesem

³ A.a.O., S. 27-28.

technischen Setting wird die Aussage von Roland Barthes eingelöst, wonach der Tod des Autors die Geburt des Lesers sei.

Eine gestellte Fotofalle führt ihre eigene Bildregie. Besonders die Nachtsichtaufnahmen erinnern in ihrer unverwechselbar grünlichen Färbung an Aufnahmen, die wir prominent aus dem *Embedded Journalism* während der US-Invasion im Irak 2003 kennen. Ausgehend von solchen Bildern hat Hito Steyerl die „dokumentarische Unschärferelation“ formuliert:

Die bis zur Gegenstandslosigkeit getriebene Unschärfe von Nachtsichtgeräten, rasanten Fahrten oder atemberaubenden Spurts durch einen Häuserkampf wird anstelle erkennbarer Motive zum Indiz des Authentischen in der „Dokumentation“ von Kriegen. Nicht das überprüfbar Gezeigte, sondern dessen Verschwimmen verbürgt die „Realität“, die das Bild zu dokumentieren vorgibt.

„Diese Unschärfe verleiht den Bildern nicht nur das begehrte Gefühl der Echtheit; bei genauerem Hinsehen ist sie auch sehr aufschlussreich. Denn dieser Bildtypus ist mittlerweile allgegenwärtig. Wir sind umgeben von groben und zunehmend abstrakten ‚dokumentarischen‘ Bildern, wackligen, dunklen oder unscharfen Gebilden, die kaum etwas zeigen ausser ihrer eigenen Aufregung. Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie. Nennen wir dieses Phänomen: die Unschärferelation des modernen Dokumentarismus.“⁴

„Dokumentiert“ werden mit den sich in die Abstraktion verflüchtigen, meist durch die Immaterialität der Datenräume kursierenden Bildern keine realen Verhältnisse mehr, sondern eine Verfassung von „Wirklichkeit“, die als fortwährender Ausnahmezustand politisch dienstbar gemacht wird. Die Normalisierung des Ausnahmezustandes hat Giorgio Agamben in der Nachfolge von Walter Benjamin ausführlich beschrieben. Das Dokumentarische diene ursprünglich der kritischen Betrachtung aus reflexiver Distanz. Nun soll ein affektiver Bezug zum Überbringer der Botschaft und seinen Medienkanälen die verdrängte Faktizität ersetzen. Es gilt zu glauben, dass wir mit der „aufgeregten Unschärfe“ unterwegs seien in der, zumindest in die Wirklichkeit: „Das Bedürfnis nach objektiver, institutionell garantierter, wenn nicht gar wissenschaftlich inspirierter Seriosität, die die Glaubwürdigkeit dokumentarischer Formen ausmachte, wird sukzessive durch das Begehren nach Intensität ersetzt.“⁵

Hito Steyerls Hinweis auf die Emotionalisierung des Dokumentarischen liesse sich auf die an der Erscheinungsoberfläche diametral unterschiedliche Bildproduktion des Bildjournalismus oder der Wissenschaft ausweiten: Auch hochauflösende Kameras, extreme Zooms, Flugdrohnen, die mitten im Bienenschwarm fliegen, Highspeed- oder Unterwasserkameras liefern uns in der gängig verbreiteten Tierfotografie immer spektakulärere Einsichten in die „aufregende“ Natur.

Dagegen wirken die Bilder aus den Fotofallen archaisch. Alex Hanimann verweigert sich mit seiner Bildersammlung sowohl dem Verschwimmen in Abstraktion wie der suggestiven Partizipation am Ereignis in Hochauflösung. Seine Konstellation öffnet sich der Dynamik vieler möglicher Lesarten. Indem er die gefundenen Bilder zu einem Still von Stills versammelt, verleiht er der ästhetischen Betrachtung eine andere Dauer des Studiums. Neben den Fahrten zu seiner Entstehung, legt jedes Bild auch Spuren auf einen Anfang möglicher Erzählungen. Wohin ist der rasante Hase unterwegs, der mit den Hinterpfoten vor seinen Löffeln und seiner Schnauze, fast

⁴ Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien und Berlin 2008, S. 7f.

⁵ A.a.O. S. 14

fliegend im Sprung, rechts das Bild und vielleicht auch das Schneefeld verlässt? Wer jagt ihn? Ist er schon wieder zu spät, um Lewis Carroll und Alice zu treffen?

Ausgangspunkt dieser Aufnahmen ist die permanente Beobachtung von Tieren durch das Objektiv. Im Unterschied zur analytischen Betrachtung durch die Jagdaufsicht oder die Zoologie ist im Kunstkontext ein emphatischer Blick zu erwarten, der sich mindestens so intensiv auch mit seiner eigenen Verfassung beschäftigt. Der Begriff „Autoporträt“ bleibt in mehrfacher Hinsicht zu verstehen, als Selbstbildnis der Fallensteller, als automatisches Bild und als ein Bildtypus, der seine eigene Produktion offenlegt und reflektiert.

Von Thomas Struth gibt es eine Reihe Einzelporträts in Video, bei denen der Künstler neben seiner Kamera während je einer Stunde einem bekannten Menschen gegenüber sitzt. Ein affektiver Moment dehnt sich damit aus in eine Dauer der Reflexion. Diesen Blick gilt es für alle Beteiligten, auch für die Betrachterinnen und Betrachter, auszuhalten. Ähnlich liesse sich die schwer erträgliche Faszination in der anhaltenden Konfrontation mit den Bildern aus den Fotofallen verstehen. Bei aller Fixierung des Moments sind diese Aufnahmen nämlich durch ein besonderes Verhältnis zwischen Statik und Dynamik bestimmt, als wären sie Bewegungsstills: Hasen erscheinen überraschend häufig und prominent. Offensichtlich sind sie doch nicht schneller als der Auslöser, schaffen es nicht, der Apparatur ihre Haken zu schlagen. Vögel bewegen sich primär in anderen Sphären und lassen sich nur selten in solchen Bildern nieder.

Obwohl der Schnappschuss von Bewegungsmeldern oder Wärmesensoren mit einem grossen Mass an Zufälligkeit in der Komposition ausgelöst wird, zeigen sich Konstanten in dieser Flüchtigkeit der Ansichten: Eine alles erfassende grünliche Färbung bei Infrarotaufnahmen, blitzartig erhellte neben tief dunklen Zonen, gestochen scharfe, schummrige oder verwackelte Passagen verbinden einzelne Bilder über ihre je eigene Stimmung hinaus. Da die Kameras in der Regel auf Augenhöhe der Tiere angebracht werden, vermitteln sie Ansichten, die eher ein Artgenosse als ein menschlicher Beobachter gewinnen könnte. Wie gehen wir mit diesem ungewohnten Rollenwechsel in der Wahrnehmung um? Meistens sind wir ganz nahe dran, oft mittendrin, als wären wir selber da draussen und Teil der Szene. Diese schutz- und distanzlose Unmittelbarkeit bleibt im Widerstreit mit dem distanzierenden Bewusstsein des Spiegelblicks und der technischen Mittelbarkeit der Bilder.

Anders als bei den Tieraufnahmen in Zoos oder bei Studien, die auf wochenlanger geduldiger Beobachtung in der Wildnis beruhen, fängt das Dispositiv der Fotofallen die Tiere als Passanten an einem Ort ihres vermuteten Aufenthalts ein. Jedes Bild wird zum Still in einer fortlaufenden Bewegung, deren vorausgehende oder nachfolgende Momente wir durch die Vorstellung ergänzen. So bleibt das Moment des Schocks, in dem eine gänzlich unabhängige Bewegung plötzlich innehält.

Die Dynamik in Alex Hanimanns Bildersammlung zeigt sich noch deutlicher im Kontrast zu den grossformatigen, streng statischen Tierfotografien von Balthasar Burkhard: Dessen Elefant, das Kamel, das Nashorn oder das Zebra treten in studioartig neutraler Umgebung auf und bemessen durch ihre Silhouette auch das Bildformat. Scharf im Profil aufgenommen, erscheinen sie prototypisch für ihre Spezies. Dagegen behaupten sich die Schnappschüsse der automatischen Kameras wie Stills aus einem Go-Pro-Video individueller Akteure.

Hiroshi Sugimoto lässt die Tiere in seinen Bildern von Dioramen ebenfalls in ihrem Habitat auftreten. Die extreme Statik seiner Aufnahmen beruht jedoch gleichermassen auf den ausgestopften Körpern wie auf einer wissenschaftlich geklärten Rekonstruktion der zweiten Natur ihres Lebensraumes. Die Fotografie zeigt sich hier als objektiviertes Dokument rein konstruierter

Wirklichkeit, als unbestechliche Aufzeichnung eines natürlich nachgestellten, bühnenhaft ausgeleuchteten Ambientes.

Bei Burkhard und Sugimoto werden exemplarische Tiere wie Hauptdarsteller perfekt in Szene gesetzt. Alex Hanimanns Fülle von Fallenbildern hingegen baut sich aus unsauberen, nicht optimierten Takes mit vielen Nebengeräuschen auf, mit einer Anspielung auf den Geruch der Wildnis da draussen. In den momenthaft erhellten Lichthöhlen der Pleinair-Kameras mischen sich nicht selten verschiedene Akteure gleichzeitig ins Bildgeschehen ein, so dass nicht immer auszumachen ist, wer welche Rolle spielt. Auf jeden Fall aber kommen die Tiere den Menschen in ihrer Dramaturgie näher als alle Artefakte, wie Hilla Becher festhält:

„Warum ausgerechnet Förderanlagen und Hochöfen? – Hilla Becher: Weil sie ehrlich sind. Sie sind funktional und zeigen, was sie machen, das hat uns gefallen. Ein Mensch ist immer, was er sein möchte, nie, was er ist. Sogar Tiere spielen meistens eine Rolle vor der Kamera.“⁶

Sprachnatur

„*Is there anybody?*“ steht 2012 im Genfer Mamco mit grauen Klebebuchstaben an die Wand geschrieben, in einer Ausstellung, die Alex Hanimann ausschliesslich seinen Textarbeiten zugedacht hat. Diese knappe, harmlose Frage zielt in einen Abgrund des menschlichen Bewusstseins. Denn würde sie überhaupt bestehen, wenn nicht ein der englischen Sprache mächtiger Verstand sie entziffern und damit als Frage verstehen könnte? Die auf der Augenhöhe von Menschen in einem Museum gesetzte Typographie rechnet fest mit der möglichen Anwesenheit eines solchen Bewusstseins. Zugleich stellt sie alle Lesenden in ihrer Präsenz und in ihrem Wesen grundlegend in Frage. Könnte es sein, dass ein Niemand diesen Zweifel liest? Wenn wir schliesslich diese Frage übertragen auf die Fotofallenbilder von Tieren, dann potenziert sich die Unsicherheit. Denken wir, dass sie ein Tier sich stellt, wenn es von der Kamera überrascht wird? Denken nur wir uns, dass es sich diese Frage stellen müsste? Sind Tiere *anybody*? Wären wir *anybody* als Antwort auf die Frage eines Tieres? Und was würde dieses *anybody* dann meinen?

„In what we call the ‘natural sciences’ (...) the differentiation between humans and animals is still the law, even though most biologists will now say ‘other animals’. This means that when we study intelligence, we use every ridiculous way to continually say that human, ‘our’, intelligence is the standard. I must say that that does not seem very intelligent. Certainly our ‘intelligence’ might be the proper standard for studying the intelligence of non-arboreal upright bipedal primates. But if we mean ‘rationality’, or ‘logic’, when we observe our behavior and how it has affected the world, we surely must see that our idea of our own intelligence must also be much more complex.“⁷

Jimmie Durham zieht in diesem Text zu seinen materialmagischen Plastiken „europäischer Tiere“ die Differenz der Intelligenzen nicht ein, sehr wohl aber jede Unterstellung biologischer Hierarchie oder Hegemonie. Auch Alex Hanimann hat in seiner langjährigen Auseinandersetzung mit Tieren, vorweg mit Pferden, und mit den menschlichen Sprachen immer

⁶ „Klar waren wir Freaks“. Ein Interview mit Hilla Becher, von Dominik Wichmann und Tobias Haberl, Magazin der Süddeutschen Zeitung, 20/2008, (16. Mai 2008), S. 24 -32, in: Ulf Erdmann Ziegler und Dominik Wichmann, Bernd & Hilla Becher im Gespräch. Zwei Interviews, München 2016, S. 100.

⁷ Jimmie Durham, *God’s Children, God’s Poems*, Ausst.Kat., Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2017, S. 12.

wieder die bestehenden Ordnungsmuster befragt. Seinem Zweifel an der Gruppierung von Dingen und sprachlichen Verknüpfungsregeln folgend, vereint er auf vielen unterschiedlichen Bildträgern Worte und Wendungen in mehreren Sprachen zu einer vielschichtigen Konstellation aus Semantik und Typografie. Oft tritt das Schriftbild und dessen Ort gegen die naheliegende Bedeutung an. Zentral ist die Freisetzung von Elementen der Sprache gegenüber ihren konventionellen Verknüpfungsregeln. Gerade die Wortsprache, als ein hochkodifiziertes gesellschaftliches System, wird auf andere Sinnpotentiale jenseits der eingeübten Sprachlogik untersucht. Alex Hanimann bringt „Natur“ zur „Sprache“.

In der Verbindung von Sprache und Tierbild besteht eine nahe Verwandtschaft zwischen seinem Werk und einer Reihe von Videoarbeiten aus den achtziger und frühen neunziger Jahren, mit der Marie-José Burki die Lücke zwischen gesprochenem Text und nahezu statischen Bildern auslotet: Ruhige Nahaufnahmen verschiedener Tiere – prominent sind die Eule, der Hund – konfrontiert sie auf der Tonspur mit Namen und Begriffen. So bringen Lautmodulationen am Plural *animaux* die Sprache wie ein plastisches Material in Fluss und damit auch die Wiedererkennbarkeit scheinbar bekannter Physiognomien.

„Mehr als die ideelle Gegensätzlichkeit von Natur und Kultur, von Wildheit und Zivilisation, interessiert mich ihre radikale Andersartigkeit. Das Leben der Tiere in der Wildnis interessiert mich kaum. Hingegen interessieren mich die Beziehungen, die wir Menschen zu den Tieren haben. Aber ich fühle mich den Menschen näher als den Tieren. Die Beziehung, die wir Menschen zu den Tieren haben, sagt viel über die Menschen und nichts über die Tiere aus.“⁸

Ähnlich verhält es sich mit der Sammlung *Trapped*. Obwohl diese Bilder der Wildnis entstammen und ohne manifesten Bezug zur Sprache untereinander in Beziehung gebracht werden, lassen sie ständige Verschiebungen in den gewohnten Ordnungen von Bildelementen erkennen. An seinen Textarbeiten wie im Bildkomplex scheint Alex Hanimann die Freisetzung aller Parameter wichtig. So wenig wie die Logik der bekannten Sprachen lässt sich die Logik seiner Bildersammlung nach festen Regeln entschlüsseln. Sie bleibt ein Rebus, dessen sinnhafte Verknüpfungen wir immer neu wieder lesen dürfen. Der frontal fotografierte Hirsch ist rasch identifiziert. Dadurch erscheinen seine leuchtenden Augen aber umso „dunkler“, als gehörten sie ihm nicht, als wären sie ein stummer Code im analytischen Märchen der Nachtsichtaufnahmen.

Wir stehen erneut am Anfang. Hinter dem Bild aus der Kamera sitzen die Betrachtenden und vollenden das Rollenspiel mit dem Blick. Der lange Prozess der Auswahl, den Alex Hanimann vollzogen hat, in dem letztlich auch seine künstlerische Entscheidung liegt, besteht in der Regie über unseren Blick. Die Unmittelbarkeit dieser Bilder beruht auf einer Illusion. Wir wissen es, und so verbirgt sich darin auch unser Wunsch nach Täuschung. Wie der Zwerg, den Walter Benjamin im Schachautomaten der Geschichte versteckt weiss,⁹ wünschen wir uns den Künstler als Zauberer über die Natur. Schön, dass Alex Hanimann dieses Bilderbuch der sprachlosen Unmittelbarkeit gelungen ist.

⁸ Marie-José Burki im Gespräch mit Christoph Grunenberg, in: Marie-José Burki, *Sans Attribut/Time after Time*, Ausst.Kat., Kunsthalle Basel und Art Gallery of York University Toronto, Basel und Toronto 1995, S. 49.

⁹ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Walter Benjamin *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, S. 251.

