„Very like a whale“

„Für kausale wissenschaftliche Untersuchungen ist jede Tierform ein unerschöpflich zerlegbarer Gegenstand. Für die ästhetische Betrachtung ist jedes Tier ein abgeschlossenes Ganze.“

— Möbius, *Ästhetik der Tierwelt*, Jena 1908.

Wer Tiere sieht, sieht nie nur Tiere. Katzenvideos etwa folgen routinierten Formen der Verniedlichung. Sie steuern oft ein vertrautes Gemisch aus Belustigung, Zuneigung und Fürsorge an und wirken selbst im tausendsten Durchlauf wie unverstellte Einblicke in tierliches Verhalten. In diesem Eindruck von Unmittelbarkeit und Nähe verwachsen das reale Lebewesen, kulturelle Vorstellungen und die Medien und Apparate, durch die es erfahrbar wird. Tierbilder können mythische Wirksamkeit entfalten, wenn die Bedingungen ihrer Herstellung aus dem Blick geraten und historisch entstandene Bedeutungen selbstverständlich und überzeitlich erscheinen. Gerade in Zeiten des Umbruchs werden sie immer wieder zu Verdichtungsfiguren für die Wünsche und Widersprüche ihrer Zeit. Seit Jahrhunderten zieht der Wal Wissbegierde und Sehnsucht auf sich. Die Verfahren, die ihn sichtbar, hörbar, vermessbar und verwertbar machten, erschlossen das reale Tier und formten die kulturelle Walfigur. Was ihn verfügbar machte, schuf zugleich neue Formen der Zuwendung und lieferte den Stoff für politische Mobilisierung und Verzauberung. Entlang einiger mythologischer, materieller und medialer Spuren des Waltiers geht der folgende Text den damit verbundenen Ideen assoziativ nach und versucht, von dort aus Zugänge zu Lea Gochts Installation zu eröffnen.

„aural tapestries to get high with”

Songs of the Humpback Whale (1970) ist die Schallplatte, die Buckelwalgesänge erstmals einem breiten Publikum zugänglich machte.[1] Sie wurde zur meistverkauften Naturklangaufnahme der Geschichte und zu einem wichtigen Medium der *Save-the-Whales*-Bewegung. An ihr lässt sich zum einen verfolgen, wie die Laute einer Walart durch technischen Zugang, wissenschaftliche Untersuchung und Gestaltung zum Klang einer Bewegung wurden, andererseits, wie die Veröffentlichung eine Vorstellung vom Wal mitprägte, die Staunen und Anteilnahme weckt und sich zugleich ziemlich gut vermarkten lässt.

[1] Roger Payne: *Songs of the Humpback Whale*, LP, Capitol Records, 1970.

Ende der 1960er-Jahre gelangten Unterwasseraufnahmen von Buckelwalen zu dem Bioakustiker und Walforscher Roger Payne. Einige waren während des Kalten Krieges bei militärischen Lauschoperationen entstanden. Die sonografische Untersuchung der Laute machte lange, gegliederte Lautfolgen sichtbar, die sich wiederholten und veränderten. Payne erkannte darin eine Qualität, die er über die Forschung hinaus hörbar machen wollte. Für die Schallplatte wählte er Passagen aus, kürzte lange Wiederholungen, ordnete das Material zu fünf Stücken und gab ihnen Titel wie „Solo Whale“ oder „Three Whale Trip“. Was als wissenschaftlich beschreibbare Struktur hervortrat, erhielt zugleich eine musikalisch wahrnehmbare Form.

Die Platte erschien zunächst in kleiner Auflage bei CRM Records und erreichte später über Capitol Records ein größeres Publikum.[2] Beim Majorlabel Capitol empfand man die Aufnahmen zunächst als zu verrauscht. Payne setzte sich für den Erhalt der feinen Nebengeräusche ein. Die Geräuschkulisse bewahrt damit auch die Spuren der Entstehungsbedingungen. Neben den Lauten der Wale sollten auch Meeresrauschen, Propellergeräusche, das Knarren von Takelage und in „Solo Whale“ sogar entfernte Dynamitexplosionen auf der Platte erhalten bleiben, um die Wale in einer Umwelt hörbar zu machen, zu der auch der Mensch gehört. Die Stücke blieben schlussendlich dieselben, doch Cover und Begleitmaterial wurden angepasst. Im Vergleich der beiden Ausgaben wird einerseits nachvollziehbar, welche ästhetischen und distributiven Entscheidungen das zunächst wissenschaftlich und aktivistisch gerahmte Projekt auf dem Weg zu einem größeren Publikum begleiteten, andererseits, wie die neuen Vertriebswege und die veränderte Rahmung für dieselben Laute zugleich neue Perzeptionsräume eröffnen konnten. So nebensächlich diese Unterschiede zunächst erscheinen mögen, so viel verraten sie darüber, wie die Gefühle, die sich bis heute an die Figur des Wals knüpfen, durch Bilder und Erzählungen geprägt werden. Die Geschichte der Platte, ihre unterschiedlichen Ausgaben und die mit ihnen erhofften Wirkungen sind jedenfalls auch zum Gegenstand einer Auseinandersetzung über Wissenschaftskommunikation geworden.

Auf dem hellen, weitgehend freien Cover der CRM-Erstausgabe befindet sich eine naturkundlich anmutende Illustration. Sie zeigt einen Buckelwal bei einem sogenannten *Full Breach*, jenem Sprung, bei dem ein Großteil seines Körpers aus dem Wasser tritt. Unter dem seitlich über der Wasseroberfläche schwebenden Tier sitzt eine winzige, abgewandte menschliche Figur in einem Ruderboot. Zu der Ausgabe gehörte außerdem ein sechsunddreißigseitiges Booklet mit Karten, Fotografien, wissenschaftlichen Erläuterungen, Spektrogrammen, politischen Appellen gegen den Walfang; hinzu kamen ausführliche Hinweise zum Hören der Platte.

Capitol Records setzt auf eine bildfüllende Gestaltung. Mensch und Boot verschwinden vom Cover, das Booklet entfällt; zurück bleibt, nun im Fullcover, der isolierte Wal. Ohne menschlichen Maßstab und sichtbare Spur der Begegnung tritt die Walfigur hier umso monumentaler hervor. An das seitlich über der Wasseroberfläche schwebende Tier schmiegt sich ein Paratext über seinen Gesang, der einen der vielen Gedanken des ursprünglichen

[2] Roger Payne: *Songs of the Humpback Whale*, LP, CRM Records, 1970.

Booklets aufgreift. Er erzählt von seltsamen, ätherischen Lauten, die Seeleute seit Langem durch hölzerne Schiffsrümpfe hörten, ohne ihren Ursprung zu kennen. Aufgrund ihrer gegliederten, wiederkehrenden Sequenzen ließen sich diese Laute formal, unabhängig von einem ästhetischen Urteil, als *songs* bezeichnen. Mit dieser auf vertraute menschliche Vorstellungen von Musik und Schönheit zugespitzten Beschreibung gibt die Capitol-Ausgabe eine Rezeptionsanweisung, die die fremden Laute begrifflich und sinnlich näherbringt und dabei ein vermenschlichendes Hören nahelegt, dessen Grenzen sich aus dem ergeben, was es nützlich macht. Wie die Kunsthistorikerin Alaina Claire Feldman in ihrer Untersuchung der Schallplatte und ihrer unterschiedlichen Ausgaben herausarbeitet, kann die Betonung solcher Ähnlichkeiten Fürsorge wecken, dabei aber auch die Besonderheiten der Wale und ihrer Lebensweise in den Hintergrund rücken.[3]

Wie diese Aufnahmen zu hören sind, lässt das Begleitmaterial der Erstauflage nicht offen. Es hält die Verfahren ihrer Entstehung und Analyse sichtbar und richtet die Wahrnehmung zugleich auf eine Erfahrung imaginativer Nähe. Spektrogramme machen Wiederholungen, Variationen, Phrasen und die zeitliche Ausdehnung der Lautfolgen sichtbar; in ihrer Gestalt erinnern sie an musikalische Notation. Die Höranweisungen auf der Innenseite der Plattenhülle empfehlen, die Platte über Stereokopfhörer zu hören, und ergänzen die analytische Betrachtung damit um eine Einladung zum immersiven Hörerlebnis. Das eröffnet die Vorstellung, den Unterwasserraum für einen Moment an der Seite der Wale wahrzunehmen. Das Begleitmaterial führt damit begriffliche Erfassung und sinnliches Erleben zusammen. In dieser Konstellation erhalten die Nebengeräusche einen Doppelcharakter: Sie bleiben Spuren der technischen und historischen Bedingungen der Aufnahme und erzeugen zugleich die atmosphärische Tiefe eines Lebensraums, in den man einzutauchen meint. Das Meeresrauschen wird so zum Authentizitätszeichen dieses vorgestellten Lebensraums.

Die technischen und wissenschaftlichen Verfahren, die die Wallaute aufzeichnen, vermessen und reproduzieren, schaffen damit in Verbindung mit ihrer narrativen Rahmung die Bedingungen für eine neuerliche Verzauberung durch technisiertes Naturerleben. Im Vollzug des Hörens, wenn sich der Eindruck des Unmittelbaren einstellt, rücken jedoch auch die technischen Bedingungen, die das immersive Hörerlebnis erst ermöglichen, in den Hintergrund. Dass man sich den Walen auf diese Weise nahe fühlen kann, ist ja für sich genommen erst einmal schön. Die Erstausgabe, die sich nicht restlos dem Bild einer rätselhaften, faszinierenden, romantisch bereinigten Naturidylle fügt, versucht durch ihre umfassendere Rahmung, das ästhetische Wechselspiel aus mitreißender Nähe und reflexiver Distanznahme zu wahren, wie auch die Zusammenstellung des Begleitmaterials zeigt.

Neben den Sonogrammen stehen im Booklet Grafiken, die den Rückgang der Walbestände dokumentieren. Auf der Innenseite des hinteren Umschlags zeigt eine Fotografie blutige Eingeweide an Bord eines Walfangschiffs. Der Gesang erklingt hier in einer Welt, in der faszinierende Tiere nicht nur erforscht und gehört, sondern auch gejagt und verwertet werden. Diese Anordnung führt wissenschaftliche Beschreibung, ästhetische Erfahrung und

[3] Alaina Claire Feldman: *Minor Listening, Major Influence: Revisiting Songs of the Humpback Whale*, in: e-flux Journal, Nr. 118, Mai 2021

ökologische Gefährdung zusammen. Aus den Lauten wird der Gesang eines bedrohten Lebewesens, dessen Schönheit dazu bewegen soll, es zu schützen. Gerade in dem historischen Moment, in dem die Gefährdung der Wale ins öffentliche Bewusstsein rückt, steigt die Walfigur zur ästhetischen und ökologischen Leitfigur auf. Der Gesang lässt den Wal als fremdes und zugleich berührendes Gegenüber erscheinen; seine Laute werden in menschlich vertrauten Kategorien als Ausdruck lesbar und scheinen eine Verständigung über Gattungsgrenzen hinweg zu ermöglichen. Bemerkenswert ist, dass sich diese moderne Figur des singenden Wals gerade an wissenschaftlichen Messungen und Aufnahmetechniken ausbildet. Die Veröffentlichung formt damit zugleich die Walfigur und ein Publikum für sie, das die Laute der Wale als Gesang erkennt, sich von ihnen ergreifen lässt und daraus eine politische Haltung gewinnen kann.

Auf Vinyl gepresst und mit Cover, Konzept und suggestiven Titeln versehen, gelangt der Walgesang aus den spezialisierten Zusammenhängen seiner Aufnahme und Analyse in den privaten Hörraum. Das wissenschaftliche Dokument nimmt dabei die Form eines Popobjekts an, dessen Gebrauch sich von seiner wissenschaftlichen und politischen Rahmung verselbstständigen kann. „Solo Whale“ lässt den Wal ebenso als Interpreten erscheinen; „Three Whale Trip“ konnte im Umfeld psychedelischer Hörkulturen wie das Versprechen einer Bewusstseinsreise klingen. Die Schallplatte machte die Aufnahmen transportabel, beliebig wiederholbar und für weitere musikalische Zusammenhänge verfügbar. Das Schallplattenformat eröffnet natürlich auch individuelle Gebrauchsweisen, das konzentrierte Hören auf einzelne Lautfolgen, die Verwendung als atmosphärische Klangumgebung und schließlich ihre Weiterverarbeitung als Sample. In der späteren New-Age- und Entspannungskultur gewann besonders die Verwendung des Walgesangs als wohliger Klangraum für Erfahrungen von Natur, Innerlichkeit und kosmischer Verbundenheit an Bedeutung.

Die Dimension des distributiven Erfolgs zeigt sich an der weiteren Zirkulation des Albums. 1971 erklang es bei einer Anhörung zum Walschutz im US-Kongress, 1977 reiste ein Ausschnitt auf der *Voyager Golden Record* ins All, 1979 gelangten zwei Stücke auf einer Flexi-Disc des *National Geographic* in mehr als zehn Millionen Haushalte.[4] Feldman situiert diesen Erfolg in einer Zeit, in der Ozean und Weltraum als neu zugängliche Welten erschienen. Der Klang konnte dabei auch zum fetischisierten Spektakel werden, zu „new aural tapestries to get high with“. Die Popularisierung, die Walen Gehör verschaffte, hallt als funktionale Klangtapete im Wellnessbereich ebenso ambivalent nach wie in maritimen Erlebnisindustrien vom Whale-Watching bis zu SeaWorld, wo Spektakel und mögliche Anteilnahme eng beieinanderliegen.

Wenn *Die Ärzte* dann Jahrzehnte später trällern, Wale seien „die größten Sympathieträger“, funktioniert die ironische Übertreibung auch deshalb, weil die Sympathie für die sentimentalisierte Walfigur längst keiner Begründung mehr zu bedürfen scheint.[5] Groß,

---

[4] Roger Payne: *Songs of the Humpback Whale*, zweiseitige Flexidisc, Beilage zu National Geographic, Bd. 155, Nr. 1, Januar 1979.
[5] Die Ärzte: *Rettet die Wale*, Text und Musik: Farin Urlaub, auf: Manchmal haben Frauen …, CD-Single, Hot Action Records/Motor Music, 2000.

sanft, intelligent, musikalisch und bedroht vereint sie fast alles, was ihr nichtmenschliches Charisma ausmacht und breite Sympathie verspricht. Auch die ironische Distanz zum sentimentalen Walbild wirkt dabei inzwischen vertraut.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Tiere und Laute durch die Verbindung von ökologischer Anteilnahme und Anthropomorphisierung ins Rampenlicht rücken und welche weniger Beachtung finden. Einen Hinweis darauf gibt Elizabeth Kolberts Vergleich mit Pottwalen.[6] Die kurzen Klickfolgen, Codas genannt, werden dort eher mit brutzelndem Speck oder aufplatzendem Popcorn verglichen – weit entfernt vom Eindruck des melancholischen Gesangs.

Der Aufstieg des singenden Buckelwals zum identitätspolitischen Stellvertreter des Wals und Katalysator maritimer Faszination verdankt sich auch dem Umstand, dass sich seine Laute begrifflich als Musik fassen ließen und menschlichen Hörgewohnheiten schmeichelten. Ihre formale Gliederung ist spektrografisch nachweisbar. Benennung, Gestaltung und Verbreitung machten die Lautfolgen als schöne Klänge erfahrbar, die Stimme einer musikalisch privilegierten Art zur Stimme des Wals überhaupt und den singenden Buckelwal zur ökologischen Ikone der gefährdeten Meere.

Mythos Wal

Der singende Wal reiht sich in eine Faszinationsgeschichte ein, in der sich mit den Möglichkeiten, das Tier wahrzunehmen und darzustellen, auch die Vorstellungen, Bilder und Erzählungen von ihm verändern. Das lebende Tier bleibt den meisten Menschen qua seiner Natur weitgehend verborgen; umso präsenter ist der künstliche, der erzählte Wal. Wo sich das lebende Tier entzieht, öffnet sich Raum für das erzählte. Um seinen Lebensraum wahrnehmbar zu machen, bedarf es häufig technischer Zugänge und medialer Vermittlung. Mit ihnen erweitert sich auch der Vorstellungsraum des erzählten Wals. Wenn in der Frühen Neuzeit ein Wal strandete, konnten Berichte und Druckbilder das Ereignis weit über seinen Schauplatz hinaus verbreiten. Das weckte Neugier, regte Vorstellungen an und setzte Menschen in Bewegung.

1520 erfuhr Albrecht Dürer während seiner Reise durch die Niederlande von einem gestrandeten Wal in Zeeland.[7] Seinem Tagebuch nach fürchteten die Menschen vor Ort vor allem den Gestank, denn das Tier sei so groß, dass man es selbst in einem halben Jahr kaum zerlegen und zu Öl verarbeiten könne. Dürer machte sich auf den Weg, um das Schauspiel eines gestrandeten Wals selbst zu sehen, wie es auch in Berichten und Druckbildern der Frühen Neuzeit immer wieder festgehalten wurde. Das klappte wohl nicht ganz, denn später notierte er: „Wolt den großen fisch gesehen haben, da hett ihn die Fortuna wieder weggeführt."

---

[6] Elizabeth Kolbert: *Talk to Me*, in: The New Yorker, 11. September 2023.
[7] Vgl. Philip Hoare, *Albrecht Dürer und der Wal. Wie die Kunst die Welt erschaffen hat*, aus dem Englischen von Susanne Held, Stuttgart: Klett-Cotta 2023

Zwei Jahre später schrieb Martin Luther über eine andere Strandung bei Haarlem; das Erscheinen des Wals deutete er als Zeichen göttlichen Zorns. Im Zusammenspiel von Reformation, Druckkultur und neuen Lesepublika erhielten ältere biblische Erzählungen und mit ihnen auch der erzählte Wal neue Verbreitung. Luthers Übersetzung nennt die großen Meereswesen der Schöpfungsgeschichte „Walfische" und verankerte damit die Walfigur in einem weithin verbreiteten deutschsprachigen Text. Der „große Fisch", der Jona verschlingt, wird im Rückblick des Matthäusevangeliums bei Luther zum „Walfisch". Sein vorgestellter Körper wird zum Schauplatz von Untergang und Rettung.

Der gestrandete Wal konnte auf ein und demselben Bild als Omen und Spektakel ebenso wie als vermessbarer und verwertbarer Körper erscheinen. Die Bildkultur jener Zeit hält fest, wie religiöse Deutung, empirische Untersuchung und menschlicher Verfügungsanspruch ineinandergreifen konnten. Die zirkulierenden Bilder gaben dem kaum gesehenen Tier wiedererkennbare Konturen und führten seinen gestrandeten Körper zugleich als Ware vor; einzelne Drucke vermerkten sogar den Preis, den sein Kadaver beim Verkauf erzielt hatte. An seiner Größe konnte sich menschliche Verfügung buchstäblich ins Bild setzen: Ein wiederkehrendes Motiv in den Darstellungen jener Zeit sind kleine Figuren, die den gewaltigen Leib besteigen, vermessen oder zerlegen. Die Drucke gaben dem Wal auch dort Gestalt, wo sein Körper selbst nicht zu sehen war. Mit den Deutungen und Interessen, die sich an ihn knüpften, gaben sie zugleich auch dem erzählten Wal neue Nahrung.

Hier scheint die beinahe obligatorische Stelle erreicht. Kaum ein Waltext kommt ohne *Moby-Dick* aus.[8] Die Konvention ist durchaus praktisch: Der Roman ist selbst ein Archiv früherer Walmythen und Bezugspunkt für neue geworden. Als er 1851 erschien, war das Walarchiv bereits um systematische Naturkunde, ästhetische Vorstellungen des Erhabenen und die Erfahrung eines expandierenden Walfangs angewachsen. Herman Melville versammelt diese heterogenen Bestände in enzyklopädischen Abschweifungen zwischen Bibelstellen, Reiseberichten, naturkundlichen Beschreibungen und literarischen Bildern. Die Unmöglichkeit, den Wal vollständig zu erfassen, wird zum Formprinzip eines Romans, in dem Erkenntnisdrang und Einbildungskraft einander fortwährend antreiben. Besonders greiflich wird dieses Verhältnis dort, wo der Wal zerlegt wird – eine Praxis, der Melville eindringliche Passagen widmet. Hier steht der weiße Wal, den der besessene, einbeinige Kapitän Ahab als Verkörperung einer feindlichen metaphysischen Macht verfolgt, all den anderen Walen gegenüber, die seine Mannschaft fängt und an Bord zu Tran verarbeitet. Melville stellt die Aufladung eines einzelnen Tieres und die routinierte Verwertung seiner Artgenossen nebeneinander. Während der individualisierte Moby Dick jeder abschließenden Deutung und Verfügung entkommt, werden die übrigen Walkörper in geregelten Arbeitsschritten zerlegt und in transportable Rohstoffe verwandelt. Melville beschreibt das Flensen über mehrere Kapitel hinweg technisch genau: Während sich der gewaltige Körper neben dem Schiff um die eigene Achse dreht, wird der Blubber, die dicke Speckschicht des Wals, ähnlich wie die Schale einer Orange in einem langen, spiralförmig verlaufenden Streifen vom Kadaver abgezogen.

---

[8] Herman Melville, *Moby-Dick oder Der Wal*, aus dem Amerikanischen von Matthias Jendis, hg. von Daniel Göske, München: dtv 2017 [1851].

Für unseren Zusammenhang ist diese Szene in dreifacher Hinsicht ergiebig: a) als Größenwechsel: Das zuvor kaum überschaubare Tier wird Stück für Stück in handhabbare Teile überführt; b) als Registerwechsel: Das Bild des majestätischen Meereswesens trifft auf Blut, Fett, Geruch und körperliche Arbeit, wobei seine gewaltige Masse gegenwärtig bleibt; c) als Machtwechsel: Im Wasser ist der Wal ein handelndes, dem einzelnen Menschen überlegenes Wesen; nach seiner Tötung machen ihn spezialisierte Werkzeuge und arbeitsteilig organisierte Verfahren zum rotierenden Werkstück. Im Prozess der Rohstoffwerdung erscheint seine gewaltige Körperlichkeit nun als Gewicht, Widerstand und Arbeitsaufwand. Doch Melville bleibt nicht bei der technischen Beschreibung. Aus der praktischen Arbeit entstehen Fragen danach, was an diesem Körper überhaupt als Haut, Grenze oder Ganzes bezeichnet werden kann und was der Mensch von einem solchen Wesen zu wissen vermag. Das Flensen macht den Wal materiell verfügbar und anatomisch sichtbar. Es erweitert das Wissen über den Körper; zugleich öffnet sich zwischen der Verfügbarkeit seiner Teile und der Begreifbarkeit des lebendigen Ganzen ein Spielraum. Materielle Verfügung und die Grenzen des Wissens treten hier im selben Vorgang hervor. Die Zerlegung an Bord ist natürlich nur ein kleiner, schweißtreibender Teil einer weit größeren materiellen Ordnung, die von der Jagd und Verarbeitung bis zum Handel und Verbrauch der Walprodukte reicht, die uns heute eher verlegen machen können.

Die *Pequod*, das Segelschiff Ahabs und seiner Mannschaft, markiert eine historische Schwelle. Mit ihren Schmelzöfen, Fässern und der ausgeprägten Arbeitsteilung an Bord ist sie bereits eine schwimmende Verarbeitungsstätte; zur Jagd müssen die Männer jedoch weiterhin in kleinen, offenen Ruderbooten ausfahren, ihre Harpunen von Hand werfen und die Tiere anschließend mit Lanzen töten. Der Wal ging materiell in die Industrialisierung Europas und Nordamerikas ein. Tran erhellte Innenräume und Werkstätten und half, die Arbeit vom Tageslicht zu lösen und damit die Arbeitszeiten auszuweiten. Man kann sich durchaus eine tranbeleuchtete Fabrik vorstellen, in der Uhrwerke und Nähmaschinen mit dem beständigen Öl des Pottwals geschmiert wurden und in der Korsetts oder Regenschirme hergestellt wurden, denen Fischbein ihre Form gab. Der Wal lieferte sogar ein Maß für die Stärke des Lichts. Eine Kerze aus Walrat, einer wachsartigen Substanz aus dem Kopf des Pottwals, diente bei festgelegter Flammenhöhe und genormtem Verbrauch im 19. Jahrhundert zur Definition der Berliner Lichteinheit.

Dann kam Petroleum. Zunächst verdrängte es Walöl vor allem als preiswerten Leuchtstoff. Diese Marktverschiebung wurde mit dampfbetriebenen Fangschiffen und explosiven Harpunen gekontert, die größere und schnellere Walarten erschlossen. Im frühen 20. Jahrhundert hoben Fabrikschiffe Fang und Verarbeitung dann auf eine neue Größenordnung. Neue Verfahren machten Walöl für Margarine und Seife nutzbar; der kriegsbedingte Bedarf verlieh dem aus Fetten gewonnenen Glycerin zusätzliche Bedeutung für die Sprengstoffproduktion. Ein früher Versuch, die Fangmengen zu regulieren, blieb dabei an die Verwertungslogik des Walfangs gebunden. Die sogenannte *Blue Whale Unit* setzte auf Grundlage des erwarteten Ölertrags einen Blauwal zwei Finnwalen, zweieinhalb Buckelwalen oder sechs Seiwalen gleich. Artenunterschiede erschienen als Ertragsunterschiede.

Derselbe Wille, Macht über die Natur auszuüben, zeigt sich vom Messer bis zur Statistik. In diesem doppelt gewaltsamen Akt unterwirft das Zerlegen, Messen und Normieren auch den Menschen der Form der Bilanz. Indem sich der Mensch dem Tier oder, allgemeiner, der Natur gedanklich so gegenüberstellt und versucht, sie zu erkennen und über sie zu verfügen, kann auch die Vorstellung entstehen, eine selbstverständliche Zugehörigkeit zu ihr verloren zu haben – ein Gedanke, der an die *Dialektik der Aufklärung* anschließt, wonach der Zugewinn an Macht die Menschen von dem entfremdet, worüber sie Macht ausüben.

Der Wal führt interessanterweise auch zu Carl Schmitt, der in *Land und Meer* (1942) einen anderen Blick auf Macht und das Verhältnis zwischen Mensch und Tier bietet.[9] In seiner „weltgeschichtlichen Betrachtung" ist es der Wal, der die Menschen aufs offene Meer hinausführt. Die frühen Waljäger folgen ihm über die Ozeane und werden so für Schmitt zu Wegbereitern einer neuen maritimen Existenz und europäischer Seemacht, deren Geschichte für ihn in der englischen Weltherrschaft kulminiert.

Seine Bewunderung gilt dabei den Jägern mit Handharpune und ihrem mächtigen Gegner, der sich zur Wehr setzen und die Boote mit einem Schlag seines Schwanzes zerstören konnte. Mit Melville beschreibt Schmitt eine persönliche, „feind-freundschaftliche" Bindung zwischen Jäger und Beute. Dem setzt er den industriellen Fabrikwalfang entgegen, den er verabscheut, weil er aus der Begegnung einen ungleichen Kampf macht. Schmitts erzählter Wal wird so zum Gegenüber menschlicher Selbststeigerung: Je mächtiger das Tier als Naturgewalt erscheint, desto größer kann der Mensch wirken, der sich ihm entgegenstellt. Das Bild eines Gegners, an dem sich Mut und Wagnis zeigen, lässt sich als politische Indienstnahme des Erhabenen lesen. Die überwältigende Erscheinung des Wals dient dabei einer zielgerichteten Geschichtserzählung, die den Aufstieg zur Seemacht aus dem Wagnis der frühen Jäger heraus verständlich macht. Im Kriegskontext von 1942 ist sie zugleich Teil von Schmitts geopolitischem Denken, das mit seiner Vorstellung räumlich geordneter Macht an nationalsozialistische Großraumvorstellungen anschließt und den Gegensatz von Land- und Seemacht gegen die britische Vorherrschaft polemisch zuspitzt.

Schmitt wählt die Walfigur ja nicht ohne Grund. Ihr nichtmenschliches Charisma hat, wie dieser assoziative Rückblick andeutet, eine längere Geschichte. Bei Payne zeigt es sich im Gesang, der Nähe und Fürsorge mobilisiert; bei Schmitt in der Kraft des mächtigen Gegners, in dessen Verfolgung die frühen Waljäger ihre Kräfte erproben und zu Wegbereitern einer seefahrenden Nation werden. Der erzählte, immer wieder mythisch aufgeladene Wal besitzt zweifellos die besondere Fähigkeit, ganz unterschiedliche Gefühle und Vorstellungen an sich zu binden – wohl auch, weil das lebende Tier weitgehend verborgen bleibt. In ihm spiegeln sich Wissen über und Faszination für das lebende Tier und, je nach Erzählweise, in besonderem Maße auch Vorstellungen davon, wie Menschen sich durch ihre Beziehung zu ihm zur Welt verhalten können. Die Fähigkeit des Wals, Aufmerksamkeit und Anteilnahme zu wecken, scheint zumindest ungebrochen.

---

[9] Carl Schmitt: *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Leipzig: Reclam, 1942. Alternativ: Stuttgart: Klett-Cotta, 2008.

Ersatzreize

Lea Gochts Installation *Humpback Whale Breaching* zeigt einen Buckelwal, der vertikal aus dem Wasser aufsteigt.[10] Kann man ein solches Tier heute überhaupt betrachten, ohne Vorstellungen von Größe und Intelligenz, Schutzbedürftigkeit und ökologischer Schuld mitzudenken? Am Wal zeigt sich die Tendenz, bestimmten Tierarten aufgrund von Eigenschaften, die uns ästhetisch ansprechen, mehr Aufmerksamkeit und Anteilnahme zu schenken als anderen – eine Art pretty privilege innerhalb des taxonomischen Bias, das auch speziesistische Wertungen begünstigen kann.

Unser Blick bringt Wissen und moralische Einstellungen mit, ebenso wie ästhetische Erwartungen. Wenn sich der Blick auf den „wirklichen" Wal nicht ohne Weiteres aus all diesen Vorstellungen herauslösen lässt, schließt sich die Frage an, ob der erzählte Wal als Bild durch seine ständige Verfügbarkeit an Wirksamkeit verliert. Gerade spektakuläre Tierfotografien können damit schnell unter dem Verdacht stehen, auf vertraute Effekte zu setzen. Kunst, die sie aufgreift, fährt dann womöglich umso mehr im Windschatten einer längst eingeübten Erregung. All das, vertraute Vorstellungen und vermischte Gefühle, gehört zur Auseinandersetzung. Umso mehr lohnt es sich, zunächst genauer auf die Gestaltung des Bildes zu achten und es nicht vorschnell symbolisch zu deuten. Also erst einmal ganz formal und begrifflich: Was sehen wir?

Ausgangspunkt ist eine Stockfotografie, vergrößert und wandfüllend montiert. Als spektakuläres Naturbild ist sie verschlagwortet, reproduzierbar und über eine Bilddatenbank verfügbar; der Titel, unter dem sie dort angeboten wird, gibt auch der Arbeit ihren Namen.

Zu sehen ist eigentlich nur ein Ausschnitt des Tiers: eine dunkle, unregelmäßige Fläche, übersät mit hellen Seepocken, Narben, Schwielen, Wassertropfen und knotigen, irgendwie drachenhaften Erhebungen der Haut. Die majestätische Aufstiegspose ist vertraut, die vergrößerte Version der Aufnahme hingegen betont eher das Ornamentale des Behangs. Die Augen bleiben unsichtbar. Keine Begegnung von Angesicht zu Angesicht, zunächst weniger Anlass zur Vermenschlichung; eher eine wandfüllende Körpermasse mit einem Stich ins Kitschige einer Fototapete. Die Erhabenheit des Königs der Meere trifft auf Häuslichkeit.

Dass beim Breach ein dekorativ wirkender Behang aus Seepocken sichtbar wird, lässt an die kulturelle Figur des Parasiten denken: Auch Erzählungen heften sich an Reales an, von dem sie zehren und das sie stören können. Dem Breach jedenfalls wird neben dem Flexen auch die mögliche Funktion nachgesagt, Bewuchs abzuschütteln.

Das vergrößerte Bild gewinnt eine Ausdehnung, zu der man sich mit dem eigenen Körper verhalten muss. Machen wir ein Gedankenspiel. Das schmale Stück Horizont, das rechts hinter dem bildfüllenden Körper noch zu erkennen ist, gibt gerade genug Orientierung, um unsere eigene Position festzulegen. Die Wasseroberfläche liegt nahezu dort, wo Bild und

---

[10] Lea Gocht, *Humpback Whale Breaching*, 2026, 1.260 Fotoabzüge à 10 × 15 cm und Klebeband, 540 × 350 cm. Bildvorlage: Sergey Uryadnikov / Alamy, Image ID: 2C3TBWC.

Boden zusammentreffen; hier setzt sich die räumliche Logik im Ausstellungsraum fort. Wir stehen gewissermaßen auf derselben Wasseroberfläche, aus der das Tier aufsteigt. Das Bild hält den Sprung fest; erst wenn wir ihn auch zeitlich weiterspielen, wird der freie Raum zwischen Betrachtenden und Installation zur Distanz, die der Wal im nächsten Augenblick überwinden könnte. Der Wal ist in Bewegung, die Betrachtenden betrachten. Die Installation führt die immersive Geste des Ausgangsbildes raumzeitlich fort und dreht so noch einmal an der Pathosschraube, die bereits im Stockfoto kräftig angezogen ist.

Aus der Nähe wird die Sache profaner. Der abgebildete Wal besteht aus Fotoabzügen und sehr viel Klebeband. Auf die generische Stockfotografie trifft ein ebenso generisches Verfahren: vergrößern und ausdrucken, wobei das Zusammenkleben mit erkennbarem Willen zur menschlichen Schludrigkeit erfolgte. Bildteile überlagern sich, Anschlüsse bleiben ungenau, Tonwerte springen; das Klebeband bildet Falten, zieht glänzende Bahnen über die Oberfläche und fängt die Reflexe des Ausstellungsraums ein, auch die Betrachtenden selbst. Es hält die zerstückelten Teile zusammen und legt sich wie eine zweite, künstliche Oberfläche über das abgebildete Tier: glatt, glänzend, transparent und aus Kunststoff. Wo der Wal auf dem Foto nass glänzt, glänzt hier auch die Beklebung und lässt die abgebildete Walhaut unter Überzug aus Bürobedarf zur subkutanen Schicht werden. Fotografierte Feuchtigkeit und tatsächlicher Kunststoffreflex werden schwer unterscheidbar. Man kann sich durchaus fragen, was das ganze Plastik auf so einem schönen Tier macht.

Die Gewöhnlichkeit der Machart offensiv zur Schau zu stellen, ist hier Programm. Dementsprechend gehört auch die erworbene Lizenz, eine ganz offizielle Aneignung, folgerichtig zur Herstellung des Bildkörpers. Der Wal stammt aus einem verfügbaren Bildbestand, seine Vergrößerung aus handelsüblichen Fotoformaten. Ein Monument aus Bestelltem und Klebeband, das sich, wenn man denn gewillt ist, vermutlich auch für nahezu jedes Schlafzimmer skalieren ließe. Die große Walfigur, deren Erhabenheit sich, wenn überhaupt, erst im menschlichen Blick entfaltet, hat auch als verpixeltes Stockfoto in Gochts Installation nicht rückstandslos ihren Glanz eingebüßt. Das vertraute Bild mächtiger Natur trifft im Anthropozän auf seinen plakativen, ganz gewöhnlichen Gegenspieler – Plastik.

Die Fotoabzüge folgen keiner Anatomie; das Raster läuft durch Körper und Gischt hindurch. So verschieden das Zerteilen eines Bildes und das Zerlegen eines Tierkörpers sind, liegt beiden jene kulturelle Operation des Aufteilens und Ordnens zugrunde. Gocht verfügt dabei über ein Bild, zerstückelt und vergrößert es und setzt die handhabbaren Teile anschließend geduldig wieder zu einem Walbild zusammen. Resilienz, dem Wortsinn nach ein Zurückspringen in die ursprüngliche Gestalt, ist hier jedenfalls mit Arbeit verbunden.

Die Frage, was wir sehen, ist ernst gemeint. Mitgemeint ist natürlich auch das schleifendrehende Wechselspiel von Wahrnehmung und Projektion, Eintauchen und Distanznahme, in dem wir uns mal vom Bild mitziehen lassen und mal auf die Gemachtheit aufmerksam werden. Wir sehen möglicherweise ein majestätisches Tier, vielleicht ein Sinnbild bedrohter Natur, eine kitschige Darstellung, jedenfalls ein käufliches Bild, ein großes Puzzle und eine Menge Klebeband, alles irgendwie gleichzeitig und gefühlsmäßig verheddert. Das vertraute Walmotiv spricht eigentlich die Bildsprache eines Werbeplakats,

doch ihre allzu glatte Wirkung bricht sich an den sichtbaren Spuren der Herstellung, ohne von ihnen ganz überschrieben zu werden. Was davon, beziehungsweise von all dem, in den Vordergrund tritt, hängt von den Bildern und Geschichten ab, die wir mitbringen und die uns hier begegnen.

Die Installation muss deshalb nicht vorschnell als politischer Kommentar gelesen werden. In den vermischten Gefühlen, die sie aufruft, sind die politischen Anteile eh eingeschrieben. Gochts Arbeiten durchzieht ein Interesse an solchen von Wünschen und Widersprüchen durchzogenen Verdichtungsfiguren. In den Beziehungen von Menschen zu bestimmten Tieren und ihren Projektionen auf sie scheinen die Wallungen teils wie geskriptet; die Faszinationsmomente, in denen sie hervortreten, sind dann wiederum ein beliebter Anlass zur Auseinandersetzung. Gocht ist hier mit einem ganzen Ensemble aufgestellt. Neben dem Wal gibt es dort auch andere Figuren, Schmetterlinge, katzenartige Hybride und Pinguine.

Text: Vincenz Hagen

Hamlet and Polonius look at a cloud.

HAMLET: Methinks it is like a weasel.
POLONIUS: It is backed like a weasel.
HAMLET: Or like a whale?
POLONIUS: Very like a whale.

— William Shakespeare, *Hamlet*, III.2