

Einige Gedanken über das Tier als Thema in der Bildenden Kunst

Über die Darstellung der Tiere zu sprechen, bedeutet zurückzugreifen in die Prähistorie, bis in eine Zeit, in der eine sukzessive Folge geschichtlicher Zusammenhänge noch im Vorfeld lag. Das erste, dessen sich der Mensch bewußt war, war der Kampf um die Existenz. Der Mensch war Sammler und Jäger.

Die frühesten Darstellungen der Tiere sind Zeugnisse eines Kampfes, der zwischen Mensch und Tier ausgetragen wurde. Es sind Symbole, die vor jedem religiösen Bekenntnis nur auf die Frage täglichen Überlebens hinweisen. Korn und Brot waren noch unbekannt. Es war das Tier, das den Menschen sowohl nährte, als auch bedrohte.

Die Kunstübung indessen, die Begabung, die ihm ermöglichte das Objekt seines Existenzkampfes in die Wand zu ritzen, muß aus der Sicht unserer Tage, zehntausend Jahre später, als das Außergewöhnliche gesehen werden, zu dem der Mensch fähig ist. Wir sehen die Überwindung animalischer Kräfte aus dem Impuls geistiger, künstlerischer Kraft.

Auf einer aus dem Glauben heraus gewonnenen bildlichen Vorstellung entstehen im frühen Christentum die ersten Zeugnisse einer zunächst allein ikonologisch zu begreifenden Welt.

Die Darstellungen des Menschen, solche von Heiligen, Märtyrern, bis zu Königen und Kriegsknechten werden je nach dem Bibeltext zu einem sich oft wiederholenden Typus. Selbst die Gewänder werden, damit sie sofort als Petrus, Maria oder Johannes zu erkennen sind, in einer der Person jeweils zugeordneten Farbe gezeigt.

In hellem Rot erscheint Johannes, Petrus in grauem Gewand, Maria stets in Dunkelblau und Karmin.

Die Welt, in die wir sie gestellt sehen, ist der Goldgrund, das heißt, die Welt ist ideell.

Man muß sich dabei an den Chorus der griechischen Tragödie erinnern, der als allerhöchste Instanz am Ende über das Weltliche hinaus über gutes oder verwerfliches Handeln der einzelnen Akteure befindet.

Es ist also die Frage, wie es denn mit dem göttlichen Auftrag vereinbar gewesen sein konnte, das Gute wie das Böse anders als nur vor einem goldenen Grund, einem goldenen „Nichts“ vor Augen zu führen, denn dieses Reich, diese Instanz ist nicht von dieser Welt.

Die künstlerischen Mittel dieser Zeit, namentlich in der Malerei der frühen Christenheit, Buchmalereien, Fresken oder Mosaiken, solche die sich nicht zu virtuoser Handhabung anboten, hatten dem Künstler genügt, um sich dem Betrachter, dem Gläubigen unmittelbar verständlich zu machen.

Das bescheidenste Bild hatte beide in ihrem festen Glauben als identisch erklärt, den Maler wie den Gläubigen, der in der Kirche vor sein Bild trat.

Erst mit beginnender Unruhe, seit dem Sichbewußtwerden des Menschen, mit seinem Eindringen in die Materie durch Wissen und stetige Erweiterung seines Gesichtskreises gerät das Bild in seiner ikonologischen Bedeutung ins Wanken.

Der Mensch, der Künstler fragt nach seiner Position in dieser Welt – er beginnt, in den Gesichtern der Menschen die Guten, wie die Bösen, ja auch die Heiligen zu erkennen.

Dürers Heiliger Johannes trägt in den Tafeln der vier Apostel in München deutlich die Züge Philipp Melanchthons.

Wie oft entdeckt man, wenn auch am Rande, das Selbstporträts eines Meisters auf dem Bild einer Kreuzigung oder einer Heiligen Nacht.

Später war es Rembrandt, der nicht müde wurde, das Bild Jesu Christi oder Kaiphas in der Judengasse in Amsterdam zu suchen.

Mit dem Schwinden des goldenen Hintergrundes und der neu gewonnenen Möglichkeit, räumliche Vorstellungen in der Fläche zu evozieren, werden die Geschöpfe in ihrer Umgebung gesehen, d.h. in der Umgebung des Malers.

Es ist sicher kein Zufall, daß der Umgang mit Ölfarben, die es ermöglichten atmosphärische, also augenblickliche Zustände zu erfassen und zu gestalten, zuerst in den Niederlanden gepflogen wurde, dem Land der Sinnenfreude.

Um 1440 hatten die Brüder Jan und Hubert van Eyck mit der Anbetung des Lammes mit dem Bild der Stadt Gent und dem Himmel den Goldgrund verdrängt, der Schritt in die sichtbare Welt der Menschen wie der Heiligen war getan.

Der Mensch sieht sich als erkennendes Subjekt im fortgesetzten Wandel der Zeit. Der Künstler beginnt das Unsichtbare am Sichtbaren zu deuten; das Ewige am Vorübergehenden.

Er sieht sich in seinem Gestalten an keine ikonografischen Vorgaben gebunden. Wo er Tiere oder Pflanzen thematisiert bedarf es keiner Vorschrift.

Der Ochse und der Esel haben nicht mehr im Hintergrund zu erscheinen und sind nicht mehr ein Sinnbild für Jesajas Prophezeiung der Ankunft Christi oder für ein Bild der Heiligen Nacht. Es werden in Zukunft lebendige Geschöpfe sein.

Ob das Rückgrat des Ochsen und der sich zurückwendende Esel in Erwartung des Heiligen Paares den größten Teil des Bildes beanspruchen, mag der Künstler im stillen Vergleich mit dem verschwundenen Goldgrund messen. Aber der Künstler ist frei, sein Bild entsteht unter dem Eindruck dessen, was er gesehen hat.

Nun aber wird eines der fortwährend auf den Maler von außen eindringenden Bilder zu seinem Thema, je mehr er sich mit dem geschauten Objekt identisch sieht. Der japanische Maler Hokusai sagte zu einem Schüler – werde Bambus, male Bambus.

Es liegt ein Teil dessen, wodurch das Tier im Kunstwerk am überzeugendsten erscheint, im Grunde genommen in einem augenblicklich, unreflektierten Beginnen des Künstlers.

Als Goethe mit Eckermann im Jahr 1824 eine Reihe von Kupferstichen betrachtet, bemerkt er zu einem Blatt, das eine Schafherde zeigt, von Johann Heinrich Roos – mir wird immer bange, wenn ich diese Tiere ansehe, das Beschränkte, dumpf Träumende, Gähnende ihres Zustandes zieht mich in das Mitgefühl desselben hinein, man fürchtet zum Tier zu werden und möchte fast glauben, der Künstler sei selber eines gewesen. Auf jeden Fall bleibt es erstaunenswert, wie er sich in die Seele dieser Geschöpfe hat hineindenken und hineinempfinden können, um den inneren Charakter in der äußeren Hülle mit solcher Wahrheit durchblicken zu lassen. –

Im Erscheinen des Tieres liegt gleichzeitig eine Begegnung mit der gesamten Gattung.

In der Gestalt einer Giraffe oder eines Löwen wird das Singuläre erkannt, in ihrem Auftreten wird die Idee „Löwe“, die Idee „Giraffe“, wird ihr Da-Sein im wörtlichen Sinn zu allen Zeiten vor und nach ihnen in einem Augenblick sichtbar.

Als einzelnes Geschöpf stehen sie für die ganze Spezies.

So erkennen wir in den großen Werken der Kunst, in denen das Tier auftritt, stets den Archetypen des Tieres, das wir gemalt oder gemeißelt sehen und alleine darin auch die Gültigkeit des Kunstwerks.

In welcher Weise sich der Mensch mit dem Tier, seinem Tier, identisch sieht, in welcher Art solche Identität mit dem Tier im Kunstwerk zum Ausdruck kommt, wird um so deutlicher, wenn man sich den Lebensraum vergegenwärtigt, in dem Tier und Mensch zusammenleben. Es sei unter dem Vorzeichen ihrer Erhaltung wie ihrer Bedrohung.

Der Ausdruck des Gefährlichen, aber auch die zuverlässige Anatomie eines Löwen, zeigt in der Gestaltung eines assyrischen Reliefs bei seiner flach ornamentalen Gestaltung, wie gut die Assyrer den Löwen kannten.

Dasselbe gilt für die Bildwerke der Ägypter, in denen man die Katze oder den Falken, dort wo sie als Zeichen göttlicher Verehrung gelten, doch immer ihrem Wesen nach ganz Tier, ganz Katze oder Falke, geblieben sind.

Es bedurfte indessen noch langer Zeit um das –wildfremde- Tier so kennen zu lernen, wie es in den zwei letzten Jahrhunderten aus den Werken der Kunst zu uns spricht.

Kaum ein Bild hatte in der Kunst des Abendlandes früher Einzug gehalten als das des Löwen. Als Zeichen der Macht war der Löwe zum Wappentier geworden, vor den Portalen der Kirchen Europas zum Bild des Sieges in der Auferstehung.

Erst die Neuzeit, die Zeit des Reisens und Wissens machte es möglich, den Löwen und mit ihm die Tiere in den entferntesten Teilen der Welt kennen zu lernen.

Aber die Vorzeichen haben sich ins Gegenteil verkehrt.

Das Unbekannte, das Mysterium, das einst zum Zeichen der Macht und des Glaubens geworden war, steht nun, im Durchforschen der Urwälder und der Lebensweise der Tiere im Zeichen der Ohnmacht und des Unglaubens. Wissenschaft, Technik und Wirtschaft haben die Existenz der Tierwelt in Frage gestellt.

Das unbewusste, unreflektierte tierische Dasein zeigt, wie die Darstellung des Tieres von vornherein nach zwei Richtungen hin möglich wird: nach einer solchen, in der das Tier als das, was es ist, als Bestie, erscheint. Oder wo es verkörpert, was der Künstler durch seine Gestalt symbolisch verkünden will.

Sein eigenes Wesen vermeint der Mensch in den Verhaltensweisen der Tiere wiederzusehen, wenn er von Angriffslust, Falschheit, Feigheit, von Börsartigkeit oder von Gutmütigkeit spricht. – Das Tier gibt so, anthropomorph gesehen, in den Darstellungen der Kunst mehr Auskunft über menschliches als über sein eigenes tierisches Verhalten.

Sofern wir den Stier als Sinnbild der Kraft im Kunstwerk sehen, haben wir es mit der ihm eigenen, kreatürlichen Veranlagung zu tun. Was ihn auszeichnet, charakterisiert, deckt sich mit dem, was auch durch ihn gesagt werden soll. Weit weniger wird dem eigentlich animalischen Wesen entsprochen, wo etwa der Fuchs Verschlagenheit versinnbildlicht.

Was uns hier die Ikonographie in der mittelalterlichen Kunst lehrt, ist die Wesenheit des Menschen, die durch das Tier veranschaulicht wird.

Bereits gewisse Abwandlungen im Bewegungsmotiv sollen mitunter auf ganz entgegengesetzte Lesarten schließen lassen: wie denn etwa abgewendete Pferde auf einer Kreuzigung verstockte Sünder bedeuten, während das dem Beschauer zugewendete Pferd ein Siegesymbol des triumphierenden Heilands darstellt.

Die Eule bedeutet in der antiken Kunst das Gegenteil von dem, was sie in der christlichen Kunst vermitteln soll. War sie dort das Symbol der Weisheit, ein die Nacht durchdringendes Wesen, so ist sie im Mittelalter ein lichtscheues Teufelssymbol. Wir sehen das Tier bei den Ägyptern als Sinnbild des Göttlichen.

Allein in der Höhlenmalerei, wie eingangs gesagt, in der prähistorischen Darstellung finden wir es als das, was es von sich aus ist, und als das, womit der Mensch zu kämpfen hat. Er bannt es als seine Bedrohung an die Wand. Es ist ein Teil seiner Wirklichkeit, mit der er

täglich aufs Neue umzugehen hat. Die Überlebensfrage führt aber auch bereits hier zur kultischen Handlung, aus der die Tierdarstellung zunächst begriffen werden muß. Indem der Mensch den Umriß des Tieres in die Wand seiner Höhle ritzt, gewinnt er Herrschaft über das Tier.

Was über das Tier gesagt wird, bleibt oft den Fabeln von Äsop, Lafontaine oder Lessing verwandt und geht zunächst mehr auf menschliches als animalisches Verhalten zurück. Hierin liegt von vornherein etwas, was wir der Tierdarstellung als Sonderstellung einräumen müssen. Die Identifikation mit dem Tier bedeutet Anerkennung seiner Seele, die uns fortgesetzt lebendig präsent ist.

So ist es leicht erklärlich, daß alle jene Tiere, deren Lebensraum durch lange Zeit hindurch unzugänglich geblieben war, nur allegorisch oder heraldisch vermittelt wurden gegenüber denen, die uns seit Jahrtausenden umgeben.

Der Löwe als Symbol und als Realität

In Dürers >Hieronymus< sehen wir den Heiligen auf dem Weg zur Überwindung des Daseins. Der Löwe zu seinen Füßen symbolisiert die Auferstehung Christi. Ob Dürer Gelegenheit hatte, den Löwen irgendwo zu sehen, ist nicht sicher. Das Tier mag von den Proportionen der ruhenden Hauskatze abgeleitet sein; es zeigt aber in seiner gemilderten Wildheit alles, was der Löwe im Zusammenhang mit dem heiligen Hieronymus bedeuten soll, für den er in seiner Klausur die Auferstehung ankündigt.

Ungewöhnlich lebendig und bis in die Details überzeugend wirkt Dürers Panzernashorn. Er hatte das Tier nie gesehen. Allein aus seiner durch nichts zu erklärenden Einbildungskraft hatte Dürer, der sich nur auf die Skizze eines unbekanntes Künstlers und eine Beschreibung stützte, das Panzernashorn in die Vorstellung gerufen.

Rubens, der als Diplomat in Kreisen verkehrte, in denen er öfters Gelegenheit hatte, tatsächlich Löwen und Tiger zu sehen, versäumte keine Gelegenheit die Bestie in Wirklichkeit zu studieren. Eine Zeichnung wie die um 1614 entstandene >Löwin< farbige Kreide, von rückwärts gesehen, mit erhobener Vorderpranke – verrät bei aller Treue, daß Rubens' Vorstellung von vornherein nicht mit dem Wesen der Löwin zusammentrifft. Ihre Bestialität scheint erzwungen, wenn man sich zum Vergleich die Pferde vergegenwärtigt, die für Rubens so selbstverständlich zur Wirklichkeit gehörten wie der menschliche Körper. Allein die voluminösen Proportionen in dieser Raubtierdarstellung zeigen deutlich, daß er die Kraft genau dort zum Ausdruck bringen will, wo er sie beim Pferd findet. Üppige, kurvige Formen entsprachen dem Lebensgefühl Rubens' und treffen mehr auf das Pferd zu als auf den Löwen. Doch bleibt die Zeichnung bemerkenswert als Hinweis auf das Phantastische, das Rubens mit der Welt wilder Tiere verbindet. Seine Vorstellung von einer sensationellen Jagd, in der Reiter mit Turbanen, Brustpanzern und Helmen von Löwen und Tigern zugleich angefallen werden, zeigt, daß die Phantasie, seine innere Wirklichkeit, weit über das Tatsächliche hinausgeht. Löwe und Tiger, die in verschiedenen Regionen leben, zeugen hier von Kühnheit, Wut und Gefahr, übertriebener, als es die Wirklichkeit bietet.

Als man im Hafen von Amsterdam einen Löwen auslädt, entsteht Rembrandts berühmte Zeichnung, die einen liegenden Löwen, halb von hinten gesehen, zeigt. Das Tier ist von der Schwanzspitze bis zum dunklen Umriß seines Kopfes vollkommen als das, was es ist, erfasst und wiedergegeben. Ein Löwe ist gezeichnet worden. Nichts wird über ihn mitgeteilt, als daß er liegt. Aber eben bei Ausschaltung aller Emotionen im reinen Beobachten des vor ihm in

einem Käfig liegenden Tieres wird Rembrandt zum Medium der Bestialität, ohne etwas darüber auszusagen, was geschehen könnte, wenn der Löwe frei würde.

Pferd, Kuh und Stier

Wo der Lebensraum der Tiere mit dem des Menschen fortwährend geteilt wird, und dies bis in unsere Zeit, wo ihre Gewohnheiten in unseren täglichen Gesichtskreis gehören, geben sie freilich der Phantasie weit weniger Anlaß, sich mit ihnen zu beschäftigen. Dennoch ist dem Pferd in der Kunst ein anderer Platz eingeräumt als dem Rind; und wiederum dem Stier ein anderer als der Kuh.

Bereits in seiner Erscheinung, seinem nervigen Auftreten und kühnen Umriß vermag das Pferd weit stärker alle Assoziationen wachzurufen, die auf Wünsche und Vorstellungen des Menschen hindeuten. Als Streitroß, wie wir es in ungezählten Bildern finden (in der Antike, bei Uccello, Rubens, Delacroix und später in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts), gibt es Zeugnis vom unmittelbaren Beteiligtsein des Pferdes am Wandel der Geschichte.

Ein auf seinem Rücken erfochtener Sieg zeigt zunächst auch ohne Zuhilfenahme der Phantasie, daß das Tier wirklich Sieger gewesen ist im Turnier, wie später auf der Rennbahn. Man denke an Géricaults, Degas' oder Otto Dills Bilder von den Pferderennen. Wir können unsere Vorstellungen vom Sieghaften mit dem Roß verbinden ohne die Wirklichkeit vorerst zu verlassen. Ja, es mag sein, daß ein Sieger, der nach der Schlacht in eine Stadt eingeritten ist, das empfunden haben mag, was kein Bild je ausdrücken könnte; umgekehrt vor dessen und seines Pferdes Anblick freilich auch der Besiegte. Dies ist Wirklichkeit, die sich bis auf den heutigen Tag mit der Erscheinung des Pferdes verbindet.

Hätte Heinrich von Kleist im >Michael Kohlhaas< Kühe statt Pferde als Ausgangspunkt für den Rechtshandel genommen, so wäre – bei Einhaltung aller Tatbestände und gleicher rechtlicher Folgerungen – die Frage, ob die inhaltliche Spannung nicht verloren hätte.

Das sich aufbäumende Pferd wirkt großartig auf uns, während wir bereits die Vorstellung einer sich aufbäumenden Kuh lächerlich empfinden.

Das den jeweiligen Wesen Gemäße ist, unabhängig von ihren eigenen Charakteren, stets bei ihrem Anblick ein Teil dessen, was von uns selbst auf sie zurückwirkt.

Gegenüber dem Pferd, das geflügelt als Dichterroß, als Pegasus, erscheint, finden wir das Rind doch nie eigentlich im Bereich des Phantastischen. Im Einklang mit der Natur, den Weiden und Gewässern, sehen die Niederländer die Kuh von allen menschlichen Vorstellungen entfernt und an keine historischen Ereignisse noch zeitliche Grenzen gebunden. Die sanfte Kuh bleibt ein Bild der Zufriedenheit.

Die Pastoralen, wie wir sie von Paul Potter oder Albert Cuyp kennen, von Adrian van de Velde oder Nicholas Berchem - gehen ganz in der Kontemplation auf; sie scheinen nicht dem Wandel der Zeit verpflichtet, vielmehr dem sich täglich ruhig Wiederholenden, dem Unsensationellen, das man dauernd sieht und deshalb nicht wichtig nimmt.

Dies hat seine Ursache darin, daß wir mit dem Pferd die Tat des Menschen verbinden, mit dem Rind nur seine Selbsterhaltung. Eindrucksvoll für diese unsere Betrachtung konfrontieren sich Reiterstandbild oder Pegasus mit dem geschlachteten Ochsen (Rembrandt).

Je mehr sich die Verhaltensweisen der Tiere unserem Einblick entziehen, je weniger sich zwischen ihnen und dem Menschen ein Weg zur Identifikation anbaut, um so distanzierter wird auch die künstlerische Aussage über ihre Wirklichkeit, die etwa bei einem Schmetterling entweder in der Fabelwelt oder im Ornament erscheint.

Verweilen wir schließlich noch ein wenig bei der Darstellung des Stieres. Im Vergleich zur Kuh stehen seine äußeren Merkmale, seine Gestalt wie sein Auftreten in auffallenderem Gegensatz als dem zwischen Stute und Hengst.

Allein, daß sowohl der Hengst als auch die Stute sich zum Reittier eignen und wir beim Anblick von Pferd und Reiter selten danach fragen, ob das Tier männlich oder weiblich ist, zeigt an, daß unsere Idee von der Gattung Pferd eine allgemeine Gestalt birgt.

Nicht so beim Rind: Kuh und Stier haben sich uns als grundverschiedene Wesen eingepägt. Was die Kuh zu unserer Erhaltung beiträgt und was ihrer Gestalt entspricht, entspricht in der Gestalt des Stieres dem uns Bedrohenden.

Zum Unterschied vom Hengst, der, wenn auch bedingt, sich der Hand des Reiters anvertraut, bleibt der Stier absolut unzugänglich. Wir treffen ihn nicht an ohne den stählernen Ring in der Nase, mit dem er überhaupt nur geführt werden kann. Als Symbol für die Kraft des Wortes steht das Stierbild im Zeichen des Evangelisten Markus. Auf römischen Relieftafeln geht der Stier häufig im Gefolge mit den Besiegten. Bemerkenswert ist, daß Erhaltung wie Bedrohung gegenüber der Tat zeitlos und unbegrenzt bleiben.

So geht auch zum Unterschied vom Pferderennen, das dem Sport zugehört, der Stierkampf aus einem Ritual hervor. Beim Pferderennen als Wettkampf zwischen favorisierten Pferden ist der Ausgang bis auf die letzte Sekunde ungewiß. Beim spanischen Stierkampf weiß man von Anfang an, daß der Stier getötet werden soll.

Verwenden wir einen Blick auf den Stierkampf, so werden wir an die Tieropfer erinnert, wie sie auf die verschiedenste Weise dem jedem Volk eigenen Kult entsprachen.

Der Stierkampf wird auf die griechische Mythologie zurückzuführen sein. Dädalus, der in der griechischen Mythologie ein vielseitiger Baumeister und Erfinder war, ist, nachdem er seinen Neffen und Lehrling Talos umgebracht hatte, zu König Minos nach Kreta geflohen. In seinem Auftrag baute er auf Knossos das Labyrinth, in dem ein Ungeheuer, halb Stier, halb Mensch hausen sollte – der Minotaurus.

Es ist kein Zufall, daß dämonische Gestalten in der Kunst der Spanier eine nicht unbedeutende Rolle spielten und daß man dem Minotaurus in der Kunst Picassos ebenso oft begegnet wie dem Stierkampf. Aber es ist auch kein Zufall, daß in den Zeichnungen Picassos, die menschliche Gestalt harmonisch, so wie sie die Griechen schufen, zum Vorbild diente.

Spanien läßt sich nicht ohne den Stierkampf denken und nirgends hätte sich der nur schwer zu ergründende Anlaß zu Ursprung und Kult des Stierkampfes, die Identität Spaniens und der Spanier mit dem Stierkampf eindeutiger dokumentiert als darin, daß einer der Welt größten Maler selbst einmal Stierkämpfer gewesen ist, Francisco Goya.

Mit der Arena, die für den Stier wie für den Menschen ausweglos werden kann, verbindet sich das Bild des Labyrinthes.

Das strahlend helle Gewand, die glänzend goldbestickte Weste –der chaleco- die Lichttracht nennen sie die Spanier, welche nur der Matador tragen darf, konfrontiert sich dem dunklen Stier sinnbildlich für den Kampf zwischen Licht und Dunkelheit.

Das Faszinierende an einem Stierkampf sind Grazie, Elan und Inspiration des Toreros, aber auch das Wildfremde, das nicht zu Durchschauende in der Reaktion des Stieres.

Das ganz Unerwartete in diesem Schauspiel, das, was der Zuschauer für den Zufall nimmt, erscheint am Ende als ein Tanz-Rhythmus, in dem der Kampf zum Symbol wird.

Von einer kulthaften Sinngebung oder von seiner Bedeutung im Zeichen des Glaubens gelangte das Tier als geschautes und erlebtes Wesen erst spät auf den Weg, auf dem es zum künstlerischen Objekt wurde.

Man beobachtete das Tier in seinem Verhalten und begann zu begreifen, daß sein eben hingelagerter Fuß oder eine sich verändernde Richtung seiner Position und schließlich die

Begegnung mit seinem Blick immer neuer Anstoß zu einer Zeichnung, zu einem Bild werden konnte.

Erst spät, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehen wir das Tier im Gesichtskreis der Bildhauer und Maler als lebendige Wesen. Wie etwa bei Jacopo Bassano oder in Gianbolognas Werk.

In unserer Zeit steigerte sich das Tierbild von den augenblicklich erfassten Impressionen Heinrich von Zügels oder Constantin Troyons, dem Barbizoner, bis zu visionären Tierbildern von Franz Marc.

Lassen wir die unzähligen Pferdedarstellungen der Kunst an uns Revue passieren, so finden wir keine, die Pferde so zeigen, als daß wir sie für völlig verschiedene, sich gänzlich fremde Wesen hielten, die nicht zur selben Gattung gehören.

Rufen wir uns die friedvollen Bilder der Niederländer ins Gedächtnis, die Kühe an einem Flusslauf zeigen, und dann Goyas Radierung, in der alle Menschen angstvoll auf eine Seite gedrängt, dem wütenden Stier Platz machen, auf dessen Hörnern kläglich ein Toter hängt, so können wir uns nicht mehr vorstellen, daß die so dargestellten Tiere zu ein und derselben Familie gehören.

Erst die Neuzeit gab dem Menschen, dem Künstler die Möglichkeit das Tier endlich nicht mehr nur als Sinnbild oder als Fabelwesen zu sehen.

Was sich von Rubens riesigen Löwenjagden in ihrer fantastischen Übersteigerung später in den Werken von Eugene Delacroix spiegelt, scheint sich durch ein Dokumentieren des Wirklichen zu läutern, ohne an Lebendigkeit einzubüßen.

Naturwissenschaftliche aber auch erkenntniskritische Fragen begannen das Dogma, wie es über 1500 Jahre gegolten hatte, in Frage zu stellen.

Der Humanismus hielt jetzt seinen Einzug auch in die Werkstätten der Maler und der Bildhauer.

Dürer weist sich als Platoniker aus, wenn er sagt: Wahrhaftig, die Kunst steckt in der Natur...“ und als man in Rom an den Thermen des Caracalla die Laokoon-Gruppe gefunden und ausgegraben hatte, sagte Michelangelo: „das ist das Bild des Menschen, wie Gott ihn geschaffen hat.“

Die beobachtete Welt wurde im Kunstwerk lebendig. Die Geschöpfe, so wie man sie sah und erlebte, wurden zum Träger der Ideen.

Und namentlich im Norden des Abendlandes wurde diese neu pulsierende Kunstwelt zum Spiegel der ganzen Natur.

Das im Grunde kurze Aufflackern der Renaissance, die kaum ein Jahrhundert dauernde Epoche, die im Grunde auf den Schultern zweier Riesen ruhte, auf denen Leonardos und Michelangelos, hatte sich bereits erschöpft, ehe sie im Manierismus ausmündete.

Die Kunst des eigentlich letzten großen Italieners dieser Epoche, Michelangelo Caravaggio, wurde nicht zufällig in Flandern und in Frankreich wirksam. Einer Szene wie in seinem Bild, der „Berufung des Hl. Matthäus“ hätte, so könnte man meinen, Caravaggio selbst beigewohnt. Es ist sicher kein Zufall, daß Leonardo nicht an den Ufern des Arno, sondern in Ambois an den Ufern der Loire im Dienst Franz I. starb.

Der Künstler fand seine Welt in seiner Umgebung, er malte was er sah.

Es war die Kunst der Holländer, die sich im 17. Jahrhundert aus der Identität mit einem täglich auf das Notwendigste eingestellten Landleben versteht, ein Leben, das nicht ohne das Tier, ohne das Rind zu denken ist.

Segantini, der Italiener, den das Schicksal frühzeitig in die Schweizer Bergwelt verschlagen hatte, zeigt in seinen Tierbildern meist weidende Rinder oder das Pflügen mit Pferden im Engadin von der Härte und der Dürftigkeit hochalpinen Landlebens als zwingenden Grund seiner künstlerischen Identität.

Menzel, der wohl kaum zu übertreffende Beobachter alles Sichtbaren, malte für seine Großneffen ein Buch mit Tierbildern. Wir sehen hier weder etwas von dem gewollt Kindlichen noch etwas von dem Sentimentalen, womit man Kindern gewöhnlich eine Freude zu machen glaubt. Menzel sah den Storch auf dem Dach wie den Löwen im Zwinger mit der gleichen ungefangenen Frische wie die Kinder selbst.

Der Umgang mit dem Menschen, sein Porträt führt zum Analysieren seines Charakters. Sein Abbild wird zum Rätsel. Man spricht nicht selten von einem sprechenden Bildnis. Das Bild eines Menschen bis zur Karikatur zu vereinfachen heißt, seine charakteristischen Merkmale bei größtmöglicher Treffsicherheit so zu reduzieren, daß die Zeichnung im unverwechselbaren seiner Gestalt niemand anderen zeigen kann, als allein diesen Menschen. Das Tier zu zeichnen hingegen bedeutet, bei aller Vereinfachung, mit diesem einen Tier die gesamte Gattung zu zeichnen.

Es mag sein, daß in der Begegnung mit dem Tier der Maßstab für das nicht Auszusprechende liegt, und, daß das Tier im Schweigen eröffnet, was wir in Worten verschlossen halten.

Aber bei näherem Hinsehen ist mit diesem Sprechen nichts weiter gemeint, als das Lebendige. Die Art eines Menschen, sich durch die Sprache zu äußern, seine eigenste Art!

Das Tier ist stumm und der Mensch interpretiert sein Verhalten in seinem Denken und in seiner Sprache.

Woraus dann das antropomorphe, sentimentale Bild entsteht, so wie es namentlich in amerikanischen Filmen zu sehen ist.

Das schwere Panzerglas, hinter dem wir im Zoo den Gorilla sehen, wäre geeignet das Verhältnis des Menschen unserer Zeit zum Tier zu symbolisieren.

Einige Zeit beobachtet er das Tier, folgt eine Weile noch seinen Verhaltensweisen um schließlich zu konstatieren, daß er dank der gläsernen Trennwand in Sicherheit ist.

Wie wäre es doch, solche Panzerglasscheiben in den Reservaten, den Regenwäldern aufzustellen, um das Tier vor dem Menschen zu schützen.

Die Glasscheibe ist Ausdruck für das Verhältnis des Menschen zum Tier von Anbeginn, ja, für sein Verhältnis zur Schöpfung überhaupt.

Es versinnbildlicht die Grenze zum verlorenen Paradies. Es ist das Bild seiner doppelten Moral.

Aber nicht ohne das Bild der Tiere in unserem Bewußtsein und trotz allen technischen Fortschritts, wird es möglich sein, das Tier auch in Zukunft vor dem goldenen Hintergrund zu sehen, vor dem, worin die Alten das Ewige sahen.

Hansjörg Wagner