

Tiere und Geschichte

Konturen einer *Animate History*

Herausgegeben von Gesine Krüger,

Aline Steinbrecher und Clemens Wischermann



Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014

the narrow boundaries of copyright law is illegal and may be prosecuted.

This applies in particular to copies, translations, microfilming as well as storage and processing in electronic systems.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	7
ANIMATE HISTORY.....	9
Zugänge und Konzepte einer Geschichte zwischen Menschen und Tieren <i>Gesine Krüger, Aline Steinbrecher, Clemens Wischermann</i>	
TIERE UND BILDER.....	35
Probleme und Perspektiven für die historische Forschung aus dem Blickwinkel der Frühen Neuzeit <i>Mark Hengerer</i>	
TIERE UND GEFÜHLE.....	59
Eine genealogische Perspektive auf das 19. und 20. Jahrhundert <i>Pascal Eitler</i>	
TIERE UND GESCHLECHT.....	79
„Weibchen“ oder „Männchen“? Geschlecht als Kategorie in der Geschichte der Beziehungen von Menschen und anderen Tieren <i>Carola Sachse</i>	
TIERE UND GESELLSCHAFT.....	105
Menschen und Tiere in sozialen Nahbeziehungen <i>Clemens Wischermann</i>	
TIERE UND IMPERIUM.....	127
Animate History postkolonial: Rinder, Pferde und ein kannibalischer Hund <i>Gesine Krüger</i>	

TIERE UND MEDIEN.....	153
<i>Stefan Zahlmann</i>	
TIERE UND POLITIK.....	171
Die neue Politikgeschichte der Tiere zwischen Zóon Alogon und Zóon Politikon	
<i>Mieke Roscher</i>	
TIERE UND RASSE.....	199
Menschenzucht und Eugenik	
<i>Boris Barth</i>	
TIERE UND RAUM.....	219
Verortung von Hunden im städtischen Raum der Vormoderne	
<i>Aline Steinbrecher</i>	
TIERE UND WIRTSCHAFT.....	241
Nichtmenschliche Lebewesen im ökonomischen Transfer im Europa der Frühen Neuzeit	
<i>Heinrich Lang</i>	
TIERE UND WISSENSCHAFT.....	267
Versachlichung und Vermenschlichung im Widerstreit	
<i>Mitchell G. Ash</i>	
LITERATUR.....	293
AUTORINNEN UND AUTOREN.....	303

TIERE UND BILDER

PROBLEME UND PERSPEKTIVEN FÜR DIE HISTORISCHE FORSCHUNG AUS DEM BLICKWINKEL DER FRÜHEN NEUZEIT

Mark Hengerer

Tiere werden als Thema historischer Forschung seit etwa 40 Jahren mit einer so sehr zunehmenden Intensität beforscht, dass inzwischen von einer regelrechten Konjunktur gesprochen werden kann. Ein eindrucksvoller Beleg hierfür ist die Prominenz des Tieres als Thema wissenschaftlicher Tagungen in den letzten Jahren.¹ Ein anderer Beleg ist die Vielzahl der Einträge in der Enzyklopädie der Neuzeit. Zwar findet sich kein Artikel zum Tier im Bild, doch ist immerhin drei Tier-Artikeln eine Illustration beigelegt; von diesen sind zwei Bilder Imaginationen: eine Schlacht zwischen Tieren und eine Tier-Mensch-Verwandlung; die dritte Abbildung ist eine Darstellung von Zuchtvieh von etwa 1830.² Diese Auswahl von Illustrationen deutet darauf hin, dass eine wesentliche Funktion des Tieres im Bild die Thematisierung „menschlichen“ Verhaltens einschließlich der Naturbeherrschung war. Evelyne Lehmann nennt sechs, gleichfalls auf den Menschen fokussierte Verwendungskontexte des Tieres im frühneuzeitlichen Bild: es werde dargestellt als Element der Fabel, als Teil der Schöpfung, als Jagdtier, als naturwissenschaftliches Objekt, als Metapher menschlichen Verhaltens und als Zierde.³ Mit der Rekonstruktion dieser Verwendungsweisen ist der Quellenwert der bildli-

- 1 Die Mediävistik hatte mit Robert Delort: *Le commerce des fourrures en occident à la fin du moyen âge (vers 1300–vers 1450)*, 2 Bde., Rom 1978 (erschienen 1980), einen früheren Wegbereiter als die Frühneuzeitforschung, vgl. Werner Paravicini: Tiere aus dem Norden, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 59 (2003), S. 559–591. Bei der 10. Arbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft Frühe Neuzeit im Verband der Historikerinnen und Historiker Deutschlands gab es erstmals 2013 eine Sektion zur Geschichte des Tieres. Tagungen wie „Eine Geschichte der Tiere – eine Geschichte der Gefühle“ (Berlin 2010), „Tiere und Geschichte“ (Konstanz 2011), „Politische Tiere. Zoologische Imaginationen des Kollektiven“ (Mainz 2013), „Das Tier in der Rechtsgeschichte“ (Heidelberg 2014) korrelieren mit dem Organisationsaufbau (Übersicht: <http://human-animal-studies.de>). Auch in der Germanistik finden Tiere verstärkt Aufmerksamkeit, wie Roland Borgards Theriotopien-Projekt zeigt. Für ihre wertvollen Hinweise bin ich Julia Breitruck, Kilian Harrer, Kärin Nickelsen, Friedrich Polleross und Aline Steinbrecher zu Dank verpflichtet.
- 2 Vgl. Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, 16 Bde., Stuttgart 2005–2012, hier Bd. 13 (2011), Sp. 557–592.
- 3 Vgl. Evelyn Lehmann: *Das große Kasseler Tierbild. Das barocke „Thierstück“ von Johann Melchior Roos, die Kasseler Menagerien und einiges mehr über Mensch und Tier*, Petersberg 2009, S. 65.

chen Darstellung von Tieren noch nicht erschöpft. Derzeit lädt insbesondere das Programm der *Animal Studies* zu einer Neubetrachtung von Bildquellen ein, legt es doch die Fortentwicklung bzw. Überwindung von Ansätzen nahe, die zum Zwecke der Rekonstruktion menschlichen Verhaltens entwickelt wurden. Die besondere Attraktivität des *agency*-Konzepts für die *Animal Studies* ist vor diesem Hintergrund zu sehen: dieses Konzept unterscheidet von Motiven geleitetes menschliches „Handeln“ von „Handlungsmacht“ und erkennt letztere auch bei Dingen und Tieren.⁴

Für diese Lesart von *agency* ist eine *relecture* bildlicher Quellen äußerst attraktiv. Die Verbindung kunsthistorischer und historischer Theorie spannt mehrdimensionale Matrizen und stellt der Geschichtswissenschaft neue Fragen wie beispielsweise die, welche Spuren der Handlungsmacht des von Dürer gezeichneten Hasen in der bekannten Darstellung von 1502 zu finden sind. Aufmerksam für solche Fragen sind Teile der kunsthistorischen Forschung schon länger, wie Ackermanns Hinweis darauf belegt, dass der Hase lebte, als Dürer ihn zeichnete.⁵ Die These des in Dürers Wohnung lebenden, Möbel annagenden und daher angebandenen Hasen aber ist umstritten. Koreny schreibt diesbezüglich: „Erst bei näherer Betrachtung fällt auf, wie sehr sich das Auge willig täuschen lässt.“⁶

Mit diesen beiden Lesarten von Dürers Hasen ist die These dieses Beitrages umrissen: Bildquellen bieten zwar in der Geschichtswissenschaft bislang noch recht wenig genutzte Chancen für Erkenntnisgewinne im Bereich auch der *Animal Studies*, die Schwierigkeiten aber, zu belastbaren historischen Ergebnissen zu

- 4 Überblick bei Mieke Roscher: Forschungsbericht Human-Animal-Studies, in: Clemens Wischermann (Hg.): Themenheft „Tiere in der Stadt“, Informationen zur modernen Stadtgeschichte 2 (2009), S. 94–103; Gesine Krüger, Aline Steinbrecher (Hg.): Themenheft „Tierische (Ge)fährten“, Historische Anthropologie 19,2 (2011); zu Frankreich vgl. zahlreiche Bände von Éric Baratay, zuletzt: *Le point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Paris 2012. Die Frage, ob Tiergeschichte als Thema oder neues Paradigma mit eigenen Methoden und Theorien einzuschätzen ist, stellt Brett Mizelle: <https://networks.h-net.org/node/16560/discussions/20871/cfp-cultural-and-literary-animal-studies-deadline-1-march-2015> (Zugriff 27.08.2014).
- 5 James S. Ackermann: Early Renaissance „Naturalism“ and Scientific Illustration, in: Allan Ellenius (Hg.): *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium*, Stockholm 1985, S. 1–17, hier S. 6.
- 6 Elisabeth M. Trux: Überlegungen zum Feldhasen und anderen Tierstudien Dürers mit einer Datierungsdiskussion, in: Klaus A. Schröder, Marie-Luise Sternath (Hg.): *Albrecht Dürer (Katalog Ausstellung Wien 2003)*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 45–55, hier S. 48. Trux hält es für „sicher“, dass der Hase „nicht nach dem Leben“ gezeichnet wurde und nennt diese Vermutung „eine dem Jägerlatein folgende Anekdote“; es sei „kein Porträt nach der Natur im eigentlichen Sinne“, denn das Bild zeige zu viel künstlerisches Können. Vielmehr müssten bei der Betrachtung – konkret bzgl. der Löwenzeichnung von 1494 – von Dürers Tierbild „Synopsis“, „Analogiebildung“ und „Interpretation“ in psychologischer Hinsicht in Rechnung gestellt werden (S. 45). Fritz Koreny: *Albrecht Dürers „Junger Feldhase“*, in: Projektbüro Kulturgeschichte/Kulturreferat der Stadt Nürnberg (Hg.): *Der Hase wird 500. 1502–2002. Beiträge zu Albrecht Dürer und seinem Feldhasen*, Nürnberg 2002, S. 10, Koreny nennt die These der Zeichnung nach dem Leben eine Vermutung. Der Hase sei nur „scheinbar präzise wiedergegeben“.

kommen, sind mit dem Attribut „groß“ kaum mehr als angedeutet. Interdisziplinäre Arbeit sollte in diesem Bereich Austausch bzw. Kooperation sein.⁷

Im ersten Teil werden Möglichkeiten und Schwierigkeiten angedeutet, welche die Öffnung der Geschichtswissenschaft über das Konzept der historischen Bildwissenschaft hin zur Kunstwissenschaft ergibt. In diesem Zusammenhang wird im zweiten Teil das an problematischen Implikationen nicht arme Verhältnis von dargestellter Symbolwelt und dargestellter „Empirie“-Welt näher betrachtet. Im dritten Teil werden vornehmlich neuere Forschungsarbeiten zu Tierdarstellungen vorgestellt, was die Vielschichtigkeit, den Facettenreichtum und die Eigengesetzlichkeit künstlerischer Darstellung noch unterstreicht.

Dieser Artikel stammt nicht von einem Kunsthistoriker⁸ und ist in Anbetracht des „Mangel[s] an Kompetenz“ vielleicht nur insofern interessant, als Suchbewegungen sichtbar werden, die im glücklichsten Falle nur von geringfügiger Idiosynkrasie sind und zur Vertiefung des Gesprächs von Geschichts- und Kunstwissenschaft einladen.

HISTORIOGRAPHISCHE BEZÜGE ZU EINER BILDWISSENSCHAFT IN BEWEGUNG

Die Bildwissenschaft entzieht sich einer einfachen Nutzbarmachung durch die Geschichtswissenschaft, ist sie doch hinsichtlich der Gegenstandskonstitution und der Methoden äußerst dynamisch. Dies entspricht dem allgemeinen Pfad wissenschaftlicher Entwicklung, sorgt aber dafür, dass einmal gewonnene interdisziplinäre Orientierungspunkte sich rasch fortbewegen.

Besondere Bewegung in diese Diskussionen bringt derzeit die von Gottfried Boehm so fulminant gestellte Frage, was denn ein Bild überhaupt sei.⁹ In diesem Kontext wird die ältere Diskussion weitergeführt, wie es um das Verhältnis von Bild und Text steht. Relevant wird so neben der Entwicklung der Sprachwissenschaft das Konzept der Textualität des Kunstwerks als Bedingung der Möglichkeit einer Sinnerschließung.¹⁰ Diese Debatte gewinnt durch die kontroverse

7 Eine besonders gelungene Einführung in die historisch-bildwissenschaftliche Literatur ist Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004; früh anregend wirkte ein Beiheft der Zeitschrift für Historische Forschung: Brigitte Tolkemitt, Rainer Wohlfeil (Hg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele* (ZHF Beiheft 12), Berlin 1991; lohnenswert ist außerdem Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.

8 Vgl. Michel Foucault: *Worte und Bilder*, in: ders. (Hg.): *Schriften zur Medientheorie*, Frankfurt a.M. 2013, S. 29-32, hier S. 29.

9 Vgl. Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 2001; Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spies (Hg.): *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*, Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, München 2012.

10 Vgl. Georg Kauffmann: *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Renaissance*, Opladen 1980.

Diskussion des Status sprachlicher und mentaler Bilder (Metaphern) an Komplexität.¹¹

Diese Debatten sind für die Geschichtsforschung anschlussfähig, denn Textualität ist ebenso wenig Neuland wie die Historizität von Kulturtechniken des Sehens und In-Szene-Setzens. Der Bezug auf den Begriff des Bildaktes¹² kann auf Resonanzen einer im Zuge des *linguistic turn* über die Theorie des Sprechaktes informierte Kulturwissenschaft bauen. Auch an das Forschungsfeld der visuellen Kommunikation lässt sich anknüpfen; kommunikationstheoretische Ansätze wiederum operieren mit Elementen von Medientheorien.¹³

Hier Quelle, dort Gegenstand, oder: Fragen statt Antworten

Der Status des Bildes als historische Quelle ist vor diesem in steter Bewegung befindlichen Hintergrund stets neu zu bestimmen, wobei unter den Optionen nicht zuletzt die Fassung als Element von Sinnbildungs- und Kommunikationsprozessen zu nennen ist.¹⁴ Eine die Dynamik des Bildbegriffs hervorhebende Bestimmung kann sich des Bezuges auf Ikonographie und Ikonologie freilich schwerlich ganz entziehen. Selbst die (vermeintlich) einfachste Ebene der Bildinterpretation im Sinne Panofskys, die Feststellung faktischen Vorkommens von Bildmotiven, setzt im Herstellungsprozess Bedingungsgefüge voraus, die von Fall zu Fall zu rekonstruieren oder doch umsichtig zu überprüfen sind.

Erinnern wir uns an Panofskys Interpretationsmatrix bildlicher Darstellungen: an erster Stelle steht das faktische Vorkommen (hier müsste man hinzufügen: von Tieren) als Bildmotiv, an zweiter Stelle ihre Position in der „world of images, stories and allegories“, an dritter Stelle ihre Verortung in der „world of symbolical

- 11 Vgl. Petra Gehring: Das Bild vom Sprachbild. Die Metapher und das Visuelle, in: Lutz Danneberg, Carlos Spoerhase, Dirk Werle (Hg.): *Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden 2009, S. 81–100. Gehring kritisiert das Verständnis der Metapher als „Sprachbild“ (S. 99), Theorien der Metapher als Art geistiger Bildverarbeitung (S. 84f.), und die Vorstellung eines im Gehirn erzeugten Bildes vom Bild (S. 86f.). Vgl. Birgit Sandkaulen: „Bilder sind“. Zur Ontologie des Bildes im Diskurs um 1800, in: Joachim Bromand (Hg.): *Was sich nicht sagen lässt*, Berlin 2010, S. 469–485, hier S. 484, Sandkaulen liest Hegel als Kritiker eines *iconic turn* der „totalen Entgrenzung“ der Bilder, betont die „spezifische Dignität und das eigene Recht des Bildes“ und unterstreicht die Unterscheidung von Erinnerungs-, mentalen und künstlich hergestellten Bildern. Zum *iconic turn* in den Geisteswissenschaften vgl. *Trivium 1* (2008) (<http://trivium.revues.org/223>).
- 12 Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildaktes*, Berlin 2011.
- 13 Vgl. einführungsd Matthias Brun: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2009; Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006; Marion G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003.
- 14 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997.

values“.¹⁵ Nun weist Kaufmann darauf hin, dass der Umwelt entnommene Bildmotive hinsichtlich ihres Vorkommens und hinsichtlich ihrer Relationen im Bild voraussetzungsreich sind: „die Umwelt [wurde] nur in dem Maße erfasst, als man sie sich erobert hatte.“¹⁶ Schon das bloße Vorkommen von Tieren als Bildmotiv ist ob der Komplexität der Voraussetzungen in der frühneuzeitlichen Malerei nicht gleichsam „unproblematisch“, sondern nicht nur ausnahmsweise abhängig von Faktoren, die weder dem Bild noch dem Abbildungsgegenstand angesehen werden können.

Zu diesen Faktoren gehören die Formen von „Falschheit“ bzw. „Verzerrung“ der Darstellung, welche Künstler seit der Renaissance als Bedingungen „realistischen“ Bildsehens“ ins Werk setzten.¹⁷ Nils-Arvid Bringéus vertrat denn auch die aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive skeptische Position, Bildanalyse müsse auf das Bild bezogen bleiben: „Das eigentliche Ziel einer Sachanalyse kann jedoch nicht sein, das Bild als kulturhistorische Faktenquelle zu benutzen, sondern, zu seinem Verständnis beizutragen.“¹⁸ Folgt man dieser Auffassung nicht, ist zudem mit einer nicht unerheblichen Skepsis gegenüber Bildquellen innerhalb der Geschichtswissenschaft zu rechnen.¹⁹

Im Raum zwischen dem Verzicht auf die Nutzung von Bildquellen als „Faktenquelle“ einerseits und interdisziplinär gesicherter Interpretation andererseits scheint bislang der wohl größte Teil der Nutzung von Bildquellen in der Geschichtswissenschaft einschließlich der *Animal Studies* in der mehr oder weniger explizit bzw. implizit als Beleg ausgewählten Illustration zu liegen. Dass die Grenze zwischen Beleg und Illustration nicht immer leicht zu ziehen ist, scheint den methodischen Schwierigkeiten nicht selten durchaus angemessen Rechnung zu tragen.²⁰ In umwelthistorischen Studien zur Verbreitung des Kaninchens in Europa²¹ oder zur Vogelwelt der Frühneuzeit²² beispielsweise kommen Tierbilder als

15 Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, S. 14f. Vgl. Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung*, Köln 2004.

16 Kaufmann (1980), S. 33.

17 Vgl. aber Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage*, in: ders. (2001), S. 325–343, hier S. 337; vgl. den Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Realismus und Stil in Kaufmann (1980) bzgl. einer Hirschskizze, S. 35: „denn so liegen Hirsche nicht.“

18 Nils-Arvid Bringéus: *Volkstümliche Bilderkunde*, München 1982, S. 124f.

19 Vgl. Steve Baker: *Picturing the Beast. Animals, Identity, and Representation*, Manchester 1993, S. 21: „For many a social historian or historical sociologist, the evidence of the visual will tend to be regarded as really too trivial, too transparent, to be of much political or historical import.“

20 Vgl. Peter Dinzelbacher (Hg.): *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*, Stuttgart 2000.

21 Vgl. Petra J.E.M. van Dam: *Ein Neubürger in Nordeuropa. Menschliche und natürliche Einflüsse auf die Assimilierung des Kaninchens in den Niederländischen Dünen 1300–1700*, in: Bernd Herrmann (Hg.): *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2004–2006*, Göttingen 2007, S. 163–176.

22 Vgl. Ragnar Kinzelbach: *Veränderungen in der europäischen Vogelwelt vor 1758 nach historischen Quellen*, in: Bernd Herrmann (Hg.): *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2007–2008*, Göttingen 2008, S. 147–171, hier S. 151 und 155; Kinzelbach misst „alle[n] Gattungen“ bildender Kunst Quellenwert für naturwissenschaftliche Fragen zu: „Trotz

Illustrationen ebenso vor wie als Quellen. Für die Nutzung bildlicher Darstellungen von Hunden als sachkundliche Quellen plädiert Fölsing in ihrem Artikel zu Hunden in vormodernen Kircheninnenräumen²³, während Steinbrecher nach Spuren der Lebenswelt von Tieren in bildlichen Darstellungen fragt.²⁴ Dass die Verortung des Tierbildes in Panofskys zweiter und dritter Stufe der Bildinterpretation, die wir als die der Bild- und Symbolwelt bezeichnen dürfen, in der umwelthistorischen Forschung einbezogen wird, zeigt Bernd Herrmann in einem programmatischen Beitrag.²⁵

Tierdarstellungen zwischen Symbol und Abbildung

Die als gesicherte Erkenntnis, und mit dem Hinweis auf die Wichtigkeit der empirischen Naturbeobachtung der Neuzeit gegenüber dem Mittelalter formulierte Grenze ist bei näherem Hinsehen vielfach durchbrochen und wartet mit Überraschungen auf. So wird einerseits betont, dass die mittelalterliche Tradition symbolischer Tierdeutung im Sinne des „mundus symbolicus“ abbricht; andererseits aber hätten auch in der Frühneuzeit Wort und Bild noch „im Verhältnis der Wechselwirkung zueinander“ gestanden und „einen ‚einheitlichen Kosmos‘ der Bedeutung“ gebildet.²⁶ Mit symbolischem und narrativem Ausdruck ist in der Frühneuzeit also weiterhin zu rechnen.

Neben Abbrüchen und Kontinuitäten steht Neues, doch, wie Kaufmann betont, ist dies keine Entwicklung entlang einer eindimensionalen Realismus- bzw. Empirie-Skala. Zu beachten ist etwa das Verhältnis von Bildelementen und dem „nur langsam und mühselig“ erlernten „Vereinzeln“ von Bildelementen einschließlich von Tieren, welches „die Ikonographie erheblich bereicherte.“²⁷ Gehört die Umwelterfassung zwar zum Bild der Renaissance (im Gegensatz zur mittelalterlichen Darstellung, in der Typizität im Rahmen der Narration zur Darstel-

ikonographischer, symbolischer oder ornamentaler Einbindung“; Kontext ist eine klimageschichtliche Interpretation der Darstellung einer Waldammer in einem Jagdstilleben von Jan Weenix.

23 <https://networks.h-net.org/node/16560/discussions/20871/cfp-cultural-and-literary-animal-studies-deadline-1-march-2015> (27.08.2014).

24 Vgl. Ulla Fölsing: Gebell im Gotteshaus. Hunde auf niederländischen Kircheninterieurs, in: *Weltkunst* 3 (2008), S. 42–46. Fölsing bezieht sich dabei auch auf Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985; vgl. zudem den Beitrag von Aline Steinbrecher in diesem Band.

25 Vgl. Bernd Herrmann: 100 Meisterwerke umwelthistorischer Bilder. Ein Plädoyer für eine Galerie von Bildern mit umwelthistorischen Objekten, Vorbildern, Metaphern, Deutungsebenen und Dokumentationen, in: ders. (Hg.): *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2010–2011*, Göttingen 2011, S. 107–154.

26 Nigel Harris: Art. [Tier] in der Geschichte des Christentums, in: Gerhard Müller u.a. (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 33, Berlin u.a. 2002, S. 542–553, hier S. 542; „Zwischen literarischen und bildlichen Tiersymbolen wird dabei prinzipiell nicht unterschieden.“

27 Kaufmann (1980), S. 33.

lung gelangen sollte), ist in Bezug auf Tierdarstellungen mit einer vom Stand des Könnens und Wissens abhängigen Selektion von Bildelementen zu rechnen.²⁸

Fern einer Realismus-Skala im modernen Sinne waren es Embleme, die in der Frühneuzeit, vielfach mit Tierbildern, gleichwohl Formen für Weltverstehen anboten. Das Emblem-Verständnis des 16. und 17. Jahrhunderts darf gleichwohl nicht „vorschnell“ als Verlängerung der „mittelalterlichen Dingauffassung“ verstanden werden. Insbesondere sind Einflüsse der selbst in der Frühneuzeitforschung bislang noch recht wenig beachteten Form der Hieroglyphe auf die Bildwelt einschließlich der Tierbildwelt der Frühneuzeit zu prüfen; von besonderem Interesse dürften Forschungen zur Rezeption der in der Frührenaissance wiederentdeckten und im 16. Jahrhundert in mehreren Drucken verbreiteten „Hieroglyphica“ des Horapollo sein.²⁹ Überdies boten emblematische Tierbücher (es erschienen etwa 600)³⁰, teils von der Hieroglyphik beeinflusst, u.a. Platz für mittels neuer empirischer Beobachtungen weiterentwickelte Tierdarstellungen. Deutlich ist das Oszillieren zwischen Emblematisierung und Naturwissenschaft etwa in Tierdarstellungen im Umfeld des Hofes Rudolfs II.³¹ Das Emblembuch von Camerarius (1590–1604) wiederum tradiert teils Fabelwesen, teils ersetzt es ältere Traditionen durch neue empirisch grundierte Abbildungen.³² Camerarius publizierte als Abbildung des legendären Alcyon die Darstellung eines Königseisvogels.³³ Der rein emblematischen Verwendung setzte dieser Schritt in Richtung empirischer Naturerfassung nicht unmittelbar ein Ende, wie die malerische Ausstattung des von der Stadt Bordeaux gestalteten Bootes zeigt, welches Ludwig XIV. 1660 über die Garonne setzte.³⁴

28 Ebd., S. 32f.

29 Bernhard F. Scholz: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, Berlin 2002, S. 336f. Scholz betont besonders die Entwicklung des Emblembegriffs in der Frühneuzeit (S. 339).

30 Sigrid Dittrich, Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, S. 11.

31 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago 2009; Christina Weiler (Hg.): *Von Fischen, Vögeln und Reptilien. Meisterwerke aus den kaiserlichen Sammlungen (Katalog Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek 2011/2012)*, Wien 2011.

32 Wolfgang Harms, Ulla-Britta Kuechen (Hg.): *Joachim Camerarius. Symbola et emblemata (Nürnberg 1590–1604) centuria I vis IV (Schriften zur biblischen Naturkunde des 16.–18. Jahrhunderts)*, 2 Bde., Graz 1986–1988, hier: Bd. 2 (1988), S. 14f.: „Auch bei Tieren, denen sonst fäbulöse Züge nachgesagt werden, hält sich Camerarius im Allgemeinen an empirisch nachweisbare Fakten, sofern er nicht bewußt die Tierfabel wegen ihrer inhaltlichen Bedeutung einsetzt.“

33 José Julio García Arranz: *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros des emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña 2010, S. 554. Ebenso Susanne Steensma: *Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk*, Hildesheim u.a. 1999, S. 79; *Emblematisierung „integriert die Themen entsprechender [naturwissenschaftlicher] Darstellungen“*.

34 Vgl. Mark Hengerer: *Description du bateau présenté l’an 1660 par les Jurats de la Ville de Bordeaux, à leurs Majestés revenant de la frontière faite la ceremonie de leur mariage. Édition d’un texte sur le prince, les arts et les citoyens*, in: Giuliano Ferretti (Hg.): *FS Gérard Sa-*

Dass Tierdarstellungen der Frühneuzeit sich nicht bruchlos von Symbolismus zu Realismus hin „entwickelten“, zeigt sich auch dort, wo es vielleicht am wenigsten zu vermuten ist, in der wissenschaftlichen Illustration. Das Tierbild ist hier lange ein sich der Logik der Repräsentation wissenschaftlichen Erkenntniszuwachs verweigerndes Symbol der Distanzierung vom „mundus symbolicus“, was näher zu erläutern ist: der Tier-Bildgebrauch war in wissenschaftlichen Publikationen der Frühneuzeit von erheblichem Traditionalismus. Ashworth konnte zeigen, dass zoologische Illustrationen der Renaissance im 17. und 18. Jahrhundert auch dann vielfach weiter kopiert wurden, wenn genauere Beobachtungen verfügbar waren, wenn die Publikationen auf die in der Renaissance noch üblichen Allegorien, Mythologien, Verweise auf antike Belegstellen etc. seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verzichteten und wenn die Illustrationen sogar Probleme für die Nomenklatur mit sich brachten. Den Grund dafür, dass zoologische Illustrationen von richtigstellendem Feedback „relativ unberührt“ blieben, sieht Ashworth darin, dass diese Abbildungen, auf Erstbeobachtungen von Renaissancesforschern beruhend, sich gerade nicht auf die klassische Tradition bezogen: „they all lack emblematic significance.“³⁵ Emblematische Tiere, die dem symbolischen Tier des Mittelalters noch verbunden sind, fanden dagegen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts keinen Eingang mehr in die zoologische Literatur. Diese „nicht-emblematischen Bilder“ hätten weit darüber hinaus als „emblems of a non-emblematic approach to the natural world“ fungiert.³⁶ Die Symbolizität des Naturalismus der Renaissance stand in Konkurrenz zur Darstellung neuer Erkenntnisse und schuf bei der Benutzung wissenschaftlicher Abbildungen zu berücksichtigende Schichten der Ungleichzeitigkeit.³⁷

Eine Interpretation zoologischer Bildquellen noch des 18. Jahrhunderts erfordert mithin Vertrautheit mit Tierdarstellungen der Renaissance.³⁸ Das Verhältnis von frühneuzeitlicher Kunst und Wissenschaft findet in der kunsthistorischen und wissenschaftsgeschichtlichen Literatur besondere Aufmerksamkeit.³⁹ Die Ausdif-

batier (im Druck), der Autor vermutet als Grundlage des malerischen Raumkonzepts die Hieroglyphica von Piero Valeriano, 1. Aufl., Basel 1556.

- 35 William Ashworth Jr.: *The Persistent Beast. Recurring Images in Early Zoological Illustration*, in: Allan Ellenius (Hg.): *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium*, Stockholm 1985, S. 46–66.
- 36 Ebd., S. 66.
- 37 Vgl. Reinhart Koselleck: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a.M. 2000.
- 38 Mehrere Dutzend Tierbücher vornehmlich des 16. und 17. sowie einige des 18. Jahrhunderts erschließt Ashworth (1985).
- 39 Die Visualisierung von Wissen gehört nicht zuletzt deshalb zu den interdisziplinär gegenwärtig intensiv beforschten Themen, weil die These von Bildlichkeit als Konstituens des Wissens (und damit die Figur des Künstlers als Wissenschaftler) zur Diskussion steht. Vgl. dazu Horst Bredekamp (Hg.): *A Galileo Forgery. Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin 2014; ders.: *Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2007. Die noch auf der Annahme der Echtheit des New Yorker Sidereus basierende Rezension zu Bredekamp (2007) von Marion Bornscheuer: <http://www.arthistoricum.net/en/kunstform/rezension/ausgabe/2009/9/13535/> verdeutlicht den Erwartungshorizont: „[...] mit seinem Galilei-Band,

ferenzierung wird sehr unterschiedlich beschrieben, teils als Ineinandergreifen, teils als Bruchstelle. Die unterschiedlichen Datierungen der Hinwendung zur Empirie liegen je nach Verknüpfung der unterschiedlichen Autoren mal etwa einhundert, mal zweihundert Jahre auseinander; der Grund hierfür dürfte die chronologisch auseinanderfallende Erfassung der unterschiedlichen Bildelemente durch auf „Naturnähe“ bzw. „Empirie“ beziehbare Veränderungen sein: das einzelne Objekt, Handlungsabläufe, Arrangements, Bildaussage; dies impliziert, dass unterschiedliche Bildtypen und Techniken je eigene Entwicklungspfade unterschiedlich komplexer innerer „Ungleichzeitigkeiten“ aufweisen.⁴⁰

Dass bei einer Interpretation von Bildern die jeweilige historische Ausprägung der Bildauffassung erforderlich ist – ein „betrachtendes Lesen gemäß der Struktur des Diskurses“ –, hat anhand auch von Werken, die Tiere zeigen, nachdrücklich Warnke betont.⁴¹ Grundlage des vormodernen Lesens von Tieren als Symboltieren war die „Auffassung des Bildes als Zeichen“. Wortsinn war zunächst Bildgegenstand.⁴² Für Tierdarstellungen hatte dies danach noch in der Renaissance eine wichtige Implikation, nämlich die graphische Umsetzung von Pseudoetymologien der Namen v.a. fremder Tiere. Das Wort Vogel-Strauß beispielsweise, altgriechisch „strouthion“ wurde pseudoetymologisch als Zusammen-

dessen wohl beeindruckendstes Ergebnis in der Feststellung besteht, dass der Vergrößerungsgrad von Galileis Fernrohr nur eine ausschnitthafte Betrachtung des Mondes zuließ. Nicht im Fernrohr, sondern auf dem Papier allein war der Mond als ganzer zu befragen. Die Zeichnung war Bedingung und nicht etwa Zutat der Analyse (S. 339), vermag Bredekamp eine offensichtliche Forschungslücke endlich zu schließen.“ Es scheint, als habe der Fälscher des „New York Sidereus Nuncius“ just diese Erwartung bedient.

- 40 Dies betrifft grundsätzlich nicht nur die Tier-, sondern auch die hier ausgesparte Pflanzenwelt. Zur Bruchstelle: Angela Fischel: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Berlin 2009, S. 178; zum Ineinandergreifen: Barbara Welzel: *Tiere malen und Bilder machen*, in: Holger Jacob-Friesen (Hg.): *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe* (Katalog Ausstellung Karlsruhe 2011), Karlsruhe 2011, S. 39–79, hier S. 43. Zu Gessner und Aldrovandi vgl. auch Christa Riedl-Dorn: *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Wien u.a. 1989; vgl. auch Laurent Pinon: *Livres de zoologie de la renaissance. Une anthologie (1450–1700)*, Strasbourg 1995. Auf die (spätere) Differenzierung, im Zuge derer wissenschaftliche Abbildungen durch die Entwicklung der Wissenschaftssprache zu Kunst werden, weist David Knight: *Scientific Theory and visual Language*, in: Allan Ellenius (Hg.): *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium*, Stockholm 1985, S. 106–124; vgl. auch Peter Dance: *The Art of Natural History*, New York 1978; wissenschaftliches Zeichnen ist nicht ästhetisch neutral, vgl. David Topper: *Towards an Epistemology of Scientific Illustration*, in: Brian S. Baigrie (Hg.): *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto u.a. 1996, S. 215–249.
- 41 Carsten-Peter Warnke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 236. Vgl. Bernd Roeck zu *Mimesis*, Bernd Roeck: *Stadtdarstellungen der frühen Neuzeit. Realität und Abbildung*, in: ders. (Hg.): *Stadtbilder der Neuzeit. Die europäische Stadtansicht von den Anfängen bis zum Photo*, Ostfildern 2006, S. 19–39, hier S. 24–26.
- 42 Warnke (1987), S. 39.

setzung von „struthio“ (Spatz) und „camelus“ (Kamel) verstanden und folglich als Kombination beider Tiere dargestellt. Wortsinn meinte aber nicht „Wort als Text“, so dass Bilder nicht als Übersetzung von Texten zu verstehen sind, sondern als Repräsentation bzw. signitives Abbild (*Figura*) eines Begriffes in einem Verhältnis der Ähnlichkeit zum Wort.⁴³

Fassen wir zusammen: weder das Vorkommen bzw. das Nichtvorkommen von Tieren in bildlichen Tafelbilddarstellungen noch ihre kompositorische Einbindung, noch der Grad der Empirizität der Einzeldarstellung einschließlich der Farben sind in der Frühen Neuzeit auf einen mehr oder weniger fortgeschrittenen „Realismus“ hin reduzierbar. Zeitlich gilt dies für den größten Teil der Bildproduktion, bevor im späten 17. Jahrhundert die zunehmende „Erosion des Sinngehalts“ einsetzt, und für große Teile der Bildproduktion weiterhin, verlangten doch nach der Phase allegorischer Interpretation der Welt neue Interpretationen neue Grammatiken für die Sprache der Bilder.⁴⁴ Tierdarstellungen im Emblem können ebenso anachronistisch wie „realistisch“ sein. Selbst dort, wo die „camera magica“, die mitunter als Gewinn an Realismus verbucht wird, häufig zum Einsatz kam – in der Herstellung der frühneuzeitlichen Stadtansicht – bei der Erstellung des Bildes der Stadt wurde die Darstellung von Menschen (und wir dürfen wohl hinzufügen: von Tieren) dem Bildkonzept im Sinne „arrangierte[r] Wirklichkeiten“ unterworfen.⁴⁵

Die Arbeit mit dem frühneuzeitlichen Bild des Tieres ist also mit einer ganzen Reihe von Schwierigkeiten konfrontiert. Um zu verdeutlichen, dass diese Reihe nicht abgeschlossen ist, sei noch darauf hingewiesen, dass Schritte in Richtung empirischen Sehens in ihrer historischen Situation in noch andere Differenzen eingespannt sein konnten. Kaufmann legt am Beispiel der Bewegung von Pferden dar, dass „richtiges Traben“ zwar 1423 erstmals dargestellt wurde, dass es dem Maler aber nicht um Naturbeobachtung, sondern um die bessere Darstellung von Handlungsabläufen gegangen sei.⁴⁶

43 Ebd., S. 62f. Zitat S. 63.

44 Steensma (1999), S. 82, unter Verweis auf Emil Karl Reznicek: Karel van Mander as a fresco Painter, in: Mercury 10 (1989), S. 11–14.

45 Roeck (2006), S. 24. Panofsky (1939), S. 9, dürfte die vor-ikonographische Interpretation von Bildelementen nicht ohne Bedacht als „scheinbar“ recht einfach bezeichnet haben: „In the case of a pre-iconographical description, which keeps within the limits of the world of motifs, the matter seems simple enough.“

46 Kaufmann (1980), S. 20. Andererseits ist mit Konventionen bzgl. der Darstellung von Pferden in einer Schlacht zu rechnen, wie Thomas Hensel zeigt: Der Regisseur als Autor als Maler. Zu Andrej Tarkowskij's Poetik einer Interikonizität, in: ders., Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.): Das bewegte Bild. Film und Kunst, München 2006, S. 217–255, mit einer Übersetzung von Leonardos „Wie eine Schlacht darzustellen ist“ (S. 253–255). Darzustellen waren u.a. ein von Männern bedecktes totes Pferd, das Aufspritzen von Wasser und Schlamm zwischen den Pferdebeinen, das Aufwirbeln von Staub und ein Pferd, „das seinen Reiter tot hinter sich herschleift, und dahinter die Spur des durch Staub und Schlamm gezogenen Leichnams.“

Ein Blick auf die neuere Tierbild-Literatur

Die Rekonstruktion bzw. Analyse frühneuzeitlicher Tierdarstellungen in der Bild- und Symbolwelt im Sinne von Panofskys Analyseebenen II und III impliziert die Möglichkeit, den Raum zu umgrenzen, in dem Tierbilder als „kulturhistorische Faktenquelle“ (Bringéus) betrachtet werden können. Diese bei entsprechendem Erkenntnisinteresse notwendige Vorprüfung auf Valenzen in Bild- und Symbolwelt kann sich seit 2004 auf eine systematische Studie über „Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. bis 17. Jahrhunderts“ vornehmlich in der Tafelmalerei beziehen.⁴⁷

Dittrich und Dittrich rekonstruieren einen „Kanon der Tierarten mit Sinnbedeutung“ von etwa 100 Tieren und geben einen Überblick über Veränderungen der Bedeutungen in diesem Zeitraum.⁴⁸ Neue Symboltiere kamen durch die Zunahme der enzyklopädisch-zoologischen Erschließung hinzu. Es lagerten sich nicht zuletzt unter dem Einfluss der vielen hundert Emblem-Bücher neue Bedeutungen an Tierdarstellungen an. Dass auch landwirtschaftliche Nutz- und Haustiere Sinnbildtiere waren, mache die Interpretation von Tieren in vermeintlich realistisch dargestellten Umgebungen besonders problematisch. Es helfe dann, so Dittrich und Dittrich, nur eine Analyse von Referenztexten, des Kontextes der anderen symbolischen Bildelemente einschließlich anderer Tiere und der den Tieren gegebenen Farben. Teile von Tieren konnten als Pars pro Toto das Sinnbildtier repräsentieren. Mitunter kam es nur auf den Typus an, nicht auf die zoologische Art (z.B. bei Affe, Papagei, Schmetterling oder Schnecke), teils war die Unterscheidung der Arten wichtig, etwa bei Hirschen oder den Schreitvogelarten Kranich, Reiher und Storch; diese erforderten eine naturnahe Darstellung.

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wurden symbolisch unspezifische Tiere in Bedeutung stiftende Arrangements einbezogen: bei Vogelkonzerten etwa wurden auch Vögel von nicht singenden Arten dargestellt. Realismus konnte eine auf die genaue Wiedergabe einzelner Tiere begrenzte Rolle spielen. Ein Beispiel hierfür sind in der Natur nicht oder nur selten stattfindende Vorkommnisse wie der Einfall eines Bussards „im Geflügelhof“.⁴⁹ Erst um 1800 gewinnt Realismus (NB im Tafelbild) Eigenwert im Zuge der Ablösung kausaler durch allegorische Inter-

47 Dittrich, Dittrich (2004); vgl. auch Engelberg Kirschbaum, Wolfgang Braunsfels, Günter Bandmann (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom 1968–1976, Freiburg 2012. Andreas Blühm, Louise Lippincott: Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand (Katalog Ausstellung Köln 2007), Köln 2007, gibt eine Art Katalog wichtiger Tiermaler. Lehmann (2009), S. 61–65, listet als Tiermaler v.a. Niederländer der Frühneuzeit auf: Frans Snyders, Maerten de Vos, Paul de Vos, Pieter Mulier der Jüngere, Jan Fryt, Jan Baptist Weenix, Pieter Boel, Melchior de Hondecoeter und Jan Weenix; wie Blühm und Lippincott hebt sie Oudry und Ridinger besonders hervor. Das hohe allgemeine Interesse an Tieren sorgt für einen kontinuierlichen Strom an zwar nicht wissenschaftlicher, aber doch für die Erschließung nützlicher Literatur, so etwa Marthy Loch: Dieren in de kunst. Fauna in de schilderkunst van de late middeleeuwen tot het einde van de negentiende eeuw, Alkmaar 2013.

48 Dittrich, Dittrich (2004), S. 8.

49 Ebd., S. 11: „Es soll ausdrücklich betont werden, dass auch die in solchen Szenen abgebildeten Tiere nicht Wiedergabe einer Wirklichkeit sondern Sinnbilder sind.“

pretationen der Erscheinungen der Welt, was einhergeht mit dem Verschwinden von als kanonisch behandelten Symboltieren aus der Malerei.⁵⁰

Neuere Beiträge zur Tierdarstellung in der Frühneuzeit lassen noch keine allgemeinere historische Interpretation von frühneuzeitlichen Tierdarstellungen erkennen.⁵¹ Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass kunsthistorische Studien ob der methodischen Schwierigkeiten gegenüber Fragen der Tierbildinterpretation facettenreiche Analysen präferieren. Beispielhaft sei Simona Cohen angeführt, die in ihrer Studie zu Tieren als verdeckten Symbolen der Renaissance die Erforderlichkeit einer äußerst breit angelegten Forschung zu möglichen Traditionslinien betont. Ihre lange Liste von für venezianischen Tiersymbolismus zu prüfenden Quellen schließt sie mit einer Öffnung: „and myriad other sources“.⁵²

Fehlt es an ähnlicher Umsicht, verliert tiergeschichtliche Argumentation mit Bildquellen mitunter an Überzeugungskraft. So deutet Stephan F. Eisenmann in seiner Interpretation von Tierdarstellungen im Prozess der Entwicklung von Tierrechten Bilder gefangener, gejagter und geschlachteter Tiere als Ausdruck eines „carnivorous Europe“.⁵³ Die Spezialliteratur zu Küchen- und Beutetierbildern verweist eher auf Repräsentationsstrategien einer ständisch gegliederten Gesellschaft; auf trotz detailgetreuer Tierdarstellungen realitätsferne Arrangements, welche sich in moralischer Deutung gegen (auch sittliche) Maßlosigkeit wenden.⁵⁴

- 50 Ebd., S. 12: „Tiere mit Sinnbildbedeutung verschwinden in der Malerei. Sie gewinnen als Naturobjekte Abbildungswert.“ Spätere Verwendung sei eine individuelle Wahl. Zur interessanten Frage nach dem Verschwinden von Symboltieren aus Sozialsystemen der Frühneuzeit vgl. Bernd Roling: *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Boston u.a. 2010.
- 51 Allerdings gibt es graue Literatur mit diesem Anspruch, vgl. Norbert Schneider: *Tiermalerei der Frühen Neuzeit. Eine Skizze*, Karlsruhe 2011 („publiziert nur für den wissenschaftlichen Austausch“). Eine ältere Arbeit mit weitem Fokus: Reinhard Piper: *Das Tier in der Kunst*, München 1921.
- 52 Simona Cohen: *Animals as disguised Symbols in Renaissance Art*, Boston u.a. 2008, S. 59. Unter Bezug auf den venezianischen Tiersymbolismus nennt sie als Quellen für die Bildgestaltung: das Alte und Neue Testament, griechische und römische Naturalisten, frühchristliche und mittelalterliche Quellen, moralische Traktatliteratur, Enzyklopädien, Bestiarien, Buß- und Passionsliteratur, Emblembücher.
- 53 Stephan F. Eisenmann: *The Cry of Nature. Art and the Making of Animal Rights*, London 2013, S. 67; zu dem intensiv behandelten Stubbs vgl. Judy Egerton: *George Stubbs, Painter. Catalogue Raisonné*, New Haven 2007. Bemerkenswert sind Stubbs' anatomische Studien. Vgl. George Stubbs: *The Anatomy of the Horse. Including a Particular Description of the Bones, Cartilages, Muscles, Fascias, Ligaments, Nerves, Arteries, Veins, and Glands. In eighteen Tables, all Done from Nature*, London 1766. Zur Verbindung von Bild und Tierrechten vgl. auch Mieke Roscher: *Gesichter der Befreiung. Eine bildgeschichtliche Analyse der visuellen Repräsentation der Tierrechtsbewegung*, in: Chimaira Arbeitskreis (Hg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, Bielefeld 2011, S. 335–376; und dies.: *Lacking Colour. Animal Agency" and Discursive Emptiness in the Pictorial History of the Animal-Welfare Movement*, in: Ute Hörner, Mathias Antlfinger (Hg.): *Discrete Farms (Katalog Ausstellung Oldenburg 2012)*, Oldenburg 2012, S. 75–81.
- 54 Holger Jacob-Friesen (Hg.): *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Katalog Ausstellung Karlsruhe 2011)*, Karlsruhe 2011, S. 197, wonach die Vorratskammer bei Snyders „nicht wörtlich zu nehmen

Ähnlich zieht die amerikanische Soziologin Linda Kalof als Beleg für die Gewalt-samkeit der Geschichte der Mensch-Tier-Beziehung auch im Sinne einer „com-modification of animals for food and labour“ Frans Snyders‘ „Schlachterladen“ heran, obschon es sich aus kunsthistorischer Perspektive nicht um eine auch nur annähernd realistische Darstellung einer frühneuzeitlichen Schlachtereier handelt.⁵⁵

Spezifischer zugeschnittenen Studien gelingt die historische Befragung von Bildquellen eher. Beispielhaft seien hier zwei Studien zu Vogeldarstellungen ge-nannt. Die Analyse des frühesten auf die Darstellung eines vollständigen re-gionalen Bestandes abzielenden „Vogelbuch[es] mit standardisierten farbigen Abbildungen“ erlaubt nicht allein eine klimahistorische und populations-geographisch bedeutsame Auswertung der identifizierbaren Arten; sie gibt auch Aufschluss über Vögel als Lebensmittel, Märkte für Vögel, über Vogelfang und Vogelhaltung. Wie bedeutsam die Verbindung der Analyse von Bild- und anderen Quellen ist, belegt der Umstand, dass der Initiator des Vogelbuches aus seinen Aufzeichnung über die Vogelpopulation auf eine Klimaverschlechterung schloss, politisch präventiv auf Lebensmittelbevorratung hinwirkte und das Auftreten bis dahin unbekannter Vögel erstmals nicht als Vorzeichen, sondern als Folge einer Klimaveränderung deutete.⁵⁶ Lianne Wepler kann auf der Grundlage einer Ana-lyse von ca. 850 vornehmlich niederländischen und flämischen Tierbildern darlegen, dass diese durch die ikonographische Analyse nicht hinreichend erschließbar sind, sondern dass Methoden der Narratologie in die Untersuchung einbezogen werden müssen; in Bildern mit mehreren Tieren lassen sich dann Konzepte wie Auflauern, Angreifen/Schützen, Kämpfen, Triumphieren, die Bedeutung von Ter-ritorialität und von dort aus der Einfluss von Fabeln als Hintergrund von Bildnar-

ist“. Vgl. Fred G. Meijer: Virtuosität, Wohlstand und geträumte Trophäen. Niederländische Stillleben mit toten Tieren zwischen 1600 und 1800, in: ebd., S. 51–77. Meijer differenziert beim Tierstillleben nicht zuletzt zwischen südlichen und nördlichen Niederlanden. Ähnlich Dittrich, Dittrich (2004), S. 11, wonach Küchen- und Vorratskammerbilder „vor übermäßi-gem Sinnengenuss“ warnen und „auch solche Szenen keinen Realitätsbezug haben“.

- 55 Vgl. Linda Kalof: *Looking at Animals in Human History*, London 2007, S. 97–99, Zitat S. 97; v.a. unter Bezug auf den annähernd 70 Tiermaler analysierenden Scott A. Sullivan: *The Dutch Gamepiece*, Totowa-Montclair 1984; dass Paulus Pieterszoon Potter (1625–1654) Le-bendtierportraits malte, ist zwar richtig, aber die Mitte des 17. Jahrhundert als Beginn dieser Form anzusetzen. Kalof (2007), S. 109, stellt die Problematik unspezifischer Sinnbildbedeu-tung schwerlich deutlich genug heraus. Vgl. Amy Walsh, Edwin Buijsen, Ben Broos: *Paulus Potter. Schilderijen, tekeningen en etsen*, Den Haag 1994, zum „Jägerleben“ S. 127–135; Pot-ter malte indes in „Orpheus en de dieren“ ein Einhorn (ebd., S. 125) und dramatisierte die Darstellung von gejagten Schweinen in „Jacht op een ever zwijn“ (S. 159), aber mit beachtli-cher Behandlung der Behaarung auch Schweine im Stall (S. 105–107).
- 56 Vgl. Jochen Hölzinger (Hg.): *Marcus zum Lamm (1544–1606)*. Die Vogelbücher aus dem *Thesaurus Picturarum*, mit Interpretation und Kommentar von Ragnar Kinzelbach, mit 362 Abbildungen aus dem *Thesaurus Picturarum* und weiteren 15 Abbildungen, Stuttgart 2000, S. 40–43. Auch über Fische entstanden seit den 1550er Jahren illustrierte Bücher in wissen-schaftlicher Absicht, wie etwa Katharina Kolb konstatiert: *Graveurs, artistes & hommes de science. Essai sur les traités de poissons de la Renaissance*, Bassac 1996, hier S. 31.

rationen aufzeigen.⁵⁷ Julia Breittrück zeigt, wie im Frankreich des 18. Jahrhunderts Bilder von Menschen mit Vögeln Mensch-Tierbeziehungen inszenierten, plausibilisierten und im engeren Sinne porträtierten; die Funktion des Vogels im Bild wandelte sich vom Indikator des sozialen Status hin zum Attribut von Privatheit, welches zugleich dem Vogel als privatem Haustier Kontur gab.⁵⁸

Studien zur Darstellung von Insekten sind für unseren Zusammenhang gleichfalls aufschlussreich, unterstreichen sie doch die Vielschichtigkeit des Verhältnisses von empirischem Blick und Bildrhetorik. Zur Etablierung von Insekten als Bildthema in Stilleben trugen die Werke von Ulysses Aldrovandus (1522–1605) und Thomas Moffet (1553–1604) über Vögel, Insekten und weitere blutlose Tiere bei. Maler von Stilleben nahmen Insekten in das Genre auf, so dass sie spätestens im 17. Jahrhundert als Motiv etabliert waren. Insektenbilder oszillierten zwischen Strategien des Kunstmarktes und empirischem Interesse. Dem zahlreiche Insekten darstellenden Maler Georg Hoefnagel ging es nicht zuletzt darum, durch die Darstellung besonders kleiner Objekte seine „unrivalled talents as a miniaturist“ unter Beweis zu stellen. Ähnlich nutzte Robert Hooke (1635–1703) für seine auf Veranlassung der Royal Society 1665 gedruckten Insektendarstellungen zwar ein Mikroskop, auch er aber präsentierte Insekten nicht primär nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten, sondern wie Maria Sibylla Merian (1647–1717) als „spectacular illustrations“. Die so popularisierten illustrierten Naturgeschichten zeigten später die Erweiterung des ins Außereuropäische ausgreifenden zoologischen Wissens. Auf die Unmöglichkeit einer umfassenden Erfassung reagierten noch später Studien zu regional heimischen Insekten. Bis sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts der Einfluss von Linnés zoologischer Taxonomie geltend machte, blieben die visuellen Strategien der bildlichen Darbietung von Insekten recht konstant, wobei die Anlehnung an Merians lebendig gestaltete „Metamorphosis“ hervorzuheben ist.⁵⁹ Auch die Darstellung von Muscheln und Korallen war eingespannt in ein

57 Vgl. Lisanne Wepler: What Makes a Picture Narrative? Jan Weenix and Fables, in: Hirakawa Kayo (Hg.): Aspects of Narrative in Art History. Proceedings of the International Workshop for Young Researchers, Held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, 2–3 December 2013, S. 99–111.

58 Vgl. Julia Breittrück: Vogel-Mensch-Beziehungen. Eine Geschichte der Haustiere und der Pariser Aufklärung, ungedr. Diss. Univ. Bielefeld 2014; eine Publikation ist für 2015 geplant. Zu Vögeln vgl. auch Caroline Bugler: The Bird in Art, London, 2012; Sabine Eiche: Presenting the Turkey. The Fabulous Story of a Flamboyant and Flavourful Bird, Florenz 2004; Christine E. Jackson: Great Bird Paintings of the World. The Old Masters, Woodbridge 1993; dies.: Bird Painting. The Eighteenth Century, Woodbridge 1994; erscheint demnächst: Lisanne Wepler: Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barock, Petersberg 2014.

59 Vgl. Janice Neri: The Insect and the Image. Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500–1700, Minneapolis u.a. 2011; vgl. auch Welzel (2011), S. 39f. (Tiere als Teil von Stilleben); zu Merian vgl. Julie Berger Hochstrasser: The Butterfly Effect. Embodied Cognition and Perceptual Knowledge in Maria Sibylla Merian's *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, in: Siegfried Huigen, Jan L. de Jong, Elmer Kolfin (Hg.): The Dutch Trading Companies as Knowledge Networks, Boston u.a. 2010, S. 59–101; Thea Vignau-Wilberg: Pieter Holsteijn the Younger. Haarlem 1614 – 1673 Amsterdam. Alderhande kruypende en vliegende gedierten, München 2013; dies.: In minimis maxime conspicua. Insektendarstellungen um

Spannungsverhältnis von Symbol und Naturwissenschaft zwischen Objektpräsentation in der Kunstkammer und Darstellung.⁶⁰

Das Interesse an Tierdarstellungen war bereits im 17. Jahrhundert so groß, dass sich Maler bzw. Malerfamilien auch jenseits der Jagdmalerei im engeren Sinne auf Tierbilder spezialisieren konnten. Hervorzuheben sind insbesondere die mit den Brueghel verwandten Kessel und die Roos. Jan van Kessel der Ältere (1626–1679) war auf Insektendarstellungen spezialisiert und malte diese in Arrangements, welche bisherige Gattungsrahmen sprengten.⁶¹ Johann Heinrich Roos (1631–1685) malte zahlreiche Landschaften mit Hirtenidyllen und Weidevieh, sein Sohn Johann Melchior Roos (1663–1731) brillierte mit Jagdstücken und dem über drei Meter hohen und über sechs Meter breiten sogenannten „Großen Kasse-ler Tierbild“, das etwa 80 vornehmlich exotische Tiere zeigt (aber nur ein Insekt, eine Fliege und weder Schlangen noch Fische).⁶² Karl Wilhelm de Hamilton (1668–1754) malte kleinere Tierstudien „mit naturwissenschaftlicher Genauigkeit“, Franz de Hamilton (1623–1712) von Fauna belebte Waldstillleben (*sotto bosco*) ebenso wie großformatige Tierarrangements.⁶³

Nicht zuletzt fanden einzelne Tierbilder auch weniger bekannter Maler verstärkte Aufmerksamkeit. Weil an diesem Beispiel der Einfluss des Bildmediums (Zeichnung, Gemälde, Druckgraphik) auf die Darstellung eines individuellen Tie-

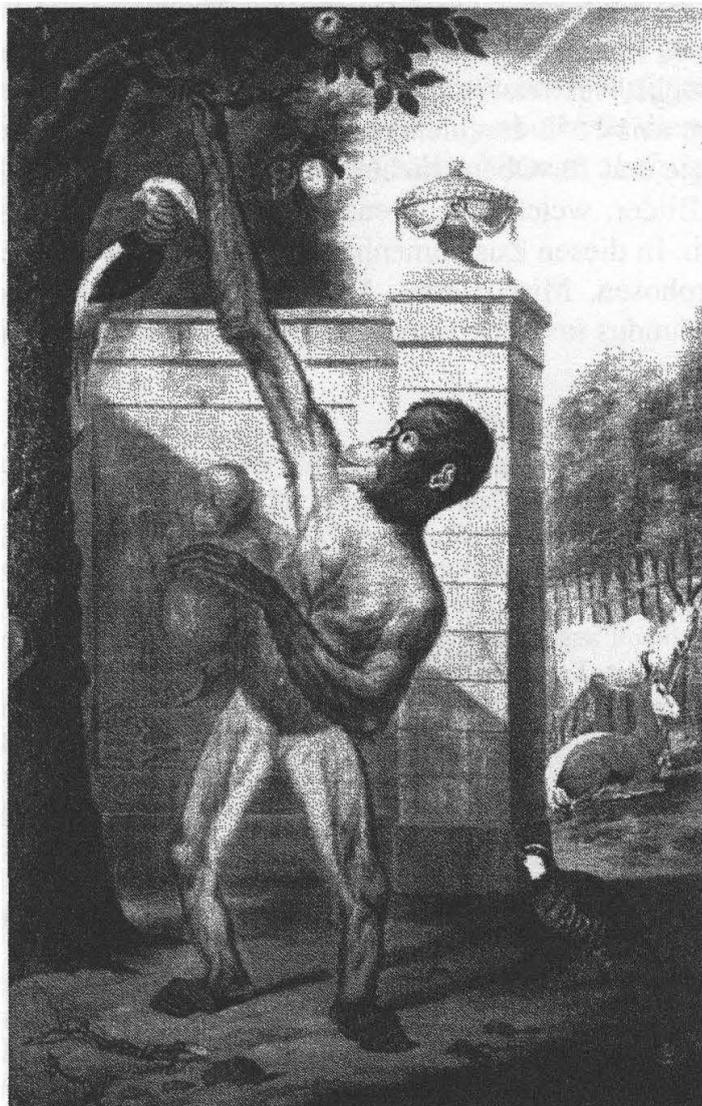
1600 und die Anfänge der Entomologie, in: Karl A.E. Enenkel, Paul J. Smith (Hg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Boston u.a. 2007, S. 217–244; Pamela Gilbert: *John Abbot. Birds, Butterflies and Other Wonders*, London 1998; Abbot (1751–1840) notierte, wann er die abgebildeten Tiere gefangen hatte.

- 60 Vgl. Karin Leonhard: Die Muschel als symbolische Form, oder: Wie Rembrandts „*Conus marmoreus*“ nach Oxford kam, in: Bettina Gockel (Hg.): *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft 1600–2000*, Berlin 2011, S. 122–155; dies.: *Shell Collecting. On 17th-Century Conchology, Curiosity Cabinets and Still Life Painting*, in: Karl A.E. Enenkel, Paul J. Smith (Hg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Boston u.a. 2007, S. 177–214; Christine E. Jackson, Sarah Stone: *Natural Curiosities from the New Worlds*, London 1998; Rainer Willmann: Die Entwicklung zoologischer Bilderwelten im 18. Jahrhundert, in: Herrmann (Hg.) (2011), S. 147–175; in diesem Zusammenhang sei auch das Werk von Buffon und Lacépède genannt.
- 61 Vgl. Klaus Ertz, Christa Nitze-Ertz (Hg.): *Jan van Kessel der Ältere 1626–1679, Jan van Kessel der Jüngere 1654–1708, Jan van Kessel der ‚Andere‘ ca. 1620 – ca. 1661*. Kritische Kataloge der Gemälde, Lingen 2012, hier S. 68.
- 62 Vgl. Hermann Jedding: *Johann Heinrich Roos: Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas*, Mainz 1998; ders.: *Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685)*, Strasbourg u.a. 1955; Margarethe Jarchow: *Roos. Eine deutsche Künstlerfamilie des 17. Jahrhunderts. Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen und Radierungen von Johann Heinrich, Theodor, Philipp Peter, Johann Melchior, Franz und Peter Roos im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts*, Berlin 1986, S. 17–25, Jarchow sieht in den Tierdarstellungen von Johann Heinrich Roos eine Repräsentation der christlich-stoizistischen Morallehre des Barock; vgl. auch Lehmann (2009).
- 63 Markus Lörz: *Karl Wilhelm de Hamilton und seine Tierstudien im Kupferstichkabinett*, in: Holger Jacob-Friesen (Hg.): *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Katalog Ausstellung Karlsruhe 2011)*, Karlsruhe 2011, S. 81–91, hier S. 83, 89.

res sichtbar wird, seien zwei Gemälde von Tethart Philipp Christian Haag (1737–1812) erwähnt, die einen 1776 lebend aus Batavia (Jakarta) in die Menagerie des Statthalters Wilhelm V. von Oranien gelangten und dort 1777 verstorbenen Orang-Utan zeigen. Die Tierdarstellung könnte in dieser gleichsam nachallegorischen Phase der frühneuzeitlichen Tiermalerei ein Porträt im engeren Sinne sein, zumal dieser Orang-Utan besondere Aufmerksamkeit erregte: er war sehr wahrscheinlich der erste, der lebend nach Europa kam, er benutzte einen Becher zum Trinken und er aß Erdbeeren mit einer Gabel von einem Teller. Die Korrespondenz des diesen Orang-Utan über Monate beobachtenden Naturkundlers Vosmaer klärt allerdings, dass „die ganze Darstellung mit den realen Haltungsbedingungen nichts zu tun“ hatte. So war der Orang-Utan am Hals angeketet, doch fehlt die Kette in den Gemälden.⁶⁴ Trotz der Zeichnung „nach dem Leben“ wurde in den Zeichnungen, Gemälden und Druckgraphiken dieses Orang-Utans überdies auf unterschiedliche ikonographische Traditionen zurückgegriffen. Die Druckgraphik orientierte sich an der tradierten „symbolisierende[n] Typologie und Anthropomorphisierung“ des Tieres. Das Gemälde, das zeigt, wie der Orang-Utan mit der Gabel Erdbeeren vom Teller isst, bildet auch einen Becher ab; nur eine Zeichnung stellte dar, wie das Tier diesen zum Trinken nutzte. Auch die Behandlung von Behaarung und Geschlechtsorganen variierte in den unterschiedlichen Medien.⁶⁵

- 64 Vgl. Hans W. Ingensiep: Der Orang-Utan des Herrn Vosmaer. Ein aufgeklärter Menschenaffe, in: Jessica Ullrich, Friedrich Weltzien, Heike Fuhlbrügge (Hg.): Ich, das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte, Berlin 2008, S. 225–238, hier S. 237f.; vgl. ders.: Der aufgeklärte Affe. Zur Wahrnehmung von Menschenaffen im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur, in: Jörn Garber, Heinz Thoma (Hg.): Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 24), Tübingen 2004, S. 31–57, hier S. 38–40. Zur Sammlung und zu Vosmaer zuletzt Edwin van Meerkerk: Colonial Objects and the Display of Power. The Curious Case of the Cabinet of William V and the Dutch India Companies, in: Siegfried Huigen, Jan L. de Jong, Elmer Kolfin (Hg.): The Dutch Trading Companies as Knowledge Networks (Intersections 14), Boston u.a. 2010, S. 415–435.
- 65 Vgl. F. Grijzenhout: „Dessiné sur le vif dans la ménagerie de Son Alteresse“ – Les artistes et le jardin du Prince Guillaume V, in: Bert C. Sliggers, A. A. Wertheim (Hg.): Een vorstelijke Dierentuin. De menagerie van Willem V. Le zoo du prince. La ménagerie du Stathouder Guillaume V, Zutphen 1994, S. 61–84, mit Abbildung von Haags Gemälde des nach einer am Baum hängenden Frucht (S. 70) greifenden Affen und der Zeichnung des Tieres mit dem Trinkgefäß (S. 83). Eine Reproduktion des Gemäldes mit Becher, Teller und Gabel in Erdbeeren findet sich in: Blühm, Lippincott (2007): „wohl die eigentliche Sensation, die es wert war, für die Nachwelt aufgezeichnet zu werden.“

Tethart Philipp Christian Haag. Orana Utan, 1777.



Paleis Het Loo, Apeldoorn, Leihgabe von Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis Den Haag.

Verhältnismäßig viel erfährt man über die Lebenswelt von Tieren, welche von besonders prominenten Künstlern dargestellt wurden. Gesteigerte Aufmerksamkeit fanden Dürers Tiere, vornehmlich Hase, Hund und Rhinoceros, Leonardos Katze oder die von Bassano gemalten Tiere.⁶⁶ Intensiv dokumentiert ist die künstlerische Behandlung von Tieren, die mythologisch oder exotisch orientiertes Interesse zu binden vermochten oder die in vergleichsweise enger Bindung an Men-

66 Vgl. Almut Pollmer-Schmidt: Zwilling, Sau, Rhinoceros, in: Jochen Sander (Hg.): Dürers Flugblätter, München 2013; Marion Agthe-Natter: Das Bild des Hundes in Albrecht Dürers Gesamtwerk. Darstellungen und Deutungsversuche, Bochum 1987; Albrecht Dürer: Kunststück Natur. Tier- und Pflanzenstudien. Mit einer Einführung von Victoria Salley, München 2003; auch etwas weniger bekannte Maler wurden entsprechend bearbeitet: Fernando Rigon: Gli animali di Jacopo Bassano, Vicenza 1983.

schen lebten.⁶⁷ Ebenso wie die historische widmet sich inzwischen auch die kunsthistorische Forschung verstärkt kleineren und mit dem Menschen weniger eng verwandten Lebewesen bzw. ihrer Darstellung.⁶⁸ Dass in der Frühen Neuzeit überwiegend essbare Meeresfische gemalt wurden, im 19. Jahrhundert aber verstärkt Süßwasserfische, verweist auf die Langzeitwirkung von Izaak Waltons in mehreren Auflagen seit 1653 erschienenem „Compleat Angler“, der das Angeln als Sport konzipierte und für Oberschichten attraktiv machte.⁶⁹ Zahlreich sind die frühneuzeitlichen Bilder, welche die Grenze bzw. Verbindung zwischen Mensch und Tier ausloteten. In diesen Zusammenhang gehören unter anderem Darstellungen von Metamorphosen, Mischwesen, Menschen mit Hypertrichose und nicht zuletzt die vielen Mundus inversus-Darstellungen der Frühen Neuzeit.⁷⁰

- 67 Vgl. u.a. Janina Drostel: Einhorn, Drache, Basilisk, Ostfildern 2007; Ludwig Walther: Das Einhorn in der Medizin und der Emblemkunst, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 47 (2012), S. 415–428; André Lejard: *Le cheval dans l'art*, Paris 1948; John Baskett: *The Horse in Art*, London 1980; Peter Edwards: *The Horse as Cultural Icon. The Real and Symbolic Horse in the Early Modern World*, Leiden u.a. 2012; Roselyne de Ayala: *Le cheval dans l'art*, Paris 2008; ähnlich prachtvoll ausgestattet ist Rachel Barnes, Simon Barnes: *The Horse. A Celebration of Horses in Art*, London 2008; aus dem Werk von Daniel Roche sei nur genannt ders.: *Le cheval et la guerre du XVe au XXe siècle*, Paris 2002. Je publikumswirksamer das Tier, desto höher in der Regel der Bildanteil, was auch bei übersetzten Bänden nicht zu Lasten der Analyse gehen muss (auch wenn der ökonomische Druck auf der Verlagsbranche spürbar zu werden scheint). Vgl. Elisabeth Foucart-Walter, Pierre Rosenberg: *Die Maler und die Katzen. Katzen in der Malerei des Abendlandes vom 15. bis 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1988; sowie Stefan Zuffi: *Katzen in der Kunst*, Köln 2007; Luca Tori, Aline Steinbrecher (Hg.): *Animali. Tiere und Fabelwesen von der Antike bis zur Neuzeit* (Katalog Ausstellung Zürich), Genf u.a. 2012; Sabine Obermaier (Hg.): *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin u.a. 2009.
- 68 Der als anthropozentrisch kritisierten und in der Tat lange vorherrschenden Forschungsvorliebe für mit Menschen in enger Beziehung stehende Tiere wird nun das Prinzip der kleinen Größe für die Themenwahl entgegengesetzt: „Smaller than a Mouse“ lautet der Titel der Tagung des britischen Animal Studies Network in Exeter im November 2014, bei dem es darum geht, die „mammalian hegemony in animal studies“ zu überwinden (Call for Papers von Erica Fudge in *H-Animal*).
- 69 Vgl. Christine E. Jackson: *Fish in Art*, London 2012.
- 70 Vgl. den Katalog der Ausstellung *Hommeanimal: Histoires d'un face à face. Les musées de Strasbourg*, Strasbourg u.a. 2004; Jurgis Baltrušaitis: *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomik, Bilder im Stein, Waldarchitektur, Illusionsgärten*, Köln 1984. Baltrušaitis konstatiert Rückwirkungen tierphysiognomischer Studien in die Porträtmalerei (Ingres, Mademoiselle Caroline Rivière); Roberto Zapperi: *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder*, München 2004; Johann Bilstein: *Unsere Tiere*, in: ders., Matthias Winzen (Hg.): *Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen*, Köln u.a. 2002, S. 13–30, hier S. 20–24, unter besonderer Berücksichtigung von Paul Potters (1625–1654) *Gericht der Tiere über einen Jäger und seine Hunde*; Bringéus (1982), S. 71. Vom Sammlungskontext her konzipiert ist Christina Weiler (Hg.): *Von Fischen, Vögeln und Reptilien. Meisterwerke aus den Kaiserlichen Sammlungen* (Katalog), Wien 2011; ebenso Joseph Kastner, Miriam T. Gross (Hg.): *The Animal Illustrated 1550–1900. From the Collections of the New York Public Library*, New York 1991.

Am Ende dieses Überblicks über neuere Publikationen zu Tierdarstellungen sei noch festgehalten, dass bislang die Analyse von Tafelbildern und Tierbüchern (vom mittelalterlichen Bestiarium bis zur modernen zoologischen Publikation) im Zentrum des Interesses stand. Mehr Aufmerksamkeit dürften graphische Arbeiten verdienen⁷¹, aber auch Textilien, Buchillustrationen, kartographische Werke, Skulpturen.⁷² Eine Analyse auf den Grad der Symbolizität dieser Repräsentationen von Tieren wird zur Vermessung der Frühen Neuzeit als früher Moderne einiges beizutragen haben.

- 71 Einführend vgl. Frank Büttner, Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006; Onlinezusammenstellung: <http://kunstgeschichte.info/media/tools/kunsthistorische-bilddatenbanken/>; <http://www.iconclass.nl/home>; <http://www.bildindex.de>; <http://www.imareal.sbg.ac.at/home/>; <http://www.artstor.org/index.shtml>.
- 72 Vgl. Michèle Sacquin: Des chats passant parmi les livres, préface de Pierre Rosenberg (Katalog Ausstellung BNF Paris), Paris 2010. Aus der Menge skulpturaler Tierdarstellungen sei wegen der Diskussion um den Status der Arbeiten zwischen Wissenschaft und Kunst auf Bernard Palissy hingewiesen, der als Keramiker mit Abgüssen von Tieren arbeitete. Vgl. Andrea Klier: Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert, Berlin u.a. 2004; Karin Leonhard: Pictura's fertile Field. Otto Marseus van Schrieck and the Genre of Sottobosco Painting, in: Simiolus 34,2 (2009/2010), S. 95–118, hier S. 98f.; vgl. auch Günter Kloss: Der Löwe in der Kunst in Deutschland, Skulptur vom Mittelalter bis heute, Petersberg 2006. Im Kontext der Frage nach dem Tierbild ist das Tier auf den Bühnen der Stadt relevant, wie bei Lourdes Orozco: Theatre & Animals, Basingstoke 2013; Orozco konstatiert für die Frühneuzeit ein (im Vergleich zum Mittelalter) Verschwinden der Tiere von der Bühne. Isabelle Martin: L'animal sur les planches au XVIIIe siècle, Paris 2008, relativiert dies auf S. 77: „l'importance de l'animal dans la conscience collective du spectateur – dans le sens le plus étendu du terme – ne décroît pas.“ Die Bühnengeschichte des Tieres ist anschlussfähig für die gegenwärtig verstärkt erforschte Sinnesgeschichte. Zur Beliebtheit von Tieren in der höfischen Gesellschaft vgl. Nicolas Milovanovic: La princesse Palatine, protectrice des animaux, Paris u.a. 2012.

TIERE IM UNTERHOLZ

Otto Marseus van Schrieck. Waldstilleben mit Reptilien und Insekten.



*Kunstsammlung der Universität Göttingen
Die niederländischen Gemälde, Göttingen 1987, S. 92/93*

Ein Unterholzbild des 17. Jahrhunderts soll einige der oben skizzierten Potentiale und Probleme von Tierdarstellungen exemplarisch veranschaulichen. Das Wald-Stilleben des durch seine naturnahen Darstellungen von Insekten und Reptilien, die er teilweise selbst in Gefangenschaft hielt, bekannt gewordenen niederländischen Malers Otto Marseus van Schrieck (gest. 1678) erweckt durch die Darstellung von Insekten, Spinnen, Schnecken und einer einen Schmetterling zu fangen ansetzenden Schlange auf einem Waldboden den Anschein äußerster Abbildungstreue. Ohne Zuhilfenahme zoologischer und botanischer Taxonomien lässt sich der Grad der Abbildungstreue nicht ermitteln; ohne Rekonstruktion der für van Schrieck verfügbaren schriftlichen Vorlagen lässt sich mit dem Verweis auf das tradierte Wissen um seine Terrarien auch nicht für jedes dargestellte Lebewesen die Frage klären, ob und wie genau sein Malen „nach der Natur“ sich gestaltete.

Nun legt der Entstehungszeitraum des Bildes nahe, dass es um Richtigkeit in einem solchen Sinne – wie sie etwa für umwelthistorische Fragen wichtig wäre – dem Maler gar nicht ging. Warnke liest als Thema des Bildes vor dem Hintergrund der niederländischen Emblematik „eine Botschaft“, nämlich das „rechte Maß im Verhalten“. Der für Vergänglichkeit stehende Schmetterling wird der Schlange zum Opfer fallen, die zunächst unscheinbare Schnecke als „Symbol [...] unbeirrten und am Ende erfolgreichen Strebens“ dagegen besteht.⁷³

Betrachtendes Lesen figurativer Bilder indes erzeugt keinen eindeutig richtigen Text (was schon daran erkennbar ist, dass fast jedes Wort dieses Satzes Anführungsstriche tragen könnte), denn zu den Strukturbedingungen des Diskurses gehört im 17. Jahrhundert bereits die Vielschichtigkeit vieler Sinnbildtiere bzw. die Uneindeutigkeit vieler Tiere.⁷⁴ Sehr viele Tiere waren bereits Sinnbilder für mehrere Bedeutungen, wovon wenige Tiere, die Nachtigall als Sinnbild nur der Lobpreisung Gottes und der Zaunkönig als Sinnbild nur Christkönigs, eine Ausnahme machen. Wie oben erwähnt, lagerten sich im Verlauf der Frühneuzeit neue Bedeutungen an Sinnbild-Tiere an.⁷⁵ Deutung wurde und wird folglich kompliziert oder gar komplex. Überdies ist seit dem späteren 17. Jahrhundert eine „Erosion des Sinngehalts“ von Bildelementen festzustellen, was die Frage aufwirft, wie es um die vielen Tierbilder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts steht. Zu lösen ist die Frage, welche Simona Cohen sehr klar für verdeckte Symboltiere der Renaissance stellte: woran lässt sich erkennen, dass Tiere im Bild Symbole sind bzw. als solche zu lesen sind?⁷⁶ Ihre Antwort, die Bekanntheit des emblematischen Themas, ist aus den genannten Gründen für das späte 17. Jahrhundert kaum noch anwendbar.

So behandelte Susanna Steensma ältere Interpretationen des Motivs der nach dem Schmetterling haschenden Schlange in van Schriecks Unterholzbildern denn auch innerhalb der allegorischen Diskursstruktur und gab zu bedenken, dass die

73 Warnke (1987), S. 236f. Zitate S. 237.

74 Dittrich, Dittrich (2004), S. 11.

75 Ebd., S. 10.

76 Cohen (2008), S. 62.

unterschiedlichen kunsthistorischen Interpretationen in ihrer jeweiligen Abhängigkeit von den jeweils herangezogenen Emblematischen sich nicht in Einklang bringen lassen: der Schmetterling stehe hier für Unvorsichtigkeit, dort für die Seele.⁷⁷ Auf „die tradierte Symbolik der Objekte“ komme es aber letztlich gar nicht an. Van Schrieck sei es um eine vom zeitgenössischen Kunsttheoretiker Hoogstraten (dieser wusste, dass van Schrieck als Grundlage für seine Bilder Tiere hielt) geforderte „wirklichkeitsgetreue Abbildung“ gegangen. Dabei habe allerdings keine Rolle gespielt, dass Schlangen gar keine Schmetterlinge fressen und sich der Maler auch andere Abweichungen von einer gleichsam zoologisch-biologischen „Richtigkeit“ erlaubte (wenn er darum überhaupt wusste). Van Schrieck, so Steensma im Ergebnis, habe Bilder nicht „als Grundlage für eine wissenschaftliche Beschäftigung“ malen wollen, sondern nach einer „für den Laien glaubhaften Naturbeobachtung“ gestrebt; den „moralisierenden Symbolismus“ habe er im ikonographischen Spiel lediglich „suggeriert“.⁷⁸

Das Bild zeigt also eine Unterholzszene, es ist aber eine Allegorie (Warnke): die ohnedies nur suggerierte Bedeutung lässt sich nicht klären, die zoologische Richtigkeit beschränkt sich auf die Erweckung des Anscheins von Wirklichkeitstreue ohne weitere Rücksicht auf die des dargestellten Verhaltens (Steensma). Dieser Befund fügt sich zu zwei geradezu lakonischen, doch wichtigen Ergebnissen von Dittrich und Dittrich. Die Auswahl von Tiersinnbildern konfrontiert die Forschung mit einem nicht kleinen empirischen Problem: „In keinem Fall konnte ermittelt werden, wie die Entscheidung zustande kam, dieses oder jenes Tier mit Sinnbildbedeutung für die beabsichtigte Aussage des Bildthemas zu benutzen.“⁷⁹

Bei der Rezeption verhält es sich ähnlich: die Frage nach der Bedeutung von Tieren bleibt gleichfalls auf die Rekonstruktion von Wahrscheinlichkeiten angewiesen: „Eine Beweisführung war bisher nicht zu erbringen.“ Wer auf Eindeutiges aus ist, das etwas anderes ist als Ambivalenz, kann an diesem Bild doch noch fündig werden: eine Untersuchung der Mikrostrukturen der Bildoberfläche zeigt, dass van Schrieck diese mittels einer Fettpresse mit Abdrücken von Flügeln von Schmetterlingen strukturiert hat.⁸⁰

Auch diese Ebene eines beim Worte genommenen Naturalismus aber steht in Beziehung zum zeitgenössischen Diskurs um die Entstehung (chthonischer) Tiere sowie zum Diskurs um Pharmazentik und Malerei. Karin Leonhard machte darauf aufmerksam, dass Marseus van Schriecks Unterholzbilder mit den Pilzen nicht irgendeine beliebige im Unterholz wachsende Pflanze, sondern ein Symbol der Spontangeneration darstellen. Auf Spontangeneration als Thema der Bilder verweist auch der Umstand, dass das Unterholzbild „von nichts anderem handelt als

77 Steensma (1999), S. 78f.

78 Ebd., S. 80–82, Zitate S. 82. Ertz, Nitze-Ertz (2012), S. 88, geben für die Streumusterbilder von Jan van Kessel dem Älteren eine ähnliche Sowohl-als-auch-Interpretation als katholisch religiöse Allegorie Gottes in allen Teilen der Schöpfung und Ausdruck des Strebens nach Wissen und Beobachtung in der „gerade im 17. Jh. ‚tobenden‘ wissenschaftlichen Revolution“.

79 Dittrich, Dittrich (2004), S. 12.

80 Steensma (1999), S. 82, auch Tafelteil.

von spontan erzeugten Kreaturen“. Bei Marseus van Schrieck rücken chthonische Tiere „ins Zentrum des Bildes“, während sie zuvor die Grenzen der kulturellen Welt markiert hatten.⁸¹

Leonhard betonte außerdem, dass Marseus van Schrieck die als giftig vorgestellten Schlangen bewusst mit toxischen Farbmischungen malte. Dies verweist zum einen auf den für die Sottobosco-Malerei wichtigen Gorgo-Mythos, demzufolge giftige Tiere aus dem Blut der Medusa entstanden. Wir finden so zwar detailgenaue Abbildungen von Tieren, die ihre Funktion im Bild aber neben der Beschäftigung mit Spontangeneration „alten Mythen und traditioneller Bildsymbolik“ verdanken. Zum anderen verweist die Toxizität der Farbe auf eine Auseinandersetzung mit der Materialität des Bildes, die geprägt war vom Nachdenken über den pharmazeutischen Diskurs. Thematisiert war so auch die Differenz von Gift und Medikament, von Licht/Heilung und Dunkel/Unterwelt. Die Materialität des Bildes überbrückt so die Differenz von Abgebildetem und Abbildung: giftig zeigt es Gift ebenso wie Heilpflanzen und heilt durch seine Farben.⁸²

Bernd Herrmann wiederum zeigt unter Hinweis auf die vom Künstler vorgenommene Datierung des Bildes auf den 12. Juli 1667 (zoologisch ist eine etwa im August lebende Fauna dargestellt), dass das Bild auch an das Gegenteil von Spontangeneration denken lässt. Dies war bei einer Schmetterlingsart, dem Thymianbläuling, in Kent bereits im 17. Jahrhundert der Fall. Das Verpflanzen von Thymian, der Futterpflanze der Raupen des schwarz gefärbten Bläulings, in Kräutergärten, in denen die Ameisen, mit denen der Schmetterling in einer Wirtsgemeinschaft lebte, nicht geduldet wurden, führte zum regionalen Aussterben.⁸³

81 Vgl. Leonhard (2009/2010); zu Pilzen: S. 105; Sottobosco „deals with nothing other than spontaneously generated creatures“ (S. 104). Vgl. auch dies.: Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts, Berlin 2013. Auf weitere Arbeiten aus dem MPI-Projekt „Color in Nature and Color in Art“ darf man gespannt sein.

82 Vgl. Karin Leonhard: Painted Poison. Venomous Beasts, Herbs, Gems, and Baroque Colour Theory, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 61 (2011), S. 116–147; Albert Schilling: Rekonstruktion von Karin Leonhards Werkstattbericht „Sottobosco oder das Gemalte Gift“ (medialekaleidoskopien, <http://medialekaleidoskopien.wordpress.com/2013/12/17/dr-karen-leonhard-sottobosco-oder-das-gemalte-gift-essay-von-albert-schilling/> (28.08.14). Für die Sottobosco-Malerei war der Gedanke von Bedeutung, dass giftige Tiere aus dem Blut der Medusa entstünden (S. 121–123, Zitat S. 123): „Even a summary analysis of sottobosco painting suffices to show how much of its constitutive structure is still owed to ancient myths and traditional imagery“. Leonhard erinnert daran, dass Leonardo (tote) Tiere abzeichnete und verweist auf Vasaris Bericht, wonach dieser so lange an Tierdarstellungen arbeitete „that the stench of the dead animals in his room became unbearable“.

83 Bernd Herrmann: Einige umwelthistorische Kalenderblätter und Kalendergeschichten, in: Manfred Jakubowski-Tiessen, Jana Sprenger (Hg.): Natur und Gesellschaft. Perspektiven der interdisziplinären Umweltgeschichte, Göttingen 2014, S. 7-58, hier S. 26-29.

FAZIT

Wir stoßen bei unserer Annäherung an Bedingungen der Möglichkeit einer Nutzung von Tierdarstellungen in den *Animal Studies* auf die Anthropozentrik der Tierdarstellung, auf die Historizität von Darstellungsmöglichkeiten, auf das Spannungsverhältnis von Faktizität und Symbolwelt, auf Traditionalismus und Rhetorik der naturwissenschaftlichen bzw. naturähnlichen Darstellung, auf falsche Etymologien und realistische Embleme, auf Mikroskopie mit inszenatorischer Absicht, auf Metamorphosen und die Vermischung von Arrangement und „Camera magica“, auf die Abhängigkeit des Porträts auch einzelner Tiere vom Bildträger und nicht zuletzt auf die Problematisierungen der Materialität des gleichsam pharmakologisch-therapeutischen Bildes, kurz, auf den ganzen sich fortlaufend noch weiter erschließenden Reichtum der frühneuzeitlichen Kunst.

Dieser Reichtum stellt sich für genuin historische Fragestellungen als Mannigfaltigkeit von Schwierigkeiten für die Nutzung des Bildes als Quelle in der Tiergeschichte dar. Gleichwohl könnten bzw. sollten diese Schwierigkeiten den Blick auf eines nicht verstellen: Tierdarstellungen der Frühneuzeit sind genuin auf kulturelle Problemstellungen bezogen. Um einen phänomenologischen oder biologischen „Realismus“ ging es weder bei Tierdarstellungen in symbolischen Tafelbildern noch in taxonomischen Tafeln des 18. Jahrhunderts. Der Blick auf Tierdarstellungen der Frühneuzeit rückt die historische Forschung einer historischen Kulturwissenschaft näher, welche Kulturalität und Historizität als Grundlage auch der vermeintlich einfachsten menschlichen Äußerungen konzidiert. Vor diesem Hintergrund plädiert dieser Beitrag dafür, explizit zu unterscheiden zwischen der weniger anspruchsvollen Illustration, die immerhin auf Denkbarkeiten verweisen kann und der kunstwissenschaftlich und zoologisch informierten Generierung historischer Erkenntnis. Diese, so scheint es mir, bedarf, wenn sie Bilder in den Blick nimmt, des interdisziplinären Gesprächs.