

Rückkehr der Tiere? Drei Ausstellungen über ein verdrängtes Sujet.

Nützlich, süß und museal - Das fotografierte Tier

Essen, Museum Folkwang, 22.10.2005-15.01.2006. Text- und Bildband hrsg. von Ute Eskildsen und Hans-Jürgen Lechtreck

Anton Braith. Tiermaler in München

Biberach, Museum, 15.10.2005-22.1.2006. Katalog hrsg. von Uwe Degreif

Franz Marc: Die Retrospektive

München, Lenbachhaus, 17.9.2005-8.1.2006. Katalog hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel

Keine der traditionellen Bildgattungen haben kunstgeschichtliche Forschung und Ausstellungen derartig vernachlässigt wie das Tierbild. Die unübersehbare Relevanz, die es in der Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart besitzt, war nicht imstande, das zähleibige Vorurteil von der rangniederen „Gattung“ aufzulösen. Dies wirkt umso anachronistischer, als kulturgeschichtlich orientierte Disziplinen dem Thema bereits seit längerer Zeit eine umfassende Aufmerksamkeit widmen. Eine Ausstellung wie die des Dresdner Hygienemuseums *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung* (2002) fanden bislang im Kunstmuseum kein Echo. Wenn nun zeitgleich drei Ausstellungen zu Tierbildern zu sehen sind, so mag dies ein Zufall sein – oder aber das Interesse signalisieren, zu den Debatten über das Verschwinden der Tiere aus unserer Erfahrungswelt beizutragen. Freilich könnte der Zuschnitt der Ausstellungen kaum unterschiedlicher sein.

I.

Die Essener Ausstellung setzt weder auf große Namen oder die Imposanz exzellenter Beispiele der Fotogeschichte, noch bietet sie eine chronologisch geordnete Schau über 150 Jahre Tierfotografie. Sie zeigt vielmehr, was entstehen kann, wenn Fotohistoriker im Austausch mit Kulturwissenschaftlern, Soziologen

und Historikern arbeiten und die Ergebnisse dieses interdisziplinären Austauschs keineswegs nur in Katalogaufsätzen veröffentlichen, sondern ihre Aufgabe als Kuratoren darin sehen, sie durch die Präsentationsform einem größeren Publikum zu vermitteln. Dazu bedurfte es keiner anbietenden Inszenierung, vielmehr zeichnet sich die von Ute Eskildsen und Hans-Jürgen Lechtreck betreute Ausstellung durch einen klugen systematischen Zugriff aus, der das weite Feld der Tierfotografie in thematische Schwerpunkte wie Jagd, Arbeiten, zu Hause, Ausgestellt, Verwertung, künstlerische Konzepte aufteilt und so die historischen und ästhetischen Wandlungen in den einzelnen Segmenten sichtbar macht. Hinzu kommen ein großformatiges Abbildungsbuch und ein Essayband, dessen Beiträge eine neue Phase medien- und kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Thema *Tier* einleiten. Während U. Eskildsen die Entwicklung der Tierdarstellung grundlegend erörtert, werden in den anderen Beiträgen zentrale Aspekte diskutiert, wie das Abbild des Pferdes im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; Fotografie und Tierpräparation als komplementäre zoologische Aufzeichnungsmedien; Kolonial-, Zoo- und Zirkusfotografie; die Semantik der Blicke in der Tierfotografie.

In der Ausstellung werden mit der breiten Auf-
fächerung der fotografischen Verfahren –
Daguerreotypie, Chrono- und Mikrofotografie
bis zum C-Print und zur Video-Installation –
die wechselnden medialen Konstruktionen
des Tieres vor Augen geführt, statt einmal
mehr den Glauben an die Fotografie „als
Transkription der Wirklichkeit“ (Roland Bar-
thes) zu bestätigen. Ebenso untergräbt die
Vielfalt der Verwendungen in Tier- und Jagd-
büchern, Alben, Portfolien, landwirtschaftlichen
Katalogen, in der Werbung, Modefotografie
und als *freie Kunst* des 20. Jh.s die
populäre Vorstellung einer bleibenden Natur
der Arten. Statt dessen rücken in wechselnden
Bildsprachen die Beziehungen zum Tier ins
Zentrum, die auf menschlichen Bedeutungs-
zuweisungen basieren. Die Themenkabinette
ermöglichen den Vergleich zwischen der
frühen und heutigen, zwischen Amateur- und
professioneller Tierfotografie. So wird z. B. die
Bedeutung traditioneller, häufig aus der Male-
rei stammender Bildmuster für die moderne
Fotografie sichtbar. Cristina Grasseni be-
schreibt im Essayband, wie die weit verbreiteten
»Landwirtschaftlichen Tieralben« Erfolge in
der Agrarwirtschaft bewiesen und für Zucht-
verbesserungen warben, aber Fragen der bio-
logischen Vielfalt und ökologischen Nachhal-
tigkeit ignorierten. Die in statischer Pose vor
leerer Wand im Ganzprofil und unter Verzicht
auf Requisiten aufgenommenen Tiere werden
zu Wiedergängern in der zeitgenössischen
Fotografie. Balthasar Burkhard verrückt in
einem wandbildgroßen Werk das »Friesische
Pferd« (1995) aus der Sphäre landwirtschaftlichen
Kalküls in den Zustand des Ausgestellt-
seins. Was zu sehen bleibt, ist ein auf seine Sil-
houette reduziertes, blickloses Standbild sei-
ner selbst. Ein anderes im 19. Jh. massenhaft
reproduziertes Schema ist das Einzel- und
Familienporträt mit Hund. Die immer glei-
chen Posen von Anstand und Disziplin bei
Herr und Hund überspitzt Elliot Erwitt in
einem Familienbild (1964) zur Karikatur und
läßt Gewalt auch da entdecken, wo sie ange-
blich überwunden war.

Deren Domäne, die Jagd, wird gemäß Bern-
hard Gissibls These von der Geburt der Tier-
fotografie aus der Jagd gründlich untersucht.
Mit Blitzlicht und Büchse (1905) hieß das fol-
genreiche Buch eines Pioniers kolonialer Foto-
grafie, Carl Georg Schilling. Auf seinen Kam-
pagnen in Afrika war er als Großwildjäger wie
als Fotograf gleichermaßen gut ausgerüstet.
Ihm verursachte die kurz nach der Aufnahme
erfolgte Tötung eines Großwilds keinerlei
Skrupel. Der Waidmann, so schrieb er, könne
der Mitwelt die seltenen Wildarten Afrikas
nur vermitteln »durch den Schuss mit der
Camera und nach der Schaffung der so ent-
standenen Natururkunde mag ja immerhin die
treue Büchse in Tätigkeit treten« (S. 40). Vor
solchen Trophäen, die an den Beginn der Aus-
stellung plazierte waren, schärft sich der Blick
für die in der Tierfotografie codierte Gewalt.
Jenseits ihrer Offenkundigkeit in Tierversu-
chen, erkennt man sie nun besser in der Sach-
lichkeit, mit der André Kertész und Henri Car-
tier-Bresson Dressurakte im Zirkus und auf
der Straße wiedergaben, in den absurden Ver-
kleidungen von Affen und Hunden und in
ihrer Benutzung in der Modefotografie. Viele
zeitgenössische Fotografien zeigen die für
Tiere bestimmten öffentlichen Räume –
Schlachthof, Großstall, Labor –, aber kaum
mehr diese selbst; Orte für Maschinen, Kräne,
Schläuche oder Betonwüsten, wie Candida
Höfer sie in den Zoos von London bis Washing-
ton vorfindet. Pinguin und Tiger sind hier zur
Marginalie herabgewürdigt. Friedrich Seiden-
stücker gelang in seinen zahlreichen Zooauf-
nahmen aus den 20er und 30er Jahren noch
eine andere Interpretation, meint Rainer E.
Wiedenmann in seinem Essay: Vielleicht läßt
sich mit ihm in Bildern wie dem rücklings
schwimmenden Eisbären, der sich entspannt
von den Wogen tragen läßt, ein »Mitlebewe-
sen« erkennen.

Die Ausstellung widmet sich nicht nur der *lan-
gen Dauer* der sozialen und emotionalen Ver-
bindungen zwischen Mensch und Tier, son-
dern auch dem Bruch in jener Moderne, deren

Signum Bewegung und Beschleunigung war. In der Mitte des 19. Jh.s wurde »in der Aufnahme des Pferdegallops die ikonographische Herausforderung des Mediums schlechthin gesehen«, schreibt André Gunthert im Katalog. *Den Raum verschlingende Pferde* wie Meereswellen, Menschenmengen, Segelschiff wiedergeben zu können, war bereits der Wunsch der Daguerreotypisten. Aber erst die Momentaufnahmen von Muybridge und Marey versprachen die Analyse von Bewegungen, die sich der Sichtbarkeit entzogen. Was das Pferd betrifft, so vollzog diese experimentelle Fotografie seine »Entkörperung«; als Bewegungsschrift im Raum wurde es zum Inbegriff der visuellen Moderne.

Während sich, so gesehen, die Fotografie im späten 19. Jh. der Tiere entledigte, indem sie die Form von der Materie zu trennen versuchte (S. 91), spielte die Konstruktion des animalischen Körpers in bestimmten Richtungen der Tiermalerei, wie die Biberacher Ausstellung zeigt, eine große Rolle.

II.

Die Ausstellung im Museum Biberach präsentiert etwa 100 Gemälde und Zeichnungen von Anton Braith (1836-1905), der mit Künstlern wie Friedrich Voltz und Anton Baisch die Münchner Tiermalerei im späten 19. Jahrhundert zu Ansehen brachte. In der Zeit, in der die Landschaften der Dachauer Maler hoch im Kurs standen, wuchs auch das Publikumsinteresse an Tierstücken, die ihrerseits im Rückgriff auf die niederländische Kunst des 17. Jh.s und unter dem unmittelbaren Einfluß der Maler von Barbizon entwickelt wurden. Constant Troyon und Rosa Bonheur wirkten vorbildhaft. Anton Braith, der sich erfolgreich auf die Darstellung von Rindern, Schafen und Ziegen spezialisierte, erhielt eine Reihe von Medaillen und Ehrungen; er beschickte Weltausstellungen, so die Pariser von 1867, die auch Millet eine Plattform bot, sowie die Wiener im Jahr 1873. Seine naturalistische Manier behauptete sich, bis ihn Heinrich von Zügel

(1850-1941), der führende Tiermaler des deutschen Impressionismus, ablöste, der 1895 den Lehrstuhl für Tiermalerei an der Münchner Akademie übernahm. Die Ausstellung konzentriert das umfangreiche Œuvre Braiths auf jeweils einige charakteristische Beispiele der verschiedenen Werkphasen. Den Hauptanteil bilden szenisch bewegte Tiergruppen, aber auch Porträts, die die Modelle, etwa zwei Schafe, nahsichtig erfassen und in delikater Farbabstufung die taktile Qualität des glatten oder gelockten Wollvlieses vergegenwärtigen. Stets verknüpft Braith die Landschaft zugunsten der Konzentration auf die häufig monumental gegebenen Tierkörper. Die zahllosen Skizzen und Studien vor den Modellen auf der Weide und im Stall verarbeitete er oft zu Tieranekdoten. Kühe fallen in den Krautacker ein; sie werden von einem Spitz verbellt, Schafe lassen sich von einer jungen Städterin füttern. Eigenständiger aber wird Braith, wenn er das animalische Außersichsein darstellt, die im Nutztier eingefleischte Kraft, die bei verstörenden Ereignissen zum Ausdruck kommt, sei es ein Gewitter, das die Herde vor sich her treibt, ein zerbrochener Steg, der den Heimweg abschneidet, oder ein Stallbrand. Die in höchsten Aufruhr versetzten Kühe drängen in divergierende Richtungen, prallen zusammen und behindern sich gegenseitig. Einige stürmen auf die Betrachter zu, die sich der Wucht der Bewegung und den panisch auf sie gerichteten Blicken nicht entziehen können. Wenn kein Drama inszeniert wird, wie bei den »Kühen an der Tränke« (1896), wirken die Darstellungen noch eindringlicher. Hangabwärts sind die massigen Körper, den Kopf gesenkt, auf uns zugekommen; während Wasser aus dem Maul tropft, blicken uns die Tiere unverwandt an. Braiths Naturalismus, der sich nicht zur zeitgemäßen Pleinair-Malerei fortentwickelte, sondern im Rahmen der Atelierkunst verblieb, zielte einerseits auf die Vergegenwärtigung des vitalen tierischen Körpers, den ausladenden Leib, das stofflich-tastbare Volumen, anderer-

seits wurde der Blick der Rinder und Schafe thematisch. Er setzte Städter als Betrachter voraus, für die weder der agrarische Nutzen zählte noch der spätromantische Einklang zwischen Mensch, Vieh und Agrarland, wie ihn Millet und andere Maler der Schule von Barbizon gefordert hatten. Braith bot ihnen im Zeitalter der Industrialisierung und Dynamisierung der Lebenswelt körperliche Evidenz in Gestalt von Rindern und Schafen an sowie einen Austausch der Blicke. Vor seinen Bildern wird deutlich, wie die Nutztiere im späten 19. Jh. zum Objekt, zur touristischen Sehenswürdigkeit wurden. Da Braith diese Entwicklung spiegelte und vorantrieb, wird man nach der Ausstellung seine Tierstücke auch unter dem Aspekt dieser Form der Modernität zu diskutieren haben.

Der opulente Katalog beschränkt sich nicht auf kunsthistorische Erörterungen, sondern erhellt – ein Novum – den Naturalismus des Malers auch aus der Perspektive eines Tierzüchters. Mit seiner Hilfe lassen sich verschiedene Kreuzungen, Braun- und Höhenfleckvieh, das Alter, ideale Futterkonditionen sowie artspezifisches Verhalten erkennen. Kurz gesagt, läßt sich hier einiges über die verdrängte *Ikonographie* dieser Bildgattung lernen. Ein anderer Beitrag behandelt die bisher als Tiermaler nur unzureichend gewürdigten Künstler Millet und Courbet und verdeutlicht, daß ihre gegensätzlichen Konzepte für die Tiermalerei in der industrialisierten Gesellschaft des 19. Jh.s von grundlegender Bedeutung waren.

III.

Mit 100 Gemälden, zahlreichen Papierarbeiten und einigen Skulpturen zeigte das Lenbachhaus München die bisher größte Gesamtausstellung der Werke von Franz Marc – eine große und gewiß großartige Schau, die an den Wänden des Museums und des Kunstbaus in chronologischer Folge ausgebreitet war und die Marcs niemals geschwächte Anziehungskraft für das Publikum erneut unter Beweis

stellte. Der reich bebilderte Katalog umfaßt neben einer Darstellung von Leben und Werk (Annegret Hoberg) einen Beitrag zum »Tier in Franz Marcs Weltanschauung und seinen Bildern« (Barbara Eschenburg) sowie über exotische Motive (Isabelle Jansen).

A. Hoberg kritisiert die durch »das Pathos der Einfühlung« geeinte bisherige Marc-Rezeption und die immer gleichen Äußerungen zum »Geistigen« oder zum Begriff der »Wesensform«, der selbst eine idealistische Setzung sei (S. 31). Daher ist eine Revision der gängigen Interpretationen zu erwarten, aber der Katalog erweitert nur das bisherige kunsthistorische Verfahren; statt Marcs umfangreiches theoretisch fundiertes Schrifttum im Hinblick auf die »Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein« oder die »Freiheit des Geistes« zu lesen, wird nun die Auswertung seiner »100 Aphorismen« in den Vordergrund gerückt und damit die Bedeutung der exakten Naturwissenschaften und der modernen Technik für den späten Marc betont (S. 43). Die naturwissenschaftlichen und philosophischen Systeme des späten 19. Jh.s, die den Begriff der Materie auflösten zugunsten von Kraftfeldern und »dies in untrennbarer Einheit mit dem menschlichen Geist« (S. 54), werden als Schlüssel seiner Kunst angeboten. Die bildnerischen Formen des Futurismus und Orphismus halfen ihm, so die These, diese Vorgaben künstlerisch umzusetzen. Im Zuge dieser Argumentation wird Marc geradezu zum Illustriator naturphilosophischer Annahmen. »Wollte man sich dieses Zitat bildlich übersetzen, so käme man den Bildern Franz Marcs sehr nahe«, heißt es in Bezug auf Wilhelm Bölsches *Schöpfungstage* von 1906. »Einheit« und »Reinheit« bleiben Zentralbegriffe der Kunst Marcs. Das Tier »wird zum Gleichnis für diese Welt abstrakter Reinheit... In ihr soll ganz das Gefühl der Einheit der Welt und deren Beseelung zum Ausdruck kommen« (S. 63). Es ist zu fragen, warum die Retrospektive eines großen Malers, der beharrlich am gleichen Sujet festhielt, nicht den zeitgenössischen

Diskurs des Tieres einbezieht, um das Werk zu erhellen. Der Münchner Marc stand in einer starken lokalen Tradition der Tiermalerei – er hatte auch persönlichen Kontakt zu Heinrich von Zügel und seinen Schülern –, und wie die etablierte ältere Generation blieb auch er zeit- lebens gleichsam ein *Fachmaler*. Wer aber geglaubt hatte, daß das Museum seine reiche Sammlung Münchner Kunst des 19. Jh.s nutze, um ihre Bedeutung für Marc zu untersuchen, wurde enttäuscht. Die von der bisherigen Forschung verteidigte Trennlinie zwischen Marc und der Tradition der Tiermalerei, zwischen dem »Genie« und der rangniedrigen Bildgattung blieb unangetastet. Die Tür zur benachbarten Galerie der älteren Kunst im Lenbachhaus zu öffnen, statt nur zum »Blauen Reiter«, könnte die Aufmerksamkeit auf Überschneidungen zwischen der älteren Sichtweise und dem neuen Konzept lenken. Marcs

ausgeprägte Tendenz zur Monumentalisierung der Tierkörper und seine Fixierung auf den Tierblick lassen weniger auf einen Bruch als auf die Arbeit an der Tradition und den auf das Tier bezogenen Denkmodellen seiner Zeit schließen. Darwins Lehre von den entwick- lungsgeschichtlichen Gemeinsamkeiten und die Einsicht in die damit verbundenen konflik- tuösen Beziehungen zwischen Menschen und Tier wehrte er ab. »Wir müssen von nun an verlernen, die Tiere und Pflanzen auf uns zu beziehen und unsre Beziehung zu ihnen in der Kunst darzustellen.« So suchte er mittels Form- erfingung und Farbtheorien ihr »absolutes Wesen«. Die kunstgeschichtliche Forschung täte gut daran, Marcs künstlerische Produktivität auf das soziale und kulturelle Konflikt- feld *Tier* zu beziehen – nicht zuletzt im Inter- esse der Ausstellungsbesucher, die ein Recht auf zeitgemäße Bildung haben.

Ellen Spickernagel

JANEZ HÖFLER

Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376-1508). Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte
Regensburg: Schnell und Steiner 2004. 349 S., 32 Textabb. u. 36 SW-Taf.; ISBN 3-7954-1679-5; € 59,-

Die bedeutendste fürstliche Residenz der itali- enischen Frührenaissance wurde schon zu Lebzeiten ihres Bauherrn, des Grafen und spä- teren Herzogs Federico da Montefeltro (1422-1482, reg. ab 1444), als etwas Besonderes ein- geschätzt und gewürdigt. Bereits die Zeit- genossen der Herzöge aus dem Hause Montefeltro-Della Rovere waren sich der Ein- zigartigkeit der weitläufigen Anlage bewußt, die Baldesar Castiglione in seinem 1528 gedruckten *Libro del Cortegiano* eine »Città in forma de palazzo« nannte. Eine erste aus- führliche Beschreibung des Palastes von Ber- nardino Baldi aus dem Jahre 1587 gibt uns

wichtige Aufschlüsse über Zustand und Nut- zung. Die nach wie vor ausführlichste Darstel- lung des Palastes mit einem eigenen Abbil- dungsband stammt von dem urbinatischen Soprintendente Pasquale Rotondi (*Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1950). Das 500- Jahrbiläum des Todes von Federico da Mon- tefeltro 1982 gab sodann Anlaß zu erneuter Beschäftigung mit dem Palast und der Person seines Bauherrn. Die Kongreßakten von 1982 (*Federico da Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, hrsg. v. G. Cerboni Baiardi, G. Chit- tolini und P. Floriani, Rom 1986) und der Aus- stellungskatalog von Maria Luisa Polichetti