

Studien zur Kunstgeschichte

Band 129

Gerhild Kaselow

Die Schaulust am exotischen Tier

1999

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Gerhild Kaselow

Die Schaulust
am exotischen Tier

Studien zur Darstellung des
zoologischen Gartens in der Malerei
des 19. und 20. Jahrhunderts



1999

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Goethe 1784 ein Zebra bewundert hat.⁷⁾ Ein Elefant aus dem Zirkus stand mit der Bitte um Futtergeld ohne trennende Gitter inmitten einer Menschenmenge, die ihm dicht auf den Leib gerückt war, um endlich nicht nur die optische Sinneswahrnehmung, sondern auch den Tastsinn ausgiebig zu befriedigen.

Der motivkundlichen Methode folgend, verzichtet die Untersuchung auf einen primär künstler- und stilbezogenen Ansatz. Stattdessen soll in exemplarischen Analysen des nach inhaltlichen Gesichtspunkten geordneten Materials versucht werden, die Besonderheit dieser Motivreihe herauszuarbeiten. Die Kunstwerke werden dabei nicht als Illustrationen einer Kulturgeschichte aufgefaßt oder benutzt, sondern als bildnerische Äußerungen von Künstlern, die Kulturgeschichte erst sinnlich erfahrbar machen. Den Kunstwerken kommt demnach eine besondere Bedeutung zu: In ihrer sinnlichen Präsenz und Unmittelbarkeit können sie Erkenntnisse vermitteln, die ohne sie nicht zu gewinnen wären.

Die Untersuchung befaßt sich mit einem Sujet, das sich gezielt an ein Publikum richtet, sei es in der Vorführung einer Wandermenagerie oder in der Anlage eines zoologischen Gartens. Es lag daher nahe, auch bei der Analyse der Gemälde nach dem Bezug zum Betrachter zu fragen. Der Ort des Rezipienten im Werk, der ins Werk einkomponierte Betrachterbezug ist Gegenstand der Rezeptionsästhetik, die von Wolfgang Kemp entwickelt und interessanterweise an einer Lithographie von Adolph Menzel "Der Bärenzwinger" exemplarisch angewendet wurde. Der rezeptionsästhetische Ansatz ist auch deshalb von Bedeutung, weil er "eine genügend immanente und eine genügend extern bestimmte Kategorie des Ästhetischen in den Mittelpunkt des Interesses rückt: im Bild des Dialogs Betrachter-Werk begreifen wir den spannungsvollen Ausgleich von Kunst und Gesellschaft."⁸⁾ Dabei geht die Rezeptionsästhetik zuallererst von dem Sichtbaren, also dem Kunstwerk aus, ohne die gesellschaftlichen Bedingungen, in denen das Kunstwerk entsteht und aufgehoben ist, zu vernachlässigen.

Zur Einführung in den Themenkomplex soll ein Bildvergleich dienen, der nicht nur auf die im Kapitel 3 ausführlich zu behandelnden Zoodarstellungen vorausweisen, sondern ebenso die Kul-

turgeschichte des zoologischen Garten einbinden soll. Die Analysen stellen ein Bild von Pietro Longhi "Das Rhinoceros", 1751 und ein Blatt von Adolph Menzel "Hirsche im Zoologischen Garten", 1863-1883 gegenüber.

Longhi präsentiert in seinem Gemälde nicht das exotische Tier allein, sondern thematisiert dessen Rezeption durch ein zeitgenössisches Publikum. Dies charakterisiert das Gemälde Longhis als historische Vorstufe zu den Darstellungen des zoologischen Gartens. Eine zusätzliche Bedeutung erlangt das Bild durch die zeitliche Nähe zu den höfischen Barockmenagerien, die einen direkten Vorläufer zu den bürgerlichen zoologischen Gärten darstellen. Gemeinsam mit dem historischen Exkurs über Wildtierhaltung im Kapitel 2 erhält das Gemälde Longhis die Funktion einer geschichtlichen Exposition in die Problematik.

Stellvertretend für die Gesamtheit der Zoodarstellungen, die im Kapitel 3 ausführlich und differenziert behandelt werden sollen, steht das Blatt Adolph Menzels "Hirsche im Zoologischen Garten". Anhand dieses Bildes ist zu fragen, ob Veränderungen in der Rezeption des Tieres feststellbar sind, die möglicherweise im veränderten Naturverständnis begründet sind. Zur Beantwortung wird es notwendig sein, sich mit der Kulturgeschichte des zoologischen Gartens zu befassen.

**Pietro Longhi: Das Rhinoceros, 1751, Öl/Leinwand, 62 x 50 cm.
Museo Ca'Rezzonico, Venedig**

Pietro Longhi, 1702 in Venedig geboren und dort 1785 gestorben, war zunächst Schüler von Antonio Balestra (1666-1740), später von Giuseppe Maria Crespi (1665-1746) in Bologna, der ihm die entscheidenden Anregungen zur Beschäftigung mit Genrethemen vermittelte. 1730 ließ er sich in Venedig nieder und wurde 1756 Lehrer der venezianischen Akademie. In zahlreichen kleinformatigen Gemälden⁹⁾ schildert Longhi das öffentliche und private Leben seiner Mitbürger und hat damit eine einzigartige und vielfältige

Chronik des Alltags der venezianischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts geschaffen.¹⁰

1751 malte Pietro Longhi die Schaustellung eines Nashorns in Venedig. (Abb. 1) Eine rechts im Bild angebrachte Inschrift in Form eines auf Holzplanken angeschlagenen Zettels nennt die wichtigsten Daten zu diesem Gemälde: "Vero Ritratto/ di un Rinocerotto/ condotto in Venezia/ l'anno 1751: fatto per mano di/ Pietro Longhi/ per commissione/ del N.O. Giovanni Grimani/ dei Servi Patrizio Veneto." (Wahres Bildnis eines Nashorns, das im Jahre 1751 nach Venedig gebracht wurde: gemalt von der Hand Pietro Longhis im Auftrag S.E. des venezianischen Patriziers Giovanni Grimani dei Servi.)¹¹

Das hochrechteckige Bildformat wird durch bildflächenparallele, horizontal und vertikal verlaufende Linien klar gegliedert. Auffallend ist der genau in der Bildmitte befindliche waagerechte Abschluß einer hölzernen Barriere, die das exotische Tier von der Menschengruppe dahinter abtrennt. Das Bild wirkt dadurch zweigeteilt, wobei Mensch und Tier nicht nur in einem Vorn und Hinten, sondern vielmehr in einem Oben und Unten getrennt sind.

Die durch die Zweiteilung gebildete querrechteckige untere Bildzone ist ganz dem Tier vorbehalten. Dargestellt in der charakteristischen Seitenansicht bestimmt es mit seinem massigen dunkelbraunen, ins Schwarz changierenden Körper den ihm zugewiesenen Bildraum. Die Bildränder und der von oben lastende Querbalken spannen das Tier wie in einem Käfig ein. Beschrieben zwischen Kot und Stroh wird sein armseliges Dasein deutlich erfahrbar; intensiviert für den Betrachter, der über einen Kothaufen und das Hinterteil des Nashorns in das Bild eingeführt wird.

Durch den engen Bildausschnitt wird die potentielle Gefährlichkeit des exotischen Tieres abgeschwächt und beherrschbar. Die Macht des Menschen über das Tier wird durch weitere Attribute in der oberen dem Menschen vorbehaltenen Bildzone ergänzt; vergegenständlicht durch die Peitsche in der Hand des Tierbändigers, die wiederum auf einen am schrägen Dachbalken hängenden geknoteten Strick weist. Am sinnfälligsten kommt die Gefangennahme des Tieres jedoch darin zum Ausdruck, daß der Schausteller das charak-

teristische Attribut des Nashorns, das Nasenhorn, in der erhobenen Rechten hält. An exponierter Stelle - der Blickrichtung des Betrachters entsprechend mit seiner Spitze auf die Menschengruppe weisend - erhält das Nasenhorn einen besonderen Stellenwert.

"Abergläubischen Vorstellungen folgend diente es noch zu dieser Zeit pulverisiert als Heilmittel gegen Koliken, Epilepsie, Paralyse, spastische Zuckungen der Muskeln und schlechte Augen. Stücke des Horns galten als Talisman gegen Gift."¹² Aber auch für das Tier war der Besitz des Nasenhornes eminent wichtig, war es doch eine gefährliche Waffe, mit der es gemäß antiker Überlieferung¹³ selbst gegen den Elefanten siegesbewußt antreten konnte.¹⁴ Der Verlust des Hornes stellt demnach nicht nur eine optische Beeinträchtigung des typischen Erscheinungsbildes des Nashorns dar, sondern symbolisiert gleichsam den Sieg des Menschen über das gefährliche Tier. Analog dazu könnte man die Geste des Schauellers als Vorzeigen einer Trophäe deuten, die den Betrachter als ebenfalls anwesendes Publikum auf der gegenüberliegenden Seite der Rampe direkt einbezieht. Die "erklärenden Worte" des Schauellers (durch Blickkontakt und Zeigegestus der linken Hand ins Bildhafte übersetzt) und das hochgehaltene Nasenhorn sind für den Betrachter bestimmt; erst seine Anwesenheit macht das Dargestellte verständlich und sinnvoll.

Seitlich neben und hinter dem Schaueller sind die Zuschauer dargestellt, die zur Vorführung des Nashorns gekommen sind. Elegant gekleidet mit glänzenden Stoffen und hellen Farben stellen sie einen deutlichen Gegensatz zur unteren Bildhälfte dar. Porträthaft gibt Longhi das unmaskierte Paar im Vordergrund, in dem man den Auftraggeber und seine junge Frau vermuten kann.¹⁵

Formal bilden die Besucher der Vorführung eine Dreieckskomposition, die leicht nach rechts aus der Mittelachse verschoben ist, was allerdings durch die gegensätzliche Blickrichtung und Körperdrehung einiger Personen ausgeglichen wird. Das auf der Basis stehende Dreieck, das innerhalb der Grundform vielfach wiederholt wird, verleiht dem oberen Bildteil eine Schwere, die sich inhaltlich als belastend für das Tier auswirkt. Die Macht des Menschen wird demonstriert.

Nicht einordnen in diesen Zusammenhang läßt sich der junge Mann mit rotem Umhang, Zweispitz und Meerschampfeife, der sich von rechts als einziger Zuschauer in echter Anteilnahme dem exotischen Tier zuwendet. Seine Haltung und Gestik, dem eine leichte Wendung des Tieres in den Tiefenraum entspricht, weist den Blick des Betrachters in das Bild zurück und lenkt das Interesse erneut auf das Nashorn.

Gegenstand seines Nachdenkens scheint das fehlende Nasenhorn zu sein, das sich nicht an dem dafür vorgesehenen Platz, sondern in der Hand des Schaustellers befindet. Eine Frage, die auch in der Literatur gestellt und kontrovers beantwortet wird. Zahlten geht davon aus, daß das Horn amputiert wurde.¹⁶ Lehmann präzisiert dies dahingehend, daß maskierte Tollköpfe dem Nashorn nächtens das Horn abgesägt hätten.¹⁷ Rieth meint jedoch, daß es der Wärter selbst getan hat.¹⁸ Erna Mohr schließt zwar die Möglichkeit eines spontanen Abbruchs des Hornes bei Nashörnern durch das Anstürmen an Gitter und Wände nicht aus, hält es aber für wahrscheinlicher, daß das Horn komplett abgescheuert wurde.¹⁹ Ein Verhalten von Nashörnern, das in Gefangenschaft häufig festgestellt werden konnte und auch bei dem Longhischen Nashorn beobachtet wurde.²⁰

Dies greift Petzsch auf und entwickelt daraus eine These, der ich mich hier anschließen möchte. Petzsch stellt die Vermutung an, daß es sich bei dem hochgehaltenen Horn eventuell um einen Bluff handeln könnte. In Ermangelung eines Nasenhornes - durch ständiges Abwetzen "verloren" - zeigte man dem Publikum stattdessen ein Rinderhorn. Dies würde auch die von Longhi dargestellt schwarze Spitze des Nasenhornes erklären.²¹

Folgt man dieser These, so wird nicht nur das anwesende Publikum geblufft, sondern vor allem der Betrachter, dem das Horn mit "erklärenden Worten" und auf das Nashorn weisenden Gebärden präsentiert wird. Die Vermutung, daß es sich nicht um das "originale" Nasenhorn handelt, macht dann wohl auch die Nachdrücklichkeit dieser Erklärungen verständlich, die - befände sich das Horn an seinem Platz - nicht nötig wäre.

Auch wenn man diesen Vermutungen nicht folgen mag, bleibt doch die Gemeinsamkeit der drei Hypothesen: Abwetzen, Amputation oder Abbruch, daß sie eine Folge der Gefangenschaft darstellen. Die Tendenz, daß das Tier unter der Herrschaft des Menschen zu leiden hat, ist demnach gleich. So konnte man in dem exotischen "Wunder-Thier"²² nicht nur die Allmacht Gottes erfahren, wobei die Bedeutung des Nashorns noch dadurch erhöht wurde, indem man es als den Behemoth der Bibel (Hiob 40, Vers 10) identifizierte²³, sondern auch die Macht des Menschen über die Natur.

Auf seiner Reise durch die Städte Europas erregte das seltene Tier immer wieder großes Aufsehen. Die vollständigste Übersicht über die Stationen dieser Reise, die 1741 begann und 1758 durch den Tod des Tieres beendet wurde, liefern Heikamp²⁴ und Clarke²⁵. "Jungfer Clara" wie das Tier in einem Skizzenbuch des Würzburger Hofmalers Anton Clemens Lünenschloß genannt wurde, war das fünfte Panzernashorn, das in Europa gezeigt wurde.²⁶ Nach dem ersten Panzernashorn, das 1515 nach Europa kam und durch Dürers Holzschnitt Berühmtheit erlangte, lebte das zweite 60 Jahre später am spanischen Hof zu Madrid, bezeugt durch eine Radierung von Philippe Galle 1586.²⁷ 1684 und 1739 kamen zwei weitere Nashörner nach England. Interessanterweise verbrachte schon das Erstere sein relativ kurzes Leben (es starb 1686) in England als kommerzielles Schaustück, das man nicht nur ansehen, sondern auf dem man sogar reiten konnte: "at a price of 12d. for a look and 2s. for a ride."²⁸ Doch erst dem fünften Nashorn gelang es durch sein langes, reisefreudiges Dasein²⁹, begleitet von Kupferstichen und Medaillen, vor allem aber durch die Aufnahme in Buffons Naturgeschichte 1754, die Vorstellung von einem Panzernashorn, jahrhundertlang von Dürers Holzschnitt geprägt, in realistischere Bahnen zu lenken.³⁰

Longhi präsentiert nicht das exotische Tier an sich, sondern thematisiert die Schaustellung des Nashorns. In dieser Tatsache ist die Besonderheit des Gemäldes zu sehen, dessen Beliebtheit in einer Reihe weiterer Bilder Rechnung getragen wird. Dem besprochenen Bild am ähnlichsten ist die noch im gleichen Jahr erstellte Replik für den Auftraggeber Girolamo Mocenigo, der auf der Rückseite

des Gemäldes genannt wird.³¹ Diese Fassung, die sich heute in der National Gallery in London befindet³², unterscheidet sich vor allem im Fehlen der Schrifttafel und durch die zusätzliche Maskierung zweier Männer. Verändert wurde der vornehme, porträthafte gegebene Herr links hinter der Dame und der junge Mann mit der Meerschaumpfeife. In den Maßen ist das Londoner Bild mit 60,5 x 47 cm nur unwesentlich kleiner.³³

In Longhis Oeuvre finden sich noch zwei weitere Schaustellungen exotischer Tiere, 1767 malte er die Schaustellung eines Löwen³⁴, 1774 die eines Elefanten³⁵. Die Schaustellung des Elefanten zeigt links unter der Schrifttafel sogar einen Künstler, der seine Maske hochgeschoben hat und das Tier skizziert.

Bei der Darstellung des Nashorns bediente sich Longhi durchaus traditioneller Muster, indem er das Tier in der repräsentativen Seitenansicht zeigt und formatfüllend (die untere Bildzone als Bildformat vorausgesetzt) abbildet. Mit dieser Darstellungsform kündigte man seit den Einblatt-Holzschnitten und Kupferstichen des 16. und 17. Jahrhunderts die Schaustellung exotischer Tiere an oder dokumentierte sie.³⁶ Auch von dem Nashorn Longhis sind zahlreiche Abbildungen dieser Art erhalten³⁷, wobei ein 310 x 456 cm großes Gemälde von Jean-Baptiste Oudry das Bedeutendste ist.³⁸ Oudry schuf das Gemälde 1749, als das Nashorn in Paris ausgestellt wurde. Das Werk, das das Nashorn mit seinem Nasenhorn präsentiert, befindet sich heute im Staatlichen Museum in Schwetzingen.

Longhi verzichtet jedoch in seiner Darstellung auf jegliche Monumentalisierung. Hornlos, mit angelegten Ohren, die sich dem Querbalken der Tribüne zu beugen scheinen, mit einem Büschel Stroh im Maul und Kot auf dem Boden überwiegt der Eindruck der Gefangenschaft. So ist in der Literatur die Frage zu finden, ob es sich gar um das gleiche Tier handelt, das Oudry porträtiert hat, da es kleiner zu sein scheint und einen zu sanftmütigen und zu zufriedenen Eindruck erweckt.³⁹

Neben dem Gemälde Longhis bieten zeitgenössische Berichte die Möglichkeit, mehr über die Rezeption dieses so seltenen, exotischen Tieres zu erfahren. Redecker, Stadtchronist von Hannover,

berichtet 1746: "Diesen Sommer ward ein Rhinoceros oder Nasehorn gezeigt, welches scheußliche Thier, weiblichen Geschlechts, in einem Kasten, daran 8 Pferde zogen, geführt ward. Auf dem Ballhofs, mitten im Ballhause, war ihm von Pfählen und Brettern ein Stall gemacht."⁴⁰

Die Schaustellung des Nashorns 1747 in Leipzig nahm Christian Fürchtegott Gellert zum Anlaß, eine Fabel zu schreiben, die Menschlichkeit über Neugier und Schaulust stellt. Die Fabel "Der arme Greis"⁴¹ beginnt mit den Worten: "Um das Rhinoceros zu sehn (Erzählte mir mein Freund) beschloß ich auszugehn...." Im Verlauf der Handlung opfert der Freund jedoch seinen halben Gulden, mit dem er seine Neugier stillen wollte und der ihm einen guten Platz zugesichert hätte⁴², einem armen schwachen Greis.

Spektakuläres Aufsehen erregte das Nashorn in Paris, wo es zeitweise sogar die Mode beeinflusste. Die Damen schmückten sich mit Haarbändern im Nashornstil, für die Pferde gab es Sattelzeug, so daß sie auf den ersten Blick wie Nashörner aussahen. Die "Comtesse Dash" überliefert: "Ce vilain animal se fourrait partout, tout était à la rhinocéros, à cause de celui qui venait d'arriver au Jardin du Roi;..."⁴³

Welchen Wert das Rhinoceros als kommerzielles Schaustück hatte, bezeugt der Preis von 100 000 Ecus, für den es Ludwig XV für seine Versailler Menagerie angeboten wurde. Dieser lehnte jedoch ab, da ihm der Preis zu hoch war. So setzte das Nashorn seine Karriere als öffentliche Attraktion fort.⁴⁴

In Paris sah auch Casanova das seltene Tier. In seinen Memoiren schreibt er: "Nach dem Essen sprach man über das Nashorn, das man gegen vierundzwanzig Sous Eintritt auf dem Jahrmarkt von St.Germain zeigte. 'Fahren wir hin, sehen wir es uns an!' Wir nahmen eine Equipage, stiegen am Jahrmarkt aus und wanderten mehrmals durch die Reihen, um die Bude mit dem Nashorn zu suchen. Ich war der einzige Mann und führte zwei Damen am Arm; die gescheite Marquise ging voran. Am Ende der Allee, wo wir das Tier finden sollten, saß der Besitzer am Eingang und kassierte von den Schaulustigen das Geld ein. Um gerecht zu sein, er war ein dunkelhäutiger, ungeheuer dicker Mann in afrikanischer Kleidung

und glich einem Ungeheuer; die Marquise hätte ihn aber immerhin als Menschen erkennen müssen. Weit gefehlt. 'Monsieur, sind Sie das Nashorn?' 'Treten Sie ein, Madame, treten Sie ein.' Wir lachten uns halb tot, und als sie das wirkliche Nashorn erblickte, glaubte sie nun, sich bei dem Afrikaner entschuldigen zu müssen, und versichterte ihm, sie habe noch nie im Leben ein Nashorn gesehen, und er dürfe deshalb nicht beleidigt sein, wenn sie sich getäuscht hätte."⁴⁵

In der Beschreibung des Mannes vor dem Eingang, "der einem Ungeheuer glich", gibt Casanova zugleich eine Beschreibung des Tieres, nach dessen Anblick sich die Marquise sogar gemüßigt fühlt, sich bei dem Mann zu entschuldigen. Den Berichten zufolge, beeindruckte demnach vor allem die Häßlichkeit des Tieres.

Diese Häßlichkeit hat Longhi in seinem Gemälde durch das armselige Dasein des Tieres inmitten seiner Kothaufen sinnlich konkret zur Anschauung gebracht. Er steigert dies durch den auffallenden Kontrast des Tieres in seinem Schmutz zu der eleganten Gruppe in ihren bauttas und moretas darüber.

Die Menschen auf Longhis Gemälde wirken seltsam desinteressiert. Sie sind zwar gekommen, um das Nashorn zu sehen, doch nutzen sie dies nur, um sich selbst zur Schau zu stellen. Entsprechend der Maxime: "Das höchste gesellschaftliche Gut ist die größtmögliche Aufmerksamkeit der anderen"⁴⁶, scheinen sie diese aufgrund ihrer sozialen Exponiertheit geradezu von ihrem Gegenüber zu fordern.

Dies drängt den Betrachter in die ambivalente Situation, gleichzeitig einbezogen und ausgeschlossen zu sein. Weder gelingt es ihm, seine ganze Aufmerksamkeit auf das Tier zu konzentrieren - da ihm eine echte Annäherung durch die Abwendung des Tieres und der Kothaufen verwehrt wird - noch ist es ihm möglich, sich der Menschengruppe zuzuordnen. Die Barriere, links und rechts von den Bildrändern überschritten, trennt auch ihn von den dahintersitzenden Personen.

Auf diese Weise wird der Betrachter in die Rolle des Beobachters gedrängt, aufgefördert, selbst Stellung zu beziehen. Sehr drastisch hat sich Max Horkheimer in einer Notiz zu Longhis Gemälde ge-

äußert: "Kaum irgendwo wird die Dummheit der Menschen so deutlich wie auf diesem Bild. Sie sind die einzige Rasse, die Exemplare anderer Rassen gefangenhalten oder sonst auf eine Art quälend, bloß um sich selbst dabei groß vorzukommen."⁴⁷

Adolph Menzel: Hirsche im Zoologischen Garten, 1863,
Aquarell und Deckfarben, 21,1 x 26 cm,
Kupferstichkabinett, Berlin

Adolph Menzel, 1815 in Breslau geboren, 1905 in Berlin gestorben, wandte sich dem Tierbild in kleinformatischen Pastell- und Deckfarbenblättern zu, die in der Mehrzahl für seine Nichte und seinen Neffen bestimmt in dem sogenannten "Kinderalbum" zusammengefaßt wurden.

Zur Zeit ihrer Entstehung waren die Blätter des Kinderalbums also nicht für ein wie auch immer geartetes Publikum gedacht, sondern rein privater Natur. 1889 wurde das Kinderalbum durch den Verkauf an die Nationalgalerie Berlin der Öffentlichkeit übergeben, nachdem es bereits 1884 in der Ausstellung anlässlich des fünfzigsten Künstlerjubiläums Menzels in der Berliner Nationalgalerie gezeigt wurde. Nach Claude Keisch mag dies auch der unmittelbare Anlaß gewesen sein, das Kinderalbum, dessen Adressaten, 1860 und 1861 geboren, inzwischen erwachsen waren, abzuschließen.⁴⁸ 1894/95 wurden Blätter des Kinderalbums in der Internationalen Ausstellung des Hamburger Kunstvereins gezeigt⁴⁹, 1910 brachte der Verlag E.A. Seemann, Leipzig Reproduktionen heraus, die in der Größe der Originale, in so hervorragender Qualität waren⁵⁰, daß sie sogar zu Ausstellungszwecken verwendet wurden.⁵¹

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde das Kinderalbum durch die 1912 im gleichen Verlag erschienenen Volksausgabe zugänglich, die jedoch in kleinerem Format herausgegeben wurde. Beide Ausgaben zeigten 25 der insgesamt 44 Blätter des Kinderalbums, wobei das Blatt "Hirsche im Zoologischen Garten" enthalten war. Dieses wurde - allerdings mit dem Titel "Im Berliner Zoologischen Garten" versehen - bereits 1895/96 in der Zeitschrift "Moderne Kunst" aus-

das Tier, die Sehweise im zoologischen Garten, die durch "Übersehen" der Gitter und Fokussieren einer Bildebene charakterisiert werden kann. Im Gegensatz zum realen Zooerlebnis hat der Bildbetrachter allerdings nicht die Wahl, ob er (z.B. bei dem Gemälde "Rüssel") das Gitter oder den Elefanten genauer betrachten möchte. An diesem Punkt kippt die scheinbare Realität des Bildraumes und wird zur Kunst.

Gilles Aillauds Zoobilder haben, wie oben dargelegt wurde, in der Literatur zwei gegensätzliche Interpretationen erfahren. Michel Sager faßt die Gefangenschaft des Tieres im zoologischen Garten als Metapher für die Lebenszwänge des Menschen auf, Klaus Michael Grüber stellt dagegen den Maler Gilles Aillaud in den Vordergrund, der nur an der Frage nach dem Licht in einem vorgegebenen Raum interessiert sei. Die Bedeutung des malerischen Aspektes wurde zwar in den Analysen bestätigt, doch ist nicht anzunehmen, daß Aillaud sich dem Themengebiet des zoologischen Gartens zufällig genähert hat. Betrachtet man seine Zoobilder im Hinblick auf die dargestellte Tierart, so fällt auf, daß Tiere mit hohem Schauwert zahlenmäßig stark vertreten sind. Elefanten, Nashörner, Flußpferde, Krokodile und Raubkatzen ziehen in besonderem Maße die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich oder anders ausgedrückt, sie evozieren Schaulust. Aillaud steht mit seinem Bildthema also ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, geht aber zugleich darüber hinaus: Er macht nicht die Schaulust des Menschen am exotischen Tier zum Thema, sondern benutzt sie, um die Schaulust an der Kunst zu evozieren.

Anmerkungen

- 1 Blackbourn, David; Eley, Geoff: Mythen deutscher Geschichtsschreibung, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980, S. 96
- 2 Artinger, Kai: Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde, Diss., Berlin 1995, S. 107
- 3 Artinger 1995, S. 14
- 4 Artinger 1995, S. 207
- 5 Artinger 1995, S. 15
- 6 Oettermann, Stephan: Die Schaulust am Elefanten, Frankfurt am Main 1982, S. 9
- 7 Goethe berichtet Charlotte von Stein von diesem Besuch in einem Brief vom 21. August 1784: "En attendant je puis l'annoncer que j'ai vu a la foire un beau Zebra ou ane rayé qui m'a fait un grand plaisir. Sa forme est celle d'un véritable ane, rien moins que leste et belle, mais le dessein dont il tient le nom, est charmant au point qu'il est impossible de le décrire ou de se l'imaginer." (Bis dahin kann ich Dir verkünden, daß ich auf dem Rummel ein schönes Zebra oder einen gestreiften Esel gesehen habe, der mir viel Spaß bereitet hat. Seine Form ist die eines wirklichen Esels, nicht weniger behende und schön, aber die Zeichnung, von der es den Namen hat, ist so charmant in einem Maße, daß es unmöglich ist, es zu beschreiben oder es sich vorzustellen.) In: Petersen, Julius (Hrsg.): Goethes Briefe an Charlotte von Stein. Neue, vollständige Ausgabe auf Grund der Handschriften im Goethe- und Schiller-Archiv, Zweiter Band/Erster Teil, Leipzig 1923, S. 122
- 8 Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 29
- 9 Pignatti nennt 400 Tafelbilder, vgl. Pignatti, Terisio: L'opera completa di Pietro Longhi, Milano 1974
- 10 Vgl. Steingräber, Erich (Hrsg.): Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, München 1987, vor Nr. 60
- 11 Übersetzung nach Zahlten, Johannes: Pietro Longhi. Das Rhinoceros, 1751. In: Meisterwerke der Kunst, Folge 28, Villingen 1980, S. 5f
- 12 Zahlten 1980, S. 6; siehe auch Rieth, Adolf: Albrecht Dürer und das Nashornbild des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Kunst und das schöne Heim, 86 (2) 1974, S. 85-88 "Dem Nashorn als Werkstoff wurde die wunderbare Kraft zugeschrieben, daß es vergiftete Flüssigkeiten zum Aufschäumen bringe."
- 13 Vgl. Heikamp, Detlev: Seltene Nashörner in Martin Sperlichs Nashorn-galerie und anderswo. In: Schlösser, Gärten, Berlin. Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag 1979, hrsg. von D. Heikamp, Tübingen 1980, S. 301
- 14 Zeitgleich zu dem Gemälde Longhis existieren Kupferstiche, die neben dem formatfüllend abgebildeten Nashorn in einer kleinen Hintergrundszene den Kampf zwischen Elefant und Nashorn zeigen (Vgl. Kupferstich von Johann Christian Berndt, Nürnberg, Abb. in Heikamp 1980, S. 317 und Joh. Mich. Eben, Frankfurt, Abb. in Scherpner 1983, S. 6) oder ihn in der Legende erwähnen (Vgl. Kupferstich aus der Homannischen Offizin 1747, Abb. in Heikamp 1980, S. 312)
- 15 Vgl. Pignatti, Terisio: Pietro Longhi, Paintings and drawings, London 1969, S. 24: "The famous Rhinoceros commissioned in 1751 by Giovanni Grimani de' Servi clearly includes portraits of members of the family of his noble client."; Giovanni Grimani heiratete Caterina Contarini 1750, vgl. Zahlten 1980, S. 5

- 16 Zahlten 1980, S. 6
- 17 Vgl. Lehmann, Alfred: Zwischen Schaubuden und Karussells, Frankfurt/Main 1952, S. 66
- 18 Vgl. Rieth 1974, S. 88
- 19 Vgl. Mohr, Erna: Das Horn des indischen *Rhinoceros unicornis*. In: Der Zoologische Garten (N.F.) 23 (1/3) 1957, S. 37-45;
- 20 Rookmaaker nennt Barth (1747) und Camper (1782) als Quelle. Vgl. Rookmaaker, L.C.: Captive rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810. In: Bijdragen tot de Dierkunde, Band 43, Heft 1, 1973, S. 39-63; S. 56
- 21 Vgl. Petzsch, Hans: Ein kleiner historischer Nachtrag zu Erna Mohr: "Das Horn des indischen *Rhinoceros unicornis*". In: Der Zoologische Garten (N.F.) 26 (1/2) 1961, S. 110+111
- 22 Vgl. Elias Baeck, Das "holländische" Nashorn in Wien 1746, Kupferstich, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Abb. in Heikamp 1980, S. 313
- 23 Auch der Elefant wurde mit dem Behemoth des Buches Hiob identifiziert, wo wahrscheinlich das Flusspferd gemeint ist. Vgl. Oettermann, Stephan: Die Schaulust am Elefanten, Frankfurt/Main 1982, S. 27
- 24 Heikamp 1980
- 25 Clarke, T.H.: The iconography of the rhinoceros, part II: The Leyden rhinoceros. In: Connoisseur, Band 185, Heft 744, 1974, S. 113-122 und Clarke, T.H.: The rhinoceros from Dürer to Stubbs 1515-1766, Sotheby's Publications London 1986
- 26 Vgl. Faust, Ingrid: Als das erste Panzernashorn nach Deutschland kam. Jungfer Clara im Ballhof. In: Der Zoofreund, Zeitschrift der Zoofreunde Hannover e.V., Heft 18, März 1976, S. 2+3
- 27 Abb. siehe Heikamp 1980, S. 307; Nach Stephan Oettermann kam das Rhinoceros zusammen mit einem Elefanten 1581 aus Lissabon nach Madrid anlässlich der Krönung Philips II von Spanien zum König von Portugal. Oettermann 1982, S. 118
- 28 Vgl. Altick, Richard D.: The Shows of London. a panoramic history of exhibitions, 1600-1862, Cambridge (Mass.) and London 1978, S. 37
- 29 Als Zitat auf die reisenden Nashörner in der Geschichte des Abendlandes beherberg das Schiff in Fellinis Film "E LA NAVE VA" ein Nashorn, das für den Zoo in Amsterdam bestimmt in Genua an Bord ging. Das Nashorn erweist sich (trotz gewisser Zweifel des Betrachters, ob es nicht doch vielleicht lebendig sein könnte) insofern als Kunstprodukt, als es den Körper eines indischen Panzernashorns und den Kopf eines afrikanischen Nashorns (mit zwei Nasenhörner) besitzt. Im Gegensatz zu Dürers Nashorn "überlebt" Fellinis Exemplar die Schiffskatastrophe im Rettungsboot. Vgl. Anderle, Marija Dragica: Fellinis Einschiffung nach Erimo. Versuch einer Neuinterpretation von E LA NAVE VA. In: Korte, Helmut, Johannes Zahlten (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln 1990, S. 93-110, Abb. S. 99
- 30 Vgl. Clarke 1974, S. 119
- 31 Motivkatalog: Longhi Nr. 2
- 32 In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts veranlaßte dieses Gemälde Longhis den britischen Künstler Peter Blake zu einer persiflierenden Neufassung. Um die Zweifel angesichts des hornlosen Nashorns zu beseitigen, stattete Blake das Nashorn gleich mit zwei Nasenhörnern aus und gab ihm durch eine veränderte Beinstellung mehr

- Beweglichkeit. Als Hintergrund wählte er den kalifornischen Venice Beach mit Palmen und Badegästen. Vgl. farb. Abb. in art - das Kunstmagazin, 1/97, S. 8
- 33 Vgl. Levey, Michael: The Eighteenth Century Italian Schools, National Gallery Catalogues, London 1956, Textband S. 72-74. In späteren Jahren (1765-75) nimmt Longhi die erste Fassung des Themas erneut auf, um sie zusammen mit dem Bild "Porträt von Magrat, dem Riesen", das ebenfalls eine Auftragsarbeit für den Kuriositäten-sammler Grimani darstellt, zu einem neuen Gemälde: "Der riesenhafte Magrat und das Rhinoceros" zu vereinen. (Vgl. Pignatti 1974, S. 101) Zwei weitere Gemälde, dessen Zuschreibung und Datierung jedoch nicht geklärt ist (Motivkatalog: Venezianische Schule Nr. 1 und Motivkatalog: Neapolitanische Schule Nr. 1) und ein Kupferstich von Alessandro Longhi (Pignatti 1969, Fig. 33) zeigen ebenfalls die Schaulust eines Nashorns. In der Behandlung des Themas überwiegt allerdings das narrative Element.
- 34 Vgl. Pignatti 1969, S. 95, Tafel 252; Motivkatalog: Longhi Nr. 3
- 35 Vgl. Pignatti 1969, S. 85, Tafel 255; siehe auch Oettermann 1980, S. 139; Motivkatalog: Longhi Nr. 4
- 36 Vgl. Katalog Plakate 1880-1914, Hist. Museum Frankfurt 1986, S. 310
- 37 Vgl. Heikamp 1980, Abb. S. 310, S. 311, S. 313 und S. 317; Rookmaaker, L.C.: Captive rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810. In: Bijdragen tot de Dierkunde, Band 43, Heft 1, 1973, S. 49, S. 53 und S. 55; Scherpner, Christoph: Von Bürgern für Bürger - 125 Jahre Zoologischer Garten Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1983, S. 6; Müller, Siegfried: Leben in der Residenzstadt Hannover. Adel und Bürgertum im Zeitalter der Aufklärung, Hannover 1983, S. 80
- 38 Vgl. Clarke 1974, S. 118f, Abb. 16
- 39 Vgl. Clarke 1974, S. 119; Dunkel 1967, S. 138f
- 40 Hannoversche Geschichtsblätter 12. Jg., 1909, S. 241; 1754 war das Rhinoceros erneut in Hannover, ebenda, S. 252
- 41 Gellert, Christian Fürchtegott: Sämtliche Fabeln und Erzählungen. Geistliche Oden und Lieder, München 1965, S. 104
- 42 Wie dem zeitgenössischen Einblatthanddruck zu entnehmen ist, entsprach der Preis für den 1. Platz einem halben Gulden. Abb. in Petzsch 1954, S. 51; siehe auch Emerig, Hubert: Das Rhinoceros in Europa 1741-1758 und seine Medaillen. In: Money Trend, 10 (5), 1978, S. 20-25, 50, 52
- 43 zitiert nach Heikamp 1980, S. 314
- 44 Vgl. Clarke 1974, S. 118
- 45 Casanova, Giacomo: Geschichte meines Lebens. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Loos. Erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz von Sauter, Berlin 1985, Bd. 3, S. 199f. Casanova irrt jedoch, wenn er den Afrikaner vor der Bude als Besitzer des Tieres bezeichnet, da dies ein holländischer Kapitän namens Douve Mout van der Meer war.
- 46 Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie, München Wien 1983, S. 175
- 47 Horkheimer, Max: Notizen 1950 bis 1969 und Dämmerung, hrsg. von Werner Bröde, Einleitung von Alfred Schmidt, Frankfurt am Main 1974, S. 72f
- 48 Vgl. Claude Keisch: Tiere und Menschen in der Großstadt, Das Kinderalbum. In: Ausstellungskatalog Adolph von Menzel 1815-1905, Zeichnungen, Aquarelle