

# V Künste

## 1 Tiere und Bildende Kunst

Nichtmenschliche Tiere (im Folgenden kurz: Tiere) spielen eine wichtige Rolle beim Ursprung des menschlichen Repräsentationssystems und gehören zu den frühesten Motiven von Malerei, Skulptur, Fotografie und Film. Künstlern aller Epochen haben Tiere als Erkenntnismedien gedient, die zur Ordnung und Strukturierung von Ort, Zeit und Denkweisen herangezogen wurden und dabei halfen, die eigene äußere und innere Welt zu bewältigen. Sie waren Anschauungs- und Demonstrationsobjekt, und sie dienten dem Menschen als Ausdrucksmittel für innere Zustände, Vorstellungen, Ideen und Visionen.

Die ersten bekannten Tierdarstellungen sind mehr als 30.000 Jahre alt und finden sich in den Höhlen von Chauvet, etwas jünger sind vergleichbare Maleereien in Lascaux und Altamira. Diese Höhlenmaleereien gelten als älteste Zeugnisse menschlichen Kunstschaffens und wurden als Beweise eines frühmenschlichen ›Kunsttriebs‹ interpretiert (vgl. Leeb 2007, 28). Identifizierbar sind u. a. Nashörner, Raubkatzen, Bären, Auerochsen, Pferde, Bisons, Hirsche und Steinböcke. Die Wandmalereien könnten rituellen Zwecken gedient, eine Rolle beim Jagdzauber gespielt, apotropäische Funktion gehabt oder Totemtiere verkörpert haben oder mögen einfach Ausdruck der Bewunderung und Faszination für die belebte Umwelt gewesen sein. Zwar kann von einer Beherrschung der wilden Tiere durch die Frühmenschen und ebenso von der Bilderproduktion als einem Ausdruck menschlicher Dominanz über die Dargestellten wohl noch keine Rede sein. Doch schon hier fungiert Kunst ebenso wie in nachfolgenden Epochen als Spiegel, in dem die Entwicklungen und Veränderungen des Tier-Mensch-Verhältnisses im jeweiligen historischen Kontext ablesbar sind.

Tierdarstellungen spielen in der vor- und frühgeschichtlichen Kunst als Repräsentation von Totemtieren oder von Göttern eine große Rolle. So wurden etwa in der altägyptischen Kunst Götter als Tiere oder Tier-Mensch-Hybriden in Skulptur, Malerei und Schrift dargestellt und verehrt. Fast alle ägyptischen Gottheiten hatten zoomorphe Formen, wie beispielsweise der schakalköpfige Anubis, die katzenköpfige Bastet, der falkenköpfige Horus oder der ibisköpfige Thot. Die Schlange Apophis galt als

Gegenspielerin des Sonnengottes Re, während der Skarabäus mit dem Sonnenlauf identifiziert wurde. Auch viele andere außereuropäische Kunststile bieten ergiebige Beispiele für Tierdarstellungen. Die folgende Darstellung konzentriert sich vor allem auf westliche Kunst.

### Antike und mittelalterliche Kunst

Die antike Kunst in Griechenland und Rom zeichnet sich durch eine verhältnismäßig naturalistische Darstellung von Tieren aus, die auch als Beweis der Kunstfertigkeit ihrer Schöpfer gelten sollte. Verbreitete Motive waren vor allem wilde bzw. jagdbare Tiere und exotische Spezies. Orpheus, der im Goldenen Zeitalter für die Tiere musiziert und singt, war ein beliebtes Sujet der Antike und bot Gelegenheit, unterschiedliche Spezies auf einem Bild zu zeigen.

In der Kunst des Mittelalters finden sich kaum ›echte‹ Tiere in ihrer natürlichen Umwelt, sondern fast ausschließlich Darstellungen symbolischer und allegorischer Tiere im Kontext der christlichen Ikonographie. Zunächst waren das vor allem die theriomorphen Evangelistensymbole oder die Taube als Symbol für den Heiligen Geist. Gelegentlich wurden Tiere als Zeugnisse sakraler Ereignisse eingesetzt, etwa Ochse und Esel bei Darstellungen der Geburt Christi.

Weitere geschätzte Motive für die Darstellung verschiedenster Tierarten – oft mit enzyklopädischem Anspruch – waren die biblische Erschaffung der Tiere und die Arche Noah. Beide konnten als Allegorie auf einen Zustand, in denen Menschen und Tiere noch in Harmonie miteinander lebten, gelesen werden. In der damaligen Vorstellung hatte erst der Sündenfall wilde, unbeherrschbare Tiere hervorgebracht, die als Angriff auf die ursprüngliche göttliche Harmonie verstanden werden konnten.

Im Mittelalter wurden Tiere auch als Verkörperungen von Tugenden oder Lastern mit relativ festgelegter Bedeutung aufgefasst, und ihre Darstellungen dienten vor allem der Verherrlichung Gottes. So stehen etwa das Lamm oder der Hirsch für Christus, die Fliege für den Teufel und die Schlange für die Erbsünde. Mit solchen allegorischen Tieraussagen wurden Laien moralisch belehrt. Tiere als Gottes Geschöpfe fungierten als Erkenntnisinstrumente, die Einsichten über den göttlichen Heilsplan vermit-

teln sollten. So waren auch die bebilderten Naturenzyklopädien der Zeit vor allem als Hilfe für Predigten gedacht.

In den mittelalterlichen Bestiarien wurden feste Tier Typen ausgebildet, die zur Strukturierung der Welt dienten und eine didaktische Funktion hatten. Die Bestiarien enthalten Geschichten und Bilder von Tieren, die heilsgeschichtlich ausgelegt wurden. So stand etwa der Pelikan, der sich die Seite aufreißt, um seine Jungen mit seinem Blut zu nähren, aufgrund seiner Selbstopferungsbereitschaft für Christus. Auch wenn sich die moralisierenden Personifikationen häufig auf ein zeitgenössisches Wissen über tatsächliche oder angenommene tierliche Eigenheiten stützten, das aus den Umgang mit realen Tieren in der alltäglichen Lebenswelt stammte, verzeichnen die Bestiarien auch Fabeltiere wie Einhörner, deren Existenz damals nicht angezweifelt wurde. Das elementarste Vorbild für die Bestiarien ist die im 2. Jahrhundert in Alexandria entstandene Handschrift *Physiologus*, die wohl einflussreichste Traktatsammlung der Spätantike zum Tier als Bedeutungsträger. Noch in der *Historia animalium* von Conrad Gesner von Mitte des 16. Jahrhunderts, die den Anfang der wissenschaftlichen Zoologie markiert, finden sich allegorische Erzählungen aus dem *Physiologus* wieder. Die ikonographische Bedeutung der Tiere hat sich in der christlichen Welt bis heute erhalten und spielt oft auch in aktueller Kunst noch eine Rolle.

Tiere kamen im Mittelalter aber auch als ornamentale Dekorationen in stilisierter Form vor, etwa in den Initialen und Marginalien von Buchmalereien, in Stundenbüchern, auf Kapitellen, Fenstern und Portalen der Kathedralen oder auf Gebrauchsgegenständen und Wappen. Insbesondere die Tiere an den Rändern der Buchmalerei wirken wie nach der Natur gezeichnet, sind aber meist Kopien nach Vorlagen. Hier kommen häufig auch Fabelwesen zum Einsatz, in der romanischen Skulptur vor allem Monster als Verkörperung des Bösen. Aber auch das Einhorn als wildes Tier, das zahm wird, wenn es im Schoß der Jungfrau ruht, ist ein gängiges symbolhaft gebrauchtes Motiv. Möglicherweise fungierten Fabeltiere jedoch gelegentlich auch einfach als Schmuck und haben nicht in jedem Fall eine klare Bedeutung. Die Tierwelt war hierarchisch gegliedert mit dem »königlichen« Löwen an der Spitze, weshalb er als heraldisches Tier beliebt war. So entstand bezugnehmend auf das Wappentier Heinrich des Löwen von 1163 bis 1169 der Braunschweiger Löwe, die älteste freistehende monumentale Bronzeplastik nördlich der Alpen seit der Antike.

## Frühe Neuzeit

Die frühneuzeitliche Tiermalerei entstand aus der antiken Kunst und ihrer mittelalterlichen Überlieferung. Um 1400 wurden die Tierdarstellungen naturalistischer, wobei Italien und die Tierstudien aus dem Umkreis von Antonio Pisanello eine Vorreiterrolle spielten. Getreu dem lateinischen Diktum *ars simia naturae* (die Kunst als Nachäfferin der Natur) galt die naturgetreue Kopie der Welt als erstrebenswertes Ideal.

Im bekanntesten illustrierten Manuskript des 15. Jahrhunderts, den *Tres riches Heures* des Duc de Berry, zeigt beispielsweise das Dezemberblatt eine naturalistische Jagdszene, bei der Hunde ein Wildschwein töten. W. J. T. Mitchell hat die These formuliert, dass die Malerei seit der Frühen Neuzeit mit ihrem Fokus auf dem naturgetreuen Einfangen von Naturmotiven ein implizites Streben nach Beherrschung von Natur darstellt, das mit der Anstrengung des Jägers, das Wild zu beherrschen, vergleichbar sei (vgl. Mitchell 1994, 333). Das Wissen wollen und damit auch die naturalistische Kunst haben für ihn somit immer etwas Gewalttätiges. Die Kunst domestiziert im Darstellungsprozess das Wilde, indem sie es unschädlich und kontrollierbar macht.

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts gehörten Skizzen nach der Natur zum täglichen Brot jedes Künstlers, Kunst wurde als wissenschaftliche Methode betrieben. Die realistische Naturbeobachtung galt als basales Instrument der Tierdarstellung und wurde häufig ergänzt durch anatomische Studien. Leonardo da Vinci seziierte beispielsweise Pferde und verfasste auf Grundlage seiner Forschung eine (heute verlorene) Abhandlung über Pferdeanatomie. Bei seinen Pferdezeichnungen wandte er die gleichen komplexen mathematischen Prinzipien an wie bei seinen Darstellungen menschlicher Proportionen.

Doch auch wenn Tierdarstellungen der Renaissance den Eindruck von Naturstudien erwecken, handelte es sich doch häufig um Imitationen von Exemplaren aus Musterbüchern, die von Malergeneration zu Malergeneration weitergegeben wurden. Bildbausteine und einzelne Motive wurden aus dem religiösen Kontext herausgelöst und zu autonomen Bildmotiven erhoben. Selbst wenn das lebende Exemplar eines Tieres verfügbar war, griffen Künstler oft auf antike Wissensbestände zurück und gaben ihre natürlichen Modelle gefiltert durch ältere Darstellungenkonventionen wieder. Dabei ist die Antikenrezeption aber meist nicht auf den ersten Blick erkenntlich (vgl. Tripps 2003).

Tiere sind auch aus der Herrscherikonographie der Frühen Neuzeit nicht wegzudenken. Reiterdenkmäler wie Donatellos *Gattamelata* (1447) oder das (nur geplante) Sforza-Monument von Leonardo da Vinci hatten beispielsweise bis ins 20. Jahrhundert hinein eine Vorbildfunktion für Reiterstandbilder im öffentlichen Raum. Auch heraldische Tiere wie der Markuslöwe oder die Barberini-Bienen prägen bis heute die Darstellungsweise dieser Tiere. An ihnen lässt sich auch gut eine Funktionsveränderung beobachten: So war der Löwe von St. Markus in seiner Funktion als Symbol Venedigs nicht mehr religiöses, sondern vielmehr politisches Zeichen.

Nördlich der Alpen fertigte vor allem Albrecht Dürer analytische Naturstudien an. Sein *Feldhase* (1502) oder die *Tote Blauracke* (1512) sind berühmte Beispiele für sogenannte 'Tierstücke', die sich als ein Bereich des Stilllebens im 16. Jahrhundert entwickelten. Dürers *Panzernashorn* (1515) gehört nicht nur zu den bekanntesten Grafiken des Meisters, sondern hat das Bild dieses Tieres auch für nachfolgende Generationen geprägt. Und dies, obwohl der Künstler nie ein Nashorn in natura gesehen hatte und seine anatomische Erfindung des scheinbar in einer Art Rüstung steckenden Tieres für heutige Augen geradezu grotesk wirkt.

In der Zeit der großen Entdeckungen nach Kolumbus' Reisen widmeten sich u. a. Conrad Gesner und Ulisse Aldrovandi einer wissenschaftlich inspirierten Darstellung exotischer Tiere. Auch wurden fremdländische und einheimische kleinere Tiere in Naturabgüssen festgehalten, beispielsweise durch Andrea Riccio (vgl. Gramaccini 1985). Solche Abgüsse fanden wie echte Tierkörper oder deren künstlerische Darstellungen Eingang in die Kunst- und Wunderkammern. Nördlich der Alpen war es vor allem der Goldschmied Wenzel Jamnitzer, der um 1550 in Nürnberg den Naturabguss einführte. Er nahm Gussformen vor allem von Insekten ab, aber auch Reptilien oder kleinen Säugetiere, die dann ausgegossen wurden. Der Franzose Bernard Palissy nutzte solche Formen für seine getöpften Essgeschirre, um z. B. mit lebensecht aussehenden Schlangen auf Tellern einen besonderen Ekeffekt hervorzurufen.

Im 15. und 16. Jahrhundert kamen Doppelporträts von Menschen und Hunden in Mode, wobei die Hunde vor allem Macht, Stärke und Adel ihrer Besitzer reflektieren sollten. Dabei wurden männliche Personen meist mit Jagdhunden, weibliche mit kleineren Schoßhunden gezeigt. Die porträtierten Hunde waren aber nicht nur Symbole, sondern oft namentlich bekannte Individuen. Nach Kenneth Clark markiert

der trauernde Hund auf Piero di Cosimos *Der Tod der Procris* (um 1495) den Beginn einer langen Tradition in der westlichen Malerei, Tiere mit menschlichen Charakteristiken auszustatten (vgl. Clark 1977, 176). Damit wäre dieses Bild ein frühes Beispiel für einen Paradigmenwechsel in der Darstellung des Tieres vom Objekt zum Subjekt. Und tatsächlich ist die große Liebe von Ludovico II. Gonzaga, dem Herzog von Mantua, für seinen Hund Rubino nicht nur durch seine Briefe und den Grabstein des Hundes überliefert, sondern auch durch Andrea Mantegnas Fresko von Ludovico mit Rubino (1465–1474) in der Camera degli Sposi im Palazzo Ducale in Mantua. Bei den Pferdebildern von Giulio Romano im Palazzo del Té in Mantua kann man ebenfalls schon von individualisierten Tierporträts sprechen.

## Barock

Im 16. und 17. Jahrhundert füllten Tiere durchaus auch als bloßes Fleisch, d. h. in Form ihres geschlachteten Körpers, die ganze Bildfläche, etwa bei Joachim Beukelaer, Pieter Aertsen oder Rembrandt von Rijn. Insbesondere waren detailgetreue, wenn auch realitätsferne Küchen- und Marktstillleben nachgefragt. Sie transportierten in der Regel eine moralische Kritik an Maßlosigkeit und Sittenlosigkeit. Sorgsam arrangierte Szenen mit Schlachtfleisch konnten so für die fleischlichen Genüsse der niederen Stände stehen (vgl. Schneider 2011, 34, 419).

Parallel kamen naturgetreu dargestellte Tiere häufig in allegorischen Zusammenhängen und in der Emblematik vor. Gerne wurde das irdische Paradies dargestellt, das von verschiedensten Tieren bevölkert wird. Das Paradiesthema diente in der niederländischen Malerei als Chiffre für eine friedliche Koexistenz der Arten. Ein prominentes Beispiel ist etwa die auf 1613 datierte *Paradieslandschaft mit Arche Noah* von Jan Brueghel dem Älteren. Oft spielten Tiere aber auch lediglich eine Staffagerolle, um das Charakteristische einer Landschaft zu unterstreichen.

Im 17. Jahrhundert wurde in der niederländischen Malerei der dramatische Kampf um Leben und Tod zwischen Mensch und Tier ein zentrales Sujet. So zeigt beispielsweise Peter Paul Rubens zwar kein Interesse an der Darstellung von Haustieren, doch auf seinen Gemälden sieht man häufig gewalttätige Kämpfe zwischen wilden Tieren. Solche Bilder entstanden in arbeitsteilig organisierten Spezialistenteams, wobei Maler wie Frans Snyders, Adriaen van de Velde und Roelant Savery für die Ausstattung von

Gemälden mit Tiergruppen verantwortlich waren. Diese Spezialisten malten aber auch kleinere Genrebilder, in denen sie sich ganz auf ihre Expertise konzentrierten. Auf Tiere spezialisiert waren im 17. Jahrhundert ganze Malerfamilien wie die Kessels oder Roos, wobei Jan van Kessel der Ältere für Insektendarstellungen berühmt wurde, Johann Heinrich Roos für Hirtenidyllen und sein gleichnamiger Sohn für Jagdstücke. Die Tiermalerei besetzte allerdings eher einen niederen Rang, weit hinter Historien gemälden oder Herrscherporträts. Dennoch konnten gute Tiermaler von ihrem Expertentum gut leben, wenn sie adelige Auftraggeber fanden, die ihre Liebhaberei teilten.

Der bedeutendste holländische Tiermaler des 17. Jahrhunderts, Paulus Potter, erlangte vor allem durch Porträts von Kühen Ruhm, sein *Junger Bulle* (1647) war zu seiner Zeit ein gefeiertes Gemälde. Ungeöhnlicher ist seine Interpretation der verkehrten Welt *Die Bestrafung des Jägers* (1647), in dem sich Wildtiere in mehreren Szenen gegen Jäger zu Wehr setzen und sie zur Strecke bringen. Damit bricht das Gemälde aus der zeitgleich beliebten Tradition der Jagdstillleben aus, in denen vorzugsweise tote Hirsche oder Fasane präsentiert werden, zuweilen gemeinsam mit den Hunden, die bei der Jagd gute Dienste geleistet haben.

Um 1603 führte Roelandt Savery Insekten in die Stilllebenmalerei ein, die dann in der niederländischen und deutschen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts, beispielsweise von Jan Brueghel oder Georg Flegel, vermehrt zu finden sind. Die ersten entomologischen Monographien von sowohl künstlerischem wie wissenschaftlichem Wert waren Ulisse Aldrovandis *De animalibus insectis libri septem* (1602) und Georg Hoefnagels Miniaturaquarelle für Rudolf II. In Jean Goedardts *Metamorphosis et historia naturalis* (1662–1667) werden erstmals Insekten im Medium der Radierung dargestellt. Die Tiere waren aber auch Wissensobjekte. Maria Sibylla Merian erforschte und dokumentierte systematisch Insekten, wofür sie weite Reisen bis nach Südamerika unternahm. So zeigte sie erstmalig die Abhängigkeit von Schmetterlingsraupen von ihren Futterpflanzen und verbreitete durch ihre Zeichnungen das Wissen um den Vorgang der Metamorphose.

Das 17. und 18. Jahrhundert waren geprägt von Handelsfahrten und wissenschaftlichen Expeditionen der Europäer nach Asien und Amerika, wobei Tiere zur Handelsware gehörten. Die toten oder lebenden Tiere brachten die weite Welt nach Hause, waren Ausdruck von Macht und Stellung ihrer Besitz-

zer und Spiegel des Reichtums göttlicher Schöpfung. Die von Überseefahrten der europäischen Kaufleute an die fürstlichen Residenzen ihrer Heimat importierten exotischen Tiere waren geschätzte Motive für Gemälde. *Das große Kassler Tierbild* (1723 bis 1729) von Johann Melchior Roos war das wohl größte gemalte Menageriebild seiner Zeit. Es sollte sämtliche Tiere in der Menagerie des Landgrafen Karl in der Kassler Karlsau dokumentieren.

Der angesehenste Tiermaler des 18. Jahrhunderts in Frankreich war der Hofmaler Jean-Baptiste Oudry, der mit dem Nashorn *Clara* (1749) eines der größten Tierporträts seiner Zeit schuf. Für seine naturalistischen Gemälde fertigte er zuweilen Studien in der Menagerie Ludwigs XV. an, die er dann im Atelier weiterentwickelte. In seinem Werk erregte insbesondere das Bild einer säugenden Hündin, *Jagdhündin mit ihren Jungen* (1752), Aufsehen: Es stieß eine Diskussion um Mutterliebe bei Tieren bzw. über die Bedeutung des Stillens bei menschlichen Müttern an (vgl. Secord 2006, 106).

Zur gleichen Zeit war in England die sogenannte ›Sporting Art‹ populär, und eine Reihe von Malern spezialisierte sich auf Rennpferde (vgl. Rump 1983). Die Sporting-Malerei, für die George Stubbs einer der relevantesten Vertreter ist, war allerdings außerhalb des Lands wenig bekannt. Stubbs malte nur Rassepferde, die als die Aristokraten unter den Pferden galten. Innerhalb des Genres sticht sein Gemälde des gefeierten Rennpferdes *Whistlejacket* (1762) heraus. Ursprünglich war ein lebensgroßes Reitergemälde von George III. geplant, wobei Stubbs für die Ausführung des Pferdes zuständig war und andere Maler für die menschliche Figur und die Landschaft. Das Pferd erschien dem König dann aber als so gelungen, dass er es als eigenständiges Meisterwerk anerkannte und die Idee des Reitergemäldes aufgegeben wurde. Pferdeporträts waren im 18. Jahrhundert allgemein verbreitet. Sie sollten den Reichtum und die Erfolge ihrer Besitzer spiegeln und spielten eine doppelte Rolle: Einerseits waren Pferde klar als Diener des Menschen konnotiert, andererseits Ausdruck von elementarer Energie und Schönheit der Natur.

Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden aber auch Gemälde, die nicht die Schönheit der Tiere feierten, sondern ethische Fragen im Umgang mit ihnen aufwarfen: William Hogarth übte mit seinen Kupferstichen *The Four Stages of Cruelty* (1751), die vielfältige Arten von Tierquälerei auf Londons Straßen dokumentiert, eine genuine Kritik am Umgang mit Tieren. Und Joseph Wright of Derby malte mit *Das Experiment mit dem Vogel in der Luftpumpe* (1767/1768)

erstmal einen Tierversuch. Auch wenn der Maler selbst nicht eindeutig Position bezieht, spiegelt sich doch in den Gesichtern einiger der menschlichen Zeugen Entsetzen angesichts des grausamen Experiments bzw. Mitleid mit dem erstickenden Vogel.

## 18. und 19. Jahrhundert

Die Analogie von Mensch und Tier wurde in physiognomischen Studien erforscht, z. B. im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von dem Schweizer Johann Caspar Lavater, der wiederum auf den 100 Jahre vorher tätigen französischen Maler Charles Le Brun oder auf die noch früheren Arbeiten von Giambattista della Porta zurückgriff. Die Gesichtszüge von Männern wurden jeweils denen von Tieren angeglichen, um durch die Darstellung des Äußeren auf die animalische Disposition der menschlichen Seele hinzuweisen. In Deutschland versah Johann Heinrich Wilhelm Tischbein Kaiser, Götter und namhafte Künstler mit Tierphysiognomien. So deutete er beispielsweise Michelangelo als fleischfressendes Tier, Corregio aber als »Kräuterfresser«. Von Lavater beeinflusst sind auch die grotesken Zeichnungen von Menschen mit Tierköpfen und Tieren mit Menschenköpfen des Franzosen Grandville, die gesellschaftskritische Inhalte transportierten.

Die meisten der großen Tiermaler des 18. und 19. Jahrhunderts fanden offenbar nichts dabei, ihre Motive, deren Schönheit sie bewunderten, massenhaft zu töten, um sie durch Stillstellung besser darstellen zu können. So schildert John James Audubon, der mit seinen lebensgroßen Zeichnungen der Vogelwelt *Birds of America* (1825–1838) große Erfolge feierte, in einem Forschungsbericht, wie er täglich über 100 Vögel schoss (vgl. Audubon 1831, viii). Die toten Vögel fixierte er dann mit Draht in lebensechter Haltung, um sie malen zu können.

In der französischen Romantik sind vor allem Théodore Géricault und Eugène Delacroix herausragende Tiermaler. Géricault konzentrierte sich insbesondere auf wilde Pferde, die häufig als dem Menschen überlegen dargestellt wurden. Generell wurde Wildheit in der Romantik als positiver Aspekt anerkannt. Während im Klassizismus vor allem die Schönheit der Tiere betont wurde, war es in der Romantik ihre Verve. Auch Delacroix, der oft im Pariser Jardin des Plantes zeichnete, feiert die gewalttätige Energie wilder Tiere und deutet sie als Kampf zwischen Mensch und Tier, Vernunft und Leidenschaft, Zivilisation und Natur. Delacroix fühlte sich vor al-

lem Katzen, insbesondere Raubkatzen, verbunden, so sehr, dass ihm sogar selbst Ähnlichkeit mit einer Katze zugesprochen wurde. Nach seiner Aussage waren Tiere die geeigneten Mittel, um die Natur nicht etwa nur zu kopieren, sondern durch Malerei neu zu erschaffen (vgl. Clark 1977, 42).

In der spanischen Kunst waren Darstellungen des Stierkampfs nachgefragt. Francisco de Goyas grafischer Zyklus *Tauromaquia* (1814–1816) richtete sich weniger an Kunstliebhaber als an Stierkampffreunde. Die Blätter können als Ausdruck von Patriotismus, aber auch als Darstellung des ritualisierten Konflikts zwischen Mann und Tier gedeutet werden. Von Goya stammen aber auch beeindruckende und oft sehr persönliche Hundeporträts, u. a. der ebenso minimalistische wie rätselhafte *Perro semihundido* (1820/1823), der zu den Wandmalereien der *Pintura negras* gehört.

Die wohl bedeutendste Tiermalerin des 19. Jahrhunderts war Rosa Bonheur, die im Übrigen auch als Tier- und Naturschützerin tätig war. Die Künstlerin bezeichnete sich sogar selbst als »Gemisch von einem Hund und einer Schildkröte« (Lange-Berndt 2011, 224). Ihr großformatiges Gemälde *Der Pferdemarkt* (um 1855) war eines der meistbewunderten Bilder seiner Zeit und ist ein Beispiel für die Wertschätzung, die Bonheur kontrollierter Stärke bzw. gezähmter Wildheit in Gestalt des Pferdes entgegenbrachte.

Als bekanntester viktorianischer Tiermaler seiner Zeit gilt Edwin Landseer. Vor allem seine häufig sentimental und anthropomorphen Gemälde von Hunden und Pferden waren populär. Seine Lieblingsmotive waren so prägend, dass sogar eine Hunderasse nach ihm benannt wurde. Aber auch wilde Tiere, wie Löwen oder Eisbären, gehörten zu seinem Repertoire, und auch als Bildhauer war er einflussreich. So sind etwa die Löwen an der Nelsonsäule am Trafalgar Square in London sein Werk. Die größte Nachwirkung hat aber wohl seine ikonische Darstellung eines Hirsches in *Monarch of the Glen* (1851). Hier kondensiert Landseer in einem Bild nicht nur den Ehrenkodex der Jagd, sondern auch das Selbstbewusstsein der herrschenden viktorianischen Klasse.

## Moderne

Ab dem 19. Jahrhundert erhöhte sich durch die Gründung der Zoologischen Gärten und eine höhere naturkundliche Bildung der Mittelschicht die Nachfrage des breiten Publikums nach Tierdarstellungen. In der Folge widmeten sich vermehrt Maler und Zeichner

der Naturstudie von exotischen gefangenen Tieren. Sie schufen unabhängige Kunstwerke, aber auch Illustrationen für naturkundliche Lehrbücher oder Magazine. In Deutschland waren Paul Friedrich Meyerheims Gemälde von wandernden Tierschauen beliebt. Viele Maler konstruierten in ihren Zoobildern eine harmonische Einheit von Tier und Mensch, aber es gab auch zookritische Künstler. Ellen Spickernagel hat herausgearbeitet, mit welchen formalen Mitteln beispielsweise Adolph von Menzel seine Abneigung gegen Gehege und Käfige, die er als Ausdruck einer autoritären Gesellschaft verstand, in seinen Gemälden und Zeichnungen umsetzte (vgl. Spickernagel 2010, 168 ff.).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreiteten sich Charles Darwins Theorien rasant, u. a. durch unzählige Karikaturen, die Darwin und seine Hypothesen lächerlich machen sollten. Es gab aber auch Kunstwerke, die der Evolutionstheorie auf wertschätzende Weise visuellen Ausdruck verliehen. Dazu gehören etwa die beinahe ornamenthaften *Kunstformen der Natur* des Naturforschers und Zeichners Ernst Haeckel, die von 1899 bis 1904 erschienen. Sie erlaubten einen wissenschaftlich-mikroskopischen Blick auf tierliches Leben, waren aber dennoch in ihrem Bestreben, die Schönheit und den Reichtum der Natur zu zeigen, stark ästhetisiert und inszeniert.

Mit Haeckel bekannt war der anthropologisch und zoologisch interessierte Malerfürst Gabriel von Max. Ihm reichte es nicht, exotische Tiere im Zoo zu betrachten, hielt er doch eine ganze Gruppe Affen als Haustiere, Modelle und Studienobjekte. Sein Gemälde *Affen als Kunstrichter* (1889) mit Kunstverständnis nachäffenden Primaten kann wohl als ironische Neuformulierung des Ausdrucks *ars simia naturae* interpretiert werden. Außer auf den exotischen Tieren lag im 19. Jahrhundert auch ein neuer Fokus auf Haus- und Nutztieren, wobei sich regionale Schulen für einzelne Spezies herausbildeten (vgl. Küster u. a. 2006).

Ab dem frühen 19. Jahrhundert wurden kleinformatige Tierbronzen von sogenannten Animaliers wie Antoine-Louis Barye auch in der Mittelschicht sehr beliebt. Diese Skulpturen wurden in Massenproduktion vervielfältigt und als Liebhaberstücke gehandelt. Diese Tradition führten dann Bildhauer wie August Gaul und Renée Sintenis im 20. Jahrhundert fort. Sintenis war eine der ersten Bildhauerinnen, die Kleinplastiken von Tieren schuf, wobei sie junge Tiere in Bewegung favorisierte. Für sie waren Tiere eine »Zuflucht gegenüber all den Anforderungen des Lebens« (Jürgs 2002, 187), denen sie sich nicht gewachsen fühlte.

Im französischen Impressionismus waren vor allem Haustiere, insbesondere Hunde- und Katzendarstellungen beliebt. Herausragend sind in dieser Zeit aber Edgar Degas' Bewegungsstudien von Pferden, die teilweise von Eadweard Muybridges fotografischen Studien wie *The Horse in Motion* (1878) beeinflusst sind. Überhaupt begann Ende des 19. Jahrhunderts die Fotografie der Tiermalerei den Rang abzulassen und ersetzte sie nach und nach. Dennoch existierte die Zoomalerei weiter, wenn auch unter veränderten Vorzeichen: Max Slevogt reiste etwa 1901 nach Frankfurt, um den Orang Utan Seemann mit seinem Wärter im Zoo zu malen, wobei er die innige Beziehung der beiden festhalten wollte. Und Edward Munch malte auf Anraten seines Psychiaters 1909 im Kopenhagener Zoo, weil dieser annahm, dass das Malen von Menschen für seinen labilen Patienten zu aufregend sei (vgl. Clark 1977, 124).

Allgemein sind die Tiermotive ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert weniger naturalistisch gestaltet. So wandte man sich im Expressionismus den Tieren auf der Suche nach Ursprünglichkeit zu und stellte sie als Repräsentanten vitaler Kräfte vor. Franz Marc plädierte gar für eine »Animalisierung« der Kunst und eine Einfühlung in das Tier, um die Natur mit dessen Augen sehen zu können (Lankheit 1978, 5). Mit seiner Kunst wollte Marc erklärtermaßen das Seelenleben der Tiere, welches er als schöner und reiner als das der Menschen imaginierte, sichtbar machen. Die malerische Hinwendung zum Tier kann in dieser Zeit aber auch pejorativ gemeint sein: Paul Gauguin malte z. B. Vincent van Gogh mit einer Affenphysiognomie, um auf seinen angeblichen Mangel an Phantasie hinzuweisen.

Reines Ornament wurden Tierformen, oft Vögel und Fische, im Jugendstil. Doch auch wenn man die Tiere häufig einer abstrakteren Gesamtkomposition unterordnete, gab es auch in der Art Nouveau Tierspezialisten mit einem Interesse für ausgewählte Spezies, wie beispielsweise Theophile Steinlen, der mit Vorliebe Katzen darstellte.

Im Surrealismus wurden Tiere vor allem als Verkörperungen von menschlichen Trieben, Begierden oder Ängsten eingesetzt. Die vermeintlich mörderische Gottesanbeterin als gleichzeitig lustvoll inszenierte wie angstbesetzte Chimäre wurde so etwas wie das ikonische Tier des Surrealismus. Salvador Dalí etwa verarbeitete seine Heuschrecken- und Ameisenphobie in zahlreichen Gemälden. Die Insekten stehen bei ihm für den Tod, haben aber auch sexuelle Konnotationen. Außerdem wurden die Phänomene der Verpuppung, der Metamorphose und der

Mimikry in vielfältigen Bildideen und kunsttheoretischen Abhandlungen von André Breton oder Roger Caillois umgesetzt und spiegeln eine surrealistische Grundhaltung und Bildstrategie. Tiere können aber auch zum Alter Ego der Künstler werden: So inszeniert sich Max Ernst auf verschiedenen Gemälden als Loplop, den Vogeloberen, und Frida Kahlo verkörpert durch die häufig auf ihren Selbstporträts auftauchenden Affen meist ihre eigenen seelischen Zustände (z. B. *Selbstbildnis mit Affen*, 1943). Aber sie griff auf diese Motive auch gerne zurück, weil Affen neben Vögeln, einem Hund und einem Reh zu ihren Haustieren gehörten.

Im Œuvre Pablo Picassos sind Tiere elementar. Schon als Junge zeigte sich seine frühe Genialität angeblich an seiner Fähigkeit, die Taubenfüße auf den Gemälden seines Vaters zu ergänzen. Fabelwesen wie der Minotaurus, Verherrlichungen des Stierkampfs sowie liebevolle Porträts seiner Hunde, insbesondere seines Dackels Lump, spiegeln den Facettenreichtum von Picassos Bestiarium. Der Künstler hielt sich zudem zahlreiche Haustiere, darunter die mehrfach verewigte Ziege Esmeralda. Picassos monumentales Meisterwerk *Guernica* (1937), entstanden als Reaktion auf die deutsche Bombardierung der gleichnamigen spanischen Stadt während des Bürgerkrieges, zeigte u. a. einen brüllenden Stier und ein verletztes Pferd. Obwohl Picasso darauf bestand, dass in seinem Werk ein Pferd lediglich ein Pferd sei und ein Stier ein Stier (vgl. Leepa 1957, 235), werden die Tiere bis heute als Symbole der menschlichen Opfer des Krieges gedeutet. Ebenso wie Picassos Lithographie einer Taube *La Colombe* (1949) wurde das Gemälde zu einem mächtigen Antikriegssymbol.

## Abbildende Kunst nach 1945

In der Kunst nach 1945 kommen Tiere in den unterschiedlichsten Formen und Zusammenhängen vor, so dass jede Kategorisierung beinahe unmöglich wird. Passenderweise geht es den Künstlern seit dieser Zeit vor allem darum, die Widersprüche in der Tier-Mensch-Beziehung offenzulegen.

Auch wenn die Tiermalerei zunehmend von der Fotografie abgelöst wird, werden Tiere doch in bestimmten Kunstrichtungen weiterhin mehr oder weniger naturalistisch repräsentiert: In der Pop Art stehen z. B. die gemalten Liebeserklärungen David Hockneys an seine beiden Dackel hervor und Andy Warhols serielle Siebdrucke von Kühen oder von vom Aussterben bedrohten Tierarten. Die School of Lon-

don bringt sehr private Darstellungen von Whippets bzw. Doppelporträts von Hunden und Menschen im Werk von Lucian Freud hervor sowie schemenhaft-verwischte, geisterhafte Tierwesen auf den Leinwänden von Francis Bacon. Bacon ist es auch, der die Verwandtschaft alles Lebendigen über Darstellungen des Fleisches geschlachteter Tiere anschaulich macht und der seine eigene Malerei mit der Schleimspur einer Schnecke vergleicht (vgl. Peppiatt 2008, 174). Die Künstlergruppe Cobra um Asger Jorn und Karel Appel trägt nicht nur einen Tiernamen (Akronym der Städte Kopenhagen, Brüssel, Amsterdam), sondern produziert auch eine Reihe von gestisch-abstrahierten Tiergruppen. Marino Marini setzt sich in seinem bildhauerischen Werk vor allem mit der gewaltförmigen Beziehung von Pferden und Menschen auseinander. Seine Reiterskulpturen können als Ausdruck einer zunehmenden Entfremdung von Menschen und Tieren gesehen werden und nehmen Abstand vom traditionellen heroischen Reiterstandbild, in dem noch eine harmonische Einheit von Pferd und Reiter unterstellt wird. Der Bildhauer Henry Moore fertigt nicht nur unzählige Zeichnungen von Schafen und Zootieren an, sondern realisiert auch mit *Sheep Piece* (1971/72) eine abstrakte Skulptur für Schafe, die immer noch auf einer Schafweide steht. Offenbar regte ihn die Beobachtung der Mutterschafe mit ihren Lämmern auf der Wiese vor seinem Atelier dazu an, eines seiner Lieblingsmotive ›Mutter mit Kind‹ zu entwickeln, bei der eine größere Form eine kleinere Form schützend umschließt (vgl. Moore 1980). Die Österreicherin Maria Lassnig hingegen malt außer wiedererkennbaren Hunden auch Tier-Mensch-Hybride und groteske Kreaturen, die vor allem über ihre starke Leiblichkeit definiert und zuweilen auch als Mutterfiguren konzipiert sind, wobei sie das Malen selbst als »Kalben« bezeichnet (Lassnig 2000, 97).

## Öffentliche und private Tiere

Seit dem Ende der 1960er Jahre treten vermehrt lebende Tiere in der Performance- und Konzeptkunst auf und zwar als Motiv, Material und Interaktionspartner. Das war zunächst in Ausstellungen der Fall, wo sie als lebende Ready Mades fungierten und die Aufgabe hatten, Realität und Alltag in die hermetische Kunstwelt einzubringen. Initialzündung für die Zurschaustellung von Tieren im White Cube der Galerie war Jannis Kounellis, der 1969 *12 Pferde* in der römischen Galleria l'Attico zeigte. Die Zurschaustellung von Tieren als Kunstwerk wird dann u. a. von

Rosemarie Trockel und Carsten Höller in *Ein Haus für Schweine und Menschen* (1997) aufgegriffen. Für die documenta X konstruierten sie ein artgerechtes Schweinegehege und platzierten die Besucher in einem minimalistischen Kubus, von dem aus sie die Schweine durch einen nur einseitig durchsichtigen Spiegel beobachten konnten. Aktuellere Beispiele sind die Präsentation eines Einsiedlerkrebses in einem Aquarium durch Pierre Huyghe (*Zoodram 4*, 2011) oder einer Rentierherde durch Carsten Höller (*Soma*, 2010).

Lebende Tiere erfahren durch Ausstellungen eine neue Sichtbarkeit und Präsenz in der öffentlichen Wahrnehmung, können aber auch für den Einzug des Privaten in die Kunstwelt stehen. Alltägliche, mehr oder weniger inszenierte Interaktionen mit Tieren werden bildwürdig und sind beliebtes Thema von Videos, Fotos und Performances. So ist oft die besondere Nähe von Künstlern zu ihren Haustieren Grundlage für gemeinsame Arbeiten: William Wegman filmt und fotografiert von den 1960er Jahren bis heute seine eigenen Weimaraner in immer neuen Verkleidungen. Carolee Schneemann dokumentiert ihr Zusammenleben bzw. ihre Liebesbeziehung mit ihrer Katze Kitch, wobei die Katze fast zwanzig Jahre lang primäre Protagonistin von Schneemanns Fotos und Videos ist. Und Julia Andrejews Videos und Soundinstallationen seit der Jahrtausendwende drehen sich fast ausschließlich um ihre beiden Hunde Tom und Sugi. Dass sich Gegenwartskünstler vermehrt mit Haustieren beschäftigen, liegt vermutlich an ihrer ständigen Verfügbarkeit und insbesondere im Fall von Hunden an deren Kooperationsbereitschaft. Die Trennung von Kunst und Leben ist bei tierinvolvierenden Arbeiten selten aufrechtzuerhalten.

## Der Tod der Tiere und Tiere als Material

Im Wiener Aktionismus der 1960er und 1970er Jahre, vor allem in den *Orgien Mysterien Theatern* von Hermann Nitsch, in denen ritualhaft in als Gesamtkunstwerk angelegten Massenaufführungen mit geschlachteten Tieren agiert wird, werden Tiere zum Material. Selbst das Töten von Tieren wird kunstwürdig: Ana Mendieta (*Death of a Chicken*, 1972) oder Kim Jones (*Rat Piece*, 1976) gehören zu den Aktionskünstlern, die vor allem wegen ihrer als skandalös empfundenen Gewaltakte gegen Hühner oder Ratten bis heute rezipiert werden. Künstler geben in den 1990er Jahren vermehrt den Tod von Tieren in Auftrag und damit aus der Hand. Damien Hirst etwa

suchte für seine Installation *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) öffentlichkeitswirksam per Zeitungsinserat einen Tigerhai zum Präparieren, und Katarzyna Kozyra ließ zwei Hähne und ein Pferd für die taxidermische Skulptur *Animal Pyramid* (1993) schlachten. Über den Einsatz des realen Tiertodes werden u. a. Fragen über die gemeinsame Endlichkeit menschlichen und tierlichen Lebens verhandelt. In jüngerer Zeit kommen Tiertötungen im Rahmen von Kunstwerken zwar weiterhin vor, aber die Thematisierung des Sterbens von Tieren verlagert sich teilweise in den Bereich der Vorstellung bzw. der Potentialität oder auf die mediale Darstellung. Guillermo Vargos und Marco Evaristti erlebten beispielsweise eine große Medienaufmerksamkeit, weil sie den Tod eines Hundes behaupteten (*Exposición N° 1*, 2008) bzw. den Tod von Goldfischen ermöglichten (*Helena*, 2000).

Auch werden Tierkörper zunehmend als bildhauerisches Material oder Ready Made eingesetzt, und die Taxidermie, also das präparierte Tier, das zuvor vor allem als Jagdtrophäe oder naturkundliches Schaustück ausgestellt wurde, erlebt seit den 1990er Jahren eine Hochzeit in der Kunst. Dabei erschaffen Künstler wie beispielsweise Thomas Grünfeld oder Deborah Sengl Fabelwesen, dekonstruieren den Präparationsprozess in seiner Gewalttätigkeit wie Andrea Roe oder Noëlle Pujol, recyceln bereits vorhandene Taxidermien wie Angela Singer und stellen sie in neue Zusammenhänge, modifizieren sie und rekonstruieren die Geschichte taxidermischer Museumsexponate wie Mark Dion oder Wilson/Snæbjörnsdóttir.

Nicht nur als tote Körper werden Tiere zu Werkstoff, sie werden auch als lebende Realzeitsysteme zum künstlerischen Material. So etwa bei Hans Haacke, der 1972 Fische in einem Becken mit gereinigtem Rheinwasser ausstellte. Vergleichbare Installationen, bei denen Miniatur-Ökosysteme als Kunstwerke gezeigt wurden, schufen im selben Jahr Newton Harrison und Helen Mayer mit der wörtlich zu nehmenden Arbeit *Notation on the Eco-System of the Western Salt Works with the Inclusion of Brine Shrimp* oder Alan Sonfist mit *Colony of Army Ants*. Ein aktuelleres Beispiel für ein Tier als Zufallsgenerator ist der von Ingar Dragset und Michael Elmgreen initiierte Auftritt der 20-jährigen Schimpansin Lala, für die Aktion *Spelling U-T-O-P-I-A* von 2003. Dafür hantierte Lala mit sechs überdimensionalen Würfeln, auf deren Seiten jeweils einer der Buchstaben A, I, O, T, U zu sehen war. Das gewünschte Wort kam jedoch nie zustande, wodurch wohl das Unerreichbare



jeder Utopie verdeutlicht werden sollte. Ein tieferes Interesse am Tun der Tiere besteht aber in solchen Kunstwerken offenbar nicht.

## Animal Agency

Joseph Beuys' Aktion *I like America and America likes me* (1974) bildet einen grundlegenden Ausgangspunkt des Einsatzes von lebenden Tieren als Ko-Performern: Beuys lebte mehrere Tage mit dem aus einem Tierpark ausgeliehenen Kojoten Little John in einem Galerieraum zusammen und interagierte nach einem festgelegten Ritual mit ihm. Seit der Jahrtausendwende konsolidiert sich die sogenannten ›Interspecies Art‹ als dialogisch gedachte Kunstform, in der Menschen mit Tieren ›kollaborieren‹ (vgl. Jevbratt 2012). Eine Kunst, die vor allem auf Beziehungen aller in das Kunstwerk involvierter Beteiligten setzt (Künstler, Protagonisten, Publikum), ist von Nicolas Bourriauds Theorie einer relationalen Ästhetik inspiriert. Bourriaud hatte den Begriff in seinem einflussreichen und kontrovers diskutierten Essay *L'esthétique relationnelle* (1998) für Kunstproduktionen geprägt, bei denen der zwischenmenschliche Austausch über und um das ästhetische Objekt als Hauptbestandteil des Werkes auszumachen ist. Dieser Austausch kann nun in der *Interspecies Art* auch über Speziesgrenzen hinweg geschehen. Künstler suchen also in Tieren vermehrt das Gegenüber. Das geschieht aber nicht nur in dialogischen, performativen Arbeiten, sondern auch in der Porträtmalerei oder Fotografie. Frank Noelker etwa fotografierte individualisierte Schimpansenporträts und stellt sie samt den bedrückenden Informationen über ihre Biographie als Labortiere aus. Viele Künstler fokussieren also weniger die instrumentale oder symbolische Rolle von Tieren, sondern lassen sich eher auf die lebendige leibliche Realität des betreffenden Tieres ein.

Anderer Künstler verwandeln sich durch Kostüme, performative Aneignung oder empathische Einfühlung in Tiere ihrer Wahl und betrachten spezifische Tiere als ihr Alter Ego. Berühmt-berüchtigt sind etwa die Aktionen Oleg Kuliks. Kulik performt in den 1990er Jahren wiederholt nackt auf allen Vieren und zuweilen knurrend und beißend, u. a. um auf die politische Situation der Künstler in Russland aufmerksam zu machen. Paula Rego malte mit ihrer *Dogwoman* (1994) eine Frau, die die Stärke und Aggressivität des Hundes adoptiert, und deutet ihre Animalität als positive Qualität. Die Künstlergruppe Art objet orienté versuchte, in der Performance *May*

*the horse live in me* (2010) mittels Bluttransfusion und Hufeisen pferdisch zu werden.

Der Animal Turn in der Kunst ist daher oft mit einem ›Affective Turn‹ oder gar einem ›Ethical Turn‹ verbunden. Kunst mit ihrem Fokus auf dem ›Bild‹, dem Material und dem Körper bezweifelt schon lange, dass allein die Sprache und die logozentrisch-rationalistisch gedachte Vernunft die Welt strukturiert und konstruiert. Weil Kunst oft als unbewusstes oder vorbewusstes Tun, als zufällige Produktion oder aber als körperliche Manifestation von rational nicht Erfassbarem imaginiert wurde, bietet es sich geradezu an, sie auf ihre kreatürlichen Voraussetzungen, Ausformungen und Perspektiven hin neu zu denken. Die neuen Paradigmen der tierinvolvierenden Kunst scheinen jedenfalls Relationalität, Empathie und Körperlichkeit zu sein.

## Animalische Ästhetik

Während im Rahmen der traditionellen Ästhetik Tiere überwiegend als kunstlose Wesen betrachtet wurden, haben lebendige Tiere und ihre Produktionen seit den 1970er Jahren in der Kunst eine Konjunktur. Entgegen der tradierten These, dass Tiere lediglich Projektionsobjekte subjektiver ästhetischer Erfahrungen sind, nehmen zeitgenössische Künstler Tiere zunehmend als ästhetische Akteure ernst. So wird vermehrt die formverändernde und gestaltende Einwirkung von Tieren auf den menschlichen Körper oder auf menschliche Produkte als künstlerische Strategie eingesetzt. Anfang der 1990er Jahre lässt z. B. Marina Abramovic Würgeschlängen über ihren Kopf kriechen. Dabei setzte sie sich nicht nur einer realen Gefahr aus, sondern wurde dank der deformierenden Kraft der über sie gleitenden Schlangen vorübergehend zu einer lebenden veränderlichen Skulptur.

Rosemarie Trockel interpretiert das natürliche Verhalten von Tieren als Kunstschaffen. So rahmt sie in ihren Tierfilmen seit den späten 1970er Jahren die Flugformationen von Vögeln als abstrakte Natur-Bilder oder die Strukturspiele von Raupen als lebende Ornamente. 1990 versieht sie die Repräsentation einer webenden Spinne im Glas mit dem Satz »Jedes Tier ist eine Künstlerin« (*Grüße aus der Provinz*, 1990/91) und aktualisiert damit Beuys' berühmte Behauptung »Jeder Mensch ist ein Künstler«. Einige Jahre später inszeniert sie die Motte, die für ihre *A la Motte* (1993) ihre Strickwerke zerfraß, als Akteurin und Künstlerin, die alte Strukturen zerstört, um daraus etwas Neues zu schaffen. Trockels Arbeiten sind

vor allem als provozierender Angriff auf herkömmliche Vorstellungen von Kunst gedacht und hinterfragen den tradierten Autor- bzw. Werkbegriff. Sie wenden sich gegen den Mythos, dass Kunst allein Inspiration und menschlichen (männlichen) Genius voraussetze und als kontrollierter Selbstausdruck eines Künstlers gelesen werden kann.

20 Jahre später stellt Björn Braun seinen Zebrafinnen Baumaterial zur Verfügung und präsentiert dann die von ihnen damit geschaffenen Schlafnester als Skulpturen. Und seit 2013 produziert das Künstlerpaar Hörner/Antlfinger Seite an Seite mit ihren Graupapageien Clara und Karl an einem gemeinsamen Atelierplatz. Die entstehenden Werke, u. a. von den Vögeln bearbeitete Magazine, werden dann gerahmt in Ausstellungen präsentiert (CMUK *weekly*, 2013). Die Zuwendung zu Tieren bedeutet zuweilen auch eine stärkere Berücksichtigung der Materialität gegenüber der Textualität zur Sinnerschließung von Kunst. Solche Gemeinschaftsproduktionen mit Tieren können als ironische Statements zum Kunstbetrieb interpretiert werden, hinterfragen aber sicherlich auch das Konzept des autonomen, schöpferischen, über sein Werk herrschenden Autors als geistigem Urheber und intentionalem Zentrum von Kunst – und nehmen tierliche Gestaltung als kreative Äußerung ernst.

Eine neue Kunstbewegung ist auch die Produktion von Werken dezidiert für ein tierliches Publikum, häufig inspiriert von ökologischen Überlegungen. Frühe Arbeiten sind etwa Wolf Kahlens Duftinstallation für Hunde *Dog Territory* (1976) oder die im gleichen Jahr entstandene Gemäldeausstellung für Hunde von Dieter Roth und Richard Hamilton *Collaborations. Pictures for Dogs*. Aber Tiere als Kunstrezipienten werden vor allem seit der Jahrtausendwende bedient. So dreht Rachel Mayeri seit 2011 narrative Videos für Affen im Zoo und die Werkleitz Gesellschaft richtete 2011 eine Ausstellung mit dem Titel »Kunst für Tiere« aus, die teilweise im Zoo von Halle stattfand. Einige dieser Kunstwerke werden erst durch die Mitwirkung der tierlichen Rezipienten komplett und bleiben für den menschlichen Betrachter enigmatisch, andere sind auch für menschliche Rezipienten reizvoll.

## Tierrechtskunst

Der Einsatz für Tiere mit künstlerischen Mitteln nimmt zuweilen politische Dimensionen an. So haben Joseph Beuys sowie Oleg Kulik jeweils Parteien

für Tiere gegründet und diese zum integralen Bestandteil ihres kreativen Outputs erklärt. Auch formieren sich Künstlerkoalitionen gegen die Ausbeutung von Tieren für die Kunst wie die Justice for Animals Arts Guild (JAAG) in Minnesota. Parallel bildet sich eine explizite Tierrechtskunst heraus. Besonders in der Fotografie geht diese mit der Dokumentation von Tierleid in der Massentierhaltung Hand in Hand, so etwa bei Klaus Petrus oder der unter Pseudonym arbeitenden Fotografin K49814. Aber auch in der Malerei arbeiten Künstler mit einer klaren Tierrechtsagenda – häufig mit einem altmeisterlichen Duktus. Wenn Künstler sich ausschließlich der Tierfrage widmen, werden sie zwar in Tierrechtskreisen breit rezipiert und erlangen dort eine große Prominenz, von der etablierten Kunstszene werden sie jedoch meist ignoriert. Das mag vor allem an der als zu plakativ empfundenen Darstellungsweise liegen, könnte aber auch eine Reminiszenz an den niederen Rang der Tiermalerei in der Kunstgeschichte sein. In Deutschland ist beispielsweise Hartmut Kiewert auf Tierrechtskongressen und -veranstaltungen sehr präsent. So kann ein Künstler durch das visuelle Propagieren bestimmter politischer Inhalte außerhalb des engeren Kunstdiskurses in bestimmten Kreisen eine große Bedeutung und Sichtbarkeit erlangen und zum »Hofkünstler« einer linksorientierten, antikapitalistischen Szene avancieren.

## Posthumanismus

Mit dem Animal Turn in den Geisteswissenschaften lässt sich auch in der Kunst der Versuch beobachten, alternative, post-humane und nicht-anthropozentrische Perspektiven einzunehmen. Die Befragung des Konstruktionscharakters von Natur und Naturwissenschaft und der Gültigkeit der *Scala naturae* wird mit künstlerischen Mitteln betrieben, etwa von Mark Dion oder Patricia Piccinini. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts spielen Tiere in der sogenannten »Bio Art« beispielsweise in den Werken von Eduardo Kac oder Marta de Menezes eine essentielle Rolle. Künstler betätigen sich zunehmend als Wissenschaftler und greifen mit gentechnologischen Methoden in das Erbgut von Tieren ein, experimentieren mit Zellkulturen, forschen an der Entwicklung von künstlichem Fleisch (*Tissue-cultured life* von Ionat Zurr und Oron Catts seit 1996) oder imitieren die Kommunikationsstrukturen von Insekten.

Selbst die Reproduktion von Tieren wird mitunter als künstlerischer Akt gewertet: So kann die Tier-

zucht bisweilen spezifische Werke ermöglichen: William Wegman züchtet die Hunderasse der Weimaraner, die seine Fotomodelle werden, selbst, Eduardo Kac überlässt einem Labor die ›Produktion‹ seines hybriden Kaninchens Alba (GFP *Bunny*, 2000), und Agnes Meyer-Brandis brütet die Gänseeier aus, aus denen dann die Protagonisten ihrer Videos und Installationen schlüpfen (*The Moon Goose Colony*, 2012). Und sowohl Christina Buch als auch Joos van de Plas züchten Schmetterlinge, die sie im Rahmen einer Kunstaktion freilassen. In solchen Arbeiten wird der alte Topos vom Künstler als *alter deus* aufgerufen, nur dass diesmal wirkliche Tiere geschaffen werden. In der Bio Art produzieren Künstler tatsächlich ›lebende Kunstwerke‹, indem sie z. B. mit genetisch veränderten Tieren experimentieren, und stellen sich dabei in ein Narrativ des zivilisatorischen Fortschritts.

Einige Künstler imaginieren auch einen Blick in die Biodiversität der Zukunft: Pinar Yoldas, Patricia Piccinini oder Reiner Maria Matysik entwerfen mit ihren Skulpturen und Zeichnungen posthumane Lebensformen, darunter Tier-Mensch-Hybride und postevolutionäre Tierpflanzen. Eine Allianz von Künstlern mit Naturwissenschaftlern bietet sich bei tierinvolvierenden Werken natürlich besonders an. So kollaboriert beispielweise Nicolas Primat für seine Videos von Pavianen oder Bonobos mit Primatologen und verbringt längere Arbeitsaufenthalte in primatologischen Forschungsinstitutionen. Auch gibt es eine zunehmende Zahl an Künstlern, die robotische Tiere entwickeln oder mit elektronischen Mitteln Tierverhalten simulieren. Anthony Hall beispielsweise lässt in seinem Projekt ENKI (2009) Menschen mit elektrischen Fischen kommunizieren, France Cadet baut kinetische Cyberhunde, und Ken Rinaldo kreiert interaktive Bio-Art-Projekte, die sich mit Interspezieskommunikation und Künstlichem Leben auseinandersetzen. Es ist zu erwarten, dass sich die tierinvolvierende Kunst zukünftig verstärkt der Environmental Art zuwendet und die Relationen von Tieren zu Pflanzen, Bakterien, Ökosystemen und Umwelten stärker in den Blick nimmt. Längst gibt es Künstler wie Hayden Fowler oder Cornelia Honegger, die über den Körper der Tiere ökologische Fragen thematisieren, wie beispielsweise Umweltverschmutzung oder Artensterben.

Perspektivisch wird Kunst wohl verstärkt das Tierliche außerhalb des bloß Bildhaften und kulturell Konstruierten verhandeln. Sie könnte zukünftig erkunden, ob es möglich ist, Tiere jenseits von menschlichen Repräsentationen und Narrationen vorstell-

bar zu machen. Den Boden dafür bereitet auch die von neueren Akteur-Netzwerk-Theorien informierte Konzeption der dOCUMENTA (13) im Jahr 2013 in Kassel, bei der die kulturelle Produktion nicht nur von nichtmenschlichen Tieren, sondern auch von Pflanzen als Kunst präsentiert wurde. Tue Greenforts *Worldly House* auf der dOCUMENTA (13) kann für die starke Diskursivierung eines solchen Ansatzes stehen. Aufbauend auf Donna Haraways Vorstellung einer Ko-Evolution der Spezies präsentierte das Haus ein Archiv mit Texten, Büchern und Videos zum Thema. Begleitend zur dOCUMENTA (13) wurde eine Serie von 100 Notizbüchern mit dem Titel *100 Notes - 100 Thoughts* (2013) veröffentlicht, die u. a. kurze Aufsätze von Vordenkern einer ökologisch inspirierten Weltsicht aus unterschiedlichsten Feldern enthielt. Die dOCUMENTA (13) zeigt so nicht nur durch die ausgestellten Werke, sondern auch durch die Begleitpublikation eine generelle Tendenz, die Grenzen der Kunst weiter zu öffnen. So werden zukünftig Felder der tierinvolvierenden Kunst wohl vermutlich noch stärker an der Schnittstelle zu Ökologie, Life Sciences und Robotik angesiedelt sein. Außerdem ist eine Ausweitung der von den Animal Studies informierten Artistic Research zu erwarten.

Tiere entkommen in gewisser Weise dem menschlichen Sprachsystem, so dass neue Zugänge zu ihnen gefunden werden müssen. Während der Linguistic Turn behauptet hat, dass es keinen Zugang zu unvermittelten Erfahrungen oder Wissen gebe und dass alle Repräsentationen mit ideologischen und linguistischem Ballast beladen seien, sucht der Animal Turn in den Künsten, der sich den ›sprachlosen‹ Tiere zuwendet, Auswege aus dem Gefängnis der Verbal-sprache.

## Kunsthistorische Überblicksdarstellungen

Es existiert eine Anzahl von Überblicksbüchern, die den Bildbestand von Tieren in den Künsten aufführen. Sie kommen häufig, besonders in der Zeit bis etwa 1980, ganz ohne Fußnoten oder Bibliographien aus. Es sind zum großen Teil Bildbände, die vorliegendes Material bündeln, ohne den Anspruch zu erheben, einen Beitrag zur kunsthistorischen Forschung zu leisten. Unter den Publikationen, die sich mit einer soliden kunsthistorischen Basis um eine Gesamtschau der Tierdarstellungen in der Kunst verdient gemacht haben, sind vor allem Kenneth Clark und Claudia List zu nennen, aber auch Jessica Rawson, Reinhard Piper

oder Richard Hamann, letzterer für die Tierplastik. Sie alle können zur ersten visuellen Orientierung für die ältere Kunst genutzt werden (vgl. Clark 1977; List 1993; Rawson 1977; Piper 1910; Hamann 1949). Auch wenn die meisten der im 20. Jahrhundert erschienenen Bücher noch nicht auf der Grundlage des Animal Turn argumentieren, gibt es doch auch in Überblickswerken wie Clarks *Animals and Men* (1977) eine deutliche Parteinahme für Tiere in ihrer Individualität und eine Kritik an Tieropfer, Jagd oder dem Töten von Tieren für Nahrungszwecke.

In vielen dieser älteren Publikationen wird das Bestreben deutlich, den eigenen Gegenstandsbereich zu legitimieren, da die Konzentration auf Tiere nicht zu den zentralen Anliegen der Kunstgeschichte zähle. So legt Kenneth Clark Wert auf die Feststellung, dass sich die Tierliebe des Menschen häufig in unbedeutenderen Kunstwerken manifestiere. Und Werner Schmalenbach beteuert in seinem sehr lesenswerten Überblickswerk über die Kunstgeschichte am Beispiel der Darstellung des Pferdes *Kleiner Galopp durch Kunstgeschichte* schon in der Einleitung, dass die Betrachtung der Darstellung des Menschen ein wertvolleres und lohnenderes Unterfangen gewesen wäre (vgl. Schmalenbach 2002, 6). Hier ist also die Vorstellung einer Gattungshierarchie trotz des einschlägigen Forschungsinteresses nicht aufgegeben.

Mit dem Animal Turn zeichnet sich auch in der Kunstgeschichte eine neue Haltung ab, z. B. im kurzen Überblicksessay von Jonathan Burt im mehrbändigen Handbuch *The Cultural History of Animals* (2009). Burt beleuchtet die Kunst seit 1900 und tut das an einigen wenigen exemplarisch ausgewählten Kunstwerken von u. a. Franz Marc, Max Ernst, Pablo Picasso, Paula Rego, Joseph Beuys, Olly und Suzi und Damien Hirst, bezieht aber auch nichtwestliche, vor allem chinesische und afrikanische Kunst mit ein (vgl. Burt 2009).

In Margo DeMellos Handbuch *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies* (2012) finden sich indes nur einige wenige Seiten über Tiere in Kunstwerken, wobei DeMello sich ebenfalls bemüht, außereuropäische Beispiele wie japanische und afrikanische Kunst zu integrieren. Ansonsten werden aber vor allem tierschutzrelevante Arbeiten sowie Werke von Tierrechtlern benannt. Zudem wird der Abschnitt unter der Rubrik »Tiere als Symbole« abgehandelt, was angesichts der mit dem Animal Turn formulierten Kritik am Anthropozentrismus verwundert. Erstaunlicherweise werden sogar in den gängigen Bibliographien die Publikationen zu Tieren in der Kunst gerne unter diesem Oberbegriff geführt (z. B.

in der online zugänglichen, umfangreichen Liste, die von Linda Kalof, Seven Mattes und Amy Fitzgerald zusammengestellt wurde: <http://www.animalstudies.msu.edu/bibliography.php>.) Tatsächlich bleibt es in der Kunstgeschichte aktuell, Tiere als Symbole zu betrachten: So kam 2006 die aktualisierte *Enzyklopädie der Tiersymbolik in der Weltkunst* heraus, die immerhin auch zoologische Informationen zu den unterschiedlichen Spezies bietet, sowie Einträge zur Tierarchitektur oder zu Werkzeugen, die von Tieren genutzt werden, und zu Röntgenbildern und wissenschaftlichen Visualisierungsmedien.

Etwas ausführlicher sind die Einträge zu Tieren und Kunst in zwei von Marc Bekoff herausgegebenen Enzyklopädien. Dass es nicht allzu viele Kunsthistoriker gibt, die sich mit der Mensch-Tier-Beziehung in der Kunst beschäftigen, erschließt sich daraus, dass Bekoff für den Eintrag »Kunst« in seiner vierbändigen *Encyclopedia of Human-Animal Relationships* mit Linda Kalof eine Soziologin verpflichtet hat (vgl. Kalof 2008). Kalof hat ihre Expertise vor allem durch ihr Buch *Looking at Animals in Human History* (2007) unter Beweis gestellt, in dem sie sich mit Formen des Anschauens von Tieren, z. B. im Zoo, im Naturkundemuseum, beim Stierkampf, aber auch in Tierporträts beschäftigt. Für die zweite Auflage der *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare* (2009) hat die Künstlerin und Aktivistin Yvette Watt einen Text zu Tieren, Kunst und Ethik beige-steuert. Ähnlich wie DeMello räumt sie der kritischen Reflexion von Tier-tötungen für die Kunst den meisten Platz ein (vgl. Watt 2009).

In den neueren bzw. ersten deutschen Überblicksbänden zu den Animal Studies finden sich in der Regel ebenfalls einführende Einträge zum Thema Kunst und Tiere, so etwa im *Lexikon der Tier-Menschbeziehung* (vgl. Ullrich 2015) oder in dem Sammelband *Disziplinierte Tiere*, der den Stand der Forschung in den verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen knapp darstellt (vgl. Ullrich/Weltzien 2014).

## Publikationen über einzelne Künstler und einzelne Spezies

Die kunsthistorischen Bücher über einzelne Künstler und deren Tierdarstellungen sind Legion. Schon Giorgio Vasari beschreibt in seinen *Viten* die Haltung und die Beziehung einzelner Künstler zu Tieren. Beispielsweise berichtet er von Leonardo, er sei ein großer Pferdeliebhaber gewesen und habe Vögel gekauft, um sie freizulassen (vgl. Vasari 1993, 559).

Von Piero di Cosimo hingegen berichtet er, er habe selbst ein Leben wie ein Tier geführt (vgl. ebd., 577).

Angesichts der künstlerischen Produktion der Betroffenen ist es nicht überraschend, dass es unzählige Studien über Tiere bei Albrecht Dürer, Jean-Baptiste Oudry, George Stubbs, Franz Marc, Henry Moore oder Joseph Beuys gibt. Während solche Monographien das Motiv des Tieres in Bezug auf das Œuvre der Künstler isoliert betrachten, sind Bücher über einzelne Tierspezies fast ausschließlich chronologisch aufgebaut und beleuchten vor allem Veränderungen in der Ikonographie und Darstellungsweise der jeweiligen Tiere oft von der Vorgeschichte (zumindest jedoch seit der Antike) bis in die Gegenwart. Sie geben daher auch Aufschluss über den Wandel der Tier-Mensch-Beziehung, ohne sich dies explizit zur Aufgabe zu machen.

Manche Tiere werden von der Kunstgeschichtsschreibung bevorzugt behandelt. Das ist in den letzten 15 Jahren nicht unbedingt die charismatische Megafauna, sondern sind vor allem Haustiere wie etwa der Hund, die Katze oder das Pferd. So erschienen ab der Jahrtausendwende mehrere voluminöse Kataloge zum Hund in der Kunst, teilweise mit ebenso umfangreichen Ausstellungen verbunden wie etwa *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture* (2000), *Impressionist Cats & Dogs. Pets in the Painting of Modern Life* (2003), *Hunde und ihre Maler. Zwischen Tizians Aristokraten und Picassos Gauklern* (2005), *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today* (2006) und *Cocker Spaniel & Other Tools for International Understanding* (2009/2010). Es existieren aber auch zu einer großen Anzahl von anderen Tierarten kunsthistorische Überblicksdarstellungen, etwa zum Löwen, zur Katze oder zum Pferd, aber auch zu weniger offensichtlichen wie etwa zu Hühnern, Mäusen oder Schweinen (vgl. Kloss 2006; Rödiger-Diruf u. a. 2007; Reckert 2006; Scholtyssek 2002; Owen 2014; Macho 2006). Auffallend ist dabei, dass stets im Kollektivsingular etwa von »dem Pferd« etc. gesprochen wird und nicht etwa im Plural von »den Pferden«. Damit wird schon in der Betitelung klar, dass es grundsätzlich nicht etwa um die Betrachtung einzelner, singulärer Individuen geht – auch wenn das zuweilen dennoch der Fall ist –, sondern um ein abstrahiertes ikonographisches Exemplum als Repräsentant der jeweiligen Gattung. Selten wird ein einzelnes Tierindividuum Gegenstand kunsthistorischer Forschung wie etwa das Nashorn Clara oder Picassos Dackel Lump; dies geschieht eher in den Publikationen der Künstler selbst wie die zur Ratte Tatti Wattles von Ra-

chel Rosenthal oder zur Hündin Fay von William Wegman (vgl. Ridley 2005; Duncan 2006; Rosenthal 1996; Wegman 1999).

## Tiere und Kunsttheorie

Tiere spielen in der kanonischen Kunstgeschichtsschreibung also eine eher marginale Rolle, doch kommen sie durchaus auch in grundlegenden Texten vor, und dann mit weitreichenden Folgen. So sind schon ganz früh in der Kunstgeschichtsschreibung Tiere mit grundsätzlichen Fragen der Kunsttheorie verbunden worden. Leon Battista Alberti forderte beispielsweise in seinem Traktat *De pictura* (1435/1436), mit der er der Malerei eine wissenschaftliche Basis geben wollte, dass Künstler danach streben sollen, immer eine Fülle von verschiedenen Dingen darzustellen. Neben unterschiedlichen Landschaften, Gebäudearten und Menschentypen benennt Alberti ausdrücklich unterschiedliche Tierarten, wobei er auf die Natur als unerschöpfliche Quelle und Vorbild verweist. Die führenden Künstler der Frühen Neuzeit richteten sich nach Albertis Empfehlungen, um wie von ihm vorgesehen bestimmte sinnliche Empfindungen, Affekte und geistige Erkenntnisse auszulösen.

Mit dem Beginn der Kunstgeschichtsschreibung durch Giorgio Vasari kamen auch die ersten Künstlermythen auf, in denen Tiere eine substantielle Rolle spielten. So berichtet Lorenzo Ghiberti um 1450 (in der Überlieferung von Vasari Mitte des 16. Jahrhunderts), Giotto di Bondone habe als Knabe Schafe gehütet und sei vom berühmten Maler Cimabue beim Zeichnen seiner Schützlinge entdeckt worden. Er habe die Schafe dabei so naturgetreu auf einen Stein gezeichnet, dass er selbst erfahrene Künstler beeindruckte (vgl. Vasari 1993, 150).

Ebenfalls von Vasari stammt die bekannte frühneuzeitliche Neuinterpretation einer antiken Anekdote zum Malerwettstreit. Plinius hatte davon berichtet, wie der antike Maler Zeuxis im Wettstreit mit seinem Rivalen Parrhasios Trauben so naturgetreu gemalt hatte, dass Vögel herbeiflogen, um sie zu aufzupicken. Laut Plinius machte Zeuxis das »Urteil der Vögel« »stolz« (Plinius, *Naturalis historia*, Bd. 35, 64). Vasari greift diese Episode nun mit verändertem menschlichen und tierlichen Personal auf, indem er von Giotto erzählt, der auf ein Kunstwerk seines Meisters Cimabue eine Fliege gemalt habe, die so echt wirkte, dass Cimabue versucht habe, sie zu verschlucken (vgl. Vasari 1993, 162). In beiden Varianten der Narration geht es nicht nur um die spezifi-

sche Kunstfertigkeit eines Malers, sondern um das Lob realistischer Malerei, das sich als höchst einflussreich für nachfolgende Künstler- und Kunsthistorikergenerationen erwies. Die illusionistisch gemalte Fliege markiert den Aufbruch zur Kunstauffassung der Renaissance, die die realistische Naturdarstellung als zentrales Ziel setzt, und ist damit Symbol für die malerische Fortschrittlichkeit Giotto's im Vergleich zum eher mittelalterlich-traditionellen Cimabue (vgl. Chastel 1986).

Auf solche Tier-Anekdoten greifen noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgebliche Arbeiten zum Wesen der Kunst zurück, insbesondere Ernst Gombrichs *Art und Illusion* aus dem Jahr 1959 (vgl. Gombrich 2000, 101 f.), Arthur Dantos *Beyond the Brillo Box* (1992) mit in einem Essay über »Animals as Art Historians« (Danto 1992, 15–31) und W. J. T. Mitchells einflussreiches Buch *Picture Theory* (1994) mit einem Kapitel über »Looking at Animals Looking« (Mitchell 1994, 329–344).

## Der Animal Turn in der Kunstgeschichte

Zwar hat sich die Kunstgeschichtsschreibung in den letzten Jahren vielen neuen Ansätzen geöffnet, wie etwa den Postcolonial Studies oder den Queer Studies. In keinem der Überblickswerke über kunsthistorische Methoden oder Themen der Kunstgeschichte tauchen jedoch bisher die Animal Studies auf. Die einflussreichen Handbücher, die Studierenden und Lehrenden gleichermaßen Orientierung bieten sollen, sparen das Thema aus und verhandeln Kunst dezidiert als Merkmal der anthropologischen Differenz. Ein nicht im engeren Sinne kunsthistorisches Nachschlagewerk bildet die Ausnahme, die die Regel bestätigt: Die *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* hat 2014 einen Eintrag zum Thema »Animal Aesthetics« aufgenommen (vgl. Ullrich 2014).

Dafür erkennen andere Disziplinen den Erkenntniswert von Kunstwerken für die Animal Studies und analysieren mit ihren eigenen Mitteln Bilder. Der Interdisziplinarität der Animal Studies geschuldet, »wildern« auch Nicht-Kunsthistoriker in der Kunstgeschichte. Vordenker der Animal Studies wie Donna Haraway, Markus Wild, Thomas Macho, Kari Weil oder Cary Wolfe analysieren oder kontextualisieren in ihren Essays einzelne Künstler oder Kunstrichtungen wie etwa Patricia Piccinini, Mirko Basaglia, Joseph Beuys, Bill Viola/Frank Noelker oder die Bio Art (vgl. Haraway 2007; Wild 2015; Macho 2009; Weil 2012; Wolfe 2010). Dabei geht es weniger um das tra-

ditionelle Kerngeschäft der Kunstgeschichte wie ästhetisch-formale oder stilistische Fragen, Zuschreibungen oder Einordnungen in eine Epoche oder in das Gesamtwerk eines Künstlers, als vielmehr um tierethische Diskussionen, die Tier-Mensch-Beziehung im Allgemeinen oder um Kommentare zu einzelnen künstlerischen Werken.

Obwohl in den von den Animal Studies beeinflussten Texten häufig ethische Fragen beim Einbezug lebendiger oder toter Tiere in die Kunst diskutiert werden, äußern sich die eigentlichen Vertreter der Tierethik selten zu tierinvolvierender Kunst. Wenn sie es tun, vertreten sie eine normative Haltung: Tom Regan etwa kritisiert an William Wegmans Fotografien von kostümierten Hunden, dass die porträtierten Weimaraner ihre »Hundigkeit« verlieren (vgl. McHugh 2001, 241). Peter Singer aber verteidigt Marco Evaristis umstrittene Installation *Helena* (2000), in der lebendige Goldfische in funktionstüchtigen Haushaltsmixern ausgestellt werden, da sie die Verfügungsgewalt des Menschen über die anderen Tiere in besonders drastischer Weise augenscheinlich machten (vgl. Boxer 2000, BII).

Die meiste kunsthistorische Forschung, die dezidiert aus der Perspektive der Animal Studies argumentiert, widmet sich der aktuellen Kunst. Gewichtiger Impulsgeber für den kunsthistorischen Diskurs über Tierdarstellungen seit der Moderne ist der Kunstkritiker John Berger mit seinem mittlerweile kanonischen Text »Why Look at Animals« (1980). Berger bezeichnet hier Tiere nicht nur als die ersten Metaphern, sondern auch als die ersten Motive und Malmittel. Indem er den Blick des Tieres erwidere, werde sich der Mensch seiner selbst bewusst. Ausgehend von einer Thematisierung des Blickes hat Berger ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass Tiere nicht nur in der Kunst, sondern immer und überall als Repräsentation, als mediale Vermittlungen, d. h. wie Bilder wahrgenommen werden. Auch wenn Berbers Grundthese vom Verschwinden der Tiere in der Moderne vielfach angezweifelt und von Autoren wie Jonathan Burt widerlegt wurde, kann »Why Look at Animals« doch als einer der Gründungstexte der Animal Studies im Bereich der visuellen Künste gelten (vgl. Burt 2005).

Der wichtigste neuere Kunsthistoriker auf dem Feld der Animal Studies ist Steve Baker. Seine Bücher *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*, *The Postmodern Animal* und *Artist/Animal* sowie eine Vielzahl von einschlägigen Aufsätzen stellen sicherlich die einflussreichste Forschung für die Kunst seit dem 20. Jahrhundert dar (vgl. Baker 2001,

2000, 2013). Baker ist der Auffassung, dass es in der modernen Kunstgeschichte nie um echte Tiere gehen kann, weil der Modernismus per definitionem selbstbezüglich sei und es daher immer zuerst um den Akt des Bildermachens selbst gehe und nicht um die dargestellten Gegenstände (vgl. Baker 2001, 12). In der Postmoderne ändere sich dies. Hier beschäftige sich die zeitgenössische Kunst vor allem auf zwei Arten mit dem Tier: entweder indem sie sich anwaltschaftlich für das Leben der Tiere einsetze oder indem sie Ironie benutze, um überlieferte Vorstellungen bezüglich der Tiere in Frage zu stellen. In beiden Fällen verrate diese Kunst einen Skeptizismus gegenüber der Moderne als Projekt der Wahrheit, distanzierte sich vom Mythos des Künstlergenies, lasse das Atelier hinter sich und lade Tiere ein, am Kunstmachen zu partizipieren. Einige Künstler sind vor allem durch die Veröffentlichungen und die Vortragstätigkeit von Baker bzw. durch die eigendynamische Verbreitung seiner Forschung in den Kreisen der Animal Studies bekannt. Dazu gehören etwa das Künstlerpaar Suzi und Olly oder die Zeichnerin Sue Coe.

Für die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, vor allem die britische, ist Diana Donald, die gemeinsam mit Steve Baker in der British Animal Studies Group forscht, als weitere maßgebliche Autorin zu nennen (vgl. Donald 2008). Ebenfalls in der British Animal Studies Group organisiert ist Jonathan Burt, der sich vor allem auf Film spezialisiert, aber auch wesentliche kunsthistorische Überblickstexte geliefert hat (vgl. Burt 2009). Als wichtiger Vertreter des Animal Turn in der Kunstgeschichte gilt darüber hinaus vor allem Giovanni Aloï, der Herausgeber von *Antennae. The Journal for Nature in the Visual Arts* und Autor von *Art and Animals* (2011).

## Artistic Research, Ausstellungen

Viele Künstler machen den Animal Turn nicht nur mit, indem sie verstärkt Tierthemen für ihre Kunst aufgreifen, sondern auch indem sie die den Diskurs dominierenden theoretischen Positionen referieren. So berufen sich Rosemarie Trockel und Carsten Höller im Begleitbuch zu ihrer Documenta-Arbeit *Ein Haus für Schweine und Menschen* u. a. auf Donna Haraway und Barbara Noske (vgl. Trockel/Höller 1997, 11 f.). Kathy High betitelt ein aus der Perspektive ihrer Hündin erzähltes Video *Lily does Derrida* (2010–2012), und Diana Thater zitiert in ihrem Ausstellungskatalog *GorillaGorilla* neben Jacques Derrida auch Emmanuel Levinas und Giorgio Agamben (vgl.

Thater 2009). Ines Lechleitner bittet gleich zentrale Denker der Animal Studies wie Vinciane Despret oder Markus Wild für ein Künstlerbuch um die Kommentierung ihrer Arbeit (vgl. Lechleitner 2009). Gerade diejenigen Vertreter/innen einer jungen Künstlergeneration, die im Zusammenhang ihrer künstlerischen Doktorate umfangreiche schriftliche Arbeiten vorlegen müssen, rezipieren die theoretischen Grundlagen der Animal Studies sehr breit. So lesen z. B. Julia Schlosser und Bryndis Snæbjörnsdóttir ihre eigenen künstlerischen Arbeiten auf der theoretischen Grundlage der Animal Studies und präsentieren ihre Ergebnisse auf internationalen Konferenzen (vgl. Schlosser 2007; Snæbjörnsdóttir 2009).

In der Kunstgeschichte sind es immer auch Ausstellungen, die die Forschung vorantreiben und Tieren zu einer größeren Sichtbarkeit verhelfen. Kuratoren wie Andreas Blümm (*Fierce Friends. Artists and Animals 1750–1900*, Pittsburgh 2000), Rob LaFresnais (*Interspecies*, London 2009), Rosemarie McGoldrick (*Animal Gaze 2008/Animal Gaze Returned*, London 2011), Jessica Ullrich und Friedrich Weltzien (*Tierperspektiven*, Berlin 2009), Hugo Fortes (*Arte e natureza*, Sao Paulo 2011 und 2014), Carol Gigliotti (*Animal Influence*, Vancouver 2011) oder Dorota Lagodzka (*Ecce Animal*, Oronsko 2014) prägen durch ihre richtungsweisenden Tierkunstaustellungen einen sich herausbildenden Kanon von einschlägigen Künstlern.

Auch werden vereinzelt Museen etabliert, die sich vor allem oder ausschließlich den Tieren widmen, wie das 2010 eröffnete National Museum of Animals and Society in Los Angeles oder das bereits 2001 gegründete Online Museum Green Museum für Environmental Art. Ein lohnender Forschungsansatz in diesem Zusammenhang wäre, die Art und Weise zu untersuchen, wie lebende oder tote Tiere im Rahmen von Kunstwerken in Ausstellungsräumen präsentiert und welche Narrative dadurch bedient werden. Hier könnte an Mieke Bals Forschung zum Museum angeknüpft werden. Bal dekonstruiert in ihrem Buch *Double Exposures* (1996) die Geste des Zeigens im Museum als autoritäre Demonstration humanistischer Glaubenssätze mit dem Anspruch universeller Wahrheiten. Für sie ist das Museum ein Ort, der Vorstellungen über den Status des menschlichen Subjekts und seiner Beziehung zu nichtmenschlichen Tieren ausstellt, wobei die Dichotomie Subjekt-Objekt einmal mehr bestätigt und die Hierarchie zwischen dem Zeigenden (oft weiß, christlich und männlich konnotiert) und den Gezeigten (oft die Wilden, Tiere oder Frauen) produziert und gefestigt werde.

## Tierliche Kreativität

In den späten 1950er Jahren begann die Erforschung von Affenmalerei, vor allem um dem biologischen Ursprung menschlicher Kunst auf die Spur zu kommen. Desmond Morris untersuchte die intrinsische Motivation von Affen zur Kreativität und analysierte Affengemälde gestaltpsychologisch (vgl. Morris 1962). In den frühen 1960er Jahren, also bezeichnenderweise zur Hochzeit des Abstrakten Expressionismus, wurden einige vielbeachtete Ausstellungen mit Gemälden von Affen ausgerichtet, die insbesondere auch bei Künstlern wie Picasso, Miró oder Dalí Bewunderung hervorriefen und die hohe Verkaufspreise auf Kunstauktionen erzielten. Ab den späten 1970er Jahren wurde Tiermalerei auch von Künstlern aufgegriffen, etwa von Arnulf Rainer und Lucien Tesserolo, die gemeinsam mit Affen malten, und später auch von Vitaly Komar und Alexander Melamid, die Elefanten das Malen beibrachten (vgl. Rainer 1991; Komar/Melamid 2000). Malerei und Zeichnung von Tieren sind dann auch schon früh kunsthistorisch bearbeitet worden (vgl. Lenain 1997; Desmond 2012). Ansonsten beschäftigen sich mit dem Phänomen der Affenmalerei vor allem Biologen, Philosophen und Anthropologen (vgl. de Waal 2001; Ingensiep 2012; Lestel 2001; Martinelli 2006; MacDonald 2014).

Tierliche skulpturale oder architektonische Gestaltung wurde kunsthistorisch bisher noch nicht umfassend aufgearbeitet. Neben Forschungen zur Animal Architecture (vgl. Hansell 2005) existiert eine von dem Architekten Ned Doddington betriebene Website mit dem Titel »Expanded Environment«, die künstlerische Projekte und Forschung zur Tierarchitektur bündelt, initiiert und unterstützt. Aus kunsthistorischer Sicht ist vor allem die Beziehung von Bienenwaben und menschlicher Architektur recht gut erforscht, so etwa mit Blick auf den Bienenstock als Metapher für menschliche Architektur u. a. bei Gaudi oder Le Corbusier (vgl. Ramirez 2000).

Im Bezug auf tierliche Produktion ist in jüngster Zeit eine völlig neue Diskussion aufgekommen, zu der sich auch Künstler und Kunsthistoriker positionieren müssen: die Frage nach dem Urheberrecht von Tieren. Das Urheberrecht eines Kunstwerks liegt normalerweise bei dessen Autor. Ist dieser ein Tier, gibt es seit einer Entscheidung des United States Copyright Office von 2014 gar keinen Rechteinhaber bzw. kein Copyright. Die Debatte entfaltete sich 2011 an dem sogenannten »Monkey Selfie«-Fall, bei dem sich ein Makakenweibchen durch Hantieren mit der Kamera

des Naturfotografen David Slater selbst fotografierte und Slater das Copyright für die entstandenen Fotos beanspruchte. Obwohl Slater argumentierte, dass er dem Affen die Kamera mit der Absicht überlassen habe, entsprechende Fotos zu generieren, wurde er nicht als Urheber des Selfies anerkannt. Aber auch dem Affen wurden keine Reproduktionsrechte zugesprochen, und das Bild wurde als gemeinfrei deklariert.

## Materialität

Eine Randerscheinung der kunsthistorischen Forschung, die derzeit neu aufgegriffen wird, ist der Nachvollzug der Verwendung von tierlichen Materialien für die Produktion von klassischen Kunstwerken. Denn Tiere und deren Teile fanden so selbstverständlich Verwendung im künstlerischen Fertigungsprozess, dass sie scheinbar unsichtbar wurden. Die Ausstellung »Tier im Tiegel« (Darmstadt 1997) hat beispielsweise eine nahezu vollständige Aufstellung tierlicher Bestandteile in Farben, Leimen, Pinseln und anderem künstlerischem Handwerkszeug versammelt, versteht sich aber laut Untertitel nicht als Beitrag zur Kunstgeschichte, sondern als »angewandte Zoologie in Handwerk und Kunst«. Aktuell verfolgt Giovanni Aloï einen vergleichbaren Ansatz aus einer genuin kunsthistorischen Perspektive weiter und denkt z. B. über die ökologischen Auswirkungen des massenhaften Einsatzes von Mollusken für frühneuzeitliche Gemälde nach (vgl. Aloï 2015). In jüngster Zeit erforschen aber auch die Künstler selbst verstärkt den Einsatz tierlicher Bestandteile für ihre Werke. Die Entwicklung veganer Malmittel könnte auf lange Sicht den Umgang mit den künstlerischen Werkstoffen revolutionieren.

Doch auch mit Blick auf die ältere Kunst ist die Materialität der für die Herstellung der Bilder verwendeten Tiere ein wichtiger Forschungsgegenstand. So sind etwa im frühneuzeitlichen *Gänsebuch*, einem liturgischen Manuskript, die Gänse nicht nur abgebildet, sondern wurde das Buch selbst aus Kalbsleder und Schweinehaut gefertigt und mit Gänsefederkielen beschrieben sowie mit Pinseln aus Eichhörnchenhaar bemalt (vgl. Schleif 2014). Die Materialität der Tiere als Akteure auch in der Herstellung von Sinn zu betrachten, stellt einen innovativen Ansatz in der Forschung zur Kunst der Frühen Neuzeit dar.

Verstärkt werden auch die Körper der Tiere in Form von Taxidermie beforscht. Einschlägig sind hier Petra Lange-Berndts *Animal Art* (2009) und Ra-



chel Poliquins *Breathless Zoo* (2012), wobei wiederum Steve Baker den Begriff der »botched taxonomy« in die Diskussion eingeführt hat. Damit bezeichnet er die immer irgendwie »falsch« wirkenden Tierkörper, die durch ihre »zusammengeschusterte« Machart auch Fragen nach der Stabilität von Identitätskonzepten stellen (vgl. Baker 2000, 75).

## Anthropologische Differenz und Animalität

Ein weiteres wichtiges Thema ist die visuelle oder konzeptuelle Vermischung von Menschen und Tieren im Rahmen von Kunstwerken, wobei einerseits auf die Tradition der Fabelwesen verwiesen und andererseits Anschluss an posthumanistische Theorien gesucht wird. Tier-Mensch-Analogien spielen schon in den Ursprungslegenden der Kunst sowie in vielen Künstlermythen eine große Rolle. Bereits der griechische Naturphilosoph Demokrit benennt in der Überlieferung durch Plutarch die Spinne als Lehrmeisterin für das menschliche Weben und die Schwalbe für die Baukunst (vgl. Demokrit B 154). So wird versucht, die menschliche Kunstproduktion mit Vergleichen zu tierlichen Kapazitäten zu erklären. Vergil etwa parallelisiert der Servius-Vita zufolge die Dichtkunst mit der Tätigkeit einer Bärin, die ihre Jungen in Form leckt. In der nachfolgenden Emblematis bleibt die Bärin Sinnbild für die formgebende Kraft von Kunst. Und einer der bekanntesten Ursprungsmythen der Kunst ist die durch Plinius überlieferte und in unzähligen Variationen kursierende Erzählung von der Töpfertochter, die durch das Nachzeichnen des Schattenrisses ihres scheidenden Geliebten auf einer Wand die erste Zeichnung schuf (vgl. Plinius, *Naturalis historia* Bd. 35, 15). Hier spielt das Tier zwar keine Rolle, aber in einer alternativen aktualisierten Version verlegt Julian Huxley die Entstehungsgeschichte der Kunst ins Tierreich: Er beobachtete im Londoner Zoo, wie ein Gorilla seinen eigenen Schattenriss auf einer Wand mehrfach nachzeichnete, und deutete dies als möglichen Ursprung der Graphik (vgl. Huxley 1942, 758). In neuerer Zeit hat Gilles Deleuze in einem legendären Videointerview Kunst und Tiere auf ganz andere Art und Weise verbunden. Tiere müssen nach Deleuze, um überleben zu können, ständig »auf der Lauer« sein und immer wieder ihr Territorium durch Markierungen, Posen, Farben, Gesten, Linien, Lieder definieren. Parallel zu diesem tierlichen Ausdrucksverhalten versteht er die Kreativität von Künstlern (vgl. Deleuze 2009).

Martin Kemp untersucht in *The Human Animal in Western Art and Science* (2007) Bilder, die den Mensch im Tier bzw. das Tier im Menschen in Fabeln, physiognomischen Darstellungen und naturwissenschaftlichen Visualisierungen zum Gegenstand haben. Sehr materialreich und umfassend ist dieses Thema auch im Katalog *Hommeanimal. Histoires d'un face à face* (Straßburg 2004) aufgearbeitet. Im Ausstellungsprojekt »Tier-Werden, Mensch-Werden« (Berlin 2009) ging es um Auflösungs- und Werdensprozesse animalischer und menschlicher Identitäten und damit um einen neuen Blick sowohl auf Tiere als auch auf Menschen. Den theoretischen Ausgangspunkt bildete dabei das Konzept vom Tier-Werden, wie es von Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* formuliert wurde (vgl. Deleuze/Guattari 1997).

## Animalische Ästhetik

Bereits in der kunsthistorischen Forschung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts interessierte man sich auf der Suche nach dem Ursprung der Kunst nicht nur für die Kunstfähigkeit sogenannter primitiver Völker, sondern auch für Gestaltungen von Tieren, vor allem für die Bauten von Bibern und die Nester von Vögeln. Im Jahr 1900 veröffentlichte beispielsweise der Kunsthistoriker Karl Woermann seine chronologisch aufgebaute, mehrbändige *Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten*. Im ersten Band der ersten Auflage werden auf sechs Stichen die »Baukünste« von Tieren vorgestellt, u. a. eine Nesterkolonie der Webervögel, die bis heute immer wieder als Beleg für die Kunstfähigkeit und Kunstfertigkeit von Tieren diskutiert wird. Ausgehend von solchen tierlichen Fähigkeiten erwägt Woermann die Existenz eines »Kunsttriebs« der Tiere, ohne zu einem eindeutigen Schluss zu kommen. Die Assoziation des Triebbegriffs mit dem Animalischen, wie er schon bei Johann Gottfried Herder ausgeprägt ist (vgl. Herder 2002), muss wohl auch bei den um 1900 von Alois Riegl und Wilhelm Worringer entwickelten Konzepten eines »Schmucktriebs« (vgl. Riegl 1995) oder eines »Selbstentäußerungstrieb« (vgl. Worringer 1907) als Ursprung von Kunst mitgedacht werden. Für Erwin Panofsky, den Vater der Ikonographie, gab es hingegen keinen Zweifel daran, dass Kunst eine durch und durch menschliche Angelegenheit sei (vgl. Panofsky 1955, 5). Zwar gesteht Panofsky den anderen Tieren zu, dass sie Zeichen verwenden und Strukturen anlegen können, aber Menschen seien die einzigen Tiere,

die Ideen aufrufen, die unabhängig von ihrer materiellen Realisation bestehen. So wurde im 19. und 20. Jahrhundert die Fähigkeit, Kunst zu schaffen und zu rezipieren, einerseits aus dem Reich des Tierlichen abgeleitet, andererseits zum exklusiven Gattungsmerkmal des Menschen und zum Kennzeichen der Anthropologischen Differenz erhoben.

Auch in den aktuellen Debatten über den Ursprung von Kunst, Kreativität und Ästhetik finden sich noch immer beide Positionen. Auf der einen Seite wird Kunst nach wie vor häufig als Alleinstellungsmerkmal des Menschen verstanden. Auf der anderen Seite hat in den letzten dreißig Jahren nicht nur die Philosophie, sondern auch die Kunst selbst eine poststrukturalistische und posthumanistische Kritik am modernen Subjekt geübt und damit zugleich die traditionellen anthropozentrischen Mensch-Tier-Dichotomien in Frage gestellt. So stehen im Diskurs des Posthumanismus die Speziesgrenzen vor ihrer Auflösung, und das sinnliche Vermögen, das als Voraussetzung für ästhetische Wahrnehmung gelten muss, wird Tieren kaum noch abgesprochen. Deshalb wäre es ein lohnendes Ziel, mit kunstwissenschaftlichem Instrumentarium die ästhetischen Produktionen von Tieren zu untersuchen sowie tierliches Rezeptionsverhalten zu analysieren.

Solche kunsthistorische Grundlagenforschung zur ›Kunst von Tieren‹ steht ebenso aus wie zur ›Kunst für Tiere‹. Tiere als Ko-Performer mit eigener Agency werden jedoch u. a. von der Literaturwissenschaftlerin Susan McHugh verhandelt. Sie argumentiert, dass in William Wegmans Videos mit seinem Weimaraner Man Ray eine eigene ›Rudelästhetik‹ ausgebildet werde, die von der Interaktion von Mensch und Tier für das Werk lebe (vgl. McHugh 2001). Solche *Interspecies Art* wird insbesondere von Lisa Jevbratt erforscht, die auch Handreichungen für Künstler entwickelt hat, die in dieser Kunstrichtung arbeiten wollen (vgl. Jevbratt 2009). Einer der wenigen Forscher, die sich dem Thema ›Kunst für Tiere‹ angenommen haben, ist der Kulturwissenschaftler Matthew Fuller (vgl. Fuller 2008).

Mit diesen Forschungen eröffnen sich weiterführende Fragen nach dem immer noch ungeklärten Akteurstatus von Tieren im Rahmen von Kunstwerken bzw. nach einem veränderten Kunstbegriff, der sich durch Konzepte von multipler bzw. geteilter Autorschaft ergeben kann. Um hier weiter zu forschen, müssten innovative kunstwissenschaftliche Methoden entwickelt und vermehrt Allianzen mit den Naturwissenschaften geschlossen werden. Kunsthistoriker sollten sich daran gewöhnen, auch ethologische

oder zoologische Erkenntnisse in ihrer Analysen einzubeziehen. Auch wäre die Evolutionäre Ästhetik anschlussfähig für die Kunstgeschichte, widmet sie sich doch der Entwicklung der Kunst aus biologischer Sicht. Wolfgang Welsch und Winfried Menninghaus beschäftigten sich in diesem Zusammenhang dezidiert mit animalischer Ästhetik (vgl. Welsch 2004; Menninghaus 2011).

Neben einer kunst- und zugleich wissenschaftsgeschichtlichen Forschung zur Rolle der Bildenden Kunst bei der Formulierung von Charles Darwins Evolutionstheorie (vgl. Voss 2007; Bredekamp 2005) finden sich mittlerweile auch gegenwartsbezogene Forschungen zu transgener Kunst und Artificial Life Art (vgl. Anker 2003; Reichle 2005; Gigliotti 2011). Diskutiert werden hier Kunstwerke, die sich der Methoden und Verfahren der Life Sciences als Testfälle für die Möglichkeit der Neugestaltung humaner und animalischer Natur bedienen. Die Veränderungen, die sich für den Kunstbegriff, für Künstler und involvierte Tiere ergeben, lassen sich noch nicht abschätzen und bedürfen kontinuierlicher kunsthistorischer Begleitung. So könnte die Kunstgeschichte einen Beitrag leisten, bindende Reglementierungen zum Umgang mit den Produkten der Bio Art bzw. mit lebenden Kunstwerken zu entwickeln. Jedenfalls wäre es falsch, diese Frage ausschließlich in die Hand von Juristen und Ethikern zu geben. In den letzten Jahren sind nach und nach andere, vermeintlich unverrückbare Merkmale eines menschlichen Exzeptionalismus aufgegeben worden, so dass auch im ästhetischen und künstlerischen Bereich eine weitere Relativierung der Grenzen zwischen Menschen und anderen Tieren zu erwarten ist.

## Offene Forschungsfragen

Was die ältere Kunst betrifft, wäre es lohnend, den Blick verstärkt auf Werke zu lenken, die sich einer gängigen zeittypischen Ikonographie verweigern und damit als Statements gegen eine herrschende Haltung gegenüber Tieren verstanden werden könnten. So ließe sich beispielsweise ein mitleiderregendes Gemälde wie die Darstellung eines Fuchses im Fangeisen von Januarius Zick (1750) als eine empathische Gegennarration zur herrschenden Objektivierung von Wildtieren deuten und danach fragen, ob es von den Zeitgenossen auch so gelesen werden konnte. Auch stehen Untersuchungen sowohl darüber aus, in welcher Weise und mit welcher Haltung Künstler an ihre tierlichen Modelle und Materialien

gekommen sind, als auch darüber, welche Rolle spezifische Tierindividuen im Produktions- und Rezeptionsprozess jenseits ihrer symbolischen oder ikonographischen Bedeutung eingenommen haben.

Darüber hinaus bieten Tierrepräsentationen in der Werbung, im Comic, im Kinderbuch, im Computerspiel, auf Postkarten sowie in anderen populären Medien aber auch naturwissenschaftliche Illustrationen und Tierrechtspropaganda einen riesigen Bilderfundus, der mit kunsthistorischen Methoden zu erschließen ist. Des Weiteren hat sich zumindest die westliche Kunstgeschichtsschreibung den Tierdarstellungen im außereuropäischen Kontext bisher zu wenig zugewandt. Auch hier besteht noch großer Forschungsbedarf.

Ein wichtiges, noch nicht hinreichend erschlossenes Fragefeld ist schließlich die Rolle der Ästhetik und der Kunst bei der Ausbildung von ethischen Erkenntnissen und Praktiken. So wäre es beispielsweise lohnend, mit dem Instrumentarium der Kunstgeschichte zu ergründen, ob einigen Tieren aufgrund ihrer ›Schönheit‹ ethische Berücksichtigung entgegengebracht wird und andere auch aufgrund eines als hässlich empfundenen Äußeren missachtet oder sogar ausgebeutet werden – und ob eine neue Art der Darstellung vorgefasste Einstellungen zu Tieren verändern kann.

In diesem Zusammenhang ist auch die Rolle der Würde von Tieren in der Kunst bislang ungeklärt. Bekanntlich hat der Schutz der Würde der Tiere bereits Eingang in das Schweizer Tierschutzgesetz gefunden, und es ließe sich durchaus diskutieren, wie sich diese mit der Sichtbarkeit von Tieren in der Kunst vereinbaren lässt. Denn unabhängig von der Art und Weise der Darstellung werden Tiere durch ihre Rahmung in Kunstwerken aus ihrer natürlichen Umgebung und ihrem Kontext herausgehoben. Die maximale Sichtbarkeit des Tieres als Kunstmotiv verdeutlicht damit zugleich die Machtverhältnisse in der Mensch-Tier-Beziehung, in der der Mensch als der Schauende vorausgesetzt ist.

Die Kommunikationswissenschaftlerin Carrie Freeman und die Medienwissenschaftlerin Debra Merskin haben bereits Richtlinien für die Repräsentation von Tieren in den Medien vorgestellt (vgl. Freeman/Merskin 2015). Sie setzen sich u. a. für eine respektvollere Berichterstattung über Tiere in den Massenmedien ein. Es ist sicherlich nicht erstrebenswert, ein vergleichbares normatives Regelwerk für die Kunst zu entwickeln. Bemerkenswert ist aber doch, dass offenbar mittlerweile die Bedeutung von visuellen Repräsentationen für die betreffenden

Tiere erkannt wurde. Doch von der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung wurde diese Diskussion bisher kaum geführt. Eine von den Animal Studies informierte Kunstgeschichte sollte sich allerdings stets ohne ideologische Vorannahmen den einzelnen Werken nähern, um ihnen in allen ihren Facetten gerecht zu werden. Ein enger Tierrechtsblick könnte die Perspektiven reduzieren, mit denen das Werk betrachtet werden kann (vgl. Aloï 2015).

Wie in den Animal Studies im Allgemeinen, so hat sich auch in der neueren Forschung zu Tieren in der Kunstgeschichte herauskristallisiert, dass es keine Essenz des Tieres gibt und auch nicht geben kann, keine einheitliche, umfassende und zeitlose Idee, sondern immer nur historisch und kulturell begrenzte Vorstellungen vom Tier. Künstlerische Tierdarstellungen können diese Vorstellungen hegemonial bestätigen oder subversiv unterlaufen. Dies jeweils herauszuarbeiten, dürfte weiterhin zu den wichtigen Aufgaben der Kunstgeschichte und der Bildwissenschaften gehören.

## Literatur

- 100 Notes – 100 Thoughts. *Documenta* 13. Ostfildern-Ruit 2013.
- Aloï, Giovanni: *Art and Animals*. London 2011.
- Aloï, Giovanni: Animal Studies and Art. The elephant in the room. In: *Antennae. The Journal for Nature in the Visual Arts*. 20 (Winter 2015), 1–31 (<http://www.antennae.org.uk/> 30.3.2014).
- Anker, Suzanne: *Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*. Cold Spring 2003.
- Audubon, John James: *Ornithological Biographies*. Edinburgh 1831–1839.
- Baker, Steve: *The Postmodern Animal*. London 2000.
- Baker, Steve: *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation* [1993]. London 2001.
- Baker, Steve: *Artist/Animal*. Minneapolis 2013.
- Berger, John: Why look at animals. In: Ders.: *About Looking*. New York 1980, 1–26.
- Billeter, Erika: *Hunde und ihre Maler. Zwischen Tizians Aristokraten und Picassos Gauklern*. Zürich 2005.
- Bourriaud, Nicolas: *L'esthétique relationnelle*. Dijon 1998.
- Bowron, Edgar Peters u. a.: *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*. Houston 2006.
- Boxer, Sarah: Animals have taken over Art, and Art wonders why. In: *New York Times*, Juni 24, 2000, B1, B11.
- Bredenkamp, Horst: *Darwins Korallen*. Berlin 2005.
- Burt, Jonathan: *Animals in Film*. London 2002.
- Burt, Jonathan: A close reading of John Berger's »Why look at animals?« In: *Worldviews* 9 (2005), 203–218.
- Burt, Jonathan: Animals in Visual Art from 1900 to the present. In: Randy Malamud (Hg.): *A Cultural History of Animals*, Bd 6. Oxford 2009, 163–223.
- Chastel, André: A fly in the pigment. Iconology of the fly. In: *FMR (Franco Maria Ricci)* 4 (April–Mai 1986), 61–82.

- Clark, Kenneth: *Animals and Men*. London 1977.
- Danto, Arthur: Animals as Art Historians. In: Ders.: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Oakland 1992, 15–31.
- D'Anthenaise, Claude (Hg.): *Bêtes-off*. Paris 2012.
- De Waal, Frans: *The Ape and the Sushi Master. Cultural Reflections of a Primatologist*. New York 2001.
- Deleuze, Gilles: *Abécédaire 1988–1989*, Videointerview. 3 DVDs. 2009.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997.
- DeMello, Margo: Animals in artwork. In: Dies.: *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York 2012, 290–297.
- Desmond, Jane: Can animals make art? Popular and scientific discourses about expressivity and cognition in primates. In: Julie Smith/Robert Mitchell (Hg.): *Experiencing Animals. Encounters Between Animals and Human Minds*. Columbia 2012.
- Donald, Diana: *Picturing Animals in Britain*. New Haven/London 2008.
- Duncan, David Douglas: *Picasso und Lump. A Dachshound's Odyssey*. Brown 2006.
- Freeman, Carrie/Merski, Debra: *Animals and Media. A Styleguide for Giving Voice to the Voiceless*, 2015 (<http://www.animalsandmedia.org/main/01.02.2015>).
- Fuller, Matthew: Art for animals. In: Bernd Herzogenrath (Hg.): *Deleuze/Guattari & Ecology*. London 2008, 266–284.
- Gigliotti, Carol (Hg.): *Leonardo's Choice. Genetic Technologies and Animals*. Dordrecht 2011.
- Gombrich, Ernst: Art and Illusion [1959]. Princeton 2000.
- Gramaccini, Norberto: Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini. In: *Natur und Antike in der Renaissance*. Liebighaus. Frankfurt a. M. 1985, 198–226.
- Hamann, Richard: *Tierplastik im Wandel der Zeit*. Marburg 1949.
- Hansell, Mike: *Animal Architecture*. Oxford 2005.
- Haraway, Donna: Speculative tabulations for technoculture's generations. In: *(Tender) Creatures. Patricia Piccinini*. Alava 2007, o. S.
- Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit [1784]. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Wolfgang Pross, Bd. III/1. München/Wien 2002.
- Huxley, Julian: The origins of human drawing. In: *Nature* CXLII/ 3788 (1942), 758.
- Ingensiep, Hans Werner: *Der kultivierte Affe. Philosophie, Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart 2012.
- Jevbratt, Lisa: *Artistic Interspecies Collaboration Fieldguide*, 2009 ([http://jevbratt.com/writing/interspecies\\_field\\_guide.pdf](http://jevbratt.com/writing/interspecies_field_guide.pdf), 1.2.2015).
- Jevbratt, Lisa: Interspezies-Kollaboration. Kunstmachen mit nicht-menschlichen Tieren. In: *Tierstudien* 01 (2012), 105–121.
- Jürgs, Britta: *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Porträts expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*. Berlin 2002.
- Kalof, Linda: *Looking at Animals in Human History*. Chicago 2007.
- Kalof, Linda: Animals and art. In: Marc Bekoff (Hg.): *Encyclopedia of Human-Animal Relationships. A Global Exploration of Our Connections with Animals*. Bd. 1. Westport/London 2008, 85–90.
- Kemp, Martin: *The Human Animal in Western Art and Science*. Chicago 2007.
- Kloss, Günter: *Der Löwe in der Kunst in Deutschland. Skulptur vom Mittelalter bis heute*. Petersberg 2006.
- Komar, Vitaly/Melamid, Alexander: *When Elephants Paint. The Quest of Two Russian Artists to Save the Elephants of Thailand*. New York 2000.
- Kulik, Oleg: *Art Animal*. Ikon Gallery. Birmingham 1999.
- Küster, Bernd/Fansa, Mamoun/Gäßler, Edwald: *TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte*. Oldenburger Museen. Bremen 2006.
- Lagodzka, Dorota: *Ecce Animal*. Orónsko 2014.
- Lange-Berndt, Petra: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst, 1850–2000*. München 2009.
- Lange-Berndt, Petra: Das »lebende Tierinventar« der Rosa Bonheur. In: Bettina Gockel (Hg.): *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*. Oldenburg 2011, 215–243.
- Lankheit, Klaus (Hg.): *Franz Marc. Schriften*. Köln 1978.
- Lassnig, Maria: *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1997*. Köln 2000.
- Lechleitner, Ines: *Puzzle Box*. Maastricht 2009.
- Leeb, Susanne: *Die Kunst der Anderen. Weltkunst und die anthropologische Konfiguration der Moderne*. Frankfurt/Oder 2007.
- Leepa, Allen: *The Challenge of Modern Art*. London 1957.
- Lenain, Thierry: *Monkey Painting*. London 1997.
- Lestel, Dominique: *Les origines animales de la culture*. Paris 2001.
- List, Claudia: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*. Stuttgart 1993.
- Luckow, Dirk: *Cocker Spaniel & Other Tools for International Understanding*. Kiel 2010.
- Macho, Thomas: Wer ist Wir? Tiere im Werk von Joseph Beuys. In: Eugen Blume/Catherine Nichols (Hg.): *Beuys. Die Revolution sind wir*. Göttingen 2008, 338–339.
- MacDonald, Juliet: Alpha. The figure in the cage. In: *Relations. Beyond Anthropocentrism (Minding Animals: Part II)*, 2/2 (2014), 27–43.
- Macho, Thomas: *Arme Schweine. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2006.
- Martinelli, Dario: *Zoosemiotics. Proposals for a Handbook*. Helsinki 2006.
- McHugh, Susan: Video Dog Star. William Wegman, Aesthetic Agency, and the Animal in Art. In: Steve Baker (Hg.): *The Representation of Animals. Society & Animals* 9/3 (2001), 229–251.
- Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Berlin 2011.
- Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994.
- Moore, Henry: *Henry Moore's Sheep Sketchbook*. New York 1980.
- Morris, Desmond: *The Biology of Art*. London/New York 1962.
- Owen, Lorna: *Mouse Muse. The Mouse in Art*. New York 2014.
- Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. New York 1955.

- Peppiat, Michael: *Francis Bacon. Anatomy of an Enigma*. New York 2008.
- Piper, Reinhardt: *Das Tier in der Kunst*. München 1910.
- Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*. 37 Bde. Hg. von Roderich König u. a. Zürich 1990–2004.
- Poliquin, Rachel: *The Breathless Zoo. Taxidermy and the Cultures of Longing*. Philadelphia 2012.
- Rainer, Arnulf: *Primate*. Köln/Bielefeld 1991.
- Ramirez, Juan: *The Beehive Metaphor. From Gaudi to Le Corbusier*. London 2000.
- Rawson, Jessica: *Animals in Art*. London 19977.
- Reckert, Annett: *Das Pferd in der zeitgenössischen Kunst*. Kunsthalle Göppingen. Ostfildern 2006.
- Reichle, Ingeborg: *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Wien 2005.
- Ridley, Glynis: *Clara's Grand Tour. Travels with a Rhinoceros in Eighteenth Century Europe*. New York 2005.
- Riegl, Alois: Kunstgeschichte und Universalgeschichte [1898]. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*. Berlin 1995, 3–9.
- Rödiger-Diruf, Erika u. a. (Red.): *Die Katze in der Kunst*. Heidelberg, 2007.
- Rosenthal, Rachel: *Tatti Wattles. A Love Story*. New York 1996.
- Rubin, James H.: *Impressionist Cats & Dogs. Pets in the Painting of Modern Life*. New Haven 2003.
- Rump, Gerhard Charles: *Pferde- und Jagdbilder in der englischen Kunst*. Hildesheim/Zürich/New York 1983.
- Schleif, Corine: Who are the animals in the Geese Book? In: Pia Cuneo (Hg.): *Animals and Early Modern Identity*. Basingstoke 2014, 209–242.
- Schlosser, Julia: *The Postmodern Pet. Images of Companion Animals in Contemporary Photography and Video*. Masterarbeit. California State University Northridge 2007.
- Schmalenbach, Werner: *Kleiner Galopp durch die Kunstgeschichte*. Köln 2002.
- Schneider, Norbert: *Tiermalerei der Frühen Neuzeit. Eine Skizze*. Karlsruhe 2011.
- Scholtyssek, Siegfried: *Das Huhn in der Kunst*. Stuttgart 2002.
- Secord, William: The purebred dog in art. Eighteenth and nineteenth centuries. In: Edgard Peters Bowron u. a. (Hg.): *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*. Houston 2006, 101–131.
- Snæbjörnsdóttir, Bryndis: *Spaces of Encounter*. Dissertation. Universität Gothenburg 2009.
- Spickernagel, Ellen: *Der Fortgang der Tiere. Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.–19. Jahrhunderts*. Wien/Köln/Weimar 2010.
- Thater, Diana: *GorillaGorilla*. Frankfurt a. M. 2009.
- Tripps, Johannes: *Giotto malt ein lachendes Kamel. Zur Rolle des Tieres in der toskanischen Malerei des Trecento*. Freiburg i. Br. 2003.
- Trockel, Rosemarie/Höller, Carsten: *Ein Haus für Schweine und Menschen*. Köln 1997.
- Ullrich, Jessica: Animal Aesthetics. In: *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*. Hg. von Michael Kelly. Oxford 2014, 87–91.
- Ullrich, Jessica/Weltzien, Friedrich (Hg.): *Tierperspektiven*. Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2009.
- Ullrich, Jessica/Weltzien, Friedrich: *Kunstgeschichte. Disziplinäre Wachstumsprognosen einer marginalisierten Themenstellung*. In: Reingard Spannring, Karin Schachinger, Gabriela Kompatscher, Alejandro Boucabeille (Hg.): *Disziplinierte Tiere. Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld 2014.
- Ullrich, Jessica: Kunst. In: Ferrari, Arianna/Petrus, Klaus (Hg.): *Lexikon der Tier-Mensch-Beziehungen*. Bielefeld 2015, 206–211.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1550]. Florenz 1993.
- Voss, Julia: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*. Frankfurt a. M. 2007.
- Watt, Yvette: Animals, Art and Ethics. In: Marc Bekoff (Hg.): *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Greenwood Press 2009, 77–81.
- Wegman, Willam: *Fay*. New York 1999.
- Welsch, Wolfgang (2004): *Animal Aesthetics* (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243>, 1.6.2014).
- Weil, Kari: *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York 2012.
- Wild, Markus: Ein Punkt, der alle anderen Punkte enthält. Reflexionen zu Mirko Baselgias Aleph. In: Larissa Galler (Hg.): *Aleph – fier bugliant*. Vaduz 2015, 25–37.
- Woermann, Karl: *Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten*. Leipzig/Wien 1900.
- Wolfe, Cary: *What is Posthumanism?* Minneapolis 2010.
- Wood, Jonathan/Feele, Stephen: *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture*, Henry Moore Institute. Leeds 2000.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. München 1907.

Jessica Ullrich