

Kultur

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **83 (2003)**

Heft 5

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Terence James Reed,
geboren 1937 in London, ist seit 1963 als Hochschullehrer an der Universität Oxford tätig. Er ist Mitglied der British Academy, der Göttinger Akademie der Wissenschaften und des Collegium Europaeum Jena. Er ist u.a. Autor des Standardwerks *«Thomas Mann: The Uses of Tradition»*, Übersetzer von Heine und Mitherausgeber der neuen Thomas Mann Ausgabe im S. Fischer Verlag.

ANIMALISCHES BEIM HUMANISTEN THOMAS MANN

Transzendierung des Tierischen

«Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut aus nach ihrem Brauch.
Ich sage: Es sind ganz besonders riechende Tiere,
Und ich sage: Es macht nichts, ich bin es auch.»

So 1922 Bertolt Brechts Bericht über seinen mit den Mitmenschen geschlossenen Kompromiss. Er will sich den äusserlich-gesellschaftlichen Bräuchen anpassen, wobei er einsieht und zugleich davon absieht, dass die Menschen durch eine tiefere Gemeinsamkeit miteinander verbunden sind. Es ist die nüchterne Sicht eines Verhaltensforschers, für den von höherer Warte gesehen der Mensch bloss ein Tier unter anderen ist. Das Gemeinsam-Tierische bedeutet also ein Gränzmenschliche Solidarität unterhalb des Politischen. Zum Humanismus, wie man ihn gemeinhin versteht, fehlt aber der hoherherzige Ton, den Thomas Mann anzuschlagen pflegt, wenn die Frage nach dem Wesen des Menschen gestellt wird.

«Blonde Bestie» ohne Bestialität

Bei Thomas Manns erstem Denkmeister, Nietzsche, wird der Mensch immer wieder als Tier dargestellt. Höhepunkt der Argumentation ist die Idealisierung der «blonden Bestie», aus deren Grausamkeit bestenfalls eine vitale Kulturerneuerung hervorgehen sollte. Thomas Mann steht diesem Gedanken skeptisch gegenüber. «Es ist wahr, die «Blonde Bestie» spukt auch in meiner Jugendliteratur, aber sie ist ihres bestialischen Charakters so ziemlich entkleidet, und übriggeblieben ist nichts als die Blondheit zusammen mit der Geistlosigkeit.» Stimmt es aber wirklich so ganz, dass in Thomas Manns Frühwerk die Bestie verschwunden wäre? Mag sein, dass seine Verwahrung für die Novelle «Tonio Kröger» zutrifft, wo allenfalls «das Leben in seiner verführerischen Banalität» gefeiert wird. Doch lautet der

zentrale Gegensatz der Novelle nicht Geist und Gesellschaft, sondern Geist und Leben. Es weist in die Tiefe des Vitalen hinab, wo die instinktiven Kraftreserven der Gesellschaft liegen.

Wie sehr diese denn doch mit dem Tierischen verquickt sind, zeigt sich, sobald dem Bürger die Aura des jugendlich-Liebenswürdigen genommen wird und eine Banalität zurückbleibt, die gar nicht verführerisch ist. In der Novelle «Tristan» legt schon Vater Klöterjahn eine fast tierische Körperlichkeit an den Tag, aber sein Aussehen und seine Handlungen, nebst den «leicht schmatzenden Geräuschen im Schlund», die seine Schilderung heimlich-ostseeküstlicher Gerichte begleiten, präluieren erst der Lebenskraft und dem Appetit seines Sohns und Erben Anton, dieses «Prachtstücks von einem Baby», das «mit ungeheurer Energie und Rücksichtslosigkeit seinen Platz im Leben eroberte und behauptete». Dieses Kind «von exzessiver Gesundheit (...) verschlang gewaltige Mengen von Milch und gehacktem Fleisch und überliess sich in jeder Beziehung seinen Instinkten». Am Schluss wächst sich der kleine Klöterjahn zu einer Erscheinung aus, die dem Schriftsteller Spinell nach seiner hoch peinlichen Konfrontation mit dessen Vater vollends den Garaus macht. Mit dem animalischen Wohlbefinden sind wir in der Nähe der zentralen Tiermetapher der Lebensphilosophie, mit den beinahe geschlossenen Augen kommt der Löwe selbst zum Vorschein, mit dem klaffend aufgerissenen Mund und dem rosigen Gaumen, in dessen Tiefe man hinabsieht, wohnen wir gleichsam der Fütterstunde der grossen Katzen bei.

Wohlgermerkt, auch Spinell wird implizit als Tier gesehen, nur als unterlegenes: Er verfolgt die klassische Konfliktvermeidungsstrategie von Tieren, die es nicht zum blutigen Austrag kommen lassen wollen. Anders allerdings als andere Tiere hat der unterlegene Mensch ein neues Wertsystem ausgeklügelt, das auf einen Aufstand gegen die Starken hinausläuft, indem alles Wohlgeratene und Siegreiche – alles ursprünglich «Gute» – als «böse» neu etikettiert wurde. Darin äussert sich derselbe Wille zur Macht, der die Starken beseelt, nur will sich der Schwache für seine Niederlage am Sieger rächen, indem er ihn begrifflich vernichtet und sich selber ethisch aufwertet.

Entstellung der Ursprünglichen

Die Selbstzweifel Tonio Krögers sind im Fall Spinells radikaler geworden. Hat sich einmal der vertraute Gegensatz Künstler/Bürger als ein Tierkonflikt entpuppt, hat mithin das Aussenseitertum seine Wurzeln weniger im vordergründig Sozialen als im Vitalen (oder in dessen Fehlen), so haben die hehren Erscheinungen Geist und Literatur einen noch zweifelhafteren Eigenwert. Sie sind nur mehr reaktive Phänomene, Derivate, Entstellungen eines Ursprünglichen: Einfach ausgedrückt, den Vertretern des Geistes hängen die Trauben zu hoch. Das Bewusstsein dieser wesentlichen Zweitrangigkeit der Geistesphänomene lässt sich beim frühen Thomas Mann nie ganz übertönen.

Wie steht es aber um die Neubelebung der Kultur durch die Wiederherstellung der vitalen Kräfte? Auch Thomas Mann liebäugelte in der Zeit um 1910 mit dem Gedanken, man habe «alles, was irgend gesund ist in uns, zu kultivieren». In den Kriegsjahren 1914 bis 1918 hat er sich denn auch eine härtere Weltanschauung angemessen, bei der Greuel aller Arten, allen voran der Krieg selbst, nicht bloss resignativ hinzunehmen, sondern geradezu als notwendige Voraussetzungen der Kultur gutzuheissen seien: Nur eine schwächliche Zivilisation könne gegen den Krieg sein, sie beweise eben dadurch ihre Untüchtigkeit. Im Hintergrund hört man Nietzsche raunen: Der gute Krieg heilige jede Sache.

.....

*So oder so
bleibt bei der
Frage nach
menschlicher
Vornehmheit der
Begriff «Tier»
der zentrale
Bezugspunkt.*

.....

Als der Kriegsrausch verging, konnte der Humanist die Frage nach dem Menschen wieder nüchtern stellen: «Fragmente zum Problem der Humanität» lautet der Untertitel des Essays «Goethe und Tolstoi», 1921 noch vom Konservativen als Vortrag gehalten, 1925 vom republikanischen Konvertiten veröffentlicht. Hier wird mit dem Gedanken einer Kultur schaffenden Umformung des Tierischen Ernst gemacht. Es ist von Tolstois «Animalismus» die Rede, der sich als «unerhörtes Interesse für das körperliche Leben» äussert und sich unmittelbar der Beschaffenheit seiner Figuren mitteilt: Wronski und Anna im Roman «Anna Karenina» wirken – so Thomas Mann – «wie ein schöner starker Hengst und eine edle Stute».

Dem Animalismus Tolstois entspricht in humanisierterer Form Goethes «tiefes ruhiges Anschauen», seine exakte sinnliche Phantasie, die «Seinswirklichkeit» seiner Gestalten, aber auch die fast schon übersinnliche Empfindlichkeit, die ihn von seinem Weimarer Schlafzimmer aus das Erdbeben von Messina wittern liess, eine Empfindlichkeit, wie sie auch Tiere haben. Dazu der Kommentar: «Das Tierische transzendiert. Alle Transzendenz ist tierisch.» Das orakelhafte Wort wird später, von einem Zeitgenossen zitiert, einen deutlichen, von Thomas Mann bestimmt nicht gewollten Sinn bekommen. Den beiden Urgesunden Goethe und Tolstoi gegenübergestellt, werden Schiller und Dostojewski als Repräsentanten der Krankheit und der besonderen Art von Vergeistigung, die damit verbunden sei. Da fällt unvermeidlich Nietzsches Wort vom Menschen als dem kranken Tier. So oder so, ob als Beispiel für ungebrochene oder für angekränkelte Kraft, bleibt also bei der Frage nach menschlicher Vornehmheit der Begriff «Tier» der zentrale Bezugspunkt.

Das Tierische als Grund des Humanismus

Im «Zauberberg» wird denkbar weit ausholend die Beschaffenheit des Menschen bis auf den naturwissenschaftlichen Grund beleuchtet – beleuchtet durch das Alpenmondlicht über Hans Castorps spätabendlichem Liegestuhl und «durch den roten Schein seines Tischlämpchens». Er liest nämlich, er hat sich der Biologie ergeben. Die

Lage des einsamen Lesers auf seinem Balkon wird leicht pathetisch geschildert: *«Dem jungen Hans Castorp, der über dem glitzernden Tal in seiner von Pelz und Wolle gesparten Körperwärme ruhte, zeigte sich in der vom Schein des toten Gestirns erhellten Frostnacht das Bild des Lebens»*. Gerade diese Körperwärme gilt es zu ergründen, denn an ihr hat man das wesentliche Geheimnis der organischen Existenz, *«den Stoffwechsel, die tierische Wärme, mit einem Worte das liebe Leben»*. Auf dieser tiefsten Ebene ist der Mensch wieder Tier unter Tieren. Seine kreatürliche Entstehung fängt er denn auch als Tierchen, als *«Darmlarve, das Urtier»* an, als *«die Gastrula, Grundform alles tierischen Lebens und der fleischgetragenen Schönheit»*. Damit wird nur in modern-wissenschaftlich exakterer Form die alte These der Animalculisten wiederholt, *«das Ei sei ein in sich vollendeter kleiner Frosch, Hund oder Mensch»*, schliesslich sei auch in heutiger Sicht *«der Embryo des Menschen, in sich gebückt, geschwänzt, von dem des Schweins durch nichts zu unterscheiden»*.

Die Reduktion aufs Tierische im «Zauberberg» ist gar nicht abschätzig gemeint, nicht zuletzt, weil das Tierische auf jeder Stufe bis hinunter in die letzten molekularbiologischen Fundamente eine sich gleich bleibende sinnvolle Organisation aufzeigt. Dasselbe Muster findet sich im Grossen wieder, es sei, heisst es, kein bloss willkürlicher Vergleich, *«wenn man den Leib der vielzelligen Wesen einen <Zellenstaat> nannte. Die Stadt, der Staat, die nach dem Prinzip der Arbeitsteilung geordnete soziale Gemeinschaft war dem organischen Leben nicht nur zu vergleichen, sie wiederholte es»*. Indem man also die Spur des Tierischen bis ins Kleinste verfolgte, sah man sich immer einem Analogon der eigenen gesellschaftlich-politischen Konstellation gegenübergestellt. Weit davon entfernt, ein *«verborgener Grund»* zu sein, wie es bei Nietzsche geheissen hatte, der von Zeit zu Zeit nach gewalttätig-grausamer Entladung verlangte, bietet das Tierische in der Sicht des «Zauberberg»-Erzählers ein konstantes Grundmuster auch für das menschliche Leben. Es bildete mithin die Grundlage eines mit dem Naturreich sympathetisch verbundenen Humanismus. Nicht umsonst wird die Medizin, in deren Bereich sich Hans Castorp tummelt, von ihm eine humanistische Fakultät genannt.

.....
 Im «Zauberberg»
 wird denkbar weit
 ausholend die
 Beschaffenheit
 des Menschen bis
 auf den natur-
 wissenschaft-
 lichen Grund
 beleuchtet.

.....
 Indem man also
 die Spur des
 Tierischen bis ins
 Kleinste
 verfolgte, sah
 man sich immer
 einem Analogon
 der eigenen
 gesellschaftlich-
 politischen
 Konstellation
 gegenüber-
 gestellt.

Zu einem naturwissenschaftlich fundierten Humanismus gehörte freilich auch ein Gefühlsmoment, ein herzliches Verhältnis zum leiblichen Sein schlechthin. So heisst es von Hans Castorp, als er sich im Schnee verirrt hat: *«Während sein Blick sich in der weissen Leere brach, die ihn blendete, fühlte er sein Herz sich regen, das vom Aufstieg pochte, – dies Herzmuskelorgan, dessen tierische Gestalt und dessen Art zu schlagen er unter den knatternden Blitzen der Durchleuchtungskammer frevelhafterweise vielleicht, belauscht hatte. Und eine Art von Rührung wandelte ihn an, eine einfache und andächtige Sympathie mit seinem Herzen, dem schlagenden Menschenherzen, so ganz allein hier oben im Eisig-Leeren mit seiner Frage und seinem Rätsel.»*

**«O, dass wir unsere
 Ururahnen wären»**

Könnte ein auf Kenntnissen und Sympathie beruhender Humanismus auch praktisch zum Tragen kommen? Im Roman gewiss nicht, der weit entfernt von allen gesellschaftlichen Wirklichkeiten hoch über dem Flachland spielt und sich höchstens allegorisch darauf bezieht. Ausserhalb des Romans jedoch und jenseits der darin behandelten Vorkriegszeit, also in der Weimarer Republik, wird das praktische Engagement seines Autors während und nach der Komposition – wie er sagt, *«aus dem Roman heraus»* – immer intensiver. Es gilt bekanntlich der Verteidigung der Republik gegen ihre inneren Feinde. Auch hier ist das Bild des Menschen von zentraler Bedeutung, und auch hier spielen die verschiedenen Konzepte vom Tierischen eine wichtige Rolle. In den Kulturdebatten der Zeit, etwa in den Sitzungen der Sektion für Dichtkunst der Preussischen Akademie der Künste, wo demokratisch Gesinnte und völkische Mitläufer des aufkommenden Faschismus einander gegenüber sass, wurden die ursprünglich Nietzsche-schen Lebensbegriffe kaum differenzierter gehandhabt, als in der politischen Gosse, aus der der Faschismus aufkam. Zu verhunztem Nietzsche kam auch verhunzte Naturwissenschaft hinzu. *Gottfried Benn* etwa, ein gelernter Arzt, der seit langem die Entwicklung des menschlichen Hirns für einen Irrweg hielt und sich in das früheste Stadium und die primitivste

Schicht der Schöpfung zurücksehen konnte – «O, dass wir unsere Ururahnen wären./Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor» – Benn also hat 1932 in seiner Rede zur Aufnahme in die Akademie den Rasseforschern die These einer grassierenden Verhirnung der Menschen abgenommen, seine Hoffnungen für die Kultur in das Tierische gesetzt, und dabei als seinen Gewährsmann ausgerechnet Thomas Mann zitiert, der doch der Hauptgegner der völkischen Irrationalisten in der Akademie war, jene Passage nämlich über Tierisches und Transzendenz, von der vorhin die Rede war. Benn schreibt: «Eine der klassischen Erkenntnisse der nachnietzscheschen Epoche stammt von Thomas Mann und lautet (Benn zitiert nicht wörtlich genau): *alles Transzendente ist tierisch, alles Tierische transzendiert*». Nur nimmt sich diese Äusserung im Bennischen Kontext einer Klage über den totalen Substanzzerfall der Neuzeit und den Verlust stabiler Individualität ganz anders aus als im Original, wo es Thomas Mann daran lag, anhand der vier Fallstudien die Möglichkeiten menschlicher Kreativität zu durchleuchten, die Menschen eher an den grossen Beispielen aufzurichten – ein durchaus konstruktiver Humanismus.

Die Bestie ist los

Es sollte bald schlimmer kommen. In den Ereignissen die auf den Januar 1933 zu führen und dem «grossen Gefühl für Opferbereitschaft und Verlust des Ich an das Totale, den Staat, die Rasse», sieht Benn – so im Aufsatz «Der neue Staat und die Intellektuellen» – «das anthropologisch Tiefe». Er distanziert sich von der Tradition der Intellektuellen, die, angefangen mit Schiller, sich als Weltbürger gegen die nationale Idee stemmen und sich deswegen für «die edleren Geister» halten.

Tatsächlich war dadurch im allerprimivsten Sinn das Tier in der Gesellschaft losgelassen worden. In der Not hat Thomas Mann in der Kriegszeit auf moralische Konzepte zurückgegriffen, die seit Nietz-

.....
 Zu einem natur-
 wissenschaftlich
 fundierten
 Humanismus
 gehörte freilich
 auch ein
 Gefühlsmoment,
 ein herzliches
 Verhältnis zum
 leiblichen Sein
 schlechthin.

.....
 In der Not
 hat Thomas Mann
 in der Kriegszeit
 auf moralische
 Konzepte
 zurückgegriffen,
 die seit
 Nietzsche für
 überholt galten.

sche für überholt galten; denn angesichts der geschichtlichen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts – «im Lichte unserer Erfahrung», wie der Untertitel des Nietzsche-Essays lautet – hatte Nietzsches Relativierung aller Moralbegriffe an Überzeugungskraft eingebüsst, sie hatte sich als verfrüht und als gefährlich erwiesen. Eine «moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens, der auflösenden und hemmenden Erkenntnis», wie es im «Tod in Venedig» heisst, war trotz allem möglich, ja, sie war dringend notwendig. Denn Nietzsche habe im Namen einer «Gesundheitslehre» des Lebens alles untergraben, «was zu einer leidlichen Zähmung des wilden Lebens dienen kann».

Da ist keine Rede mehr vom Transzendenzpotenzial der fundamentalen Lebenskräfte, man hatte zu deutlich ihre Gefahren erkannt und sich dagegen wehren müssen. Allein, woher sonst hatte man selber die Kraft genommen, um diesen Widerstand zu leisten, in den dunkelsten Stunden der neueren Geschichte nicht zu verzweifeln, um weiterzumachen und zum Kampf gegen Hitler sein Scherflein beizutragen? Mehr als einmal ist in den Altersschriften Thomas Manns von «vitaler Ausdauer» die Rede; auch hier hatte sie sich bewährt. Am Kriegsende schreibt er im Tagebuch am 7. Mai 1945: «Eine gewisse Genugtuung ist das physische Überleben. Nach dem Fall Frankreichs liess Goebbels meinen Tod melden; er konnte es sich nicht anders denken. Und hätte ich mir Hitlers Falschsieg als ernst zu Herzen genommen, wäre mir auch wohl nichts anderes geblieben, als einzugehen. Überleben hiess: siegen. Es ist ein Sieg.»

Wie angeschlagen Thomas Mann zeitweise doch gewesen war, wie nahe am Verzweifeln er tatsächlich sein konnte, belegen die Tagebucheinträge des frühen Exils. Wie leicht es damals gewesen wäre, «einzugehen», zeigen die Selbstmordfälle unter den literarischen Exilanten. Thomas Mann hat es fertiggebracht durchzuhalten. Man darf sagen, hier hat sehr wohl das Tierische transzendiert. ♦

FREMDE EBENBILDER DES MENSCHEN

Tiere bei Thomas Mann und Elias Canetti

Thomas Sprecher,

geboren 1957, studierte Germanistik, Philosophie und Psychologie an der Universität Zürich und an der Freien Universität Berlin. 1985 promovierte er mit dem Thema «Felix Krull und Goethe». Von 1984 bis 1989 studierte er Rechtswissenschaften an der Universität Zürich und arbeitet seitdem als Rechtsanwalt. Seit 1994 ist er nebenamtlicher Leiter des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich.

Die Menschen gelten seit Charles Darwin als evolutionär beglaubigte Verwandte ihrer tierischen Vorfahren. Mit der Dechiffrierung genetischer Codes, die mehr Gemeinsames als Trennendes zu offenbaren scheinen, rücken Tiere und Menschen gegenwärtig so nahe aneinander, dass die verbliebenen Unterschiede zu einer *quantité négligeable* zusammenschrumpfen. Aufgrund der geringen DNS-Differenz halten manche die eingespielten Grenzen der Klassifizierung für überholt. Entsprechend sollen nach dem Willen von manchen Wissenschaftlern die Grossen Menschenaffen in den Genuss von Menschenrechten kommen. Neuseeland hat im Jahr 2001 ein «Tier-Fürsorgegesetz» verabschiedet, das den Menschenaffen grundsätzlich das Recht auf Freiheit zubilligt und sie dadurch vor wissenschaftlichen Versuchen schützt. Seit dem 1. April 2003 gelten im schweizerischen Zivilrecht Tiere nicht mehr als Sachen.

Es gibt eine Stelle in Thomas Manns «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull», die von dieser prekären Verwandtschaft handelt. «Aber der Mensch, so hört man immer sagen, stammt doch vom Affen ab?», fragt Marquis de Venosta alias Felix Krull den Professor Kuckuck. Dieser antwortet: «Lieber Marquis, sagen wir lieber: er stammt aus der Natur und hat seine Wurzel in ihr. Von der Ähnlichkeit seiner Anatomie mit der der höheren Affen sollten wir uns vielleicht nicht zu sehr blenden lassen, man hat gar zuviel Aufhebens davon gemacht. Die bewimperten Blauäuglein und die Haut des Schweines haben mehr vom Menschlichen als irgendein Schimpanse, – wie ja denn auch der nackte Körper des Menschen sehr oft an das Schwein erinnert. Unserem Gehirn aber, nach dem Hochstande seines Baus, kommt das der Ratte am nächsten. Anklänge ans Tier-Physiognomische finden Sie unter Menschen auf Schritt und Tritt. Sie sehen da den Fisch und den Fuchs, den Hund, den Seehund, den Habicht und den Hammel. Andererseits will alles Tierische uns, ist nur der Blick dafür aufgetan, als Larve und schwermütige Verzauberung des

Menschlichen erscheinen (...) O doch, Mensch und Tier, die sind verwandt genug!»

Nun begründen Ähnlichkeiten im Aussehen, Analogien im Verhalten und biologische Verwandtschaften noch keine Gleichheit. Der Beweis der genetischen Verwandtschaft ist trügerisch. Die Erkenntnis engster genetischer Nähe hebt die Grenzen der Verständigung zwischen Menschen und Tieren nicht auf. Im Gegenteil haben sensible Verhaltensforscher deutlich gemacht, dass oberflächliche Anthropomorphismen das tiefere Verständnis tierischer Gefühlswelten und tierischen Bewusstseins – soweit diese Begriffe überhaupt angemessen sind – eher verstellen als erhellen. Tiere sind für Menschen weiterhin absolut rätselhafte Wesen.

Vor kurzem ist im Hanser Verlag ein Buch mit dem Titel «Über Tiere» erschienen. Es enthält Textstellen von Elias Canetti. Canettis Traum und Lebensthema war es, mit den Augen anderer Wesen auf die Welt zu blicken. In seiner Münchner Rede von 1976 über den «Beruf des Dichters» hat er die «Verwandlung» als dessen wichtigste Aufgabe definiert. Daher rührt sein Interesse an archaischen Mythen und Riten, in denen Menschen in Tiermasken sich das feindliche Aussen für Momente zu eigen machen. Der Jäger verwandelt sich zur Probe in seine Beute. In einer seiner Aufzeichnungen schreibt Canetti: «Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.» Tiere ermöglichen die Erfahrung von Fremdheit. Das nicht überbrückbar Fremde macht Tiere für die Menschen wichtig. Wenn eine Tierart ausgerottet wird, verkleinern sich die Lebensmöglichkeiten auch des Menschen. Der Dichter kann und muss sich verwandeln. Er kann den Spieß umdrehen. Er kann Tiere auf den Jäger schießen lassen. Menschen werden von Hunden an der Leine geführt und von Kühen zur Schlachtbank. Das Denken in Tieren befähigt zur Korrektur unseres Selbstbildes. Die Tiere sind die Kindheit der Menschen, sie erinnern an Existenzformen vor uns – «was also soll», sagt Canetti, «eine Kindheit ohne Tiere?». Die anth-

ropozentrische Frage, inwieweit das Bild, das sich der Mensch vom Tier macht, seiner Selbstvergewisserung im 21. Jahrhundert zu dienen vermag, ist damit noch nicht beantwortet. Dass wir die Tiere trotz enger genetischer Verwandtschaft kaum verstehen, und dass die Tiere die Menschen kaum verstehen, verhindert nicht, Tiere als gleichwertige Wesen anzusehen. *Darwin* hat mit seiner Abstammungslehre, sagt *Sigmund Freud*, dem Menschen eine biologische Kränkung zugefügt. Nur widerwillig akzeptiert der Mensch seinen animalischen Stammbaum. Es wäre für die Tiere und die Menschen selbst gut, wenn die Menschen diese Kränkung überwinden könnten.

In *Leben und Werk* Thomas Manns kommen die Tiere prominent vor. Hunde spielten in seinem Leben eine wichtige Rolle. Sie werden in vielen Erzählungen und Romanen beschrieben, etwa in «Tobias Mindernickel», in «Das Eisenbahnunglück», in «Königliche Hoheit», und in «Herr und Hund» natürlich.

Überall scheint das Tier als fremdes Ebenbild des Menschen gezeichnet zu werden. Der Blick auf das Animalische ist ein Humanistenblick, so wie noch Felix Krull im Lissaboner Naturkundemuseum die Evolution im Menschen gipfeln lässt. Der Mensch ist das Ziel der Schöpfung, die Tiere sind seine Vorformen. Was Felix Krull beim Anblick von Urkrebsen, Kopffüssler und Schwämmen *«bewegend im Sinne lag, war der Gedanke, dass dies alles erste Ansätze, in keinem noch so absurden Fall einer gewissen Eigenwürde und Selbstzweckhaftigkeit entbehrende Vorversuche in der Richtung auf mich, will sagen: den Menschen waren»* (VII, 574). Darin bekundete er einen mehr individuell-narzisstischen als philosophisch-aufklärerischen Optimismus. Dass dies nicht Thomas Manns eigene Ansicht, nicht seine ganze Haltung war, zeigt sich in einem Ausspruch, den *Golo Mann* von seinem Vater überliefert hat: *«Ein Tier, das die neunte Symphonie macht, das war ein Irrtum, das muss schlecht enden.»* ♦



Elevators and Escalators world wide.
We move 700 million people every day.

www.schindler.com

STREIFZÜGE DURCH DIE WILDNIS

Wildnisvorstellungen in der schweizerischen Literatur

Matthias StremLOW,
geboren 1967, studierte Germanistik und Umweltlehre an der Universität Zürich. Seit 1995 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Eidg. Bundesamt für Umwelt, Wald und Landschaft. Er ist tätig als freischaffender Alpenforscher und Publizist. 1998 erschien beim Paul Haupt Verlag sein erstes Buch *«Die Alpen aus der Untersicht»*; 2002 publizierte er zusammen mit C. Sidler *«Schreibzüge durch die Wildnis. Wildnisvorstellungen in Literatur und Printmedien der Schweiz»*, ebenfalls Paul Haupt Verlag.

Über die Daseinsberechtigung von Wölfen und Luchsen im Alpengebiet, das Liegenlassen von Totholz in Wäldern oder die Errichtung von Grossschutzgebieten wird in der Schweiz heftig debattiert. Wie lässt sich diese Kontroverse, die oft als Stadt-Land-Konflikt dargestellt wird, begründen? Zur Klärung trägt die Untersuchung beschriebener Wildnisse in der deutschsprachigen Literatur bei.

Die vielfältig zu beobachtenden Widersprüche in der Wahrnehmung und Bewertung von Wildnis gehen in einem beträchtlichen Mass auf innere Bilder zurück, die sich kulturell verfestigt haben, aber kaum bewusst thematisiert werden. Die in unserer Kultur öffentlich einstudierten Deutungsmuster sind vielfältig und konfliktträchtig. Für die Annäherung an die Natur- und Wildnisvorstellungen in unserer Gesellschaft ist der Mythos von der Vertreibung des Menschen aus dem Paradies in doppelter Weise produktiv: Der Mensch ist seit seiner Vertreibung aus dem Garten Eden stetig gezwungen, seine Behausung in einer dynamischen und potenziell bedrohlichen Natur zu suchen und zu sichern. Wildnis und Naturdynamik sind aus dieser Optik die Chiffren eines anhaltenden menschlichen Sicherungs- und Kontrollproblems. Gleichzeitig verdeutlicht der Mythos vom Paradies die menschliche Erkenntnisfähigkeit, zwischen Eigenem und Fremdem zu unterscheiden. Wildnis kann aus dieser Perspektive als eine Gegenwelt verstanden werden, über deren Wahrnehmung und Bewertung die eigene Lebenswelt und Zivilisation schlechthin immer wieder definierbar ist.

Solche gesellschaftlich verinnerlichten Vorstellungen einer bedrohlichen oder einer idyllischen Wildnis repräsentieren nicht einfach wilde Natur. Sie transportieren individuelle und gesellschaftliche Werthaltungen, Sehnsüchte und Utopien, Ängste und Nöte. Wildnis ist in dieser geisteswissenschaftlichen Optik mehr als ein Ökosystem. Sie wird zu einem kulturellen Phänomen. Die individuellen Vorstellungen von Wildnis und wilder Natur sind dabei nicht allein durch persönliche Erfahrun-

gen geprägt, sondern auch durch Landschaftsbilder, wie sie in den Märchen und der Literatur, in Filmen und Werbeprospekten oder in Schulbüchern vermittelt werden.

Wildnis – ein polarisierender Begriff

«Wald» und «Wildnis» haben die gleichen Sprachwurzeln. Noch in «Zedlers Universallexikon» von 1747 wird «Wildnis» nicht in einem eigenen Beitrag besprochen, sondern auf die Einträge zu «Wald» und «Wüste» verwiesen. Wildnis steht also in einer begrifflichen Nähe zu diesen Raumvorstellungen. Gleichzeitig bezeichnete Wildnis aber auch ganz allgemein «Wildheit» und etwas «Wildes». Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert wird Wildnis im Wörterbuch von Johann Christoph Adelung als eine «wilde, ungebauete und unbewohnte Gegend, besonders eine solche waldige Gegend» beschrieben. Diese Wortbedeutung wird rund hundert Jahre später im Grimmschen Wörterbuch präzisiert: «Die gewöhnliche volkstümliche und ältere Vorstellung der Wildnis ist die eines *«dichten Waldes»* oder *«unwegsamen Gebirges»*. Vom Standpunkt der Ackerbautreibenden ist Wildnis das von der Kultur noch nicht berührte Land, der Wildboden, im Gegensatz zum Kulturland.» Solche unbewohnten, nicht kultivierten Gebiete wurden zwar für die Jagd, die Holzentnahme oder das Wildheuen genutzt. Der Mensch war aber nicht für die Reproduktion dieses Landes zuständig. Sowohl der wilde Wald als auch die Wildtiere pflanzen sich – im Gegensatz zum Forst und zu den gezüchteten Haustieren – unkontrolliert fort.

Die Wortbedeutung einer angsteinflößenden wilden Natur spiegelt die Wahr-



Georg Kern, Lobenlinien eines Ammoniten (Chetoniceras), Mahajunga, Madagaskar

nehmung und Bewertung von Wildnis einer bäuerlichen Gesellschaft. Der kultivierende Mensch konnte mit seinen Fähigkeiten und Geräten diese Räume nicht bewirtschaften. Sie wurden bis weit ins 18. Jahrhundert im Gegensatz zu den schönen, kultivierten Landschaften als unfreundliche, finstere und unwirtliche Gegenden aufgefasst. Diese klare räumliche Trennung zwischen domestizierten und wilden Räumen ist das historische Resultat einer spezifischen gesellschaftlichen Ordnung und Landnutzung. Das Interesse der bäuerlichen Gesellschaften galt der Stabilisierung und Weiterentwicklung einer sozialen Ordnung, die aus der menschlichen Fähigkeit resultierte, eine kulturelle Kontrolle über wilde Natur auszuüben.

Die Geschichte des Wildnisbegriffs zeigt auf, dass neben die ablehnende Bewertung auch die Vorstellung einer schönen und anziehenden Gegend trat. Mit «Wildnis» können in der deutschen Sprache schon früh auch freundliche und ästhetisch attraktive Landschaften bezeichnet werden. Diese Doppeldeutigkeit, die sich im Laufe der frühen Neuzeit entwickelt und in der Wald- und Alpenromantik des ausgehenden 18. Jahrhunderts popularisiert hat, ist Ausdruck einer neuen gesellschaftlichen Wahrnehmung und Bewertung von wilder Natur. Aus der Optik eines vorerst städtischen, gebildeten Bürgertums wurden Erlebnis und Wert von Wildnis neu interpretiert. Aus nutz- und wertlosen Gebieten wurden ästhetisch attraktive Landschaften. Die noch nicht domestizierte, herrschaftsfreie Natur begann im bürgerlichen Wertesystem Unverfälschtheit, Reinheit und Freiheit zu symbolisieren.

Das Hinaustreten aus dem Bereich der europäischen Kulturlandschaften in als wild und unkultiviert wahrgenommene Landschaften wurde im deutschsprachigen Raum von zwei Strömungen vorangetrieben: einerseits durch eine wissenschaftlich-rationale Raumerschließung und andererseits durch eine emotionale Überhöhung der als ursprünglich aufgefasster Landschaften in Kunst und Philosophie. Erst beide Bewegungen zusammen ermöglichten eine umfassende Neubewertung und Ästhetisierung von Wildnis. Wald und Alpen wurden nicht mehr als Gebiete des Schrecklichen und Irrationalen gemieden, sondern als erhabene Landschaft auf-

.....
*Die Geschichte
 des Wildnis-
 begriffs zeigt
 auf, dass neben
 die ablehnende
 Bewertung auch
 die Vorstellung
 einer schönen
 und anziehenden
 Gegend trat.*

.....
*Aus der Optik
 eines vorerst
 städtischen,
 gebildeten
 Bürgertums
 wurden Erlebnis
 und Wert von
 Wildnis neu
 interpretiert.*

gesucht. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden die ersten stadtnahen Erholungswälder und alpinen Reiseziele als Ausdruck dieser neuen, romantischen Sichtweise.

Literarische Wildnissucher

In der deutschsprachigen Literatur finden sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die ablehnende und die befürwortende Wildniswahrnehmung und -bewertung. Im erzählten Raum der Literatur wird beschriebene Wildnis zumeist zu dem Gebiet auf der mentalen Landkarte, welches von der Stadt und damit von der Zivilisation am entferntesten liegt. Sie bezeichnet die menschenferne, naturnahe Landschaft. Entsprechend fehlen in den literarischen Wildnissen zumeist Elemente der traditionellen Kulturlandschaft und damit der kultivierenden Leistung einer ortsansässigen Gesellschaft. Beschriebene Wildnis stellt also sowohl einen Kontrastraum zu urbanen Gebieten als auch zu besiedelten ländlichen Gebieten dar. Sie ist im intensiv genutzten Mitteleuropa gerade durch das Hinaustreten sowohl aus den städtischen als auch landwirtschaftlich bewirtschafteten Kulturlandschaften charakterisiert. Erst in der Gegenwartsliteratur wird diese mentale Landkarte neu gezeichnet. Es tauchen erzählte Wildnisse auf, die in Form dynamischer, verwildernder Naturprozesse bis in die Zentren der Städte eindringen.

Wildnis ist als poetischer Raum bedeutsam. Die literarischen Figuren nehmen dabei die Landschaft unterschiedlich wahr. Zwei Optiken lassen sich generalisieren: einerseits kann Wildnis im epischen Raum zur Alltagslandschaft einer (Agrar-)Gesellschaft gehören oder andererseits ein ferner Raum sein, der von den Romanhelden für kürzere oder längere Zeit aufgesucht wird. In der deutschsprachigen Literatur ist Wildnis hauptsächlich ein Gebiet, das ausserhalb der Alltagsräume der Romanfiguren liegt. Denn in den letzten Jahrzehnten wird Wildnis nur noch vereinzelt als Teilgebiet des Lebensraumes einer bäuerlichen Gesellschaft ausführlich beschrieben. Die Optik von Figuren, die mit Wald und Alpen verwurzelt sind, fehlt weitgehend.

Eine Ausnahme bildet der 1956 erschienene Roman «Die Graue March» von

Meinrad Inglin. Fern jeglicher Agrarromantik entwickelt der Innerschweizer Autor in diesem Werk ein umfassendes Verständnis von der existenziellen Verflechtung zwischen Mensch und Alltagsraum, zu welchem auch die Wildnis der dargestellten voralpinen Hügellandschaft gehört: «*Da oben kannte sie jedes Gehölz, jeden Grat und Hang, sie war vertraut mit den Stimmen der Vögel und wusste, wo es Hasen gab, wo Füchse schloffen und Rehe standen, sie hatte schon dutzend Mal mit offenen Augen allein und leise diese Wildnis durchstreift und kehrte jetzt zu ihr wie in eine Heimat zurück.*» In der Natur- und Wildnisvorstellung als Lebensraum sind alle Stufen des Werdens und Vergehens präsent. Der Tod ist eine notwendige Voraussetzung für das einzelne Leben und Überleben der menschlichen Art. Diese symbolische Dimension einer transzendentalen Geborgenheit unterscheidet sich von Naturbildern des modernen Menschen. Das heutige Individuum denkt und fühlt nicht in Generationen, sondern in den Zeiträumen des eigenen, vereinzelt Lebens.

Grenzüberschreitungen

Wildnis ist in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur fast ausschliesslich Fremdraum. Fremd kann dabei sowohl die Erfahrung des Aussenraumes als auch die Zeiterfahrung sein. Mit dieser doppelten Differenzenerfahrung arbeitet *Otto F. Walter* in seinem Roman «*Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht*», wenn er seine Protagonisten ins Maderanertal verirren lässt: «*Wieder jedenfalls war es so, als wären Ruth und ich hinausgeraten aus den Mustern unserer gemachten, verbauten, verwüsteten Landstriche ins Vorzivilisatorische; in diese Zone, worin Zeit sich bemass nach dem Tempo, mit dem das Wasser sich in die Granitplatten frass, zwei Zentimeter in siebzig Jahren.*»

Die literarischen Subjekte werden zu Wildnissuchenden. Sie können sich aufmachen, um sich in waldigen oder alpinen Grenzerfahrungsräumen körperlich herauszufordern und sich mit den Kräften der Natur zu messen. Beschriebene Wildnis kann ihnen aber auch Einssein, Ganzheit, Erkenntnis und Heilung ermöglichen. Diese unterschiedlichen Erfahrungen, welche eine

.....

Wildnis
ist als
poetischer
Raum
bedeutsam.

.....

Figur mit dem erzählten Raum macht, ist durch die Wahl der Darstellungsmuster geprägt. In der deutschsprachigen Literatur enthalten beschriebene Wildnisse Elemente des Mythischen, Schrecklichen oder Idyllischen als gestalterische Grundtopoi. Diese drei Darstellungsmodi werden damit zu Grundtypen der Wildnisbeschreibung, auf die in der Literatur der letzten zweihundert Jahre immer wieder zurückgegriffen wurde.

Wer im Erzählraum die Grenze der domestizierten Gebiete in Richtung Wildnis überschritten hat, begibt sich in Gefahr. Diese Gefahr kann von einer Natur ausgehen, die sich nicht für das menschliche Schicksal interessiert, wie beispielsweise in der 1979 erschienenen Erzählung «*Der Dorffuhrmann*» von *Franz Böni*. Sein Protagonist Adrian, der in einem Wald Unterschlupf sucht, wird auf Schritt und Tritt durch die natürlichen Gegebenheiten wie Dickichte, Insekten und das absturzgefährliche Gelände verängstigt. Seine Flucht vor der Gesellschaft misslingt in einer bedrohlichen Natur. Böni wendet sich mit dieser Wildnisschilderung radikal von der idyllischen Vorstellung eines harmonischen Miteinanders von Mensch und Natur ab. Seine Anti-Idylle trägt die Grundzüge einer sozialen und ökologischen Krisenhaftigkeit in sich.

Literarische Wildnissucher können aber auch aufgrund gesellschaftlicher Sanktionen scheitern. So sind in der Schweizer Literatur gelingende Wildniserfahrungen zumeist kurze Ausflüge, welche zu einer persönlichkeitsrelevanten Erkenntnis und Heilung führen. Bleibt das Individuum hingegen freiwillig oder unfreiwillig längere Zeit in menschenfernen Naturräumen, droht es zu einem Aussenseiter zu werden. So lässt *Martin Suter* in seinem Erfolgsroman «*Die Schattenseite des Mondes*» die selbsterfundene Waldtherapie seines Protagonisten Urs Blank scheitern. Blank, der in die Wälder des Schweizer Mittellandes flüchtet, baut zwar eine intensive Naturbeziehung auf, wird letztlich aber nicht resozialisiert. Die gesellschaftliche Rückkehr wird durch seine Ermordung im Wald vereitelt. Wie beispielsweise auch im Roman «*Die künstliche Mutter*» von *Hermann Burger* führt literarisch thematisierte Gesundung, die auf die Kräfte der Natur baut, nicht zum Leben im Diesseits, son-

.....

Wer im
Erzählraum die
Grenze der
domestizierten
Gebiete in
Richtung Wildnis
überschritten
hat, begibt sich
in Gefahr.

.....

den in den Tod. Damit bleiben intensive Wildniserfahrungen ausserhalb der urbanen Kultur. Die Wiedervereinigung von Mensch und Natur scheint in der untersuchten Gegenwartsliteratur erst jenseits des irdischen Daseins denkbar.

Vision Wildnis

In der deutschsprachigen Literatur wird seit den kritischen Ökologiediskussionen der 1970er die Vision einer dynamischen Natur, welche die Zivilisation mit Wildnis überzieht und sich ihren Teil zurückerobert, auffällig häufig gestaltet. Beschriebene Wildnisse enthalten in dieser Optik utopische Aspekte, die sich in einer neuen gesellschaftlichen Naturbeziehung und ihrer Integration in Zeit-, Kultur- und Gesellschaftskonzepte äussern. Durch die Bedrohung von Kultur und Geschichte durch eine dynamische, rückerobernde Natur werden in der Literatur gesellschaftstheoretische Alternativen zum heutigen Gesellschaftsverständnis thematisiert. Die beispielsweise von *Franz Hohler* in «Die Rückeroberung» und «Der neue Berg» entworfene unbezähmbare, in den kultivierten Bereich einbrechende Natur symbolisiert in einer gesellschaftskritischen Optik ein Unbehagen gegenüber der Modernisierung und kulturellen Entwicklung. In dieser Perspektivierung von literarischer Wildnis spiegeln sich die Geschlechter- und Ökologiediskussionen der letzten drei Jahrzehnte.

Insgesamt hat Wildnis seit 1970 als literarischer Projektionsraum an Bedeutung gewonnen bzw. zurückgewonnen. Denn nach der Literarisierung und Romantisierung von Wald und Alpen im aus-

.....
*Die Wieder-
 vereinigung von
 Mensch und Natur
 scheint in der
 untersuchten
 Gegenwarts-
 literatur erst
 jenseits des
 irdischen Daseins
 denkbar.*

gehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert wurde in kritischer Kunst auf die beschauliche Hinwendung zur Natur weitgehend verzichtet. Der Wildnisbegriff scheint ausserhalb der Heimatliteratur über Jahrzehnte kaum mehr gebraucht worden zu sein. Erst in den 1970er-Jahren erleben Begriff und Konzept der Wildnis eine Renaissance: als Idealbild unversehrter Natur, als wertvolles Ökosystem und naturwissenschaftlich interessantes Forschungsobjekt, als attraktiver Erlebnisraum für Wildnissucher und Eventmanager sowie als Chiffren für Kreativität, Innovation und Freiheit, aber auch als Bedrohung für die Menschen, welche in Naturlandschaften fliehen wollen oder die Natur bewirtschaften.

Die kontroversen gesellschaftlichen Diskussionen lassen sich auf diesem Hintergrund als tiefreichende Widersprüchlichkeiten und Unvereinbarkeiten in der gesellschaftlichen Wertsetzung gegenüber Wildnis erkennen. Neben den Erfahrungen prägen kulturell verankerte Deutungsmuster und Symbolisierungen die Verstehensmöglichkeiten für das, was in einer Gesellschaft als «*wilde Natur*» vorgestellt wird. Wird beispielsweise Wildnis als chaotische, heimtückische Natur gedeutet, sind die Bewertungen ganz anders, wie wenn Wildnis als herrschaftsfreier Raum der Selbsterfahrung interpretiert wird. Die aktuellen Auseinandersetzungen verdeutlichen also nicht nur unterschiedliche Interessen einzelner Akteure und gesellschaftlicher Gruppen. Sie markieren auch tiefgreifende Unterschiede in den gesellschaftlichen Naturvorstellungen, die zu einer Emotionalisierung der öffentlichen Wildnis-Debatte führen. ♦

«Die grosse Sehenswürdigkeit von Belém sind seine zwei Gärten, der zoologische und der botanische, die die ganze Flora und Fauna der Amazonenwelt in sich zusammenfassen. Wer nicht das Glück, die Zeit und den Mut hat, tagelang den Strom emporzufahren – die «grüne Wüste», wie man es nennt, weil in ununterbrochener aber grandioser Monotonie rechts und links des Wassers die Wälder sich türmen – der kann hier auf gekiesten und bequemen Pfaden Urwald ahnen, atmen und schauen.»

Aus: Stefan Zweig, *Brasilien Ein Land der Zukunft* (1941).

ORTE DES IMPRESSIONISMUS

Das Kunstmuseum Basel vereint Malerei und Photographie

Am 25. Mai 1862 publizierte die Pariser Zeitung «Le Boulevard» eine Karikatur von *Honoré Daumier*. Sie trägt den Titel: «Nadar erhebt die Photographie auf die Höhe der Kunst» und zeigt den berühmten Photographen *Gaspard-Félix Tournachon*, bekannt als *Nadar*, wie er aus einem Ballon die ersten Luftaufnahmen von Paris macht. Obwohl das Kunstmuseum Basel in der bis zum 13. Juli 2003 dauernden Ausstellung «Orte des Impressionismus, Gemälde und Fotografien» keine Photographien des vor allem für Porträtaufnahmen bekannten Fotokünstlers zeigt, soll er gleichwohl erwähnt werden. Denn es war Nadar, der einen beachtlichen Beitrag zum Durchbruch des Impressionismus leistete: *Claude Monet* setzte sich 1873 für die Idee ein, den offiziellen Salon mit einer davon unabhängigen Ausstellung zu konfrontieren. Hier sollten Monets Bilder und jene seiner Freunde *Manet*, *Degas*, *Cézanne*, *Pissarro*, *Sisley*, *Boudin* und anderer gezeigt werden.

Auf der Suche nach geeigneten Räumlichkeiten fiel ihnen Nadars ehemaliges Atelier am Boulevard des Capucines ein. So war es ein «Photostudio», welches am 15. April 1874 zum Schauplatz eines der bedeutendsten Ereignisse der Kunstgeschichte wurde: die erste Ausstellung der Impressionisten.

Rund 130 Jahre später hat nun das Kunstmuseum Basel eine beachtenswerte Initiative ergriffen, indem erstmals Werke der heute berühmten Impressionisten mit Photographien von eher unbekanntem Photographen gemeinsam gezeigt werden.

Die neuerdings vertiefte Auseinandersetzung mit der photographischen Bildgestaltung und ihren neuen, fast unerschöpflichen Möglichkeiten wecken zusehends Interesse an den Anfängen dieser Kunstform. Ihre Vielseitigkeit, sei es als Momentaufnahme, als bewusst gestaltete Komposition oder Zeitdokument, ist ein unerschöpfliches Thema. Die Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich sind dazu äusserst illustrativ.

Das Frankreich der Impressionisten – Paris, Gärten, Rennbahnen, Landschaften und Küsten – das in den letzten Dezennien in vielen Ausstellungen thematisiert wurde, wird nun durch ergänzende Photographien erklärt, verklärt, aber wohl auch entzaubert. Die Euphorie über die industrielle Revolution mit ihren rauchenden Kaminen, Dampflokotiven und Automobilen wurde von Malern und Photographen bildlich vermittelt und von Schriftstellern beschrieben: So schrieb *Emile Zola* über das 1877 von *Claude Monet* gemalte Bild «Le Pont de l'Europe, Gare Saint Lazare» begeistert: «Man hört die hereindonnernden Züge (...) Das ist der Ort der Malerei von heute, diese prachtvoll grosszügige, moderne Umgebung(...)». Diese Wahrnehmung bestätigen die Momentaufnahmen der grossen Plätze mit ihren Fuhrwerken, Bäumen und moderne Eisenkonstruktionen, wie die Photographie «Flâneurs sous la Tour Eiffel», von *Léon & Lévy* aus 1889.

Die Ausstellung zeigt aber auch, wie rasch sich die anfängliche Befürchtung, es werde eine Konkurrenz zwischen der Malerei und der Photographie geben, verflüchtigte. *Peter Herzog* vergleicht dazu im Ausstellungskatalog die Serienaufnahmen der «*monuments historiques*», die seit 1851 von führenden Photographen wie *Baldus* und *Le Gray* im Auftrag der französischen Regierung gemacht wurden, mit den Kathedralenserien von Malern wie *Monet*. Dienten die photographischen Aufnahmen dazu, historische Gebäude zumindest nach der Wirklichkeit zu erhalten, so ging es *Monet* bei seinen Darstellungen der Kathedrale von Rouen um «etwas anderes, um nicht zu sagen, das Gegenteil. Die Kathedralen dienten als grossartige Folien für das Spiel des Lichts, das die Fassaden auflöste und die Gebäude praktisch verschwinden liess. Damit verschwand das Alte und an seine Stelle trat das Neue, eine neue Kunst... Darin besteht noch heute das revolutionäre Moment der Kathedralenbilder, zu deren Zustandekommen die Fotografie nicht unwesentlich beigetragen hat.» ♦