

Zeitschrift: Bündner Schulblatt = Bollettino scolastico grigione = Fegl scolastic grischun

Herausgeber: Lehrpersonen Graubünden

Band: 43 (1983-1984)

Heft: 6

Artikel: Jagd : der Hirsch als Motiv der bildenden Kunst

Autor: Stutzer, Beat

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-356738>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.01.2026

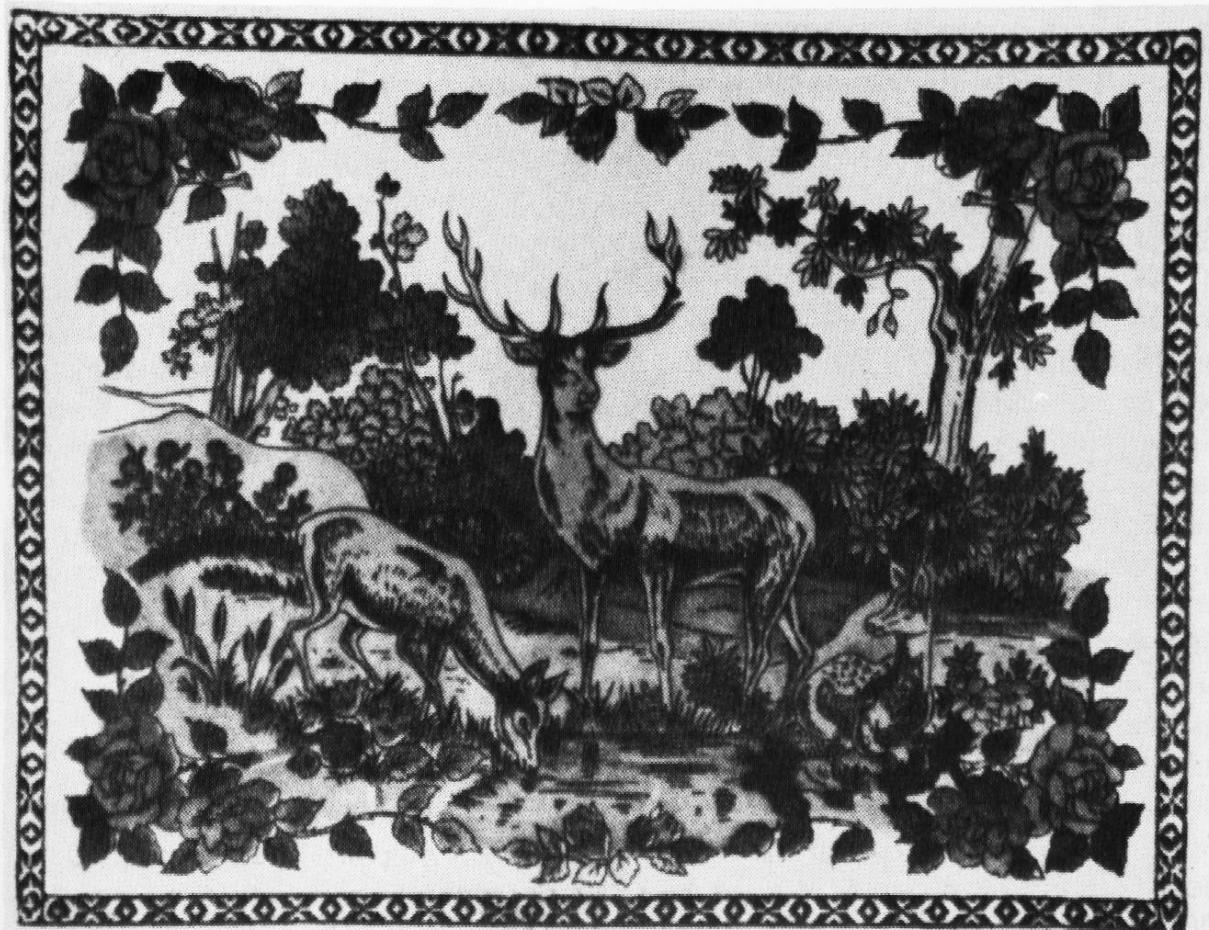
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Hirsch als Motiv der bildenden Kunst

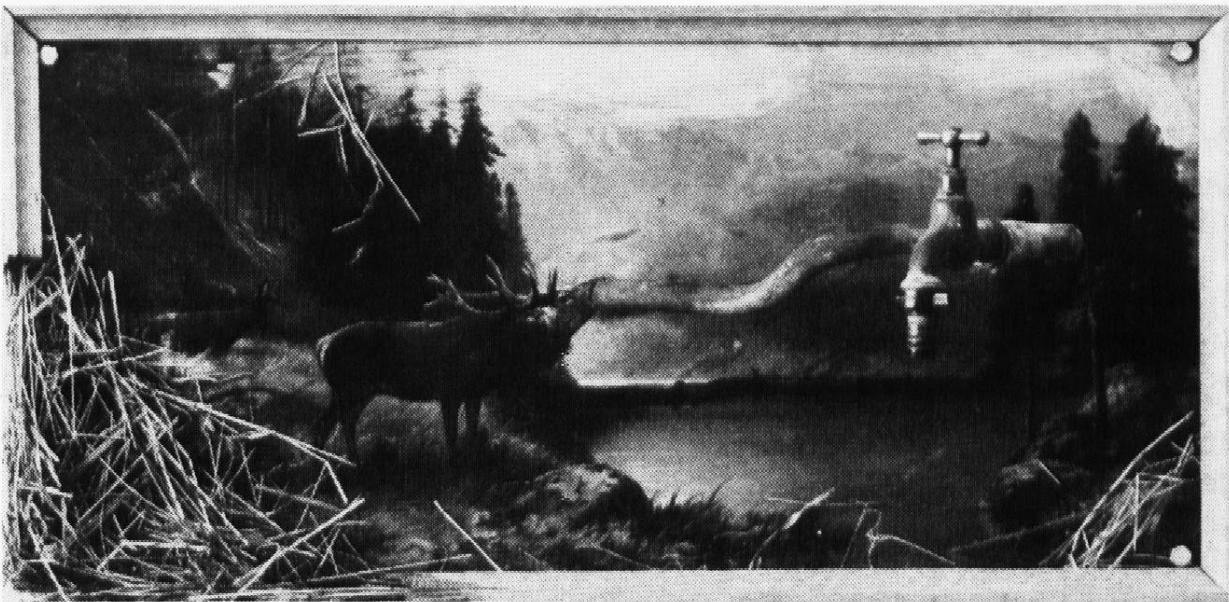
Dr. Beat Stutzer,
Direktor des Bündner Kunstmuseums, Chur

I.

Der berühmteste Hirsch der Kunstgeschichte ist der röhrende Hirsch am Wal-desrand. Das als kaum zu überbietender Inbegriff von Kitsch vielzitierte Motiv geht aus der akademischen Malerei des letzten Jahrhunderts hervor. Einst gefragte, heute längst der Vergessenheit anheim gefallene, hochspezialisierte Tiermaler handelten das Sujet nach immer wiederkehrendem Muster ab: Der mächtige, Ehrfurcht gebietende Brunsthirsch, König der Wälder, steht röhrend an einem tiefblauen Bergsee vor der hehren Kulisse des Alpengebirges. Durch die Massenproduktion billiger Öldrucke hielt dieser Hirsch als Sofabild Einzug in die Wohnstuben auch unterer Sozialschichten. Den Grund seiner Beliebtheit für den Schmuck der Wohnzimmerwand sieht Wolfgang Brückner in tiefenpsychologisch erklärbaren Motivationen seitens des Konsumenten.



1 Wandbehang, synthetischer Schaumstoff, Farbe in Schablonen-Spritztechnik aufgetragen, Jahrmarkt-Artikel, um 1970, Rumänien, Bukarest, 64 × 84 cm



2 Daniel Spoerri: *Der röhrende Hirsch*, 1982, Öl auf Leinwand mit Assemblage (unter Verwendung eines Offsetdruckes nach einem Gemälde von M. Müller, seit 1920 im Handel), 40 × 82 × 27 cm (Galerie Renée Ziegler, Zürich)

Eine auf einem solchen Bild des schlechten Geschmacks geschnitzte Rahmeninschrift spricht die psychologische Dimension nur allzu deutlich aus: «Wie gut, dass in der Liebe Pein, die Menschen nicht wie Hirsche schrei'n.»

Nach der Definition von Georg Schmidt ist Kitsch alles, was bei äusserer Richtigkeit eine innere Unwahrheit darstellt: Das Vorgaukeln einer verlogenen Scheinwelt somit, die mit der tatsächlichen Realität nichts gemein hat. Über dem Sofa kann sich der Blick sehn suchtvoll dieser Illusion hingeben. Das Bild tröstet als Ersatzfunktion – hohles Imponiergehaben oder märchenhafte Ver niedlichung (Abb. 1) – für ein verlorenes Paradies. Heutige Künstler visualisieren in aufschlussreichen Werken ihre Kritik an dieser Scheinwelt. Daniel Spoerri nimmt einen dieser Offsetdrucke zum Ausgangspunkt und verfremdet radikal die ursprüngliche Aussage durch hinzugefügte Malerei und das assemblagehafte Einfügen realer Gegenstände (Abb. 2). Der abschirmende Rahmen, der die Heile Welt birgt, ist aufgebrochen. Die von der Zivilisation unberührte Natur gerät in heftigen Konflikt mit den vier industriell gefertigten Schraubenmuttern, die die glatte Illusion des Bildes gewaltsam fixieren müssen. Aufgeklebte Strohhalme wirken in der Bergwildnis befremdend. Der brünstige Urschrei des Herrn des Waldes, der sich sonst der Weite des Tales unüberhörbar und markerschütternd mitteilt, wird durch eine Röhre brutal gefasst und zu einem auf dem Bild applizierten Wasserhahn geführt: Spoerri nimmt das Röhren wörtlich und macht daraus ein Rohr. Er konserviert den ewig anhaltenden Schrei nach Liebe, so dass der glückliche Besitzer des Werkes je nach Bedarf durch Drehen des Hahnes in den Genuss des akustischen Ereignisses kommt. Hier wird das Kitschmotiv aus der Sicht eines heutigen Bildbetrachters einer doppelbödigen, witzigen Ironisierung unterzogen. Spoerris Humor gerät dem Politgrafiker Klaus Staech zur bitterbösen Kritik

(Abb. 3): Der üppige Goldrahmen fasst die reine Kunstwelt, in der der röhrende Hirsch im immergrünen Walde sein naturgegebenes Verhalten demonstrieren darf. Hier ist jedoch seine paradiesische Umwelt auf ein kleines Reservat geschrumpft. Dahinter macht sich eine stinkende, schwarze, bedrohliche Industrielandschaft breit. Da bleibt kein Platz mehr für den werbenden Liebes schrei, hier brüllt das Tier seine Angst der existentiellen Bedrohung gegen eine undurchdringliche Wand blindwütigen Fortschrittsglaubens. Sein hoffnungsloser Schrei richtet sich als Anklage gegen die rücksichtslose Ausbeutung seines Lebensraumes und der Natur schlechthin: Es röhrt zum Himmel! Für die Sonntagswelt der Werbung gelten indes solche Befürchtungen wenig: Da hat der Hirsch als Inbegriff von Macht und Kraft, von ehrerbietiger Schönheit und Klugheit sowie aufsehenerregendem Röhren noch alleweil seinen Platz (Abb. 4). So wird der Hirsch dem Auto beige stellt. Alle sattsam bekannten Elemente werden spielend zum verführerischen Bild der Reklame zusammen komponiert: Auto, röhrender Hirsch, Blumenwiese, Waldesrand, Wasserfall. Die Kombination Hirsch/Auto ist indes nicht neu: Schon in den zwanziger Jahren schuf der Engadiner Künstler Turo Pedretti eine Autokühlerfigur eines bronzenen Hirsches. So hatte der Lenker stets sein Renommierstück als vor auseilenden, stolzen Hirschen vor Augen. Die Verfügbarkeit der Tiere für Eigenschaften des Menschen — wir können das Auto ohne weiteres dazuzäh-



3 Klaus Staeck: Es röhrt zum Himmel, 1974, Originalgraphik, Edition Staeck, Heidelberg (Postkarte)

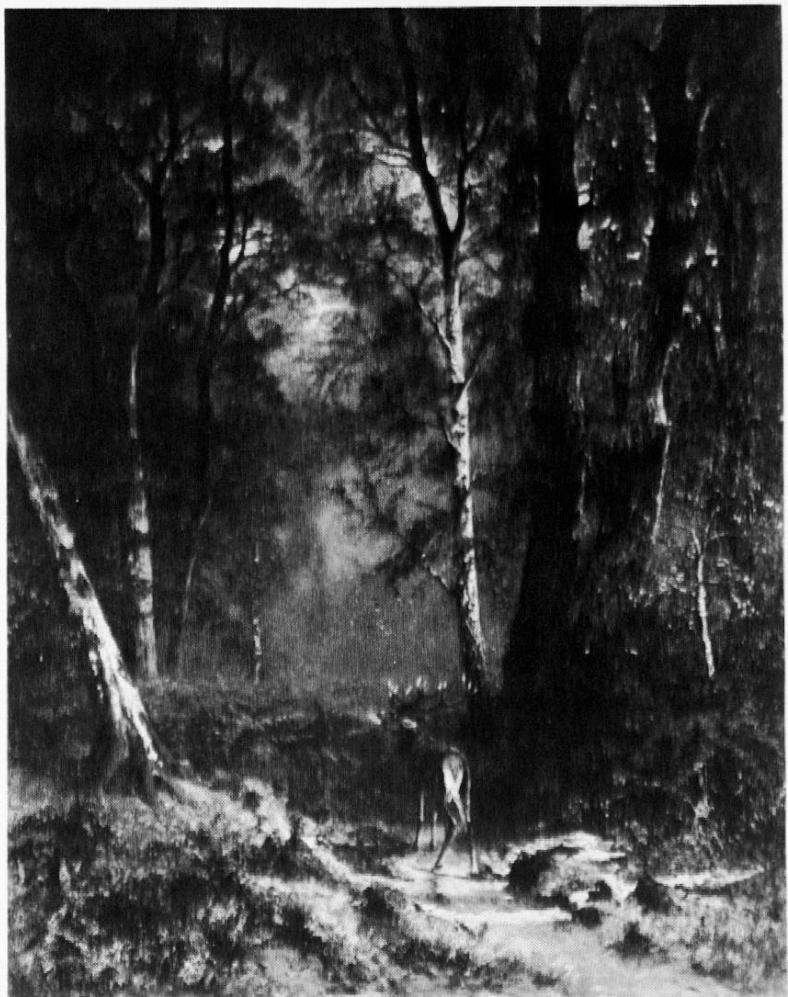
len — geht auf die «Geschichte der Tiere» von Aristoteles zurück. Zwischen 1840 und 1842 veröffentlichte der französische Künstler Grandville «Das öffentliche und private Leben der Tiere», wo die Tiere mit Menschenkörpern auftreten. Die einzelnen Tiergattungen charakterisieren so die Menschen: Wenn man sagt, einer sei ein Hirsch, will das etwas heissen!

II.

Die industrielle Revolution des 19. Jahrhunderts bedeutete auch für den Hirschen tiefgreifende Wandlung. Er wurde verdrängt, geriet an den Rand der Aufmerksamkeit, hatte sich auf immer enger abgezirkelte Gebiete zurückzuziehen. Mit seiner kulturellen Verdrängung setzte die allgemeine, vorher ausschliesslich dem Adel vorbehaltene Jagd auf ihn ein. Der Jagdschein erhöhte das soziale Prestige entsprechend. Wer dieses sanktionierte Recht auf Jagd nicht erlangen oder seine Jagdleidenschaft nicht zügeln konnte, wurde zum Wilderer: Ebenfalls ein sehr beliebtes Sujet der massenhaften Bildreproduktion — Vorgängermotiv der späteren Wildwest-Romantik! Parallel zur fieberhaften Ausbeutung der Natur kam es erstmals in der Geschichte der Kunst zu einer romantisierenden Idealisierung des Tieres, zur optischen Formulierung des verdrängten Wunsches nach einer entschwindenden Vergangenheit. Nostalgie nennt man das heute. Der röhrende Hirsch weckt diese Sehnsucht und konkretisiert das Wunschbild als immerwährenden Tagtraum. Die Vorgänger des Kitschhirsches in der romantischen und realistischen Malei-
rei sind bereits ein Eingeständnis an das drohende Verschwinden dieses



4 Fiat Panda. Die tolle fotogene Kiste, Zeitschriftenreklame, 1984



5 Karl Bodmer; Hirsch im Wald, Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm, Bündner Kunstmuseum, Inv. Nr. 28/4

Idealbildes kreatürlicher Urwüchsigkeit. Solche Darstellungen feiern den Hirschen in einer noch intakten Wildbahn, zum Beispiel Karl Bodmer (1809–1893) in einem Gemälde des Bündner Kunstmuseums in Chur (Abb. 5). Der schreiende Hirsch steht auf einem Waldweg. Durch einen gerichteten Lichteinfall wird er in seiner Erscheinung hervorgehoben. Die Rückenansicht des Tieres und der in die Tiefe führende Weg ziehen den Betrachter in das Bild hinein, verweisen ihn in die Rolle des stummen Betrachters, der auf seinem Waldspaziergang das seltene Schauspiel erleben darf. Hier bildet die Natur nicht papiererne Kulisse für den Auftritt des Hirsches. Wald und Tier sind als untrennbare Einheit gesehen. Die hoch aufragenden Bäume schliessen sich – gleich dem Bild eines Kirchenschiffes – zum abgeschlossenen Ganzen zusammen. Gustave Courbet (1819–1877), der eigentliche Begründer des «Realismus» in der Kunst, sah das Tier ebenfalls als in der Natur aufgehobene Kreatur. Courbet malte aber keine sorgsam komponierten Atelierbilder und stellte den Hirschen nicht der reinen Bewunderung zur Schau. Er sah ihn vielmehr mit den scharf beobachtenden Augen des passionierten Jägers. So kannte er nicht blass die Anatomie des Wildes, sondern wusste um die besonderen Verhaltensweisen. Nicht umsonst war Courbet für seine waidmännischen Bravourstücke berühmt. Bei ihm wird der Hirsch nicht zum geduldigen Statisten degradiert, wo er gleichsam als Modell für Standfotos herhalten muss. Cour-



6 Gustave Courbet:
Hirsch in Bedrängnis,
1869, Öl auf Leinwand,
78 × 57 cm, Niedersächsisches Landesmuseum,
Landesgalerie Hannover,
Inv. Nr. PNM 913

bet nähert sich dem Hirschen mit Ehrfurcht, ohne ihn zu idealisieren, er malt ihn in seiner ganzen Würde, ohne die Einheit von Tier und Umwelt zu vernachlässigen: Ehrliche Schilderungen, die die innere Wahrheit nicht zu verdrängen suchen (Abb. 6).

III.

Wenn die ursprünglich christliche Symbolik («Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir», Psalm 42,2) beim röhrenden Hirschen durch äusseres Potenzgebaren vulgarisiert und profanisiert wurde, oder wenn der Hirsch als Attribut des hl. Hubertus zum heutigen Signet für «Jägermeister» degradiert wird, so wimmelt es in der älteren Kunst von ganzen Hirschrudeln in religiösem Zusammenhang (siehe den Beitrag von Ursula Brunold). Es sei hier nur noch auf ein interessantes Beispiel hingewiesen: Auf dem sogenannten Wilton Diptychon vom Ende des 14. Jahrhunderts (National Gallery, London) tragen alle Engel auf der linken Brust eine Art Ansteckknopf, auf dem ein Hirschlein abgebildet ist (Abb. 7). Die Hirsche stehen zwar in heraldischem Kontext mit dem porträtierten Richard II., symbolisieren gleichzeitig aber auch als Identifikation mit Christus die von ihm ausgehenden Heilslehren.

Uns bleibt das weite Feld der Mythologie und der Inszenierung des fürstlichen Privilegs der Jagd, das sich in grossangelegten Ausstattungen manifestiert. In den Schlössern des Feudaladels liess sich der Herrscher ganze Säle mit den aufwendigsten Dekorationen, mit riesigen Bildtafeln, Reliefs und Vollplastiken einrichten. Die höfische Jagd diente als symbolischer Ersatz für die Kriegstaten. Die Jagddarstellungen rücken so in die Nähe von Allegorien der Herrschaft über die Natur und der tugendhaften Bezungung der Naturkräfte. Dem Fürsten blieb es vorbehalten, dem von seinen Getreuen gejagten, verenden- den und bestens präparierten Hirschen den erlösenden Todesstoss zu verset- zen. Diese «heldenhafte Tat» hatte der Künstler anschliessend möglichst effektvoll zu inszenieren. Einzig bei Peter Paul Rubens wird das Spiel zum Ernst: Der Herrscher schlüpft in die Rolle des mythischen Jägers, der nun gehörig ins Schwitzen kommt. Die Galanterie einer theatralischen Hetzjagd schlägt um in tödlichen Kampf. Das ist die Ausnahme. Gewöhnlich wird die Hirschjagd in idyllischer, sentimental oder heroisch-erhabener Verbrämung dargestellt.

Das feudale Jagdprivileg geht auf die griechische Göttin Artemis, Patronin der Jagd und Herrin über Natur und Tiere, zurück. Dem römischen Pendant Diana sind mit Vorliebe Hirsche als Attribut beige stellt, zudem ist die «Jagd der Diana» beliebtes Thema für die Künstler. In der Mitte des 16. Jahrhunderts



7 Wilton Diptychon, 1395 oder später, Ausschnitt aus dem rechten Flügel, 45,7 × 29,2 cm, National Gallery, London

erbaute sich Diane de Poitiers, die Geliebte Heinrichs des II., in Anet ein Schloss. Ihrem Namen erwies die Adelige alle Ehre: Ein triumphbogenartiger Torbau schliesst ein Tympanon mit dem Relief «Diana als Jägerin» ein, darüber folgt ein Aufbau mit Uhr, Nischen und bekrönendem Volutensockel. Darauft steht das grandiose Ständbild eines Hirsches, den zwei Hunde verbellen (Abb. 8). Damals war die Tiergruppe durch einen komplizierten Mechanismus mit der Uhr verbunden. Der Hirsch schlug mit seinem Huf an eine Glocke, die Hunde bellten die Stunde.

Bei den für die französischen Schlösser der Renaissance charakteristischen Galerien waren einige speziell dem Thema der Jagd, gar demjenigen des Hirsches, vorbehalten. In Fontainebleau treffen wir auf die sinnstiftende Kombination der sogenannten «Galerie des Cerfs» im Erdgeschoss mit der «Galerie de Diane» im Obergeschoss. Erstgenannte ist ausgestattet mit Jagdszenen und Ansichten der königlichen Schlösser, die letztere stellt Bilder aus dem Leben der Diana vor Augen. Im davor liegenden Hof (Cour de Diane) steht der Diana-Brunnen: Der Sockel ist allseitig mit vier Hirschköpfen samt Geweihen bestückt, darüber sitzen auf den vier Ecken vier imposante Jagdhunde und zuoberst schreitet die Jagdgöttin, an der Hand ein Hirschlein führend (Abb. 9). Das französische Vorbild fand rasch grosse Verbreitung. In Deutschland lassen sich die Hohenlohe im Schloss Weikersheim einen grossen Saal mit diver-



8 Anet, Schloss der Diane de Poitiers, Portalbau von Philibert de l'Orme

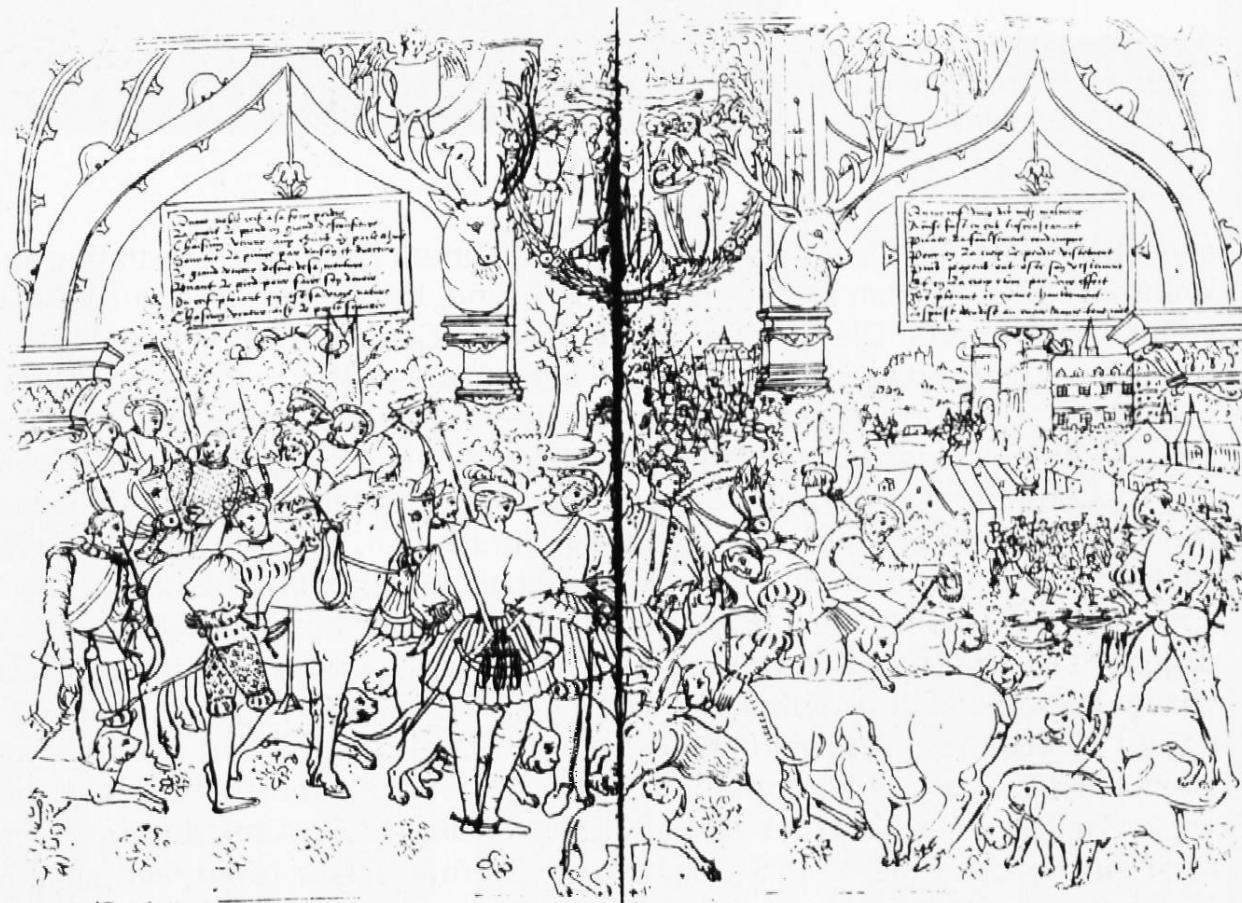


9 Fontainebleau, Diana-Brunnen, im Hintergrund die Galerie des Cerfs

sem Grosswild, mit Elchen, Hirschen, gar mit einem Elefanten, ausstaffieren. Während die Körper in Flachrelief gehalten sind, treten die Hälse und Köpfe vollplastisch hervor. Die Hirsche sind mit echten Geweihen versehen: Illusionistisch und realiter werden die Tiere in den höfischen Rahmen hereingeholt, und gleichzeitig konnte man sich durch das effektvolle Vorzeigen der Trophäen, der Siegeszeichen, als erfolgreichen Jäger feiern lassen. Doch auch an den weltlichen Höfen gelangte der ursprünglich christliche Symbolgehalt des Hirsches zum Ausdruck: So waren am fürstlichen, salzburgischen Lustschlösslein in Hellbrunn an den Ecken Hirschköpfe angebracht, die wasserspeiend die Besucher netzten – sinnliches Bild für die himmlischen Wasser, die göttlichen Heilslehren, wenngleich man sich am barocken Wasserspiel als vordergründiges Gaudi mehr delekтиert haben dürfte! Der Hirsch als Überwinder des Drachens – die Polarität von Gut und Böse, von Gott und Teufel – hat sinnbildliche Gestalt genommen im sogenannten Drachenleuchter, der mit einem Hirschgeweih bekrönt ist. Der Entwurf stammt von Albrecht Dürer, die Ausführung besorgte Veit Stoss (heute: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

Das wohl eindrücklichste künstlerische Zeugnis für die Identifikation des Hirsches mit Christus an einem Hof war die «Galerie des Cerfs» im Palais ducal

von Nancy. Die unter Duc Antoine de Lorraine in Auftrag gegebene Ausstattung besorgte Anfang des 16. Jahrhunderts zur Hauptsache der Maler Hugues de la Faye. Überliefert ist uns die aufwendige Panneaux-Dekoration, die 1871 einer Feuersbrunst zum Opfer fiel, nur noch durch 21 vorbereitende Zeichnungen, die in der Bibliothek von Leningrad aufbewahrt werden. In allegorischen Szenen wird das Leben des Hirsches geschildert, das mit dem Leben von Christus in Parallele gesetzt wird. Der Werdegang des Hirsches von seiner Geburt über die einzelnen Episoden der Jagd bis hin zu seinem gewaltsamen Tod nimmt auf den Zeichnungen den grössten Platz ein; jeweils darüber erscheint in einem Medaillon eine Szene aus der Passion Christi. Unser Beispiel (Abb. 10) ist das zweitletzte Blatt des Zyklus: Es zeigt uns das Ende der Jagd und den Tod des Hirsches; in einer flamboyanten Architektur und zwischen zwei mächtigen Hirschköpfen ist im Medaillon die Kreuzigung Christi dargestellt. Diese Szene war ursprünglich an der Stirnseite der Galerie, an der repräsentativsten Wand, plaziert. Wenn die Gleichschaltung von Hirsch und Christus in etlichen Zeichnungen recht hergeholt scheint, so ist hier die Koinzidenz zwischen dem Tier nach der quälenden Treibjagd und Christus nach dem langen Leidensweg evident: Beide sterben den Opfertod. In Nancy verband sich die fürstliche Inszenierung des adeligen Jagdprivilegs mit der christlichen Symbolik, bei der der Betrachter unweigerlich zu einer religiösen Meditation



10 Hugues de la Faye: Der Tod des Hirsches und die Kreuzigung, Zeichnung zur Galerie des Cerfs im Palais ducal von Nancy (Leningrad, Bibliothek)

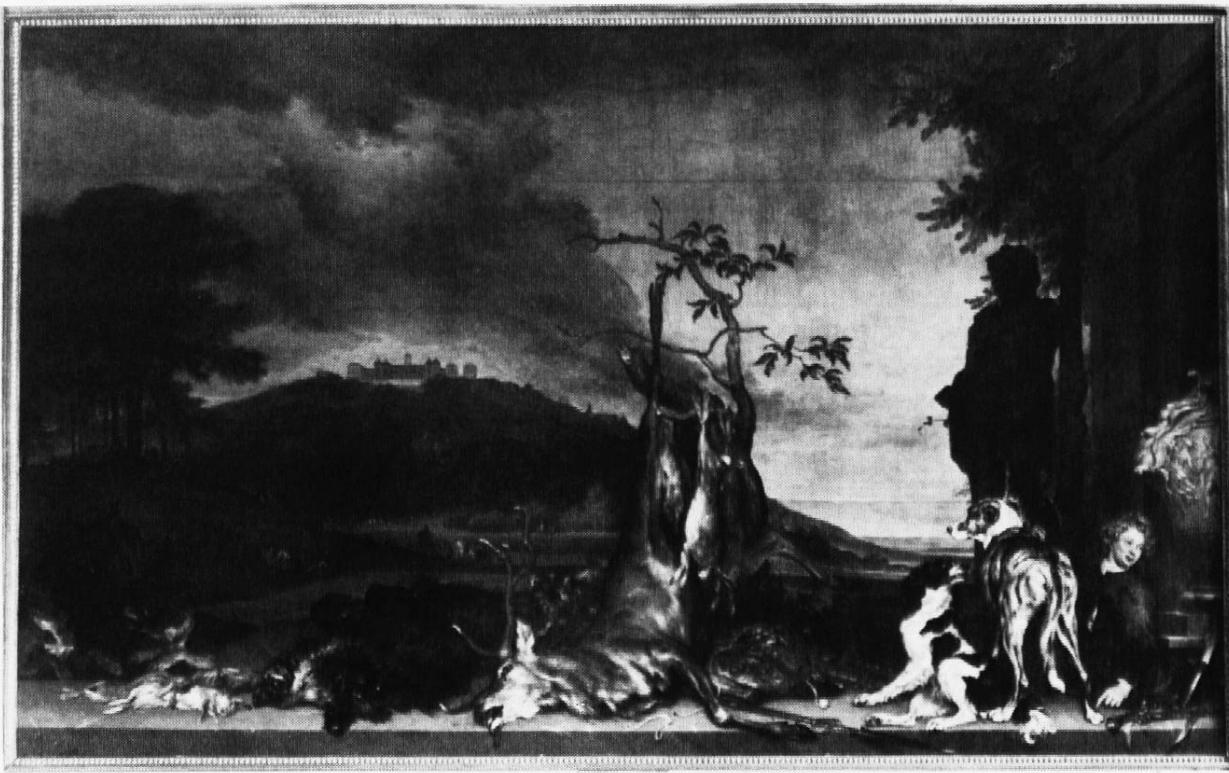


11 Albrecht Dürer: Von einem Armbrustbolzen getroffener Hirschkopf, 1504, Aquarell und Feder, Paris (Bibliothéque Nationale)

hingezogen wurde. So steht der Hirsch auch als Metapher für das menschliche Leben und seine Seele, ausgesetzt der zahllosen Folge von Krankheiten, Leiden, Altern und Tod.

IV.

Lukas Cranach d. Ä. (1472–1553) hat am sächsisch-kurfürstlichen Hof in vielen Arbeiten Hirschjagden festgehalten. Dabei stand weniger das Ereignis der Jagd im Mittelpunkt des Interesses als vielmehr das repräsentative Fürstenbildnis im Rahmen der glorreichen Jagd. Auf einem Bild erkennen wir den Kurfürsten Johann Friedrich, dem die Hirsche durch den Fluss vor die schussbereite Armbrust zugetrieben werden. Dabei findet er noch die Musse, sein Gesicht dem Betrachter zuzuwenden. In einer grossartigen Zeichnung von 1504 konzentriert sich Albrecht Dürer (1471–1528) allein auf den von einem Armbrustbolzen zwischen die Augen getroffenen, sterbenden Hirschkopf (Abb. 11). Die blattfüllende Monumentalität erreicht eindringliche Präsenz. Wir erfahren hier das Leiden der Kreatur im Tode. Das noch nicht gebrochene Auge starrt uns aus einem Abgrund von Unwissenheit und Angst an. Es ist dies das «Porträt» eines erlegten Hirsches, wo es nicht um den Stolz des Jägers, nicht um das Festhalten eines kapitalen Abschusses geht, als vielmehr um eine intime Annäherung an die Psyche des Tieres, um ein wirkliches Verstehen aus der Sicht des unschuldigen Opfers.



12 Jan Weenix: Jagdstilleben vor einer Landschaft mit Schloss Bensberg, 1712,
334,8 × 561,5 cm, Alte Pinakothek, München

Die Gattung des Jagdstillebens wurde während der Dürer-Zeit durch Jacopo de' Barbari aus Italien (Pisanello) in Wittenberg eingeführt, von wo sie sich schnell über ganz Westeuropa ausbreitete, um im 16. und 17. Jahrhundert in den Niederlanden einen Höhepunkt zu erlangen. Wir greifen ein deutsches Beispiel aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts heraus, da diese Darstellung ursprünglich im grossen Zusammenhang einer ganzen Ausstattung auftrat: Jan Weenix (1640/42–1719) wurde vom Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz beauftragt, im Schloss Bensberg eine Folge von riesigen Jagdstilleben zu malen (Abb. 12). Die Panneaux dienten als Wandverkleidung dreier Räume, wo sie derart erhöht plaziert waren, dass die Illusion der erlegten Tiere wie auf einem Sockel einer grossen Säulen halle dem staunenden Besucher präsentiert wurden. In unserem Bild erscheint am vordersten Rand im Zentrum der an seinen Hinterläufen aufgehängte, mächtige Hirsch; dahinter tut sich die weite Landschaft auf, wo auf einem Hügel das fürstliche Schloss Bensberg auszumachen ist. Wie schon in Fontainebleau hat auch hier die Kombination von erlegtem Hirsch und herrschaftlicher Architektur die Macht und das Privileg des Herrschers zu manifestieren.

In der blühenden Zeit der Kunst- und Wunderkammern brachte man selbstredend auch dem Hirschgeweih grosses Interesse entgegen, erst recht, wenn dieses von besonderer Grösse oder von einer von der Norm abweichenden Gestalt war. Je absonderlicher und aufsehenerregender ein Gegenstand, desto mehr wurde er zum beliebten Sammler- und Schauobjekt, zur Rarität eben. Im 16. Jahrhundert waren diese abnormen Geweihe überaus gefragt.

Willibald Pirckheimer hat es der Witwe Dürers arg verübelt, dass sie ein derartiges Geweih vertrödelt hat, statt es ihm anzubieten. Maler hatten derartige Geweihe im Bilde festzuhalten, um sie künstlerisch zu überhöhen und sie auch auf diesem Wege der interessierten Nachwelt zu erhalten. In Augsburg hielt man Hirsche im Graben vor dem Gögginner Tor. Während des Reichstages von 1501 gab Kaiser Maximilian einem italienischen Maler den Befehl, in diesem Gehege einen Hirschen zu zeichnen: Der Künstlerberuf war damals noch gefährlich, der Maler wurde aufgespiesst! Zwei Gemälde aus dem Schloss von Fontainebleau veranschaulichen den Anspruch, in fast gar wissenschaftlicher Exaktheit die seltsamen Bildungen der Natur festzuhalten. Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) malte sein Hirschgeweih als Trompe-l'oeil-Stilleben (Abb. 13), während Jean-Jacques Bachelier (1724–1806) das Geweih aus der Inti-



13 Jean-Baptiste Oudry:
Eigenartiges Hirsch-
geweih vor Holzwand,
Musée national de
Fontainebleau



14 Jean-Jacques Bachelier: Geweih, 1764, Schloss Fontainebleau

mität des Intérieurstillebens löst und es denkmalhaft auf einen Sims stellt, wo es vor dramatischem Himmel seine heroische Monumentalität und Archaik zur Geltung bringen kann (Abb. 14). Doch auch der sich noch der Freiheit erfreuende Hirsch ist beliebter Gegenstand der Tiermalerei. Auch hier gilt: Wenn er sich von seinen Artgenossen merkwürdig unterscheidet, greift der Künstler begeistert zu Farbe und Pinsel (Abb. 15). Als ein Höhepunkt dieser Hirschmalerei gelten die Kupferserien des berühmten Augsburgers Johann Elias Ridinger aus dem mittleren 18. Jahrhundert: «Ridingers Hirsche sind Naturaufnahmen kapitaler oder kurioser Abschüsse, anatomisch exakte Erinnerungsbilder fürstlicher Erfolgsstrecken, sozusagen künstlerisches Halali.» (Brückner, S. 131)

V.

Das erste Thema der Malerei war das jagdbare Tier. Der Mensch bildete zusammen mit dem Tier ursprünglich das Zentrum der Welt. Die schicksalshafte Verbundenheit offenbarte dem Menschen ökologische Zusammenhänge. Durch diese tiefe, koexistentielle Beziehung konnte das Tier nicht allein aus einem ökonomischen oder produktiven Blickwinkel betrachtet werden. Es



15 Johann Chr. Brand:
Hirsch mit abnormer
Geweihbildung,
Alte Galerie Graz

wurde als dynamische Wesenheit erfasst, und man wies ihm kultische Funktionen im weitesten Sinne einer Jagdmagie zu. Die in den paläolithischen Höhlen entdeckten Malereien reden von dieser Bindung des Menschen an das Tier, von der alles umfassenden Lebensordnung und von der Einheit allen Lebens. Der vom Tier abhängige Jäger weiss um die Abstammung und die Verwandtschaft Mensch/Tier, er erahnt die mögliche Verwandlung. So forderte das Tier den Menschen zu seinen ersten Fragen heraus und vermochte sie ihm gar zu beantworten. Die Fragen nach dem Ursprung des Menschen wird über das Tier als Vermittler gestellt!

Das Geheimnis des Tieres und seiner Macht, das im Laufe der Zeit durch die schon erwähnte kulturelle Verdrängung an den Rand gerückt oder gänzlich verlorenging, wurde im 20. Jahrhundert von wenigen Künstlern wieder neu entdeckt und für die Kunst fruchtbar gemacht. Franz Marc (1880–1916) gilt als der Begründer eines neuen Tierbildes und Verständnisses. Er sieht das Tier weder als oberflächlicher Porträtiert, noch als Jäger, sondern erahnt dessen göttlichen Ursprung. Ihm geht es deshalb nicht um den gewohnten, empirischen Blick, sondern um das Eigentliche. Für Marc ist das Tier Vermittler zwischen Mensch und Gott, Durchgangsstation in die Ewigkeit. Seine Bilder sind Gleichnisse für die Harmonie allen Seins, für die Wiederkunft des Tieres und



16 Franz Marc: Liegender Hirsch, 1913, Mischtechnik, 9 × 14 cm, Postkarte Marcs an Bernhard Koehler

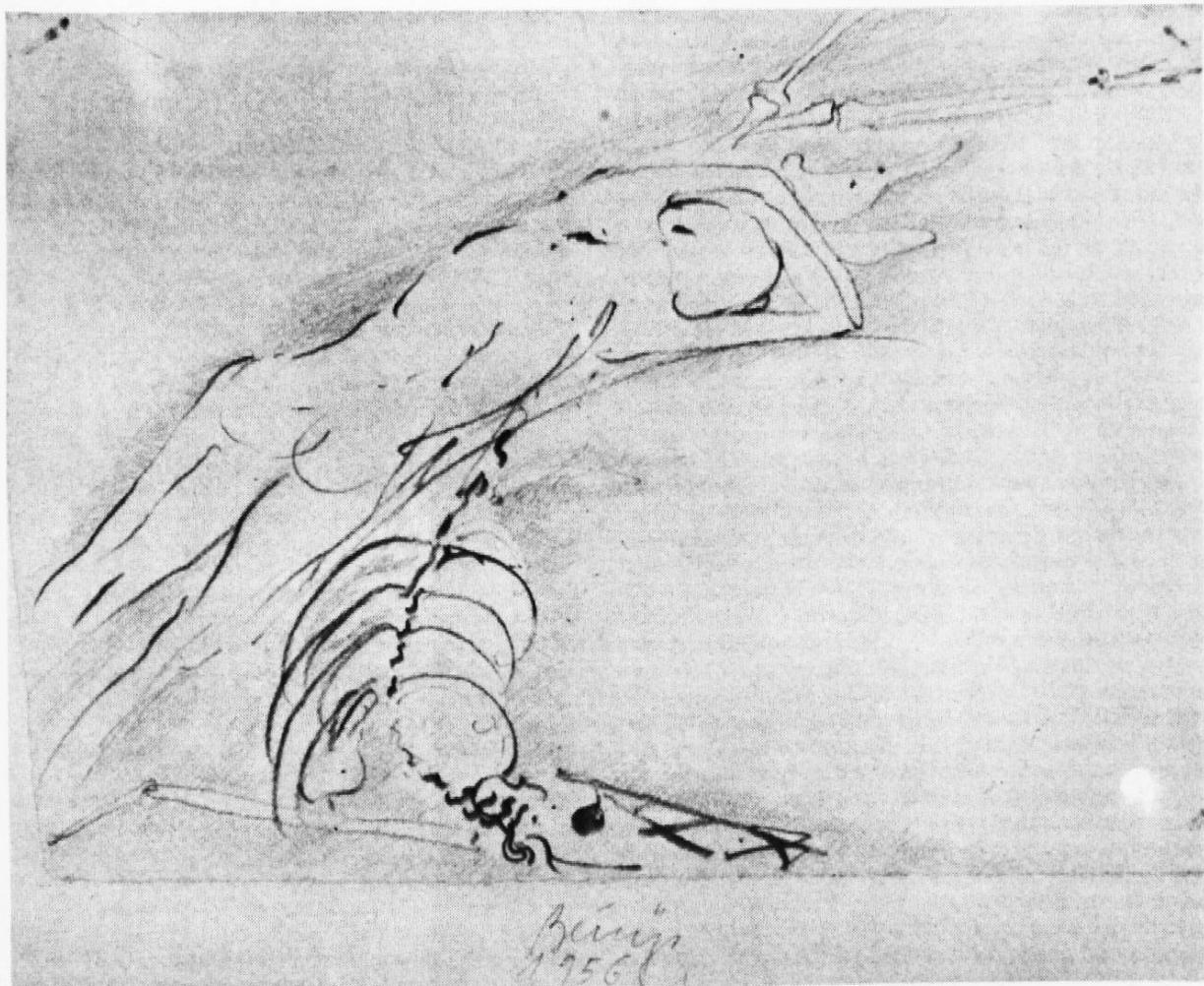
für die Fragen nach dem Eingefügtsein alles Lebendigen in einem grossen kosmischen Zusammenhang (Abb. 16).

Wenn Daniel Spoerri und Klaus Staech mit dem Bild des Hirsches verhängnisvollen technischen Fortschritt in Frage stellen, so steht das Werk von Joseph Beuys (geb. 1921) für die Suche des Menschen nach einer Rückintegration in die kosmische Allgegenwärtigkeit, für die tiefesitzende Sehnsucht nach einem umfassenden Aufgehobensein, dem wir uns durch Naturwissenschaft und Technologie gründlich entfremdet haben. Beuys erkennt wieder die Wesensverwandtschaft von Mensch und Tier. Das Tier wird ihm zum Sinn-Bild für die Ursprünglichkeit von Natur schlechthin, für das von Zivilisation und Entwicklung Unangetastete, Unberührte. Beuys' Zeichnungen zeigen oft das Hirsch- oder Elchmotiv: Christliche Symbolik und Mythisches nordischer und eurasischer Sagenwelt gehen in ihrer Archaik mit der aktuellen Gegenwärtigkeit ein labiles Gleichgewicht ein. In unserer Zeichnung (Abb. 17) liegt ein nackter, toter Mensch auf einem Hirschskellett. Die tiefe Koexistenz wird hier manifest, aber auch das Aufgehen des Menschen im Tier, die Wiedergeburt, das andere Leben nach dem Tod. Der Hirsch als Verkörperung von Christus und als Träger der menschlichen Seele, die mit ihm zum Lebensquell reitet, sind Vorstellungen, die auf langer, aber zugeschütteter Tradition gründen und in den Zeichnungen von Beuys zu neuem, anstiftendem Leben erweckt werden. In der bewussten Rückwendung zur animalischen Ursprünglichkeit, zur Welt der Sagen und Legenden und zur schamanistischen Praktik der magischen Beschwörung hat Joseph Beuys ganze Heerscharen junger Künstler beeinflusst. So mag es nicht verwundern, wenn auch der Hirsch in unzähligen Arbei-

ten der aktuellen Gegenwartskunst sein Wesen treibt. Aus dieser Vielzahl meist unreflektiert auf Blatt und Leinwand gebrachter Hirsche greifen wir zwei Beispiele heraus, die das gewöhnliche Mittelmass sprengen und das Hirschmotiv zu einer durchdachten, intensiven Darstellung bringen.

Ende des Jahres 1981 hat der Churer Künstler Thomas Zindel (geb. 1956) in einer thematischen, den Phänomenen und dem Symbolgehalt des Hirsches gewidmeten Ausstellung im Bündner Kunstmuseum in einer Installation und in zehn Bildtafeln, die gleich einem Stationenweg angeordnet waren, die vielschichtige Thematik visualisiert: Unser Beispiel (Abb. 18) zeigt den Hirschen in kosmischer Verwachsenheit und wie er in seinem Inneren die Menschenseele davonträgt. Wie schon bei Beuys werden hier die Momente von Tod und Inkarnation angesprochen.

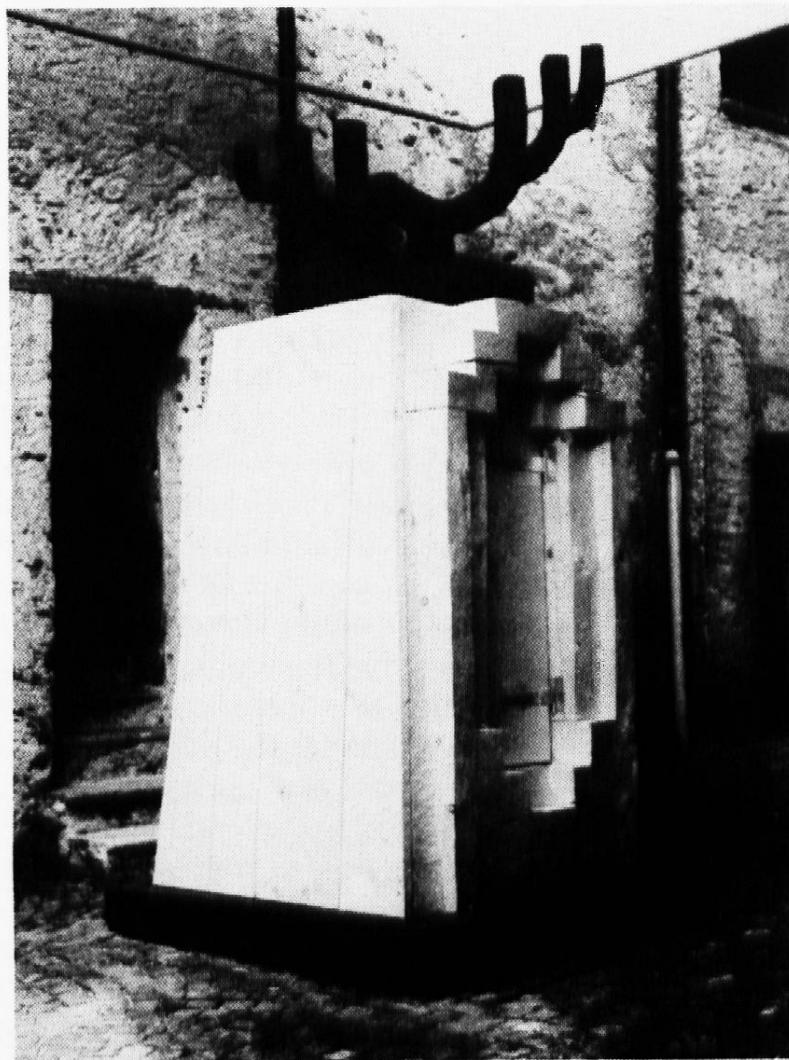
Kurt Sigrist (geb. 1943) Holzskulptur «Zeitraum/Lebensraum» von 1975/76 besteht aus einem mächtigen, roh gezimmerten Sockel, der das stilisierte, dunkle Geweih eines Hirsches zu tragen hat (Abb. 19). Mit der Trophäe des Hirschgeweihs eignet sich der Jäger Leben an, und durch dessen Zurschaustellung belegt er seine Tat mit einem stets wirksamen Bann. Zudem ist das Geweih auch Zeichen für den immerwiederkehrenden Kreislauf in der Natur,



17 Joseph Beuys: Toter Mann und Hirschskelett, 1956, Bleistift, 16,3 × 23 cm



18 Thomas Zindel:
Hirsch, 1981,
Kunstharz auf Spanplatte,
187 × 187 cm,
Bündner Kunstmuseum,
Inv. Nr. 82/3888



19 Kurt Sigrist: Zeitraum/
Lebensraum, 1975/76,
Tannen- und Irokoholz,
Höhe 295 cm

für die fortwährende Erneuerung durch das jährliche Abstossen, für Tod und Wiedergeburt. Der monumentale, sich gegen oben verjüngende Sockel, der dadurch einen sakralen, denkmalhaften Charakter erhält, weist auf zwei Seiten Eingänge, schmale Türen, auf. Sie schliessen einen betretbaren Innenraum, gewissermassen die Cella eines Tempels oder das Allerheiligste, ab. Unter dem machtvollen Zeichen des Geweih ist der Durchgang: Das Hineingehen auf der einen, das Herauskommen auf der anderen Seite meint den Zeitablauf, Reinkarnation, und gleichzeitig Lebensraum, vor allem, wenn in dieser Kammer ein ewiges Feuer brennt: Hinweis auf das sorgsam behütete Leben!

Literatur:

Für zahlreiche Hinweise und wertvolle Ratschläge bin ich Herrn Dr. Christian Klemm zu grossem Dank verpflichtet.

- Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln 1981
- Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? in: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1981
- Berger-Kirchner, Lilo: Höhlenmalereien der Eiszeit, München 1961
- Blunt, Anthony: Art and Architecture in France 1500–1700, The Pelican History of Art, London 1973
- Brückner, Wolfgang: Elfenreigen — Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation von 1880–1940, Köln 1974
- Koeplin, Dieter /Tilman Falk: Lukas Cranach, 2 Bde., Basel und Stuttgart 1974
- Reynaud, Nicole: La Galerie des Cerfs du Palais ducal de Nancy, in: Revue de l'art, no. 61, 1983, S. 7–28

Ausstellungskataloge:

- Schmücke Dein Heim, Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel 1977
- Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland, Kunstmuseum Basel, 1977
- Franz Marc 1880–1916, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980
- Alpensagen, Kunst- und Kulturverein Uri, Altdorf 1981
- Symbol Tier, Galerie Krinzinger und Forum für aktuelle Kunst, Innsbruck 1984