

Susanne Buckesfeld M.A.

Volker Hildebrandt: Elephants. Eyes.

Elefanten in der westlichen Kunstgeschichte - ein Sonderfall.

Elefanten spielen die Hauptrolle in Volker Hildebrandts neuer Werkreihe *Elephants.Eyes*. Dies ist etwas Außergewöhnliches, haben sie in der westlichen Kunstgeschichte doch üblicherweise nur am Rande Platz. Pferde, Hunde, Katzen, auch Wildschweine, Hirsche und die Tiere des Bauernhofs sind dort weit häufiger zu sehen als die gewichtigen Dickhäuter, die über die Jahrhunderte ein Sonderfall blieben. Dies liegt nicht nur an der vom westlichen Standpunkt aus gesehenen exotischen Herkunft des großen grauen Tieres, schließlich sind Löwen oder auch Affen, die weit häufiger gezeigt werden, nicht minder fremd nördlich des Mittelmeeres. Dennoch erscheint der König der Tiere weit häufiger in mittelalterlichen Handschriften und Folianten, auf Gemälden oder als Skulptur für Denkmäler als der Elefant. Auch die Affen sind in der westlichen Kunst seit Jahrhunderten zu Hause – sie scheinen vor allem wegen ihrer offensichtlichen Verwandtschaft zum Menschen fasziniert zu haben. Beim Elefanten liegt der Fall anders: Zum einen ließen sich die größten auf dem Festland lebenden Säugetiere anders als Löwen und Affen nur mit einem erheblichen Aufwand nach Europa importieren. So kam es nur selten dazu, dass ein Elefant als fürstliches Geschenk nach Europa gelangte. Außerdem sprengte er im Mittelalter und in der frühen Neuzeit mit seiner schieren Größe, der ungewöhnlichen Statur und der seltsamen Physiognomie geradezu die Vorstellungskraft der Künstler.

Die ersten in der Kunstgeschichte bekannten Exemplare weisen daher teils nur geringe Ähnlichkeit mit der tatsächlichen Gestalt der *Elephantidae* auf, wie die naturwissenschaftliche Bezeichnung lautet. Geht man einmal ins Kölner Schnütgen-Museum, kann man auf einer Darstellung der Soldaten des König Herodes ##### von ### erst bei genauem Hinsehen erkennen, dass es sich bei den grauen, stämmigen Huftieren, die dort zu sehen sind, um Elefanten handeln muss: mit ihren schmalen Köpfen, den kräftigen Hälsen und den langen robusten Beinen, die in Hufen enden, erkennt man viel eher Kamele in ihnen – würden die Nasen dieser grauen Wesen nicht in trompetenförmigen Schläuchen enden. Offensichtlich hat der Künstler niemals einen lebenden Elefanten zu Gesicht bekommen, sondern muss aus Erzählungen geschlossen haben, dass das merkwürdige Nasenorgan, das solch ungewöhnlich lauten Töne von sich geben kann, wie ein Blasinstrument aussieht. Zu jener Zeit waren die Elefanten noch eng verwandt mit Monstern und fantastischen Bestien, die die Welt Seite an Seite mit

tatsächlich existierenden Kreaturen bevölkerten. Sie alle hatten dabei eine symbolische Bedeutung inne, die ihnen ihren Platz im göttlichen Kosmos zuwies. Im *Physiologus*, dem mittelalterlichen Bestiarium, wird am Beispiel des Elefanten die biblische Geschichte von Adam und Eva und die Erlösung durch das Christuskind versinnbildlicht. Der kleine Artikel des naturkundlichen Buches beginnt auf heute recht witzig anmutende Weise und enthält einige kuriose Beobachtungen zum Schlafverhalten der Tiere:

„Ist ein Tier im Gebirge, heißt Elephant. Das hat einen Rüssel an sich, damit es alle Tiere vernichten kann, auch leitet es Speis und Trank mit diesem Rüssel zu sich. Aber es hat keine Gelenke in sich und kann sich deshalb nicht bücken und nicht schlafenlegen. (...) Wenn der Elephant aber schlafen will: wie macht er das? Er geht weg zu schräggeneigten Bäumen, und lehnt sich an sie, und so schläft er.“¹

Es folgt eine moralische Erzählung vom Sturz des Elefanten und wie ihm geholfen werden kann sowie der Rat, dass verbrannte Haare oder Knochen des Tieres gegen alles Übel helfen. So kam dem Elefanten neben seiner vorbildlichen Rolle unter den Tieren außerdem heilende Wirkung zu. In diesem Sinne kann auch ein steinerner Elefant aus dem 13. Jahrhundert verstanden werden, der in luftiger Höhe am Turmumgang von Notre-Dame in Paris neben Chimären sitzt, um „gutmütig blinzelnd“ nach unten zu blicken.² Die Tiere demonstrieren hier – wie andere mittelalterliche Monster auch – die Möglichkeiten und zugleich auch die Grenzen der reichhaltigen Fantasie ihrer Schöpfer, lehnen sich die erfindungsreich gestalteten Kreaturen doch immer an bereits Bekanntes an. Nicht selten glichen die Elefanten langnasigen, mit Stoßzähnen versehenen, mächtigen Schweinen.³ Selbst noch in den Reiseberichten des 17. Jahrhunderts, die mit dem Anspruch verfasst wurden, die Naturgeschichte entfernter Landstriche bekannt zu machen, verraten die Formen der Elefanten eine große Ähnlichkeit zu europäischen oder in Europa bekannten Tieren. Ein Beispiel ist ein Kupferstich aus Job Ludolphs *New History of Ethiopia* von 1682, der eine Elefantenherde zeigt, die sich auf einer Wiese tummelt, dabei aber so pausbäckig und rund wie wohlgenährte, etwas grimmig blickende europäische Hausschweine erscheint. Erst Rembrandt fertigte naturgetreue Zeichnungen von Elefanten an, in denen er auf mehreren Blättern jeweils „das individuelle lebendige Geschöpf“ zeigte.⁴ Ohne unnötige Details charakterisiert er dabei mit locker gesetzten Linien die Eigenarten eines jeden Tieres. Sie sind ihm mehr als naturkundliches Objekt, vielmehr erlangt man beim Betrachten der berühmten Blätter den Eindruck, die Tiere hätten in ihrer großen Leben-

¹ *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik.* Übertragen und erläutert von Otto Seel. Zürich/München 5. Aufl. 1987, S. 63-65.

² Piper, Reinhard: *Das Tier in der Kunst.* München 1910, S. 64.

³ Dance, S. Peter: *The Art of Natural History. Animal Illustrators and their Work.* London 1978, S. 16.

⁴ Cetto, Anna Maria: *Tierzeichnungen aus 8. Jahrhunderten.* Basel 1949.

digkeit einen individuellen Charakter.⁵ Zu jener Zeit waren die Elefanten in Menagerien auf Volksfesten und Rummelplätzen unterwegs und wurden als Raritäten bestaunt. Im 19. Jahrhundert kamen sie mehr und mehr als Bewohner von Zoos nach Europa, wo wir sie – mit Ausnahme des Zirkus’ – auch heute noch am häufigsten zu Gesicht bekommen können. Parallel zur Einrichtung zoologischer Tiergärten entwickelte sich in jener Zeit die Gattung der Tiermalerei, worauf sich viele Künstler eigens spezialisiert hatten.⁶ Aber auch bei den Tiermalern dominierten die großen Wildkatzen und die Menschenaffen – Elefanten scheinen selbst hier das übliche Maß gesprengt zu haben. Heute zumeist in Vergessenheit geraten, erfreuten sich diese Tiergemälde damals großer Beliebtheit – ein heute noch bekanntes Beispiel ist etwa Adolf Brehms *Tierleben*, zu dessen Abbildungen alle damals wichtigen Tiermaler beigetragen hatten. Mit ihrer Kunst besiegelten sie endgültig den „Verlust der Bindung zum Tier“, die zuvor für eine überwiegend agrarische Gesellschaft prägend gewesen war.⁷

Das Tier und wir in Moderne und Postmoderne

Mit dem Einzug der Kunst der Moderne büßten die detailgetreuen Tierporträts und Szenerien der zoologischen Maler ihre Popularität zum größten Teil ein – sie werden bis heute einer trügerischen Idylle und einer süßlichen Sentimentalität verdächtigt. Zum *Fin de Siecle* tauchten die Tiere weit häufiger in der Karikatur auf, etwa bei Wilhelm Busch oder bei Adolf Oberländer, von dem es beispielsweise eine elefantöse Urwald-Idylle gibt.⁸ Mit menschlichen Eigenschaften versehen, konnten Tiere in der Karikatur an Stelle der Menschen belächelt werden. So kommt es nicht von ungefähr, dass Tiere, zumal Elefanten, vergleichsweise selten in den Kunstwerken der klassischen Moderne auftauchen – widersprach die Tradition der vermeintlich objektiven Anschauung, die an den naturkundlich korrekten Darstellungen zuvor geübt wurde, den Anliegen der reformorientierten, modernen Künstler und ihrem Streben zur Abstraktion. So ging es selbst Franz Marc, der sich ausschließlich dem Motiv der Tiere zugewandt hatte, nicht darum, Tiere zu repräsentieren, wie wir sie sehen, sondern gleichsam vom Tier ausgehend zu gestalten: „Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unseren Augen zugehört statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bilderkreis zu erraten.“⁹ Es zeigt sich ein Verhältnis zum Tier, das durch Entfremdung geprägt ist und eine romantische Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit unserer Exi-

⁵ Piper, a.a.O., S. 118.

⁶ Siehe Artinger, Kai: *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde: die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten*. Berlin 1995.

⁷ Artinger, S. 11.

⁸ Piper, a.a.O., S. 140.

⁹ Marc, Franz: „Wie sieht ein Pferd die Welt?“ (1911), in: *Schriften*, Hrsg. v. Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 99.

stanz beinhaltet, der das Tier in seiner naturgebundenen Lebensweise und in seiner angeblichen Reinheit näher ist als der Mensch. Doch auch bei Marc spielt der Elefant, das exotische Tier, eine Nebenrolle – Pferde, Hunde und Kühe sind die bevorzugten Kreaturen. Ebenso ist es bei anderen Künstlern seit der Moderne, bei denen Elefanten nur selten verwendet werden und kaum zu den bekannten Werken gehören. Eine Ausnahme bildet der stelzenbeinige Elefant, der eine der surrealistischen Traumwelten Salvador Dalís betritt und aus zahlreichen populärwissenschaftlichen Publikationen und von Postern ins visuelle Gedächtnis eingegangen ist. *Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Aufwachen*, lautet der genaue Titel des 1944 entstandenen Gemäldes, in dem ein Elefant neben anderen exotischen Tieren den unbewussten Inhalt eines Traumes verkörpert. Auch bei den übrigen Surrealisten, etwa Max Ernst, tauchen Tiere – sogar ein Elefant – häufig auf und werden zu verstörenden, irrationalen Mischwesen, den Monstern des Mittelalters nicht unähnlich.

In der Postmoderne ändert sich das Verhältnis zum Tier in der Kunst wesentlich. Nicht länger Symbol christlicher Ordnung oder exotisches Objekt der Begierde, weder Träger romantischer Erlösungsvorstellungen noch triebhafte Kreatur des Unbewussten, tritt das Tier in der Kunst der Postmoderne weitgehend für sich selbst stehend auf. Zwar wird es noch als der Sphäre der Natur zugehörig betrachtet, doch wird das Natürliche selbst als Produkt kultivierender Bemühungen verstanden: Natur wird permanent rhetorisch konstruiert, um überhaupt als vom Menschen getrennte Sphäre wahrgenommen werden zu können.¹⁰ Diese hierarchische Trennung zwischen Tier als natürlichem und Mensch als kultiviertem, geistigen Wesen wird in der Kunst der Postmoderne zunehmend befragt und in Zweifel gezogen. Die Grenzen zwischen Natur und Kultur verschwimmen und das Tier wird dem Objektstatus enthoben. So tritt der Elefant in jüngster Zeit erstmals als Akteur der Kunst in Erscheinung – entweder als Produzent des Malmaterials (Elefantendung¹¹), oder gar indem man ihm gleich einen Pinsel in den Rüssel drückt und er selbst zu schaffen beginnt.¹² Bezeichnend für die postmoderne Entwicklung sind auch die Fotografien von Britta Jaschinski, die 1996 im Rahmen der Serie *Tier* neben anderen Zoo-Bewohnern ebenfalls Elefanten fotografiert hat. Dort erscheint der Elefant dunkel und verschwommen im Gegenlicht, seine Gesichtszüge sind nicht auszumachen. Anders als bei Rembrandt gibt es hier nicht die Bemühung, der Befindlichkeit und dem Charak-

¹⁰ Baker, Steve: *The Postmodern Animal*. London 2000, S. 9.

¹¹ Der Turner-Preis-Träger Chris Ofili hat mit der Nutzung von Elefantendung in seinen Gemälden bekanntermaßen großes Aufsehen erregt.

¹² Vitaly Komar/Alexander Melamid: *Elefantenbild*, 1980er Jahre; der Elefant als Teil der Performance erscheint außerdem bei Liza May Post: *Trying*, Video, 1998 und bei Olli und Suzy: *Raw*, Ausstellung/Film 1998.

ter des Tieres auf die Schliche zu kommen, vielmehr entzieht sich der Elefant durch die unscharfe Darstellung unserem forschenden Blick. Geheimnisvoll dunkel und mächtig erscheint er vor der Kamera und gibt die Gründe seiner Existenz nicht preis. Sein Rüssel reicht von der Bildmitte zum linken unteren Bildrand und scheint die Kamera der Fotografin zu berühren. Die Kontaktaufnahme zwischen zwei eigenständigen Wesen, die über sich selbst hinaus keinerlei Bedeutung besitzen, bleibt letztlich unüberbrückbar.

Volker Hildebrandt: Elefanten sehen.

Auch die Elefanten-Bilder Volker Hildebrandts sind im Zuge dieser postmodernen Entwicklung einzuordnen, doch steht die Werkreihe eindeutig in der Tradition der Tiermaler des 19. Jahrhunderts, die sie aufgreift und neu wendet. Hildebrandt hat sich intensiv den Elefanten des Wuppertaler und des Kölner Zoos gewidmet, die er mehrfach besucht und dabei fotografiert hat. In eingehenden Gesprächen mit Pflegern hat er weitere Informationen zum Charakter der Tiere, zu ihren Gewohnheiten und Vorlieben eingeholt, so dass er sich ein umfassendes Bild von den grauen Zoobewohnern machen konnte. Später hat Hildebrandt die fotografischen Vorlagen im Atelier akribisch in seine pixel-artige Malerei umgesetzt. Vor neutral grauem Hintergrund setzt er bildfüllend jedes einzelne Tier (zuweilen auch Mutter und Kind), das eindeutig zu identifizieren ist und sich von den anderen erkennbar unterscheidet. In diesem Sinne handelt es sich um Porträts, die die Individualität des Tieres in den Mittelpunkt rücken. Damit setzt Hildebrandt seine Reihe von Porträts berühmter Persönlichkeiten fort – im letzten Jahr waren dies etwa die Kanzler der Bundesrepublik. Es wäre zu vermuten, dass bei Hildebrandt gleichsam die ‚Persönlichkeit‘ der Elefanten, vergleichbar mit den Zeichnungen Rembrandts, zum Ausdruck käme. Dieser Individualität diametral entgegengesetzt ist jedoch der anonyme Malstil Hildebrandts, der anders als bei Rembrandt keineswegs in einer originären Handschrift besteht und daher auch nicht darauf abzielt, Inneres nach Außen zu transportieren – weder das des Künstlers noch der Tiere. Die Motive werden vielmehr aufgelöst in ihre digital generierte Pixelstruktur und erhalten Substanz nur durch den pastosen Farbauftrag, ohne dass ihnen dabei jedoch eine symbolische Bedeutung zukäme. Es handelt sich bei den Elefantenporträts eher um wie beiläufig gefundene Bilder, die Hildebrandt stoisch in ihre Grauwerte umsetzt. Dass dies der natürlichen Farbe der Dickhäuter gleicht, deutet auf den Bildstatus der Elefanten hin, den sie in Hildebrandts Gemälden vor allem repräsentieren: Sie erscheinen eindeutig als Gesehenes, als Produkt unserer digital vermittelten visuellen Wahrnehmung. Anders als die anthropomorphen, also vermenschlichten Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert gibt Hildebrandt nicht vor, dass die Tiere sich in ihrer natürlichen Um-

gebung befinden würden – vielmehr löst er die Elefanten aus jeglichem näher bestimmbareren Raum heraus, so dass sie in seinen Gemälden vornehmlich als visuelle Repräsentation existieren. Es wird deutlich offen gelegt, dass es sich bei ihnen um Objekte des Sehens handelt. Diese Intention manifestiert sich auf andere, nicht weniger deutliche Weise in *Zwei vor Düne*, einem C-Print, der sich auf die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge bezieht. Der Englische Fotograf hatte mit seiner *Animal Locomotion*¹³ im Jahre 1887 die Bewegungsabläufe von Tieren für das menschliche Auge nachvollziehbar dokumentiert, indem er diese mit mehreren Fotoapparaten in schneller Folge aufnahm und in Reihen hintereinander setzte. Mit Hilfe der Möglichkeiten der Fotografie wurde so zum ersten Mal etwas sichtbar, das zuvor unmöglich wahrgenommen werden konnte. Es sind diese technischen Voraussetzungen des Sehens, die – auch wenn sie uns mittlerweile selbstverständlich geworden sind – maßgeblich daran beteiligt sind, wie wir die Dinge wahrnehmen. Bei Muybridge werden Tiere in einer Zeit, als Industrialisierung und Technisierung zur Entfremdung vom Tier führen, zum Objekt seiner Beobachtungen – mehr als 100.000 Aufnahmen von Bewegungsabläufen sind entstanden. Neben den bekannteren Pferden, die in einem Moment ihres Laufes alle vier Hufe gleichzeitig vom Boden abheben, gibt es eine eben solche Chronofotografie vom Elefanten. Entscheidend ist, dass sich diese *Scopophilia*, die Lust zu Sehen, zur gleichen Zeit entfaltet, als die zoologischen Parks vermehrt eingerichtet wurden, in denen die Tiere als Anschauungsexemplare ihrer Rasse gehalten werden. In diesem Umstand ähneln Galerien und Museen den Zoos – sie alle ermöglichen die ästhetische Anschauung von Objekten.¹⁴ Schon bei Darwin war der visuelle Reiz des Artenreichtums für seine Überlegungen von erheblicher Bedeutung. In seinem Werk *Über die Entstehung der Arten* heißt es am Schluss: „Wie anziehend ist es, ein mit verschiedenen Pflanzen bedecktes Stückchen Land zu *betrachten*, mit singenden Vögeln in den Büschen (...) und sich dabei zu überlegen, dass alle diese so *kunstvoll* gebauten, so sehr verschiedenen und doch in so verzwickter Weise voneinander abhängigen Geschöpfe durch Gesetze erzeugt worden sind, die noch rings um uns wirken.“¹⁵

Was Darwin angezogen hat, ist für Hildebrandt nicht minder attraktiv: die geradezu malerischen Einzelheiten der Tiere eingehend zu studieren. Dabei interessiert sich Hildebrandt vor allem für die Augen der Elefanten – auf sie fokussiert er im Einzelnen auf seinen quadrati-

¹³ Muybridge, Eadweard: *Animal Locomotion; An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement*, Philadelphia 1887.

¹⁴ Entsprechend arbeiteten die Zoomaler im 19. Jahrhundert nach dem Motto „*Natura Artis Magistra* (die Natur ist die Lehrerin der Künste), das der Amsterdamer Zoo noch heute in seinem Namen *Artis* anklingen lässt.“ In: Artinger, a.a.O., S. 11.

schen Leinwänden, während er in einem C-Print die fotografierten Elefantenäugen wie ein Mosaik zusammen setzt. Gerahmt von Hautfalten und überschattet von mächtigen Wimpern wirken die Äugen mal sinnierend, mal stechend, und nicht selten beklemmend menschlich. Auf den bemalten Leinwänden scheint die ledrige Elefantenhaut zunächst so massig wie Gebirgslandschaften – erst auf den zweiten Blick ist erkennbar, dass die abstrakten Farbmassen tatsächlich das Auge eines Elefanten bezeichnen. Während Hildebrandt so den Prozess des Erkennens bei der visuellen Wahrnehmung thematisiert, verfolgt er zugleich ein anderes Ziel. Das Mosaik der fotografierten Äugen verdeutlicht es in besonderem Maße: hier stellen die Äugen den unheimlichen Spiegel der Seele dar, in dem wir ins Innere unseres Gegenübers zu blicken vermeinen und doch nur uns selbst sehen. E.T.A. Hoffmann hatte in seiner Erzählung *Der Sandmann* eine schauerlich-ironische Geschichte um Verwechslungen gesponnen, die das technisch unterstützte Sehen mit sich bringt. Der Protagonist Nathanael verliebt sich in eine künstliche Automata, die er für lebendig hält, da er ihren seelenlosen Blick nicht bemerkt. Für ihn hatten sich die Grenzen zwischen lebendiger Frau und künstlich hergestellter Puppe so verwischt, dass er sich seiner selbst nicht mehr sicher wahr. Dabei spielt Hoffmann mit den Worten, denn auch die Äugen enthalten mit den *Pupillen* ein Püppchen, das die Seele verkörpert. Nathanael hatte wie mit einem optischen Apparat nur seine eigenen Wünsche auf die Puppe projiziert. So ist der Elefant in seiner Kulturgeschichte ebenfalls seit jeher von den unterschiedlichsten Vorstellungen geprägt, die sich die Menschen von dem wundersamen Tier gemacht haben. Wie wir die Elefanten sehen, sagt daher mehr über uns selbst, unser Verhältnis zum Tier an sich und über unsere visuelle Kultur aus als über die behäbige Spezies. Mit seinen weder emotional charakterisierenden noch bedeutungsschwangeren, vielmehr technisch-nüchternen Mitteln legt Volker Hildebrandt nicht ohne Ironie gerade die Abhängigkeit unserer Perspektive offen, die nie objektiv sein kann.

Denn auch die Elefanten scheinen uns anzusehen: sowohl von den Wänden des Ausstellungsraumes als auch im zoologischen Garten. Wie mögen sie uns wohl sehen, wenn wir an der Absperrung ihres Geheges stehen und sie betrachten? Sie schauen zurück, die Elefanten, und werden damit wie wir selbst zu aktiv Sehenden, die *uns* zum Objekt ihres Blickes machen. In den Gemälden und digitalen Drucken Volker Hildebrandts, die die Äugen der Elefanten in den Mittelpunkt rücken, werden die Tiere zu geheimnisvoll beseelten Wesen, die wie wir Bewusstsein besitzen. So hat die Forschung in neuester Zeit entdeckt, dass Elefanten zu den we-

¹⁵ Kursiv von S.B.; zitiert nach Zaunschirm, Thomas: „Im Zoo der Kunst I.“ in: *Kunstforum* Bd. 174, Jan-März 2005, S. 36.

nigen Tieren gehören, die sich selbst im Spiegel erkennen können.¹⁶ Was unterscheidet uns dann noch von den Tieren? Was macht uns ihnen gegenüber so erhaben? Sind die Übergänge zwischen Tier und Mensch nicht vielmehr fließend? Hatte Britta Jaschinski dem Elefanten seine Autonomie belassen, indem sie ihn unseren forschenden Blicken entzieht, geht Volker Hildebrandt mit seinen *Elephants.Eyes* den umgekehrten Weg: auf vollkommen unpräzise, geradezu augenzwinkernde Art und Weise deckt er auf und macht sichtbar, dass Tiere als Objekte unseres Blickes keinesfalls nur eine kulturelle Konstruktion sind, sondern sich unserer visuell vermittelten Erkenntnis als individuell handelnde Akteure widersetzen können, indem sie unseren Blick zurückwerfen. Dass sich der Mensch dem Elefanten nicht unbedingt überlegen fühlen muss, wusste schon Plinius, der in seiner Naturgeschichte schreibt:

„Wir gehen nun zu den übrigen Tieren, und zwar zuerst zu den Landtieren über. Das größte unter ihnen ist der Elefant. Sein Verstand kommt dem des Menschen am nächsten, denn er versteht die Sprache seines Landes, gehorcht den Befehlen, merkt sich die erlernten Verrichtungen und findet Vergnügen an Liebe und Ruhm; ja er ist sogar (was selbst bei den Menschen zu den seltenen Fällen gehört) rechtschaffen, klug und gerecht, erweist den Gestirnen göttliche Ehre und hält Sonne und Mond heilig“¹⁷

¹⁶ Joshua M. Plotnik, Frans B. M. de Waal, Diana Reiss: „Self-recognition in an Asian elephant.“ In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 2006, online veröffentlicht, 10.1073/pnas.0608062103

¹⁷ Gaius Plinius Secundus: *Historia Naturalis*. Nördlingen 1987