

Originalveröffentlichung in: Rauch, Angelika (Hrsg.): Schimmel - Gefahr für Mensch und Kulturgut durch Mikroorganismen (VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung ; 1), Stuttgart 2004, S. 12-18

## Schimmel – Die ästhetische Dimension

Nils Büttner

### *Mould – The Aesthetic Dimension*

Behandelt wird der Begriff „Schimmel“ in kulturhistorischen Zusammenhängen, in der bildenden Kunst und der Literatur. Die ästhetische Dimension dieses Verfallsproduktes wird mit vielen Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten veranschaulicht.

*The German word “Schimmel” is discussed as it not only means “mould” but also “white horse” and appears in various cultural and historical contexts in the arts and literature. The aesthetic dimension of mould as a product of biodeterioration is illustrated with numerous examples from different centuries.*

Schimmel ist allgegenwärtig. Jeder kennt ihn. Diese Tatsache machte sich auch eine Werbeagentur zunutze, die für die Firma *McKinsey & Company* Topmanagement-Berater suchte.<sup>1</sup> Die Anzeige, die im März 2001 im *Spiegel* erschien, fällt ins Auge, denn unweigerlich stößt man beim Durchblättern des Heftes auf die seitenfüllende Abbildung des schimmeligen Toastbrottes. Wendet man den Blick von dem unzweifelhaft ekeligen Anblick, wird man mit einer Reihe von Fragen konfrontiert: Warum muß Brot eigentlich schimmeln? – Warum merkt man es immer erst, wenn es zu spät ist? Wenn auch die Antwort auf diese so einfach anmutende Frage lange auf sich warten ließ: sie ist zwar vermutlich nicht so alt wie die Menschheit, doch in jedem Falle so alt wie das Brot. Denn das Phänomen war altbekannt, wenn man auch von einer naturwissenschaftlichen Begründung denkbar weit entfernt war. Die antike Literatur belegt, daß man schon lange vor Christi Geburt mit dem Problem zu kämpfen hatte. Das erweisen die Schriften diverser griechischer und römischer Autoren.<sup>2</sup> So berichtet zum Beispiel Plinius secundus (um 23–79 n. Chr.) in seiner *Naturalis historia*, daß man beim Trocknen des Sesams besonders schnell zu Werke gehen müsse, da er sonst zu schimmeln beginne.<sup>3</sup> Unter den Blumen, so ist dieser umfassenden antiken Enzyklopädie der Naturwissenschaften zu entnehmen, seien besonders Lilien für den Schimmel anfällig: „cavendus in his situs celeriter insidens“.<sup>4</sup>

Im Deutschen ist der Begriff seit dem hohen Mittelalter bezeugt. Das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm belegt die Verwendung durch Heinrich von Neustadt und andere Dichter.<sup>5</sup> In einem 1571 in Basel erschienenen Lexikon heißt es: „Schimmel, das ist grauwolechtig ding“. Mit Blick auf diese Definition kann es kaum verwundern, daß „ein weiszes pferd, so die farb wie der schimmel hat“, eben heute wie damals genau so genannt wird.<sup>6</sup>

Schimmel war überall, war, zumal in Zeiten vor der Erfindung der Zentralheizung, allgegenwärtig. Das erweist zum Beispiel ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenes Gemälde des niederländischen Malers Pieter de Hooch (1629–1684), das den Blick in den Innenhof eines Hauses seiner Heimatstadt Delft wiedergibt (Abb. 1).<sup>7</sup> Es zeigt zwei Frauen bei der Wäsche, wobei der Verputz der links gezeigten Wasserstelle dicht mit schwarzen und grauen Schimmelpkulturen überzogen ist.<sup>8</sup> Doch was wußte man seinerzeit über dieses Phänomen?

Um den Schimmel zu verstehen, brauchte man optische Hilfsmittel. Es bedurfte des Mikroskops. Als es um das Jahr 1600 in den Niederlanden erfunden wurde, war es jedoch eine technische Errungenschaft, auf die niemand gewartet hatte. Zwar galt es als Gott gefällig, die Natur zu betrachten und zu erforschen, doch hatte man keinen rechten Sinn für das kaum mehr wahrnehmbare Kleinste. „Die ganze sichtbare Welt gleicht einem

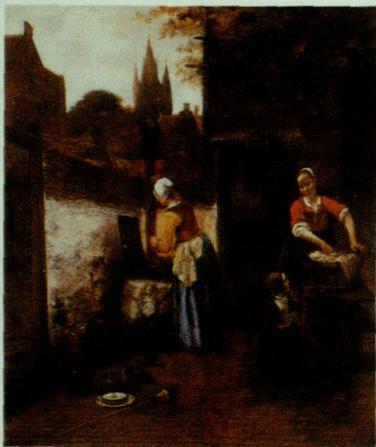


Abb. 1 Pieter de Hooch, Zwei Frauen und ein Mädchen im Hof. Öl auf Holz, 68 x 57,5 cm. Toledo, The Toledo Museum of Art

schönen Buch, in dem alle Geschöpfe, große und kleine, die Buchstaben sind, die uns die nicht wahrnehmbaren Dinge Gottes zur Anschauung bringen.“<sup>9</sup> So hieß es im niederländischen Glaubensbekenntnis. Doch warum sollte man nach etwas suchen, das zu sehen Gott selbst dem Menschen als Krone der Schöpfung nicht zugestanden hatte? Zwar hatte man sich in Gedanken seit Jahrtausenden mit den kleinsten Dingen beschäftigt, mit den „Atomen“ Epicurs und Demokrits, doch genau wie René Descartes' (1596–1650) „Globuli“ waren sie gedankliche Spielereien und philosophische Hypothesen.<sup>10</sup> Niemand erwartete, solche Dinge sichtbar zu machen.<sup>11</sup>

Das hatte zur Folge, daß man anfangs überhaupt nichts mit dem Mikroskop anzufangen wußte. Die ersten, recht einfachen Mikroskope wurden „Flohgläser“ genannt, und tatsächlich hatten die Mikroskopierer der ersten Stunde denn auch nichts besseres damit im Sinn als diese kleinen – und bei genauer Betrachtung doch so dekorativen – Plagegeister des Menschen zu studieren. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts suchten und entdeckten einige fortschrittlichere Wissenschaftler andere, kleinere Objekte und fanden zu wichtigeren Fragestellungen. Einer der bedeutendsten Forscher auf dem Gebiet der Mikroskopie war der Delfter Gelehrte Antoni van Leeuwenhoek (1632–1723)<sup>12</sup>. Obwohl er von niederer gesellschaftlicher Abkunft war und nicht einmal Latein beherrschte – damals für einen Wissenschaftler eigentlich unabdingbar – galt er doch als Koryphäe auf dem Gebiet der Mikroskopie. Sein Ruf war weit über die Landesgrenzen hinausgedrungen und er selbst wurde zu einer Touristenattraktion. Es strömten so viele Neugierige herbei, daß die einzige im Haus verbliebene Tochter Maria bisweilen Mühe hatte, sich der all zu vielen Besucher zu erwehren. Es kamen Wissenschaftler aus dem In- und Ausland und 1698 erwies sogar der russische Zar Peter seine Referenz.<sup>13</sup> Das recht ausführliche Tagebuch des Frankfurter Patriziers Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734), der sich 1710 auf einer Bildungsreise durch die Niederlande befand, liefert einen vitalen Eindruck von dem, was die staunenden Besucher geboten bekamen. Uffenbach wurde Zeuge staunenswerter Entdeckungen, die er auf das genaueste verzeichnete. So hatte Leeuwenhoek zum Beispiel Mitesser mikroskopiert, die Uffenbach – wie die meisten seiner Zeitgenossen – für lebende Maden hielt, bis ihn der Blick durchs Mikroskop belehrte, daß es sich tatsächlich um unbelebte Materie handelte.<sup>14</sup>

Neben dem besonderen Interesse, das Leeuwenhoek den Säften des Menschen entgegenbrachte – er mikroskopierte auch Speichel, Ohrenschmalz, Körperhaare und Schweiß – teilte er mit seinen Zeitgenossen die Begeisterung für die Morphologie der Insekten.<sup>15</sup> Sein Forscherehrgeiz trieb ihn jedoch weiter, und so untersuchte er auch die mikroskopische Flora. Seine Beschäftigung mit der Hefe mag dabei zugleich ein Grundproblem der frühneuzeitlichen Wissenschaft aufzeigen. Leeuwenhoek korrespondierte seit Mitte des Jahres 1680 mit der Londoner Royal Society über die Gärung der Bierhefe und die aus ihr aufsteigenden Luftblasen.<sup>16</sup> Bei seinen Untersuchungen hatte er festgestellt, daß die Bierhefe „aus kleinen Kügelchen besteht“ – er nannte sie Sechstelblutkörperchen –, „die in heller Flüssigkeit umherschwimmen“<sup>17</sup>. Zugleich beobachtete er, daß die Flüssigkeit in steter Bewegung war und Blasen warf. Das brachte ihn auf eine Idee, die er am 12. November desselben Jahres in einem Brief an den englischen Mikroskopierer Robert Hooke (1635–1703) niederlegte: „Im frisch aufgefangenen Regenwasser war ich manchmal auf Teilchen gestoßen von der Art und Menge wie die (oben mehrfach genannten) Sechstelblutkörperchen. Ich sagte mir: wenn es gelänge, dem Wasser eine anhaltende Bewegung zu geben, so müßten sich daraus Kügelchen bilden, die denen des Blutes und der Wein- und Bierhefe gleichen.“<sup>18</sup> Leeuwenhoek war der Meinung, daß sich, wenn es ihm gelänge, eine Zeitlang Luftblasen durch frisches Regenwasser perlen zu lassen, jene kleinen Kügelchen bilden würden, die er im gärenden Bier beobachtet hatte. Das Experiment, dessen Aufbau er in aller Ausführlichkeit beschreibt, mißlang. Als Mensch des 21. Jahrhunderts ist man vermutlich weniger über das Mißlingen des Experiments als über die Fragestellung verwundert. In Leeuwenhoecks Augen war die Versuchsanordnung mehr als naheliegend, hatte er doch den Zusammenhang von



Abb. 2 Robert Hooke, *Micrographia: or some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries thereupon*, London 1665, Taf. XII

Hefe und Gärung mehrfach beobachtet. Nur hatte er Ursache und Wirkung verwechselt: Den so offensichtlichen Vorgang der Gärung, das Aufsteigen von Gasblasen und die daraus resultierende Bewegung der Flüssigkeit hielt er nicht für eine Folge der Gärung, sondern für ihre Ursache. Von der Erkenntnis, daß es sich bei der Hefe um einen Pilz der Familie *Saccharomycetaceae* handelt, war Leeuwenhoeck denkbar weit entfernt. Auch dem Schimmel war man zu jener Zeit nur in Ansätzen auf der Spur. Leeuwenhoecks Korrespondenzpartner Robert Hooke hatte jenen „Blue Mould“ genannten Edelschimmel mikroskopiert, der noch heute dem Stilton zu seinem unverwechselbaren Geschmack verhilft, und seine Erkenntnisse 1665 in seiner bahnbrechenden Schrift *Micrographia* publiziert (Abb. 2).<sup>19</sup> Nach eingehender Untersuchung, einer Feuerprobe und einem Geschmackstest – „their smell and taste, which are active enough to make a sensible impression upon those organs, are unpleasant and noisome“ – kam er zu dem Schluß, daß der Schimmel den Pilzen ähnlich sei, da er genau wie diese keine Samen brauche, um zu wachsen.<sup>20</sup>

Wie allgegenwärtig Schimmel im Alltag der Menschen des 17. Jahrhunderts war, zeigt nicht nur de Hoochs Blick auf eine feuchte Wand, sondern auch die Betrachtung der Stillleben Balthasar van der Asts (1593/94–1657) oder Abraham Mignons (1640–1679).<sup>21</sup> Auf beiden Bildern symbolisieren verfaulende Früchte und schimmeliges Obst sinnfällig die Vergänglichkeit allen Seins (Abb. 3).<sup>22</sup>

Bemerkenswert ist die Genauigkeit in der Wiedergabe des Verfalls. Es ist in jenem Jahrhundert, das auch als Goldenes Jahrhundert der Malerei gilt, ein Hang zum Realismus und ein verstärktes Eindringen der den Menschen umgebenden Natur in die Welt der Kunst zu beobachten. Die Kunstgeschichte hat versucht, für die Niederlande einen direkten Zusammenhang zwischen der naturwissenschaftlichen Entwicklung und der Malerei zu konstruieren. Vor allem Svetlana Alpers hat es mit Blick auf den Detailrealismus niederländischer Bilder für unausweichlich angesehen, daß es ein Holländer war, der das Mikroskop erfand.<sup>23</sup> So verlockend jedoch die These von der spezifisch holländischen Kultur des genauen Hinsehens auch erscheinen mag, so problematisch wird sie, wenn man sich die bevorzugten Untersuchungsgegenstände Leeuwenhoecks und seiner niederländischen Kollegen vor Augen führt. Durchweg Gegenstände, die in der zeitgenössischen Kunst keinen Niederschlag fanden. Zugleich darf nicht übersehen werden, daß der leidenschaftlich genaue Blick durchs Mikroskop in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts überall in Europa mit gleicher Begeisterung gepflegt wurde und daß es ja zum Beispiel ein Engländer war, der als erster Schimmel mikroskopierte.<sup>24</sup> Zudem läßt sich die von Alpers für das 17. Jahrhundert konstatierte Genauigkeit in der Wiedergabe der den Menschen umgebenden Natur schon für die Anfänge der niederländischen Malerei konstatieren, wo Jan van Eyck (um 1390–1441) zum Beispiel mit bis dahin tatsächlich nicht gekannter Exaktheit Blumen, Bäume und andere Pflanzen darstellte. Gleich 32 verschiedene Arten lassen sich auf seinem Genter Altar aus dem Jahr 1432 identifizieren.<sup>25</sup> Der niederländischen Kunst ist dabei in ihrem Realismus, zeitgleich mit dem Eindringen profaner Themen in die Kunst, ein Hang zum Derben eigen, der auch vor den Schattenseiten des Alltags nicht Halt macht: Die Neigung zur Indezenz läßt zum Beispiel unzählige Bilder von Bauern entstehen, die ihre Notdurft verrichten.<sup>26</sup>

Zu jener Zeit war der Schimmel – die angeführten Beispiele mögen es belegen – nicht mehr bloß Gefahr für die kulturellen Hervorbringungen der Menschen, sondern – zumindest als Detail – ein akzeptierter Gegenstand der bildenden Kunst. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts jedoch, in genau jener Zeit, als Leeuwenhoeck sich der mikroskopischen Untersuchung menschlicher Ausscheidungen hingab, kam es in der bildenden Kunst zu einer verstärkten höfischen Orientierung. An klassischen Idealen orientierte großfigurige Historienbilder und vornehme Porträts entsprachen nun eher dem Geschmack der Kunden und Auftraggeber. Die Maler fügten sich diesem Geschmackswandel und nahmen sich „das geistreiche Frankreich“ zum Vorbild.<sup>27</sup> Zur gleichen Zeit läßt sich auch in den Niederlanden eine stetig zunehmende Verfeinerung der Sitten fest-

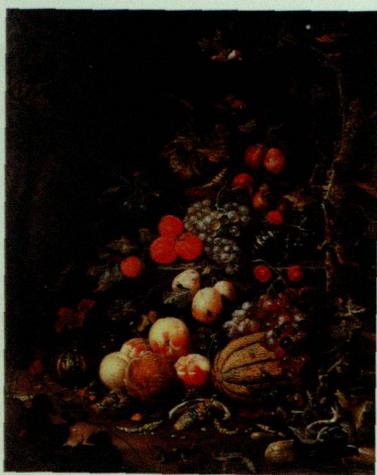


Abb. 3 Abraham Mignon, *Stilleben*. Öl auf Leinwand, 92 × 72,7 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

stellen, die sich auch mäßigend auf die beschriebene Vorliebe für die derbe Drastik in der Darstellung auswirkte.<sup>28</sup> Es würde zu weit führen, den komplizierten Prozeß in aller Ausführlichkeit darzustellen, in dessen Folge man es vermied, Schimmel, Fäulnis und Verfall in den Werken der bildenden Kunst zu thematisieren. Hier muß der Hinweis genügen, daß es neben immer stärkeren Affektrestriktionen auch zu einer immer deutlicheren Distanzierung von allen „ekeligen“ Dingen kam, zu denen letztlich auch der Schimmel zählte.

Das Schwinden der bildlichen Darstellungen bedeutete jedoch kein Erlöschen der wissenschaftlichen Neugier – im Gegenteil. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde es zur Gewißheit, daß der Schimmel den Pilzen verwandt sei. „Wenn man ihn durch ein Vergrößerungs-Glas | betrachtet, kommt er einem wie eine bunte Wie-| se vor, und seyn an den meisten Hälmllein gantz | subtile Köpffgen, welche das Ansehen haben, wie | junge zarte Erd-Schwämme“, heißt es 1742 in Johann Heinrich Zedlers „Universal-Lexicon“.<sup>29</sup> Über derartig allgemeine morphologische Erkenntnisse gelangte man erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts hinaus. Obwohl jedoch besonders um die Jahrhundertwende die wissenschaftliche Erforschung des Schimmels nachhaltig vorangetrieben wurde, avancierte er doch nicht wirklich zu einem Sujet der bildenden Kunst.<sup>30</sup> Den Revolutionären der modernen Kunstbewegung lag es gleichermaßen fern, sich des Schimmels abbildend anzunehmen und ihn zum Thema zu machen, wie ihn als Objekt zum Gegenstand der Kunst zu erheben. Doch waren die engen Grenzen von Schicklichkeit und Anstand soweit aufgebrochen, daß der Dichter Joachim Ringelnatz (1883–1934) in seinem Gedichtband *Allerdings* den Schimmelpilz an jener „Alten Winkelmauer“ besingen konnte, die er so gerne benäbte:<sup>31</sup>

Alte Mauer, die ich oft benässe,  
Weil's dort dunkel ist.  
Himmlisches Gefunkel ist  
in Deiner Blässe.

Was ich an dir schaute,  
Etwas davon blieb  
Immer. Nie vertraute  
Mauer, dich hab' ich lieb.

Pilz und Feuchtigkeiten  
Und der Wettlauf der Zeiten  
Gaben deiner Haut  
Wogende Gesichter,  
Die nur ein Dichter  
Oder ein Künstler  
Oder Nureiner schaut.

Weil du gar nicht predigst.  
Weil du nichts erledigst.  
Weil du gar nicht willst sein.  
Weil dir meine Flecken  
Ahnungen erwecken.  
Du, eines Schattens Schein.

„Können wir uns wehren?“  
Fragt's aus dir mild.  
Ach, kein Buch, kein Bild  
Wird mich so belehren.

Nichts davon wissen  
Die, die sonst hier pissen,  
Doch mir winkt es: Komm!  
Seit ich dich gefunden,  
Macht mich für Sekunden  
Meine Notdurft an dir fromm.

„Ach, kein Buch, kein Bild wird mich so belehren.“ Poetischer kann man die bildhafte Wirkung des pilzigen Wucherns kaum beschreiben. Das Gedicht wurde übrigens in genau jenem Jahr 1928 gedruckt, als dem englischen Bakteriologen Alexander Fleming (1881–1955) seine Unordnung eine epochale Entdeckung bescherte.<sup>32</sup> Als er nach einem mehrwöchigen Urlaub im September des Jahres 1928 in sein Labor am Londoner St. Mary's Hospital zurückgekehrt war, besann er sich einiger Staphylokokken-Kulturen, die er in einer dunklen Ecke liegen gelassen hatte. Einige der Proben waren angeschimmelt. Zu seinem Erstaunen mußte Fleming feststellen, daß in der Umgebung des Schimmels keine Staphylokokken mehr vorhanden waren. Er nahm sich des Phänomens an und konnte nach einem ersten klinischen Versuch, bei dem er im Januar 1929 die Mundhöhleninfek-

tion seines Assistenten Stuart Craddock erfolgreich heilte, am 13. Februar seine Schrift *Cultures of Penicillium* vor dem London Medical Research Club vortragen. Flemings Erfolg hatte eine Flut wissenschaftlicher Veröffentlichungen über die segensreiche Wirkung mancher Schimmelpilze zur Folge. Das trug jedoch allgemein wenig dazu bei, das Ansehen der ansonsten eher unansehnlichen Familie der Schimmelpilze zu steigern.

Für die bildende Kunst blieb Schimmel so auch weiterhin kein Thema. Das sollte sich erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges ändern. Ein Markstein ist hier bis heute Friedensreich Hundertwassers (1928–2000) „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“<sup>33</sup>. Seine Rede, die er am 4. Juli des Jahres 1958 in der Abtei Seckau vortrug, war eine Abrechnung mit einer Architektur, die den Menschen als Maß aller Dinge aus dem Auge verloren hatte. „Es ist an der Zeit“ – proklamierte Hundertwasser –, „daß die Leute selbst dagegen revoltieren, daß man sie in Schachtelkonstruktionen setzt, so wie die Hendl und die Hasen in Käfigkonstruktionen, die ihnen wesensfremd sind. [...] Verbrecherisch ist ferner die Benutzung des Lineals in der Architektur [...] Die gerade Linie ist gottlos und unmoralisch. Die gerade Linie ist keine schöpferische, sondern eine reproduktive Linie. In ihr wohnt weniger Gott und menschlicher Geist, als vielmehr die bequemheitslüsterne, gehirnlose Massenameise. [...] wenn eine Wand zu schimmeln beginnt, wenn in einer Zimmerecke das Moos wächst und die geometrischen Winkel abrundet, so soll man sich doch freuen, daß mit den Mikroben und Schwämmen das Leben in das Haus einzieht.“<sup>34</sup> Um die moderne Architektur vor dem Ruin zu retten, solle man – so Hundertwasser – „auf die sauberen Glaswände und Betonglätten ein Zersetzungsprodukt gießen, damit sich dort der Schimmelpilz festsetzen kann. Es ist an der Zeit, daß die Industrie ihre fundamentale Mission erkennt, und dies ist: schöpferische Verschimmelung betreiben!“<sup>35</sup> Die Verschimmelung war dabei eine Metapher: Sie konnte im konstruktiven Prozeß des Wachsens und Gedeihens die von Hundertwasser verdammt moderne Architektur zerstören. Zugleich bedeutet das organische Wachsen einen natürlichen Vorgang, den Hundertwasser begrüßte. Besser als die kurzen Auszüge aus dem theoretischen Text zeigen Hundertwassers Bauten, was er bezweckte: Er hat Fabriken und Häuser verwandelt, indem er die Fassaden änderte und Raum für Bäume schuf. So legte er 1983 zum Beispiel den Grundstein für die Häuser an der Kegel- und Löwengasse in Wien, die heute mit wölbenden farbenfrohen Fassaden, Dachwiesen und Bäumen Wien bereichern. Sein Ideal war eine Architektur, die den Menschen nicht nur behausen, sondern auch ernähren sollte.<sup>36</sup>

Im Werk einiger bildender Künstler des 20. Jahrhunderts war die Verschimmelung jedoch mehr als eine Idee. So bei Joseph Beuys (1921–1986), der sie zu einem legitimen Stilmittel der bildenden Kunst erhob. Beuys versuchte in seinem Leben wie in seinem Werk, die beide untrennbar miteinander verbunden scheinen, die verlorene Einheit von Geist und Natur zu beschwören, indem er dem zweckdeterministischen Rationalismus ein mythisch-magisches Denken entgegensetzte. Seine Auseinandersetzung mit dem Schimmel und der Verschimmelung ist so vielfältig, daß sie hier nur angedeutet und an einem Einzelbeispiel exemplifiziert werden kann. Im Hessischen Landesmuseum Darmstadt zum Beispiel hat Beuys eine Installation aus Museumsvitrinen aufgebaut, in denen er alte Maschinen und tote Bienen zeigt, verschimmelte, aber als solche konservierte Würste, Brot, Talg und Fett, überhaupt Altgewordenes und im Zustand des Altgewordenseins Konserviertes und Festgehaltenes.<sup>37</sup> Durch die Gemeinschaft mit den veralteten und augenscheinlich defekten Geräten präsentieren sich auch die verrottenden Naturprodukte als Insignien des Verfalls. Die Kombination erweist die menschlichen Hervorbringungen als der Natur des Verfalls unterworfen, wofür die verschimmelnden Würste ein sinnfälliges Zeichen sind. Indem er tote Natur präsentiert – *natura morte* –, ruft Beuys eben jene vanitären Assoziationen auf, mit denen Verfaulendes schon in den Stillleben des 17. Jahrhunderts konnotiert war.

Ein anderer deutscher Künstler, Dieter Roth (1930–1998), machte die Verrottung zur Methode und erhob den Verfall zur künstlerischen Technik. Sein Hang zur obsessiven

Akkumulation künstlerischer Materialien aller Art, ließ ihn das monumentalste Schimmelkunstwerk der Menschheitsgeschichte erschaffen: Das Schimmelmuseum, in dem der Meister wahre Orgien der Lebensmittelkunst zelebrierte.<sup>38</sup> Seinen Werken aus Nahrungsmitteln, die mit der Zeit Schimmel ansetzen und sich im Prozeß der Zersetzung quasi vegetabil verändern, ist in ihrer Materialität die Vergänglichkeit eingeschrieben. Sie werden so im übertragenen Sinne zu Bildern des Lebens und seines unvorhersehbaren Laufs und werden zu Metaphern des Alterns und Sterbens. Der Schimmel wird so zum Sinnbild. Als solches erscheint er auch in einer Arbeit der beiden jungen Hamburger Künstler Dirk Meinzer und Simon Wunderlich. Sie hatten 1999 im Rahmen der Jahresausstellung der Hamburger Hochschule für Bildende Künste die Aula im Lerchenfeld mit einem riesigen Bodenmosaik ausgestattet, das einen Schimmel zeigte. Der Untertitel der Schau – „Mikrokulturen“ – verdeutlichte die tautologische Pointe des Werkes: Es zeigte nicht nur einen Schimmel, es bestand auch daraus. In 2116 quadratischen Petrischalen hatten die beiden Künstler diverse farbenprächtige Schimmelpilzgattungen herangezogen, was der Hamburger Morgenpost eine Schlagzeile wert war.<sup>39</sup> Inzwischen leben wir in einer Zeit, in der Kunst aus Schimmel nichts Erschreckendes mehr hat. Die gezielte Verschimmelung von Architektur, Bilder aus oder von Schimmel bedeuten keine Provokation mehr. Auch läßt einen das schimmelige Brot weniger an die eigene Endlichkeit denken, als an die eigenen und alltäglichen Erfahrungen mit schimmeligen Lebensmitteln. Sie hat der Dichter Max Goldt in poetische Worte gekleidet, die am Ende dieser kulturhistorischen Betrachtung zur ästhetischen Dimension des Schimmels stehen mögen:

Ein Wahlkampfplakat Ein Staatsmann von Format lockt mich, lockt mich, aber nein: In der Hand hält er leider ein schimmliges Brot.	Großes Geknall ein Autounfall lockt mich, lockt mich, aber nein: Statt Blut sieht man leider nur schimmliges Brot.
Ein Fernsehquiz mit Schwung und mit Schmiß lockt mich, lockt mich, aber nein: Zu gewinnen gibts leider nur schimmliges Brot.	Eine spanische Marquesa namens Teresa lockt mich, lockt mich, aber nein: Im Mund hat sie leider ein schimmliges Brot.
Schimmliges Brot verdirbt oft die Freude. Schimmliges Brot schmälert das Vergnügen. Schimmliges Brot ist selten von Vorteil.	Schimmliges Brot verdirbt oft die Freude. Schimmliges Brot schmälert das Vergnügen. Schimmliges Brot ist selten von Vorteil. <sup>40</sup>

1 Spiegel 10, 2001, S. 58f.

2 Für die Beispiele in der griechischen Literatur vgl. Thesaurus Graecae Linguae, hg. von Carl Benedict Hase u.a., Bd. 3. Paris 1835, Sp. 2439–2441. – Für römische Beispiele vgl. Thesaurus Linguae Latinae, Bd. 8. Leipzig 1936–1964, Sp. 1555.

3 Plin. nat. XVIII, 98: „iterumque exporrigi in sole super lintea, quod nisi festinato peragatur, lurido colore mucescere.“

4 Plin. nat. XXI, 125.

5 Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 15. Leipzig 1899, Sp. 155–157.

6 Ebd., Sp. 155f.

7 Pieter de Hooch, Zwei Frauen und ein Mädchen im Hof. Öl auf Holz, 68 × 57,5 cm. Toledo, The Toledo Museum of Art, Inv.-Nr. 49.27. Vgl. Peter C. Sutton, Pieter de Hooch 1629–1684 [Katalog einer Ausstellung: Dulchich, Picture Gallery/Wadsworth, Atheneum]. New Haven/London 1998, S. 104, Nr. 9.

8 Eine Identifizierung ist wohl nicht abschließend möglich. Farbigkeit und Verbreitung las-

sen jedoch an *Alternaria*, *Aspergillus* oder *Cladosporium* denken. Siehe dazu Jürgen Reiß, Schimmelpilze – Lebensweise, Nutzen, Schaden, Bekämpfung. Berlin u.a. 1997, S. 243f.

9 „De geheele werelt is voor onsen ooghen als een schoon boeck, in welcken alle Creaturen, kleyne ende groote dienen, als letteren, om ons de onsienlicke dinghen Gods te doen aenmercken: te weten zijn eewighe kracht, ende Godheyt, ghelijck Paulus seydt [Rom. 1. V. 20].“ Zitiert nach: A. van der Linde (Hg.), De Nederlandsche Geloofsbelijdenis. Naar den

oorspronkelijken nederlandschen druk van 1562. Faksimile, Nijmegen 1865, fol. 10r. – Zur calvinistischen Naturauffassung vgl. zusammenfassend Huigen Leeflang, in: Boudevijn Bakker/Huigen Leeflang, *Nederland naar t'leven: Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*. Ausstellungskatalog: Rembrandthuis. Amsterdam 1993, S. 18–32.

10 Zur Atomtheorie vgl. A. G. M. van Melsen, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 1. Basel 1971, Sp. 606–611.

11 Noch am Anfang der Bemühungen, die neue Wissenschaft zu legitimieren, stand Jan Swammerdam (1637–1680) mit seiner *Bybel der natuure* (posthum ediert 1737–1738). Er widmete seinem französischen Kollegen Thévenot eine Abhandlung mit den Worten: „Ich überreiche Euch den Finger Gottes in der Anatomie einer Laus.“ Vgl. K. Busken-Huet, *Rembrandt's Heimath. Studien zur Geschichte der nordniederländischen Kultur im siebzehnten Jahrhundert*, übersetzt von Marie Mohr, hg. von G. Frhr. von der Ropp, Bd. 2. Leipzig 1887, S. 121.

12 Zu Leeuwenhoeck vgl. Klaus Meyer, *Geheimnisse des Antoni van Leeuwenhoek: Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Mikroskopie*. Lengerich u.a. 1998, mit weiterer Literatur.

13 Busken-Huet (wie Anm. 11), S. 127.

14 Zacharias Conrad von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engeland*, Frankfurt a. M. u.a. 1753, S. 355: „Er zeigte uns ferner eine Ma-| de, so, wie man davor hält, in den poris der Nase| wachsen. Denn wenn ein Mensch an seine Nase| drücket, gehen wie kleine weise Maden oder Würm-| gen mit schwarzen Köpfgen heraus. Er meynte aber,| daß solches ein Irthum, und keirie Maden, sondern| eigentlich nur Wurzeln von Haaren seyen. Dann| weil die Menschen mit der Hand öfters über die Nase| strichen, stiessen sie die kleinen Här-| gen weg, die Wur-| zel aber bliebe in der Haut stecken, und weil immer neue wüchsen, wür-| de endlich eine solche Materie dar-| aus, die man vor Maden ansehe. Die Dinger sa-| hen auch durch das Microscopium gänzlich wie Haa-| re aus.“

15 Vgl. Meyer (wie Anm. 12), S. 63–74.

16 „De fermento cerevisia. De bullulis aeris eopropullulantibus“ *Epist.* 32, 14. Juni 1680. Zitiert nach Meyer (wie Anm. 12), S. 75–79.

17 Ebd., S. 76.

18 Ebd., S. 82.

19 Robert Hooke, *Micrographia: or some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries thereupon*, London 1665, S. 125–131, Taf. XII. Die Abbildung zeigt einen Pilz, der sich der Gattung *Rhizopus nigricans* (38 X) vergleichen läßt. Vgl. E. Strasburger, *Lehrbuch der Botanik*. Berlin 1917, S. 356, Abb. 364.

20 Ebd., S. 126f. Leeuwenhoeck konnte Hookees Erkenntnisse dank seiner besseren Mikroskope um einige Beobachtungen zur Morphologie ergänzen, die er am 28. April 1676 in einem Brief an die Royal Society darlegte. vgl. Antoni van Leeuwenhoeck, Letter No. 1 adressed to Henry Oldenburg, Secretary of the Royal Society, in: *The Collected Letters of Antoni van Leeuwenhoek*. Amsterdam 1939, Bd. 1, S. 28–38, Taf. II u. III.

21 Balthasar van der Ast, *Früchtekorb*. Öl auf Holz, 14,3 × 20 cm. Berlin, SMPK – Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1786. – Abraham Mignon, *Stilleben*. Öl auf Leinwand, 92 × 72,7 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 2838. Vgl. Norbert Schneider, *Stilleben*. Köln 1989, S. 123 u. 198f.

22 Zur Ikonographie derartigen Stilleben vgl. den bis heute grundlegenden Beitrag von Christian Klemm, *Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben*, in: *Stilleben in Europa* [Ausstellungskatalog: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden], Münster 1979, bes. S. 140–218. – Für neuere Literatur vgl. Gian Caspar Bott, *Stilleben* [Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. 10]. Braunschweig 1996.

23 Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1985, S. 162ff.

24 Es darf hier nicht übersehen werden, daß mit Robert Hookees 1665 erschienener *Micrographia* eines der wichtigsten Bücher zur mikroskopischen Forschung in England verlegt wurde, wo derartige Tendenzen in der Malerei nicht zu verzeichnen sind (vgl. Anm. 19). Einen Beleg für die gerade in England allgemeine Begeisterung für die neue Technologie liefert Samuel Pepys (1633–1703), der am 7. August des Jahres 1664 berichtet, daß ihm der Optiker erzählt habe, „daß er durch sein selbstgebautes Mikroskop erkennen kann, wie sehr sich der Flügel einer Motte und eine Vogelfeder ähneln“. Zitiert nach Samuel Pepys, *Tagebuch aus dem London des 17. Jahrhunderts*, ausgewählt, übersetzt und hg. von Helmut Winter [Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 9970]. Stuttgart 1980, S. 222.

25 L. Haumann, in: P. Coremans, *L'Agneau mystique au laboratoire*. Antwerpen 1953, S. 123ff.

26 Dies ist zugleich als Ausweis der Tatsache zu lesen, daß ein derartiges Verhalten von den Eliten, für die derartige Darstellungen intendiert waren, durchaus schon sanktioniert wurde. Vgl. Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*. Niederzier 1986, S. 112ff. – Eine kunsttheoretische Aussage zu derartigen Bildern bei Karel Van Mander, *Schilder-Boeck*. Haarlem 1604, fol. 266r.

27 Zum Phänomen des Klassizismus bes. in der niederländischen Malerei vgl. Albert Blanckert u.a., *Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts* [Katalog einer Ausstellung: Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam/Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt]. Frankfurt 2000, hier bes. S. 30f.

28 Zu der Wandlung in der Einstellung zu den natürlichen Bedürfnissen vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 158], Bd. 1. Frankfurt 1976, S. 174–230.

29 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 43. Halle u.a. 1742, Sp. 1584.

30 Vgl. Oscar Brefeld, *Botanische Untersuchungen über Schimmelpilze*, Leipzig 1872. – Für weitere Belege vgl. die Bibliographie der deutschen naturwissenschaftlichen Literatur, hg. im Auftrage des Reichsamtes des Innern vom deutschen Bureau der internationalen Bibliographie in Berlin, 3. Abteilung. Berlin 1901/02–1914. – Allgemein zu den Fortschritten der klinischen Chemie im 19. Jahrhundert: Erika Hickel, *The Emergence of Clinical Chemistry in 19th Century*, in: Johannes Büttner (Hg.), *History of Clinical Chemistry*. Berlin/New York 1983, S. 35–44.

31 Joachim Ringelnatz, *Gesammelte Gedichte*. Berlin 1950, S. 208f

32 Boris Sokoloff, *Penicillin, die Geschichte einer Entdeckung*. Bern 1946.

33 Friedensreich Hundertwasser, *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, in: *Hundertwasser Friedensreich Regentag* [Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst]. München 1973, S. 346–355.

34 Ebd., S. 349f.

35 Ebd., S. 353f.

36 Friedensreich Hundertwasser, *Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*. Köln 1996.

37 Eva Wenzel/Jessica Beuys, Joseph Beuys, *Block Beuys: Der Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, München 1997.

38 Silke Müller, *Das geheime Museum des Dieter Roth*, in: *Art* 8, 1999, S. 42–47.

39 Vgl. Ralf Poerschke, *Wo Schimmel und Telefonbücher Kunst werden*, in: *Hamburger Morgenpost* vom 30. 6. 1999. Vgl. auch URL: <http://www.mikrokulturen.de/aasm.html>

40 Max Goldt, in: *Mein äußerst schwer erziehbarer schwuler Schwager aus der Schweiz*, (Zweite Version) 1989. a-verbal Verlags GmbH. Für Hilfe bei der Auffindung des Textes danke ich Andreas Höhne.