

Einführung: Das Habitat-Diorama in den visuellen Kulturen um 1900

Die Geschichte der visuellen Kulturen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ist geprägt von der Narration einer „kulturgeschichtlichen Zäsur“ durch die „Erfindung“ der Fotografie.¹ Diese Narration bietet sich besonders für eine teleologische Entwicklungsgeschichte der Illusionsmedien – von der Camera Obscura über die Fotografie und den Film bis hin zu digitalen virtuellen Realitäten – an, die häufig erzählt wird.² Beim näheren Blick auf Bildobjekte der Zeit um 1900 erscheint jedoch ein anderes Phänomen nicht weniger relevant: Die plastische Nachbildung von Realität, die auf eine körperliche Rezeption hin angelegt ist.³ Wachsfigurenkabinette, Freilichtmuseen, Inszenierungen auf „Völkerschauen“ und Industrieausstellungen, Kaufhaus-schaufenster sowie Dioramen in Natur- und Völkerkundemuseen – sie alle arbeiten mit der Nachbildung von vermeintlichen Realitätsausschnitten, mit Imitationen, die im Unterschied zur Fotografie jedoch dreidimensional sind und zur eigenen Körperlichkeit in Bezug gesetzt werden können.

- 1 Vgl. stellvertretend: Gerhard Paul: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016, S. 12.
- 2 Vgl. u. a. Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999 sowie Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001. Jonathan Crary spricht von „Kontinuitätsmodellen“, die einen stetigen Fortschritt in der Wirklichkeitstreue der Darstellung postulieren, „wobei die Renaissance-Perspektive und die Fotografie Teil derselben Suche nach einem vollkommen objektiven Äquivalent des „natürlichen Sehens“ sind“ (Jonathan Crary: *Die Modernisierung des Sehens*, in: *Bildwissenschaften und Visual Culture*, hrsg. v. Marius Rimmele, Klaus Sachs-Hombach und Bernd Stiegler, Bielefeld 2014, S. 281–294, S. 282). Crary widersprach dieser Theorie bereits 1990 entschieden (Jonathan Crary: *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge 1990).
- 3 Der amerikanische Medienwissenschaftler Mark B. Sandberg spricht in Bezug auf den Jahrhundertwechsel von einer „Kultur der Effigie“ (Mark B. Sandberg: *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums and Modernity*, Princeton 2003, S. 3). Da sowohl der Begriff als auch das Prinzip der Effigie seit der Antike bekannt sind, erscheint er als Epochenbezeichnung für die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert, so wie Sandberg es vorschlägt, anachronistisch. Die Stellvertreterbildnisse werden um 1900 neu kontextualisiert, sie sind nicht mehr an bestimmte herrschaftliche Kontexte gebunden, wie etwa Begräbnisse oder Urteilsvollstreckungen, stattdessen tauchen sie in der modernen Großstadt an jeder Straßenecke auf.

Plastischen Bildern wurden entscheidende didaktische Fähigkeiten zugesprochen, durch sie sollte eine intuitive, nicht-intellektuelle Vermittlung an breite Zielgruppen möglich sein. Die räumlichen Nachbildungen waren aber nicht für die tatsächliche Berührung konzipiert. Die Inhalte wurden „zur Anschauung gebracht“ und „vor Augen geführt“, ein Anfassen war nicht erwünscht, das Begreifen ein metaphorisches. Das Sehen jedoch wurde als körperlicher Prozess begriffen, der Leib in der visuellen Rezeption mitgedacht.⁴ Der US-amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary beschreibt das Interesse an der Leiblichkeit als entscheidende Dimension eines Paradigmenwechsels in der „Kultur des Sehens“ im 19. Jahrhundert.⁵ Er spricht von einer „Privilegierung des Körpers als Produzent des Sehens“⁶. Das rezipierende Individuum, sein Leib und seine Empfindungen geraten in den Fokus sowohl von wissenschaftlichen Untersuchungen als auch von Medienproduktionen.⁷

Eines der plastischen Illusionsmedien aus dem 19. Jahrhundert ist das Habitat-Diorama, eine Art Schaukasten im Naturkundemuseum, in dem präparierte Tiere in einer gestalteten Landschaft vor einem bemalten Hintergrund ausgestellt werden. Die Landschaftsszene imitiert dabei den „natürlichen“ Lebensraum des Tieres. Anders als beispielsweise in der Fotografie sollen im Habitat-Diorama die der bildlichen Repräsentation vorgängigen Realitäten durch einen indexikalischen Verweis nicht nur

4 Die Begriffe Leib und Körper werden in dieser Arbeit weitgehend synonym verwendet, wobei der Begriff des Körpers vor allem auf die materielle Dimension abzielt, während der Begriff des Leibes die (Selbst-)Wahrnehmung miteinschließt.

5 Jonathan Crary: Die Modernisierung des Sehens, in: *Bildwissenschaften und Visual Culture*, hrsg. v. Marius Rimmel, Klaus Sachs-Hombach und Bernd Stiegler, Bielefeld 2014, S. 281–294, hier S. 285. Laut Crary zeichneten sich die Theorien des Sehens und der Optik zuvor durch einen Ausschluss des Körpers aus (ebd.).

6 Crary 2014, S. 286.

7 In dieser Arbeit wird der sogenannte „Gender-Doppelpunkt“ verwendet, der von der Universität Hamburg als bevorzugte Variante geschlechtergerechter Schreibungen empfohlen wird (<https://www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/empfehlung-geschlechtergerechte-sprache-2021.pdf>, letzter Aufruf 16.04.2024). Da diese Schreibung jedoch nur im Plural ohne geschlechtsbezogene Artikel funktioniert, wird an den Stellen, an denen es um ein betrachtendes Individuum geht, von der Betrachterin und der Rezipientin gesprochen. Das generische Femininum wird hier unter anderem auch deshalb verwendet, weil diese Arbeit von einer Autorin verfasst ist. Bei einigen Bezeichnungen – zum Beispiel beim „Jäger“ oder „Großwildjäger“ – wird auf den Gender-Doppelpunkt verzichtet, um sichtbar zu lassen, dass diese Tätigkeiten mit der Zuschreibung einer spezifischen Männlichkeit verbunden sind. Auch Taxidermist und Präparator werden im generischen Maskulinum verwendet, um die Kodierungen von Männlichkeit, die diesen Praktiken und ihren Produkten anhaftet, nicht zu verschleiern. Ohne Gender-Doppelpunkt wird außerdem der Begriff des „Akteurs“ verwendet, da dieser gleichermaßen auf Menschen, Tiere und andere Entitäten bezogen wird, für viele von denen die Kategorie der geschlechtlichen Identität keine Rolle spielt. Die getroffenen Entscheidungen haben keinen dogmatischen Charakter, sondern sind als Kompromiss zwischen geschlechtergerechter Schreibung und Lesbarkeit zu verstehen.

vorstellbar, sondern unmittelbar und leiblich erfahrbar gemacht werden.⁸ Die gezeigten lebensgroßen Körper werden zum eigenen Körper in Bezug gesetzt. Die tatsächliche Räumlichkeit verursacht eine Mehrsichtigkeit, die zur Bewegung anregt. Die reale Raumtiefe verlangt das „Scharfstellen“ verschiedener Bildebenen. Eine Nahsichtigkeit ist im Diorama immer möglich, doch es kann jederzeit zur Fernsicht gewechselt werden. Grenzmarkierung im Betrachtungsprozesses ist die Glasscheibe: Taktile Werte werden präsentiert, dürfen jedoch nie tatsächlich erspürt, sondern sollen rein visuell erfasst werden.

Das Habitat-Diorama ist weder eine skurrile Ausnahmeerscheinung noch ein fester Bestandteil in der teleologischen Entwicklungslinie der Illusionsmedien.⁹ Wie jedes Bildmedium, das dezidiert der Naturnachahmung gewidmet ist, weist es ebenso spezifische Strategien zur Authentifizierung auf, wie ihm Eigenschaften inhärent sind, die es als etwas Gemachtes markieren. Das Habitat-Diorama und seine medialen Charakteristika werden in dieser Arbeit zeit- und kulturhistorisch verankert, ohne dabei das übliche Narrativ der Illusionsmedien zu bedienen. Das menschliche Bildermachen wird dezidiert nicht als ein Streben hin zu einer immer besseren Imitation der Realität begriffen. Die vollständige und lückenlose Illusion ist nicht Ziel des Habitat-Dioramas. Wohl aber, eine bestimmte Form von Präsenz zu erzeugen, also zumindest momenthaft mit der Wirklichkeit verwechselt werden zu können.

Vor der Analyse der Rezeptionssituation steht eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Inhalten der Ausstellungsinzenierungen. Habitat-Dioramen sind keinesfalls lediglich ein „Kopierversuch“ oder ein unkommentierter Ausblick in die Natur.¹⁰ Sie vermitteln nicht nur biologisches Wissen über Tiere, ihr Verhalten und ihren Lebensraum, sondern auch moralische Werte. Die Natur und darin gesehene vermeintliche „natürliche Ordnungen“ dienen dazu, menschliche Normsetzungen zu legitimieren.¹¹ Die Darstellung von Natur und „Natürlichem“ im Museum bilden eine Kommunikationsgrundlage für die Herausbildung von Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Neben biologischen verhandeln Habitat-Dioramen also auch soziale Ordnungssysteme, sie repräsentieren kulturelle Normen und politische Raumeinheiten. Durch Illusion und Nachahmung wird den vermittelten Inhalten dabei der Anschein von biologischen

8 Zum Vergleich zwischen den medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie und des Habitat-Dioramas siehe auch ab S. 305, S. 373 und S. 382.

9 Zum Aspekt der Illusion im Habitat-Diorama siehe ab S. 273.

10 Franziska Winter: Drei Elche für ein Diorama. Zur mimetischen Qualität des raumbildlichen „Als-ob“, in: *Tierstudien* 11.2017, S. 104–112, hier S. 107.

11 Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston sieht in der Herleitung von Normen des menschlichen Zusammenlebens aus der Natur ein kulturell und historisch weit verbreitetes Phänomen: „Weshalb betrachten die Menschen vieler verschiedener Kulturen und Epochen überall so hartnäckig die Natur als Quelle der Normen menschlichen Verhaltens?“ Lorraine Daston, *Gegen die Natur*, Berlin 2018, S. 9.

Realitäten gegeben, die Darstellungen erlangen den Status natürlicher Gegebenheiten. Gerade an diesem Punkt bedarf es der kritischen Reflexion. Aufgrund seines Anspruchs auf realitätsgetreue Wiedergabe und seiner vielfältigen Authentifizierungsstrategien ist das Habitat-Diorama visuell besonders wirkmächtig und erschwert durch seine einbeziehenden Qualitäten eine kritische Distanz. Eine fundierte wissenschaftliche Analyse und ein kritisches Hinterfragen sind an dieser Stelle dringend nötig.

Als Untersuchungsbeispiele dienen in dieser Arbeit zwei Dioramen, die zur Jahrhundertwende im Senckenberg-Museum in Frankfurt am Main konzipiert wurden. Die „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ (Abb. 1) wurde ab 1908 im Museum ausgestellt, das „Nordpolarleben“ (Abb. 2) ab 1910. Bereits die Titel, die jeweils geografische Gebiete und nicht etwa Tierarten beschreiben, deuten an, welche große Bedeutung politische Raumkonzepte für viele Habitat-Dioramen hatten.

Der Zeitraum, den diese Arbeit untersucht – die Zeit vor und kurz nach der Jahrhundertwende – wird für die europäische Kulturgeschichte als eine Zeit der rasanten Veränderungen und dramatischen Umbrüche beschrieben, als eine „Verwandlung der Welt“¹². Für die vorliegende Arbeit ist vor allem der Wandel im Verhältnis des Menschen zur Natur entscheidend, die Herausbildung einer „modernen Natur“, einer *Modern Nature*, wie die Historikerin Lynn K. Nyhart sie beschreibt.¹³ Ihre Kollegin Susanne Köstering spricht von einer „biologischen Wende“ um 1900.¹⁴ Teil dieser „Wende“ sind der Neubau und die Neueinrichtungen von Naturkundemuseen sowie das Aufkommen neuer biologischer Theorien, die durch das Habitat-Diorama visualisiert werden sollen. Ein weiteres wichtiges Merkmal der Zeit ist die enge Verflechtung zwischen europäischen und nordamerikanischen Populärkulturen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus der sämtliche hier gezeigten Bildbeispiele hervorgehen und auf deren Basis von intensiven wechselseitigen Austauschprozessen ausgegangen werden kann.¹⁵

Die Normen des gesellschaftlichen Zusammenlebens und die Perspektiven auf Mensch und Natur, die sich in der Zeit um 1900 etablieren, wirken bis heute fort – ebenso wie ihre Visualisierungen, etwa das Habitat-Diorama, das noch heute in zahlreichen Naturkundemuseen zu finden ist. „Naturkundemuseen zehren gegenwärtig

12 So der Titel der grundlegenden Monografie des Historikers Jürgen Osterhammels zur Geschichte des 19. Jahrhunderts (Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009).

13 Titel der Monografie von Lynn K. Nyhart (Lynn K. Nyhart: *Modern nature: The Rise of the Biological Perspective in Germany*, Chicago 2009).

14 Vgl. Susanne Köstering: *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871–1914*, Köln 2003, S. 3. Vgl. auch Susanne Köstering: *Ein Museum für Weltnatur. Die Geschichte des Naturhistorischen Museums in Hamburg*, Abhandlungen des Naturwissenschaftlichen Vereins in Hamburg, Bd. 46, Hamburg 2018, S. 96.

15 Sandberg 2003, S. 8f.



Abb. 1: „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ oder „Ostafrika-Gruppe“, ausgestellt 1908–1944, Senckenberg-Museum Frankfurt a. M., Präparation überwiegend August und Adam Koch, Hintergrundmalerei Karl Nebel, Ausschnitt mittlerer Bereich, Fotografie vmtl. um 1940

immer noch weitgehend von Darstellungs- und Vermittlungsformen, die vor über 100 Jahren, im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert im Kontext der Museumsreformbewegung erfunden wurden“, konstatiert Susanne Köstering.¹⁶ Franziska Winter spitzt diese Beobachtung kritisch zu: Die Museumsarbeit kranke noch immer an den „kolonialen Unterhaltungs- und Wissensmustern“ ihrer Genese, so die Medienwissenschaftlerin.¹⁷ Die Legitimation menschengemachter Ordnungen und ethischer Wertesysteme als „biologisch“ oder „natürlich“ ist ein Grundphänomen westlicher Kulturen, das bis heute fortbesteht.¹⁸

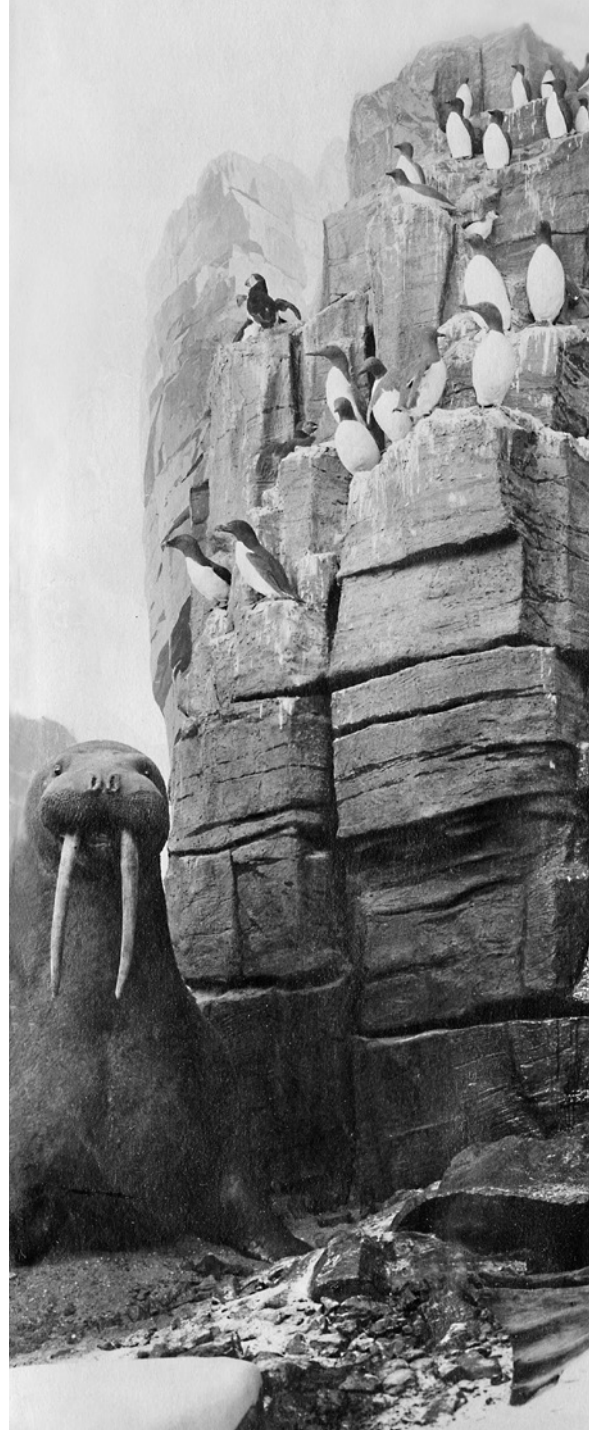
Ausstellungsmedien wie das Habitat-Diorama zu untersuchen ist daher nicht nur aus historischer Perspektive, sondern auch für ein näheres Verständnis gegenwärtiger Phänomene relevant. Trotz der mediengeschichtlichen Konkurrenz zu Tierfotografie

¹⁶ Köstering 2003, S. 1.

¹⁷ Winter 2017, S. 112.

¹⁸ Diese Annahme ist Grundlage des Essays der Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston zu dem Thema (Daston 2018).

Abb. 2: „Nordpolarleben“ oder „Arktische Gruppe“, ausgestellt 1910–1944, Senckenberg-Museum Frankfurt a. M., Präparation überwiegend August und Adam Koch, Hintergrundmalerei Karl Nebel, Ausschnitt mittlerer Bereich, Fotografie vmtl. Gottfried Vömel 1910





und Tierfilm konnten sich Habitat-Dioramen behaupten und sind bis heute weltweit übliche Bildmedien der Naturkundemuseen. Galten sie gegen Ende des 20. Jahrhunderts als verstaubt und altmodisch und wurden zum Teil demontiert, erlebten sie in jüngerer Zeit ein „erstaunliches Comeback“ und wurden teilweise aufwendig in Stand gesetzt.¹⁹ Auch in der Wissenschaft und der zeitgenössischen Kunst erfuhren Habitat-Dioramen eine breite Rezeption.²⁰ Als Objekte der Erlebnis- und Erfahrungsgestaltung fügen sie sich in aktuelle Diskussionen um Ausstellungsstrategien, um „Displays“ in Museen und anderen Kulturinstitutionen.²¹ Gerade die Naturkundemuseen ringen angesichts der gegenwärtigen ökologischen Krisen um Visualisierungskonzepte von Natur und überprüfen dabei auch die Tauglichkeit historisch gewachsener Ausstellungsmedien wie etwa die des Habitat-Dioramas.

Begriffsklärung

Der Begriff Habitat-Diorama ist ein zusammengesetzter Neologismus. Habitat leitet sich dabei vom lateinischen Verb *habitare* für wohnen ab. Der schwedische Botaniker Carl von Linné verwendete diesen Begriff 1753 zum ersten Mal in Bezug auf Lebewesen.²² Dieser Teil der Wortführung steht also dezidiert in einem naturwissenschaft-

19 Von einem „Comeback“ sprechen u. a. die Autor:innen Schulze, Kurbel und Köhler (Arne Schulze, Michaela Kurbel, Jörn Köhler: Zur Historie der zoologischen Dioramen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, in: *Naturkundliche Dioramen*, Heft 19 der Schriftenreihe kaupia. Darmstädter Beiträge zur Naturgeschichte, Darmstadt 2014, S. 7–16, hier S. 5) sowie Stephen Quinn vom AMNH (Stephen Christopher Quinn: *Windows on nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*, New York 2006, S. 21). 2012 wurden am AMNH 43 Habitat-Dioramen restauriert (Winter 2017, S. 104), 2011 die tiergeografischen Gruppen in Darmstadt (Mareike Munsch, Gabriele Gruber, Arne Schulze, Hartmut Schmiese, Aleksandra Angelov, Gunnar Riedel und Jörn Köhler: Restaurierung der zoologischen Dioramen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, in: *Naturkundliche Dioramen*, Heft 19 der Schriftenreihe kaupia. Darmstädter Beiträge zur Naturgeschichte, Darmstadt 2014, S. 17–27). Auch wenn die Habitat-Dioramen aus historischem Interesse erhalten werden, so werden sie in den Ausstellungshäusern nicht als historische Exponate präsentiert, sondern stehen weiterhin unkommentiert neben anderen Naturbildern.

20 Die Verwendung von Tierpräparaten oder Bezugnahme auf Inszenierungspraktiken der Habitat-Dioramen in der zeitgenössischen Kunst spielen in dieser Arbeit eine untergeordnete Rolle. Verweise finden sich in im Kapitel „Präparation als künstlerische Praxis“ ab S. 259. Eine grundlegende Publikation zu diesem Thema hat die Kunsthistorikerin Petra Lange-Berndt verfasst (Petra Lange-Berndt: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München 2009).

21 Vgl. u. a. *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, hrsg. v. Carmen Mörsch, Angeli Sachs und Thomas Sieber, Bielefeld 2017.

22 Stefan Nehring und Ute Albrecht: Biotop, Habitat, Mikrohabitat. Ein Diskussionsbeitrag zur Begriffsdefinition, in: *Lauterbornia. Internationale Zeitschrift für Faunistik und Floristik des Süßwassers*, Nr. 38, Dinkelscherben 2000, S. 75–84, hier S. 77.

lichen Kontext. Der Begriff Diorama hingegen geht auf eine spezielle, im 19. Jahrhundert entwickelte Form der Bühnenszenierung zurück. Ihr Erfinder, Louis Jaques Mandé Daguerre, bezeichnete damit einen kinoartigen Raum, in dem transparente, von hinten beleuchtete Leinwände präsentiert wurden.²³ Die Wortschöpfung stammt aus dem Griechischen und lässt sich ungefähr mit „Durchscheinbild“ übersetzen.²⁴ Bemerkenswert ist die Herkunft des Begriffs aus der Unterhaltungskultur. Seine Verwendung für eine Ausstellungsinszenierung im Naturkundemuseum war offensichtlich trotz aller Konnotationen von künstlicher Inszenierung und Bühnenhaftigkeit, die einem wissenschaftlichen Anspruch im Wege hätten stehen können, möglich.²⁵ Auffällig ist auch der Anachronismus: Sowohl der Begriff Diorama (als Bezeichnung für Daguerres Bühnenszenierungen) als auch die Art, präparierte Tiere im Naturkundemuseum zu präsentieren, existierten um 1900 bereits, sprachlich zusammengefügt wurden sie jedoch – wie im Folgenden gezeigt werden soll – erst später, im Verlauf des 20. Jahrhunderts.

In den historischen Quellen sind die Bezeichnungen so vielfältig wie die Inszenierungsformen. Präparierte Tiere wurden einzeln oder in Gruppen, in einer voll ausgestalteten oder lediglich angedeuteten Umgebung, verschlossen in einer Vitrine oder ohne Abtrennung zum Publikum gezeigt. Im Laufe des 20. Jahrhunderts setzte sich jedoch eine Inszenierungsform durch, die in dieser Arbeit mit dem Begriff Habitat-Diorama bezeichnet wird. Entscheidende Merkmale sind die Abgeschlossenheit des Bildraums, die Ausrichtung der Inszenierung auf eine Schauseite hin und die vollumfängliche Ausgestaltung der landschaftlichen Umgebung. Arrangements mit präparierten Tieren, die ohne Hintergrundleinwand, frei im Raum stehend oder allansichtig in

23 Louis Daguerre: *Das Daguerreotyp und das Diorama, oder genaue und authentische Beschreibung meines Verfahrens und meiner Apparate zu Fixirung der Bilder der Camera obscura und der von mir bei dem Diorama angewendeten Art und Weise der Malerei und der Beleuchtung, Faksimile Nachdruck der Ausgabe von 1839*, Stuttgart 1978. Ausführliche Informationen und Literaturangaben zu Daguerres Diorama siehe S. 357–360.

24 Die meisten Autor:innen erklären die Etymologie des Wortes auf diese Weise. Demnach soll es eine Zusammensetzung der griechischen Wörter *dio* (durch) und *horao* (sehen) sein. Vgl. Erkki Huhtamo: *Das Diorama und die Dioramen. Erfindung und Verbreitung einer neuen Schaubühne* (2013), in: *Ausst. Kat. Diorama. Erfindung einer Illusion*, hrsg. v. Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon und Florence Ostende, Palais de Tokyo Paris und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2017, S. 38–43, hier S. 38 sowie Noémie Étienne: *The Art of the Anthropological Diorama*. Franz Boas, Arthur C. Parker and Constructing Authenticity, Boston 2021, S. 13. Zur Begriffsbestimmung siehe auch S. 358.

25 Der Kunsthistoriker Alexis Joachimides konstatiert, dass der Begriff Inszenierung in den 1880er Jahren erstmals in Zusammenhang mit Museumsarbeit auftaucht und hier durchaus positiv konnotiert ist (Alexis Joachimides: *Die Ambivalenz des Museums. Kulturpessimisten, Denkmalpfleger, Heimatschützer und die Reform der musealen Praxis um 1900*, in: *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, hrsg. v. dems. und Sven Kuhrau, Dresden 2001, S. 88–108, hier S. 96).

einer Vitrine platziert sind, werden Habitat-Gruppen genannt.²⁶ Ein frühes Beispiel einer solchen Inszenierung ist die sogenannte „Buffalo-Group“, 1887 von William T. Hornaday für die Smithsonian Institution in Washington D. C. geschaffen (Abb. 45).²⁷

Als erstes vollumfängliches Habitat-Diorama (mit einer gewölbten bemalten Leinwand im Hintergrund), das in einem Naturkundemuseum ausgestellt wurde, gilt eine Gruppe von Bisamratten im Fluss, die der Taxidermist Carl Akeley 1889 für ein Museum in Milwaukee geschaffen hatte.²⁸ Die Tendenz, präparierte Tiere in Gruppen und

26 Von weiteren Kategorisierungen wird abgesehen und stattdessen jedem Einzelbeispiel Raum gegeben. Andere Autor:innen gehen anders vor: Jürgen Hevers zum Beispiel unterscheidet zwischen „gemischten Gruppen“ mit vielen Tieren in einem breit gefassten Lebensraum und „echten Lebensraum-Dioramen“ mit einer geringen Anzahl an Tieren in einem begrenzten und klar definierten Lebensraum. Seine Unterteilung ist durchaus wertend gemeint: Die gemischten Gruppen zeigen nach Hevers eine „unnatürlich hohe Anzahl und Vielfalt von Individuen und Arten in einer Landschaft“. Das „echte Lebensraum-Diorama“ dagegen sei „nicht nur ein schönes Bild“, sondern gebe „die natürlichen Beziehungen der Tiere untereinander und zu ihrer Umwelt wieder“ (Jürgen Hevers: *Dioramen in Naturkundemuseen*, in: *Von Bären und Hasen. Dioramen in deutschen Naturkundemuseen*, hrsg. v. Wolfgang Mothes, Mannheim 2013, S. 8f.). Hevers schreibt also den „echten Lebensraum-Dioramen“ aufgrund ihrer höheren Naturnachahmung auch einen erhöhten Aussagewert zu. Der Präparator Udo Becker unterscheidet in seiner Publikation zwischen „Lebensraumausschnitten“, „künstlichen geografischen Gruppen“ und „echten, genauen Dioramen (Habitat-Diorama)“ (Udo Becker: *Senckenbergs historische Dioramen*, Senckenberg-Buch 85, Stuttgart 2020, S. 7–8). Auch in dieser Einteilung ist eine Wertung impliziert, so wird das „echte Diorama“ auch als „Königsdisziplin im musealen Bereich“ bezeichnet (Becker 2020, S. 8). Der Historiker Uwe Albrecht unterscheidet in Anlehnung an den Präparator Philipp Leopold Martin zwischen Habitat-Diorama, „Semi-Habitat-Diorama“ und „Martins Tiergruppen“. Wesentliches Unterscheidungsmerkmal ist das Vorhandensein einer bemalten Rückwand (Uwe Albrecht: *Bilder aus dem Tierleben. Philipp Leopold Martin (1815–1885) und die Popularisierung der Naturkunde im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2018, Tabelle I, S. 463). Das Ringen der Autor:innen um eine Beschreibung und Kategorisierung von Habitat-Dioramen, das unter anderem um die Vokabeln „echt“, „genau“, „künstlich“ und „natürlich“ kreist, verweist auf die komplexen und zum Teil gegensätzlichen Strategien der Nachahmung und der Illusionsbrechung im Mediengefüge.

27 Für ausführliche Informationen zur Buffalo-Group siehe Hanna Rose Shell: *Skin Deep, Taxidermy, Embodiment and Extinction in W. T. Hornaday's Buffalo Group*, in: *Proceedings of the California Academy of Science*, vol. 55, supplement I, no. 5, 2004, S. 88–112 sowie Thierry Laugée: *Des Images pour l'Animal. Instruction Visuelle et Conservation des Espèces dans l'État des New York (1869-1914)*, Straßburg 2022, S. 211–257.

28 Andrea Denhoed: *The Making of the American Museum of Natural History's Wildlife Dioramas*, in: *The New Yorker*, 15.02.2016 (<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-making-of-the-american-museum-of-natural-historys-wildlife-dioramas>, letzter Aufruf: 16.04.2024). Die U.S.-amerikanische Forschungsliteratur feiert Akeley gern als „Erfinder“ des Habitat-Dioramas und verschweigt dabei häufig, dass der Schwede Gustav Kolthoff bereits in den frühen 1880er Jahren seine „Biologischen Museen“ entwickelt hatte (Wonders 1993, S. 46). Mit Blick auf die Dimensionen liegt Kolthoff damit wesentlich näher an den heutigen riesigen Schaubildern, die große Säugetiere zeigen (siehe auch S. 335–339). Umstritten ist außerdem, ob das Hintergrundgemälde der „Bisamratten“ tatsächlich von Anfang an zur Schaustellung gehörte (Becker 2020, S. 10). Nichtsdestotrotz ist Carl Akeley ein wesent-

Umgebungszusammenhängen darzustellen, lässt sich jedoch in den 1880er Jahren für fast alle naturkundlichen Institutionen in den USA und in Europa beobachten. Die Gruppen waren zunächst Ausnahmen, vorherrschend blieb die übliche systematische Präsentation, die ihre wissenschaftliche Grundlage in der Taxonomie Carl von Linnés hatte.²⁹ Zur Jahrhundertwende begannen auch im deutschen Kaiserreich einzelne Häuser damit, die dominierende Ausstellungsordnung um eine oder mehrere „Lebensgruppen“ zu ergänzen. Häufig handelte es sich um Szenen mit kleinen Säugetieren oder Vögeln, so zeigte etwa das Senckenberg-Museum in Frankfurt ab 1884 unter anderem die Schaubilder „Igelfamilie“ (Abb. 33) und „Zwei Marder jagen ein Eichhörnchen“ (Abb. 13). Eines der frühesten großformatigen Beispiele, in das bereits eine bemalte Rückwand integriert war, war wohl die Robbengruppe, die 1903 im Altonaer Museum eröffnet wurde.³⁰ Voll ausgestaltete Habitat-Dioramen waren in deutschen Naturkundemuseen zunächst selten. Mit den Entstehungsdaten 1908 und 1910 waren die Frankfurter Beispiele zwei der ersten Inszenierungen im deutschen Kaiserreich, die zu dieser Kategorie gezählt werden können.³¹

In den historischen Quellen zu den Frankfurter Schaubildern kommt der Begriff Habitat-Diorama jedoch nicht vor, stattdessen ist von „biologischen Gruppen“, „biologischer Schausstellung“ oder „Lebensgruppen“ die Rede.³² In anderen Museen wird in Anlehnung an Theaterinszenierungen und Wachfigurenkabinette zum Teil auch der

licher Anteil an der Entwicklung und Popularisierung von Habitat-Dioramen sowie ihrer Integration in öffentliche Naturkundemuseen zuzuschreiben.

- 29 In der Taxonomie erfolgt die Kategorisierung der Lebewesen nach Stamm, Klasse, Ordnung, Familie, Gattung und Art. Der biologische Fachbegriff hierfür lautet Systematik, auf ihn wird hier jedoch aufgrund seiner alltagssprachlichen Mehrdeutigkeit in diesem Zusammenhang verzichtet.
- 30 Abgebildet ist die Robbengruppe unter anderem in Antje Schmidt: *Schlüsselwerk der Museumsreform. Architektur und Inszenierung des Altonaer Museums um 1900*, München 2013, S. 275.
- 31 Seit 1907 war im Berliner Museum für Naturkunde das „Tierleben in der Antarktis“ zu sehen, ein Schaubild mit präparierten Tieren, das sich in einer Art riesigen Vitrine befand (siehe dazu S. 180–183). Seit 1893 zeigte das Berliner Museum außerdem die „Lebensbilder“ „Austernbank“ und „Korallenriff“ in Vitrinen (vgl. S. 103 und S. 223–229 sowie Abb. 57 und 58). Auch das Museum für Meereskunde in Berlin, 1906 eröffnet, war mit Dioramen ausgestattet, allerdings ist nicht nachvollziehbar, wann diese konkret aufgestellt wurden (vgl. Albert Röhr: *Bilder aus dem Museum für Meereskunde in Berlin, 1906–1945*, Bremerhaven 1981). Hier wurde zwischenzeitlich u. a. auch das „Tierleben in der Antarktis“ ausgestellt. Sprachlich wie inszenierungstechnisch stellen die sogenannten „tiergeographischen Gruppen“ einen Sonderfall dar. Sie sind im Hessischen Landesmuseum Darmstadt zu finden (vgl. S. 215–223). Fast zeitgleich mit den Frankfurter Dioramen entstanden Habitat-Dioramen „heimischer“ Tierarten – Reh, Wildschwein, Fuchs, Otter, Hase – im Naturhistorischen Museum Hamburg (vgl. Köstering 2018, S. 96–101).
- 32 Der Terminus „Biologie“ stand damals für eine neue Ausrichtung der Naturwissenschaft (vgl. Nyhart 2009 und „biologische Wende“ in Köstering 2003, S. 3.), der Begriff der „Lebensgruppe“ lehnt sich an denjenigen des „Lebensraums“ an (zur „biologischen Betrachtungsweise“ siehe u. a. S. 209).

Begriff „Tableau“ verwendet.³³ Laut Karen Wonders wurde 1925 erstmals eine illusionistische naturkundliche Ausstellungsinszenierung im Malmö Museum in Schweden als „Diorama“ bezeichnet.³⁴ 1931 hatte es diese Wortbedeutung bereits ins schwedische Lexikon *Swensk Uppslagsbok* geschafft.³⁵

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wurden sowohl in den USA als auch in Europa vermehrt Habitat-Dioramen produziert und in Museen integriert. Die heute noch existierenden Präsentationen stammen meist aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, in deutschen Naturkundemuseen meist aus der Zeit nach 1945. Die bedeutendste Sammlung entstand in den 30er Jahren im American Museum of Natural History (AMNH) in New York.³⁶ Dort verwendete man auch für die voll ausgestatteten, geschlossenen Inszenierungen vorwiegend den Begriff der „habitat groups“³⁷. Bis heute werden unter Dioramen in den USA nicht nur lebensgroße, sondern vor allem auch verkleinerte, modellhafte Nachbildungen von Szenen verstanden. Doch auch für die lebensgroßen plastischen Tierschaubilder hat sich im Amerikanischen die Bezeichnung Habitat-Diorama etabliert.³⁸

In der aktuellen deutschsprachigen Forschungsliteratur taucht mit vergleichbarer Häufigkeit die Bezeichnung „naturkundliches Diorama“ auf.³⁹ In dieser Arbeit wird jedoch vom Habitat-Diorama gesprochen, da dies der vor allem in der führenden

33 Vgl. z. B. Benno Wandollek: Die Aufgabe der Museen, in: *Zoologischer Anzeiger*, Nr. 30, Jena 1906, S. 638–653, hier S. 641. Zu den Bedeutungsfacetten des Begriffs Tableau vgl. Beatrice Margrith Hermanns: *Musée Grévin. Von Staatsmännern, Mördern und historischen Helden. Das Konzept eines Pariser Wachsfigurenmuseums um 1900 und seine Umsetzung*, München 2005, S. 155f. Dem Tableau widmen sich auch die Arbeiten der Literaturwissenschaftlerin Annette Graczyk (Annette Graczyk: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004 sowie Annette Graczyk: *Der Zoo als Tableau*, in: *Mensch, Tier und Zoo. Der Tiergarten Schönbrunn im internationalen Vergleich vom 18. Jahrhundert bis heute*, hrsg. v. Mitchell G. Ash, Wien 2008, S. 97–110). „Tableau“ war im 19. Jahrhundert auch als Bezeichnung für lebende Schaubilder etabliert, zu den sogenannten „Tableaux Vivants“ siehe Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999 sowie Bettina Brandl-Risi: *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg 2013.

34 Olof Gylling und Eric Fischer: Malmö Museum. En Beskrivning, Malmö 1925, vgl. Karen Wonders: *Habitat Dioramas. Illusions of wilderness in museums of natural history*, Uppsala 1993, S. 16.

35 Vgl. Wonders 1993, S. 16.

36 Stephen C. Quinn bezeichnet das AMNH als „Louvre of diorama art“. Quinn 2002, S. 12.

37 Wonders 1993, S. 115f.

38 Vgl. Quinn 2006. Quinn macht leider keine Angaben dazu, ab wann der Begriff Habitat-Diorama in den USA geläufig wird, zu Beginn des 20. Jahrhunderts war er anscheinend noch nicht üblich: „The Hall of North American Birds opened at the museum in 1902 and was [...] entirely devoted to the habitat group method of display, which today we call habitat diorama.“ Quinn 2006, S. 16.

39 Vgl. z. B. Annette Scheerso: Warum Dioramen aus didaktischer Perspektive so wertvoll sind, in: *Naturkundliche Dioramen*, Schriftenreihe kaupia. Darmstädter Beiträge zur Naturgeschichte, Heft 19, 2014, S. 121–126.

englischsprachigen Forschungsliteratur zurzeit dominierende Ausdruck ist. Entscheidend hierfür war vermutlich die grundlegende, in englischer Sprache publizierte Monografie der schwedischen Kunsthistorikerin Karen Wonders aus den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts.⁴⁰

Fragestellung und Vorgehen

Habitat-Dioramen sind hochgradig durchkomponierte Bildinszenierungen, die Imaginationen von Natur und „Natürlichkeit“ spiegeln und konstruieren. Um diese Prozesse zu erkennen, zu beschreiben und zu reflektieren, stellt die neuere Kunstgeschichte die passenden Methoden zur Verfügung. In der vorliegenden Arbeit soll es nicht nur darum gehen, die hinter den Inszenierungen stehenden gesellschaftlichen Vorstellungen aufzudecken – eine Vorgehensweise, die an Fragestellungen der Visual Culture Studies anschließt –, sondern mit Hilfe der Material- und Rezeptionsästhetik soll auch die Wirkungsweise eines Habitat-Dioramas nachvollzogen sowie sein Status als Bild diskutiert werden. Die Zusammensetzung verschiedener Materialien und Medien – dem Tierpräparat, der plastisch gestalteten Landschaft und dem gemalten Hintergrund – spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Gleichberechtigt zu der Frage, *was* im Diorama vermittelt und repräsentiert wird, soll also auch der Frage nachgegangen werden, *wie* diese Vermittlung erfolgt.

Eine kunsthistorische Analyse setzt eine detaillierte Werkbetrachtung voraus. Deshalb beginnt die Arbeit mit der Beschreibung zweier Fallbeispiele, die Anfang des 20. Jahrhunderts im Senckenberg-Museum in Frankfurt am Main zur Schau gestellt wurden, der „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ und dem „Nordpolarleben“, zwei besonders frühen Beispielen voll ausgestalteter Habitat-Dioramen im Deutschen Kaiserreich.⁴¹ An ihnen lassen sich sowohl die kulturell-politischen als auch die ästhetischen Dimensionen des Mediums beispielhaft erläutern.

Der darauffolgende Abschnitt der Arbeit widmet sich den politischen Dimensionen des Habitat-Dioramas. Die hinter den Inszenierungen stehenden gesellschaftlichen Vorstellungen werden ebenso offengelegt wie Prozesse der Normsetzung und Typusbildung, an denen das Bildmedium teilhat. Warum wurden in Frankfurt ausgerechnet Ostafrika und die Arktis als präsentationswürdige Lebensräume ausgewählt? Welche Pflanzen und Tiere wurden zur Repräsentation des geografischen Gebietes herangezogen? Der Wahrhaftigkeitsanspruch des Habitat-Dioramas wird hinterfragt und seine Gebundenheit an historische Vorstellungen von Natur und

40 Wonders 1993.

41 Vgl. hierzu Fußnote 31, S. 19.

„Natürlichkeit“ thematisiert. Raumvorstellungen werden in die Kontexte der Landnahme durch Kolonialismus und Jagd integriert und die Übertragung von biologischen Theorien auf gesellschaftliche Themen kritisch reflektiert. Das hinter den Dioramen stehende Naturbild wird für die Frankfurter Beispiele identifiziert und beschrieben, wobei stets zu prüfen ist, ob die Beobachtungen einzigartig für die Fallstudien sind oder sich verallgemeinern und auf weitere Habitat-Dioramen übertragen lassen.

Der zweite Teil der Untersuchung beleuchtet die ästhetischen Dimensionen des Habitat-Dioramas. Wie wirken sich Material, Gestaltung und Raumordnung auf die Rezeptionssituation aus? Was ist spezifisch für das Medium und worin grenzt es sich von anderen Tierbildern ab? Alle Bestandteile des Habitat-Dioramas, das Tierpräparat, die plastisch gestaltete Landschaft und die Hintergrundmalerei, werden einzeln und in ihrem Zusammenspiel untersucht. Ausgangspunkt ist dabei stets das betrachtende Individuum und sein Rezeptionserlebnis. Ist die Illusion des Dioramas tatsächlich so umfassend und überzeugend, dass es mit der Realität verwechselt werden kann, wie in der Literatur immer wieder behauptet wird? Der Fokus in diesem Abschnitt liegt auf den spezifischen medialen Eigenschaften des Habitat-Dioramas, die es gleichzeitig als etwas Vorgefundenes und als etwas Gemachtes erscheinen lassen.

Ausgehend von den Frankfurter Beispielen werden immer wieder auch andere Habitat-Inszenierungen im deutschsprachigen, europäischen und nordamerikanischen Raum betrachtet, um allgemeinere Aussagen über das Bildmedium zu treffen. Gerade im Vergleich zu vorangegangenen Inszenierungspraktiken, aber auch zu den nachfolgenden Dioramen, lassen sich wesentliche Merkmale besonders gut herausarbeiten. Bei fast allen ausgewählten Fallbeispielen handelt es sich um Habitat-Dioramen oder dieser Ausstellungsform verwandte Inszenierungen, die vor dem Ende des ersten Weltkriegs entstanden sind. Alle Beispiele stammen aus Europa oder den USA, zwischen denen sich in dieser Zeit ein dichtes Netz vielfältiger kultureller Verflechtungen herausbildete. Die historische Entwicklung, die im Zentrum dieser Arbeit steht – die Entstehung der Naturkundemuseen, ihre Suche nach Inszenierungspraktiken und die Konkurrenz mit anderen Ausstellungsformaten –, spielt sich in dieser Zeit sowohl in Europa als auch den USA ab. Es werden die Dioramen behandelt, die entweder heute noch besichtigt werden können, wo der Bildbefund also vor Ort überprüft werden kann, oder zu denen entsprechendes Bildmaterial in Archiven oder bereits veröffentlichten Publikationen vorhanden ist.

Nur wenige der Habitat-Dioramen aus der Zeit um 1900 sind – aus historischen oder konservatorischen Gründen – heute noch erhalten. Das Ostafrika-Diorama und die Arktis-Gruppe in Frankfurt wurden bei einem Bombenangriff 1944 zerstört. Alle zu diesen Dioramen angestellten Überlegungen basieren also auf überlieferten Fotografien sowie schematischen Zeichnungen der Dioramen. Die Entstehungsgeschichte der Inszenierungen ist in den Jahresberichten der Senckenbergischen Naturforschenden

Gesellschaft (SNG) zwischen 1902 und 1914 gut dokumentiert.⁴² Sie kann zusätzlich anhand von Materialien aus dem Museumsarchiv nachvollzogen werden.⁴³ Grundrisse des Museums sowie ein Aufriss für den Entwurf der Schauräume helfen bei der Rekonstruktion der Dioramen und ihrer Rezeptionssituation. In Zeitungsberichten über das Museum tauchen ab 1908 immer auch Beschreibungen der beiden Dioramen auf, die den hohen Stellenwert der Inszenierungen innerhalb des Museums untermauern.⁴⁴ Besucherzahlen sowie die allgemeine Korrespondenz geben Aufschluss über das Museumspublikum der Zeit.

Methodik und Forschungsstand

Das Habitat-Diorama ist kein klassischer Gegenstand der Kunstgeschichtsforschung.⁴⁵ Erst ein erweiterter Bildbegriff, dessen Definition die jüngeren Disziplinen der Bildwissenschaft oder der Visual Culture Studies vorangetrieben haben, schließt das Diorama ein. Es ist kein klassisches Kunstwerk, das als solches in dem entsprechenden institutionellen Rahmen diskutiert wird. Die Produzent:innen des Habitat-Dioramas sind Taxidermisten, Maler:innen, Bühnenbildner:innen und Biolog:innen. Zur Schau gestellt wird es im Naturkundemuseum, rezipiert als Darstellung wissenschaftlicher Tatsachen. Eine systematische kunsthistorische Analyse von Habitat-Dioramen, die theoretisch fundiert und historisch reflektiert ist, fehlt in der aktuellen Forschungsliteratur. Die Beispiele aus dem Senckenberg-Museum in Frankfurt sind noch nie kunsthistorisch untersucht worden.

42 Die Jahresberichte der SNG befinden sich im Besitz aller größeren Universitätsbibliotheken.

43 Das Archiv des Senckenberg-Museums wurde Ende 2016 in das Institut für Stadtgeschichte (ISG) in Frankfurt integriert, wodurch der Bestand noch einmal systematisch erfasst, und die Zugänglichkeit erleichtert wurde. Einige Materialien, wie etwa die Fotografien der Dioramen, verblieben im Senckenberg-Museum und wurden von dort zur Verfügung gestellt. Das ISG führt den Bestand zum Senckenberg-Museum unter dem Kürzel SNG und der Inventarnummer V176. Ein Teil des verwendeten Bildmaterials stammt vom Fotografen Gottfried Vömel (1879–1959), zu dem das ISG eine eigene Sammlung führt.

44 Vgl. z. B. M. Möbius: Das Senckenbergische Museum, in: *Naturwissenschaftliche Wochenschrift. Organ der Deutschen Gesellschaft für volksthümliche Naturkunde in Berlin*, Bd.11, Nr. 30, Jena 1912, S. 470–475 (ISG/SNG V176/858).

45 „Mit seiner hybriden Entstehungsgeschichte passt das Diorama nicht in den herkömmlichen Kanon der bildenden Künste.“ Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende: Das Diorama. Abwesenheit Ausstellen?, in: *Ausst. Kat. Diorama. Erfindung einer Illusion*, hrsg. v. dens., Palais de Tokyo Paris und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2017, S. 12–17, hier S. 16.

Die einzige grundlegende Forschungsarbeit zu dem Thema ist die 1993 erschienene Monografie der schwedischen Kunsthistorikerin Karen Wonders.⁴⁶ Ihr kann zu Gute gehalten werden, mit einer umfangreichen Studie das Habitat-Diorama in die Disziplin eingeführt zu haben. Das Buch ist jedoch geprägt von der offensichtlich empfundenen Pflicht, den eigenen Untersuchungsgegenstand zu legitimieren. So versucht Wonders, das Habitat-Diorama zu einem „Perfect Mating of Science and Art“⁴⁷ zu erklären. Die Werkzeuge aktueller Methoden und Theorien erlauben dagegen, ein Bildmedium kunsthistorisch zu betrachten, ohne es vorher als „Kunst“ deklarieren zu müssen. Zwar wurden viele wichtige Aspekte in Wonders Publikation bereits andiskutiert – etwa die Verbindung von Habitat-Dioramen zur Jagd –, doch handelt es sich vor allem um eine historische Studie, die viel Material präsentiert, sich aber nicht vertieft mit den medienspezifischen Charakteristika auseinandersetzt. Zentrale untersuchte Beispiele sind Inszenierungen aus Schweden und den USA. Dioramen aus Deutschland – hier führt Wonders das Museum Alexander König in Bonn und das Hessische Landesmuseum in Darmstadt an – werden als „European Exceptions“ bezeichnet, um den Sonderstatus Schwedens zu untermauern.⁴⁸

Neben dieser Monografie existieren zahlreiche Beschreibungen der Habitat-Dioramen einzelner Naturkundemuseen. Diese stammen häufig von Historiker:innen und klammern den Bildstatus der Objekte vollständig aus. Dazu zählen unter anderem Sally Metzlers Ausführungen zu den Dioramen des Field Museums Chicago⁴⁹, Stephen Christopher Quinns Beschreibungen der Habitat-Dioramen des AMNH in New York⁵⁰ sowie Jürgen Hevers' Betrachtungen zu den Braunschweiger Dioramen⁵¹. Der Titel des Buches von Stephen Christopher Quinn, *Windows on nature*, deutet an, was das Manko dieser Veröffentlichungen ist: In den meisten Fällen wird die Illusion, die das Habitat-Diorama erschafft, nacherzählt, Brechungen und Ambiguitäten dabei nivelliert und das Diorama als Bildgebungsverfahren in seiner medialen Vielschichtigkeit nicht reflektiert.⁵²

46 Wonders 1993.

47 Wonders 1993, S. 221.

48 Wonders 1993, S. 96. Den Grund für die besondere Beliebtheit von Habitat-Dioramen in den USA und Skandinavien sieht Stephen Quinn in den großen Anteilen an Wildnis, den diese Regionen im Unterschied zum Rest Europas mit seiner weitgehend kultivierten Natur aufwiesen und der Bedeutung dieser für das Nationalgefühl. Quinn 2002, S. 13. Karen Wonders sieht auch einen Zusammenhang zur Frontier-Bewegung in den USA und der dadurch immer weiter voranschreitenden „Zivilisierung“ der Wildnis. Wonders 1993, S. 10.

49 Sally Metzler: *Theatres of nature. Dioramas at the Field Museum*, Chicago 2007.

50 Quinn 2006.

51 Jürgen Hevers: *Braunschweiger Dioramen. Tiere in natürlicher Umgebung*, Braunschweig 2003.

52 Ähnliches gilt für die Publikationen Alexander Galls, die sich rein historisch mit Museumsdioramen allgemein beschäftigen. Alexander Gall: Auf dem langen Weg ins Museum. Dioramen als kommerzielle

Einen völlig anderen Fokus legte Donna Haraway Ende der 1980er Jahre in ihrem mittlerweile berühmten Band *Primate Visions*, in dem sie sich unter anderem den ab den 1920er Jahren im AMNH entstandenen Dioramen widmet.⁵³ Das hinter den Dioramen stehende, von patriarchalen Hegemonien geprägte Naturbild wird ebenso aufgedeckt und problematisiert wie die Geschlechterrollen in Präsentation und Produktion von Habitat-Dioramen. Haraway ist eine der Ersten, die die Naturalisierung von sozialen Normen durch die Bildpolitik der Naturkundemuseen anprangert. Ihre und die an sie anschließenden Analysen sind grundlegend für den ersten Teil der Arbeit.⁵⁴

In vielen Publikationen, die sich mit dem Naturverständnis, Geschlechterfragen oder dem hinter den Darstellungen liegenden sozialen Normen auseinandersetzen, fehlt allerdings eine kunsthistorische Betrachtung des Bildmediums. Um genau diesem Desiderat zu begegnen, sollen die Ansätze der kritischen Visual Culture Studies mit medien-, material- und rezeptionsästhetischen Überlegungen verknüpft werden. Ausgangspunkt sind dabei die Analysen von Jonathan Crary, die zwaraus den 1990er Jahren stammen, für die Bildmedien des 19. Jahrhunderts aber immer noch Bestand haben.⁵⁵ Crary bildet mit seiner materialreichen Darstellung von historischen Medien und der Schilderung zeitgleich erfolgter naturwissenschaftlicher Experimente die Grundlage für die These des zunehmenden Interesses an der Leiblichkeit der Wahrnehmung um 1900. Analytisch gefasst wird der Einbezug des Körpers im Rezeptionsprozess des Habitat-Dioramas durch Theorien des „taktilen“ und des „räumlichen“ Sehens.⁵⁶

Grundlegend für den Teil der Arbeit, der sich den ästhetischen Dimensionen des Habitat-Dioramas widmet, sind Theorien zum „medialen Eigensinn“, zur „Bild-

Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert, sowie Alexander Gall und Helmuth Trischler: Museumsdioramen. Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick, beide Aufsätze in: *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, hrsg. v. Alexander Gall und Helmuth Trischler, Göttingen 2016, S. 9–24 sowie S. 27–108.

53 Donna Haraway: *Primate visions. Gender, race and nature in the world of modern science*, New York 1989.

54 U. a. Winter 2017.

55 Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996 (englische Originalausgabe: *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge 1990).

56 Wichtige Impulse für die Kapitel zum „taktilen“ und zum „räumlichen“ Sehen verdanke ich Auszügen aus der Dissertation von Kathrin Rottmann (Kathrin Rottmann: *Ästhetik von unten. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne*, München 2016, darin: Taktiles Sehen, S. 142–148) sowie einem Aufsatz des Kunsthistorikers Roland Krischel (Roland Krischel: Gemalte Kulissen für das Kreuz. Mediensynthesen in der Kölner Sakralkunst des Spätmittelalters, in: *Golgotha in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen, Berlin 2010, S.25–63). Beide beschäftigen sich mit Bildmedien, die große Unterschiede zum Habitat-Diorama aufweisen. Teile ihrer Überlegungen lassen sich jedoch übertragen.

aktivität“ und zur „Agency“ von Bildern.⁵⁷ Sie gehen von einer Interaktion zwischen Werk und betrachtendem Individuum aus, in der beiden gleichberechtigt eine aktive, wirklichkeitsverändernde Handlungsmacht zugeschrieben werden kann. Konzepte einer Agency, eines Handlungspotenzials, über das auch nicht-menschliche Entitäten verfügen, sind eng mit einem Bewusstsein für die materielle Präsenz der Entitäten verknüpft. Maßgeblich geprägt wurde dieser Ansatz im letzten Jahrzehnt in der anglo-amerikanischen Wissenschaftstheorie.⁵⁸ Gleichzeitig sind etwa mit der „Theorie des Bildakts“ ähnliche Ansätze innerhalb der kunsthistorischen Disziplin entstanden.⁵⁹ Beiden theoretischen Strängen verdankt die vorliegende Arbeit wichtige Denkanstöße. Leitend waren ebenfalls die bereits länger etablierten methodischen Konzepte der Rezeptionsästhetik und der Phänomenologie. Für die Untersuchung der verschiedenen Materialien, vom präparierten Tier über die imitierende Landschaft bis hin zur Hintergrundmalerei, werden Ansätze der Materialforschung herangezogen, ergänzt um aktuelle Überlegungen zur „Material Agency“.⁶⁰

Das Tierpräparat, seine materielle Präsenz und seine Bedeutung für die Bildwahrnehmung des Habitat-Dioramas werden ausführlich diskutiert.⁶¹ Berücksichtigt werden bei den Betrachtungen unter anderem die neueren interdisziplinären Ansätze

57 Für ausführliche Literaturhinweise zu diesen drei Schlagwörtern siehe S. 231–237.

58 Vgl. u. a. *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, hrsg. v. Diana Coole und Samantha Frost, Durham 2010 sowie Jane Bennett: *Vibrant matter. A political ecology of things*, Durham 2010 und Jane Bennett: Thing-Power, in: *Political Matter. Technoscience, Democracy, and Public Life*, hrsg. v. Sarah Whatmore und Bruce Braun, Minneapolis 2010, S. 35–62.

59 Horst Bredekamp: *Der Bildakt. Neufassung*, Berlin 2015; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt am Main 2010, Frühere Überlegungen: u. a. Horst Bredekamp: Bildakte als Zeugnis und Urteil, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Flacke, Berlin 2004, S. 29–66, oder Ders., Bild – Akt – Geschichte, in: *GeschichtsBilder. Berichtsband des 46. Deutschen Historikertag vom 19. bis 22.9.2006 in Konstanz*, hrsg. v. Clemens Wischermann u. a., Konstanz 2007, S. 289–309.

60 Vgl. *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, hrsg. v. Carl Knappett und Lambros Malafouris, New York 2008, Monika Wagner: Das Material als Akteur oder „Eine Schleimmasse, die einen Willen hat“, in: *Et in imagine ego, Facetten von Bildakt und Verkörperung, Festgabe für Horst Bredekamp*, hrsg. v. Ulrike Feist u. a., Berlin 2012, S. 481–490 sowie Friedrich Weltzien: „Material Agency“ und die Lebendigkeit der Dinge, in: *Die Sprachen des Materials. Narrative Theorien Strategien*, hrsg. v. Friedrich Weltzien und Martin Scholz, Berlin 2016, S. 229–242.

61 Zur Geschichte der Tierpräparation informiert materialreich aber rein populärwissenschaftlich Pat A. Morris in seiner *History of Taxidermy* (Pat A. Morris: *A History of Taxidermy. Art, Science and Bad Taste*, Ascot 2012). Überlegung zur emotionalen Bedeutung von Tierpräparaten stellt Rachel Poliquin an (Rachel Poliquin: *The Breathless Zoo. Taxidermy and the Cultures of Longing*, University Park/Pennsylvania 2012). Thierry Laugée beschäftigt sich mit Tierpräparaten und Tierfotografien als „visuellen Anleitungen für den Artenschutz“ (Thierry Laugée: *Des Images pour l'Animal. Instruction Visuelle et Conservation des Espèces dans l'État New York (1869-1914)*, Straßburg 2022).

der sogenannten Human-Animal-Studies.⁶² Mit präparierten Tieren als Gegenstand künstlerischer Arbeiten hat sich die Kunsthistorikerin Petra Lange-Berndt ausführlich beschäftigt.⁶³ Bildtheoretisch widmen sich Hans-Jörg Rheinberger und Johannes Grave dem Präparat.⁶⁴ Beim Habitat-Diorama handelt es sich jedoch weder um rein künstlerische Produkte, wie Lange-Berndt sie untersucht, noch um rein wissenschaftliche Bilder, wie Grave und Rheinberger sie zum Thema haben. Vermutlich auch wegen dieses unklaren Status taucht das Habitat-Diorama in den zahlreich erschienenen kunsthistorischen Bänden zu wissenschaftlichen Bildern nie als Fallbeispiel auf.⁶⁵

Mit naturwissenschaftlichen oder „technischen“ Bildern haben sich die Bildwissenschaften in jüngerer Zeit intensiv auseinandergesetzt.⁶⁶ Wie wird Wissen visuell erzeugt und vermittelt? Wie wird die Zuschreibung von Objektivität und Glaubwürdigkeit in Bildern implementiert? Diese bisher vielfach in Bezug auf fotografische Bilder diskutierten Forschungsfragen sollen an das Habitat-Diorama herangetragen werden.⁶⁷

62 *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, hrsg. v. Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies, Bielefeld 2011; *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*, hrsg. v. Gabriela Kompatscher, Reingard Spannring, Karin Schachinger, Münster 2017. In Anlehnung an die Praktiken der Human-Animal-Studies wird in dieser Arbeit der Begriff tierlich verwendet. Das Adjektiv tierlich wird in Analogie zum Adjektiv menschlich gebildet und dient dazu, von der pejorativen Konnotation, die bei der Bezeichnung tierisch mitschwingt, Abstand zu gewinnen (Chimaira 2011, S. 33). Mit der Verwendung derselben Endung „wird deutlich gemacht, dass beide, Menschen wie Tiere, Teil der belebten Geschichte sind“ (Gesine Krüger, Aline Steinbrecher und Clemens Wischermann: *Animate History. Zugänge und Konzepte einer Geschichte zwischen Menschen und Tieren*, in: *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*, Stuttgart 2014, S. 9–34, hier S.11. Siehe auch Aline Steinbrecher: *Tiere und Geschichte*, in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 7–15, hier S. 14 sowie Markus Kurth: *Von mächtigen Repräsentationen und ungehörten Artikulationen – die Sprache der Mensch-Tier-Verhältnisse*, in: *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, hrsg. v. Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies, Bielefeld 2011, S. 85–120).

63 Lange-Berndt 2009.

64 Hans-Jörg Rheinberger: *Präparate – Bilder ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse*, in: *Oberflächen der Theorie*, hrsg. v. Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Berlin 2003, S. 9–19 sowie Johannes Grave: *Selbst-Darstellung. Das Präparat als Bild*, in: *Kritische Berichte* 4:2009, S. 25–34. Zur kulturwissenschaftlichen Dimension von Tierpräparaten siehe auch Lena Kugler: *Präparierte Zeit. Wallace, Martin, Raabe und die moderne Magie „ausgestopfter“ Tiere*, in: *Body Politics* 2, Heft 4, 2014, S. 275–299.

65 Vgl. z.B. *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin 2008 sowie *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, hrsg. v. Anja Zimmermann, Hamburg 2005.

66 Daston/Galison 2007, Bredekamp/Schneider/Dünkel 2008 sowie Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.

67 Vgl. *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hrsg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002.

Entscheidend für das Medium sind die Änderungen in der Wissenskultur während des Übergangs vom 19. ins frühe 20. Jahrhundert. Die Popularisierung und Bedeutungssteigerung des Wissens, speziell der Naturwissenschaften, im 19. Jahrhundert sind bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftstheoretischer Publikationen geworden.⁶⁸ Speziell für Frankfurt am Main hat dies materialreich und detailliert die Historikerin Ayako Sakurai dargelegt.⁶⁹ Der Biologie und ihren Visualisierungsstrategien kommt in diesem Prozess eine besondere Rolle in der Herausbildung neuer gesellschaftlicher Normen und Ideale zu.⁷⁰

Breiterer Kontext des Themas sind spezifische Formate der populären Ausstellungskultur um 1900, wie etwa Weltausstellungen, Jagdausstellungen und Gewerbeschauen, die in generellen Abhandlungen ebenso wie in Fallstudien bereits mehrfach – wenn auch längst nicht erschöpfend – Thema kunsthistorischer Publikationen geworden sind.⁷¹ In Bezug auf das Habitat-Diorama ist vor allem die Ausstellungspraxis deutscher Naturkundemuseen relevant, welche die Historikerin Susanne Köstering umfassend und materialreich in einer Monografie darstellt.⁷² Ausgehend von Institutionen wie dem Naturkundemuseum hat die US-amerikanische Wissenschaftshistorikerin Lynn K. Nyhart die Rolle der Naturwissenschaften im deutschen Kaiserreich untersucht und dabei auch frühe Habitat-Dioramen mit eingeschlossen.⁷³ Susanne Köstering ist neben

68 Vgl. Andreas Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, München 2002 sowie Hans-Jörg Rheinberger: *Epistemologie des Konkreten. Studie zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt am Main 2006.

69 Vgl. Ayako Sakurai: *Science and Societies in Frankfurt am Main*, London 2013.

70 Vgl. Nyhart 2009.

71 Richard D. Altick: *The Shows of London*, Harvard 1978 sowie Beat Wyss: *Bilder der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin 2010. Als Fallstudie z. B. die Dissertation der Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Britta Lange zur Ausstellungspraxis der Firma Umlauf aus Hamburg, die Völkerschauen organisierte, einen Naturalienhandel betrieb und u. a. den „Riesen-Gorilla“ präparierte, Britta Lange: *Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf*, Berlin 2006), zum „Riesen-Gorilla“ siehe auch S. 116–122). Mit der ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Habitat-Diorama sowie verwandten visuellen Dispositiven in „Schaubuden“, privaten Jagdmuseen, oder auf Industrie- und Weltausstellungen, widerspricht die vorliegende Arbeit einer wertenden Hierarchisierung von Bildobjekten und der Marginalisierung von außerhalb der Kunstnorm stehenden Artefakten, die das Denken und Schreiben über Bilder bis heute prägt.

72 Köstering 2003. Der spätere Band von Carsten Kretschmann hat dem nicht viel Neues hinzuzufügen, beinhaltet aber einige Passagen, die sich spezifisch mit dem Senckenberg-Museum beschäftigen (Carsten Kretschmann: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 39–52). 2018 vertiefte Susanne Köstering ihre Untersuchungen zu deutschen Naturkundemuseen am Beispiel des Naturhistorischen Museums Hamburg (Köstering 2018). Köstering beschäftigt sich in ihren Publikationen jeweils auch mit dem Habitat-Diorama (Köstering 2003, S. 197f. sowie Köstering 2018, S. 87f.).

73 Lynn K. Nyhart: Teaching Community via Biology in Late-Nineteenth-Century Germany, in: *Science*

Karen Wonders die einzige Autorin, welche die Dioramen in Frankfurt erwähnt.⁷⁴ Der aktuelle Präparator im Senckenberg-Museum Frankfurt, Udo Becker, ist der Einzige, der bisher Abbildungen und Beschreibungen dieser Dioramen publiziert hat.⁷⁵

Historische Quellen werden vor allem zu den Fallbeispielen aus Frankfurt herangezogen.⁷⁶ Darüber hinaus sind Anleitungen zur zoologischen Präparation wie von Philipp Leopold Martin oder von William Temple Hornaday relevant.⁷⁷ Aufschlussreich für das Naturbild und die biologischen Theorien der Zeit sind außerdem Schriften wie die *Naturgeschichte des Volkes* von Wilhelm Heinrich Riehl oder *Die geographische Verbreitung der Thiere* von Alfred Russel Wallace.⁷⁸ Zeitschriften wie der *Zoologische Anzeiger* oder *Wild und Hund* geben einen Einblick in die zeitgenössischen Einstellung zu den Themen Jagd, Taxidermie und Ausstellen von Tierpräparaten. Medientheoretische Fragen wirft zum Beispiel der Band *Lebensbilder aus der Tierwelt* von Herman Meerwarth auf, eines der ersten populärwissenschaftlichen zoologischen Büchern, das ausschließlich mit Fotografien illustriert wurde.⁷⁹ Die vielfältige Publikationslandschaft und das bereits gut etablierte Bibliotheks- und Archivwesen des späten 19. Jahrhunderts sorgen für eine reiche Quellengrundlage.

Im Zuge jüngerer Tendenzen in der Kunstgeschichte, wie der vermehrten Beschäftigung mit dem Thema Tiere, der erneuten Zuwendung zu materialästhetischen

and Civil Society, hrsg. v. ders. und Thomas H. Broman, Chicago 2002, S.141–170. Sowie Nyhart 2009, zu Habitat-Dioramen S. 251f.

74 Köstering 2003, S. 97 und Köstering 2018, S. 104, Wonders 1993, S. 97. Erwähnt, aber nicht näher bezeichnet und beschrieben werden die Frankfurter Dioramen auch bei Kretschmann (Kretschmann 2006, S. 222–225).

75 Udo Becker: *Zur Geschichte der Zoologischen Präparation des Senckenberg-Museums in Frankfurt am Main*, Kleine Senckenberg-Reihe Band 28, Frankfurt am Main 1997, S. 16–18 und Becker 2020, S. 39–48.

76 Gemeint sind hier Briefwechsel, Zeitungsartikel und Reiseberichte aus der Entstehungszeit der beiden Habitat-Dioramen.

77 Philipp Leopold Martin: *Die Praxis der Naturgeschichte. Ein vollständiges Lehrbuch über das Sammeln lebender und toter Naturkörper, deren Beobachtung, Erhaltung und Pflege im freien und gefangenen Zustande, Konservierung, Präparation und Aufstellung in Sammlungen. Zweiter Theil: Dermoplastik und Museologie: oder das Modelliren der Thiere und das Aufstellen und Erhalten von Naturaliensammlungen*, 2. Auflage, Weimar 1880. William Temple Hornaday: *Taxidermy and zoological collecting. A complete handbook for the amateur taxidermist, collector, osteologist, museum-builder, sportsman and traveller*, New York 1894. Zu Präparationsanleitungen vgl. auch Petra Lange-Berndt: Von der Gestaltung untoter Körper. Techniken zur Animation des Leblosen in Präparationsanleitungen um 1900, in: *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosgkeit*, hrsg. v. Peter Geimer, Berlin 2014, S. 83–104. Zu Philipp Leopold Martin siehe Albrecht 2018.

78 Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Erster Band, Land und Leute*, vierte Auflage, Stuttgart 1857; Alfred Russel Wallace: *Die geographische Verbreitung der Thiere: nebst einer Studie über die Verwandtschaft der lebenden und ausgestorbenen Fainen in ihrer Beziehungen zu den frühen Veränderungen der Erdoberfläche*, Dresden 1876.

79 Hermann Meerwarth: *Lebensbilder aus der Tierwelt, Erste Folge: Säugetiere*, Leipzig 1908.

Fragestellungen sowie dem anhaltenden Interesse an der Verschränkung von Kunst und Naturwissenschaften, erlebt die Forschung zum Habitat-Diorama einen Aufschwung. Zeugnis dafür sind Veranstaltungen, wie die internationale und interdisziplinäre Konferenz an der Universität Bern im Dezember 2016 mit dem Titel *Seeing Through? The Materiality of Dioramas* und der Workshop *Verdichtete Wirklichkeit* der Museumsakademie in Graz im Februar desselben Jahres. Die Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion*, zu sehen 2017 und 2018 im Palais de Tokyo in Paris und in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main, stellt die erste Annäherung an das Thema im Rahmen einer Kunstaussstellung dar.⁸⁰

Die aktuelle Forschung zum Habitat-Diorama zeichnet sich dadurch aus, dass sie zunehmend die ästhetischen Dimensionen des Mediums in den Blick nimmt. So bezeichnet etwa die Medienphilosophin Christiane Voss das Habitat-Diorama als „hybrides Dispositiv“ mit spezifischer „visueller Rhetorik“⁸¹, dessen theoretische Reflexion nach wie vor ein Desiderat darstelle. Die materielle und mediale Bedingtheit des Habitat-Dioramas wird zum Gegenstand der kunsthistorischen Untersuchungen. So analysiert etwa der Kunsthistoriker Alexander Streitberger in seinem jüngst erschienen Aufsatz die medialen Verknüpfungen zwischen Habitat-Dioramen und Fotografien.⁸²

Parallel zu meiner Beschäftigung mit Habitat-Dioramen widmete sich die Schweizer Kunsthistorikerin Noémie Étienne anthropologischen Dioramen – vornehmlich Beispielen aus den USA aus dem frühen 20. Jahrhundert. Auch sie entschied sich dafür, den Aspekt des Dioramas als materielles Gegenüber zu fokussieren, politische und

80 Der Katalog zur Ausstellung umfasst sowohl aktuelle Texte, etwa von Petra Lange-Berndt, als auch ältere Literatur zum Thema, wie etwa einen Aufsatz von Louis Daguerre oder Auszüge aus den Arbeiten von Donna Haraway oder Stephen Christopher Quinn (Ausst. Kat. *Diorama. Erfindung einer Illusion*, hrsg. v. Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon und Florence Ostende, Palais de Tokyo Paris und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2017). Inhaltlich wird ein Bogen von plastischen Andachtsbildern des 16. und 17. Jahrhunderts, den „religiösen Proto-Dioramen“, bis in die zeitgenössische Kunst gespannt. Das Hauptaugenmerk der Ausstellung liegt auf der Fragestellung, wie zeitgenössische Künstler:innen das Dispositiv des Dioramas in ihren Arbeiten aufgreifen. Im historischen Abriss werden alle Arten von Dioramen, also auch anthropologische, ethnografische, historische Inszenierungen sowohl in Lebensgröße als auch im Kleinformat behandelt. Dem Ausstellungskatalog sind zahlreiche hochwertige Abbildungen früher Habitat-Dioramen zu verdanken, die bisher unveröffentlicht waren. Eine eigenständige inhaltliche Ausweitung der bisherigen Forschungsergebnisse bietet er jedoch nicht.

81 Christiane Voss: *Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer Weltprojektionen*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 8.1, 2017, S. 193–208 sowie Christiane Voss: *Bild-Besprechung. Idyllisches Schauern. Das Habitat-Diorama zwischen Leben und Tod*, in: *Scientific Fiction. Inszenierungen der Wissenschaft zwischen Film, Fakt und Fiktion*. Bildwelten des Wissens, Band 14, hrsg. v. Luisa Feiersinger, Berlin 2018, S. 127–129, hier S. 129.

82 Alexander Streitberger: *Entangled Environments. Diorama, photography, and the staging of natural surroundings*, in: *Hybrid photography. Intermedial practices in science and humanities*, hrsg. v. Sara Hillnhuetter, Stefanie Klamm and Friedrich Tietjen, London 2021, S. 102–113.

ästhetische Dimensionen des Mediums zu berücksichtigen.⁸³ So hebt sie etwa ebenfalls die besondere Bedeutung der Körperbezogenheit für die Inszenierungen hervor.⁸⁴ Um den Aspekt der materiellen Präsenz des Dioramas zu betonen, relativiert Étienne allerdings die Relevanz des Sehens für das Medium.⁸⁵ In der vorliegenden Arbeit werden diese Facetten nicht als Antagonisten betrachtet, sondern zusammengebracht: Das Material des Dioramas wird über den räumlichen, bewegten und taktilen Blick erfasst.

83 „The objective is to consider dioramas as material constructions that are ideological and political as well as symbolic and aesthetic“, schreibt Étienne, deren Monografie erst vor Kurzem erschienen ist (Étienne 2021, S. 18). Die ideologischen Hintergründe ethnologischer Dioramen sind zwangsläufig andere als die von Habitat-Dioramen. Naturbilder und biologische Raumordnungen spielen bedingt durch die divergierenden Fallbeispiele bei Étienne eine untergeordnete Rolle.

84 „This distinguishes the diorama from other media such as painting or photography: the diorama involves a sort of performance, whether physical or symbolic. The diorama is the locus of an experience [...]“ Étienne 2021, S. 55.

85 Étienne 2021, S. 15.

